

إشكالات في اللغة والأدب

مجلة دولية مُحكَّمة فصلية- تصدر عن جامعة تامنغست (الجزائر) تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية والنقدية باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية

ISSN : 2335-1586



Univeristy of Tamanghasset- Algeria

إشكالات في اللغة والأدب

ICHKALAT JOURNAL

LINGUISTIC, LITERARY, CRITICAL STUDIES

Volume10. issue no2. p2. June 2021

من مواضيع العدد

- الاتجاه التاريخي في النقد الجزائري، قراءة في كتاب أشعار جزائرية لأبي القاسم سعد الله.

أ.د. حبيب بوزوادة

اللغة الشعرية وتجلياتها في ديوان (الفراشات تقول سرها) للوازنة بخوش فوزي نجار

فوزي نجار

- البنية والوظيفة من منظور النحو الوظيفي: دراسة تطبيقية في سورة مريم أسماء درنوني

أسماء درنوني

- مشهدة الفعل السردي في قصيدة "أعاذل إن الرزء مثل ابن مالك" لأبي ذؤيب الهذلي

بشير عروس

Alienation and identity quest as effects of exile, dislocation and homelessness: The case of Tayeb Salih and V S Naipaul

Karima Ait Youcef 1 Hocine Maoui 2

The Poetics and Politics of the Feminist Critical Dystopia: A Reading of The Water Cure and Before She Sleeps

KOHIL Mouna1 BOUREGBI Salah2

- La jalousie des sœurs jumelles : une identité psycho-discursive dans le roman Alter-ego de Hanane Bouraï

Dr. Belmokhtar Hichem

مجلة (10) عدد (2) ج 2 / ذو القعدة 1442 - يونيو 2021

مجلة (10) عدد (2) ج 2 / ذو القعدة 1442 - يونيو 2021



ISSN : 2335-1586

مجلد 10 عدد 2

ذو القعدة / 1442هـ - يونيو / جوان 2021

الجزء الثاني

المراسلات

توجه جميع المراسلات الورقية باسم رئاسة التحرير إلى :

ص.ب 10034 سرسوف - تمنراست . الجزائر

الهاتف : 0666215077 (213)

<https://ichkalat.cu-tamanrasset.dz/>

E-mail: (ichkalatmag@yahoo.fr)

رابط المجلة على البوابة الجزائرية للمجلات العلمية:

<http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/238>

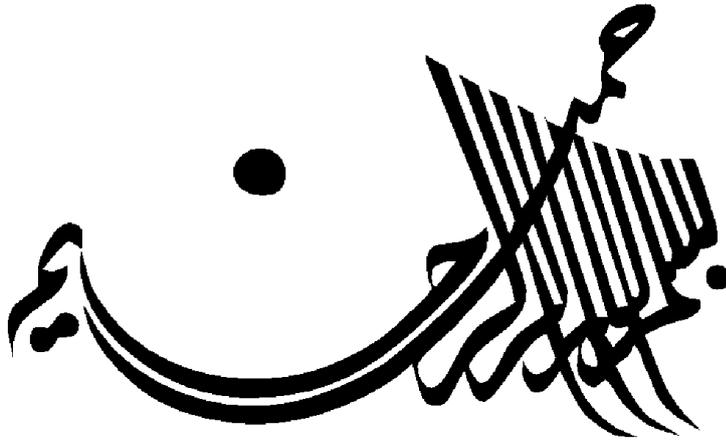
رقم الإيداع القانوني : 169-2012

Issn : 2335-1586

e.issn : 2600-6634

منشورات جامعة تامنغست

مجلة دولية فصلية محكمة تصدر عن جامعة أمين العقال حاج موسى أوق أمموك بتامنغت (الجزائر)، تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية.



(قواعد النشر في المجلة)

- ترحب المجلة بمشاركة الباحثين من كل الجامعات ومراكز البحث من جميع أنحاء العالم، وتقبل الدراسات والبحوث المتخصصة في القضايا الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية وفق القواعد الآتية:
- أن يتسم البحث بالأصالة النظرية والإسهام العلمي.
 - أن يكتب على نموذج ورقة مجلة إشكالات (يحمل من موقع المجلة على البوابة) برنامج (word) على ورقة بمقاس (16سم×24سم) بخط (Traditional Arabic) حجم (14) للمتن و(12) للحواشي، بما لا يتجاوز (25) صفحة ولا يقل عن (12) صفحة.
 - تخصص الصفحة الأولى لعنوان البحث، واسم الباحث ودرجته العلمية، وبريده الإلكتروني، ورقم هاتفه، وملخص باللغة العربية في لا يزيد عن (150) كلمة ومثله باللغة الإنجليزية، على أن تكون الترجمة دقيقة. (ضرورة تجنب ترجمة قول الحرفية)، إضافة إلى كلمات مفتاحية أسفل كل 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 التوثيق 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 دولية فصلية محكمة تصدر عن جامعة أمين العقال حاج موسى أوق أمموك بتامنغست (الجزائر)، تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية.

(مدير المجلة الشرفي)

أ.د. عبد الغني شوشة (مدير المركز الجامعي لتامنغست)

(رئيس التحرير)

أ.د. رمضان حينوني

(فريق التحرير)

أ.د. العيد جلولي (جامعة ورقلة/ الجزائر) / د. محمد دريدي (جامعة - ورقلة / الجزائر) / أ.د. محمد أمين خلادي (جامعة أدرار/ الجزائر) / أ.د. محمد بكادي (م.الجامعي لتامنغست/ الجزائر) / أ.د. عبد الحكيم والي دادة (جامعة تلمسان / الجزائر)/ د. صبرينة بغزو (جامعة خنشلة - الجزائر) / د. علي خلف العبيدي (جامعة ديالى- العراق) / د. مصطفى أحمد قنبر (كلية المجتمع- قطر) / د. أحمد محمد بشارت (كليات التقنيات العليا/ الإمارات العربية المتحدة) / د يحيى نشاط (ثانوية عبد الله العروي التأهيلية، وجدة، المملكة المغربية) / د.خضر محمد أبو جحجوح (الجامعة الإسلامية بغزة) / د.ضياء غني العبودي (جامعة ذي قار/العراق) / د. أحمد فرحات (كلية الفارابي- جدة/ المملكة العربية السعودية) / د. أحمد علي علي لقم (جامعة الأمير سظام بن عبد العزيز - المملكة العربية السعودية) / د. هناء محمود الجنابي (كلية الآداب ، الجامعة العراقية)

(فريق التحكيم) داخل الجزائر

أ.د. عبد الجليل منقور (جامعة سيدي بلعباس) /أ.د. يوسف وسطاني(جامعة سطيف2) / أ.د. يمينة بشي (جامعة الجزائر2) / أ.د. لقمان شاکر (جامعة أم البواقي) / أ.د. مليكة بن بوزة (جامعة الجزائر2) / د. صالح الدين ملفوف (ج. خميس مليانة) / أ.د. بركة بوشيبة (جامعة بشار) / د. جلال خشاب (جامعة سوق أهراس) / د. إدريس بن خويا (جامعة أدرار) / د. حبيب بوزوادة (جامعة معسكر) / د. عمر بوقمرة (جامعة الشلف) / أ.د. عبد القادر شارف (جامعة الشلف) / د. محمد الصالح بوضياف (الم. الج. السعامة) / د. بلخير أرفيس (جامعة المسيلة) / د. حميد قبائلي (جامعة منتوري قسنطينة) / د. سعيد خليفي (المركز الجامعي بغيليزان) / د. عامر رضا (المركز الجامعي

مجلة دولية فصلية محكمة تصدر عن جامعة أمين العقال حاج موسى أوق أمموك بتامنغست (الجزائر)، تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية.

- بميلة/ د. مومن مزوري (جامعة بشار) / د. بويكر بوشيبية (جامعة الجلفة)/ د. فريدة مقلاتي (جامعة خنشلة) / د. محمود فتوح (جامعة تيسمسيلت)/ د. السعيد ضيف الله (جامعة الجزائر2)/ أ.د. حفيظة تزروتي (جامعة الجزائر 2) / د. حمو عبد الكريم (مركز CRASC)/ د. نسيمه كريع (المركز الجامعي بميلة) / أ.د. مبارك بلالي (جامعة أدرار) / د. محمود رزايقية (المركز الحج. لتيسمسيلت) / د. شيادي نصيرة (جامعة تلمسان) / د. عزوز ميلود (جامعة تيارت) / د. حليلة عواج (جامعة باتنة1) / د. بويكر معازيز (جامعة تيارت) / د. ثابت طارق (جامعة باتنة 1) / د. يحيى حاج امحمد (جامعة غرداية) / د. دريس محمد أمين (جامعة معسكر) / د. محمد عروس (جامعة الجزائر2) / د. خير الدين بن خورر (جامعة البليدة2) / بن جلول مختار (جامعة ابن خلدون تيارت)/ د. أحمد بناني (الم. الج. تامنغست) / د. موسى كراد (المركز الجامعي بميلة) / أ.د. عيسى بريهمات (جامعة الأغواط)/ د. براهيم براهيم (جامعة قالمة) / د. عائشة عبيزة (جامعة الأغواط) / د. أحمد فصيدي (الم. الج. تامنغست) / أحمد كامش (جامعة خنشلة) / د. لخضر لغزال (جامعة أدرار)/ د. صورية جغوب (جامعة خنشلة) / د. محمد كنتاوي (جامعة أدرار) / د. محمد بن عبو (جامعة أدرار) / د. يحيى بن يحيى (جامعة غرداية) / د. أسماء بويكري (جامعة أدرار) / د. سماح بن خروف (جامعة برج بوعريبيج) / د. سعد لخضاري (جامعة البويرة)/ د. طاهر براهيم (جامعة غرداية) / د. جمال بلعربي (مركز ب.ع.ت.ع/الجزائر) / د. زهور شتوح (جامعة باتنة1) / د. حنينة طيبش (جامعة خنشلة) / د. فاطمة ديلمي (م.و.د. ب.ق.ت.أ.ت) / د. خديجة الشامخة (جامعة غرداية)/ د. محمد بوعلاوي (جامعة المسيلة) / د. عبد الرحيم البار (جامعة جيجل)/ د. كريمة سالم (جامعة تيزي وزو) / الحاج براهيم (جامعة الجلفة) / د. بركاني محمد رضا (جامعة الطارف) / د. عماد شارف (جامعة سوق أهراس) / د. صورية داودي - جامعة سوق أهراس) / د. حسين دحو (جامعة ورقلة) / د. مبروك دريدي (جامعة سطيف) / د. عادل محلو (جامعة الوادي)/ د. عبد القادر بقادر (جامعة ورقلة) / د. عثمان بولرباح (جامعة الأغواط) / د. فيصل الأحمر (جامعة جيجل) / د. معاذ مقري (جامعة الشلف) / د. معزوز عبد الحليم (جامعة ميلة) / د. عبلة معاندي (جامعة بجاية)/ د. مصطفى بن عطية (جامعة المسيلة)/ د. تسعديت لحول (جامعة بجاية) / د. محمد مدور (جامعة غرداية) / د. علي محداي

مجلة دولية فصلية محكمة تصدر عن جامعة أمين العقال حاج موسى أوق أمموك بامانغت (الجزائر)، تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية.

(جامعة ورقلة) / د. حسين ميرك (جامعة المسيلة) / لزهرة مساعدي (جامعة العلوم الإسلامية قسنطينة) /
د. هشام فروم (جامعة الطارف) / د. فاطمة مختاري (جامعة الأغواط) / د. عمر بلخير (جامعة تيزي وزو)
/ د. كمال عمامرة (جامعة الشلف) / د. عمارة حاكم (جامعة سعيدة) / د. عليك الكايسة (جامعة
بجاية) / د. عبد القادر خليف (جامعة تبسة) / د. خضرة خمراوي (جامعة عنابة) / د. سعاد حميدة
(جامعة ميله) / د. حمدان سليم (جامعة الوادي) / د. ميهوب جعيرن (جامعة الأغواط) / د. عائشة
جمعي (جامعة المدية) / د. العربي بومسحة (المركز الجامعي بتيسمسيلت) / د. بوعامر بوعلام (جامعة
غرداية) / د. محمد بوزيدي (جامعة معسكر) / د. رشيد بن قسيمة (المدرسة العليا - بوسعادة) / د. علي بن فتاشة
(جامعة بومرداس) / إيمان ملال (جامعة خنشلة) / د. معزوز عبد الحليم (المركز الجامعي لميلة) / د. محمد ملياني
(جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان) / د. محمد مدور (جامعة غرداية) / د. عبد الله لاطرش (المركز الجامعي
بتندوف) / د. عبد الله بن صافية (جامعة برج بوعرييج) / د. مبروك دريدي (جامعة سطيف 2) / د. داودي صورية
(جامعة سوق أهراس) / د. عبد القادر خليف (جامعة العربي التبسي تبسة) / د. حميدة سعاد (المركز الجامعي لميلة)
/ د. أحمد حاجي (جامعة قاصدي مرباح ورقلة) / د. عائشة جمعي (جامعة يحي فارس بالمدية) / د. إيمان جربوعة
(جامعة منتوري قسنطينة) / د. عبد المالك جديعي (جامعة الوادي) / د. بوشاقور الرحماني سمير (المركز الجامعي
لغليزان) / د. بن عطاء الله مليكة (جامعة قاصدي مرباح ورقلة) / د. طارق ثابت (جامعة باتنة 1) / د. عبد القادر
رحماني (جامعة الجزائر 2) / د. سمير معزوزن (المركز الجامعي لميلة) / د. صباغ إيمان (جامعة الجزائر 2) /
د. لخضر حاكمي (جامعة طاهر مولاي سعيدة) / د. جعيرن ميهوب (جامعة عمار تليجي الأغواط) / د. عبد المالك
مغشيش (جامعة خنشلة) / د. بوحوش مرجانة (جامعة العربي بن المهدي أم البواقي) / د. يحيوي فاطنة (المركز
الجامعي بتندوف).

مجلة دولية فصلية محكمة تصدر عن جامعة أمين العقال حاج موسى أوق أمموك بتامنغت (الجزائر)، تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية.

(فريق التحكيم) خارج الجزائر

د. أمجد طلافحة جامعة اليرموك - الأردن / د. أبو عواد فريال (الجامعة الأردنية) / د. صاند شديد (جامعة قطر) / د. كريم الطيبي (أكاديمية تطوان - المغرب) / د. محمد خضر أبو ججوح (جامعة فلسطين بغزة) / د. محمد محمود محاسنة (الأردن) / د يحيى نشاط (المملكة المغربية) / د. مصطفى أحمد قنبر (كلية المجتمع - قطر) / د. أحمد فرحات (جمهورية مصر العربية) / د. غصاب منصور الصقر (سلطنة عمان) / د. عبد الرحيم حمدان (جامعة فلسطين بغزة) / د. فاطمة النصيرات (كليات التقنية العليا الإمارات) / د. رائد الداية (جامعة فلسطين بغزة) / د. أحمد محمد بشارت (كليات التقنية العليا الإمارات) / د. أحمد علي علي لقم (جامعة سظام بن عبد العزيز - السعودية) / د. علي عبد الأمير عباس (جامعة بابل - العراق) / د. نور الدين السافي (جامعة الملك فيصل - السعودية) / د. عاهد طه عيال سلمان (كليات التقنية العليا الإمارات) / د. أبو المعاطي الرمادي (جامعة الملك سعود - السعودية) / د. العربي الحضراوي (كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس - المغرب) / د. نبراس حسين مهاوش العزاوي (جامعة بغداد) / د. عاصم العطرور (الجامعة الإسلامية بولاية منيسوتا - أمريكا) / د. محمود خليف الحياتي (الجامعة التقنية الشمالية - العراق) / د. زينب رضا الجويد (كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل - العراق) / د. محمد جواد حبيب البدراني (جامعة البصرة/العراق) / د. وليد الجويد (المعهد الوطني للبحوث التربوية - العراق) / د. حنان رضا حمودي الجويد (جامعة بابل).

مراجعة لغوية للملخصات (إنجليزية).

د. صيرينة باغزو (جامعة خنشلة - الجزائر)

د. زوليخة بلعباس (جامعة الطارف - الجزائر)

مجلة دولية فصلية محكمة تصدر عن جامعة أمين العقال حاج موسى أوق أمموك بتامنغست (الجزائر)، تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية.

فهرس الموضوعات العربية

الجزء الثاني

ص	المؤلف	عنوان المقال
607	محمد لعجالي	استثمار التراث النحوي العربي في حوسبة اللغة - جهود ابن هشام أنموذجا -
623	حنان بوكرمة 1 د. نسيمه علوي 2	أغراض الأفعال التوجيهية " زهر الأكم في الأمثال والحكم للحسن اليوسي " أنموذجا
641	أ.د. حبيب بوزوادة	الاتجاه التاريخي في النقد الجزائري، قراءة في كتاب أشعار جزائرية لأبي القاسم سعد الله
657	د. ميلود فضة	الاغتراب في شعر "يحيى بختي
677	د. ابتسام دهبينة	جمالية فن الترسل الشعري في الأندلس
696	د. هشام فرّوم 1 د. محمد رضا بركاني 2	الكتابة اللسانية التمهيدية العربية - قراءة في الوظيفة والهدف
708	رضوان غربي 1 د. فاطمة دخية 2	التعالق النصي في الوصايا العربية في العصر العباسي
722	بن ساسي بلقندوز 1 مذبوحي محمد 2	التوجيه النحوي للقراءات القرآنية (نقد و توجيه في ضوء لغات العرب)
734	إلهام شافعي 1 د. دليلة مكسح 2	الالفاظ البصري في القصيدة التفاعلية : المدونة الشعرية: تباريح رقمية لعباس مشتاق معن أنموذجا
756	مريم شكاط 1 أ.د. عبد السلام صحراوي 2	الرواية النسوية الجزائرية بين الأدب المكشوف والممنوع
773	أسماء درنوني	البنية والوظيفة من منظور النحو الوظيفي: دراسة تطبيقية في سورة مريم
784	أمال بن جامع 1 عثمان رواق 2	تمثلات الربيع العربي في رواية (أين المفرد) ل (خولة حمدي): قراءة سوسيو نصية
798	بن الطيب فتيحة 1 خالد بوزياني 2	الاستعارة في الخطاب السردى المعاصر مقارنة معرفية في رواية هذيان على قبرها لمحمد القصي
812	فوزي نجار	اللغة الشعرية وتحليلاتها في ديوان (الفراشات تقول سرها) للوازنة بخوش

مجلة دولية فصلية محكمة تصدر عن جامعة أمين العقال حاج موسى أوق أمموك بتامنغت (الجزائر)، تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية.

828	مهداوي عبد الله، د. نعيمة سعديّة 2	المكون التداولي في خطاب التكليف الأصولي (المدونة الأصولية لمحمد علي الشوكاني أنموذجاً)
846	تاحي نسيمة 1 أ.د. ملاحي علي 2	تجليات السيميائية السردية في الدرس النقدي العربي - المسار السردى وتنظيم المحتوى لعبد الحميد بورايو-
862	خليل بالقط	تخفيف الهمزة في القراءة الشعرية بين الوجوب والجواز
879	منصورية بن عبد الله ثالث	تجليات الفضاء وأبعاده في رواية مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق
896	الطاهر زوايمية	تجليات المرأة في شعر الفتوحات الإسلامية
915	مرباح شفاعة 1 عبيزة عائشة 2	تحليل الجملة العربية عند ابن هشام الأنصاري (خصائص المبنى والمعنى)
938	ط.د. غنية جدع 1 أ.د. يوسف العايب 2	تشكلات الحوارية في مسردية "غنائية الحب والدم" لغز الدين جلاوي
962	محمد الصديق بغورة	سيميائية الحواس في رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج
976	د. الشيخ قاضي	حجية التأويل بين رسوخ المعيار وأقنعة التحيز في الخطاب الشعري الحديث
997	د. عيسى قيرة	قراءة تحليلية تركيبية لبنية الجملة الفعلية المتعدية إلى مفعول واحد
1011	بشير عروس	مشهدية الفعل السردى في قصيدة "أعاذل إن الرزء مثل ابن مالك" لأبي ذؤيب الهذلي
1027	د. يوسف رحيم	نظرية الوساطة عند إدريس نقوري، تحليل أنثروبولوجي لقصة يوسف عليه السلام
1045	سليم بن حملة	هندسة العنونة في رسائل محمد البشير الإبراهيمي
1068	عزوز وردية 1 بوعناني سعاد آمنة 2	واقع تعليمية القواعد اللغوية في كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط قراءة وصفية تحليلية نقدية
1089	محمد فلاحي	وسائل تعليم اللغة العربية في زوايا نوات بالجزائر
1103	حليمة مسعي 1 رشيد سهلي 2	الأبعاد التداولية في كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني

استثمار التراث النحوي العربي في حوسبة اللغة - جهود ابن هشام أنموذجا -
Investing the Arabic Grammatical Heritage in Language
Computing - The Efforts of Ibn Hisham As a Model

* محمد لعجالي

Ladjali Mohamed

المركز الجامعي مرسلبي عبد الله - تيبازة - الجزائر

University Center of Tipaza Morsli Abdallah- Algeria

medrom99@hotmail.fr

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2021/01/12	تاريخ الإرسال: 2021/11/06
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ملخص البحث

يسعى هذا البحث إلى بيان إمكانية وكيفية استثمار التراث اللغوي العربي في خدمة حوسبة اللغة في مجال النحو؛ فالمتخصص في اللغة إذا قام باستثمار معطيات التراث النحوي وأعاد صياغته سهّل مهمة حوسبة اللغة. ومنه سيبيّن هذا البحث بعض تلك المعطيات النحوية بالرجوع إلى بعض المدونات التراثية خاصة مؤلفات ابن هشام، ثم يعرضها وفق صياغة حديثة قابلة للاستثمار في المجال الحاسوبي. مثل: عرض أنماط الجمل وفق صياغة منتظمة، بيان التغييرات التي تحدث لبعض أنماط الجمل وكيفية ردّ تلك الجمل المتغيرة إلى أصولها.

الكلمات المفتاحية:

تراث نحوي، لسانيات حاسوبية، حوسبة النحو، ابن هشام.

Abstract:

This research seeks to demonstrate the possibility and how to invest the Arabic linguistic heritage in the service of language computing in the field of grammar. When the language specialist invests and reformulates the data of grammatical heritage this facilitates the task of language computing. This research will show some of these grammatical data by referring to some of the heritage records, especially ibn Hisham's writings, and then presenting them in a modern present them according to a modern formulation that can be invested in the computer field. For example: displaying sentence patterns according to regular formulation, showing the changes that occur to some sentence patterns and how to return those changing sentences to their origins.

* محمد لعجالي. medrom99@hotmail.fr

Key words: Syntactic heritage, Computer linguistics, Grammar computing, Ibn Hisham.



مقدمة

إنّ التطوّرات الحاصلة عالميا في مجال هندسة اللّغة قد فرضت على أهل اللّغة العربيّة أن يواكبوا هذا التطوّر التكنولوجي، بيد أنّ ذلك الميدان التكنولوجي لا يعنى أن لا صلة بين منجزات التراث العربيّ ومسألة حوسبة اللّغة العربيّة، ومن ذلك مجال التحوّ العربيّ؛ حيث نجد في مؤلفات العلماء السّابقين، كابن هشام، كثيرا من التّأصيلات النّحوية للتراكيب النّحوية معبرا عنها بطريقة فيها نوع من الجمع والإحصاء، وذلك ما يقبل إعادة الصّيغة وفق معادلات ومخطّطات هي بدورها قابلة للاستثمار في مجال هندسة اللّغة العربيّة. وهذا العمل هو حلقة وصل بين النحو باعتباره مادة علميّة مشكّلة من استنباط للنظام التركيبي للغة العربيّة، وبين حوسبة اللّغة التي تعتمد على الصياغات الدقيقة للغة، فهو بذلك يخدم مسعى هذه الأخيرة.

ولما كانت أنماط الجمل الأصلية تطرأ عليها العديد من التحوّلات، فقد قامت نظرية النحو التوليدي التحويليّ ببحث ذلك وفق تقنين أنواع التحوّلات، وقد استفيد منها في مجال حوسبة اللّغة، ونظرية "تشومسكي" ذات مقولات مضارعة لمقولات التحوّين في التراث العربيّ خاصة فيما يتعلق بجانب الأصول اللّغويّة والتحوّلات التي تطرأ عليها، وأنواع تلك التحوّلات، خاصة وأنّ اللّغة العربيّة لغة مرنة تكثر فيها الكثير من الظواهر التركيبيّة التي تعكس مرونة النظام اللّغويّ العربيّ، ولذلك نجد تناول النحاة لقضية الأصل والفرع في عموم الدرس اللّغويّ العربيّ، وفي التراكيب النّحوية المختلفة على وجه الخصوص، ومن ذلك ما ورد عند ابن هشام.

وانطلاقا مما سبق سيأتي هذا البحث ليتناول أنماط الجمل في اللّغة العربيّة، وبعض التحوّلات التي تطرأ على الجمل الأصلية فنتج منها جمل فرعية أخرى محوّلة، ومنه تمّ تقسيم البحث إلى محورين عامّين تندرج تحتها مباحث فرعية؛ والمحوران هما:

المحور الأوّل: يتناول هذا المحور نظام اللّغة العربيّة من حيث الجانب التركيبي فيما يتعلق بأنماط الجمل، وذلك أوّلا بحسب أصناف الكلم والجمل ثم ما يتفرع عنها بحسب الوظائف النّحوية. وتم الاستفادة من منجز ابن هشام في ذلك؛ حيث قام بعمل إحصاء لجميع الاحتمالات الواردة لأنماط الجمل ممّا هو مستعمل فعليا في اللسان العربيّ، وذلك بإيراده الصّور

الإجمالية للتراكيب وما يندرج تحتها من صور فرعية، مع التمثيل لجميع تلك الصّور، وسنحاول عرضها وتقريبها بوضعها في جداول توضيحية.

المحور الثاني: يتناول هذا المحور قضية اهتمام الدراسات اللغوية بقضية التحويل، وذلك بذكر أشهر نظرية حديثة في هذا المجال وهي نظرية النحو التوليدي التحويلي وما جاءت به من تفسيرات لظاهرة تحوّل البنى التركيبية، ثم تناول قضية التحويل عموماً في التراث العربي من خلال نظرية الأصل والفرع، ومن ثم تناول نماذج ذكرها ابن هشام مبيناً فيها أنواعاً من التحويلات الطارئة على بعض التراكيب التحويلية والأصول التركيبية التي ترجع إليها.

أولاً: النظام اللغوي وأنماط جمل اللغة العربية

سنسعى في هذا الجانب من البحث إلى بيان إحصاء أنماط الجمل المستعملة في اللسان العربي، وذلك لما لعملية الإحصاء تلك من أهمية بالنسبة إلى من يتغيا حوسبة المستوى النحوي؛ حيث "تحتاج المعالجة الآلية للجمل العربية إلى دراسات إحصائية لأنواع الجمل"¹. وهذا الإحصاء قد كفى المحدثين مؤنثه نحويّ عربي هو "ابن هشام"، وذلك بما قدّمه لأنماط الجمل بطريقة إحصائية دقيقة تراعي أبسط الصّور وما تركب منها، وما اندرج منها بعضه تحت بعض. حيث ذكر صوراً أساسية لتأليف الكلام في اللغة العربية، وبعض هذه الصّور تندرج تحتها صّور أخرى.

1- الصّور الأساسية لتأليف الكلام في نظام اللغة العربية وفق أصناف الكلم

لقد بيّن "ابن هشام" أنماط جمل اللغة العربية وحصر ذلك في صور معدودة، وفق أصناف الكلم، وبساطة الجملة أو تركيبها، حيث قال: "صور تأليف الكلام ست، وذلك لأنه يتألف من اسمين، أو من فعل واسم، أو من جملتين، أو من فعل واسمين، أو من فعل وثلاثة أسماء، أو من فعل وأربعة أسماء"².

ويمكن توضيح ذلك بصياغته وفق ما يلي:

- 1- (اسم + اسم).
- 2- (فعل + اسم).
- 3- (جملة + جملة).
- 4- (فعل + اسم + اسم).
- 5- (فعل + اسم + اسم + اسم).

6- (فعل + اسم + اسم + اسم + اسم).

وهذا التقسيم إجمالي في شكل تجريدي، دون تحديد لنمط الجمل حسب ما يشغله الاسم أو الفعل من وظيفة نحوية، تجعل نوع الجملة واضحاً، وذلك لم يغفله ابن هشام، حيث لم يترك الصياغة في حدود التجريد الكلي، بل قام بإحصاء ما تنطبق عليه تلك الصور في جمل اللغة العربية بمختلف أنماطها، وذلك لما شرع في تفصيل تلك الصور الست، وما يتفرع عن بعضها من صور مع أمثلة لذلك .

2 - الصور التفصيلية لتأليف الكلام وفق الوظائف النحوية

أ- الصورة الأولى: اسم + اسم

يقول ابن هشام: "أما ائتلافه من اسمين فله أربع صور؛ إحداهما أن يكونا مبتدأ وخبراً نحو زيد قائم. والثانية أن يكونا مبتدأ وفاعلاً سد مسد الخبر نحو: أقام الزيدان، وإثماً جاز ذلك لأنه في قوة قولك أيقوم الزيدان وذلك كلام تام لا حاجة له إلى شيء، فكذلك هذا. الثالثة أن يكون مبتدأ ونائباً عن فاعل سد مسد الخبر نحو أمضروب الزيدان. الرابعة أن يكونا اسم فعل وفاعله نحو هيهات العقيق، فهيهات اسم فعل وهو بمعنى بعد والعقيق فاعل به"³. ويمكن إيراد ما سبق وفق التالي:

صياغة الصورة التجريدية الجامعة		
اسم + اسم		
الصورة المندرجة	الصياغة التجريدية للصورة حسب الوظيفة النحوية	المثال
ص1	مبتدأ + خبر	زيد قائم
ص2	مبتدأ + فاعل سد مسد الخبر	أقام الزيدان
ص3	مبتدأ + نائب فاعل سد مسد الخبر	أمضروب الزيدان
ص4	اسم فعل + فاعله (فاعل لاسم الفاعل)	هيهات العقيق

ب- الصورة الثانية: فعل + اسم

يقول ابن هشام: "وأما ائتلافه من فعل واسم فله صورتان؛ إحداهما أن يكون الاسم فاعلاً نحو قام زيد والثانية أن يكون الاسم نائباً عن الفاعل نحو ضرب زيد"⁴.

ويمكن بيان الصور المتفرعة عن هذه الصورة وفق ما تشغله من وظائف نحوية وفق التالي:

الصياغة التجريدية الكلية فعل + اسم		
الصورة المندرجة	الصياغة التجريدية حسب الوظيفة	المثال
ص1	فعل + فاعل	قام زيدٌ
ص2	فعل + نائب فاعل	ضرب زيدٌ

ج- الصورة الثالثة: جملة + جملة

وأما ائتلافه من الجملتين فله صورتان، أيضا، إحداهما جملة الشرط والجزاء، نحو: إن قام زيد فُتت. والثانية جملة القسم وجوابه، نحو أخلص بالله لزيد قائم⁵.

ويمكن بيان الصور المتفرعة عن هذه الصورة وفق ما تشغله من وظائف نحوية وفق التالي:

الصياغة التجريدية الكلية جملة + جملة		
الصورة المندرجة	الصياغة التجريدية	المثال
ص1	جملة الشرط + جملة جزاء الشرط	إن قام زيد فُتت
ص2	جملة القسم + جملة جواب القسم	أخلص بالله لزيد قائم

د- الصورة الرابعة: فعل + اسم + اسم

يقول ابن هشام: "وأما ائتلافه من فعل واسمين فنحو كان زيد قائما"⁶. ويمكن توضيح

ذلك وفق التالي:

الصورة المندرجة	الصياغة التجريدية	المثال
ص1	فعل + اسم + اسم	كان زيد قائماً

هـ- الصورة الخامسة: فعل + اسم + اسم + اسم

يقول ابن هشام: "وأما ائتلافه من فعل وثلاثة أسماء فنحو علمت زيدا فأضلاً"⁷. ويمكن توضيح ذلك وفق التالي:

الصورة	الصياغة التجريدية	المثال
ص1	فعل + اسم + اسم + اسم	علمت زيدا فأضلاً

و- الصورة السادسة: فعل + اسم + اسم + اسم + اسم

يقول ابن هشام: "وأما ائتلافه من فعل وأربعة أسماء فنحو أعلمت زيدا عمروا فأضلاً"⁸. ويمكن توضيح ذلك وفق التالي:

الصورة	الصياغة التجريدية	المثال
ص1	فعل + اسم + اسم + اسم + اسم	أعلمت زيدا عمراً فأضلاً

وقد انتهى ابن هشام إلى بيان حدود تأليف الكلام العربي وما ينحصر فيه، كما بين الحد الأدنى للتأليف، حيث قال: "فَهَذِهِ صُورُ التَّأْلِيفِ وَأَقْلُ ائْتِلافِهِ مِنْ اسْمَيْنِ أَوْ فِعْلٍ وَاسْمٍ كَمَا ذَكَرْتُ وَمَا صَرَحْتُ بِهِ مِنْ أَنَّ ذَلِكَ هُوَ أَقْلُ مَا يَتَأَلَفُ مِنْهُ الْكَلَامُ هُوَ مُرَادُ النَّحْوِيِّينَ وَعِبَارَةٌ بَعْضُهُمْ تَوْهَمُ أَنَّهُ لَا يَكُونُ إِلَّا مِنْ اسْمَيْنِ أَوْ مِنْ فِعْلٍ وَاسْمٍ"⁹. فقد بين ابن هشام أن أدنى ما تتألف منه الجملة في اللغة العربية فيما يخص نوعي الجملة العربية (الاسمية، الفعلية)؛ وذلك على النحو التالي:

الجملة الاسمية: اسم + اسم

الجملة الفعلية: فعل + اسم

أي الصورتان الأولى والثانية، هما أقل ما يتألف منه الكلام العربي، ولهذا لا بد أن تحوي صياغة الجملة العربية عليهما ابتداءً، حتى وإن حذف عنصر منهما في الاستعمال الفعلي، يبقى موضعه في الصياغة.

ثانياً: التحوّل عن الأصل بين التراث العربي والنظرية التوليدية التحويلية

إن قضية تحوّل البنى اللغوية عن أصولها، عموماً، شغلت الفكر اللغوي العربي قديماً وذلك ما تجلّى عندهم في ثنائية الأصل والفرع، وبالنسبة إلى البنى التركيبية فقد ازداد الاهتمام بها

حديثا وذلك ما نجده في نظرية التحوّل التوليدي التحويلي التي جاءت مبيّنة لأنواع تلك التحويلات، وتمّ استثمار منجزاتها تلك في مجال هندسة اللّغة، حيث كانت مساهمة النّظرية التوليدية في الدّراسات الحاسوبية هامة جدا، إذ عملت على توفير الأدوات الصّورية التي تمكن من بناء أوصاف تركيبية دقيقة للغات الطبيعية، الأمر الذي سمح للحاسوبي بتطوير خوارزميات متطورة مكنته من تجاوز بعض المشكلات التقنية التي تعترض تطوير برامج حاسوبية ملائمة¹⁰.

ومن خلال البحث في التراث العربيّ نجد هناك تفسيرات للعديد من البنى التركيبية المحوّلة عن أصولها، وذلك ما نجد عند "ابن هشام"؛ حيث ذكر كثيرا من التراكيب المحوّلة عن أصولها مبيّنا أصولها ونوع التحويلات الحاصلة فيها، وذلك ما يمكن استثماره في مجال هندسة اللّغة العربية. ومنه سنعرّف تعريفا موجزا بنظرية النحو التوليدي التحويلي، ثم نبين وعي علمائنا بقضية التحويلات من خلال ثنائية الأصل والفرع، ثم نذكر نماذج من جهود ابن هشام في هذا المجال.

1- النّظرية التوليدية التحويلية

لقد مرّت النّظرية التوليدية التحويلية عند تشومسكي بعدّة مراحل، بداية من كتابه البنى التركيبية (صدر 1957م)، وهو الكتاب الذي رسم مسار نظريته، ثم عدّل فيها من خلال إدخال المكوّن الدلالي وذلك بما تتبعه تلامذته (كاتز، فودور)، وذلك في كتابه "مظاهر النّظرية النحوية" (صدر 1965م)، ثم كتابه دراسات في القواعد التوليدية" (صدر 1972م)، كتاب "دراسات في الشكل والتفسير" (صدر 1977م)¹¹. وليس بالإمكان تقصّي كلّ مبادئ هذه النّظرية عبر مسارها التطوري وكلّ ما جاءت به، وإنما سيكون الحديث عن مفهوم التحوّل وقواعده وأنواعه، لأنّ النماذج التي اخترناها من عند ابن هشام لها علاقة بهذه الجزئية (التحوّل).

تقوم نظرية تشومسكي، كما هو ظاهر من تسميتها، على مبدأين: الأوّل: التوليد ويعني: "انبثاق تركيب أو مجموعة من التراكيب من جملة هي الأصل. وتسمى الجملة الأصل بالجملة التوليدية"¹². الثاني: التحوّل وهو مفهوم أخذه تشومسكي عن أستاذه "هاريس" وطوّره، "وملخص مبدأ التحوّل عند تشومسكي، أن أهل اللّغة قادرون على تحويل الجملة الواحدة إلى عدد كبير من الجمل"¹³. ويتعلق هذان المبدآن بمفهوم "الجملة النواة/ الجملة غير النواة" كما ميّز بينهما "هاريس"، والفرق بينهما هو أنّ "الجمل غير النواة يتمّ اشتقاقها من الجمل النواة، بواسطة قواعد تحويلية"¹⁴. وقد ميّز تشومسكي بين نوعين من التحوّل:

أ- تحويلات إجبارية.

ب- تحويلات اختيارية.¹⁵

ولهذين النوعين من التحويلات علاقة بنوعي الجملة (نواة/غير نواة)، حيث ذكر تشومسكي أنّ التحويلات البسيطة هي "تحويلات إلزامية في حالة النواة، وتحويلات إلزامية واختيارية في حالة جمل غير النواة"¹⁶. ومن أمثلة التحويل قولنا: أكل الولد التفاحة، هذه جملة نواة، يمكن إخضاعها للتحويل باشتقاق جمل أخرى (غير نواة) عن طريق التحويل، ومن ذلك التحويل بالحذف؛ حيث تبني للمجهول فتصير: أُكِلَت التفاحة. وتظهر العلاقة التحويلية بين الجملتين على النحو الآتي:

فعل متعدّد مبني للمعلوم + مورفيم المعلوم + اسم (1) + اسم (2).

فعل مبني للمجهول + مورفيم المجهول + اسم (2).

وهنا بحسب هذا التحويل فقد قام مورفيم البناء للمجهول مقام مورفيم البناء للمعلوم، كما أنّ الفاعل (اسم1) حُذِف، وصار المفعول به (اسم2) نائب الفاعل. فتمّ التحويل عبر الحذف والاستبدال وإعادة ترتيب المكونات، وهذه بعض أنواع التحويل، ويمكن إجمالها، وهي¹⁷:

- 1) الحذف: أ + ب ← ب.
- 2) الإحلال (التعويض): أ ← ب.
- 3) التوسّع: أ ← ب + ج.
- 4) الاختصار: أ + ب ← ج.
- 5) الزيادة: أ ← ب + ج.
- 6) إعادة الترتيب: أ + ب ← ب + أ.

2- قضية الأصل والفرع في التراث اللغوي العربي

لقد بيّن اللساني عبد الرحمن الحاج صالح هذه الثنائية ضمن تناوله لثنائية "الوضع والاستعمال"، حيث وضح مقصود القدماء من هذين المفهومين من ناحية إجرائية، فالأول، وهو الوضع، (كان يسميه سيبويه "أصل الكلام"، ثم صار عند من بعده يعرف بالوضع)، هو تتبع واستقراء كلام العرب ومن ثم استخراج النظام الذي بنيت عليه اللغة "وهو في الحقيقة الانسجام الانتظامي المطرد أو الغالب الذي لاحظوه في استعمال العرب للغة... وهذا يقتضي أن يحمل الضرب من الكلام على نظائره-وهو أساس النحو العربي- فيستنبط من ذلك البناء الجامع لكل

ما يوجد في الباب وما بين الأبواب أيضا. فذاك هو وضع اللّغة¹⁸. وهذا الوضع إنّما هو صوري "فلا وجود له في الواقع إلا مندجاً مع ما يسمع ويلفظ. فوجوده صوري لأنه نظام للغة"¹⁹. لكن لا يعني هذا أنّه من اختراع النّحاة، بل كما بيّن سابقاً، أتى عن عمليات إجرائية حملية لاستنباط نظام اللّغة وانسجامها الداخلي. أما الضرب الثاني وهو الاستعمال، فهو: "كيفية إجراء الناطقين لهذا الوضع في واقع الخطاب"²⁰.

وأورد "الحاج صالح" نصّاً لسيبويه يعبر فيه صراحة بالتّفريق بين الأصل في الكلام وما يعتريه حال الاستعمال من عوارض، وذلك في مقدّمة كتابه في "باب ما يكون في اللفظ من الأعراض"، حيث قال: "اعلم أنّهم مما يحدفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحدفون ويعوّضون، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطاً"²¹. ثم أعطى أمثلة عن كل عدول (عارض): "فما حذف وأصله في الكلام غير ذلك. لم يك ولا أدّر، وأشباه ذلك. وأما استغناؤهم بالشيء عن الشيء فإنّهم يقولون يدع ولا يقولون ودع، استغنوا عنها بترك. وأشباه ذلك كثير. والعوض قولهم: زنادقة وزناديق، وفرانزة وفرانين، حذفوا الباء وعوّضوها الهاء. وقولهم أسطاع يُسطيع وإنّما هي أطاع يُطيع، زادوا السين عوضاً من ذهاب حركة العين من أفعل. وقولهم اللهم، حذفوا "يا" وألحقوا الميم عوضاً"²².

ومن خلال ذلك يرى "الحاج صالح" أنّ النحاة العرب يميّزون منذ أقدم العصور، بين "الأصل في الكلام" وبين ما يعرض له على الألسنة في حالة التّخاطب في اللفظ والمعنى، لأنّه خطاب حاصل بالفعل وله أوصافه الخاصّة به كخطاب كالعوارض المذكورة"²³. ويرى "الحاج صالح" أنّ التمييز بين هذين المستويين "اللّغة/الاستعمال" يعتبر منطلقاً هاماً للدراسة "لأنّه يخص ماهية اللّغة في حدّ ذاتها والدور الذي تقوم به كلغة من جهة وكيفية استعمال الناطقين لها وهو الكلام أو الخطاب من جهة أخرى"²⁴.

ويشدّد "الحاج صالح" على قضيّة منهجية بالغة الأهمية، وهي حسب نظرنا، من أهم ما أصّل له في التّراث العربيّ "الأصيل منه"؛ حيث بيّن أن الاستعمال ليس دائماً خروجاً عن الأصل بالانتساع والمجاز، بل "إذا صار وضع اللّغة مستعملاً كما هو، لفظاً ومعنى، فهو باقٍ على أصله إلا أنّه لا بد أن يخضع لقوانين الاستعمال"²⁵. وهذا ما جعله يميّز بين نوعين من الكلام حال الاستعمال:

1- ما جاء على أصله: ومعناه أنه ناتج عن دلالة في الوضع مكيفة بالضرورة بدلالة القرائن حتى لو جاء على أصله.

2- ما تحوّل عن الأصل ممّا يجيزه التحوّل: من طرق ووجوه مختلفة في التّظّم أو ممّا يكون فيه تحوّل عمّا وضع له من معنى ولزوم معنى اللفظ لمعنى آخر²⁶.

وهذا التفريق، حسب استقرار "الحاج صالح"، لم يتضح لأغلب النّحاة من بعد سيبويه وشيخه الخليل من مثل: (الأخفش، المبرد، ابن السراج) لكنه قد اتّضح لبعض المتأخرين النابجين من مثل: (الزجاج، السّيرافي، الزجاجي، وأبي علي الفارسي، الرّماني، ابن جني)، وذلك لدقة الفوارق بين الوضعي وغير الوضعي²⁷.

ومن خلال ما سبق يتبيّن أنّ قضية تحوّل البنى اللّغويّة عن أصولها أمر كان معروفا لدى علمائنا السّابقين، بل وهو خاضع لدراسة منهجية منضوية تحت ثنائية منهجية هامة هي الأصل والفرع، وثنائية خاصّة باللّغة وهي "الوضع والاستعمال". ومنه يمكن الحديث عن تطبيقها عمليا على البنى التّركيبية من خلال جهود ابن هشام.

3- التّحويلات الطارئة على أصول التراكيب النحوية وفق تخريجات ابن هشام

إن التّحويل يعني نقل اللفظ من هيئة أصلية له إلى هيئة أخرى بقصد تعديل المعنى أو تغييره، وهو قد يكون في صيغة الكلمة أو في وظيفتها التّركيبية أو في رتبتها أو في حركتها الإعرابية. والتّحويل في النحو ليس شيئا جديدا أثاره تشومسكي، بل هو إجراء تركيب مهم جدا ذكره النحاة العرب بوضوح في وصفهم النحوي لظواهر الجملة العربيّة وأبوابها و عناصرها التّركيبية، وقد ذكروا شيئا منه في قواعدهم، ومن أمثله عندهم:

أ- التّحويل في مبحث التّمييز:

ذكر ابن هشام أنواعا للتمييز، منها التّمييز المبين للنسبة والأصل الذي تحوّل عنه، فذكر أنواعا للتحويل وكيفية الانتقال من البنية العميقة إلى البنية السطحية التي يظهر فيها التّمييز، حيث قال:

"وأما أقسام التّمييز المبين لجهة النسبة فأربعة؛ أحدها: أن يكون محوّلًا عن الفاعل، نحو: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ [مریم: 4]، أصله: "واشتعل شيب الرأس" وقوله تعالى: ﴿فَإِنْ طَبَّنَ لَكُمْ عَنْ شَيْءٍ مِّنْهُ نَفْسًا﴾ [النساء: 4]، أصله: "فإن طابت أنفسهن لكم عن شيء منه"

فحوّل الإسناد فيهما عن المضاف وهو الشيب في الآية الأولى، والأنفس في الآية الثانية إلى المضاف إليه وهو الرأس وضمير النسوة، فارتفعت الرأس وجيء بدل الهاء والنون بنون النسوة، ثمّ جيء بذلك المضاف الذي حوّل عنه الإسناد فضلةً وتمييزاً، وأفردت النفس بعد أن كانت مجموعة لأن التمييز إنما يطلب فيه بيان الجنس وذلك يتأدّى بالمفرد.

الثاني: أن يكون محوّلاً عن المفعول، كقوله تعالى: ﴿ وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا ﴾ [القمر: 12] قيل التقدير (وفجّرنا) عيون الأرض، وكذا قيل في غرست الأرض شجرا ونحو ذلك.

الثالث: أن يكون محوّلاً عن غيرهما، كقوله تعالى: ﴿ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا ﴾ [الكهف: 34]، أصله مالي أكثر، فحذف المضاف وهو المال وأقيم المضاف إليه وهو ضمير المتكلم مقامه فارتفع وانفصل وصار: أنا أكثر منك، ثم جيء بالمحذوف تمييزاً. ومثله زيد أحسن وجهها، وعمرو أنقى عرضاً، وشبه ذلك. التقدير: وجه زيد أحسن، وعرض عمرو أنقى.

الرابع: أن يكون غير محوّل، نحو "لله درّه فارساً"²⁸.

فكما يظهر من هذا النصّ التنظيري الإجرائي؛ التحويل الذي يمسّ الجمل لتنتج المعنى الوظيفي المتمثّل في "تمييز النسبة"، حيث ذكر العدولات الحاصلة في الجمل، وكيف تبدّل المواقع ومعها الأدوار النحوية الوظيفية؛ ففي **المثال الأول** "اشتعل الرأس شيباً" نبه ابن هشام إلى أنّ التمييز في قوله: "شيباً" في الأصل هو فاعل وهو مضاف، أما "الرأس" فهو مضاف إليه، لكن التحويل لغرض أداء وظيفية التمييز، بدّل المواقع ومعها الوظائف النحوية التي دلّت عليها الحركات الإعرابية؛ حيث صار موقع الفاعل متأخراً وموقع المضاف إليه متقدّماً، مع تغيّر في الوظيفة النحوية، وهذا من أنواع التحويل بإعادة الترتيب. ويمكن إيراد ذلك وفق ما يلي:

البنية السطحية: اشتعل الرأسُ شيباً.

البنية العميقة: اشتعل شيبُ الرأسِ.

نوع التحويل: إعادة الترتيب.

وغير بعيد عن النوع الأول (التحويل عن الفاعل إلى التمييز)، نجد في **المثال الثاني** عدّة تغيّرات عن طريق التحويل بتغيير الرّتب، وعن طريق الاستبدال؛ حيث تمّ تأخير رتبة الفاعل المحوّل إلى التمييز إلى آخر الجملة، كما تمّ استبدال بعض المورفيمات، حيث استبدلت نون النسوة

بالهاء والنون، كما تحوّل الفاعل الذي هو في صيغة الجمع (أنفسهن) إلى صيغة المفرد "نفسا"، وفق ما يقتضيه النظام العرقيّ في شروط التمييز (أن يكون مفرداً).

البنية السطحية: طبن لكم عن شيء منه نفسا.

البنية العميقة: فإن طابت أنفسهن لكم عن شيء منه

نوع التحويل: إعادة الترتيب + الاستبدال.

أما المثال الثاني، فالتحويل فيه طراً على عنصر له رتبة التآخر عن الفعل والفاعل، وهو المفعول به، حيث هو في المثال الأول (وفجرنا الأرض عيوناً) قد تمّ تحويل المفعول به المضاف؛ إذ هو أصل الجملة "وفجرنا عيون الأرض" فتغيّرت مع ذلك التحويل أيضاً الرتبة حيث صار المضاف إليه مع الفعل والفاعل متقدّمين على المفعول به. ويمكن إيراد ذلك وفق ما يلي:

البنية السطحية: فجرنا الأرضَ عيوناً.

البنية العميقة: فجرنا عيونَ الأرض.

نوع التحويل: الاستبدال + إعادة الترتيب.

