الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعب

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمان ميرة

بجاية

كلية: الآداب واللغات

قسم:اللّغة والأدب العربي.

عنوان المذكرة

الأدب بين العدمية والسّعادة.

"حدّث أبو هريرة قال..." لمحمود المسعدي أنموذجاً.

مذكرة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي.

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر.

إعداد الطالبتين:

بومراو ليلية.

بن طيب يمينة.

إشراف الأستاذ:

د. بوذيب الهادي.

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الدكتور: الهادي بوذيب.....جامعة بجاية.....مشرفا ومقررا.

الدكتور: بن علي لونيس.....جامعة بجاية.....عضوا مناقشا.

الدكتورة: بلخامسة كريمة.....جامعة بجاية.....رئيسا.

السنة الجامعية: 2019-2020.

الإهداء

إلى الذي جاء بي إلى الوجود، لأحارب من أجله العدم كي لا يسلب مني سعادتي.

أبـــــــــــــــــي.

إلى التي حملتني في بطنها وسقتني من صدرها، وأسعدت عالمي بوجودها.

أمـــــــــــــــي.

إلى لّذة الحياة وجمالها: رابح، سعيد، هشام، روميسة، مليسا، منال.

إلى الذي سحبني من ظلمات الفقر الفكري إلى عالم العلم والمعرفة.

الأستاذ: الهادي بوذيب.

إلى كل من عرفته في الجامعة من أساتذة وطلبة وبالأخص:

صبيحة، زهوة، ليديا...و إلى كلّ من جمعتني بهم الحياة.

لـيليا.

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى والدتي العزيزة التي أضاءت قناديل العلم والمعرفة في قلبي، بعطائها و حنانها، لك كل الحب و التقدير أدامك الله و حفظك.

وإلى والدي العزيز الذي حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم و غمرني بحنانه أدامك الله و حفظك.

وإلى أخواتي و أخي الأحباء حفظهم الله .

إلى زوجي عادل و أهله و صبرهم علي.

إلى كل من علمني حرفاً، و أخص بالذكر أستاذي المحترم"الهادي بوذيب" قدوتي في الحياة، و إلى من سيعلمني مستقبلاً إن شاء الله.

يمينة.

شكر و عرفان:

الشكر لله و الحمد له، جل في علاه، له ينسب الفضل كله في إكمال هذا البحث.

و الكمال يبقى لله وحده، أمّا بعد.

قم للمّعَلِّمِ وَفِّهِ التَّبجيلا كادَ المُعَلِّمُ أن يَكُونَ رَسولا.

وفاءً وتقديراً واعترافاً منّا بالجميل، نتقدم بجزيل الشكر لأستاذنا ومشرفنا ومرافقنا في الجامعة الأستاذ: "الهادي بوذيب"، نحن نقدر لك جهودك الكبيرة في مختلف الأوقات وفي كل اللحظات.

كما نتقدم بالشكر الجزيل لجميع أساتذتنا الكرام، على كل ما قدموه لنا من علم ومعرفة وتوجيهات، وبالأخص فضل الأستاذ "بنعلي لونيس" الذي رافقنا خلال الفترة الصّحية بالبث الصوتي محاولا تخفيف القلق والخوف الذي يشهده جميع الطلبة، نحن نقدر عملكم النبيل.

ليليا/يمينة.

مقدمة

مقدمة.

شكلت التجربة السّردية "لمحمود المسعدي" على صعيد الكتابة والشكل الجمالي تميزاً فنّياً وموضوعياً، من خلال اللغة المفارقة والإنزياحية التي تقوم بتوليد دلالات فكرية ومعرفية، ما جعل نصوصه تتسم بالغموض لدرجة أنّها تحتاج إلى قارئ متمرس ليتعامل معها ليستنتج مواضيعها.

إنّ قارئ أعمال "محمود المسعدي"، يلحظ هذه السّيمات التي تتميز بها لغته الرّمزية، بحيث تفتح مجال التأويل للقارئ في توظيفه لأساليب بلاغية ولغة مفارقة وساخرة، يطرح بها رؤاه الفكرية والجمالية، فهو أديب يدرك بهواجسه الخاصة الأسئلة التي تفرض نفسها على كل أديب ملتزم يحمل شواغل عصره.

ومن مميزات هذا الأديب هو امتلاكه للجرأة في طرح القضايا الدّينية والسّياسية، بفكر فلسفي يحمل الوعي العدمي الذي يسعى به إلى تحرير الوعي من القيل والقال، بالدعوة إلى التأمل في حقيقة الوجود وتحرير الإنسان من الفكر اللاهوتي، وإبراز قيمته الإنسانية باعتباره جوهر الكون، ليتصدى بوعيه الأحكام الأخلاقية والقوانين السّياسية والدّينية. فالملاحظ من خلال أعمال "محمود المسعدي" أنّها عبارة عن قضايا فلسفية طرحها في قالب أدبي فنّي غايته ارتقاء الإنسان إلى مرتبة عليا وتحقيق الكمال الذاتي، وهذا ما ذهب إليه في مسرحية "السّد".

كذلك سعى إلى بعث الإنسان الحديث من الجمود الفكري وتطهيره وتخليصه من المعتقدات السّائدة التي تكبل تطوره، بحيث نجد صدى هذه الغاية في رواية "حدّث أبو هريرة قال..."، الذي هو موضوع دراستنا، فعبر عن أفكاره الفلسفية على لسان "أبو هريرة" الذي بعثه من العدم والدونية ليرتقي بالوعي الإنساني ليخوض في تجارب الحياة ويطلب السّعادة واللّذة، ويتمرد على الأخلاق والقيّم، ليثبت أنّ هذه الأخلاق ليست أخلاقية.

إنّ هذه المواضيع التي طرحها "محمود المسعدي" هي من أهم الأسباب التي جعلتنا نختار هذا النّص الموسوم بـ"حدّث أبو هريرة قال..."، رغبة منّا أن نتعرف على تلك النّصوص التي تمزج القضايا الفلسفية والإنسانية بلغة الأدب الفنية.

فأمّا السّبب الثاني لاختيارنا لهذه المدونة هو الرغبة في التعامل مع النّصوص السّردية العربية التي تخوض معركة البحث عن الشكل السّردي الأصيل والحديث، لاسّيما أن "محمود المسعدي" اشتغل كثيراً على التراث العربي القديم.

ووفق هذا الاختيار طرحنا إشكالية مركزية مفادها:

كيف يصوغ الأدب الموضوعات الفلسفية؟، هل الأفكار الفلسفية هي التي تفرض نفسها على الأدب؟، أو الأدب هو من تأثر بالأفكار الفلسفية ووظفها في قضاياه الإنسانية؟.

تتفرع الإشكالية المركزية إلى إشكاليات فرعية وهي:

هل اللّغة الأدبية قادرة عن التعبير على الأفكار المجرّدة؟.

وهل استطاع "محمود المسعدي" بلورة أفكاره الفلسفية بلغته الأدبيّة في هذه الرواية" حدّث أبو هريرة قال"؟.

لمعالجة الإشكالية وفروعها، اعتمدنا من الناحية المنهجية على خطة تتكون من قسمين رئيسيين بعد مقدمة ومدخل بعنوان: التصور المنهجي للبحث.

الفصل الأول: جاء معنوناً بـ"**مفاهيم العدمية والسّعادة والأدب**"، بحيث يتكون الفصل بثلاث مباحث تناولنا فيها الجوانب المفهومية والاصطلاحية وتعريفات ذا وجهة فلسفية وغير فلسفية لكلّ من العدمية والسّعادة والأدب.

أمّا **الفصل الثاني:** جاء بعنوان"**تحليل موضوعات العدمية والسّعادة في نص حدّث أبو هريرة قال**"، فكان فصلاً تطبيقياً وإجرائياً، اعتمدنا فيه على تحليل المقاطع الّتي لها علاقة بالموضوعات "العدمية والسّعادة"، وكانت الموضوعات المصاحبة والمفارقة هي مسار دراستنا في إدراك وتأويل الموضوعات الّتي نبحث عنها فنّياً، وفق الشكل السّردي الذي قدمه "محمود المسعدي".

وعليه قمنا باختيار المقاربة الموضوعاتية والتي رأينا فيها أنّها أقرب لموضوع البحث، فهي مناسبة لتحليل المدونة الّتي نشتغل عليها "حدّث أبو هريرة قال"، فالمقاربة الموضوعاتية من أهم المقاربات

النقدية الّتي تتعامل مع مثل هذه النّصوص التي تقبل العديد من القراءات والتأويلات، بحيث تهدف هذه المقاربة إلى استقراء أهم التيمات المصاحبة لتيمة الأساسية، كونها تقوم بتوضيح أسلوب الكاتب في طرح الموضوعات.

أمّا المصادر والمراجع حول هذا الموضوع فهي كثيرة جداً، ومتنوعة بين ما هو فلسفي وأدبي، فاعتمدنا على سبيل المثال على معاجم وكتب فلسفية عربية وأخرى غربية مترجمة، و بعض من المجلات المتنوعة.

ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجاز هذا البحث صعوبة نص "**محمود المسعدي**" كونه يتسم بالغموض الأمر الذي جعلنا نلقى صعوبات في استخراج الدلالة الحقيقية للنّص، وكذلك إشكالية التطبيق النقدي عليه.

لكن بفضل الله عز وجلّ، وبفضل أستاذنا المشرف "الهادي بوذيب" الذي دعمنا بالكثير من التوجيهات والنصائح استطعنا أن نتجاوز كل العقبات، ومن هنا نقدم له ألف تحية وشكر وتقدير.

كما نتقدم بالشكر الجزيل للجنة المناقشة لتفضلهم علينا بقبول مناقشة هذا البحث، من خلال تقويم وتهذيب مواطن القصور فيه.

مدخل

التصور المنهجي للبحث

مدخل: التصور المنهجي للبحث.

1. الأدب والموضوعات الفلسفية.

يعتبر الأدب من بين أهم الحقول الإنسانية التي تهتم بالإنسان وانفعالاته وأفكاره، بحيث يستمد موضوعاته من نصوص أخرى ومن بينها الفلسفة التي تستند هي الأخرى على الكثير من المعارف فهذا «**البعد الفلسفي هو الذي يمنح العمل الأدبي الحقيقي ما يحتاجهُ من فكر وعمق وثقافة، ويسمح له بالتالي أن يكون تجربة إنسانية ثرّة. هي تجربة تبدأ من الآني والفردي والعابر، لكنها تخاطب أو تصل إلى ما لا يموت ولا ينتهي في تجارب الأفراد والجماعة والبشر بعامة، ولهذا تحديداً يتشارك البشر من أجيال مختلفة، ومن لغات وثقافات مختلفة، الأعمال الأدبية والفنية نفسها**»[1]. فالنّص الأدبي ليس بنية مغلقة، بل يستمد أفكاره من البعد الفلسفي الذي يمنحه ثقافة متعددة كونها تستند على معارف مختلفة في شتى العلوم، فهذا التداخل بين الأدب والفلسفة هو ما يفسح المجال أمام المبدع في إثراء نصوصه الإبداعية وإعطائها معاني معينة، كون العمل الأدبي ليس له قيمة وأهمية إذا اقتصر فقط على التعبير عن الذات والشعور.

لذلك تتدخل الأفكار الفلسفية لتمنحه هذا المعنى ببعد ثقافي وجمالي، منه كيف يطرح الأدب الأفكار الفلسفية من خلال أدواته اللغوية؟. وهل هذه اللغة قادرة على توضيح الأفكار الفلسفية؟.

الأدب لا ينحصر فقط في جمالية الكتابة الأدبية أو في الإمتاع بالأساليب الفنية، بل هو مشحون بأفكار ومعتقدات يعبر عنها بلغته الأدبية، « **فإن الأدب وهو يُنتج أشكالاً وصوراً وأنماطاً تعبيرية وصفية وسردية وحوارية، يُنتج في الآن ذاته"أفكارا" ويطلق "رسائل"، ولكنها ليست أفكاراً مجردة كما هي المفاهيم الفلسفية، وليست رسائل مباشرة، كما هي الرسائل في التوجيهات الأخلاقية والمبادئ التعليمية، وكونها كذلك لا ينتقص من قيمتها كتجارب فكرية، بل ويُكسبها**

[1] محمد شفيق شيا، في الأدب الفلسفي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2009، ص 05.

صفة خاصة ويمنحها بعداً آخر، إنها نسج ضمن نسيج متشابك الخيوط كثير الشعب، متعدد الألوان»[1].

منه فالنّص الأدبي ليس مجرد شكل فنّي فحسب، بل هو شبكة أو نسيج من المعارف التي لم تنقص من قيمته الفنّية إنّما أكسبته صفة خاصة في توليد أفكار يوجهها هو الآخر للفلسفة وللعلوم الأخرى. استطاع الأدب بلغته الفنّية أن يطرح الأفكار الفلسفية، فالقارئ للأدب الحديث خاصة سيلحظ ذلك التأثير بالمذاهب الفلسفية وأثرها في النّصوص الشعرية و النثرية، ومن بينها: المذهب المثالي، المذهب الواقعي، المذهب العقلي، المذهب الوجودي، المذهب المادي، ومن هذه المذاهب ولدت التصورات والانطباعات والأفكار العبثية، والوجودية، والإلحادية، والعدمية التي جاءت لتهدم كل القيم والأفكار والمعتقدات الأخلاقية والدّينية والميتافيزيقية.

2. العدمية والسّعادة.

وظف الأدب أفكار الاتجاه العدمي، من خلال البحث في جوهر الإنسان وحقيقته ومصيره، محاولة من الأدباء استعادة مكانة الإنسان الذي طغى عليه الجانب المادي، ما جعله يتلقى صدمات متتالية من شتى أنواع السلطة؛ الأخلاقية والدّينية والسّياسية، ما جعله يشعر بعدمية وجوده ووجود خالقه وغياب المعنى عن ما يحيط به، لذلك بحث عن وسيلة ليتجاوز بها الفراغ الوجودي بالخوض في القضايا الكونية، فعبر الأدب عن هذه الصدمات والانكسارات، بأسلوب فنّي يصور هذه الأفكار بطريقة سحرية مبهمة وغير مقصودة.

تطرق الأدباء في نصوصهم الإبداعية إلى موضوع السّعادة والبحث في مفاهيمها وكيفية إيجادها، ليتشبع المفهوم هو الآخر بالآراء الفلسفية، بحيث أفرد الكثير منهم مساحةً للحديث عن غياب السّعادة في الحياة الإنسانية كون العدم لم يسمح للإنسان أن يحقق سعادته فسرعان ما يظهر الألّم في الوجود ليحدث صراع بين الحضور والغياب، أي بين وجود السّعادة وعدمها.

[1] بيار ماشيري، بم يفكر الأدب؟،(تطبيقات في الفلسفة الأدبية)، تر: جوزيف شريم، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2009، ص14.

من خلال عرضنا لهذه المواضيع الفلسفية نطرح السؤال التالي هل فعلاً استطاع الأدب أن يعبر عن موضوعات العدمية والسّعادة بلغته الأدبية؟، وهل استطاع "محمود المسعدي" أن يطرح هذه المواضيع في عمله السّردي؟، وكيف عبّر عنها في روايته "حدّث أبو هريرة قال.."؟.

3. المقاربة الموضوعاتية:

وبناء على ما سبق اخترنا المقاربة الموضوعاتية، كأي بحث يطرح منهجاً معينا باعتباره أحد أدوات البحث، ومن أسباب اختيارنا لهذا المنهج أو المقاربة هو طبيعة بحثنا الموسوم بـ " الأدب بين العدمية والسّعادة"، إذ فرض علينا العنوان دراسة موضوعات "العدمية والسّعادة" كموضوعات داخل نماذج نصّية. وهذا النموذج المتمثل في "حدّث أبو هريرة قال..."، طرح مواضيع العدمية والسّعادة، عن طريق الموضوعات المصاحبة والمفارقة "للعدمية والسّعادة" من خلال تماثل وتضاد في المقاطع السّردية المختلفة، لهذا اعتمدنا على المقاربة الموضوعاتية التي تسمح لنا بالولوج إلى عالم النّص واكتشاف أهم المواضيع الواردة فيه، فماذا نقصد بالمنهج الموضوعاتي أو المقاربة الموضوعاتية؟.

اختلف مفهوم الموضوعاتية في الدّراسات النقدية، باختلاف توجهات النقاد وثقافتهم، وبذلك عرف هذا المصطلح العديد من الترجمات، وتنوعت المفاهيم التي عالجته كمفهوم وكمنهج عند نقاد العرب والغرب.

أ. مفهوم المقاربة الموضوعاتية.

جاء في المدلول اللغوي للفظة" الموضوع (thème)"، حسب ما ورد في معجم "**ابن منظور**" تحت مادة "وضع"،«**الوضْعُ ضدّ الرفع، وضعه يضعه وضعاً ومَوْضوعاً، وانشد ثعلب بيتين فيهما موضوعُ جودِك ومرْفوعُه عنى بالموضوع ما أضمره ولم يتكلم به والمرفوع ما أظهره وتكلم به**»[1].

نفهم من هذا القول "لابن منظور" أن مصطلح الموضوعاتي(thématique) اشتق من مصطلح الموضوع الذي يرى فيه وجهين: أحدهما معروف يظهر لكل الناس، والآخر مضمر وخفي ولا

[1] ابن منظور، معجم لسان العرب، ط1، المطبعة الميرية ببلاق مصر المحمية، القاهرة، 1300 هـ، ص276.

يعرفه إلا القلة القليلة. وإذا ما بحثنا في أصل اشتقاق المصطلح نجده انحدر أيضاً من مادة "وضع"، «**ووضع الشيء وضعاً اختلقه وتواضع القومُ على الشيء اتفقوا عليه وأوضعته في الأمّر إذا وافقته فيه على شيء والضّعة خلاف الرفعة في القدر الشيء في مكانه أثبته فيه والمواضعة المناظرة في الأمر**»[1]. فالتعريف اللغوي لهذا المصطلح قبل أن يكون منهجاً يعني: وضع الشيء في مكانه، والاتفاق على شيء ويدل على معاني ذلك الشيء، والثبوت والرفع والقدر، والمناظرة والنقاش، ليتطور المصطلح ليعنى بالبحث العلمي وميادينه المختلفة والمتعددة كالأدب والعلوم الإنسانية الأخرى.

أمّا في المفهوم الاصطلاحي، فقد أشارت معظم المعاجم والقواميس والدّراسات النقدية، أنّ المقاربة الموضوعاتية هي ذلك المنهج الّذي يهتم بدراسة الموضوعات الأساسية في النّص الأدبي، لذلك تشابهت كل التعريفات من خلال إشارتها إلى المنهج الموضوعاتي على أساس أنّه مرتبط ومتعلق بالموضوع. ومن بين النقاد الذين عرفوه على أساس الموضوع "**عبد الكريم حسن**" لقوله:« **والمفهوم المركزي الذي تلتف حوله المفاهيم الأخرى في المنهج الموضوعي هو "الموضوع". فعلى محيط الموضوع تتجمع وتتفاعل مفاهيم عديدة كمفهوم البنية والشكل والعلاقة...، مما يقدم الموضوعية كمنهج متكامل في التحليل والتفكير**»[2].

فالمنهج الموضوعاتي حسب ما ذهب إليه النقد العربي هو منهج يسعى للكشف عن أهم المواضيع والقضايا الأساسية التي يتحدث عنه النّص الأدبي، واستخراج أهم النقاط والأساليب التي تكونه، واستقراء أهم التيمات وتحديد مقاصدها الدلالية التي يتمحور حولها العنوان الرئيسي، ومن خلال استخراج هذه التيمات يتوصل الناقد الأدبي بعد التحليل والتفسير، والتأويل إلى كشف نوايا ومقاصد النّص.

[1] ابن منظور، معجم لسان العرب، ص 278.

[2] عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي(نظرية وتطبيق)، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1990، ص 12.

أمّا مفهوم هذا المصطلح في النقد الغربي، فقد تطور على يد العديد من النقاد ومن أشهرهم "**جان بيير ريشار jean pierre richard**" الذي يعتبر أحد المؤسسين لهذا المنهج، وآخرون: "جورج بوليهGeorges poulet، جان ستساروبنسكيjean Paul weber، جان روسيهRousset، ميشال مانسيMichel mansuy، ميشال غيومارGuiomar، جان بول فيبرPaul weber، جان بورغوBurgos...".

وباختلاف توجهات هؤلاء النقاد عرف هذا المصطلح العديد من التسميات؛ «**تتعدد تسميات هذا المنهج، فتتراوح بين(الموضوعاتية)و(التيمية)و(الظاهراتية)و(الغرضية)و(الأغراضية) و(الجذرية) و(المدارية)...،وقد ترد تسميته مردفة بوصف منهجي آخر، فيقال (الموضوعية البنيوية)، ولو أنّ الموضوعاتية(thématique) ليست حكراً على البنيوية، بل هي منهج بلا هوية، أو ميدان نقدي هلامي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية(الظواهرتية، الوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسانية...)، الّتي تتضافر فيما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النّصوص، في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها**»[1]. فمن خلال هذا التعريف ل"يوسف وغليسي" نستنتج أن هذا المنهج تتداخل فيه جميع المناهج النقدية الأخرى، لتساهم في التحامها على مساعدة الناقد على استخراج الموضوعات المهيمنة على النّص الإبداعي.

ولقد قام "دومينيك منغينوDominnqne mainguneau"، بتحديد الموضوع لغوياً ودلالياً،على أن الموضوع Thème في مصطلحات "تحليل الخطاب"،هو شبكة من الدلالات، إذ« **يورده مرادفاً لمصطلح (topic)، يتحدد في شكل من أشكاله بأنّه بنية دلالية كبرى –macro structure sémantique، للنص، كما يتحدد في نطاق النقد الموضوعاتي على شكل شبكة من الدلالات، أو عنصر دلالي متكرر لدى كاتب ما في عمل. وقد يكون مثل هذا الشكل قريباً**

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية)، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 147.

من عالم التحليل النفسي كما هي الحال لدى جون بول ويبر الذي يورد الموضوع على أنّه "الأثر الذي تتركه ذكرى من ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب"»[1].

من هذه التعريفات الغربية، كما وردت في كتاب "**يوسف وغليسي**"، نتوصل للقول أنّ "المنهج الموضوعاتي" عبارة عن شبكة من الدلالات، وهذا ما يجعلها من بين أهم المقاربات النقدية التي تتعامل مع النّص الإبداعي، كونه يقوم على استقراء التيمات الواعية كالحديث عن كل ما يحدث في العالم وتصويره تصويراً فنيا، وقد تكون تيمات غير واعية وهي مرتبطة بشكل عام بذكريات الكاتب وذاته.

فهذا المنهج يقوم على تحديد المحاور الدّلالية التي تشكل التيمة الكبرى أو المحورية و الّتي نستخلص منها بنية العنوان ككل، وطبعاً لكل ناقد نظرته وخطواته، في المسار الذي يسلكه لاكتشاف هذه التيمات، كون هذا المنهج تتداخل فيه المناهج النسقية والسياقية، مثلما تطغى عليه الأفكار الفلسفية كالظاهرتية، والتحليل النفسي، وبذلك اختلفت تطبيقات هذا المنهج من ناقد إلى آخر، واختلفت معها أنواع المقاربة الموضوعاتية: الدلالية، العنوانية، الشاعرية والصوفية الحدسية، والموضوعات الفلسفية والبنيوية والذاتية...

ب. أسس المقاربة الموضوعاتية:

يقوم المنهج الموضوعاتي على مجموعة من الآليات وهي: الموضوع، المعنى، الحسية، العلاقة، التجانس، شكل المضمون، الدال والمدلول، البنية، العمق، المشروع، المحالة، العنوان، التفسير، التأويل... إلى غير ذلك من الأسس التي تمكن وتساعد الناقد على قراءة النّص الإبداعي بالمقاربة الموضوعاتية. بحيث تعتمد الدراسة بالمقاربة الموضوعاتية، على تلك الآليات بتعيين الموضوع كونه« **هو المبدأ الذي تلتقي عنده كافة المفاهيم التي تؤسس المنهج الموضوعي. ولعله من قبيل التزيّد أن نشير إلى أن الموضوعية هنا ليست إلا نسبة للموضوع"Thème" مما**

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي ، ص 149.

يضع الموضوع في المقام الأول بين بقية المفاهيم»[1]. فالموضوع هو ذلك المبدأ الذي تقوم عليه المقاربة الموضوعاتية، كونه يساعدنا في اكتشاف الحقل المعجمي والدلالي للنّص الإبداعي.

ومن ثم بعد اكتشاف الموضوع يقوم الناقد بتطبيق الآليات الأخرى، بعد إحصاء التيمات الأصلية والثانوية يقوم بتحليل التيمات ثم وبواسطة التأمل والخيال يفسر ويؤول ويكشف عن المعنى والغاية من النّص، كون النقد الموضوعاتي يربط العمل الإبداعي بذاتية المبدع «**لا يمكن في إطار العمل الفني فصل الإدراك الحسي عن الإبداع. فنحن لا نستطيع إذن تحليله بإرجاعه، ببساطة، إلى معطى سابق له يكون العمل الفني بمنزلة نقل عنه...فالنقد الموضوعاتي يسلم إذن بوجود علاقة مزدوجة تبادلية بين الذات والموضوع، بين العالم والوعي، بين المبدع وعمله»**[2]. فالناقد الموضوعاتي، لا يستغني عن الظروف السّياقية للنّص، ومن خلال تحليله يستنتج الرؤية الفكرية والحالة النفسية لذات المبدعة.

ت. خصائص المقاربة الموضوعاتية.

ومن هذه الآليات التي اعتمد عليها النقد الموضوعاتي، استطاع أن يقرأ ويكتشف بها الناقد العوالم التي يخفيها النّص، كونه لم يقف على اتجاه واحد بل جمع بين ما هو سياقي ونسقي، وبحث في جميع النواحي العلمية والمعرفية والذاتية المتصلة بالنّص الإبداعي، ومنه استنتجنا الخصائص المميزة لهذا المنهج والتي تتمثل في: قراءة النّص بطريقة عميقة منفتحة على جميع السّياقات الداخلية والخارجية، بحيث يحدد مكونات النّص من خلال الانتقال من التيمات الصغرى لتركيب التيمة الكبرى، إدماج القراءة النسقية ضمن المقاربة الموضوعاتية، من خلال ربط المنهج البنيوي بالموضوعاتي، كون هذا الأخير يُعنى باكتشاف البنية التي تتكون منها الموضوعات.

وصف الناقد "**عبد الكريم حسن**"، المنهج الموضوعي بالبنيوي، رغبة منه خلق اتجاه مختلف عن الخصوصيات الغربية لهذا المنهج، «**من البدء يصف الناقد منهجه الموضوعاتي بالبنيوي،**

[1] عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 37.

[2] مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، دط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص 127-128.

مردفاً ذلك بالتعريف الفرنسي thématique structurale وهو منهج بنيوي لأنه –في نظره– يستجيب لمواصفات البنيوية لدى كلود ليفي ستروس، إضافة إلى "المحايثة" من شأنها أن تضمن له الصفة البنيوية»[1]. ومن هذا الاتجاه صنّار لدينا خاصية أخرى واسم آخر وهو" المنهج الموضوعي البنيوي.

وبهذه الخصائص، نستنتج أن الناقد يعتمد في تطبيق المقاربة الموضوعاتية على خطوتين: الخطوة الأولى هي كشف البنية كونه يستجيب لآليات البنيوية، بمعنى يستخرج كل البنى التي تشكل النّص على مستوى الأصوات واللغة والتركيب والمعجم، ومن ثم تأتي الخطوة الثانية وهي الخطوة التأويلية بالاعتماد على مرجعيات خلفية للناقد، وكذلك بالاعتماد على ذات وأفكار المبدع للنّص، وفي الأخير تتكون الفكرة المحورية.

من أهم الركائز التي يقوم عليها المنهج الموضوعاتي هي التكرار،« **ويلاحظ أن التكرار سمة لازمة بالموضوع، ولازمة له، لا ينهض إلا عليها في مجمل تعريفاته، ومنها تلك التعريفات التي أوردها ميشيل كولو(m–collot) في إحدى دراساته، نقلا عن نقاد آخرين كرولان بارث الذي يرى أن "الموضوع مكرر، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل، ويعد هذا التكرار تعبيراً عن خيار وجودي»**[2]. فالتكرار صفة لازمة بالموضوع، فهو يتكرر في أي عمل إبداعي، وهذا التكرار لم يوظف سهواً من المبدع بل رغبة منه أن يثبت وجوده، ويعزز رأيه، ويوصل فكرته، وهذا التكرار بمثابة ضوء ينير العالم النصي الغامض.

فالمقاربة الموضوعاتية تدرس وتهتم بالموضوعات التي تتكرر و تكون هاجسا مركزيا عند أي أديب في جميع أعماله، وهذا ما نجده في أعمال "محمود المسعدي" بحيث تكررت هذه المواضيع تقريباً في جميع أعماله وخصوصاً في مسرحية "السّد"، وفي نص "حدّث أبو هريرة قال" التي اتخذناه كنموذج نصّي يطرح مواضيع "العدمية والسّعادة". فالمقاربة الموضوعاتية تطل على جميع المناهج السّياقية و النسقية والأفكار الفلسفية في دراستها للموضوع المختار، بحيث تستثمر جميع

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص161.

[2] المنهج نفسه ، ص 149.

الأدوات الأسلوبية واللغوية والرّمزية...، بغرض تفكيك الموضوع أو التيمة بأي أداة أو وسيلة ممكنة.

ومن مميزات المقاربة الموضوعاتية هي إمكانية تطبيقها على جميع النّصوص الإبداعية، كما لا تقوم هذه المقاربة على اتجاه واحد بل تجمع بين ما هو ذاتي وموضوعي ما جعلها تتصف بالنسبية، وكذلك تعدد مصطلحات هذا المنهج جعله يقع في إشكالية ضبط المفاهيم والمصطلحات.

4. التحليل الإجرائي.

إنّ في دراستنا لموضوعات "العدمية والسّعادة"، وفي مباشرتنا لتحليل نص "حدّث أبو هريرة قال.." الذي ينتمي إلى النّصوص السّردية، بحيث له خصوصياته من ناحية الجنسنة الأدبية وهويتها؛ كجمالية اللغة الإيحائية والمفارقة، والأسلوب الفني.

استخدمنا بعض الوسائل والأدوات الإجرائية في استقصاء الموضوعات والظواهر الفنية، والبحث عن مقصدية الأديب "محمود المسعدي" من وراء نص "حدّث أبو هريرة قال".

أولا اعتمدنا في تقصي هذه الموضوعات على التحليل المقطعي للإحاطة بدلالات النّص، التي تشير بشكل مباشر وغير مباشر لموضوعات العدمية والسّعادة، ومنه أكشفنا على الموضوعات المصاحبة التي أحالتنا إلى الموضوع المحوري.

فهذه البنيات الصغيرة هي التي تتحكم في إنتاج الدلالات العميقة، وتعمل على التحكم بالنّص، فعلى سبيل المثال من خلال تحليلنا لبعض المقاطع قمنا بترصد التيمات التي قد تبدو لنا في الوهلة الأولى أنّها مجرد ألفاظ، ليتضح ذلك العمق الدلالي الذي ترمز إليه، فالقلق والاغتراب والبعث والموت والرحيل... وتكرارها في المتن هو من أحالنا للفكر العدمي وبروزه في متن هذه الرواية، وكذلك من الألفاظ التالية: الألّم واللّذة والسّرور والرغبة والقسوة والبكاء التي تكررت في أكثر من موضع هي التي جعلتنا نستنتج طرح "محمود المسعدي" لقضية السّعادة وصّراعها للبقاء أمام العدم.

وبعدما قمنا بتحليل هذه المقاطع و تفكيك ثناياها باستخراج التيمات الثانوية، قمنا بعملية التفسير والتأويل لاستخلاص دلالة هذه التيمات وغرضها ليتشكل المعنى في الأخير، ومنه توصلنا إلى نتيجة مفادها: استطاع "المسعدي" في أدبه أن يعبر عن موضوعات العدمية والسّعادة بلغة فنية مفارقة، والتعبير عنها في شكل سردي يجمع بين التأصيل والتحديث.

الفصل الأوّل:

مفاهيم العدمية والسّعادة والأدب.

المبحث الأول: العدمية.

تمهيد.

1. مفهوم العدمية: لغة واصطلاحا.
2. الوجود والعدم.
3. العدمية ومنظورها للدين.
4. العدمية والموت.
5. العدمية والإلحاد.

تمهيد:

في زمن سّاد فيه الرعب في نفوس كلّ الشعوب بمختلف أديانها ومعتقداتها، وفي عالم سيطرت فيه العولمة والتكنولوجيا طغى الجانب المادي على الجانب الرّوحي النقي من الإنسان، فانتشر الفسّاد عبر العالم ليكون سيّداً يُسيِّر السّياسة ويحكم الاقتصاد العالمي، ليبقى الإنسان في هامش الحياة تائهاً بين معركة ثقافية، وتحت رحمة السُّلطة الدّينية، والسيّاسية، والاقتصادية. لا تعرف لغة العدل والسّلام إلاّ نشر الفتن والقتل والاستبداد، فأحسّ الإنسان بدونيته وعدم قيمته الوجودية، وفراغ المبادئ الدّينية والأخلاقية في جوهرها، لذلك خلق لنفسه عالم آخر غير هذا ليسترجع إنسانيته المسلوبة ويتحدى ويتجاوز الفراغ الوجودي ليبحث عن أصل الوجود، ومن هنا ظهر التفكير العدمي رافضاً لكل المبادئ والقواعد، فماذا نقصد بالاتجاه العدمي؟، وما علاقته بالأدب؟.

1. مفهوم العدمية:

أ. لغة:

يقول "**ابن منظور**" في تعريفه اللغوي للعدم بأنّه:«**(عدم) العَدَمُ والعُدْمُ والعُدُمُ فِقدانُ الشيء وذَهابُه وغَلبَ على فَقْدَ المال وقلَّتهِ عَدِمَهُ يَعْدَمُه عُدْماً وَعَدَماً فَهو عَدِمُ وأعْدَمَ إذا افتقر وأعْدَمَهُ غيرُه والعَدَمُ الفقرُ**»[1]. العدم حسب "**ابن منظور**" هو الفقدان، والحرمان، والغياب، والفقر، فهو معنى مضاد للحضور والوجود، فالعدم حسب مفهومه اللغوي هو الشيء الغير موجود.

نفس التعريف ذهب إليه"**ابن الرشد**"فيقول:«**اسم "العدم" يقال على أوجه أكثر مما عددت هناك: وذلك أن الذي هناك ثلاثة أصناف فقط: أحدهما أن لا يوجد في الشيء ما شأنه أن يوجد له في الوقت الذي شأنه أن يوجد له من غير أن يمكن وجوده (...) والثاني أن يكون مع هذا يمكن وجود له في المستقبل(...). والثالث أن لا يوجد في الموضوع ما شأنه أن يوجد فيه على الحالة التي شأنها أن توجد فيه(...) وأما الوجوه الأخرى التي يدل عليها اسم العدم مما عدا هذه.**

[1] ابن منظور، معجم لسان العرب، ص 286.

فمنها: أن لا يوجد في الشيء ما شأنه. أن يوجد في الموجود بإطلاق(...) ومنها: أن لا يوجد في الشيء ما شأنه أن يوجد في جنسه.(...) ومنها: أن لا يوجد في الشيء ما شأنه أن يوجد في نوعه(...) ومنها: أن لا يوجد في الشيء ما شأنه أن يوجد فيه في وقت آخر(...)»[1]. ونظراً لمرادفات العدم ارتبط كمفهوم بكل الميادين الإنسانية نحو: العلاقات الاجتماعية، السّياسية، الاقتصادية، وارتبط هذا المفهوم مؤخراً في العصر الحديث بالثقافة والفكر والعلوم وبالمعتقدات.

ب. <u>اصطلاحاً:</u>

لم يبتعد المفهوم الاصطلاحي كثيراً عن المدلول اللغوي للعدم، فحسب ما جاء في المعاجم الفلسفية هو الوجه الآخر دائماً للوجود،«**العدم: الفرنسيةNéant، الانجليزية Non being،اللاتينية Non ens ، العدم ضد الوجود، وهو مطلق أو إضافي، فالعدم المطلق هو الذي لا يضاف إلى شيء، والعدم الإضافي، أو المقيد، هو المضاف إلى شيء، كقولنا: عدم الأمن، وعدم الاستقرار، وعدم التأثر»**[2].

وبذلك يكون العدم والوجود عالمان متناقضان، إن حضر الأول يغيب الثاني حتماً وهذا ما أولد صّراع حول أسبقية الأول عن الآخر، أي من هو أسبق الوجود أم العدم؟، أو العكس؟.

أمّا لفظة "العدمية nihilism" هو مصطلح مشتق من لفظة "العدم"، و« **اللاحقةism تشير، كما هو معروف، إلى التمذهب الأيديولوجي. ولقد أمكن للمترجم العربي الحديث أن يصوغ بسهولة مفاهيم جديدة من مثل "الرأسمالية" و"الاشتراكية" و"النازية" و"الوجودية"، بتفعيله اللاحقة "ية" التي تؤدي في العربية الوظيفة الدلالية نفسها التي تؤديها اللاحقة ism في اللغات**

[1] ابن رشد، تلخيص ما بعد الطبيعة، تر:عثمان آمين، دط، مركز تحقيقات كامبيونري علوم إسلامي القاهرة، 1958، ص23.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، 1982، ص 64.

الأنغلو–ساكسونية أو اللاتينية الأصل »[1]. فحينما نظيف اللاحقة "ism " إلى لفظة "العدمnéant"، يَنتج لنا مذهب إيديولوجي يقر بأن الوجود الإنساني فارغ من المعنى والقيم، والإنسان نفسه الذي مصيره "الفناء la nnihilation" والعدم بلا قيمة تذكر، مّما يترتب عليه أن ينظر في حقيقة وجوده، وغايته من الحياة.

والعدم كاتجاه فكري هو حقيقة حتمية حتى لو نكر الإنسان هذه المسلمة التي هي: "لا مفر من العدم"، ووجودنا مهدد بالعدم الأمر الذي يجعلنا نشعر بالخطر الدائم والقلق والخوف من الموت والفناء، وبذلك يكون الإنسان«**العدمي ليس ذلك الشخص الذي لا يؤمن بشيء،بل ذلك الذي لا يؤمن بما هو موجود»**[2].فالموجودات بنسبة إلى الإنسان العدمي صّارت بدون معنى وبدون غاية، فلا شيء يملأ هذا الفراغ، فحتى الإنجازات التي صنعها انقلبت ضده لتكون أغلى منه ثمناً ومن وجوده، فتجده كثيراً ما يسأل عن سبب وجوده؟، لما هو يعاني في الحياة؟، كيف يتجاوز هذا الفراغ الشاسع الذي تحكمه قوة عظمى تسحق الإنسان وتتركه عاجزاً أمام العدم.

لقد انتبه الفلاسفة المعاصرين إلى ضرورة التفكير في الوجود وبمصير الإنسان، وحاجته لفهم كينونته وحقيقة وجوده وفنائه، من حيث أنه يطرح على نفسه العديد من الأسئلة نحو: كيف جاء للحياة؟ ولماذا جاء إن كان سيرحل عنها؟، ومن هذه الأسئلة والبحث في الوجود والعدم استنتجوا الكثير من المفاهيم للعدمية ومن بينها ما جاء في المعاجم والكتب الفلسفية، والأدبية، يعرف "**مراد وهبة**" في "معجمه الفلسفي" العدمية على النحو التالي:« **عدمية nihilism,nihilisme.**

1) نظرية تقرر أنه ليس يوجد شيء على الإطلاق.نادى بها غورغياس ودلل على ذلك بثلاث قضايا:لا يوجد شيء.إذا كان هناك شيء فالإنسان قاصر عن إدراكه.إذا أدركه فلن يستطيع أن يبلغه لغيره من الناس.

[1] جورج طرابيشي، هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، ط1، دار الساقي، بيروت، 2006، ص 178.

[2] ألبير كامو، الإنسان المتمرد، تر: نهاد رضا، ط3، منشورات عويدات، بيروت،1983 ، ص 91.

2) نظرية تنكر القيم الأخلاقية. عند نيتشه الظواهر الأخلاقية لا وجود لها في ذاتها، وكل ما هنالك تفسير أخلاقي للظواهر فحسب.وهذا التفسير نفسه صادر عن ينبوع خارج عن الأخلاق.

3) أطلق هذا اللفظ في رواية تر جنيف" آباء وأبناء" على نظرية لأحد الأحزاب في روسيا تدور على تحرير الفرد من كل سلطة مهما يكن نوعها.

وأطلقه الرجعيون في روسيا على الديمقراطيين الثوريين الذين يدعون إلى إنكار التراث. ومن هذه الزاوية العدمية مرادفة للفوضوية»[1].

اختلف مفهوم العدمية كنظرية فلسفية من فكر ومفكر إلى آخر، فحسب المذهب السفسطائي الذي يمثله الفيلسوف "**غورغياس Gorgias**"، إذ يقر بأن معنى العدمية هو عدم وجود شيء في هذا العالم على الإطلاق، وإن كان حقاً هناك شيء موجود فالإنسان كائن عاجز عن إدراكه، وإن حدث وأدركه لن يستطيع أن يبلغه لغيره لأنه يكون قد زال.

أمّا نظرية الأخلاق التي يتزعمها " **فردريش نيتشهFriedrich Nietzsche**"، تنظر إلى العدمية على أنّها إنكار لوجود الظواهر الأخلاقية، والعدمية الأدبية هو رفض لكل أنواع السّلطة التي تفرض هيمنتها على الإنسان وتعيقه في تفكيره وأفعاله وهذا ما جاء في رواية "الآباء والأبناء" ل "**إيفان تورجنيف**"**Ivan Tourgueniev**، الذي انتقد فيها النظام الاجتماعي، ومن هنا نستنتج أنواع العدمية،(العدمية الفلسفية، العدمية الأخلاقية، والعدمية الأدبية، والعدمية السّياسية).

فالعدمية كفكر واعتقاد جديد جاءت لتنكر وتدّمر كلّ المعتقدات الأخلاقية والدّينية والسّياسية السّائدة،والسؤال الذي نطرحه هنا لماذا ينكر الاتجاه العدمي لكل هذه القيم؟، فجلّ التعريفات التي تطرقت لهذا المفهوم تتفق في تعريف واحد الذي هو النفي والإنكار.

نفس التعريف جاء به "**إبراهيم مدكور**" في معجمه الفلسفي فنجده يعرفها على النحو التالي: «**nihilisme عدمية نزعة تقوم على النفي والإنكار في الفلسفة والأخلاق والسياسة،**

[1] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ط5، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،2007، ص 415.

فتنكر أية حقيقة ثابتة على الإطلاق كما صنع جورجياس، وتذهب إلى أنّ القيم الأخلاقية مجرد وهم وخيال كما قال نيتشه، وتزعم ألا داعي مطلقاً لدولة أو لتنظيم سياسي يسلب الفرد حريته كما ذهب إلى ذلك كورنيل»[1]. وعليه فإن العدمية مذهب يقوم أساساً على إنكار كلّ القيم والأخلاق الثابتة والمعتقدات، فهي تراها مجرد قيود وضعية لا أساس لها تقيد وتكبّل الإنسان وتمنعه أن يمتاز بفرديته ويكون حرّاً طليقاً.

نفهم من مصطلح العدم كما عرفه الكثير من الفلاسفة وغيرهم أنّه مصطلح يطلق على نسبية كل ما أنتجه الإنسان لحد الآن، ما يثبت أن وجود تلك الأمور التي خلقها وعدم وجودها سواء، وإنما خلقت كي تقيده وتمنعه من التفكير كي لا يتحرر الفرد من سلطتها «**العدمية nihilisme، مذهب في الفلسفة والأخلاق السياسية ينكر أنصاره القيم الخلقية ويعتبرونها مجرد زيف وخيال ويدعون إلى تحرير الفرد من أي سلطة، ويرون بأنه يمكن تحقيق التقدم – فقط – في حالة القضاء على الأنظمة السياسية والاجتماعية التي تصادر الحريات»**[2].

خوفاً من أن يتحرر الفرد ويرتقي جاءت هذه القيم لتذكره بحقيقته أنّه مخلوق عاجز، فمهما حاول أن يتعالى عليها إلاّ أنّه يقابل بعداء دّيني أو سّياسي.

نفس المعنى للعدم عند الغرب، حسب ما ذهب إليه "**إيمانويل كانطEmmanuel Kant**" الذي يرى بأن العدم يساوي اللاشيء، وهو مفهوم يطلق على الغياب والفراغ، ويدل أيضاً على الأشياء المتناقضة.

« لقد قسَّم كانط حسب جدول مقولاته، فكرة عدم أو لا شيء(Nichts): إلى مفهوم فارغ (خلاء)، بلا موضوع معيّن حالياً(ensrationis)؛ مثلاً:الحقيقة العقلية.إلى غياب كيفٍ محدد،إلى نفي(nihil privativum)، مثلاً: الظلّ، البرد. إلى صورةٍ للحدس بلا مادة جوهرية تسمح بتمثّل هذه الصورة(ens imaginarium) : المكان والزمان.إلى مفهوم متناقض Nihil

[1] إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، دط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983 ، ص 118.

[2] مصلح الصالح، الشامل قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، ط1، الرياض، دار عالم الكتب للطباعة والنشر و التوزيع، 1999، ص 362.

(negativum)، مثلاً، شكل (مضلّع) مستقيم من جانبين.(...).لفت ج –ب. سارتر الانتباه إلى الطابع الاصطناع للعدم الذي لا يوجد من جهة إلاّ بوصفه نفياً أو تلاشياً لشيءٍ ما؛ والذي لا يمكن طرحه من جهة أخرى إلاّ من قبل فكرنا.(العدم غير قائم... فهو منعدم من جانب كائن يحمله" ." الإنسانُ هو الكائن الذي يأتي به العدمُ إلى العالم»[1].

أمّا "**جان بول سارتر jean Paul Sartre** "الذي خصص في دّراساته جزء كبير للعدم والوجود، أكد أنّ العدم لا يمكنه أن يكون إلا عن طريق الوجود، والوجود وحده من يستطيع خلق العدم، لذلك أينما كان العدم يكون الوجود، وهذا يعني أن العدم ينبثق من الوجود .

كمّا ارتبطت العدمية مع الحياة الانفعالية للإنسان؛ الموت≠ الولادة، السّعادة≠ الألم،النجاح≠ الخسارة، فإذ حضر إحداها غابت وانعدمت الأخرى «**فالإنسان وتر مشدود على الهاوية الفاصلة بين لا نهايتين: الوجود المطلق، والعدم المطلق. ولذا كان وجوده نسيجاً من كلا النقيضين**»[2]. لذلك كان العدم مرافقاً للإنسان وهو الذي يأتي به إلى الوجود مثلما قال "**جان بول سارتر jean Paul Sartre** "، وبما أنّه هو من يحضره إلى هذا العالم فهو يستطيع أن يغير علاقته معه لا بتجاهله إنما بفهم حقيقة وجوده.

لو نعود إلى المدلول اللغوي "للعدم" الذي هو الوجه الآخر للوجود، نجد أن هذا المفهوم يحمل تصورات أخرى مرتبطة بالوجود الإنساني، لأنّنا لو نبقى فقط في التعريفات التي أطلقتها المعاجم على هذه اللفظة"العدمية"، سنحصرها في مفهوم واحد وبالتالي سنتغاضى عن المسائل الجوهرية والغاية من هذا الاتجاه في حد ذاته، ومن بين القضايا العميقة التي يطرحها الاتجاه العدمي نجد الآتي: إن كان العدم أسبق من الوجود، فلماذا وجد هذا الوجود؟، ولما هو موجود بما أنّ مصيره العدم؟، ومن أجل أن نفهم هذه القضايا علينا أن نَعْرف العلاقة بين العدم والوجود؟.

[1] أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، مج1، ط2، منشورات عويدات، بيروت– باريس،2001، ص 864–865.

[2] عبد الرحمان بدوي، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، دط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1947، ص 03.

2. الوجود والعدم:

ظهر التيار الفلسفي الوجودي في القرن العشرين، جاء هو الآخر متزامناً مع انتشار الفوضى في العالم، إذ سعى رواده إلى إعادة الاعتبار للإنسان وقيمته، إذ يعرفه "**جميل صليبا**" على النحو التالي:«**الوجود: في الفرنسية:Existence ، في الإنجليزية :Existence ، في اللاتينيةexistentia. الوجود مقابل للعدم، وهو بديهي، فلا يحتاج إلى تعريف إلا من حيث أنه مدلول للفظ دون آخر، فيعرف تعريفاً لفظياً يفيد فهمه من ذلك اللفظ ، لا تصوره في نفسه. مثال ذلك تعريف الوجود بالكون، أو الثبوت، أو التحقق، أو الحصول...**»[1].

من خلال هذا التعريف نجد الوجود مناقضا للعدم، فمعناه الثبوت والحصول والحضور الّذي يناقضه الغياب، كما حمل هذا المفهوم دلالة أخرى مع الفلاسفة إذ يرمز للكون والعالم، ثم انتقل أيضاً للدلالة عن الفرد وهذا ما نستنتجه من لفظة Existence الذي تعني بالإنجليزية الوجود الفردي، وهذا ما يعني أيضاً بأن الوجودية تهتم بالإنسان كفرد ذو قيمة إنسانية.

فالوجودية كمذهب اهتمت بالإنسان كفرد يستحق الحياة وله دور في الوجود وهو الجوهر الذي يسبق الموجودات الأخرى (الماهية)، « **الوجودية: في الفرنسية Existentialisme،في الانجليزية Existentialism. الوجودية بالمعنى العام إبراز قيمة الوجود الفردي،وهي مذهب (كيرجارد) و(ياسبرز) و(هيدجر)،(شتوف) و(برديائف) وغيرهم. و الوجودية بالمعنى الخاص هي المذهب الذي عرضه (ج.ب.سارتر) في كتاب الوجود و العدم (l'être et le Néant) ونشره في الجمهور بواسطة مسرحياته ، ورواياته ، و مقالاته. و خلاصة هذا المذهب قول (سارتر) :إن الوجود متقدم على الماهية ، و إن الإنسان مطلق الحرية في الاختيار، يصنع نفسه بنفسه، و يملأ وجوده على النحو الذي يلائمه، وهذا مضاد لقول القدماء : إن الماهية متقدمة على الوجود، و إن الوجود أمر زائد على الماهية . و لا يمكن فهم مذهب (سارتر) على حقيقته إلا**

1 جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص558.

بالرجوع إلى (هيدجر) ، فسارتر يقول : إن الوجود متقدم على الماهية، و (هيدجر) يعلن أن ماهية الإنسان هي الوجود الذي يخصه أي (الدازاين)، وهو كيفية وجوده في العالم»[1].

فالوجودية بمعناها العام تهدف لتسليط الضوء على قيمة الفرد وإبراز كيانه الشخصي، وهي مذهب نادى إليه "**مارتن هيدجرmartin Heidegger**"و الفيلسوف الوجودي "**كارل ياسبرز Karl Jaspers**" وآخرون".

أمّا الوجودية في معناها الخاص فهي تقترن بالمذهب الذي أسّسه "**جان بول سارتر jean Paul Sartre**" حيث قال أنّ الوجود متقدم عن الماهية، ومعناه أن حياة الإنسان أسبق من الأمور الأخرى، فبنسبة لهذا التيار الفلسفي الإنسان يملك حرية تامة غير محدودة في اختياراته وتفكيره وممارساته، يصنع بنفسه كل ما يريده ويرغب به، وهذا ما يجعله ينفرد عن الكائنات الأخرى، لأنّه يملك فكر حر يقرر مصيره بنفسه، « **وهكذا قلب "سارتر" الوضع في العلاقة بين الماهية والوجود بالنسبة للإنسان كما يلي: في الفلسفة التقليدية السابقة عليه . ماهية الإنسان أسبق من وجوده. في الفلسفة الوجودية الخاصة به: وجود الإنسان أسبق من ماهيته، وحيث يستطيع الإنسان، في الحالة الثانية،أن يختار ماهيته بنفسه.عكس الحالة الأولى التي تكون الماهية مفروضة عليه»**[2]. ف"**جان بول سارترjean Paul Sartre** "يرى أن الإنسان أسبق من الماهية عكس الفلسفة القديمة، وبهذا يستطيع الإنسان أن يقرر مصيره.

وهو بذلك يتنافي مع فكر "**هيدجرHeidegger**، فهذا الأخير يقر بأن الماهية هي الوجود أمّا مصطلح الدازاين هو« **كلمة ألمانية معناها الوجود الحاضر أو الوجود المقابل للاوجود وعند(هيدجر) كينونة الموجود الإنساني أو كيفية وجوده. ولما كان العالم في تبدل مستمر كانت هذه الكينونة الإنسانية غير مستقرة على حال.فماهية الإنسان إذن وجوده، وحقيقته نزوعه إلى**

[1]، جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص 566.

[2] كامِل محمد عويضة، جان بول سارتر(فيلسوف الحرية)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان،1993، ص23.

ما يريد أن يكون، فهو إذن يحدد ذاته بذاته، وينسج جميع إمكاناته بيديه، ويجاوز بفعله حدود الواقع، وينفتح على العالم»[1].

هذا المصطلح وضعه"**هيدجر Heidegger** الذي يريد به كشف معنى وكينونة الوجود، خاصة كينونة الإنسان، وليثبت أن الإنسان له ذات خاصة، وله إمكانيات في التغيير، وهو الوحيد من يقرر كيفية وجوده، فكينونة "ماهية" الإنسان جوهر الوجود المستمر والمتجدد من زمان لآخر، لذلك لا يمكن النظر إليه أنّه مجرد كائن عادي « **فالإنسان عند الوجوديين صانع وجوده ورب أفعاله، ولا وجود لقوة خارجية تفرض نفسها عليه وتجبره على السير في طريق غير الطريق الذي اختاره هو، وإن كان هو نفسه يعجز في كثير من الأحيان عن تبرير اختياره تبريراً عقلياً»**[2]. لكن لو كان حقاً الإنسان صانع وجوده، وليس هناك قوة خارجية قادرة على أن تفرض سلطتها عليه فكيف إذاً نفسر حقيقة وجود المرض والموت؟، وهذا دائماً ما يرجعنا إلى فكرة العدم.

فحينما نقول بأن الوجود مستمر والإنسان قادر، فإنّنا من جهة أخرى نجزم بعدم وجودية العدم الذي توصلنا سابقاً إلى أنّه الوجه الآخر للوجود، وفعلاً حينما نبحث في المفاهيم التي وضعتها الفلسفة الوجودية للعدم نجد أن روادها يعرفونه بنفي كل ما هو موجود، «**العدم Néant في الفلسفة الوجودية لا ينظر إليه على أنه الافتقار إلى الوجود، بل على أنه مرتبط بالوجود بعلاقة: فعند يسبرز أن العدم من حيث يستشعر هو ثغرة للوجود؛ وعند هيدجر إن الوجود ينكشف على أنه حضور وغياب معاً، وانكشاف واحتجاب معاً، وعند سارتر إن العدم" تالٍ على الوجود"،لكنه "يلاحق الوجود" »**[3].

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص557.

[2] كامل محمد عويضة، جان بول سارتر، ص 63.

[3] جون بول سارتر، الوجود والعدم، (بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية) تر:عبد الرحمن بدوي، ط1، منشورات دار الأدب، بيروت، 1966،ص 09.

فالعدم بنسبة للوجودية ليس افتقار للموجود بل هو مرتبط بالوجود نفسه وأي ثغرة تحدث في كليهما يدخل إليه الآخر فمثلاً يكون الإنسان بصحة جيدة ينعم بالراحة النفسية والجسدية، وفجأة يشعر بوعكة ويفقد الوعي، فهنا الوجود سمح بالدخول العدم إلى حياة هذا الشخص الذي يغيب عن الوجود حتى ولو لفترة محدودة، فهنا غاب عن الوعي إذاً هو غائباً عن الوجود، وحينما كان بصحة جيدة فجأة انعدمت وبالتالي غابت عنه الرّاحة ليحل مكانها الألم والخوف، لذلك دائماً ما يكون العدم ملازما للوجود.

يتفق " jean Paul Sartre" مع "هايدغرHeidegger" في دعم "الحرية" الإنسانية، حيث« **صاغ سارتر فلسفته الوجودية حول محور أساسي يتمثل في تأكيد الفردية ودعم الحرية، ويتلخص رأيه سارتر في ثلاث قضايا فلسفية أساسية مترابطة هي :الإنسان حر، لأن وجوده أسبق من ماهيته. يترتب عن ذلك أن الإنسان يكون مسؤولًا عن أفعاله ويتحمل نتائجه.ونتيجة لمسؤولية الاختيار يتولد القلق عند الإنسان»**[1].

يرى "سارتر Sartre" أن الحرية هي الوجود بالنسبة للإنسان، فعن طريقها يحقق ذاته، وفي نفس الوقت يكون مسئولاً عن نتائج أفعاله، ونتيجة تلك الأفعال هي التي تقود به إلى القلق.« **ويقول "سارتر" إن هذا القلق شيء طبيعي في حياة الإنسان الحر المسؤول، وإنه لا يقصد به القلق المرضي. فيقول :"إن القلق الذي نعنيه هنا ليس هو القلق الذي يؤدي إلى الاستكانة واللافعل، لكن القلق البسيط الذي يعرفه كل من تحمل مسؤولية من المسؤوليات في يوم من الأيام، وعلى هذا فإن الإنسان يظل طوال حياته يعيش في قلق دائم طالما أنه حر يختار ويتحمل مسؤولية اختياره»**[2].

لكن حينما يكون الإنسان مسئولا عن أفعاله أليست المسؤولية نوع من القيد والقلق؟، حتى لو أقرّ"سارتر Sartre"أنه يقصد هنا القلق الطبيعي، لكن يبقى القلق حالة نفسية حتى لو كان بسيطاً،

[1] كامل محمد عويضة، جان بول سارتر ، ص 22.

[2]المرجع نفسه، ص 25.

والقلق هو وجه من أوجه العدم فمن العدم يلد القلق إثر وعي الإنسان بأنه لا يستطيع أن يكسب الحرية و يحارب الخسارة والألم لأنّه يعرف جيداً أن هناك سلطة عظمى أكبر من طموحه.

لو كان القلقAnxiété أمر طبيعي لكان الإنسان تمكن من الانسجام معه، لكن كونه يأتي من العدم فجأة ويمكن أن يحضر في أي لحظة شاء، هذا ما يجعله أمراً مرعباً وفي نفس الوقت يدرك الإنسان ذاته ويتأمل في حريته «**فالقلق إذن هو الإدراك التأملي للحرية بنفسها، و بهذا المعنى فإنه توسُّطٌ لأنه، وإن كان شعوراً مباشراً بذاته، فإنه ينبثق من سلب ندآآت العالم**»[1]. وهذا يعني أن القلق باعتباره نوع آخر من صور العدم يكشف عن سلب الوجود وماهية الإنسان.

فالعدمية باعتبارها مذهب إيديولوجي، و نظراً للمفاهيم السّابقة التي لو نجمعها في مفهوم واحد، تعني الرفض المطلق لذلك الفراغ الذي أنتجته السلطة القمعية بأنواعها التي نشرت الخوف والرعب، والقهر، الفقر والتخلف والاستعباد والاغتيال والاغتراب، والاحتلال،الإجرام،وبصفة عامة كل أنواع الشّر، وبكل هذه المظاهر نعني بالعدمية السّلبpillageوالنفيnégation وهذه السّلبية هي أصل العدم.

وحينما نقول أن السّلب هو أصل العدم إذن يمكن أن نتوصل إلى الإجابة عن الإشكالية القائلة من هو أسبق العدم أو الوجود؟، و بما أن كل ما هو موجود سّلبي، والسّلبي هو من خلق العدم ف«**يمكن أن نقول إن كل سلب تحديد. ومعنى هذا أن الوجود سابق على العدم ويؤسّسه. وينبغي أن نفهم من هذا ليس فقط أن للوجود أسبقية منطقية على العدم، ولكن أيضاً أن العدم يستخلص من الوجود تأثيره عينياً، وهذا هو ما نعبر عنه بقولنا إن "العدم يلاحق الوجود "، أعني أن الوجود لا حاجة به أبداً إلى العدم من أجل أن يُدْرَك، وأن من الممكن فحص فكرته فحصاً مستقصى دون أن نجد فيه أي أثر للعدم. لكن على العكس فإنّ العدم "الذي ليس شيئا" لا يمكن أن يكون له غير وجود مستعار: إنه يستمد وجوده من الوجود؛ وعدم وجوده لا يلتقي به إلاّ داخل حدود الوجود، والاختفاء التام للوجود لن يكون مجيء حكم اللاوجود، بل الإختفاء**

[1]جان بول سارتر، الوجود والعدم، ص 102.

المساوي للعدم: " ليس ثم لا وجود إلاّ على سطح الوجود »[1]. لو نفحص هذا القول "لجون بول سارتر jean Paul Sartre" الذي يذهب فيه إلى أن الوجود أسبق من العدم، وبفضل العدم الذي يستمد وجوده من الوجود صارّ للوجود معنى وبالتالي فالإنسان أصبح واعياً أنّه محاط بالامعنى والموت والفناء والقلق.

فهذه السّلبيات هي التي تشعره بذاته فالقلق جراء العدم هو الذي يساعد الإنسان على تأكيد ذاته في «**كثير من المواقف التي تقفها الآنية وتتضمن "فهما" للعدم : مثل الكراهية، والدفاع، والأسف،الخ . بل إن للآنية إمكاناً مستمرا للموجود "في مواجهة" العدم واكتشافه كظاهرة: وهذا هو القلق. ومع ذلك فإن هيدجر، مع تقريره لإمكانيات الإمساك العيني بالعدم، لا يقع في خطأ هيجل، ولا يحتفظ للاوجود حتى لو كان وجودا مجرداً : إن العدم ليس بشيء، إنه "ينعدم". وهو يستند إلى العلوّ transcendance كشرط له**»[2]. وهذا يعني أن هذا السِّلب هو من يقر بوجودية الإنسان، وهذا الوجود المفعم بالقلق والخوف المعرض للعدم الدائم هو حقيقة الإنسان، و به يعرف المعنى الحقيقي لوجوده، حتى لو كان وجوداً زائفاً بلا معنى، لكن بما أنّه يفكر في هذا العدم إذن هو موجود، وبما أنّه موجود مازال حياً بإمكانه أن يغير مصيره.

3. العدمية ومنظورها للدين.

تطورت فكرة العدمية في العالم، واتصلت بجميع الميادين الإنسانية، بما في ذلك الدّين، لكونه يبحث في العلاقة التي تربط بين الإنسان بربه أو بخالقه. غير أن الدّين ليس الوحيد الذي يهتم بهذه العلاقة، فحتى الفلسفة و العلوم الحديثة كالعلمانية séculierوالعدمية اهتمت بالإنسان، والبحث في حقيقته وجوهره، رغم أن المنظور والمبادئ ليست نفسها إلاّ أنّها تشترك في موضوع واحد وهو حقيقة الإنسان« **والحق أن موضوعات الفلسفة هي نفسها بصفة عامة موضوعات الدين: فالموضوع في كليهما هو الحقيقة، بذلك المعنى السامي الذي يكون فيه الله والله وحده**

[1] جان بول سارتر، الوجود والعدم ، ص 69.

[2] المرجع نفسه ، ص 72.

هو الحقيقة، وهما يتناقلان بطريقة متشابهة إلى معالجة العالمين المتناهيين: عالم الطبيعة والروح المتناهي، من حيث علاقة الواحد منهما بالآخر، ومن حيث علاقتهما بالله بوصفه حقيقتهما»[1].

وحينما ننظر في الجوهر الذي يسعى إليه الدّين في تقوية إيمان الإنسان بنفسه وبخالقه، ليثبت له أنّ هناك غاية من وجوده، نجد نفس المسألة تطرقت إليها العدمية باعتبارها برزت إلى الوجود بفكر فلسفي، لتبحث هي الأخرى في حقيقة هذا الوجود قبل نفيه، والبحث في الروح المتناهي، فجميع الديانات العالمية اتفقت على مصير واحد للروح وهو النفوذ إلى العالم الماورائي le monde métaphysique، حتى لو اختلفت في مسألة الثواب والعقاب. إلا أن مصير الروح Espritواحد.

أمّا الفكر الذي يعتقد أن الاتجاه العدمي لا يؤمن بوجود الإله هو لم يرِد عندهم، فالغاية من هذا المذهب هو أن يثبتوا أن الإنسان لم يخلق فقط للعبادة، وأنّه كائن يتمتع بالحس الأخلاقي حتى بدون دين، «**الإنسان يتمتع بالحس الأخلاقي وليس بالضرورة بالحس الديني فقط، لأنّه من المعلوم أن هذا المفهوم قد جاء في سياق عصر مناهض للتصور الديني فقط، ألا وهو عصر التنوير، وبخاصة فيما يتعلق بالثواب والعقاب**»[2]. فالأديان les religionsبنسبة إليهم تجردت من مبادئها، والإله الذي يحكمها صّار عاجزاً في خلق الطمأنينة في نفوس عباده، لذلك يعتبرون وجوده وعدم وجوده سواء.

فالإله مات بنسبة إلى العدميين، أو بصيغة أخرى شطبوا وجوده كأنه كان و لم يعد له دور في حياة البشر لقولهم:«**فإن الله إن كان لا يُعنى بسيرتنا؛ فذلك إما لأنه عاجز عن ضبط الأشياء؛ وهذا محال؛ وإما لأن السيرة الإنسانية أتفه عنده من أن تستحق عنايته؛ وهذا محال كذلك؛ لأن كل صانع يعلم أن للأجزاء شأنها في المجموع فيعنى بها، فهل يكون الله أقل علماً من**

[1] هيجل، موسوعة العلوم الفلسفية، تر:إمام عبد الفتاح إمام، ط3، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2008، ص 45.

2 الزواوي بغورة، الإعتراف من أجل مفهوم جديد للعدل، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2012، ص 79.

الإنسان؟»[1]. فالتفكير الفلسفي كما هو معروف منذ الأزل البعيد بحث كثيراً في حقيقة الوجود وخالق الكون ومصير الإنسان.

كان أنصار الدّين "مختلف الديانات" تقف في وجه المسّائل الّتي تطرحها الفلسفية فيقابلون بالإعدام وحرق مؤلفاتهم، خاصة إذا تعلق الأمر بالدّين والسّلطة، فظلت العقول عاجزة عن طرح مثل هذه الأسئلة، «**يعتبر طرح مسألة وجود الله من الذوق السيئ. فمسائل الدّين هي أشبه شيء بمسائل التفضيل الجنسي: لا يجب مناقشتها في العلن، والأسئلة المجردة أيضاَ لا يناقشها سوى أصحاب الظل الثقيل** »[2]. فهذه المسائل مسكوت عنها.

وبطبيعة الحال تغير الأمر في العصر الحديث أو ما يسمى بعصر الأنوار؛« **التنوير: حركة فلسفية قامت في القرن الثامن في أوروبا، تميزت بتأكيد على قدرات العقل البشري، وتحديد الفكر السياسي والديني والتعليمي، الاختيار النقدي للنظريات والقوانين المقبولة سابقاً من وجهة نظر عقلية، أكثر من الالتفات إلى الخبرات الحسية أو الإيمان بحاجة الأسئلة الأساسية لوجود الإنسان، كما أكدت على النزوع إلى الفردية، وفكرة التقدم العالمي الإنساني، والطريقة التجريبية في العلوم**»[3]. ومن هنا ولد الاتجاه العدمي ليدعوا أصحابه إلى التحرر العلمي والدّيني وتحرير إنسانية الفرد.

تجرأ الفكر الحديث والمعاصر لطرح تلك الأسئلة التي مُنع منها الفلاسفة السّابقة لهذا الطرح، فطرحوا العديد منها عن غاية وجود الدين؟ ، وهل الإله موجود ؟، وإن كان موجودا إذن هو إله عاجز عن تغيير أوضاعهم وتحقيق أمانيهم،«**بدءاً من أيّة لحظة بدأت الآلهة تنسحب من العالم؟. منذ أيّة لحظة فقدت الصور ألوانها؟ منذ أيّة لحظة أُفرغ العالم من جوهره، منذ أيّة**

[1] يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014، ص 101.

[2] جون سيرل، العقل واللغة والمجتمع(الفلسفة في العالم الواقعي)، تر: صلاح إسماعيل، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011، ص 75.

[3] نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، دار المعتز للنشر والتوزيع، الأردن–عمان، 2011، ص 80.

