Centre Universitaire de Tamanghasset

ISHKELET

REVUE des études linguistiques& litéraires

Volume 08 No 1 Année: fevrier 2019 n/s: 16

Dans ce numéro

-The Major Barriers That Impede the Teaching and Learning of Literature: The Case of the Second Year English LMD Students at the University of Mascara
Kouider MERBAH,
Dr. Mohamed Amine DRISS

-Consensus entre énonciation et représentation dans le métadiscours de Mohammed Dib.
Dr. Belmokhtar Hichem

-Usage de l'Internet et apprentissage de la grammaire: Cas des élèves de 3ème année secondaire.
Mr.Ghimouze Manel

ISSN : 2335-1586

مجلة إشكالات في اللغة والأدب
مجلد 08 عدد 1 ربت: 16 فبراير 2019
ISSN : 2335-1586

مجلة دولية مُحكّمة سداسية- تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر) تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية والنقدية باللغات العربية والأجنبية

من مواضيع العدد

- إثنوغرافيا الواقع في أدب الرّحلة الجزائري "صورة الواقع وجماليّة المتخيّل" د. صالح قسيس
- الحوار الحضاري بين جدليتي المقاومة و الاستلاب مفترق العصور لعبير شهرزاد أنموذجا
د. ليلى تحري
- المرأة في شعر محمود مفلح
د. خضر محمد أبو جحجوح
- النقد السياقي: أسئلته المنهجية وأسسه الفلسفية
د. محمد عروس
- سمات النّص الشفاهي في المولديات النّبوية الجزائرية القديمة
ب. جميلة معتوق
- وصف الألسنة وبنية العلامة عند هيلمسلاف شكل التعبير وشكل المضمون د. جمال بلعربي
- من المنجز السردي إلى المشهد المرئي رؤية في المفهوم و التحوّل
د. جلال خشاب

R

مجلة دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

مجلد 08 عدد 1

رقم العدد التسلسلي16

جمادى الثانية / 1440هـ – فبراير 2019

معامل التأثير العربي لسنة 2018 قدره (1.4)

المـــــراسلات

توجه جميع المراسلات باسم رئاسة التحرير إلى :

ص.ب 10034 سرسوف – تمنراست . الجزائر

الهـاتف :0666215077 (213)

E-mail:(ichkalatmag@yahoo.fr)

رابط المجلة على البوابة الجزائرية للمجلات العلمية:

http/www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/238

رقم الإيداع القانوني: 169-2012

Issn :2335-1586

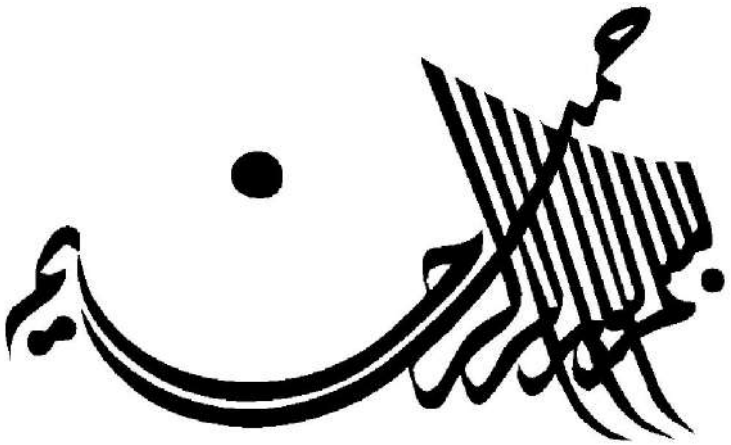
e.issn :2600-6634

منشورات المركز الجامعي لتامنغست

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

R

مجلة دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية



مجلة إشكالات في اللغة والأدب

R

مجلة دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

(قواعد النشر في المجلة)

ترحب المجلة بمشاركة الباحثين من كل الجامعات ومراكز البحث الجزائرية والعربية والأجنبية، وتقبل الدراسات والبحوث المتخصصة في القضايا الأدبية والإنسانية والاجتماعية والعلمية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية وفق القواعد الآتية:

- أن يتسم البحث بالأصالة النّظرية والإسهام العلمي.
- أن يكتب على نموذج ورقة مجلة إشكالات (يحمل من موقع المجلة على البوابة) ببرنامج (word) على ورقة بمقاس(16سم×24سم) بخط (Traditional Arabic) حجم (14) للمتن و(12) للحواشي، بما لا يتجاوز (25) صفحة ولا يقلّ عن (12) صفحة
- تخصص الصفحة الأولى لعنوان البحث، واسم الباحث ودرجته العلمية ، وبريده الإلكتروني، ورقم هاتفه، وملخص باللغة العربية في حدود ثمانية (8) أسطر ومثله باللغة الإنجليزية، على أن تكون الترجمة صحيحة. (ضرورة تجنب ترجمة قوقل الحرفية)، إضافة إلى كلمات مفتاحية أسفل الملخص.
- أن يبدأ البحث بتمهيد أو مقدمة أو مدخل، وينتهي بخاتمة أو نتائج. كما يطلب تقسيم البحث إلى عناوين فرعية.
- توضع الرسوم والبيانات في شكل صورة ليتسنى تعديلها في صفحة المجلة.
- تخضع البحوث المقدمة للتحكيم العلمي قبل نشرها .
- ضرورة التزام الباحث بالأمانة العلمية، ويتعهد بعدم نشر البحث من قبل في أية مطبوعة أو مجلة. (يحرر الباحث تعهدا بملكية المقال، وبعدم نشره، في وثيقة ترسل إليه عقب قبول توجيه البحث إلى التحكيم).
- إلزامية حسن التّوثيق بذكر المصادر والمراجع من خلال التهميش الأكاديمي في الصفحة الأخيرة من المقال، على أن يكون التهميش آليا ومن دون إدراج الأقواس في أرقامه.
- يرسل البحث حصرا عن طريق البوابة الجزائرية للمجلات العلمية ASJP على الرابط:

.http/www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/238

يتحمل صاحب المقال مسؤولية محتوى مادته العلمية

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

R

مجلة دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

(المديـر الشرفي)

د. عبد الغني شوشة (مدير المرك الجامعي لتامنغست)

(مدير المجلة) (رئيس التحرير)

د. محمد بكادي أ.د. رمضان حينوني

(فريق التحرير)

أ.د العيد جـــــــــــــلولي (جامعة ورقلة) أ. د. حبيب مونسي (جامعة سيدي. بلـــعباس

أ.د. محمد أمين خلادي(جـــــامعة أدرار) د. علي خلف العبيدي (جـــامعة ديالى– العراق)

.د ناصر برباوي (جامـــــــــــعة بشار) د. أحمد محمد بشارات (الإمـــــــــــارات)

أ. د. عمر ديدوح (جـــــــــامعة تلمسان) أ.د. مصطفى أحمد قنبر (جـــــــــامعة قطر)

د. أحمد بناني (الم .الـــــج. لتامنغست) د.محمد بلوافي(المركز الجامعي لتـــــامنغست)

د. أحمد حفيدي الم .الج. لـتامنغست) د. إدريس الرضـــــــــــــــواني (المغرب)

Dr.BESNACI MOHAMED. Univ. Lumière Lyon ll France

(فريق التحكيم) داخل الوطن

أ.د. سعاد بسناسي (جـــــــــــامعة وهران) أ.د. يـوسف وسطاني(جـــــــامعة سطيف2)

د. زهور شتوح (جـــــــــــــامعة باتنة1) أ.د. محمد الأمين خلادي (جـــــامعة أدرار)

أ.د. رزيقة طاوطاو (جـــــــــامعة أم البواقي) أ.د. يمينة بشي (جـــــــــامعة الجزائر2)

أ.د. بلقاسم دكدوك (جـــــــامعة أم البواقي) أ.د. لقمان شاكر (جـــــــامعة أم البواقي)

أ.د. مليكة بن بوزة (جـــــــــامعة الجزائر2) د. صالح الدين ملفوف (ج. خـــميس مليانة)

د. عادل بوديار (جـــــــــــامعة تبسة) أ.د. بركة بوشيبة (جـــــــــامعة بشار)

د. إدريس بن خويا (جامعـــــــــــة أدرار) د. حبيب بوزوادة (جـــــــــامعة معسكر)

د. عمر بوقمرة (جـــــــــــامعة الشلف) أ.د. عبد القادر شارف (جـــــامعة الشلف)

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

R

مجلة دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

د. محمد الصالح بوضياف (الم. الج. النعامة)
د. حميد قبايلي (جامعة منتوري قسنطينة)
أ.د. عبد المجيد حنون (جامعة عنابة)
د. عامر رضا (المركز الجامعي بميلة)
د. فاتح زيوان (جامعة العربي التبسيt تبسَّة)
د. د. فريال فيلالي (جامعة الجزائر 2)
د. السعيد ضيف الله (جامعة الجزائر2)
د. حمو عبد الكريم (مركز crasc)
د. مبارك بلالي (جامعة أدرار)
د. محمود رزايقية (المركز الج. لتيسمسيلت)
د.عزوز ميلود (جامعة تيارت)
د.بوبكر معازيز (جامعة تيارت)
د. يحيى حاج امحمد (جامعة غرداية)
د.محمد عروس (جامعة الجزائر2)
بن جلول مختار (جامعة ابن خلدون – تيارت)
د موسى كراد (المركز الجامعي بميلة)
د. آمنة بن منصور (م. الجامعي بعين تموشنت)
د. جلال خشاب (جامعة سوق أهراس)
د. محمد بن منوفي (جامعة الجزائر2)
أحمد كامش (جامعة خنشلة)
د. صورية جغبوب (جامعة خنشلة)
مقدم صديق (جامعة أدرار)
د. يحيى بن يحيى (جامعة غرداية)
د. عزوز قروع (جامعة سكيكدة)
د. سعيد خليفي (المركز الجامعي بغيليزان)
د سامية عليوي (جامعة عنابة)
د. فاتح حنبلي (جامعة أم البواقي)
د. مومن مزوري (جامعة بشار)
د. محمود فتوح (جامعة الشلف)
د. حفيظة تزروتي (جامعة الجزائر 2)
د. نسيمة كريبع (المركز الجامعي بميلة)
د. محمد بكادي (المركز الجامعي لتامنغست)
د. شيادي نصيرة (جامعة تلمسان)
د حليمة عواج (جامعة باتنة1)
د.ثابت طارق (جامعة باتنة1)
د دريس محمد أمين (جامعة معسكر)
د.خير الدين بن خرور (جامعة البليدة2)
أ.د. العيد جلولي (جامعة ورقلة)
د. عيسى بريهمات (جامعة الأغواط)
د. براهيم براهمي (جامعة قالمة)
د. وحيد بن بوعزيز (جامعة الجزائر 2)
د. عائشة عبيزة (جامعة أغواط)
د لخضر لغزال (جامعة أدرار)
د. محمد كنتاوي (جامعة أدرار)
د. محمد بن عبو (جامعة أدرار)
د. بوبكر بوشيبة (جامعة الجلفة)

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

R

مجلة دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

د. أسماء بوبكري (جـــــــــــامعة أدرار) د. سفيان شايدة (جـــــــــامعة الجزائر 1)

د جمال بلعربي(مركز البحث العلمي والتقني في تطوير اللغة العربية– الجزائر)

خارج الوطن

د.علي خلف العبيدي (جامـــعة ديالى. العراق) د. أمجد طلافحة جـــــامعة اليرموك – الأردن)

د. صائد شديد (جـــــــــــامعة قطر) د.عبد الرحمن القضاة (المملكة العربية السعودية)

د.هناء محمود الجنابي (الجامعة العراقية– بغداد) د. محمد خضر أبو جحجوح (جـــــامعة غزة)

د.محمد محمود محـــــــــــاسنة (الأردن) د يحيى نشاط (المملـــــــــــكة المغربية)

د. مصطفى أحـــمد قنبر(كلية المجتمع– قطر) د.أحمد فرحات (جمهورية مصـــــــــر العربية)

د. أحمد محمد بشارات (كليات التقنية العليا الإمارات)

د.أحمد علي علي لقم (جامعة سطام بن عبد العزيز– السعودية)

د. الصقر غصاب (سلطنة عمان)

تدقيق لغوي للملخصات باللغة الإنجليزية :

Faiza DEKHIR (Centre Universitaire de Tamanghasset
Mohamed amine Driss (université de Mascara)

تدقيق لغوي للبحوث باللغة العربية.

د. جيلالي كاملين (جامعة بشار)

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

R

مجلة دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

فهرس الموضوعات

الموضوع	الكاتب	ص
أثر توظيف النماذج البشرية في حركة التواصل بين الأدب العربي، ومختلف الآداب العالمية	د. محمد بكادي	10
إثنوغرافيا الواقع في أدب الرّحلة الجزائري "صورة الواقع وجماليّة المتخيّل"	د. صالح قسيس	25
الاستلزام الحواري في الخطاب القرآني – مقاربة تداولية في آيات من سورة البقرة –	أ. عيسى تومي	43
البناء السَّردي في قصيدة النَّثر الجزائريَّة نص "وجبة حب باردة" لأحلام مستغانمي أنموذجا.	ب.طيبي بوعزة د.دكبريت علي	63
التعالق بين المفردة القرآنية والمفاهيم الجيولوجية الحديثة الصدع والوتد نموذجا	أ.فتيحة مولاي أ.د.محمد العيد رتيمة	82
الثقافة البصرية وتجليات اشتغال العتبات الشعرية قراءة في عتبات غلاف المجموعة الشعرية "...مثلا فتقوه" للشاعر الجزائري رشدي رضوان	أ/ زليخة بوجفجوف	109
الحوار الحضاري بين جدليتي المقاومة و الاستلاب مفترق العصور لعبير شهرزاد أنموذجا	د. ليلى تحري	122
الخصائص الفنية للكتابة السردية النسوية في رواية "وطن بطعم البرتقال" لـ: نجاة إدهان	ب.نورة تواتي د. عبد الناصر مباركية	131
الشعر الجزائري الحديث ورسالة الإصلاح	د. إبراهيم لقان	150
القصديّة وأثرها في توجيه الخطاب الشّعري	وسام مرزوقي قوتال فضيلة	169
المرأة في شعر محمود مفلح	د.خضر محمد أبو جحجوح	190

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

R

مجلة دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

النقد السياقي: أسئلته المنهجية وأسسه الفلسفية	د. محمد عروس	216
جمالية النص الموازي في التائية الكبرى لابن الفارض	د. طارق زيناي	232
سمات النّص الشفاهي في المولديات النّبوية الجزائرية القديمة	ب. جميلة معتوق	250
لغة الهامش في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية	ب.كاهنة عصماني أ/د.نصيرة عشي	273
مؤشرات النصية في التراث النقدي العربي	ب.عبد الكامل سعيداني	289
وصف الألسنة وبنية العلامة عند هيلمسلاف شكل التعبير وشكل المضمون	د. جمال بلعربي	309
المعجم الشعري واللغوي في الشعر الشعبي	د. مومن مزوري	322
من المنجز السردي إلى المشهد المرئي رؤية في المفهوم و التحوّل	د. جلال خشاب	339

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

R

مجلة دولية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

سعدنا بنجاحات المجلة في الوصول إلى الباحثين على نحو واسع، كما سعدنا باختيارها ضمن المجلات العلمية الجزائرية في صنف (ج) (catégorie c) الذي يجعلها معتمَدة في نشر البحوث الموجهة للترقيات العلمية المختلفة. كما سعدنا بحصول المجلة على معامل تأثير عربي مقداره (1.4) للعام 2018، هذه النجاحات ليست منتهى أملنا، ولا حدا لجهودنا نحو مزيد من الارتقاء والتميز.

على أننا نلفت انتباه الباحثين الجامعيين أننا - وبحكم كثرة ما يرد إلينا من أبحاث، وبحكم كونها نصف سنوية - نحاول أن ننشر المقبول منها وفق آلية زمنية مضبوطة حرصا على تحقيق نوع من العدالة وتساوي الفرص. وأغتنم هذه الأسطر لدعوة الباحثين إلى ضبط أبحاثهم وفق توجيهات النشر المثبتة في نموذج ورقة المجلة، وإرسال المتعلق منها بالمناقشة أو التأهيل الجامعي في وقت مبكر تجنبا للحرج.

نكرر الشكر والثناء لمن وضع ثقته في مجلة (إشكالات)، ولمن يتطوع لخدمتها من المحكمين الأجلاء الذين يقتطعون من أوقاتهم الثمينة للنظر في البحوث الموجهة للنشر.

والله نسأل السداد والتوفيق.

رئيس التحرير
أ.د. رمضان حينوني

أثـر توظيـف النمـاذج البشرية في حـركـة التـواصل بين الأدب العربي، ومختلف الآداب العالمية

The Effect of the use of the human samples in the action of communication between the Arab literature and the different international ones.

د/ محمد بكادي

المركز الجامعي بتامنغست، قسم اللغة العربية وآدابها معهد الآداب واللغات

مخبر الموروث العلمي والثقافي لمنطقة تمنراست

mohamedbakadi@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/09/08	تاريخ القبول: 2018/11/01	تاريخ النشر: 2019/02/10

مُلخّص البحث

إن ما يمكننا الوقوف عليه ونحن نطلع على مختلف الإبداعات ألأدبية التي تدخل تحت ما يسمى بالأدب العالمي، هو أن معظمها كان ثمرة تلاقح بين مختلف الآداب القومية، ونتيجة للاتصالات الأدبية فيما بينها عن طريق عملية التأثير والتأثر .

ولعل من أكثر نوافذ الاتصالات الأدبية بين مختلف الآداب القومية والعالمية هو ما يعرف بتوظيف النماذج البشرية، والذي أعده من أخصب المجالات التي لعبت دورا مهما في تواصل الآداب القومية فيما بينها، وجعل الأدب حالة إنسانية مشتركة بين الأمم لا تعرف الحدود .

والأدب العربي هو أحد تلك الآداب القومية، التي كان لحركة توظيف النماذج البشرية في العديد من أعمالها الأدبية الإبداعية دورا كبير في اتصالها وتواصلها بمختلف الآداب العالمية، نظرا لحركة التأثير والتأثر المتبادلة بينه وبينها في هذا المجال. وهو ما سأحاول إبرازه والوقوف عليه وتبيين دوره الكبير والمتميز في هذا البحث.

الكلمات المفتاحية : الأدب العربي؛ النماذج البشرية ؛التواصل؛ التوظيف ؛الآداب العالمية؛الأدب المقارن .

Abstract.

What we can stand on when learning about the different literature foundations which is labeled as international literature is that most of it was

a result of marriage between the different nations literatures and aresult of the link between one another through effected and effecting process.

We think that one of the most communicational windows between the different nations literatures as well as global literatures, in my opinion, is what is known as the use of the human samples, the thing that I consider as one of the most fertile fields which played a great and important role in linking the nations literatures and making literature a shared human fact between nations without any borders.

The Arab literature is one of those nations literature for which human sample movement act, in many creative literary works,has a great role in linking it with different global literatures thanks to effectedand effectingprocessthat is exchanged between one another in this field .This latter issue is what I will try to highlight and sow its great role in this research.

Key words:The Arab literature; the human samples; thecommunication;usage ;the global literatures; Comparative literature

تمهيـــد:

إننا عندما نطلع على كم الإبداعات الأدبية في معظم الآداب القومية نجد بأن معظمها قد كان نتاج تبادلات أدبية إبداعية، أدت إليها عملية التأثير والتأثر المتبادل بين هذه الآداب. ولو تعقبنا معظم هذا التأثير والتأثر في العمليات الإبداعية في آداب العالم، نجد أن أغلب ما أدى إليه هو توظيف العديد من المبدعين في شتى أصقاع العالم، ومن مختلف القوميات في أعمالهم الإبداعية لما يصطلح عليه في مفهوم الأدب المقارن بـــ :النماذج البشرية، هذا التوظيف الذي يعد من أخصب العمليات الإبداعية التي أدت وما زالت تؤدي دورا مهما في عملية التبادلات الأدبية، بين مختلف الآداب القومية والعالمية.*

ومن جملة الآداب القومية، التي كان لحركة توظيف هذه النماذج البشرية دور كبير في عملية اتصالها أو تواصلها مع مختلف الآداب العالمية، هو الأدب العربي، وذلك بسبب حركة التأثير والتأثر المتبادلة بينه وبينها في هذا المجال.

ونظرا لأهمية هذا الأمر، فقد رأيت أن أسلط الضوء على هذه المسألة بغرض معالجة إشكالية مهمة تتعلق بمسالة التوظيف لمختلف النماذج البشرية في الأعمال الأدبية، ودورها في

حركة تواصل الأدب العربي مع مختلف الآداب العالمية، وذلك من خلال محاولة الإجابة عن سؤالين مهمين، وهما: ما أُثر توظيف النماذج البشرية في الأدب العربي؟ وما هو الدور الذي لعبه هذا التوظيف في حركة التواصل بين كل من الأدب العربي ومختلف الآداب العالمية ؟.

و محاولة مني الإجابة عن هذين السؤالين، فقـد اعتمـدت المحاور الآتية :

أولا : مفهوم النماذج البشرية

ثانيا : أنواع النماذج البشرية

ثالثا : تمظهر توظيف النماذج البشرية في الآداب القومية والعالمية

رابعا : توظيفها في الأدب العربي، ودورها في التواصل العربي العالمي

أولا – مفهوم النماذج البشرية:

إن مصطلح النماذج البشرية هو مصطلح يطلق على أحد المجالات التي يدرسها علم الأدب المقارن، وهو أحد أهم الحقول في ميدان التأثير والتأثر. ويقصد به في علم الأدب المقارن؛ تلك النماذج التي تعطي صورة متكاملة لأبعاد شخصيات أدبية، فهي تمثل مجموعة من الفضائل أو مجموعة من النقائص أو الرذائل، ويتخذها الكتاب طرقا فنية يعبرون بها عن آرائهم وعن مجتمعاتهم تعبيرا فنيا ويجعلون منها منافذ يطلون منها على عصرهم بمشاعرهم وشخصياتهم[1]، وهي تنتقل من أدب قومي لآخر، وقد تحتفظ هذه النماذج في انتقالها من أدب لأخر ببعض الخصائص التي كانت تختص بها في الأدب الذي نشأت فيه قبل انتقالها، وتكتسب خصائص أخرى تبتعد بها قليلا أو كثيرا عن منبتها الأول[2].

ثانيا :أنواع النماذج البشرية:

النماذج البشرية في الأدب المقارن أنواع، وأهمها أربعة نماذج هي الأكثر تناولا في الدراسات الأدبية المقارنة، وهي :

1- النماذج البشرية الأسطورية

النماذج البشرية الأسطورية هي تلك الشخصيات غير الواقعية (الأسطورية) التي يتم استدعائها من طرف المبدع أو المؤلف لأي جنس أدبي من مختلف الأساطير القديمة، ويجعل منها شخصية يلبسها بعض أفكاره، ويسخرها لبناء عمله الإبداعي من خلال توظيفها توظيفا واقعيا أو

رمزيا. وأمثلتها في الأعمال الأدبية العالمية كثيرة جدا؛ وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر منها بعض الشخصيات الإغريقية الأسطورية مثل شخصية:(**بيغماليون**) و(**بروميثيوس**) و(**أوديب**)، وهذه الشخصية الأخيرة، أي شخصية :(أوديب) هي الشخصية الأسطورية الأكثر شهرة في الميثولوجيا الإغريقية، وفي الوقت نفسه الأكثر توظيفا وتناولا في مختلف الآداب العالمية، فلقد تناولها، قديما، أهم الكتاب المأساويين الإغريق كـ : **ايسخيلوس وسوفوكليس، يوريبيديس،** وحتى الرومان مثل (**سينيكا الصغير**)[3] . كما توجد العديد من الشخصيات الأسطورية الأخرى التي وظفت في الآداب القومية والعالمية التي أنتجتها مختلف الحضارات والثقافات الإنسانية الأخرى، كالشخصية الأسطورية السومرية (**جلجامش**)، والشخصية الأسطورية البابلية (**عشتار**)، والشخصية المشهورة في حكايات ألف ليلة وليلة المسماة :(**شهرزاد**)، وكذلك الشخصية الأسطورية الألمانية: (**فاوست**)، وغيرها من الشخصيات الأسطورية الأخرى الموظفة في الأعمال الإبداعية الأدبية .

2 – النماذج البشرية الدينية :

النماذج البشرية الدينية هي في حقيقة أمرها شخصيات لا تختلف كثيرا عن النماذج الأسطورية إلا من حيث كون الأولى كلها شخصيات خيالية أسطورية لا وجود لها في الواقع، في حين أن الشخصيات الدينية تكون غالبا شخصيات واقعية، وهي عموما شخصيات مأخوذة أو مستوحاة من الكتب المقدسة. ومن الشخصيات الدينية المشهورة في الأدب العالمي والتي وظفت في العديد من الأعمال الأدبية نجد على سبيل المثال شخصية النبي :(**يوسف عليه السلام**) .

3– النماذج البشرية التاريخية :

النماذج البشرية التاريخية هي تلك النماذج الإنسانية الواقعية التي تستحضر من قلب التاريخ نظرا لشهرتها في مجال معين، وتوظف في العمل الأدبي وتنسج حولها الأعمال تماما مثلها مثل النماذج البشرية الأخرى. ويمكن القول أن أهم النماذج البشرية التاريخية التي صالت وجالت في الأعمال العالمية هي شخصية الملكة الفـرعونية :(**كليوباترا**) . وهي أنموذج تاريخي تناوله العديد من المبدعين في العالم بالإضافة لنماذج تاريخية أخرى تم تنقلها بين مختلف الآداب القومية .

4– النماذج البشرية السلوكية :

النماذج السلوكية هي نماذج بشرية تعطي انطباعا سلوكيا معينا، قد يكون حميدا أو قد يكون ذميما، وقد أطلق عليها الدكتور غنيمي هلال مصطلح : النماذج البشرية العامة[4]، وهي نماذج توظف في الأعمال الأدبية للتعبير بها عن سلوك قد يكون اجتماعي أو أخلاقي أو غير ذلك من السلوكيات الإنسانية المعروفة، وهي نماذج يهتم بها علم ألأدب المقارن ويدرسها ويدرس انتقالها من أدب لأخر . ومن ضمن النماذج السلوكية التي شاعت في الأدب وتم تواترها وتداولها في مختلف الآداب هي : نموذج :(**البخيل**)، وكذلك نموذج : (**البغي الفاضلة**)، التي حيكت حوله العديد من الأعمال الإبداعية الأدبية.

تمظهر توظيف النماذج البشرية في الآداب القومية والعالمية

لقد كانت النماذج البشرية من أهم الإشارات والدلائل والقرائن على إنسانية التجربة الأدبية، فهي قد أثبتت بشكل كبير جدا بأن المبادلات الأدبية بين مختلف الآداب القومية، هي أمر واقع وضروري لحركة الأدب القومي الذي يعد حلقة أو وحدة من وحدات الأدب العالمي. والمتتبع لمختلف الآداب القومية والعالمية سيقف على تمظهر هذه التبادلات التي أمنها استغلال وتوظيف النماذج الإنسانية المختلفة، التي كانت في الأصل نتاجا لم يتفرد بها أدب قومي عن آخر، وإنما كانت تولد في أدب وحضارة معينين ثم ترفض أن تبقى تراوح مكانها فتنتقل من أدب قومي لآخر لتلبس في كل انتقال لها لباس الأدب الذي تحط في رحابه .

والحقيقة أن تمظهر هذا الانتقال واضح وجلي في الآداب العالمية . بحيث لو أخذنا، مثلا، الشخصيات الأسطورية، ووقفنا على تنقلاتها وتوظيفها على مستوى الآداب العالمية لوجدنا أنها قد كانت تنتقل من أدب لآخر دون قيد أو حاجز، ومن ذلك مثلا الشخصية الأسطورية (**أوديب**) أو(**أوديبيوس**)، وهي الشخصية الإغريقية التي قد تم تناولها من طرف العديد من المبدعين الأدباء من مختلف القوميات، وفي مختلف الأزمنة، بدأ بالمسرحيين التراجيدين الإغريق الذين كان من أهم من تناولها منهم هو المبدع المسرحي التراجيدي **سوفوكليس** في مسرحيته : (**أوديب ملكا**)، وكذلك شخصية (**بيغماليون**)، وهي الأخرى شخصية إغريقية أسطورية وقد كان أول من وظفها في عمله هو الشاعر الروماني **أوفيـــد** في قصصه بعنوان : (**المسـخ**) ثم توالى توظيف هذه الشخصية الأسطورية عند مختلف الكتاب والشعراء، مثل الشاعر الإنجليزي

جون ماريستون في قصيدة عنوانها : (**نفخ الروح في صورة بيغماليون**)، كما تم توظيفها في العصر الحديث من طرف المسرحي الإرلندي **برنارد شو** في مسرحيته المسماة : (**بيغماليون**) التي ألفها سنة 1912 .[5]

وهناك الكثير من الشخصيات الأسطورية الأخرى التي تم توظيفها في مختلف إبداعات ونصوص الآداب القومية أو الأدب العالمي سواء، النثرية منها أو الشعرية كـ : (**سبارتاكيس**) أو:(**جلجامش**) أو (**عشتار**) أو (**شهرزاد**) أو (**فاوست**) أو (**بروميثيوس**)؛ الشخصية " التي أثرت في الأدب الانجليزي والألماني والفرنسي والعربي " على حد سواء،[6] أو غيرهم من الشخصيات الأسطورية الأخرى.

أما الشخصيات الدينية فقد تجلت حركتها وانتقالها في العديد من الأعمال الأدبية الشرقية والغربية؛ فالشخصيتان الدينيتان ؛(**النبي يوسف عليه السلام**) و؛(**زليخـا**) ـ مثلا ـ، قد تم توظيفها في أعمال العديد من المبدعين من مختلف القوميات وفي مختلف الآداب؛ فمن الشعراء والكتاب الفرس، فقط، الذين وظفوا هاتين الشخصيتين نجد كل من **أبو المؤيد البلخي** الذي وظفهما في قصته:(**يوسـف وزليخـا**)، وكذلك الشاعر الفارسي؛ **أبو القاسم الفردوسي** في أوائل القرن الخامس الهجري، في منظومته :(**يوسف وزليخا**)، والشاعر الفارسي **عبد الرحمن الجامي** في القرن التاسع الهجري في مثنويته :(**يوسف وزليخا**)؛ التي كتبها ضمن منظومته المسماة : (**العروش السبعة**) والتي تضم سبع مثنويات هي: (**سلسلة الذهب، سلامان أبسال، تحفة الأحرار، سبحة الأبرار، يوسف وزليخا، ليلى والمجنون، خرد نامه إسكندري**) .

أما من الشعراء الأتراك الذين تناولوا هاتين الشخصيتين، فنجد الشاعر التركي **حمد الله جلبي** المعروف بـ :**حمدي**، وهو من معاصري الشاعر الفارسي **عبد الرحمن الجامي** في منظومته المسماة أيضا:(**يوسف وزليخا**)، وكذلك الشاعر **أحمد بن سليمان بن كمال باشا** في مثنوية مؤلفة من سبعة آلاف وسبعمائة وسبع وسبعين بيتا[7] .

ومن الشخصيات الدينية، أيضا، التي وظفت في الأدب هي شخصية :(**الشيطان**) وهي شخصية تم توظيفها على يد الرومانسيين خاصة، ومن أهم الشعراء الذين وظفوا هذه الشخصية الشاعر الإنجليزي **جون ميلتون** في عمله :(**الفردوس المفقود**)، وكذلك الأديب

الروسي **ميخائييل ليرمنتوف** في قصيدته التي ألفها سنة 1829 بعنوان: (**الشيطان**)، وكذلك الأديب والفيلسوف الوجودي الفرنسي **جان بول سارتر** في مسرحيته :(**الشيطان والله الصالح**) سنة 1951، كما كانت هذه الشخصية محل توظيف في الكثير من الأعمال الأدبية لبعض الكتاب الأوروبيين مثل **بيرون**، و**فكتور هيجو** وغيرهم .

ونجد أن الشخصيات التاريخية التي انتقلت بين الآداب العالمية أيضا كثيرة ومن أهمها كما سبق وأشرنا إلى ذلك شخصية: (**كليوباترا**)، ومن أهم الكتاب الذين وظفوها في أعمالهم الأدبية نجد الكاتب الفرنسي **إيشيان جوديل** في مسرحيته المأساوية :(**كليوباترا الأسيرة**)، وقد كان ذلك في سنة 1552 كما تناولها الكاتب الإنجليزي **صمويل داني‌يل** في عمله المؤلف سنة 1594، وهو مسرحية أسماها: (**مأساة كليوباترا**)، وتم تناول هذه الشخصية، كذلك، في مسرحية :(**انطونيو** و**كليوباترا**) التي كتبها الكاتب الإنجليزي **وليام شكسبير** سنة 1906، وكذلك في المأساة التي كتبها مواطنه **جون دريدن** بعنوان:(**كل شيء في سبيل الحب**)،[8] وتم توظيفها، كذلك، في مسرحية :(**موت كليوباترا**) التي كتبها الكاتب الفرنسي **جون دي لاشابيل**، وكان ذلك خلال سنة 1680، وفي مسرحية بعنوان :(**كليوباترا**) كتبتها مواطنته **دلفين دي جراردان** حوالي سنة 1848، وكذاك في مسرحية :(**قيصر وكليوباترا**) التي كتبها المسرحي الايرلندي **جورج برنارد شو** في عام 1912، وغيرهم الكثير ممن وظفوا هذه الشخصية في أعمالهم الإبداعية .

ومن النماذج البشرية التاريخية ذات المصدر العربي، التي وظفت في العديد من الآداب القومية الأخرى نجد شخصية : (**مجنون ليلى**)، وهي، أيضا، شخصية تم تناولها في العديد من الآداب وخصوصا الأدب الفارسي والأدب التركي والأدب الأردي . ومن الكتاب الذين تناولوا شخصية المجنون ووظفوها في إنتاجهم الأدبي هو الكاتب الفارسي **نظامي كنجوي** وذلك سنة 530 هجرية في منظومته المعروفة بـ:(**مجنون ليلى**)، وقد بلغ عدد أبياتها أربعة ألاف وسبعمائة بيت،[9] ووظفها أيضا مواطنه الشاعر الفارسي المعروف **عبد الرحمن الجامي** في عمله المسمى بالاسم نفسه: (**مجنون ليلى**) .

أما من الشعراء الأتراك، فقد وظفت شخصية : (المجنون) في عمل الشاعر التركي **حمد الله جلبي**، وكذلك الشاعر التركي الملقب بأمير الشعر التركي؛ وهو : الشاعر التركي **محمد بن سليمان** المكنى بـ **فضولي** أو **فضوا البغدادي**، في مثنويته التي سماها: (**ليلى والمجنون**)؛ والتي كانت جوابا ** لمنظومة الشاعر الفارسي **نظامي كنجوي**؛ وهي منظومة تحوي حوالي ثلاثة آلاف وأربعمائة بيت[10] وقد كانت من أجمل المثنويات، على الإطلاق، التي نظمت في الأدب التركي وقد وظف فيها الشخصية وعلاقة الحب التي بينها وبين المحبوبة **ليلى** توظيفا صوفيا، بحيث حاول أن يعرج من خلال الحب البشري الذي كان بين قيس وليلى إلى الحب الإلهي الصوفي .[11] كما تم تناول هذه الشخصية من عدد ليس بقليل من الكتاب الأتراك في أعمالهم الأدبية مثل : الشاعر التركي **علي شيـر نوائي**، الذي تناول هذه الشخصية في عمله الذي كتبه باللغة (**الجغتائية**)،*** والذي سبق به عمل الشاعر **فضولي** بحوالي سبعين عاما، أو كذلك الشاعر **شـاهدي**، الذي تناول أيضا الشخصية نفسها في عمله الذي ألفه وكان سابقا لعمل للشاعر فضولي بحوالي ثمانين عاما .[12]

أما النماذج البشرية السلوكية، فهي الأخرى كثيرة، ومنها شخصية (**البخيل**) وهي شخصية تدل على سلوك اجتماعي معين وهو: (**البخل**)، وهو سلوك يعتبر مذموما عند أكثر من وظفوه في أعمالهم، وقد تطرق العديد من الكتاب القوميين والعالميين لهذه الشخصية أي . شخصية (**البخيل**) مستهدفين ما ترمز إليه من قيمة اجتماعية أو أخلاقية وتوظيفها في أعمالهم الإبداعية، ومن بين الكتاب والشعراء والمسرحيين الذين تعاملوا مع هذه الشخصية وكتبوا عن سلوكياتها أعمالا إبداعية هو الشاعر الكوميدي الإغريقي : **ميناندروس** في مسرحيته :(**البخيل**) التي فقدت ـ للأسف ـ ولم تصل إلينا وكذلك الشاعر الروماني **بلـوتوس** في مسرحيته المسماة : (**أولولاريا**) والتي تعني:(**وعاء الذهب**)، وأيضا تناولها الكاتب الفرنسي **جون باتيست بوكلان** الملقب بـ (**موليير**) في مسرحيته العالمية :(**البخيل**) التي كتبها سنة 1668،[13] وكذلك الشاعر الايطالي **كارلو جولدوني** .

ومن النماذج السلوكية التي وظفت في الأدب العالمي، أيضا، نجد شخصية : (**البغي الفاضلة**)، وهو أنموذج سلوكي شاع في الشعر الرومانسي على وجه الخصوص، وقد تم توظيفه

من طرف الأديب الفرنسي **الكسندر ديما الابن** في روايته التي نالت شهرة عالمية بعنوان :(**غادة الكاميليا**) التي ألفها سنة 1852، وكذلك تم توظيفه وطرقه من طرف الفيلسوف والأديب الفرنسي **جان بول سارتر** في مسرحيته : (**البغي الفاضلة**)، التي ألفها سنة 1946، وتناوله كذلك الفرنسي **فكتور هوغو** في عمله المسرحي :(**ماريون دي لورم**)، ووظفها الشاعر الفرنسي **الفريد دي موسيه** في قصيدته :(**لـورا**) التي تتألف من سبعمائة وثلاثة وثمانين بيتا وقد نشرها سنة 1833، وفي كثير من الأعمال الأخرى لعديد من الشعراء والكتاب والمسرحيين [14]

توظيفها في الأدب العربي، ودورها في التواصل العربي العالمي

لم يكن الأدب العربي أقل حظا من غيره من الآداب الأخرى في توظيف النماذج البشرية في إبداعات كتابه وشعرائه، بل على العكس من ذلك فقد كانت الإبداعات التي وظفت فيها النماذج البشرية، تعد من عيون الأدب العربي ومنها ما هو من عيون الأدب العالمي أيضا .

والمتتبع لحركة توظيف النماذج البشرية في الأدب العربي، يجدها مجسدة في إبداعات كتابه وشعرائه بكل أنواعها، الأسطورية، والدينية، والتاريخية، والسلوكية؛ فمن الشخصيات التي تم استقبالها بشكل لافت في الإبداعات الأدبية العربية وتم توظيفها في العديد من الأعمال الأدبية العربية الناجحة والمتميزة هي : شخصية (**أوديب**)، وهي من النماذج البشرية الأسطورية التي تم توظيفها في مختلف الآداب العالمية، والمعروف أن أول من أدخل هذه الشخصية للأدب العربي هو الأديب المصري **توفيق الحكيم** من خلال مسرحيته التي كتبها سنة 1949، وعنونها بـ : (**الملك أوديب**)،[15] وتعد هذه المسرحية " الباكورة الأولى لتجلي أسطورة أوديب في المسرح العربي شكلا ومضمونا"،[16] وقد جاءت كتابة هذه المسرحية نتيجة لعمل دءوب من طرف المؤلف، ودراسة متأنية وتحليل عميق لمسرحية التراجيدي الإغريقي سوفوكليس، وكذا للعديد من الأعمال الأدبية التي عارضت مسرحيته أي: مسرحية سوفوكليس لمدة أربع سنوات كاملة،[17] وقد استعمل توفيق الحكيم هذه الشخصية في مسرحه استعمالا خاصا يختلف عن الاستعمال والتوظيف التي وظفت به من طرف سوفوكليس أو من المعارضين الآخرين من مختلف القوميات بحيث نجده قد أعطاها بعدا جديدا يتفق مع نظرته الخاصة للعديد من الأمور السياسية والفكرية والإيديولوجية[18] . ثم تتابع، بعد ذلك، المبدعون العرب في توظيف هذه الشخصية إذ بعد صدور

مسرحية توفيق الحكيم بشهور قليلة كتب الكاتب المسرحي اليمني الأصل المصري الجنسية **علي احمد باكتير** مسرحية بعنوان : (**مأساة أوديب**)، وهي مسرحية تأثر فيها كثيرا بمسرحية توفيق الحكيم، ولكن بالرغم من تأثره هذا إلا أن توظيفه لشخصية أوديب في هذه المسرحية جاء مختلفا بحيث جعل المسرحية كلها تأخذ منحا آخر، باعتبار أنه حاول توجيهها توجها إسلاميا، كما عالج من خلالها قضايا سياسية من أهمها: الوضع العربي المزري بعد النكبة[19].

وبعد هذين العملين بسنوات وبالضبط سنة 1968 كتب المؤلف والكاتب المسرحي **فوزي فهمي** مسرحية اسماها :(**عودة الغائب**) وهي مسرحية مستوحاة من مأساة أوديب حاول هذا الكاتب أن يلبسها الطابع العصري، ويستغل شخصية أوديب ليقف لنا من خلالها على مواقف أخلاقية وإنسانية تتمثل في الإيثار ونكران الذات وكيف يمكن للفرد أن يعمل لشعبه ولو على حساب نفسه. ثم في سنة 1970، كتب الكاتب المسرحي المصري **علي سالم**، الذي يكتب أعماله باللغة العربية وكذلك باللهجة المصرية مسرحية وظف فيها شخصية أوديب عنوانها: (**كوميديا أوديب : وأنت اللي قتلت الوحش**)، وهي مسرحية تمت كتابتها باللهجة المصرية، وقد عالج من خلال توظيفه لشخصية أوديب من خلال هذه المسرحية وضع الحقوق والحريات المصري المزري الذي كان قائما قبل هزيمة 1967، ورد تلك الهزيمة أصلا إلى ذلك الوضع الذي تكاد تنعدم فيه الحريات وبالتالي تنعدم فيه لا محالة إرادة ألإنسان . وكتب الكاتب السوري **وليد إخلاصي** مسرحية سنة 1978 ونشرها سنة1981 بعنوان :(**أوديب مأساة عصرية**)، تناول فيها شخصية أوديب ووظفها في عمله المسرحي الذي حاول من خلاله أن يجعل المأساة الأوديبية مأساة معاصرة، وأن يلبس العمل كله طابعا عصريا. بداية من النبوءة التي جاءت في عمل إخلاصي عن طريق جهاز عصري وهو جهاز الكومبيوتر، عوض الكاهن كما هو الأصل في الأسطورة وفي كثير من الأعمال التي سبقت عمله المسرحي [20].

ومن النماذج البشرية، كذلك، وخصوصا منها الشخصيات الأسطورية، التي لعب توظيفها في الأعمال الأدبية العربية دورا بارزا في التبادلات الأدبية بين الأدب العربي ومختلف الآداب العالمية وخلقت جسرا متميزا بين مختلف الأعمال الأدبية العربية والعالمية هي شخصية : (**بيغماليون**)، هذه الشخصية الأسطورية الإغريقية التي تم توظيفها في العديد من الأعمال الأدبية

العربية . ومن بين الأعمال الأدبية العربية المهمة التي وظفت فيها هذه الشخصية هي العمل المسرحي لتوفيق الحكيم الذي عنونه بـ :(**بيغماليون**)، وهو اسم الشخصية الأسطورية نفسها في الميثولوجيا الإغريقية .

والمعروف أن توظيف الكاتب المصري لشخصية بيغماليون في مسرحيته، لم يأت إلا بعد تأثيرات عديدة ولعل أولها لم يكن عملا مسرحيا ولا أدبيا، بل كان عملا فنيا تشكيليا، إذ يعترف توفيق الحكيم في مقدمة مسرحيته " بأن أول من كشف له عن روعة أسطورة بيغماليون [...] هي لوحة زيتية تدعى :(**بيغماليون وغالاتيا**) بريشة الفنان جان راوكس، المعروضة في متحف اللوفر "[21]، ثم بعد ذلك بفترة شاهد فلما مقتبسا من مسرحية الكاتب الإرلندي برناردشو، فجر فيه الرغبة في كتابة عمله المتميز بيغماليون[22]، وقد جعل توفيق الحكيم من شخصية بيغماليون ساحة نفسية لتصارع الأفكار والرغبات النفسية البشرية، وكذا لتفجير قضايا جدلية مهمة كالفن والدين .

ومن الكتاب العرب الذين اشتركوا في استقبال هذه الشخصية وغرسوها في أعمالهم هو القاص السوري : جورج سالم الذي وظف هذه الشخصية في قصة: (**الينبوع**)، وهي قصة من مجموعة قصصية أسماها: (**عزف منفرد على الكمان**).[23]

وفي واقع الأمر، لم تكن النماذج البشرية التي وظفت في الإبداعات الأدبية العربية، وساهمت في إثرائها وثرائها، ولعبت دورا مهما في حركة تواصل الأدب العربي ومختلف الآداب العالمية مقتصرة على النماذج البشرية الأسطورية، فحسب، بل كل النماذج الأخرى تم توظيفها في العمل الأدبي العربي، ولعبت أدوارها في هذا الإطار كما لعبته النماذج الأسطورية .

فعلى سبيل المثال نجد أن شخصية (**كليوباترا**)، والتي تعد من النماذج البشرية التاريخية قد تم استقبالها وتوظيفها في العمل الأدبي العربي، ولعل من الأعمال المعروفة والمشهورة التي وظفت فيها هذه الشخصية في أدبنا العربي هو العمل المسرحي الغنائي للشاعر أحمد شوقي، المتمثل في مسرحيته الشعرية:(**مصرع كليوباترا**)، وهو عمل حاول من خلاله الشاعر المصري أحمد شوقي رد الاعتبار للملكة المصرية كليوباترا التي رأى بأن كل الأعمال الأدبية الغربية التي تناولتها لم تنصفها، باعتبارها كلها، تقريبا، قد صورتها تصويرا سلبيا [24]. ومثلها كذلك الشخصية التاريخية

شخصية :(**المجنون**)، والتي تعد، هي أيضا، من النمـــاذج البشرية التاريخية، التي لعبت دورا مهما في التبادل الأدبي العربي مع الآداب الشرقية والإسلامية كالأدب الفارسي، والأدب التركي . ومن بين أهم الكتاب العرب الذين وظفوا هذه الشخصية، نجد الأديب المصري صلاح عبد الصبور في عمله المسرحي بعنوان : (**ليلى والجنون**)؛ الذي ألفه سنة 1971 .

ومن النماذج البشرية الأخرى غير الأسطورية التي تم توظيفها في العديد من الأعمال الأدبية العربية ومثلت حلقة من حلقات الاتصال بين الأدب القومي العربي وباقي الآداب العالمية، نجد شخصية :(**الشيطان**)، مثلا، وهو نموذج بشري ديني قد تم توظيفه هو كذلك في بعض الأعمال العربية، والتي منها على سبيل المثال لا الحصر؛ المجموعة القصصية التي ألفها الكاتب المصري توفيق الحكيم سنة: 1938، والتي عنونها بـــ: (**عهد الشيطان**)؛ ومنها كذلك قصيدة الكاتب والشاعر عباس محمود العقاد المعنونة بـ : (**ترجمة شيطان**).[25]

أما النماذج البشرية السلوكية فهي الأخرى قد تم استدعائها من المبدعين العرب عبر بعض الأعمال الغربية، ووظفوها في إبداعاتهم الأدبية، والتي كان من أشهرها شخصية: (**البغي الفاضلة**)، وهو أنموذج بشري سلوكي ذاع صيته بكثرة عند الرومانسيين الغربيين وبالخصوص في أشعارهم، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، وقد تم بالمقابل توظيفه بشكل لافت في أعمال الرومانسيين العرب الإبداعية. ومن الذين وظفوا هذه الشخصية نجد الشاعر :(**مطران خليل مطران**) الذي تناوله ووظفه في قصيدته :(**الجنين الشهيد**)، وكذلك الشاعر والمحامي والمترجم نيقـولا رزق في قصيدتيه :(**المرأة الساقطة**) وقصيدة (**إلـــى بغي**)، والشـاعر طـانيوس عبده في قصيدتيه:(**بنت الرصيف**) و(**الريال الزائف**)، وكذلك الشاعر بشارة الخوري الملقب بالأخطل الصغير في قصيدته : (**الـــــريال المزيف**). والشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته : (**المومس العمياء**)، وغيرهم الكثير ممن تناولوا هذه الشخصية السلوكية من شعراء وكتاب في الأدب العربي مثل.محمود حسن إسماعيل، وصالح جودت، وفؤاد بليبل وغيرهم[26].

الخاتمـــة

إن ما يمكن استنتاجه بعد تتبع هذه النماذج البشرية في هجراتها المتتالية بين مختلف الآداب العالمية، وتتبع الأثر الأدبي والفكري والثقافي الذي زرعته في كل محطة قد رست فيها

هو الأهمية البالغة التي تكتسيها هذه النماذج في حركة التبادلات الثقافية والفكرية بين مختلف الإبداعات الإنسانية، مما يولد انطباعا أكيدا، أن الأدب هو حالة إنسانية شاملة لا تقف عند حدود القومية بمفهومها الضيق، وإنما تتجاوزها للعالمية أو الكونية .

ومن خلال النماذج البشرية المختلفة السابقة التي تم الوقوف عليها وعلى حركتها وتجوالها بين الآداب العالمية، التي تبين حجم التبادلات الأدبية بين الآداب العربية ومختلف الآداب القومية والعالمية الأخرى، يظهر لنا جليا ذلك الدور المتميز الذي تلعبه في حركة التواصل بين أدبنا العربي والأدب العالمي، وكذا الأثر الأدبي والفكري والثقافي والحضاري الكمي والكيفي الذي يؤمنه انتقالها من أدب لآخر .

فمن ناحية الكيف، نجد أن أغلب الأعمال الأدبية العربية التي اشتركت مع غيرها من آداب العالم في توظيف هذه النماذج البشرية كانت لها بعض الخصوصية، بحيث استطاعت أن تعالج قضايا إنسانية مشتركة، وتفتح نافذة على آداب أخرى، وتشارك هذه الآداب في نظرتها لبعض المسائل البشرية بغض النظر عن اتفاقها أو اختلافها في المسعى أو التوجه . بالإضافة إلى أن توظيف النماذج البشرية في الإبداعات الأدبية العربية فتح قناة تواصل لتلاقح الأفكار بين المبدعين وفتح حيزا فكريا متميزا، وفرصة كبيرة لمعرفة الآخر ولتقبله ليس كغريب بل كشريك في الفعل الثقافي والأدبي .

أما من الناحية الكمية، فنجد أن توظيف هذه النماذج البشرية قد ساهم مساهمة فعالة في زيادة الإنتاج الأدبي العربي من حيث عدد الأعمال الإبداعية؛ باعتبار أن هذه النماذج قد استطاعت أن توفر مواضيع خصبة يخوض فيه المبدعون وينسجون منها أوعليها أعمالهم الإبداعية.

هوامش:

* – الآداب العالمية أو الأدب العالمي، أو، هو مصطلح يتسم بالغموض، وليس له تعريف محدد أو مفهوم واضح متفق عليه بين الباحثين، فالبعض من الباحثين يطلقونه على مجموع الأعمال الأدبية المتميزة التي تنتمي إلى آداب قومية مختلفة،و معيارهم للعالمية في ذلك هو : (الجودة الفنية)، بينما يريد به البعض الآخر تلك الآثار الأدبية التي تمكَّنت من أن تتخطى حدودها اللغوية والثقافية والقومية وأن تحظى بانتشار عالمي.واسع سواء

ترافق انتشارها عالميا مع جودة فنية وفكرية أم لم يترافق، ومعيارهم للعالمية في ذلك هو : (تخطي الحدود القومية والانتشار العالمي)، أما بعضهم الآخر فيطلقه على مجموع الآداب القومية الموجودة في العالم بصرف النظر عن مستوياتها الفنية أو انتشارها العالمي، معتمدا في ذلك على أن معيار العالمية هو : جمع الآداب القومية في أدب واحد)، وهنالك آخرون يرون في هذه المسألة آراء أخرى لا يتسع المجال لذكرها ومناقشتها .كما أن لفظ المصطلح في حد ذاته من حيث صيغة جمعه أو إفراده هي، كذلك، محل جدل بين العديد من الباحثين ؛فهنالك من يجعل هذا المصطلح بصيغة الجمع أي (الآداب العالمية) على اعتبار أنها مجموع تلك الآداب القومية التي ترقت إلى العالمية فيصبح جمعها أومجموعها آدابا عالمية، بينما البعض الأخر ينكر صيغة جمع المصطلح ويرى أن المصطلح الأسلم هو صيغة الإفراد أي : (الأدب العالمي) على اعتبار أنه ليست هنالك آداب عالمية متعددة بل هنالك أدب عالمي واحد . وهناك آخرون ينكرون هذا المصطلح بصيغتيه، وبل وينكرون وجوده أساسا، ولا يعترفون به ولا بمفهومه أصلا، كالكاتب الروسي ماكسيم غوركي .

1 – انظر، الطاهر أحمد المكي، الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، ط 1، دار المعارف القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1987، ص 362

2 – أنظر، محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط 5، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان 1981، ص 303

3 – أنظر، المرجع نفسه، ص 297

4 – أنظر، المرجع نفسه، ص ن

5 – ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا 2000، ص 11

6 – أنظر، شهيرة حـرود، محمد غنيمي هلال والأدب المقارن، مخبر الأدب العام والمقارن كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، ص 167

7 – انظر؛ عبد الواحد عرجوني، من مظاهر تأثير الثقافة العربية الإسلامية في آداب الشعوب، مباحث في الأدب المقارن، موقع الطريقة العلية القادرية الكسنزانية :www.kasnazan.com

8 – انظر؛ محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص 311

9 – انظر؛ طه ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1991، ص163

** – الجواب : هو مصطلح شاع بين الترك والفرس ومعناه أن ينظم الشاعر المتأخر في الموضوع نفسه الذي نظم فيه الشاعر المتقدم، وعلى الوزن نفسه الذي نظم به قصيدته . (انظر؛ كتاب طه ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1991، ص171).

10 – انظر؛ طه ندا، المرجع نفسه، ص171

11 – انظر ؛المرجع نفسه، ص 172

*** – اللغة الجغتائية؛ هي لغة جغتاي، وبالتركية : Çaatayca) وهي لغة من اللغات التي كانت سائدة في آسيا الوسطى وإمبراطورية مغول الهند، وإن ظلت لغة الأدب المشتركة حتى أوائل القرن العشرين.وهي من لغات القارلوق المتفرعة من اللغات التركية والتي تتبع لمجموعة لغات الألطاي (لعائلة اللغات الألطية)، ومنها ظهر ما يسمى اليوم باللغة الأوزبكية.(انظر؛ ويكيبيديا الموسوعة الحرة، موقع : http://ar.wikipedia.org/wiki).

12 – انظر؛ طه ندا، المرجع نفسه، ص 171

13– أنظر، علي صابري، المسرحية ونشأتها، ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها التراث الأدبي، العدد السادس،السنة الثانية، جامعة آزاد الإسلامية، طهران، ايران، ص113

14– انظر؛ محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص 295–296

15 – أنظر؛ شهيرة حرود، مرجع سابق، ص 167

16 – حمزة عبد الرحيم الديب، أوديب وتجلياته في المسرح العربي، أطروحة جامعية لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، (غير منشورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، الجمهورية العربية السورية، 2009، ص 11

17 – محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة، جمهورية مصر العربية ص 76

18 – انظر؛ محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والنقد المقارن، ط1، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1994، ص 145

19 – انظر؛ مصطفى عبد الله، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983،ص 102– 132

20 – انظر؛ المرجع نفسه، ص 138– 160

21 – توفيق الحكيم، بيغماليون، دار مصر للطباعة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، ص 16

22 – المرجع نفسه، ص 16

23 – انظر؛ ماجدة حمود، مرجع سابق، ص 18

24– انظر؛ محمد عبد العزيز شنب، كليوباترا بين شكسبير المحترف وشوقي الهاوي، الأهرام العدد 44556، 2008/12/2، جمهورية مصر العربية، موقع :**http**://**www.ahram.org.eg**

25 – انظر؛ الطاهر أحمد المكي، مرجع سابق، ص365

26 – انظر؛ خليل الموسى، مفهوم التأثير في الأدب المقارن، مجلة الآداب العالمية عدد :132، 01 /11/ 2007، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص46،47

إثنوغرافيا الواقع في أدب الرّحلة الجزائري "صورة الواقع وجماليّة المتخيّل"

Ethnography of Reality in the literature of the Algerian journey

(The image of reality and the aesthetic of the imaginary)

د. صالح قسيس

جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج – الجزائر

guessis11@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/09/13	تاريخ القبول: 2018/10/30	تاريخ النشر: 2019/02/10

مُلخّص البحث

تعدّ الرّحلة مغامرة بحث في حقائق الوجود، وهي بمجموعها سجل حقيقي لمختلف مظاهر الحياة ومفاهيم أهلها عبر العصور، تنفرد بنقل تجارب الأخر، فالرّحالة وهو يجوب مشارق الأرض ومغاربها يعمل على الاتصال بالمحيط الخارجي اتصالا يساعد على تحقيق أهداف وغايات، من خلالها يتمكن من اكتشاف مغاليق الموجودات من جهة، و معرفة الآخر للتأثير فيه والتأثر به من جهة أخرى، ناقلا تجاربه بلون أدبيّ فريد يجمع بعض خصائص القصة والرّواية والسيرة .

من هنا تحاول هذه الورقة البحثية المعنونةبـ : إثنوغرافيا الواقع في أدب الرحلة الجزائري صورة الواقع وجمالية المتخيل لتطرح إشكاليّة الأدب الرّحلي الجزائري ومعالم الاغتراب واثنوغرافيا الواقع فيه.

الكلمات المفتاحية : رحلة ؛اثنوغرافيا ؛ رحّالة ؛ أدب الرّحلة.

Abstract:

The journey is regarded as an adventure in the reality of existence, which is a real record of the various aspects of life and people'sconcepts through the ages. It is individualized with the transfer of the experiences of the other. So, the traveller while traveling the outskirts of the earth is trying to connect to the outer ocean to the extent it helps achieve goals and objectives, through which he can discover the assets on one hand, and the knowledge of the other to influence him and be influenced on the other hand,

conveying his experiences in a unique literary color that combines some characteristics of the story, novel and biography.

Key words:Journey, Ethnography, Traveller, Journey Literature

تمهيد:

تشير كتب التاريخ والأنثروبولوجيا إلى أنّ الإنسان لم يتوقف عن الحركة والتّنقل حتى بعد أن تعلّم الزّراعة، وعرف كيف يستقرّ ويؤسّس المجتمعات، فقد ظلّ عبر العصور ومازال يتطلّع إلى الآفاق البعيدة فلم يكف عن التّفكير فيما يضمّه هذا الكون الفسيح من الموجودات، وما يحمله من كنوز وخيرات .

وهو إلى جانب هذا شغوف بمعرفة موضع الشّمس الّذي منه تشرق، وإلى معرفة مسكنها الّذي إليه تغرب، مسكون بهاجس منبع النّهر الّذي يجري على أرضه، من أين مصبّه وأين منتهاه مسكون بهاجس المحيط من وكيف يعيش؟ من هم على الجهة المقابلة له ؟وهكذا كلّما مرّت به السّنوات زادت رغبته وتحركت فطرته في خوض المجهول لكشف المستور الّذي لا سبيل للوصول إليه إلاّ باتخاذ أسباب المعرفة، ولا يتأتّى له ذلك إلاّ بالتّرحال أو السّفر أو الهجرة كما تسمى غالبا، علّه يشبع نهمه ويحقّق مراده ولما جمع ما أمكنه جمعه وصنف ما استطاع تصنيفه، راح يضعه تحت عنوان أدب الرّحلة، فما هو يا ترى هذا الأدب ؟

التعريف بأدب الرّحلة :

أدب الرّحلة لون أدبيّ له بواعثه وخصائصه و أدواته الفنيّة ورؤاه المضمونيّة، يتّخذ من الوقائع مادّة له، يقدّم المعلومات في قالب أدبيّ، بحيث يعمد إلى نقل عادات وغرائب البلدان والأمصار، فيعمد الأديب الرّحالة بقدراته ومهاراته إلى تقديم المشاهد والرّؤى والأحداث الرّحليّة من خلال ذاته المتّحدة باللّحظة الّتي عاين فيها الأماكن، بمشاهدها ووقائعها سواء في لحظتها أو عند عودته إلى الدّيار، يسجّل هو أو يكلّف من يتقن الكتابة الفنيّة بتسجيل ما يسرده عليه، فكانت بذلك الرّحلة الأدبيّة ارتحالا في ذات الأديب، قبل أن تكون رصدا ثمّ نقلا للمعالم المرتحل إليها.

ولما كان هذا حالها، فقد أسهمت بشكل لافت في قراءة مظاهر الحضارات، اعتمادا على عنصري المشاهدة والمعايشة، فنجده معجبا ببعض الآداب والعادات تارة، وتارة أخرى حائرا ومندهشا من غرائبها ونظرا لتعدّد الرؤى حول هذا اللّون الأدبيّ، ورغم حداثته فقد قدّم الدّارسون لأدب الرّحلة مجموعة من الدراسات انطلاقا من العناصر الفاعلة فيه و الممارسة له، لا من حيث بنيته الاصطلاحيّة فقط، ولا من حيث كونه لونا أدبيا له خصائصه ومميزاته، بل من جميع النّواحي المتّحدة في تشكيله عبر العصور.

ومع قلّة الدراسات التي تعرضت له فإنّها تشير — في معظمها – إلى كونه، من حيث التّأصيل اللّغوي، "الرحلة مصدر من الفعل رحل، رحلا، ورحيلا، بمعنى انتقل من مكان إلى آخر ورحلت نفسي أي صبرت على آذاه[1].

أمّا من حيث المعنى الاصطلاحيّ فأدب الرّحلة Literature de voyage أو الأدب الجغرافي أو السياحي كما يسميه البعض هو "مجموعة من الآثار الأدبيّة التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها لوصف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق ولتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي شاهدها أو يسرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة أو يجمع بين كلّ هذا في آن واحد "[2].

وإذا كان هذا التّعريف يحدّد أدب الرّحلة بأدبياتها، فعلى النّقيض من ذلك يرى بعض الدّارسين الّذين يرون بأنّ أدب الرّحلة تأليف نثريّ، يتحدث الأديب فيه عن رحلة تجشّم مشاقها ومرّ خلالها بمدن وقرى، عبر جبال وأوديّة وصحاري، واجه من خلالها أحداثا ولقي مفاجآت وغرائب لا يعرفها في بيئته فهو أدب" يقوم على وصف الأديب لما شاهده في رحلاته من عمران، وأحداث، وأشخاص، وعادات، وتقاليد "[3] فهما تعريفان يتّفقان على أنّ الأديب من خلاله يصوّر ما جرى له من أحداث، وما صادفه أثناء رحلة قام بها، فتحدّد بذلك الرّحلة بأدبيّة أسلوبها ممّا يخرجها من الرّحلات الأخرى ذات الأهداف العلميّة البحتة .

وعلى هذا الأساس وتأسيسا على ما سبق نصل إلى تكوين مفهوم دقيق لأدب الرّحلة، بأنّه ذلك اللّون الأدبيّ الّذي يسجل فيه أصحابه في كتب ومقالات مشاهداتهم

وحوادثهم ورؤاهم الرّحليّة على اختلافها وتنوعها، من خلال شعورهم بها، ورؤيتهم لها في لغة أدبيّة موحيّة جامعة لخصائص السّيرة الذاتيّة والقصّة والرّواية، لما فيهم من خصائص فنيّة تساعد الرّحلي الأديب على إيصال رسائله الفكريّة بطريقة فنيّة جذابة.

الرحلة مطلب إنسانيّ: يقول شوقي ضيف "الإنسان ولد رحالا،وإن أعجزته الرّحلة تخيّل رحلات غير محسوسة في عالم الخيال "[4] فالإنسان منذ الزّمن الغابر كان يجوب مشارق الأرض ومغاربها كاشفا أسرارها مرّة، طالبا لغريزة السّطوة والسّيطرة والتّملك مرات عديدة، بل هي عند طائفة من البشر أسمى و أرقى من ذلك، هي وسيلة بل ومنهج لنشر الخير والحبّ، وحثّ النّاس على مكارم الأخلاق وعبادة الواحد الأحد، إنّهم الأنبياء والرّسل، إذ لطالما عمل فريق منهم على التّرحال في فجاج الأرض لدعوة النّاس إلى التّوحيد ونبذ الشّرك، ولقد أشار القرآن الكريم إلى الرّحلة في شبه الجزيرة العربيّة في سورة قريش فقال: (لِإِيلَافِ قُرَيْش (1) إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ (2) فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَذَا الْبَيْتِ (3) الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَآَمَنَهُمْ مِنْ خَوْفٍ) (قريش1-4) وفيها إشارة واضحة إلى أنّ العرب قد كانوا يمارسون الرّحلة في فترتين من العام، فصل الشّتاء وفصل الصّيف، الأولى لليمن والثانيّة للشّام، فلقد كان أهل مكة يألفون الرّحلة والأسفار بغرض التّجارة و زادت رغبتهم في التّنقل والارتحال بعد انتشار الإسلام، ونزول آيات قرآنية تحثّ على ذلك منها قوله **عز وجل** :(قُلْ سِيرواْ فِي الأَرْضِ ثُمَّ انظُرُواْ كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الْمُكَذِّبِينَ " (الأنعام 15)

وقوله أيضا : (هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ ذَلُولًا فَامْشُوا فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا مِنْ رِزْقِهِ ۖ وَإِلَيْهِ النُّشُورُ) الملك 15.

وقوله أيضا :(أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَيَنْظُرُوا كَيْفَ كَانَ عَاقِبَةُ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ ۚ)يوسف 109.

فالقرآن الكريم معجزة الإسلام الكبرى وكلمة الله إلى البشر، دعا إلى الترحال والضرب في الأرض لإغراض، شتى بعضها ديني وبعضها اجتماعي، بل وخروج من دائرة الظلم والاضطهاد المسلط عليهم من الحكام فيقول على لسان الملائكة (قالُوا أَ لَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ

وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيهَا) النساء 97.وفي هذا دلالة على أن الإنسان في رحلة دائمة في هذه الحياة الدنيا منذ أن كان جنينا إلى أن ينقضي نحبه في كدح دائم وكفاح مستمر[5].

كما سجّل الشعراء قديما وبطريقة مقتضبة رحلاتهم في عديد المرات، وظّفت النّاقة على اعتبارها وسيلة للسّفر رمزا له، إذ يقول **الأعشى** في معلقته:

ودّعْ هريرةَ إنْ الركبَ مرتحلُ

وهلْ تطيقُ وداعاً أيها الرّجلُ؟

غَرّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُها

تَمشِي الهُوينا كما يَمشِي الوَجي الوَحِلُ

كَأنّ مِشْيَتَهَا مِنْ بَيْتِ جارَتِهَا

مرّ السّحابةِ ، لا ريثٌ ولا عجلُ [6]

ويقول آخر – ماني الموسوس – ترّسم مشهدا دراميا يصف ألم رحيل المحبوب وجنونه في تذكرها :

لما أناخوا قُبَيل الصبحِ عيسهُمُ وثوّروها فثارتْ بالهوى الإبِلُ

وأبرزتْ من خلال السّجفِ ناظرَها ترنو إليّ و دمعُ العينِ ينهملُ

وودّعتْ بِبَنانٍ خِلتُهُ عَنَـــــــــماً فقلتُ:لا حمَلتْ رحلاكَ يا جمَلُ

ويلي من البين ما ذا حلّ بي و بـــــــها من نازحِ الوجد حلَّ البينُ فارتحــلوا

ويقول **طرفة**:

لِخَوْلَةَ أطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْـــــمَدِ

تلُوحُ كَباقي الوَشْمِ في ظاهِرِ اليَدِ

وُقوفاً بِها صَحْبِي عَليَّ مَطِيَّهُمْ

يقولونَ لا تَهْلِكْ أسًـــــى وتَجَلَّدِ

كأنَّ حُدوجَ المـــــالِكِيَّةِ غُدْوَةً

خَلا ياسَفينٍ بالنَّواصِفِ مِنْ دَدِ[7]

هذه الأبيات وغيرها كثر، أسقطت على النّاقة كمعلم من معالم الجزيرة العربية، وكيف تحملت مشاق الرحلة ومصاعبها وهي تحملهم إلى أماكن بعيدة علما أن حياتهم في كثير من المرات غير مستقرة، فهم على الدّوام في حلّ وترحال.بل وهناك من دعا إليها صراحة لاكتساب المعارف والخبرات ومن ذلك قول **الشافعي** :

سَافرْ تجِدْ عوضًا عمَّنْ تُفارِقُه

وانصبْ فإنَّ لذِيذَ العَيْشِ في النَّصبِ

إنّي رَأيْتُ وُقوفَ الماءِ يُفسِدُه

إنْ سَالَ طَابَ وإنْ لم يَسِل لم يَطبِ

والشَّمسُ لو وَقَفتْ في الفُلكِ دائمةً

لمَلّهَا النّاسُ منْ عَجمٍ وَمنْ عُرب [8]

فالعرب عرفوا السّفر ومارسوا التّرحال في شبه الجزيرة العربية والبلدان المتاخمة لها، وقاموا برحلتي الشتاء والصيف وأبحرت سفنهم في مياه المحيط الهندي حيث اتجهوا شرقا نحو الهند، وغربا صوب إفريقيا، كلّ هذا قبل مجيء الإسلام الّذي وسّع بدوره آفاق الرّحلة العربيّة معدّدا دوافعها فبلغت ذروتها، وارتفع شأنها وقيمتها خصوصا خلال فترة الفتوحات، وما تلاها من عصر الاستقرار والازدهار والمعرفة والحضارة حتى مشارف القرن الخامس الهجري الحادي عشر ميلادي .

ولما بدأت معالم التّدهور تصيب كافة مجالات الحياة بما في ذلك الرّحلات التي خبا نشاطها وهزلت مادتها عدا بعض الاستثناءات من بينها "رحلات **أبي عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن ابراهيم اللواتي** الملقب **بابن بطوطة** 779/703هـ) والمؤرخ الرحالة **عبد الرحمان بن خلدون** (808/732هـ)"[9] الذي نوّه بأهميّة الرّحلات فلا بدّ منها في طلب العلم، ولاكتساب الفوائد والكمال بلقاء المشايخ ومباشرة الرّحال. وهو إذ يشيد بها فلأنّه قد ساح في الأرض، واقفا على عديد الثقافات التي استلهم منها مادّة حيّة لمقدمته هذا ما أورده **فؤاد قنديل** في كتابه أدب الرّحلة في التراث العربي موردا محطة من محطات رحلات ابن خلدون الّذي وصف سفره مع السّلطان إلى بيت المقدس يقول: " وصلت

إلى القدس ودخلت المسجد وتبركت بزيارته والصلاة فيه، وتعففت عن الدخول إلى بيت القمامة "كنيسة القيامة" لما فيها من الإشادة بتكذيب القرآن، إذ هو بناء أمم النصرانية على مكان الصليب بزعمهم فنكرته نفسي ونكرت الدخول إليه، وقضيت من سنن الزيادة ونافلتها ما يجب، وانصرفت إلى مدفن الخليل عليه السلام ومررت في طريقي إليه ببيت لحم وهو بناء عظيم على موضع ميلاد المسيح، شيدت القياصرة عليه بناء بسماطين من العمد الصخور، منجدة مصطفة مرقوم على رؤوسها ملوك القياصرة وتواريخ دولهم مسيرة لمن يبتغي تحقيق نقلها بالترجمة العارفين لأوضاعها وقد يشهد هذا المصنع ملك القياصرة وضخامة دولتهم ثم ارتحلت من مدافن الخليل إلى غزة، وارتحلت منها فوافيت السلطان بظاهر مصر ودخلت ركابه أواخر شهر رمضان سنة اثنين وثمانمائة "[10] هذه إشارة طفيفة إلى فيض من رحلات ابن خلدون والتي سجّل من خلالها سيرته.

وهناك وجه آخر من وجوه الرّحلة ألا وهو الرّحلة العلميّة "فالرحلة في طلب العلم ظاهرة قديمة نشأت بنشأة الحضارات الكبرى التي تفاعلت سلما وحربا، وتبادلت فيما بينها عوامل التأثير والتأثر، فكل حضارة لاحقة تأخذ من أصول وروافد حضارة سابقة "[11]، والرأي نفسه يذهب إليه **أبو الحسن المسعودي** بقوله " ليس من لزم جهة وطنه وقنع بما نمى إليه من الأخبار من إقليمه كمن قسم عمره على قطع الاقطار، ووزع بين أيامه تقاذف الأسفار واستخراج كل دقيق من معدنه وإثارة كل نفيس من مكمنه "[12] فالشخص قبل الرحلة ليس هو نفسه بعدها، ولا الجماعة كذلك فهو يشيد بها داع إلى سلك دربها.

وإلى جانب السّعي في طلب العلم والاستفادة من العلماء، كان الحج من أهم العوامل التي دفعت بالمسلمين من كل فج عميق وعلى كلّ ضامر إلى الرّحلة، فتحكي لنا كتب التاريخ ومذكرات الرّحالة أنفسهم، بأنّ العديد من الحكام والسلاطين قد أقاموا على الطرق الكثير من المنشآت لخدمة الحجاج، وعهدوا إلى الجنود مهمة تأمين طريق الحج وحماية سالكيه، هذا ولم يقتصر الرّحلة على طلب العلم والحج فقط بل تعدّاها إلى التّجارة بحيث بلغت في العصر الإسلامي شأنا لم تبلغه أي أمة قبل عصر الاكتشافات

الجغرافية الأوروبية، ومن أشهر من عرف من الرّحالة التجار "**التاجر سليمان السيرافي**" وبعده بعقود "**ياقوت الحموي**" مؤلف معجم البلدان .

إضافة إلى هذه الأنواع ظهر نوع آخر من الرّحلات وهو هي الرّحلة التّكليفية، بحيث كانت ترسل البعثات لأغراض إدارية، لذا فأغراض الرحلة متعددة منذ الأزل، فهناك من ارتحل لأغراض دينية وهناك من ارتحل لأغراض علميّة تعليميّة، وهناك من ارتحل لأغراض سياسية، وهناك من ارتحل لأغراض اقتصادية، وهناك من ارتحل لأغراض سياحية ثقافية ...إلخ.

هذا ولم يقتصر هذا الفن على العرب فقط فنجد أن المصريين القدامى عام 1493 قبل الميلاد تعد رحلاتهم من أقدم التجارب الإثنوغرافيّة، وذلك حين أبحر في النيل صوب جنوب مصر أسطول مكون من خمسين مركبا وعلى كلّ مركب ثلاثون فردا لغرض تسويق تجارتهم النفيسة [13]، هذا في الشرق أمّا في الغرب فقد قدم لنا الإغريقي **هيرودتس** – عاش خلال القرن الخامس قبل الميلاد – في كتابه التواريخ معلومات في تسعة فصول عن حوالي خمسين شعبا من خلال رحلاته إلى جانب وصفه الدّقيق للحرب الّتي دارت بين الفرس والإغريق إبّان القرن الخامس قبل الميلاد كما وصف مصر وليبيا .

هكذا توالى الأدب الرّحلي عند الغرب، فبرز أشهر رحّالة عرفته أوروبا وهو **ماركو بولو** – 1324/1254 الرّحالة الشّاب الّذي صاحب والده وعمّه صوب الشّرق حتى الصين مسجلا عديد الأحداث الّتي بها ذاع صيته، ودخل بها التّاريخ كأعظم رحّالة في العصور الوسطى تاركا وصفا أمينا مكتوبا للبلاد التي زارها والشعوب التي أقام بينها، وتحدث عن بلاد وأناس لم يسمع بهم مواطنوه من قبل، من هنا احتل مكانا بارزا في تاريخ الرحلات والكشوف الجغرافية والكتابات الإثنوغرافية المبكرة، فقد كان **ماركو بولو** أوّل أوروبي تحدث عن البلاط في بيكين، وأوّل من كشف القناع عن غنى الصين واتساع رقعتها، وتحدث عن الأمم التي تقع على حدودها، وأوّل من ذكر شيئا عن التبت، وأوّل من تحدث عن بورما ولاوس وسيام واليابان، وكان أوّل رحالة أوروبي يحملنا جنوبا إلى زنزبار،

وجز نيكوبار، ومدغشقر ويصل بنا شمالا إلى المناطق النائيّة في سيبيريا وعلى سواحل المحيط القطبي .

هذا وإذا كانت رحلات **ماركوبولو** برّية في الغالب منطلقة من الغرب صوب الشّرق شأنه شأن **ابن بطوطة** و "**ابن جبير** الذي تجلت قدرته على الملاحظة وملكته في النقد والحكم "[14] فإنّ من جاء بعده من الغربيين من أمثال **فاسكوداجاما**(1524/1460) و**كولومبس**(1506/1541) **وماجلان** (1521/1480)اشتهروا كرواد لرحلات برية في الغالب، اتجه فيها **داجاما** من الشمال إلى الجنوب، بينما قصد **كولومبس** و**ماجلان** الغرب البعيد عبر المحيط المفتوح، وهكذا توالت الرحلات الأوروبية وصولا إلى العصر الحديث أين اتخذت منحى آخر ظهر في شكر حملات استكشافية ذات طابع استعماري.

معالم الرّحلة الجزائريّة الحديثة مميزاتها وأهدافها :

عرف الأدب الجزائري كغيره من الآداب أدب الرّحلة الذي كتب فيه الجزائريون مسجّلين فيه ما حلّ بهم غداة ترحالهم، مسجلين من خلالها مغامراتهم الرحليّة، وما شهدوه من معالم طبيعيّة و أخرى فكريّة، واجتماعيّة ومنهم نذكر **ابن حمدوش** و **أبا منصور العامري التلمساني**، و**سعيد بن عبد الله المنداسي وسيدي الحسين الورثلاني وأحمد المقري** وغيرهم من الذين جابوا البلاد العربية والغربية لاكتشافها. هذا في القديم أمّا حديثا فإنّ التّلاقح الثّقافي، والحملات الاستعماريّة والنّهضة الحديثة أفرزت دواع أخرى للسفر، وإن كانت في معظمها أسبابا دافعة نتيجة للطّوق المفروض على المثقف العربي عامة والجزائري بخاصة، فنجد عديد الأدباء الجزائريين الّذين سجّلوا ما عند الآخر من أفكار وأنماط معيشة، ومن هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر :**أحمد توفيق المدني، محمد خير الدين، محمد الصالح رمضان،محمد نسيب،بدر الحاج أحمد بن حمو،عبد الباقي الحسيني الجزائري، محمد الساسي بلحاج الزقيمي السوفي، مالك بن نبي، أحمد رضا حوحو، كاتب ياسين محمد الصالح رمضان، محمد باعلي الشريف** الّذي يقول عن الفرنسيين "ولهم محبة في تبديل وتغير سائر الأمور لا سيما

اللباس فإنه غير مقرر عندهم وليس ذلك التغيير كليا "[15] فنجده يصوّر لنا نمط معيشة الآخر وفي ذلك اعجاب وانبهار بمستوى الحضارة الغربيّة، فليس من شك أنّ السّفر جامعة حافلة بالدّروس والمواعظ، تحشد بالعلم والمعرفة، تشحذ العقل والوجدان وتزيد من الفهم والإدراك، تصقل الشّخصية بفضل قسوة التّجربة وحرارة الموقف ورهبة المغامرة وطلعة الجديد في كلّ شأن ومواجهة المفاجآت، وتحمّل مشاق الغربة والتّرحال والإطلاع على الطبائع المختلفة والاعتياد على الغريب والتمرس بمعاملته [16]، ويبقى التدريب على استعمال اللغة الجديدة هو المعين على كشف المغاليق من الأقوال والغامض من الأحوال، لذا لم يَعْدُ الكاتب الفرنسي **سافاري** الحقيقة بقوله الرّحلة أكثر المدارس تثقيفا للإنسان، وعلى هذا الأساس حينما نزل الأدباء الجزائريون بلاد الآخر واندمجوا معهم نقلوا إلينا بعضا من توجهاته الفكرية والإيديولوجية وحتى الاقتصادية ومثال ذلك قول **رضا حوحو** عن الاشتراكيّة في الاتحاد السوفيتي " فما عليك إلا أن تفهم القاعدة البسيطة التي بنيت عليها الاشتراكية، وسارت على ضوئها، وهي لا يجوز استغلال الإنسان لأخيه الإنسان "[17]، أمّا القيمة الأدبيّة للرّحلات الجزائريّة فإنّها تتجلى فيما تعرض إليه من أساليب ترتفع بها إلى عالم الأدب وترقى بها إلى مستوى الخيال الفني.

والملاحظ على الرّحلة الجزائريّة أنّها حملت في طيّاتها خصوصيّة اجتماعيّة وثقافيّة وفكرية، ساعدت الأديب الجزائريّ على مجاراة الواقع بكل تمظهراته ؛موسّعة دائرة وعيه انطلاقا من واقع معيش مفروض عليه في كثير من الأحيان سواء قبل أو أثناء أو بعد الاستقلال ، أين وجد المفكر والأديب الجزائريّ بل وحتى الفرد نفسه في كثير من الأحيان مجبرا على البحث عن منفذ يخرجه ويخرج الجزائريين من الطّوق المفروض عليه،أو ما خلّفه المستعمر بعد ما أخرج من الجزائر، إنها تراكمات على مستوى جميع الأصعدة سياسية، اقتصادية، اجتماعية، ثقافية فراح يعلن ولاءه لهويّته انطلاقا من تأملات الرّحلي، ممّا جعله يجسّد رؤيته بطريقة فنيّة وواقعيّة، وهذا ما أكّده **عمر بن قينة** في كتابه رحلات ورحالون، بوجود رؤى مختلفة تهدف الرّحلة إلى عرضها تبعا للإيديولوجيات المتباينة لأصحابها وفقا للمذهب المتبنى من طرفهم .

ونجد الشيخ **باعزيز** مثالا للرّحلة الحجازيّة، حينما يصف نزوله بأرض المدينة المنورة فيقول " ما أشدّ فرحتنا ونحن نضع أقدامنا في منازل الوحي في وقت أخذت الشمس ترسل أشعتها عليه، فتزيدها بهاء ونورا، فحمدنا السرى وعمنا الابتهاج لرؤية هضبات المدينة وروابيها، وكانت فرحة الجميع عظيمة يعجز القلم عن وصفها "[18] فنجده بأسلوب بسيط، ولغة لا تكلف ولا إسفاف فيها – وهي سمة أدب الرّحلة الجزائري في معظمه – يصور لنا انبهارهم وغبطتهم بالمدينة المنورة، فالحج كان ولا يزال رحلة يتشوّق إلى أدائها كافة النّاس، وليس علماؤهم وفقهاؤهم فقط، وبهذا اكتسبت هذه الشّعيرة صفة شعبيّة تراثيّة ، فتعبيره هذا يحيلنا على اللّمسات الأدبيّة في الرّحلة كونه ينفعل ويتأثر مصورا لنا شعوره وشعور من رافقه، حينما وقفوا على أرض مهبط الوحي، وهنا مكمن الأدبيّة ولو وصف لنا الأشياء بنوع من التجرد لأصبح مؤرخا لا أديبا لأن حظ الخيال في رحلته يكون قليلا[19] .

إثنوغرافيا الواقع في الأدب الرحلي الجزائري:

تعرضنا فيما سبق إلى أدب الرّحلة، فبدا لنا الرّحالة في حقيقتهم مكتشفين لبقاع المعمورة يصفون جبالها وأنهارها ؛فيافيها وروابيها وحياة قاطنيها شاهدين على أحداث تاريخيّة وقعت فيها، ناقلين أخبار القوم، مقدمين تحليلا لنفسيتهم وتفكيرهم ونمط معيشتهم، واصفين حياتهم البدويّة أو الحضريّة، بهدف نقل شهادة عن واقع عصر ومحيط مكان بقالب فني أصيل.

والإثنوغرافيا "كلمة معربة تعني الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات والقيم والأدوات والفنون، والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة، أو مجتمع معين خلال فترة زمنية محددة، يقابلها مصطلح آخر وهو الإثنولوجيا الذي يهتم بالدراسة التحليلية والمقارنة للمادة الإثنوغرافيّة "[20] لغايات متعدّدة أهمها تكوين تصورات نظريّة حول واقع النّظم الاجتماعيّة من حيث أصولها وتفرعاتها، ممّا جعل المادة الإثنوغرافيّة تشكل وسيلة هامة للدراسات الإثنولوجية .

وعلى هذا الأساس يمكن أن نحدّد موضوع الإثنوغرافيا أكاديميا بأنّه الوصف الدّقيق والمترابط للمجتمعات الإنسانيّة، يختص موضوعه أساسا بوصف طبائع البلدان وخصال أهلها وأسلوب حياتهم . لذلك نجد من الرحالة من اهتم بوصف الأقاليم وطبائع السكان، ومنهم من أسهب في وصف عادات وتقاليد أفراد الجماعات في الأماكن الّتي زارها أو أقام بها ، وهذا ما نقف عنده في هذا الوصف **لشمس الدين بن عبد الله المقدسي** في كتابه أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم كمثال للرّحالة الإثنوغرافي "هو أجل الأقاليم و أكثرها أجلة وعلماء، ومعدن البر ومستقر العلم وركن الإسلام المحكم وحصنه الأعظم، ملكه أجل الملوك وجنده خير الجنود، قوم أولو بأس شديد ورأي سديد واسم كبير ومال مديد، وخيل ورجل وفتح ونصر وقوم، كما كتب إلى عمر لباسهم الحديد وأكلهم القديد وشربهم الجليد، ترى به رساتيق جليلة، وقرى نفيسة وأشجار ملتفة وأنهار جارية ونعما ظاهرة ونواحي واسعة، ودينا مستقيما وعدلا مقيما في دولة أبد منصورة، مؤيدة ومملكة جعلها الله عليهم مؤيدة، فيه يبلغ الفقهاء درجات الملوك ويملك في غيره من كان فيه مملوك، هو سيد الترك وترس الغز وهول الروم،ومفاخر المسلمين، ومعدن الراسخين، ومنعش الحرمين وصاحب الجانبين، وجزيرة العرب أوسع منه رقعة غير أنه أعمر منها وأكثر كورا وأموالا وأعمالا "[21].

فهذا النّص القصير يتعرض فيه **المقدسي** إلى وصف بلاد المشرق وطباع أهلها وسبل العيش فيها وغالبا ما يكون هذا الوصف بالمكوث المطول بها، أو بالاعتماد على المخبرين الثّقاة في حال تعسر بلوغ أقاليمها، فيطلعونه على ما لم يستطيعون الوصول إليه، ويشرحون ما استعصى عليهم فهمه، كلّ هذا بالتّحلى بالصبر على مشاق السّفر وقسوة الغربة .

وهنا نصل عند مصطلح ثان وهو الاغتراب وهو مصطلح مأخوذ من الغربة، ورد في المعاجم العربية بمعنى "النزوح عن الوطن، فغرب فلان يغرب غربا بمعنى تنحيه،ويقال غرب في الأرض إذا أمعن فيها والغرب هو المغرب والتنحي"[22] وأغرب القوم أي انتووا والغرباء هم الأباعد، والاغتراب الابتعاد عن الوطن، واغترب الرجل نكح في الغرائب"[23] وعليه

فمصطلح الاغتراب يدل في عمومه على السّفر خارج الوطن، لغايات متعددة سبق ذكرها، وقد يكون هذا السّفر عن طواعية أو بإكراه.

أمّا الغربة فهي في مدلولها اللغوي تقارب مصطلح الاغتراب من حيث الباعث، إلاّ أنها تختلف عنه في جانبها النّفسيّ، إذ يشعر الغريب في غربته بعدم الانتماء إلى البلد المرتحل إليه، ممّا يجعله حريصا على تصرفاته فيتّحد بالمكان اتحاد كليا، فتمكنه الرّحلة من التّفكير والتّنقل في المكان بحيويّة يمارس فيها نشاطه جاعلا من تجربته الرّحليّة محطّة يستلهم منها الآخرون تصوراتهم حول المكان بجمالياته، إيجابياته وسلبياته، وهذا ما نقف عليه في هذا المقطع من مدونة " عائد في الصحراء " **لحسان الجيلاني** الّذي يقول فيه واصفا الصحراء الغربية " فالميزة العامة للشعوب العربية الصحراوية أنها أصيلة في ثقافتها، معتمدة على نفسا في معيشتها، وذكية إلى حد العبقرية في اختراع الوسائل التي من شأنها التغلب على الطبيعة، وعلى جميع الصعوبات لقد وجدنا أنهم لا يعانون من أزمة مياه كما نحن نعاني، ولا يعانون من ازمة غذاء كما تعاني دولتنا العظمى "[24] فهو في هذا ينقل لنا ما شهده عند أبناء الصّحراء الغربيّة من تفان في العمل رغم محدودية الإمكانيات للحفاظ على حياتهم رغم قسوتها، إلاّ أنّه قد بالغ في إطرائه للقوم بقوله أنّهم لا يعانون أزمة ماء ولا غذاء، و الشّواهد تقول أنّهم يتلقون مساعدات غذائيّة من كلّ بلاد العالم، بل وتخصص لهم معاشات كون بلدهم صحراوي يفتقر لمقومات الحياة.

كما نجده وهو يعيش بين أفراد الشّعب الصّحراوي تتحرك فيه شعلة حب الوطن، مستذكرا لحظات جميلة عاشها في وطنه، بعد ما أُعلن وقف إطلاق النّار وبزوغ نور الحريّة فيقول : " ومرت بذاكرتي صورة حية من تاريخ بلادي عندما أعلنت الجزائر وقف إطلاق النار في 19 مارس 1962 وكنت طفلا يافعا وغمرت الفرحة كافة الشعب الجزائري"[25]. فهنا رغم ابتعاده عن أهله ووطنه، إلاّ أنّ الرّحالة يبقى متصلا روحيا بوطنه فتتحرك جوارحه، وتتّقد جذوة الوطنيّة فيه كلما لاح له وميض الوطن من خلال لوحات فنيّة، أو أغان وطنية أو تظاهرات تشابه التظاهرات التي عايشها في وطنه.

نماذج أثنوغرافية في الرحلة الجزائرية :كثيرة هي النّماذج الإثنوغرافيّة في الرحلة الجزائرية قديما وحديثا، فهذا **مالك بن نبي** يسرد رحلاته التي تعدّت حدود الوطن، راجيا منها مطلبا علميّا صرفا فبعد أن صال وجال في مناطق متعدّدة بدأ يشعر بالرتابة والضيق إذ يقول " تبسة غدت خانقة، لقد سئمت النادي ومقهى (باهي) وحكاياته حتى نفسي أيضا، وكنت أسلّي عن نفسي أحيانا بالذهاب بضعة أيام إلى دوار الأرانب "[26]، ونظرا لنبوغه في العلم والمعرفة لقي تشجيعا من والديه للسّفر نحو فرنسا للانتفاع بمختلف العلوم والمعارف، أسوة ببعض الدارسين في وقته، فيقول :" سوف نرسل لك كلّ شهر ما تحتاجه ...وأقلتني الباخرة بعد أيام إلى عنابة في طريقي إلى باريس " [27]وهي التّجربة النّاضجة في حياة مالك بن نبي التي أضفى عليها كثيرا من ابتكاراته النقدية .

أمّا رحلته الثانيّة فكانت نحو الحجاز يقول عنها: " فتأكدت لي فكرة السفر إلى الحجاز، فرارا من العيش في أرض استعمار أو أرض مستعمرة لأني سئمت فيها الوجوه والآفاق " [28] ، ففي قوله إشارة إلى تحمسّه للسفر بغية التّحصيل العلمي، فشدّ الرّحال إلى ما نوى إلاّ أنّه وفي طريقه إلى الحجاز غيّر مساره نحو الشّام، قاصدا سوريا للوقوف على بعض معالمها، ولما نزل بأرض معرّة النعمان تذكر أبا العلاء المعري فراح يسأل عن مرقده ولما وصل إليه راح يقف عنده موقف المترحم، سائلا له المغفرة والرّحمة " فتذكرت أبا العلاء المعري، فقلت إذن ههنا يرقد أبو العلاء المعري، فقالوا إنه قريب من هنا، فذهبت رأسا إلى المقبرة أسأل، عرفت قبره من بين القبور من بعيد بمظهره الذي يمثل تقشف المعري، وزهده بأجلى مظهريهما وعندما وقفت على قبره وقرأت الفاتحة رأيت كتابة على لوح القبر"هذا ماجناه أبي عليّ وما جنيت على أحد "[29]، ومكث في دمشق يطلب العلم من مشايخها، ثمّ نزل إلى الحجاز وأدى فريضة الحج، وكان سرده عنها مقتضبا، ولما أتمّ المناسك عاد إلى دمشق مرّة ثانيّة، ومنها انتقل إلى الأردن ثمّ إلى القاهرة وبعدها إلى طرابلس، ومنها إلى الزيتونة، ثمّ دخل أرض الوطن، وكان في كلّ بلد يحل فيه يزور معاهده العلمية يتزود منها ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وهي الرحلة الكبرى في حياة مالك بن نبي صاحب العقل الراجح والعلم الغزير.

وإذا كان مالك بن نبي كما سبق ذكره قد قدّم لنا صوّرا مشهديّة يسرد لنا من خلالها جولاته المختلفة في مشارق الأرض ومغاربها ؛فكذلك نلفي الرّحالة **حسان الجيلاني** قد خاض التجربة نفسها – تجربة الرّحلة–، إذ صور لنا جوانب من رحلته الإثنوغرافيّة الّتي جاب من خلالها مناطق من الصحراء الغربية، فيقول " الشعب الصحراوي لا يعرف معنى عدم الاختلاط، فالمرأة إلى جانب الرجل والشاب إلى جانب الشابة والكل يعيش في أمن وأمان ...واطمئنان ويسهر الجميع إلى ما بعد منتصف الليل دون أن يعتدي أحد على واحدة، ودون ان ترى مظهرا من مظاهر العنف "[30] .فهو بنوع من الانبهار يحدثنا عما لمسه من توازن بسيكولوجي عند هذا الشّعب، فهم بالرّغم من سهرهم إلى ساعات متأخرة من اللّيل ذكورا وإناثا، إلاّ أنّه لم يلاحظ أي تجاوزات أخلاقيّة، ولعلّ هذا راجع إلى بنية هذا المجتمع الذي يقدس الأعراف والنظم الاجتماعية دون أي رادع .

وليس هذا فحسب بل إنّهم بقوا محافظين على عاداتهم وتقاليدهم في الزواج، إذ إنّه حينما تنكح المرأة وتزف إلى زوجها فإنها تحمل على الهودج وتزف إلى بيت العريس مع أغان و أهازيج محليّة، يقول في ذلك " وتم عرض زواج تقليدي تحمل العروس في هودج، ويتم أخذها إلى بيت العريس عن طريق الزغاريد التي تعبق الجو بروح التراث والمسرة والمحبة، وقد مثلت هذا الدور شابات سمراوات من أهل الصحراء "[31]. فهو مشهد أدّته فرقة فلكلوريّة عرضت من خلاله عادات وتقاليد الشّعب الصّحراوي في جانب من جوانب حياته دونما تكلف .

واللافت للانتباه أنّه وبرغم تعرض هذا البلد للاحتلال الإسبانيّ، إلاّ أنّه بقي محافظا على عاداته وتقاليده عكس الشعوب الأخرى "فثقافته أصيلة ظلت متماسكة وقوية في وجه كل التيارات الاستعمارية، فقد ظلت صامدة متحدية كل أوجه الاستلاب والتدمير "[32] ولعلي به هنا يشير إلى تمسك الصّحراويين بموروثهم الثّقافي الّذي عجز المستعمر عن طمس معالمه، خاصة ملبسهم وطريقة عيشهم، وتعاملهم مع بعضهم .

خاتمة:

في خاتمة هذا البحث المختصر عن الرحلة الجزائرية نصل إلى جملة من النتائج أهمها :

- الباحث في الرحلة الجزائرية يجد أعقد السبل و أوعر الطرق للوصول إلى المدونة الرحليّة، التي تشكل بالنسبة.للتراث الجزائري أعقد مدونة، فهي تحمل من الخصوصية ما يلزم الباحث أن يستخدم طرقا وآليات من أجل إجلائها، مع موقع الضبابيّة التّي تعانيها كونها مبثوثة في ثنايا الصحف المتآكلة، الضائعة الّتي يتعذر الوصول إليها إلاّ بشق الأنفس .

- يتميّز فن كتابة المذكرات بميزتين : علميّة وفنيّة، إذ تعدّ مصدر من مصادر الأدب الرّحلي وكذا مصدر من مصادر التأريخ، وفنا من فنون الأدب، لما يوفّره من مادّة متعدّدة للأجناس الأدبيّة.

- تتّخذ النّصوص الرّحليّة على اعتبارها جنسا أدبيّا مستقلا حيّزا معتبرا ضمن جل المذكرات الّتي كتبها أصحابها في العصر الحديث .

- تتفاوت النّصوص الرّحليّة فنيا بحسب مستويات كلّ كاتب، لأنّ كتابها لم يقتصروا على أرباب العلم والمعرفة، أو ذوي الشّخصيات الفذّة الّتي تملك من المواهب ما يؤهلها على التّدوين .

- يعدّ السّفر مصدر الأحداث، وملهم العواطف وفي الوقت نفسه ضرورة من ضروريات الحياة.

- تتداخل نصوص الرّحلة في العمل المذكراتي وفقا لسياق حديث الكاتب، لأنّ المذكرات في أساسها تدوين لأحداث عاشها كاتبها .

- ما خالف أدب الرّحلة الأثنوغرافيا هو تناوله للموضوعات عينها ولكن بأسلوب فنيّ رفيع يعتمد بلاغة التّعبير ورونق الكلام.

- تتميز الكتابة الرحلية بجملة من الخصائص أهمها :

- هيمنة بنية السفر التي تؤطر الأحداث وتنظمها .
- حضور الذات حضورا بارزا .

- الحكي بضمير المتكلم مفردا أو جمعا .
- تعدد المضامين وتداخل الخطابات .

هوامش:

1 – المنجد في اللغة والأعلام : دار المشرق، بيروت،لبنان، ط40 ، 2003، ص " 253.

2 – يوسف وغليسي : في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية الجزائر، ط1، 2009 :ص277.

3– ايميل يعقوب، سيام حركة، مي شيخاني : قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار المعارف للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 25.

4– شوقي ضيف :أدب الرحلات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، دت:ص 07

5 – ينظر/عبد الحكيم بن عبد اللطيف الصعدي :الرحلة في الإسلام أنواعها وآدابها، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 15.

6 – ديوان الأعشى : تحقيق ابراهيم محمد الرضواني، ج2، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر،ط1، 2010، ص 15 .

7 – ديوان طرفة : تحقيق مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص24.

8 – ديوان الشافي: شركة الأرقم بن الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، دت، ص: 10

9 – حسين فهيم :أدب الرحلات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1989، ص 79.

10 – عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، تحقيق عبد السلام الشدادي، بيت الفنون والعلوم والآداب، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت :ص 349

11 – المنجد في اللغة والأعلام :دار المشرق بيروت لبنان، ط40، 2003، ص 12.

12 – فؤاد قنديل :أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب،القاهرة، ط2، 2002،ص: 21.

13 – ينظر /حسين محمود حسن : أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 07/06 .

14 – المرجع السابق : ص 26

15 – مقطع مأخوذ من إرسال للأستاذ عمران قدور، الأشكال النثرية التقليدية في الادب الجزائري الحديث، ص 09.

16 – فؤاد قنديل : أدب الرحلة في التراث العربي، ص : 21.

17 – عمران قدور : الأشكال النثرية التقليدية في الأدب الجزائري الحديث، ص : 10.

18 – عمر بن قينة : رحلات ورحالون في النثر العربي الجزائري الحديث، دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط2009،2،ص 73.

19 – عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1983، ص 50.

20 – حسني محمد حسني : أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 86.

21 – شمس الدين أبو عبد الله المقدسي : أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، مكتبة خياط، بيروت، لبنان، ص03/02.

22 – الخليل بن أحمد الفراهيدي:كتاب العين تح/ مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، مطابع الرسالة، الكويت، ج4، 1980، مادة: غ ر ب.

23 – ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، الدار المتوسطية للنشر والتوزيع، تونس، ج1، 2005، مادة : غ ر ب.

24 – حسان الجيلاني: عائد من الصحراء الغربية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص : 38.

25 – المصدر السابق : ص 29.

26 – مالك بن نبي : مذكرات شاهد للقرن، دار الفكر، الجزائر، ط2، ص 37.

27 – المصدر نفسه: ص 196.

28 – المصدر نفسه، ص: 345.

29 – المصدر السابق، ص : 245.

30 – المصدر نفسه ، ص 30.

31 – المصدرالسابق، ص : 35.

32 – المصدر نفسه، ص : 44.

الاستلزام الحواري في الخطاب القرآني
ـ مقاربة تداولية في آيات من سورة البقرة ـ
Conversationel Implicature in the Quranic Speech - Deliberative Approach in the Verses of Surat Al Baqarah –

أ. عيسى تومي
قسم الآداب واللغة العربية
جامعة محمد خيضر بسكرة. الجزائر
aissamofad@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/07/01	تاريخ القبول: 2018/07/24	تاريخ النشر: 2019/02/10

ملخص البحث

يتناول هذا المقال ظاهرة الاستلزام الحواري في الخطاب القرآني من خلال دراسة وتحليل المعاني المستلزمة التي خرجت إليها بعض الأساليب الخبرية، والأساليب الإنشائية (الطلبية) في خطاب سورة البقرة والأغراض التداولية التي تؤدّيها؛ مع الأخذ بعين الاعتبار المقامات التخاطبية والسياقات التي وردت فيها؛ بالاعتماد على آراء بعض العلماء والمفسرين.

الكلمات المفتاحية: استلزام حواري؛ خطاب قرآني؛ أغراض تداولية.

Abstract:

This paper deals with the study of the meanings required by some of the new methods and the structural methods in the speech of Surah Al-Baqarah and the deliberative purposes that they perform, taking into consideration the denominators mood management and contexts in which, relying on the opinions of some scholars and interpreters.

Keywords: conversationel implicature; Quranic speech; deliberative purposes.

مفهوم الاستلزام الحواري:

الاستلزام الحواري هو أحد أبرز المفاهيم التداولية ، والتي تعود أولى بداياته إلى أعمال الفيلسوف اللغوي "بول غرايس" H.P.Grice (1913م-1988م) الذي يعد أول المنظرين لهذا المفهوم في الدرس التداولي الغربي الحديث من خلال مؤلفه **"المنطق والمحادثة"**، فقد لاحظ بأنّ المتخاطبين عندما يتحاورون يتبعون عددا معينا من القواعد الضمنية اللّازمة في أثناء تواصلهم،**1** وأنه في حالة ما إذا وقع خلل في تلك القواعد فلا يتمّ ذلك التواصل ولإثبات نظريته هاته وضع **غرايس** مبدأ عاما سماه **"مبدأ التعاون"**؛ يقضي هذا المبدأ بأن يتعاون المتخاطبون في تحقيق الهدف من حوارهم، وصيغته: "ليكن اندفاعك في الكلام على الوجه الذي يقتضيه الاتجاه المرسوم للحوار الذي اشتركت فيه ".**2** ويتفرّع عن هذا المبدأ أربع قواعد هي:

1- **قاعدة الكم** (maxim of quantity) : وتتفرّع هذه القاعدة بدورها إلى مقولتين هما:

- لتكن إفادتك للمخاطب على قدر حاجته. - لا تجعل إفادتك تتجاوز الحدّ المطلوب.

2- **قاعدة الكيف** (maxim of quality): والقصد منها منع ادّعاء الكذب، وتتفرّع إلى:

- لا تقل ما تعلم خطأه. - لا تقل ما ليس لك عليه دليل.

3- **قاعدة العلاقة** أو الملاءمة (maxim of relevance): وخلاصتها(لِيناسب مقالك مقامك) أي أن يجعل المتكلم كلامه ذا علاقة بالموضوع.

4- **قاعدة الجهة** أو الطريقة (maxim of manner): وهي ترتبط بما يراد قوله، وتتفرع بدورها إلى: - لتحترز من الالتباس.- لتحترز من الإجمال.- لتتكلّم بإيجاز - لترتّب كلامك. **3**

ويرى **"غرايس"** أنّ هذه القواعد هي بمثابة الضوابط لكل عملية تخاطبية، وعلى الطرفين المتخاطبين الالتزام بها في أثناء الحوار، وفي حالة ما إذا أخلّ أحد الطرفين بقاعدة من هذه القواعد " وجب على الآخر أن يصرف كلام محاوره عن ظاهره إلى معنى خفي يقتضيه المقام، وهذا المعنى المصروف إليه يحصل بطريق الاستدلال من المعنى الظاهر ومن القرائن، وذلك بالذات ما عُبِّر عنه بالاستلزام التخاطبي". **4** أو الحواري.

وعلى الرغم من الأثر الإيجابي الذي أحدثه هذا المبدأ في تطوير التداوليات اللغوية وتنويع الدراسات المتعلقة بموضوع التواصل الإنساني إلاّ أنّه كان محلّ جدل وانتقاد من طرف العديد من

الدارسين – ومنهم الأستاذ "**طه عبد الرحمن**"– الذي لاحظ على "**غرايس**" عنايته بالجانب التبليغي في الخطاب وإغفاله لجوانب أخرى مهمّة كـ **الجانب التهذيبي** على الرغم من أنّه – أي غرايس –كان قد أشار إلى هذا الجانب عندما ذكر أنّ هناك أنواعا مختلفة لقواعد أخرى، جمالية واجتماعية وأخلاقية من قبيل (لتكن مؤدبا) التي يتبعها – عادة – المتخاطبون في أحاديثهم والتي قد تولّد معانيَ غير متعارف عليها.**5** وقد ظهرت مبادئ أخرى لدارسين آخرين سدّت ذلك الخلل والنقص الذي عرفه مبدأ التعاون لـ **غرايس**، ومن هذه المبادئ:

1– مبدأ التأدب (**التهذيب**) لـ "**روبين لايكوف**" (Robin-Lakoff): وقد ورد هذا المبدأ التداولي في مقالها الشهير "**منطق التأدّب**"، وفحواه: (لتكن مؤدبا) ويقضي بأن يلتزم المتكلم والمخاطب في تعاونهما على تحقيق الغاية التي من أجلها دخلا في الكلام؛ " إذ يُستحسن لطرفي الحوار مراعاة هذا المبدإ مثل مراعاتهما لقواعد مبدإ التعاون، ممّا يفي بتكامل هذين المبدأين؛ من أجل تحقيق أهداف الخطاب والتعبير عن المقاصد".**6** ويتفرّع عن هذا المبدأ ثلاث قواعد هي:

أ– قاعدة التعفّف: وهي لا تفرض نفسك على المخاطَب، أي لتبقَ متحفّظا ولا تتطفّل على شؤون الآخرين.

ب– قاعدة التشكيك (**التخيير**): وهي لتجعل المخاطب يتّخذ قراراته بنفسه، ودع خياراته مفتوحة. وتقضي هذه القاعدة بأن يترك المتكلم للمخاطب مبادرة اتّخاذ قراراته بنفسه .

ج– قاعدة التّودّد: وتوجب هذه القاعدة على المتكلم أن يُظهر الودّ للمخاطب؛ فيُعامله معاملة النظير للنظير.

و تدّعي "**روبين لايكوف**" أنّ قواعد التأدّب كلية في طبيعتها وعددها بحيث تأخذ بها كلّ المجتمعات البشرية. كما تأخذ بها كلّ الجماعات اللغوية داخل المجتمع الواحد. وممّا سبق يتّضح بأنّ (مبدأ التأدّب) الذي قالت به "**لايكوف**" يفضل **مبدأ التعاون** الذي اقترحه "**غرايس**"، على اعتبار أنّ هذا المبدأ – أي مبدأ التأدب – يجمع بين الجانبين التبليغي والتهذيبي من الخطاب، بالإضافة إلى أنّه يتفرّع على قواعد تنظّم هذا الجانب الذي أهمله "**غرايس**" في مبدإ التعاون . **7**

2– مبدأ التواجه لـ "**براون**" (Brown.P) و"**ليفينصُن**" (Levenson.S): هو مبدأ تداولي ورد عند هذين الباحثين في عملهما المشترك **"الكليات في الاستعمال اللغوي: ظاهرة التأدّب"**، وفحواه: (لِتصُن وجه غيرك)، ويقوم هذا المبدأ على مفهومين أساسيين؛ هما:

– مفهوم الوجه: وهو عبارة عن ذات الشخص التي تتحدّد بها قيمته الاجتماعية.

– مفهوم التهديد: يرى الباحثان بشأن هذا المفهوم أنّ من الأقوال ما ينزل منزلة الأعمال فيُهدّد الوجه تهديدا ذاتيا، وهي الأقوال التي تُعوق بطبيعتها إرادات المتكلم أو المستمع في دفع الاعتراض وجلب الاعتراف. **8**

3– مبدأ التأدّب الأقصى عند "**جوفري ليتش**" (Leech.G): وقد ورد هذا المبدأ في كتابه: **"مبادئ التداوليات"** والذي يعدّه مكمّلا لمبدإ التعاون وقد صاغه في صورتين:

– صورة سلبية: قلّل من الكلام غير المؤدّب. – وصورة إيجابية: أكثر من الكلام المؤدّب.

ويرى "**ليتش**" بأنّ هاتين الصورتين تجنّبان المتكلم من الوقوع في النّزاع أو ما يمنع التّعاون، وتمتاز محاولة ليتش هذه في كونه ينطلق من **مبدإ التعاون** ناقدا ومستدركا، فيُقرّ بأهميته، بوصف التعاون هو الأساس المفترض لتوجيه طرفي الخطاب، لأنّه الرّابط بين قصد المرسل في خطابه ومعنى الملفوظ الدّلالي. أمّا قصور هذا المبدإ فيكمن في انحسار دوره على تنظيم التواصل، والوقوف عند المستوى التّبليغي للخطاب مغفلا مبادئ الخطاب الاجتماعية والنّفسية الأخرى.

4– مبدأ التّصديق لـ "**طه عبد الرحمن**": والذي قام بمراجعة لهذه المبادئ والقواعد التخاطبية وكشف عن بعض الثغرات والنّقائص التي تشكو منها؛ واقترح مبدأ يسدّ هذا النّقص سمّاه مبدأ "**التّصديق**"، وهو مبدأ كان قد استمدّه من التراث العربي الإسلامي،وفحواه: "لا تقل لغيرك قولا لا يصدّقه فعلك". **9**

وخلاصة هذا المبدأ أنّه يقوم على عنصرين اثنين: يتمثّل الأول منهما في نقل القول الذي يتعلّق بالجانب التبليغي في الخطاب، ويتمثّل الثاني في تطبيق القول الذي يتعلّق بالجانب التهذيبي فيه.

ويتفرّع على مبدإ التّصديق في جانبه التبليغي قواعد مضبوطة نجدها مجتمعة ومفصّلة عند "**أبي الحسن الماوردي**" (ت 450هـ) في كتابه: "**أدب الدّنيا والدّين**"، وهي:

– أن يكون الكلام لداع يدعو إليه، إمّا في اجتلاب نفع، أو دفع ضرر.

– أن يأتي به في موضعه ويتوخّى به إصابة فرصته.

– أن يقتصر منه على قدر حاجته.

– أن يتخيّر اللفظ الذي يتكلّم به.**10** كما تتفرّع على مبدإ التصديق في جانبه التهذيبي مجموعة قواعد؛ قام الأستاذ طه عبد الرحمن باستقرائها من التراث العربي الإسلامي، وقد أجملها في ثلاث؛ وهي : **– قاعدة القصد:** لتتفقّد قصدك في كلّ قول تلقي به إلى الغير.

– قاعدة الصدق: لتكن صادقا فيما تنقله إلى غيرك.

– قاعدة الإخلاص: لتكن في تودّدك للغير متجرّدا عن أغراضك. **11**

وبعد فإنّ المتأمل في تراثنا اللغوي يجد أنّ علماءنا العرب القدماء وبخاصة علماء البلاغة وعلماء الأصول وكذا المفسرين قد عنوا بدراسة ظاهرة **الاستلزام الحواري؛** التي ظهرت في ثنايا دراساتهم بمصطلحات من قبيل: **الأغراض التي تؤديها الأساليب، ودلالة المفهوم، والمعنى المقامي، والمعنى الفرعي**... وغيرها من المصطلحات والمفاهيم التي تدل على مدى وعيهم بهذه الظاهرة اللغوية. **12** وستعرض الدراسة فيما يأتي إلى تحليل نماذج من الآيات القرآنية التي خرجت فيها الأساليب الخبرية وكذا الأساليب الإنشائية الطلبية إلى معان مستلزمة في خطاب سورة البقرة والأغراض التداولية التي تؤديها مع الأخذ بعين الاعتبار المقامات التخاطبية والسياقات التي وردت فيها؛ بالاعتماد على آراء بعض العلماء والمفسرين.

أولا: المعاني المستلزمة عن الأساليب الخبرية في خطاب السورة:

من المعلوم أنّ الغاية التي يلقى من أجلها الخبر هي إفادة المخاطب الحكم الذي يتضمّنه الكلام، ويسمى ذلك (فائدة الخبر)، أو إفادة السامع أنّ المتكلم عالمٌ بذلك الخبر ويسمى ذلك (لازم الفائدة) غير أنّه في كثير من الأحيان قد يُلقى الخبر ليُحقّق أغراضا بلاغية وتداولية كثيرة، ومعاني مختلفة تُفهم من السّياق وقرائن الأحوال كالثّناء والمدح، والتعظيم، والدّعاء، والتوبيخ، والتّحقير والطّلب (الأمر والنهي) وغيرها.

1– المدح والثّناء: وهما من المعاني التي خرج إليها الأسلوب الخبري في خطاب السورة كما في قوله تعالى:﴿ **آلم . ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ** ﴾.(**البقرة،2،1**) فقوله: ﴿**ذَلِكَ الْكِتَابُ**﴾ يتضمّن ثناء منه – سبحانه – على كتابه المنزّل، أي ذلك الكتاب المنزل هو الكتاب

الكامل، إذ الإشارة للقريب بالبعيد (ذلك) عند البلاغيين تدلّ على بُعد المنزلة، وإذا ضُمّت إليها دلالة (ال) في(الكتاب) صار المعنى: هذا الكتاب الرّفيع القدر الكامل في كلّ ما حواه لاشكّ فيه هدى للمتّقين.**13** وقال سبحانه: ﴿**وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ...**﴾.(**البقرة،143**). فقد تضمّن ملفوظ الآية إلى جانب فعل الإخبار، معنى **مستلزما** يتمثّل في فعل المدح والثّناء على المؤمنين، فقد جعل الله تعالى المسلمين أمة وسطا بين الأمم لاسيّما اليهود والنصارى، والأمة الوسط بعيدة عن التّقصير وعن الغلوّ في الاعتقاد، والوسط يطلق على الخيار والعدل. قال الزمخشري: "وقيل للخيار وسطا لأنّ الأطراف يتسارع إليها الخلل والإعوار، والأوساط محمية محوطة...". **14** وقال ابن عاشور: " والحقّ عندي أنّ الآية صريحة في أنّ الوصف المذكور فيها (وسطا) مدح للأمّة كلّها...". **15** وهو ما يؤكّد خروج الأسلوب الخبري في هذه الآية عن معناه الأصلي؛ الوصف والإخبار إلى معنى مستلزم مقاميا هو المدح والثناء لأمة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلّم بأن جعلها الله سبحانه أمّة وسطا بين النّاس.

2– الدّعـاء: من الآيات التي خرج فيها الخبر إلى معنى الدّعاء قوله تعالى:﴿**فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ فَزَادَهُمُ اللَّهُ مَرَضًا وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ بِمَا كَانُوا يَكْذِبُونَ**﴾. (**البقرة،10**) فبالإضافة إلى القوة الإنجازية الصريحة المتمثلة في إثبات صفة المرض للمنافقين، تضمّن ملفوظ الآية قوة إنجازية مستلزمة هي (الدّعاء). قال بعض المفسرين بشأن هذه الآية؛ هي دعاء عليهم. **16** أي معناه: فليزدهم الله مرضا. **17**

وإذا كان سياق الدّعاء يقتضي من المتكلم أن يستخدم صيغة الأمر (لِيزِدْهُم...)، أو(اللهّم زِدهم...)، فإنّ هذه الصيغة محمولة على الطلب المرجوّ وقوعه، ومن ثمّ فإنّ أثرها لا يبلغ في نفس السّامع ما يبلغه أثر الجملة الماضية الدّالة على حصول الفعل والتحقّق من حصوله. أي كأنّ هذا الأمر المرجو وقوعه صار واقعا بالفعل فجاء بصيغة الخبر وهو كثير في كلام العرب كما في قولهم للعاطس: يرحمك الله، وللمريض: شفاك الله، وللمُخطئ: سامحك الله، ونحو ذلك...

وقوله تعالى: ﴿**وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ**﴾.(**البقرة، 285**) فقد تضمّن معنى الدّعاء بالمصدر المنصوب (غفرانك)، فهو بدل من فعله، والتّقدير: اِغفر غُفرانك. **18**

ولما كان الدّعاء من الإنشاء الطلبي فإنّ اللغة لم تخُصّه بنمطٍ معيّن وصيغة خاصة يتمّ بها، وإنّما جعلته شركة بين طائفة من الأنماط التركيبية، ووضعت بيد المتكلم أن يختار للتعبير عنه أي أسلوب يشاء. **19**

3– الالتـزام: والمعروف أنّ الالتزام إنشاء لا خبر، كما في إبرام العقود؛ كعقد البيع، وعقد الزواج والهبة وغير ذلك، وهو يتمّ بمجرّد التّلفّظ بصيغة الفعل، نحو: بعتُك، وزوّجتُك، ووهبتُك ونحو ذلك. وأمّا من وجهة نظر التداولية؛ فإنّ الأفعال الالتزامية هي أفعال كلامية إنجازية تهدف إلى إلزام المتكلم بالقيام بعمل ما، ويكون اتجاه المطابقة فيها من العالم إلى القول، وشرط الإخلاص فيها هو **القصد**، والمحتوى القضوي فيها هو دائما فعل المتكلم شيئا في المستقبل. **20**

ومن الآيات التي خرج فيها الخبر إلى معنى الالتزام، قوله تعالى: ﴿**قَالُوا الْآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُوا يَفْعَلُونَ**﴾.(**البقرة،71**) أي الآن نلتزم بما طلبت منّا ونُجيبك إلى طلبك. فقول المخاطبين من قوم موسى –عليه السلام– ﴿**الْآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ**﴾ ليس مجرّد إخبار له بذلك وإنّما هو التزام ووعد منهم بتنفيذ الأمر الذي كُلِّفوا بتنفيذه، وهو الأمر بذبح البقرة، وذلك كله يُفهم من السياق الذي وردت فيه هذه الآية الكريمة. وقوله تعالى:﴿**وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا**﴾.(البقرة، 285). أي نلتزم بما طُلب منّا. ونُنفّذه. **21**

فالقوة الإنجازية الصريحة في ملفوظ الآيتين السابقتين تتمثل في فعل الإخبار (مقول القول)، أمّا القوة الإنجازية المستلزمة في كلّ منهما فهي (إنشاء الالتزام)، فيتحوّل الكلام الخبري حينئذ وبقرينة المقام والسياق من مجرّد وصف للعالم وتقرير الحقائق إلى **إنشاء** يهدف إلى تغيير العالم والتأثير فيه.