أما المثال الثالث فيشتمل على ما في الأمثلة السابقة من أنواع التحويل، كما يتميز بنوع جديد، وهو الحذف، وكذلك الاستبدال لكن بطريقة مركّبة، تحتاج إلى بيان؛ فأصل الكلام في المثال "أنا أكثر منك مالا" هو: مالي أكثر، ثم طرأت على الجملة عدّة تحويلات:

1) حذف المضاف "المال" وبقي المضاف "الضمير (ي)"، وأقيم هذا الضمير مقامه، ثم ارتفع هذا المضاف إليه "الضمير" وصار ضميراً منفصلاً هو "أنا"، فصارت الجملة: أنا أكثر منك.

2) جيء بالمحذوف "مال" وجعل تمييزاً، فصارت الجملة عبر هذا التحويل النهائي: أنا أكثر منك مالا.

ويمكن إيراد ذلك وفق ما يلي:

البنية السطحية: أنا أكثر منك مالا

البنية العميقة: مالي أكثر من مالك.

نوع التحويل: الحذف + الاستبدال (مرتان).

أما المثال الرابع للتمييز، فلم يقع فيه تحويل وإمّا هو باق على أصله.

ب- تحويلات أخرى

● تحويل اسم المفعول عن اسم الفاعل:

قال ابن هشام: "وينفرد اسم المفعول عن اسم الفاعل بجواز إضافته إلى ما هو مرفوع به في المعنى، وذلك بعد تحويل الإسناد عنه إلى ضمير راجع للموصوف ونصب الاسم على التشبيه، تقول: (الورع محمودة مقاصده) ثم تقول: (الورع محمود المقاصد) بالنصب ثم تقول: (الورع محمود المقاصد) بالجر"²⁹. فذكر هنا خطوات عملية التحويل بشكل تطبيقي. ويمكن إيراد ذلك وفق ما يلي:

البنية السطحية: الورع محمود المقاصد / المقاصد.

البنية العميقة: الورع محمودة مقاصده.

● التحويل في الصفة المشبهة:

وقال ابن هشام: "الصفة المشبهة: وهي كل صفة صحّ تحويل إسنادها إلى ضمير موصوفها، وتختص بالحال وبالمعمول السببي المؤخر وترفعه فاعلا، أو بدلا، أو تنصبه، مشبها أو تمييزا أو تجرّه بالإضافة، إلا إن كانت بـ (ال) وهو عار منها"³⁰. ويذكر ابن هشام مثلا عن ذلك: زيدٌ حسنٌ وجهه؛ هكذا على الأصل حيث "وجهه"، لأنه فاعل في المعنى، لكن قد يراد المبالغة في نسبة الحسن إلى جملة زيد لا وجهه فقط، فيحوّل الإسناد إلى ضمير زيد، فيؤخر الوجه فضلا وينصب تشبيها له بالمفعول به، لأنّ العامل "حسنٌ" يطلبه من حيث المعنى فهو معموله الأصلي، وفي هذه الحال (تحويل الإسناد) لا يصح رفع "وجهه" على الفاعلية لأنه قد استوفى فاعله وهو الضمير. كما يجوز الخفض بالإضافة. وبناء على التحويل الحاصل في الإسناد وما تبعه من تغيير في الحركات الإعرابية فنحن أمام بنية سطحية فيها نموذجان (إما النصب أو الجر) وبنية عميقة تتمثل في عدم تحويل الإسناد ومجيء "وجهه" بعلامة الرفع³¹. ويمكن تلخيص ذلك وفق ما يلي:

البنية السطحية: زيدٌ حسنٌ وجهه/وجهه.

البنية العميقة: زيدٌ حسنٌ وجهه.

● التحويل بالحذف في مبحث الاختصاص:

هذا الحذف قد عُقد له في المباحث النحوية باب خاصّ به، والأمثلة التي تذكر له يشتهر منها قولهم: "نحن العرب أقرى الناس للضيف"، حيث يبحث في النحو عن علّة انتصاب "العرب"، لأنّها على غير مقتضى الظاهر الذي يقتضي الرفع، ومنه يقدرّون له فعلا هو "نحن أخصّ العرب"³²، وهذا يدل على تغيّر في بنية الجملة. وذلك ما يمكن إيرادها كما يلي:

البنية السطّحية: نحن العرب أقرى الناس للضيف.

البنية العميقة: نحن، أخصّ، العرب أقرى الناس للضيف.

نوع التّحويل: الحذف.

- وفي ختام هذا البحث قد توصلنا إلى عدّة نتائج يمكن إجمالها فيما يلي:
- قد تبيّن أنّ المعطى اللّغويّ التّراثي ولا سيما المنجز النحوي منه، يمكن أن يستفاد منه في مجال حوسبة النحو العربي؛ وجهد ابن هشام ما هو إلا نموذج عمّا هو مكنون في التراث النحوي العربي.
 - بالنسبة إلى إحصاء أنواع الجمل الذي يعتبر أهم عملية في حوسبة المستوى التركيبي، فقد أوردنا نصوصا بيّن فيها النحاة أنواع التراكيب النحوية العربيّة، وما يمكن أن يتفرّع عنها من صور حسب الوظائف النحوية، وذلك وفق نماذج محدّدة ومحصورة جلاها ابن هشام، وقد قمنا بصوغها في شكل أشبه بمعادلات قابلة للتدقيق والتكليف حتى تحدم مجال هندسة اللّغة.
 - أمّا في مجال التّغييرات الحاصلة على أصل الجمل، فقد كانت محلّ اهتمام اللسانيات الحاسوبية، وقد استعانت في ذلك، في الدرس الغربي، بنظرية النحو التوليدي التحويلي؛ تلك التي قدّمت تفسيرات لتلك التحويلات الطارئة على الجمل.
 - وبالنسبة إلى التراث العربيّ فإنّه لم يغفل أصحابه عن قضيّة تحوّل التراكيب عن أصلها، وذلك ما تجسّد في نظرية الأصل والفرع التي اهتموا بها، وقد بيّنا ما ذكره الحاج صالح حولها. ما يدل على أنّ ذلك تلبّد في منهج النحاة العرب.
 - وبالنسبة إلى قضيّة التحوّل عند ابن هشام، فتجاوزت مرحلة الوعي النظري إلى تطبيق ذلك على كثير من التراكيب العربيّة المحوّلة عن أصلها؛ فقد تمّ إيراد نصوص لابن هشام بيّين فيها بوضوح ودقة كثيرا من الجمل التي جاءت على غير أصلها من مثل التمييز.

والصفة المشبهة، حيث بيّن ابن هشام أصلها التركيبي كما وضّح نوع التحويلات الحاصلة فيها. ومعرفة ذلك يحتاجها المهتمون بحوسبة النحو في جانب التراكيب المحوّلة.

- من خلال ما تمّ تقديمه نأمل أن تتضافر جهود المهتمين باللّغة وجهود المهتمين بحوسبة اللّغة في خدمة الهندسة اللّغويّة؛ بحيث يقرب المهتمون باللّغة معطيات اللّغة من خلال ما يتيح تراثنا العربيّ من نصوص توضّح نظام اللّغة العربيّة بطرائق إحصائية رياضية يمكن أن يستفيد منها أصحاب هندسة اللّغة.

هوامش:

¹ راضية بن عربية، محاضرات في اللسانيات الحاسوبية، ألفا للوثائق (قسنطينة-الجزائر)، د.ط (2017)، ص110.

² ابن هشام أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد (761هـ)، شرح قطر الندى وبلّ الصدى، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع (القاهرة - مصر)، د.ط، د.ت، ص59.

³ نفسه، ص59.

⁴ نفسه، ص59.

⁵ نفسه، ص59.

⁶ نفسه، ص59.

⁷ نفسه، ص59.

⁸ نفسه، ص59.

⁹ نفسه، ص59.

¹⁰ زغبوش بن عيسى ومصطفى بن عناني: "المعالجة الآلية للغة: مسارات تحليل الجمل العربيّة باعتماد نماذج شبكات الانتقال"، مجلة كلية الآداب (ظهر المهرز فاس-المغرب)، ع14 (2006)، ص56.

¹¹ أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، دار الفكر (دمشق-سورية)، ط3 (2008م)، ص314.

¹² سمير شريف استيتية: اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، عالم الكتاب الحديث (إربد)، ط2 (2008م)، ص178.

¹³ نفسه، ص179.

¹⁴ رمضان عبد التّواب: المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغويّ، مكتبة الخانجي (القاهرة-مصر)، ط3 (1417هـ-1997م)، ص189.

- 15 نوم تشومسكي: البنى النحوية، تر: يؤيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية (بغداد- العراق)، ط1(1987م)، ص63.
- 16 نفسه، ص83.
- 17 أحمد مؤمن: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجزائرية (بن عكنون- الجزائر)، ط2(2005م)، ص208.
- 18 نفسه، ص73-74.
- 19 نفسه، ص73.
- 20 عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث ودراسات في علوم اللسان، موفم للنشر (الجزائر)، د.ط (2007م)، ص195.
- 21 سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (180هـ): الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي (القاهرة)، ط3 (1408هـ-1988م)، ج1، ص24-25.
- 22 نفسه، ج1، ص25.
- 23 عبد الرحمن الحاج صالح، الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، ص8.
- 24 نفسه، ص8.
- 25 نفسه، ص161.
- 26 نفسه، ص161-162.
- 27 نفسه، ص162.
- 28 أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع (مصر)، د.ط (2004م)، شذور الذهب، ص280-281.
- 29 أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام (761هـ): أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج3، ص232-233.
- 30 ابن هشام، شرح شذور الذهب، ص406.
- 31 نفسه، ص406-407.
- 32 نفسه، ص245.

أغراض الأفعال التوجيهية " زهر الأكم في الأمثال والحكم للحسن اليوسي " أنموذجًا
**The Purpose of the Guiding Verbs in "Blossom of the
Akkam in Proverbs and Wisdoms by Hassan Al-Youssi"
as a Model**

* حنان بوكرمة¹ ، د . نسيمه علوي²

Boukerma hanane¹, D.nassima aloui²

مخبر التراث الأدبي الجزائري الرسمي والهامشي،
جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة،

University of 20th OTH 1955 - Skikda, Algeria

hananeboukerma2020@gmail.com¹

aloui76@gmail.com²

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2021/02/25	تاريخ الإرسال: 2020/11/06
-------------------------	--------------------------	---------------------------

مَنْ حَسَنَ الْيُوسِي

تعد نظرية الأفعال الكلامية من أهم النظريات التي حظيت باهتمام العديد من الباحثين وذلك لأهميتها، واعتبارها الحجر الأساس للدرس التداولي، لذلك إرتأينا تطبيق هذه النظرية وركزنا على الفعل التوجيهي بالتحديد لما له من أهمية بالغة في التأثير والإقناع، والتواصل، وكانت مدونتنا زهر الأكم في الأمثال والحكم للحسن اليوسي خير أنموذج يحسد لنا أبعاد الفعل التوجيهي ودلالته في مدونة الأمثال.
الكلمات المفتاح: فعل كلامي، تأثير، إقناع، توجيهيات، سيرل

Abstract :

The theory of verbal actions is one of the most important theories that have received the attention of many researchers due to its importance, and considered it the cornerstone of the deliberative lesson, so we decided to apply this theory and focused on the directive action precisely because of its great importance in influencing, persuading, and communication, and our text was Zahr Al Akam in Proverbs and wisdoms by Al-Hassan Al-Youssi is the best model for us that envies the dimensions of the directive act and its significance in the code of proverbs.

Keywords: Verbal act, influence, persuasion, directives, Searel



* حنان بوكرمة: hananeboukerma2020@gmail.com

أولاً - مقدمة :

مدت شجرة التداولية فروعها، فأنجبت لنا نظرية الأفعال الكلامية les actes de languages التي تعد ثمرة من ثمارها، ومن أهم القضايا التداولية، يمكن إعتبرها الحجر الأساس الذي ركزت عليه، لذلك نحاول تفصيل هذا المقال من خلال التعمق في نظرية الأفعال الكلامية بدءاً من ج.ل أوستين (j.austin) مروراً إلى سيرل (searl) من خلال ما قدمه هو الآخر من جهودات وإسهامات كبرى لم يتطرق إليها أوستين (Austin) ومن المتعارف عليه، أننا ننطلق في أي دراسة علمية كانت أو لغوية من الأصل - أوستين - إلى الفرع - سيرل - والفرع دائماً يتجاوز الأصل بالإضافة والتميز والإبداع، منطلقاً من الأصل باعتباره المعزز والمدعم والسند الأول. لذلك نحاول أن نوضح في هذا المقال ثنائية الأصل والفرع، ونقصد بذلك مقولات كل من أوستين باعتباره أصلاً إلى سيرل باعتباره فرعاً. لذلك وجدنا أنفسنا نطرح الإشكال الآتي :

- ما مدى نجاح تطبيق الدراسة التداولية في جزئية من أهم جزئياتها ألا وهي نظرية الأفعال الكلامية على الأمثال والحكم في كتاب الحسن اليوسي ؟

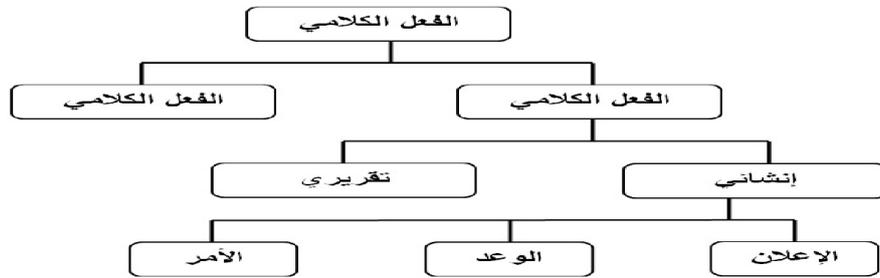
- هل كل متكلم قادر على إنجاز فعل كلامي معين بهدف إقناع السامع ؟

ثانياً - مفاهيم أولية عن الفعل الكلامي :

تنطلق النظرة الكلاسيكية لأفعال اللغة من الاعتقاد التالي : إن الوحدة الدنيا للتواصل الإنساني، ليست هي الجملة ولا أي تعبير آخر، بل هي إستكمال (إنجاز) بعض أنماط الأفعال. و«يعد رائد هذا الاعتقاد هو فيلسوف أوكسفورد جون.ل. أوستين الذي أعطى لائحة طويلة بهذه الأفعال، والتي يفهم منها بشكل جيد، هو أنها تتعلق بتعريف بتجريدي»¹. وهذه اللائحة تشمل على: أكد، ووضع سؤالاً، وأعطى أمراً، ووصف، واعتذر، وهدد، وترجى، وتحذير، ورخص. ونفهم تواً، بأنه يمكن للائحة أن تتابع، وتقترب من لائحة ألعاب اللغة، التي كونهما فيتغنشتاين، «وهكذا ينجز المتكلم فعلاً أو آخر، بتلفظه جملة ما، وأحياناً بعدد من الأفعال، وعلى الفعل ذاته ألا يختلط بالجملة (وبالتعبير اللساني كيفما كان) المستعملة في إنجازه»². «و يمكننا القول، بأن نظرية أفعال اللغة تعد دراسة نسقية للعلاقة بين العلامات ومؤوليها ويتعلق الأمر بمعرفة ما يقوم به مستعملو التأويل، وأي فعل ينجزون باستعمالهم لبعض العلامات»³.

وبالرجوع إلى ما كتبه الفيلسوفان ج . ل . أوستين وتلميذه ج. سيرل حول هذا المفهوم اللساني - التداولي الجديد، فإن << الفعل الكلامي >> يعني التصرف (أو العمل !) الاجتماعي أو المؤسساتي الذي ينجزه الإنسان بالكلام، و«من ثم في << الفعل الكلامي >> يراد به الانجاز الذي يؤديه المتكلم بمجرد تلفظه ملفوظات معينة، ومن أمثلته : الأمر، النهي والوعد والسؤال، والتعيين، والإقالة، والتعزية، والتهنئة فهذه كلها أفعال كلامية»⁴. أما التصنيف الذي اقترحه " ريكاناتي " فلخصه كالآتي :

«هناك أفعال كلامية ممثلة أساسا وأخرى غير ممثلة، الأولى تتمثل في التعبير عن سلوك اجتماعي اتجاها المستمع، فتقسم إلى أفعال متحققة أو إنشائية وأخرى تقريرية»⁵.
والفعل الإنشائي ينقسم بدوره إلى فعل الوعد، وفعل الإعلان، وفعل الأمر، ونوضح ذلك في الرسم البياني الآتي :



تجدر الإشارة إلى أنه من جهة -لا- " سيرل " ولا "أوستين" كان قد استعمل مصطلح pragmatique في نظريتهما، و«من جهة أخرى شاع استعمال هذا المصطلح للدلالة على نظرية أفعال الكلام، تندرج في نظرية الحديث مثل "منقونو"، و"فينيو" الذي صنف نظرية أفعال الكلام ضمن التداولية»⁶. والملاحظ أن الفعل الكلامي احتل نواة مركزية في الكثير من الأعمال التداولية، ذلك أنه يعني كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنحازي تأثيري، ويعد نشاطا ماديا يتوسل أفعالا قولية Acte Locutoires التحقيق أغراض إنحازية، شريطة أن تتوفر فيها سمة الإيجاب والقبول القائمة على رضا الطرف الآخر. وغايات تأثيرية Acte

Perlocutoires تخص ردود فعل المتلقي، و«من ثمة يتحول الفعل إلى إنجازي تأثيري في المخاطب مؤسساتيا أو اجتماعيا بمعنى تحول الفعل الكلامي إلى فعل إنجازي»⁷.
يقوم الفعل الكلامي على خصائص ثلاثة :



و«كل فعل كلامي يقوم على القصدية، التي تمثلها الفلاسفة والتداوليون حتى صارت قيمة تداولية نصية حوارية، تتأسس على شبكة من المفاهيم الترابطية، والمرتبطة بغاية وما تؤديه من وظيفة تأثيرية اجتماعية في الآخرين»⁸. يتحدد الفعل اللغوي بتحديدات مختلفة، تعود إلى اختلاف المرجعيات والمنطلقات التي انطلق منها الدارسون، التحديد مفهومه، ومع ذلك فإن المتفق عليه هو أن >>.... تكلم لغة ما، أو التحدث بما يعني تحقيق أفعال لغوية، ومنها أفعال تصلح للتأكيد على أشياء Affirmation، أو إعطاء أوامر Les Ordres، أو إثارة أسئلة Les Interrogation، أو القيام بوعود Des Promesses، أو غير ذلك من الأفعال اللغوية<<. و«يعتبر الفعل اللغوي محور اهتمام الدراسات التداولية، التي تركز على تأويل النصوص باعتبارها أفعال اللغة، أو مجموعة من المتتاليات لأفعال اللغة، كالوعود والتهديدات والإستفهامات والطلبات والأوامر»⁹. وبتعبير أدق فإن التداولية تقوم بتحويل مختلف الموضوعات إلى أفعال لغوية، ولإشارة «فإن الفعل اللغوي يرتبط ارتباطا وثيقا بالقصد»¹⁰. فالأفعال اللغوية من هذه الوجهة تعد مبحثا أساسيا في دراسة مقاصد المتكلم ونواياه، ف«القصد يحدد لنا الغرض من أي فعل لغوي، كما يحدد هدف المرسل من وراء سلسلة الأفعال اللغوية التي يتلفظ بها»¹¹. وزعماء هذا الاتجاه هم فلاسفة >> أكسفورد» وعلى رأسهم: " أوستين " و" سيرل "، ثم تناول هذا التيار بالتوضيح والانتقاد كثير من اللسانيين يصعب حصرهم، ومن الأسس النظرية التي يقوم عليها التفرقة بين الأقوال الإخبارية، والأقوال الإنجازية، و«فضل هذه الأخيرة إلى أقوال إنجازية ظاهرة ويتعلق بما بعض الأفعال مثل: أمر، وحض، وحث، ومنع، وفي، وردع، وأتى، وعبر ... مع إسنادها إلى ضمير المتكلم، في فعل مضارع ...»¹².

ثالثا : مراحل تأسيس الفعل الكلامي:

1- مرحلة التأسيس مع أوستين :

فتح أوستين آفاق المرحلة التداولية بعد أن دشّن مبحثا جديدا بدأه بانتقاد التداوليات الصورية التي لا تمثل في نظره التداوليات بالمفهوم الصحيح. فهي لا تعدو أن تكون مجرد دلاليات إستفادات في بعض جوانبها من المقومات التداولية. وانطلاقا من هذا اعترض على توجه النزعات الصورية التي لم تهتم إلا بالجمل الخبرية، ساعيا إلى رسم مسالك جديدة لتناول الظواهر التي استهدف البحث فيها. ف «اللغة ليست مجرد أداة للإخبار والوصف، بل وسيط لبناء الواقع والتأثير فيه وتحويله»¹³. يتضح لنا من خلال هذا أن أوستين سلك مسلكا جديدا فهو يرى أن اللغة لا تقتصر وظيفتها على البعد التواصلية، والإخباري فحسب وإنما هي تتجاوز هذا المفهوم إلى مفهوم أوسع وأعمق من ذلك، يتمثل في ارتباطها وتفاعلها مع الواقع وتغييره والتأثير فيه هي نقلة متميزة في تصورنا للغة بالانتقال من ذلك المفهوم المتداول ألا وهو التواصل، إلى أعلى وأسمى من ذلك هو التأثير. فهو يرى أن وظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلومات والتعبير عن الأفكار، إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية، «حينما يقول القاضي : <<فتحت الجلسة>> يكون قد أنجز فعلا اجتماعيا وهو فتح الجلسة»¹⁴.

وصف وقائع العالم State Of Affaires وصفا يكون إما صادقا وإما كاذبا وأطلق عليه المغالطة الوصفية Descriptive Fallacy، ورأى أن هناك نوعا آخر من العبارات يشبه العبارات الوظيفية، في تركيبها لكنه لا يصف وقائع العالم ولا يصدق ولا كذب، كأن يقول رجل مسلم لامرأته : أنت طالق، أو يقول : أوصي بنصف مالي لمرضى السرطان، أو يقول وقد بشر بمولود : سميتة يحيى، ولا توصف بصدق أو كذب، «بل إنك إذا نطقت بواحدة منها أو مثلها لا تنشئ قولاً To Make Statement بل تؤدي فعلا (Perform Action) فهي أفعال كلام، أو هي أفعال كلامية»¹⁵. « قسم "أوستين" الأفعال الكلامية من حيث معناها إلى مجموعات وظيفية، لأنها كثيرة ويستحيل حصرها، ثم إن إحصاءها العددي لن يفيد شيئا في فهم وظائفها في الحديث، وهو تقسيم غير مستفيض باعتراف "أوستين" ذاته»¹⁶.

أ- تصنيف أوستين :

أ-1- الأفعال الدالة على الحكم :

وهي الأفعال التي تبث في بعض القضايا بناء على سلطة معترف بها رسمياً، أو سلطة أخلاقية، ولا يشترط أن تكون دائماً إلزامية. فهي قد تدل على التقييم أو التقويم أو الملاحظة، وتشمل على سبيل المثال أفعال التبرئة، الحكم، التقدير، التحليل، إصدار مرسوم.... و«قد شبه أوستين فعل الحكم بالفعل القانوني المختلف عن الفعل التشريعي والتنفيذي الذي يدخل ضمن مجموعة أفعال الممارسة»¹⁷. وبعض أفعال الحكم عند صدورها عن القاضي تكون ذات صبغة علمية، ويمكن إدخالها أحياناً في مجال الخطأ والصواب، خاصة إذا كان الحكم الصادر لا أساس له.

أ-2- أفعال الممارسة :

وهي الأفعال التي تحلي ممارسة الحق، ولها القوة في فرض واقع جديد مثل : الانتخاب، التعيين (الرسمي)، الاستشارة، التشريع.... وهو تحكيم أكثر منه تقدير، وقرار أكثر منه حكم.

أ-3- أفعال الوعد:

وهي الأفعال الكلامية التي تؤسس لدى المتكلم إلزامية القيام بعمل ما معترف به من قبل المخاطب. إن المتكلم بتفوهه بالكلام يؤسس وجوب القيام بمحتوى قوله، ويعمل المخاطب على الاعتراف بهذه الإلزامية، مثال ذلك : القسم الرهان، التعهد، الضمان»¹⁸.

أ-4- أفعال السلوك :

وهي تشكل مجموعة متباينة ترتبط بالسلوك الاجتماعي للمتكلم، وهي التي تحمل المتكلم على إتخاذ الموقف المنصوص عليه في القول إزاء المخاطب مثل : الاعتذار، التهتهة، التعزية، الشكر

... أ-5- أفعال العرض :

وهي تدخل في علاقة ما يقوله المتكلم عند الحديث عن طريق الحجاج، مثل : الإثبات، التأكيد، النفي، الوصف، التعريف، التأويل، الشرح، التوضيح....»¹⁹. تذهب نظرية أفعال الكلام ضمن تصوراتها إلى القول بأن الجمل اللغوية لا تنقل مضامين مجردة ونمطية، بل تختلف بحسب عوامل عدة منها الذات والسياق، بالإضافة إلى مقتضيات أخرى تساهم في تحديد دلالة اللفظ وقوته .

ب- تصنيف سيرل (searle):

يقدم سيرل ما يعتبره أصنافا أساسية للأعمال في القول وعددها عنده خمسة :

ب1- الخبريات (Assertives) :

و«تختص الخبريات بأن المتكلم يلتزم ويتعهد بوجود حالة الأشياء في الكون وبصدق المحتوى القضوي، ومن الخبريات : أثبت وأؤكد وأستنتج وأفترض»²⁰.

ب-2- التوجيهيات (Directives) :

و«خاصية التوجيهيات إنما تمثل سعي المتكلم لجعل المخاطب يفعل شيئا ما، وهذا السعي تختلف درجاته بين مجرد الطلب والاقتراح أو الالتماس أو الأمر أو الإلحاح في السؤال، وأبرز أفعال هذا الصنف : أطلب وأمر وأرجو وأنصح»²¹.

ب-3- الوعديات (Comissives) :

و«خاصية الوعديات أن غرضها القولي هو التزام المتكلم بدرجات مختلفة، باعتماد سلوك معين مستقبلا ومن أمثلتها : تعهد وراهن وتعاهد وصادق ووافق»²².

ب-4- الإفصاحيات (Expressives) :

أما «غرض القول في الإفصاحيات فهو التعبير عن حالة نفسية معينة في شرط الصدق بإزاء حالة الأشياء التي يحددها المحتوى القضوي ومن الإفصاحيات : أشكر وأهنئ وأعتذر وأشجب وأرحب»²³.

ب-5- الإيقاعيات (Declaratives) أو (Declarations) :

و«تمتاز الإيقاعيات بأنها إيجاد الحالة من حالات الأشياء في الكون بمجرد إنجاز عمل لغوي إيقاعي ناجح، من ذلك أن مجرد الإعلان عن تقديم الاستقالة "أقدم استقالتي" هو إيقاع للاستقالة وإيجاد لها، ومجرد قول عبارة الطلاق بنجاح يوقع الطلاق ويوجده، وبمجرد التصريح بالقبول بالزواج هو تحقيق للزواج و في جميع الحالات بعد تغييرا لوضعية ما من شغل الوظيفة إلى عدم شغلها ومن الزواج إلى الطلاق ومن العزوبية إلى الزواج»²⁴.

و نقوم بتصنيفها في الجدول الآتي :²⁵

Déclaratives	Expressives	Commissives	Assertives	Directives
إعلانات	تعبيرات	التزامات	الإخباريات	التوجيهات
إعلانات حرب هدنة	الشكر التهنئة الاعتذار المواساة	الوعد الوصية	الوصف تقرير الواقعة كما هي (صدق/كذب)	الأمر النصح الاستعطاف التشجيع الطلب بأنواعه

رابعا : تجليات الأفعال التوجيهية في زهر الأكم في الأمثال والحكم حسب تصنيفات سيرل

إن الأفعال التوجيهية مهمتها الجوهرية حمل الشخص على القيام بفعل معين، وهي تأتي في أنواع شتى : كالأمر والنهي والنصح والاستفهام.... الخ.

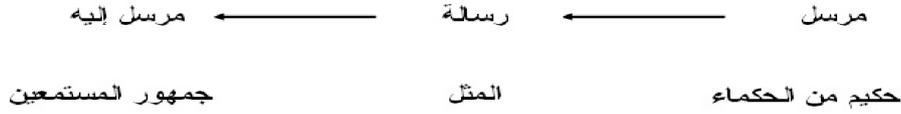
لم نعد نتعامل مع الفعل بصورة اعتباطية عشوائية لا مبرر لها، بل أضحي يحمل في حوزته دلالات عميقة غابقتها التأثير. لذلك نحاول من خلال هذه المدونة استخلاص أهم الأفعال التوجيهية المرتبطة بين طرفين هما المتكلم والمستمع (جمهور المستمعين) لكون المثل غير مرتبط بفئة معينة وإنما هو موجه إلى كافة وعامة الناس، فالمرسل لا بد أن يحمل رغبة صادقة ونية مخصصة في توجيه الثاني أي المرسل إليه هذا الأخير الذي يقوم بفعل شيء ما والأول يحمل سمة التأثير والإقناع وهذا هو جوهر الدرس التداولي وزيدته، لذلك نحاول إحصاء الأفعال التوجيهية التي وردت في باب الألف في جدول وعددها حتى نلمس تأثير المتكلم في المستمع.

الأفعال التوجيهية	حضورها في المثل - باب الألف -	عددها
الأمر	إذا عز أخوك فهن . إذا اشتريت فاذاكر السوق. إذا أرجحت شاصيا فاربع يدك إذا سمعت يسرة القين فاعلم أنه مصبح. إذا دخلت أرض الحصب فهورل. إذا لم تغلب فاغلب. إذا نزل بك المشك فاقعد. إذا جرجر العود فده وقرا. خذ من جديع ما أعطاك. خذ من الرطفة ما عليها. خذها ولو بقرطي مارية.	12
النهي	أخوك البكري ولا تأمه مأرب لا حفاوة . إن الخذر لا يعني من القدر. أمر ميكياتك لا أمر مضحكاتك.	05
الاستفهام	أي الرجال المهذب؟ أن تنق وأنت متق فكيف تنفق؟ أخوك أم المنقب؟ أنا بالقرس وأنت بالقرقرس فكيف تنفق؟ أنا كلف وأنت صلف فكيف تنفق؟ أي أداء أنوى من البخل؟	06
النداء	إياك أعني ، واسمعي يا جارة !	01

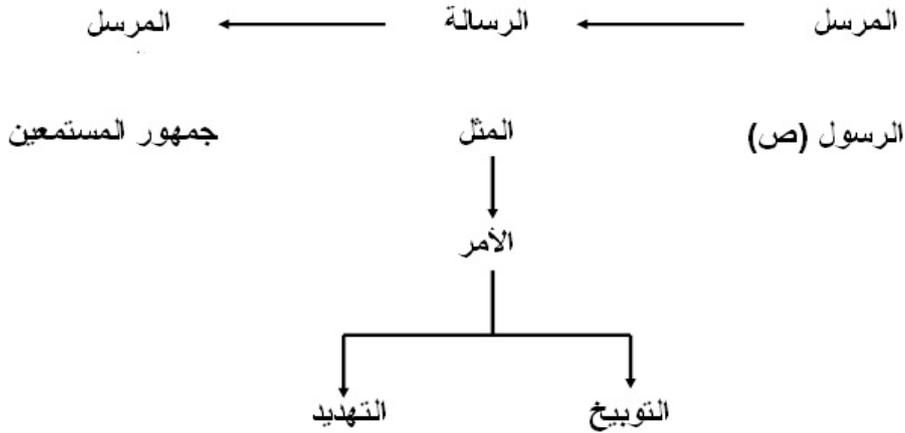
من خلال الجدول نلاحظ غلبة الأفعال التوجيهية الأمرية على باقي الأفعال الأخرى فالأمر بلغ عدده (12) والنهي (05) والاستفهام (06) والنداء (1). إن طغيان الأفعال الأمرية مرتبطة ارتباطا وثيقا برغبة المتكلم وإلحاحه على قيام الطرف الثاني ألا وهو المستمع مهام عدة ومختلفة، ومثال ذلك : «إذا عز أخوك فهن»²⁶ .

أراد المتكلم في هذا الصدد تبليغ رسالة إلى المستمع يراد ما إذا كان أخوك عزيزا عندك فإذا تصعب واشتد لا بد أن تلتين وتخضع له حتى تسلم من شره. فالجانب الظاهر هو الأمر بلفظ صريح دال عليه لكن عندما نحول في أعماق هذا المثل بحسب آراء جون سيرل (Searle) نجد أنه يخفي جانبا آخر ألا وهو التحذير. وهذا ما يقابله عند سيرل بالفعل المتضمن في القول أي

الجانب الغير الظاهر أو المسكوت عنه فالأشياء لا تفهم بظواهرها بقدر ما تفهم ببواطنها. يمكن تمثيل رسالة هذا المثل بما يلي :



و المثل الآتي : «إذا لم تستح فاصنع ما شئت»²⁷ فالمتكلم في هذا المثل هو النبي عليه الصلاة والسلام حاول من خلال هذا المثل تبيان قضية معينة موجهة إلى المستمعين مهما كانت درجته مختلفة أو متفاوتة، وهي الحياء أو الاستحياء سمة خلقية لا يتسم بها جميع الناس، في هذا المثل نجد إشعارا وتلميحا بأن الرادع للإنسان عن السوء هو الحياء، فإذا انخلع عنه كان كالمأمور في إركاب كل محذور وتعاطي كل قبيح وسيء، يحمل في طياته هذا الفعل التوجيهي التوبيخ والتهديد فالمتكلم أراد غرس فكرة ما في أذهان وعقول المستمعين وهي الحياء بهدف الإقناع. فالفعل الكلامي حتى يكون أثره ووقعه شديدا عند المستمع لا بد أن نبين مقصدية المتكلم وخفايا هذا الفعل الذي يحمل سمة التأثير. ونوضح رسالة هذا المثل :

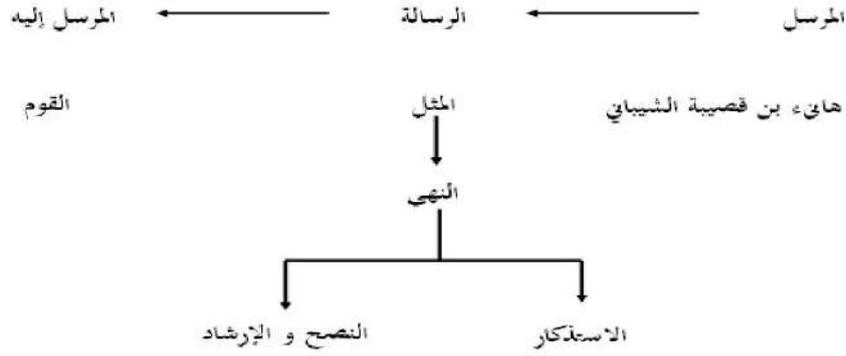


لقد أراد المتكلم قيام السامع بشيء ما وهو ضرورة الحذر وطلب السلامة والعافية لتجنب الوقوع في المعاصي فأمر المستمع الذي يقصد الحصيب وهو مكان باليمن أن يدخل مهولا أي

مسرعا لما يحتويه ذلك المكان من نساء في غاية الجمال والروعة، فتجنبنا لفتنتهن لابد من الإسراع عند الدخول، ونجد أن باطن هذا الأمر هو التحذير وأطلق الجزء المتمثل في ذلك المكان لتنبيه المتلقي إلى الفتنة والوقوع في الخطيئة مفاده أيضا النصح والإرشاد.

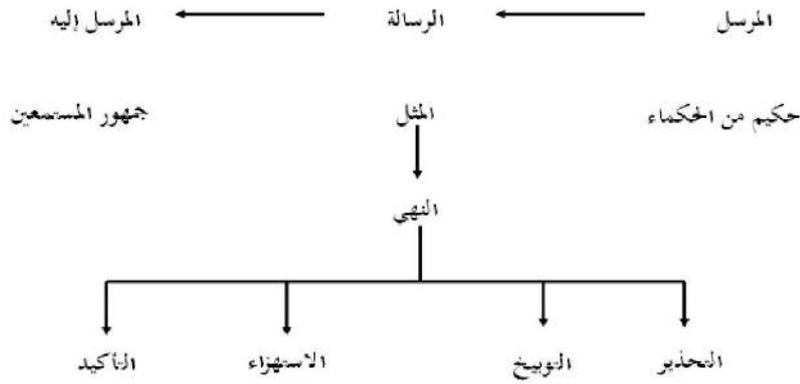
وفي هذا المثل : «إذا نزل بك الشر فاقعد»²⁹. أراد المتكلم هنا تبليغ المستمع الذي يصيبه شر معين ويتسرع في إصدار الأمور، فهو يوجهه إذا رأى هولا حاصلا وفتنة تائرة أن يترصب ويتأني دون إسراع، مغزاه ومضمونه هو التحذير من وقوع ما هو أسوأ. وقوله : «إذا سمعت بسرى القين فاعلم أنه مصبح»³⁰. يوجه كلامه للمستمع حيث يعرف كذب الرجل فيرد صدقه فالشخص الذي يكذب بصورة استمرارية يأتي يوم ويصدق في موقف معين أحد لن يصدقه لكونه معروف بالكذب فأضحى لصيقا به، ونجد بذلك نية المتكلم وهي التوجيه والإخلاص وهدف الأمر هنا هو التحذير. عندما نتقل إلى النهي بعده وجها آخر من الأفعال التوجيهية غايته الأساسية قيام المستمع بشيء ما عن طريق النهي، لكنه لم يأت بصورة مكثفة على عكس الأمر فإذا أخذنا هذا المثل : «أحوك البكري ولا تأمنه»³¹.

جاء النهي بصورة التحذير والتنبيه، فهو ينبه ويحذر المستمع على قضية أساسية مضمونها أن أحوك شقيقك ويجب عليك أن تحذر منه فكيف بغيره، ومضمون النهي أيضا هو التوبيخ، فهناك العديد من الأشخاص من يعتبرون الأصدقاء خيرا من الأصدقاء وفي آخر المطاف يكتشفون أن الأخ يبقى أخوا في مكانه ومكانته تختلف عن الأشخاص الغرباء. وجه المتكلم رسالته إلى كافة الناس لمحاولة التأثير فيهم وإقناعهم. عندما نتقل إلى هذا المثل : «إن الحذر لا يغني من القدر»³². حاول المتكلم إرسال رسالة للمستمع حول قضية القضاء والقدر، فأراد في المستمع الذي يحذر من أي شيء خوفا من القدر، فالإنسان الذي يحاول الفرار والهروب من حتمية القدر. فجاء هذا المثل لتبيان أنه لا مجال للفرار، حتى وإن حاول ذلك فلن يستطيع فالشيء المقدر آت لا محالة. وهذا المثل من الأمثال الحكمية لصاحبه هانئ بن قبيصة الشيباني، وجه كلامه إلى قومه يحرصهم يوم ذي قار وهو يوم مشهور من أيامهم فقال لهم هذا المثل، وكان يهدف من وراء ذلك حث (قومهم) قومه على القتال واستقبال الموت بلا خوف أو حذر فجاء النهي بهدف استدكار شيء معين وهو الحث على القتال وكذلك للنصح والإرشاد ومثل رسالة هذا المثل لكون المتكلم معلوم.



وفي هذا المثل : «إنك لا تحين من الشوك العنب»³³.

جاء هذا المثل ليناقد قضية الخير والشر، والمتكلم يمكن عده حكيم من الحكماء لكون هذا المثل من الأمثال الحكمية، فبين المتكلم للمستمع صورة من صور التأثير والإقناع عن طريق النهي، فمن يزرع شرا يجني شرا فالشر لا نستحصل منه خيرا والفساد لا نكتسب به صلاحا، كما أن العنب ليس بخارج من الشوك، فالشوك في حقيقة الأمر لا يلد إلا شوكا، فإذا أوقعت شرا أو ظلمت أحدا فقد غرست شوكا، ولا تحصد إلا شوكا. أراد بذلك في المستمعين على الشر لكونه لا يلقى إلا شرا والعكس صحيح، وغاية النهي هو التأكيد على نتيجة حتمية لا مفر منها، وغايته أيضا التوبيخ لكون الذي يزرع شرا لا يلقى خيرا، وغايته أيضا التحذير والذي يقبل على شر مستقبلا فهذا المثل خير دليل لما يلقاه غدا. فيه نوع من الاستهزاء فالذي يزرع شوكا فمن المستحيل أن يجد عنبا. فالنهي جاء بصورة مختلفة مرة نجده يؤكد ومرة أخرى يجذر، وتارة يوبخ ويستهزأ، وكلها تحمل في حوزتهما دلالات باطنية على رغبة ملحة ونية في إصلاح المستمعين في أرجاء أنحاء المجتمعات العربية وذلك راجع الكون الشر قد كثر في الأمم العربية فجاء النهي مشبعا بأغراض شتى وذلك قصده وغايته الإقناع وتمثل هذه الرسالة كالتالي :



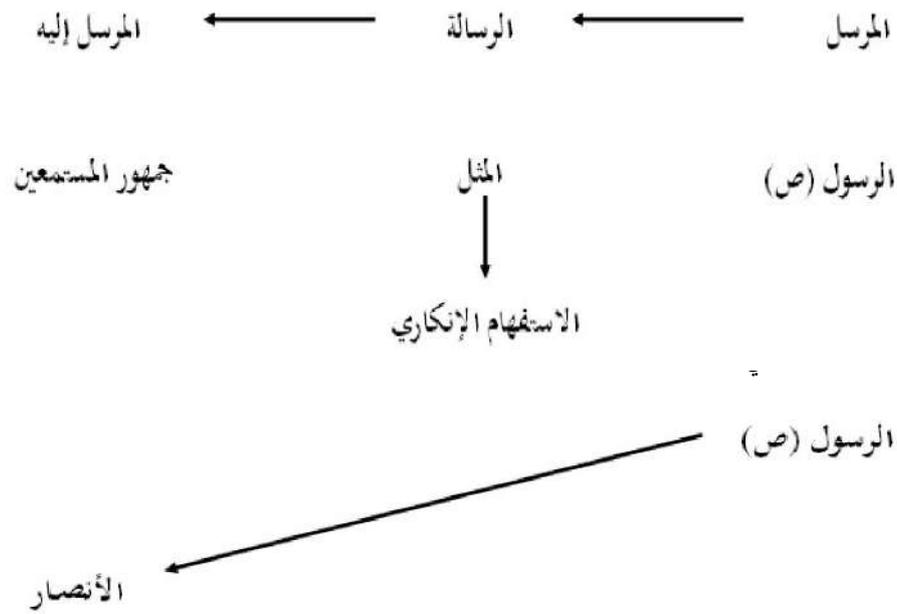
وفي هذا المثل : «أمر مبكياتك لا أمر مضحكاتك»³⁴.

أراد المتكلم في المستمع الذي يتبع الشخص الذي يضحكه ويلهيه ويغضب ويتحسر من الشخص الذي يبيكه مفاد النهي هو التحذير من هؤلاء الأشخاص ونجد في طيات هذا النهي الأمر باجتناح مثل هذه الأمور لكونها تجعل الإنسان يعيش في وهم وحلم وغفلة يستمع فقط للذي يضحكه ويتجنب الشخص الذي ينصحه ويرشده، فأمر المستمع بإطاعة من يدلّه على رشاده ويصره بصلاح معاشه ومعاده وبنهه من رقدة الغفلة، حتى وإن كان ذلك يبيكه، ويتقل على نفسه ويؤديه، ولا يطع من يأمره بما يهوى ويحب، وإن كان ذلك يضحكه ويسعده ويؤنسه ويسليه، ألا نلمس من خلال هذا المثل صورة الرغبة الصادقة والإرادة الخالصة والنية في الرغبة في إصلاح المستمعين وإقناعهم إلى غير ذلك من الأفعال التوجيهية التي تفيد النهي.

بعد الاستفهام هو الآخر لون من ألوان الأفعال التوجيهية التي يراد بها تحقيق غايات وأهداف معينة لذلك نحاول تبيان الاستفهام الذي ورد في باب الألف ومقصدية المتكلم من ورائه. فإذا أخذنا هذا المثل على سبيل المثال : «أي الرجال المهذب؟»³⁵ وهو مثل مأخوذ من قول النابغة يعتمر للنعمان . فأراد المتكلم توجيه المستمع وإبلاغه على قضية معينة وجاء الاستفهام للنفي أي لا رجل يكون أبدا حسن الفعال، محمود الخصال، فليس كل الرجال مهذبين فجاء الاستفهام بمعن الإنكار فالتكلم على دراية مسبقة بأنه ليس كل الرجال مهذبين فكانت الغاية منه الذم وتقويم السلوك، ويدخل في باب هذا الاستفهام أيضا أننا يمكن اعتباره استفهام حقيقي أراد به المتكلم استحضار حقيقة معينة أنه ليس كل الرجال يتصفون بسمة الخلق والصفاء.

«أي داء أدوي من البخل»³⁶. طرح المتكلم في هذا المثل قضية موجودة منذ الأزل وهي : ظاهرة البخل وجاء الاستفهام إنكاري فالتكلم هنا يستفهم على شيء وهو على دراية وعلم به، فكأنه يود القول أنه لا يوجد داء في الحياة يضاهي وبمائل البخل وهو يهدف من وراء ذلك الدم فهو بصدد دم هذه الصفة الدنيئة التي يتحلى بها العديد من الناس.

ويهدف كذلك إلى حث المستمعين على ضرورة التخلي أو الكف من هذه الصفة. جاء الاستفهام الإنكاري بهدف الإقناع والتأثير في المتلقي أو المستمع. يمكن أن نصنف هذا الاستفهام في خانة أخرى وهي الاستفهام الحقيقي لكونه تطرق إلى قضية ذات بعد حقيقي يهدف ما إلى استذكار المتلقي حول هذه الظاهر، وهو من كلام الرسول (ص) عندما قدم عليه نفر من الأنصار فقال : من سيدكم؟ قالوا الجد بن قيس، على بخل فيه. فقال الرسول (ص) : وأي داء أدوي من البخل. أراد عليه الصلاة والسلام بذلك إلى لفت انتباه المستمعين على أنه لا يوجد داء يضاهي البخل. وتمثل هذه الرسالة كالتالي :



و إذا أخذنا هذا المثل : «أنا تمق وأنت مئق فكيف نتفق؟»³⁷

المتكلم يرسل رسالة للمستمع جوهرها وأساسها انه لا يجتمع المتناقضين والمختلفين في الأمور، فالتثق هو الممتلئ غضبا والسريع إلى الشر، والمثق هو الباكي الذي يضيق صدره ولا يحتمل ذلك، فكيف للأضداد أن تجتمع؟ جاء بمعنى الاستفهام الإنكاري فهو يدرك سلفا أن المتناقضين لا اجتماع لهما فيهدف بذلك إلى تقويم السلوك. وضح للمستمع على ضرورة التحنب والحذر من هؤلاء، فإذا كان المستمع باكيا ضعيفا لا حول ولا قوة له فمن خلال هذا المثل يحاول اجتناب نقيضه المتمثل في الإنسان القوي المتعب فجاء أيضا الاستفهام للموعظة والإرشاد. و في هذا المثل : «أنا بالقوس وأنت بالقرقوس منى تجتمع؟»³⁸.

بين المتكلم في هذا النوع من المثل من خلال الاستفهام فكرة التباعد في الأمكنة وصعب اللقاء والاجتماع يحمل في طياته الإنكار فهو يستفهم على شيء، وهو عارف به سلفا لذلك حاول إقناع الطرف الثاني المستمع الذي يكون في مكان بعيد وأراد ملاقة شخص معين في موضع آخر بعيد فمن الصعب اجتماعهما وكان يهدف بذلك إلى النصح والتوجيه. و في هذا المثل : «أنا كلف، وأنت صلف، فكيف تأتلف؟»³⁹.

بين المتكلم للمستمع فكرة المتباينين في الأخلاق، فالكلف هو الذي يكون ولوعا بالشيء، والصلف هو التكلم بما يكرهه صاحبه والتمدح بما ليس عندك فأراد حث السامع وإقناعه على كون الشخصين المختلفين في الآراء والتوجهات والأخلاق وما شابه ذلك فمن الصعب اتلافهما ويدخل في خانة الاستفهام الإنكاري. و عندما نأخذ هذا المثل : «أخوك أم الذئب؟»⁴⁰.

حاول المتكلم توجيه المستمع حول قضية معينة وهي كون الأخ شأنه الوفاق والإيناس والإعانة والإحسان والذئب شأنه الغدر والخيانة، استفهام يحمل في طياته إخلاص المتكلم ونيته الصادقة ورغبته الجاحمة في التأثير في النفوس وتحريك العواطف فالتلقي أو المستمع الذي أخذ أخوا آخر متمثل في الصديق وما شابه ذلك فعليه الحذر واجتنابه فهو بمثابة الذئب الخائن والغادر. توفر شرط من أهم شروط الدرس التداولي وهو التأثير والإقناع. أقنع المتلقي بالاعتماد على الاستفهام الذي خرج من معناه الحقيقي إلى معاني أخرى مفادها النصح والإرشاد حتى يراجع المستمع نفسه وينظر إلى الأمور بمنظار عقلائي سليم. و النداء ظهر في هذا المثل : إياك أعني، واسمعي يا جارة؟

و طلقه المتكلم عند إظهار المرء شيء وهو يقصد شيئا آخر ومفاده هو لفت الانتباه .

الخاتمة

من خلال ما عرضناه عن نظرية الأفعال الكلامية وجدنا أننا تركز على مظهر دلالي مهم، وهو اعتبار تلفظنا وأقوالنا أفعالا وإنجازات لها نتائج وانعكاسات على باقي الأنشطة التي نقوم بها، وبهذا ينشأ المعنى عن تلك الآثار التي تحدثها الأفعال الكلامية فهي تقر بوجود الحالات الذهنية والتأثيرية لدى المتلقين ولعل ما قدمه سيرل دليل واضح على ذلك، ومن بعض أهم النتائج التي توصلنا إليها ما يلي:

- إن الدرس التداولي درس غني وثري ويشكل حلقة متقدمة في مسيرة الدرس اللساني، ولكنّه درس مترامي الأطراف متداخل، متعاقد كشبكة عنكبوتية.
- نظرية الأفعال الكلامية هي ثمرة من ثمار الدرس التداولي، ويمكن عدّها زبدة التداولية وجوهرها.
- أوستين وسيرل رائدان من رواد التداولية عموما ونظرية الأفعال الكلامية خصوصا.
- أوستين هو المؤسس والمدعم الأول لهذه النظرية وسيرل هو مكمل لعمل أستاذه، فالعلاقة إذن هي علاقة تأسيس وبناء.
- الأمثال والحكم في كتاب الحسن اليوسي تتمتع بقدرة تبليغية إفهامية غايتها القسوى التأثير والإقناع.
- في الأمثال مجموعة من الأفعال التوجيهية المتراوحة بين الأمر، والنهي، والإستفهام ... هذا التنوع راجع لا محالة إلى شد إنتباه المستمع والتأثير فيه.