لحظة لم تعد العلامات علامات، منذ أيّة لحظة وقعت القطيعة التراجيدية، منذ أيّة لحظة تُركنا لمصيرنا، أيّ منذ أيّة لحظة لم تعد الآلهة تريدنا كمتفرجين، ومشاركين؟ لقد تُركنا لأنفسنا، لعزلتنا، لخوفنا فولدت المشكلة: ما العالم؟ ومن نحن؟»[1].

اعتبر العدميون إعلان وجود الإله الذي يكون قد مات منذ أزل بعيد حقيقة وهمية، لأن الإله الذي يعبده هؤلاء هو في الأساس ميت، وتلك الأديان التي يحكمها هذا الإله الميت تجردت من أخلاقها لترتبط بالسّياسة والاقتصاد، «**فالأديان قد تحولت إلى مؤسسات، وصار اللاهوت الذي تفرزه كما يقول غارودي" لاهوت سيطرة»**[2]. كون الأديان تحولت إلى مؤسسات تجارية، تبيع الفرد وتشتريه، خلقت ذلك الشرخ الكبير بينها وبين أفرادها، وهذا السبب في هجرانهم للأديان وسخطهم عليها.من خلال ما ذهب إليه الاتجاه العدمي، في طرح حقيقة الدّين والإله، اعتبر أنه مذهب غير أخلاقي، ينشر الكفر، دون أن يعي هؤلاء الذين لا يعرفون إلّا النقد الذاتي، وإصدار أحكام قبل دّراسة المفاهيم والمعاني من وراء كل فكر.

فهدف العدمية في الأساس ليس تشويه الإله والدّين، إنّما كانت تسعى وراء تحرير الإنسان الذي يعبد العديد من الأديان وتترك عبادة الإله الأصلي، وتحرير الدّين نفسه من الأوهام التي طغت عليه من كل الجوانب، وهذا بالتحديد ما نشهده اليوم فنحن صرنا نعبد كل ما يلاءم تطلعاتنا، وجميع الديانات تحولت إلى مؤسسات تجارية لها علاقة بالاقتصاد والسّياسة، فإن أقر الدين "الذي له نفوذ وقوة " أن هذا حرام سيكون حراماً، لتختلط بذلك المفاهيم ولا نعرف ما هو الدّين الأصلي، لأنّه سمح لنفسه بالاختلاط بالثقافات والدّينات الغربية التي خلفت إنساناً عارياً، لا يملك لا دين، لا حضارة، ولا مستقبل.

[1] نانسي هيوستن، أساتذة اليأس(النزعة العدمية في الأدب الأوروبي)، تر: وليد السويركي، ط1، أبو ظبي للثقافة والتراث، أبوظبي،2012، ص 21.

[2] جورج طرابيشي، هرطقات2،(عن العلمانية كإشكالية إسلامية–إسلامية)، ط1، دار الساقي، بيروت،2008،ص140.

فالعلاقة بين العدمية والدين هي علاقة سطحية، تنظر إليه على أنّه يملك وظائف أخرى غير الإرشاد الروحي «**إن الدين في وظائفه، يتجاوز أحيانً دور التخفيف من الأوجاع، ليصير طاقة تعبئة للبشر ودفعهم إلى النضال من أجل حقوقهم وطموحاتهم وأحلامهم في معارك تحررهم الوطني والسياسي والاجتماعي**»[1]. ونظراً لهذه الوظائف التي وقف الدّين أمامها عاجزاً، أوجد النفور بينه وبين البشر، واتخذوا منه موقفاً سلبياً، فلم يعد الدّين قادراً عن خلق ذلك التفاعل بينه وبينهم.

العدميون لا يحصرون وظيفة الدين فقط في الإشباع الرّوحي، بل كان عليه أن يؤدي وظائف أخرى غير هذه كالإجابة عن ما يدور في ذهنه من تساؤلات مصيرية، ويخفف عنه أوجاع الحياة، بعيداً عن النهي والنفي وهذا حلال وهذا حرام، ولهذا شعر الإنسان العدمي أنّ الله تخلى عنه وتركه ليصارع في هذا الكون لوحده، ونتيجة هذا التفكير تطرقوا إلى العديد من المسائل الفلسفية؛ كطبيعة الخالق، حقيقة الموت والوجود، مصير الرّوح، حقيقة العالم الآخر(الماورائي)،«**من أولى هذه المسائل تلك التي تنجم عن التفكير في العلل الفاعلة مثلاً قول المرء:"أنا موجود" يدفعه للتساؤل:" من أين أتى كوني موجوداً؟"، هناك عالم؛ ما السبب في أن هناك عالماً؟، هناك وجود؛ ما العلة في أن قد كان هناك وجود؟ ، وبعد فما الذي جعل أن يكون هنالك شيء. وألاّ يكون عدم بدل هذا الشيء؟**»[2]. كل هذه الأسئلة كانت رحلة للإنسان العدمي في البحث عن حقيقة الوجود، والبحث عن حلول أخرى بعيداً عن الأسئلة التي لا يملك عنها أجوبة مقنعة، ومن بين هذه الحلول التي تطرقوا إليها" العلمscience".

سجّل التطور العلمي للإنسان تحولات كثيرة على مستوى الدّين، وظهور فروع علمية تخصصت في دّراسة الدّين وهو ما يسمى "علم الأديانla science des religions"، لكن هذا لا يعني أن هذا المتخصص في دّراسة الدّين غايته أن يسترجع العلاقة المبتورة بين الدّين والبشر،

[1] فؤاد خليل، الماركسية في البحث النقدي، ط1، دار الفرابي، بيروت–لبنان، 2010، ص18.

[2] أندريه كريسون، المذاهب الفلسفية، تر: حكمت هاشم، ط1، مطبوعات الجامعة السورية، سوريا،1952، ص04.

بل نتيجة لتطور هذه الدّراسات تراجع الإنسان الحديث في الالتزام بتعاليم الدّين، خاصة مع نظريات التطور "**تشارلز داروين Charles Darwin**".

إذ أصبح للإنسان قدرة في تحدي الله، بالبحث عن تقنيات وأساليب جديدة لإبراز هذه القوة، ومن بينها تمجيد الذات الإنسانية؛« **النظرة الإنسانية (Humanism)التي مجّدت الإنسان كمحور للكون وإله جديد له؛ وهو سيّد نفسه وحرّ الإرادة، ورافض للفكر والعقائد الغرائبية والغيبية. وقد اعتمد النظرة المادية البحتة في تفسير أحداث العالم وقوانينه وحياة الإنسان، واعتمد ما يسمّى العقلانية (Rationalism)كمنهج لتفسير حياة ومبادئ ونظم الإنسان»**[1]. وهذا ما ذهبت إليه "العلمانية séculier"، بحيث دعت إلى تقديس الإنسان، وهذا عن طريق فصل الدّين عن الأمور السّياسية وكل ما يعيق التطور الإنساني.

فالدّين بنسبة للعدميين وحتى العلمانيين يعيق التطور العلمي من خلال فرض سلطته وقوته، بقانون الأخلاق والمبادئ ولهذا يستوجب إبعاده عن العلم، رغم أن الدّين وخاصة الدّين الإسلامي والتاريخ يشهد ذلك فقد فتح« **مجال النشاط الفكري أمام الإنسان على مصراعيه وأطلق الطاقات الفكرية للإنسان إطلاقاً لا حد له. ومن هنا رأيناه يجعل الكون كله بأرضه وسمائه وما بينهما مجالاً للنشاط الفكري للإنسان»**[2].

فالدّين إذن ليس حكراً على التطور مثلما يزعم هؤلاء، إنّما هؤلاء من دعاة تشويه الدّين وتصويره على شكل شيطان عالمي يدمر الإنسان، فالحقيقة التي تجاهلها الإنسان نفسه هي من تركته عاجزاً في فهم ذاته، فعوضاً أن نبحث في المسائل الكونية، علينا أن نراجع الواقع الإنساني المرير الذي هيمنت عليه كل أشكال العنف والحروب باسم الدّين، والحقيقة أن الإنسان هو الذي صنع لنفسه عالم الإجرام، فدعاة الدّين هم من شوهوه بأنفسهم من خلال «**تحويل الدين إلى لاهوت**

[1] محمد علي البار، العلمانية، جذورها وأصولها، ط1، دار القلم، دمشق، 2008، ص 33.

[2] محمود حمدي زقزوق، الدين والفلسفة والتنوير، دط، اقرأ سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار المعارف، القاهرة، 1996، ص 27-28.

جامد يعني تحول بصر الإنسان عن الأرض إلى السماء حيث عالم"الماوراء" بحيث يصبح عاملاً من عوامل اغتراب الإنسان وشقائه»[1]. فصّار كلّ من تؤلمه سِّنه عوضاً أن يعالج المرض، يلوم الدّين ويكفر بالله أو يلوم من حوله.

فالمشكلة الحقيقية لا تكمن لا في الدّين ولا في الاعتقاد، والصّلاة والدعاء وانتظار الله أن يغير واقعنا دون أن نغير ما في أنفسنا لا يجدي نفعاً، فالإنسان الحديث هو من سحق هويته الشخصية والوطنية في الجري وراء الرغبة في السّيطرة والحكم وهاجس التملك، وهذا نتاج الحروب، والقتل وكل أنواع الجرائم والاستبداد والاغتصاب الروحي، وكل هذا ما خلق "الإنسان المغترب".

والإنسان نفسه هو من حول الدين إلى لاهوت جامد كما عبر عنه"**فيورباخFeuerbach**، فرغم أنّ الدّارسين اعتبروا فلسفته"عبارة عن نقد الدّين ونفي وجود الله فاعتبروه فيلسوفاً ملحداً"، لكن بعيداً عن معتقده وما يهمنا هو القضايا التي تناولها في فهم الدّين والمسائل التي طرحها حوله من غاية ووظائف ومفاهيم. أمّا النقطة التي تلتقي فيها العدمية مع الدّين" جميع الدّيانات"، هي فكرة الموتla mort، بحيث يكون مصير البشرية الفناء والزوال، فالدّين حاول أن يخفف ذلك الرعب من شبح الموت، من خلال تصوير العالم الآخر بصورة جميلة تشتهيها الأنفس "الجنة".

فنفس الطرح ذهبت إليه العدمية من خلال البحث في حقيقة العالم الآخر"الماورائي"، إذ بحثت في حقيقة وجوده والسبل إلى تقبله كظاهرة حتمية، فالدّين إذاً جاء ليملأ ذلك الفراغ الوجودي الذي يخلقه رعب الموت،«**إن الدين يأتي استجابة لفراغ وجودي عند من يعلم أن عليه أن يموت يوماً ما وأن استقراره على الأرض محدود في الزمن وأن كل وجود يندرج مسرعاً بين عدميين**»[2].

فالحديث عن الموت و طريقة علاج الصّدمات التي تنتج من إثر فقدان شخص عزيز ما، أو خوف الشخص نفسه من الموت، بحثت فيه العديد من الدّراسات الإنسانية، ورغم كل التطورات

[1] فيورباخ، أصل الدين، تر: أحمد عبد الحليم عطية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان،1991، ص 14.

[2] ميشيل أوتفري، نفي اللاهوت، تر: مبارك العروسي، ط1، منشورات الجمل، بغداد، 2012 ، ص 86.

العلمية إلاّ أن أثره لم يخفف من حدّة الموت، والعدميين من بين الذين بحثوا في ظاهرة الموت ففيما يتمثل ذلك؟.

4. العدمية والموت:

فكرة الموت مرعبة لجميع البشر، حتى المؤمن الذي يقدم نصائح ومواعظ دينية يخاف من حدوثه، كون الموت يأخذ مالا يعيده،« **الموت يخيفنا. ولأنّه يخيفنا، فإنّنا نتجنب التفكير فيه والحديث عنه، بل نتجنب حتى الإقرار به أحياناً...حتى عندما يصيب شخصاً قريباً منّا. لكن الموت، بطريقة غريبة، هو الضوء الذي يُقاس به ظل معنى الحياة كلّه.ولولا وجود الموت، لبدا لنا كل شيء معدوم الأهمية ولصارت القيَّم والمقاييس كلّها صفراً**»[1]. إنّ مجرد ذكر لفظة "الموت" تثير فينا الرّعب والقلق، لذلك معظمنا تراه يتحاشى الحديث عنه أو ذكره،فينجم عنه خوف يهدد استقرار الفرد فيهرب ويختبئ وراء النّصوص الدّينية أو الأدّبية، أو الاختراعات الأخرى التي صنعها ليضمن خلوده.

ترى الفلسفة العدمية أن الموت هو معنى الوجود كونه مرادف للعدم، فلولا الموت ما كان الوجود وما كان له قيمة جمالية، ولذلك اختار العدميون تقبل فكرة الموت بدل الهرب منه، فهو مصير حتمي للبشرية جمعاء،«**و موقفنا من العدم في حال الموت خصوصاً يجب أن يكون موقف حب "المصير" الذي دعا إليه نيتشه، و ذلك بأن نعد هذا العدم الذي يقلق منه عنصراً جوهرياً في تركيب الوجود في العالم كما رأينا**»[2].ففكرة تقبل العدم والموت هو الحلّ الأمثل الذي ذهبت إليه العدمية.

ونفس الفكرة ذهبت إليها مختلف ديانات العالم،«**وفي أشكال كثيرة من الدّيانة البوذية، كثيراً ما يجري تعليم ممارسة التأمل باعتباره وسيلة يحضّر بها الإنسان نفسه للموت وهو لا يزال على**

[1] مارك مانسون، فن اللامبالاة، لعيش حياة تخالف المألوف، تر:الحارث النبهان، ط1، منشورات الرمل، تونس،2018، ص247-248.

[2] عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984، ص313.

قيد الحياة. ويُعتبر جعل المرء ذاته تنحل وتذوب في العدم الواسع(بلوغ حالة النيرفانا، حالة الإشراق) جولة تجريبية في اجتياز الحد الفاصل وبلوغ الناحية الأخرى»[1]. فهذه التمارين قد تساعد الإنسان في الاستعداد للموت في أي لحظة والانتقال إلى الناحية الأخرى وهو العالم الماورائي.

لكن ممكن أن يستعد المرء لموته، لكن من المستحيل أن يستعد لموت شخص عزيز عليه فجأة دون سابق إنذار، فهذا هو الرّعب بعينه، يتمنى الإنسان لو أنّه حقاً يستطيع أن يتجاوز هذا الخوف، لكن بما أن«**الموت موجود، لا بوصفه نقيضاً للحياة، بل بوصفه جزءاً منها»**[2]، كان عليه أن يبحث عن طرق أخرى ليثبت وجوده وليستمر حتى ما بعد فنائه، فجُل ما خلقه وصنعه للآن هو محاولة منه ليحقق استمراره،« **إنّ الدّين والسّياسة والرياضية والفنّ والاختراعات التكنولوجية كلّها نتيجة مشاريع البشر للخلود»**[3]. وبعد كل هذه الإبداعات والاختراعات هل استطاع الإنسان أن يتجاوز هذا الفراغ؟، وهل استطاعت هذه الإنجازات أن تضمن استمرارية خلوده؟، وإلى أي مدى خففت من حدّة الصّراعات التي تواجه وجوده؟.

يرى العدميون أن الرّغبة في الخلود هي التي تخلق الرّعب ضّد الموت، وعدم التفكير في حقيقة العدم «**إن الرغبة الجامحة للتجربة الإنسانية في التغلب على عدم القدرة على تصوّر الموت من خلال فكرة الخلود تجعل التحوّل إلى العدم أمراً لا يمكن التفكير فيه. ولذلك، فالشيء المفيد هو هذا التصوّر للأفول، للسقوط،" للعدم". إنه تصور لشيء- يختلف عن الموت(thanatos) الذي يهدّد الحياة باستمرار- لا يحدث ضمن تجربة الكائنات الإنسانية**

[1] مارك مانسون، فن اللامبالاة ، ص 258.

[2] هاروكي موراكامي، الغابة النرويجية(رواية)، تر: سعيد الغانمي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب،2015 ، ص 37.

[3] مارك مانسون، المرجع السابق، ص252.

ووعيها»[1]. فالعدم مهما توقفنا عن ذكره إلا أنّه موجود وحتمي، والإنسان معرض للموت تماماً كما الأشياء الأخرى في الحياة كالنجاح والخسارة، والسّعادة والألّم...

لا أحد يرغب في العيش للأبد، خاصة مع هذه الأوضاع التي يشهدها العالم مؤخراً، وبالرغم من ذلك تبقى فكرة الموت مستعصية بنسبة للأفراد، فواصلوا البحث وتبنت الدّراسات العديد من النظريات لما يحدث للروح أثناء خروجها من الجسد، فالكثير من الدّيانات ذهبت إلى أن الرّوح الطيبة تعود لتسكن في روح طيبة أخرى، وديانات أخرى كالإسلام الذي يؤمن بأنّ الرّوح تعود لخالقها.

ومن أجل أن يجد الإنسان إجابة عن مصير الروح بعدما ينفصل عن الجسّد، بحثوا في الصّلة التي تجمع بين الموت و الله الخالق لهذه الرّوح ويأخذها متى شاء ،« **كما نستطيع أيضاً أن نبحث في الصّلة بين الموت وبين مسائل الإلهيات، خصوصاً فيما يتعلق بوجود الله ومسألة الخلق من العدم،فإن هذه المسائل ستأخذ وضعاً جديداً بعد البحث في المشبكة الحقيقية للموت»**[2]. فالبحث في حقيقة الموت يستدعي لمعرفة الله وحقيقته، وحقيقة الفناء، وسبب خلقه للبشرية وسحبهم من الكون وولادة جيل ورحيل آخر، ولعدم وجود إجابة لهذه الأسئلة، ذهبت العديد من الدّيانات إلى وضع أجوبة افتراضية ومنها: الأرواح الشريرة تعذب في الجحيم، والأرواح الطيبة المؤمنة تخلد في الجنة وتتمتع في الفردوس الأعلى" البرزخ".

ومن هذه المعتقدات وضع البشر لنفسهم القوانين الأخلاقية وساروا عليها فمن أراد الجنة يكون إنساناً طيباً ذو أخلاق، ومن تجاوزها مصيره النّار في جهنم، لذلك اعتبر العدميون هذه الأخلاق غير أخلاقية لأنّها تسجن الإنسان بمصيره في الآخرة، وأهملت مصيره في الحياة.

---

1 هانز جورج غادامير، بداية الفلسفة، تر: علي حاكم صالح، حسن ناظم، ط1، دار الكتاب الجديدة، ليبيا، 2002، ص 80.

[2]عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ص 306.

ومن هنا نعود إلى نفس النقطة التي بدأنا منها، وهي نقد الاتجاه العدمي لهذه الأخلاق والمبادئ التي تعتقد أنّها من خلق البشر، وهذا ما دفعهم للشك في نوعية العبادة؛ هل حقاً بهذه الشرائع يعبدون الله؟، أم هي شرائع جاهلية؟، «**إنما يحدث تغير جوهري في حياة الإنسان بحسب معيار آخر مختلف تماماً. هو نوع العبادة التي يعبدها. ونوع التشريع الذي ينظم حياته. هل يعبد الله الحق أم يعبد آلهة مزيفة؟ ، وهل يتحاكم إلى شريعة الله أم إلى شرائع جاهلية من صنع البشر؟** »[1]. وهذا ما يدفع للشك في العبادة التي خلقها الله عزّ وجل غاية في حياة عبده، وكل هذه الأسئلة دفعت بالأفراد إلى الشك والتخلي عن طقوسهم التي يعتمدون عليها في العبادة.

لكن الفلسفة العدمية رغم شكها في حقيقة العبادة إلاّ أنّها لم تشك في حقيقة اللهو في العواطف الدّينية، فمعظمهم الفلاسفة العدميين، أقروا بوجود الإله« **ولا شك في أن فكرة الله والعواطف الدينية موجودة، وهي تتطلب تفسيراً، وبدلاً من القول بأن الإنسان كائن" إلهي" يجمع في ذاته العنصر الطبيعي والعنصر الإلهي، كما يجمع عنصر الموت والخلود في هذه الحياة وفي الحياة الأخرى، يجب القول بأن "الله" و"الديانة" هما ظاهرتان إنسانيتان،لأن العنصر الإلهي هو من إبداع الإنسان وليس الإنسان هو من إبداع الله** »[2]. فالعدمية من خلال طرحها لمسألة حقيقة الوجود وحقيقة الله، كانت تبحث في سبب عجز الإنسانية في ردع الموت، والفناء، والألم، والبحث في سبل إسعاده، فلم تكن غاية هذا المذهب في جوهره نفي الله مثلما هو الأمر عند مذهب الإلحاد Athéisme.

[1] محمد قطب، مذاهب فكرية معاصرة، ط9، دار الشروق، القاهرة، 2001، ص 339.

[2] المرجع نفسه، ص 272.

5. العدمية والإلحاد.

الإلحاد هو مذهب إيديولوجي، ينكر وجود الله، فهم لا يعترفون بوجوده، ويعتبرون وجوده هو سبب التراجع الإنساني،« **الإلحاد بمعنى إنكار وجود الله، والقول بأن الكون وجد بلا خالق أو أن المادة أزلية أبدية، وهي الخالق والمخلوق في ذات الوقت**»[1]. فالعالم بنسبة لهؤلاء خلق من عدم أو من فراغ مطلق. فالإلحاد هو الآخر نكر كل القوانين الأخلاقية، لكنه سعى أكثر إلى تجاوز العدمية التي بحثت في حقيقة الله، فيذهب المذهب إلى أن الله غير موجود،«**إن أشكال العدمية المعاصرة تستدعي أكثر من أي وقت مضى مبدأ "تجاوز القيم السائدة(transvaluation) يتجاوز أخيراً كل الحلول والافتراضات الدينية والعلمانية المنحدرة من ديانات التوحيد. يجب على زرادشت أن يستأنف الخدمة: فوحده مذهب الإلحاد يجعل الخروج من العدمية ممكناً**»[2]. فالملحدون يؤمنون بمبدأ السّببية، بمعنى وراء كل شيء سبب معين.

وكان السبب في إنكار وجود الله عند الملحدين هو أنّ الله لا يحب البشر بل هو في صّراع دائم معهم كي لا يتجاوزونه في الإبداع والخلق،«**العلاقة بين البشر والآلهة علاقة صراع وخصام لا يفتر: الآلهة تريد أن تقهر الإنسان وتكتله وتحطمه لكي لا يطمح في أن يكون مقتدراً مثلها، فلا تفتأ كلما حقق نجاحاً أن تصب الكوارث فوق رأسه لكي لا يستمتع بثمرات نجاحه، وهو من جانبه دائم التحدي للآلهة، كلما وقع في حفرة من حفائرها عاد يستجمع قواه ليصارعها من جديد.**»[3]. فالملحد من أجل أن يثبت قدرته كان عليه أن يقتل خالقه، ومسح جميع الدّيانات والسّخرية على كل المعتقدات، والإلحاد هو الآخر درجات؛ فمنهم الملحد الكامل، والإلحاد الجزئي.

ينظر الملحدون للدّين على أنّه وهم خلقه البشر لأنفسهم، أو حجة لعجزهم والاختباء وراء إله أعظم،« **ومهما يكن من شيء فليس الدين إلا الانعكاس الوهمي في أذهان البشر لتلك القوى**

---

[1] محمد قطب، مذاهب فكرية معاصرة ، ص605.

[2] ميشيل أونفري، نفي اللاهوت، ص 52.

[3] محمد قطب، المرجع السابق، ص 459.

الخارجية التي تسيطر على حياتهم اليومية، وهو انعكاس تتخذ فيه القوى الأرضية شكل قوى فوق طبيعية.(يقصد قوى خارقة)»[1]. فمن أجل أن يهرب الإنسان من حقيقة عجزه صنع هذا الإله لعبادته واعتباره المانع لتحقيق الإنجازات.

والنقطة الأخرى التي يختلف بها الإلحاد عن العدمية، هو عدم التصديق بالعالم الآخر، والحديث عن الحساب والثواب والعقاب هو وهم آخر من صنع الإنسان الخائف والعاجز« **لذلك فإن الجاهلية المعاصرة لا تتكلم أبداً عن اليوم الآخر وما فيه من بعث ونشور وحشر وحساب وثواب و عقاب ! وإن تحدثت عنه فعلى أنه وهم لا حقيقة له، أو قضية" غيبية" لا ينبغي أن يشتغل بها نفسه الإنسان الذي يحترم العلم ويعيش بروح علمية»**[2].

فكلّ المعتقدات والعبادات وهمية بنسبة لمذهب الإلحاد، وإنّما الحقيقة الوحيدة التي يصدقون بها هو العلم، الذي باستطاعته أن يغير مصير الإنسان، رغم أنّنا نشهد عكس ذلك كلما تطور العلم، تراجعت مكانة الإنسان وأخذت مكانته الآلات، ولم يبق منه إلاّ اسمه" إنسان".

أمّا فيما يخص الصّلة بين العدمية والإلحاد، هو النفي والنكر لكل قوة غير إنسانية، من حيث أن الإلحاد كان صريحاً في دعوته، وهذا ما نجده عند "نيتشه Nietzsche وجان بول سارترjean Paul Sartre" ويتجلى هذا الإلحاد من خلال إعلان "نيتشه Nietzsche عن موت الإله.

كما اعتبر جان بول سارترjean Paul Sartre" أن الإله هو من خلق تراجعاً فكرياً في العصر الحديث، ونظراً لما طرحه هؤلاء، اعتبر الباحثون أنّ العدمية وجه آخر للإلحاد « **والعدمية تعني " موت الله"، هذا الإله الذي يجمد هذه المثل وهذه القيم التي تعدم الحياة، هذه الأخلاقية المنحطة الخاصة بالضعفاء.إنه زمن القلق الحديث الذي يعلن عن نفسه، الزمن الخالي من أي هدف، العبث القدري. تتبنى العدمية موقفاً سلبياً تجاه هذه العبثية المحيطة(المرحلة السلبية من**

[1] محمد قطب، مذاهب فكرية معاصرة ، ص293.

[2] المرجع نفسه، ص222.

العدمية). فإذا كان الله قد مات، فما الفائدة إذاَ؟ تترافق هذه العدمية مع استعباد كلي للإرادة وإعلان قدوم ما أطلق عليه نيتشه اسم " الإنسان الأخير": إنه يحيل الوجود إلى نوم لا ينقطع، إلى تسلية ورفاهية، لا قوة له، ينطوي على نفسه ويكتفي بحياته البسيطة التي لا طعم لها ويسميها سعادة»[1].

فهنا نتعرف إلى نوع آخر من العدمية وهو "العدمية السّلبية" ومن خلال هذا النوع يتبين لنا أن العدمية تتخذ أشكالاً أخرى غير ما ذهبنا إليه سابقاً، فإن كان روادها أقروا بانسحاب الله عن الأرض، وبصيغتهم أن "الله قد مات"، فهذا يعني أن العدمية تتفق مع الآراء الملحدة.

فلم تنحصر آراء العدميين في نبذ ونفي القيم الأخلاقية السّائدة وغيرها فحسب، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك **من** خلال نفي كل ما هو موجود« **على أن نيتشه يستثمر لصالح العدمية القيّم التي اعتُبرت تقليدياً مانعة للعدمية، ونخص بالذكر الأخلاق. المسلك الأخلاقي كما شرحه سقراط و كما توصي به المسيحية، هو في حد ذاته علامة انحطاط.انه يريد أن يستبدل الانسان الحقيقي بإنسان وهمي، ويستنكر عالم الأهواء والعواطف باسم عالم منسجم، كله خيال. فإذا كانت العدمية هي العجز عن الإيمان، فان أخطر ظاهرة لها توجد في الإلحاد، وإنما في العجز عن الإيمان بما هو موجود، وفي العجز عن رؤية ما يجري. هذا الوهن هو في أساس كل مذهب مثالي. الأخلاق لا تؤمن بالعالم»**[2].

فعدم التصديق بما هو موجود هو ما يجعل من العدمية تشكل خطراً على الإنسان كونها تتشارك مع الإلحاد في ترك العبادات واستحلال المحرمات، إذ يرى الكثير من الدّارسين أن الإلحاد نفى وجود الله والآخرة من أجل التخلص من الضغوطات النفسية التي تنتج من خلال إشغال الفكر في المصير بعد الموت، فالخوف من الموت هو ما جعلهم ينكرون الله والعالم الآخر، فالإلحاد هو

[1] جان فرنسوا دورتيه، معجم العلوم الإنسانية، جورج كتورة، ط1، كلمة ومجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، أبوظبي–الإمارات العربية، 2009، ص 1080.

[2] ألبير كامو،الإنسان المتمرد، ص 88.

ردة فعل الملحدين من الخوف من مسألة الحساب والعقاب، وفعلاً هذا ما نستنتجه من خلال إيمانه بمبدأ السببية، ففي إلحادهم سبب ما، وهو هذا الخوف من العدم والموت والفناء.

لو نربط العدمية بالإلحاد من خلال ما ذهبنا إليه، نستطيع أن نصنفها ضمن أنواع الإلحاد، كون العدمية هي الأخرى تنقسم إلى نوعين أو فئتين؛ فئة لا تؤمن بالله، وفئة تعتبر وجوده وعدمه سواء،«**من الممكن إذن تعريف الإلحاد بأنه كل موقف أو مذهب ينفي وجود الله، سواء أكان هذا النفي ضمنياً أم معلناً، نسبياً أم مطلقاً، سلبياً أم إيجابياً، وتعريف الإلحاد بأنه موقف أو مذهب يعني قسمته إلى شكلين: عملي ونظري. فالإلحاد العملي هو موقف كل من يتصرف في هذه الحياة وكأن الله غير موجود. أما الإلحاد النظري فهو مذهب كل من يسلب عن الله صفة الوجود أو لا يقر له بها**»[1]. وفي هذين القسمين تتشارك العدمية مع الإلحاد.، لكن ما الفرق بين عدم وجود الإله، أو وجوده وعدمه سواء؟. أليس هذا نوعاً آخر من الإلحاد؟. وما الغرض في نفي الله هل هذا سيغير حقيقة الإنسان؟.

بهذا التصور لكلا المذهبين في وجود الإله على أنّه مِثل الشعور الفردي، فما نشعر به في هذه اللحظة سيتغير بعد قليل ويحل مكانه شعور آخر، فهم نكروا وجود الخالق وعبدوا إله غيره مزيف، وهو إله الاقتصاد والتكنولوجيا، والحكم.

أمّا قتل الله لا يفيد في شيء، فمجرد معرفة أن الله موجود يخلق الرّاحة النّفسية بأنّ هناك قوة عظمى قادرة على هذا الظلم والشّر الذي خلقه الإنسان بنفسه لنفسه، وحينما نعرف أن لا يزال في الوجود من يخاف الله نحس بالأمان ونعرف أن الخير أقوى من الشر«**إذ يرى جيمس أن الاعتقاد بوجود الله اعتقاد صحيح، لأن هذا الاعتقاد يؤدي إلى نتائج عملية مرضية، ولا أهمية هنا للبحث فيما إذا كان الله–سبحانه وتعالى– موجوداً أو غير موجود، لأن هذا الأمر لا يحدث فارقاً فيما يقع في خبرة الفرد. بل كل ما هنالك أن اعتقاد الفرد بوجود الله من شأنه إن يحدث نتائج مرضية بطريقة غير مباشرة فحينما يشعر الفرد بالراحة والسلوى بأن الله موجود، فان هذه الراحة**

[1] جورج طرابيشي، هرطقات2، ص229.

أو السلوى ليست هي معنى إيمانه بوجود الله وإنما هي مجرد نتيجة لتمسكه بهذا الإيمان أو بذلك الاعتقاد »[1].

إنّ فكرة وجود الله هو من يخلق نظام على وجه الأرض، فلو تأكد الإنسان أنّ الله غير موجودا مثلما يزعم هؤلاء لكانوا تصارعوا فيمن يكون إله جديد ويكون ربّ البشرية، تماماً كالصّراع حول السّلطة، وهذا ما يثبت أنّ الإنسان عاجز عن السّيطرة، وقتل الله ومحاولة نقل المركزية للإنسان لن يحرر العالم، من الحروب والجرائم والاغتراب، «**إذن فقتل الله لا يكفي لإنجاز عملية تغيير القيم**»[2].

ولن نستطيع أن نغير مصير الإنسان ونمنعه من الفناء والعدم، وبقتله لن يختفي معه الذعر والقلق، ولن يكون هناك معنى للوجود مثلما يزعمون،«**لنعلق على دعابة شاعت منذ زمن، يمكننا الجدل حول الحظ الإنساني بالاعتراف انه في العالم المعاصر"مات الإله ولكن الانسان لم يغفر ذلك لنفسه".دعابة لفظية، ولكنها ليست كذلك وحسب، لأنها في العمق تتناول وتبين الفرق بين الإلحاد المعاصر والإلحاد الذي وجد صيغته الكلاسيكية في فكر فيورباخ(...) إن نفي الله، أو تسجيل واقعة موته لا يمكنه اليوم أن يؤدي لدى الانسان إلى أية "استعادة" لماهيته المستلبة في تميمة الإلهي**»[3]. فبقتل الله يعني أن الإنسان سيضل وحيداً في هذا العالم، وستعم الفوضى أكثر ما نحن عليه من الفتن وشن الحروب والتفنن في أشكال الجرائم.

أمّا في ما يخص الدّين لم يكن حكراً على أحد، وهو الشيء الوحيد الذي يتساوى فيه البشر بمختلف مواقعهم الاجتماعية، فكل شخص له الحرية في الدّين، المتعلم والغير المتعلم، فالدّين لا يخص فقط الله لكنه يخص أيضاً العباد،« **فالدين ليس للّه فقط، وإنّما هو موجود في الشارع وفي**

[1] محمد مهران رشوان، مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة، ط2، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984 ، ص 68.

[2] روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص 05.

[3] جياني ڤاتيمبو، نهاية الحداثة(الفلسفات العدمية والتفسيرية)، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص 37.

أعماق الفرد والمجتمع، وقد تختفي أنماط التقديس وتموت مع أنماط الإنسان التي جعلتها تهيمن وتعيش. أمّا اللّه، كمرجعية مستمرة وكدلالة على المطلق فهو حي لا يموت(...)والحديث عن موت اللّه في المطلق كلام لا معنى له.إنّه عبث وعدمية جوفاء، وليس المسلمون ولا العرب بحاجة إليه»[1].

فالدّين يستطيع أن يؤدي تلك الوظائف التي لم تستطع الأفكار الفلسفية ولا التطور العلمي أدائها، فصحيح أن العلم يخرج الإنسان من الظلام إلى النّور، ونستطيع بواسطة الفلسفة أن ندرك حقيقة الموجودات، ونطور الوعي من خلال التأمل وتخليصه من الجمود واكتساب الحكمة والمعرفة، ولكن يبقى الدّين هو عماد كل فرد من خلال إشباع حاجاته الروحية والوجدانية، حتى لو ادعى أحدنا غير ذلك، إلاّ أنّه محتاج دائماً إلى سند روحي.وفي الأخير نتوصل إلى القول أنّ ما ذهب إليه المذهب الوجودي، مبالغ فيه، حتى لو كان في صميمه إعادة الاعتبار إلى الإنسان،«**ولكن الحياة سارت إلى الأمام. والوضع أصبح مأساوياً أكثر من قبل، وظلت نداءات الوجودية مجرد نداءات، فلم توجه الإنسان إلى الممارسة المؤثرة، لم توجهه نحو النضال ضد القوى الرجعية، بل حصرته فقط في الوعي الفردي الذاتي، في الحرية الساحرة، في الإدراك السلبي للعالم**»[2].

فلو كان الإنسان هو الحقيقة الوحيدة في الوجود، كيف نفسر عجزه عن تغيير وضعه من الأسوأ للأفضل، فنحن نشهد العكس، لأنّه لا يستطيع أن يملك تلك الحرية المطلقة التي يدعوا إليها المذهب الوجودي، بل تلك الدعوة في التحرر هو ما يجعله إنساناً عاجزاً وضائعاً لا يعرف الصّواب من الخطأ، وحينما يتيقن أنّه عاجز عن التحرر يزرع ذلك في نفسه اليأس، فتصوير مظاهر الحياة السّلبية هو رعب آخر يهدد استقرار الفرد أكثر من الموت.

[1] محمد علي البار، العلمانية، ص 40.

[2] ساخارروفا، من فلسفة الوجود إلى البنيوية، تر: أحمد برقاوي، ط01، دار دمشق، لبنان، 1984، ص 15.

نستنتج من خلال هذا المبحث أن العدمية كمذهب وكاتجاه، بمختلف أنواعها واتصالاتها بالاتجاهات الأخرى كالوجودية والإلحادية، هي فلسفة جاءت لتدمر كل القيم الأخلاقية، والدّينية، والسّياسية، التي هي بمثابة قيد للحريات وتغييب الذات الإنسانية، وتسعى في البحث عن حلول فكرية تنقذ وجود الإنسان من سيطرة القوة المادية عليه، وكذلك القضاء على القلق الوجودي والخوف من الموت والفناء والعدم، وهذا من خلال نشر وعي فلسفي إنساني يتصدى للفكر السّلبي.

المبحث الثاني: مفهوم السّعادة.

تمهيد.

1) مفهوم السعادة.

أ. لغوياً.

ب. اصطلاحياً.

2) السّعادة واللّذة والألّم: الارتباط المفهومي والوظيفي.

3) مفهوم السّعادة عند القدامى.

4) السّعادة عند المحدثين والمعاصرين.

1. المذهب النفعي.

2. خلق السعادة وتجاوز التشاؤم والألّم عند العدميين.

أ. أرتور شوبنهاور.

ب. فريدريك نيتشه.

3. السّعادة والموت.

تمهيد.

أثار مفهوم السّعادةBonheur، اهتماماً بارزاً ونقاشاً عميقاً بين المفكرين، وفي وسط الثقافات المتعدّدة، بمختلف علومها الإنسانية(علم النفس، علم الاجتماع...)، و بمختلف اتجاهاتها وتفكيرها ومذاهبها.فهذا النقاش، أولدّ عدّة مفاهيم لمصطلح واحد "السّعادة"، إلاّ أنّها تشترك جميعاً في مبدأ واحد، وهو: "السّعادة مسعى إنساني يهدف إليه الجميع"، فهذا هو شعار الإنسانية ككلّ، وغاية قد تدرك، وقد لا تدرك؛ حسب الميول والاعتقاد وحسب النظرة إلى هذا المفهوم.

إنّ جهل وعدم معرفة مفهوم السّعادة ومضامينها، يجعلنا نجهل مكان تواجدها؛ هل هي في الصّحة، أو في العلم والمعرفة أو في اكتساب الأموال والشهرة؟، إلاّ أنّ الكثير يملك كل هذه الأمور التي من المفروض أن تجعل منه إنساناً سعيداً، لكنه كثيراً ما تجده يردد عابساً ومتشائماً:" أنا لست سعيدا" !؛ إذاً أين نجد السّعادة؟ ، ولما نحن البشر نتساءل دائماً وأبداً عن هذا السؤال الذي لم نجد له جواباً على الإطلاق!، قبل هذا علينا أن نبحث في مفاهيم السّعادة ومدلولاتها المتغيرة من سّياق إلى آخر؛ من(السياق الدّيني، السياق الفلسفي، الثقافي.. السياق الفكري عامةً)، فماذا نقصد بهذا المفهوم؟، وكيف يمكن للفرد أن يحقق السّعادة في هذا العالم المرير الذي يشهد صّراعات دّينية وسّياسية واقتصادية...؟ .

إنّ هذه الأسباب المذكورة تجعل من هذا الإنسان "المعاصر"، إنسان تعيس يعيش في دوامة الألّمla douleur، أسئلة كثيرة تتصارع في ذهنه تقوده إلى نبذ هذه الحياة التي قُذف إليها، وخَلقت فيه نظرة عابسة تشاؤمية، لكن هذه النظرة لم تسمح له بالانتحار في ظلمة هذا الكون العفن الذي تملأ الفضاء بصرخات تتضارب نحوه كالأمواج حاملةً نيراناً تحرق وجوده وكل ما سعى إليه، كلّ هذا يخلق فيه روح تكره هذا الواقع الذي لم يعد يرضيه فيه أيّ شيء، وتجده دائماً يبحث باستمرار عن حلّ في تغييره، بخلق عالم جديد يتناسب مع متطلباته.

1)مفهوم السّعادة:

أ. لغوياً:

جاءت في لسان العرب "**لابن منظور**" لفظة "سعادة":« **(سعد) السَّعْد، اليُمْن وهو نقيض النَّحس والسُّعودة خلاف النحوسة والسعادة خلاف الشقاوة يقال يوم سَعْد ويوم نحس...وقد سَعِدَ يَسْعَدُ سَعْدْ وسَعَادَة فهو سعيد نقيض شَقي**»[1].من خلال هذا التعريف، نستخلص أنّ لفظة "السّعادة" مشتقة من لفظة " سعد"، الذي يقابله عدّة ألفاظ مشتركة؛ مثل الفرحla joie، واليُمن، وفي نفس التعريف جاءت عدّة ألفاظ تناقض هذا المدلول إلى مدلولات أخرى، وهي الشقاءla misère والنحس، فاليُمن(الفرح) نقيض النحس، والسّعد نقيض الشقي، التي تشتق منه عدّة ألفاظ؛ كالمعاناةla souffrance والقسوة والحزن والأسى، وكلّها مرادفات للفظة "الألّم" la douleur.

ب. اصطلاحياً:

حينما نذكر لفظة "السّعادة"، تحيل بنا مباشرةً إلى الحالة النفسية للفرد ونربطها بالنّاحية الانفعالية والشعورية، فنفسرها بأنّها مجموعة مشاعر تصدرها الانفعالات في حالة معينة، قد يكون فيها الفرد يشعر بمزاج هادئ ومعتدل، فيصل إلى درجة يرضى عن حياته، ويتقبل وجوده وكل ما يحيط به من الأحداث، فالسّعادة هنّا مرتبطة بحالة شعورية.

أمّا من النّاحية التأملية(الفلسفية)، نّال هذا المفهوم حظّ كبير من طرف الفلاسفة، ولهذا تنوعت وتعدّدت مفاهيم هذا المصطلح كمفهوم وكمذهب، فنجد السّعادة مرتبطة بمفهومين آخرين وهما "اللّذة والألم ".فكثيراً ما نجد تعريفات لهذا المصطلح تربط بين هذين المفهومين(اللذة والألم)، وهذا ما جاء في تعريف "**جون ستيوارث ميل**John Stuart Mill" في قوله:« **المقصود بالسعادة هو اللذة وغياب الألم، وبالتعاسة الألم وغياب اللذة**»[2]، لذلك من المهم جداً أن نتطرق إلى هذه

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص196-197.

[2] جون ستيوارث ميل، أسس اللبرالية السياسية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996، ص 18.

المفاهيم ولو بإيجاز لأنّنا لو نخوض فيها سوف نغرق في عدّة آراء وتداخل عدّة مذاهب، فالغرض من ذكرها هو من أجل أن نبرز أهم النقاط التي تربط بين هذه المفاهيم.

2) السّعادة واللّذة والألّم: الارتباط المفهومي والوظيفي.

مثلما اختلف المفكرون في تحديد مفهوم السّعادة، اختلفوا كذلك في التمييز بين السّعادة واللّذة le plaisir، فهناك من يُعرف السّعادة على أنّها لذّة وهذا ما تجلى عند مذهب الأبيقوريون ومذهب اللّذة والمنفعة، و هناك من مّيز بينهما نحو:« **أيسر تعريف للذة pleasur أنها وجدان يصاحب إشباع الرغبات الشخصية، أما السعادة happiness فإنها وجدان يصاحب تحقق الذات ككل، بصرف النظر عن إشباع الرغبات المؤقتة، بل برغم الألم الذي ينشأ عن رفض إشباعها أو الفشل في إرضائها.**»[1]، منه فاللّذة لا تفارق إشباع الرغبات الإنسانية، بينما السّعادة هو وجدان متعلق بالذات الإنسانية.

فمفهوم اللّذة يوظَّف حسبهم للتعبير عن حالة إشباع الرغبات إذ اقترن مصطلح "إشباعsatisfaction" كثيراً باللذة لذلك اعتبر هذا المذهب على أنّه غير أخلاقي،«**مصطلح إشباع (satisfaction): يميز ميل بين السعادة والإشباع وهو تمييز أخلاقي هام بالنسبة إليه، فالإشباع التام هو خاص بالحيوان أما الإنسان فبإمكانه أن يشعر بالسعادة رغم أنه لم يحقق الإشباع التام**»[2]. فالإشباع التام خاص بالحيوان الذي يمكنه أن يحقق اللّذة وليس باستطاعته تحقيق السّعادة، أما الإنسان بإمكانه تحقيق سعادته دون الإشباع التام.

كمّا يرى أصحاب هذا المذهب أن تحقيق اللّذة لن يكون إلاّ بغياب الألّم، بينما مذهب السّعادة يذهب إلى أن السّعادة تنتج من الألّم لذلك هي شيء مشترك عكس اللّذة هي ميزة خاصة بالفرد الذي شعر بالذة الشيء في تلك اللحظة، لذلك لا تمتاز بالديمومة مثل السّعادة، « **إن اللذة تبقى مابقى الفعل الذي أدى إليها، ولا يشعر بها إلا صاحبها، أما السعادة فتمتاز بالثبات والدوام،**

[1] توفيق الطويل، مذهب المنفعة العامة في فلسفة الأخلاق، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 33.

[2] جون ستيوارث ميل، النفعية، تر: سعاد شاهرلي حرار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،2012، ص121.

وهي ليست إلغاء تاما للألم وإن كان هذا ممكنا، بل إن الأخلاقية تقوم في الصراع بين الواجب والهوى، وتمس الحاجة إلى التضحية باللذات الشخصية فينشأ الألم، وعنصر الألم في التضحية لا يقلل من السعادة التي تتحقق عن طريقها.هذا بالإضافة إلى أن السعادة عامة وليست نسبية، لا بمعنى أنها بالفعل تصيب الناس عامةً بل بمعنى أنها تقبل الشركة، أما اللذات فإن ما يكون منها متعة لإنسان قد يسبب لغيره ألماً»[1].

أي اللّذة تزول بمجرد أن يزول الفعل الذي أدّى إليها، ولا يشعر بها إلا من ملكها، فهي إذاً غير مستقرة ونسبية، فالألّم يزيلها ويمنع وجودها، عكس السّعادة باعتبارها شيء مشترك بين جماعات، التي تستمد من الألّم وجودها واستمرارها، "على سبيل المثال حينما يتحصل الطالب على شهادة دكتوراه، يحس باللذة الفوز في تلك اللحظة، فهو الوحيد من يحس بها، فسرعان ما تزول تلك اللّذة، لكن سعادته وسعادة غيره بذلك النّجاح تبقى دائمة ومستمرة بمجرد يتذكر أنه طالب دكتوراه سيشعر بالسّعادة ويشارك غيره فيها".فاللّذة يشعر بها الإنسان فقط في تلك الفترة التي يحصل فيها على ما يريده «**فنحن نشعر باللذة فقط عندما نحصل على ما نريده**»[2]، وبعد مدة من الحصول عليها تزول اللّذة ونشعر بها مرّة أخرى حينما نرغب بشيء آخر.

لذلك ينظر إليها "جون ستيوارث ميلJohn Stuart Mill"على أنها ليست الخير الوحيد، بما أنّها لا تعود بالمنفعة العامة فيقول: «**فاللذة إذن بحد ذاتها، ليست هي الخير، والناس ببساطة لا يرغبون في الواقع بهذه اللذة. والباعث الذي يدفعهم لأن يختاروا لذةً ما بدلاً من لذةٍ أخرى، لا يمكن التعبير عنه بمقدار اللذة ذلك لأن احدى اللذات قد تسعد إنساناً ما بدرجة أقل، بطريقة ما، مما لو كان مع لذة أخرى وبطريقة أخرى. وهذا يعني أنه لابد من التمييز بين السعادة واللذة**»[3].

[1] توفيق الطويل، مذهب المنفعة العامة، ص 34.

[2] جون ستيوارث ميل، أسس اللبرالية السياسية، ص 18-19.

[3] المرجع نفسه ، ص20.

ولهذا ينبغي أن نميّز بين السّعادة واللّذة، باعتبار كما أشرنا سابقاً أن اللّذة مفيدة لصاحبها فقط وقد تكون مضرة لغيره.

أمّا الفروق الجوهرية بين المذهبين تتلخص في الآتي: «**القانون الخلقي عند جمهرة أتباع السعادة عام مطلق وهو عند اللذيين نسبي متغير، لأنه يقوم على الحساسية ولا يستند إلى العقل، وطاعته مرهونة بنتائج الفعل وآثاره، وهي عند أتباع السعادة مقطوعة الصلة بالنتائج موقوفة على البواعث والمقاصد؛ يستوي عند اللذيين إحسان من يفيض قلبه بحب الإنسانية**»[1].

فالفرق الجوهري بين المذهبين يكمن في القانون الخلقي، فهو عند اللذيين نسبي متغير، يستند على تحقيق الذات ويغيب فيه العقل، ووجودها يقترن بالفعل الذي أوجدها فحسب؛ بمعنى القيمة الخلقية عند اللذيين تستند على مبادئ نسبية متغيرة بتغير الزمان والمكان والعوامل الخارجية والداخلية.

أمّا القانون الخلقي عند مذهب السّعادة يستند على العقل لذلك يتميز بالمُطلقيّة، فتصدر من الإنسان سلوك منطقية وهي ثابتة عبر الزمن مهما تغير فضاء الإنسان، فمثلاً "التعاون" قيمة خلقية يثمنها الرأي العام كونها صادرة من العقل الذي يستطيع التمييز بين ماهو جيد يحقق المنفعة للفرد ولغيره، « **إن سلطة القانون الخلقي تستمد عند اللذيين من فكرة الجزاءات التي تقررها الطبيعة، أو تقتضيها إرادة الله، أو تفرضها تقاليد المجتمع، أما عند أتباع السعادة فإن الفضيلة تحمل جزاءها في باطنها، ويدرّك القانون الأخلاقي بالقياس إلى اعتبارات عقلية تغرى بالسلوك الخيّر من غير إكراه؛ هذا إلى أن مستوى الأخلاقية عند أتباع السعادة موضوعي ثابت، وعند اللذيين نسبي متغير**»[2].

إضافة إلى ذلك يستمد اللذيين سلطة القانون الخلقي من الطبيعة ومن عند الله، أو من عند التقاليد التي وضعها وفرضها المجتمع على أفرادها، أمّا الفضيلة عند مذهب وأتباع السّعادة تخلق

[1] توفيق الطويل، مذهب المنفعة العامة في فلسفة الأخلاق، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص35.

من الفطرة، وتستند إلى قياسات عقلية، إضافة إلى ذلك مستوى الأخلاق عندهم ثابت يرتكز على الموضوعية، وعند اللذيين ذاتي نسبي متغير.

ارتبط مفهوم السّعادة بمفهوم اللّذة والألم في الكثير من الحالات، ونعني بمصطلح الألم :« **الألم: في الفرنسية Douleur ، في الانجليزية pain في اللاتينيةdolor...ولعل أحسن تعريف للألم هو التعريف المشتمل على ذكر خواص الألم وأسبابه، كتعريف (أرسطو)الذي صححه (هاميلتون) و(استيورات ميل) . فقد جاء في هذا التعريف أن اللذة تنشأ عن الفعل الموافق لطبيعة الكائن الحي، وأن الألم ينشأ عن الفعل المضاد للطبيعة الفاعل، فالألم هو إذن نتيجة فاعلية تزيد على قدرة الفاعل أو تقل عنها. والألم نوعان: جسماني ونفساني. فالألم الجسماني ينشأ عن إحساسات جسمانية ذات مصدر محدود، كاحتراق اليد، وضرب الضرس، وجع العين. والألم النفساني ينشأ عن تأثير الميول، والأفكار، والاعتقادات، والآراء**»[1]،

منه فالألم ينتج عن تجربة جسدية أو عاطفية، تعبر عن الحالة الشعورية السيئة للفرد وهو الشعور بالنقص، أمّا اللّذة هي الشعور بالكمال والرّاحة والاستقرار لذلك نُعرف اللّذة بأنها: عكس وضّد الألم «**اللذة هي التحرر من الألم**»[2]، فالإنسان مبرمج على طلب اللّذة وتجنب الألّم لأنّ لا أحد يريد الألّم ويرغب فيه.

لذلك اقترن المفهومان ببعضهما البعض، ويذكر أحدهما آلياً إذا ذكر الآخر، « **فإن اللذة والألم نادراً ما يوجدا منفصلين، بل هما دائماً موجودين معاً، فنفس الشخص يشعر باللذة بحسب درجة الفضيلة التي تحققت، ويشعر بالألم بسبب عدم إدراكها بدرجة أرفع، فإن لم توفر له إحداهما أيّة لذة، والأخرى أي ألم فإنّه لن يحب الفضيلة، ولن يرغب فيها، أو أنه ربما لا يرغب فيها إلاّ بحثاً عن منافع أخرى بإمكانها أن توفرها له إحداهما أية لذة، والأخرى أي ألم فإنّه لن يحب الفضيلة،**

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج 1، دط، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، 1982، ص 123–124.

[2] إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة والألم، دط، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2012، ص 67.

ولن يرغب فيها، إلاّ بحثاً عن منافع أخرى بإمكانها أن توفرها له، أو توفرها للذين يكونون تحت رعايته»[1].

فالألّم واللّذة قليل جداً ما نجدهما منفصلان، فهما مقترنان ببعضهما البعض ومتواجدان في نفس اللحظّة عند نفس الشخص، فالذي يكون في حالة لذة يحس بالألّم الذي يعتريه جراء الخوف من انتهاءها، أو أنّه يطلب لذة أكبر من تلك الدرجة التي وصّل إليها.فالعدم سرعان ما يقضي على اللّذة، ويخلق الألم في محلها، لذلك على المرء أن يعرف نفسه و كيف يستغل وجود اللذة لصالحه بما أن مصيرها الفناء،« **اعرف نفسك، لعلك تعرف إلى أي مدى يمكنك أن تنغمس في لذائذ الحياة، من غير أن تتجاوز الحد الذي تنقلب عنه اللذة ألماً** »[2].

لذلك صّار الألّم أمر مفروض منه، وشيء ضروري لتحقيق ونيل السّعادة التي تلعب دوراً مهماً في الحياة فهو الجسر الذي نَعْبُر من خلاله إلى السّعادة،« **تلعب السعادة حقيقةً دوراً مهمّاً في هذه الحياة إلا أن السعادة الحقيقية تكون نادرة دائماً. ويرتبط ما يجعل المساعي الإنسانية توصف بأنها عظيمة بالظروف والأوضاع التي تحقق بالفعل الندرة لهذه السعادة. لذلك يُعد الألم عنصراً مهماً تماماً مثل الشعور بالسعادة بالنسبة لهذه الحياة. ويوجد بوصفه عنصراً قائماً في كل جوانبها وفي كل لحظاتها. يُعتبر الألم العنصر الذي يسمح للسعادة(إن شئت) أن تحقق بصورة صحيحة وحقيقية. و لذلك يُعد هذا الألم وعناصره شيئاً مرغوباً فيه من قبل الشخص الذي يريد أن يحيا أفضل أنماط الحياة، ولابد من توفره في هذه الحياة حتى وإن كان ذلك يعني الجمع بين موقفين متضاربين»**[3].

فالألّم عنصر جد مهم في هذه الحياة بقدر أهمية السّعادة، فلولا الألّم لم يكن باستطاعة الإنسان أن يستمتع بالسّعادة ويعرف قدرها ولذتها، فمن الشعور باللذة والألم يستمد إحساسه،« **ومن**

---

[1] جون ستيوارث ميل، النفعية، ص 82-83.

2 إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة والألم ، ص 75.

3 ليزا بورتولوتي، الفلسفة والسعادة، تر:أحمد الأنصاري، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص 78.

الشعور باللذة والألم تتكون قوة الإحساس، ومن هذه القوة تشتق حياة الإنسان المادية والمعنوية، ويكون لسان الأعضاء المعبر عنه باللذة والألم متجبراً بنسبة ما يقتضي من الحاجات»[1]. قوة إحساس الفرد تتشكل وفق الشعور باللذة والألم، فالقوة المادية(الجسمية) والمعنوية(النفسية) تأتي من هاذين العاملين، فالإنسان يعبر بهما عن حالته الشعورية.

فاللّذة والألّم مصدر الإحساسات والمشاعر التي تعبر عن الذات والوجود والحياة«"**لقد وضعت الطبيعة البشر تحت سيطرة سيدين مهمين: الألم واللذة" وليس هذا إلا حقيقة واقعة. قد لا تكون السعادة في حد ذاتها ظاهرة موضوعية مادية، لكنها تصيبنا بوصفها نتيجة لمصادر مختلفة من اللذة ذات الأساس الفيسيولوجي الراسخ.**»[2]، فهذين السيدين من أهم الحقائق الإنسانية،وهي أنّ الإنسان مسير بهما "الألم واللذة"، فالألّم أمر مفروض منه ومهما رغب الإنسان في التخلص من أحدهما لن يتمكن من ذلك.

لأنّ الطبيعة قد حددت مصيره بربطه بهذين السيدين ليحكمانه ويأمرانه، كون الشروط الّتي تسبب الألم هي نفسها التي تسبب السّعادة لذلك «**يجب الحذر من الوضع المأساوي، إذ تكون الشروط الضرورية للسعادة هي نفسها الشروط التي تسبب انهيارها. و تعد شروط السعادة هي شروط الآلام والمعاناة نفسها التي قد تحول السعادة إلى مثل أعلى مستحيل التحقق**»[3]. لذلك علينا أن نتعامل مع المفهومين على هذا الأساس، ففي الظاهر يبدو لنا أنهما مختلفين إلا أنّها في الجوهر، مترابطين ببعضهما.

فالشروط التي تحقق السّعادة هي نفسها التي تقضي على وجودها، وبالتالي حينما تزول السّعادة يرتفع منسوب الألّم، أو يحدث العكس، حينما يختفي الألّم ويزول تحلّ في مكانه السّعادة،

---

[1] غوستاف باشلار، الآراء والمعتقدات، عادل زعيتر، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،2014،ص 27.

[2] ويليام ديفيز، صناعة السّعادة، تر:مجدي عبد المجيد خاطر،دط،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،2018،ص 27.

[3] ليزا بورتولوتي ، الفلسفة والسعادة ، ص83.

لذلك حينما نُعرف أحد المصطلحين نجد يقابله في الواجهة المصطلح الآخر أو أحد مرادفاته:« **إذا كان أصل الشقاء هو شعور المرء بالحرمان والنقصان على قدر ما يكون له من التعلق بالمصالح والمطامع، فإن أصل السعادة هو شعور المرء بالاستغناء والتمام على قدر ما يكون له من التحرر من هذه المصالح والمطامع**»[1].من خلال هذا التعريف الوجيز يمكن لنا أن نقول أن أصل الشيء الذي يحقق الشقاء والألّم هو عكس الشيء الذي يحقق السّعادة، هذا القول يحيلنا إلى التعريف الذي وضعه "ابن منظور" في معجمه اللغوي، الذي جاء فيه الشقاء مرادف للحرمان والنقصان وهي الأمور التي تسبب الشعور باللألم للمرء، أمّا أصل السّعادة هو الشعور بالاستغناء والتمام والاكتفاء.

وحينما نقول "السّعادة هو شعور"، يدل ذلك على أحد خصائص السّعادة وهي؛ حالة شعورية ما يعني أنّها ليست مكتملة، فسرعان ما تكون متغيرة ليحل مكانها الألّم، وهذا يحيلنا مباشرة إلى مصطلح اللّذة الذي يتميز هو الآخر بالنسبية، وهذا ما يجعل هذه المصطلحات تتداخل في ما بينها، ونفسه جعل الفلاسفة وغيرهم يعرفونها أي السّعادة هو الشعور باللّذة في غياب الألّم.

كما ارتبطت هذه المفاهيم الثلاثة بمفهوم آخر وهو "مفهوم الرغبةle désir"، فلكل إنسان على وجه الأرض رغبة بالفطرة، فهو يميل إلى الحصول على شيء يفتقده بعيد كل البعد عنه، فيلجأ إلى عدّة حلول للوصول إليه ومن خلال هذا فقط يحقق سعادته، لذلك نجد من يُعرف السعادة على أنّها إشباع لّرغبات الإنسانية :« **سعادة: Happiness(e),Bonheur(f)، في أساسها حال تنشأ عن إشباع الرغبات الإنسانية كماً وكيفاً، وقد تسمو إلى مستوى الرضا الروحي ونعيم التأمل والنظر ، وبذا تختلط بالغبطة وإن كانت هذه أدوم وأسمى**»[2].

هذا التعريف للسّعادة يثير عدّة تساؤلات التي تتعلق بعلاقة الرغبة بالسّعادة؟، كلنا نرغب في شيء ما، المريض يرغب بالصّحة، والفقير يطلب الغنى، والصّغير يرغب الكبر، والكبير يرغب

[1] طه عبد الرحمن، سؤال الأخلاق، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،2000، ص 87.

[2]إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، ص97.

الشباب، والوحيد يرغب بالحب والصّداقة، والطالب يرغب بالبحث والمعرفة... إلى غير ذلك من الرّغبات التي لا تنتهي إلاّ بانتهاء الإنسان نفسه.

لأنّ الإنسان كلما ينال شيء ما يطلب شيء آخر،« **إنما هو منطق العَوز واللاإشباع الدائم: فحالما يتم إشباع الرغبة، تزول وتنقطع اللذة لتفسح المجال لرغبة أخرى لمّا تُشبَعْ؛ وبتعبير آخر، مادمنا نشعر بالرغبة، فهي موسومة بعدم الارتواء واللاإشباع؛ وحين تتحقق، تنطفئ في نفس الوقت هي واللذة التي كانت تُمَنّينا بها**»[1]. فحينما يتحقق شيء ما يدل على فقدان شيء آخر، لأنّ كثيراً ما نطلب شيء ما بإلحاح وإصرار ولمّا نحصل عليه تزول تلك اللّذة بسرعة وفجأةً نعتبر تلك الرّغبة المراد بها هي سبب تعاستنا ونندم على طلبها، وبالتالي نطلب شيء آخر وهكذا دواليك، فكلما كبرنا تكبر طلباتنا ورغباتنا واحتياجاتنا.

فالإنسان بفطرته يسعى دائماً لتجنب الألّم ويحرص على تحقيق اللّذة؛ فالألّم واللّذة هما الدّافع الرئيسي لرّغبة في شيء ما، « **اللذة والألم يورثان الرغبة؛ أي الرغبة في بلوغ اللذة واجتناب الألم، فالرغبة هي المحرك الأساسي للإرادة، والباعثة على العمل**»[2]. الألّم واللذة إذن هما من يورثان الرّغبة، ورّغبة الإنسان الوحيدة هو تحقيق تلك اللّذة وتجنب الألّم.

الرغبة ترتبط بمبدأ آخر هو مبدأ "الإرادة "la volonté "،الذي يحرك نشاطنا في عمل شيء ما بتحقيق اللّذة وتجنب الألّم والوصول إلى غايّة السّعادة.« **إن اللذة والتحرر من الألم هو الغرض الوحيد للرغبة أو الإرادة. وذلك يدل ضمنياً على أنه لا معنى لقوله: إنه ينبغي علينا أن نرغب في اللذة، فالضرورة السيكولوجية تقول أن كل واحد منا يعمل بالطريقة التي يعتقد أنها تجلب له**

[1] لوك فيري، أجمل قصّة في تاريخ الفلسفة،تر: محمود بن جماعة،ط1، دار التنوير للطباعة والنشر،لبنان–بيروت،2015، ص 268.

[2] غوستاف باشلار، الآراء والمعتقدات، ص 29.

أكبر قدر من اللذة. تلك هي الحقيقة الجوهرية للطبيعة البشرية: إنها الأنانية. هذا هو الواقع الجوهري للطبيعة الإنسانية، الملازمة للجنس البشري»[1].

رغبة الإنسان هي التحرر من مشاعر الألّم فهو حقه الطبيعي، ومطلبه السّيكولوجي، في تحقيق لّذته، فحسب **'جون ستيوارث ميل**John Stuart Mill"على الإنسان أن يطلب لّذته ويرغب بها ويحقق متطلباته النفسية التي تجلب له القدر الكافي من اللّذة والسّعادة، فالإنسان أناني بطبعه، يرغب في تحقيق لذته مهما أحاطت به حواجز تمنعه من تحقيقها، إلاّ أنّه يستمر بطلبها والرّغبة بها.

إنّ القانون الأخلاقي الذي وضعته الفلسفة القديمة بهدف استقرار الوضع العام للمجتمع يتنافى مع هذه الرغبات التي تسعى إلى نيل السّعادة السّيكولوجية، واعتبرت الإنسان الذي يسعى وراء تحقيق لذته منبوذاً من طرف المجتمع ومبادئه الرّاسخة التي تعاقب كل من يتجاوزها ويثور عليها، والهدف من القانون الأخلاقي هو الحفاظ على المنفعة العامة واستقرار المجتمعات على مبادئ وأسس واحدة تطبق على جميع الأفراد فغايته نفعية ومثالية في الوقت ذاته، تسمو بالفرد نحو الكمال والاستقرار، لكن« **مبدأ السعادة الشخصية يتنافى مع القانون الأخلاقي. فالأول إنما يهدف إلى إشباعنا لكافة رغباتنا(وهو ما قد يتعارض مع مقتضيات سعادة الآخرين)، في حين يقضي الثاني بأن يكون هدفنا، لا أن نكون سعداء. وإنما نصبح جديرين بالسعادة»**[2].

لذلك فسّعادتنا الشخصية قد تؤدي غيرنا لأنّها تتنافى مع القانون الأخلاقي، ولا ينبغي أن نجعل هدفنا الوحيد هو البحث عن السّعادة، بل يجب أن نستحق السّعادة؛ ومعنى ذلك أن لا نخالف القانون الأخلاقي الذي يقتضي على الخير الأسمى والفضيلة والمعرفة.

[1] جون ستيوارث مل، أسس اللبرالية، ص 18.

[2] حسين أحمد أمين، كيمياء السعادة، دط، دار المعارف، القاهرة، 1999، ص16-17.

ورغم ذلك تبقى السّعادة مطلب وهدف إنساني « **إن نيل السعادة هو هدف كل إنسان على وجه الأرض، فإن كل امرئ يسعى إليها بطريقته الخاصة، وينشد باسمها غايات مختلفة**»[1] ، لكل فرد طريقته في طلب السّعادة سواء بالاعتماد على قدراته العقلية، أو بميولاته السّيكولوجية، والغاية من ذلك كله هو البحث عن السّعادة الإنسانية، «**غاية الحركة في الإنسان هي البحث عن السعادة؛ أي طلب اللذة وطرد الألم، على هذا المبدأ اتفق الناس أجمعون، وإنما اختلفوا في معنى السعادة ووسائل نيلها**»[2]، فالغاية من إبداعات واكتشافات واختراعات الإنسان هو البحث عن السّعادة وراء هذه الأفعال ليثبت وجوده ويضمن استمراره، فهو يطلب اللّذة منذ وعيه للعالم، فنجده يعاني من الصّعاب فقط من أجل أن يحقق لّذته، فرّغم أن النّاس اختلفوا في وسائل نيلها إلاّ أنّها مسعى إنسانيّ موحّد بين جميع البّشر.

بما أنّ جميع البشر يملكون الأحاسيس والمشاعر حتى لو نكر أحدهم ذلك، ارتبطت السّعادة بالمشاعر، أكثر من ارتباطها بالرغبات«**وأعني بالسعادة أيضاً وبالإضافة إلى كونه إحساساً ذاتياً، أنها أمر يرتبط بشكل أساس بالمشاعر بدلا من ارتباطه بميول تتعلق بالرغبات. تقسم أدبيات الأخلاق التحليلية التفسيرات الذاتية للسعادة إلى نظريات تجريبية ونظريات حول إشباع الرغبات. وبينما يرى أصحاب النظريات التجريبية أن السعادة تتشكل من الخبرات الإيجابية، يرى أصحاب نظرية إشباع الرغبة أنها ببساطة ليست إلا مجرد حصول الانسان على ما يرغبه**»[3].منه السّعادة لا ترتبط بإشباع الرّغبات فحسب، بل هي مرتبطة بالمشاعر الإنسانية الإيجابية كالفرح والسّرور والحب والصّداقة إلى غير ذلك، كما أشار هذا التعريف إلى "أدبيات الأخلاق التحليلية" وهي مجموعة من القواعد الأخلاقية التي تخضع لمجموعة من المبادئ والقواعد التي تميّز بين الخير والشّر.

[1] حسين أحمد أمين، كيمياء السعادة، ص 16.

[2] غوستاف باشلار، الآراء والمعتقدات، ص 36.