4– الطلـب: بالإضافة إلى ما ذكر؛ فإنّ ثمّة حالات يخرج فيها الخبر للدلالة على الطلب (الأمر والنّهي)، نحو قوله تعالى: ﴿**وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنْفُسِهِنَّ ثَلَاثَةَ قُرُوءٍ**...﴾.(**البقرة،228**) فجُملة ﴿**الْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ**﴾ خبرية يُراد بها **الأمر**، " لأنّ السياق يدلّ على أنّ الله أمر بذلك؛ لا أنّه خبر". **22** –كما يرى "**الإمام الزركشي**" فقد تضمن ملفوظ الآية قوة إنجازية غير مباشرة هي **الأمر** الموجّه إلى المطلقات بالتربّص ثلاثة قروء زيادة على القوة الإنجازية المباشرة والصريحة؛ المتمثلة في فعل الإخبار، وهي الفكرة التي تحدّث عنها "**بول غرايس**" في الدّرس التّداولي الغربي

والتي مفادها: أنّ جمل اللغات الطبيعية يمكنها أن تدلّ على معنى غير المعنى الذي نستخلصه من معناها الحرفي، وعليه نكون هنا بصدد فعلين كلاميين اثنين:

– **فعل كلامي مباشر**: هو دلالة هذه الجملة على الخبر المنصوص عليه حرفيا في قوله تعالى: ﴿**وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنْفُسِهِنَّ ثَلَاثَةَ قُرُوءٍ...**﴾

– **وفعل كلامي غير مباشر**: يتضمن قوّة إنجازية غير مباشرة (مستلزمة) مقاميا هي الأمر بالتّربص على نحو ما بيّنه الإمام **الزركشي** في نصه السابق. ومن الأمثلة التي خرج فيها الخبر إلى معنى **النّهي**؛ قوله تعالى: ﴿**الْحَجُّ أَشْهُرٌ مَعْلُومَاتٌ فَمَنْ فَرَضَ فِيهِنَّ الْحَجَّ فَلَا رَفَثَ وَلَا فُسُوقَ وَلَا جِدَالَ فِي الْحَجِّ...**﴾. (**البقرة،197**) وتقدير الكلام: فلا يرفث، ولا يفسُق... فقد نفى الرّفث والفسُوق والجدال نفي الجنس مبالغة في النّهي عنها وإبعادها عن الحاج، حتّى جُعلت كأنّها قد نُهي الحاج عنها فانتهى فانتفت أجناسها، ونظير هذا كثيرٌ في القرآن كقوله تعالى: (والمطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ). **23** وقوله تعالى: ﴿**لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ**﴾.(**البقرة،256**) يقول الشيخ ابن عاشور في تفسيره لهذه الآية:"ونفي الإكراه خبرٌ في معنى النّهي، والمراد نفي أسباب الإكراه في حكم الإسلام، أي لا تُكرهوا أحدا على اتّباع الإسلام قسرا، وقد جيء بنفي الجنس لقصد العموم نصّا" **24**.

فملفوظ الآية الكريمة يتضمن إلى جانب القوة الإنجازية الصريحة (الإخبار)؛ قوة إنجازية مستلزمة تتمثّل في **النّهي** المؤكّد عن الإكراه في الدّين بجميع أشكاله وصوره، وذلك لأنّ العقائد لا يُمكن أن تُغرس في نفوس البشر جبرا وإكراها وإنّما تغرس فيها رغبة واقتناعا.

ثانيا: المعاني المستلزمة عن الأساليب الإنشائية (الطلبية):

تخرج الأساليب الإنشائية الطلبية (الاستفهام و الأمر والنّهي والتّمني والنّداء) عن دلالاتها الحقيقية عندما يمتنع إجراؤها على الأصل إلى معان وأغراض مختلفة؛ كالتّعجب، والتهديد، والتّوبيخ، والتقرير، والإنكار وغيرها من المعاني التي يحدّدها السياق والمقام الذي يتمّ فيه الخطاب، وصور هذا الخروج للأساليب الإنشائية من معانيها الأصلية إلى معان فرعية مستلزمة، هي كثيرة ومتنوّعة في خطاب سورة البقرة.

1– المعاني المستلزمة عن أسلوب الاستفهام:

الاستفهام هو أحد أكثر الأساليب الإنشائية استعمالا وأهمية، ويُراد به طلب الفهم أو معرفة ما هو خارج الذهن. وهو قد يرد على سبيل الحقيقة بحيث إنّ المستفهِم يرجو من سؤاله حصول ما لم يكن يعلم قبل السؤال، وقد يرد على سبيل المجاز فيخرج إلى أغراض ومعان أخرى يحددها الموقف والسياق وقرائن الأحوال كالتقرير والنفي والتوبيخ وغيرها.

والسؤال من الله تعالى في القرآن الكريم هو من هذا القبيل وهو كثير في خطاب السورة، لأنّه –سبحانه – مستغنٍ عن سؤال خلقه فهو يعلم الأشياء قبل كونها، وإنّما يستفهمهم ليقرّرهم ويذكّرهم أنهم قد علموا حقيقة ما سُئلوا عنه، وهو من الأساليب البديعة التي تميز بها الخطاب القرآني. وقد خرج أسلوب الاستفهام في خطاب السورة عن معناه الأصلي – وذلك ضمن مقامات مختلفة – إلى معان فرعية (مستلزمة) كثيرة، منها: **25**

– التعجّب: نحو قوله تعالى:﴿**وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ**﴾.(البقرة،**30**). يرى الزمخشري أنّ سؤال الملائكة في هذه الآية وارد في معنى التعجّب من أن يستخلف الخالق – سبحانه – مكان أهل الطاعة أهل المعصية وهو الحكيم الذي لا يفعل إلّا الخير. **26**

ويرى الشيخ ابن عاشور بأنّ سؤال الملائكة في هاته الآية محمول على حقيقته متضمّن معنى التعجّب... لأنّ من كان شأنه الفساد والسفك لا يصلح للتعمير لأنّه إذا عمّر نقض ما عمّره.**27** وعليه تكون القوة الإنجازية الصريحة لملفوظ الآية هي الاستفهام، أمّا القوة الإنجازية المستلزمة مقاميا فهي التعجّب.

– الإنكار: من الآيات التي خرج فيها الاستفهام إلى معنى الإنكار قوله تعالى:﴿**كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ**﴾.(البقرة،**28**). ف (كيف) هنا لإنكار الحال التي يقع عليها كفرهم، فكأنّه قال كيف تكفرون بالله وأنتم عالمون بحالكم هذه: حال الموت وحال الإحياء ثمّ الرّجوع إليه، إذ لا يمكن حمل الاستفهام هنا على الحقيقة، وهو هنا مستعمل في التّعجيب والإنكار بقرينة قوله: ﴿**وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا**﴾، أي أنّ كفركم مع تلك الحالة شأنه أن يكون منتفيا لا تركن إليه النفس الرشيدة لوجود ما يصرف عنه وهو الأحوال المذكورة بعدُ فكان

من شأنه أن يُنكَر؛ فالإنكار متولّد من معنى الاستفهام. **28** ومعنى ذلك أنّنا هنا بصدد قوتين إنجازيتين:

– قوة إنجازية صريحة ناتجة عن معنى الصيغة الحرفية للتركيب؛ هي الاستفهام:﴿**كَيْفَ تَكْفُرُونَ**﴾.

– وقوة إنجازية مستلزمة هي الإنكار المتولّد من معنى الاستفهام على نحو ما بيّنه الإمام الزركشي والشيخ ابن عاشور في النّص السابق.

كما نجد معنى الإنكار في قوله تعالى:﴿**وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ اللَّهَ قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكًا قَالُوا أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً مِنَ الْمَالِ**﴾ (**البقرة،249**). فقد ورد الاستفهام في هذه الآية متضمنا معنى الإنكار والاستبعاد لأن يكون (طالوت) ملكا عليهم، وقد تضمنت الأداة (أنّى) معنى (كيف) و(من أين)، أي: كيف يتملّك علينا، والحال أنّه لا يستحقّ التّملك لوجود من هو أحقّ بالملك منه. **29** وحسب الشيخ ابن عاشور فإنّ الاستفهام في هذه الآية أفاد التعجب. فقد تعجب السّائلون من جعل مثله – أي طالوت – ملكا عليهم، وكان رجلا فلاحا من بيت حقير. **30** وعليه فإنّه إلى جانب القوة الإنجازية الحرفية في الاستفهام الوارد في هذه الآية، فقد تضمن قوتين إنجازيتين مستلزمتين مقاميا؛ هما الإنكار والتعجّب.

– **التوبيخ**: وقد خرج الاستفهام إلى معنى التوبيخ كما في قوله تعالى: ﴿**أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنْسَوْنَ أَنْفُسَكُمْ وَأَنْتُمْ تَتْلُونَ الْكِتَابَ أَفَلَا تَعْقِلُونَ**﴾.(**البقرة،44**). فالاستفهام في هذه الآية – حسب الشيخ ابن عاشور– وارد في معنى التوبيخ لعدم استقامة حمله على المعنى الحقيقي فاستُعمل في التوبيخ مجازا بقرينة المقام. وقد تولّد منه معنى آخر هو التعجيب من حال الموبَّخ، وذلك لأنّ الحال التي وُبّخوا عليها حال عجيبة لما فيها من إرادة الخير للغير وإهمال النّفس منه، فحقيق على كلّ سامع أن يعجب منها.**31** والملاحظ من كلام الشيخ ابن عاشور هنا أنّنا بصدد ثلاث قوى إنجازية يمكن تحليلها تداوليا كالتالي:

– قوّة إنجازية حرفية ناتجة عن معنى الصيغة الحرفية للتركيب ⟵ (السؤال).

– قوة إنجازية مستلزمة (أولى) متولّدة عن معنى المعنى ⟵ (التّوبيخ).

– قوة إنجازية مستلزمة (ثانية) متولّدة عن معنى (معنى المعنى) ⟵ (التّعجيب).

كما خرج الاستفهام إلى معنيي **التوبيخ** و**التعجّب** من موقف أهل الكتاب من نبوّة سيدنا محمد – صلى الله عليه وسلّم – ورفضهم أن يكون من غير ملّتهم في قوله تعالى:﴿**قُلْ أَتُحَاجُّونَنَا فِي اللَّهِ وَهُوَ رَبُّنَا وَرَبُّكُمْ وَلَنَا أَعْمَالُنَا وَلَكُمْ أَعْمَالُكُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُخْلِصُونَ**﴾(البقرة،**139**)

والملاحظُ أنّ الأسلوب القرآني في محاججة أهل الكتاب في هذا المقام يرتفع إلى أعلى مراتب الأدب في الحوار، إنّه الأسلوب الدّعوي الحكيم الذي علّمه الله – سبحانه – رسولَه الكريم والذي يقتضي تواضع الدّاعي، ومسايرة المتلقي بخطابه؛ الخطاب الذي لا يمس مشاعره ولا يحطّ من مكانته، بل يرفع من شأنه؛ فيسارع إلى الاستجابة لمخاطِبه فيُقبل عليه ويقبلُ دعوته.

إنّه تجسيدٌ **لمبدإ التأدّب التداولي** الذي يقضي "بأن يلتزم المتكلم والمخاطَب **32** في تعاونهما على تحقيق الغاية التي من أجلها دخلا في الكلام، من ضوابط التهذيب ما لا يقلّ عمّا يلتزمان به من ضوابط التبليغ ".**33** كما نلمس في الآية الكريمة السابقة– كذلك– تجسيدا لقاعدة أخرى من قواعد مبدإ التأدّب؛ هي **قاعدة التشكيك** التي تقضي بأن يتجنّب المتكلّم في خطابه أساليب التقرير ويأخذ بأساليب الاستفهام كما لو كان متشكّكا في مقاصده بحيث يترك للمخاطب مبادرة اتّخاذ قراراته بنفسه **34**. وقوله تعالى: ﴿**وَإِذْ قُلْتُمْ يَا مُوسَى لَنْ نَصْبِرَ عَلَى طَعَامٍ وَاحِدٍ فَادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُنْبِتُ الْأَرْضُ مِنْ بَقْلِهَا وَقِثَّائِهَا وَفُومِهَا وَعَدَسِهَا وَبَصَلِهَا قَالَ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ**﴾.(البقرة،**61**). فقوله: ﴿**أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ**﴾، "هو من كلام نبي الله موسى وقيل هو من كلام الله وهو توبيخ شديد لأنه جرّده عن المقنعات وعن الزّجر، واقتصر على الاستفهام المقصود منه التعجّب فالتوبيخ ".**35** فقد تعجّب من طلبهم ووبّخهم عليه إذ كيف لعاقل أن يفعل مثلما فعلوا حين طلبوا استبدال الذي هو أدنى بالذي هو خير من الطعام الذي خصّهم الله تعالى وأكرمهم به.

– التقرير: خرج الاستفهام إلى معنى التقرير كما في قوله تعالى: ﴿**قَالَ يَا آَدَمُ أَنْبِئْهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ فَلَمَّا أَنْبَأَهُمْ بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ**﴾.(البقرة،**33**). فالاستفهام في قوله: ﴿**أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ**﴾ تقريري بقرينة المقام لأنّ ذلك القول واقع لا محالة، والملائكة يعلمون وقوعه ولا ينكرونه. وقوله تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ إِلَى الْمَلَإِ مِنْ بَنِي إِسْرَائِيلَ مِنْ بَعْدِ مُوسَى إِذْ قَالُوا لِنَبِيٍّ لَهُمُ ابْعَثْ لَنَا مَلِكًا نُقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ قَالَ**

هَلْ عَسَيْتُمْ إِنْ كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ أَلَّا تُقَاتِلُوا...﴾.(البقرة،246). فقوله: ﴿**هَلْ عَسَيْتُمْ إِنْ كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ أَلَّا تُقَاتِلُوا...**﴾ استفهام تقريري وتحذير، وذلك أنّه قرّرهم على إضمار نية عدم القتال اختبارا وسبرا لمقدار عزمهم عليه، والملاحظ أنّ مراعاة حال المخاطب تبدو واضحة في هذا المقام، ولذلك جاء في الاستفهام بالنّفي في معنى (هل لا تقاتلون) ولم يقل: (هل تقاتلون) لأنّ المستفهم عنه (عدم القتال) هو الطرف الرّاجح عند المستفهِم، لذلك أراد أن يُقرّرهم ويُحذّرهم ممّا هم مقبلون عليه. **36**

– **النفي:** من المعاني التي يخرج إليها أسلوب الاستفهام؛ معنى النّفي نحو قوله تعالى: ﴿**وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ مَنَعَ مَسَاجِدَ اللَّهِ أَنْ يُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ وَسَعَى فِي خَرَابِهَا...**﴾.(البقرة،114). فممّا ورد في سبب نزول هذه الآية، أنها في شأن مشركي مكّة حين منعوا رسول الله – صلى الله عليه وسلم – والمسلمين من دخول المسجد الحرام ظُلما، والاستفهام هنا إنكاري لإفادة النّفي بقرينة المقام، بمعنى: لا أحد أظلم من هؤلاء.**37** ومثله قوله تعالى: ﴿**وَمَنْ يَرْغَبُ عَنْ مِلَّةِ إِبْرَاهِيمَ إِلَّا مَنْ سَفِهَ نَفْسَهُ...**﴾.(البقرة،130). فالاستفهام الوارد في هذه الآية الكريمة للإنكار والاستبعاد، وقد أفاد النّفي بقرينة الاستثناء الوارد بعده ﴿**إِلَّا مَنْ سَفِهَ نَفْسَهُ**﴾؛ إذ لا أحد من العُقلاء يرغب عن الحق الواضح الذي هو ملّة إبراهيم عليه السلام إلّا السفيه. **38**

ومن المعاني المستلزمة التي خرج إليها الاستفهام في السورة كذلك، نجد:

– **الاسترشاد:** في قوله تعالى: :﴿**أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ...**﴾.(البقرة،30). إذ الظاهر أنّهم استفهموا مسترشدين.

– **التعظيم:** في قوله تعالى: ﴿**مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ**﴾.(البقرة،255).

– **التنبيه:** تنبيه المشركين على ضلالهم في قوله تعالى: ﴿**وَمَنْ يَرْغَبُ عَنْ مِلَّةِ إِبْرَاهِيمَ إِلَّا مَنْ سَفِهَ نَفْسَهُ...**﴾.(البقرة،130).

– **الترغيب:** في قوله تعالى: ﴿**مَنْ ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا...**﴾.(البقرة،245).

– **الاستبطاء:** في قوله تعالى: ﴿**حَتَّى يَقُولَ الرَّسُولُ وَالَّذِينَ آَمَنُوا مَعَهُ مَتَى نَصْرُ اللَّهِ أَلَا إِنَّ نَصْرَ اللَّهِ قَرِيبٌ**﴾.(البقرة،214). فقد خرج الاستفهام في هاته الآيات عن معناه الأصلي إلى المعاني المذكورة بقرينة السياق الذي وردت فيه كلّ آية من هذه الآيات.

2- المعاني المستلزمة عن أسلوب الأمر:

الأمرُ من الأساليب الإنشائية الطلبية، وأما بلغة التداوليين فهو فعل كلامي من فئة التوجيهيات (directives) حسب تصنيف "**سورل**" لأفعال الكلام يحمل قوة إنجازية تحدّدها إرادة المتكلم وقصده، وهي إرادة متعلّقة بطلب إيقاع الشيء المأمور به. **39**

والأمر في القرآن الكريم قد يرد على سبيل الحقيقة لحمل المخاطب على إتيان المأمور به، كما يأتي على سبيل المجاز، فتخرج صيغته عن المعنى الأصلي إلى معان فرعية أخرى كثيرة تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال. وقد خرج أسلوب **الأمر** عن معناه الأصلي (الوجوب) إلى معان مستلزمة كثيرة في خطاب السورة؛ منها:

- الدّعاء: نحو قوله تعالى: ﴿ **وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ . رَبَّنَا وَاجْعَلْنَا مُسْلِمَيْنِ لَكَ وَمِنْ ذُرِّيَّتِنَا أُمَّةً مُسْلِمَةً لَكَ وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبْ عَلَيْنَا إِنَّكَ أَنْتَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ . رَبَّنَا وَابْعَثْ فِيهِمْ رَسُولًا مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِكَ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُزَكِّيهِمْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ**﴾.(**البقرة،129،128،127**). فقد أفادت أفعال الأمر الواردة في هاته الآيات معنى الدّعاء والتضرّع إلى الله، وقد أفاد تكرير النّداء بقوله: (ربّنا) إظهار الضراعة إلى الله تعالى وإظهار أنّ كلّ دعوة من هاته الدعوات مقصودة بالذات، يرجو منها الداعي تحقّق الإجابة **40** .

- النّصح والإرشاد: قال تعالى:﴿**وَاسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ وَإِنَّهَا لَكَبِيرَةٌ إِلَّا عَلَى الْخَاشِعِينَ**﴾.(**البقرة،45**). الخطاب في هاته الآية موجّه إلى بني إسرائيل، والأمر بالاستعانة بالصبر والصلاة هنا هو لإرشادهم إلى ما يُعينهم على التخلّق بجميع ما حُدّد لهم من الأوامر والنّواهي التي أمرهم الله أن يلتزموا بها. **41**

وقال تعالى:﴿**وَإِذَا قِيلَ لَهُ اتَّقِ اللَّهَ أَخَذَتْهُ الْعِزَّةُ بِالْإِثْمِ فَحَسْبُهُ جَهَنَّمُ وَلَبِئْسَ الْمِهَادُ**﴾.(**البقرة،45**). فالأمر بالتقوى:﴿**وَإِذَا قِيلَ لَهُ اتَّقِ اللَّهَ**﴾ وارد في سياق الوعظ والنصح للمخاطب، والمعنى: إذا وعظه واعظ بما يقتضي تذكيره بتقوى الله غضب لذلك. **42**

– **التعجيز**: كما في قوله تعالى: ﴿**وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ**﴾.(القرة،**23**). إذ ليس المراد طلب الإتيان بسورة من مثل القرآن ، وإنّما هو لتحديهم وإظهار عجزهم. **43**

– **الإباحة**: من الآيات التي خرج فيها الأمر إلى معنى الإباحة قوله تعالى: ﴿**وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ثُمَّ أَتِمُّوا الصِّيَامَ إِلَى اللَّيْلِ...**﴾ (**البقرة،187**). فقد خرج الأمر بالأكل والشرب في هذه الآية عن معناه الحرفي؛ الأمر على سبيل الوجوب والإلزام إلى معنى الإباحة بقرينة السياق، ومناسبة نزول الآية إبطال ما توهّمه بعض المسلمين من أنّ الأكل في ليل الصيام لا يتجاوز وقتين وقت الإفطار ووقت السحور، ولا يكون بينهما. **44** كما خرج الأمر في خطاب السورة عن معناه الأصلي إلى معان أخرى تفهم من السياق وهي:**45**

– **التّسخير** (**الاذلال**): نحو قوله تعالى: ﴿ **وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ الَّذِينَ اعْتَدَوْا مِنْكُمْ فِي السَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ**﴾.(**البقرة،65**). فقد عبّر بصيغة الأمر (كونوا) عن نقلهم من حالة إلى حالة إذلالا لهم، وهو أخص من الإهانة.

– **التكوين**: وهو أعمّ من التسخير، نحو قوله تعالى: ﴿ **بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ** ﴾.(**البقرة،117**).

– **الإرشاد**: كوجوب الكتابة في الديْن في قوله تعالى: ﴿**يا أيُّها الذين آمنُوا إذَا تَدَاينتُم بدَيْنٍ إلَى أَجَلٍ مُسَمّى فَاكْتُبُوهُ**﴾. وكالإشهاد في البيع في قوله تعالى:﴿**وَأَشْهِدُوا إِذَا تَبَايَعْتُمْ**﴾.(**البقرة،282**) إذ الأمر بكتابة الدين والإشهاد عن البيع في هاته الآية الكريمة واردان على سبيل الإرشاد والتوجيه إلى ما يُصلح أحوال المسلمين ويضمن حقوقهم من الضياع.

3– المعاني المستلزمة عن أسلوب النّهي:

كثيرا ما يرتبط **النهي** بالأمر في الخطاب القرآني وهو لا يختلف عنه في خروج صيغته (لا تفعل) عن المعنى الأصلي إلى معان فرعية مستلزمة تفهم من السياق، ومن المعاني التي خرج إليها النهي في خطاب السورة، نجد:

– **الدعاء:** ويحدث ذلك إذا صدر النهي من الأدنى مرتبة إلى الأعلى، ومن الأمثلة على ذلك قوله تعالى: ﴿**رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ...**﴾.(**البقرة،286**). فقد خرجت صيغ النهي الواردة في هاته الآية عن معانيها الأصلية إلى معان مستلزمة هي التضرّع والتّوسل والدّعاء إلى الله بعدم مؤاخذتهم على الخطإ والنسيان ومعافاتهم من العقوبات والتكاليف الشديدة. **46**

– **التوبيخ:** ومن الآيات التي خرج فيها أسلوب النهي إلى معنى التوبيخ قوله تعالى: ﴿**وَآَمِنُوا بِمَا أَنْزَلْتُ مُصَدِّقًا لِمَا مَعَكُمْ وَلَا تَكُونُوا أَوَّلَ كَافِرٍ بِهِ وَلَا تَشْتَرُوا بِآَيَاتِي ثَمَنًا قَلِيلًا وَإِيَّايَ فَاتَّقُونِ**﴾.(**البقرة،41**). فقوله تعالى:﴿**وَلَا تَكُونُوا أَوَّلَ كَافِرٍ بِهِ**﴾. فعل كلامي إنجازي، نهي، تضمّن قوتين إنجازيتين: قوة إنجازية صريحة هي النّهي عن الكفر بما أنزل الله، كما تضمّن قوة إنجازية مستلزمة هي التوبيخ للمخاطبين من أهل الكتاب، إذ كان يفترض بهم أن يكونوا من المبادرين إلى التصديق بهذا الكتاب (القرآن) لا أن يكونوا من المبادرين إلى الكفر به. وفي هذا يقول الشيخ ابن عاشور: "والمقصود من النّهي توبيخهم على تأخرهم في اتّباع دعوة الإسلام".**47**

– **التحذير:** يخرج النهي إلى معنى التحذير كما في قوله تعالى: ﴿**وَلَا تَلْبِسُوا الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ وَتَكْتُمُوا الْحَقَّ وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ**﴾.(**البقرة،42**). فهذه الآية معطوفة على سابقتها، وقد تصدّرت بفعل كلامي توجيهي، قوته الإنجازية الحرفية النّهي، وقد تضمّن قوة إنجازية مستلزمة هي التحذير؛ تحذير بني إسرائيل من إلباس الحق بالباطل، أي ترويجهم للباطل في صورة الحق، وكتمانهم الحق – مع علمهم بذلك – من أجل إضلال النّاس. **48**

4– المعاني المستلزمة عن أسلوب النداء:

يخرج النداء عن معناه الأصلي (طلب إقبال المدعو على الداعي) إلى معان مستلزمة تُفهم من السياق وقرائن الأحوال، ومن المعاني التي خرج إليها النّداء في خطاب السورة:

– **الدّعاء:** وقد خرج النداء إلى معنى الدّعاء في مواضع كثيرة من خطاب السورة، منها قوله تعالى حكاية عن خليله إبراهيم عليه السلام: ﴿**وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ . رَبَّنَا وَاجْعَلْنَا مُسْلِمَيْنِ لَكَ وَمِنْ ذُرِّيَّتِنَا أُمَّةً مُسْلِمَةً لَكَ وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبْ عَلَيْنَا إِنَّكَ أَنْتَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ . رَبَّنَا وَابْعَثْ فِيهِمْ رَسُولًا مِنْهُمْ يَتْلُو**

عَلَيْهِمْ آَيَاتِكَ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُزَكِّيهِمْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾.(البقرة،**129،128،127**).

فقد تكرّر النداء في هاته الآيات ثلاث مرات؛ ﴿**رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا**﴾، ﴿**رَبَّنَا وَاجْعَلْنَا مُسْلِمَيْنِ لَكَ**﴾ ، ﴿**رَبَّنَا وَابْعَثْ فِيهِمْ رَسُولًا**﴾ ، وجاء خاليا من الأداة (الياء) ليناسب مقام التضرع والدّعاء إلى الله لأنّه كثيرا ما يستخدم نداء الرّب في القرآن الكريم دون ذكر الأداة، "ولعلّ في ذلك تعبيرا عن شعور الدّاعي بقربه من ربّه ".**49** لأنّ الدّعاء خطاب، ومقام الخطاب مقام مشاهدة وحضور فلا تناسبه الياء. والمعنى نفسه أفاده النداء الوارد في الآية الأخيرة من السورة في قوله تعالى: ﴿**رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنْتَ مَوْلَانَا فَانْصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ**﴾.(البقرة،**286**). فقد خرج النداء عن معناه الأصلي المتمثل في طلب إقبال المدعو على الدّاعي إلى معنى الدّعاء والتّضرّع إلى الله بطلب المغفرة والعفو والنصرة على القوم الكافرين .

– **التنبيه والإرشاد:** يخرج النداء إلى معنى التنبيه وإرشاد المنادى إلى الأمر الذي نودي من أجله لأهميته، ودعوته إلى الإقبال عليه نحو قوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ اعْبُدُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ**﴾.(البقرة،**21**) " فالمقصود بالنداء من قوله: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ**﴾ الإقبال على موعظة نبذ الشرك، وذلك هو غالب اصطلاح القرآن في الخطاب بـ ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ**﴾ ".**50** وقد كثُر النّداء في القرآن الكريم بـ (يا أيّها) دون غيرها لأنّ فيها أوجها من التأكيد وأسبابا من المبالغة منها ما في (يا) من التأكيد والتنبيه، وما في (ها) من التنبيه وما في التّدرّج من الإبهام في (أيّ) إلى التوضيح والمقام يناسب المبالغة والتأكيد. **51**

– **التكريم والتشريف:** يخرج النداء لإفادة معنى التكريم والتشريف للمنادى كما في قوله تعالى: ﴿**وَقُلْنَا يَا آَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ**﴾.(البقرة،**35**). فالنداء في هذه الآية وارد في مقام التكريم لآدم عليه السلام وزوجه، وهو نداء تنويه بذكر اسمه في الملإ الأعلى لأنّ نداءه يسترعي إسماع أهل الملإ الأعلى ليتطلّعوا إلى ما سيُخاطب به. **52** كما خرج النداء إلى معنى التشريف والتكريم في قوله تعالى: ﴿**يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَوْفُوا بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ وَإِيَّايَ**

فَارْهَبُونِ﴾.(البقرة،**40**). وفي قوله تعالى: ﴿**يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَنِّي فَضَّلْتُكُمْ عَلَى الْعَالَمِينَ**﴾.(**البقرة،47**). إذ يُفهم من النداء في هاتين الآيتين الكريمتين التشريف لبني إسرائيل، خاصة وأنّه وارد في مقام التذكير بنعم الله تعالى عليهم و على أسلافهم وكرامات أكرمهم بها، فكان لندائهم بعنوان كونهم أبناء يعقوب (إسرائيل) وأعقابه مزيد مناسبة لذلك. **53**

– النُّصح والإرشاد: في قوله تعالى:﴿ **وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ يَا قَوْمِ إِنَّكُمْ ظَلَمْتُمْ أَنْفُسَكُمْ بِاتِّخَاذِكُمُ الْعِجْلَ فَتُوبُوا إِلَى بَارِئِكُمْ فَاقْتُلُوا أَنْفُسَكُمْ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ عِنْدَ بَارِئِكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ**﴾.(**البقرة،54**). ويتضح من سياق الآية أنّ الغرض من نداء نبي الله موسى – عليه السلام – لقومه (يا قوم) هو نصحهم وإرشادهم بالتّوبة إلى الله وشكره على نعمة إعطائهم الفرصة للتوبة من بعد ما اتّخذوا العجل إلها يعبدونه من دون الله. **54**

و**خلاصة** القول ومحصول الحديث فإنّ ظاهرة الاستلزام الحواري التداولية تبرزُ بوضوح في خطاب سورة البقرة وتتمثل في خروج كثير من الأساليب الخبرية والإنشائية عن معانيها الحرفية الأصلية إلى معان مستلزمة يحدّدها السياق والمقام الذي يجري فيه الخطاب. ومن ذلك:

– خروج الخبر إلى معنى الطلب (الأمر والنهي) كما في قول الله تعالى:﴿**وَالْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ بِأَنْفُسِهِنَّ ثَلَاثَةَ قُرُوءٍ...**﴾. فجُملة ﴿**الْمُطَلَّقَاتُ يَتَرَبَّصْنَ** ﴾ جُملة خبرية مراد بها **الأمر**، لأنّ السياق يدلّ على أنّ الله أمر بذلك؛ لا أنّه خبر. وكذا قوله تعالى:﴿**لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ...**﴾. فنفي الإكراه بـ (لا) النافية للجنس في هاته الآية الكريمة خبر في معنى النهي عن الإكراه في الدّين بجميع أشكاله وصوره.

– وقد خرجت الأساليب **الإنشائية الطلبية** في خطاب السورة عن معانيها الأصلية إلى معان فرعية مستلزمة كثيرة بقرينة السياق والمقام، ومن ذلك خروج **الاستفهام** إلى معنى **النفي** في قوله تعالى:﴿**وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ مَنَعَ مَسَاجِدَ اللَّهِ أَنْ يُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ وَسَعَى فِي خَرَابِهَا...**﴾. فقد أفاد الاستفهام في هذه الآية معنى النفي؛ أي لا أحد أظلم من هؤلاء الكافرين الذين منعوا النبي (**ص**) وأصحابه من دخول المسجد الحرام كما يبيّنه سبب نزول هذه الآية الكريمة.

– كما خرجت أساليب **النداء** و**الأمر** و**النهي** في خطاب السورة عن معانيها الأصلية إلى معان مستلزمة كثيرة منها الدّعاء والتّضرع إلى الله، نحو قوله تعالى: ﴿**رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أنت مَوْلَنَا فَانْصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَفِرِينَ**﴾. إذ لا يمكن حمل الأساليب الطلبية الواردة في هذه الآية الكريمة على معانيها الحقيقية بأية حال لاستحالة ذلك؛ لكون الخطاب فيها موجّه من العباد إلى الله سبحانه وتعالى وهو متضمّن معنى الدّعاء والتّضرّع إليه – سبحانه – بطلب عدم المؤاخذة على الخطإ والنسيان، وعدم تحميلهم ما لا يطيقونه من التكاليف، وطلب العفو والمغفرة والرحمة والنصرة على القوم الكافرين .

هوامش:

1- ينظر: فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحبّاشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1،2007، ص84

2- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص 103.

3- ينظر: طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1998، ص 238. وينظر: العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، ص 100.

4- طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص 104.

5- ينظر: طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص239

6- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت لبنان، ط1، 2004، ص100.

7- ينظر: طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص241.

8- العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، من الوعي بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2011 ص120.

9- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص249.

10- أبو الحسن الماوردي، أدب الدنيا والدين، شرح وتعليق محمد كريم راجح، دار اقرأ بيروت، ط4، 1985، ص283.

11- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ص250.

12- العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، ص25.

13- ينظر: الزمخشري، الكشاف، تحقيق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود و الشيخ علي محمد عوض، مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، 1998، ج1، ص 143.

14- الزمخشري، الكشاف، ج1، ص 338.

15- ابن عاشور، التحرير والتنوير، ، الدار التونسية للنشر، د ط، 1984، ج2، ص 19.

16- ابن عاشور، التحرير والتنوير،ج1، ص282. وإن كان هو يخالف هذا الرّأي لأنّ الدّعاء عليهم بالزّيادة يتنافى مع ما عُهد من الدّعاء للضّالين بالهداية.

17- تمام حسان، البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، منشورات عالم الكتب القاهرة، ط1، 1993، ص60 .

18- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج3، ص134.

19- ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص 85.

20- ينظر: صلاح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1993 ص234.

21- تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص62.

22- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث القاهرة، مصر، د ط، د ت، ج2، ص320.

23- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج2، ص233.

24- ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج3، ص26.

25- ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ت عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2000، ص417، 416.

26- ينظر: الزمخشري، الكشاف، ج1، ص252.

27- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص402.

28- ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص374. وينظر: الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج2، ص 344.

29- الزمخشري، الكشاف، ج1، ص 472.

30- ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج2، ص 490.

31- ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص475.

32- المتكلم والمخاطب – في هذا المقام – هما النبيّ (ص) وأهل الكتاب من اليهود والنصارى، وقد استعمل النبي (ص) في دعوته إياهم ومحاجتهم أرقى أساليب الأدب والحكمة والموعظة، فجادلهم بالتي هي أحسن كما أمره

الله تعالى في قوله: ﴿ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُمْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ...﴾. (النّحل 125).

33- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان ، ص240.

34- ينظر: المرجع نفسه، ص241.

35- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص523.

36- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج2، ص485.

37- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص679.

38- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص724.

39- ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص150.

40- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص719.

41- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص477.

42- ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج2، ص271.

43- ينظر: السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص581.

44- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج2، ص181.

45- ينظر: السيوطي، الإتقان، ص 581.

46- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج3، ص141.

47- ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص460.

48- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص470.

49- أحمد أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2005، ص130.

50- ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص324.

51- السيوطي، الإتقان، ص 581. ويُنظر: الزمخشري، الكشاف، ج1، ص211.

52- ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص428.

53- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص449.

54- ينظر: ابن عاشور، التحرير والتنوير، ج1، ص504.

البناء السَّردي في قصيدة النَّثر الجزائريَّة نص "وجبة حب باردة" لأحلام مستغانمي أنموذجا.

Narrative Building in the Algerian Prose Poem The Text of "Cold Love Meal" by AhlemMostghanemi as a Sample

طيبي بوعزة

د. دكبريت علي

مخبر الخطاب الحجاجي في الجزائر، مرجعياته وأصوله.

ibrahimbouaza@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/07/25	تاريخ القبول: 2018/11/22	تاريخ النشر : 2019/02/10

مُلخَّص البَحث

تسعى هذه الورقة للبحث في الأساليب السَّرديَّة التي يُمكن لقصيدة النَّثر الجزائريَّة أن تستعيرها من الأجناس الأدبيَّة الأخرى والسَّرديَّة منها على وجه الخصوص، باعتباره (السَّرد) من أهم المواضيع التي تُعنى بها الشِّعرية الحديثة خاصة ما تعلَّق بالقوانين الدَّاخلية للأجناس الأدبيَّة والنُظُم والأُطُر التي تحكمها والقواعد التي تُوجِّه أبنيتها، فأضحى يشكِّل معيارا تجنيسيا يميِّز الأجناس الأدبيَّة السَّرديَّة عن غيرها، غير أنَّ الكتابات الشعريَّة المعاصرة عمدت إلى توظيف السَّرد في أبنيتها الشعريَّة ما أزاح فكرة ارتباطه بالنَّثر دون الشعر،وعليه سنحاول فيما يلي الوقوف على البناء السَّردي في قصيدة النَّثر الجزائريَّة وتجليَّاته، بعيدا عن الإشكاليات التي تثيرها كقضيَّة التَّجنيس الأدبي والإيقاع الدَّاخلي...

الكلمات المفتاحيَّة: السَّرد، قصيدة النَّثر، أحلام مستغانمي، وجبة حبٍ باردة.

Abstract

This paper seeks to find ways in which narrative prose poem that borrowed from other literary and narrative races in particular, as a narrative of the most important topics handled by modern poetry particularly attached to the domestic laws Of literary races, systems and frameworks that are governed by the rules that guide its buildings, flew into a tgnisia criterion distinguishes narrative literary races from other contemporary poetic writings, however, proceeded to employ narrative in poetic flair as he removed the idea relates The prose without hair, it will try the following stand on the narrative construction in the prose poem and its manifestations,

away from the problems raised as an issue of moral and internal rhythm of naturalization ...

Keyword:narrative, prose poem, mostghanemi, cold love meal.

توطئة:

يقترن السَّرد عادة بالأعمال الحكائيَّة والرّوائيَّة والقصصيَّة، ولطالما عُنيت به الدِّراسات النَّقدية في محاولة منها تعريفه وتحديد معالمه وحصر أشكاله وممكناته، وإلى فترة غير بعيدة كان مقتصرا على النُّصوص النَّثرية دون غيرها، غير أنَّ الأمر تغيَّر في ظلِّ ظاهرة تداخل الأجناس الأدبيَّة متجاوزا النَّثر إلى الشِّعر، ممَّا نتج عنه بروز مفاهيم جديدة مغايرة للمألوف والسَّائد، مفاهيم أصَّلت بدورها إلى بروز أجناس أدبيَّة أخرى، ويُنظر إلى السَّرد على أنَّه "الكيفيَّة التي تُروى بها القصَّة عن طريق القناة (الرَّاوي– القصَّة – المروي له) وما تخضع له من مؤشِّرات، بعضها متعلِّق بالرَّاوي والمروي له، والبعض الآخر متعلِّق بالقصَّة ذاتها."[1] فهو إذن يمثِّل الطريقة التي تُحكى بها القصَّة وتُنقل من مُنشِئها إلى مُتلقِّيها المفترض. وقد ذهب "رولان بارت" إلى أنَّ السَّرد يمثِّل "تراتبيَّة للعناصر أو الأركان والمقتضيات، ولا يتوقَّف فهم السَّرد فقط على تتبُّع مجرى الحكاية أو القصَّة واسترسالها، بل يتوقَّف أيضا على التَّعرف فيها على طوابق وعلى إسقاط التَّسلسلات الأفقيَّة للخيط السَّردي على محور عمودي ضمنيا."[2] وهو أيضا "المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان من صميم الحقيقة أومن ابتكار الخيال، وهو تعريب اصطلاحي ومفهومي لمصطلح: Narrativ."[3]

عملا بالمفهوم الأخير، فهناك احتمالية توافر عنصر السَّرد في النَّص الشعري، باعتباره إخباراً عن حدث أو خبر حقيقيا كان أو متخيَّلا، وهو ما نعثر على بعضٍ منه في المدونة الشعرية العربيَّة، فهذا "امرؤ القيس" يصف مغامرته "في دارة جلجل" وكيف تجاوز أهل حبيبته وحَرَسها ليتبادل معها شتى أنواع الحبِّ واللَّهو، و"عنترة بن شدَّاد" الذي نقل لنا أخباره مع ابنة عمِّه شعرا، وقصَّة "السموأل" مع "امرؤ القيس" التي ذكرها الأعشى*، والتي توافرت فيها عناصر السَّرد من شخصيات مُمَثَّلة في السَّموأل والحارث، والمكان: قصر الأبلق، بالإضافة إلى تخلُّلها لبعض الحوارات، غير أنَّها في مجملها "مجرَّد بسط للجزيئات وضرب من الاسترواح الذي يُتيحه الشَّاعر

للقصيدة كي تنساب وراءه انسيابا سهلا"[4]، هذا عن القصيدة التَّقليديَّة فماذا عن القصيدة المعاصرة ؟.

إنَّ الأمر يختلف تماما "إنَّه يأخذ شكلا دراميا تتعقَّد معه العلاقة بين القارئ وعناصر السَّرد ذاتها وتجنح إلى كثير من الغموض الأساسي الذي يُميِّع المقاصد حتَّى وإنْ وضحت الرؤيا."[5] ويرجع ذلك إلى براعة الشَّاعر في كيفية استثمار ممكِّنات السَّرد في القصيدة، عبر التقاط آليات بوسعها العمل بنجاح وحيويَّة داخل الفضاء الشّعري.

إنَّ البحث عن السَّرد في النَّص الشعري/قصيدة النَّثر ليس إلاَّ محاولة للكشف عن ظاهرة تداخل الأجناس الأدبيَّة وهذا لا يعني بأيِّ وجه من الوجوه انصهار هذه الأجناس داخل النَّص الشّعري أو غيره، بل على العكس تماما، يحافظ كل جنس على هويَّته وأسلوبه الفنِّي وطاقاته المتجدِّدة، فالمقصود – مثلا – بالقصَّة في الشِّعر "هو استخدام الشَّاعر الغنائي لبعض أدوات التَّعبير التي يستعيرها من فن آخر هو الفن القصصي"[6]. لقد مكَّنت ظاهرة التَّداخل تقارب الأجناس الأدبيَّة وتفاعلها، وعملت على خلخلة الحدود الفاصلة بينها وإزاحتها، وبذلك أصبح الشعر يستعير أدوات النَّثر وفي مقدمتها عنصر السَّرد، ومن النُّقاد من يُرجع استعانة الشعر العربي بالسَّرد إلى محاولة التَّخفيف من حدَّة الغنائية التي ميَّزت الشعر العربي القديم والحديث، وهو جهدٌ نحو توخي قدر من الموضوعيَّة.[7]

لا تختلف البنية السَّردية للنَّص الشعري عن النَّص النَّثري، فهي تتميَّز أيضا براو يعرض الأحداث وفق منظوره الخاص، وهو بذلك يساهم في خلق فضاء سردي داخل القصيدة، فيُتابع الرَّاوي الأحداث ومنحى تطورها راصدا الشَّخصيات والصِّراعات القائمة بينها، مقدِّما بعض الملامح النَّفسية عنها، مع تصوير المكان وما يؤثِّثه، وتأثير الزَّمن... وبذلك تُصبح القصيدة مبنيَّة "على السَّرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي توفر النَّص الشعري على حكاية، أي على أحداث حقيقية أو متخيَّلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادته الأساسية."[8]

1– البناء السَّردي في قصيدة النَّثر:

وبالعودة إلى قصيدة النَّثر العربيَّة وبعيدا عن الإشكالات التي تثيرها بدءًا من ماهيتها الأجناسيَّة والموقف النَّقدي منها، المتراوح بين الرَّفض المطلق والقبول المحتشم، فمصطلح قصيدة

النَّثر "أُطلق عربيا بنوع من الطمأنينة، رغبة في تسمية الأشياء بأسمائها للخروج عن البلبلة والخلاص من تشويه الحقائق... في حين أنَّه مصطلح يفتح باب الجدل على مصراعيه، كونه يستدعي تعميق النظر في مفهوم النَّثر والبحث عن علائق النَّص الجديد بالأشكال الشّعرية السَّابقة وتحديد الأسس الشكليَّة والبنائيَّة لقصيدة النَّثر."[9] فإيجاد تعريف نهائي لقصيدة النَّثر ضربٌ من المستحيل، يُغذّيه الجدل الذي أثارته في السَّاحة النقديَّة العربيَّة وتباين الآراء وتناقضها في الكثير من الأحيان، ومع ذلك سنكتفي بتعريف "سوزان برنار" التي ترى أنَّها "قطعة نثر موجزة بما فيها الكفاية، موحَّدة ومضغوطة كقطعة من بلور، تتراءى فيها مائة من الانعكاسات المختلفة في خلق حر ليس له ضرورة، غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائيَّة."[10] وهي عند أدونيس "كلمات عادية مشحونة بطاقة غامضة، شكل يجري فيه الشعر كتيار كهربائي عبر جمل وتراكيب لا وزن لها ظاهريا، ولا عروض، عالم متشابك كثيف مجهول غير واضح المعالم."[11]

وقبل أن ننتقل للحديث عن البناء السَّردي لقصيدة النَّثر، لابدَّ من التطرُّق لبعض النّقاط الأساسيَّة، نجملها في:

– تأكيد أنصار قصيدة النَّثر أنَّ ما يمنحها مصداقية وشرعيَّة هو الإيقاع الدَّاخلي الذي يمنحها قدرا معينا الموسيقى، وينتج عن تقنيات مختلفة تتخلَّلها، فتمنحها نظاما إيقاعيا خاصا، يقوم على التِّكرار واستعادة بعض العبارات والكلمات والصُّور بأشكال مختلفة.

– اعتمادها على تفاعلات الموسيقى الدَّاخلية أو تكرار الوحدات المعجمية، وهي بذلك تحرص على إيجاد كل تقنيات هذا النَّوع من الموسيقى عند تشكيل السَّطر الشعري أو الجملة الشعرية.[12]

– الايقاع الدَّاخلي في قصيدة النثر هو محصول للعلاقات الدَّاخلية للقصيدة، أي هناك ارتباط وثيق بالدَّلالة المرتبطة أساسا بالصِّياغة اللغوية، التي هي عبارة عن سلسلة من الحركات الصوتية المقترنة بسلسلة من الحركات الفكرية، وحركة مرتكزها الأساسي الدلالة اللغوية المصاغة، تسير مع النص وتنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدلالة النهائية، بحيث تكون هناك علاقة تأثير وتأثر بين الإيقاع والدلالة.[13]

إنَّ قصيدة النَّثر تستثمر الأدوات الفنيَّة للأجناس الأدبيَّة الأخرى، والتي هي في الأصل خصائص التَّعبير الإنساني، وليست حكرا على جنس أدبي دون آخر، وتعمل على تطويرها

وتكييفها وإخضاعها لسلطتها، فتتنوَّع بذلك تقنيات البناء الفني في قصيدة النَّثر، بين بناء غنائي وحواري وسردي، وما يهمنَّا هنا هو البناء السَّردي وتجليَّاته في قصيدة النثر، ففي الكثير من الأحيان نجد أنفسنا أمام تأثير سردي ونحن نطالع قصائد النَّثر، فتأخذنا الدَّهشة من تمازج وتفاعل السَّرد مع الشّعر، فتصبح قصيدة النثر "عملا أدبيا يستخدم تقنيات السَّرد بلغة شعرية تمتاز بأعلى درجات الكثافة، وهو يختلف (السَّرد) عن قصيدة النَّثر في عدم التزامه بنمط السَّطر الشعري، وبدلا من ذلك يتَّخذ شكل لغة السَّرد المتدفّقة, من غير وقفات فيزياوية إجبارية، فضلا عن كونه نصا قابلا للتَّأويل.[14] وعليه سنحاول البحث في أساليب السَّرد في بنية قصيدة النَّثر (وجبة حبٍ باردة لأحلام مستغانمي)، لا للكشف عن ميزات قصيدة النَّثر بل للكشف عن جماليَّة أسلوب السَّرد فيها وخاصيته.

1-2- المضمون السَّردي لعنوان النَّص:

قبل أن نبدأ في تتبع البناء السَّردي في النَّص موضع البحث، سنقف قليلا عند العنوان باعتباره عتبة نَّصيَّة يمكن أن نتبيَّن فيها بعض ملامح السَّرد، فالعنوان كما يعرفه لوي هويك هو"مجموعة من العلامات اللسانية التي تظهر على رأس نص ما، قصد تعيينه وتحديد مضمونه الشامل، وكذا جذب جمهوره المستهدف."[15] وهو تعريف يقف على ثلاثة وظائف للعنوان، وهي: وظيفة تعيين النَّص (التَّعيين الأجناسي) وظيفة تحديد المضمون، وظيفة تجارية (جذب المتلقي). وتعدُّ السيميائية من أهمِّ المدارس النَّقديَّة التي أولتْ العنوان اهتماما كبيرا "باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النَّص الأدبي، ونظرا لكونه مفتاحا أساسيا بامتياز، يتسلَّح به المحلِّل للولوج إلى أغوار النَّص العميقة بغية استنطاقها وتأويلها. وبالتالي، يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النَّص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدَّلاليَّة والرَّمزيَّة."[16]

اختارت أحلام مستغانمي لنصِّها عنوان "وجبة حب باردة" وهو عنوان يتكوَّن من ثلاث مفردات وردت جميعها بصيغة النَّكرة، ويمكننا الوقوف على الكثير من التَّفاصيل الحكائية فيها، كما يمكننا تلمُّس عنصري المكان والزمان أيضًا. يضعُنا العنوان من البداية أمام نهاية حتميَّة لعلاقة عاطفيَّة لعاشقين لم يعد أحدهما يهتم بالآخر، بعدما كان الواحد فيها في نظر الآخر يساوي العالم بأسره، وما يؤكِّد هكذا حكم مفردة "باردة" التي تنمُّ عن الفتور واللامبالاة والإهمال المتبادل، ولربَّما يكون هذا آخر لقاء يجمعهما، لأنَّه يختلف عن اللقاءات الأخرى، يختلف بالقرار

الذي خرج الطرفان به، والمتمثِّل بضرورة قطع العلاقة التي ما عاد الاثنان يطيقانها وهو ما سنجده ماثلا في ثنايا القصيدة.

ويمكننا –أيضا– تميُّز عنصر الزمان والمكان أيضا من هذا العنوان، فالزمان يظهر جليا في مفردة "وجبة" التي تحيلنا على موعد الأكل، والوجبة هي" الأكلة في اليوم واللَّيلة."[17] واجتماع العاشقين كان وقت عشاء وهو ما تُفصح عنه الكاتبة في آخر النَّص، تقول:

كان الحبُّ غائبًا عن عشائنا الأخير[18]

أمَّا المكان فهو أحد المطاعم الفاخرة وهو ما يؤكِّده ذكرها لقائمة الأطباق والمشروبات، تقول:

ألقينا نظرة على قائمة الأطباق

ونظرة على قائمة المشروبات[19]

والنَّادل في قولها أيضًا:

كان الحب غائبا عن عشائنا الأخير

ناب عنه الكذب

تحول إلى "نادل" و"جرسون

يلبي طلباتنا على عجل.[20]

يتأسَّس العنوان على مركب اسمي وردت مفرداته الثلاثة بصيغة النَّكرة، وروده على هذه الحالة يكتسي أهميَّة دلاليَّة بالغة، تتَّضح في حالة النُّكران والجحود التي تجتاح العاشقين، نكران للذَّات وللآخر وللعلاقة التي جمعتهما وللذكريات الجميلة وللمكان والزمان، فلا أحد يعترف بوجود الآخر وهو ما تفصح عنه الكاتبة لاحقا بقولها:

تسرد علي همومك الواحد تلو الآخر

أفهم أنِّي لم أعد همك الأوَّل

أحدثك عن برنامجي يوما بعد آخر

تفهم أنَّك غادرت مفكرتي.[21]

كما يشمل العنوان حالة من التَّناقض والتَّضاد تظهر في عبارة "حب باردة" فالمعروف عن الحب أنَّ الدفء والحميميَّة من أهم ميزاته وخصائصه، بل صفته الأقوى والأمثل، غير أنَّ الكاتبة هنا ألحقت بالحب صفة مضادة له تماما وهي البرودة، وهي بذلك تحاول أن تنقل لنا حاضر

ومستقبل هذا الحب (البرودة/الفتور) بعيدا عن ماضيه (الدفء/الشغف). وبهذا تكون الكاتبة قد أفصحت عن مضمون النَّص من عنوانه، لقد كان بإمكانها ألاَّ تفعل ذلك، وتترك التَّفاصيل للمتن، ولكن الروح الشاعرة/ القاصَّة لم تُسعفها في ذلك، إنَّ اختيار أحلام مستغانمي للعنوان اختيارٌ موضوعي، لأنَّه "يَرجع إلى النَّص نفسه، أي بجعل النَّص نفسه مرجعا له، وتعيين النَّص إلى حد جعله موضوعا."[22]

2- البنية السَّرديَّة في نص "وجبة حبٍ باردةٍ":

إنَّ الدراسات النَّقديَّة الحديثة لمكون السَّرد، تؤكِّد أنَّ كل نص سردي يقوم على العناصر البنائية الآتية: الحدث، والشخصيات، والحوار، والمكان، والزمان، والرَّاوي، والصِّراع... مع احتمال طغيان عنصر على آخر، ومردُّ الأمر في ذلك إلى القدرة الفنيَّة للمبدع وزاوية الرؤية التي يختارها.

2-1- الحدث:

يحتلُّ الحدث مكانا مهما في البناء السَّردي، ومن خلاله تتولَّد بقيَّة العناصر، والحدث في عمومه هو موضوع الحكاية أو القصَّة وهو ما يجعل النَّص الأدبي يتميّز بالوحدة العضويَّة، وقد يقوم النَّص على حدث واحد أو أكثر، منها الرئيسي ومنها الثانوي، وكلها تساهم في البناء النَّصي، وعليه "فليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، وإنَّما الكيفيَّة التي أطلعنا السَّارد على تلك الأحداث."[23] وهذا ما يقودنا للحديث عن الحبكة التي تعدُّ ركيزة أساسية في السَّرد الحديث، فهي تضم الطَّريقة التي يقدم بها السَّارد كلاً من الزمان والمكان والشخوص والأحداث بمجملها "وإذا أنعمنا النَّظر في الشعر العربي الحديث، وجدنا الحبكة الفنيَّة تحظى بوجود واسع، وذلك نتيجة تأثر الشعر الحديث بفن القصَّة والرواية، فالحبكة التي يحبكها الروائي في روايته، والقاص في قصَّته قد أضحت مهارة يقتفيها الشاعر المحدث ويستخدمها،"[24] ونجد بالإضافة إلى ذلك الرَّاوي الذي يصطنعه الشاعر ليس شاهداً على الحدث، بل جزء أساسي منه.

وبالعودة إلى نص أحلام مستغانمي، نجد أنَّ الحدث الرئيس الفاعل فيه، هو تلك المشاعر المشتَّتة والخواطر المبعثرة التي أوصلت العاشقين إلى نقطة اللارجوع واتِّخاذ قرار من المستحيل نقضه أو العدول عنه، لقد قرَّرا الابتعاد وإنهاء العلاقة بهدوء ورضى شبه تام، فالاستمرار في هذه العلاقة أمر مستحيل، إنَّه هدر للوقت ومجرَّد لف ودوران لا طائل منهما، يبدأ النَّص بالمقطع الآتي:

أخذنا موعدا

في حيٍّ نتعرَّف عليه لأوَّل مرَّة
جلسنا حول طاولة مستطيلة
لأوَّل مرَّة..
ألقينا نظرة على قائمة الأطباق
ونظرة على قائمة المشروبات
ودون أن نلقي نظرة على بعضنا
طلبنا بدلا من "الكوكا" شيئا من النسيان
وكطبق أساسي: الكثير من الكذب. [25]

يبرز السَّرد من المقطع الأول عبر الرَّاوي (الشاعرة) والشَّخصية المروي عنها (العاشقة)، وكذا المكان: المطعم/الطاولة المستطيلة، والزمان: وجبة العشاء، وحضور الوقائع والأحداث (الالتقاء في مطعم على وجبة عشاء مع حبيب سابق) وصياغتها على نحو سردي يشير إلى التَّسلسل والتَّعاقب، ويظهر تركيبيا من خلال حضور صيَّغ الأفعال الماضية: أخذنا – جلسنا – ألقينا – طلبنا.

يبدو واضحا أنَّه موعد بين عاشقين التقيا بعد فترة غياب وتجاهل طويلة الأمد، فترة راجعا فيها ذاتيهما وماضيهما وأعادا حساباتهما، واختيارهما للمكان لم يكن عشوائيا، فقد اختارا مكانا لا عهد لهما به، وفي ذلك إشارة إلى رغبتهما في رمي الماضي وراءهما وعدم الالتفات إليه، ودرءًا لمشاعر الضعف، فتفاديا الذهاب إلى مكان يعرفانه مسبقا، فلربَّما كان في أحد الأيَّام عُشًا يأويان إليه وهما في قمَّة الحبِّ والنَّشوة، وتبدو مشاعر النَّفور واضحة أكثر من خلال جلوسهما إلى طاولة مستطيلة في محاولة منهما لكسر حواجز الانجذاب والافتنان ببعضهما البعض، والإبقاء على مسافة توتر بينهما، وتقول في ذلك:

على طرف طاولة مستطيلة كنَّا متقابلين
عندما استدار الجرح
أصبحنا نتجنَّب الطاولات المستديرة
الحب أن يتجاور اثنان لينظرا في نفس الاتجاه
.. لا أن يتقابلا لينظرا إلى بعضهما"! مقولة فرنسية. [26]

إذن فاللقاء ليس لقاء حب، بل تصفية الحسابات، لا أحد منهما يفكر في العودة إلى حضن الآخر وإصلاح ما فسُد بينهما، بل كلٌ منهما عازم على إنهاء العلاقة في هذا الموعد الأخير، فقد جلسا مدَّة كافية من الزَّمن لم تلتق عيناهما، وبداخلهما إصرار على دحر أيِّ مشاعر حبٍ دفينة بقلبيهما، تقول:

وضعنا قليلا من الثَّلج في كأس حبِّنا
وضعنا قليلا من التَّهذيب في كلماتنا
وضعنا جنوننا في جيوبنا
وشوقنا في حقيبة يدنا
لبسنا البدلة التي ليس لها ذكرى
وعلَّقنا الماضي مع معطفنا على المشجب[27]

يتوقَّع القارئ لهذه الحالة أن تزول ويسقط قناع المكابرة وينقضَّ جدار الكبرياء، غير أنَّ الحالة تزداد تعقيدا مع مرور الوقت، فبعد صمت رهيب، تحدَّثا... ولكنَّ حديثهما كان عن كل شيء إلاَّ عن حبَّهما وعلاقتهما، تحدَّثا في: السِّياسة، الأدب، الحريَّة، الدِّين، الأنظمة العربيَّة... كان كل طرف يجتهد في أن يثبت للآخر أنَّه على خطأ، لا شيء إلاَّ:

لنثبت أنَّنا لم نعد نسخة طبق الأصل.[28]

وكاستراحة وسط هذه الأزمة التي بلغت ذروتها، وكانت جميع مؤشراتها توحي بالانفجار، وفي محاولة منهما لتلطيف الجو وكسر رتابة الحديث:

اعتذرنا لبعضنا
لأنَّنا أخذنا من وقت بعضنا الكثير
ثم عدنا وجاملنا بعضنا
بوقت إضافي للكذب.[29]

ولكن سرعان ما ينقضي وقت المجاملة والتكلُّف وتأتي مرحلة التَّحدي وإبراز الذات، فحاول كل طرف أن يثبت للآخر أنَّه بخير، وأنَّ الفراق والابتعاد عنه ليس نهاية العالم، أرادا أن يوصلا رسالة: أنا بخير بعيدا عنك وسأمضي قدما، تقول:

تسرد علي همومك الواحد تلو الآخر

أفهم أنِّي لم أعد همك الأوَّل
أحدثك عن برنامجي يوما بعد آخر
تفهم أنَّك غادرت مفكرتي..
تقول إنَّك تنام كثيرا
لا أسألك: لماذا؟
أقول إني متعبة كثيرا
لا يستوقفك تعبي..[30]

وهكذا ينتهي العشاء الأخير دون أن يتوافق العاشقان على أرضيَّة مشتركة، أو خطَّة مستقبليَّة لتهدئة التَّوتر، ويمضي كلاهما وكلُّه عزم على النِّسيان والمضي قدما واعتبار ما مرَّ به تجربة ينبغي أن يستقي منها دروسا وعبرا، والملفت في القصيدة أنَّ الكاتبة لا تُفصح عن أسباب هذا الجفاء والنفور، بل تكتفي بنقل العشاء الأخير بكل تفاصليه دون الالتفات إلى الماضي الذي جمعها والحوادث التي فرَّقت بينهما.

تسير أحداث النَّص وفق منحى تصاعدي دون أن يؤثِّر ذلك على الحدث الرئيس فيها، فاجتماعهما كان من أجل التَّأكيد على ضرورة الفراق والنأي بعيدا عن الآخر منذ البداية وهو ما آلت الأحداث إليه في آخر الموعد، وإذا ما رُمنا إحصاء الأحداث في النَّص، نجدها تتمثل: اجتماعهما في مطعم على طاولة العشاء، الصَّمت الرَّهيب الذي ساد بداية اللقاء، الحديث في أشياء عامة لا علاقة لهما بها، اختلافهما في الكثير من القضايا، حديث المجاملة، إثبات الذَّات أمام الآخر، مغادرة المكان وإصرار كل منهما على نسيان الآخر. ويبدو واضحا تحكم الكاتبة في خيوط الحكي فلا يحسُّ القارئ بفراغ أو حيرة وهو ينتقل من حدث إلى حدث، فهي متسلسلة تتوافق والمنحى العام للقصيدة. وما يلاحظ في النَّص توظيف السَّارد لضمير الجمع (نحن) في بنائه للأحداث (أخذنا، نتعرَّف، جلسنا، ألقينا، طلبنا، نلقي، وضعنا، لبسنا، علَّقنا، تحدَّثنا، تناقشنا، اختلفنا، اتَّفقنا، نُثبتَ، نظرنا، نسينا، اعتذرنا، أخذنا، كذبنا، عدنا، كنَّا، نَعدُّ، أصبحنا...) وهكذا فجميع الأحداث المتتابعة والمتصاعدة مرتبطة بهذا الضَّمير، فيظهر العاشقان بصورة البطلين، اللَّذين عايشا الأحداث من الدَّاخل وتأثَّرا وأثَّرا في مجرياتها.

2-1-1- الحوار:

إنَّ من سمات الإبداع الأدبي السَّردي توظيفه لعنصر الحوار، ولأنَّ قصيدة النثر تتضمَّن عنصر الحكي، فإنَّ للحوار حيِّزاً لا بأس به فيها، وهو يعمل على توليد حركة وديناميةالنَّص، و"الشعر يعدُّ أرضيَّة خصبة للدراما حيث المونولوج الدرامي، وحيث الرمز، والإيحاء، والكناية".[31] كما يمكن للحوار في النَّص أن يشكِّل مشهدا "حيث يغيب الرَّاوي ويتقدَّم الكلام كحوار بين صوتين، وفي مثل هذه الحال، تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول، فسرعة الكلام هنا تطابق زمنها ومدتها"،[32] وهو على نوعين: داخلي وخارجي. يسمح الحوار الخارجي بإعطاء رؤى متعددة حول الحدث، ويساعد على إبراز تعدُّديَّة الأصوات في النَّص الشعري، أمَّا الحوار الداخلي فهو الحوار مع الذَّات، ويبرز في الكثير من الأحيان وعي الشخصيات المتحاورة.

اعتمدت الكاتبة على الحوار في مقطع واحد من النَّص، وهو المقطع ما قبل الأخير، وهي بذلك تكسر رتابة الأحداث التي تراوحت بين الصَّمت والحديث عن أشياء بعيدة عنهما تماما، واعتمادها له كان كوسيلة لبناء الحدث السَّردي، إذْ ساهم في إبراز وعي العاشقين لخطورة الأمر المقبلين عليه، وهو حوار لا يتجاوزهما، والملاحظ أنَّ الكاتبة بنفسها تتولَّى الحوار من جهتين، من جهتها كطرف أساسي في الموعد، وتتولَّى أيضا الحديث عن لسان محاورها (العاشق).

لقد ورد الحوار في ثمانية أسطر متتالية، بشكل يتعاقب فيه الحوار الخارجي مع الحوار الداخلي، على النحو الآتي: ح خ – ح د – ح خ – ح د – ح خ– ح د – ح خ –ح د.

تقول:

تسرد علي همومك الواحد تلو الآخر
أفهم أنِّي لم أعد همك الأوَّل
أحدثك عن برنامجي يوما بعد آخر
تفهم أنَّك غادرت مفكرتي..
تقول إنك تنام كثيرا
لا أسألك: لماذا؟
أقول إني متعبة كثيرا
لا يستوقفك تعبي..[33]

إنَّ ما يمكن تسجيله على تعاقب الحوارين الدَّاخلي والخارجي في هذا النَّص، هو أنَّ الحوار الخارجي يأتي دائما في محاولة لإثبات الذَّات أمام الآخر وملء أيَّ فجوة قد يُسبِّبها الضُّعف أو أيِّ ميل عاطفي مفاجئ، بينما يأتي الحوار الدَّاخلي لوضع النِّقاط على الحروف، وفكِّ الرِّسالة المشفَّرة التي يبعثها الحوار الخارجي. وما بين الحوارين تزداد المسافة الفارقة بينهما ويتلاشى أمل الإصلاح. لقد تميَّزت الحوار بقصر جمله، غير أنَّها ذات شحنات دلاليَّة كبيرة، عملتْ على تعميق الرؤية وتكثيف المشاهد، ويمكن أيضا أن نستشفَّ بعض ملامح الشخصيتين من هذه الحوارات، فهما شخصيتان تتَّسمان بالقوة والصمود وتتحكَّمان بشكل كبير في مشاعرهما، وتتميَّزان بالكثير من الكبرياء وقدرة رهيبة على نسيان الماضي وتجاوزه.

2-2- الشخصيات:

الشخصية مفهوم سردي بامتياز يتعلَّق أساسا بالأجناس الأدبيَّة السَّرديَّة، غير أنَّه في ظل تداخل الأجناس والتَّجريب الفنِّي أصبح للشخصية حضور فني في النَّص الشعري عموما وقصيدة النَّثر خصوصا، فالشخصيات "من العناصر الرئيسة التي يبنى عليها السَّارد عالمه، والسَّارد يتماهى بالشخوص، ويبرز أصواتها بإعادة إنتاج أقوالها، بحسب أنماط سرديَّة مختلفة"[34]، وتصنَّف الشخصيات في النَّص الشعري إلى نوعين: الشخصيات الفاعلة، وهي الشخصيات التي "تقوم بدور في تنمية النَّص من خلال عدد من الوظائف الفنيّة التي تمارسها"[35]، وبذلك فهي تتحكَّم في توجيه النَّص الشعري، فهي تتعلَّق بكل تمفصلات الحكي، والشخصيات غير الفاعلة شخصيات "ساكنة إلى حدٍّ ما، وهذا السكون إمَّا أن يكون مؤثرا، أي يقوم بدور ما في أحد محاور النَّص، وإمَّا أن تكون الشخصيَّة في حدِّ ذاتها هامشية، لا تسهم إلاَّ في نطاق داخلي على مستوى الوحدة السردية التي تمثلها."[36]

الشخصية المحورية في نص "وجبة حب باردة" هي شخصية الرَّاوي (السَّارد) وهي الشخصيَّة الرئيسة أيضا، لأنَّ لها دوراً كبيراً في توجيه حركة السَّرد، والذي تُفصح عنه الكثير من الألفاظ في القصيدة: أفهم، أحدِّثك، لا أسألك، أقول، أنسى... وتبدو شخصية قويَّة خبرت الحياة جيدا عبر تجاربها الكثيرة، فهي لم تتراجع عن قرارها بالانفصال عمَّن تحب رغم وقوفها أمامه وجها لوجه، ولم تسمح لنفسها بأن تودِّعه وهي تعلم أنَّه آخر موعد يجمعها به، وهو ما يظهر جليا في آخر النَّص:

أيها الحب.. كثير علينا كلُّ هذا الكذب
ارفع طاولتك سيِّدي
حان لهذا القلب أن ينسحب.[37]

كما تبرز في النَّص بعض الملامح الدَّالة على ثقافتها وامتلاكها جانبا من مختلف مجالات المعرفة، من خلال الحوار الذي دار بينهما حول: السّياسة والدِّين والحريَّة والأدب والأنظمة العربيَّة.. وهي شخصيَّة لبقة تُجيد فنَّ الحديث والمحاورة، فرغم ما تكابده من مشاعر غضب ضدَّ الآخر إلاَّ أنَّها لم تخرج عن الجانب الأخلاقي، بل على العكس اتَّسم اللقاء بالاحترام المتبادل واللَّباقة والمجاملة من حين لآخر.

وأمَّا الشخصية الثانية فكانت الحبيب، ولم يكن هو الآخر أقل شأنا منها، بل ناظرها في الكثير من السِّمات والخصائص، فقد كان صورة طبق الأصل عنها، وما ينطبق عليها ينطبق عليه هو أيضا.

على أنَّ هناك شخصية أخرى أنسنتها* الكاتبة وتتمثَّل في الحب الذي أسندت له دور النَّادل، تقول:

كان الحب غائبا عن عشائنا الأخير
ناب عنه الكذب
تحول إلى" نادل "و"جرسون"
يلبِّي طلباتنا على عجل.[38]

فالحبُّ الذي يُفترض أن يكون ضيف شرف في هذا اللقاء ويحتفي به العاشقان، أصبح دوره هامشيا، مجرَّد نادل يأتي إليهما من فترة لأخرى ليتفقَّدهما ويلبِّي احتياجاتهما.

2-3- الفضاء:

إنَّ حضور السَّرد في قصيدة النَّثر يجعل من الفضاء مكوِّنا أساسيا لبناء نص متداخل الأجناس، وعلامة بارزة، لها جمالها الفني وبعدها الدَّلالي. لأن سيرورة الحكي لا يمكن أن تحدث في فراغ، وإنَّما تتطلَّب فضاءً، وهو مفهوم يرتبط أساسا بالنَّص الروائي، وحضوره في النَّص الشعري يمثِّل وجها من أوجه تداخل الأجناس الأدبيَّة. لقد توسَّع مفهوم الفضاء ليشمل كل ما يقع عليه

البصر أو تطاله المخيَّلة، إذ إنه "يخلق نظاما داخل النص."[39] وعليه فإنَّ تجليَّات الفضاء في نص "وجبة حب باردة" هي:

2-3-1- المكان:

المكان و"هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث."[40] إنَّه مكون أساسي من مكونات الفضاء وعنصر مهم من عناصر السَّرد، وهو على صلة وثيقة بالزَّمن، و"يتمتع بأهميَّة استراتيجية وسيميائية في تشكيل الخطاب السَّردي عبر تحايثه (تداخله مع المكونات السَّردية الأخرى."[41] فيظهر وكأنَّه لوحة يرسم عليها الشاعر (السَّارد) ألوانه المختلفة، فتظهر المكونات السَّردية من خلال هذا المكان لوحة متكاملة ذات صبغة جماليَّة.

ومن الأمكنة الماثلة في نص "وجبة حب باردة":

أ- المطعم: بوصفه المكان الذي شهد آخر لقاء بينهما، يتَّصف بكونه مكانا غير مألوف بالنِّسبة إليهما، فلم يسبق لهما أن تعرَّفا عليه من قبل، ويقع في حيٍ فخم وفاخر بالنَّظر إلى مواصفات المطعم الموجود فيه: طاولة مستطيلة، قائمة الأطباق، قائمة المشروبات، المِشجب، النَّادل الذي يتفقدهما من مرَّة لأخرى، الهدوء وعدم تعرضهما للإزعاج من أي أحد.. والكاتبة بذلك تقدِّم صورة جميلة للحي، فهو مكان ساحر يصلح لأيِّ لقاء إلاَّ لقاءً كالذي جمع العاشقين.

ب- الطاولة المستطيلة: المكان الرئيس الذي احتضن الاجتماع الأخير، وبما أنَّه لقاء حبيبين فيفترض وجود طاولة مستديرة لتقريب المسافات وتخفيف حدَّة التوتر، ولكنَّ هذا اللقاء كان على طاولة مستطيلة وكأن الجالسين إليها أعداء يخوضون مفاوضات شاقة، فقطعت السَّبيل أمامهما وأمام أيِّ محاولة لملامسة يد الآخر، فقد كان لها دور أساسي وحاسم في القرار المتوصَّل إليه.

إنَّ الأمكنة التي تمَّ ارتيادها في النَّص، جعلته أشبه ما يكون بعالم سردي مغلق، ضمَّ الكثير من الأحداث والتَّفاصيل، وتوظيفه (المكان) أضفى على النَّص خصوصية شعرية عبر الأحداث المترابطة التي دارت في مكان واحد.

2-3-2- الزَّمن:

إنَّ الزمن آلية مهمَّة لها أبعاد وظيفيَّة وجماليَّة، وعبرها يجسِّد الشاعر مشاعره وأحاسيسه ويستلهم مادته الشعريَّة من وحي الزَّمن، أمَّا على المستوى السَّردي، فإنَّ الزمن يجمع بين زمن

الحكاية الذي حدثت فيه القصَّة، وزمن السَّرد الذي كُتبت فيه، وهولا يفترض احترام تسلسله الزمني، "فالإمكانات التي يتيحها التَّلاعب بالنِّظام الزمني لا حدود لها، وذلك أنَّ الرَّاوي قد يبتدئ السَّرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصَّة، ولكنَّه يقطع بعد ذلك السَّرد، ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السَّرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصَّة."[42]

يستمدُّ الزمن أهميَّته من كون كل حركة في الوجود لا يمكن لها أن تقع خارج حدوده، وفي المقابل نجد كلَّ سرد يتَّخذ مسارا زمنيا لإعادة تصوير ما وقع والإخبار عنه، وبذلك يمكن لقصيدة النَّثر أن تكون ذات بنية زمانية تتشكَّل من خلالها معالم الحكاية على أساس أنَّ الزَّمن السَّردي مكون خطابي للنَّص الشعري.

وبالعودة إلى نص "وجبة حب باردة" نجد الكاتبة توظف تقنية الاسترجاع، التي يستطيع من خلالها السَّارد أن "يؤلِّف نوعاً من الذَّاكرة القصصيَّة التي تربط الحاضر بالماضي، وتفسِّره وتعلِّله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه، ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها، واسترجاع الماضي إيقاف للسَّرد المتنامي للعودة إلى الوراء."[43] وهي التقنيَّة الغالبة في البناء السَّردي لنَّص أحلام مستغانمي، ويظهر في ذكر تفاصيل آخر لقاء جمعها بمن تحبُّ، وكثرة توظيفها للأفعال الماضيَّة: أخذنا، جلسنا، ألقينا، طلبنا، وضعنا، لبسنا، علَّقنا، تحدَّثنا، تناقشنا، اتَّفقنا، اختلفنا، نظرنا، اعتذرنا، عدنا، كذبنا، أصبحنا، حان، كان... وهو ما يتناسب وقصد الكاتبة، فهي بصدد استرجاع ذكرى انفصالها عمَّن تحب عبر نقل تفاصيل هذا اللقاء.

يضاف إلى تقنية الاسترجاع بعض الوقفات التَّصويرية التي تبرز عندما يتَّجه السَّرد إلى وصف الحالات النَّفسية في محاولة لإبطاء السَّرد، من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء، ويكون فيها زمن القصَّة أكبر من زمن الحكاية، وهي في نص "وجبة حب باردة" كثيرة، نورد منها المقطع الآتي:

وضعنا قليلا من الثَّلج في كأس حبِّنا
وضعنا قليلا من التَّهذيب في كلماتنا
وضعنا جنوننا في جيوبنا
وشوقنا في حقيبة يدنا
لبسنا البدلة التي ليس لها ذكرى

وعلَّقنا الماضي مع معطفنا على المشجب.[44]

فالكاتبة لجأت إلى تعطيل الزَّمن السَّردي بوقوفها على تصرفات العاشقين في المطعم، وإبراز مدى تمالكهما لنفسيهما وحجم تحكمهما في مشاعرهما وعزمهما على إنهاء العلاقة. وإلى جانب الوقفة التَّصويريَّة هناك المشهد الذي يُعتبر تفصيلا وإبطاءً للسرد، عبر الحوار الذي يدور بين شخصيات القصَّة، كالحوار الذي أشرنا إليه سابقا.

ومثلما كان الاسترجاع والوقفة والمشهد كان الاستباق، وهو "القفز على فترة ما من زمن القصَّة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتَّطلع إلى ما سيحصل من مستجدات."[45] كقولها:

نفهم دون كثير من الكلام

أنَّنا أصبحنا نعيش فصولا مختلفة..

لم نعد واحدا.. صرنا اثنين.[46]

– الخاتمة:

ما يمكن التَّوصل إليه بعد البحث في البناء السَّردي لقصيدة النَّثر من خلال نص "وجبة حب باردة":

– إنَّ راهن القصيدة بشكليها الشِّعري والنَّثري يستدعي مواكبتها لتطور الحياة وعصرنتها (الشكل/ المضمون)، خاصة بعد التَّحولات الحداثية التي عملت على إزاحة ثوابت نظرية الأجناس الأدبيَّة، ما أدَّى إلى تلاقح الأجناس والفنون، وتمازجت خواصها الفنيَّة، فظهرت تقنيات تشكيلية وسينمائية وبصريَّة وسردية في القصيدة.

– تعدُّ قصيدة النَّثر من أكثر الأجناس الأدبيَّة توظيفا للسَّرد وتقنياته.

– ساهم تداخل البناءات الثقافيَّة والمعرفيَّة والأجناس الأدبيَّة في تقريب المسافة بين السَّردي والشعري.

– استثمار الشاعر المعاصر لعناصر البناء الفني للأجناس السَّرديَّة (الحدث، الحوار، الفضاء، الزَّمن، الشخصيات) أغنى نصوصه دون أن يخرجها عن خصوصيتها الفنيَّة، وإنَّما أضفت عليها مزيدا من المرونة والجمال الفنِّي.

– إنَّ البناء السردي لقصيدة النَّثر يجعل منها فضاءً نصيا لتداخل الأجناس الأدبية، ممَّا يُضفي على التَّجربة الشعرية نوعا من الثراء والتَّعدُّد.

– تستمدُّ قصيدة النَّثر جمالها الفنِّي من توظيف الكاتب لتقنيات السَّرد، ويظهر من خلال الإيقاع السَّردي والحواري في النَّص.

– يهدف توظيف السَّرد في قصيدة النَّثر إلى التَّأثير في المتلقي والسَّيطرة عليه.

هوامش :

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) ط03، 2000م، ص45.

[2]– رولان بارث: التَّحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب: طرائق تحليل السَّرد الأدبي، تر: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب (المغرب) ط01، 1992م، ص13.

[3]– حاتم الصكر: مرايا نرسيس، المؤسسة العربيَّة، بيروت، (لبنان) ط01، 1999م، ص56.

* مطلع القصيدة: كن كالسموأل إذ طاف الهمام به --- في جحفل كسواد الليل جرَّارِ

[4]– الحبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، (الجزائر) د ط،2009م، ص200.

[5]– م ن، ص200.

[6]– عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة) دار الفكر العربي، ط03، 1978م، ص300.

[7]– ينظر: موريه س: الشعر العربي الحديث (1800–1970)، دار عريب للطباعة والنشر، تر: شفيع السيَّد وسعد مصلوح، ط01، ص335.

[8]– فتحي النصري: السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، (تونس) د ط، 2006م، ص118.

[9]– محمد الصالحي: شيخوخة الخليل – بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب (المغرب) ط01، 2003م، ص15.

[10]– سوزان برنار: قصيدة النثر، تر: زهير مجيد مغامس، مرا: الطاهر علي جواد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط02، 1999م، ص45.

[11]– عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر –نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (لبنان) ط01، 2002م، ص35.

[12]– ينظر: محمود خليل: استطلاع حول قصيدة النثر، النثيرة قصيدة النثر، أزمة مصطلح أم أزمة هوية، مجلة الأدب الاسلامي، المجلد 16، العدد 63، رجب – رمضان 1430هـ، ص30.

[13]– ينظر: م ن، ص30.

[14]– ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – (المغرب) ط4، 2005، ص273.

[15]– عبد الحق بلعابد: عتبات ج جنيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، (الجزائر) ط01، 2008م، ص74.

[16]– جميل حمداوي: شعرية النص الموازي–عتبات النص الأدبي، إفريقيا الشرق (المغرب) ط01، 2004م، ص43.

[17]– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، (لبنان) د ط، د ت، ج01، مادة (وج ب) ص795.

[18]– أحلام مستغانمي: أكاذيب سمكة، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، (الجزائر) ط01، 1993م، ص

[19]– الديوان، ص03.

[20]– الديوان، ص05.

[21]– الديوان، ص05.

[22]– عبد الحق بلعابد، عتبات ج جنيت من النص إلى المناص، ص76.

[23]– تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائف تحليل السَّرد الأدبي، ص41.

[24]– ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافيَّة العامة، بغداد (العراق) ط01، 1993م، ص96.

[25]– الديوان، ص03.

[26]– الديوان، ص05.

[27]– الديوان، ص04.

[28]– الديوان، ص04.

[29]– الديوان، ص04.

[30]– الديوان، ص05.

[31]– حاتم الصكر: مرايا نرسيس، ص118.

[32]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، (لبنان) ط01، 1990م، ص84.

[33]- الديوان، ص05.

[34]- عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، 1999م، ص23.

[35]- محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، سلسلة كتابات نقدية، عدد149، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، (مصر) د ط، 2004م، ص192.

[36]- م ن، ص203.

[37]- الديوان، ص06.

[*] الشخصية المؤنسنة هي الذات غير العاقلة التي ينطقها الشاعر ويمنحها صفة العقلاء.

[38]- الديوان، ص05.

[39]- جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، دار إفريقيا الشرق، بيروت، (لبنان) د ط، 2002م، ص20.

[40]- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، (لبنان) ط01، 1985م، ص102.

[41]- حسين خالد: شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً) مؤسسة اليمامة الصحفية، د ط، 1421هـ، ص 78.

[42]- حميد لحمداني: بنية النَّص السردي، ص 74.

[43]- إبراهيم الجنداري: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، دار تموز، بيروت، (لبنان) ط01، 2013م، ص106.

[44]- الديوان، ص04.

[45]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (المغرب) د ط، 1990م، ص132.

[46]- الديوان، ص05.

التعالق بين المفردة القرآنية والمفاهيم الجيولوجية الحديثة الصدع والوتد نموذجا

The correlationbetweenthe Quranicvocabulary and themodern geological concepts the "fault" and "wedge"sample

[1]أ.فتيحة مولاي ، [2]أ.د.محمد العيد رتيمة
جامعة الجزائر2،
مخبر التراث الثقافي واللغوي والأدبي بالجنوب الجزائري
moulayfatiha77@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:2018/07/19	تاريخ القبول: 2018/12/29	تاريخ النشر : 2019/02/10

ملخص البحث

من أبرز سمات النص القرآني انتقاؤه الصارم جدا للمفردات، صرامةٌ تجعل هذه الأخيرة وحدات لغوية لا يمكن أن تتخلى عن موضعها لأخرى، وإن كانت تبدو مرادفةً لها، إنّ بناءَ النص على هذا النوع من الإحكام المطلق ولّد تعالقا بين لغته وموضعها ومدلولها وإن كان مفهوما اصطلاحيا علميا. تحاول هذه الورقة البحثية أن تُسلِّط الضوء على هذه الظاهرة – ونقصد التعالق- والعوامل التي تُسهم في إحداثها، والتي تؤهّل المفردة القرآنية لتكون مصطلحا علميا جاهز الاصطلاحية،وليكون هذا النص مكنزا اصطلاحيا يجب استثماره- ما أمكن- بصفته واحدا من حلول الأزمة الاصطلاحية العربية. وقد قدّمنا دراسة معجمية اصطلاحية لنموذجين فقط وهما الصدع والوتد أو(الجذر) كما يُسمى في الجيولوجيا، ليَظهر جليّا مدى تعالق المفردتين بآخر المفاهيم الجيولوجية.

الكلمات المفتاح : قرآن؛مفردة؛ تعالق؛ مفهوم؛ مصطلح؛جيولوجيا.

Abstract

One of the most prominent features of the Quranic text is its very strict selection of vocabularies, this strictness makes Quranic vocabularies language units that cannot give up their position to other units, though they seem synonymous. The construction of the text on this kind of absolute firmness generates a correlation between its language, position, context and its signification even if it werea scientific concept. So this paper tries to shed light on this phenomenon - we mean the correlation - and the factors that contribute to produce it. This phenomenon qualifies the Quranic vocabulary

to be a scientific term and readyto be a thesaurus of it. And in order for this text to enriched with vocabularies, it be must be invested as one of the solutions of the Arab terminology crisis. We have provided a lexical and terminology study of only two samples: the fault and wedge or (root) as called in Geology, to show clearly the correlation between the two vocabularies within the recent geological concepts.

Key words:
Quran; Vocabulary; Correlation; Concept; Term; Geology

مقدمة

من أبرز أوجه بلاغة النص القرآني وإعجازِه تعبيرُه عن كثيرٍ من الدلالات بقليل من الألفاظ، وسرّ ذلك وَضع المفردة موضعَها الذي لا يمكن بأيّ حالٍ من الأحوال أن يطلب غيرَها أو هي تروم سواه. يؤكّد " عبد الفتّاح لاشين" هذا الأمر قائلا:« فالأداء القرآني يتميّز بالتعبير عن قضايا ومدلولات ضخمة في حيّز يستحيل على البشر أن يعبّروا فيه عن مثل هذه الأغراض، وذلك بأوسع مدلول، وأدقّ تعبير، مع التناسق العجيب بين العبارة والمدلول»[1]. بهذه السّمة أضحت المفردة القرآنية كيانا خاصّا دقيقا إلى أبعد الحدود، متفرّدا في جماله، والمبهر في كلّ هذا أنّه وعَبْر كلّ هذه القرون تتبّعَه العلماء والبلاغيون فألْفوه مُعجزا جمالا وبيانا، وهذا شيء لا يختلف فيه عاقلان.

وما هذا الإرث اللغوي والبلاغي منذ أولى الدراسات الباحثة عن كنه الإعجاز القرآني إلا دليل على ذلك لكنْ أُغفل جانب مهمّ وإعجازي هو الآخر وهو دقّتها العلمية – وإن كانت الإشارات العلمية مبثوثة في كتب المفسرين الأوائل[2]–لأنّه مع تعالي الأصوات المنادية بتفسير النص القرآني تفسيرا علميا –وهو ضرورة ملحّة فرضها العصر– تكشّفت لنا حقائقٌ أخرى وسماتٌ لهذه المفردة المعجزة أبرزها انفتاحها على زمن غير زمانها الذي أُنزلت فيه، واتّساعها وتمدّدها الدلالي، فما كان يفهمه القارئ في غير هذا العصر بدلالةٍ ما يُزيح عنه الزمن والتطور العلمي الستار لتنكشف لنا دلالات جديدة لم نلتفت إليها أو لم نتوقّعها تماما والتصاقها بالمفاهيم الاصطلاحية العلمية الحديثة، وهو ما اصطلحنا عليه ظاهرة **التعالق**.

ترى ما المقصود بهذه الظاهرة؟ وما هي عواملها؟ وإلى أيّ مدى يتحقّق هذا التعالق بين اللغة القرآنية والمفاهيم الاصطلاحية العلمية في ضوء الاكتشافات الحديثة ؟ قبل هذا وذاك أردنا أن نقف وقفة سريعة تفكيكية لما يمليه العنوان من مصطلحات ونقصد المفهوم الاصطلاحي ثم نخصص منه المفهوم الجيولوجي بناءً على مفهوم الجيولوجيا.

أولا. وقفة تفكيكية لمصطلحات العنوان

1.المفهوم؛ مقاربة معجمية اصطلاحية:

أ.المفهوم لغة:

يرتد لفظ (المفهوم)- وهو اسم مفعول- إلى المدخل المعجمي (فهم)، يقول " الخليل بن أحمد"(ت/170هـ) :«فهمتُ الشيء فَهَما وفَهْما:عرفتُه وعقلتُه، وفهّمتُ فلانا وأفهمته: عرّفتُه، ورجل فَهِم: سريع الفهم»[3] وهو أصل واحد أجْمَلَ دلالتَه " ابنُ فارس" (ت/395هـ) في «علمُ الشيء» [4]وفصّله " ابن منظور" (ت/711هـ) قائلا: « الفهم معرفتُك الشيء بالقلب...وفهمتُ الشيء عقلتُه وعرفتُه» [5]وأما المعجم الوسيط فبسَط القول فيه متجاوزا المعنى اللغوي إلى الاصطلاحي، فالفهم: «حُسْن تصوّر المعنى وجودة استعداد الذهن للاستنباط...والمفهوم: مجموع الصفات والخصائص الموضحة لمعنى كلّي ويقابله الماصدق»[6]. إذًا ما يُتيحه المعنى المعجمي هو **كون الفهم معرفة الشيء وأنّه عملية ذهنية.**

ب. **المفهوم(Concept) اصطلاحا:**

انطلاقا من المرجعية اللغوية يتأسس مفهومه الاصطلاحي حتى وإن كانت تتنازعه حقول معرفية كثيرة كالحقل البيداغوجي والمنطقي والأصولي وفي كل واحد منها يَنْزَع بعد الدلالة العامة إلى خصوصيةٍ يتفرّد بها.ومنها أنّ المفهوم هو«وحدة فكرية منعكسة عن تجميع الموضوعات الفردية عامة التي يرتبط بعضها ببعض بسمات مشتركة»[7]. وقريبا من هذا المفهوم تعريف "ماريا تيريزا كابري" إذ ترى أنّ« مفهوما ما هو عنصر تفكير وبناء ذهني يمثل شيئا فرديا ماديا أو غير مادي، يتكون من سلسلة خصائص مشتركة بين صنف أشياء فردية. والمفهوم يوجد نفسيا باستقلاليةٍ عن المصطلح ويسبق نوعا ما تسميته»[8].

وركّز في تحديد تعريف (المفاهيم) على التجريد، كونها أبنيةً عقلية أو تجريداتٍ أو موضوعاتِ كلِّ حقولِ المعرفة*، وعلى هذا «تنتظم المفاهيم وتُصنّف في مجموعات مادية تماما كما الأشياء

ذاتها في تشكّلها المادي(الفيزيقي)، الذي يعكسه الواقع، كما يُلاحظ ذلك في حقول النبات والمعادن والكيمياء»[9].وبهذا تتحدّد طبيعة المفهوم، إنّه وحدة فكرية مجرّدة تشكّل موضوعا أو حقيقة ما في حقل معرفي. فإن خصّصنا المفهوم العلمي فإنّما نقصد وحدة فكرية علمية أو تصورا عقليا مجردا يدل على شيء أو موضوع أو ظاهرة أو حقيقة علمية معينة، ويتأسّس انطلاقا من ربط الحقائق العلمية بعضها ببعض وإيجاد العلاقات القائمة بينها، وقد عرّفه " زيتون عايش محمود" تعريفا موجزا، إنّه « ما يتكون لدى الفرد من معنى وفهم يرتبط بمصطلح أو عبارة أو عملية ذات صلة بموضوعات العلوم»[10] .

2.الجيولوجيا(Geology)

مصطلح يوناني يتكون من الجذر(**Geo**) واللاحقة(**logy**) ويُترجم بعلم الأرض، وهو واسع ومتنوع يهتمّ بدراسة الأرض من حيث نشأتها وتكوينها وبنيتها وظواهرها الطبيعية[11]، أوجز تعريفَه" ليون موريه" بكونه العلم الذي«يدرس المواد المؤلِّفة للقسم الذي يُلاحَظ من الكرة الأرضية، وكذلك النظام الموزَّعة فيه المواد في الزمان والمكان، فغايتها الرئيسة [الجيولوجيا]هي تاريخ الأرض»[12]، يتفرّع ضمن علوم كثيرة **كالجيوفيزياء والجيولوجيا الديناميكية والجيومورفولوجيا...الخ**.وبهذا يتّضح مقصودنا من (المفاهيم الجيولوجية)؛ **إنّها وحدات فكرية مجرّدة تشكّل موضوعا أو حقيقة في حقل الجيولوجيا وترتبط بمصطلحات هذا العلم.**

ثانيا. التعالق المفهوم والمصطلح:

ورد آنفا أنّ تموضع المفردة في النص القرآني مؤسّس على انتقائها وشدّة التصاقها بسياقها ومدلولها، ومن ثَمَّ دقّة دلالتها على مقصودها. بمعيّة هذا وفي ظل الأبحاث ودراسات الإعجاز العلمي التي تتوالى يوما بعد يوم، وجدنا أنّ كثيرا من مواضع الإعجاز العلمي القرآني خَدَمَتْه أو دلّت عليه مفردةٌ قرآنية، ليس بدلالة عامة أو ليّ عنقها تأويلا، أو إقحام معنى من المعاني العلمية في دلالتها، ولكنْ لأنّها- وبكل دقّة- تحيلنا على مفهوم علميّ خالص. ولأنّه« تتحدّد الحقول المعرفية بتحديد دلالات مصطلحاتها واستقرار مفاهيمها، وبقدر رواج المصطلح وشيوعه وتقبّل الباحثين والمهتمين لهذا المصطلح أو ذاك يُحَقِّقُ العلمُ أو الحقل المعرفي ثباتَ منهجيته»[13] رأينا أن نؤطر هذه الظاهرة اللسانية ونؤسّس قاعدة نظرية لها في حدود قدرتنا وعلمنا وذلك بأن نصطلح على هذا التماسك الشديد بين دلالة المفردة اللغوية والمفهوم الاصطلاحي العلمي "

التعالق"، تُرى لماذا اختيار هذا المصطلح دون غيره من المصطلحات؟ وماذا نقصد به؟ وقبل هذا وذاك ما دلالته اللغوية التي شكّلت أرضيةً لمفهومه الاصطلاحي عندنا؟

التعالق لغة:

إذَا تَقَصّيْتَ معنى التعالق في المعجم العربي وجدتَ أنّه يؤول إلى الجذر اللغوي(علق) الذي يرتكز على دلالة معجمية أساسية ألا وهي **الارتباط والتماسك والتلازم الشديدين**. فمِما يُورده "ابن فارس" من معانيه: « العين واللام والقاف أصل كبير صحيح يرجع إلى معنى واحد، وهو أن يُناط الشيءُ بالشيء العالي. ثم يتّسع الكلام فيه والمرجع كله إلى الأصل الذي ذكرناه...فقد علِق به إذا لزِمه. والعلَق: الدم الجامد، وقياسه صحيح، لأنّه يعْلَق بالشيء؛ والقطعة منه علقة. والعَلَقُ: أن يُلَزَّ بعيران بحبل...وقال الخليل: العلق أن ينشِب الشيءُ بالشيء...وعلِقت الفسيلةُ إذا ثبتت في الغِراس...والعلاقة: الحب اللازم للقلب. ويقولون: إنّ العَلوق من النساء : المحِبَّة لزوجها: والعُلَّيْق: شجر من شجر الشوك لا يعظُم، فإذا نشِب فيه الشيء لم يكدْ يتخلّص من كثرة شوكه، وشوكه حُجْنٌ حِداد، ولذلك سمي عُلَّيْقا...وعَلِق الظبيُ في الحِبَالة يعْلَق، إذا نَشِق فيها...وأعْلَقَ الحابل إعلاقا، إذا وقع في حبالته الصَّيدُ...وعَلِقت المرأةُ: حَبِلَتْ. والعَلاقية: الرجل الذي إذا عَلِق شيئا لم يكَدْ يدعه...»[14].

وقال "الأصفهاني":« العَلَقُ: التشبّث بالشيء...والمعلق والمعلاق: ما يُعَلَّقُ به، وعِلاقة السّوط كذلك، وعَلَقُ القِربة كذلك، وعَلَقُ البكرة: آلاتها التي تتعلّق بها، ومنه: العُلْقَة لما يُتَمَسّك به، وعلِق دمُ فلان بزيدٍ: إذا كان زيدٌ قاتِلَه، والعلق: دود يتعلّق بالحلق، والعَلَقُ: الدم الجامد...والعِلْقُ الشيء النفيس الذي يتعلّق به صاحبه فلا يَفْرُجُ عنه. والعليق: ما عُلِّق على الدابة من القضيم، والعليقة: مركوب يبعثها الإنسان مع غيره فيُعلّق أمره به...والعَلُوق: الناقة التي تَرْأَمُ ولدَها فتعلق به، وقيل للمنيّة: عَلوق...ورجل مِعلاق: يتعلّق بخصمه.»[15].كما ورد في (المحكم والمحيط الأعظم):« وعَلِق الشيء علقا وعلِقَ به: لزمه. وعَلِقت نفسُه الشيءَ، وهي عَلِقَة، وعلاقِيَة، وعِلَقْنَةٌ: لهجتْ به.وفي المثل:علِقتْ معالِقَها وصرّ الجُندبُ، يُضْرَبُ هذا للشيء تأخذه، فلا تريد أن يفلتك »[16].

أما في (تاج العروس) فنجد معانيَ كثيرة هي الأخرى مَنُوطة بالتلازم والترابط«..والعلق دُوَيْدَة حمراء تكون (في الماء) تعْلقُ بالبدن و(تمصُّ الدم)، وهي من أدوية الحلق والأورام الدمويّة؛

لامتصاصها الدم الغالب على الإنسان وأغْلَقَ أظفاره بالشيء: أنشبها...وعلِقه: اتّصل به ولَحِقه. وعَلِقه: تعلّمه وأخذه...»[17]. وفي (القاموس المحيط): «العَلَقُ، كلّ ما عُلِّق، والطين الذي يعلق باليد، والخصومة والمحبّة اللازمتان»[18] . وفي القرآن« المعلّقة من النساء: التي هي لا أيّم ولا ذات بعل. وذلك حين لا يعدل زوجُها بينها وبين أخرى، فلا تكون ذات زوج، ولا تكون قادرة على زواج»[19].

إذًا تُبْنَى الدلالة المعجمية لمفردة (التعالق) على معنى **الارتباط بين الشيئين والتلازم والتماسك بينهما، فلا يكاد ينفلت الأول من الآخر، فإن انطلقنا من الجنين وهو علقة في الرحم فما سُمِيَّ كذلك إلا لالتصاقه ببطانة الرحم، وإن كان لباسا كان ملازما لصاحبه، فإن كان هوى وحُبّا فذاك رباط نفسي بين طرفين لا يريدان الانفصال، فإن كان مَنِيَّةً فهي أقرب من الوريد للإنسان ومُلازِمَة له كأنّها نَفَسُه. ألا ترى إذًا أنّ تمسّك الشيء بالآخر وتلازمهما موجود في كلّ جزئية تُشتَقُّ من هذا الجذر اللغوي. على هذه الأرضية المعجمية وعلى المفهوم الاصطلاحي العلمي للعلقة، وهو الجنين عندما يعلق بجدار الرحم يمتص غذاءه من دماء الأم، أسَّسنا المفهوم الاصطلاحي للتعالق الذي تتعالق فيه المفردة بمفهومها العلمي كما يعلق الجنين بجدار رحم لا يتخلى عنه وإلا أُجهض وانتهى أمره.**

في مفهوم المصطلح:

التعالق(Corrélation/Correlation) أو تعالق المفردة القرآنية مع المفهوم الاصطلاحي العلمي هو الارتباط الوثيق الذي نجده بين الدلالة اللغوية للمفردة القرآنية والمفهوم الاصطلاحي العلمي في الموضوع المُشار إليه والذي كشف عنه العلم، فكان امتدادا لدلالتها وملمحا لانفتاحها باعتبارها مفتاحا لنص كوني. هو تلازم وتماسك شديد بينهما حتى يستحيل أن تُستبدل المفردة بغيرها، ولا يمكن للمفهوم العلمي أو السياق العلمي الذي وردت فيه المفردة أن يَطْلُبَ غيرها. ولأنّ الارتباط والتلازم من الطرفين؛ المفردة والمفهوم، كان بناء هذا المصطلح – أي التعالق– بالصيغة الصرفية(تفاعل) لأنها تدل على المشاركة إذ كلا الطرفين يستدعي الآخر، يقول " ابن الحاجب" (ت/686هـ) :« وتفاعل لمشاركة أمرين فصاعدا في أصله صريحا نحو تشاركا»[20]

ثالثا.عوامل التعالق

ممّـا يسـهم في إحـداث ظـاهرة التعـالق في الـنص القـرآني عوامـل تعـود **إلـى بنيـة المفـردة ودلالتها**. ومن ذلك:

1- الدلالة المعجمية:

بما أنّ المفردة وحدة معجمية (Lexéme) فهي تدلّ على معنى معجمي وهو ذلك المعنى المتعارف عليه، الذي يسجّله المعجمُ. تعمل الدلالة المعجمية على إحداث ظاهرة التعالق بين المفردة والمفهوم الاصطلاحي.وفي أغلب الحالات تكون هي الفاعل الرئيس في تحقيق ظاهرة التعالق، ولذلك يتمّ اختيار المفردة من بين كل المفردات المتقاربة معها دلاليا في المحور الاستبدالي.

2- القيمة التعبيرية للصوت:

بالإضافة إلى دلالة المفردة المعجمية التي تنطوي عليها تتضافر بها دلالات أخرى لتحديد المعنى العام والدقيق في الوقت نفسه إنها القيمة التعبيرية للصوت، فلو تأملتَ قوله تعالى:﴿ **فَمَنْ يُرِدِ اللَّهُ أَنْ يَهدِيَهُ يَشْرَحْ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ وَمَنْ يُرِدْ أَنْ يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقًا حَرَجًا كَأَنَّمَا يَصَّعَّدُ فِي السَّمَاءِ كَذَلِكَ يَجْعَلُ اللَّهُ الرِّجْسَ عَلَى الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ**﴾ [الأنعام/125]لوجدتَ أنّ الأصوات الموظّفة في كلمة ((يصعّد)) تُسهم في رسم صورة المختنق الذي يحاول التنفّس فلا يستطيع، انظر إلى صفات أصوات هذه المفردة ومخارجها؛ الصاد والعين والدال فعلى الرغم من أنّ الصاد صوت رخو ومهموس لكنْ بالمقابل له ثلاث صفات قوية هي **الاستعلاء والصّفير والإطباق**، أضِف إلى ذلك **التفخيم**، كما أنّه يخرج من رأس اللسان ما بين الثنايا العليا والسفلى. وصوت العين **متوسّط** بين الرخاوة والشدّة وهو صوت **مجهور**، يصفه –وصوتَ القاف–" الخليلُ بن أحمد" بأنّهما «أطْلَقُ الأصوات **وأضخمهما جرْسا**»[21]، ويخرج من منطقة لسان المزمار أي وسط الحلق.

والدال صوت **شديد** فيه **قلقلة**، يخرج من أصول الثنايا، إذًا تجتمع في هذه المفردة صفات القوة مما يجعلها ذات جرْس قوي بالإضافة إلى الجهد في نطقها لتباعد مخارجها. ثمّ زد على ذلك كلّه **الإدغام** وهو شدّة، كلّ ذلك رَسَمَ صورة الضيق والمشقّة سواء أكان الأمر في وصف حالة

الكافر النفسية التي يشعر فيها دائما بالضيق والضنك أم الحقيقة العلمية التي تصف حالة التنفّس عند الإنسان عندما يرتفع في الجوّ وهذا ما ستتعرّف عليه في الدلالة الصرفية، لأنّ هذه الأخيرة تتضافر مع القيمة التعبيرية للأصوات لتحقّق تعالق هذه المفردة مع المفهوم الاصطلاحي العلمي الذي تشير إليه.

3.الدلالة الصرفية:

وهي الدلالة التي توحي بها صيغة المفردة وبنيتها،«فالكلمة يتغيّر معناها بتغيّر صيغتها، وبتغيّر معنى الكلمة يتغيّر معنى العبارة بالضرورة»[22]، انظر قوله تعالى﴿ **فَمَنْ يُرِدِ اللَّهُ أَنْ يَهْدِيَهُ يَشْرَحْ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ وَمَنْ يُرِدْ أَنْ يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقًا حَرَجًا كَأَنَّمَا يَصَّعَّدُ فِي السَّمَاءِ كَذَلِكَ يَجْعَلُ اللَّهُ الرِّجْسَ عَلَى الَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ** ﴾ [الأنعام/125]فقد ذهب العلماء إلى أنّ الإنسان إذا أراد الله أن يُضلّه جعل قلَبه ضيقا حرجا، ويسلّط عليه الشيطان فيُغويه ويصدّه عن سبيل الله، ووصف ذلك الضيق بقوله: ﴿**يَصَّعَّدُ فِي السَّمَاءِ**﴾ شرح كثير من العلماء ذلك بتشبيه الكافر« في ثقل الإيمان عليه بمن يتكلّف ما لا يطيقه كصعود السماء مرّة بعد مرّة...وقيل: المعنى على جميع القراءات: كاد قلبه يصعد إلى السماء نبوّا على الإسلام.»[23]

صحيح أنّ الصورة تشبيهية لكن لماذا اختيار الصعود في السماء وبهذه الصيغة الصرفية؟

الجواب بسيط: لقد اكتشف العلماء أنّ« الارتفاع في الجو لمسافات عالية يسبّب ضيقا في التنفس، وشعورا بالاختناق يزدادان كلما زاد الارتفاع (يصّعد) حتى يصل الضيق إلى درجة حرجة وصعبة جدا، أما سبب ضيق النَّفَس فيعود لسببين رئيسيين، **أولهما**: انخفاض نسبة الأوكسجين في الارتفاعات العالية، فهي تعادل21 % تقريبا من الهواء فوق سطح الأرض، وتنعدم نهائيا في علو 67 ميلا، ويبلغ توتر الأوكسجين في الأسناخ الرئوية عند سطح البحر 100 مم، ولا يزيد عن 25 مم في ارتفاع 8000متر، حيث يفقد الإنسان وعيه بعد دقيقتين أو ثلاث ثم يموت.

و**ثانيهما**: انخفاض الضغط الجوي: إذ ينخفض هذا الضغط كلما ارتفعنا عن سطح الأرض مما يؤدي إلى نقص معدل مرور الهواء عبر الأسناخ الرئوية إلى الدم، كما يؤدي انخفاض الضغط إلى تمدد غازات المعدة والأمعاء، التي تدفع الحجاب الحاجز إلى الأعلى فيضغط على الرئتين ويعيق تمدّدها، وكل ذلك يؤدي إلى صعوبة في التنفس، وضيق يزداد حرجا كلما صعد

الإنسان عاليا، حتى أنه يحصل نزف من الأنف أو الفم يؤدي أيضا إلى الوفاة.»[24]، فـ(يصّعّد) والتي على وزن(يتفعّل) الدالة على« التكلّف»[25]ساهمت بما فيها من ثقل في الدلالة على صعوبة التنفّس، يقول "سيد قطب" واصفا عدم قبول الإيمان:« هي حالة نفسية تُجسَّم في حالة حسيّة، من ضيق النفس، وكربة الصدر، والرهق المضني في التصعّد في السماء! وبناء اللفظ ذاته((يصعّد))– كما هو في قراءة حفص– فيه هذا العسر والقبض والجهد، وجرْسه يخيّل هذا كلّه، فيتناسق المشهد الشاخص مع الحالة الواقعة مع التعبير اللفظي في إيقاع واحد»[26]. إذًا الصيغة الصرفية للكلمة مع دلالتها المعجمية أدّت حقيقةً علميةً، وهي صعوبة التنفّس وضيقه عند الارتفاع كما رأينا.

4. الدلالة النحوية:

دلالة المفردة النحوية هي وظيفتها النحوية كالفاعلية والمفعولية وغيرهما، وانظر كيف يخدم هذا النوع المعنى في قوله عزّ وجلّ:﴿ **أَلَمْ يَكُ نُطْفَةً مِنْ مَنِيٍّ يُمْنَى** ﴾ [القيامة/37] وكذا قوله﴿**ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهُ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ**﴾ [السجدة/08]، إنّ الآيتين تخبران بأنّ الإنسان يُخلق من ماء الرجل والمرأة ولكن ليس من كلّ مائهما بل من بعضهما، دلّت على ذلك (مِن) الدالة على **التبعيض**، وهذا هو سرّ اختيار(مِن) في التركيبين، لأنّ من بين مئات الملايين من النطاف التي بدأت السباق، لا يصل سوى العشرات إلى البويضة التي تمّ اختيارها من آلاف البويضات، وتموت النطاف الباقية وتهلك قبل وصولها إلى هدفها، ومن تلك العشرات لا تحقق عملية الإخصاب إلا واحدة.

ثالثا. التعالق بين المفردة القرآنية و المفهوم الجيولوجي

1.الصدع

لم ترد هذه المفردة إلا في موضع واحد فقط في النص القرآني ألا وهو الآية الثانية عشر من سورة الطارق ﴿**وَالْأَرْضِ ذَاتِ الصَّدْعِ**﴾.هذه السورة المكية التي يُخاطب فيها الله عزّ وجلّ المشركين والكفار الذين كذّبوا بالبعث والحساب مُقْسِما بأنّه قادر على الإتيان بهم، لأنّه هو من بدأ الخَلق والحياة وهو القادر على بعثهم وحسابهم، لذلك أشار إلى أصل خَلق الإنسان.

وقبل ولوج تفسيرها أردنا أن نشير إلى لطيفة نَحسَبها مهمة، فالمتأمّل لسورة الطارق يجدها ترسم مشهدا كونيا مليئا بالحركة، فالطَرْقُ[27]ضربٌ بقوة وعنف، والثَقْب دال على الحركة، والخروج وكذا الرجع(نزول الغيث ومعاودته لذلك)، والصّدع والدّفق، ألا ترى أنّ كل هذه الأشياء تدلّ على حركة؟ يصف" سيد قطب" تلك الأجواء قائلا:« السورة نموذج واضح فيها طَرْق واضح متوالي الحسّ عنيف قوي عالٍ وفيها صيحات بإيقاع واحد حاد يشارك فيها نوع من المشاهد، ونوع الإيقاع الموسيقي، وجَرْس الألفاظ، وإيحاء المعاني. ومن مشاهدها: الطارق والثاقب والدافق والرجع والصدع. ونذير واحد((اصحوا. تيقّظوا. تدبّروا. إنّ هنالك إلها وتدبيرا وتبعة وحسابا وجزاء. وإنّ هنالك عذابا شديدا ونعيما كبيرا))»[28].حتى أصوات فواصلها ك(القاف) وهو الأكثر ورودا ثمّ(الدال) هما صوتان جهريان شديدان فيهما قلقلة فاختيارهما لم يكن عشوائيا بل تماشيا مع الأجواء التي وصفناها وكذلك الباء الذي ورد مرة واحدة كما أنّ الراء التي وردت ثلاث مرات هي صوت جهري متوسط مستفل مكرر يتناسب ودلالات هذه السورة، وهكذا هي الأصوات المتبقية أي العين واللام والظاء كلها أصوات جهرية، في هذه الأجواء إذًا ترد مفردة الصدع، فما الدلالة المعجمية التي تحملها وبمَ فسّرها العلماء؟

التحليل المعجمي لمفردة(الصدع)

الصاد والدال والعين « أصل صحيح يدل على انفراج في الشيء»[29] و«انشقاق»[30] يعمّم "ابن فارس" و"الجوهري" دلالة هذا الأصل، إذ يجعلانه انفراجا وانشقاقا في أيّ شيء كان، فـ« انصدع: انشقّ. والصديع: الصّبح، والصِّرْمة من الإبل، والفِرْقة من الغنم والصُّداع: وجعُ الرأس»[31]ويُخصّصه آخرون في الشيء الصّلب، هكذا يرى "الفراهيدي" و" الفيروزآبادي" و"ابن سيده" يقول " الفراهيدي":« والصّدع: شقٌّ في شيء له صلابة»[32]، ويفصّل" ابن سيده" ذلك قائلا:« الشقّ في الشيء الصُّلب، كالزجاجة والحائط وغيرهما»[33]

وإنْ كانت الدلالة العامة تتجاوز ذلك فيما بعد غيرَ الصّلب، فـ«انصدع وتصدّع: شقّه إلى نصفين، وقيل شقّه ولم يفترق. وقوله تعالى﴿**فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ الْقَيِّمِ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَ يَوْمٌ لَا مَرَدَّ لَهُ مِنَ اللَّهِ يَوْمَئِذٍ يَصَّدَّعُونَ**﴾[الروم/43]قال الزجّاج: يتفرّقون فيصيرون فريقين: فريقا في الجنّة، وفريقا في السعير...وكلّ نصف منه: صِدْعة...وصدع الفلاةَ والنّهر: شقّهما...والصّدع:

نبات الأرض، لأنّه يشقّها، وفي التنزيل:﴿والأرض ذات الصدع﴾ وتصدّعت الأرض بالنبات: تشقّقت. وانصدع الصبح: انشقّ عنه اللّيل. والصديع: الفجر لانشقاقه. والرُّقعة الجديدة في الثوب الخَلَق، كأنّها صُدِعت أي شُقَّت. وصدَع الشيءَ فتصدّع: فرّقه فتفرّق...وصدع بالأمر: جاهر به، وفي التنزيل ﴿**فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ**﴾[الحجر/94]»[34].

إذًا تجتمع دلالة الصدع في شقّ الشيء، والأصل في الصلب منه ثمّ يتعدّاه، فيتفرّق ما كان بنية واحدةً إلى جزأين فأكثر، فالأرض تتشقق بفعل النبات إلى فروج، والصداع يُشْعرك بانشقاق رأسك، وتصدّع القوم انشقوا فتفرّقوا، وصدع بالحق جاهر به وشقّ به الأجواء وفرّق به جمع الباطل و«فصل به بين الحق والباطل»[35] ويُضيف إليه " حسن جبل" معنى الاختراق، إذ يقول: «الصدع: شقّ دقيق يفصل الشيء الصُّلب أو الملتحم ويخترقه...فمن الاختراق والنفاذ صدعت الشيء: أي أظهرته وبيّنته أي ميّزته وفصلته عن غيره فظهر وصدع بالحق: تكلّم به جهارا بصوت قوي يشق المجال وينفذه أي يُسمَع فيه»[36]

التحليل الدلالي لمفردة(الصدع) عند المفسّرين

أجمع جُلّ المفسّرين على أنّ المقصود بالصدع هو« النبات»[37] أو هو «انشقاق الأرض بالنبات»[38]. ولا يبتعد" الرازي" عن هذه الدلالة، إذ يرى أنّ« الصدع هو الشق»[39]في حدّ ذاته، وأورد أقوالا للعلماء في تفسير الآية، فـ« ابن عباس قال تنشق[أي الأرض] عن النبات والأشجار، وقال مجاهد: هو الجبلان بينهما شقّ وطريق نافذ، وقال الليث: الصدع نبات الأرض»[40]. وفي قول "مجاهد" يفصّل "القرطبي" إذ يذكر دلالات الصدع المختلفة في الآية، فهي« الأرض ذات الطرق التي تصدعها المشاة. وقيل: ذات الحرث، لأنّه يصدعها. وقيل: ذات الأموات؛ لانصداعها عنهم للنشور»[41].

وأضاف " الغرناطي" نسبةً إلى "مجاهد" أيضا، قولا يجمع كل تلك الدلالات وهو « الصدع: ما في الأرض من شقاق ولصاب وخندق وتشقق بحرث وغيره»[42]. ومن التفاتات "البقاعي" ودرره الفريدة تعليله ذِكْر نِعَمِ الله ابتداء بقَسَمه بما في السماء ثمّ الأرض، وذِكر

خَلْق ماء الإنسان ثم السّماء أي المطر ومن ثَمَّ انصداع الأرض، فاقرأ ما يقول: « ولما ذَكر الأمر العلوي بادئا به لشرفه، اتبعه السفلي، فقال تعالى﴿والأرض﴾ أي مسكنكم الذي أنتم ملابسوه ومعانوه كل وقت﴿ذات الصدع﴾ أي التي تتصدع وتنشق فيخرج منها النبات والعيون بدءً وإعادة دلالة ظاهرة على البعث، فجمع بالقسَم العالم العلوي الذي هو كالرجل والسفلي الذي هو كالمرأة، فكما أنّ الرجل يسقيها من مائه فتَصْدَع عن الولد فكذلك السماء تسقي الأرض فتتصدّع عن النبات وكما أنّها تتصدّع عن النبات بعد فنائه وصيرورته رفاتا فيعود كما كان فكذلك تتصدّع عن الناس بعد فنائهم فيعودون كما كانوا بإذن ربّها من غير فرق أصلا»[43].