هوامش:

¹ فرانسواز آرمينكو : المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنتماء القومي، بيروت، لبنان، د. ط، 1986، ص: 60.

² المرجع نفسه : ص: 60

³ المرجع نفسه : ص: 60.

⁴ مسعود صحراوي : التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، تموز، 2005، ص10.

- ⁵ المرجع نفسه : ص: 162.
- ⁶ المرجع نفسه : ص: 163.
- ⁷ ياسين سرايعة : إستراتيجية القراءة وتوليد الدلالة في الخطاب الشعري عند أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة العلوم الإنسانية، المركز الجامعي سوق أهراس، جامعة الجزائر، العدد 42، جويلية، 2009، ص3.
- ⁸ المرجع نفسه : ص: 3.
- ⁹ راضية بوبكري : نظرية الأفعال اللغوية وتحليل الخطاب، التواصل الأدبي، مجلة نصف سنوية تعنى بقضايا الأدب والنقد، جامعة باجي مختار (عنابة)، العدد الثالث، ديسمبر، 2008، ص47.
- ¹⁰ المرجع نفسه : ص: 48.
- ¹¹ المرجع نفسه : ص: 48.
- ¹² محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص: 139.
- ¹³ حسان الباهي : الحوار ومنهجية التفكير النقدي، أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، د، ط، 2004، ص: 122.
- ¹⁴ عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص: 155.
- ¹⁵ محمود أحمد نحلة : آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، د. ط، 2020، ص: 43.
- ¹⁶ عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص158.
- ¹⁷ المرجع نفسه، ص: 159.
- ¹⁸ المرجع نفسه، ص: 159.
- ¹⁹ المرجع نفسه، ص: 159.
- ²⁰ شكري المبخوت، نظرية الأعمال اللغوية، دار ميسكيليان للنشر، زغوان، تونس، ط 1، ديسمبر، 2008، ص 92.
- ²¹ المرجع نفسه، ص: 92.
- ²² المرجع نفسه، ص: 92.
- ²³ المرجع نفسه، ص: 94.
- ²⁴ المرجع نفسه : ص: 94.

- ²⁵ نعمان بوقرة: اللسانيات اتجاهاتها وقضاياها الراهنة، عالم الكتب الحديث، عمان، العبدلي، الطبعة الأولى، 1430 - 2009، ص: 189 .
- ²⁶ الحسن اليوسي : زهر الأكم في الأمثال والحكم، تحقيق وشرح وفهرسة : قصي الحسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003 : المجلد الأول ص: 75.
- ²⁷ المصدر نفسه، ص: 75.
- ²⁸ الحسن اليوسي : زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص: 73.
- ²⁹ المصدر نفسه، ص: 76.
- ³⁰ المصدر نفسه، ص: 74.
- ³¹ الحسن اليوسي : زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص: 73.
- ³² المصدر نفسه، ص: 101.
- ³³ الحسن اليوسي : زهر الأكم في الأمثال والحكم، ص: 117.
- ³⁴ المصدر نفسه، ص: 81.
- ³⁵ المصدر نفسه، ص: 73.
- ³⁶ المصدر نفسه، ص: 127.
- ³⁷ المصدر نفسه، ص: 84.
- ³⁸ المصدر نفسه، ص: 83.
- ³⁹ المصدر نفسه، ص: 87.
- ⁴⁰ المصدر نفسه، ص: 73.

الاتجاه التاريخي في النقد الجزائري

قراءة في كتاب أشعار جزائرية لأبي القاسم سعد الله

**The historical approach in Algerian criticism
Reading in the book of “Algerian Poems” by Abu Al-
Qassim Saad Allah**

*أ.د. حبيب بوزوادة

Pr. HABIB Bouzouada

مخبر اللسانيات العربية وتحليل النصوص، جامعة معسكر (الجزائر)

Mascara university (Algeria)

Arabic Linguistics Laboratory and Text Analysis

habibbouzouada@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2021/04/26	تاريخ الإرسال: 2020/11/05
-------------------------	--------------------------	---------------------------

مُلَخَّصُ البَحْثِ

يصف أبو القاسم سعد الله في أوساط الأكاديميين والمهتمين بالشأن الثقافي بأنه مؤرخ، ويصفونه بشيخ المؤرخين، ولكنه إلى جانب الاهتمام بالكتابة التاريخية التوثيقية كان شاعراً، مهتماً بالشأن الأدبي، وبالتاريخ الثقافي للجزائر، وهو ما انعكس في كتاباته، التي ينحاز فيها إلى صف الثقافة والأدب، حيث يبدي رأيه في الكثير من قضايا الإبداع، وأشكال الكتابة، وجعل التعريف بالمفكرين والعلماء والمثقفين ركناً رئيساً في كتابته، وهو ما حفزني على تسليط الضوء على منهجه في التعامل مع قضايا الإبداع الأدبي، انطلاقاً من كتابه أشعار جزائرية.

الكلمات المفتاح : تاريخ؛ نقد تاريخي؛ سعد الله؛ مناهج نقدية

Abstract :

Abu Al-Qasim Saad Allah is classified as an historian expert by academics and those interested in cultural issues, who considered him the “Chairman of Historians” (Sheikh). However Saad Allah, in addition to his interest in historical documentary works, was also a poet, concerned with literary and the cultural history of Algeria. That appears in his writings, in which he biased to culture and literature, as he expresses his points of view on many issues of literary, forms of writing, as well as dealing with defining thinkers,

* حبيب بوزوادة habibbouzouada@gmail.com

641

scholars and intellectuals as a crucial part in his writings, such issue has motivated me to shed light on his approach in dealing with different issues of literary creations, depending on his book Algerian poems.

Keywords: history, criticism, historical criticism, Saad Allah, critical approaches



تقديم:

يعتبر المؤرخ أبو القاسم سعد الله واحداً من أهم الأسماء العلمية والثقافية والنقدية في تاريخ الجزائر المعاصر، فقد كانت لهذا الأكاديمي المتخصص في التاريخ؛ ذي الميول الأدبية جهوداً كبيرة في تحقيق التراث الجزائري، والتعريف بأعلامه، وآدابه، في مزج عجيب بين روحية الأديب، ودقة المؤرخ، التي أنتجت مقارنة تاريخية للنصوص الأدبية، تنشُد الحقيقة، وتهدف إلى تمحيص تلك الآثار وصولاً إلى الصورة الأكثر دقة وواقعية عنها وعن مبدعيها وظروف إبداعها.

إنّ الخطاب الأدبي من وجهة نظر أبي القاسم سعد الله ليس تعبيراً فنياً جمالياً ذاتياً فحسب، ولكنّه بنية وثائقية تحمل دلالات الزمان والمكان والأشخاص والبيئة، على اعتبار أنّ الأدب مرآة عاكسة للتحوّلات الحاصلة في المجتمع، وهو ما يؤهله ليكون وثيقة تاريخية، أو قرينة استرشادية للباحثين في التاريخ. غير أنّ الخلفية الأدبية لأبي القاسم سعد الله، وتجاربه الأدبية الأولى، سمحا له بانتهاج مقارنة يمتزج فيها ما هو أدبي بما هو تاريخي، مثلما يلاحظ ذلك في مؤلفاته الكثيرة مثل تاريخ الجزائر الثقافي، وتجارب في الأدب والرحلة، وسائر المخطوطات التي قام بتحقيقها.

المطلب الأول: أبو القاسم سعد الله بين الأدب والتاريخ

ولد أبو القاسم سعد الله سنة 1930م في بلدة (قمار) الصحراوية بولاية الوادي، لأسرة فقيرة تعمل في مجال الزراعة، حفظ القرآن الكريم في صباه، والتحق بجامعة الزيتونة في تونس سنة (1947)، حيث حصل على شهادة الأهلية (1951)، ثمّ شهادة التحصيل (1954)، وفي تونس بدأ نشاطه الأدبي كاتباً في (البصائر) الجزائرية، و(النهضة) و(الأسبوع) التونسيين، و(الأداب) اللبنانية، كما شارك في تأسيس (رابطة القلم الجديد) عام (1952) مع أدباء تونسيين.

عاد سعد الله إلى الجزائر مدرّساً سنة (1954)، ثمّ غادرها إلى مصر عبر تونس سنة (1955) منتسباً إلى جامعة القاهرة، وسجّل سنة (1960) رسالته لنيل شهادة الماجستير عن (الشاعر محمد العيد آل خليفة). لكنه سرعان ما غادر في منحة إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليحصل على ماجستير في التاريخ والعلوم السياسية من جامعة مينسوتا (1962)، وعلى الدكتوراه في التخصص نفسه عام (1965)، وقد عمل في أمريكا مدرّساً لتاريخ الحضارة الأوروبية والشرق الأدنى وإفريقيا الحديثة بجامعة (ويسكنسن)، ثمّ عاد إلى الجزائر أستاذاً بجامعتها في قسم التاريخ، حيث قضى معظم حياته العلمية، إلى أن توفي في 14 ديسمبر 2013، تاركاً الكثير من البحوث والدراسات ذات الصلة بالتاريخ والأدب¹.

واللافت في مسيرة أبي القاسم سعد الله العلمية أنّه بدأ أديباً، محبّاً للشعر والنقد، بل كان أول من كتب شعر التفعيلة في الجزائر عندما نشر في جريدة البصائر سنة (1955) قصيدة طريقي، التي يقول فيها:

سوف تدري راهبات وادي عبقر
كيف عانقتُ شعاعَ المجد أحمر
وسكبت الخمر بين العالمين
خمرٌ وحبٌّ وانطلاقٌ ويقين
ومسحتُ أعين الفجر الوضيّه
وشدوّتُ لئسورِ الوطِيّيه
إنّ هذا هو ديني
فاتبعوني أو دعوني
في مروقي
فقد اخترت طريقي
يا رفيقي²

فقد بصم سعد الله بهذه القصيدة على ريادته الشعرية في الجزائر، وتفوّق على الكثير من معاصريه في بلاده مثلما يقول محمد ناصر: "إنّ الذي لا تتعدّد حوله الأقوال هو أنّ الشاعر الجزائريّ الوحيد الذي اتّجه إلى هذا الشعر عن وعي واقتدار، وحاول التجديد في الإشكالية

الموسيقية للقصيدة وفي بنيتها التعبيرية هو أبو القاسم سعد الله؛ في حين ظلّت محاولات الشعراء الآخرين من أمثال محمد الأخضر عبد القادر السائحي، والطاهر بوشوشي، والغوالي، وأبو القاسم حَمَار مَتَسَمَة بالتذبذب والتّردّد"³.

إنّ ريادة سعد الله الأدبية، وقوة عارضته الشعرية لم تشغلاه عن قضية الالتزام، ولم تمنعاه من الانخراط في قضايا الوطن وهموم الناس، فقد كتب في مجلة الآداب اللبنانية "أنظّم الشعر ليكون رصاصاً يخترق صدر العدو، لا لوحةً فنية في دار الآثار"⁴، وقد كان هذا التصريح المبكّر إيذاناً بتحوّل سعد الله الثقافي والمعرفي، باتجاه البحث الوطني، حيث لجأ -بعد ذلك- إلى الكتابة في تاريخ الجزائر، رغبة منه في التحرّر من الرؤية الاستعمارية لتاريخ الجزائر السياسي والثقافي والحضاري، وبهذا التحوّل خسرت الساحة الأدبية مبدعاً كبيراً، وشاعراً رائداً، فيما رحبت الجامعة الجزائرية مؤرخاً فريداً، وباحثاً أكاديمياً مجتهداً. وقد عبّر أحمد يوسف عن هذا التحوّل بقوله "إنّ البحث الأكاديمي قد سرق الشاعر أبا القاسم سعد الله، ولم يتركه يواصل مسيرته الإبداعية، وكان يمكن أن يكون ثمرة طيبة في التجربة الشعرية المعاصرة. إنّ أبا القاسم سعد الله كان مؤهلاً للدخول في غمار التجريب الشعريّ لكونه كان على صلة بالثورة الأدبية والشعرية التي كان يتابعها من خلال مجلة الآداب التي نشر فيها أغلب دراساته وبعض محاولاته الشعرية"⁵.

إنّ تحوّل أبي القاسم سعد الله نحو الكتابة التاريخية لم يقطع صلته نهائياً بالأدب واللغة والثقافة، فقد جاءت موسوعته الأهم (تاريخ الجزائر الثقافي-10 أجزاء) حافلة بالنصوص الأدبية، والشخصيات الثقافية، تتضمن الكثير الكثير من المنجز الديني والفلسفي واللغوي والفني.. للجزائر عبر تاريخها الطويل. كما أسهم في تحقيق العديد من المخطوطات الأدبية على غرار رحلة ابن حمادوش، وأشعار جزائرية، وتاريخ العدواني، وحكاية العشاق في الحب والاشتياق، وغيرها، وهو ما وضعنا أمام حالة نقدية ثقافية يمتزج فيها التاريخ بالأدب، والعلم بالفن.

المطلب الثاني: نبذة عن المنهج التاريخي

يعتبر المنهج التاريخي أحد المناهج السياقية التي تتعامل مع النص انطلاقاً من شروط إنتاجه، وظروف كتابته، فهي قراءة تستفيد من المعطيات الخارج-نصية للولوج إلى داخل النص، من خلال استحضار أدوات التحليل التاريخي عند تناول الأثر الأدبي بالدراسة، يقول عمار زايد: "والمنهج التاريخي -كما هو معروف- يعتمد على مبدأ الشرح والتفسير، متعقباً تطوّر الظواهر

الأدبية من عصر إلى آخر، رابطاً الأحداث بالزمن، مقسماً الأدب إلى عصور، واصفاً كل أدب في إطار علاقته بالصفة الغالبة للعصر، وهو لا يكتفي بالنظر في مؤلف واحد من مؤلفات الأديب، كما أنه يعنى بشخصية هذا الأخير، وبتكوينه الثقافي، وبيئته السياسية والاجتماعية⁶.

لقد جاءت القراءة التاريخية للأدب في إطار التحوّلات الكبرى التي شهدتها المعرفة الإنسانية من خلال المحاولات الجسورة لعلمتها، ومحاكاة وثبة العلوم التجريبية خلال القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، من خلال الإيمان بتطورية الأدب، على غرار نظرية داروين في النشوء والارتقاء، يقول مونسي "إذا كان في العلم نظرية تطوّر فإنه من غير المرفوض أن تكون هناك نظرية تطورية علمية تدرس الأدب في مراحل وحقبه وبيئته وجنسه"⁷، وهو ما تجسّد سنة 1901 في كتاب "منهج البحث في تاريخ الأدب" لغوستاف لانوسون (G.Lanson) الذي قرّر فيه "أنّ دراسة الأدب تبدأ بالتحريات ذات الطابع العلمي الواسع، والتي تشبه إلى حدٍ بعيد كيميائيات البحث في الظواهر التاريخية، وهي تحريات تفصيلية؛ تتلخص في جمع المستندات، والطبعات المختلفة، والتحقّق من صحة نسبة النصوص، وقراءة الحواشي، ورصد التغيرات الرئيسية وفهم النص من خلال العلوم المساعدة كالصرف والنحو والعروض، ودراسة التأثيرات المتبادلة بين المؤلف وغيره، وبين النصوص، وتعدّ دراسة المناهل إحدى الوسائل الهامة للتغلغل إلى مختبر المؤلف للكشف عن كيميائيات عمله وأصالته"⁸.

إنّ دراسة لانوسون للأدب ليست تطبيقاً حرفياً لمنهج المؤرخين، ولكنّه قراءة متميّزة لتاريخ الأدب، تؤمن بخصوصية العمل الفني، وتستوحي منهجها من هذه الخصوصية، وهو ما يؤكّده بقوله "ثمّة فروق هامة بين المادة العادية للتاريخ بمعناه الدقيق ومادتنا، وعن تلك الفروق تنشأ فروق في المنهج. موضوع التاريخ هو الماضي، ماض لم تبق منه إلاّ أمارات أو أنقاض بواسطتها يعاد بعثه، وموضوعنا نحن هو الماضي ولكنه باق، فالأدب من الماضي ومن الحاضر معاً"⁹. وقد انتهى لانوسون أخيراً إلى بناء القوانين الستة التي تحاور النص، وهي¹⁰:

أ- قانون تلاحم الأدب بالحياة، فالأدب مكتمل للحياة.

ب- قانون التأثيرات الأجنبية.

ج- قانون تشكّل الأنواع الأدبية.

د- قانون تلاحم الأشكال الجمالية.

هـ- قانون ظهور الأعمال الخالدة.

و- قانون أثر المؤلف في الجمهور، لأنّ المؤلف قوة منظمة.

إنّ دراسات لانسون ليست حدوداً نهائية للمنهج التاريخي، بحيث لا تزيد ولا تنقص، ولكن هناك محاولات أخرى للاستفادة من التاريخ في مجال الدراسات الأدبية والثقافية، حيث يرى ديفيد بوشيندر (D.Buchbinder) أنّ مناهج النقد الأدبي في موقفها من التاريخ تنقسم إلى قسمين؛ نظريات المحاكاة ونظريات السيميوطيقا، حيث تميل نظريات السيميوطيقا إلى تهميش التاريخ لتركيز الانتباه على أسئلة حول معاني النص في علاقتها بأنظمة علاماته ودينامياته، أما نظريات المحاكاة فتفترض أنّ النص يشير بدرجة تكبر أو تصغر، إلى أحداث أو أفكار أو شخصيات أو بنيات أو علاقات أو حقائق أخرى خارجة باعتبارها جزءاً من معناه¹¹، وعلى الرغم من سطوة المناهج السيميوطيقية والنقد الجديد؛ إلا أنّها لم تتمكن من إزاحة التاريخ بوصفه إحدى أهم البنى المتحكّمة في صياغة الثقافة والفن والأدب.

وبحسب بوشيندر فإنّ المقاربة التاريخية للأدب وللنص الأدبي؛ اتخذت شكلين رئيسيين، وهما:

1- المقاربة الجينية (Genetic Approach) التي ترى أنّ النص الأدبي ينحدر من

نصوص سابقة عليه، فهو يرتبط بها بروابط موضوعاتية أو نوعية (thematic or generic links)، لذلك تركز هذه الدراسة على العلاقة العائلية بين النصوص بصورة أكبر، فهي تبحث عن تأثير النصوص السابقة في الكتابات اللاحقة، أو حتى عن تحولات الأسلوب في أحد النصوص، التي قد تكون مشتقة من نص آخر أو أكثر.

2- المقاربة البيوغرافية (Biographic Approach) التي ترى أنّ الكاتب يكتب عمله

من خبرة رآها أو اكتسبها حتماً، ويُقرأ العمل الأدبي -بالتالي- باعتباره وثيقة بيوغرافية. وقد قويت هذه المقاربة بنظرية التحليل النفسي الفرويدية التي تعتبر النص الأدبي نوعاً من الأحلام، يمكن النظر إليه باعتباره مفتاحاً لشخصية الكاتب وبنياته النفسية ومشاكله¹².

إنّ قراءة النص الأدبي في ضوء التاريخ كان أمراً مرفوضاً في ظل سطوة النظرية البنوية وتوهجها، لكن النقد الأدبي سرعان ما عاد إلى التاريخ مقترحاً إعادة ترميم الصلة بينه وبين الأدب، "فكأنّ البنوية أعطت النقد الأدبي ما كان يجب أن تعطيه إياه؛ فلمّا لم تعد قادرة على

العطاء سكتت عن الكلام المباح، وتركت الفرصة للتاريخ الذي ظلّ ملازماً للأدب من حيث هو نتاج الرجال، ومن حيث إنّ الذين كتبوه لا بدّ لهم من مجتمع يحيون فيه، ومن زمن يكتنفهم من جميع أقطارهم فلا يستطيعون المروق منه..¹³

المطلب الثالث: ملامح النقد التاريخي عند أبي القاسم سعد الله

تمثّل الثقافة واحدة من أهم مرتكزات البحث التاريخي في مسيرة أبي القاسم سعد الله، فلا تكاد تغيب في أيّ مؤلّف من مؤلّفاته، وقد تميّز عن غيره من المؤرّخين المسكونين - في العادة - برصد التحوّلات الأساسية في مسيرة الدول من الوجهة السياسية والقانونية والحربية، وبسير القادة العسكريين، وأبطال الحروب، والملوك والساسة وقادة الدول؛ فإنّ أبا القاسم سعد الله خصّص مساحة كبرى لتراجم المثقفين، وسير العلماء والفقهاء والفلاسفة والأدباء، ومنجزاتهم العلمية في تاريخ الجزائر.

ففي موسوعته الضخمة تاريخ الجزائر الثقافي وخصوصاً في الجزء الثاني منها؛ استعرض سعد الله مسيرة الأدب العربي في الجزائر شعراً ونثراً، عبر جمع النصوص، والاقتباس من المخطوطات، وضبط تواريخ ميلاد الأدباء ووفياتهم، مع تتبع أخبارهم وسيرهم، وعلاقتهم بالسلطة والمجتمع.. في عملٍ توثيقي بليوغرافي، لا يهتم كثيراً بالمستوى الفني للنصوص، ولا بقيمتها الجمالية، لأنّ سعد الله كان يتعامل مع النصوص ومع الأدباء بعقلية المؤرّخ، الذي يهدف إلى تأكيد الحادثة التاريخية أو نفيها، ويعتبر الوصول إلى أيّ نصّ من النصوص الأدبية القديمة إنجازاً، والتعريف بأيّ أديبٍ - وإن كان مغموراً - نجحاً، مثلما يقول: "وقبل كل شيء نذكر أنّ دواوين الشعراء الجزائريين ما تزال في طيّ الكتمان، ولا نعرف أنّ واحداً منها، ممّا يعود إلى العهد العثماني، قد جمع وحقق، وما نشر عن المنداسي في الصدد لا ينقض هذا الرأي، فدواوين المنداسي وابن علي وابن عمار والمقري وابن حمادوش والمناجلاقي وابن سحنون وابن الشاهد وأضربهم لم تنشر أو تعرف بعد، وكل ما نعرفه عن هذا الشاعر أو ذلك هو بعض الأبيات أو القصائد المثبتة عرضاً في أحد المصادر التاريخية أو الفقهية أو المتفرقة في الوثائق العامة"¹⁴.

ومع ذلك فقد كان سعد الله يخرج عن هذه القاعدة فيعطي رأيه أحياناً في المستوى الفني للنصوص التي يوردها، كتعليقه على مقامة أحمد البوني بالقول "ورغم أن البوني كان من العلماء الفقهاء فإنّ مقامته قد ظهر عليها الطابع الأدبي القويّ والعبارة المتينة، ولكنها تظلّ تفتقر إلى

عنصر الرمز والخيال البعيد¹⁵، وتَعَقَّبَ أبياتاً نقشت عند مدخل المدرسة الكتانية بقوله: "ومن الواضح أن هذا الشعر تسجيلي وليس عاطفياً، وأنَّ صاحبه قاله لينقش على جدارٍ لا لكي يتذوقه الناس ويحفظوه"¹⁶.

كتاب أشعار جزائرية:

هو كتاب صغير الحجم يبلغ مائة وثلاثاً وخمسين صفحة، يتضمَّن قصائد شعرية ومقطوعات أدبية لأدباء جزائريين ينتمون إلى الفترة العثمانية، وهم محمد بن علي، وأحمد بن عمّار، ومحمد بن ميمون، ومحمد القوجيلي، ومحمد بن رأس العين، ومحمد سعيد الشباح، وأحمد المناجلاقي، جمعها في ديوان واحد المفتي محمد بن علي، واختصرها تلميذه أحمد بن عمار، وقد أخرج أبو القاسم سعد الله هذا الكتاب في ثلاثة أقسام:

1- قسم الدراسة:

ويقع في اثنين وثلاثين (32) صفحة، تتضمَّن ثلاثة عناصر، وهي (كلمة شكر واعتراف)، ثمَّ (تنبيهات)، وتتضمَّن أخيراً (تقدماً) عرّف فيه سعد الله بمنهجه في التحقيق والدراسة، وقَدَّم فيه معلومات أساسية عن الجزائر في العصر العثماني، وختم بتراجم موجزة عن الأدباء الواردة نصوصهم في الكتاب.

2- قسم التحقيق:

ويتألف من مائة وصفحتين (102)، تتضمَّن نصوصاً أدبية شعرية ونثرية، للأدباء المذكورين، مذيِّلة بتعليقات أبي القاسم سعد الله في هوامشها.

3- قسم الفهارس:

ويقع في إحدى عشرة (11) صفحة، تتضمَّن (فهرس الأسماء والأعلام)، و(فهرس الأماكن والبلدان)، و(فهرس الموضوعات).

ويمكننا تلمّس الرؤية النقدية لأبي القاسم سعد الله في القسم الأول من الكتاب، وفي بعض تعليقات القسم الثاني، التي يعبر فيها عن منهج نقدي يسائل النص الأدبي بروحية المؤرّخ، وصرامة العالم، الذي يلاحق الحقائق ولا يبغى عنها بدلاً، فيصوغ آراءه بثقة الباحث الذي فحص الوثائق، ومحصّ المخطوطات، وقابل بين النسخ والدلائل، فلذلك لا نستغرب الأحكام المطلقة التي أرسلها في كتابه كالمسلّمات، على غير ما هو معهودٌ في لغة النقاد والمشتغلين بالمجال الأدبي

من النسبية والتحفّظ، فالأدب بالنسبة للمؤرّخ وثيقة زاخرة بالمعلومات، أكثر من كونه نصّاً طافحاً بالجمال والشاعرية.

وللتفصيل أكثر في ملامح الخطاب النقدي لدى أبي القاسم سعد الله يمكننا أن نشير إلى بعض القضايا التي أوردتها في (أشعار جزائرية)، ممّا يمكن اعتبارها المداخل الأساسية لعالم سعد الله النقدي:

أولاً-مركزية المؤلف:

تحتفي المناهج السياقية بالمؤلف وتعتبره صاحب الفضل في العملية الإبداعية، فلا سبيل لمعرفة النص بعيداً عن عوامل إنشائه، وظروف كتابته، ولذلك كان المؤلف -بالنسبة إليها- سبيلاً لفهم النص، والإحاطة بعوامله، بخلاف البنية التي نادى بموت المؤلف، واعتبرت انشغال النقد به غير ذي جدوى. وقد جاءت أفكار سعد الله منسجمة مع النقد السياقي-التاريخي من خلال التركيز على استعادة الماضي، وبث الحياة في شخصه، والترجمة للمبدعين بـ"تعاريف قصيرة تربط بين النص وصاحبه"¹⁷، لا فرق في ذلك بين مشهور ومغمور، ما دام الهدف هو الحفاظ على علاقة الإبداع بمبدعه، وهو ما سمح للقارئ بأخذ صورة متكاملة عن الحالة الأدبية في الجزائر خلال القرن الثاني عشر الهجري.

ثانياً-شاهدية الأدب:

إذا كان الأدب في نظر أرسطو محاكاة، وعند الواقعيين انعكاساً، فإنّه بالنسبة لأبي القاسم سعد الله شاهدٌ على التاريخ وعلى التحوّلات الجارية فيه، إنّه الدليل الذي يُمكننا من إثبات عظمة مرحلة ما أو إخفاقاتها، وهو ما كان حافزاً للمؤلف كي ينشر ديوان (أشعار جزائرية) بوصفه شاهداً قوياً على مستوى الخطاب الأدبي في الجزائر، مثلما يقول في مقدّمته: "كل ذلك حملي على الرجوع إلى هذه الأشعار ودراستها وتقديمها للقراء كشواهد جديدة عن رقيّ الأدب العربي في الجزائر العثمانية، وكأداة للباحثين والدارسين ليستفيدوا منها في أعمالهم المستقبلية بدل بقائها مطمورة في دهايز المكتبات"¹⁸، فوجود الأدب دليلٌ على وجود الحياة، والمستوى الفنيّ لهذا الأدب يعكس حتماً المستوى الثقافي والحضاري في الجزائر خلال الحقبة العثمانية.

ويتجاوز الأدب كونه شاهداً على مستوى الثقافة والإبداع إلى كونه شاهداً على الحياة أيضاً، وشاهداً على التاريخ، يستأنس به المؤرخون، ويرجع إليه الباحثون في مجال الأرشيف، ذلك

أنّه يؤرّخ للعلاقات السياسية، ويصوّر منظومة الحكم، وما يتصل بها من حرب وسلم، وتخلّف وازدهار، وقد وضّح ذلك سعد الله بقوله "وإذا كانت تلك هي الأهمية الأدبية للمخطوط، فإنّ له أهمية تاريخية أيضاً واضحة. إنّ في المخطوط قصيدتين تتناولان العلاقات بين الجزائر وإسطنبول عندئذ، الأولى قصيدة محمد القوجيلي التي تقدّم بها إلى مفتي الدولة العثمانية.. أمّا القصيدة السياسية الأخرى فهي قصيدة أحمد المانجلاتي التي كتبها في التعريف بالمفتي سعيد قدّورة لدى مفتي إسطنبول"¹⁹، وهو ما يعكس مستوى العلاقة بين الباب العالي والجزائر بوصفها إقليمياً تابعاً له.

والأدب شاهدٌ على المجتمع؛ يقدّم لمحة عن الواقع، ويصوّر تفاعلاته، ويرصد مشكلاته، ويوثّق أفرجه، مجسّداً الواقع كما يراه بحدقة عينه وكما يتمثله بحدقة روحه، ويقدم فائدة كبيرة للباحث عن الحقيقة، ويُشيع فضول الطّامع في التعرّف على المجتمع الجزائري، وهو ما أوماً إليه سعد الله عندما قال: "ومن هذا المخطوط نفهم كثيراً من العلاقات العائلية والإنسانية، من ذلك المكانة العلمية والاجتماعية التي كانت تحظى بها أسرة ابن علي في الجزائر، هذه الأسرة [ذات الأصل التركي] التي اندمجت في المجتمع الجزائري العربي المسلم حتى أصبحت من أكثر الأسر دفاعاً عن القيم العربية.. ونلمح من المخطوط أيضاً تحاسد العلماء ومنافساتهم؛ من ذلك شكوى ابن علي من خصومه في بعض قصائده، وتباغض القوجيلي وسعيد قدورة، وانتصار المانجلاتي لقدورة عند نفيه، والتفاف علماء الجزائر حول العالم المغربي علي الأنصاري ومدحهم له بأشعار عديدة"²⁰، ممّا يحوّل النص الأدبي إلى شاهد على العلاقات الاجتماعية والإنسانية.

ثالثاً-هامشية الأدب الشعبي:

يقف أبو القاسم سعد الله موقفاً حاداً من الأدب الشعبي، ويعتبره نموذجاً سلبياً غير جدير بالدراسة والاهتمام، ويرى بأنّ إصدار (أشعار جزائرية) هو ردٌّ على "التشدّق بالحديث عمّا يسمّى بالثقافة الشعبية التي يراد بها الكيد للثقافة العربية الإسلامية الرّاقية في الجزائر"²¹، وهو تكرارٌ لما قرّره في تاريخ الجزائر الثقافي الذي اعتبر فيه الأدب الشعبي دليلاً على انحطاط الثقافة وانحدارها، قائلاً: "فهو من الناحية الجدلية المحضّة ضد الثقافة ودليلٌ على انحطاطها"²². جازماً بأنّ الأدب الرّاقى لا يكون إلّا فصيحاً، أمّا المكتوب بالعامية فهو وسيلة لضرب الثقافة العالية، وهذا الرّأي ينطوي على مبالغة كبيرة -في رأينا- لأنّ الثقافة الشعبية جزءٌ مهمٌّ من ثقافة الأمة

وهويتها، ولم تكن أبداً بديلاً عن اللغة العربية الفصحى، بل كانت إلى جانبها تعبر عن وجدان الأمة، وعن وعي أفرادها وتطلعاتهم، يقول المرحوم حسن فتح الباب "ونحن لا نتفق مع باحثنا الكبير فيما ذهب إليه"²³، مستدلاً بشعراء الملحون الجزائريين الذين أثروا الساحة الأدبية وكانت لهم إلى جانب ذلك مواقف وطنية مشرفة "فإذا استشهدنا بالجزائر أمداً التاريخ بكنز ثمين من القصيد الشعبي في هذا الميدان، ومن ذلك أشعار المناضل (محمد بلخير) رفيق البطل الثائر على الاستعمار الاستيطاني الفرنسي في القرن الماضي (الشيخ بوعمامة)، تلك الأشعار التي تغني فيها بطولات الشعب وزعيمه، وقصائد الشاعر (الأخضر بن خلوف) الذي صوّر فيها وقائع معركة مزعران التي انتصر فيها أبناء الوطن على الغزاة الإسبان"²⁴.

رابعاً-الموقف من التقليد:

بدأ أبو القاسم حياته كاتباً حديثاً، فقد أشرنا إلى أنه أول من كتب قصيدة التفعيلة في الجزائر، كما كانت له إسهامات في مجلة الآداب اللبنانية المعروفة بتوجهاتها التحديثية، ولذلك ليس غريباً أن يكون ضدّ التقليد حتى بعد توجهه نحو الكتابة التاريخية، فعند حديثه عن شعر الغزل والتشبيب في الأدب الجزائري القديم توقّف عند ظاهرة التقليد، معتبراً هذا التوجّه الشعري مخالفاً لتوجهات المجتمع، ولا يعكس البتة تطوره الطبيعي، وإنما هو مجرد محاكاة للشعر الأندلسي في مراحل ضعفه وهتكتكه، متسائلاً "هل معنى ذلك أنّ مجتمع الجزائر عندئذ كان متهتراً كالمجتمع الأندلسي؟ طبعاً لا. ولكنّه التقليد، قاتله الله! فشعراؤنا لا يدخلون باب المدح أو الرثاء أو غيرهما من الأغراض إلاّ من خلال الغزل والتشبيب ووصف الرياض"²⁵.

آليات القراءة النقدية عند سعد الله:

عندما يقف أبو القاسم سعد الله أمام النصّ وجهاً لوجه؛ فإنّه يتعامل معه بطريقتين، طريقة تقوم على النقد الانطباعي التأثري، وطريقة أخرى تقنية توثيقية:

أ-النقد الانطباعي التأثري :

يتعامل أبو القاسم سعد الله مع النصّ الأدبي بعقلية المؤرّخ؛ فلا يكاد يلقى بالألّ للعناصر الجمالية في النصّ، إلاّ ما خرج مخرج الموقف الانطباعي التأثري، بإطلاق أحكام قيمية مجملية غير معلّلة، كقوله في شعر ابن علي وابن عمّار وابن ميمون: "وكان شعرهم في جملته يعبر عن متانة ثقافة هؤلاء الشعراء وتمكنهم من البيان العربي والذوق الفني والثقافة الإسلامية الأدبية"²⁶، ثمّ

يخص ابن علي ببعض الإطراء والثناء فيقول "ولا نعلم شاعراً في القرن 12 في المشرق أو في المغرب، بلغ مبلغ ابن علي في قوة النفس واتساع العارضة والحبكة الشعرية وطواعية المعاني للألفاظ ومواتاة الصور، ولو أنصف مؤرخو الأدب شعر ابن علي لجعلوه في كتبهم المقررة، وأولوه العناية التي يستحقها لدى الجيل الحاضر في الجامعات والمدارس"²⁷، وهذا الحكم فيه الكثير من الإطلاق والتعميم، يذكّرنا بالمحاولات النقدية الأولى في التراث الإسلامي، التي تجاوزها النقد الأدبي الحديث والمعاصر.

ب-النقد التقني التوثيقي:

ونعني به القراءة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره مجموعة وثائق تستحق الحفظ والفحص والدراسة، وهي الطريقة التي أتقنها أبو القاسم سعد الله ومهر فيها، فهي من صلب تخصصه العلمي الذي أنفق فيه معظم حياته، وقد جاءت هذا القراءة على النحو التالي:

1-الوصف التقني للنص الأصلي:

فيعرف سعد الله بالنص المخطوط من الوجهة الوثائقية، ويصفه للقارئ وصفاً دقيقاً، كأنه يراه رأي العين، بأن يذكر أوله وآخره، مع التنصيص على الحذف الموجود فيه.. فيقول: "نلاحظ أن في المخطوط بياضاً مما يؤكد الاضطراب في الترتيب من جهة، ومن جهة أخرى يدل على نقص، لاسيما إذا جاء البياض إثر انقطاع في تسلسل حديث أو وسط أبيات من الشعر، والبياض الذي لاحظناه وتبيننا عليه موجود في صفحات الأصل المخطوط التالية: 82، 83، 112.."²⁸، فالنص لدى أبي القاسم سعد الله وثيقة مهمة جداً، يجدر بالباحث أن يتعامل معها بحذر شديد، وحرص كبير، فهي التي توفر المادة الأدبية، وتسمح للقارئ بالتعرف على النصوص التي عفا عليها الزمن.

2-المقابلة والتصحيح:

لقد وجد سعد الله صعوبة في إخراج نصوص (أشعار جزائرية) بسبب عدم وجود نسخة خطية كاملة لها، مما اضطره إلى الاعتماد على المخطوطة الوحيدة المتوفرة رغم البتر الواقع في أولها وفي آخرها، مع الاستعانة بالنبذة المطبوعة من رحلة ابن عمّار التي تضمنت بعض هذه الأشعار، لأنّ الاعتماد على نسخة واحدة بغير خط المؤلف تعتبر خياراً غير محبذ في علم تحقيق المخطوطات، ومع ذلك يقبل سعد الله على إخراج الأشعار خوفاً عليها من الضياع والاندثار،

فيقول: "ومهما كان الأمر فقد اعتمدنا على المخطوط واستعنا برحلة ابن عمّار، كما استعنا بما وجدناه لابن علي في غير المخطوط وغير الرحلة من المصادر التي سنشير إليها"²⁹، منتهجاً طريقة المقابلة بين المصادر، "التدارك النقص أو لمقارنة النص"³⁰.

3- ترميم النص:

لقد واجه سعد الله صعوبات كبيرة في ترميم النص، وإخراجه على النحو الذي أرادته المؤلف، وتمثلت هذه الصعوبات في مشكلتين عويصتين وهما؛ البتر في أول المخطوط وفي آخره، والترتيب المشوّش لبعض صفحات المخطوط. فكان حريصاً على استكمال الجزء المتبخر من الأشعار بالرجوع إلى رحلة ابن عمار، ومن خلالها تمكّن من إعادة ترتيب أجزاء النصوص، مثلما صرّح بذلك "لم نحافظ على ترقيم المخطوط لأنه يبدو لنا ترقيماً غير دقيق ولا يراعي تسلسل النصوص في المخطوط، والدليل على ذلك أنّ بقية القصيدة الموجودة على صفحة 71 نجدها على صفحة 113 وما بعدها.. ولذلك وقع تحويل في ترتيب المخطوط، فما كان آخره أصبح هو أوله في تحقيقنا، وما كان بداية له أصبح وسطاً في تحقيقنا، وما كان قريباً من الآخر بقي في مكانه"³¹، وهذا عملٌ فيه الكثير من المشقة والمغامرة، بسبب الحاجة إلى مصادر أخرى إلى جانب نص المخطوط لإعادة بنائه بما يتفق مع الأصل أو يقترب منه، ولذلك اعتبر سعد الله أنّ الجهد الذي قام به قابلٌ للتحسين والتطوير إذا توفرت مصادر أخرى، وتحسّنت الظروف، فأطلق دعوة لاستكمال العمل الذي قام به فقال: "ولذلك لم نر بدأً من الاكتفاء بما وجدنا في هذا المخطوط وما قابلناه به أو صححناه فيه من رحلة ابن عمار. ولعلّ الباحثين اللاحقين يواصلون مسيرتنا فيجمعون ويحققون ويصنفون"³².

الخاتمة:

يعتبر أبو القاسم سعد الله شخصية علمية أكاديمية فريدة من نوعها في الجزائر، ليس بسبب تأليفه الكثيرة فقط، ولا بسبب عمق بحوثه وجدّيتها، ولكن بسبب قدرته على تجاوز الحدود الفاصلة بين التخصصات، فقد استطاع أن يؤرّخ للثقافة الجزائرية بجميع عناصرها ومكوّناتها، الموسيقى، والشعر، واللغة، والفقه، والطب، وحتى السّحر والشعوذة، ممّا ينمّ عن وعي كبير بأهمية العنصر الثقافي في بناء مجد الأمة الجزائرية، وفي تجسيد مدى رقيّها وتحضّرها.

إنّ دخول أبي القاسم سعد الله البحث التاريخي بعقلية الأديب، وحوضه في قضايا الأدب والفرن بصرامة المؤرّخ، خلق لنا حالة فريدة في الدراسة والتحليل، فوجدنا أننا أمام باحث-مدرسة، ترك بصمة كبيرة في مجالي البحث التاريخي والنقد الأدبي. وهو ما استوقفنا في هذه الورقة؛ فحاولنا أن نتعرّف على منهجية سعد الله في التعامل مع النص الأدبي من خلال كتابه (أشعار جزائرية) الذي حقّق فيه نصوصاً من التراث.

لقد سمحت لنا (أشعار جزائرية) أن نقترّب من عالم سعد الله النقدي، فاكشفنا أنّه يعطي أهمية كبيرة للنص الأدبي باعتباره وثيقة تاريخية، تستحق التوضيح والعناء من أجل إخراجها من دهاليز النسيان، بتصحيحها ومقابلتها وترميمها وتحقيقها، لتكون بين أيدي القراء والباحثين، ولذلك كان عمل سعد الله مع النصوص الأدبية التراثية تعاملًا تقنيًا فنيًا شبيهًا بعمل خبراء المتاحف، الذين يحرصون على تجهيز القطع الأثرية وإعادةّها إلى الحياة، لتعرض أخيراً أمام الجمهور، ويستفيد منه الدارسون فيما بعد في أبحاثهم. فقد كان لا يعبأ كثيراً بالمنهج الجمالية المحايثة ذات الخلفية اللسانية.

ومع ذلك تمكّنا من معرفة المداخل الأساسية لعالم سعد الله النقدي؛ التي تتقاطع مع المناهج السياقية، وتستفيد من روحية المنهج التاريخي، على غرار مركزية المؤلّف، وشاهدية الأدب، ورفض التقليد. هذا وأعترف بأنّ هذه الأوراق تظل قاصرة عن الإحاطة بجهود أبي القاسم سعد الله النقدية، نظراً لغزارة إنتاجه، وثراء كتاباته، فما قدّمته يصلح أن يكون مدخلاً لتجربة سعد الله النقدية، التي لم تحظ بعد بالدراسة الوافية التي تستحق.

هوامش:

¹ أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص361 وما

بعدها

² أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ص52-53.

³ محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006، ط2، ص151.

⁴ تجارب في الأدب والرحلة ص167.

⁵ أحمد يوسف، يتم النص والجنينولوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ط1 ص62.

- ⁶ عمار بن زايد، النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990، ص123.
- ⁷ حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي - دراسة في المناهج، دار الأديب، وهران-الجزائر ص56.
- ⁸ السابق ص56-57.
- ⁹ الاقتباس مأخوذ من السابق ص58
- ¹⁰ السابق ص58.
- ¹¹ ديفيد بُشِينْدَر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ص121.
- ¹² السابق ص124 وما بعدها
- ¹³ عبد المالك مرتاض، الأدب والعلوم الإنسانية، مجلة بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، العدد الأول، مارس 2004، ص43.
- ¹⁴ أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1401هـ، 1981م (2/247)
- ¹⁵ السابق (2/219)
- ¹⁶ السابق (2/295)
- ¹⁷ أشعار جزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م، ص21.
- ¹⁸ أشعار جزائرية ص09.
- ¹⁹ السابق ص17-18.
- ²⁰ السابق ص19
- ²¹ السابق ص09.
- ²² تاريخ الجزائر الثقافي (2/324).
- ²³ حسن فتح الباب، أشعار جزائرية، مجلة عالم الكتاب، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 1990م، ص141.
- ²⁴ حسن فتح الباب، المرجع السابق ص141.
- ²⁵ أشعار جزائرية ص20.
- ²⁶ السابق ص16
- ²⁷ السابق ص16-17.
- ²⁸ السابق ص12-13
- ²⁹ السابق ص10.

³⁰ السابق ص 09.

³¹ السابق ص 11.

³² السابق ص 14.

الاغتراب في شعر "يحيى بختي"

Alienation in Yahya Bakhti's poetry

* د. ميلود فضة

d.fedda miloud

جامعة زيان عاشور بالجلفة- الجزائر

Zian Ashour University, Djelfa- Algeria

Feddamiloud26@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/06/02

تاريخ القبول: 2021/04/26

تاريخ الإرسال: 2020/11/05

ملخص البحث

أتحدث في هذا المقال عن ظاهرة مهمة في الشعر العربي على مرّ العصور، وهي ظاهرة "الاغتراب"، ولكن تناولي لها كان من طريق الشعر الشعبي؛ فاخترت كنموذج لها، شاعرا شعبيا من منطقة الجلفة، وهو الشاعر "يحيى بختي"، وديوانه الموسوم بـ"المسيرة"، حيث أقدم تعريفا للاغتراب في اللغة والاصطلاح، وأذكر أنواعه، وأبرز تجليات الاغتراب في شعر "يحيى بختي"؛ وذلك بتقديم نماذج شعرية مشروحة ومحلّلة.

الكلمات المفتاح: اغتراب، شعر، يحيى بختي.

Abstract : In the article, I am talking about an important phenomenon in Arabic poetry throughout the ages, It is phenomenon of alienation, But my eating was through folk poetry; As a model, she chose a folk poet from the Djelfa region, He is the poet yahya Bakhti, and his collection is marked "Al-Masirah", where I provide a definition of alienation in language and convention, I mention its types, and the most prominent manifestations of alienation in yahya Bakhti poetry; by presenting annotated and analyzed poetic models.

Keywords: Alienation, poetry, Yahya Bakhti.

مقدمة:

لطالما شغل الشعرُ الناسَ منذ القديم إلى اليوم، فهو ديوانهم؛ يُعبّر عن حياتهم ويوميّاتهم، أحاسيسهم ومكنوناتهم، انشغالهم وتطلعاتهم، فكان المرأة العاكسة لبيئتهم، ولولا الشعر الجاهلي

* د. ميلود فضة Feddamiloud26@gmail.com

لما فهمنا الكثير من تلك الحياة بكل نظمها، وهو من جهة أخرى، ملاذ للشعراء؛ يفرّجون به عن همومهم وأحزانهم، ويخرجون كبتهم ومآسيهم، وما يلاقونه من فراق للأحبة، في حلّهم وترحالهم... والحال نفسه بالنسبة للشعر الشعبي، فهو ينبع من الشعب، ليعبّر عن وجدانه، ويعكس اتجاهاته ومستوياته الحضارية، ويحمل على عاتقه نفس المهمة؛ التي تتمثل في تصوير حياة المجتمع، وحمل قضاياها؛ من تعليم وإصلاح وتحزّر ومناجاة وترفيه...، وقد وظّف نفس الأغراض التي وظفها الشعر العربي؛ من وصف وغزل وحكمة ومدح ورثاء...، كما وُجدت فيه الكثير من الظواهر الفنية والجمالية...

وفي خضمّ الحياة وظروفها، وتقلّباتها، يحسّ الشاعر بالعزلة والضياع، وبالتالي "الاغتراب"، وهي ظاهرة وجدت في الشعر العربي منذ الجاهلية وإلى اليوم، فنجد الشاعر في ترحاله، أو فقدان محبوبته وهجرها له وصدّها عنه، أو إغراض أهلها، أو في تنقله من منطقة إلى أخرى بحثا عن العيش، يعيش في وحدة وغربة وتشوّت، فيعبّر عن ذلك بشعره في صورة صادقة عمّا يعاينه ويكابده. والشعر العربي قديما وحديثا نقل لنا أروع القصص عن ذلك، واليوم، ورغم هذا التطور الذي نشهده في مختلف الميادين، لا يزال الشعراء على خطى سابقيهم؛ في استعمال الشعر للتعبير عن حياتهم الخاصة، أو حياة مجتمعهم.

من هنا جاءت هذه المقالة لتبحث في ظاهرة الاغتراب، عند شاعر مقتدر في الشعر الشعبي، من أبناء منطقة الجلفة، وهو الشاعر "يحيى بختي" - رحمه الله تعالى -، وما لفت انتباهي، وأنا أقرأ ديوانه، أنه عان من مرارة الهجرة عندما سافر إلى فرنسا؛ وحدث هذا باديا في بعض قصائده؛ مثل "الإلياذة الشعبية"، و"أخي طولت عني بالجواب"، و"المسيرة"...، ومن ترجمة ابنه له في ديوانه، وإحساسه بالغربة عندما دخل إلى المغرب في وقت الثورة سنة 1957م، وغيرها من القصائد التي سأقف عندها، محاولا الإجابة عن بعض الأسئلة التي تفرض نفسها هنا، لعلّ أهمها: كيف تجلّى الاغتراب في شعر يحيى بختي؟ وماهي أهم تشكّلاته في شعره؟ والفرق بينه وبين الغربة؟ ومن هو الشاعر "يحيى بختي"؟ وذلك من خلال خطة موجزة تخدم العنوان المختار؛ أوّلها تعريف ظاهرة الاغتراب لغة واصطلاحا، وأنواعه، والفرق بين الغربة والايغتراب، ثم لحة موجزة عنه قديما وحديثا، وبعدها ترجمة موجزة للشاعر يحيى بختي، وتعريف بديوانه، وأخيرا رصد لمظاهر الاغتراب في

شعره، مع ضبط للأبيات الشعرية بالشكل؛ لأنها قد تصعب على البعض قراءتها؛ فهي من الشعر الملحون(العامي، أو الشعبي).

وبالنسبة للدراسات السابقة، لم أجد دراسة _ في حدود ما قرأت _ بحثت في موضوع الاغتراب في شعر "يحيى بختي"، أما فيما يتعلق بظاهرة الاغتراب في الشعر العربي الحديث والمعاصر، فقد قدمت دراسات، منها على سبيل المثال، لا الحصر: "الاغتراب في الشعر الجزائري الحديث (1925_1980م)" لأمينة بوعلامات، و"الاغتراب في الشعر الصوفي الجزائري" لسنوساوي عمارية، وهي رسالة ماجستير، وكتاب "الاغتراب في الشعر الأموي" لفاطمة حميد السويدي، ومقال بعنوان: "تحليلات الاغتراب في شعر صلاح عبد الصبور" لمتقدم الجابري، ومقال بعنوان: "ظاهرة الاغتراب في شعر سعدي يوسف" لريحانة ملازاده، وآخر بعنوان: "ملامح الاغتراب في شعر علي فودة وردود فعله عليها" لفاطمة جمشيد... كلها مراجع استفدت منها في الجانبين النظري والتطبيقي.