[3] ليزا بورتولوتي، الفلسفة والسعادة، ص 29.

فهذه الأخلاق وضعت نظريات حول إشباع الرغبات وفق ما يقتضيه القانون الخلقي، وحسب النظريات التجريبية هي خبرات إيجابية يخلقها التفكير الإيجابي للأمور، والالتزام بالقيم الأخلاقية «**فالسعادة تصبح هكذا إذاً، وهي أهلاً لأن تكن إحدى غايات الفعل، وبالتالي إحدى مقاييس الأخلاق. لكنها لم تبرهن على نفسها بمفردها على أنّها المقياس الوحيد، ولتحقيق ذلك قد يبدو أنه ضروري، طبقاً لنفس القاعدة، أن نبين أن الناس لا يرغبون بالسعادة فحسب، بل لا يرغبون بأي شيء آخر على الإطلاق غير السعادة** »[1]، فالسّعادة إذاً هي الغاية من كل الأفعال الإنسانية فهي وسيلة لتحقيقها، و البشر لا يرغبون بشيء سوى نيل السّعادة وتجنب الألّم.

بينما هناك من ربط وجود ومفهوم السّعادة بالأخلاق والفضيلة والحكمة والمعرفة...كلّ هذا سنتطرق إليه، وسنشير إلى العديد من الآراء المختلفة حسب كل ثقافة وكل توجه واعتقاد. باعتبار مدلول السّعادة يختلف من مفكر إلى آخر، ومن زمان إلى آخر، فما هي السّعادة عندهم؟، و ما هي مقترناتها؟.

3) مفهوم السّعادة عند القدامى:

عرف "**جميل صليبا**" في معجمه الفلسفي السّعادة على النحو التالي: « **السعادة : (في الفرنسية Bonheur، في الانجليزيةhappiness، في اللاتينية felicitas)،السعادة ضد الشقاوة، وهي الرضا التام بما تناله النفس من الخير. والفرق بين السعادة واللذة أن السعادة حالة خاصة بالإنسان، وان رضى النفس بها تام، على حين أن اللذة حالة مشتركة بين الإنسان والحيوان، وأن رضى النفس بها مؤقت. ومن شرط السعادة أن تكون ميول النفس كلها راضية مرضية، وأن يكون رضاها بما حصلت عليه من الخير تاماً ودائماً. ومتى سمت السعادة إلى مستوى الرضا الروحي ونعيم التأمل والنظر أصبحت غبطة(Béatitude) وان كانت هذه أسمى وأدوم**»[2].

[1] جون ستيوارث ميل، النفعية، ص 78.

2 جميل صليبا، المعجم الفلسفي،ج1، ص 656.

أشار "جميل صليبا" في هذا التعريف إلى نقطتين أساسيتين؛ فلأولى هي أنّ السّعادة ضدّ الشقاء وهنا يتوافق مع المدلول اللغوي، وأنّ السّعادة لن تكون إلّا حينما يتوفر شرط آخر وهو الرّضا عن النفس فإن لم تكن النفس راضية بمصيرها لن تكون سعيدة، فالرّضا بالمصير هو من يخلق الطمأنينة والهدوء لهذه النفس المضطربة، لّكن ماذا عن هؤلاء الذين لم يجدوا السّعادة في الرّضا؟، إذ يعتبرونها خضوعاً واستحقاراً للنفس التي لا تمل بالطلب والسّعي وراء اللذائذ، كمّا أشّار إلى ميزة أخرى للسّعادة وهي خاصية إنسانية وهذا ما يمّيزها عن اللّذة التي يشترك بها الإنسان مع الحيوان في نيلها.

البحث في التعريفات الفلسفية لهذا المفهوم تجعنا نتيه في الآراء العديدة والمتنوعة، لأنّ لكل فيلسوف توجهه الخاص، لذلك نجدها اقترنت باللذة والفضيلة والمبادئ والأخلاق...، «**وللفلاسفة في حقيقة السعادة آراء مختلفة، فمنهم من يقول : إن السعادة هي الاستمتاع بالأهواء (السوفسطائيون) ، ومنهم من يقول: انها في اتباع الفضيلة (أفلاطون)، ومنهم من يقول انها في الاستمتاع باللّذات الحسية (المدرسة القورينائية)، ومنهم من يقول انها في العمل والجهد. أما أرسطو فإنه يوحّد الخير الأعلى والسعادة، ويجعل اللذة شرطا ضروريا للسعادة، لا شرطا كافيا. ومع أن (أبقوروس) يقول: إن اللذة غاية الحياة، فإنه يفرق بين اللذة الثابتة واللذة المتغيرة، ويجعل السعادة في الأولى لا في الثانية ، لأن اللذة المتغيرة تورث الألم والاضطراب، على حين أن اللذة الثابتة أو الساكنة توصل إلى الطمأنينة ، وهي وحدها مصدر الخير. أما الرواقيون فإنهم يرجعون السعادة إلى الفعل الموافق للعقل، وهي في نظرهم غير ممتنعة عن الحكيم، وإن كان طريقها محفوفا بالألم والعذاب، والمهم في نظرهم أن يكون في الوجود نظام، وهذا النظام يستوجب وجود الخير، والشر، واللذة، والألم على السواء. وأما المحدثون فإنهم يوحدون سعادة الفرد وسعادة الكل (بنتام وميل ، وسبنسر)، أو يرجعون السعادة إلى الواجب (كانت)، أو يفرقون بين اللذة و السعادة ، فيجعلون اللذة حالة آنية تابعة للزمان المتغيّر، والسعادة حالة مثالية يتقرب الإنسان منها بالتدريج دون بلوغها بالفعل** »[1].

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ص656-657.

هذا النّص يقدم لنا مجملاً تقريباً لكلّ الرؤى الفلسفية الغربية حول مفهوم السّعادة عند القدامى، فعند **السفسطائيون** السّعادة هي الاستمتاع بالأهواء؛ وهذا يعني الالتفات إلى إشباع: النفس وتلبية رغباتها وشهواتها، لكّن لو يلتفت الإنسان إلى هذه الميول والرغبات لن يكون هناك فرق بينه وبين الحيوان الذي لا يكنف يجر ذيله وراء تلبية و إشباع رغباته ونزواته التي لا تنتهي إلّا بانتهاء حياته.

أمّا السّعادة عند "**أفلاطون**Platon" وأتباع الفضيلة اتجهوا منحى مختلف؛ فهم يرون أنّ السّعادة لن تتحقق إلّا في ظّل تبني الفضيلة وهي خلاف للرذيلة، ونعني بالّفظة الفضيلة سلوك طريق الخير ونبذ الشّر وأفعاله، فبالفضيلة يحقق المرء كماله الذاتي وبالتالي يحقق سعادته وسّعادة غيره، أمّا **القورينائيون** يربطون السّعادة بالاستمتاع باللّذات الحسّية؛ إذ كانت غاية الأخلاق عندهم هو الاستمتاع وطلب اللّذة الحسّية و المعرفية والسيطرة عليها أيضاً كي لا تتحول إلى شهوات ونزوات. تحت شعار كن "فضيلاً تكون سعيداً".

وأمّا السّعادة عند "**أرسطو**Aristote" نجده يوحد بين الخير الأعلى والسّعادة ويجعل اللّذة شرطاً ضرورياً للسّعادة وهي نفس الفضيلة التي تقود به للّذة السّعادة، لذلك اعتبر الخير غاية إنسانية تحقق غاية أخرى وهي السّعادة، « **إنّ خاصية الخير الأسمى على ما شرحناه، هو خاصيّة السعادة عند أرسطوطاليس؛ فمن أجلها ولأجلها دائماً، يعمل الإنسان ويبحث، فإذا طلب الإنسان التشاريف واللذّة، والعلم والفضيلة، على أي شكل كان، فإنه إنما يبغي هذه المزايا بصرف النظر عن كل نتيجة أخرى، ولكنّه مع ذلك يرغب فيها أيضاً من أجل السعادة باعتبار أن هذه وسائل تحقق السعادة التي هي كاملة ونهائية، ذلك في حين أنه قد يتصوّر إنسان أنه يبغي السعادة باعتبارها الموصلة إلى هذه المزايا، فهذه المزايا إذن وسائل يرغب فيها لذاتها، لتكون طريقاً إلى غرض أسمى هو السعادة**»[1].

[1] إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة والألم، ص 101-102.

حسب"أرسطوAristote" الإنسان يعمل من أجل السّعادة فحسب، ونيلها مربوط بالقيم الأخلاقية التي تميزه عن الحيوان، فبهذه الأخلاق يكسب دلالة ومعنى لوجوده والقيم الأخلاقية هي التي ستحقق له الغرض الأسمى وهو السّعادة.

لذلك نجد الإنسان يسعى دائماً وراء الخير« **كل إنسان إنما يعمل في سبيل الحصول على "أَخْيَرْ" ما يتمنّى لنفسه، وأنّ هذا يحمل الإنسان على أن يجعل اللّذة موازنة للخير، والألم موازناً للشر، ومن هنا ينحصر عمله، في الحصول على أكبر قسط من اللذة، وأقل قسط من الألم، ولذلك تراه يتفادى اللذائذ أحياناً، ما دامت تؤدي إلى آلام ترجحها**»[1]. فالإنسان الذي يرغب بالسّعادة عليه أن يوازي بين اللّذة والخير، من أجل أن يحصل على أكبر قدر ممكن من اللّذة، وحتماً سيتجنب الألّم الذي يسببه الشّر، لذلك كثيراً ما نبتعد عن ملذاتنا التي تحجبها صبغات من الشّر فهي نفسها من تثير الألّم في النفوس.

"فأرسطوAristote" اعتبر خاصية الخير الأسمى هو الطريق الأمثل للسّعادة فمن أجلها يعمل ومن أجلها يعيش لذلك يبحث عن طرق نيلها؛ «**لما كانت السعادة أكبر الخيرات، أي: الخير الأعلى كان من الطبيعي أن يرغب الإنسان في معرفة طبعها بما هو أكثر جلاء**»[2]، فالإنسان كثير البحث عن الوسائل التي تخلق له السّعادة، وبنسبة لأرسطوAristote"هذه الوسائل تتمثل في طلب العلم والمعرفة والالتزام بالأخلاق.

كما ارتبطت السّعادة عندهم (أرسطوAristote" وغيره من اليونانيين)، بالقيمة النفسية «**كلمة" سعادة" (eudaimoonia, beatitude) لا تعني عند اليونان مجرد" حالة نفسية" بهيجة، إنها بالأحرى" حالة حياتية": أن تكون سعيداً تعني أن تعيش حياةً ذات قيمة، وقد تَصَوَّره أرسطو كممارسةٍ نشطةٍ لقوى النفس وفقاً لما يُمليه العقل، واليوديمونيا تُتَرجمُ عادةً إلى "السعادة" happiness غير أنها تشمل أيضاً على متضمنات كلمة" نجاح" success؛ لأنها تتضمن،**

[1] إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة والألم ، ص 93.

[2] المرجع نفسه، ص 102.

إلى جانب العيش الصحيح، الفعل الصحيح، واليوديمونيا حالةٌ تامة مكتفية بذاتها لا ترمي إلى أي غايةٍ خارجةٍ عنها، فهي إذن تتسم داخلها كلّ ما يُطلب كغايةٍ في ذاته، ومن ثَمَّ فهي تتضمن اللذة ولكنها تتجاوزها، وفي" الأخلاق النيقوماخية" يُمجِّد أرسطو حياة البحث بوصفها التحقق الأصيل لليوديمونيا، وإذا كان أرسطو يذهب إلى السعادة، التي هي غاية الفعل، هي نفسها أفعال تمليها الفضيلة ويمليها العقل، فإن بوئثيوس يرى السعادة، أو الخير، واقعاً قائماً بذاته على مستوى أعلى من الوجود الأرضي.»[1]. إنّ السّعادة ليست مجرد حالة نفسية شعورية بالنسبة لليونانيين فهي أكبر وأعمق من ذلك، فهي متعلقة بحياة الإنسان ووجوده، فحينما يكون الإنسان سعيداً حينها يكون ذو قيمة وجودية.

أشار النّص إلى مصطلح آخر وهو "اليوديمونيا Eudémonisme" وهو مصطلح يوناني يترجم إلى السّعادة والفرح والرخاء وهو مرتبط أيضاً بالأخلاق والحكمة والفضيلة...،المتضمنة أيضاً لعامل آخر وهو النجاح فالكثير من المفكرين ربطوا تحقيق السعادة بالنّجاح، فنجد "**أندريه لالاند André Lalande**" في موسوعته الفلسفية يعرف السّعادة بربطها بالنجاح فيقول:« **سعادة Bonheur.**

1. **معنى اشتقاقي: فرصة مؤاتية (الدلالة نفسها في Happiness من Happen، وَقَع مُصادفة؛ وفي Glück من Gelingen، نَجَح، وفي الانكليزية (Luck(Good Luck. تبدو كلمة Glückseligkeit قد استعملت لمحو هذه المُمايزة).**
2. **حالة رضى تام، تستأثر بمجامع الوعي.**
3. "**السعادة(Glückseligkeit) هي إرضاء كل الميول وإشباعها die Befriedigung) (Aller unserer neigungen ، سواء بالتوسّع، أي بالكثرة، أم بالتكثّف، أي بالدرجة، أم بالأمد، أي، بالديمومة**"»[2].

[1] بوئثيوس، عزاء الفلسفة، تر:عادل مصطفى، دط، مؤسسة هنداوي، القاهرة،2019 ، ص 101.

[2] أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة، ص139-140.

يشير هذا التعريف إلى ثلاث نقاط: علاقة السّعادة بالنّجاحsuccès، فهل يعني هذا أن السّعادة مرهونة بنجاح المرء؟، ارتبط هذان المفهومان ارتباطا وثيقاً، فكل البّشر يتوقعون أن يصّلوا إلى درجة عالية من السّعادة بتحقيقهم النجاح المنتظر، لكن الواقع يقر عكس ذلك فالنجاح أحياناً لا يعني شيء للناجح سوى أنه شيء عادي، وربما يحتقره حينما يرى غيره وصل إلى نجاح أعلى منه، فباعتبار النّجاح تحقيق هدف ما، يجعل المرء يرغب في تحديد شيء آخر، فبتالي ليس بالضرورة أن يكون النجاح هو سبب السّعادة،أمّا النقطة الثانية تعرف السّعادة على أنّها حالة رضّا تام، فهو نفس التعريف ل"جميل صليبا"، والمقصود منه رضى النفس بما تناله من الخير، فأمّا النقطة الثالثة لم تبتعد كذلك عن هذا المعجم، فالسّعادة هي إشباع لكل الميول والرغبات النفسية.

الرواقيون يرجعون السّعادة إلى الفعل الموافق للعقل؛ بمعنى أن العقل وحده يستطيع أن يميز بين الخير والشر، وطالب اللّذة حتماً سيعترض طريقه الألّم، لأنّه مستحيل أن يكون هناك سّعادة مطلقة، فالألّم هو المّمر الذي يسلكه الإنسان كي يصل إلى السّعادة، وفي الحقيقة إن لم يذق الإنسان طعم الألّم بنوعيه لن يشعر بطعم السّعادة، فحينها فقط تكن لديه القدرة على التمييز بين الأمور العادية، والأمور الغريبة، والتمييز بين السّعادة والألّم.

ربط المحدثون حسب هذا المقطع سّعادة الفرد بسّعادة غيره، فهي شيء مشترك بين شخصين لأن الشيء الذي قد يسعدك أنت قد يؤذي غيرك، لذلك قبل أن تبحث عن سعادتك عليك بالنظر إلى من حولك، وحينما ترى من حولك سعداء تكون سعيداً، لكّن هذا ليس بضرورة، فيمكن أن ذلك الشيء الذي يسعد غيري هو سبب تعاستي، فكيف إذاً يمكن لنا أن نقدم سعادتنا لغيرنا ؟، وطبيعة الإنسان لا تخلو من الغيرة والأنانية فليس هناك ملاك على الأرض ينزع منه سعادته ليقدمها هدية لغيره على حساب تعاسته.

بينما نجد "**إيمانويل كانت**Emmanuel Kant" أعطى الأولوية للواجب الخلقي على حساب السّعادة، ففي نظره حينما نقوم بالواجب ستتحقق السّعادة بضرورة، لأنّ الواجب لن يتحقق إلّا بمسعى إنساني، « **ويذهب كانط إلى أنه بالرغم من أن المرء لن ينال السعادة إلا عن طريق الالتزام بالواجبات الأخلاقية، فإنه لا ينبغي له أن يجعل من السعادة هدفاً لالتزامه بهذه**

الواجبات، وإلا لما كان تصرّفه أخلاقيّاً ، ولا كان جديراً بالسعادة الكاملة. فالقانون الأخلاقي يقضي بأداء الواجب دون شروط ودون متطلبات...قد تكون السعادة هي ثمرة الالتزام به، غير أنه لا ينبغي أن يجعل المرءُ من نيلها شرطاً لهذا الالتزام »[1].

فمن أجل أن ينال المرء السّعادة عليه أن يقوم بكل واجباته الأخلاقية ويلتزم بها، فالأخلاق هي من تُعلمنا كيف نحقق السّعادة، فالخُلق هو الهدف للوصول إليها لا العكس؛ بمعنى على السّعادة أن تخدم الواجب الخلقي، فالأخلاق ليس عندها متطلبات وشروط عكس السّعادة التي لا تنتهي متطلباتها وشروطها.

اتخذ **الاتجاه الإسلاموي** رأي مختلف عن آراء فلاسفة اليونانيين في مفهوم السّعادة، حيث انتقدوا كل الآراء التي تحمل في طياتها وتعرف السّعادة على أنّها إشباع للذات والرغبات الذاتية، «**أما الغضب وأما اللذة وأما الزعارة وأما الشره وأما غير ذلك من الطباع المذمومة**»[2]، رفض هذا الاتجاه كل ما يتعلق بإشباع النفس ولذاتها الحسية.

بينما اتفقا في بعض النقاط التي تتمثل في ربط السّعادة بالأخلاق والفضيلة والمعرفة، وهذا ما نجده عند الفيلسوف العربي "**الفرابي**" في كتبه الكثيرة التي لا تخلو من البحث عن هذا المفهوم وسبيل تحقيقه، فنجده يقول:« **السعادة ضربان: سعادة يُظَنّ بها أنّها سعادة من غير أن تكون كذلك، وسعادة هي في الحقيقة سعادة– وهي التي تُطلّب لذاتها ولا تُطلّب في وقت من الأوقات ليُنال بها غيرها، وسائر الأشياء الأخر إنّما تُطلّب لتُنال هذه، فإذا نيلت كفّ الطلب. وهذه ليست تكون في هذه الحياة بل في الحياة الآخرة التي تكون بعد هذه، وهي تسمى السعادة القصوى. وأمّا التي يُظّنّ بها أنّها سعادة وليست كذلك فهي مثل الثروة واللذّات أو الكرامة وأن يُعظَّم الإنسان أو غير ذلك من التي تُطلَب وتُقتنى في هذه الحياة من التي يسميها الجمهور خيرات. ثم يفحص عن الأفعال والسير والأخلاق والشيم والملكات الإراديّة حتىّ يستوفيها كلّها ويأتي**

[1] حسين أحمد أمين، كيمياء السعادة، ص 18.

[2] ابن مسكويه، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، ط1،المطبعة الحسينية المصرية، مصر،1329هـ، ص 28.

عليها»[1]. يرى "الفرابي" أنّ السّعادة نوعان سّعادة دنيوية أي تتحقق في الأرض، وسّعادة قصوى كما يسميها لن تتحقق في الحياة الدنيا بل تحقيقها يكون في الآخرة، فنجده يوظّف مصطلحات إسلامية في تحصيل السّعادة المثلى التي يسعى بها الفرد.

فالإسلام يرى مكمن وجود السّعادة بالابتعاد عن النزوات والشهوات، والتمييز بين الصّحيح والخطأ، فالسّعادة عندهم مرتبطة بالفضيلة ونبذ الرذيلة، وتبني الأخلاق الحميدة، وتربية النفس على طلب العلم والمعرفة وحب التأمل في الخلق واستعمال العقل في كل ما يرضي الله والنفس البشرية، نلحظ أن "الفرابي" تأثر بالفلسفة اليونانية القديمة وهذا يظهر من خلال ربطه للسّعادة بالأفعال والسّير والأخلاق والشّيم والملكات الإرادية التي ذكرها أفلاطون وغيره، وهذا ما يتضح لنا في تعريف "**مراد وهبة**" في معجمه الفلسفي للفظة سعادة، فيقول:«**سعادة Bonheur, Happiness.**

1. **عند أفلاطون العادل السعيد.**
2. **عند أرسطو السعادة هي الفعل المطابق لأشرف فضيلة، وأشرف فضيلة العقل النظري.**
3. **عند الرواقيين السعادة نتيجة الحياة المتسقة.**
4. **عند الفرابي السعادة هي أن تصير نفس الأشياء من الكامل في الوجود إلى حيث لا تحتاج في قوامها إلى مادة ، وذلك أن تصير في جملة الأشياء البريئة عن الأجسام، وفي جملة الجواهر المفارقة للمواد،وأن تبقى على تلك الحال دائماً أبداً إلا أن رتبتها تكون دون رتبة العقل الفعال»**[2].

كيف يكون العادل سعيداً؟ هذا ما طرحه "أفلاطون Platon" حينما اعتبر العدالة أشرف القيم الأخلاقية، إذ حينما تتحقق العدالة والمساواة باحترام الاختلاف والتفاوت بين الأفراد هو الشيء الذي يخلق السّعادة، ويقضي على الظّلم، فالعدالة فضيلة في حد ذاتها، لكن هذا يبقى مجرد رأي،

[1]أبو نصر الفرابي، كتاب الملّة ونصوص أخرى، ط2، دار الشروق، بيروت-لبنان، 1991، ص52-53.

[2]مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص 348.

لأنّ الحياة ليست عادلة بين الأفراد فعلينا أن نعترف بوجود التفاوت فالعدالة ليست كفيلة بخلق السّعادة، لأنّها تخلق عالم آخر وهو عالم العجز .

ونفس الفضيلة يطالب بها" أرسطوAristote"، فالسّعادة تكمن في تحقيق الخير للغير، لأنّها شيء مشترك بين جماعات باعتبار أنّ الإنسان لا يعيش في بيئة معزولة عن محيطه، فمن المستحيل أن يحقق الفرد سّعادته خارج جماعته لأنّ« **الإنسان كائن اجتماعي و أخلاقي في الوقت نفسه، و المقصود بذلك أن الجماعة تشكل معطى أولياً و أن الإنسان بحكم هذا الوضع، لا يمكن أن يحقق السعادة خارج جماعته الثقافية**»[1]. ففعل الخير يقرب المسافات بين الجماعات، التي لها دور أساس في خلق السّعادة، فكيف للفرد أن يكون سعيداً وهو وحيداً؟ ،أو كيف للمرء أن يحيى السّعادة في وسط جماعة كلّها أسى؟.

فالجماعة تؤثر على حياة الفرد مثلما لها تأثير في أفعاله وأقواله ووجوده.« **السعادة لا تكتمل إلا مع المحب. و في سياق موضوع الهوية، فإنه لا يهتم اكتسابها في عزلة، و إنما من خلال الحوار المباشر و غير المباشر مع الآخر و في علاقة التوافق أو التعارض مع الآخر**»[2]. فالسّعادة لا نشعر بها إلاّ مع من نحبهم ونتشارك معهم في السّراء والضّراء؛ فحينما نشاركها تكبر و يكون وجودها أجمل، حتى لو كانت هناك خلافات ونزاعات إلاّ أن السّعادة مشاركة.

كيف تتحقق السّعادة في الحياة المتسقة عند الرواقيين؟، دعا **الرواقيون** إلى النّظرة الإيجابية للحياة، وكيفية التفكير الإيجابي للأمور لخلق حياة منتظمة مبنية على نظام الكون واستقراره، فيكون الإنسان قادر على فهم الحوادث والأشياء المحيطة به، ومن هنا يخلق لنفسه المعرفة والفضيلة، فالكون قائم على نظام ووجود الخير.

السّعادة عند "**الفرابي**" هو التحرّر من المّادة التي تكبل عقل الإنسان، وحينما يتحرر منها يكون إنساناً عاقلاً، وتتخلص النفس من كلّ شرورها وشهوات الأجسام التي تقود إلى الوقوع في شرك

[1] الزواوي بغورة، الإعتراف من أجل مفهوم جديد للعدل، ص 77.

[2] المرجع نفسه ، ص79.

اللذائذ، فالإنسان الذي يستحق السّعادة في نظره هو الذي يتصف بالفضيلة والخيرات و استخدام العقل الذي يطلق هو عليه "العقل الفعال"؛ الذي يقصد به استعمال العقل في التمييز بين الصّحيح والخطأ، وطلب العلم والمعرفة والتأمل فهو يدعو الإنسانية إلى حب التفلسف التي تسعى إلى بلوغ الحكمة والمعرف للوصول إلى السّعادة.

نلاحظ أن الفرابي من خلال آرائه تأثر وتشبع كثيراً من مذهب السّعادة :« **مذهب السعادة Eudémonismes, Eudemonism اللفظ الإفرنجي مأخوذ من اللفظ اليوناني eudaïmaa وهو مكون من مقطعين: daïmon بمعنى الروح وeu بمعنى الخير. والمقطعان معاً يعنيان الحالة التي تكون عليها الروح في وضع الملائم المستقر. وعند اليونان السعادة هي غاية الحكمة، وبالتالي فالحكيم هو السعيدeduaïmon . وكانت الفلسفة الأولى، عند الأيونيين، متجهة نحو معرفة العالم، أي نحو معرفة الموضوع. وأضاف الفيثاغوريون السلام الشخصي إلى المعرفة. أما أفلاطون في "الجمهورية" فقد ارتأى أن مهمة الدولة ليست مقصورة على إسعاد المواطنين المتميزين وإنما على إسعاد جميع المواطنين. إلا أن أرسطو كان أكثر دقة. فكتاب الأخلاق النيقوماخية هو كتاب عن السعادة. قال: " إن الناس يبحثون عن السعادة التي هي الخير الأعظم وهذا الخير كامن في الفضيلة الكاملة وموضوعها المبادئ الأولية. ومعنى ذلك أن السعادة تقوم في تأمل المعاني الرفيعة ولذلك يقال عن الله الذي هو المبدأ الأول والذي لا يتأمل إلا ذاته هو الذي حيا في سعادة كاملة. مذهب يقرر أن السعادة لا اللذة هي الخير الأعظم. في مقابل مذهب اللذة(سعادة حسية)»**[1].

السّعادة بنسبة إلى هذا المذهب، هو اتحاد روح الإنسان مع الخير، بمعنى حينما تكون الروح خيرة تحب الخير، تكون النفس في حالة مستقرة، أما عند اليونان فهي الحكمة؛ وهي أحد الفضائل الأربعة التي وضعها "أفلاطونPlaton"، فالحكمة تكمن في تنظيف النفس من رداءة الطبيعة، فتكون روح الشخص روح نظيفة بعيدة عن الشهوات والملذات الجسمانية، فالشخص الحكيم هو السّعيد.

[1] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص 348-349.

أمّا عند **الأيونيين**(مجموعة من اليونانيين القدامى)، السّعادة متجهة نحو العلم ومعرفة العالم،«**إنّ الوسيلة الأكيدة للحصول على السعادة، إنّما هي العلم بما هو العمل الخاص بالإنسان**»[1]، وقدرة الفرد على استيعاب الظواهر وإدراكها واستعمال الوعي في الحصول على المعرفة. وأضاف "**الفيثاغوريون**" إلى المعرفة السّلام الشخصي؛ وهو الاطمئنان والأمان والاستقرار والهدوء.

أمّا "**أفلاطون**Platon" ربط السّعادة بالدّولة التي عليها أن توفر السّعادة لكل المواطنين،«**فإن لم تكن السعادة قد منحت لكل الكائنات البشرية فإن تحققها لا يمكن أن يكون غاية للأخلاق، أو لأي سلوك عقلاني**»[2]. لكن الدّولة لم ترغب في توفير السّعادة لكل المواطنين، بل اقتصرت على توفيرها لمن يُسيِّر أنظمتها فحسب، وينبح وراءها ويقتات من بقاياها.

فغدت هي المسبب الرئيسي لكل المشاكل التي تحدث للمواطنين وتعاستهم، فهي لا تعرف كيف توفر الإمكانيات اللازمة للفرد أو أقل الشروط للعيش، كي توفر له السّعادة،« **فالدولة يجب ألا تضع نفسها حكماً بين البدائل الموجودة لمفاهيم السعادة؛ فهي لا تملك أي رأي أكثر من رأي زرافة حول قضية ما إذا كان التنطط وهي تلبس مريلة من الجلد أكثر قيمة، أم الإدارة الديمقراطية للاقتصاد. فاهتمامها الوحيد يجب أن يكون عدم السماح لأي مفهوم عن الحياة الطيبة بأن يصبح جزءاً من بنائها كدولة**»[3]، فالدّولة عاجزة في التسيير وفي تحقيق التقدم في شتى مجلاتها السّياسية والاقتصادية، وفي تحقيق الاكتفاء في المجال الثقافي والإصلاح الاجتماعي، فما داعي لوجودها في الأساس؟.

الأمر الذي يجعلنا نتساءل كيف يكون العالم بدون دولة: (سيقول أحدهم ستعم الفوضى)، لكن في الحقيقة حتماً ستختفي النّزاعات والصّراعات والجرائم، فكلّ هذا حدث حينما ظهرت الصّراعات

[1] إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة و الألم، ص 102.

[2] جون ستيوارث ميل، النفعية، ص 45.

[3] تيري إيجلتون، أوهام ما بعد الحداثة، تر: منى سلام، دط، أكاديمية الفنون، القاهرة،1996 ، ص 142.

الملكية و بالتالي ولدت من رحمها الدّولة، وحينما وضع أول إنسان سياجاً حول قطعة أرض وقال هذا ملكي!.، فالسّعادة مستحيل أن تكون من طرف الدّولة حتى لو ادعى مُسيروها ذلك، فالسّعادة تتحقق بتحقيق المطالب الإنسانية.

من خلال كل ما طرحناه من الآراء السابقة حول مذهب السّعادة نجدها لا تشترط على الإنسان أموراً كثيرة كي ينالها،« **يختلف الانسان السعيد الذي أتصوره عن إنسان مذهب السعادة. فبينما يتصف إنسان هذا المذهب بأنه يحيا حياة هادئة ومنسجمة، تتصف حياة إنساننا السعيد بأنها حياة مليئة بالصراع ويعاني من الاضطراب وعدم التناغم الدائم مع الحياة ومن سوء الحظ وكثرة الأخطار. ويكون هذا الانسان قادراً في الوقت نفسه على التغلب على كل هذه العقبات المعطلة للسعادة**»[1]. فالإنسان الذي يبحث عن السّعادة في الواقع يعاني بشكل مستمر من صّراعات تلازمه، بينما إنسان هذا المذهب يحيا حياة مليئة بالهدوء والاستقرار بعيدة عن المخاطر وكل العقبات الاجتماعية والسّياسية والاقتصادية والثقافية...

بالإضافة إلى "الفرابي" نجد "**ابن مسكويه**" هو الآخر عرج إلى مفهوم السّعادة في قوله: «**وأما السعادة فقد قلنا انها خير وهي تمام الخيرات وغاياتها والتمام هو الذي إذا بلغنا إليه لم نحتج معه إلى شيء آخر فلذلك نقول: إن السعادة هي أفضل الخيرات ولكننا نحتاج في هذا التمام الذي هو الغاية القصوى إلى سعادات أخرى وهي التي في البدن والتي خارج البدن(أرسطوطاليس) يقول أنه يعسر على الانسان أن يفعل الأفعال الشريفة بلا مادة مثل اتساع اليد وكثرة الأصدقاء وجودة البخت**»[2]، يتضح لنا من خلال المقطع أن "ابن مسكويه" هو الآخر تأثر بالفكر الأرسطي، الذي يربط السّعادة بتحقيق الخير وهو الغاية القصوى.

وأشار كذلك إلى تقسيم "أرسطوAristote" لأنواع السّعادة؛ فالأولى تتمثل في سعادة البدن، مثل الصحة السليمة بدون علّل وأمراض، والثانية التي هي خارج البدن وتتمثل هذه الأمور في اتساع

[1] ليزا بورتولوتي، الفلسفة والسعادة، ص82.

[2] ابن مسكويه، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، ص 65.

اليد الذي يقصد بها كثرة المال والأبناء والجاه والنسب، وكذلك كثرة الأصدقاء والرفقة، وحسن الحظ، «**ولذلك لا تصير سعادة الواحد من الناس غير سعادة الآخر إلا من اتفق له نفس صافية وطبيعة فائقة فينتهي إلى غايات الأمور والى غاية غاياتها أعني السعادة القصوى التي لا سعادة بعدها**»[1].

كما أرجع السّعادة إلى شيء مشترك بين الناس، إذ ربط سعادة المرء بسّعادة غيره، وأن المرء السّعيد هو الذي يتمتع بنفس صافية خالية من اللذات والشهوات، «**والشريعة هي التي تقوم الأحداث وتعودهم الأفعال المرضية وتعد نفوسهم لّقبول الحكمة وطلب الفضائل والبلوغ إلى السعادة الإنسية بالفكر الصحيح والقياس المستقيم**»[2].

يجب أن تتوفر في النفس الشروط الأساسية التي وضعتها الشريعة، المتمثلة في صيانة النفس من الوقوع في متاع الدنيا، مع التخلق بالفضيلة وتجنب الرذيلة، وتحصيل الحكمة والمعرفة، ويقول في الحكمة:«**أما الحكمة فهي فضيلة النفس الناطقة المميزة وهي أن تعلم الموجودات كلها من حيث هي موجودة وان شئت فقل أن تعلم الأمور الإلهية والأمور الإنسانية ويثمر علمها بذلك أن تعرف المعقولات أيها يجب أن يفعل وأيها يجب أن يغفل**»[3]. فالحكمة شرط أساسي في بلوغ السّعادة القصوى، وهي فضيلة النفس، والإنسان الحكيم هو الذي يطلب العلم والعارف بالإلهيات وكل ما يخص الكون من معارف وكل ما هو موجود، فالسّعادة إذن عند "ابن مسكويه" تتمثل في طلب العلم والمعرفة، وحفاظ النفس من الوقوع في الرذائل.

من خلال ما تطرقنا إليه نستنتج أن الآراء تضاربت حول مفهوم السّعادة :« **إن الإنسان السعيد يلتبس عادة بالإنسان الذي يسير سيرة حسنة ويفلح، وما يسمى إذن بالسعادة هو ضرب من الفلاح والصلاح. حينئذ جميع الأركان المطلوبة عادة لتكوين السعادة يظهر أنها مجتمعة في**

[1] ابن مسكويه، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق ، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 14.

الحدّ الذي وفيّناه لها، لأن عند هؤلاء السعادة هي من الفضيلة، وعند أولئك هي من التبصر، وعند البعض هي الحكمة، وعند آخرين هي كل ذلك مجتمعاً، أو شيء من ذلك يضم إليه اللذة، أو على الأقل ليس مجرداً من اللذة، ومنهم آخرون يريدون أن يدخلوا في هذه الدائرة- التي قد تبلغ من السعة هذا المبلغ- وفرة الخيرات الخارجية»[1].

تتلخص السّعادة عند القدامى في ربطها بالأخلاق والعلم والمعرفة والحكمة والفضيلة والخير الأعلى، والتأمل الفلسفي، كما ربطوها باللذة وإشباع الرغبات...« **ليس على رأينا خطأ تاماً أن يتخذ الإنسان له معنى من الخير ومن السعادة، بما يلقى من العيشة التي يعيشها هو نفسه، فالطبائع العامية الغليظة ترى أنّ السعادة في اللذّة، ومن أجل هذا هي لا تحب إلا العيشة في ضروب الاستمتاع المادي، ذلك في الحقيقة أنه لا يوجد إلا ثلاثة صنوف من المعيشة يمكن على الخصوص تمييزها، أوّلها هذه العيشة التي تكلمنا عليها آنفاً، ثم العيشة السياسية أو العمومية، وأخيراً العيشة التأملية أو العقلية»**[2].

حينما نتمعن في هذه المفاهيم يتبين لنا أن السّعادة جد محصورة بين تلك القواعد التي وضعوها، فالأخلاق التي خلقها الإنسان بنفسه هي التي تتحكم بمصيره، وبالتالي تعتبر تلك الأمور (الأخلاق، الحكمة، الفضيلة.، السياسة..) أمور نسبية تحتمل التغيير، وهي نفسها من كبلت سعادة الإنسان وجعلت منه آلة مسيرة من طرفها، صحيح أنها تخلق نظام معين، لكن مستحيل أن تكون هي المعيار الذي نقيس به السّعادة، لذلك جاء الإنسان الحديث ليظهر سوداوية الذات البشرية وهي قامعة نفسها تحت سيطرة المبادئ والأسّس التي وضعها الإنسان نفسه، لتعكر صفو وجوده، وهو ما ذهب إليه الاتجاه العدمي.

صحيح ما ذهبوا إليه أنّ السّعادة هي الغاية من الحياة، لكن جعلها محصورة في تلك الوسائل لتحقيقها أمر غير منطقي«**هنا تكمن المفارقة.إذ سلمنا للسعادة بوضعيتها الأخلاقية والفلسفية**

[1] إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة والألم، ص 104.

[2] المرجع نفسه ، ص 104-105.

الكُبرى بوصفها"سيداً مسيطراً"، فربما نتفق على أنها- أي السعادة- هي الغاية من الحياة أخيراً. لكن حينئذ، كيف يُمكن بأي حال قياس مثل هذا الكيان بشكل علمي؟ في حين لو أن السعادة راسخة المقام بالتجربة المادية والحسية للذة والألم، فمن إذن يمكنه الزعم بأن مثل هذه المسألة الدنيوية لها أي أهمية جوهرية أو سياسية؟ ساعتئذ، ستتحول إلى مجرد عملية عاطفية ملتبسة داخل أدمغتنا»[1]. إنّ حصر السّعادة بين إشباع الرغبات أو كبتها يجعل الإنسان لا يخالف الحيوان في شيء، لذلك جاء المحدثون بفكر جديد يدعو به الإنسان المعاصر إلى التحرر من هذه القواعد التي فرضتها السّلطة الدينية الراضخة للسلطة السّياسة.

أثمر هذا الفكر ظهور عدّة مذاهب واعتقادات فلسفية (الاتجاه الواقعي، الاتجاه العبثي، الوجودي...)، في السّاحة الفكرية ومن بينها كما أشرنا سابقاً "الاتجاه العدمي" الذي يدعو إلى نبذ هذه القيم والثورة ضّد السّلطة الدّينية والسّياسية، وبذلك اختلف معيار السّعادة عند العدميين، نتاج أسباب عديدة سواءً نفسية كانت أو عقلية، فحاول أصحاب الاتجاه العدمي القضاء على الكثير من حالات غزت العالم برمته وهي: التشاؤم، الشك، الاضطراب، القلق... كلّ هذه الأمور عالجها الأدباء والفلاسفة وغيرهم من الفنانين المحدثون والمعاصرون، محاولون القضاء على المعتقدات والقيم الأخلاقية والسّلطة السّياسية والإلهية. فالسؤال الأساسي الذي يتبادر إلى أذهاننا هو ما علاقة السّعادة بهذه الاتجاهات، وبالتّحديد ما هي علاقة السّعادة بالاتجاه العدمي؟، وكيف تبنى هذا الاتجاه مفهوم السّعادة؟.

[1] ويليام ديفيز، صناعة السعادة، ص 43-44.

4) السّعادة عند المحدثين والمعاصرين.

برزت في السّاحة العالمية عدّة تيارات دّينية وفلسفية، ظهرت بتحديد مع الأزمة الحداثية الغربية الثائرة على سلطنة الكنيسة، أو ما يعرف بعصر التنوير، فولدت عدّة مذاهب تحت صّراعات دينية فظهرت تيارات جديدة من بينها العلمانية، والعبثية والعدمية...ضد اللاهوت الكنيسي، وبالتالي انتشرت نظم جديدة تعارض النظم الدّينية والسّياسية التقليدية وفي نفس الوقت تعارض القانون الأخلاقي العام، بغرض القضاء على السّلطة بكل أشكالها، فبنسبة إليهم هو الحل الأمثل لنيل السّعادة في الحياة وإثبات الوجود الإنساني.

ونتيجة التنوير الفكري تغيرت المعايير الأخلاقية، وظهرت في السّاحة الفكرية دعوى للالتفات إلى الذات الإنسانية ورغباتها، وتحريرها من القيود المفروضة من طرف السلطة، وأكثر من ذلك بحث الإنسان في حقيقة وجوده ومحاولة تقبله للحقيقة الكونية وهي "الإنسان فان"، لذلك توجب عليه استغلال الحياة القصيرة، في طلب السّعادة ونيل رغباته وتحقيق لذته، وهذا ما دعا إليه المذهب النفعي .

1. المذهب النفعي.

في "القرن التاسع عشر" ظهر المذهب النفعيutilitarianism كحركة أخلاقية، تطورت على يد "**جيرمي بنتام Jeremy Bentham**، و"جون ستيوارث ميلJohn Stuart Mill"، الذي ناصر هذا المذهب وأخذ أفكاره التي وضعها "بنتامBentham".

تبنى هؤلاء الفكرة الأخلاقية التي وضعها الأخلاقيون اليونانيون وغيرهم، لكن بمعيار مختلف تماماً عن القواعد التي وضعوها، إذ يعتقد مناصرين هذا المذهب أن الفعل الخلقي هو الذي تكون نتائجه إيجابية تخلق أكبر قدر ممكن من السّعادة واللّذة والمنفعة لأكبر عدد من النّاس« **تعتبر العقيدة النفعية عقيدة في الأخلاق العامة التي تسعى إلى السعادة الجماعية. والمبدأ الثاني في**

الفلسفة النفعية يقوم بتحصيل" أكبر قدر من السعادة للعدد الأكبر من الناس" »[1]. أعطى المذهب النفعي قيمة جوهرية للذة والسّعادة، واعتبروها حق إنساني.

وأضاف "جيرمي بنتام Jeremy Bentham" إلى هاتين الجوهرتين"اللذة والسّعادة" جوهرة ثالثة وعلى الإنسان الإعتراف بوجودها ومحاولة تخطيها وهي "الألم"، ويتحقق هذا الأمر من خلال طلب اللذة، «**جعلت الطبيعة الإنسان تحت إمرة سيدين مطلقين: اللذة والألم، و يعترف مبدأ المنفعة بهذه التبعية ويعتبرها أساس النظام الهادف، بمساعدة العقل والقانون، لإدارة بناء السعادة (J.Bentam). والنفعية عقيدة أخلاقية طورها الفلاسفة البريطانيون جيرمي بنتام(1784-1832) وجون ستيوارث ميل(1806-1873). وهي تقوم على اعتبار السعادة تقوم على أفضل توزيع لمجمل اللذات والمتاعب. وتستند العقيدة النفعية أولاً إلى مبدأ " احتساب اللذات والمشقات "J.Bentam** »[2]. اعتبر مؤيدي هذا المذهب جيرمي بنتام Jeremy Bentham، وجون ستيوارث ميلJohn Stuart Mill ، أن مذهب المنفعة نظرية أخلاقية، تقوم على مبدأ تحقيق القدر الكافي من اللذات، باعتبارها تزيد من سعادة الإنسان.

ونجد "ميلMill"حرص على ربط السّعادة بالأفعال الخيرة وربطها بالقيم الإنسانية التي تحافظ على اللّذة ومحاربة الألّم، ونفس هذه الرؤى ذهبت إليها الفلسفة البنتامية "بنسبة إلى جيرمي بنتام Jeremy Bentham"؛ «**البنتامية: benthemismيطلق هذا المصطلح على مذهب المنفعة الذي نادى به بنتام(1832م) وأساسه أن غاية الأخلاق هي تحقيق أكبر قدر ممكن من المنفعة لأكبر عدد ممكن من الناس، وهذه هي السعادة. والسعادة هي ما يجلبه العمل من لذة ما. واللذات متفاوتة بحيث يمكن تقديرها كمياً**»[3].

---

[1] جان فرنسوا دورتيه، معجم العلوم الإنسانية، ص1065.

[2] المرجع نفسه، ص 1066.

[3] مصلح الصّالح، الشّامل، قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، ص 65.

الدارس لأفكار هذين الفيلسوفين، يلحظ أنهما حافظا على أفكار مؤسسي هذا المذهب في العصور القديمة الذي يربط السّعادة باللذة، لكنهما تجاوزا لذة الفرد إلى تحقيق اللّذة للجماعة، كي يتميز الإنسان عن الحيوان، وهذا التمييز يكون باعتبار اللّذة طبيعة أخلاقية، وعقلية، تحقق السّعادة لكافة الناس، ومن حق الإنسان السعي في طلبها كونها غاية الغايات،« **إن المذهب النفعي هو المذهب الذي يعتبر السعادة مرغوب فيها. وأنها هي الشيء الوحيد المرغوب فيه كغاية، وأنّ كل الأشياء الأخرى لا نرغب فيها إلاّ بما هي وسيلة لهذه الغاية**»[1]. وفقاً لهذه الآراء التي ندى بها المذهب النفعي المتمثلة في جعل السّعادة غاية أخلاقية إنسانية واجتماعية، اتسعت الرؤى الفلسفية والوعي الجمعي في محاولة القضاء على الذات الأنانية و الدعوة إلى العدالة والمساواة المطلقة بين الأفراد.

حاول "جون ستيوارث ميلJohn Stuart Mill " أن يصحح سوء الفهم للذين انتقدوا هذا المذهب واتهموه على أنه مذهب غير أخلاقي يعتمد على مبدأ اللّذة الذي لا يصلح أن يكون كمصدر للأخلاق، بل تشبيه حيواني شهواني، ومذهب أناني في جوهره رغم أنه يدعي المصلحة العامة فيقول:«**إن الذين لهم أدنى معرفة بهذا الموضوع يدركون أن كل كاتب من عهد أبيقور(Epicure) إلى بنثام(Bentham) ممن تبنى نظرية المنفعة لم يقصد منها شيئاً ما مقابلا للذة، بل[قصد] اللذة عينها مع غياب الألم**»[2].

فالغرض من تبني هذا المذهب بنسبة لميل هو القضاء على الألّم، والأنانية الفردية بالفعل الخلقي الذي يخدم السّعادة الاجتماعية فحسب لا شيء غير ذلك، « **بينما يبدو مذهب المنفعة وكأنه يذهب إلى أن كل شيء يجب أن يخدم السعادة الاجتماعية، فإننا لا يمكننا أن نضع مبادئ مطلقة فيما يتعلق بماهية السعادة**»[3]، فيقصد من خلال قوله؛ أن غرض المذهب النفعي

[1] جون ستيوارث ميل، النفعية، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

[3] جون ستيوارث ميل، أسس اللبرالية، ص 23.

هو توفير السّعادة الجماعية وعلى كل الأخلاق والنظريات والعلوم الإنسانية أن تكون في خدمة السّعادة الاجتماعية.

وفي نفس القول أشار إلى نقطة جدٌّ مهمة وهي عدم قدرة الإنسان على وضع مبادئ مطلقة في حقيقة السّعادة، لأن القيم الأخلاقية من خلق المجتمع لذلك تتصف بنسبية وهي متغيرة غير مطلقة تختلف من مجتمع لآخر ومن زمان لآخر، ومن هذا المبدأ ربط النفعيون السّعادة بالمنفعة وجعلوها غاية الحياة وجعلوا من الفعل الخلقي أساس لتحقيقها، ويحكم على الفعل أنه إجابي أو سلبي بمقدار ما يحققه من السّعادة للجماعات،« **إن الاعتقاد الذي يقتل المنفعة كمبدأ أعظم سعادة كأساس للأخلاق هو اعتقاد يقر بأن الأفعال تكون خيّرة بقدر ما تتوق لتحقيق السعادة، وتكون سيئة بقدر ما تتوق لإيجاد نقيض السعادة، ويقصد بالسعادة اللذة وغياب الألم، ويقصد بالشقاء الألم والحرمان من اللذة** »[1]،إنّ السّعادة واللذة هي الغرض الأساسي من الأفعال الأخلاقية، التي يجب عليها أن تتوافق مع الطبيعة الإنسانية ورغبتها في طلب السّعادة والخير والنفور من الألّم والشّر، فبنسبة لهذا المذهب كل ما يحقق السّعادة والمنفعة العامة فعل خيري، وأي شيء مسبب للألم هو فعل مذموم ومرفوض.

أضاف "ويليام ديفيزWilliam Morris Davis"، منتقداً ودارساً لهذا المذهب وأراء "بنتام " Bentham بوجه الخصوص قائلاً:« **فلو كانت السعادة هي المنفعة الإنسانية الوحيدة التي يُمكن الحديث عنها بشكل علمي، فحينئذ سيكون من المستغرب ألا نسعى إليها بالطرق العلمية. هكذا نرجع إلى المشكلة العلمية: كيف يمكن قياس شدة اللذة أو عدمها بإحساس ما؟ وكيف تتجلى المنفعة بحيث يُمكن استعابها من خلال القياس؟**»[2]،من بين الانتقادات التي وجهها ويليام ديفيزWilliam،لبنتامBentham " :الاعتماد على "مبدأ القياس"لقياس درجة الشعور والإحساس بالسّعادة!، فهل حقاً يمكننا أن نقيس السّعادة؟.

[1] جون ستيوارث ميل، النفعية، ص 37.

[2] ويليام ديفيز، صناعة السعادة، ص 32-33.

لو نعود إلى التعريفات السّابقة التي حاولت ضبط مفهوم السّعادة، نجدها كلها مرتبطة بالإحساس؛ فالسّعادة كما أشرنا هي مجموعة من الإحساسات والمشاعر، لذلك يمكن أن نشير ونقول أن "بنتامBentham" بالغ كثيراً في محاولة قياس السّعادة، باعتبار طبيعة تلك الأحاسيس هي اضطرابات نفسية، فصحيح أننا يمكن تعبيرها وتفسيرها، كالقلق والخوف والحزن والسّعادة...لكنها سرعان ما تزول بزوال العارض، فلن نتمكن لهذا السبب أساساً أن نقيس هذه الإحساسات، ونستدل عن موقفنا هذا بمثال بسيط في حياتنا اليومية، فبعض الملامح التي تبدو لنا في الظاهر هي ملامح وتعبيرات مزيفة، يمثلها أشخاص كثيرون في مواقف تستدعي تمثيلها، كأن يدعي شخص ما أنّه سعيد جداً وهو في داخله يتحسّر ألماً وشوقاً، أو العكس.

إنّ الأفكار والآراء الّتي جاء بها النفعيون قد تفيد نوعاً ما الوضع الاجتماعي وتوفير السّعادة المؤقتة لبعض الأفراد، لكن علينا أن نكون واقعيين في هذه المسألة بالذات، لأنّه مستحيل أن تتحقق على أرض الواقع ، بل مستبعد جداً أن تتحقق السّعادة الجماعية، كون الظروف الكونية لن تسمح بهذا، فحتى لو اجتمع جميع رؤساء بلدان العالم على اتفاقية تنص على " تحقيق السّعادة للعالم"، لن يحدث ذلك،فهذا العالم بالذات يخفي في ذاته حوادث يطلقها في زمن لآخر، بحيث يشكل خطراً على البشرية، والبشرية تهدد استقرار العالم، من خلال الحروب والاستبداد ونشر الرعب، فلم يعد أحد منا يعرف من هو الظالم ومن هو المظلوم، ففي حديثنا اليومي نقول "هذه هي الدنيا"، فما هذه الدنيا ؟ ، من صانعها؟.

أسئلة كثيرة نطرحها على أنفسنا، فلم نجد لها جواباً ولم نجد لأنفسنا حلاً، فالعالم لم يعد آمن لنا، وسكانه مهددون بالألم وعدم الاستقرار الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، فأين المهرب؟، فهذه الأخلاق التي وضعوها لم تحقق لنا السّعادة التي طلبناها فصارت« **السّعادة هدف وهمي من الصعب، إن لم يكن من المستحيل تحقيقه، إزاء كل ما يحيط الحياة البشرية من شرور، ويتهدّد الإنسان في كل لحظة من متاعب، وإزاء الضعف الكامن في الإنسان، والشر المهيمن على طبيعته. وقد ذهب سوفوكليس في إحدى مآسيه إلى أن خير ما يمكن أن يحدث للمرء على الإطلاق هو ألا يولد، فإن وُلِدَ فخير ما يمكن أن يحدث له هو أن يعود أدراجه سريعاً من حيث**

جاء!»[1]، وصل الأمر بالإنسان إلى أن يتمنى لو أنّه لم يولد أبداً، عوض أن يطلب البقاء عسى أن يغير وضعه، لكن هذا لم يحدث فقطع صلته بنفسه قبل أن يقطعها بخالقه.

فلم يعد الإيمان يجدي له نفعاً، لأنّنا لم نؤمن بأنفسنا ووجودنا وبخالقنا، كي يجعلنا سعداء فسجنا أنفسنا في العتم، راجين مِنْ مَنْ أن ينقذنا؟، فالحياة التي قذفتنا إليها لم تهتم بوجودنا، وحتى الخالق تخلى عنا، طلبنا الكثير منه ربنا!، كيف سنغير هذا الوضع الذي نحن فيه؟، العالم يهدد وجودنا، انتشرت الأمراض بكثرة؛ الطاعون الأسود، الكوليرا، الأنفوانزا...، والعالم اليوم يشهد وباء أكثر خطورة من كل الأوبئة الفتاكة التي شهدها التاريخ البشري المدعو ب"كورونا"، كل هذه الأمراض من خالق ماذا؟، حصدت أرواح لا تحصى فما ذنبها؟.

أضف إلى ذلك انتشار الفوضى والسرقة والاغتيالات، والاغتصاب، كما ازداد حجم رعب كل ما يحدث من خلال نقلها من طرف وسائل الإعلام المتعددة، فلولاها ربما يكون حجم رعبها أقل!، فالإنسان المعاصر وسط دوامة يحيط بها محور وهمي، وسط اضطرابات وقلق دائم وعجز مستمر، فحتى التطورات التكنولوجية التي من المفروض أن ترتقي به إلى الأعالي، إلاّ أنها جرته لوديان تسحبه إلى نفس الدوامة التي لا مخرج منها.كلّ هذه الأمور التي أشرنا إليها هي سبب تعاسة الفرد، لذلك هل إذ استغنى الإنسان عنها عن "الحداثة" التي خلقها، هل يكون إنسانا سعيداً؟، هل قتل خالق الكون يجعله سعيداً؟، مرّة أخرى يقف الإنسان على الحافة لم يملك الجرأة للمضي قدماً، ولم يعد بخطوة أخرى للوراء ليلغي العالم وخالقه.

هذا ما حاول العدميون طرحه في السّاحة الفكرية العالمية، لكن ما من جدوى من يصغي لمن؟، فالبشر يسمعون فقط ما يهمهم ويكونون صُمّ في ما يعني فائدة العالم، لذلك نشهد ما نعيشه اليوم، فلم يستطع أي مذهب أن يغير حقيقة الوجود، والطبيعة البشرية، لأنّ الأمر ليس في يدّ الإنسان لوحده، فمهما حاول أن يثبت وجوده، ويسحب القوة الإلهية لصفه و ينسبها إلى نفسه، سيثبت عجزه الدائم، فهذا ما خلق نظرة تشاؤمية وتدميرية اتجاه العالم، لدرجة الوصول إلى نكر كل شيء

[1] حسين أحمد أمين، كيمياء السّعادة، ص 20.

فيه والنظر إليه بالسّلب اتجاه القيم الأخلاقية والأفكار الدينية والإلهية، التي لا نفع من وجودها وتبنيها، لأنّها هي سبب هذا الظلام الدّامس، وانحطاط قيمه الإنسان ووجوده كإنسان ذو فكر وقيمة.

فالعدميون يحاولون خلق السّعادة وسط هذا التشاؤم العالمي، فهدفهم من خلال قتل القيم والإله ليس بغرض الإلحاد(الفرق الجوهري بين الإلحاد والعدمية، هو: الملحدون لا يؤمنون بوجود الله في الأساس، أمّا العدميون فيعتبرون وجوده وعدمه، سواء لا يؤثر على الوجود في شيء)، فالهدف من الفكر العدمي في جوهره هو تجاوز الألم والتشاؤم، وحب الحياة من جديد، لأنّ الإنسان يستحق ذلك، و الأهم من ذلك هو استرجاع السّيادة الإنسانية، فما هي الآراء والأفكار والحلول التي طرحها العدميون لإنقاذ الإنسان من الألم وجعله إنساناً سعيدا؟.

2. خلق السّعادة وتجاوز التشاؤم والألم عند العدميين:

أ. أرتور شوبنهاور Arthur Schopenhauer.

إذا ذكر اسم "شوبنهاورSchopenhauer" على اللسان، يذكره العقل بفكره التشاؤميpessimisme، فهو معروف في السّاحة الفكرية بفلسفته التشاؤمية، وبنظرته للحياة على أنّها أرجوحة بين الألّم واليأس والملل. إذ يعتبر من بين الأولين الذين تحدثوا عن الألّم، «**لقد كان شوبنهاور أول فيلسوف يتحدث عن المعاناة في هذا العالم، التي تحيق بنا بوضوح وجلاء، وعن اضطراب النفس والعاطفة والشر وكل تلك الأشياء التي لم يكد الآخرون يلاحظونها**»[1]. اقترن مصطلح التشاؤم بالتفكير السّلبي للحياة فهو كما معروف عند الكثير أنه صفة سيئة للحالة النفسية؛ المتمثل في الشر والسوء والألّم (الفقدان والحرمان).

فمصطلح التشاؤم يعني:« **التشاؤم: في الفرنسية pessimism ، في الانجليزية pessimism، وهو مشتق من اللفظ اللاتيني pessimus. التشاؤم ضد التيمّن والتفاؤل، وله في الفلسفة الحديثة عدة معان: الأول هو القول: إن الوجود شر، وإن العدم خير من**

[1] أرتور شوبنهاور، العالم إرادة وتمثلاً، تر: سعيد توفيق، مجلد1، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2006، ص14.

الوجود.والثاني هو القول: إن الشر في الوجود غالب عن الخير. والثالث هو القول: إن الألم في الحياة غالب عن اللذة، أو القول :إن الألم أساس الحياة الدنيا، وهو وحده إجابي ، أما اللذة فهي ارتفاع الألم. والرابع هو القول: إن الطبيعة لا تكترث بخير الإنسان أو شره، ولا بسعادته أو شقائه. والخامس هو ميل النفس إلى إدراك نواحي الشؤم في الأشياء، أو ميلها إلى توقع حدوث الشر في كل شيء»[1]. ربط "جميل صليبا" مفهوم التشاؤم بالحالة النفسية الغير مستقرة، التي تفسر كره الحياة بكل ما تحمله ن شرٍ، وغياب السّعادة والمعاناة والألم الزّائد.

بينما عرف هذا المصطلح مفهوم آخر يحمل في ذاته كل الإيجاب، هذا التفكير تبناه بعض المفكرين ببعد فلسفي، غايته النظر إلى المفهوم والحياة بصفة عامة بمنطق عقلي، بعيداً كل البعد عن ربطها بالحالة النفسية المرضية، التي تعكر الوجود.

انتشر الفكر التشاؤمي وعرف أوجه في القرن التاسع عشر، بظهور مجموعات أدبية وفلسفية تعترف بالشر والألّم الذي على الجميع أن يتيقنوا بعدمية التخلص منه، فالألّم موجود مثلما السّعادة موجودة، ويبقى موجوداً ما دام الإنسان موجوداً، وهذا ما ذهب إليه شوبنهاور في قوله«**لكن المعاناة ضرورية للحياة**»[2]. يرى "شوبنهاورSchopenhauer" أن الإعتراف بوجود الألّم واعتبار المعاناة ضرورية للحياة، يجعل المرء يحد من شدة طبيعة الموضوع ويتأقلم مع التغيرات المفاجئة التي تحدث له.

فالاعتراف بالألم يجعلنا أقل عرضة بالإحساس به أنه شيء سيء، بمعنى حينما أتوقع أن يحدث لي شيء معين، حينما يحدث معي يكون أمر عادي لأني هيأت تفكيري وإحساساتي في استقباله. فالمصطلح يحمل في عمقه دلالات فلسفية و وجودية وإيجابية عند شوبنهاورSchopenhauer:« **لا يجب هنا فهم مصطلح "التشاؤم" في معناه القدحي، بل هو في**

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي،ج1، ص 274.

[2]Arture chopenhauer,l'arte d'être heureux,àtravers cinquante règles de vie,trad:jean-louis schlegel,ed,seuil,paris,2001,p 50.

العمق عند شوبنهاور وعي شامل وعميق للحياة والعالم وإكراهاتهما. بمعنى أن التشاؤم هو تأمل حياة ومصير الإنسان في هذا العالم الطبيعي المعقد، الذي يفرض إكراهات وحدوداً بيولوجيو وعقلية على الإنسان ومحاولة إيجاد مخرج للكثير من المشاكل الوجودية التي يعيشها الإنسان، بوعي هذه المشاكل ومحاولة تجاوزها»[1]. فمصطلح التشاؤم في فحواه يحمل دلالة التأمل والوعي بكل ما يحدث، وهو أيضاً وسيلة حل المشاكل الوجودية القبلية التي ستحدث للإنسان.

وهذا يحدث حينما يعي ما يحدث له، ويتجاوز الأمر بتحليل عقلي، دون الاستناد للمشاعر الحساسة الضعيفة التي تؤدي للهلاك، وبذلك يتوازى مفهوم التشاؤم بالتفاؤل عند شوبنهاورSchopenhauer،« **يريد شوبنهاور اكتشاف شروط تفاؤل جديد، وحكمة خالية من الوهم من شأنها أن تحقق لنا السعادة»**[2]. الغاية من تبني هذا المفهوم عنده هو خلق السّعادة، من خلال فهم الوجود وتطوراته ومكنوناته، وبإدراك ينبوع الشر الذي لا يمكن تجاوزه.

وعلى المرء أن يعترف بوجود الشقاء والمعاناة لطالما هو على قيد الحياة يطلب في الملذات، فهو يجري خلفها والمعاناة تجري خلفه، « **ماهو قابع في الانسان ليس هو البحث عن السعادة، بل محاولة إخفاء التعاسة الوجودية التي يعيشها في داخله. وبما أن الانسان يتميز عن باقي المخلوقات الأخرى بتمتعه بهذا النوع من الوعي الذاتي، بيس فقط بحدوده البيولوجية والنفسية، بل أيضاً وعيه بإرادته ورغباته، فإنه أكد بأن كل آلامنا تأتي من وعينا بهذه الإرادة، وخاصة في مستواها المنحط كغرائز وشهوات، نوهم أنفسنا بأنها تقود إلى السعادة»**[3]. أشار شوبنهاورSchopenhauer" إلى لفظة جد مهمة وهي "الإرادة"، "علينا أن نحسن التعامل مع شرح وتفكيك الألفاظ الموظفة لدى مثل هذه الأنواع من النّصوص المشحونة بالدّلالات ولغة ثَخِنَة".

---

[1] أرتور شوبنهاور، نقد الفلسفة الكانطية، تر:حميد لشهب،ط1،جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت–لبنان،2014، ص31–32.

[2] لوك فيري، أجمل قصة في تاريخ الفلسفة، ص 254.

[3] أرتور شوبنهاور، المرجع السابق ، ص34.

ركز شوبنهاورSchopenhauer" على مفهوم الإرادة باعتبارها مرتبطة بالعقل والفكر، والفعل الذي ينتج عنها، فالإرادة ليست مثلما نعرفها نحن أنها تسير بالعقل وترضخ لها القوة النفسية، بينما يعتبرها هي القوة الآمرة والناهية والنافذة، «**فالإرادة– كما يتصورها الناس عادة– هي إرادة واعية تسترشد بالعقل، في حين أن الإرادة– كما يفهمها شوبنهاور–هي إرادة الحياة التي تعبر عن نفسها كاندفاع أعمى لا عاقل نحو الحياة؛ فالإرادة تعني أن نريد...أن نرغب؛ ومن ثم فالإرادة هي الرغبات، والاندفاعات والميول من كل نوع.**»[1].لذلك لا يمكننا أن نفسر فلسفة شوبنهاورSchopenhauer" أنّها متشائمة، كونها تربط الإنسان بعالمه الخارجي من خلال فهم الوجود، فهي تحمل رسالة إرشادية لتوعية الإنسان الجاهل، فبالإرادة يستطيع أن يجد السّعادة بما أنّها تحمل كل القوى الممكنة لذلك.

لكن على ما يبدو جعل الإرادة سيادة على العقل، أمر مبالغ فيه، لأننا سنقضي عن ميزة أخرى للإنسان الذي تشعره بإنسانيته، وحتى لو رغب وأراد شيء هل باستطاعته تحقيقه؟، بما أن هناك إرادة عليا فوق كل إرادة دنيوية.

يظهر لنا من خلال أراء شوبنهاور "Schopenhauer "أنّه تأثر بأفكار الدّيانة البوذية، من خلال إقراره أن حقيقة البشر هي الإرادة، المتبلة بالشّر والألم والمعاناة، والخوف من الموت، « **إن روحانية منفتحة على السكينة، على النيرفانا، تمكّن وحدها من وضعنا على الطريق المؤدية إلى انتصار على ضروب الخوف، وهنا يقتبس شوبنهاور الكثير من البوذية. هو انتصار على ضروب الخوف، وفق كل شيء على الخوف من ضروب الخوف إنجاز القول، الخوف الأساسي الذي يغذّيها جميعاً: الخوف من الموت. وفي النهاية، ما يجعلنا دائماً أشقى الأشقياء هو هذا: طغيان الخوف الناشئ عن الإحساس بعبثية العالم**»[2].

[1] أرتور شوبنهاور، العالم إرادة تمثلاَ، ص11.

[2] لوك فيري، أجمل قصّة في تاريخ الفلسفة، ص 271.

استخدمت لفظة "النيرفانا Nirvana" في "الفكر البوذي"، ودلالته كمفهوم هو؛ الانتصار على الخوف، والعيش في سلام تام، بعيداً عن القلق الوجودي، الذي يجعل المرء يحس بتلك المعاناة.

يعتبر البوذيون"النيرفانا"، حالة خاصة بفرد يملك قوة تأملية عميقة يصل بها إلى درجة عليا من السّلام الروحي، الذي يحقق السّعادة الكاملة، بفضل انفصاله عن العالم المحسوس الذي يخلق فيه المشاعر السّلبية من القلق والمعاناة،والخوف من الموت.

فالّسعادة عند "شوبنهاورSchopenhauer" تتركز على التغلب عن تلك المشاعر« **فن السعادة سيكون في نظر شوبنهاور مُرَكِزاً بالأساس على وسائل التغلّب على الخوف من الموت، نفهم كيف ينتهي صاحب العالم بما هو إرادة وتمثل إلى فكرة أن الحياة هي معاناة بالأساس**»[1] .كيف يتغلب الإنسان على الخوف من الموت الذي يلازمه طوال حياته؟، هل بالإرادة التي جعلها شوبنهاور كل شيء؟، هل الموت أيضاً يخدم الإرادة؟.

ب. **فريديريك نيتشه**Friedrich Nietzsche.

مؤكد أن الكثير يعرف "نيتشه Nietzsche "بعدميته، فهو معروف بفكره العدمي، ومؤكد أيضاً أن قارئنا يتبادر في ذهنه هذا السؤال: "ما علاقة العدمية بالسعادة؟".

كلنا نبحث عن السّعادة، فحتى المتدينون الذين يدّعون أن السّعادة الحقيقية موجودة في الآخرة يبحثون عنها في الدّنيا،لكننا نجدهم يزرعون نظرات تشاؤمية تدعو للتخلي عنها،«**فإن الأديان جميعاً تسودها هذه الروح التشاؤمية؛ فهي تؤكد لنا دائماً على أن السعادة التي نجدها في هذا العالم وقتية أو وهمية**»[2]، رغم هذا إلاّ أنّنا لا نزال نبحث ونريد.

بحث "نيتشه Nietzsche" هو الآخر عن السّعادة ومفهومها، وخالف بآرائه الفكر والأديان القديمة، فانتقد "سقراطSocrate" في تعريفه للسّعادة، لقوله:« **إنني أجهد نفسي لمعرفة المزاج**

[1] لوك فيري، أجمل قصّة في تاريخ الفلسفة ، ص 268.

[2] أرتور شوبنهاور، العالم إرادة تمثلاً، ص12.

الذي وُجِدت منه هذه المعادلة السقراطية: عقل= فضيلة= سعادة، أغرب المعادلات الممكنة»[1]. وفي المقابل اتفق مع "شوبنهاورSchopenhauer" في رأيه " تكمن السّعادة الحقيقية في امتلاك الوعي".

