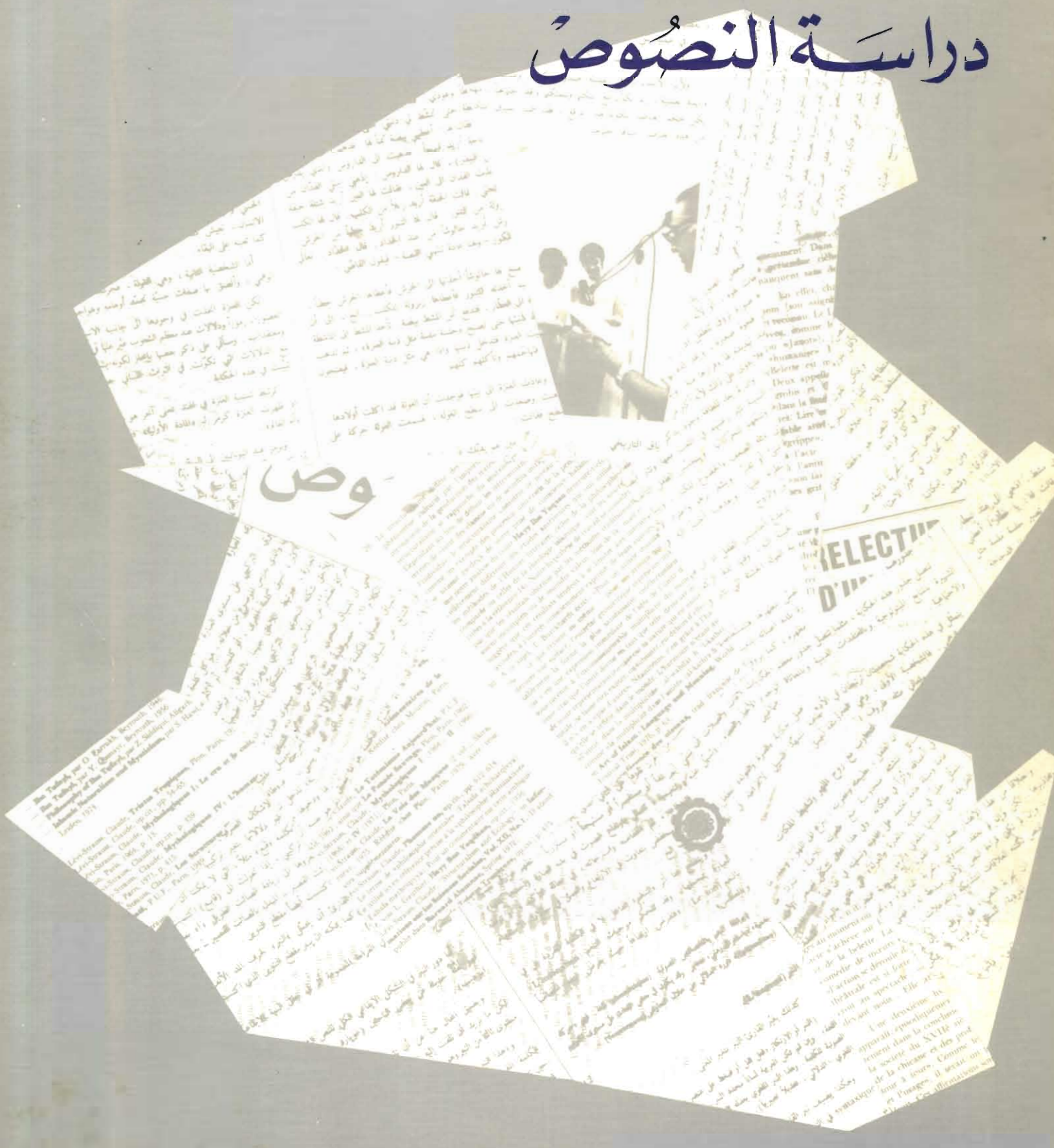
المجلة التربوية

يُصْدرهَا المرَكز التربوي للبُحُوثِ وَالإنمَاء

العَدَد الثاني وَالعشرون ١٩٨٩

دراسَة النصُوصْ



الجمهورية اللبنانية - المركز التربوي للبحوث والانماء

المجلة التربوية

مجلة تربوية تعنى بشؤون المعلم

يصدرها

المركز التربوي للبحوث والانماء

المدير المسؤول : رئيس المركز

ص.ب : ٩٣٣٦ - بيروت لبنان

في هذا العدد

صفحة

د. جورج المرّ :
في سبيل ثقافة فاعلة ——— ٢
أحمد حاطوم :
سياق الكلام ——— ٤
د. فاضل الخوري :
في أصول المناظرة أو الجدل ——— ١١
د. الياس زغيب :
«العنزة والغولة» نموذج عن الحكاية اللبنانية القديمة ——— ٢٠
د. وهيب ابي فاضل :
أهمية النص التاريخي في تعليم التاريخ ——— ٢٧
منيرة أبوعلوان :
كيف يخدم الاداء النصوص الأدبية ——— ٣٢

James M. Malarkey:
Le Structuralisme Français et la Philosophie Orientale ——— 1
Jean Gerard Lapacherie:
Relecture d'une fable de la fontaine ——— 13
Mona Takieddine-Amyuni:
Bandarshah de Tayeb Salih ——— 16
Nayla Farouki:
Psychanalyse et Litterature ——— 22
Département de Français — CRDP.:
Quel livre scolaire adopter pour enseigner le français au Liban? ——— 29

LA REVUE PEDAGOGIQUE

Publiée par le Centre de Recherche et de Développement Pédagogiques

Dékouané, B.P. 9336, LIBAN
Tél 482860/61/62/63

مكتب التجهيزات والوسائل التربوية
دائرة المنشورات والوسائل التربوية

رئيس التحرير : سليم نكد
الاشراف الفني : انطوان عون
الخطوط : سمير الحداد

الأبحاث والمقالات التي تُنشر في «المجلة التربوية» لا تعبّر بالضرورة عن رأي المركز التربويّ للبحوث والانماء .

في سبيل ثقافة فاعلة

تأكد لنا بعد اصدار الاعداد الخاصة حول «المناهج» و«الكتاب المدرسي» ان «المجلة التربوية» بهذا الشكل الذي أصدرناها به ، تؤدّي خدمة أفضل لقرّائها ، اذ تجاوبوا معها ووجدوا في كل هذه الاعداد مادة وافية للاطلاع على آراء مختلفة والتفكير فيها ومناقشتها . والواقع ان الأعداد الخاصة بالمناهج تضمنت آراء لمعظم التربويين في مختلف المؤسسات التربوية اللبنانية فأعطت صورة صادقة عن موقف التربويين عندنا من هذه القضية المهمة التي ما زلنا ننتظر حلاً لها ، وأيُّ حل لا بد ان يأخذ بالاعتبار هذه الاعداد التي تُعتبر مستنداً أساسياً لمعالجة هذا الموضوع . وهكذا بالاسلوب ذاته وبالروح ذاته ، نستأنف اصدار «المجلة التربوية» ، بعد انقطاع قسريّ فرضته الظروف القاسية ، ونحن نأسف له ونرجو تعويض ما فاتنا ، راجين ان تزول الاسباب التي حالت دون اصدارها بشكل منتظم ، متعهدين ان نرتفع أكثر فأكثر الى مستوى المسؤولية الكبيرة في هذه الظروف الدقيقة . في سبيل الارتفاع الى المستوى الذي نهدف له ، أدعو الى التحرك في اتجاهات عدة آملاً أن يكون «للمجلة التربوية» دور فيها :

١) التخلي عن الأساليب التقليدية في النظر الى قضايانا التربوية والتحسس الفعلي لما نعاني منه . علينا أن نعترف بصراحة وجرأة بما يعترضنا من مشاكل تربوية ونتصدى لحلها ، لا أن ندور حولها او ان نتغاضى عنها واهمين اننا اذا تجاهلناها نكون قد ألغيناها واسترحنا ، بل انها تتفاعل وتستفحل وتصبح معالجتها أعقد وأصعب .

٢) الابتعاد عن المواقف المرتجلة او المتسرعة في ما نقترحه من حلول . ذلك ان تأجيل الحل أفضل من استعجال حل غير مبني على دراسة كافية وتفكير عميق . فلنأخذ عِبرة مما عانيناه في حياتنا التربوية من نتائج المواقف المرتجلة وأشباه الحلول .

٣) الانفتاح الواعي والمسؤول على الفكر التربويّ العالمي في أحدث تطوراته النظرية والتطبيقية والاستفادة منه بما يتفق مع أوضاعنا وظروفنا الخاصة .

٤) تجاوز حالة ثقافية لا أتردد بنعتها بحالة مرَضية ، وهي تتخذ أشكالاً مختلفة . من مظاهر «المرض» الثقافي الاطلاع العشوائي والمبتور على بعض النظريات الغربية وكثيراً ما لا تكون مستوعبة او مستساغة بما فيه الكفاية ، والمباهاة بهذه النُتَف غير المرتكزة على أساس او واقع ، فنكثر من الاستشهادات في تقاريرنا ومحاضراتنا ، وهي لا تؤدّي أية

غاية ولا تخدم أيّ هدف لانها غير صادرة عن فكر متكامل ولا تمسّ في نفس ناقلها أيّ وتر ولا تنطلق من الواقع الذي نعيشه ، بل هي تزيد في التمويه والتمييع اذ هي أشبه ببضاعة غريبة نتباهى بحملها ولا مكان لها في منازلنا . ومن مظاهر هذه الحالة المرَضية ، هوس الاقتباس ممّا يغزونا من نظريات وافدة ، فيها الغثّ والسمين نتلقفها في موقف المستسلم فنتحول الى مستودعات لمعلومات ولا موقف لنا منها ولا رأي في ما يتعلق بصوابها او فسادها و بامكانية تطبيقها او عدمه وفي صلاحها لواقعنا او عدم صلاحها . فاذا صحّ القول المأثور : آفة العلم النسيان ، فان القول : آفة العلم الحفظ ، لا يقل صحة عنه . اذ ما نفع ان يتحول الانسان ، وخصوصاً اذا كان في موقع المسؤولية كاتباً أو باحثاً او مربياً ومعلماً ، الى آلة مسجلة ، خالية من الوعي والحس والنقد ؟ انّ القضايا التربوية والفكرية عامة اذا لم تتحرك في القلب والعقل أولاً ، ولم يحدس القلب والعقل بحلول لها ، فعبثاً نبحث عن حلول لها في مجلداتنا وموسوعاتنا سواء كانت مستوية على رفوف مكتباتنا او عالقة في شرائط حافظاتنا . بقدر ما علينا أن نتصدى للجهل والتقليد ، علينا ان نواجه هذا الزيف الثقافي الذي ينتشر في اوساطنا التربوية والتعليمية فيُحوِّلنا الى خازني معلومات وغير مثقفين . اننا ندعو الى ثقافة حية تُنمي الأصيل في شعورنا وفكرنا وذوقنا وتحفزنا الى الابداع ، والى مقاومة لهذا التراكم من المعلومات الذي يطمس الومضة في فكرنا والنبض في قلبنا . انّ الدخيل مهما تعاظم يبقى دخيلاً لا جذور له ، يُثقل ولا يُنجد و ينقلع لأول هبة أو هزة ، والأصيل مهما كان متواضعاً او ضعيفاً فهو أثبت وأجدى لأنه لنا ، بل هو جزء منا ، وانماءُ هزيل لنا خيرٌ من تعهد هجين سيكون حتماً عائقاً وطامساً ومثقلاً . نريد للثقافة ان يكون لها الدور الفاعل في حياتنا وسلوكنا ، لا ان نكتفي منها بعلامات تُوهم بها . الثقافة غذاء يزيد من دفق الحياة في الروح والفكر والشعور وليست جواهر أصيلة او زائفة نعلّقها ونفاخر بها . بالثقافة الحقيقية يزداد وعينا لأنفسنا ولامكاناتنا وتزداد قدرتنا على مواجهة ما يعترضنا من معضلات وإيجاد حلول لها ، كما ينمو فينا شعور التواضع صفة العلماء والمبدعين الأصيلين ويقوي انتماؤنا الى وطننا ويعمق شعورنا الانساني .

هذا ما أدعو اليه وأرجو ان تكون «المجلة التربوية» في انطلاقتها الجديدة وسيلة فاعلة في خدمة هذا الهدف .

سِيَاقُ الكَلَام

بقلم أحمد حاطوم

إذا كان دور السياق في عملية أداء الكلام وفهمه ، أي في عملية التفاهم بالكلام ، دوراً معروفاً يكاد ، لحضوره في أذهان الناس ، أن يكون من البديهيات ، فان ما يدركه الناس ، نظرياً ، من حقيقة السياق ودوره في عملية التفاهم ، إنما يختلف من إنسان الى إنسان ، ويرتبط بثقافة الفرد ونوع هذه الثقافة ودرجتها ، ويراوح :

- بين إحساس غامض به ، ناجم عن تعاملنا اليومي بلغتنا ،
- ووعي متبصّر يمكننا من الاحاطة بحقيقته وحقيقة الدور الذي يؤديه في عملية التفاهم ،
- وما يقع بين الاحساس والوعي من درجاتٍ للادراك لا يعنينا الوقوف أمام تفاصيلها .

وإذا كان هذا الذي قدّمْنَا كافياً وحده للقيام بدراسةِ السياق كموضوع نظري يُطْلب لذاته ، وخاصة أنه لم يحْظَ بتناول موسع [١] ، فان لنا من موضوعنا ، موضوع دور الاعراب في وظيفة التفاهم ، دافعاً ثانياً يجعل قيامنا بتناوله مرتبطاً بدراسة هذا الموضوع ، متّجهاً لايضاحه . وهذا يعني أننا لا نستطيع أن ندرس دور الاعراب في عملية التفاهم دراسةً جدّيةً دقيقة إلا إذا فهمنا عملية التفاهم نفسها ، وفهمنا دور السياق فيها ، أي إذا فهمنا دور السياق في عملية التفاهُم بلساننا العربي المعرب نفسه .

ولا يخفى أننا ، بهذا الكلام ، إنما نعلل قيامنا بدراسة السياق في هذا الاطار من البحث ، ونعلل توسعنا في هذه الدراسة .

* * * * *

السياق بمعناه العام ، الذي يشمل اللغة وغير اللغة ، هو مفهومٌ يصعُب تحديده ، ويصْعُب ، بصورة خاصة ، أن نُميزه من التركيب (La structure) ، الذي يختلط به ويتميز عنه في آن [٢] . وهذا ، فضلاً عن عدم حاجتنا الى التمييز بين المفهومين ، إنما يحملنا على الاكتفاء بتصورنا الحدسي للمسألة .

والسياق في اللغة هو مجموعة العناصر اللغوية ، وغير اللغوية [٣] ، التي يرتبط بها كليًّا ، أو يرتبط ببعضها ، عنصرٌ لغويٌ أو أكثر من عناصر الكلام ، فتترك في لفظه أو في معناه ، أو : تترك في لفظه وفي معناه ، من الأثر ما لا يقوم اللفظ إلا به ، وما لا يُفْهم المعنى حقَّ فهمه إلا به .

وهذا يعني أن السياق في اللغة يمكن أن يتناول اللفظ والمعنى كليهما ، أي أن يكون سياقاً نحوياً – تركيبياً – شكليًا ، ويمكن أن يكون سياقاً دلاليًا . وكل سياق من السياقين يمكن أن يكون على مستوى الكلمة المفردة : الكلمة خارج الكلام . ويمكن أن يكون على مستوى العبارة . فضلاً عن أن السياق الدلالي يمكن أن يكون على مستوى النص ، على مستوى الكتاب .

ثم نضيف الى هذين السياقين سياقًا ثالثاً يقع خارج اللغة بما هي كيان لفظي – لسانيٌّ منبنٍ (articulé) يصدر عن جهاز النطق المعروف ، ولا تدخل اللغة في تكوينه دخولاً مادياً مباشراً ، إلا أن أثره يمتد الى اللغة ، وينضم ، بهذا الأثر ، الى السياقين الآخرين ويُشَكِّلُ معهما للكلام سياقاً ثالثاً متكاملاً هو الذي حملنا على تناوله في نطاق تناولنا لموضوع السياق . إنه سياق المقام .

وهذا يعني أن السياق في اللغة [٤] إنما ينقسم الى سياقين :–

- السياق اللغوي .
- سياق المقام .

وها نحن ننطلق من هذا التقسيم ، أي من هذا التصور ، لدراسة الموضوع .

* * * * *

* * **السياق اللغوي**

أولاً – السياق النحوي – التركيبي

الف – على مستوى الكلمة المفردة

يكون السياق النحوي – التركيبي ، على مستوى الكلمة المفردة ، سياقاً لصوت أو أكثر من أصوات الكلمة ، أو فونيماتها . ويكون هذا السياق هو الصوت الذي يسْبق ذلك الصوت ، أو الصوت الذي يليه ، أو يكون الصوتين كليهما ، سواءٌ أكان ما يسبقُ أو ما يلي في الكلمة نفسها ، أم في ما يجاورها من كلمات السلسلة الكلامية . ولهذا ، فان في وسعنا أن نسمي هذا السياق السياق الصوتي للكلام Le contexte phonétique.

بهذا التصور للسياق الصوتي للكلمة ، يصبح كل صوت من أصواتها خاضعاً ، فيها أو في ما جاورها ، لسياقٍ صوتي هو سياقه ، ويكون هذا الخضوع من جهتين : جهة المورفولوجيا ، أي جهة بنيتها الصرفية ، وجهة النطق .

+ جهة المورفولوجيا :

من جهة البنْية الصرفية للكلمة ، أي من جهتها المورفولوجية ، نلاحظ أَن كل صوت من أصواتها إنما يكون ، فيها ، خاضعاً لسياقه ، أي أن التآلف بين أصوات الكلمة يكون أساساً صوتياً لتكوُّنها . فاذا اتفق للكلمة ، في عملية تكوُّنها ، أن تتمرد على سياقها الصوتي ، وتخالف قانون التآلف الذي نشير اليه ، فان مصيرها : أَنْ يُهْمل استعمالها وتموت ، ككلمة «بُعَاق» (بوزن «سعاد» التي تعني إما شدة الصوت ، أو السحاب الذي ينْزِل مطره بشدة ، وكلمة «غَيْهَق» (بوزن «فيلق») التي تعني النشاط ، وكلمة «عُهْعُخ» (بوزن «بلبل» اسم الطير المعروف) التي تعني شجرة يتداوى بها [٥] .

على أن نوضح أن التآلف بين أصوات الكلمة أو التنافر إنما يكون [٦] على ضربين :

يكون تآلفاً أو تنافراً من جهة الصوت وطبيعة الصوت ، فيصبح أداء الكلمة المتنافرة أمراً صعباً كالكلمات الثلاث التي مثلنا بها .

ويكون تآلفاً أو تنافراً من الناحية الجمالية الناجمة عن تمازج الأصوات كأصواتٍ لها جَرْسٌ يتصف بالحُسْنِ أو القبح ، بمعزل عن المعنى الذي تؤديه كلماتها ، فيصبح استعمال الكلمة أمراً مُسْتكرهاً في السمع والذوق ، وذلك نحو الكلمات التالية :

– «الخرطيط» (بوزن «المنديل») ، أي الديك .
– «الضغادر» (بوزن «البلابل») أي الدجاج ، واحدته «ضغدورة» (بوزن «عصفورة») .

قال الشاعر :

عَجِبْتُ لِخِرْطيطٍ ورقْم جَنَاحِهِ
وذمَّةِ طِخْميل وَرَعْتِ الضَّغَادِرِ

– «الجرشَّى» (بكسرٍ فكسر فشين مشددة مفتوحة) ، وهي النفس ، قال المتنبي :

مبارَكُ الاسْمِ أَغَرُّ اللَّقَبْ
كريمُ الجِرِشَّى شَرِيفُ النَّسَبْ

– المخْرَنْمص (بوزن «المستعجل») ، أي الساكت .
– الخ ... [٧]

+ جهة النطق :

من جهة نطقنا للكلمة ، نلاحظ أن كل صوت من أصواتها إنما يكون ، في الكلمة نفسها أو في السلسلة الكلامية ، خاضعاً لسياقه الصوتي ، ويظهر لنا هذا الخضوع ، عملياً ، في الأشكال النطقية التي تتخذها ، من ترقيق ، أو تفخيم ، أو إمالة ، أو تحولٍ الى صوتٍ آخر ...

باء – على مُستوى العبارة :

السياق النحوي – التركيبي على مستوى العبارة [٨] ، في اللسان العربي الذي يعنينا والذي ندرس الموضوع من خلاله ، هو كل كلمة ، أو كلمتين أو أكثر ، تسبق كلمةً أخرى ، أو كلمتين أو أكثر ، من كلمات العبارة ، فيرتبط اللاحق منهما بالسابق ، ويحدد السابق منهما لِلاَّحق شكله النحوي – التركيبي ويفرزه فرزاً طبيعياً عفوياً ، في حركةٍ تَصْدُرُ عن الحدْس اللغوي وتتشكَّل بأحكامه .

وهذا يعني أن للسياق النحوي – التركيبي على مستوى العبارة ، أو مستوى الكلام [٩] ، خصوصيةً رُبَّما ميَّزَتْه من نوعَيْ السياق الآخرين ، السياق الصوتي للكلمة والسياق الدلالي ، وربما أخرجَتْهُ من التصور الشائع عن السياق : أنه ما يحيط ، أي أنه ما يسبق وما يلي [١٠] .

فني حينَ [١١] لاحظنا أن السياق الصوتي للكلمة هو ما يسْبق الصوت فيها أو ما يليه . أو هو ما يسبق الصوت وما يليه ، من

أصوات الكلمة نفسها أو أصوات سواها ، مع تغليب ما يسبق على ما يلي ،

وفي حين [١١] أن السياق الدلالي للكلمة ، أو العبارة ، أو النص نفسه ، هو ، كما سنلاحظ ، ما يسبق النص أو العبارة أو الكلمة أو ما يليها من معانٍ . أو هو : ما يسبقها وما يليها من معان ،

نلاحظ أن السياق التركيبي على مستوى العبارة ، وفي اللسان العربي الذي يعنينا على الأقل ، إنما هو ، في معظمه ، مكون مما يسبق [١٢] .

وهذا يعني أمرين يفهمان مما قدمنا :

- أن السياق النحوي – التركيبي للكلام هو ، في حقيقته ، سياقٌ لكل كلمة من كلمات العبارة ، يُوَلِّدها ويحدد شكلها النحوي – التركيبي .
- أنه ، في حدود الاستثناء المبين في الحاشية ، هو ما يسبق كل كلمة من كلمات العبارة ، وما ترتبط به كل كلمة من كلماتها ، وما يحدد لكل كلمة شكلها النحوي ويفسره .

ثم نوضح أن الكلمة ، أو الكلمتين ، أو الكلمات ، التي تَسْبِقُ الكلمة أو الكلمتين أو الكلمات ، لتشكل لها سياقها النحوي العامل فيها ، إنما تكون في وضعين . فهي :

- إما أن تسبقها مباشرة ، أي تجاورها وتلاصقها وتتصل بها .
- وإما أن تكون منفصلة عنها بكلمة أو أكثر .

وهي عاملة في كلا الوضعين .

ونزداد تحديقاً في المسألة ، فنتأمل السلسلة الكلامية ، ونتأمل حركة تكوُّنها ، وحركة توالُد حلقاتها وحركة تَشَكُّلِها النحوي ، فنلاحظ أن المتأخر منها مرتبط بما يعود إليه من المتقدم ، مُتَشَكِّلٌ به في سَبَبِيَّةٍ نحوية بسيطة يظهرها لنا التأمل المبين .

أمثلة من هذا التأمل :

+ إن ورود «أل» يستتبع اسماً تقترن به «ال» .
+ إن ورود حرف الجر يستتبع اسماً يليه ويُجَرُّبه .
+ إن ورود أداة الجزم يستتبع فعلاً مضارعاً يأتي بعده ويُجْزم به .
+ إن ورود شبه الجملة في الكلام يُحَتِّم فِعْلِيَّة كل مركب إسنادي يليها [١٣] ويكون الفعل أحد ركنيه :

- بمثل هذه الارادة / يستطيع الانسان التغلب على الصعوبات (بمثل هذه الارادة / الانسان يستطيع ...) .
- غداً / يَتَبَدَّدُ الظلام (غداً / الظلام يتبدد) [١٤]

+ إن ورود «إذا» مع شرطٍ ماضٍ إنما يستتبع ماضياً جواباً للشرط ، ويكون مفضلاً على المضارع في مختار الكلام .

+ ... ...

ويُسْلمنا هذا الذي بلغناه إلى سؤال يتناول حالات التقديم والتأخير ، التي تغطي ، من الكلام ، حيّزاً محسوساً يستحق بعض الوقوف .

ما حقيقة هذه الحالات ، ما حكمها ، هل ينطبق عليها ما قدَّمنا ؟

إن عودة السابق الى اللاحق ، في حالات التقديم والتأخير ، وفي ما كان من نحو تَقَدُّم الجارّ على مُتَعَلَّقه مثلاً ، إنما هي عودة في ظاهر اللفظ ، في بنيته السطحية المتحققة في الكلام . حتى إذا وَسَّعْتَ لتحليلك مداه ، وطَلَبْتَ لنظرتك الى المسألة مزيداً من العمق ، أدركتَ أن الجارَّ إنما يعود الى سابقٍ مُضْمر هو الذي فرزه الكلام .

ولندرس المسألة من خلال شاهد محسوس ، من خلال مثل جاهلي معروف ، قولهم :

- «على نَفْسها جَنَتْ براقش» .

في هذا الكلام ؛ وبالنظرة الظاهرية اليه ، نلاحظ ، ببساطة التلميذ الذي يقوم بالتحليل الاعرابي لعبارته ، أن «على» حرف جر متعلق بـ «جَنَتْ» ، أي أن سابقاً يعود الى لاحق ، بخلاف ما تبيَّناه من اتجاه الترابط النحوي في السلسلة الكلامية .

إلا أن حقيقة المسألة هي شيء آخر لا نرتاب فيه ، شيءٌ أبعد .

إننا في حضرة عملية تقديم وتأخير هي التي ولَّدَتْ لنا عبارة المثل الجاهلي ، وهي التي أوهمتنا أن مُتَقَدِّمًا مِنْ هذه العبارة قد عاد الى متأخر .

والحقيقة الثابتة ، الكامنة وراء ظاهر اللفظ : أن العملية التي يجري فيها التقديم والتأخير ، إنما هي عملية مزدوجة ، تجري في حَدْسنا اللغوي الحسَنِ التكوين ، في فترة تشبه اللمح . كأننا ، عندما نُجْرِي في كلامنا تقديماً وتأخيراً ، عندما نقول مع المثل الجاهلي : «على نفسها جنت براقش» ، كأننا ننشئ تركيبين اثنين يتلاحقان في ذهننا ، أي في حَدْسنا المنشئ ، بسرعة تجعلنا نُحسُّ وكأنهما تركيبان متراكبان ينشآن معاً :

الأول هو : «براقش جنت على نفسها» ، أو : «جنت براقش على نفسها» ، أو : «جنت على نفسها براقش» .

والثاني هو : «على نفسها جنت براقش» .

ولولا مرورنا باحدى صور التركيب الأول ، لما كان لنا أن ننشئ التركيب الثاني . وإلا ، فما الذي يفسر لنا أن نبدأ كلامنا بـ «على» هكذا دون أن يكون هذا الحرف جزءاً من كلمة أخرى تولِّدُه أي تسبقه – ونحن نعلم أن حروف الجر هي كالأجزاء لمتعلقاتها ؟

لماذا لم نقل مثلاً : «الى نفسها ...» ، أو : «من نفسها ...» ، أو : «في نفسها جنت براقش» ، أو ما شابه ، لو لم يكن حاضراً في ذهننا ، أي مضمراً فيه ، فِعْلٌ يفرز لنا «على» ويتعلق به «على» ، أي الفعل «جَنَتْ» ؟

كأننا ، في هذه العملية ، ننشئ تركيبنا الأول في ذهننا ، بصورته النظرية الكاملة ، إلا أننا لا نُظْهر منه ، بلفْظنا المتحقق ، إلا جزءَهُ الذي يعنينا تقديمه على سواه ، فنقدمه ثم نجيء بما أخرناه .

ثم ننطلق من تحليلنا المبيَّن لنقرر : أَنَّ ما قلناه ، عن العمل النحوي – التركيبي ، من أنه يكون متجهاً من السابق الى اللاحق ، إنما يبقى قولاً صحيحاً حتى في التراكيب التي يقع فيها تقديم وتأخير . كأن التقديم والتأخير اللذين يَطْفُوَانِ على سطح الكلام – أو كأن الكلمات المتقدمة في السلسلة الكلامية والكلمات المتأخرة ، إنما «تَعُود» الى مواقعها «الأصلية» إذا نحن هبطنا بها من سطح الكلام الى عمقه التركيبي ، أو الى بنيته العميقة ، أو ما يشبه البنية العميقة ، بكلمة أدنى الى الصواب .

بقيت إشارة أخيرة نختم بها هذا الجزء من بحثنا : أن السياق النحوي – التركيبي ، بالتصور الذي قدمنا ، إنما يصبح قريباً من قواعد تركيب الكلام ، ملابساً لها . وربما أوهم بمرادفتِهِ إياها .

ثانياً – السِّيَاقُ الدَّلالي

نشير أولاً الى أن السياق الدلالي / Le contexte sémantique، بمضمونه لا بلفظه ، رُبَّما كان هو السياق الذي يُفْهم من كلمة «السياق» إذا أطلقت الكلمة مجردة من نُعُوتها .

وعلة ذلك في تصورنا علتان :

– الأولى : أن معنى الكلام ، في حسّ الناس ووعيهم ، هو الغرض الذي يطلبونه ويتطلعون اليه في تعاملهم باللغة . وربما كان هو اللغة في وعيهم الحدسي البسيط . أليس الشكل اللفظي – التركيبي للكلام بُعْداً نظرياً مجرداً لا يدركه كل إنسان ؟

– الثاني : أننا ، شخصياً ، نحن الذين نطرح السياقين الآخرين ، «السياق النحوي» ، و«السياق الصوتي» ، نحن الذين نطرح مفهومهما ونطرح مصطلحيهما في بحثنا هذا ، فلا يُعْقل أن ينْصَرِف إليهما ذِهْنٌ خالٍ منهما .

ثم نحاول تعريف السياق الدلالي فنقول :

إنَّهُ المعنى ، أو المعاني التي تسبِقُ الكلمة ، أَو العبارة ، أو النص ، أو تليها . أَو تسبقها وتليها في آن . وتَدْخُل كعنصر أساسي مِنْ عناصر تكوين معناها ، وتحديد معناها ، وتمييزه مِنْ كل مَعْنًى سواه ، أَو مِنْ كل معنًى مُشَابِه أَوْ مُلَابِس .

وننطلق من التعريف لنزداد تحديقاً في المسألة . ونجتزئ بالتحدُّث عن الكلمة الداخلة في الكلام : لأن ما ينطبق عليها يمكن ، بروحه لا بحرفه ، بمجمله لا بتفاصيله ، أن ينطبق على العبارة والنص والكتاب .

إن الكلمة الداخلة في الكلام إنما تتحول ، بسياقها الدلالي ، مِنْ جسَدٍ لفظي مُحَدَّد محدود ، الى كيانٍ منداح عروقه الموصولة بعناصر الكلام تَمدُّه بنُسْغٍ يُوَلِّد له معناه ، ويحدد له معناه ، ويميز له معناه من كل معنى مشابه تؤديه كلمة أخرى ، كما يميزه من كل معنًى آخر من معاني الكلمة نفسها .

وأَنْ يكون السياق الدلالي هو الذي يولد معنى الكلمة ، ويحدده ، ويميزه من كل معنى سواه ، فذلك يفضي الى أمور :

– أَنَّ السياق هو الذي يختار لنا الكلمة التي ترد في هذا الموضع أو ذاك من مواضع السلسلة الكلامية ، فاذا اختلف السياق اختلفت الكلمة .

– أَنَّ اختيارنا الدقيق لكلماتنا معناه أننا نجيد الربط بين السياق والكلمات ، وأن الكاتب أو المنشئ الذي يجيد الاختيار هو الذي يجيد عملية الربط .

– أَن إدراكنا للعلاقة بين السياق والكلمات هو عملية ذهنية تبلغ من الغنى درجةً لا يصح معها إيكالها إلا الى حدسنا اللغوي الذي ، بطاقته غير المحدودة ، إنما يجاوز كل طاقة من طاقات ادراكنا العقلي ، التي هي طاقات محدودة – في ميدان اللغة على الأقل .

– أَن السياق الدلالي هو الذي يقرأ لنا الكلمات العربية الماثلة أمامنا على القرطاس ، المكتوبة بحروف خالية من الحركات .

– أَن السياق هو الذي يقرأ لنا كلمات سوانا المدونة بصورها المشوهة ، وهيئاتها المبتورة ، وأشكالها الغامضة ... بل يقرأ لنا حتى الكلمات الساقطة من الكلام ، أي يقرأ لنا ما كان ممْحُوًّا منها .

– أن السياق الدلالي هو الذي يحدد المعنى النحوي – التركيبي لكلمات الكلام عامة. وبصورة خاصة تتعلق مباشرة بموضوعنا [١٥]، هو الذي يحدد لنا المعنى النحوي – التركيبي [١٦] للكلمات العربية المعربة الماثلة أمامنا في كل نص مكتوب بحرفٍ خال من حركات الاعراب، هو الذي يحدد لنا إعراب الكلمات المعربة، هو الذي يُعْرب لنا هذه الكلمات.

* * * * *

* سياق المقام

هو ما يحيط بالمتكلم والكلام، عند التكلم، من عناصر غير لغوية تتصل بموضوع الكلام وتتصل بالمتكلم، وتوجه الكلام والمتكلم وتترك أثرها في الكلام، وتشارك السياق الدلالي والسياق النحوي – التركيبي في تكوين معنى الكلام وأدائه وفهمه.

إن الكلام الذي يولده مَقَامٌ معين ينبغي، بالضرورة، أن يختلف، بلفظه ومعناه، عن كلام يولده مقام آخر. الأشياء نفسها تختلف تسميتها من مقام الى مقام. الكلمات نفسها والعبارات المتشابهة يختلف معناها، ويختلف فهمنا لها باختلاف المقام.

وهذه أمثلة توضح لنا المسألة:

في إسرائيل، وفي كل مقام من مقامات الكلام المشبعة بسياسة إسرائيل وإيديولوجية اسرائيل، تطلق كلمة «مخرّب» على كل مقاتل عربي (أو غير عربي)، يشارك في أعمال المقاومة الشعبية العسكرية للاحتلال الاسرائيلي، أو للكيان الصهيوني نفسه.

وفي الأقطار العربية (أو غير العربية)، المشبعة بروح العداء لاسرائيل، يسمون هذا المقاتل «مناضلاً»، أو «مجاهداً»، أو «فدائياً»، أو «مقاوماً وطنياً»، الخ ...

في اسرائيل، تطلق كلمة «مخرب» ويُفْهَم منها معناها المقصود. وفي الأقطار العربية، تطلق كلمة «مناضل»، أو ما شابهها، ويفهم منها معناها. وبين كل كلمة من الكلمتين ومقامها عروق يجري فيها نسغٌ دلالي يمدُّ الكلمة بمعناها، أو يحدد لها معناها، حتى إذا قطعت العروق، أو وصلت بالكلمة عروق أخرى، كان لنا معنى آخر.

إن التسمية التي تطلق على من يُقْتل في حربٍ تقع بين دولتين، أو جماعتين، ويدور الصراع فيها حول هدفين قوميين، أو وطنيين، أو عقائديين، إنما تختلف بين الفريقين المتصارعين اختلافاً جوهرياً.

القتيل، في نظر قومه وبتسميتهم، هو «شهيد». وهو «قتيل» في نظر الآخرين، ولا سيما إذا كان الآخرون من الأعداء.

وإذا جرى الكلام على شهداء الحرب الدائرة بين الفريقين، وكان كلاماً عاماً لا تحديد فيه، وبلغ هذا الكلام أسماع الفريقين، انصرف كل فريق بذهنه الى قتلاه، وحَسِبَ أن الكلام إنما هو عنهم دون الآخرين.

خذ كل كلمتين من الكلمات المبينة:

– كلمة «مخرب»، وكلمة «مناضل» وأخواتها،
– كلمة «قتيل»، وكلمة «شهيد»،

واستعملهما هكذا استعمالاً مطلقاً سابحاً في الهواء، وانعت بهما شخصاً بعينه في الوقت عينه، فانك سرعان ما تلاحظ أنك إنما تقع في ارتباك أنت نفسك لا تحسن الخروج منه.

ذلك أن الكلمة، أو العبارة، أو النص، أو الكتاب، إنما تتصل بسياق المقام، بلفظها ومعناها، بتكوُّنها في الكلام وورودها فيه، وفهم المتلقي لها، كما تتصل بالسياق الدلالي. وربما تمازج السياقان وتناغما وأحدثا في الكلام أثراً هو حصيلة طبيعية لتمازجهما وتناغمهما.

وربما ازداد فهمنا لسياق المقام إذا نحن تكلمنا عن أنواع من هذا السياق يكون منها، مثلاً، سياق اجتماعي، وسياق تاريخي، وإن كان الثاني منهما يمكن ردُّه الى الأول بقليل من التأمل والتحليل، وإن كان كلا السياقين يرد الى سياق المقام بتحليل يلائمه.

* السياق الاجتماعي

السياق الاجتماعي للكلام.

+ هو الشخص أو الأشخاص الذين:

– يَصْدُرُ الكلام في حضورهم،
– يوجه الكلام إليهم أو الى سواهم،
– يكونون مجرد مستمعين اليه شاهدين له،
– يوجه الكلام اليهم وهم غائبون عن قائله، ويكون توجيهه بوسيلة من وسائل الاعلام المعروفة.

+ هو مكانٌ معين، وظرف معين، ووضع اجتماعي معين يكون صدور الكلام في نطاقه.

هذه العناصر، مجتمعةً أو متفرقة، مجتمعةً كليًا أو جزئيًا، إنما تكوّنُ للكلام ما سميناه «سياقاً اجتماعياً»: بمعنى أنها، كلها

أو بعضها ، إنما تَدْخُل في عملية تكوُّن الكلام وتحديد معناه كما تدخل في عملية تلقي الآخرين له وفهمهم لمعناه .

ولأنَّ أبرز هذه العناصر هو الانسان ،

ولأن الانسان ، في عملية صدور الكلام وعملية تلقيه ، وبهذه العملية ، إنما يكوّن مع المتكلم وللمتكلم واقعاً اجتماعياً ، مهما يكن حجم العناصر المكونة لهذا الواقع ، فقد سمينا السياق المتكون من هذه العناصر «سياقاً اجتماعياً» .

* **السياق التاريخي**

ربما كان السياق التاريخي للكلام تنويعاً من تنويعات السياق الاجتماعي ، بمعنى : أن السياق التاريخي هو سياق اجتماعي مضى وانقضى .

السياق التاريخي للكلام هو ، إذن ، مقامٌ صَدَرَ فيه الكلام عن صاحبه في زمن منقضٍ ، وارْتَبَط بذلك الزمان ، وترك في الكلام من الأثر ما يظهر في لفظه ومعناه ، وما لا يفهم الكلام حق فهمه إلا به .

ولعل أبرز نموذج من نماذج السياق التاريخي ، وأكثر هذه النماذج تواتراً ، وأقربها منالاً في عملية التمثيل ، هو السياق التاريخي للآثار الأدبية بشعرها ونثرها . فنحن نعلم أن القصيدة ، أو الخطبة ، أو الرسالة ، أو المقامة ، أو المقالة ، أو الكتاب ، أو ما شابه ، لا يُفْهَم شيءٌ منها حق فَهْمه إلا إذا أعدناه الى سياقٍ وُلِد فيه ، أو أعَدْنا إليه ذلك السياق . وما كلامنا ، مثلاً ، عن سيف الدولة وشخصيته ، وإمارته ، وبلاطه ، وحاشيته ، وحروبه ، الاّ استعادةٌ للسياق التاريخي الذي وُلِدت فيه قصائد المتنبي التي مَدَحَ بها الأمير الحمداني ، انها مدخلٌ طبيعي لولوج عالم المتنبي !