أولا _ الاغتراب لغة واصطلاحاً:

أ_ الاغتراب لغة: جاء في لسان العرب: ((العُرْبَة والعُرْبُ: النَّوَى والبُعْدُ، وقد تَعَرَّبَ ...، والتَّعَرَّبَ: التَّغَيَّرَ من البلد. وَعَرَّبَ أَي بَعُدَ...، والتَّعَرَّبُ: البُعْدُ ...، والعُرْبَة والعُرْبُ: النَّوْحُ عن الوطن والاعتراب، قال المتكلمس:

ألاً أُبْلِغاً أفناء سَعْدِ بن مالك رسالة مَنْ قَدْ صار في العُرْبِ جانيئهُ

والاعتراب والتَّعَرَّبُ كذلك؛ تقول منه: تَعَرَّبَ، واعترب، وقد عَرَّبَهُ الدَّهْرُ...، وغريب: بعيد عن وطنه، الجمع غرباء، والأنثى غريبة...¹. من خلال ما مرّ بنا في معجم "لسان العرب"، نجد أن الاغتراب هو بمعنى البعد عن البلد، والتَّغريب النفي من البلد، واعترب يغترب أي نزع عن الوطن وابتعد عنه، وهذا ما يدخل في الاغتراب المكاني، قال "زهير بن أبي سلمى" في معلقته:

ومنْ يغترب يحسب عدواً صديقه ومن لم يُكْرَم نفسه لم يُكْرَم²

وجاء في ديوانه، الاغتراب: هو الابتعاد عن الديار.

والمعنى: مَنْ سافر واعترب حسب الأعداء أصدقاء لأنه لم يختبرهم، ومن لا يكرم نفسه لا يكرمه الناس³.

ويقول الإمام الشافعي، داعياً إلى الهجرة والاعتراب عن الأوطان؛ لما في ذلك من راحة للمغترب، أفضل من أن يبقى مقيماً في مكان واحد (وطنه، أو مكان إقامته)؛ فيملّه الناس: ما في المقام لذي عقلٍ وذو أدبٍ من راحةٍ فدع الأوطان واعترب⁴ وفي موضع آخر من ديوانه، له نفس الدعوة؛ لما للاعتراب من فوائد، وهنا نظرة للتفاضل، وطلب العلم والمعرفة واكتساب التجارب، والاستزاق، وتفريج الهموم... لا للهروب من واقع لم يفرض الإنسان نفسه، فيقول:

تغزّب عن الأوطان في طلب الغلا وسافر في الأسفار خمس فرائد

تفرّج همّ، واكتساب معيشة وعلم، وآداب، وصحبة ماجد⁵

و((اغترب الرجل: نكح في الغرائب، وتزوج إلى غير أقربه. وفي الحديث: اغتربوا لا تُصوّوا، أي لا يتزوج الرجل القرابة القريبة، فيجيء ولدُه ضاويًا. والاعتراب: افتعال من الغربة؛ أراد: تزوّجوا إلى الغرائب من النساء غير الأقارب، فإنه أنجب للأولاد (...))⁶. إذا فمن معاني الاعتراب كذلك؛ زواج الرجل من غير الأقارب، وهو مشتق من الغربة على وزن "افتعال".

ب_ الاعتراب اصطلاحاً: لا أريد أن أخوض كثيراً في التعريفات والمعاني المختلفة لظاهرة الاعتراب، لأنها ((تمتاز بالغموض والتشّت والإبهام وذلك بسبب استخداماتها المتعددة التي تشمل جلّ نواحي الحياة النفسية والذاتية والاجتماعية والدينية والسياسية والزمانية والمكانية وحتى النواحي اللغوية؛ بسبب تعدد مصادر الفلاسفة والمفكرين الذين قدّم كلّ منهم مفهومه لهذا المصطلح بناء على فلسفته وأفكاره الخاصة ضمن مجال بحثه وتوجهاته الفلسفية))⁷.

فمن بين تعريفات الاعتراب أنه ((وعي الفرد بالصراع القائم بين ذاته وبين البيئة المحيطة به، بصورة تتجسّد في الشعور بعدم الانتماء والسخط والقلق والعدوانية وما يصاحب ذلك من سلوك إيجابي أو شعور بفقدان المعنى واللامبالاة والانعزال الاجتماعي وما يصاحبه من أعراض إكلينيكية (...))⁸. ((وملخص القول أن الاعتراب هو ما يعاينه الفرد من الانفصال عن وجوده الإنساني وعن مجتمعه وأفعاله التي تصدر عنه، فيفقد سيطرته عليها فلا يشعر بأنه مركز لعالمه ومتحكّم في تصرفاته))⁹.

وقد أعطت الباحثة "فاطمة الطيب قزيمه" مفهوماً دقيقاً للاعتراب فقالت: ((أن يكون الإنسان متباعدًا في الزمان رغم تلاصقه بالمكان. وندلّل هنا بقول إيليا أبي ماضي:

لست أشكو إن شكا غيري النوى غربة الأجسام ليست باغتراب))¹⁰.

ثانياً_ أنواع الاغتراب، والفرق بينه وبين الغربة:

أ_ أنواع الاغتراب: من خلال قراءتي لبعض المراجع عن الاغتراب، أجد أن له عدة أنواع، منها ما يتعلّق بالنفس وما يكتنرها من شعور حول ذاتها من جهة، والآخر من جهة أخرى، وهو ما يطلق عليه الاغتراب النفسي، ومنها ما يعود إلى علاقة الإنسان بالناس والمجتمع، وهو ما يسمى الاغتراب الاجتماعي، ومنها ما يتمثل في انتقال الإنسان عن وطنه إلى وطن ثان، وهو ما نسميه الاغتراب المكاني.... وتحدّثت الباحثة "فاطمة جمشيدى" في مقالها عن الشاعر "علي فودة" وأنواع الاغتراب في شعره، فذكرت منه: الاغتراب الاجتماعي، والاضطراب النفسي، والاضطراب السياسي، والاضطراب الإخواني، والاضطراب الزماني، والاضطراب المكاني¹¹.

وأقدّم من فيما يلي، تعريفا مختصرا لبعضها؛ اختصارا لمساحة المقال، والتركيز على الجانب

التطبيقي فيما بعد:

أ.1_ الاغتراب الاجتماعي: وفيه يشعر الإنسان أنه غير مرتبط بمجتمعه الذي يعيش فيه، وأن هناك حالة من الانفراد والعزلة؛ بحكم ما يمليه عليه مجتمعه من عادات ونظم، وما يقتنع به هو كإنسان له طموحه وأفكاره وسلوكه ومستواه الثقافي، وبالتالي يجد نفسه منعزلا غير مرحّب به داخل منظومة المجتمع.

إن الاغتراب الاجتماعي يتعلّق بجانب حياة الفرد ضمن مجموعته الاجتماعية التي ينضوي إليها، فإذا لم يجد هذا الفرد توافقا بينه وبين هذه المجموعة الاجتماعية، فإنه لا شك سيحس بأنه غريب ضمن هذه المجموعة، خاصة إذا كان ذلك الإطار الاجتماعي لا يلبّي لهذا الفرد كافة رغباته الاجتماعية، ولا يؤدي له الدور الذي يصبو إليه من خلال تحقيق ذاته، أو إسهامه في إنجاز تلك الجوانب الاجتماعية التي يرى فيها تحقيق شخصيته، وإنجاز كيانه الاجتماعي الذي ينمو نحوه، ويتجه إليه¹².

أ.2_ الاغتراب النفسي: الاغتراب النفسي هو انتقال الصراع بين الذات والموضوع من المسرح الخارجي إلى المسرح الداخلي في النفس الإنسانية، إنه اضطراب علاقة الذات بالموضوع على مستويات ودرجات مختلفة تقترب حيناً من السواء، وحيناً آخر من الاضطراب، وقد تصل إلى اضطراب الشخصية¹³.

والاغتراب النفسي يعود إلى عدة عوامل؛ يتمثل بعضها في انفصال الشخص عن ذاته، فإن هذا الانفصال الداخلي الذي يقع على ذات الشخص من شأنه أن يؤدي إلى اغتراب نفسي داخلي، واضطراب واقعي ضمن حياة الإنسان الداخلية، كما أن الشخص قد يقع في تناقض كبير بين الذات الواقعية التي يعيشها الإنسان، والذات المثالية التي يسعى إلى تحقيقها، الأمر الذي يدفعه نحو الشعور بالاضطراب والعجز، وهو ما ينتهي به إلى الاغتراب¹⁴.

أ.3_ **الاغتراب الديني**: عندما لا يجد الإنسان أن محيطه الذي يعيش فيه لا يساعده في تبيّي أو ممارسة حياته الدينية، ويحسّ بأنه محاصر من هذه الناحية، في مجتمع يتناقض وما يؤمن به، وما ينتمي إليه، هنا يشعر بأنه في غربة دينية.

ويرد الاغتراب الديني في الأديان الثلاثة الكبرى وهي: اليهودية، والمسيحية، والإسلام، فإنها تلتقي على مفهوم واحد للاغتراب المتمثل في: انفصال الإنسان عن الله، وانفصاله عن الطبيعة _الملذات والشهوات_، وانفصال الإنسان (المؤمن) عن الإنسان (غير المؤمن)، حيث إن الاغتراب ظاهرة حتمية في الوجود الإنساني، وحياة الإنسان على الأرض ما هي إلا غربة عن وطنه السماوي¹⁵.

ولقد أخبرنا النبي الكريم _صلى الله عليه وسلم_ عن الاغتراب في الدين، وأن الإسلام سيعود غريباً، كما كان في بداياته الأولى، وبشّر الغرياء الذين يتمسكون بكتاب الله عزّ وجل وبسنّته المطهّرة، ويصلحون ما أفسد الناس من سنته، أو يجيئونها من جديد، فالإسلام عاش غريبتين؛ غريته الأولى في بداية الرسالة، وغربة ثانية، هي في آخر الزمان ((سيعود كما بدأ غريباً)).
الحديث رواه مسلم (145) عن أبي هريرة قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ((بدأ الإسلام غريباً، وسيعود غريباً كما بدأ، فطوبى للغرياء)). ونقل النووي في شرح صحيح مسلم عن القاضي عياض أنه قال في معنى الحديث: ((أن الإسلام بدأ في آحاد من الناس وقلة، ثم انتشر وظهر، ثم سيَلْحُقه النَّقْصُ والإخلال، حتى لا يبقى إلا في آحاد وقلة أيضاً كما بدأ)) اهـ¹⁶.

أ.4_ **الاغتراب المكاني والزمني**: يحس الإنسان في بعض الأحيان أنه غريب عن المكان الذي يعيش فيه، أو أنه غريب عن الزمان الذي يعيش فيه، أو زمان غير زمانه، ولذا يشعر بالأسى والحسرة على ذلك المكان الذي يصبو إليه، ويحس بالشوق إلى تلك المواضع التي يطمح للمكوث فيها، أو للعيش ضمنها، وذلك نحو ما نراه مثلاً عند شعراء الأندلس حين ترحلوا عن البلاد

العربية لفتح الأندلس، وأخذوا يرون في غربتهم تلك غربة مكانية، فظهر ذلك في أشعارهم، كما أن شعراء الأندلس أنفسهم لما رحلوا عن الأندلس أخذوا يناجون تلك الورود والرياحين التي تذكرهم بتلك البقاع الأندلسية الجميلة، وما ذلك إلا غربة مكانية يعيشها الشاعر¹⁷.

ولقد عاش صحابة النبي -صلى الله عليه وسلم- معنى الاغتراب المكاني في هجرة الحبشة، وفي الهجرة إلى المدينة، تاركين أوطانهم وديارهم وأموالهم، وكل ما يملكون في سبيل عقيدتهم ونصرة لدينهم، كما عاشوا الاغتراب الزماني وهم يواجهون الواقع الجاهلي المسيطر على العالم من حولهم، وينظرون للعالم من حولهم وقد عرق في ليل طويل من الظلام والضلال، فيشعرون بكل معاني الغربة، وهم قلّة مستضعفة، يخافون أن يتخطّفهم الناس... ولقد كان القرآن يعرض على النبي -صلى الله عليه وسلم- وصحابته الكرام صُور الاغتراب الزماني والمكاني؛ ليكون في ذلك تسليّة وترويح عن النبي -صلى الله عليه وسلم- وصحابته، وتثبيتاً لدعاة الحق، ومن ذلك قصص الأنبياء والرسل التي عرضها القرآن¹⁸.

أ.5_ **الاغتراب السياسي**: هو الشعور بالخروج عن النظام السياسي وعدم المشاركة فيه، ويمكن أن ينتج عن هذا الاغتراب السياسي عدم تحديد أي حزب أو رسالة سياسية معينة، ويمكن أن يؤدي إلى ثورة، أو الامتناع عن العملية السياسية، ربما بسبب عدم مبالاة الناخبين¹⁹.

ب_ الفرق بين الغربة والاغتراب:

ينبغي أن نشير إلى أن بعض الباحثين لم يفرّق بين المصطلحين؛ فجعلهما بمعنى واحد، بناء على التوافق بينهما في الاشتقاق اللغوي، إلا أن كثيراً منهم من تفتّن إلى أن الاغتراب لا يعني الرحيل والابتعاد عن الوطن والذي هو لصيق بمفهوم الغربة، وإنما هو الإحساس بذلك وأنت بين أهلك وفي بلدك²⁰. وفي حقيقة الأمر هناك فرق بين الغربة والاغتراب، ويمكننا في هذا المجال أن نستعين بشرح الباحثة "فاطمة جمشيدي" حينما تحدّثت عن الفرق بينهما، فقالت: ((وملخص القول هو أن الغربة تختصُّ بالبعد المكاني، أي الابتعاد عن الوطن، ولكن الاغتراب قد يحدث في البعد عن الوطن، وقد يصيب به الإنسان في الوطن، فيمكن للإنسان أن يشعر بالاغتراب مع أنه يعيش في وطنه بين أهله وأصدقائه، والفرق الآخر بين الغربة والاغتراب هو أن الغربة ظاهرة إيجابية تؤدي إلى الازدهار والتعالي، مع أن الاغتراب حالة مرضية يعيشها الفرد ويعاني منها))²¹.

وما يمكن استنتاجه أن الاغتراب أعمّ من الغربة، فهي جزء منه، ويمكن أن نقول أن كلّ اغتراب غربة، ولا يصح العكس؛ أي كلّ غربة اغتراب، لأن الاغتراب يمكن أن يتمظهر في الابتعاد عن الوطن وهو الغربة، كما يمكنه أن يتمثل في اغتراب الإنسان داخل وطنه، واغترابه مع نفسه.

ثالثاً_ الاغتراب قديما وحديثا:

بعدما قدّمنا تعريفا موجزا للاغتراب في اللغة والاصطلاح، وأنواعه، بما توفر لدينا من مراجع، يستحسن بنا أن نقدّم لمحة موجزة عنه منذ القدم إلى اليوم، متجنّبين أمثلة عنه؛ لأنها ليست موضوعنا ههنا، وأيضا لكي نترك للجانب التطبيقي حقه في هذا المقال، ف((الاغتراب تجربة ضارية بجذورها في أعماق النفس البشرية، فمنذ أن وطأت قدم الإنسان وجه البسيطة، وبدأ صراع قابيل وهابيل، الذي تلاه الندم والحيرة وتأنيب الضمير، والإنسان يعيش رحلة مع الاغتراب والذي لا يكاد يخلو منه مجتمع من المجتمعات (...))²².

إن جذور الاغتراب ليست وليدة الحياة المعاصرة، فهو يمتد إلى العصور القديمة، وله مظاهره في الآداب العالمية، ومنها الأدب العربي الذي عرف أنواعا مختلفة من الاغتراب، فعند مراجعة ديوان الشعر العربي كله منذ بداياته الأولى في العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، نجد تجربة الاغتراب عن الأوطان والحنين إليها من أضخم التجارب وأكثرها أصالة، ومع بداية النهضة في المشرق العربي، ونتيجة لاحتكاك الأدباء العرب بالآداب الأوروبية تجلّت ظاهرة الاغتراب في كتاباتهم الأدبية وخاصة أدباء المهجر²³.

وبدورهم تأثر أدباء المشرق العربي بشعر المهجر؛ تمثل ذلك في أشعارهم وكتاباتهم، كإبراهيم ناجي، ومي زيادة، وعلي محمود طه وغيرهم من الشعراء الرومانسيين في تلك الفترة، أما الشعر العربي المعاصر فنجد فيه التأثيرات الغربية واضحة، وخاصة قضية الاغتراب²⁴.

كما يعتبر شعراء مدرسة الواقعية الحديثة أمثال "البياتي" و"سعدي يوسف" في العراق، و"صلاح عبد الصبور" و"أحمد عبد المعطي حجازي" في مصر، و"محمد الفيتوري" في السودان، و"محمد الماغوط" في سوريا، إضافة إلى كتابات الرواية أمثال "نجيب محفوظ" في قصته "أولاد حارتنا"، و"الطيب صالح" في قصته "موسم الهجرة إلى الشمال"، وغيرهم، يعتبرون جميعا صورا

بارزة في العصر الحديث تشهد على اغتراب الإنسان العربي الذي هدته الكوارث، ونال منه القهر بأنواعه منالا عظيما ...²⁵.

إن الاغتراب ((ظاهرة بارزة في العصر الحديث، فالأدب في مثل هذه الظروف ينعدم فيه الاستقرار والهدوء، فمن هنا غلبت فكرة الاغتراب في الوقت الحاضر على تجربة الشعراء))²⁶.

رابعا_ الشاعر "يحيى بختي" وديوانه:

أ_ الشاعر "يحيى بختي" في سطور²⁷: ولد الشاعر "يحيى بختي" عام 1931م، ببلدية "سيدي بايزيد"، ولاية الجلفة، رحل والده إلى مدينة "حد الصحاري (زنزاش سابقا)، وكان حينها يبلغ الثانية من عمره، وهناك تعلم وحفظ القرآن على يد شيوخ من بني عشيرته، في الفترة ما بين 1936_1943م. بدأ العمل في سن مبكرة جدا؛ فهو لم يتجاوز الرابعة عشر، ودخل مدرسة التكوين المهني بالعفرون، ونال شهادة، واشتغل بها، وقام ببناء أقسام دراسية بحد الصحاري. وعمل تحت قيادة "زيان عاشور" و"عمر إدريس" و"حسن عبد الباقي" وآخرين، وقد كلف بمسؤولية الاتصال بين الولايتين التاريخيتين السادسة والخامسة.

بعد الاستقلال انتخب في بلدية "حد الصحاري" لثلاث فترات متتالية للمجالس الشعبية، ومسؤولية حزب جبهة التحرير الوطني لدائرة "عين وسارة"، ولأسباب قاهرة، قدم استقالته وهاجر إلى "فرنسا" سنة 1971م. وشارك في العديد من المهرجانات والملتقيات الوطنية، ونال جوائز وشهادات في مختلف ربوع الوطن؛ في العاصمة، وسيدي بلعباس، والبيض، والجلفة، وتيارت، وتسمسليت ... وغيرها، وكزم عدّة مرّات؛ بالجلفة، وحد الصحاري، وعين وسارة، وحاسي مجبج. خلّف ديوانا شعريا موسوما بـ: "المسيرة"، نسخة منه بحوزتي، نشرته وزارة الثقافة، وطبعته المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، سنة 2006م، ضمّ قصائد في الوطن والثورة، وفي المدح والحكمة، والتغني بالأمجاد، وأخرى في الغزل...

توفي "يحيى بختي" سنة 2016م بالجلفة²⁸.

لقد عاش الشاعر "يحيى بختي" في ظروف صعبة مرت بها الجزائر، تتمثل في أنها كانت محتلة من طرف الاستعمار الفرنسي منذ 1830م إلى 1962م، تحلّل ذلك الحرب العالمية الثانية، ثم اندلاع الثورة الجزائرية المباركة ضد الاحتلال عام 1954م، ومشاركته فيها، وهذا ما زرع في الشعب الجزائري جراحا عميقة وحزنا وألما وفقرا؛ فقتل من قُتل، وشرد من شرد، وهاجر من

هاجر... ونتيجة لتلك الفترة الطويلة من الاحتلال، تولّد في الفرد، وبالتالي المجتمع، نوع من العزلة والحرمان والضياع..، والشعراء جزء من هذا النسيج الاجتماعي، والحال نفسه بالنسبة لشاعرنا، وبعد الاستقلال تقلّد مناصب لفترات متتالية، استقال بعد ذلك ليهاجر إلى فرنسا عام 1971م _ كما ذُكر في الديوان _ ليعيش في غربة ويذوق مرارة الهجرة، وينظم قصيدته المشهورة "الإلياذة الشعبية" التي تصدّرت ديوانه.

ب_ الديوان ومحتوياته: جاء ديوان الشاعر "يحيى بختي" بعنوان "المسيرة"، وهو عنوان لإحدى قصائد ديوانه هذا، والمسمّاة "المسيرة"، نظمها سنة 1957م، وإطلاق تلك التسمية على الديوان لها إشارة قوية على الرحلة الطويلة للشاعر، وما قدمه من إنجازات؛ ابتداء من تعلمه، ثم كمجاهد، إلى تقلده مسؤوليات بالمجالس الشعبية البلدية، بعد الثورة، وقبل ذلك وبعده، رحلته بدأت بالشعر وانتهت به، تلك المسيرة الطويلة والحافلة؛ مثلها بشعره، عبر محطات في حياته، هي بمثابة تجارب وعبر وحكم، وهي من جهة أخرى، يستفاد منها في معرفة أحداث تاريخية وقعت فعلا؛ سواء أثناء الثورة، أو بعدها، في المنطقة التي عاش فيها، أو الجزائر عموما، تبقى من أقوى المصادر للمتخصصين في التاريخ؛ لأن الشاعر عايشها وسجّلها، إنهما مسيرة رجل قبل الثورة وبعدها؛ قبل الثورة كمجاهد، ثم كسياسي ومسؤول.

عدد صفحات الديوان 238 صفحة، وهو من القطع المتوسط، قُسم إلى موضوعات وأغراض، وداخل كلّ موضوع مجموعة من القصائد؛ نذكر عناوينها كما وردت في الديوان²⁹:

ب.1_ من وحي الثورة والوطن: اندرجت تحته القصائد الآتية: _ قصيدة "الإلياذة الشعبية"، وقصيدة "يا أخي طولت عني بالجواب"، وقصيدة "المسيرة"، وقصيدة جاءت بدون عنوان، لكن كتب في مقدمتها ما نصه: ((نظم الشاعر هذا القصيد بطلب من مجموعة من المجاهدين، وعلى رأسهم الشهيد "عمر إدريس" وكذا المجاهد "فرحات حميدة" الملقب بـ"شوقي"، وكان ذلك خلال سبتمبر 1957م، بمنطقة جبال عمور التابعة للولاية الخامسة بدائرة أفلو "الأغواط")³⁰، وقصيدة جاءت كذلك بدون عنوان، وكتب في مقدمتها ما يلي: ((نظم هذا القصيد في 1958م، في شهر أكتوبر بجبل أفلو في مكان يدعى عين سيدي علي))³¹، وقصيدة "حلم نائر"، وقصيدة "خرافة سلم الشجعان ظهرها البيان"، وقصيدة "من وحي الثورة"، وقصيدة "بشرى يا شهيد"، وقصيدة "الحذر ثم الحذر"، وقصيدة "الوحدة والتاريخ المجيد"، وقصيدة "نحن مسلمين ولنا كتاب"،

وقصيدة "صرخة مجاهد"، وقصيدة "تحية عرفان"، وقصيدة "عودة المجد والثام الجراح"، وقصيدة جاءت بلا عنوان، ولكن ذُكرت مناسبتها: ((نظم هذا القصيد بمناسبة قدوم فخامة رئيس الجمهورية السيد عبد العزيز بوتفليقة إلى ولاية الجلفة، 2003/10/06 م))³².

ب.2_ **مدائح وحكم:** اندرجت تحتها القصائد الآتية: _ قصيدة "الرؤيا"، وقصيدة "التوسل بالسيرة المحمدية"، وقصيدة "يا رب يا خالقي عال القدرة"، وقصيدة "حوار بين العبد وقلبه"، وقصيدة "هذ ضنون أخ لأخيه"، وقصيدة "اتخذ العلم والحكمة سول".

ب.3_ **الأمجاد:** تضمن القصائد الآتية: _ قصيدة بعنوان: "السبخة"، وقصيدة أخرى هي تنمة للقصيدة السابقة (السبخة)، وبروي مغاير هو النون، قالها بعد عام، أي في 1969م، وكُتب في مكان العنوان ما نصه: ((وأضيف سنة 1969م إكمالا وردا عنهم:))³³. وقصيدة "ذ الخصلة محال ماهي لبنادم"، وقصيدة "تر كشف السرقة"، وقصيدة "القمرى (1)"، وقصيدة "القمرى (2)"، وقصيدة "أولاد نايل"، وقصيدة "حصراه على الجلفة"، وقصيدة "يا مرسولي روح بجواي فالحين". وقصيدة "أولاد الحلال"، وقصيدة "نبدا بسمك يا الله يا واعد"، وقصيدة "يا صحرواي ليك مني هدية"، وقصيدة "الفرج عن الكرب".

ب.4_ **حنين:** احتوى على القصائد الآتية: _ قصيدة "ريت الغزلان"، وقصيدة "بهذا الإحسان راها ملكتي"، وقصيدة "بنت البهجة زينها فايز متموم"، وقصيدة "يا مسافر أدي وصية".

ب.5_ **آخر القوافي:** ضمّ قصيدتين هما: _ قصيدة "الإشادة بأولاد نايل"، وقصيدة "فيما يخص المصالحة والرئيس السابق أحمد بن بلة".

وما يلاحظ عن قصائد هذا الديوان، أن الكثير منها صُدّرت بمقدمات ذُكرت فيها مناسباتها، والقليل منها لم تُذكر عناوينها، بالإضافة إلى تعدد رؤيتها، وقد تنوعت أغراضها، هذا زيادة عن حوضها في موضوعات شتى؛ كالثورة والحرية، والسياسة، وتصوير بعض الحوادث هنا وهناك، والتغني بالسيرة النبوية، وتقديم النصح والإرشاد، وبعض الحكم.

خامسا_ تجليات الاغتراب في شعر "يحيى بختي":

إن الاغتراب ظاهرة طبيعية في الحياة، ناتجة من الواقع نفسه، مهما كان نوعه؛ ابتداء من الإنسان نفسه، ثم الأسرة والمجتمع، فالسلطة، وللأغتراب ضروب كثيرة، ولها دواعيها وبواعثها، إلا

أن في شعر "يحيى بختي" نجدها تشكّلت في ثلاثة أنواع رئيسية هي: الاغتراب المكاني، والاغتراب النفسي، والاغتراب الاجتماعي.

في قصيدته "الإلياذة الشعبية" يخاطب الشاعر وطنه، ويوح له بما يعانيه من عذاب ومحنة؛ بسبب هجرته إلى فرنسا، فيقول:

يَا وَطَنِي هَانِي الْآنَ مُتَغَرَّبٌ * أَتَبْقَى بِالْعَافِيَةِ رَبِّي يَرَعَاكُ³⁴

فالشاعر منذ أن وطئت قدمه أرض فرنسا وجد نفسه وحيدا في مجتمع غريب عنه؛ في عاداته وتقاليده، فهو منفصل عنه تمام الانفصال، وتزداد تلك الصلة بُعْدا إذا عرفنا أن هذا البلد كان بالأمس القريب عدوه، إنه يذكر الاغتراب في صدر البيت السابق بلفظه تماما بقوله: (متغرب)، وما يدل على هذا البعد هو عبارة العجز بألفاظها: ((أتبقى بالعاوية، ربي يرعاك))، إنه اغتراب مكاني عن مجتمعه وأهله ووطنه، والذي يمكن أن نسميه غربة، وهو في نفس الأمر يمثل اغترابا اجتماعيا في المجتمع الثاني (المجتمع الفرنسي)؛ بسبب عدم الشعور بالانتماء؛ لأن الإنسان حين يغادر موطنه، فإنه يغادر ذلك الوطن بمكوناته الاجتماعية، وينتقل إلى مكونات جديدة ضمن وطنه الجديد، ونحن نعلم ما تخلفه الغربة عن الوطن من اغتراب نفسي .

ومن نفس القصيدة يعود بفكره إلى الماضي، ويحجّ إلى رفاقه في الجهاد، ويتذكرهم، متسائلا عنهم تارة، ومتحدثا عن بطولاتهم تارة أخرى، وداعيا إلى التفكير فيهم تارة ثالثة، ومن هؤلاء: "ابن بولعيد"، و"زيروت"، و"ولطفي"، و"عميروش"، و"الحواس"...، فيقول مثلا:

أَيْنَ لُطْفِي عَاشَ حُدُودَ الْمَغْرِبِ * فِي صَحْرَةِ بَشَّارٍ مَاتَ امشَى خَلَاكُ

وَالشَّيْخُ الْحَوَّاسُ هَذَاكَ الصَّاحِبَ * نَتَذَكَّرُ لَجَرَجْرَةَ سَافَرْتَ امْعَاكُ³⁵

إنه وهو يتذكر هؤلاء، يشعر بغربة في نفسه، وهذا ما يدخل في الاغتراب النفسي؛ حيث ينشأ من الحنين والشوق إلى الديار والأصحاب، من خلال سؤاله عنهم وتذكرهم ((أين لطفي؟، نتذكر، الصباح، امعاك...))، وتذكر مسيرته مع بعضهم أثناء الثورة، وما تلك الوقفة التأملية إلا لشعوره بالاغتراب المكاني والزمني، وهو في فرنسا، حين يتذكر أصحابه وذكرياته معهم في تلك الأرض، ويذهب بفكره _ من نفس القصيدة _ إلى أبعد من ذلك؛ لفترة سابقة للثورة، حين يتذكر الشيخ "ابن باديس" الذي كرّس حياته لأجل وطنه، وإحياء شعبه علما وفكرا وتربية، فقال:

أَرْضَ بَنِ بَادِيسٍ هَذَاكَ الطَّالِبِ * عَاشَ أَحْيَاؤُهُ كُلُّهَا مَنَ أَجْلِ أَحْيَاكَ³⁶

ويزداد ألمه بالغربة والابتعاد عن الوطن والأهل، حينما يتذكر أيامه وذكرياته التي قضاها هناك، مع أصحابه وأهله، حتى أنه لا يعرف كيف قدم إلى فرنسا، طالبا من ابن عمه، وهو أيُّ جزائري، ولا يشترط فيه قرابة الدم، وهذا يحيلنا إلى شيء مهم هنا؛ وهو أنه لا يشعر بالانتماء للوطن الجديد (فرنسا)؛ فكل ما يحيط بالشاعر من بيئة اجتماعية يمكنها أن تكون سببا في إظهار هذا الاغتراب الاجتماعي، وما يدل على ذلك العبارات التالية: ((شوف بيا واش احرى))، و((ندمولي لجراح))، و((كثر التفكار))، و((اتذكرت أيام))، وما يدل على ضياعه واغترابه، واللامبالاة في المجتمع الجديد، قوله: ((في وطني مفهوم ما بين الأختيار))، أي له مكانة بين أبناء شعبه، وفي وطنه؛ وامتزج _هنا_ الاغتراب الاجتماعي بالاغتراب النفسي وبالاغتراب المكاني، فيقول من نفس القصيدة السابقة:

يَا بَنِ عَمِّي شُوفْ بِيَا وَاشْ اجْرَى * نَدْمُولِي لَجْرَاحِ مَنْ كُنْتُ التَّفْكَازِ

أَتَذَكَّرْتُ أَيَّامَ فَاتُوا يَا حَضْرَى * فِي وَطْنِي مَفْهُومٌ مَا بَيْنَ الْأَخْيَارِ³⁷

ويذكر الشاعر سبب هجرته وتغربه، وكم هو معذب لفراقه، ويحنّ ويتشوق له، مخاطبا إياه كأنه إنسان عاقل، وما يدل على اغترابه النفسي (متعذب)، (هجرانك...):

هَجْرَانُكَ يَا وَطَنُ كَايْنِ لِي سَبَبٌ * لَوْ مَانِي مَحْتَاجٌ لَا أَهْوَى سِوَاكَ

يَا وَطْنِي قَدَاهُ عَنَّا مَتَعَذَّبٌ * يَا وَطَنَ الْمَلِيُونِ صَحَايَا فِدَاكَ³⁸

والغربة قدّر الشاعر المحتوم، وما دامت كذلك؛ فقد رضي بها:

كَاتَبَ وَطَنَ فِرَانْسَا لِأَرْزَمِ نَمْشِيهِ * نَهَجَرَ مِنْ وَطْنِي وَنَرَضَى بِالْغُرْبَةِ³⁹

وفي نفس المعنى في بيت آخر، يقول والحسرة تملأ قلبه (انقاسي في لمخان)، لكنه راض بقضاء الله تعالى وقدره:

هَأَكْدَرِي قَدْرِي عَنِّي نَتَغَرَّبُ نَهَجَرَ مِنْ وَطْنِي * بَلَا سَبَبَةٍ كُنْتُ مَهْنِي انْقَاسِي فِي لَمْحَانِ⁴⁰

وما تكرر كلمة "وطن" في الأبيات السابقة، وفي الأبيات الأخرى من نفس القصيدة، إلا دليل على مكانته في نفس الشاعر، ووجه له، فحتى وهو في غربته هناك، لا ينفك يذكره، إنه الحنين إلى الوطن الأم، وجاء في لفظة "وطن"، أو بصيغ مختلفة تدل عليه، أو على منطقة من مناطقه: (وطني، أرض، وطن، الجزائر، البهجة، الوطن، البيضاء، الأوراس، جرجرة، العاصمة،

قسنطينة، المدية، أرض أجدادي، شرشال، ...)، ومن جهة أخرى نفهم أن الشاعر غير مستقر من الناحية النفسية؛ لأنه غير مرتاح، ولا يحسّ بالاطمئنان في "فرنسا".

والصبيغ والكلمات التالية، وغيرها: (متعرب، متعذب، نتدكر، هذا المهم، نتعرب، ...) تدلّ على استمرار غربته وعذابه، وهي تُبيّن حال الشاعر وهو في غربته واغترابه، وهذا من الاغتراب النفسي، أما الأفعال الماضية (عاش، مات، امشى، سافرت، أجرى، اتدكرت...) فتدلّ على أن صورة الماضي تهيمن على تفكير الشاعر، وما عاناه من ألم ويأس وعذاب في غربته واغترابه.

ويشتاق إلى أمه وأولاده، اشتياقا كبيرا، ولا أدلّ على ذلك من لفظة (أَتَوْحَّشْتُ)، ولم يبق الأمر على هذا الحال، وتزداد غربته؛ حتى صارت ناسه وأهله وأحفاده، وضاع الشاعر وتشّتت في مجتمع غريب عنه، فامتزج الاغتراب النفسي بالاغتراب الاجتماعي والمكاني، ونتيجة لذلك؛ لم يطب له بال ولا رقاد، وهو على هذا الحال، أي استمرار غربته ما دام في فرنسا، وعبر عن ذلك بالفعل المضارع مسبوقا ب: ما النافية (ما نهنى)، وتلك حالته حتى في ماضيه: (ما طاب رقادى)، فيقول:

أَتَوْحَّشْتُ أَمَّا وُؤُلَادِي الْغُرْبَةَ نَاسِي وَاحْفَادِي * مَا نَهْنَى مَا طَابَ رِقَادِي وَاقَعَ لِي تَشْطَانٌ⁴¹

وفي خضمّ هذا الصراع، والنتائج عن الاغتراب النفسي والمكاني والاجتماعي، والمتمثل في شعوره بالوحدة والانفراد والعزلة، وعدم التأقلم مع مجتمع كان بالأمس القريب عدوه، يجد متنقّسا في مناجاة طائر، ونحن نعرف مكانة الطائر قديما في نقل الرسائل؛ رسائل بين الأمراء والملوك، وبين المتحابين من جهة أخرى...، إنها لحظة تأزم وانفعال، والشاعر لا يقول الشعر إلا في تلك اللحظة، فيخاطبه قائلا:

حَسَمْتِكَ يَا طَائِرُ يَا زُرْقَ الْجَنْحَانِ * كَيْ تَصْفَى لِلْبَيْضَا سَلْمَ بَلِّغْ مِنِّي حَنَانُ

يَا قُمْرِي كَيْ تُوصِلَ ثَمَّةَ أَوَّلُ سَلْمَ عَلَيَّ لِمِيْمَةَ * قَوْلَ لَهَا خَلِيْتُوْ نَمَّا أَدْعِيْلُو الرَّحْمَنَ

قَوْلَ لَهَا يَا أَمَّا لِحَنِينَةَ مَنْ قَلْبِكَ أَرْضَايَ عَلَيْنَا * أَلْمَوْلَى كَاتِبَ فُرْقُنَتْنَا مِنْ شَاوِ الزَّمَانِ⁴²

ومكانة الأم محفوظة لدى الشاعر، وفراقها لا يعوضه أحد من الخلق؛ فتجده يذكرها مرتين، في البيت الثاني والثالث، وهي أول من يسلم عليها (سَلْمَ عَلَيَّ لِمِيْمَةَ، يا أمّا لحنينة)، وما هذا إلا مخاطبته لنفسه (الاغتراب النفسي)؛ فتلك الحالة النفسية من الحنين والشوق لأمه وللوطن، جعلته يجري حوارا بينه وبين أمه، طالبا من الطائر تبليغ تلك الرسالة إلى أمه، إنها رسالة عاجلة؛ تفسّر

نفسيته المتأزمة، ونحن نعلم مدى سرعة الطائر في التنقل من منطقة إلى أخرى، وما ذلك من الشاعر إلا تخفيفاً من حالته.

لقد أخذت منه الغربة كل ما أخذ؛ إنها مرارة الهجرة، فهو مهموم لا ينام، يفكر في وطنه

وشعبه:

مَا نُرْقِدُ مَهْمُومٌ كُلُّ لَيْلَةٍ حَايِرٌ * بِيَا حُبِّ الْوَطْنِ هُوَ وَمَالِيهِ⁴³

وفي قصيدته "يا أخي طولت عني بالجواب" تتضح أسباب غرته أكثر مما سبق من أبيات؛

إنه الفقر والحاجة التي أدت به إلى السفر والهجرة إلى فرنسا:

وَنُخَلِّفُ جَمْعَ الْأَوْلَادِ مَعَ لِحْيَابٍ * وَنُخَلِّفُ وَطَنِي وَنَصِيحَ بَرَّانِي

بَيْنَ أَجْنَاسٍ مُخَلِّطَةٍ وَالْفَقْرَ أَسْبَابٌ * نَسْرِي نَصَ اللَّيْلِ وَأَنْظِلُ نَعَانِي

الشَّيْءُ سَابِقٌ مَا لَقِينَالُو طَبَّابٍ * زَانِي فِي الْغُرْبَةِ أَنْقَاسِي وَأَنْعَانِي⁴⁴

إنه اغتراب مكاني عن الوطن الأم، امتزج بالاغتراب الاجتماعي الذي يتمثل - حسب

"إسكندر نبيل رمزي" - في إصابة الإنسان بالإحباط من مجتمعه الذي يعيش فيه، وربما كان

السبب وراء هذا الإحباط عائد إلى طبيعة مخزون اللاوعي الذي استقر في نفس هذا الإنسان،

ومن ثم وجد أن هذا المخزون لا يتوافق مع طبيعة المجتمع الذي يعيش فيه، الأمر الذي يخلق شيئاً

من التغاير والتخالف بين ما لدى هذا الإنسان، وما يمليه مجتمعه عليه من جانب آخر، ومن هنا

يقضي هذا الإنسان حياته غير كامل النمو⁴⁵. وما يدل على ذلك قوله: ((ونصبح برّاني))،

وقوله: ((بين أجناس مخلطة))، إنه يشعر بعدم الانتماء لمجتمع غريب، وفيه من اختلاط الأقسام

والجنسيات ما فيه، ومما يدل على ابتعاده عن وطنه الألفاظ والعبارات التالية: ((نخلف وطني،

زاني، راني في الغربة))، وما يبيّن اشتداد اغترابه النفسي ومعاناته قوله: ((نسري نص الليل، انظر

نعاني، ما لقينالو طباب، انقاسي، نعاني)).

وتشتدّ غرته واغترابه، وتزدادان عندما لا يجد مؤنسا ولا صاحبا يسأل عنه وعن أحواله في

هذا البلد الغريب، مشبّها نفسه، وهو على هذه الحالة، بالمرضى، فيقول:

حَتَّى اصْحَابِي سَكُرُوا عَنِّي لَبَّوَابٍ * مَا زَارُونِي عِنْدَ هَذَا النَّصْرَانِي

زَانِي كَالْمَرِيضِ لَعْدَّةً أَسْبَابٌ * مَرَضِي مَا نَخْفِيهِ ظَاهِرٌ بَرَّانِي⁴⁶

وَيُمْتَحِنُ الشاعر بغربة أخرى أشدّ؛ غربة البُعد عن الأهل والأبوين، وأخرى ابتعاده عن الوطن ومكان إقامته، حينما أوكلت له مهمة نقل رسائل للشوار والمناضلين إلى الرائد عمر إدريس، والتقاط أخبار عن الثورة والحائنين وأعداء الوطن، وذلك بتكليف من الرائد عمر إدريس نفسه _حسب ما جاء في مقدمة قصيدة "المسيرة" من الديوان_، فانتقل بين مناطق عدة من الوطن، ونظم الشاعر سنة 1957م تلك القصيدة عند عودته إلى المغرب وإلى عمر إدريس، حاملاً معه رسائل وأخبار عن الوطن، ومما جاء فيها:

يَا بَنَ عَمِّي طَالَتْ عَلَيَّا لَضْرَارُ * قَلْبِي واجي صَاهِدِينُوا مَشْعَالِيْنَ
إِذَا تَسَالَنِي أَنْعُدْكَ بِيَا مَا صَارَ * خَلَيْتُ أَلِي أَنْحَبُهُمْ وَاضْحَيْتُ حَزِينِ
مَتَغَرَّبَ فِي وَطْنٍ بَعْدَ مَعِ الْفَقَارِ * قُرْبَ بَنِي وَنَيْفٍ فِي مَكَانِ اخْصِينِ
يَسْمَى "فَقِيْقُ" وَمَوَالِيَهُ احْرَارُ * فِي أَرْضِ "المَرْوُك" لَقُونَا شَهْرِيْنَ
اهْجُرْتَ بَرَفَاقٍ وَوَجَدْنَا أَنْصَارُ * اتَدَكَّرْتُ أَيَّامَ سِيدِ المُرْسَلِيْنَ
انْتَفَكَّرْتُ قُرَيْشٍ وَالمَاضِي مَصَارُ * رَانَا صَرْنَا مَثَلِ رَفَاقِ الأَمِيْنَ⁴⁷

فالأبيات لا تحتاج إلى شرح؛ فهي تُعبّر عن واقع عايشه الشاعر وهو في تنقله من منطقة إلى أخرى، ودخوله إلى أرض المغرب، والألفاظ والعبارات التي تدلّ على تعرّبه ومعاناته، هي: (طالت علي لضرار، قلبي صاهدينوا مشعالين، حزين، متغرب، بعد، هجرت). ويشبهه شاعرنا المجاهدين والثوار ضد المستعمر الفرنسي، بصحابة النبي _صلى الله عليه وسلم_ عندما أُخرجوا من ديارهم وعدّبو من طرف قريش، وذلك نُصرة للدين وللنبي الكريم (نتفكر قريش والماضي ما صار، رانا صرنا مثل رفاق الأمين)؛ فالحال نفسها، فأولئك مسلمون حاربوا الكفار والمشركين، وهؤلاء مسلمون حاربوا الكفار الذين احتلوا بلادهم عنوة، وحاولوا بكل الطرق تغريب شعب بأكمله، وطمس هويته.

وفي صورة رائعة امتزج فيها الاغتراب النفسي بالاغتراب المكاني، قوله _ من نفس القصيدة _
عندما اقترب من مسقط رأسه، أثناء تنقله الذي ذكرناه سابقاً، وإحساسه بريح تنسّمت باكراً:

وَتَنْسَمُّ لِي رِيْحُ هَبِّ مَعِ لَفْجَارُ * ظَنِّي قَرِينًا أَرْضِ الوَالِدِيْنَ⁴⁸

وما ذكره لأرض الوالدين؛ إلا شعور بالغربة المكانية التي هو فيها، وما حديثه عن الرّيح التي جاءت من جهة مسقط رأسه؛ إلا دليل على شوقه وتلهفه لأهله، وبالتالي اغترابه النفسي.

ونحن نعلم ما فعلته الريح صبا والأندلس بالشاعر "ابن خفاجة الأندلسي" عندما وصف الأندلس بقصيدة رائعة، وفي أحد أبياتها:

وإذا ما هبت الريح صبا * صحتُ وا شوقِي إلى الأندلس

خاتمة:

بعد هذه الجولة السريعة في ديوان "يحيى بختي"، ورصد أهم محطات الاغتراب في شعره، وما ذكرته في الجانب النظري، أفق على الآتي:

— هناك صعوبة في تحديد معنى للاغتراب؛ نظرا لاستعماله في جلّ فروع العلم والمعروفة.
— هناك فرق بين الغربة والاغتراب، بالرغم من أن البعض لا يلتفت لذلك، ويدخلهما في خانة الترادف.

— هناك أنواع كثيرة من الاغتراب؛ فهناك الاغتراب الاجتماعي، والسياسي، والديني، والنفسي، والمكاني، والزمني، ويحدث أن يمتزج نوع منه، أو عدة أنواع مع بعضها البعض، كما رأينا سابقا.
— تشكل الاغتراب في شعر "يحيى بختي" في ثلاثة أنواع رئيسية هي: الاغتراب المكاني، والاغتراب النفسي، والاغتراب الاجتماعي.

— حبه للوطن لا حدود له، واعتزازه بالانتماء له؛ وهذا ما جعله يخلص له ويتفانى في خدمته، سواء كمجاهد، أو كسياسي وإداري بعد الاستقلال، بالإضافة إلى أنه سخّر شعره تعبيرا عن ذلك؛ فجاء نصف ديوانه _تقريبا_ حديثا عن الوطن والثورة.

— شعر "يحيى بختي" يمثل وثيقة تاريخية، لما قبل الثورة وما بعدها؛ بحكم أنه سجّل فيه أهم الأحداث والمواقف التي حدثت له فعلا، وللذين يعرفهم، ومن التقى بهم من القادة والثوريين والسياسيين، وبالتالي يستفيد منه من يبحث في هذا المجال.

— شعره كذلك يصوّر لجوانب من الحياة الاجتماعية والسياسية في الفترة التي عاشها الشاعر؛ فهو وثيقة مهمة كذلك في هذا المجال.

— لقد عبّر "يحيى بختي"، فيما ورد من نماذج، بمعجم شعري اغترابي، يعبر عن حالته.
— تعدّدت صور التعبير عن الاغتراب في شعره؛ من حديث عن الوطن وتمجيده، والشوار والمجاهدين وبطولاتهم، والشوق للأهل والأحبة، ودعوته لطائر لكي يحمل رسالته...

__ ظاهرة الاغتراب في شعر "يحيى بختي" تحيلنا إلى فكرة مفادها أن كل مهاجر يتنقل إلى بلد آخر سوف يصيبه نصيب من الغربة والاعتراب، حتى ولو لم يكن شاعرا.

__ ما يُستنتج من هذا الموضوع، أن المجاهدين أثناء الثورة كذلك عانوا من ذلك، وأحسّوا بالغربة والاعتراب؛ بحكم تنقلهم من منطقة إلى أخرى داخل وطنهم، وخارجه.

هوامش:

- ¹__ ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د.ت، مادة(غرب)، ص: 3225.
- ²__ زهير بن أبي سلمى، ديوانه، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص: 70.
- ³__ مفيد قميحة، شرح المعلقات العشر، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2003م، ص: 160.
- ⁴__ الشافعي، ديوانه، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص: 27.
- ⁵__ المصدر نفسه، ص: 49.
- ⁶__ ابن منظور، لسان العرب، مادة (غرب)، ص: 3226.
- ⁷__ فاطمة جمشيدى، ملامح الاغتراب في شعر "علي فودة" وردود فعله عليها، مجلة إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، عدد: 27، أيلول 2017م، ص: 72.
- ⁸__ فاطمة جمشيدى، مرجع سابق، ص: 71.
- ⁹__ فاطمة جمشيدى، مرجع سابق، ص: 72.
- ¹⁰__ فاطمة الطيب قزيمية، الاغتراب في شعر محمد الشلطاوي، المجلة الجامعة، العدد: 17 _المجلد الثاني_ أغسطس 2015م، ص: 27.
- ¹¹__ ينظر: فاطمة جمشيدى، مرجع سابق، ص: 76 _ 95.
- ¹²__ آمال عبد المنعم الحراسيس، ظاهرة الاغتراب في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2016م، ص: 19.
- ¹³__ ينظر: إريك فروم، المجتمع السليم، ترجمة: محمود محمود، المكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1960م، ص: 102.
- ¹⁴__ إسكندر نبيل رمزي، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 1988م، ص: 46.

- ¹⁵ _ إسكندر نبيل رمزي، مرجع سابق، ص: 32.
- ¹⁶ _ موقع: إسلام سؤال وجواب، islamqa.info، 2003/07/03م، تاريخ الاطلاع:
2020/10/31م. وللتفصيل في شرح الحديث، ينظر: نفس الموقع.
- ¹⁷ _ ينظر: عباس إحسان، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت _ لبنان، ط5،
1978م، ص: 198. نقلا عن: آمال عبد المنعم الحراسيس، مرجع سابق، ص: 23.
- ¹⁸ _ طاهر العتباتي، الغربية والاعتزب في الشعر الإسلامي، موقع: <https://www.alukah.net>،
2012/06/06م، تاريخ الاطلاع: 2020/11/03م.
- ¹⁹ _ موقع ويكيبيديا، 2020/11/03م، 21:34.
- ²⁰ _ فاطمة الطيب قزيمية، مرجع سابق، ص: 26.
- ²¹ _ فاطمة جمشيدى، ملامح الاعتزب في شعر علي فودة وردود فعله عليها، ص: 73.
- ²² _ سنوساوي عمارية، الاعتزب في الشعر الصوفي الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف خنثة بن هاشم، جامعة
تلمسان، 2013/2012م، ص: 8.
- ²³ _ ينظر: متقدم الجابري، تجليات الاعتزب في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، الجزائر،
عدد: 04، ماي 2005م، ص: 85، 86.
- ²⁴ _ ينظر: متقدم الجابري، مرجع سابق، ص: 86.
- ²⁵ _ المرجع نفسه، ص: 87.
- ²⁶ _ فاطمة جمشيدى، مرجع سابق، ص: 71.
- ²⁷ _ ينظر: يحيى بختي، ديوان "المسيرة"، جمع وكتابة: عبد الرزاق بختي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية،
الجزائر، ط1، 2006م، ص: 5_11.
- ²⁸ _ موقع: ويكيبيديا، التاريخ: 2020/02/07م، الساعة: 23:35.
- ²⁹ _ ينظر: يحيى بختي، ديوانه، ص: 12_238.
- ³⁰ _ المصدر نفسه، ص: 52.
- ³¹ _ المصدر نفسه، ص: 58.
- ³² _ نفسه، ص: 118.
- ³³ _ نفسه، ص: 158.
- ³⁴ _ نفسه، ص: 12.
- ³⁵ _ نفسه، ص: 13.
- ³⁶ _ نفسه، ص: 13.
- ³⁷ _ نفسه، ص: 14.