واتفق معه أيضاً على تقبل المعاناة كونها طريقة جديدة لفهم الوجود وهي جزء لا يتجزأ منه،« **يقول نيتشه عن المأساة أنها "شكل جديد من الوعي الجمالي" ليشير إلى أن النظرة المأساوية إلى الحياة ليست طريقة من طرق التفكير في العالم، وإنما هي بالدرجة الأولى طريقة لإدراك العالم، والموسيقى وحدها هي التي تستطيع أن تقودنا إلى هذا الإدراك»**[2]. فحسبه لا يمكن للإنسان أن يحقق ذاته دون أن يتذوق من جرعات الألّم، فهذا ما نشهده نحن في حياتنا، لن يصل أحدنا للنّجاح إلاّ ونّاله الفشل والخسارة، وحينما نحس بالألّم نحس بذاتنا المتألمة أكثر مما نحس بها في لحظة السّعادة، «**أن تتألم يعني أن تكون أنت ذاتك تماماً، أن تبلغ حالة عدم تطابق مع العالم**»[3].

فالحياة من الطبيعي جداً أن يملؤها الألّم والقلق، لذلك من رغب بالسّعادة عليه أن يتقبل الألّم، فمن الغير ممكن الهرب من المعاناة لأنهما "المعاناة واللذة" صفتان ملازمتان وجود الإنسان، وهذا ما أشار إليه "سيغموند فرويدSigmund Freud" في قوله: « **لا تتميز الإحساسات اللذيذة بأية كيفية نزوعية فطرية، بينما توجد هذه الكيفية في الإحساسات المؤلمة بدرجة كبيرة. فالإحساسات المؤلمة تنزع نحو التغيير ونحو التفريغ، وهذا هو السبب الذي من أجله تفسير" الألم" على أنه يتضمن ازدياد شحنة الطاقة النفسية، ونفسر " اللذة" على أنها تتضمن خفضها. و لنفرض أننا نصف ما نشعر به على هيئة لذة أو ألم بأنه عنصر عقلي كميّ أو كيفي غير**

---

[1] فريديريك نيتشه، أفول الأصنام، تر:حسان بورقية، محمد الناجي، ط1، أفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، 1996 ، ص21.

[2] لورانس جين، كيتي شين، أقدم لك نيتشه، تر:إمام عبد الفتاح إمام، دط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2002 ، ص20.

[3] إميل سيوران، لو كان آدم سعيداً، تر: محمد علي اليوسفي، ط2، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان،2014، ص32.

محدّد. إن المشكل حينئذ تصبح هل يمكن أن يصبح هذا العنصر شعورياً في المكان الذي يوجد فيه بالفعل، أم هل يجب أن ينتقل أولاً إلى جهاز الإدراك الحسي؟»[1] .يبدو أن "سيغموند فرويد Sigmund Freud"، هو الآخر تأثر بفلسفة "شوبنهاورSchopenhauer ونيتشهNietzsche ، وهذه الفلسفة تظهر من خلال دراساته للحالة النفسية البشرية، فهو الآخر يربط الألّم واللّذة بالوعي أو كما يسميه "الإدراك الحسي".

فبنسبة إليه الإحساسات والمشاعر المتعلقة باللذة والألم، هي أكثر قابلية للإدراك من العوامل الخارجية، أي يكون الوعي بالذات حينما يكون هناك ألم لكونه يشكل حلقة تواصل بين الإدراك الخارجي والداخلي،« **الألم– وهو شيء متوسط بين الإدراك الحسي الخارجي وبين الإدراك الحسي الداخلي، وهو يتصرف كأنه إدراك حسي داخلي، حتى ولو كان صادراً عن العالم الخارجي»**[2]. فالألّم بصحة التعبير يحدث نوعاً من المقاومة ضّد الأحداث الخارجية وهو حسب "فرويدFreud" هو صفة خارجية، ليس مثلما نظن نحن أنّها صفة داخلية.

اعتبر الكثير من الدّارسين، فلسفة "نيتشهNietzsche"العدمية على أنّها فلسفة سلبية تشاؤمية، بينما لو نبصر آرائه العديدة والمتنوعة حول الحياة والوجود، نجده يبحث في تحرير الإنسان من الأوهام المرضّية، يرغب أن يحرره من السلطة القامعة لإنسانيته، علينا أن نقرأ فكره بعيداً عن الدّين "كل الدّيانات"، هل ما ذهب إليه يسيء إلى الإنسان؟، بل العكس تلك الأخلاق والقوانين التي وضعها محرفين الدّيانات من ميلاد الكون لليوم هي التي سودت وجوده.

فلو كانت حقاً خلق من أجل الإنسان، كيف نفسر تغييرها من زمن لآخر، وكيف انقلبت ضدّه، نيتشهNietzsche " أراد فقط أن يلتفت الإنسان للحقيقة، أن لا يتوهم أشياء ويصدقها، ممكن أحدنا ينتقده بتجاوزه ونكره لوجود الإله، هو أمر مرعب للغاية صحيح هذا!.

[1] سيجمند فرويد، الأنا والهو، تر: محمّد عثمان نجاتي، ط4، دار الشروق،بيروت–القاهرة، 1954، ص 38.

[2] المرجع نفسه ، ص 39.

فهو يريد من الإنسان أن يجد سعادته بوعيه بذاته وبتحقيق إنسانيته، فكيف يعيش الإنسان بدون خالقه، لكن علينا أن نفهم فكره فالأمر ليس مثلما نظن نحن القراء السطحيين؛ « **في صلب فكر نيتشه، لابد من تنزيل نقد ما يسميه"العدمية، بمعنى مختلف تماماً كما رأينا، عن الدلالة العادية إذ لا يشير اللفظ عنده، كما في اللغة المتداولة اليوم، إلى الموقف المحبَط أو الساخر لدى من لا يعتقدون في شيء، بل يشير على العكس إلى موقف من يتبنون مُثُلاً عليا، قيماً متعالية على الحياة. فالعدمية، في اصطلاح نيتشه، لا علاقة لها البتة بخيبة أمل ما تجاه العالم، بل هي عكس ذلك بالذات: إنها تتمثل في معارضة دائمة للواقع بالمَثَل الأعلى، وللأرض بالسماء، وللحياة الدنيا بالآخرة**»[1].

ففكر "نيتشهNietzsche " إذاً غايته أكبر من أن يقتل إله المتعبدين المتدينين، فممكن جداً أنه يقصد شيء آخر في عبارته "لقد مات الإله"، ففي الحقيقة هناك عدّة آلهة، علينا قتلها وسحقها كي ننال السّعادة التي نستحقها،«**عشرات من الآلهة المزيفة تحكم حياة الناس وتتحكم فيها؟ الدولار إله والإنتاج إله، والصالح القومي إله، والمجتمع إله، " والرأي العام إله"، والعقل إله، والعلم إله، والإنسان إله، والآلهة إله و" المودة" إله، والشهوات إله... والهوى إله. كلها تعبد مع الله أو من دون الله، وكلها تعطى إجابة حاسمة بالنسبة للقضية الكبرى في حياة الإنسان** »[2].

كل هذه الآلهة ألا تستحق الموت؟، إن في موتها يموت قدر الإنسان الذي كتبته له، سيموت الصّراع حول السّلطة التي قضت على الحياة السّعيدة للفرد، سيموت معها الانتحار، والقتل والاغتصاب والهجرة الغير شرعية ويستقر الأفراد وطنياً ونفسياً، وتعود الطيور لأوكارها، ويولد إله جديد حقيقي يستحق العبودية، "إله العدالة الكونية".

"نيتشهNietzsche " رافض ومعارض ومحطم للعالم المحسوس ولجميع أنواع الأوهام التي خلقها الإنسان لتتقلب ضده ،« **نيتشه إذن هو معارض كلياً للعالم المحسوس إذ هو في نظره**

[1] لوك فيري، أجمل قصّة في تاريخ الفلسفة، ص 280.

[2] محمد قطب، مذاهب فكرية معاصرة، ص230.

عالم الخطأ، لا أخلاقي ونجس، هو عالم الجسم والجنسانية والأوهام من شتى الأنواع، ولكنه أيضاً عالم الموت والتناهي. وهذه المعارضة تَصْدُق على كل المُثُل، مهما كانت ميتافيزيقية، دينية أو سياسية: الإله، التقدم الديمقراطية، الثورة، الاشتراكية، حقوق الإنسان، العلم، الأمة، الجمهورية،الخ . وهذه المُثُل تشترك في عيب يتمثل في الحطّ من قيمة الحياة الراهنة، والواقع، باسم أسباب يُفترض أنها أكثر صدقاً ونبلا وحسناً وإثارة للرغبة، وينبغي أن تخضع لها إرادتنا ووجودنا»[1].

ففكرة موت الإله عبَّر عنها نيتشه Nietzsche" برفض القيّم و مكونات العالم المحسوس، فمدام هذا الإله المزيف موجوداً سيعبده الإنسان و يحط من قدر إنسانيته، ولهذا عمل وحاول من خلال فكره العدمي بناء إنسان جديد، وهو الإنسان الأعلى.

3. السّعادة والموت.

أمر مستحيل أن يكون الإنسان سعيداً في حضرة الموت و خروج الروح عن الجسد أياً كان هذا الشخص، لفظة الموت وحدها تصور لنا رعب وجودي، من منا لم يسأل نفسه لماذا نولد ونموت؟، هذا العنوان يحمل مفارقة عجيبة، كيف نربط حالة رعب بالسّعادة، لكن مثلما يمكن للموت الحضور في يوم سعيد، يمكن للسّعادة أيضاً الحضور في يوم مأتمي، كيف؟.

هذا السؤال سيجيب عنه العدميون من خلال تجميل صورة "الموت"، فيعتبرون الموت ولادة جديدة لعالم آخر غير مرئي، فهو يعتبر وسيلة أو بوابة للنفوذ إلى العالم الآخر، «**الموت مجرد بوابة فقط نلج منها لندخل إلى عالم آخر، بأبعاد مختلفة**»[2].لا يختلف العدميون في هذه النقطة بالذات مع الإيمان أن الإنسان له نهاية حتمية، فقط اختلفوا في فكرة الحساب والعقاب والجنة وجهنم، فالعدميون يصورون العالم الماورائي، علم سعيد يخلوا من الشر والقيم ووجود السّلطة بجميع أشكالها.

[1] لوك فيري، أجمل قصّة في تاريخ الفلسفة ، ص 280-281.

[2] لونيس بن علي، عزلة الأشياء الضائعة، دط، الجزائر تقرأ، الجزائر، 2018، ص68.

لا أحد يتقبل وجود الموت، لا سيَّما في رحيل أعز الناس لدينا، فهو عبارة عن مأساة، تضاف إلى المتاعب الأخرى في الدنيا، « **الرغبات التي لا تُرْتَوَى أبداً، والجهود المحبطة، والآمال التي يحطمها القدر بلا رحمة. والأخطاء التعسة للحياة بأسرها، مع عذاب متصاعد، والموت في النهاية. ذلك كله عبارة عن مأساة مستمرة.**»[1]، قد لا تتحقق لنا رغبة جدّ مهمة بنسبة لنا، قد نخسر أموالاً وأحلاماً ومشاريع كبرى، لكن لن يكون حجم ألم الخسارة تلك مثل حجم ألم موت من نحب، لا أحد يتحكم في حزنه، حتى لو بلغ أعلى درجات الإيمان.

هناك أشخاص نقدرهم ونعزهم أكثر من أرواحنا، ولم نتصور يوماً رحيلهم عنّا، لذلك حينما يحن موعد رحيلهم، يتغير لون السّماء ويصبح رمادياً، والبشر حولنا يصبحون وحوشاً، فنحن نحس بأنّ ذلك الشخص الميت هو الذي جمّل الحياة فندفنها في قبره قبل وصول جثته، فنفقد كل شيء معه، وننهار نفسياً، هذه ليست مبالغة، إنما هي حقيقة عاشها أحدنا وسنعيشها كلنا فليس هناك مبالغة حزنية!.

ومهما حاولنا أن نتجاوز ذلك الألم، نخلق غيره من ذكرياتنا ويتضاعف الألم ويكبر ليصير مأساة عنيفة،« **يحدث أن نفقد توازننا. في الحياة نحن معرّضون لهزات نفسية عنيفة، وأغلبنا لا ينجوا منها، وإن كُتبت لأحدنا النجاة فسيخرج بأعطاب كثيرة. أنا أردتُ أن أنتشل نفسي من هذا الدمار، وأخرج من الغابة السوداء قبل أن ينهار العالم حولي نهائياً. هل يشعر الناس بهذا الشعور بمجرد فقدانهم لأحبائهم؟ البعض كان يلومني لأني بالغتُ في حزني.لا توجد مبالغة في الحزن**»[2]. كلّ هذا الألّم، يجعلنا نخاف من شبح الموت، ونهرب منه قائلين "بعيد الشر"، فالموت هو الشر الأكبر الذي يأخذ منا ولن يعيد ما أخذه مهما بكينا له وترجيناه، إلا أنّه يبقى مصراً على فعله.

[1] لورانس جين – كيتي شين، أقدم لك نيتشه، ص 13.

[2] لونيس بن علي، عزلة الأشياء الضائعة ، ص12.

من منا لم يتخيل الحياة بدون الموت، كيف ستكون؟، هل نبلغ أوج السّعادة؟، بينما هناك من يرى أن الخلود معاناة ومشكلة كبرى من الموت في حد ذاته، «**ماذا لو يتعطل الموت فجأة، ونصير مجرد كائنات خالدة؟ سؤال خطير، أتعلم لماذا؟ لأنه سيجعل الخلود معضلة**»[1]، فـ"الناقد **بن اعلي لونيس**" من خلال روايته" عزلة الأشياء الضائعة"، يصور لنا رعب الموت والخلود الذي نتصوره نحن سبب سعادتنا، في قوله: "الخلود معضلة"، فهو هنا يشير ويحفزنا للبحث في الحكمة من وجود الموت؟.

وراء كل شيء سبب، مادام لحضور الموت أسباب كثيرة "المرض، القتل الانتحار..."، فوراء حدوثه يكمن السّر الأكبر، لن نخوض هذا الأمر بمنظور ديني،(الاستشعار بوجود الله الخالق، ابتلاء الله سبحانه وتعالى لعبده ليختبر صبره،...) وأمور أخرى لا يعلمها إلاّ الله عزّ وجلّ فهو يعتبر من الأمور الغيبية التي لا حلّ لها ولا جدال فيها.

إنّما بما أن الموت موجود فهو لسبب معين، لذلك على الإنسان الالتفات إليه لتقبل وجوده، وممكن جداً بوجود الموت نحب الحياة بهذا القدر ونتمسك بها بشدة، فلولا ذلك، أي لو كنا متأكدين أننا خالدون في هذه الحياة لا أصابنا الملل وكرهنا الخلود وصار الموت رغبة أخرى من رغبات الحياة،« **ربط السعادة بالخلود مسألة لا قيمة لها، فقد يكون الخلود سبباً لمعاناة المرء وتعاسته، وشعوره بالفناء سبباً لسعادته. وليس هناك سعادة حقيقية إلا في مواجهة الحياة ومشكلاتها**»[2]. الخلود إذاً ليس الحل الأمثل لنحصل على السّعادة، بل تقبل وجود الموت والفناء هو الحل الأمثل الذي يقينا من الوقوع في الألم.

فالموت إذن يقينا من الوقوع في الأوهام والملل مثلما أشرنا سابقا،« **إن كان الموت يحرِّرنا من الأوهام التي تُوقعنا في المعاناة والملل، عندئذ يبدو على أنه تحرُّر**»[3]. حاول العدميون أن يعززوا

[1] لونيس بن علي، عزلة الأشياء الضائعة، ص35.

[2] ليزا بورتولوتي، الفلسفة والسعادة، ص 10.

[3] لوك فيري، أجمل قصّة في تاريخ الفلسفة، ص 273.

من قيمة الوجود، فكان الحل الأمثل لذلك تحريره من الأوهام الطبيعية والبشرية، ورغبوا أن يستغل وجوده الذي آخرته الحتمية الموت، لذلك عليه أن يفهم ويعي جيداً الموت ويهيئ نفسه لوقوعه.وهذا الوعي هو من يساعده في تخطي الأزمات النفسية المفاجئة التي تؤدي إلى أمراض أخرى مستعصية،« **كيف يؤدي وعي المرء بالموت إلى تلطيف فكرة الموت أو تأخير حدوثه؟ يدرك فيها أنه سيموت**»[1]. على الإنسان أن يكسب ثقافة أخرى تساعده في أكبر مشكل سيتعرض له وهي "ثقافة الموت".

هذه الثقافة تتمثل في تعود النفس عليه، مثلما تعود على النوم" الموت المؤقت"،النوم قد يساعدنا في التدريب على الموت، «**قد يفيدنا النوم في شيء ما لو أننا في كل مرة ننام نتدرب على الموت، بعد مرور بضعة أعوام من التدرب، من شأن الموت أن يفقد كل امتياز ولن يبدو إلا مجرد إجراء شكلي، أو مجرد إزعاج**»[2].

لكن نفسياً لن يساعدنا النوم لأننا نعرف جيداً أننا ممكن أن نستيقظ فالنوم يحتمل خيارين، لكن الموت إن حدث لن نعود منه أبداً، فالحل لمواجهته هو تجميله وتغيير لونه الأسود المتشائم إلى لون زاهي، صحيح أنه يأخذ منّا الأغلى والأقرب، لكّنه يبقى وسيلة مثلى لننفذ إلى العالم الآخر الخالي من المعاناة والألّم، «**هكذا هو الموت، يأخذ ما يستحيل إعادته، لكن يفتح في وعينا ممرات سرية للمرور بسهولة، بين العالمين**»[3]. هذه الوسيلة تمنعنا من الوقوع في شرك الألم والإحباط وكره الحياة.

الموت يضفي لوجودنا قيمة ونكهة يجعلنا نسعى فيها لنكسب ونعيش قبل أن يسرق منا تلك الحياة، «**الموت نكهة الوجود. وحده يسبغ مذاقاً على اللحظات، وحده يقاوم تفاهتها. نحن مدينون له بكل شيء تقريباً. هذا الإعتراف بالدّيْن، الذي نزداد إنكاراً له، هو أفضل تعزية لنا في**

[1] إميل سيوران، لو كان آدم سعيداً، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص37.

[3] لونيس بن علي، عزلة الأشياء الضائعة، ص 19.

الحياة الدنيا»[1]. نحن مدينون بحلاوة الحياة لهذا الشبح المخيف، ورغم ذلك نهرب منه عاجزين عن مواجهته، خوفاً وكرهاً، مرددين ألفاظ لاعنة قاسية، كأننا سنفعل شيء، ربما ذلك يريحنا نوعاً ما من المعاناة لفقدان الشخص العزيز علينا.

لكن في الحقيقة سرعان ما ينتهي ذلك الألّم رغم أننا نستصعبه في تلك اللحظة، وبعدها فقط نكون قد رمينا بعيداً الخوف من ذلك القاتل المجهول، ونكون مستعدين لمواجهة قاتل أكثر منه شراسة، ونتعود عليه كأنه أحد منّا، و تكون صورته الوحشية أقل رعباً وننتظر قدومه لزيارتنا لمرة ثانية وثالثة إلاّ أن يأخذ روحنا معه بعدما يأخذ كل ما لدينا،«**حين تفقد شخصاً عزيزاً، يصير الموت مألوفاً، وقد تستأنس به وكأنّه فتاة صغيرة ووديعة.يتجرّد أمامك من صورته المرعبة»**[2]. الموت إذاً ليس بهذا القدر من الرعب، وإن كان هو حقاً سالب السّعادة وحارم الإنسان منها، لكان كل من في الأرض أشقياء، من منا لم يشهد الموت؟.

لذلك علينا أن نعترف أن الموت ليس سبب كل ألمنا، بل العكس هناك من وجدوا السّعادة في الموت،« **إن من الواضح أن السعادة القائمة على الحظ تنتهي بموت الجسد، فقد تبيَّن بما لا يدع مجالاً للشك أنه إذا كان الموت يذهب بالسعادة، فإن الجنس البشري بأسره يكون صائراً إلى الشقاء عند حد الموت، غير أننا نعرف أن كثيراً من الناس قد التمسوا بهجة السعادة الحقيقية من خلال الموت، بل من خلال العذاب والتضحية، يبدو إذن أن السعادة التي لا يشقىَ البشر بفقدانها لا يمكن أن تجعلهم سُعداء بوجودها»**[3].

العدم يقضي على الجسد، ويقضي على جمال الوجود، فكيف نكون سعداء من خلال الموت؟. الإنسان بطبعه يسعى دائماً للخلاص من الشر والعذاب والأحزان والمشقات التي سودت وجوده،

[1] إميل سيوران، لو كان آدم سعيداً، ص38.

[2] لونيس بن علي، عزلة الأشياء الضائعة، ص 41.

[3] بوثيوس، عزاء الفلسفة، ص79-80.

فبمجرد أنّنا نتخيل ذلك العالم الآخر الذي يقال عنه أنّه عالم دون أحزان، نرغب بحدوث الموت ليخلص هذه الّروح المحترقة في نيران الدّنيا.

حسب ما تطرقنا إليه عن الموت، نجده يثير عدّة أسئلة جوهرية، جعلت الإنسان مهما كانت صفته ودرجته العلمية يقف عاجزاً أمام هذه الأسئلة التي لم يتردد أحد عن طرحها،(من هو مسبب الموت، كيف يحدث الموت؟، متى يحدث؟، أين يحدث؟، والسؤال الأكبر لماذا يحدث الموت؟).

كل هذه الأسئلة الفلسفية تجعل من الموت مصدر تأمل، جعله منه الأدباء موضوعاً مهماً و مصدر إلهامهم، لتتكاثر الآراء، وتتنوع الفنون، « **إذن، المعاناة، وفي المقابل الأول المعاناة ذات الصلة بعبثية الموت، هي التي تدفعنا نحو الفلسفة بما هي صياغة رؤى معزِّية، بما هي مفتاح وتتويج لضروب العزاء التي يقدّمها لنا الفن والأخلاق. إننا ندرك دور العزاء والسلوى الذي يقدّمه لنا الفن وأخلاق الرأفة، والفلسفة**»[1].

يساعد التأمل في الموت على فهم الوجود والحياة بشكل أفضل، ربما هذا التأمل أظهر قيمة العبث أكثر، ليلتفت الإنسان لمصيره ويستغل وقته قبل أن يفنيه الموت، ويجعله كذبة، ويصير إنساناً منسياً،«**يختزل الموت كل المسافات الزمنية، ويحوّل حياة ما إلى مجرد استعارة للنهاية الوشيكة**»[2]. العالم إذاً الذي نحن نتحسر من أجله، وكل تلك المعاناة، والقلق الزائد على الأمور التي لم نحققها، هي مجرد كذبة لننسى حقيقة أننا سنموت.والحقيقة الأخرى أن في الهرب إلى الفن بكل أقسامه مجرد رغبة من التمسك بالوجود ونهرب من الحقيقة، وكل ألامنا على فقداننا لأحلامنا وأحبتنا، بلا معنى فنحن من نسبب تلك المعاناة ونخلقها من لاشيء، فالإنسان يستحق العيش، لذلك كي ينال المرء السّعادة عليه أن يخفض من حجم الأمور ويكف عن تضخيمها، فحينها فقط يمكنه أن يشعر بالرّاحة على الأقل، وفي النّهاية لاشيء يستحق بما أن حياتنا لا تستحق شيء. والسؤال الذي نطرحه في هذا الصدد، ماذا لو كان ذلك العالم الآخر هو أيضاً عالم كاذب؟.

[1] لوك فيري، أجمل قصّة في تاريخ الفلسفة، ص272.

[2] لونيس بن علي، عزلة الأشياء الضائعة، ص 49.

يتبين لنا من خلال ما طرحناه في هذا المبحث الوجيز، أنّ مفهوم السّعادة تتداخل فيه دلالات وحقول مختلفة(اجتماعية، سياسية، ميتافيزيقية، وجسمية ونفسية [بيولوجية])، سواءً عند القدامى أو المحدثين والمعاصرين، فهذا المفهوم لا ينحصر فقط بين النطاق الحسي والعقلاني، بل يتجاوزهما إلى ماهو خيالي، ولذلك كثرت المفاهيم وتعددت الرؤى، ومستحيل أن نحصرها نحن الباحثين في مفهوم شامل، بما أنّ لا أحد من البشر يستطيع أن يعرف مكمنها.

المبحث الثالث: مفهوم الأدب.

I. <u>الأدب:</u>

1) مفهوم الأدب.

أ. لغوياً.

ب. اصطلاحياً.

2) **مقومات العمل الأدبي.**

أ. الكتابة.

ب. اللغة.

ت. الأسلوب.

ث. القصدية في النّص الأدبي.

3) الأجناس الأدبية.

أ. الشعر.

1. مفهوم الشعر.

2. نشأة الشعر.

3. الغاية من الشعر.

ب. <u>النثر</u>

1. مفهوم النثر.

2. مفهوم السّرد.

3. أشكال السّرد.

1. **الرواية.**

أ. في المدلول اللغوي.

ب. في المدلول الاصطلاحي.

2. المسرح.

أ. مفهوم المسرح.

ب. أهم العناصر التي تشكل البنية الفنية للمسرحية العربية.

1. الشخصية المسرحية.

2. البنى المكانية و الزمانية.

3. الأحداث.

4. الصراع الدرامي.

5. الحبكة.

6. الحوار.

7. اللّغة.

II. علاقة الأدب بالاتجاه العدمي.

III. كيف يجعلنا الأدب سعداء؟.

I. الأدب:

1) مفهوم الأدب Littérature.

لفظة "أدب"، صغيرة في حجمها وكبيرة في محتواها، وهي واحدة من المصطلحات الزئبقية التي يصعب تحديد مفهومها، لأنّه يتجدّد بفعل الزمان كأي كائن حي، بطرح عدّة قضايا إنسانية شاملة(دّينية، فكرية، عقائدية ...)، وبلغة مميزة ومعبرة، وبأسلوب راقي، في مختلف أشكاله سواء في الشعر أو في النثر.

أ. لغوياً.

يعرّفه "**ابن منظور**" في معجمه كالتالي: « **(أدب) الأَدَبُ الذي يَتَّأَدَّبُ به الأَدِيبُ من الناس سمي أَدَباً لأنه يَأْدِبُ الناسَ إِلَى اَلْمَحَامِدِ وَيَنْهَاهُمْ عن المقَابِح وأصل الأدبِ الدُّعاء ومنه قيل للصَّنِيع يُدْعى إليه النَاسُ مَدْعَاةُ وَمَأْدبةُ ابن برزج لقد أَدُبْتُ آدُبُ أدَبًا حسنا وأنت أَديبٌ وقال أبو زيد أَدُبَ الرَّجُلُ يَأْدُبُ أَدَبًا فهو أديبٌ وأَرُبَ يَأْرُبُ أَرَابَةً وأَرَبًا في العَقْلِ فهو أرِيبٌ غيره الأَدَبُ أَدَبُ النَّفْسِ والّدَرْسِ والأَدَبُ الظّرفُ وحُسْنُ التّناوُلِ وأدُبَ بالضم فهو أَدِيبٌ من قوم أُدَباء وأدّبه فَتَأَدَبَ عَلَمَه واستعمله الزجاج في الله عز وجل فقال وهذا ماَ أَدَّبَ الله تعالى به نبِيَّه صلى الله عليه وسلم وفلان قد استَأْدَبَ بمعنى تَأَدَّبَ ويقال لبعِير إذا ربضَ وذُلِّلَ أدِيبُ مُؤَدّبٌ** »[1]. ومنه نفهم أن لفظة" أدب" حملت في طياتها معاني عدّة، كلّما ربطناها بموقف معين.

وهذا ما يبّينه لنا "**هاشم صلاح**" محاولا ضبط المصطلح في قوله:« **إذا ما رجعنا إلى معاجم اللغة، فإننا لا نجد التعريف الشافي الذي يسعفنا في تحديد هذا المصطلح، ففي لسان العرب وتاج العروس: الأدب الذي يتأدّبُ به الأديب من النّاس، سميّ به لأنه يأْدُبُ النّاس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح، وأصل الأدبِ: الدعاءُ، ويقول: الأدب: ملكةٌ تَعْصِم مَنْ قام به عما يَشينُ.**

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 200.

وفي المصباح المنير: أدَبْتُه أدباً: علَّمتُه رياضة النفس ومحاسن الأخلاق. وأدّبته تأديباً مبالغةٌ وتكثير»[1].

فلفظة "أدب" بمدلولها اللغوي استخدمت بمعنى التأديب والتهذيب والدعوة إلى الولائم والنسب، فهي إذاً بصحة التعبير تدل على خصائص النفس والأخلاق الحميدة، كما دلت أيضاً على الكلام البليغ والفصيح، وبعد ذلك ارتبط اللفظ بعدة معاني أخرى كالعلوم اللغوية والقصص والأخبار...ليتطور المفهوم ليدل على النثر والشعر والتأليف بكل أنواعه.

ب. اصطلاحياً.

اكتسبت لفظة" الأدب"، عدّة دلالات أخرى مخالفة لما جاء في تعريفها اللغوي حيث« **عرف الدكتور شوقي ضيف الأدب بقوله: " هو الكلام الإنشائي البليغ الذي يقصد به إلى التأثير في عواطف القراء والسامعين، سواء أكان شعراً أم نثراً"، في حين يعرفه الدكتور محمد حسين عبد الله بقوله: "إنه التعبير عن تجربة إنسانية بلغة تصويرية هدفها التأثير، وفي شكل فني جمالي قادر على توصيل تلك التجربة"»**[2]. الأدب على هذا الأساس، يمثل كلاماً بليغاً وإنشائياً، يجذب إليه القراء كونه يعبّر عن تجارب الإنسان في هذه الحياة، بلغة رمزية تعبيرية بهدف التأثير على القارئ بقالب جمالي قادر على إيصال الفكرة.

ومن لغته الرّمزية اكتسب أول خاصية له وهو عمل فني، « **فالأدب: هو العمل الفني على اختلاف أنواعه–شعراً أو نثراً– يبرزه الأديب من خلال اللغة المعبرة القادرة على التوغل في عقل السامع وقلب القارئ بطريقة ناجحة مؤثّرة يستطيع من خلالها تجسيد العمل الفني وإحداث التفاعل –عند المتلقي– الذي ينتج المتعة. وباختصار: فهو الصياغة الفنية لتجربة إنسانية»**[3].

---

[1] هاشم صلاح مناع، روائع من الأدب العربي، العصر الجاهلي، الإسلامي، الأموي، ط3، بيروت، دار الفكر العربي، 1993، ص 09–10.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

ومن هذه الناحية فالأدب فن باختلاف تقسيماته، يبرزه الكاتب من خلال اللّغة الفنية المعبرّة التي تتوغل في فكر سامعه، ويثير المتعة واللّذة لدى قارئه.

وعُرف الأدب أيضاً على أنّه "محاكاة Simulation"،« **يعتمد تعريف أولي للأدب على خاصيتين متمايزتين. فالفن نوعياً "محاكاة" تختلف باختلاف المادة المستخدمة. فالأدب محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة. لكنه تخصيصاً ليس أيما محاكاة، لأننا لا نحاكي الواقع ضرورةً، بل نحاكي كذلك كائناتٍ وأفعالاً ليس لها وجود. إن الأدب تخيّل: وذلكم هو تعريفه البنيوي الأول**»[1]. فالأدب إذاً من خلال هذا التعريف يستند إلى خاصيتين مختلفتين: فالفن يمكن اعتباره من ناحية محاكاة بالكلام لأننا لا نحاكي فقط الواقع لوحده بل نتجاوز ذلك إلى الكائنات والأفعال الغير الموجودة، ومن ناحية أخرى فالأدب تخييل وهذا هو تعريفه البنيوي الأولي.

وبعدما تضاعف الاهتمام بالأدب واستقل عن العلوم الإنسانية الأخرى، انفرد بخصائصه كاللغة والأسلوب وعنصر التخييل ...ونظراً للرسالة التي يحملها تطور من مفهومه الضيق ليصير علماً قائماً في حد ذاته، وصار يطلق عليه "علم الأدب"،« **إن تعبير "علم الأدب " إذن تعبير يؤدي إلى اللبسِ وذلك من وجهين، فلا يوجد علم واحد بالأدب لأن الأدب، وقد فهم من وجهات نظر مختلفة، يمثل جزءاً من موضوع أي علمٍ آخر من العلوم الإنسانية**»[2]. الأدب صار علماً لا يختلف عن العلوم الإنسانية الأخرى، كعلم النفس، وعلم الاجتماع، ولديه منهجه هو الآخر، خاصة عندما تأثر الأدباء العرب بالمناهج النقدية المعاصرة، وحاولوا إدماجها في النّصوص الإبداعية.

لكن هذا العلم لا يزال في خانة التهميش ولم يعترف به بعد كعلم قائم بذاته، وأن لديه القدرة في تغيير الفكر ونشر الوعي، وخاصة عند العرب الذين أهملوا وجوده، وأهملوا كُتَّابه، نكراً وخوفاً من أن يصور وضعهم البائس الذي يثير الشفقة،« **وبعبارة أخرى يبدو أن الاعتراف بالأدب موضوعاً**

[1] تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر:عبود كاسوحة، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،2002، ص 08.

[2] تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة،ط1، دار البيضاء المغرب، دار توبقال للنشر،1987، ص85.

للدراسة ليس كافياً لتبرير وجود علمٍ قائمٍ بذاته حول الأدب. يجب إذن، ألا نكتفيَ بإثبات أحقية الأدب في أن يكون معروفاً(وهذا شرط ضروري). بل أن نثبت أيضاً اختلافه اختلافاً مطلقاً(وهذا شرط كافٍ)»[1]. إنّ اختلاف الأدب عن العلوم الإنسانية الأخرى، يجعله غير مقبولا، ومذموماً، وهذا الاختلاف يكمن في كونه يملك الجرأة لمواجهة العالم، وإظهاره على صورته الحقيقية.

فالأدب باستطاعته أن يغير العالم مثله مثل الفلسفة والعلوم الإنسانية الأخرى،« **الأدب، مثلما الفلسفة، مثلما العلوم الإنسانية، هو فكرٌ ومعرفةٌ للعالم النّفسي والاجتماعي الذي نسكنه. والواقع الذي يطمح الأدب إلى فهمه هو، بكلّ بساطة(لكن، في الآن ذاته، لاشيء أكثر تعقيداً)، التجربةُ الإنسانية»**[2]. فهو يحمل غاية يطمح إليها، وهي فهم الوجود الإنساني، «**بين كلّ المسارح التي تتقلب عليها مشاهد الحياة ليس كالأدب مسرحاً يظهر عليه الإنسان بكلّ مظاهره الروحيّة والجسديّة. ففي الأدب يرى نفسه ممثلاً ومشاهداً في وقت واحد. هنالك يشاهد نفسه من الأقماط حتى الأكفان. وهنالك يمثل أدواره المتلونة بلون الساعات والأيّام. وهنالك يسمع نبضات قلبه في نبضات سواه ويلمس أشواق روحه في أشواق روح غيره. ويشعر بأوجاع جسمه في أوجاع جسم إنسان مثله. هناك تتخذ عواطفه الصمّاء لساناً من عواطف الشاعر. وتلبس أفكاره رداء من نسيج أفكار الكاتب. فيرى من نفسه ما كان خفيّاً عنه. وينطق بما كان لسانه عيياً عن النطق به، فيقترب من نفسه ويقترب من العالم**»[3].

حسب "ميخائيل نعيمة"؛ الأدب مرآة تعكس عالم الإنسان الداخلي والخارجي، فالأدب هو ذلك المسرح الذي تكشف فيه عدّة خفايا من الجانب المظلم في الإنسان، فهو يعالج الروح الإنسانية القلقة جراء هذا العالم المريض، فليس فقط الأمراض الجسدية الظاهرة للعلن كالأمراض والأوبئة المنتشرة، بل عالج أمراضاً أخرى، لا نقول أنها غير ظاهرة، بل تغاضى عنها الكثير خاصة ذوي

[1] تزفيتان تودوروف، الشعرية ، ص 85.

[2] تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، تر:عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، دار البيضاء–المغرب، 2007، ص 45.

[3] ميخائيل نعيمة، الغربال، ط15، نوفل، بيروت–لبنان،1991، ص26–27.

السلطة، الذين يحاولون دفن الإنسان في جهل دامس، وجعله كالقطيع يسلك نهج الراعي، وهذه الغاية التي يسعى إليها الشاعر والأديب أو الكاتب وبصفة عامة الأدب.

الأدب غاية قبل أن يكون فن أو جمال، فمحور الأدب مثلما يقول "ميخائيل نعيمة"**هو** الإنسان، الذي تدور حوله كل العلوم.«"**دراسة الأدب تعني دراسة الإنسان، علاقته بنفسه و بالعالم و علاقته بالآخرين**" . **و بتعبير أدقّ ، تحيل دراسة العمل الأدبّي على دوائر متّحدة المركز تزداد اتّساعاً: دائرة الكتابات الأخرى لنفس المؤلّف، دائرة الأدب القومي، دائرة الأدب العالمي ؛ لكن سياقها النّهائي ، و الأهمّ، هو الوجود الإنساني ذاته. جميع الأعمال الأدبية العظيمة، أيّاً كان منشأها، تدعو التّفكيرَ إلى سلوك هذا السّبيل»**[1].

الأدب هو دراسة الإنسان ومحيطه وتصويره بقالب فنّي، يعبر عن وجوده وعن علاقاته بنفسه وغيره. لتتسع الكتابة الأدبية من دائرة الأدب القومي إلى الأدب العالمي، كونه يلتقي في موضوع واحد وهو الإنسان « **موضوع الأدب هو الوضع الإنساني نفسه، فالذي يقرأ الأدب و يفهمه سيصير، لا متخصّصاً في التّحليل الأدبّي، بل عارفاً بالكائن البشري»**[2].

نفهم من قول "**تزفيتان تودوروف tzvetan Todorov**" أن الكاتب الأدبي المتخصص في هذا المجال سيصبح عارفاً بكل جوارح الإنسان ويفهمه، كما يفهم المحلّل النفسي مريضه،« **غاية الأدب هي تمثيل الوجود الإنساني؛ لكنّ الإنسانية تتضمّن كذلك المؤلّف و قارئه. "ليس بمقدورك التجرّد من هذا التأمّل ؛ لأنّ الإنسان هو أنت، و النّاس، هو القارئ. و مهما حاولت ، فَسَرْدُكَ حديث بينك و بينه . "السّرد مُتضمّن بالضرورة في حوار ليس النّاس موضوعاً له فحسب، بل أيضاً من شخصياته الرّئيسية»**[3]. فغاية الأدب هو تصوير الوجود الإنساني، منه يتحرّر من الفكر التقليدي الذي يعتبر الأدب جمال سواء في الشعر أو في السّرد.

---

[1] تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ص 53.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

[3] المرجع نفسه ، ص 51.

فبداية من التغيرات التي حدثت مؤخراً جراء الحروب والإستبدادات السّياسية، سعى الأدب في الانغماس في السّياسة وإصلاح المجتمعات وتصوير الوضع الثقافي والاقتصادي، محاولاً أن يعالج الوضع الكئيب للإنسان المعاصر.

فهو يملك تلك القدرة في التغيير لولا ذلك النفور من قبل القراء، فلو التفت الإنسان إلى هذا العلم الذي يواكب جميع شئونه الإنسانية وفي جميع ظروفه، لا استطاع أن يتغلب عن اضطرابه وقلقه وربما يكون بإمكانه أن يجد حلولاً لوضعه الراهن،« **الأدب يستطيع الكثير. يستطيع أن يمدّ لنا اليد حين نكون في أعماق الاكتئاب، ويقودنا نحو الكائنات البشرية الأخرى من حولنا، ويجعلنا أفضل فهماً للعالم ويعيننا على أن نحيا. ليس ذلك لكونه، قبل كلّ شيء، تقنية لعلاجات الروح؛ غير أنّه، وهو كَشْفٌ للعالم، يستطيع أيضاً، في نفس المسار، أن يحوّل كلّ واحد منّا من الدّاخل**»[1].

الأدب يعكس و يكشف كل تلك الاضطرابات، ويحاول أن يشرح لنا الوجود وتناقضاته، فهو متصل بكل ما يتعلق بالإنسان، ولا يترك شيء يهمه إلاّ ونجده في كل الأشكال الأدبية المختلفة، فهو واكب الإنسان منذ أن وعى إلى الوجود،« **الأدب متّصل بكلّ شيء . لا يمكن فصله عن السّياسة، و الدّين، و الأخلاق.إنّه التّعبير عن آراء النّاس حول كلّ واحدة من هذه الأشياء. و مثل كلّ شيء في الطّبيعة، فهو في الآن ذاته علّة و معلول. إن رسمه بوصفه ظاهرة معزولة، يعني عدم رسمه** »[2]. فالأدب يتصل بكل ما يخص الإنسان، وما حوله، فاهتم بوضعه الاجتماعي، والاقتصادي، كما اهتم بمعتقداته وديانته، بأرقى الأساليب ولغة فنية تعبيرية.

بواسطة لغة الإيحاء والمجاز خلق عالم جمالي يجذب القراء، ويوفر لهم الراحة النفسية من خلال تلك التخيلات التي تخلق له عالم بسيط، هادئ بعيد عن الصّراعات الدنيوية، « **وبواسطة استعمال إيحائي للكلمات، واستعانة بالقصص، والأمثلة، والحالات الخاصّة، يُحْدِثُ العمل الأدبي**

[1] تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر ، ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

ارتجاجاً للمعنى، ويحرّك جهازنا للتّأويل الرّمزي ويوقظ قدراتنا على التّداعي، ويُثير حركةً تتواصل ذبذباتها زمناً طويلاً بعد الاتّصال البَدْئي»[1].

النّص الأدبي يجعل القارئ يسبح في عالم الخيال، ويجد نفسه يؤول تلك النّصوص التي تحمل عدّة دلالات ومعاني مخفية، تستدعي لفك شفرات تلك الرموز، وقراءة ما بين السطور لفهم المغزى والمحتوى، بفضل تلك اللغة التي تعتمد على الإيحاء، وبالتالي تخلق في نفسية القارئ المتعة ليستمر في القراءة ، ومن أجل أن يصل للغاية التي يرجوها من ذلك الإبداع أو من النّص.

فالنّص الإبداعي يثير بجماله وغايته،« **فالأدب، الأكثر كثافة و إفصاحاً من الحياة اليومية، لكن غير المختلف جذرياً، يوسّع من عالمنا، و يحثّنا على تخيّل طرائق أخرى لتصوّره و تنظيمه. نحن مجبولون من كلّ ما تمنحنا الكائنات البشرية الأخرى: والدانا أوّلاً ثمّ أولئك الذين من حولنا؛ الأدب يفتح إلى اللاّنهاية إمكانية هذا التّفاعل مع الآخرين وهو إذن يُثرينا لانهائياً يزوّدنا بإحساسات لا تعوَّض تجعل العالم الحقيقي أشحن بالمعنى و أجمل . ما أبعده عن أن يكون مجرّد متعة، و تلهية محجوزة للأشخاص المتعلّمين، إنّه يتيح لكلّ واحدٍ أن يستجيب لقَدَرَهُ في الوجود إنسانا»**[2]. الأدب يفتح لنا سبلاً كثيرة لفهم الوجود وخلق عالم السّلام، الذي يتمناه كل كائن على هذه الأرض، فهو سّاير الإنسان منذ وعيه لليوم، ومثلما يقال، إن أردت أن تعرف ثقافة أي شعب ادرس فنونه.

فالأدب لم يخلق من عدم ولم ينشأ من فراغ، بل وليد عدّة قضايا إنسانية،« **الأدب لا ينشأ في الفراغ، بل في حضن مجموع من الخطابات الحيّة التي يشاركها في خصائص عديدة؛ فليس من المصادفة أن تكون حدوده قد تغيرت على مجرى التّاريخ** »[3]، فهو لم نجده صدفةً بل نتاج مسيرة طويلة من أحداث، وكذلك وجوده اليوم على هذه الهيئة سواء في الشعر أو النثر لم يكن صدفةً ،

[1] تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر ، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

[3] المرجع نفسه ، ص 09.

بل هو وليد تلك الثقافة في ذلك العصر الذي وولد فيه، فمثلاً الشعر القديم، تحدث عن الأطلال و وصف البيئة والقبيلة وإلى غير ذلك من الأمور التي حدثت في ذلك الزمن القديم، بالاستعانة بعدّة أغراض شعرية، كالفخر بالنسب والهجاء والرثاء والحكمة....

ثم جاء الشعر الحر نتيجة الرغبة في التحرر، وبعد ذلك ظهرت فنون سّردية أخرى المتمثلة في القصة والرواية والمسرح... التي هي أيضاً حاولت أن تطرح كل القضايا الإنسانية، فالأدب إذاً تتبع الإنسان في كل مراحل حياته، ولم يكن هدفه فقط محاكاة الطبيعة بل كان هدفه أبعد من ذلك،« **يقول قينكلمان "هدف الفنّ الحقيقي ليس محاكاة الطّبيعة بل إبداع الجمال "مستبعداً بذلك كلّ بُعْد معرفيّ للعمل الفنّي وكذا حين يكتب كارل فيليب موريتز:" بقدر ما يكون جسدٌ مّا جميلاً، فلا ينبغي أن يعني شيئاً، ولا يتحدّث عن شيء خارج عنه؛ لا ينبغي أن يتحدّث، بفضل سطوحه الخارجية إلّا عن نفسه، وكينونته الداخلية، ينبغي أن يصير دالاً بنفسه»**[1].

فالفن الحقيقي ليس الذي يحاكي جمال الطبيعة، بل خلق ذلك الجمال، والأدب كفن خلق ذلك الجمال، من خلال اللغة ومن حيث أنّه قدّر الإنسان وجعل روحه أهم وأسمى من الطبيعة، فهو ليس ابن الطبيعة فحسب بل صّار جزءا مهماً منها.

وهذا هو الفرق الجوهري بين الأدب والفنون الأخرى كالرّسم والموسيقى، فهي لا تختلف في الشكل فحسب، أي بين الكتابة واللون والنغمات، بل اختلاف في المادة أيضاً، «**وليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة في الشكل فحسب، بل في المادة أيضاً، فعمل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات. فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول، إذ لا يحال بها على شيء آخر خارج عنها**»[2]. فهذه الأعمال الفنية حسب

[1] تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر ، ص 38.

[2] جان بول سارتر، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1990 ، ص 10.

"جان بول سارترjan Paul starter"تختلف عن الأدب الذي هو أيضاً يصنف ضمن الفنون الجميلة، لكنها حسبهم هذه الفنون" الرسم والموسيقى"، لا تقبل التأويل لأنّها واضحة في معانيها.

عكس الأدب الذي يحمل عدّة معاني وتأويلات وإيحاءات ، فالرّسام حينما يوظف الألوان المختلفة تعكس ميوله الخفية، لكنها لا تعبر عن مشاعره وملامح وجهه، فلا يعرف مشاهد لوحته حالته بالضبط في تلك الفترة، ف« **تختلط على الأفهام مشاعر الفنان ويغمض معناها حين تصب في قوالب من الأصباغ التي كان لها من قبل ما يشبه المعنى، فلا يستطيع إنسان أن يتعرفها حق التعرف**»[1].

فالفنان التشكيلي يصعب على متلقيه أن يفكك المغزى من تلك الألوان، (ولو أن في وقتنا الحالي تطورت دراسات الألوان، فصرنا نعرف الغاية من كل لون، فالأحمر دال عن الدّم، وقد يدل أيضاً عن المشاعر القوية ونفسره أحياناً بالحب، والمزج بين الأحمر والأصفر وبعض من اللون الأسود يعني نيران ما يدل على الحرب والخراب، واللون الأسود يعني الموت، والأبيض السّلام، واللون الوردي يدل على الهدوء، والأزرق الفاتح يدل على الجو الهادئ، أمّا الأزرق المعتم دال على السّماء أثناء أول ظهور لليل المظلم، و يدل أيضاً على لون البحر الذي تنعكس عليه لون السّماء، وهذا اللون أحيانا ما يثير الخوف، إلى غير ذلك من الألوان التي تتعدد تفسيرها حسب نفسية كل شخص)، وفي الأخير كل الفنون من صنع الإنسان وغايتها واحدة وهي التعبير عن الإنسان.

ولن ننسى أنّ الأدب تشبع بجميع هذه الفنون، فوظفها الأدباء في فحوى نصوصهم التي تنفتح على جميع الفنون، ويستمد قضاياه من الفلسفة ليعبر عن كل ما يشغل الإنسان في جميع النواحي.

[1] جان بول سارتر، ما الأدب؟ ، ص11.

2)مقومات العمل الأدبي:

يتسم النّص الأدبي الإبداعي texte créatif بعدة خصائص تميزه عن النّصوص الإبداعية الأخرى، كالنّصوص المعلوماتية، والإرشادية، والدّينية، السّياسية...وهذه الخصائص تتمثل في تلك الأسّس والمعايير التي يقوم عليها نتاج الأدب، وهذه المميزات تتمثل في الآتي:

أ. الكتابةL'écriture:

أهم ما يميز الأدب عن الفنون والعلوم الأخرى بما أنّه اعتبر علما قائماً في حد ذاته، هي الكتابة، بعيداً عن وظائفها العديدة، فنحن سنركز عن الكتابة الأدبية، التي تعتبر هي الأخرى فن مميز حسب ما ذهب إليه "ميخائيل نعيمة".

فالكتابة الأدبيةécriture littéraire تميزت واختلفت عن أساليب الكتابة الأخرى، وأهم ما يميزها هو البلاغة المتمثلة في: الصّور البلاغية، الأساليب الإنشائية، وكثرة التشبيهات والكنايات والاستعارات، فهذه المزايا متواجدة في كل النّصوص الإبداعية، وهذا ما جذب إليها جمهور خاص، فهي تثير فيه المتعة من خلال تلك التخيلات والإيحاءات، فالكتابة الأدبية بنسبة للقارئ تحدث فيه حالة استثنائية، بخلق ذلك الجو الهادئ المثالي الذي نطمح إليه سواء للكاتب أو القارئ.

فحينما نكتب، نحس وكأن هناك كلمات تتصارع وتتسابق في داخلنا لتسبق الأخرى، وذلك الشعور الذي نحسه حينما نكمل الكتابة يكون شعوراً مختلفاً، كأننا أخذنا كلّ هم الدنيا وضعناه على تلك الورقة العذراء، لنصب فيها كل الأفكار والخواطر التي تورقنا.

للكتابة سّحر خيالي، لن يحس به إلاّ من عاش تلك التجربة، والخوض في غمارها، ونفس السّحر يجذبنا حينما نقرأ رواية أو شعراً، تملك ذلك النوع من السّحر الفني،« **ترتبط الكتابة بالسحر ارتباطا معروفا على نحو ما نراه في مصطلح "سحر البيان"، أو تلك المدرسة الشهيرة التي يطلق عليها الواقعية السحرية، وهذا الارتباط يرجع إلى الهوية الجمالية للكتابة، فجمال الكتابة هو ما يسرقنا، ويستحوذ علينا، ويضعنا في حالة فاتنة يتسرب من خلالها المغزى**

بشكل سحري، مستفيداً من تحررنا من القبضة القوية للتفكير المنطقي، الذي يجب التخلي عنه بدرجة ما حتى نتمكن من الدخول لعالم الكتابة الرحب»[1] .

هذا السّحر هو ما يميز الكتابة الأدبية عن غيرها، وعلينا الإعتراف أن القليل من بين هؤلاء المبدعون من يشعرنا بهذا السّحر، ويجذبنا إلى إبداعه لنتفاعل مع ذلك النّص.

فمثل هذه النّصوص تجعلنا نحاول قراءتها وهضم معانيها كلّها في نفس اليوم، ونحس بأنّها تخاطبنا شخصياً و تستهدفنا، والهدف منها هو تحرير الإنسان من عوالمه الداخلية التي تتسم بصّراع غير متناهي،« **الكتابة تهدف من ضمن ما تهدف إلى تحرير الإنسان داخلياً»**[2]. فليس أياً كان لديه هذه القدرة في التحرير، وليس كل ما يكتب أدباً، وليس الأدب كله سحراً، فهناك من يكتب فقط ليكتب**!**.

وليس عنصر الجمال ما يربط الكتابة بالسّحر، بل هناك سّحر آخر نتحدث عنه، هو دلالة وغاية المحتوى الذي يخدم الإنسان،« **وليس الجّمال فحسب هو ما يربط الكتابةَ بالسحر، بل المحتوى أيضاً، بمعنى أن الكتابةَ تستهدف كثيراً هذا الشرخ الناتج عن تركيز الإنسان على الجانب المادي للحياة، وإهماله للجانب الروحي، وإمكانياته الداخلية الأخرى»**[3]. مما يتوضح لنا كفكرة جوهرية أخرى، أن سّحر الكتابة ليس ما يقترن بالجمال فحسب، وإنما يتجاوزه لغير ذلك، فهو يستند على المحتوى أيضاً، وهو الكف عن التركز على الجانب المادي من حياة الإنسان وصناعته.

إنّما السّحر يكمن في الاهتمام بآماله وآلامه وأفراحه وأحزانه، بلغة فنّية وخارقة للواقع،ليخلق له عالم مثالي، خالٍ من الألّم والمعاناة، لذلك شبه الكاتب بالسّاحر، لأنّه يملك تلك الأداة التي يستطيع بها أن يغير العالم للأفضل،« **والكاتب بطبيعته شبيه بالساحر، نظراً لما يتمتع به من**

[1] فتحي عبد السميع، الجميلة والمقدس، دط، دار الهلال، القاهرة،2014، ص 63.

2 المرجع نفسه، ص 06.

[3]المرجع نفسه، ص 63.

إمكانيات خارقة وهو يقيم عالمه الفني وفق رغباته مستفيدا من خياله الجامح، ولغته المجازية، وحريته الكبيرة في كتابة ما يشاء، وبناء عالم خاص سواء اّتسم بمحاكاة الواقع، أم جمح بعيداً ليرسم لنا عالما خياليا لا وجود له في الواقع، فحريته ليست محكومة إلا بشرط واحد هو تقديمُ نصٍ ثري من حيث الجمال والمغزى»[1].

هذا السّاحر بإمكانه أن يخلق لنا عالم خاص، يأخذنا بعيداً بخياله الجامح، لينتشلنا من عالمنا البائس، من خلال طرح الكاتب لأفكار تلامسنا ويجد لها حلولاّ، ويبسط تلك الإعاقات التي تعترينا.

فالأدب من خلال طرحه لتلك الأفكار التي لم نستطع البوح بها، خوفاً، أو لعدم تمكننا من الكتابة لأسباب كثيرة، يقوم الكاتب بالدور الذي لم نستطع نحن القيام به، فهو يصور أشياء حقيقية بقالب جمالي مثير، «**فن الكتابة أصدق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق. وذلك أن العمل الأدبي خذروف عجيب لا وجود له في الحركة. ولأجل استعراضه أمام العين لابد من عملية حسية تسمى: القراءة. وهو يدوم مادامت القراءة، وفيها عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق**»[2]. فهذا الفن يخدمنا بطريقة سلسة، دون أن يلومنا على شيء، أو يتهمنا على خطأ ما. كما يعتبر مكتمن الأسرار، رغم أنّه ينشر كل الأفعال الإنسانية، إلاّ أنّه يخبرنا بأمور دون أن يقصد شخص ما بتحديد، ويخفي الحقيقة وراء اللغة والأساليب، أو وراء لسان الشخصيات، فهو يكشف العالم ويصوره، ويحاول معالجته،« **فالكتابة، إذن، كشف للعالم، ثم اقتراحه واجباً يقوم به القارئ. والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملا جوهرياً في مجموع الكون، رغبة من أن الكاتب في أن يحيا معترفاً له بذلك على يد وسطاء من الناس**»[3].

---

[1] فتحي عبد السميع، الجميلة والمقدس، ص 64.

[2] جان بول سارتر، ما الأدب؟، ص 43.

[3] المرجع نفسه، ص59.

من أروع الخدمات القيمة التي تقدمها لنا الكتابة، هي أنّها تكشف لنا عالمنا وتقدمه في صورة حيّة عبر لغتها و قوة أسلوبها، الذي ينسجه لنا الكاتب، حاملاً رسالة وغاية إنسانية، فيتلقفه القارئ بكل شغف، لأنّه متأكد أنّه سيجد نفسه في أحد خطاباته، وحينها فقط يبرز القارئ مكانته وأهميته في العملية الإبداعية والتواصلية، وهذا ما عالجته نظرية التلقي في النقد المعاصر.

ب. **اللغة الأدبيةLangue littéraire:**

تختلف اللغة الأدبية عن اللغات الأخرى، سواء في النثر أو في الشعر، فهي الأخرى بقيت متصلة بالأدب في مختلف العصور، ولكلّ عصر لغته الخاصة، فلغة الأدب القديم ليست مثلما هي لغة اليوم، فهي تتطور عبر جيل لجيل، خاصة بعد التأثير الشديد بالثقافة الغربية.

فصّارت اللغة الأدبية تسترد من بعض لغات الثقافة الغربية، وخاصة مع المنّاهج النقدية، فاللغة عبارة عن لسان الأدب،وعليه تقوم الكتابة الأدبية،« **اللغة هي قوام الكتابة الإبداعية، وهي بالنسبة للمبدع تساوي حياته، فباللغة يبني الشاعر عالمه الخاص، ومن خلالها تتحقق كينونته**»[1]، فهي بنسبة للمبدع بمثل سلاح يواجه به أي نّص، وكذلك للقارئ، فإن لم يتمكنا من اللغة، حتماً سيصعب عليهما التفاعل مع الأدب عموماً.

واللغة تؤثر على أي إنسان ليس في الأدب وحسب، إنما نفس الأمر في الحياة اليومية، فهي تؤثر بشكل كبير على الفكر، فهي وسيلة لإخراج ونقل تلك الأفكار التي تتصارع في أذهاننا، فلولاها ما كان للفكر أي معنى، لأن تلك الأفكار تخزن لمدة وتضيع مع الوقت، لكن اللغة ساهمت في اسمرار الأفكار، لذلك قيل أن "اللغة وعاء الفكر"،« **وكذلك الشأن في اللغة، فهي بمثابة عصى أو بمثابة سرابيل وقاء، نحتمي بها من الآخرين ونستخبر بها عنهم، فهي امتداد لحواسنا**»[2]. فاللغة وسيلة للاتصال بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، فهي امتداد للحواس.

[1] فتحي عبد السميع، الجميلة والمقدس، ص 38.

[2] جان بول سارتر، ما الأدب، ص 19.

لولا اللغة ما استطاع الإنسان أن يعبر عن شعوره ورغبته، لذلك تعتبر جزء من جسم الإنسان، ليس تعبير عن أفكار فحسب،«**ومنزلتنا من اللغة كمنزلتنا من جسدنا: نشعر بها ذاتاً على حين نتجاوز إلى ما وراءها من غايات أخرى، على نحو ما نشعر بأيدينا وأقدامنا. وندرك اللغة حين يستخدمها متكلم آخر على نحو ما ندرك أعضاء إنسان آخر**»[1]. لطالما اقترنت اللغة بالجسد،من خلال التعبير عن كل حركة تظهر منه، فالإنسان يشعر بلغته حينما يتشاركها مع غيره.

نفس الشعور لدى الكاتب الذي يحاول أن يتواصل بنفس الوسيلة مع العالم، فيتخذ من اللّغة وسيلة ليثبت وجوده، من خلال مخاطبة جمهوره بلغتهم التي يفهمونها، وفي الأخير الكاتب يكتب بلغة قومه، لأنّه كما أشرنا سابقاً، الكاتب يخدم الإنسانية،« **وموجز القول أن اللغة له هي(مرآة) العالم– وبهذا يجرى لديه–في ذات الكلمة وفي استعمالها–تغيرات على نحو جديد. فجرس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظهرها في نظر العين، كل هذا يجعلها ذات كيان حي به تمثل المعنى أكثر مما تنال عليه**»[2]. فاللغة مرآة العالم، لأنّها ملكة إنسانية، و عنصر أسّاسي في الطبيعة البشرية، لكونها إحدى وسائل التواصل واكتساب المعرفة.

و حسب التعريف الذي وضعه علماء اللغة (المنظور اللساني)، فهي عبارة عن نظام من الأصوات والرّموز، كما اهتم علماء اللغة بمعنى الكلمة، نظراً لوظيفتها في تشكيل قالب لغوي متناسق.

النّص الأدبي مصنوع من مجموعة من الكلمات لتتلاحم في ما بينها لتشكل مستويات عديدة (المستوى المعجمي، الصوتي، الصرفي، التركيبي، البلاغي)، لتتحقق الدلالة اللغوية وبهذا يتشكل نصّ جمالي مميز،«**إن العمل الأدبي مصنوع من كلمات" كما يقول اليوم دون تردّد أيّ ناقد يسعى إلى التّعرف على قيمة اللغة في الأدب. لكن العمل الأدبيّ، وهو في ذلك لا يختلف عن**

[1] جان بول سارتر، ما الأدب ، ص19–20.

[2] المرجع نفسه ، ص 15.

أيّ ملفوظ لساني، ليس مصنوعاً من كلمات بل هو مصنوع من جمل وهذه الجمل تنتسب إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام»[1]. الأدب لا يختلف عن الملفوظ اللساني، فهذه الكلمات تشكل جملاً منتظمة تخرج وفق الكلام، بصياغة فنية مثيرة.

فالأديب أو الشاعر عليهما أن يحسنا اختيار الكلمات، وتوظيفها توظيفاً دلالياً بقالب جمالي، ليس بتوظيف عشوائي، بدون تناسق وأي معنى،«**يعرف أن الكلمات–على حد تعبير بريس بارين Brice Parain–"مسدسات عامرة بقذائفها". فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب قذائفه في مكنته الصمت، ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرى إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوى»**[2]. فالأديب عليه أن يكون قناصاً محترفاً في الرّمي، من خلال الكلمات الموظفة التي تستهدف القارئ، لينجذب نحو النّص.

النّص الإبداعي الأدبي، يتميز بتلك اللغة التي تنتجه وتجعل منه نصاً مختلفاً، فهي التي تحقق تلك الجمالية التي يرجوها منه المتلقي،« **ذلك أن الأدب، بأتم معنى الكلمة، نتاج لغوي (و قد كان ملارمي يقول :"الكتابة امتداد كامل للحرف ...")**. **فكلّ معرفة باللغة ستكون تبعاً لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعر، لكن هذه العلاقة، و قد صيغت على هذا النحو، لا تربط بين الشّعرية و اللسانيات بقدر ما تربط بين الأدب و اللغة، و بالتالي بين الشعرية و كل علوم اللغة. و كما أن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعاً لها فإن اللسانيات (كما هي حالياً على الأقل) ليست علم اللغة الوحيد»**[3].

الأدب نتاج لغوي، فاللغة تخدم الأديب مثلما تخدم الشاعر، فعلى كليهما أن يعرفا هذا العلم (العلم اللغوي) ويحسنان توظيفه في تركيب الكلمات والجمل، وبهذا يكون الأدب على صلة قوية

[1] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 38.

[2] جان بول سارتر، ما الأدب، ص 22.

[3] تزفيتان تودوروف، المرجع السابق، ص 27.

بعلوم اللغة، ومنه نستنتج أن اللّسانيات ليست هي العلم الوحيد للغة، وليست الشعرية فقط من اعتنت بقوانين اللغة، وإبراز المظاهر الجمالية في الخطاب الأدبي والنّصوص الإبداعية عامة، فليست الوحيدة التي اتخذت من الأدب موضوعاً لها.

وهذا ما يفسر اعتبار الأدب كعلم قائم في حد ذاته، لكن رغم أنّه يستمد وجوده من خلال اللغة، إلا أنّ الناقد ودارس الأدب، عليه أن يلتفت إلى عناصر أخرى غير اللغة، وهذا ما يدعو إليه "جان بول سارترjean Paul Sartre" من خلال طرحه للسؤال الجوهري " ما الأدب؟"، فاللغة ليست الجوهر الرئيسي الوحيد الذي يبنى عليها الأدب، فهناك عدّة عناصر أخرى تجعل من الأدب أدباً.

بالإضافة للشكل واللغة ومضمون تلك النّصوص، إلاّ أن القارئ لديه مكانة أساسية في هذا النّص،« **وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز إلى الوجود من خلال اللغة، فلا سبيل إلى حصره في نطقها، ولكنه طبيعة- على النقيض من ذلك، إذ لا يتضح للقارئ إلا بالصمت ومناقشة العبارات**»[1]. تتمثل أهمية القارئ في استقراء النّصوص، من خلال إبراز أهم النقاط التي يتشكل منها النّص، فلولاه لا ظل الإبداع الأدبي محجوزاً في المكتبات يغطيها الغبار، وهنا أيضاً يتدخل دور الناقد الأدبي، في تشريح تلك النّصوص، – رغم أنه لا يليق بالأدب استعمال هذا اللفظ، ففي الحقيقة كأننا نقول أن النّص الأدبي، نص ميت–، لكننا نستخدمها للدلالة على أنّ الناقد يفكك و يُقَوِمُ النّص، ويقوم بعملية الغربلة، للتمييز بين الصحيح والرديء.

ت. الأسلوبstyle:

لكل مؤلف أسلوبه الخاص وأدواته الفنية، في إيصال وإبلاغ رسالته الأدبية، فالأسلوب هو الذي يؤثر على النّص الأدبي، وهذا الأخير يتميز عن النّصوص الأخرى وفقاً لطبيعة الأسلوب الذي عليه هو الآخر أن يحوي على عدّة خصائص، كي يصنف ضمن الأسلوب الأدبي.

[1] جان بول سارتر، ما الأدب؟، ص 46.

وهذه الخصائص تتمثل في توظيف المؤلف للصّور الفنية والخيال الواسع، وحسن العناية بالألفاظ باختيار اللفظ المناسب في المكان المناسب، ولغة مجازية وموسيقى لفظية، وفنون بلاغية...إلى غير ذلك من الخصائص التي تُدمَج مع أحاسيس المبدع ومشاعره،.

الأديب بأسلوبه يستطيع أن يخلق السّلام وسط حرب مندلع، ويأخذ معه القارئ إلى حيث ما يريد« **يستطيع الكاتب أن يقودك إلى ما يريد، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعي، وأن يثير بذلك حميتك؛ أما الرسام فأبكم، فهو يقدم لك كوخاً فحسب؛ ولذلك حرية تأويله بما تشاء. ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس لأنه- لكي يكون رمزاً- يجب أن يكون علامة لها مدلولها، في حين هو في الواقع شيء من الأشياء»**[1].

فالأديب من خلال أسلوبه الراقي يستطيع أن يصف للقارئ شيء كان أمراً عادياً يجعله بخياله شيء في غاية الجمال، ليجعل قارئه يغوص في عدّة دلالات، للفظ واحد، وهنا تكمن قوة الأدب،« **ويصير الأسلوب – في نفس الوقت- أعظم مظهر لذلك التأديب من الكتاب حيال قارئه. ولا يضجر القارئ من جهته حين يلتقى بنفس الأفكار في الكتب جميعها على تباينها فيما بينها أشد التباين، لأن هذه الأفكار هي أفكاره، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى، وإنما يتطلب أن يساق له ما سبق أن حصل من أفكار في أسلوب رائع»**[2].

الأسلوب أعظم ميزة للكاتب على الإطلاق، به يستطيع أن يتحكم بقارئه ويتقرب منه دون أن يمل من القراءة، فحتى لو كان الكاتب كان قد كرر نفس الأفكار التي قيلت مسبقاً، لكنه يعيدها بأسلوب مغاير و بحلة جديدة متنوعة، و به نميز كاتب عن آخر، وبالتالي يخلق التميز، لأن لولاه لكان كل البشر كتاب، لكونهم كلهم يملكون أفكاراً، فالأدب ليس مجرد مجموعة من الأفكار يقذفها الكاتب لجمهوره،« **جيردود قد قال: المسألة أولا مسألة أسلوب، وتأت بعد ذلك الفكرة»**[3]،

---

[1] جان بول سارتر، ما الأدب ، ص11-12.

[2] المرجع نفسه، ص 86.

[3] المرجع نفسه ، ص 24.

فالكاتب اختار بعض من الأفكار التي تحدث في مجتمعه، ليصيغها بقالب فني جمال، وأسلوب راقي عن الأساليب اليومية المعتادة.