* * * * *

وبعد ، فَهَلْ نستطيع ، في ختام هذا العَرْض عن السياق بأنواعه ، أن نورد كلمةَ القدامى الشائعة ، التي احتشد في حيزها المحدود معانٍ بالغة الغنى ، كلمة «لكل مقام مقال» ؟

هل نستطيع أن نورد هذه الكلمة ، أو نستحضرها الى ذهننا ، دون أن نَعُدَّها كلاماً مُبَاشَراً عن سياق الكلام بمعناه العام ؟

المراجع :

(١) مثلاً : في قاموس الألسنية الفرنسي ، لمؤلفه دوبوا وآخرين ، تناولٌ لمفهوم السياق لا يجاوز تعريفاً سريعاً سنشير إليه في موضع آخر من البحث . راجع :

Jean DUBOIS et autres, Dictionnaire de Linguistique, Librairie LAROUSSE, Paris, 1973, CONTEXTE.

(٢) السياق ، ببعض ما هو ، هو كل يتكون من أجزاء يترابط بعضها ببعض ، ويحدد بعضها وظيفة بعض ... وكذلك التركيب (La structure).

إلا أن السياق ، فضلاً عن ذلك ، إنما هو شيء آخر ننظر إليه «على الطبيعة» وفي سياقها ، أي في سياقه هو ، وندركه ادراكاً مباشراً بحدسنا ، أكثر مما ندركه بمعرفتنا العقلية المجردة .

(٣) بقولنا «غير اللغوية» ، إنما نشير الى سياق المقام الذي سنلمّ به بعد قليل ، ثم نتبيّنه في موضعه من البحث .

(٤) «السياق في اللغة» ، في سياقنا هذا ، لا يعني أبداً «السياق اللغوي» . إنه يعني ما يقابل «السياق في غير اللغة» ، مما سبقت الاشارة اليه .

(٥) جاء في اللسان : قال الخليل بن أحمد : سمعنا كلمة شنعاء **لا تجوز في التأليف** ، سئل أعرابي عن ناقته ، فقال : تركتها ترعى **العهعخ** ، قال : وسألنا الثقات من علمائهم فأنكروا أن يكون هذا الاسم من كلام العرب ... قال وقال أعرابي آخر : إنما هو الخفخع ...

(٦) لغوياً ، نقول : إنما «**يكون**» ، بالافراد الذي نحسُّه . وعقلياً ، نقول : إنما **يكونان** ، بالتثنية التي ندركها بحساباتنا . وبما أن اللغة ، في تصورنا المطمئن ، هي لغة وليست شيئاً آخر ، ليست عقلاً بصورة خاصة ، فاننا ، في عبارتنا ، إنما آثرنا الإفراد على التثنية ، أي آثرنا اللغة على العقل .

(٧) لا يخفى أن هذه الكلمات هي كلمات مُمَاته ساقطة من الاستعمال . ومن شاء الاطلاع على مزيد منها ، فعليه الرجوع ، مثلاً ، إلى «لسان العرب» الذي يحفل بأعداد كبيرة جداً منها .

(٨) إننا ، شخصياً ، نستعمل كلمة «العبارة» بمضمون اصطلاحي مقترح نطرحه للاستعمال . إننا ، بهذا المضمون ، نميز «العبارة» من «الجملة» ، فنجعل «العبارة» كلاًّ ، و«الجملة» جزءًا من أجزائه ، تماماً كما يميز الفرنسي الـ **phrase** من الـ proposition . العبارة ، بالمضمون المطروح ، يمكن ان ترادف الكلام بالمعنى العام الشائع من معانيه ، بالمعنى الذي سيرد في مطلع الفقرة التالية ، والذي سنشير إليه في حاشيتنا القادمة .

(٩) «أو» ، هنا ، هي للمرادفة : لأن «العبارة» و«الكلام» ، في سياقنا هذا ، هما مترادفان . ذلك أن العبارة هي الوحدة النحوية – التركيبية الكبرى التي يقف عندها ، أي بعدها ، كل تركيب نحوي . والكلام هو مجموعة من العبارات التي تتجاوز وتتتابع وتترابط ، تجاوراً وتتابعاً وترابطاً دلالياً لا نحوياً – تركيبياً ، فيصبح القانون المطبق على عبارات الكلام مطبقاً على الكلام نفسه ، وتصبح العبارة والكلام ، في سياقنا هذا ، مستعملين بمعنى واحد .

(١٠) في قاموس الألسنية المذكور في الحاشية الأولى ، نقرأ في المعنى الأول لكلمة سياق Contexte : «ان المحيط – وهو الوحدات التي **تسبق** وحدة معينة والوحدات التي تليها – إنما يسمى أيضاً «السياق» ، أو **السياق اللفظي**/

L'environnement, c'est-à-dire les unités qui précèdent et qui suivent une unité déterminée, s'appelle aussi **contexte,** ou **contexte verbal.**

(١١) إذا وقعت «حين» في مثل هذا التركيب ، وأضيفت إلى مبْنِيّ ، اكتسبت البناء منه فبُنِيَتْ . وإذا أضيفت الى مُعْرب ، أعربت .

وعلى ذلك ، فاننا نقول : «ففي حينَ لاحظنا ...» ، ببناء «حين» على الفتح ، لأن الكلمة قد أضيفت إلى مبنِيّ هو الماضي «لاحظْ» من لفظة «لاحظْنا» . ومن ذلك قول الشاعر : على حينَ عاتبت المشيب على البكا (ببناء «حين» على الفتحَ) ونقول : «في حينِ أن السياق ...» ، باعراب «حين» وجرها ، لأن الكلمة إنما أضيفت إلى مصدر مؤوَّل ، أي الى اسم معرب . والتقدير : في حين كونِ السياق ما سبق ... ومن ذلك قول الآية ١١٩ من سورة المائدة : «هذا يومُ ينفع الصادقين صدقهم ، برفع «يوم» ، أي باعرابها ، لأنها أضيفت الى مُعْرب ، أي الى مضارع مرفوع كما نرى .

(١٢) أظهر لنا استقراء أوَّلي أن **أسماء الاشارة** ينقلب معها اتجاه الأثر النحوي ، فيصبح من «يسار» السلسلة الى «يمينها» ، نقول : هذا رجل ، هؤلاء رجال ، هاتان امرأتان ، الخ ... فنذكر اسم الاشارة ، كما نرى ، أو نجمعه ، أو نثنيه ، أو نؤنثه» الخ ... ، إذا كان ما بعده كذلك .

أيضاً نستطيع أن نستثني من الحكم الذي يعنينا ما يلحق لفظ الفعل المسند الى فاعل غير مضمر من تأنيث أو تذكير (**ذهبَتْ** أمك / حضر **أبوك**) . إن ما يلحق الفعل ، في هذه الحالة ، من تأنيث أو تذكير ، إنما يأتيه مما يليه لا مما يسبقه ، أي أن عملية الترابط النحوي ، في هذه الحالة ، إنما تتجه من «يسار» السلسلة الى «يمينها» ، بخلاف الوضع العام الذي بيّناه .

(١٣) أي يلي شبه الجملة : لأن كلمة «شبه» المذكرة قد اكتسبت التأنيث من كلمة «جملة» التي أضيفت إليها ، أو أن الكلمتين المتضايفتين صارتا بحكم الكلمة الواحدة ، وصار إحساسنا بهذه «الكلمة» الواحدة إحساساً بكلمة مؤنثة ، فأنثنا .

ولا يخفى أن اكتساب المضاف من المضاف اليه تأنيثه ، أو تذكيره ، أو ما شابه ، إنما هو باب واسع ليس لنا ، ههنا ، أن نحاوز الاشارة العابرة إليه . (تناولنا المسألة بمزيد من التوسع في كتاب لنا غير منشور عنوانه : «اللغة ليست عقلاً») .

(١٤) يلاحظ الدارس المتتبع أن الكتاب الاذاعيين في لبنان يُلْزمون أنفسهم بمخالفة هذه القاعدة ، أي أنهم يقسرون سليقتهم قسْراً على المخالفة بتوهُّم أن تقديم الاسم على الفعل ، في الكلام المعتمد على شبه الجملة ، أي حيث ينبغي للفعل أن يُقدَّم ، إنما يكون كلاماً حديثاً يُواكب التطور ويحدث في العبارة الاخبارية نبضاً يجذب السامع إليها ، الخ ...

وفضلاً عما يتضمنه هذا المسلك من تحكم ظاهر ، ورغبة «شخصية» في حلول المنشئ وقوانينه هو ، محل اللغة وحقائقها هي وقوانينها هي ، فان في وسعنا تأكيد أن الهدف الذي يرمي اليه هؤلاء السادة هو هدف متوهَّم ، ولا يستحق ، ولو صح ، أن ترتكب له مثل هذه المخالفات .

(١٥) نقصد : دور الاعراب في أداء المعنى وفهمه . أما التعلق الذي نشير اليه ، فيظهر لنا من قراءة الفقرة التي كتبنا لها حاشيتنا .

(١٦) المعنى النحوي – التركيبي واحد المعاني النحوية – التركيبية . والمعاني النحوية – التركيبية هي معاني التركيب العامة التي تتجسد ، في الكلام ، بالبُنى التركيبية في مجمل الألسنة البشرية ، وتتجسد ، أيضاً ، بالاعراب وإشاراته اللفظية ، في الألسنة المعربة .

في أصول المناظرة او الجدل:

د. فاضل الخوري

الفكر اليوناني

مفهوم الجدل هو من اهتماماتي الفكرية في المرحلة الحاضرة ، والمناظرة هي أحد فنون الجدل الهامة . غير انه لم يتطرق احد ، في الفكر العربي ، وخاصة في العصور الحديثة ، الى الخصائص العامة لفن المناظرة ، رغم ما اتحفنا به هذا الفكر ولا يزال من مناظرات وجدالات فلسفية وأدبية ولغوية ودينية شتى .

وما زال التفكير يراودني ، منذ مدة ، بالتوسع في بحث هذا الموضوع انطلاقاً من الفكر القديم متمثلاً بالفلسفة اليونانية ، ومروراً بالفكر العربي في عصوره المختلفة ، انتهاءً بعصرنا هذا .

أما هدفي ، فهو محاولة الخروج بأسس عامة أو أصول فلسفية ثابتة (ان امكن) لفن المناظرة أو الجدل .

ميدان هذا البحث هو اذاً أحد أشكال الفكر . والشكل ، وان لم يكن له العمق الذي للمضمون ، الا ان أهميته واضحة في جميع مجالات النشاط العقلي الانساني ، اذ انه قالب الفكر . والعلاقة الجدلية بين القلب والقالب تجعل التأثير متبادلاً بين هذين العنصرين ، اذ ان المضمون يتأثر دائماً بالشكل الذي يلبسه ، بعد أن يكون قد شارك في صياغة هذا الشكل . وكثيراً ما يقع الفكر ضحية قالبه ، فاذا كان هذا الأخير جامداً لا يتطور ، صار الفكر الى تحجر فبوار واندثار ، إمّا بفعل تدمير ذاتي ، أو بفعل سيطرة فكر آخر استطاع بحيويته ان يطغى على الأول . اما اذا كان الشكل مرناً وحياً ، فهو يضفي الليونة والحياة على المضمون ويجعله قابلاً للتطور ولمجاراة الحياة في تعقيداتها وتقدمها ومتطلباتها ، كما يجعل درب الحقيقة واسعاً ومشوقاً ، وينزع من المعرفة صفة التعاسة التي لا تزال ترمي بها كل من يحاول هتك حجبها . قالب الفكر يفرض اذاً اطراً معينة لا تستطيع المواضيع المطروحة ان تتخطاها . فهو الذي يدلنا على المدى الذي يستطيع الفكر بلوغه ، وعلى «الاراضي الحرام» التي لا يقدر أن يطأها . أما الجدل أو المناظرة فهما أحد الأشكال الأكثر حيوية وانفلاتاً من القيود ، والاكثر قابلية للتطور . والجدل أو المناظرة يبقيان المجال واسعاً أمام المواضيع المطروحة لتستسيغ الاطار الذي تراه ضرورياً كي تصل فيه الى غايتها .

وأمانة لعملية البحث رأيت ان أبدأ بتحليل لغوي لكلمتي مناظرة وجدل ، في اللغتين العربية – كون بحثنا مكتوباً بالعربية ، ويتناول اساساً الفكر العربي – ، واليونانية – لتناولنا أولاً اشهر الفلاسفة اليونان : سقراط وأفلاطون وأرسطو .

أما اختيارنا لهم دون غيرهم من الفلاسفة اليونان ، فلكونهم قمة في الفلسفة اليونانية ، ويمثلون الفكر اليوناني في تمام نضوجه ، ولكون فكرة الجدل قد شغلت حيزاً مهماً من تفكير هؤلاء الفلاسفة .

أولاً : الأصل اللغوي

أ – في اللغة العربية :

«المناظرة» لغة من نَظَر . ولهذا الفعل ، عدا معنى الرؤية ، معنىً آخر . فقد يأتي بمعنى التدبير والتفكير في الأمر [١] ، والنظر هو «الفكر في الشيء تقدره وتقيسه منك» [٢] ، هكذا يكون علم النظر والاستدلال مرادفاً لعلم الكلام [٣] . ونَظَر بين الناس تعني «حكم وفصل دعاويهم» [٤] ، وناظر تأتي بمعنى جادل [٥] . والتناظر يعني التراوض في الأمر [٦] أو التجادل [٧] . اما «المناظرة» فهي

حسب ابن منظور «ان تناظر أخاك في أمر اذا نظرتما فيه معاً كيف تأتيانه» [٨]. والكلمة مصدر من ناظر. ويعرّف بطرس البستاني علم المناظرة بأنه «علم يُعرف به كيفية آداب اي طرق اثبات المطلوب ونفيه أو نفي دليله مع الخصم وموضوعه البحث. وتطلق المناظرة في اصطلاح أهل هذا العلم على النظر في الجانبين في النسبة بين الشيئين اظهاراً للصواب وقبل توجه الخصمين في النسبة بين الشيئين إظهاراً للصواب، وهو أخص من القياس» [٩].

يتبيّن اذاً من هذه التعاريف ان المناظرة تفترض أولاً وجود عدة فرقاء، وكذلك وجود تباين أو خلاف حول موضوع المجادلة.

غير ان المناظرة تفترض أيضاً وجود مشابهة. وذلك انطلاقاً من أن «ناظر» يعني «شابه»، «ماثل». ففي المناظرة يحاول الفريقان، أو الفرقاء، اظهار وجوه الشبه أو التماثل في موضوع المجادلة، من أجل الوصول الى تصور مشترك أو حقيقة واحدة.

وهذا ما يقودنا أيضاً الى البحث في أصل كلمة «جدل». فقد جاء في «المنجد»: «جَدَلَ الشيء (جُدُولاً) أي صَلُبَ وقَوِيَ، وجَدِلَ الرجل (جَدَلاً) بمعنى اشتدت خصومته، وجادل (جدالاً ومجادلة) أي خاصم، وتجادلا أي تخاصما» [١٠]. اما الجَدَل فهو «شدة الخصومة أو المهارة في الخصومة. وعند المنطقيين هو القياس المؤلف من مقدمات مشهورة او مسلَّم بها، أي قياس مفيد لتصديق، لا تُعتبر فيه الحقيقة وعدمها بل عموم الاعتراف والتسليم [١١]. اما هدف الجدل فهو افحام الخصم و«من هو قاصر عن ادراك مقدمات البرهان». الجدل اذاً هو «عبارة عن دفع المرء خصمَه عن فساد قوله بحجة أو شبهة. وهو لا يكون الا لمنازعة غيره» [١٢]. ويحدد ابن منظور الجدل في معجمه «لسان العرب» بأنه «مقابلة الحجة بالحجة». أما المجادلة فهي بنظره مرادف للمناظرة والمخاصمة، «والمراد به في الحديث الجدل على الباطل وطلب المغالبة به لا اظهار الحق فان ذلك محمود لقوله عزّ وجلّ: وجادلهم بالتي هي أحسن» [١٣].

ب – في اللغة اليونانية:

الجدل في اللغات الأوروبية هو «الديالكتيك». أما أصل الكلمة اليوناني فهو الاسم اليوناني «لوغوس» λόγος المتفرع من «ليغو» λέγω والذي له مدلولان أساسيان: «كلام» أو «مقال»، و«عقل» Raison [١٤]. وكلمة ديالكتيك Dialectique بحد ذاتها تتضمن معنى الحوار. فالمقطع الأول منها «Dia» يدل على فكرة المبادلة أو التبادل. ويتحدد المعنى أكثر في كلمة dialeguein διαλέγεσθαι التي تعني تبادل الأحاديث أو الحجج، التحادث أو التناقش. ثم تفرّع عنها الاسم dialektos الذي يدل على مقابلة أو حديث أو مناقشة، أما الصفة dialektikos فتدل على ما يتعلق بالمناقشة وخاصة في شكل حوار. ثم تحدد المعنى بصورة أدق في الاسم e dialektike أو في الاسم tekhne اللذين يعنيان «فن المناقشة».

ثم تطور مدلول كلمة «ديالكتيك» بصورة أكثر تحديداً فأصبحت تضم مفهومين متكاملين: فن البرهنة وفن النقض. فالمجادل يعرف كيف ينظّم علمه في نظام متماسك وكيف يضع خصوصاً أساساً منطقياً لآرائه. غير أنه يتميز بمهارته في ادراك الصحيح والخطأ في اثباتات الآخرين، والكشف عن النقاط الضعيفة في قضيتهم، كما يبرع في إيجاد الحجة الدامغة القادرة على اسكات المعارض. وهنا ينبغي التمييز بين المنطق والجدل. فالمنطق أسلوب للتفكير العقلي بينما الجدل هو فن تطبيق قواعد المنطق على المناقشة.

ثانياً: فن المناظرة لدى سقراط

لم يكتب سقراط شيئاً. فأصبح على الباحثين اذاً ان يلجأوا الى مصادر أخرى يتبيّنون منها فكره. ومن أهم تلك المصادر حوارات أفلاطون. ولكي نتحاشى اللبس أو المزج بين آراء أفلاطون الخاصة وآراء سقراط (مع أن بنوة أفلاطون الفكرية لسقراط تجعل مهمتنا هذه صعبة بعض الشيء) اعتمدنا حوار «بروتاغوراس» [١٥] لأفلاطون، وذلك للأسباب العديدة التالية: «بروتاغوراس» هي احدى محاورات الشباب لأفلاطون، أي عندما كان هذا الأخير تلميذاً لسقراط. ويعتنق أفلاطون في هذا الحوار عقيدة سقراط بأمانة: فهو يعترف هنا بالتقوى كاحدى الفضائل، بينما لن يعتبر منها فيما بعد الا اربع: العدالة، الاعتدال، الحكمة والشجاعة. ويعبر كذلك بأمانة عن فكر سقراط عندما يرد الحسن الى اللذيذ، بينما سوف يحدد فيما بعد فكرة الخير بطريقة أعمق [١٦].

في البداية يطلب سقراط من بروتاغوراس (أحد مشاهير السفسطائيين) ان يشرح فنَّه الذي يدّعي انه بارع فيه – أي فن الاقناع –. ثم ينتقل الحوار الى موضوع «الفضيلة». سقراط هو السائل وبروتاغوراس المجيب. يبدأ سقراط بطرح الموضوع الأساسي: لتعليم الفضيلة يجب معرفة ماهيتها. يتهرب بروتاغوراس أحياناً من الاجابة منتقلاً الى موضوع آخر، غير ان سقراط يعيده الى الموضوع الأول (الفضيلة). وبعد جولة أولى من الكرّ والفرّ الفكريَين يصل سقراط الى نتيجة أولى (الشجاعة تمتزج مع الحكمة) يعترض عليها بروتاغوراس [١٧]. وهنا يستعمل سقراط طريقة المناورة: بدل نقض الاعتراض مباشرة يلجأ الى وجهة نظر أخرى. فانطلاقاً من مبدأ خاص يتفق عليه المتحاوران (العلم له قدرة كلية على الانسان

الذي يملكه) يصل سقراط الى النتيجة العامة التي يريد[١٨]. ولا بد ان نلاحظ هنا ان هذه النتيجة مناقضة للرأي الذي كان كل منهما يقول به في بدء المحاورة[١٩]، مما يبرز التواضع العلمي الذي يتحلى به سقراط: انه لا يخاف من الاقرار بخطأه اذا اخطأ، بل يحاول اصلاح هذا الخطأ. فإن جدله هو من أجل اكتشاف الحقيقة وحبًّا بها لا حبًّا بالجدل ذاته واظهاراً لبراعته الكلامية والخطابية شأن السفسطائيين. في مرحلة ثانية ينقل سقراط عملية ادارة الحوار الى صديقه، ويعود الى استعمال اسلوب غير مباشر في الاعتراض. فهو يميل الى الأخذ برأي محاوره، الا انه يطلب منه ان يبرهن هذا الرأي: «ان رؤية هذه الأمثال يا بروتاغوراس هي التي تجعلني اعتقد ان الفضيلة لا يمكن أن تُدَرَّس. غير ان اقتناعي يتراخى عندما أسمعك تتحدث هكذا، واعتقد أن الحق يمكن أن يكون بجانبك فعلاً، لأنه يجب ان تكون لديك خبرة واسعة، وان تكون قد تعلمت كثيراً ومن تأملاتك نفسها. فاذا استطعت ان تبرهن لنا بوضوح ان الفضيلة يمكن أن تُدَرَّس، فلا تحرمنا هذا الجميل، واعطنا البرهان»[٢٠].

أما محاور سقراط، بروتاغوراس، فيستعمل الاسطورة، بالاضافة الى الحجة، لإيضاح أفكاره واقناع خصمه، ولكن حجة بروتاغوراس هي الخطابة بنظر سقراط. وبعد كل مداخلة من جانب بروتاغوراس، يوافق سقراط بالاجمال على ما قاله خصمه، غير أنه يعود فيثير نقطة لا يزال يعتبرها غير مفهومة: «... انني الآن مقتنع، غير أن صعوبة صغيرة تستوقفني؛ ولكن بروتاغوراس سيوضحها دون شك[٢١]...». وهنا يعترف سقراط بقدرة خصمه على الجدل والايضاح، عدا الخطابة: «بروتاغوراس ... قادر على القاء خطابات طويلة وجميلة...، ولكنه قادر أيضاً على الاجابة بايجاز اذا سُئِل، وعلى انتظار الجواب وقبوله اذا سَأَل[٢٢]...» هذا ما يدل على لباقة ونباهة سقراط في الجدل، وقدرته على استيعاب كافة المواضيع وتحويلها الى قضايا جدلية أو مقدمات توصلنا الى الحقيقة. ويستعمل سقراط الاستقراء في تحليلاته: يسوق الحجة تلو الحجة، مستدرجاً خصمه ببراعة الى الموافقة على كل حجة بمفردها ليخلص في الأخير الى إبراز تناقض أقوال هذا الخصم. بالاضافة الى ان سقراط لا يقبل انصاف الحلول أو المماشاة دون اقتناع: «... «اذا اردت»، او «اذا حَلا لك» ليست مقبولة، ليست تلك افتراضات ينبغي النظر فيها، بل يجب ان نقتنع كلانا، كلانا معنيّان، واعتقد أنَّ أفضل طريقة للحوار هي في إلغاء هذه الـ«اذا»[٢٣]». ويعترف الخصم بصحة أقوال سقراط «ولكن على مضض ظاهر»[٢٤]، فسقراط ظل يستدرجه الى ان اربكه: «بدا لي ان بروتاغوراس أصبح متضايقاً، ضجراً ومنزعجاً من الاجابة. وعندما رأيته على هذه الحالة، داريته وسألته بلطف...»[٢٥]. غير أن بروتاغوراس يتهرب من الاجابة بحديث بليغ طويل ولكن مجانب للموضوع، وعندما يطلب منه سقراط ان يجعل الاجابة قصيرة يرفض بروتاغوراس. ثم يتبادلان الأدوار، فبعد أن كان سقراط هو السائل وبروتاغوراس المجيب، يصبح بروتاغوراس هو السائل وسقراط المجيب. يبدو لنا سقراط اذاً مثال المحاور الحاذق الذي يبث آراءه من خلال اسئلته الدقيقة المحرجة واجاباته المقنعة الدامغة وفكره الثاقب الخلاّق. فهو يبرع في استدراج خصمه الى تنازلات تناقض ما اثبته الخصم في البدء كي يتركه بعد ذلك حائراً. غير انه لا يستعمل هذا الاسلوب الاّ مع السفسطائيين المعتدّين بأنفسهم. لكن هدف هذا الفيلسوف الأساسي هو الحقيقة، فانه يحاول، من خلال ما عُرِف به من سخرية، أن يجعل خصومه قابلين للتعلم. أما اسلوبه في البحث عن الحقيقة فهو اسلوب منطقي: يبدأ بتحديد معنى الكلمات المستعملة. ثم يستعمل الطريقة الاستقرائية ليصل الى تحديد المفهوم المتنازع عليه في الحوار: انطلاقاً من ملاحظات خصوصية يخلص الى اثبات عام.

يتسم الجدل السقراطي بالسخرية والدقة: يتظاهر سقراط بأنه لا يعرف شيئاً ويبدأ بطرح الأسئلة على محاوره. وإذا أُجيبَ بتعريف عام مأخوذ عن فيلسوف أو مستوحى من الرأي العام، فلا يعتقدنّ المجيب انه وفى بالمطلوب وان سقراط راضٍ عن الجواب! فان هذا الأخير يثير حينها حالات خاصة وأمثلة محسوسة تتيح تقدير مدى صحة القضية المطروحة ومدى تطابقها مع شروط تعريف جيد. أما اذا أُجيبَ بأمثلة خاصة مأخوذة من التجربة الحياتية اليومية، فانه عند ذلك يحاول اكتشاف الميزة الأساسية فيها التي بواسطتها يتحقق التعريف النموذجي للمفهوم موضوع الخلاف.

ثالثاً: فن المناظرة لدى أفلاطون

يؤمن أفلاطون ان الوجود الانساني «هو وليد مشاركة مبدأين، العقل والمادة، يكمل أحدهما الآخر، فيظهر له [ان هذا] الوجود ... جدلية صراع بين هذين المبدأين وجدلية خلق ذاتي حر»[٢٦].

الجدلية اذاً هي في صميم فكر أفلاطون وهي القالب الذي صبّ فيه أفكاره وفلسفته المتعددة الجوانب. وقد استعمل أفلاطون بادئ ذي بدء، وخاصة في محاورات الشباب، الطريقة السقراطية في الجدل، التي هي فن الحوار والمناقشة. فهو يرتفع الى مستوى التعريف العام انطلاقاً من وقائع محسوسة، كما يتحقق من هذه الوقائع استناداً الى وقائع أخرى.

لكن أفلاطون يذهب الى أبعد من سقراط ، فبطريقته الميتافيزيقية الخاصة به يحاول اقرار تسلسل الأنواع والوصول بالحدس الى النماذج التي تشترك فيها الكائنات . وبعد اظهاره «الجدل» كفن الارتفاع الى فكرة الخير ، يبدو ان أفلاطون يدمجه مع فن المناقشة .

فلنحاول الآن ان نتبين الخصائص الرئيسة لهذا الفن في محاورات أفلاطون المختلفة .

قلّد أفلاطون في الحوار طريقة معلمه سقراط ، الذي كان سائلاً لا يتعب وباحثاً عن الحقيقة بواسطة الأسئلة والأجوبة حتى اثناء محاكمته . وقد تأثر مؤسس الاكاديمية بمعلمه لدرجة ان هذا الأخير أصبح الشخصية الرئيسية في معظم محاورات أفلاطون ، والمعبر عن أفكار هذا الأخير تجاه خصومه .

تبدأ المحاورة بمتناظرَيْنْ اثنين [٢٧] ، ثم يدخل في الجدال عدة متحاورين : كل منهم يدعم وجهة نظر مختلفة [٢٨] ، ويكثر المتناظرون في محاورات أخرى [٢٩] ، فتصبح المحاورة مسرحية ذات عدة فصول . موضوع الحوار هو دائماً سؤال فلسفي : في «السفسطائي» يبحث أفلاطون أساساً ، على لسان شخصياته ، امكانية الخطأ . وفي «فيلاب» Philèbe ، يتحاور سقراط وفيلاب ، ثم سقراط وبروتارك حول ما يجب ان يكون هدف الحياة الانسانية ، أي حول الخير المطلق . اما حوار «السياسي» Le Politique فيحاول افلاطون فيه تعريف رجل الدولة . والموضوع الرئيسي في حوار غورجياس هو الخطابة التي هي علم الأحاديث . غير ان المحاورة لا تتبع دائماً سير عرض متساوق ، فقد يتعرض أفلاطون أثناءها بصورة عابرة لمسائل أخرى تتعلق بطريقة أو بأخرى بالموضوع الرئيسي . ومن الصعب أحياناً تحديد موضوع بعض المحاورات بوضوح ، اذ انها لا تتميز بوحدة صارمة . وتبقى محاورات أخرى عديدة دون نهاية ، ليس لأن البحث يقود الى الشكوكية ، بل ان افلاطون اراد أن ينقضَ آراءً شائعة ، وأن يمهد الطريق ، في محاورة واحدة ، تاركاً أمر استكشافه بدقة لأثر آخر : «مينون» مثلاً يكمل وينهي «بروتاغوراس» كما ان نهاية «تيئيتيت» Théétète موجودة في «طيماوس» Timée.

الهدف الأساسي لأفلاطون في حواراته هو البحث عن الحقيقة بواسطة الجدل . ففي القسم الأول من «السفسطائي» محاولة لتعريف السفسطائي ، ثم السياسة ، ثم الفيلسوف . المتحاوران هما «تيئيتيت» والغريب : الأول يسأل ويستوضح ويؤيد أحياناً ، والغريب يشرح ويحاول ان يعطي التعريف الأقرب الى الحقيقة . من أجل ذلك يستعمل الغريب الأمثلة والتشبيهات والاستعارات : في محاولته لتعريف السفسطائي ، وبعد أن برهن أنّ هذا الأخير محتال ومقلد ، يقول الغريب : «... اليك ما تقرر : سوف نقسم بأسرع ما يمكن فن تركيب الصور ، وننزل الى أعماقه ، واذا عاندنا السفسطائي أولاً ، سوف نلقي القبض عليه بأمر من العقل ملكنا ، ونسلمه إياه معلنين عن غنيمتنا . اما اذا غَلَّ في أقسام فن التقليد فسوف نتبعه الى هناك ، مجزئين دائماً نقاط اختبائه ، الى ان نقبض عليه...» [٣٠] . وعندما يحيد المحاور عن الموضوع يعود الغريب فينبهه الى ضرورة متابعة الجدال واعطاء الرأي عن اقتناع ومعرفة لا عن انسياق في الجدل والعادة والتأييد المتسرّع [٣١] . وفي بداية «فيلاب» [٣٢] يوجز سقراط الطروحات التي تشكل موضوع المناظرة : طريحة «فيلاب» هي ان الخير هو في الفرح واللذة والمتعة وما شابه . أما «سقراط» فيدافع عن رأيه القائل ان الخير هو في الحكمة والفكر والذاكرة وما يشابهها كالرأي المستقيم والتحليلات الصحيحة . ثم يبدأ المتحاوران بالدفاع كل عن وجهة نظره . وبعد انتهاء المناقشة يلخصها سقراط . أما الطريقة المتبعة فهي استعمال كل الوسائل للوصول الى الحقيقة : والمناقشة الفلسفية تقطعها في كل لحظة تفاصيل غير متوقعة وطبيعية تعطيها شكل محادثة عفوية مألوفة بين مفكرَيْن . والمجيب ، الذي يكتفي في أغلب الأحيان بموافقة بسيطة ، مقيد باختيار تعابيره ومُلْزَم بالترداد . بينما لدى السائل حيلٌ أكثر وتنوع كبير في الأسئلة : يطرح أحياناً سؤالاً واضحاً وبسيطاً يتطلب رداً مماثلاً ، لكنه أحياناً أخرى يعطي لأسئلته وجهاً غامضاً يجبر السامع على طلب إيضاحات . وكي يثير الفضول الذي يمكن ان يخبو ، يطلب السائل من المجيب ان يعيره انتباهاً مستمراً ، او انه يقطع توسيعاً عاماً ليطلب موافقته على ما قاله .

هذا الجدل الأفلاطوني ، غالباً ما يكون دقيقاً لدرجة أن تتبّعه يتطلب انتباهاً مستمراً . في «السفسطائي» مثلاً استعمل أفلاطون ما نسميه «البرهان بالخُلْف» Raisonnement par l'absurde ، أي اننا نفترض نقيضَ ما نريد اثباته ، وخلال البحث واستعراض الأدلة ، يتبين لنا استحالة هذا الافتراض ، فيكون ما نريد اثباته صحيحاً . فلكي يبرهن ان الخطأ ممكن ، هاجم أفلاطون طريحة بارمنيد الذي يقول ان العدم غير موجود . وعندما يكون العدم موجوداً يصبح بالامكان اعلانه . الا ان الاعلان ان الكائن غير موجود ، أو أن العدم (أو اللاكائن) موجود واضح البطلان في المقالة والفكر .

وتجب الملاحظة ان بعض محاورات أفلاطون تبدو وكأنها عرضٌ في شكل حوار : ففي «السفسطائي» مثلاً ، يظهر الغريب كأنه هو السائل والمجيب معاً : يعرض الفكرة ويطرح القضية ثم يفند الاعتراضات عليها بعد أن يعترض هو على نفسه . وفي «فيلاب» أيضاً ، يبدو ان سقراط هو الذي يشرح بينما بروتارك وفيلاب يكتفيان أكثر الأحيان باحياء النقاش فقط بالتعجب أو الموافقة .

وفي بعض الأحيان لا يكون الوصول الى الحقيقة هدف المحاورة الأساسي ، بل الهدف الأعمق هو «التدرب على الجدل» :

«– الغريب : وبحثنا الحالي حول السياسة ، هل هو بقصد الوصول الى حقيقة السياسة بحد ذاتها أم لنصير مجادلين بارعين في كل المواضيع ؟

– سقراط الشاب : لنصير مجادلين بارعين بالطبع [٣٣] » .

وسقراط هذا يعبر عن رأي أفلاطون .

واذا أردنا ان نلخص أسلوب أفلاطون في الجدل ، نستطيع ان نقول ان الكاتب ، في الاجمال ، يعرض أولاً الظروف التي أدت الى الحوار ، ويصف مسرح هذا الحوار بعفوية تامة ولمسات ناجحة لدرجة اننا نتصور الأشخاص والأمكنة أمامنا ونعتبر أنفسنا ملتزمين مسبقاً بسماع هؤلاء الأشخاص الذين اثار الكاتب تعاطفنا معهم وفضولنا لسماعهم . تأتي بعد ذلك مناقشة الموضوع ، وتكون أحياناً بطيئة وملتوية ، غير انها غالباً ما تتوزع على عدة فصول ، تقسم بينها فواصل ، أو تتميز بتغيير المتحاورين (في «لاشيس» ، «شارميد» ، و«غورجياس» مثلاً) . هذه الفواصل ، عدا عن سحرها الذاتي ، لها حسنة إراحة الفكر بعد جدل عويص اجمالاً ، وانعاش الانتباه . كما ان الاستشهادات المأخوذة من الشعراء ، وخاصة هوميروس ، وخطابات خصوم سقراط (خصوم أفلاطون أيضاً) ، خاصة السفسطائيين المتعطشين دائماً الى عرض بلاغتهم ، وخطابات سقراط نفسه ، تسهم في اضفاء البهجة على المناقشة .

اما **الاقناع** فهو لب وجوهر المناظرة ، وقد افرد له افلاطون حواراً خاصاً هو «غورجياس» . موضوع هذا الحوار ، كما رأينا سابقاً ، هو الخطابة ، التي هي علم الاحاديث . وهدف تلك الأحاديث : الاقناع الذي يُنتج الايمان (او الاقتناع) دون العلم . يتحاور هنا سقراط وغورجياس ، ثم سقراط ويولوس في بيت «كاليكليس» ، بحضور هذا الأخير و«خايريفون» . ويتبنّى غورجياس السفسطائي فكرة ان الخطباء يستطيعون ، بواسطة الاقناع ، ان يقنعوا غيرهم حتى في المواضيع التي تتطلب اختصاصاً لا يملكونه ، ويجعلون السامعين يتبنون الطروحات التي يطرحها الخطباء . ومن خلال الأسئلة والأجوبة يبرهن سقراط تناقض أقوال خصمه غورجياس . أما في الحوار مع يولوس [٣٤] فيشدد سقراط على علاقة الاقناع بالعدالة ، ويهدف الى الاثبات انه من الأفضل التعرض للظلم على ارتكابه ، أما الوسيلة للوصول الى هذا الهدف ، فهي : الانطلاق من تماثل الشر والبشاعة ، وتماثل الجمال والخير . ويواصل سقراط طرح الحجة تلو الحجة حتى لا يعود لدى محاوره أي اعتراض يسوقه على أقوال سقراط . وعندها يرفض الخصم الرد على تلك الحقائق المرتبطة بعضها ببعض «بادلّة من حديد وألماس [٣٥] » حسب تعبير سقراط نفسه .

نستنتج اذاً من كل ذلك أن اطار الحقيقة ، في الجدل الافلاطوني ، هو التحديد الصحيح ، والسبيل الى هذا التحديد الصحيح هو البرهان الذي لديه بحد ذاته قوة الاقناع . غير ان أفلاطون ، عندما يعجز الاستدلال عن إيضاح الحقيقة ، يلجأ الى التقليد الشعبي ، ويلائمه مع أفكاره [٣٦] .

رابعاً : فن المناظرة لدى أرسطو

اذا كان أفلاطون قد استعمل الجدل كأسلوب لعرض أفكاره وفلسفته ، فان ارسطو قد جعله موضوع دراسة نظرية مستفيضة في مؤلفاته الفلسفية وخاصة في سلسلة «الاورغانون» L'Organon [٣٧] .

كان ارسطو اكثر جذرية من استاذه ، فقد قطع الروابط الزائفة التي كانت موجودة بين الخطابة Rhétorique وهي علم نسبي ، والاخلاق Ethique وهي علم مطلق . وهكذا نظر بموضوعية الى فن الخطابة . كما رأى تشابهاً بين الجدل والخطابة : فاساس كل منهما حقائق تستند الى الرأي Vérités d'opinion ، وكلاهما يبحث في مواضيع هي في متناول جميع الناس ولا يتطلب معرفة أي علم معين . ويذهب الى حد القول في كتابه «فن الخطابة» ان «الخطابة هي فرع من الجدل [٣٨] » .

الجدل بنظر ارسطو هو «مناقشة موضوع معين أو الدفاع عنه بواسطة طرح الأسئلة [٣٩] » . هذا ما كان يفعله أفلاطون في محاوراته . غير ان ارسطو يعطي للجدل معنى سلبياً : فالعملية الجدلية ميدانها حقائق غير ضرورية تستند الى الرأي فقط . وهنا يميز أرسطو بين البرهان العلمي الذي يستند الى حقائق ضرورية والبرهان الجدلي والخطابي الذي يستند الى حقائق محتملة .

فلنبحث الآن في خصائص البرهان العلمي لدى أرسطو لتمييزها بعد ذلك عن خصائص البرهان الجدلي والخطابي .

يرى أرسطو ان التحليل هو تحضير لكل علم ، وان كل برهان ينطلق من معارف موجودة سابقاً . أما المعرفة السابقة المطلوبة فهي نوعان : الافتراض مسبقاً ان الشيء كائن ، وفهم دلالة الكلمة المستعملة [٤٠] . أما أسس البرهنة فهي الآراء الشائعة أو الأوليات البديهية مثل : «كل شيء يجب أن يُثبَت أو يُنفى» ، و«من المستحيل أن يكون الشيء ولا يكون في الوقت نفسه» . غير ان أرسطو يضع ثلاثة مبادئ أولى للبرهنة : المبدأ الأول هو **ترادف التعابير** . أي أن تكون الصفة نفسها مثبتة لعدة مواضيع ، وإلا ليس هناك كلّية

بالفعل . والحال انه اذا لم يكن هناك كلّية ، تبطل الوسيلة وكذلك البرهنة . أما **مبدأ اللاتناقض** فهو «المبدأ الذي يقول باستحالة الاثبات والنفي في نفس الوقت ... [٤١]» . ويكمل أرسطو اننا لا نستطيع اثبات هذا المبدأ ، غير اننا نستطيع اظهار صحته بطريقة غير مباشرة : «غير أنه من الممكن الاقرار بطريقة النقض ان الشيء نفسه يكون ولا يكون ، اذا قال الخصم شيئاً فقط . اما اذا لم يقل شيئاً ، فيكون من المضحك عرض حججنا على شخص لا يستطيع اثبات شيء ... [٤٢]» . والمبدأ الثالث هو **مبدأ الثالث المرفوع** Principe du tiers exclu ، ومفاده انه لا يمكن ان يكون هناك وسيط بين أقوال متناقضة ، انما يجب قطعاً اما اثبات أو نفي محمول عادي لموضوع . ويميز ارسطو بين البراهين المنطقية أو الموضوعية الموجودة قبل برهنة المعلِّل ، والبراهين الاخلاقية أو الذاتية التي هي من اختراع المعلِّل .