ولم يتجاوز المفسّرون المحدثون هذه الدلالات، فهاهُو" الشنقيطي" يرجّح« أنّ الرّجع والصّدع متقابلان من السّماء والأرض بالمطر والنبات، كما في قوله تعالى ﴿فلينظر الإنسان إلى طعامه إنّا صببنا الماء صبا ثم شققنا الأرض شقا فأنبتنا فيها حبا وعنبا وقضبا﴾»[44]، وإلى هذا ذهب " بن عاشور"[45] و" الزحيلي" الذي أضاف إلى ذلك انشقاقها وخروج« المعدن والكنز والثروة النفطية والمائية»[46]. تُرى ماذا يقول العلم؟

التحليل العلمي لمفردة الصدع

الصدع(Fault/ faille) هو حركة تكتونية، ويُقصد بها انكسار يحدث في مستوى الطبقات الصخرية ترافقه زحزحة أفقية وعمودية، وتتأثّر بفعل قوى الشدّ والانضغاط المسلَّطة على صخور القشرة الأرضية[47]. ومما رأيناه سابقا أنّ المفسرين القدامى قد فهموا أنّ صدع الأرض انشقاقها بالنبات، وقد استطاع العلم أن يشرح ذلك فعلا، إذ يُعَدُّ الصلصال من مكونات التربة، «وهي معادن دقيقة الحبيبات(أقطارها أقل من 0.004من المليمتر) وتتركّب أساسا من سيليكات الألومنيوم و على هيئة راقات متبادلة من السيليكا(ثاني أكسيد السيليكون) والألومينا(ثالث أكسيد الألومنيوم) مع عناصر أخرى كثيرة، ويحمل كل راقٍ على سطحه شحنة كهربائية موجبة أو سالبة على حسب نوع الصلصال المركب منه»[48].

كما أنّ الصلصال مادة غروية تتشرّب الماء وتلتصق بأيونات العناصر، فإذا ما سُقِيت ازداد حجمها واهترّت حبيباتها ورقّت رقّة شديدة وانشقّت لتسمح للجذير بأن يتسلّل من الأسفل نحو الأعلى، لكنّ العلماء تجاوزوا هذا المفهوم للصدع إلى مفاهيم أخرى توصّلوا إليها مؤخرا، فقد كشف علماء الجيولوجيا أنّ الأرض محاطة بشبكة عظيمة من الصدوع والأودية الخسفية، تنتشر في كل الاتجاهات وعبر آلاف الكيلومترات وبأعماق تتراوح بين (65) و(70) كم تحت المسطحات المائية وبين(100) و(150) كم تحت القارات لكنها تتصل ببعضها حتى كأنّها صدع واحد، هذه الشبكة الصدعية تمزّق الغلاف الصخري إلى "ألواح الغلاف الصخري"، وهي ألواح صخرية تطفو فوق النطاق اللدن وشبه المنصهر عالي الكثافة واللزوجة، وهو ما يُسمّى بنطاق الضعف الأرضي.

تتعرّض هذه الألواح إلى تيارات حمل من الأسفل إلى الأعلى والعكس فتتباعد هذه الأخيرة، وبعضها يصطدم بالآخر في الحواف، فتحدث نتيجة لذلك كثير من الظواهر الأرضية كتكوّن الجبال والسلاسل الجبلية والهزّات الأرضية والبراكين واتّساع قيعان البحار والمحيطات والزحف القاري الذي ينتج عنه في حال الاصطدام سلاسل جبلية عملاقة كما حدث أثناء اصطدام الهند بقارة آسيا والتي تكوّنت من خلالها سلسلة جبال الهملايا والتي بها أعلى قمّة وهي "افريست" هذه النشاطات تساعد في تحريك دورات الماء والهواء وعوامل التعرية وتكوين التربة والصخور الرسوبية وما هو مختزن من ثروات الأرض، وما تكوّنه من خزّانات صخرية للمياه الأرضية، وهو ما هيّأها لحياة المخلوقات فيها.

وقد أكّد العلماء أنّ هذه الصدوع العملاقة وفوّهات البراكين التي تصاحبها تنطلق منها الغازات والأبخرة التي كوّنت غلافي الأرض المائي والغازي ولا تزال تجدّدهما وتجدّد الحياة فيها وأثناء هذه العملية تفقد الأرض من كتلتها إلى فسحة السماء بعضا من مادتها وطاقتها تتناسب مع ما تفقده الشمس من كتلتها على هيئة طاقة حتى تظل المسافة ثابتة، لا تنقص فتحرقنا أشعة الشمس ولا تزيد من بُعدنا فتتجمّد الأرض.

ثمّ إنّ هذه الصدوع لها الفضل أيضا في تكوّن الغلاف الصخري للأرض فهو مُكوَّن من صخور البازلت وهي شبيهة بصخور قيعان المحيطات الحالية وبالصخور المندفعة عبر الصدوع التي تمزّقها. كما أنّه عبر هذه الصدوع تكوّنت القشرة القارية التي لازالت تُثرى إلى يومنا هذا بكثير

من العناصر والمركبات والمعادن والركازات ذات القيمة الاقتصادية، وكذلك الجبال التي تثبت القارات في قيعان المحيطات والبحار أو قارتين مع بعضهما، وبتحرّك الألواح الصخرية للأرض، وليس هذا فقط بل تحدث الصدوع أيضا على مستوى الصخور على هذه اليابسة وذلك بسبب تعرّضها للإجهاد بالشد والتضاغط فتتكسّر بواسطة مجموعات من الفواصل المتوازية والمتقاطعة على شكل شقوق في قشرة الأرض، تحدث تلك الفواصل بسبب عوامل التعرية التي تقوم بإزاحة كميات كبيرة من الصخور الظاهرة على سطح الأرض، بما يعين على تخفيف الضغط عن الصخور فتستجيب بالتمدّد وتتشقّق.

ولحدوث هذه الفواصل أهمية كبيرة في تكوين التربة وتحديد مواقع المعادن ومجاري الأنهار والينابيع وتكوين الكهوف وشقّ الفجاج وسط الجبال والهضاب وغيرها من المرتفعات، وتسوية سطح الأرض.

الأوتاد:

لم ترد هذه الكلمة سوى في ثلاثة مواضع وبصيغة الجمع فقط، هي:

- ✓ قوله تعالى:﴿ **كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٌ وَفِرْعَوْنُ ذُو الْأَوْتَادِ** ﴾[ص/12]
- ✓ وقوله تعالى﴿ **وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ** ﴾[الفجر/10]
- ✓ وقوله تعالى:﴿ **وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا** ﴾[النبأ/07]

وردت هذه المفردة في سور **مكيّة** تناولت –كغيرها من هذا النوع – قضايا عقدية رئيسة، فسورة (ص) تعرض قضية التوحيد، وقضية الوحي إلى النبي محمد صلى الله عليه وسلم ودعوته إلى الصبر أمام تعنّت الكفار وتكذيبهم، فهذا دَأْب الرسل من قبله، كما تُوجّه النظر إلى قضية الحساب في الآخرة. والمقصد العام لسورة النبأ إِثْبَاتُ عَقِيدَةِ البَعْثِ والحساب بعد الموت الَّتِي لطَالما أَنْكَرَهَا المشْرِكُونَ، قدّمها الخطاب القرآني ممزوجة بالوعيد والتقريع. وكذلك سورة الفجر محورها هو موضوع العقيدة، تركز على البعث يوم القيامة ردّا على المكذّبين من كفار مكة الذين أشبهوا أقواما كفرت وكذّبت كقوم عاد وثمود و فرعون وقومه فكان مصيرها العقاب الوخيم والوبال الشديد. في سياق ما ذكرناه يرد ذكر الأوتاد. لكن ما المراد بالأوتاد؟ ولماذا أُختيرت في هذه المواضع؟

التحليل المعجمي لمفردة(الأوتاد)

الأوتاد واحدها وَتَدٌ ووَتْدٌ وهما« كلمة واحدة. ووتِد الأُذُن: الذي في باطنهما كأنّه وَتِد»[49] يضيف "ابن سيدة" على ما جاء في معجم المقاييس (الوَدُّ) بإبدال التاء دالا وإدغامها في الدال، وكلّها– الوَتَد والوَتِد والوَتْدُ والوَدُّ–« ما رُزَّ في الحائط أو الأرض من الخشب، والجمع: أوتاد...ووَتَدَ الوَتِدُ وَتْدًا وتِدَةً، ووتّد، كلاهما: ثبت...وأوتاد الأرض: الجبال؛ لأنّها تُثَبِّتها، وأوتاد البلاد: رؤساؤها. وأوتاد الفم: أسنانُه على التشبيه...ووتَّدَ في بيته: أقام وثبت. ووتّد الزّرعُ: طلع نباتُه فثبت وقَوِي. والوتِد والوَتِدَةُ من الأُذُن: الهُنَيَّةُ الناشزة في مُقَدَّمِها مثل الثؤلول، تَلِي أعلى العارض من اللّحية، وقيل: هو المُنْتَبِرُ مما يلي الصُّدْغَ. ووَتِدُ النَّعْلِ: الناتئ من أُذُنِها...»[50] و« وَتِدٌ واتِدٌ: ثابت الرأس منتَصِبٌ...وإذا أمرتَ قلتَ: تِدْ وتَدَك بالميتَدة وهي المِدُقُّ...ووتَّد فلانٌ رجلَه في الأرض إذا ثبّتها»[51] واعتبر" الزبيدي" دلالة الأوتاد على الجبال« مجازا كما من المجاز أيضا قَرْنٌ واتِدٌ: منتصِب»[52].

ومن منطلق المعاني المعجمية السابقة عرّف "حسن الدين الجمل" الوتد بكونه « قطعة من خشب أو حديد تُثبَّت في الأرض أو الجدار يُشَدُّ بها حبل هو زمام لدابّة، والجمع أوتاد»[53].**المُلاحظ إذًا أنّ الدلالة المعجمية لمادة (وتد) تجتمع في الثبات والانتصاب، فالوتد يُثبَّت في الأرض لتُشَدُّ الخِيام به أو ما شابهها وهو منتَصِبٌ، ووتّد الزرعُ ثبُت في الأرض وبالتالي انتصب، وسُميَّت الأسنان أوتادا للفم لأنها ثابتة في لثته منتصبة، وكذلك الجبال في الأرض، والدليل وصفها في القرآن بقوله تعالى﴿وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ ﴾ثمّ إنّ الوتد «عود غليظ له رأس مفلطح يُدَقُّ في الأرض ليُشَدَّ به الطُّنُبُ، وهو الحبل العظيم الذي تُشَدّ به شقّة البيت والخيمة فيُشَدّ إلى الوتد وترفع الشقّة على عماد البيت، قال "الأفوه الأوديّ": والبيتُ لا يُبتنى إلا على عمد * ولا عماد إذا لم تُرْسَ أوتادُ»[54].فكيف إذًا** تؤسّس هذه الدلالةُ المعجمية أرضيةً للتعالق بين هذه الكلمة وما تدل عليه في النص القرآني عند المفسّرين ثم المفهوم العلمي بعد ذلك؟

التحليل الدلالي لمفردة(الأوتاد) عند المفسّرين

كما سلف الذكر، وردت مفردة الأوتاد في النص القرآني بصيغة الجمع فقط، وفي المواضع الثلاث السابقة.ففي سورة(ص) والفجر المكيّتان ذُكرت الأوتاد مقترنةً بفرعون، واختلف المفسّرون في دلالتها ونسبتها إليه، فمنهم من رأى أنّها«الملْك والرّجال»[55] أو« الجنود والعساكر والجموع والجيوش التي تشدّ مُلْكَه»[56]، فكانوا كالأوتاد لمُلْكه كما هي للخيمة أو البيت، أو لأنّهم- أي جنوده- كانت لهم« مضارب يضربونها إذا نزلوا»[57]. ورأت فئة أخرى أنّه سُمِّي كذلك لأنّه« كان يعذّب الناس بأربعة أوتاد يشدّهم فيها، ثمّ يرفع صخرة فتُلقى على الإنسان فتشدخه»[58]. واعتقد بعض المفسّرين« أنّها ملاعب من أوتاد، يُلْعَبُ له عليها»[59]. بينما ذهب كثيرٌ منهم إلى كونها « البناء المحكم»[60].

وعلى الرّغم من إمكانية وجود كلّ ذلك عند فرعون كما رأى "الرازي، إلا أنّنا **نعتقد رجحان الكفّة نحو البناء المحكَم الشاهق**، لأنّه أقوى وأظهر في سياقه سواءً أكان في سورة(ص) أم الفجر، يدعّم موقفَنا هذا "الطاهرُ بن عاشور" في تفسيرٍ لهذه الكلمة نسَبَه إلى "ابن عباس" و"الضحاك"، إذ يقول: « الأوتاد: **البناءات الشاهقة**. وهو عن ابن عباس والضحاك، **سُميّت الأبنية أوتادا لرسوخ أسسها في الأرض**. وهذا القول هو الذي يتأيّد بمطابقة التاريخ فإنّ فرعون المعنيّ في هذه الآية هو الذي خرج بنو إسرائيل من مصر في زمنه وهو من ملوك العائلة التاسعة عشر في ترتيب الأسر التي تداولت مُلك مصر، وكانت هذه العائلة مشتهرة **بوفرة المباني التي بناها ملوكُها من معابد ومقابر**»[61].

إنّه الشيء عينُه الذي يدافع عنه" لؤي فتوحي" الذي يرى أنّ الأوتاد التي نُسِبت إلى فرعون إنّما هي « البناءات العالية على خلاف الأرض المنبسطة»[62] ويقصد الأهرامات والبناءات الشاهقة في عهد فرعون الذي تحدّثت عنه السورة، والدليل على صحّة هذا التفسير السياقُ القريب من (فرعون ذي الأوتاد) في السورتين، فتأمله: ﴿**جُنْدٌ مَا هُنَالِكَ مَهْزُومٌ مِنَ الْأَحْزَابِ (11) كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٌ وَفِرْعَوْنُ ذُو الْأَوْتَادِ** ﴾[ص/11-12]وفي سورة الفجر﴿ **أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ (6) إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ (7) الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ (8) وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ (9) وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ**﴾[الفجر6-10] لقد سُبِقَ ذكرُ فرعون بالإشارة إلى قومِ عاد في السورتين كما أُتْبِع في سورة الفجر بذكر ثمود، فما السرّ في ذلك؟

إنّه ردٌّ على المشركين الذين كذّبوا فذكّرهم الله بعقابه لأقوام كانت أكثر قوّةً وشدّةً ومن بين مظاهر هذه القوة البناءات الشاهقة، يشرح "الرازي" ذلك معلّلا وصف عاد بذات العماد قائلا:« قيل ذات البناء الرفيع، وإن جعلناه اسم البلد، فالمعنى أنّها ذات أساطين أي ذات أبنية مرفوعة على العمد وكانوا يعالجون الأعمدة فينصبونها ويبنون فوقها القصور، قال تعالى في وصفهم:﴿**أَتَبْنُونَ بِكُلِّ رِيعٍ آيَةً تَعْبَثُونَ**﴾ [الشعراء/128] أي علامة وبناء رفيعا»[63]، وكذلك وصفها "البقاعي" معتبرا إياها« من البناء العجيب والشأن الغريب...أي البناء العالي الثابت بالأعمدة التي لم يكن في هذه الدار مثلها»[64] أما ثمود فـ«قطعوا الصخر ونحتوه، وبنوا بالأحجار بيوتا يسكنون فيها، وقصورا عظيمة»[65].

إذًا الميزة المادية المشتركة بين قوم عاد وثمود هو البناء العالي، فمن باب تحقيق وجه التناسب بين ذكرِهما وذكر فرعون وقومِه هو تفسير الأوتاد بالبناءات المرتفعة الشاهقة، والتناسب في ذكر الأشياء أسلوب قرآني متميّز، وسِمَة لازمة لهذا النص، فانظر قوله تعالى﴿ **الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ (5) وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ**﴾[الرحمن/5-6]، يعدّد الله نعمَه فيذكر اثنتين مما يوجد في السّماء وهما الشمس والقمر ثمّ اثنتين مما في الأرض، وهما النّجم أي الشجر الذي لا ساق له وما له ساق أي الشجر. وانظر إلى قوله تعالى:﴿ **إِذَا السَّمَاءُ انْفَطَرَتْ (1) وَإِذَا الْكَوَاكِبُ انْتَثَرَتْ (2) وَإِذَا الْبِحَارُ فُجِّرَتْ (3) وَإِذَا الْقُبُورُ بُعْثِرَتْ** ﴾[الانفطار/1-4] ألا ترى أنّ الله يذكر آياته في السّماء أولا بما فيها من كواكب ثمّ ينتقل إلى الأرض بما تحوي من بحار وقبور؟

إنّ هذا النوع من التناسب كثير جدا في القرآن الكريم. وهذا بالضبط ما ورد في الموضعين اللذين وردت فيهما﴿**الْأَوْتَادِ**﴾كان ذلك في معرض ذكر أممٍ عذّبها الله لطغيانها ومن المظاهر التي كانت سببا في تمرّدها قوّتُها وما شيّدت من بناءات عالية، ما يُعضّد قولَنا هذا هو أنّ ذِكْرَ فرعون كان في **واحد وسبعين موضعا** في النص القرآني وُصِف في كثير منها بالإسراف والعلو والطغيان والاستكبار...الخ، لكنْ لم يُوصف بذي الأوتاد إلا في الموضعين السابقين المقترنين بعاد وثمود، وهو سياق يَذْكر ارتفاعَ بنائهم. يؤكد هذا "لؤي فتوحي" حين تطرّق للآيات الأولى من سورة الفجر، قائلا:« تُذَكِّر هذه المجموعةُ من الآيات الناسَ أولا بقومِ عاد الذين دأبوا على بناء أعمدة

عالية، ثمّ بقوم ثمود الذين كانوا يشقّون الصخور في الوادي لبناء البيوت، وأخيرا بـ﴿ **وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ**﴾.

إنّ فهم (أوتاد) على أنّها تشير إلى أدوات كان يستخدمها فرعون في صَلْب الناس يجعل من﴿**فِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ**﴾ عبارة لا محلّ لها في سياق المجموعة أعلاه من الآيات الكريمة. على العكس من هذا، إنّ فهم (الأوتاد) هنا على أنّها إشارة إلى مبانٍ كبيرة وعالية يجعل الربط بين الآيات أعلاه واضحا جدا كونها جميعا تصف أناسا مفسدين اعتادوا بناء المباني الضخمة والأمينة قبل أن يحلّ عليهم غضب الله ويفنيهم»[66] ثمّ يواصل مشيرا في دراسة تاريخية إلى أنّ فرعون المقصود في هذه الآيات هو "فرعون الخروج رمسيس الثاني" إذ انشغل هذا الفرعون بمشاريع البناء أكثر من أيّ فرعون آخر في تاريخ مصر الفرعونية. حيث بنى رمسيس الثاني في طول مصر وعرضها تماثيل ضخمة ومعابد بشكل استثنائي بين فراعنة مصر...»[67].

إذًا هذا ما ذهب إليه المفسّرون في دلالة الأوتاد باقترانها بفرعون، وما رجحناه في ظل هذه القراءات، هو **كون الأوتاد بناءات عالية شاهقة، وما يجمع بينها وبين الجبال هو العلو والانتصاب في الأرض**، ما يؤكد هذه الدلالةَ الآيةُ السابعةُ من سورة النّبأ ﴿**وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا**﴾التي وردت في قوله تعالى﴿**أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ مِهَادًا**﴾[النبأ/6] فهي إشارة إلى انتصاب الجبال في الأرض التي تُعَدّ « فراشا وموطئا مذَلّلا يمكن الاستقرار عليه»[68]، وجُلُّ العلماء الذين فسّروا هذه الآية أشاروا إلى كون الجبال أوتادا تثبّت الأرض، يقول" الطبري":«﴿ **أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ**﴾لكم ((مهادا)) تمتهدونها وتفترشونها...والجبالَ للأرض أوتادا أن تميد بكم»[69]

يؤكّد "بن عاشور" ما قيل مفصّلا إياه:« ومناسبة ذِكر الجبال دعا إليها ذكر الأرض وتشبيهها بالمهاد الذي يكون داخل البيت فلمّا كان البيت من شأنه أن يخطر ببال السامع من ذكر المهاد كانت الأرض مشَبّهة بالبيت على طريقة[الاستعارة] المكنية فشُبّهت جبال الأرض بأوتاد البيت تخييلا للأرض مع جبالها بالبيت ومهاده وأوتاده. وأيضا فإنّ كثرة الجبال الناتئة على وجه الأرض قد يخطر في الأذهان أنها لا تناسب جعل الأرض مهادا فكان تشبيه الجبال بالأوتاد مستملحا بمنزلة حُسْن الاعتذار...ويجوز أن تكون الجبال مشبّهة بأوتاد الخيمة في أنّها تشدّ الخيمة من أن تقلعها الرياح أو تزلزلها بأن يكون في خلق الجبال للأرض حكمة لتعديل سَبْح الأرض في الكرة

الهوائية إذْ نُتُوّ الجبال على الكرة الأرضية يجعلها تكسر تيار الكرة الهوائية المحيطة بالأرض فيعتدل تيّاره حتى تكون حركة الأرض في كرة الهواء غير سريعة»[70]

ومع صحة كلّ ما قيل، نلفت الانتباه أيضا إلى نقطة نراها مهمّة جدّا وهي **أنّ وصف الجبال بالأوتاد هو إشارة مورفولوجية شكلية للجبال قبل أن تكون ذِكرا لدور الجبال في تثبيت الأرض،** فتأمّل معنا. إنّ وصف الجبال بالأوتاد كان بعد وصف الأرض بالمهاد، الذي فيه إشارة إلى الانبساط والتذليل، ويشبه هذا ما ورد في سورة الغاشية﴿ **أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ (17) وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ (18) وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ (19) وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ (20)**﴾[الغاشية/17-20] فانظر كيف يشير تعالى إلى التنويع التضاريسي بصفته نعمة من نِعَم الله التي تثبت قدرته ومنها نَصْب الجبال في مقابل رفع السماء وسَطْح الأرض، فنَصْبُ الجبال هو وَتْدُها ومن ثَمَّ هو إشارة إلى العلوّ والشُهُوق في هذا الموضع نظيرا لسطح الأرض وبسطها، يؤكّد ذلك قوله تعالى﴿**وَجَعَلْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ شَامِخَاتٍ**﴾[المرسلات/27].ثُمّ ألا ترى أنّ ذِكْر الجبال ووصفِها بالأوتاد لا يقترن إطلاقا بذكر مَيَدانها عكس وصفها بالرواسي.

إذًا الذي نذهب إليه من خلال تحليلنا السابق أنّ توظيف مفردة الأوتاد فيه إشارة مورفولوجية شكلية للجبال والتي تدلّ على شموخها وعلوّها وارتفاعها الشديد وانتصابها في الأرض، ثمّ هي إشارة لدورها في تثبيت الأرض، نفهم ذلك ضمنيا من خلال توظيف هذه المفردة، لأنّ الخالق عزّ وجلّ يصرّح فيما بعد بهذا الدور عندما يوظّف مفردات أخرى وهي الرواسي وأرسى والراسيات وهذا ما سنفصّل فيه فيما بعد .

التحليل العلمي لمفهوم(الأوتاد)

الجبال شكل تضاريسي مرتفع عما حوله، والذي ينتهي عادة بقمّة، ويتجاوز ارتفاعه أربعمائة متر(400 م) حدّا أدنى، « يشمخ فوق منحدرات وعرة متضرسة»[71].

وكيفما كان نوع الجبال ومهما تعدّدت عوامل نشأتها، إلا أنّها جميعَها تُعَدُّ « نتوءً أرضيا فوق مستوى سطح البحر لها امتداد في داخل الغلاف الصخري للأرض يتراوح طوله بين 10 و15 ضعف ارتفاعه وكلّما كان الارتفاع فوق مستوى سطح البحر كبيرا تضاعف طول الجزء

الغائر في الأرض امتدادا إلى الداخل، وعلى ذلك فإنّ قمّة "افرست" لا يكاد ارتفاعها فوق مستوى سطح البحر يصل إلى تسعة (09) كيلومترات(8848م) لها امتداد في داخل الغلاف الصخري للأرض يزيد عن المائة والثلاثين(130) كيلومترا، يخترق الغلاف الصخري للأرض بالكامل ليطفو في نطاق الضعف الأرضي، وهو نطاق شبه منصهر، لَدِن أي مرن، عالي الكثافة واللزوجة، تحكمه في ذلك قوانين الطفو كما تحكم جبال الجليد الطافية في مياه المحيطات، فكلّما برت عوامل التعرية قمم الجبال ارتفعت تلك الجبال إلى أعلى، وتظل عملية الارتفاع تلك حتى يخرج جذر الجبل من نطاق الضعف الأرضي بالكامل، وحينئذ يتوقف الجبل عن الحركة، ويتمّ بريه حتى يصل سمكه إلى متوسط سمك اللوح الأرضي الذي يحمله، وبذلك يظهر جذر الجبل على سطح الأرض، وبه من الثروات الأرضية ما لا يمكن أن يتكوّن إلا تحت ظروف استثنائية من الضغط والحرارة لا تتوفّر إلا في جذور الجبال، فسبحان الذي وصف الجبال من قبل ألف وأربعمائة سنة (بالأوتاد) وهي لفظة واحدة تصف كلا من الشكل الخارجي للجبل وامتداده الداخلي ووظيفته، لأنّ الوتد أغلبه يُدفن في الأرض، وأقله يظهر على السطح ووظيفته التثبيت، وقد أثبتت علوم الأرض في العقود المتأخرة من القرن العشرين أنّ هكذا الجبال، بعد أن ظل وصف الجبال إلى مشارف التسعينات من القرن العشرين قاصرا على أنّها مجرّد نتوءات فوق سطح الأرض»[72].

والقشرة الأرضية للأرض تتموضع على الألواح التي تتحرك باستمرار، لكنّ جذور الجبال تمتد أضعاف طول الجبال تتغلغل لأكثر من خمسين كيلومتراً في العمق، وهذا يعني مزيداً من التثبيت والإحكام لهذه الطبقات، فانظر إذًا كيف يوظف القرآن كلمة (الأوتاد) الأكثر« دقّة من الناحية العلمية واللغوية من كلمة (جذر) المستخدمة حاليا من قِبل العلماء لوصف الجزء السفلي المختبئ داخل الأرض. ومع أنّ العلماء فكّروا مليّا منذ أوائل النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أنّه يمكن أن تكون للجبال جذور إلا أنّهم لم يؤكدوا هذه الحقيقة من وجود امتدادات سفلية وظيفتها تثبيت الأرض وألواح الليتوسفير إلا مؤخرا»[73].

ألا ترى إذًا مدى صرامة القرآن ودقّته في توظيف المفردات، إنّه يوظف (الأوتاد) بدل(الجذور) لأنّ الأولى إشارةً لبنية الجبال وشكلها المورفولوجي الداخلي أي ما هو تحت القشرة الأرضية والخارجي ما فوقها، والأبلغ من ذلك أنّ الوتد يكون جزؤه الغائر في

الأرض أكبر من أعلاه ليكون متينا ثابتا ومثبّتا، وهكذا هي الجبال. بينما كلمة(الجذر) لا تؤدي ذلك لأنّ دلالتها تقتصر على «الأصل من كل شيء»[74] فقط، وبهذا فهي لا تدل إلا على الجزء الغائر من الجبل. إذًا هذا يدعونا إلى اقتراح كلمة(الأوتاد) بدلا من (الجذورRoots) في علوم الجيولوجيا، فالأولى أدقّ وأشمل.

نتائج وتوصيات:

1. إنّ المفردة القرآنية لبنة إعجازية في النص القرآني أُنتقِيت بصرامة شديدة وهو ما جعلها تتعالق مع موضعها وسياقها ومفهومها العلمي.
2. التعالق(Correlation) هنا هو الارتباط الوثيق الذي نجده بين الدلالة اللغوية للمفردة القرآنية والمفهوم الاصطلاحي العلمي في الموضوع المشار إليه والذي كشف عنه العلم، فكان امتدادا لدلالتها وملمحا لانفتاحها باعتبارها مفتاحا لنص كوني. كما أنّ هذه الظاهرة تكشف وجهَ إعجاز جديد؛ إذ كيف تكون الكلمة القرآنية رمزا للجمال الفني ومصطلحا علميا دقيقا في الوقت نفسه!
3. تتضافر عدة عوامل لإحداث هذه الظاهرة كالدلالة المعجمية والصرفية والنحوية والصوتية، وتتفاوت هذه الدلالات في فاعليتها لتحقيق الظاهرة، قد تكون واحدة أو أكثر وقد تحضر كلها في تجسيد ذلك في مفردة واحدة.
4. في (الصدع)و(الأوتاد) لعبت الدلالة المعجمية دورها في تحقيق ذلك، والتعالق بين المفردتين ومفهوميهما الجيولوجيين يرشّحهما أن يكونا مصطلحيين علميين دقيقين يفوقان في ذلك المصطلح البشري، و إنْ كان الصدع مصطلحا موظفا في العلم المذكور.

إنّ الدقّة العلمية لهذه المفردات أو بالأحرى المصطلحات يدفعنا إلى اقتراح:

- ✓ استبدال مصطلح الجذر في علمي الجيولوجيا والجغرافيا بالوتد لما ذكرناه في المتن.
- ✓ إعداد مكنز أو معجم لمصطلحات علمية جاهزة الاصطلاحية كما أوضح ذلك"الشاهد البوشيخي " في كثير من أبحاثه ومقالاته لا بدّ من استثمارها ما أمكن احتراما وتوظيفا لمصطلح الذات. كما أنّ هذه الظاهرة تكشف وجهَ إعجاز جديد؛ إذ كيف تكون الكلمة القرآنية رمزا للجمال الفني ومصطلحا علميا دقيقا في الوقت نفسه!
- ✓ تشجيع التفسير العلمي وضبطه بضوابط صارمة ومنهج علمي دقيق.

✓ لا بد من الإسهام في تأسيس علم مصطلح القرآن.

هوامش:

لاشين (عبد **صفاء الكلمة، من أسرار التعبير في القرآن**، دار المريخ للنشر(السعودية)، 1983، ص07.
[1]الفتاح)،

[2] انظر: **مفاتيح الغيب**، للفخر الرازي، **وإحياء علوم الدين للغزالي**. و**البرهان في علوم القرآن** للزركشي .

[3] الفراهيدي(الخليل بن أحمد)، **كتاب العين**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، (لبنان)، 2003، ط1، ج3، ص344

ابن فارس(أحمد)، **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، (لبنان)، (د.ت)،
[4](د.ط)ج4، ص457.

[5]ابن منظور، **لسان العرب** تح: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دارالمعارف، (مصر)، (د.ت) (د.ط)ق، ج5، ص3481.

[6]أنيس(إبراهيم) وآخرون، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، (مصر)، 2004، ط4، ج5، ص3481.

[7]ساجر، ج، **نظرية المفاهيم(في علم المصطلحات)**، تر:جواد حسني سماعنة، مجلة اللسان العربي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ومكتب تنسيق التعريب، (المغرب)، ع47، 1999، ص189.

[8] ماريا تيريزا كابري، **المصطلحية النظرية والمنهجية والتطبيقات**، تر:محمد أمطوش، عالم الكتب الحديث، (الأردن)، 2012، ط1ص65-66.(بتصرف يسير).

[*]انظر: ساجر، ج، **نظرية المفاهيم(في علم المصطلحات)**، مجلة اللسان العربي، مرجع سابق، ص189.

[9] ماريا تيريزا كابري، **المصطلحية النظرية والمنهجية والتطبيقات**، مرجع سابق، ص191

منصور(مصطفى)، **المفاهيم العلمية**، نقلا عن مجلة البحوث الدراسات و العلمية، جامعة الوادى، ع8، [10]سبتمبر، 2014.

[11] ورد في قاموس الجيولوجيا تعريف هذا العلم بعد ترجمته بعلم الأرض والهِلاكة والإراضة وهو كالتالي:

(Le terme" Geology" signifié, étymologiquement "discours sur la terre".Ce mot est composé de deux vocable tirés du Grec classique(géa,terme,et logos,discours) et introduit dans le langage scientifique par "Ulisse Aldrovandi " au début du xllème siècle. La geologie est un domaine extrêrement vaste,puisqu'il groupe tous les

phénomènes relatifs à la structure du globe terrestre, soit dans des zones superficielles, soit dans ses parties profondes.).Saaidi Elkbir, **Dictionnaire de géologie et géomorphologie**, Afrique Orientation,Maroc,1998, p161.

[12] ليون موريه، **الوجيز في الجيولوجيا**، تر: يوسف خوري وعبد الرحمن حميدة، دار طلاس(سوريا)، 1987، ط1، ، ص17.

[13]السد (نور الدين)، **الأسلوبية وتحليل الخطاب؛ دراسة في النقد العربي الحديث، (الأسلوبية والأسلوب)**، دار هومة، الجزائر، (د.ت)، (د.ط)، ج1، ص 13.

[14] ابن فارس(أبو الحسن أحمد)، **معجم مقاييس اللغة**، مصدر سابق، ج4، (مادة: علق)، ص 125-132.

[15] الأصفهاني(الراغب)، **مفردات ألفاظ القرآن**، تح: صفوان عدنان داودي، دار القلم، دمشق، 2002، ط3، ، (مادة: علق)، ص579-580.

[16] ابن سيده(أبو الحسن علي)، **المُحكم والمحيط الأعظم**، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون ودار الكتب العلمية، (لبنان)، 2000، ط1 ج1، (مادة: علق)، ص209.

[17] الزبيدي(محمد مرتضى الحسيني)، **تاج العروس من جواهر القاموس**، تح: عبد الكريم العزباوي، مر: مصطفى حجازي، مطبعة الحكومة، (الكويت)، 1990، (د.ط)، ج26، (مادة: علق)، ص181-202.

[18]الفيروزآبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب)، **القاموس المحيط**، تح:مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، (لبنان)، 2005، ط8، ، (مادة: علق)، ص910.

[19]الجمل(حسن عزّ الدين)، **مخطوطة الجمل معجم وتفسير لغوي لكلمات القرآن**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)2003، (دط)، مج1، ص152

[20]الاستراباذي(رضي الدين محمد بن الحسن)، **شرح شافية ابن الحاجب**، تح: محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف، ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، (لبنان)، 1982، (د.ط)، ص99.

[21] الفراهيدي، **معجم العين**، مصدر سابق، ج1، ص53.

[22] خليفات(سحبان)، **منهج التحليل اللغوي المنطقي في الفكر الإسلامي**، منشورات الجامعة الأردنية، (الأردن)، 2004، (د.ط)، ج1، ص85.

[23]الشوكاني(محمد بن علي)، **فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير**، اعتنى به وراجع أصوله: يوسف الغوش، دار المعرفة، (لبنان)، 2007، ط4، ص447.(بتصرّف يسير)

[24]دياب (عبد الحميد)وقرقوز(أحمد)، **مع الطب في القرآن الكريم**، مؤسسة علوم القرآن، (سوريا)، 1982، ط2، ص21-22. وهو ما يؤكده"صلاح الدين المغربي" وهو أستاذ طب الفضاء بمعهد طب الفضاء بلندن وعضو في الجمعية الأمريكية لطب الفضاء، انظر: عبد العزيز طارق قاضي، **ومن يرد أن يُضلّه يجعل صدره ضيقا حرجا**، مقال منشور بمجلة الإعجاز العلمي، مجلة فصلية تصدر عن الهيئة العالمية للإعجاز العلمي في القرآن والسنّة، العدد:35، ذو الحجة، 1430هـ، ص64.

[25]الاستراباذي(رضي الدين محمد بن الحسن)، **شرح شافية ابن الحاجب**، تح: محمد نور الحسن ومحمد الزفراف ومحمد محي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، (لبنان)، 1982، (د.ط)، ج1، ص104.

[26]قطب(سيد)، **في ظلال القرآن**، دار الشروق، (مصر)، 2003، ط32، مج3، ج8، ص 1203. انطلقنا من دلالة الكلمة على الطرق والضرب كما فسّرها العلماء المعاصرون وليس من دلالة الطروق أي النزول ليلا.

[27]

[28]قطب، **في ظلال القرآن**، مرجع سابق، مج6، ج29، ص3877. (بتصرّف)

[29]ابن فارس، **معجم المقاييس في اللغة**، مصدر سابق، ج3، ص337.(مادة صدع)

[30]الجوهري(اسماعيل بن حماد)، **الصحاح تاج اللغة وصِحاح العربية**، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، 1979، ط2، ج3، ص1241.

[31]المصدر نفسه، ج3، ص1242.

[32]الفراهيدي، **معجم العين**، مصدر سابق، ج2، ص384.(مادة صدع)

[33]ابن سيده، **المحكم والمحيط الأعظم**، مصدر سابق، ج1، ص425.(مادة صدع)

[34]المصدر نفسه، ج1، ص426-427.(مادة صدع)

[35]الجمل، **مخطوطة الجمل**، مرجع سابق، ج2، ص430.(مادة صدع)

[36]جبل، **المعجم الاشتقاقي المؤصل**، مرجع سابق، ص1206-1207.(مادة صدع)

[37]الثعلبي(أبو إسحاق أحمد)، **الكشف والبيان**، تح: أبو محمد بن عاشور، دار إحياء التراث العربي، (لبنان)، 2002، ط1، ج10، ص181.

[38]الطبري، **تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، تح: بشار عواد معروف وعصام فارس الحرستاني، مؤسسة الرسالة، بيروت-لبنان، 1994، ط1، ج7، ص502. وانظر: الزمخشري، الكشاف، مصدر سابق، ص1194.

[39]الرازي(محمد فخر الدين)، **مفاتيح الغيب**، دار الفكر(لبنان)، 1981، ط1، ج31، ص133.

[40]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

القرطبي(أبو عبد الله محمد بن أحمد)، **الجامع لأحكام القرآن والمبيِّن لما تضمّنه من السُنّة وآي الفرقان**، تح:عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة(لبنان)، 2006، ط1، ج22، ص216.[41]

الغرناطي(محمد بن يوسف)، **البحر المحيط في التفسير**، إشراف: مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر(لبنان)، 2005، ج10، ص453.[42]

البقاعي(برهان الدين أبي الحسن)، **نظم الدرر في تناسب الآيات والسور**، دار الكتاب الإسلامي(مصر)، (دت)، (دط)، ج30، ص382-383.[43]

الشنقيطي(محمد الأمين بن محمد المختار)، **أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن**، ، مكتبة العلوم والحكم(السعودية)، 2005، ج9، ص162-163.[44]

بن عاشور(الطاهر)، **تفسير التحرير والتنوير**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984، (د.ط)، ج30، ص266.[45]

الزحيلي(وهبة بن مصطفى)، **التفسير الوسيط**، دار الفكر(سوريا)، 1422هـ، ط1، ج3، ص2860.[46]

[47] ورد تعريفه في **قاموس الجيولوجيا** بالصيغة التالية:

«Les failles sont des fracture affectant les terrains, elles se traduisent par un déplacement relatif des couches de part et d'autre de la surface de cassure», Saaidi Elkbir, **Dictionnaire de géologie et géomorphologie** référence précédente, p135.

النجار(زغلول)، **من آيات الإعجاز العلمي الأرض في القرآن الكريم**، دار المعرفة(لبنان)، 2005، ط1، ص170.[48]

ابن فارس، **معجم المقاييس**، مصدر سابق، ج6، ص83.[49]

ابن سيدة، **المحكم والمحيط الأعظم**، مصدر سابق، ج9، ص414. وانظر أيضا: الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، مصدر سابق، ص324.(مادة وتد)[50]

ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سابق، ج6، ص4757. (مادة وتد)[51]

الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، مصدر سابق، ج9، ص250-252.(مادة وتد)[52]

الجمل(حسن عز الين)، **مخطوطة الجَمَل معجم وتفسير لغوي لكلمات القرآن**، مرجع سابق، مج5، ص188. (مادة وتد)[53]

بن عاشور، **التحرير والتنوير**، مرجع سابق، ج23، ص220.[54]

الرازي، **مفاتيح الغيب**، مصدر سابق، ج31، ص169.[55]

انظر: القرطبي، **الجامع**، ج22، ص273. والثعلبي، **الكشف والبيان**، ج8، ص180-181.و كتب تفسير أخرى كثيرة.[56]

[57] الرازي، **مفاتيح الغيب**، مصدر سابق، ج31، ص169.

الجوزي(أبو الفرج جمال الدين)، **زاد المسير في علم التفسير**، دار ابن حزم، (لبنان)، 2002، ط1 ص1203.[58]

[59] الطبري، **تفسير الطبري**، مصدر سابق، ج6، ص338.

[60] انظر مثلا: الثعلبي، **كشف البيان**، ج10، ص196، و الرازي، **مفاتيح الغيب**، ج31، ص168، والطبري، **تفسير الطبري**، ج7، ص516. والبقاعي، **نظم الدرر**، ج31، ص27. والزحيلي، **التفسير الوسيط**، ج3، ص2872.

[61] بن عاشور، **التحرير والتنوير**، مرجع سابق، ج23، ص220-221.

[62] فتوحي(لؤي) والدركزلي(شذى)، **التاريخ يشهد بعصمة القرآن العظيم تاريخ بني إسرائيل المبكر**، دار الحكمة، (بريطانيا)، 2002، ط1، ص120

[63] الرازي، **مفاتيح الغيب**، مصدر سابق، ج31، ص168.

[64] البقاعي، **نظم الدرر**، مصدر سابق، ج31، ص27.

[65] الزحيلي، **التفسير الوسيط**، مصدر سابق، ج3، ص2872.

[66] فتوحي(لؤي) والدركزلي(شذى)، **التاريخ يشهد بعصمة القرآن العظيم تاريخ بني إسرائيل المبكر**، مرجع سابق، ص120.

[67] المرجع نفسه، ص120-121.

[68] البقاعي، **نظم الدرر**، مصدر سابق، ج21، ص195.

[69] الطبري، **تفسير الطبري**، مصدر سابق، ج7، ص440.

[70] بن عاشور، **التحرير والتنوير**، مصدر سابق، ج30، ص15.

[71] بحيري(صلاح الدين)، **مبادئ الجغرافيا الطبيعية**، دار الفكر المعاصر، (لبنان)، دار الفكر، (سوريا)، 1996، (د.ط)، ص148. وللتوسّع انظر:أبو راضي(فتحي عبد العزيز)، **مورفولوجية سطح الأرض**، دار المعرفة الجامعية(مصر)، 1998، ط1، ص475.

[72] EL-Naggar,(Z.R), **The geological concept of mountains in the qur'an**, Al-falah foundation for translation, publication and distribution,Cairo-Egypt,2003,(w.ed),p60

وانظر أيضا كتابه: **من آيات الإعجاز العلمي الأرض في القرآن الكريم**، مرجع سابق، ص201

[73]الصوفي، **الموسوعة الكونية الكبرى، آيات الله في الجبال والصحاري والغابات وفي النبات والثمار والأزهار والألوان**، تق:محمد سعيد رمضان البوطي وآخرون، المكتبة العصرية، (لبنان)، 2007، ط1، ص77.

[74]ابن فارس، **معجم المقاييس**، مصدر سابق، ج1، ص436. (مادة جذر).

الثقافة البصرية وتجليات اشتغال العتبات الشعرية
قراءة في عتبات غلاف المجموعة الشعرية "...مثلا فتقوه" للشاعر الجزائري رشدي رضوان

Visual culture and manifestations of the work of poetry thresholds

Reading in the thresholds of the cover of the poetic collection "... Matalan fatkouh" by the Algerian poet Rushdi Radwan

أ/ زليخة بوجفجوف

جامعة الاخوة منتوري / قسنطينة

الايميل:zelikha43@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/08/13	تاريخ القبول: 2018/11/28	تاريخ النشر : 2019/02/10

مُلخّص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى معاينة الجانب البصري وتمظهرات اشتغاله على عتبة الغلاف الأمامي للمجموعة الشعرية "... ***مثلا فتقوه***" للشاعر الجزائري ***رشدي رضوان***، ليكون برهانا على أن ما يحيط بأجواء النص هو الدال على الحذق البصري الطافح بانبلاج عصر المتلقي، نظرا لقدرته على إثارة فضوله واختبار ذائقته الفنية داخل فضاء التبادل الرمزي.

الكلمات المفتاحية: الثقافة البصرية/ التشكيل/ الاشتغال/ الشعر الجزائري المعاصر/ العتبات/ الغلاف.

Abstract

The aim of this study is to examine the visual aspect and its professional manifestations on the threshold of the front cover of the poetic collection "... ***matalanfatkouh***", for the Algerian poet ***Rushdi Radwan***, to prove that what surrounds the atmosphere of the text is the humiliation of the audacious visual acuity of the era of the recipient, and test its technical taste in the space of symbolic exchange.

Key words: Visual culture, Formation,Work,Algerian contemporary poetry, Thresholds,Cover.

I المقدمة:

إن الإنسان الذي عرف منذ القديم كيف يتأقلم مع قوانين الطبيعة، خلق مقتضيات التشارك والتواضع الاجتماعي من خلال حالات التبادل بينهما، وهو أمر أقرّت به الأشكال التمثيلة الأولى بأدوات رامزة لأشياء الوجود من لفظ وصورة وأساليب وعلامات لا عدّ لها. وفي كلتيتها لا يمكن أن تكون الحاجة إليها خارجة عن رغبة التّحقق التي تختلف من ثقافة إلى أخرى، الأمر الذي جعل من هذه الثقافة بداية لسيرورة تواصلية بامتياز.

إن المعول عليه في عملية الإبداع والقراءة هو جمالية اللغة وقدرتها الإبداعية الفاعلة في التشكيل، يتجسد هذا عن طريق ثقافة كلتيهما، "فالثقافة تولّد المعرفة والمعرفة تضاعف كثافة المعجم اللغوي الذي لا يتوقف عند حدود الكثرة والازدياد بل يغوص في عمق التجربة ليحقق مع حركاتها الباطنية جدلا عميقا، تتحول فيه العملية الشعرية إلى فتنة للمتناقضات اللغوية"[1]؛ فقدرا كبيرا من التصادم المعرفي والجمالي يتحسس حرارة إحداهما لتذوب في الأخرى لصالح بناء رمزي يغتني بالحوار ليزكي نوعه الأجناسي الماثل في علاماته، والفضاء الممتد في عمق اللغة المعاين "بقوة الرمز وشمولية الرؤيا من قيوده الزمانية والمكانية، وبذلك لا يعود التعامل معه أو تجسيده وصفا محضا أومحاكاة مجردة، بل يغدو الموضوع وشبكة احتضانه تجليا رمزيا مفتوحا على دلالات فردية أو عامة يومية أو كيانية لا حصر لها"[2] وما يميز رؤاها المكثفة اشتغال لحظات الإدهاش على تسخير مختلف الممكنات الشكلية كاستثمار منجزات الثقافة البصرية للوصول بالنص إلى أعلى مقامات التداول الإنتاجي.

إذا ما عاينا الحرث المنهجي لفعل القراءة تأكد لنا أن حراكها التكويني متسرب في قوة الذوق المتوغلة في همس النصوص، وأن كفاءة الآليات المنتخبة للتمظهرات البصرية \الشعرية جاءت لتؤكّد عبر محاولات مخلصة تمثيل البعد التخييلي الجمالي المشحون بحركة توتّر الذات واشتغالها، الذي يحتاج إلى إمدادات ثقافية تصل القوة الإدراكية بمسالك تفر نحو فضاء جدلي، يحقق كثافة إنجازيه متعددة عن حقل الخبرة والتجربة.

وإذ نأتي إلى الشعر الجزائري المعاصر نجد أنه عبر في مسيرته المحسوبة على تشكيل متخيله وتنويعه طرقا ومسارات متعددة، لخص التحولات الجذرية لبنيات المقولة الشعري حينما استوحى

ارتباطه من تغير القيم الإنسانية وتبدل حالاتها الحاصلة في العلاقات والمبادئ والسلوكيات ومن ثم البحث عن أفق مغاير ممكن التحقق، تدفعنا عناصره إلى التطبيع مع كل ما هو رمزي / علامي، تتجاسر حقوله باستثمار أفكار ومرجعيات علوم ومعارف وثقافات، مفتوحة على الذات والآخر في أزمنة وفضاءات لامحدودة ؛ فمن رؤية الهو(المبدع) للمقول (الواقع كما هو) إلى التمثيل عنه ،دفع بالأخير إلى التخفي والتعالي إذ "يبدأ (الهو) في ارتداء الأقنعة التي سوف تمكنه من تحقيق مكاسبه، فيتخلى عن تعالي الذات واستقلاليتها فيلجأ إلى التبعية والمحدودية والنقص وهذا يعني التنكر والرياء. أي الظهور بصورة مخالفة لحقيقة الذات، وإعادة صياغتها مرة أخرى لا يأتي من خلال البحث عن بدائل ثقافية واجتماعية هذه الرغبات المضمرة تتسلل بذكاء شديد داخل النص دون وعي، من خلال نقيضها – الصدق والإخلاص – ومن ثم تحاصر صاحبها وتستولي عليه حتى تصبح منهجا في التفكير وسلوكا في الحياة "[3]، يلملم بها حركات الروح ويشخص اهتزازت الوعي وتقلباته، فيجعل من النص الشعري خطابا في الواجهة الثقافية.

كانت البداية إذن عندما فضّلت الثقافة البصرية بمحمولاتها التقنية، تغييب تمركز الصوت حول المعطى السمعي المتسلط الذي أفرز " ثقافة السمع والمحافظة، إنها ثقافة الوثوقية والتقليد، ثقافة الأذن على الدوام ثقافة سلطة، أما العين فلما لها من قوة قلب على شبكيتها ولما لها من قدرة على تعديد منظوراتها وزوايا نظرها تجعل من الثقافة التي تعتمدها ثقافة نقدية "[4] ؛ هذه المفاضلة بين ثقافة العين وثقافة الأذن رسمت البديل، لأن "حركية النص الشعري على الورق تطوع الطبيعة لحركة الذات وتجسد الحركة الداخلية للذات الشاعرة، وهذا يدل على إدراك الذات الشاعرة تغير المجال التواصلي من المسموع إلى المرئي "[5] في صورة تشكيلات بصرية بما يلبي رغبات النص الشعري في التجلي لتعبر مواقعها عن الملاذ الطارئ لظمأ أديم النص، وعلى إثرها أصبح النص يتعالى عن أي سلطة تقتات من أفكار معلبة أو بنى تحكمية جاهزة وهذا ما لم يبخسه حق الوصف بالبصري، ليتحقق الانتماء إلى الثقافة البصرية التي تعرف بأنها "منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات التي تحمل خبرات ورصيد الشعوب الحضاري وتتصف بسماتها وهي نامية ومتجددة وذاتية وديناميكية "[6].

في محصلة ذلك لم يكن حقل الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة ببعيد عن هذه الرغبات فمن انعكاسات الثقافة البصرية على مسند الخطاب الشعري المعاصر أن أمدّته بأمكنة نصية ذات أهمية بالغة لبلورة نص شعري متميز؛ ذلك أن المكان النصي الذي يمتد على مساحة الصفحة ليتموضع فيه جسد الكتابة قد حدد بـ " الحيز الذي يحتله البناء القالبي للقصيدة. وهو في القصيدة الكلاسيكية ينجم عن الأسطر المتساوية التي يوزعها البحر على محورين هما الصدر والعجز؛ وفي القصيدة التي من هذا البناء يبدو نهر من الفراغ أو البياض بين محورين، وكان ذلك الفراغ في القصيدة الكلاسيكية العلامة الفارقة بين الشعر والنثر، أما في القصيدة الجديدة فقد اختفى نهر الفراغ هذا وحل محله نظام قالبي مختلف زاد من مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر التي لا تبدو متساوية بل تظهر كسلسلة متعرجة من الأرض "[7]، إنها تمرد على القواعد والمواضعات همّها تشكيل لغوي ووجهتها الغريب ومساءلة اللامفكر فيه قصد زحزحة المألوف والمعتاد، إنها فيما وراء الثقافات المغايرة لتجديد أشكال التعبير..، هي ثورة فنية في عالم الإبداع الشعري انبجست معها اشتغالات بصرية تقاوم العمليات الطارئة على النص، لا تبديه هزيلا بل لتمده بفعالية الاحتفاظ بأسراره (تمنّع الكشف) الحبلى بماء الكلام ومادة الترميز، لتبقي الاشتغال العلامي لأشكال التدليل الحقل الأكثر اقتناصا للذة القراءة .

لما كانت الكتابة الإبداعية هوسا تجريبيا لدى الشاعر الجزائري المعاصر بات مزاجها لا يرسو على بنية جزيرية إلا ليرقب من الدرر مددا من الصّدفات ...وخلالها تعمقت الذات في بوحها وتورطت أكثر مع متاهات أفقها الرؤيوي، بما تضمره أسئلة الذات وتحولات الواقع؛ فكلما ازداد تفجّر لبوساتها الشعورية وانصرفت رؤيتها عن كل ابتداليه ونمطية، ازداد الطلب أكثر على تخصيبها وتجديد صياغتها الخطابية بما يعطي للدلالة قوة إضافية يلفظها المعنى وتوشّحها العناصر البرانية في تناغم وظيفي، يفيد النص في بلوغ أفاق تلق جديدة، ويكون قد أفاض على تمظهرات زيّها الكثير من القصد المعرفي والعديد من الأبعاد والدلالات التي تقرّ بوعي الأداة ووعي الإنتاج اللتان تعتملان بهما سيرورة الابداع .

انطلاقا من هذا المسعى تميز الشعر الجزائري المعاصر بالكثير من الظواهر الفنية والأساليب البصرية في تشكيل نصه على نحو عميق ومتنوع ، سرعان ما كشفت عنه رغبة الإنجاز في خلق

قيمة فنية وجمالية عالية؛ فعناصر الأثر الشعري كاللغة والصورة والرؤيا والرمز والتشكيل ... هي خلق للعالم وعالم بديل عن عالم الواقع؛ فقد درج الشاعر الجزائري المعاصر على تعرية واقعه الممزّق والمفقّر من أدنى قيم الإنسانية ...بما أتيح له من عناصر وأساليب بصرية، وبما أجاده من قوالب متجددة لصب خطابه الشعري ورؤيته التي يتسع لها متخيله ليوحي بأن "الذات المبدعة تعيش في صمتها الصارخ ولجّة موجها الهادئ نقيض ما في واقعها وعكس ما في محيطها" [8]،كبديل عن الفراغ والفقد وقلقه المخضّب بهزائم الذات وانتكاسات الإنسان في وطن العروبة المكلومة...

تحملنا هذه الرؤية إلى أن المنجز الشعري الجزائري المعاصر قد مكّن له وهو يطارد نواصي المعاني والدلالات بأفضية مناخية وبناه الثرة المتخمة ببهارات ماء الكلام ونسغ اللفظ، أن يختار طريقة كتابته وتوزيعها على الصفحة ويكسب عمله الإبداعي كثافة دلالية فـ" اللغة الشعرية قد تطورت_ على ما كانت عليه _تطورا كبيرا، على المستوين الإفرادي والتركيبي، من خلال تعدد كيفيات التعامل مع المعجم الشعري وتعدد الحقول المعجمية، وتباين وسائل التركيب اللغوي"[9] لتستقطب ذائقة المتلقي وتدخله في صميم عمل قراءة أولى استطلاعية واستكشافية تتجاوز معناه التواضعي لتنطوي بدورها على رصيد معرفي وإمكانات ومؤهلات تبيح له قدرة البحث في أسراره الجمالية، وتتيح له فرصة إثارة إشكالات النص لا بالبحث عن اليقين فيه ليروم عن هذا التصادم المعرفي زعزعة توقعاته أثناء تفاعله مع رؤية الخطاب؛ هنا يتمظهر اشتغال الأساليب البصرية الدالة على وجود أمكنة في النص تقول بها توترات التدفق الشعري في طوله وقصره، والتركيب المزجي للسيولة الخطية بين زهدها اللغوي وثراء معجمها في بلوغ رطب الكلام، وكي ينوع فضاء النص من حلكته المجازية على مستوى اشتغالاته البصرية التمس لعريه الدلالي علامات ترقيم ناظمة للعبة الكتابة ومتاهاتها، فضلا عن وجود احتفاء نوعي بما يحويه ميدان الغلاف الخارجي من خطابات مقدماتية وظيفتها رفع حضر تجوالها في باحات النص .. كل هذه العلامات وغيرها الواصفة للحظة ميلاد تشكل النص الشعري لها وقع في تأثيث مناخات القول الممتدة على طول الذات / العالم، ففتحت الباب أمام تجربة الشعر الجزائري المعاصر لاحتضان رؤيا كشفية

وفسحت المجال لهم جمالي تشكيلي يدل فيما يدل على وجود وعي خاص بالطريقة المتفردة في تشكيل بلاغته.

II الغلاف الخارجي ودخول الفن التشكيلي على الشعر:

إن طريقة تقديم النص الشعري لا ترتكز على المتن فقط، بل بات الغلاف بما يحوي عنصرا حاسما في عملية التلقي أو مشهدا لعناق حار بين لحظتين؛ فالأولى تموّل اشتغال علامات النص بالكثير من الأفضية التي يتمم بها بناه، والأخرى قائمة على الفهم السليم لأهميتها وسبل اشتغالها وكفاءتها الوظيفية على إنجاز بلاغة شعرية لها صدى دلاليا ورجعا تأويليا يمهدان لذة القراءة لطعم آخر.

باعتبار الغلاف أحد العناصر المشكلة لعتبات النص المحيط كما أقر بذلك (جيرار جينيت) في جهازه المفاهيمي، غدا من المداخل النصية التي لابد لأي عمل إبداعي أن يتوشّح بها في تشكيل البعدين الجمالي والدلالي للنص، فهو " العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حوّلوه من وسيلة تقنية معدّة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية" [10]، فتدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقة النص بغيره من النصوص فأصبح كل شيء يحيط به هو جزء منه، و"لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص "[11] فيوضح بواعث الإبداع وغاياته، ذلك أن الدلالة الإحالية والوظيفة التواصلية التي يقدمها الغلاف الخارجي للنص الشعري هي تماثل "جينيريك للعمل الأدبي بما يتضمنه من علامات لغوية وبصرية وما يشتمل عليه من مؤشرات أيقونية وإشارات سيميائية وعتبات توضح طبيعة العمل وتعين هويته وتحدد حسه الأدبي والفني من ثم فالغلاف عتبة أساسية لفهم العمل الأدبي وتفسيره وخطوة ضرورية لتفكيك المنتوج الفني و(الشعري) ... وتركيبه في مقولات ذهنية نقدية أو وصفية أو في شكل خلاصات تقويمية مكثفة دلاليا وشكليا وتداوليا " [12].

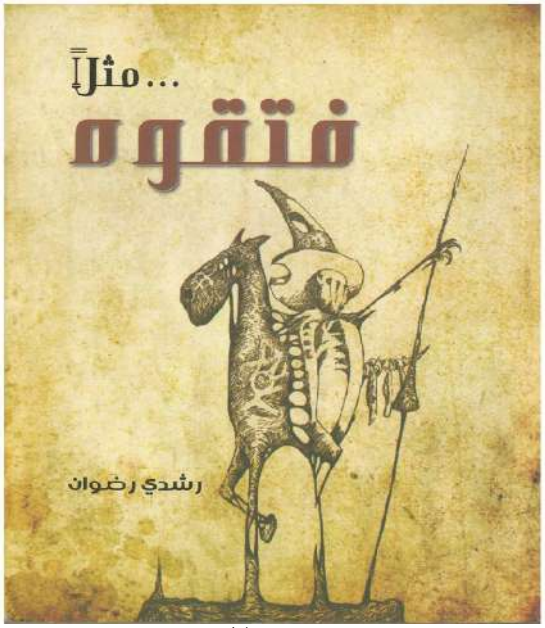
اشتغلت أغلب أغلفة الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة على حصيرة حملت لنا تشكيلات مختلفة، طفت على السطح وغيرت وجهه شطر فضاء دلالي يفرض نفسه على متلقيه بقوة،

ويسعى إلى الرفع من درجة التشويش التي تفرض علاقتها بالنص، ليس باعتبارها البؤرة الدلالية لمجموع نصوص الديوان فقط بل هي طريقنا إلى هذه النصوص أثناء القراءة، زيادة على ذلك فهي تمتلك خصوصية متميزة وكفاءة قادرة على أن تحميها من قيظ التهميش أو في ء القراءات الجاهزة...

واستثمارا لما سبق، سنقف على اكتشاف المعطيات البصرية للغلاف الأمامي خاصة ما تعلق بتقاطع البصري /اللغوي وهو العنوان بما هو بصري فني تشكيلي وهو اللوحة الفنية الموجودة على واجهة الديوان، ومن ثم فهم العلاقة بين هذه اللوحة الفنية والعنوان وما يتصل بالمضمون ككل. ليشير هذا إلى أن "الإخراج الطباعي يشتغل على بنية الخطاب الشعري بتشكيلات بصرية تروم توجيه القوى القرائية نحو محفزات التلقي والاندغام في عالم النص من بوابة العين ...والشعراء لا ينشرون دواوينهم في حياد عن إخراجها والتدخل في تشكيلها بصريا بالشكل الذي يعطي الأهمية للمواضع التي يرومون إبرازها "[13]، لاستقبالها على محكّات القراءة والتأويل ...

ما يهمنا من نصوص المجموعات الشعرية المتوفرة –كنموذج لمثل هذه الدراسات – هو ما تأكد من وجود صلات علائقية بين مستواها اللغوي (العنوان) ومستواها الفني التشكيلي وهذا ما نجده حاضرا في عدد من دواوين الشعر الجزائري المعاصر لنجيب عن سؤال مفاده: ***ما هي أهم الدلالات التي يمكن توليدها من خلال هذا المعطى البصري/ العلائقي وكيف له أن يساهم في الكشف عما يصب في مصلحة النص؟*** مثلنا لذلك بالمجموعة الشعرية المعنونة بـ: *"... **مثلا فتقوه**"* للشاعر والإعلامي الجزائري ***رشدي رضوان***.

III الاشتغال البصري في تشكيل غلاف المجموعة الشعرية "...مثلا فتقوه"



الشكل[14]

يشكل غلاف المجموعة الشعرية "*... مثلا فتقوه*" [15] أيقونا علاماتيا، يستوقف القارئ بتشكيله البصري وأقطابه الدلالية التي تكشف عن أفق شعري مفتوح محمل بالكثير من الرموز والإشارات المقتصدة لكنها ترسم عالما مراوغا، يصدم القارئ بانسيابه الهادئ والرصين دون صخب أو خطابية...

"*...مثلا فتقوه*" عنوان لمجموعة شعرية تخطف صفحة غلافها بصر القارئ، وتشد فكره ليقرأ تقاسيمها ويجول في تضاريسها. يحاول المكتوب أن يزاحم بأحرفه المساحة الشاغرة في صفحة الغلاف.

بداية هذه اللوحة مستنسخة عن صورة لرواية عالمية هي رواية "*الدون كيشوت*" للمبدع والمفكر الروائي الإسباني الشهير *ميجيل دي سرفانتس* "Miguel de Cervantès" قبل أكثر من أربعمائة عام، حققت نجاحا باهرا فغدت من روائع الأدب العالمي...

تكمن قوة هذه الرواية في كونها رحلة استكشافية داخلية لشخصية البطل " *دون كيشوت*" هو إنسان عادي تقمص دور الفرسان الأبطال حتى يخلد اسمه في سجل التاريخ، لكنه لم يحصل

على شيء من البطولة والمجد إلا ما أوحى به إليه وهمه وخياله؛ إذ كان يرى الأمور على غير حقيقتها وينسج لها تفاصيل من وحي خياله...

إن صورة هذه المجموعة الشعرية "***...مثلا فتقوه***" توافق بعضا من معاركه الشهيرة ...كالتي رأى فيها مرة غبارا يعلو قطيعا فصور له خياله أنها قافلة من الفرسان والأعداء، فانطلق نحوهم بفرسه وبقوة فاعلا فيهم القتل والذبح ؟!!... لكن أشهر معاركه الوهمية وقعت له لما رأى من بعيد طواحين الهواء العملاقة وهي تدور ظنا منه أنها شياطين ذات أذرع هائلة، فانطلق بحصانه نحوها ليقاتلها والنتيجة أطاحت طواحين الهواء بهذا الهمام وألقته أرضا، هذه النتيجة البائسة ما كان لها أن تقع لو نظر للأمور كما هي لا كما يراها أو يتوهمها.

من خلال هذا المنطلق استغل "رشدي رضوان" هذه الرواية وبتحوير بعضا من أجزائها وإسقاطها على الواقع–واقع الأمة العربية – بعدما كان (*... **مثلا***) لكنهم (***فتقوه***).

إن الهدف من توظيف صورة هذه الرواية–وفي واحدة من أهم محطاتها–ليست التعبير عنها ومجرد استدعائها لكونها رواية عالمية، وإنما للتعبير بها ولبيان نوع من الدونكيشوتية التي نرى تصوراتها ومعاركها الوهمية تجري في الواقع العربي عامة والجزائري خاصة، على مدار أربعة عشر نصا شعريا متأنقا، رسم فيه بكل ألق وقلق عمق الواقع الإنساني بلغة مكتنزة ومتفردة يجيد وحده رسم معالم تجربته نصا بعد آخر ممثلة في المترادف بين الوهم وامتزاج الواقع بالخيال...

لعل هذا الغبار الذي توشّحت به صورة الغلاف زاد من تدعيم دلالية هذا التصور؛ إذ اللوحة أضفت على العنوان نوعا من الإغراء والحركة...فهل يمكن القول ***بأن صورة غلاف المجموعة الشعرية يصبح شرطا من شروط تحقق الصدمة البصرية والشعرية التي رغب الشاعر في ممارستها على القارئ...؟!!***

لقد طغت الصورة على كل العناصر الأخرى؛ ففي المكتوب نلحظ غياب دار النشر عمدا... أما البياض فقد نسف تماما إلا فيما يتعلق بالغلاف الخلفي المسيّج بدار النشر وكأنه يرقب بتخف عملية فتق هذا المثل ويباركها باحتشام...

نلاحظ أن الشاعر لم يوقع اسمه في أعلى الغلاف، وإنما جاء في أسفله ومن الجهة اليسرى بلون قاتم بارز لكنه أقل حدة من العنوان الذي يدعونا من خلال شكله إلى التأمل فيه بدل التنقيب عن اسم المؤلف ...

إن انتساب هذا العمل الشعري إلى "***رشدي رضوان***" دلالة على تفرده وتميزه، وخصوصيته الشعرية المتأنقة والمتعلقة بهذه الذات التي سعت على مدار هذا الديوان إلى إثبات ذلك من خلال جنوحها إلى الاختلاف لا إلى الاقتفاء.

المعروف أن عتبة التّجنيس تلي مباشرة عنوان الديوان لتفصح للقارئ عن انتمائها التّجنيسي والتخفيف من حدة الحيرة والبحث والمكاشفة لدى المتلقي، "فوجود كلمة " شعر " يبين لنا أولا احترام الشاعر لقانون التجنيس وثانيا فتح أفق انتظار القارئ على استفهامات حول القصدية من هذه الصيغة التّجنيسية باعتبارها عنوانا فرعيا "[16] يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل لكن المسؤول الأول عن الديوان لم يقدّم الصيغة التجنيسية لهذا العمل...؟!

إنه غلاف مغرٍ بفضاء شاسع ولا محدود، لم يوجه نفسه بنفسه إلى مجاله الخاص وإنما ترك هذا العمل للقارئ من أجل محاورة نصوصه ووضعها في نطاقها الحقيقي، وبالتالي إشراكه في صنع وتثبيت بقية أجزاء هذا الغلاف، والتأكد إن كان حقا مستوى الطرح لهذه النصوص هو الأقرب لجنس الشعر.

وجدنا أن دار النشر وهي " ***دار العباقرة***" مغيّبة على واجهة الغلاف الأمامي ولم يتم وضعها إلا على واجهة الغلاف الخلفي والصفحة الداخلية التي تلت الغلاف الأمامي. والسؤال هنا: لماذا لم يعجّل الشاعر بتثبيت " ***دار العباقرة*** " على الواجهة...؟

كما نعلم أن "رشدي رضوان" من الأصوات الشعرية الشابة في الجزائر اقترن اسمه كشاعر مع أول بوح شعري له وهو هذا الديوان "*... **مثلا فتقوه*** " والأمر الذي زاد من تثمين هذه الشاعرية حصوله على ***جائزة رئيس الجمهورية الأولى للإبداع الشعري طبعة 2008*** ولكن بإسقاطه للصيغة التجنيسية ودار النشر، يحيلنا على إصرار الشاعر في توجيه المتلقي إلى تأمل هذا الديوان انطلاقا من العنوان والصورة المصاحبة؛ فدار النشر هنا بالرغم من اسمها التفخيمي (دار العباقرة) فهي لم تتجاوز بعدها الإشهاري والترويجي ولا علاقة لها بمضمون الديوان ويمكن القول

إن هذا الديوان هو من أشهر بدار النشر وليست هي من مارست السلطة عليه أو وجهت أحد أطرافه ...

يقف العنوان أمام سؤال المفتتح الكينوني المدشّن بانفتاق الكون من رتق في قوله تعالى:" ***أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ (30)*** "[17]

يتأكد لنا أن هذا المثل هو ابن الثورة والتاريخ، كان في تطابق ورتق بين ذاته وتصوره الصائب لواقعه الحقيقي الذي ضيعه من يوم غاب... وبعد هذا الاغتراب استفاق ونظر للأمور كما يريدها لا كما هي في أرض الواقع، والنتيجة كما تكون التصورات خاطئة ستأتي الأحكام خاطئة، فكما قيل: إن الحكم على الشيء جزء من تصوره...

عبر هذه الإدانة المفتقة والجارحة لا يتردد الشاعر في الذهاب لأقصى آلام الجرح الإنساني الحزين، بدءا من العنوان الذي استُهلّ بالتخلي المتزايد عن العلامة اللغوية واستبدالها بعلامات الوقف المتتالية (...) في إحالة إلى واقع هذا المثل قبل أن يطعّم بأحلام واقعه المجهضة، فكان خط كلمة "***...مثلا***" أكثر تأنقا وبروزا من كلمة " ***فتقوه*** " التي جاءت بلون وحجم مغايرين تحاول أن ترسم روح هذا "المثل" بعد ما ضاع انتماؤه ولم يبق له إلا الرغبة في الدفاع عن شرف أوهامه !!!. أو بعبارة أخرى إن قصدية التركيز على "***...مثلا*** " متعمدة أكثر من التركيز على " ***فتقوه***" أليس البحث عن هذا المثل مجددا مقدما على العيش في براثن هذه المراثي...

إنه اختزال للحظة التاريخية بكامل اضطراباتها وتوتراتها خارج حدود الترتيب والإمكان الشعري، إنها كتابة في عمق الجرح ومن حوله "***بفاتحة الجبين***" غنت له وحاربته، تفردّت به وتقاطعت معه...ليكون آخر قطعة منها " ***عودة المسيح***" برشحات لمرثيّة تتوهّج في ارتواء ضمني ما بين سطورها و ... كتوهّمات للصرخات الأخيرة بحلم يلفظ أنفاسه، ...مثقلا بلحظات موته، ... إنه الإحساس بالخلاص على الأقل أو الثقة في إمكانية إعادة بناء هذا المثل من جديد... لأن:

"الموت الذي نصب خيمتَهُ بالخارج لانتظار الجَريح.
لم يُعثَر على جثته" [18]

إنه نص منخرط في غياهب الوجع المترسب من هناك في فرادة الذات بتمثيلاتها المهمومة بالمآل الإنساني / الفردي ضمن فيوضات براكينه الخامدة لأول بوح مسكون بجنونية الراهن المنفلت من كل قيد.

"...***مثلا فتقوه*** " هي المعادل " ***لاستراحة الدونكيشوت*** " في عمق الاغتراب الفردي الذي لم يجد أناه بعد.

"...***مثلا فتقوه*** " هي المعادل للمقول الشعري كله، ضمن نصوص منفلتة... وملتزمة مفتوحة على العالم... ومنغلقة على نفسها...

وتأسيسا على ما تقدم يرتسم البعد البصري الذي يراهن عليه الشاعر الجزائري عبر عتبة الغلاف بما حواه من قامة نصية وما جاورها من الفني التشكيلي لتتربص باللحظة الشعرية وتقوض زعم القبض على الدلالة النهائية أو كف عمل الوظائف الاحتمالية للمقولات المكانية المجاورة لها؛ فهي لا تريد (عتبة الغلاف) أن تتطاول على المكون النصي ككل أو تتدخل في أبعاد تفضي العناصر الأخرى لحظة التداول أو تصنع رتابة المحيط ، وإنما تظل مليئة بالإثارة والحركية لتعيش حياتها النصية عبر تزكية حضورها الصادم، لنلاحظ كيف أختار الشاعر الجزائري المعاصر بناها الخطابية التي هيأت للقارئ عبر أول وهلة ، أن يستثمر عناصرها البصرية عبر الارتقاء بقراءته صوب تيمات النص وطفحها السيميائي في شكل أوردة تضخ النص بالوهج والإشراق.

من هنا تلعب الثقافة البصرية على عتبة الغلاف الأمامي ليقوم هذا الأخير بالدّور المزدوج بين أن يكون مدخلا للولوج إلى باحات القول، ووسيطا استراتيجيا مفتوحا على التلقي والتأويل.

هوامش:

1) محمد صابر عبيد، إشكالية التعبير الشعري، كفاءة التأويل، تجربة في القراءة الجمالية، دراسة، ط1، دمشق، سوريا 2007، ص ص 15-16.

2) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 151

3) عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص105

4) عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة العين وثقافة الأذن، دار توبقال، المغرب، ط1، 2009، ص12

5) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (2004.1950م) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص152

6) يوسف غراب، المدخل للتذوق الفني، دار أسامة للنشر، الرياض، المغرب، ط1، 1991، ص 12

7) عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص114

8) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائري، ط1، 1993، ص70

9) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ،2009، ص101

10) محمد الصفراني، المرجع السابق، ص 133

11) مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبولوتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 2002، ص24

12) جميل حمداوي، دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، (مقال) ، مجلة ديوان العرب الالكترونية، 25 سبتمبر 2008

13) محمد الصفراني، المرجع السابق، ص130

14) رشدي رضوان، واجهة غلاف المجموعة الشعرية : "...مثلا فتقوه "

15) رشدي رضوان، ...مثلا فتقوه، دار العباقرة، الجزائر، ط1، 2008

16) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007ص165

17) سورة الأنبياء، الآية 30

18) رشدي رضوان، المصدر السابق، نص (عودة المسيح)

الحوار الحضاري بين جدليتي المقاومة والاستلاب
مفترق العصور لعبير شهرزاد أنموذجا

The Civilizational Dialogue between Resistance and Abduction
« The crossroads of the times » of AbirShehrazad as a sample

د.تحري ليلى
معهد الآداب واللغات، جامعة الشاذلي بن جديد الطارف
Tahrileila82@gmail.com

تاريخ الارسال :2018/08/06	تاريخ القبول: 2018/12/03	تاريخ النشر: 2019/02/10

مُلخّص البحث

تهدف هذه الورقة النقدية إلى إثارة موضوع الحوار الحضاري في رواية "مفترق العصور" لعبير شهرزاد، الذي أدارته الروائية وفق ثنائية المقاومة والاستلاب: مقاومة قائمة على أساس الوفاء للوطن والتشبث بالأصول والهويات الثقافية التي أضحت مجال الصراع والتطاحن في زمن العولمة، واستلاب للهوية ونسيان الأحقاد التاريخية بين الذات والآخر انطلاقا من مخطط عولمي يقضي بتفتيت الهوية ومحاولة الإلحاق القسري بدول المتروبول الغربي، فكان العمل على قراءة المشروع قراءة ثقافية كاشفة قائمة على فضح وتعرية المشاريع الغربية القائمة على مثاقفة استئصالية تمجد الحضارة الغربية وتقصي ما عداها، في الوقت الذي تعمل فيه القراءة على مراجعة انتقادية للذات العربية وتفتحها على نوافذ الآخر، حتى وإن كان الآخر هو الجحيم كما عند سارتر.

الكلمات المفتاحية:الحوار الحضاري، الأنا والآخر، المقاومة الثقافية، الاستلاب الثقافي.

This paper aims to raise the subject of civilizational dialogue in the novel « Crossroads of Ages » by the novelist « AbirShehrazad », which was directed by the novelist according to the dual resistance and takeover : resistance based on the fulfillment of the homeland and clinging to the cultural origins and identities that became the field of conflict and strife in the era of globalization .And between the takeover of identity and forgetting the historical hatred between the self and the other based on the global scheme of fragmentation of identity and the attempt to forcibly join the West Metropole. Thus, the work was basedon reading the project a

cultural discovery reading based on exposing Western projects that are based on exclusivity which glorifies the western civilization but excludes any others.

At a time when reading is a critical review of the Arab self and open it to the windows of the other even if the other is hell as mentioned by Sartre.

Key words : Civilizational Dialogue , self and other, Cultural resistance, culturalAbduction.

شهد العالم موجة من النظريات الفكرية والسياسية التي عبرت عن تركيبته المعقدة وإيديولوجياته المتصارعة فكان من ضمن النظريات التي تأججت حدتها وألقت بظلالها على الشعوب نظرية صدام الحضارات الإقصائية وقد شكلت أطروحة هنتغتون واحدة من تلك النظريات التي عبرت عن ضروب المقاطعة والانتصار إلى فكرة التمركز الغربي التي صيغت من طرف فلاسفة ومفكرين غربيين من أمثال هيغل"1 الذي قرأ التاريخ الإنساني من منطلق التفوق، فإذا كان التاريخ يبدأ بالشرق الذي مثل الطفولة فانه مقابل ذلك ينتهي بالغرب الذي يمثل الشيخوخة الناضجة وهو اعتراف منه أن لا تاريخ بعدما وصلت الحضارة الغربية إلى ذروة التطور.

لقد رسمت نظرية هنتغتون معالم عالم غابت عنه سبل الحوار والشراكة الإنسانية المؤسس على تلك التباينات الثقافية وعليه فان الصراع لن يكون بين الطبقات الفقيرة بقدر ما سيكون بين هويات ثقافية فهو ينطلق من أن حضارات كثيرة تحكمها لغة الصدام "إن أكثر الصراعات انتشارا وأهمية وخطورة لن تكون بين طبقات اجتماعية وفقيرة او جماعات أخرى محددة على أسس اقتصادية ولكن بين شعوب تنتمي إلى هويات ثقافية مختلفة "2

إن لب التفكير عند هنتغتون قائم على أن الصراع أصبح بين الحضارات المختلفة وهو، يعتبر ذلك الاختلاف الثقافي ليس عنصر ثراء بقدر ما هو عنصر مواجهة سياسية كونية بين شعوب العالم .

ورغم محاولة الانتصار لفكرة التمركز الغربي عنده إلا أنه متخوف من مصير الغرب في ظل التهديد الممارس عليه من طرف حضارات إسلامية فهو يعترف من أن التأثير الذي مارسه الغرب لقرون طوال آيل للزوال والتلاشي وأن هناك تأثير آخر مصدره الحضارة الإسلامية والصينية

هو الذي سيظهر "القوة تنتقل من الغرب الذي كانت له السيطرة طويلا إلى الحضارات غير الغربية 3"

وكما عبرت الأطروحة عن لغة الصدام القائمة فقد كانت بدورها نظرية فوكوياما من النظريات التي أرست دعائم لغة التطاحن والتمركز الغربي فكانت نهاية التاريخ فالتاريخ ينتهي في النقطة التي وصلت فيها الحضارة الغربية إلى هرم التطور وتعميم قيم الديمقراطية واللبرالية الحديثة فالديمقراطية الغربية قد انتصرت ولن يكون هناك حديث عن تخوف بشان تصاعد الحضارات التي تحدث عنها هنتغتون وإنما سيكون اختراق العالم الإسلامي بفضل الأفكار التحررية التي قدمها الغرب وأسس لها "أنا لا أشاطر وجهة نظر صموئيل هنتغتون هاته لأنها تبدو لي متطرفة فهل يعقل أن نتصور كما فعل هو أن جمهورية إسلامية مثل إيران يمكن أن تصبح دولة حديثة تقف أمامنا وقفة الند للند أشك في ذلك كثيرا لأنني مقتنع بأن التحديث لا يمكن فصله عن قيم الحداثة التي أبدعتها الثقافة الغربية "4

هكذا ينطلق فوكوياما كغيره من منطلق الثقة المفرطة بالغرب وانجازاته ويحتفي كسابقيه بإفراز حضاري غربي قوامه فكرة التمركز الغربي .

وكما تأججت حدة النظريات الغربية الداعية للصدام بين القوى كانت بدورها نظريات فكرية داعية لتكريس لغة التسامح والحوار الإنساني الذي يعترف بفضل الحضارات على بعضها لا ذلك الحوار الذي يعترف بأفضلية حضارة على أخرى، فما تحتاجه الشعوب هو صوغ آليات تسمح باحترام الأنا للأخر وإنعاش حضارة كونية قائمة على أبعاد إنسانية قوامها الشراكة الثقافية.

وقد اكتسب العالم صيغة الحوار الثقافي مع غوتة الذي أدرك أن وحدة التفكير الإنساني ليس كيف نفكر وإنما كيف نتحاور ونتقبل بعضنا بعضا في إطار ثقافي كاد يقصي الآخر، فالحاجة إلى الحوار أضحت ملحة في تاريخ الإنسانية لكنه ليس الحوار المبني على أساس النزعة الامبريالية وإبادة الخصوصيات الثقافية بل هو الحوار المبني على الحرية واحترام الخصوصية الثقافية .

وقد تناولت عبير شهرزاد موضوع الحوار الثقافي الحضاري وأدارته عبر ثنائية المقاومة والاستلاب، مقاومة تأسست على نبذ الآخر فكان تعزيز الانتماء عبر استحضار الوطن في المنفى وفي الوطن ذاته هو الوطن الذي تحول إلى آلية دفاعية لمواجهة الآخر وتجريمه فعبر شخصية

سامية المناضلة يمتثل الوطن بكبريائه وشموخه على نحو يفلح في نقل الانطباع بذلك التباعد بين الذات والآخر الغريب:

"وقفنا بين صفين يواجه احدنا الآخر، الوطن والوطن الآخر، القادم والقاعد، العصر والعصر الآخر ..سموت براسي المتصلبة وشمخت بأنفي البربري واشهرت ابتسامة قوة وعزة طأطأت لها رأسه وطرق يديه في الهواء كما لو كانت رصاصة يطلقها في الفضاء "5.

مقطع روائي كاشف عن تلك المواجهة الثقافية بين كيانين مختلفين يفتقدان إلى سنن ثقافي مشترك يمارسان عنف الانغلاق الذي تنتهي إليه البطلة سامية بمخالفة حضارتنا لحضارتهم .

بتلك الكيفية تجلي الصورة الروائية وتشخص نبذ الأنا للأخر واستبعاده ومواجهته كما تمثل وعي الذات بعزلتها المتناهية في فضاء الآخر فما يتبين هو من قبيل التصدي والمقاومة الذي يجعل الذات تتلمس الخلاص في الانتماء للأصول البربرية الدالة على الشموخ والكبرياء.

وتتواتر ثيمة التصدي والمقاومة مع البطلة نفسها بين الذوات المتغايرة في تعميق فجوة التباعد وتأكيد الانتماء عبر سيل من الصور الروائية للبطلة سامية التي ردت على الآخر الذي أراد اصطحابها بضم يدها إلى يده :6

هل تسمحين أن أخذ بذراعك فأقدمك لضيوفي

يمكنني أن أسير بمفردي

هل تحملين عقد الجزائر في حقيبة يدك

أحمل مصحفا وهاتفا يصلني بأخبار الوطن

هو الوطن الذي يحضر بتضاعيفه وأطيافه ورموزه تأكيدا على عمق الانتماء عبر التأصيل لهوية قائمة على رموز ثقافية دينية أثرت من خلالها أحداث القطيعة مع الآخر المتماهي بدوره مع الآخر الغريب فكان المصحف رمزا من الرموز مررت من خلاله المبطلة عمق الانتماء إلى وطن عربي جزائري إسلامي بغية الانفلات من سلطة الضوابط النسقية التي تملي التبعية والانقياد المصحف بطاقة هوية لسامية تأكيدا على الوجود في ظل السؤال الاستفزازي الذي طرحه والد مختار.

و يتأكد الموضوع ذاته في محاولة لاختراق الغيرية عبر تيمة المقاومة التي نجحت في تمثيل سمات عسر التواصل لصورة ذات يبدو من الاستحالة إذابتها في نسيج الآخر:

"أريد أن اكتشف مدى غياب وحضور الأوطان فينا ومعنا مهما ابتعدنا ..أعلم إذن أني من بلاد بعيدة المنال .. أسكن منها قلعة للوهم ..تغطيني فيها أحجار الماضي وأثواب الحرية ..ولكم أشعر بالبرد وأنا بعيدة عنها 7.

هي الذات المتمسكة بالوطن والمتغنية بالوطنية تبحث عن التفرد في ظل التاريخ الثوري تنتمي في البحث عن جذور ثقافية متجذرة في الوطن وفي مثل هذا الالتصاق الحميم والعودة إلى أحضانه والسفر من أجله لمناقشة قانون فيفري إصرار على الهوية ونبذ الغيرية وإحالة إلى الدور الطلائعي الذي ينهض به المثقف"فمن المهام المنوطة بالمثقف أو المفكر أن يحاول تحطيم قوالب الأنماط الثابتة والتعميمات الاختزالية التي تفرض قيودا شديدة على الفكر الإنساني وعلى التواصل بين البشر " 8.

إن جوهر الرسالة التي ينهض بها المثقف الفعال هي الالتزام بقضايا الشعوب والوقوف في وجه السلطة وتحدي الاستعمار بأشكاله الحديثة بتلك الصورة وجب أن يصاغ مسار المثقف.

لقد وقفت البطلة جاهدة على فضح القانون، مؤكدة على أن "قانون 23 فيفري بمواده الخمسة الأولى إهانة للقضية الجزائرية وتدليس للحقيقة وتزوير للتاريخ وتشويه لحقوق الإنسان، انه باختصار إهانة لفرنسا قبل أن يكون إذلالا لشرف الجزائر "9 ، كما ساهمت في تجريم فرنسا من خلال كشف عمليات سوء التمثيل التي ألحقت بالجزائر والتي أقرتها المؤسسة الغربية القائمة على إنتاج الصور النمطية .

لا يمكن لسامية إلا أن تكرس الرؤية المقاوماتية كيف لا وهي الثائرة المجاهدة التي عملت مع أخواتها المجاهدات على تصفية الحسابات مع الآخر فكانت نموذج الشخصية التي أحالت على التمسك بالقيم الثابتة والمتأصلة وكرست مقولة تخليد التنابذ واستحالة الجمع بين الفضاءات فرغم المصالحة إلا أن النسيان لا يمكن "تعرفون قطعا سنوات الاحتلال وتذكرون بلا شك سنوات المقاومة وقصة التحرير والنضال ولا أظنكم قد نسيتم قضية التعذيب وكلها تفاصيل تهز البدن وتدمي القلب وتنحت الذاكرة بصور لا تمحى وجراح لا تشفى وجرائم لا تنسى لكننا برغم كل شئ سامحنا دون أن ننسى وطوينا الصفحة دون أن نمزقها ..."10.

فعبر المقطع تسترسل البطلة سيلا من الصور الروائية التي تحيل إلى سياقات ثقافية عمقت فجوة التباعد وأحالت إلى الأحقاد التاريخية عبر العمليات اللا إنسانية التي قام بها الآخر

عبر تمفصلات روائية تتمادى في تزكية استحالة اللقاء بين محيطين ثقافيين، فكل شيئ في هذا التصوير مستوحى من الذاكرة من عمق التاريخ ومن ذاكرة العنف والتألم في سياق مشحون بعلاقة معقدة بين الذات ونقيضها ليدل على عجز التفاعل الما بعدي وإخفاقه في تحقيق المصالحة .

إن هذه الأنماط التخييلية في سبيل إرساء نسق المقاومة عبر الصدام لم يكن بمنأى عن ذلك التصوير الصادم المعبر عن عنف الآخر وعدم نسيان التاريخ باعتباره الحقيقة الوحيدة التي تمارس حضورها وتطبع عنفها في مصير الجزائريين والعرب وهو ما جاء على لسان سامية :

"...هل علينا أن نمر فوق جسر استعماري يقتل شعبنا وآباءنا وأجدادنا لنشرب ونمر من ضفة أخرى ..لو أنهم تركونا وحريتنا لسبقناهم لكنهم لا يقبلون بذلك أبدا بوش لن يقبل أبدا بتكنولوجيا خارج خارطته، شيراك لن يقبل ولن يقبل بلير وكلهم في الأخير شارون "11.

هو المقطع الذي عمق القطيعة وأحال إلى لا جدوى الحوار الإنساني وفقدان الأمل في إيجاد صيغ الصلح لأن الفضاءات محكومة بأحقاد تاريخية عمقت حدة الصراع وجعلت بشاعة الآخر سببا في تعميق الرعب والخوف من الحوار ذاته .

وبقدر ما كانت سامية التي اقترنت بمواجهة الآخر، كانت بدورها ليلى عمة مختار محصلة لعسر التواصل مع تلك الفضاءات الثقافية والجغرافية حيث اتخذت من الناقذة بباريس فضاء تطل به على روح الوطن لتؤكد من خلال ذلك عدم استجابتها لمبادرات الحوار الحضاري:

"هذه نافذتي على الوطن اتخذتها منذ سنوات الغربة والمنفى الإجباري الاختياري ..كانت تطل بي على الوطن حين يهجوني الوطن ..أبايع منها منازل أجدادي وبساطة النساء في الأسواق وبراءة الأطفال في الزنق كنت أفتحها كل يوم على خبر قديم وخبر جديد ..كانت تحاكيني وتسليني وتطمئنني"12.

لا غرابة أن نستشعر في هذا التمثيل الروائي تركيزا على الهوية ومقاومة للمنافي الاختيارية الإجبارية عبر دوائر تؤثث الأفق التخييلي للذات التي تعيش على إيقاع الذكرى والحنين .

وإذا كانت سامية وغيرها نماذج للشخوص المقاومة للآخر والمتصادمة معه في الكثير من المواضع إلا أن الروائية استطاعت عبر شخوصها أن تدير الأحداث بعيدا عن طابع الصدام فقدمت بطلتها من زاوية أخرى ذات رؤيا من التأملات الحوارية المسائلة لخبايا المرحلة الآنية التي لا مجال فيها إلا للغة الحوار الطيعة :

"أعرف أنني عاجزة عن قراءة التاريخ من وجهة نظركم وبيني وبينكم حواجز لا أجرؤ على كسرها بحكم خجلي العربي وحيائي الإسلامي ولهذا أنشدكم بالله الذي تؤمنون به وأؤمن أن نغير من تقاليد حفلاتكم فنؤجل الموسيقى والموائد لنتحدث بصراحة عن مشاعرنا أنتم ونحن ذلك التاريخ المشترك الذي سيظل مرتبطا شئنا أم أبينا وإذا كنا قادرين على إسقاط التاريخ أو محوه فإننا نعجز عن تغيير الجغرافيا 13.

وكما كانت ساميه كانت نيروز بدورها عنوانا للمصالحة الثقافية والحضارية التي لا مكان فيها إلا للحوار المبني على التسامح والمعبر عن المستقبل الذي ترنو إليه الإنسانية وهي التي قدمت نفسها ذات تركيبة من الجنسيات المختلفة:

"أنا مسلمة جزائرية من أصل تركي ..والدتي فرنسية وأقيم حاليا بفرنسا "14.

فجميل من خلال المقطع أن تتحد الأوطان فينا خروجا من تلك الأنماط الثابتة التي أقرتها المؤسسات السلطوية المرتبطة بخلفيات تاريخية وسياسات إيديولوجية فعلى حد تعبير دانيال بارنبويم "انه اذا أردنا إيجاد حلول للصراعات يوما ما فسيكون ذلك من خلال الاحتكاك والتواصل بين الأطراف المتنازعة "15.

وإذا كانت تيمة المقاومة عبر فضاء استحضار الوطن والتمسك بالخصوصيات فقد كان الاستلاب أيضا عنوانا للانزياحات الهوياتية القائمة على الحوار والمصالحة مع الآخر. فمثلما كانت قضايا النبذ والتباعد والصدام انشغالا فكريا وثقافيا كانت بدورها قضايا الاغتراب والحوار عنوانا للتعايش في تلك الفضاءات البينية كما يسميها "هومي ك بابا ".

لقد أضحى الآخر فضاء للعيش الحضاري عملا بضرورة التعاطي مع الواقع الموضوعي الذي لا مكان فيه إلا لمصالحة كونية قائمة على نسيان الأحقاد ولكن أنى للمصالحة أن تتحقق في ظل هيمنة غربية تقصي ثقافة وحضارة الآخر وتنعتها بالوضاعة والدونية ؟ وهو ما جاء على لسان سامية في وصف والد مختار :

"لا أستغرب لغته في التحدث عن البلاد ..لقد حفظوا أبا عن جد تلك الصيغة الجاحدة في الإشارة للوطن ..لم أستغرب أن يذكرني بهشاشة بعض منتجاتنا فأنت تشتري حذاء لتنتعله ليوم واحد وأحيانا تضطر لتصليحه قبل انتعاله ..."16.

لقد قدمت الرواية نماذج من الشخوص التي استوعبت حضارة الغرب وتطبعت بطباعها فقد باعوا هويتهم وأشروا تأشيرة النهايات مع الوطن بعدما طردوا منه لأسباب تتعلق بسياقات تاريخية بالخيانة عاشوا في الفضاءات الأخرى بعدما أعلنوا دخول عوالم اللا تسامح مع الوطن فكان الوطن عندهم فضاء للحقد الذي يتفاقم يوما بعد يوم في سياق ثقافي متوتر ومضطرب وهو ما جاء على لسان مختار وهو يحدث سامية ويوجه اتهامه لوطن المليون ونصف المليون شهيد "من بلاد تحمل رقما مزيفا وكل شئ فيها من تزييف إلى تزييف، من أرض انتزعت حرية لم تستلمها، من وطن يقتل أنبياءه، وشعب يزداد نفاقا في المواسم الانتخابية، من تلك الأرض الموعودة أنت إذن "17.

و يتعاظم التصوير الروائي المعمق لرسم النهايات في المقطع الذي تصور فيه سامية نهاية والد كمال "كان ليؤلمني منظر تابوت ديغول الجزائري أي علم سيغطيه وأية أوسمة ستعتليه ؟

بل أي شرف سيدانيه ؟هل سيعوضه العلم الفرنسي عن الأبيض والأخضر والأحمر؟

هل سيغنيه عن النجمة والهلال ؟

هل سنرى وسام الخيانة أخيرا مرصعا بالذهب ونحن نقرأ لوحة لتمجد الجبن ؟"18.

وغير بعيد عن التصوير الروائي لوالد كمال كانت صورة أخرى من الصور المعمقة لذلك التباعد عن الوطن والتماهي مع الآخر مع كمال الذي ابتلعته فرنسا وحضارتها وثقافتها وهو ما جاء على لسان سامية:

"أعرف أكثر أن مشاكل الوطن لم تعد تعنيك منذ تعودت الحياة في شقة تطل على السين ..النهر الذي كان سيبتلعك ذات شتاء .. لم تعد تغريك جريدة أخرى ليست على مستوى طبعة لوموند .. لقد تعودت الحياة المرفهة بعد أن صار نفيك سياحة19.

هو الواقع الأليف الذي عاينته بعض الشخوص، واقع أشبه ما تكون فيه فرنسا مكانا يمنح أبناءه غير الشرعيين أحاسيس الانتماء لتتحول المنافي إلى المنافي الأليفة التي تحدث عنها ادوارد سعيد وغيره من المفكرين من أمثال أدورنو، كوندراد، لوكاتش .

انه التأسيس لسرديات الاندماج التي لا مكان فيها الا للحوار الثقافي بين الأنا والآخر بعيدا عن التعصب وما يتبع ذلك من أنساق ثقافية تتصل بالوجود في المكان الحاضن ومفارقة التمركز على الذات الذي تتعدد إشاراته في المتن الروائي .

وتبقى الحاجة إلى تلك الفضاءات الرحبة من الحوار والمصالحة تأسيسا لذاكرة ثقافية إنسانية ومواطنة كونية تتحاور فيها الثقافات والحضارات في إطار بعض من الهامش الذي يحفظ حرية التعبير وممارسة الخصوصيات.

هوامش:

1 تييري هنتش:الشرق الخيالي ورؤية الآخر، صورة الآخر في المخيال الغربي، الرؤية السياسية الغربية للشرق الأوسط، ترجمة مي عبد الكريم محمود، المدى للنشر، ط1، 2006، ص278

2 صمويل هنتغتون :صدام الحضارات إعادة صنع النظام العالمي، ترجمة طلعت الشايب، ط2، 1999، ص47

3 المرجع نفسه:ص64

4 محمد العربي بن عزوز: زمن هنتغتون، صراع الحضارات ونهاية التاريخ، دار النهضة العربية، ط1، 2009، ص62

5 عبير شهرزاد:مفترق العصور، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008ص165

6المصدر نفسه:ص26

7 المصدر نفسه:ص26

8 ادوارد سعيد:المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، ط1، ص19

9 عبير شهرزاد:مفترق العصور، ص170

10 المصدر نفسه:ص169

11 المصدر نفسه:191

12 المصدر نفسه:ص160

13 المصدر نفسه:ص168

14 المصدر نفسه:ص313

15 ادوارد سعيد ودانيال بارنبوم :نظائر ومفارقات، استكشافات في الموسيقى والمجتمع، ترجمة نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب بيروت، ط1، 2005، ص33

16عبير شهرزاد : مفترق العصور، ص174

17المصدر نفسه :ص26

18 المصدر نفسه: ص176

19 المصدر نفسه: ص305

الخصائص الفنية للكتابة السردية النسوية في رواية "وطن بطعم البرتقال" لـ: نجاة إدهان

The artistic characteristics of female narrative writing in the novel "Homeland with the taste of orange" by: Najat Edhane

[1] ب.نورة تواتي [2] د. عبد الناصر مباركية
جامعة محمد البشير الإبراهيمي (برج بوعريريج)
adabarabi936@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2018/09/18	تاريخ القبول: 2018/11/21	تاريخ النشر: 2019/02/10

ملخص البحث

يعدّ الأدب النسوي ملجأ للهروب من واقع مرير واقع يتحكم فيه الذكر في الأنثى وينصّب نفسه عليها آمرا ناهيا، وهي المنفذ الذي لا يستفسر، فرُسمت من خلاله أولى الأعمال الأدبية على تنوع أجناسها ومواضيعها، ومن هنا كانت دراستنا موسومة بـ: **"الخصائص الفنية للكتابة السردية النسوية في رواية "وطن بطعم البرتقال" لـ: نجاة إدهان"** سعيا للإجابة عن التساؤلات التالية:ما هي الخصائص الفنية التي ساهمت في تشكيل الرواية التونسية، وتحديدا رواية "وطن بطعم البرتقال" لـ: نجاة إدهان؟، وكيف حضرت السطوة والسلطة الذكورية في هذا النص الروائي؟

الكلمات المفتاحية: رواية؛ كتابة نسوية؛ أدب نسوي؛ شخصية؛ فضاء.

Abstract:

Feminist literature is considered as a refuge for escape from a bitter reality in which the male dominates the female and focuses on her as a guiding principle. The female is the obedient who does not complain. Through which I gave the first literary works on the diversity of the r races and subjects. Hence, our study is marked by: "The technical characteristics of female narrative writing: A Novel of "An Orange-Flavored Country" by: NajatEdhman " in order to answer the following questions: What are the artistic characteristics that contributed to the formation of the Tunisian novel specifically **"Homeland with the taste of orange" by: NajatEdhaand**and how does male power appear in this narrative text?

Key words: novel; female writing; female literature ;personality; spac

مقدّمة

عاشت المرأة هيمنة ذكورية، مما جعلها تتلاشى في حضوره، لكن مع الوقت أسست نوعا أدبيا مميزا خاصا بها في عالم الإبداع الأدبي، وهو ما شكّل ما يسمّى "الأدب النسوي"، الذي تعدّدت حوله المصطلحات والمفاهيم، إلا أنه يمكن القول على أنها تبنت فكرا خاصا بها، خلق صراعا بينها وبين الرجل الذي احتكر سابقا التاريخ بظهور كتاباته قبلها، فأصبحت هي التابع، الهامش، والشخص الضعيف مقارنة به هو الذي يمثّل القوة، والمركزية، والآمر في حين تبقى هي المنفّذ.

وفي ضوء الأدب النسوي، فإن الكتابة السردية كتابة مغايرة مغامرة تصنع تميزها، انطلاقا من تبنيها معطيات فكرية وجمالية، تخرج عن تلك التي تواضع عليها المجتمع الذكوري وشهدنا تمثّلاتها في كتابات الرجل كما في أدب المرأة التي تكتب وفقا لقانون الرجل"[1]، على تعدّد أجناسها ومواضيعها، فهي قد تباينت، فارتأينا دراسة رواية "**وطن بطعم البرتقال**" للكاتبة العربية التونسية تحديدا، "**نجاة إدهان**"، للإجابة عن الإشكالية التالية: ما هي الخصائص الفنية التي ساهمت في تشكيل الرواية التونسية، وتحديدا رواية "وطن بطعم البرتقال" لـ: نجاة إدهان؟

وانطلاقا مما سبق كان العنوان موسوما بـ: "**الخصائص الفنية للكتابة السردية النسوية في رواية "وطن بطعم البرتقال" لـ: نجاة إدهان**"، لنحاول من خلال هذه الدراسة، التطرّق إلى الكتابة السّردية النسويّة، مع دراسة للبنية الفنيّة للرواية، بعد تناول مضمونها، عتبة الغلاف، دلالات العنوان، والقضايا التي يعالجها المتن الروائي.

أوّلا: الكتابة السّرديّة النسويّة:

تميّزت الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية بظهور مصطلح الأدب النسوي في العالم الغربي، لما دخلت المرأة في مظاهرة سلمية للدفاع عن حقوقها المهضومة، فتمّ "توظيف الأدب لخدمة الحركة النسوية، حين قدمت نقلة نوعية في قضية الإفصاح عن الأنثى، إذ لم يعد الرجل هو المتكلم عنها والمفصح عن حقيقتها وخواصها، كما فعل على مدى قرون متوالية، بل صارت المرأة تتكلم، وتفصح عن ذاتها وتشهر عن إفصاحها"[2]، وبذلك حاولت المرأة إثبات ذاتها ودورها بعد

ما سعى العالم الغربي على طمس هويتها وجعلها ذلك الكائن الضعيف والهامشي، مما جعلها تتمرّد على مثل هذه التعاملات التي جعلت منها مجرّد "أداة للمتعة ومعملا للتفريخ والمحافظة على النوع البشري فقط"[3]، فنهضت بفكر مناقض للفكر الذكوري، ليس بمناقض للرجل بحدّ ذاته، بل فكره الهمجي، والاحتقار والسيطرة الذكورية عليها، واعتباره هو القوة الوحيدة المركزية وما دونه هو هامش، باعتباره هو السابق للأدب النسوي بآلاف السنين.

بينما الأدب النسوي نفى تلك الضديّة وكل ما من شأنه أن يلغي الكتابة الذكورية، بل ألغت أحادية التجربة الذكورية وجعلتها ثنائية المدخل، أو التشارك بين الذكر والأنثى، ودعت إلى نبذ مثل هذه الأشكال اللامؤسّسة لكتابة واعية متفحّصة توضع أمام المتلقي، رغم الهيمنة التي تميّز بها على مر السنوات، إلاّ أنّ الأدب النسوي دعا إلى عدم طمس التجارب النسوية بشكل تام، باعتبارها تجارب تضيف جديدا للساحة الأدبية تختلف في جماليتها وتكوينها عن التجربة الذكورية التي تبنّاها المجتمع في إطاره العام لقرون مضت، ومن بين الكاتبات العربيات، نجد: فدوى طوقان، نازك الملائكة، غادة السمان، ليلى بعلبكي... وغيرهنّ.

1- مفهوم السرد النسوي:

تعدّدت المصطلحات الخاصة بـ: "**السرد النسوي**"، أو ما يعرف بشكل شامل بالأدب النسوي المتضمّن للشعر والنثر على السواء، فقد تباين بين الأدب الأنثوي، أدب المرأة، الأدب النسائي، والبعض قال أنه أدب إنساني[4]، إلى غيره من المصطلحات، ليسقط ذلك على السرد النسوي باعتباره جزءا منه، لكن ما يجدر بنا قوله هو أنّ المصطلح تعدّد، فسبّب إسهالا مصطلحاتيا فظيعا بسبب اختلاف الرؤى حول مفهومه، بين أدب المرأة الذي لا يقصد به الأدب المكتوب عن المرأة، بل ما تكتبه المرأة، والأدب النسائي والنسوي الذي يتبين من خلالهما أنه تركيز على الكتابة السردية النسوية في مختلف الأجناس الأدبية[5]، والبعض الآخر يرى بأنه أدب يَكتب عن المرأة سواء كان كاتبه رجلا أو امرأة.. إلى غيره من المفاهيم، وآخرون عدّوا السرد النسوي هو عبارة عن تلازم بين المرأة وكتابة السيرة الذاتية بحكم أنها تتشارك أمورا وقضايا تخصّها، تسهم في تفعيل الحراك الأدبي من منظورها الخاص[6]، ووفق رؤاها وكوامنها الداخلية.

فالمرأة الأديبة ساهمت في دفع عجلة الأدب، و"شاركت في الحركة الأدبية، في مرحلة التحرير، وجندت قلمها دفاعا عن قضايا الأمة المصيرية"[7]، بمختلف المواضيع التي كانت في مختلف الأجناس الأدبية (رواية، قصص قصيرة...).

إذا فالأدب النسوي عاش أزمة خانقة في ظل المصطلحات التي تبناها الأدباء والكتاب الغرب والعرب، إلا أنه يمكن القول أنه جاء لـ"يحرر نفسه من الأعراف الأدبية الذكورية السائدة، ليتبنى فكرا جديدا من نتاج المرأة ويعمل على تثوير المجتمع ضد الأحكام التقليدية التي نحّت المرأة عن ساحة الأدب والثقافة"[8]، وعليه فلا يمكن اعتبار العمل الأدبي أدبا نسويا بمجرّد أن امرأة كتبته، بل يمكن حتى للرجل أن يكتبه، والغوص فيه يجعل للقارئ قدرة على إدراكه؛ بأن القضايا المتناولة ضمنه هي قضايا تلامس المرأة وبذلك يعد أدبا نسويا حسب معظم الباحثين.

ثانيا: دراسة البنية الفنية في "رواية وطن بطعم البرتقال" لـ: نجاة إدهان

1- مضمون الرواية:

تجري أحداث الرواية بعد موت أب البطلة (ميس)، التي تعيش حالة استذكار دائم له، وكأنه يعيش معها ولم يفارقها بسبب شدة تعلّقها به منذ الصغر، (ميس) هي تلك المرأة التي تسعى للوصول إلى فرصة عمل، لتحاول ملأ فراغها الذي طغى عليها؛ بسبب فقدانها لروحها الثانية (والدها).

بطلة الرواية هي المرأة التي ملأها الحزن والغياب وكل أمر سلبي، ففي لحظة انهيار وحزن شديد لملمت مذكّراتها (عبارة عن أوراق)، ومنحتها لأقرب بائع كتب، وبعد مدّة أرادت استرجاعها، ولكنّها لم تستطع، فقد تم بيعها لأحد الزبائن كما ادّعى بائع الكتب، ولكن في الحقيقة هو بقي محتفظا بها، وفي الأخير هي المرأة التي أحبت شخصا اسمه (محمد)، الذي شاركها كل شيء، بداية من قهوتها بطعم الشكولا إلى ذكرياتها الحزينة.[9]

2- عتبة الغلاف:

يستند الغلاف في عمليّة إخراجه على محتوى المتن الروائي، فهو "ليس قشرة صلبة لحفظ صفحات النص فقط، بل هو يساهم أيضا في إضفاء جلالة ما إلى الكتاب، ويشكل إضافة لما تريد أن تقوله الرواية"[10]، فالحيّز الإشهاري المتواجد على أول ما يصافح عين القارئ هي نصوص

مرئية بصرية من نوع آخر، تتماشى وسردية المكتوب ضمنه، فالغلاف الأمامي لرواية "**وطن بطعم البرتقال**" هو عبارة عن صورة لوجه فتاة صغيرة تتوسّط الغلاف، والتي يلفّها السواد من كل جانب، مما يجعل الأسئلة تنهار لماذا صورة وجه الفتاة تحديدا؟، ومن تكون هذه الفتاة؟، ما دليل السواد الذي يلفّها؟ وما علاقة الصورة بالمتن الروائي؟

المرأة هي الضعف والسلبية والهامش بالمنظور السّابق لها، لذلك من الطبيعي جدّا أن تكون هذه الفتاة ملفوفة بالسواد المحيط بها، والذي هو دليل الحزن والكآبة، والخذلان الذي تعرّضت له الشخصية البطلة (ميس)، سواء من والدها الذي اختطفه الموت أمامها وكذلك خيانة وطنها والشعب الذي يعيش فيه، لتكتب في أعلى الصورة وكأنها على جبين الفتاة عنوان الرواية وهو يحمل لفظة الوطن دليل على فخرها به وعودة الأمل إلى نفسها في الأخير؛ لأنّه كتب بلون أبيض، والبياض دلالة الأمل، وهو ما يُستشف أيضا مما ورد في الغلاف الخلفي في نص مدوّن هو الآخر بلون أبيض مقتبس من مضمون الرواية ويتكون من سبعة أسطر في ظل السواد الذي يغلب على سماء الغلاف، إضافة إلى اشتمال هذا الأخير على صورة للكاتبة التونسية نجاة إدهان، واسمها مدوّن بالأحمر كتركيز على ذاتها، ليختتم النص المقتبس باسم الرواية باللون البرتقالي.

إذن صورة الغلاف تشكل نصا بصريّا أوّليا للمتن الروائي، ليَليَه هذا الأخير مؤكّدا على ما استشفه القارئ الفطن للدلالات الفعلية للغلاف.

3- دلالات العنوان:

يعدّ العنوان أحد العتبات النصيّة كما يرى جيرار جونيت، وهو "سمة الكتاب أي علامته التي يعرف بها وتميّزه عن غيره من الكتب لتدل عليه، والسمة تكون في وجه المرء؛ أي في مكان بارز، فهي في الموضوع أعلاه، وفي الكتاب على غلافه، تمتلك الظهور الأوضح والمكان الأسمى"[11]، به يعلن الكاتب عن قصدية النص إن كان العنوان حقيقيا وواضحا، غير أنه يكون غامضا في أحايين أخرى، فيشغل الفكر لقراءة خباياه ومقصديته، بشكل مشوّق[12]، مثل الرواية التي هي قيد الدراسة (وطن بطعم البرتقال)، وقد يكون مجرّد التفاف على القارئ نفسه (تجاري)، العنوان شيء والمضمون شيء آخر تماما.

وبذلك يمكن القول أن العنوان يرِد "في شكل صغير، ويختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص"[13]، يُمثّل للنص الروائي"مدخلا قرائيا قد يختزل مضمون التجربة برمتها، إلى درجة أن البعض جعل الاهتمام بالعنوان علما خاصا موضوعا ومنهجا وجهازا مفاهيميا"[14]، وذلك لأهميّته البالغة في منح الدلالات الأولية التي تعدّ بمثابة الرأس من الجسد، فالرأس هو العنوان، والجسد هو المتن الروائي الذي يعزّز العنوان، وبذلك يعدّ "سلطة النص وواجهته الإعلامية"[15]، فيُستشف من هذا الأخير دلالات لا متناهية مساهمة في اختزال النص معنى ومبنى، فيكون هو البؤرة المركزية للعمل الروائي[16]، فما هي خصائص عنوان (وطن بطعم البرتقال)؟ وما علاقته بالمتن الروائي؟

في حضرة السؤال الذي يطرح نفسه: هل هنالك وطن بطعم البرتقال؟ ولماذا البرتقال تحديدا؟، لماذا لم تقل الكاتبة (وطن بطعم الشكلاطة)؟، فقد أحبت الشكلاطة وتردّدت كثيرا في المتن، إنّ ما عاشته ميس خلال حياتها كان على مراحل، فتحوّل طعم الحزن إلى طعم الأمل في الأخير، وهو ما يكون في فاكهة البرتقال، فبعد أن يكون طعمها حامض المذاق تصبح حلوة وقت النضوج، فهي تتحوّل وشبّهت نفسها بها، ووالدها بذلك الطعم الذي يسكنها، فبعد أن كان نقطة ضعفها بعد موته أصبح أملا يسكنها.

الكاتبة لم ترد طعم الشكلاطة الحلوة المذاق دائما، فالحياة لا تكون كذلك، بل هي بطعم البرتقال، بين الحموضة والحلاوة، وهو ما يشكّل الاعتدال في المذاق نفسه.

4- القضايا التي تعالجها رواية "وطن بطعم البرتقال":

إنّ الحديث عن القضايا التي تناولتها الرواية، هو حديث يحتّم أن تُحدّد فيها المضامين المتناولة، والتي كانت عبارة عن مواضيع متنوّعة تمسّ كيان المرأة بالدرجة الأولى، وقد تبدو عليها الجوانب النفسية، الاجتماعية، الوطنية... وغيرها، إلاّ أنّ الكاتبة التونسية قد ركّزت على ثلاثة نقاط رئيسة، والتي نجملها في ما يلي: قضيّة وجدانية، قضيّة وطنيّة، قضيّة الحياة والموت.

أ- **القضيّة الوطنيّة:**

لقد مثّل أب الشخصية البطلة (ميس) الوطن الذي احتضنها قبل موته، ولكن بعد فراقه أي موته عاشت الأَمَرَّيْن: مرارة فقدانه أولا، فـ: "لملمت بعض أنفاسها ثم قبلت جبينه وغادرت...

لم تستطع أن ترتّل له شيئا مما وقر في الذهن ولا أن تغني للحياة فيستفيق"[17]، ومرارة حضوره واستذكاره الدائم ثانيا، لما "حاولت أن تنسى غيابه لكنّها لم تستطع"[18]، وفي الوقت نفسه، هذا الوطن أيضا قد خانها بسبب شعبه الخائن، والذي لم ينصف فيه أهله، فهذا طفل يبكي في الشارع بسبب قطعة حلوى، وذاك يدّعي حبّه لوطنه بالأغاني الوطنيّة، وهو حقيقة يعيشها في الواقع، ولهذا الوطن بالنسبة لميس وطنان: وطن حقيقي كبير، والوطن الأصغر الذي احتضنها (والدها)، ولكن الكل خذلها بالخيانة، فلا وطن تشرق فيه الشمس، ولا والد لازال يساندها في متاعب الحياة بموته المفاجئ..

إضافة إلى الحديث عن العراق وفلسطين (جانب سياسي) اللتين مثلتا روح النصر، ولكن قد لامستهما هما أيضا خيبة ونحر عربي، فهم يدافعون عن حريتهم ووطنهم بالحجارة، في حين دافع محمد وميس بالكلمة، لكن الخيانة والخيبة لامست أصحاب الحجارة والكلمة على السواء، فها هي ميس تروي لمحمد عن والدها، في "زمن لم يتحدث فيه عن غير الأرض والدم المهدور. مازالت تذكر بعض ما قاله. سرى على لسانها دون أن تدري:

– يكفيك أن تخاف الموت لتخون الوطن.."[19]، فوالدها هو الآخر كان يدافع عن هذا الوطن العربي، ويبكي هذا الوطن الذي تم خيانته من طرف أبنائه وأشقّائه، لكن اليوم وقد توفي، ابنته أصبحت يتيمة مرتان، مرة من والدها، ومرة من الوطن الذي خيب ظنونها في أن يلملم شتاتها.

ب– قضيّة الحياة والموت:

عاشت البطلة الحياة ميتة، وبقيت تلاحقها ذكريات والدها، حتى أنها انتظرت الموت وتمنته كثيرا، فقد ترجت والدها بعد موته "أن يحتفظ لها بمكان قربه فقريبا ستأتي.. يسكنها يقين –غريب ربّما– أنّها ستموت.."[20]، فكانت كل يوم تنتظره، لكن لم يختطفها فهو الآخر قد خانها، ولكن في النهاية بدأت تستعيد طعم الحياة بعد أن فقدته، وعرفت كيف تتغلب على حزنها الذي كان يطغى عليها.

ج- **قضيّة وجدانية:**

وهي العلاقة التي تربط بين ميس (البطلة) ومحمد، بعد أن عاشت حياة يتيمة استطاعت أن تجد شخصا يشاركها ما عاشته بكل صدق، فملأت ذلك الفراغ الذي تركه لها والدها، وهو ما كانت تتمناه في المستقبل أن يحدث مع وطنها، أن يغيب عن أرضه الخونة لينعم بحياة هانئة.

5- دراسة بنيويّة لـ: "رواية وطن بطعم البرتقال" لـ: نجاة إدهان

تعتمد الرواية على السرد في إطارها العام، وبذلك فإن العالم الروائي يحتوي تسلسلا سرديا يُبنى وفقا لمجموعة من العناصر التي تساهم في بنائها، مثل: الشخصيات، الزمن، الفضاء المكاني وزوايا النظر.

أ- الشخصيات:

تعدّ الشخصية أحد العناصر الأساس في تكوين العمل الروائي، ولهذا فلا غنى عنها، فهي "مدار المعاني الإنسانية، ومحور الآراء والأفكار العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوي، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما"[21]، وبذلك كان حضور الشخصيات لزاما في العمل الأدبي (الروائي)، وإلا فإن الأحداث ستكون متوقفة وليس هنالك من يجعلها في حركة مستمرة، "حيث يكتسب كل شيء وجوده من وجود الشخصية نفسها"[22]، مما يستلزم توافقا لغويا مع الشخصية، وبذلك فهي –اللغة- غير ثابتة، تتغير بتغير طبيعة الشخصية، بحيث أنه يكون لها مجال لا تخرج عن إطاره[23]، بحكم ضرورة التوافق بين الشخصية ولغتها، أما في حالة لم يتم الانسجام بين الجانب اللساني وملامح الشخصية، فيستوجب ربط ذلك بالواقع قدر المستطاع حتى يصل إلى النتيجة المرجوّة[24]، ونلامس في الرواية نوعان من الشخصيات:

- **الشخصية الذكورية**: هنالك:

الأب، محمدّ (صديق الشخصية البطلة)، وصديق محمد، الرجل الذي كان يشبه والدها ومنحها دمية، بائع الكتب، ورئيسها في العمل.

الشخصية الذكورية حضرت بقوّة وبشكل مسيطر على المتن الروائي، "فعالم الرواية الصغير ليس إلا انعكاسا لعالم الواقع الكبير، وليكن المحكيُّ مماثلا للمحكيِّ عنه"[25]، بمعنى انعكاس التسلط الذكري في الواقع، كما أنّ حضور الجانب الذكري في المتن هو تعويض للغياب الذي اكتنفهم في الغلاف، ليثبتوا حضورهم مقارنة بالمرأة، ولكن ذلك الحضور بشكل فرعي (ثانوي)، حضور طفيف، إلا لمحمد الذي تكرّر تواجده مقارنة بالبقية، مع الأب الذي مثّل محور هذه الرواية بحيث عُدّ هو الوطن الذي كانت تحتمي به ميس، والآن وقد غادر (توفي) وأصبحت يتيمة، فهي تعيش خيبة من جهتين (والدها والوطن).