الكاتب لا يحمل هذا اللقب لأنّه طرح فقط تلك الأفكار، لأن باستطاعة غيره كالإعلاميين أن يقوموا بهذا الفعل،« **وليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء، بل لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة. ومن ما شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر، ولكن يجب أن يمر به غير ملحوظ. ومادامت الكلمات شفافة يخترقها النظر إلى المعاني فمن الحمق إذن أن يتسرب إليها زجاج غير شفاف. فالجمال هنا قوة دمثة تدق عن الإدراك**»[1]. الأدبي يتحدث عن تلك الأفكار بطريقة وأسلوب لم يستطيع غيره أن يخلقها في ذالك القالب الجمالي، بأسلوب يحمل عدّة معاني، تحتمل دلالات وتفسيرات وتأويلات كثيرة، وهذا ما يميز الكاتب الأدبي عن غيره من الكُتاب، ويميز النّص الأدبي عن غيره من النّصوص.

يعتمد الكاتب في أسلوبه، على عنصر جدّ مهم وهو عنصر "التخييلFiction"، فلا يخلو أي عمل فني من هذا العنصر، إذ يعتبر من بين جماليات الأدب ، فهو يصور للقارئ أشياء غير موجودة في الواقع، ويخلق له عنصر التأمل والنشاط، لذلك لا يخلو أي عمل إبداعي من وجوده، كونه يلفت انتباه المتلقي، و يجعله يشعر باللذة القراءة والمتعة، فالخيال والإيحاء عناصر جد مهمة لتكوين النّص الأدبي.

[1] جان بول سارتر، ما الأدب ، ص 23.

ث. القصدية في النّص الأدبي:

النّص الأدبي مثلما لم يأتي من الفراغ، فهو لم يخلق للفراغ ، فوراء وجوده كفنّ وكعلم، له غاية و مقصديةintentionnel، فالأدب يقصد "دراسة الإنسان"، هذه القصدية تتحقق وفق اللغة وفعل التخاطب [المُخاطِب(الكاتب)، الرسالة(النص الأدبي)، المخاطَب(المتلقي)].

وحينما تتحقق جميع شروط هذه العملية التواصلية، يحدث تفاعل بين بنية النص Structure de texte والمتلقيRécipiendaire، وبالتالي تنتج الجمالية النّصية، والقصدية عملية متبادلة من كلا الطرفين، فالنّص يستهدف القارئ، والقارئ يبحث عن ما يستهويه في النّص، «**يبدو لأول وهلة أنه لا شك في أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم** »[1]. فالنّص لا قيمة له دون القارئ الذي يعيد خلقه من جديد من خلال منحه تلك الدلالة التي لم يستطع حتى مؤلفه نفسه منحها، ولا السياقات الأخرى المحيطة بالنّص.

فبفعل القراءة يحدث ذلك التفاعل من خلال الأسئلة الكثيرة التي يطرحها النّص، والتي يطرحها أيضاً القارئ على النّص، والّنص في طبيعة الحال لا يمنح نفسه بسهولة ولن يجيب عن كل تلك الأسئلة، فيترك نوع من الغموض، التي تجعل القارئ يبحث أكثر ويتمسك بالنّص كي لا ينفلت منه، وهذا هو الّنص الجيد الذي يطمح إليه القارئ.

عملية القراءة جد أساسية للنّص الإبداعي، فهي التي تخلق ذلك التفاعل بين الذات القارئة والنّص« **عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها، وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين الكاتب والقارئ**»[2]. فعملية التلقي ضرورية للنّص الإبداعي، منه تبين لنا أنّ القارئ لا ينحصر دوره فقط في استحسان النّص أو استهجانه، بل هو من أحد أهم العناصر التي تكون النّص من خلال شحنه بخبرات فنّية ومنحه دلالات عديدة ومتنوعة.

[1] جان بول سارتر، ما الأدب؟، ص 66.

[2] المرجع نفسه، ص 45.

3) الأجناس الأدبية:

نقصد بالأجناس الأدبيةcourses littéraires، تلك الأنواع العديدة من الإبداعات الأدبية، فالأدب العربي معروف بثرائه بهذه الأنواع، والمقصود من هذا العنوان بالتحديد هو تصنيف هذه الأنواع، لأنّ لكل نوع مميزاته الشكلية والبنيوية، وأول جنس أدبي معروفه هو الشعر ويليه النثر.(وبالطبع هناك أجناس أخرى غير هذين الجنسين لكنها لم تعرف انتشاراً وتطوراً مثلما عرفه الشعر والنثر، أو ربما كانت لكن لا تملك أسماء).

أ. الشعر:

1. مفهوم الشعر:

الشعر كما هو معروف، هو كلام موزون ومقفى، « **الشعر هو، في الاصطلاح المأثور، وفي مقابل النثر، الكلام الموزون المقفى، وأحد قسمي الأدب،...إن الشعر بوصفه تعبيراً إبداعياً، بلغة اللسان، عن معاناة إنسانية، وهو أحد أنواع الفنون الجميلة الخمسة: الرسم، والرقص، والموسيقى، والنحت، والشعر. وهو مثلها جميعاً صناعة فنية، يُعَبِّرُ بها التعبير الجميل عن حالات النفس البشرية، في كل ما تضرب به من أشتات الرُؤى، وخواطر الفكر والوجدان. إلاّ أن الشعر، والأدب الفني بعامة، يتميز بمادة التعبير، التي هي ألفاظ اللغة وأساليبها**»[1].

يعتبر الشعر من بين الفنون الخمسة، فهو تعبير شعوري بطريقة فنية، تتركز على الوزن والقافية وتحقيق النغم الموسيقي، وهذه هي الخصائص المميزة للشعر عن غيره من الفنون الأخرى، بالإضافة إلى عدّة عناصر تكونه المتمثلة في العاطفة، والفكرة، والخيال، والأسلوب، والنظم،« **نستطيع أن نخلص من المناقشة السابقة إلى أن للشعر ثلاثة مقاييس أو خصائص تميزه عن**

[1]هاشم صلاح مناع، روائع من الأدب العربي، ص 18.

النثر، وهي:الموسيقى. أسلوب التعبير الشعري. المضمون الشعري والملكات النفسية التي يصدر عنها المضمون»[1].

هذه الخصائص هي التي جعلت النقاد والدارسين للشعر يعرفونه ويحصروه في الوزن والقافية، لكن الملاحظ في عدة تعاريف أخرى للشعر، ذهبوا إلى أبعد من ذلك رغم أن التعريف الأول يبقى راسخاً في مفهوم الشعر حتى لو اكتسب مفاهيم جديدة، فيبقى ذلك الشعور لمؤلفه مقيداً باللغة الشعرية وقواعدها،«**الشعر: هو الإحساس الذي ينطلق من سجية الشاعر عن طريق التعبير باللغة القادرة على توصيل إحساسه لغيره مع توافق هذا التعبير مع عناصر الأدب أو الشعر المعروفة»**[2]. وبهذا يكون الشاعر مقيداً بهذه اللغة، فإن عبّر عن مشاعره دون هذه اللغة لن يصنف ضمن الشعر، لذلك حرص الشعراء على ضبط قواعد الشعر ومقوماته المتمثلة في وحدة الوزن، وثبوت القافية.

وبهذا ظهر علم العروض لدّراسة مقومات ومعايير الشعر، والموسيقى الشعرية المسمى بالإيقاع، فالشعر إذا هو ذلك« **الإيقاع النوعي والطبيعي في اللغة التي تؤلَف بين الفكرة والعاطفة والصور والموسيقى اللفظية والتنسيق فيما بينهم بوساطة نوع من الوزن والقافية»**[3].

اهتم النقاد بدراسة هذا العنصر" الإيقاع" ، وكثرت عليه الدراسات باعتبار أن الشعر لم يستغني عنه كمكون رئيسي، لأنّه هو من كوّن وصنّع الموسيقى الشعرية، وعلى هذا الأساس استمد الشعر تلك الموسيقى من مادته وهي الوزن والقافية ،« **إن الشعر لا يستعير موسيقاه من فن آخر هو الموسيقى، بل يستمد موسيقاه من مادة صياغته ذاتها وهي اللغة فالوزن الشعري أو النغم وسيلة إضافية تملكها اللغة لاستخراج ما تعجز دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس**

---

[1] محمد مندور، الأدب وفنونه، ط5، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 30.

[2] هاشم صلاح مناع، روائع من الأدب العربي، ص 21.

[3] سمير حجازي، المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت–لبنان، 2005، ص 163.

البشرية من النفس البشرية كاللون العاطفي للفكرة، أو ظلال المعاني التي تعجز الألفاظ في ذاتها عن التعبير عنها بينما يستطيع النغم هذا التعبير، أو على الأقل الإيحاء به»[1]. فالشعر لم يتأثر ولم يسمد موسيقاه من الفنون الأخرى، وبالتحديد فن الموسيقى بل استمدها من مكوناته ولغته، ومن الوزن والقافية.

2. نشأة الشعر:

إن الحديث عن نشأة الشعر، يستدعي الوقوف عند عدّة أراء، لأن مستحيل أن نحدد نشأته بالتحديد، لكن حسب من درس الشعر عند العرب، يقرون بأنه ظهر منذ العصر الجاهلي، استنادا لما جاء في فحو النّصوص الشعرية الجاهلية، أمّا "أرسطوَAristote" كما هو معروف، رجع نشأة الشعر إلى المحاكاة،« **ويبدو أن الشعر–بوجه عام– قد نشأ عن سببين، كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية:**

1. **فالمحاكاة فطرية، ويرثها الانسان منذ طفولته ويفترق الانسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعداداً للمحاكاة؛ وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى.**
2. **كما أن الانسان–على العموم–يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة. والشاهد على ذلك هو التجربة: فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء، إلا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها، وهي محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه...ولما كانت المحاكاة فطرية في طبيعتنا– شأنها في ذلك شأن الإحساس بالإيقاع والوزن"علما بأن الأعاريض هي من أجزاء الوزن"– فان من كانوا مجبولين عليها،أخذوا– منذ البداية– يطورون محاولاتهم البسيطة تدريجياً، حتى تولد الشعر من ارتجالاتهم»**[2].

الإنسان حسب ما ذهب إليه "أرسطوAristote" ورث المحاكاة بالفطرة، وهو أكثر الكائنات استعداد المحاكاة كل ما في الطبيعة، فيرجع أصل الشعر إلى هذين السببين: السبب الأول أن

[1] محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 26.

[2] أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية 1983 ، ص 79.

الإنسان يحاكي كل شيء بالفطرة ، والسبب الثاني أنه يشعر باللذة والمتعة من خلال هذه المحاكاة، وبالتالي الإيقاع والقافية موجودان أيضاً بالفطرة.

و الشعر ولد من خلال هذه المحاكاة، و أخذ الشعراء يطورونه ليصبح على ما هو عليه، فالشعر بالنسبة لأرسطو Aristote هو محاكاة للطبيعة،« **و هي أنّ الشّعر، حسب أرسطو، محاكاة للطّبيعة، و أنّ وظيفته، حسب هوراتيوس، هي المتعة و الفائدة فالعلاقة بالعالم موجودة سواء من جهة المؤلّف، الذي ينبغي له معرفة حقائق العالم كي يقدر على "محاكاتها"، أو من جهة القرّاء و السّامعين الذين، بالتّأكيد، يجدون فيها متعة، لكنّهم أيضاً يستمدّون منها دروساً قابلة للتطبيق على سائر حياتهم**»[1].

الشعر كغيره من الفنون الأخرى، من الصّعب أن نحدد زمن نبوغها، وربما هذا كان أمراً عسيراً على المؤرخين، الذين تساءلوا عن كيفية الحصول على هذا القالب الجمالي الذي يحوي على مجموعة من الأفكار والمشاعر، فقبل أن يظهر هذا النوع حسب ما أرخوه، كانت تلك المشاعر والأفكار تكتب على الجدران والحجارة والعظام، إلى غير ذلك من الوسائل المتوفرة في ذلك الحين، بعد ذلك تطورت اللغة، وارتقى الإنسان، وارتقت معه الفنون التي سخرها من أجله ولخدمته، فمهما اختلفت هذه الفنون وتعددت، إلاّ أنّ هدفها واحد هو خدمة الإنسان والتعبير عنه.

3. الغاية من الشعر:

الشعر منذ أن وجد، نطق باسم الإنسان، فصّار يعبر عن حالته الشعورية، والاجتماعية، التي سادت في عصره، فاعتبر وعاءاً ثقافياً مما يحمله من ثقافة الشعوب، لذلك أطلق عليه، لقب "ديوان العرب"، وهذا لا يعني أن العرب فحسب من عرفت هذا الفن، فحتى الأوربيون والغرب عامة، وكل شعوب هذا العالم عرفته، طبعاً بمزايا وخصائص مختلفة.

كان الشعر عند الأوروبيون في القرون الأولى يؤلفونه لغاية تمجيد المذاهب والديانات،« **و في أوروبا المسيحية للقرون الأولى، يُستخدم الشّعر في الأساس لتبليغ و تمجيد مذهب يُقدّم عنه**

[1] تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ص 23.

قراءةً أبسط و أبلغ تأثيراً، لكن في الآن ذاته، أقل دقة. و لّما سيتحرّر الشّعر من هذه الوصاية الباهظة ، سيُعاد ربطه على الفور بالمعايير القديمة»[1]. وحينما تحرر الإنسان من سلطة الكنيسة، في القرن الثامن عشر، تحرر معه الأدب، وصّار الشعر يخدم عدّة أغراض أخرى غير تمجيد المذاهب، فعبر عن كل ما يهم الإنسان.

نفس الأمر كان عند العرب، فالشعر تطور شكله مثلما تطورت أغراضه حسب تطور العصور، فحينما كانت أغراضه تنحصر ضمن الغزل، والهجاء، والرثاء، والفخر، والحكمة...، تغيرت هذه الأغراض، لاسيّما مع الشعر المعاصر، الذي صّار يعالج قضايا اقتصادية، سياسية، اجتماعية، فغاية الشعر بمختلف أنواعه؛(الشعر العمودي، الشعر الحر،الشعر المنثور، الشعر المرسل، شعر الرباعيات)، وبمختلف موضوعاته(الشعر المسرحي، الشعر الملحمي، الشعر الغنائي، الشعر القصصي)، ومهما اختلفت اللغة التي كتب بها الشعر(الشعر باللغة الفصيحة، باللغة العامية)، هو خدمة الإنسان.

الشعر ليس مجرد كلام، أو لغة، أو موسيقى لهدف الاستمتاع، إنّما لهدف إنساني وهو مرافقة الإنسان في كل أوقاته وأفعاله وأحداثة «**الشعر رافق الانسان من أول نشأته وتدرج معه من مهد حياته حتى ساعته الحاضرة، من الهمجية إلى البربريّة إلى الحضارة إلى مدينة اليوم. تمشت الإنسانية والشعر سميرها ومعزيها ومشجعها ومقويها. رافقها ويرافقها في الحل والترحال، والعمل والبطالة، والبؤس والرخاء، والحرب والسلم، والوفرة والقلة. تعرفه إبرة الخياط ومطرقة الحداد وزاوية البنّاء ومنجل الحاصد محراث المزارع. تعرفه خلوات النساك وقصور الملوك وأكواخ الفقراء. تعرفه القلوب المنكسرة المجردة من أفراح هذه الدنيا، والقلوب المفعمة بملذات العالم وشهواته. تعرفه روح العذراء وروح المومس. تعرفه العيون الدامعة والعيون الضاحكة والوجوه الشاحبة والوجوه الباسمة. أعراسنا ليست كاملة إلا به، وأمواتنا لا يلحدون دونه...**»[2]، هذا النّص "لميخائيل نعيمة"، يلخص لنا كل مكان وكل شعور، وكل فعل يرافق فيه الإنسان.

[1] تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ص 23-24.

[2] ميخائيل نعيمة، الغربال، ص77.

لهذا انقسمت الآراء في غاية الشعر، فهناك من يحصره في غاية الجمالية والإمتاع فقط(غاية الفن)، بينما هناك من يرى للشعر غاية أخرى تكمن في (خدمة الإنسانية)، «**قوم يقولون: إن غاية الشعر محصورة فيه ولا يجب أن تتعداه(الفن لأجل الفن)، وآخرون: إن الشعر يجب أن يكون خادماً لحاجات الإنسانيّة وإنّه زخرفة لا ثمن لها إذا قصر عن هذه الخدمة**»[1]. يعتبر "ميخائيل نعيمة" الشاعر نبي قومه، وعليه أن يبلغ رسالته الروحية، لأنه يستطيع رؤية ما لم يستطع البشر الآخرون رؤيته، وعليه أن لا يغمض عينيه عن الحقيقة، ولا يجب أن يقصر فنه على الموسيقى واللهو وحسب، بل عليه أن يصور في شعره كل ما يحدث في زمانه، والشاعر الحقيقي هو من يجمع بين الحقيقة والجمال.

بينما هناك من ذهب في قوله، أنّ الشعر عليه أن لا يخرج في نطاق الجمال، لأنّ الاهتمام بالعالم والحقيقة حسبهم، يسقط الشعر من عليائه ويعتبر شيء آخر غير الشعر،« **إنّ بودلير يرفض أنّ يرى في الشّعر سبيلاً لمعرفة العالم ،لأنّه يقول:" الشّعر(...) ليس موضوعه الحقيقة، لا موضوع له إلاّ ذاته. صيغ البرهنة على الحقيقة مغايرة و لها موضع آخر. لا صلة للحقيقة بالأغنيات**»[2].

غاية الشعر عند هؤلاء تنحصر فيه، و يجب أن لا تتعدى هذا الفن، وإلا سيفقد الشعر خصائصه الفنية، لكن ما لحظناه نحن دارسين الأدب العربي، أن الرأي الثاني لم يفلح في رأيه هذا، لأنّ الشعر كما رأينا، مهما كانت خصائصه الفنية، إلاّ أنه اتخذ الإنسان محوراً له في كل كلماته، فنجده يصوغ أفكاره ومشاعره، في قالب لغوي جمالي، وهذا لم يحط من قيمته الفنية، بل العكس تماماً، هذا ما جعله يحضى بمكانة رفيعة بين المجتمعات وملجأ يهرب إليه الإنسان كلما تراوده مشاعر سلبية.

[1] ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 83.

[2] تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ص 36.

ب. النثر:

1. مفهوم النثر:

لو نرجع إلى المعاجم اللغوية، نجد كلمة نثر، تدل على شيء مبعثر متفرق، وإذا أخذنا هذا المفهوم للأدب، وإلى قسم النثر تحديداً، نجده يختلف عن الشعر من خلال أن الشعر كلام منظم، والنثر كلام منثور، ونفهم من ذلك أن النثر لا يتقيد بالوزن والقافية مثل الشعر، إلى جانب الشعر نجد النثر.

وهذا لا يعني أن النثر لا يتميز بالفنية، فهو كما يعرف هاشم صلاح، « **أدب إنشائي، وهو نوعان: الأول النثر العادي الذي يدور في كلام الناس أثناء المعاملة أو هو الذي يعرف بلغة التخاطب والتفاهم بين الناس، أو هو الكلام اليومي العادي الذي يتحدثه الناس، وهو غير فاقد نهائياً لبعض عناصر النثر الفني. والثاني: هو النثر الفني الذي يخضع لنظرية الفن، أو هو الذي يغلب عليه الأسلوب الفني، والذي يحتوي على عناصر فنية، نذكر منها الأفكار، وحسن الصياغة، وجودة السبك، ومراعاة قواعد اللغة... ومع ذلك فإنه لا يفقد العاطفة والخيال...**»[1].

فالنثر من خلال هذا التعريف ينقسم إلى نوعين، النوع الأول، هو كلام عادي متداول بين الناس أثناء التواصل اليومي، وهذا يعني أنّ جميع البشر يعرفون هذا النوع من الفن لأنّه لا يشترط قواعد فنية، أمّا الثاني، وهو كلام غير عادي، (الأعمال الأدبية)، بمعنى يغلب عليه الأسلوب الفني، المتمثلة في حسن صّياغة الأفكار وتهذيبها، ومراعاة قواعد اللغة، فالنثر هو الآخر يعبر عن العاطفة والشعور، بتوظيف الأساليب الأدبية، فهو لا يخلوا من عنصر الخيال والإيحاء، وجميع العناصر الفنّية والخصائص الجمالية.

بالإضافة إلى كون النثر كلام فني بنسبة للنثر الأدبي، فهو من بين أحد أشكال الكتابة التي يعتمد عليها السّرد في كتابة العديد من الأشكال السّردية التي تعتمد على الكلام المنثور.

[1] هاشم صلاح مناع، روائع من الأدب العربي، ص 21-22.

2. مفهوم السّرد:

بعدما تطور الخطاب الأدبي وعرف انتشاراً واسعاً لا سيّما مع ظهور المناهج النقدية، عرف أوجه مع ظهور الشكلانيون الروس، صّب النقاد على الأدب بالدّراسة والتحليل، فبحثوا في أدواته وتقنياته، فظهرت بذلك عدّة حقول نقدية اهتمت بهذا الأدب(حقل الشعريات[تهتم بالخطاب الشعري وشروطه و مصطلحاته]، حقل السرديات[ينقسم إلى قسم السرديات البنيوية و السرديات الدلالية])، فأفرزت هذه الدّراسات "وعي أدبي" أنتج نصوصاً سردية، وخطابات أدبية جديدة ذات جودة فنيّة. الأمر الذي جعل من السّردNarration، يعرف هذا القدر من الاهتمام هو تمرده على كل القواعد المعروفة، فلم يستطع مؤلفوه، أن يقيدوه بخصائص معينة مثلما فعل مؤلفين الشعر، وهذا أيضاً ما جعل الأدباء يميلون إليه أكثر، لأنّه سنح لهم فرصة التعبير عن مشاعرهم وأفكارهم بحرية مطلقةّ.

هذا لا يعني أن السّرد لا يحوي على خصائص فنّية، إنّما الميزة التي جعلته يتميز هو تلك الحرية في التوسع، لذلك سرعان ما تجاوز حصره في مجرد مفاهيم ليغدوَ علماً قائماً بذاته، وهو« **علم السرد Narratology: وهذا المصطلح اقترحه ihwe ولكنه لم يكتب له الذيوع وبعض دارسي السرد يفرقون بين مصطلح Narrativics وبينNarratology على أساس أن الأول يطور نماذج نحوية تعتبر أساساً(لبنية السرد)، والأخير يستخدم هذه النماذج النحوية لدراسة أنواع معينة من السرد**»[1]. نحن سنركز عن المصطلح الثانيNarratology، على أسّاس أنّه علم يقوم على دّراسة الأنواع أو الأشكال السّردية.

غير أن مصطلح السّرد لم يثبت على مصطلح واحد كونه مصطلح وافد من الغرب وبالتالي تعددت ترجمات مصطلح السرد حسب كل ناقد كيف نظر إلى هذا المفهوم« **برزت مصطلحات نقدية مترجمة عن المنجز النقدي الغربي، في بيئة علم السرد أو السرديّة Narratologyالمستمدة من الجذر اللغويNarrate. وقد لاحظ المعنيون بالدراسات السردية "أن أهم المقترحات الترجمية المقدّمة لمصطلح Narratologyهي :1.علم السرد، 2.**

[1]جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003، ص 156.

السرديات، 3. السرديّة، 4. نظرية القصة، 5. نظرية السرد، 6. القصصيّة،7.المسردية، 8. القصّيات، 9. السردلوجية، 10. الناراتاولوجيا»[1].

وحسب هذه المصطلحات استمد منها العرب مفهوم السّرد، المتمثلة في القص والسّرد، «**ويمكن أن نلاحظ هنا أنّ المسمّيات يتقاسمها جذران عربيان أصيلان هما: سرد وقصّ، وكلاهما معجميان، ولا غبار عليهما... وغالباً ما يترجم الفعلNarrate بلفظي (سَرَدَ وقصّ) وأحياناً (رَوَى أو حكَى) أما الاسم Narrator فيترجم (بالراوي أو السارد) وقرينه Narrateeيترجم (بالمروي له أو المسرود له). أما مصطلح(adj narrative) بوصفه صفة، فيترجم عادة بالسردي أو القصصي، وهنا يتداخل مع اسم العَلَم نفسه، وتزداد المشكلة صعوبة عند ترجمة الاسمNarratives إذ يترجم عادة في حالة الجمع (بالمرويات أو المسرودات)، وكان سابقاً يترجم(بالقصص)، ويترجم مصطلح Narration (بالسرد أو القصّ أو الروي أو الحكي) »**[2].

هذا التعريف يضع لنا بالتقريب مجمل المصطلحات المتعلقة بالسّرد وهي:السّرد، القص،الحكي، روى، وبالتالي هذه الأفعال تفترض وجود فاعلها وهو الراوي، أو السارد، والمتلقي المتمثل في المروي له، أو المسرود له، وطبعاً من كل هذه المقومات نتوصل إلى دعامة أخرى وهي المادة "القصة"،أو بالأحرى دعامتين، الثانية تتمثل في الطريقة التي ينسج منها الراوي أو السّارد هذه القصة، وهي طريقة السّرد.

كما يحوي التعريف يحوي جميع مقومات السّرد. بينما يقدم "**سمير حجازي**" في معجمه تعريفاً آخر للسّرد في قوله:« **العملية الروائية التي يقوم بها الراوي والصيغ والتراكيب الواردة في بناء النص وفق طبيعة جنسه ووفق طبيعة الزمن الذي تقع فيه الأحداث»**[3].

---

[1] محمد عبيد الله، السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، ط1، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 2011، ص53.

[2] المرجع نفسه ، ص 54.

[3] سمير حجازي، المتقن، ص 145.

السّرد حسبه عبارة عن عملية روائية بقواعدها الفنّية، بالاستناد إلى عنصر جد مهم وهو محور الزمن، الذي تقع فيه تلك الأحداث، فعنصر الزمن له مكانة في البنية السّردية، إذ يشترط على السّارد أن يرفق هذه الأحداث بترتيب زمني متسلسل وبلغة معبرة.

3. أشكال السرد:

عرف العرب، عدّة أشكال سّردية منذ القدم، رغم أنّ هناك من يقر بأنّ العرب لم يعرفوا السّرد، لكن حسب ما ذهب إليه النقاد، ومن بينهم "**سعيد يقطين**" في كتابه المعنون "السرد العربي مفاهيم وتجليات"، الذي ذاع سيطه في المجال النقدي، فصحيح أن العرب استوردت مصطلح السّرد من الغرب، ولم يتبلور على مفهومه عند العرب مثلما هو الحال عندهم، لكنه وجد كفن بمصطلحات غير السّرد المتمثلة في الحكي والقص، وهذا ما جاء في "القرآن الكريم".

حيث مارس العرب هذا الفن بأشكال متعددة، ما أنتج تراث عربي زاخر من الفنون، ومن بين تلك الفنون المتواجدة أو المعروفة عندهم نذكر على سبيل المثال لا الحصر: الحكايات، السّيرة، القصص القرآنية، وبعض من القصص الخرافية، وكل هذه الفنون صّارت معروفة اليوم أكثر، حينما ظهر الأدب الشعبي، الذي أسلط الضوء عليها، بالدّراسات جديدة، متفاعلة مع المناهج الحداثية، وهذا ما نشهده من خلال دّراسة "**فلاديمير بروبVladimir Propp**"الذي حدد إحدى وثلاثون وظيفة للحكاية الشعبية.

وبذلك تعددت الأشكال السّردية، وتعددت الدّراسات المتخصصة في كل شكل، لأنّ لكل شكل خاصياته، فالأدب العربي لديه موروث قصصي ثري، وهذا الموروث لم يكن يحض بتلك الأهمية التي نالها الشعر، طبعاً لأسباب كثيرة، وحينما ظهر مصطلح السّرد في الميدان الثقافي العربي، التفت النقاد إلى هذا الجنس، ودرسوا أهم الأجناس المتواجدة في ذلك الوقت حسب ما وصلنا لأنّ حسب المؤرخين للسّرد العربي هناك عدّة أنواع أخرى ضاعت ولم تصلنا.

كمّا أشاروا أيضاً إلى نقطة جد مهمة وهي أن العرب، عرفوا أنواعاً سردية أصلية من نتاجهم، وبعدما احتكوا بالفرس واليونان اقتبسوا منهم بعض الأشكال، ومن بين الأشكال القديمة نقف على ذكر ما يلي: الأخبار، الحكايات، الأمثال، الأسمار، النوادر.

و في عصر الإسلام ظهر الفن القصصي القرآني، وكذلك قصص الأنبياء، ثم ظهرت القصص الدّينية والفلسفية، والرّحلات، وقصص الحيوانات، والقصص الشعبية، والسيّر، والملاحم، وفن المقامات الذي يعد من أهم الفنون الذي يشبه إلى حد بعيد القصة الحديثة« **ولعل أعظم الأجناس الأدبية النثرية، في الأدب العربي شأناً، وأطوله عمراً، وأقدره على القيام في وجه الدهر على مدى قريب من عشرة قرون؛ إنما هو جنس المقامة. فلو حُفظت كل نصوص المقامات، ثم طبعت ونشرت بين الناس، لشكلَت تراثاً أدبياً نثرياً ضخماً.وعلى ما أصاب نصوصها من تلف وضياع، في المشرق والمغرب جميعاً. فقد احتفظ بنا الزمن بكثير من تلك النصوص التي تُعَد كثيرة، كثرة نسبية على الأقل. وناهيك أن عدد كتاب المقامات جاوز المائة والعشرين مقامياً**»[1].

للمقامة حسب "**عبد الملك مرتاض**"، مكانة جد مرموقة، لو أنّها لم تتلف، لشكلت مخزوناً ثقافياً ثرياً، لسّيما أنّها تحوي على مجموعة قصّصية التي قد نجد فيها بعض مقومات القصة الحديثة، كالقصة والراوي، والبطل..

تغير شكل الكتابة الأدبية بعد عصر النهضة "عصر الأنوار"، وتخلصت من كل الأشكال القديمة ومضامينها وشكلها، فصارت الكتابة مواكبة لتطور العصر وثقافته، فالأدب مثلما قلنا سابقاً يواكب كل العصور مرافقاً الإنسان في كل حين، فتطور الأدب بتطور الإنسان، وصّار يعبر عن أفكاره ومشاعره، يدافع عن القضايا التي يؤمن بها الإنسان وفق معتقداته الدّينية والفكرية.

ومن بين العوامل التي ساهمت في تطوير الأدب، هو تشجيع "**نابليون بونابرت Napoléon Bonaparte**"للعلم ، من خلال بعث الطلبة إلى الخارج للدّراسة، وبهذا احتك المثقف العربي

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، دط، عالم المعرفة، الكويت،1998، ص20.

بالثقافة الغربية، فظهرت علوم أخرى ساهمت في التبادل الفكري وهي الترجمة والصحافة، وانتشرت المؤلفات من بينها المعاجم اللغوية.

ليظهر مولود جديد في الثقافة العربية، وهي الأشكال الأدّبية الجديدة، المتمثلة في: المقالة، القصة القصيرة، الرواية، المسرح، وبهذا تم تحديث السرد العربي القديم، فكلما توارى شكل يظهر شكل جديد على السّاحة الأدبية، « **فمن أين تأتينا الأجناس؟ لابد أن نقول، ببساطة تامة، من أجناس أخرى فالجنس الجديد على الدوام تحوّل لجنس قديم أو لعدة أجناس قديمة: تحول بعكس النظام أو بعملية نقل أو تنسيق. إنّ "نصاً" من النصوص اليوم(وتعني هذه الكلمات جنساً، في واحد من معانيها) يدين ل"شعر" القرن الثامن عشر، على قدر ما يدين ل" رواية" القرن نفسه، كمثل "الكوميديا الدامعة" وهي توفّق بين ملامح الكوميديا والتراجيديا من القرن السابق. ولم يكن من وجود قط لأدب بلا أجناس، فهذه منظومة في تحولّ متواصل، و لا يسع مسألة الأصول أن تغادر تاريخياً أرض الأجناس نفسها: لم يكن فيما مضى للأجناس من "قَبْل"**»[1].

منه فالأجناس الأدبية الجديدة لم تنبثق من الفراغ، بل من جنس قديم يولد الجديد، وهذا بعملية النقل والاحتكاك بالآخر، لكن للأسف هناك العديد من الدارسين لا يفهمون هذه النقطة بالتحديد؛ فنجدهم يسخرون من القديم كأنّه صّار فجأة عيباً على ثقافته الجديدة، دون الوعي بذلك التفاعل القائم بين ما هو تقليدي وما هو جديد.

فالأدب مثل حياة الإنسان التي نشبهها دائماً بالمطار، أحدهم يذهب و يأتي في مكانه أحد آخر(أحدهم يموت، والآخر يولد). ونفس الشيء في الأشكال الأدبية كلما يختفي شكل، يظهر في مكانه شكل آخر أو جنس آخر، وهذا ما حدث للشعر القديم، من يقول بأنه سيأتي يوم يحل مكانه الشعر الحر، ومن قال أيضاً بأن سيسرق السّرد الأنظار من الشعر، كلّ هذا متعلق بالقارئ وثقافته، لأنّ المتلقي يأخذ فقط ما يهمه لا أكثر.

[1] تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص24.

ومن بين تلك الأشكال الحديثة(المقال، القصة القصيرة، الرواية، المسرح)، سنقتصر على ذكر شكلين فقط المتمثلة في الرواية والمسرح، لكون "**محمود المسعدي**" اشتغل أكثر على هذه الأشكال.

1. الرواية:

تعددت المفاهيم الإجرائية للرواية، لكونها خاضعة للدّراسة والتحليل من طرف النقاد، لأنّها قائمة على التغيير والتطور والبحث الدائم عن آليات سردية جديدة، وبما أنّها سّرد قصصي نثري، اعتمدت في سردها على تصوير الشخصيات من خلال أحداث وأفعال ومشاهد فنّية، ترسم الواقع الذي هو الآخر لا يستقر على حالة ثابتة، وكذلك يكون الإنسان في حالة تذبذب وصّراع دائم بين الأفكار والأفعال والأحداث، ولهذا واكبت الرواية هذا التغير الدائم للإنسان الذي يحيى في "اللاإستقرار".

أ. لغوياً:

حينما نبحث في المعاجم اللغوية نجد لفظة الرواية تدل على نقل الماء،« **إن الأصل في مادة"روى" في اللغة العربية، هو جرَيان الماء، أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى. من أجل ذلك ألفيناهم يُطّلقون على المزاردة الرواية؛ لأن الناس كانوا يرتوون من مائها؛ ثم على البعير الرواية أيضاً لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء. كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء، هو أيضاً، الرواية**»[1].

مصطلح الرواية مأخوذ من فعل الروي، كما جاءت أيضاً في لفظة روى، وكان يستخدم لدلالة على قول الشعر، فيقال فلان روى شعراً، فبلإستناد لدلالة اللغوية، يعني الرواية هي عملية الجريان والارتواء ، غير أن هذا المدلول لا يكفي لدلالة على معاني الرواية.

ب. اصطلاحياً:

إن الرواية بقدر ما هي معروفة في الوسط الأدبي، إلاّ أنّ الدّارسين وجدوا صعوبة في تحديد مفهومها، فتقريباً نجد المفاهيم التي حاولت ضبطها تحصرها في خصائصها، لكن هذا حسب منظورنا الشخصي لم يفِ بالغرض، كون هذه الخصائص تقريباً هي نفسها في بعض الأشكال

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 22.

الأخرى كالقصة والمسرح...، فالرواية كما يعرفها "**سمير حجازي**" في معجمه، هي« **جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية في سرد أحداث معينة تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية مختلفة، وتصور ما في العالم بلغة شاعرية وتتخذ من اللغة النثرية تعبيراً لتصوير الشخصيات والزمان والمكان، والحدث، يكشف عن رؤية للعالم**»[1].

الرواية شكل أدبي يشترك مع الأشكال الأخرى، وهو عبارة عن أحداث تحدث في الواقع، وبالتالي تكون الرواية صورة انعكاسية تعبر عن الفرد، وتتناول جميع الموضوعات الإنسانية، بلغة شاعرية ونثرية فنّية، ومن بين عناصرها الأساسية: الشخصيات والزمان والمكان والأحداث.

فالرواية في المجمل إذاً هي سّرد نثري، لمجموعة من القصص، تمثلها شخصيات معينة من خلال الأحداث التي يبتكرها الراوي.

هناك الكثير من الدّراسات التي ذهبت للقول بأن الرواية كشكل جديد للأدب العربي، اغترفت بعض من خصائص الأشكال السّردية التقليدية الأخرى كالحكاية والأسطورة،« **تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل، أمام القارئ، تحت ألف شكل؛ مما يعسر تعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً. ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة. أما بالقياس إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة؛ فلأن الرواية تغترف بشيء من النهم والجشع من هذين الجنسين الأدبيين العريقين؛ وذلك على أساس أن الرواية الجديدة، أو الرواية المعاصرة بوجه عام؛ لا تلفي أيّ غضاضة في أن تغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية والملحمية جميعاً**»[2].

ومن أهم هذه الأمور التي تشترك فيها هذه الأشكال: الحجم، الشكل، البنية السردية، بالإضافة إلى أن الرواية توظف في متنها الأسطورة والحكاية، فجميع هذه الأشكال تحوي على الحدث، والشخصيات، والبيئة، الزمان، المكان،بالإضافة إلى عنصر الحبكة، والحوار، وتنصب جميعها في

[1] سمير حجازي، المتقن، ص 181.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 11.

محور واحد وهو الإنسان، والفرق الجوهري بين الرواية وهذه الأشكال هو أنّ الرواية كانت أقرب للواقع بأسلوب فنّي يتخلله الخيال الذي لم يطغى على الحكاية كلياً، مثلما هو الأمر عند الأشكال الأخرى.

ومن مميزات الرواية هي مواكبتها لتطور الإنسان، وتطور بنيتها السّردية، فخصائص الرواية التقليدية اختلفت تماماً مثلما هي في حالها اليوم، ما يسمى ب "الرواية الجديدة".« **رغم أن تعريفاً نهائياً للرواية غير ممكن لا في التنظير النقدي ولا في المعاجم والموسوعات الأدبية إلا أنّ لها تشكلاَ، وإن تنوع يمتدّ بجذوره إلى الملحمة في انبثاقها التاريخي وصولاً إلى مرحلة ما بعد الحداثة التي تجعلها شكلاَ منفتحاً على كل أنواع التجنيس الأدبي ما فات منها، وما هو آت بالضرورة، وفي كل عصر من العصور تتخذ الرواية خصائص فنية تضيف لامتدادها التاريخي ولا تسلبها سماتها الرئيسة التي من أهمها اشتباكها مع الواقع وفيضها عنه في نظرة شمولية للواقع الاجتماعي، للوجود الاجتماعي**»[1].

واكبت الرواية تطورات العصر، من حيث تناولها لانشغالات الإنسان ومواقفه في العالم الجديد الذي يعرف حضارة جديدة، وهذا ما جعل مضمون الرواية يتغير، وتغيرت معه العناصر الفنية التي تشكلها، وخاصة حينما ظهر مصطلح "التجريب" في السّاحة الأدبية، والبحث عن أشكاله الجديدة دفع بالروائيين العرب ليتذوقوا كل ما هو مستحدث، من خلال رسم الوضع الاجتماعي المزري، الذي هو بحاجة للترميم، فالروائيون لم يكتفوا بالإبداع فحسب، بل تجاوزوا كل ما هو سائد وتحرروا من القيود الذي فرضتها أشكال السلطة بمختلف ميادينها.

فلم تعد الرواية غارقة في السّيرة الذاتية، أو البكاء على الماضي واستحضار أحداثه، بل صارت تطرح مشاكل المجتمعات العربية التي طغى عليها الاستبداد السّياسي الذي قضى على السلام الاجتماعي، وبالتالي نتج عن ذلك تدهور الحياة الثقافية والاقتصادية للشعوب، وحتى الدين لم يعد بإمكانه أن يردع القوة السياسية.

[1] محمد عبيد الله، السرد العربي، ص 145.

لهذا انتقلت الرواية إلى مرحلة جديدة سعت إلى التغيير الجذري شكلاً ومضموناً، فابتكر الكتاب أشكالاً وطرق فنّية جديدة، واستطاعت بذلك أن تتفاعل مع التحولات بقص جديد عبّر عن طموحاته وأزماته النفسية والجسّدية.

كما استلهمت الرواية القضايا الفلسفية بتوظيف الأفكار التي أنتجتها مختلف المذاهب والمدارس الفلسفية، لتطرحها بشكل سردي يجمع بين كل ما هو فلسفي وأدبي.

2. المسرح.

أ. مفهوم المسرح.

شهد المسرح مؤخراً تطوراً ملحوظاً، نظراً لبروزه في السّاحة الأدبية كغيره من الفنون، إذ يعد فن جماهري يرتبط بحياة الفرد ويعالج مشاكله الاجتماعية، حيث اعتبره " أرسطو Aristote" أنه وسيلة لتطهير النفس وإصلاح الذات. ونظراً لهذه الغاية التي يسعى إليها المسرح لقب "بأب الفنون"، لأنّه يجمع ويحوي على كل الفنون الأخرى كفن القول، والصوت والصورة" المشهد"، الحوار، الموسيقى والديكور وفن الحركات، كما تتداخل فيه أجناس أخرى؛ كالشعر وخصائص الرواية، إلى غير ذلك من المزايا الأخرى، يعرف المسرح على أنه ذلك«**البناء الذي يحتوي على الممثل، وقاعة النظارة وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم وقد يراد به الممثل وقاعة المشاهدين**»[1]، المسرح حسب هذا التعريف يتميز عن الأجناس الأخرى في عنصر" التمثيل".

أمّا نشأة المسرح العربي، شأنه شأن الرواية، فهو فن وافد من الغرب، فلم تعرفه الأمة العربية "كفن"، سواء في المشرق أو المغرب، وهذا لأسباب كثيرة، وتعددت الآراء بين النقاد في نشأته وظهوره في العالم العربي، ونتيجة تلك الدّراسات تأصل المسرح في روح أدباء العرب، وبناء على ذلك نطرح في هذا المبحث الوجيز بعض الإشكالات المتعلقة بالمسرح العربي وتتمثل فيما يلي:ما هي الأصول والعوامل التي ساهمت في ظهور المسرح عند العرب؟، من هم أهم الرواد الذين

[1] سمير حجازي، المتقن، ص 224.

ساهموا في إدخال المسرح إلى العالم العربي؟، ما هي أهم العناصر التي تشكل البنية الفنية للمسرحية العربية؟.

مرَّ المسرح بمرحلتين أساسيتين: المرحلة الأولى هي مرحلة ما قبل الفن، إذ عرفت كل الشعوب ثقافة المسرح؛ المتمثلة في الطقوس الدينية والعادات والتقاليد، وكذلك ظهرت في الرقص الذي هو الآخر لم يعتبر كفن في ذلك الوقت،أمّا المرحلة الثانية هي مرحلة ما بعد الفن وقد كان" أرسطوAristote" أول من وضع قواعد التمثيل وشروطه الفنية، إذ اعتبر التنظير الأول لظهور المسرح كفن، وبعدما كان المسرح عند أرسطوAristote ذو وظيفة تطهيرية، تطور مع "براختBertolt Brecht" ليغدو وظيفة مرتبطة بتحريض الفكر وتغيير الوعي.

هذا كان بداية فن المسرح، أمّا عن أصوله الأولى والعوامل التي سمحت في دخوله إلى العالم العربي، كان ذلك في التاسع عشر، مع أهم رواده الذين نقلوا هذا الفن حينما وجدوه محض صدفةٍ ليصير قِبلة لدّراسة والتحليل والتجريب، وكان "مارون النقاش"، من الأوائل الذين عرّفوا بهذا الفن حينما نقل مسرحية "البخيل لموليار"، «**تعد الخطبة الشهيرة التي افتتح بها رائد المسرح الأول"مارون النقاش"عرض مسرحيته الأولى "البخيل" 1847، أول النصوص في هذا المجال، فهي فضلاً عن قيمتها التاريخية، تعد وثيقة فنية هامة لما تضمنته من آراء مختلفة حول المسرح كفن ووظيفته الاجتماعية والرسالة المتوخاة منه وغيرها من المسائل الهامة**»[1].

بعد مجهودات "مارون النقاش"، ترجمت عدّة مسرحيات بغاية الترويج لفن المسرح، من بين هؤلاء الذين اعتمدوا على فن الترجمة نذكر "خليل قباني" الذي وظف الموروث الشعبي الاجتماعي والثقافة العربية، وانتشر الفن بشكل أكثر بعدما بدأت هذه المسرحيات تمثل في دار الأبرا، باللهجة العامية مع "يعقوب صنوع"، لتعرف توجه آخر مع "جورج أبيض"، والفرق المسرحية.

[1] سمية زياش، "الرواد الأوائل ومسألة تأصيل المسرح العربي"، مجلة الأثر، العدد 13،الجزائر 13 مارس 2012، ص 174.

اختلف المسرح على ما كان عليه من قبل، وانتقل من العروض الدّينية والتمثيل الدرامي، إذ عرف مصطلحات جديدة كمصطلح" الدراما"، ثم تطورت فنون العرض، فعرف إشكالات عديدة في وضع مصطلحاته، ودراسة النّص المسرحي، وفنية الإخراج، أي الأمور التي تجعل من النّص يصبح نصاً مسرحياً(المؤلف، النص، المخرج، الخشبة، التمثيل، الديكور، إضاءة، أزياء، حركة، موسيقى، جمهور).

تعدّدت النشاطات المسرحية وتنوعت لغاتها ولهجاتها، وتنوعت دراسات الفن المسرحي المتمثلة في دراسة المؤلف والنص، المتفرج والمتلقي(الجمهور)، المشهد، الدراما، الزمان والمكان الذي على المؤلف المسرحي أن يلتزم بهما، وشرط أن تكون الأحداث قابلة للتمثيل والتجسيد على خشبة المسرح.

كما أبدى النقاد اهتماما كبيراً في دّراسة الشخصيات والحوار والصراع conflit القائم بينهما، لتتطور الدّراسة بعد ذلك لتهتم بكشف معاني الألفاظ بقراءة ما بين السّطور والمبادئ البنيوية وقراءة أبعاد الفن المسرحي من خلال تجديد الأساليب المعرفية والمنهجية في دّراسة النّص المسرحي بمناهج نقدية حداثية مختلفة، من خلال دّراسة البنية الفنية المسرحية، وبفضل هذه الّدراسة استطاع النقاد إظهار أبعادها الفنية والجمالية، واستخراج أهم العناصر التي تشكل النّص المسرحي، فما هي أهم هذه العناصر؟، وكيف ميزت النّص المسرحي عن غيره من النّصوص الإبداعية؟، من خلال هذا التساؤلات سنحاول الإجابة عن الإشكالية التالية، ما هي أهم العناصر التي تشكل البنية الفنية للمسرحية العربية؟.

إنّ الكاتب المسرحي حينما يبدع ويؤلف عمله، يقوم بخلق بناء نصي متكامل ومتسلسل، تتلاحم عناصره المسرحية، فالنّص الإبداعي المسرحي يتشكل من تداخل بين الأحداث الذي تنتجه الشخصيات وفق الصّراع والحوار الذي يرافقهما الزمان والمكان، باستخدام لغة فنية راقية ترقى للمستوى الفني، وهذه اللغة قد تكون بالفصحى أو بالعامية. أمّا تلك العناصر نجملها في مايلي:

ب. **أهم العناصر التي تشكل البنية الفنية للمسرحية العربية:**

1. الشخصية المسرحية:

أعطى النقاد في العصر الحديث اهتمام كبير للشخصيات، عكس ما كان عليه في المسرح التقليدي، الذي كان مقتصراً على الأخلاق التي تسير أفكارها وحركاتها وتصرفاتها، لكن مع النقاد المعاصرين عرفت توجه آخر، في جميع الأجناس الأخرى (الرواية، القصة،...)، إذ قدم المؤلفون والنقاد أهمية كبيره لهذا العنصر ومن بينهم«**لابوس إيجري في كتابه "فن كتابة المسرحية" يعطي الشخصيات الأهمية الأولى للقصة، ويدعو المؤلف المسرحي لأن يبدأ عندما يريد تأليف مسرحيته بتصور شخصياتها وتحديد أبعادها الثلاثة الجسمية والنفسية والاجتماعية تحديداً دقيقاً، قائلاً: إن الشخصيات هي التي توجه أحداث القصة وفقاً للأبعاد التي حددها لها المؤلف**»[1]، ومنه نستنتج كل السّمات المتعلقة بالشخصية ونجملها في النقاط التالية:

الشخصيات لها أبعاد مادية(جسمية) ومعنوية واجتماعية(سيكولوجية)،عنصر أساسي يقوم عليه أي فعل درامي، الشخصية المسرحية هي التي ترسم الأحداث وتنتج الحوار والأداءات المتصارعة، الشخصية المسرحية لها أنواع مختلفة من الشخصيات(الشخصية الرئيسية المحورية، الشخصية الثانوية، الشخصية النمطية).

2. البنى المكانية و الزمانية:

ارتبط الزمان والمكان في السّرد ارتباطاً وثيقاً، وهذا ما لحظناه في الفنون السّردية، فالمسرحية هي الأخرى لا يكتمل بناءها إلاّ بتوظيفهما، باعتبارها تصور الأحداث، بزمانها ومكانها، فالزمان هو الوقت الذي تحدث فيه الأحداث نحو: السّاعة، اليوم، الشهر، السنة، صباحاً، ظهراً، مساءاً، ليلا...، أمّا المكان(الفضاء المسرحي، المكان المسرحي،الفضاء الدرامي)، فلا يخلوا أي فن ليس فقط النّص المسرحي بحيز فضائي، فهذين العنصرين شرطين أساسيين لتحقيق العرض المسرحي،

[1] محمد مندور، الأدب وفنونه ، ص 98.

بما يحملانه من دلالات وشحنات فنية وقد يكون (على الخشبة،أو خارجها)، بصفة عامة قد يكون فضاء مغلق أو فضاء مفتوح.

إنّ هذين العنصرين مرتبطان ببعض، إذا ذكر الأول سيتبعه الثاني حتماً، إلى درجة أننا أطلقنا عليهما "الزمكان"، –وهذا إن دل على شيء –،يدل على صلتهما في توضيح مجرى الأحداث التي تتطور في مكان وزمان معين(الوحدة الزمكانية)؛ لكن«**ما هو ضروري ليس وحدة المكان والزمان بل تجانسهما، تكون قيمة الوقت مثل قيمة المدة، بل المادة المدمجة وغير القابلة للتجزئة، كأزمة مختصرة تركز على المراحل الدرامية لفعل موحد، يحافظ الوقت على النوعية نفسها طوال مدة العرض، وعندما يخاطر بتحريف وقت الفعل الداخلي للبطل الرئيسي، يتوسط له من قبل قصة و يعاد بناؤه من خلال الخطاب. كما لا يسمح المكان إلاّ بالقليل من التغيرات؛ و لا يختلف بحسب الأماكن المعروضة، بل يبقى دائماً متجانساً، مكاناً محايداًن و "مظهر" و ينظر إليه على أنه مكان له معناه الدّال و ليس مجرد مكان بذاته**»[1]. منه فالخصائص التي يتشكل منها البناء الفني المسرحي التي تكتمل بعامل الزمن وهي: التجانس، الفعل الدرامي الموحد،البطل الرئيسي، القصة، الخطاب، الوقت، الدلالة..

3. الأحداث:

الحدث المسرحي، مظهر من مظاهر النشاط الإنساني ينتج من سلوك وردة الفعل الإنساني، فهو عنصر يساهم في تطوير النّص المسرحي، ويتميز الحدث في العمل المسرحي بالصّراع الذي تنتجه الشخصيات «**والحدث بوصفه موقفاً يحتوي بطبيعته على عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصاعد الإرادة إلى ذروة معينة، لا ينفصل عن الشخصية، فالشخصية هي صانعة الحدث وبذلك تكون الشخصية والحدث شيء واحد**»[2].

1 باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1،2015،ص 250.

[2] سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دط، دار غريب للطباعة، القاهرة، 1980،ص 24.

منه نستنتج أن الحدث المسرحي هو عنصر يحرك العمل الدرامي، وهذا من خلال وجود صّراع بين الشخصيات، فله علاقة وثيقة بالشخصيات لأنّها من تقوم بهذه الأحداث؛ نقول الأحداث لأن العمل الدرامي بإمكانه أن يحتوي على عدّة أحداث والتي قد تكون بسيطة ويكون الصّراع خفيف" ثابت"، وتأتي مركبة(حدث متحرك).

المسرحية إذن تبدأ بالحدث، إذ يقدم فيها مؤلفها معلومات عن مكان وزمان وقوع الفعل، وعلاقتهما بالشخصيات(الرئيسية أو الثانوية)، ثم يعطينا فكرة حول الموضوع من خلال التلميح إلى أحداث وقعت سابقاً، ثم يبدأ الصّراع أي تصادم الأحداث، وتصاعدها، ثم يدخل عنصر التعقيد الذي يخلق في نفسية القارئ (أو المتفرج) الإثارة والتشويق إلى أن يصل إلى الذروة، وهي الأزمة أو العقدة.

4. الصّراع الدرامي:

إنّ الصّراع الدرامي كما هو متداول، هو اختلاف بين قوتين أو فكرتين ويكون هناك رأيان كل طرف يظن أنّه محق وعلى صواب، ويتمسك بموقفه ولن يقبل التنازل، فيكون الصّراع بين نقيضين؛ الصغير والكبير، الغني والفقير، الشّر والخير، الجميل والقبيح، الأسود والأبيض، الجهل والعلم، الحب والكره، المؤمن والملحد،[مبدأ المفارقة].

«فالصراع الدرامي بمعناه الحقيقي إنّما ينشأ كما رأينا في هذا المثل، من جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الآخر، رغم اشتراكهما في العلم بقسط من هذه الحقيقة...إنه في الواقع تطور للمفارقة الكامنة في الموقف وهي ليست مفارقة آلية أو شكلية...وهي ليست أيضاً مفارقة خارجية،إنّها مفارقة داخلية دفينة كامنة في العلاقات بين طرفين...إنّها باختصار مفارقة الفرقة الكامنة في الواحد...ولذلك لأنّها مفارقة الضّد في الشبه فهي تحتم الصراع...وبدونها لا يمكن للصراع أن يتحقق بمعناه الدرامي»[1].

[1] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 31-32.

يعتبر الصّراع من أهم عناصر البناء الفني، ولا يمكن للمسرحية أن تكتمل دون وجوده، لأنّه يميزها عن الأشكال والفنون الأدّبية الأخرى، فهو يولد الحركة ويخلق المتعة والتشويق في نفسية المتلقي، وهذا ما نجده في جل المسرحيات العالمية، وهذا أيضاً ما نجده في المسرحية العربية ولعل مسرحيات "توفيق الحكيم"، تثبت ذلك وأهمها على سبيل المثال، "ببجماليون" الصّراع بين الفن والحياة، "أهل الكهف"الصّراع بين الإنسان والزمن، "سليمان الحكيم" القدرة والحكمة، "أوديب ملكاً" الواقع والحقيقة.

5. الحبكة:

تعتبر الحكمة من أهم عناصر البناء الدرامي، إذ تنظم بناء المسرحية وتربط أجزائها لينتج عملاً متكاملاً، فهي تكشف عن الفعل، وهي تخلق من دوافع الشخصيات، فهي أساس الصّراع، وعدم وجود حبكة يعني عدم وجود صّراع،وفي رأي أرسطوAristote ،«**تعتبر أهمها على الإطلاق بل هي روح العملية الدرامية، وعلى هذا، يجب أن تحض بالاهتمام الأول للمؤلف التراجيدي، وأهمية الحبكة تلك، أشبه بأهمية الخطة في البناء المعماري**»[1]. يرى"أرسطوAristote "أنّ العمل المسرحي لا يكتمل إلاّ بتوفر "الحبكة"، ومن الغير ممكن الاستغناء عنها حتى لو توفرت كل العناصر الأخرى، لأنّها تضم عناصر وآليات الصّراع، تتكون الحبكة من : البداية، المقدمة، التعقيد، الأزمة، الذروة، الحل، النهاية.

6. الحوار:

تقوم المسرحية على عنصر مهم، يتمثّل في عنصر الحوار فهو من أهم مقومات العمل المسرحي، إذ يعتبر العمد الذي يقوم عليه المسرح، فإذا وجد المسرح يعني هناك حوار، فيه يكشف المؤلف المسرحي فكر وحركات الشخصيات والحوادث، لتصل الفكرة المرغوبة للمتفرج أو للمتلقي، فهو «**عرض (دراماتيكي في طبيعته) لتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر، وفي الحوار فإن**

[1]أرسطو، فن الشعر، ص 33-34

كلام الشخصيات يقدم كما هو مفترض أن يكون بدون لاحقات استفهامية»[1]، حسب هذا التعريف، نستخلص منه خصائص الحوار المتمثلة في كونه: محادثة بين شخصين أو أكثر، ويمكن أن يكون بين الشخص ونفسه، بصحة التعبير الحوار ينقسم إلى حوار خارجي، وحوار داخلي(المونولوج).

7. اللغة:

اللغة المسرحية مثلها مثل اللغة في الأنواع السّردية الأخرى كالقصة والرواية، فهي لغة تميزها الفنية والجمال والدقة والوضوح، فالنّص المسرحي يتطلب لغة سليمة هادفة لمواجهة المتلقي وتوصيل الفكرة والهدف من تلك المسرحية، فهي أداة بها تستطيع الشخصيات إبلاغ أفكارها وإقناع المتفرجين، فاللغة المسرحية لغة خاصة لِما تحمله من معاني وأبعاد دلالية توصلها من خلال الحوار، سواء كانت لغة فصحى أو عامية،« **إن المسرح يقتضي لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيراً مباشراً بلا تعقيد أو لف أو دوران...بلا استطراد أو تطويل، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة...فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعاني في مثل هذا اللون من التعبير»**[2].

لغة المسرح لها شروطها" تعبير مباشر، دون تعقيد، ...، فهذه خاصية بلغة المسرح التي تلقى على منأى الجمهور، لكن بعدما اهتم الأدباء بكتابة المسرحيات، تميزت اللغة المسرحية، لتغدو لغة فنية وقوية تحمل دلالات عديدة، وتحتاج لتفكير عميق لحل شفرات رموزها المتعددة، وهذا ما لحظناه في النّص المسرحي "السّد" لـ محمود المسعدي"، فهو وظف لغة جد قوية بأسلوب مميز.

وهناك عناصر أخرى ساهمت في بناء العمل المسرحي: الرقص، الجوقة، البطل، الديكور، الممثل، الإضاءة، الترفيه بين الفصول، الصورة المسرحية، المخرج، الماكياج، القناع، وسائل الإعلام، الخشبة، وإن قلنا الخشبة يعني وجود عنصر المتفرج ، وهذا الأخير من أهم مزايا

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي ، ص 59.

[2] عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتب، دمشق،2002، ص104-105.

المسرح،«**في هذا المناخ الثقافي كان دخول عنصر "الفرجة" على الأدب ولو تسللا ثروة حقيقية، كان هو الباب الصحيح إلى الفن، فلا فن بدون إمتاع، أي بدون فرجة، ولعل هو السبب الذي جعل الممثل والممثلة، ومن يشتركون معها في عروض "الفرجة" من المطربين والموسيقيين، يستأثرون بلقب "الفنان" دون الكاتب والشاعر وحتى الفنان التشكيلي الذي لابد أن يشفع لقبه بهذه الصفة**»[1].

أضاف "**شكري محمد عياد**" عناصر أخرى للمسرح، المتمثلة في الفرجة والإمتاع، المطربين والموسيقى، فكل هذه العناصر تشكل عمل فني متكامل، ما استقطب الدارسين لدراسة كل عنصر على حدا، ما جعل المسرح يسمو وينتقل إلى مرحلة التجريب، وتحديث التجربة المسرحية العربية لتكون لها لغة خاصة وأسلوب خاص.

ومن خلال تطور فنيات المسرحية العربية، انتقلت من تصوير المشاهد، إلى التعبير عن الأفكار الإنسانية التي استمدتها من الفكر الفلسفي، ليخوض المؤلف المسرحي في قضايا عميقة تخص كل ما يحيط بالإنسان من نجاحات وانكسارات ومعتقدات، ونقد كل ما هو سلبي يقضي على سعادة الإنسان وتطوره واستمرارية وجوده.

[1] شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993، ص 87.

II. علاقة الأدب بالاتجاه العدمي:

ملك الأدب تلك الجرأة التي لم يستطع أحد من الفنون الأخرى أن ينطق بها وهي لغة الحرية، وبالتالي فتح الطريق أمام كل المذاهب والاتجاهات، فكان الأدب بنسبة لهم ملجأ، ووسيلة للتعبير عن أفكارهم بمواجهة صريحة لأي نظام وأي سلطة، فواجهوا السياسيين محاولين أن يغيروا من تفكيرهم الاستحواذي.

وأظهروا للشعوب تلك الظلمة التي كانوا يعيشون فيها، فنشروا الوعي بكل ما تسنى لهم من قدرة الأدلة والحجج، ليثبتوا أن الشعوب صّارت كقطيع غنم يرضى بكل شيء، ويهضم كل ما قُدم له تحت فكر محدد وضعه إمّا الدّين إما النفوذ الأخرى.

واجه الأدباء الوجود وموجداته، باستحضار وعي مهم في حياة الإنسان تغافل عنه، وهو "العدم"، وذهبوا في قولهم أن الوجود يتساوى تماماً بالعدم، لذلك على الإنسان الخائف من المواجهة، الراضخ لقوة ضعيفة، عليه أن يعرف بأن هناك قوة أكبر من التي يعبدها، وهي العدم أو الفناء.

والبشر جميعهم يتساوون أمام هذه الحقيقة، فالعدمية في جوهرها تحمل جزيئات من القوة والتوعية، رغم أن هناك من يرجعها لليأس والإحباط، فكان الأدب وسيلة لتعبير عن هذه الأفكار، باعتباره هو الآخر رفض أن يعبد ما أنتجه الإنسان المسيطر،«**إنّ الفن في حدّ ذاته، وربما الأدب بوجه خاص، رفضٌ للعالم القائم، وتعبيرٌ عن النقصان وعن قلق الوجود. إن من يشعرون بالراحة لأحوالهم يعشقون الحياة عموماً ويرضون عن حياتهم خصوصاً لا يحتاجون أبداً لاختراع عالم موازٍ عن طريق الكلمات. كما يمكن وصف الكثير من الروايات المعاصرة (...) بأنها قائمة، ومتشائمة، وسوداء أو مثبطّة للعزيمة، دون أن تكون قد ارتكزت على مسلّمات العدميّة**»[1].

حاول الأدب وخاصة الروايات الحديثة، أن تبين للإنسان أن نهايته مثل نهاية الشخصيات التي تصورها، فمثلما كان للقصة بداية لها نهاية حتماً.

[1] نانسي هيوستن، أساتذة اليأس، النزعة العدمية في الأدب الأوروبي، ص 19.

أثبت الأدب أن لكل شيء نهاية، مهما حاول الإنسان أن يخلد وأن يتسابق مع الخالق في خلق أشياء، إلاّ أنّه سيبدي بالفشل، لذلك لجأ الإنسان إلى صنع أشياء كي لا يفقد أثره، فكان الأدب مهرب الإنسان فاتخذ منه العدميون وسيلة في مواجهة الوجود،«**أمّا العدميّون فيرون أنّه نظراً لأنّ كل أفعال الإنسان عبثية وأنّ كلّ الآمال محكومة بالفشل فقد يكون من الأجدر الانتحار على الفور، وإلا فالحل هو اللجوء إلى الكتابة**»[1].فكانت الكتابة من بين أهم الوسائل التي اتخذها العدمي لنشر الوعي.

لينضج الإنسان الذي غطى وعيه غبار حب السيطرة والملكية،« **أمام هذه العدمية، لِمَ الكتابة إذن؟: الكتابة نسيان الشيء لصالح تسميته أو معرفته. إنها كتابة تعبّر عن انتظار الكائن. وهي، لذلك، لا تأتي عبر منظومة فكرية، بل ضمن انقطاعية الكتابة المقطعية استجابة لتشظي الكائن**»[2]. استطاعت الكتابة أن تستجيب لسبر أغوار الكائن، أو الإنسان المغترب بكشف أعماق نفسيته المتذبذبة اتجاه العالم العاري الذي لم يعد يملك أدنى الشروط البسيطة للبقاء فيه.

فلم تنحصر العدمية في رفض الدين، ولم تكن مجرد رمز للتشاؤم والموت، بل القارئ لنصوصها، يكشف بنفسه أن العدمية سعت إلى التأمل العميق للوجود الذي مصيره العدم، وبذلك يتمعن القارئ بمصيره ليدرك بنفسه أنّه كان في ظلمة الفقر الفكري،«**فإن قراءة النصوص العدميّة الكبرى تمثّل في الأغلب تجربة مثيرة. فالتعبير عن اليأس يدفعنا إلى التأمل، أكثر بكثير مما يفعل التعبير عن الغبطة. إنّنا نعثر فيه على بغيتنا لأنّنا لا نجد اعترافاً بآلامنا الخاصة فحسب، بل نجدها وقد أُرتقي بها إلى النبل، والتوهّج بفعل روعة الأدب**»[3].

[1] نانسي هيوستن، أساتذة اليأس ، ص17.

[2] إميل سيوران، لو كان آدم سعيداً، ص 07.

[3] نانسي هيوستن، المرجع السابق ، ص339.

والشيء الأهم الذي لحظناه من خلال النّصوص العدمية، أنّها تعطي للروح الإنسانية قيمة، تلك القيمة التي رفسها العلم والسّلطة والاعتقادات الكاذبة، بمحاولة إعادة الاعتبار للإنسان وإنسانيته.

لذلك خرج هذا الاتجاه إلى العالم فجأة وخرج من النّصوص الأدبية والفلسفية ليغدو بمثابة معتقد ديني للكثير من الناس الذين استطاع الاتجاه العدمي التأثير في تفكيرهم من خلال تحريرهم من القيم و القواعد التي صنعها الإنسان الأول « **وبدت العدميّة التي كان من الممكن أن تبقى مجرد موضة أدبية وفلسفية، للكثيرين، فجأة، وكأنها حقيقة الشرط الإنساني** »[1].

لكن للأسف الشديد هناك الكثير من البشر، لا يفهمون معنى الحرية، فإن حدثتهم عن العدم، سيتهمونك بالإلحاد وبالتالي تصور نفسك مباشرة في وسط نيران الجحيم، دون أن يتيقنون أن وجودهم بفكرهم الحجري هذا على الأرض هو نفسه الجحيم بعينه، علينا أن نفرق بين الدين وبين المعتقدات، فالعدم نفسه يساوي الموت، والموت حق ذكر في جميع الديانات، لذلك من أجل أن يتحسن العالم ويكون مكاناً آمناً للعيش، يجب عليه أن يتخلص من بعض الأشكال التي لا هي مؤمنة ولا كافرة وحتى الكفر لا يصلح لهم، فشوهت صورة الإنسان ولم نعد نعرف من هو وماذا نريد بلقب "الإنسان"!.

[1] نانسي هيوستن، أساتذة اليأس ، ص 28.

III. كيف يجعلنا الأدب سعداء؟:

حينما يراودنا شعور ما، نأخذ قلماً لنتقيأ كل ما في جعبتنا على الورق، فالشعور بالوحدة والخوف والحزن، لا يملك صاحبه سوى تلك الورقة ليفضفض عليها ما يراوده، أو فن آخر كالرّسم والرقص والنحت، فكانت الفنون رفيقة هؤلاء الذين لم يستطيعوا أن يبوحوا بأسرارهم ويفشوا بها.

فحينما ينهي منها ويضع الفرشاة أو القلم...، يتنفس بعمق شديد وكأنه قضى على ذلك الشعور، ويبتسم ابتسامة الفائز الذي لا طالما تعرض للخسارة والخذلان، وهذا ما ينتج لنا فنوناً إبداعية، نلجأ إليها نحن الذين لم نستطع أن نأتي بمثلها، ونملك نفس شعور الفنان حينما نتلقى فنه، لذلك حينما نقرأ رواية أو شعراً ما، أو حينما نتمعن في لوحة فنية نحس بنوع من اللّذة والسّعادة، وكأنّها انتشلتنا من أعماق الظلام، « **تمنحنا الأعمال الفَنِّيّة التي نحبها في الرّسم والموسيقى والأدب والمسرح والسينما، عندما نكون في ذروة الانفعال الجماليّ، الشعور بالجلال وتقودنا إلى أبواب الوجد**»[1].