ومعرفة الشيء ، حسب ارسطو ، تتعلق بمعرفة سبب وجوده ، اما العلم فهو معرفة وسيلة البرهنة . والبرهنة تعني القياس العلمي ، «واعني بالقياس العلمي ، ذلك الذي مجرد امتلاكه هو العلم بالنسبة لنا [٤٣]» . والقياس هو نموذج الطريقة البرهانية اذ ان «البرهنة يجب بالفعل ان تنطلق من مقدمات معينة ، وان تتناول جوهراً معيناً وأن تبرهن بعض الخصائص [٤٤]» . ويعرف ارسطو كذلك البرهنة بأنها «قياس مكوّن انطلاقاً من مقدمات ضرورية [٤٥]» . أما القياس الجدلي ، فهو ، كما قلنا سابقاً ، الذي «يَستَنْتج من مقدمات محتملة [٤٦]» . في المحاجّة اذاً يحل المحتمل محل الضروري والرأي محل العلم . فالجدل اذاً لا يهدف الى البحث عن الحقيقة او اكتشافها ولكن فقط الى تعجيز الخصم شرعياً والحصول على اعترافه بصحة أقوال خصمه . فالحقيقة هي هدف المنطق والعلم . ولكننا لا نستطيع ان نبعد الجدل نهائياً عن الحقيقة ، فهو يشارك فيها في انه يحلل بطريقة صحيحة وان مقدماته محتملة . والمحتمل ممكن الحصول في الواقع .

ينتمي الجدل اذاً الى المنطق الصوري ، وفائدته تكمن في ثلاثة أشياء : ان يجعلنا قادرين على اقامة الحجة بشكل أفضل حول الموضوع المطروح ، وعلى الالتقاء مع الآخرين في حقل آرائهم الخاصة ، وعلى اكتشاف ومعرفة الحقيقة في العلوم الفلسفية بطريقة أسهل . كما ان المهارة الجدلية تمكننا من تحقيق الغاية المنشودة بواسطة الامكانيات المتوفرة لدينا .

هذه الامكانيات تتمثل في العناصر الجدلية والقضايا الجدلية . والعناصر الجدلية بالنسبة لأرسطو هي : التعريف ، الخاص ، النوع ، والعَرَض l'accident. التعريف هو «قول يعبر عن ماهية الشيء [٤٧]» . ويأخذ التعريف شكل قول يشرح كلمة ، أو قول يشرح قولاً . التعريف اذاً هو دائماً قول من نوع معين . وينصب الاهتمام ، في التعريفات ، على مسألة التماثل أو الاختلاف . اما اذا اثبتنا ان الاشياء ليست متماثلة نكون قد أزلنا التعريف . كما ان ارسطو يقرر ان البرهنة لا تستوجب دائماً وجود تعريف ، وانه «لا يمكننا أبداً أن نحصل على تعريف وبرهنة لشيء واحد [٤٨]» . فالتعريف هو «في المعنى الأول ، مقال لا يبرهن عن الجوهر ، وفي معنى ثانٍ قياس [٤٩] للجوهر لا يختلف عن البرهنة الا بوضع التعابير ، وفي معنى ثالث خاتمة اثبات الجوهر [٥٠]» .

الخاص هو الذي ينتمي الى الشيء وحده ويستطيع ان يكون بديله دون ان يعبر عن ماهيته . مثلاً : التفكير هو احدى خصائص الانسان : فاذا كان «الف» يفكر ، يكون حينها انساناً . غير اننا لا يمكن ان نسمي خاصاً بشيء ما يمكن ان ينتمي الى شيء آخر . في هذه الحال نطلق عليه اسم الخاص الوقتي أو النسبي : كالنوم أو المشي ...

أما النوع فهو الذي يُنسَب أساساً الى اشياء متعددة وتختلف تخصيصاً فيما بينها . ويمكن ان ينتمي شيئان الى نفس النوع : النوع الحيواني مثلاً يتضمن الانسان والثور .

والعَرَض هو «ما يمكن ان ينتمي أو لا ينتمي الى شيء واحد ، مهما كان هذا الشيء [٥١]» : «ابيض» مثلاً يمكن ان يُنْسَب او لا يُنسَب الى شيء معين . يمكن ان ننسب الى العَرَض أيضاً كل مشابهات الاشياء بين بعضها .

هذه العناصر الجدلية تدخل ضمن ما نسميه : الجمل الجدلية أو القضايا الجدلية . وفي كلامنا عن الجمل الجدلية يجب ألاّ نعتبر كل جملة أو كل مسألة جدلية . فالجملة الجدلية هي سؤال محتمل اما بالنسبة لكل الناس ، أو بالنسبة للأغلبية أو بالنسبة للحكماء ، وكونها سؤالاً يعني انها قابلة للنفي أو الاثبات من قبل الخصم . مثلاً السؤال : «هل العالم أبدي أم لا ؟» هو سؤال جدلي ، بينما «ما هو العالم ؟» ليس سؤالاً جدلياً . والسؤال الجدلي يجب ألاّ يحمل في ذاته بذور التناقض . والشبيه بالأمور المحتملة هو أيضاً جدلي ، كما القضايا التي تناقض معاكسات الآراء المعتبرة محتملة . فاذا كان وجوب فعل الخير مع الأصدقاء هو رأي محتمل ، فعدم وجوب فعل الشر معهم هو أيضاً رأي محتمل . والحال ان قضية وجوب فعل الشر معهم تناقض هذه القضية المعاكسة [٥٢] .

ماهية القضايا الجدلية تتوضح أيضاً في التحليل الذي هو الانتقال من العام الى الخاص والاستقراء وهو الانتقال من الخاص الى

العام [٥٣] . والاستقراء هو عملية اكثر اقناعاً وأوضح ومعرفتها أسهل بواسطة الاحساس وهي بالنتيجة في متناول العامة من الناس . ولكن التحليل اكثر قوة وفعالية في الرد على الناقضين . اما الآلات التي يستعملها السائل في مجادلته فتختصر في الحصول على الجمل او القضايا الجدلية ثم القدرة على تمييز كم من المعاني تحمل عبارة معينة وهذا ما يساعده على الاحاطة الشمولية بموضوع البحث واستدراك حيل والاعيب الخصم ، ثم اكتشاف الاختلافات المحتملة بين عناصر الموضوع والتدقيق في هويته . ومن الوسائل التي يستخدمها السائل لنقض أقوال خصمه : البرهان على ان احدى الصفات لا تنتمي الى الموضوع ، أو تحويل كلمة الى معناها الحرفي ، مع التأكيد أنه من الأنسب أخذها بهذا المعنى من أن نأخذها بمعناها السائد . ويميز ارسطو بين «المشكلة الجدلية» بحد ذاتها و«الطرح الجدلي» [٥٤] . فالمشكلة الجدلية هي «موضوع بحث يهدف اما الى اختيار أو تجنب أو الحصول على المعرفة والحقيقة» [٥٥] ، وذلك اما في ذاته أو بكونه مساعداً على حل أي مشكلة من هذا النوع . فالمسائل التي هي عرضة لتحاليل مضادة هي مشاكل جدلية ، وكذلك المسائل التي ليس لدينا أية حجة تتناولها كالبحث مثلاً في أبدية العالم أو فنائه . اما الطرح فهو «حكم مخالف للرأي السائد ، أصدره أحد الفلاسفة المشهورين» [٥٦] . الطرح هو أيضاً مشكلة ولكن ليست كل مشكلة طرحاً . ولاثبات الطرح يجب ان نرى اذا كان المحمول الخالص والبسيط هو خاص بالموضوع الخالص والبسيط . وفي بحثه للعملية الجدلية يضع ارسطو ثلاث قواعد للسؤال [٥٧] :

- ايجاد الموضوع الذي يجب ان ينطلق منه الهجوم .
- وضع الاسئلة وترتيبها واحداً واحداً ، وهو من خصائص المجادل .
- طرح الاسئلة على الخصم (خلال المناقشة) .

أما الحجج الجدلية التي تأتي من الجمل أو القضايا Propositions ، فهي أربعة أنواع [٥٨] :

- الحجج التعليمية : وهي تستنتج انطلاقاً من مبادئ خاصة بكل ميدان تعليمي وليس من آراء المجيب لانه يجب ان يكون التلميذ مقتنعاً بما يقدم له من آراء وحجج .
- الحجج الجدلية : تستنتج انطلاقاً من مقدمات محتملة ، مناقضة للفكرة المطروحة .
- الحجج النقدية : تحلل انطلاقاً من مقدمات تبدو صحيحة للذي يجيب .
- الحجج المحتملة : تستنتج انطلاقاً من مقدمات محتملة في الظاهر ولكنها غير محتملة في الواقع .

وعلى المجادل ان يعترض على نفسه أحياناً لأن الذين يردون يرتاحون أكثر للذين يسوقون الحجج بدون تحيّز ولا يحذرون منهم ، وعليه ان يحاول اقناع الخصم ان ما يدعمه (المجادل) ويدافع عنه هو قضية مقبولة من الرأي العام ، لأن الذين يردون يكرهون اثارة الرأي السائد . كذلك لا يجب بنظر ارسطو ، التشديد على حجة ، مهما تكن مفيدة ، لان التشديد يقوي مقاومة الخصم . ولتوضيح المناقشة يجب اقامة الأمثلة والتشابيه المختصة والمأخوذة من أشياء معروفة . وعلى المجادل ان يتجنب أيضاً تبين فرضية غير محتملة . تكون الفرضية غير محتملة لسببين :

- اذا نتج عنها جمل عبثية : كالقول أن كل شيء يتحرك ، او ان لا شيء يتحرك .
- اذا تبناها أناس ذوو أخلاق أو عادات فاسدة [٥٩] .

على الردود اذاً ان تتسم بطابع الوضوح والبساطة والعقلانية ، كالرد بنعم أو لا اذا كان السؤال واضحاً وبسيطاً في نفس الوقت . ولكن ليس من السهل دائماً ان نأتي بنقض مباشر لجملة معينة : في هذه الحالة نكتفي بالبرهنة على صحة الجملة المضادة : لان عدم القدرة على نقض جملة ليس سبباً كافياً لقبولها . ولكن اذا لم نستطع حتى برهنة الجملة المضادة فمن الواضح اننا نبدو اذ ذاك وكأننا نعارض من أجل المعارضة فقط ، مع العلم ان برهنة الجملة المضادة وحده لا يكفي لنقض جملة الخصم . فمن المفيد ، يقول ارسطو ، «ان نتفحص مختلف مدلولات الكلمة ، ان لأجل وضوح المناقشة ، او لنتأكد ان تحليلاتنا تنطبق على الشيء ذاته ، وليس على اسمه فقط» [٦٠] . فاذا لم تتوضح لنا مختلف المعاني التي يمكن للكلمة أن تأخذها ، يضيع هدف المناظرة على السائل وعلى المجيب معاً ، ولا يعود أي منهما يعرف المعنى الذي يقصده الآخر .

وكثيراً ما يخلط الناقد بين الحجة وصاحب الحجة ، مما يوقعه في التحيز أو التعصب . فينبغي اذاً ، للحصول على نتيجة صحيحة ، التمييز بين النقد الموجه الى الحجة ذاتها ، والنقد الموجه الى الشخص الذي يستعمل الحجة . ووضوح الحجة يظهر في وضوح النتيجة ، فاذا جاءت النتيجة بشكل لا يكون لدينا سؤال نطرحه بعدها ، تكون الحجة واضحة .

نعود الى الحديث عن اطراف المناظرة ، فان طرق ووسائل الاقناع تختلف باختلاف المتناظرين ونوعيتهم . فارسطو يرى انه يجب استعمال الاقيسة مع الجدليين وليس مع العامة ، وبالمقابل

يجب استعمال الاستقراء مع العامة . فالجدلي (أو المجادل) هو الذي «يحاول قدر المستطاع تغطية نتائج الجمل أو القضايا التي يطلب من خصمه القبول بها ، فمن مصلحته ان يجعله يقبل القضايا الاكثر بعداً عن المشكلة المراد حلها لان قضية قريبة جداً من المسألة تثير انتباه الخصم الذي يرى مباشرة النتائج التي ستُستخلص منها ، ويرفض حينذاك القبول بها [٦١]». اما الفيلسوف فهمُّه الحقيقة لذاتها ، و«ليس عليه ان يهتم بقبول أو رفض جملة ، انه لا يسأل ، بل يقرر... [٦٢]» . اما الادوار المختلفة التي يضطلع بها المتجادلان في المناظرة ، فترجع أساساً الى تحديد الجدل نفسه أو المناظرة . فمن المحتمل ان يكون المجيب ، كالسائل ، لا يتوجهان بفكرهما نحو هدف واحد . فيتغير عندئذٍ سير المناظرة بتغيّر هدف المناظر . اذ انه اذا كان هدف المجادل هدم نظرية خصمه فقط ، دون الالتفات الى اردة اظهار الحقيقة ، فانه يستعمل جميع الوسائل وأنواع الحجج ليهدم . ولكن عندما تتوضح المعاني المختلفة للكلمة ويعرف الى أي منها يوجه المجادل تفكيره لاثباته ، يبدو السائل أحمق اذا لم يطبق حجته على هذا المعنى بالذات ، وعلى الجدليين ان يتجنبوا بأي ثمن هذا النوع من المناقشة الكلامية – او «حوار الطرشان» [٦٣] – . فدور المعارض يقتصر على البرهنة ان الشيء موضوع البحث هو هكذا أو ليس كذلك . وعلى السائل (أي الذي يهاجم الطرح) ان يظهر أنه ينقض بكل الطرق ، وان يقود المناقشة بشكل يجعل المجيب (أي المدافع عن الفكرة) يتبنى التناقضات الأكثر جدّة والتي هي النتيجة الضرورية للطرح [٦٤] . والمجيب عليه ان يبدو انه لم يتأثر أبداً بنقض السائل ، لان النتيجة التي يأتي بها السائل هي دائماً النقيض المقابل للفكرة المطروحة . فوظيفة المعلِّل اذاً (اي الذي يدافع عن الطرح) :

عند المناقضة [٦٥] : اثبات المقدمة الممنوعة بالدليل ، اما بالتنبيه عليها او بابطال سند الدليل اذا كان مساوياً له ،

وعند النقض [٦٦] : نفي شاهده بالمنع او اثبات مدعاه بدليل آخر ،

اما عند المعارضة فعلى المعلل ان يعارض لدليل المعارض .

ويرى ارسطو اخيراً انه لا يجب مناقشة كل الناس ولا مجادلة أي شخص كان . لان بعض الناس ليس لديهم القدرة على الذهاب بعيداً في المناقشة أو على الصبر للوصول الى الحقيقة ، فتتوتر وتتسمم التحاليل دائماً لديهم [٣] . اما تجاه خصم يحاول التهرب بكل الوسائل فتصبح محاولة الوصول الى النتيجة بأي وسيلة كانت ، محاولة شرعية رغم ان الكياسة تنقصها . في الحجاج اذاً ، هناك هدف مشترك يضعه المتجادلون نصب أعينهم الا اذا كانوا يتجادلون من أجل الصراع . اذ ان هدف المناظرة الأخير اظهار الصواب .

خامساً : الجدل الفلسفي والمناظرة

يمكننا تحديد الفرق بين الجدل الفلسفي والمناظرة باعتبارنا ان الجدل الفلسفي يمكن أن يحدث بين فيلسوفين أو عدة فلاسفة في أزمنة وعصور مختلفة ، كالجدل الشهير بين الغزالي وابن رشد حول الفلاسفة ومذاهبهم والرد عليهم . فقد فرغ ابو حامد من تأليف كتابه «تهافت الفلاسفة» الذي ينتقد فيه مذاهب الفلاسفة ، في شهر كانون الثاني عام ١٠٩٥م . بينما يستبعد تأليف «تهافت التهافت» لابن رشد قبل سنة ١١٨٠م. أي قبل مرور نحو قرن على تأليف «تهافت الفلاسفة» [٦٨] . هذا النوع من الجدل يتضمن النقد الفلسفي . اما المناظرة فهي التي تحدث بين طرفين أو اكثر في عصر واحد ، اما مباشرة ، اي شفهياً ، ويكون الاطراف اذ ذاك في مجلس واحد ، أو غير مباشرة اي ان تجري المناظرة على صفحات الجرائد او المجلات او المطبوعات المختلفة . ولا تخلو المناظرة أيضاً من النقد ، وان كان مرور الزمن يجعل من النقد في الجدل الفلسفي اكثر رجاحة وموضوعية في معظم الأحيان . النقاش بين فرح انطون ومحمد عبده مثلاً حول مذهب ابن رشد والاضطهاد بين النصرانية والاسلام يندرج ضمن نطاق المناظرة ، الزمن هو الفارق : فقد جرت هذه المناظرة في زمن واحد . وتختلف انواع المناظرات او المجادلات الفلسفية باختلاف المواضيع . فمن الممكن ان يتجادل السائل والمجيب حول موضوع واحد ، يكون لكل منهما فيه رأي مختلف . ويمكن ان تدور المناقشة أيضاً حول نظريتين مختلفتين أو متعارضتين ، فيحاول كل من السائل والمجيب ان يأتي بالحجج والبراهين لدعم نظريته وهدم نظرية خصمه .

الهوامش

(١) المنجد – المطبعة الكاثوليكية – ص ٨١٧ .
(٢) لسان العرب ، لابن منظور – دار صادر – بيروت – مجلد ٥ – ص ٢١٧ .
(٣) محيط المحيط ، لبطرس البستاني – مكتبة لبنان – ١٩٧٧ ، ص ٩٠١ .
(٤) المنجد – ص ٨١٧
(٥) محيط المحيط ، ص ٩٠١ .
(٦) محيط المحيط ولسان العرب .
(٧) المنجد ، ص ٨١٧ .
(٨) لسان العرب – مجلد ٥ – ص ٢١٧
(٩) محيط المحيط ، ص ٩٠١ .
(١٠) و(١١) المنجد ، ص ٨٢ .

(١٢) محيط المحيط .

(١٣) ابن منظور : «لسان العرب» – مجلد ١١ – ص ١٠٥ .

(١٤) Paul Foulquié : «La Dialectique» Que Sais-Je?

(١٥) «Protagoras et autres dialogues» — G.F, Paris 1967
ملاحظة : ان الاستشهادات ، المأخوذة من هذا الكتاب ومن كتب أفلاطون وأرسطو الاخرى هي من ترجمتنا عن الفرنسية .

(١٦) المصدر نفسه ص ٣٦ .

(١٧) الذي يقول ان للجرأة اذا أتت من العلم فالشجاعة هي موهبة طبيعية .

(١٨) أي : كل فضيلة هي علم وبالتالي يمكن ان تُدَرَّس ، والشر هو جهل الخير .

(١٩) في البدء لم يكن سقراط يعتقد بامكانية تعليم فن السياسة أو الفضيلة .

(٢٠) «Protagoras» 320c. .. pp. 51–52.

(٢١) Protagoras p. 59.

(٢٢) المصدر نفسه

(٢٣) Protagoras p. 62.

(٢٤) نفس المصدر ص ٦٤ .

(٢٥) نفس المصدر ص ٦٥ .

(٢٦) الدكتور جيروم غيث : «أفلاطون» – منشورات الجامعة اللبنانية – بيروت ١٩٧٠ – ص ١١ .

(٢٧) انظر : «هيبياس» ، «السيبياء» ، «كريتون» ، «أوتيفرون» .

(٢٨) انظر : «لاشيس» ، «شارميد» ، «ليزيس» .

(٢٩) مثل : «بروتاغوراس» ، «غورجياس»

(٣٠) Platon : «Le Sophiste» — GF ; 235a — 235e ; p. 77

(٣١) نفس المصدر ص ٧٩ : 237a

(٣٢) نفس المصدر · محاورة «فيلاب» Philèbe

(٣٣) Platon : «Le Politique», 285d ; pp. 212–213

(٣٤) cf. «Protagoras et autres dialogues» : Gorgias» p. 188 sq.

(٣٥) Idem — p. 157

(٣٦) راجع محاورات «غورجياس» – «الجمهورية» ، و«فيرون» .

(٣٧) راجع : «فن الخطابة» – «التحليلات» الأولى والثانية – «نقض السفسطائية» – «توبيقا» (أو الجدل) .

(٣٨) Aristote : «RHETORIQUE» L.I — Les Belles Lettres – 135a — 26.

(٣٩) نفس المصدر ، الفصل الأول

(٤٠) Aristote : «L'Analytique» — Textes choisis — coll. SUP ; PUF — p. 6.

(٤١) نفس المصدر ص ١٠ .

(٤٢) نفس المصدر ص ١١ .

(٤٣) Aristote : «L'Analytique» — P.U.F. p. 19

(٤٤) نفس المصدر ص ١٢٩ .

(٤٥) نفس المصدر ص ١٣١

(٤٦) Aristote : «**Topiques**» ; Vrin, 1974 ; L.I. ch 1, 100a 30, p. 2.
وقد جاءت ترجمة ابي عثمان الدمشقي لهذه العبارة كما يلي : «والقياس الجدلي هو الذي ينتج من مقدمات ذائعة» . راجع : «**منطق ارسطو**» – الجزء الثاني – تحقيق د. عبد الرحمن بدوي – وكالة المطبوعات الكويت ، ودار القلم – بيروت – ص ٤٨٩ – الطبعة الأولى ١٩٨٠ .

(٤٧) Aristote : «TOPIQUES» p. 10

(٤٨) Aristote : «l'Analytique» ; P.U.F. p. 18.

(٤٩) بمعنى Syllogisme

(٥٠) المصدر السابق ص ١٨ .

(٥١) Aristote : «**Topiques**» Vrin, p. 13– وقد جاءت ترجمة ابي عثمان الدمشقي كما يلي : «والعرض ... هو الذي يمكن ان يوجد لواحد بعينه كائناً ما كان ، والا يوجد» – راجع «**منطق أرسطو**» –٢– ص ٤٩٧ – تحقيق د. عبد الرحمن بدوي – وكالة المطبوعات – الكويت – ودار القلم – بيروت .

(٥٢) Aristote : Topiques p. 23

(٥٣) نفس المصدر ص ٢٨ – ٢٩

(٥٤) Aristote : Topiques I, 11

(٥٥) و(٥٦) Ibidem, I, 11

(٥٧) Aristote . Topiques VIII, 1.

(٥٨) Aristote : «Les Réfutations Sophistiques» ; Nlle éd. Vrin 1969 ; I, 2.

(٥٩) Aristote : Topiques VIII, 9 – هنا يعود أرسطو الى إدخال الأخلاق في العملية الجدلية بعد ان كان قد نفاها منها في بدء كتابه «فن الخطابة» .

(٦٠) Aristote : Topiques I, 18 — p. 46

(٦١) و(٦٢) Aristote : «Topiques» p. 314, note 3.

(٦٣) تعبير عامي يستعمل للدلالة على ان المتناقشين لا يفهمون على بعضهم البعض لأن كلاً منهم يتحدث في موضوع مختلف أو في اتجاه مختلف عن الآخر .

(٦٤) Aristote : Topiques, VIII, 4 et 5

(٦٥) المناقضة هي «منع مقدمة الدليل أو الدليل نفسه أو المدلول مجرداً أو بالسنه» – راجع الحسن بن رسول : «مجموعة رسائل في ا وا ب البحث والمنطق» مخطوطة (في الجامعة الاميركية) بدون تاريخ .

(٦٦) وهو «المنع بالشاهد» نفس المصدر

(٦٧) Topiques VIII, 14 — p. 367

(٦٨) يوحنا قمير · «ابن رشد والغزالي . التهافتان» – دار المشرق – بيروت ١٩٦٩ – ص ٩ و١٠ .

(القسم الثاني في العدد القادم)

«العنزة والغولة»

نموذج عن الحكايات اللبنانية القديمة

تفسير وتحليل

د. الياس زغيب

في مجال الأدب الموجّه للأطفال تحتلّ الحكايات والأساطير المنبثقة من تراثات مختلفة حيّزاً كبيراً في مكتبات أطفالنا ، كما تقوم حولها الدراسات والتجارب والتفسيرات العميقة التي تبرز فوائدها التربوية وقيمتها في نمو شخصية الطفل وتكوينها .

وقد رأينا من المفيد – واللافت – في هذا العدد المخصّص للنصوص – أن نعرض ونحلّل حكاية من الحكايات اللبنانية القديمة التي لم يتيسّر لنا منها ، مع الأسف ، سوى القليل القليل تناقلته الأجيال ، وهو اليوم مهدّد بالنسيان والتلاشي إذ لم يلق بعد نصيبه من الطباعة بإخراج أنيق جذاب ولم تقم المحاولات الجدّية بعد لبعثه وللبحث عن جذوره .

ومن خلال ما عثرنا عليه من أقاصيص في كتاب أنيس فريحة : «القرية اللبنانية ، حضارة في طريق الزوال» سنعمد الى تحليل وتفسير الحكاية اللبنانية القديمة «العنزة والغولة»[1] التي ما تزال تتردّد في أذهان الكثيرين من اللبنانيين ، لنبيّن ، قدر المستطاع ، المعاني والدلالات والفوائد التربوية التي تحفل بها هذه الحكاية التي لا تقلّ قيمة وفائدة عن أجمل الحكايات العالمية المتداولة .

لا بد من عرض الحكاية أولاً ، كما وردت في الكتاب المذكور ، أي بالأسلوب الذي استطاع فريحه أن يكوّنه بعد محاولات جمعه الأقاصيص والحكايات اللبنانية من ذاكرة المعمّرين .

العنزة والغولـة

كان ما كان في قديم الزمان ...

كان لعنزة سبعة جدايا . وكانت تنظّف بيتها وتكنّسه وترضع أولادها وتغسلهم وترتّب أمورهم . ثم انها تقفل باب دارها وتذهب الى الحقل وتوصي الصغار ألا يفتحوا الباب للغولة .

وعندما كانت تعود الى البيت كانت تقول لهم :

هّم همّ يا وليداتي
الحشيش عَ ظهيراتي
والحطب عَ قروناتي
والحليب ببزيزاتي
افتحوا لي يا وليداتي

فيفتحون لها .

وكان بالقرب غولة تحاول افتراس الصغار ، ولكنها لم تفلح . وأخيراً أنصتت الى «العدّية» التي كانت العنزة تقولها على الباب فتعلّمتها .

ومرّة ، أثناء غياب العنزة ، أتت الغولة وردّدت :

همّ همّ يا وليداتي
..... الخ ..... الخ

فاستغربوا صوتها وقالوا لست أمنا . ولكن الغولة أصرّت على أنها أمهم . فقالوا لها :

«مدّي ذنبتك من طاقة البسينة قرب الباب» .

فلمسوها ووجدوها خشنة وليس «حلسة ملسة مثل ذنبة العنزة» . فلم يفتحوا لها .

ذهبت الغولة الى عند الماشطة وقالت لها :

يا ماشطة مشّطيني
ومشّطي ذنبتي
تتصير حلسة ملسة
متل ذنبة العنزة

فقالت لها الماشطة ليس عندي مشط . اذهبي الى عند العطّار واشتري مشطاً وعودي . فذهبت . قالت له : يا عطّار ، أعطني مشطاً للماشطة حتى تمشّط لي ذنبتي حتى تصير حلسة ملسة متل ذنبة العنزة . فقال لها : أعطيني بيضة ثمناً لها . فذهبت الى الدجاجة . قالت الدجاجة أريد قمحاً . فذهبت الى الداروس (الذي يدرس الحنطة على البيدر) ، قال لها الداروس : إذهبي اسقي الفدّان من العين . أخذت الفدان الى العين ، فقالت لها العين أريد شتلة حبقة لتفوح رائحتي . قالت الحبقة أريد زبلاً من الكلب . قال لها الكلب أريد زنزولة من التنور . قال لها التنور أريد حطباً من الحرش . قال الحرش أريد حالوشاً من عند الحداد . قال الحدّاد : تعالي انفخي الكور – وهنا عادة تنتهي القصة – فيقول القاصّ :

فصنع لها حالوشاً أخذتها الى الحرش فأعطاها الحرش حطباً ، والحطب أخذته للتنور فأعطاها زنزولة للكلب ...الخ ، الى أن تذهب الى العطّار ، فتدفع ثمن المشط بيضة . تأخذ المشط الى الماشطة وتمشّط ذنبتها حتى تصبح «حلسة ملسة متل ذنبة العنزة» ، ثم تذهب الى بيت العنزة فتدخل ذنبتها واذا هي مثل ذنبة العنزة ، فيفتحون لها ، فتهاجمهم وتأكلهم كلهم .

وعادت العنزة الى بيتها فوجدت أن الغولة قد اكلت أولادها . فذهبت وصعدت الى سطح الغولة ، فسمعت الغولة حركة على السطح فقالت :

مين عم يدبّك عَ سطيحاتي
كسّار فخاري
فخّاري ما هو لي
فخّاري لجيراني

أجابت العنزة :

أنا عنزة عنوزية
قروني من حديدية
والي أكلّي وليداتي
يلاقيني عَ البرية

فقبلت الغولة التحدّي وعملت قروناً من عجين وركّبتها على رأسها وذهبت الى البرية حيث التقت بالعنزة .

فتناطحتا وتناطحتا فكسرت العنزة قرون الغولة بسهولة ، ثم نطحتها في بطنها فبقرته وأخرجت أولادها سالمين وعادت بهم الى البيت .

١ – جذورهـا :

تتصل جذور هذه الحكاية ، مثلما تتصل جذور معظم الحكايات الشهيرة بالمنابع الميتولوجية وبالمعتقدات الدينية وبالمعاناة الوجودية والاجتماعية .

يتمثّل في هذه الحكاية شخصيتان ترتبطان في الأذهان بالعالمين : الحسي والوهمي . فالشخصية الأولى ، وهي العنزة ، متصلة بواقع الانسان ، تعيش معه وتعاني مثله ظروف الحياة وقساوة الدهر ، كما تعينه على البقاء .

أما الشخصية الثانية ، وهي الغولة ، فجرّدها خياله من عالمه الوهمي ، وألصق بها صفات حسيّة تجسّد أوهامه وهواجسه .

لكن العنزة اتخذت في وجودها الى جانب الانسان على مرّ العصور ، رموزاً ودلالات عند معظم الشعوب عبّر عنها في ميتولوجياتهم ومعتقداتهم . وسنأتي على ذكر بعضها بإيجاز لكونه ينسجم أو يشترك مع الدلالات التي تكوّنت في التراث اللبناني حول العنزة والتي تبيّنت في هذه الحكاية .

ترتبط تسمية العنزة في الهند بمعنى آخر هو معنى «الغير مولود» اذ ظهرت العنزة كرمز لـ «المادة الأولية» «غير الظاهرة» . إنها «أم العالم» .

وترمز عند اليونانيين الى البرق والى نذير المطر والعاصفة ، كما أن كبير الآلهة «زوش» كان يرضع ، في صغره ، حليب العنزة «أمالتيه» التي تحوّلت الى حورية ثم الى الهة مرضعة ثم الى إبنة الشمس .

أما في الصين فتمثّل العنزة أداة التحرّك السماوي لصالح الأرض ، أي بوضوح أكثر الزرع والضرع .

وحليب العنزة «هيدرونHeidrun» في الميتولوجيا الألمانية قوة فائقة ، فهو يستعمل لتغذية جنود الإله «أودين» .

ولا يسعنا هنا أن نذكر أيضاً الدلالات التي انبثقت من أثواب الزهد المنسوجة من شعر بدن العنزة ، وكلها مرتبطة بالمعتقدات الدينية وبمعاني التقشّف والتصوّف وانعتاق النفس من بوتقة الجسد لتتّحد بالله [٢] .

ان العنزة ، إذا ، اتخذت رموزاً معظمها متشابهة في تراثات مختلفة . فهي مرضعة الآلهة ودافقة القوة وواهبة الزرع والضرع وأداة البركة بين السماء والأرض وحافزة لنزوع النفس الى الألوهة .

الا أنها ، في التراث اللبناني ، جاءت رموزها أكثر التصاقاً بواقع الإنسان وبمعاناته الوجودية والاجتماعية .

فلم يتوسّم فيها اللبناني وجه الخير والبركة والزرع والضرع بقدر ما تجلّى له فيها عناد الحياة ومغالبة الشدائد والتشبّث بالبقاء. انها الارادة بالديمومة بالرغم من شظف العيش وقساوة العناصر.

ففي صراعه الوجودي مع الزمن، بين صخور عاتية وجبال وعرة وغابات متوحّشة، كانت العنزة ترافقه في معاناة بقائه، فتتسلّق مثله الصخور وتعاند واياه العواصف والثلوج والصقيع، وتقوم معه ببوادر العطاء والحماية. كانت في وجوده كذلك رمزاً للاباء والعنفوان والتمرّد ورمزاً لحرية أرادها لنفسه مهما كلّفته من مشقّة وعناء [٣].

تتجلّى في حكاية العنزة والغولة هذه الرموز كلها. فالعنزة أم مرضعة واهبة القوت والغذاء «الحشيش عَ ظهيراتي» و«الحليب بيزيزاتي» وهي أمّ تتحلّى بالصلابة والكفاح من أجل إعالة صغارها (ولا يغرب عن ذهننا ما كان للأم اللبنانية من عزم وإرادة في تحمّل مشقة وقساوة العمل الى جانب زوجها لتوفير امكانات العيش والبقاء)، وهي أيضاً الحامية من خطر الصقيع والعواصف اذ تؤمّن الحطب لتوفير الدفء «الحطب عَ قروناتي». وهذه القرون هي سلاح الحماية القوي الذي يتغلّب على أخطار الفناء، ويتجلّى هذا في التناطح بينها وبين الغولة وفي انتصارها وفي بقر بطن الغولة وإخراج أولادها سالمين.

أما الغولة فتمثّل المخاوف وهواجس الفناء التي كانت تعكّر صفاء الناس. فان كانت العنزة تمدّ الحياة بالقوة والبقاء، فالغولة تحاول، بشتى الوسائل، انتزاعها أو إفناءها (لم تتوان عن متابعة هذه السلسلة من التنقّلات للوصول الى غايتها). هي في الصورة الحسية تتجسّد في الفم العريض الساعي دوماً الى الإلتهام والإبتلاع، وتمثّل هجمات البرد والجوع والوحشة، أو بوجه عام القلق من المصير.

هاتان الشخصيتان في الحكاية، المتناقضتان بطبيعتهما ورموزهما، متصلتان بالعالمين: الواقعي والباطني للانسان اللبناني في مغامرة بقائه.

فجذور هذه الحكاية ترتبط أساساً بالمعاناة الوجودية والاجتماعية أكثر من ارتباطها بالمعتقدات وبالعناصر الميتولوجية. فقد نتساءل مثلاً عن السبب في جعل عدد جدايا العنزة سبعة وليس ثلاثة أو ثمانية، فذلك، على الأرجح، لكون الرقم مرتبطاً بمعتقدات الأقدمين ومتداخلاً في تصوّراتهم:

«تحت سابع أرض»، «فوق سابع سما»، «خلف السبع بحور»... ولعل ذلك مردّه الى تداوله بكثرة خاصة في الأديان السماوية المختلفة، والى اغتنائه بالرموز في تفسيرات هذه الأديان.

أما المعنى الذي يعبّر عنه الرقم سبعة في الحكايات فقد أورده «قاموس الرموز» كما يلي:

«في الحكايات والأساطير يعبّر هذا الرقم عن الحالات السبع للمادة وعن الدرجات السبع للوعي وعن المراحل السبع للتطوّر:

١ – وعي الجسد الحسي: إشباع الرغبات بشكل غريزي.
٢ – وعي الانفعال: تنضم الى الرغبات دوافع الشعور والخيال.
٣ – وعي الذكاء: القدرة على التنظيم والترتيب والتعقل.
٤ – وعي الحدس: القدرة على إدراك العلاقة مع «اللاوعي».
٥ – وعي التطلع الروحي: الإنعتاق من الحياة المادية.
٦ – وعي الإرادة التي تحول المعرفة الى العمل والتحرّك.
٧ – وعي الحياة التي توجّه كل نشاط نحو الحياة الأبدية والخلاص» [٤]

ولم تكن حكايتنا اللبنانية ببعيدة عن هذه الدلالات، فللعنزة سبعة أولاد، وكأن بذلك قد اكتملت لديها عملية الخلق والوعي والتطوّر. ولكن هذه الدلالات الناجمة عن المعتقدات الدينية والميتولوجية تظلّ ثانوية في الحكاية إذا قسناها بجذورها المتصلة بواقع الإنسان وصراعه الوجودي من أجل البقاء كما سبق وبيّنا ذلك.

٢ – ميزات فريدة:

لا تقلّ حكاية العنزة والغولة قيمة وفائدة عن معظم الحكايات الخرافية المعروفة في مختلف الثقافات العالمية، لا بل تتميّز بلقيّات فريدة لم نعهدها في هذه الحكايات.

فقد توافقت مع الهيكلية التي اتبعتها مجمل الحكايات الفولكلورية والتي توصّل الى تحديد بنيتها الباحث الروسي: «فلاديمير بروب» [٥] لكن الحكاية هنا تميّزت ضمن هذه الهيكلية، بخلق آفاق للسرد تمتدّ طيلة رغبة الطفل في الإستماع ومع مدى تشوّقه الى المشاركة. فلم ينتهِ سعي الماشطة من البادرة الأولى، بل بالعكس، بدأ عندها وتوالت بعدئذ لعبة الحلقات وارتباطها بالقضايا المتعدّدة، فكأن الراوي انطلق من القصة ليشرك الطفل في عمليات خلق قصصية جديدة. وهنا تميّزت هذه الحكاية فاغتنت ببوادر وعناصر متعدّدة الايحاءات، وجاءت من «النوع الذي يبدأ بقضية تربط بقضية أخرى والأخرى تربط بقضية أخرى، ويظلّ القاص يربط أجزاء القصة بأجزاء متتالية الى أن ينعس الطفل أو الى أن يرى القاصّ أن القصة أصبحت طويلة فينهيها عوداً من آخر حلقة الى أول حلقة... يمكن تسميتها بـ«القصة الحلقية» (مركّبة من حلقات) [٦].

ولعل هذه الوسيلة التي تعتمدها «القصة الحلقية» في سرد القضايا المترابطة هي خير أداة للراوي في كل زمان ومكان. فقد ينطلق منها ليدخل الطفل في قضايا وشؤون منبثقة من واقعه الاجتماعي والحياتي، أو يستبدل «الداروس» و«الزنزولة» و«التنور» و«الحالوش» وغيرها... بأشياء متصلة بمحيطه ومجتمعه. وسنأتي بالتفصيل على ذكر الفوائد التربوية الأخرى لهذه الميزات الفريدة في مجرى بحثنا عن القيمة التربوية لهذه الحكاية.

٣ – أثرها، من الناحية النفسية:
الاستقرار والتوازن في أعماق الطفل

تنتاب الطفل غالباً، في بداية طفولته الأولى، رعشات القلق والخوف. فهو، في باطنه «اللا شعوري»، يتملّكه الخوف من الحرمان، والقلق من الانفصال: الحرمان من حنان أمه وحضانتها وهي كل شيء في وجوده «الأنوي»، والانفصال عنها للإقبال على الخطوات الأولى لاستقلاليته الذاتية.

ولا يمكنه أن يعي أو أن يعبّر عن هذه المخاوف والهواجس فتفضي به غالباً الى الاضطراب والكدر والى البلبلة النفسية.

وتأتي حكاية «العنزة والغولة» خير واسطة لتبديد مشاعره المقلقة، ولاستعادة استقراره النفسي. فهي تتيح له المجال لعيش هذه المخاوف والمشاعر على صعيد الخيال، مما يعينه على التخلّص من الاضطراب وعلى الاطمئنان لوجوده.

ففي صورة العنزة التي توفّر كل إمدادات الحياة لجداياها تتمثّل له شخصية أمه التي تؤمّن له كل متطلّبات وحاجات عيشه. ومثلما تنعم الجدايا بحنان ورعاية وعناية أمها، كذلك هو يتنعّم بها في كنف أمه.