نستشف مما سبق أن الرجل في الرواية يلعب أدوارا ومواقف سلبية، فالأب خان ابنته (على حد قولها)، صديق محمد وبائع الكتب يمثلان هما أيضا، الجانب السلبي لأن بائع الكتب لم يُعد مذكرات ميس لها وهي موجودة معه في الأصل، وكذا رئيسها في العمل؛ لأنه أصبح بالنسبة لها مصدر إزعاج لما رفضت أن يزورها وهي مريضة، وبقيت تكلّم نفسها: "من أين تأتيه كل هذه الوقاحة؟"[26].

في الموقف الإيجابي: هنالك الرجل الذي يشبه والدها وقد منحها دمية، وأيضا صديقها محمد الذي تتأمّل فيه الخير، ووجدت نفسها تتقاطع معه في الكثير من الماضي الحزين، دون نسيان والدها الذي كان يمثّل المأوى الأول لها منذ كانت صغيرة.

- **الشخصية الأنثوية:**

هنالك الشخصية البطلة فقط (ميس)، التي مثّلت المرأة ومعاناتها، ثم كيف لها أن تستطيع بناء ذاتها من دون الرجل الذي يساندها؟، ورغم ذلك (ميس)، استطاعت شقّ طريقها حتى وهي مملوءة بالحزن، فهي ليست عنوانا للضعف كما يرى الكثير، والدليل على ذلك أنها بلغت مرادها في الأخير بعد أن طالت رحلتها وجاهدت للحصول على عمل، فهي إن أرادت شيئا بلغته بإرادتها، وهو الموقف الإيجابي الكامن في الشخصية الأنثوية (ميس).

أما الموقف السلبي لها فهو الحزن الدائم الذي ارتسم على محياها، ورغم أنها نسيته أو تدّعي نسيانه، إلاّ أنها بمجرّد أن تدخل البيت أو غرفة والدها تحاول استحضاره والدخول في دوامة الحزن، "عادت إلى البيت مبتسمة فخجلت من أنّات الباكيات وبعض الصّرخات المكتومة. لقد

مات كيف نسيت أنّه قد مات؟(...)، تخيرت لها زاوية حزينة هي أقرب إلى ملامح وجعها. حاولت أن تبكيه استحضرت كل وجعها لكنّ دموعها كانت عصيّة متمنّعة"[27]، وهو الأمر السلبي الذي جعلها تتقوقع لحد ما محاولة العزلة، حتى جاء محمد وفكّ عنها عزلتها.

من جانب آخر هذه الفتاة أحيانا تثور ضد ما تعيشه في البلد، فتصبح كالرجل صلابة، أنثوية الفكر، وأحيانا أخرى لا تثور، تتوقف وتهدأ ساكنة مكانها في زاوية المقهى التي ألفتها، وما هذه إلا ثنائية ضديّة، تبرز من خلالها مدى ما تعانيه هذه الذات الأنثوية في ظل الواقع المتذبذب الذي أثّر على نفسيتها، فجعلها تتخبط بين القوّة أحيانا، ويتبيّن ذلك في توظيفها لضمير المتكلم في قولها: "أنا هنا لألتقيك.."[28]، وفي قولها أيضا "سيسعدني أن تقبل هذه، أؤكد لك أنه بإمكانك أن تبيعها بثمن باهض.."[29]، فحضور "ضمير المتكلم على غيره من الضمائر يؤكد الحضور القوي للذات المتكلمة"[30]، والاستسلام أحيانا أخرى، وهي تقول مخاطبة روحا: "تراجعت خطوتين. سكنتها رغبة محمومة في الاقتراب منه ودفعه إلى الوراء، خيّل إليها أنّه هو من سيدفعها إلى حيث يقف الآن، لا شيء فيه يشبه من حدّثته عنهم لا الفقراء ولا قتلتهم مع هذا عنّ لها أن تفعل.."[31]، فتوظيف كلمات مثل: لا، محمومة، تراجع، عنّ لها أن تفعل ولكن لم تفعل، وهو ما يدلّ على أنه ليس لها من الطاقة والقوة ما يجعلها تستطيع دفعه، بل من شدّة الخوف والاستسلام تراجعت خطوتين، وسكنتها الشكوك حوله دون أن تحرّك ساكنا، وهو ما يؤكد تسليم المرأة نفسها للواقع الذي تعيشه، دون أدنى مقاومة.

ب–المكان:

يعيش الإنسان ضمن مكان منذ ولد (الرحم) وحتى الموت (القبر)، فلا يمكن له الاستغناء عنه ضمن الحياة اليومية، وبذلك فـ"إن الذات البشرية لا تكتمل في تفاعلها مع ذاتها، إنما خارجها لتؤثر في كل ما حولها، من ثمّ تسقط قيما حضارية معيّنة على الأماكن التي تلجأ إليها، وغالبا ما تجدها تفضّل أماكن عن أخرى"[32]، وعليه فإنه سيتمّ اعتبار المكان أو الفضاء في هذا البحث نفسه، على الرغم من الاختلاف الدقيق بينهما؛ لأن "**غالب هلسا**" "ارتكب جناية من ذلك النوع الذي يمكن أن نسميه بالجريمة الرفيعة في حق الحقل النقدي والأدبي العربي، ومات ولا تزال ذيول الجناية حية متواصلة، ذلك أن الرجل اندفع تحت ضغط شغف غامض بأهمية المكان في

الكتابة، إلى ترجمة كتاب غاستون باشلار "شعرية الفضاء" (المكتوب بلغة فرنسية La poétique de L'espace) عن اللغة الانجليزية بعنوان "جماليات المكان"[33]، ودون الدخول في متاهة المصطلحات –لأن هذا ليس صلب موضوعنا– فإن المكان هو المكان الواقعي الذي تمّ ذكره من خلال الرواية، ليس بالمكان الطوبوغرافي (الطباعي)، الخاص بالكتابة الروائية، وتمّ تصنيف الأماكن إلى نوعين:

- **الأماكن المفتوحة**: مثل: الشارع، ويمثّل مكانا مفتوحا على مصراعيه، ويبدو ذلك لما قالت (ميس): "اليوم عطلتها الأسبوعية، ولها أن تجوب الشّارع فتتنفّس عميقا ملء خطاها وأكثر.."[34]، الذي كانت تنظر فيه إلى الناس محاولة زرع الفرح على وجوههم، قائلة: "يحتاج الناس إلى الابتسامة ليتشبثوا بالحياة أكثر[35]"، ولكن هذا الشارع رغم اتّساعه وابتهاجها فيه، كان ضيقا ضيق غرفتها الحزينة، مما جعلها تتساءل: "أوجعها انكسار يقينها. وسكنها السؤال ثانية: ما الذي أصاب البلد في غفوة غيابها؟"[36]، فذلك الشارع رغم اتساعه بدا لها ضيقا، وهو ما ينمّ على أنها مختنقة حدّ الموت، والكآبة تغمر قلبها.

- **الأماكن المغلقة**: وتجسّدها الأفضية التالية:

– **المقهى**، وبالتحديد الزاوية التي ألفتها واعتادت هي الأخرى عليها، ولما بدأ محمد حديثه معها قائلا: "صاحبة المكان أنت هنا.."[37]، أجابت: "أحبّ هذا المكان..."[38]، حيث صارت الزاوية وكأنها هي صاحبتها لأنها غالبا ما تكون فيها، وهي الزاوية الحزينة التي تكتسي حلة التشاؤم والحزن معها، وتقاسمها كآبتها.

– **البيت** (الغرفة تحديدا أو المطبخ) مبنى الحزن بسبب موت والدها، فأصبحت تشم رائحته من خلاله وملابسه كذلك، وكل شيء يذكرها به، "فتحت باب غرفته منهكة، تمدّدت على فراشه، تنفّست عميقا رائحته، لخور الأموات ملاذ الأحياء"[39].

– **مكتب العمل**: يمثل لها الجدية والعمل، ولكن سرعان ما بدأت تمل منه، ومنها سلسلة غياباتها وتأخراتها المتكررة.

في الأخير، يمكن القول أنه حين يتم افتقاد المكان، فإنّ الشخص يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته[40]، وهو ما أكّده حسن بحراوي: باعتبار المكان مثل الخزان الذي يستوعب كل

شيء لتتداخل العلاقة بين الشخص وذلك المكان فيؤثر فيه ويتأثر به[41]، وبذلك فإن قيمته في تفاعله مع باقي العناصر المشكّلة للبناء الفني للرواية لا في حياديته.

ج- الزمن:

عنصر أساسي في تشكيل العمل الأدبي، باعتباره عنصرا فاعلا في إقامة السرد أو القص[42]، مع ضرورة التفريق بين زمن القصة وزمن الحكي أو الخطاب حسب تودوروف[43]، باعتبار أن الأول، هو الزمن الذي يكون متعدّد الاتجاهات مثلا: (مستقبل، ماضي، حاضر)، أما الثاني فيكون خطيا، و"الزمن يتجلّى في اللغة إما عن طريق قرائن نظير بحوار الأفعال سواء عند نهايتها أو عن طريق الظروف"[44]، ويتمثل ذلك في دراسة ثلاثة عناصر رئيسة:

- **الترتيب الزمني**:

أو ما يسمّى بالمفارقات أيضا، ويُقصد به العودة مرة إلى حدث سابق ومهم في تفعيل سيرورة الأحداث، وأحيانا أخرى، يستبق الأحداث التي ستكون لاحقا (في المستقبل)، فيصبح التسلسل الزمني بين تقديم وتأخير[45]، وهو ما يسمّى أيضا بـ: (الاستباقات والاسترجاعات/ أو السوابق واللواحق)، وقد ظهرت في النص بشكل جلي، مثل: قول الكاتبة: "خمنت أن حركة جسدها ستعيد حركة لسانه فيواصل المقابلة ولم تخطئ"[46] (سابقة)، أما في اللواحق التي تحاول فيها استرجاع ما مضى من حياتها وهي مصابة بحمى شديدة، نجد ذلك في الصفحة 99" هكذا أخبرها وهو يهديها عقد الياسمين ذات صباح قبل أن تذهب إلى المدرسة ..."[47]، بسبب الحنين تذكرت والدها.

- **الديمومة**: وهي سرعة النص الروائي من مقطع إلى آخر، بين لحظات تغطي عددا كبيرا من الصفحات أو العكس[48]، وذلك يشكّل أربعة مواضع رئيسة، متمثلة في: التلخيص، الوقفة، الثغرة (الحذف)، المشهد.

- **المشهد**: حيث أنّ مساحة النص تكون أقل من سرعة الحدث [49]، وبذلك: "زح= زق"[50] ويتجلّى ذلك في الحوارات التي جرت على ألسنة الشخصيات:
- "قبل أن تتابعي الأخبار عليك التهيّؤ... إنّ لها طقوسها، ألا تعلمين؟
- طقوس؟ الأخبار ليست تقرّبا إلى الله ولا حتى تبرّكا بالأولياء..."[51]

– **الوقفة** (**الوقف**): وهو سير النص دون أن يسير الزمن أو حركة الزمن[52]، وبهذا يمكن القول أن الوصف يوقف سرد الأحداث ويبطئها، وذلك عند بداية حدث ما ثم تبدأ في وصف شيء معيّن كقولها: "ما أجمل الشمس حين تشرق على وطني ! تمتمت قبل أن تبدأ رحلتها كان الناس من حولها مهمومين بالحياة.."[53]، وغاصت في الوصف، فالأحداث تتوقف لحين استكمال الوصف.

– **التلخيص**: حيث تبلغ فيه مساحة النص جزء أصغر مقارنة بسرعة الحكي[54]، كأن نروي ما يكون في سنة في صفحة واحدة، وقد اعتمدت الكاتب هذا النوع من الترتيب الزمني، بحيث استهلت به الكاتبة روايتها بقولها: "أدركته وهي تتأمله مسجى أمامها أن الموت مسألة وقت لا أكثر... هكذا، تبدو الحياة مخاتلة ويصبح الموت أكثر تجليا"[55]، فقد لخصت الحياة من بدايتها إلى نهايتها (الموت) في فقرة.

– **الثغرة**: (**الحذف**): وقد تجلّى ذلك في عدم بوح محمد في البداية عن سبب دخوله السجن، فكان زمن الخطاب = 0 مقارنة بزمن القصة، ولعدم أهمية تلك الفترة في سيرورة الأحداث فقد تم حذفها.

- **التواتر**: ويقصد به "التكرار بين الحكي والقصة"[56] ، وهو أنواع تتمثل في:

– **التواتر المفرد**: أو ما اصطلح عليه سعيد يقطين الانفرادي، وهو ما حدث مرة واحدة وتم ذكره مرة واحدة[57]، وذلك لما التقت الرجل الذي يشبه والدها، فتم سرد الحدث مرة واحدة، وقد حدث هو الآخر مرة واحدة.

– **التواتر المكرّر**: أو "التكراري فنجد خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا، وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدة شخصيات"[58]، وذلك تجلّى في موت الأب (حدث مرة واحدة) وبقي يتكرر الحدث عدة مرات باسترجاع تلك الأحداث.

– **التواتر المؤلّف** أو سُمي بالتكراري المتشابه وفقا لسعيد يقطين وهو ما حدث أكثر من مرة وتم روايته أكثر من مرة[59]، وهو لقاؤها برئيس العمل وصديقها محمد، فقد تم لقاؤهما أكثر من مرة وتم سرد ذلك أكثر من مرة.

د– التبئير:

إنّ التبئير أو ما يعرف أيضا بزوايا النظر أو الرؤية السردية، ليست عبارة عن مساحة فضائية أو مكانية، أو حتى نصيّة، بل الفضاء باعتباره منظورا "يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح"[60]، أو بتعبير آخر أن يكون التركيز على "الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا –في علاقته بالمروي له– تبلغ أحداث القصة إلى الملتقى أو يراها"[61]، فالفضاء كمنظور كامن في طريقة طرح السرد الروائي بما يشتمله من عناصر وقد جعله جيرار جونيت في ثلاثة أنماط[62]:

- **الحكاية المبأرة أو ذات التبئير الصّفر [الرؤية من الخلف (التبئير الداخلي)]:**

يكون فيها السارد أعلم من الشخصية، فهو أشبه بسيّد يُسيِّر قصة حياة شخصياته[63]، مثل قول السّارد: "لم يكن يعلم أنّ بطولته سترميه في السّجون باكرا وأنّ الجميع سيتحاشونه"[64]، فالسّارد يدرك أن ذلك سيحدث، لكن محمد لا يدرك ماذا يحدث في المستقبل، وبذلك هو سارد عليم (يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية).

- **الرؤية مع (التبئير داخلي):**

أين "الراوي هنا يتكلم بضمير الغائب ولا يتدخل ضمنا، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات"[65]، يكون فيها السارد = الشخصية بما تعلمه، وهو لما كان محمد سيودّع (ميس) يبدأ سارد واصفا الأجواء: "مدّ يده مصافحا، كانت دافئة كحجارة المدينة العتيقة قبل أن تلتقيه وتعبر أزقّتها معه، ها أنّ شيئا آخر يسقط من دفتر الحنين فيعرّي روحها ليجتاحها البرد كأوّل شتاء الرّاحلين.

على غير عادته، سكن صوته وعد باللّقاء: أحبّ أن نلتقي .. أحب أن أشكو لك زمن الوشاية والغادرين"[66]، يبدو من خلال هذا الحوار، أن السارد لا يعلم إلا ما نطق به محمد ولهذا فهو في نفس مستواه، فيقال تبئير داخلي.

وكذا ما يدلّ على أنّ السارد = الشخصية في ما تعلم، لما أصيبت ميس بالحمى فإن السارد لم يكن يدرك شيئا آخر، بل فقط بأنها متوجّعة بشدّة، وأثبتت ذلك بقولها: "الوجع بداية الطريق.. بداية المنح"[67].

- **الرؤية من الخارج (التبئير الخارجي):**

ويكون فيها السارد أقل علما من الشخصية[68]، ويتبيّن ذلك لما رأت (ميس) رجلا يشبه والدها وذهبت لمعانقته، كانت تدرك أنه ليس والدها، بل كانت في كل وعيها، لكن أرادت أن تشمّ رائحة والدها حتى، ولو كان بشبيهه فأجابت محمد: "أعلم أنّ هذا الرجل ليس إلا صدفة مع هذا فقد قتل فراغ الغياب فيّ، أنت لا تعلم كم يجعلك الموت خاويا"[69]، فهي تعلم أكثر مما يعلمه السّارد في ذاتها، لأنّ السارد كان يظن بأنها قد تناست نفسها، وبقي يتساءل كيف يعيدها إلى وعيها، لكن هي في الحقيقة كانت بأتم معنى الكلمة واعية لما فعلت.

ويبدو كذلك، لما أراد محمد إكمال ما قالته ميس حول الوطن في الصفحة 161، فبدا أكثر علما، وقد أفصح عن ذلك السارد بقوله: "كان يتحدّث عن شيء يعرفه، أقرب إليه من نبض قلبه الآن"[70].

إذا الرواية فيها مزيج متباين بين: (التبئير الصفر، الداخلي والخارجي)، كلٌ حسب الموقف، فلا يمكن أن يسود تبئير من نمط واحد.

خاتمة:

نخلص في الأخير، إلى أن الكاتبة التونسية "نجاة إدهان" قد شقّت لنفسها مكانا ضمن الكتابة السردية النسوية في تونس، وبالضبط في مجال الرواية النسوية، فقد تميّزت في طرحها للمواضيع وخصوصيتها، من خلال تركيزها على مجموعة من القضايا الخاصة بالمرأة والشاملة للجانب الإنساني.

وعليه فقط توصلنا إلى مجموعة من النتائج نجملها في النقاط التالية:

1- الكتابة النسوية ليست بالمضاد للكتابة الذكورية، بقدر ما هي اهتمام بالجانب الجمالي ومنح المرأة وكتاباتها بعض الاهتمام بعد ثورتها على العنصر الذكوري.

2- ثنائية الحضور والغياب التي لازمت الرواية، بين حضور مكثّف للشخصيات الذكورية، وغياب لافت للانتباه للشخصية الأنثوية.

3- رسم الكاتبة والروائية التونسية "نجاة إدهان" للشخصية الأنثوية (ميس)، على أنها مزيج بين القوة والضعف. (التذبذب والاضطراب)

4- الرواية فضفضة للقهر الذي تعيشه المرأة لأسباب عديدة (المجتمع"الخيانة"، السياسة وقهر ذكوري بالدرجة الأولى)

5- تصوير الأفضية المغلقة والمفتوحة، مع الحضور الواسع للأفضية المغلقة التي تبيّن تمركز المرأة واضطهادها وقوقعتها رغم حريتها التي تظهر سطحيا.

6- سيادة المفارقات الزمنية (استرجاعات واستباقات) مما جعل زمن الخطاب في الرواية غير خطي.

7- الحضور المكثّف للرؤية من الداخل، يبيّن تركيز الروائية على تصوير الجانب الداخلي للشخصية الأنثوية، باعتبار الرواية تنتمي إلى الكتابة السردية النسوية.

الهوامش

[1]: سعاد عربي، تجلي السلطة في السرد النسوي الجزائري دراسة في القصة القصيرة (2000- 2012م)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، 2015/2014، ص 5.

[2]: نبيل راغب، أزمة الأدب النسوي، المكتبة الأكاديمية، ط 1، الجيزة، 2012، ص 19.

[3]: محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة مؤسسة للنشر والتوزيع، ط 1، الدار البيضاء، 2004، ص 09

[4]: محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980- 2007)، أطروحة لنيل درجة دكتور في الفلسفة، جامعة حيفا، كلية العلوم الإنسانية، 2008، ص 9.

[5]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6]: محمد معتصم، المرأة والسرد، المرجع السابق، ص 09

[7]: مجموعة من الأدباء والكتاب، أدب المرأة: دراسات نقدية، مكتبة العبيكان، ط 1، الرياض، 1427هـ، ص 37.

[8]: محمد قاسم صفوري، شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980- 2007)، المرجع السابق، ص 13.

[9]: نجاة إدهان، وطن بطعم البرتقال، رسلان للطباعة والنشر، ط 1، سوسة، 2015، ص 7- 166.

[10]: فرج عبد الحسيب محمد مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النص الموازي)، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس (فلسطين)، 2003، ص 48.

[11]: المرجع نفسه، ص 24.

[12]: نفسه، الصفحة نفسها.

[13]: جميل حمداوي، لماذا النص الموازي؟، مجلة الكرمل، ع 88- 89، فلسطين، 2006، ص 220.

[14]: الكبير الداديسي، تحليل الخطاب السردي والمسرحي: دراسة تطبيقية، دار الراية للنشر والتوزيع، ط 1، عمان (الأردن)، 2014، ص 21.

[15]: شعيب حليفي، النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع 46، فلسطين، 1992، ص 83.

[16]: الكبير الداديسي، تحليل الخطاب السردي والمسرحي: دراسة تطبيقية، المرجع السابق، ص 21.

[17]: نجاة إدهان، وطن بطعم البرتقال، المصدر السابق، ص 07.

[18]: المصدر نفسه، ص 21.

[19]: نفسه، ص 158.

[20]: نفسه، ص 14.

[21]: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط 6، القاهرة، 2005، ص 526.

[22]: نبيل حداد، بهجة السرد الروائي، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد (عمان)، 2010، ص 19.

[23]: مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2000، ص 97.

[24]: فانسون جوف، أثر الشخصية في الرّواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط 1، دمشق (سوريا)، 2012، ص 47.

[25]: عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، الجزائر، 1995، ص 135.

[26]: نجاة إدهان، وطن بطعم البرتقال، المصدر السابق، ص 102.

[27]: المصدر نفسه، ص 13- 14.

[28]: نفسه، ص9.

[29]: نفسه، ص 22.

[30]: فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، د. ط، الاسكندرية (مصر)، 2006، ص 14.

[31]: نجاة إدهان، وطن بطعم البرتقال، المصدر السابق، ص 58- 59.

[32]: كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، 2000/ 2001، ص 46.

[33]: حسن نجمي، شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت (لبنان)، 2000، ص 42.

[34]: نجاة إدهان، وطن بطعم البرتقال، المصدر السابق، ص 37.

[35]: المصدر نفسه، ص 39.

[36]: نفسه، ص 41.

[37]: نفسه، ص 110.

[38]: نفسه، الصفحة نفسها.

[39]: نفسه، ص 55.

[40]: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، بيروت (لبنان)، 1984. ص 5- 6.

[41]: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط 2، بيروت، الدار البيضاء، 2009، ص 31.

[42]: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، مصر، 1984، ص 26.

[43]: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 3، بيروت، الدار البيضاء، 1997، ص 76.

[44]: عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2003، ص 81.

[45]: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص 37.

[46]: نجاة إدهان، وطن بطعم البرتقال، المصدر السابق، ص 9.

[47]: المصدر نفسه، ص 99.

[48]: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص 54.

[49]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[50]: جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، المرجع السابق، ص 109.

[51]: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص 46.

[52]: المرجع نفسه، ص 54.

[53]: نجاة إدهان، وطن بطعم البرتقال، المصدر السابق، ص 38.

[54]: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص 54.

[55]: المرجع نفسه، ص 07.

[56]: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المرجع السابق، ص 78.

[57]: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[58]: نفسه، الصفحة نفسها.

[59]: نفسه، الصفحة نفسها.

[60]: حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص 62.

[61]: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المرجع السابق، ص 284.

[62]: جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، ط 3، الجزائر، 2003، ص 201- 202

[63]: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المرجع السابق، ص 289.

[64]: نجاة إدهان، وطن بطعم البرتقال، المصدر السابق، ص 153.

[65]: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المرجع السابق، ص 287.

[66]: نجاة إدهان، وطن بطعم البرتقال، المصدر السابق، ص 78- 79.

[67]: المصدر نفسه، ص 94.

[68]: جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، المرجع نفسه، ص 202.

[69]: نجاة إدهان، وطن بطعم البرتقال، المصدر السابق، ص 155.

[70]: المصدر نفسه، ص 161.

الشعر الجزائري الحديث ورسالة الإصلاح
Algerian Modern Poetry and the Reform Message

د/ إبراهيم لقان
أستاذ محاضر قسم (أ)
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة – معهد الآداب واللغات
brahimleguene@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2018/07/29	تاريخ لقبول: 2018/09/17	تاريخ النشر : 2019/02/10

ملخص البحث

مجال هذه الدراسة هو ظاهرة ارتباط النص الشعري الجزائري بالواقع في فترة من فترات تاريخ الجزائر التي كان فيها الأديب حامل الثقافة الوطنية، الضحية الأولى للمأساة.

هذه الفترة هي فترة الثلاثينيات التي تمثل قيام جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في مستهل القرن الثاني للاحتلال، هذه الجمعية التي استقطبت النص الأدبي شعرا ونثرا بمنابرها وصحافتها تحديدا لملامح المعركة التي انفتحت لهذا النص، وتركيزا على الواجهات التي سيرابط فيها الشعراء الذين وجدوا في العنصر السياسي والاجتماعي والديني مجالا واسعا للقول والكتابة .

وقد تميزت هذه الفترة بالتصاعد الإصلاحي والازدهار الفكري والصراع السياسي، فكان للشعراء والكتاب فيها صولات وجولات، فالمشاريع الماثلة والقضايا المطروحة للنقاش ساعدت القصيدة الشعرية على تحديد معالمها الموضوعاتية اجتماعيا وتاريخيا ودينيا وسياسيا، تلكم هي القضايا الإصلاحية التي غذت النصوص الشعرية التي سيرصد بعضها هذا المقال.

الكلمات المفتاحية: شعر جزائري؛ حديث؛ رسالة؛ إصلاح.

Abstract:

This study discusses the link between the Algerian poetic text and reality during -an Algerian historical period when the writer was the holder of the national culture as the first victim of the tragedy.

The period in question is the nineteen thirties which represents the establishment of the *Association of Algerian Muslim Ulema* at the beginning of the second century of the colonization. This association attracted the literary text with its two forms, forums and journalism which identified the features of the cultural battle; these texts focused on the interfaces that will

be established by the poets who found in the political, social and religious components a plenty of space for speech and writing.

This era was characterized by upward reforming, cognitive development and political conflict, issues about which poets and writers had what to say. These issues and projects helped the poem to define its thematic features socially, historically, religiously and politically. These are the reform issues that fueled the poetic texts, and some of which will be highlighted in this article.

Keywords: Algerian poetry, modern, message, reform.

مفهوم الإصلاح

(صلح) الصّلاح ضدّ الفساد، صَلح يَصْلَحُ ويَصْلُحُ صَلاحا وصُلوحا...ورجل صالح في نفسه من قوم صُلحاء....وأصلح الشيء بعد فساده أقامه[1]. و الإصلاح نقيض الإفساد، قال تعالى: "**وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ لَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ قَالُوا إِنَّمَا نَحْنُ مُصْلِحُونَ**". **سورة البقرة 11.**

وقد ورد هذا المصطلح في القرآن الكريم على لسان النبي شعيب عليه السلام: "**قَالَ يَا قَوْمِ أَرَأَيْتُمْ إِن كُنتُ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّي وَرَزَقَنِي مِنْهُ رِزْقًا حَسَنًا ۚ وَمَا أُرِيدُ أَنْ أُخَالِفَكُمْ إِلَىٰ مَا أَنْهَاكُمْ عَنْهُ ۚ إِنْ أُرِيدُ إِلَّا الْإِصْلَاحَ مَا اسْتَطَعْتُ ۚ وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ ۚ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيب**" **سورة هود 88.**

الصلاح في الاصطلاح:عرفه الإمام الغزالي (ت 505هـ) بعدما بين واجب المسلم نحو نفسه بتهذيبها، فذكر معنى الإصلاح بقوله: "ثم يعلم ذلك أي الذي قام بتهذيب نفسه وصلاحه ثم أهل بيته وتعدى بعد الفراغ منهم إلى جيرانه ثم إلى أهل محلته ثم إلى أهل السواد المكثف"[2].

وقد عرفه ابن تيمية (728هـ) أيضا بقوله:" هو صلاح البلاد والعباد بالأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، فإن صلاح المعاش والمعاد في طاعة الله ورسوله، ولا يتم ذلك إلا بالأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وبه صارت هذه الأمة خير أمة أخرجت للناس".[3]

تمهيد

من يدرس الشعر الجزائري في زمن الحركة الإصلاحية، يجب عليه أن يربط بينه وبين سياسة الاستدمار الفرنسي ومشاريعه التي تهدف على جعل الجزائر تابعة لفرنسا جغرافيا وثقافيا، هذا الاستعمار الذي سخر جميع الوسائل والإمكانات، وتفنن في ابتكار الوسائل لتحقيق ذلك،

وأهم ما ركز عليه هو السيطرة الكاملة على ثروات البلاد ومواردها الطبيعية، والتدمير المعنوي للشعب الجزائري وإشعاره أنه دون مستوى المحتل فوظف لذلك الكثير من مثقفيه، وحضّر نخبة مستلبة من أبناء الجزائر للقيام بذلك " فظهر فن جديد من فنون الأدب في اللغات الغربية لا يعنى إلا بتحري الصفحات السود من تاريخ الشعوب المغلوبة، والغوص على مثالبها، وتشويه حسناتها، وطمس آثارها، ونسبة ما اشتهرت به من منجزات حضارية إلى شعوب أخرى."[4]

ومن وسائل المحتل كذلك الإبادة الثقافية التي مارسها على الثقافة الجزائرية، فقد أغلق المدارس والمراكز الدينية التي كانت تنبعث منها الثقافة العربية الإسلامية الأصيلة " ونهب جنوده الكثير من المخطوطات العربية القيّمة وأتلفوا بعضها".[5]

ومن أخطر أسلحة الاستعمار كذلك تغريب الجزائريين عن لغتهم ففي أواخر القرن التاسع عشر زار أمير شعراء مصر (أحمد شوقي) الجزائر، وعندما عاد إلى القاهرة تناقلت الصحف قوله المشهور: "ولا عيب فيها (أي الجزائر) غير أنها قد مسخت مسخا فقد عهدت مساح الأحذية يستنكف عن النطق بالعربية، وإذا خاطبته لا يجيبك إلا بالفرنسية"[6]

في مثل هذه الظروف التي آلت إليها الجزائر يومئذ، بعث الله للجزائر رجلا عقائديا مصلحا، هو الشيخ عبد الحميد بن باديس، الذي نذر نفسه لبعث النهضة الفكرية في الجزائر مع مجموعة من كبار العلماء والأدباء والشعراء أسفرت مجهوداتهم عن تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، التي كانت مبادئها ومواقف أعضائها تعطي صورة واضحة عن التمسك بثوابت الأمة الجزائرية، ورفض الاحتلال والإدماج باسم الثلاثي المقدس: الدين والثقافة والوطن " فكانت أعمالها المطبوعة بطابع تربوي تثقيفي مدخلا إلى موقف سياسي"[7].

وكان دور هذه الجمعية ريياديا لم يُسبق له مثال في تاريخ الحركة الوطنية ويتمثل ذلك في " إثارة النخوة الوطنية، والعزة القومية، وتنمية الوعي الديني والاجتماعي، فأثّرت الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية بمفاهيم ما زالت تمد الحياة الجزائرية بمدد لا ينفذ من الطاقة الحية، والإدراك السليم للأمور"[8].

إذن لقد كان ظهور الحركة الإصلاحية معادلا موضوعيا للظروف التاريخية التي مرت بها الجزائر، واستجابة طبيعية لمتطلبات المرحلة بكل أبعادها وفق الظروف التي أنتجتها. وقد تطورت

مسيرة الحركة الإصلاحية تبعا للفعل التاريخي المتجدد الذي جعل منها حركة قوية مؤثرة ذات مناعة، استعصى على المحتلين أن يفتوا عضدها وينالوا منها، لأنها استمدت حيويتها وفاعليتها من الشعب، وقد اشتد ساعدها وتجذرت مبادئها لدرجة أصبحت فيها تمثل مركز المواجهة الشعبية، فتحملت بشجاعة لواء التصدي الحازم لكل الفئات التي أوجدها الاستعمار معتمدة على الشباب، ووقفت وراء كل نشاط حتى قال عنها الدكتور أبو القاسم سعد الله: " فكانت جمعية العلماء من الناحية الفكرية على الأقل، عبارة عن دولة داخل دولة، وكان العاملون فيها يحسبون بكل صدق أنهم ليسوا أناسا كالناس، ولكنهم كانوا جنودا في معركة وراءها- إذا كسبوها- النصر والعزة للوطن، وللإسلام وللعروبة"[9]

فقد سعت هذه الجمعية بروح عالية لفتح مئات المدارس، وإنشاء المساجد والنوادي الثقافية، والجمعيات الخيرية، ولم تتوان في خوض حرب ضد الطرق الصوفية الموالية للاستعمار، وكان للصحافة الدور الكبير في نشر أفكارها وطرح مبادئها، فكانت بحق كما قيل عنها: " إذن فإنشاء جمعية العلماء المسلمين كان في الوقت المناسب وكان ضرورة قصوى تقتضيها الظروف والتحديات"[10]

وبذلك عبرت الجمعية عن أبعاد المرحلة التاريخية، فجسدت الآمال التي التزمت بها، وقطعت شوطا بعيدا في العمل لإعادة ثقة الإنسان الجزائري بنفسه، بعد أن كان تائها، يعاني آلام الخيبة والانكسار، وهيأت له ظروف العمل الجماعي .

و ليس من أهداف هذا البحث أن يجري مسحا شاملا للشعر الجزائري الذي واكب حركة الإصلاح، ولكنه يحاول محاولة متواضعة تتبع أهم الموضوعات التي استقطبت الشعراء المنضوين تحت لواء هذه الحركة، وفق المحاور التالية:

1 - الإصلاح الديني

2- الدعوة إلى نشر العلم والمعرفة

3- استلهام الأمجاد والتمسك بالجذور التاريخية

4- مواكبة الأحداث السياسية.

5- متابعة نشاط جمعية العلماء والتعبير عن المواقف

وقد يبدو هذا البحث ذا طابع انتقائي وهو أمر يقود إلى ذاتية في الأحكام والنتائج.

أولا: الإصلاح الديني

لقد كان الدين الإسلامي الحصن المنيع للأمة الإسلامية حفظها على مر العصور من التشرذم، ودفع عنها كيد الأعداء، وبفضله تم دحر الغزاة عبر أزمنة متعاقبة، وعلى مبادئه تم تأسيس دولة عظيمة دان لها كسرى وأذعن قيصر. وكانت الجزائر جزءا من هذه الأمة ابتليت بأسوأ استدمار في التاريخ سلط عليها سهامه من كل وجهة على أهم أسسها: اللغة العربية والدين الإسلامي، لأنه يدرك مدى التلازم الشديد بين هذين العصرين في حفظ أصالة الشعب الجزائري، فاستعمل طبقة من المثقفين، وفئة من أدعياء الدين، وغمرها بكامل فضله، فكانت نقمة على الدين بما أحدثته من بدع ، وما بثته في الشعب من عقائد فاسدة وفكر ميّت، الأمر الذي جعل محمد البشير الإبراهيمي يقول: " إن المرابطية هي الاستعمار في معناه الحديث، والمكشوف وهي الاستعباد في صورته الفظيعة "[11] .

وكان الشاعر محمد العيد لسان حال الحركة الإصلاحية ومن أبرز الأعلام الذين نبهوا الناس إلى غفلتهم وأيقظوهم من سباتهم، وفتحوا أعينهم على المؤامرة إذ يقول:

أفيقوا فهذا الدين دين ربوعكم تنازله الأحداث شر نزال
تحاول نكباء الضلالة نسفه وترميه أشلاء الردى بنبال
فقوموا مقامات الدفاع حياله ليأمن هذا الدين كل ضلال[12]

وكانت تعرية أدعياء الدين وفضح سوءاتهم من بين وسائل الرّد المؤثرة عليهم، فقد كانوا يحيطون أنفسهم بقداسة مرهبة للعامة، ويتمظهرون بمظاهر مختلفة مع ما يتبع ذلك من فكر غريب، يرى الدكتور صالح خرفي أن : "هذا التطرف في الانحراف، أكبر مبرر للتطرف والعنف في الهجوم عليه، فوجدنا شعرا ينتفض حقدا على التلاعب بالدين"[13] . و يصور محمد العيد ذلك في هذا المقطع من قصيدته الخالدة التي ألقاها سنة1933م بمدرسة الشبيبة بالجزائر العاصمة:

وفشا الدجل فالولاية دعوى كل ذي سبحة تطول وذقن
وغلا القوم في الولي فظنوا أنه كالإله يغني ويقني[14]

و يذكر الطيب العقبي من جهته الانحراف الذي طال الطرق الصوفية بعد ما كانت مراكز لتخريج العلماء والمجاهدين، أصبح أصحابها مجرد انتهازيين – رغم المكانة التي تمتعوا بها- ومخادعين يبتزون المال:

فما الطرق في هذا الزمان مجادة ولنكها يبغي بها أهلها الرزقا
تجارة قوم عـــاجزين، سبيلهم سبيل ضلال جانبوا العلم والصدقا
وشيخهم الأتقى (الولي) بزعمه إذا ما رأى مالا أمال له عنقا
أولئك عباد الدراهم، ويلهم سيمحقهم ربي، وأموالهم محقا
متى ألقهم، أبصر شياطين فتنة ويا ليت أني لا أراهم ولا ألقى[15].

وفي الثلاثينيات يفضح حمزة بوكوشة التناقض المريع بين مظهر (الولي) الخادع، ومخبره الزائف، فهو يظهر للناس في مسوح التقى والزهد، ويختلي لنفسه في صورة شيطان:

ربع قرن قضيته في الصحافة دائبا ساعيا لنشر الثقافة
لم أؤيد مدى الحياة خؤونا غادرا بالبلاد، أو ذا خرافة
يدعي العلم والتصوف حتى يكسب الفلس، أو يروم اختطافه
ظنه الجاهلون شيخا تقيا وهو من يحتسي كؤوس السلافة[16]

والأدهى والأمر هو اعتقاد العامة لمنطق الطرقيين الغريب آنذاك ، وخضوعها له، بل واعتقادها أن ذلك هو الدين الصحيح، فإذا العوام سوائم تُهش بعصا الضلالات، يقول محمد السعيد الزاهري مصورا ذلك:

كانوا طوائف شتى، كل طائفة تطيع شيخا لها في كل ما زعما
إن قال إني(ولي)صدقوه وإن هو ادعى الغيب، قالوا أحكم الحكما
وإن تعلم بعض الشيء تهجية قليلة، هتفوا يا أعلم العلما
وإن هو ارتكب الفحشاء فاضحة فلا محالة، معذور وقد أثما
أو احتسى الخمر قالوا إنها عسل ولا غرابة في هذا، و لا جرما
في كفه المنع والإعطاء عندهم والدين والخير في ما شاد، أو هدما[17]

ثم يهيب الزاهري بالدور الكبير الذي قام به شيوخ الجمعية في إصلاح ما أفسده غيرهم من رجال الطرق المنحرفة، وكيف تغير سلوك العباد ووجه البلاد، ويدعو لهم بالرعاية الإلهية من هول ما لاقوه من أذى على أيدي الطرقيين:

ومذ أتى علماء الدين واندفعوا يستنهضون إلى إصلاحها الهمما
ويعملون على نشر العلوم بها أضحت تشابه في أعمالها الأمما
رعاكم الله أهل العلم إنكم تعلِّمون الورى القرآن و الحكما
لقيتم من جفاء الجاهلين بكم أذى كثيرا وشرا يقذف الحمما
وحسبكم مكن شداد الأمر أنكم قاومتم الجهل حتى صار منهزما[18].

ثانيا: الدعوة إلى نشر العلم والمعرفة

إذا أردنا الحديث عن نشر العلم في الحركة الإصلاحية، تكفي الإشارة إلى أن جمعية العلماء كانت تشرف على الإصلاح المتكامل اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وسياسيا، وكان دأبها في إصلاح القضايا السابقة هو إحداث ثورة علمية بعدما تهيأت أسبابها: "بعد تذليل العقبات وتمهيد الطرق التفت أولئك المصلحون إلى الناحية الثانية، ناحية الإصلاح العلمي، فدرسوا مسارب الجهل إلى جسم الأمة وكيف تكون مكافحتها، وأساليب العلم القديمة وكيف يكون إصلاحها...فتحوا المدارس وهذبوا أساليب التعليم، وقربوا منال العرفان إلى الأفهام فكانت في الشعب الجزائري الذي كان مضرب الأمثال في الأمية والرطانة، نهضة علمية مباركة، تضم بين أبنائها ثلة من العلماء الفطاحل، والخطباء المصاقع، والكتاب المجيدين، والشعراء الفحول"[19].

ومن أولئك الشعراء المجيدين: محمد العيد وأبو اليقظان وحمزة بوكوشة وأحمد سحنون.

فهذا محمد العيد:" يقارن بين العلم والجهل بين القوة المادية المخربة وبين القوة العلمية البانية"[20]

فيقول إن العلم هو سلطان الوجود، وهو وسيلة السيادة والمجد ومناعة الأوطان، ويرى أن أغلى ما يشيده الإنسان من حصون، وما يرفعه من قلاع يتمثل في المدرسة التي تنتج العقول، والمصنع الذي ينتج وسائل التنفيذ، أما الجهل فهو كالغراب الذي لا يحوم إلا على الخراب وعلى الأرض اليباب:

العلم سلطان العقول فسد به من شئت أو ذد عن حياضك وادفع
والْجأ له بدل الحصون فلا أرى حصنا كمدرسة سمت أو مصنع
قل للجزائر انشئي كلية تمحو جهالة شعبك المتسكع
الجهل غيم فوق أرضك ضارب غطى على أرجائها والأربع
الجهل أشبه بالغراب فما له من منزل غير الخراب البلقع[21].

وفي قصيدة (إلى العلم) للشاعر محمد العيد تتجلى النظرة التقييمية الشاملة لمكانة المدرسة في النهضة الجزائرية الحديثة، ومقامها الأمثل في الحركة الوطنية:

أراك – بلا جدوى– تضج من الظلم إلى العلم إن رمت النجاة إلى العلم
ولا تدّرع إلا المعارف، إنها سوابغ ينبو الطعن عنها فلا يدمي
رعى الله في أرض الجزائر نهضة مباركة في العلم، تسمو إلى النجم
وترمي إلى أهدافها بقصودها موفقة الأنظار صائبة السهم
و تنشئ للفصحى مدارس عدّة مشيَّدة البنيان، محكمة الدّعم[22].

ويوم واصلت النهضة الإصلاحية رسالتها بعد الحرب العالمية الثانية، أسفرت المدرسة الحرة عن وجهها الحقيقي، وفرضته على المستعمر في وضح النهار، وغدت مدرسة حربية رسالتها تخريج دعاة الثورة وحملة السلاح، وأصبحت رسالة المعلم فيها الجهاد والتحرير وفك الأسر، وأصبح الطلبة هم الجند والعتاد والفداء كما نلمس ذلك في قصيدتي أحمد سحنون: (إلى المعلم) وإلى (التلميذ) التين رفعتا شعارا لكل مدرسة حرة[23].

هات من نشء الحمى خير عتاد وأدخرهم لغد جند جهاد
هات نشأ صالحا يبني الحِمى و يفك الضاد من أسر الأعادي
هاته جندا قويا باسلا إن دجى الخطب يكن أول فادي
إن في يمناك شعبا كاملا يتنزى بين ظلم و اضطهاد
لم يزل في القيد منهوك القوى منذ ألقى للأعادي بالقياد
يا مربي النشء، يا باني النهى يا محلَّ الحب في كل فؤاد
قُدْ إلى العلياء أشبال الحمى وإلى تحريرهم، كن خير حاد[24].

وتنعكس الصورة ذاتها على(التلميذ) الملجأ الوحيد للشعب في محنته، بعد أن قعدت به كل وسائل النهوض، حيث أصبح التلميذ هو السلاح المنتظر، وإن الشاعر سحنون ليستعجل تخرجه، ليخوض المعركة، فهو لايتوسم في مستقبله رسالة علمية، بقدر ما يتلمس فيه موقفا بطوليا وهو ما تتطلبه المرحلة:

لك في كل حشا نبع وداد يا رجاء الضاد، يا ذخر البلاد
شعبك الموثق لم يبق له من عتاد فلتكن خير عتاد
لج الاستعمار في طغيانه كل يوم منه ألوان اضطهاد
لغة الضاد التي ما برحت لغة الإعجاز، سيمت بكساد
دينك الإسلام في أوطانه ناله المكروه من أيدي الأعادي
فمتى تحمي حِمى سيمَ الأذى فعلى نشء الحمى كل اعتماد
ومتى تفدي بلادا، طالما سامها أعداؤها فالحر فادي
كن لها في سلمها رمزا علا كن لها في حربها جند جهاد
هذه غايتك المثلى، التي إن تحصلها، تنل كل مراد[25].

ولا يختلف دور المدرسة عند إبراهيم أبي اليقظان عن سابقه فالمدرسة هي المهد الذي منه يتخرج حملة السلاح، وفيه يتكون الجند المنتظر لتحرير الوطن ليعيش حرا طليقا كسائر البلدان التي تنعم بالحرية، ولهذا فمن الواجب على أهل الفضل إذا كان همهم تأسيس أركان للشعب أن تكون عنايتهم الأولى بهذه المدرسة:

وما الفضل إلا للمدارس إنها مغارس مجد الشعب في كل أزمان
هي الأم هي المهد للأمة التي رأت أن تعيش بين سائر أقران
هي الثروة الكبرى هي الذخر و المنى هي الساعد الأقوى لها والجناحان
هي القلعة الكبرى هي الحصن في البلى يصد به حراسه كل طغيان
فما مات شعب ضم بين ربوعه مدارس علم و هي مورد ظمآن
تهيئ نشأ كي يذودوا عن الحمى و يعلوا منار الحق في كل بلدان
جدير بأهل الفضل أن يحفلوا بها إذا همهم في الشعب تأسيس لأركان[26].

ويصف لنا محمد السعيد الزاهري مشاعر الداعية، وما يلاقيه من متاعب وما يتعرض له من أذى وما يصيبه من شر، وما يشعر به من اغتراب وهو ينشر العلم في مجتمع يتحكم فيه الجهل، ويسيره الولاء الأعمى للطرق الصوفية:

لم أجد في الشقاء من هو أشقى بحياة من عالم محروم
لا ولا في متاعب الدهر صعبا مثل نشر العلوم بين العموم
بين قوم عمي البصائر صم ليس فيهم غير الجهول الأثيم
هو في الجهل كالحمار، و لكن هو في المكر كالمريد الرجيم
يسمع الحق واضحا مستبينا فيعيه وعي العتل الزنيم
ثم يسعى عليَّ إثما وشرا بافتيات، وغيبة، ونميم
أنا والله عفت فيهم حياتي وبقائي فوق هذا الأديم
ليتني ما قرأت حرفا ولا أعرف فرقا بين كاف و جيم[27].

ثالثا: استلهام الأمجاد والتمسك بالجذور التاريخية

من طبيعة الأمم في فترات نهوضها أن تلوذ بماضيها وتستوحي أمجادها السالفة، وتستحيي بطولاتها خاصة إذا كان هذا الماضي مجيدا " وقد قيض الله للعرب ماض زاهرا وحضارة راسخة الأصول، بوأتهم مكانة مرموقة بين لأمم في تاريخ البشرية"[28].

و قد اقتدت الحركة الإصلاحية بالسلف الصالح، فحين فتح رجالها أعينهم على وضع البلاد وجدوا حاضرها مؤلما، أرضا مسلوبة وشعبا مضطهدا إرادته مشلولة، وحين نظروا إلى ماضيهم وجدوا أمة من أقوى وأعرق الأمم فتمثلوا بقول الشاعر:

وكم رأينا من فروع طويلة تموت إذا لم يحييهن أصول[29].

فنشط رجالها لإحياء تراث الأمة برافديه العربي الإسلامي، وهي تقارع أساليب الاستعمار التي استهدفت سلب الإنسان الجزائري مقوماته التاريخية وبيان تاريخ الأجداد الذي يمثل روعة التحدي والإصرار والتضحية دفاعا عن الحق والعدالة، وقد لخص الإمام ابن باديس أهداف جمعية العلماء الإصلاحية سنة 1935 بقوله:" القرآن إمامنا، والسنة سبيلنا، والسلف الصالح قدوتنا، وخدمة المسلمين وإيصال الخير لجميع سكان الجزائر غايتنا"[30].

و إذا انتقلنا إلى موقف الشعر من هذه الدعامة القوية في بعث الحركة الوطنية الجزائرية، فإننا نجده موقف رائدا، فقد أتاحت له النهضة الإصلاحية بمناسباتها وأعيادها الدينية والقومية الفرص الواسعة : "وقد أدرك الشعر تجاوبا مع تكتيك النهضة الإصلاحية، أن الحاضر لا يمكن أن يصلح إلا على ضوء الماضي، وأن التاريخ مرآة الماضي، ومصعد الحاضر"[31].

وفي هذا المضمار يلتفت محمد العيد إلى التاريخ يذَّكر المستنكفين عن ماضيهم، ويرد عليهم بالوقائع التاريخية الثابتة، وبالحجج الدامغة على عراقة بلاده الجزائر، وإيغالها في التاريخ، ويذكرهم بالمعالم البارزة، معددا الأماكن التي شهدت حضارة ومدنية مازالت آثارها ماثلة للعيان، لا ينكرها إلا جاحد، هذه الحضارة صنعها رجال لا يعرفون الوهن، ورعوها بالحلم والعلم:

أين منكم مهابة وانتصاف أم سكنتم إلى احتقار وجبن
لا تقولوا هان الجدود فهنا ساء نشء له بهم سوء ظن
في تلمسان في بجاية في تيهرت في القلعة ازدهى كل فن
يوم كانت مهاجر الشرق والغر ب مثابا كمعهد وحصن
وعليها من الملك ذوي العز ة و البأس كل سهران فطن
دعموا البر دعموا البحر بالأعلام من منشآت مدن وسفن
ومشوا في مناكب الأرض صيدا بين حرارة ملائك جن
يزعون الشعوب رأيا ورعيا ويسوسونها بحكم وإذن[32].

لكن هذه الالتفاتة التاريخية لا تنسي الشاعر المآل المريع الذي انتهت إله تلك الأمجاد بسبب تقاعس الخلف الذي لم يحافظ عليها ولم يعمل على إحيائها ويكتفي بالتمني، وهو أمر يدعو إلى الحسرة والندم :

وطوتهم يد الزمان كما تطوي يدُ الكاتب الكتاب و تُثني
وتقضى ملك الجدود فلم يبـ ق بأيدي البنين غير التمني
يا لمجد مضيع غير مجد عض كف عليه أو قرع سن[33].

أما الشاعر محمود بن دويدة فقد وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وقف ليس على أطلال الأحبة–كما فعل شعراء الجاهلية– ولكن على أطلال مجد العرب الضائع:

وقفت برسم العرب، وقفة خاشع وقلت: ضياعا ما نظمتم من الدر
معاهد كانت – والورى في جهالة– محط رحال العلم، والعز والنصر
فلله ربعا، كم حبا الغرب سؤددا، ومجدا يحار فيه فتى الشعر
يقول: انظروا ما شيدت يد علمهم على الرغم مما غيرته يد الدهر
ويندب بدر العلم إذ كان ساطعا ببغداد نبراس الحقائق والفخر
و يبكي ويستبكي، فيرسل أبحرا من الدمع حتى فاض دمعي على صدري[34].

وتنهض جمعية العلماء بأعباء النهضة الثقافية في الجزائر، وفق ضرورات المرحلة التاريخية التي تقتضي تعبئة الأجيال، وتوحيد صفوفها تحت راية العلماء الذين يعملون لإحياء تراث الأمة والاقتداء به، وذلك يقتضي تعيين القدوة التي يجب على الشباب أن يحدو حدوها من التاريخ الإسلامي المجيد، وتمثل قصيدة أحمد سحنون(شباب محمد) آفاق ذلك، إذ يقول مخاطبا الشباب:

فيا جند الشباب إلى المعالي مضيا مثلما يمضي الشهاب
إذا لم تقتفوا آثار طه فليس لكم إلى طه انتساب
ولستم بالأسود إذا رضيتم بأن تسطوا بأرضكم الذئاب
ولستم نسل آباء كرام وأنفسكم كأرضكم نِهاب
أيمسي ابن البلاد غريب دار ويُرى للدخيل بها جناب
ويمسي ابن الفتوح رهين أسر وطعم الأسر للأحرار صاب؟[35].

ويدعو سحنون شباب الجزائر خاصة وشباب الأمة العربية عامة إلى العمل الجاد الذي يربط حاضرهم بماضي أمتهم عبر جهادها التاريخي الطويل، فعلى هَدْيِه تحقق الأمة طموحها في المجد والتطور:

يا فتية الضاد حان الوقت فاطرحوا هذا الونى وانهضوا فإن الناس قد طاروا
سيروا على نهج آباء لكم سلفوا فإنهم في طريق المجد قد ساروا
شقوا الزحام إلى العلياء واقتحموا أخطارها إنما العلياء أخطار
أرواح آبائكم في الخلد قد هتفت تحرروا فجميع الناس أحرار[36].

أما الشيخ أبو اليقظان، فلا يرى سبيلا لإصلاح ما أفسده الدهر إلا أن يرسلها صرخة في قصيدته (قم يا محمد)، يستحضر أيام الأمة ويقارن ماضيها الزاهر بحاضرها المؤلم، ويدعو إمام المرسلين ليقوم ويرى بأم عينيه ما آل إليه وضع الأمة، فقد ذُلت بعد عز، وأهين الإسلام في عقر داره، وأُحِل الحرام، واستأسد العصاة بالمتقين، وسطا الجهال على ذوي العلم:

قم يا محمد، يا خاتم المرسلين وحكيم أهل الأرض طرا أجمعين
وانهض رسول الله من جوف الثرى وانظر بعينك كيف حال المؤمنين
تجد الأمور تحولت عن حالها وتدهورت وهوت لأسفل سافلين
فالأمة السمحاء ديست ذلة والدين في عهد السياسة قد أهين
حل الحرام بلا نصوص تقتفى وبلا مبالاة بخير الحاكمين
واستفحل الجهال واشتد البلا وتعاظم الأنذال ضد المصلحين.[37]

رابعا: مواكبة الأحداث السياسية

لم يكن الشعر في زمن الحركة الإصلاحية بمعزل عن الأحداث السياسية، بل كان من أهم المنابر المعبرة عن أفكار الحركات السياسية والجمعيات "فقد كان ملتزما إلى أبعد الحدود، إذ غرق في خضم القضايا الوطنية والقومية"[38].

وقد اختار بعض الشعراء الانضواء تحت لواء الأحزاب، كما فعل مفدي زكريا، الذي انضم إلى حزب الشعب، ومحمد العيد الذي رابط في صف جمعية العلماء، وواكب بشعره كل القضايا السياسية التي خاضت معامعها عندما صار ذلك ضرورة اقتضتها الظروف.

ومن القرارات السياسية المستفزة لجمعية العلماء، قرار إغلاق مساجد العاصمة في وجه القائمين بالوعظ والإرشاد من أعضاء الجمعية سنة 1933 " هذا القرار الذي كان بإيعاز من رجال الدين الرسميين المناهضين للحركة الإصلاحية، وبتواطؤ مع النيابة الجزائرية"[39].

وقد عبر محمد العيد عن هذا الحدث، وأظهر وعيا سياسيا كبيرا ومطامح ثورية، يقول في هذا المجال ساخرا من النواب الذين يطأطئون رؤوسهم خضوعا لذوي السلطة، كاشفا مساوئ الاستعمار ونواياه البغيضة من غلق المساجد والمدارس:

أفدني برأي في النيابات هل حوت أساود في قاعاتها أم وسائدا

وإلا فما تلك السموم التي سرت فمن ذاق منها طأطأ الرأس هامدا
ألم يأتها أن المعابد حجرت على الذاكرين العامرين المعابدا
وكم من مآو أو مكاتب عطلت على أنها تهدي البنين المراشدا
فيا نائبا ناب البلاد بحادث فخلف شعبا قائما فيه قاعدا
على أي ظهر كنت سوطك منزلا وفي أي نحر كنت سيفك غامدا
وما لك ترغي في النيابة موعدا ألم تك من قبل النيابة واعدا؟[40].

وتظهر الأبعاد السياسية للقصيدة السابقة في كشف الانحراف عن المصلحة العليا للشعب، أو عن القضية الوطنية، وفضح التناقض بين الوعود المعسولة أثناء الدعاية الانتخابية، والتنكر للشعب وإدارة الظهر له بمجرد الجلوس على عرش المسؤولية.

وفي قصيدة أخرى لا يرى الشاعر في النيابات إلا مصائب نازلة على الأمة، ولا يرى في القيادات إلا أغلالا في أعناق الشعب، تحد من آماله، ذلك لأن هذه القيادات لم تنبثق عن إرادة وطنية حرة، لأن الاستعمار هو الذي صنعها، وقد خاطها على مقاسه لنشر الفتنة بين أبناء الشعب الواحد طبقا لشعاره المشئوم (فرق تسد)، يقول محمد العيد:

يا بلادا ما للزعامة فيها قوة أو لزاعميها اتحاد
النيابات كلها نائبات والقيادات كلها أقياد
أرغم المرشدون فيك على الصمـ ـت وبث عليهم الأرصاد
كم يلاقي من العقوبات حر ذنبه الوعظ فيك والإرشاد[41].

أما(مفدي زكريا) فيضع النقاط على الحروف في المأساة الحزبية والنيابية، ويعدد مظاهر بشاعتها، ويلتفت إلى ما آلت إليه السياسة في الجزائر من فوضى، وإلى من تجسمت فيهم من أقزام، وغربان وأبقار معممة، وإلى مجالات الصراع التي انحصرت في الجدران الملطخة بالشعارات، والمنابر المرفوعة للتهريج، والمستعمر على الربوة يجلس جلسة السلامة[42] :

وفي الجزائر نصابون، همهم على الدراهم مقصور ومحدود
وللزعامة دجالون ليس لهم من الزعامة إلا الخمر والغيد
وللشعائر هداجون، قد جثموا حول المقاصر أحلاس قنافيد

وفي المجالس أصنام، تحركها يد المعمر، تحميها التقاليد
وفي القيادة، أبقار معممة للعار تدفعها غربانها السود
وفي الوظائف أخشاب مسندة لا يستجيبون للحسنى إذا نودوا
وفي الثياب ذئاب ليس يشبعها إلا دم الشعب، مسفوح ومصفود[43].

وقد استمد الشعراء من الوضع المنحرف للسياسة الجزائرية أقسى العبر، وأقوى دافع للوحدة الوطنية، وأكبر عامل على العمل الإيجابي البناء، وكان الشعراء لا يدخرون جهدا في تبصير الشعب بالعواقب السيئة لهذا الانحراف السياسي، وتذكيره بالرسالة المقدسة التي تسموا فوق التكالب السياسي، وبالهدف البعيد الذي لا ينال إلا بالتضحية، يواصل مفدي زكريا في نفس القصيدة:

وما السياسة ضرب فوق مائدة إن السياسة إنشاء وتجديد
وما الزعامة أقوال وشقشقة إن الزعامة إصلاح وتشييد
وما النضال احتجاجات على ورق إن النضال كفاءات ومجهود
و ما الجهاد جدار أنت تكتبه إن الجدار كبعض الناس جلمود[44].

خامسا: متابعة نشاط جمعية العلماء والتعبير عن المواقف

لقد كان وجود جمعية العلماء وفق أهدافها الإصلاحية المتمثلة في الإصلاح الشامل، كان مُلهما للشعراء الذين كانوا يتغنون زهوا بوجود هذه الجمعية، ويتابعون أعمالها ويشيدون بها، وقد كان محمد العيد لسان حالها دون منازع، فهو الذي يحيي بحماسة أعمالها، ويبرز دورها ومكانتها في حمل لواء المعرفة كما يتجلى ذلك في الكثير من قصائده، ومن أمثلة ذلك قصيدته (تحية العلماء) التي ألقاها احتفاء بانعقاد المؤتمر التأسيسي الأول للجمعية سنة 1931:

على الرحب حلوا أجمعين على الرحب فأنتم ضيوف في حمى الله والشعب
طلعتم علينا كالكواكب في الدجى وسرتم إلينا كالسحائب في الجذب
جحاجحة عرب القرائح و اللغى فأهلا وسهلا بالجحاجحة العرب
بسطنا لكم منا قلوبا حفية فدوسوا عليها لاتدوسوا على الترب[45].

وقد منح الشاعر ثقته للجمعية وظل وفيا لمبادئها وأهدافها، حيث نجده في القصيدة نفسها يعرض آراءه التي تنسجم مع أهداف العلماء للدلالة على أنه جندي في صفوفهم:

هنيئا لكم هذا اللقاء، فإنه بشير بما تبنون من راسخ الحب
فخطوا له منكم حدودا منيعة من العلم والشورى ومن صالح الكسب
وأبقوه للأجيال صرحا ممردا دليلا عليكم خالدا طيلة الحقب
أعيدوا على الإسلام هدي محمد بما كان يمليه على الآل والصحب
وسيروا على نهج التفاهم والرضى وتحت هدى التوفيق جنبا على جنب[46].

وكانت مؤتمرات الجمعية من مصادر استيحاء الشعراء أفكارهم والتعبير عن مواقفهم، والدفاع عن أهداف العلماء، لأنها تمدهم بأحداث فكرية ودينية واجتماعية، وقد أنشد أحمد سحنون قصيدته (جمعية العلماء أدت رسالتها) يبرز فيها أهم الإنجازات التي حققتها الجمعية في مختلف الميادين، ولعل دوافع القصيدة تعود إلى قوة إحساس الشاعر بمدى الظلم والقهر الاجتماعي الذي يقع على الشعب، ليوحد صفوفه ويجمع كلمته يقول سحنون:

هذه الجزائر لا خابت أمانيها قد وحدتها جراحات تعانيها
الظلم أيقظ أهلها بها وبنى من ضعفها قوة لا العدل بانيها
وليس كالظلم يحدو أمة قعدت عن العلا ويبث العزم بانيها
غنِّ الجزائر واهتف للألى وقفوا في وجه كل مغير من أعاديها
(جمعية العلماء) أدت رسالتها رغم العوادي، ولم تبرح تؤديها
لم تألُ جهدا و لم تخضع لطاغية ولم تضق بأذى ممن يعاديها[47].

أما مفدي زكريا، فيرى أن جمعية العلماء هي أمل الشعب الوحيد في خلاصه وتحريره من العبودية والاستغلال، وبالتالي فهي جديرة بالثقة التي وضعها فيها الشعب، إذ يقول:

يا دار أنت على التقوى مؤسسة مبناك بالطهر مرصوص ومشدود
يا دار حملت آمال البلاد ففي أحشاك اليوم أشبال صناديد
(دار ابن باديس) في سرتا يظللها نصر، ألا إن نصر الله موعود
ما بين جدرانها تحيا الجزائر لا من فوق جدرانها تتلى التهاجيد

يا نشأة العلم، لا تقعد بكم همم عن الجهاد فإن الوقت محدود
كونوا الخلاص لشعب لا نصيب له ممـن يعذبه إلا المواعيد
وحطموا القيد والأغلال أن له فما وجسما: فموصود ومصفود[48]

خاتمة نستطيع القول إن ارتباط الشعر الجزائري الحديث بالحركة الإصلاحية كان أمرا طبيعيا، لأن من أهداف هذه الحركة ما كان يستجيب لمطامح هؤلاء الشعراء الذين نشأوا في أجوائها، ونهلوا من معارفها واستجابوا لمبادئها، فكانوا صوتا لها ينشدون قصائدهم في محافلها ومؤسساتها الدينية والثقافية، ويعبرون عن طموحها ويسجلون أعمالها.

فاستمد الشعر مادته من الواقع الجزائري استجابة لمتطلبات المرحلة، التي فرضت على الشعراء أن يُسخِّروا شعرهم للتعبير عن آمال وآلام شعبهم، والشاعر الحقيقي في نظر رمضان حمود، هو الذي يكون صورة صادقة لنفسه ولعصره، ولا ينقاد في إبداعه إلا لصوت ضميره، وليس معنى هذا أن يكون شاعرا ذاتيا أنانيا، يتغنى باهتماماته الشخصية وحدها، بل بالعكس من ذلك، إن الشاعر من هذا المنظور هو الذي يتحمل دور الريادة في الحياة والمجتمع في المجال السياسي و الديني والاجتماعي. عليه أن يقاوم الاستبداد بلسان حاد لا يرده عن ذلك اضطهاد أو قوة أو جبروت، فإن الشعر الذي لا يحرك همة الشعب ليتطلع إلى الاستقلال والحرية، ولا يذكر بواجبه المقدس ووطنه المفدى خيانة كبرى وخنجر مسمم في قلب المجتمع.

هوامش:

[1]– ابن منظور: لسان العرب، ج2، دار صادر، بيروت، لبنان، ص516.

[2]– الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد) ، إحياء علوم الدين، ج2، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص342.

[3]– ابن تيمية (شيخ الإسلام أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام): السياسة الشرعية في إصلاح الراعي والرعية، تح: علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، (د ت)، ص 94.

[4]– نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1988،ص46.

[5]– المرجع نفسه، ص53.

[6]– جريدة الشهاب: مجلد10 مارس1934 نقلا عن سلمان نور،المرج السابق ، ص58/57.

[7]- نور سلمان : الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير،ص130.

[8]- محمد الصالح رمضان: (جمعية العلماء ودورها العقائدي والاجتماعي والثقافي) مجلة الثقافة، وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، عدد83، سبتمبر أكتوبر1983، ص359-360.

[9]- أبو القاسم سعد الله : أفكار جامحة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص49.

[10]- محمد الطيب العلوي: مظاهر المقاومة الجزائرية، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1،1985 ، ص110.

[11]- صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ت) ص34.

[12]- محمد العيد آل خليفة: الديوان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1992، ص13.

[13]- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 36.

[14]- محمد العيد آل خليفة: الديوان، ص111.

[15]- محمد بك: محمد الأمين العمودي ودوره في الإصلاح من خلال جريدة الدفاع: (رسالة ماجستير غير منشورة) جامعة الحاج لخضر باتنة، 2008-2009، ص 177.

[16]- صالح خرفي : الشعر الجزائري الحديث، ص43 .

[17]- المرجع نفسه، ص38/37 .

[18]- المرجع نفسه، ص20 (الملحق).

[19]-إبراهيم أبو اليقظان (موجة الإصلاح الديني والعلمي بالقطر الجزائري)، البصائر، العدد1، ليوم:12/27/ 1935، دار البعث قسنطينة، ص5-6.

[20]- أبو القاسم سعد الله: محمد العيد رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث، دار المعارف بمصر، ط2، 1988، ص140.

[21]- محمد العيد آل خليفة: الديوان، ص145.

[22]- المصدر نفسه، ص202 .

[23]- ينظر: صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص153.

[24]- أحمد سحنون: الديوان الأول، منشورات الحبر، الجزائر، ط2،2007، ص14.

[25]- المصدر نفسه، ص16.

[26]- إبراهيم أبو اليقظان: الديوان،ج1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية الجزائر، ط2، 1989، ص129.

[27]- محمد ناصر: الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006. ص279 .

[28]- عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي، جامعة حلب، سوريا، ط3، 1977، ص238.

[29]- المرجع نفسه، ص239.

[30]- عبد جاسم الساعدي: الشعر الجزائري بين حركة الإصلاح والثورة، منشورات التبيين،الجاحظية، الجزائر، 2002، ص52.

[31]- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص100.

[32]- محمد العيد آل خليفة: الديوان، ص109-110.

[33]- المصدر نفسه، ص110

[34]- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص105.

[35]- أحمد سحنون: الديوان، ص194/195.

[36]- المصدر نفسه، ص27.

[37]- إبراهيم أبو اليقظان: الديوان،ج1، ص71-72.

[38]- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار البعث،قسنطينة، ط1، 1987، ص37.

[39]- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص193.

[40]- محمد العيد آل خليفة: الديوان، ص97.

[41]- المصدر نفسه، ص120.

[42]- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، ص181.

[43]- مفدي زكريا: اللهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، ط3، 2000، ص266-267.

[44]- المصدر نفسه، ص267.

[45]- محمد العيد آل خليفة: الديوان، ص147.

[46]- المصدر نفسه، ص نفسها.

[47]- أحمد سحنون: الديوان، ص25.

[48]- مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص269-270.

القصديّة وأثرها في توجيه الخطاب الشّعري
Intentionality and its impact on Steering the poetic discourse

وسام مرزوقي[1]، قوتال فضيلة[2]
جامعة ابن خلدون،
كلية الآداب واللغات –تيارت– (الجزائر)
مخبر الخطاب الحجاجي . أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر
merzouguiwissam@gmail.com
Goutalfadila@yahoo.fr

تاريخ الإرسال2018/07/23	تاريخ القبول: 2018/11/20	تاريخ النشر: 2019/02/10

ملخص البحث

ترتبط القصديّة بالخطابات الشّعرية في صورة تتجاوز إطار الثّنائية النّموذجية (مرسل – مرسل إليه)، فهي أحد المقوّمات التي تسهم في توجيه أطراف العمليّة التّواصلية وفي التّحكم في الإطار العام الذي تتحرّك فيه مختلف العناصر الفاعلة والمشكّلة للخطاب، الأمر الذي جعلها تكتسب بعدا آخر إذا ما أخذت بعدا حجاجيّا وتداوليا لتفيد في توجيه الخطاب وتوجيه المتلقي، وتسهم في إنشاء علاقة ديناميّة متواصلة بين العناصر اللّغوية والعناصر غير اللّغوية، ولكي يتحدّد لنا بوضوح أثر معيار القصديّة في توجيه الخطاب الشّعري وجب علينا تقصّي أنواعها المتعلّقة بأقطاب العمليّة التّواصلية والممتدّة في ثلاثة اتّجاهات (مؤلف، نص، قارئ) والوقوف على وظائفها التي تسهم في الكشف عن البنيةا للّغوية ورصد تحولاتها وفقا لمعايير اتصاليةوتداولية.

الكلمات المفتاحيّة :قصديّة؛ خطاب شّعري؛ توجيه؛ أنواع القصديّة ؛ّ داولية.

Abstract:

Poetic discourseis tied to poetic discourses in a way that goes beyond the bilateralmodel framework (consignor _ consignee), it is one of the ingredients that contributes in directing the communicative process and the control of the overall framework in which different aspects contributing to the speech work , this made it gaining another dimension if it took a deliberative dimension to serve in the guidance of discourse and the recipient. And it contributes in creating a dynamic relationship

between linguistic and non-linguistic elements. In order to determine clearly the impact of standard intent on guiding poetic discourse we should investigate its kinds related to the communicative process aspects which is extended in three directions (author, text and the reader) and standing on its functions that contribute to the revealing of the linguistic structure and monitor its transformations in accordance to deliberative and communicative ingredients.

Keywords :Intentionality; Poetry discourse;Steering;Kinds of intentionality ;Deliberative

تمهيد:

تتّصف العلاقات الإستراتيجية في الخطاب أو استراتيجيات التّخاطب بأنها الطّرائق التي توضّح مقاصد المرسل وكفاءته التّداولية، بحيث تساهم في فاعليّة إنتاج الخطاب وفق شروط داخليّة وخارجيّة تفتح مجال التّوافق مع السّياق مهما كان نوعه _عامًّا أو خاصًّا_، فالإحاطة بالقصد متوقّفة على معرفة السّياق اللّغوي المتعلّق بمنشئ الخطاب وبمؤشّرات أيقونية داخليّة وأخرى خارجيّة تتعلّق بالخطاب، ومرتبطة بالإطار التّداولي واللّساني الذي يجمع بين عناصر التّخاطب المتحكّمة في حركيّة المقاصد من جهة وفي سيرورة الخطاب من جهة ثانيّة.

والقصديّة –كمصطلح نقدي معاصر– تشير إلى المعنى المضمر والكامن وراء نصّ من النصوص فهي هدف منتج النّص غير المعلن الذي يسعى إلى خلق عالمه الخاص في سياق لغوي ومعرفي محكوم برؤية شموليّة تتعلّق بداخل النّص وبثوابته وبالمجريات اللاّواعية التي تأتي من الخارج النّصي لتساهم في تحديد الدّلالات وتوجيهها على النّحو السّليم، لتجمع القصديّة على هذا النّحو بين المتناقضات ؛الدّاخل والخارج، الوعي واللاّوعي وبين البسيط والمركّب.

وهي بتلك التّناقضات مفهوم فلسفي أفرزته الفلسفة المعاصرة باعتبارها الأساس الإبستومولوجي العام الذي لا يحيد عن فكرة القصد والمعنى على حدّ تعبير "**جلبرت رايل Gilbert Ryle** " ؛وأوجدته فيما بعد تيّارات تقف على علاقة النّشاط اللّغوي بمستعمليه ونظريّات كانت مصبّ اهتمام فلاسفة من أمثال "**فتجنشتين Wittgenstein** " و"**أوستن Austin**" و"**سيرل Searle** " و"**جرايس Grice** "، هذا الأخير الذي

أعطى المتكلّمين ومقاصدهم مكانة محوريّة عند تفسير المعنى فهو يعتبر أنّ كل حدث سواء أكان لغويّا أو غير لغوي يحتوي على دلالة وراءها قصد قد يكون حقيقيا أو غير حقيقي لأنّ منتج الخطاب يخفي مقاصده ليقوم المتلقي بتأويله وفق استراتيجيّة خاصّة تصل إلى القصد أو تتجاوزه .

وقد مثّل أولئك الفلاسفة التيّار التّداولي الذي يقوم على القصديّة والغايات في الخطاب كونه يسعى إلى فهم استراتيجيّات التّخاطب والتّفاهم بين أطراف العمليّة التواصليّة أو قطبي الخطاب، غير أنّ القصديّة باعتبارها إحدى نظريّات الفلسفة الفينومينولوجيّة كانت قد تبلورت على يد"**إدموند هوسرل Edmund Husserl** " في منهجه الفينومينولوجي الذي قام على دراسة الوعي وأفعاله القصديّة، وأخذت تطرح العديد من الإشكالات والرؤى نظراً لما أثارته ولازالت تثيره من مسائل اختصّ بها الفكر الفلسفي الذي احتضنها ثمّ ميدان الدّراسات الأدبيّة الذي استثمرها وفق منظور ابستيمولوجي، إذ لا يمكن لأحد أن ينكر أن هذا المفهوم قد اتّضحت معالمه وأسسه في الدّراسات الحديثة لاسيما الدّراسات الأدبيّة والنّقدية التي أخذ فيها مفهوم القصد بعدا آخر في اتجاه جماليّة التّلقي.

ولأنّ القصديّة مفهوم إجرائي وتطبيقي في حقل الدّراسات الأدبيّة والنّقدية لا يتجلّى إلا من خلال الاتّصال اللّغوي في سياق معيّن ونظرا لأهميّته في تحديد مسار الدّلالات والأفعال اللّغوية وفي خلق علاقات جديدة على مستوى الخطابات، ستحاول هذه الورقة البحثيّة إبراز أثر القصديّة في توجيه الخطاب الشّعري لكن قبل ذلك سنقف على الجذر اللّغوي " قَ صَ دَ" الأصل الثّلاثي للقصديّة في السيّاق المعجمي والاصطلاحي.

أولا:القصديّة بين التّعريف اللّغوي والمفهوم الاصطلاحي :

أ/ لغة:

جاء في لسان العرب "**لابن منظور**":" **القصدُ:استقامة الطّريق، وطريق قاصد:سهل مستقيم، والقصد في الشّيء :خلاف الإفراط، والقصيد من الشّعر:ماشُطِرت أبياته، سُمّي بذلك لكماله وصحّة وزنه،** "[1] ، وقد ورد لفظ القصد في القرآن الكريم بمعنى الاعتدال

والوسطيّة، قال تعالى: **{ وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ }** [2] ، وقال أيضا: **{ وَعَلَى اللَّهِ قَصْدُ السَّبِيلِ }** [3]،أي على الله تبيين الطّريق المستقيم والدّعاء إليه بالحجج والبراهين الواضحة.

كما جاء لفظ "قَصَدَ" مرادفا للفظ " مَعْنَى"، فقد ذكر الزّمخشري في أساس البلاغة: **"عنيت بكلامي كذا أي: أردته وقصدته، ومنه المعنى"** [4]،وقد أشار أبو هلال العسكري إلى ارتباط المعنى بالقصد في قوله:" **المعنى هو القصد الذي يقع به القول على وجه دون وجه، فيكون معنى الكلام ما تعلّق به القصد"** ؛أي المعنى الذي قصد إليه المتكلّم، لذلك فالمعنى والغرض والهدف عنده مرادفات للقصد، حيث يقول:**"المعنى هو القَصْد...والْغَرَض هُوَ المَقْصُود بالْقَوْل...وسمي غَرضا تشْبيها بالغرض الذِي يَقْصِدهُ الرّامي بسهمه وهُوَ الهدف"**[5]، فتبيّن المقاصد والمعاني والكشف عن الغرض مرتبط بسيرورة متغيّرة يتحكّم فيها القاصد، غير أن القصد والمعنى يقبلان التّحديد على خلاف الغرض الذي يبقى في حالة تغيّر مستمرّ.

ب/اصطلاحا:

القصديةّ في أبسط تعريفاتها فعل إنساني مصدره العقل الذي يمتلك قدرة توجيه ذاته نحو الأشياء وتمثيلها، فهي المعتقدات والظّنون والأوهام الواعيّة واللاّواعية التي تدفع بالمتكلّم لإنجاز كلامه لهدف معيّن، ويمكن القول بأن القصديّة تفترض أن يكون الوعي دائما وعي شيء ما، وقد كانت تشير في الفلسفة الإغريقية القديمة إلى قوة الرّوح العليا كونها الأساس للإدراك والوعي المنفتح على قصديّة الشّعور، ولأنّ الذّات الواعية المدركة للظّواهر نفساً تخمّن الأشياء كانت الفلسفة في جوهرها تعبيراً عن الذّاتية بمعنى أنّها تقوم على التّفكير الحرّ.

عرّف **"جون سيرل John Searle "** القصديّة بقوله:**"هي تلك الخاصيّة لكثير من الحالات والحوادث العقليّة التي تتّجه عن طريقها الأشياء وسير الأحوال في العالم أو تدور حولها أو تتعلّق بها"** [6]، فالقصديّة من وجهة نظر سيرل مرتبطة بحالات ذاتيّة وعقليّة يتمّ من خلالها التّوجه إلى العالم الخارجي إذ من خصائص العقل أنه يربط الذّات عبر القصد بعالمها الخارجي بواسطة اللّغة، فهي تلك السّمة التي تمكّن الوعي من التّوجه نحو الموضوعات والأحداث في العالم الواقعي ليصبح الوعي من هذا المنطلق وعيا بشيء ما.

ونشير إلى ذلك التّداخل بين مصطلح القَصْديَّةِ والمقْصِدِيَّةِ والذي ولّد لدى الدارسين عددا من المفاهيم تعود كلها إلى الجذر اللّغوي (قَ، صَ، دَ)، ويمكن حصرها في :

1- **المفهوم الأولّ**: المقصديّة مصدر ميمي مبدوء بميم زائدة مصاغة من الفعل الثلّاثي قَصَدَ على وزن (مَفْعَل)، تختلف عن المصدر الصّناعي القصديّة في أنّها نشاط قصديّ يتعلّق بمنتج الخطاب وتوجّهه الواعي صوب الهدف المقصود في حين أنّ القصديّة تتّخذ أبعادا متعدّدة كونها تتعلّق بالنّص.

2- **المفهوم الثّاني**:ينطلق من مقاربة "**شلاير ماخر Shleirmacher** " من أنّ القصديّة من جانب الذّات تتعلّق بالمؤلف وبوعيه وبطرائق تعبيره بوصفه المالك لسلطة القول، والمقصديّة ترتبط بالموضوع فهي تخصّ الخطاب وهي أساس التّفرقة بين الخطاب الأدبي وغيره من الخطابات الأخرى.

3- **المفهوم الثّالث**:يساوي بين القصديّة والمقصديّة في الاستعمال (القصديّة = المقصديّة)، ويؤمن بأنّه لا يمكن فهم قصديّة المؤلّف بعيدا عن قصديّة النّص.

فالقصديّة هي الرّؤية النّصية أو الهدف النّصي من وراء العمل الأدبي الذي يعدّ عاملا أساسيا في تكوين المقاصد وجسرا يصل بين المؤلف منتج النّص والمتلقّي للمساهمة في صناعة قرار لغوي، ففي تضافر هذه العناصر سبيل لفكّ شفرته وتحديد سيرورة دلالاته ذلك أن العناصر المساهمة في تكوين النّص هي عناصر متحرّكة تتميّز باللّاثبات وتدفع باتجاه رسم مؤشّرات للمقاصد الكامنة وتحديد الدّلالات وتوليدها.

ثانيا: أنواع القصديّة

تفترض الاستراتيجيّة النصيّة الوقوف على مقاصد أطراف العمليّة التواصليّة (مؤلف،نص،قارئ) للوصول إلى حقيقة النّصوص، وقد عمدنا إلى هذا الترتيب بدءا بالمؤلف ثمّ النّص ثمّ القارئ كون المناهج النّقدية الحديثة والمعاصرة التي اعتنت بموضوع القصديّة، قد أولت اهتماما بالمؤلّف في بداية الأمر ثمّ ركّزت على النّص لتنتقل بعد ذلك إلى المتلقي"**فتصوّرت أن لا فرق بين محوري عمليّة التّخاطب إلا من حيث الأخذ بزمام المبادرة، وذهبت أبحاث أخرى إلى أن تجعل المتكلّم لعبة في يد متلقّيه**" [7]، كما جعلت في بحثها عن قيمة العمل

الفنّي وعلى المعنى الثّاوي من القصد محور دراستها ومصبّ اهتمامها ليجد موضوع القصد صداه ضمن الدّراسات الأدبيّة والنّقدية والبلاغيّة.

ويهدف تقصّي أنواع القصديّة المتعلّقة بأقطاب العمليّة التّواصلية والممتدّة في ثلاثة اتجاهات (مؤلّف، نص، قارئ) إلى الكشف عن البنية اللّغوية ورصد تحوّلاتها وفقا لمعايير اتصاليّة وتداوليّة للوصول إلى المعاني المحتملة، ذلك أن النّص مبني على حقائق لغويّة تتحكّم في إنتاجه عدّة عمليّات، ولا يمكن استنطاقه إلا في وجود تفاعل حواري متواصل بين الأقطاب الفاعلة وفي إطار جدلية بين عناصر الخطاب .

ولأنّ العمل الأدبي يقوم على ثلاث ركائز هي المؤلّف والنص والقارئ، سنقف على المؤلّف منتج النّص وعلى النّص القابل للتّغيير والتّوليد باعتباره مخزونا ذهنيّا وتكثيفا لعدد لا متناهي من التّأويلات، وعلى القارئ الذي يحاول فهم التّجربة التي يرمي إليها النّص حتى يستطيع تفكيك زخمه الدّلالي والكشف عن قصديّات النّص وأصواته والرّؤى التي يتضمّنها، فالقصديّة عامل مشترك بين هذه الأقطاب الثّلاثة واستراتيجيّة معقّدة تستوعب داخلها نوايا المؤلّف وفاعليّة المتلقّي وجدليّة النّص، وبالتّالي سنكون أمام ثلاث قصديّات"**قصديّة المنتج وقصديّة النّص وقصديّة القراءة المؤوّلة**"[8]، وترجع أهميّة هذا التّقسيم في أنّه يعمل على تبيان أيّ هذه الأنواع أسرع إلى إدراك مختلف الرّؤى الكامنة التي تحكم النّص.

أ/قصديّة المؤلّف (المنتج):

تُعنى نظرية التّخاطب بتحليل النّص في ضوء مراد المؤلف ومقصده وتهتمّ بدراسة الاستراتيجيّة اللّغوية التي تمكّن المؤلف من توصيل مقاصده إلى متلقّيه، فهو يحوز "**إلى جانب مقاصده التّواصلية الموضعيّة مقصدا تواصليّا إجماليّا، يدرك من خلال مجموع بنى الخطاب**"[9] التي يوجّهها الموقف النصّي ويقتضيها النّظام اللّغوي، من كونها صورة ما من صور اللّغة تثير قصدا متعدّدا ومُتغيّرا يمثل موجّها قرائيّا يقود المتلقّي إلى الكشف عن أبعاد النّص تبعا لإمكانياته الفكريّة والمعرفيّة باحثا عن أهمّ الافتراضات والاحتمالات التي يمكن تأويلها .

فمقاصد المؤلّف تتطلّب كشفا لا يخرج عن نطاق الرّؤية التي يضعها منتجها لذلك فهي في حاجة إلى استراتيجيّة ترافق الاتّجاه الذي تسير فيه مقاصد المؤلّف وتقف على المعاني

المنفصلة عنها، حيث أنّ"**قصدية المؤلّف ومعنى النّص يكفّان عن التّطابق والتّمازج في الخطاب المكتوب فيحصل انفصال بين المعنى اللّفظي للنّص والقصد الذّهني للمؤلّف** " [10] أي فصل ما يعنيه المؤلّف عما يعنيه النّص ممّا يعني أنّ الألفاظ قد تحمل معان لا تعبّر عن مقاصد صاحبها، وهو ما يتنافى مع ما ذهب إليه "**ديلتي Dilthey**" عندما أكّد أنّ المعنى ينكشف عن طريق معرفة القصد اللّفظي للمؤلّف، وانطلاقا من هذه الفكرة ركّز "**هيرش Hersh** " على القصد اللّفظي الذي يعتبره شيئا مشتركا بين المتكلّمين.

إنّ المعاني التي يطرحها المؤلّف باعتباره الفاعل الأوّل في العمليّة التّواصلية وموجّها لقصديّة النّص، هي حصيلة جزئيات متفاعلة ومتحرّكة داخل نظام ونسق عام متعلّق ببنية النّص وبالاحتمالات والتّوقعات التي تلتقي مع قصد المؤلّف الذي"**يمكن الوصول إليه من خلال فحص الاحتمالات العديدة التي يمكن أن يعنيها النّص**"[11]،وهو ما دفع **بهيرش** إلى الفصل بين المعاني ومقاصد المؤلّف ودلالات النّص التي يكتسبها في مجرى التّأويل، فهو يرى بأنّ قصد المؤلّف هو المعيار الصحيح الذي يزوّدنا بالمعنى وهذا المعنى مرتبط بالوعي ولا يمكن التوصّل إليه إلّا في نطاق النّص.

وعليه فإنّ محاولة فهم مقاصد المؤلّف تستدعي بناء استراتيجيّة انسياقيّة خاصّة تسمح بخلق مبدأ الاحتماليّة الذي يتيح نسج شبكة علاقات فاعلة، تقوم على جملة من الافتراضات"**التي تشكّل جوهر المعنى، ومكمن تنشيط الدّلالات ؛لأنّ النّص لا يقوم بلا مقصديّة واعية** " [12]، سيما أن المؤلّف هو الموجّه للنّص الذي يؤدّي من خلاله وظيفة إقناعيّة حجاجيّة قصد التّأثير في المتلقّي ودفعه إلى الاقتناع، باعتبار النّص واقعة تواصليّة وفعلا كلاميا بين شخصين وعملا لغويا ذا بعد حجاجي تفاعلي يحمل معنى وقصديّة ما، تكفل نجاح عمليّات التّأويل وتدحض كلّ تأويل هشّ وعبثيّ بعيد عن الاستراتيجيّات اللغّوية التي تمدّ المتلقّي بوسائل وأدوات يصل من خلالها إلى المقاصد الكامنة وراء الألفاظ.

فالمؤلّف لا يكتب نصّه وفق منزلقات دلاليّة هشّة وعشوائيّة وإنما ينسجه وفق معطيات دلاليّة محدّدة تمنح للنّص ثراءه الدّلالي وتكسبه معان جديدة، ومعرفة جملة تلك المعاني المتوالدة هي خطوة أولى للوصول إلى تأويل يقوم على اكتناه روح النّص بالوقوف على حقائقه ومقاصده

الخفيّة، ومن المؤكد أن هذه المقاصد تتحرّك على مستويات مختلفة من حيث هي استراتيجيّة **"تسبق بناء النّص وتشكيل معناه"**[13]، فهي معقّدة بشكل مفتوح على فضاءات اللّامحدد ضمن الشبّكة النّصية إذ أنّها لا تمنح نفسها بسهولة لأنّها تتطلّب ربطا بين الوعي واللّاوعي، كما أنّها تتعلّق **"بمختلف الشّروط الاستراتيجيّة التي يقصد إليها المتكلّم /المتلفّظ في عمليةّ تخاطبه مع المؤول /القارئ .والهدف منها هو مساعدة هذا الأخير وتوجيهه لفهم دلالات النّص"**[14]،ولأنّ النّص يتّخذ أبعادا متعدّدة سيكون من العسير حصر مقاصده لكن سيكون من الضّروري خلق استراتيجيّة تساهم في تفعيل مسار الرّؤية النّصية .

ب/قصديّة النّص:

النّص بنية تحيل إلى**"فضاء تحويلي– بالدّرجة الأولى– فضاء يتيح للعبة الدّال، داخل تلفّظ فارغ بالقيّام بتآلفات لانهائيّة، وتنويعات دلاليّة غير منتظرة بواسطة كتابة بيضاء تعمل على إنتاج الدّلالة الجديدة لا الدّلالة السّائدة"**[15]،وتركيب يجمع أكثر من مستوى مشكّلا بذلك صيرورة فكريّة تفصح عن مجموعة من الدّلالات والمقاصد التي يقيمها مؤلّف النّص، الذي ينسج نصّه وهو مؤمن بقدرته على احتمال عدد لا نهائي من التّأويلات.

فكل نصّ أو خطاب هو فعل دلالي أو تدليلي ذو مقصد وقيمة مرجعيّة له نمطه اللّغوي الخاصّ به، وما يفرضه نمط النّص اللّغوي وشكله الظّاهر قد لا يعبّر عن قصد المرسل، إذ له من التّشويش والتّكثيف ما يتجاوز اللّغة الحرفيّة، وله من القدرة ما يضعنا بين قصدين، قصد لغوي حرفي ظاهر وقصد لغوي دلالي باطن، فيتعيّن علينا فهم أحد القصدين للوصول إلى معاني النّص، فمعتقدات وتصوّرات ومرجعيّات المتكلّم الفكريّة والمعرفة المتداولة بيننا وبينه تعدّ مرتكزا يساعد في بيان مقاصد النّص ؛وقد عبّر عنها **طه عبد الرحمن** بالمعرفة المشتركة.

فالنّص ليس وصفاً أو سردا لحقائق اللّغة وإنّما هو عمليّة إنتاج للمعاني ما يجعل منه نظاما متّسقا، وقد حاول **"عبد القاهر الجرجاني"** فهم النّص من داخليّاته بالبحث فيما يجعل منه منسجما في المعنى الذي يقوم على مستويات متفاوتة في الدّلالة والتّأثير، ويمكن الاستدلال عليه"**بواسطة سياقين :سياق النّص، وسياق الموقف (المقام) أما المقصود بسياق النّص فهو الجانب القولي بما فيه من عناصر التّركيب وما ينتظم به من تصنيف وتأليف،**

وعلاقات وقرائن، ومعاني ومفردات، وأما المقصود بالموقف فهو ما يصاحب المنطوق من عناصر تداوليّة توصف بأنها عناصر الموقف"[16]حيث بإمكانها توليد قصد النّص وتحقيق قصديّة مؤلّفه إذ ليس غريبا أن تحيل تلك العناصر على قصد يمكن الوصول إليها بواسطة المعاني المباشرة وغير المباشرة .

وعليه، يمكن تعريف القصديّة النّصية على أنّها الاستراتيجيّة **"التي يتّخذها منتجو النّصوص في استغلال النّصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها"** [17]وهي قصديّة تمسّ أطرافا من الدّلالة الكليّة باعتبارها عاملا محوريا في تكثيف المعطيات اللّغوية التي تساعد على فهم النّص، ذلك أن كل نص هو نتاج مرجعيّات كثيرة ومتشعّبة يصعب في كثير من الأحيان الوصول إليها أو إدراك مكنون البناء الدّاخلي لها، أو الكشف عن مجاهلها التي تتعدّد وتتّسع باتّساع الدّائرة التّأويلية المفتوحة على المغامرة اللّانهائية التي بإمكانها أن تحيط بالنّص من حيث حركته ووظيفته.

وتجمع القصديّة النّصية بين اللّاوعي والوعي لتمنح النّص فسحة دلاليّة أوسع وطاقات إيحائية أعلى تتّكئ على رؤية تكثيفيّة تقوده إلى دلالة المعنى المتوالد ليعطي**"داخل حافز اللّاوعي بعدا تناظريّا جوهريّا، والمعنى يمتدّ بناء على اللّغة المقاربة للتوتّر النّفسي في زمن كتابة النّص، وهذا ما يجعل النّص متغيّر الدّلالات، ولكن يبقى المعنى الخفيّ واحد"** [18]، فالقصديّة النّصية تتحكّم بكل فعل لغوي وتحاول أن تخلق معناه الظّاهر والمضمر كون النّص بحاجة إلى ذاكرة جديدة ليحافظ على تكثيفه.

فهي فعاليّة تداوليّة جدليّة ديناميكيّة وحالة ذهنيّة يصاحبها وعي باطني سابق على التّفكير في وسعها أن تتحكّم في الخطاب وفي قطبي العمليّة التّواصلية المحتكمان إلى ميثاق تواصلي، وفي تأطير الأفعال التبليغيّة وسياق التّبليغ الخطابي بما هو مجموع العمليّات الرّامية إلى إحداث تغيير وتأثير مقصود على مستوى سياق التّلقي، الذي يضمن تحقيق فاعليّة التّخييل التي تتجلّى فيها ملامح التّداولية، ويكفل ضبط الدّلالات التي تساعد على كشف المضمر وإيضاح المسار التّداولي العام المتضمّن للأفعال الكلاميّة وفهم استراتيجيّة التّخاطب والتّفاعل.

ج /قصديّة القارئ:

أدّت استراتيجيّات التّأويل إلى بروز أسئلة جديدة حول قصديّة القارئ المنطلقة من تغيّرات التّأويل القائم أساسا على قصد المتكلّم والنّص، حيث يعمد القارئ بناء على قرائن نصيّة إلى خلخلة ثوابت النّص الذي لا يمكنه البقاء خارج حدود التّأويل، ولا نقصد هنا التّأويل الذي هدفه استرجاع تجربة المؤلّف ؛بل الذي يمكنه تجديد النّص وزحزحة مساره فهو في النّهاية مغامرة في طبقات النّص وبين تفاصيله، تستدعي من القارئ المساهمة في تجديد النّص وتخصيب معانيه ومحاولة تمثّل فضائه المتداخل والمشتبك وفق آليّة تؤمّن إنتاج القصد وتحويله إلى رؤية تقبل إعادة الهندسة.

فكل قارئ محاصر بسؤال أنطولوجي يتعلّق بوجود النّص وبقوانينه التي تحكمه لأنّ العلاقة بين النّص والقارئ هي علاقة وجود وترابط جدلي عميق، وبالتّالي يتحقّق نوع من الحواريّة المنبنيّة على التّفاعل الذي يهدف إلى"**كشف عالم النّص وضبط مقصديّته، وتحديد ما يريده صاحب الخطاب** " [19] مما يتيح له استقبال النص في أفقه الصّحيح المتصارع مع وحدة الرّؤيا لتوليد أشكال جديدة من التّأويلات الممكنة ضمن رؤية نسقيّة مفتوحة.

على أن يلتزم القارئ بجملة من المعايير كونه يتحدّى فكرة أنّ النّص مكتف بذاته بالرّغم من امتداده، فيسعى إلى فرض مقاصده على حساب المقاصد في النّص، الأمر الذي يولّد حركيّة لمجموع الأنظمة المشكّلة للكيان النّصي، لتكون المقاصد بهذا المعنى توتّرا دائما بين المتلقّي والنّص "**وانفلات هذه العمليّة من حدودها قد يؤدّي إلى تشويه النّص نفسه، فيصبح مجرد نبضة تنشئ في وعي المتلقّي صورا أو تداعيّات جديدة لا علاقة لها بفكرة المبدع، لذا، يجب أن نميّز حالة التلقّي الطّبيعي من حالة التّلقي الموجّه سلفا الذي يتحوّل إلى عمليّة ذاتيّة خالصة** "[20]،لأنّ التّعامل مع القصد والتّأسيس له كمحتوى دلالي للنّص هو جزء من عمليّة التّفعيل القرائي وبتقديرنا هذا لا يتحقّق إلاّ من خلال التّناظر بين القارئ والنّص أو عن طريق عمليّة الأخذ والعطاء التي تتمّ بينهما.

ثالثا:وظائف القصديّة وأثرها في إعادة صيّاغة الخطاب الشّعري.

إنّ ارتباط القصديّة بالخطاب الشّعري على مستويات متداخلة خاضعة لسلطة اللّغة يؤدّي بالقصد إلى تبنّي وظائف إثباتيّة تتعلّق بالبنية اللّغوية وبمدى إدراك عناصرها"**من خلال**

ربط مكوّنات البنية بمنشئ النّص ومتلقّيه وقرائن الاستعمال"[21] وفق نموذج تفاعلي تواصلي يرصد تبدّلات الخطاب الشّعري وسلوكه اللّغوي وقواعده البنيويّة ويخضعها لمقتضيات دلاليّة، تضيء ما يختزنه من رؤى ومرجعيّات تُؤمّن إنتاج المقاصد فتعيد توزيعها لتضمن وجود استراتيجيّة مفاهيميّة يحكمها نظام من العلاقات الذي يكفل توجيه الخطاب الشّعري وفقا لمعايير تقرّرها الأطراف الفاعلة فيه، فتتحدّد بناء على ذلك مجموعة من الوظائف يمكن حصرها في:

أ/توجيه الدّلالة:

تحاول القصديّة أن تنشئ بعدا دلاليّا جديدا يهتمّ بدواخل النّص وبآليّات الانسجام الدّلالي وعناصر التّماسك النّصي التي تحيل إلى العلاقات المعنويّة القائمة داخل النّص، حيث لا يمكن لها أن تتحقّق إلّا من خلال ديناميّة خاصّة تختبر سلسلة التّشكيلات والعناصر الدّاخلية، فالنّصوص بحاجة **"إلى التّماسك الدّلالي أكثر من العمليّات التّداولية بين الوحدات التّعبيرية المتجاورة داخل النّص"**[22]، التي تتضمّن دائما توقّعا من نوع ما ينطوي على دلالة ومعنى لا يتحقّقان حسب**"مورس بيكهام Maurice Beckham** " إلا بوجود متلقّ يساهم في إبراز منطق النّص الاتّصالي والدّلالي.

تسهم الدّلالات في تحفيز المتلقّي على الاستمراريّة في تداول النّص وفي خلق حركة نسقيّة تكامليّة متفاعلة تعمل على تحقيق التّواصل المثمر بين أطراف الخطاب الشّعري وتعميق الرّؤية الشّعرية وتعزيز مدلولاتها، من خلال فعّالية ذهنيّة يقوم بها المتلقي أثناء استنباطه مقاصد المتكلّم لأنّ مقاصده هي المحدّدة لمعنى النّص، فالإمساك بدلالة **"نصّ ما نظنّ أنّه هو معنى النّص لا غير"** [23] وهي شرط لاعتبار اللّغة دلالة وكأنّ النّص خزّان تودع فيه الدّلالات أو كما يراه **"رولان بارت Roland Barthes** " حشد من الدّلالات يشير إلى تعدّد المعنى في جوهره لكونه يخضع لتأويلات المتلقّي المختلفة.

ولا تتّضح المقاصد إلا من خلال الاعتناء بالدّوال المبثوثة في النّصوص وبمختلف الوسائط كالسّياق والمستويات اللّغوية والذّهنية التي تساهم في تحقيق كفاءة قصديّة دلاليّة، تقود إلى استجلاء الرّؤية المتعلّقة بتفاصيل وجزئيّات النّصوص **"للخروج بحقيقة القصد والتّخلص**

من سلطة المعنى الأحادي"[24]،وصولاً إلى الدّلالة المقصودة وبذلك تكون النّصوص الحاملة لأسئلتها نصوصاً مفتوحة الدّلالة ومتّجهة إلى أكثر من مقصد .لذلك فإن عمليّة توجيه الدّلالات داخل النّصوص الشّعرية تسهم في إحداث لذّة تصويريّة على مستوى التّصورات الذّهنية لدى المتلقي، ولعل هذا ما يجسّده الشّاعر "**الأخضر فلّوس**" حين يقول:

"وجاءت..

مثل طير أخضر الرّيشات "حيزيّة"

بقامة نخلة فرعاء..

بعينيها يغرّد جدول صاف

كأنوار سماويّة...

وتحمل فيهما الوديان..والبحرا

وضحكتها كأغنيّة ..تصوغ لحنها عطرا"[25]

هنا يجد المتلقّي نفسه أمام صورة فوتوغرافية لحيزيّة وأمام بوح لاشعوري يجسّد أوصاف امرأة استثنائيّة تستوطن مخيّلة الشاعر، الذي عمل على تكثيف دلالات جمله الشّعرية وعلى تعميق حركتها، فتبدو تلك الدّلالات محفّزة لدلالات أخرى جديدة وعميقة على الظّهور ليقوم المتلقي بتوجيهها حسب مرجعيّاته المعرفيّة والفكريّة.

ولا تتكشّف الدّلالات إلا من خلال إيديولوجيّة يحدّدها القارئ سلفا ليولّد سياقا إدراكيّا يستدعي دلالات كامنة في أعماق النّصوص، لأنّ قارئ النّص في محاولة جادّة لإعطاء نفسه سلطة اكتشاف دلالات النّص أي "**اكتشاف ما لم يقله النّص من خلال ما قاله**"[26]،معتمدا في ذلك على أدوات معرفيّة تتجاوز الدّلالة المباشرة لدوال المرجعيّة النّصية المعروضة في النّصوص كي تصل للمدلولات اللاّمصرح بها وفهم العلاقة التي توحدّها مع الدّوال.

ب/الوظيفة النّسقيّة:

تتعلّق الوظيفة النّسقية بجملة المؤثّرات اللّغوية المحكومة بنظام علائقي ناتج عن تفرُّعات النّصوص الدّاخلية التي تتحاور وتتجاور كي تعطي الدّلالة المقصودة، فالنّسق متَّصِل بالتّشكيل الكلّي لمنظومة الأفكار والمعاني التي" **تخترق المحدود إلى اللاّمحدود، واللاّشعري إلى**

الشعريّ، وتنفلت من نطاق اللغة التّخاطبيّة في نمطها التّراتبي التّقليديّ إلى لغة مفتوحة على دلالات لانهائيّة "[27]،ممّا يستدعي بناء نظام لغوي خاص يستوفي عمليّة البحث عن المعاني وبناء كيفيّات خاصّة لإيصال رؤية قصديّة تتحكّم في حركة اللّغة وفي بنية النّص.

فالنّص الشّعري هو جملة من الأقنعة الفنّيّة ونسيج من الدّلالات المركّبة والعلاقات التي تجعل منه بنية قابلة لمتابعة حركة القصد فيه بحيث يكون هذا القصد خاضعا للتّحويل "**والتّغيير والانقلاب والتّجاوز والخرق** " [28]،إذ في كلّ مرّة يُعنى النص بتشكيل نظام فنّي جديد يقوم على الدّينامية والفاعليّة التّواصلية وعلى لعبة التّمويه حين يقوم منتجه بنظام التّقطيع ؛أي بناء فكرة ثم هدمها من أجل إعادة البناء ضمن علاقات متداخلة لا تتوقّف عند حدود العمل على اللّغة الشّعرية بل تتجاوز ذلك نحو كيان تشكيلي قائم بذاته.

وهذا طبعا مرهون بجملة المقاصد التي تتمّ على مستوى السّياق النصّي المفضي إلى تقعيد المعنى التّداولي وتأثيث الفضاء التّواصلي العام بمختلف العوامل المعرفيّة، فالمقاصد لا تستعيد ذاتها بشكل متجدّد إلّا في سياق تداولي مفتوح تكتسب فيه اللّغة محمولاتها وطاقاتها الإيحائيّة، وكلّ تداول تحكمه ظروف وآليّات وعلاقات بين مجموع العناصر التّكوينية، ومن هنا تتحدّد أهميّة الوظيفة النّسقية باعتبارها أحد العوامل التي لا يبدأ وجودها إلا بعد انتهاء دلالاتها الحاضنة حقيقة الفعل اللّغوي ووجوده على مستويّات أكثر عمقا، ويمكن التمثيل لهذا النوع من الوظائف الحاملة لطاقات لغويّة من خلال أبيات "**يوسف وغليسي**" التي يتساءل فيها:

لماذا بفجّ الوداع التقيانا؟
لماذا بدأنا؟ وكيف انتهينا؟
لماذا قبيل الفراق افترقنا؟
لماذا؟ لماذا؟ ../محال...محال..
وتشتدّ جذوة ذلك "اللماذا"
ويجرفني سيل ذلك السّؤال"[29].

فالوحدات اللّغوية المشكّلة لهذه الأبيات استثمرت كل ما يعينها على توسيع مساحتها الدّلالية وتحقيق تفاعل نسقي لا محدود .ولعلّ تفاعل الأنساق هو ما يكشف عن

مقصديّة دلاليّة وأخرى تواصليّة ؛إذ أنّ القصد داخل النّص "**لا يكون واضحا، ولكنّه يكون تأمليّا**"[30] يحيل إلى معاني تتوزّع على وفق رؤى مغايرة بحيث لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال عمليّة التّفعيل الدّلالي التي تقود إلى كشف الأنظمة ومختلف الاستراتيجيّات البلاغية التي يتضمّنها النّص، فيحدث انحراف تفاعلي يؤدّي إلى فضح المخبوء في النّص، أو عن طريق المعرفة المسبقة بالسّياقات التي تتجاوز حدود النّص، فالنّظام اللّغوي في نصّ ما لا يعطي سوى تحديد ضئيل لمعناه ؛فهو يتطلّب سياقا ليكتسب دلالته الخاصّة لأنّ السّياق يتكفّل بفرض دلالة واحدة على النّص على الرّغم من تعدّد المعاني التي يمكن أن يدلّ عليها.

ج/ضبط مسار التّأويل:

النّص الشّعري بما يولّده من علائق لغويّة هو علامة توالديّة متعدّد الدّلالة يستدعي حركة فاعلة تسير بالمتلقّي إلى المستوى الدّلالي غير المنفصل عن السّياق العام وإلى رصد جملة المعاني الكامنة والمقاصد النّاوية المرتبطة بالنّص، فالمتلقّي من خلال أفعاله المتحرّكة داخل النّص هو في سعي جادّ إلى" **الوصول إلى معنى النّص** " [31] وتأويله تأويلا ملائما ومنسجما دون تشويه للدّلالة الأصليّة، وهو مسعى يقوم على بناء نظام تأويلي يخضع لمعايير النّص وسيرورته البنائيّة، ويستند على رؤية امتداديّة فاحصة للتّقاطعات الحاصلة بين البنى الدّلالية الدّاخلية والخارجيّة ومختلف العناصر التي تحكم الموقف التّخاطبي باعتبارها جزءا لايتجزّأ من عمليّة التّواصل.

وإن محاولة ضبط مسار التّأويل يؤدّي إلى الكشف عن الدّلالة الموضوعيّة في النّصوص التي تحتمل أكثر من معنى، فالمقاصد الكامنة التي يحاول المتلقّي الذي يقع على عاتقه اكتشافها بناء على قرائن خارجيّة ونصيّة لا يمكن لها أن تتجلّى وتنكشف مالم يتجاوز المتلقّي إكراهات النّص"**البنائية وفكّ سننه ومعرفة سياقاته بحلّ تناقضاته المتتاليّة**"[32]، وكأنّ النّص فراغ يحتاج إلى متلقّ يقوم بملئه بالمعنى الذي يريده هو، فهو اشتغال رمزي وحدث ديناميّ يكتنز بنية عميقة وتعالقات تحتيّة من حيث انصبابها في تيّار من الشّحنات الدّلالية المضافة التي تساعد المتلقّي على فهم جملة المقاصد الكامنة وعلى تغذيّة النص وإغنائه بعدد لانهائي من التّأويلات.

فوجود نسق من العلامات الدّالة المرتّبة وفق نظام داخلي" **لا يكفّ عن الولادة** "[33] ويضمّ جملة من المعاني الخفيّة، هو ما يدفع بالمتلقّي إلى نفي فكرة وجود قصديّة واحدة ووحيدة ويقوده إلى محاولة الانحراف بالنّص وإيجاد مداخل تمكّنه من الكشف عمّا يحمله من رؤئ وما يختزنه من مقاصد ؛وفق آليّات منهجيّة تتيح له اختراق واستنطاق أنظمة النّص اللّغوية في بنيتها السّطحية والعميقة ما ينتج عنه تفاعل دينامي يكون سبيلا للوصول إلى المقاصد.

والحقيقة أن التّأويل تفاعل ديناميّ وجدلي بين النّص والمتلقي"**لا يروم الوصول إلى غاية بعينها، فغايته الوحيدة هي الإحالات ذاتها**"[34]،وعمليّة فهم طريقة اشتغال النّص وتخمين معناه ومقاصد منتجه لا تتمّ إلا من خلال التّأويل، فالنّص أخرس لا صوت له بتعبير "**بول ريكور Paul Ricoeur** " يحتاج إلى قارئ يتجاوز امتداده الدّلالي وفق تقنيّة متصاعدة بشكل ديناميكي، تحرّك أطراف اللّعبة بين اللّغة والمنتج والمتلقّي الذي يسائل صمت المعنى الكامن في النص .فبمجرّد قراءة المتلقّي لأبيات"**عاشور فني**"الشّعرية التي يقول فيها:

ونمت في تراب يدي بتلَه
ثمّ جاء الندى...
والفراشاتُ..،
والقتلَه"[35]

سيحاول وضع بعض الافتراضات التي تخمّن مقصديّة الشّاعر التي تحيل إلى عدد لا متناهي من الدّلالات العميقة صعبة التّفكيك، نظرا لبنية التّضاد التي تثير في المتلقي شهوة الأسئلة وتدفعه إلى وضع جملة تأويلات تقربه من المعاني الثّاوية.

ويمكن فهم تحرّكات القصد انطلاقا من الدّائرة التّداولية التي تقوم على التّفاعل بين عناصر النّص الدّاخلية والخارجيّة ؛حيث ينتج عن هذا التّفاعل لعبة الدّوال المفتوحة على شبكة لانهائيّة من الإحالات، فالنّص" **آلة تنسج سلسلة من الاحتمالات اللّامتناهية**" [36]،وهو مؤسّس على استراتيجيّة نصيّة مرتبطة بالمتلقي وبالمسار الخطّي للنّظام الدّلالي المتعدّد والمشروط بمعايير لسانيّة والمحكوم بمرجعيّات من شأنها تخمين مقاصد المؤلّف والإحاطة بتفاصيل النّص.

ويساهم التّأويل باعتباره حوارا جدليا بين القارئ والنّص وتأرجحا متواصلا بين قصد المتلقّي وقصد النّص في إعادة بناء النّص وفق معطيات واستراتيجيّات تسمح بالدّخول فيما يسمّيه "**إيكو Eco** " بالاشتراك النّصي، الذي يمكن وصفه بأنه عمليّة ديناميكيّة تتخلّلها شفرات وأنساق متعدّدة، تتشكّل وفق شبكة من التّعالقات والنّصيات والبنيات المتداخلة فيما بينها دون أطر ضابطة لها .ونشير هنا إلى أنّ قصد النّص كان قد برز "**مع التوجّه الرّومنطيقي الزّاعم أنّ الشّعر هو ترجمان حياة صاحبه ومدار قصديّة القارئ**" [37]، فقصد النّص موجود مسبقا حيث يختفي ويتوارى ليترك مجموعة شواهد جاهزة تقود متلقي النّص إلى كشفها عن طريق التّأويل بما هو فاعليّة تأمليّة هدفها إخصاب النّص بدلالات جديدة.

فمتلقي النّص يسعى إلى تجسيد رؤية تأويليّة تعبّر عن مقاصد النّص من خلال جملة من التّساؤلات لعل أبرزها: "ما قصد النّص ؟" الذي يضعه أمام إشكاليّة المتعدّد واللاّنهائي لأنّه غير محدود عند تأويل واحد أو تأويلات متاحة بل إنّه لامتناهي التّأويلات، فيحاول أن يجعل من الإطار العام لأيّ نصّ ما محدّدًا وفضاء لاشتغاله لينطلق منه، ليصنع رؤيته خارج هذا الإطار ثم يدرجها في المساحة التي تأتي كحامل لما هو كامن، وهنا تصبح عمليّة التّأويل بعدا من أبعاد النّص واحتمالا من احتمالاته الكثيرة والمتعدّدة، وبالتّالي يخضع النّص لدور المتلقّي الفعّال في سيرورة إنتاج الدّلالة.

و تستوجب سيرورة الدّلالة المرتبطة بعمليتي الفهم والتّأويل استحضار استراتيجيّات لفهم المقاصد وطرائق تداولها، فالمتلقي حين يقترح فهما بديلا مغايرا للنّص الأصلي يسهم في فتح مغاليق الرّسائل المشفّرة فيه، ليتحول التّأويل إلى عمليّة كشف ومساءلة لأنه لا يتوقف عند توهّم إمكانيّة التوصّل إلى قصديّة النّص أو فهم حقيقته فحسب، وإنّما يسعى إلى رصد مستويات القصد المتعدّدة واللاّنهائية التي لا يمكن فهمها وتأويلها إلا في حدود الإطار الذي يخصّ بناء النّص وأشكال تداوله.

وتتميّز العناصر الفاعلة على مستوى الإطار العام للنّص بالديناميكيّة المحرّكة لعمليّة التّأويل ؛إذ يبرز معيار القصد فيه بوصفه "**نتيجة للتّفاعل بين النّص والقارئ، أي بوصفه أثرا تمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده**" [38]، فهو منبثق من الإنتاج والتّداول .وهكذا

يصبح النّص بنية خاضعة لقوّة الذّات يستدعي استراتيجيّة تأويليّة محكومة بنسيج من المرجعيّات المتداخلة فيما بينها، تقرّ بقدرة المتلقّي على توليد كمّ من الدّلالات ؛بحيث تتفادى استيلاد معان ودلالات منفلتة، فهي تتمّ وفق استراتيجيّة معقّدة من التّفاعلات التي تمكن المتلقّي من تجاوز الطّاقة الدّلالية الحاملة للمقاصد البلاغيّة.

إنّ مهمّة المتلقّي الأساسيّة هي الكشف عن القصد الكامن والخروج به من منطقة اللّاتحديد إلى منطقة التّحديد على أن يتمّ –في أثناء ذلك– الثّبات على الموقف التّفاعلي التّواصلي بين قصد النّص وقصد المتلقّي، وهي عمليّة تتحقّق فعليّا تبعا **"لإمكانيات النّص الدّلالية على اعتبار أنّها تعيد إنتاجه وتأويله"**[39]، فالنّص كونه بنية تملك قابليّة التّلقي والتّأويل يبقى في حاجة إلى قارئ يكشفه ويميط اللّثام عنه من خلال رصد ومتابعة حركة القصد المندمجة مع الكيان النّصي ليقوم بسبر فاعليّته في بناء النّص وبالتّالي يفتح في النّص أبعاد قصديّة كامنة.

ولا يمكن للتّأويل بحال من الأحوال تجاوز حدود القصد الكامن فالمتلقّي أثناء عمليّة التّلقي يبني فرضيّات تبعا لحسّه المسبق بخطوط القصديّة وبمؤشّرات تتعلّق بمسار النّص، فيتّضح المعنى الجزئي الحامل لعناصر بإمكانها بلوغ الغايات الدّلالية لما وراء النّص بعد أن تدخل في حوار مع مخزون النّص الدّلالي، فيتولّد نوع من القلق التّساؤلي الذي يفضي إلى جغرافيّة وعي متعلّق بمسار النّص الكتابي، بحيث يتخطّى حدود التّصور الذّهني لتتجلّى ضمنه مساحة تحيل النّص إلى نفسه وإلى مستويات تحيط به وتجعل المتلقّي يتصوّر جملة من التّأويلات تتوخّى الوقوف على مقصديّة ما.

خاتمة:

تأسيساً على ما سبق يمكننا القول بأنّ معيار القصديّة كأساس قامت عليه الفلسفة الظّاهراتية على الرّغم من تعدّد مفاهيمه واختلاف توجّهاته بين الباحثين والنّقاد يظلّ مفهوما خصبا في الحقل التّداولي، وشرطا ضروريّا لفهم مضامين الخطابات الشّعرية وتحصيل المعنى العام وتأمين الفهم الذي كثيرا ما يتطابق مع ما يقصده صاحب الخطاب، وبذلك نكون قد توصلنا إلى مجموعة من النقاط:

- القصديّة هي أحد المقوّمات الجماليّة التي يظهر أثرها من خلال مسار الخطاب الشعري الذي تحكمه اللّغة الإبداعية التي تأبى الانغلاق والتّقوقع على معنى محدّد وثابت.
- القصديّة هي أحد موجّهات الخطاب الشّعري ومعرفتها ضرورية في العمليّة التّداولية كونها مبدأ إجرائيا يتعلّق بظروف استخدام اللّغة الخاضعة للتّحكم العقلي أو القصدي ومعيارا يحوز إمكانات استدلالية تتيح سبل التّفاعل والتّواصل بين البنية وفعل الفهم.
- إنّ للنّص قصديّة كما للمبدع وللقارئ قصديّة خاصّة يحكمها نظام ومنطق لغويّ ومنظومة رؤيويّة ومرجعيّات فكريّة.
- تمثّل القصديّة منظومة مفاهمية يرافقها إدراك للاتجّاه الفكري الذي يسير فيه منتج الخطاب الأمر الذي يتطلّب كشفا لا يخرج عن نطاق الرّؤية التي يضعها، كون عمليّة الكشف تنطلق من وعي بأن الخطاب الشّعري تم انجازه في سيّاق قصد خاص يتجاوز المفهوم الظّاهري ليدلّ على معنى آخر يختلف عنه جذريا.
- تتحكّم القصديّة في الخطاب الشّعري وفي قطبي العمليّة التّواصلية المحتكمان إلى ميثاق تواصلي، وفي تأطير الأفعال التّبليغية وسياق التّبليغ الخطابي بما هو مجموع العمليّات الرّامية إلى إحداث تغيير وتأثير مقصود على مستوى سياق التّلقي.
- تساهم القصديّة من خلال وظائفها العديدة في إنتاج مجال دلالي يربط النّص بمنتجه وبقارئه وآخر تداولي تحتكم إليه الأنساق ويعمل على تجسيد التّفاعل بين أقطاب العملية التّواصلية في أثناء رصد الدّلالات غير الصّريحة.