سّر جمال تلك الفنون يكمن في قدرتها على جعلنا سعداء، « **إن الإحساس بالجمال شعور باللّذة والإعجاب، يتحوَّل إلى تعجُّب، بل وإلى سعادة عندما يشتدّ. يمكن إثارته بواسطة عملٍ فنّيّ أو مشهد طبيعيّ. ويمكن إثارته بواسطة أشياء أو أعمال ليست مُوجَّهة للجماليّات لكننا نُجمّلها**»[2]. وبما أن هذه الفنون استطاعت أن تجعلنا سعداء، نستحسنها وحتى لو لم تكن جميلة نجملها نحن محبيها.

وبذلك من الغير ممكن أن نستصغر أي فن مهما كان نوعه، وليس هناك فن سيء أو رديء، لأن الفن إذا ملك القدرة في أن يجعلك سعيداً فهو فن جميل، لأنّه يجعلك تتأمل في الخلق وتحب الإبداع، لذلك نحن بأمس الحاجة للفن، فهو يحرك حواسنا ويحثنا على التفكير والاستمتاع في النّهاية، وهذا ما سعى إليه الأدب بحيث استطاعت أجناسه أن تجعلنا سعداء من خلال خلق عالم

[1] إدغار موران، في الجماليات، تر: يوسف تيبس، وزارة الثقافة والرياضة، القطر،2019، ص 24.

[2] المرجع نفسه ، ص15.

حي يتمناه كل البشر،«**حياتنا تنقسم بين النثر والشعر، يعطي الشعر كلّ ما هو جماعاتي والمحبة والاحتفال والفرح، كما رأينا أن حالات النشوة والتملُّك والإلهام والتهيج والوجد تندرج ضمن الحالات الجماليّة والشعريّة معاً**»[1].

استطاع الأدب بأجناسه المختلفة أن يزرع الأمل والفكر، والفرح في نفسية القارئ، حيث تمكن الشعر خلق السّعادة والمتعة لقارئه،« **بقدر ما تطول علاقتنا بالشعر نتمكن من مغالبة الخواء الداخلي. وبالشعر، كما بالموسيقى، نلامس شيئاً ما، جوهرياً. وفي الشعر يستبعد الزمن، فإذا أنت خارج الصيرورة...الموسيقى والشعر غيبوبتان متساميتان**»[2]. فالشعر والموسيقى والرّسم، وجميع الفنون وجدت لترافق الإنسان، بهدف التعبير عن ذاته المنسية وسط التطور الحضاري السريع، فكانت هذه الفنون أعظم ما خلقه الإنسان لحد اليوم، لأنّها لم تنقلب ضده، كونها جعلته غايتها الوحيدة ولم يقتصر هدفها في إمتاعه وحسب، بل حملت رسالة توعوية وجمالية.

من خلال هذا المبحث نستنتج أن الأدب بتنوع تعريفاته، وأنواعه النثرية والشعرية، وأشكالها العربية الأصيلة، والوافدة من الغرب" كالرواية والمسرحية"، وبالغته الفنية الرّاقية التي تميّزه عن الفنون الأخرى، فتح أبواب أمام الإنسان ليعبر عن نجاحاته وانكساراته، و له مميزاته اللغوية والأسلوبية، وأنواعه الشعرية والسّردية، يتأثر بالإنسان ويؤثر فيه، وهذا ما جعله يمتاز بالديمومة والصيرورة، ليواكب تغيرات العصر وتصوير كل حالات الإنسان الشعورية والفكرية والثقافية.

[1] إدغار موران، في الجماليات ، ص 110.

[2] إميل سيوران، لو كان آدم سعيداً ، ص18.

خلاصة الفصل:

تطرقنا في هذا الفصل إلى مفاهيم لكل من العدمية والسّعادة والأدب، بحيث عرفنا العدمية على أنّها اتجاه فلسفي يستمد أفكاره من التيارات الفكرية المتعددة، ويقوم على مبدأ نكر ونفي كل القيّم السائدة في الفكر الدّيني والسّياسي، إذ نادى بتحرير الفرد من مخالب كلّ أشكال السّلطة.

أمّا المبحث الثاني الذي عرفنا فيه مفهوم السّعادة التي ترتبطّ بالمفاهيم الأخرى كاللّذة والرغبة والإرادة، والألم باعتباره مبدأ لازم لتحقيق السّعادة، كما أشرنا إلى الفرق بين السّعادة عند القدامى بحيث يحصرونها في الأخلاق والفضيلة والحكمة والمعرفة، لينتقدهم المحدثون بآراء فكرية حديثة توافق مع واقع الإنسان الحديث بنكر كل القيم التي تحرمه من السّعادة وتحقيق اللّذة.

وفي المبحث الثالث، عرفنا فيه الأدب الذي كان في البداية يعني المأدبة، ليتطور المفهوم ليعنى بكل نتاج أبدعه الإنسان بداية من الشعر والنثر القديم، إلى الشعر والسّرد الحديث، الذي تأثر بالثقافة الغربية ليستمد منها أنواع سردّية جديدة كالرواية والمقال، والمسرحية...، إلى غير ذلك من الأشكال الأدبية التي خلقها الإنسان الحديث منه ومن أجله.

وبعد ذلك ختمنا الفصل بذكر العلاقة بين العدمية والسّعادة، التي تعتبر أفكار فلسفية عبّر عنها الأدب بلغته الفنيّة والرّمزية.

الفصل الثاني:

تحليل موضوعات العدمية والسّعادة في نّص«حدّث أبو هريرة قال...» لـ"محمود المسعدي".

"دراسة موضوعاتية".

1. ملخص الرواية.
2. قراءة العنوان.
3. العدمية والسّعادة: التيمة المفارقة.
4. الشكل السّردي في المتن الروائي: التأصيل والتحديث.

1. ملخص الرواية:

في رواية "حدّث أبي هريرة قال..."، لمؤلفها "محمود المسعدي"، حاول أن يبرز فيها تجربته الوجودية، من خلال شخصية تراثية معروفة في الدّين الإسلامي وهو "أبي هريرة"، هذه الرواية عبارة عن مجموعة من الأحاديث (اثنان وعشرون حديثاً)، يروي بعضها "أبو هريرة"، والأخرى يرويها رواة متعددون.

تعتبر شخصية "أبو هريرة" شخصية خيالية استنادا للأحاديث التي يرويها والتي تُروى عنه، يتنقل "أبو هريرة" من مكان إلى آخر، ويلتقي بشخص إلى آخر ومن وضع إلى غيره، ومن حالة إلى أخرى؛ فمرة نجده شخصاً مؤمناً ومرة غير ذلك فيشك في كل شيء، تارة في حالة عظمة ونعيم وتارة أخرى في حالة الشقاء والبؤس.

حاول "المسعدي" من خلال هذه الشخصية أن يصف حالة الإنسان الحديث الذي لا يستقر في حالة واحدة، فهو يعيش في تذبذب مستمر، يحاول أن يساير الزمن الذي هو في حركة دائمة، وأحداث جديدة غير قادر عن استعابها، وأمور كثيرة تهدد استقرار وجوده ما يجعله في قلق وحيرة دائمة، وهذا القلق جعله يبحث في حقيقة الوجود و قوة الإيمان التي لم يجدها في نفوس الأفراد ولا في المسّاجد والدير، ما جعله يهاجر هذه الأمكنة و البحث في أمكان أخرى عساه يلقى أجوبة عن ما يدور في ذهنه من أسئلة وجودية ودينية وكونية.

تبدأ أحداث الرواية في "مكة" بعدما كان "أبي هريرة" مؤمناً يصلي صلاته في وقتها، لتتغير حياته فجأة بعدما جاءه ذلك الصديق في "الحديث الأول" حينما يدعوه لاكتشاف عالم آخر غير حياة الخمول والجمود التي عرفها مكة، إذ يعتبر خروجه من ذلك المكان كبعث جديد من العدم وولادة جديدة، بفكر مختلف متطلع فيما حوله، فأصبحت الحياة فجأة جميلة فاتنة، فتبدأ مغامرة "أبي هريرة" الوجودية من خلال التعرف إلى اللذة الجسّدية.

الفصل الثاني

تحليل موضوعات العدمية والسّعادة في نّص«حدّث أبو هريرة قال...»لـ"محمود المسعدي".

يطرح "المسعدي" على لسان "أبي هريرة" العديد من القضايا، كالموت والحياة، الحب والدّين، السّياسة والحكمة، في لغة أدبية إيحائية، ترمز إلى التراث العربي، ويعالج قضايا حديثة ومعاصرة، وهذا ما يجعله في حيرة دائمة ويستفهم عن كل ما يتعرض إليه، فتمتزج روحه بين روح صوفية وروح متمردة مغامرة تحب الحياة وتبحث عن اللّذة و السّعادة، وتخاف من الموت والشقاء.

بحث "أبي هريرة" عن السّعادة في الأرض وفي السّماء، وفي البّر والبحر، وفي الجسّد وفي الرّوح، رغبة منه أن يعيد الحياة السّعيدة المسلوبة للإنسان العربي الذي وقف عاجزاً أمام الواقع وتحريضه لتبني الوعي العدمي، الذي انتقد فيه القيم الديّنية والسّياسية، والأوضاع الاجتماعية للشعوب العربية التي تشهد تذبذب ديني وسياسي ما ولد تأخر ثقافي وركود اقتصادي، وتغييب الذات الإنسانية.

صوّر"أبي هريرة" حياة الشباب المفعمة بالنشاط، التي كان فيها ينعم بحياة الترف وأشهى وألذ الطعام والخمر، والعلاقات الجنسية التي خاضها من امرأة إلى أخرى، دون أن يبالي بالأخلاق والمبادئ، فغوته فترة الشباب إلى أبعد حد، لكنّه بيَّن أنّ هذا المتاع مآله العدم، وهذا دليل لهجرته للنساء اللواتي عرفهن، وهاجر الأمكنة التي تلذذ فيها أشهى الأحاديث مع أقرب الأصدقاء، لأنّها كانت عبارة عن سّجن قامع للحريات والشهوات ولتنشيط الوعي.

أمّا نهاية" أبي هريرة"، كانت مع "حديث البعث الآخر"، ما يجعلنا نتساءل عن نهايته، فصديقة" أبا المدائن" روى عنه، أنّه تذكر حديثهما عن ولادة ابنته الوحيدة، فلم يعرف نهايته إلاّ سماع صيحة قوية، وحينما يصبح يجد نفسه في أعلى قمة جبل يبلغ السماء، فماذا حدث لأبي هريرة؟، هل هو من انتحر أو سقط من أعلى الجبل؟، أو ارتفع إلى السّماء كأحد الأنبياء!، فهذا ما يحيلنا إليه عنوان "البعث الآخر"، وهو العالم الماورائي الذي يأخذنا العدم إليه بوسيلة الموت.

2. قراءة العنوان:

اهتمت الدّراسات والنظريات النقدية المعاصرة بقراءة العنوان بكل ما يحمله من دلالات لغوية وأدبية، باعتباره العتبة التي يَعبُر من خلالها الدّارس للنّصوص الإبداعية، فالعنوان في حدّ ذاته يطرح أسئلة قبلية على المتلقي، وهو بدوره يتفاعل معها لينتج أخرى، نحو: لماذا اختار المبدع هذا العنوان؟، ما مناسبة توافق العنوان مع النّص؟، ما هي دلالة العنوان؟...

كل هذه الأسئلة التي يطرحها العنوان جعلته يساهم بشكل كبير في استكشاف معاني ودلالة النّص، لذلك اعتبره الباحثون المعاصرون مفتاحاً ضرورياً للدخول إلى عوالمه، لتظهر بذلك عدّة دّراسات وبحوث تعنى بدّراسة العنوان وتحليله، ولعل أهمها الدّراسات السّيميائية المعاصرة التي اهتمت بدّراسة كل السّياقات التي تحيط بالنّص، ليغدو بذلك العنوان عتبة رئيسية يفرض نفسه على القارئ، ليحلّل ويستنطق دلالاته ومعانيه قبل الخوض في غمار النّص.

أدرك النقاد المعاصرون، ضرورة دّراسة العنوان، نظراً للوظيفة التي يقوم بها في تحديد هوية النّص وتمييزه عن غيره من النّصوص، «**تنبثق أهميةُ "العنوان"–سليل العنونة– من حيث هو مؤشر تعريفيّ وتحديديّ، يُنقِذُ "النَّص" من الغُفلة؛ لكونه –أي العنوان– الحد الفاصل بين العدم والوجود، الفناء والامتلاء، فأن يمتلك النّص اسماً (عنواناً) هو أن يحوز كينونةً والاسم (العنوان) في هذه الحال، هو علامةُ هذه الكينونة:"يموتُ الكائن، ويبقى اسمُهُ»**[1].

النّص الذي يمتلك عنواناً يعني أنّه يمتلك هويّة، له وجوده واستمراره، أمّا الذي لا يحمل عنواناً كالإنسان الذي لا يحمل اسماً ولا هوية، ولا يستوي الشيء الموجود والغير الموجود، ولأهمية وجوده وضع له النقاد بعض الوظائف،« **انتهى شارل غريفيل إلى صياغة ثلاث وظائف للعنوان:**

[1] خالد حسين حسين، في نظريّة العُنوان،(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ط1، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2007، ص 05.

أ. تحديد هوية العمل.

ب. تعيين مضمونه.

ت. إبراز قيمته(لهذه الوظيفة علاقة ب:إغواء الجمهور)»[1].

من خلال العنوان يستطيع القارئ أن يميّز بين النّصوص الإبداعية، والوظيفة الثانية تتمثل في تعيين مضمون النّص قبل قراءته، فهو عبارة عن مختصر للنّص الأصلي، والوظيفة الثالثة وقد تعتبر أهمها على الإطلاق، كون الجمهور يلفت انتباهه العنوان قبل النّص أو صاحبه.

لذلك كثيراً ما يلقى المبدعون صعوبة في وضع العنوان، كونه له القدرة في جذب القراء أو نفورهم،« **لقد أضحى العنوان الشغل الشاغل بالنسبة إلى المبدع وأهم وأخطر المحطات التي يواجهها في كتاباته، فطبيعة العنوان المتميزة باقتصاد لغوي عالي، والتعقيد الحاصل في مهامه ووظائفه وعلاقته...عند اختياره وصياغته توهب من خلاله الحياة للنّص وبالمقابل قد يقصيه ويهبه الموت»**[2].

العنوان لم يشغل فكر القارئ وحسب بل أضحى شغل المبدع، إذ يعد من الصعوبات التي يواجهها، كون طبيعته هي من تحكم عليه بالنّجاح والاستمرار أو الموت والزوال.«**هذه الخطورة الأنطولوجية الجسيمة التي يتمتع بها "العنوان"، هي التي لفتتِ انتباه الباحث، وفرضت ذاتها موضوعاً للدّراسة الراهنة، من حيث إنّ "العنوان" يُعَدُّ أخطر البؤر النّصية التي تحيط بالنّص،إذ**

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب،2007، ص 45.

[2] بولرباح عثماني، "سيميائية العنوان في ديوان خبر كان"، مجلة مقاليد، العدد07، جامعة الأغواط(الجزائر)، ديسمبر،2014، ص209.

يمثّل –في الحقيقة العتبة التي تشهد عادةً مفاوضات القبول والرفض بين القارئ والنص فإما عشقٌ ينبجسُ– وتقع لذّة القراءة– وإمّا نكوصٌ، ليتسيّدَ الجفاءُ مشهدية العلاقة »[1].

العنوان هو نقطة التقاء أولية بين القارئ والنص، فإما يكون القبول أو النفور، وهذا ما يحدث في قاعات المكتبات، صحيح أن غلاف الكتاب يجذب ويثير الانتباه لكن ليس بنفس التأثير الذي يقوم به العنوان، الذي يكون على شكل لافتة تدل المار بين رفوف المكتبة.

يُفهم من ذلك أن العنوان يقوم بوظيفة جمالية وتجارية وتعريفية للكتاب «**العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه**»[2]. وبهذا نستطيع تمييز الكتاب عن غيره، أضف إلى ذلك بالعنوان يستطيع الكتاب أن يحقق ذيوعاً وانتشاراً، وشهرة لصاحبه. لهذا يتوازى العنوان مع النص كونه هو الآخر يحمل رّسالة معينة، وهذه الرسالة جعلته يصبح علما قائما بحد ذاته وهو ما يسمى ب"علم العنونة "la titrologie".

مثلما تعددت وظائف العناوين تعدّدت أنواعها، إذ صنف النقاد العناوين حسب الدلالة التي تحملها،« **يميز ليوهوك بين نوعين من العناوين:**

أ. عناوين ذاتية subjectaux، تحيل على ذات الفاعل في النص مثل: madame Bovary.

ب. عناوين موضوعيةobjectaux تحيل على النّص ذاته أو على موضوعه مثل: قصائد ساخرة»[3].يخبرنا العنوان الذاتي، على طبيعة النّص الإبداعي الذي تطغى فيه ذات الفاعل

[1] خالد حسين حسين، في نظريّة العُنوان، ص 06.

[2] محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1998، ص15.

[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 46.

"الشخصية"، أما العنوان الموضوعي يحيل بنا مباشرة إلى موضوع النّص بعيداً عن ذاتية المبدع.

تختلف دّراسة العنوان من كل ناقد إلى آخر، وبذلك اختلفت أنواعها وأقسامها، وهذا ما يتضح لنا من خلال إعادة "**جيرار جنيت Genette**" للمصطلحات التي وضعها" **ليوهوك léo hoek**"،«**اقترح جنيت، في البداية تعديلاً مصطلحياً على هذين النوعين، فميز بين:**

أ. عناوين تيماتيةthématiques تحيل بطريقة معينة على "مضمون" النص.

ب. عناوين خطابيةRhématique تحيل بطريقة معينة على"شكل"النص أو جنسه الأدبي»[1].

العناوين التيماتية تحيل بالقارئ إلى مضمون النّص، أي على ماذا يتحدث عنه النّص، أمّا العناوين الخطابية تحيل إلى شكل وطبيعة النّص، لذلك اعتبره النقاد مرجعاً أساسياً لفهم النّص، كونه يملك مقصدية معينة من طرف المبدع، وهذا ما يتضح في عنوان "حدّث أبو هريرة قال..."، فهذا العنوان يغري القارئ لدّراسة الرواية، كونه يخلق نوع من الفضول ليعرف القارئ من هو أبو هريرة؟، ولماذا اختار الروائي هذه الشخصية بالذات؟، وماذا قال؟، ولمن قال؟، وهذه الأسئلة تفتح شهية القارئ ليطلع ويكتشف محتوى الرواية.

ليطرح إشكالية أعمق من هذه وهي ما علاقة العنوان بالنّص؟، وماذا يقصد بتلك النقاط المتتالية؟، ونفس هذه الأسئلة طرحها "**الحفناوي الماجري**" في كتابه " المسعدي من الثورة إلى الهزيمة" إذ يقول:«**لقد اختار له المسعدي عنوان" حدث أبو هريرة قال..." فما الذي دعا به إلى اختيار مثل هذا العنوان؟. لعل أهم ما يتراءى لنا أن ذلك يذكرنا بخط حضاري كامل عرفه التاريخ الإسلامي. ففعل "حدث"، أو بالأحرى طريقة الحديث عن نتاج لحضارة عربية كاملة كانت في جاهليتها لا تعتمد كثيراً على الكتابة في ربط الصلة بين الناس وبين الأجيال. وركز أفرادها في ذلك على**

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، 46.

الطريقة الشفوية، ينقلون الآراء والأخبار عن طريق الكلام من شخص إلى آخر ومن قبيلة إلى أخرى، بل من جيل إلى جيل»[1].

الحديث هو من خصائص العصر الجاهلي بحيث كان الناس يتواصلون فيما بينهم وينقلون المعارف مشافهة كونهم لا يعرفون فن الكتابة، والكثير من الأدب خاصة الشعر وصلنا شفاهة.

أول ما أثار انتباهنا من خلال العنوان لفظة "حدث" التي تحيل بنا إلى التراث السّردي القديم، وهذا يعني أنّه هناك أحاديث كثيرة ستقوله لنا هذه الشخصية، وكذلك استخدام شخصية تراثية إسلامية، حدثت المسلمين على الكثير من الأمور عن الرسول صلى الله عليه وسلّم، ما يدل أن الرواية تحمل في جعبتها الكثير من الأقاويل والحكم، وهذا ما يشير إلى المخزون الثقافي الذي يملكه كاتب هذه الرواية.

لو ندرس المستوى النحوي للعنوان نجد أنّه جاء على صيغة نحوية (جملة فعلية)، وهذا ما يحيل بنا إلى كثرة الأفعال والأحداث داخل الرواية، وهذا ما يظهر من خلال العنوان الذي يحمل فعلين(حدث–قال). والفاعل هو "أبو هريرة "الذي حدّث وقال.

"**حدّث**": كثيراً ما وردت هذه اللفظة في التراث السّردي العربي القديم، والأحاديث النبوية الشريفة، التي نقلها الصحابي"**أبو هريرة**" رضي الله عنه عن الرسول صلى الله عليه وسلّم، ولكل فعل دلالة ومعنى مقترنة بمكان وزمان وقوع الحدث، وللفظة "حدّث" مرادفات كثيرة ما يعني أن الروائي سيحدثنا عن الكثير من الأمور، فعل حدّث: أخبر، روى، أعلم، بلغ، تكلّم...وكل هذه الأفعال تتدرج ضمن السّرد العربي القديم، لكن بمواضيع حديثة.

[1] الحفناوي الماجري، المسعدي من الثورة إلى الهزيمة: في حدث أبو هريرة قال، ط2، مطبعة الاتحاد العام للشغل، تونس،1981، ص 29.

"**أبو هريرة**": هي شخصية معروفة في التراث الإسلامي، فالكثير من المسلمين حفظوا أقواله وسمعوا عن أفعاله، فما علاقة "المسعدي" بهذه الشخصية؟ ولِما اختاره ليكون هو الشخصية المحورية؟، «**ويكون أبو هريرة المحدث الصلة التي تربط المسعدي، في اختياره لشكل الحديث، بين نظرته الفلسفية للإنسان ومكانة "الحديث" في الحضارة الإسلامية، ذلك أن أبا هريرة أكثر الصحابة شهرة في نقل الحديث عن الرسول.ولأن خص عنوان الكتاب أبا هريرة من المحدثين، فإن الأحاديث تكشف لنا عن محدثين كثيرين حتى كادت كل شخصية تكون محدثا. وقد ينقل الحديث الواحد أكثر من محدث واحد. فحديث الطين رواه أبو هريرة وأبو عبيدة وثابت القيسي. وكيفما اختلفت الأحاديث، فإنها في نهاية الأمر تشترك كلها لتروي لنا مسيرة الانسان مجسمة في مسيرة أبي هريرة**»[1]،

رسم "المسعدي" هذه الشخصية بطريقة مغايرة عن ما هو معروف في التراث، ولاختياره لهذه الشخصية بتحديد وراءه مقصدية، فهو لم يضع هذا العنوان عشوائياً، بل ليوصل رّسالة معينة، و هذه الرّسالة هي "أبو هريرة" وهذا ما سيتضح لنا من خلال الرواية، فكل عنوان هو رسالة، «**كل عنوان هو "مرسلة"massage صادرة من "مرسل" Adresse إلى "مرسل إليه"Adressée ، وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي "العمل" فكل من "العنوان" وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة، أمّا الوظيفة الحملية، فتمثل التفاعل السيميوطيقي، ليس بين المرسلتين فحسب، وإنّما بين كل من" المرسل" و"المرسل إليه" أيضاَ**»[2].

إذاً "محمود المسعدي" (المرسل) حينما كتب هذا النّص، كان له هدفاً وهو أن يوصل رسالة(أبو هريرة)، إلى جمهوره أو المتلقي، وما نلحظه أنّ الرّسالة قد تحققت، واستطاع "المسعدي" أن يبلغها من خلال مختلف المواضيع التي طرحها، رغبة منه أن يبني إنسان جديد له رؤية وقيمة إنسانية،

[1] الحفناوي الماجري، المسعدي من الثورة إلى الهزيمة، ص 31.

2 محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 19.

وليقول للإنسان العربي أن الأوان لم يفت بعد للتغيير، ولينهض من سُباته العميق ليطلب حقه المسلوب، ولا يستسلم لحظه العاثر الذي رضّخ له لقوله: «**هو دعوةٌ إلى إحياء نارك، فإن لم يُحيِها من رمادٍ، فقد مات وبطُل همُك منه**»[1].

فهو يريد أن يُشعل النّار الخامدة في رّوح الشعوب العربية، التي استسلمت للسلطة بمختلف أشكالها. كما دعا إلى التمسك بالحياة وإعطائها جمال روحي جديد يختلف عن الحياة المملة، التي تحيط بها إعاقات متعددة من كل الجوانب، وهذه الرواية تفتح وعي القارئ، لينظر من حوله، ليعرف دينه الحقيقي، والغاية الحقيقية من وجوده، ليبعث من جديد، ويولد بحياة جديدة غير هذه.

" **قال**": وردت هذه اللفظة في أكثر من موضع في متن الرواية «**قال** ، **قلت**»[2]، إذ وزعها "المسعدي" ضمن أحاديثه وهذا ما يكشف لنا عن محدثين كثيرين، وهذه اللفظة تحمل عدّة معاني ومرادفات، تكلّم، تلفّظ، خاطب، حدّث، وتستعمل هذه الملفوظات للدّلالة على العلاقة التواصلية بين الأفراد، أي هناك حوار، وإذا وجد الحوار يكون هناك فعل وحديث، وشخصيات التي يرافقها الزمان والمكان، وهي أيضاً لها علاقة بالتراث الإسلامي حينما نقول قال الله عزّ وجلّ، قال الرسول صلى الله عليه وسلّم، وبهذا نفهم أن الرواية تحمل قدراً عظيماً من التراث، كأن "المسعدي "يحن إليه من خلال توظيفه له في متن الرواية.

بالإضافة إلى العنوان الرئيسي الذي تحمله الرواية، نجد عناوين فرعية ما يثبت أن الرواية جاءت عبارة عن مجموعة من القصص و الأحاديث التي يبدأها ب«**حديث البعث الأول**»[3]، و ينهيها ب«**حديث البعث الآخر**»[4] . جاءت هذه الأحاديث مختلفة ومتفاوتة في الحجم، لكنها جميعاً

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، دط، دار الجنوب للنشر، تونس، 1972، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص 43-44.

[3] المصدر نفسه، ص 41.

[4] المصدر نفسه، ص 185.

تشترك في غاية واحدة وهي الحديث عن أفعال وأقوال الشخصية البطلة "أبو هريرة" الذي ترافقه عدّة شخصيات أخرى.

انطلاقا من عنوان الرواية الذي أحالنا في البداية مباشرة إلى المرجعية الّدينية لشخصية "أبو هريرة"، المعروف في الوسط الديني الإسلامي، وكذلك من الفعل "حدث" الذي ربطناه هو الآخر بالتراث الديني، والتراث الأدبي القديم، وحينما ربطنا العنوان بالنّص، اكتشفنا أن النّص ليس نصّاً دينياً، بل نص أدبي بامتياز، استثمر صاحبه التراث ليدمجه مع الخصائص الفنّية الأدّبية، لينتج نصّاً أدبياً إبداعياً فنّيًا.

كمّا اتخذ من شخصية مرموقة دينياً رمزاً، ليصنع منه شخصية جديدة متمردة في الظاهر عن الدّين والعادات والتقاليد والعرف السّائد، لكن حينما نغوص في أعماق الإيحاءات والدلالات التي تحيط بالنّص الروائي، سنكشف عن خاصية جديدة يمتاز بها وهي "البعد الصوفي".

من خلال درّاستنا للعنوان تمكننا من الوصول إلى متن النّص، ما أوضح العلاقة بين العنوان والنّص، فأضاء لنا المسلك الذي سنعبر من خلاله إلى النّص ونكشف خفاياه ومدلولاته، كما نستنتج أن هذا العنوان حقق الوظائف التي وضعها "**شارل غريفيلCharles greville** "، المتمثلة : في تحديد هوية العمل، تعيين مضمونه، إغواء الجمهور.

بالإضافة إلى العنوان الرئيسي بشقيه الرئيسي والثانوي، هناك عتبات أخرى وهي عبارة عن معطيات تحيط بالنّص الروائي وهي: عتبة ظهر الغلاف، النّص المرفق على ظهر الغلاف، الصورة واللون، الصور التي وظفها في المضمون، الإهداء، نص الفاتحة، والافتتاحية (كلمة الناشر)، فهذه العتبات المحيطة بالنّص أو ما يسمى بالنّص الموازي(para texte) عبارة عن معطيات تساهم بشكل كبير في مقروؤيته، إذ تدل على نوعية النّص وتشير إلى محتواه الكلي، وتقوم بعملية الإثارة من خلال استهداف الجمهور وجذبهم نحو قراءة النّص، وهذا يدل على أنّ

المؤلف يهتم بجمهوره وبمُؤلَفه، إذ جاءت لإقناعه في الدّرجة الأولى، وإضاءة النّص في الدّرجة الثانية من خلال تحديد خصوصية العمل الأدبي ومقاصده الدّلالية .

فهذه العتبات التي رفق بها "المسعدي" روايته "حدّث أبو هريرة قال"، تستحوذ على القراء وتشغل اهتمامهم بواسطة الغموض الدلالي الذي يكتنفها كالإهداء والصور واللون...، يريد منها المؤلف أن يعبر عن رؤيته وموضوعه الذي تناوله في النّص، وبالتالي تعتبر العتبات على أنّها نص آخر توازي النّص الأصلي وبها تتكشف مقاصده المباشرة والغير مباشرة.

2. العدمية والسّعادة: التيمة المفارقة.

جدّد الأدب العربي المعاصر في القضايا الإنسانية، وفي ظواهره الفنّية، بما يتفق مع روح العصر، وهذا ما يظهر من خلال المواضيع التي طرحها "محمود المسعدي" في أعماله الأدبية.

طرح "المسعدي" الكثير من القضايا الفلسفية في روايته "حدّث أبي هريرة قال..."، إذ أسقطها في أدبه بقالب جمالي وفني، ما يثبت أنّ "المسعدي" كغيره من الأدباء، اهتم بقضايا عصره وتفاعل معها، وعبّر عنها بكل ما يحمله من ثقافة عربية وغربية، وخبرات أدّبية فنّية "شعراً ونثراً".

اهتم "المسعدي" بذاتية الإنسان الذي حسبه طغى عليه الجانب المادي وسحبه إلى عالم عدمي، فلم يعد لوجوده أي قيمة إنسانية، وقد ترتب عن هذا الإغفال المعنوي، كل أنواع الشّر والعذاب والألّم ما آل به إلى الاغتراب والملل من الوجود. وهنا يتولد "العدم" الذي تسلل إلى ذاتية الفرد بكل ما يحمله من سلبيات الذي تؤدي به إلى القلق ونفي كل المبادئ المتعارف عليها، ليتسلط على الحياة السّعيدة ليحل مكانها الألّم والمعاناة.

تجلت موضوعات العدمية والسّعادة في متن رواية "حدّث أبو هريرة قال..."، من خلال تماثل وتضاد في المقاطع السّردية المختلفة، بحيث جاءت هذه الموضوعات على شكل ثنائيات متضادة لا تجتمع في سياق واحد أو في موقف واحد وهذا ما يسمى بمبدأ المفارقة، فإذا حضر العدم تنعدم السّعادة، فالحياة حسب تعبير "أبو هريرة" مزيج من العدم واليقين والسّعادة والطمأنينة،«**إنه لا تكون الحياة أبدع مما تكون بين العدم و الكيان، و لا أقرب من طمأنينة السعيد**»[1].

طرحت رواية" حدّث أبو هريرة قال..." ثنائيات العدم والسّعادة في متنها السّردي، إذ أثار صاحبها قضايا كثيرة حول أصل الحياة وصعوبة إدراك السّعادة الإنسانية فيها، بحيث جاءت مشحونة بالمفارقات اللفظية؛ العدم≠ الكيان، الألم ≠ السّعادة، فهذا النّص الروائي مبني على

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال... ، ص 79.

تناقضات بين العدم والسّعادة، فإذا حضر الأول يغيب الثاني، و هذا ما يثبته "أبو هريرة" في مواقفه التي تتمرجح بين السّعادة واللذة والألم والصّحة والمرض، الفناء والوجود.

يظهر الاتجاه العدمي في هذه الرواية من خلال رفض "أبي هريرة" للعالم القائم، فعبر عن النقص وقلق الوجود بنكر كل القيم الاجتماعية والسيّاسية والدّينية، ومن بعض مسلمات العدمية التي ركز عليها تتمثل في البحث عن مكانة الإنسان ودوره في الكون، والمتناقضات التي يعيشها. فسّردها لنا "المسعدي" بقالب أدبي فنّي متبنياً الفكر العدمي، "العدمية الأدبية".

أمّا السّعادة تظهر في هذه الرواية من خلال الرغبة في تجاوز هذا العدم الذي استوطن على حياته وحرمه من نيل السّعادة الأبدية، فهو تارة ينعم في الخير واللذة والسّعادة، ومرة أخرى يستوطن عليه العدم بكل سلبياته؛ الشّر والألّم والقلق والتشاؤم، فبحث عن السّعادة في كل شيء في الجسد، وفي العلاقات الاجتماعية، وفي الدّين والإيمان.

فمن خلال القراءة الموضوعاتية لرواية "حدّث أبو هريرة قال..."، تمكننا من استخراج الموضوعات الأسّاسية أو التيمات الكبرى التي تتأرجح بين « العدمية والسّعادة»، فهذه التيمات المركزية شكلت البنية الأسّاسية لهذه الرواية، وحولها تبنى سلسلة من الموضوعات الثانوية التي تعبر عن الموضوعات المركزية أو المحورية، التي من خلالها بنى "المسعدي" أفكاره الفلسفية في هذه الرواية.

أ. الموضوعات المصاحبة والمفارقة للعدمية:

حملت شخصية "أبو هريرة" في وعيها "الوعي العدمي" من خلال إظهاره لفراغ القيم الدّينية والأخلاقية من مبادئها وأسسها، وتصوير الحياة على أنّها بلا معنى، لذلك كان يعيش في قلق دائم يتسم بالشك وعدم اليقين بكل ما حوله من مخلوقات، وهذا ما نفسره من انتقالاته الدائمة من مكان إلى آخر، والتنويع في العلاقات التي لم يستطع أن يشكل تواصل حقيقي بين الأشخاص.

كان هدفه هو تدمير تلك العلاقات الاجتماعية المبنية على النفاق والتحايل، وتدمير المعتقدات الدّينية التي شك في مصداقيتها ليقول أن المتدينين لا يملكون إيمان حقيقي بل هو نفاق وتظاهر، فأثبت الفشل المعرفي للإنسان الحديث، والقضاء على المبادئ الأخلاقية بتشكيل علاقات جسدية محرمة، ليتخذ بها موقف اللامبالاة من العادات المتعارف عليها في القانون الأخلاقي.

لو نبحث في تجليات الاتجاه العدمي في متن هذه الرواية نجدها لا تظهر لنا بصفة ظاهرة وواضحة بقدر ما هي تتخفى في موضوعاتها المصاحبة لها أو تيماتها الفرعية، وهذا ما نكشفه من خلال دراسة البنى الأساسية للنّص.

1. البعث Résurrection.

بينما كان "أبو هريرة" جالسا في مكة جاءه صديق يقوم بدعوته«**أحب أن أصرفك عن الدنيا**»[1]، فخرج من مكة مرافقاً إياه بعدما رفض الدعوة في السابق، وبهذا اكتشف الجنة الأرضية الخالية من أي مبادئ اجتماعية ودينية، ومن خلال قبول هذه الدعوة يتبين لنا أن "أبو هريرة" كان يحيا حياة ميتة، حينما قارنها بحياته الجديدة، وكأنه بُعث من بين الأموات ليحيا حياة جديدة مخالفة لما تعود عليه من جمود فكري.

[1] محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال...، ص 43.

لو نبحث في دلالة البعث نجدها تدل على الإرسال والإحياء، وكما هو معروف في الدّين هو قيام الأرواح والأجساد و إحياء الله للموتى، وإخراجهم من قبورهم للحساب ونيل الجزاء، أما دلالتها في هذه الرواية جاءت لتشير إلى العالم الموازي للبعث أو الولادة وهو "العدم والفناء".

جاءت كلمة البعث في هذه الرواية للإشارة إلى العدم، فحينما كان"أبو هريرة " غافلاً عن العدم، يعيش حياة عادية فجأة يطرق وجوده ليستفيق ويطلب الحياة ليخوض فيها تجربته الوجودية.

فكان هذا البعث على يد صديقه الذي عرّفه للجنة الأرضية، فحسبه كان يعيش حياة بين الموتى، حياة منعدمة غائب عن الوعي الوجودي، وحينما تعرف إلى العالم الجديد الذي يشبهه بالجنة ترك كل شيء وراءه متشوقاً لذلك المكان وهرباً من الموتى،«**حتى نشأ لي منه في النفس كالشوق إلى الجنة وكرهت حياتي بين الأموات**»[1]. فبفضل صديقه كانت له ولادة جديدة في مكان آخر غير مكة، وأصدقاء جدد غير هؤلاء الموتى الذين استسلموا للموت «**دُعي الناسُ فلم يأتوا ودُعينا فجئنا. فأقبلت على الفتى كالمستفسر. فقال: نعم. دعوة الدنيا، دعوة الكون. ترى هذه الأشجار وهذا الماء وهذا النور وهذا الفضاء وهذا الخلاء؟**»[2]. كأن "المسعدي" يرغب في الإجابة عن سؤالنا لما اختار هذه الشخصية، التي قبلت الدعوة وتبنت الأفكار الإيجابية والرغبة في التحرر، والذي يملك الإرادة في المعرفة وحب الحياة والرغبة في التغيير هو من يستحق الجنة الأرضية، وهؤلاء الموتى الذين رفضوا هذه الدعوة مصيرهم القمع والسّجن وتصديق كل ما قيل.

فشخصية "أبو هريرة" استفاقت للوعي العدمي، وأظهر سلبية الحياة التقليدية التي عاشها، وصدق كل القيم التي وضعها البشر وسجنوه في عبادة قواعدهم، وحينما اكتشف فقر هذه القيم من مبادئها تمرد عليها باحثاً عن كيانه وتحقيق وجوده وكينونته، ويبحث في حقيقة الوجود وخالقه، وهذا ما ذهب إليه العدميون.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

"فأبو هريرة" قبِل الدعوة ونسي كل ما عاشه في مكة،«**فأبو هريرة بدأ ينسى حياته الماضية ورتابتها في مكة ويقبل على هذه الدنيا الأخرى. وفي حين كان بسلوكه السابق القائم على الصلاة والصوم وسائر الشعائر يأمل في البعث يوم القيامة، أصبح بهذه المتعة مقبلاً على بعث في الدنيا يقوم على يقظة الحس وعلى الطرب والجمال**»[1]. فكان البعث من خلال التخلي عن الحياة السّابقة، والإقبال على الحياة الجديدة بعدما انفجرت أمامه ينابيع المعرفة والجمال، ويقظة الحس بنكر ورفض كل العادات والقيم المتعارف عليها في مكة، ومكة رمز للدّين الإسلامي والروابط الاجتماعية، والعدمية هو نفي لكل هذه الروابط والقيم.

كان "أبو هريرة" رافضاً في البداية الدعوة، لكنه تفطن فجأة لذلك العالم، ولولا سقوط عزمه ما كان البعث، فبدأ مغامرته الوجودية فجراً وبتحديد في الصّحراء وهي رمز للحرية وفك القيد من الروابط الاجتماعية، «**أمّا أبو هريرة فانّه تصنّع مقاومة إغراء الدنيا فسقط عزمه و"كان العبث". وبذلك يكون الصديق قد بعثه الفتى والفتاة، ويكون أبو هريرة قد بعثه صديقه. فخرج الجميع من دنيا القيود والرتابة إلى دنيا المتعة والحرية, ولا يبعد معنى البعث عن مفهومه المعروف المتمثل في نشر الأموات: فقد كانا يعتبران نفسيهما ميّتين قبل أن يكتشفا عالم اللذة**»[2]. فكان البعث بنسبة ل"أبي هريرة" حينما دعاه صديقه، أمّا هذا الأخير بعث من خلال هرب ناقته منه، فتعرفا إلى عالم اللذة والجمال، وهنا نستطيع القول أن "محمود المسعدي" أراد أن يخبرنا أن الأقلية فقط من تكتشف الوعي العدمي، أما الباقي يعيشون في ظلام فكري يستهلكون ويصدقون كل ما ورثوه عن سابقيهم.

[1] محمود طرشونة، مباحث في الأدب التونسي المعاصر،(دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي والمدني والفارسي)، المطابع الموحدة، تونس،1989، ص 152.

[2] المرجع نفسه ، ص 154.

بدأ هذا البعث أو الاستفاقة للعدم حينما انفصل "أبو هريرة" عن صديقه في مشهد الفتى والفتاة وهما يرقصان، «**فهزّه الطرب حتى كاد يأخذ في الرقص من حيث لا يشعر**»[1]. فمن خلال هذا المشهد بدأت ذات البطل بالانغماس في اللذة والانبهار بالجمال وحب الاستطلاع.

فصار "أبي هريرة" مستعداً ومتهيئاً لقبول الدعوة، فحينما عاد إلى مكة أحسّ بالقلق و كان مصروف البال كلما تفكر المشهد، «**وبقيت عامة يومي مصروف البال إلى أمر الجارية وفتاها وشأن صديقي فيهما فلما كان الغد جمعت عزمي وأعرضت عن الدعوة وعدت إلى الصّلاة فقضيتها واستغفرت الله...فذهب ذلك بما تصنعت من العزم، وكان البعث**»[2]. فكانت حالة "أبو هريرة" تتمرجح بين الإيمان بالله والصّلاة، وبين الانصراف عنها وقبول الدعوة، فهو يعرف بأنّه لا يستطيع أن يجمع بينهما فكان في حيرة، إمّا يحافظ عن صلاته وهذا يعني أنه سيرجع إلى حياة الأموات، وإمّا الرحيل إلى عالم الحس واللّذة، وكان القرار ترك أهله والرّحيل عنهم وعن عاداتهم وتقاليدهم التي لم تفده في شيء.

فكان البعث الذي يعني هدم كل القيم المتعارف عليها، والبحث في أماكن أخرى عن السّعادة والحكمة والمعرفة، وحقيقة الوجود، وملاقاة الكون بكل ما يحمله من غموض، ليتعرف إلى عوالم وتجارب جديدة، وتكون ريحانة أول تجربة يبدأ منها "أبو هريرة " حياته الجديدة.

2. القلقAnxiété.

القلق قوة خارقة، خارجية وفدت إلى الوجود من العدم، يكون فيها المرء في حالة اضطراب والشعور بالضيق،« **الشعور بالضيق، أو الانزعاج (...) وهو درجتان: أولهما درجة الانزعاج وعدم**

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 46.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

الرضا، و ثانيتهما درجة الجزع و الكرب»[1]. فالقلق ينشأ من خلال الصّراعات بنوعيها الداخلية والخارجية التي تخلقها القيم الأخلاقية والدّينية والسّياسية، والقوة الطبيعية.

يمكننا أن نبرز ذلك في رواية "حدّث أبو هريرة قال..."، حين بدا ذلك على شخصية "أبي هريرة"، الذي يحيا في قلق وحيرة مستمرة، وبالتالي يكشف لنا مواجهة "أبو هريرة" للعدم «**فهو دائم الحيرة لا يني عن التطواح كأنما يقلقه في كل لحظة إلى حد الذعر أن يخطئ الوجود** »[2]. وتظهر أعراض القلق لدى هذه الشخصية في انزعاجه وتمرده، وسخطه عن القيم التي هاجرها، والبحث في أماكن أخرى عن فهم الوجود حتى لو تطلب ذلك التخلي عن المشاعر والأحاسيس الإنسانية، فهو لم يبالي بالعاطفة قدر ما ركز عن الحقيقة.

القلق ظاهرة تستوطن عالم "أبي هريرة" الذي لا يعرف العيش في حالة مستقرة، فيُدخِل "العدم" إلى عالمه الذي ينعم فيه في السّعادة والهناء، «**فيمضي انشراحاً ويصرف سروره إليّ ويقول: لقد علّمتني الطعام ما لذّته وما سكرته. فعل علَمتُكِ ياريحانة الجوع؟**»[3]. فالعدم يدخل إلى حياة البطل ويقضي عن الشعور بالسّعادة، بواسطة الشك الذي يعتريه حيال كل شيء، فالجوع يدل على عالم الوجع والقهر وبذلك تتسع دلالة الجوع لتشمل الجوع الروحي و الجمود الفكري الذي استوطن الإنسان الحديث.

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 200.

[2] محمود المسعدي، حدّث أبي هريرة قال...، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص 83-84.

3. الاغتراب Aliénation

في عالم طغى عليه النظام الرأسمالي، ونتيجة العيش في مجتمع يجري وراء الماديات وانتشار الطبقات والفوارق الاجتماعية، اكتشف الإنسان ذاته واغترب عنها في نفس الوقت، كونه صار في هذا العالم المادي مجرد آلة تخدم التطور الاقتصادي.

ظهر مصطلح " الاغتراب" وتداول في المؤلفات المعاصرة(الفلسفة، الأدب، علم النفس...)، التي تصف الإنسان المعاصر على أنّه إنسان مغترب عن عالمه وعن ذاته.

تتسع معاني الاغتراب بوصفه مصطلحاً فلسفياً حديثاً ليعبر عن العجز وانعدام القدرة لمواجهة الأحداث، وفقدان المعنى، ما ينجم عنه غربة الذات والعزلة الاجتماعية،«**ويذكر أحد الكتاب المعاصرين أن كلمة الاغتراب قد استخدمت في العصر الحديث على نطاق شديد الاتساع للإشارة إلى بعض الظواهر مثل: فقدان الذات، حالات القلق، الانتحار، اليأس، استلاب الشخصية، اقتلاع الجذور، اللامبالاة، الوحدة، فقدان المعنى، العزلة، التشاؤم، فقدان القيم والمعتقدات**» [1]. فحينما نتمعن في مضامين الاغتراب الذي يرتبط بمشاعر القلق وغيرها من الحالات النفسية التي طرحها المذهب العدمي، نجد معظمها يتطابق مع حالة "أبو هريرة".

بحيث فقدت شخصية" أبو هريرة" ذاتها و عرفت تذبذبٌ في استقرارها، والشعور بعدم الرّضا لكل ما حوله، وفقدان القدرة على التحكم في أفعاله وأقواله، فيرتحل من مكان لآخر، ويحدث أشخاص بمختلف أنواع الأحاديث، والشعور بالغربة في بيئته والانفصال عن خلانه واعتبارهم وحوشاً ينهشون لحم بني جنسهم،«**فسألته يوماً في شأنه بين الناس. فقال: عشتُ في الناس ثلاثين. فلم أرَ والله في واحدة منها إلّا ذئباً ينهش ذئباً أو صادياً يشرب فيشتدُّ صداه. ولا خير في الوحوش ولا خير في النفوس والصوادي...والأرض في ذلك تنشئ وتعيد**»[2]. فهذا الطبع من النّاس جعله

[1] حسن حماد، الإنسان المغترب عند إريك فروم، دط، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، 2005، ص 08.

[2] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 129.

ينفر منهم، ما جعله ينعزل وحيداً بعيداً عن الوحوش البشرية. لقوله: «**لما ذهبنا إلى المدينة سكنّا بيتاً منعزلاً عن البيوت**»[1].

المدينة معروفة باكتظاظ السكان، لكن "أبو هريرة" اختار العزلة والانسحاب من العلاقات الاجتماعية، وأحسّ بالأمان مع الأموات أكثر من الأحياء، والمقبرة رمز للرعب والوحدة، ورمز للعدم الذي هو مصير الإنسان، "فأبو هريرة" فضّل أن يعيش منفرداً كتائه في أرض مجهولة،على أن يحيى حياة الموتى ويتسلط عليه العدم ويتحكم في قراراته وأفعاله«**هل أصبت في طريقك منفرداً كالتائه؟**»[2]. فالإنفراد كان الحل الأمثل للإنسان العدمي الذي لم يعنيه ويغنيه شيء.

ومن بين صفات الإنسان المغترب التي اتسم بها "أبو هريرة"، صفة العجز، وإحساسه بعدم قدرته عن السيطرة على مصيره، لأنّه لم يستطع أن يردع العوامل الخارجية التي سيطرت عليه كالقدر الذي كبله وخلفه عاجزاً عن إنقاذ أخته من الموت.

وعجز أن يعيش حياة مستقرة مفعمة بالحب والمشاعر النبيلة،«**ثم قال:فأنا منها إلى اليوم أعْجزُ الناس عن الحب**»[3]. فالعجز جعل منه إنسانا يائساً لا يقدر أن يغير مصيره،«**فأدركت أنه قد عاوده الجوْس. وكان شديد الكره للنزول يرتاد ولا ينزل، ويقتله الطمعُ ويُحييه اليأس ويخاف أن يستقر الجهد وينقطع الشوق**»[4]. ف"أبي هريرة" يعاني من عدم القدرة على الاستقرار النفسي والمكاني، لذلك كان كثير الترحال بحثاً عن شيء يسكن خوفه وعجزه ويأسه.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 83.

[2] المصدر نفسه، ص 120.

[3] المصدر نفسه، ص 93.

[4] المصدر نفسه، ص 90.

الفصل الثاني

تحليل موضوعات العدمية والسّعادة في نّص«حدّث أبو هريرة قال...»لـ"محمود المسعدي".

كان "أبو هريرة" إنسان متقلب المزاج، عمّا يصادفه من أحداث بين الوجود والعدم، فتارة يكون إنسان ساكن وهادئ كأنه يملك كل شيء، وتارة أخرى تجده قلقاً من كثرة الحزن والخوف،«**فدخلنا عليه مرّة فوجدناه بفناء بيته وقد بسط فيه فرشاً خفيفاً وجلس فأطرق وسجا، فسلّمنا ، وقلنا وقد أدركنا فيه همّاً باطناً، فيم هذا الوجوم؟، وكنا نعلمه غريب الأطوار ينصرف إلى مالا يخطر ببال**»[1]. فسيرة "أبي هريرة" سّلسلة من الغياب والحرمان وفقدان أعزّ الأحباب.

وحينما تسلط العدم على حياته، قابله باللامبالاة والعبث، من أجل النجاة من مخالبه وما يترتب عنه من ألّم ومأساة، لقوله:« **دعوني. نصلي أو لا نصلي ونسعد أو نشقى هل ترون فيه من خير أو شر؟ ثم قال: شر ما في الدنيا أن الحياة عبث**»[2]. فصارت الصلاة والحزن والسّعادة بنسبة إليه كوجودها وعدمها فهي سواء، وتعذيب النفس من أجل إدراكها لا يترتب عنه أي فائدة تدرك،«**إلى أن تم على انفرادي فصار لي الليل والنهار كالعبث ليس من ورائهما شيء، واستوى لي الزمان فهو كالبحر الساجي أو كالأبد**»[3].

أفاق "أبو هريرة" على الوجود، لينعم بالحياة ويتذوق اللذة والسّعادة، فهاجمه العدم بكل سلبياته وكل ما يحمله من أسى وفقدان وحرمان، والصّراع للبقاء، فنجده يسخر من الوجود بالبحث عن جوهر الأشياء وتصحيحها بالحكمة والمعرفة، ونبذ القيم الدّينية والاجتماعية، ونقد غيره من البشر الذين نزعوا عن أنفسهم كل صفات البشرية والدّينية لقوله:«**وأنتم مسلمون راضون؟**»[4]. فالإنسان المسلم المعروف بأخلاقه وأفعاله، صار إنساناً شرساً يزرع الرعب في النفوس بالقتل والفساد، ما شوه الدّين والإسلام وقيمه الحميدة.

---

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص101.

[2] المصدر نفسه، ص 103.

[3] المصدر نفسه، ص 111.

[4] المصدر نفسه ، ص 124.

4. الموت والخلود la mort et l'immortalité.

طرح "المسعدي" في هذه الرواية قضية الموت، فوردت في أكثر من موضع، وما يقابله من مرادفات كالفناء، والعدم، والنهاية،و مرادفاتها كالخلود والأبد.

صّار الموت أو العدم شبحاً يلاحق البشر، فعبروا عنه في فنونهم وأحاديثهم كونه يهدد وجودهم وخلودهم، فنجد "أبو هريرة" هو الآخر يبحث في معنى الحياة ليفهم الموت الذي ينهي الإنسان في لحظة، فتساءل كثيرا عن الموت والولادة، فكان يتأمل في حالة الموتى في المقبرة وهو يمارس الحب فيها، فالمقبرة هنا رمز للموت والعدم، كأنه يريد أن يقول أن جميع ملذات الحياة مصيرها الفناء والعدم.

وممارسته للحب في هذا المكان هو بمثابة دعوى للبحث والتفكير في حقيقة الرّوح بعد خروجها من الجسّد،فهذا الأخير مكانه ونهايته معروفة وهي المقبرة في نهاية المطاف، أمّا الروح من أسرار الوجود ولا يعلم بأمرها سوى خالقها،« **وأنا أقفوا أثر الروح تنتقل من يدي إلى رأسي أو منه إلى صدري، وتتردد على الأعضاء والقلب والأمعاء تردد الفجر**»[1]. كلمة الرّوح بنسبة ل"أبي هريرة" ترمز للدور الذي تقوم به أثناء موت وفناء الجسد، والسؤال عن مصيرها حين مفارقتها للجسد.

فمن القضايا الكونية التي طرحها العدميون هي مصير الروح، وحقيقة الموت الذي جاء في هذه الرواية بصور عديدة، منها الرغبة في الخلود لقوله أثناء وفاة زوجته:«**فرمادها الآن تحت الخراب وقد أصبحت بين ما أردت لها أهلا من الملائكة والمخلدين**»[2]. فالإنسان دائماً ما يتمنى الخلود لمن أحبه، حتى لو لم يحبه لنفسه لأسباب صحية أو لمشاكل نفسية وخارجية، لكنه يتمناه لأحبته بسبب ذلك الألم الذي يخلفه رحيلهم عنه، وذلك الفراغ الذي يخلفونه.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 78.

[2] المصدر نفسه ، ص 73.

تتسع دائرة الموت بنسبة ل"أبي هريرة" ليتساءل عن سبب الموت والرحيل الأبدي، وهذا لوجعه حين رحلت أخته الوحيدة التي خلفت في روحه جرحاً عميقاً لم يندمل بعد مرور الزمن،«**أسأل في ذلك فيقال: هو القضاء**»[1]. فهذا الوجع الذي تسببه القضاء والقدر الذي سحب منه روح غالية عليه،«**لقد علمتني البكاء من القضاء ثم صبّ فشرب ثم انفجر فبكى حتى رأينا الدموع في لحيته**»[2]،جعله إنسان يشك في كل شيء حتى في الخالق والمخلوق، وعن كيفية حدوث الموت « **وكانت أمي تنكرها وتقول:هي من سقْط أو عبث الأقدار**»[3].

ففعل السقوط يحتمل فاعلين، إما القدر هو الذي يسقط الموت علينا، أو نحن من نسقط اتجاه الموت؟، فهذه الجملة تحمل كلمتين"العبث"، و"القدر"، فإن ارتبط الموت بالعبث سيكون هناك موت ذاتي وهو الخلاص من الألّم والعذاب لفساد الحاضر، فيكون الإنسان هو من سقط اتجاه الموت، وإذا ربطنا الموت بالقدر سنلومه لأنّه سقط علينا واغتصب أرواح أحبتنا البريئة، هنا سنربط الموت بالعدم والفناء الذي لا نستطيع أن نردعه، ويكون الموت هو الغيب الذي لا ندركه.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 102.

[2] المصدر نفسه، ص 103.

[3] المصدر نفسه، ص 102.

5. القيم الدينية والسّياسية les valeurs religieuses et politiques.

أ. الدّين:

تناول "محمود المسعدي" في هذه الرواية مسألة الدّين والممارسات الدّينية، بحيث استشهد في بداية حديثه بقول لـ "**الإمام الغزالي**"،«**فقد عرفت أن سعادة النفس وكمالها تنتقش بحقائق الأمور الإلهية وتتحدد بها حتى كأنها هي...**»[1]. فبواسطة هذا القول يهيئنا بأنّه سيخوض في جوهر الدّين والأمور الإلهية.

خاض "أبو هريرة" التجربة الدّينية في الدّيانة الإسلامية والمسيحية، رغبة منه أن يحرر العقل لينظر في الأمور الإلهية وهذا ما دعا إليه الاتجاه العدمي، ويبدو هذا من خلال سخريته على بعض العادات الدّينية،«**إذ مرّت بنا جنازة. فقمنا لها فإذا أبو هريرة قد أرسل ضحكة آذن بها الناس جميعاً. فأخذته من طرف ثوبه. فإذا هو لا يتمالك عنها، فهي تهزّه هزاً. ولم يُتمَّ الحج إلا وهو كالساهي عمّا يفعل**»[2].

"فأبو هريرة" بسخريته من هذه التقاليد أراد أن يوضح قضية جد مهمة وقع فيها الإنسان العربي وهو تصديقهم لجميع الأوهام دون التفكير في مصداقيتها ونتائجها لقوله:«**فكم تسبيحة تعمى العين**»[3]. فهذه العادات الدّينية أعمت البصيرة ومنعتها عن التفكير.

كما أشار إلى تلك الفئة من المجتمع التي تخفي أفعالها الشريرة وراء الدّين والعبادة الذي أطلق عليهم الدين نفسه لقب المنافقون، فنجده يقول:« **وفيهم يا ظلمة الكفرة مثلك إيمانهم خدعة، وقد جهدوا أن يعلموني إيمانهم. ثم نظرت إليهم يركعون ويسجدون لله ويكثرون من ذكره ويجعلونه**

[1] محمود طرشونة، مباحث في الأدب التونسي المعاصر ، ص 149.

[2] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 163.

[3] المصدر نفسه، ص 150.

في السماء يرفعون إليها الأبصار، فلا يذهب ذلك بشيء من كفرهم»[1]. فهذه الفئة التي يصفها بالكفرة، هي من أدت بالدّين إلى ما هو عليه اليوم، فإيمانهم خدعة يتراءون به ويمثلون عن الناس، لكن بينهم وبين أنفسهم ينشرون الجرائم والفتن، ويشوهون الدّين وأخلاقه بأفعالهم وخبثهم.

هذا المقطع يذكرنا بقول" **فيورباخFeuerbach**" الذي أشرنا إليه في المبحث الأول، ومن قوله أن البشر حولوا الدين إلى لاهوت جامد، فتحول بصر الإنسان عن الأرض إلى السماء، نفس الطرح ذهب إليه "أبو هريرة" يركعون ويسجدون لله ويجعلونه في السماء ويرفعون إليها الأبصار، وهذا ما يحيلنا إلى أفكار الاتجاه العدمي.

أراد "أبو هريرة" أن يثبت بأنّ جميع الأديان والمذاهب المختلفة هي من وهم وصنع البشر اللذين خلقوها لتسيطر عليهم، فتساءل عن حقيقة الخالق،« **أريد أن أعرف أيهما أصدق وجوداً الله أم الشيطان. فقلت واستغفرت: استغفر ربك يا هذا وطهر نفسك من الدنيا. فصاح: لا تستغفري ولستُ بمُستغفر.أريد أن أعرف أنا خالق الله أم الله خالقي»**[2]. هذه من بين المسائل لتي خاضها الفلاسفة والعديد من المذاهب كالوجودية والعدمية والإلحادية، من هو الله؟، من صانع الكون؟، إذا الله هو خالق البشر من هو خالقه؟.

ومن المسائل الأخرى التي خاض فيها "أبو هريرة" مسألة الرّوح والجسّد وعلاقتها بالدّين، فتساءل عن مصير الروح أثناء خروجها من الجسد، «**كيف تتخلصون من الأجساد والأرواح؟ قلت: نمزقها تمزيقاً حتى ننسى الألم. وأما الروح ففي الله والمسيح فناؤها»**[3]. أثار هذه المسألة تحت اسم الدّين ليثبت أنه تغلب عليه باللّذة الجسّد التي لا تُقهر أمام الإيمان، مهما عذبوا الجسّد

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال... ، ص 158.

[2] المصدر نفسه، ص 151.

[3] المصدر نفسه ، ص 152.

واقهروه بالسوط–عادات المسيحيين ليتخلصوا من شهوات الجسد–، إذ قال حتى الآلهة لا تستطيع أن تتغلب على اللذة، «**وقد انتهى اليوم جهادي وعلمتُ أن الآلهة لا تقام إذا هوت**»[1].

فمن خلال انتصار لذّة الجسّد على الإيمان والآلهة، وفشل المتدينين في إقناعه، وبعدما لم يتمكن الدّين في الإجابة عن أسئلته الروحية، تمرد على الإيمان والآلهة لقوله:«**سحقاً لآلهة كالقردة أو كالحمير، وقلتُ: سحقاً لرهبنه لا تكون إلا تألهاً مستحيلاً أو غروراً مؤلماً**»[2].فالآلهة وقفت عاجزة أمامه، لعدم مقدرتها على الإجابة عن كل ما يجول في خاطره؛ علة الخلق، والولادة، علة الأرض، متى يكون الدهر محدوداً، فكل هذه الأمور الغيبية يرجعها في الأخير ويصنفها من خفايا الرب«**علوم الغيب، خفايا الرب، شواطئ الأزل**»[3]. فلا أحد يستطيع أن يجيب عن هذه الأمور الخاصة بالله وحده، لكن "المسعدي" من خلال تطرقه لهذه المسائل رغب أن ينشط الوعي العربي الذي يصدق ويؤمن ويأخذ بكل شيء.

"فأبو هريرة" كان بأمس الحاجة للدين ليرافقه ويروي ظمأه الوجودي، ويحميه من الاغتراب والقلق والخوف من العدم والفناء، لكنه برهن أن الدين وقف عاجزاً في حمايته لأنه صار فارغاً من بعده الروحي، بل صار أداة يستخدمها "الكفرة " حسب تعبيره للقتل والترهيب والتدمير.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 156.

[2] المصدر نفسه، ص 159.

[3] المصدر نفسه، 194.

ب. السّياسة:

يعتبر الأدب هو الفضاء الذي يعبر فيه الإنسان عن صّراع المجتمع والدولة، ونقد السّياسة بكل ما تنشره من رعب واستبداد، والتسلط على الفرد لحد القتل لكل من يرفع يده للمعارضة.

انتقد "المسعدي" القيم السّياسية بطريقة فنّية ورمزية، فخاطب بها الشعوب على لسان "أبو هريرة" ليحرضهم على الثورة ضّد التسلط السّياسي «**وقالوا:نساؤكم لنا إماء وأرواحكم مرعى أيّها الضعفاء. ثم ألقوا لكم بعظام مقشرات هزال. فجثوتم على الركب تصلون. وقلتم: طاعة وحمداً يا أولي الأمر فينا. فحشروكم فألقوكم في الأصفاد. أفأنتم راضون؟**»[1]. فأبو هريرة ثائر على النظام القائم، وعلى استسلام الشعوب له، إذ ركعوا له راضخون، فينادى للجهاد ضدهم«**إن الجهاد قائم السيف بينكم يزقرُ كالصخرة الظمأى ويوري الفتن الصماء**»[2].

رفض "أبو هريرة" كل أشكال العبودية حتى أنه كان ضّد الدّين، ممجداً للحرية والإنعتاق من أنياب السلطة بأشكالها، وهذا ما ذهب إليه حينما شبههم بالذئاب التي تنهش لحوم غيرها« **إن الذئاب تلبّست بدمائكم فأعارتكم وحشة وظمأ وجوعاً، وأنبتت بأفواهكم أنيابا جديدة. فتآكلتم وتقاتلتم. فلا القتل أروى ولا النهب أشبع. والله إنها لمن المعجزات. تفسدون وتهدمون وتجعلون ما خلق الله دماراً، وأنتم لا تعلمون ما تطلبون. ألا إنكم فؤوس الخراب. أفلا تستحون وترعوون؟**»[3]. فهذه الوحوش كم قتلت من أرواح ونهبت وسرقت الأملاك و الاعتداء على الشرف، ونزفت دماء الأبرياء للوصول إلى الحكم والسيطرة على أملاك الشعوب وأرواحها، ما جعل الناس تتقاتل لتعيش وتتخذ من قوارب الموت سبيلاً للنجاة من النظام الفاسد.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 132.

[2] المصدر نفسه، ص 123-124.

[3] المصدر نفسه ، ص 124.

هدّم "أبو هريرة" كل القيم الدّينية والسّياسية من أجل أن يعيد بناء حياة جديدة، يطمح إليها الإنسان، ليحفز الهمم في ربوع الوطن العربي، الذي يعرف عدم الاستقرار السياسي، فحكام هذه البلدان لا تعرف إلاّ لغة السّجن و الموت،«**أتعجبكم جثث القتلى تفوح؟ أيغنيكم الموت؟ أم تفعلون ما لا تعلمون؟**»[1]. هل يعقل أن حكام هذه البلدان لا يعرفون مصير الشعوب التي تتقاتل يوميا، صّار الموت كالوباء منتشراً، والسّرقة والاغتصاب وكل أنواع الجرائم. هي تغاضت عنها لأنّها السبب في كل ما يحدث، رغم ذلك لم تهتم إلا بالرغبة في الحكم والسيطرة.

فمن نشر كل هذا الرعب ومن خلقه في نفوس الشعوب؟، لينتشر الظلام و الفتن، والحسد، والخوف والقلق، والاغتراب، والهرب من الواقع للبحث في أي مكان عن الاستقرار النفسي، فلم يعد الوطن ملك أفراده بل ملك حكامه، يتلذذون بأشهى خيراته، أمّا الشعوب مصيرها الفقر والتشرد والعيش في الحفر لا الشمس تدفيهم ولا المطر يغنيهم، وهذا ما جعلها تعتنق الإلحاد الدّيني والسّياسي، في عالم يعيش فيه شبه إنساني تحت أزمات وصّراعات وخلافات مستمرة قضت على إنسانية الإنسان.

فأبو هريرة هدم وفكك كل هذه القيم وأظهرها على أنها خالية من أي معنى، وهذا ما نستنتجه من المقاطع التي أشرنا إليها، فالعدمية السياسية في هذه الرواية تظهر من خلال نفي وهدم "أبو هريرة" لكل القيم التي تقوم عليها السياسة، وتصويرها على شكل وحوش تنهش من لحوم البشر لتنال الحكم، فهي خراب ودمار للبشرية، والعدمية السّياسية هو رفض وثورة وهدم وتلويث لكل أفعال الحكام.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 123.

ب. الموضوعات المصاحبة والمفارقة للسّعادة.

وردت السّعادة ومرادفاتها "اللذة«**أحب أن تعرفني أيها اخترت لي، فقال: أخفها وقعاً على النفس وألّذها مساغاً**»[1]، الضحك«**كُن زهرة وغنٍّ، فلم أتمالك والله عن الضحك**»[2]، السرور«**وقالا: كل هنياً فهي سرورٌ كلها**»[3]..." في متن الرواية في أكثر من موضع، لكن ليس بنفس الوتيرة التي جاء بها العدم فكانت مواضيع هذا الأخير أكثر حضوراً من تيمة السّعادة، ما يثبت أن العدم يقضي على السّعادة، ليحلّ مكانها الألّم وكل مرادفاته "المأساة، البكاء، الوجع...، وبفعل لغة السّرد الروائية التي تمتاز بالانزياح من خلال تجاوز اللغة العادية إلى لغة مفارقة، أعادت تشكيل مفردات ودلالات موضوع العدم والسّعادة كثنائية مترابطة تتمثل في إشكالية الحضور والغياب.

1. المرأة والجسد la femme et le corps.

تطرح رواية "حدّث أبو هريرة قال"، إشكالية الجسد طرحاً عميقاً، أراد به "المسعدي" أن يكسر الحاجز الذي وضعه الدّين في تحريم الحديث عن الجسّد والمرأة، رغبة منه الالتفات إليه على أنّه ثقافة يجدر بالإنسان المعاصر معرفتها والتثقف فيها.

بحث "أبو هريرة" عن السّعادة في المرأة وبالفعل استطاعت ريحانة جعله سعيداً،«**فنسير حتى يقعد بتا التعب فيحدثني وأحدثه. وقد أراني وأبا هريرة بعض سيرنا بتلك الشعاب فأسمعه يهازلني القول ويضحك وعليه سِمةُ الفرح والحياة**»[4] .فهذه المرأة علمته اللذة و الحب والجمال وحب الحياة، لكنه لم يتحمل ذلك القدر من السّعادة فهاجرها كي لا يكون أسير اللّذة.

---

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

[4] المصدر نفسه، ص 84.

انغمس "أبو هريرة" في لذة الجسّد وشهواته، هرباً من خوف وقلق الوجود، فكانت تجربته الأولى تتأسس على الجسّد وعلى الخمر، فشاركته المرأة بكل ما تحمله من الخصال الأنثوية.