ولكن هواجس الإنفصال عنها والحرمان منها والتي تظهر في انفعالاته «اللا شعورية» تتجسّد أيضاً في شخصية الغولة التي كانت «تحاول افتراس الصغار ولكنها لم تفلح» فهو في حضانة أمه وحمايتها بأمن من هجمات الخوف، ويحصل على الوقاية اللازمة وهي تشدّه اليها وتطمئنه الى وجودها. والعنزة «تقفل باب دارها وتذهب الى الحقل». ان إقفال الباب يدرأ عن صغارها خطر الافتراس في غيابها وقد يتحسّس الطفل أيضاً في إقفال الباب، عندما يشعر بالوحدة والوحشة شعوراً بالطمأنينة، أو ينتابه الشعور نفسه عندما يطمر رأسه «تحت اللحاف»، فكأنه بهذا التصرّف يبعد الأشباح والمخاوف التي تقضّ باله.

هذا الصراع النفسي العميق بين خوفه من الانفصال عن أمه والحرمان من غذائها وعنايتها من جهة، ورغبته في الانعتاق من مخاوفه لرسم خطواته الأولى في الحياة من جهة ثانية، يحدث في أعماق الطفل بلبلة وانقباضاً ولا يحصل على أي تفسير لذلك نظراً لعجزه عن إدراكه ووعيه لمشاعره، ولعدم تمكّن الراشد من إقناعه.

أما عيشه لهذا الصراع، على صعيد الخيال، فيبعث في نفسه الثقة والاستقرار، ويؤهّله للإقبال على خطى استقلاليته الذاتية دون اضطراب وقلق، لأنه يشعره في كل آن بالقدرة الكافية على مواجهة مخاوفه ومصاعبه وبالقوة في التغلّب عليها. وقد يتجسّد انتصاره على هذه الهواجس والمخاوف في تناطح العنزة والغولة «فكسرت العنزة قرون الغولة بسهولة، ثم نطحتها في بطنها فبقرته وأخرجت أولادها سالمين». وقد يستمدّ الطفل من هذه النهاية السعيدة الغبطة في التعبير عما يضمره في باطنه «اللا شعوري»، والثقة بإمكاناته في التغلّب على صعوباته ومشاكله، والتفاؤل بمستقبله.

وعلى صعيد آخر فان حكاية «العنزة والغولة» تفيد الطفل في إقامة التوازن في أعماقه بين مشاعره المتناقضة. فقد تنقسم صورة الأم في خياله الى وجهين متعاكسين: الأول يبرز الأم الطيبة التي تتجاوب في كل آن مع رغباته وأهوائه، وتغمره بحنانها ومحبتها. والثاني يبيّن الأم السيئة التي تقسو عليه وتلزمه بفرضيات معينة أو توبّخه على هفواته، أو تمنع عليه بعض الرغبات.

ان عجزه عن إدراك هاتين الظاهرتين المتناقضتين اللتين تتملّكان بمشاعره، يجعله يرى بصدق، في شخصية أمه، كيانين مختلفين: الأول يحبّه، والثاني يهدّده.

«كل الأطفال الصغار مقبلون، في يوم ما الى تجزئة صورة الأم أو الأب، وذلك بوضعهم الجوانب الخيّرة من جهة، والجوانب المهدّدة من جهة أخرى ليشعروا بأنفسهم محميّين تماماً من الأولى... ان معظم الأطفال غير قادرين بذاتهم على إيجاد حلّ للمأزق الذي يتورطّون به في الوقت الذي تتحوّل فيه أمهم فجأة الى «مخادع» مزيّف. فالحكايات الخرافية... التي تساعد الطفل على إيجاد السعادة بالرغم من «المخادع» أو من «الأم السيئة» تتيح له القدرة على عدم ترك نفسه عرضة لتحطيم هذا «المخادع». فهذه الحكايات تشير الى أن الأم الطيبة المختبئة في مكان ما تسهر على مصير الطفل، وهي حاضرة دوماً للتدخّل بقدرتها في الأوقات الحرجة»[٧].

ان الطفل في تتبّعه لحكاية العنزة والغولة يعيش هذه التجزئة في مشاعره بين المحبة والحنق، وتتجسّد له شخصية أمه في كيانين متناقضين. فالعنزة هي الوجه الإيجابي للأم الطيبة التي تمدّه بكل ضرورات الحياة وبالحنان والعطف والحماية. وهي الأم التي يشبع

بوجودها كل رغباته وأهوائه ، فلا تعنّفه ولا تهدّده ولا تقسو عليه . فالجدايا لا تسمع في قدوم أمها وندائها : «همّ همّ يا وليداتي ...» سوى تباشير الخير والبركة والأمان «الحشيش والحطب والحليب ...»

أما الغولة فتعكس الوجه السلبي للأم السيئة أو الوجه «المخادع» . فهي تقلّد صوت الأم الطيبة ، وتتبرّج وتتمشّط مثلها . وفي حين تبدو ذنبة العنزة «حلسة ملسة» تنمّ عن حنان الأم الطيبة وحنوّها على الطفل في نعومة أظفاره ، فإن ذنبة الغولة خشنة تنمّ عن جفاء الأم السيئة الفظّة التي لا يمكن أن يدخلها الطفل الى قلبه «فلمسوها ووجدوها خشنة» وليس «حلسة ملسة متل ذنبة العنزة . فلم يفتحوا لها» . انها تجسّد الحنق والنفور في أعماق الطفل من أمه التي تنقلب الى غادرة ومهدّدة عندما تمنع عليه تحقيق رغبة أو توجّه له توبيخاً وتعنيفاً ، وتصبح في اعتقاده الأم المخادعة التي تضمر له السوء والأذية ، وهو بدوره يضمر لها الحقد والكره .

وفي تقلّبه المرير بين أمه الطيبة المحبّة التي يتشبّث بحنانها ورعايتها ، وأمه السيئة «المخادعة» التي ينفر منها ويتمنى لها الزوال يعيش الطفل في هاجس من الاضطراب والخوف والقلق مما يدفعه الى الانطواء والانقباض ، ومما يؤخّر في نموه وفي تكوين شخصيته .

لكن الحكاية لا تتركه فريسة هذه الهواجس لأنها تعتقه من هذه الانفعالات «اللاشعورية» وتقيم التوازن في مشاعره ، وتقدّم له الحلّ في عيشه هذه التجربة على صعيد الخيال . فالتحدّي والصراع بين العنزة والغولة يفضي في النهاية الى انتصار العنزة والى انقاذ أولادها . ويعكس هذا الانتصار في نفس الطفل الاطمئنان الى أن أمه الطيبة هي الأم الحقيقية ، وإن بادرته الجفاء وقابلها بالحنق ، فقد لا تزول صورتها الحنونة من وجوده ، بل تبقى دوماً تمدّه بالحنان والحماية . ويجد في الأم السيئة شخصاً آخر غير أمه الحقيقية الطيبة ، فلا يعود يشعر بالذنب لحقده وغضبه عليها . فقرون الغولة مزيّفة لأنها من عجين ولا تقوى على تحطيم القرون الصلبة للعنزة الطيبة . فالأم السيئة مزيّفة مخادعة ولا ملامة عليه إذا ضمر لها الزوال طالما أنه يلوذ بالأم الحقيقية الطيبة التي يكنّ لها الحب والتقدير .

وهكذا ، فان حكاية العنزة والغولة مثل معظم الحكايات الخرافية الشهيرة ، تفيد الطفل في إيجاد الاستقرار في نفسه عندما تواجهه المخاوف والمصاعب في خطوات حياته الأولى ، وتعينه على اقامة التوازن في أعماقه بين مشاعره المتناقضة مما يعزّز علاقته بأبويه ، ويبعث فيه الثقة والغبطة لإكمال نموّ وتكوين شخصيته .

٤ – أثرها في حياة الطفل – اجتماعياً وخلقياً

مع بدء تجاربه الأولى في الاتصال والتفاعل مع الآخرين ، بعد انعتاقه من «أنويته» ، يجد الطفل في حكاية «العنزة والغولة» عِبَرا ودروساً يتقبّلها ويتحسّسها تلقائياً في تتبّعه لأحداثها وفي تشبّهه بشخصياتها . وهذه العبر ، مثل غيرها في الحكايات الخرافية الشهيرة لا تتوجّه مباشرة الى الطفل بشكل مواعظ أو أقوال حكمية تعليمية من شأنها أن تنفّره أو ترهقه فيرفضها مثلما يرفض غيرها من بوادر الضغط والاكراه .

ان حكاية «العنزة والغولة» تنبّه الطفل الى أموره اليومية وترشده الى وسائل التعامل والتعاون الاجتماعية وتدفعه الى تقبّل فكرة الخير والى الحيطة من نوايا الشر .

في طبيعة الطفل الذي لم يتخلّص بعد من أنويته ميل الى الإتساخ والإهمال ، وقد يلقى في توبيخ أمه أو في حنقها عليه اكراهاً أو حرماناً من لذة . لكن رغبته في كسب محبة أمه ، وكذلك بدء وعيه على ذاته وعلى الآخرين عند انعتاقه من «انويته» يدفعانه الى إهمال هذه اللذة من أجل منفعة أو لذة أفضل .

في حكاية العنزة والغولة يشعر الطفل بغبطة التشبّه بالجدايا النظيفة . فالعنزة الأم «تغسلهم وترتّب أمورهم» ، وهي «تنظف بيتها وتكنّسه» . إن فكرة النظافة والترتيب تعكس في ذهن الطفل ظاهرة الرضى على وجه أمه ، كما انه يتقبّلها ، تلقائياً ، عندما يجد غيره يعمل بها ، فتبدو له طبيعية في خطوات تدرّجه الأولى .

ان الطفل المقبل على الانخراط في الحياة الاجتماعية لا يكون مهيّأ بعد لتلافي السقطات والتعقيدات ، فتواجهه في هذه الفترة صعوبات لا يحسب لها حساباً . ولعل حكاية «العنزة والغولة» تمهّد له طريق المعرفة فتنبّهه الى أن العقبات قد تعترضه في كل وقت ، وترشده الى ضرورة التحسّب لها والحذر منها . فالعنزة الأم «توصي الصغار ألا يفتحوا الباب للغولة» ، فالعالم الخارجي ليس آمناً ، هناك من يتربّص للإيقاع به (الطفل) ، وعليه أن يأخذ الحيطة ليتدارك هذا الخطر . فقد يقع في حبائل المخادعين إذ يعجز عن فهم حيلهم ومواربتهم . فالغولة «تمشّط ذنبتها حتى تصبح حلسة ملسة متل ذنبة العنزة» ، وتقلّد بصوتها نداء الأم الحنون . ان المظاهر الجاذبة وبوادر التلطّف من شأنها أن تقنع الأطفال وترضيهم وتستغلّ عفويتهم . فالغولة تقلّد الأم بصوتها وذنبتها فيفتح الصغار لها «فتهاجمهم وتأكلهم كلهم» . فليس الانخراط في «العالم الخارجي» سهلاً بل يتطلّب درايةً وحنكة .

وتأتي حكاية «العنزة والغولة» في هذا الإطار لتعين الطفل على التمييز بين الخير والشر.

«ان الشر في الحكايات الخرافية منتشر بقدر انتشار الخير، فعملياً، في كل هذه الحكايات، يتمدّى الخير والشر في الشخصيات وفي تحرّكاتهم مثلما ينوجد تماماً الخير والشر في الحياة ومثلما تنوجد ميول اليهما في كل انسان. ان هذه الثنائية هي التي تطرح المشكلة الخلقية وعلى الإنسان أن يكافح لحلّها» (٨).

ويظهر هذا التمييز بين الخير والشر واضحاً في شخصيتي العنزة والغولة اذ تتبادر الى ذهن الطفل مباشرة ميزات كل منهما. فمنذ البدء يدرك في الأولى وجه الخير وفي الثانية وجه الشر. ومثلما الخير ملازم لا يتوانى عن السعي للانوجاد، كذلك الشر يتواجد ولا يكلّ في سعيه لتواجده. فالعنزة تجهد لتؤمّن النمو والحياة لصغارها، والغولة تجهد في تنقّلها ودأبها لبلوغ منالها أي لالتهام الأولاد.

ان الطفل يكتسب من خلال هذا التمييز إدراكاً لامكانيات التعامل الاجتماعي وفهماً للفروقات والنزاعات، وهذا ما لا يتوفّر له في الحياة الواقعية حيث تكون الصراعات والتناقضات أكثر تعقيداً.

بالإضافة الى هذا، فان تشبّه الطفل بشخصية العنزة الخيّرة يجعله يتكسّب العبرة الصالحة. فهو ينحاز عفوياً لها، ويعيش معها تجربة التحدّي والمقاومة، وينتصر معها عندما تحطّم قرون الغولة، فيتمثّل له في ذلك انتصار الفضيلة في نفسه. ان تشبّه بالعنزة الطيبة ناجم من ميل الى ذلك عفوي في أعماقه، وليس من تعارض الخير والشر.

بقدر ما تكون الشخصية الطيبة عفوية بريئة ومباشرة، يتشبّه الطفل بها بسهولة ويرفض الشخصية الشريرة. وهو يتشبّه بالشخصية الطيّبة لا بسبب فضيلتها بل لأن موقف البطل يلقى في نفسه صدى عميقاً. فالطفل لا يتساءل: «هل في نفسي الرغبة في أن أكون صالحاً ولكنه يتساءل: «بمن لي الرغبة في أن أتشبّه ؟» (٩).

ان ما تتميّز به حكاية العنزة والغولة عن معظم الحكايات الخرافية المعروفة، وذلك في ارتباطها بحلقات السرد، يفيد الطفل في إغناء نظرته الى الحياة الاجتماعية والى الصلات والعلاقات المجتمعية. ففي تنقّل الغولة من حلقة الى أخرى أو من صلة الى أخرى يتكوّن في ذهن الطفل مفهوم التبادل الانساني وترابط الأشياء والمصالح. فالماشطة بحاجة الى مشط من عند العطّار، والعطّار بحاجة لغذائه الى بيضة الدجاجة، والدجاجة بحاجة لشبعها الى قمحة، ودارس القمح لا يقوم عمله الا على نشاط «الفدان» ويريد سقيه من العين ... والتنور لا يعمل بدون حطب من الحرش ...

ومن شأن هذه العلاقات والصلات أن تنمّي أيضاً في مفهوم الطفل فكرة التعاون أو الأخذ والعطاء، وتسهّل عليه فهم امكانيات التعامل والتبادل الاجتماعيين.

وهكذا، تحمل حكاية «العنزة والغولة» للطفل العبر والدروس الخلقية والاجتماعية لتمهّد السبيل لانخراطه في المجتمع والحياة بفهم أكثر وبثقة أعمق.

٥ – التجاوب مع روح اللهو وتنشيط الملكات

ان الطفل، بطبيعته وعفويته، ينزع الى اللهو، وبقدر ما تكون وسائل تنشئته متجاوبة مع طفولته اللاهية، تترك صدى في أعماقه وأثراً في ملكاته. وفي هذا المجال تشكّل قصص الأطفال عامة وسيلة هامة تعتمد على إفادته وتسليته في آن معاً. هذا الهدف يتمثّل جلياً في حكاية «العنزة والغولة» التي تغتني بالبوادر المسلية الطريفة مثل اغتنائها بالمعاني والرموز.

فبعض الصور يدغدغ أحاسيس الطفل لأنه يتصل بأشياء وحاجات لهوه، أو لأنه يثير في نفسه اللذة والإيناس. فـ«طاقة البسينة» صورة تروق للطفل اذ يحبّ أن يرى «البسينة» تدخل ثم تخرج من فجوة صغيرة، ويجد لذة عند مناداته لها ودخولها من الطاقة أو عند تهديده لها وفرارها منه. ويحاول أحياناً هو نفسه أن ينفذ من الطاقة فلا يقوى على ذلك لأنه أكبر من «البسينة»، فيضحك ويعتزّ بتفوّقه عليها. وان لم يعد للطاقة وجود يذكر في حياة أطفال اليوم، فقد بقيت البسينة تثير رغبتهم في اللعب معها وتثير أيضاً فضولهم في تأمّلهم لها وتتبّعهم لتحرّكاتها. ويتحسّس الطفل التآلف مع البسينة لأنها تعيش مثله الضعف والخضوع للكبار، وينتابها أيضاً الخوف مثله فتختبئ أو تفرّ. ويشعر بزهو واعتزاز لأنه أحياناً يخيفها أو يدرك سيطرته عليها. ويجدها أحبّ اليه في لهوه من كل ألعابه الفاقدة للحسّ والروح.

أما الذنبة «الحلسة الملسة» فتدغدغ أحاسيس الطفل اذ ان فيها لذة الاتصال الحميم بالكائنات الحبيبة اليه، وفيها لذة الركون والأمان في حضن أمين، بعكس ذنبة الغولة الخشنة التي تثير في نفسه الخوف والنفور.

ويروق للطفل أيضاً أن يرى الغولة تحسّن مظهرها فتتمشّط «يا ماشطة مشّطيني»، وقد تقترن هذه الصورة بلذة اعتنائه بدميته وتمشيطه لها، أو ببهجة التسلّي بتحسين هندامه ومظهره، كما يروق له كذلك التدبيك على السطح كأنه بادرة لهو حلوة الإيقاع.

وتبدو له قرون العجين التي ركّبتها الغولة قريبة الصلة بحاجات هوه ، فقد صنعت مثلما يصنع هو أشكالاً وأحجاماً بواسطة «المعجونة» (لا بد من الاشارة هنا الى أن العجينة كانت في الماضي بين أيدي الأطفال بمثابة المعجونة اليوم) .

ومن عناصر التشويق البارزة والهامة في حكاية «العنزة والغولة» تحلّ العدّيات التي تقترن مباشرة بطبيعة الطفل اللاهية . فهي بإيقاعاتها ورشاقة ترنّماتها تنضمّ الى أجواء الطفل المحبّ للحركة .

«والعدّية شعر عامي فكه يروق للأولاد كثيراً وينشد لهم انشاداً مرفوقاً بنغم» (١٠) .

فكم يحلو للطفل أن يسمع «عدّية» العنزة وأن يردّدها أكثر من مرة خلال تتبّعه للحكاية :

«همّ همّ يا وليداتي ...

فإيقاعها يتوافق مع بشاشة البركة والألفة ، ثم أليس يتوافق أيضاً مع نداء أمه الحنون في دعوتها له لتقبّل هدية أو لالتهام طعام شهيّ

ويسرّه أن يسمع في عدّية «التحدّي» الإيقاعات والترنمات والنبرات الرشيقة :

«أنا عنزة عنوزية
قروني من حديدية ...

ان في هذه العدّيات التي يرنّمها الطفل مزايا أدبية يستفيد منها ليعوّد سماعه وذهنه على الإيقاعات والأوزان الشعرية . وكم تفقد من قيمتها وأثرها اذا لم تُنشد له إنشاداً ، فهي قد انبثقت من عفوية الشعر العامي الذي يخاطب الأذهان والآذان مباشرة فيطرب بإيقاعه وانشاده .

أما حلقات السرد المتتابعة في حكاية «العنزة والغولة» فتعدّ تمريناً فعّالاً للذهن والخيال والفكر .

فعندما يتتبّع الطفل اللقيات بشوق يتمرّن على تخيّل الأشياء الممكنة ، وكل حلقة تأتي حافزاً له لتصوّر الحلقة المقبلة ، وهذه الدوافع كلها تغني مخيّلته وتحثّه على الإبداع والتصوّر .

وكما يمرّن تتابع الحلقات خيال الطفل فهو يمرّن كذلك فكره . فمتابعته لترابط القضايا والأشياء يدرّبه على إدراك التسلسل المنطقي وعلى ترابط الأفكار والصور .

وفي انهاء القاصّ للتسلسل عوداً من آخر حلقة الى أول حلقة يتمرّن ذهن الطفل بهذا الترتيب العكسي على حفظ الأفكار بطريقة منتظمة ومدركة .

إن حكاية «العنزة والغولة» ، كما تبيّن ، تحفل بالمعاني والرموز وبالفوائد التربوية العاملة على نمو وتكوين شخصية الطفل ، وهي نموذج من الأقاصيص القديمة المتحدّرة من التراث اللبناني . ولعل في الحكايات الباقية أيضاً تتجلّى ميزات وحسنات أخرى ، ونأمل في أن يتمّ العثور في المستقبل ، على هذه الأعمال القيّمة من تراثنا ليتسنّى للباحثين أن يجلوا قيمتها ولأطفالنا أن يغنموا فوائدها .

المراجـع :

(١) فريحة أنيس ، القرية اللبنانية حضارة في طريق الزوال ، دار النهار للنشر – بيروت .

(٢) للمزيد من الإيضاحات راجع :

CHEVALIER — CHEERBRANT, Dictionnaire des symboles, T II Séghers, Paris 1973.

(٣) ليس من سبيل المصادفة أن نشهد هذا الرمز متجسّداً في العنزة التي تتقدم العرض العسكري في عيد الاستقلال .

(٤) «Dictionnaire des symboles» – سبق ذكره ص ٨٦٠ .

(٥) راجع كتاب :

PROPP Vladimir, morphologie du conte, Gallimard, 1977

(٦) فريحة أنيس ، «القرية اللبنانية ، حضارة في طريق الزوال» ، سبق ذكره ص. ٢١٥ .

(٧) BETTELHEIM, Bruno, psychanalyse des contes de fées, Gallimard, Paris, 1976, p. 109.

(٨) المرجع السابق ص ٢٥ .

(٩) فريحة أنيس ، القرية اللبنانية ، حضارة في طريق الزوال ، سبق ذكره ص ٢٠٧ .

أهمية النص التاريخي في تعليم التاريخ

الدكتور وهيب أبي فاضل

النص التاريخي والمقصود «النص المستند» مهم جداً لا بل ضروري في تعليم التاريخ ، وذلك لتأكيد الحقيقة التاريخية وتوضيحها ، ولتعويد التلميذ الفهم والتحليل . ويبقى أمام أجهزة التعليم ان تحسن اختيار النصوص ، وان تعرف كيف تستفيد منها ، ثم كيف تحمل التلميذ على الاهتمام بالنص والنظر اليه بجدية .

ان الرجوع الى النصوص مهم جداً في تعليم مادة التاريخ ، كما في عدد من مواد التعليم لا سيما الانسانية منها . فان اعتماد النصوص ضروري لمعرفة التاريخ معرفة صحيحة لانها المستند الأساسيّ الذي يرجع اليه المؤرخ وكل مَن عمل في حقل التاريخ لمعرفة الماضي ، كما كان فعلاً ، لا كما عرضه من كتب عنه فيما بعد .

نحن في الأدب مثلاً ، حتى نتعرف الى أديب سواء في النثر أم في الشعر ، نرجع الى النص الذي كتبه الأديب . نعم اننا نستفيد من النقد ومما كتبه المحللون عن الأديب ، لكن هذا لا يغني عن العودة الى ما كتب الأديب . فمعرفة الأدب الصحيحة ليست في قراءة ما كُتب عن الأديب بل بقراءة ما كَتب الأديب . ومن قرأ نقداً لقصيدة ليس كمن قرأ القصيدة .

في التاريخ كما في الأدب ، وربما بإلحاح اكثر ، يجب ان نرجع الى الأصول ، الى المستندات ، ندقق ، ونحلّل لنفهم ما فيها نصاً وروحاً . ولا يجوز ان نكتفي بما كُتب عن تلك المستندات . قد يكون من كتب عنها صادقاً وقادراً . ولكن هذا لا يغني عن العودة الى النص الأساس منعاً لأي تأويل أو التباس . تجاه نص معاهدة لا نكتفي بما ذكر المؤرخ عن مضمونها بل – حرصاً على الحقيقة – نرجع الى النص الأصلي ، نقرأه بحرفه وبكامله . كم مرة نسمع رجل سياسة حذر ، يردّ على من يسأله الرأي في تصريح ما ، يقول : «ما قرأت التصريح بحرفه بعد ولا يمكنني الاعتماد على ما كُتب عنه» .

لنأخذ مثلاً عملياً من احداث اليوم ، لنرافق سير الأحداث السياسية .... لنفترض اننا تجاه نص ما .... خطاب ألقاه مسؤول ، مذكرة ، قرار صدر ، معاهدة تمّ توقيعها ، كتاب صدر ..... ماذا يفعل المعنيّ بالأمر؟ هل يكتفي بخلاصة أوردتها الاذاعة أم الصحافة؟ ان المسؤول أمام الحقيقة وأمام ضميره ، يرجع الى النص الأساس ، يقرأه بحرفه ويتأكد مما فيه . ثم يرجع الى تحليل الآخرين وتعليقهم .

كل ظرف له واقع وجو معين ، وكل عصر له مميزاته ، وان النص الذي صدر في ظرف معين وفي عصر معين ، يحمل الروح التي كُتب فيها ، ان الكلمات لها مدلول خاص حسب الظرف الذي تم استعمالها فيه . فالنص التاريخي وحده يظل الشاهد الصادق ، ومن خلاله نفهم كيف كان الأمر وكيف تطور .

النص التاريخي والتلميذ :

نحن في المدارس ، في تعاملنا مع التلميذ ، انما نتعامل مع انسان له كيانه ، وما زال يبني شخصيته . ومن حقه ان تكون له نظرته الخاصة الى الأمور . ان تكون له القدرة على فهم الحدث وشرحه وتقييمه . علينا اذاً ، وانطلاقاً من المدرسة ، ان نمرّن التلميذ على النص ، وكيف يبحث عنه ، كيف يقرأه ويفهمه ، ان يكوّن لنفسه رأياً خاصاً ، لا ان يحفظ ما قال الآخرون فيتبنى رأيهم ويصبح أسير رأي سواه . لكن اذا قلنا : يجب ان يكون لكل شخص رأيه هذا لا يعني ان تتعدد الآراء وتتنوع وربما تختلف وتتضارب الى ما لا نهاية ، حتى يصبح للقضية الواحدة شروحات بعدد الاشخاص الذين يعالجونها . بل المقصود ان يكون لكل متعلم الرغبة والقدرة على درس القضية المطروحة من **خلال النص** بطريقة علمية وموضوعية ، حتى يتم التوصل الى استنتاج الحقيقة .

ان الغاية من تعليم التاريخ ليست مجرد معرفة أخبار الماضي ، بل معرفتها معرفة صحيحة ، وليس مجرد تمرين للذاكرة ، ولا بجعل التلميذ انساناً يحفظ ما يُملى عليه ويعمل بموجبه ، فيسير حسب

التوجيه المرسوم له . وليست فقط لتزويد التلميذ بمعلومات من الماضي لا يجوز جهلها . بل هي – وربما قبل كل شيء – لتعويد التلميذ كيف يبحث عن الحقيقة . كيف يناقش المصادر ويقبل المعلومات . هي لتعويده على العمل الشخصي ... وهذا لا يتم بدون النص . حتى يدرسه ويناقشه فيبيّن صدق مضمونه أو زيفه ، ويقدر دوره في سير الأحداث .

لا بد من ان يرافق تعليمَ التاريخ هاجسُ معرفة الحقيقة . الحقيقة كما كانت لا كما كتب عنها الآخرون فيما بعد . قد يكون من كتب عن الماضي صادقاً وقد لا يكون . قد يكون بمستوى يمكّنه من الكتابة وقد لا يكون . قد يكون اراد للحقيقة وجهاً معيناً . ربما تأثر بأوضاع خاصة . ربما أورد قسماً من الحقيقة ولم يوردها كلها ، ربما عجز عن فهم الموضوع كما هو ، ربما لغايات معينة نظر الى الموضوع من منظار خاص وعرضه بطريقة تخدم الحاضر على حساب الحقيقة ، فجاءت الرواية كما يريدها الحاضر لا كما كانت في الماضي .

هذه التساؤلات يجدر أخذها بعين الاعتبار ولا يمكن الفصل فيها بدون العودة الى النص .

اختيار النص :

اما اذا وافقنا على أهمية النص وضرورة العودة اليه . يبرز أمرٌ مهم آخر هو كيفية الحصول على النص ، وماذا ينبغي ان نختار للتلاميذ ، ثم حملهم على الاهتمام بالنص وتعويدهم طريقة العمل عليه والافادة منه .

ان النصوص كثيرة ، يمكن ان نختار منها ما يناسب مستوى التلميذ وموضوع الدرس الذي نتناوله . فيمكن ان يكون النص من كتب الأدب ، من أقوال معاصري الأحداث التي ندرس عنها في كتب التاريخ ، من أقوال السياسيين ، من الخطب – نصوص معاهدات ، قرارات ، قوانين ، من المذكرات ، من تعليقات السياسيين ....

المهم ان يكون اختيار النص منطقياً .... وموافقاً لمستوى التلميذ ولموضوع الدرس المطروح ، ولمرحلة التعليم .

– في المرحلة الابتدائية : ما زال التلميذ في طور جمع المعلومات ، فهو مبدئياً يكتفي بالدرس الوارد في الكتاب ، بمعلومات بسيطة ، وبوسائل إيضاح واضحة . أما النص المستند فيقتصر على مقاطع بسيطة ترافق الدرس ، وتكون واضحة وسهلة ، تأخذ بعين الاعتبار ان التلميذ لم يصبح بعد قادراً على مناقشة المعلومات وتحليلها .

– في المرحلة المتوسطة ومدتها أربع سنوات ، ينتقل التلميذ خلالها تدريجاً من مرحلة جمع المعلومات حتى يتوصل الى فهمها والى قدر من امكانية تحليلها . ونذكر بأن منهج المرحلة المتوسطة في التاريخ يتناول مواضيع مهمة من تاريخ لبنان والمنطقة والعالم ، منذ عصور ما قبل التاريخ حتى اليوم . ونجد حول هذه المواضيع نصوصاً ومستندات لا حصر لها . بامكان العاملين في حقل التاريخ ان يختاروا ما يناسب ثقافة التلميذ وعمره ومستواه العلمي ، فيستعملوا هذا النص لاجراء مراجعة عامة على الدروس ، لتطبيق المعلومات التي تعلمها التلميذ تطبيقاً عملياً ، ولحمله على طرح اسئلة تفتح له آفاقاً جديدة .

– اما في المرحلة الثانوية فيصبح التلميذ في مرحلة متقدمة من المعرفة ، وعلى درجة من الفهم والقدرة على التحليل ، أصبح يطرح الأسئلة ولا يكتفي بأجوبة عابرة ولا بشرح بسيط . بل أصبح يفكّر ويحلل ويناقش . وبالتالي أصبح للنصوص قيمة علمية وتربوية ، وعلى العاملين في تعليم التاريخ ان يفيدوا منها . ففي السنة الثانوية الأولى ، يتناول المنهج الحضارات الكبرى منذ القديم حتى اليوم ، وفي السنة الثانوية الثانية يتناول تاريخ لبنان والشرق الأوسط والبلدان العربية في القرن العشرين ، ويضيف تاريخ أوروبة في القرن التاسع عشر للفرع الأدبي . أما في السنة الثانوية الثالثة ، وهي آخر سنوات المرحلة الاكاديمية ، فيتناول تاريخ أوروبة والعالم في القرن العشرين .

منهج التاريخ هذا ، ويتناول تاريخ الانسان منذ وجوده على الأرض ويرافقه حتى اليوم ، توجد حوله مستندات لا حصر لها . فعلى العاملين في حقل التاريخ ان يختاروا المناسب منها ، وان يعوّدوا التلميذ على قراءة هذه النصوص وفهمها وتحليلها . والمهم أيضاً ان يتوصلوا الى طريقة لحمل التلميذ على الاهتمام بالنص .

كيف نحمل التلميذ على الاهتمام بالنص :

مهما تكلمنا على الثقافة والقيمة العلمية وطرق التعليم وعن النص وأهميته . كلّ هذا لا يحمل التلميذ على العمل حتى ولو اقتنع ، بل يظل الامتحان سيّد الموقف . ان الواقع عودنا غير ما نقرأ في النظريات . فالتلاميذ والمدارس وجميع العاملين بالتعليم ، يهتمون بالمادة بقدر ما يهتم بها الامتحان . وبالتحديد بمقدار العلامة المخصصة لها . فاذا شئنا ان نعطي النصَّ اعتباره علينا ان نُدخله حرم الامتحانات .

ولا بد لذلك من اعادة النظر في طريقة طرح الاسئلة . فبدل الطريقة المتبعة حالياً ، نجعل الاسئلة في ثلاث مجموعات يختار التلميذ واحدة منها ، مثلاً تكون مجموعة على الطريقة الحالية تطرح اسئلة من الدروس المعطاة . ومجموعة ثانية تكون عبارة عن موضوع تاريخي ، يستعمل فيه التلميذ ما درس من البرنامج مع ثقافته الخاصة . أما المجموعة الثالثة فتكون **نصاً** تُطرح حوله اسئلة توجيهية ، يعالجها التلميذ من خلال النص .

لكن حتى تنجح هذه الطريقة ، لا بد من إدخال تعديل على طريقة التعليم ، ومن اعادة تأهيل المعلمين ولو بشكل محدود . حتى يصبح معلم التاريخ قادراً ان يعوّد تلاميذه على شرح النص كما يفعل معلم الأدب في شرح نص أدبي أو قصيدة . وهذا نموذج نص ونموذج شرح لـه . لصف البكالوريا . اعلان الاستقلال في لبنان (٢٦ ت٢ ١٩٤١) .

خطاب الجنرال كاترو [١]

لقد أذعت عليكم في ٨ حزيران الماضي باسم الجنرال ديغول رئيس فرنسا الحرّة بياناً اعترفت فيه للبنان بصفة الدولة المستقلة ذات السيادة بضمان معاهدة تعقد فيما بعد وتحدد فيها العلائق المتبادلة بين لبنان وفرنسا . وقد أيدت هذا البيان حليفتنا بريطانيا العظمى بتصريح خاص صدر في الوقت نفسه .

لقد أرادت فرنسة الحرّة – وهي الأمينة على تقاليدها الحريصة على البر بالعهود المقطوعة لكم – ان تكون باكورة اعمالها عند دخولها الى بلاد المشرق عملاً تحريرياً وذلك برغم من الحرب ومن الحالة الشاذة التي تفرضها . ولقد جعلتكم فرنسا الحرّة احراراً مستقلين وصارت أمانيكم في حيز التحقيق والآن ينبغي تنظيم استقلالكم : أما أنا فعلي واجبات تقضي بها موجبات الرعاية .

الواجب الأول : هو ان اسلّم أمر تنظيم العهد الجديد وادارته الى شخصية تتوفر فيها في الظروف الحاضرة الصفات العليا للقيام بأعباء هذه المهمة الوطنية الدقيقة . وبعد استشارات واسعة جداً للرجال والرأي العام قمت بها في مختلف انحاء البلاد رأيت ان أمنية الأمة تتجه الى فخامة الأستاذ ألفرد نقاش . فطلبت اليه ان يبقى في الحكم متخذاً لقب وميزات رئيس الجمهورية . وان يحكم بواسطة مجلس وزراء مسؤول أمامه تتمثل فيه تمثيلاً عادلاً جميع المناطق والمذاهب التي تتألف منها الأمة اللبنانية .

وها اني اؤكد لفخامة الرئيس النقاش الذي قبل المهمة وللأمة اللبنانية عامة عنايتي ومؤازرتي التامة .

أما الواجب الثاني : فهو تحديد وشكل التعاون الذي ينبغي ايجاده بين لبنان وفرنسا الحرّة ريثما تعقد بينهما معاهدة تحالف وصداقة .

ان فرنسا اذ تعترف باستقلالكم لا تستوحي الا صداقتها التاريخية للبنان ومهمة الرعاية التي تقوم بها نحوه على ممر الأجيال . والحالة الممتازة التي اكتسبتها هكذا فيه . وتبقى مساعدتها ومؤازرتها متوفرتين في كل شيء للبنان حسب

روح معاهدة التحالف والصداقة التي عقدت بين البلدين سنة ١٩٣٦ والتي أجمع اللبنانيون على الموافقة عليها . ومن جهة ثانية فظروف الحرب واحتلال قوى الحلفاء للأراضي اللبنانية تضع لبنان مؤقتاً في حالة خاصة . الأمر الذي تنشأ عنه بعض الحقوق والواجبات اذكر منها بنوع خاص .

تتمتع الدولة اللبنانية منذ الآن بالحقوق والميزات التي تتمتع بها الدول المستقلة ذات السيادة . وهذه الحقوق والميزات تخضع للقيود التي تفرضها حالة الحرب الحاضرة وأمن البلاد وسلامة جيوش الحلفاء .

ومن جهة أخرى فكونها في الواقع حليفة لفرنسا الحرة ولبريطانيا العظمى تستدعي انطباق سياستها انطباقاً وثيقاً على سياسة الحلفاء .

ولبنان اذ يدخل في الحياة الدولية المستقلة تنتقل اليه الحقوق والواجبات الناشئة من جميع المعاهدات والاتفاقات وسائر العقود الدولية التي عقدتها فرنسة بشأنه أو باسمه . ويحق له ان يعين ممثلين سياسيين في البلدان التي يرى ان مصالحه تقضي لهذا التمثيل . اما في سائر البلدان الأخرى فان سلطات فرنسا الحرة تقدم المؤازرة لتأمين الدفاع عن حقوق لبنان ومصالحه ولحماية تبعة اللبنانيين .

ويحق للدولة اللبنانية ان تشكل قواها العسكرية الوطنية وتقدم لها فرنسا كل المساعدة لذلك .

وحيث ان بريطانيا العظمى قد تعهدت مراراً بأن تعترف باستقلال لبنان فان فرنسا الحرة تتدخل بدون ابطاء لدى سائر الدول المتحالفة والصديقة الأخرى لتعترف هي أيضاً باستقلال دولة لبنان .

ترى فرنسا الحرّة ان دولة لبنان تؤلف سياسياً وجغرافياً وحدة لا تتجزأ وان من الواجب ان لا تمس سلامتها .

ولذلك فهي ستساعد على توثيق الروابط السياسية والثقافية والاقتصادية التي تجمع بين أجزاء الوطن اللبناني : ومن جهة أخرى وبلوغاً لهذه الغاية تضمن

الحكومة اللبنانية المساواة في الحقوق المدنية والدينية والسياسية بين سائر تبعتها بدون أي تمييز . وتؤمن توزيعاً عادلاً بين مختلف عناصر البلاد للمراكز العليا ولمجموع وظائف الدولة كما انها تؤمن في توزيع النفقات ذات المنفعة العمومية نسبة عادلة بين مختلف المناطق . وستقوم بأسرع ما يمكن بتوحيد النظام المالي وبالاصلاحات الادارية اللازمة .

وتتعهد فرنسا بالتوسط لدى لبنان وسوريا لايجاد وضع للتعاون الاقتصادي بين البلدين ولازالة الصعوبات التي يجابهها هذا التعاون في الوقت الحاضر .

وهذا الاتفاق الضروري بين بلدين اخوين وجارين يجب ان يضمن حقوق الطرفين المشروعة المتبادلة وان يثبت العلائق بينهما على اساس من الثقة المتبادلة .

ومحافظة على استقلال لبنان وسيادته وللقيام بالحرب المشتركة قياماً حسناً يتحمل الحلفاء في فترة الحرب اعباء الدفاع ، وتوصلا لهذه الغاية تضع الحكومة اللبنانية تحت تصرف قيادة الحلفاء للمساهمة في الذود عن البلاد ، القوى الوطنية اللبنانية . كما ان قيادة الحلفاء تتصرف منذ الآن على قدر ما تفرضه الضرورات العسكرية بتجهيزات لبنان ومصالحه العامة لا سيما طرق المواصلات والمطارات ومنشآت الشواطئ . وتقضي أيضاً مهمة الذود عن البلاد بايجاد تعاون وثيق في أي وقت كان بين الجنرال القائد الأعلى والمندوب العام ودوائر الدرك والشرطة والأمن العام في الدولة اللبنانية ، اذ انه من الواجب الذود عن لبنان في أيام الحرب ليس من اعدائه في الخارج فحسب بل من اعدائه في الداخل أيضاً .