- 38 _ نفسه، ص:12.
39 _ نفسه، ص:18.
40 _ نفسه، ص:21.
41 _ نفسه، ص:21.
42 _ نفسه، ص:21.
43 _ نفسه، ص:22.
44 _ نفسه، ص:41.
45 _ ينظر: إسكندر نبيل رمزي، مرجع سابق، ص:32.
46 _ يحيى بختي، ديوان "المسيرة"، ص:41.
47 _ المصدر نفسه، ص:43.
48 _ المصدر نفسه، ص:49.

جمالية فن الترسل الشعري في الأندلس
*The beauty of the art of poetic transmission
in Andalusia*

د. ابتسام دهينة*

Ibtissem dehina

جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر

University Mohamed khider biskra.algeria

dhina-dehina@outlook.fr

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2020/12/23	تاريخ الإرسال: 2020/11/04
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ماتخص البحث

فن الترسل في الأساس ما هو إلا وسيلة للتعبير والتواصل، ولكنه أخذ منحاً جمالياً في البدء انطلق من النثر ثم عرج في شكل تجديدي في مجال الشعر، وهذا موضوع حديثنا إذ سنقف في هذه الورقة البحثية على معالم فن الترسل الشعري وجمالياته مقارنة بالنثر، فهل شروط الترسل النثري، ومقوماته هي ذاتها شروط الترسل الشعري، وفيه تكمن أسسه الفنية هذا الأخير وما هي شروطه وموضوعاته؟
الكلمات المفتاح: فن الترسل، الشعري، الأسس، الشروط، الموضوعات .

Abstract ;

The art of transmission is basically a means of expression and communication, but it took an aesthetic turn. At the beginning, it started from prose and then stopped in a regenerative form in the field of poetry. We will stand in this research paper on the features of the art of poetic transmission and its aesthetics compared to prose. So are the conditions for transmission in prose, and its components the same as the conditions for poetic transmission? what are its artistic foundations, and what are its conditions and themes?

Key words : The art of transmission, Poetic, Foundations, Conditions, Themes



*ابتسام دهينة: dhina-dehina@outlook.fr

تمهيد:

فن الترسل أسلوب من أساليب النشر لمخاطبة البعيد، وقد تطور هذا الفن وازدهر عبر العصور بدءا بالعصر الجاهلي إلى أن استوى في العصر الأموي والعصر العباسي ، وذلك بسبب تعقد أمور الدولة وتشابكها. فكانت حاجة الدولة إلى كتاب يتقنون هذا الفن ، لتعيينهم في الدواوين بأنواعها المختلفة، هذا ما دفع الكتاب إلى التنافس فيما بينهم محاولة منهم في التفوق في الكتابة وإتقان أصولها. والترسل في الأساس ما هو إلا وسيلة للتعبير والتواصل، ولكنه أخذ منحها جماليا في البدء انطلق من النشر ثم عرج في شكل تجديدي في مجال الشعر ، وهذا موضوع حديثنا إذ سنقف في هذه الورقة البحثية على معالم فن الترسل الشعري وجمالياته مقارنة بالنثر، فهل شروط الترسل النثري، ومقوماته هي ذاتها شروط الترسل الشعري، وفيم تكمن أسسه الفنية هذا الأخير؟

أولا: اللغوي والاصطلاحي:

1- لغة:

يقال في اللغة: ترسل في قراءته إذا تأد وتمهل وتوقر فيها أو رتلها، والترسل في الكلام، التوقر والتفهم، والترفق من غير أن يرفع المرء صوته شديدا. والترسل في القراءة والترسيل واحد وهو التحقيق بلا عجلة، وهذا ما ورد في كتاب البرهان في وجوه البيان لابن وهب. فيقول: "الترسل من ترسلت أترسل ترسلا وأنا مترسل ، كما يقال توقفت بهم أتوقف توقفا وأنا متوقف ولا يقال ذلك إلا فيمن تكرر فعله في الرسائل (...). وأرسل يرسل إرسالاً وهو مرسل والاسم الرسالة ، أو راسل يرسل مراسلة وهو مراسل وذلك إذا كان هو ومن يرسله قد اشتركا في المراسلة ، وأصل الاشتقاق من ذلك أنه كلام يرسل به من بعيد فاشتق له اسم الترسل والرسالة من ذلك"¹. فالترسل جاء بمعنى الإكثار والتفرغ لهذا الفعل /فعل الكتابة بالمشاركة بين الطرفين، وهذا ما يكون عادة في تسيير شؤون الحكم آنذاك. والترسل مصدر أنشأ رسالة، وأيضا بمعنى أتى كلامه مرسلا غير مقيد بقافية أو سجع، وهو فن إنشاء الرسائل.

وفي لسان العرب وردت الكلمة بمعنى: 1- رسل الرسل أي القطيع من كل شيء، والجمع أرسال.. والرسل الإبل قطع بعد قطع، والإرسال التوجيه² ، وقد وردت الكلمة في القرآن الكريم في قوله تعالى في سورة مريم الآية 83: ((أَلَمْ تَرَ أَنَا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِينَ عَلَى الْكَافِرِينَ تَوَسُّوهُمْ أَرْأَى))،

فكلمة رسل جاءت بمعنى التسليط و التوجيه³ ، و"استرسلت إلى الشيء إذا انبعثت نفسك إليه وأنست، والمرسلات الرياح"⁴ وتحمل دلالات متعددة بحسب السياق.

2- اصطلاحا:

أما في الاصطلاح: لفظة الترسل قديمة في جذورها وهي مرتبطة في الأساس بعملية التدوين وبوجود الخط والكتابة فلا يمكن لأي إنتاج شفوي أن يبقى ويخلد إن لم تكن هناك كتابة وتدوين، وتوضحت معالمها في القرنين الرابع والخامس الهجريين⁵ ، بمعنى كتابة الرسائل وبالتالي كانت أقدم إشارة صريحة إلى هذا الاستعمال بهذا المفهوم الاصطلاحي ومن ذلك ما ورد عند ابن وهب في القرن الرابع الهجري كما سبقت الإشارة. أما في القرن الخامس الهجري فقد دل المصطلح على كتابة الرسائل، وهذا ما ذكره المرزوقي "الترسل هو كتابة الرسائل، إذا كان مورده على أسماع متفرقة من خاصي وعامي، وأفهام مختلفة من ذكي وغبي، وللمترسل أمور لا بد مراعاتها منها تبيين مقادير من يكتب عنه وإليه حتى لا يرفع وضيعا ولا يضع رفيعا، وان يعلم أوقات الإسهاب والتطويل، والإيجاز والتخفيف فقد يتفق ما يحتاج فيه إلى الإكثار حتى يستغرق في الرسالة الواحدة أقدار القصائد الطويلة ويتفق أيضا ما تغني فيه الإشارة ويجري مجرى الوحي في الدلالة"⁶ ، والرسائل في منشئها أنواع: الإشارية، والشفوية والكتابية⁷.

ثانيا: أنواع الرسائل⁸:

1-الإشارية: وهي تلك التي تقوم على لفت لانتباه بالإيماءات قديما، وحتى الآن كإشعال النار وهو اتفاق مسبق بين الطرفين المرسل والمرسل إليه، وتعد النار خاصة ليلا من أهم الرسائل البصرية، ولذا كان أشرف العرب وأجوادهم يستوقدون نارا هداية للساري ليلا وتسمى نار القرى كرسالة دعوة للسارين ليلا من أبناء السبيل ليتوقفوا للضيافة.

2- الرسائل الشفوية: وظهر قديما تحديدا لتفشي ظاهرة الأمية وغياب ظاهرة التدوين والكتابة إلا في القليل النادر، ومن هنا اتسعت حفيظة الجاهلي فاشتتهر بسرعة البديهة والحفظ والرواية خاصة في مجال الشعر وفي ذلك يقول أحمد زكي صفوت: "إن جمهرة العرب في ذلك العصر كانت متبديية، فلم تكن الكتابة فيهم فاشية، ولذا كانوا يعتمدون في مراسلهم على المشافهة"، ولكن الشفاهة وحدها لا تكفي خاصة في مجال النثر فكان لا بد من الكتابة والتدوين ، ومن هنا تبدى النوع الثالث من الرسائل وهو الكتابية أو التدوينية.

3- الرسائل الكتابية: وهو النوع الذي ترعرع فيه فن الترسل وازدهر اتكاء على الكتابة وأسسها وظلت تتوارث جيلا بعد جيل تتسم بطابع التداول والذيق، وهذا ما أسماه صفوت زكي في كتابه بجمهرة أشعار العرب.

الترسل إذن هو ترجمة ما يدور في الذهن من كلام وترجمته إلى كتابة، سواء أكانت على شكل شذارات شعرية أم نثرية وهذا يقودنا إلى أصل الرسالة ونشيتها .

فقدامة يرى: أن الترسل صناعة ومهنة لا يحترفها إلا من رسخت قدمه في الأدب وكان صناعة فضلا عن الصفات كالصدق والنزاهة والإخلاص وما إلى ذلك... ولا يقال ذلك إلا لمن يكون فعله في الرسائل قد تكرر⁹

والترسل في الأدب نوع مشترك بين وجهي الأدب الشعر والنثر، وهذا ما بينه ابن طباطبا حينما بين أن الشاعر يسلك " منهاج أصحاب الرسائل في بلاغتهم وتصرفهم في مكاتبتهم فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل"¹⁰. وللرسالة الشعرية عديد التسميات قد لا تسمى بها النثرية منها.

رابعا مسميات أخرى للرسالة الشعرية:

- الرسالة. ← الرسول هذا المعنى المتعارف عليه.
- المألكة، والمالك، والألوكة، ← جذر ألك وهي الرسالة، وسميت ألوكة لأنها تملك في الفم، والألوكة هو الرسول، وألك فلان ألكا أي أبلغه الألوكة أي رسالة.. قال ليبيد:
- وغلام أرسلته أمه بألوك، فبدلنا ما سأل
- المغلغة. ← هي الرسالة المحمولة من بلد إلى بلد، وأنشد ابن بري:
- أبلغ أبا مالك عني مغلغة وفي العتاب حياة بين أقوام
- والمغلغة بكسر العين الثانية من الغلغة سرعة السير (لسان العرب)
- الآية. ← الأمانة والعبارة.
- الملظة. ← الرسالة الملحة (المعجم الوسيط)

والملاحظ أن أكثر هذه التسميات عبارة عن صفات، ومن أسماء الرسالة النثرية نذكر: الرسالة والكتاب، والخطاب والصحيفة، والمكتوب، وغيرها حسب ما ورد عند القلقشندي تأخذ

مسميات أخرى كالكتابة والإنشاء: "فأما كتابة الانتشاء، المراد بها مرجع من صناعة الكتابة إلى تأليف الكلام، وترتيب المعاني من المكاتبات ... " ¹¹.

لفظة الرسالة في الأساس قد لا تمس المنشور فقط، فهي قد تحمل معنى الخطاب لأنها خاضعة لسياق الحديث ومؤثراته ومؤثراته؛ فقد تكون قطعة نثرية مثلما قد تكون شعرية يديجها الشاعر في نسق في ضمن غرض من الأغراض، فتكون بذلك ثمرة هذا الأدب رسالة تشر وترسل وأبيات تنظم وتفصل تتال اثتيال القطار على صفحات الأزهار، وتتصل هذه اتصال القلائد على نحر الخرائد ¹².

فالرسالة في الأساس فن نثري جميل، والمنثور عندهم ما حوى الخطب والرسائل وهما فن واحد أو فنان متقاربان يقابلان الشعر ¹³، وهذا ما ذكره صاحب الصناعتين ¹⁴ وصاحب الذخيرة ¹⁵.

والأمر سيان عند المشرق فقد ربطوا بين الرسالة والخطبة مثلما ربطوا بين الرسالة والقصيدة، فإن ابن طباطبا العلوي يحدثنا عن العلاقة بين القصيدة والنثر الذي يقوم عنده مقام الرسالة، فيقول "فمن الأشعار أشعار محكمة أنيقة الألفاظ عجيبة التأليف، وإذا نقضت وجعلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها" ¹⁶. فهو يرى أن الرسالة قصيدة مفكوكة الأوزان، والقصيدة رسالة معقودة فكلاهما رسالة، لأنه يرى أن الشاعر "يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغتهم وتصرفهم في مكاتبتهم، فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل فيحتاج إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنون صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح، بأفضل تخلص، وأحسن مكانة، بلا انفصال للمعنى الثاني كما قبله، بل يكون متصلا به، ومتمترجا معه" ¹⁷.

ويرى ابن خلدون أن الرسالة هي لسان القوم تعبر عن مقاصدهم ¹⁸ دون الإشارة إلى نوع الرسالة، على أساس أن الرسالة قطعة نثرية تنهض بشؤون الدولة الإسلامية وفقا لشروط تشتت في كاتب الرسالة يجب أن تستوفى لتتم عملية التواصل، وذلك بأن صاحب هذه الخطة "لا بد أن يتخير من طبقات الناس، وأهل المروءة والحشمة منهم وزيادة العلم وعارضة البلاغة، فإنه معرض للنظر في أصول العلم لما يعرض في مجالس الملوك، ومقاصد أحكامهم من أمثال ذلك مع تدعو إليه عشرة ملوك من القيام على الآداب والتخلق

بالفضائل مع ما ينظر إليه في التراسل وتطبيق، مقاصد الكلام من البلاغة وأسرارها".¹⁹
فاشترط شروطا يجب أن تتوفر في صاحب الرسالة:

- أن يكون من أشرف الناس .

- صاحب مروءة .

- صاحب فضائل وأخلاق.

- متمكنا من ناصية اللغة والبلاغة، ومقاصد الكلام علما.

وفي الأغلب نجد أن لفظة الترسل ترافق النثر أكثر من الشعر، ولكن بعض الشعراء قد برعوا في النظم في هذا اللون ، ومن الألفاظ المرادفة لكلمة رسالة كتاب "وهو الإشارة للنص المكتوب الذي يبعث به الكاتب لغيره ومن ذلك ما جاء في الذخيرة"²⁰ مازلت أفض كتبك وكذا في المقتبس²¹.

ومن الألفاظ لفظة صحيفة فأحيانا تعني الكتاب أو الرسالة ومن ذلك ما ورد في رسالة ابن برد الأكبر²² ، ووردت كذلك في رسائل أبي الوليد إسماعيل بن عامر الحميري في معرض حديثه عن إحدى رسائله التي كتبها على لسان الأزهار في شكل مناظرة يقول: "فأول من رأى ذلك الكتاب وعابن الخطاب نواوير فصل الربيع التي هي خيرة الورد في الوطن وصاحبته في الزمن، فلما قرأته أنكرت ما فيه وبنيت على هدم مبانيه، ونقض معانيه، وعرفت الورد بما عليه، فيما ينسب إليه، من استحقاقه ما لا يستحقه، واستهاله ما لا يستأهله... فكتبت إلى الأحقوان والخبري كتابا منه"²³ فاستعمل الرسالة هنا بمعنى الكتابة والصحيفة.

والرسائل التي نقصدها بالدراسة هي التي ترسل بها الشعراء بغية التواصل وتقريب المسافات والبوح من مكنوناتهم شعرا وهذا ما يمكن إدراجه ضمن الترسل الإخواني على حد تعبير القلقشندي: فالإخوانيات جمع إخوانية نسبة إلى الإخوان والمراد المكاتبة الدائمة بين الأصدقاء²⁴. وحصرتها في سبعة عشر نوعا: "التهاني والتهادي والتعازي والشفاعات والشوق والاستزارة، واختطاب المودة وخطبة النساء، والاستعطاف، والاعتذار والشكوى، و استماحة الحوائج والشكر والعتاب والسؤال عن حال المريض والأخبار والمداعبة"²⁵.

إنها الشيء المنشئ في نسق فني جميل "في غرض من الأغراض، و يوجهه إلى شخص آخر ويشمل ذلك الجواب والخطاب"²⁶ هذا يعني أن هناك شروطا تستقيم بها الرسالة:

مرسل.....مرسل إليه

رسالة

ولذا عد الترسل الشعري المرآة العاكسة للذات الشاعرة وذلك بتصوير ما يختلجها بالجمع بين المتعة الوجدانية والمتعة الفنية لتحدث بذلك تأثيرا قويا في نفوس الناس "مما جعل بعض الشعراء ينجذبون إليها ويتخذونها وسيلة لتصوير عواطفهم بعد أن أصبح كثيرا من الناس يفضلون المنشور على المنظوم".²⁷

وكان الأدباء الأندلسيون يطلقون لفظ رسالة على ما ينشئه الكاتب في نسق في جميل في غرض من الأغراض، ويوجه إلى شخص آخر. وشمل ذلك الجواب والخطاب، كما كانوا يطلقون لفظ رسالة أحيانا على القصائد والمقطوعات الشعرية التي ينظمها الشاعر على شكل خطاب موجه إلى صديق أو غيره في أي موضوع.²⁸

ومن الألفاظ المرادفة لمصطلح رسالة في الأدب الأندلسي لفظ كتاب، فقد دلّ هذا اللفظ منذ البداية الأولى لأدب الرسالة في الأندلس على ما كان عليه لفظ رسالة، وهو الإشارة إلى النص المكتوب الذي يبعث به الكاتب إلى غيره في أي موضوع.²⁹

ومن هذه التعاريف يمكننا القول إن الترسل من أهم فنون الأدب العربي، والذي يعتبر من أهم وسائل التواصل.

-خامسا: إرهاصات الترسل الشعري-

كانت إرهاصاته الأولى في العصر الجاهلي، إذ حفل هذا العصر بنتاج شعري غزير يحمل في طياته بذور الرسالة الشعرية وأسسها رغم اتسامها بطابع الشفوية، وما كان للشعر تلك الحظوة في الحفظ لتوافره على العوامل المساعدة من وزن وقافية وحركة ورواية ورواة، فكان شغل الشعراء هو إيصال مواععهم ومواجع قبائلهم، وأمال قبائلهم، ومن تلك النماذج التي تبين عناصر الرسالة معلقة زهير بن أبي سلمى³⁰ حين قال:

ألا ابليغ الأحلاف عني رسالة وذييان هل أقسمتم كل مقسم

الرسالة هنا تقوم في الأساس على:

1 - عملية التبليغ (أبليغ).

2- ذكر المرسل زهير المتمثل في الضمير المتصل في قوله (عني).

3- ذكر اسم المرسل إليه (الأحلاف/ذبيان).

4- ذكر اسم الرسالة صراحة (رسالة).

5- ذكر بعض من محتوى نص الرسالة (أقسمتم كل مقسم).

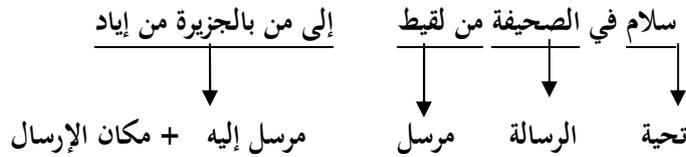
اللفظ الدال صراحة (رسالة)

مرسل (زهير) رسالة مرسل إليه (الأحلاف)

محتوى الرسالة (الصلح)

ومن عناصرها كذلك التحية وتحديد مكان المرسل إليه، ومن ذلك ما ورد في قول لقيط

بن يعمر الإيادي³¹:



والشاعر يحدد أبرز عناصر الرسالة وهما التحية، وتحديد مكان المرسل إليه، إضافة إلى

العناصر المكونة لنص الرسالة.

وهكذا ارتقى فن الترسل الشعري عبر العصور مزاحما الترسل النثري فاتحا المجال للتنافس

بين الشعراء لتبيان قدراتهم الشعرية فكان هذا اللون المرآة العاكسة للنفس البشرية، والوثيقة

الشاهدة على خبايا العصور ومضامينها الفنية والإبداعية، والشعر في الأساس ما هو إلا رسالة ،

ولكن الفرق الذي نبحت عنه هو أن تحمل هذه الرسالة قالب الرسالة وأن تستوفي شروطها التي

ذكرت آنفا خاصة الإرسال وانتظار الرد من المرسل إليه.

وفي أخريات صدر الإسلام وبدايات العصر الأموي نجد من الشعراء الذين خصوا هذا

اللون بالاهتمام عمر بن أبي ربيعة فقد أورد العديد ما من الرسائل في شعره وهناك من أطلق عليها

اسم القصيدة الرسالة³²، وهي رسالة شعرية تتوافر على شروط الرسالة من عنوان وبداية وخاتمة

ووصف للرسول ومواد كتابة الرسالة وغلافها وما تتحلى به³³، من جوانب فنية. فقد تحولت

القصيدة العربية على يده إلى رسالة "تبتدئ بالبسملة أحيانا وذكر اسم المرسل واسم المرسل إليه

وتصف الرسول وبراعته في إيصال الرسالة، كما تتضمن ذكر الغرض من الرسالة، والختام"³⁴.

إنها بذلك/القصيدة رسالة قائمة على أسس التواصل الصحيحة، وهذا ما يمكن اعتباره تحديدا في بنية القصيدة الأموية على يد عمر بن أبي ربيعة فكان منشئ فن الرسالة الغزلية التي تضمنت أنواعا بدورها: الرسالة البرقية وهي رسالة موجزة وقد تكون مموهة وخاصة إذا كانت مشافهة وهي الموضوعية على لسان مناد يكلف السؤال عن بغلة تائهة لتفهم الحبيبة ، من دون أن يعلم المنادي بأنه رسول قد أدى الرسالة المشفرة³⁵، وكذا الرسالة المغناة وتبعث بها الحبيبة إلى الشاعر والرسول بينهما يكون المغنية ومن ذلك رسالة الرباب إلى عمر معاتبه إياه³⁶:

كتبت تعتب الرباب وقالت قد أتانا ما قلت في الإنشاد
رسالة مرسيل
نوع الرسالة مغناة

وهي ترد على رسالة الشاعر :

ولقد قلت يوم مكة لما أرسلت تقرأ السلام علينا
أنعم الله بالرسول الذي أرسل والمرسل الرسالة عينا

وهي جواب عن رسالة سابقة حسب المؤشرات اللغوية كالدعاء(أنعم الله)على المرسل والرسول، وعملية التبليغ والتواصل هنا تامة الأطراف مفعمة بالحوية مشبعة بالكلمات الدالة على التراسل. فكان هذا اللون مبتكرا كاشفا طرق التواصل وفنون التراسل بصور جمالية مكناة أو صريحة، وقد ذكرنا أنفا مصطلح أرسل، وكتب ومن المفردات كذلك الخط وهو الرسالة والصحيفة، وغيرها"كالإمضاء الذي يكون بالبنان والكف، وختم الرسالة بالدموع والمداد(...). ويكون من الطيوب كالعنبر والمسك والزعفران والكافور، وذكر الغلاف المصنوع من الأقمشة الثمينة والمزين بعقود من الياقوت الصافي(...)،وما يضاف إليه من وصف يتناثر فيه القسم والاستحلاف والدعاء والتفدية والنذر وما يشوبه من رقة ولين في الخطاب"³⁷.

وتسلسلا نجد أن فن الرسائل الشعرية في الأندلس قد ظهر في بدايات العصر الأموي على شكل توقيعات شعرية من الملوك، وقد انتشرت هذه التوقيعات فيما بعد على شكل رسائل شعرية، فقد روي أن بعض الوفود من قريش كتب إلى الإمام عبد الرحمن الداخل يستعظم حظه منه ويطلب إليه زيادة نصيبه من المال، فوقع على ظهر رقعة أبياتا منها:³⁸

شتان من قام ذا امتعاض منتضى الشفرتين نصلا

فجاء قفراً وشق بحراً	مسامياً لجة ومحلا
فشاد مجدداً وبز ملكاً	ومنبراً للخطاب فصلا
ثم دعا أهله جميعاً	حيث أتأوا أن هلم أهلا
فجاء هذا طريد جوع	شريد سيف أباد قتلا
فنال أمنأ ونال شبعاً	وحاز مالاً وضم شمالا
لم يكن حق ذا على ذا	أعظم من منعم ومولى

وعلى الرغم من أن هذا الفن كان قليل الشيوع في القرون الأولى من الوجود العربي الإسلامي إلا أن كتب الأدب قد سجلت لنا بعض الرسائل المتبادلة بين الشعراء والتي جاءت في مواقف شتى، مثل الدعابة والفكاهة، ورسائل الدعوة إلى مجالس اللهو وغيرها.³⁹ ومن أسباب انتشار فن المراسلات الشعرية:

1- روابط الصداقة القوية التي كانت تربط بين الشعراء وأقرانهم من أكثر الدواعي لنظم الرسائل الشعرية، فبنى ابن زيدون يتذكر أيامه الجميلة ببلنسية مع صديقه الوفي ابن عبد الله بن عبد العزيز.⁴⁰

كما وصفت لنا المصادر الأندلسية كثير من مظاهر الصداقة والإخاء والمودة بين الشعراء، وقد ذكر ابن بسام في معرض حديثه عن أبي علي الحسن بن الغليظ وابن السراج المالقي واصفا صداقتهما حيث يقول: "فقد كان صاحبه الكثير الاتصال به والمنادمة له".⁴¹ ومن يعود إلى المصادر الأندلسية يجد أنه قد دارت بينهما الكثير من المراسلات الشعرية في مضامين شتى، منها الدعوة إلى مجالس الأُنس، ومن ذلك الرسالة التي بعث بها الحسن بن الغليظ إلى صديقه الوفي ابن سراج:

يا خليلاً صفا وكدر يومي	هل إلى الطيب في غد من سبيل؟
لو تراني أسارق اللحظ خلي	وأسقى من ريقه المعسول
يا خليلاً مثاله نصب عيني	لو خلونا إذن شفيت غليلي

فجاءه الرد:

يا صديقي شغلت عنك بخطب	لم يكن لي بتركه من سبيل
وغدا نلتقي عليها سلافا	مزة في حرارة الزنجبيل

إلى أن يقول:

لا عدتني زيارة منك تذكي نور عيني سنا وتشفي غليلي

ولم تقف المراسلات الشعرية بين الأصدقاء عند حدّ الدعوة إلى مجلس الأنس، فقد استخدمها الشعراء في الطلب والاستهداء والتهنئة بقدم المولود أو بالزواج. فمن تلك الرسائل الإخوانية يتم تبادل معاني المودة والصداقة التي تسهم في توثيق العلاقات بين المتخاطبين.⁴²

2- شيوع ظاهرة التشرّد والترحال وعدم الاستقرار التي عانى منها كثير من أبناء المجتمع الأندلسي، فقد تعرض المجتمع في الأندلس لاهتزازات عنيفة في القرن الخامس الهجري أهمها فتنة قرطبة التي أدت إلى سقوط الخلافة، وتنازع ملوك الطوائف على البلاد، إضافة إلى دخول المرابطين في أواخر هذا القرن، وما أحدثه ذلك من أثر كبير على المجتمع بشكل عام سياسياً واجتماعياً.⁴³

إن هذا الاضطراب السياسي والاجتماعي أدى إلى الترحل طلباً للرزق، فهذا عبد الله بن صارة الشنتريني تضيق به الحال يجوب بلاد الأندلس باحثاً عن عمل، ثم يستقر في إشبيلية، ويعمل في الوراقة على كساد سوقها وفيها يقول:⁴⁴

أما الوراقة فهي أنكد حرفة ... أغصانها وثمازها الحرمان

شبهتُ صاحبها بإبرة حائطٍ ... تكسو العراة وجسمها عُريان

استناداً إلى ما تقدم نجد أن شعراء الأندلس كانوا يطلقون لفظة رسالة على القصائد والمقطوعات الشعرية التي ينظمها الشاعر على شكل خطاب موجه إلى صديق أو غيره في أي موضوع⁴⁵، وقد وردت لفظة رسالة بصورة صريحة في غير موضع من النصوص الأندلسية، ومن ذلك ما ورد في إحدى قصائد ابن زيدون الموجهة من سجنه إلى أبي الحزم بن جمهور وفيها يشير إلى كثرة رسائله الشعرية شاكياً في "حمام شكوى" قائلاً⁴⁶:

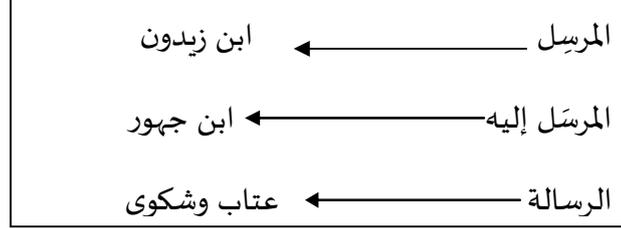
أبا الحزم إني في عتابك، مائل على جانب، تأوي إليه العلا سهل
(مرسل إليه)

حمام شكوى صبحتك، هوادلا تناديك من أفنان آدابي الهدل
(موضوع الرسالة)

أفي العدل إن وافتك تترى رسائلني فلم تتركن وضعاً لها في يدي عدل؟
(اللفظ الصريح)

ليواصل إلى أن يقول:

وأين جواب عنك ترضى به العلا
إذا سألتني بعد ألسنة الحفل؟
(الرد)



الشاعر يترسال هنا لينال العفو في رسالة شعرية مزيج بين الثناء والاستعطاف، ويبدو ذلك واضحا في عدد من الأخبار والنصوص الأدبية التي انتهت إلينا، ومن الأمثلة الموضحة لذلك ما تبادلته ابن حمديس الصقلي، مع أمية بن أبي الصلت حيث كتب إليه مراسلا⁴⁷:

ولو أن من عظمي يراعي ومن دمي	مدادي ومن جلدي إلى مجده طرسي
لكان حقيرا في عظيم الذي له	من الخفق في نفس الجلال فدع نفسي
ومألكة منه ملكت بها المنى	وقد شردت عنّي التوحش بالأنس
وقابلت منها كل معنى بغرة	يلوح لعين الوهم في دهمة النفس
كأنني في روض أنزه ناظري	جليل معانيه يدق عن الحس
مقلت بعين منه خط ابن مقلة	وقص على سمعي الفصاحة من قس
وخفقت عليه عين سحر تصيبه	فصيرت تعويذي له آية الكرسي

المتأمل لهذه الأبيات يجد أنها تستوي شروط الرسالة كاملة بدءا من المرسل والمرسل إليه وسيلة الكتابة إلى طريقتها، مضمونها الخاتمة، والرد الذي رد به المرسل إليه، إذ يقول أمية بن أبي الصلت⁴⁸:

ولم تهد نحوي الروح منه إلى الأسي ولكن نفخت الروح في ساكن الرمس
فرسالة ابن حمديس المرسل كانت بمثابة إعادة الروح أي الحياة بالنسبة إلى أمية المرسل إليه، ففي التواصل إذن وصل وتقليص مسافات وبعث لدفق الحياة الشعورية طبعاً، ليواصل قائلاً:
وما روضة بالحزن جيدت بواكف من المزن محجوب به حاجب الشمس

سرى زجل الأكناف حتى تحلبت
 تمر بها ريح الجنوب عليلة
 بأبدع من خط ولفظ تداعيا
 كأنني من ميماته مرتشف
 بعثت به أنسي وقد كان عاريا
 وإني أن عارضته في رويه
 مدامعه بالري في تربها اليبس
 فتبعث أنفاس الحياة إلى النفس
 بذى الحسن في تلك البراعة والطرس
 حروف شفاه عاطرات اللمس لعس
 فلا غرو أن أسميته باعث الأنس
 كملتتمس نيل الكواكب باللمس

فقد نسج أمية على منوال ابن حمديس في الوزن والقافية، فبين كل منهما أهمية الرسالة وأثرها في النفس؛ وذلك أنها تُخرج من الوحشة وأنها أنس، فقال ابن حمديس: (وقد شردت عني التوحش بالأنس)، أما أبو الصلت فقال: (بعثت به أنسي وقد كان عاريا/ فلا غرو أن سميته باعث الأنس)؛ ولذا بات فن الترسل أمرا طبيعيا أثمر أدبا زاهرا بيّن الشاعر من خلاله إبداعه كما كان متنفسا قربت به المسافات وزالت ببلوغه الوحشة والأحزان⁴⁹.

ومما تجب الإشارة إليه أن تقاليد تبادل الرسائل الشعرية تقتضي وجوب الرد على الرسالة الشعرية المرسله حتى إننا نجد في بعض الرسائل أن الطلب بالرد على الرسالة يأتي ضمن الأبيات المرسله، وأحيانا نرى بعض الشعراء قد لا يتسنى له الإجابة على الرسالة لانشغاله بأمر آخر فيبعث له المرسل برسالة أخرى تذكره بوجوب الرد، وتطلب منه الجواب على الرسالة السابقة.⁵⁰ كما نجد أن الظروف الخاصة التي كان يمر بها بعض الشعراء كانت تدفعهم إلى استخدام الرسائل الشفوية، فهذا "ابن زيدون" حين هرب من السجن، وأصبح يتجول في متنزهات الزهراء وأعجب بمناظرها الجميلة، تذكر محبوبته "ولادة" وعبر عن مدى اشتياقه لها بهذه الأبيات الشعرية التي مطلعها: 51

إني ذكرتك بالزهراء مشتاقا

والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا

فكانت هذه الرسالة هي الوسيلة الوحيدة التي اتخذها "ابن زيدون" ليعبر بها عن حبه واشتياقه لمحبوبته.

كما يعد عمل "ابن زيدون" الديواني من أحد الأسباب التي دعت إلى نظم الرسائل الشعرية.⁵²

وأحيانا نجد المراسلات تتم عن تنقل السفراء إلى البلاد كما كتب "أبو عبيد الله البكري" إلى "ابن السقا" و"زيد بن جهور" وقد خرج رسولا إلى بادية "بن جبوس" مادحا في بيتين من الشعر قائلا:

كذا بروج السعد يتنقل البدر ويحسن حيث احتل آثاره القطر
وتقتسم الأرض الخطوط فبقعة لها وافر منها وأخرى لها نزر

وتعد هذه المجاملة من الشاعر يبين فيها مكانة السفير الرفيعة ومنزلته ببني قومه.⁵³

ومن ذلك نذكر أيضا ما جاء في الذخيرة عن الشاعر عبد الملك بن غصن الملقب بأبي مروان الحجازي الذي ألف رسالة في السجن والمسجون والحزن والمحزون وبعث بها إلى المأمون بن ذي النون أوردتها قصائد مطولات ومقطوعات⁵⁴; ومن ذلك قوله:

أزاح الدهر حلو الماء عني على ظمأ و أسقاني زعاقته
وبالمرجو إن أظفر به من رضا المأمون يحلي لي مذاقه
وناس لفني بهم شقاء ألمّ فزم في ساقبي سباقه
ولم يك لي بذاك العير عير ولا بقطيع ذاك الذود ناقة
وربما استحال السعد نحسا فذاق المعتدي مما أذاقه
وأعمى عين أهدى من قطة وشد بمثل مفحصها وثاقه
إذا صار الهلال إلى كمال وتمّ بهاؤه فأرقب محاقه
وإن عبوس هذا الدهر يأتي على أثر البشاشة والطلاقه
أضاع الدهر مني علق فهم إذا نظر المميز منه راقه
وأبي فتى لتقديهم الأيادي لديه وأي عبدٍ للعتاقه!

وقوله:

وخلّ يسأليني على بعد داره ويكشف من كرب المشوق المتيم
ودادي موقوفٌ عليه وختلتي وفكري مشغولٌ به وتوهمي

مرسل إليه

على أنني من ضيق سجنني وحيلتي بليت كما حدثت عن حفش أيم
أجانب فيه ذكر خلّي كرامة وأخجل من طيف الخيال المسلم

أرى نوب الدنيا تروح وتغتدي
وصف حال المرسل
فمن فرح نساءٍ وهمّ مخيم

ما إذا شئت إسعاف الزمان وعطفه
وناد بيا يحيى يحيىك بالمنى
بعطفة ذي المجدين أرجو من الردى
فبادر بدار المسرع المتغتم
وثنّ بإسماعيل تسم وتعظم
خلاصي ولو ألقيت في شدة أرقم
الطلب

ومن طرائف الترسيل الشعري :

الرسالة الشعرية بين أبي عامر البماري⁵⁵ وأبي جعفر التجاني⁵⁶ والقصة مفادها أنه "أخبر عن نفسه أنه كان يؤدب بمصر القرآن وبين يديه تلميذ وسيم، فمر به أبو جعفر التجاني الأندلسي، فألفاه يتناوم، والتلميذ قد قام عنه، فأخذ التجاني سحاة وكتب فيها هذه الأبيات وخلاها بين يديه:

يا نائماً متعمداً
هو جوهرٌ فائقه إن
إبصار طيفٍ حبيبه
نَّ الطيب في مثقوبه
أو ركبتني ظهره
إن لم تقل بركوبه

فلما قرأها البماري علم أنها للتجاني فكتب تحتها كرد على كتابه:

يا طالباً أضحي حجا
لو لم يكن في ذلك إث
بّ دون ما مطلوبه
مّ لم أكن أسخو به
إنني أغارُ عليه من
أثوابه ورقيبه

وهذا اللون قد يدخل أيضا في التغزل بالغلان في الأندلس وهو لون غزلي جديد عرف طريقه بصورة ذائعة في الأندلس لم تعهد في الشعر العباسي ومرد ذلك الهيبة والدين، أما في الأندلس فمرد ذلك حياة اللهو وانتشار أسواق الجوّاري والغلان⁵⁷.

الخلاصة:

- أن الرسالة لا تمس المنشور فقط فهي قد تحمل معنى الخطاب لأنها خاضعة لسياق الحديث ومؤثراته ومؤثراته فقد تكون قطعة نثرية مثلما قد تكون شعرية يديجها الشاعر في نسق في ضمن غرض من الأغراض

- الترسل إذن هو ترجمة ما يدور في الذهن من كلام وترجمته إلى كتابة، سواء أكانت على شكل شذارات شعرية أم نثرية.

- الخطاب الشعري رسالة قائمة على أسس التواصل الصحيحة، وهذا ما يمكن اعتباره تجديدا في بنية القصيدة الأموية على يد عمر بن أبي ربيعة فكان منشئ فن الرسالة القصيدة. وهي رسالة شعرية تتوافر على شروط الرسالة من عنوان وبداية وخاتمة ووصف للرسول ومواد كتابة الرسالة وغلافها وما تتحلى به

- وردت لفظة رسالة بصورة صريحة في غير موضع من النصوص الأندلسية، فقد كان الأدباء الأندلسيون يطلقون لفظة رسالة على القصائد والمقطوعات الشعرية التي ينظمها الشاعر في شكل خطاب موجه إلى صديق أو غيره في أي موضوع من موضوعات الشعر، إضافة إلى موضوعات الرسالة التواصلية الصرفة القائمة على السؤال والتودد، وتقريب المسافات. بقال شعرى جمالي هدفه التواصل وخلق جو من المتعة الجمالية لدى المتلقي.

هوامش:

- ¹ - ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم (ت335هـ)، البرهان في وجوه البيان، تح حقي محمد شرف، مكتبة الشباب القاهرة، 1969، ص192
- ² - ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم، (ت.71هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط، 1، 1997، ج3، مادة رسل.
- ³ - الفيروز أبادي (817هـ)، القاموس المحيط، ضبط وتوثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر بيروت، ط2003، ص1، 905.
- ⁴ - ابن فارس، أبو الحسين بن فارس بن زكريا، (ت395هـ) مقاييس اللغة، ج2، ص392/393
- ⁵ - فايز عبد النبي فلاح القيسي، أدب الرسائل في القرن الخامس الهجري، دار البشير، الأردن، ط1، 1989، ص77 وما بعدها.

- 6- المرزوقي (أبو علي احمد بن محمد بن الحسن)، (ت421هـ) ، شرح ديوان الحماسة ، ج1، ص18.
- 7- جعفر آجورلو، الترسل في العصر الجاهلي والعصر الأموي، موقع ديوان العرب، تاريخ النشر: 19/نوفمبر/2010، تاريخ الزيارة: 2020/02/28، diwanalarab.com.
- 8- المقداد محمود، تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية، ص122-123.
- 9- قدامة بن جعفر، (ت 337)، نقد النشر، تح طه حسين، دار الكتب المصرية، دط، ص09.
- 10- ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد، (ت 322هـ) ، عيار الشعر، تح طه حجازي، ومحمد زغلول سلام، القاهرة، 1956، ص5.
- 11- القلقشندي، أحمد بن علي، (ت821هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج1، 1922، دار الكتب المصرية، القاهرة، ص54.
- 12- ابن بسام، أبو الحسن علي الشنتريني، (ت542) الذخيرة في ذكر محاسن أهل الجزيرة، تح سالم مصطفى البدري، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ق1م1ص11.
- 13- ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص191.
- 14- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله، (ت395هـ) ، الصناعتين، تح علي محمد الجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البايي الحلبي، القاهرة، 1971، ص161/136.
- 15- ابن بسام: الذخيرة، ق1م1ص14/11.
- 16- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص12.
- 17- المرجع نفسه، ص12.
- 18- ابن خلدون، (ت808هـ)، المقدمة ، تح عبد الله محمد الدرويش ، ج1، ط1، 2004، دار يعرب، دمشق، ص429.
- 19- ابن خلدون، المقدمة، ص247.
- 20- ابن بسام: الذخيرة، ق3م1ص198/197.
- 21- الحميدي، أبو عبد الله بن أبي نصر محمد بن فتوح (ت488هـ)، جذوة المقتبس، دار الغرب الإسلامي، تونس، ج2، ص389.
- 22- ينظر: الذخيرة، ق1م1ص112.
- 23- العودة إلى البديع ص59/58.
- 24- القلقشندي، المرجع السابق، ج8، ص126.

- ²⁵ - المرجع نفسه، ج9، ص5.
- ²⁶ - فايز عبد النبي القيسي، أدب الرسائل في القرن الخامس الهجري، ص78.
- ²⁷ - فوزي سعد عيسى، الترسل في القرن الثالث الهجري، دار المعرفة الجامعية، 1991، ص35.
- ²⁸ ينظر: فايز عبد النبي فلاح القيسي: أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار النشيد، ط1، 1409 هـ/1989م، ص77-78.
- ²⁹ ينظر المرجع السابق، ص80.
- ³⁰ - محمود المقداد، الترسل في الأدب العربي، الموسوعة العربية، دمشق، المجلد السادس، ص325، arab-ency.com.sy، تاريخ الزيارة 2020/03/12.
- ³¹ - لقيط بن يعمر الإيادي (ت380 ق هـ)، الديوان، شرح وتحقيق، محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط1998، ص72.
- ³² - عزمي الصالحي، محمد ربيع، القصيدة الرسالة في شعر عمر بن أبي ربيعة، مجلة حروف، تصدر عن مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، لندن، العدد1، أو مجلة كلية الآداب جامعة طنطا، العدد22/2010.
- ³³ - المرجع نفسه. تعد القصيدة لرسالة لون من ألوان التواصل بين الشاعر وحببيته، وهي عبارة عن دعوة للقاء والتواصل، مع هيئة الرسالة وتقاليد كتابتها.
- ³⁴ - عزمي الصالحي، نجود الحوامدة، تجليات في الشعر الأموي، مقاربات نقدية، أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2004، ص33.
- ³⁵ - عزمي الصالحي، محمد ربيع، القصيدة الرسالة في شعر عمر بن أبي ربيعة، مجلة حروف، مرجع سابق.
- ³⁶ - المرجع نفسه، ص36.
- ³⁷ المرجع السابق، ص37.
- ³⁸ - ابن الآبار (عبد الله بن محمد بن عبد الله القضاعي)، الحلة السرياء، تح: حسين مؤنس، دار المعارف، ط3، القاهرة، 2013، ج2، ص39-40.
- ³⁹ ينظر: ابن الآبار، الحلة، ج2، ص129.
- ⁴⁰ ينظر، المرجع نفسه، ص129.
- ⁴¹ ابن بسام الشنتري، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ت: سالم مصطفى البدر، 1998، دار الكتب العلمية، بيروت، م2، ص871.
- ⁴² ابن بسام: المصدر نفسه، ص871.

- ⁴³ سعاد عبدالله أبو ركب: الرسائل الشعرية في الأندلس في القرن الخامس هجري، إشراف الدكتور فايز القيسي، جامعة مؤتة، 2008، ص.118
- ⁴⁴ المرجع نفسه، ص.128
- ⁴⁵ - فايز عبد النبي القيسي: أدب الرسائل في القرن الخامس الهجري، ص78
- ⁴⁶ - ابن زيدون،(ت)، شرح وضبط كامل كيلاني، وعبد الرحمن خليفة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1932. الديوان، ص15
- ⁴⁷ - ابن حمديس الصقلي، الديوان، دار صادر بيروت، لبنان، القطعة 354، ص552-553.
- ⁴⁸ - أمية بن أبي الصلت الأندلسي، الديوان، تح عبد الله الهوني، دار الأوزاعي، الدوحة، قطر، ط1، 1990، ق99، ص86.
- ⁴⁹ - ينظر: ابتسام دهينة، التصوير الفني في شعر أبي الصلت ، مركز الكتاب الأكاديمي الأردن، ط2018، ص1، 99-100.
- ⁵⁰ ابن زيدون، ديوان عبد المجيد بن عبدون الباري (الشعر والنثر) مع دراسة لأدبه، إعداد وتحقيق سليم التنير، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1988، ص.132-133
- ⁵¹ ابن زيدون: الديوان، ص.139
- ⁵² إحسان عباس وآخرون: دراسات في الأدب الأندلسي، ص.162
- ⁵³ سعاد عبد الله أبو ركب، الرسائل الشعرية في الأندلس في القرن الخامس الهجري، ص.32
- ⁵⁴ - ينظر: ابن بسام، الذخيرة، ق3م1ص332.
- ⁵⁵ - ينسب إلى بادية بمار اشتهر بالأدب و الظرف، سكن مصر ينظر:الذخيرة، ج3، ص529. وينظر: نفع الطيب من غصن أندلس الرطيب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2، ص110.
- ⁵⁶ - المقرئ، أحمد بن محمد التلمساني (ت)، نفع الطيب ، ج2/ص325.
- ⁵⁷ - ابتسام علي دهينة، التصوير الفني في شعر أبي الصلت ، ص92. وينظر: مصطفى الشكعة، الشعر والشعراء في العصر العباسي ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1975، ص2، ص187. وينظر: جودت الركابي، في الأدب الأندلسي، دار المعارف مصر، ط2، ص121.

الكتابة اللسانية التمهيديّة العربيّة- قراءة في الوظيفة والهدف
**Arabic Introductory Linguistic Writing: A Reading of
the Function and the Purpose**

* هشام فرّوم¹، محمد رضا بركاني²

Hicham ferroum¹, Mohammad redha berkani²

جامعة الشاذلي بن جديد- الطارف (الجزائر).

University of Chadli Ben Jdid- Al-Tarf

hichamferroum@gmail.com¹ / berkanirida@gmail.com²

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2020/12/18	تاريخ الإرسال: 2020/11/05
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ملخص البحث

تعددت تصنيفات اللسانيين للكتابة اللسانية العربيّة، بتعدّد المنطلقات والمبادئ المعتمدة في عمليّة التصنيف بين الموضوع والمنهج والغاية، وتبعاً لهذه المعايير صنّفت هذه الكتابة إلى عدّة أنواع؛ لكن تبقى اللسانيات التمهيديّة أهمّ هذه التخصصات كونها البوّابة الأساسيّة لفهم كل تلك الأنواع من البحوث اللسانية؛ لأنّها التزمت بالجانب التعليميّ التبسيطيّ بإعطاء القارئ العربيّ الكليات العامّة والمبادئ الأساسيّة التي يقوم عليها الدرس اللسانيّ، وهذا ما تنطق به عناوين ومقدّمات مؤلّفاتهما، غير أنّ ما يعبر عنه متن بعض هذه الكتابات يبقى في غالبيّته مغايراً بل ومناقضاً لتلك الأهداف المعلنة، وهذا ما خلق فجوة بين ما يحفّز المتلقّي على القراءة (العناوين والمقدّمات) وبين ما يقرأه فعلاً (متون الكتابات)، ممّا يضع هذه الكتابات في مأزق كبير بين أهداف تعليميّة تبسيطيّة معلنة وبين واقع القارئ العربيّ والجزائريّ على وجه الخصوص الذي يجد صعوبة كبيرة في التعااطي معها وفهمها.
الكلمات المفتاح: لسانيات تمهيديّة؛ إشكالات التلقي؛ غاية تعليمية.

Abstract:

Linguists' classifications of Arabic linguistic writing varied according to the multiplicity of approaches and principles adopted in the classification process as subject, method and purpose. Accordingly, such writings have also had several types; however, introductory linguistics remains the most important for being the main gateway to understanding linguistic research. Adhering to simplistic educational aspects, it gives Arab readers general faculties and basic principles on which the linguistic lesson is based, and this

* هشام فرّوم: hichamferroum@gmail.com

is what its titles and introductions declare. Yet, what is expressed in these writings' bodies remains different mostly and even contradictory to their goals. For that, a gap is created between readers' motives (titles and introductions) and what they read (bodies) putting such writings in dilemmas between simplistic educational goals and realities of Arab and Algerian readers, particularly, who find difficulties to deal with and understand them.

Keywords: Introductory linguistics, Reception problems, Educational goal.