يقول في وصفه لجارية وهي عارية مع صاحبها في وسط الصحراء:«**فكأنها دخانٌ كاذبٌ أو سرابٌ خلب أو خفقةٌ ولا جسدٌ**»[1]. كان "أبو هريرة" يبحث عن السّعادة في لذّة الجسّد كونه يمثل عالم آخر، فهو يحمل بعداً فلسفياً قائم على التعقيد والتأمل في مصيره بعد هجران الرّوح، فأبي هريرة آمن بجسده أو بالمادي الذي مصيره الفناء، وكفر بالروح الراقية «**آمنت من يوم آمنتُ بالجسد وكفرت بالروح ثم أسنّتْ وفنيت**»[2]. لكن هذا الإيمان لم يدم طويلاً فسرعان ما تخلى عنه وهجره، لأنّه لم يستطع أن يجيب عن ما يشغل فكره.

نظراً لثقافة التحريم ومنع الحديث عن الجسّد، أهملت الدّراسات دوره وحصرته في قاعدة واحدة وهي الفناء والزوال، لكن "المسعدي" أراد أن يعيد الاعتبار للجسّد من خلال فسح مجال للذة على حساب الرّوح التي تعالت في مختلف الديانات، فالجسّد صّار له لغة رمزية يربط الإنسان بالحياة، وهذا ما ذهب إليه "أبو هريرة"، «**ولعل حسرته زادت أكثر عندما اكتشف أن الحقيقة ليست بعيدة عن الإنسان بل هي فيه كامنة في هذا الجسد الذي به يعيش فيه، هذا الجسد الذي يربطه بالحياة فيحسها ويحس بها ويذكرها إلاّ ليتجلى ذلك عند الإنسان في طفولته**»[3]. فكانت "ريحانة" رمز المرأة المتحررة ورمز الجسّد واللّذة الحسّية الذي ربط "أبو هريرة" بالحياة، فكأن "المسعدي" رغب في تحرير المرأة والجسّد باعتبارهما من المحرمات الدّينية.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 46.

[2] المصدر نفسه، ص 140.

[3] الحفناوي الماجري، من الثورة إلى الهزيمة، ص 57.

ارتد "أبو هريرة" عن الجسّد وهاجر "ريحانة"، بعدما أحسّ بأنّها تمنعه من تحقيق ذاته، وخوفاً أن تسجنه اللّذة، «**دعوني أيتها الأجساد ليس لها روحٌ غير ما سلبْن من روحي**»[1]. فاختار لنفسه الانعزال والوحدة و التخلص من سجن الجسّد، والخوض في مسائل أخرى دينية ودنيوية، لأنه أدرك أن الحواس عاجزة في فك ألغاز الكون وأسرار الغيب الذي لا يعلمه إلا الخالق.

وفي هذا الهجران رغب أبو هريرة أن يثبت الدور الآخر للمرأة غير اللّذة الجسدية، بل هي قادرة أن تسحبه من عالم الظلمات إلى عالم النور أو العكس، فهي تعلمه المعرفة والحكمة «**وتعلمتُ الحكمة، قلت: ومن علمكها؟ قال: امرأة رأيتها في يوم شديد ذي مطر وريح وقد خرجت إلى الهطل حتى امتلأت، فشعرها وثيابها كأنهار عدن، وكانت تضحك كالمصابة العقل**» [2].أراد "محمود المسعدي" أن يجمل صورة المرأة التي دنستها العديد من المعتقدات وقيل عنها ناقصة عقل ودين، فأشار إلي نقطة مهمة في هذا المقطع، وهي حتى لو كانت مصابة عقل إلاّ أنّها علمته الحكمة ومنحته الحب والسّعادة، فهي تستطيع أن تنسيه الألّم لكنه لن ينسى معها اللّذة، « **لعلي نسيتُ الألّم. أمّا اللذة فلا أدري**»[3].

2. السّعادة والألم.

يسعى الإنسان في الحياة لنيل السّعادة وتجنب الألم الذي ينتجه العدم، لكن هذا شيء مستحيل إدراكه لأن الحياة مسيرة بفعل قوة طبيعية تتحكم في مشاعر الإنسان بحيث سرعان ما يقضي عليها الألم الذي يعتبر من ضروريات تحقيق السّعادة، لذلك اعتبر "المسعدي" الحياة عبارة عن مأساة مادام الإنسان حي فيها،«**ككلّ حي لا يزال: الحياة كونٌ واستحالة ومأساة، فإذا هي ارتدت ظاهرةً وقراراً، فهي الخسران ولعنة على الزائفين**»[4]. فالحياة إذن محكومة بهذين السيدين "السّعادة

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 134.

[2] المصدر نفسه، ص 174.

[3] المصدر نفسه، 154.

[4] المصدر نفسه، ص 9-10.

والألم"، والخسارة والمأساة من مصير الإنسان، فمهما حاول أن يحقق السّعادة إلاّ والألم يقضي عليها.

فالإنسان منذ قذفت به الحياة إليها، عاش في أرجوحة الألم والسّعادة، ككل القصص والحكايات، التي تبدأ بحياة سعيدة وتنتهي بالفراق والألم،«**حيث أرى ملحمة اجتماعية هائلة تغير كل شيء وتجدد معنى الحياة بلا نهاية يرى مأساة فردية مزعجة وقصة معادة منذ كان الإنسان وتختم حتماً بالموت**»[1]،منه فالحياة معركة بين السّعادة التي تبدأ بالولادة والاستفاقة للوجود ، وبين الألم الذي يخلقه الوجود الذي يقضي عليه العدم بالموت والفناء.

الكثير لا يعرف أين يجد السّعادة، فيبحث في كل مكان فمنهم من يراها في الصّحة والعلم والسلطة، والآخر يجدها في المأساة والمرض، وهذا ما وجدناه عند "أبو هريرة" الذي وجد السّعادة وأحس باللّذة حياته في علته أكثر من صحته،«**يمرض الناس ياريحانة فيطلبون الشفاء، فينتقل المرض فيضني سدى، ثم وجدتُ في علتي ما لم أجده في الصّحة وتمت لي بها حياتي، فخشيت أن تعاودني الصّحة والاستقامة فأموت**»[2].

هذا المقطع يظهر لنا اختلاف "أبو هريرة" عن الناس الآخرين، فهو وجد لذته في العلة ما لم يجده في الصّحة، فهو يريد أن يقول أن الّصحة تخدع صاحبها وهي زائلة لا محال، فخشي من عودة صحته كي لا يكتفي بريحانة ويعلن الرحيل عنها، وهذا ما يحيلنا إلى زوال السّعادة والنعم التي يقضي عليها العدم، وأشار إليه بالفظة "الموت".

فالسّعادة لن ينالها الإنسان إلاّ في فترات متباعدة، وهذا ما يؤلمه لأنّه تيقن بأن العدم لا يسمح له أن ينعم بعادته الأبدية«**آلمني أن يكون نصف متاع الدنيا في حال لا يصيبها الإنسان إلا حيناً**

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 22.

[2] المصدر نفسه،

بعد حين، إذا سلمّ من كثافة الصّحة»[1].فالإنسان مستحيل أن ينال الكمال في الحياة ، إذا كسب شيء سيفقد مقابله شيء أغلى ثمناً، إذا نال الصّحة سيفقد المال، وإذا نال العلم سيفقد الوقت، وإذا نال الصّحة والمال والعلم سيفقد أعز الأحباب، فالعدم دائماً ينتظره ليحرمه من شيء أغلى مما كسبه.

ذهب الكثير من المفكرين إلى أن السّعادة تأتي بفعل الخير وتجنب الشر، لهذا عرفت السّعادة بأنها كل شيء إيجابي يناله الإنسان من فعل الخير، وهنا نكون أمام متناقضات، فإذا قلنا الخير بمعنى السّعادة، سيحضر الشر الذي يعني الألم، فنقول الخير سعادة والشر ألم.

وهذا ما يجعلنا نفعل الخير لنكون سعداء، ونتجنب الشر كي لا يعترينا الألم، لكن هذا الأمر لا يتوافق مع كل المواقف لأن الشر أحياناً يأتي من الخير والخير يأتي من الشر، فكم شخص أسأنا إليه قابلنا بالخير والذي قابلناه بالخير يقابلنا بالعداوة والشر،«**نخرج الخير من الشر والشر من الخير، أو نمحو الخير والشر معاً»**[2]. لهذا مستحيل أن نرجع السّعادة إلى فعل الخير، والألّم لفعل الشر، لأنها تتوالد من بعضها البعض، فالسّعادة إذن هي معرفة الشر والخير، أو محوها معاً.

كمّا بحث "أبو هريرة" عن السّعادة في الصّداقة، والعشرة لكن علموه الوحشة والألّم «**وحسبت أن في العشرة سعة النفس واليُمنَ والنعمة، فما كان منه إلا خلاءُ الخيبة ووحشة الوحدة، وارتدّت إليّ نفسي ضيقة حسيرة وظلّ عنّي كياني»**. فهؤلاء الأصدقاء أثروا عليه سلباً، وهو الذي بحث فيهم عن الرفقة واليُمن والنعمة والسّعادة، فهاجرهم ليبحث عن السّعادة في الحكمة والمعرفة.

نستنتج من تحليل موضوعات السّعادة، أنّها جاءت مرافقة ومتماثلة للعدمية، بحيث كلما كانت شخصية البطل تحيى في سعادة واستقرار، يقضي عليها العدم باستحضار الألّم، لهذا دائماً ما

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 79.

[2] المصدر نفسه، ص 175-176.

تكون هذا الموضوعات موجودة في حياة الإنسان وتلازمه، فمن جهة يبحث عن السّعادة ومن جهة أخرى يهرب من الألم الذي يخلقه العدم.

4. الشكل السّردي في المتن الروائي: التأصيل والتحديث.

عرف التراث الأدبيpatrimoine littéraire العديد من الإشكالات، وهذا يرجع إلى التفات الدّراسات النقدية إليه، إذ صّار للتراث مكانة في نفوس المبدعين، ليصبح مادة غنية يغرفون منها كلّ ما يناسب تطلعاتهم، ويظهر هذا التأثر بشكل واضح وكبير أكثر في "الرواية" شكلاً ومضموناً، وهذا ما يدفعنا للتساؤل عن سبب توظيفهم للتراث بعدما استغنوا عنه سابقاً واعتبروه شيء ماضي واستبدلوه بأشكال جديدة غربية، وما علاقة التراث بالعدمية والسّعادة؟.

استثمر الروائيون الجدد التراث بشكل واضح وظاهر في إبداعاتهم الروائية بمختلف أنواعه، فما الداعي لذلك؟، هل صّار المبدعون يحنون للماضي؟، أو اعتناقهم للأشكال الجديدة لم

تعد تخدم توجهاتهم الفكرية؟. هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال النّص السّردي الذي بين أيدينا للروائي التونسي "محمود المسعدي".

لكل أمّة تراث، ويبدو أنّ الأمة العربية لا تستطيع الاستغناء والعيش بعيداً عن تراثها، وفي الوقت نفسه هي ملزمة أن تواكب تطورات العصر، فكان الإنسان العربي المعاصر حائراً بين

التمسك بتراث أجداده أو اعتناق الفكر الأجنبي أو الغربي،« **كان الإنسان العربي حائراً بين ما يسمى بالأصالة وما يسمى بالمعاصرة، فهل عليه أن يقف في النور أم يقف في الظل، فإن وقف في الأول كان مسخاً بدون جذور وبدون هوية. وإن وقف في الثاني كان على هامش التاريخ**

والحضارة، وفي اعتقادي أن هذه الحيرة ستستدل باليقين يوم يخرج الذي يقف في الظل إلى النور ليواجه الآخر حواراً بحوار وعقلاً بعقل»[1].

الانسان العربي في محاولته التكيف مع واقعه، احتار بين دربين، درب الأصالة«**هناك من يطرح بديلاً لكلمة (الأصالة والمعاصرة)عبارة: التراث والمعاصرة، والمعنى لم يتغير**»[2]، شبه "**إبراهيم سعفان**" التراث أو الأصالة بالظل، والذي سلك هذا الدرب سيعتبر إنسان يقع على خط الهامش ويتركه قطار الحضارة ويدعى بالإنسان القديم، وإن سلك درب التقدم والتطور والازدهار سيطلق عليه لقب الإنسان الجديد ويعتبره غيره دون هوية لأنّه غريباً عن ثقافتهم برغم أنّه يعيش بجوارهم.

مهما تطور الوعي الفكري للإنسان إلاّ أنّه يبقى رهين الماضي المرسخ بالعادات والتقاليد والقيم الدّينية، ومهما حاول أن ينسلخ عنها لن يفلح في ذلك.

لذلك الإشكالية القائمة على التمسك بالأصّالة أو مواكبة تطور العصر أو ما يعرف بالمعاصرة والحداثة جدل في الأساس غير منطقي،«**والحقيقة البادهة أن لا معاصرة دون أصالة، ولا أصالة صادقة دون معاصرة فاعلة، فالماضي بالنسبة للأفراد والأمم هو الذاكرة المصاحبة دائماً التي يختزن فيها الإنسان تجاربه وعبره**»[3]. منه علينا أن نحسم الجدل القائم بين اختيار بين ما هو أصيل وتراثي أو مواكبة كل ما هو معاصر، فالصحيح في ذلك هو المحافظة على تراثنا العربي، والاهتمام به وهذا بدّراسته باستعارة النماذج والمناهج الغربية دون المساس بالجوهر الأدبي العربي.

[1] إبراهيم سعفان، أزمة الفكر العربي(شهادات الأدباء والكتاب من العالم العربي)،ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2000، ص 25.

[2] أنور الجندي، المعاصرة في إطار الأصالة، ط1، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة،1987، ص 03.

[3] أكرم ضياء العمري، التراث والمعاصرة، ط1، رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية، قطر،1985، ص 13.

التراث إذا من خلال ما طرحه النقاد والدّارسين«**هو القيمة الثابتة عند كل الأمم التي تبنى منه حاضرها ومستقبلها، لذلك ينهل منه المبدعون تجاربهم الفيّاضة بالقيم المبثوثة في نفوس الناس؛ ليعبِّروا من خلالها عن وجودهم ووجود حاضرهم، وليقيموا الصلة بين الماضي والحاضر**»1. وهذه القيمة تجعل من التراث يتسم بالحياة والثبوت والاستمرار مهما مرّ عليه الزمن، والمبدعون لجئوا إليه ليستمدوا منه ما يناسبهم ليعبروا به عنهم ويثبتوا وجودهم.

وليس هذا فحسب بل يساعدهم على فهم الحاضر «**لأن التراث ليس قيمة مطلقة في ذاته. أمّا قيمته الحقيقية فتكمن في مدى ما يُعطي للمبدع من وجهات نظر لتفسير الواقع، والعمل على تطوره واستمراره؛ أي علاقة المبدع بالتراث قابلة للتغيير والتجديد وفقاً لاستجابة التراث لمتغيرات العصر**»[2] . تكمن حقيقة التراث وأهميته فيكونه دليلا ومساعداً للمبدع فيما يقدمه من وجهات نظر ليفسر بها واقعه ومن أجل تطوير حاضره ليواكب التغيرات.

لذلك تكون العلاقة بين المبدع والتراث علاقة غير ثابتة بل قابلة دائماً للتغيير والتجديد حسب استجابة التراث للأحداث والعوامل الجديدة التي يتعرض لها الإنسان من موقف لآخر ومن زمان ومكان لآخر، وإن لم يكن التراث بهذا الشكل لن يلجأ إليه الإنسان كونه لا يناسب متطلباته وتغيراته وبهذا سيكون منسياً في رفوف المكتبات.

سنفهم أكثر العلاقة بين التراث والمبدع حينما نقف عند الدلالة الاصطلاحية لهذين المصطلحين "الأصالة والمعاصرة"، «**معنى الأصالة هو العودة إلى الأصل، إلى المنابع**»[3]. الأصالة هي العودة إلى الأصل وما هو الأصل؟.

---

[1] سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، دط، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2018،ص 09.

[2] المرجع نفسه، ص 46.

[3] أنور الجندي، المعاصرة في إطار الأصالة، ص 04.

«الأصالة– في عرف العربية–من: الأصل. وأصل كل شيء: نسبه، الذي إليه يرجع وله ينتسب، وجوهره وحقيقته وثوابته الباقية، والمستعصية على الفناء والزوال. فالأصالة، في ثقافة ما، هي جذورها الأصيلة، وثوابتها المستمرة، أي هويتها الممثلة "للبصمة" التي تميزها عن غيرها من ثقافات أمم الحضارات الأخرى»[1]. يتضح لنا من خلال هذا التعريف حول مفهوم الأصّالةOriginalité أنّها عبارة عن نسب وجوهر وحقيقة الإنسان، التي تبقى راسخة عبر الزمن، أمّا الأصّالة في ثقافة الإنسان هي مجموعة من الأفكار الخاصة بأمة معينة تختلف بها عن ثقافات الأمم الأخرى.

ومن أجل أن يكون الشيء أصيلاً عليه أن يكون مبتكرا من طرف تلك الأمة ولم يسبقها أحد إليه، ليكون شيء خاص ومميز بها فحسب، على سبيل المثال:الشعر العمودي، المقامات، السّير... وبهذا يعني أن الأصّالة هي التراث.

أمّا الدّلالة الاصطلاحية "للمعاصرة"contemporain، نجدها تحمل دلالة "العصر"، يُعرف "**محمد عمارة**" المعاصرة بقوله:« **أما المعاصرة: فإنها – أي التفاعل بين الإنسان–أو الثقافة أو الحضارة–وبين العصر– أي الزمن–المعيش...فإذا تمايزت الأمم في ثقافتها، لتمايز هويات هذه الثقافات، فإنها ولابد متمايزة في تفاعلها مع العصر الذي تعيش فيه»**[2]. نفهم من هذا التعريف الوجيز للمعاصرة، أنّها عبارة عن علاقة تفاعلية بين الإنسان والثقافة والحضارة وبين العصر الذي يحيى فيه.

وهذا يعني أن الإنسان على استعداد دائم في مواجهة موجة التطور والتغيير، لذلك لم يمانع العالم العربي في احتضان الأشكال الأدبية الوافدة من الغرب،« **ومن منا يعترض على حداثة في شكل أو مضمون أدبي تقتضيها سنة التطور وتجدد أنماط الحياة بين الناس. فهذه الأنماط**

[1] محمد عمارة، أزمة الفكر الإسلامي المعاصر، دط، دار الشرق الأوسط للنشر، القاهرة، 1990، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

الجديدة من النتاج الأدبي التي لم تكن موجودة في أدبنا العربي القديم، كالرواية الحديثة والمسرحية والقصة القصيرة والمقالة الصحافية والحديث الإذاعي أو التلفازي، وأيّما نمط من أنماط الكتابة الأدبية المستحدثة هي أمر مقبول بل لا بد منه في حياتنا المعاصرة لأنها تلبي احتياجات قائمة في المجتمع الذي نعيش فيه وتساير التطورات التي حدثت في الأدب العالمي بصورة عامة»[1]. فالقارئ العربي وجد نفسه محتضنا لهذه الأشكال، لأنها واكبت التطور الحضاري للإنسان وصارت تعالج الأمور التي يعيشها الإنسان المعاصر من تذبذب ثقافي وسياسي واقتصادي.

فهذه الأشكال الجديدة كانت تخدم وجوده وتصور معاناته، فكان من الطبيعي أن يأخذ منها ما يناسبه، «**فالفكر العالمي المعاصر ليس كله"معاصراً بالنسبة لنا، فالمعاصرة بالنسبة لنا يجب أن تتحدد، لا بالزمان، بل بالتعاطف والتواصل. هو معاصر لنا ما يمكن أن يساعدنا على حل مشاكلنا أو على اكتساب رؤية واعية صحيحة للقضايا التي تواجهنا إقليميا وعربياً ودولياً»**[2]. ليس كل ما هو معاصر مناسب، فالشيء المعاصر للإنسان هو فقط الذي يستطيع مساعدته في حلّ مشاكله، ونشر الوعي لمواجهة القضايا الإنسانية.

لكن حينما نقول أنّ الأشكال المعاصرة هي من تخدم الإنسان المعاصر، هل هذا يعني أن الأصّالة أو التراث لم يعد يفيد حاضره؟. يقول "**حسن حنفي**" أن « **التراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية، والتجديد هو إعادة تفسير التراث طبقاً لحاجات العصر، فالقديم يسبق الجديد. والأصالة أساس المعاصرة، والوسيلة تؤدي إلى الغاية. التراث هو الوسيلة، والتجديد هو الغاية وهي المساهمة في تطوير الواقع، وحل مشكلاته، والقضاء على أسباب معوقاته، وفتح**

[1] إبراهيم سعفان، أزمة الفكر العربي، ص 94.

[2] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة،(دراسات ومناقشات)، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1991، ص 41.

مغاليقه التي تمنع أي محاولة لتطويره»[1]. للتراث هو الآخر مسؤولية اتجاه الإنسان باعتباره يحمل ثقافة قوية معينة، والقديم دائماً من يسبق الجديد، وفي الأصل كل ما هو قديم كان جديداً في البداية.

وبالتالي الأصّالة هي الأساس الذي تنحت منه المعاصرة، فلا شيء خلق من عدم، لذلك يحمل التراث غاية إنسانية في ذاته، وهذا حينما يكون هناك دمج بين ما هو تراثي وعصري، «**إن المقروء هو تراثنا نحن، فهو جزء منا"أخرجناه" من ذواتنا لا لنلقي به هناك بعيداً عنا، لا لنتفرج فيه في تفرج الأنتروبولوجي في منشآته "الحضارية" أو "البنيوية" ولا لنتأمله تأمل الفيلسوف لصروحه الفكرية المجردة...بل فصلناه عنا من أجل أن نعيده إلينا في صورة جديدة، وبعلاقات جديدة، من أجل أن نجعله معاصراً لنا**»[2].

نفهم من هذا القول ل"**محمد عابد الجابري**" أن التراث الأدبي جزء من الإنسان خلقه من نفسه لنفسه، لذلك علينا أن نأخذه بين أيدينا، ولم يخلقه أجدادنا لنتفرج عليه من بعيد كاللوحات الفنّية، لذلك علينا أن نعرف طريقة استغلاله ليتوافق مع الحاضر وندمجه مع حياتنا المعاصرة، ونحييه من جديد ليكون معاصرا لنا، وهكذا يكون للعالم العربي ثقافة خاصة بهم لوحدهم دون التبعية المفرطة للغرب وأخذ كل شيء منهم سواء كان يخدمنا أم لا.

لذلك على الإنسان العربي بصفة عامة والقارئ بصفة خاصة، أن يعتز بتراثه القديم وينتقي منه ما يناسب حياته الجديدة، ويفتخر بأصله العربي ولغته العربية، لأن تجاوزه واحتقاره للأدب العربي القديم ليس هو ما يجعله إنساناً معاصراً متحضراً،« **ومنا من لا اتصال له بالتراث لا من قريب ولا بعيد، وإنما تعامله مقصور على الفكر الغربي فهو يحكم ثقافته هذه وما شحن به من أفكار**

[1] حسن حنفي، التراث والتجديد، (موقفنا من التراث القديم)، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان،1992، ص 13.

[2] محمد عابد الجابري، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، ط6، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص 24.

مسبقة ومشبوهة وما ترسب في أعماقه أصبح يرى أن هذا التراث عبء ثقيل يشل حركتنا ويعوق انطلاقنا إلى التقدم»[1].

هذا النفور من التراث لا يجعل الإنسان متقدماً بل العكس تماما، وفي الحقيقة الذهاب إلى بعيد دون معرفة الأصل ونكرانه واعتباره شيء قديم بدون قيمة فنّية وثقافية، هو الشيء الذي يجعلنا لا نعرف ما نريده، فلا القديم عرفناه ولا الجديد كسبناه، لذلك نجد «**القارئ العربي المعاصر يعيش تحت ضغط الحاجة إلى مواكبة العصر، والعصر يهرب منه، إلى مزيد من تأكيد الذات، إلى حلول سحرية لمشاكله العديدة المتكاثرة، ولذلك نجده على الرغم من أن التراث يحتويه، يحاول أن يكيف احتواء التراث له بالشكل الذي يجعله "يقرأ" فيه ما لم يستطع بعد انجازه، إنه يقرأ كل مشاغله في النصوص قبل أن يقرأ النصوص»**[2].

هذا هو الخطأ الذي وقع فيه الإنسان العربي، هو بأمس حاجة لمواكبة العصر، ليكون إنساناً معاصراً، والمعاصرة كانت جدّ بعيدة عن طموحاته ورغباته، لأنّه لم يعرف كيف يتعامل مع كل ما هو جديد عليه، رغم أن الحلّ كان بجانبه فلو أنه قرأ التراث لكان قادراً أن يستوعب المعاصرة، لذلك كان وجب عليه أن يقرأ ما جاء في محتوى النّصوص ويفتحها على الثقافة الغربية لتندمج النّصوص فيما بينها، ليعرف الأدب هو الآخر التطور ويسقط عليه الرداء القديم، وهنا فقط يستطيع الإنسان العربي أن يتخلص من جموده الفكري، وتبعيته المفرطة، ليكون إنساناً أصيلاً متطوراً.

لاحظ النقاد في دّراسة الشعر العربي الحديث، أن المبدعون للنّصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة، استلهموا أموراً كثيرة من التراث «**للظاهرة التراثية حضور بارز في الشعر المعاصر، بما يعكس ثقافة المبدع وسعيه وراء جذب الماضي باتجاه الحاضر، ليشتركا في مسيرة المستقبل**

[1] الهادي الزريبي، "تراثنا العربي وأبعاده"، مجلة جذور التونسية، ع 12، مارس،تونس، 2003، ص 473.

[2] محمد عابد الجابري، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، ص 23.

الفاعل، وتدور مادة "ورث" في معاجم اللغة حول حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي ممن سبقه»[1].

إن حضور التراث في الشعر دال على أن المبدع الأدبي لم يتخل عن ثقافته، بل سعى لاستحضاره ودمجه بالحاضر وعياً منه بأن «**التراث هو الهوية الثقافية للأمة، والتي من دونها تضمحل وتتفكك داخلياً، وقد تندمج ثقافياً في أحد التيارات الحضارية والثقافية العالمية القوية»**[2]. التراث باعتباره هوية ثقافية سيمتد عبر الزمن ولن يقف عند جيل واحد، بل يسري في أعماق الزمن لتداوله الأجيال جيلاً بعد جيل، وموت التراث يعني موت الحضارة بأكملها لأنّه هو من كوّنها وبناها.

لذلك أضحى منبعاً يغترف منه الإنسان المعاصر والمبدع الأدبي سرداً أو شعراً« **ولا تعني عودة الشاعر المعاصر إلى التراث قصوراً في مخيلته، أو نقصاً في استيحائه الأفكار، لكنه يمثل حاجة ماسة تدفعه إلى الاتصال بالتراث القديم، حتى تتكون لديه الدراية الفنية الخاصة، والتي تعرف "بالإطار الشعري" الذي عده القدماء أول شروط الإبداع وأهم وسائله»**[3].

فالعودة إلى التراث واستحضاره لا يعني أن الشاعر أو الروائي لم يعد يملك لغة أو مواضيع، بل رغبةً وكرامة منهم في إحياء الماضي العريق، الذي يزخر بفن راقي، وفي الحقيقة كان التراث حيّ في النفوس وحاضر في الوعي« **التراث إذن مازال قيمة حية في وجدان العصر يمكن أن يؤثر فيه، ويكون باعثاً على السلوك. تجديد التراث إذن ضرورة واقعية، ورؤية صائبة للواقع، فالتراث جزء من مكونات الواقع وليس دفاعاً عن موروث قديم. التراث حي يفعل في الناس ويوجه سلوكهم، وبالتالي يكون تجديد التراث هو وصف لسلوك الجماهير وتغييره لصالح قضية التغير**

[1] حسن عطية جلنبو، ملامح التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، دط، دار الكتاب الثقافي، الأردن،2019، ص 09.

[2] أكرم ضياء العمري، التراث والمعاصرة، ص 35.

[3] حسن عطية جلنبو، المرجع السابق، ص 12.

الاجتماعي. تجديد التراث هو إطلاق لطاقات مختزنة عند الجماهير بدلاً من وجود التراث كمصدر لطاقة مختزنة»[1].

التراث حي في نفوس الجماهير وهو جزء من واقعهم، وقادر على تغيير وضعهم ويوجه سلوكهم، وتكمن حقيقة وجوده حينما يطلق تلك الطاقة المختزنة في نفوس الجماهير لإحيائه من جديد، وليس له أي فائدة حينما يكون مختزناً في المتاحف والمكتبات لتقديسه.

بعدما تجاوز المبدع الأدبي للأشكال السّائدة المعروفة، استحضروا العناصر التراثية الثقافية، فظهر في السّاحة الأدبية العربية اتجاه أدبي يحن للتراث والأصّالة العربية، إذ انطلقوا من الشكل السّردي القديم ليعبروا عن مواضيع جديدة معاصرة.

وهذا ما نجده في رواية "حدّث أبو هريرة قال"، الذي استطاع فيها "**محمود المسعدي**" الدمج بين كل ما هو تراثي وعصري، فالشكل الذي قدمه هو بحث مزدوج بين الشكل السّردي والشكل الاجتماعي، ودفاعاً فنياً وفكرياً عن النموذج الفكري وإحيائه وإخراجه من الموت أو العدم وإبراز قيمته الوجودية على المستوى الثقافي والفني.

منه كيف عبّر بهذا الشكل السّردي عن موضوعات العدمية والسّعادة؟.

[1] حسن حنفي، التراث والتجديد، ص 19.

1.مظاهر التأصيل:

اشتغل "محمود المسعدي" على التراث وإخراجه هو الآخر من مقبرة الكتب "المكتبة"، تماماً مثلما أحيى وبعث "أبو هريرة" من بين الأموات، «**يشتغل الروائي محمود المسعدي كثيرا على التراث العربي وخاصة السردي منه. وبهذه ينفتح على عوالم سردية تخييلية ينهل من معانيها في جوانب عديدة تتعلق بالتقنيات أو المضامين. وفي هذه الدراسة التي تتناول العمل القصصي " حدث أبو هريرة قال..." يظهر تأثر المبدع بدءا من العنوان بالحديث النبوي الشريف. وهذا التأثر لا يقف عند الشكل وإنما يتعداه إلى المضمون**»[1].

لاحظ دارسين مؤلفات "محمود المسعدي" أنّه يشتغل كثيراً على التراث وبشكل خاص في السّرد، وهذا الرجوع إلى التراث جعله ينفتح عن عالم سردي يستمد منه خياله وينبثق إبداعه، لينتج أدباً فنياً راقياً، ويظهر هذا التأثير جلياً في رواية "حدّث أبو هريرة قال..." على مستوى الشكل والمضمون، فما علاقة التراث بالعدم؟.

اعتبر النقاد رواية" حدّث أبو هريرة قال ..." من بين أهم وأفضل الروايات المغاربية وبالأخص في الرواية التونسية، يقول "**عبد الحميد عقّار**":« **ولعل أهم رواية تونسية حققت شهرة مغاربية وعربية وكانت منطلق النزعة الحداثية ومرجعها ومأزقها كذلك في الرواية التونسية هي "حدّث أبو هريرة قال"،(1973) لمحمود المسعدي**»[2].

فبهذه الرواية استطاع " **المسعدي**" أن يؤسس لأهم التجارب الروائية في تونس والمغرب العربي بأكمله، بما تحمله من جودة فنّية ولغة متقنة، وبما تحمله من دلالات كإحياء النموذج السّردي

[1] مسعودة قطش، "الراوي والمنظور السردي–رواية "حدث أبو هريرة قال..." لمحمود المسعدي أنموذجا، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية،العدد08، جامعة 20 أوت 1955– سكيكدة ،2014،ص 132.

[2] عبد الحميد عقّار، الرّواية المغاربية، (تحولات اللغة والخطاب)، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000 ، ص 23.

القديم وبعثه من العدم، فستطاع أن يدمج بين الأصّالة والمعاصرة، لأنّ هذه الرواية ليست مقلدة للأشكال القديمة بل هي عبارة عن إحياء و تجديد لتنفتح على جميع الأنواع الأخرى، فيدمج فيها صاحبها أجناس مختلفة وهذا ما نلاحظه في توظيفه للشعر في العديد من صفحات الرواية ومنها بيت "**لأبي العتاهية**"[1].

وكذلك توظيفه لعدد من الأقاويل الغربية منها حديث "**نيتشه**"[2]. وهذا ما يثبت أن "المسعدي" خاض في قضايا فلسفية عميقة كالحياة والوجود والموت والدين، منه كيف استطاع أن يعبر من خلال هذا الشكل الممزوج بين ما هو أصيل وحديث عن العدمية والسّعادة؟.

أ. استثمار أصناف وأجناس الكتابة التراثية القديمة:

أراد "محمود المسعدي" أن يبعث التراث الأدبي من العدم الذي نعني به هنا الهجران والخشية من الضياع والنسيان، فحاول أن يدمجه بالأدب الحديث ليعبر به عن فكره العدمي.

تُعد ظاهرة تداخل الأجناس في الرواية أهم ما لفت انتباه النقاد إليها، فتساءلوا عن وجود الأحاديث والأخبار معاً ضمن الرواية،«**أمّا التداخل النصّي فيستأثر بمساحة واسعة من فضاء النص الروائي المغاربي،إنه يأخذ صوراً مختلفة كلها توحي بوجود فهم جديد للنص الروائي وبالموقع الذي يشغله المكون اللغوي في سياق هذا الفهم. فمحمود المسعدي في "حدّث أبو هريرة قال" يستعير من الحديث والخبر بوصفهما أقدم أشكال السرد التراثي قالباً تعبيرياً يستهدف بلورة طريقة في السرد تقف على الضد من طرائق السرد الغربية وتسعى لتأصيل موقف معارض**

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 12، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

لتيار التغريب. ومن خلال هذا القالب يفسح المؤلف المجال أمام اللغة الروائية لتأخذ بعدا تأملياً صوفياً وشعرياً مغرقاً في القدم ومعبرا في الآن ذاته عن دلالات الشعور والفكر الحديثين»[1].

من خلال هذا القول نستنتج أن "المسعدي" اعتمد على طريقة نقل الأخبار في قالب سردي تراثي، وبلغة إيحائية تعبر عن الفكر الحداثي بقالب تراثي، من هنا نستطيع أن نقول أن "المسعدي" أبدع في خلق شكل جديد من خلال تجاوزه لكل ما هو تقليدي ليسمو بالتراث بخلقه في قالب جمالي جديد يحمل الكثير من الدلالات والرموز.

ما جعل نص "حدّث أبو هريرة قال..." يتسم بالغموض، لدرجة أن القارئ لا يعرف المقصود من الرواية لغموض موضوعها، «**إذ وجد القارئ في هذا الرمزية مسحة فنية قد يستغمضها، أو يفهمها أو يجعل نفسه على الإدعاء بفهمها حتى لا يتهم بقصور الذهن وضيق الخيال وهو في ذلك يبين صراحة طه حسين عندما أقر بعدم فهمه للسد، فإنه يجب قبل ذلك أن ننزلها منزلتها الحق لنكشف أنها ليست نتيجة نظرة فنية معينة بقدر ما هي انعكاس لرؤية ذهنية**»[2]. فهذا الغموض للرواية شهد عليه أعظم الأدباء، وله علاقة بالفكر العدمي الذي حاول رواده أن يفككوا الغموض الذي تتسم به الحياة.

جاءت الرواية بمواضيع حديثة في شكل تراثي، وهذا ما يجعلها متميزة فهي استطاعت أن تسلط الضوء على الأشكال السّردية القديمة، وهكذا«**يراهن محمود المسعدي على ولائه للنوع السردي التراثي بحثا عن صيغ جديدة في القص يكيفها بجرأة ووعي للتعبير عن الإشكالات المعاصرة، وهو ما اقتفته هذه الدراسة من خلال رواية" حدث أبو هريرة قال". وقد توصلت الدراسة إلى نتيجة مهمة تتمثل في أن المسعدي وظف التراث من خلال بعدين: أولهما توظيف شكل سردي تراثي هو الخبر مما جعله يلتقي مع تقنيات الرواية الجديدة في مجموعة من الخصائص أبرزها:**

[1] عبد الحميد عقّار، الرواية المغاربية، ص 92.

[2] الحفناوي الماجري، من الثورة إلى الهزيمة في حدث أبو هريرة قال، ص120.

كسر عمودية السرد، تعدد الرواة، القصة داخل قصة، وثانيهما هو استخدام اللغة الرمزية المعجزة المستمدة من معجم المتصوفة والمعجم القرآني وكثافة الرمز الأسطوري»[1] .

يبين هذا النّص أهم النقاط التي استمدها "المسعدي من التراث السّردي القديم المتمثل في الحديث والخبر، ويتضح ذلك بطريقة سرده للأحداث، والبناء اللغوي الذي استمده من المعجم الصوفي والمعجم القرآني، وأشار أيضاً إلى تقنيات الرواية الجديدة التي وظفها في متن هذه الرواية.

تفاعلت الأجناس الأدبية التراثية القديمة في هذه الرواية، ويظهر ذلك من خلال عنصر "الحكي"، الذي يعتبر عنصراً أصيلاً في الأشكال السّردية القديمة، الذي وظفته العديد من القصص والحكايات، ويتمثل ذلك في "الجملة الاستهلالية" «**حدّث أبو هريرة قال**» [2].

فالنّص السّردي القديم وظف الجمل الاستهلالية، وما يسمى أيضاً بالجمل الافتتاحية، وهو معروف في جميع الأشكال التراثية (الأسطورة، السيرة، الملحمة، القصة، المقامات، الخطابة). وهذا ما نجده في حكاية ألف ليلة وليلة، الذي لجأت إليه شهرزاد لتتخلص من شرّ الملك شهريار، فتقول:« **بلغني أيها الملك السعيد**»[3].

إن "توظيف مثل هذه الجمل الاستهلالية لم يكن عشوائياً، بل هذا الافتتاح يُحدث ما يسمى بعنصر التشويق في نفسية المتلقي، لينتظر أن يسمع أخباراً أو حكايات مشوقة، فـ"شهرزاد" كانت تعرف جيداً أن الملك لم يكن سعيداً، لذلك استعملت هذه الجملة كنوع من الاتفاقية.

---

[1] وداد بن عافية، توظيف التراث في رواية "حدث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي، مجلة الأثر، العدد 27، جامعة باتنة1، الجزائر، ديسمبر 2016، ص 153.

[2] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 43.

[3] ألف ليلة وليلة، التزام: سعيد علي الخصوصي، مج1، مطبعة بولاق الأميرية، مصر،1280 هـ، ص 02.

وهذا ما نجده أيضاً في كتاب كليلة ودمنة «**قال بُزُرجِمِهر، قال دَبَشليم، قال الملك للفيلسوف**»[1]. فلهذه الجمل الافتتاحية دور كبير في عنصر الحكي، فهو يهيئ المتلقي نفسياً للإصغاء وليخبره أن هناك حكاية ما ستروى عليه، وبالتالي هذا ما يخلق عنصر التشويق لديه.

بالإضافة إلى الجملة الاستهلالية، نجد عنصر آخر يوحي بنا إلى التراث وهو "بطل الرواية"، من الملاحظ أنّ البطل "أبو هريرة" يميل أكثر إلى البطل الأسطوري، رغم أنّه في البداية كان إنسان عادي، إلى أنه تحول من الإنسان البسيط والعادي إلى إنسان غير طبيعي بإمكانه رؤية الكائنات الغيبية تماماً مثلما يحدث مع أبطال السّير والملاحم.

فهنا "أبو هريرة" باعتباره بطل الحكاية لعب دور يتخلله عنصر الخيال فتحدث معه أمور خارقة للعادة في قوله:« **ومضت ساعة، ثم إذا هو يُومئ بيده أنِ اصعَدْ في الكثيب. فصعدت فرأيت على رأس الكثيب المقابل من وجه الشرق شبحين. وكانا عاليا فكأنهما على صفحة السماء المُبيضّة**»[2]. يظهر لنا من خلال هذا المقطع أن "أبو هريرة" باستطاعته أن يتعامل مع الكائنات الغيبية "الشبحية "، إذ استطاع أن يسمعها وهي تغني ويراها ترقص، وهذا ما يثبت قدرة "المسعدي" على التصوير في بناء بطل حقيقي واقعي بصورة بطل ملحمي أو أسطوري، يحمل أبعاد إنسانية معاصرة.

كأن "المسعدي" رغب أن يخلق بطل يستطيع أن يواجه به العدم بقدرته على رؤية العالم الماورائي، ويخلق لنفسه السّعادة التي لم يستطع الإنسان الطبيعي أن يكتسبها عن طريق إيمانه بالواقع.

[1] عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، تح: عبد الوهاب عزام وطه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، 2012، ص 53-74-124.

[2] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 44-45.

يظهر وجود الرمز الأسطوري جليا في الرواية من خلال توظيف "المسعدي" لطقس الرقص في أسطورة " «**أساف ونائلة**»[1]، أسطورة الحب الأبدي في الجاهلية إذ يقال أنه شيدوا لهما تمثالاً على رأس الكعبة و كانا رمزا للحب وهذا يظهر من خلال شكل التمثال المنحوت على شكل عناق، فكان الناس يتباركون الحب منهما، ومنه أيضاً يخلق السّعادة من هذا الحب والزهو.

ب. **ومن الأصالة أيضاً ما يظهر على الشخصيات:**

تعددت الشخصيات في رواية "حدّث أبو هريرة قال..."، وكلها معجبة بشخصية أبو هريرة وهذا ما يظهر لنا من خلال حديثهم عنه، «**لقد تعددت الشخصيات الروائية في "حدث أبو هريرة قال..."، واختلفت في نفس الوقت علاقتها بالأحداث وبالشخصية المحورية أبو هريرة. ومن الملاحظات التي يجب سوقها إذا ما تحدثنا عن بقية الشخصيات وخصوصاً ريحانة، أن جل الشخصيات لا يمكن التحدث عنها إلا باعتبارها صدى لأبي هريرة تعكس وجهة نظرها سواء اتفقت معه أو لم تتفق لأن أفكار أبي هريرة ورؤيته للكون والحياة عادة ما تعرف من خلال الحالات النقيضة لها**»[2] . فكل شخصيات هذه الرواية تتحرك وتتجاوب مع الشخصية المحورية، وحينما ندرس كل شخصية نجدها تتسم بالغرابة، ومحبة للحياة، ولها أسلوبها وطريقتها الخاصة في العيش والعبادة.

وككل الشخصيات المتواجدة في أي نوع من الأشكال السّردية التراثية هناك شخصيات محورية(رئيسية) وأخرى ثانوية.

1. **الشخصية الرئيسية:** "أبو هريرة".

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 67.

[2] مسعودة قطش، الراوي والمنظور السردي–رواية "حدث أبو هريرة قال "، ص 140–141.

إن تحدثنا عن الشخصية الرئيسية في هذه الرواية المتمثلة في "أبو هريرة"، نجد "المسعدي" لا يقصد من بطل روايته "أبو هريرة الصحابي" المعروف في التراث الدّيني الإسلامي، بل هو يقصد شخصية أخرى لقوله في هامش مقدمة الرواية:« **في رواية أبا هريرة ثلاثة: أوّلهم الصحابي رضي الله عنه وثانيهم النحوي وثالثهم هذا**»[1]. فمن يقصد "المسعدي" بهذا؟، هل يريد أن يخبرنا من البداية ويوضح لنا أنّه لا يقصد "أبي هريرة" الصحابي، هنا يريد أن يحرض قارئه على البحث والتفكير عن هوية هذا الرجل الذي خلقه في نصّه الروائي.

لكن السؤال لما اختار هذه الشخصية الدّينية بالذات؟، واتخذ منه شخصية خيالية، يقول الناقد "**توفيق بكار**":« **فكما بعث المسعدي أبا هريرة اسما ومعنى من أعماق الماضي كذلك بعثه شكلا وأسلوباً في تناسق فني متين**»[2]. ومن خلال هذا البعث أراد إحياء شخصية "أبو هريرة" الصحابي من العدم، في شخصية وروح أخرى لها علاقة بالشاعر "**أبي العتاهية**"، والفيلسوف الألماني " **نيتشه Friedrich nietzs**"، و" **هولدرلاين فردريش Friedrich Hölderlin**". وهذا يحيلنا مباشرة إلى أنّ "المسعدي" دمج بين ثقافتين: ثقافة عربية وثقافة غربية، أو أراد أن يربط هذه الشخصية بالعدم، ويعطيها حياة جديدة تكسب الوعي العدمي، ليبحث عن السّعادة في الحياة.

يظهر لنا هدف "المسعدي" من خلال توظيفه لهذه الشخصية في قوله: «**ولعلّ أجدّ ما فيه بعد قصّتك الباطنة، روحُ أبي هريرة، لأنّها تنتسب إلى أقدم الأقدمين وتودّ أن تنتسب إليك**»[3]. فروح أبي هريرة الصحابي، لم تمت بل متواجدة في كلّ زمان ومكان وفي كلّ جسّد إنساني، وتود أن تنتسب إلى كلّ نفس بشرية.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

[3] المصدر نفسه، ص 12.

فهي بمثابة دعوة للقارئ أن يكون في محل "أبو هريرة"، بإمكانه أن يطلب الحياة، يسأل عن أي شيء في الوجود، ومن حقه أن يملك الفكر والإيمان، ويحمل الحب والكراهية، يتصف بالزهد والفجور، "فأبو هريرة" شخصية لا تقبل بكل شيء، بل تشك في الأمور الدّينية والدنيوية، إذا رغبت في شيء حققته ولن يمنعه شيء في ذلك، وإن لم يستطع يسأل عن السبب، وهذا دليل اقتباسه أو ما نسميه"بالظاهرة التناص" لنص "**نيتشهnietzs** " الذي يحيلنا مباشرة إلى الفكر العدمي، كونه يضع علامة استفهام أمام كلّ قضية تواجهه.

ومن خلاله يدعو القارئ إلى تبني الفكر العدمي لإعادة فهم الوجود، و يشير إلى أن التشدد في الدين والفكر هو قسوة للنفس، وطلب المعرفة هو الحل الأمثل للشعوب، وهذا في قول نيتشه:«**إذا ذهب صدقي فقد عميت. فإذا أردتُ المعرفة فقد أردتُ الصدق أعني الشدّة والتضييق على نفسي والقساوة لا تلين**»[1]. فالمعرفة هي السّلاح الوحيد الذي على الإنسان المعاصر أن يتخذه ليواجه به الفيضان الثقافي، والاستبداد السّياسي، والقلق الوجودي، والفكر العدمي هو الوسيلة لتخلص من قسوة الحياة.

ومن جهة أخرى يصف لنا الناقد "**توفيق بكار**" شخصية "أبي هريرة" قائلاً: «**لا أظنّ قريحتنا الروائية خلقت أقوى ولا أبعث على الدهش من شخصية أبي هريرة، كائن شديد الغرابة يمتزج فيه الصوفي بالمغامر، يهيم باللانهاية كعشاق الحق قديماً وله وجدهم، جريء، يحب المجازفة كهواة المخاطر من هذا العصر**»[2] . شخصية "أبي هريرة" حسب هذا المقطع تتسم بالغرابة في طريقة التفكير والعيش، شخص صوفي ومغامر محب للحياة في الآن ذاته، يحب المغامرة والمجازفة ولا يخشى المخاطر، ويحب البحث والتنقل من مكان إلى آخر، وهذا ما يخلق فيه حب الاستطلاع والمعرفة.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

وهذه من أهم صفات الإنسان العدمي الذي ينكر كل القيم ولا يعترف بكل أشكال السلطة التي تمنعه من تحقيق سعادته وذاته في الحياة، لذلك نجده يتسم بالغرابة واختلاف في التفكير ونظرنه للحياة والكون وخالقه ومخلوقاته.

2. الشخصيات الثانوية:

ريحانة: جاء في الأحاديث النبوية، أنّ اسم "ريحانة" هي بنت " زيد بن عمرو من بني النضير، وكانت معروفة في قبيلتها بعلمها وجمالها، وبمكانتها الرفيعة، وبعد إسلامها تزوجها الرسول عليه الصّلاة والسّلام، الذي أعجب بأدبها وحسن تدبيرها للأمور.

أمّا "ريحانة" "المسعدي"، تختلف عن ريحانة النبي، بأخلاقها لكن كانت هي الأخرى توصف بنفس الخصال من الجمال، ما جعل أحد رجال القبيلة يدعى ب "لبيد" يهيم بها:«**كانت ريحانة من سبيانا. سباها في بعض غزواتنا بالحيرة منا يقال له لبيد**»[1] .

أعجب شبان الحي ب"ريحانة" إذ تعاشر الواحد منهم وتهجره إلى غيره، ما أثار غيرة النساء عليها فشكيناها إلى "لبيد" الذي أعتقها حينما طلبت منه ذلك، لكنها هجرته وخلفته مجنونا«**فجن لبيد، فهو إلى اليوم في أهله بوادي حرّان، يخرج كلّ يوم إلى سمرَة هناك، فيجلس ويقول في ريحانة من الشعر ما لا يُفهم ولا يُحفظ**»[2].

فكانت ريحانة من بين النساء اللواتي يحبن المرح والغناء والترحال، وكانت رمز الحياة و السّعادة ومصدر اللّذة عند "أبي هريرة"، فأحبها وأحبته حينما كان حيّاً ولا تزال تترحم عليه وهو ميتاً « **كانت لا تتحدّث عن أبي هريرة إلاّ كان آخر قولها:"رحم الله أبا هريرة"**»[3].

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 53.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

[3] المصدر نفسه، ص 65.

وكل هذا الحب الذي تكنه لأبي هريرة جعلها "المسعدي" تعتبر أحد الشخصيات الثانية من حيث الأهمية بعد "أبي هريرة"، والدليل عن ذلك حينما خصص لها حديثاً خاصاً وهو «**حديث المزح والجد**»[1]. الذي تحدث فيه عن صفات "ريحانة" وعلاقاتها الكثيرة، كما نجدها في الأحاديث الأخرى مرتبطة "بأبي هريرة" وأحاديثه، فدلالة هذه الشخصية هي مصدر للسعادة واللذة وحضور الجسّد.

ظلمة: كان يضرب بها المثل في الفجور ويقال" أقود من ظلمة"، وهذا حسب ما وردفي معجم الأمثال "**للميداني**":« **هي امرأة من هذيل، وكانت فاجرة في شبابها حتى عجزت، ثم قادت حتى أقعدت، ثم اتخذت تيساً فكانت تطرقه الناس، فسئلت عن ذلك، فقالت: إني أرتاح إلى نبيبه على ما بي من الهرم، وسئلت: من أنكح الناس ؟ فقالت الأعمى العفيف، فحدث عنوانه بهذا الحديث وكان مكفوفاً، فقال: قاتلها الله من عالمه بأسباب الطروقة(...) فقال خذوا سمعت ظلمة وكانت من عجائزنا تقول إذا أنا مت فأحرقوني بالنار ثم اجمعوا رمادي في صرة وأتربوا به كتب الأحباب فإنهم يجتمعون لا محالة**»[2].

هذه حالة ظلمة العجوز التي كسرت معايير الأخلاق و استسلمت لنزواتها وشهواتها، فكانت هي الأخرى رمز للجسد واللذة، لكنها حملت بعداً آخر غير اللذة والجسد مقارنة ب"ريحانة" فهي في هذه الرواية بتحديد استخدمها "المسعدي" لإثارة قضية الدين، وربطها بالعدم الذي نفى القيم الدينية لخلوها من جوهرها الروحي، وليثبت أن الدين لم يعد قادراً على توفير السّعادة والأمان للإنسان الحديث.

لذلك هو اختلفت شخصية ظلمة في هذه الرواية عن ما جاء في التراث، كأن المسعدي أراد تنظيف مكانتها وتجميل صورتها، فكانت هي المرأة الثانية التي أقام معها "أبي هريرة" بعد رحيله

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 51.

[2] الميداني أبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، مجمع الأمثال، ج2، المعاونية الثقافية للأستانة الرضوية المقدسة، إيران، 1366هـ، ص 70.

عن ريحانة،«**وجاءني يوماً فقال إني راحل عنك**»[1]، اتخذت ظلمة سلوك آخر وهو النفور من الرجال والشهوات الجسّدية، إلاّ أنّ تعرفت إلى "أبي هريرة" في دير العذارى،«**حدثتني ظلمة قالت: أول عهدي بأبي هريرة يوم طرق علينا بالدير**»[2]، الذي أيقض فيها شعور الأنوثة واللذة الجسّدية«**ثم بقينا أياماً بمحرابي، والدير يحسبنا نتعبد ونبتهل وإنما كنّا في الشيطان، وكان أبو هريرة يقول: الآن علمتُ وعلمتِ أن اللذة لا تُغْلَب**»[3].

استطاع "أبي هريرة" بقدرته الحسية أن يحرر "ظلمة" من الفكر والتسلط الدّيني وعالم الترهب وإخراجها من الدير، إذ أظهر لها حقيقة إيمان المتعبدون في الدير الذين لا يملكون إيمانا حقيقياً بل يهيمون أنفسهم بالإيمان.

شخصية "ظلمة " في هذا الحديث رمز للعجز والرضوخ والاستسلام، وصورة لعجز الجانب الروحي أمام المادة الذي يتمثل في الجسد، فكان اختيار "المسعدي" لهذه الشخصية لم يكن عبثاً بل قصد أن يثبت ضعف الإيمان أمام سلطة الجسّد في أي مكان حتى في الدير، والتيس أيضاً هو رمز للجنس والغريزة الحيوانية، وهي دعوة لطلب اللذة والبحث عن السّعادة.

من الصعب أن يتغلب ضعيف الإيمان عن لّذة الجسّد الذي مصيره الفناء و التراب، لذلك فضلت ظلمة أن يحرق جسدها كي لا تدنس التراب الذي ستدفن فيه، ويترب به كتب الأحباب، والكتب رمز للفكر والحكمة، ورفضها أيضاً لدفن جسدها هو عبارة عن ردة فعل من العدم، الذي ترمز إليه المقبرة والدفن، فرمزية الكتب والدفن هو دعوة للتفكير في الفكر العدمي، الذي ينال من اللذة والسّعادة.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 89.

[2] المصدر نفسه، ص150.

[3] المصدر نفسه، 154.

أبو المدائن: جاء في مواضع كثيرة فهو من خاصة "أبي هريرة"، إذ روى عنه عدّة أحاديث وهي: «حديث القيامة»[1]، «حديث الشوق والوحدة»[2]، «حديث الحاجة»[3]،«حديث الجمود»[4]،«حديث البعث الآخر»[5]، كثرة وجوده في هذه الأحاديث دال عن صداقته "لأبي هريرة"، وهذه إحالة إلى أصحاب الصحابي "أبي هريرة رضي الله عنه" حينما يجتمع مع الصحابة لرواية الأحاديث التي جاءت عن الرسول صلى الله عليه وسلم، الفرق قط بين هذا الاجتماع وذاك هو طبيعة الأحاديث والأكل والمشرب.

كهلان: كان من صعاليك العرب وشِداد لصوصها، جاء في «حديث الكلب»[6]، وجاء أيضاً في «حديث العدد»[7]. وما يجمعه مع "أبي هريرة" هو الشبه في الطباع وعدم الاستقرار، إذ تعاطف معه حينما كان وحيداً مريضاً.

أبو رغال: كان معروفاً بمكره، وكان رمزاً للخيانة ويقال أن الحجاج يرجمون قبره وحتى النبي صلى الله عليه وسلم قد فعل ذلك، أمّا حسب ما جاء في الرواية هو رجل حكيم و ماهر في السّباحة.

---

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 73.

[2] المصدر نفسه، ص 97.

[3] المصدر نفسه، ص 107.

[4] المصدر نفسه، ص 183.

[5] المصدر نفسه، ص 187.

[6] المصدر نفسه، ص 120.

[7] المصدر نفسه، ص 129.

الفصل الثاني

تحليل موضوعات العدمية والسّعادة في نّص«حدّث أبو هريرة قال...»لـ"محمود المسعدي".

عرض عن "أبي هريرة" أن يعلمه السّباحة لكنه يرفض لقلة معرفته، والسّباحة هنا رمز للجسّد والبحر رمز للحزن والتعاسة، فلجأ "أبو رغال" للبحر حينما أخفق في خلق ذلك المجتمع الذي يريده وفقد إيمانه بالناس جميعاً، فانفرد بنفسه، فكان البحر هو المكان الوحيد الذي يحس به المرء بالوحدة والإحساس بالذات، وحينما يتحد الجسّد بمياه البحر يحس المرء بذلك الفرق الموجود بين الجسّد والروح.

والسؤال الذي نطرحه هنا ما علاقة "أبي هريرة" بالبحر؟، «**يقول أبي هريرة: وإني لفوق البحر يوماً على جبل مشرف إذ جاء رجل كالناسك فجلس بقربي وهو مطرق ساكن كالبيت الحرام. فأقبلت عليه أتأمله فإذا هو في عظمة الفيل وعليه سمة الحكمة والجلال**»[1]. كان "أبي هريرة" يبحث من خلال رحلاته عن الحكمة في كل شيء وفي كل مكان، ونفس الأمر لدى "أبو رغال" الذي فتش عن الحكمة في البحر، وشاء القدر أن يجمعهما في المكان ذاته، فالبحر يحمل عدّة دلالات شعرية ورمزية، فمثلما استطاع أن يحمل الجسّد بإمكانه أن يحمل هموم النفس .

لو ندرس رمزية ودلالة البحر في الأدب ونسقطها على شخصية "أبي هريرة"، نجدها تفسر حالته وغايته من الحياة، نحو: البحر رمز لرومانسية والعشق والحرمان لكن "أبي هريرة" لم يكن رومانسياً مع النسوة التي عرفهن في مختلف مراحل حياته، البحر رمز لحركة الحياة وعدم استقرارها وعمق الوجود، البحث في المجهول، الهلاك والمخاطر، رمز غياب الوطن ، رمز للحكايات الشعبية، رمز الهجرة والمجهول، رمز للحرية والمجازفة، رمز للمناجاة والإصغاء، وأخيراً هو رمز للرعب والخوف.

أمّا رمزية هذه الشخصيات، هو عبارة عن بعثها من الأموات خاصة وأن هذه الأسماء لم تعد تستخدم في عصرنا الحديث، ما يدل على أن "المسعدي" سحبها من بين الأموات أو من العدم، ليعطيها حياة جديدة تستحق السّعادة، ويشير أيضاً إلى العدم الذي يقضي على هذه الحياة.

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال... ، 172.

هناك شخصيات أخرى غير هذه لكن حضورها قليل مقارنه بتلك التي ذكرناها لأن علاقتهم ب"أبي هريرة" قليلة جدا ومن بينهم زوجته التي كان لها حظ قليل مقارنة ب "ريحانة وظلمة".

جاءت في "حديث القيامة" على لسان "أبو المدائن"،«**فلما توسطت الفناء انشق فلق الصاعقة فأخذتها وقد اشتعلت كأنها ملك من نور**»[1]،فهو لم يستطع أن يردع العدم في إبقائها أو جعلها خالدة،وتلك الجارية التي عرفها في الكعبة وعشقها وقال فيها شعراً ولما كشفت عن وجهها وجدها قبيحة الوجه وهذا يدل على قبح الوجود، بالإضافة إلى مغنية تدعى "حبابة"، هذا يعني أن العدم لم يسمح ل"أبو هريرة أن يحيى حياة سعيدة مع أحبته، بل هو دائماً ما يقضي عليها ويأخذ منه كل ما هو جميل، وهذا رمزية القبح والموت والغياب.

وكذلك هؤلاء الرواة الذين تحدثوا عنه: أبي سعد في "حديث الوضع"، هشام بن حارثة، أبي عبيدة في "حديث الجماعة والوحشة"، أبو إسحاق عمرو بن زيادة السعدي، في "حديث العمى"، حرب بن سليمان في "حديث الحمل"...وهناك أيضًا رواة يروون عن غيرهم «**حدث هشام بن حارثة عن أبي عبيدة قال**»[2]. وجميع هذه الأحاديث متصلة ومرتبطة بشخصية واحدة وهو "أبي هريرة".

ت. زمن الرواية:

الملاحظ في زمن هذه الرواية عبارة عن أزمنة تراثية، تشير إلى العدم الذي لم يسمح باستمرار الزمن بحيث تتسم هذه الأزمنة بالانتهاء والزوال نحو:

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال ...، ص 73.

[2] المصدر نفسه، ص 137.

- الفجر: «**فلما كان من الغد سبق الفجر إليّ**[1]»، والفجر هنا رمز النّور والولادة الجديدة وبداية البعث "لأبي هريرة"، البعث من العدم لطلب السّعادة والحياة.

- الدهر:« **ثم طواني الدهر**»[2]. رمز للقلق والغياب والاغتراب، وكلها تمثل العدم وغياب السّعادة.

- العشاء والليل: «**وكانت قد نامت فيه برودة الليل**»[3]، والليل هنا رمز للسكون، والهدوء، والتعبد والصّهر، وهو رمز لانتهاء النهار والنور والرحيل والغياب.

- الغروب: «**تأتيني غداً قبل الغروب وقد تطهرت**»[4]. الغروب هو رمز للنهاية والعدم والفناء.

ث. الأمكنة:

ارتبطت أمكنة هذه الرواية بزمن وقوع الأحداث، فمثلما اختلفت أزمنتها تعددت بالتالي عدد الأمكنة،« **فالزمن لم يعد مطلقاً بل نسبياً يختلف قياسه من مشهد إلى آخر، يلتوي، وينحني، ويتمدد ويؤثر ويتأثر، هذا بالإضافة إلى اندماجه مع المكان في قالب واحد يعرف بالزمان-المكان أو "الزمكان"spas-time**»[5]. يندمج الزمان والمكان في هذه الرواية من خلال ارتباطهما بطبيعة الشخصيات. وتتمثل هذه الأمكنة في:

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 56.

[3] المصدر نفسه ،ص 44.

[4] المصدر نفسه، ص 188.

[5] عبد اللطيف الصديقي، الزمان أبعاده وبنيته، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995، ص 29.

الأمكنة المنفتحة: الرمل(الصحراء)، «**ثم ترجلنا وأنخْنا راحلتينا وعقلناهما وجلسنا على الرمل**[1]».

هو رمز للحرية والفضاء الشاسع، والتحرر من كل القيود التي كبلت "أبي هريرة "، والتحرر من القيم الدينية والأخلاقية التي دعت إليها العدمية، التي أظهرت الظلام الفكري الدامس الذي كان يستوطن هذه الشخصية، فالعدمية هو الفكر الذي بعث "أبو هريرة" من بين الأموات ليكتشف قسوة تلك الحياة التي كان يحياها، ليبعث من جديد ويبحث عن الحكمة ومحاولة فهم الوجود وحقيقة الأمور ليرتقي فكرياً.

وما يدل على الرقي أيضاً "الجبل" الذي ذكر في أكثر من موضع ضمن الرواية، إذ يرمز للرقي والسمو لأنه يرتفع عن الأرض ويقرب من السّماء، كأنه يريد أن ينفصل عن الأرض ويتحد مع خالقه، والدليل عن هذا قوله:«**وإني لفوق البحر يوماً على جبل مشرف**»[2]. ورمز البحر هنا هو الطهارة و الرغبة في التخلص من ملذات الجسّد وشهواته وسلطته التي تجعل الإنسان عبداً له، ف"أبي هريرة" من خلال بحثه عن الحكمة في البحر والجبل هو الرغبة في الارتقاء عن العالم الوسخ ، والترفع بالالتقاء والإتحاد مع العالم العلوي.

والارتفاع رمز أيضاً للبحث في حقيقة الخالق و البحث عن طبيعة المخلوقات في البر والبحر، فهو لم يكتف بالبحث في البحث عن الحكمة في الناس فقط بل لجأ إلى البحر ليطرح المزيد من القضايا الكونية التي طرحها العدميون عن حقيقة الجسّد والروح.

الأمكنة المنغلقة: تعتبر هذه الأماكن (البيت، المسجد، الدير) بمثابة السجن ل"أبي هريرة"، في قوله:«**فقمت إلى بيتي وأحرقته**»، ويقول أيضاً أثناء مغادرته للبيت وانفصاله عن "ريحانة":«**قلت: وما الراحل بك؟ قال كره البيوت**»[3]. فالبيت والأماكن المغلقة الأخرى تعتبر بمثابة السّجن الذي

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال... ، ص 44.

[2] المرجع نفسه، ص 172.

[3] المصدر نفسه، ص 89.

يمنع الإنسان من تنفس الهواء النقي، والانتقال من مكان إلى آخر، فالبيت رمز للعلاقات العاطفية والروابط الاجتماعية مثل الزواج الذي يعتبر قيداً ل"أبي هريرة" لذلك أحرق البيت.

وهاجر "ريحانة" خوفاً أن تربطه بذلك الرابط المقدس، لذلك تخلص منه وخلص نفسه لينتقل من مكان لآخر، وهذا دليل على خروجه من مكة صحبة صديقه الذي لم يذكر لنا اسمه، فمكة كانت رمز للتقاليد والدين، وفي منظوره كان تدين زائف، لذلك هرب وتحرر من كل العادات والتقاليد التي بنيت عليها مكة في ذلك الزمان، والتحرر من الروابط والعلاقات الاجتماعية التي نكرها العدميون.

ج. **اللغة**:

الملاحظ من خلال لغة هذه الرواية أنها تنتسب للهوية الثقافية "للمسعدي"، وهذا يظهر من خلال دراستنا للغة الأدبية التي عبر بها عن أفكاره وغايته من تأليف هذه الرواية.

بحيث وظف فيها لغة فصيحة مستمدة من المعجم القرآني. تمكن "المسعدي" أن يخلق بهذه اللغة الإيحائية، والخيالية، والبلاغية المسجوعة أن يتلاعب بالألفاظ والمعاني، لتسافر بالقارئ إلى عالم الخيال والتأويل، وتعود به إلى زمن مقامات "الهمذاني"، وحكايات "الجاحظ". وبلغة المتصوفة **«يرن الكلام كأنه مقاطع قرآنية أهي آيات "كتاب جديد"»**[1].

فهي لم تكن بسيطة على الإطلاق بل هي لغة مكثفة تخلق في النّص الغموض تستدعي الدّراسة والتحليل لنكشف بها أفكاره الفلسفية والوجودية، «**فالتشخيص الأدبي للغة يأخذ مياسم بحث باللغة وفيها لإغنائها وتطويعها كي تحتضن الأسئلة المتناسلة، تلك التي يتداخل فيها الذاتي بالجماعي، والخصوصي بالكوني، والتراثي بالحداثي، والمعيشي بالمستعاد، والتاريخي باليومي، والواقعي بالعجائبي**»[2].

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 27.

[2] عبد الحميد عقّار، الرواية المغاربية، ص 84.

اللغة الأدبية في الأخير هي ثقافة المبدع ونتاجه، فمهما تنوعت التعاريف اللغوية إلاّ أن غايتها واحدة وهي لتحقيق التواصل والكشف عن فكر المبدع وثقافته في الوجود.

وبفضل تطور اللغة التفت النقاد والمفكرين إلى التراث في جميع مجلاته، فليس في الأدب فحسب، لأن المبدع الأدبي يصور في نصّه كل الفضاء المحيط به، وبما أن التراث يشكل هويته عاد إليه ليحييه بطريقة جديدة، ويجعله يتوافق مع عصره الراهن، ليكتسب بذلك التراث روح جديد من خلال توظيفه كرمز في الأدب المعاصر.

فكان حضور التراث في الأدب كعنصر دلالي وجمالي يخلق جو ثقافي قبل أي شيء، ف"المسعدي" من خلال توظيفه للتراث قبل أن نعرف الغاية منه، عبر عن ثقافته التي ينتمي إليها "الثقافة العربية الإسلامية"، وطبعاً بواسطة اللغة الأدبية استطاع أن يصور هذه الثقافة بأسلوب يستنطق به الفكر المعاصر في روح شخصية "أبي هريرة" الذي كافح لفهم حقيقة الوجود.

ومن خلال هذه اللغة التراثية طرح "محمود المسعدي" الفكر العدمي بطريقة خفية، باختفاء المعنى في الألفاظ، فطرح هذه الأفكار بلغة مفارقة وازدواج في المعنى، ومراوغة في الأداء يرمز إلى عدمية السّعادة التي تتنافر بالتضاد مع العدم الذي لم يسمح لها بالظهور والخلود.