وبالنظر لاندماج لبنان في منطقة الحرب وفي نظام الحلفاء الاقتصادي والمالي يقتضي أيضاً ان يقوم أوثق تعاون ممكن بين الحكومة اللبنانية والحلفاء لتؤمن أثناء الحرب وفي سبيل المصلحة المشتركة موجبات واحترام جميع التدابير المتخذة لتسيير الحرب الاقتصادية في طريق النجاح ... وبلوغاً لهذه الغاية يعطى في مدة الحرب اكثر ما يمكن من التسهيلات لتأمين حرية التبادل على اكبر قدر ممكن بين لبنان والبلدان الداخلة في الكتلة الاسترلينية . ولبنان دخل الآن في هذه الكتلة سيتخذ في الحقل الاقتصادي والمالي وعلى الأخص فيما يتعلق بالقطع (الكمبيو) التدابير اللازمة ليبقى منسجماً مع سياسة الكتلة الاسترلينية العامة .

ان الأحكام الواردة أعلاه توفق بين احترام استقلال لبنان وسيادته ومهمة فرنسا التاريخية ومقتضيات حالة الحرب . وهي مستوحاة من فكرة ربح الحرب وتأمين مستقبل حرّ للشعب اللبناني عن هذه الطريق . وهي تحل المشاكل الفرنسية حلاً منبثقاً عن عزم فرنسا على عدم تأخير تحقيق أماني لبنان القومية وتنفيذ وعود فرنسا . وذلك بالرغم من الحرب . على انه من الضروري ان يقوم مقام هذا الحل بأسرع ما يمكن حل نهائي على شكل المعاهدة الفرنسية اللبنانية التي تكرس استقلال لبنان وتثبته نهائياً . وليحي لبنان الكبير ولتحي بريطانيا العظمى ولتحي فرنسا الحرّة .

● جواب الرئيس نقاش على اعلان الاستقلال .

يا صاحب الفخامة

في الوقت الذي تعلنون فيه استقلال لبنان وتعهدون إليَّ بشرف وعبء تنظيم الدولة الجديدة أرى من واجبي الأول ان أعرب عن امتنان البلاد بأسرها لشخصكم وعن الآمال التي تعلقها على فرنسا وحلفائها .

لقد شئتم يا صاحب الفخامة وأنتم تعبرون عن فكر فرنسا الحرّ السخي وعن عدالتها – وشاءت في الوقت نفسه حليفتكم النبيلة بريطانيا العظمى – ان تكون باكورة اعمالكم عملاً تحريرياً وان يكون لهذا التحرير طابع راهن فوري برغم من النظام الشاذ الذي تفرضه الحرب والذي نفهم ضروراته .

وريثما تمكن الظروف من عقد معاهدة تتحدد فيها نهائياً العلائق بين فرنسا ولبنان وانتقال جميع صلاحيات السيادة وميزتها . أردتم منذ اليوم ان تعطوا اللبنانيين الدلائل الملموسة لهذه السيادة . أعني التمثيل الخارجي وانشاء قوة عسكرية وطنية . وهذا العمل الذي سيكتمل بالمعاهدة المقبلة مع ما يتفرع عنه من النتائج سيتضمن تحقيق عهود فرنسة ومهمتها من بلاد المشرق . وذلك نتيجة تقاليد عظيمة لا يحدها زمان أو مكان وفيه تثبيت للروابط التي ربطت بلدينا على ممر الأجيال وتلك التقاليد المبنية على تبادل الاحترام والثقة التي تنسجم تمام الانسجام مع احترام حقوق لبنان واستقلاله . وقد صرح بها عالياً هنا الجنرال ديغول الذي نرجو ان تعربوا له عن صداقتنا وامتناننا .

يا صاحب الفخامة

اذا كنت أقبل اليوم بالمهمة السامية التي اتسلم مسؤوليتها وثقتكم وثقة البلاد فلأني متأكد ان من الشرطين اللذين لا بد منهما لسلامة هذا الاستقلال سيتحققان حالاً .

– لقد شئتم ان تؤكدوا لنا من جديد مؤازرة فرنسا اذ منحتم للبنان بقاء وحدته السياسية وسلامة أراضيه . وهكذا فان فرنسا وضعت أسس بقاء الوطن اللبناني واثبتت شرطه الأول .

– اما الشرط الثاني للاستقلال فهو يتعلق بنا وبهذه المناسبة أناشد حكمة بني قومي ووطنيتهم – فالاستقلال الذي لا كرامة بدونه يجب ان يكون مشيداً على اتحاد اللبنانيين . وعليه فالهدف الذي سأسعى دائماً اليه هو إدخال جميع العائلات الروحية التي يتألف منها الوطن اللبناني في المجموعة اللبنانية . واني على ثقة بأن الجميع قد فهموا ذلك . وانهم جميعاً يشعرون اكثر فأكثر بضرورة الكف عن المنازعات الحزبية والخصومات المؤلمة العقيمة التي تمنع دخول البلاد في نظام الدول المستقلة استقلالاً حقيقياً . ولذلك فسيكون اكبر همي بذل كل ما يمكن من الوسائل لانحاء التطور الفكري العام على هذا النمط وتقوية فكرة الدولة . والوسيلة الأولى لذلك هي التي ارتأيتموها فخامتكم في بيانكم الرسمي أعني تمثيل المناطق والطوائف على قدر الامكان تمثيلاً يتوفر فيه اكثر ما يمكن من العدل واشراكها بالمسؤولية العامة وجعل مساهمتها في ادارة الدولة فعلية اكثر فأكثر .

وهكذا فاذا كان نظام الحرب يسمح لسير المؤسسات الطبيعي ان ينشىء تمثيلاً وطنياً فمن الممكن ان يستعاض عنه بحكومة تجمع بين صفة التمثيل وسلطات التنفيذ على ان يتأمن فيها التوازن الاساسي بين الطوائف والمناطق طبقاً للامنية التي اعربتم عنها ومع أخذ حاجات الادارة الصحيحة بعين الاعتبار .

ومن جهة أخرى فالحرية الشخصية وحرية الضمير تكونان مضمونتين ومحميتين ونحن نؤكد ذلك علنا ومجدداً وعلى هذا الاساس وبفضل مؤازرة فرنسا ومساعدة الدول الحليفة وعلى الأخص مساعدة بريطانيا العظمى وتفهمها الحرّ لضرورتنا السياسية لي الأمل الوثيق بأن الدولة اللبنانية ستدخل في الاستقلال التام الحقيقي .

على ان مصيرها في الساعات العصيبة التي تجتازها البشرية يبقى مرتبطاً بمصير تحرير فرنسة والنصر النهائي . وسيأتي يوم تزول فيه عن العالم شدائد الحرب فيتمكن لبنان بمساعدة فرنسا حليفته الكبرى السخية وتحقيق مقدراته واتمام مهمته في شرق البحر المتوسط .

ولتحي فرنسا وليحي لبنان .

كيف نشرح النص ؟

في أي نص ندرسه نمر بثلاث مراحل : في **الاولى** نعرّف بالنص ونحدده ، ثم نعرّف بصاحبه . ونوضح الظرف التاريخي الذي وضع فيه النص .

أما في المرحلة الثانية وهي الأهم فندرس مضمون النص . نقسمه ، نستخرج الأفكار الرئيسة فيه ونشرحها ، كذلك نشرح الكلمات الصعبة ، ونعرّف بالاشخاص اذا كانت حاجة لذلك .

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهي خلاصة عامة نعطي فيها حكماً على النص وتقييماً عاماً له تلخص أهميته : ميزاته ، تأثيره التاريخي ، والنتيجة التي نتجت عنه .

أما النص المطروح أمامنا فهو خطاب أعلن فيه الجنرال كاترو استقلال لبنان في ٢٦ ت٢ ١٩٤١ ، ولبنان آنذاك ما يزال تحت الانتداب الفرنسي ، وكان الدستور معلقاً منذ ٢١ أيلول ١٩٣٩ ، ومجلس النواب غائباً بسبب الحرب العالمية الثانية ، وأما الدولة المنتدبة فرنسة فقد سقطت بيد الالمان (٢٢ حزيران ١٩٤٠) وانقسمت بين المارشال بتان ومركزه مدينة فيشي واعترفت به معظم الدول . وحركة فرنسة الحرّة بقيادة الجنرال ديغول ومركزها لندن . وقد انضم الفرنسيون في لبنان الى المارشال بتان . لكن الانكليز والفرنسيين الاحرار احتلوا بلادنا (٨ حزيران ـ ١٢ تموز ١٩٤١) وأصبح الجنرال كاترو أحد مساعدي الجنرال ديغول رئيس حركة فرنسة الحرة مفوضاً سامياً في لبنان ومركزه المفوضية العليا (السراي الكبير) في بيروت . وكان قد وعد اللبنانيين والسوريين بالاستقلال في نداء صبيحة ٨ حزيران ١٩٤١ . وقد ألح اللبنانيون على تنفيذ الوعد ، وكان الانكليز يؤيدون اعطاء الاستقلال . وقد تكون غايتهم تقليص نفوذ فرنسة في لبنان . وجرت مفاوضات ومشاورات حتى تم الاتفاق على اعلان الاستقلال في ٢٦ ت٢ . وقد القى الجنرال كاترو الخطاب في الوقت المحدد في السراي الكبير أمام رئيس الجمهورية واعضاء الحكومة وعدد من ممثلي الدول ، وكان الخطاب باللغة الفرنسية . وردّ عليه رئيس الجمهورية ألفرد نقاش باللغة الفرنسية أيضاً ، ونذكّر بأن اللغة الفرنسية كانت لغة رسمية بجانب اللغة العربية حسب صك الانتداب (١٩٢٢) والدستور (١٩٢٦) وقد تمت ترجمة الخطابين الى اللغة العربية ترجمة رسمية كما ورد في النص .

٢ – ما هي الأفكار الواردة في كل من الخطابين .

أ – **خطاب كاترو** – يعرض أفكاراً كثيرة في ثلاثة مواضيع : اعلان الاستقلال ، علاقة فرنسة بلبنان – حقوق اللبنانيين وواجباتهم .

يبدأ الخطاب مذكراً بوعد ٨ حزيران ١٩٤٠ فأعلن ان فرنسة الحرّة مستعدة لاعتبار لبنان دولة مستقلة ذات سيادة . وان معاهدة ستُعقد بين فرنسة ولبنان لتحديد العلاقات . واعتبر ان على فرنسة واجبين : تسليم الأمر لشخصية قادرة وقد اختار ألفرد نقاش لذلك . ثانياً تحديد شكل التعاون بين لبنان وفرنسة ، موضحاً ان لا مطمع لفرنسة في لبنان انما غايتها مساعدته بحكم الصداقة التاريخية ، ولا بد من معاهدة بين الدولتين . لكنه ذكر بظروف الحرب والمسؤوليات لكسبها ، وواجبات لبنان فيها .

ويتحدث عن واجبات اللبنانيين ومسؤولياتهم في الداخل والخارج لبناء دولتهم . ومساعدة فرنسة لهم . لا سيما للحصول على اعتراف الدول بهذا الاستقلال ، وتأمين وحدة الأرض وسلامتها كما هي ، وأشار الى العلاقات بين لبنان وسورية .

أما في الداخل فيجب تحقيق المساواة في الحقوق والواجبات . توزيع المناصب توزيعاً عادلاً بين الطوائف والنفقات حسب المناطق . ومساعدة فرنسة لبناء لبنان في الداخل .

أما الرئيس ألفرد نقاش ، فكان قد عينه الجنرال دانتر مندوب فيشي رئيساً (١٠ نيسان ١٩٤١) خلفاً للرئيس اده المستقيل . فقد أعرب عن شكره لفرنسة الحرّة ولحليفتها بريطانية لمنح الاستقلال والمساعدات التي وعدت بها ، وقال انه قبل المسؤولية لثقته بتحقيق شرطين : مؤازرة فرنسة وضمانها لبقاء وحدة لبنان وسلامة أراضيه . ثانياً لثقته باللبنانيين . فيما يتعلق باللبنانيين قال بضرورة اتحادهم ، والتعاون بين العائلات الروحية . والكف عن الخلافات ، وتقوية الدولة . وتمثيل الطوائف والمناطق تمثيلاً عادلاً وضمان الحريات . وكرر ان لبنان بحاجة الى مساعدة فرنسة.

٣ – النتيجة – أبلغ الجنرال ديغول عصبة الأمم (٢٨ ت٢ ١٩٤١) وعدداً من الدول بهذا الاستقلال . لكن عملياً ظل الدستور معلقاً ، وظل للمفوض السامي سلطاته . احتجت المعارضة وانعقد مؤتمر وطني هام في بكركي . ولم يتحقق الاستقلال فعلاً الا بتعديل الدستور في ٨ ت٢ ١٩٤٣ .

G. Catroux — Dans la bataille de la Méditerranée 1940 - 1944. p. 231 - 234.

بيار زياده – التاريخ الدبلوماسي لاستقلال لبنان مع مجموعة من الوثائق ١٩٦٩ – ص (١٥٧ – ١٦٥) .

الدكتور يوسف مزهر – تاريخ لبنان العام – الجزء الثاني (ص ١٠٤٣ – ١٠٤٩) .

كيف يخدم الإداء النصوص الأدبية

منيرة أبو علوان

من المعتاد أن تصنف النصوص في قسمين أساسيين : علميّ وأدبيّ .

والعالم والأديب إذ يكتبان فانما يتوجهان (على الأغلب) الى قارئ ، وإلا كانت هذه الكتابة جهداً مهدوراً .

ومتى اطّلع القارئ على النص ، فلا بد أن تنشأ بينهما علاقة ما . ونحن هنا لن نلتفت شطر النصوص العلمية ، فعلاقتها بقارئها تبقى في حيّز العملية الذهنية ، تقتصر على وعي دلالات النص التقريرية .

القراءة الذاتية المكتنهة :

أما قراءة النص الأدبي فهي ، الى جانب هذا ، عملية تفاعل بين القارئ وبين النص ؛ ما أكثر ما طرحت حولها الأسئلة ، وتضاربت النظريات ، واحتدم النقاش ، وتعددت الاستنتاجات .

ولا مجال لعرض هذا كله هنا ، لكنه في الإمكان أن نأخذ بإيجابيات ما لا غنى عنه من هذه النظريات ، إذ تلائم بحثنا ونجد فيها إبانة وتوضيحاً .

وفي كل حال تبقى قراءة النص الأدبيّ عملية وعي لمستويي البنية السطحيّ والعميّ ، وادراكاً متقصياً يغوص على منابع الرؤيا .

وربما كان دور القارئ (المتلقي) ، في نظر بعض المغالين من أصحاب «المنهج النفسي» ، يعدل دور الفنان نفسه ، أي أنّ فهمَ بنية ما يقرب من خلق هذه البنية أو يعد له .

فالقارئ في نظرهم «مدعو الى الخلق والإبداع» لا الى الاستجابة فحسب ؛ مدعو الى وعي النص وعياً مبدعاً ، يكشف المستوى النفسي للرؤيا ، ويجلو أبعاده الإنسانية .

فيكون القارئ بهذا طرفاً في الفاعلية الفنية ، لا تقل فاعليته عن فاعلية الأديب المبدع .

وانطلاقاً من هذا الاعتبار نصل الى القول بلا محدودية النص ومحاذيرها . لكن وإن لم نعتقد بتساوي «تجربة القارئ» و«تجربة النص» ، وإن لم تكن قراءة النص الأدبي مبدعة له ، فهي على الأقل بلورة للنص تكتنه العلاقات المتشابكة والتفاعلات .

ويمكن القول ، ان تجربة النص ، في الواقع ، إن لم تكن متطابقة كلياً و«التجربة الفردية» للمتلقي ، فإنها لا يمكن أن تستشف إلا من خلالها .

فسياق النص هو «لحظة الخلق الفني» ذاتها ، يضاف إليها راهن في كل قراءة .

فالنص ليس «تجربة ذاتية» صبت في قالب جامد ، إنما هو «قضية تجارب في حيّز الاحتمال» (Wellek)

ومن هنا إمكانية قراءات متعددة ، تختلف باختلاف ثقافة القارئ ، وشخصيته ، وثقافة عصره ، وبيئته ، ومفهومه للقضايا الانسانية . بل ربما اختلفت قراءة الشخص الواحد ، في أوقات مختلفة وأوضاع متباينة . فقد يكتشف القارئ نفسُه ، في كل مرة ، أبعاداً لم يسبرها في القراءة ، أو القراءات السابقة .

فالنص يتجدد بوعي القارئ ، ويتطور مفهومه ؛ لكنه لا يتحقق إلا جزئياً فقط في «التجربة الفردية» لكل قارئ . وبهذا القدر فقط يمكن أن نسلّم بأن المتلقي مشارك في الإبداع ، وطرف في المعاناة .

القراءة المسموعة :

قد يكون الجهد الذي تتطلبه عملية القراءة ، بمعنى التلقي ، أمراً عسيراً في زمن سلك فيه الناس مسالك السهولة والسطحية . لكن الأعسر ، هو تجسد هذه العملية الداخلية وتَمَظْهرها وتحققها لتكون قراءة مسموعة ، فاعلة ومؤثرة في متلق آخر ، ولا سيما إذا كان المتلقي طالباً ، والفاعل المؤثر الموقظ معلما

ويتسع معنى القراءة هنا من عملية الادراك الذهني ، والاكتناه العاطفي ، والإحساس الجمالي ، التي تتم في «القراءة الصامتة» الى معنى «الاداء» المترجم ، قدر الإمكان ، للعملية الأولى ، والمتجسد بالقراءة المسموعة . فالقراءة المسموعة ليست عملية آلية ، بل هي بعد من أبعاد لغة النص .

وهنا أيضاً تتعدد النظريات في تحديد العلاقة بين الأدب المكتوب وبين قراءته الشفهية ، وتوضع تساؤلات عن إمكان تحقق النص الأدبي كتابة أو نطقاً ، وتقدم إجابات مختلفة ، منها ما يعطي الأهمية لتسجيل الأدب ، ويهمل «الأدب الشفهي الضخم» . ومنها ما «يصنع جوهر العمل الأدبي الرفيع في سياق الأصوات التي يلفظها القارئ أو المنشد» غير منتبه الى أن القراءة بصوت مرتفع «اداء للنص وليس النص نفسه» .

عناصر الاداء الخارجة على النص :

فكل قراءة مسموعة هي «محاولة لالتقاط ضوابط بنية النص ومستوياتها» ، وإضافة عناصر خارجة على النص : كانسياب النغمة (mélodie) ، وتواتر التنغيم (l'intonation)، وتوزيع النبرات (accent) أو تكثيفها ، والاستغراق الزمني (la durée) للنطق بمقاطع النبر ، والجهد اللفظي .

[هذه العناصر أفعال كلام لا تدخل في إطار الانبناء المزدوج للغة (double articulation). فلا تدخل ضمن تسلسل المونيمات ، وليس لها دال يحلل الى فونيمات ، لكنها تؤدي وظيفتها الدلالية المباشرة أي التعبيرية من خلال أوجهها المتغايرة (modalités variables). ومن هذا المعنى نرى أنه يصح استعمال مصطلح «اداء» للقراءة المسموعة لما تحمل هذه الكلمة من معنى التعبير] .

وكلها عناصر تحددها شخصية القارئ فيتوسلها لتفسير النص .

وباستطاعة معلم اللغة أن يستغل طريقة قراءته للنصوص في إيقاظ حسّ الطالب المتلقي ، وتعميق فهمه ، وإثارة تعاطفه مع عالم النص .

فالتلميذ شديد التأثر بمعلمه . فاذا كانت قراءة الاستاذ للنص معبرة وموصلة ، انطبعت هذه القراءة المسموعة ، الى حدّ ما ، في ذاكرة الطالب السمعية ، وكونت نموذجاً متخيلاً (virtuel) يضج في سمعه اذا ما قرأ النص قراءة صامتة .

وبامكان الاداء ان يضفي على النص طابعاً تأثيرياً جمالياً ، الى جانب دوره التعبيري . ومن هذا المنطلق نقول بقراءة ناجحة ، أوفى من النص ، وقراءة مقصّرة ، لا تلمّ إلا ببعض عناصره المضمرة .

ولن نقول بقراءة مصيبة وأخرى خاطئة . فقراءة كل منشد ، وفي كل مرة ، لا تمثل إلا وجهاً واحداً من أوجه قراءة النص .

ويستطيع القارئ المجيد أن يستغلّ العناصر المنضوية تحت كلمة «اداء» أو «إلقاء» الى حد أقصى :

الحركة النغمية :

فينشئ تدرجات صوتية ، ويبرز تواترات ، تؤلف حركة نغمية (mouvement mélodique) تصدر عن الحركة النفسية التي تهزّ المؤدي عند قراءة النص .

التنغيم :

وهو الى ذلك لا يعدم وسيلة «إبلاغية» (expressive) يستوحيها من الادراك العام للمعنى ، أو من المعنى المراد ابرازه . وذلك لأن للصوت البشري قدرة على «التنغيم» والتكوين الشعوري بحيث يجعل العبارة الواحدة تتقلب في معانيَ عدّة ؛ فيبلور الاستفهام دون حاجة الى أداة تمثله ، أو يظهر التعجب ، دون اللجوء الى صيغه ، الى آخر ما هنالك من المعاني .

ففي تبادل شفهي بسيط – بين شخصين ، مثلاً ، يعرض فيه الأول نقوداً على الثاني الذي يجيب بلهجة انفعالية «**آخذها كلها**» ؛ مؤكداً أو مستفسراً أو مستهجناً أو مستزرياً – تظهر فوارق نغمية ، وتنغيمية ، تتمثل بارتفاع الصوت في بدء العبارة (آخذها كلها) ، فاندفاعه ، ثم انخفاضه واسترخائه ، في حالة التأكيد ؛ أو توقفه دون أن ينخفض بتفاوت في الارتفاع والعمق في حالات الاستفهام أو التعجب الخ ...

ويتضح هنا أثر «التنغيم» الفاعل لا في الكلمة المفردة بل في العبارة بمجملها . وقد تتحكم موجبات التنغيم (L'intonation) بالنغم (Le ton). «فتفرض ارتفاعاً حيث يفرض النغم انخفاضاً وبالعكس» .

[**يرتبط النغم بالخصائص الصوتية (phonétique) للغة . فهو «حركة نغمية» «باستغراق زمني» متغاير . وقد يكون في بعض اللغات على مستوى الفونيم (phonème) له دوره الدلالي من خلال التعارض (contraste)**] .

النبر (L'accent).

كذلك يغيّر القارئ النبرَ بتغير المعنى .

[**النبر أو الارتكاز «فعل ثقل أو ضغط على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة»** . **وإن لم تكن العربية لساناً محدد النبر ، فان النبر فيها مرتبط بالبنية الصوتية للكلمة . وهذا النبر اللغوي يعدّله النبر البنيوي ، المنبثق عن السياق اللغوي – الدلالي ، تعديلاً تعبيرياً**] .

وهكذا يضيف نبر القارئ ، الى دور البنية التركيبية (structure syntaxique) في التعبير ، دوراً تعديلياً .

وخاصةُ الاشتقاق في اللغة العربية ، في رأي أحد الدارسين المحدثين «للنبر في العربية» ، لها انعكاساتها على النبر اللغوي للكلمة المفردة .

فالأبنية الصوتية (الاشكال الصرفية) التي تُشتق من تتابع صوتي أصلي (جذر) تتغير دلالاتها بتغير تركيبها المقطعي ، فلذا تُعدّل فيها مواقع النبر [فكلمة «قَبَعَ» مثلاً ، التي لا يمكننا ان نحدد نبرها إلا ضمن سياق تركيبي ، إذا تحولت الى (قابِع) اكتسبت فاعلية دلالية جديدة نعزوها الى زيادة الصائت الطويل «ا» بعد الصامت «ق» ، والصائت القصير ـِ المبدل بالصائت القصير ـَ بعد الصامت «ب» . كما اكتسبت أيضاً مقطع التنوين .

وهنا باستطاعة القارئ أن يحمّل «النبر» لحرف المد الألف (أي الصائت الطويل) كما يمكنه ان ينبر مقطع التنوين الذي اكتسبته هذه الكلمة (قابِعن)] .

ولتوزيع النبر في القراءة المسموعة أثر في خلق البنية الايقاعية للنص .

أما دور النبر في التشكل الايقاعي الكلي للنص الشعري العربي ، فهو لَفْتَةٌ حديثة من بعض الباحثين (غويارد – فايل – مندو – ابو ديب) .

ويضيق المجال هنا عن أن نقحم أنفسنا في هذه المناقشات . لكن ما نريد أن نلفت إليه نظر المنشد (منشد الشعر) ، أن هنالك مستوى ثالثاً من النبر وهو «النبر الشعري» المرتبط الى حد ما بالتفعيلات .

و«هذا النبر الشعري يمكن أن يتحد بالنبر اللغوي حين تشكل الكلمة المفردة وحدة إيقاعية كاملة ، كما يمكن أن يفترق عنه حين تتداخل كلمتان أو أكثر في خلق وحدة إيقاعية» (د. أبو ديب) . فيؤلف نسقاً نبرياً جديداً يرتبط بفهم القارئ لتجربة الشاعر .

وهنا يمكننا ان نقتبس نموذج «الدكتور أبو ديب» في توضيح تفاعل النبرين (اللغوي والشعري) لنظهر مدى تأثير اختيار النبر في توجيه فهم السامع للنص .

الإمكانية الأولى في قراءة بيت للشاعر الجاهلي ذي الاصبع العدواني :

والله لو كرهت نفسي مصاحبتي

لقلت – إذ كرهت قربي – لها : بيني .

(الاشارة × مركز النبر القوي)

فجاء النبر قوياً على «قر» . ثم جاء نبر قوي على (لَـ) في «لها» حيث تفترض التفعيلة نبراً خفيفاً . وذلك لأن «لها» هنا نقطة تركيز في التجربة .

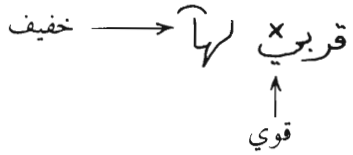
وهكذا تحمل الوحدة الايقاعية مستفعلن (قربي لها) نبرين قويين .

ويربط النبر (لها) ، بـ «قلت» ، على المستوى الدلالي . والقول هو : «بيني» . ويكون التعبير «إذ كرهت قربي» ، في مصطلح النحاة ، تعبيراً معترضاً .

الإمكانية الثانية في قراءة البيت نفسه :

«ان تغير تصور المتلقي للعلاقات الدلالية والنفسية في الشطر الثاني من البيت ، يمنحه نموذجاً نبرياً مختلفاً في التعبير (كرهت قربي لها) . فيصور ارتباط «لها» «بالقرب» ، لا «بالقول» .

وهذا يجعل العلاقة الأساسية القرب من النفس ، ويخلق بين «قربي» و «لها» انسياباً يمكن أن يتجسد في نبر «قربي» نبراً قوياً على نواة «قربي» الثانية ، وتخفيف النبر على «لها» . لأن وضعه قوياً يحقق الانفصال بين هاتين الذاتين كما في القراءة الأولى . فيكون النبر :



فاختيار وجه معين للنبر اذن ، له جانبه الحيوي في اظهار الحركة الداخلية للتجربة الشعرية .

خاصة التلفظ :

وإذا كان ، لكل عناصر «الاداء» النغمية التي ذكرنا ، دور تعبيري داعم في «قراءة النص الشفهية» ، فللأصوات اللغوية وظيفتها الدلالية التأسيسية ، وقدرتها الموسيقية على تفجير الايحاءات في المتلقي (السامع) .

فالبنية الصوتية للنص ، بتناسق أصواتها وانسجامها ، وتناغمها أو تنافرها ، موسيقى تصويرية ترافق الحدث وتؤثر في مدى وقعه في السامع .

وقد رنّقت شمس الأصيل ونفّضت
على الأفق الغربي ورساً مذعذعاً

هذه النقرات ، في بيت ابن الرومي ، المنبثقة من تتابع الأصوات : (ق) – (د) – (ر) – (ن) – (ق) ، هي صورة سمعية للحركة المرئية لتلألؤ الشمس على الأفق .

فاذا انحرف نطق المنشد ، في هذا البيت ، عن صوت (ق) الى صوت (ك) ضعفت الأصابع التي تنقر ، وارتخى الدفّ في الصورة السمعية ، وتكسر شعاع الشمس ، وخبا في الصورة المرئية .

وقد يؤدي انحراف القارئ عن اللفظ الصحيح الى انحراف في فهم السامع لمعنى النص ، في بعض الأحيان .

فللاداء أثر في تفهم النصوص الأدبية وتذوقها وتقريبها من النفوس .

ومن هذا الاعتبار يمكن ان تكون القراءة ، على اتساع معانيها ، منطلقاً لما يهدف اليه تعليم الأدب من فهم النصوص وتقديرها .

فالالقاء الجيد لدى المعلم هو صدى الكنه ، أو صورته الصوتية التي تعبر عن المعاني والأحاسيس . أي هو الصورة الظاهرة للحركات الباطنة . وهو الوسيلة المثلى لجذب التلميذ الى الاصغاء والمشاركة ؛ يؤدي دور الموسيقى في التأثير ، وأسر الانتباه .

إن المعلم يتغلغل في النص ، ويخرج منه بالالقاء . أما التلميذ فيتخذ إلقاء المعلم مطيّة للولوج في النص .

وبتعبير آخر «الالقاء» هو نتيجة اكتناه المعلم للنص ، لكنه منطلق التلميذ على طريق المعلم الى فهم النص .

إن الفهم العميق للنص الأدبي ، واستكشاف أبعاده ، واستشفاف رؤاه ، والارتقاء الى مشاركة صاحبه فيه ، يتوقف على ثقافة القارئ . وما كان التلميذ ليطالب بهذا المستوى من الثقافة في أكثر النصوص . لكن المعلم البارع قادر ، ولا شك ، على قيادة الصف الى حدّ من هذه المشاركة لا بأس به ، إذا استطاع بحسن ادائه ، وقدرته ، أن يترجم مرامي النص الى ما يعبّر عنها تعبيراً صادقاً من مظاهر الانفعال والصور الصوتية ، مضيفاً إياها الى وسائل أخرى من وسائل الشرح والافهام .

وبهذا تخدم «القراءة» «الدراسة الأدبية» .

□□

QUEL LIVRE SCOLAIRE ADOPTER POUR ENSEIGNER LE FRANCAIS AU LIBAN ?

Il suffit d'assiter à une réunion de professeurs au cours de laquelle cette question est évoquée pour prendre mesure de l'ampleur du problème, de la somme de frustration et de rancœurs accumulées en cours d'année par les utilisateurs de Manuels Scolaires.

En effet, il existe trois sources de production des livres scolaires que l'on trouve sur le marché libanais :

— Les livres produits à l'étranger, soit pour des enfants français, soit pour des enfants dont le français est la langue seconde.

— Les livres produits au Liban et destinés aux enfants libanais dans une perspective de français langue maternelle.

— Les livres scolaires nationaux produits par le Centre de Recherche et de Développement Pédagogique dans une perspective de français langue seconde.

En effet, parmi les concepteurs et réalisateurs de livres scolaires, on trouve deux écoles de pensée pédagogique :

L'école du français langue maternelle est attachée au «niveau culturel» de l'enseignement. Le but en serait de maintenir une équivalence entre le niveau des livres utilisés au Liban et celui de ceux qu'utilisent les petits Français. Les ouvrages produits par ce courant de pensée supposent, au départ, que les élèves arrivant à l'école connaissent le français. C'est quelquefois vrai mais rarement. En fait, le décalage, surtout au niveau du vocabulaire, apparaît très vite et un déficit linguistique important s'installe chez une majorité d'élèves, entraînant découragement et hargne vis-à-vis du français.

Courant utilitariste

L'école du français, langue seconde, part d'une évidence de la société libanaise actuelle : à leur entrée à l'école, les enfants libanais, dans leur immense majorité ne connaissent pas le français ou ne le connaissent pas suffisamment pour qu'on puisse valablement en tenir compte au point de faire comme s'ils le connaissaient. Les livres produits dans cette optique sont donc radicalement différents : réhabilitation de l'oral, priorité donnée à l'expression, qu'elle soit orale ou écrite, dans une perspective de communication. Ne visant plus à l'obtention d'écrivains francophones, cette école de pensée se reconnaît sans honte utilitariste. Le français est, avant tout, une langue de communication (orale et écrite). Comprendre un texte, savoir écrire une lettre correctement, exposer une argumentation claire deviennent des objectifs prioritaires.

C'est dans ce courant de pensée que se situe la production des livres scolaires nationaux, lesquels, d'ailleurs, ne font qu'appliquer les recommandations officielles du ministère.

Allant du Primaire à la fin de l'école moyenne, ils essaient d'apporter des réponses pédagogiquement et linguistiquement adaptées à la situation de fait du français dans notre système scolaire : celui de langue seconde. A ce jour les cinq années de l'Ecole Elémentaire sont couvertes par la méthode du CRDP. Cette méthode en évolution constante, fait passer directement aux enseignants la recherche des grands centres de recherche de France et d'ailleurs.

Pour chaque année, existent donc : un livre de l'Elève, un cahier d'exercices et un livre du maître qui est distribué gratuitement à tous les directeurs qui en font la demande pour leurs enseignants, soit directement au CRDP soit auprès des directeurs de l'Ecole Normale, soit dans les Librairies où se vend le Livre scolaire national.

Pour le cycle Moyen, le CRDP, après une première publication, concernant la 1re Année moyenne (classe de 6e) a également fait paraître un livre pour la 2e année (classe de 5e), la 3e année (classe de 4e) et la 4e année (classe de 3e).

Comme pour le Primaire, il existe des livres du Maître dont la conception a beaucoup évolué et qui sont de plus en plus conçus comme des outils de travail pour les enseignants. Par contre, à partir de la 3e année moyenne, il n'y a plus de livret d'exercices. Ceux-ci sont inclus dans le livre de l'élève.

Les livres du CRDP, produits par des équipes franco-libanaises, bénéficient d'une réactualisation permanente et si, c'est nécessaire, ils sont remaniés d'une édition à l'autre. Ancrés dans la réalité libanaise, ils sont fondés sur les plus récentes découvertes de la linguistique et de la pédagogie.

En outre, les équipes pédagogiques du CRDP, soit directement, soit à travers les Ecoles Normales, organisent des ministages, voire des stages ouverts à tous, pour former, à leurs méthodes, les enseignants qui le désirent.

Département de Français — CRDP.

toujours une norme acceptée. Le génie devient alors le talent capable de donner une forme à l'énergie créatrice du ça.

«Les formes sont la province particulière du moi ; elles servent comme moyens d'inhibition, moyens qui contiennent l'énergie créatrice, qui assurent l'équilibre entre ses tensions et qui garantissent un maximum de discernement dans l'ordre des particuliers». (11)

La forme est la condition sans laquelle la communication ne peut avoir lieu. Car la communication se situe au niveau conscient. Elle doit donc obéir aux lois d'espace, de temps, et d'esthétique... C'est avec l'aide de ces éléments que d'autres, moins évidents et moins avouables peuvent être sublimés.

NOTES

1. S. Freud : Creative writers and day-dreaming in the standard edition of the complete psychological works of S. Freud. The Hogarth Press — London — 1975 — Vol. 9 p. 145.
2. S. Freud : ibid. p. 144.
3. J. Chasseguet – Smirgel : Pour une psychanalyse de l'art et de la création — Payot — Paris — 1971 — p. 24.
4. L. and E. Manheim, ed. : Hidden Patterns — McMillan — New York — 1966 — p. 10.
5. D. Anzieu : Corps et Création, entre lettres et psychanalyse sous la direction de J. Guillaumin. P.U.L. — Lyon — 1980 — p. 126.
6. L. and E. Manheim, ed. : Hidden Patterns — op. cit. p. 25.
7. S. Freud : Delusiens and Dreams in Jensan's Gradiva — postscript to 2nd ed. the standard edition of the complete psychological works of S. Freud. op. cit. vol. — p. 94.
8. J. Chameguet – Smirgel : Pour une psychanalyse de l'art et de la création op. cit. p. 39.
9. Ibid. p. 37.
10. L. and E. Manheim, ed. : Hidden Patterns — op. cit. p. 59.
11. Ibid. p. 56.

BIBLIOGRAPHIE

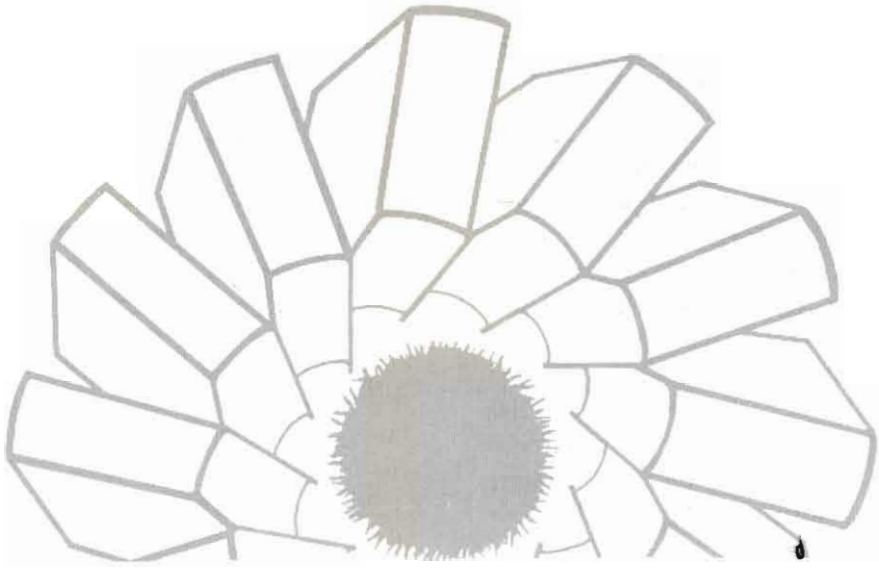
Freud, S. The complete psychological works of S, Freud. The Hogarth Press — London — 1975.

Chasseguet – Smirgel, J. Pour une psychanalyse de l'art et de la création — Payot — Paris — 1971.

Guillaumin, J. : Corsp. création, entre lettres et psychanalyse, P.U.L. — Lyon — 1980.

Manhein, L. and E., ed. : Hidden Patterns, McMillan — New York, 1966.

□



Nous ne devons pas nécessairement suivre Freud sur ce point. La psychanalyse, pour être sérieusement entreprise, doit prendre en considération des éléments nettement plus importants que les rêves éveillés ou les sublimations. L'œuvre de l'inconscient apparait surtout dans les rêves de nuit, ainsi que dans la participation active de l'analysé au travers de son discours, de ses associations d'idées. Si la révélation analytique est d'une telle complexité, alors toute hypothèse qui ne se base pas sur un tel traitement sera de l'ordre dela pure conjecture.

A supposer cependant que l'analyse de l'auteur doive avoir lieu. Ceci ne peut se faire sans que le critique ne s'impose certaines règles sans lesquelles l'analyse perdrait de son sérieux. Une condition de ce genre serait, par exemple, que le critique étudie le contexte de l'auteur, aussi bien que sa vie. Une autre serait que le critique doit étudier à la fois toutes les œuvres de l'auteur en question, car aucune œuvre ne peut, a priori, être considérée plus représentative qu'une autre. Finalement, et à moins que l'écrivain ne participe lui-même à son analyse, celle-ci sera toujours une simple hypothèse.

V — LE TEXTE.

La dernière voie qui reste ouverte à la critique psychanalytique est celle de l'analyse indépendante de l'œuvre d'art. L'un des interêts d'une œuvre d'art est qu'elle communique un message. Un texte littéraire, par exemple, crée une relation entre l'écrivain et le lecteur, une relation qui prouve que ce qui se dit est précisément ce que le lecteur veut entendre. En d'autres termes, une œuvre littéraire satisfait deux inconscients, celui de l'auteur et celui du lecteur. L'universalité de cette satisfaction est un élément interessant qui ne peut manquer d'attirer l'attention des psychanalystes, car elle signifie nécessairement que l'œuvre d'art se construit selon des principes universels et communicables.

Nous avons déjà dit que l'œuvre littéraire ne représente pas necessairement les archétypes de quelqu'inconscient collectif. Elle sert cependant à montrer la manière dont sont déchargées des pulsions universelles. L'œuvre d'art décharge ces pulsions d'une manière individuelle qui est également universalisable, puisqu'elle autorise à la fois l'apparition de la satisfaction chez le lecteur à qui elle est communiquée et chez l'auteur qui l'a construite de toutes pièces. Les pulsions du lecteur suivent ainsi la même voie sublimatoire que celle par l'intermédiaire de laquelle l'auteur a réussi à décharger les siennes.