تمهيد:

إن الهدف الأسمى من أية نظرية لسانية ليس الترويج لنظرية أو مذهب، وإنما هو محاولة لإدراك النظام اللغوي في شكله واستعماله، وإدراك المجتمع الإنساني ومعرفته البشرية التي تتجلى وراء اللغة، والوقوف على الظروف والملابسات التي لها قيمتها في توجيه القضايا نحو منحى معين. فأين هي المحافظة التي تفرضها تركيبة الثقافة النقدية اللسانية، وتفرضه عبقرية اللغة العربية؟ وأين هي الاستراتيجيات التي ترسمها الأمم لحياتها؟ وأين هي إسقاطات اللسانيات التي تتوخى الجدوى وصورتها في الدرس الغربي؟ وهي إسقاطات نفعية براغماتية، وإسقاطات علمية تكنولوجية؟ إن هذه النقاط ستظل قائمة ما لم يُستقرأ موضوع اللسانيات النقدية في الدرس العربي، استقرأً علمياً دقيقاً، وتوضع له قراءة مستفيضة تستقصى جزئياته، وتُنزل هذا الإسهام المنزلة التي يستحقها. وهو ما نعرض له في هذا المقال الموسوم بـ: "اللّسانيّات العربيّة بين النقد التقليدي ومأزق المناهج الحديثة". وكان من أسباب تناولنا لهذا الموضوع إلى ما يلي:

- حالة الريب والشكّ الذي يعيشه المتلقي العربي إزاء هذا التوجّه الفكري الجديد.
- اختلاف المحدثين من أصحاب الدراسة اللغوية الجديدة في مسائل عدة، وهي مسائل جوهرية، وسبب الاختلاف يكون من المنطلقات؛ فإذا لم تراخ هذه المنطلقات فإن التباين حاصل لا محالة على الرغم من الاتفاق على أن دراساتهم الجديدة علمية.
- هذه الطرق في المعالجة اللسانية أغفلت جملة من القضايا تتمثل في: عبقرية اللغة وتغيّراتها المجهريّة، كما لا تُقيم وزناً للعقبات التي أدت إلى عرقلة مسار الدرس اللساني العربي، وبعض القضايا التي أبعدت هذه المناهج عن طبيعة العلم كاعتماد التأسيس لنظرية أو رفضها على مثال واحد، وإغفال الظروف والملابسات في توجيه القضايا التي يقال عنها إنها علمية، ويختبئ

وراءه كل من يريد أن ينعت الدرس العربي بكل النعوت السيئة. ومن ثم فهو يصدر الأحكام من غير قراءة فاحصة للمسألة، أو مسح شامل لها في مضامها المختلفة.

أولاً - اللسانيات التمهيدية: حدود مفاهيم:

ارتبط مفهوم اللسانيات التمهيدية أو التبسيطية بمرحلة شهد خلالها الفكر العربي حالة من الجمود والتراخي المعرفي بسبب الوضع السياسي الذي ألقى بظلاله السوداء على كلّ مناحي الحياة؛ اجتماعية، وثقافية، وفكرية، في مقابل ازدهار الفكر الغربي الذي خلق صناعة معرفية تجاوز بها ومن خلالها كلّ الحدود، وأعلن بروز معرفة احتلت الصدارة وأصبحت تشكل قطب الرّحى في المعرفة الإنسانية قاطبة.

ما حتم على العرب خلق نوع من المثاقفة مع الفكر الغربي، كان منطلقها ومبتدأها محاولة نقل جزء من هذا الفكر وفق منهج تعليمي كأداة إجرائية ووعاء هيكلي؛ يساعد على الشرح والتوضيح عبر أمثلة دالة ورسوم بانية. وقد تجلّت هذه النزعة التعليمية التعريفية بموضوع اللسانيات العامة لدى الرعيل الأول من اللسانيين العرب من خلال خطاب العتبات اللسانية التمهيدية والتي تمثلت في العناوين والمقدمات وعناوين الأقسام والفصول والخواتيم. وهذا ما تجلّى في عناوين عدد من المؤلفات كـ (علم اللغة؛ مقدمة للقارئ العربي) لـ محمود السعران، و(الألسنية-علم اللغة الحديث - المبادئ والأعلام) لـ ميشال زكريا، و(المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث فيه) لـ رمضان عبد التواب، و(مدخل إلى علم اللغة) لـ محمود فهمي حجازي، و(مدخل إلى لسانيات سوسير) لـ مبارك حنون، وغيرها من المؤلفات التي انبرت لمهمة التعريف بهذا الوافد الجديد.

وعليه؛ يمكن اختزال مجال اشتغال الدرس اللساني التمهيدي التبسطي في اللسانيات الحديثة بكلّ مبادئها النظرية وآلياتها المنهجية، وأجهاهاها الفلسفية، كما أنّ مسعاها التعليمي المنهجي، فيتلخّص في تبسيط المعرفة اللسانية للقارئ المبتدئ؛ إذ "تمثّل الغاية التعليمية الهدف الأسمى الذي يستأثر باهتمام كلّ مؤلّف تمهيدي، ومن هذا المنطلق تلحّ مقدمات المؤلفات اللسانية التمهيدية على هذا الجانب، وتؤليه ما يستحقّ من اهتمام، خصوصاً أنّ هذه المقدمات هي أول ما يُقرأ، فتكون بمثابة تعاقد بين الكاتب والقارئ، تعاقد على الإقبال من لدنّ القارئ، وتسهيل وانتفاع من لدنّ الكاتب، فمن البديهي أن تعزف كلّ الكتابات التمهيدية على هذا الوتر الحساس عند القارئ، وأن تعبر عن ذلك بشكل صحيح"¹.

وهذا ما عبرت عنه بعض المقدمات، كما جاء في مقدمة كتاب (اللسانيات من خلال النصوص) ل عبد السلام المسدي: "هدفنا الوحيد الجدوى التربوية والإبلاغ التعليمي، وبهذا الصنيع يغدو الكتاب أداة تثقيفية؛ إذ بوسعنا أن يمكّن القارئ العادي من الاسترسال مع صفحاته متتبعا قصة اللسانيات في يسر، وعلى غير تراكم في²."

كما جاء في مقدمة كتاب التهامي الراجحي الموسوم ب (توطئة في علم اللغة) ما يلي: "أقدم للقارئ العربي توطئة تساعد على معرفة اللغة، وتهيئه لتتبع الخطوات اللاحقة بيسر ومرود كبيرين"³.

كما اتخذ محمود السعران عنوانا دالا على هذا؛ هو (علم اللغة؛ مقدمة للقارئ العربي)؛ وهو كتاب غايته تقديم اللسانيات الحديثة، معتمدا أسلوب التحفيز لولوج هذا الفكر الحديث ومتابعته، من خلال الإشارة إلى أهمية هذا التخصص في الدراسات الحديثة. يقول: "إنّ (علم اللغة) من حيث هو علم يرشدنا إلى مناهج سليمة لدرس أيّ ظاهرة لغوية، وهو يهدينا إلى مجموعة من المبادئ والأصول متكاملة مترابطة عن اللغة وحقيقتها ينبغي أن تكون في ذهن الباحث اللغوي على الدوام، ... إنّ علم اللغة هو وجهة النظر الجديدة، أو (الفلسفة الجديدة) التي حلّت محلّ وجهات النظر القديمة والفلسفات اللغوية السابقة. و(علم اللغة) قد تجنّب أخطاء جوهرية في (الفلسفات) اللغوية القديمة السابقة، وعلم اللغة قد قدّم مبادئ لم يعد شكّ في أنّها أكمل وأشمل وأصدق وأضبط، واعتمد على وسائل وآلات أدقّ مرّات ومرّات من وسائل الأقدمين والآتهم"⁴.

ولم نجد جلّ الكتابات التمهيدية عن الغاية التي لأجلها وجدت. يقول محمود فهمي حجازي: "هذا كتاب يضمّ فصولا تمهيدية في علم اللغة، تقرّب حقائقه الأساسية"⁵.

وهي الغاية ذاتها عند عبد القادر الفاسي الفهري الذي يقول واصفا كتابه (اللسانيات واللغة العربية): "البحث الذي بين يدي القارئ الكريم تذكير ببعض المبادئ التي نادينا بها منذ سنوات... نبدأ في القسم الأول من هذا العمل بمقدمات ضمّناها جزءا يعرف ببعض ملامح الخطاب اللساني عامة، والخطاب اللساني العربي، على وجه الخصوص"⁶.

إنّ هذه الكتابات حاولت إطلاع القارئ العربي على اللسانيات العامة ومناهجها، وتزويده بالمعلومات الأساسية؛ لكنّها اختلفت في طريقة تقديمها وعرضها للمادة اللسانية. وفي

هذا الإطار يحدد حافظ إسماعيلي علوي أشكالا ثلاثة، اتخذتها هذه الكتابة للتعريف باللسانيات.⁷

1- الشكل الأول: اعتمد في تعريفه لللسانيات من خلال التطرق إلى أهميتها؛ التي انبثقت من احتلالها "موقعا مركزيا داخل العلوم الإنسانيّة الشّيء الذي جعلها تفرض عليها نموذجها التحليلي ومعجمها المفهومي"⁸.

2- الشكل الثاني: اعتمد في تقديمه لللسانيات بالإشارة إلى موضوعها، وتحليل مضامينها، يقول علي عبد الواحد وافي: "موضوعات علم اللّغة موضع عناية عدد كبير من أعلام الباحثين في أمم الغرب. وقد بذلت في هذا السبيل جهود قيّمة مشكورة، بلغ بفضلها هذا العلم درجة راقية من النّضج والكمال، فوضحت حدوده ومناهجه، وهذّبت أساليبه، وطرق دراسته، وتميّزت فروعها بعضها من بعض، واختصّ في كلّ فرع منها عدد كبير من العلماء، فتوقّروا على دراسته، وقتلوا مسأله بحثا. من ثمّ أصبحت مراجع هذا العلم من أكثر مراجع العلوم عددا، وأوسعها نطاقا، وأدقها بحثا، وأجلّها قيمة"⁹. وعلى التّهج سارت جلّ الكتابات التي اعتمدت الموضوع طريقا للتعريف باللسانيات.

3- الشكل الثالث: التزم بهذا الخطّ التعريفي غير واحد من كتاب اللّسانيات التمهيدية؛ حيث تُقدّم اللّسانيات إلى القارئ العربيّ باعتبارها منهجا علميا تطبعه الدّقة والوضوح، انطلاقا من كفاءة هذا العلم الجديد في صناعة وخلق أدوات إجرائية دقيقة، ومناهج علمية متماسكة؛ الشيء الذي جعله "دون نزاع سيّد العلوم الاجتماعيّة ونموذجا لتطبيق مناهج العلم عليها"¹⁰.

ثانيا- المرجعية في الكتابة اللّسانية التمهيدية:

لقد حتمت الوضعية الخاصّة لللسانيات العربيّة من جهة أمّا محاولة لنقل النظريّة اللّسانية العربيّة الحديثة على اللّسانيين العرب أن يفردوا جزءا بارزا من نشاطهم لتقديم هذه النظريّة وعرضها؛ أي تقديم ذلك الخطّ النظريّ الذي ارتبطت به اللّسانيات العربيّة ارتباطا وجوديا للقارئ العربيّ، ولقد كان هذا العمل إلزاميا على الدّرس اللّساني العربي الحديث؛ فهو ما يعطي المسوّغات النظريّة له ويميّزه عن سائر النظريّات في اللّغة.¹¹

هذا الوعي بضرورة مواكبة مستجدّات الفكر الغربي بكلّ تفاصيله، أدخل الفكر العربيّ في صراع محتدم بين مرجعيّات مختلفة؛ منها ما يتبع البحث الفيلولوجي، ومنها ما يترد إلى تصوّرات

القديمة التي شكّلتها النظرية اللغوية القديمة، وفي فوضى هذه التقاطعات أوجد البحث اللساني العربي لنفسه هيكلًا مستقلًا يصف من خلاله اللغة العربية معتمداً على كلّ هذه الأصول النظرية، مع مراعاة ما يتطلبه الواقع اللغويّ اليوم من نظر خاصّ.

هذا ما يمكن تسميته لسانيات توفيقية تبتىّ أنموذجاً وصفيًا يمزج المقولات النظرية الغربية الحديثة بمقولات نظرية النحو العربيّ، وكان هذا الموقف الأساسيّ في اللسانيات العربية¹².

يقول تمام حسّان: "وتشعبت المسالك أمام الشعب بعد أن تئأب وتمطّى ونفض عن نفسه غبار الموت، فوجد أمامه طريقاً في الماضي يقوده إلى التراث العربي الخصب، ورأى أنّه لو بعث هذا التراث وأحياه لكان دافعاً لعزة جديدة لا تقل روعة عن التأريخ العربي نفسه، ووجد أمامه طريقاً للمستقبل معاملة ما في أيدي الأمم من علوم ومعارف، ... ثمّ رأى أنّه لو سلك الطّريق الأوّل فحسب لا تقطّع به التاريخ عن الحياة، ولو سلك الثاني فحسب لا تقطّعت به الحياة عن التاريخ، ففضّل أن يأخذ بنصيب من التراث العربي يوحى إليه بالاعتزاز، ونصيب من الثقافة المعاصرة يمنحه العزة"¹³.

وقد كان هذا الصراع انعكاساً طبيعياً للمرجعيّات التي حكمت الكتابة اللسانية التمهيدية؛ التي ارتبطت بدءاً بنموذجين حضاريين جعلها تعيش حالة من المد والجزر بين قطبين: الأوّل عائد إلى الماضي موغل فيه على اعتبار أنّه يمثّل هويّة الأمة وحضارتها التي ينبغي الحفاظ عليها، وهو يمارس في ذلك كلّ آليات الاستنطاق؛ حتى ولو بلغ به الحدّ درجة لوي عنق التراث حتّى يتماشى مع أطروحاته.

أمّا الثاني فيعمل على محاكاة الحاضر وتمثله عبر طرحه كلّ أشكال الاستيراد من خلال تبنيّ المسار الحضاري الغربي بكلّ تفاصيله، ويعلن القطيعة مع القطب الأوّل.

هذا الصراع بين القلم والحديث في الكتابة اللسانية التمهيدية هو أمر طبيعي شأنه في ذلك شأن الثقافة العربية برمتها التي عاشت وتعيش صراعاً بين هويتين حضاريتين، ومع هذا لم يكن ذلك مانعاً من تشكيل حركة فكرية إنتاجية ذات قيمة معرفية ضاهت في بعض مناحيها حتى ما ينتج على مستوى الغرب. لكن الإشكال على مستوى اللسانيات العربية يكمن في مصاحبات هذا الصّراع ونواتجه المؤسسية؛ التي تجلّت في بروز صراع محتدم بين اللسانيين العرب كان أغلبه خارجاً عن الأطر العلمية، حيث أصبح كلّ طرف ينتصر لمذهبه دون بحث ودون

تمعن، وتشهد على ذلك اللقاءات والندوات؛ إذ "يلاحظ المرء في كلِّ مؤتمر أو دورة لسانيّة كثيرا ما تدور الأحاديث والمناقشات حول التّراث اللّغويّ العربيّ المتمثّل بالأعمال التي وضعها الصّوتيون والتّحاة والبلاغيّون العرب القدامى، وحول اللّسانيّات الحديثة كعلم قائم برأسه والمتمثّل بالأعمال اللّسانيّة التي وضعها وطوّرها الصّوتيون والتّحاة والدلاليّون الغربيّون في الولايات المتحدة أو في أوروبا"¹⁴. وهو ما يؤكّد تجدّد الصّراع واستفحاله، وهو ليس وليد الصدفة، فقد يعود ربّما لعامل نفسيّ متأصلّ ومتوارث في الفرد العربيّ الحديث الذي جُبل على فكرة الصّراع، أو ربّما هو انعكاس طبيعيّ وامتداد للأزمة النفسيّة الفرديّة التي يعيشها الإنسان العربيّ والتي كانت نتيجة للأحوال والظروف العامّة المضطربة التي تميّزت بالصّراعات الكثيرة على المستويين الدّاخلي والخارجي. يقول مازن الوعر في هذا الشأن: "إنّ أساس الصّراع بين الأصالة اللّغويّة والمعاصرة اللّسانيّة ليس صراعا بين الأعمال اللّغويّة التّراثيّة التي وضعها العرب القدماء، وبين الأعمال اللّسانيّة المعاصرة التي وضعها علماء اللّسانيّات المحدثون في الغرب. إنّ الصّراع في جوهره يكمن بين الباحثين العرب أنفسهم؛ بين الباحثين الذين يشدّهم التاريخ القديم إلى أقصى مسافات اليمين، وبين الباحثين الذين يشدّهم التاريخ الحديث والمعاصر إلى أقصى مسافات اليسار، وبهذا فإنّ المعادلة الثقافيّة ستكون عرضة للاهتزاز والتفكّك، وستحقق معاناة إقامة التوازن بين الأصالة والمعاصرة"¹⁵.

إنّ هذا الصّراع المرجعيّ الذي بلغ حدّ التضارب في الخلفيات، لم يكن أبدا ليخدم أهداف الكتابة التمهيدية العربية وغاياتها التعليمية، بل انعكس سلبا على تحقيق ذلك؛ حيث كان سببا من أسباب كثيرة جعلت هذه الكتابة تنحرف عن مسارها التعليمي التيسطي، ولا تلبّي طموح المتلقّي العربيّ، بل أكثر من ذلك أدخلت هذه الكتابة الفكر اللّساني العربيّ في أزمة معرفيّة على مستويات عدّة (مفاهيمية، مصطلحيّة، ..)، ووضعتنا أمام إشكالات عديدة في التلقّي.

ثالثا- إشكالات التلقّي في الكتابة اللّسانيّة التمهيدية:

إنّ المتنبّع لخريطة البحث اللّسانيّ في المجال التداولي العربيّ، يلحظ أنّ اللّسانيّات ما تزال "ذلك المجهول الذي يثير ريبا وشكّا، وتوجّسا وخوفا، أكثر ممّا يثير فينا نزعة ولو فضوليّة لمعرفة موقفنا من واقع الثقافة والعلم والمعرفة في العالم"¹⁶؛ إذ على الرغم من مرور نصف قرن على معرفته، والعلم به، والبحث فيه، وتدرّسه في الجامعات العربية، ما زال علما غريبا على جمهور

المتقنين في الوطن العربي، ناهيك بجمع غفير من القائمين على تعليم اللغة العربية في المدارس والمعاهد، وتلك لاشك آفة من آفات انفصال الجامعات العربية عن مجتمعاتها.¹⁷ وهذا يعبر في حقيقة الأمر عن أزمة منهجية حادة "تلطّح جبيننا؛ أزمة على جميع الصعد، نظيرًا وتعليمًا، نحوًا ومعجمًا، استخدامًا وتوثيقًا، إبداعًا ونقدًا"¹⁸؛ أزمة مست عديدة المستويات، النظرية، والمنهجية، والموضوعات البحثية. تتضح معالمها أكثر، إذا نحن تحدثنا عن وضع تدريس اللسانيات (أساتذة وطلبة) بأقسام اللغة العربية -عن الجامعات الجزائرية أتحدث على وجه الخصوص-؛ حيث أصبحت تشكّل بعبء كبيرًا يخيف الأستاذ قبل الطالب، وأضحى التعاطي معها سطحيًا وضعيفًا ومغالطيًا ويصل في بعض الأحيان حدّ الابتذال الفكري. وضع من هذا القبيل لا ينمّ إلا عن شيء واحد هو "أنّ اللسانيات في ثقافتنا ما زالت تبحث عن نفسها وتلتمس طريق الانطلاق؛ وحتى وإن انطلقت في كثير من الأحيان، فقد كان ذلك في اتجاه غير مرغوب فيه"¹⁹.

كما أنّها "كميدان بحث علمي لم تثبت أقدامها بعد بالقدر الكافي، ولا تزال تفصل بينها وبين المستوى الذي بلغته في جامعات الغرب مسافات كبيرة، اللهم إلا ومضات تلمع بين الحين والحين، وترتفع إلى ذلك المستوى، ولكنها في الأعم نتاج فردي خالص"²⁰.

هذا الواقع اللغوي يعود في حقيقة الأمر إلى أسباب كثيرة وتتدخل فيه معطيات عدّة، منها ما يتعلق بالكتابة اللسانية التمهيدية، ومنها ما يتجاوزها، كتهميش هذا العلم مثلًا مقارنة مع العلوم الإنسانية والاجتماعية الأخرى بالرغم من الازدياد المطرد للمتخصّصين فيه، وبالرغم من الأهمية المركزية لموضوعه في المجتمع.

رابعاً- الكتابة التمهيدية وأسباب عزوف القارئ العربي عن اللسانيات:

تنوعت الأسباب وتعددت لمشكلة واحدة لازمت اللسانيات العربية الحديثة ولا تزال؛ وهي عزوف القارئ العربي عن هذا التخصص. في هذا الشأن يرى مصطفى غلفان أنّ الكتابة اللسانية العربية التمهيدية بقيت قيد العرض النظري؛ إذ لم ينزل أغلبها إلى جانب التطبيق على اللغة العربية. وقد سجّل بعض التقاط التي جعلت هذه الكتابة تتسم بالقصور المنهجي؛ وهي:²¹

1. الارتباك في تحديد مجال البحث اللساني مفهوميًا ومنهجيًا.
2. افتقارها إلى تقنيات التحليل اللساني.
3. ترويجها لبعض الأخطاء المعرفية والمغالطات المنهجية.

4. عدم مواكبتها لتطور البحث اللساني ونماذجه.
5. الجنوح إلى التعميم الشديد.
6. إهمال المصادر العلميّة.

إضافة إلى أسباب أخرى أشار إليها عدد من الباحثين؛ نذكر بعضها منها:

1- خلّو هذه الكتابة "من أي ربط بين ما تقدمه من معلومات لغويّة والواقع اللّغويّ العربيّ"²²، وقد تجلّى هذا في إكثارها من "المثال التطبيقي المأخوذ مباشرة من اللّغات الأجنبية خاصة الإنجليزيّة"²³. هذا ما أعطى انطبعا لدى القارئ عامة والمبتدئ على وجه الخصوص أن عدم الاشتغال بأمثلة من اللغة العربيّة، لا يمثّل لغته في شيء، ولا تنطبق مبادئها على لغته، وبالتالي لا تممها. كلّ ذلك يتعارض مع كلّ كتابة لسانيّة تمهيدية جادّة ومنفتحة، يمكن أن تساهم في خلق وعي لساني جديد في الثقافة العربيّة.

2- معاناة لغة هذه الكتابة من التعمية والترجمة الحرفية والحشو، ممّا يشكل الفهم على المتلقّي، كما يعتمد "بعض اللّسانيين إلى تعوير المسلك عن وعي منه، ظلّنا منه بأنّ هذا يقنع القارئ بعلمية ما يكتب، فينفر كثير من الناس من متابعة القراءة في هذا العلم إيمانا منهم بأهميّة الوقت الذي ينفقونه بلا طائل"²⁴. ولنا في بعض كتابات عبد القادر الفاسي الفهري أحسن مثال عن التعقيد المتعمد؛ من خلال استعمال مصطلحات غير واضحة الحدود، وتقديم أفكار دفعة واحدة؛ وهي تحتاج روية وهدوء في الطّرح.

3- عدم اعتناء اللّسانيين العرب أثناء تقديم النظريّة اللّسانية الغربيّة بتطورها التاريخي، كما لم يعنوا كذلك بالبحث في الأسس النظريّة والمعرفيّة لهذه النظريّة. بل إنهم حاولوا لما يمكن تسميته (تعريب النظريّة)؛ أي تقديم هيكل نظريّ كامل من دون الوقوف على إحداه ورجوعياته المعرفيّة.²⁵ وكان الأجدر أن تعرّب هذه النظريّات من خلال مراعاة اللّغة العربيّة وقوانينها وقواعدها. يقول عبد الرحمان أيوب: "إنّ على اللّسانيين العرب أن يعرّبوا النظريّات اللّسانية من خلال عرضها في نطاق اللّغة العربيّة، وإنّ تطوّر اللّسانيّات العربيّة يجب أن يعتمد دراسة لغة الدّراسين، بدلا من ترجمة النّصوص؛ أي أنّ المفاهيم اللّسانية لا يمكن فهمها إلاّ في نطاق لغة معيّنة، فمهمة اللّسانيّ إذن أن يدرس المشكّلات اللّغويّة القديمة وفق منهج حديث"²⁶.

4- عرض المعرفة اللسانية الحديثة بأسلوب سطحي؛ وهذا لا ينطبق على جلّ الكتابات التمهيدية، فقد تميزت كتابات الرواد من اللسانيين العرب بقدر كبير من التأسيس المعرفي؛ لأنّ مؤلّفيها تلقوا معارفها من مصدرها، ولكن لم يسعفهم ذلك في النجاح بالشكل المطلوب لعدم مراعاتهم الظروف المحيطة، ولم يحسنوا مخاطبة المتلقي. ولكن كتابات لسانية تمهيدية تالية غلب عليها طابع العفوية والسطحية؛ لأنّها لم تتعامل مع المعرفة اللسانية من منطلق الاختصاص والجدية العلمية في النقل، فقد اضطلع بعض مؤلّفيها بعرض أفكار النظريات اللسانية الحديثة دون عمق.²⁷

خامسا- خاتمة: يلاحظ الناقد المتسلّح بالأدوات النقدية تباينا بين مفاهيم اللسانيات في أصولها، وبين ما تطرحه هذه الكتابات التمهيدية، وقد نتج عن ذلك اختلافات جوهرية، وتعدد في تناول المنهجي والنظريّ حيال النظريات بتعدد المؤلّفين وتوجّهاتهم، وهذا ما عاد بالسلب حقيقة على القارئ العربيّ الذي وقع بين جملة من الأفكار والآراء تغشاها ضبابية تمنع تشكل حدود فاصلة تتضح من خلالها المعالم، هذا ربما ما أعطى شرعية لمن نادوا برفض هذا التخصص الجديد على الأقل شكليا.

هوامش:

- 1- حافظ اسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية نقدية في قضايا التلقي وإشكالاته، دار الكتاب الجديد المتحدة، الرباط، 2009، ص106، 107.
- 2- عبد السلام المسدي، اللسانيات من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2، 1986، ص6.
- 3- التهامي الراجحي الهاشمي، توطئة لدراسة علم اللغة: التعاريف، دار النشر المغربي، دار الشؤون الثقافية العامة، 1948، الرباط، بغداد، ط2، ص5.
- 4- محمود السعران، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت، 17، 18. نقلا عن: فاطمة الهاشمي بكوش، نشأة الدرس اللساني العربي الحديث، دراسة في النشاط اللساني العربي، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2004، ص24.
- 5- محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص07.
- 6- م ن، ص36.

- 7- حافيظ اسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية نقدية في قضايا التلقي وإشكالاته، مرجع سابق، ص110، 111، 112.
- 8- مبارك حنون، مدخل لللسانيات سوسير، دار توبقال للنشر، الجزائر، ط1، ص5.
- 9- علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط7، 1972، مقدمة الطبعة الأولى.
- 10- سامي عياد حنا، وشرف الدين الراجحي، مبادئ علم اللسانيات الحديثة، ص05.
- 11- فاطمة الهاشمي بكوش، نشأة الدرس اللساني العربي الحديث، دراسة في النشاط اللساني العربي، مرجع سابق، ص22.
- 12- م ن، ص14، 15.
- 13- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1986، تقدم المؤلف، ص ج-د.
- 14- مازن الوعر، قضايا أساسية في علم اللسان الحديث، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988، ص ص352-353. نقلا عن: حافيظ اسماعيلي علوي، نحن واللسانيات: مقارنة لبعض إشكالات التلقي في الثقافات العربية، مجلة الكلمة، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، لبنان، مج15، ع59، 2008، ص41.
- 15- مازن الوعر، قضايا أساسية في علم اللسان الحديث، ص ص354-355. نقلا عن: حافيظ اسماعيلي علوي، نحن واللسانيات: مقارنة لبعض إشكالات التلقي في الثقافات العربية، ص41.
- 16- منذر عياشي، قضايا لسانية وحضارية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1991، ص11.
- 17- حلمي خليل، دراسات في اللسانيات التطبيقية، دار المعرفة الجامعية، 2000، ص9.
- 18- نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، عالم المعرفة، العدد 265، ديسمبر 2001، ص236.
- 19- عبد القادر الفاسي الفهري، لسانيات الظواهر وباب التعليق، ندوة البحث اللساني والسيميائي، منشورات كلية الآداب، الرباط، 1984، ص31.
- 20- مبروك سعيد عبد الوارث، في إصلاح النحو العربي، دراسة نقدية، دار القلم، الكويت، 1985، ص17.
- 21- مصطفى غلفان، اللسانيات العربية الحديثة، دراسة نقدية في الأسس النظرية والمنهجية، ص104، ص120.
- 22- حافيظ اسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية الحديثة، ص25. نقلا عن: صورية جغبوب، قضايا اللسانيات العربية الحديثة بين الأصالة المعاصرة من خلال كتابات أحمد مختار عمر، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، رسالة دكتوراه، نسخة إلكترونية، 2012/2011.
- 23- م ن.

- 24- عماد زين، حقيقة الأزمة اللسانية في العقل العربي رؤية في استراتيجيات الحلّ، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، غزة، معج 24، ع 1، 2015، ص 55.
- 25- فاطمة الهاشمي بكوش، نشأة الدرس اللسانيّ العربيّ الحديث، ص 23.
- 26- عبد الرحمان أيوب، محاضرات في اللغة، بغداد، 1966، كلمة المؤلف.
- 27- م ن.

التعالق النصي في الوصايا العربية في العصر العباسي
**The Textual Correlation in the Arab Commandments in
the Abbasid Era**

* رضوان غربي، د/فاطمة دخية²

Radouan Gharbi¹, dr. Fatima Dakhia²

مخبر وحدة التكوين في نظرية القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر-بسكرة (الجزائر)،

Mohamed Khider University – Biskra (Algeria)

radouan.gharbi15@gmail.com¹

f.dakhia@univ-biskra.dz²

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2021/02/15	تاريخ الإرسال: 2020/11/06
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ملخص البحث

يعالج هذا البحث موضوع (التعالق النصي في الوصايا العربية في العصر العباسي)، حيث استهدفت الدراسة آلية التعالق النصي بصفقتها آلية نقدية اشتهرت في الساحة النقدية الغربية، والتي تؤكد بدورها على أنّ النصوص تتداخل وتتفاعل فيما بينها، ولا وجود لنصوص تتشكل من الفراغ، كما أنّ هذه الآلية كانت لها إرهابات في التراث العربي القديم، لكن تحت مسميات مختلفة؛ كالسرقة والتضمين، والتي تتقارب في معناها مع مصطلح التعالق النصي، لذلك تمّ تفعيل هذه الآلية على نصوص الوصايا العربية في العصر العباسي، ولكنها نصوص إبداعية احتوت بين ثناياها مختلف أشكال التعالقات النصية، الدينية والأدبية والتاريخية.

الكلمات المفتاحية: الوصايا، النص، التعالق، العصر العباسي، آلية.

Abstract :

This study deals with the subject of the textual correlation in the arab commandments in the Abbasid era. The study targeted the mechanism of textual correlation as a criticism mechanism known in the western criticism arena which in turn confirms that texts overlap and interact with each other, this mechanism was activated on the texts of the Arabic testaments in the Abbasid period, and because they were creative texts that contained various forms of textual, religious, literary and historical correlations.

Key words: commandments, text, correlation, Abbasid era, mechanism.

* رضوان غربي: radouan.gharbi15@gmail.com



مقدمة

مما لا شك فيه أنّ العملية الإبداعية لدى أيّ مبدع لا يمكن أن تتجسد من الفراغ، ذلك أنّ النصّ الأدبي يتشكّل انطلاقاً من النصوص السابقة له أو المترامنة معه، فلا يُمكن لأيّ نصّ أدبي أن ينشأ من العدم، ومن ثمّ فكلّ نصّ يتقاطع مع نصوص أخرى قد يكون استفاد منها ليشكّل نفسه نصاً جديداً، وبالتالي فالنص الذي ينتجه المبدع يتغذى بغيره من النصوص، ويتفاعل مع مختلف المكونات الأدبية والثقافية والفنية، ويلجأ المبدع إلى تضمين النصوص الغائبة في نصه عن طريق التفاعل معها، واصطلاح النقاد على هذه العملية مصطلح التعلّق النصّي.

هذا الأخير مصطلح حدائثي، ظهر بظهور الدراسات الحديثة التي تهتم بعملية التأثير والتأثر بين النصوص الإبداعية، فالإنسان لا يولد مبدعاً ولا كاتباً ولكن استهلاكه بكمّ هائل من النصوص بمختلف مشاربها يعينه على ترسيخ ثروة ثقافية يستفيد منها في صقل مواهبه الفنية، حيث أنّ هذا الموضوع ولّد لدي رغبةً جامحةً في سير أغوار الأدب العباسي، ومعرفة المستوى الفكري والأدبي للكُتاب والمبدعين من خلال أدب الوصايا، وهذا بدوره يقودنا إلى طرح الإشكالية الآتية: ما مفهوم التعلّق النصّي؟ وما هي آلياته؟ وفيّ تمثّل أهم الروافد الثقافية التي وظفها الكُتاب في وصاياهم؟ وهل نصوصهم صورة طبق الأصل لسابقيهم أم هي إبداع متجدّد في الشكل والمضمون والأسلوب؟.

1- مفهوم التعلّق النصّي:

1-1- في النقد الغربي:

يُعدّ التعلّق النصّي من أهمّ المصطلحات الحديثة في الساحة النقدية، فقد احتلّ مكانة كبيرة في آلياته التطبيقية على النصوص الأدبية بمختلف مستوياته وأشكاله، حيث نجد الناقد جيرار جنيت (**Gérard Genette**) يخصص أهمّ أبحاثه في معالجة قضية تداخل النصوص وتعلّقها، وذلك من خلال كتابه (**معمار النص**)، حيث عبّر فيه عن معنى التعلّق النصّي بقوله: "كلّ ما يجعل نصّاً يتعلّق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"¹، مُشيراً بذلك إلى أنّ النصوص تربطها علاقات مختلفة ببعضها البعض، قد تكون هذه العلاقات ظاهرة وجليّة، أو خفية ومضمرة، يُضاف إلى ذلك ما أشار إليه ميخائيل باختين **Mikhail Bakhtine** الذي يؤكد

في كتابه (فلسفة اللغة) "أنّ اللغة الأدبية تقوم على التعدد اللساني الذي يكون أساس الحوار، الذي هو سلسلة من الحوارات في المجتمع ويفضل هذا الحوار يفهم موضوع الخطاب... فالنص عنده تدخل في حوارات مع نصوص أخرى"²؛ يكشف باحثين أنّ اللغة الإبداعية تقوم على مجموعة من الملفوظات اللسانية التي تؤدي بدورها وظيفة التواصل بين مختلف إبداعات الأدباء، مؤكداً أنّ النصوص الأدبية لا يمكن أن تقوم دون التفاعل والتعلق مع نصوص سابقة لها.

وفي سياق التنظير المنهجي لمصطلح التعلق النصي نجد الكاتبة الفرنسية (جوليا كريستيفا) **Julia Kristeva** تنطلق من مفهومها العام للنص، ويتجلى ذلك في قولها: "هو ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء معين تتقاطع ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى"³، فالنص إذن هو امتصاص لنصوص متعددة تساهم في تشكيله.

كما يُعدّ الباحث الفرنسي (رولان بارت) **Roland Barthes** أحد أقطاب النقد الجديد، الذين ساهموا في توسيع دائرة التعلق النصي، حيث يُعرّفه بقوله: "ممارسة دلالية يوظف فيها المبدع كل طاقاته، فالنص تناصّ والتعلق النصّي هو إدراك القارئ لعلاقات بين النصّ والنصوص السابقة له، أو الحضور الفعلي في نصّ آخر"⁴. يؤكد (بارت) في قوله هذا على أنّ النصّ مشحون بكم هائل من الدلالات والتعلقات النصية التي تحتاج إلى قارئ يعمل على كشف هذه الدلالات وتأويلها وفقاً لدرجة ثقافته ولرصيده الفكري، كاشفاً بذلك مواطن التأثير والتأثير ومدى تفاعل الكاتب مع نصوص غيره.

2- التعلق النصي في النقد العربي

2-1- عند القدامى

عالج النقاد القدامى الكثير من أشكال التعلقات النصية في مؤلفاتهم، لكن تحت مسميات كثيرة، وذلك من أجل معرفة ابتكار المبدع للمعاني الجديدة. والصحيح أنّ الإشارات إلى وجود التعلق النصي إشارات قديمة قدم الشعر العربي، فقد ورد عن الشاعر امرئ القيس أنه ليس أول من بكى الأطلال، وأنّ ابن حذام سبقه، ويتضح ذلك في قوله:

عُوجًا عَلَى الطَّلَلِ الْمُحِيلِ لَعْنًا نَبْكِى الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حُذَامٍ⁵

وكَمَا تَلَمَّسَ نَقَادَ المعَانِي والأفكار عند الشعراء الأوائل أمثال عنترة بن شداد حين يقول:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمٍ⁶

فعنزة هنا يُقرُّ بأسبقية الشعراء عليه، وأنه قد اطلع على أشعارهم، ورسخت في ذهنه، فقام بإخراجها في قالب جديد خاص به.

كما يُعدّ ابن رشيق القيرواني من النقاد الذين اهتموا بهذه القضية الأدبية، حيث يقول في كتابه (العمدة): "وهذا باب مُتَسِّعٌ جداً لا يُقدِرُ أحدٌ من الشعراء السلامة منه"⁷. فكلّ شاعر قد أخذ من غيره ولا يسلم أحدٌ من المبدعين من ذلك.

2-2- عند المحدثين

حظي مصطلح التعالق النصي باهتمام كبير في الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة، حيث تعددت صياغات مصطلح التعالق النصي في الدراسات العربية بتعدد النقاد، ومن بين هذه الصياغات: التناسية، النصوص المتداخلة، النص الغائب، تفاعل النصوص... إلخ. فالناقد (سعيد يقطين) من النقاد الذين درسوا مصطلح التعالق النصي، غير أنه استخدم مصطلح (التفاعل النصي)، حيث يؤكد "أنّ النصّ ينتج ضمن بنية سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلاً أو تضيماً أو حرقاً وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات"⁸. يُقرُّ يقطين بأنّ النصّ يتعالق مع النصوص السابقة له ويتفاعل مع مختلف مكوناتها اللغوية والفكرية.

كما تطرّق الناقد (محمد بنيس) هو الآخر إلى مصطلح التعالق النصي، حيث استخدم مصطلح (التداخل النصي)، ويُطلق عليه كذلك (النص الغائب)، يقول: "فالنص شبكة فيها عدة نصوص، فلا يوجد نص خارج نص آخر، وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنص الغائب"⁹. يتضح من هذا القول أنّ النصوص التي توظف في النص الأصلي تتغير عن مسارها وعن الدلالات التي تؤديها، وفق ذهنية الكاتب وذائقة المتلقي من خلال عملية القراءة.

3- آليات التعالق النصي

أجمع النقاد على صعوبة تحديد آليات ثابتة وواضحة للتعالق النصي، وذلك نظراً لتعدّد البنى النصية، حيث أنجز بعض النقاد دراسات كمحاولة منهم لتحديد آليات هذه الظاهرة، ومن بين هذه الدراسات ما أنجزه الناقد (محمد مفتاح)، وهي كالتالي:

3-1- التمطيط: ويحصل بأشكال مختلفة، أهمها:

3-1-1- الأناكرام (الجناس بالقلب وبالتصنيف)، الباراكرايم (الكلمة المحور):

*القلب، مثل: قول-لوق، غسل-لسع.

*التصنيف، مثل: نخل-نخل، عثرة، عنزة.

*الكلمة المحور: قد تكون مشتتة طوال النص مكونة تراكما يُثير انتباه القارئ.

3-1-2-الشرح: يؤكد محمد مفتاح أنه أساس كل خطاب، وخصوصًا الشعر، حيث أنه لا بدّ على الشاعر أن يدرك كل الوسائل والعناصر المتعلقة بهذا المفهوم.

3-1-3-الاستعارة: تلعب دورًا جوهريًا في كل خطاب، لا سيما أنها تبث الحياة في الجمادات، وتساهم في التشخيص.

3-1-4-التكرار: تكرر الكلمات والصيغ والأصوات... إلخ.

3-1-5-الشكل الدرامي: الصراع يوّد توترات مختلفة بين عناصر النص المعقّدة.

3-1-6-أيقونة الكتابة: أي أنّ تجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط التراكيب النحوية ببعضها البعض، كل هذه الأشياء تحمل دلالات الخطاب الشعري اعتبارًا لمفهوم الأيقون¹⁰.

3-2-الإيجاز: لا يقتصر التعالق النصي على التمطيط فقط، بل إنّ هناك ما يُسمّى بعملية الإيجاز، ويرى مفتاح أنّ معرفته ترتكز على الإحالات التاريخية للقصائد الشعرية القديمة، ثمّ إنّ الإيجاز يعتمد على عملية التركيز والاختصار، وهذه العملية تدعى الإحالة المحضة¹¹.

4- أشكال التعالقات النصية:

4-1-1-التعالق النصي الديني:

يقوم هذا النوع على النصوص ذات البعد الديني من القرآن الكريم والأحاديث النبوية عند المسلمين، ويقول (صلاح فضل) عنه: "توظيف النصوص الدينية يُعدّ من أنجح الوسائل وذلك لخاصية جوهرية... وهي إنّها إنّما ينزع الذهن لحفظه ومداومة تذكّره..."¹². يمتلك النصّ الديني قدرة فائقة تُمكنه من التأثير على القلوب، ولما كان التأثير على المتلقي من أهمّ الغايات التي يصبو إليها الأديب، فإنّ استغلال النصّ الديني في بناء النصّ الأدبي يساهم بشكل كبير في تقوية المنتج الفني ويزيده جمالًا يستحوذ على ذائقة المتلقي.

4-2-2-التعالق النصي التاريخي:

تُعدّ المادة التاريخية رصيدًا معرفيًا يُثري عملية الكتابة ويعمّق بُعدها الدلالي، ذلك أنّ المبدع يستعمل معطياتها للتعبير عن قضاياها وهمومها، خاصة فيما يتعلّق ببيئته وقوميته، حيث أنّه يُضفي

قيماً تاريخية وحضارية على نتاجه: "فالحدث التاريخي أو الشخصية التاريخية تكون فقط ضمن إطارها التاريخي ولكن بثوب جديد يجعله عليها الكاتب أو الشاعر؛ فالشخصية التاريخية محصورة في إطارها فينفخ فيها الشاعر روحاً جديدة، فتجتاز حدودها الضيقة وتكتب أبعاداً معنوية جديدة"¹³. فالشخصية التاريخية أو الحدث التاريخي يساهم بشكل كبير في إضفاء أبعادٍ دلالية جديدة، تسمح بامتزاج الحديد بالقلم، وذلك يتحقق من خلال القدرة الإبداعية للمبدع، في اختيار المواقف التي تنبض بالحياة.

4-3- التعلق النصي الأدبي:

نقصد بالتعلق النصي الأدبي تداخل نصوص أدبية مختارة، فإن كان المأخوذ عنه شعراً فهو ناصٌ شعريٌّ، وإن كان نسرًا يُسمى ناصًا أدبيًا، حيث تكون هذه النصوص المتداخلة منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يُجسدها ويُقدمها في نصّه¹⁴.

5- مفهوم الوصية:

5-1- لغة:

تنوعت تعريفات الوصية في المعاجم العربية، حيث نجد ابن فارس في معجمه (مقاييس اللغة) يقول: "(وصى) الواوُ والصادُ والحرفُ المعتلُّ أصلٌ يدلُّ على وصل شيء بشيء، ووصيت الشيء وصلته، ويقال: وطننا واصيةً أي أنّ نبتها متصلٌ قد امتلأت منه، ووصيت الليلة باليوم: وصلتها وذلك في عمل عمله.

والوصية من هذا القياس كأنه كلام يوصي أي يوصل فيقال: وصيته توصيةً وأوصيته إيصالاً"¹⁵.

وورد في (صحاح اللغة) للجوهري: "وأوصيته ووصيته أي توصية بمعنى الاسم والوصاة، وتواصى القوم أي أوصى بعضهم بعضاً"¹⁶.

ووصيت الشيء بكذا إذا وصلته؛ قال ذو الرمة:

نصي الليل بالأيام حتى صلاتنا مُقاسمة يشفق أنصافها السفر

وفي القرآن الكريم ورد لفظ (الوصية) في قوله تعالى: ﴿وَبِعَهْدِ اللَّهِ أَوْفُوا ذَلِكُمْ وَصَاكُم بِهِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾. سورة الأنعام، الآية 152. والوصية هنا عهدٌ من الله عزّ وجلّ على المؤمنين أن يوفوه ويقوموا به، وهو من عموم ما كُلفوا به من الفرائض.

5-2- الوصية اصطلاحاً:

تعددت تعريفات الوصية وتنوّعت لدى الأدباء والفقهاء، حيث تعرفها (سهام عبد الوهاب الفريح) بقولها: "هي الثمرة الفكرية التي يكتسبها الفرد من حياته اليومية، ومن تفاعل هذه التجارب مع بيئته ومجتمعه"¹⁷. فالوصية، إذن، نقلٌ أمين للتجارب والخبرات التي يكتسبها الفرد في الحياة، حيث يقدمها الموصي من أجل تحقيق الفائدة للمتلقين، ليعبّر بهم إلى برّ الأمان، ويُجنّبهم كثيراً من النتائج السلبية.

كما يعرف (محمد رجب التّجّار) الوصية أنّها: "فن قولي شفوي الأصل يصدر عن رؤية أو عن نزعة مثالية في مضمونه وغايته... والغاية من الوصية نقلُ الخبرة العملية وحشد التجربة الإنسانية وتنظيم أمور الحياة الخاصة أو العامة من الأكبر للأصغر على نحو مثالي ونموذجي"¹⁸. يتأكد من هذا التعريف أنّ الوصية من الفنون الأدبية التي تحمل في ثناياها بذور الإصلاح وتقوم السلوك، لا سيما أنّ الوصية تكون نتيجة لعصارة التجارب ونواب الدهر التي يواجهها الإنسان في حياته، وهذا بدوره يُضفي عليها طابع المصادقية التي تساهم في تنظيم حياة المجتمع.

6- أنواع التعالقات النصية في الوصايا العربية - العصر العباسي -

6-1-1- التعالق النصي الديني:

يلجأ المبدع في هذا النوع من التعلق النصي إلى توظيف التراث الديني كونه مصدر إلهام أدبيّ، وملاذٌ روحي يلجأ إليه منتج النصوص، لأنّه يصقل الوجدان الروحي، كما أنّه أحدث ثورة في فنون التعبير، ليخلق تشكيلاً فنياً تطمئنّ إليه الأسماع وتشرّبُ إليه الأعناق وتُهيّ إليه الأفتدة، ويتعامل معه الأدباء والخلفاء كلٌّ وفق تصوّره.

6-1-1-1- التعالق النصي القرآني

يجد المتمعّن في متن الوصايا في العصر العباسي أنّ التعالق النصي مع القرآن الكريم حاضرٌ بشكل كبير، ويدلّ ذلك بدوره دلالة واضحة على مدى تأثر الكتاب والخلفاء بالنصّ القرآني الذي علق في أذهانهم، ويتجلّى هذا التأثير في وصية هارون الرشيد التي يوصي فيها أحد قادته

(علي بن عيسى) عندما بعثه إلى خراسان، والتي يدعوه فيها إلى الالتزام باليقظة والحذر من العدو، ومشاورة أهل التجارب فيقول: "يا علي تيقظ في أمورك، واحترس من عدوك، وشاور ذوي الأسنان من أهل التجارب تُفتح لك أبواب المطالب، واتق الله يعطني عليك، ولا تعصه يسلمني عليك"¹⁹. حين نتأمل متن هذه الوصية نجد أنّ هارون الرشيد يوجه قائده إلى التحلي باليقظة ومشاورة غيره من أهل التجارب إذا أشكل عليه أمرٌ من أمور السياسة، وفي هذا القول تعالق نصي مع الآية الكريمة: ﴿فِيمَا رَحْمَةٍ مِّنَ اللَّهِ لَئِن لَّيْسَ لَهُمْ وَلَوْ كُنْتُمْ فَظًا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَأَنَّصُوا مِنْ حَوْلِكَ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ﴾. سورة آل عمران، الآية 159. والواضح من الآية أنّ الله عزّ وجلّ يأمر نبيه بمشاورة أصحابه، ومن المعلوم أنّ النبي لا يحتاج إلى مشورة أحد، ولكن أراد النبي الكريم تعليم أصحابه لنا في المشاورة من الفضل لتقتدي به أمته من بعده، وتكمن العلاقة بين نصّ الآية الكريمة ومتن الوصية في مبدأ المشاورة، حيث أنّ هارون الرشيد أراد أن يوجه قائده إلى ضرورة مشاورة غيره من أهل القول والتجارب، لأنّ ذلك يساعده في إيجاد حلّ للمشكلات التي تواجهه، ومن جهة أخرى فإنّ من ثمار المشاورة تطيب القلوب وتحصيل الخبرة، وتقوية الأواصر بين المجتمع. كما يتواصل حضور التعالق النصي مع القرآن الكريم في الوصايا الأدبية الواردة في العصر العباسي، وذلك بدوره يدلّ على مدى تأثير المحور الديني على ثقافة الكتاب والخلفاء في حياتهم، ويتجلّى هذا التأثير في وصية لأبي مسلم الخراساني يوصي فيها قادة جيشه بقوله: "أشعروا قلوبكم الجرأة، فإنها من أسباب الظفر، وأكثروا ذكر الضغائن فإنها تبعث على الإقدام، والزمو الطاعة فإنها حصن المحارب"²⁰. يجد المتمعن في هذه الوصية أنّ أبا المسلم الخراساني، يأمر قاداته بضرورة التحلي بالجرأة، لأن ذلك يقذف الرعب في نفوس الأعداء، ويضعف من همّتهم ويثبط عزائمهم، ويثير الخوف في نفوسهم، وفي ذلك تعالق نصي مع الآية القرآنية: ﴿وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ اللَّهُ يَعْلَمُهُمْ وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ شَيْءٍ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تُظْلَمُونَ﴾. سورة الأنفال، الآية 60. يتضح من خلال الآية الكريمة أنّ الله عزّ وجلّ يأمر المؤمنين ويحثهم على القتال والجهاد ضدّ المشركين بكلّ ما أوتوا من قوّة، ومن ثمّة فالعلاقة بين نصّ الوصية والآية القرآنية، تتمثل في أنّ التحلي بالشجاعة والجرأة من أسباب تحقيق النصر ضدّ العدو.