الهوامش:

1- ابن منظور،جمال الدين محمد بن مكرم:**لسان العرب**،ج3، ط3، دار صادر، بيروت، 1994،ص ص353-357.

2- الآية(08)،**سورة النحل**.

3- الآية(19).**سورة لقمان**.

4- الزمخشري محمود: **أساس البلاغة**، تح:محمد باسل،ج2،ط1،دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ص80.

5- أبوهلال العسكري:**الفروق اللغوية**،تح:محمد إبراهيم سليم،ط1، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992م،ص33.

6- صلاح إسماعيل:**فلسفة العقل**،دراسة في فلسفة سيرل، دط، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007، ص229.

7- محمد مفتاح : **دينامية النص** (تنظير وانجاز)، ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت،1987، ص46.

8- محمد بازي:**التأويلية العربية** نحو نموذج تساندي في فهم النصوص الخطابات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2010،ص71.

9- روبول وجاك موشلار: **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، ط1، المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان،2003، ص، 206.

10-بول ريكور:**نظرية التأويل**، تر:سعيد الغانمي، ط2،المركز الثقافي العربي،بيروت، 2006،ص61.

11-محمود خليف خضير الحياني:**التأويلية مقاربة وتطبيق** :مشروع قراءة في شعر فاضل العزاوي، ط1،دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، 2013،ص84.

12-عصام شرتح: **الشعر وتأنيث العالم**:قراءة في تجربة الشاعر شوقي بزيع، ط1،دار الخليج للصحافة والنشر،عمان، 2018،ص150.

13- Wolfgang Iser, **l'acte de la lecture**,théorie de l'effet esthétique,traduit par evelque sznycer,pierre Margada éditeur,Paris 1985.P162.

14- بوشعيب شداق: "**مقصدية العمل الأدبي:بين التقييد والانفتاح**"، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ج54،مج14، 2004، ص449.

15-نزار التجديتي: **السيميائيات الأدبية لآلجرداس .ج. جريماس**(منهج لتحديث قراءة الأدب)؛مجلة عالم الفكر، ع1،مج34، 2005،ص ص164-165.

16-وحيد الدين طاهر عبد العزيز: **مكونات النظرية اللغوية بين الدراسة والتطبيق**، دط، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي،القاهرة، 2013،ص118.

17-إلهام أبو غزالة/علي خليل حمد:**مدخل إلى علم لغة النص**،ط2،الهئية المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1999، ص157.

18-عباس باني المالكي: **قراءات في مسارات الرؤيا**، انطولوجيا،دط، دار العنقاء للنشر والتوزيع، عمان، 2013،ص35.

19-عرابي أحمد:**الكفاءة القرائية عند علماء التراث** (دراسة دلالية)، ط 1، دار الكتب العلمية،لبنان،2011، ص3.

20-عصام شرتح: **الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل**، (دراسة في التلقي والتأويل الجمالي)، ط1،دار الخليج للصحافة والنشر،عمان،2018،ص 78.

21-هناء محمود إسماعيل: :**النحو القرآني في ضوء لسانيات النص**،ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2012، ص 290.

22-نعمان بوقرة:**لسانيات الخطاب (مباحث في التأسيس والإجراء)**، دط،دار الكتب العلمية، بيروت،2012،ص59.

23-هوي ديفيد كوزنز:**الحلقة النقدية، الأدب والتأريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية**، تر:خالدة حامد،منشورات الجمل،بغداد،2007،ص26.

24-محمد عزام:"**النص المفتوح التفكيك أنموذجا**"،مجلة المواقف،دمشق، ع398، حزيران، 2004،ص54.

25-الأخضر فلوس:**أحبك ليس اعترافا أخيرا**،دط،المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986،ص50.

26-نصر حامد أبو زيد: **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، ط7،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2005،ص36.

27-عصام شرتح:**نزار قباني(دراسة جمالية في البنية والدلالة)**،ط2،دار الخليج للصحافة والنشر،عمان،2018 ص17.

28-طلال زينل سعيد حسين:**القصيدة المركّزة في شعر عبد الرزاق الربيعي**،ط1،دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان،2017، ص16.

29-يوسف وغليسي:**أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار**، ط1، إبداع، قسنطينة، 1995،ص38.

30-عبد الفتاح أحمد يوسف:"**استراتيجيات القراءة في النقد الثقافي نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص**"، عالم الفكر، ع1،مج 36،سبتمبر،2007،ص180.

31-محمود خليف خضير الحياني:**الاستشراق والاستغراب** (السلطة، المعرفة، السرد، التأويل، المرجعيات)، ط1،دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان،2013،ص 81.

32-Michael Riffaterre: **Essais de stylistique structurale**, Paris 1971, P46.

33-منذر عياشي:**الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**،ط1، المركز الثقافي المغربي،الدار البيضاء، 1998م، ص8.

34-عبد الله خضر حمد:**التصوف والتأويل**،ط1، شركة دار الأكاديميون للنشر التوزيع،عمان،2018،ص 191.

35-عاشور فني:**رجل من غبار**،ط1،منشورات الاختلاف، الجزائر،2003،ص35.

36-jacques Derrida: **ecriture et la difference**, éd Seuil, Paris, 1967. P411.

37-منجي القلفاط:**مكانة الكتابة(بحث في المغالطة القصدية وأقنعة المعنى في الأدب)**، ط1،الدار التونسية للكتاب، تونس،2016،ص13.

38-فاطمة البريكي:**قضية التلقي في النقد العربي القديم**،ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان،2006،ص40.

39-محمد القاسمي:**قضايا النقد الأدبي المعاصر**،ط1،دار يافا العلمية للنشر والتوزيع،عمان،2010،ص16.

المرأة في شعر محمود مفلح
The Woman in Poetry of Mohamoud Mofleh

د. خضر محمد أبو جحجوح
أستاذ مشارك بالجامعة الإسلامية-غزة
Khader.jah@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/12/19	تاريخ القبول: 2019/01/11	تاريخ النشر 2019/02/10

ملخص البحث

يسعى هذا البحث إلى استكشاف طبيعة ظهور دالّ المرأة، وكيفية التعامل مع دلالاته في شعر الشاعر الفلسطيني محمود مفلح. الذي يعدّ من شعراء القضية الوطنية الفلسطينية، لأنه أحد الشعراء الذين عاشوا النكبة وجايلوا الشعراء الرواد، باستقصاء مجموع أشعاره في الأعمال الكاملة التي ضمت مجموع نتاجه الشعري. باستخدام المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطلق من النصوص ويجلي جمالياتها. من أجل إثبات النزعة الإنسانية في التعامل مع قضية المرأة، وبيان الزوايا التي نظر إليها من خلالها، بما لا يتنافى مع طبيعة الشعر الفلسطيني الذي كتبه ذلك الجيل دون تناقض مع وصفه بالتمسك بأساسيات المقاومة الأدبية..

كلمات مفتاحية/ المرأة، مفلح، شعر، فلسطيني

Abstract

This research aims to explore the nature of the signifier of women, and how to deal with its significance in the poetry of the Palestinian poet Mahmoud Mufleh, who is considered one of the poets of the Palestinian national cause, as one of the poets who lived in the Nakba, and he is a generation of pioneers the leading poets, investigated his poetry in full works, which included his poetry, using an analytical descriptive approach that stems from texts and demonstrates their aesthetics. In order to prove the humanitarian tendency in dealing with the issue of women, and to identify the angles through which it was viewed, not inconsistent with the nature of Palestinian poetry written by that generation without contradicting his description of adherence to the fundamentals of literary resistance

تمهيد

شغلت المرأة حيزا من اهتمام الشعراء على مر العصور، فمنذ العصر الجاهلي كانت المرأة الزوجة شريكة الرجل، ومعشوقته، ورمز الجمال الآسر الذي يحرك فيه مشاعره، ويهز كيانه، حتى بات المطلع الغزلي سمة بارزة من مميزات العمود الشعري، وصار الغزل غرضا من الأغراض التي يتغنى به الشعراء ويعبرون عن ميولهم العاطفية، ولواعجهم " لأنّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبّة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام"[1] ومن أولئك الشعراء من عف لسانه وترفع عند ذكر النساء ومنهم من أفحش وبالغ في الوصف الحسي، يقول ابن سلام: "فكان من الشعراء من يتألَّهُ في جاهليته ويتعفف في شعره، ولا يستبهر بالفواحش، ولا يتهكَّم في الهجاء... ومنهم من كان ينعى على نفسه ويتعهرُ منهم امرؤ القيس"[2]

"ولقد تبارى الشعراء في رسم صورة المرأة من حيث جمالها ووصفها كأنها تمثال تنافس الشعراء في نحته وتجميله"[3]

كان امرؤ القيس الشاعر الخليع يعشقها جسدا بضا جميلا مفعما بالجمال مكتنزا باللحم، كما يعرف من يقرأ معلقة امرئ القيس، ويتوقف عند مواطن التشبيب بالمرأة فيها، ولا أدل على ذلك من وصفه لأحداث يوم دارة جلجلِ وذبح ناقته للفتيات وركوبه خلف ابنة عمه على بعيرها حيث يقول:

ويومَ دخلتُ الخدرَ خدرَ عنيزة فقالت لك الويلات إنكَ مُرجلي

تقولُ وقد مالَ العَبيطُ بنا معاً عقرتَ بعيري يا امرأ القيس

وكثيرٌ من الأبيات التي وصفَ بها جمالَها ومفاتنَ جسدها، وتسلله إلى خبائها ليلا، وتجاوز الحراس ليصل إليها، فيجدها تستعد للنوم في خيمتها، وهي تلبس فضلة ثياب النوم، فخرج بها خارج ساحة الحي للهو والمتعة.[5]

ومثله المنخل اليشكري، والنابغة الذبياني والأعشى وغيرهم من شعراء الغزل الحسي الذين جاءوا على مر العصور الأدبية، ومن ينعم النظر في ديوان النابغة الذبياني —على سبيل المثال– يجده مفحشا في وصف محاسن المرأة، ومن أبياته المشهورة قوله:

نظرت بمقلةِ شادنٍ متربِّبِ أحوى أحمَّ المقلتين مقَلَّدِ

والنَّظْمُ في سلكٍ يُزَيِّنُ نَحْرَهَا ذَهَبٌ توقَّدَ كالشِّهابِ الموقدِ[6]

والأبيات التي تليها تصف المرأة وصفها حسيا، فاحشا لم يترك شيئا من جسد المرأة إلا وصفه. حتى عورتها التي تترفع الشعراء عن ذكرها[7] ولعلَّ مردَّ ذلك الإفحاش المخالف لطريقة العرب وحيائها لأنه "أفحش في بعض نسيبه إفحاشا كأنه روميٌّ أو فارسي، لطول ما صحب المناذرة والغساسنة"[8] ومع ذلك وجد بعض الشعراء المتعففين في شعرهم، ونسيبهم رائق جميل بعيدٌ عن الوصف الحسي المباشر، فهذا عنترة الفارس العفيف يتذكر عبلة أم الهيثم، في وهج المعركة وهو يقول:

يا دارَ عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

دارٌ لآنسة غضيض طرفها طوع العنان لذيذة المتبسمِ[9]

وفي بعض النسخ يتذكر عنترة عبلة عندما حمي الوطيس، وتكسرت النصال على النصال، في مقام تبذل فيه الأرواح إبرازا للقوة والشجاعة، ودفاعا عن الشرف والكرامة، إنَّ عنترة يتذكر طيف عبلةَ بوصفها حبّ روحه، وذكريات صباه التي تلهمه الصبر والصمود، حيث يقول:

ولقد ذكرتك والرماحُ نواهِلٌ منِّي وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارقِ ثغرِك المتبسِّمِ[10]

أما شُعَراء الغزل العذري فالمرأة عندهم روح شفيف تبعث الدفء والحياة، وملهمة توجه المشاعر وتلهب الأحاسيس، فراقها لوعة ونار تكوي الكبد، وقربها أنس وجنة تطفئ غلة العاشق الصادي، وما قيس بن الملوح وجميل بن معمر وأضرابهم عن حالة الوجد والهيام ببعيدة، ودواوينهم شاهدة إلى هذا الزمان.

وعلى هذا النسق سار كثير من الشعراء في تناولهم لقضية المرأة، وفي بعض الأحيان كانت مادة للمعايرة في الهجاء كما حصل في العصر الأموي الذي ازدهر فيه الهجاء المقذع مع انتشار شعر النقائض، ومحاولة فحول الشعراء الانتقاص من بعضهم بالفحش في ذكر النساء، ومن نماذج ذلك نقائض جرير والفرزدق والأخطل قال جرير في هجاء الفرزدق:

يا شب أمُّك ينخوبيةٌ وقِبِي أزرى بها لهْجمٌ بالصيفِ هدَّارُ[11]

فالشاعر ينعت أم الفرزدق بالحمقاء التي لا عقل لها، وقد كانت أشعار الفرزدق أكثر إقذاعا في هجاء أم جرير مما تعف الدراسة الحالية عن ذكره وستكتفي بالإشارة إلى مكانه في الديوان[12] ومن معايرته لجرير بأمه قوله:

أزرى بجريك أن أمك لم تكن إلا اللئيمَ من الفحولة تَفْحُلُ

قَبَحَ الإلهُ مقرَّةً في بطنِها منها خرجت وكنت فيها تحملُ[13]

واستمرَّ الحَالُ عَلَى النَّحْوِ ذاتِه في العصْرِ العباسي، حيث توزع الموقف من المرأة بين الغزل، والهجاء، في أشعار الفحول مثل بشَّار بن برد، وأبي نواس، والبحتري وأبي تمام، ومن بعدهم المتنبي، وغيره من الشعراء على امتداد العصر العباسي بتفريعاته المختلفة.

وبقيتْ صورةُ المرأةِ ماثلةً لدى الشُّعراء على مرِّ العُصُورِ، لكلّ واحد منهم فيها تجليات رؤيته الخاصة، فهي مبعث الأمل والألم والدفء والمتعة، وهي الأم والزوجة والمعشوقة؛ بل هي الوطن وصانعة الرجال. ولكن لم تبق صورة المرأة داخل إطار الغزل من خلال إبراز المفاتن والتغني بالمحاسن ولوعة الفراق وعذاب الهجر فقط، بل زادت صورتها على ذلك حتى أصبحت قضية لدى بعض الشعراء كل واحد منهم وفق ميوله واتجاهاته، "والشاعر يوظف هذه الميزة ليعرب عن إحساسه ومشاعره ونظرته للحياة؛ باعتبار أنَّ المرأة هي العنصر الفاعل في هذه الحياة"[14] إذن صورة المرأة لم تقف عند حدود صورتها القديمة؛ بل دخلت إلى حيز الرؤية والمبدأ والموقف من الحياة، وهو حيز أكثرُ شُمُولا من الإطار الغزليِّ الموروث، يقول نزار قباني:

"يا سيِّدتي

أنت خلاصة كلِّ الشعر

ووردة كلِّ الحرياتْ
يكفي أن أتهجَّى اسمك..
حتى أصبحَ ملك الشعرِ
وفرعون الكلمات..
يكفي أن تعشقني امرأة مثلك
حتى أدخلَ في كتبِ التَّارِيْخ
وترفعُ من أجْلِي الرايات"[15]

المرأة الأنثى الجميلة هي محور اهتمام الشاعر، وملهمُهُ الشِّعري الذي تتبلور حوله قضيته الشعرية، وتترسخ كينونة وجوده، فبها يشكل مملكته الشعرية التي يطمح إليها كما يتصور حيث يقول: "أنا مؤسس أول جمهورية شعرية، أكثر مواطنيها من النساء"[16] لذلك "لا يمكن لقصيدة ذات مستوى، إلا أن تخدشَ حياءَ المجتمع، أو تزعزعُ قناعاتِه، أو تضرمُ النَّار في أوثانه، وأفكاره، وعاداته."[17]

وقد عبَّرَ الشَّاعِرُ محمود مفلح عن رفضه لنهج نزار قباني في تناوله لقضايا المرأة بوصفها أنثى الشهوة، ودعوته إياها لتخليها عن الحشمة وسخريته من حجابها، حيث يقول في قصيدة سماها (نزار)

رأيتك لا تغيرُ ولا تغار فأيَّ الخيل تركبُ يا نزار؟
تميس كأنَّ في أذنيك قرطاً وحول صقيل معصمك السوار
وتضرب في حسام((أبي رغال)) ويضحك من حماقتك الجدار
تدافع عن حدود عيون ((إلزا)) وحول الخصْر يبتدئ الحصار
فكم حررّت في ((باريس)) نهداً ورفَّ على مواقعك انتصارا!!
تدير الحرب في الحانات حتى تضج كؤوسكم.. ويضجّ عار
تعيب على الفتاة حجاب هدى وتزعم أنَّ فعْلتها انتحار؟
وتسخر من خمار بنات ديني وكم يؤذيك منهنَّ الخمار!

تريد لهنَّ عُرْيا وانفلاتا فلا نصفٌ لهن ولا إزار! [18]

القصيدة إعلان صريح لرفض الابتذال في تصوير المرأة ومفاتنها، وتمسك بقيم الحياء والخلق في التعامل معها،"فنزار ركز في قصائده على وصف جيد المرأة وتشريح تفاصيله بلغة شعرية"[19]وقد برزت المرأة في شعر المعاصرين قضية ذات أبعاد وطنية، عندذكرها تتداعى صورة الوطن لدى شعراء فلسطين،" إن فلسطين تحضر في شكل أنثى في شعر محمود درويش"[20] دون إغفال الجانب الإنساني والعاطفي لدى شعراء القضية، فهم بشر يتمتعون بمشاعر فياضة، ولم يغفلوا دور المرأة/ الأنثى الأم والمحبوبة والقضية الإنسانية، ومن هنا يبرز الإطار العام لرؤية الشاعر التي انطلق منها في توظيف المرأة في شعره، توظيفا مبنيا على الاحترام والتوقير، والإحساس بالجمال وشفافية المشاعر.

المرأة في شعر محمود مفلح

وقف الباحث في ديوان الشاعر محمود مفلح الموسوم ب(الأعمال الكاملة) وفي عددٍ من دواوينه الشعرية المنفردة التي نشرت قبل طباعة الأعمال الكاملة، على صورة للمرأة تشعر المتلقي بأنّ الشاعر الذي يحمل هم القضية، لا تغيب عن ذهنه قضية المرأة ؛ التي وردت في ثنايا شعره ضمن محاور على النحو التالي: المرأة الأم، والزوجة، والابنة والحفيدة، والأنثى اللعوب، والفنانة، والمحبوبة الملهمة،كما ستعرضها الدراسة.

المرأة الأم

الأم نبع الحنان، ومبدأ التكوين لم تغب عن مخيلة محمود مفلح في غربته، فهذه صورة أمه وهي تناديه شوقا وحنينا في قصيدة (قالت) حيث يقول في مشهد درامي حواري:

قالت هجرت الأهل يا ولدي وهجرت داراً كنت راعيها
وهجرت عصفوراً وزنبقةً وحكاية ما زلت ترويها
وهجرت أياماً بها درجت أغلى الطيور فمن سيؤويها
وهجرت إنّ الهجر يقتلنا والموت يلغينا ويلغيها
وتركتنا للرّيح عاصفةً ودروبنا بالقهر نمشيها[21]

يعتصرُ الشّوق الأم فتقول في لهفةٍ من كابدَ ألمَ الفِرَاق: كيف هان عليك يا ولدي أن تهجر أرضك وأهلك وطيورك وأشجار موطنك، وتتركنا للقهر والألم نكابد ألم الرحيل والفراق معا، ثم تتوجه إليه بلهفة وشوق قائلة:

"محمود" إنّ حياتنا نكدٌ جفَّ الهوى... جفَّ الهوى فيها
هل أنت في "نجران" عوسجةٌ والشمسُ بعد الشَّمسِ تكويْها
ما بالُ قلبِكَ لا يَرِفُّ لَنَا وهنا خطاكَ البِكْرُ نُحْصِيهَا
إنَّ القُلُوْبَ عليكَ واجفةٌ "والفتح" طولَ الليل نتلوها
جاء الصبَّاح أما شغفت به؟ والقهوة السمَّراء تحسوها
ها إنَّها بردت وما وصلت تلك الأنامل كي تناغيها
وجبالنا بالسَّحر غارقةٌ وسهولنا جنَّت أقاحيها
والأرض قد فاضت مواسمها هذي المواسم من سيجنيها؟![22]

لوعةُ الأمِّ لفراق ابنها تدفعها للتساؤل بلهفة عن حاله وتقلبات أحواله من جهة، وبيان حال الشَّوْقِ واللَّهْفَةِ لغيابه، فالقلوب ملتاعة، والألسنة تردد طول الليل آيات القرآن الكريم، مع ابتهال ودعاء له بالتوفيق والسلامة، وقسط من الحنين فهي تتمنى أن يكون بجوارها يتناول قهوة الصباح ممزوجة مع الحبِّ ، والمناغاة، وحنين السهول والجبال والشجر. والشاعر يميل إلى منح النص حسا دراميا حين يمنح الأصوات مجالا لتبادل الدور الحواري في النسق الشعري، ففي المقطع التالي يتبادل الشاعر الصَّوت مع أمِّه التي تحنّ إليه حيث يقول:

أُمَّاه يا لفظاً على شفتي أغلى من الدُّنيا ومن فيها
أُمَّاه والأشواق جامحةٌ كم ذا أكابدها أعانيها
إنِّي وربِّ البيت ألثمها إنِّي وربِّ البيت أغليها
تلكَ الرُّبوع بأضلعي نبتت أعشابها بالدَّمع أسقيها
أنفاسكم بالدَّمع أخلطها ووجوهكم بالرِّمش أحميها
أخطو فتهديني ملامحها كم كنت قبل اليوم أهديها

أخشى على كبدي فأمسكها وخناجر الأيام تفريها
وتظل قافيتي مغِّردةً صوب الشمال يضج حاديها
صوب الذين تركتهم أنفاً كالخيل ما ذلَّت نواصيها
باقون كالأشجار شامخةً هيهات ريح الظلم تلويها
تلقي على الأحباب زفرتها فتهزُّ قاصيها ودانيها
كم ذا سكبت بأحرفي شعلاً فقصائدي حُمْرٌ قَوافيها[23]

انتقل الصوتُ الشِّعري في المقطع باتجاه درامي انعكاسا للصوت السابق، ليبرز حميميَّةَ العلاقةِ بين الشاعر وأمه، وشدة اللهفة والشوق المتبادل فكما تعيش أمه حالة وجدانية من ألم الفراق بما يصحبها من شوق وحنين، تحمل نفس الشاعر المغترب عن أهله وأمه تحديدا مشاعر حنين وشوق لأيام الذكريات. فأمه لفظ أغلى عنده من الدنيا وما فيها، وشوقه بحر يكابد فيه ألم الفراق، وحنين الذكريات، إنه يخشى على كبده أن تنشطر من شدة شوقه، للوطن والأحباب الشامخين كالأشجار، المتجذرين في الأوطان بصبر وثبات، ودموعه تنثال شوقا، وكلمات قصائده تترجم مع الدموع، ما اشتعل من ألم الفراق في القلب. ويواصل بعد بثه مشاعر الشوق والحنين، صوت الألم ليبرز مدى المعاناة التي تحاصره بهمومها في غربته وهو بعيد عن الأهل الذين يعانون، كما يعاني:

أُمُّاه والدنيا جلاوزة[24] **والناس قد فحَّت أفاعيها**
من أين لي صوتٌ وحنجرةٌ والنَّاعقون تزاحموا فيها
داروا مع الطَّاحون دورته أحداقهم ضاعت مراميها
أنا كلَّما أطلقت أشرعتي وصرخت "أعطوا القوس باريها"
وهتفت إنّ الشمس بازغة وهتفت إنّ الله راعيها
ألقمت لا أدري به حجراً وشبعت تقريعاً وتسفيها[25]

وصلت به المعاناة –كما يوضح لأمه– حدا لا يطاق فهو يعيش في ظل الرهبة والألم، وسط أناس يدورون حيث دارت مصالحهم، لا يهمهم وطن ولا أهل، وأمله تتجاذبه أعاصير المحنة والضغط، الذي يلقمه حجرا كلما نبت في نفسه شعاع من الأمل.

أُمَّاه لكنّي على ظمأٍ وجوانحي لا بدَّ أرويها
ما دامت الآيات تغمرني وأنا بكل العمر أشريها
وأرى هناك الحلم مئذنةً وأرى طيور العشق تفديها
لا بدَّ من يومٍ أؤوب به وعصاي في بيتي سألقيها[26]

ومع ذلك الألم وتلك المحن والشدائد يؤكد –لأمه– أنَّ الأمل ما زال ساكنا في قلبه، وأحلامه بالعودة والتمكين ما زالت مرفرفة في مهجته، وسيلقي عصا ترحاله في بيته الذي أحبه، ووطنه الذي يهفو إليه "ويبقى الإنسان الفلسطيني في منفاه دائم الحنين إلى أرضه يجذبه صوتها ويشده إليها، ولكن السياج العتيق يقف حائلا دون مواصلة السير إذا أراد أن يغذَّ الخطى، كلما جلجل النداء الأرضيُّ في أعماقه، فلا يجد من وسيلة، يخفف بها من معاناته، وبعده عن دياره إلا الدموع، ونار الشوق تضطرم في الأعماق"[27]

واستمرارا لحنين الشاعر وشوقه في بعده عن الأهل، يصور الشاعر حنينه لأمِّهِ بعد أن ابتعدَ عنها في رحلة سفره حيث يقول في قصيدة الصوت والصدى[28] :

أمِّي فديتُك أين أنت؟ كم ذا سألتُ فما أجبت!
الزيتُ في القنديل جفَّ وأنت قنديلي وزيتي
أمي أما زالت نجوم اللو ز ترقص فوق بيتي؟
ومســــــارحي وملاعبـــــي ورنين قافيتي وصوتي؟
(عَشْرٌ) مررن وما رجعتُ كما ظننتُ، كما ظننتِ
(عَشْرٌ) وما في الأفق رائحةُ القرنفل يا لموتي!!
في الليل طاف بي الخيال وكنت أولّ من عبرتِ
ورجعت للماضي الحبيب أضمُّ فيه أخي وأختي[29]

أمُّه حياته ومعين ذكرياته، هي محضن طفولته وأحلامه، وبعد غيابه عنها عشر سنوات يشعر بالأسى والعذاب، ويحيط به الموت والضياع، فلا يجدُ إلا التّذكارَ سَبيْلا يُهَدْهِدُ فيه آلامَ نفسه، ويسكن فيه لواعجَ الشَّوْقِ والحنين، ويواصل في الأبيات المتبقية من القصيدة تأكيد تلك المعاني، فهي (نبع الحنان، وضياء العين، وجنة الكلمات، وفوح الزنابق) ثم يصور أمه الملتاعة في لحظة الرحيل حيث يقول:

ما زلتُ أذكر يوم قلت دع الرحيل ويوم صحتِ!!
وتشبّثت يمناك بي وبكيت آه كم بكيتِ!!
وتبعتني للباب ضجَّ الباب خلفك إذ عثرتِ[30]

مشهد درامي واقعي مؤثر يصورُ حالَ الأُمِّ التي تتعَذَّبُ عندَ لحْظَةِ الوَداع، وهي تمسك بيد ابنها في لهفة وكأنَّها ترجوه رجاء ألا يرحل ويفارقها، فهو فلذة كبدها، وفي مثل هذه الحالة تكون مشاعرُ الأمِّ لحْظَةَ الفِرَاقِ أشدَّ منْ مشاعر، لذلكَ يمنح مشهد تعثر الأم عند الباب وهي تودعه للمشهد دلالة مأساوية درامية، تعمق دلالة الارتباط ارتباط المرأة/الأم بابنها، وتشي بمأساوية المشهد الفلسطيني. ويواصل الشاعر في باقي القصيدة تصوير علاقة الابن الشاعر بالمرأة/الأم، ويعدها ألا يطول به الرحيل، ويؤكد لها أنه سيعود، ويحط عصا ترحاله، في وطنه حيث تنتظره الأرض والحقول، لم لا؟! وهو مشتاق يملأه الحنين للأهل والوطن، شوق العصافير للأغصان؛ فقد ملَّ الرحيلَ والاغتراب، وزادَ شوقُه الأكبر لأمه التي ربته فهي كما يقول الشَّاعِرُ مخاطبا أمَّهُ:

أماه أنت من اللآلي والزمرد... أنت أغلى[31]

المرأة الزوجة

وتنوعت الأشكال التي برزت من خلالها المرأة في شعر محمود مفلح، فهي حاضرة في عنوان ديوانه المسمَّى (ابتسمي ليخضرَّ الكلام) بوصف العنوان العتبة الأولى التي يلج المتلقي منها إلى جوانية النصوص، فالمكوّن التركيبي للجملة المفتاح (ابتسمي) جاء فيه الفعل مسندا إلى ضمير المخاطبة الياء، مقترنا شرطيا لديمومة الحياة ونضارتها بعلاقة السبب ونتيجته، (ليخضرَّ الكلام)

فدالّ لام التعليل هنا تبرز طبيعة الطلب الذي يربط ربطا بنيويا بين المكونات، لمنح النصِّ إشعاعا يبرز جو الأنوثة في واقع المرأة/صنو الرجل التي تمنحه الحياة الحقيقية، وفي الفعل (يخضرَّ) ديمومة واستمرار للنماء بوصفه فعلا حاضرا ومستقبلا، وبوصف مكونه اللونيّ رمز الخصب وتدفق الحياة. وفيه صوت الراء المتكرر، وشاية بمساحة من التواصل والتكرار،(والكلام) هنا هو مكون النسق الشعري من جهة، ومكون التواصل البشري- بما يحمله الشعر من رسالة الخير والجمال- من جهة أخرى. فالمرأة -منذ بداية العنوان- حاضرة في وشاية الدلالة بوصفها دافعا للقول الشعري وخصوبته. والمرأة/الزوجة أيضا حاضرة في الإهداء الذي قدمه الشاعر إلى زوجته، حيث يقول:

إلى التي رافقتني في رحلتي الطويلة الشاقة،
وهي تحتمل فوضاي ومزاجي المتقلب،
وانشغالي بالقصيدة عن أي شيء آخر
فضجرت واحتسبت وبهذا هي التي كتبت
القصيدة الأنقى والأرقى
إلى زوجتي أم حسان"[32]

صورة من صور الوفاء تضع المتلقي على مشارف الديوان بعد العتبة الأولى؛ فالإهداء عتبة من العتبات التي تسهل على المتلقي الولوج إلى أفياء النص، ليستكنه مكوناتها الجمالية.

المرأة/الزوجة هنا هي صاحبة القصيدة الحقيقية بما قدمته من دفء وحنان، للزوج المسكون بهم الشعر، فكأنها هي التي كتبت في الحقيقة، وهذا شكل من أشكال الوفاء للمرأة التي شاطرته عمره وصبرت عليه واحتملت انشغاله بقضيته الشعرية.

ولا يقتصر ذكر المرأة لدى الشاعر على أمه رمز كينونته ومنطلق حياته، وزوجته معين سعادته الذي لا ينضبُ؛ بل يمتدُّ إلى الأبناءِ والأحفاد، وهي حالةٌ طبيعية، فالأبناء والحفدة امتداد للمنبع الأول ومعين السعادة، يفرح لفرحهم، ويشقى لأوجاعهم، وتتمزق نفسه على رحيلهم.

الابنة

حين انتقلت الطفلة (أمامة) ابنة الشاعر إلى الدار الآخرة، عن عمر يناهز الست سنوات، رثاها رثاء مريرا، في قصيدة (أين أين)[33] وفيها يقول بمرارة الملهوف الحزين:

أين أثوابها وأين دُماها أين ما قد جلبت في الأعياد
أين أين الشرائط الحمر يا بابا وأين الفستان ذو الأوراد؟
أين بنطالُها المزين بالسمك الأصفر والقبّرات والصياد
أين أقراطها الحبيبة والطو قُ المفدّى هدية الميلاد!!
أين سهراتنا الرغيدة في الصيف أجيبي يا رحلة السندباد
أين والصمت لفَّني يا حبيبي واستحالت قصائدي كالرماد
كيف ضاع الشراع في رحلة العمر وغابت عن مقلتي شهر زادي

يبرز التكرار الرأسي لدال اسم الاستفهام (أين) بمتغيرات المسئول عنه في الأبيات الستة السابقة، عنصر الألم ومرارة الفقد، ولوعة الفراق، الشاعر يتذكر لحظات الفرح والبراءة، وتتراءى في مخيلته ألعابها ودماها وملابسها الملونة، وأقراطها، ويلفه صمت الأسى فتحترق مشاعره حزنا على فراقها ويطويه تيه يعصف بسفينة حياته، إنها لحظة فراق مريرة لا يكاد المرء ينساها لأنها تحفر في قلبه مسارا للوجع الدامي.

الحفيدة

وكما برزت صورة الأنثى في لحظات الحزن والبكاء، وانثيال الذكريات، ها هي صورة الأحفاد تطلُّ من ثنايا شعره، وتغمره بفرح حيث يقول في قصيدة (حفيداتي) حيث يقول:

لولاهما ماذا أقـول وقد ألحّ علي نزفي
ورأيت ضعفًا في كياني كلّه.. وبكيت ضعفي
وأقولُ كلُّ دقيـقة من سوء هذا الحال ... يكفي!
لا غيمةُ تنهى إذا هطلت عليَّ أوان صيفي!
فأراهما حولي فأبصر كُوّتين بسقف كهفي
وأرى الربيع يمسّ قافيتي فيزهر فيه حرفي![34]

البنات يتمِّمْنَ جمالَ الزينة، وروعة المشهد في حياة المرء وبهجتها، والطفلتان حفيدتا الشاعر ملأن –بإطلالتهما– حياته أملا بعد ألم، وسعادة بعد أسى، وقوة بعد ضعف، فلما

أقبلت الطفلتان (جنى وميس)[35] إلى الحياة امتلأ كيانه تفاؤلا، بعد أن ضعف وكاد يستسلم للوهن والإعياء.

المرأة الجميلة

لم تقف صورة المرأة عند حدود التصوير الأسري؛ بل إنَّ صورة المرأة/ الأنثى نبع الجمال لم تغب عن ذهن الشاعر، فهو إنسان يشعر ويحس؛ ولكنه إحساس الملتزم العفيف، ففي قصيدته ظبية الشآم يبرهن الشاعر على إحساسه بالجمال، الذي يراه من زاويته الإنسانية بعيدا عن النزوات حيث يقول:

منطق رائـعُ ورأي أصـيلُ وكمـال الجمال وجه جميلُ
إنها ظبية الشآم وفيها من كنوز الشآم شيء مهولُ
فإذا أقبلت فغيمة عطرٍ وإذا حدّثت فشهد يسيلُ
جرأة تحرجُ الرجال ورأيٌ مستنير وحجة ودليلُ
إنما ضحّت الأنوثة فيها كرزٌ ناضجٌ وورد خجولُ
لم يزدها الكلام إلا بهاءً حين تحكي وللكلام أصولُ
لا تقلْ حين تستميلكَ لانتْ ظبيةُ الشآمِ صيدُها مُسْتَحِيلُ"[36]

يمتدح الشاعر في المرأة الدمشقية، بل الشامية عموما،- وقد تربى في أحضان الشام دهرا من عمره- يمدح فيها: منطقها، وعلمها، وجمالها، ورأيها الذي يزيده جمال الوجه بهاء ونضارة، وفي التقديم الذي بدأه في استهلال القصيدة تشويق ولفت انتباه وإثارة؛ ليدفع المتلقي للتساؤل عن صاحبة المنطق وأصالة الرأي وجمال الوجه، ولا يمكث كثيرا حتى يصرح قائلا (إنها ظبية الشام) مؤكدا القضية ليبرهن على حقيقة ما يقول، ففي الظبية/المرأة الجميلة من كنوز الشام مختزنات ثرية، متنوعة، فهي صاحبة الرائحة العطرية الأخاذة الخلابة، صاحبة الكلام الناعم الغنج الذي يفيض كالعسل، في تجسيد للكلام المنساب من شفتيها، محوطة بهالة من العطر الزكي، وهي مع ذلك امرأة جريئة رأيها يصيب الرجال بالحرج حيث تعجزهم عن الرد، بما تملك من رأي وحجة، يضاف إليها جمالها الجسدي (فشفتاها كحبات الكرز الأحمر الناضجة حلوة المذاق، وخدودها التي تتورد خجلا) وكلامها حين تتكلم يزيدها جمالا وبهاء، فهي لا تلقي الكلام جزافا، وإنما تحتكم إلى

قواعد الحكمة والتقاليد حين تتحدث. ومن ظن أنها سهلة المنال، عليه أن ينتهي عن وساوسه، فهو يحدثه في نهاية القصيدة نازعا ما يمكن أن يتسرب إلى نفسه مما يراه من نعومتها وليونتها، ورقة كلامها وجمالها، حيث يؤكد أنها ليست فريسة سهلة المنال؛ بل إن صيدها والإيقاع بها أمر مستحيل، وبهذا يؤكد شرفها وعفتها. فالمرأة الشامية وفق القصيدة تجمع بين الجمال بمكوناته المعنوية والحسية، والعفَّة وبعد المنال. وفي إحدى تساؤلاته في قصيدة (أسئلة عراقية) يقول:

"لمن خلق الله هذا الجمال وتلك الورود التي تعبقُ
لمن خلق الله سحر العيون وتلك القلوب التي تخفق
لمن خلق الله هذا العراق الذي كان يوماً عراقا يعرقُ[37]

وكأنه يعيدُ إلِيْنا عبْرَ صورة المأساة العراقية، الجمال العراقي في مفارقة موجعة، تتناص مع رؤية علي ابن الجهم في رؤيته للجمال العراقي زمن العزة والكرامة، وهو يقول:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري[38]

في مشهد مؤلم يصور الشاعر تجليات المأساة، كأنَّه يقولَ: إنَّ المآسي التي تحلُّ على العراق وأهله لا تليق بما وهبه الله تعالى لهذا البلد الجميل من طبيعة خلابة وجمالٍ فتَّانٍ، ويستنكرُ على أهله تفريطَهُم في الجَمَالِ الذي مُنحوه فضيعوه بالفتنة والصراع الطائفي.

لتتجلى المرأة بجمالها رمزا لكينونة الوطن، وبهائه ونمائه، فهي رمز للخصب والبقاء، وهي تمنح الرجال طاقة يستمدون منها قوتهم للدفاع عن الوطن المضيع.

المرأة المتصابية

وتأكيدا على طبيعة التزام الشاعر ورؤيته صورة المرأة وطبيعة ما ينبغي أن تكون عليه، يقدِّم في قصيدة جوازات صورةً مختلفةً للمرأةِ حيث يقول:

"كلّ شيء يجوزْ
غير تلك العجوزِ التي تتصابى
ويصفعك الغنج في صوتها

وتزعم أنَّ لديها.. كنوزُ!![39]

هي نموذج للعجوز التي تتصابى، وتغرقُ نفْسَهَا في سيل من المساحيق، وأدوات التجميل لتخفي تجاعيدها، وتتغنج في صوتها، لتغوي السامع، وتوهمه أنّ لديها كنوز من ملامح الجمال الأنثوي، وهي لا تمتلك سوى صوتٍ جميلٍ غَنِجٍ يستثير من سمعه، ولا يرى قبح صورتها وتكلف تصابيها، وكما قال بشار بن برد:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقةٌ والأذْنُ تعشقُ قبلَ العينِ أحيانا[40]

قدْ تكونُ صورةُ المرأةِ –هُنَا– نموذجا رمزيا للسُّلطة الحاكمة التي هرمت في كثير من البلاد العربية، وتحاول أن تقدم نفسها نموذجا للنشاط والجمال، والحيوية المزيفة، ورمزها حاكم سيملأ الأرض عدلا وخيرا، وهو في الحقيقة لا يمتلك سوى الهم والفقر والقبح، مهما حاول أن يزين أفعاله القبيحة. وقرينة توجيه الدلالة هذه الوجهة المحتملة قوله في المقطع التالي:

"كلُّ شيء حسن
غيرَ تلك البلاد التي تزرع القمح عاما
وتحصدُ في كلِّ يومٍ.. فِتَنْ
كلُّ هذا ابتلاء
شقاءٌ وفقْرٌ وذلٌّ.. وداء
ولكنني أسألُ الآن
ما شأنُ هذا الحذاء!؟[41]

فالبلاد تعيش حالة من الفقر والفتن والبلاء، وفي سؤاله الذي يختتم به المقطع يعود إلى صورة الأنثى المتصابية التي تلبس حذاء لتبرز فتنتها وهي تظن أنها تمتلك كنوزا، والصورة سياسية مقترنة بحالة السلطة الحاكمة التي تمثل على الشعوب. وبذا تكتسب صورة المرأة بعد رمزيا عميقا. وفي حالة القهر التي تعيشها الأمة يخاطب الشاعر المغنية أم كلثوم التي لقبوها كوكب الشرق، حيث يقول:

"يا أمَّ كلثوم اصمتي
ما عاد يسكرنا الغناء، ولا يليق بنا الغرام"[42]

في خطاب الشاعر يبدو كأنَّه يمنع الغناء والحبَّ، وكأنَّ المرأة لم تعد تستهوي الرجال في زمن الدماء والضياع؛ ولكنَّ الأمر محدد المعالم، فالرؤية تتجلى وتبرز معاملها عنْدَ مواصلةِ النَّسَقِ الشِّعْرِيّ، يقدم مبررا حيث يقول:

"يا أمّ كلثوم
القضية أننا نأتي إلى المقهى
ونقضي ساعةً أو ساعتين لنستريح من الصراخ إلى الصراخ
ونستجير من الخصومة.. بالخصام
لكنّها الأقدام تتبعنا
ويجلس بيننا الأطفال والأسمال
تجلس بيننا الأحوال والأوحال
والطلبات والطلقات
والأنصابُ والأزلام"[43]

القضية باختصار قضية مأساةِ شعبٍ عربيٍّ مضيَّعٍ، يُحَاوِلُ أنْ يُزْجِي أوقاتَه باللهو في المقهى، ولكنَّ المأساةَ تلاحقُه حتَّى في لحظاتِ تزجيةِ الوقتِ والتَّسْلِيَةِ، فملامحُ الخصومةِ تطلُّ ومعَها ملامحُ الفقر (الأطفال/ الأسمال) وملامح الحرب(الطلقات) ومظاهر التسلط والقمع (الأنصاب / الأزلام) وهكذا يصبح الغرام أمرا غير لائق في هذا الخضم المشوب بالآلام والخصومة والضياع والقمع. وبهذا يكون قد قدم بين يدي قضية رفضه لاستحقاق الغناء والغرام، ويطلب من أم كلثوم أن تصمتَ، وخطابه موجهٌ لها عبر مذياع المقهى الذي يجلس فيه لمسامرة الأصحاب، لا لكونه منزوعَ المشاعر، ولا يحسُّ بالجمال، ولا يهتز قلبه بمظاهر الجمال؛ بل لأنه صاحب قضية وطنية سامية، لذلك يصرح في المقطع التالي بحقيقة المشاعر الإنسانية الصحيحة التي يعيشها حيث يقول:

يا أم كلثوم،

القضية أننا بشرٌ

نحبّ الشمس والعشب الذي ينمو على مهلٍ

وصوت الناي والمرعى

وبسمة زوجة وقفت بباب البيتِ

ترقب زوجها المغموس بالبشرى

لتنزع شوكة من كفه اليمنى

وتغرس وردة في كفه اليسرى

وتروي قلبه الظمآن..!

فينسى كلَّ ما عانَى"[44]

يؤَكِّدُ الشاعِرُ حبَّهُ للحياة والشمس رمز الحياة، وصوت النَّايِ رمز الجمال، وابتسامة الزوجة، التي رسم لها صورة المرأة المشاركة الحانية، التي يميل إليها ويحبها، هي امرأة تحنو على زوجها وتشاطره متاعبه وتخفف عنه همه بعد يومه الشاق، فتهدهدهُ، وتزيل عنه ما علق في يديه من أشواك اليوم المرهق، والأشواك رمز للمتاعب والآلام والمشقة التي تكبدها الرجل في يوم عمله الشاق، وتزرع وردة في يده اليسرى والوردة ترمز للحب والحنان ودفء العلاقة الزوجية، التي تتجسَّدُ في صورةِ المرأة التي تمنح زوجها بهاء أنوثتها، وتفيض عليه هناءً وحبّا، وتدرك أنها بفعلها حين تنسيه هموم يومه ومشقته تقدم السعادة للبيت والأسرة، فيقدم لها ولأبنائها السعادة وحينها:

"فينسى كل ما عانى

وينثر قمح فرحته.. على الأطفال والجدرانْ

ويغدو البيت بستانا"[45]

هذه صورة المرأة/ الزوجة صنو الرجل ورفيقة دربة ومصدر راحته ومؤنس وحدته وفيض حبه وسعادته. فقد اتخذ الشاعر طريقة المفارقة التصويرية في الوصول من المرأة/ الفنانة، بما تحمله من رسائل وقيم لا تتساوق مع طبيعة المجتمع، في ظل حالة الضياع التي تعاني منها الأمة، وصولا إلى صورة المرأة/ الزوجة برسالتها السامية، وقيمها النبيلة.

وفي سياق النَّسَقِ الشعري الذي سار عليه الشاعر يبرز موقف يتجلى فيه ذمُّه سلوكياتٍ تمارسها بعض النساء المصتابيات، حيث يقول في قصيدة (نساء):

وأسوأ من رأيت نساء قومٍ إذا عطرتهن رشقن شوكا
وإن أفردت في شغف جناحًا لأعلي شأنِهِنَّ هبطْنَ دركا
وإن تنقل لهُنَّ حديث صدق يقلن سمعنه... زورا وإفكا
فإما أن توقع صكَّ حُرٍّ تفك به قيودَ الأسر فكا
وإما أن تظلَّ رهين قول "ألا فاصبر فإن الصبر أزكى"[46]

يتَّضِحُ من القصيدة موقف الشاعر من غدر النساء، فبعضهن لا يستحقُّ التكريم، حيث يحاول المرء أنْ يعلي من شأنهنَّ بدلالة (إذا عطرتهنَّ) (أفردت في شغف جناحا) ولكنَّ ذلك لا يفتح قلوبَهُنَّ للإخلاصِ والثِّقةِ، بلْ ينزلنَ إلى حضيض الغدر، وأسفل درك الانحطاط، والكذبُ متغلغل في أحاديثهنَّ، فما على المرء إلا الانعتاق من أحابيل أمثالهن في العلاقات الاجتماعية.

المرأة الملهِمَة

الشَّاعِرُ لا يرى في شعر الغزل، وتصوير العواطف والمشاعر السامية، أمرا مشينا، بل يعده مما يتناسب مع طبيعة الحياة وجدلية العلاقة الطبيعية في إطارها الجمالي السليم، ففي قصيدة نساء يبرزُ الشَّاعِرُ انعكاسَ شعر الغزل على فئة من المنغلقين الذين يطلُّون على العالم من خرم إبرة، ولا يقدرون قيمة المرأة الحقيقية في المجتمع، حيث يقول في قصيدة (نساء):

إذا قلت شعرًا في النساء تعجبوا وأسأل من قد لام فيهن ما العجبْ!؟
أليست حياة المرء من غير مرأةٍ جحيمًا ولو ألقى رداء من الذهب!؟
وإني أرى أن النساء جنانكم وهن لعمرو الله أغلى من الذهب
إذا قلت وارأسي أنتك بكفهِّا كنخلةِ تموز تساقط بالرُطب..
فيشفيك ربي من حرير بنانها وثغر كعنقود يضجّ به العنب!

حديقة ورد حين ترضى وحينما تُعاند فاعلَّم أن شرًّا قد اقتربْ!
فكن غيمةً من حَرِّ شمسٍ تُظلُّها تكنْ كنزكَ الأغلى, فسبحانَ من وهب[47]

يجيبُ الشَّاعر جمعَ المتعجبين اللائمين، بطريقة الاستفهام؛ ليقرر في أهانهم حقيقة كينونة المرأة التي تعادل نصف المجتمع، وتعد ربيع حياة للرجل، فهي جنته في الدنيا، وهنّ اللائي يمنحن الحياة قيمتها ويكسبنها رونقا ونقاء، ويجلن الوجود جنة وارفةً ظلالُها، يُغْدِقْنَ جمالا وخيرا وحبا وحنانا إذا مس الرجل ألمٌ، بأيديهن الحانية، وقلوبهن الوارفة الراضية، فمعسول كلامها شفاء، ولمس حنانها دفء وسكينة، لذلك على المرء أن يحافظ على هذه الجنة، ويحرص على رضاء من تسبب في وجودها، وألا يغضبها؛ لأنَّ في غضب المرأة تحوُّلا وانزياحاً من الجنَّةِ إلى جحيمٍ لايطاق، فمن باب أولى ألا يستنكر المتعجبون على الشاعر ذكره المرأةَ في شعره.

تتجلى صورة المرأة إذن في الشعر، بوصفها ملهمَةٌ تجود بجمالها القريحة، كما جادت بها بوصفها أما وأختا وحفيدة وامرأة عفيفة، كما يقول في قصيدة (ملهمة):

عشرون فاتنةً مرّت على لغتي فلم تثرها ولم تشعل بها قبسا
لما مررت بها صارت مؤنثة وصار قلبي في أضلاعه جرسا!
كأنّ في الحرفِ لمَّا أن نطقْتَ بِهِ مسًا وأنَّ بهِ من دهشةٍ خرسا
ما كل أنثى يراها الشعر ملهمةً تحيي بأغصانه ما كان قد يبسا!
فبعضُهن إذا قالت أقول: كفى وبعضُهن تردّ الروحَ والنَّفَسَا..!!
والشعر يُغدق إن وافتْهُ مغدقةٌ والشِّعْرُ يقسُو إذا قلْبُ الحبيب قسا![48]

هو الإحساس بالجمال، ورقةُ المشَاعِر التي يصور بها الشاعر الفرق بين أنثى ملهمة بشجي ما تعطي من القيم الصوتية، فتبعث في النفس حياة وأملا، وتحيي ما جف من معين حياته كما يمنح الماء الأغصان المتيبسة حياة ونماء، وأنثى لا يستطيع مواصلة الاستماع إلى حديثها، إن الشعر يجود وتنثال صوره، إن كان وراءه ملهمة تجود بالحبّ، ويقسو إن قست ملامحها، كما يصرِّحُ بالحكمة في البيت الأخير.

وامتدادا لقضية الأنثى والغزل يبين الشاعر موقفه من شعر الغزل، حين يردُّ على لائميه، في قصيدة (غزل) مبينا أسباب عزوفه عن الغزل حيث يقول:

قالوا هرمتَ ولم تكتبْ عن الغَزَلِ ولم يُثرْك نداء الكحل في المقلِ
فكفَّة الحب في الميزان راجحة وطعمه في شفاه الناس كالعسل
تبقى القصيدة دون العشق يابسةٌ والشعر دون لحاظ الغيد كالطلل
وسوف تبقى غريب الشعر منعزلاً ولو وصلت إلى المريخ أو زحلِ
والناس تسكرها في الشعر قافية تفوح بالغنج والاغراء والقبل
وكل شعر بلا "هند" و"عاتكة" وعطر "ماويةٍ" ادعى إلى الفشل
وأنتَ شعرُك يا "محمود", مكتئب فليس فيه سوى الأوجاع والعللِ49

اللوم المغلف بالنصح واضح في فحوى القطعة الشعرية، فالشاعر لم يستجِبْ لدَّوَاعِي الغَزل الصريح، وبواعث الغرام بتصوير جمال العيون والشفاه، وشذا عطر الغيد الفواح ، وجمال الخدود

فقلت هذا نصيبي لم أكن غزلاً كمْ ذا سعيت فلم أدرك ولم أصل
إنّ الفجيعة قد غطت على لغتي وإن كارثتي قد ضيقت سبلي
حتى غدا الشعر عندي صوت نائحةٍ وصار دمع الثكالى فيه من جملي
وصار كل يتيم نبض قافيتي وصارت النكبة السوداء من شغلي
تمر "دعدُ" فلا تغري أنوثتها مرَّ السحابة أو مرّت على عجل!
هذا هو الحال منذ الشعر أدركني من أول الجرح حتى قمة الفشل50

تشي الدوال التعبيرية (الفجيعة- غطت- كارثتي- دمع الثكالى- الجرح- الفشل) في الأبيات، دوافع الشاعر لتجنب الغوص في شعر الغزل، والهيام في بحور الحبِّ والغرام، فقضية وطنه ومأساة رحيله، وأنَّات شعبِه المعَذَّب، تشغلُه عما سواها، فاليتم وشاية بالموت والشهادة، وكذلك الثكالى تعمق الفاجعة، التي تتقطر الدموع خلالها ألماً، فلا يحفل بأنوثة دعد ولا هند، وكأنَّه بذكر دعد هنا يحيل المتلقي إلى قول الشاعر:

لهفى على دعد وما خلقتْ إلا لطول تلهُّفي دعدُ
بيضاء قد لبس الأديمُ بها ء الحسن فهو لجلدها جلدُ
ويزين فوديها إذا حسرتْ ضافي الغَدائر فاحِمٌ جَعْدُ
فالوجه مِثْل الصُّبْح مُبيضٌّ والشَّعْر مثلُ الليلِ مُسْوَّدُ
ضدانِ لما استجمعا حسنا والضدّ يُظْهِرُ حُسْنه الضِدُّ51

فمهما كان الجمال التي وصفت به دعد/ الرمز، لا يتحرك الشاعر نحو مفاتنها، لتلك الأسباب، التي حلت به وبشعبه المشرَّد، وهذا تأكيدٌ عَلَى سُلَّمِ أَوْلَوِيَّاتِ حَالتِه الشِّعْرِيَّةِ مُنْذُ بِدَايَتِهَا، وفيه رسالة مضمَّنة للشعراء ألا يغفلوا قضايا المجتمع الذي يعيشون فيه.

ورغم ذلك فإنَّ الشَّاعِرَ لا يغفلُ حقيقةَ كونه إنسانا ينبض بين جوانحه قلبٌ يفيضُ بالمشاعر والأحاسيسِ، لذلك يلجأ إلى خطاب حبيبة متخيلة يعاتبها فيقول:

لماذا ترحلين وأنت عندي كنوزٌ لا أزال بها ضنينا!
إذا أيقظتُها أجريتُ نهرا وروّيت الأضالع والعيونا!
ولي فيها قصائد مترفاتٌ وقافيةً ترّن بها رنينا!
وشعرٌ كاد يصرخ ملْ ثغري حرام أن أظلّ به سجينا
إذا أطلقته آنست نارًا وبدّلتُ اللظى مطرًا حنونا
فهل أنسى وعينك ملء عيني مساء لا يزال يغصّ فينا!!
وفنجانين يرتعشان شوقًا ودالية ً ووجها ياسمينا!؟
فكيف تركتُها تمضي، ويمضى فؤادي نازفا يقفو السفينا52

نبرة العتاب تبْرِزُ الجانبَ العاطفيَ الَّذيْ يتمتع به الشاعر، فالحبيب الولهان يتخيل محبوبته التي تعادل عنده كنوز يضن بها ويغار عليها، فدوال أسلوب الاستفهام في البيت الأول فيها استنكار لرحيل المحبوبة وهجرها، يتلوها دوال الأسلوب الخبري (وأنت عندي كنوز) تبيّن قيمتها في قلبه، ويتمادى في تخيل علاقة الغرام ولواعج الشوق، فكأنه كان يسطر فيها قصائد تلو القصائدِ

الخاتمة

بعدمقاربة متأنيةٍ لشعر محمود مفلح، خلصت الدراسة إلى أن قضية المرأة لم تغب عن شعر محمود مفلح، حيث تداعت في عدة تجليات تؤكد أن الحسَّ الإنساني لا يفارق الشاعر الفلسطيني ابن القضية، فالأم والزوجة والابنة والحفيدة برزت في شعره، فرحا وأملا وشوقا وحنينا تارة، ووجعا وآلام فراق، وندوب اغتراب تارة أخرى، كما تجلت في صورة المحبوبة الملهمة التي تعادل كنوز الدنيا حينا، والمعشوقة المتخيلة التي يذرف على عتباتها شعر الشوق والحنين، من جهة، ويعاتب الذين يلومونه على مشاعره وما نثر على عتباتها من قصائد، كما سجل شعره موقفا من المرأة اللعوب والمخادعة. ونحا باللوم على أهل الفن الذين لا يأخذون بعين المراعاة قضايا الأمة المصيرية.

وفي ذلك كلِّه تتجلى أحاسيس الشاعر الإنسان، الذي لا يتنكَّر للطبيعة الإنسانية، فهو عاشق الجمال، محبٌّ الفضيلة، يؤمن بكينونة المرأة في طبيعتها السامية، وجمال روحها، وكونها الملهمة، ورفيقة الدرب، وشريكة الحياة، ومسبار المشاعر، ونبض القلوب، وهي حاضنة الآمال، مهدهدة اللواعج، وفوق هذا كلِّه هي الأمُّ الحانية المربية، التي تتأرق لمواجعه، وتحن للقائه بعد طول ارتحال، وهي الأخت والابنة نبع الحنان، والحفيدة رمز الأمل وحلم المستقبل المشرق، في وطن محررٍ يلم شتاتَ المعذبين بعد طول اغتراب وارتحال.

الهوامش

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، تحقيق محمد احمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2006، ص76

[2] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ت، ص41

[3] علي بن أحمد الزهراني، صورة المرأة في شعر يحيى توفيق، (ماجستير) جامعة مؤتة، 2008، ص34

[4] امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق د عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، (د. ت) ص96

[5] انظر ديوان امرئ القيس، ص100، 101

[6] انظر ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، دار السلام للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2009م، ص98، 99

[7] انظر ديوان النابغة ص99

[8] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج3، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 2010م، ص76، 77

[9] ديوان عنترة، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، ص183، 184، انظر أيضا ديوان عنترة، تقديم، عبد القادر مايو، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1999م، ص228؛ الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ص102 والبيت الثاني غير موجود في شرح الزوزني.

[10] ديوان عنترة، تقديم، عبد القادر مايو، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1999م، ص230، شرح المعلقات التسع، أبو عمر الشيباني، تحقيق عبد المجيد همو، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 2001مم، ص240، 241 وفيها (فهممت) بدل (فوودت.)

[11] جرير بن عطية الخطفي، ديوان جرير ، تحقيق: د عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1997م، ص182، انظر أيضا شرح ديوان جرير، محمد إسماعيل الصاوي، مكتبة محمد النوري، دمشق، د.ت، ص199م، ينخوبية، التي لا عقل لها، وقبى: حمقاء.

[12] انظر: الفرزدق، ديوان الفرزدق، ضبطه د.عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بيروت، ط1، 1997م، ص499 المقصود الأبيات التي تبدأ بقوله: (لو أنَّ أمك يا جرير مكانها عندي...)

[13] نفسه، ص 553

[14] زهر العنابي، المرأة والقضية وجهان لوطن واحد، الرومانتيك للأبحاث والدراسات، عمان، ط1، 2004، ص51

[15] نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج1، دار الخلود للشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص18

[16] محيي الدين صبحي، الكون الشعري عند نزار قباني، الدار العربية للكتاب، ليبيا،1982م، 28

[17] المصدر نفسه، ص17

[18] محمود مفلح، الأعمال الكاملة، ج1، بورصة الكتب، القاهرة، ط2، 2018، ص 402

[19] قاسم حسين صالح، سيكولوجية المرأة العربية صراع الأصالة والحداثة، مجلة شبكة العلوم النفسية العربية، ع10، 11، ربيع وصيف 2006م، ص 77

[20] سليم رهيوي، صورة المرأة في ديوان الساعر لمحمد جربوعة، (ماجستير) جامعة محمد خيضر-بسكرة 2015/2014، ص35

[21] محمود مفلح الأعمال الكاملة، ج1، ص315

[22] نفسه، ص316، 3017

[23] المصدر نفسه، ص317

24 الجلَّوز: الضخم الشجاع أو الشرطي والجمع جلاوزة. الجلواز: الشرطي والجمع جلاوزة.

[25]المصدر السابق، ص317، 318

[26]نفسه، ص318

[27]محمد شحادة عليان، الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث، دار الفكر، عمان، ط1، 1987م، ص62

[28]الأعمال الكاملة، ج1، ص403

[29] نفسه، ص403

[30] نفسه، ص 404

[31]نفسه، ص405

[32]ابتسمي ليخضر الكلام، ص5

[33] محمود مفلح، الأعمال الكاملة، ج،1، ص131

[34] محمود مفلح، لا تهدموا البرج الأخير، بورصة الكتب، القاهرة، ط1، 2016، ص95

[35] الشاعر لم يذكر الاسمين في القصيدة، ولكني سألته عن اسمي الحفيدتين فأفادني به بتاريخ 5/ 12/ 2018

[36]محمود مفلح، ابتسمي ليخضر الكلام، ص9، 10

[37]ابتسمي ليخضر الكلام، 19، 20

38 ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980، ص141،143

[39] ابتسمي ليخضر الكلام، ص11

[40]بشار بن برد، ديوان بشار، ج،2 تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، دار السلام للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، ص217

[41] ابتسمي ليخضر الكلام ، ص11

[42] ابتسمي ليخضر الكلام، 60

[43] نفسه، ص60، 61

[44] نفسه، ص61، 62

[45] نفسه، ص62

[46] محمود مفلح، لا تهدموا البرج الأخير، بورصة الكتب، القاهرة، ط1، 2016، ص94

[47] نفسه ص67، الأعمال الكاملة، ج2، ص362

[48] نفسه، ص77، والأعمال الكاملة ج2، ص374

[49] لا تهدموا البرج الأخير، ص118

[50] المصدر نفسه، ص118

[51] علي بن جبلة (العكوك)، شعر علي بن جبلة، تحقيق دحسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت، ص116

[52] لا تهدموا البرج الأخير، ص78، 79

المراجع:

1- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ت.

2- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، تحقيق محمد احمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، 2006،

3- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق د عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت،(د. ت)

4- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، دار السلام للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2009م

5- بشار بن برد، ديوان بشار، ج، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، دار السلام للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2008م

6- جرير بن عطية الخطفي، ديوان جرير ، تحقيق: د عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1997م،

7- شرح ديوان جرير، محمد إسماعيل الصاوي، مكتبة محمد النوري، دمشق، د.ت،

8- ديوان عنترة، تحقيق محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت

9- ديوان عنترة، تقديم، عبد القادر مايو، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1999م

10- زهر العنابي، المرأة والقضية وجهان لوطن واحد، الرومانتيك للأبحاث والدراسات، عمان، ط1، 2004

11- الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، د.ت

12- سليم رهيوي، صورة المرأة في ديوان الساعر لمحمد جربوعة، (ماجستير) جامعة محمد خيضر-بسكرة 2015/2014

13- أبو عمرو الشيباني، شرح المعلقات التسع، تحقيق عبد المجيد همو، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 2001م

14- علي بن أحمد الزهراني، صورة المرأة في شعر يحي توفيق، (ماجستير) جامعة مؤتة، 2008م

15- علي بن جبلة (العكوك)، شعر علي بن جبلة، تحقيق دحسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت

16- علي بن الجهم، ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980
17- الفرزدق، ديوان الفرزدق، ضبطه د.عمر فاروق الطباع، دار الأرقم بيروت، ط1، 1997م،
18- قاسم حسين صالح، سيكولوجية المرأة العربية صراع الأصالة والحداثة، مجلة شبكة العلوم النفسية العربية، ع10، 11، ربيع وصيف 2006م
19- محمد شحادة عليان، الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1987م
20- محمود مفلح، ابتسمي ليخضر الكلام، دار الأدهم، القاهرة، ط1، 2015
21- محمود مفلح، الأعمال الكاملة، بورصة الكتب، القاهرة، ط2، 2018
22- محمود مفلح، لا تهدموا البرج الأخير، بورصة الكتب، القاهرة، ط1، 2016
23- محيي الدين صبحي، الكون الشعري عند نزار قباني، الدار العربية للكتاب، ليبيا،1982م
24- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج3، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 2010
25- نزار قباني، الأعمال الكاملة، ج1، دار الخلود للشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013

النقد السياقي: أسئلته المنهجية وأسسه الفلسفية
Contextualcriticism:-Its Methodological Questions and Philosophical Foundations

د. محمد عروس
جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر
arousmohammed@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/04/13	تاريخ القبول: 2018/07/12	تاريخ النشر: 2019/02/10

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن الأسس الفلسفية للنقد السياقي، الذي توزعته ثلاثة اتجاهات كبرى تمثلت في المنهج التاريخي المستند على حياة المؤلف والسياق التاريخي للنص ، والمنهج الاجتماعي المعتمد على البيئة الاجتماعية، والمنهج النفسي القائم على الحياة النفسية ودورها في إنتاج النص وتلقيه، ذلك أن كل توجه نقدي لا يمكن فهمه وتطبيقه بمنهجية إلا من خلال التعرف على الأسس التي يستند إليها وتؤطر مفاهيمه، وتوجه أحكامه التي يصدرها.

ومهما تنوعت التوجهات النقدية يبقى للنقد السياقي حضور منهجي، وامتداد معرفي لا يمكن تجاوزه، ولذلك خصصناه بالدراسة في هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: النقد السياقي، المنهج التاريخي، المنهج الاجتماعي، المنهج النفسي.

Abstract

This study seeks to uncover the philosophical foundations of the contextual criticism, which was divided into three major trends, namely the historical approach based on the life of the author and the historical context of the text, the social approach based on the social environment, and the psychological approach based on psychological life and its role in producing and receiving the text. This is based on the premise that each critical approach cannot be understood and applied systematically except by identifying the principles on which it is based, byframing its concepts and directing its rulings.

Whatever the diversity of the trends, the contextual criticism has a systematic presenceand a cognitive extension that cannot be overcome.

Keywords: Contextual criticism, historical approach, social approach, psychological approach.

مقدمة

النقد قرين الإبداع، وكلاهما وليد التحولات الحضارية التي تشهدها الأمم في حركيتها المستمرة عبر التاريخ. ذلك أنه ينشأ عن الإبدلات الحضارية إبدالات نصية؛ إبداعية ونقدية مرافقة لها. فكلما وجد واقع جديد إلا ونشأ عنه إبداع جديد يحمل خصائص فنية، تستجيب وتعبر عن أفكار وطموحات العصر الذي انبثقت عنه. ولا محالة فإن النقد سيعمل على تغيير آلياته، ويطور من مفاهيمه وإجراءاته بما يتناسب والراهن الحضاري والإبداعي الذي سيعمل على كشف منجزاته، والبحث في أبعاده وجمالياته، وتقديمه للمتلقي والحكم على منجزاته.

وبالنظر إلى ما لحق الحضارة الإنسانية في مستهل القرن التاسع عشر من ثورة علمية، وتفاعلات معرفية، فإن النقد القائم على الذوق والانطباع، والمتسم بالسطحية، والمعتمد على التأثر، لم يعد مناسبا لروح العصر العلمية، وهو ما استدعى من النقاد استثمار تلك الروح العلمية في إيجاد مناهج جديدة، تحاول الاقتراب من العلمية، والابتعاد عن الانطباعية، والتقريرية، والتأثرية. فظهر نتيجة لذلك ما عُرِف بـ"مناهج النقد السياقي"، كردة فعل مباشرة على النقد الانطباعي والنقد التقريري، والنقد التأثري.

اتخذت "مناهج النقد السياقي" من العناصر المحيطة بالعمل الإبداعي والمؤثرة في إنتاجه وتلقيه مرتكزا لكل قراءة نقدية للعمل الإبداعي. وتمثلت تلك المناهج النقدية السياقية في ثلاثة توجهات منهجية: المنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي. وضمن كل توجه نقدي تختلف الرؤى والتصورات، والمفاهيم والمصطلحات، التي تحاول ضبط رؤيتها في الحكم على الأعمال الإبداعية. وعليه فكل دارس للأدب عليه التعرف على طبيعة هذه المناهج، ورؤيتها النقدية، حتى يتسنى له متابعة الحركة النقدية من جهة،

وامتلاك آليات قرائية تسمح له بتذوق الأعمال الأدبية والحكم عليها من جهة ثانية، ولا يتسنى ذلك إلا بالبحث في الأسس الفلسفية التي استندت إليها تلك المناهج وهي تضع قيمها النقدية. فما النقد السياقي؟ وما الأسس التي يستند عليها في إرساء منظومته المعرفية التي تشكل رؤيته النقدية للأدب؟

تنشأ المناهج النقدية، وتترعرع في البيئة الثقافية والأدبية التي تتوفر فيها جملة معطيات، يؤدي التفاعل بينها إلى تغيير النظرة أو تعميقها في الحكم على الأعمال الأدبية، حسب توجهات العصر الثقافية، والأيديولوجية، والاجتماعية، والاقتصادية وما ترتكز عليه من قيم حضارية، ومرجعيات فلسفية، ولذلك فكل توجه نقدي لا يخلو من خلفية فلسفية تسند رؤيته، وتحدد منطلقاته، وترسم غاياته وأهدافه، إذ لا شيء ينشأ من فراغ، أو يسعى إلى غير غاية.

لقد مثلت ثنائية الإبداع والنقد عبر صيرورتهما التاريخية مجالا خصبا لصراع مستمر، فالنقد يعمل جاهدا على وضع المفاهيم، وإصدار الأحكام التي تضبط الظاهرة الإبداعية، والإبداع يسعى جاهدا إلى تجاوز تلك الأحكام والضوابط. وذلك ما يؤدي إلى تجدد النقد، وحركية الإبداع، إذ النقد في بعض تعريفاته «طريقة في الحياة، وطريقة في التفكير، وموقف من الحضارة، وهو دليل على حيوية الفكر ونهج يجدد به الفكر نفسه»[1]، وعليه فمثلما لا يمكن حصر الإبداع في أقفاص مغلقة لا يبرحها، أو يتجاوز حدودها، أو يكسر قيودها، لا يمكن ضبط النقد في قوالب جاهزة، لا يتخطاها، أو يتعدى مقولاتها.

تخضع حيوية الإبداع وحركية النقد إلى قيم العصر الفنية، ورؤاه الحضارية وفلسفته الكونية، وكلما حدثت تحولات جوهرية في دورة الحضارة الإنسانية، كان هناك تغير في أنماط الإبداع، وأهدافه وغاياته، وبالمقابل كانت هناك رؤى جديدة في الحكم على الأعمال الإبداعية، فتتراجع رؤى، ومناهج وآليات نقدية، وتتخلق رؤى ومناهج وآليات أخرى.

وبالنظر إلى الفترة الزمنية التي انتقلت فيها الحضارة الغربية من العصور الوسطى إلى العصر الحديث الذي أطلق عليه عصر التنوير؛ وهو العصر الذي حدثت فيه تغيرات جوهرية، مَسَّت النواحي الثقافية، والحضارية، والنظرة للإنسان والكون، والحياة، وما تبع ذلك من تَغَيُّر النظرة لطبيعة الأدب، ووظيفته، ومفهوم النقد وغاياته، وأبعاده؛ فقد انتقل الأدب من التوجه الكلاسيكي إلى التوجهات الرومانسية، وانتقلت الرؤية النقدية من النظرة التي أرسى دعائمها أفلاطون، وأرسطو، وشيشرون وغيرهم إلى نظرة جديدة قوامها الاستفادة من كشوفات العصر العلمية، ورؤاه وتوجهاته الحضارية، ومرتكزاته الفلسفية والمعرفية، وبذلك كان ميلاد المناهج السياقية في النقد الأدبي، كنتاج مباشر وطبيعي لتلك التحولات الحضارية في البيئة الأوروبية خلال القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

إن كل محاولة فهم للمناهج النقدية وآليات اشتغالها «يجب أن تكون قائمة على وعي مسبق بالخلفيات الفلسفية والأيديولوجية، وبالمناخ الثقافي، والتاريخي، والتربة التي نشأت فيها»[2]، وعليه سنعمل بداية على التعرف على المدلول الاصطلاحي للنقد السياقي، ومفهوم النقد من وجهة نظر سياقية، وعلى الأسئلة التي يطرحها النقد السياقي على الظاهرة الإبداعية لنصل إلى الخلفية الفلسفية التي يرتكز عليها منظور النقد السياقي.

أولا: التحديد المفهومي لمصطلح النقد السياقي

يحدد العديد من الدارسين النقد السياقي بأنه:

- تلك المناهج التي تعنى ببحث العوامل الخارجية التي تحيط بالأدب وتؤثر فيه، محاولة تفسيره على ضوء السياق الاجتماعي له، وإن كانت هذه المناهج تتحول في أغلب الحالات إلى تفسيرات علمية تحاول ردَّ الأدب إلى أصوله، ويحاول أصحاب هذه المناهج عزل سلسلة محددة من الأفعال الإنسانية، ثم ينسب لهذه الأفعال الدور الأساسي والحاسم في تشكيل العمل الأدبي، وهكذا نجد فئة من هؤلاء يعدون الأدب نتاج مبدع فرد في المقام الأول، ويَخْلُصون من ذلك إلى أن الأدب ينبغي أن يدرس على ضوء حياة المؤلف ونفسيته، ونجد فئة ثانية

تبحث عن العوامل الإنسانية المحددة للخلق الأدبي في الحياة المؤسسية للإنسان، وتعنى بالظروف الاقتصادية، والاجتماعية والسياسية. وقد نجد فئة ثالثة تصل إلى تفسير الأدب على ضوء تاريخ الأفكار[3].

- المناهج السياقية هي المناهج التي تدرس النصوص الأدبية في ظروف نشأتها والسياقات الخارجية لها، والتأثيرات التي يتوقع للنص أن يؤثر بها فيما يحيط بها[4].
- المناهج الخارجية أو السياقية هي المناهج التي تعاين النص من خلال إطاره التاريخي أو الاجتماعي، أو النفسي، وتظهر السياق العام لمؤلفه، أو مرجعيته النفسية، وهي دعوة ضمنية إلى الإلمام بالمرجعيات التاريخية والسياقات المحيطة بالمبدع، بغية دخول النص[5].
- مناهج النقد السياقي: هي تلك الممارسة النقدية التي تقارب النص الإبداعي معتمدة في ذلك على المؤثرات الخارجية (سواء أكانت تاريخية، أو نفسية، أو ميثيودينية، أو اجتماعية) والتي أحاطت بميلاد النص الشعري[6]، واحتضنت تكونه، فكان لها التأثير المباشر أو غير المباشر[7].

بناء على ذلك، فالنقد السياقي إضاءة للنص الإبداعي من الخارج، وذلك باستثمار كل ما يحيط بالنص من سياقات تاريخية، واجتماعية، ونفسية، لما للنص من شبكة علاقات بينه وبين تلك السياقات، لأن النص مثلما يتولد من ذات مبدعه فإنه يخضع للمؤثرات الثقافية، والحضارية التي توجه رؤية المبدع، وبالتالي تكون تلك الموجهات الخارجية سبيلا لفهم النص الإبداعي والكشف عن أسراره، الأمر الذي يجعل الآليات المنهجية لمقاربة النص تختلف من منهج سياقي لمنهج آخر، غير أن الغاية من الدراسة ليست البحث في الآليات وإنما الكشف عن الأسس والخلفيات التي يستند إليها النقد السياقي[8].

ثانيا: النقد من وجهة نظر سياقية

يعرف النقد وتتحدد غايته من منظور النقد السياقي بأنه: «استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية، ولضروب المعرفة غير الأدبية أيضا، في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب»[9]. والكلمة الجوهرية في هذا التعريف هي كلمة "منظم" لأنها تخرج النقد من طابعه الانطباعي الذوقي الفردي إلى طابع علمي، يستند إلى فلسفة ورؤية، فبالتنظيم يستطيع الناقد تحويل المعطيات التي بحوزته إلى إطار منهجي يمكن أن يوصله إلى نتيجة واضحة بآليات محددة، وتتمثل التقنيات غير الأدبية في عملية التداعي في التحليل النفسي، أو التفسيرات السيمانتية؛ أي السمات الدالة لغويا ونفسيا مثلا، وأما ضروب المعرفة غير الأدبية فتمتد من النماذج الشعائرية عند البدائيين إلى طبيعة المجتمعات المختلفة من رأسمالية، واشتراكية، ودينية، وإثنية وغيرها[10]، وكل ذلك يفضي إلى دراسة علمية وشاملة للنص أشبه ما تكون بتحليل الأشياء تحت المجهر.

تظهر ظلال الحياة العلمية والتجريبية واضحة في هذا التعريف، إذ العمل المنقود أشبه ما يكون بعينة مخبرية تحت مجهر، تتسع دائرة عدسته إلى ما هو خارج العمل الأدبي، والغاية من استحضار السياقات المصاحبة للعمل الأدبي هي الحصول على بصيرة نافذة في الأدب؛ أي إصدار الأحكام عن وعي منهجي، وبصيرة معرفية تستعين بكل ما من شأنه ضبط الأحكام وتقريبها من العلمية؛ من سياقات تاريخية وحياة نفسية، وظروف اجتماعية.

ثالثا: أسئلة النقد من منظور سياقي

إن الأسئلة التي يطرحها النقد السياقي مستمدة أساسا من الخلفية التي تسنده ولذلك لا نراه يركز على النص–وإن لم يهمله–بقدر تركيزه على السياقات المحيطة بالنص. إذ النص من منظور النقد السياقي «تنظيم ثقافي اجتماعي، ينتمي إلى سياق تاريخي يؤثر فيه، ويتأثر به، وهذا يقتضي تجاوز الشكل الأدبي وعيا للمضمون الاجتماعي المنتج لأدبية الأدب»[11]، ومن تلك الأسئلة:

- ما هي أهمية العمل الأدبي من حيث علاقته بحياة الفنان؛ النفسية، والأسرية والاجتماعية؟
- وما علاقته بطبقته الاجتماعية؟
- وما مدى صحة نسبة العمل إلى صاحبه؟
- وما تأثيره في ذات مبدعه وفي جمهور المتلقين؟
- وما صلته بالسياقات الثقافية، والاجتماعية، والتاريخية التي ساهمت في تَشَكُّله؟
- وما صلته بالموروث العقائدي، والأسطوري، والإثني وغير ذلك من الموروثات؟
- وما علاقة العمل الإبداعي بالفلسفات المعاصرة له والسابقة عليه؟
- وما هي ممكنات الخطاب المتسترة في عباراته وإشاراته؟ وما علاقتها بما تحيل عليه من سياقات؟
- وما غايته؟ وما معانيه؟ وهل هو جيد أم رديء؟ وما مبررات ذلك؟

وحتى يمارس الناقد دوره الإيجابي، فهو محتاج إلى جملة خصائص تنقل حكمه من الذوق والانطباع إلى المنهجية العلمية، وتتمثل تلك الخصائص في: «الذكاء والمعرفة، والمهارة، والحساسية، والقدرة على الكتابة؛ يحتاج الذكاء ليكيفه بما يلائم العمل الذي يعالج، والمعرفة من أدبية وغير أدبية ليكون على وعي بما يتطلبه عمله، والمهارة لئلا تتدرج به طريقته أو تنساق به نحو وحدة آلية جوفاء، والحساسية ليظل دائما متنبها للقيم الخاصة في العمل الذي ينتقده؛ من حيث أنه يمثل تجربة جمالية فذة، والمقدرة الأدبية ليحسن التعبير عما يريد أن يقوله»[12]، وذلك ما يعطي الأحكام النقدية قيمة علمية، وينقلها من الذوق والانطباع الذي كان سائدا قبل النقد السياقي إلى العلمية والمنهجية التي تأسس عليها النقد السياقي.

رابعا: الأسس الفلسفية للنقد السياقي

كل رؤية في الوجود إلا وتستند إلى خلفية فلسفية، تحدد مسارات التفكير، وتضبط مجالات الرؤية وآفاقها، ومثلما تتعلق تلك الرؤية بالحياة وما يعتريها من تغيرات فإنها ترتبط

بالفن والإبداع وما يتولد عنه من مواقف نقدية، إذ الفلسفة ثاوية في عمق كل تفكير إنساني، ولذلك فكل بناء معرفي يجب أن يستند إلى خلفية فلسفية، تحدد منطلقاته، وترسم أهدافه وغاياته، ومن تلك المعارف الإنسانية التي تستند في مقولاتها ومنظورها النقدي على جملة من الفلسفات تبرز المناهج النقدية التي سايرت الظاهرة الإبداعية وكانت معها في سجال دائم، ويمكن أن نؤسس لعلاقة المناهج النقدية بالأسس الفلسفية بهذه المقولة لــ " لوسيان غولدمان".

يقول "لوسيان غولدمان": «إذا كانت الفلسفة أكثر من مجرد تعبير تصوري عن مختلف رؤيات العالم، وإذا كانت خارج خاصيتها الأيديولوجية، تحمل أيضا بعض الحقائق الجوهرية المتعلقة بعلاقات الإنسان مع الناس الآخرين، وعلاقة الناس مع الكون، فإن هذه الحقائق يجب أن توجد بالضبط في قاعدة العلوم الإنسانية وبالخصوص في مناهجها»[13]، وعليه تبرز العلاقة بين المناهج النقدية وخلفيتها الفلسفية، وذلك ما سنحاول الكشف عنه فيما يتعلق بالمناهج السياقية.

إن أهم الخلفيات الفلسفية التي يستند إليها النقد السياقي تتمثل في:

1/ فلسفة العلوم التجريبية

وهي الفلسفة التي تتخذ من الواقع الخارجي أساسا لبناء الأحكام، وتَعَرُّفِ الحقيقة، مستندة إلى التجربة العلمية في وضع مبادئها وإقامة تصوراتها، وقد وضع مبادئ التجريبية كل من "دافيد هيوم" و "جون لوك" و "هوبز" و "ليسينج"، و«اعتمدت على الحواس في إيصال المعرفة، وبنت قضاياها على التجربة، فالحواس منافذ المعرفة وبها نرى الأشياء، ونسمعها، ونشمها، ونذوقها، ونلمسها، فتنطبع صور المحسوسات في الذهن، وتتولد منها الأفكار»[14]، ذلك أن التجربة تستند إلى ما هو ملاحظ ومشاهد، وقابل للقياس، وهو المسعى الذي تجسد في منظور النقد السياقي.

عمل رواد النقد السياقي على تحويل الشروط التجريبية المتعلقة بعلوم المادة من فيزياء وكيمياء، ومن علم الأحياء إلى ميدان النقد الأدبي، وذلك باستثمار كل ما يمكن أن يفك

لغز الأدب، وقابل لأن يكون عينة تجريبية، ومنه «كان السبب في ازدهار المناهج السياقية في ميدان النقد الأدبي، رغبة كثير من مفكري القرن التاسع عشر ونقاده في أن يجعلوا النقد علميا بمعنى الكلمة، وذلك لسببين: الأول أنهم كانوا معجبين بدقة العلوم الطبيعية ويقينها، وكانت النظرية المسماة بالوضعية تشيد بالعلم بصفته أعظم إنجازات العقل الإنساني، وأكثرها اتساقا، والثاني أنهم كانوا رافضين للأحكام المغرقة في الذاتية والانطباعية»[15]، وعليه فالنقد السياقي يفتح سجل حياة المؤلف، وظروف بيئته، وما فيها من تغيرات سياسية، وثقافية، واجتماعية ليقيم أحكامه النقدية، إذ يصبح ذلك السجل بمثابة عينة تجريبية قابلة للملاحظة، والقياس، وتسمح بإصدار الأحكام العلمية حولها، شأن التجربة العلمية مع ما بينهما من فروق تقرب الحكم النقدي من العلمية وتبعده عن الذاتية، لأن التجربة الإبداعية إنسانية بطبيعتها، ولن تسلم قيادها للشروط الصارمة للتجربة العلمية مهما حاول النقاد ذلك.

2/ الفلسفة الوضعية

إن استناد المناهج السياقية إلى أصول المنهج التجريبي من وصف وملاحظة واستنتاج، ووضع قوانين رياضية تضبط الشروط التجريبية، وتعبر عن النتائج المتحققة، يؤكد الصلة الوثيقة بين هذه المناهج والوضعية الفلسفية.

جاءت الوضعية معززة لما قامت عليه التجريبية، واستبعدت كل تفكير لا يستمد عناصره الأولى من الحس والتجربة، ولذلك فالأفكار في الوضعية لا تظل شتاتا مبعثرة في الذهن، بل ترتبط بقانون التداعي، الذي يعد معادلا في أهميته لقانون "الجاذبية"[16].

تطور الفكر الإنساني من منظور "أوغست كونت" فيلسوف الوضعية من الطور اللاهوتي (حيث يرجع تغيير الظواهر إلى قوى خارقة وكائنات فوق الطبيعة) إلى الطور الميتافيزيقي (حيث استبدلت القوى الخارقة إلى قوى مجردة تقدر على صنع كل الظواهر)، ثم الطور الوضعي، حيث انصرف التفكير من المطلق إلى الانشغال بدراسة الظواهر،

والبحث عن القوانين التي تحكم تلك الظواهر، وتكون الملاحظة والاستدلال هما سبيل معرفة تلك القوانين[17].

ولذلك يجد الدارسون أن الفلسفة التي أقامها "أوغست كونت" «تلح على أن المعرفة المثمرة التي تضيف إلى مسار الفكر الإنساني، هي معرفة الحقائق وحدها، وأن العلوم التجريبية هي التي تزودنا بالمعارف اليقينية، وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يحمي نفسه من الزيغ في فلسفة العلوم إلا إذا اتخذ التجربة منهجا له، ومن ثم يتخلى عن النزعات الذاتية التي تحتكم إلى منطق الذات وأن الحقائق في ذاتها لا يمكن إدراكها، لأن الفكر لا يستطيع إدراك ذلك وإنما لا يدرك منها سوى العلاقات، ثم القوانين، وذلك منهج العلوم التجريبية»[18].

أثرت الوضعية في الإبداع الأدبي ونتج عن ذلك المذهب الطبيعي مع "إميل زولا" ومن نحا نحوه في مجال الرواية والمسرح، وقادت الشعر إلى"البرناسية" التي مهدت السبيل أمام الشعر الرمزي والشعر التصويري، وبالمقابل «أثرت في النقد وقادته إلى التاريخية أو الواقعية النقدية»[19]، والتي تجعل العمل الأدبي واقعة يمكن تفسيرها من خلال ما يرتبط بها من بيئة، وجنس، وعصر.

وذلك ما جعل النقد السياقي يركز على ما ينطوي عليه النص من قيم جذورها ممتدة في الواقع الثقافي، والاجتماعي، والنفسي، حتى يتسنى له الإحاطة بالتجربة الإبداعية، لأنها ليست فعلا معزولا عن السياقات المحيطة بها، ومنه توصل النقاد السياقيون إلى «تقطيع النص إلى شكل ومحتوى، ويصرفون النظر عن الشكل ويقلبون في المحتوى، بحثا هناك عن مواد اجتماعية، وتاريخية، ولغوية، ودينية، وسياسية، وأيديولوجية، ومأثورات شعبية»[20]، إذ الأدب من منظور الفلسفة الوضعية «ليس شيئا مستقلا، وإنما نتيجة أسباب غير أدبية»[21]، ولدراسته وإقامة الأحكام النقدية حوله يجب ربطه بعلم الاجتماع، وعلم وصف الأجناس البشرية، وعلم النفس والفيزياء، وحتى الميتافيزيقا، ولذلك يأتي

الأدب في الفلسفة الوضعية محدَّدًا دائما من الخارج[22]، وهو المرتكز النقدي الذي يجب أن ينطلق منه الدارسون للأدب من منظور سياقي.

3/ الفلسفات الاجتماعية والنفسية

من الفلسفات الحديثة التي كان لها الدور الأساس في بلورة المفاهيم التي تأسس عليها النقد السياقي تبرز الفلسفة الاجتماعية، وفلسفة التحليل النفسي، فمن التحليل النفسي استعار النقد السياقي الفروض الأساسية عن عمل اللاشعور، وكيف يعبر عن رغباته الكامنة بالتداعي، وعن عمل الأحلام استعار فكرة النماذج العليا، أو محتوى اللاشعور الجمعي، ومن علم النفس الجماعي عند الجشطالتيين أخذ فكرة الكليات، ومن علماء النفس التجريبيين استمد المقدمات التجريبية عن السلوك، ومن علم النفس الإكلينيكي استقى المعلومات المتعلقة بالتعبيرات المرضية للعقل الإنساني، ومن علم النفس الاجتماعي تعرف على طرق الكشف عن سلوك الإنسان في الجماعات والمجتمعات الكبرى، كما استفاد مما تقدمه العلوم النفسية والعصبية المتصلة بعلم الغدد الصم[23].

واستعار النقد الأدبي الحديث في صورته السياقية من الفلسفات الاجتماعية عند "دوركايم" و "أوغست كونت" نظريات ومقدمات عن طبيعة المجتمع، والتغير الاجتماعي، والصراع الاجتماعي، وصلة هذه بالأدب والظواهر الثقافية الأخرى[24].

ومن الفلسفة الماركسية استقى العلاقة الجدلية بين البنيتين الفوقية والتحتية، وأن الأدب في حقيقته انعكاس ولا يمكن فهم إحدى البنيتين في غياب الأخرى ولذلك «أصبحت الماركسية منذ نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن»[25]، من منظور شيوعي على أقل تقدير.

ومن الفلسفة الوجودية استمد فكرة الالتزام التي ترى أن الأدب التزام بقضايا المجتمع، وأن المبدع قائد فكري في مجتمعه، وبالتالي فهو ملزم بقضايا الصراع الداخلي في مجتمعه، أو الصراعات الخارجية التي تواجهه، وعليه«اعتبرت الوجودية أن المشتغل بالفكر الأدبي إبداعا ونقدا، لا يستطيع بحال أن يتخذ موقفا سلبيا منها (أي من تلك الصراعات)، ولا أن

يهرب من أداء وظيفته، وتحمل مسؤوليته تجاهها»[26]، وذلك ما يؤهل إبداعه للتعبير عن تلك الصراعات، وما يمنح الناقد فرصة الإمساك بها من خلال إحاطته بالسياقات المولدة للإبداع وهو يحاكم النص، لأن علاقة الإبداع بالنقد في الفلسفة الوجودية محكومة بثنائية الحرية والمسؤولية، وذلك أساس الحكم على الأعمال الأدبية، إذ «تتحدد أقدار الناس وقيمهم طبقا لمدى قدرتهم على صناعة مشروعاتهم في الحياة، وطبقا لنوعية المواقف التي يتخذونها أثناء صياغتهم لهذه المشروعات»[27]، ومنه يكون الناقد الوجودي مرتبطا بقيم الحياة، ويكون نصه سجلا لتلك المواقف.

ومن المذاهب الأنثروبولوجية استمد النقد السياقي مقدمات عن المجتمعات البدائية والسلوك الاجتماعي، ولذلك كان الفولكلور ذا مدد خصب للنقد السياقي[28].

كما استفاد النقد السياقي من الرؤية التاريخية والدراسات الفيلولوجية للغة[29]، إذ اعْتُبِرَت تلك الدراسات مدخلا مناسبا لتحقيق النصوص، ومعرفة صلتها بالعصر الذي تنتمي إليه وبالكاتب الذي تنسب إليه.

إن البحث في الخلفيات الفلسفية للنقد السياقي، وما أمدت به هذا النقد من مفاهيم جديدة وجهت رؤيته، وشكلت توجهه، تعتمد على «فروض أصبحت أساسية في الفكر الإنساني الحديث مميزة له، ويعود الفضل في هذه الفروض في المقام الأول إلى أربعة علماء من مفكري القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهم: "داروين" و"ماركس"، و"فريزر"، و"فرويد"»[30]، واللافت للنظر أن قيمة الآراء التي وضعها هؤلاء تكمن في أنها جديدة من جهة في الفترة التي ظهرت فيها، وأثرت في شتى التوجهات الفكرية، والسياسية، والاجتماعية، والثقافية، ومن جهة أخرى أنها تعد خلفية ومفتاحا لما وراءها من علوم ومعارف:

> « فمن "داروين" جاءت الفكرة بأن الإنسان جزء من النظام الطبيعي، وأن الحضارة تطورية، وأما "ماركس" فهو الذي ذهب إلى أن الأدب هو الذي يعكس، ولو بطريقة معقدة وملتوية أحيانا العلاقات الاجتماعية

والإنتاجية لهذا العصر أو ذاك، وأما "سيقموند فرويد" فيرى أن الأدب تعبير مُقَنَّع، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة- قياسا على الأحلام- وأن هذه المقَنَّعَات تعمل حسب مبادئ معروفة، وتحت هذا كله هناك فكرته عن أن هناك مستويات ومدارج عقلية تقع وراء الوعي، وأن بين الرقيب والرغبة في التعبير صراعا مستمرا، وأما "فريزر" فهو صاحب الأفكار عن السحر البدائي، والأسطورة، والشعيرة البدائية، وأن هذه كلها تكمن في أساس أعلى النماذج والمواد الأدبية، وقد يضاف إلى هذه الفروض والأفكار نظرية "ديوي" في الاستمرار، وأن قراءة الأدب وكتابته ليستا إلا صورا لفاعلية إنسانية يمكن أن تقاس بأي فاعلية أخرى، وأنها خاضعة للقوانين نفسها، ويمكن دراستها على المناهج الموضوعية نفسها، كما تضاف إليه فكرة السلوكيين بأن الأدب ليس إلا رجلا يكتب ورجلا يقرأ، ولا شيء غير ذلك، ثم فكرة العقليين بأن الأدب قابل للتحليل»[31].

وعليه يمكن القول بأن الفلسفات المتعلقة بالعلوم الاجتماعية، وبفلسفة التحليل النفسي كان لها الحضور القوي في إرساء الدعائم المفهومية للنقد السياقي لأنه نقد يعمل على ربط الأدب بكل ما يحيط به من ظواهر اجتماعية، وحالات نفسية، وامتداد تاريخي.

خاتمة البحث ونتائجه

يمكن أن نتوصل في نهاية هذه الإطلالة السريعة على النقد السياقي إلى جملة من النتائج يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

1/النقد السياقي وليد بيئة فلسفية، واجتماعية، وسياق حضاري للتطور التاريخي للمجتمع الغربي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على وجه الخصوص، ولذلك فهو محمل بالتطورات الحاصلة في هذا المجتمع والمتعلقة ببنيته الثقافية، والاجتماعية، والفلسفية.

2/ أصبحت التجربة العلمية التي تقع خارج الذات المدركة مصدرا للحقيقة، والفلسفة الوضعية مستندا للمعرفة، والفلسفة الاجتماعية، والنفسية مفتاحا لفهم تفاعل الإنسان مع عناصر الوجود، ولذلك عُدَّ النص عينة تجريبية يمكن أن تخضع للملاحظة، والتفسير والاستنتاج على ما بين التجربة في العلوم التجريبية والعلوم الإنسانية من فوارق، ولكن ذلك يجعل النقد يبتعد عن الذاتية ويقترب من الموضوعية، خصوصا في دراسة الوثائق، وتحقيق النصوص، وغيرها من المواضيع.

3/ تعمل المناهج السياقية؛ التاريخي، والاجتماعي، والنفسي على ممارسة العملية النقدية باستثمار العناصر الخارجية في عمليات القراءة، والتحليل، وإصدار الأحكام، وذلك باستخدام التقنيات غير الأدبية، وضروب المعرفة غير الأدبية بتنظيم محكم ووعي منهجي.

هوامش:

[1]– محي الدين صبحي: النقد الأدبي بين الأسطورة والعلم، دراسات مترجمة، (مقدمة المترجم)، الدار العربية للكتاب، الجماهيرية العربية الليبية الاشتراكية العظمى، 1988، ص 05.

[2]– علي حمودين: الخلفية الفلسفية للمناهج النقدية الغربية، الأثر مجلة الآداب واللغات، العدد السابع، ماي 2008، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص 183.

[3]– ياسين السيد: التحليل الاجتماعي للأدب، مركز الدراسات السياسية والاجتماعية، القاهرة، مصر، دط، 1991، ص22، 23.

[4]– مرشد الزبيدي: مفهوم البناء الفني للقصيدة في النقد العربي الحديث، مجلة الأقلام، عدد 08، 1989 ، منشورات وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة،، جمهورية العراق، ص 108، 109.

[5]– بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط1، 2004، ص 21،22.

[6]– خص التعريف النص الشعري لأن الدراسة التي تمثل مصدرا للتعريف مخصصة للخطاب الشعري، وإلا فإن المفهوم يتعلق بالنص مهما كانت طبيعته.

[7]– محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءات السياقية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2004، ص 09.

[8]- البحث في الآليات الإجرائية للمناهج السياقية سيكون مشروع دراسة مستقبلية بحول الله.

[9]- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، الجزء الأول، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، مصر، دط، دت، ص09.

10- ينظر، المرجع نفسه، ص 9،10.

[11]- عبد الله عنبر: المناهج النقدية والنظريات النصية، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 37، العدد 01، 2010، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، ص 97.

[12]- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، الجزء الأول، ترجمة إحسان عباس و محمد يوسف نجم، ص20.

[13]- لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة يوسف الأنطيكي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1996، ص45.

[14]- نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، جهينة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص19.

[15]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 2003، ص340.

[16]- ينظر، نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، ص31.

[17]- ينظر، المرجع نفسه، ص 31،32.

[18]- محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي، بحث في تجليات القراءات السياقية، ص16.

[19]- نصرت عبد الرحمان: في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، ص39.

[20]- إنريك أندرسون أمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1991، ص81.

[21]- المرجع نفسه، ص81.

[22]- ينظر: المرجع نفسه، ص81.

[23]- ينظر: المرجع نفسه ص12.

[24]- ينظر: المرجع نفسه ص13.

[25]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002، 29.

[26]- المرجع نفسه، ص33.

[27]- المرجع نفسه، ص 34.

[28]- ينظر، ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، الجزء الأول، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ص14.

[29]- ينظر، المرجع نفسه، ص14.

[30]- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، الجزء الأول، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ص 15.

[31]- ينظر: المرجع نفسه، ص15،16.

جمالية النص الموازي في التائية الكبرى لابن الفارض
The aesthetic of the parallel text in the great T- by ibn Al-Farid

د. طارق زيناي
أستاذ محاضر قسم (أ)
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصُّوف * ميلة *
البريد الإلكتروني: zinaitarek@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/09/17	تاريخ القبول: 2018/12/28	تاريخ النشر : 2019/02/10

ملخص البحث

إن محاولة مقاربة النص الصوفي انطلاقا من متعالياته النصية، هي في الأساس عملية حفر وتفكيك لنسق المضمر الفني للنص الصوفي، وكشف لمضامينه، ومساهمة في الإجابة عن سؤال مرجعياته وهويته وطريقة اشتغاله، ولما كان هذا النص يستبطن نصوصا موازية متمثلة في العنوان والفاتحة والخاتمة، ارتأت الدراسة أن تخوض غمار تجربة مع الشاعر ابن الفارض من خلال أبرز منجز شعري لديه وهي التائية الكبرى، التي ملأت الدنيا وشغلت الناس، بوصفها وعاء حاملا لأهم النظريات الصوفية، التي يدندن حولها محققو العرفان الصوفي كابن عربي والجيلي وابن سبعين وغيرهم، وقد ارتكزت الدراسة على آليات المنهج السيميائي، الذي يستبطن الدلالات الخفية، ومحاولة تأويلها على مقتضى ما يسمح به النص.

الكلمات المفتاحية : جمالية؛ نص؛ موازي؛ تائية؛ ابن الفارض.

Abstract:
The attempt to approach the mystical text from its textual deals is essentially a process of digging and dismantling the pattern of the mystical art of the Sufi text, revealing its contents, and contributing to the answer to the question of its references, its identity and its mode of operation. As this text draws parallel texts represented in the title, the opening and the conclusion, this study attempts to be engaged in an experiment with the poet Ibn al-Farid through the most outstanding achievement of his poetry, which is the major attaaiya(T), which filled the world and occupied the people, as a container carrying the most important Sufi theories, which mocked around mystic investigators as ibnArabi, Jelly and ibnsabaain and others.

The study was based on the mechanisms of the Semantic approach, which delineates the hidden connotations, and attempts to interpret them on the basis of what is permitted by the text
Keywords: aesthetic; text; parallel;attaaiya; Ibn al-Farid.

تمهيد :

لقد استطاعت الدراسات النقدية المعاصرة أن تعطي النص الأدبي حقه من خلال استكناه جميع الملابسات المحيطة به باعتبارها نصوصا أو بنيات موازية لها دورها الفاعل في إضفاء الجمالية، وتوسيع دائرة الأبعاد الدلالية، بحيث يستطيع القارئ أو المتلقي إدراك خط سير النص وتوجهاته من خلال هاته المظاهر، أو السمات، ولعل أهم هاته العتبات النصية هو العنوان باعتباره واجهة أيقونية تستفز القارئ وتفتح له أبواب النص وأيضا الفاتحة أو المقدمة والتي يظهر أثرها ودورها في النصوص الشعرية من حيث هيكلية بنية النص الدلالية وتنظيم العلاقات الرابضة بين بنياته باعتباره أول ما يلقى في الأسماع، وأول ما يبوح به النص من المتن الشعري، وأيضا الخاتمة النصية كآخر عزف وأول همس للقارئ وهو في طريقه إلى اكتشاف النص؛ حيث إنه آخر ما يبقى من القول الذي يأذن بإعادة استحضار المسموع ومحاولة إيجاد المنفذ الذي يُدْخل من خلاله إلى النص، ولأهمية مقاربة النص الموازي في الخطابات الشعرية، سأحاول أن أدلو بدلوي متخذا من هاته العتبات النصية بابا ألج من خلاله إلى عوالم النص من أجل فك شفراته ومحاورة أبعاده بداية بعنوان القصيدة باعتباره أول نص مواز طاف على سطح النص فنتساءل بذلك ما هي أبعاده وتجلياته ؟ ما هي وظائفه الشعرية ؟ كيف يمكن قراءة دوره من خلال المعطى النصي، هاته الإشكالات وغيرها سنحاول الاقتراب منها من خلال:

سيميائية العنوان:

لقد أثارت ظاهرة العنونة – باعتبارها وحدة نصية تسهم في عملية قراءة وتأويل النصوص الأدبية– انتباه النقاد والمبدعين، إذ كانت العناوين وخاصة قبل فترة المد الرومانسي في أوربا هامشية، لم يُؤسَّس لها مكان كإحدى العتبات النصية وهذا يرجع لعدة اعتبارات : لعل أهمها التركيز الكبير على المتن في مقابل الفضاءات الدلالية الأخرى، والتي كان للنَّقاد الفرنسي جيرار

جينيت (**G.Gentte**) الفضل الكبير بعد ذلك في إعطائها الأهمية المستحقة باعتبارها تشكل نصا موازيا، يعمل على إضاءة الملابسات المتشابكة والمعقدة، ولعل استراتيجية العنوان تدخل بشكل مباشر في هذه المنظومة النصية وذلك أنه « المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني ... التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول إلى أغواره وتشعباته الوعرة » [1].

وهذه الأهمية لم تتجسد في الواقع النقدي بصفة بارزة وملموسة إلا مع ظهور المناهج النسقية، ذات التركيز المحوري على كل الملابسات المحيطة ببنية النص، والتي تساهم في العملية القرائية للنصوص الإبداعية، وهذا بالنظر إلى ما يحمله العنوان من وظائف شعرية متعددة، تعمل على تحقيق الجمالية والإدهاش، وإضفاء الصبغة الترميزية، وتجسيد العلاقة الجدلية بينه وبين المتن الشعري.

إن غياب العنوان في الخطابات الشعرية القديمة، جعل النقد العربي يستعيض عن استهداف الجهاز العناويني بتحليل المطالع (المقدمات) التي تقوم في النصوص الشعرية القديمة – غالبا– مقام العنوان في القصيدة المعاصرة،إلا أننا لا نعدم بعض القصائد التي نجد فيها هذه الميزة، كما هو الحال في تائية السلوك موضوع المقاربة، وهذا الغياب الواضح لظاهرة العنونة في النصوص الشعرية القديمة قد لاح بظلاله ليصبح التمييز بين القصائد الشعرية للمبدع نفسه لا يتم إلا من خلال استدعاء الخصائص الإيقاعية الماثلة في المتن الشعري كسبيل للتفريق بينها؛ حيث شاع في الاستعمال النقدي إطلاق تسميات كلامية الشنفرى وسينية البحتري ورائية أبي فراس... فإذا تأملنا قصيدة ابن الفارض فإننا نجد لها عنوانا كما هو مثبت في الدواوين والشروحات نظم السلوك الذي رغم تشكيله البنيوي القصير فإنه يحمل دلالات عالم شعري مكثف وعميق، يصلح أن يكون كلُّ مركب منه حيزا دلاليا مستقلا لما يحمله من « إيحاءات رمزية عالية تحتاج إلى الربط بين جزئياتها المتنوعة للوصول إلى رؤيا منسجمة لهذا الخطاب العنواني » [2] وخاصة إذا قمنا باستحضار المقابل الدلالي لكلا المركبين اللغويين نظم / السلوك بحيث يكشف كل مركب عن مجال دلالي إيحائي خاص، يساعدنا على فك الشفرات ومحاورة الأبعاد المتأبية في القصيدة أو ربط أحدهما بالآخر للخروج بالدلالة المحتملة للعنوان، والتي

تنعكس –كعلامة سيميائية متفتحة على المتن الشعري وعلى القارئ – بحيث يظهر تشابكها شكلا وتوحدها دلالة لتقدم « مبدئيا قصد الرسالة المحتمل » [3].

فكلمة النظم كأحد المركبين البنياويين للعنوان نجدها من المفردات الواسعة الاستعمال والتداول في حقل الدراسات البلاغية والإعجازية على أنها نظرية رائدة من جملة منظومة الإعجاز البياني في القرآن الكريم أما المركب الثاني السلوك فإن له تقاطعات كبيرة مع المعجم الصوفي باعتباره علما على هذه النزعة الروحية الموسومة بـ "علم السلوك".

أما إذا أردنا أن نحفر عن العلاقة بين كلا المركبين فإن القاسم المشترك بينهما هو المرجعية الدينية ذات الطبيعة التوالدية والتفاعلية مع الخطاب الروحي الإسلامي ،بحيث يظهر العنوان ك « دال إشاري وإحالي يلمح إلى تداخل النصوص استنساخا واستلهاما أو تحاورا » [4]؛ الذي يحقق الإطار التطابقي العام بين العنوان والمتن الشعري والنصوص الدينية المستدعاة والمتمظهرة في عدة أشكال وحقول معرفية،حتى ليظهر النص الإبداعي عبر الجهاز العنواني حلقة تواصلية تربط بين مختلف البنى المكونة لهذا النص.

إن قراءة العنوان باعتباره علامة مركبة يفتح أمامنا المجال واسعا لتطبيق آليات القراءة، وذلك لاكتشاف أوجه الدلالة المتمظهرة فيه، ولعل أول ملاحظة يمكن استنتاجها : أن اختيار العنوان بهذه الصيغة النحوية في اعتبار النظم : خبرا لمبتدأ محذوف، يمكن تقديره (اسم الإشارة) ((هذا)) والسلوك : مضاف إليه نستطيع أن نخضعه لقراءة يمكن أن تكون بعيدة، لكنها تدخل في حيز التأويل المحتمل والمقبول، خاصة إذا علمنا أننا أمام خطاب صوفي يلعب التأويل فيه دورا رئيسا كما هو معروف.

فمركب النظم من حيث الحالة أو الحركة الإعرابية نجده مرفوعا والضمة هي أقوى الحركات من حيث الحضور الأولي في الدرس النحوي، والتي تحمل في ذاتها معاني العلو والارتفاع، أليس بمقدور القارئ أن يربط بين معاني الرفع المذكورة وبين النظم ذي المرجعية الإلهية المتعلقة بالنص القرآني والتي ترجع رجوعا سببيا للخالق عز وجل، هذا من جهة النظم،أما من جهة لفظة السلوك فقد جاءت في العنوان مجرورة، وهي تعبر في معناها عن الطريقة التي انتهجها السالك في درب التعبد والمرتبطة بالعبد،فحضور الكسرة كبنية تدل على التسفل والانكسار وارتباطها

بالسلوك/ المقترن بالعبودية (الذل/ خفض الجناح) ألا يدل دلالة غالبة على أن هناك حركة تنظيمية جسدتها الحالتين الإعرابيتين (ُ، ِ) من الأعلى/ الله/ النظم/ الرفع) إلى (الأسفل/ العبد/ السلوك/ الجر) وما يزيد الأمر تأكيدا هو تقديم الفاضل على المفضول النظم على السلوك وكان بالمقدور عكس المعادلة (سلوك النظم) ما يدلنا على غياب الاعتباطية في اختيار العنوان.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى الربط الملاحظ بين النص الصوفي (القصيدة) والنظم باعتباره نظرية للإعجاز القرآني هذا بوجود علاقة دلالية تفسر هذا الربط، إذ أن النظم القرآني باعتباره « تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض » [5] المرتبة على حسب تداعيات المعاني النحوية في الذهن، هاته النظرية التي تعتبر أرقى مراتب الإعجاز البياني ما هي إلا مقابل مرجعيٌّ إحاليٌّ لقصيدة ابن الفارض السلوكية (الصوفية) باعتبارها قمة إبداع الرجل، والتي هي ترجمة صادقة للكمال الروحي الذي يصبو إليه الشاعر، والذي ينطلق من منهج القرآن (النظم) الذي ارتضاه الشاعر معراجا لبلوغ مراتب الكمال البشري ساعيا لتجاوز« إطار الواقع الحسي العياني المباشر إلى المطلق الثابت الخالد » [6].

أيضا قضية الترتيب كأهم مقوم لنظرية النظم نرى له الحضور نفسه تقريبا من حيث المبدأ – لا من حيث النظام – مع ترتيب الشاعر لمقامات الرقي الروحي (مقام الطالب، مقام السالك، مقام المريد) الظاهرة في أبيات القصيدة ولعل أهم ما يمكن الانتهاء إليه أن الشاعر قد ألمح إلى نظرية (الاتحاد) التي سنبسط القول فيها، والتي ستتخذ لنفسها القيمة المهيمنة عبر مختلف السياقات الدلالية والرمزية القصيدة، والواقعة تحت ثنائية الخالق/ المخلوق، والتي حقيقتها جهاد دائم « ونشاط مستمر، حتى يبلغ صاحبه الله يتحد به، فيدرك حقيقة الكون ويصبح هو الله في أقنوم واحد » [7].

وبهذا ننتهي إلى أن عنوان القصيدة قد حقق الدلالية والتكثيف والإحالة وخلق فضاءات تبادلية بين النص والقارئ.

سيمياء الفاتحة:

لا شك أن الفاتحة النصية في القصيدة تعدُّ اللوحة الإشهارية الثانية، التي تقابل القارئ باعتبارها البنية الهيكلية الممهدة لدخول النص.

فلو أردنا أن نلقي نظرة على واقع المقدمة في القصيدة العربية القديمة، فلا مفر من الاصطدام بمفهوم المطلع، الذي يتماهى في بعض الأحيان مع مفهوم المقدمة،حتى ليصعب التفريق بينهما إذ أن المطلع في رأي كثير من الدارسين هو البيت أو البيتين اللذين تستهل بهما القصيدة، وقد أخذ من القدماء الحظ الوافر من الدراسة والتحليل والتعليق فلطالما نبهوا وأشادوا بالافتتاحات والاستهلالات الحسنة، التي يعتبرونها دليلا على براعة الشاعر وتمكنه من ناصية القصيدة، أما المقدمة فلا تعدو أن تكون مركبا دلاليا يتجانس عبر عدة مستويات مع الموضوع أو الغرض المتناول في القصيدة كما أشار إلى ذلك نقادنا القدماء كابن طباطبا وابن رشيق وغيرهما، حيث إن المقدمة في بناء القصيدة عرف فني متداول يتراوح بين عدة أنواع كالمقدمة الطللية، الغزلية والخمرية والفروسية وغيرها، وقد اشترط فيها شروط كثيرة من دقة لفظ واختراع معنى، وجمال صورة ومطابقة للحال وغيرها من العناصر التي تتضافر فيما بينها « لتعليق الدلالة الشعرية في متخيل النص الكلي » [8].

والمقدمة في الغالب تعبر عن الجانب الذاتي للشاعر في حين أن الأجزاء الأخرى تندرج ضمن الجانب الغيري، الذي يجسد الحوارية بين الأنا/ الآخر/ والكون.

وتجدر الإشارة إلى أننا في هذه المقاربة للقصيدة الصوفية سنتعامل مع الفاتحة أو المقدمة بحذر شديد؛ لأنها قد أخذت في المتصور الصوفي أبعادا جديدة، تقدم من خلالها شبكة دلالية معقدة « ترمز بشكل أيقوني لمدلولات بعيدة، عما كانت تحمله الكلمات الطبيعية » [9]

وذلك من خلال تحرير الإشارات كدوال تعتمد تعدد القراءة، والانعتاق الكلي من سجن الاستعمال المعجمي، بحيث تصبح القصيدة كلها « معادلا لغويا رمزيا لا يسلم نفسه للمتلقي من أول مرة » [10]، والتي سنجد تمظهراتها في القصيدة بدءا بالمقدمة النصية حيث اشتملت « بمفرداتها على الجو الذي سيطر على كل أجزاء القصيدة » [11]. كأهم أبعاد الرؤية الشعرية الصوفية، فعلى سبيل المثال رمز المرأة في القصيدة الصوفية إذا تأملناه وجدنا له الحضور نفسه في قصيدة الغزل، من حيث إن كلا منهما هو في الأصل تجسيد ومحاولة الارتقاء والتعالي والسمو عن ملذات الذات، ورغبة جامحة في توحيد الإرادات وتجانس الرغبات بين المحبين، ورغم هذا نجد تباينا ووجه اختلاف بين كلا الخطابين حيث إن المتصوفة « أشربوا رمز المرأة في

أشعارهم دلالات لم تكن موجود من قبل في شعر الغزل فاحشا كان أو عذريا عفيفا » [12].
هذا وإن كانت ماهية الحب عند الصوفية لا تخلو من تأثير مباشر بحالات الذهول والغياب عن جادة الإدراك، التي كانت ظاهرة في حكايات العشاق والتي تبلغ ذروتها مع مقولات التماهي والامتزاج عند مجنون بني عامر "أنا ليلى" التي تطورت في الفكر الصوفي مع الحلاج، حيث قال في إحدى شطحاته "أنا الله" وهذا التشابه الكبير للحضور الأنثوي في خطاب الحب البشري والإلهي هو ما دفع بابن عربي عند كلامه عن الحكمة الفردية في الكلمة المحمدية تأكيده أن « شهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله »[13]. وهذا الكلام في رمز المرأة ينطبق على دلالة الخمرة الماثلة في تائية ابن الفارض؛ حيث أخذت بعدا صوفيا، استلهمت معظم مفرداتها الدلالية الخمرية من وحي التراث الشعري العربي وخاصة مع أعلامه المبرزين كالأعشى وأبي نواس.

وهذا الاستحضار الواسع للخمرة في مختلف تمظهراتها الرمزية كنقطة ارتكاز محورية قد أثبتت حضورا لافتا في القصيدة، حتى أضحت القصيدة بمجموعها تشكل حقلا دلاليا كاملا يمتد على طول الأبيات للتأكيد على العلاقة بين الخمرة والمحبة الإلهية في التصور الصوفي « بوصفها أزلية قديمة منزهة عن العلل المجردة عن حدود الزمان والمكان التي بواسطتها ظهرت الأشياء وتجلت الحقائق وأشرقت الأكوان » [14].

والخمرة الفارضية هي تجسيد حيٌّ لهذا الطرح، إذ هي عرفانية تعزف على وتر التفرد في الرؤية والحداثة في تصور العلاقة بين الخمرة والأحوال الصوفية لكن بطرح آخر لم نلمسه « عند سلفه... في الشعر وهي علاقة السكر، بحال البسط والصحو بحال القبض » [15] وذلك في مقدمة القصيدة [16]:

فَفِي حَانِ سُكْرِي حَانَ شُكْرِي لِفِتيَةٍ	بِهِم تَمَّ لِي كَتْمُ الهَوَى مَعَ شُهرَتِي
وَلَمَّا انْقَضَى صَحْوِي تَقَاضَيتُ وَصْلَها	وَلَم يَغْشَنِي فِي بَسْطِهَا قَبْضُ خَشيَةِ

فخرجت بذلك مقدمة القصيدة عندما ارتكزت على محور الخمرة كمحرك دينامي فاعل يظهر حضوره كبنية إيحائية مكثفة رسمت لنفسها خطا من التمرد والثورة باعتماد آلية التركيب الرمزي المشفر، فاجتمع بذلك للشاعر النموذج الشكلي للقصيدة الكلاسيكية مع إضفاء

التجديد الدلالي على المفردات والتراكيب كما سنرى ذلك من خلال تحليل نص المقدمة الخمرية لقصيدة نظم السلوك :

وقد اعتمدت الدراسة في تحديدها على المعيار السياقي العام، للأبيات العشر الأولى، حيث وجدت تباينا دلاليا واضحا في هذه الأبيات بالقياس إلى المعنى العام للقصيدة، ولم أجنح في مقاربتها إلى الطريقة التقليدية التي تعتمد الشرح والتفسير كأساس لحل مغاليق النص، بل حاولت بقدر الإمكان تحويل (المفردة أو الجملة) من بعدها السطحي الظاهر إلى « إشارة شعرية رمزية تخضع للتأويل » [17] لكي تنسجم والنص الشعري كبنى دلالية كبرى لا تكشف عن نفسها إلا من خلال كل البنيات الأخرى التي يحركها نظام العلاقات الإشاري الموحد الرابض في النص « تحت ضغط التجربة الروحية المشحونة بكثافة والمستبطنة داخليا بشكل كلي » [18] بحيث نقوم بالبحث المستمر ومتابعة جميع حركات الدوال في النص الأدبي بغية الاقتراب وتعرّف كنه المدلولات القابعة خلف نقاب الدوال، وذلك من أجل الكشف عن فاعليته كعلامة في النسق الكلي للنص الفارضي، الذي يشكل كلا مركبا من مشاهد ومقاطع دلالية تتنامى وتتناسل مكونة هذا العالم الشعري الصوفي، وذلك عبر عدة قنوات تعمل فيما بينها على التشكيل التكاملي لهذا النص.