«Il semble bien qu'en raison de leur proximité de l'inconscient, les contenus de l'œuvre d'art permettent d'approcher les ressorts les plus secrets de l'âme de manière quasi-immédiate, et sans référence aux conditions dans lesquelles cette œuvre a pris naissance, qu'il s'agisse du contexte historique ou de l'histoire personnelle du créateur. Les vérités psychologiques qu'une œuvre renferme sont indépendants de l'espace et du temps, aussi personnelle soit-elle. Ce sont des révélations sur l'inconscient universel humain que le psychanalyste y cherche alors, plus que des informations sur l'artiste ou sur les rapports que celui-ci entretient avec sa création». (8)

Ce point de vue, qui suppose des principes universels inconscients commence à prendre une coloration structuraliste certaine. L'élément déterminant du succès d'une œuvre d'art est sa réussite auprès du lecteur. Elle doit, d'une manière ou d'une autre, satisfaire notre libido.

«Le plaisir lié à la contemplation, à la lecture, ou à l'écoute d'une œuvre d'art, comporte, incontestablement, une satisfaction analogue à jouir impunément, par identification avec l'artiste, dans la création duquel on retrouve un aspect de son propre univers mental, de ses pulsions, de ses désirs autrement entravés». (9)

La question qu'il faut poser cependant reste une question d'ordre esthétique: que devient la beauté d'une œuvre d'art si elle se limite à des éléments libidineux? De plus, si tout plaisir esthétique dérive de la libido, que devient le plaisir, esthétique lui aussi, que l'on obtient quand un mystère se trouve élucidé, une question théorique importante expliquée etc...? La théorie psychanalytique serait dans ce cas prise à son propre piège, Mais le psychanalyste ne s'arrête pas à une telle question. Car, pour lui, toute pulsion libidineuse, dans son passage du ça au moi, se trouve filtrée en chemin, et ce filtre, universel lui aussi, prendra la forme d'une structure a priori à laquelle, ni l'esthétitique d'une œuvre d'art, ni l'esthétique d'une explication cohérente et synthétique, ne peuvent échapper.

«Le ça n'est ni logique ni illogique; il est prélogique jusqu'à ce qu'il entre en contact avec le moi ou vice versa. Alors, il acquiert des règles de logique qu'il utilise à ses propres fins. En littérature, l'équilibre entre le logique et le contradictoire, entre le sens unique et les sens multiples, forme la substance de la vive tension qui existe et qui se trouve verbalisée entre l'énergie et la forme». (10)

Le filtre du moi est la forme. Celle-ci est soit structurelle, logique, soit sociale, externe. Elle est

sa fécondité, mais également son existence. En lui, également, il expérimente toutes les ambivalences de sa nature narcissique. Ces ambivalences sont nombreuses et attirent l'attention. Elles se traduisent, par exemple, au niveau de l'opposition entre la nature mortelle de l'écrivain, et celle, immortelle, de sa création. Cette opposition se retrouve également au niveau de l'omnipotence de l'auteur et de la faiblesse de l'homme : l'omniscience de l'écrivain qui connaît la destinée de ses héros, et l'obscurité qui entoure la destinée réelle de tout individu ; l'harmonie qui entoure une œuvre d'art, et les discordances de la vie réelle.

Toutes ces oppositions ne servent qu'à montrer le mauvais côté de la réalité, et l'aspect quasi divin que s'attribue l'écrivain grâce au processus de création. A nouveau, dans ce contexte, la distinction doit être faite entre attitude saine et attitude pathologique, en ce sens que l'écrivain ne doit jamais prendre ses fantasmes pour des réalités. Le sérieux de la création littéraire est cependant préservé malgré le fait que la distinction entre fiction et réalité doit toujours être maintenue afin de protéger l'auteur et de l'empêcher de se perdre dans ses illusions.

Quelques mots, avant de clore cette section, sur le sentiment océanique que Freud mentionne en ce qui concerne la religion. Ce sentiment, selon certains psychanalystes, dérive lui aussi du narcissisme de l'individu dont le moi se trouve soudain élargi au point d'englober tout l'univers. Cette expérience est assez difficile pour ceux qui la traversent en ce sens qu'elle requiert un moi suffisamment fort pour pouvoir y résister. De nombreux auteurs ont avoué être passés par les expériences du sentiment océanique. Ils en sont sortis avec un sentiment de bonheur et d'harmonie cosmique. Certains malades sont passés par la même expérience, mais ne l'ont pas décrite de manière optimiste. Quand le moi n'est pas assez fort pour accepter un tel sentiment d'union avec l'univers, ce sentiment peut se transformer en un sentiment d'angoissante annihilation du moi face à des forces extérieures qui lui sont supérieures.

IV — L'AUTEUR.

Dans ce qui précède nous avons analysé les processus qui conduisent à la création artistique. Ceci ne nous dit cependant pas, au niveau pratique, s'il est possible d'analyser la personnalité d'un auteur à partir de son œuvre, ou s'il vaut mieux concentrer notre analyse sur une exploration du texte per se. Les psychanalystes ont des opinions diverses sur cette question. Certains ne résistent pas à la tentation d'analyser les grands héros des différentes créations littéraires comme s'ils étaient de vrais individus humains à qui ils ont affaire dans la réalité quotidienne. Hamlet, par exemple, est l'un de ces héros célèbres. Tous ses problèmes psychologiques, sa relation avec sa mère, son Oedipe et son complexe de castration ont été mentionnés dans des ouvrages divers.

«Qui, ou plutôt qu'est ce que le critique analyse?... On peut suggérer que les caractères présentés en littérature ont une vie qui leur est propre... Lire au travers de l'interprétation d'un caractère, ses expériences traumatiques ou autres, toute une biographie antérieure et imaginaire, serait une recherche illusoire. Les critiques traditionnels ont souvent été leurrés par elle, mais elle devient particulièrement attrayante pour ceux qui appliquent la psychanalyse aux études de caractères. Les raisons de son attirance sont évidentes. Cependant le malaise suscité par le fait que ces critiques sentent qu'ils se sont permis une liberté sans limites en pourvoyant aux caractères un contexte qui surpasse celui accordé par l'auteur, ce malaise est un important facteur qui interdit la prise au sérieux de ces études». (6)

La seconde alternative serait d'analyser l'auteur lui-même au travers de son œuvre. Ici aussi, le même problème se pose. A moins qu'il ne décide autrement, l'auteur ne nous dit pas grand chose concernant sa propre vie, ses traumatismes, ses rêves, etc... Le seul discours que nous lui connaissons est ce discours publié qui, tout en étant révélateur, demeure insuffisant quand il s'agit de faire une psychanalyse sérieuse, sinon nécessairement complète.

Freud pense, néanmoins, qu'une telle tâche, si difficile qu'elle soit, doit être entreprise. En fait, Freud a lui-même analysé certaines œuvres parmi lesquelles il a fréquemment découvert des intuitions analytiques certaines. L'analyse de ces textes l'a encouragé à prédire la possibilité de l'analyse des auteurs, tout aussi bien.

«...La recherche psychanalytique a eu le courage d'approcher les créations des écrivains de l'imaginaire avec un autre but. A travers eux, elle ne recherche pas seulement une confirmation de ses découvertes faites sur des humains névrosés et peu poétiques ; elle exige également de connaitre le matériel fait d'impressions et de souvenirs, à partir duquel l'auteur a construit son œuvre, ainsi que la méthode et les processus grâce auxquels il a converti ce matériel en une œuvre d'art. Il semblerait qu'on puisse répondre très facilement à ces questions dans le cas des auteurs qui avaient l'habitude de se laisser aller, dans leur imagination, à la joie simple de la création». (7)

pulsion de se décharger et sont donc économiquement utiles.» (3)

La sublimation signifie toujours un changement dans la nature d'une pulsion. L'auteur, en exprimant un désir, n'exprime jamais son désir «réel», tel qu'il aurait normalement dû être. Ordinairement, quand il s'agit d'un désir sexuel ou agressif, que la société n'aurait pu autoriser, l'auteur, au niveau inconscient, transforme ce désir, ou mieux le remplace par un autre et permet à cet autre seul de se dégager et de devenir conscient, déchargeant ainsi à la fois le second désir et le premier qui demeure inavoué. En utilisant les mécanismes de la sublimation, la psychanalyse ouvre la voie à une interprétation de la création littéraire. Le rôle de l'analyste sera de décoder le processus sublimatoire de manière à atteindre la pulsion cachée, celle à partir de laquelle s'est développé le processus dans son integrité.

Freud était tout à fait conscient d'une critique majeure que l'on pouvait lui adresser concernant sa théorie de la création littéraire par le retour à la pulsion originelle. Cette critique peut se résumer dans ce qui suit: ne serons-nous pas en train de déprécier totalement une œuvre d'art en la disséquant au point de la ramener à quelques pulsions, et qui plus est, des pulsions trop honteuses pour pouvoir être exprimées telles qu'elles sont? Freud renie la validité de cette question, pour deux raisons: d'un côté, la psychanalyse cherche ce qu'elle considère les vrais mécanismes qui régissent les phénomènes inconscients. Elle ne vise donc pas à rehausser la beauté d'une chose mais davantage à exprimer les choses telles qu'elles sont, sans prendre en considération leur valeur, ou l'absence de leur valeur esthétique ou morale. En ce sens, toute critique qui admet les principes psychanalytiques doit mettre de côté toutes les appréciations esthétiques et morales. La psychanalyse a de tout temps été connue pour son pessimisme qui se transforme en un simple réalisme si l'objectivité de la psychanalyse est reconnue. D'un autre côté, Freud n'admettrait pas qu'en cherchant, et en trouvant, les origines d'une création, l'on soit considéré comme visant à la déprécier. Au contraire, il jugerait qu'il est en train d'intensifier sa valeur artistique en insistant sur le fait qu'à partir de pulsions si simples et si banales, un artiste soit capable de dégager, de construire une œuvre de valeur. De plus, l'étude du processus sublimatoire n'est jamais négative. Quels que soient ses résultats, ils seront toujours à l'avantage de l'auteur.

«...on remarque que l'artiste est une personne qui possède la capacité de permettre au matériel inconscient d'entrer dans la conscience et d'être utilisé dans la production d'œuvres universelles, intéressantes au plan humain, que l'on appelle œuvres d'art, sans être dominée ou détruite par ce matériel; il s'agit d'une personne qui peut jouer avec les forces qui conduisent aux névroses et, mieux, qui peut les apprivoiser sans en souffrir elle-même, pour le bien de l'humanité entière». (4)

La sublimation est un élément positif: ses résultats ne peuvent être que bénéfiques. De plus, le processus sublimatoire demeure au niveau inconscient. Si le génie créateur se définit dans le cadre de la sublimation, le génie devient un pouvoir inconscient, et surtout, un don naturel que ne pourraient influencer ni la volonté de son propriétaire ni ses efforts. Il n'en demeure pas moins, cependant, que pour faire de la sublimation l'on doive avoir dans son inconscient des choses qui peuvent et doivent être sublimées. Ceci signifie qu'aucun auteur n'est vraiment heureux. Selon Freud, de même que l'homme heureux n'a pas de fautasmes, on ne peut sublimation à moins d'avoir en soi des éléments dont la sublimation a besoin.

La sublimation existe cependant, et prend des aspects variés chez tout le monde pratiquement. Il existe donc des éléments qui méritent d'être sublimés au niveau le plus universel du psychisme humain. Un des éléments sublimatoires qui valent la peine d'être étudiés dans la création littéraire est le narcissisme dont nous traiterons dans ce qui suit.

3 — Le narcissisme

Tout être humain est narcissique de nature. L'égocentrisme humain est une règle générale. L'être humain trouve dans son narcissisme un moyen de défense grâce auquel il peut faire face au monde extérieur et de le défier extérieur. Cependant, le narcissisme possède une nature ambivalente. En effet, on a toujours tendance à souhaiter pour soi-même ce qu'on n'a pas et surtout ce qu'on n'aura jamais. Les fantasmes des hommes en général et des écrivains en particulier expriment les désirs qu'ils ont et qui concernent des choses inaccessibles dans la réalité. Le seul moyen d'éviter à la fois les névroses et les psychoses sera donc de rêver ces désirs, de manière à les extérioriser à travers le processus sublimatoire qui permet à son tour d'éviter les inhibitions.

«Etre romancier, c'est modeler à volonté et à l'infini — encore qu'avec d'inévitables limites, des vies autres, — des autres vies qu'il n'a pas eues, qu'il n'aura jamais, qu'il aurait pu ou voulu avoir». (5)

L'auteur à ce niveau devient un véritable créateur. Dans son acte de création, il expérimente sa puissance,

— De quelle une œuvre littéraire peut-elle exprimer les processus inconscients qui régissent le psychisme humain en géneral ?

III — LE PROCESSUS CREATEUR.

Les psychanalystes ont, depuis Freud, été interessés par le processus créateur. Que se passe-t-il dans le psychisme quand il parvient à la création d'une œuvre d'art? Cette question ne concerne pas seulement une œuvre d'art particulière. Elle devra s'interesser aux œuvres d'art en général, car elle est focalisée sur les mécanismes créateurs propres à la psyché humaine.

La création est une fonction du psychisme. Tous les êtres humains, à des niveaux différents, sont capables de créativité. Cependant, l'un des principaux axiomes de la critique psychanalytique est que la création ex-nihilo n'existe pas. Il suffit de chercher au plus profond de l'inconscient d'un individu pour y trouver, inévitablement, les éléments dont est composée la soi-disant création.

La création n'est pas un mélange désordonné des éléments qu'on trouve dans l'inconscient d'un individu. Ces ingrédients se développent dans la création artistique grâce à un ordre pertinent dû à des causes bien précises. Chaque élément est utilisé d'une manière spécifique que l'analyste cherche à comprendre en appliquant, dans cette recherche, la même méthode qu'il applique dans son analyse des rêves et des fantasmes.

1 — Le rêve eveillé.

La plus ancienne théorie de la création littéraire, dans les ouvrages mêmes de Freud, consiste en une analogie entre l'œuvre littéraire et le rêve. Un auteur est un rêveur éveillé. Ses rêves prennent une forme esthétique et représentent les rêves de tout individu, satisfaisant ainsi à la fois auteur et lecteur. L'auteur, au cours du processus de création, sera capable de donner à ses fantasmes — tout à fait communs — une forme esthétique qui lui donne une valeur supérieure à celle des contes que nous nous racontons dans le rêve éveillé.

Le fantasme est un phénomène universel. L'être humain, forcé par le contrôle social à abandonner le jeu et les représentations qu'il autorise, se tourne vers le fantasme afin d'y décharger son trop plein d'énergie.

«Au fur et à mesure que les personnes vieillissent, elles cessent de jouer et semblent renoncer au plaisir qu'elles obtiennent au jeu. Mais quiconque comprend l'âme humaine, sait que rien n'est plus difficile pour un être humain que d'abandonner un plaisir dont il a eu l'expérience. En fait, nous ne renonçons jamais à rien ; nous échangeons une chose pour l'autre. Ce qui semble être un renoncement est en réalité la formation d'un substitut ou d'un remplaçant. De cette même manière, l'enfant, en grandissant, cesse de jouer, mais il n'abandonne que la relation avec les objets réels ; au lieu de jouer, il «fantasme». Il construit des châteaux en Espagne et crée ce qu'on appelle des rêves éveillés.»(1)

Le rêve éveillé remplit les mêmes fonctions que le rêve endormi, en ce sens qu'ils servent tous deux à satisfaire le désir. De cette manière, l'auteur, rêveur éveillé, construira dans son texte un monde dans lequel il aurait aimé vivre, avec des gens tels qu'il aurait aimé être, etc... Sa création satisfera ses propres désirs d'une manière suffisamment sérieuse et saine pour lui permettre d'éviter la psychose.

«L'écrivain agit exactement comme l'enfant qui joue. Il crée un monde de fantaisies qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire dans lequel il investit fortement tout en le séparant très soigneusement de la réalité.»(2)

La création littéraire permet l'investissement externe des émotions d'une manière que la société encourage. Le moi est ainsi capable de se découvrir un certain équilibre entre les forces du ça et celles du sur-moi, ce qui l'autorise à trouver une échappatoire aux énergies du ça (libérant ainsi toutes ses inhibitions) sans que le sur-moi ne soit affecté par des actes antisociaux et anti-moraux. L'auteur permettra de cette manière à son agressivité de se dégager d'une manière non seulement autorisée, mais également encouragée et récompensée. Nous voyons ainsi comment l'explication de la création littéraire grâce au rêve éveillé se trouve en train de se transformer lentement en une autre, nettement plus sophistiquée, la sublimation.

2 — La sublimation.

La sublimation est l'un des plus importants concepts psychanalytiques. L'existence de processus sublimatoires dans le psychisme humain semble à présent suffisamment vérifiée quoique les mécanismes de la sublimation ne soient pas, quant à eux, très clairs. Certaines caractéristiques de la sublimation sont cependant connues et elles sont assez efficaces quand il s'agit d'expliquer partiellement le processus sublimatoire.

«...La sublimation implique un changement de nature de la pulsion (qui est desexualisée) et un changement de but (qui devient socialement acceptable). Ces changements de nature et de but permettent à la

création littéraire est, avant tout, la création privée d'un individu unique. Il semble donc indubitable que la création représente son auteur de la même manière que la confession représente le patient. Bien entendu, une œuvre d'art est plus sophistiquée qu'une confession : forme, style, logique, esthétique, y ont leur place. Il demeure cependant que, au delà de toutes ces formes objectives et rigides, il existe une chose qui demeure spécifique à l'auteur seul et qui doit dériver de sa propre personnalité, de sa propre psyché.

Nous devons préciser ici que, dans la présente étude, l'universalité des mécanismes inconscients n'implique pas l'existence d'un inconscient collectif. Ce dernier se définit par ce qu'il contient. Dans le cas qui nous intéresse, nous sommes seulement concernés par les mécanismes. Selon la psychanalyse freudienne, l'inconscient se structure d'une façon unique, obéissant à des mécanismes analogues, quoique le contenu des inconscients individuels varie en fonction des expériences de leurs propriétaires. Cette distinction est importante pour deux raisons : d'un côté, elle ne permet pas que l'on introduise des schèmes déjà construits a priori dans le cadre d'un inconscient collectif hypothétique ; de l'autre, l'universalité des mécanismes inconscients devient le seul postulat qui autorise au psychanalyste de produire des lois.

II — LA METHODE.

Avant d'entrer dans l'étude de la critique analytique proprement dite, il convient d'expliciter en quelques mots la méthode analytique. Pour que la psychanalyse d'une œuvre d'art soit possible, le critique doit posséder à fond, à la fois, la psychanalyse et les règles qui régissent le domaine étudié. En effet, il est impossible d'étudier une œuvre d'art sans traiter de la forme, du style, des lois esthétiques, etc... Ces lois demeurent plus ou moins objectives et rigides. Elles régissent l'œuvre d'art en fonction de son champ culturel ou de l'école à laquelle elle appartient. Elles ne dérivent donc pas de l'inconscient de l'artiste mais sont établies en tant que normes externes qui determinent son œuvre et imposent des limites à son activité créatrice. Pour cette raison, on ne peut analyser une œuvre sans connaître son contexte. Les éléments contextuels devront en effet être mis de côté de manière à ce que l'œuvre puisse appartenir intégralement à son auteur.

Par la suite, nous devrons traiter à nouveau du rôle de la forme en littérature. Pour le moment, il est important de distinguer dans une œuvre précise, la pure création d'un individu, de ce qui s'impose à lui d'une manière extérieure, consciente et normative. Cette distinction étant faite, le critique peut alors appliquer à l'œuvre d'art les concepts psychanalytiques afin d'y retrouver ceux qui lui conviennent le mieux. Bien évidemment, l'analyse doit présenter une cohérence interne sans laquelle on a le droit de remettre en question les hypothèses de base.

Certains mécanismes de base sont plus fréquents que d'autres dans le psychisme humain. Ce sont eux que le psychanalyste cherchera en premier et, s'il les trouve, il poursuivra l'analyse en fonction d'eux. Ces mécanismes comportent, à titre d'exemples, le complexe d'Oedipe, l'existence et l'analyse des rêves, les fixations, les éléments ou symboles sexuels etc... L'analyse cherchera donc dans l'œuvre d'art ces mêmes éléments qu'elle distingue dans la réalité, avec cette différence —majeure!— que dans la réalité, l'analyste trouvera ces éléments chez des individus en quête de thérapie, alors que l'écrivain est par définition considéré comme un individu sain, capable de se libérer de ses répressions en les exprimant à travers une œuvre d'art. L'auteur fera ainsi son auto-analyse à travers sa création artistique, et cette auto-analyse se répercutera chez le lecteur qui, en s'y reconnaissant, ressentira également son effet bénéfique.

La psychanalyse cherchera donc, grâce à son étude d'une œuvre d'art, à retrouver à partir d'elle, l'individu, auteur de cette œuvre. L'analyse évitera toute étude de nature purement historique ou esthétique. La création, étant un phénomène humain, autorise l'analyste à y rechercher l'individu. L'analyse n'aura donc, dans la création artistique aucun autre interêt que celui de reconnaître, d'expliquer, l'individu.

En réflechissant sur la création littéraire, l'analyste fera face à un problème complexe et interessant. L'œuvre d'art possède en effet au moins trois éléments dignes d'analyse. Chacun de ces éléments formera à lui seul un monde de recherche et d'analyse. L'analyste se verra donc obligé de se limiter à l'un des trois éléments. Tôt ou tard, cette spécialisation conduira les critiques d'œuvres littéraires à construire trois champs différents dans le cadre desquels leurs travaux peuvent prendre place. Ces trois champs se complètent, mais sont suffisament distincts pour pouvoir être traités séparément.

L'analyste ou le critique littéraire qui s'interesse à l'approche psychanalytique auront, face à une œuvre précise, trois problèmes à résoudre.

— Quels sont les mécanismes de la création artistique ?
— L'œuvre littéraire permet-elle l'analyse de son auteur ?

PSYCHANALYSE ET LITTERATURE

Nayla Farouki

INTRODUCTION

Dès ses débuts, la psychanalyse s'est attribuée le droit et la prérogative d'explorer l'esprit humain à la recherche de motivations inconscientes et de pulsions cachées ; elle a fini par acquérir, à la fois, une importante maîtrise de certains mécanismes mentaux ainsi qu'une universalité rapide due à son efficacité au niveau thérapeutique.

Le but principal de la théorie psychanalytique est d'atteindre la connaissance des mécanismes qui régissent la psyché humaine. Ces mécanismes, dissimulés au plus profond de l'inconscient, peuvent cependant être ramenés à l'état conscient grâce à certains moyens, à la fois limités et précis. L'un de ces moyens est le langage. Etant donné cette primauté du langage dans la connaissance psychanalytique, il devient évident que les analystes vont s'intéresser à ce que le langage peut produire de plus innovateur, la création littéraire.

L'un des aspects primordiaux qui définissent la théorie psychanalytique est le fait qu'elle s'intéresse surtout à l'individu et à son comportement. Aussi, l'utilisation du langage, les différentes significations qu'il peut porter, etc... sont-elles des chemins différents qui conduisent aux motivations, aux désirs occultes que vit l'individu créateur d'un certain discours. Le discours acquiert ainsi une grande importance. C'est à travers lui que le patient révèle ses problèmes apparents et cachés. C'est en lui que, de temps en temps, l'inconscient se révèle grâce à des lapsus, un choix particulier des mots, une association d'idées, ou toute autre activité discursive.

Les psychanalystes ont toujours été fascinés par la création littéraire. Freud, lui-même, ne put résister à la tentation d'utiliser ses outils conceptuels sur des créations littéraires prouvant à la fois son interêt pour ce genre d'exercice et la faisabilité de la chose. Dans ce qui suit, nous nous limiterons à une analyse purement freudienne de la création artistique et ce pour plusieurs raisons. En effet, il n'est guère possible dans un espace limité de traiter de tous les aspects des différentes théories psychanalytiques. De plus, l'attitude de Freud est rendue plus interessante par le fait qu'il préférait avancer avec prudence dans un domaine aussi complexe que celui de la création littéraire. Il voulait maintenir un certain degré d'objectivité car il était conscient des problèmes de scientificité auxquels il aurait à faire face, s'il perdait cette objectivité de vue. Cette prudence lui permit d'échapper au dogmatisme si fréquent dans les points de vue psychanalytiques ultérieurs. Freud, quant à lui, était toujours conscient des limitations que ne peut éviter toute théorie qui se veut une connaissance universelle des mécanismes du comportement humain.

I — LE ROLE DE LA PSYCHANALYSE DANS L'EXPLICATION DE LA CREATION LITTERAIRE.

Nous avons déjà dit que l'étude psychanalytique vise à la découverte des mécanismes qui déterminent le comportement humain. Cette étude se placera au niveau individuel : elle sera donc toujours celle d'un individu à la fois, malgré le fait que la théorie psychanalytique admet l'existence de mécanismes communs, fonctionnant de la même manière chez tous les individus de l'espèce humaine. C'est à ce niveau surtout que se placent les critères analytiques d'objectivité et de scientificité : il est vrai que chaque individu vit une expérience unique qui lui appartient d'une manière exclusive ; cependant, du moment où son psychisme fonctionne d'une manière analogue à celle du psychisme d'autrui, il existe une grande possibilité pour deux psychismes de se rencontrer et de se reconnaître grâce à leur communication. C'est là essentiellement ce qui se passe entre analyste et patient. C'est également cette communication qui crée le lien entre auteur et lecteur. Toute tentative de communication réussie signifie que les deux psychismes ont fonctionné de manières analogues, permettant ainsi une compréhension mutuelle et une sorte de complicité et d'attachement affectif.

Un écrivain est une personne qui cherche à exprimer une chose qui «rôde dans sa tête». Quelle que soit cette chose, son expression n'aura d'interêt au niveau universel, que dans la mesure où elle peut être communiquée à quelqu'un qui obtiendra, à sa reception, une satisfaction analogue à celle obtenue par l'auteur. Ceci prouve que auteur et lecteur doivent se rencontrer en un certain point pour que le discours devienne une création artistique.

L'interêt que porte la psychanalyse à l'individu ne pouvait que s'étendre vers la littérature car toute

Telle est l'éthique de notre Soudanais du nord qui termine **Maryoud** de la façon suivante :

> Oh, Maryoud! Oh, Maryoud! Tu n'es rien. Tu n'es personne. Tu as choisi ton grand-père et il t'a choisi parce que vous êtes tous deux plus importants dans la balance du monde. Mais ton père était bien meilleur que vous deux. Il pesait plus lourd dans la balance de la justice. Il aima sans réserve. Il donna sans espoir de retour. Il s'abreuva tel un oiseau, mangea la nourriture des pauvres et fut nourri de leurs songes. Quand il fut tenté par le pouvoir, il s'en écarta et disparut bien vite.

Notre écrivain est certainement romantique et moraliste mais de plus, il atteint une dimension épique avec **Bandarshâh**. Son rêve n'est-il pas d'ailleurs de faire suivre les deux premiers tomes de ce roman par d'autres nouvelles qui re-créeront la mythologie de son peuple à la façon d'Homère?21 Et nous employons ici «dimension épique» telle qu'exprimée par Albert Béguin qui pense que même une brève anecdote sans ampleur peut atteindre à l'épique puisqu'elle

> laisse dans la mémoire du lecteur l'expérience incontestable d'une très longue durée et d'une vision de l'histoire humaine car ce qui compte, ce n'est pas la durée «réelle» du fait rapporté et le sens qu'il possédait avant de devenir un fait de littérature, c'est la durée que lui confère l'écriture, le sens qu'il prend, une fois entré dans cet autre univers où il commence sa vraie vie : sa vie significative22.

NOTES

1. **Bandarshâh :** Vol. 1, **Daww-il-bayt; ouhdoutha ᶜan kawn-il-'ab dahiyya li 'abîh wa-bnih.** Beyrouth, Dâr al-ᶜAwdah, 1971 ; Vol. 2, **Maryoud,** 2ème éd., Dâr al-ᶜAwdah, 1978. Nous traduisons les passages cités et les ferons suivre dans le texte par les pages correspondantes. A notre connaissance, seul **Mawsim al-hijra ila l-shamâl** fut traduit en Français par Fadi Noun sous le titre **Le Migrateur** avec une préface de Jacques Berque (Paris, Sindbad, 1972). Par contre, tous les écrits d'al-Tayyib Sâlih ont été traduits en Anglais principalement par Denys Johnson-Davies et publiés par Heinemann. **Bandarshâh** vient de paraître en un seul tome intitulé **Meryoud** (Londres, Onyx Press, 1983), traduit par Johson-Davies aussi.
2. Cité par Sarah Lawall dans son livre qui nous a beaucoup éclairé sur l'Ecole de Genève, intitulé **Critics of Consciousness ; the Existential Structures of Literature.** Cambridge, Mass, Harvard Univ. Press, 1968, p. 3, note 2.
3. Georges Poulet, **La Conscience Critique.** Paris, Corti, 1971, p. 314 et p. 9.
4. Voir l'excellent article souvent reproduit de J. Hillis-Miller, "The Geneva School; the Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski :" dans **Critical Quarterly,** Hiver, 1966, p.p. 305–381.
5. **Esprit,** n° 179, Mai 1951, pp. 801–806.
6. J. Hillis-Miller, **Op.Cit.**, p. 306.
7. **Esprit**, n° 215, Juin 1954, pp. 1013–19.
8. **La Conscience Critique,** 2ème partie, pp. 275–314.
9. Georges Poulet, **Entre Toi et Moi.** Paris, Corti, 1977.
10. Jean-Pierre Richard, **Littérature et Sensation; Stendhal, Flaubert,** préface de G. Poulet, Paris, Seuil, 1954, pp. 10–11.
11. Marcel Raymond, **De Baudelaire au Surréalisme,** ed. nouvelle revue et remaniée. Paris, Corti, 1940, 1966, pp. 11–51.
12. Albert Béguin, **L'Ame Romantique et le Rêve ; Essai sur le Romantisme Allemand et la Poésie Française.** Paris, Corti, 1939, pp. VIII–IX.
13. **Ibid.**, p. XII.
14. Dans une interview accordée à Mme Amina Sabry à la Radio du Caire vers la fin de 1976 et réimprimée dans **Tayeb Salih Speaks : Four Interviews with the Sudanese Novelist,** traduites et éditées par C.E. Berkley et O.H. Ahmed Wash. D.C., Bureau du Conseiller Culturel à l'Ambassade du Soudan, Août 1982, p. 7. Voir aussi pour Soufisme et Animisme au Soudan, J.s. Trimmingham, **Islam in the Sudan.** London, N.Y. Toronto, Oxford Univ. Press, 1949 et Abdul-Rahman al-Khanjî, **Qirâ't jadidat fî riwâyât al-Tayyib Sâlih,** Soudan, Dâr Jami'at Oumdourman al-Islâmiyya, 1983.
15. **Op.Cit., De Baudelaire au Surréalisme,** pp. 14–15.
16. Comme le montrera notre introduction à un volume collectif sur ce roman qui sera bientôt sous presse.
17. **La Conscience Critique, Op. Cit.**, p. 306.
18. Symboles très riches dans la fiction de Sâlih que nous ne pouvons pas étudier ici. Le Nil, dieu donneur de vie et de mort, l'aube et la prière Coranique de l'aube scandent toute l'œuvre.
19. Georges Poulet, **Le Point de Départ,** tome III d'**Etudes sur le Temps Humain.** Paris : Plon, 1964, p. 40. Ce qui explique que nos critiques ont été appelés aussi "Critiques génétiques".
20. Dans une interview accordée à Mme Houda al-Housaynî, reproduite dans l'ouvrage collectif édité par A.S. **Mouhammadiyya, al-Tayyib Sâlih ; cabgarî l-riwâya l-'arabiyya.** Beyrouth, Dâr al-ᶜAwdah, 1976, p. 220.
21. Tel que l'auteur l'exprime à Mme Nadia Hijab dans la revue **The Middle East,** Juin 1979, pp. 66–68.
22. **Esprit,** Janvier 1954, pp. 133–139.

Puissance onirique de telles images! Elles représentent bien, ainsi que le remarque Marcel Raymond, un mode d'être complexe en transformation continue. En réalité, la lutte du petit-fils et du grand-père, la victoire provisoire de l'enfant déjà amoureux de Maryam, suivie rapidement par terreur et capitulation, la perte de Maryam, le départ du jeune homme puis son retard tardif, façonnent la trame même du roman.

Un faisceau de thèmes adjacents se développe dans une imagerie foisonnante de symboles à partir de ce centre où se tient un couple qui se ressemble comme des jumeaux nés miraculeusement, avec un décalage de cinquante à soixante années. Grand-père et petit-fils deviennent souvent les fabuleux Bandarshâh et Maryoud, enchaînés l'un à l'autre par une dépendance mutuelle faite d'amour et de haine. L'aîné utilise le plus jeune à ses propres fins et tous deux sacrifient leurs fils et pères. Des scènes de flagellation cruelle semblent inverser le rite sacrificiel du chef de la tribu tel que re-créé par Freud dans **Totem et Tabou**.

Le chef prend sa revanche à travers espace et temps et martyrise ses fils sous l'œil cynique du petit. Le père de ce dernier prend la fuite pour ne plus jamais revenir. A son enterrement, il n'y avait personne! L'on comprend bien que le soustitre de **Daww-il-bayt** soit «l'histoire d'un homme, victime du père et du fils». Existentiellement donc, **Bandarshâh** complète l'histoire d'un homme — le narrateur dans toute la fiction de Sâlih — qui a obéi toute sa vie à son grand-père et n'a jamais lutté de ses propres armes pour façonner son destin. D'où, constat d'échec total et retour tardif à Wad Hâmid.

Sur le plan politico-historique, la relation du couple central faite d'amour-haine s'exprime dans une confrontation constante entre passé et futur, avec pour victime, le présent tel qu'incarné par pères et mères, fils et filles ainsi qu'amants dont l'amour ne s'épanouit jamais car on ne leur permet point de se réunir. Cette dialectique charrie les forces de l'histoire avec son poids lourd de souffrance, d'injustice et de mort. Car un rapport de forces cruel et sanglant a lieu à tous les niveaux dans ce monde créé par l'imagination d'un grand écrivain: celui entre générations d'hommes appartenant à une même famille, une seule nation et dans le monde entier. En réalité, Sâlih se demande où et quand nous trouverons ce chef éclairé (**Shâh**) qui saura bien gouverner la ville (**bandar**) et mettre fin à cette logique sanglante20.

Dans le village, le jeune al-Tarîfî avait vaincu Mahjoub, son oncle et l'ami intime de Mhaymîd: «Nous en avons assez de votre régime corrompu» lui dit-il publiquement, «Vous et votre groupe avez avalé le village» (**Daww-il-bayt,** 63). Mais le pouvoir avait déjà marqué le front du nouveau chef.

Parrallèlement, la ville est gouvernée par une classe bourgeoise corrompue jusqu'à la mœlle. Il n'y a qu'à relire la satire acerbe contenue dans certains passages de **Doumat Wad Hâmid** et **Mawsim** avant même d'entamer **Bandarshâh**. Le cercle infernal s'élargit quand nous passons de la corruption locale à la cruauté qui contrôle les relations Sud/Nord telles qu'incarnées par l'histoire frappante de Moustafa Sacîd dans **Mawsim**. Celui-ci sème les germes d'une maladie incurable partout où il passe, et se meut de façon très fluide entre la fable et l'histoire. Son parcours est en tout cas jalonné de mensonges et de morts, comme l'est l'histoire des nations colonisées.

Et la lutte continue alors que ces nations se libèrent petit à petit du joug impérialiste. Mhaymîd cherche la vérité dès l'ouverture de **Bandarshâh**, ce qui le mène à ce moment de lucidité totale: point de départ, point d'arrivée, du destin d'un homme. Lui, Mahjoub et Maryam ont raté leur vie car ils appartiennent à une époque non encore mûre pour s'épanouir.

Il est ainsi frappant de noter l'unité fondamentale entre mythe, histoire et existence individuelle chez al-Tayyib Sâlih. Celui-ci résout les tensions transmises de génération en génération grâce à la création poétique d'une série de personnages bouffons et saints à la fois, qui sortent spontanément d'une tradition Soufi particulièrement riche dans le nord du Soudan comme souligné plus haut. Personnages simples et exaltés, ils sont faits d'amour, de générosité et d'abnégation. Leur vie célèbre les moments fastes de toute existence.

Le mariage de Zein dans la nouvelle qui porte son nom, avait déjà préparé le lecteur à ce mode de célébration où Sâlih atteint des sommets splendides. Fêtes, festivals et cérémonies dans sa littérature sont autant d'offrandes lyriques au genre humain et à sa création divine. Des vignettes parsèment ici et là tous ses écrits jusqu'à **Bandarshâh** et «al-Rajoul l-qoubrousî» (1976) sa dernière nouvelle, et les encadrent au sein d'une éthique faite de compassion, de fidélité et de simplicité. Sheikh Hanîn, Sheikh Nasrallah, Zein, Bilal, Issa, Daww-il-bayt sont des «lumières» (comme le nom de ce dernier l'indique) qui éclairent le chemin ardu de la vie quotidienne. Leur capacité régénératrice purge les germes fatals semés par les Moustapha Sacîd de l'histoire.

hommes n'est-il pas aussi simple que celui de Wad Hâmid? Où est donc ce secret que cherchait à découvrir Moustafa Sacîd dans **Mawsim** et à présent Mhaymîd? ou pour parler comme Georges Poulet, où est ce «point de départ» où l'on voit l'esprit de celui-ci se saisir de lui-même, «émerger du vide pour se posséder dans une immédiate aperception de soi»? et Poulet d'ajouter que «tout texte littéraire, essai, roman ou poème, avait aussi son point de départ» car toute parole organisée «naissait d'une prise de conscience initiale pour tendre vers les points subséquents que, tour à tour, elle allait toucher»17.

Ce «point de départ», ce moment d'extrême clairvoyance qui devient pour Mhaymîd une récapitulation frappante de toute une vie et qui commande, à notre avis les deux tomes de **Bandarshâh** a lieu au début de **Maryoud**. Mhaymîd se promène à l'aube, le long du Nil18. Soudain, le passé jaillit et se confond avec le présent dans une instantanéité proustienne. Le narrateur voit clairement que sa vie entière fut ordonnée, malgré lui, par la volonté de son grand-père. Son histoire est celle d'une lutte continue avec le patriarche de la famille, lutte qui ordonne les niveaux multiples du roman. «Le temps de l'œuvre d'art», écrit Poulet,

> est le mouvement même par lequel l'œuvre d'art passe de l'état informe et instantané à l'état formel et durable. C'est donc un mouvement **génétique,** profondément subjectif et vécu du dedans... L'œuvre littéraire... à mesure qu'elle se dévoile aux yeux du lecteur... lui révèle en même temps comment elle passe de l'instantanéisme, c'est-à-dire de la suite détachée des événements sensibles qui la constituent à un temporalisme structurel, c'est-à-dire à la cohésion graduelle qui saisit les différentes parties, les met en rapport positif ou dialectique et fait apparaître du même coup les constantes idéologiques, stylistiques et les séquences formelles19.

Ainsi en sera-t-il des séquences formelles et existentialistes de **Bandarshâh** à partir de cet épisode primordial de **Maryoud** (pp. 13–23).

Le vieux Mhaymîd se revoit enfant sur le point de se noyer dans une aube pareille. Une voix l'appelle du fond du Nil et il est sur le point de se laisser aller n'était-ce celle du grand-père qui, en même temps, l'exhortait cruellement à aller de l'avant: «Nage!» L'enfant essaie difficilement de rattraper son compagnon. Bientôt il s'évanouit et se réveille plus tard étendu au bord du fleuve. Le rire moqueur du grand-père lui blesse les oreilles et la scène se répète tous les jours à l'aube. Chaque matin semble être le dernier, la mort attend l'enfant à la crête de toute vague jusqu'au moment où le vieillard l'oblige à nager vers le tourbillon au centre du Nil. Les meilleurs nageurs de Wad Hâmid en avaient peur et évitaient toujours ce gouffre fatal où se rencontraient tous les courants du fleuve. Il semblait à Mhaymîd tel un monstre dans la gueule duquel son grand-père voulait le jeter, les yeux brillants et la voix moqueuse.

Plus tard, il comprit mieux cette scène de son enfance, et se rendit compte qu'il détestait son grand-père, comme il se haïssait lui-même. Il ne parla pas alors. Il releva le défi, se lança dans l'eau à une distance d'une cinquantaine d'années du vieil homme. Le passé, dit-il, défia le futur, les deux se confondirent en une seule destinée, la destinée humaine (**Maryoud**, 21–22). Le thème du défi, de la confrontation est central ici comme il l'était dans **Mawsim;** le sentiment de durée en Mhaymîd naît de cet instant crucial qui revient souvent en des métamorphoses diverses, tel que souligné brillament par Georges Poulet.