كما أنّ أبا مسلم الخراساني يأمر قاداته بأهمية ذكر ضغائن العدو أثناء مباشرة القتال، ويتجلى ذلك في قوله: "... وأكثروا ذكر الضغائن فإنها تبعث على الإقدام، والزموا الطاعة فإنها حصن الحارب"²¹. وقع التعالق النصي في هذا القول مع الآية القرآنية: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا قَاتِلُوا الَّذِينَ يَلُونَكُمْ مِنَ الْكُفَّارِ وَلْيَجِدُوا فِيكُمْ غِلظَةً وَعَلِمُوا أَنَّ اللَّهَ مَعَ الْمُتَّقِينَ﴾. سورة التوبة، الآية 123. إنّ العلاقة بين نصّ الوصية والآية القرآنية تكمن في أسباب تحقيق النصر ضدّ الأعداء، ويتجسّد ذلك من خلال ذكر ضغائن العدو لأنّ ذلك يُنمّي الحقد في القلوب، ويزيد قوة الانتقام في الحرب، لا سيما إذا التزم الجند بالطاعة التي تعدّ زكناً أساساً يُساعد على تحقيق النصّ المؤزر.

6-1-2-التعالق النصي مع الأحاديث النبوية:

توظيف الحديث النبوي في العمل الإبداعي له دور كبير في التأثير على المتلقي وشدّ ذهنه إلى كلّ ما يُقال، أضف إلى ذلك أنه يساهم بشكل كبير في تقوية المنتج الفني نظراً لقوة المعاني وجودة السبك وعدوية الألفاظ الموجودة في الأحاديث النبوية، لذلك نجد في الوصايا الواردة في العصر العباسي تعالق نصي معها، وهذا ما يتجلى في وصية هارون الرشيد لأحد قواده (علي بن عيسى)، التي وظّف فيها التعالق النصّي مع الحديث النبوي: "... وشاور ذوي الأسنان من أهل التجارب تفتح لك أبواب المطالب..."²². في هذه الوصية تعالق نصي مع قول الرسول صلى الله عليه وسلم: "ما خاب من إستشار ولا شقي من أستشار"²³. ومن ثمّة فالمكلف بالمسؤولية لا بدّ أن يحكّم عقله في اختيار من يراهم الأنسب والأمثل لمواجهة المعضلات وتذليل الصعوبات التي يواجهها في حياته، لا سيما المحزبون الذين تذوّقوا الحياة بجلوها ومرها، والعلاقة بين هذا الحديث وقول هارون الرشيد تتمثل في أنّ من يتولّى أمر الرعية لا بدّ أن يُشير أهل البصيرة الذين عُرفوا بسداد الرأي، لأنّ في ذلك أمنٌ له من الوقوع في زلل، ومُسانداً له في تطيب خاطر الناس لينال حبّهم وودّهم.

وتعدّ الوصية الحربية من الألوان النثرية التي تعبّر عن سيادة القادة في فوضى المعارك ضدّ أعداء الدين، ولنا في ذلك وصية لأبي مسلم الخراساني لقواده، يقول فيها: "أشعروا قلوبكم الجرأة فإنها من أسباب الظفر..."²⁴. يتعالق هذا القول مع الحديث النبوي في قوله صلى الله عليه وسلم: "الشجاعة عزيزة يضعها الله في قلب من يشاء من عباده وإنّ الله يحبّ الشجاعة ولو على

مثل حية²⁵. يكشف هذا الحديث على أنّ الشجاعة خصلة عظيمة يقذفها الله عزّ وجلّ في قلوب عباده المؤمنين، وهي أمر مطلوب في الجهاد ضدّ المشركين، فالعلاقة بين متن الوصية ونص الحديث تكمن في أنّ الشجاعة مبدأ من مبادئ الشخصية في سبيل إعلاء كلمة الحق ومحاربة الظلم.

6-2-التعالق النصي الأدبي

يُعدّ التعالق النصي الأدبي ركيزة أساسية في العمل الفني، ويتجسّد ذلك من تداخل نصوص أدبية شعرية كانت أو نثرية، توظّف بطريقة منسجمة ومتلائمة مع الفكرة التي يطرحها المبدع في نصّه.

6-2-1-التعالق النصي مع الشعر العربي:

إنّ حاجة الإنسان للشعر حاجة أصيلة في التكوين الإنساني، لأنّ الشعر يفتح نافذة الخيال لدى الإنسان، ويعبّر عن مختلف رغبات الإنسان وهواجسه، كما أنّه يليّ حاجة الإنسان في الوجود والواقع الذي يعيش فيه، والمتمخّن في متن الوصايا في العصر العباسي يجدها تتعالق نصياً مع الشعر العربي، وذلك بدوره يدلّ دلالة واضحة على مدى اطلاع الكتاب والخلفاء على الشعر العربي، وتأثرهم باللغة الشعرية، ومثال ذلك ما ورد في وصية هارون الرشيد؛ يوصي فيها أحد قواده (علي بن عيسى) لما أراد إرساله إلى خراسان؛ يقول هارون الرشيد: "يا علي تيقظ في أمورك واحترس من عدوك..."²⁶. يجد المتأمل في هذه الوصية تعالقا نصياً مع قول الخليفة علي كرم الله وجهه الذي يقول:

وَأَلَقَ عَدُوَّكَ بِالتَّحِيَّةِ لَا تَكُنْ مِنْهُ زَمَانُكَ خَائِفًا تَتَرَقَّبُ
وَإِحْدَرُهُ يَوْمًا إِنْ أَتَى لَكَ بِاسِمًا فَالْلَيْثُ يَبْدُو نَابُهُ إِذْ يَغْضَبُ²⁷

والعلاقة بين الوصية وهذه الأبيات الشعرية، تكمن في الحرص من كيد الأعداء والاحتراز من خداعهم، لذلك عبّر الخليفة علي رضي الله عنه عن كيد العدوّ بطريقة إبداعية تجسّدت في صورة الأسد الذي يظهر نابهُ حين يغضبُ، وفي الوصية نفسها نجدُ الموصي أورد التعالق النصي مع بيت الشاعر الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، فيقول: "وشاور ذي الأسنان من أهل التجارب تُفتح لك أبواب المطالب"²⁸، وقد أشار الأعشى إلى هذا المعنى في قوله:

لا تقطعن برأي نفسك واستشر من ذاق أحوال الزمان ومارسا²⁹

والعلاقة بين هذا البيت الشعري ونص الوصية تكمن في أنّ الإنسان لا يكتفي برأيه في الوجود، لا سيما إذا كان مسؤولاً على الرعية، فلا بدّ أن نستشير ناساً خاضوا غمارَ الحياة، وعاشوا التجارب بحلوها ومرّها، لأنّ ذلك يساعد الإنسان في تجنّب الأخطاء التي وقع فيها غيره من الناس.

كما تجدر الإشارة إلى وصية (بشر بن المعتمر)، التي يوصي فيها المبدعين والكتّاب، ويتجلّى ذلك في قوله: "خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك..."³⁰. والمتمعن في نصّ الوصية يجد تعالقا نصياً مع قول الشاعر (أبي ذؤيب الهذلي):

وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغَبَتْهَا وَإِذَا تُرِدُّ إِلَى قَلِيلٍ تَقْنَعُ³¹

6-2-2- التعلّق النصي مع الأمثال الشعبية:

تعدّ الأمثال الشعبية من أهمّ الروافد الثقافية التراثية التي تغدّي العمل الأدبي، وتضفي عليه جمالية تؤثر في القلوب، كونها تمثّل خلاصة تجربة حياتية. والمتبع لنصوص الوصايا العربية الواردة في العصر العباسي، تكشف عن مدى تأثر الأدباء والخلفاء بالموروث العربي القديم، الذي غلبت عليه بلاغة التعبير ودقة التصوير التي يهزّ لها كيان المتلقي، ونلمس ذلك في وصية لهارون الرشيد يوصي فيها أحد قواده (علي بن عيسى) لما أرسله إلى خراسان بقوله: "وشاور ذوي الأسنان من أهل التجارب تفتح لك أبواب المطالب"³². وفي هذا القول تعالق مع نص المثل العربي في المشاورة: (اسأل مجرباً ولا تسأل حكيماً)³³. يكشف هذا المثل أنّ الإنسان الذي حزنه أمر وادهمّ عليه خطب فعليه أن تشير غيره من الخبرة، وكذلك الأمر نفسه لمن تولى أمر الرعية، لأنّ ذلك يعين على تجاوز العقبات دون الوقوع في الزلل الذي يورثه الحسرة والندامة.

يُضاف إلى ذلك ما ورد في وصية (ابن المقفّع) يوصي فيها ابنه بوجوب الاهتمام بأموره دون التواني في ذلك، ويتجلّى ذلك في قوله: "أي بني، أوجب على نفسك تفقّد أمورك ومصالحك"³⁴. والمتأمل في الوصية يجدها تتعالق مع نص المثل العربي القائل: "ما حكّ جلدك مثل ظفرك فتولّ أنت جميع أمرك"³⁵. أي أنّه لا بدّ على الإنسان أن يتولّى قضاء حوائجه بنفسه، دون التواكل على الغير في قضاء المصالح، لأنّ ذلك يعوّد الكسل والخمول، والعلاقة إذن بين النصين تجسّد حرص (ابن المقفّع) على تعويد ابنه الاعتماد على نفسه في قضاء حوائجه منذ صباه.

6-3- التعلّق النصي التاريخي:

لا شك أنّ المادة التاريخية تُثري عملية الكتابة الإبداعية، وتعمّق البُعد الدلالي، فالمبدع يستغلها للتعبير عن قضاياها وهمومها، خاصة فيما يتعلق بقوميتها، ومن الوصايا التي يتجلى فيها البعد التاريخي في العصر العباسي؛ وصية (الأمين) ابن هارون الرشيد، التي يوصي فيها أحد قوَّاد جيشه، حيث يُضمّن الوصية جملة من الأمور العسكرية التي يتوجّب عليه العمل بها، ومّا جاء فيها قوله: "امنع جنك من العبث بالرعية، والغارة على أهل القرى وقطع الشجر، وانتهاك النساء، ولا تُعاقب أخًا بأخيه، ولا تأمن أحدًا رماك بسهم، أو طعن في أصحابك بزمح...".³⁶ حين تتأمّل متن الوصية نجدّه يتعالق مع نصّ لحدثٍ تاريخي مهم في التاريخ الإسلامي، يعبر عن استراتيجية النبي الكريم -صلى الله عليه وسلّم- في حوض المعارك ضدّ الكُفَّار وغيرهم من أعداء الدين، حيث أنّه إذا أراد أن يبعث سرّيّة دعاهم فأجلسهم بين يديه ثم يقول: "سيروا وباسم الله وبالله في سبيل الله وعلى ملة رسول الله، لا تغدروا ولا تقتلوا شيخًا فانيًا ولا صبيًا ولا امرأةً ولا تقطعوا شجرًا...".³⁷ والملاحظ بالنظر إلى متن الحديث أنّ النبي الكريم يأمر جنده من المسلمين إلى ضرورة التحلي بالقيم الإسلامية حتى في حالة الحرب، من خلال كفّ يد البطش عن الشيوخ والنساء والأطفال، وهذا بدوره يمثّل سماحة الإسلام واستراتيجيته التي تهدفُ دومًا إلى المنفعة ونبذ الظلم والعدوان والتنكيل ببحث القتلى، فكذلك الحال بالنسبة للأمين الذي كان شديد الحرص على غرس هذه المؤل الإسلامية العُليا في قلوب قادته وجنده.

في الختام، تجدر الإشارة إلى أنّ التعالق النصي كمفهوم حدائي اشتهر في النقد الغربي، تعددت تعريفاته واختلفت مستوياته من ناقد لآخر، غير أنّ له إرصاصاته في النقد العربي القلم لكن تحت مسميات مختلفة تتقارب في المعنى مع هذا المصطلح، كالتضمين والانتحال... إلخ، يُضاف إلى ذلك أنّ فنّ الوصايا من أجلّ الأغراض وأنبهها في الأدب الإسلامي شرفًا وعمقًا في المعاني، وتأثيرًا في النفوس، لذلك نجدُ الكتاب والخلفاء قد وظّفوا آلية التعالق النصي مع النصّ الديني (القرآن الكريم والحديث النبوي) والنص الأدبي (الشعر العربي والأمثال الشعبية)، وكذلك المادة التاريخية، مما يمثّل دلالة واضحة على مدى تشبّعهم بالموثوث الديني والهوية العربية الإسلامية.

هوامش:

- ¹ - محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناسخ في الشعر العربي)، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 14.
- ² - عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2008، ص 270.
- ³ - جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريدة الزاهي، مراجعة عبد الحليم ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، د.ت، ص 22.
- ⁴ - عبد الحميد علوي إسماعيل، الخطاب النقدي عند رولان بارت لموت المؤلف، مجلة مغرس، نشرت في أخبار الجنوب، 2012/06/14، ص 01.
- ⁵ - امرأة القيس، الديوان، مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص 156.
- ⁶ - ينظر، بدوي طبانة، السرقات الأدبية، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، مصر، ط1، د.ت، ص 38.
- ⁷ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجليل، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ج1، ص 28.
- ⁸ - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 98.
- ⁹ - محمد بنيس، حادثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 85.
- ¹⁰ - ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناسخ)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1992، ص 125.
- ¹¹ - ينظر، المرجع نفسه، ص 125.
- ¹² - صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية (قراءة في الشعر والقصة والمسرح)، هيئة القصور الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 1993، ص 41.
- ¹³ - صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 194.
- ¹⁴ - ينظر، أحمد الزعبي، التناسخ نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000، ص 50.
- ¹⁵ - أبو الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دت، ج2، مادة (وصى)، ص 1055.

- 16- أبو نصر بن إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، مادة (وصى)، ص 1144.
- 17- حسني عبد الجليل يوسف، الأدب الجاهلي قضايا وفنون ونصوص، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1443هـ-2003م، ص 8.
- 18- أحمد صفوت زكي، جمهرة خطب العرب في العصور الزاهرة، دار الحدائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 135.
- 19- أبو الطيب بن يحيى الوشاء، الفاضل في صفة الأدب الكامل، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1991، ص 17.
- 20- أحمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 134.
- 21- المصدر نفسه، ص 134.
- 22- المصدر نفسه، ص 17.
- 23- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2002، رقم 245.
- 24- أحمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ص 134.
- 25- محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، رقم 5975.
- 26- أبو الطيب يحيى الوشاء، الفاضل في صفة الأدب الكامل، ص 17.
- 27- علي بن أبي طالب، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص 184.
- 28- أبو الطيب يحيى الوشاء، الفاضل في صفة الأدب الكامل، ص 17.
- 29- الأعرشي الكبير، الديوان، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1974، ص 61.
- 30- أبو الطيب يحيى الوشاء، الفاضل في صفة الأدب الكامل، ص 17.
- 31- أحمد الشال، ديوان الهذليين، مركز الدراسات والبحوث، بور سعيد، مصر، ط1، 2014، ص 83.
- 32- أبو الطيب يحيى الوشاء، الفاضل في صفة الأدب الكامل، ص 17.
- 33- روجي البعلبكي، معجم روائع الحكمة والأقوال الخالدة، المكتب العلمي للتأليف والترجمة، بيروت، لبنان، ط3، 2001، ص 247.
- 34- أبو الطيب يحيى الوشاء، الفاضل في صفة الأدب الكامل، ص 17.
- 35- روجي البعلبكي، معجم روائع الحكمة والأقوال الخالدة، ص 221.
- 36- محمد نايف الديلمي، جمهرة وصايا العرب، دار النضال، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ج2، ص 229.
- 37- أخرجه مسلم وأبو داود، رقم 2669.

التوجيه النحوي للقراءات القرآنية (نقد و توجيه في ضوء لغات العرب)

**Grammar directing of Qur'anic readings
(Critique and orientation in the light of languages of the Arabs)*** بن ساسي بلقندوز¹ ، مذبوحي محمد²**Bensassi belguendouz¹, Medhbouhi Mohamed²**

مخبر النقد والدراسات الأدبية واللسانية، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، (الجزائر).

University of Djilali Liabes, Sidi Bel Abbes, (Algeria).

belguendouz.bensassi@univ-sba.dz

mohamed.medhbouhi@univ-sba.dz

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2020/12/17	تاريخ الإرسال: 2020/11/06
-------------------------	--------------------------	---------------------------

مَجَلَّةُ إِشْكَالَاتٍ
فِي اللُّغَةِ وَالْأَدَبِ

القراءات القرآنية باعتبارها أوجهها نطقية في قراءة القرآن، قد خالفت في مواضع عدّة القياس النحوي، ووقفت بذلك حائلا أمام أطراد القاعدة التحوية، فحرص النحاة على توجيه القراءات القرآنية التي خالفت معيارهم توجيهات نحوية كثيرة، فإلى أي حد وُفق النحاة في توجيه القراءات القرآنية توجيهات نحوية توافق قواعدهم التحوية القياسية، وتراعي اختلاف لغات العرب؟

يهدف الباحث إلى نقد توجيهات النحاة للقراءات القرآنية باستبعادهم لغات العرب، ثم يوجه القراءات القرآنية توجيهات لغوية في ضوء لغات العرب، وقد توج البحث بنتائج، أهمها: - إقرار وجود لغات متعدّدة تندرج تحت لسان واحد هو اللسان العربي. - ضرورة عزو كثير من اختلافات القراءات القرآنية إلى اختلافات في لغات العرب.

الكلمات المفتاح: لغات عرب، قراءات قرآنية، نحو، توجيه نحوي، توجيه لغوي.

Abstract :

The Qur'anic readings have been in contradiction with several places of grammatical analogy. Thus, this was an obstacle to the progression of grammatical rules, so that grammarians were eager to orient Qur'anic readings which contradicted many standard and guidelines, to what extent did the grammarians guide Qur'anic readings according to their standard grammar, and take into account the different languages of the Arabs?

The researcher aims to criticize grammarians directives of Qur'anic readings for excluding the languages of the Arabs, then he directs the

* بن ساسي بلقندوز: belguendouz.bensassi@univ-sba.dz

Qur'anic readings by linguistic directives in the light of the languages of the Arabs. The research results are : the declaration of the existence of multiple languages that fall under one tongue, which is the Arabic tongue, the necessity of attributing many of the differences in Qur'anic readings to differences in the languages of the Arabs.

Keywords : Languages of Arabs, Qur'anic readings, Grammar, Grammatical orientation, Linguistic orientation.



مقدمة:

كان لاختلاف لغات العرب قديماً أثر بارز في ظهور اختلاف في نطق أواخر الكلم العربي، مما أدى إلى بروز ظاهرة لغوية؛ هي تعدد أوجه الإعراب، الأمر الذي دفع بالتحويين إلى توجيهها توجيهات تراعي القواعد النحوية التي وضعوها تبعاً للقياس على المسموع المطرد من مصادر السماع، وهي: القرآن الكريم وقراءاته، والحديث النبوي الشريف، وكلام العرب نثراً وشعراً.

والقراءات القرآنية باعتبارها أوجهها نطقية في قراءة القرآن، قد خالفت في مواضع عدّة القياس النحوي؛ ووقفت بذلك حائلاً أمام اطراد القاعدة النحوية، فحرص النحاة على توجيه القراءات القرآنية التي خالفت معيارهم توجيهات كثيرة؛ حيث حكموا على بعضها بالشذوذ أو القلة أو الضرورة، ورموا بعضها باللحن والخطأ.

فإلى أي حد وُفق النحاة في توجيه القراءات القرآنية توجيهات نحوية توافق قواعدهم النحوية القياسية، وتراعي اختلاف لغات العرب باعتبارها من المسموع العربي الفصيح؟ يفترض الباحث فرضيات البحث التالية:

- ارتكاز البحث النحوي لدى أوائل النحاة على القرآن الكريم بعامة، دون القراءات القرآنية تخصيصاً؛ ذلك أنّ القراءات لم تبلور كثيراً حينها.

- الاختلافات بين لغات العرب لم تبلغ من الدرجة بمكان، حتى تلفت انتباه النحاة إلى اعتمادها عماداً في التوجيه النحوي.

- الاعتماد بالمسموع من لغات العرب أيسر في تعليم النحو من الاعتماد على القياس العقلي.

يسعى الباحث إلى تحقيق هدفين مهمين، هما:

- بيان أهمية اختلاف لغات العرب في التوجيه النحوي للقراءات القرآنية.

- ضرورة استثمار مخرجات البحث اللغوي الحديث الخاصة بدراسة اللهجات، في عزو الاختلافات النحوية في القراءات القرآنية إلى تعدد لغات العرب، ومن ثمّ تعيين اللغة الموافقة للقراءة القرآنية التي وردت فيها، بعيدا عن القياس الجدلي والتأويلات المتشعبة.

اصطفى الباحث المنهج الوصفي لارتباط موضوع البحث بالتأصيل النحوي وبناء القاعدة النحوية لدى أوائل النحاة من جهة أولى، ولتحقيق هدف الدراسة، باستثمار البحث اللساني في توسيع التوجيه النحوي للقراءات، ليشمل لغات العرب، من جهة أخرى. كما أثر الباحث استعمال مصطلح "الغة" بدلا من مصطلح "لهجة" متبعا في ذلك منهج الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح في هذا الاختيار.

أولا: مفاهيم أولية

1. الأحرف السبعة ولغات العرب:

1.1. الأحرف السبعة في القرآن الكريم:

حدّ الزركشي القراءات القرآنية بأحما: "اختلاف ألفاظ الوحي المذكور في كتابة الحروف أو كيفيتها؛ من تخفيف و تثقيل غيرهما"¹، التي سمح النبي □ بقراءة نصّ المصحف الشريف بها قصدا للتيسير على العباد، ورفع الحرج عنهم، والتي جاءت وفقا للهجة من اللهجات العربية²، أو ما عُرف بالأحرف السبعة التي أمر النبي □ أن يقرئ بها أمته.

ورد في الحديث الصحيح قول النبي □ : { إِنَّ هَذَا الْقُرْآنَ أَنْزَلَ عَلَيَّ سَبْعَةَ أَحْرَفٍ فَأَقْرَأُوا مَا تَيْسَّرَ مِنْهُ }³، وهذه الأحرف هي لغات قبائل العرب التي يجمعها لسان واحد؛ هو اللسان العربي الذي نزل به القرآن الكريم، مصداقا لقوله تعالى: ﴿ وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانٍ قَوْمِهِ لِيُنْذِرَ لِقَوْمِهِ إِذْ يَأْتِيهِمْ آيَاتُ اللَّهِ وَهُوَ مُحَذَّرٌ مِنْهُمْ ﴾⁴، وقوله عزّ وجلّ: ﴿ بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ ﴾ سورة الشعراء، الآية 195.

يتحلّى تيسير الله -عزّ وجلّ- لعباده بالتوسيع لهم في إباحة قراءة القرآن بأكثر من وجه؛ فكلّ قبيلة تقرأ بلغتها، وما جرت عليه عاداتهم، فالهذليّ يقرأ (عتي حين)، والأسديّ يقرأ (تعلمون)، والتميميّ يهمز، والقرشيّ لا يهمز⁴، واختلاف قراءات القرآن الكريم هو اختلاف تنوع وتغاير، لا اختلاف تناقض وتعارض⁵.

2.1. لغات العرب في اللسان العربي:

يطلق سيبويه مصطلح "لغة" على: "كيفية خاصة في استعمال العرب أو جماعة منهم لعنصر خاص من عناصر العربية: النطق بصوت معين أو استعمال لصيغة كلمة معينة أو لتركيب معين. ولا يطلقها على لهجة بأكملها أي على لسان خاص بقبيلة أو بإقليم"⁶

تخبر اللغويون والنحاة-تبعاً لمعيارهم المكاني في السماع اللغوي- قبائل رأوها هي الأفضح لبعدها عن مناطق العجمة، لتؤلف لغات هذه القبائل مدونة النحاة التي بنوا قواعدهم من خلال استقراءها، ومثلت هذه اللغات في مجموعها اللسان العربي؛ الذي به أنزل القرآن الكريم.

توزع حضور لغات العرب في اللسان العربي توزعاً غير منتظم؛ بين الكثير والقليل، فـ "الذين عنهم نقلت اللغة العربية، وبهم اقتدي، وعنهم أخذ اللسان العربي من بين قبائل العرب هم: قيس، وتميم، وأسد؛ فإن هؤلاء هم الذين عنهم أكثر ما أخذ ومعظمه، وعليهم اتكل في الغريب وفي الإعراب والتصريف؛ ثم هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين"⁷.

2. شروط قبول القراءة القرآنية والاحتجاج بها:

1.2. شروط قبول القراءة القرآنية:

اشترط علماء القراءات لقبول القراءة القرآنية شروطاً ثلاثة، هي:

موافقة العربية ولو بوجه، وموافقة أحد المصاحف العثمانية ولو احتمالاً، وصحة السند، حينها تكون هي "القراءة الصحيحة التي لا يجوز ردها ولا يحل إنكارها، بل هي من الأحرف السبعة التي نزل بها القرآن ووجب على الناس قبولها، سواء كانت عن الأئمة السبعة أم عن العشرة أم عن غيرهم من الأئمة المقبولين"⁸.

وموافقة القراءة القرآنية العربية ولو بوجه، إنما يقصد به "موافقتها وجهها من وجوه النحو سواء كان أفصح أم فصيحاً، مجعاً عليه أم مختلفاً فيه اختلافاً لا يضر مثله"⁹.

2.2. الاحتجاج بالنحو بالقراءات القرآنية:

يكاد يجمع جمهور النحاة على الاحتجاج بالقراءات القرآنية كلها، واعتبارها مصدراً من مصادر النحو العربي، "فكل ما ورد أنه قرئ به جاز الاحتجاج به في العربية، سواء كان متواتراً أم آحاداً أم شاذاً"¹⁰.

تظهر أسبقية الرواية على القياس في الاحتجاج بالقراءات القرآنية، حتى عند بعض النحاة البصريين؛ الذين أثير عنهم انتصارهم للقاعدة النحوية (القياس)، وتوجيه ما خالفها توجيهات مختلفة؛ تصل إلى حدّ تخطئة المسموع الفصيح وردّه، حتى ولو كان قراءة من القراءات القرآنية. يصرّح أبو عمرو بن العلاء بذلك في قوله: "لولا أنّه ليس لي أن أقرأ إلّا بما قرأت لقرأت حرف كذا وكذا"¹¹، وهو -أبو عمرو بن العلاء- نحوي بصري وإمام من القراء، "وأئمة القراء لا تعمل في شيء من حروف القرآن على الأفشى في اللغة والأقيس في العربية، بل على الأثبت في الأثر والأصح في النقل والرواية"¹².

رغم هذا الحكم الفاصل؛ الذي يقضي بتقديم المسموع الفصيح على غيره، إلّا أنّ النحاة وجّهوا بعض القراءات القرآنية بما يناسب معيارهم القياسي الذي ارتضوه، وقدموه على لغات العرب؛ التي كانت القراءات القرآنية الحامل المادي لها والشاهد على فصاحتها ومقبوليتها حينئذٍ للقياس عليها هي، لا أن تقاس هي على غيرها، فالمسموع الفصيح الذي يمثّل الواقع اللغوي المشاهد (كما يذهب إليه اللسانيون المحدثون) أولى من المقيس على غيره في الاحتجاج والتوجيه النحوي على السواء.

ثانيا: التوجيهات النحوية للقراءات القرآنية وتوجيهها اللغوي:

1. لغة أكلوني البراغيث:

وردت هذه اللغة في آيتين من الذكر الحكيم، هما: في قوله تعالى: ﴿وَأَسْرُوا النَّجْوَى الَّذِينَ ظَلَمُوا﴾ سورة الأنبياء، الآية 3، وفي قوله عزّ وجلّ: ﴿ثُمَّ عَمُوا وَصَمُوا كَثِيرٌ مِّنْهُمْ﴾ سورة المائدة، الآية 71.

الملاحظ في الآيتين الكريمتين إسناد الفعل إلى اسم ظاهر مجموع، مع إبقاء علامة الجمع فيه، وهي: الواو في "أسروا"، وفي "عموا"، وهذا خلاف القاعدة النحوية التي تنصّ على تجريد الفعل من علامة الجمع أو المثني، في حال إسناده إلى اسم ظاهر مجموع أو مثني، "لأنّ الضمير يعود على ما قبله، ولا يوجد قبل الاسم في هذه التراكيب اسم يعود عليه الضمير"¹³ فنقول -في غير كلام الله عزّ وجلّ- : - وأسروا النجوى الذين ظلموا، - ثمّ عمى وصمّ كثيرٌ منهم. وجه النحاة الآيتين الكريمتين توجيهات نحوية، منها¹⁴:

- إعراب (الذين) بدلا من الواو التي هي في محلّ رفع فاعل في (أسروا)¹⁵.

- إضممار فعل آخر ارتفع به الاسم الظاهر، والتقدير: (عَمِيَّ وَصَمَّ كَثِيرٌ مِنْهُمْ).
- إضممار فعل انتصب به الاسم الظاهر، والتقدير: (أعني الذين ظلموا).
- تقدير محذوف: حيث يعربون (كثيرٌ) خبراً لمبتدأ محذوف، والتقدير: (العمي والوصم كثيرٌ منهم)، أو يعربون (الذين ظلموا) خبراً لمبتدأ محذوف، والتقدير: (هم الذين ظلموا).
- تأويل تقدمت وتأخير في الجملة، حيث يكون (الذين ظلموا) مبتدأ مؤخرًا، وما سبقه (وأسروا النجوى) خبراً مقدماً.

نخلص - من خلال توجيهات النحاة السالفة الذكر- إلى تجاهل النحاة للغة فصيحة من لغات العرب¹⁶، ثبت ورودها في قراءة قرآنية سبعة متواترة، وكان الأجدد بهم توجيهها لغويا بنسبتها إلى قبائل يمنية، هي: طيء، وأزد شنوءة¹⁷، وبنو الحارث بن كعب¹⁸، فينأوا بنحوهم عن التقديرات المتشعبة والتأويل البعيد، حيث نجد من شواهد هذه اللغة-لغة أكلوني البراغيث- قول الشاعر:

يُلُومُونَنِي فِي إِشْتِرَاءِ النَّخِيَةِ لِ قَوْمِي فَكُلُّهُمْ يَغْدِلُ¹⁹

ولا تزال هذه اللغة ماثلة في محادثتنا اليومية، في واقعنا اللغوي المعيش، من مثل قولنا: سمعوني الجيران، وأكلوا الجوعى، وفازوا اللاعبون.

2. لغة أهل العالية في إعمال إن عمل ليس:

قرأ سعيد بن جبير²⁰: ﴿إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ عِبَادًا أَمْثَلُكُمْ﴾ سورة الأعراف، الآية 194.

افترق النحاة - في توجيه هذه القراءة- بشأن إعمال (إن) النفي من عدمه، إلى فريقين؛ فمذهب أكثر البصريين والفراء من الكوفيين هو إهمالها، وخالفهم أكثر الكوفيين بإعمالها عمل ليس أخذاً بلغة أهل العالية²¹، فأعربوا بهذا: (الذين): اسم (إن)، و(عبادًا) خبرها، واستشهد القائلون بالإعمال- إعمال إن عمل ليس- بقول الشاعر:

إِنَّ الْمَرَّةَ مَيْتًا بِانْقِضَاءِ حَيَاتِهِ وَلَكِنْ بَأَنَّ يُبْعَى عَلَيْهِ فَيُخَذَلَا²²

أمّا المانعون لإعمال (إن) عمل ليس، فلجأوا إلى التأويل؛ بتقدير محذوف، فيكون الاسم المرفوع بعد (إن)؛ (المرء): مبتدأ حذف خبره، والاسم المنصوب الذي بعده (ميتًا): مفعول به لفعل محذوف تقديره: أرى.

والأخذ بالمسموع الفصيح - لغة أهل العالية- التي جاءت شواهد واضحة جلية في القراءة القرآنية، وعززت بالبيت الشعري، مقدّم على القياس الذي يرفض إعمال (إن) من جهة، وأيسر في تعليم النحو للتأشئة من افتراض وتأويل ما يتعسر عليهم من إعمال العقل في صرف الكلام على غير نحو ما قصد متكلموه، من جهة أخرى.

3. لغة بني الحارث في إثبات الألف في إعراب المثني:

قرأ ابن كثير وحفص الآية الكريمة: ﴿قَالُوا إِنَّ هَذَا لَسَاحِرٌ﴾ سورة طه، الآية 63، بتخفيف نون (إن)، وقرأ الباقون بتشديدها، واختلفوا في (هَذَا)؛ فقرأ أبو عمرو (هذين) بالياء، وقرأ الباقون بالألف²³،

لا خلاف يذكر حول قراءة أبي عمرو²⁴؛ ذلك أمّا مرويًا عربيًا فصيحًا موافقًا للقاعدة النحوية في إعراب المثني؛ التي تقتضي أن يكون مرفوعًا بالألف، ومنصوبًا و مجرورًا بالياء، فـ (هذين) تعرب اسمًا للتاسخ (إن) منصوبًا وعلامة نصبه الياء لأنه مثني.

أمّا القراءات الأخرى بـ (إن هذان) فقد وجهها النحاة توجيهات كثيرة، منها²⁵ :

أ- توجيه (إن هذان):

- افتراض أنّ (إن) غير عاملة، بمعنى نعم، وما بعدها مبتدأ وخبر.

- تأويل ضمير شأن في (إن) محذوفًا، هو اسمها، والجملة من المبتدأ والخبر خبرها.

والوجهان ضعيفان قياسًا، لارتباط اللام بالخبر.

- تقدير مبتدأ محذوف، والمعنى: إن هذان لهما ساحران.

- تقدير محذوفين اثنين هما: ضمير الشأن والمبتدأ، إذ الأصل -في غير كلام رثنا- : (إنه

هذان لهما ساحران)؛ فالهاء ضمير الشأن في محل نصب اسم (إن)، وما بعدها مبتدأ وخبر،

والجملة في موضع رفع على أنّها خبر (إن)، ثم حذف المبتدأ وهو كثير في اللغة، وحذف ضمير

الشأن²⁶.

ب- توجيه (إن هذان):

- (إن) مهملة غير عاملة؛ بمعنى ما، واللام المتصلة بالخبر بمعنى إلا.

قرأ أبو سعيد الخدري - رضي الله عنه - : ﴿وَأَمَّا الْعُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَانِ﴾²⁷ سورة

الكهف، الآية 80.

وُجّهت قراءة أبي سعيد الخدريّ -رضي الله عنه- بتقدير ضمير الشّان في كان على أنّه اسمها،
وجملة (أبواه مؤمنان): خيرها²⁸.

نُسبت هذه الظّاهرة اللّغوية إلى لغة من لغات العرب؛ وهي لغة لبني الحارث بن كعب، لأنّهم
يجعلون المثني بالألف على كلّ وجه مرفوعاً²⁹، أو إجراء المثني بالألف دائماً³⁰، وقد ثبتت
بالشّواهد الفصيحة المسموعة؛ منها قوله - وهو أفصح العرب -: {لَا وَتُرَانِ فِي لَيْلَةٍ} ³¹، وقول
الشاعر:

إِنَّ أَبَاهَا وَأَبَا أَبَاهَا قَدْ بَلَغَا فِي الْمَجْدِ عَايَتَاهَا³²

تنوّعت توجيهات النّحاة لظاهرة إثبات الألف في جميع حالات إعراب المثني - تبعاً للقياس
النّحويّ - بين الافتراض، والتّأويل، وتقدير محذوف أو أكثر، وافتنوا بتلك التّحريجات النّحوية،
لدرجة أنّهم لم يعيروا مردّ هذه الظّاهرة إلى اعتبار لغويّ، إلّا قليل اهتمام، واكتفوا بنسبها إلى قبائل
عربية معيّنة، دون خصّتها بالبحث والدراسة اللّغوية.

فالقراءات القرآنية ليست هي التي أوجدت التّأويل النّحويّ، ولا هي العامل الوحيد الذي أدّى
إلى تعميق خطوطه وتوسيع دوائره، غير أنّها أسهمت في ذلك أيّما إسهام، ممّا يفرض مراجعة
القواعد النّحوية بصورة من الصّور، حتّى تستوعب ما كانت قد ضاقت عنه في سابق الأوان³³،
و هذا ما ينبغي للنّحو العلميّ أن يضطلع به، "فلا يمكن أن ينحصر فقط في وصف نظام لغة
معينة واستخراج وحداتها. فاللغة أداة للتّبليغ ولها نظام غربيّ أي نظام خاصّ بها متواضع عليه
المعرفة العلميّة لهذا النظام لا تقتصر على معرفة تصنيفيّة تحصر عناصر اللّغة بتحديد الأوصاف
الدّاتية وكيفية تقابلها بل تتجاوز ذلك إلى معرفة كيفية مجراها في استعمال المتكلم لها لأنّ اللّغة
وضع واستعمال أي نظام واستعمال المستعمل لهذا النظام. ولهذا ضوابط تضبط هذا
الاستعمال"³⁴.

"ومن العلوم التي ينبغي الاعتماد عليها في دراسة العربيّة الفصحى علم القراءات القرآنية،
مشهورها وشاذّها، لأنّ رواياتها هي أوثق الشّواهد على ما كانت عليه ظواهرها الصّوتية والصّرفيّة
والنّحوية، واللّغوية بعامّة، في مختلف الألسنة واللّهجات، بل إنّ من الممكن القول بأنّ القراءات
الشّاذّة هي أغنى مآثورات التّراث بالمادة اللّغوية، التي تصلح أساساً للدراسة الحديثة"³⁵.

تمثل القراءات القرآنية منبعاً لا ينضب معينه، فهي الأولى بالدراسة والبحث، لما تضيفه على الدراسة اللغوية من إثراء و تنوع في لغات العرب الفصيحة التي نطقوا بها؛ لأنّ "كلّ معرفة موضوعية عن اللغة فلا يمكن أن تحصل إلا بالوصف للظواهر اللغوية ... كما هي وكما تحدث في الواقع لا كما يريد الباحث أن تكون بل كما تريده جماعة الناطقين باللغة المعنية"³⁶، بمعنى أنّه ينبغي دراسة لغات العرب ضمن منظور اللسانيات الاجتماعية، بتتبع هذه اللغات العربية المختلفة من خلال ألفاظها المتداولة، لأنّ اللغة تتأثر بالمجتمع³⁷.

الخاتمة والنتائج:

تقلت القراءات القرآنية بأوثق طرق نقل اللغة؛ إذ اعتمدت التقل والتروية ثمّ العرّض والأداء، ونظراً لقيّد الاطراد الذي سنّه النحاة شرطاً أساسياً للسمع اللغويّ الصحيح؛ فقد أقصوا من استقراءهم نصوصاً عربية فصيحة، حملتها القراءات القرآنية، تعبّر عن واقع لغويّ للقبائل العربية، رغم أنّها - لغات العرب - سبقت في كتبهم ومصنّفاتهم، لكن على سبيل الذكر لا على سبيل الدراسة والبحث.

ولم يكتف النحاة باستبعاد القراءات القرآنية في أثناء التّقييد النحويّ، بل؛ لمّا لم توافق بعض القراءات القرآنية أقيستهم - التي ركنوا إليها بعد استقراءهم لمدوّنة لغوية ضخمة، تمثلت في المسموع العربيّ؛ القرآنيّ والشّعريّ والثريّ - راحوا يوجهونها توجيهات كثيرة، فأولوها حيناً، وشذّذوها وخطّأوها حيناً آخر، لولعهم الشّديد بنظرية العامل النحويّ، ولحرصهم المتواصل على البحث عن اطراد القاعدة النحوية.

نتج عن هذا البحث ما يلي:

- القراءات القرآنية خير شاهد على الواقع اللغويّ العربيّ القديم، وأهمّ مصدر لدراسة اللسان العربيّ ولغاته المختلفة.

- بعض الأداءات اللغوية لا تعدو أن تكون - في الأصل - سوى فروق لغوية بين قبائل العرب، لكنّها في الوقت ذاته شاهد ودليل على استعمال العرب هذه الأداءات اللغوية.

- لا يمكن إخضاع القراءات القرآنية - باعتبارها أداء لغويّ - للمعيار النحويّ، إخضاعاً تاماً؛ لأنّ الأداء قد يخزم شرطاً من شروط القاعدة النحوية، ومع ذلك يظلّ الأداء صحيحاً، لانضوائه تحت اللغة التّواصلية، التي تراعي الاستعمال اللغويّ للسان.

- يجب أن نحكم على صحة القواعد التحويلية بالقراءات القرآنية، لأنّ مردّها إلى الرواية والنقل والسماع، لا أن نحكم على القراءات القرآنية بقواعد اللغة والنحو؛ التي مردّها إلى العقل والقياس؛ فما استُمدّت القواعد التحويلية إلا من استقراء القرآن الكريم وكلام العرب الذي استعملوه لغرض التّواصل.

يقترح الباحث - في نهاية هذا البحث - :

- ضرورة استثمار القراءات القرآنية في الدّراسة اللّسانية للهجات العربيّة الحديثة، بردها إلى أصولها في لغات العرب القديمة.

- تقويم ألسنة التّاطقين بالعربيّة حاليًا، وذلك بتفصيح العاميّات العربيّة، اعتمادا على ذلك التّنوع اللّغوي العربيّ الفصيح الذي ساقته إلينا القراءات القرآنية على اختلافها.

هوامش:

¹ محمد بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، دار الجيل بيروت، ط1، 1988م، ج1، ص: 318.

² أحمد مختار عمر: البحث اللغوي عند العرب، عالم الكتب القاهرة، ط4، 1982م، ص: 21.

³ أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق- بيروت، ط1، 2002م، ص: 583.

⁴ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، دار التراث القاهرة، ط2، 1973م، ص: 39.

⁵ المصدر نفسه، ص: 40.

⁶ عبد الرحمن الحاج صالح: السماع اللغوي العلمي عند العرب ومفهوم الفصاحة، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2012م، ص: 154.

⁷ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط1، 1987م، ج1، ص: 211.

⁸ أبو الخير محمد بن الجزري: النشر في القراءات العشر، دار ابن الجوزي، القاهرة- مصر ، ط1، 2014م، ص: 9.

⁹ المصدر نفسه، ص: 10.

¹⁰ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي: الاقتراح في أصول النحو، دار البيروني، دمشق، ط2، 2006م، ص: 39.

¹¹ ابن الجزري، مصدر سابق، ص: 17.

- ¹² أبو عمرو عثمان بن سعد الداني: التيسير في القراءات السبع، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1984م، ص: د- ه .
- ¹³ رضا رافع: مخالفة الشواهد الشعرية للقاعدة النحوية بين اللهجة والضرورة الشعرية، مجلة اللسانيات، الجزائر، المجلد26، العدد01، 2020م، ص: 356.
- ¹⁴ جمال الدين بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعريب، مكتبة سيد الشهداء، دمشق، ط1، 1972م، ج1، ص: 481-478.
- ¹⁵ أبو بشر عمرو بن عثمان سيبويه: الكتاب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، ج2، ص: 41.
- ¹⁶ عبده الراجحي: اللهجات العربية في القراءات القرآنية دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1996م، ص: 187.
- ¹⁷ جمال الدين بن هشام الأنصاري: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1994م، ج2، ص: 98.
- ¹⁸ بهاء الدين عبد الله بن عقيل: شرح ابن عقيل، دار التراث، القاهرة، ط1، 1980م، ج2، ص: 80.
- ¹⁹ عبد الله بن أبي ربيعة أمية بن أبي الصلت: ديوان أمية بن أبي الصلت، دار صادر بيروت- لبنان، ط1، 1998م، ص: 99.
- ²⁰ أبو الفتح عثمان بن جني: المختصب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، دار سركين للطباعة والنشر، ط2، 1986م، ج1، ص: 270.
- ²¹ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1980م، ج2، ص: 116، وينظر: علي أبو المكارم: تقويم الفكر النحوي، الدار العربية للكتاب، طرابلس- ليبيا، ط1، 1983م، ص: 177.
- ²² ابن عقيل، مصدر سابق، ج1، ص: 318.
- ²³ ابن الجزري ، مصدر سابق، ص: 703.
- ²⁴ لا يوجد خلاف حول هذه القراءة، لأنها قراءة سبعية متواترة، سارت على سنن العربية، إلا ما كان من تعليق الفراء عليها بقوله: "ولست أشتهي على أن أحالف الكتاب" يقصد (مصحف عثمان)، ينظر: أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء: معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1983م، ج2، ص: 183.
- ²⁵ أبو البقاء عبد الله بن الحسين العكبري، التبيان في إعراب القرآن، بيت الأفكار الدولية، عمان- الأردن، ط1، 1998م، ص: 258.
- ²⁶ جمال الدين بن هشام الأنصاري: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط1، 2001م، ص: 33.
- ²⁷ ابن جني: مصدر سابق، ج2، ص: 33.

- ²⁸ العكبري: مصدر سابق، ص: 248.
- ²⁹ الخليل بن أحمد الفراهيدي: الجمل في النحو، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985م، ص: 134.
- ³⁰ جمال الدين بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعراب، مصدر سابق، ج1، ص: 58.
- ³¹ سليمان بن الأشعث أبو داود: سنن أبي داود، دار الرسالة العالمية، دمشق - سوريا، ط1، 2009م، ج2، ص: 575.
- ³² ابن عقيل: مصدر سابق، ج1، ص: 51.
- ³³ عبد الكريم بكار: أثر القراءات السبع في تطوّر التفكير اللغوي، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة - مصر، ط1، 2014م، ص: 87-88.
- ³⁴ عبد الرحمن الحاج صالح: مصدر سابق، ص: 21-22 .
- ³⁵ عبد الصبور شاهين: القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، ط3، 2007م، ص: 7-8.
- ³⁶ عبد الرحمن الحاج صالح: مصدر سابق، ص: 20-21.
- ³⁷ مباركة عماري: الدراسة اللهجية في ظل اللسانيات الاجتماعية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد12، العدد02، 2020م، ص: 51.

الالتفات البصري في القصيدة التفاعلية

-المدونة الشعرية: تباريح رقمية لعباس مشتاق معن أنموذجا-

**The Visual Look in the Interactive Poem
- The Poetic Blog: digital statements by Abbas Mushtaq
Maan as a model -*** إلهام شافعي¹، د. دليلة مكسح²Ilham Chafai r¹, Dr. Dalila Meksah²

مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة، جامعة الحاج لخضر باتنة1 (الجزائر)

Haj Lakhdar University, Batna 1 (Algeria)

ilham.chafai@univ-batna.dz¹ dalila.meksah@univ-batna.dz²

تاريخ النشر: 2021/06/02

تاريخ القبول: 2021/05/20

تاريخ الإرسال: 2020/11/05

ملخص البحث

تهدف دراستنا البحثية هذه إلى الكشف عن تأثير الصورة على النصوص الأدبية، من خلال توظيفها عبر الوسيط الإلكتروني والتّجّ بها في طيات النصوص ، لتغدو اليوم قوة تعبيرية عالية المستوى وتصحح خطابا موازيا للأدب توح بعرض الأسرار التي عجز الحرف عن بثّها، فإذا كان الشعر (الحرف) صورة ناطقة، فإن الصورة شعر صامت، وكانت المدونة الرقمية "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" للشاعر 'مشتاق عباس معن' من المدونات التي عملت على توظيف الصورة في مساحات كبيرة مزاحمة بذلك مساحة الحرف، ليقع عليها اختيارنا كعينة للدراسة ، محاولين أن نتناول فيها الكيفية المتبعة في توظيف الصورة كخطاب مواز، وكيفية إسهامها في إنارة الجوانب الدلالية للغة الشعرية الموظفة، وذلك من خلال تتبع تمظهراتها سيميائيا حتى تتمكن من تحليلها والوصول إلى التأويلات المتعددة للأنماط البصرية الموظفة.

الكلمات المفتاح : القصيدة التفاعلية؛ الالتفات البصري؛ سيميائية اللون ؛ خطاب موازي.

Abstract :

Our research study aims to reveal the effect of the image on literary texts, by employing it through the electronic medium and placing it in the folds of the texts, so that today it becomes a high-level expressive force and becomes a parallel speech to literature revealing some secrets that the letter was unable

* إلهام شافعي: ilham.chafai@univ-batna.dz

to transmit, if poetry (the letter) A speaking picture, the image is silent poetry, and perhaps one of the most prominent Arab digital blogs that employed the image with exceptional genius is the interactive blog of the poet 'Mushtaq Abbas Maan' called digital excuses for the biography of some of them are blue, This blog, which was the subject of our study, and we tried to address how the image is used as a parallel discourse, and how it contributes to illuminating the semantic aspects of the employed poetic language, by tracking its manifestations biologically so that we can analyze it and reach the multiple interpretations of the visual patterns employed.

Keywords The interactive poem; Visual look ; Color semiotics; Parallel letter.



مقدمة:

في النصف الثاني من القرن العشرين، بدأت اللغة البصرية تفرض نفسها بشكل واضح على الساحة الثقافية، وبذلك هيمنت ثقافة الصورة التفاعلية، وأصبحت قوة تعبيرية عالية المستوى، لم تترك بابا إلا ووجلته، ولعل الأدب كان المستفيد الأكبر منها، فاستحضرها في بناء خطابه إلى جانب الحرف لتؤدي دلالة لا تضاء إلا بها، هنا حدث التزاوج بين الأدب والصورة ليرسخا مفهوما جديدا هو الأدب التفاعلي الذي جعل من الصورة خطابا موازيا يراحم الحرف في الإفصاح والكشف، وتعد المدونة الشعرية لمشتاق عباس معن (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) من الأعمال التفاعلية التي نستطيع من خلالها تتبع دخول الصورة إلى العالم الأدبي وكيفية تأثيرها عليه. حيث تمكن الشاعر من نقلها من هامشية الأدب إلى مركزته، هنا مارست الصورة دورها الكامل وقدمت تأثيرا خاصا، معلنة عن خطاب بصري مميز. وهو ما استدعى إنجاز هذه الدراسة بعنوان: الالتفات البصري في القصيدة التفاعلية - المدونة الشعرية: تباريح رقمية لعباس مشتاق معن أمودجا-، التي قامت وفق مجموعة من الإشكالات، تُهدف من خلالها إلى مساءلة القيمة البصرية المرافقة للنص الأدبي، ومدى توافقها مع الأبعاد الدلالية الكامنة فيه، والجماليات الناتجة عن ذلك .