فمقدمة القصيدة كأول بوح يهمس به الشاعر في أذن القارئ من المتن الشعري والذي استهله بفعل ماض ممتد بزمنه إلى الحاضر سقتني الذي هو« من لوازم الماء وما جانسه مما يشرب، والصوفية استعاروا هذه اللفظة ليستعملوها في معنى الشرب المعنوي الذي يمثل مادته في الإحساس الناشئ عن قرب المحب من محبوبه ومطالعة جماله » [19]؛ بحيث تتجلى لا محدودية الزمن التي تبرز بوضوح موقف الشاعر كمتصوف من قضية الزمن، والتي تحتل مكانا واسعا في الفكر الصوفي؛ حيث يربط بين الزمن المطلق وبين الذات الواقع عليها فعل الفاعل (حميا الحب) لتظهر بذلك جدلية المطلق (الزمن) والنسبي الذات (الشاعر) والتي سنرى لها بعد ذلك تطورا ديناميا يظهر عبر التمفصلات الدلالية للقصيدة حيث إن هذا الفاعل يظهر في النص الشعري صورة الخمرة الأزلية (الحميا) ذات الدلالة الرمزية المقترنة بالذات الإلهية ليجعلها المحرك الأبدي الذي صدر عنها أول فعل في العالم الأكبر، موطدا بذلك علاقة الشاعر مفعول به لـ (حميا

الحب) كفاعل مجسدا مبدأ التماهي والتوحد الذي تلغى بموجبه « المسافة بين الدال والمدلول، إلى أن يصبح الدال مثل الصورة يتحد من خلالها مع المدلول »[20]؛ حيث يقول في البيت الأول :[21]

سَقَتْنِي حُمَيَّا الحُبَّ رَاحَةَ مُقلَتِي	وَكَأْسِي مُحَيَّا مَن عَنِ الحُسْنِ جَلَّتِ

فالشاعر في الشطر الثاني يجمع بين فعل الشرب وآلته أو أداته والمتمثلة في الكأس موظفا المقابلة التجنيسية بين (الحميا – المحيا) لتصبح حميا الحب كعلامة سيميائية هي المحرك والموجه لفعل السقي (مقام العشق والمحبة) وفعل النظر (راحة مقلتي) الذي هو (مقام الشهود واليقين) في حركة تكاملية بين الكأس / المقلة، ثم تجد الخطاب الشعري الفارضي في البيت الثاني قد تحول دلاليا عند استحضاره صورة الصاحب على طريقة القدماء من لدن امرئ القيس في استوقافهم الرفيق طلبا للبكاء أو تسليما على الديار، هاته الصورة التي تتخذ في النص الصوفي دلالات أخرى تظهر في اعتباره « المطلع على حقائق الأشياء الخارج عن حكم الزمان وتصرفاته، وماضيه، ومستقبله » [22] جاعلا الفعل والفاعل أوهمت دالا على الاستمرارية والمعاودة والتجديد بيانا لموقفه من الصاحب حيث صرح بأنه ممن يسترون حسناتهم عن الغير رغبة في تضييق مجال الاتصال الروحي بينه وبين الخلق / التضاد، ليتحقق له بذلك مقام الإخلاص الذي به نال منزلة القطب والوتد والبدل، فبنظرة لنهاية صدر البيت الأول راحة مقلتي وعجز البيت الثاني [23] :

ندرك مكانة العين ودورها الفاعل في دلائلية التركيب الصوفي واعتبارها الوسيط المؤثر بين الشاعر وشهود الحق ومعاينة جلاله حين نلمس التوارد التشاكلي للعين الباصرة (الجارحة) والعين البصيرة (عين اليقين) على هذا النحو:

التشاكل (1)	الرابط	التشاكل (2)	العلاقة
العين الباصرة	المعاينة	عين اليقين	المشابهة

بحيث تصبح عندنا شبه جدلية لا يمكن استحضار البنية الدلالية للعين ذات البعد الصوفي – كرمز يحيل إلى الأحوال التي تعتري الصوفي – إلا برصد مقابلها الدلالي الظاهر، بحيث يغدو هذا المركب مرموزا « لا يمكن النفاذ إلى المرموز إليه الباطن إلى من خلاله » [24]، ولا

يزال حضور العين في مختلف تمظهراتها له حضور في هاته المقدمة، وذلك عند ذكر الحدق في قوله [25]:

وَبِالحَدَقِ اسْتَغْنَيْتُ عَنْ قَدَحِي وَمِنْ	شَمَائِلِهَا لَا مِنْ شَمُوليَ نَشْوَتِي

إن رمزية الحدق هنا تتمثل في مكاشفة الحقائق ومشاهدة جمال المحبوب بعين القلب = الحدق في « حضرة الجمع وحضرة الوجود » [26] والذي استغنى به الشاعر عن القدح الذي أورثه الانتشاء المعقود بناصية الشهود وحقائق الفناء.

أما البيت الرابع من المقدمة النصية نرى فيه الشاعر يستمر في استدعاء المعجم الخمري كحقل دلالي محوري في مختلف محطات القصيدة حيث يورد لفظة ((السكر)) الذي يستقي معناه من لغته المرجعية الرامزة والتي تعني « دهش يلحق سر المحب عند مشاهدة جمال المحبوب فجأة ، فيذهل الحس ويلم بالباطن فرح وهزة وانبساط » [27]، هذا السكر الذي يشكل بنية تضاد مع الصاحب من حيث تغييبه لهذا المقام عنه إخلاصا لرقابة الحق عن اطلاع الخلق عليه "**تَمَّ لَهُ كَتْمُ الهَوَى**" .

ثم يعمد الشاعر لينقلنا ثانية إلى مقام السكر حيث يقول [28] :

وَلَمَّا انْقَضَى صَحْوِي تَقَاضَيْتُ وَصْلَهَا	وَلَمْ يَغْشَنِي فِي بَسْطِهَا قَبْضُ خَشْيَةِ

ليجدد لنا وصفه لحال السكر ولكن بذكر مقابله، حيث زالت عنه صدمة أنوار الجلال بحصول مقام الأنس والاستقرار وزوال الدهشة وعودة العقل والإدراك، الذي هو مقام الصحو، والذي يورده في سياق الكلام عن ثنائيتي البسط القبض، اللذين هما بمرتبة المحبة العامة بشقيها الخوف والرجاء، لتتحقق له بذالك المحبة الخاصة ،حيث ينتقل من « مرتبة الإيمان إلى مرتبة أسمى فيقبضه الحق تارة ويبسطه أخرى » [29]، وهذه الطبيعة التباينية والتكاملية –في الوقت نفسه – هي التي تحكم هذا التصور في الخطاب الصوفي، وهذا التفسير هو الذي يطغى بعد ذلك ليعلل نظرية الاتحاد باعتبارها جامعة بين النقيضين الإلهي والبشري بهدف إيجاد التكامل المنشود، الذي يغدو من خلاله العبد « إلها قادرا على كل شيء ، عالما بكل شيء، ترث عنه الكائنات الكمال » [30].

ثم ينتقل الشاعر إلى برزخ دلالي آخر في الأبيات الخمسة الأخيرة من المقدمة النصية، حيث يستهلها شاكيا مما أصابه من فرط الصبابة وألم الوجد [31]:

وَأَبْثَثُها مَا بِي وَلَمْ يَكُ حَاضِري	رَقِيبٌ لَهَا حَاظٍ بِخَلْوَةِ جَلْوَتِي

موظفا في ذلك الرمز الأنثوي كعلامة يعبر من خلالها عن الحب الإلهي مقررا في ذلك تربعه المطلق على عرشه ، إذ أن كل العشاق بعده عالة عليه فقد جمعهم « تحت لوائه وجندهم تحت قيادته » [32].

فمن خلال استحضار الشاعر لصورة المرأة تظهر لنا الصلة والعلاقة الوطيدة التي تجمع الدلالة الرمزية للخمرة والدلالة الرمزية للمرأة في تشكيل بنية المحبة الإلهية في التصور الصوفي.

وفي البيت السادس نرى أن الشاعر قد افتتحه بفعل ماض مجسدا ثنائيتي الحضور / الغياب ذات الدلالة الزمنية المتبادلة، والتي يقف الشاعر منها موقف المحرك المتحكم في معادلة الزمن الكامنة وراء هذا التركيب اللغوي؛ بحيث إنه أوقف لحظته الآنية – التي هي مقطع زمني ساكن في حيز مكاني ثابت– ليدخل من خلاله الحالة الشهودية التي هي خرق للزمان والمكان ، بحتى تصبح الشكاية من الشاعر أقرب للذات من الذات .

وقوله : "**حاظ لخلوة جلوة**"، هو ربط ناموس الزمان بالمكان ،حيث يختلي الشاعر عن نفسه بنفسه ،فلا ينتقل بها عما أريد لها إلا بعروج النفس من ظواهر الحس إلى كمالات الروح، ليذهب بنا الشاعر بعد ذلك إلى منزلة دلالية أخرى، حيث يوظف من خلالها ثنائية ضدية ذات مرجعية صوفية والمتمثلة في المحو والإثبات حيث يقول [33] :

وَقُلْتُ وَحَالِي بِالصَّبَابَةِ شَاهِدٌ	وَوَجْدِي بِهَا مَاحِيَّ والفَقْدُ مُثْبِتِي

وذلك في سياق الكلام عن حال المحب الذي أخذت عليه الصبابة وجدانه حتى دخل حال المحو، بحيث رفعت عنه أوصاف الإدراك فغاب عن عقله « بذهاب القلب عن حس المحسوسات بمشاهدة ما شاهد » [34].

فكأن الشاعر بفقدان عقله عن إدراك المحسوسات بفعل ما ناله من فتوحات المحو هو في الحقيقة مثبت قدرته الإيمانية والانتقال بين مقامات النفس المختلفة .

وفي البيت التالي يظهر مقول قول البيت السابق [35]:

هَبِي قَبْلَ يُفْنِي الحُبُّ مِنِّي بَقِيَّةً	أَرَاكِ بِهَا لِي نَظْرَةَ المُتَلَفِّتِ

ليتأكد إصراره في طلب الاتحاد والفناء، راجيا من الذات الإلهية رجاء المستكفي "نظرة المتلفت"، بما بقي له من إدراك ووعي لم تصله يد الفناء والحب، الذي يوشك على أن يسجن الشاعر سجنا أبديا، ويظهر ذلك من خلال المقابلة بين تركيب المجرد (بقية الحب) والمحسوس (نظرة المتلفت)، راسما بذلك إمكانية الجمع بين مجرد الشيء ومحسوسه، أو بين جمع المتباعدين في صورة علامة يحكمها نظام علاقات موحَّد.

فكأن الشاعر يأمل في لمِّ وإعادة تركيب ما تشظى في نفسه بفعل جلال الحق وإشعاع نوره على القلب، وذلك من خلال استحضاره في البيت التاسع لقصة موسى عليه السلام، وطلبه من ربه أن يراه عيانا، وهي الحادثة المعروفة في العرف الصوفي بحادثة التجلي، حيث يقر عجزه باستحالة إدراك كنه الحق ﴿ فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً ﴾ [36].

وفي آخر بيت من المقدمة النصية نرى الحضور المتكرر لمصطلح السكر المقرون بمصطلحي الفاقة (الفقر) والإفاقة (الصحو)، موظفا من خلالهما ثنائية الحضور والغياب، والتي تظهر تفاوت حال الشاعر بين سكر يلحقه من الدهشة والذهول عن مشاهدة المحبوب (الغياب)، وبين إفاقة تستقر فيها نفسه عند شاطئ الأنس والاستقرار(الحضور).

سيمياء الخاتمة:

إن الخاتمة الشعرية لبنية القصيدة تضطلع بأهمية كبيرة، بحيث تسهم بشكل أو بآخر في تمتين الروابط المنطقية والدلالية لهيكل القصيدة، فإذا كانت الفاتحة أو المقدمة النصية هي بمثابة الغرة أو أول ما يقع في أذن السامع والدال على ما بعده من الوحدات الدلالية المكونة للموضوع أو الغرض المتناول، فإن الخاتمة هي أيضا ذات وظيفة لا تقل أهمية عن الفاتحة، في تنظيم العلاقات التي تربط بين مختلف الأنساق المكونة للنص الشعري، وترك الأثر الحسن عند المتلقي، وقد اعتنى نقادنا القدماء بالوظيفة التأثيرية والجمالية للخاتمة أو المقطع، حيث اشترطوا فيها شروطا كثيرة من بينها إصابة المعنى ودقة اللفظ وابتكار الصورة وغيرها من الشروط التي تشترك فيها مع

المقدمة باعتبارها آخر ما يبقى في الأسماء، وهي في الغالب تكون البيت أو البيتين من آخر القصيدة.

فإذا تأملنا نص ابن الفارض فإننا نجد أنه قد امتدت خاتمته لسبعة أبيات، وليس في هذا مخالفة للعرف الشعري العربي كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن بقدر ما هو مراعاة للفضاء البنيوي المتسع للقصيدة (760 بيت)، ونحن في حصرنا لها في سبعة أبيات إنما انطلقنا من ملاحظة التغير الدلالي؛ حيث إن الفضاء العام قبل هذه الخاتمة كان منصبا على ذكر تمظهرات مقام الجمع عند الشاعر، إذ يمضي السياق الشعري « بعد ذلك في حركة صاعدة [إذ] توالت مجموعة من الأبيات » [37] تعبر بمجموعها عن فضاء دلالي آخر، هذا من جهة ومن جهة أخرى البعد الرمزي للعدد (7) في الفكر الصوفي، والذي نراه يتقاطع مع عدة مظاهر؛ حيث إنه عدد أيام الأسبوع الذي تعتبر محل الحوادث وأصل الدهر، وأيضا عدد آيات سورة الفاتحة وطوال السور، وأيضا البعد الروحي لهذا العدد المتمثل في أمهات الأسماء الإلهية السبع: (الحي، العالم، القادر، المريد، السميع، البصير، المتكلم) وأيضا الأفلاك السبع السيارة، وما لها من دور في تنظيم حركة الكون، وأخيرا اعتبار العدد سبعة هو إجمالي الأطوار التي تكونت عند الصوفية تأثرا بقضية التجلي الرباني لجبل الطور، وهذه الأطوار هي « الطبع والنفس، والقلب، والروح، والسر، والخفي، والأخفى »[38]، ومعها تبقى هذه المنطلقات المعتمدة في تحديد الخاتمة أمرا نسبيا محل اجتهاد لا غير.

إنَّ أول ملاحظة يمكن ملاحظتها في هذه الوحدة السميائية هي استفاضت المفردات التي تصب في حقل دلالي واحد والتي تشترك فيما بينها في النور والإضاءة؛ حيث نجدها تباعا في أبيات الخاتمة، على شكل علامات مشحونة بدلالات تعمل على تفعيل دلائلية العلامات الأخرى في النسق، فمن بين هذه المفردات نجد (أنواري، مضيئة، بدري، شمسي، دراري، المنيرة، أنجم، أفلاكي) التي نجد لها انعكاسات إيقاعية رمزية « لا يمكن أن تكتسب دلالتها إلا من خلال التعارض والتقاطع مع علامة أخرى »[39]، ومن أمثلة ذلك في هذه الخاتمة:

وأسست أطواري / وقضيت أوتاري | بدري لم أفل / وشمسي لم تغب.

هذا التوظيف الواسع لمفردات الحقل الدلالي المرتبط بالنور لا يحتاج منا إلى كثير إمعان للنظر، وخاصة إذا استحضرنا أن هذا النص الصوفي يحتفي بشكل مطلق بالنور وأبعاده الرمزية باعتباره واقعا تحت ثنائية الظاهر والباطن التي « تنبع في حقيقتها من أصل واحد هو الحقيقة المحمدية، النورانية السارية في الكون بأسره » [40]، فالشاعر عندما ابتدأ خاتمته بقوله [41]:

وَآنَسْتُ أَنْوَارِي فَكُنْتُ لَهَا هَدَىً	وَنَاهِيكَ عَنْ نَفْسٍ عَلَيْهَا مُضِيئَةِ

فإنه يستحضر بذلك القصص النبوي، والمتمثل في قصة موسى عليه السلام، ولعل هذا الاستدعاء أو التناص القرآني له ما يبرره من اعتبار أن التجلي الرباني الذي طلبه موسى من الله هو أصل المقولات الصوفية بعد ذلك، كالقول بالفناء والمشاهدة والإشراق والمكاشفة ...

فقوله : آنست أنواري هو تضمين مباشر لقوله تعالى ﴿ إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى ﴾ [42]، حيث نرى أن الشاعر قد تقمص ذات نبي الله موسى في حركة رجعية تنطلق من النور الأبدي المجسد في محمد ρ الذي فاض نوره على جميع الأنبياء، ومنهم أصاب هذا النور قلوب الأقطاب والأوتاد.

فالشاعر قد استأنس بنور الجمال المحمدي فأضافه إليه ليجنح به من الاستعمال العرفي المتداول إلى دلالات رمزية لهذا النور، والذي هو جنس ما فتح الله به على الشاعر من الفيوضات الروحية والفتوحات الربانية، فالشاعر قد اكتسب النور من عدة جهات .

ليصبح الشاعر بهذا محققا للمقام لم يبق له منه بعد ذلك إلا « الاستغراق في عين بحر الوحدة، وذلك عين المقصود، وهذا الاستغراق هو المعبر عنه بالفناء » [43].

حيث نجد أن هذه النورانية تطغى بعد ذلك لتوجه الحركة الدلالية في أبيات الخاتمة؛ بحيث تظهر قطبية الشاعر كنتيجة منطقية لمقام الشاعر ومكانته من الحضرة الإلهية والحقيقة المحمدية؛ حيث نرى توارد الأفكار مقررة هاته الحقيقة بين النور البشري كوحدة حاضرة، متمايزة عن النور الإلهي الغيبي، والواسطة النبوية (الحقيقة المحمدية) الرابطة بين الغيب والشهادة، حتى ليظهر الشاعر في صورة الذات المنعكسة التي تتحرك « نحو هذا المكان البعيد القريب [الذات الإلهية] تطوي المسافات، تصارع الأهوال، تبتغي لقاء، حيث لا تظل حركتها مجرد هروب وإنما خروج من حالة النفي نحو حالة الإثبات وتأكيد الوجود الفعلي » [44].

وفي الأخير بقي أن نشير في هذا العنصر إلى نقطة مهمة وهي الرابطة الدلالية بين مقدمة القصيدة –كبنية أولية تحمل في داخلها مؤشرا إحاليا تظهر مدلولاته منعكسة على سطح البنى الدلالية الأخرى– والخاتمة النصية، ذلك من حيث تلك الحركة التقابلية بينهما، حيث إن الشاعر استهل قصيدته بذكر علامات لغوية متوافرة، شكلت مجالا دلاليا خاصا بالخمرة الإلهية وتمظهراتها وأحواله معها، بلغة صوفية عرفانية أضحت للشاعر تشكل مفهوم الاتحاد الصوفي، وهذا باعتباره نظاما إشاريا يقوم على تكاملية الذوات والأعيان في منطق الحب والفناء، هاته العلاقة التي يعيد الشاعر استحضارها على طول مساحة القصيدة، ليجعلها خاتمة نصه بعدما ربطها بالسياق المشترك، ليضفي بذلك على الخمرة بعدا روحيا نورانيا يسعى الشاعر من خلاله إلى اتصال بالحضرة الإلهية عبر قنوات الفناء والشهود، بحيث يظهر هذا الخطاب الصوفي كعلاقة تندرج ضمن العملية التواصلية تصبح القصيدة بحكم ذلك معادلا موضوعيا يؤسس لجدلية (الذات الإلهية / الشاعر) كطرفي إرسالية بحيث نجد أن المرسل والمستقبل كلاهما في حالة تبادل الأدوار، أو اشتراك في إنتاج القصيدة وتلقيها.

خَاتِمَةٌ :

ومما سبق من عناصر هذا الدراسة نصل إلى النتائج التالية:

1/ إنَّ عنوان هذا النص (التائية الكبرى) قد ارتكز على وظائف شعرية متعددة، فكان بمثابة المبتدأ الذي يأتي المتن مخبرا عنه، شارحا ما فيه من تكثيف مبينا ما فيه من إجمال موضحا ما فيه من إبهام.

2/ عند تطبيقنا لاستراتيجية التأويل على الجهاز العنواني وجدنا أنه يبوح بمضمون القصيدة، من حيث إشارته لمقولة الاتحاد والتي تظهر عبر مختلف محطات النص الشعري.

3/ إن الرمز الشعري عند الصوفية، هو شبكة دلالية معقدة ومشفرة، تتخذ من التراث الصوفي نقطة محورية مرجعية أثبتت لنفسها التميز والتفرد كخطاب نخبوي، وذلك عبر تطويق السياق اللغوي وتحرير الإشارات لإعادة شحنها برؤى وأطروحات تتطابق والتصور السلوكي العرفاني كخلفية فكرية وروحية على حد سواء.

4/ استحضار الشاعر لصورة الخمرة كمجال دلالي واسع استطاع من خلاله أن يعبر عن حالته النفسية وأن يفرغ مكبوته الروحي في شكل قوالب لغوية رمزية تراوح بين الحقيقة والخيال.

5/ ارتكاز الشاعر على محور الزمن كموجه للعلاقة الأبدية بين الإنسان والله مجسدا بذلك جدلية المطلق/ النسبي، الماثلة في الحالات الشهودية (الحضور/ الغياب).

6/ استعمال الشاعر للحيز الدلالي النوراني كمقابل رمزي لدلالات الخمرة – بين الفاتحة والخاتمة- للتعبير عن حالات الحب الإلهي واعتبار أصل النور إنما هو نابع من الحقيقة المحمدية التي تفيض على كل الكون.

7/ الترابط الدلالي بين العنوان والفاتحة والخاتمة النصية، مما يدلنا على توافر الوحدة العضوية المتحكمة في توجيه المعنى وتراتبيته على حسب التصور الصوفي .

هوامش :

[1]/- جميل حمداوي: " السيميوطيقا والعنونة "، مجلة عالم الفكر، مج25، عدد03، الكويت، يناير/ مارس، 1998، ص 90.

[2]/- فتحي رزق الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2006، ص 128.

[3]/- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 60.

[4]/- جميل حمداوي، " السيميوطيقا والعنونة "، مرجع سبق ذكره، ص 109

[5]/- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص 15.

[6]/- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2003، ص 34.

[7]/- ثريا ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الكتاب اللبناني، لبنان، بيروت، ص 98، 99.

[8]/- صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998، ص 49.

[9]/- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1988، ص43.

[10]/- محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2001، ص 171.

[11]/- المرجع نفسه، ص 50.

[12]/- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998، ص 132.

[13]/- مصطفى بن سليمان بالي زادة الحنفي، شرح فصوص الحكم لابن عربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص 316.

[14]/- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، مرجع سبق ذكره، ص 366.

[15]/- أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 278.

[16]/- عمر بن الفارض، الديوان، اعتنى به وشرحه : هيثم هلال، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط02، 2005، ص 24.

[17]/- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص 265.

[18]/- محمد أركون، الفكر الإسلامي، تر: هاشم صالح، لافوميك، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993، ص 159.

[19]/- أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، مرجع سبق ذكره، ص 274.

[20]/- عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2002، ص 162.

[21]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 24.

[22]/- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، دار الرشاد، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 140.

[23]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 24.

[24]/- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي)، مرجع سبق ذكره، ص 269.

[25]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 24.

[26]/- علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف نحو الاتزانية إزاء الباطنية والأوليائية، في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 167.

[27]/- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، مرجع سبق ذكره، ص 26.

[28]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 58.

[29]/- المرجع نفسه، ص 43.

[30]/- ثريا ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، مرجع سبق ذكره، ص 107.

[31]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 25.

[32]/- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، مرجع سبق ذكره، ص 194.

[33]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 24.

[34]/- علي بن عبد العزيز بن عبد الرحمن العمراني، نصيحة المريد في طريق أهل السلوك والتجريد، تح: عاصم إبراهيم الدرقاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 12.

[35]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 25.

[36]/- سورة الأعراف: الآية (146).

[37]/- شفيع السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، 1999، ص 22.

[38]/- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، مرجع سبق ذكره، ص 25.

[39]/- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993، ص 10.

[40]/- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي)، مرجع سبق ذكره، ص 238.

[41]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 73.

[42]/- سورة طه: الآيتان (9-10).

[43]/- علي بن عبد العزيز بن عبد الرحمن العمراني، نصيحة المريد في طريق أهل السلوك والتجريد، مرجع سبق ذكره، ص 79.

[44]/- حسن مسكين، الخطاب الشعري الجاهلي (رؤيا جديدة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 59.

سمات النّص الشفاهي في المولديات النّبوية الجزائرية القديمة
The Properties of the Oral text in the Ancient Algerian Praise of the Prophet

ب. جميلة معتوق
قسم اللغة والأدب العربي- جامعة أدرار
maatdja@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2018/07/12	تاريخ القبول: 2018/09/30	تاريخ النشر: 2018/02/10

مُلخّص البحث

حين تعلق الأمر بخاصية الإلقاء التي عُرفت به المولديات النّبوية أثناء الاحتفال بالمولد النّبوي الشّريف، الذي كان يقام من طرف سلاطين الأمة الإسلامية عامة وعند الجزائريين بالأخص، فقد تجسدت تلك المظاهر التي ارتبطت بمظاهر العملية الإبداعية المتمثلة في المرسل(الشاعر)، والمرسل إليه(الجمهور)، وهذا ما استدعى سمات النّص الشّفاهي الذي يعتمد على عناصر العملية الاتصالية والتواصلية المباشرة لصنع جوّ من التّفاعل الحّي، وكون المولديات النّبوية نصاً يُلقى على المتلقي إلقاء مباشرا، فإنّها تحتاج إلى ما يحمل هذا المتلقي على تذكر تلك السّمات في تفاعل مستمر، وهذا ما تعمل الدّراسة على تكشفه في نصّ المولديات النّبوية الجزائرية قديما مع الزيانيين.

الكلمات المفتاحية: المولديات – الإلقاء – النّص الشّفاهي.

Abstract:

As it comes to understand the characteristics used in the delivery of the prophetic poetry especially during the celebration of the prophet's birth, the master of messengers, which was kept by Sultans of the Islamic nation in the East and West and in the Algerian poetry particularly, one can see the perfect process and the artistic usage of the oral praise of the prophet. The latter, in its turn, is tightly related to the use of communicative process in order to create harmonious relationship between the reader and the receiver (reader) and because of the direct relationship that is established in between the reader and the receiver it's very important to shed-light on those properties in our study.

Key words: Prophetic praise - delivery (reading) -oral text.

مقدمة:

اتّسمت الحركة الثقافية في المغرب العربي عقب الفتح الإسلامي بطابع ديني، وهذا من بين الأهداف التي سعى إليها الفاتحون، ما انعكس أثرها على نشأة النّص الشعري الجزائري وتوطيد علاقته بالقرآن الكريم والأحاديث النّبوية الشريفة والعلوم الدّينية[1]، وبهذا فقد ارتبط بمسؤولية دينية برزت في مجالس الذكر وحلقات التّصوف، وفي مناسبات دينية عديدات استدعت مواطن مناسبة للتبليغ والتذكير والتأثير في الجمهور المستمع من خلال عناصر عملية الاتصال والتواصل.

وبما أنّ للشاعر زاده الإبداعي والدّيني وللإمام عالمه في الفقه والخطاب الديني، وله في الشعر كذلك، فكلاهما عالم بشؤون إلقاء النّص وكيف يستقطبان من خلاله المتلقي من أجل نشر الرسالة الدينية؛ إذ يحتاجان إلى طريقة للمواجهة والاتصال المباشر بينهما.

ولما نربط ذلك بالمديح النّبوي القديم في الجزائر، فإنه لا بدّ من الرجوع إلى عوامل عدّة منها لغة المنابر التي عوّدت الفقيه لغة الخطاب كيف أنه يقف موقف الموجه والمعلم، يوجّه نصه المدحي النبوي للجمهور، والشاعر الذي يسعى دائما إلى مخاطبته المباشرة لحادي العيس محمّلا إيّاه السّلام إلى الحبيب المصطفى صلى الله عليه وسلم نظرا لبعد المسافة بينه وبين البقاع المقدسة، ولذلك كان يُكثر الدعوى للصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم ، وهناك نماذج كثيرات لنصوص مدحية نبوية، عبّر فيها شعراؤها على هاته الخاصية.

وكان الشاعر محمد بن العطار الجزائري من الشعراء الذين عرفوا في مدائحهم النبوية بذلك، وله قصيدتان مطولتان يكرر فيهما صيغة الصلاة على النّبي والتسليم بشكل ملفت للنظر، وهي أحد الأساليب التي تربط الشاعر بجمهوره[2]، وإذا ما رجعنا إلى سياق النّصوص الشعرية المدحية النبوية، وطريقة تعبير الشاعر عن مشاعر حبّه للنبي صلى الله عليه وسلم والشوق وطلب الشفاعة، لتجد حضور سياق الإلقاء والاستماع؛ لأن مقتضى الحال يتطلب المواجهة، وكل ذلك يدفع بلغة الخطاب إلى الشّفاهة والمواجهة التي تتطلب من كلّ شاعر خلفيته الدّينية وعلمه بأمر الفصاحة، وهذا ما له علاقة بالإلقاء والمشافهة.

ومعلوم أن مثل هاته المواقف في المديح النبوي تحتاج إلى تقنيات عملية الاتصال والتواصل لتتحقق عملية التبليغ والتأثير في الجمهور، وهذا ما يتجسد مع ظاهرة المولديات النبوية أثناء إلقائها في مناسبات الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، فرغم وما وصل منها مكتوبة، إلّا أنّ

لها سمات النّص الشّفاهي بحكم إلقائها، ومن هذا المنطلق نستفسر عن هاته العناصر التي تنماز بها العملية التواصلية والتبليغية للنص الشفاهي وكذا تلك السّمات التي انماز بها وتمثلت في المولديات النبوية، وهذا ما ستكشف عنه هاته الدّراسة من خلال العناصر التالية:

- إلقاء المولديات النّبوية بين الصوت والسّماع.
- سمات النّص الشّفاهي في المولديات النبوية.

عـرض:

أولا: إلقاء المولديات النّبوية بين الصوت والسّماع

إنّ مقام الإلقاء والاستماع يحتاجان إلى الشفاهة كوسيلة اتصالية وتواصلية وتبليغية؛ فكلمة الإلقاء من «لقّاه الشيء تلقية طرحه إليه، ومنه في سورة النّمل، ﴿وإنك لتلقّى القرآن من لدن حكيم عليم﴾[3]؛ أي يلقى إليك وحيا من الله تعالى... وألقى إليه القول وبالقول؛ أبلغه إيّاه...، وألقى عليه القول أملاه وهو كالتعليم، ...، وألقى إليه الصوت...وتلقى الشيء تلقّيا بمعنى لَقيه»4؛ فالطرح والإبلاغ والإملاء والتعليم والإيجاد كلها معاني تشترك في معنى إرسال الشيء من طرف إلى آخر عبر وسيلتين لابد أن تتواجدا في عملية الإرسال، وهما الصوت والسّماع.

ومن الوجهة الاصطلاحية فإن الإلقاء -Diction «أسلوب الإلقاء واختيار الكلمات مصحوب بنبرة مميزة »5، فهو أسلوب يقوم على الانتقاء المحكم للكلمات التي تلقى بنبرة حسب المعاني ومقتضيات المقام، ولذاك يُعرّف بأنه «فن متعلق بطرائق الإبانة الكلامية، ويعنى خاصة بالإخراج الصوتي للنصوص»6، فيساعد المتلقي على حصول الاستماع واستيعاب ما يقال، وهذا بشروط ثلاث:

1. أن يعطى لكل حرف ولفظ حقّه كاملا من التعبير الصوتي.
2. أن تحمل العبارة إحساسات وعواطف متناسبة مع مضمونها حيث يكون أثرها بليغا في نفس السامع.
3. إبراز التناغم بين أقسام العبارة الواحدة، والتشديد على وقفات الاستفهام والتعجب والإثبات والإنكار والحزن والفرح...إلخ.

وبإعمال هاته النقاط فإن الإلقاء جزء متمم لثقافة المحاضر أو الخطيب والشاعر كذلك، هو جزء متمم لمضمون النّص الملقى، ومن خلال هاته المفاهيم، فإنّا سنتبين دور الإلقاء في تجسيم المعنى للقارئ؛ لإبانة الكلام والتعبير من خلال النطق وإعمال الحركة.

وإذا ما ربطنا هاته المعاني بمفهوم السّمع عند ابن منظور فإنك تجد أنّه مرتبط بالحواس أكثر؛ «فالسّمع حسّ الأذن...وسمّعه الخبر وأسمعه إيّاه، وأراد بالإسماع ههنا القبول والعمل بما يسمع لأنه إذا لم يقبل ولم يعمل فهو بمنزلة من لم يسمع، وسمّعه الصوت وأسمعه: استمع له، وتسمّع إليه أي أصغى إليه»7؛ فالسّماع هنا مرتبط بالأذن، ولها دلالات التّلقي بمعنى قَبول الكلام والعمل به، وهذا ما يتعلق بالإصغاء.

ولذلك يعتبر السّماع Listening «فعل الانتباه لأصوات منظمة تحمل فكرة أو مجموعة من الأفكار»8، وبما أن الإلقاء مرتبط بالصوت، فإنه يحضر إصغاء الجمهور وتأثره بما يسمعه؛ لأن «الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار»9، وهذا ما يؤكد ضرورة الحضور الفعلي للمتلقي في العملية التواصلية،«فلا بدّ لها من الإلقاء لطرق أسماع النّاس والوصول إلى أحاسيسهم وعواطفهم»10؛ فالشعر معدٌ للإلقاء لا للقراءة.

وإنّ ما يجمع بين كلمتي الإلقاء والاستماع، السّياق المباشر، وهذا من أهم مظاهر الخطاب الشّفاهي؛ بحيث يعمل الأول على خلق ما يمكن أن يسحب الثاني إلى دائرته، فيلقي إليه السّمع؛ لأن «حسن السّماع هو الميزة أو الصفة المحبّبة التي تحفظ لمتلقي الشعر شخصيته وتدعم توازنه الثقافي»11، ولذلك لا نستغرب احتلاله حيّزا هاما في النّص القرآني الكريم عند قوله تعالى:﴿إنّ السّمع والبصر والفؤاد كلُّ أولئك كان عنه مسؤولا﴾12؛ فهو يُقدم على البصر والقلب، وهو سيد الملكات اللّسانية عند ابن خلدون في مقدمته[13].

فحين يتعلق الأمر بإلقاء الشعر، فإنّ الأسواق عند العرب والمجالس الأدبية التي كانت معروفة عنهم تحضر بقوة؛ حيث كان الشعراء بدورهم يعملون على تجويد إبداعهم الشعري وحسن إلقائه، وذاك لتستسيغه الآذان؛ لأن غناء الشعر يتطلب الصوت الجميل، وهذا ما عاشه شعراء المولديات النبوية الزيانية أثناء عملية الإلقاء؛ وهي من سمات الخطاب الشّفاهي المستقطبة للجمهور المستمع في مواجهة مباشرة حيّة تضعنا أمام مصطلح المشافهةorality؛ وهو «فعل

التّواصل الشفوي المباشر يقابله فعل الاستماع أو التّلقي»14؛ لأنها «المخاطبة من فيك إلى فيه»15، وقد كانت من القنوات الأساسية للاتصال عند العرب في الشعر الجاهلي.

والصورة نفسها تستمر مع الزيانيين في إلقائهم للمولديات النبوية في ظروف مغربية جزائرية مغايرة بمناسبة الاحتفال بيوم مولد النّبي صلى الله عليه وسلم، فرغم أنها مكتوبة ولكنّ إلقاءها كان شفاهيا؛ ولذلك ستعامل معاملة النّص الشّفاهي الذي يتخذ المشافهة أساسا للتّواصل من خلال عناصرها المتمثلة في:[قناة الاتصال– العلامة اللغوية– طرفا الاتصال– حاسة التلقي].

تتمثل قناة الاتصال في الخطاب الشفاهي في المشافهة؛ فالعلامة اللغوية في الخطاب الشّفاهي تتحدّد في الصوت الذي يتصف بالتتابع الزمني وغير قابل للاسترجاع، ولا يوجد فيه انقطاع بينما في الخطاب الكتابي فيتحدد في الخط أين يكون التّتابع فيه زمانيا، وقابلا للاسترجاع والاستدبار؛ لأنه مثبت ويضمن له البقاء المادي، وهذا ما يفتقر إليه الاتصال الشفوي.

وأمّا طرفا الاتصال(المرسل والمستقبل)؛ فلابدّ من حضورهما أثناء عملية التّواصل، وذلك أثناء عملية الاتصال التبليغي(وجها لوجه)، وهذا ما لا يشترط في الاتصال الكتابي، وقد أكّد هذه الحقيقة الجاحظ في بيانه «اللسّان مقصور على القريب والحاضر والقلم مطلق في الشاهد والغائب وهو للغائب الحائن مثله للقائم الراهن، والكتاب يُقرأ بكل مكان ويُدرس في كل زمان واللّسان لا يعدو سامعه ولا يتجاوزه إلى غيره»16، وهذا ما يستدعي وحدة الفضائين الزماني والمكاني أثناء الاتصال الشفاهي، وما يجسد وحدة الإطار المرجعي اللّغوي الذي يضمن التوازن بين الطرفين.

في الإرسال (الكتابة)= المبدع (حاضر)+ القارئ (غائب)

في الاستقبال (القراءة)= المبدع (غائب)+ القارئ (حاضر)

وما يهمنا في هذا الموضع حضور الملقي الصوت وغيرها من السّمات التي تستقطب الجمهور، وحاسته السّمعية؛ لأنها «حاسة تَلقي الصوت، والبصر حاسة تلقي الخط، وتختلف هاتان الحاستان في طريقة التّلقي والإدراك...»17، وبالإضافة إلى السّماع فإن البصر حاضر في العملية التواصلية من خلال الدلالة الحركية للملقي «باليد وبالرأس وبالعين والحاجب والمنكب إذا تباعد الشخصان»18؛ وهذا دلالة على أهمية الحواس الأخرى التي تعتبر مكملة.

وسنفصل في مسألة الشفاهة عند المولديات النبوية الزيانية انطلاقا من الخصائص الكبرى التي يتميز بها النّص الشفاهي محاولين إثبات ذلك في نصوصها من خلال مميزات الثقافة الشفاهية التي اهتم بالبحث فيها وعن خصائصها الباحث Walter Jackson ong – والترج أونج *.

ثانيا: سمات النّص الشّفاهي في المولديات النبوية

بيّن الباحث Walter ong - والترج أونج في كتابه "الشفاهية والكتابية" مميزات النّص الشّفاهي المخالفة للنّص الكتابي من خلال ما تتميز به الثقافة الشفاهية، وأكّد أنّ للنص الشفاهي مميزات فارقة بينه وبين النّص الكتابي؛ وسنستغل تلك المميزات ونثبتها للمولديات النّبوية أثناء إلقائها الأول على الجمهور في المشهد الاحتفالي بالمولد النبوي، ونبحث عن الأساليب التي تعمل على مساعدة الجمهور المستمع في تقوية الذاكرة والحفظ والاسترجاع، وهذا انطلاقا من الديناميات النّفسية للثقافات الشفاهية التي كان من تداعياتها محاولة الاحتفاظ على تنبّه المتلقي وحضوره المباشر والمستمر.

وسننطلق لأجل ذلك من السؤال الذي طرحه من قبل أصحاب النّظرية الشفاهية؛ أنّه بم نفسر بقاء النّص الملقى في ذهن المتلقي؟ وما الذي يجعله يحتفظ به لسنوات؟ وهو الإشكال الذي طرحه Walter ong- والترج أونج على الثقافة الشفاهية، باحثا عن كيفية تذكر الأشخاص في الثقافة الشّفاهية، منطلقا من مبدأ " **أنت تعرف ما يمكنك تذكره**"، وهذا يعنى أن هناك صيغا وأساليب تساعد في تقوية الذاكرة فتعمل على حفظها مباشرة.

وبدورنا نطرح مثل هذا الإشكال على المولديات النبوية، ما الذي يجعل المتلقي يتذكرها مع أنها تُلقى ولا يحتفظ بها كتابة؟ وإنّ أول ما يتراءى لنا تلك السّمات الفنية التي يُعرف بها النّص المولدي على المدائح النبوية نفسها، انطلاقا من البناء الفني لها، فما يعرف عن خصائص المدائح النبوية أنها تنماز بإظهار الشاعر حبّه للنبي صلى الله عليه وسلم كما ذكرنا سابقا، ما يجعلها في صورة متكررة قابلة أن تحتفظ بها الذاكرة.

وإذا ما ركزنا على البناء الفني للمولديات النبوية، فإنّ الذي تنفرد به يتمثل عبر محطات ثلاث اتفق عليها شعراء المولديات النبوية من تقديم ومدح للنبي صلى الله عليه وسلم ومدح للسّلطان الحاكم، فضلا على إلقائها، وهذا ما كان يحدث في كل سنة من لحظات ذكرى مولد النبي صلى الله عليه وسلم ؛ وهو مخطط بنائي سيستوعبه الجمهور طيلة سنوات الإلقاء، وهي

كفيلة بأن يكتسب فيها خبرة فنية تخصّ المولديات النبوية وهي تلقى أمامه وبحضوره، وتمكنه من تشكيل مرجعيات تتراكم عنده بما يميز هذا النوع الشعري عن غيره، وبها يستطيع أن يرسخها في ذاكرته ويتذكرها.

فكلمات الثقافة الشفاهية أصوات وعلى أصحابها أن يتحكموا في عمليات تفكيرهم وفي أنماط التعبير، وبدوره المتلقي أن يكون على استعداد ليستقبل تلك الأصوات في سياق حيّ ومباشر يحتاج فيه لما يذكّره لأنه لا يمتلك النص، وهو أمر ضروري، على عكس الكتابة فإنها توفر ما يمكن تذكره في صورة مكتوبة.

وهذا الإشكال الذي طرح في مسألة الحفظ والاحتفاظ، وما الخطة لتجميع مادة منظمة للتذكر؟ ونجيب بسؤال آخر ما الذي يمكن أن تعرفه هاته الثّقافة بشكل منظم حتى تساعد متلقيها على الاستيعاب والحفظ؟ وهو السؤال الذي يمكن أن نطرحه على نصّ المولديات النبوية، وما خطة الشاعر في نظم نصه المولدي حتى يكون على درجة عالية من الاتزان والتوازن مع الجمهور؟ وهذا ما سنجيب عنه من خلال الوقوف على السّمات التي عرفت بها الثقافة الشفاهية في النص المولدي النبوي والمتمثلة في:

1. نظام الصيغ وقولبة النّص المولدي

من تداعيات الثقافة الشفاهية خاصية الاستعادة والتذكر والاحتفاظ، فإنها تحتاج إلى مخاطب مستمع، والفكر المتصل يحتاج إلى وجود تواصل بين متحاورين أو أكثر؛ فالمستمع في هذه الحالة متحفز للتذكر والتفكير، وهذا ما يحتاج إلى وسائل تعينه على الاستعادة مثل العلامات اللّغوية وظاهرة التكرار وأساليب النّداء وغيرها من الأدوات التي تثير انتباه المتلقي أثناء الإلقاء.

وحتى تحلّ مشكلة الاحتفاظ والتذكر والاسترجاع، يشرح Walter ong- والترج أونج ذلك في قوله «لكي تحلّ مشكلة الاحتفاظ بالتّفكير المعبّر عنه لفظيا واستعادته على نحو فعّال أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتّذكر صِيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة أو في جمل متكررة أو متعارضة أو في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة أو في وحدات موضوعية ثابتة...أو في أشكال أخرى حافزة للتذكر؛ فالفكر

الجاد مجدول مع نظم الذاكرة والحاجة الحافزة للتّذكر تقرر تركيب الجملة نفسه»[19]، وهذا ما يعتبر محفزا للذاكرة وسهولة التذكر.

وهاته المقولة تبرز طبيعة الصيغ المساعدة في عملية التذكر والاسترجاع، ليساعد الجمهور على ذلك ويحل مشكلة التفكير المعبّر عنه لفظا واستعادته بشكل منظم وفعّال، وذلك عن طريق:

1. القيام بعملية التفكير نفسها.
2. أنماط قابلة للتكرار الشفاهي الجماعي.
3. أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة.
4. أنماط في جمل متكررة أو متعارضة.
5. أنماط في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة.
6. أنماط عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة أو في وحدات موضوعية ثابتة.

وما يلاحظ على هاته الأنماط أنها تكون جاهزة أو توجد مصادفة «تساعد على التحقق كما تقوم بوظيفة العوامل المساعدة على التذكر ومن ثم تدور التعبيرات الجاهزة على أفواه الجميع وآذانهم»[20]، فتكون بذلك سهلة التذكر على الجمهور المتلقي.

وإذا ما تأملنا المولديات النبوية، فإنها تجسد وظيفة الاسترجاع والتّذكر عند المتلقي من خلال صيغ متكررة في المحطات الثلاث والمواضيع المرتبطة بها، والتي تعبّر على قيام الشعراء بوحدة عملية التفكير ذاتها في كل موسم داخل أنماط صيغية محفزة لعملية التذكير، وكلّ محطة ما تميّزها من أنماط حسب مواضيعها؛ ففي المحطة الأولى يقدم الشاعر بالمقدمات الطللية والغزلية، وبالمقدمات المحمدية.

وفي المحطة الثانية بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم فيوظف الصيغ المتداولة والتي تتصل بسيرة الرسول ومولده صلى الله عليه وسلم مثل: صيغة تضعضع إيوان كسرى- خبت نار فارس... ومعجزات الطفولة في حادثة شق الصدر وفي حنين الجذع وفي معجزة الإسراء والمعراج وغيرها، أضف إلى ذلك في صيغة الصلاة والتسليم على النبي صلى الله عليه وسلم ، أما عن المحطة الثالثة فيشيد الشّاعر في مدح السلطان بصيغ متشابهة تقريبا خاصة في إقامته للاحتفال بالمولد النبوي، وهي صيغ جماعية متكررة متواجدة في المدائح النبوية، وهي المسؤولة عن تشكل مادة فكر المادح لهذا الموضوع وبدونها لا تتحدد وجهته في ذلك.

وللتوضيح أكثر ففي دراسة لهما عن الدور الذي تقوم به مثل هاته الصيغ في التذكير والاسترجاع قام كلّ من ميلمان باري- M.Parry (1935) وألبرت لورد-A.Lord (1991) بالبحث عن طريقة النّظم الشفوي وتطبيق النّظرية الشفوية على الخطاب الشعري؛ حيث اكتشفا أنّ هناك طرقا فنية مميزة للشعر الشّفوي، وقد اعتمدها الشفويون لنظم شعر منتظم؛ فباري يرى « أن الشعر المنظوم شفويا مميز وبشكل واضح عن الشعر المكتوب»[21]؛ وهذا يعود لكيفية النّظم وطريقة توصيلها للجمهور والقارئ، فإنها تختلف اختلافا كبيرا؛ فزمن النّظم في النّص الكتابي أطول يحتاج فيه إلى التنقيح والتصحيح وتهذيب الأفكار والقارئ عنه بعيد، بينما زمن النّص الشفوي فوري وآني وفي لحظته مع جمهوره.

وإذا جئنا لخاصية إلقاء المولديات النبوية، فإن سياقها يقترب من سياق النّص الشفوي الذي ينظم ساعة الحدث والأداء الفعلي له لاسيما إذا ارتبط الوضع بالجمهور المتلقي؛ ويوضحان النّظم الشّفوي بخاصية الاستبقاء المباشرة هاته هي التي تعزز الشراكة بين النّظم الشفوي والمولديات النبوية أثناء إلقائها؛ فالشاعر في المشهد الاحتفالي يترجل الإلقاء لأن هناك جمهورا أمامه، وحتى يقوم الشاعر بعملية الاستبقاء والتّذكر والاسترجاع، فإنه لابد له من أدوات العطاء الفني بإعماله مستودعا من القوالب الصياغية التي يعرفها باري أنها «مجموعة كلمات توظفت بانتظام حسب نفس الشروط الوزنية لتعبر عن فكرة رئيسية معطاة»[22]، وهي قوالب يشترك فيها الشعراء كمواد تراثية أو وصفية قارة ينطلق منها شعراء المولديات النبوية لأجل فكرة رئيسة مشتركة بينهم، وهي مدح النبي صلى الله عليه وسلم.

وعبر الأيام فإن تجربة تكرار هاته القوالب ذاتها تجعل الشاعر يتحكم في مخزون القوالب الصياغية التي لها مهام كبيرة في التعبير، وتكرار هاته التراكيب الصياغية في شكلها الإيقاعي، هو ما يبين علامات النّص الشّفاهي التي يعتمد عليها بشكل مباشر، فإذا ما وقفنا عند القوالب الصياغية وتكرارها، فإن ذلك يعين المتلقي على التذكّر والاسترجاع، فتتشكل لديه أفق انتظار لما سيلقى له، وقد أقر الجاحظ في بيانه حقيقة النظم الشفوي من خلال الارتجالية و البديهة التي امتاز بها العرب «فكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام وليس هناك معاناة ولا مكابدة ولا إحالة فكر ولا استعانة... »[23]، وهذا ما انطبعت به البيئة العربية عموما.

ويقرّ James Monroe – جيمز مونرو خاصية النظم الشفاهي للشعر الجاهلي مؤكدا ذلك انطلاقا من دليلين؛ أولهما خارجي، متمثل في الرواية والنقل الشفوي للشعر الجاهلي، وثانيهما داخلي متعلق بالصيغ التي ينماز بها؛ «فكل شعر مقام على صيغة ما من صيغ التكرار»[24]؛ فمونرو يرى أنه من الضروري أن نميّز بين أربعة أصناف من التكرار الخاص بالقوالب الصياغية والتي على أساسها تكونت صيغ الشعر الجاهلي الشفوي وهي:

1– القالب الصياغي الصحيح: ويعرفه باري «أنه القالب الذي لا يشتمل إلا على التكرارات الحرفية أو القريبة من الحرفية، إنه يمكن أن تختلف القوالب الصياغية »[25]، وهذا ما يحصل على مستوى اللفظ.

2– النظام الصياغي: وهي التّجمعات الكبرى ذات القوالب الصياغية المختلفة والتي ترتبط الواحدة منها بالأخرى بمعنى أنها تشترك غالبا في كلمة واحدة في نفس الموقع الوزني، وهو مرتبط بعملية الاستبدال اللغوي الهام جدا، وبعدد التوافقات الممكنة للكلمة ومع أنه غير مقيد إلا بالاستعمال النّحوي[26].

3– القالب الصياغي البنيوي ويكثر استعمالاتها في شعر اللغة العربية؛ وذلك بسبب الطبيعة الخاصة لاشتقاق الكلمة في هذه اللغة، فعن طريق استبدال جذر الحروف الصحيحة لكلمة ما بجذر حروف صحيحة لكلمات أخرى يمكن أن يشتق عدد ضخم من الكلمات المتشابهة إيقاعا، وإذا رتبت هذه الكلمات في تراكيب نحوية فإنه ينتج عن ذلك قوالب صياغية بنيوية وعلى هذا فيمكن اعتبارها تجمعات أكبر ذات أنظمة صياغية[27].

4– الألفاظ التقليدية وتتمثل في الكلمات الخاصة بالعصر والتي لها ارتباط بأصل وتاريخ واحد لنقل معاني وأفكار تقليدية محددة في أوزان مختلفة وبتوافقات مع كلمات أخرى ولها شروط وزنية مختلقة، وتقود التكرارية التي تجرى بها هذه الكلمات في سياق المعنى إلى احتمالية وجود تراكيب صياغية خاصة بها.

ويمكن لهاته الأصناف المرتبة على هذا الشكل أن تندمج مع بعضها البعض ولا يجب أن لا يؤخذ إلا بمثابة وسائل ملائمة لعمل فوارق معينة، ولا تعتبر هاته الصيغ أنماطا فحسب، بل تجدها عبارة عن نماذج حددتها الخبرة في وصف الموضوع، وهي شديدة الدّقة، وهي تسعى لأن

يكون المستمع بانتظارها وله فكرة على قولبتها، ومن خلال النّظام العمودي للمولديات النبوية تستجمع هاته الصيغ من الناحية الأفقية، وهي مرتبطة بمواضيعها.

وخير دليل على ذلك الأنماط القابلة للتكرار الشفاهي الجماعي في تركيب الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم ، وهذا ما سنوضحه في الجدول من خلال الأصناف الصياغية التي أثبتت شفاهية المولديات النبوية أثناء إلقائها مع الشعراء الزيانيين، وهي صيغ تساعد المتلقي المستمع على التذكر كما رآها Walter J. Ong– والترج أونج، وهي أنماط قابلة للتكرار الشّفاهي الجماعي تساعد على التذكر وهو الأساس الذي يقوم عليه التفكير المطوّل.

الصنف	الشاعر	المولدية	التمثيل
القالب الصياغي الصحيح	أبو حمو موسى الزياني	البائية(1)	وكسرى تساقط إيوانه
		البائية(2)	وكسرى تساقط إيوانه
النظام الصياغي	أبو حمو موسى الزياني	في داليته	خليليّ قد بان الحبيب الذي صدّا...
	أبو عبد الله الثغري	اللامية	خليليّ ما قلبي لديّ وإنما...
	أبو زكريا يحي بن خلدون	البائية	خليليّ ما لي كلما هبت الصبا...
القالب الصياغي البنيوي	أبو حمو موسى الزياني	الحائية	بمولده صبح الهداية قد بدا
		البائية	بمولده أشرق الأفق نورا
الألفاظ التقليدية	أبو حمو موسى الزياني	اليائية	قفا بين أرجاء القباب وحيّ ديارا للحبيب...
	أبو عبد الله الثغري	النونية	ذكر الحمى فتضاعت أشجانه
	أبو جمعة التلالسي*	لامية	سخّي أيا مقلتي وأنهلي
	أبو زكريا يحي	بائية	سقى الدار بالجرعاء من جانب

	بن خلدون		الشعب

الجدول يبين نظام الصيغ المشترك بين المولديات النبوية

2. خاصية الترصيع والتجنيس وسياسة التوقع ولفت الانتباه:

ومن الخصائص التي تساعد على التأثر والتذكر في النص الشفاهي، خاصية الترصيع والتجنيس ودورهما الكبير في الاستعانة على التذكر، وهما ميزتان لهما علاقة كبيرة بالإلقاء، وإنهما لتعملان على تقريب المعنى بواسطته وتشكلان الصورة الإيقاعية المسؤولة على استحسان السمع واستمتاعه، وهو الأمر المرتبط بجودة الصوت؛ وهي تراكيب بلاغية تحمل على خلق الإيقاع الذي يحتاج إلى تحقق الخفة والجريان الموسيقى والإيقاعي.

وهذا ما يضمن التوازن النّفسي بين الشاعر والمتلقي المستمع، وضمان سلامة التواصل بينهما؛«فالتلاؤم والتلاحم الصوتيان يجعلان النطق خفيفا سهلا جاريا مما يعين المتكلم على الاسترسال، ويثير لذى السامع الاستحسان ويسهل الترديد والحفظ»[28]، وهذا ما يكلل هاته العملية بنجاح جمالية الاستجابة عند المتلقي، ولا ننسى ما بيّنوه أن علماء البلاغة في شروط الفصاحة، وكل ما يتعلق بحسن الكلام في السّمع وسهولة لفظه وتقبل معناه في النفس.

ويأتي التّرصيع في قمة التوازي الصوتي حين « تكون الألفاظ متساوية البناء متفقة الانتهاء سليمة من عيب الاشتباه ... »[29]، وله أهمية كبرى في الاتصال الأدبي الشفاهي، ويتناسب مع حاسة السّمع عند المتلقي لأنه يزيد قوة الاسترجاع والاستجابة الجماعية.

وله فضل في لفت انتباه المتلقي وتهيئته للقافية قبل أن يسمعها، وهو «في الشعر بمنزلة السجع في الفصلين من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها»[30]، كما أنه يفتح أبواب القصيدة المتمثلان في انسجامية شطريه، وهو الأمر الذي وجدناه في جل المولديات النبوية الزيانية، وما يميزه أنّ القليل منه حسن كما رأى ابن الأثير «وإنما يحسن منها ما قلّ وجرى مجرى الغرّة من الوجه...»[31]، ويعتبر من مميزات النّص الشفاهي عند والترج أونج لإبقاء المتلقي على خط التّلقي متفاعلا ومتأثرا.

فحتى ينجح الشاعر مع جمهوره لابد من بدايات الإبقاء، ولفت الأذن لما يجعلها متمسكة به؛ لأن توظيف التّصريع هنا ما هو إلا من مهام لفت الأنظار، وشد الانتباه قبل أن

نتوقع من المتلقي أن يتأثر، وهي البدايات المسؤولة عن ذلك، وقد أفادت المفاهيم اللّغوية بأن الباب حين يصرع ويُجعل له جزءان، فكذلك الشعر؛ فإن تصريعه يحدث على مصرعين متفقين في التّقفية للبيت الأول، وهذا ما تجسد في جلّ المولديات النبوية الزيانية.

ونبدأ مع أبي حمو موسى الزّياني* الذي بلغت مولدياته اثنا عشر مولدية، وكلّها مثبتة في الجزء الثاني من بغية الروّاد مع يحي زكريا بن خلدون*، وما يلاحظ في بداية أبياتها أنّ كلّها جاءت مصرّعة، ومثال ذلك موشحته الذي نظمها في (764هـ)، ويقول فيها:

ذرفت لتذكار العقيق **دموعي** ** وازداد شوقي للحمى و**ولوعي**[32]

وثمانية مولديات كانت عند الثغري، انفرد التنسي بمولديتين في نظم الدر، وصاحب البغية بمولدية واحدة وهي موشحة، وما تبقى وردت عند ابن عمار في رحلته، أما بالنسبة للتلالسي؛ فمولدياته السّبعة وردت في الجزء الثاني من بغية الرواد؛ ثلاثة منها موشحات، وأمّا زكريا بن خلدون فله مولديتان وردتا في كتابه بغية الرّواد، وواحدة عند المقّري في أزهاره ورحلة ابن عمّار، وكل هاته المولديات تقريبا مصرّعة، وهو الأمر الذي يحملنا على إثبات خاصية الإلقاء من الشاعر و خاصية السّماع من الجمهور[33].

أما الجناس فيعدّ من الفنون البلاغية التي تسهم بالتناغم الإيقاعي، والتي تبعث على الأداء الصوتي في الإلقاء لإبراز معاني الكلمات المتمثلة في معاني الحب والشوق والحنين والمدح والتبجيل في يوم مولد الرسول صلى الله عليه وسلم ، والجميل فيه «أنه يقوم على فكرة التوقع ولكن التوقع الكاذب أو الواهم، ذلك أن الجناس يخاتل سامعه بأن يجعله أولا يتوقع مع تكرار اللفظ تكرار المعنى ثم يفاجئه ثانيا بأن المعنى مختلف»[34]؛ وهو صورة من صور التكرار التي يعبر فيها عن التجانس والانسجام.

ولا تنجح هذه المهمة إلا إذا كان هذا التجانس اللفظي يخدم المعنى المراد؛ «فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى؛ إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن...»[35]، وكانت المولديات حاضرة لتلك الصورة التجنيسية التكرارية التي تسمح للمستمع أن يتوقع تكرارا وهميا ويتفاجأ بوجود المفارقة في المعنى مما يجعله يكون أكثر انبهارا وانشدادا لما يلقى إليه.

وكما رأينا مع التّصريع أنّ القليل منه يفي بغرض الاستقطاب، كذلك الجناس فإنه لا حسن لديه إذا لم يخدم المعنى ويطرب به المستمع، في إرسال الموسيقى والإيقاع، ما يخلق استجابة الاسترجاع والتذكر، وسنبحث مظاهره في المولديات النبوية، وهي كثيرة من خلال أمثلة تبين توظيفهم للجناس بمختلف صوره؛ فالثغري وهو شاعر الدولة الزيانية* في لاميته يقول:

أسائل عن نجد ودمعي **سائل** ** وبين ظبا نجد وشوقي **رسائل**[36]

فهاته الصور التّصريعية تعبر عن توظيف الصيغ الإيقاعية، وتؤكد استعداد الشاعر المسبق بكل ما تتطلبه شروط الأداء، وما ينتج عنه من توفر جو الاستقبال بالنسبة للمتلقي، ولتتوضح العلاقة بين توظيفه ومهمة لفت انتباه المتلقي المستمع من خلال الإلقاء.

3. سردية النّص المولدي وعطف الجمل على الجمل:

ما يتعلق كذلك بالأنماط المساعدة على حضور الاستجابة الجماعية، هو النّمط المتمثل في عطف الجمل بدلا من تداخلها، وهو ما يتميز به الأسلوب الشفاهي الذي يعتمد السرد في طبيعة مواضيعه؛ حيث يعطي السّرد سيولة وتفريعات في التحليل خاصة مع التأكيد على إثبات حقيقة ما لأن البنى في هذه الحالة تعمل على تحقيق ما هو عملي للمعنى المرجو، ويعتمد في المديح النّبوي على هذا الأساس لأنه يقوم على السردية.

فمدحه للنبي صلى الله عليه وسلم ووصفه له وذكر معجزاته، وشوقه له وحنينه، وتقصيره وطلب الشفاعة والتوسط... يحتاج إلى مادة تاريخية تراثية سردية؛ تحكي الأحداث التي مرّت بالرسول صلى الله عليه وسلم ، وكل ما يتعلق بمدحه وسرد سيرته ومعجزاته، وهذا ما عرف به المديح النبوي على العموم، وإذا ما تعلق الأمر بالمولديات النبوية فإنّ لها السّمات ذاتها في خاصية السردية هاته رغم إلقائها وبنفس طويل، وكلها تتفق على المواضيع ذاتها ولكن الطريقة تختلف في العرض والنّظم؛ وتظهر هاته الحقيقة في عدد الأبيات المتعدّدة، ومعظمها يفوق خمسين بيتا وأكثر مع شعراء المولديات النبوية[37].

وهذا من النّاحية العمودية للأبيات، أما إذا أردنا أن نتباحث كيفية العرض التي استدعتها خاصية السّرد من الناحية الأفقية، فإننا سنجس طبيعة أسلوب العرض ولغته مع هؤلاء الشعراء وكيف هي أحواله مع تأكيد المعنى وتجسيده بطريقة يطول فيها النّفس بأسلوب عطف الجمل على الجمل بدلا من تداخلها.

وسنمثل ببائية أبي حمو موسى الزياني؛ فإنه يتضح الأسلوب العطفي خاصة حين يتعلق الأمر بسرد معجزاته في سيرته؛ حيث توجد أكثر من ستة جمل معطوفة على مستوى كل شطر:

بمولـده أشـرق الأفـــق نـورا ** وألـبست الأرض حسنا قشـيبا
وكسرى تساقط لإيـــوانـــه ** وكاد من الرعـب يلقـــى شغوبا
ونـيران فارس قد أخمـــــدت ** وإخمـادها كـان ســـــرا عجيبا[38]

وأيضا تأمل كيف يستجمع الجمل وهو مقيد بوزن وقاقية وله ما يفصح عنه من مشاعر الشوق والودّ والحنين للحبيبρ في جمل معطوفة في الشطر الواحد:

فؤادي عليـل وجسمي نحيـل ** وسقمي طويل قـــد أَعْيَ الطبيبا
هجرت الهجـوع نثرت الدموع ** فسـريّ أذيـــــع وقلبـــــي أذيبـا[39]

وهذا ما يجعل الأسلوب يميل إلى خاصية التجميع في الصيغ لتقوية الذاكرة؛ فالشفاهة لا تميل إلى الوحدات المنفردة البسيطة بل تبحث عن الصيغ التجميعية، وهي تبرز في صور عديدات من المولديات النبوية؛ فأبو حمو موسى الزياني يقول:

وصرت بها إذا هبت نسيمات أرضهم ** على شجرات البان أو قضب نسـريّ
أميـــــل بهـــا شـــوقا إليهم وأنثني ** كمـــا ينثني قـــدّ الحســـام الفرنديّ
وأصبـوا إلى أرض الحبيب ومـــن بها ** متى ما سرى عرف النسيم الحجازي
رعـــى الله دارا بالحمـــى قـد عهدتها ** وسقى ثراها صوب مـــزن سمـاوي[40]

فكلمة "النسيم" اتبعها بـ"الحجازي" و"المزن" بـ"السماوي" وغيرها، ما يسهم ذلك في التأكيد وضمان استمرارية الكلام لا قطعه، حتى يبقي الجمهور ويعينه على الانتباه.

4. الإطناب والأسلوب الغزير:

إنّ الإطناب أو ما يسمى بالأسلوب "الغزير"، له دوره في أن يُبقي المستمع متنبّها يقظا لما يُلقى إليه، والإطناب ألصق ما يكون بالتعبير الشفاهي حتى يبقي استمرارية الانتباه، وهو محمود في كل الظروف التي تمر بها مشاهده خاصة «أمام جمهور كبير حيث يبرز الإطناب في الحقيقة أكثر مما يبرز في معظم المحادثات وجها لوجه فليس في إمكان كل فرد في الجمهور الكبير فهم كل كلمة يتفوه بها المتكلم وهو أمر قد يحدثه سوء المكان من حيث القدرة على توصيل

الصوت، ومن صالح المتكلم أن يقول الشيء نفسه أو ما يعادله مرتين أو ثلاثا...»[41]، وهذا ما يجعل عملية الاستجابة أكثر فعالية.

ولذلك يحتاج كلّ من الشاعر والخطيب في الإلقاء إلى الإطناب؛ لأنه يتيح لهما ما يقولانه باستفاضة من خلال الترداد وإعادة الكلام بشكل فني ولتفادي التوقف الذي يعتبر في بعض الأحيان مناسبا ومؤثرا للاستجماع، ومن هنا فإن الشاعر في مثل هذه المناسبات يحتاج إلى المبالغة والذلاقة حتى يوصل أفكاره للجمهور وإلى طلاقة اللّسان، وهذا ما سمّاه البلاغيون الغزارة في الأسلوب، وأبو حمو موسى الزياني يجسد ذلك في يائيته:

سلام على من بالبقيع وبالحمى ** سلام على البدر المنير التهامي
سلام على المشتاق موسى بن يوسف ** على خير خلق الله هاد ومهدي
سلام مشوق أثقلته ذنوبه ** وأخرّ عن سير وقيّد عن سعي[42]

5. الأسلوب المحافظ والتقليدي

هذا الأسلوب الذي عرفت به المولديات النبوية في كل تلك السنوات مع شعرائها؛ وهي السّمات الفنية التي تميّزت بها على المدائح النبوية وهذا من جهة، بالإضافة إلى اتّباعها للنمطية التقليدية الخاصة بالقصيدة العربية، وهو الأسلوب الذي عرف به التعبير الشفاهي الذي سار على نمطية عرف بها تحت مسمى الأسلوب المحافظ أو التقليدي الذي يضمن للمستمع أن يعي ما سمعه وبالتالي يتفاعل معه بطرق شتى خاصة إذا كان الموضوع مرتبطا بالحياة الإنسانية وكل ما يتعلق بحياة الجماعة فكيف إذا كان متعلقا بمولد النبي صلى الله عليه وسلم والاحتفاء به.

وما يعرف عن الثقافة الشفاهية تعرضها للتلاشي، والمستمع في هاته الحالة يحتاج إلى طاقة كبيرة حتى يستطيع أن يكرر أو يحافظ على ما قيل له أو ما ألقي إليه، فعمدوا إلى تأسيس حالة عقلية تقليدية ومحافظة يتفاعل معها الجمهور تفاعلا مباشرا ومستمرا؛ «ذلك أن في الثقافات الشفاهية يجب حفز الجمهور على الاستجابة بحماسة عالية...»[43]، وكذلك الأمر مع المولديات النبوية؛ فبالإضافة إلى الطابع الذي عرفت به المولدية في بنائها العام فإنها قد حافظت على القواعد الفنية التي تميّزت بها القصيدة العربية من حيث اللفظ والمعاني والموسيقى والشكل.

ومادموا في غرض المديح النبوي، فإنهم يستفيدون ما نصت عليه مقاييس المدح النقدية، بالإضافة إلى استعارتهم للقاموس القديم الخاص بشعراء الغزل، وقد صيّروا تلك المعاني من الحبيبة

إلى الشوق إلى المدينة والكعبة، وذلك الحبّ إلى الحبّ النبوي، وهي القواعد ذاتها فقط جاءت في حضرة النبي صلى الله عليه وسلم.

فالصيغ تتغير حسب كل شاعر في كل سنة ينظرون في شأنها متفقون ألّا يكرر ما نظم السنة الماضية، ولابد من اقتراح جديد في جمالية نظمها، وهذا التقليد المتعارف عليه يعين المتلقي على استرجاع ما التقى به في الموسم الماضي ويتعود عليه فيخلق له أفق انتظار.

6. المواجهة المباشرة والتّنافس على الأفضل:

وما يلفت الانتباه كذلك من خلال ما ذكرناه عن المواجهة والمباشرة في الإلقاء أن أصحاب هاته الثقافة الشفاهية يميلون إلى المخاصمة، وقد تأكد ذلك في إلقاء المولديات النبوية أثناء الاحتفال بالمولد النبوي خاصة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ومدح السلطان، فالكل يعلن عن قدرته في المدح وعن تنافسه في مشهد إبداعي خاصة، وهم أمام الجمهور وحضرة السلطان الذي يعلم بخبايا الشعر، والأجمل من ذلك أنهم أمام حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم وهم يطرحون السؤال هل وفقنا في تصوير هاته العظمة؟

وبروح تنافسية بينهم يبحثون عن الأفضل، وهذا ما حصل بين الثغري وزكريا بن خلدون من خلال نماذج تجسد لهجة المخاصمة بينهما ونبرة الفخر والتّباهي؛ «ولما كان التّواصل اللفظي لابد أن يتم بالمشافهة المباشرة بما يتضمنه ذلك من ديناميات الصوت في عملية الأخذ والردّ فإن العلاقة فيما بين الأشخاص تحتفظ بدرجة عالية من التجاذب ودرجة عالية من المنازعة»[44]، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد الله حمّادي[45]، إذ كان له الدور الإيجابي في نشاط مسار المولديات النبوية في الأدب الجزائري القديم، فها هو الثغري في شيء من الاعتداد بالنفس وروح التفوق يقول في نونيته:

مـــولاي إن تـــدعي الأملاك معلوة ** بشبهـــــة فبمعـــاليكم ببرهـــان
فلو رأى من مضى ما شِدت من كرم ** لم يمـدح المتنبـــي آل حمـــــدان
إليكـــها كلمـــات لـــو بها سمعت ** أولاد جفنـــة قـالوا شعر حســان
ما مثل عبدك في مـداح مجـدك من ** مثنى ولا لك في الأملاك مـن ثـــان[46]

فنبرة التفاخر بادية، وهو يعبّر عن جمال شعره وقدرة مدحه، «إلا أن زكرياء بن خلدون نجده لا يترك الفرصة للقيسي[الثغري] كي يبرز شاعريته ويحظى بقصب السبق، فهو مقتنع بأن حضوره سيقلص من طموح القيسي الجامح»[47]؛ فيقول في نونية له:

وخدها أمير المؤمنين محاجة ** غـــرا مـن عـــلاك تبـين

شأوت بها صحبي وأنت شهيدها ** فليس لها بين النظام قرين[48]

ولذلك تجد الشعراء يسعون في سبيل إرضاء الممدوح لكلّ ما يرونه مناسبا لمدحه حتى يحظون بمفازته، فيسارعون في إعمال ما رآه النّقاد مناسبا لمدح السلاطين«وسبيل الشاعر إذا مدح ملكا أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة وألفاظه نقية غير مبتذلة وسوقية، ويتجنب مع ذلك التقصير والتجاوز و التطويل؛ فإن للملك سآمة وضجرا»[49]، ولحسن حظهم فإن الملك أبا حمو موسى الزياني شاعر يفهم نفسيات الشعراء، وهم يمدحون ومع ذلك لا بد من أن يأخذوا بعين الاعتبار التوجيهات النقدية التي تقول أنه «إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة؛ فإنه ينسى أولها ولا يحفظ آخرها، وإذا هجوتهم فخالفوا»[50].

ولذلك تجد في القسم المخصص لمدح السّلطان أبي حمو موسى الزياني ورغم أنه يشيدون بصنيعه في خدمة الدّين الإسلامي بكل الصور وجهده الكبير في الاستعداد للمولد النبوي الشريف وشجاعته وأخلاقه وغيرها، ولكنهم لا يطيلون على أساس أنها قصيدة مدحية قائمة بذاتها، وإنما هو جزء مخصّص له في المولدية النبوية، ولذلك لا يوجد ذلك التطويل الكبير بقدر ما تحتدم المنافسة في أيهما الأفضل.

وقسْ على ذلك من نماذج الفخر واعتبار السّبق، وإذا كانت هاته صفة الملقين للفوز برضى الجمهور والسّلطان فإن هذا المستمع بدوره يميل إلى المشاركة الوجدانية في سبيل الحياد الموضوعي، فكيف ذلك؟ وهذا بالابتعاد عن الذاتية الفردية وعدم الارتباط الشخصي والعمل على بروز الموضوعية من خلال الانفعال الجماعي بحيث لا يعبر المتلقي عن ردة فعله بصفة فردية أو ذاتية بل هو تأثر بروح جماعية، وهذا من خلال خلق وإنجاز انتماء حميم ومشاركة وجدانية وجماعية مع الجمهور واحتوائه في العملية الإبداعية.

ولذلك يمكن اعتبار المولديات النبوية نصا شفاهيا على أساس إلقائها الأول وتلقيها من طرف الجمهور، فيتحرى الشاعر الارتجال في المشهد الاحتفالي في الالقاء، ليس ببعيد على

شعرائها وهم بهذه المقدرة الإبداعية العالية التي يعدّون لها عدّتها الفنية وحتى الإلقائية، وتبقى قيم الشفوية مستمرة بالنسبة للمتلقي إلى العصور التي تلت زمن الشفاهة، فمغادرة الشعراء الارتجال لا يعني انقضاء الشفاهة إنما تبقى مصطحبة للمتلقي في إطار التواصل مع النص وتلقيه، وقد رأى الدكتور محمد مبارك في حديثه عن الشفوية الخطابية والشعرية، أن عملية التواصل بين المتلقي والنص ظلت رهنا للشفوية حتى في زمن الكتابة، وذلك نظرا لبعض المحافل والمجالس التي تحكمها صفة الاستقبال السّماعي لطابع الإلقاء الشفوي الذي عرفت به[51].

وهذا طبعا ما عرفت به الاحتفالات بالمولد النبوي الشريف، ويؤكد الدكتور أنّ استمرار مواطن الشفاهة، هو في تلك الظروف السياقية المحيطة بها والعمل على تهيئة المتلقي لاستقبال النّص شفاهة، وقد جمعها في النقاط التالية:

1. اعتماد الشعر في المحافل الجماهيرية عن طريق الإلقاء.
2. توظيف أغراض شعرية تقتضي غالبا حضورا جسمانيا وتلقيا شفويا.
3. استخدام الشعر وسيلةً للتحفيز الحزبي أو الحربي يتطلب متلقيا متأثرا.
4. نزوع الشاعر نحو إذاعة شعره ونشره على الأسّماع والتأثير في النفوس.
5. طبيعة الشعر القائمة على الإنشاد، والذي يقضي حضور متلق مستمع

وقد اجتمعت هاته النقاط المولديات النبوية ما يؤكد طابع الشفاهة أثناء إلقائها، ففي كل نقطة صورة تتجسد في سماتها الفنية.

خاتمة:

إنّ خاصية الإلقاء التي طبعت المولديات النبّوية في مشهد الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، جعلتها بالإضافة إلى ما يعبّر عن بنائها الفني، أن تحمل في سماتها طابع النّصوص الشّفاهية، لتجعل من العملية التبليغية تتحقق بين أطرافها في أحسن أحوالها وفي السّياق المناسب لها، وقد تكشفت لنا نتائج من شأنها فتح آفاق البحث في دراسات أخرى، ندرس فيها كلّ الإشكالات المتعلقة بالخطاب المدحي النبوي، وقد تمثلت هاته النتائج في:

1. أنّ انتشار المديح النبوي في الفترة الزيانية، يخدم المديح النبوي في الأدب الجزائري القديم، ويحمل على حقيقة تواجدها تنتظر من الباحث أن يعرّف بحقيقتها، بالتنقيب والبحث في أسرارها الفنية.

2. إلقاء المولديات النبوية أثناء الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، يستحضر سياق إلقاء النّص الشفاهي قديما ومواضعه المناسبة له، كالأسواق العكاظية والمجالس الأدبية وبلاطات السّلاطين.
3. أن نتباحث مع سمات النّص الشفاهي وسياقاته في المولديات النبوية، مبادئ نظرية التلقي التي عهدناها في النّص المكتوب، ونستشف الفروق بينهما ونقاط الالتقاء، وأيهما الأنسب لإجراءاتها القرائية والأقرب.
4. أنّ المولديات النبوية تجمع بين سمات النّص الشفاهي والنّص المكتوب، وهذا ما يفتح آفاق الدرس النقدي وتنوع إجراءاته المناسبة لسماته.
5. ما يظهر من خلال الظروف التي تحيط بإلقاء المولديات النّبوية الحيّ والمباشر، أنّ مظاهر التّلقي تبرز بشكل جلّي تحتاج إلى التعامل معها بخصوصية مقارنة مع النّص المكتوب، وهذا ما يجعل خاصية الإنشاد تلوح في الأفق.

هوامش:

1- رابح بونار، المغرب العربي تاريخه وثقافته، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط(2)، سنة 1981، ص50.
2- شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح:إحسان عباس، مج (7)، دار صادر، بيروت،(د،ط)، 1408هـ - 1988م، ص481.
3- سورة النمل، الآية 6.
4- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان بيروت، سنة1987، (د،ت)، (د،ط)، ص823.
5- Dictionary of Current ,Oxford Advanced Learner's Dictionary . 366: p,English Sixth Edition
6- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت لبنان،(د،ت)،(د،ط)، ص34.
7- ابن منظور، لسان العرب، ج (6)، مادة(سمع)،المكتبة التوفيقية للطباعة،(د، ط)، (د،ت)، ص404.
8- Dictionary of Current ,Oxford Advanced Learner's Dictionary .783: p,English Sixth Edition
9- د. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، دار فارس للنشر والتوزيع، ط(1)، 1999، ص 109.

10- د. فاروق سعد فن الإلقاء العربي الخطابي والقضائي والتمثيلي، شركة الحلبي للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط(2)، سنة 1999، ص22.

11- د. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص 109.

12- سورة الإسراء، الآية 36.

13- ابن خلدون، المقدمة، منشورات دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، الطبعة الأخيرة، 2000م، ص 339.

14- Dictionary of Current ,Oxford Advanced Learner's Dictionary 1292.: p,English Sixth Edition

15- ينظر ابن منظور، لسان العرب، ج(7)، 165.

16- الجاحظ، البيان والتبيين، ج(1)، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص80.

17- د. جميل عبد الحميد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2000،(د،ت)، (د،ط)، ص71.

18- الجاحظ، البيان والتبيين،ج(1)، ص 77.

* Walter Jackson ong - والترج. أونج ناقد من الولايات التحدة الأمريكية، ولد سنة 1912، تحصل على الدكتوراه سنة 1955، اهتم بموضوع الشعر والأدب ومسألة الشفاهة والكتابة.

19- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر:د. حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، 1994، ص77.

20- المرجع نفسه، ص78.

21- جيمز مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، تر:د. فضل بن عبد الله العماري، منشورات دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، ط(1)، 1407هـ-1987م، ص26.

22- المرجع نفسه، 27.

23- الجاحظ، البيان والتبين، ،ج(3)، ص28.

24- جيمز مونرو، النظم الشفاهي في الشعر الجاهلي، ص36.

25- المرجع نفسه ، ص37.

26- المرجع نفسه، ص38.

27- المرجع نفسه، ص43.

* محمد بن أبي جمعة بن علي التّلالسي أبو عبد الله، من أهل تلمسان، كان طبيبا للدولة الزيانية، وهو من شعراء المولديات النبوية.

28- د.جميل عبد الحميد، البلاغة والاتصال، ص82.

29- أبو الفرج قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (د، ط)، (د،ت)، ص3.

30- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تج:د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة- القاهر، (د،ت)، ص258، 259.

31- المصدر نفسه، ص259.

* هو ابن أبي يعقوب بن عبد الرحمن بن يحي بن يغمراسن، من ملوك بني زيان الذين اهتموا بالمولد النبوي الشريف وإلقاء المولديات.

* يحي ابن خلدون المعروف بابن زكريا، من مواليد 1332م بتونس ، وتوفي في سنة 1379م بتلمسان، وهو مؤرخ و شقيق المؤرخ الشهير ابن خلدون.

32- أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الروّاد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج(2)، تح:بوزياني الدراجي، دار الأمل للدراسات،(د،ط)،(د،ت)، 2007، ص264.

33- للتفصيل ينظر للجدولة في دراستنا (القارئ وجمالية التقبّل في المديح النبوي القديم الجزائريين)، دكتوراه في اللغة والأدب، بإشراف الدكتور محمد الأمين خلادي، جامعة أدرار، 1439هـ.2018م، ص141-143.

34- د. عبد الحميد جميل، البلاغة والاتصال، ص19.

35- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: السيد محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، (د،ت)، (د،ط)، ص14.

* هو محمد بن يوسف القيسي التلمساني أبو عبد الله المعروف بالثغري، من شعراء الدولة الزيانية الذي عرف بالمولديات النبوية.

36- أبو العباس سيدي أحمد بن عمار، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، مطبعة فونتانة، الجزائر، (د،ط)، سنة 1320هـ-1902م، ص133.

37- للتفصيل ينظر للجدولة في دراستنا (القارئ وجمالية التقبّل في المديح النبوي القديم الجزائريين)، ص 144-146.

38- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، الشركة الوطني للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 1982، ص369.

39- المرجع نفسه، ص366.

40- المرجع نفسه، ص345.

41- والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ص84.

42- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني حياته وآثاره ، ص347.

43- والترج أونج، الشفاهية والكتابية ، ص85، 86.

44- المرجع نفسه، ص88.
45- عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص261، 262.
46- ابن عمار، الرحلة، ص 149.
47- د.عبد الله حمادي، دراسات في الأدب المغربي القديم، ص261.
48- ابن عمار، الرحلة، ص 149.
49- ابن الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج(2)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، (د،ط)، (د،ت)، ص 128.
50- المصدر نفسه، ص 128.
51- د. محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب، ص 111.

لغة الهامش في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية
The margin language in the Algerian novel written in Arabic

ب. **كاهنة عصماني** **أ/د.نصيرة عشي**
جامعة مولود معمري –تيزي وزو.
مخبر التمثلات الفكرية والثقافية.
asmani.kahina@yahoo.com
achinacira@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:/2018/08/05	تاريخ القبول: 2018/09/16	تاريخ النشر: 2019/02/10

مُلخّص البحث

تمثل اللغة الحامل الأساسي للعمل الروائي، ولا يمكن فصل كينونتها عنه، وترتبط صفاتها به، ولعلّها أهم عنصر في تحديد انتماء أدب معيّن، إذ غالبًا ما يتبع الأدب هوية اللغة وموقعها.

تمارس اللغة وظيفة تواصلية لكن تخلق خطابًا يتجاوز هذه الوظيفة مهما كانت سياقات استعمالها، لهذا تقترن باللغة ماهية أخرى هي السلطة وما تخلقه من فضاءات بالنظر إلى ميزة خضوع أو مقاومة، لذا قد تكون اللغة مركزية أو هامشية، تؤيّد المركز أو تحاول مساعدة الهامش على الظهور أو التمرد؛ فهناك لغات تنتمي إلى المركز، كلغة الخطاب الديني والسياسي والاجتماعي، ولغات أخرى مهمشة كلغة التّداول اليومي بما يتضمنه من ممارسات لغوية اجتماعية أو أدبية.

لقد استطاع بعض الكتاب الجزائريين أمثال "واسيني الأعرج" والكاتبة "فضيلة الفاروق"، عكس جانب من هذه الممارسة الجدلية لسلطة اللغة بالانتقال من الواقع اليومي إلى المتن الروائي وهو ما يجعلنا نثير الإشكالية التالية: كيف تمثّلت اللغة المهمشة في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية؟ وما هي المستويات التي تجسّدت من خلالها اللامركزية اللغوية داخل المتن الروائي ؟

الكلمات المفتاحية: لغة؛ مركز؛ هامش؛ حوارية؛ تواصل.

Résumé: La langue constitue le support principal de l'œuvre Romanesque dont on ne peut la dissocier .Elle est l'élément majeur pour désigner l'identité d'une littérature donnée, souvent, la langue exerce une fonction de communication mais elle est liée à un discours qui transcende cette fonction quels que soient les contextes de son utilisation , la langue se réfère à une autre entité «pouvoir» , ainsi la langue peut être centrale ou

marginale , soit qu'elle supporte le (centre) pouvoir ou essaye d'aider les exclusà serebellerou à prendre place dans les espaces d'existence .On dénombredes langues qui appartiennent à la sphère du pouvoir comme la langue du discours religieux , politique et social et d'autres langues marginalisées comme la langue d'expression courante .C'est dans ce sens que certains romanciers algériens comme «Waciny Laredj et Fadhila Elfarouk » ont reflété une partie de cette pratique dualiste du pouvoir de la langue en passant de la réalité quotidienne au corpus romanesque. Tout ça nous amène à poser la problématique suivante : comment est représentée la langue marginalisée dans le corpus romanesque. ? et quels sont les niveaux de son actualisation?

Mots clé : Langue, hégémonie, dialogisme, communication, signification.

تمهيد:

يُمَثِّل السرد الروائي ممارسة لغوية مركزية من خلال الآليات التي يستعملها الراوي، وإدراج اللهجة في السرد يكون بشكل هامشي وذلك من خلال الحوار أو الحوار الداخلي. واللغة من هذا المنطلق أساس لممارسة السلطة فنتحدّث عن لغة مركزية ولغة لا مركزية (هامشية).

تُعَدُّ اللغة اللاّمركزية مقابل اللغة المركزية الآمرة/ المقنّعة، لغة مُقْنِعَةً وغير آمرة، وهي مُعترَف بها من قِبَل الأفراد. ويكشف الكلام الإيديولوجي للآخر عن إمكانات مختلفة فهو كلام محدّد لصيرورة الوعي الإيديولوجي الفردي. فلكي يعيش الفرد حياة إيديولوجية مستقلة، يستيقظ وعيه وسط الأقوال الأجنبية المحيطة به، التي لا يتميّز عنها في بادئ الأمر، فالتّمايز بين أفكارنا وأفكار الآخرين يتم في مرحلة متأخرة. وذلك بعد أن ينفصل الكلام المقْنِع عن الكلام الآمر المفروض ويبدأ عمل الفكر المستقلّ.[1] فالفرد لا يعي – في البداية– بأنّ أفكاره تختلف عن أفكار الآخرين، إلا بعد استيقاظ وعيه وسط تلك الأقوال الأجنبية المحيطة به والتي تُحَدِّد الوعي الفردي الإيديولوجي.

تظهر لامركزية اللغة من خلال لغة التّداول اليومي، وهي لغة غير فصيحة، تتمثّل في اللهجات التي يتواصل بها أفراد المجتمع، كاللغة الدّارجة التي اعتمدها الكاتب **"واسيني الأعرج"** في "ذاكرة الماء" والكاتبة **"فضيلة الفاروق"** في "رواية "تاء الخجل". وهي اللغة التي أُخِذَت عن العوام كما

يلفظونها، ولغة عامة الشعب الذي يتخاطب بها كل يوم؛ حول ما يعرض لهم من شؤون حياتهم، ولسان المتعلّمين وغير المتعلمين، على اختلاف فئاتهم وحرفهم.[2]

لقد ابتعد "**واسيني الأعرج**" في كثير من الأحيان عن لغة السرد العادية الفصيحة، ليطعم روايته بعبارات محلية على لسان شخوص عوام فكسّر بذلك رتابة السرد التي تجلّت في المتن الروائي على مستوى الحوار، وكذلك في توظيفه للأمثال الشعبية العامية، وللأغنية الشعبية. في حين تجلّت اللغة المهمشة بشكل أقل في رواية "**فضيلة الفاروق**". تجدر الإشارة هنا إلى أن جنس الرواية قابل لاستغراق عدة مستويات لغوية وهي «تتجسد من خلال مقاطع وغالبا ما تكون هذه المقاطع محدودة ويمكن تعيينها من خلال خصائصها اللسانية المميزة. وهذه المقاطع المختلفة التي تدخل في تشكيل جنس ما، هي بمثابة نتاج اشتغال خاص لتجسيد الخطاب».[3] وعليه فإن اللهجات في سياقها العادي تُمْلِيهَا ضرورة تختلف عن تلك التي تستدعيها في الخطاب الأدبي، وحسب "**علي وافي**" تنشأ اللهجات نتيجة لما يوجد بين طبقات الناس وفئاتهم من فروق في الثقافة والتربية والوجدان، وطرق التفكير، ومستوى المعيشة، البيئة الاجتماعية، والعادات والتقاليد وما تُزَاوِلُه كل طبقة من أعمال ووظائف مع أثارها العميقة على عقليات المشتغلين بها. وهي أمور من شأنها إخراج الكلمات عن مدلولاتها الأولى، فتصير اللغة بالشكل الذي يتفق مع اتجاهات الأمة العامة ومطامحها ونظرها إلى الحياة. [4] ففي المجتمع الجزائري مثلا، تختلف اللهجات من منطقة إلى منطقة أخرى. ووسمها باللهجة لا يجعل منها لغة لا مركزية في فضائها الاستعمالي بل العكس تتحول إلى هذا المستوى لما تنتقل إلى النص وتلامس الكتابة أي لما تصير مكتوبة.

1-لغة التداول اليومي من خلال الحوار في الرواية:

يتّخذ "**باختين**" «من اللغة حجر الزاوية عندما يقرأ تاريخها ويعيد تأويله. فوراء نمذجة الرواية وتطورها، يقف تاريخ صراع الإنسان من أجل تحطيم مطلقية اللغة ونزوعها الوحدوي الملغي للتعدّد والنسبية. (...)، وتعمل على إيجاد كثرة لسانية تترجم الوعي بضرورة تعدد اللغات والملفوظات وتَدَاخُل الخطابات، وتكشف عالمًا أكثر اتساعًا وتعقيدًا ليس بإمكان لغة وحيدة أن تعكسه».[5] ويظهر لنا هذا التعدد في اللغة والملفوظات وتداخل الخطابات في الرواية الحديثة، من خلال أحاديث وحوارات شخوص الرواية.

وقد غلب على "ذاكرة الماء" الطابع الحواري بين الشخوص والّذي تخلّلته اللغة العامية. ومن الأمثلة على ذلك؛ قول "موظف البلدية" بعد عِلْمِه بحمل "مريم" وهو خائف: «**حبيتوا تباصيوني؟؟ تورطوني في عملة قبيحة ؟؟ حرام يا لالة. تحملي وتجي باش نخبي عليك؟؟ والله ما تكون**».[6] وتوظيف الكاتب هنا للغة العامية بنبرتها الشعبية، هو تحديد للمستوى الثقافي للشخصية ولوعيها الفكري. فيتقاطع بذلك الفصيح مع العامي .

وترى "**نبيلة إبراهيم**" «بأنّ القاص (الروائي) قد يأتي بين الحين والآخر بلغة مسلوبة القوة لغة بسيطة بل ساذجة ولكن هذه اللغة التي يأتي بها على سبيل المفارقة تزيد من تعقيد العملية اللغوية...».[7] وتكشف اللغة العامية عن الواقع الذي استمد منه الروائي لغته وهي تتغلغل داخل النسيج الروائي في تنافس كبير.

وينتمي كذلك إلى مستوى اللغة العامية؛ قول الشرطي الذي حاول اغتصاب "مريم" في مركز الشرطة: «**نيك لها ربها واش راح يصير؟ قحبة وخلاص**».[8] وهو كلام محضور اجتماعيا وخادش للحياء. ومن الكلام المحضور الوارد في رواية "تاء الخجل"، نذكر قول البطلة "خالدة" لأمها: «**هذا القواد، ألا يتعب هو والعمة كلثوم من نسج الدسائس للآخرين؟**».[9] وهو كذلك كلام، ممنوع في الأوساط الشعبية الجزائرية، وغير مقبول اجتماعيا وقد استمدّه الكاتبان من القاع الاجتماعي الجزائري.

لقد أشار "**ميخائيل باختين**" إلى أن الروائي يقوم بـ «مزج لغتين اجتماعيتيْن داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيَيْن لغويين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معًا، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولا بد أن يكون قَصْدِيًّا».[10] والكاتب لا يستثمر في روايته الأجناس التعبيرية –كالشعر، الأغنية الشعبية والأسطورة، ...الخ– فقط، وإنما يدرج كذلك ضمنها لغتين اجتماعيتين أو لهجات اجتماعية عديدة.

ومن الحوارات التي دارت بين شخوص رواية "ذاكرة الماء"؛ الحوار بين "العم اسماعيل" و"عبد ربه":

«**– أولادك مش الدولة اللي جابتهم. شكون غصبك.**

– **عمي اسماعيل هذه مكاتيب الله تعالى. ما تعرفش هؤلاء الهوايش**».[11] وهو كلام عادي يومي بين جزائريين. نفهم من هذا الحوار بأنّ العم "اسماعيل يلوم "عبد ربه" على كثرة أولاده (تزوج عبد ربه أربع مرات وكل أبنائه بنات). وفي الرواية نفسها (رواية "ذاكرة الماء") طلبت العمة من "الحمصي" البقاء في بيتها الواسع هو وعائلته قائلة: «**عندي. بيتي واسع. ابق أنت وأولادك حتى يفرّج ربي عليكم جميعا**».[12] وتتموضع لغة الكتابة في هذا المستوى باستعمال الدارجة كهامش، غير «أنّ الموضوع الذي تحمله يتم عزله ويقدم بطريقة تتكيف مع الخصائص المفترض وجودها عند المتلقي (وهي المعرفة، الموقف، والمشاعر...الخ)».[13] وعليه تؤدي هذه المقاطع السردية الواردة بالدارجة وظيفة شارحة، وقد تصير في مواقف أخرى حِجاجية.

كما وظفت "**فضيلة الفاروق**" في روايتها (تاء الخجل) أقوالا هي عبارة عن خليط هجين بين اللغة الفصحى واللغة العامية؛ كقول "خالدة" لابن عمّها "ياسين": «**كان لي "راس تيس"...**».[14]

والمقصود من هذه العبارة هو أن "خالدة" كانت صاحبة "رَأْسٍ خَشِنْ"، ولا تستسلم بسهولة. والدليل على ذلك هو عدم خُضوعِها لأوامر وتحرّشات "ابن عمّها".

واللغة في الرواية حوارية، تترابط فيها العناصر والأجزاء الداخلية والخارجية لها. مُشَكِّلَةً علاقات حوارية مختلفة، بحيث يقول "**باختين**" إنّ النزعة الحوارية لدى دوستويفسكي لا تستنفذ أبدًا بتلك الحوارات الخارجية المعبّر عنها من خلال التكوين فقط والتي تجريها الشخصيات. فالرواية المتعدّدة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وتوجد دائما علاقات حوارية بين عناصر بِنْيَتِها.[15] ومن الحوارات التي تجلّت فيها اللغة العامية نجد حديث النساء في الحمام (رواية ذاكرة الماء) «**غير يحبني؟ مجنون عليّ. كي نهيجه يولّي يرضع كي الطفل، ويعضّ ويقرص . من زهرك يا حلّوفة . أنا كلّ ما يأتيني . يبات يحاجيني على زعافه ومن مرته الأولى . مرّة قبضته من عنقه. وقلت له. يرحم والديك. كي تجي هنا أنت لي. كي تكون عندهم دير واش تحب. من يومها تلف له الكلام**».[16]

وهو حديث عامي يدور حول علاقة النساء العاطفية والجنسية بأزواجهن، ونفهم منه طبيعة المجتمع الجزائري في القديم، بحيث كان الرجل يتزوج أكثر من مرة. ونستشفّ أيضا من هذا الحوار؛ طريقة تفكير هؤلاء النسوة، ومستواهن الثقافي.

لقد أصبحت لغة كتابة الهامش أحد تجليات الخروج عن سلطة المركز وهيمنته؛ بما تمثله لغة المركز من مركزية. ومن خلال هذه اللغة التي تمثل ثورة وتمردًا على تراتبية الخطاب المركزي، يمكن أن تُسيّد الخطاب الهامشي المستبعد من قبل المركز.[17] أي يدور الصراع بين ما هو رسمي، ومع ما هو مبتعد عن منطقة الاتصال (الخطاب الهامشي)، وعندما يُدمج الكلام في منطقة الاتصال؛ تحدث تحويرات دلالية وتعبيرية، واختزال على مستوى اليومي.[18]

كما ينتمي إلى الخطاب العاميّ؛ قول السائق –الذي أقلّ الحمصي إلى المقبرة– في رواية "ذاكرة الماء": «**كيفاش ومن بعد؟ قلت لك مسيحية؟ كافرة. – حاشاك. كي تقول يهودي، قول حاشاك**».[19] وهي صيغة تُعَبِّر عن موقف الإنسان الشعبي وطريقة تفكيره ونظرته إلى الواقع المعيشي، كما تُعَبِّر عن أرائه البسيطة.

إن الرواية تستخدم بشكل مزدوج، جميع الأشكال الحوارية الأكثر تنوّعًا لنقل كلام الآخرين، والتي تتشكل داخل الحياة العادية، وفي العلائق الإيديولوجية غير الأدبية. أولا، جميع تلك الأشكال تُقدم وتستنسخ داخل الملفوظات –المألوفة والإيديولوجية– لشخصيات الرواية وأيضًا للأجناس المتخلِّلة.[20] وتتم هذه الأشكال الحوارية باستخدام تقنية التناوب، فتتحاور الشخصيات بلغاتها الأصلية. وهذا الحوار هو أساس الإبداع، ونتعرّف من خلاله على مستويات اللغة داخل الرواية.

ونذكر من بين الأمثلة أيضا: قول صديق "لزعر الحمصي" لـ "رابح" (في رواية "ذاكرة الماء"): «**حتى أنا عييت ....يبهدلوننا. خلاص هذا العام تحج الشيبانية،...– سبع رصاصات ماداروا والوا. وسيارة خانزة كلاتني**».[21] وحسب الكاتب أصبحت هذه الجملة الأخيرة "لرابح" وسيلة للتهكم والسخرية، كلّما ذُكر اسمه (رابح) في سياق الحديث. ومن الأمثلة الواردة في رواية "تاء الخجل": «...**–صَحَّ رشيد. – صَحَّ تَعْزيزْ، آمَنْ عَاش!**».[22]

تُنَظَّم أحاديث الشخصيات من خلال الحوار، ويتم تطوير الحدث والإبلاغ عنه والكشف عن طبيعة الشخصية، الاجتماعية أو المادية أو النفسية وعن عواطفها وأحاسيسها المختلفة وشعورها الداخلي ورؤاها تجاه الأحداث والشخصيات الأخرى.[23] كقول الحاجة والدة "عبد القادر" "للحمصي" تشكوه ابنها: «**واش راح نديرو؟ الله غالب. مرة على مرة عندما تنغلق عليه الدّنيا يزطل باش ينسى. يضربني في بعض المرات، وبعدها يضرب رأسه على الحيط ويصرخ:**

علاش جبتيني؟. – شفت يا وليدي واش صح لنا في هذه البلاد؟ ما عليهش. ربي خير منهم كلهم...».[24]

ويرى "**باختين**" بأن «اللغة تحيا فقط في الاختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها. وهو الذي يكون الجو الحقيقي لحياة اللغة (...) المفعمة بالعلاقات الحوارية، وذلك بغض النظر عن الميدان الذي تستخدم فيه (يومي، عملي، علمي، فني، الخ)».[25] فاللغة تستمدّ وجودها الحي من خلال التواصل اليومي للأشخاص ومن خلال حواراتهم فيما بينهم.

إن وضعية اللغة العامية تتعرض لعملية تحويل دلالي كبير فهي تنتقل من مستوى تواصلي فعلي إلى مستوى رمزي يجعل السرد هجينا إن لم يتم بلغة واحدة، وكأن الصراع الخارجي بين ما يسمى باللغة الفصحى والعامية أو "العاميات" يجد فضاء تعبيريا على مستوى الرواية، وهو «الصراع الذي أقلق عددًا من المثقفين العرب، ولكن السياسيين وأصحاب القرار منقسمون بين من يرى ضرورة ترسيم العامية والكتابة بها وبين من أدرج العامية في الرواية أو المسرح بداعي الواقعية».[26]

نستخلص من خلال ما سبق أن الشّخصيات في "ذاكرة الماء" تتحدث بحسب مستواها العلمي والثقافي ووضعها الاجتماعي والمهني، فلا نجد مثلا إنسانا شعبيا بسيطا يتحدث باللغة الأجنبية .

وقد توسّلت الفئات الشعبية –التي وُظِّفَت في كلا الروايتين– (الشرطي، الفلاح، السائق وموظف البلدية، النجار، الإمام،...الخ) اللغة العامية في كلامها وخطاباتها اليومية. والحقيقة أنّ الكاتب "**واسيني**" معروف بتوظيفه للتراث الشعبي في كتاباته الروائية. وهذا يدل على سعة اطلاعه على الثقافة الشعبية الجزائرية. في حين كانت لغة رواية "**فضيلة الفاروق**" أكثر فصاحة.

2– لغة التداول اليومي من خلال التراث الشعبي في الرواية:

أ– الأمثال الشعبية:

تقول الدكتورة "**نبيلة إبراهيم**": إن الشيخ "**محمد رضا الشبيبي**" يرى بأن «الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم، (...) يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكتابة وجمال البلاغة».[27]

وتضيف قائلة: إنّ المثل خلق فردي مما يراه "**زايلر**"، وهو ينتشر بين الناس قبل تهذيبه وتحويره، وقبل اتخاذه شكله الأدبي الخاص به.[28] أي الأمثال الشعبية لم تأت من العدم، بل الإنسان هو الذي أوجدها، وهي تنتقل عبر الأجيال.

ومن الأمثال الشعبية التي وردت في رواية "تاء الخجل" لـ "**فضيلة الفاروق**" نذكر: قول صاحب دار النشر لـ "خالدة": «**– البابور اللي يَكْثرُو رُبَّانُو يَغْرق**».[29] بمعنى أن السفينة التي يوجد على متنها أكثر من ربّان؛ ستغرق حتما.

وأيضا المثل الشعبي الذي جاء في حوار "خالدة" مع ابن عمّها "ياسين": «**– دزّْ مْعَاهم!!**».[30] وقد ردّت عليه بهذا المثل؛ بعد أن طلب منها بأن تكون مطيعة، فقابلته بالرفض وبأنها ستفعل ما تشاء وإن لم يُعجبه الأمر "إدزّْ مْعَاهم"؛ أي تطلب منه أن يفعل ما يشاء. ونلاحظ أن عدد الأمثال في رواية "تاء الخجل" قليل جدا –باستثناء ما ورد في سياق الكلام بشكل عفويّ– لأن الرواية غَلَبَت عليها اللغة العربية الفصحى. في حين طغت الأمثال الشعبية على رواية "ذاكرة الماء"، ومن بينها:

–«**دير كيما دار جارك واللاّ بدّل باب دارك**».[31] ومقابل هذا المثل باللغة الفصحى هو: "اعمل كما عمل جارك، وإلا حول باب دارك". ويضرب هذا المثل في التنافس على الخير، فإذا جاور إنسانا فقيرا معدما، شخصا غنيا،... إما أن يبقى على فقره المدقع، وإما أن يسعى بكل جد وعزم لتحسين حياته. ويجوز أن يتصل الأمر بالتنافس في العلم، وغيره من المجالات.[32]

–«**ادخل يا مبارك بحمارك..**».[33] يضرب هذا المثل حين تُنْتَهَك حرمة الأشياء، وحين يفقد الشيء قيمته التي كانت ذات اعتبار لدى الناس.

ويرى "**إبراهيم صحراوي**" أنّ المثل «جملة موجزة بليغة تلخص حادثة أو واقعة فتكون دليلا لها ومخبرا عنها وموحية بها، ذلك أنّ ذكر المثل يعني بالضرورة استعادة الواقعة حتى وإن لم ترو. والمثل يضرب كلّما اعتقد شخص أو جماعة أتوا ما أتاه من ضرب به أو له أو عنه أو من أجله».[34] أي عندما يضرب المثل تُعَاد الواقعة أو الحادثة التي قيل فيها. ويضرب المثل كلما ظنّ شخص بأن ما قام به يشبه تلك الحادثة أو من قيل فيه المثل في المرة الأولى.

-«**عاش ما كسب. مات ما خلاّ**».[35] بمعنى أن هذا الشخص عاش فقيرا. والمقصود بذلك في الرواية هم الشيوخ الذين يسكنون في الجهة المقابلة لبناية "الحمصي" والعم "اسماعيل"، بحيث جاءوا من قرى جبلية، ليعيشوا في زمان غير زمانهم، وداخل فضاء ليس فضاءهم، حتى قطعة الأرض التي مُنِحَت لهم، أُخِذَت منهم .

والأمثال بحسب "**عبد الملك مرتاض**" «لما كانت فنا من الفنون الأدبية الشعبية الحيّة تعلقت بكل شيء... فتراها تعالج الأخلاق والحكمة والتربية والتوجيه والسخرية والتهكّم والنكتة والفكاهة والعظة والعبرة والحب والكره والاضطراب والاطمئنان والخوف والأمن...الخ».[36] فالأمثال تقال في كل الحالات وفي كل المناسبات، ولا تقال فقط من أجل معالجة الجانب الأخلاقي.

-«**حشيشة، طالبة معيشة**».[37] أي هذا الشخص الذي ينطق المثل، لا يطلب المحال بل يسعى فقط من أجل العيش. ولا يجب أن يقحم نفسه فيما لا يعنيه. وورد هذا المثل في الرواية على لسان أستاذة جامعية، بحيث طلبت من زميل لها – قبل أن يقتل – أن يكون" حشيشة طالبة معيشة". أي أن لا ينتقد الإسلاميين، وأن يسعى للعيش فقط كغيره من الناس، ويطلب من الله أن يَحمِيه من القتلة.

ويرى "**سعيد سلام**" بأنّه أدرك الكتاب والروائيون أهمية هذا النوع الأدبي (الأمثال) فضمّنوه إبداعاتهم، للكشف عن سلوك الشخصيات، وعن انتمائها الطبقي ونزوعها الفكري.[38] فقد صارت الأمثال حاضرة في معظم الروايات العربية وبخاصة الجزائرية، سواء أكانت باللغة الفصحى أو باللغة العامية. تشتغل الأمثال الواردة في الرواية كلغة مركزية وذلك من خلال رمزيتها، إذ أنها لا تفهم مباشرة «فالرمز يؤول ويخلق علاقة ويضمن تواصلاً. ولهذا السبب تؤدي الوظيفة الرمزية دورا أساسيا في الإنتاج الثقافي وتأويله».[39] ومن ذلك وجود أمثال تحمل دلالة آمرة شائعة اجتماعيا وتَنِمّ عن الاستعداد للصراع في حال غياب التفاهم والتواصل فالمثل : -«**هنا يموت قاسي**».[40] يُقال عندما يُطْلَبُ من شخص مغادرة مكان ما؛ وهو لا يرغب بذلك. وورد هذا المثل في رواية"ذاكرة الماء" على لسان مديرة المتحف الوطني، بعد أن طلب منها رئيس البلدية مغادرة المتحف الوطني؛ ليقوموا بتشميعه، فأجابته بهذا المثل، لتُبَيِّن موقفها من الوضع ورفضها لتشميع وغلق المتحف.

والإكثار من ضرب الأمثال يُؤَثِّر في النّفوس مثلماُ يُؤَثِّر الدليل والبرهان في العقول. لذلك لا يخل أي مجتمع من الأمثال التي تنبع من حياته، والتي تميزه عن غيره من المجتمعات البشرية الأخرى... وطبيعة هذا الرصيد التراثي الذي لا يحتاج إلى حيز كبير في اللغة، جعلت الرواة يستغلون مضمونه الثري بكل أبعاده، ودلالاته المعنوية والفكرية.[41] فالأمثال الشعبية صِيَغ لغوية مختصرة، وهي تختلف من مجتمع لآخر.

-«**فولة وانقسمت على زوج**».[42] يضرب هذا المثل لما يرى شخص ما، شخصا يشبه شخصا آخر إلى حد كبير، فيُعَبِّر عن هذا الشّبه الكبير بهذا المثل. وقد عبّر العم "رزقي" به عن الشّبه الكبير بين "ريما" ووالدها "الحمصي".

وحسب "**باختين**" «تستطيع جميع اللغات أن تتخذ موضعا لها على صعيد الرواية الفريد الذي يمكنه أن يَجْمَعَ (...) مظاهر مختلفة من أسلبة وتقديم لغاتٍ مهنية ملتزمة، مع لغات أجيال تشتمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية».[43] أي أن جميع اللغات واللهجات، بما فيها الأجناس المتنوّعة كالأمثال الشعبية؛ تتّخذ مكانا لها داخل العمل الروائي، ويتم في الرواية أيضا الجمع بين الأسلبات المختلفة ولغات الأجيال التي تشتمل على لهجات متنوّعة.

ويهدف المثل الشعبي من خلال تلخيصه لتجارب الناس الفردية؛ إلى نقد لحياة.[44] وإلى التعبير بصدق عن وجهة نظر قائله. كما يُلَخِّص موقفه في كلمات موجزة.

يعرض المثل من حيث الممارسة اللغوية في الرواية انزياحا دلاليا إذ ينتقل من متن إجرائي فعلي؛ فهو يصاحب وضعيات ملموسة غالبا، إلى متن افتراضي لا دعامة له سوى السرد المضمّن له .إنّ توسّل الروائي المثل الشعبي يضعه في مستوى معرفة تلخيصية للتجارب الاجتماعية السابقة، ويخاطر بقصور السرد عن مضاهاة القوة الدلالية للمثل الشعبي الاجتماعي. يحاول الروائي أن يركز الذات المتكلّمة المستترة خلف المثل الشعبي، وهي جماعية؛ ليجعل من سرده الفردي إطارا تضمينيا غالبا .

ويرجع أصل الأمثال الشعبية والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية؛ إلى ما يعيش في قرارة روح الشعب من أحاسيس واهتمامات روحية جمعية. [45] بما في ذلك الأغنية الشعبية.

ب- الأغنية الشعبية:

إنّ «الأغنية الشعبية الحيّة (ونعني بذلك تلك الأغنية التي نبعت من صميم الشعب لفظا ولحنا وتوارثها الشعب ، ثم خضعت لما تخضع له أشكال التعبير الشعبي الأخرى من تطوير أو تغيير في محتواها) تسهم مع غيرها من أشكال التعبير الشعبي في الكشف عن صورة بناء المجتمع الشعبي».[46] فالأغنية الشعبية كغيرها من أشكال التعبير الأخرى، تكشف لنا عن نظام المجتمع الواقعي.

انعدم توظيف الأغاني الشعبية في رواية "تاء الخجل"، بسبب طغيان اللغة العربية الفصحى على الرواية –كما سبق وأن ذكرنا– وعلى العكس من ذلك؛ وظف الكاتب **"واسيني الأعرج"** الأغنية الشعبية في روايته، وهي في مجملها مقطوعات، وإن تنوّعت مضامينها فهي تتماشى منسجمة مع موقف الشخوص، وانفعالاتها، وردود أفعالها.

ومن الأمثلة حول الأغاني الشعبية الواردة في رواية "ذاكرة الماء"؛ المقطوعة التي غنّاها العم "جلول" "لريما" –عندما رفضت شراء الحلوى الشباكية له –بحيث همس في أذنها قائلا:

«ريما يا لحميمه
يا غزيلة لميمة
يا بنية لمدينة
روحى وارواحي يالعروسه
اشري الحلوى الشباكيه
وحده ليك، وحده لي».[47]

تُعَبِّر هذه الأغنية الشعبية عن الروح الشعبية التي أنشأت هذه الأغاني، وتغنّت بها، وهي تختلف عن سائر أشكال التّعبير الأخرى في كونها تؤدي عن طريق الكلمة واللّحن معا. وتتميّز كذلك بقصر الجمل. وقد استخدم العم "جلول" الأغنية، ليؤثّر في "ريما" ويجعلها تقبل الذّهاب لشراء الحلوى. فلحن وإيقاع الأغنية الشعبية فيه جاذبية تؤثّر على عاطفة متلقيها وتثيرها. خصوصا الأطفال.

ومن الأغاني الشعبية كذلك:

«يالنو صبي.

ما تصبيش علي.

حتى يجي خويا حمو.

ويغطيني بالزربية».[48]

هذه الأغنية معروفة في الأوساط الجزائرية، وهي لا تغنّى في أي وقت بل فقط في الأيام الممطرة. تذكّر الحمصي" هذه الأغنية، وكيف كان يردّدها مع غيره من الأطفال وهم يمسحون الماء الذي يسيل على الأنف بكثافة وعلى الشفاه.

وتنتشر الأغاني الشعبية بين الناس، وهي مقسّمة بحسب موضوعاتها ومناسباتها الشعبية المتعدّدة، بحيث نجد أغاني الحب والأفراح وأغاني الوطن والحرب،...الخ. وتتميز بإمكانية وصولها إلى أعماق الناس وذلك من خلال مضمونها ولحنها. سواء أكانت محلية أو عربية، كما نقرأ ذلك على لسان الفنانة العربية "**فيروز**":

«**أنا وشادي غنينا سوا**[*]

إلعبنا على الثلج، إركضنا بالهوا

وكتبنا على احجار

قصص صغار

ولوحنا الهوى...».[49]

وهي أغنية عربية موضوعها الطفولة والحرب.

وُظِّفَت الأغنية الشعبية في "ذاكرة الماء" في سياقات مختلفة، على غرار ما كان يلاحظ في النصوص القديمة (التراثية) كألف ليلة و ليلة...الخ، وهي في مجملها مقطوعات وإن تنوّعت مضامينها فهي تتماشي منسجمة مع مواقف الشخصيات، وانفعالاتها وردود أفعالها، وأسهمت في توسيع دائرة لامركزية اللغة وتعدّديتها. وتنطبق هذه الحالة على كل الاستعمالات اللغوية التي يختارها الكاتب فهو لا يمكن أن يكون مركزيا بالنظر إلى مقام اللغة سواء داخل السرد أو في الواقع، إذ تنقلب وتتغير هذه الوضعية حسب سياقات متعدّدة «فاللغة أبجدية من الرموز يتطلب اشتغالها ماضيا يتقاسمه المتخاطبون،

فلكل ثقافة رمز تستعمله للتعبير عن رسالة معينة فالفارسي يتحدث عن طائر؛ هو بشكل ما يمثل كل الطيور، للتعبير عن الألوهة».[50]

نقول في الأخير إنّ الكاتب بتوظيفه للتراث الشعبي، يُثري الرواية وينوّع في استخدام اللهجات العامية التي تختلف وتتباين من بلد لأخر. وقد استخدم الكاتب **"واسيني الأعرج"** لغة التداول اليومي، بشكل لافت للانتباه، بحيث طغت الأمثال الشعبية على الرواية، كما وظف أيضا الأغنية الشعبية. في حين لا نجد من ذلك (اللغة العامية، الأمثال الشعبية، الأغاني الشعبية) إلا ما ورد عفوا في رواية "تاء الخجل" لـ **"فضيلة الفاروق"**، بسبب فصاحة اللغة التي استخدمتها الكاتبة.

وقد عبّرت الشخوص في الرواية من خلال لغة التداول اليومي، عن ثقافتها ومواقفها والفئة التي تنتمي إليها.

وهذا التنويع في استخدام اللغة ظاهرة ذوقية في الكتابة الروائية الجديدة، وهي بحكمها « نشأت (...) تعبيرا عن هذا التعقيد المعقد من مركبات العصر: فهي مرآة، في رأينا، للفكر الإنساني المعاصر في قلقه وتمزقه، وشكه وعبثه وشقائه».[51] وهذا التنويع على مستوى المتن الروائي وتداخل العناصر في بنائه يعتبر عاملا أساسيا في التعدّدية التي تُعَدّ؛ أسلوبا للتواصل.

كما أن الكلمات ذات «طابع اجتماعي (...)، إذ يمكن أن تُلخص كلمة واحدة متقابلة مع نقيضتها كل صراع الطبقات أحيانًا، كما رأى **ميشيل بيشو** (Michel Pecheux)، ورغم ما في هذا الرأي من مبالغة، إلا أنه مع ذلك يمكن أن يبيّن إلى أي مدى تعبّر الوحدات القاموسية (Unité Lexicales) عن مصالح المجموعة، وحتى عن الصراعات الاجتماعية».[52]

ولكون أن العلاقات الاجتماعية على مستوى النص تقلِب أحيانا قِيَمَها؛ نجد تمايزا في الاستعمال بين الروائيين، ففي حين ينطلق **"واسيني الأعرج"** من ممارسة متجذّرة في الكتابة ويأخذ من المدونة اللغوية الاجتماعية بحرّية بل بِنوع من السلطة نجد **"فضيلة الفاروق"** تُمارِس نوعا من الرقابة الذاتية في اختيار القاموس اللغوي الاجتماعي وتُفضِّل ترجمة ذلك بسرد الأفعال.

إذن وُفِّق الكاتبان **"واسيني الأعرج"**، و**"فضيلة الفاروق"** –وبشكل متفاوت– في نقلهما للتعدد اللغوي الموجود على مستوى الواقع إلى المتن الروائي. وبهذا تُحدِث الرواية تواصلا وجدانيا مع مُتَلَقِيها

وتقترب أكثر من الجمهور؛ بعدما كان خطاب هذا الأخير غير معترف به من قبل المؤسسات الرسمية للبلاد.

هوامش:

1- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص ص110-111(بتصرف).

2- أحمد رضا: رد العاميّ إلى الفصيح، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1981م، ص8 (بتصرف).

3- Jean Paul bronckart: Activité langagière textes et discours, delachaux et niestlé, Paris, 1996, p78.

4- علي وافي: اللغة والمجتمع، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط1، 1951م، ص16- 17(بتصرف).

5- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص16.

6- واسيني الأعرج: ذاكرة الماء، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001م، ص29.

7- نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، دار غريب للطباعة القاهرة، (د- ط)، (د- ت)، ص181.

8- ذاكرة الماء، ص ص33-34.

9- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، دار رياض الريس للكتب والنشر، (د- ب)، ط1، 2001م، ص29.

10- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص28.

11- ذاكرة الماء، ص68.

12- المصدر نفسه، ص110.

13- Jean Paul bronckart: Activité langagière textes et discours, p236.

14- تاء الخجل، ص28.

15- شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التريكي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص59(بتصرف).

16- ذاكرة الماء، ص ص122- 123.

17- هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب (قراءة سوسيوثقافية)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015م، ص251(بتصرف).

18- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص ص110(بتصرف).

91- ذاكرة الماء، ص ص314- 315.

20- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص117.

21- ذاكرة الماء، ص365.

22- تاء الخجل، ص54.

23- ينظر/ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر، الأردن، ط1، 2004م، ص213.

24- ذاكرة الماء، ص ص375- 376.

25- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص267.

26-Khaoula Taleb Ibrahimi: Les Algériens et leurs langue, les éditions El,hikma, 2eme édition, 1997, p56.

27- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1974م، ص139.

28- المرجع نفسه، ص141.

29- تاء الخجل، ص.84

30 –المصدر نفسه، ص28.

31- ذاكرة الماء، ص60.

32- ينظر/ عبد الملك مرتاض: العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د- ط)، 1981م، ص123.

33- ذاكرة الماء، ص213.

34- ينظر/ إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، (الأنواع والوظائف والبنيات) منشورات الاختلاف، ط1، (د-ت)، 2008م، ص62.

35- ذاكرة الماء، ص72.

36- ينظر/ عبد الملك مرتاض: العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، ص112.

37- ذاكرة الماء، ص ص60- 61.

38- ينظر/ سعيد سلام: التناص التراثي،(الرواية الجزائية آ نموذجا)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص296.

Jean Caune : Culture et communication (convergences théoriques 39 - et lieux de médiation), 2eme édition, Pvg, 2006, p85.

40- ذاكرة الماء، ص170.

41- ينظر/ سعيد سلام: التناص التراثي (الرواية الجزائية أ نموذجا)، ص296.

42- ذاكرة الماء، ص182.

43- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص.62

44- نبيلة إبراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشعبي، ص144(بتصرف).

45- المرجع نفسه، ص141(بتصرف).

46- ينظر/ محمد إبراهيم أوسنّة: فلسفة المثل الشعبي (من سلسلة المكتبة الثقافية)، العدد381، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1986م، ص.11

47- ذاكرة الماء، ص.136

48- المصدر نفسه، ص248.

*سوا: كلمة عامية، تستعمل في بعض الدول العربية (كلبنان مثلا)، وهي بمعنى "معا" أو "مع بعض".

49- ذاكرة الماء، ص314.

50 - Thomas Pavel: Univers de fiction, éditions du seuil, Paris, 1988, p123.

51- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شعبان 1998م، ص51.

52- محسن بوعزيزي: السميولوجيا الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2010م، ص 136.

مؤشرات النصية في التراث النقدي العربي
Textual indicators in Arabic heritage criticism

الباحث عبد الكامل سعيداني.
جامعة العربي التبسي تبسة ,كلية لآداب واللغات.
saidaniabdelkamel@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018-06-23	تاريخ المراجعة.....2018.	تاريخ القبول.....2018

ملخص البحث

تناول النقاد القدامى النصية كمفهوم, لا كمصطلح, وتجلت عندهم في الاتساق والانسجام المعبر عنه بالتماسك والتلاحم, و النص في رأيهم لا يكون نصا, إلاّ إذا كان سلسلة من الأصوات والكلمات والجمل والفقرات, المتحدة فيما بينها ذات دلالة, تؤدي وظيفة التواصل, فالنقد التراثي عاب كل الأعمال الأدبية غير المتلاحمة, وقد توصل البحث إلى ذلك من خلال النصوص النقدية التراثية التي بينت كيف يكون الخطاب الشعري متماسكا منسجما؟ وسار في هذا الاتجاه بطريقة العرض والتحليل والاستنتاج.

كلمات مفتاحية: نصية؛ اتساق؛ انسجام؛ نقد؛تراث.

Abstract:

Old textual critics had treated the text as a concept, not as a term, and it had been manifestedfor them in the consistency and harmony expressed in cohesion and cohesion. The text in their opinions is not a text, unless a series of sounds, words, sentences and paragraphs connected together has got reference that accomplishes the act of communication. So, the heritage criticism criticized all not consistentworks , and the research has reached this through the historical critical texts which showed how a poetic discourse should be coherent and cohesive, and it proceeded in this direction in the way of the presentation, analysis and conclusion.

.Key words:textual ; criticism ; consistency ; cohesion; heritage.

مقدمة

يزخر تراثنا العربي بالكثير من الدراسات والمقاربات التي تجلت فيها سمات النصية, إذ عمد العلماء إلى دراسة مظاهر الاتساق والانسجام, سواء أكان ذلك في النص القرآني, أم في الشعر أم في النثر, ولم يقتصر هذا التوجه على قدماء المفسرين فحسب, بل شمل المحدثين أيضا, فالغاية من دراسة المعايير النصية في التراث العربي هي الوصول إلى حقيقة مفادها الكشف عن الوسائل والأدوات التي يتماسك بها النص التراثي ويتلاحم, وتتجلى هذه المعايير في الدراسات الأدبية والقرآنية القديمة ومنها النقد الأدبي القديم, الذي هو مجال دراستنا في هذا المقال, وسيتم بسطه كالتالي:

النصية فيَ النقد الأدبي القديم:

سنتناول في هذا البحث بعض النصوص النقدية التي ترى كيف ينبغي أن يكون الخطاب الشعري متماسكا منسجما, وسنتّبع في هذا الاتجاه طريقة العرض والتحليل والمناقشة, للتمييز بين ما هو نص وما هو غير ذلك.

ورد في البيان والتبيين بعض النقود الشعرية التي تعيب تفكك النص الشعري وتذمه, وتمدح تماسكه وترفعه. قال الجاحظ(ت255هـ): «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا, وسُبك سبكا واحدا, فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[1] ألا ترى في هذا القول الرائع دعوة صريحة إلى النصية, وتماسك الخطاب, وانسجامه ؟ بلى, فالأمر واضح لا ينكره إلا فاقد الذوق, أو جحود مغرض, فلنتأمل أيضا هذا البيت المجهول قائله من السريع الذي أنكره النقاد القدامى ومنهم الجاحظ:

وقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ وَقُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ*

هذا بيت لا علاقة له بالشعر, ولا من الشعر في شيء, بعض حروفه, وألفاظه مكررة وبعض أصواته ذات المخرج الواحد, فيعجز المتكلم أن يردده ثلاث مرات متتاليات, ثقيل تمجه الأسماع وتتحاشاه الألسن الرشيقة, يفتقر إلى الشعرية التي هي النواة الفنية والإبداعية للشعر, غير

منسجم, ينفره الذوق الفني الرفيع, لا قيمة فنية له, ولا معنوية, ولا علمية, مجرد استعراض وترفيه, وتعجيز ليس إلاّ, قال خلف الأحمر: (الطويل)

وَبَعْضُ قَرِيضِ القَوْمِ أَوْلاَدُ عَلَّةٍ يَكُدُّ لِسَانَ النَّاطِقِ المتَحَفِّظِ*

يعلق الجاحظ على هذا البيت قائلا:«إذا كان الشعر مستكرَها, وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثل لبعض, كان بينها من التنافر مابين أولاد العَلاّت».[2] معنى ذلك أنّ الشعر الرديء هو الذي ينفره المتلقي ولا يستسيغه, ولا يتذوقه, ولا يتفاعل معه ولا يؤثر فيه, وهو الذي ألفاظ بيته متنافرة غير منسجمة, لا يستأنس بعضها ببعض, ومواقعها إلى جانب أخواتها غير مناسبة, وغير لائقة ,كأولاد الضرائر لا يطمئن أحدهم للآخر ولا يقترب منه, ولا يرضى أن يعيش إلى جانبه, ولا يتحد معه, ولا يتعاضد, ولا يتعاون لتأدية العمل الجماعي المطلوب, فضمّ هذه الكلمات, وهذه الأصوات بعضها إلى بعض تعسفا وإجبارا ضرره أكثر من نفعه.

يواصل الجاحظ تعليقه على البيت السابق بقوله:« وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جانب أختها مرضيا موافقا, كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة»[3].

فالكلمات المتنافرة هي التي توضع في غير موضعها اللائق, وغير المناسب, أو التي تتشكل من أصوات متقاربة المخارج مكرّرة, تكون على اللسان ثقيلة, وتوقّع المتحفّظ المتحرّز في العثرات والأخطاء وهذا عيب في اللغة كما هو عيب في الشعر, لأنّ اللسان لا يقبل إلا الكلمات الرشيقة الخفيفة التي لا تكده, ولا تعييه, والتي يحملها ويلفها, ويحركها ويقذفها دون تعتعة ولا إخفاق, ولا يتفاعل إلاّ مع الموسيقى الشعرية العذبة ذات النغمات الحلوة الجميلة المدغدغة للعاطفة والوجدان, والرموز الإيحائية المحفزة للتفاعل والتفكير التي تستدعي العقل للتحليل, والتركيب والاستنتاج, وفي السياق نفسه يقول أبو البيداء الريّاحي:(الطويل)

وَشِعْرٍ كَبَعْرِ الْكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ لِسَانُ دَعِيٍّ فِي القَرِيضِ دَخِيلُ

وهذا ناقد آخر من النقاد القدامى الذين يرفضون هذا النوع من الكلام الفاقد للشعرية الذي لا يجوز أن سميه شعرا, كونه مفكك الأوصال, مجزأ الأطراف, لا يربطه رابط, ولا يلحمه لاحم.

وللجاحظ رأي في هذا البيت, إذْ قول:« فبعر الكبش يقع متفرّقا غير مؤتلف ولا متجاور وكذلك حروف الكلام, وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقه مُلْسا, ولينة المعاطف سهلة وتراها مختلفة متباينة, ومتنافرة مستكرهة, تشق على اللسان, وتكده, والأخرى تراها سهلة لينة ورطبة متواتية, سلسة النظام خفيفة على اللسان حتى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة, وحتى كأنّ الكلمة بأسرها حرف واحد»[4] لنقف متأملا من هذه المقارنة بين الشعر الحقيقي, والشعر المزيف بين الشاعر الموهوب سليم الذوق, وبين من يدعي الشعر, وهو عنه بعيد, بين النص المتماسك المتلاحم المنسجم, وبين الكلام المبعثر المشتت الذي لا طائلة من ورائه, أوليس هذا نقد علمي بناء يوحي بفكرة النصية, والانسجام عند الجاحظ, والرياحي, وخلف الأحمر, والقائمة طويلة؟

ينقد الريّاحي هذا النوع من الشعر, ويعيب قائليه, ويصفه بالرديء الممقوت, وذلك لتفكك مفاصله, وانفصام أطرافه, وتفرق أجزائه, وتباعد أشطاره, فكلماته, وأصواته, مستكرهة غير مستساغة ولا مؤثرة, تشق على اللسان وتثقل عليه وتكده, تمجه الأسماع وتعافه الأذواق وتنكره, وقد شبه ألفاظه ببعر الكبش التي تسقط على الأرض مبعثرة, مفرقة متباينة غير متآلفة, ولا متحدة لا رابطة بينها ولا صلة, ولا يقول هذا النوع من الشعر إلاّ مدّعٍ دخيل متطفل عليه متكلف لا معرفة له به و لا موهبة, ولا ثقافة له في هذا المضمار ولا تجربة شعورية

فالشعر الجيد عند الجاحظ, هو الذي تأتي أجزاؤه متلاحمة وكلماته سلسة رطبة لينة, رشيقة خفيفة اللسان ثقيلة المعاني, لا يمكن فصلها ولا تجزئتها كأنّ البيت بجملته لفظة واحدة, جيدة السبك والحبك تجري على اللسان كالدهان «فهذا في اقتران الألفاظ, أما في اقتران الحروف, فإنّ الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين, بتقديم ولا بتأخير ولا الزاي تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بالتقديم ولا بالتأخير, وهذا باب كبير, وقد يكتفي بذكر القليل حتى يستدل به على الغاية التي إليها يُجرى »[5].

يبين الجاحظ في هذا القول أنّ الكلمات يجب أن تبنى وتتشكل بحروف وأصوات بعيدة المخارج سليمة التكرار ليتسنى النطق بها سلسة لينة, فحروف المخارج المتقاربة صعبة التلفظ, ثقيلة

على اللسان تعيق الفصاحة, والسرعة في الكلام غير مُبِينة, ينطق بها متعتعة منقوصة غير كاملة وهذا عيب, ونقصان في اللغة, والبيان يجب تلافيه, وأخذ الحيطة, والحذر منه.

في هذا السياق, نتأمل ما قاله أعرابي: «تركت ناقتي ترعى الهُعْخَعْ* »[6] الهعخع تشكلت كلمة (الهعخع) من حرف الهاء, الحنجري والعين الحلقي, والخاء اللهاتي, وهي حروف قريبة المخرج ثمّ تكررت العين, وهذه تشكيلة غير سليمة, فالنطق بها مجتمعة متجاورة عسير, صعب, ثقيلة على اللسان تمجها الأسماع وينفرها الذوق السليم, ومثلها قول عيسى بن عمر النحوي (ت766م): « مالكم تَكَأْكَأْتُمْ* عَلَيَّ كَتَكَأْكُئِكُمْ عَلَى ذِي جِنَّة؟»[7] فسبب ثقل كلمة (تكأكأتم) هو تجاور الكاف والهمزة, وهما قريبا المخرج باعتبار أنّ الهمزة مخرجها أقصى الحلق والكاف مخرجه بين اللسان والحنك الأعلى, فضلا عن تكرارهما الذي زاد الأمر تعقيدا وصعوبة.

نستنتج مما سبق أنّ التماسك والتلاحم يحصل بتآلف الأصوات المكونة للكلمات وتباعد مخارجها وعدم تنافرها, فيسهل على اللسان النطق بها سلسة رطبة كالدهان, وعلى المنشد إنشادها خفيفة رشيقة, بينما التفكك ينتج عن تقارب المخارج وتكرار الأصوات في الكلمة الواحدة أو في الكلمات المتجاورة, وحتى في البيت, أو شطريه, فتأتي صعبة الإنشاد ثقيلة على اللسان.

تفطن الجاحظ إلى البنية السليمة للكلمة العربية ببعد لساني, وهو الدراسة الصوتية, المعجمية التي تخدم التلاحم بين الحروف, أو الكلمات, لا على المستوى التركيبي أو الدلالي فحسب, وإنما على مستوى التأليف الصوتي, وتأثيره في الإنشاد والطرب والموسيقى العذبة الشجية, أو عدمه وبقدر ما يحترم الجانب الصوتي يكون التلاحم والتماسك, وبقدر ما يهمل الجانب الصوتي يكون التنافر والتفكك والتجزئة.

عندما نقرأ عيار الشعر قراءة تأملية نجد فيه إشارات توحي بحتمية التماسك في النصوص الشعرية والحث على الالتزام بهذا التلاحم, لأنه ضرورة لجودة الشعر, وحسن إنتاجه وتأليفه، يقول بن طباطبا:«فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح, ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى السماحة, ومن وصف الديار

والآثار إلى وصف الفيافي, والنوق(...) بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال المعنى الثاني عما قبله, بل يكون متصلا وممتزجا معه»[8].

يشير صاحب "عيار الشعر" في هذا القول إلى ضرورة وصل أجزاء النص بعضها ببعض, وذلك بحسن التخلص من غرض إلى آخر ومن فن إلى فن للوصول إلى الربط بين هذه المحاور المتنوعة المتباينة, وهذه الأجزاء المفككة المتنافرة التي هي في حاجة ماسة إلى تلاحم وتماسك وصلات لطيفة تجمعها وتجعل منها قصيدة مترابطة لا مقاطع منفصلة متفرقة, ويلحّ هذا الناقد على حسن التخلص, وهو الخروج من غرض إلى الغرض الذي يليه بطريقة انسيابية سلسة, كي لا يحس المتلقي بانفصام المعاني والأفكار.

يبين ابن طباطبا أفضل الشعر وأحسنه في قوله:« وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسّقه قائله, فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل (...) يجب أن تكون القصيدة ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا, وفصاحة, وجزالة ألفاظ (...) حتى تخرج القصيدة كأنها مفرّغة إفراغا (...) تقتضي كل كلمة ما بعدها, ويكون ما بعدها متعلقا بها, مفتقرا إليها »[9].يكشف هذا القول عن حقيقة لا تخفى على الباحث, وهي دعوة إلى اتساق الخطاب الشعري, وانسجامه, والتأكيد على أنّ أحسن القصائد هي التي تكون منتظمة يرتبط أولها بآخرها, وتتماسك أجزاؤها, وتتلاحم إلى أن تصير كالكلمة الواحدة, تقتضي كل لفظة ما قبلها وما بعدها, ولا يمكن أن تؤدي وظيفتها إلاّ من خلال أخواتها اللواتي تستأنس بهن, وتتآلف معهن, وتركن إليهن وهذه إشارة واضحة إلى الوحدة العضوية التي اهتمت بها الدراسات النقدية الحديثة واتهم النص التراثي العربي بعدم احترامها, ها هو نص ابن طباطبا يحمل معنى الوحدة العضوية بوضوح دون المصطلح.

يعلق محمد خطابي على قول ابن طباطبا السابق الذكر بقوله:« ما يحير في هذا الكلام أنه يتحدث عن القصيدة صراحة غير أنه حين يمثل لما يقوله, ويدرج ما يستحسنه لا يتجاوز ذلك الشعر بيتا أو بيتين»[10] فابن طباطبا يستشهد على ظاهرة التماسك والتلاحم ببيت شعري واحد, أو بيتين, ولا يستشهد بقصيدة كاملة, هذا صحيح من حيث الظاهر, ولكن الخفي غير ذلك

تماما, وهو أن ابن طباطبا يستشهد ببيت, أو بيتين كأنموذج لبقية القصيدة, كون القصيدة تسير على نفس النمط في جميع أبياتها ومقاطعها, والدليل قوله: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسّقه قائله فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل » [11].

فالعلاقة التي تربط بين الأول والآخر هي العلاقة العضوية, وعدم زحزحة أبيات القصيدة هي إشارة إلى الوحدة العضوية أيضا, وقوله: «تكون القصيدة ككلمة واحدة حتى تخرج كأنها مفرّغة إفراغا »[12] هو مؤشر واضح على التلاحم بين جميع أبيات القصيدة وهذه وتلك لا تكون إلا بانسجام النص برمته, والانسجام لا وجود له, إلا بدعم من الوحدة العضوية, ولطمأنة المتلقي وإزالة حيرته وارتباكه, ولإنصاف التراث وعدم ظلمه لابد من استنتاج أمرين أولهما: أنّ النقود القديمة أكثرها لا يذكر الوحدة العضوية للقصيدة, إلا تلميحا وثانهما: أنها تتخذ البيت, أو البيتين كأنموذج للوحدة العضوية للقصيدة « يفهم ابن طباطبا مبدأ الوحدة على أنّه تناسب بين عناصر ثابتة تتجانس معا في القصيدة تجانس حبات العقد...»[13].

في ذات السياق يعلق جابر عصفور بقوله: «رغم أننا نقدر لابن طباطبا إلحاحه على وحدة القصيدة إلاّ أنّ إلحاحه في نهاية الأمر, إلحاحا على وحدة عناصر ثابتة, لا وحدة عناصر متفاعلة تتناغم بكيفيات يصعب على المنطق الشكلي حصرها, أو إدراكها.»[14] يرى الباحث جابر عصفور أنّ ابن طباطبا يلح على وحدة عناصر ثابتة في القصيدة, ما هو مقصوده بالعناصر الثابتة؟ هل هو العمود الشعري, أم ماذا؟ وسبب تساؤلي هو أنيّ لا أرى هذه العناصر ثابتة التي يتحدث عنها في قول ابن طباطبا: تكون القصيدة ككلمة واحدة حتى تخرج كأنها مفرّغة إفراغا, أو قوله: وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما حتى يتسق به أوله مع آخره على ما ينسّقه قائله, فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل, أو قوله: تقتضي كل كلمة ما بعدها, ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها, أفي هذه الأقوال عناصر ثابتة يؤاخذ عليها, أم المؤاخذة فكرة نمطية على كل ما هو تراثي عربي؟

أريد أن أكشف عن حقيقة من خلال ما سبق مفادها أنّ وحدة القصيدة لا تُفرض على الشاعر وفق قانون ثابت لا يتغير ولا يتطور, لأنّ ذلك يحدّ من إبداعاته الشعرية, وفق تفاعلات

وتجارب شعورية, وتجاذبات حياتية, ضمن سياقات مختلفة ومقامات متباينة, وهذا أمر في غاية الأهمية, لأنّ الشاعر المبدع لا يقبل أن تفرض عليه الوصاية, ولا قوانين خارجية تعسفية تحدّ من حريته الإبداعية, وتطلعاته ونضالاته الثورية.

يميز ابن طباطبا بين الشعر وما يشبهه, إذْ يقول: « فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني عجيبة التأليف إذا نقضت, وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها ومنها أشعار مموهة, مزخرفة عذبة, تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا, فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها...»[15].

في هذا القول يفاضل ابن طباطبا بين الشعر الجيد, والردئ, فقد يصف الأول بأنه منسجم محكم متقن, أنيق الألفاظ, حكيم المعاني, حتى وإن انفلت من عقده الشعري فلا تضيع معانيه ودلالاته, ويرفض أن تكون القصيدة مجردة من الدلالة ومفرغة من المعنى, لأن المعنى والدلالة هما جوهر عملية التواصل, لكن القصائد الرديئة المموهة التي تبهر السامع بتنميقها وزخرفتها اللفظية حين تحلل يكشف بداخلها عن فراغ معنوي وتفكك دلالي.

فقد استعان ابن طباطبا على المقارنة بين الشعر الجيد, والشعر الردئ بأسلوب التشبيه للوصول إلى المفاضلة حيث شبه الشعر الجيد بالقصور الشامخة محكمة البناء لا تزعزعها العواصف, والأنواء خالدة خلود الحياة وصامدة صمود الجبال الراسيات, وبالمقابل شبه الشعر الرديء بالخيمة الزائلة التي لا تقوى على الخلود, ولا تصمد أمام العواصف, وضربات الرياح العاتية, والغرض من هذا التشبيه هو الاستمرارية, والحياة الأبدية للشعر الجيد الصالح لكل زمان ومكان, والموت والفناء والانقراض, للشعر الرديء الذي لا يقاوم ولا يحمل صفة الخلود والديمومة إذْ يقول: «إذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها وزيفت ألفاظها, ومجّت حلاوتها, ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه, فبعضها كالقصور المشيدة والأبنية الوثيقة الباقية على مرّ الدهور وبعضها كالخيام الموتدة التي تزعزعها الرياح, وتوهيها الأمطار, ويسرع إليها البلى, ويخشى عليها التقوّض».[16]

عندما نستنطق النصوص النقدية لابن طباطبا, نستنتج أنه مهتم بوحدة القصيدة وتماسكها وهي سمة نصية تسمو بالعمل الأدبي إلى مصاف النصوص المرنة الإبداعية الحية التي تتأثر وتؤثر وتتفاعل مع الماضي والحاضر والمستقبل, وهذا ما أكده يوسف حسين بكار في قوله:«إنّ الوحدة عند ابن طباطبا تقوم على الربط بين الأجزاء الملائمة بينها, وعلى الاهتمام بالصياغة, ونسج القصيدة على النحو الذي وصفه هو نفسه»[17] .

تناول هذا القول عدة جوانب هامة في تماسك القصيدة وانسجامها, وهي نسج القصيدة وصياغتها وترابطها ويقصد بالنسج, التركيب النحوي الخطي, ويعني بالصياغة, المستوى الصرفي أما الربط بين الأجزاء الملائمة يشير فيه إلى التماسك بين المفردات المعجمية من جهة وبين الأبيات والمقاطع من جهة ثانية وبين الأفكار من جهة ثالثة, وبالأحرى بين الاتجاه الخطي والاتجاه العمودي لمكونات القصيدة.

أشار ابن قتيبة:(ت 276هـ) إلى تماسك القصيدة العربية التراثية, حسب المعطيات العلمية والنقدية والاجتماعية السائدة في زمانه, بمصطلح التناسب, وركّز على علاقتها بالمتلقي, واهتم بقضية التوازن بين مكوناتها, كونها كيانا موحدا, ورفض المبالغة في طرف دون آخر وعدم الميل إلى قسم على حساب غيره إلاّ ما تمليه الضرورة, والوظيفة التواصلية فيقول: «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب, وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل منها واحدا أغلب على الشعر, ولم يطل فيملّ السامعين, ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد» [18] .

دعا ابن قتيبة في قوله هذا إلى التلاحم بين أجزاء القصيدة, للوصول بها إلى المتلقي كاملة الدلالة, وهو ما كان واضحا في كلامه, ولا يحمّل ما لا يحتمل, ولا يُجزم بأنه أشارة إلى الوحدة العضوية بمفهومها الحداثي, بل ما قاله وما توصل إليه في بحثه هو خطوة معتبرة في اتجاه صحيح نحو تماسك الخطاب الشعري, تشير إلى الوحدة العضوية إن وجدت من يحرّكها, ويتفاعل معها بجدية وبموضوعية دون خلفية.

اهتم الحاتمي بقضية وحدة القصيدة وتماسكها وتحديدا عند إشارته إلى حسن التخلص والانتقال من غرض إلى أخر بطريقة انسيابية سلسة حيث, يقول:«من حكم النسيب الذي

يفتتح به الشاعر كلامه, أن يكون كلامه ممزوجا بما بعده من مدح, أو ذم متصلا به غير منفصل عنه»[19], ويقول: «فإنّ القصيدة مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر, أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه, وتعفّي معالم جماله» [20] يفهم من هذا القول أنه دعوة إلى وحدة الأجزاء التي يجب أن تتصف بها القصيدة العربية, مشيرا إليها بكيفية التدرج من غرض إلى غرض, ومن فكرة إلى فكرة أخرى مع مراعاة الربط بين هذه الأغراض والأفكار, والحفاظ على تماسكها والمزج بينها بطريقة تجعل القارئ لا يحس بالخروج من معنى إلى آخر, ومن كلام إلى كلام, ولا يشعر بانفصام القصيدة وتفككها وتهلهل مكوناتها.

ويؤكد الحاتمي على وحدة القصيدة العربية القديمة, وتماسكها, وإلزامية التلاحم بين أجزائها كتلاحم أعضاء جسم الإنسان, وارتباطها ببعضها ارتباطا وثيقا, لتؤدي وظيفة التواصل كاملة كما يؤدي جسم الإنسان وظيفته بجميع مكوناته, وعند انفصال مكون عن الآخر, يحدث خلل في الوظيفة وتشوها في الصورة, كذلك القصيدة عندما تتقطع أوصالها تفتقد لحمتها وانسجامها.

إنّ البعض لا يستمد دلالته ولا محاسنه, ولا جمالياته إلا من الكل المتناسق الأجزاء, وكل عضو لا يؤدي وظيفته الخاصة إلاّ ضمن المجموعة, ومتى تعطلت وظيفة الفرد تعطلت وظيفة الجماعة والمقصود بالتشبيه الذي ورد في القول السابق هو تناسب الأطراف, أي الأجزاء المكونة للقصيدة, يحكى أن ذا الرمة مدح الخليفة عبد الملك بن مروان في قصيدة طويلة غير أنّه «لم يمدحه فيها إلاّ في بيتين وسائرها في ناقته, فلما قدم على عبد الملك أنشده إياها فقال له: ما مدحت بهذه القصيدة إلاّ ناقتك, فخذ منها الثواب»[21].

فالقصد من هذا القول هو عدم مراعاة التوازن بين أطراف القصيدة, ومجانبة الموضوع الأساس, الذي هو محور الكلام, والمبالغة في أجزاء ثانوية على حساب الجزء الرئيس, وبالمحصلة أن الشاعر يركز على الأفكار الثانوية والجزئية, و يهمل الفكرة العامة التي هي النواة التي تبنى عليها القصيدة, والمحور الذي تدور في فلكه جميع الأفكار, لأنّ تناسب الأطراف وتناسقها من دواعي جمالية القصيدة وتماسكها.

يعد هذا التفكير النير والاجتهاد الرصين, والإبداع الخلاق الذي قام به الباحثون القدامى في رأيي بداية موفقة وإرهاصات أولية وأفكارا محترمة, في اتجاه صحيح نحو انسجام النص واتساقه وقاعدة انطلق منها النقاد نحو نقد أفضل وأكثر شمولية وتطورا, وفي هذا السياق ألحّ القرطاجني على التماسك بين مكونات القصيدة, وقد ميز ضمنيا بين نوعين من التعالق, وهو الربط بين البيت الواحد, أو أجزاء الفصل الواحد, أو بين فصلين فأكثر وقد حدّد لذلك أربعة قوانين: «القانون الأول استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها فيجب أن تكون متناسبة المسموعات والمفهومات, حسنة الاطراد, غير متخاذلة النسيج, غير متميز بعضها عن بعض, المتميز الذي يجعل كل بيت كأنه متحيز بنفسه, لا يشمله, وغيره من الأبيات بنية لفظية, أو معنوية يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز, والعجز من الصدر»[22].

دعا القرطاجني في هذا القانون أن تكون الكلمات مختارة, مناسبة لمعانيها, وأن توضع في موضعها الصحيح الذي يعبر عن الدلالة المعجمية, أو الدلالة السياقية, أو ما تداولت عليها الجماعة اللغوية, وأن تتناغم مع مقصديه المتكلم ورغبة المتلقي, حسنة الاطراد, محبوكة الخيوط محكمة متراصة اللبنات, في سياقها السليم صالحة للحال والمقام, غير نافرة نشاز ولا متميزة عن بعضها, وهي في حاجة ماسة إلى أخواتها ضمن البيت الواحد, أو الفصل الواحد, أو فصول القصيدة بأكملها, لأنّ التماسك والتلاحم يرفضان انحياز الكلمة, أو شطري البيت, أو البيت أو الفصل, أو الفصول ضمن الهيكل العام للخطاب الشعري, وأن يكون النمط مناسبا للغرض والموضوع, حيث يعتمد في الفخر الألفاظ الجزلة الفخمة القوية, وفي النسيب الألفاظ الظريفة العذبة اللينة, وأن تكون العلاقة بين الغرض وبين التعبير عنه علاقة انسجام, لا علاقة تناقض ومن الإنصاف والموضوعية نقول أن القرطاجني في هذا القانون عبر بوضوح عن الوحدة العضوية دون أن يسميها.

بالمحصلة نرى أنّ الخطاب الشعري تتحكم فيه تجربة الفرد الشعورية والحياتية والاعتماد على قوتين هما: قوة الحافظة وقوة التمييز, وهما ضرورتان للشعر والشعراء, والمقصود بالحافظة هي خيالات الفكر المحفوظة فيه, وهي صور الأشياء الواقعة في الوجود يستدعيها الشاعر عند الحاجة

إليها, أما المقصود بقوة التمييز فهي القدرة على تمييز ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض أو ما لا يلائم, أو ما لا يصح لذلك.

بعد أن تعرض القرطاجني في القانون الأول إلى كيفية تماسك أجزاء الفصول وتعالقها في ما بينها, مرّ إلى القانون الثاني, وهو الربط بين الفصول المتعددة ليكتمل بذلك التلاحم الكلي لمكونات النص حيث قال: «فأما القانون الثاني وهو ترتيب الفصول, فيجب أن يقدم في الفصول ما يكون للنفس به عناية, وبحسب الغرض المقصود بالكلام, ويكون مع ذلك متأتيا فيه حسب العبارة اللائقة بالمبدأ, ويتلوه الأهم, فالأهم إلاّ أن تتصور التفاته, ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير المهم على المهم فهناك يترك القانون الأصلي في الترتيب»[23]

ينصّ القانون الثاني بوضوح على أن ترتيب الفصول يكون ترتيبا مبنيا على مقصديه معينة وليست على نزوات عابرة, أو عشوائية لا غاية من ورائها, ومن أهم الأهداف التي تبنى عليها القصيدة في رأي القرطاجني هي تقديم ما للنفس به عناية قبل غيره ضمن عبارات لائقة, وملائمة لمطلع القصيدة, وبدايتها, ثم يعقب ذلك الأهم, فالمهم, ولا يتقدم الأقل أهمية إلاّ لضرورة كالربط بين الأبيات والفصول, لأنّ الترتيب هو الأصل والتقديم والتأخير هما فرع يخضعان لضرورة أسلوبية, وترتيب الفصول في اعتقادي هو ظاهرة نصية .

ما هو جدير بالذكر, والتذكير أنّ الكتابة الشعرية تخضع للتجربة, والحنكة, ولقوانين الكلية كما عبر عنها القرطاجني, وليست لنزوات شيطانية مثل ما كان يعتقد قديما, وأنّ ما يلفت الانتباه هو أنّ بناء القصيدة العربية أصبح له رؤيا واضحة, فبالإضافة إلى الدربة, وقوانين الكلية فمبدأ تقديم الأهم قبل المهم يدخل في سياق مراعاة الذات المرسلة والذات المتلقية, وزمان القصيدة ومكانها.

فانسجام القصيدة, وتلاحمها, يخضع لأنواع عديدة من العلاقات القائمة على مبدأ التقابل أو التكامل, أو السببية, أو التفسير, أو المحاكاة, وهذا ما أكده القرطاجني في قوله: « أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقا به من باقي معني الفصل, مثل أن يكون مقابلا له على جهة من جهات التقابل أو بعضه مقتضى له مثل أن يكون مسببا عنه, أو تفسيرا له أو محاكيا

بعض ما فيه ببعض ما في الآخر, أو غير ذلك من الوجوه التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر وكذلك الحكم في ما يتلى به الثاني والثالث إلى آخر الفصل»[24].

يرى القرطاجني أن تكون أبيات الخطاب الشعري متماسكة دلاليا, ومرتبة ترتيبا منطقيا بمعنى أن تأتي متقابلة, أو متضادة, أو شارحة لبعضها مفسرة, أو معللة, أو سبب من بعض, حيث أنّ البيت الثاني يكمل الأول, والثالث يكمل الثاني بوجه من هذه الوجوه, وهكذا دواليك إلى نهاية القصيدة, من هذا التحليل يستنتج أنّ القصيدة العربية تربطها علاقات, ومبادئ تركيبية ومعنوية وتداولية, وأنّ الشاعر لن يكون مجيدا, وبارعا مبدعا إلاّ إذا امتلك الصناعة الشعرية, المتمثلة في التجربة الشعورية والقدرة على النظم وضم الكلمات والتراكيب والأجزاء إلى بعضها في وحدة متماسكة الأجزاء مترابطة الأطراف, متجانسة, متناغمة, مكملة لبعضها, مراعيا فيها السياقات الداخلية والخارجية لها دلالة, تؤدي وظيفة التواصل, وترضي المتلقي وتحقق مقصديه المنتج.

والقانون الثالث يركز على واجهة القصيدة, ونهايتها ثمّ وحدتها, حيث يقول: «فأما القانون الثالث في تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض فيجب أن يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله, وإنّ تأتّى مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل والذي له نصاب الشرف كأنه أبهى لورود الفصل على النفس على أنّ كثيرا من الشعراء يؤخرون المعنى الأشرف ليكون خاتمة الفصل»[25]

يطرح" القرطاجني" قضية هامة في هذا القانون, وهي أن يبدأ الشاعر قصيدته بفكرة مركزية نبيلة تتفرع عنها جميع الأفكار الجزئية, وتكون واجهة جميلة وجذابة, يصب فيها الشاعر جميع إمكاناته الفنية واللغوية والأسلوبية والفكرية, ويرى" القرطاجني" أنّ بعض الشعراء يؤخرون هذه القضية إلى الخاتمة, لتكون خير عمل في القصيدة, وهنا يؤكد هذا الناقد الفذ على تماسك النص الشعري, عندما يشير إلى أنّ أبيات الفصل التي لابدّ أن تكون متآلفة, ومنسجمة, وذلك بتوالد معانيها, وتكاملها, وأن تنسلّ من بعضها انسلالا, وأن تضمّ القصيدة فكرة عامة, تكون بمثابة القطب الذي تدور حوله جميع أجزاء القصيدة, وهذه إشارة ضمنية إلى الوحدة العضوية الموضوعية, وبالمختصر, أن تكون القصيدة مترابطة الأجزاء, لها قصدية واضحة واتجاه محدد.

انتقل القرطاجني من ترابط أجزاء الفصل الواحد إلى ترابط الفصول, وذلك في قوله «ربما ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذي يليه أو الإشارة إلى بعض معانيه»[26] فصول الخطاب الشعري لابدّ أن تكون لها وحدة غرضيه, وموضوعية, ودلالية, ولها امتداد وتكامل فيما بينها وبهذا تكون القصيدة متلاحمة تلاحما عضويا, أصواتها متسقة ضمن الكلمات وألفاظها متعالقة ضمن الجمل, والجمل متحدة ضمن الأبيات, والأبيات متضامنة مع الفصل, والفصول متراصة متماسكة على مستوى الخطاب بأكمله.

جاء القانون الرابع يوضح علاقة فصول القصيدة ببعضها, هذا نصه: «أما القانون الرابع في وصل بعض الفصول ببعض فالتأليف في ذلك على أربعة أضرب: ضرب متصل العبارة والغرض ضرب متصل العبارة دون الغرض, ضرب متصل الغرض دون العبارة وضرب منفصل الغرض والعبارة »[27] في هذا القانون أربع علاقات بين فصول القصيدة, فالعلاقة الأولى متماسكة منسجمة عبر عنها ب" متصلة العبارة والغرض و الرابعة مفككة وسمها ب" بمنفصلة العبارة والغرض, والعلاقتان الثانية والثالثة بين بين.

وهذه المقارنة هدفها الوصول إلى التمييز بين القصائد المهلهلة المتداعية الأركان, والقصائد المنسجمة المتلاحمة الأطراف, المتكاملة الفصول, كأن يكون الفصل الثاني يحمل معنى جزئيا والفصل الأول يحمل معنى كليا, أو العكس, لأنّ العلاقة بين الجزء والكل هي ظاهرة النصية وهذه العلاقة شبيه بعلاقة الإسناد, أو السبب أو الشرط, , أو القسم, أو البدل والمبدل منه, أو الصفة والموصوف, أو التوكيد والمؤكد, أو الإحالة الضميرية أو الإشارية, أو الموصولية, أو العطف سواء عطف النسق, أو عطف البيان, أو التكرار, وغيرها من الوسائل التي تربط بين عنصرين متلازمين أو أكثر.

إنّ القصيدة الجاهلية في رأيي متماسكة الأطراف, مرتبطة الأجزاء, فتعدد الأغراض فيها ليس هو ظاهرة من ظواهر التفكك, ولا هو ميزة من مميزات النقض والانفراط, بل هو تكامل وخدمة للغرض الرئيس والموضوع العام الذي تبنى عليه القصيدة وتتشكل, ماذا نقول في تعدد الأنماط إذا كانت في خدمة النمط المهيمن؟ وماذا تقول في تعدد الأفكار التي تدور حول نواة النص؟ الجواب

على ذلك أنّ«القصيدة في الشعر الجاهلي تربطها وحدة عامة ومنهج محدد من افتتاحها بالغزل ثم وصف مناظر الصحراء التي شاهدها الشاعر في طريقه, ثم الإلمام بالغرض المقصود من القصيدة»[28], أعتقد أنّ الشاعر الجاهلي حرّ متحرّر يأتي شعره عفويا بريئا على سليقة البدوي الطليق الذي لا تربطه قيود ولا ترغمه ضوابط, فهو يتكلم عن الغزل تارة وعن الوصف طورا وعن الفخر وعن الهجاء, أو المدح ويعرف كيف يتخلص من هذا الغرض إلى ذاك دون أن يحس المتلقي بانفصام وتفكك في القصيدة.

إن تعدد أغراض القصيدة الجاهلية في نظري ليست معضلة خطيرة, تأخذ هذا الحجم الكبير من النقد, ما دام الشعر جيدا يعبر عن إحساس رهيف وذوق سليم, ويعكس إمكانات شاعرية وأدبية فذة له دلالة, أدى وظيفة التواصل مع الآخر عبر تاريخه الطويل, لكن ما يجب الإشارة إليه هو أنّ النقاد العرب يميلون كثيرا إلى آراء المستشرقين, ولم يتخذوا مرجعية أصيلة في القراءة, والتلقي ومن المنطق و« الحقيقة أنّ وحدة القصيدة ليست هي كل شيء في الشعر, وأنّ الشعر الجاهلي صورة لحياة الصحراء وتفكيرها ونظرها إلى الأشياء وحكمها», فالشعر إذا يعكس الحالة التي يعيشها البدوي في صحرائه الشاسعة طليقا متحررا لا يُلزمه أحد عن فعل أو فعلا.

أؤكد مرة أخرى أنّ الوحدة الموضوعية للقصيدة التي شغلت بال النقاد المحدثين العرب الذين يقتدون بالنقود ذات المرجعية الفلسفية الغربية لا أراها مشكلة كبيرة تستدعي هذا الكم من الكتابات, والمقالات والجدل بين النقاد العرب الذين يتبنون آراء غيرهم في حواراتهم, وأعمالهم النقدية, ولا أحد منهم يأتي بجديد من عنديته, فكل ما يقال هو مستهلك في العالم الغربي.

فالقصيدة الحرة لا تلد إلاّ من شاعر حر, مثلها مثل البستان الذي لا يكون جميلا وجذابا إلا إذا تنوعت أشجاره وأزهاره ونباتاته وطيوره وحيواناته, كيف نعيب توحيد القافية, والأوزان الشعرية في القصيدة, ونعتبر ذلك حدا من حرية الشاعر وإبداعاته الفنية, ونلزمه بالوحدة الموضوعية, أليس ذلك تناقضا , وتعسفا في حقه أيضا وفرض إرادة خارجية عليه ؟

إذا أردنا للشعر أن يكون حرا في رأيي, فلا نسلط عليه الفلسفة, ولا نسمح لها أ ن تهيمن عليه ليبقى متميزا عنها له شخصيته, وهويته الخاصة به, لأنه لغة الوجدان قبل كل شيء, وهذه

ليست دعوة إلى عزل الشعر عن المعارف الإنسانية, وإبعاده, وحرمانه عمّا جادت به الحضارة البشرية, بل يكون ذلك في حدود التأثير والتأثر, لا التبعية المطلقة, والذوبان.

لم يهتمّ العرب القدامى بنقد الخطاب الشعري فحسب, بل تناولوا الخطاب النثري أيضا وخصوصا فن الرسائل والخطب والدواوين الذي ازدهر ازدهارا لا مثيل له في العصر العباسي« قال الحسن ابن سهل(ت236 هـ) لكاتبه: ما منزلة الكاتب في قوله وفعله؟ قال أن يكون مطبوعا محتنكا بالتجربة, عالما بحلال الكتاب والسنة وحرامهما, وبالدهور في تداولها وتصرفها وبالملوك, في سيرها, وأيامها, مع براعة اللفظ, وحسن التنسيق ومراعاة المقام, وتأليف الأوصال بمشاكلة الاستعارة, وشرح المعنى, حتى تنصب صورها بمقاطع الكلام ومعرفة الفصل من الوصل فإذا كان ذلك كذلك فهو كاتب مجيد »[29].

ركّز صاحب هذا القول على ثقافة الأديب وإلمامه بمجالات معرفية متنوعة, وتجربه حياتية وشعورية وموهبة فطرية, ومكتسبة, ثم التحكم في زمام اللغة, والأسلوب وكيفية تشكيل نص محكم البناء متماسك الأطراف, موصل المفاصل واضح المعنى, عميق الدلالة جميل الثوب, يشوّق القارئ ويدفعه إلى التفاعل معه والتحاور, وبهذا يكون قد حقق وظيفة التواصل التي هي مبتغى المنتج والمتلقي كليهما .

ما يلفت الانتباه هو تفطن النقاد القدامى إلى مجالات ثقافية وفنية مختلفة ومتنوعة لابد أن يتصف بها الكاتب, أو الشاعر ليكون مجيدا, وهي المعرفة العلمية والفنية والتجربة الشعورية والحياتية والبيئة الاجتماعية ومراعاة السياقات الداخلية والخارجية, وما هو متداول بين الجماعة الفكرية واللغوية والتمييز بين مواطن الفصل والوصل, وهذه الميادين كلها تصب في بوتقة واحدة وهي تماسك النص وانسجامه, إلاّ أنّ الملاحظة التي تبقى مستمرة, ودائمة عند القرّاء المحدثين هي أنّ النقاد القدامى يركّزون دوما على البيت, أو الجملة دون النص.

في اعتقادي:أنّ النقاد القدامى ليس كلهم يعتمدون البيت, أو الجملة في نقدهم, والدليل ما ذكرناه سابقا عند القرطاجني وصحبه, وحتى إن اعتمدوا الجملة, أو البيت كأنموذج لنقدهم فيقصدون بذلك النص بكامله, أو القصيدة بأكملها, لأن النص ما هو إلاّ متتاليات جملية

والقصيدة ما هي إلاّ جملة من الأبيات, والدليل أنهم ينتجون نصوصا طويلة, أو قصيرة, حسب ما تمليه الشحنة الشعورية والدلالة المعنوية, في إطار الحقيقة, أو المجاز أي التعبير الإخباري السطحي, أو الفني العميق.

فالنص من هذا المنطلق لا يكون كذلك, إلاّ إذا كان سلسلة من الفصول المتعالقة المتضافرة المتحدة فيما بينها, وهو الذي وصفه القرطاجني بـ" متصل العبارة والغرض", أما النص المشتت المنفصل الأجزاء الفاقد لأدوات التماسك, ووسائل الربط, والتلاحم, هو الذي عبر عنه "بمنفصل الغرض والعبارة", فلا يجوز أن نَسمه بنص, لأنه عارٍ من صفات النصية, لا يؤدي وظيفة التواصل.

كثير من النقاد المستشرقين الذين أدلوا بدلوهم في بحر الأدب العربي القديم شعرا ونثرا وخبروه أكثر من أهله, فمنهم الأكاديمي الموضوعي الذي لا خلفية سياسية مغرضة لديه ولا دينية, ومنهم من يعمل ويسخّر جهده, ووقته من أجل تزييف الحقائق, وتحريفها بغية إقصاء الآخر من حلبة المنافسة, وتثبيت ما يسمى بالمركزية الغربية والاستحواذ على كل شيء في العالم عبر العصور والأزمان, وقطع أجنحة الخصم, وتلجيمه كي لا يكون فارسا يصول ويجول في ميدان الحضارة, يسجل له التاريخ أنه قدم للإنسانية خدمة

فصراع الحضارات دائم مادامت الحياة, لكن هناك من النقاد العرب الذين انبهروا بحضارة الغرب التي قامت على أنقاض حضاراتهم, وساروا في فلكها دون روية ولا تمحيص«وإن تعجب فعجب للحياة الحاضرة التي جحدت فضل الشعر الجاهلي, وأعلنت الثورة عليه,كما أعلنتها على كلّ قديم, وإن كان نافعا »[30].

يستغرب هذا القول من تحامل نقاد هذا العصر, على كل ما هو قديم وهو محق في إعجابه لأنّ حكم المحدثين على القدامى كان قاسيا في رأي, وغير موضوعي, يقول العقاد في نقد الشعر الجاهلي « ليس الذي ترويه من قصائد الجاهليين بالنموذج الذي يقتدى به في النظم لأنه في الغالب أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة يخرج فيها الشاعر من المعنى, ثم يعود إليه, ثم يخرج منه على غير وتيرة معروفة ولا ترتيب مقبول»[31].

و لكشف حقيقة هذا الموقف, أطرح السؤال التالي: هل كل ما أنتجه قدماء العرب فاسدا وغير صالح؟ ولماذا نذكر إلا السلبيات دون الإيجابيات, فالأمر محير فعلا, لأنّ كل جيل عبر التاريخ الإنساني الطويل قد حقق أعمالا منها الرديء, ومنها الجيد, منها الصحيح, ومنها الخاطئ, فعلى الخلف أن يصوب ويبدع, ويكمل المسيرة لا يهدم ما بناه السلف, ويقلد الجاهز الذي أتى به الغير تقليدا أعمى دون تمحيص ولا روية ثاقبة.

خاتمة:

و في خاتمة البحث لابد من تسجيل التالي:

أولا: أنّ النصية موجودة في التراث النقدي العربي كمفهوم لا كمصطلح.

ثانيا: أنّ الاتساق والانسجام جاء في التراث النقدي العربي بمفهوم السبك, التماسك التعالق التآلف. التعاضد.

ثالثا: أن النصوص التراثية العربية أغلبها يتصف بالوحدة العضوية الموضوعية.

رابعا: أنّ النصوص التراثية العربية لها دلالة, تؤدي وظيفة التواصل.

خامسا: تفطن النقاد العرب القدماء إلى أهمية الخلفية المعرفية والسياق في القراءة والتلقي.

الهوامش:

[1] البيان والتبيين, تحقيق عبد السلام هرون, دار الجيل, بيروت, دون تاريخ .67/1.

[2] المرجع نفسه, 66/1.

[3] المرجع نفسه , 67/1.

[4] المرجع نفسه, 67/1.

[5] المرجع نفسه, 69/1.

[6] السيد أحمد الهاشمي, جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ط6, مطبعة السعادة 1935، القاهرة، ص6.

- نبات شوكي.

[7] السيد أحمد الهاشمي, جوهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع, ط6, 1935, مطبعة السعادة, مصر, ص9.

- تجمعتم.

[8] عيار الشعر, شرح وتحقيق عباس عبد الستار. مراجعة نعيم زرزور. ط2. 2005. دار الكتاب العلمية، بيروت،ص12.

[9] عيار الشعر, ص131.

[10] محمد خطابي, لسانيات النص, مدخل إلى انسجام الخطاب,ط2006.2. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب.ص105.

[11] عيار الشعر. ص 131.

[12] المرجع نفسه, ص131.

[13] جابر عصفور, مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي. الهيئة المصرية العمة للكتاب القاهرة. ط5 .1995.ص77

[14].المرجع نفسه.ص80

[15] عيار الشعر, ص13.

[16] المرجع نفسه.ص13.

[17] يوسف حسين بكار بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث, دار الأندلس بيروت ص295

[18] الشعر, والشعراء, مراجعة الشيخ محمد عبد المنعم العريان ط3. 1987.ص31.

[19] الحاتمي محمد بن الحسن بن المظفر ,الحلية المحاضرة في صناعة الشعر, تحقيق جعفر الكتاني. دار الرشيد للنشر،بغداد،ط 1979.1, 215/1.

[20] الحاتمي, زهر الأدب ، تحقيق علي محمد البخاري،ط1. دار إحياء الكتب العربية القاهرة.597/2.

[21] محمد خطابي, لسانيات النص, ص149.

[22] منهاج البلغاء, وسراج الأدباء. ص260.

[23] المرجع نفسه.ص260

[24] المرجع نفسه.ص261.

[25] المرجع نفسه. ص261.

[26] المرجع نفسه..ص262.

[27]المرجع نفسه.ص262.

[28] العلامة يوسف بن سليمان ابن عيسى.أشعر الشعراء الستة الجاهليين تحقيق لجنة إحياء التراث العربي,ط2 334/1. 1981.

[29] أبو هلال الحسن ابن عبد الله بن سهل العسكري, كتاب الصناعتين, تحقيق مفيد قمحية. ط1 .1981 دار الكتب العلمية بيروت ص499.

[30] العلامة يوسف بن سليمان ابن عيسى.أشعر الشعراء الستة الجاهليين .ص 336.

[31] المرجع نفسه.ص334.

وصف الألسنة وبنية العلامة عند هيلمسلاف
شكل التعبير وشكل المضمون
Languages description and sign structure in Hjelmslev
Expression form and content form

د.جمال بلعربي
مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية (الجزائر)
djamelbelar@gmail.com

تاريخ الإرسال: 02 /2018/07	تاريخ لقبول: 2018/08/15	تاريخ النشر: 2019/02/10

مُلخص البحث

نتناول في هذه الورقة بالطرح والمناقشة إشكالية ثنائيتي هيلمسلاف صعيد التعبير/ صعيد المضمون، والشكل / الخامة، من حيث أنهما تشكلان تصورا رباعيا لبنية العلامة، يتمحور حول مفهوم الدالة السيميائية، في إطار الأطروحة الغلوسيمية والجهاز المفاهيمي الخاص بها؛ على اعتبار أن هذا التصور الرباعي أداة أساسية لتحليل الألسنة ووصفها، وبناء العلم الذي يدرسها. وبذلك سوف يندرج تحليلنا في إطار إبستيمولوجيا علوم اللغة والسيميائيات، لنبين أن مفاهيم هيلمسلاف لا يمكن أن تكون موضوع نقد وتقييم على أساس مدى قابليتها للتطبيق والاختبار التجريبي، وإنما، تفرض علينا الطبيعة التجريدية للأطروحة، والخيار الصوري النسقي الذي حدده لها هيلمسلاف، أن نكتفي بمقبولية انسجام تلك المفاهيم مع بقية مكونات الجهاز المفاهيمي والمصطلحي. ومع ذلك سوف نستثمر بعض الأمثلة اللسانية التي وردت في مؤلفات هيلمسلاف ونطبق تصوراته على مدونة إيقونية لنبين أن الطبيعة التجريدية للأطروحة لا تمنع من الاشتغال بها على المدونات ذات الطبيعة اللغوية، بما فيها المدونات غير اللسانية.

الكلمات المفتاحية : غلوسيمية ؛ هيلمسلاف ؛ شكل ؛ خامة؛ سيميائيات.

Abstract:

In this paper, we will present and discuss the question of the hjelmslevian dichotomies: expression side / content side, and form / substance, as they are the four components of sign, which is, in the glossematic thesis and its special concept apparatus, conceived on the base of the semiotic function. This four components concept is a fundamental tool

for language analysis and description, and for linguistics construction. This will put our discussion in the field of linguistics and semiotics epistemology, and let us show that the hjelmslevian concepts couldn't be submitted to critics or evaluation according to their applicability. The formal and systematic nature of the glossematics would make us accept these concepts coherence with the whole concept apparatus. Even though, we will explore some of Hjelmslev linguistic examples, and apply his concepts on an iconic corpus, in order to show that the abstract and formal nature of the glossematics does not prevent the usage on any corpus of language nature.

Key words: Glossematics; Hjelmslev; form; content; semiotics.

مقدمة:

تتميز أدبيات اللساني الدنمركي لويس هيلمسلاف (1899- 1965) بثنائية مزدوجة يقابل فيها بين صعيد التعبير وصعيد المضمون، ويقابل فيها من جهة أخرى، داخل كل من الصعيدين، بين الشكل والخامة. وهو يستعمل هذه البنية الرباعية للعلامة بمفردها وكذلك لكل نص يسنده لسان، منطلقا لأي تحليل علمي يهدف إلى وصف الألسنة الطبيعية وغيرها من أنساق العلامات. الشيء الذي يتبعه فيه العديد من الباحثين في علوم اللغة والسيميائيين مثل باحثي مدرسة باريس؛ وذلك على الرغم من "الغياب" النسبي الراهن للأطروحة الغلوسيمية، كوجهة نظر علمية لسانية متماسكة لها مكانتها في تاريخ الفكر اللساني، بل وفي راهنه البحثي أيضا. إننا عندما نطرح سؤال تلك البنية نكون قد طرحنا سؤال التحليل اللساني من وجهة نظر الغلوسيمية، ومنه سؤال معقولية الطرح الغلوسيمي بالنسبة لوصف موضوع نظرية اللغة.

سوف نتطرق في هذا المقال إلى وصف بنية العلامة عند هيلمسلاف ثم إلى تصوره لموضوع نظرية اللغة ومواصفات المنهج الذي تتطلبه دراسة ذلك الموضوع. ونعتقد أن هذا سيكفي لطرح وتحليل إشكالية الفصل الفعلي بين شكل التعبير وخامته ثم بين شكل المضمون وخامته. ومن خلال هذه المناقشة نحاول أن نبين بأننا في أسوأ الحالات، ونحن نقبل على التحليل الغلوسيمي، قد نصطدم بهوامش أو تفاصيل نتصورها عندما نفكر في وصف النسق، لكننا في واقع الأمر، عند مباشرة التحليل، نعتقد أننا لا نجد لها مسمى؛ غير أن هذه الحالة لا تقلل من قيمة التصور الغلوسيمي لبنية العلامة بل تخرج العينة المدروسة من إطار الموضوع السيميائي

فحسب، وتبرهن على أن ذلك الموضوع ليس سيميائيا ولا تبرهن بأي حال على أن الغلوسيمية غير قابلة للتطبيق. إننا أمام أطروحة تجريدية قائمة على الانسجام الداخلي لا تترك معنى للتعاطي مع مفاهيمها خارج بنيتها النسقية.

أولا– بنية العلامة وموضوع نظرية اللغة:

يعتمد تحديد موضوع نظرية اللغة عند هيلمسلاف على ضبط تصور العلامة ونسق العلامات (اللسان الطبيعي وغير الطبيعي) وعلى البنية الاستنباطية للنظرية نفسها. يعني أن المشروع الغلوسيمي عند هيلمسلاف لا يهادن، ولا يقوم على التراكم الحاصل في مجال المعرفة اللسانية، بل يأتي، على طريقة المناطقة وعلماء الرياضيات، بتصور لبناء استنباطي يطلق عليه عدة تسميات أهمها: نظرية اللغة، اللسانيات اللسانية، الغلوسيمية، اللسانيات البنيوية.

في هذا البناء الاستنباطي يتصور هيلمسلاف وجود اللغة، لكن ليس حسب التصور السابق على هذا البناء، والذي يمكن أن يخلط بينها وبين المعارف التي تنقلها نصوصها أو الوظائف النفسية التي تلازم اشتغالها أو المفاهيم المنطقية التي جرت العادة على إخضاعها لها عنوة؛ إلى غير ذلك من المعارف الإنسانية، التي هي، بكل تأكيد، ذات علاقة وطيدة باللغة ولكنها، كما يؤكد هيلمسلاف، ليست اللغة. ليست اللغة التي تستحق أن تكون موضوعا للبحث اللساني[1].

عند هذه النقطة نحتاج إلى التمييز بين اللغة واللسان، أو على الأقل، بالنسبة لمستعملي اللسان العربي، نميز بين اللغة بمعنى لسان مجتمع معين وبين اللغة بالمعنى المجرد والأوسع الذي يشمل كل الألسنة، الموجودة والممكنة، التي تتوفر فيها خصائص اللسان. ولكي نتجنب الخوض في إشكالية التمييز بين المعنيين، نوضح أننا نستعمل هنا مصطلح لغة للدلالة على المنطقة المشتركة بين المعنيين: فعندما نتحدث عن اللغة العربية أو الفرنسية أو الإنجليزية.. الخ، نقصد معنى "لسان"، وعندما نتحدث عن نظرية اللغة نقصد المعنى السيميائي الذي يضم جميع الألسنة الموجودة بالفعل ويضم حتى الألسنة التي لا نعرفها والتي لم توجد بعد، طبيعية كانت أم غير طبيعية[2]. وهذا المعنى الأخير هو الذي يميل إليه هيلمسلاف في تصوره الغلوسيمي.

يبني هيلمسلاف تصوره لموضوع نظرية اللغة على أساس التعريف السوسيري الذي يعتبر اللسان شكلا خالصا. لكنه لا يقف عند حدود هذا التصور بل يجتهد ليعيد صياغته من جديد بما يتفق مع البنية الاستنباطية للنظرية[3].

عند دي سوسير، نعثر على اللسان في الجانب الشكلي للأداء اللساني، لأن العلامات (اللسانية) كيانات مستقلة عن المرجع الذي تحيل عليه. وهذه العلامات تتكون من تضامن بين الدال والمدلول. وهكذا يمكن التعبير عن بنية العلامة السوسيرية كالتالي:

دال + مدلول = علامة.

على اعتبار أن الدال معطى ذو طبيعة نفسية يمثل الصورة الصوتية – أو ما يعادلها – والمدلول هو الآخر معطى ذو طبيعة نفسية ويمثل الصورة الذهنية، وتجتمع الصورتان لتشكيل ما يسميه بالعلامة.

أما هيلمساف فيقترح استبدال الدال بصعيد التعبير واستبدال المدلول بصعيد المضمون وهما أيضا تربطهما علاقة تضامن، يسميها "الدالة السيميائية"، فنعبر عن ذلك كالتالي:

صعيد التعبير ع صعيد المضمون ≈ (علامة)

نقصد باستعمال الرمز ≈ أن العلاقة بين الصعيدين ليست مجرد إلحاق يمكن أن نرمز له برمز الجمع، بل هي دالة ذات صياغة صورية خاصة، تكون العلاقة فيها صيغة من الصيغ المجردة للدوال الممكن وجودها في اللغة. كما أن العلاقة بين الصعيدين ليست مساوية تماما للعلامة بل هي تساويها بتحفظ. وذلك للسبب التالي:

يقوم هيلمسلاف بتقسيم صعيد التعبير إلى شكل التعبير وخامة التعبير ويقوم بتقسيم صعيد المضمون إلى شكل المضمون وخامة المضمون[4]، وهو ما نقترح التعبير عنه كالتالي:

تعبير (شكل + خامة) ع مضمون (شكل + خامة) ≈ (علامة)

يتمسك هيلمسلاف بالأطروحة السوسيرية ويرى أن هذا التحليل للعلامة، في الطبعة المعدلة، يساعد على تحديد موضوع نظرية اللغة بدقة أكبر، ويرى أن نظرية اللغة لا تدرس الخامات، فالخامات هي من اختصاص علوم أخرى، بينما تختص نظرية اللغة بدراسة الشكل في كل من الصعيدين، ونعبر هنا عن ذلك بالصيغة التالية، وهي الأدق تعبيرا عن تصور هيلمسلاف للعلامة كموضوع لنظرية اللغة:

شكل التعبير (ع) شكل المضمون = موضوع نظرية اللغة

ليس موضوع نظرية اللغة عند هيلمسلاف هو العلامة في حد ذاتها بل **اللغة** من حيث أنها **شكل** (للتعبير والمضمون) **في هيأة نسق من الجزيئات**[5] **القادرة على تشكيل علامات تقبل التقسيم إلى صعيدين متضامنين وفق دالة سيميائية.**

ثانيا– تحليل النصوص اللسانية:

بعد هذا العرض المصطلحي المجرد، نحاول الآن تقديم أمثلة توضيحية حول ما يقصده هيلمسلاف بكل من هذه المصطلحات.

لنأخذ الجملة التالية: "أنا لا أعرف".

يقول هيلمسلاف إن أية مقاربة تحليلية، تستحق أن توصف بالغلوسيمية، يعني تستحق أن توصف بالعلمية، يجب أن تبدأ بالفصل بين صعيد التعبير وصعيد المضمون[6]. ولذلك نقوم بتحديد كل منهما؛ فما هو صعيد التعبير وما هو صعيد المضمون في هذه الجملة؟

صعيد التعبير: سلسلة صوتية تتكون من وحدات صوتية (فونيمات، جزيئات تتكون منها الفونيمات) منتظمة حسب عدد من العلاقات المجردة والثابتة داخل اللسان والتي يسميها هيلمسلاف بالدوال[7]. وتلك السلسلة هي: أصوات لها مخارج محددة ونطق محدد وترتيب محدد.

صعيد المضمون: "استبدالية" paradigmatic تتكون من وحدات لغوية (يسميها الغلوسيمات، أو الجزيئات وهي أصغر من العلامات)، ليكسيمات تحكمها هي الأخرى مجموعة من العلاقات الخاصة بها داخل اللسان. هي: ضمير المتكلم، النفي، فعل المعرفة في حالة صرفية معينة.

عند هذا الحد من التحليل لا يختلف الأمر كثيرا عما يسميه دي سوسير بالصورة الصوتية والصورة الذهنية اللتين تكونان العلامة واللتين يستعيض عنهما بعد ذلك بمصطلحي الدال والمدلول. فما الجديد عند هيلمسلاف؟ إن الأمر يختلف عند هيلمسلاف عندما يأتي للتمييز بين الشكل والخامة.

خامة التعبير: المادة الصوتية (عندما يتعلق الأمر بالكلام المنطوق) الموجودة في الطبيعة – أي في القدرات الهائلة التي يتمتع بها جهاز النطق والتي تسمح بإنتاج تنوعات صوتية لا حصر

لها – والتي ليس لها شكل محدد ويستخدمها كل لسان ليصنع منها تقطيعا خاصا به في شكل نسق صوتي يصمم به صعيد التعبير.

شكل التعبير: تقطيع يضعه اللسان لتلك المادة الصوتية بحيث يصنع منها نسقه الصوتي الخاص، والمختلف عن كل الأنساق الصوتية الأخرى[8]، وفق قواعد ثابتة. تتحدد بداخل هذا النسق الصوتي مواصفات كل صوت وعلاقاته بالأصوات الأخرى بداخل النسق. يحول هذا التقطيع خامة التعبير التي لا شكل لها إلى سلسلة صوتية نسقية مبنية بإحكام لا تقبل أي تغيير اعتباطي.

خامة المضمون: المعاني والأفكار التي توجد في العالم قبل أن تتخذ شكلا واضحا. وهي ما نترجمه عندما ننقل الجملة من لسان إلى لسان.

شكل المضمون: تقطيع يحدثه اللسان لأشياء العالم أثناء تشكله (أو تشكلهما معا، بمعنى ما) وهو تقطيع يختلف من لسان إلى آخر ويشمل كل الرصيد المعجمي المكتوب وغير المكتوب الذي يتوفر عليه اللسان. لا يملك هذا التقطيع وجودا خارج اللسان ولا خارج العالم، بل هو يتشكل أثناء استيعاب اللسان للعالم، بحيث لا يمكن القول أيهما يوجد قبل الآخر، العالم أم اللسان الذي يعبر عنه. لأن العالم بالنسبة للمتكلمين بلسان ما لا وجود لتفاصيله إلا من خلال لسانهم.

نستعير مثالا[9] من هيلمسلاف ونقارنه بالجملة التي اقترحناها ولتكن الجملة الفرنسية التالية:

"Je ne sais pas"

ربما نعتقد للوهلة الأولى أن الجملتين متطابقتان، فلنتأكد من ذلك.

تتكون الجملة العربية من: ضمير المتكلم المفرد + أداة نفي + فعل "عرف" مصرف في صيغة المضارع وهو يحمل خصائص المتكلم المفرد.

تتكون الجملة الفرنسية من: ضمير المتكلم المفرد + جزء من أداة النفي + فعل "عرف" مصرف في صيغة الحاضر وهو يحمل خصائص المتكلم المفرد + الجزء الثاني من أداة النفي.

توجد مجموعة من التفاصيل المشتركة بين الجملتين، ولكن توجد كذلك مجموعة من التفاصيل المختلفة أبرزها أداة النفي التي هي في الفرنسية معنم متقطع يتوسطه الفعل، بينما في

العربية هي معنم غير متقطع يسبق الفعل. وهذا ناتج عن التقطيع المختلف للعالم بين اللسان العربي واللسان الفرنسي. يختلف زمن الفعل بين العربية والفرنسية فالمضارع العربي ينتمي إلى "استبدال" paradigm يحتوي على زمنين فقط : الماضي والمضارع، على اعتبار أن الأمر ليس زمنا تصريفيا بل صيغة تصريفية. بينما ينتمي الزمن الحاضر الفرنسي إلى نسق تصريفي معقد يحتوي على عدد كبير من الأزمنة البسيطة والمركبة وعدد من الصيغ التصريفية المتقاطعة مع تلك الأزمنة.

لنأخذ جملة أخرى، دائما من مثال هيلمسلاف، ولتكن الجملة الدنمركية: " jeg ved det ikke" (أنا لا أعرف). إنها جملة تتكون من: ضمير المتكلم المفرد jeg + فعل "عرف" في صيغة الحاضر ved + اسم إشارة بمعنى ذلك det + أداة النفي ikke.

تختلف هذه الجملة عن السابقتين في كونها تأتي بالفعل في المرتبة الثانية، مباشرة بعد الضمير (الفاعل)، وتأتي بأداة النفي في الأخير، وأنها تضيف اسم الإشارة بعد الفعل وهو غائب تماما من الجملتين السابقتين.

يعني هذا أن الألسنة المذكورة أعلاه: العربية والفرنسية والدنمركية تقوم بتقطيع العالم بطرق مختلفة وهي تعبر عن المعنى الخام نفسه لكن لكل واحد منها صياغته وخصائصه في التقطيع، أي أنها تصوغ ذلك المعنى في أشكال للمضمون مختلفة من لسان إلى آخر. وهذا لا يعني أن خامة المضمون تتطابق بين تلك الألسنة، بل إن خامة المضمون تختلف هي الأخرى بسبب اختلاف شكل المضمون، ويبقى الشيء الوحيد المشترك بينها هو المعنى قبل تشكله في خامة للمضمون.

ربما يتضح الأمر أكثر عندما ننظر إلى الجمل السابقة من الزاوية الاستبدالية بعد أن نظرنا إليها من الزاوية النظيمية syntagmatic. فنجد أن المتكلم العربي يختار الضمير من استبدال يحتوي على: أنا، أنتَ، أنتِ، هو، هي، نحن، أنتما، هما، أنتم، أنتن، هم، هن (12 وحدة معجمية)، بينما يختار الفرنسي ضميره من استبدال يحتوي على: je, tu, il, elle, on, ce, nous, vous, ils, elles (10 وحدات)، ويختار الدنمركي ضميره من استبدال يحتوي على: jeg, du, han, hun, vi, I, de, De, et, en (10 وحدات) غير

متطابقة مع وحدات الاستبدال الفرنسي. فعلى سبيل المثال تقابل ce الفرنسية en وet في الدنمركية، وتقابل ils و elles الفرنسيتين de الدنمركية.

يرى هيلمسلاف أن هذا التقطيع ليس مجرد ترتيب للوحدات المعجمية في اللسان، بل هو تقطيع بنيوي ينتمي إلى بنية اللسان ويميزه عن بقية الألسنة، ويضرب عددا من الأمثلة منها مثال تقطيع ألوان الطيف بين اللسانين الفرنسي والغالي[10]:

وفقا لهذا المثال يقوم اللسان الغالي بتقطيع الألوان من الأخضر إلى الأسمر إلى ثلاث درجات بينما يقطع الفرنسي نفس الألوان إلى أربع درجات، دون أن تكون تلك الدرجات متطابقة بين اللسانين. فاللون glas عند الغاليين يغطي بعض درجات الأخضر عند الفرنسيين ويغطي كل درجات الأزرق وبعض درجات الرمادي. إنه لون يمتد من الأخضر إلى الرمادي الفرنسيين. إذن، ليس الاختلاف بين اللسانين، من وجهة النظر البنيوية، في الجانب التركيبي ولا في قواعد بناء الجملة وإنما في تقطيع العالم، وهو اختلاف لساني، نعتبره عادة، خارج مجال اللسانيات، اختلافا ثقافيا، للتأكيد على أنه لا ينتج عن فوارق فيزيائية أو كيميائية بين المسميات ولا عن فوارق فزيولوجية في الإدراك البصري، بل اختلاف في تصور المتكلمين لمكونات لسانهم.

يعني هذا أن تقطيع العالم من خلال اللسان يندرج ضمن ثقافة المجتمع اللساني، كما أن المعاجم نفسها تتم صناعتها على أساس ذلك التقطيع. أما المعنى فمعطى يوجد خارج ذلك التقطيع ولعله القدر المشترك بين الألسنة التي أوردنا الجملة السابقة منها.

ثالثا– تحليل إيقونة العدالة:

ربما يتضح الفرق بين الخامتين والشكلين عندما نرصدهم عبر نص غير لساني. نص أيقوني على سبيل المثال. ولتكن إيقونة العدالة التي نجدها على مداخل المؤسسات القضائية. ولتكن أيقونة من حجر منحوتة على جدار مدخل محكمة: امرأة معصوبة العينين، ترتدي عباءة طويلة وهي واقفة وتحمل في يدها ميزانا متعادل الكفتين. بطبيعة الحال نستعمل هذه الترجمة

اللغوية للإيقونة لغرض توضيحي فقط، فنحن لن نقوم بتحليل هذا النص وإنما الإيقونة كما تعبر عنها الصور التي نعتقد أن نسخا منها متوفرة وفي متناول القارئ، كما أننا لا نقصد دراسة تحقُّق معين لتلك الإيقونة فنحن لن نأخذ جانب الخامة منها في الحسبان، ولا تهمنا تلك الخامة من أية مادة أُخذت.

خامة التعبير: الهيأة التي تتخذها الصخرة بعد نحتها. فالحجر مادة لا شكل لها من وجهة النظر السيميائية، ليس لها شكل يدخل في إطار التحليل السيميائي. ويأتي شكل التعبير لينحت فيها خطوطا وثقوبا وأشكالا هندسية مختلفة وهيآت أشياء .. الخ.

تتميز تلك التفاصيل التي يضعها الشكل على الخامة بعلاقات معينة يرتبط بعضها ببعض ويمكن لتلك التفاصيل نفسها، في منحوتة أخرى، أن تأتي في ترتيب مختلف؛ بل ربما ترد في نسق آخر من العلامات يقيم بينها علاقات مختلفة. وهي تفاصيل مستقلة، بطبيعة الحال، عن الخامة التي تتجلى من خلالها. كما يمكن لخامة التعبير أن تتكون من مادة أخرى غير الحجر الذي تتكون منه هنا. يمكنها أن تكون رخاما بدلا من الغرانيت أو نحاسا أو ذهبا أو غيرها. مما يعني أن الخامة بدورها مستقلة عن الشكل الذي تكتسيه في هذه المنحوتة.

شكل التعبير: هيأة متكونة من خطوط وثقوب وأشكال هندسية غير واضحة. تلك التفاصيل التي نستطيع حساب امتداداتها ودرجات تكورها وانحنائها عبر مساحة المنحوتة بأكملها. وعندما يتغير ترتيبها سوف تنتج لنا منحوتة أخرى. وتتغير العلاقات التي تربطها فتنتج لنا نسقا آخر. وهي في هذا النسق تخضع لعلاقات صورية ثابتة.

شكل المضمون: امرأة واقفة، ترتدي جبة طويلة بيضاء اللون، تحمل ميزانا، وهي معصوبة العينين. إن هذا الشكل تقطيع واضح التفاصيل والحدود لأشياء العالم التي تكون في هيأة معان غير واضحة عندما تكون في حالتها الخام. وهنا، على مستوى شكل المضمون، يمكن أن نحدد، ولو بالتقريب، المرحلة العمرية للمرأة، ويمكن أن نجزم إذا كانت امرأة أو رجلا، ويمكن أن نحدد نوع الآلة التي تحملها ونصف وضعية تلك الآلة، كما يمكن أن نصف الحالة التي توضع فيها قطعة القماش على العينين ونقول أنهما معصوبتان.

في أنساق أخرى يمكن أن نعتبر هذه المرأة نفسها مضمدة العينين للعلاج ويمكن أن تكون الآلة التي تحملها موسيقية.. إلى غير ذلك من التقطيعات الممكنة في عالم الأشياء.

خامة المضمون: هيأة آدمية، في مرحلة عمرية معينة، في وضعية جسمية معينة، وقطعة قماش (أو غيره) موضوعة على جزء من جسمها (العينين). تحمل آلة لها مواصفات خاصة وهي في وضعية معينة. زيادة على ترتيب هذه العناصر داخل إطار المنحوتة، وعلاقاتها بعضها ببعض. ففي هذه المرحلة تكون التفاصيل النهائية غير واضحة ولا نستطيع وصف الأشياء وتحديد معانيها إلا في إطار ثقافة المجتمع المستعمل للنسق الذي أنتج المنحوتة موضوع التحليل في هذه الفقرة، أي في إطار تقطيع نسقي معين.

إن هذا التقسيم، بالنسبة لهيلمسلاف، غير ناتج عن أي استقراء، فهو ليس محصلة عدد من التجارب أجريت على عينات من النصوص وأدى تحليلها إلى نتائج متشابهة فوضعنا لها صيغة عامة تشبه القاعدة أو القانون. بل إن هذا التقسيم في نظر هيلمسلاف تصور قبلي يتفق مع تعريف اللغة والعلاقة التي تربط بين صعيديها، الدالة السيميائية، والتي تجعل منها موضوعا للتحليل الغلوسيمي. ويتفق مع تعريف العلامة وخصائصها التي تلحقها بموضوع نظرية اللغة والتي تميزها، في الوقت نفسه، عن الرمز المنطقي أو أية عناصر يمكن أن نجدها في نسق من أنساق اللُّعب وتنظيمات الحياة اليومية مثل نظام الهاتف أو إشارات المرور وغيرها.

رابعا– السيميائية الإيحائية:

إن الإيقونة التي نحن بصدد دراستها ترمز عادة إلى العدالة وتعني في هذا السياق أنها عمياء، لا تميز بين الناس للاعتبارات الشخصية بل هم جميعا سواسية أمامها؛ وهي تحمل الميزان الذي تحكم به بالمساواة. فأين نضع هذا المعنى بالنسبة للتقسيم الرباعي المذكور أعلاه؟

يجب أن نشير إلى أن التقسيم السابق يتعلق بما يسميه هيلمسلاف السيميائية التقريرية في حين أن المعنى الأخير يتشكل بواسطة التوظيف الإيحائي للعلامة، إذ يتحول صعيد التعبير وصعيد المضمون معا إلى صعيد للتعبير في سيميائية جديدة[11]. غير أن هذه السيميائية ليست من النوع الذي ينطبق عليه وصف اللسان، فهي كما نرى يتطابق فيها صعيد التعبير دائما مع صعيد المضمون نفسه بحيث تكون أقرب إلى الأنساق الرمزية كما يصفها هيلمسلاف. ويتأكد هذا عندما ننتبه إلى أنها من جهتها لن تقبل تشكيل دلالة إيحائية ثانية، اللهم إلا إذا كان ذلك في إطار بنية نسقية أخرى. وعندما لا نتمكن من إخضاع هذه "السيميائية" — الإيقونة – للتحليل الرباعي للعلامة فليس من حقنا أن نستنتج بأن الغلوسيمية لا تقبل التطبيق على الإيقونات، بل

من المنطقي أن نستنتج أن هذا النوع من الإنجازات – الإيقونات، من حيث هو كذلك، لا يدخل ضمن موضوع نظرية اللغة، حتى وإن كانت الغلوسيمية تشملها في مستوى آخر من مستويات التحليل، عندما تتأسس كعلم يشمل جميع التعابير الإنسانية[12].

خاتمة:

يقوم وصف الألسنة ومختلف أنساق العلامات عند هيلمسلاف على حزمة متشابكة من المفاهيم، يستخدمها في التحليل الذي يسميه حسابا (أو جبرا) غلوسيميا[13] يقوم فيه باستخراج العلاقات التي تربط بين مكونات النسق (اللسان) الذي يسند أي نص. لكن جوهر هذا الحساب يتمثل في التسليم بوجود بنية نسقية ثابتة تتشكل من العلاقات التي تربط بين مكونات النسق. غير أن هذه البنية لا تتجلى إلا من خلال التحليل الغلوسيمي. ولا يقبل النص الدخول في موضوع نظرية اللغة إلا إذا كان يقبل التحليل الغلوسيمي، وهو لا يقبل هذا التحليل إلا إذا كان يقبل التقسيم إلى صعيد للتعبير وصعيد للمضمون، بحيث تربطهما دالة سيميائية، يعني صيغة مجردة لعلاقة ثابتة، فلا يكون التعبير تعبيرا إلا لأنه تعبير مضمون ما ولا يكون المضمون مضمونا إلا لأنه مضمون تعبير ما.

إن الغلوسيمية تدرس اللغة من حيث أنها شكل، وهذا الشكل عند هيلمسلاف هو شكل التعبير إضافة إلى شكل المضمون. يعني أنها تدرس التقطيع الخاص بلسان ما لخامة التعبير مع التقطيع الخاص باللسان نفسه لخامة المضمون، مجتمعين في بنية نسقية واحدة. وخامة المضمون هي تشكيل لمادة يمكن أن تدخل في تشكيل أي صعيد مضون لأي لسان ممكن، كما أن خامة التعبير تشكيل لمادة يمكن أن تدخل في تشكيل صعيد التعبير لأي لسان ممكن، ولهذا فإن المعطيات الخاصة باللسان هي شكل التعبير وشكل المضمون. يوجد هذا التقسيم في كل نص تتوفر فيه صفات النص السيميائي، أي القابل للتناول السيميائي، وبالتالي فهو نتاج قابلية العلامات التي يتكون منها النص للتقسيم نفسه.

يؤكد هيلمسلاف أنه من غير الممكن أن نثبت نظرية اللغة كما يتصورها ولا أن ننفيها[14]. وكل ما في الأمر أنه في مقدورنا أن نناقش مدى انسجامها الداخلي. وبمجرد أن نطمئن إلى ذلك الانسجام الداخلي يصبح من الحتمي أن نعتبرها تشمل كل المواضيع التي تتطابق مع تعريفها لموضوعها، وأن نرفض كل المواضيع التي لا تتطابق مع ذلك التعريف، تماما كما يحدث

داخل الأنساق المنطقية والرياضية. ونعتقد أن الأمثلة التي تطرقنا لها تبين أن المسألة تدور في إطار بناء نسقي يبدأ بضبط المفاهيم وصياغة التعريفات؛ ويؤسس للنظرية بمنطلقات إبستيمولوجية تضفي عليها المعقولية اللازمة؛ وعندما نقبل النظرية بهذه المواصفات، يصبح العمل بداخلها آليا، بحيث لا يقبل إعادة النظر في تماسكها أو في قدرتها على الاستنباط، وإنما يتمثل في الفرز بين ما يدخل في نطاقها وما لا يدخل. فنحن عندما نستعمل المفاهيم: صعيد التعبير وصعيد المضمون والشكل والخامة، إنما نستعملها كأدوات للتحليل. وهذه الأدوات تمت صياغتها وفق ما يناسب التصور الذي وضعته النظرية لموضوعها[15]، وبالتالي لا يمكن أن توضع للاختبار، بل من البديهي، من وجهة النظر هذه، أن يتم العمل بها وتحديد ما تشير إليه في أي نص تقبل النظرية أن يكون موضوعا لها.

هوامش:

[1] - Hjelmslev, Louis. Prolégomènes à une théorie du langage. Minuit, Paris, 1971, p. 12.

هيلمسلاف، لويس: حول مبادئ نظرية اللغة، تر. جمال بلعربي، منشورات الاختلاف (الجزائر) 2018.

[2] - Hjelmslev, Ibid. p. 129.

[3] - Saussure, Ferdinand de. Cours de linguistique générale. Payot, Paris 1968.pp. 155-157.

[4] - Hjelmslev, L. Prolégomènes à une théorie du langage, pp. 65-66.

[5] - Hjelmslev, L. Essais linguistiques. Minuit, Paris. 1971. p. 73.

[6] - Hjelmslev, L. Prolégomènes à une théorie du langage, p. 43.

[7]- تقترب الدوال عند هيلمسلاف في معناها من الاستعمال الرياضي، أي أنها الصيغ المجردة للعلاقات الثابتة بين مكونات اللغة.

[8] - Hjelmslev, 1966. P.154.

[9] - Hjelmslev, L. Prolégomènes à une théorie du langage, p. 69.

[10] - Hjelmslev, Ibid. p. 71.

[11] - Barthes, Reland. "Eléments de sémiologie". In Communication, n° 4, 1964. Seuil, Paris 1964.

[12] - Hjelmslev, L. Prolégomènes à une théorie du langage, p. 160.

[13] - Hjelmslev,Ibid. p. 101.

[14] -Hjelmslev, Ibid. p. 24.

بلعربي، جمال. قراءة في الأسس الإبستيمولوجية لسيميائية هيلمسلاف. رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، (الجزائر) 2012.

[15] – Hjelmslev, L. Nouveaux essais linguistiques. Minuit, Paris, 1985, p. 140.

Hjelmslev, Louis (1971a). Prolégomènes à une théorie du langage. Minuit, Paris.

Hjelmslev, Louis (1971b). Essais linguistiques. Minuit, Paris.

Hjelmslev, Louis (1968). Le langage. Minuit, Paris.

Barthes, Reland (1964). Eléments de sémiologie. In Communication, n° 4, 1964. Seuil, Paris.

Bedir, Samir (2000). Hjelmslev. Les Belles lettres, Paris.

Saussure, Ferdinand de (1916). Cours de linguistique générale. Payot, Paris 1968.

المعجم الشعري واللغوي في الشعر الشعبي
Poetic and Linguistic Lexicon in Popular Poetry

د. مومن مزوري

جامعة طاهري محمد بشار

m.mazouri@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2018/10/19	تاريخ القبول: 2019/01/29	تاريخ النشر: 2019/02/10

ملخص البحث

اللغة بكل جمالياتها الفنية والصوتية والدلالية مادة أساسية لكل بناء شعري، وهي أداة لعرض كل تجربة في أقوم شكل وأحسن مضمون. ولها مستويات لا تزال تستقطب اهتمام الباحثين كمصدر للدراسة العملية من الوجهتين التاريخية والعلمية. واللغة العربية انتقلت في الربع الأول من القرن العشرينتقلة عملاقة إلى التعبير العصري السهل. وهذه النقلة هي التي مهدت لخطوات أخرى أعقبتها، منها ميل بعض الشعراء والكتاب إلى استعمال اللغة العامية في أعمالهم الأدبية. وبهذا تكونت اللغة البسيطة التقريرية والتصويرية للمحيط، ومن هذا الوضع استمدت لغة العامة بساطتها وتقريريتها.كما أن المعجم الشعري في الشعر الشعبي تميز بالفطرية وبنوع من البساطة الطبيعية البعيدة عن الغرابة والتعقيد.

الكلمات المفتاحية: اللغة، الشعر، التركيب، المعجم الشعري، الشعر الشعبي.

Abstract:

The language, in all its artistic, phonetic and semantic beauty is a material for any poetic composition and a tool for presenting the form and content of any experience. It contains levels that remain important for many researchers as a source of both historical and scientific studies. Also the poetic lexicon in popular poetry has been characterized by its innate aspects and certain natural simplicity taking its distance from all strangeness and all complexity.

Key words: language, poetry, structure, poetic lexicon, popular poetry.

I تمهيد

إن الأدب الشعبي جزء أساسي من التراث الجزائري الضارب في جذور التاريخ والمتنوع بأشكاله المادية واللامادية، ومنه الشعر الملحون كإبداع فني متصل الرباط بالزجل الأندلسي في بعض موضوعاته ولغته الشعبية وفي بعض إيقاعاته وفي تناوله للواقع المعيش عظمت قضاياه أم كانت بسيطة. لهذا فإنه يستحيل أن نبني أدبا جزائريا أصيلا ومؤسسا على رؤية فلسفية اختصت بها الذات الجزائرية منذ القدم دون المرور على الشعر الشعبي، لأنه يشكل القاعدة الصلبة للذات الجزائرية. على هذا الأساس أصبحت الدراسة في حقل الثقافات الشعبية عموما تمثل بعدا استراتيجيا له أهميته وفوائده على أصعدة متعددة آثرنا أن نتناول منها جانبا واحدا يتمثل في طبيعة لغة الشعر الشعبي.

II لغة الشعر الشعبي

قبل أن نلج موضوع الشعر الشعبي كفن أدبي يدخل سقف الشعر عموما، فإنه من الأجدى أن نطرق موضوع اللغة التي يؤدى بها هذا النوع من الشعر، فهي أداته في الأداء، ووسيلته في توصيل المعاني وعرض الأفكار وصنع القوافي والأوزان.

فاللغة وسيلة العمل الفني الأدبي، وبدونها لا يمكن أن يكتمل شكله مهما علا شأن موضوعه فكرة ومضمونا، ولذلك قال عنها عز الدين إسماعيل: «اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير. هي أول شيء يصادفنا، وهي النافذة التي من خلالها نطل، ومن خلالها نتنسّم، هي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب، والجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق.[1] »

وحتى إن كان الخلاف بيِّنا بين الأدباء والنقاد إذ يقف البعض منهم عند مجرد اعتبار اللغة وسيلة لا تسمو إلى درجة الغاية، ويعلي البعض الآخر من شأنها ويرفعها إلى مستوى الغاية، فإن اللغة تبقى محافظة على أهميتها في الخطاب الأدبي عموما، وتزداد تلك الأهمية لما يكون ذلك الخطاب شعريا، حتى وإن كان ذلك الشعر بلغة العامة.

لا يشك أحد في أن لغة الشعر الشعبي ترتبط بالبيئة التي نشأ فيها، سواء في جانبها الجغرافي المكون لحيز مكاني يشتمل على انسجام بيّن في مجموعة من الصفات والتراكيب والأداء

لمجموعة من الناس. أو في الجانب الزماني الذي يمثل مرحلة من مراحل التطور الحاصل في مسار اللغة بين أفرادها وفق مكوناتهم المعرفية والثقافية.

إن لغة الشعر الشعبي عامية، ولذلك فهي تمثل لهجة عامية شديدة الوثاق بالزمان والمكان لقوم ليسوا إلا عربا. وهذه العامية في كل البلاد العربية لن تكف عن التزود من قاموس اللغة الفصيحة، كما أن اللغة العربية الفصيحة، لن تكف هي بدورها أيضا عن التأثر بجو العامية وأساليبها، في خضم المد والجزر القائم بينهما عبر عجلة التاريخ، وظروف المجتمعات العربية سياسيا واقتصاديا وثقافيا واجتماعيا. ومع ذلك فإن عوامل التاريخ العميقة ستتكفل بمعالجة أهم التناقضات التي تنشأ بين اللغة الفصيحة واللهجات العامية، سواء في قواعد الكلام أو في طرائق الأداء الفني للكلام كتابة وقولا بوجه عام[2].

فلغة الشعر الشعبي التي نصفها بالعامية، لم تسقط من السماء ولا ولدت من الأرض، وإنما هي صفة أو حالة للغة العربية الفصيحة في حالة مرضية لها ظروفها وأسبابها التي أنتجتها، فانبثقت عنهما هوة من المسافة قد تصغر أو تكبر، حسب الظروف المحيطة بالوضع العام للمجتمع عموما وعلى كافة الأصعدة. واللغة العربية الفصيحة –كما يقر بذلك الجميع– من جملة ما تتميز به الثبات في قواعدها والحفاظ على زخم هائل من المفردات يمثل ميراثا لغويا تشكل منه المعجم اللغوي العربي. ولكنها رغم ذلك شديدة المرونة في الأداء الفني. ولذلك نجدها إلى اليوم تخدم بنفس قواعدها وكلماتها العريقة، أغراضا فنية لم تكن تخدمها في الماضي. فهي لغة حية مطواع قادرة على خدمة مجتمعات متعاقبة، من عصر جامعي الغذاء البدائيين في الصحارى، إلى عصر العبودية، فعصر الإقطاع، ثم رأس المال فالاشتراكية، فعصر العولمة الكاسح.

فاللغة العربية الفصحى ليست كتلك اللغات القديمة التي تفرعت إلى لهجات عامية ثم انتهى بها الأمر إلى انتصار تلك اللهجات عليها وإزاحتها من ساحة الميدان. فما تتميز به من مرونة هو الذي يتيح لها لقاء مثمرا مع اللهجات العامية التي تفرعت منها في عصور التخلف والتدهور القومي العام. ذلك أن اللهجة العامية في كل بلد عربي ليست لغة مستقلة بذاتها تملك من دعائم ومقومات اللغة ما يضمن لها النجاح والاستمرار. وإنما هي فرع لغوي متحرك دائما، متغير بلا انقطاع، يستعجم في عهود الانحطاط القومي والاجتماعي ويستعرب

في عهود الصعود القومي والاجتماعي أيضا. وتضييق فجوة الهوة بين الحالتين يبقى رهن حالة المجتمعات العربية، إذ تضيق المسافة بين الفصحى والعامية بصعود القومية العربية وتطور الوضع العلمي والثقافي والاجتماعي إلى حد تصبح فيه العربية الفصيحة سيدة الموقف أو يحصل بينهما اللقاء المنشود أو تحصر العامية في نطاق ضيق.

إن التقاء العامية بالعربية الفصيحة في الشعر الشعبي لم يعد يحتاج إلى إظهار وتوضيح، فكثير من الشعراء الشعبيين يقتربون اليوم بأزجالهم من اللغة الفصيحة. وليس مرد ذلك لكونهم في الأصل شعراء فصحاء ومتمكنون بدرجات متفاوتة من الفصاحة من أمثال أحمد شوقي وإسماعيل صبري وقبلهم بكثير في أيام الزجل الأولى . وهو أصل كل شعر شعبي . مع إمام الزجالين ابن قزمان في الأندلس موطن الزجل وولادته، بل ممن دونهم فصاحة واقتدارا في الفصحى، وقد غصت بهم القنوات الفضائية والإذاعات في كل من الخليج والمغرب العربي، حتى عاد التقريب بين العامية والعربية الفصيحة ليس مجرد محاولات فردية معزولة، وإنما اتجاها شاملا وواقعيا يحمل أسباب بقائه ونمائه.

III المعجم الشعري

وإذا أردنا أن نتحدث عن المعجم الشعري الذي يميز لغة الشعر الشعبي، فإنه من الضروري أن ندرك مفهومه من خلال من عرفوه من النقاد والباحثين في حقل الأدب الواسع.

يُعرف المعجم الشعري أيضا بالقاموس الشعري POETIC DICTIONARY، وهو مصطلح قديم يطلق عادة عند الغربيين على الصناعة اللفظية الغربية، التي شاعت في القرن الثالث عشر الميلادي حين كانت الكلمات المألوفة الاستعمال تستبدل بها كلمات أخرى يقتصر استعمالها على الشعر، كاستعمال كلمة (صبا) بدل كلمة (نسيم)[3]. فهو في هذا المعنى يختص بالألفاظ المتداولة شعريا، دون الاستعمالات الأدبية والفنية الأخرى. وبهذا تكون للغة الشعر خصوصيات تهدف إلى جعلها أسمى من اللغة المتداولة.

وقد توصل المهتمون بالمعجم الشعري العربي إلى وضع تعريفات عديدة له منها: أنه «ذلك الرصيد الضخم من الألفاظ التي يستخدمها الشعراء الأقدمون، والكلاسيكيون من الشعراء في العصر الحديث كل في غرضه ومقصده[4].» كما نجد تعريفا آخر أكثر حداثة جاء فيه: «فالمعجم الشعري عند شعراء المدرسة الحديثة هو ذلك الرصيد الضخم من الكلمات

الشعرية مما سلس لفظه، وعذب معناه، وألفاظ السابقين ومما تحتاجه لغة الشعر من الألفاظ العصرية، كي يؤدي الشعر رسالته كاملة في الحياة[5].»

فالمعجم الشعري إذن هو مجموع الألفاظ والمفردات المتداولة عند شعراء العصر الواحد لا يعدو أن يكون هذا المجموع أصلا من الموروث اللغوي ولو بنسبة معينة، ولأن الاستعانة بالموروث الأصيل شرط هام للحفاظ على عملية التواصل الحضري بين القديم والمعاصر. فبنت الشاطئ على حق حينما رأت «أن الأديب الذي يفقد اتصاله بماضي أمته لا يصلح بحال من الأحوال أن يعبر عن وجدانها المعاصر[6].»

وعلى ضوء هذه التعريفات، أخلص إلى القول بأن الشعر الشعبي ليس بدعا ولا في معزل عن هذا التنظير. فهو قد أفاد من اللغة العربية كما وصلت إليه بتطوراتها الحاصلة عبر جميع عصور تطور الأدب العربي. كما أن شعراءه كان لهم من حدة الذكاء ورهافة الحس ما جعلهم يتفننون في اقتناء ألفاظ بعينها وتطوير أخرى، مما كان له من السلاسة والعذوبة وروعة المعنى وجرس الحروف. كما لم يكونوا في معزل عن مجتمعهم أو في هجر لعالمهم أو بعد عن بيئتهم.

بل على العكس من ذلك، فقد لازموا بيآتهم وإن هجرها الآخرون، واختلطوا بمجتمعاتهم على اختلاف أجناسها وإن ترفع عنها الآخرون، وأدركوا ما حصل من تطور في عجلة الحياة سواء أكانوا عربا قدموا من المشرق أو أمازيغ يقطنون شمال إفريقيا. ومن هذا كله اكتسب قاموسهم الشعري شرعية التواجد وأحقية الاعتراف به في عالم الأدب ودائرة الإبداع.

ونحن إذا ما حاولنا وصف هذا المعجم الشعري الذي تميز به الشعر الشعبي في ظروفه الزمنية التي ولدت فيها نصوصه، ألفيت أنه من العسير الوقوف على خصائصه ومميزاته، حتى وإن وصف السحرتي اللفظ بقوله: «عنصر على جانب كبير من الأهمية وقد يقوم به القصيد دون حاجة إلى صور خيالية وموسيقى جياشة، فإن الألفاظ وصوتها ودلالتها وجوها وتألقها كافية لإبداع القصيد البديع... والحق أن القصيد يمتاز بقوة الكلمة وشعريتها وحلاوتها ونعومتها أو إيحائها، وغاية الشعر السامية لا تخدم بالكلمات الوعرة الجافة التي تشبه الأشخاص المتعبين[7].»

ولما كان هذا كله لا يفي بالغرض في هذه الإشكالية، فإني أحاول تصور مواصفات بعينها لهذا المعجم، انطلاقا مما وُصف به من لدن الأدباء والدارسين للأدب العربي قديمه وحديثه، ومن هذه المواصفات:

اللغة الشاعرة التي تربط الشعراء القدامى والمحدثين بالمعاصرين لغة واحدة في مهدها، وقاموسها متقارب متجانس في هدفه متباعد في صوره وتراكيبه، فليست الإشكالية في اللفظ وإنما في التركيب اللغوي الذي يجب أن يساير عصره، ويعايش بيئته ويتكيف مع ما تتميز به من خصوصيات، أو كما قال عز الدين منصور: «لا تكون اللغة شعرية بحق إلا عندما تكون نابضة بروح العصر... إن استكشاف لغة جديدة للعصر تكاد تكون خلقا لهذه اللغة[8].» وإلى هذا ذهب ريتشاردز في كتابه "العلم والشعر" حيث قال: «إن أهم ما يمتاز به الشعراء هو سيطرتهم على الألفاظ سيطرة تدعو إلى الدهشة... إن كمية الألفاظ التي في متناول الشاعر لا تحدد منزلته بين الشعراء وإنما يحدد مكانته الطريقة التي يستخدم بها هذه الألفاظ[9].»

أثرى الشعراء المعاصرون رصيدهم اللغوي بمصطلحات متعددة ومتنوعة، وألفاظ علمية جديدة، وكلمات لها صلة وثيقة بحياة المجتمع اليومية وتعاملاته المختلفة.

نزل بعض الشعراء من أمثال أحمد زكي أبو شادي باللغة الشعرية من برجها العالي الذي فرض عليها زمنا من الدهر، إلى الحضيض الأسفل من مثل استعمالهم للعامية حينا، ولألفاظ أجنبية غريبة عن الفصحى أحيانا أخرى.

بعد هذا العرض يجدر بي أن أطرح السؤال التالي: ما حظ الشعر الشعبي من كل هذه المواصفات؟ وهل كانت له خصوصيات في هذا الميدان؟

و هنا يمكنني أن أجيب بالقول أنه بعد عملية استقراء وتفحص في المعجم الشعري لهذا النوع من الشعر، وجدت أن الشاعر الشعبي لم تفته تلك المعطيات ولم يكن من الغافلين عن هذه القضية وعن هذا الموضوع. فهو قد استطاع أن يوظف ألفاظا وتعابير مستمدة من الطبيعتين: الداخلية والخارجية، ممزوجة بقوة انفعالية وعاطفية، معبرة عن الحالة النفسية للشاعر. كما تمكن بطبيعته الفطرية من الانتقاء من اللفظ «ما خف جرسه على السمع، ووصل تأثيره إلى القلب، فتجيد تنسيقه وتعلقه مرة بعد أخرى حتى إذا سمعته رأيت فيه قوة جاذبة وحسنا شائقا يدفعك إلى الإصغاء[10].»

و قد كان هذا الشاعر الشعبي ناجحا أيضا في إدراك دوره ومعرفة الرسالة المنوط بها. فكان أكثر التصاقا بمجتمعه، وأقرب إلى بيئته مما أعطاه القدرة على فهم طبيعة أساليب الحديث فيها، وطرق التخاطب بين أهلها، وما يستحببونه من ألفاظها وعباراتها، وما يستكرهونه من صيغ التعبير والكلام.

وفوق هذا وذاك، فقد تحقق للشعر الشعبي – إلى حد بعيد– أن تساير لغته حركة التطور العامة، والتي عجز الشعر الفصيح عن بلوغها أو تحقيقها في بعض مجالات الحياة اليومية. وكان أكثر التصاقا بواقعه فكرا وتصورا، وحياة ومعاناة أكثر من الواقعيين أنفسهم، وحقق قبلهم ما يرون من ضرورة تبسيط اللغة الشعرية إلى درجة فهم العامة من الناس. ألم يقل أحدهم: «إذا كان الشعر تعبيرا عن تدفق العواطف والانفعالات، فإن اللغة التي تناسبه هي اللغة الطبيعية العادية، التي توجد على ألسنة الطبقات الدنيا وأهل الريف؟[11]» وللتمثيل على بساطة اللغة نعرض المقطع التالي من قصيدة للشيخ علي بلعيد البشّاري[12] والتي يتناول فيها موضوعا بسيطا كبساطة لغته وهو المرآة إذ يقول:

المرَايَة يَا فُـلَانْ صَانَعْـهَا إِنْسَـانْ مَنْ قَدِيمْ الزَّمَـانْ مَا زَالَتْ حَيَّة
دَخْلَتْ عَنْدْ الضْعِيفْ وَقْوِي وَالسُّلْطَانْ تَسْكَنْ فِي كُـلْ بَيْتْ مَا دَامْ الدُّنْيَا
سَرَّكْ عَجِيـبْ يَا مْرَايَـة فِيَ البُلْدَانْ حَارَتْ فِيهَا العْقُولْ حَاكَمْ وَرْعِيَة
مَا جِيتِي جِـنٌّ خَايْفَة شَرٌّ وْالَابْدَانْ مَا جِيتِي إِنْسْ دَارْ حَسْنَة والسَّيَّة
مَا جِيتِي مَاشْيَـة نْقُولُو ذَا حَيْـوَانْ مَا جِيتِي زَاحْفَـة بْسَمَّكْ مَسْقِيَة
مَا جِيتِي مَنْ الطَّيْرْ بَالرِّيشْ وْجَنْحَانْ شَـاقْ لَلرِّيحْ وَالسْمَا لِيهْ مْطِيَة
مَا جِيتِي مَنْ الْبَحْرْ وحْقُولْ المرْجَانْ مَا جِيتِي خَلْقْ مَا يْنَعْرَفْ بَسْمِيَة
مَا جِيتِي مَنْ نَبَاتْ بَالْوَرْقْ وْالَاغْصَانْ مَـا جِيتِي فَاكْيَة تْنَقْطَفْ فَصْلِيَة

هكذا يكون هذا النوع من الشعر قد حقق فكرة أن تيار الشعر ملازم لفكر وحضارة كل مجتمع من المجتمعات العربية عبر العصور السالفة، وفي البيئة التي ولد فيها أو نشأ فيها. لكنه وفي خضم تلك البساطة اللامتناهية في الاستعمالات العامية للألفاظ، أو استخدام ألفاظ عامية وضعا ودلالة، فقد طعّم شعراؤه قاموسهم اللغوي ببعض الألفاظ الأجنبية التي فرضتها ضرورة التعاملات المختلفة في بيئة كانت مسرحا للامتزاج الثقافي والحضاري عبر عصور طويلة.

ومن ذلك استخدامهم لبعض المفردات الفرنسية التي فرضتها أيام الوجود الاستعماري، ومن ذلك ما جاء في هذه المقطوعة الشعرية للشيخ جماعي امحمد المنيعي[13] إذ يقول:

غَـادِي نْعِيـدْ لِكُمْ قَصَّة وَاللِّي خْفِيـفْ لَازَمْ يَرْسَى
وَمْعَ فْرَنْسَا الْمَنْدُوسَة وَاللِّي يْخَالْفُوا الَادْيَـانْ
ذَاكْ النْهَـارْ لَمُّوا الْغَاشِي طَارْ الصْحِيحْ وَبْقَى الزَّاشِي
الآخُرْ فَ السْلُوكْ **مْطَاشِي** مَكْرُوسْ فِي **جْوَا** الْحِيطَانْ

والمفردات الفرنسية هي:

مْطَاشِي: من الفعل الفرنسي attacher بمعنى يربط ويثبت. وفي البيت بمعنى مربوط

جْوَا: من الكلمة الفرنسية joint بمعنى المفصل والوصلة

أما الفصيح من الألفاظ، فلم يهجروه أبدا، وإن كان يحلو للكثير أن يتهموهم بذلك. بل لقد حافظوا على زخم هائل من الألفاظ الفصيحة الجزلة، الممتدة في جذور تاريخ اللغة العربية. وهذا ما لم يفعله بعض المتطفلين على الشعر الفصيح في العصر الحديث، بل وفي أيامنا هذه. واستعملوها استعمالات حسنة أحيانا، وبانحراف دلالي أحيانا أخرى. ولننظر إلى القصيدة التالية للشاعر علي بلعيد يتناول فيها موضوعا غزليا ويصف محبوبته بكلمات ضاربة في جذور الفصاحة إذ يقول:

بِيَ لَبْلَـجْ دَامْـسْ الْغْنُـجْ تَوْصَافْ المِرَادْ بَيْـنْ لَفْيَافِي فَالِي
زَيْـنْ مْبَهَّجْ حَـاطْ الطْهَجْ يَوْمْ يخْرْجُوا الْغِيدْ شَانْهَا عَنْهُمْ غَالِي
قَنْدِيلْ اوْهَجْ بَاتْ فِي حْرَجْ بَيْنْ سْرَاجَمْ فِي فْنَارْ ضَوَّى لَعْلَالِي
وَلَّا كَنْزْ دَارَةْ الْبْدَرْ

ولننظر إلى معاني هذه الكلمات كما وردت في معجم لسان العرب:

لَبْلَجْ: الأبلج هو المتباعد ما بين الحاجبين

دَامْسْ: دامس، يقال ليل دامس إذا اشتد وأظلم. وفي البيت شديد سواد العينين

الغنج: ملاحة العينين

الفيافي: الصحراء الملساء، وتعني أيضا أراضي الصحراء المنعدمة الماء

فالي: الفالي المنقطع

وإذا انتقلنا إلى الشاعر جلجلي جلول[14] نلمس أيضا حضور المعجم الشعري من خلال ما استخدمه هذا الشاعر من مفردات لها حمولات دلالية تشارك في صناعة المعاني العامة، وتضفي على النص حضور التجربة الشعرية محيطة بها إحاطة كاملة ومستجلية الجو النفسي والاجتماعي للشاعر في بؤرة الأداء الشعري. وها هو يقول في المقطع التالي يذكر ساعة موته وحال زوجته من بعده:

وْسَهَّلْ رَبِّي خَفْ المَوْتْ عْلِيَ وْخَرْجَتْ رُوحِي مْنَ الصْدَرْ كِي خَيْطْ غْيَامْ
وأمْ اوْلَادي رْغَاتْ في وَذْني لِيَ وكْثَـــرْ رْغَـــاهَا يَاكْ فَتَّتْ لِي الَعْظَـــامْ
تَبْكي بَكْيْ اهْبَالْ وَاتْنُغْ عْلِيَ ولَـوْ مَا شَـــدُّوهَا نْـرُوحُو قـــاعْ تْـوَامْ
وْيَا خَـــــدَّاعْ هْدِيتْنِي لَا مَنْ بِيَ وَاشْ تْسَالْ خْلِيلْتَكْ في هَذَا الْعَامْ
وْيَا خَـــدَّاعْ عْلَاهْ صَدَّيْتْ عْلِيَ وْيَا خَـــدَّاعْ عْلَاهْ تَهْدَى لي الَايْتَامْ
يَا زَهْـــرَةْ قَلْـــبِي وْقُـــرَّةْ عَيْنِيَ وْيَا عَـــزْ الْكَبْدَه وْيَا مِيرَةْ الَارْيَامْ
وْكُنْتِ كَالوَرْدَة فْ قَلْبِي غِي هِيَ وكُنْتِ كَالقَمْرَه فْ لَيْلِي كِي يَظْلَامْ
كُنْتِ رَاحَـــةْ بَـالْ وزْكِيزَة لِيَ وْكُنْتِ شَمْسْ رْبِيعْ كِي جَوِّي يَغْيَامْ
وْكُنْتِ مَا كُـنْتِ فْ ذَا الدُّنْيَا لِيَ وْعُمْرْ اللِّي كُنْتِيهْ مَا يَكْفِيهْ كْـلَامْ

هكذا استطاع الشاعر جلجلي جلول أن ينجح في تحقيق معجم شعري حَسُنت مفرداته وعَذُبت معانيه.

IV المعجم اللغوي

تعد اللغة بكل جمالياتها الفنية والصوتية والدلالية مادة أساسية لكل بناء شعري، إضافة إلى كونها خاصية من أهم الخصائص التي أكرم بها الله تعالى الكائن البشري ليميزه عن باقي مخلوقاته. وهي أيضا أهم وسيلة تعبيرية يلجأ إليها الإنسان كلما رغب في الإفصاح عن بواطنه وقصد التعبير عما يختلج النفس من أحاسيس ومشاعر وعواطف وانفعالات. كما أنها أداة لعرض كل تجربة فنية في أقوم شكل وأحسن مضمون.

إن الإنسان بما أوتي من عقل وذكاء وفطنة، حرص على أن يهتم ويعتني بهذه الملكة منذ عصور خلت. وقد وقف على ذلك كل من أفلاطون وأرسطو الذي يرى بأن الكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة[15].

وما تزال مستويات هذه اللغة تستقطب اهتمام الباحثين، واعتُبرت مصدرا للدراسة العلمية من الوجهتين التاريخية والعلمية. وإن كان حظ اللغة العربية من ذلك غير وفير، ولكنه على الرغم من ذلك يعتبر أساس كل فهم للتطور اللغوي الحاصل في كيان اللغة ذاتها. وفي الشعر العربي المعاصر بشقيه الفصيح والعامي بصفته المستفيد الأول من هذا التطور. ونحن إذا ما تتبعنا مسار تطور اللغة العربية عبر عصورها الأدبية المختلفة، بما فيها العصر الأندلسي دون إغفال أو تهميش لشعر الموشحات والأزجال، ووقفنا على أهم التغيرات الطارئة عليها، وجدنا أن اللغة العربية انتقلت في الربع الأول من القرن العشرين نقلة عملاقة إلى التعبير العصري السهل. وهذه النقلة هي التي مهدت لخطوات أخرى أعقبتها، ومنها ميل بعض الشعراء والكتاب إلى استعمال اللغة العامية في أعمالهم الأدبية[16].

وللتمثيل يحسن بي أن أنتقل إلى الجنس الآخر وأثبت أن المرأة أيضا كان لها حضورها في هذا الميدان، وها هي الشاعرة جمعة لحسين[17] رغم أنها مثقفة ومتقاعدة من التعليم إلا أنها آثرت أن يكون إبداعها الشعري بالعامية ليسهل فهمه في الوسط الذي توجه له الرسالة. تقول في قصيدة بعنوان: اتصنت يا قلب

اتْصَنَّتْ يَا قَلْبْ لِيَ وَاسْتَعْقَلْ خَلِّيكْ مْنَ الهَايْـمَة لَا تَتْبَعْهَاشْ
اسْتَغْفَرْ مُولَاكْ بَعَّـدْ وَتْأَمَّلْ لَا تَغْوِيكْ بْزَيْنْهَا تَدِّيـكْ بْلَاشْ
مَكَّـارَة بَفْعَالْهَا شَيْنَـة تَتْمَلْ لَا تَتْبَعْ شَيْطَانْـهَا وَقْتَاكْ يَخْرَاشْ
ايَّامَكْ تَكْحَالْ فِيهَا تَتْبَهْدَلْ غَدَّارَة مَنْ شَـاوْهَا لَا تَامَنْهَاشْ
يَا غَافَلْ يَهْدِيكْ رَبِّي وَتْمَهَّلْ سَاعَفْنِي يَهْدِيكْ رَبِي مَا تَعْصَاشْ
تَبَّعْ حُكْمْ اللهْ فِي قَولَـهْ رَتَّلْ ذِي سُنَّـةْ حْبِيبْنَا لَا تَنْسَاهَاشْ

بهذا يكون هذا التطور قد تعدى الأدب الفصيح وقفز على عتبته ليغذي الأدب الشعبي بشيء منه بوصفه سليل الموشحات والأزجال، ولينال الشعر الملحون اليوم نصيبه منه. ولهذا كذلك اعتبرت الإبلاغية الحديثة أن التعبير اللغوي تميز في بداياته بالفطرية وبنوع من البساطة الطبيعية، التي تبتعد عن الغرابة والتعقيد. ذلك لأن التعبير اللغوي نفسه كان ثمرة وتتويجا لسعي الإنسان المتواصل إلى معرفة ما يدور حوله، ورغبته الجانحة في الاطلاع والمعرفة

واكتشاف ما يجدُّ من ظواهر وحركات في الطبيعة. وهكذا كان هذا المخلوق يبذل قصارى جهده لأجل إيجاد التعبير اللغوي الذي يمكنه من تملك المحيط. وفي الأخير استطاع ببدائيته تلك أن يوجد مجموعة من الإشارات، شكلت إلى بعضها البعض قاموسه اللغوي[18].

هكذا تكونت اللغة البسيطة التقريرية والتصويرية للمحيط. ومن هذا الوضع استمدت لغة العامة بساطتها وتقريريتها، في حين وجدت لغة ثانية أكثر ثراء وسموا وفنية مبتغاها، وهي لغة الأدب والشعر. وعنها يقول شايف عكاشة: «إن الأديب ما هو إلا عبقري لا يستطيع أن يعبر عن قصده باللغة التي اصطلح الناس على التعبير بها[19].»

لقد ربط بعض الباحثين تطور اللغة عند أمة من الأمم أو مجتمع من المجتمعات بمكانتها العلمية ورقيها الحضاري. ورغم أن هذا أمر صحيح لا يختلف فيه اثنان، إلا أن البعض اعتبر بساطة اللغة سمة سلبية ودلالة من دلالات التخلف. بل لقد ذهب الأمر بعلي جواد الطاهر إلى اعتبارها من سمات المجتمعات المتخلفة، وذهب به الحد إلى نعتها بالبدائية، وهي ما سماها "اللغة الفطرية ذات المفردات والتراكيب المحدودة." ثم تنمو وتتعقد بنمو المجتمع وازدياد حضارته وتكاثر دواعيه إليها. ويجب في نظره أن تكون لغة الأديب والشاعر على مستوى عال من الغزارة والتعقيد، وهكذا يطلب منه أن يكون أعلى من المستويات اللغوية التي تحيط به[20].

غير أنه لابد أن أشير إلى أن المجتمع العربي عموما والمغاربي على وجه الخصوص، لم يكن بتلك الصفات الجنسية واللغوية التي تميز بها المجتمع العربي المشرقي في بيئته الأصلية، لاندماجه بالبربر في شمال إفريقيا، كما أنه عاش فترة زمنية . قد تقصر أو تطول . تحت سيطرة الاستعمار، مما جعل هذه الشعوب العربية تدخل سياج الأمية والجهل، وتبتعد عن لغتها بنسب متفاوتة حسب طبيعة كل استعمار ومدة بقائه على الأرض المستعمرة، مما أفرز لغة لها من بيئتها وجمهورها الكثير من الصفات، وولد مستوى لغويا لا يخرج عن هذا النطاق. وعليه فإن القضية إذن هي «قضية تقريب الفن من أذواق جمهور الشعب، وهذا تنقصه الثقافة العربية العالية. فمن الظلم أن نتركه في جهله وتأخره. والسبيل الوحيد لتثقيفه ورفع مستواه اللغوي والفكري، هو أن نخاطبه بلغته كلما دعت الضرورة إلى ذلك[21].»

وهذا ما فعلته الشاعرة جودي ذهيبة[22] في قصيدة من شعر الحكمة تتوجه بها إلى المجتمع في رسالة دينية تربوية بلغة سهلة وبسيطة يفهمها الجميع. وقد عنونتها بـ: العاصي، إذ تقول:

وَالعَاصِي مَذْمُومْ فِيَ الدُّنْيَا فَاشَلْ هَـاذْ الدّنْيَا الْغَارَّة رَاهَا تَلْهِيهْ
مَا أَدَّى صَلَاةْ عُمْرَهْ مَا قَبَّـــلْ وَابْلِيسْ الْمَلْعُونْ رَاهْ يَلْهِي فِيهْ
عَاشَقْ فِيَ الدُّنْيَا وَعْلِيهَا دَاهَـلْ نَاسِي حَـقْ اللهْ وَالدِّينْ مْتَلِّيهْ
نَفْسَهْ وَالشَّيْطَانْ وَالقَلْبْ الغَافَلْ وَالطَّبْعْ المَذْمُومْ زَادْ تْحَكَّمْ فِيهْ
مُورْ الدّنْيَا سَالْبَهْ حَالْ الجَاهَـلْ يَا وَيْحْ اللِّي رَاهْ جَهْلَهْ مْدَوِّيهْ
يَا عَاصِي مُولَاكْ اخْشَعْ وَتْذَلَّلْ أَرْجَعْ لَلْإِلَهْ وَارْكَعْ بَيْنْ يْدِيهْ

حقا إن لغة الشاعر لابد أن تسمو عن لغة العامة، وهذا لا يطلب من شاعر الفصحى فقط، بل إن الشاعر الشعبي معني بذلك هو أيضا. ولقد ألفيته على قدر مهم من الدراية بذلك، مدركا لهذه الخاصية ومتفهما لهذا الشرط من وجوب التميز، الذي يرفعه عن غيره في ميدان الفنية والإبداع. وقد كانت اللغة المتداولة أدبيا – وما زالت– بنسبة متكاملة مرصوصة، بحيث أن الألفاظ يأخذ بعضها برقاب بعض. وعليه فلا قيمة للفظ المفرد دون أن يقرن بلفظ آخر[23]. وبساطة اللغة ليست كما يتوهم البعض، فيظن أن هذا الاصطلاح ينطبق تماما على تلك اللغة التي لبس رداءها الأدب الشعبي عموما والشعر منه على وجه الخصوص. بل إن البساطة التي أجدها سلبية ويمكن لي أن أراها عيبا في ميدان النظم وقرض الشعر، هي ذلك الضعف المشين الذي يعتري التركيب البنائي للنص الشعري. وإلا فما فائدة حشد من الألفاظ الجزلة في تركيب صبياني؟

كما أن البدائية لا تعني إطلاقا القدم أو البداوة التي تخلص منها الشعر العربي المعاصر الفصيح إلى حد بعيد، والتي لا تزال من صفات الشعر الشعبي إلى حد ما. بل البدائية فيما أعتقد هي ذلك الضعف في القدرة على عرض الفكرة وتقديم المعنى المراد توصيله بما لا يثير الإعجاب لدى المتلقي. وهنا أشير إلى أن هذه الظاهرة المرضية لم يسلم منها الأدب الفصيح نفسه. وإلا فما نقول في كثير من الإنتاج الشعري الذي ولد في أعصر الضعف والانحطاط؟ بل وما نقول في بعض الشعر المتطفل على مائدة الأدب، والذي ينشر في الجرائد والمجلات في يومنا هذا؟

لقد أصبحت لغة الشعر العربي المعاصر، لغة لها من جمال الصوت وحسن التركيب ما شد انتباه النقاد والباحثين اليوم. فلم يزدها مر الأيام إلا رشاقة ونقاوة وحلاوة، بفضل حسن السبك وجودة الصياغة وفسحة الأداء.