En fait, les événements perçus par Mhaymîd et qui nourrissent ses fantasmes jaillissent et foisonnent à partir de cet instant répété jusqu'à l'infini, de lutte dans le Nil. La peur aiguise la pensée de l'enfant, le tourbillon l'attire et il voit dans un éclair le visage de Maryam qui l'appelle «Maryoud!... Maryoud!» Mais la voix cosmique du tourbillon domine tout et tout lien se casse entre l'enfant et le grand-père. Le premier fait face seul à son destin alors qu'une vague l'emporte jusqu'au centre du tourbillon et qu'un millier d'éclairs et de tonnerres éclatent! Il est assis au sommet d'un chaos énorme, dieu brillant et destructeur, qui veut tuer, briser, brûler l'univers en entier, puis se met debout et danse au sein des flammes, maître de son corps, du Nil et de toutes future possibilités!

Mais la peur suit. Il ouvre les yeux comme au sortir d'un cauchemar et voit le fantôme de Maryam errer autour de lui. Il se rend compte qu'il avait bien traversé le tourbillon alors que son grand-père était retourné à l'autre bord du Nil. Peur, faim, solitude l'envahissent. Son grand-père arrive dans une embarcation à sa rescousse, jaune de jalousie. L'enfant le haït! S'il venait à se noyer, il ne tendrait pas la main pour le sauver! Il se révolte et reste loin quatre jours puis il entend à nouveau la voix du grand-père. Il court vers lui: «Oui, oui, je suis là»! Et il ajoute dans ce moment de lucidité finalement conquise: «Tout aurait pu rester pareil s'il n'était tombé amoureux de Maryam» et si le grand-père n'avait dit: «Non»!

des influences possibles, l'auteur étant de haute culture Islamo-Arabe aussi bien qu'Occidentale. Il suffira ici de souligner une «complexion naturelle» semblable chez lui à celle des poètes recréés par Béguin et Raymond. Nourri d'une riche tradition mystique et animiste, notre auteur avoue que ce qui le distingue d'autres écrivains arabes contemporains, est le fait qu'il ait accepté son monde tel que vécu et senti par son peuple, un monde dans lequel le merveilleux et le quotidien fusionnent à tout moment, un univers où rêve, magie et réalité sont difficilement discernables. Le témoignent clairement les vers du poète arabe Abou Nawwas cités en tête de **Daww-il-bayt**.14

En effet, l'auteur de **Bandarshâh**, nous paraît bien appartenir à cette tradition romantique telle que définie par nos critiques de l'Ecole de Genève. Car, par contraste avec l'écrivain classique arabe ou occidental, qui transpose le résultat de ses observations sur le plan de l'intelligence discursive, comme l'exprime si bien Marcel Raymond,

> le poète romantique, renonçant à une connaissance qui ne serait pas en même temps un sentiment et une jouissance de soi — et un sentiment de l'univers éprouvé comme une présence — charge son imagination de composer le portrait métaphorique, symbolique de lui-même en ses métamorphoses... «Dégager son âme», retrouver l'«état de nature», qu'était-ce en somme que cet espoir, sinon la conséquence d'un rêve ancestral à demi noyé dans l'inconscience, le rêve d'un univers **magique**, où l'homme ne se sentirait pas distinct des choses, où l'esprit règnerait sans intermédiaire sur les phénomènes en dehors de toute voie rationnelle ?15

Nous accompagnerons l'esprit d'al-Tayyib Sâlih dans cet effort de fusion avec l'univers tel qu'incarné naturellement par le personnage central de son monde fictif, le narrateur Mhaymîd. C'est la saisie d'une subjectivité que nous essaierons d'opérer en nous effaçant, nous laissant inonder par le monde merveilleux de Wad Hâmid auquel Mhaymîd revient après une longue absence.

Une constellation de contes, légendes, rêves, visions et faits divers quotidiens incorpore les écrits antérieurs d'al-Tayyib Sâlih à **Bandarshâh**, de même qu'elle épouse l'histoire individuelle du narrateur. Celui-ci se meut dans la réalité ainsi que dans un monde onirique, prolifique, en un cycle ininterrompu d'événements qui semblent avoir eu lieu déjà dans maints lieux et à diverses époques dans l'histoire de l'univers.

De cette façon, temps et espace assimilent tous moments et lieux et font sentir au narrateur que sa vie n'est que le prolongement de celle de ses ancêtres. Son existence actuelle est simplement un point sur la ligne d'une destinée infinie, telle que décrite par Albert Béguin à propos des Romantiques. Sâlih lui-même campe Maryoud, son personnage mystique, dans ces termes. Son nom veut dire le **Bienaimé** dans le langage courant du Nord du Soudan et sa vie est le prolongement naturel de celle d'une chaîne humaine qui se développe le long du fil ininterrompu de l'histoire de l'univers. A un certain moment, Mhaymîd devient Maryoud, tous deux tantôt se séparent, à d'autres moments fusionnent dans un style surréaliste consommé.

Le thème du retour au village après de longues années d'errance nous est familier depuis **Mawsim al-hijra ila l-shamâl** (1966)16. Plus d'un quart de siècle sépare ce roman de **Bandarshâh,** mais, de nombreux échos se répercutent de l'un à l'autre ainsi que des références directes ou obliques rappellent les autres récits de l'auteur. Comme résultat, l'œuvre de Sâlih se développe organiquement et forme une seule entité qui vibre de vie et est tout à fait originale par son accent particulier.

Le narrateur a soixante ans à présent. Il vient de démissionner du ministère de l'Education à Khartoum, ayant pris ses fonctions en horreur, et il réintègre finalement son village natal. Le cercle est bouclé et son ancien groupe d'amis le reçoit avec beaucoup de chaleur. Mais un sentiment de nostalgie pour le passé envahit Mhaymîd car les choses ont bien changé autour de lui et ses amis, comme lui-même d'ailleurs, se sentent au bord de la tombe. Nostalgie bien romantique, pour un âge d'or irrécupérable: la scène en est remplie dès les premières pages de **Daww-il-bayt.**

Pourtant Wad Hâmid est resté le même. Ce village est le centre palpitant du monde d'al-Tayyib Sâlih. Ses origines remontent à des temps fabuleux dont personne n'a souvenir, nous dit le vieil homme de **Doumat Wad Hâmid** (1960) et il résiste merveilleusement au passage du temps. Il est vrai qu'il est généreux et ouvert et a amplement d'espace pour incorporer la mosquée, le palmier et la tombe du Saint, symboles séculaires et permanents de la tribu, ainsi que les nouvelles pompes à eaux et les jeeps qui commencent à envahir ses petites rues. Au fond, le progrès n'ébranle pas Wad Hâmid qui l'assimile tout en préservant ses caractéristiques essentielles. Le problème réside dans le cœur des hommes et non en Wad Hâmid.

Quel est donc ce problème? Pourquoi le cœur des

en particulier les attireront, de sorte que Béguin, par exemple, qui succéda à Mounier à la tête de la prestigieuse revue catholique **Esprit** en 1950, continuera dans leur lignée, cette re-création ou re-lecture intime de l'œuvre littéraire.

«Littérature de la littérature» mais aussi «critique de la critique»; ainsi Béguin passera en revue l'œuvre magistrale de son ami et collègue Georges Poulet, **Etudes sur le temps Humain** et écrira que la méthode de celui-ci est «très nouvelle» car elle aborde l'œuvre de chaque auteur «par l'une de ses interrogations métaphysiques, l'explore de l'intérieur et en dégage les plus secrètes cohérences». Poulet inaugure «une saisie neuve de l'acte créateur», continue Béguin et

> établit entre tous les auteurs étudiés un singulier jeu de correspondances et relations réciproques, d'où ressortent tout ensemble la constance à travers les siècles d'une même préoccupation et l'infime diversité des expériences individuelles suscitées par cette interrogation de l'esprit humain sur le problème du temps7.

Parallèlement, Poulet se tourne vers de nombreux critiques littéraires appartenant à l'Ecole de Genève principalement, mais à d'autres aussi qui la précèdent ou la prolongent avec variations infinies, pour essayer de cerner ce qu'il appelle «phénoménologie de la conscience», «conscience de soi et conscience d'autrui»8, et il étudie le développement de cette conscience de soi depuis St. Augustin et jusqu'à notre époque9. Ainsi, pense-t-il, que le **Cogito** ou saisie de soi est l'expression fondamentale d'une sensibilité particulière, non seulement à chaque individu mais aussi à chaque époque, que Poulet essaiera de capter en vivant et en exprimant les pulsions de base de l'œuvre totale de chaque auteur, tel qu'incarné dans ses personnages. C'est en effet ceux-là et non la biographie de l'auteur qui intéressent Poulet et le groupe de Genève.

Quand il passe en revue les critiques contemporains, Poulet affirme qu'il faut toujours revenir à

> ... ce livre unique, le plus grand dans la critique de notre siècle De **Baudelaire au Surréalisme**, où Marcel Raymond, avec une sorte de patiente magie, sut découvrir, au-delà des œuvres, leur contact avec les choses, l'effacement des frontières entre l'objectif et le subjectif. A peine moins important, issu d'ailleurs des mêmes régions de méditation passionnée, le grand livre d'Albert Beguin sur **l'Ame Romantique et le Rêve,** révélait la nature comme la matière du songe que l'esprit poursuit10.

Dans son livre magistral **De Baudelaire au Surréalisme,** Raymond affirme qu'un courant anti-classique domine la littérature française depuis le XVIIIe Siècle, tout aussi bien que les recherches esthétiques. Ce courant se distingue par une recherche quasi-mystique d'une réalité transcendentale, une aspiration à re-créer par le **verbe** un bonheur perdu, «un sentiment de l'univers éprouvé comme une présence». De sorte que l'on est témoin d'une nouvelle explosion de l'irrationnel et d'un désir profond de se réintégrer à l'univers. L'acte poétique veut capter à nouveau cette part de soi-même où siègent les puissances non soumises à la raison et exprime par là-même, le besoin d'une existence plénière qui revêtira l'aspect d'une revendication métaphysique11.

Similairement, le mystère des rêves fait pressentir à Béguin une vie cachée qui jaillit soudainement grâce à une sensation, une couleur, un souvenir. C'est cette vie-là qui rattache l'homme à «une réminiscence ancestrale», à une région qui n'est pas celle de son être individuel, mais le lieu d'une présence universelle. Béguin écrit:

> Entre les fables des diverses mythologies, les contes de fées, les inventions de certains poètes et le rêve qui se poursuit en moi, je perçois une parenté profonde. L'imagination collective, dans ses créations spontanées, et l'imagination que libèrent, chez l'individu, des instants exceptionnels semblent se référer à un même univers... Le rêve, la poésie, le mythe (m'invitent à céder à un autre le gouvernement car...) nous ne sommes plus que le lieu d'une présence12.

Ce qui nous amène à al-Tayyib Sâlih qui nous semble proche de cette tradition romantique et néo-romantique telle qu'étudiée par Raymond et Béguin. En effet, la prose de notre écrivain Soudanais se déploie en images, symboles et fables plutôt qu'en discours linéaire, pour exprimer une vision de ,'homme et du monde hautement poétique. De plus, légataire naturel d'un Soufisme ambiant dans la province nord du Soudan d'où il vient, al-Tayyib Sâlih partagerait spontanément ces appels venus du tréfonds de l'âme romantique européenne. Béguin ne remarque-t-il pas d'ailleurs que «les affinités qui créent les grandes familles spirituelles importent bien davantage que le mode de transmission des idées et des thèmes»? Cela tient à «une semblable complexion naturelle», plutôt qu'à des contacts de fait, conclut-il avec raison13.

Notre lecture de **Bandarshâh** ne nous permettra pas de développer cet essai jusqu'à essayer de retracer

Bandarshah de Tayeb Salih : Essai de lecture selon l'Ecole de Genève.

Mona TAKIEDDINE-AMYUNI

Cette étude présentera une lecture du dernier roman en deux volumes d'al-Tayib Sâlih, **Bandarshâh** (**Daww-il-Bayt** et **Maryoud**)1 selon l'angle de vision du groupe de critiques littéraires qui fut appelé la nouvelle Ecole de Genève, pour la distinguer de l'Ecole de Genève originale formée de linguistes tels que Charles Bally, Ferdinand de Saussure et Albert Sechehaye, dont le centre de réflexion était aussi la ville de Genève2. L'Ecole de Genève qui nous occupera ici est représentée par Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Jean Starobinski, ainsi que le seul critique américain qui se réclame d'eux, Joseph Hillis-Miller. Nous nous concentrerons brièvement sur les trois premiers en négligeant leurs cadets, vu les limitations imposées par le temps et l'espace qui nous sont alloués.

L'homogénéité du groupe qui nous concerne dépend d'une préoccupation commune à l'égard des phénomènes de la conscience: «Toute critique est initialement et fondamentalement une critique de la conscience» remarque Poulet, qui ajoute que chacun des critiques de l'Ecole de Genève s'efforce de revivre et de repenser par lui-même, les expériences vécues et les idées pensées par d'autres esprits3. D'où le fait qu'on les appelle souvent «Critiques de conscience» et qu'ils se distinguent nettement d'autres groupes de critiques littéraires contemporains — Structuralistes, Marxistes, Formalistes ou Psychoanalytiques — qui analysent objectivement, scientifiquement l'œuvre littéraire à laquelle ils imposent au départ, et de l'extérieur, un système idéologique bien défini4.

La critique de l'Ecole de Genève, par contre, n'est relativement pas intéressée par la forme extérieure de l'œuvre littéraire. Celle-ci, telle qu'exprimée en mots, images et structures l'attire dans son mariage intime avec l'acte mental, tous deux dégageant l'état d'âme de l'artiste ou la «vérité» que celui-ci aura trouvée à la fin de son parcours. La littérature pour nos critiques de Genève est **l'expression privilégiée d'un mode d'existence.** Leur critique est donc subjective, personnelle ; elle est faite de participation, mieux encore d'identification. Par un acte de «sympathie pénétrante», elle plonge de pensée individuelle en pensée individuelle et expérimente dans sa variété la pluralité des pensées humaines. Elle devient elle-même littérature, dans le sens défini plus haut, car par l'intercession de poèmes, romans, confessions, journaux, lettres et même ébauches d'écrits d'un auteur à l'autre, le critique saisit le parcours spirituel de l'artiste. Simultanément, il capte le sien propre. Béguin typiquement écrit, à la suite de ce que nous avons cité plus haut :

> Le **critique de confiance,** lui, reconnaît que le véritable écrivain ne saurait écrire que pour serrer de plus près, en dépit des illusions de l'art, ce qui lui semble être sa vérité, ou la part de vérité qui vaut d'être communiquée à autrui. Le rapport de l'écrivain, est de **générosité**, de **don**, et par conséquent, de rapprochement ou **d'identification** à l'autre — chance majeure donnée à l'intelligence d'autrui. (C'est nous qui soulignons)5.

L'Ecole de Genève est l'héritière naturelle de cette tradition littéraire qui s'est épanouie à Genève où plusieurs membres de notre groupe sont nés et y ont professé, et qui est caractérisée par la méditation, la rêverie et une quête spirituelle intense. L'on pense ici à Rousseau, Sénancour, Constant et Amiel parmi d'autres6. Fils spirituels du Romantisme Européen, leurs précurseurs dans le domaine critique sont les frères Schlégel en Allemagne, Coleridge et Hazlitt en Angleterre, Mme de Staël et Baudelaire en France. Au vingtième siècle, les animateurs de la **Nouvelle Revue Française,** Jacques Rivière et Charles du Bos

usé de la violence, devait périr, en dépit de ses ruses, violemment. Dans cette fable, les considérations sur la prétendue richesse humaine des êtres de fiction manquent sans doute de justesse.

En effet, chaque personnage est désigné par un nom (son «signifiant»), grâce auquel il est identifié et reconnu. Le Lapin a un véritable nom : Janot Lapin, avec, comme les êtres humains, un prénom («Jean» ou «Janot»), suivi du patronyme Lapin. Ce nom «humanise» le personnage. L'humanisation de la Belette est moins nette : «Dame» (v^2) est ironique. Deux appellatifs servent à désigner le chat : Raminagrobis et Grippeminaud. Le premier est fréquent dans la littérature burlesque, où il désigne des hypocrites. Lire ce nom, c'est aussi saisir le caractère que la fable attribue au chat. Dans Grippeminaud, il y a «grippe», qui, par son sens (cf «agripper»), renvoie à l'acte de saisir, et par son signifiant (cf «griffe»), à l'animalité du chat. L'être de ce personnage et «son faire» sont dans son nom : hypocrisie et saisir de ses griffes.

Entre les noms des trois personnages est établie une gradation qui va de l'humanité du lapin à l'animalité du chat et qui se superpose à l'opposition entre le droit, dont le lapin exige le respect, et la violence, dont le chat use sans scrupule ; et qui, en dernière analyse, recouvre l'opposition entre la culture (le droit, la loi, l'humain) et la nature (l'animalité, la force).

Outre leur nom (ou «signifiant»), les personnages ont aussi un «signifié», construit par prédication. Des qualités sont attribuées à un nom, grâce à des adjectifs ou des expressions mises en apposition. Le Lapin est «jeune» et «petit». Le nom du chat est suivi de multiples prédicats, souvent redondants, comme «dévot ermite», «faisant la chattemitte», «saint homme de chat»... Tous mettent l'accent sur les dangers que représente ce personnage : la mort des «deux contestants» est sans surprise. La «vraisemblance psychologique» consiste en fait à attribuer à chaque personnage un comportement qui se conforme aux qualificatifs prédiqués. Le personnage est en quelque sorte «programmé» par son nom : son faire suit le programme établi dans les appellatifs.

Aucune histoire ne se raconte seule. La fable est énoncée par une «instance» : le narrateur (à ne pas identifier à l'auteur : La Fontaine).

Le narrateur intervient dans les jugements qu'il porte sur ce que disent et font les personnages. Sa présence est marquée aussi par l'ironie ; figure, qui, dans la rhétorique classique, consiste à faire sentir par quelque raillerie que l'on pense le contraire de ce que l'on dit. La poétique contemporaine situe cette figure dans l'acte de parole. Elle consiste à prêter à autrui des opinions absurdes ou à produire un énoncé que l'on n'assume pas, mais que l'on peut faire assumer par son interlocuteur ou par un personnage. Dans cette fable, on peut relever de nombreux «écarts» : palais pour terrier ; «Dame» (au sens de femme d'un seigneur) appliqué à la Belette. Tout se passe comme si le narrateur refusait de prendre en charge ces mots et les faisait assumer par ses personnages. C'est la belette qui se dit «Dame» ; c'est le lapin qui appelle «palais» son terrier. L'ironie apparaît encore dans les antiphrases qualifiant le chat : «bon apôtre», «saint homme de chat», «arbitre expert» ; dans les décalages héroï-comiques, quand le registre mythologique («Pénates», «Aurore»..) sert à représenter des actions «basses» : s'emparer d'un terrier ou brouter à l'aube. Le narrateur intervient aussi dans les «plaisanteries» qu'il «sème» dans son récit (la Belette «avait mis le nez à la fenêtre»), ou dans les faits de réécriture : les vers 1 à 3 sont réécrits dans les vers 5 à 7, mais dans un style mythologique et ironiquement sublime. De même le nom Raminagrobis, dont on sait qu'il désigne des personnages hypocrites, est repris, «déplié», réécrit dans les vers «faisant la chattemitte»/«un saint homme de chat...»

L'ironie permet au narrateur de porter des jugements défavorables sur les actions des personnages. Il se moque de la naïveté du lapin, de la violence de la belette et du chat. Les idéologues d'«extrême droite», Maurras et Boutang, ont dit leur admiration pour l'œuvre de La Fontaine, qui a montré la vérité de la «nature humaine» et compris le fonctionnement des sociétés régies par la violence, la ruse, la force. Or, dans cette fable, les personnages qui rejettent le droit sont renvoyés à la nature. Le narrateur garde ses distances vis-à-vis de cette violence et juge dérisoires ces rapports humains fondés sur la seule force.

elle représente des actions «humaines» selon un mode d'énonciation narratif. Tout récit suppose un narrateur, des formes narratives et une histoire. Commençons par analyser l'histoire racontée.

La fable commence et s'achève par deux groupes de vers (1 à 3 : 41 à 44), remarquables par ce que l'on peut appaler leur «harmonie imitative». Grâce aux répétitions phoniques et à la non-coïncidence entre les phrases et le mètre, le narrateur-poète donne un équivalent verbal aux actions qu'il raconte. Les trois premiers vers miment l'action de la Belette s'emparant du terrier ; les quatre derniers celle du Chat qui se saisit par surprise de la Belette et du Lapin. A la répétition d'un même procédé poétique répondent des récurrences sémantiques. Ces actions brutales sont faites par ruse. Quant aux auteurs de ces actions, on pourrait s'intéresser à leur caractère, à ce qu'ils «sont» ; mais il est plus juste, du moins dans un premier temps, d'analyser ce qu'ils «font» et de les considérer comme des «actants».

Dans la première action («s'emparer du terrier»), l'actant sujet est la Belette ; l'objet, le terrier du Lapin. La deuxième action («saisir et croquer») a pour sujet le Chat et pour objets, la Belette et le Lapin. Un même personnage (la Belette) change de rôle actantiel : d'abord sujet, puis objet. Dans la première action, la Belette dispose d'un adjuvant (l'insouciance du Lapin) et se heurte à un opposant : Jean Lapin lui-même qui exige le respect de la loi. Dans la deuxième action, ce schéma actantiel se transforme. Les actants sujet et objet ne sont pas représentés par les mêmes personnages, et il n'y a plus d'opposant : le Chat saisit et croque la Belette et le Lapin, sans que rien s'oppose à cela. La force triomphe du droit. L'histoire, telle qu'elle est racontée dans cette fable, a une signification d'ordre «politique». Qu'est-ce qui de la force ou du droit, régit les rapports entre les hommes? Seule prévaut la violence : celui qui y a recours, le Chat, dit aussi la loi.

Dans **Documents**, les deux vers de la morale constituent un «élargissement politique» : La Fontaine, après avoir épinglé les travers de quelques types sociaux, aurait étendu aux pouvoirs politiques (les «petits» et «grands» «souverains») l'observation qu'il a faite des rapports de violence entre les hommes. En fait, l'analyse actantielle montre que l'histoire racontée est tout entière politique. Les deux vers de la morale ne font qu'appliquer cette signification politique aux relations entre pouvoirs institutionnels.

Ces significations établies, il est possible d'aborder quelques questions de poétique concernant le récit proprement dit, c'est-à-dire les formes verbales que prend l'histoire racontée.

Dans le titre, se pose le problème de l'ordre dans lequel sont nommés les personnages : d'abord, le Chat, alors qu'il n'apparaît que dans le dernier tiers de la fable. Est-ce un effet de suspens? Ou bien la mise en œuvre de la fonction poétique du langage (ou «accent mis sur le message pour son propre compte», selon Jakobson) ? Les trois noms sont disposés dans un ordre croissant de syllabes : le Chat (2 syllabes) /la Belette (3)/ et le petit Lapin (6), alors qu'ils désignent des personnages, nommés dans un ordre décroissant de force : du plus puissant au plus faible. Mais cette puissance est masquée : Le Lapin est faible ; pourtant, son nom est trois fois plus long que celui du Chat. Rapporté aux contenus de la fable, le titre apparaît comme un «programme de lecture». Contigu au texte, fonctionnant comme un signe indiciel, il est un «condensé» des rapports entre les personnages.

L'ellipse narrative des vers 36-37 («Les voilà tous deux arrivés/Devant sa Majesté fourrée») peut aussi être interprétée à la lumière de l'analyse qui a été faite ci-dessus de l'histoire. Le récit est représentation d'actions ; or, dans ces deux vers, il n'y a pas d'action représentée ; le trajet entre le terrier du lapin et le domicile du chat ne fait pas l'objet d'une narration. Certes, le recours à un même mètre (octosyllabe des vers 36 à 38) masque partiellement cette rupture : changement de lieu, apparition d'un nouveau personnage. L'explication donnée par **Documents** («une digression inutile») est-elle convaincante? L'ellipse sépare de façon nette les deux actions (I : s'emparer du terrier ; II : saisir et croquer) de la fable. Elle prépare le lecteur à la transformation du modèle actantiel initial : le sujet (la Belette) et l'opposant (le lapin) de l'action I se retrouvent ensemble, mais comme objets, face au chat, nouvel actant sujet. L'ellipse narrative signale la transformation du sens de l'histoire racontée.

Pour **Documents**, les personnages sont des «êtres». Ce sont des personnes, qui ont une «âme», une grande «richesse humaine». L'analyse «psychologique» se justifie-t-elle ? On peut en douter. Ainsi, la Belette est qualifiée, peut-être ironiquement, de «rusée». Or, elle entraîne le lapin chez le chat, qui les dévore tous les deux. L'analyse psychologique peut-elle rendre compte de cette «contradiction» ? En fait, les significations de l'histoire sont contraignantes. Le recours à la force est une chaîne sans fin : on trouve toujours plus fort que soi. Au-dessus du chat, il y a les «petits souverains» ; et au-dessus de ceux-ci, les «grands». La Belette, ayant

RELECTURE D'UNE FABLE DE LA FONTAINE

JEAN GERARD LAPACHERIE
Ecole Normale Supérieure de Meknès

Peut-on relire une fable aussi connue que **Le Chat, la Belette et le Petit Lapin** à partir de points de vue qui ne soient pas ceux de l'histoire littéraire ou de l'explication de textes, mais relèvent de la «poétique» contemporaine ?

Avant de proposer cette relecture, il faut montrer comment cette fable a été lue et expliquée. Prenons comme exemple le «livre du maître», **Documents**, de la collection Textes Littéraires dirigée par MM. Lagarde et Michard (chez Bordas).

Cette explication est centrée sur la théâtralité supposée de la fable. Celle-ci serait divisée «en trois actes». Les sept premiers vers, qui «présentent le conflit», sont un véritable acte d'exposition. Au vers 7, «l'exposition a noué tous les fils : le décor, les personnages, le sujet du conflit, tout est en place...». Puis, l'action proprement dite «commence avec les joyeuses gambades du lapin». Un dialogue «nous livre l'âme des personnages au moment où se noue le drame». Enfin, le troisième acte s'achève sur le «dénouement» : la mort du lapin et de la belette. La fable est interprétée comme une comédie de mœurs et/ou de caractères, dans laquelle «l'action se déroule dans une ferme unité». L'hypothèse théâtrale est si forte que l'auteur du commentaire se croit au spectacle : «c'est la Belette que nous avons devant nous... Elle atteint les feux de la rampe».

Une deuxième hypothèse, d'ordre sociologique, apparaît, épisodiquement dans le commentaire, explicitement dans la conclusion. La fable serait un reflet de la société du XVIIè siècle : «le monde paysan, celui de la chicane et des profiteurs hypocrites apparaissent tour à tour». Comme le Lapin allègue «la coutume et l'usage», il serait un petit propriétaire sûr de son droit. Ces affirmations sont-elles fondées ? La catégorie des «petits paysans» se développe surtout après la suppression du droit d'ainesse et le démantèlement, pendant la Révolution de 1789, des grands domaines. La représentation que **Documents** se fait du monde paysan au XVIIè siècle est peut-être anachronique.

Une troisième hypothèse consiste à présupposer la présence dans la fable de l'«auteur» (avec son tempérament propre et sa «sagesse») et la double transparence de cette fable et de cet individu au lecteur : «La Fontaine reprend sa verve de conteur» ; sa «gaieté» anime toute la fable ; «il s'amuse à nous surprendre en nous offrant quatre portraits du Chat difficiles à superposer». L'écrivain ne maîtrise plus ses personnages qui finissent par vivre de leur vie propre et existent en dehors de la fable, comme s'ils étaient des personnes. La Belette «reste à l'affût toute la nuit», elle «épie le départ du Lapin». «Son Jean Lapin ne sera pas à court d'arguments, il ne se laissera pas intimider par l'insolence et par l'audace de son ennemi». Aussi l'auteur du commentaire parle-t-il de la «richesse humaine des êtres» ou de leur «âme», alors qu'ils ne sont que des «personnages de papier».

Ces hypothèses, isolées par une réflexion portant sur le discours du commentateur, sont implicites : ce sont des présupposés, apparus à une époque donnée de l'histoire des idées, qui ont formé les savoirs de l'histoire littéraire. On peut se demander s'il est honnête d'inviter les élèves à découvrir ses savoirs par leur seule «intuition» ou leur «sensibilité», comme le fait l'explication de textes ?

Il semble plus pertinent d'analyser cette fable comme un récit que comme une comédie en trois actes. Elle relève de l'esthétique de la «mimesis» :

— **Ibn Tufayl,** par O. Farrukh, Beyrouth, 1946.
— **Ibn Tufayl,** par Y. Qumayr, Beyrouth, 1956.
— **Philosophy of Ibn Tufayl,** par Z. Siddiqui, Aligarh, 1965.
— **Islamic Naturalism and Mysticism,** par S. Hawi, Brill, Leiden, 1974.

15. Lévi-Strauss, Claude, **Tristes Tropiques,** Plon, Paris, 1955.
16. Lévi-Strauss, Claude, op.cit., pp. 54–65.
17. Lévi-Strauss, Claude, **Mythologiques I: Le cru et le cuit,** Plon, Paris, 1964, p. 13.
18. Lévi-Strauss, Claude, op.cit., p. 339.
19. Lévi-Strauss, Claude, **Mythologiques IV: L'homme nu,** Plon, Paris, 1971, p. 415.
20. Lévi-Strauss, Claude, **Les Structures Elémentaires de la Parenté,** P.U.F., Paris, 1949. Réédité chez Mouton, Paris, 1967.
21. Lévi-Strauss, Claude, **Le Totémisme Aujourd'hui,** P.U.F., Paris, 1962; ainsi que **La Pensée Sauvage,** Plon, Paris, 1962.
22. Lévi-Strauss, Claude, **Mythologiques I** (1964), **II** (1966), **III** (1968) et **IV** (1971), Plon, Paris.
23. Lévi-Strauss, Claude, **La Voie des Masques** (2 vol.), Skira, Genève, 1975. Réédité chez Plon, Paris, 1979, avec trois textes supplémentaires.
24. Lévi-Strauss, Claude, **l'homme nu,** op.cit., pp. 612–614.
24bis. Le terme de «philosophie orientale» (Falsafa achcharqiyya) est utilisé ici en référence précise à la «philosophie illuminative» (Falsafa machriqiyya). Pour un commentaire sur cette ambiguité, voir L. Gauthier, **Hayy Ben Yaqdhan,** op.cit., 1936.
25. Lévi-Strauss, Claude, "Structuralism and Ecology", in **Informations sur les Sciences Sociales, Vol. XII, No. 1.** (D'abord publié dans **Barnard Alumnae,** Spring 1972).
26. Lévi-Strauss, Claude, **Tristes Tropiques,** op.cit., p. 475.
27. Lévi-Strauss, Claude, «La structure des mythes", in **Anthropologie Structurale,** Plon, Paris, 1958, pp. 227-255.
28. **Ibid.**, p. 234.
29. Le structuralisme diffère des approches traditionnelles du phénomène culturel par l'importance accordée au niveau inconscient de la production des textes. De ce point de vue, le structuralisme se rapproche du marxisme et du freudisme. Cependant au lieu de définir les déterminants inconscients en termes de «lutte des classes» ou de «conflits intrapsychiques de l'individu», le structuralisme considère ce niveau sous-jacent comme un exemple des processus universels de la pensée, qui se situent en-deçà de notre prise de conscience habituelle. Ainsi notre analyse du conte **Hayy Ibn Yaqzan** demeure-t-elle entièrement différente des études antérieures qui ont utilisé les méthodes de l'Histoire littéraire, celles de la philosophie comparée ou celles de la théologie islamique (voir les sources citées à la référence 14). Notre hypothèse de travail ne considère pas que les résultats obtenus par les méthodes traditionnelles soient incomplets ou de moindre valeur, loin de là; mais elle suggère que ces résultats tendent à se limiter aux intentions avouées, à l'intérêt consciemment exprimé, de leurs auteurs.
30. A ce sujet, T. Burckhardt écrit: «Pour un artiste musulman ou — ce qui revient au même — pour un artisan qui doit décorer une surface, l'entrelac géométrique représente indubitablement la forme la plus satisfaisante intellectuellement, car c'est une expression immédiate de l'idée de l'unité divine sous-jacente à l'incommensurable multiplicité du monde. Il reste vrai que l'unité divine en tant que telle, demeure au-delà de toute représentation possible car sa nature qui est universelle, totale, ne laisse rien exister, ou subsister, en-dehors d'elle-même; il n'y en a «pas d'autre». Néanmoins, c'est grâce à l'harmonie qu'elle se reflète dans le monde. L'harmonie n'étant autre que «l'unité dans la multiplicité» (al-wahdat fi 'l-kathra), tout comme «la multiplicité dans l'unité» (al-kathra fi 'l-wahdat).» in **Art of Islam: Language and Meaning,** World of Islam Festival Trust, 1976, p. 63.
31. **La conférence des oiseaux,** trad. française de Garcin de Tassy, et trad. anglaise de C.S. Nott, Routledge & Kegan Paul, London, 1954.

En ce qui concerne la seconde question, celle de l'unité ou de l'unification en tant que finalité, une solution intermédiaire devra comporter une assimilation explicite de Dieu avec l'homme. On notera qu'il existe une vision de ce genre dans «**Le congrès des oiseaux**» de Farid El-Attar31. On se souvient que les trente oiseaux atteignent enfin la pièce d'eau où ils s'attendent à voir Dieu. Ils restent stupéfaits en découvrant que Dieu n'est autre que leur propre reflet en tant que groupe. Ici l'union avec Dieu se traduit par l'union avec ses semblables, les autres. En gardant ces perspectives intermédiaires à l'esprit, on peut encore ramener Ibn Tufayl et Lévi-Strauss sur un terrain commun.

Au cours de cet exposé, j'ai d'abord présenté une introduction aux hypothèses de travail, méthodes et projets de l'analyse structurale. En second lieu j'ai tâché d'étayer l'application de cette méthodologie au conte d'Ibn Tufayl «Hayy Ibn Yaqzan». Enfin j'ai adopté l'opinion de Lévi-Strauss selon laquelle le mode de discours structuraliste consiste en un dialogue de métaphores.

De cette manière j'ai tenté de suggérer comment on pouvait concevoir une perspective réciproque entre le structuralisme français et la philosophie orientale. Que les affinités proposées entre les modes de penser et d'être soient porteuses ou non de sens, cela reste vraisemblablement sujet à discussion. Mais tout compte fait, n'est-ce pas une caractéristique universelle de la condition humaine que «le Tout puisse être ramené à l'Un, mais seulement dans la vision de **quelques uns**»?

(traduit par G. Abdel-Nour)

REFERENCES

1. Khairallah, George, "Aristotle in Modern Perspective", presented at the Interdisciplinary Symposium on Contemporary Approaches to Text Analysis, American University of Beirut, January 1982.
2. Abdel-Nour, Ghazi, "Kenneth Burke's treatment of the symbolic function of language and an application to Darwin's **Origin of Species**", presented at the Interdisciplinary Symposium on Contemporary Approaches to Text Analysis, American University of Beirut, January 1982; voir dans ce numéro de **la Révue Pédagogique.**
3. Farouki, Nayla, "Between Psychoanalysis and Literature", presented at the Interdisciplinary Symposium on Contemporary Approaches to Text Analysis, American University of Beirut, January 1982; voir dans ce numéro de **La Revue Pédagogique.**
4. Scott, Richard, "An Attempt at Formulating a Marxist 'Explanation' of Beckett's **Waiting for Godot"**, presented at the Interdisciplinary Symposium on Contemporary Approaches to Text Analysis, American University of Beirut, January 1982.
5. Lévi-Strauss, Claude, **La Pensée Sauvage,** Plon, Paris, 1962.
6. Simonis, Yvan, «Oeuvres de C. Lévi-Strauss», in **Claude Lévi-Strauss ou «la passion de l'inceste»,** nouvelle édition revue et augmentée d'une post-face, Flammarion, Paris 1980, pp. 359–371.
7. Boon, James, **From Symbolism to Structuralism: Lévi-Strauss in a Literary Tradition,** New York, Harper Torchbooks, 1972.
8. Paz, Octavio, **Lévi-Strauss, an Introduction,** Ithaca, Croness Cornell University Press, 1970.
9. Sebag, Lucien, **Marxisme et Structuralisme,** Payot, Paris, 1964.
10. Scholte, B., "The Structural Anthropology of Claude Lévi-Strauss", in J.J. Honigman (Ed.), **Handbook of Social and Cultural Anthropology,** Rand McNally and Co., Chicago, 1973.
11. Une remarquable compilation bibliographique publiée récemment donne un aperçu de l'impact général exercé par le structuralisme; il s'agit de: Miller, J., **French Structuralism: A multidisciplinary Bibliograpgy,** New York, Garland, 1981.
12. Gramont(de), Sanche, "There are no Superior Societies", in E. and T. Hayes(eds) **Claude Lévi-Strauss: The Anthropologist as Hero,** Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1970, pp. 6–7.
13. Lévi-Strauss, Claude, "Jean-Jacques Rousseau: Fondateur des Sciences de l'Homme" in **Anthropologie Structurale Deux,** Plon, Paris, 1973, pp. 45–46.
14. Diverses traductions et analyses du conte d'Ibn Tufayl intitulé "Hayy Ibn Yaqzan" ont été publiées. Voir:
    - **The History of Hayy Ibn Yaqzan,** translated by Simon Ockley, London, 1929.
    - **Hayy Ben Yaqzan: roman philosophique d'Ibn Tufayl** traduit par L. Gauthier, Imprimerie Catholique, Beyrouth, 1936.
    - **Hayy Bin Yaqzan li Ibn Tufayl al-Andalusi,** par J. Saliba et K. Ayyad, Damas, 1962.
    - **Falsafat Ibn Tufayl wa risalat Hayy Bin Yaqzan,** par A. Mahmoud, Le Caire, 1964.
    - **The journey of the soul: The Story of Hai bin Yaqzan,** par R. Kocache, Octagon, London, 1982.
    - **Ibn Thofail, sa vie et ses œvres,** par L. Gauthier, Paris, 1909.

Hayy déduit de cette expérience qu'il existe trois types d'hommes, devait type devant développer une relation particulière à Dieu. Asal et lui retournent à l'île de Hayy et poursuivent leurs exercices mystiques.

L'analyse structurale du conte de «Hayy Ibn Yaqzan».

Comme l'indique la Figure II, on peut classer les principaux épisodes du conte selon trois mythèmes. Dans le mythème de la **Séparation** on distingue les rubriques: Etres, choses, ou modes de vie, pouvant être solitaires, groupés, ou singuliers. Dans le mythème de la **Transition** on distingue les rubriques: systèmes de classification, existence ou recherche d'un moyen d'atteindre une solution ultime. Les épisodes (ou évènements) qui sont groupés sous ces rubriques permettent la transition, le passage vers un état d'**Incorporation** ou intégration (=troisième mythème) subdivisé en: intégration sociale, et prise de conscience de l'unité (ou perception d'un principe d'unité).

A ce stade, toutes les subdivisions de la structure synchronique sont unifiées ou incorporées à leurs niveaux respectifs. Il existe une exception dans le dernier épisode et nous en parlerons plus .loin.

Ainsi on peut soutenir qu'au niveau de la structure synchronique le conte se confronte à l'énigme suivante: **Comment toutes choses qui sont différentes peuvent-elles être perçues comme étant semblables?** Une réponse à cette question peut être trouvée en examinant la structure diachronique du texte.

Comme l'indique la Figure II, on peut distinguer un passage du monde **naturel** au monde **culturel** puis au monde **surnaturel** et enfin au monde **social.** Cette évolution du naturel au spirituel, dans le conte de Hayy, montre comment cette énigme sous-jacente peut être résolue: par la transcendance du monde matériel. Malheureusement cette réponse ne demeure que partiellement satisfaisante, comme il ressort du dernier épisode où les deux mystiques ne réussissent pas à s'intégrer à la population de l'île de Salomon. Cette partie du conte se présente comme un critère important de la réponse diachronique et se formulerait ainsi: **Le Tout peut être ramené à l'Un, mais seulement dans la vision de quelques uns**29.