2. مظاهر التحديث:

استطاع "المسعدي" بأفكاره الفلسفية الوجودية، أن يواكب التحول الثقافي والحضاري الذي شهده العالم في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ عرف الأدب في هذه المرحة تغييراً جذرياً على مستوى أشكال الكتابة الأدبية، وهذا بعد ظهور الإيديولوجيات، اهتم الأدب بالإنسان ووجوده وعلاقاته واعتقاداته، فكان هو الآخر ملزماً أن يواكب هذا التحول ويطرح العديد من الثقافات، والديانات والمعتقدات، والأفكار الفلسفية كالوجودية والعدمية وغيرها.

الفصل الثاني

تحليل موضوعات العدمية والسّعادة في نّص«حدّث أبو هريرة قال...»لـ"محمود المسعدي".

صوّر الأدب معاناة الإنسان من الحروب التي لم تنتهي عبر العصور، والرغبة في الاستقلال عن المستعمرات والغزوات والعديد من الصّراعات، إذ اعتبر الباحثون حقبة الستينات من أهم الفترات التي شهدت تناقضات وتغيرات كثيرة « **أمّا حقبة الستينّات فقد شهدت آمالاً عظيمة وإخفاءات فاجعة، إنجازات وإحباطات وطنّية، أمجاداً وآلاماً وتغيّرات عميقة المدى في العلاقات الاجتماعيّة لعلّها غير مسبوقة في التّاريخ الحديث للمنطقة العربيّة. أما في السبعينات والثمانينات فقد عرفت البلاد العربيّة سيادة "القيم" الاستهلاكيّة المتصاعدة، وانحسار الأيديولوجيّات والممارسات"لاشتراكيّة" على السّواء، ونزيف العقول، وانفجارات العنف الطائفي بين الحين والحين»**[1]،

وبالإضافة إلى هذه الحروب العالمية عرف العالم العربي نوع جديد من الاستعمار الداخلي وهو ما يعرف بالاستبداد السّياسي الذي نشر سلطته كالسّرطان الذي ينتشر في جميع الأعضاء الجسّدية، فنشر القمع والتخويف والترهيب في النفوس، وصّار الدّين عاجز على إنقاذ الأرواح من التفكك والتلاشي، فصّار هو الآخر سلطة قمعية ترهب البشر، ما جعلهم ينفرون منه ويتبنون إيديولوجيات وثقافات جديدة كالفكر العدمي، الذي طرح كل القضايا الدّينية والسّياسية ونقدها ومحاولة تدميرها.

تعتبر الرواية من أهم الأشكال التي عبرت عن القضايا الإنسانية، فصورت حياة الإنسان ونجاحاته وانكساراته، وبعدما صّارت الرواية التقليدية غير قادرة على التعبير عن هذا التغيير المفاجئ في حياة الإنسان المعاصر وقلقه الدائم وإحساسه بعبثية الوجود وعدمية القيم وغياب القيمة والذات الإنسانية.

[1] ادوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993، ص 10.

بحث الأديب عن وسائل وفنون وتقنيات أخرى تستطيع أن تلمس الواقع بطريقة فنية جمالية تناسب هذه التحولات، لتظهر بذلك الرواية على شكلها الجديد وهو ما يسمى بالرواية الجديدة أو الحداثية "الحساسية الجديدة"، منه كيف تناولت الرواية الجديدة موضوعات العدمية و السّعادة؟.

أ. مفهوم الرواية الحديثة:

ظهر مصطلح الرواية الحديثة في القرن العشرين، بحيث وفد إلى الوجود في الغرب مع الكتاب الفرنسيين،« **إنّ مصطلح** "**رواية حداثية**"، **ومصطلح** "**رواية تحليل نفسي**" **ومصطلح** "**رواية نفسية**" **مصطلحات ظهرت مع غيرها من مصطلحات أخرى في منتصف القرن العشرين، مع ظهور تغيّر في الشكل الروائي على يد جماعة من الكتاب الفرنسيين. وأهم ما تتميز به الرواية الجديدة أو الحداثية ثورتها على القواعد، والتقاليد الجمالية التي كانت سائدة في كتابة الرواية قبل هذا التاريخ والتي توصف بأنها تقليدية»**[1].

ونعني بمصطلح الرواية الجديدة هو شكل جديد من الكتابة يشير إلى تطور إبداعي في النّصوص الأدبية، وأهم ما يميزها حسب "سمير حجازي" هو الثورة على القواعد التي عرفتها الرواية التقليدية« **مصطلح يشير إلى الشخصية، والحبكة، والزمان، والمكان، والحدث، واللغة، والمنطق القائم على تعليل العلاقة بين هذه العناصر وربط بعضها ببعض، واعتبار الشخصية كائناً حيّاً له وجود مادي وجسماني تدور حوله الأحداث»**[2]. تتمثل الحساسية الجديدة في تجاوز كلّ سّيمات وخصائص الرواية التقليدية، بالبحث عن أشياء وخصائص جديدة لم يسبق لها الوجود.

فمثلما رفض الإنسان كل أشكال السلطة رفضت الرواية الجديدة مقومات الرواية التقليدية باعتبارها نوع من السّلطة، فرفضت محاكاة الواقع وانتقدته بإبداع نظام جديد وتقنيات كتابية جديدة

[1] سمير حجازي، المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص 178.

[2] المرجع نفسه، ص 183.

بتمثيله بطريقة رمزية مجردة، وهذا بالخوض في غمار التجريب«**أليس التجريب مرتبطاً دوما بالتيارات الفنية الجديدة آن ظهورها، ومن ثم فإنه-بوصف التجريب مفهوما- يحمل بذور عدميته وفنائه، وذلك عندما يدخل دائرة الإقرار، إذ ما يفتأ أن يفنى ليبدأ من جديد مع تيار أدبي آخر، وتوجه أدبي جديد قد تفرضه ذائقة التلقي، وقد تفرضه طبيعة التطور في الإبداع ذاته**»[1] .

التجريب حسب "محمود الضبع" مرتبط دائماً بالتيارات الجديدة، فهو يحمل بذور الفناء والعدم حينما يكون الفن سائد ومعروف و قد مرّ عليه وقت طويل منذ نشأته، فالتجريب يبحث في تقنيات جديدة، تجعل القارئ يتعامل مع النّص الإبداعي كلوحة فنية تستدعي الوقوف عند تشكيلها ومعانيها وغموضها ودلالتها الغائبة إلاّ بتحليل لغتها الرّمزية.

حينما ظهر التجريب في السّاحة الأدبية ودعا لتبني الخصائص الفنية الجديدة المستحدثة، أبدع الروائيون العرب سواء في المشرق أو في المغرب العربي، خصائص فنية خاصة بهم وبهويتهم الثقافية.

وهذا ما جاء به "المسعدي" في روايته "حدّث أبو هريرة قال..." ، إذ نلحظ فيها بعض خصائص الرواية الجديدة،« **ومن هنا، تجيء تقنّيات الحساسّية الجديدة: كسر الترتيب السّرديّ الاطراديّ، فك العقدة التقليديّة، الغوص إلى الدّاخل لا التعلّق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السّائر في خطّ مستقيم، تراكيب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللّغة المكرسة، ورميها -نهائياً- خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة "الواقع" لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشّعر، مساءلة-إن لم تكن مداهمة- الشّكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللّغة السّائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة "الأنا" لا للتّعبير عن العاطفة والشّجن، بل لتعرية أغوار الذّات، وصولاً إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة، التي يمكن أن أسمّيها "ما**

[1] محمود الضبع، الرواية الجديدة(قراءة في المشهد العربي المعاصر)، دط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010، ص 18.

بين الذّاتيّات" والتي تحلّ- الآن- محلّ "موضوعيّة"، وغيرها من التقنيّات»[1]. انطلاقا من هذه التقنيات التي تتميز بها الرواية الجديدة، سنحاول أن نتطرق إلى أهم الخصائص الحداثية التي وظفها "المسعدي" في روايته "حدّث أبو هريرة قال...".

ب. خصائص الرواية الحديثة في متن رواية "حدث أبو هريرة قال...".

تعددت البنية الثقافية في هذه الرواية، إذ اعتمد صاحبها على اللعب بالأفكار، بواسطة اللغة الإيحائية التي عبّر بها عن أفكاره ومثّلها تمثيلاً رمزياً مجرداً، بعيداً عن المحاكاة التي تعكس الواقع مثلما تفعل الرواية الواقعية.

حيث تميزت لغة هذه الرواية بالإيحاء والتضمين والتكثيف، فانتقلت من اللغة الخطابية التي تعتمد على الإفصاح إلى لغة التلميح والإيحاء وما يسمى في العلم اللغوي ب(اللغة الصامتة، أو اللامنطوقة)، وما يسمى أيضا بالمفارقة اللغوية، إذ عبر بها "محمود المسعدي" عن فكره الفلسفي، وصّور موضوعات العدمية والسّعادة على شكل ثنائيات متضادة، تتسابق في الوجود والحضور والغياب.

وهذه اللغة هو ما جعل الرواية تتسم بالغموض لتتطلب دارساً حقيقياً قادراً على تفكيك شفرات النّص وتأويل الرموز، فلم تعد اللغة الروائية لغة عادية بل تحمل العديد من الوظائف تسحب إليها القارئ «**يستطيع المتفحص لوظيفة اللغة الطبيعية في الأدب أن يتبين بسهولة أنها تؤدي مجموعة من الوظائف، فثمة على سبيل المثال وظيفة معرفية(...)، وجملة من المعارف الإنسانية(...) وثمة بعد ذلك معارف تاريخية(...) وهناك معارف علمية(...) وثمة وظيفة توجيهية تؤديها هذه الأداة تتمثل بالإيحاء للقارئ**»[2].

[1] ادوار الخرّاط، الحساسية الجديدة، ص 11-12.

[2] عبد الله محمد الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ط1، دار الفكر، دمشق، 2004، ص 76-77.

نظرا لهذه الوظائف الكثيرة التي تحملها اللغة، لم يعد النّص الروائي نصاً مباشراً، فكان على القارئ أن يساهم في إنتاج النّص لا استهلاكه فحسب، وإنّما أن يقوم بدور المنتج الثاني من خلال ملء تلك الفراغات والبياض الدلالي الذي تنتجه الرّموز ليكتمل ذلك العالم الخيالي الذي خلقه الروائي. و هذا ما يتطلب لقارئ "المسعدي" الذي وظف المعجم اللغوي السّردي الكلاسيكي و التراثي المكثف، ليعبر بها عن أفكاره وتجربته الوجودية؛ الوجود والعدم، الحب والتصوف، اللذة والتدين، الموت والحياة، الألّم والسّعادة..

تعددت الرؤى والمنظورات السّردية والأصوات السّاردة في هذه الرواية « **لقد أقصى التعدد الرهيب في "حدث أبو هريرة قال..." على مستوى الأحداث والمتحدثين داخل الحديث الواحد إلى تعدد الرؤى ووجهات النظر، فقد يختار الراوي أن يكون رائياً، كما يمكن أن يأخذ برؤية شخصية حكائية، وقد تزاوج بين رؤيته ورؤيتها في عرض الأحداث. في حديث الحكمة يكون الراوي أبو هريرة رائياً لأنه يتحدث عن نفسه، فتعرف على ما يدور بداخله من أفكار وخواطر، يرويها بضمير الغائب ولذلك فأبو هريرة هنا بمثابة الراوي والمبئر للحديث في آن واحد**»[1].

فالدارس لهذه الرواية يكشف هذا التعدد من خلال تبادل الأدوار ما بين الرواة (حدث رجل من الأنمار قال: ص53،كانت ريحانة تحدثنا فتقول: ص 45، حدث أبو المدائن، ص 65، روي عن أبي سعد قال: حدثت ريحانة قالت: ص83، حدث أبو هريرة قال: ص93،حدث معن بن سليمان قال: ص 101، قال أبو عبيدة قال، ص113، حدث كهلان قال ص 119...) وهذا التعدد للرواة التي تقوم بالأفعال السّردية تارة و تقوم بروايتها تارة أخرى، يجعلنا أمام مجموعة من الأخبار والأحاديث.

انتقل "المسعدي" من السّرد المتسلسل إلى السّرد المتقطع(كسر العمود السردي)، وهذا ما نلاحظه من خلال تقسيم أحداث الرواية إلى مشاهد (اثنان وعشرون مشهد من حديث البعث الأول

[1] مسعودة قطش، الراوي والمنظور السردي، رواية "حدث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي، ص 138.

إلى حديث البعث الآخر)، مما جعل من الأحاديث تبدو مستقلة وغير مترابطة، لولا أن شخصية أبي هريرة" حافظت على اسمها الشخصي في جميع الأحاديث رغم تعدد الأصوات والأدوار، فهذه الشخصية هي من ربطت بين أحداث الرواية وشخصياتها.

والسؤال الذي نطرحه هنا لماذا وظف "محمود المسعدي" هذه التقنية "تعدد الأصوات"؟، هذا يحيلنا إلى إختلاف الوعي والثقافات والمعتقدات، أي هناك تعدد في أنماط الوعي لكل صوت، لأنّها اتخذت موقفاً معيناً في كل حديث، ما يجعلنا نقول أن "المسعدي" أثار هذه الاختلافات في المواقف المختلف ليعبر عن شيء واحد وهو الفكر الفلسفي الذي استطاع به أن يطرح إشكالية الوعي العدمي، الذي منع السّعادة من الظهور للوسط.

فتعدد هذه الأحاديث والمشاهد هو من كسر بنية السّرد، لتغيب بذلك "الحبكة" التي اعتبرت عنصراً مهماً في الرواية التقليدية، ما يعني أن "المسعدي" لم يهتم بالأحداث الذي تشكل عملية السّرد، بل سردها بطريقة مشوهة غير مرتبة زمنياً، «**قد جاءت حياته موزعة في فصول الرواية على ألسنة الرواة دون أن تخضع للترتيب الزمني ولا للتسلسل المنطقي على نحو غير متراتب، وكأنها مجموعة من الحكايات الخبرية التي اعتمدت أسلوب السرد المتقطع، فكل فصل مستقل عن الآخر في موضوعه وأحداثه لا يكاد يمت إليه بصلة لولا أن أبا هريرة هو القاسم المشترك بينهما... يمكن أن يفسر تحطيم الزمن وتكسر السرد بطابع التعدد الذي وسم الرواية لغياب الراوي المركزي وتعدد وجهات النظر فيها، فالرواة متعددون وكل واحد له منظوره الخاص في تقديم الأحداث**»[1].

فتعدد الرواة هو ما جعل لكل حدث قصة صغيرة، ما برز خاصة أخرى في هذه الرواية وهو ما يسمى "بتوليد قصة داخل قصة"، نحو :«**حدث هشام بن حارثة عن أبي عبيدة قال**»[2]،«**حدث**

[1] وداد بن عافية، توظيف التراث في رواية حدث أبو هريرة قال..."، ص 155.

[2] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 137.

مكين بن قيْمة السعدي قال: حدثني هشام بن أبي صفرة الهذلي قال»[1]. والغرض من هذا التداخل بين القصص وتقطيع عمودية السّرد هو تشتيت القارئ أو ما يسمى في "نظرية التلقي" بخرق أفق الانتظار، وهذا ما يحيلنا أيضاً إلى ظاهرة أخرى هو النّص المسكوت عنه فالقارئ هو المسئول عن استنطاقه وتصور أحداثه.

ومن أهم ما يدعو إلى استنطاقه هو الوعي العدمي الذي جاء في متن الرواية بطريقة غير مباشرة، بل بمفارقة لغوية تستدعي الوقوف للتحليل العميق لاكتشاف مواضيع العدمية والسّعادة التي تسلسلت سردياً بمعاني مصاحبة ومفارقة كالألم والقلق والاغتراب ...

انفتاح نص "حدّث أبو هريرة قال..." على العديد من الخطابات الأدبية الأخرى فاعتمد صاحبه على توظيف الرموز التراثية واستلهام التاريخ، فنلحظ تداخل الأنواع الفنّية الأدبية من خلال استلهامه للموروث السّردي العربي القديم وأساليبه(الشعر، فن الخبر، الأمثال...).

فحضور الشعر في هذه الرواية خاصةً جعلها تتميز بخصوصية أسلوبية، وهذا ما يسمى حديثاً بالظاهرة "التناصintertextualité"« **بعيداً عن أن يغلق النص على نفسه- أو على بنيته الخاصة أو إنتاجيته الخاصة- فإنه يفتح على نصوص أخرى "كل نص امتصاص وتحويل لنصوص أخرى "علاقات التناصintertextualité هذه يمكن أن تأخذ بطبيعة الحال أشكالاً متنوعة. يمكن أن نفكر في تصنيفها وفق نمذجة النصوص التي تشتغل في التناص: نصوص شفوية أو مكتوبة، "أدبية" أو غير أدبية، نماذج إيقاعية، قطع الكلم الاجتماعي، الخ، يمكن أيضاً أن نصنفها أيضاً وفق مقاييس شكلية»**[2].

[1] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 149.

[2] ميشال آريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 95.

فهذه الرواية عبارة عن تناص للموروث العربي، وتناص لأفكار الفلاسفة الغربيين، وتناص لبعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة، «**فقد تبين أن الرواية التي توظف التراث تظهر في شكل نص مركب تركيباً مزجياً من رواسب حقول نصية متعددة بعضها ينتمي إلى لغة القرآن وإيقاعه، وبعضها الآخر يعود إلى مختلف الأساليب النثرية القديمة في مستوى اللغة والتراكيب، أما السّرد نفسه فقد انصهرت فيه مختلف الأجناس السردية التراثية، ما تكلس منها وما بقى حياً في الذاكرة الشعبية، وهي في أغلبها توظف العجائبي والخوارق**»[1].

"فالمسعدي" هنا في هذه الرواية جمع بين الأسانيد التقليدية والأخبار التي تحكيها مختلف الرواة على شكل طريف وغريب بواسطة لغة إيحائية تعبر عن الرؤية العميقة "لأبي هريرة"، الذي امتزجت فيه ثقافتين الأولى ثقافة عربية تقليدية "التراث والإحياء"، والثانية ثقافة غربية تتمثل في أفكاره الفلسفية الوجودية والعدمية.

إذ يلتقي التراث بالمعاصر في هذه الرواية في اللغة التي عبّر بها "المسعدي" أفكاره من خلال توظيفه لتقنيات الرواية الجديدة سواء في أسلوبه أو في طريقة بنائه لهذا النّص، لغرض قراءة التراث السّردي برؤية فنّية حداثية.

خرج "المسعدي" عن التسلسل الزمني المستقيم في هذه الرواية، وهذا عن طريق فعل الذاكرة والتأمل الشديد في كل الحركات والأفعال، فكانت مستويات زمن هذه الرواية تتداخل فيما بينها«**كانوا يسمونني أبا رغال. أما الآن فلا اسم لي**»[2].

فكانت جل الأفعال تتداخل بشكل لولبي من الزمن الخارجي إلى الزمن الداخلي أو الذاتي،«**يتجلى انفتاح النص الروائي زمنياً من خلال البناء عبر اشتغال الكاتب على مادته**

[1] محمود طرشونة، مدرسة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، مجلة النقد الأدبي، فصول، المجلد17، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 37.

[2] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 174.

الحكائية والكتابية(الخطاب) بشكل مختلف عمّا اعتدنا عليه. فهو يخلخل الصورة المكونة لدينا عن البناء النصي الذي يحمل الدلالة التعيّنية للمعنى. يتم ذلك من خلال تكسيره لخطية الحكي، وممارسته اللعب الزمني الذي رأينا فيه هيمنة المفارقات السردية والمشاهد والتقطيع الزمني، وعبر هذه التحويلات يجعلنا ننتقل من ماضي القصة إلى حاضر الخطاب، الشيء الذي يربك محاولتنا إعادة بناء النص بالصورة التي تمكننا من إنتاج المعنى» [1].

همش "المسعدي" الزمن في بنية هذه الرواية ليهتم أكثر بالأفكار التي يحاول أن يوصلها للقارئ من خلال تجزئة حركة الزمن لتساهم في التواصل الذهني «**فالقصة تجري من أولها إلى آخرها على زمنين: زمن الوقائع وزمن روايتها والمدة بينهما تتفاوت من خبر إلى آخر كما في المثلين المذكورين: زمن الحدث فيهما واحد وزمن الحديث اثنان قبل موت أبي هريرة وبعدها. ويتضاعف زمن الرواية بتضاعف المحدثين في السند: روي عن أبي سعد قال: حدثت ريحانة قالت..." وبديهي أن تتكاثر الأزمنة يكثف القصصية في الخبر**»2.

يعود هذا التعدد في الأزمنة إلى تعدد الرواة ، والملاحظ أن زمن هذه الرواية يخدم غاية المسعدي في إنتاجه لهذه الأفكار، والزمن هنا في هذه الرواية بالتحديد له علاقة بالوجود والعدم ،«**الزمان إذن حركة خروج من الوجود دخول في العدم، دخول في الوجود خروج من العدم**»[3]. فهذا التنقل في الزمن الحاضر والماضي، ومن الماضي إلى المستقبل هو كعلاقة الإنسان بالحياة

1 سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي(النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 2001، ص 85.

2 محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 36.

3 سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص 06.

فهو يأتي ويرحل كالزمان وهو تنقلب أوضاعه وتتحول من حال إلى حال في فترات متفاوتة، ولكل إنسان زمنه الخاص، الذي مصيره العدم والفناء.

فالماضي انعدم ولن يعود والحاضر والمستقبل مصيرهما سواء وهو الفناء«**الزمان عنصر جوهري مقوّم للوجود، فيجب بالتالي أن يكون داخلاً في التقويم المنطقي للحقيقة الوجودية. والزمان معناه التناهي؛ والتناهي يعبر عنه العدم؛ والعدم كما قلنا عنصر مكوّن للوجود منذ كينونته، فهو داخلٌ إذن في تركيبه الجوهري**»[1].

"المسعدي" من خلال توظيفه لعنصر الزمان بهذه الطريقة هو دعوة منه وتحريض القارئ على البحث في حقيقة واستمرار الوجود، ليطرح عنه أسئلة وجودية من خلال أبعاد الزمن الذي يمتد من الماضي إلى المستقبل البعيد الذي لا نهاية له، والأكثر من ذلك عدم معرفتنا بوقت انتهاءه، ما يجعنا نسأل عن مصيرنا بربطه بعنصر الزمن الذي هو الفناء الحتمي، فالزمن في هذه الرواية حقيقي أكثر من كونه فنّي، من خلال رسم العلاقة بين الزمن والإنسان وفي الحقيقة الإنسان هو نفسه الزمن ينتهي الأول بانتهاء الآخر.

ساهم المكان في إنتاج دلالة سّردية في هذه الرواية فهو ليس مجرد ديكور يحيط بالشخصيات والأفكار، بل ارتبط برؤية الشخصية المحورية "أبي هريرة" ، لذلك اكتسب قيمة لغوية إستعارية تحمل دلالة رمزية، فالأمكنة التي وظفها "المسعدي" (البيت، المقبرة، الدير، البحر...= العدم) في هذه الرواية تلخص فلسفة "أبي هريرة" العدمية، وهذا يظهر منذ توظيفه في نص الفاتحة لبيت "أبي العتاهية":

«**طلبتُ المستقرّ بكل أرضٍ فلم أر لي بارضٍ مُستقرّاً**» [2].

[1] عبد الرحمان بدوي، الزمان و الوجود، ط3، دار الثقافة، بيروت–لبنان، 1973، ص 210.

[2] محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال...، ص 40.

فالمكان في هذه الرواية له قيمة جمالية مرتبطة بتفكير الشخصية المحورية، من خلال انتقاله من مكان إلى آخر ليبحث عن غايته في الحياة، «**نتبين على هذا النحو مدى احتفاء المسعدي بالمكان في هذه الرّواية، لذلك لا غرْو أن تكون رواية "حدث أبو هريرة قال..." رواية المكان. فالمتكلم في البيت الشعري المسترفد إلى رواية المسعدي يُخبرنا عن تجربته مع المكان من خلال ثنائيّة البحث والنتيجة(طلبت≠فلم أرَ لي)، وبهذا نتبين أنّ المكان تلبس بمنظور المُتكلم في البيت الشعريّ(la perspective) وهو منظور ذاتي معزوّ إلى ذات شعريّة تعلمنا أنّ القرار في المكان ليس بالأمر المنول، ثم إنّ الناظر في هذا البيت المستشهد به يسترعي انتباهه كثرة الأمكنة (في كلّ مكان) وغموضها(فلم أرَ لي بأرض مستقرّا)**»[1].

إن كثرة الأمكنة ساعد في تطوير الرواية وخلق فضاء من العلاقات ووجهات النظر المتعددة، فالمكان في هذه الرواية تجاوز وظيفته المحددة لوقوع الأحداث، بل وظيفته هنا هو التعريف بهوية الشخصيات وأفكارها،«**ولاريب في أن للمكان أثراً في التعبير عن هوية الكاتب الروائي والشخوص. فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف والبيئة المحيطة، والتاريخ، والعادات، والتقاليد، والأعراف. ونتيجة ذلك نجد الكثير من الكتاب يحاولون من خلال المكان التعبير عن تمسكهم بهويتهم، لا سيّما إذا كانوا ممن يعانون أصلاً بسبب تلك الهوية**»[2]. فالمكان إذن يعبر عن تجربة الإنسان الذي يبحث عن الاستقرار في المكان الذي يرتاح إليه نفسياً، أو الهرب من عالم يدمر فكرياً.

"المسعدي" من خلال رسمه للمكان اعتمد على لغة تخييلية ليثير المتلقي، فبهذا التأثير ساهم المكان في هذه الرواية بخلق فضاء شاسع أو ما يسميه النقاد ب" الفضاء الروائي"،« **ومفهوم**

[1] حاتم السالمي، في أدبية المكان في رواية "حدث أبو هريرة قال..." لمحمود المسعدي، (منشورات مخبر تحليل الخطاب)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، العدد الخامس، تيزي وزو–الجزائر، 2009، ص 13.

[2] إبراهيم خليل، بنية النّص الروائي، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010، ص141.

الفضاء(l'espace)، معجمياً ومجازياً غير مفهومه كعلامة خطية تحتل سلسلة متصلة الحلقات من أي شكل روائي أو قصصي وهو يشبه إلى حد كبير في وظيفته الترصيعية بين جمع شمل الكلمات، كأنه يشبه إلى حد ما المفهوم الصناعي للساق الرصاصي الصغير الذي يستخدمه الطابع في التوسيع بين كلمات السطور، بينما ما يعنيه في حقيقة الكون أنه المساحة أو الحجم المحدد أو الممتد أو أنه فضاء فارغ حر أو محجوز»[1].

وهنا يتسع مفهوم المكان بوصفه عالم يشمل ويربط بين العناصر الأخرى التي تشكل الفضاء الروائي، كالشخصيات، والأحداث، فالمكان عنصر أساسي في هذه الرواية لأنّه عبر عن نظرة "أبي هريرة" للحياة والوجود والعدم، ونستطيع أن نستنتج حالته الشعورية من خلال رمزية المكان، فكلما كانت الأمكنة منفتحة كانت روحه حرّة مطلقة، وكلما كانت الأمكنة مغلقة، كانت حالته النفسية مرهقة مقيدة بروابط اجتماعية.

فسعادة "أبو هريرة" كانت مرتبطة بالمكان، بحيث بحث عن سعادته في مكان عدّة في مكة، في الصحراء، في المقبرة، في البيت، في الجبل، في البحر، لكنه لم يستطع أن ينالها بفعل العدم الذي اتبع خطواته وزمنه ومكانه وأفعاله وأحلامه وأحبته... ليقضي عليه في الأخير.

من أهم ما لحظناه من خلال دّراسة هذه الرواية هو تهميش "المسعدي" للشخصيات، حيث بدت الشخصيات هامشية ولم يهتم بحالتها الاجتماعية ولا النفسية، فهي تعيش حالة من الاغتراب والتمزق الذاتي في ذلك العالم الذي خلقه "المسعدي" في هذه الرواية، فهو خلقها لغرض واحد وهو التعبير عن الشخصية المحورية" أبي هريرة".

ولم يأتي هذا التهميش لعدم مبالاة "المسعدي" بشخصياته الروائية، بل تعمد ذلك ليظهر حقيقة الإنسان المعاصر المهمش أمام الثقافات المتعددة والاهتمام بالمجال الاقتصادي والسّياسي أكثر

[1] عبد الجليل مرتاض، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، منشورات ثالة، دط، 2005، الجزائر، ص 137.

ما يهتمون بإنسانية الإنسان،« **وإن اختفاء الشخصية في الرواية هو نظير لاختفاء دور الفرد في المجتمع الرأسمالي المؤلل والقائم على التنظيم**»[1].

فهذا التغييب للشخصيات هو من خصائص الرواية الجديدة، التي عبرت عن حالة الإنسان الذي يعيش على هامش الحياة، وعبرت عن الوعي العدمي الذي يستوطن عالم هذه الشخصيات، وأكثر من ذلك أشار إلى نقطة جد مهمة وهي "العنف ضدّ المرأة"، صّور ذلك من خلال تلك العلاقات الجّسدية التي يقومها مع تلك النسوة التي ذكرهن" ريحانة وظلمة"، ويتخلى عنهن دون أن يهتم ويراعي حالتهن النفسية والشعورية.

ومن بين خصائص الرواية الجديدة التي وظفها المسعدي في هذه الرواية هو توظيفه للعنصر العجائبي "رؤية الكائنات الأخرى وسماعها"، والأسطوري"أساف ونائلة"، والتراثي، وتوظيف دلالات اللغة عن طريق الإكثار في الخيال،« **العجائبي: بغض النظر عن المفاهيم المحيطة بالعجائبي من: غرائبي وأسطوري وخرافي وسحري ولا معقول وما ورائي يهمنا هنا التأكيد أننا نقصد به: المظاهر الموجودة في النص الروائي التي تحاول التغلب على معطيات الواقع بطريقة غير منطقية، وتسعى للتخلص من مشاكلها بهذه الطريقة**»[2].

فحضور عنصر العجائبي في هذه الرواية يجعل من الأحداث شيء غير طبيعي، وحتى من الشخصية البطلة على أنّها شخصية ليست طبيعة بل من العالم الخيالي، فهو بأفعاله وحديثه يفوق طبيعة السّرد المتعرف عنها في الرواية التقليدية، بل توحي بنا إلى السّرد القديم الذي يعرف مثل

[1] محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي، (على ضوء المناهج النقدية الحديثة دراسة في نقد النقد)، دط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 233.

[2] أحمد جاسم الحسين، الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان(قراءة في روايات رجاء عالم)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، العدد الأول–الثاني، 2009، ص 113.

هذا النوع من العجائبية، ليحيلنا إلى رغبته في خلق شخصية تتغلب على العدم، لكنه يفشل في هذا الخلق لأنه عجز عن يحارب العدم ويحقق الخلود والسّعادة.

كما جدّد "المسعدي" على مستوى المضامين، إذ طرح إشكالية الجسّد ليخبر قارئه عن مصيره الذي مآله الفناء والزوال، بحيث كانت شخصية "أبي هريرة" حرة هدمت كل الحدود وتجاوزت القوانين الأخلاقية، ورفضت جميع أشكال السّلطة، فله رؤيته الخاصة في جميع المواقف دون أن يراعي القانون الخلقي أو ينبذ من طرف مجتمعه، بل العكس تماماً كان مثالياً في أنظار الشخصيات التي تروي عنه أفعاله رغم اختلاف قيمه وأوصافه.

لأنّه كان يحمل رسالة إنسانية وهو تحرير الفكر البشري من الوهم الذي خلقه بنفسه وصدقه وعبده، وهذا من خلال الموضوعات التي طرحها: الوجود، العدم(الفناء، الموت)، الجسد، السّعادة والمأساة، العبث والبعث، الاغتراب، البحث في الذات الإنسانية.

إذ تظهر هذه الرّسالة من الحديث الأول حينما اكتشف ذلك العالم من طرف صديقه رغم أنّه لم يكن مستعداً للرحيل إلا أنّه بفعل الرغبة والإرادة في التغيير قبل الدعوة وترك كل شيء من عادات ومعتقدات وراءه، فذلك العالم بنسبه له هو عبارة عن سجن يسوده الخمول والثبات، فكانت تلك الدعوة بمثابة البعث والولادة الجديدة من العدم إلى عالم جديد فيه العلم والمعرفة والحكمة، عالم فيه الحركة والتغيير، واللذة والسّعادة.

وفي الأخير نتوصل للقول أن العلاقة بين الأصّالة والمعاصرة ليست ثنائية تضاد، بل يجمعهما عمل إبداعي موحد، فالتراث في إبداعه كان معاصراً، والمعاصرة بعد مضي مدة من الزمن من تأليفه سيصبح تراثاً،«**إنّ الأصالة- مثلها مثل المعاصرة- لا تدل على شيء، فهي ليست ذاتاً، ولا واقعاً، إنّها صفة أو سمة لكل عمل يدوي أو فكري يبرز فيه جانب الإبداع بشكل من الأشكال. فالإنتاج الأصيل قد يكون قديماً وقد يكون معاصراً. والأصالة فوق ذلك لا تعدم أصولاً. فليست**

خلقاً من لاشيء، بل هي في الغالب صياغة جديدة معبرة، لجملة من العناصر أو الأصول المعروفة، إنها عملية دمج تعطي كائناً أو بنية جديدين»[1].

منه لا يمكن أن نفصل الأصالة عن المعاصرة، لأنّها الأساس الذي يتشكل منه كل ما هو حديث، وهذا ما توصلنا إليه من خلال دراسة رواية "حدّث أبو هريرة قال..." ل"محمود المسعدي"، الذي استطاع أن يدمج بين الأصّالة والمعاصرة بشكل فنّي استحدث ماضي الأمة العربية، وبعثه من العدم، ليعبر به عن القيم الرّوحية والفكرية الحديثة.

[1] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 40-41.

خلاصة الفصل:

استناداً لما قلناه سابقاً من خلال دراستنا لرواية "حدّث أبو هريرة قال..."، التي تقوم على المقاربة الموضوعاتية، استنتجنا النقاط التالية:

في قراءتنا للعنوان لاحظنا بأن "المسعدي" وظف عنوان إغرائي، بحيث أرفقه بعتبات أخرى توازي النّص الأصلي، ليشغل بها فضول القراء ويستحوذ على فكرهم لما تحمله من دلالات غامضة مشحونة بدلالات متعددة.

وبعد عرضنا للعنوان وخصائصه، قمنا بدراسة موضوعات العدمية والسّعادة، التي عبّر عنها "محمود المسعدي" بالمفارقة اللغوية، بحيث تجلت هذه الموضوعات من خلال تماثل وتضاد، منه أشرنا إلى الموضوعات المصاحبة والمفارقة للعدمية المتمثلة في: البعث وهو الولادة الجديدة والعودة من العدم للبحث في حقيقة الوجود، القلق الذي يعتبر قوة خارجية وفدت من العدم إلى الوجود فعبر من خلاله" أبو هريرة" عن الشعور بالضيق والانزعاج من القيم الدينية والاجتماعية والسياسية.

ومن أهم الموضوعات المصاحبة للعدمية هو موضوع الاغتراب الذي عبر عن عجز الانسان في إدراك ذاته ومحيطه إذ فقد معنى الوجود، لتتسع دائرة الاغتراب لتشمل كل الظواهر السلبية: فقدان الذات، القلق، الانتحار، العزلة، التشاؤم، اللامبالاة، الألّم...

ومن بين المواضع أيضاً التي أحالتنا للوعي العدمي هو موضوع الموت، ليخوض بها "المسعدي" المسائل الكونية كحقيقة الموت، طبيعة الخالق وحقيقته، حقيقة العالم الآخر..

كما طرح الوعي العدمي في القيم الدينية والسّياسية من خلال هذه الرواية، التي تتمثل في نفي "أبو هريرة" لكل القيم، وتصويرها على شكل وحوش تقضي على الحياة السّعيدة للبشر، فمن خلال المقاطع السّردية التي وظفها "محمود المسعدي" في هذا المجال هي عبارة عن رفض وهدم وثورة وتلويث لكل القيم الدّينية والسّياسية.

أمّا الموضوعات المصاحبة والمفارقة للسّعادة، وردت في مرادفاتها الكثيرة كاللّذة، والضحك، والسّرور، بحيث وجد "أبو هريرة" سعادته في المرأة والجسّد، لكن هذه السّعادة لم تدم طويلاً، كون الألم كان موضوعاً ملازماً للسّعادة والذي هو صورة أخرى للعدم، فجاءت هذه المواضيع مرافقة ومتماثلة، تتأرجح بين العدمية والسّعادة.

عبّر "محمود المسعدي" عن موضوعات العدمية والسّعادة في قالب تراثي وحداثي، بحيث دمج بين الأصالة والمعاصرة، إذ اشتغل على التراث العربي القديم، وأحياه بطريقة معاصرة بتوظيف خصائصه "الخبر، القص، شخصيات تراثية..."، فكانت غايته في اشتغاله وتوظيفه للتراث في هذه الرواية هو إخراجه من العدم والنسيان وإبراز قيمته الوجودية.

كمّا عبر عن العدم والسّعادة بتوظيف تقنيات الرواية الحديثة "تعدد الرواة، تهميش الزمن والشخصيات" الذي يحيلنا إلى عدمية الإنسان المعاصر الذي أضحى وجوده مشكلة حقيقية يتمنى لو أنّه لم يولد .

كل هذه المواضيع الإنسانية، سردها لنا "محمود المسعدي" بواسطة اللغة الإيحائية والإنزياحية التي عبّر بها عن واقع الإنسان المعاصر وما يعانيه من صّراعات نفسية وخارجية، فطرح القضايا الدّينية والسّياسية والاجتماعية بأفكار فلسفية معتمداً على مبدأ المفارقة.

خاتمة

خاتمة:

توصل بحثنا إلى جملة من النتائج، والتي تتعلق سواء بالمفاهيم والوظائف التي تتحدد حسب وجودها الفلسفي والأدبي، منه سنقف على أهم ما جاء فيها في الاستنتاجات الآتية:

1. مفاهيم العدمية والسّعادة:

إن هذه المفاهيم يصعب حصرها في مفهوم محدد، بالتالي هي مفاهيم متحولة يصعب تحديدها وضبطها في مفهوم واحد، كونها من بين المفاهيم التجريدية التي تفرض البحث عن المعاني المتعدد لكثرة المواقف التي تستند عليها.

اشتقت هذه المفاهيم وجودها من النزعة الفلسفية، ما أنتج العديد من الآراء الفلسفية والأدبية حسب كل توجه واعتقاد لتتغير وتختلف، وتتشابه أحياناً بين منتجيها.

عرف مصطلح العدمية العديد من المفاهيم، لكنها تستند جميعها إلى مصطلح العدم الذي يعني الفقر والفقدان والحرمان والغياب، منه اشتق هذا المفهوم ليشير إلى مذهب إيديولوجي يقر بأن الوجود الإنساني فارغ من المعنى والقيم، وبذلك نفى كل القيم السّياسية والدّينية.

فجميع أنواع العدمية "الدينية، السّياسية، والأخلاقية، والأدبية"، هي رفض لكل أنواع السّلطة التي تفرض هيمنتها على الإنسان وتعيقه في التفكير، ليخوض المفهوم في العديد من القضايا الفلسفية؛ كأسبقية الوجود عن العدم لكونه مناقض لهذا الأخير الذي نعني به الثبوت والحصول، والخوض في مسألة الدين والموت الذي تشترك فيه مع الإلحادية، لتتصل العدمية بمرادفاتها الأخرى كالقلق والموت، والاغتراب، والبعث، والسّلب الذي يكشف عن ماهية الإنسان الذي بدوره يكشف عن العدم.

كما عرف مفهوم السّعادة نقاشاً عميقاً بين القدامى(السوفسطائيون، الرواقيون، اليونانيون) والمحدثين، بحيث يعرف السفسطائيون السّعادة على أنّها الاستمتاع بالأهواء ما يعني الالتفات إلى إشباع الذات وتلبية رغباتها وشهواتها، وعند اليونانيون" أتباع الفضيلة" يرون أن السّعادة لن تتحقق

إلاّ في ظل تبني الفضيلة وهي خلاف الرذيلة، ويربطونها بالخير الأعلى والقيّم النفسية، والرواقيون يرجعونها للفعل الموافق للعقل الذي وحده يستطيع أن يميز بين الخير والشّر، والاتجاه الإسلاموي ربط السّعادة بالأخلاق والفضيلة والمعرفة، ورفض إرجاعها إلى اللّذة والشهوات.

وعرف المصطلح العديد من المرادفات كالفرح واليُمن، لترتبط وظيفياً بمفاهيم أخرى كاللذة، و الرغبة، والألّم الذي ينتج منه الحزن والأسى، ليكون الألم هو الوجه الآخر للعدم.

وبالرغم من وجود مفاهيم تعرف السّعادة على أنّها نفسها اللّذة إلاّ أن هناك من وضع فروق جوهرية بينهما، والتي تذهب أن السّعادة شعور مشترك بين الجماعة ما يجعلها تتسم بالمطلقية، أمّا اللّذة كونها شعور فردي، يشترك بها الإنسان مع الحيوان تتسم بالنسبية.

أمّا مفهوم السّعادة عند المحدثين فقد سلك منحى آخر، بحيث يرجعها النفعيون إلى المنفعة العامة والأفعال الخيرة التي تحافظ على اللذّة وتحارب الألّم، أي تجاوز فكرة الفرد إلى تحقيق اللّذة للجماعة تحت شعار "السّعادة غاية أخلاقية إنسانية واجتماعية"، والسّعادة عند العدميون تكمن في نكر القيم الدّينية والسّياسية التي همشت الإنسان وقدست الجانب المادي على سبيل الروحي، كمّا أقروا بالاعتراف بالألّم والشّر والتعايش معه لتجاوز العالم السّلبي وتحقيق السّعادة، وهذا بتعايش مع فكرة العدم أو الموت بالتمرن على حدوثه ليكون شيء معتاد لتغلب على وحشيته والقلق من حدوثه والتخفيف من حدّة الألّم الذي يخلفه الرّحيل والفقدان والحرمان.

2. علاقة الأدب بالمفاهيم الفلسفية:

فرضت القضايا الفلسفية نفسها في الأدب، فيجد هذا الأخير نفسه حائراً بين احترام هويته المتمثلة في "اللغة والأسلوب"، وبين حمل قوالب جديدة من خارجه.

لكن الأدب باعتباره فنّ وعلم قائم بحد ذاته له علومه وأنواعه وخصائصه، وظف أدواته ليكون في خدمة الإنسان و يكون مرآة تعكس عالمه الداخلي والخارجي، لينغمس في السّياسة والإصلاح وتصوير الوضع الثقافي والاقتصادي لغاية تهدف إلى نشر الوعي وتغيير الوضع، فمن خلال مقوماته: الكتابة الإبداعية، اللغة الرمزية والإيحائية، الأسلوب، القصدية...، استطاع أن يعبر عن

مواضيع العدمية والسّعادة باعتبارها مفاهيم فلسفية، فصاغها بطريقة فنيّة تستدعي الوقوف والدّراسة لاستكشاف أثرها في متن النّصوص الأدبية الإبداعية.

فهذه المواضيع تتكون داخل الأدب وفق هويته السّردية والشعرية، بمعنى أن الأدب باستطاعته أن يصوغ هذه المواضيع حسب خصائصه الفنّية دون أن تؤثر في هويته.

منه فالعلاقة بين الأدب والمفاهيم الفلسفية، هي علاقة تداخلية معرفية وجمالية، لتكون هذه المواضيع بعداً رمزياً للأدب، وهو بدوره يعطيها جمالية من خلال طرحها بأسلوب ولغة فنّية، لتتسع غاية الأدب من الجمالية إلى سّاحة فكرية لنشر الوعي الفلسفي، لتكشف عن الأفكار والمشاعر الإنسانية معاً.

3. المدونة المختارة:

اعتمدنا في دراستنا لموضوعات العدمية والسّعادة على نص "حدّث أبو هريرة قال..." لـ"محمود المسعدي"، الذي قدم لنا هوية سردية تضمنت مفاهيم فكرية ودينية وسياسية، وطرح العديد من القضايا الفلسفية كالموت، والعدم والوجود، عرض "محمود المسعدي" الموضوعات المصاحبة والمفارقة للعدمية والسّعادة: "البعث، القلق، الاغتراب، الموت، الألم، القسوة، الفرح، اليُمن"، وفق قالب أدبي سردي، ومن خلال نموذج شخصية "أبو هريرة" وعلى لسانه نقل صور الإنسان وأسئلته حول الوجود والعدم، والجسد والحرية، وضمن نحت مفاهيم داخل منظومة الحضارة الإسلامية ، وقد شكل نموذجه السّردي جامعاً فيه الموضوعات التي تصب في سؤال ما هو الإنسان؟، ما مصيره؟، فعبر عن انشغالاته بالجمع بين كل ما هو أدبي وفلسفي، فهو يتطلع إلى صياغة نموذج سردي يجمع بين التأصيل والتجديد.

الملاحق

الملحق الأول: التعريف بالروائي "**محمود المسعدي**".

ولد "محمود المسعدي" يوم 28 ديسمبر 1911، بتازركة التابعة لولاية نابل بتونس.

حرص والده على تعليمه القرآن الكريم، بحيث أرسله إلى كتاب القرية ما أكسبه لغة عربية فصيحة، ثم انتقل لتعليم الابتدائي بالفرع الصادقي بالعاصمة، ثم من طور إلى آخر ومن نجاح لغيره، وتعطشه للعلم والمعرفة، سعى للاطلاع على التراث العربي نثراً و شعراً، كما تأثر بالثقافة الغربية ما جعله يسافر إلى باريس فمنه اكتسب وعياً ثقافياً غربياً، فانخرط في سلك طلبة كلية الآداب بجامعة الصربون.

قام بالتدريس الجامعي في كل من تونس و فرنسا، و لم يكتفي بمهنة التدريس، بل انخرط في النشاط السياسي بحيث ناضل في الحزب الدستوري التونسي، و تولى مسؤولية شؤون التعليم في حركة الاستقلال الوطني، كما لعب دوراً قيادياً في العمل النقابي للمعلمين، و بعدما استقلت تونس ضد الاستعمار الفرنسي، عين وزيراً للتربية و التعليم (1958-1968)، و بعد ذلك عين وزيراً للدولة ثم وزيراً للثقافة، و في أواخر الستينات أنتخب عضواً و رئيساً بمجلس النواب.

كما أشرف على مجلتين "مجلة المباحث" عام 1944، و مجلة الحياة الثقافية " عام 1975[1].

أمّا في النشاط الأدبي، فقد اشتهر "محمود المسعدي" بثلاثيته التي ذاعت صيته في السّاحة الفنية و هي: "مسرحية السّد"1985، "حدّث أبو هريرة قال"...1973، و "مولد النسيان"1974. إذ تعتبر هذه المؤلفات من أهم الأعمال الكاملة للمؤلف.

و من بين المؤلفات الأخرى: "تأصيلاً لكيان" 1979 ، وهو عبارة عن مجموعة من المقالات والمحاضرات الأدبية والفلسفية. بحيث كانت هذه المؤلفات مرجعاً يعود إليها الباحثين في دراساتهم، وفي عام 2011 قام مجموعة من الأساتذة في تونس وخارجها، في تأليف كتاب تحت عنوان"

[1] اعتمدنا في استخراج هذه المعلومات، على الموقع الالكتروني، http://www.kataranvels.com

محمود المسعدي مبدعاً ومفكراً، فعاليّات الندوة الدولية التي انتظمت بيت الحكمة بمناسبة مائويّة الأديب محمود المسعدي(13-16 ديسمبر 2011)"[1].

توفي الأديب "محمود المسعدي" يوم السادس عشر من شهر ديسمبر 2004[2].

صحيح أن العدم قضى على وجوده، لكن الأدب حقق ذلك الخلود الذي يسعى إليه كل أديب في نفوس قراءه.

[1] دليل منشورات بيت الحكمة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، 2015، ص 56.

[2] سناء إلاهي، فكرة التقدم عند محمود المسعدي،http://www.forumculturel.net

الملحق الثاني: أهم المصطلحات الواردة في البحث.

الأجناس: les genres littéraires

الأدب:littérature

الأديان: Les religions

الإرادة: vo lalonté

الأسلوب: Style

إشباع: satisfaction

الأصالة: Originalité

الاغتراب: Aliénation

الإلحاد: Athéisme

الألم: La douleur

البعث: la Résarrection

بنية النص: tur de textestruc

التخييل: Fiction

التراث الأدبي: Patrimoine littéraire

التشاؤم: pessimisme

التناص: Intertextualité

الرغبة: Le désir

الرّوح: esprit

السّرد: Narration

السّعادة: Bonheur

السّلب: pillage

الشقاء: La misére

الصّراع: couffit

العالم الماورائي: Le monde métaphysique

العدم: le néant

العدمية:Nililisme

علم الأديان:igionsla science des rel

علم العنونة: La titrologie

العلم:science

العلمانية: séculier

الفرح: La joie

الفناء: l'annihilation

القلق: Anxiété

القيم الدينية و السيّاسية: religieuses et politiques Les valeures

الكتابة الأدبية: Ecriture littéraire

الكتابة: L'écriture

اللذة: Le plaisir

اللغة الأدبية: Langue littéraire

المتلقي: récipiendaire

محاكاة: simulation

المذهب النفعي: Utilitarianism

المرأة و الجسد: La femme et le corps

المعاصرة: Contemporaim

المعاناة: La souffrance

المفارقة: le paradoxe

مقصدية: Intentionnel

الموت و الخلود: mort et immortalité

الموت: la mort

الموضوع: Théme

الموضوعاتي: Thématique

النّص الإبداعي: texte créatif

النفي:Négation

النيرفانا: Nirvana

الوجود:Existence

اليوديمونيا: Eudémonisme

قائمة المصادر والمراجع

I. المصادر.

أ. المصادر العربية.

1. ألف ليلة وليلة، التزام: سعيد علي الخصوصي، مج1، مطبعة بولاق الأميرية، مصر،1280 هـ.
2. بن اعلي لونيس ، عزلة الأشياء الضائعة، دط، الجزائر تقرأ، الجزائر،2018.
3. بن المقفع عبد الله ، كليلة ودمنة، تح: عبد الوهاب عزام وطه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، 2012.
4. المسعدي محمود ، حدّث أبو هريرة قال، دط، دار الجنوب للنشر، تونس،1972.

ب. المصادر المترجمة.

5. هاروكي موراكامي، الغابة النرويجية(رواية)، تر: سعيد الغانمي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب،2015 .

II. المراجع.

أ. المراجع العربية.

6. ابن مسكويه، تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، ط1، المطبعة الحسينية المصرية، مصر،1329هـ.
7. أبو نصر الفرابي، كتاب الملّة ونصوص أخرى، ط2، دار الشروق، بيروت–لبنان، 1991.
8. أبو هيف عبد الله ، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتب، دمشق، 2002.
9. أحمد أمين حسين ، كيمياء السعادة، دط، دار المعارف، القاهرة، 1999.
10. إسماعيل سيد علي، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، دط، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2018.
11. بدوي عبد الرحمان، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، دط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1947.

12. بدوي عبد الرحمان، الزمان و الوجود، ط3، دار الثقافة، بيروت–لبنان، 1973.

13. الجابري محمد عابد، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، ط6، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.

14. الجندي أنور، المعاصرة في إطار الأصالة، ط1، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.

15. الحاج شاهين سمير، لحظة الأبدية، (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

16. حسن عبد الكريم، المنهج الموضوعي(نظرية وتطبيق)، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1990.

17. حسين خالد حسين ، في نظريّة العُنوان،(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)،ط1، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2007.

18. حماد حسن ، الإنسان المغترب عند إريك فروم، دط، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، 2005.

19. حمدي زقزوق محمود ، الدين والفلسفة والتنوير، دط، اقرأ سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار المعارف، القاهرة، 1996.

20. حنفي حسن، التراث والتجديد، (موقفنا من التراث القديم)، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، 1992.

21. الخراط ادوار، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993.

22. خليل إبراهيم، بنية النّص الروائي، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010.

23. خليل فؤاد ، الماركسية في البحث النقدي، ط1، دار الفرابي، بيروت–لبنان، 2010.

24. رشدي رشاد ، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

25. الزواوي بغورة ، الإعتراف من أجل مفهوم جديد للعدل، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 2012.

26. سرحان سمير ، دراسات في الأدب المسرحي، دط، دار غريب للطباعة، القاهرة، 1980.

27. سعفان إبراهيم، أزمة الفكر العربي(شهادات الأدباء والكتاب من العالم العربي)، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2000.

28. شيا محمد شفيق، في الأدب الفلسفي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2009.

29. الصديقي عبد اللطيف ، الزمان أبعاده وبنيته، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1995.

30. صلاح مناع هاشم، روائع من الأدب العربي، العصر الجاهلي، الإسلامي، الأموي، ط3، بيروت، دار الفكر العربي، 1993.

31. الضبع محمود، الرواية الجديدة(قراءة في المشهد العربي المعاصر)، دط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010.

32. ضياء العمري أكرم، التراث والمعاصرة، ط1، رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية، قطر،1985.

33. طرابيشي جورج، هرطقات2،(عن العلمانية كإشكالية إسلامية-إسلامية)، ط1، دار الساقي، بيروت، 2008.

34. طرابيشي جورج، هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، ط1، دار الساقي، بيروت، 2006.

35. طرشونة محمود، مباحث في الأدب التونسي المعاصر،(دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي والمدني والفارسي)، المطابع الموحدة، تونس،1989.

36. الطويل توفيق، مذهب المنفعة العامة في فلسفة الأخلاق، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

37. عابد الجابري محمد، التراث والحداثة،(دراسات ومناقشات)، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1991.

38. عبد الرحمن طه، سؤال الأخلاق، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،200.

39. عزّام محمد، تحليل الخطاب الأدبي، (على ضوء المناهج النقدية الحديثة دراسة في نقد النقد)، دط، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

40. عطية جلنبو حسن، ملامح التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر، دط، دار الكتاب الثقافي، الأردن، 2019.

41. عقّار عبد الحميد، الرّواية المغاربية، (تحولات اللغة والخطاب)، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000.

42. علي البار محمد، العلمانية، جذورها وأصولها، ط1، دار القلم، دمشق، 2008.

43. عمارة محمد، أزمة الفكر الإسلامي المعاصر، دط، دار الشرق الأوسط للنشر، القاهرة، 1990.

44. عويضة محمد كامل محمد، جان بول سارتر(فيلسوف الحرية)، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، 1993.

45. عياد محمد شكري، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993.

46. الغذامي محمد عبد الله، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ط1، دار الفكر، دمشق، 2004.

47. فكري الجزار محمد، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998 .

48. قطب محمد، مذاهب فكرية معاصرة، ط9، دار الشروق، القاهرة، 2001.

49. الماجري الحفناوي، المسعدي من الثورة إلى الهزيمة: في حدث أبو هريرة قال، ط2، مطبعة الاتحاد العام للشغل، تونس،1981.

50. مرتاض عبد الجليل، دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، منشورات ثالة، دط، 2005، الجزائر.

51. مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية، دط، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

52. مظهر إسماعيل، فلسفة اللذة والألم، دط، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، 2012.

53. مندور محمد، الأدب وفنونه، ط5، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

54. منصر نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب،2007.

55. مهران رشوان محمد، مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة، ط2، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1984.

56. الميداني أبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، مجمع الأمثال، ج2، المعاونية الثقافية للأستانة الرضوية المقدسة، إيران، 1366هـ.

57. نعيمة ميخائيل ، الغربال، ط15، نوفل، بيروت-لبنان،1991.

58. وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي(مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية)، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

59. يقطين سعيد، انفتاح النصّ الروائي(النص والسياق)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2001.

60. يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014.

ب. المراجع المترجمة.

61. ابن رشد، تلخيص ما بعد الطبيعة، تر: عثمان آمين، دط، مركز تحقيقات كامبييونري علوم إسلامي القاهرة، 1958.

62. إدغار موران، في الجماليات، تر: يوسف تيبس، وزارة الثقافة والرياضة، القطر، 2019.

63. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983.

64. آريفيه ميشال وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

65. أوتفري ميشيل، نفي اللاهوت، تر: مبارك العروسي، ط1، منشورات الجمل، بغداد،2012.

66. إيجلتون تيري ، أوهام ما بعد الحداثة، تر: منى سلام، دط، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1996.

67. بافي باتريس ، معجم المسرح، تر:ميشال ف–خطّار، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2015.

68. برنس جيرالد، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003.

69. بورتولوتي ليزا ، الفلسفة والسعادة، تر:أحمد الأنصاري، ط1،المركز القومي للترجمة، القاهرة،2013.

70. بوئثيوس، عزاء الفلسفة، تر:عادل مصطفى، دط، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2019.

71. تودوروف تزفيتان ، الأدب في خطر، تر:عبد الكبير الشرقاوي، ط1، دار توبقال للنشر، دار البيضاء–المغرب، 2007.

72. تودوروف تزفيتان ، الشعرية، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط1، دار البيضاء المغرب، دار توبقال للنشر،1987.

73. تودوروف تزفيتان ، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر:عبود كاسوحة، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،2002.

74. جون ستيوارث ميل، أسس اللبرالية السياسية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة،1996.

75. ديفيز ويليام، صناعة السّعادة، تر:مجدي عبد المجيد خاطر، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2018.

76. ساخارروفا، من فلسفة الوجود إلى البنيوية، تر: أحمد برقاوي، ط01، دار دمشق، لبنان، 1984.

77. سارتر جان بول ، ما الأدب؟، تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1990.

78. سارتر جون بول ، الوجود والعدم، (بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية)، تر:عبد الرحمن بدوي، ط1، منشورات دار الأدب، بيروت، 1966.

79. سيرل جون ، العقل واللغة والمجتمع(الفلسفة في العالم الواقعي)، تر: صلاح إسماعيل، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011.

80. سيوران إميل، لو كان آدم سعيداً، تر: محمد علي اليوسفي، ط2، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 2014.

81. شوبنهاور أرتور، العالم إرادة وتمثلاً، تر: سعيد توفيق، مجلد1، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006.

82. شوبنهاور أرتور، نقد الفلسفة الكانطية، تر:حميد لشهب، ط1، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت–لبنان، 2014 .

83. غارودي روجيه ، البنيوية فلسفة موت الإنسان، تر:جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1979.

84. غوستاف باشلار، الآراء والمعتقدات،تر: عادل زعيتر، ط1، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014.

85. فرويد سيجمند، الأنا والهو، تر: محمّد عثمان نجاتي، ط4، دار الشروق، بيروت– القاهرة،1954 ، ص 38.

86. فريديريك نيتشه، أفول الأصنام، تر:حسان بورقية، محمد الناجي، ط1، أفريقيا الشرق للنشر والتوزيع، الدار البيضاء–المغرب،1996 .

87. فيورباخ، أصل الدين، تر: أحمد عبد الحليم عطية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان،1991.

88. ڤاتيمبو جياني، نهاية الحداثة(الفلسفات العدمية والتفسيرية)،تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998.

89. كامو ألبير ، الإنسان المتمرد، تر: نهاد رضا، ط3، منشورات عويدات، بيروت، 1983 .

90. كريسون أندريه، المذاهب الفلسفية، تر: حكمت هاشم، ط1، مطبوعات الجامعة السورية، سوريا، 1952.

91. لورانس جين، كيتي شين، أقدم لك نيتشه، تر: إمام عبد الفتاح إمام، دط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2002.

92. لوك فيري، أجمل قصّة في تاريخ الفلسفة، تر: محمود بن جماعة، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان–بيروت، 2015 .

93. ماشيري بيار، بم يفكر الأدب؟،(تطبيقات في الفلسفة الأدبية)،تر: جوزيف شريم، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009.

94. مانسون مارك ، فن اللامبالاة، لعيش حياة تخالف المألوف، تر:الحارث النبهان، ط1، منشورات الرمل، تونس، 2018.

95. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، دط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997.

96. ميل جون ستيوارث، النفعية، تر: سعاد شاهرلي حرار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت،2012.

97. هانز جورج غادامير، بداية الفلسفة، تر: علي حاكم صالح، حسن ناظم، ط1، دار الكتاب الجديدة، ليبيا، 2002.

98. هيجل، موسوعة العلوم الفلسفية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، ط3، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2008.

99. هيوستن نانسي، أساتذة اليأس(النزعة العدمية في الأدب الأوروبي)، تر: وليد السويركي، ط1، أبو ظبي للثقافة والتراث، أبوظبي، 2012.

ت. المراجع باللغة الأجنبية.

100. Arture chopenhauer,l'arte d'être heureux,àtravers cinquante règles de vie,trad:jean-louis schlegel,ed,seuil,paris,2001,p 50.

III. المعاجم.

أ. المعاجم العربية.

101. مدكور إبراهيم، المعجم الفلسفي، دط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983.

102. ابن منظور، معجم لسان العرب، ط1، المطبعة الميرية ببلاق مصر المحمية، القاهرة، 1300هـ.

103. بدوي عبد الرحمان، موسوعة الفلسفة، ج1، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1984.

104. حجازي سمير، المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت-لبنان، 2005.

105. صليبا جميل، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، 1982.

106. صليبا جميل ، المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية،ج 1، دط، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، 1982.

107. مصلح الصالح، الشامل قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، ط1، الرياض، دار عالم الكتب للطباعة والنشر و التوزيع، 1999.

108. نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، ط1، دار المعتز للنشر والتوزيع، الأردن-عمان،2011 .

109. وهبة مراد، المعجم الفلسفي، ط5، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

ب. المعاجم المترجمة.

110. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، مج1، ط2، منشورات عويدات، بيروت–باريس،2001.

111. جان فرنسوا دورتيه، معجم العلوم الإنسانية، تر: جورج كتورة، ط1، كلمة ومجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، أبوظبي–الإمارات العربية،2009.

IV. المجلات والملتقيات.

112. بن عافية وداد ، "توظيف التراث في رواية "حدث أبو هريرة قال" لمحمود المسعدي"، مجلة الأثر، العدد 27 ،جامعة باتنة1، الجزائر، ديسمبر 2016.

113. بولرباح عثماني،"سيميائية العنوان في ديوان خبر كان"، مجلة مقاليد، العدد07، جامعة الأغواط(الجزائر)، ديسمبر،2014.

114. جاسم الحسين أحمد ، الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان(قراءة في روايات رجاء عالم)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 25، العدد الأول–الثاني، 2009.

115. دليل منشورات بيت الحكمة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، 2015.

116. الزريبي الهادي، "تراثنا العربي وأبعاده"، مجلة جذور التونسية، ع 12، مارس، تونس، 2003.

117. زياش سمية، "الرواد الأوائل ومسألة تأصيل المسرح العربي"، مجلة الأثر، العدد 13،الجزائر 13 مارس 2012.

118. السالمي حاتم ، في أدبية المكان في رواية "حدث أبو هريرة قال..." لمحمود المسعدي، (منشورات مخبر تحليل الخطاب)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، العدد الخامس، تيزي وزو–الجزائر، 2009.

119. طرشونة محمود، "مدرسة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة"، مجلة النقد الأدبي، فصول، المجلد17، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

120. قطش مسعودة، "الراوي والمنظور السردي–رواية "حدث أبو هريرة قال..." لمحمود المسعدي أنموذجا، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد08، جامعة 20 أوت 1955– سكيكدة، 2014.

121. محمد عبيد الله، السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي، ط1، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين بدعم من وزارة الثقافة، عمان، 2011.

V. مواقع الإنترنت.

122. http://www.kataranvels.com

123. http://www.forumculturel.net

فهرس الموضوعات.

فهرس الموضوعات

الفهرس:

الإهداء.

شكر و عرفان.

المقدمة.....**أ-ب-ج.**

مدخل: التصور المنهجي للبحث.

1. الأدب و الموضوعات الفلسفية.....01.
2. العدمية و السّعادة.....02.
3. المقاربة الموضوعاتية.....03.

1.3. مفهوم المقاربة الموضوعاتية.....03.

2.3.أسس المقاربة الموضوعاتية.....06.

3.3.خصائص المقاربة الموضوعاتية.....07.

4. التحليل الإجرائي..... 10.

الفصل الأول: مفاهيم العدمية و السّعادة و الأدب.

المبحث الأول : مفهوم العدمية.

1. تمهيد.....12.
2. مفهوم العدمية.....12.

1.2. لغة.....12.

2.2. اصطلاحا.....13.

3. الوجود و العدم.....18.
4. العدمية و منظورها للدين.....23.

5. العدمية و الموت.....30.

6. العدمية و الإلحاد.....34.

المبحث الثاني: مفهوم السعادة.

1. تمهيد.....42.

1. مفهوم السّعادة.....43.

1.1. لغوياً.....43.

2.1. اصطلاحاً.....43.

2. السّعادة و اللذة و الألم.....44.

3. مفهوم السّعادة عند القدامى.....54.

4. السّعادة عند المحدثين و المعاصرين.....69.

1.4.المذهب النفعي.....69.

2.4.خلق السعادة و تجاوز التشاؤم و الألم عند العدميين.....75.

1.2.4.أرتور شوبنهاور.....75.

2.2.4. فريديريك نيتشه.....79.

3.4. السّعادة و الموت.....83.

المبحث الثالث: مفهوم الأدب.

ا. الأدب .....92.

1. مفهوم الأدب.....92.

1.1.لغوياً.....92.

2.1.اصطلاحاً.....93 .

2. مقومات العمل الأدبي .....101.

1.2. الكتابة.....101.

2.2.اللغة الأدبية .....104..

3.2.الأسلوب .....107.

4.2.القصدية في النص الأدبي.....101.

3. الأجناس الأدبية.....111..

1.1.3.الشعر.....111..

2.1.3.نشأة الشعر.....113.

3.1.3.الغاية من الشعر.....114.

1.2.3.النثر.....117.

2.2.3. مفهوم السرد..... 118.

1.2.2.3.أشكال السرد.....120.

1.1.2.2.3.الرواية.....123.

2.1.2.2.3. المسرحية.....126.

II. علاقة الأدب بالتجاه العدمي.....155.

III. كيف يجعلنا الأدب سعداء؟.....158.

خلاصة الفصل.....140.

الفصل الثاني: تحليل موضوعات العدمية و السّعادة في نصّ "حدث أبو هريرة قال".

1. ملخص الرواية.....142.

2. قراءة العنوان.....144.

3. العدمية و السعادة: التيمة المفارقة.....153.

1.3الموضوعات المصاحبة و المفارقة للعدمية.....155.

1.1.3 البعث..... 155.

2.1.3القلق.....158.

232.3.1.3.الاغتراب.....160.

4.1.3.الموت و الخلود.....163.

5.1.3.القيّم الدينية و السياسية.....165.

2.3.الموضوعات المصاحبة و المفارقة للسّعادة.....170.

1.2.3.المرأة و الجسد.....170.

2.2.3.السّعادة و الألم.....172.

4. الشكل السردي في المتن الروائي: التأصيل و التحديث.....175.

1.4.مظاهر التأصيل.....188.

1.1.4.استثمار أصناف و أجناس الكتابة التراثية القديمة.....185.

2.1.4.الشخصيات.....189.

3.1.4.زمن الرواية.....197.

4.1.4.الأمكنة .....198.

4.1.4.اللغة.....200.

2.4.مظاهر التحديث .....201.

1.2.4.مفهوم الرواية الحديثة.....203.

2.2.4. خصائص الرواية الحديثة في متن رواية "حدث أبو هريرة قال".....205.

خلاصة الفصل .....217.

خاتمة.....121.

الملاحق.

الملحق الأول: التعريف الروائي "محمود المسعدي ".....225.

الملحق الثاني : أهم المصطلحات الواردة في البحث.....227.

قائمة المصادر و المراجع.....232.

فهرس الموضوعات.....244.

ملخص:

لقد هدف هذا البحث إلى دّراسة إشكالية الأدب بين العدمية والسّعادة، حيث اعتمدنا على المقاربة الموضوعاتية للبحث في أغوار رواية "حدّث أبو هريرة قال..." لـ" محمود المسعدي"، الذي استلهم التراث العربي القديم لإثارة القضايا الفلسفية، بهدف تنوير وتحرير الإنسان المعاصر من وهم الوجود.

Résumé

Cette recherche visait à étudier la problématique de la littérature entre nihilisme et bonheur, car nous nous sommes appuyés sur l'approche thématique pour rechercher les profondeurs de la narration de l'histoire" d'Abou hurairah, a-t-il..." déclaré à Mahmoud Al-masaadi, qui s'est inspiré de l'héritage arabe ancien pour soulever des questions philosophiques, dans le but d'éclairer et de libérer l'homme contemporain de l'illusion de l'existence.

الكلمات المفتاحية: العدميةNihilisme، السّعادةle bounheur، الأدبlittérature، المقاربة الموضوعاتيةthématique.