واللغة العربية لغة حية لها عناصر عبقريتها، فلا يخفى على الأديب أو الشاعر أو الناقد من كنه أسرارها، لأن في كل ذلك إدراكا لأسرار الجمال الذي تؤديه[24]. لكن اللغة وكما هو معلوم، تتعرض على مر العصور والأزمنة لاضطرابات ومخاطر قد تهدد كيانها وتدنيها من الوفاة. وقد سبق أن أشار إلى ذلك حافظ إبراهيم في قصيدته "اللغة العربية". إنه جعلها تصارع حبا في البقاء، بل وطلبا للعلو. وفي رأي غنيمي هلال «احتفظت لغة الشعر على مر العصور بمقومات فنية لازالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء والنقاد في مختلف الآداب[25].»

إن هذه العبقرية ليست حكرا على الشاعر الفصيح وحده، لا يشاركه فيها غيره، بل إن للشاعر الشعبي قسطا وافرا منها. فهو أيضا ابن بيئته، يسايرها ويواكب مستجداتها ويتطلع لكل ما فيه جدة وتغيير، حتى يرضي جمهوره هو أيضا.

نعم إن الشاعر الشعبي قد يكون أميا وهو تبعا لهذه الصفة التي قد تلازمه إلى يوم فراقه الحياة، لا يحسن تدوين ما ينظمه من الشعر. كما قد يكون، بل ويفترض في بعض الأحوال، أن يكون المتلقي أيضا لا يختلف عنه في جهله للكتابة[26]،- وإن استثنيت الشعراء الشعبيين المثقفين والمتعلمين- ورغم ذلك لم يمنعه هذا من تقييم نفسه وإنتاجه، لأنه يهمه أن يعرف إذا كان الشعر الذي أنتجه، بل وحتى الذي قدمه غيره من أمثاله لهذا المجتمع الذي ما هو إلا واحدا منه «قد عبر عن قضايا هذا المجتمع وعاش آلامه وأحزانه مثلما عاش أفراحه وعبر عن تطلعاته، أم كان مجرد مداح ومغن لا يحمل هدفا، ولا يعبر عن رسالة[27].» ومن هنا، وفي هذا الوضع العام للحياة وتنوعها، وجد الشاعر الشعبي «مناخا صالحا للتعبير عن عواطفه ووجدانه بلغة سهلة، وأسلوب بسيط لا يتطلب معرفة الكتابة وإتقان قواعد اللغة المعربة، التي تستدعي قدرا كافيا من التعليم والدراسة[28].» فنجح نجاحا يستدعي التقدير في تقليد كل أغراض الشعر العربي، وتمكن من طرق معظم الموضوعات التي طرقها شعراء الفصحى، بل زاد على ذلك الكثير سواء فيما يخص الأغراض والموضوعات، أو في مجال الأوزان والإيقاع والقوافي، وارتباط هذا كله بالموسيقى والغناء.

إن الحديث عن الفصحى والعامية في موضوع الشعر الشعبي، يستدعي الوقوف على المصطلح بتحديد دقيق، يتطلب النظر إليه من عدة زوايا، وذلك لما للشعر الشعبي من خصوصية تفرض هذا النوع من التعامل. فالألفاظ في الشعر الشعبي إما أن تكون عامية كلية لا نجد لها في العربية الفصحى أصلا. وإما أن تكون فصيحة بالوضع فقط دون الدلالة، أو بالوضع والدلالة معا. كما قد تكون ذات أصل عربي غير أنها أصيبت بشيء من التحريف على مستوى النطق السليم، أو على مستوى البناء الصحيح في ترتيب حروفها، أو على مستوى مختلف التعاملات الاشتقاقية في ميدان حقول الصرف.

وعليه كان التعامل مع هذا الصنف الأخير من الألفاظ، يحمل بطياته صعوبات جمة جعلت بعض الباحثين من أمثال محمود ذهني يقر بأن هذا النوع من الشعر «يمتاز بلغة معينة من الصعب وصفها أو تحليلها[29].»

V خاتمة:

لقد كانت القصيدة الشعبية مولودا جديدا في إطار العطاء والإبداع الفني وإضافة حسنة للأدب العربي أنجزت على أرض أصحابها وبقرائحهم وهي تحمل بصمة جيل جديد من العرب اجتمعت في عهده ظروف كثيرة كانت سببا في ميلاد هذا النوع من الشعر.

مثلت القصيدة الشعبية مرحلة هامة في تاريخ الشعر العربي عموما، كان لابد من الوصول إليها في اجتماع ظروف مناسبة توفرت فأدت إلى ظهور ذلك الإنجاز الذي لم يكن مقتصرا على العوام من الناس، بل لقد فرض سلطانه على الأدباء والشعراء، واستطاع أن يقتحم عليهم نواديهم، بل لقد تمكن من أن تكون له مواسم ومسابقات وأمسيات شعرية واحتفالات به وبمبدعيه. استطاع الشعر الشعبي أن يغوص في أعماق الحياة، وتمكن من رصد كل شيء سواء علا شأنه أو قل. فتناول عظائم الأمور في السياسة والحرب وأهم الأحداث والصراعات، كما تناول أبسطها كالأكل والبيع والشراء واللعب واللهو.

أعطى الشعر الشعبي هامشا كبيرا من الحرية للشعراء في مجال اللغة خاصة على المستوى النحوي وعلى مستوى القاموس المفرداتي وعلى مستوى البحور والإيقاعات وكذا على مستوى شكل القصيدة وبنائها.

المعجم اللغوي في الشعر الشعبي بسيط وطبيعي، فمفرداته إما أن تكون عامية كلية لا نجد لها في العربية الفصحى أصلا وإما أن تكون فصيحة بالوضع فقط دون الدلالة، أو بالوضع والدلالة معا. كما قد تكون ذات أصل عربي غير أنها أصيبت بشيء من التحريف على مستوى النطق السليم أو على مستوى البناء الصحيح في ترتيب حروفها أو على مستوى مختلف التعاملات الاشتقاقية في ميدان حقول الصرف.

الشعر الشعبي لم يكن أبدا مجرد نظم جاف لا حياة فيه، ولا ينبغي له ذلك، فهو أيضا يخاطب الوجدان البشري ويستثير خباياه بفضل مضمونه الشعري الذي تلون بألوان عاطفية ترتبط بالوجدان الإنساني فتحركه وتهزه وتؤثر فيه، وبفضل ذلك يستحق بجدارة أن يسمى شعرا، ذلك لأنه اعتمد معجما شعريا له من جذور لغة الماضي ولغة الحاضر الشعرية الكثير، فكانت وسيلته إلى تحقيق الشعرية الكلمة المختارة المنتقاة المختصة بمجال الشعر واستعمالاته.

وفي الأخير أقول أن القصيدة الشعبية جنس أدبي شعري يعكس عبقرية الذات العربية وقدرتها على التطور والتجديد في مواكبة واعية بتغيرات العصر وتقلبات أحوال أهله.

هوامش:

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة 1967 ص 173.

[2] كمال النجمي: التعايش بين الشعر والزجل. كتاب الهلال، العدد 270، جمادى الأولى 1393، يونية1973، دار الهلال ص 13.

[3] محمد سعد فشوان: مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية 1986، ص 108.

[4] محمد سعد فشوان: مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية 1986، ص 108.

[5] نفس المرجع، ص 112.

[6] نفسه، ص 159.

[7] السحرتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، طبعة المقطم، مصر، 1948 ص 57.

[8] عز الدين منصور: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر العربي المعاصر، مؤسسة المعارف، بيروت ط 1985/1، ص 65.

[9] أ.أ. ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي: العلم والشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، سلسلة الألف كتاب، ص 64.

[10] محمد سعد فشوان: مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، ص 129.

[11] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت الطبعة الأولى 1986، ص 55.

[12] شاعر مشهور من مدينة بشار.

[13] شاعر مشهور من مدينة العبادلة ولاية بشار.

[14] شاعر مشهور من مدينة البيض له حضور بارز في إذاعة البيض الجهوية.

[15] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 42.

[16] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981، ص 48.

[17] الشاعرة جمعة لحسين من مواليد 1955، عاملة مهنية متقاعدة من التعليم ناشطة جمعوية بعنوان صدى المرأة للصناعة التقليدية وترقية الشباب تقطن بدائرة الشلالة ولاية البيض.

[18] سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات دار عويدات، بيروت الطبعة الأولى 1991، ص 11.

[19] شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالى والبنيوي، ديوان المطبوعات الجامعية 1994، ص 36.

[20] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1979، ص 33.

[21] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص 48.

[22] الشاعرة جودي ذهيبة من مواليد 1974 تسكن ببلدية بريزينة ولاية البيض عضو سابق في بيت القصيد بولاية البيض حاصلة على الجائزة الأولى في مدح النبي (ص) على المستوى الوطني في ولاية غليزان إضافة إلى خنساء الجزائر بولاية الأغواط لها ديوان مخطوط بعنوان حصاد الصبر.

[23] محمد مبارك: مواقف في اللغة والفكر والأدب، مكتبة النهضة، بغداد 1974، ص 152.

[24] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص 485.

[25] محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث ص 108.

[26] التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990، ص 24.

[27] نفس المرجع، ص 42.

[28] نفسه، ص 29.

[29] العربي دحو: الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1988، ص 112. عن محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة 1972، ص 81.

من المنجز السردي إلى المشهد المرئي رؤية في المفهوم والتحوّل
From narrative achievement to visible scene: vision in concept and transformation

د/ جلال خشاب
جامعة كحمد الشريف مساعدية – سوق أهراس
khechabjalel@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:2018/10/26	تاريخ القبول: 2019/01/07	تاريخ النشر: 2019/02/10

ملخص البحث

يتميز الإبداع بحركيته وتفاعله مع فضاءه، ثم سرعان ما يمتد هذا التفاعل إلى ما بين الأجناس والفنون الأخرى، ولعل من أبرز ملامح هذا التقارب هو انفتاح الرواية على العمل السينمائي.

وفي هذا الفضاء تتنزل مداخلتي الموسومة بـ "من المنجز الروائي إلى المشهد المرئي"، تحاول الإجابة فيه على صورة التقارب ما بين الجنسين انطلاقا من المكونات النصية الفنية، فضلا عن التحولات الطارئة أثناء الانتقال من المكتوب إلى المرئي والتي تلامس كلا من السرد والزمن والفضاء والشخصيات.

الكلمات المفاتيح: التكييف، الخطاب، العلامة اللسانية، العلامة البصرية، السرد، الزمن.

Résumé:

La création est caractérisée par son mouvement et son interaction avec son espace. Cette interaction se prolonge pour toucher les autres genres ainsi que les autres arts. Dans cette optique, le roman et le cinéma semblent nouer un rapport très amical. En se croisant, les deux genres artistiques vont se rapprocher, se connaitre davantage et s'influencer mutuellement. C'est dans ce contexte, que j'exposerai mon intervention intitulée « De la production romanesque vers la scène visuelle ». Une intervention qui tente de montrer l'image de ce rapprochement inter genres, à partir des composantes textuelles et artistiques. Il faut signaler que dans leur rapprochement, chacun des

deux genres connaitra des transformations. Que ce soit au niveau de la narration, dutemps, del'espace ou des personnages.
Les mots clés : l'adaptation, le discours, la marque linguistique, la marque visuel, la narration, le temps.

تمهيد:

قد يعزى التقارب فيما بين الأجناس الإبداعية إلى مسألة المحاكاة المستقطبة لكل فعل يتطلع إلى التميز والخلود، وفق ما ذهب إليه "أفلاطون" "Platon"، في نظريته الرامية إلى الارتقاء بالمنجز الإبداعي إلى عوالم المثل، غير أن هذه النظرية أخذت في التراجع لعوامل معتقديه وأخرى فنية وجمالية. فلم يعد التوجه مرتبطا بتلك العوالم التي ناجاها المبدعون، على اختلاف أطيافهم، بل وحملتهم رؤاهم إلى مرفإ آخر من المثل التي أرادوا لها فضاء أرحب لا يقر بالوصاية الفنية بقدر ما يؤمن بالتفاعل والتقارب في شيء من الانعتاق.

و على الرغم مما عرفه هؤلاء من عقبات تقيدهم بدءا بالوازع الديني والسطوة السياسية، إلا أنهم عملوا على ترك بصماتهم مثلما فعل أولئك الرسامون والنحاتون أثناء محاكاتهم للنص المقدس انطلاقا من تلك اللوحات والمجسمات للمسيح عليه السلام ولمريم العذراء.

كما تخطى الإبداع عتبة المحاكاة وراحت كل من الموسيقى والكتابة والتمثيل والتشكيل تتلمس سبلها، في شيء من التقارب والثبات، فنمت روح التواصل فيما بينها نتيجة تأثيرات مختلفة، ولعل أبرزها العامل الزماني الذي مكنها من تقاسم الحدث وفق زوايا متباينة، ولكن بنبض فني مستديم مؤمن برسالة التفاعل، بما في ذلك السينما التي لم يقعدها تأخرها عن اللحاق بالفضاء التواصلي المتداخل، من خلال انفتاح الشاشة على مثل هذه الأجناس وبخاصة الرواية والمسرح، ولكن مثل هذه الخطوة محفوفة بالمخاطر ولعل أبرزها هو كيفية التواصل مع المنجز الروائي، هذا النص الشامخ والمتجذر في الذات المتلقية

عبر أزمنة، ومقاربة فضاءاته في شيء من المجازفة، بالنظر إلى التحولات التي ستطرأ على كل من الشكل والمضمون وفق ما يعرف بتقنية التكييف "l'Adaptation".

❖ **مفاهيم عامة حول التكييف:**

كثيرة هي التعريفات المتناولة لموضوع "التكييف الفيلمي" "l'Adaptation Filmique" فبدا بعضها متقاربا متقاطعا في الرؤية مثلما اختلفت أخرى وتباعدت، ولعل هذا التباين يعزى إلى منطلقات المشاريع البحثية، حيث يعتبر الباحث والسينمائي "إيريك دي كيبير" "Eric de Kuper" أن تكييف رواية، بمثابة تَبنّيك لها، أو أن تكون متبناة لك، يتجلى ذلك في طيلة قراءتك لها وما تستحضره من رؤى وتصورات حول العمل المكتوب[1]، "لما يوحي بأن المسألة ليست مجرد ضوابط وتقنيات بقدر ما هي حالة إبداعية لا تستحكم إلا باستيفائها للشروط الإبداعية بدءا بفعل القراءة وما يتطلع إليه من لذة "Plaisir" واستمتاع "Jouissance"[2] كما أشار إلى ذلك "رولان بارت" "Roland Barthes" ولعل خطوتي اللذة والاستمتاع ستدفعاننا إلى إعادة ترتيب أحداث العمل الروائي وفق رؤية تتمتع بشيء من التميز، فالسينما تضعنا أمام أمر هام وهو أن نشكل قصة[3] غير أن هذا النوع الجديد من القصة سيكون مرئيا لكنه ينهل من نبع الرواية، دون التقيد بالمجرى.*

❖ **حول المصطلح:**

يرى الدارسون المهتمون بموضوع التكييف "Adaptation" أنه ارتبط في بادئ الأمر بالمسرحيات المستمدة من الروايات حيث نجد الكاتب "ألفونس دودي" "Alphonse Daudet" يشير في إحدى آراءه النقدية إلى موضوع التكييف بقوله: إنه ليس للمرة الأولى التي نحاول فيها نقل الأعمال الخالدة "لبالزاك" "Balzac" إلى المسرح، فقد عمل بعض الكتاب على الأخذ من أعماله"[4]. وهي إشارة صريحة تؤرخ إلى بروز مصطلح التكييف على الساحة النقدية مع نهايات القرن التاسع عشر نتيجة العامل الإبداعي وما أفرزه من رؤى كفكرة التكييف التي ظهرت بصورة محتشمة في بعض

الكتابات دون تجاوزها للأفق المعجمي، وكدليل على ذلك تفيد بعض المعاجم إلى أن مفهوم التكييف "Adaptation" قد عرف امتدادا في المجالين الطبي والبيولوجي، لارتباطه بوصف كل ظواهر التغيير في الجسم، ولم يرتق مصطلح التكييف إلى الفضاء الإبداعي إلا مع "غراسيان ديبون" "Gracien du Pont" سنة 1539، والذي ألحقه بالبلاغة "La Réthorique" بقوله إن مصطلح Lay لم يجد له تكييفا أو موافقة.[5]

فالتكييف بات يتعلق بالتغيير في السياق "Le Contexte" وليس بتحويل هجين "Générique"،وهو المعنى الذي أكده فولتير "Voltaire" والذي يرى أن التكييف عبارة عن فعل "Action" نضع من خلاله شيئا موضع شيء آخر[6].

كما تشير طبعة قاموس الأكاديمية الصادرة سنة 1695 إلى ارتباط مفهوم التكييف وأشكاله التعبيرية بالمجال البلاغي. ومن بين ما جاء فيه: "كيف طبق؟ جعل شيئا موضع شيء آخر، ولا يذكر هذا إلا عند الحديث عن الخطاب"[7]

و أبقت المعاجم والموسوعات على مثل هذا التعرف إلى غاية القرن التاسع عشر، ليأخذ التكييف موضعه في العمل المسرحي مثلما عبر عنه "جورج ماتوري" "George Maturé" بأنه لا معجم أشار إلى حقيقة التكييف وعلاقته بالمسرحيات المستمدة من الروايات. أما الباحث "لويس بيشريل" "Louis Bescherelle" فقد عمل على إحصاء مصطلح التكييف إلا أنه لم يقصره على الفضاء المسرحي.

وقد أشار "بوجان" "Pougin" إلى ضرورة التمييز ما بين أنواع كثيرة من التكييف حيث تكون الترجمات، غالبا، غير أمينة، ليظل الأمر على حاله إلى غاية 1890، أين أكتسب ملفوظ تكييف أبعادا مسرحية صرفة، من خلال العودة إلى ما ورد في نص "التكييف، أدبيا عبارة عن عمل أدبي يأخذ الكاتب بوساطته عملا لمؤلف آخر ثم يحوله إلى نتاج مشابه ولكن مختلف عن الأول في بعض النقاط"

Adaptation: Litter. Travail littéraire au moyen du quel un écrivain prenant pour texte l'œuvre d'un auteur . La transforme en une production analogue mais différent en quelques point de la première[8].

و ما يتضح من خلال هذا التعريف، هو مقابلة "التكييف" "بالترجمة". كما كان للصحافة العامة والصحافة الأدبية خاصة باع في إيلاء اهتمام إلى مفهوم التكييف مثلما عبر عنه "ألفونس دودي" "Alphonse Daudet" في إحدى مقالاته المتعلقة بفكرة الاستلهام والأخذ من الروايات، والذي بات شائعا في العمل المسرحي، حيث رسخ "إيميل زولا" "Emile Zola" مفهوم التكييف ولأول مرة في مقال له موسوم بـ:"امرأة من نار لـ "أدولف بيلو" "Adolph Belou"، الصادر في جريدة المستقبل الوطني "l'Avenir National".[9]

و على الرغم من هذه الرحلة المفاهيمية للتكييف، إلا أن الساحة النقدية الفرنسية على الخصوص مازالت مترددة أمام المفاهيم الإجرائية للمصطلح كوننا نعثر على عبارات أخرى مثل : مستمدة، تحويل، نقل، ومنها عبارة نقل إلى المسرح أو تحويل إلى الخشبة.

لقد شكل مفهوم التكييف حلقة بارزة من اهتمامات الباحثين في هذا الشأن، حيث سعوا إلى حصر مجال الفهم وتوجيهه إلى ما يعرف بـ "التكييف" بعدما خطاه من خطوات لم تخفل خلالها المعاجم الكلاسيكية بتعريفات خاصة له، سواء أكانت قريبة أو بعيدة، عدا إشارات عابرة لا تنزل المصطلح منزلته الأدبية إلى غاية نهايات القرن التاسع عشر.

و بمجيء سنة 1932 يعرف المصطلح طريقه إلى معجم الأكاديمية عبر السينما قصد "تحديد الأفلام المنجزة انطلاقا من فكرة أو عمل أدبي"، وكذلك الشأن مع مفهوم "المكيّف" "l'Adaptateur" المقتبس، إشارة إلى القائم بالفعل أو الاقتباس. وما واكبه من تسميات عديدة مثل "Arrangeur""معدِّل" و"Faiseur" "مشكِّل"،

والتي وجدت فضاءً لها في الموسوعات الفنية، مثلما يوضحه معجم "لوروبير" "Le Robert"[10]

ثم سرعان ما عرف المصطلح انفتاحا آخر على المجال السمعي البصري، ليصبح متداولا منذ الستينيات ومألوفا لدى المهتمين بهذا التخصص الذي أفرز بدوره مصطلحا آخر يعرف بـ"المكيف المساعد" "Coadaptateur"سنة 1969م.[11]

و لعل مثل هذه التحولات المصطلح واقتحامه لفضاءات فنية، تكشف عن حركيته وتطوره بدءا من أواخر القرن السابع عشر وصولا إلى أواسط القرن العشرين. فالقيام بالتكييف يستوجب "الاهتمام بالعمل المكتوب، وبعث الروح فيه لا من خلال فضاءات كتابة مضافه، ذات الصلة بالسينما، كالسيناريو والحوار، ولكن مع مراعاة كل الآليات ذات الصلة بالمشهد السينمائي"[12].

و إذا كان موضوع التكييف نال ما ناله من تعريفات، وعلى وجه الخصوص اللغوية منها، فإن الرؤية الاصطلاحية شهدت هي الأخرى تعددا في الطرح على الرغم من أن المنطلقات باتت محددة في تلك الحركة الهادئة والناعمة ما بين الأدب والسينما، والتي "تبدو في جوهرها معقدة لدى "جان ماري كلارك" "jeanne Marie clerc" منذ بداية التفاعل الأول، كما ترى أنه في الوقت الذي شهدت فيه فترة العشرينيات والثلاثينيات اهتماما بالنص الأدبي لغايات إشهارية ومادية محضة، فإن فترة الأربعينيات قدمت نظرة مغايرة حول تفاعل الإبداعيين في شيء من الانفتاح والتنامي، [13] إذ يتضح من خلال ما ذهبت إليه الباحثة من أن فكرة التقارب لم تتجلى بشكل شائع في راهننا الثقافي، لأن مفهوم التكييف لم يحظ بالقبول في تلك الفترة أمام ما حققته الرواية. والتي أراد مبدعوها ومحبوها أن تنأى عن فضاء الشاشة الكابح لكبرياء وعظمة المنجز الروائي.

❖ **أشكال التكيف:**

تتعدد أشكال التكيف وتتنوع بحكم الاستراتيجيات المنتهجة أثناء التحول، وهي ليست بالهينة بالنظر إلى الدور الريادي الذي يقوم به المخرج. فهو بمثابة المجازفة غير

المحمودة العواقب، والساعية إلى إيجاد تموقع للمنجز الورقي في فضاء جديد يحتكم إلى كل من الصورة والصوت، وهو ما تطرق إليه "أندري بازان" "André Bazin"حين طرح مشكل الالتزام بالنص الروائي والحياد عنه، أو ما يعرف بالخيانة والانحراف عن مسار الرواية "Trahison"، ولكنه أبدى في الوقت نفسه موقفا مدافعا عن التكييف حيث عده أمرا مشروعا أقرته تقنية الانتقال من النص إلى الشاشة. وهي حركة تحفظ مكانة النص لدى محبيه وتمثلاته لدى معجبي الشاشة، لكنه تطلع، في الوقت نفسه، إلى سينما مستقلة عن كل من الرواية والمسرح في انتظار ما تفرزه جدلية تاريخ الفن من الاستقلالية تسمح له باستيعاب المواضيع الأساسة، ليجد نفسه محاطا بفنون تعود إلى قرون بعيدة.[14]

و لعل مثل هذه الرؤية وما سايرها أو خالفها من أطروحات أفرزت أعمالا سينمائية متفاوتة ومختلفة، انطلاقا من الفعل "التكييفي" وما يترتب عنه من منجزات سينمائية تتقارب تارة وتتباعد تارة أخرى، وفق الإستراتيجية المنتهجة حيث نجد:

أ- التكييف الملتزم L'adaptation Engagée

ويعبر عنه النقاد السينما "بالوفاء" "La fidélité"[15] وهو أشبه بالترجمة الحرفية للرواية ولكن في قالب مرئي، إذ يتم التقيد بمجريات الرواية ما بين خاص وعام، مما يضفي قتامة على العمل السينمائي، ويصبح جانحا إلى الاستهجان، حيث لا يتعدى دور المخرج ضبط التوازن ما بين المرئي والمكتوب، قصد إبراز مكانة الرواية أمام تجربة فيلمية قد ترهن الواقع السينمائي الحديث الولادة نتيجة تجارب تفتقر إلى أدنى الشروط الفنية والإثارة مثلما حدث مع فلم "البؤساء" "Les Misérables"، "دولانوي" "Dolanoy" و"الفرسان الثلاثة" "Les trois mousquetaires".

و على العموم، فإن التجربة السينمائية الحديثة كادت أن ترهن مستقبله لو لا الاستدراكات التي مست هذا الفضاء المرئي الحديث، فتحولت نظرة المخرجين من الملازمة الفعلية للمسار الورقي إلى ملازمة مغايرة للفعل الإبداعي لأن الفترة الأولى من القرن العشرين انتصرت إلى الرواية، وإلى القراءة قبل المشاهدة مما وضع السينمائيين في مأزق

حقيقي سؤالهم الوحيد: هل من الممكن تجاوز المنجز الروائي وما يحمله من جماليات رسخت دعائمه لمد من الزمن.

فلم تستقم الأوضاع في بادئ الأمر لهؤلاء السينمائيين. لأن فكرة "تكييف" في الأساس لم تحظ بالقبول أمام الاهتمام الذي حققته الرواية التي أراد لها مبدعوها ومحبوها أن تنأى عن فضاء الشاشة المقزّم لكل أثر أدبي.

ب- التكييف الحر Adaptation Libre

و لأجل إضفاء شرعية على الفن الجديد، سعى مخرجون إلى إبراز معالم الجمالية على العمل الفيلمي لإسقاط ما علق بذهن المشاهد من أحكام باتت تعرف بالمواقف المستنسخة "Clichés"، فعمد بعضهم إلى النأي بالسينما عن عالم المطابقة الفعلية حيث قسم "ميخائيل كلاين" "Micheal Klein" "الوفاء" في العمل السينمائي إلى كل من "وفاء غائب"، "وفاء حاضر" و"وفاء أكثر حضورا".

Fidélité absente, Fidélité présente, Fidélité très présente[16] وهو ما ذهب إليه "تيدور إلياد" "Tudor Eliad" الذي قسم الوفاء إلى "وفاء صغير" "Fidélité Minimale"و"نصفي أو كبير"[17] "Partielle ou Maximale"

إن المتتبع للمسار الفلمي في مرحلتي العشرينيات والثلاثينيات، يدرك حقيقة المعترك الفني الذي بات يشغل المبدع والناقد على حد سواء، وما يستقطبه كل فن من أتباع ومعجبين، إلى أن توترت أجواء التفاعل وكادت أن تنقطع وشائج التواصل لولا الاجتهادات المسجلة آنذاك والتي حاولت تقديم المولود الفني السينمائي الجديد من باب العرض لا منافسة للمنجز الروائي وما يزخر به من إرث بعيد الجذور. فاهتدى المخرجون إلى ما يضفي روح القبول والموائمة ريثما تستقيم الأمور لهذا الفن الجديد.

❖ **من المكتوب إلى المرئي، مقاربة فنية:**

إن أبرز ما يعترض المخرج، أثناء تعامله مع الخطاب الروائي هو موضوع البنية السردية وكيفية محاصرته، لذا يرى "بول ريكور" "P. Ricoeur" "أن الانتقال من النص إلى السينما، أو من المسرح إلى السينما يستلزم تحولا في الجنس السردي"[18].

و قد حاول "أورسون فيليني" "O.Fellini" المحافظة على روح العمل الأدبي مع خلقة لمستجدات أضفت شيئا من الجمالية، مما يضع المتفرج في بعد جديد كله تناغم وتفاعل.

و لعل من أبرز الإشكالات التي تعترض المخرج أثناء تعامله مع الرواية ما يلي:

أ- **خطورة الصورة** : تعد الصورة الركيزة البارزة في العمل السينمائي، فمنها ومن تسلسلاتها تنشأ اللقطات، ثم المقاطع، ثم المشاهد، Plans,[19] Séquences, Scènes وهنا يتجلى مدى انعكاسها وترجمتها لما هو وارد في الرواية من فضاء أو من شخصية، مما يستدعي تحفظا وتعاملا حذرا مع هذه المسألة مخافة ما يترتب عنها من أضرار أو عدول عن النص المألوف لدى القارئ قبل أن يصبح مشاهدا.

وقبل أن تكشف الصورة عن أبعادها الفنية والجمالية، فإنها ترمي في بادئ الأمر إلى عكس الدور المنوط بها في التجربة السينمائية دون أن تحدد لنفسها الموضع أو الترتيب الذي هو من صلاحيات المخرج، كون الصورة علامة مقتطعة من المشهد التصويري العام، حيث تخضع فيما بعد للترتيب الذي يراه المخرج ملائما على عكس ما ألفناه في المنجز الروائي، وكيف يسند المخرج الأدوار أو يرسم الفضاءات في نسق سردي لا يعرف الرجوع إلى الوراء، إلا لاعتبارات تقرها التجربة الإبداعية.

ب- **الحوار الروائي والمشهد المرئي:**

ومن العقبات التي تستوقف المخرج هي رسمه للحوار الروائي في المشهد المرئي، خاصة وأن هذا الأخير يجنح إلى الواقعية قدر المستطاع، كونه يراهن على اختزال المسافة

ما بينه وما بين المشاهد، لذا يجد المخرج نفسه مجبرا على جعل الحوار في ثوب جديد، من فضاء وسياقات حديثة ترسمها لمسات الإخراج المراهنة على خلق التوافق الفعلي ما بين الشخصيات وفضاءاتها الاجتماعية والثقافية، وحتى السياسية والإيديولوجية، عساها ترسي ملامح المرونة والتطابق، وتضع المتفرج في فضاء خاص يقر بصدق المشاعر، وما يرافقها من أفكار وأراء كي يصبح متأثرا متفاعلا، من خلال حوار مستحدث يشرك العديد من العوامل الإقناعية، كلامية كانت أو غير كلامية.

ج – التعليق:

كما تمثل الفراغات الطارئة في العمل الفيلمي، عقبة أخرى أثناء نقل المنجز الروائي إلى الشاشة، حيث تتطلب تلك الفراغات آليات تعبيرية موازية لها في السينما، لأن التوافق الحاصل ما بين المكتوب والمرئي، تتخلله مواقف وجب التعامل معها بحذر مما يدعو إلى الاستعانة بالتعليق السينمائي، عندما يعجز المخرج عن إيجاد المعادل الموضوعي لمثل هذه الخاصيات، كأن يستعين بالتعليق تغطية لمشهد أو لمجموعة من المشاهد، دون الإخلال بالتسلسل السينمائي العام.

ويكون هذا التعليق نابعا من مصدر خارجي "V. Off" يقوم بإمداد اللقطة أو المشهد بتعليقات لا تخرج عن إطارها الفني، مع حصول الفائدة لدى المشاهد في المتابعة والاستكشاف.

د– إشكالية الزمن:

وهي إشكالية متباينة ما بين الفضائين، كونها ترتبط بصورة المواءمة ما بين بنائين، أولاهما ورقي والثانيهما فيلمي، لذا يشكل حجم الرواية هاجسا في العمل الفيلمي، وعلى وجه الخصوص في إخضاع حجم ورقي من مئات الصفحات بجميع تفصيلاتها إلى مشاهد فيلمية لا تتجاوز ساعتين على أكبر تقدير. وهي إشكالية تستدعي، في بادئ الأمر قراءات متأنية للرواية قصد الاحتفاظ بالمعالم البارزة والمؤثرة في مسارها، وإسقاط كل ما يجده المخرج بعيدا عن معترك الأحداث، ومما لا شك فيه، أن

مثل هذا الإجراء بمثابة مجازفة فعلية، كونها لا تقتصر عل عاملي الحذف والاختزال، بل تتعداه إلى رؤية المخرج وأبعادها الفنية والإيديولوجية.

ولأجل تجسيد العامل الزمني يعمد المخرج إلى استحضار علامات متنوعة تجمع اللساني بغير اللساني، نحو اعتماد اللون أثناء الاسترجاع، إذ يغيب العرض الملون ويحل محله الأبيض والأسود، دلالة على الاسترجاع المواكب للذكرى أو للحلم، شريطة المحافظة على التسلسل الفيلمي ، على خلاف الرواية التي تتمتع بحركات زمنية مختلفة من استباق واستدراك وإسترجاع وغيرها كتلك التي يمثلها عامل السرد.

أما الخطاب الشفوي أو حتى المكتوب، فباتا علامتين ذاتي دلالات زمنية تضع المشاهد في فضاءات معلومة كعبارة "و بعد مضي عشرين سنة.." أو"قبل عشرات السنين" حيث تتموقع المشاهد في معلم زمني محدد، فضلا عن إشارات إخراجية تتحكم فيها الإضاءة والصوت رسما للمشهد الليلي، أو للملمح الطبيعي.

وحرصا منهما على نجاح التواصل ما بين المكتوب والمرئي، يقترح الباحثان "إيتيان فيزيليي" "Etienne Fuzelier" و"فرانسيس تريفو" "Francis Truffaut" حلولا ذات أهمية بالنسبة للمخرج، أو للقائم على التكييف تتراوح ما بين مسايرة العمل الروائي ومراعاة الأسلوب في شتى أبعاده وما يتمظهر عنه من عوامل زمنية وفنية، والشروع في إنجاز عمل أكبر[20]، ثم يذهب "تريفو" "Truffaut" إلى أبعد من ذلك، أو ما يعرف بالتجاوز، وتخير نظرة إخراجية مغايرة[21].

❖ **منتهى رحلة التفاعل:**

إن أبرز ما يمكن إيضاحه بعد هذا الطرح المتواضع والرامي إلى الكشف عن ملامح التقارب ما بين المنجز الروائي والإبداع الفيلمي، وما شاب العلاقة من تنافر في العناصر المشكلة وتردد في الموائمة إلا أن ذلك لم يثن روح التقارب على الرغم ما استظهره البحث من آليات التواصل وما شابها من صعاب وعقبات حاول المخرجون والباحثون تخطيها وفق رؤى وتصورات مكنت لهذا النوع "التكييف" من الرسوخ بحكم ما

استحضره من بدائل وعلامات أرست وشائج التواصل ما بين إبداعين ينحدران من فضاءين متباعدين.

لقد حاول هذا البحث المتواضع استقراء ملامح التفاعل والانفتاح ما بين الفنين، ووقوعهما تحت عيني القارئ المشاهد، وما تدعه الرواية للقارئ من حرية المتابعة من حيث أراد، على عكس الفيلم الذي لا يحبذ التوقف ولا المقاطعة[22].

كما أن فعل القراءة قد يأخذ أشكالا مختلفة ما بين استباق والعودة إلى محطات مختلفة بحسب الإستراتيجية التي يضعها القارئ لنفسه، والمستندة إلى أبعاد معرفية ونفسية وثقافية تختلف بدورها من فرد إلى آخر لعوامل متنوعة. وعلى خلاف القارئ، يجد نفسه في فضاء مهيإ من قاعة ومؤثرات صوتية ولونية، وغيرها تدفعه إلى الشعور بوقوعه تحت تأثير بصري وجب عليه متابعته ومعايشة أحداثه، مما يحمل على تنامي الشعور باللذة، وهو شعور قد يغيب لدى القارئ كونه، أو كما يقول "ريكاردو" "Ricardou" من السهل متابعة فلم لكن من الصعب أن نفك شفرات كتاب"[23].

و هي مقولة لا تنسحب على الموازنة ما بين الجنسين فحسب، ولكن تحملنا إلى تمثل حقيقة هذين الإبداعين، وكيف تقاربا في مُنجز منسجم وجديد، يتمتع بروح الانصهار لدى تلك الخصائص والمكونات التي توارت وراء فنية إخراجية يستوجب التوقف الملي عندها، وما أقدمت عليه من تطويع للغة وسرد ووصف، لطالما اعتز بها المنجز الروائي، والتي قد تكون منطلقا لبحث مستقبلي يتقصى تمثلاتها في المرئي.

هوامش:

* يتقيد البحث بمصطلح تكييف "Adaptation" في التنوع المصطلحي الملاحظ في مثل هذا التخصص، حيث نعثر على المصطلحات التالية "اقتباس، إعداد، تكييف" إذ تعرف تقاربا تارة وتباعدا تارة أخرى، كونها لم تعرف الفصل النقدي في المفهوم والاستعمال لذا ومن باب الاجتهاد يلاحظ أن

الاقتباس لا يخرج من الفضاء النصي تصرفا وتعديلا، أما الإعداد هو نقل نص من منتجه الروائي أو القصصي إلى الخشبة، علما أن المصطلح الغربي السائد في جميع هذه الخطوات هو "Adaptation" للتأكيد على أن التباين الحاصل في التسمية مرده حداثة التقنية أو الرؤية الفنية الطاغية على الساحة النقدية العربية.

[1]- Eric de Kuper, oublier Proust trafic n° 35. Pol Paris. P19.
[2]- Roland .Barthes, le plaisir du texte, seuil, 1973, P 26.
[3]- Gérard Genette dans une correspondance adressée à André Goudrault voir du littéraire au Filmique Ed Nota Bene P8.
[4]- Agnès pierson. Dictionnaire de la langue du Théâtre. Le Robert. Paris 2002.P11.
[5]- George Matoré . histoire des dictionnaires Français, Larousse.Paris 1968 P115.
[6]- Idib.P117.
[7]- Idib.P119.
[8]- Presse et plumes, Journalisme et littérature au XIX siècle. Edition du nouveau monde. Paris 2004. P538.
[9]- Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle. Paris1890.P67.L'avenir National .voir presse et plume p1073.
[10]- Le Grand Robert de la Langue française .Paris2001.
[11]- Adaptation dans l'encyclopédie du cinéma. Paris. Bordas1967. P9.
[12]- Frédéric Sabouraud. l'Adaptation Cahier du cinéma CNDP 2006. P3.
[13]- Jeanne Marie Clerk. Literature et Cinema. Nathan Paris 1983 Preface.

[14]- Ibid.P33
[15]- من أبرز من عالج هذا المصطلح: "أندري بازان" "André Bazin" "كريستيان ميتز" "Christian Metz" و"ايلياد تيدور" "Eliade Tudor" و"ميخائيل كلاين" "Michael Klein".

[16]- Klein Michael. Parker Gilan. The English Novel and the movies. voir Emanuel Meunier.de l'écrire à l'écran l'Harmattan. Paris 2004.P9.
[17]- Eliade Tudor .Les secret de l'adaptation Edition Dujarric . Paris 1981.
[18]- P. Ricœur . du Littérature au filmique voir. Frédéric. Sabouraud. L'adaptation . Cahier du cinéma. CNDP 2006.

[19] - يُنظر يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، مطبعة عكرمة، دمشق، 1989، ص 12.

[20]- Etienne Fusellier et François Truffaut. Cinéma et Littérature. Tome l'édition IDHEC. Paris 1957. Voir Emmanuel Meunier de l'écrit à l'écran. L'Harmattan2012.

[21]- Ibid P10.

[22]- Francis Vanoy. Récit écrit. Récit Filmique. Nathan Paris 1989. P18.

[23]- Jean Ricardou. Page. Film. Recotin. Cahiers du Cinéma N°185 (Film et Roman) déc 1966.P74.

The Major Barriers That Impede the Teaching and Learning of Literature: The Case of the Second Year English LMD Students at the University of Mascara

[1]Mr. Kouider MERBAH, [2]Dr. Mohamed Amine DRISS
Faculty of Letters and Languages, Department of English Language and Literature, University of Mustapha Stambouli-Mascara- Algeria

Rec. Day : 01/09/2018	Acc. day: 01/01/2019	pub.day: 10/02/2019

Abstract
The present study examines the major barriers that impede the teaching and learning of literature at Mustapha Stambouli university of Mascara, and seeks to provide some solutions that would be valuable for surpassing them. It attempts to spot the obstacles that stand as a stumbling rock in front of both the teacher and learner of literature. For that aim, a questionnaire, as a primary data source, was addressed to a total of 155 students enrolled for the academic year 2014-2015, among which only 89 students responded. Interviews with teachers, practitioners and non-practitioners (i.e. those who are specialized in the field of literature and those who are not) were adopted by the researchers. Besides, class observation was included in the study, as well. The findings reveal that the misapprehension of the advantages of literature is a major obstacle with 48%, followed by the non-accordance of the selected texts with students' needs with 29%, and the difficulty of literary texts with14%. The demotivation of students is eventually left with 9%.
Keywords: barriers ; teaching ; learning ; literature ; LMD.

الملخص
تستقصي هذه الدراسة عن الحواجز الرئيسة التي تعوق تدريس الأدب وتعلمه بجامعة مصطفى اسطمبولي بمعسكر، وتسعى إلى تزويد ببعض الحلول التي ستكون ذات قيمة لتجاوزها. إنّها تحاول تحديد العقبات التي تقف كحجر عثرة أمام كل من الأستاذ والمتعلم للأدب. لهذا الغرض، تم توجيه استبيان -كمصدر أولي للبيانات- إلى مجموع 155 طالبًا مسجلين في العام الدراسي 2014-

2015، من بينهم 89 طالبا فقط أجابوا على الاستبيان. تبنى الباحثان مقابلات مع أساتذة، ممارسين وغير ممارسين (أي من هم مختصون في الأدب ومن ليسوا كذلك). علاوة على ذلك، اشتملت الدراسة أيضا على الملاحظة في الصف. وتظهر نتائج البحث أنّ سوء فهم مزايا الأدب يمثل العقبة الرئيسة بنسبة 48٪، تليها عدم مطابقة النصوص المختارة مع احتياجات الطلاب بنسبة 29٪، وصعوبة النصوص الأدبية بنسبة 14٪، لتجيء انعدام الدافعية عند الطلاب في الأخير بنسبة 9٪.

الكلمات المفتاح: حواجز – تدريس – تعلم – أدب – ل.م.د.

I. Introduction

For quite a long period, literature ceased to be the component of many lectures of English. It was about to give way, yet thanks to the recent researches stressing the importance of it in the curriculum that the teaching of literature has regained its position in EFL/ESL classrooms. Such position had been the privilege of the Grammar Translation Method (GTM). Neglecting literature even continued in the Communication Language Teaching era (GLT), when deemed a redundant subject and hence was put in the margin (Collie and Slater, 1987, p.02).

Since the 1970s reforms, language learning had been centred on the communicative teaching method, and the communicative competence settled in the forefront of the scene. Hence, language teaching would not be seen outside contextual communicative activities. These activities entailed tasks that favour communication for its practicality and visibility. Problem-solving, map completion, dialogue acting, comparing a set of pictures and the like constitute the bulk of the language communication in the classroom. The need for authentic materials has brought into classrooms several teaching materials such as letters, newspaper articles, adverts, and so on. Despite all this, students' achievement was limited to the referential function of language. The text exists but deprived of its context. What encourages the students to be engaged and take part in classroom conversations is a meaningful context. The latter will arouse students' curiosity, grab their attention, widen their imagination and give them the benchmarks to deal with any issue.

To establish a link between text and context is to shift from a passive understanding to a thorough grasping and overall interaction with different typologies of texts. In such a way, the learners will be exposed to a variety of representational means that enable them to react and interact, to be emotionally involved, and thus become co-participants in the learning process.

Literature has finally found, after a long period of disregard, its ways to EFL classrooms. In the late period of the 1980s, some practitioners and language scholars brought back literature as an essential language learning material (Duff & Maley, 1991). They laid the red carpet for the return of literature basing their arguments on the benefits and conveniences it offers.

II. Research Objective

The present study aims to cast light upon the principal handicaps that hinder the teaching and learning of literature. Moreover, it tries to shovel away these obstacles so as to help students and teachers coping with any learning situation by suggesting solutions in order to overcome the set obstructions.

In specific, the study seeks to answer the following questions:

1. How do students view the module of literature?
2. Are they enough prepared to cope with it?
3. What are the primal setbacks that hamper the teaching of literature?
4. What sort of remedies shall we prescribe to overpass the entire hedges?

The hypothesis is based on the premises that:

The majority of students are demotivated and overlook the benefits of literature.

The researchers draw out their hypothesis on the basis of the following impediments:

a) The difficulty of the literary texts (lexicon, trope…);
b) Demotivation of students;
c) Non-conformity of the chosen texts with students' needs;
d) Missing out the significance of literature and its virtues.

In order to achieve the planned goals, the researchers have conducted an exploratory study. A questionnaire was addressed to the second year LMD (License - Master - Doctorate) students at the department of English, university of Mascara who willingly wanted to take part in the study. The questionnaire investigates the major

barriers that hamper the teaching and learning of this module. The researchers will subsequently analyze the data to conclude the findings, and they will finally suggest some recommendations that would be effective for overcoming these obstacles.

III. Research Methodology

The method adopted in this study was both a qualitative and quantitative one, based on a questionnaire to students and interviews with teachers as well, which have provided the researchers with the required data that correlate with the issues related to the teaching of literature at the university of Mascara.

IV. Participants

The participants of the study are 155 second year LMD students among which only 89 responded to the questionnaire. In addition to that, the interview was carried out with five (05) teachers of this module whom two (02) are practitioners in the field of literature whilst three (03) are not.

V. Instruments

The researchers have handed out a questionnaire consisting of six (06) questions to students with the hope of identifying the main obstacles that hinder them from learning literature. These barriers are as follows: demotivation, lack of knowledge on the advantages of literature, the difficulty of literary texts, lack of knowledge and the non-relevance of the selected texts with student's needs.

Moreover, interviews were conducted with teachers. They were divided into two parts: the first part deals with teachers' profile (their names, qualifications, teaching experience), with the stress made on the main barriers they encounter when teaching literature. The second part investigates the teachers' recommendations to surpass the above-mentioned obstacles.

VI. Literature Review

What motivates us to carry the present research is the lack of studies in the field. The already existing ones do not investigate the handicaps that student and teacher jointly encounter in teaching/learning literature at the university. Likewise, the available studies focus on the obstacles that impede the teacher in

teaching literature (the case here, concerns literature practitioners) neglecting those which hamper the learner.

In spite of the fact that teaching literature is a universal concern, this concern is, unluckily, given a minor importance in Algeria. This marginalization has widened the gap between the module /discipline and its admirers at graduation. The majority of students would choose to carry on their studies in post-graduation in any other discipline except in literature. Literature phobia is not a current issue. In the doctoral school organized in Oran in 2009, only three students had chosen literature while all the other twelve students preferred to continue their studies in civilization. The paucity of teachers of literature mainly practitioners is due in part to this phobia. The situation has been aggravated as there were no concepts of understanding the barriers that hinder not only the non-practitioners of it, but also the practitioners from teaching this module. Whenever any obstacle come out, be it a student-level barrier or a teacher-level one, no immediate solutions or remedies were provided.

Another hindrance stems out from the fact that students at the university are introduced to a discipline not only totally new to them but also entirely strange. The reality is that our students do not read, neither when they are forced nor do they for a mere pleasure. Students burdened by the technological explosion find it easy to have access to plot summaries than to spend weeks reading a novel. The pleasure of reading has disappeared in a digital age. Unable to read, they come to the classroom totally detached from the subject matter. As a consequence, they lack motivation; they become bored and, thus, easily surrender.

In Algeria, an extensive literature has been written on the issue. Meliani's (2003) *Multi-Disciplinary Approach to Teaching Literature*, for example, stresses the fact that teaching literature should be reconsidered, and that a successful teaching of it could, accordingly, be achieved only and thanks to integrating a multi-disciplinary approach.

In this regard, Ghouti H. (2014) in his *Towards an Integrative Approach to Teaching Literature* stipulates that we cannot teach a language without accessing to its culture and that such a practice would make literature better exploited but only within a Culture –Integrated Approach.

Djafri's (2012) *Towards Technology Integration* is a call for an urgent incorporation of technology and predominantly by

foreign literature teachers. She puts forward the integration of ICTs would not only enhance the leaning of literature, motivate students but also assure a successful teaching.

In some Asian countries which tread on the heels of the European and American models, the crucial role literature plays in any language learning is never denied. In such countries, literature and language complement one another. They are no longer regarded as separable matters but as a mother to child relationship, where language is the mother and literature is the child. In Bangladesh for example, literature with small 'l' has recently found its way to secondary schools while literature with big 'L' is taught at the university. Another example is that of Israel, wherein embodying literature in secondary schools has been given the lion's share.

VII. Reasons for Incorporating Literature in EFL/ESL Classrooms

There are countless reasons for integrating literature in the EFL/ESL classrooms. Language teaching cannot stand on its own. Therefore, the incorporation of literature in the syllabus, and this time with too much emphasis, has become a must.

The proponents of incorporating literature into the curriculum believe that the latter would help consolidate the overt and covert skills (listening, speaking, reading and writing) taught in ESL curriculum. The implementation of literature in ESL/EFL classrooms will not only ignite students' interests in language but also widen their perception of the world around. Such a successful incorporation of literature can be accomplished following Carter and Long's 1991 teaching of literature models. These models are: (1) the language model (2) the cultural model (3) and the personal growth model.

Innumerable pages are written on the advantages of using literature with EFL students. Ellen. J. Langer (1997) asserts that '*because it taps what they know and who they are, literature is a particularly inviting context for learning both a second/foreign language and literacy'* (p. 607). From Langer's perspective, literature allows students to reflect on their lives, learning, and the tongue. It can open '*horizons of possibility, allowing students to question, interpret, connect, and explore'* (p. 607). Within the same frame, Fitzgerald (1993) says literature can be the medium to improve students' overall language skills. It does '*expose students*

to a wide variety of styles and genres' (p. 643). Sage (1987) holds the view that it is in literature '*the resources of the language are most fully and skillfully used'* (p. 06). In fact, EFL teachers should use the best literature available as a model of language mastery. In other words, language and literature cannot be set apart as far as teaching language in isolation from literature will not stir students toward mastering the four skills.

Literature is an important constituent of the entire language program since the various benefits it offers. The following are some reasons for integrating literature into classrooms:

1- Literature provides pleasure to learners;
2- Literature shapes representations and builds experiences;
3- Literature provides a language model for both practitioners and learners;
4- Literature develops thinking skills, especially the binary thinking ones;
5- Literature improves reading abilities and attitudes;
6- Multicultural literature helps the reader to value people from different races, ethnic groups, cultures and civilizations;
7- Literature makes people cultivated.

VIII. Findings

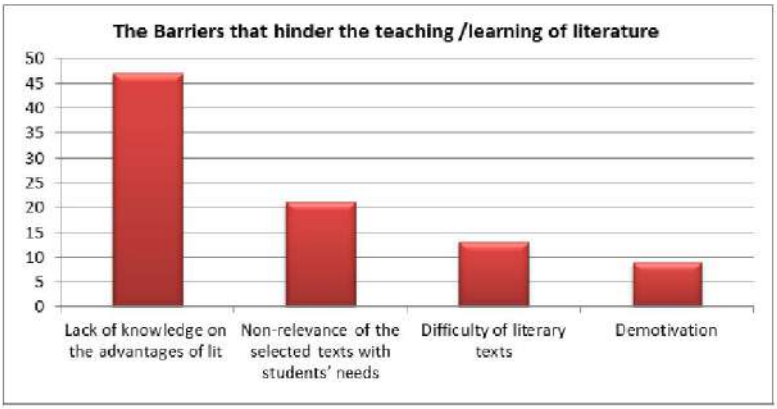
1- Questionnaire Analysis

The questionnaire given to students was intended to gather data on the main barriers that hinder students from learning literature. This section reveals that all informants do not realize the vantages of literature, and such incognizance is, in part, due to students view of the discipline and, in the other part, to a lack of awareness. It also unveils that students are confronted with texts which have no relation to their needs, and with difficult language, too. Owing to the before mentioned barriers some of the students are demotivated.

On the basis of this, five hypotheses have been suggested:

a) The difficulty of literary texts;
b) The non-relevance of the selected texts with students' needs;
c) The lack of knowledge on the advantages of literature;
d) Demotivation;
e) The lack of prior knowledge in literature.

The participants were asked to answer by (*yes*) or (*no*) and to justify their negative answers.



(Chart 01): **The Major Barriers that Hinder the Teaching and Learning of Literature**

48% of the informants deem the lack of knowledge on the advantages of literature major barrier number one. The non-relevance of the selected texts with students' needs comes second with 29%. Then, the difficulty of literary texts is added with 14%, followed by the demotivation of students with only 09%.

2- Interviews and Profile Analysis

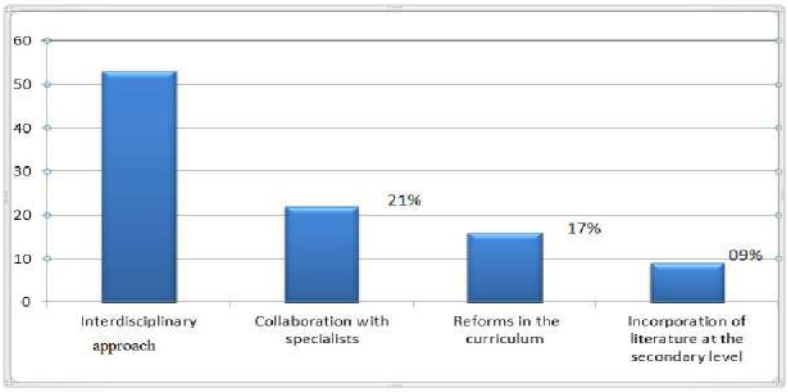
The interviews were designed to collect personal information about teachers' qualification, age, teaching experience and the major obstacles they encounter when they teach literature. The results show that all teachers have a magister degree in English, with a teaching experience that ranges from 2 to 5 years. It was also brought to light that out of the five interviewed teachers only two were practitioners.

The following are the teaching impediments disclosed by interviews:

a) The absence of clear-cut objectives which define the role of literature in ESL/EFL;
b) The lack of background training in literature;
c) The lack of pedagogically-designed befitting materials.

As to remedy the above-mentioned stumbling blocks, the teachers recommend the following: an interdisciplinary approach, collaboration with specialists in the field, incorporating literature at

the secondary level with small 'l', and the readaptation of the curriculums.



(Chart 02): Teachers Recommendations

The chart indicates that 53% of the teachers think that the curriculum should be reviewed. 22% of them call for an effective collaboration with specialists. 17% are about stressing interdisciplinary, while 9% point to the incorporation of literature at the secondary level.

As the findings of the questionnaire conclude, the main barriers that impede the learning of literature are classified as follows:

a) The lack of knowledge on the advantages of literature;
b) The non-relevance of the selected texts with students' needs;
c) The difficulty of literary texts;
d) Demotivation.

IX. Discussion of the Findings

1- The Lack of Knowledge on the Advantages of Literature

The majority of students acknowledge their ignorance about the advantages of literature. They consider it a module of no importance as far as they almost can find an answer to many questions such as: how will literature serve them in the future? Would there be a further use of what they study in literature? Unable to be satisfactorily answered, they surrender to boredom and dullness. They are all of the opinion that literature is about imagination, it cuts them from reality.

For Duff and Maley (1990: 6), three reasons are to justify the importance of using literary texts: (1) linguistic, (2) methodological and (3) motivational. Besides, other reasons are provided by Collie and Slater (1990:3) to attest the importance of studying literature. They are: (1) valuable authentic material, (2) cultural enrichment, (3) language enrichment and (4) personal involvement.

2- The Non-relevance of the Selected Texts with Students' Needs

Starting from the fact that the fulfillment of students' needs proceeds as a hindrance for the lack of motivation, one cannot deny the crucial role of taking students' needs into consideration. Careful selection of literary texts in accordance with student's interests and level of comprehension should be the main concern of pedagogues. In this respect, Elaine Harper states that the '*meaningful choice engenders willingness, and the willingness is the door to increased motivation'* (Harper 2007, 25).

The majority of students point to the fact that they are not involved in selecting texts. They confirm they were never part of the selection and that they are most of the time compelled to read, analyze, and to value texts which are far beyond their expectations. Unfortunately, in most cases the chosen texts do not fit the students' needs. Despite there are plenty of things to teach from a piece of literature, the still attitudes of students towards literary texts remain the same. Nearly all of them think that the elected texts are far beyond to meet their interests. Students are stimulated to learn what matches their expectations and conform with the learning situations. If a text is not in line with one's needs, then there is no sense for that text to be taught. The importance of understanding students' perceived needs and interests must be accentuated. It is a rather difficult task to satisfy all students' needs as these needs are not all the same, and students have different backgrounds because of the all walks of life they come from. To assure that all students have the opportunity to reach their potential, every effort must be made to meet these unique needs and foster individual interests.

3-The Difficulty of Literary Texts

Quite a good number of students are unaware of the advantages of literature. Besides, the majority of them are faced with texts that do not appeal to their needs. And even if the vocabulary is within their reach, they will undergo the same

boredom never the same as those who resist being confronted with texts whose vocabulary is far from the students reach. Medieval literature lexis, some postmodern texts, texts written in old English (archaic) in order not to cite more are among the category of texts which are too difficult to grasp.

The foreign language learners face many difficulties to understand the figurative language in literature (Carter, 1997). Therefore, giving those learners opportunities for understanding the meaning of words and phrases, discussion, evaluation and developing their interpretational and inferential skills will make them more thoughtful and effective learners and users of the language.

The difficulty of literary texts mainly arises from:

- The density with the unfamiliar vocabulary;
- The unfamiliarity with the connotative and denotative meanings of lexicons;
- The story themes and endings can be inexplicable;
- The difficulty to draw conclusions, analyze characters and predicting outcomes;
- The imagery and symbolism in texts are difficult;
- The abundance of idioms and trope in English texts.

4- Demotivation

Motivation has been the centre of attention among teachers throughout the years, and this due to the backbone of the learning process that represents. Learning is a complex and dynamic operation, and it really and truly gets completed through motivation. This latter is mostly associated with the will to learn. However, students may sometimes lose this willingness towards lectures, and this will undoubtedly set a barrier in front of them to learn effectively. Thus, limitless reasons leading to the demotivation of many students are apparent.

There is a truth that can't be denied, students who are not motivated to learn, do not learn. Unfortunately, there is no specific recipe for motivating students, yet many factors influence them to learn: interest in the subject matter, the perception of its usefulness, general longing to accomplish self-confidence and self-esteem, as well as patience and persistence (Bligh, 1971).

Ericksen maintains that "*effective learning in the classroom depends on the teacher's ability ... to maintain the interest that brought students to the course in the first place"* (1978 p. 3). Whatever level of motivation students bring to the classroom will

be converted, for better or worse, by what happens in that classroom.

The abovementioned obstacles are to a certain extent the leading force to the demotivation of student's. Such obstacles are widening the gap between the student and literature instead of getting him engaged in the field. For the students who are already disintegrated, it is quite a loss for them to discover the fascination and pleasure literature gives to its readers. Motivation, as stated before in Duff and Maley, is one main reason that should push a student to get engaged. According to Duff, motivation has to do with issues that are liable to engage learners in a personal response from their own experiences (See Personal Response Approach).

To overcome those obstacles, the interviewed teachers instruct the following recommendations which are for them credible and very suitable:

a) Applying an interdisciplinary approach;
b) Incorporating literature at the secondary level;
c) Making reforms in the curriculum;
d) Collaborating with specialists.

X. Recommendations

1- Applying an Interdisciplinary Approach

The integration of an interdisciplinary approach has become so abundant in the era of globalization, and this means that every discipline should complement each other. Short literary passages can constitute the main material of a course in literature as it teaches idiomatic language and cultural context. It can also improve reading and comprehension skills, promote correctness in both speech and writing, and encourage students to read for enjoyment. The same can be applied to other disciplines. A literary passage, for instance, may be used for teaching English tenses in grammar. Poetry can be the best resource if accurately exploited in modules such as phonology and Phonetics. It helps students appreciate the sounds of words and patterns, and it develops phonetic skills (M.Meliani & F.Benzaoui 2003). In the same vein, Odilea, R, Erkaya (2005) says by integrating literature in the curricula, students can learn the overt and covert skills – listening, speaking, reading, and writing – more efficiently because of the literary, cultural, higher-order thinking and motivational benefits.

2- Incorporating Literature at the Secondary Level

The exaggerated priorities given by decision makers to technical and scientific demands constrained some English inspectors for secondary schools to forbid literary texts from language textbooks. This Censorship has prevented students from having literary backdrops to cope with literature at university. Therefore, literature, and this time with small 'l', should be incorporated in secondary schools, and short texts, excerpts of stories, novels and plays have to be taught there. By doing so, students become familiar with literature, getting themselves hooked and so prepared to contend with it at university (with capital 'L' here).

3- Making Reforms in the Curriculum

The Ministry of Education should embark on new reforms with the inclusion of literature in English language lessons in schools. These reforms should take into consideration many aspects. The chosen text must be both readable and accessible to pupils as they prefer texts that are "amusing, thrilling and not too demanding". To embody Algerian literature in English would offer a more familiar setting to learners, and could encourage students to enjoy the literary texts since being able to identify with the local characters and issues. The length of the selected texts must be emphasized.

As for The choice of themes, they should differ depending on across gender, class levels and stream. Female students like love themes much more than males. However, male students savor both mystery and adventurous texts. The foreign selected texts must be easy to be comprehended and relished by Algerian students.

4- Collaborating With Specialists

Collaboration with the subject specialist is highly suggested to restore back both teachers' confidence and effectually integrate students in the learning process. Nothing can be done unless there are mutual understanding, help and collaboration between teachers, specialists and pedagogues. Course designers should work hand in hand with specialists in literature with the hope of making diagnosis to the weaknesses, and in the meanwhile, provide remedies to the encountered dilemmas.

XI. Conclusion

This study was conducted with a view to determining the main barriers that impede the teaching and learning of literature in an EFL classroom at the University of Mascara. It has also aimed at

finding out possible ways of promoting students' willingness towards English literature.

As EFL teachers who we are, one can use his personal experience to endorse interest on reading literature and its richness, with the belief that literature provides language learners with a highly motivational material (Elliot 1990) and inspiration. Probably the key to success in using literature at the EFL classrooms relies on the choice of works and the selection of tasks that are motivating by nature.

It is commonly believed that only thanks to teaming with other teachers, working in collaboration with specialists and having a mutual exchange between different disciplines that we can increase students' learning. It is therefore our duty to disseminate awareness on the advantages of literature to our students considering that we are responsible of getting them in touch with materials that should catch their interests, too.

Last but not least, another key criterion which underlies students' successful engagement with literature in EFL is the teachers' enthusiasm for it and their ability to transmit this zealousness to students inasmuch as the motivated teachers can be highly motivating for their students, and then helping them acting with the same enjoyment and pleasure.

XII. REFERENCES

Day, R. R. & Bamford, J. (1998). *Extensive reading in the second language classroom.* Cambridge: Cambridge University Press.

Djafri,Y. (2010).*Towards Technology Integration: The Case of Foreign Literature Students* .www.cetl.hku.hk/conference2010/pdf/Djafri.pdf.

Duff, Alan & Alan Maley. (1990). *Literature*, Oxford University Press.

Carter, R. & Long, M. N. (1991). *Teaching Literature*. Harlow: Longman.

Carter, R. & McRae, J. (eds). (1996). *Language, Literature and the Learner: Creative Classroom Practice*. Harlow: Longman.

Carter, R., & Long, M. (1991). *Teaching Literature*. Essex: Longman.

F.Benzaoui, & M.Meliani. (2003). *A Multi-Disciplinary Approach to the Teaching of Literature* .O.P.U Edition:4.10.4496

www.epst-annaba.dz/.../a-**multi-disciplinary-approach**-to-the-**teaching**-of.

H. G. Widdowson. *On Literature and ELT* 203.72.145.166/ELT/files/37-1-5.pdf.

Hadjoui, G. & Khelladi, M. (2014). *Towards an Integrative Approach to Teaching Literature in an EFL Context.* www.impactjournals.us/download.php?...**Towards**%2...

Lazar, G. (1999). *A window on literature*, Cambridge University Press.

Lazar, G. (1993). *Literature and Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lazar, Gillian. (1994). *Using literature at lower levels*. *ELT Journal,48*(2).

Lazar, Gillian. (1993). *Literature and Language Teaching: A Guide for Teachers and Trainers*, Cambridge Teacher Training and Development.

Long, M. N. (1986). *A Feeling for Language: The Multiple Values of Teaching Literature*. In: Brumfit, C.J. and Carter, R.A. (eds.) *Literature and Language Teaching.* Oxford: Oxford University Press.

Mason, B. & Krashen, S. (1997). *Extensive Reading in English as a Foreign Language. System*, 25(1), 91-102.

McRae, J. eds. *Language, Literature and the Learner:Creative Classroom Practice.* Harlow: Longman.

McRae, J. (1991). *Literature with a Small "l*". London: Macmillan

Sinclair, B. (1996). *Learner Autonomy and Literature Teaching*. In: Carter, R. and McRae, J. (Eds.), Language, literature and the learner: Creative classroom practice (pp. 138-150). London; New York: Longman.

Simpson, P. (1996). *Language through Literature: An Introduction.* London: Routledge.

Sivasubramaniam, Sivakumar. (2006). *Promoting the Prevalence of Literature in the Practice of Foreign and Second Language Education: Issues and Insights* Asian EFL Journal, Volume 8, Number 4 254.

Stern, H. H. (1992). *Issues and Options in Language Teaching*. eds. Allen, P. and Harley, B. Oxford: Oxford University Press.

Rodger, A. (1983). *Language for Literature*. In: Brumfit, C.J. ed. *Teaching Literature Overseas: Language-Based Approaches.* Oxford: Pergamon Press.

Appendix
-Students' Questionnaire-

Dear students,
The present questionnaire pertains to a study on the obstacles hindering the teaching of literature in the EFL context. We would appreciate if you could find time to answer the following questions of it. So, please have the kindness to provide us with the necessary responses either by ticking the appropriate boxes or by making full statements whenever necessary.

Thank you for your collaboration.

1. How do you find the integration of literary texts in foreign language teaching?

……
……

2. Do you have any prior knowledge on the advantages of literature?
   a- **Yes** ☐ b- No ☐
3. Are the literary texts selected according to your preference?
   a- **Yes** ☐ b- No ☐
4. When studying literary texts, do you deal with extracts or complete works?

……
……

5. What is the literary genre that you prefer the most? 1 (most preferred) to 5 (least preferred).
   a- Short stories ☐
   b- Novellas ☐
   c- drama ☐
   d- Poems ☐
   e- Novels and novel extracts ☐
6. As a student, are you motivated in the literature classes?
   a- **Yes.** ☐ b- No. ☐
   If yes, are you?
   a-Very motivated ☐
   b- Motivated ☐
   c- Slightly motivated ☐
7. Do you find difficulties in understanding literary texts?
   A-**Yes**. ☐ b- No. ☐

8. At what level of difficulty are you getting stuck? Please tick the appropriate box.
   a- The linguistic level. ☐ b- The cultural level. ☐
   c- The stylistic level. ☐
   Others, specify or explain why

……
……
……

9. Do you face obstacles when dealing with literary texts?
   a- **Yes** ☐ b- No ☐
10. What are the aspects of the lack of communication in a class of literature?
    a. linguistic aspects. ☐ b. cultural aspects ☐ c. both. ☐
    Other. Please elaborate.

……
……
……

Thank you for your help

Consensus entre énonciation et représentation dans le métadiscours de Mohammed Dib

Dr. Belmokhtar Hichem
Centre Universitaire «El Wancharissi» Tissemsilt Algérie
hichembelmokhtar2014@gmail.com

d/recép:29/09/2018	d/acc: 28/11/2018	d/pub: 10/02/2019

Résumé : L'approche énonciative nous donne la possibilité de souligner l'existence dans l'hétérogénéité de son propre discours. Comme un phénomène particulier, le métadiscours de Mohammed Dib à travers Tlemcen ou les lieux de l'écriture, L'aube Ismaël, L'arbre à dires, Simorgh et Laëzza offre à l'analyste un corpus qui permet de voir le rôle de l'énonciation dans le processus représentationnel. Dans notre article, nous nous intéressons à l'énonciation comme une indication qui détermine énonciative l'identité du locuteur. Elle est une activité linguistique qui vise la circulation d'un nombre indéterminé d'images du producteur du discours. L'action d'agir avec l'énonciation se présente dans le métadiscours de Mohammed Dib avec l'usage d'une multitude de moyen linguistique. Notre analyse est une focalisation sur le lien qui existe entre les variétés des usages énonciatifs dans le métadiscours dibien et les actions d'auto-représentation de son producteur.

Mots-clés : Enonciation ; Auto-représentations ; Métadiscours ; Mohammed Dib.

Abstract: The enunciative approach gives us the opportunity to emphasize the existence of the author in the heterogeneity of his own discourse. As a particular phenomenon, the metadiscourse of Mohammed Dib through *Tlemcen or the places of writing*, *The tree of statements*, *The dawn Ismaël*, *Simorgh* and *Laëzza* offers the analyst a corpus that allows us to see the role of enunciation in the representational process. In our article, we are interested in enunciation as an action that determines the enunciative identity of the speaker. It is a linguistic activity aimed at the circulation of an indeterminate number of images of the producer of speech. The action of acting with the enunciation is presented in the metadiscourse of

Mohammed Dib with the use of a multitude of linguistic means. Our analysis is a focus on the link between the varieties of enunciative uses in the metadiscourse of Mohammed Dib and the self-representation actions of its producer.

Keywords: Enunciation ; Self-representations ; Metadiscours ; Mohammed Dib.

Introduction :

Aborder un sujet à partir de son métadiscours s'est revenir à l'ensemble des déictiques qui marquent la présence du producteur. Les déictiques ne peuvent pas avoir une valeur dans l'interprétation du sens sauf dans le cas où ils sont rapportés aux circonstances de la production du discours : « l'énoncé ne réfère au monde qu'en réfléchissant l'acte d'énonciation qui le porte. »[1] Le métadiscours dibien nous propose une perception personnelle de Soi ou une autoreprésentation : «l'idée fondatrice qu'il n'est pas de représentation linguistique du monde concevable hors des informations que l'homme tire de ses praxis»[2] Ces unités linguistiques permettent de détecter la place du locuteur-scripteur dans son discours ; pour notre cas, il s'agit des instants discursifs où l'écrivain parle de sa propre vision sur des thèmes ciblés. Le positionnement de l'écrivain est souligné dans le métadiscours dibien par les indices : temporels, spatiaux, possessifs et personnels : « des expressions qui renvoient à un référent dont l'identification est à opérer nécessairement au moyen de l'entourage spatio-temporel de leur occurrence.»[3]

Les déictiques sont à la fois un soubassement et une charpente du discours : nous ne pouvons pas contextualiser le métadiscours de Mohammed Dib sans le recours à l'analyse de ces éléments : « Le contexte d'un élément discursif est son environnement textuel, à savoir ce qui le précède (cotexte antérieur) et ce qui le suit (contexte postérieur). »[4]

Ce constat, nous pousse à poser l'interrogation suivante : comment l'énonciation joue un rôle important dans l'auto-représentation du locuteur à partir de son métadiscours ?

Nous supposons que les marques énonciatives se manifestent dans le métadiscours de Mohammed Dib pour marquer d'une part la présence de l'auteur et d'autre part pour contrôler la diffusion de ses images à partir de son propre discours.

Le principe de notre cadre méthodologique réside dans le repérage des déictiques et l'interprétation de leurs rôles dans la construction du sens à l'intérieur du métadiscours dibien. Nous avons analysé quatre types de déictique à travers cette surface discursive :

Déictique temporel	Déictique spatial	Déictique possessif	Déictique personnel
- Maintenant - Ce temps là - Hier - Demain - Bientôt	- Plus proches - Devant - Là - Loin là-haut - Á la lisière - Voilà - Voici	- Le mien - Le nôtre - Mon	- Je - Moi - Nous - Vous - On

I. Déictiques temporels :

En traçant des liens, les déictiques temporels renvoient le discours en objet d'étude à un contexte événementiel déterminé. L'analyse peut voir la temporalité du discours grâce un ensemble d'indices comme les circonstances temporelles : (adverbes et complément circonstanciel de temps), les adjectifs de valeur de temps : (actuel, contemporain et ancien) et les tiroirs verbaux (temps du passé, du présent ou du futur). Pour Maingueneau : « Les déictiques temporels prennent pour origine le moment (…) qui correspond au présent linguistique. »[5] Le locuteur-scripteur Dib fait recours par exemple aux circonstances temporelles pour s'exprimer simultanément avec l'instant de production : « "Et maintenant" après bien des années, régulièrement son cœur défaille à l'évocation de ce moment, il veut mourir pour faire revivre. »[6]

Avec l'usage des déictiques temporels, Dib nous donne la sensation que l'événement se déroule à quelque centimètre de nos yeux ; le lecteur du métadiscours devient inconsciemment un témoin occulaire des faits discursifs : « J'ai vécu la moitié de mon existence en Algérie et, comme tous les Algériens de "ce temps-là", j'étais Français. »[7] Les déictiques temporels, nous transmettent d'autres circonstances comme la postériorité et l'antériorité : « cette image que depuis "hier" et elle est là, devant vous, comme si elle y avait été de tout temps. Vous êtes là à l'interroger et à vous interroger vous-même. »[8]

Si l'adverbe « hier » note un procès libre de l'instant exact de l'énonciation, nous constatons que le déictique à l'aide de l'indice spécial « là » transforme le passé un moment récent et intimement lié au producteur du métadiscours : « Mais dieu bon, qu'as-tu à être

pressé ? Elle n'est pas pour "demain", la fin du monde ! »[9] Dans le cas de la postériorité temporale, l'usage de Dib, des déictiques « demain » et « bientôt », fait apparaitre, un sens graduel où le contenu sémantique et l'énonciation partagent la même zone de signification : « Et si le désert s'entretenait simplement avec lui-même et inscrivait ses propres pas dans le sable ? La nuit "bientôt" parlera. »[10] Ces déictiques embrayent l'instant exact de l'énonciation et ne s'arrêtent pas à ce niveau, ils pénètrent un espace plus loin, dans nos exemples : il s'agit du futur immédiat : « Là, là, vent. Fais halte. Edifie ton palais. Histoire de rêver. Qui "se souviendra" de toi, sinon mes halètements dans le déluge incendiaire ? »[11]

L'entrelacement des temporalités dans le métadiscours dibien montre la diversité des représentations: c'est une réalité qui se précise plus avec d'autres indices déictiques.

II Déictiques spatiaux :

Les déictiques spatiaux sont constitués généralement d'éléments adverbiaux et propositionnels, leur rôle est de souligner l'espace où s'est produit le discours en objet d'analyse. : « Les déictiques spatiaux (…) s'interprètent grâce à une prise en compte de la position du corps de l'énonciateur et de ses geste. »[12] Dans notre corpus métadiscursif, nous notons un nombre important d'indices spatiaux : « Nous ; nous restons "plus proches" de l'étranger que nous ne l'avons jamais été. »[13] Les déictiques spatiaux nous les trouvons principalement dans les séquences descriptives, ainsi lorsque Dib parle de la marche d'Ismaël dans le désert : « La beauté se dresse "devant" moi, le ciel se teint d'une couleur d'yeux. Où es-tu, prédatrice et proie survenue du vertige ? Où, désert, "là" où il n'y a que le désert ?»[14]

Le processus déictique est clair quand Dib parle de cette entité spatiale : « Tu seras toujours au centre ici, à l'endroit désert de l'œil, du regard tranquille. Et rien ne sera changé. »[15] Ces indices sont également quand Dib évoque les lieux qui ont marqué sa vie. La nostalgie de la source retenant des milliers de souvenir : « El Eubad (les Adorants), ce village qui "loin là-haut" apparait "à la lisière" de la Forêt des Pins»[16]

Les déictiques dans le métadiscours dibien, nous donne l'opportunité d'une introspection qui dévoile une localisation spatiale liée à l'orientation du producteur « En "prenant" la rue Khaldoun", on pouvait partir du "Médresse pour gagner "Bab Sidi Boumédiène", l'une des portes de "Tlemcen" »[17]

Les appellations des palaces, des rues ou des quartiers renvoient le lecteur à un espace concret et repérable dans le réel : « "La rue Idriss", qui part de la place de la "Mairie", longe le marché

couvert puis, plus bas, la place aux "Laines" (Socq-el-ghzel), y conduisait. »[18] Les déictiques spatiaux offrent au lecteur une démonstration *: «* "voilà" : ce n'était bien autre chose, à n'en pas douter, et qui n'était guère moins que la conscience du moi dont ils étaient pénètrés profondément, ingénument.»[19]

La monstration dans le métadiscours dibien n'est pas seule, elle est accompagnée par la présence de cadre d'actions, l'énonciateur indique cette situation par l'usage de « Voici» : « Et soudain nous "voici" tirés du somnambulique état, nommé vie par incurie, et forcés d'aborder à nouveau, de front, la réalité aventureuse. »[20]

Le producteur du message métadiscursif invite par l'intermédiaire des déictiques spatiaux le lecteur à imaginer la situation qu'il décrit : « Un pas de plus, et vous "voilà" précipité dans les ténèbres, et les routes, il n'y a plus de routes. »[21]

N'ayant pas toujours, comme les pronoms possessifs, la valeur anaphorique, les démonstratifs se contentent d'incruster dans le métadiscours dibien un référent nouveau dans l'univers immédiat ou lointain de l'énonciateur : « De "cette" sorte d'amertume de l'âme, qui est notre lot en général, comme une autre faveur. »[22]

A travers le métadiscours dibien, nous observons plusieurs déictiques spatiaux : adverbiaux, présentatifs et démonstratifs qui se réfèrent à la situation de communication. Nous constatons que les déictiques spatiaux donne au métadiscours une richesse énonciative et permet d'identifier l'énonciateur à partir de la matérialité de son propre discours.

Les indices spatiaux font appel aux déictiques possessifs qui montrent d'une autre façon la diversité des procédés énonciatifs à l'intérieur d'un discours sur Soi : le métadiscours dibien.

III Déictiques possessifs :

Les indices grammaticaux déterminent la relation entre l'objet dénoté et le responsable de l'énonciation, les déictiques possessifs se partagent en pronom et en adjectif. Le possessif est déictique et un représentant partiel. Selon Charaudeau : « Identifier les êtres du monde dont on parle qui correspond à une intention (…) Le possessif et le démonstratif ne sont que des formes parmi d'autres qui permettent d'exprimer cette intention. »[23] Ce déterminant est une anaphore qui reprend conceptuellement un terme présent autour du discours.

En évitant la répétition, Dib utilise dans son métadiscours « Le mien » pour évoquer son père : « J'ai désappris à dire Père alors que je n'avais qu'une dizaine d'années, "le mien" étant mort quand j'avais cet âge. »[24] Pour « Le nôtre », l'auteur l'emploie pour parler d'une situation personnellement mais qu'il partage avec d'autres personnes :

« Cela faisait que nul d'entre nous n'avait une idée exacte de la situation qui était "la nôtre". »[25]

Nous pouvons constater, dans ces divers cas que nous sommes face à des déictiques affaiblis par leur seconde fonction anaphorique pronominale, par contre les pronoms impliquent la personne du producteur du métadiscours à établir un lien entre elle et le référent visé.

Si le métadiscours est un discours sur soi-même, son producteur lui donne toujours une forme possessive par l'utilisation du « Mon » : « J'ai vécu la moitié de "mon" existence en Algérie »[26]

L'usage des possessifs dans le métadiscours est un travail délicat, pour cette raison, Dib fait un entrelacement entre le mécanisme des indices et les objets difficiles à obtenir dans le réel : « Un mot qui a donc déserté "mon" vocabulaire et, s'il m'est arrivé, assez rarement, de l'utiliser par la suite, cela n'a été que pour désigner sous sa forme puérile de Papa le père des autres»[27]

Le « Mon » est un déictique fort et clair, il indique un rapport de possession propre au producteur du métadiscours et l'objet dénoté.

A travers les déictiques possessifs du métadiscours dibien, nous avons observé une représentation du producteur qui se scinde en deux niveaux, l'un faible et implicite et l'autre, fort et explicite.

IV Déictiques personnels :

Les déictiques personnels sont les indices les plus récurrents dans le processus énonciatif : « Des embrayeurs (…) dont la fonction consiste justement à articuler l'énoncé sur la situation d'énonciation. »[28] Dans notre corpus, nous remarquons l'omniprésence du « Je». Le métadiscours dibien prend sens autour des instants énonciatifs produits par l'énonciateur lui-même. Le premier pronom du singulier vient dans le métadiscours dibien pour souligner les positions et les points de vue de son producteur.

Dib par l'usage du «Je» assume la responsabilité d'être un écrivain libre : « "Je" me comporte, pense, écris dans cette certitude. »[29] Mais Dib partage sa liberté avec d'autre personnes, principalement ses lecteurs et ses critiques : « Á partir du moment où "je" les ai publiés, mes livres ont cessé de m'appartenir pour appartenir aux lecteurs, aux critiques, aux étudiants. »[30]

Dans un but purement explicatif, le producteur précise le rôle de la justification dans son métadiscours : « après tant de livres publiés. Et quand bien même ce ne serait qu'une simple question, elle me met, "je" le sens toujours, en demeure de me justifier. "J"' en attrape des suées à force. »[31] La justification est portée essentiellement sur ses choix de parcours comme la langue française, une expression

d'écriture : « il y a dans le français une transparence obscure qui me convient, dans laquelle à tort ou à raison "je" me reconnais. »[32]

L'auteur à travers son métadiscours parle du caractère continuel et mutationnel de son œuvre : « En fait, "je" "me" rends compte que "je" n'ai jamais eu le sentiment de "m"'être mis à écrire un livre et puis, ce livre achevé, d'avoir tiré un trait pour en commencer un autre. »[33] Ecrire n'est pas une tache facile, l'auteur raconte les durs moments qu'il a traversé pour produire ses textes : « "moi", "je" cherchais désespérément un mentor pour avoir déjà cochonné de mes gribouillages des pages et des pages de bon papier. »[34]

Dib en empruntant les paroles d'Ismaël, parle de sa propre quête, une pérégrination à la recherche du sens : « Dunes en caravane, en balancements, qui transportez mon ombre toujours plus loin, conduisez-"moi" plus loin. Dunes fidèles à votre devoir. »[35] Le voyage pour le narrateur-scripteur est la découverte de soi, un moyen de se comprendre et de se faire connaitre à autrui : « plus je pousserais de l'avant, et plus j'aborderais de nouvelles contrées, plus je ferais, en même temps mais sans m'en douter, route vers "moi-même". Les voies de l'écriture. »[36]

Nous constatons dans les énoncés précédents que l'emploi du premier pronom du singulier est accompagné par des allomorphes de type : me, m' et moi. Cet usage vient pour renforcer la part de responsabilité de l'énonciateur. Le « Je » dans le métadiscours dibien reflète un genre de discours autobiographique, il remplace l'emploi d'un nom propre désignant le producteur lui-même.

La pluralité énonciative du métadiscours dibien n'est pas exclusive à travers les variétés fonctionnelles du « Je », en effet, elle se manifeste, à partir d'autres usages de pronom personnel comme le «Nous», le « On» et le «Vous ».

Dans le métadiscours dibien, nous sommes loin d'un « Nous » de signifiance de majesté, de modestie ou de politesse mais plutôt nous sommes face à un pronom dont la valeur fondamentale exprimé par la formule « Je+Tu » au singulier ou au pluriel. Le « Nous » métadiscursif est un indice inclusif qui représente deux entités personnelles, l'énonciateur lui-même et son alter ego : les individus ou la communauté qui partagent la même destinée.

Le « Nous » représente dans le métadiscours dibien l'attachement de l'écrivain à son peuple : « Âmes contemplatives, "nous", Algériens, ne sommes pas trop portés sur l'introspection, particulièrement sous son aspect mortel d'examen de conscience. »[37] Il manifeste son appartenance à son pays, l'Algérie est restée pour toujours le lieu symbolique de toutes les inspirations de Dib :

« Écrivain algériens, "nous" soudaine apparition a tari d'un coup et définitivement la source d'inspiration que l'Algérie a représentée»[38]

L'usage du « Nous » marque aussi cette appartenance problématique que l'écrivain à chaque fois exprime à travers son métadiscours : écrivain français, francophone et en langue française : « En fait, nous ignorons qui est le francophone de l'autre. "Nous", "nous" écrivons en français, et eux, allez savoir en quelle francophonie. »[39]

Si toutes les caractéristiques portées par le « Nous » inclusif de Dib à travers son métadiscours disparait, il reste qu'une seule appartenance : écrivain libre : « Et "nous" écrivains et temples de l'inutile souvenir, je nous vois bien réduits à veiller pour l'éternité sur ce désert. »[40] L'emploi du « Nous » à travers le métadiscours dibien souligne les appartenances sociales de son producteur.

Le « Vous » est un déictique ambigu, il porte un double usage : rhétorique et exclusif. Dib dans son métadiscours transcende cette relation problématique et transforme le « Vous » à un indice inclusif : « "Vous" qui dites nous voulons, nous aussi, nous voulons. Je dis : Je veux me porter à "votre rencontre". Porter mon nom à "votre connaissance. " »[41]

A travers ce changement de statut déictique, le « Vous » ne désigne pas une personne ou un groupe déterminé, il parle à la place de tout le monde : « "Vous" êtes la proie du feu. Torche, "vous" courez et les flammes ne font que s'attiser et "vous" couvrir d'ailes ardentes. »[42] Mais dans la désignation collective se dissimule la personne du producteur : « Enfants, "vous" ignorez qu'on n'a pas le droit d'utiliser la parole pour dire n'importe quoi. »[43] En indiquant l'Autre, Dib parle de lui-même.

Le métadiscours dibien généralise son champ d'énonciation à travers l'emploi du « Vous » inclusif, ainsi, il vise l'universalité de la voix qui porte toutes les inquiétudes du monde : « Inventer-"vous" un ennemi, et "vous" "vous" paierez le luxe de "vous" attaquer à l'humanité entière. »[44] Dans un contexte romanesque et avec la parole de l'héroïne Lyyli Belle, nous observons dans la pensée dibienne l'image d'un nouveau monde construit sur le contact perpétuel : « Parce que je crois qu'on naît partout étranger. Mais si on cherche ses lieux et qu'on les trouve, la terre alors devient votre terre. Elle ne sera pas cet horrible entre-monde auquel je me garde bien de penser. »[45] Dib précise que les identités fermées sur elles-mêmes constituent un danger sur la pensée : « Conscience individuelle qui poursuit inlassablement le mouvement de plus en plus vaste d'une conscience d'abord mobilisée par un élan d'affirmation identitaire »[46]. L'auteur adopte une ouverture inconditionnelle sur le monde.

Ce pronom indéfini exprime la non-personne, étendue comme personne non-allocutive. Le « On » est exclu du circuit de la communication et refuse d'être impliqué dans le jeu intersubjectif. Généralement, l'énonciateur utilise le « On » pour se détacher de toute prise de responsabilité de son discours. Le métadiscours comme une construction discursive particulière est marqué par l'usage fréquent du « On » : « La nouvelle œuvre en arrive, tant qu'"on" y travaille, même à occulter ce sentiment de désespoir. Parce qu'"on" espère, sans se l'avouer, qu'elle oblitérera toutes celles qui l'ont précédée.[47] »

Si le contexte est important dans l'orientation du discours, l'identité personnelle ne peut pas être dissociée de l'identité sociale : « Un Soi qui ne fait qu'aller, venir dans ce monde et laisser son image en gage dans tous les lieux »[48].

Dans le métadiscours dibien, la finalité de l'usage du « On » est de ramener Soi vers l'Autre : « "on" ne connaît que ce qu'"on" connaît, et rien d'autre, rien au-delà. Et ce qu'"on" connaît, surtout à son insu, s'impose à chacun comme une grille pour lire le monde… Et aussi les livres. »[49]

Le «On» est l'indice d'un pacte d'association entre la voix du narrateur et celles des personnes imaginaires : « Ivresse de la marche dans le sable, moi allant et lui venant. Et ce qu'on laisse derrière soi. L'évidence. »[50] Si Dib emploie ce pronom indéfini, c'est pour donner à son métadiscours une grande liberté : «"On" vient à l'écriture avec le désir, inconscient, de créer un espace de liberté dans l'espace, imposé à tous, des contraintes. »[51]

Le « On » représente un instant d'énonciation plurielle où tout le monde se sent concerné et impliqué. La subjectivité joue un rôle important dans le positionnement de Dib dans son métadiscours.

Conclusion :

L'énonciation est une action qui permet d'agir sur le discours : « L'énonciation constitue l'un des pivots de la réflexion entre la langue et le monde : elle permet de représenter dans l'énoncé les faits, mais elle constitue elle-même un fait, un événement unique défini dans le temps et l'espace. » (Maingueneau, 1996 : 37) Dans notre cas, le métadiscours est un instant singulier car il donne la possibilité au locuteur de revoir ses propos. En effet, nous sommes face à deux actions à la fois similaires et complémentaires. La première consiste à positionner ses énoncés grâce à des embrayeurs et la deuxième est un retour sur son propre discours pour le commenter. Le mécanisme représentationnel ne peut pas prendre forme sans la présence de l'action de l'énonciation au sein du discours.

Dans notre analyse, nous avons vu que le métadiscours de Mohammed Dib est pluriel par sa diversité énonciative. Cette richesse

aide le locuteur à marquer sa présence dans son métadiscours et d'agir sur la circulation de ses auto-représentations. Donc, cette stratégie discursive est une action pragmatique sur le discours. Elle ouvre le champ à l'exploitation des autres entités interprétatrices du sens à travers le métadiscours de Mohammed Dib.

-Références:

[1] MAINGUENEAU, Dominique, 1996, *Les termes clés en analyse du discours*, Paris, Seuil, p 37.
[2] DÉTRIE, Catherine, SIBLOT, Paul, VERINE, Bernard, 2001, *Termes et concepts pour l'analyse du discours,* Paris, Honoré Champion, p 300.
[3] KLEIBER, George, 1994, «Déictiques, embrayeurs, tolken-reflexives, symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », in *L'information grammaticale*, no 30, Louvain, Peeters, pp. 4-22, p19.
[4] DÉTRIE, Catherine, SIBLOT, Paul, VERINE, Bernard, 2001, *Termes et concepts pour l'analyse du discours,* Paris, Honoré Champion, p 68.
[5] MAINGUENEAU, Dominique, 1986, *Elément de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, p 22.
[6] DIB, Mohammed, 2006, *Laëzza*, Paris, Albin Michel, p 133-134.
[7] DIB, Mohammed, 2003, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, p 77.
[8] DIB, Mohammed, 1998, *L'arbre à dires*, Paris, Albin Michel, p 112.
[9] DIB, Mohammed, 2003, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, p 192.
[10] DIB, Mohammed, 1996, *L'Aube Ismaël*, Paris, Tassili, p 76.
[11] Idem, p 49.
[12] MAINGUENEAU, Dominique, 1986, *Elément de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, p 15.
[13] DIB, Mohammed, 2006, *Laëzza*, Paris, Albin Michel, p 131.
[14] DIB, Mohammed, 1996, *L'Aube Ismaël*, Paris, Tassili, p 59.
[15] Idem, p 44.
[16] DIB, Mohammed, 1994, *Tlemcen où les lieux de l'écriture*, Paris, Revue noire, p 109.
[17] Idem, p 89.
[18] Idem, p 83.
[19] DIB, Mohammed, 2006, *Laëzza*, Paris, Albin Michel, p 143.
[20] DIB, Mohammed, 2003, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, p 189.
[21] Idem, p 69.
[22] Idem, p 199.
[23] CHARAUDEAU, Patrick, 1988, « Le fondement d'une grammaire du sens à partir du modèle onomasiologique de Bernard Pottier », in *Cahier d'études hispaniques médiévales*, no 2-3, ENS-Paris, pp. 157-164, p 160.
[24] Idem, 90.
[25] DIB, Mohammed, 2006, *Laëzza*, Paris, Albin Michel, p 144.
[26] DIB, Mohammed, 2003, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, p 77.

[27] Idem, p 88.
[28] MAINGUENEAU, Dominique, 1986, *Elément de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, p 05.
[29] DIB, Mohammed, 1994, *Tlemcen où les lieux de l'écriture*, Paris, Revue noire, p 43-44.
[30] DIB, Mohammed, 2006, *Laëzza*, Paris, Albin Michel, p100.
[31] DIB, Mohammed, 1998, *L'arbre à dires*, Paris, Albin Michel, p 190.
[32] Idem, p 192.
[33] Idem, p 106.
[34] DIB, Mohammed, 2003, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, p 87.
[35] DIB, Mohammed, 1996, *L'Aube Ismaël*, Paris, Tassili, p 54.
[36] DIB, Mohammed, 1994, *Tlemcen où les lieux de l'écriture*, Paris, Revue noire, 69.
[37] DIB, Mohammed, 2003, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, p 91.
[38] Idem, p 70.
[39] DIB, Mohammed, 1998, *L'arbre à dires*, Paris, Albin Michel, p 197.
[40] DIB, Mohammed, 2006, *Laëzza*, Paris, Albin Michel, p 156.
[41] DIB, Mohammed, 1996, *L'Aube Ismaël*, Paris, Tassili, p 63.
[42] DIB, Mohammed, 2003, *Simorgh*, Paris, Albin Michel, p 69.
[43] Idem, p 201.
[44] Idem, p 73.
[45] DIB, Mohammed, 1994, *L'Infante maure*, Paris, Albin Michel, p 171.
[46] KHADDA, Nadjet, 2003, *Mohammed Dib cette intempestive voix récluse*, Aix-en-Provence, EDISUD, p 196.
[47] DIB, Mohammed, 1994, *Tlemcen où les lieux de l'écriture*, Paris, Revue noire, p 80.
[48] DIB, Mohammed, 1994, *L'Infante maure*, Paris, Albin Michel, p 170.
[49] DIB, Mohammed, 1994, *Tlemcen où les lieux de l'écriture*, Paris, Revue noire, p 100.
[50] DIB, Mohammed, 1996, *L'Aube Ismaël*, Paris, Tassili, p 50.
[51] DIB, Mohammed, 1994, *Tlemcen où les lieux de l'écriture*, Paris, Revue noire, p 61.

Usage de l'Internet et apprentissage de la grammaire: Cas des élèves de 3ème année secondaire

Internet use and grammar learning: Case of secondary school students

Mr.Ghimouze Manel
Université Mohamed Seddik Ben Yahia- Jijel
manoghimouze@hotmail.fr

d/recép:09/10/2018	d/racc : 14/12/2018	d/pub : 10/02/2019

Résumé

Les technologies de l'information et de la communication pour l'enseignement permettent de faciliter l'apprentissage du français en proposant à l'apprenant des ressources pédagogiques d'une importance considérable. Ā travers cet article, nous voulons savoir si les apprenants de 3ème année secondaire utilisent la Toile pour réviser et apprendre la grammaire, et par la même occasion, nous essayons de voir si les sites consultés leur permettent réellement d'améliorer leur production langagière.

Mots clés: TICE – Internet- FLE- Apprentissage - Grammaire

Abstract

Information and communication technologies help teach French learning by providing educational resources of great importance to the learner. In this article, we want to know if third-year students use Web to review and learn grammar, and try to find out if the sites visited allow them to really improve their language production

Keywords: TIC- Internet- French Learning - Grammar – Internet

Introduction

De nos jours, les TICE interviennent en amont pour servir l'enseignement-apprentissage des langues. Des études et des recherches en didactique du FLE 2 (Demaizière2007), ont pu montrer que, enseignants et élèves, recourent souvent à la Toile pour préparer

les cours de français et réaliser des projets pédagogiques. La grammaire qui constitue l'une des composantes indispensables à la maitrise de la langue, trouve sur Internet un espace important et largement visité par les internautes. Nous essayons à travers cet article de déterminer le rapport des apprenants de FLE de troisième année secondaire à la Toile et l'usage qu'ils en font pour apprendre la grammaire en dehors du cadre scolaire.

1- Les TICE et le FLE

De nouveaux modes d'acquisition des savoirs et des savoir-faire proposés par les TICE permettent de faciliter l'apprentissage du FLE, et le recours permanent et incessant des enseignants et des apprenants à la technologie, plus particulièrement à Internet en est la preuve. En effet, le recours à la Toile permet à l'apprenant de s'exercer en matière de langue et d'acquérir les compétences linguistiques indispensables pour l'apprentissage du français surtout en grammaire. Etant donné que l'objectif principal de l'enseignement-apprentissage de la langue est la communication écrite ou orale, les concepteurs des programmes et des outils didactiques accordent un intérêt particulier à la grammaire qui constitue pour les enseignants : *« La composante linguistique qu'ils estiment la plus importante en classe de langue, avant le lexique, la civilisation et la phonétique »* 3

1- Les TICE à l'école algérienne

Malgré leurs apports à l'enseignement-apprentissage des langues, les TICE ne sont toujours pas exploitées dans ce domaine. Il s'est avéré que le chemin est encore long pour qu'on puisse parler d'une réelle intégration des TICE dans nos établissements. Cette situation est due principalement aux problèmes financiers, au manque de formation et à « *l'insuffisance en quantité, en qualité et en pertinence des ressources et des contenus numériques éducatifs* »4.

Cet état de fait n'empêche pas les enseignants et les apprenants à consulter la Toile pour enrichir leurs connaissances, développer des compétences ou varier les supports d'enseignement-apprentissage.

2- Le recours à Internet :

La Toile propose non seulement une banque de données et de ressources pédagogiques, mais encore, facilite-t-elle l'accès à ces documents. En effet, et grâce à des moteurs de recherche tels que Google, Yahoo ou Altavista, l'utilisateur peut désormais obtenir des résultats de recherche plus rapides et ce, dans tous les domaines de la vie : « *Utiliser un moteur de recherche semble être un acte naturel lorsqu'on est sur Internet. Les moteurs de recherche les plus connus sont généralistes et permettent de trouver tout ou presque tout* ».5 La recherche en ligne et l'usage du moteur de recherche sont facilités grâce aux caractéristiques et aux atouts du multimédia qui ont pu créer de nouveaux rapports homme-machine. En effet, en plus de la multicanalité (coexistence de plusieurs canaux de communication), l'hypertextualié (passer d'un texte à l'autre) et la multiréférentialité (diversification et multiplication des sources d'information autour d'un même thème), la navigation et l'interactivité permettent à l'internaute d'orienter et de bien cibler sa recherche. Pour Thierry Lancien : « *La navigation : ce mot désigne la possibilité offerte à l'utilisateur d'évoluer selon ses propres choix (...) L'interactivité permet d'agir sur le programme que l'on regarde à la différence de ce qui se passe dans la communication unidirectionnelle propre au cinéma ou à la télévision* » 6.

3- Des exerciseurs pour apprendre la grammaire

Il suffit tout simplement de choisir un moteur de recherches sur Internet pour savoir comment conjuguer un verbe ou connaitre la nature ou la fonction d'un mot et comment le positionner dans une phrase. Des milliers de résultats seront obtenus dès lors qu'une recherche est effectuée. De nombreux liens s'affichent pour proposer des sites, des logiciels d'exercices de grammaire ou de *Podcast*. Ce dernier étant défini comme : *« Emission de radio ou de télévision qu'un internaute peut télécharger et transférer sur un baladeur numérique, fichier correspondant »* (Dictionnaire Larousse en ligne)7. Il s'agit dans la plupart des cas, de proposer aux utilisateurs des cours et des exercices autocorrectifs. A ce niveau, les ressources sont multiples comme les images, les textes et les vidéos. Nous pouvons remarquer que les exercices répondent généralement à la même typologie : exercices lacunaires, saisie de mots ou de phrases, question à réponse unique ou QCM (question à choix multiples). Ces

exercices de révision sont intéressants dans la mesure où ils permettent à l'apprenant de la langue de passer d'un point de grammaire à un autre selon ses difficultés ou selon les objectifs de la recherche, et ce grâce au menu déroulant qui est défini en informatique comme : « *menu s'affichant sur l'écran de façon interactive, chaque commande d'un premier menu faisant apparaitre un nouveau menu et ainsi de suite* »8.

4- Problématique de recherche

Nous avons pu remarquer à travers des études antérieures que les élèves manifestent des difficultés à l'écrit, plus particulièrement au niveau de la grammaire. Cette situation nous a poussée à s'interroger sur les pratiques de nos élèves et les exercices qu'ils mettent en place pour remédier aux erreurs commises. Nous insistons donc sur le rôle que pourrait jouer Internet dans ce sens, et nous nous demandons comment cet outil peut-il faciliter cette tâche aux apprenants ? Le discours sur l'importance de l'enseignement de la grammaire a été prononcé dans les programmes officiels, nous essayerons, à travers notre enquête, de comprendre si les contenus conçus répondent aux besoins de notre public, ou au contraire, ne les tiennent pas en compte.

Il faut dire, dans un premier moment, que nos apprenants trouvent sur la Toile ce que ne peuvent leurs offrir les manuels de grammaire, entre autres, une grammaire plus facile à appréhender. Nul besoin ici de l'observer, car c'est une déduction logique. Nous pensons, cependant, qu'ils seraient de véritables internautes, vu que la Toile leur fournirait des ressources inépuisables pour chercher des solutions à leurs problèmes de langue, en particulier, à leurs lacunes en grammaire.

5- **Méthode**

Afin de collecter les données relatives au recours des apprenants à Internet dans le but de perfectionner leurs compétences en grammaire, nous avons opté pour le questionnaire comme méthode d'enquête. Cette dernière est intéressante dans la mesure où : « *les données recueillies dans un questionnaire peuvent être des faits ou des comportements ou encore des attitudes, des attentes, des opinions, des intérêts, des intentions, etc.* »9. Avant de formuler les questions

nous avons mis en avant, les objectifs de l'étude définis au départ. Nous avons veillé à ce que les questions soient ciblées et précises. En effet, l'intérêt est double : simplifier la tâche à notre public en lui posant des questions compréhensibles d'une part, et, d'autre part, obtenir des informations et des données utiles à notre recherche. Dix (10) questions ont été posées pour répondre aux objectifs de cette étude.

6- Public

Nous avons choisi de mener notre enquête, auprès des élèves de troisième année secondaire, série Lettres et Philosophie, car l'enjeu communicationnel est assez prégnant dans ces classes où l'on accorde une très grande importance aux langues. De plus, dans ces classes d'examen, les révisions pour le baccalauréat s'étalent sur toute l'année, et le recours à Internet est fort prévu pour effectuer des recherches et se préparer à cet examen décisif. Nous supposons alors qu'ils pourraient recourir à Internet pour chercher des exercices ou des cours afin de se préparer aux examens de langues, et pour ce qui nous intéresse ici, la langue française.

Pour ce faire, trois classes de 3AS dans trois lycées à Jijel (centre), ont été sollicitées pour répondre au questionnaire. Il s'agit de classes hétérogènes où les niveaux en langues diffèrent d'un apprenant à un autre. Arrivant en troisième année secondaire, nos 112 enquêtés ont tous reçu un apprentissage régulier en FLE soit 10 ans au minimum et pour cette année, le volume hebdomadaire du cours de français est fixé à quatre heures. Notons aussi, que pour ces classes-là, l'orientation pédagogique de ces élèves s'est effectuée sans prendre en considération leur profil scolaire en matière de langues étrangères ce qui pourrait aussi interférer leurs résultats scolaires, et pour ce qui est de notre étude, cela pourrait nous aider dans la compréhension des différents usages que font ces apprenants d'Internet.

7- Des questions, des résultats

7-1 Le recours des apprenants à la Toile

L'hypothèse qui a permis de formuler les deux premières questions est celle de supposer que les apprenants d'aujourd'hui

s'intéressent aux nouvelles technologies pour des raisons multiples. 71.42% des élèves questionnés se connectent souvent à la Toile et 25.89% le font quelquefois, tandis que 2.67% des élèves ne recourent jamais à Internet. Parmi ces élèves, 66.96% cherchent à s'informer via Internet, 40.17% cherchent à se distraire, 45.53% révisent leur cours, 44.64% de nos enquêtés communiquent en ligne. La majorité des élèves soit 77.76% de notre populations se connecte pour aller sur les réseaux sociaux. La troisième question à choix multiples (QCM), porte sur la nature des exercices que font les élèves via Internet. Nous pensions que ces derniers voudraient améliorer leur niveau en grammaire grâce aux différentes ressources disponibles sur la Toile. D'après les réponses communiquées, 62.5 % de nos répondants accordent une place importante à la Toile pour préparer leurs exposés et ou projets pédagogiques, soit 50.89% des élèves s'intéressent à la grammaire, 22.32% à la l'écrit, 17.85% à l'oral, et 16.07% de nos enquêtés consultent Internet pour faire des exercices de lexique. De ce fait, seulement la moitié des lycéens accorde une attention particulière à l'usage de l'Internet pour apprendre la grammaire. D'après les résultats, l'écrit, l'oral ainsi que le lexique ne font pas l'objet d'une révision ou d'une recherche en ligne. Cela est dû, à notre avis, au manque de temps ou au manque d'intérêt pour développer ses compétences indispensables à la production langagière.

7-2 Apprentissage de la grammaire en ligne

D'après les réponses émises à la question (4), 79.46% des élèves disent que les enseignants ne leur demandent ou ne les conseillent pas d'aller sur la Toile réviser la grammaire. Par contre, 16.07% des répondants disent avoir des professeurs qui les encouragent à perfectionner leurs connaissances en grammaire à partir des ressources pédagogiques et des sites conçus à cet effet. Donc, nous pouvons déduire que les enseignants ne sont pas tous d'accord sur l'importance de l'apport pédagogique que peuvent avoir les sites et les logiciels de langue pour la classe de FLE.

Le tableau suivant montre le degré d'importance donnée par notre public à la révision de certains points grammaticaux :

Résultats / Points	Effectif	pourcentages
Le nom	23	20.53%
L'adjectif	24	21.42%
Le verbe	62	55.35%
L'adverbe	16	14.28%
Les déterminants	8	7.14%
Les conjonctions	55	49.10%
Les prépositions	9	8.03%
Les pronoms	11	9.82%
Les relations logiques	53	47.32%

D'après les données du tableau, nous constatons que les élèves n'accordent pas la même importance aux différents points grammaticaux. En effet, notre public centre surtout sa recherche en ligne sur des exercices autour du verbe (55.35%),des exercices sur les conjonctions (49.10%) et les connecteurs logiques (47.32%). En effet, nos répondants prennent en considération les notions et les points grammaticaux qui leur permettent de produire les textes en relation avec le programme annuel 10. De ce fait, toutes les notions en rapport avec la narration ou l'argumentation doivent faire l'objet d'une révision particulière. Pour notre public, le verbe reste l'élément le plus important autour duquel s'organisent la phrase simple et la proposition. Ce mot variable (personne, nombre, mode, temps et forme active ou passive) semble poser des difficultés énormes à nos enquêtés qui sont appelés à accorder le verbe à son sujet, le conjuguer correctement au temps et au mode qui conviennent quelle que soit la voix. De même, les conjonctions et les connecteurs logiques, constituent des éléments indispensables sur le plan phrastique et

textuel. Autrement dit, ils peuvent opérer au niveau du sens pour relier deux propositions juxtaposées, ou pour bien structurer le texte dont la cohérence et la cohésion dépendent du bon usage des mots de liaison. Toutefois, nos apprenants ne portent pas d'attention à d'autres points, aussi importants que le verbe et les conjonctions, tels que l'adverbe et la préposition. En effet, des études antérieures ont pu monter des carences dans l'enseignement de ces deux notions.

7-3 Les sites consultés

La sixième question à laquelle ont répondu seulement 48 éléments (nos répondants préfèrent les questions fermées), est une question ouverte, qui a permis d'avoir une idée sur les sites visités pour apprendre la grammaire. En effet, les élèves ont donné plusieurs réponses la plupart du temps imprécises car ils ont cité les activités sans donner la source ou le lien comme par exemples - *exercices de conjugaison (6fois) – articulateurs logiques (6fois) - - Taper pronom relatif- Google (14fois) , Yahoo (8 fois) et Grammaire (11fois).* Cela veut dire que ces apprenants ne font pas la différence entre un moteur de recherche et un site d'apprentissage, ou encore font les exercices qui s'affichent sans faire attention à la source. D'autres répondants au nombre de 20, ont cité les noms des sites interactifs suivants : ***Françaisfacile*** (07 réponses)-***Bonjour de France*** (1 réponse) -***Le PointFle*** (1réponse). Donc, 8.03% des apprenants interrogés consultent des sites de grammaire bien déterminés. Nous pensons que mêmes les élèves ayant donnée des réponses imprécises, travaillent à partir de sites de grammaire sans faire attention à leurs noms, l'essentiel pour eux, étant d'accéder plus rapidement à la règle ou à l'exercice.

7- 4 Raisons du choix des sites

En posant la septième question, nous voulions connaitre les critères de choix de tel ou tel site de langue, et le tableau suivant présente les données recueillies auprès de nos répondants concernant leurs choix

Résultats		

Raisons du choix	Effectif	Pourcentage
Recherche facile	49	43.75%
Accès rapide	39	34.82%
Cours insuffisant en classe	35	31.25%
Règle expliquée clairement	47	41.96%
Exercices simples avec corrigés	55	49.10%
Autocorrection	45	43.2%
Autoévaluation	47	41.96%
Manque de manuels de grammaire	0	0%

Les résultats montrent que les apprenants du français cherchent des solutions à leurs difficultés grammaticales en consultants des sites ou des pages Web. D'après les pourcentages indiqués dans le tableau ci-dessus, nos enquêtés trouvent que ces ressources leur permettent non seulement d'accéder facilement et rapidement au cours, mais aussi, elles leur fournissent :

- des cours explicites où la règle grammaticale est clairement présentée.
- des exercices avec corrigés, ce qui leur permet de s'assurer de la bonne réponse
- de s'auto-corriger et de s'auto-évaluer, autrement dit, ces sites mettent les apprenants en situation d'apprentissage et d'évaluation au même titre que la classe.

Il est à noter que plus de 31.25% de nos répondants trouvent que le cours de grammaire reste insuffisant en classe. Cela est dû au volume horaire insuffisant et à la complexité de la grammaire française.

7-5 Niveau de satisfaction

Les trois dernières questions avaient pour objectif d'évaluer le niveau de satisfaction des apprenants quant à leur apprentissage de la grammaire en ligne et son impact sur leurs productions langagières. Notons que 39.08% des élèves n'ont pas répondu à ces questions car ils n'utilisent jamais Internet pour apprendre le français. 17.85% des élèves affirment que le recours aux exercices sur Internet leur permet de maitriser les règles grammaticales et de les réemployer dans leurs discours à l'écrit et à l'oral. En revanche, 42.85% des apprenants trouvent que la recherche sur Internet et sites de grammaire, comme le cours en classe, ne les aident pas à améliorer leur français. Ces derniers commettent toujours des erreurs à l'oral et n'arrivent pas à rédiger des textes corrects. Selon les raisons avancées, la grammaire française est beaucoup plus compliquée que la celle de la langue arabe. De plus, il leur est difficile de produire plus que deux ou trois phrases vu la pauvreté lexicale chez les apprenants. Plusieurs réponses données par nos enquêtés montrent qu'il existe un problème majeur d'interférence causé par l'influence de la langue arabe dont le système grammatical diffère complètement du celui de français.

Conclusion

Pour conclure, nous pouvons dire qu'en dehors de la classe, un certain nombre d'élèves usent de l'Internet pour apprendre la grammaire. Les résultats de la présente étude montrent que les apprenants questionnés n'accordent pas la même importance à l'apprentissage de la grammaire en ligne. Ceux qui se connectent pour faire des exercices parviennent à trouver quelques réponses à leurs questions mais cela reste limité au simple apprentissage de la règle grammaticale. Les sites visités par ces apprenants leur facilitent l'accès à des activités à partir d'un index grammatical qui permet d'aborder les points grammaticaux en rapport avec le programme de 3ème année secondaire. Notons que certains sites comme le point FLE exigent une entrée par niveaux selon le Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues, or nos élèves n'ont jamais été évalués sur cette base.

La démarche semble être la même qu'en classe, c'est-à-dire, faire découvrir et apprendre la règle, cette dernière doit être mise en

application à partir d'exercices. Ces derniers sont non contextualisés et se fondent sur des phrases lacunaires et des questions fermées ou à choix multiples. Les données recueillies montrent que malgré le recours aux ressources électroniques, les résultats demeurent insatisfaisants, puisqu'il est toujours question d'une grammaire fonctionnelle et notionnelle plutôt qu'une grammaire textuelle, qui elle, tend à faire manier la langue à partir de textes authentiques écrits ou oraux. C'est pourquoi, les élèves devront être guidés dans la recherche en ligne pour pouvoir améliorer leurs performances grammaticales tout en développant des compétences de métacognition. Intégrer les TICE en classe de FLE pourrait contribuer non seulement à mieux assimiler les règles du bon usage grammatical, mais également à développer d'autres compétences linguistiques car les apprenants d'aujourd'hui sont motivés et l'usage des TICE les inspire énormément.

Références

1 Technologies de l'information et de la communication pour l'Enseignement

2 -Français Langue Etrangère

3- Fougerouse, M,C « L'enseignement de la grammaire en classe de français langue étrangère », Ela. Études de linguistique appliquée, 2 (122), 166, 2001.

4- Hocine : « N. Intérêts pédagogiques de l'intégration des TICE dans l'enseignement du F.L.E : l'utilisation du web-blog dans des activités de production écrite », Synergies , Algérie (12), 223.2011

5- Barrière ,I., Emile,H.,& Gella,F, L, Les TIC, des outils pour la classe, PUG,p6,2011

6- Lancien,T. (2004) . De la vidéo à Internet : 80 activités thématiques, pratiques de classe, Hachette, p12, 2004

7-Dictionnaire Larousse en ligne.

8-Dictionnaire Larousse en ligne.

-9 Demaizière et Dubuisson : *De l'EAO aux NTF. Utiliser l'ordinateur pour la formation* Utiliser l'ordinateur pour la formation, Gap, Orphrys, Paris, p346,1992

10 Les objets d'étude : Le document historique, l'argumentation et la nouvelle fantastique. Les techniques d'expression écrites et orales : La synthèse de document, le compte rendu critique et la lettre de motivation.

Centre Universitaire de Tamanghasset

ISHKELET

REVUE des études linguistiques & littéraires

Revue semestrielle publiée par l'Institut des lettres et des langues au Centre universitaire de Tamanghasset (Algérie), elle promeut les recherches dans les domaineslittéraireetlinguistiqueen arabe et en langues étrangères.

Volume. 08 Numéro. 1

No. de série 16

Février 2019

Centre universitaire de Tamanghasset

b.p. 10034- Sersouf . Tamanrasset

Tél.

(213) 0666215077

Email.ichkalatmag@yahoo.fr

Url de la revue

http/www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/238

Numéro de dépôt légal : 169-2012

Issn : 2335-1586

E. Issn : 2600-6634

Publication du centre universitairede Tamanghasset

Centre Universitaire de Tamanghasset
ISHKELET
REVUE des études linguistiques& littéraires

Règles de publication dans larevue

La revue (Ichkalat) promeut les recherches spécialisées dans les domaines littéraire, critique et linguistique en arabe, en anglais et en français, envoyées pardes chercheurs universitaires algériens, arabes et étrangers selon les règles suivantes:

- L'article doit être caractérisé par unétayage théorique et une contribution scientifique (en matière d'originalité et d'application).
- Le formulaire papier de la revue Ichkalat(est téléchargeable à partir du site de la revue sur le portail),la contribution doit suivre les conditions suivantes : format de la page (16 cm × 24 cm), police **Time New Roman** (12) pour le texte et (10) pour les références en bas du texte.L'articlene doit pas dépasser (20) pages et pas moins de (10) pages.
- la première page contient le titre de l'article, le nom du chercheur (s), son grade scientifique, son adresse électronique, son numéro de téléphone et les résumés sans oublier les mots clés.
- Le résumé de l'article en français doit être entre huit 8 et 10 lignes, police **Time New Roman** taille 12.Le résuméen anglaisdoit suivre les mêmes règles. (La traduction doit être la plus correcte possible)
- L'article doit commencer par une introduction et se termine par une conclusion ou résultats. Il doit être également divisé en sous-titres.
- Les dessins et les tableaux doivent être sous la forme d'une image pour pouvoir les modifier ultérieurement lors de la publication.
- Les articles sont évalués par deux ou trois relecteurs
- Le chercheur doit tenir un engagement quantà une publication antérieure de son article en faisant une déclaration de propriété et d'originalité.
- Il est obligatoire de citer et préciser les sources et les références de l'article.
- Lesarticles doivent êtreenvoyés exclusivement par l'intermédiaire de l'ASJP: http/www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/238

L'auteur de l'article est responsable du contenu de sa matière scientifique

Centre Universitaire de Tamanghasset
ISHKELET
REVUE des études linguistiques & littéraires

Le staff de l'expertise (Français/English)

nom	établissement	Langue
Dr.BadreddineLoucif	Université de Khenchela	Français
Dr.Mohamed Dridi	(Univ. Ouargla	Français
Dr.Rachid Chibane	c.u. de Tindouf	Français
Dr. Achour Hanbli	Univ. Tébessa	Français
Dr. Mohamed Besnaci	Univ. Lumière Lyon France II	Français
Dr. Amir MEHDI	Université de Tiaret	Français
Laroussi Haidar	Université de grenada- Espagne	Français
Jan-Hendrik opdenhoff	Université de grenada- Espagne	Français
Dr. Nacera Idir	Univ. Tiziouzou	Français
Dr.Sadek Fodil	Univ. Tiziouzou	English
Dr.Abderrahmane Bassou	c. Univ. Ain Témouchent	English
Dr. Faiza Dekhir	c.u. Tamanrasset	English
Mcmurry Lisa	UE University	English

sommaire

Auteur	Titre	page
Kouider MERBAH, Dr. Mohamed Amine DRISS	The Major Barriers That Impede the Teaching and Learning of Literature: The Case of the Second Year English LMD Students at the University of Mascara	**353**
Dr. Belmokhtar Hichem	Consensus entre énonciation et représentation dans le métadiscours de Mohammed Dib.	**370**
Mr.Ghimouze Manel	Usage de l'Internet et apprentissage de la grammaire: Cas des élèves de 3ème année secondaire	**381**