Si cette issue peut être considérée comme la signification structurale de ce conte, alors il doit exister (selon la perspective de la méthode structurale) des variantes à cette réponse, soit dans d'autres cultures, soit à des époques différentes, où l'énigme s'est trouvée posée, puis résolue de la même manière ou bien de manière différente. Il est clair que la vie de certains prophètes, messies, mahdis et saints révèlerait une structure similaire à celle du conte de Hayy. Il en va de même pour la vie de certains chefs politiques ou conquérants militaires. Un exemple adéquat peut en être donné par la vie d'Ibn Tumurt, le fondateur du mouvement Almohad. Bien que quelques uns de ces hommes aient pu réaliser une certaine unité au niveau social, on constate historiquement qu'une telle unité n'a jamais duré bien longtemps. Le critère de la réponse diachronique demeure: le Tout peut être ramené à l'Un, mais seulement dans la **vision** de quelques uns.

Remarques pour conclure:

Plutôt que de poursuivre l'analyse structurale de la vie ou de la légende de chefs politiques, tâchons en matière de conclusion, d'examiner comment le périple anthropologique de Lévi-Strauss lui-même peut être perçu comme une variante du conte d'Ibn Tufayl. Comme on l'a indiqué précédemment, son itinéraire anthropologique peut être compris comme un processus dialectique entre la séparation et l'incorporation. L'anthropologue se détache de sa propre société, et par le biais de l'identification et de l'analyse structurale, s'efforce de dégager l'unité sous-jacente de tous les hommes et de toutes les cultures.

Nonobstant ces ressemblances (parmi d'autres) on reste en demeure de s'interroger: est-il justifiable d'assimiler aussi vite les deux hommes? la vision de «Dieu» atteinte par Hayy peut-elle être mise en parallèle avec la vision Lévi-Straussienne de l'ultime structure déterminatrice ou A.D.N.?

Dans le même ordre d'idées, la technique d'assimilation (par imitation) de Hayy, qui vise en définitive l'union avec Dieu, peut-elle être comparée avec l'approche de Lévi-Strauss qui associe l'identification personnelle et l'analyse structurale pour parvenir à une sorte d'unification de l'humanité?

Selon le credo structuraliste, il devrait logiquement exister au moins une perspective intermédiaire quelque part dans le monde, qui associerait les idées en apparence différentes qu'expriment nos deux auteurs. Dans le cas du «principe suprême de détermination», existe-t-il quelque part une conception de Dieu qui l'apparente ou l'assimile explicitement à la notion de structure? Notons qu'une telle conception se trouve à l'origine d'une voie d'approche de l'art islamique30. Selon cette conception, les figures géométriques, abstraites et répétitives, servent à symboliser métaphoriquement les attributs de Dieu.

Selon la version populaire (empruntée à une légende espagnole) Hayy est issu d'un mariage secret et morganatique entre une princesse et son parent nommé Yaqzan. Craignant le châtiment, on embarque le nourrisson sur un esquif qui touchera une île voisine inhabitée.

Selon la seconde version du début du conte, l'enfant vient au monde par génération spontanée. La masse en fermentation se développe grâce aux conditions climatiques et sous une température particulièrement favorables. Cette masse est en parfait équilibre thermique et hygrométrique.

Dans les deux versions le nourrisson grandit en-dehors de la société : en-dehors des règles du mariage dans la première version ; en-dehors des lois habituelles de la procréation dans la deuxième version. Dans les deux cas, l'enfant grandit dans une île inhabitée par l'homme.

La suite du conte se déroule selon une seule et même modalité : l'enfant est recueilli et adopté par une gazelle femelle qui s'en occupe comme elle ferait pour l'un de ses petits. Le jeune garçon apprend à imiter les sons des animaux, mais il découvre bientôt qu'il est différent de tous les autres animaux : ils sont plus rapides, plus vigoureux et mieux protégés que lui par des poils ou des plumes. Afin de pouvoir entrer en compétition avec eux, il cherche à leur ressembler. Hayy se fabrique donc des armes avec des branches d'arbres, et se couvre d'une carcasse séchée de vautour.

Sa mère gazelle meurt subitement. Contrarié par cet évènement, Il dissèque le corps en y cherchant, au centre, la cause de cette mort. Il trouve le cœur et conclut que c'était là le siège de l'esprit animal qui anime toutes les créatures en vie. Peu après, il découvre le feu et apprend à le maîtriser pour fabriquer des outils de cuisine, de chasse, de pêche, de confection de vêtements, etc... Il accède ainsi à un niveau de vie bien plus satisfaisant.

Cependant, à mesure que Hayy observe le monde autour de lui, sa perplexité croît devant la diversité des plantes et des animaux qu'il distingue. Pour venir à bout de cette confusion de l'esprit, il classe les êtres en les groupant selon des caractéristiques communes. En raisonnant plus avant, il reconnaît que tous ces êtres forment aussi un groupe unique car ils possèdent tous la propriété de «corporéité», c'est-à-dire qu'ils ont tous un corps. Il remarque cependant que les corps changent de forme, et il en déduit que chaque être doit posséder «une forme» ou «une âme», qui est la source de cette virtualité. Afin de maintenir une certaine cohérence dans son esprit, il classe les «âmes» qu'il a attribuées aux pierres, plantes et animaux. Il suppose alors qu'il doit exister une origine commune à toutes ces âmes, un agent quelconque qui les crée, les fait croître et se développer. Comme un tel agent n'est pas perceptible sur terre, Hayy tourne alors son regard vers le ciel. Il y observe une multiplicité de corps célestes qui se ressemblent en ce qu'ils se déplacent tous selon des arcs à travers la voûte céleste. De cette observation il conçoit l'idée d'un Univers composé d'orbites concentriques. En comparant le monde terrestre avec le monde céleste, il conclut qu'il doit exister un Etre Suprême qui, au lieu d'être corruptible, est parfait, et au lieu d'être multiple, est unique.

Hayy désire ardemment voir cet être. Il pense qu'il pourrait y arriver puisqu'à la différence des autres animaux et plantes, il est, lui, d'essence différente, voisine de celle des corps célestes. Et puisqu'il suppose que ces derniers doivent percevoir l'être suprême, alors peut-être lui aussi pourrait le voir si son âme approchait de la perfection. C'est à cette fin que Hayy adopte la technique d'assimilation par imitation. Il demeurera comme les autres animaux pour ce qui est du strict nécessaire à sa survie corporelle. Il imitera les corps célestes en aidant les plantes et les animaux à profiter de la lumière, en se purifiant, et en tournant sur lui-même en cercles concentriques à l'instar des orbites planétaires. C'est ainsi qu'il tâcherait finalement, lui aussi, de contempler l'être suprême.

En appliquant ces techniques d'assimilation, Hayy accède finalement à une vision mystique d'une qualité telle qu'il ne peut l'exprimer que par métaphore. Métaphoriquement parlant, il voit une multiplicité de corps réfléchissant la lumière d'une source centrale. L'intensité et la précision de la réflexion sur chaque corps diminue quand leur distance à la source devient plus grande. Hayy identifie la source comme étant «Dieu».

Ayant appris toutes ces choses, Hayy reçoit un jour la visite d'un sage nommé Asal qui a quitté son île d'origine à la suite de divergences d'opinion religieuse avec le roi Salomon. Asal et Hayy restent ensemble et Asal enseigne à Hayy les langues et les idées religieuses. Hayy enseigne à Asal les principes de sa philosophie naturelle. Les deux hommes perçoivent ainsi l'harmonie existant entre la religion et la philosophie, et ils décident de se rendre ensemble à l'île du roi Salomon pour faire connaître leur découverte. Malheureusement leurs idées sont rejetées par le peuple qui, lui, se contente des rites publics de la religion.

même effort de la pensée humaine pour élaborer des homologies entre structures d'échange social et structures de symbolisme naturel21.

3) Comment les nombreux mythes et formes artistiques, en apparence illogiques, d'Amérique du nord et du sud, peuvent être compris comme étant les diverses expressions d'un processus universel de la pensée humaine22. L'analyse structurale permet de considérer les expressions multiples des codes humains comme des transformations des unes aux autres.

Bien que la structure transformationnelle de la langue, des mathématiques et de la musique ait fourni les modèles de départ pour son analyse, Lévi-Strauss s'est rendu compte plus tard que ces systèmes-là pouvaient être considérés comme des dérivations du code génétique dont Watson et Crick ont montré qu'il était structuré comme un langage23. Grâce à la découverte de ce dernier rapprochement, Lévi-Strauss a pu confirmer à la fois ses intuitions premières au sujet du primat de la structure, et ses idées «naturalistes» empruntées à Rousseau. C'est ainsi qu'il écrit : «En fin de compte, le structuralisme nous apprend à aimer et respecter le milieu naturel parce qu'il est fait d'êtres vivants, plantes et animaux dont, dès l'origine et pendant si longtemps, l'humanité a tiré, outre sa subsistance, ses plus profondes émotions esthétiques et, sur le plan intellectuel et moral, ses plus hautes spéculations»24.

En tant que vision du monde, le structuralisme se retrouve ainsi dans une position similaire à celle occupée il y a plusieurs siècles par la philosophie orientale24bis. Les présupposés suivants, au moins, paraissent communs : l'unité fondamentale du monde sous-jacente à la diversité des apparences ; l'impossibilité humaine à déchiffrer complètement les lois cachées de l'univers ; l'emploi de la métaphore comme meilleur moyen d'approcher au mieux la caractérisation de cette vérité ultime ; le périple d'exploration et de découverte impliquant une sorte de déni de soi et d'effort d'identification ; voyage qui se termine par un retour vers l'unité primordiale et l'universalité qui toutes deux l'ont rendu à la fois possible et nécessaire.

Comme pour inciter à faire cette analogie, Lévi-Strauss rapporte la réflexion qui lui vint à l'esprit à la fin de son périple d'éthnographe des Amériques en Orient : «Qu'ai-je appris d'autre, en effet, des maîtres que j'ai écoutés, des philosophes que j'ai lus, des sociétés que j'ai visitées et de cette science même dont l'Occident tire son orgueil, sinon des bribes de leçons qui, mises bout à bout, reconstituent la méditation du Sage au pied de l'arbre ?»25.

L'approche structuraliste des textes culturels.

Après cette introduction aux hypothèses de travail et au projet du structuralisme, je me propose de vous montrer comment cette méthodologie peut être appliquée à l'analyse d'un texte donné. Selon Lévi-Strauss, les mythes ne représentent ni une vision du monde irrationnelle ni une simple charte d'interactions sociales. Il les considère plutôt comme le résultat de processus fort élaborés de la pensée. La finalité du mythe, son but, c'est de résoudre des contradictions locales ou des antinomies universelles sur l'origine (du monde, de la tribu, de certaines coutumes ou de certains êtres dans le monde)26, 27.

Bien que la structure d'un mythe quelconque ne soit le mieux élucidée que par la comparaison avec d'autres mythes, on peut cependant commencer par un seul mythe, surtout s'il comporte des épisodes récurrents (ou répétitifs) comme par exemple le conte de **Hayy Ibn Yaqzan.** Habituellement, on lit le mythe du début à la fin. On en suit, de cette manière, la séquence diachronique : l'évènement (ou épisode) A est suivi de l'évènement B qui est suivi de l'évènement C, et ainsi de suite. L'analyse structurale s'attache à déchiffrer le texte diachroniquement, mais aussi synchroniquement, c'est-à-dire au niveau des évènements (ou épisodes) répétitifs. Afin de montrer cette structure synchronique, les épisodes du conte sont regroupés en paquets dans un petit nombre de listes (ou colonnes) selon le caractère distinctif que ces épisodes possèdent en commun. Chaque colonne est appelée «Mythème». La Figure II montre comment les principaux épisodes du conte de Hayy pourraient être regroupés en trois listes ou colonnes selon les titres : **Séparation**, **Transition** et **Incorporation**. On peut lire à nouveau le conte de gauche à droite de la page, puis de haut en bas, comme un texte ordinaire.

Selon Lévi-Strauss, ce sont les mythèmes et non les épisodes du conte qui sont les éléments fondamentaux de l'analyse ; ceci parce que tout simplement «C'est seulement sous forme de combinaisons de tels paquets que les unités constitutives acquièrent une fonction signifiante»28. Le problème sous-jacent que le texte cherche à résoudre se situe au niveau des relations entre les mythèmes.

Le conte de «Hayy Ibn Yaqzan» : Rappel sommaire.

En récapitulant rapidement le conte dans une perspective diachronique, on peut en relever les principaux épisodes selon la séquence suivante : Il existe deux variantes du commencement du conte :

compréhension «pure» ou «absolue» des autres cultures. Plutôt que de qualifier son approche analytique d'objective (au sens des positivistes), Lévi-Strauss pense que ses travaux fournissent «une structure mieux et mieux intelligible», née de «la démarche doublement réflexive de deux pensées agissant l'une sur l'autre et dont, ici l'une, là l'autre, peut être la mèche ou l'étincelle du rapprochement desquelles jaillira leur commune illumination»17. On voit qu'il n'accorde pas de statut privilégié à l'anthropologue occidental. Il n'est lui-même qu'un partenaire dans le dialogue qui a pour but non pas de dominer ou de convertir l'autre, mais d'apprendre de l'autre comment les deux partenaires sont essentiellement semblables et comment sa propre culture pourrait même, par réaction, progresser.

Afin de comprendre l'écart radical de Lévi-Strauss vis-à-vis de la vision colonialiste du monde, il faut remonter à Jean-Jacques Rousseau, que Lévi-Strauss considère comme le fondateur de l'anthropologie. On se souviendra que Rousseau avait cherché à montrer comment la prétendue «civilisation» avait peu à peu corrompu la bonté naturelle de l'homme, et que l'institution de fondements moraux authentiques ne pouvait être réalisée qu'au moyen d'une réactivation de la capacité naturelle de l'homme à s'identifier avec ses semblables. A l'opposé du philosophe néo-cartésien qui cerne la vérité à travers sa propre subjectivité, tout comme à l'opposé du penseur ethnocentrique qui conçoit cette vérité dans la perspective historique de sa propre culture, l'anthropologue, lui, doit d'abord s'aliéner de son moi culturel, se distancier de sa propre culture.

C'est l'expérience anthropologique par excellence qui rend possible cette démarche, car l'étrange représentation que l'indigène se fait de l'étranger est très différente de l'image de soi formée par cet étranger. En tenant compte de ces conditions particulières de travail, l'anthropologue peut désormais s'attacher à l'étude de soi-même comme à l'étude de l'autre. Lorsque son ancien moi individuel lui sera devenu véritablement étranger, ce dernier ne pourra plus servir de référence centrale à sa conscience connaissante. Ce moi ancien lui apparaîtra plutôt comme l'une des multiples variantes de l'identité humaine13.

Dès lors que l'anthropologue fait l'effort de réanimer en lui ce potentiel d'identification par sympathie (ou empathie), il découvre sa ressemblance fondamentale avec le plus éloigné des êtres vivants, une découverte qu'il avait été incapable de faire en tant que dupe de l'épistémologie séculière occidentale.

Son détachement vis-à-vis de son moi culturel lui restitue cette liberté originelle de nature. Et cette restitution (qui est une restauration de l'individu), est une condition préliminaire à la compréhension de l'unité sous-jacente de tous les hommes et de toutes les cultures ; cette compréhension est le projet épistémologique de l'anthropologie.

Toutefois, puisque ces ressemblances entre les hommes ne se situent pas au niveau des apparences mais existent en fait au niveau des analogies, Lévi-Strauss admet que ces ressemblances ne peuvent être formulées qu'au moyen de métaphores. «La métaphore» dit-il, «repose sur l'intuition des rapports logiques entre un domaine et d'autres domaines, dans l'ensemble desquels elle réintègre seulement le premier, nonobstant la pensée réflexive qui s'acharne à la séparer». «Loin de s'ajouter au langage à la façon d'un embellissement», soutient-il, «chaque métaphore le purifie et le ramène à sa nature première»18.

Il faut cependant ajouter que même la métaphore n'est pas considérée comme étant capable de rendre compte de l'ultime vérité au sujet des lois de la nature. Lévi-Strauss admettra dans un livre ultérieur19 que ces lois fonctionnent selon une finalité cachée que l'esprit humain ne pourra jamais comprendre entièrement.

Pour résumer, la démarche de l'anthropologue consiste d'abord à s'aliéner de son moi culturel, ensuite à s'identifier avec l'autre (par le biais de recherches inter-culturelles), et enfin à redécouvrir l'unité sous-jacente de son moi antérieur et du moi de l'autre, ou si l'on veut, de sa société d'origine et de celle de l'indigène.

Idéalement, ce serait le processus d'identification qui réconcilierait l'opposition sujet/objet. Dans cette perspective c'est le dialogue qui se substitue au monologue en tant que mode et nature du discours ; et la métaphore est considérée comme le véhicule d'une communication qui porte non plus sur des choses ou des individus, mais bien plutôt sur les relations entre ces derniers, dans la mesure où nous pouvons comprendre ces relations.

Au fil de ses analyses structurales entre 1949 et 1975, Lévi-Strauss a élucidé :

1) Comment la diversité des systèmes de parenté peut être réduite à une structure mathématique sous-jacente, construite selon le principe universel de la réciprocité20.
2) Comment des organisations sociales aussi différentes que le système indien des castes et la société totémique australienne sont des inversions réciproques du

Je ne prétends pas réaliser par cette expérience une analyse définitive du conte de «Hayy Ibn Yaqzan». Loin de là. Mon but serait plutôt de dégager la possibilité d'existence d'une structure profonde de pensée et d'étant, qui pourrait être universelle. Telle est l'ambition de l'analyse structurale : c'est une méthode de construction d'hypothèses scientifiques formulées par des métaphores ; c'est ainsi une méthode de stimulation à percevoir des affinités possibles entre des domaines généralement considérés comme irréconciliables ou comme s'excluant mutuellement.

Le structuralisme de Lévi-Strauss : Fondements épistémologiques et éthiques.

Tout courant de pensée paraît comporter ce qu'on peut appeler un point de départ et un mode de développement. En d'autres termes, il existe une situation particulière contre laquelle le courant intellectuel réagit ; en contrepartie, il y a une finalité particulière que ce courant aspire à réaliser. Dans le cas du fondateur du structuralisme français, son autobiographie15 nous informe de l'insatisfaction profonde de l'auteur face à la philosophie de son temps, ce mélange de Bergsonisme et de néo-Kantisme qui constituait «une sorte de contemplation esthétique de la conscience par elle-même». La philosophie s'était détachée des problèmes de la vie réelle. De plus, les sciences humaines paraissaient également déficientes. Elles n'offraient qu'un universalisme de clocher : Marx et Freud eux-mêmes élaboraient leur vision de l'homme à partir des composantes du milieu européen de leur temps. C'est pourquoi leurs conclusions ne pouvaient être valides pour tous les hommes. Ainsi donc, afin de pallier l'insuffisance de la philosophie, il fallait étudier la vie réelle ; et afin d'éviter les écueils auxquels se heurtaient les sciences humaines, il fallait élaborer une méthode qui ne soit pas ethnocentrique (i.e., qui puisse être appliquée à toutes les sociétés et à toutes les époques)15.

Lévi-Strauss se rendit compte que pour mener à bien son ambitieux projet, il lui fallait partir étudier les sociétés les plus éloignées possibles de la sienne propre, de la société occidentale. Il supposait que si la méthode élaborée pouvait être appliquée de manière satisfaisante sur chacun de ces groupes très différents, alors elle devait être opératoire sur les groupes intermédiaires. Mais en explorant le monde des sociétés primitives, dans les années trente, Lévi-Strauss fut frappé par un fait alarmant : ces sociétés primitives étaient en voie de disparition. Et cette situation résultait, au premier chef, de la domination technologique occidentale qui avait puissamment contribué à la colonisation de vastes régions du monde et contraint les peuples d'adopter de nouveaux modes de vie et manières de penser qui s'alignaient sur ceux de l'envahisseur étranger. Pour Lévi-Strauss, la société occidentale, prise globalement, s'était fourvoyée au plan épistémologique comme au plan éthique. Son soidiasnt «humanisme universel» puisait ses origines dans un système de valeurs capitaliste qui magnifiait l'indisant et valorisait surtout les réalisations matérielles. Et cette idéologie avait permis de légitimer la destruction progressive d'une grande partie du patrimoine culturel de l'Océanie, des Amériques, de l'Afrique et d'ailleurs.

Par réaction à cette situation, le structuralisme apparaissait d'une part comme un projet d'exploration de l'unité cachée de toutes les cultures, et d'autre part comme un mode d'approche des autres sociétés, donc plus conforme à un idéal d'universalisme authentique. C'est ainsi que les présupposés fondamentaux de Lévi-Strauss, sur le plan épistémologique comme sur le plan éthique, sont complémentaires.

Sur le plan épistémologique, Lévi-Strauss soutient qu'en deçà de la surprenante diversité culturelle des pratiques de mariage, des mythes, des rites, des échanges économiques, il existe une unité fondamentale. Celle-ci peut être mise à jour au moyen de l'analyse structurale qui procède à partir de quatre hypothèses de travail :

1) Tout être humain possède une même faculté mentale inconsciente qui fonctionne comme un ordinateur digital.
2) La mise en œuvre de cet inconscient dans des situations et des périodes historiques différentes aboutit à la production de codes externes (ou de surface) comme les mythes particuliers, les rites, etc...
3) Puisque ces codes dérivent tous, au fond, d'une même structure mentale universelle, alors ils peuvent tous être considérés comme des permutations et des arrangements (ou combinaisons) d'un ordre sous-jacent. Les variantes de cet ordre sont présentes à l'état latent dans l'esprit humain.
4) Si chaque expression culturelle n'est autre que le résultat de la transformation d'autres expressions culturelles, alors le problème de la causalité ou de la priorité historique ne revêt qu'une importance secondaire. L'histoire ne serait en réalité qu'un type de mythe analysable en tant que tel10 (voir Figure I).

Bien que Lévi-Strauss critique l'ethnocentrisme occidental qu'il considère comme un mythe historique destructeur, il n'est pas naïf au point de croire qu'on peut aisément se débarrasser de ses propres présupposés (conditionnements) culturels et parvenir à une sorte de

	SEPARATION	TRANSITION	INCORPORATION
CULTUREL	Cuisson, chasse, pêche, confection de vêtements et domestication d'animaux. Diversité (multiplicité) de substance des minéraux, plantes et animaux. Diversité (multiplicité) de forme des minéraux, plantes et animaux.	Découverte du feu dans un buisson. Perfectionnement des techniques. Classification des espèces selon les attributs. Classification des «formes» ou «âmes».	Maîtrise du feu. Nouveau mode de vie. Notion de «corporéité». Hypothèse d'un «Agent» créateur de toutes les formes ou âmes.
SURNATUREL	Diversité (multiplicité) des corps célestes. Monde de génération et de corruption. Trois aspects distincts de la nature humaine. 'Plusieurs corps à pouvoir réfléchissant'	Orbites planétaires en sphères concentriques. Monde des corps célestes. Trois assimilations ou imitations : conformément aux êtres terrestres, aux corps célestes, et à la contemplation de «Dieu». Hiérarchie de ces corps selon la pureté relative de réflexion.	Concept de «l'Univers». Intuition de l'Etre Suprême Créateur. Vision de l'Etre Suprême. Unicité de la Source de lumière.
SOCIOLOGIQUE	Asal exilé de l'île de Salamon, va dans l'île de Hayy. Différences entre les croyances des hommes et leurs pratiques. Rejetés, Hayy et Asal retournent à l'île de Hayy.	Rencontre avec Hayy : Education mutuelle. Voyage à l'île de Salomon. Trois types d'homme : les soufis, les savants et les brutes. Reprise des exercices mystiques.	Harmonie entre la philosophie naturelle et la religion. Visions renouvelées...

Après cette analyse (schématisée sur la Figure II) je reviendrai à la comparaison entre Lévi-Strauss et la philosophie orientale en montrant comment l'analyse structurale de l'itinéraire de Lévi-Strauss lui-même peut amener à considérer sa démarche comme une variante de celle de Hayy, sans négliger pour autant les différences de contenu. Nous dégagerons ainsi quelques indications permettant de décider quelles différences peuvent être considérées comme des variantes paradigmatiques. Chacune de ces variantes étant déterminée par le contexte socio-historique de chacun des deux «auteurs» respectivement.

Ensuite, et par anticipation à l'analyse du conte d'Ibn Tufayl (**Hayy Ibn Yaqzan**) qui suivra, j'exposerai brièvement comment le structuralisme et la philosophie orientale semblent partager les mêmes présupposés (ou prémisses) au sujet de la nature du monde et de la capacité humaine d'appréhender celui-ci. Les deux approches supposent un principe unique sous-jacent, exprimable seulement par la métaphore, et chaque approche opte pour une perspective téléologique de sa vision du monde. En d'autres termes, la finalité, le dessein caché de l'univers détermine ou du moins conditionne le comportement de ses habitants bien que cette finalité ultime ne puisse elle-même être connue empiriquement ou être transcendée avec certitude.

Puisqu'il est communément tenu que la science occidentale et le mysticisme oriental se situent aux antipodes l'un de l'autre, l'hypothèse d'affinités possibles entre les deux visions du monde mérite d'être examinée et pourrait s'avérer féconde.

Suite à cette apposition, j'essaierai d'appliquer les méthodes de l'analyse structurale au conte andalou du onzième siècle: «Hayy Ibn Yaqzan»14. A cet effet, je présenterai la conception Lévi-Straussienne de l'analyse des mythes. Selon cet auteur, il est possible de dégager la signification profonde d'un texte culturel en découpant la séquence narrative (ou récit diachronique) selon une grille de thèmes récurrents. Ces thèmes forment la structure synchronique du texte examiné. Ce genre d'analyse permettrait d'atteindre une compréhension des schèmes universels de la pensée humaine.

Dans le cas du conte de «Hayy Ibn Yaqzan», les thèmes les plus généraux, les plus inclusifs, peuvent être désignés par: la **Séparation**, la **Transition,** l'**Incorporation** (ou Intégration). Il s'ensuit que l'énigme centrale qu'illustre ce texte peut être circonscrite, exprimée, de la manière suivante: Comment se fait-il que toutes choses qui sont différentes soient cependant semblables? Si on pousse plus loin l'analyse, une structure diachronique complémentaire apparaît qui peut être figurée par les thèmes: le **Naturel**, le **Culturel**, le **Surnaturel** et le **Social**. Le sens que porte cette progression peut être considéré comme une réponse à l'énigme posée au niveau synchronique. La structure diachronique répond à l'énigme en suggérant que la seule façon de résoudre l'opposition entre la pluralité et l'unité, c'est d'effectuer le passage ardu de la nature à la culture, puis à la vision du monde surnaturel.

FIGURE II: DECOMPOSITION STRUCTURALE DU CONTE D'IBN TUFAYL: «HAYY IBN YAQZAN».

	SEPARATION	TRANSITION	INCORPORATION
NATUREL	Mariage secret, naissance inacceptable. Abandon de l'enfant. Génération spontanée. Conscience de la différence avec les autres animaux. La mère-gazelle meurt.	en climat tempéré, équilibre des éléments. Recherche de moyens pour devenir semblable afin de survivre. Dissection du corps, recherche, au centre, de la cause de cette mort.	adoption et prise en charge par une gazelle. Imitation des sons des animaux. Imitation de l'aspect et du comportement des animaux. Accoutrement de vautour. Découverte du cœur; déduction de «l'esprit animal».

▷

mettre à jour par l'analyse structurale. Lévi-Strauss pense également que le principe d'identification par sympathie (ou encore: empathie) chez Rousseau, reste le meilleur moyen d'acquérir cette intuition de l'unité 13.

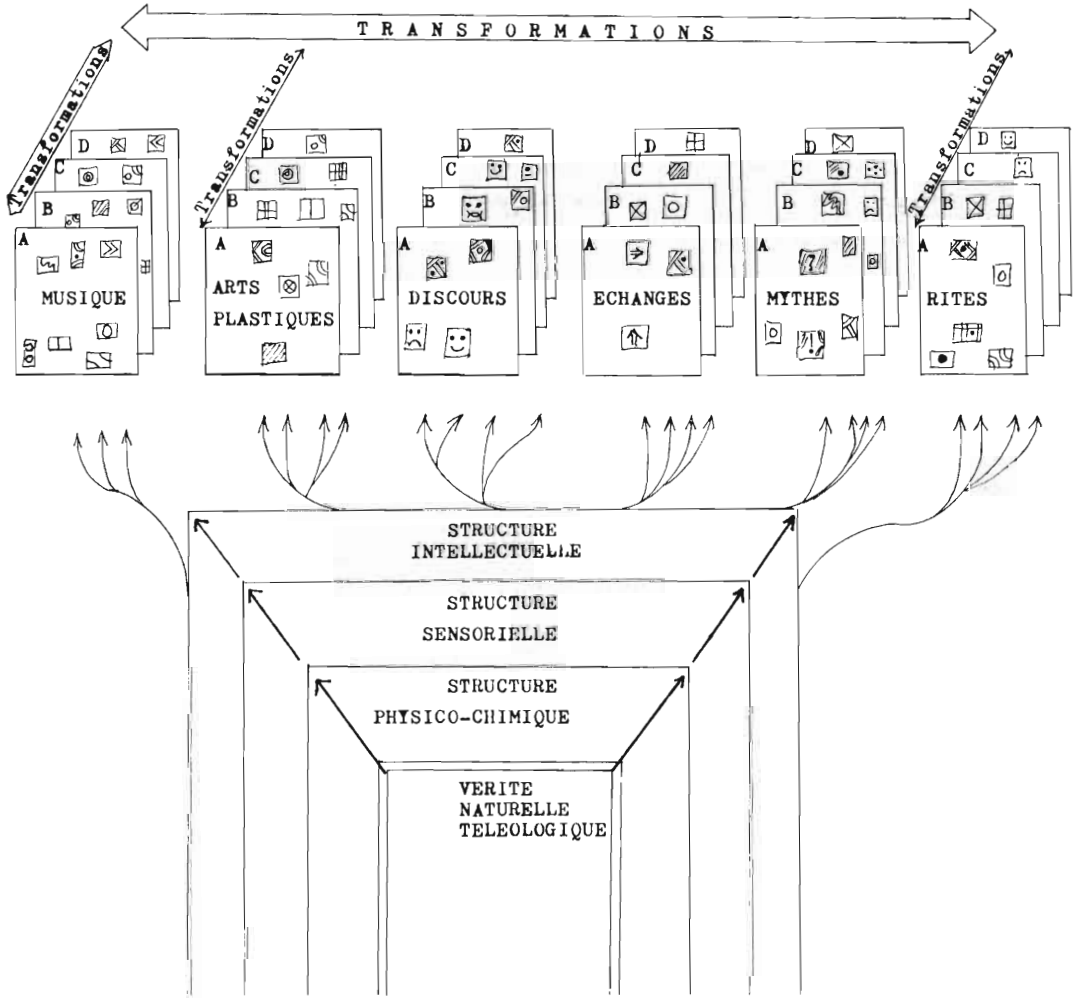
Parmi les sciences humaines c'est l'anthropologie qui est la mieux placée pour mener à bien cette tâche. Et ce, pour la raison suivante: afin de comprendre, d'appréhender une culture différente de la sienne propre, l'anthropologue doit s'isoler, s'aliéner, s'extraire de sa propre société d'origine. Seule cette démarche lui permettra d'évaluer, de manière équitable, les ressemblances et les différences culturelles. Cependant, afin de formuler les relations entre ces cultures, il devra nécessairement se servir de métaphores comme modes de discours puisque celles-ci demeurent le seul moyen authentique de symboliser les analogies entre les différents domaines de la réalité. Bien que ces prémisses ne soient pas tout à fait neuves, je maintiendrais que c'est seulement si on en tient compte que les fondements de l'œuvre de Lévi-Strauss ainsi que son développement particulier peuvent être compris.

Après un rappel des justificatifs de ces concepts fondamentaux, je mentionnerai brièvement les résultats de la méthode de Lévi-Strauss appliquée aux problèmes de la parenté, aux systèmes sociaux et au symbolisme primitif. On notera que les modèles de base utilisés par Lévi-Strauss pour caractériser les structures de ces «codes culturels» (comme il les appelle), sont dérivés de la linguistique, de la musique et plus récemment de la génétique moléculaire qui rendrait compte de la genèse de toutes les expressions culturelles y compris la sienne propre (Figure 1).

FIGURE 1: Transformations potentielles entre «Textes» dans une même culture, dans un même code, ou d'une culture à l'autre, d'un code à l'autre.

Dans le schéma ci-dessous: 4 cultures = A,B,C et D.
6 codes = Musique, Arts Plastiques, etc..
Nombreux «textes» dont les petits dessins symbolisent les structures.

Tous les «Textes» sont structurés selon les lois inconscientes d'une capacité universelle de symbolisation.



Une autre image me vint aussi à l'esprit hier au soir : je me rappelai ma première rencontre avec les écrits de l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss. Vers l'âge de dix-neuf ans j'avais abandonné la gymnastique et les exercices physiques, et le hasard voulut qu'un exemplaire de **La Pensée sauvage**5 me tombe dans les mains. Et il arriva quelque chose d'extraordinaire : moi qui n'avais jusque-là guère lu autre chose que des rubriques sportives et des fiches de base-ball, je passai deux nuits blanches consécutives, complétement absorbé par la lecture de ce livre. J'étais en quelque sorte bouleversé, comme disent les poètes symbolistes, et ma façon de penser en fut radicalement transformée, du moins le croyais-je. Je ne dirai pas que j'avais tout compris, mais une chose pour moi était certaine : chaque phrase m'enseignait quelque chose de nouveau, ou m'indiquait quelque chose d'inhabituel que je ne savais pas. Ce livre m'ouvrait la porte d'un nouveau monde possible, le monde de la pensée sauvage.

J'ai rapporté côte à côte ces deux souvenirs pour deux raisons :

En premier lieu, je me rends compte aujourd'hui que j'avais compris et fait miens les fondements du structuralisme au cours de mes activités sportives : la notion d'un ordre géométrique autonome, le potentiel de transformation de cet ordre, la substitutivité des éléments d'un jeu et les règles nécessaires au déroulement d'une partie équitable. Encore souvent la géométrie demeure pour moi source de stimulant et d'étonnement quasi-viscéral. Et alors que d'autres perçoivent une absence d'humanité devant une figure abstraite, moi j'y décèle quelquefois une invitation à la familiarité et même à la connivence.

C'est peut-être pour cette raison qu'au cours de mes études supérieures (après ma licence) je me sentais complètement en accord avec les thèses structuralistes et même un peu hostile à l'empirisme, l'ennemi d'en face. Alors que l'empirisme s'attachait à décrire le monde «Tel qu'il est», le structuralisme me séduisait justement parce qu'il me montrait comment le monde pouvait, partout, être différent ; certes, et cependant lorsqu'on découvrait sa structure, ce monde pouvait être livré aux règles d'un même jeu selon des variantes illimitées. Je peux dire en rétrospective que l'approche structuraliste m'ouvrait à nouveau, sur un autre plan cette fois, ce que la fin de ma carrière sportive avait virtuellement occulté.

Je rappelle ainsi ces incidents tout d'abord afin d'essayer d'expliciter pourquoi j'ai pu être autant attiré par le structuralisme. Même en admettant que mes intuitions puissent être fondées, il va de soi que je ne peux en toute bonne conscience pousser tout un chacun à appliquer la même méthode, puisque votre logique interne (je dirais : viscérale) est probablement autre que la mienne.

En second lieu, j'ai toute conscience que ma présentation du structuralisme, ce matin, apparaîtra assez académique et pour tout dire uni-dimensionnelle quand on compare avec l'immense richesse de l'œuvre de Lévi-Strauss. Laissez-moi dire à ceux que le sujet intéressera qu'il n'est de meilleure référence sur ces questions que l'œuvre écrite de Lévi-Strauss lui-même6. Je signalerai également que cette œuvre a sucité un nombre considérable de critiques et d'analyses 7,8,9,10 de toutes sortes dont on peut heureusement trouver une liste exhaustive toute récente11.

INTRODUCTION.

Un commentateur des courants de la pensée contemporaine a proposé de distinguer le structuralisme de Lévi-Strauss des approches de Freud et Marx, de la manière suivante :

«Il me plaît d'imaginer trois sages occidentaux» (écrit Sanche de Gramont) «penchés avec attention sur le mythe amérindien du garçon qui dérobe à son père un porcelet-mascotte qu'il va faire rôtir dans la forêt. Freud en conclurait que le garçon accomplit le meurtre symbolique du père parce qu'il désire sa mère. Marx dirait que ce jeune membre du prolétariat acquiert la maîtrise des modes de production au cours de la lutte des classes qui l'oppose aux propriétaires terriens (bourgeoisie latifundiaire). Lévi-Strauss trouverait qu'en faisant cuire le cochon, le jeune indien primitif a réalisé le passage de l'état de nature à celui de culture ; et il montrerait que ses modes de réflexion ne sont guère différents de ceux d'Einstein»12.

Comme je vais le montrer dans un instant, il y a, certes, une part de vérité dans cette caricature de l'œuvre de Lévi-Strauss. Mais avant de présenter ma défense et illustration de l'analyse structurale, il serait utile de passer rapidement en revue les différentes rubriques de mon exposé d'aujourd'hui :

Dans mon introduction aux idées de Lévi-Strauss, je tenterai d'expliquer pourquoi cet auteur conclut à une similarité entre les modes de pensée «primitifs» et ceux de la science occidentale moderne, que nous avons plutôt tendance à placer en opposition radicale.

Ce qui me conduira à parler des perspectives épistémologiques et éthiques de Lévi-Strauss : Elles sont en fait complémentaires. Cet auteur soutient qu'il existe une unité fondamentale de l'homme, qu'on peut

LE STRUCTURALISME FRANCAIS ET LA PHILOSOPHIE ORIENTALE: PERSPECTIVE RECIPROQUE ET AFFINITES INATTENDUES

— Communication présentée au **Symposium interdisciplinaire sur les approches contemporaines de l'analyse des textes.**

Université Américaine de Beyrouth.
20 - 22 Janvier 1982.

James M. MALARKEY
Civilization Sequence Program
Université Américaine de Beyrouth

PREFACE

Hier, notre premier conférencier avait abordé son exposé par le thème des commencements1, et notre dernier orateur avait conclu le sien par le thème de la victime émissaire2. Après cette mise à mort, je ne sais pas combien parmi vous se sentent comme moi «passés à trépas» en quelque sorte. Il reste que nous sommes ici aujourd'hui pour commencer de nouveau, et j'ai choisi d'introduire mon exposé par quelques réminiscences à propos de mes premières orientations vers le structuralisme. L'une des leçons données au cours des exposés d'hier 3,4, semblerait cautionner cette manière de débuter, non comme moyen de se faire plaisir, plutôt comme règle de méthode.

Hier soir, en cherchant le sommeil, je tournais et retournais dans mon esprit une question que certains d'entre vous se sont sans doute posée: comment ai-je pu me trouver mêlé à ce symposium? pourquoi diable avais-je accepté de parler de ce casse-tête appelé «structuralisme»? Comme il arrive souvent dans cet état proche du sommeil, ma réflexion fit bientôt place à des images, et je me suis revu petit garçon, jouant au base-ball sur le terrain en face de notre maison du Sud de l'Ohio, aux Etats-Unis.

Mon père, en m'élevant, voulait faire de moi un joueur professionnel de base-ball. C'est ainsi qu'il m'apprit les règles du jeu dès que je sus marcher. Et je m'y exerçai sans relâche pendant plusieurs années.

Mais ce dont je me souviens le mieux de cette époque décisive de ma vie, c'est que l'aire de jeu consistait en un losange (le losange de base-ball) marqué d'un cercle en son centre (la place du lanceur). Très vite je me rendis compte que ce jeu pouvait se dérouler virtuellement sur n'importe quel terrain, quels que soient la surface et le type de sol (le salon de la maison faisant aussi bien l'affaire, au grand désespoir de ma mère) aussi longtemps que le motif géométrique du losange était respecté.

J'appris aussi que n'importe qui pouvait prendre part au jeu et tenir n'importe quel rôle au cours de la partie, dès lors que les rôles principaux étaient pourvus. Le maintien de la structure du jeu était plus important que l'identité des joueurs.

Le reste du temps, avec des amis, je me familiarisai avec les noms et les caractéristiques des grands joueurs de l'époque, les regardai jouer à la télévision, imitai leur style de lancer et de maniement de la batte. La seule chose qui me désolait dans ce sport c'est, autant que je me souvienne, le fait qu'il y avait (contrairement à «L'école des fans») obligatoirement des gagnants et des perdants.