- ما هي تأثيرات الرقمنة على الصورة؟
- هل تمكن الشاعر مشتاق عباس معن من تأكيد الصلة الترابطية بين الصورة والحرف؟

- وهل نجح في خلق التناف بصري يرافق ويخدم الدلالة، وبذلك تمكن من نقل الصورة من عالم التقنية على كونها شيئا مدركا حسيا إلى كونها فعلا وممارسة؟.
- هل نجحت الصورة في خلق التفاعلية أثناء التصفح والوصول بالمتلقي إلى بر الأمان وبالتالي فهم أعماق الخطاب؟ أم أنها زيادة لا طائل منها؟
- إلى ما يوحى التنويع في استخدام الصور بأنماط مختلفة، ولما استعان الشاعر بأعمال بصرية عالمية إلى جانب الصور المحلية؟

هي أسئلة وأخرى حاولت هذه الورقة البحثية الإجابة عنها، مستعينة بآليات التحليل السيميائي لتتبع دلالات الصورة، وكيفية توظيفها، وعمق تأثيراتها، وتهدف إلى الكشف عن مدى التجانس الصوري اللغوي، وكيفية الإفصاح عن الدلالات القابعة خلفها والتي تكمل بلا شك دلالة النسيج اللغوي.

أولا: الصورة والأدب التفاعلي

1. في ماهية الصورة:

تعدّ الصورة أحد أهم المقومات البصرية التي تمثل حاملا ثقافيا ومكونا تاريخيا لا يمكن تجاهله، إذ أنها تقدم دلالات قابلة للقراءة والتأويل الدائمين، فهي عبارة عن: " تمثيل للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراكا للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا أو حسا ورؤية"¹، ويكون هذا التمثيل متعلقا بما يلحق الصورة من التأثيرات كالتكبير والتصغير، الاختزال والحذف، التثخيف والتخييل، التخفيف والمبالغة، فالصورة هنا إما أن تكون ناقلة للواقع بطريقة تقريرية مباشرة أو أن تكون انعكاسا جدليا له، ومنه فهي إما أن تكون توافق صريح للواقع، أو مفارقة صارخة ضده. كما تجدر الإشارة إلى أن الصورة تتميز بأشكال متعددة فهي إما أن تكون حرفية، أي عبارة عن خطاب قولي أو كتابي يخلق من صورة ذهنية، أو أن تكون صورة مرئية حسية غير حرفية، وهذا ما وضحه جميل حمداوي حينما بين أنواع وأصناف الصور وهي كما يلي:²

أ. **الصورة التشكيلية:** وفي هذا الصدد نجد دوسوسير الذي جعل الصورة التشكيلية مؤلفة

من: الدال والمدلول والمرجع، لأنها تتميز بطابعها المرئي المحسوس، وهذا إنما يدل على أنها صورة أيقونية ذات علاقة لصيقة بالسمياء، لأن مكوناتها الثلاث تتداخل فيما بينها لتشكّل لنا العلامة السيميائية التي ترتبط أساسا بحاسة البصر، ما يجعلها تهم

باللون، الشكل، الضوء، الظلال، الخلفية، الكتابة المرافقة... إلخ، هذا ما يجعلها أكثر تأثيراً وكذا الأقدار على الإدلاء بمحملتها الدلالية، كونها مبنية على التلفظ البصري المزدوج: الشكل أو الوحدة الشكلية (forméme)، واللون (coloréme) أو الوحدة اللونية.³

ب. **الصورة الأيقونية:** يرتبط مصطلح الأيقونة بشارل سندرس بيرس، هذا المصطلح الذي يعبر عن مختلف الأنظمة الخاصة بالتمثيل القياسي غير اللساني، وتشمل الصورة الأيقونية، الرسوم التشكيلية، والمخططات والصور الفوتوغرافية والعلامات البصرية.

ج. **الصورة الفوتوغرافية:** هي صورة مصغرة للواقع الفعلي ولأحداثه، إلا أنها تمنح له بعضاً من التكثيف والتلخيص وفتح أفق التخيل إذ أن لها طابعاً فنياً تقنياً وجمالياً، يعج بالجمالية البصرية وأفق التخيل الباحث عن الأبعاد الدلالية، وتتكون هذه الأخيرة من العلامات الأيقونية أو البعد الأيقوني (وجوه، أجساد، طبيعة..)، وكذا العلامات التشكيلية أو البعد التشكيلي (أشكال، خطوط، ألوان..)، ومن السند (رأس فوقه طربوش) والمتغير (المادة التي صنع منها الطربوش)، فالمتغير هو من يحدد المعنى ويساعد السيميائي على رصد آثار المعنى. ومن ثم يتم الانتقال من التحليل السيميائي إلى عملية التأويل، والبحث عن العلامات المرجعية والرسائل المشفرة ومحمل المقاصد المباشرة وغير المباشرة، وتحديد رؤية الفوتوغرافي إلى العالم.⁴

د. **الصورة الإشهارية:** صور إعلامية تقريرية، هدفها الإثارة والتأثير، وجذب الاهتمام واللعب على وتر الإقناع، تكون غالباً ذات منحي استهلاكي بحت. كما تجدر الإشارة إلى أن الصورة الإشهارية تحمل بين طياتها نوايا المرسل ورؤيته للعالم، وتعمل جاهدة للتأثير في القارئ وإقناعه واستهوائه، وقد صدق روبرت كيران حينما قال: "إن الهواء الذي نستنشقه مكوّن من الأكسجين و النيتروجين والإشهار"⁵

هـ. **الصورة الكاريكاتورية:** صورة غرضها السخرية والاستهزاء من واقع ما أو حدث معين، أو شخصية محددة، بغرض التهكم والانتقاد، إما تكون ذات طريقة تمثيلية وإعطاء الأمر أكثر مما يستحق، أو بطريقة تقزيمية هدفها التصغير من شأن الأمر، وقد ارتبطت بالصحافة، ولعل من أشهر الصور الكاريكاتورية، صورة حنظلة لناجي لعلي.

و. **الصورة المسرحية:** هي صورة مشهدة مرئية، تتمتع بالحركة والشعور والرؤية، غالبا ما تجمع بين مختلف الأنواع المذكورة وهي صور ركحية وميزانسييلية*، وتتكون هذه الأخيرة من الصور اللغوية، وصورة الممثل، والصورة الكورغرافية**، ومنه ف" الصورة المسرحية ليست هي الشكل البصري فقط، بل هي العلاقات البصرية والحوارية البصرية، العلاقات البصرية فيما بين مكونات العمل أو العرض الفني المسرحي ذاته، والحوارية البصرية بين هذه المكونات والممثلين والمتفرجين"⁶

ز. **الصورة الرقمية:** هي الصورة الحاسوبية، التي تتشكل وفق تسلسل رقمي ولغة برمجية خاصة، تتميز بعالمها الرقمي والافتراضي، التي تهدف إلى خلق الواقع المعزز.

ح. **الصورة البلاغية:** هي أقدم الصور على الإطلاق، بحيث تعتبر أي عمل إبداعي تأثيري ناجح أنه صورة بلاغية، إذ بقراءة العمل تتشكل صورة بلاغية في ذهن القارئ.

2. الصورة وأهميتها في النصوص التفاعلية :

شهد الأدب سنة 1986 مع روبرت كيندل ثورة رقمية عظيمة قلبت موازين عالم الأدب، إذ أسهم روبرت كيندل بإدخال النص الأدبي إلى العالم المعلوماتي مستعيرا آلياته ووسائله لإخراج النصوص بطريقة مغايرة. وهذا من خلال قصيدته: "in the garden of recounting" التي دفع بها إلى عالم آخر غير الورق، ليحتضنها جهاز الكمبيوتر بوسائله المتعددة، بفتح موقع خاص يمكننا من خلاله الاطلاع عليها وتصفحها وهو: "drukenboa" من هنا بدأ الاهتمام بهذا النوع من الأدب، وبالتالي ظهور تسميات عديدة له: أدب شبكي، نصوص مترابطة***، أدب الكتروني، أدب فائق****، أدب متشعب*****، أدب رقمي، أدب تفاعلي.. إلخ. ولعل أكثر هذه التسميات تداولها هو الأدب التفاعلي، فماذا نقصد بالتفاعلية؟ وكيف تتجسد هذه الأخيرة؟

التفاعلية « interactive »: مصطلح لاتيني مقسم لقسمين:-

- Inter: وتعني بين أو ما بين
- Activus: وتعني الممارسة أو النشاط. أي التفاعلية يراد بها، ممارسة وتبادل بين اثنين .

ويعرفها سعيد يقطين بقوله: "هي ما يتمثل في العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو ينتقل بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي تفيده، وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية التي يقوم بها القارئ للكتاب المطبوع"⁷، وهذا ما يتجسد من خلال تعامل المتصفح مع الإبداع و الانتقال بين صفحاته عبر التفاعل مع الأيقونات، معتمدا في ذلك على الخيارات التي توفرها البرمجيات الخاصة بالجهاز. ويعرف إدريس بلمليح التفاعل بأنه: "عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نص قادر على أن يستوعب قارئه، وقارئ قادر على أن يستوعب النص، وتلك مسألة لا يمكن أن تتحقق إلا بوجود مبدع كبير أو نص فني متميز ومدعش"⁸

في ماهية الأدب التفاعلي:

إن الأدب التفاعلي جنس جديد، يمتاز بخصائص كتابية وقرائية متميزة ومغايرة للأدب الورقي، ظهر مصاحبا للتطور التكنولوجي، حيث يقول عنه سعيد يقطين أنه "مجموعة من الإبداعات التي تولدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة من قبل، أو تطورت من أشكال قديمة ولكنها اتخذت من الحاسوب صورا جديدة في الإنتاج والتلقي"⁹، أي أن صفحة الأدب التفاعلي كانت الشاشة الزرقاء لا الورقة المحترقة.

تعرفه أيضا هويدا صالح بأنه "الأدب الذي يوظف معطيات التكنولوجيا الحديثة بتقنياتها العالية والمتشعبة (HyperText)، وهذه المعطيات تقدم لنا جنسا أدبيا جديدا يجمع الأدبية والإلكترونية"¹⁰. هذا الأدب متميز لأنه يجمع بين الصفات الأدبية والإلكترونية وصهرها في بوتقة واحدة، ليعلنا معا عن شكل أدبي متميز، هذا إلى جانب أنه يقوم على مدركات جديدة، هي معرفة انتقالية من المرحلة الورقية إلى المرحلة الرقمية، لأنه يقوم على اقتراح "رؤى جديدة في إدراك العالم كما انه يعبر على حالة انتقالية لمعنى الوجود ومنطق التفكير"¹¹، كما تضيف البريكي أن هذا الأدب لا يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني - الحاسوب -، مانحا للمتلقي حرية التفاعل مع النص لكن يشترط أن يكون المتلقي على علم بآليات الكمبيوتر تقول "فهو لا يتأتى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتروني أي من خلال شاشة الحاسوب ولا يكون هذا الأدب تفاعليا إلا إذا أعطى مساحة تعادل أو تزيد من مساحة المبدع الأصلي للنص"¹²

ثانيا: الصورة التفاعلية في تبايرج رقمية لمشتاق عباس معن:

نستشف من المدونة التفاعلية الشعرية تباريح رقمية لمشتاق عباس معن، حضورا بصريا/صوريا مميّزا، بحيث أعتمد على تقنيات عدة لاستحضار الصور، من تنوعات لونية في الخلفية والنصوص الحروف، وكذا المزج بين فن الرسم العربي والغربي، وكأنه يؤكد على أن نتاجه التفاعلي، إنما هو صوت للإنسان العالمي، وليس خطابا محليا فقط، لتكون الصورة بذلك شريكا في هذا النتاج الإبداعي، وتسهم في البوح عن مكونات الكلمة بإيحاءات صورية مميزة .

أ. صورة الغلاف:-

من المتعارف عليه أن لأي نص عنوان يتصدره، إلا أن مدونة تباريح رقمية ارتأت أن يكون عنوانها واجهة بصرية، كإشهار للقصيدة ككل. تتحرك فيها الحروف لترتّب صيغة العنوان: "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق"، كما تسبح فيها علامات تشعبية أخرى تتفرع عنها نوافذ لنصوص سرعان ما تختفي، تؤدي كلها دلالات موازية لدلالة تمثال الواجهة. فما أن يفتح المتلقي المدونة حتى تطلعه صورة ثابتة، لرأس تمثال بني اللون يتوسط الشاشة الزرقاء، وهي صورة مأخوذة من الأعمال النحتية للفنان سامي محمد بعنوان «الشلل والمقاومة»*****



الشكل واحد: صورة الغلاف

وبالرجوع إلى الظروف التاريخية لإنتاج أصلها النحتي، نجد أنها قد عاصرت "الحرب الإيرانية / العراقية، والحرب الأهلية اللبنانية، ومأساة صبرا وشتيلا"¹³.

وتجدر الإشارة إلى أن العمل النحتي هنا يستمد بعض تأثيراته من لحظات ولادته التاريخية. في فترة عربية محملة بالآلام والأوجاع والفقر والحرمان والاضطهاد والتشرد والسلب لحقوق الإنسان في تلك الفترة، وهذا ما وظّفه مشتاق عباس معن، من خلال استغلاله لهذه المنحوتة المكتنزة في جعبتها الآلام والأوجاع، فهذا التمثال البني الذي يتوسط الشاشة في خلقية

زرقاء تميل إلى القنامة، حتى يصل إلى درجات اللون الأسود في أقصى حافاتهما العلوية، وكأنه جزء من جثة آدمي ملقى في اليم، تكاد جثته أن تغرق، وكأنها تتلاشى تدريجياً من خلال تشنجاتها الواضحة، ومع كل هذا فإن التمثال مكتمل الفم، عاجز عن إيصال صوته، وهي دلالة عن عدم مقدرته من الكلام وكأنه منع منه، كما أنه معصوب العينين، فلا تسبح في جفنه إلا الظلمة، وهي الأخرى تأكيد على القمع الذي يعيشه والمأساة التي يتجرع مرارتها، ليكون هذا التمثال دلالة ورمزا للمقاومة، على الرغم من عدم القدرة على الصراخ.

هذا التمثال، ما هو في الحقيقة إلا رمزية عن ذهنية العربي في فترة تآكلت فيها قيمه، الفترة التي عشعش فيها الحزن على رؤوس الشعوب العربية المكبلة، إنه العصر المليء بالأهوال والفجائع. ما جعل الفنان محمد سامي يبدعه، ومشتاق عباس معن يوظفه في تباريحه الحزينة، واستلهم من بنيته الشكلية فكرة التشظي الشخصية الإنسانية تحت وطأة صراعها الرهيب مع قوة كاسحة تسعى لوأد كيانها وطمس هويتها من طريق الهيمنة على أدواتها الخاصة بالتعبير والتفاعل مع العالم، ممثلة في البصر والنطق/الصورة والكلمة وبالرغم مما واجهته هذه الشخصية إلا أنها لم ترفع راية الاستسلام وإنما رفعت بدلها راية المقاومة، لأنها لا ترضى بالمهادنة والهزيمة.

يعلو هذه الشاشة شريط أصفر متحرك، يحوي كتابة والمتمثلة في عنوان المدونة : تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق، وقد كتبت باللون الأحمر، وهذا لأنه يرمز إلى "لون الدم، وما يعني من الصراع والقتل والموت، والثورة والحرب، وغير ذلك"¹⁴، وكأن هذه التباريح هي تباريح كتبت بالدماء لأنها احتوت عصرا احتلقت فيه الأمور، وتوشح بغطاء الحزن والألم والفجيعة، هذا من جهة، أما من جهة أخرى " فإن اللون الأزرق يشيع بالبرودة في المكان"¹⁵. عكس الأحمر الذي يثير الدفء فتوظيف اللون الأزرق الطاغى في الشاشة هو بغرض فرض الاختناق وكذا البرودة والرغبة في الهروب من هذه البيئة، إلا أن الشاعر لجأ إلى لون يُشعر المتلقي بالحرارة فاختر اللون الأحمر حتى يشعره بالدفء ويبدد البرودة أو يقلل من الشعور بها، هذا اللون الأحمر الصارخ، بالإضافة إلى الشريط المتحرك استعان بهما الشاعر ليقول من الجمود الذي يخلقه التمثال الساكن، فالشاعر هنا أراد للمتلقي أن يعيش حالة الحزن والكآبة والاختناق، لكنه بالمقابل يمنحه فرصا في الخروج من هذه الحالة بمجرد النقر على الطريق الذي يختاره .

لقد كان الشاعر موفقا في اختياره لهذه المنحوتة - الشلل والمقاومة -، وهذا الاختيار هو دليل على سعة اطلاعه على الفن التشكيلي العربي، وانتقاء ما يتوافق مع مجموعته الشعرية، أما بخصوص اللون فهو الآخر كان موفقا، إذا كان هناك انسجام بين لون التمثال والخلفية الزرقاء المتدرجة إلى اللون الأسود.

ب. ضلوع البوح العلوي « الطبقة النصية الأولى »

1. صورة ضلوع البوح



الصورة الأولى: (الشكل رقم 2)

حينما يختار المتلقي « ضلوع البوح العلوية » وهي أيقونة نافذة، تطالعه واجهة فرعية ذات أرضية صفراء رملية اللون، بحيث يلحظ الناظر أن هذه الصورة مقطوعة - وهي عمل فني تصويري للفنان التشكيلي سلفادور دالي (1904-1989)، بعنوان « الساعات المائعة »، وتسمى أيضا بـ "لوحة الساعات المائعة: تعد واحدة من أشهر الأعمال التصويرية للسريالي (سلفادور دالي 1901-1989)، نفذها سنة 1931، واشتهرت بمسميات عدة منها: الساعات اللينة. استمرار الوقت. الساعات الذائبة. إصرار الذاكرة. استمرار الذاكرة. تعد من مقتنيات متحف الفن الحديث في نيويورك واللوحة تلخص بصريا نظرية دالي حول الليونة والصلابة"¹⁶.

إن هذه اللوحة هي لوحة سريالية ثم استدعاؤها لأنها " تنضح بغموض الأشكال القابلة للانتماء إلى أكثر من (شيء ميت) واحد(المعدن والثوب، الساعة وجناح الحمامة ووجه الإنسان،..)"¹⁷، فهذه الصورة تمثل العصر المعدني المعاصر بامتياز، فالأشياء فيها رخوة والزمن متثائب، وهي تعبير عن الحزن والمعاناة فالزمن عندما يكون فوق هاوية الفرح يمضي سريعا، وعندما يحوم على الكآبة والحزن يبدو بطيئا متثاقلا أو يكاد يتسمر وهذه الساعات مؤلمة - هو زمن قاس زمن المعاناة والألم اللامتناهي - وتوظيف الشاعر لهذه اللوحة الزيتية يكمن في كونها

تمتلك خصوصية التعبير عن سيرة الزمن، فكما الشاعر " يؤرخ لزمته المتداخل بأبعاده وارتحالات الذاكرة، والمستقبل المتمثل بالانتظار والتوقع"¹⁸، فهذه اللوحة تجسد علاقة الإنسان بالفراغ الذي تحول إلى متاهة زمنية موازية ترتادها الذاكرة، وتعجز عن الخروج منها، فيصيبها الذبول كذبول هذه الساعات المحتضرة. فالوقت في هذا الوطن الجريح لا جدوى منه، وهذا ما ترمز له الساعات الدائبة المقاربة للتلاشي، أما الطاولة البنية الضارب لونها إلى الأسود، فاللون الأسود فيها هو الليل الذي يخفي، والعدم والفناء، والجهل والبؤس، ومن يختار الأسود أولاً يريد أن يتخلى عن كل شيء، وهذا أمر ناتج عن معارضة حرونة، ضد الحالة الحاضرة التي يشعر فيها أنه لا شيء يجب أن يبقى على ما هو عليه، إنه في ثورة ضد القدر، وهو رفض ضد نعم الأبيض، أما اللون البني، فهو اللون الترابي الذي يدل على الأهمية الموضوعية، على الجذور، على الأرض، والشركة من النوع الخاص والأسري. وهذه الأرضية هي رمزية إلى أرض الوطن المجذبة القاحلة هي الأخرى، وهذا يبرز من الشجرة اليابسة الخاوية والتي أثقلتها ساعة آيلة للتلاشي والذوبان، وإذا ما عندنا إلى اللون الطاغى على اللوحة لوجدناه اللون البني "الذي يقل فيه النشاط...، ويتجه إلى أن يكون أكثر هدوءاً، فهو إذا يفقد الدفع الخلاق الواسع، فنشاطه ليس إيجابياً"¹⁹، لأن اللون البني يجد من اللون الأحمر الذي يدل على النشاط ما جعل الساعات دائبة متلاشية، والأرض قاحلة مجذبة، والشجرة يابسة خاوية، وكأنها إشارة إلى الإنسان الذي تتضارب في نفسه هذه الحالات التي تشعره بالضيق والفناء، وهذا ما يفسره اللون البني الضارب إلى السواد، فاللون الأسود هو "رمز للحزن والألم والموت، كما أنه خوف من المجهول والميل إلى التكتّم" ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء"²⁰

ولابد الإشارة إلى أن الشاعر حينما وظف هذه اللوحة استعان بآلية البتر، حيث أخذ جزء من اللوحة للوصول إلى دمج لوحة سلفادور: فنحن هنا أمام صورة للنصف الأيسر من لوحة دالي، فقط ثم قام الشاعر بتقطيعها وإسقاط جزء أساسي منها يتناغم بالضرورة مع عناصر المشهد التي احتفظ بها الشاعر، كما يدل الحذف على عدم الوجود، لاسيما وأن الامتلاء الذي يسم الجزء الباقي يشعرنا بمتعة إجمالية النظر في القسم المبتور، ذي الامتداد الواسع في الفضاء المؤدي إلى بحر لا أفق له غير الغروب الأبدي، وهذه الآلية التي استدعاها الشاعر في هذه اللوحة تعبر عن حرفية عالية ومهارات تشكيلية، إذ استحضر من اللوحة الجزء الذي يتلاءم وموضوعه.



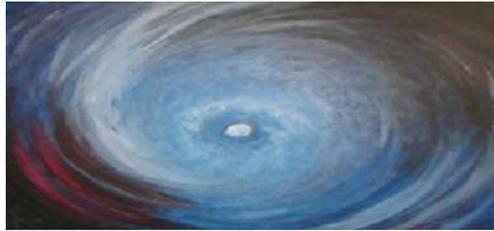
الشكل 3: الجزء المبتور

بالعودة إلى الصورة الأصل نفهم سبب لجوء الشاعر إلى آلية القص، وهو أن الصورة الأصل تحوي "شكل شبه بشري يتوسط اللوحة وهو الذي عُرف باسم (الوحش) والذي اعتمده دالي في كثير من أعماله باعتباره معادلا بصريا لذاته (نوع من الصورة الذاتية (self-po) مع بعض التجاور، كما أتت كتلة الجرف الصخري ذهبية اللون أعلى يمين اللوحة كإحالة إلى الذاكرة الطبوغرافية الإسبانية كموطن أصلي ل دالي "21 .

إن الشاعر هنا قد انتبه إلى العناصر التي رسمها دالي (الوحش، الجرف) ورأى أنها تعود على ذات رسامها، فأقصاها الشاعر وأخذ من الصورة فقط المشهد الذي يعبر على الانهيار والتلاشي، وهو المشهد الذي يتلاءم وطبيعة كلماته المصبوغة بالآلام المرهقة بالهموم، ولقد وفق الشاعر في اختياره لهذه الآلية التي اسمها منعم الأزرق ببلاغة القطع والبتر، فحينما وظفت اللوحة مقطوعة عبرت بصدق عن عبثية الوقت، والشعور بالضياع والعدمية نتيجة الهزائم المتكررة التي جعلت الحلم بالمستقبل المشرق مستحيل لأن الواقع يتلاشى شيئا فشيئا، كسأه الجمود والقحط والخواء، ولا تسيره سوى العبثية الأبدية.

2. صورة الحاشية الأولى

بمجرد النقر على أيقونة حاشية تبرز لنا صورة التالية:-



الشكل 4: صورة حاشية 1

وهي صورة بخلفية لونية تنسجم مع حالة الضياع، التي تعبر عن صورة الدوائر التي تشبه الدوامة الزرقاء، وكأنها عاصفة هوجاء تحاول ابتلاع كل ما يعترض طريقها، إنها قوة عظيمة تصارع الوجود العراقي على أرضه، هذه الدوامة قد تشابكت فيها ألوان عدة، كل منها يقدم دلالة معينة تتمحور كلها في تشكيلة حلزونية توحى بالضياع، إلا أنها تنتهي بمنفذ أبيض اللون وهذا المنفذ شبيه بالثقب الكوني ولكنه أبيض .

هذه الصورة استخدمها الشاعر كرمز يعبر به عن حالة الإنسان وكأنه يعيش في دوامة تتخبطه العواصف من كل جهة، وإذا ما عدنا إلى توظيف هذه الألوان لوجدنا أن اللون الأحمر هنا يرمز إلى: "المحوم والغزو"²²، وهو "في التراث مرتبط بالمزاج القوي والشجاعة والثأر، كما يرمز أيضا إلى الفتن والضعينة"، وكأن الشاعر هنا يريد أن يقول من خلاله أن أعداء هذا الوطن يشعرون اتجاهه بالضعينة والكره، فغزوه بعد هجومهم، فلا بد من الوقوف ضدهم، ولكن توظيفه للون الأزرق القاتم الطاغي والذي يرتبط " بالظلام و الليل يدل على الخمول والكسل"²³، كما يدل أيضا من جهة أخرى على " التميز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها"²⁴، وفي التراث هو مرتبط بالطاعة والولاء وكذا على التضرع والابتهاال، أما توظيفه للون الأبيض، وهو رمز "الطهارة والنقاء والصدق"²⁵ ليعبر عن منفذ الخلاص والاطمئنان.

الشاعر هنا موفق إلى أبعد الحدود، وله معرفة جيدة بخصائص الألوان فمن خلال الأحمر عبر عن حالة الوطن الذي تتصدده عيون الأعداء والراغبين في هلاكه، وكلهم ضعينة تجاهه يحاولون زرع الفتن والنزاعات فيه، لتسهيل عملية غزوه والاستيلاء عليه، ثم توظيفه للون الأزرق الذي يعبر من جهة على الحال المأساوية المظلمة التي يعيشها سكان وطنه، كما يرمز إلى اللانهاية واللامحدود والمطلق وفيه انطلاقة إلى ما وراء المادة الكونية، وهو أيضا غشاوة السكون، التي تكتنف عوالم الملائكة، والألحان الموسيقية التي تسيل إلى الأعماق. و ومن جهة أخرى من خلال اللون الأزرق العميق يحاول استنهاض همومهم، وإشعارهم بالمسؤولية تجاه وطنهم الجريح ونبد الكسل والخمول، ثم وظف النقطة البيضاء في نهاية هذه الدوامة للدلالة على الخلاص والشعور بالنقاء والصفاء، فهي نهاية لسوداوية هذه الطريق وبداية لطريق جديد نحو غد مشرق.

3. صورة مكابرة:

بالنقر على أيقونة مكابرة تطالعنا الصورة التالية:



الشكل 5: صورة مكابرة

وهي صورة للسماء الملبدة بالغيوم، وهي صورة يطغى عليها اللون الأزرق والبنفسجي، يتخللها اللون الأبيض مختلط بلون ذهبي، نتيجة لضوء الشمس المختفية وراء الغيوم. هذه الصورة توحى بعالم مخيف، عالم مجهول يحاول الغد المشرق أن يمحي ولكنه يمنعه من ذلك من خلال صورة الغيوم الكثيفة المتلبددة التي تمنع أشعة الشمس من البروز، وهذا اللون الذهبي يرمز إلى الطموح، ولكن هذا الواقع يحطم الطموح، فلم يكن من الناس سوى الاستسلام لهذا الواقع المأساوي، وهذا ما يعبر عنه اللون البنفسجي الذي يوحى: "بالأسى والاستسلام"²⁶، وهو لون التوبة، ولون رداء المسيح أثناء عذابه، وتوظيف الأزرق والبنفسجي معا يدل على الطهارة والإيمان.

3. صورة الهامش (1)

في صورة المكابرة، يشعر المتلقي بالضيق والرغبة في الخروج فورا من هذا العالم المأساوي، وبمجرد النقر على الهامش تبرز له الصورة التالية:-



الشكل 6: صورة الهامش 1

وهي عبارة عن رسم تجريدي ذي خلفية زرقاء مزخرفة بأشكال متداخلة في كل الاتجاهات وكأنها أشكال هندسية - مثلثة - متماهية مع بعضها البعض. ولقد وظفها الشاعر للتعبير عن العبثية، وعدم قدرة المواطن في إيجاد طريق الخلاص فالسبل تشابكت وتعقدت، وكأنه داخل قصر المتاهة الصيني الذي عبر عنه ميشال فوكو إذ تتشابه المداخل بالمخارج، وطغيان اللون الأزرق والذي يتخلله اللون الأبيض وهو بغرض بعث القليل من

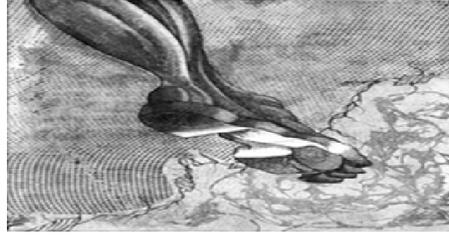
الأمل، فهو ضوء الشمعة التي يتمسك بها المواطن في وسط ركاب الأزمات وسرايب الأزمات المظلمة التي لم تخلف وراءها سوى الدماء والدمار.

مع هذه الصورة تنتهي رحلة المتلقي في دربه الأول [ضلوع البوح الأولى]، ومع ما خلفته من رغبة في الدخول إلى الدرب الآخر، علّه يجد فيه كيفية الخلاص والتخلص من الشعور بالأسى والسوداوية التي لحقته طيلة مسيره في ضلوع البوح العلوية.

ج. ضلوع البوح السفلية: « الطبقة النصية الثانية »

1. صورة المتن (1):-

حينما يضغط المتلقي على ضلوع البوح السفلية، تظهر أمامه الصورة التالية:-



الشكل 7: المتن 1

وهي صورة جديدة في خلفية مصطبغة بالأخضر الزيتي، تبرز الصورة قدم بشرية متآكلة من خلال المشي المتكرر بحثا عن خلاص، ولكن دون جدوى، لأن الأسلاك الشائكة تدمي الأقدام، التي تحاول اختراق الحدود، كما تعبر هذه الصورة عن رغبة جامحة في إيجاد مكان آمن بعيدا عن الدمار المتناثر هنا وهناك، وهذه القدم في الحقيقة هي رمزية للمواطن المرحّل الذي تتحاذبه الحيرة والشكوك بين البقاء في وطن لن يبقى منه سوى جثة هامدة متآكلة، أو الخروج من هذا الوطن والبحث عن مكان آمن، فهو مخير بين الصمود أو الفرار، ولقد وظفت هذه الصورة في خضم خلفية خضراء هذا اللون الذي يرمز إلى ولادة النبات وإلى القوى الإلهية، كما يعبر عن "الدفاع والمحافظة على النفس"²⁷

وكأن الشاعر هنا يبحث المواطن إلى الدفاع عن أرضه والتمسك بها ليحفظ لنفسه العيش الكريم، ولكن إذا ما عدنا إلى الصورة الموظفة نجد أنها كئيبة من خلال الألوان الطاغية عليها والمتمثلة في الأسود والأبيض والرمادي، لتكون مشهدا كئيبا.

فاللون الرمادي هو "لون محايد أشبه بمنطقة منزوعة السلاح أو أرض خلاء لا صاحب لها"²⁸، وكأنه يقول أن هذا الوطن أعزل وأرضه خاوية استغلها الأعداء، ومن يختار اللون الرمادي، يبقى غير ملتزم وغير متورط، إنه ينزع نفسه من أي تأثير خارجي، غير متحمس لأخذ أي دور ويعزل نفسه عن أية مسؤولية مباشرة فهو غير إيجابي، وهذا ما يؤكد اللون الأسود الذي يرمز إلى العدمية والفناء، فالأرض أصبحت خاوية والمواطنين عزل متضررين من النكبة التي حلت بهم إلا أن هذه الحالة يتخللها جزء من البياض للدلالة على ضرورة التمسك باللون الأبيض، فالدرة البيضاء كان منشأها العدم.

2. صورة الحاشية (2):-

بالنقر فوق رابط حاشية يجد المتلقي نفسه أمام منظر مخيف منظر شاحب يوحي بالعدمية والفناء وهذا ما يتضح من خلال الصورة التالية:-



الشكل 8: صورة حاشية (2)

هذه الصورة التي توضح لنا أرضا غادرها الماء منذ أمد فتشقت، مع يد تمتد في أعلى الصورة من إحدى زوايا الشاشة على تلك الشقوق ولكنها يد غطاها الشعر، "أشبه ما تكون بيد إنسان العصور الحجرية"²⁹.

الصورة عبارة عن يد تحاول جذب شيء أمامها وكأنها تقاوم شيئا ما يحاول جذبها إلى الورا، وهي تتشبث بتلك الأرض القاحلة ترجو النجاة. وهي رمزية عن أرض جعلها الغزاة قاحلة قهرا، ولم يخلفوا لأهلها سوى الدمار، وهذا ما يبرزه اللون الرمادي ويرمز إليه - كما أشرت سابقا - فهو يعبر عن الأرض الخالية التي لا صاحب لها، ولهذا الصورة علاقة بالأرض البياب لتوماس إليوت، فهذا العقم أصاب الأرض نتيجة لعقم الإنسان ليس إلا. وفي هذه الصورة وظف الشاعر بلاغة الانزياح الذي تحقق من خلال الحذف، ظهور الكف دلالة على جسد غائب، غيبه الموت عطشا، لتكون آخر جزء من الجسد المقاوم زحفا إلى النجاة.

وفي خضم هذا القحط والجفاف يشعر المتلقي بالحزن على أرضه ويبحث عن مياه لسقيها، فيحاول النقر على نافذة نصيحة لعله يعبر من خلالها إلى بر الأمان لتظهر له صورة جديدة.

3. صورة نصيحة:

وبمجرد النقر على رابط نصيحة يجد المتلقي نفسه في الصحراء المترامية الأطراف مع خطوات لآثار السير، وكأنه قد مر من هذه البقعة قافلة ما، وكأنها رحلة ظلّية نحو مكان آخر مخصب، وهذا ما يتضح من خلال الصورة التالية:-



الشكل 9: صورة نصيحة 1

إن العراق في غالبه أرض صحراوية، لذلك اختار الشاعر هذه الصورة التي فرضتها عليه البيئة كونها تلعب دورا مهما في " تحديد وتوسيع أفق رؤاها، ومنحها قوة شعرية يستعين بها الشاعر في تشكيل معناه"³⁰، ومن خلال هذه الصورة يكمل الشاعر بوحه حول جفاف وطنه وقحطه، وضرورة البحث عن الخصب والنماء " وهذا ما تؤكد هذه الصورة المحايدة لونيا والتي تستدعي ضرورة مغادرة هذا المكان والسعي نحو مكان أرحب"³¹، هي دعوة للعودة بالذاكرة مع كل ما تحمله من إرث ديني، حضاري، حيث شقت أولى القوافل طريقها عبر الصحراء طلبا للأمن ونصرة للحق، تاركة وراءها الأهل والخلائن في مشهد يُدمي القلوب، هذه نصيحة قدمها الشاعر إلى أبناء وطنه، حيث أن الهجرة هي نوع من الشعور بالمسؤولية تجاه الوطن، هذه المسؤولية التي تنسي المهاجر آلام الهجرة ومشقاتها، ومرارة النأي عن الأحبة والخلائن، لتعود مرة أخرى محملة بالنصر والحياة الكريمة، فدعا إلى ضرورة استخلاص العبر منها.

هذه النصيحة أعادت الأمل، إذ ما عمل بها المواطن سوف يلقي النصر، لأنه وجد مفتاح باب الأمل والحياة. هنا يتلقى المتلقي نوعا من الارتياح النفسي فيرغب، في المزيد من النصائح فيضع المؤشر على [هل ترغب في نصيحة أخرى] وهو متشوق لمعرفة النصيحة الموالية.

4. صورة هل ترغب في نصيحة أخرى:

بمجرد النقر على الرابط تظهر خلفية خضراء تغطي كل الشاشة - وهي التي سبق رؤيتها في رابط متن 1- وفي وسط الشاشة تبرز صورة القوارير الكريستالية كما هو موضح في الصورة التالية:-



الشكل 10: صورة هل ترغب في نصيحة أخرى

وهي صورة "مأخوذة من عمل تصويري من أعمال المدرسة التجريبية"³²، هذه الصورة هي عبارة عن قارورات كريستالية يتوسط في أعلى عنقها عينان كبيرتان مفتوحتان ذابلتان، مختلفة البؤبؤين، خلف فم مفتوح قليلا، هذه الصورة تكرر مبدأ العطش الذي ولّد البأس الظاهر .

هذه الصورة هي ذات مساحات لونية متناغمة فيها خطوط داكنة نوعا ما، وتداخل الألوان والأحجام المختلفة، كما تبرز لنا صورة رأس خيل في أعلى اللوحة، والخيل تدل على العودة إلى الزمن الأصيل والصمود وتوقه إلى زمن المجد الغابر، كما تعبر عن الخير والكرامة.

5. صورة الهامش (2)

لم يتبق للمتلقى سوى رابط هامش وبمجرد النقر عليه تظهر الصورة التالية:-



الشكل 11: صورة الهامش 2

هي صورة رهيبة قاسية، حيث تتناثر فيها أغصان الشجر والورق اليابس، وعينان ذابلتان وكأخما آخر ما تبقى من جسد آدمي تلاشى بعد المشاق والعذاب الذي تلقاه، هذا وراء خلفية تطغى عليها الألوان النارية (الأحمر والأصفر والبرتقالي) فاللون الأصفر " يرمز إلى الضعف والذبول والمرض"³³ ، أما اللون الأحمر الموظف هنا فهو لون فاتح " يدل على التهور وعدم

النضج"³⁴ ، أما اللون البرتقالي فهو بين الأصفر والأحمر يدل على حالة وسطية بينهما، وهو اللون الذي يُرى من بعيد ويلجئ إليه للتعبير عن الحذر، ويوحى بالزهر وهو رمز قوة ذكية وحكمة وحب إلهي وبالعموم فإن الألوان النارية تعبر عن الخطر، وكأن هذه الألوان النارية هي نار حقيقة جاءت لتلتهم جميع البقايا المتبقية ولم تخلف سوى آثار حطامها، والإنسان جامد مقيد بالدهشة ولا يحرك ساكنا .

إلى هنا ينتهي بوح الشاعر ويختم سيرة وطنه وهو يتساءل هل ستشرق شمس غد؟ هل سيعود الربيع؟ ويكتب سيرة أمل في حياة جديدة بدل سيرة النكبة والخراب والمأساة.

د. صورة البداية والنهاية:

إن الشاعر كان موقفا إلى أبعد الحدود في توظيف صور لتباريحه واستطاع بذلك حاد جعل صورة البداية مقابلة لصورة النهاية، كما هو موظف:³⁵

- كلا المشهدين احتضن رأسا مع الفرق في كون الأول حجريا والثاني آدميا.
- كلا المشهدين اعتمد آلية ظهور النص واختفاءه بمجرد مرور المؤشر وثباته على الكلمات التي كانت بمثابة النوافذ التي تكشف عما خلفها من نصوص بإزالة الستائر.
- العيون مغمضة في الرأس الحجري من شدة الألم أما العيون في المشهد الأخير فيمكن أن تتصور لها قراءتين:

➤ أنها مفتوحة لتشهد على فجعية الذات وما مر به المحاصر بالدوائر من ألم وحسرة.

➤ أنها تمارس انتظار من يغمضها وهذه حالة لا تستغرب في ميت وما أكثر الموت في بلاد الشاعر.

خاتمة:

لقد باتت الصورة التفاعلية تمارس نفوذها من خلال عمليات التصميم الفني. وهذا ما كان واضحا من خلال الحضور البصري في البناء التفاعلي لقصيدة الشاعر " مشتاق عباس معن" (تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق)، بحيث تنوعت التكتيكات البصرية لإيراد الصورة بتنويعات عديدة في ألوان الخلفيات والكلمات وحتى الحروف، لتصبح الصورة شريكا فعالا في البناء التفاعلي/ الدلالي للنص، إذ أن اختيار نوعية الصور، سواء المشهورة منها أو حتى الفوتوغرافية أسهم بشكل كبير في بلورة وتدعيم الدلالة الصارخة بالرمزية، هذا ما نمى واقع تلقي

الشعر المعاصر مؤخرًا الذي يعمل على اشتراك البصر والسمع والعقل في الفهم المتكامل للشعر، لتغدو قصيدة اليوم قصيدة مرئية مازجت بين لغة الكلمة ولغة الصورة فتأرححت القراءة من الصورة إلى النص، ومن النص إلى الصورة، وهذا ما أبدع الشاعر مشتاق عباس معن في تجسيده من خلال تباريحه الرقمية.

اليوم يمكننا التنبؤ بمستقبل الأدب السائر في مد التخلي عن الوسائط التقليدية للإبداع هذه الأخيرة التي ستغدو منحصرة فقط لدى الأقلية المبدعة التي تأتي مسيطرة ركب الإبداع. ويزيد الاهتمام بالصورة كونها جوهر الفنون البصرية، و اللغة الجديدة التي تستحوذ على طاقة الإنسان البصرية، فاعتقلت عقله وفتحت خياله على آفاق أرحب، وعمقت رؤاه بدلالات أوضح، ومن عبقرية الشاعر مشتاق عباس معن أنه وظّفها في مدونته بطريقة فذة، فلم تكن اختياراته اعتباطية، بل كانت إضاءة لا بد منها للنصوص الشعرية، إذ لا يمكن حذف صورة من الصور لأن ذلك سيؤدي إلى زعزعة المعنى واختلاله، لأنها نصا موازيا وأساسيا في نفس الوقت.

وعليه يمكننا القول أن اليوم صور تباريح رقمية يعبر عن الدمار الذي لحق بالعراق، و الآلام والجراح التي ألمت بشعبها و هجرته نحو المهول، بجرح لن يندمل، ومن خلال تدرجات الألوان ينقلنا من عالم المأساة القاتم الخانق لعالم الهدوء، عالم الحلم بغد مشرق، هي صور تمكن مشتاق من عزلها من سياقها الأصل، ومزجها في تباريحتها لتغدو بنية أساسية فيها حتى لنحس أنها رسمت وصورت فقط لتكون للتباريح. وفي الأخير نصف هذا الزمن بزمن الصورة كونها غزت الحياة أمكنة وأزمنة إنها سمة العولمة بمتياز.

من هنا نفتح مجالا بحثيا جديدا عن مدى مقدرة الصورة والأدب من اقتحام مجال تكنولوجيا الواقع المعزز (Augmented Reality Technology) وكذا تقنية الهولوجرام (Hologram)، والاستفادة من تقنياته التي تبدو أقرب إلى الحقيقة ودمجها في العالم الإبداعي الأدبي. وقد بدأ المبدعون أمثال الشاعر العراقي مشتاق عباس معن في مجموعته التكنو رقمية الجديدة (وَجَعُ مُسَنَّ) والمصريين ريهام حسني و محمد ناصف من خلال الرواية المزدوجة (البرّاح) ذات تقنية الهولوجرام، في تبني ذلك. وعليه نطرح الإشكالات التالية: إلى أي مدى يمكن للأدب أن يتطور من خلال تقنية الواقع المعزز والهولوجرام؟، وكيف يمكن له أن يبدو مستقبلا؟

وعليه هل يمكن للصورة أن تتعدى مجالها البصري إلى استشارة الحواس الأخرى كاللمس مثلاً؟ وهل ينجح المبدعون العرب في هكذا تجربة؟.

هوامش:

¹ _ قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، (عمان/الأردن)، ط1، (2005م)، ص 24.

² _ حمداوي جميل: أنواع الصور، صحيفة المثقف الإلكترونية، (17. 12. 2020)، (21.00) على الرابط: <http://almothaqaf.com/index.php/qaday2015/895720html>

³ . قدور عبد الله الثاني: سيميائية الصورة، ص26

⁴ . م ن، ص 34 - 36

⁵ . الأحمر فيصل: معجم السيميائيات، دار الاختلاف، (الجزائر)، ط1، (2010)، ص 114.

* . الميزانسين: الإخراج

** . الصورة الكورغرافية: صورة الجسد

⁶ _ عبد الحميد شاكر: عصور الصورة، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت)، ع311، (2005)، ص305.

***. النص المترابط مصطلح جاء به كل من سعيد يقطين، زهور كرام، لبينة خمار، يعد وثيقة رقمية تتشكل من عقد من المعلومات قابلة لأن يتصل بعضها ببعض، بواسطة روابط، وتبعاً لذلك فتحدياته تتعدد بحسب الاستعمالات التي يُوظف فيها، لأن هذا المفهوم يُتخذ في الأدبيات المختلفة. نقلاً عن: يقطين سعيد: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء/المغرب)، ط1، (2005)، ص130

****. الأدب الفائق: مصطلح جاء به كل من علي حرب و نبيل علي، وهو الأسلوب الذي يتيح للنص التخلص من الخطية، بحيث يتفرع من أي موضوع لاحق أو سابق، فتقنية النص الفائق تنظر إلى النص ليس بوصفه سلسلة متلاحقة من الكلمات بل كشبكة كثيفة من علاقات التداخل. نقلاً عن: نبيل علي: العرب وعصر المعلومات، سلسلة كتب ثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت)، ع184، (1994)، ص 280

*****. النص المتشعب: مصطلح جاءت به عبر سلامة، وهو النص الذي يستخدم في الإنترنت لجميع المعلومات النصية المترابطة، كجمع النص الكتابي بالنصوص التوضيحية، الجداول، الخرائط، الصور الفوتوغرافية، الصوت، نصوص كتابية، وأشكال غرافيكية متحركة، وذلك باستخدام وصلات وروابط تكون عادة باللون الأزرق

- وتعود إلى ما يمكن اعتباره هوامش مع المتن. ينظر: إدريس عبد النور: الثقافة الرقمية من تجليات الفجوة الرقمية إلى الأدبيات الإلكترونية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، (الأردن)، ط1، (2014)، ص 50
- وينظر أيضا: زرفاوي عمر: الكتابة الزرقاء، مجلة الرافد، دار الثقافة والإعلام، (الشارقة)، ع 56، (2013)، ص 194
- ⁷ _ يقطين سعيد: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص 259.
- ⁸ _ بلمليح إدريس: القراءة التفاعلية (دراسات لنصوص شعرية حديثة)، دار طوبقال، (الدار البيضاء/المغرب)، ط1، (2005)، ص 68.
- ⁹ _ يقطين سعيد: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، ص 63.
- ¹⁰ _ صالح هويدا: أدب تفاعلي أم أدب تشعبي، مجلة الجوبة، مؤسسة عبد الرحمن السديري، (الجوف/السعودية)، ع 27، (2010)، ص 106.
- ¹¹ _ البريكي فاطمة: مدخل إل الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، (بيروت/لبنان)، ط1، (2006)، ص 112
- ¹² _ م ن، ص 49.
- *****
التمثال للنحات سامي محمد نفذه عام 1980، بطريقة الصب في خانة البرونز، تتميز قطعه بالطابع الدراماتيكي الصراعي) والتي تمثل عند مبدعها صورة لمأساة أخرى.
- ¹³ _ الباوي إياد فليح و الشمري حافظ محمد عباس: الأدب التفاعلي الرقمي (الولادة وتغير الوسيط)، مطبعة اليمامة، (بغداد/العراق)، ط1، (2011)، ص 64.
- ¹⁴ _ مختار عمر أحمد: اللغة واللون، عالم الكتب، (القاهرة/مصر)، ط1، (1997)، ص 147.
- ¹⁵ _ م ن، ص ن.
- ¹⁶ _ المنجمي ياسر: جدلية الصورة الإلكترونية (في السياق التفاعلي لتباين رقمية)، دار الفراهيدي، (بغداد/العراق)، ط1، (2010)، ص 70.
- ¹⁷ _ التميمي أمجد حمد: مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، (بيروت/لبنان)، ط1، (2010)، ص 331.
- ¹⁸ _ البناي سلام محمد: من الخطية إلى التشعب (مراجعة مشروع تفاعلي لتأمين ذاكرة جمعية)، مطبعة الزوراء، (بغداد، العراق)، ط1، (2009)، ص 222. 223.
- ¹⁹ _ مختار عمر أحمد: اللغة واللون، ص 186
- ²⁰ _ م ن، ص ن.
- ²¹ _ المنجمي ياسر: جدلية الصورة الإلكترونية (في السياق التفاعلي لتباين رقمية)، ص 73
- ²² _ مختار عمر أحمد: اللغة واللون، ص 184.

- 23 _ م ن، ص 184.
- 24 _ م ن، ص 183.
- 25 _ م ن، ص ن .
- 26 _ م ن، ص 158.
- 27 _ م ن، ص 148.
- 28 _ م ن، ص ن.
- 29 _ الأسدي حسن عبد الغني: المدونة الرقمية الشعرية (التفاعل/ المجال/ التعالق)، مطبعة الزوراء، (بغداد/ العراق)، ط1، (2009)، ص80.
- 30 - جواد فاتن عبد الجبار: اللون لعبة سيميائية (بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري)، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، (عمان)، ط1، (2009)، ص 43
- 31 _ ياسر المنجمي: جدلية الصورة الإلكترونية (في السياق التفاعلي لتباريح رقمية)، ص 109.
- 32 _ م ن، ص 113
- 33 - أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص 214.
- 34 _ م ن، ص 229.
- 35 _ ينظر: نذير عادل: عصر الوسيط أجدية الأيقونة(دراسة في الأدب التفاعلي الرقمي)، كتاب ناشرون، (بيروت/ لبنان)، ط1، (2010)، ص 171

الرواية النسوية الجزائرية بين الأدب المكشوف والممنوع

The Algerian Feminist Novel Between the Uncovered and Forbidden Literature* مريم شكاط¹ ، أد. عبد السلام صحراوي²Chekatt Meriem¹ ,Sahraoui Abdeslam²

جامعة الأخوة منتوري قسنطينة 1

University of the Mentouri Brothers Constantine1- Algeria

maryamche4@gmail.com¹ Abdous.salam@hotmail.fr²

تاريخ النشر: 2021/06/02

تاريخ القبول: 2020/12/02

تاريخ الإرسال: 2020/11/04

ملخص البحث

يسعى المقال للبحث في العلاقة الجدلية بين البوح والمسكوت عنه. وهذا لا يتم إلا برصد مجموعة من البنى الموضوعاتية والفنية التي تناولتها، وجسدتها عدة مبدعات جزائريات في منجزاتهن الروائية، التي اقتحمت دروب المحظور؛ وكشفت المستور، فجاءت كخطاب بوح ذاتي ضد كل أصناف الممنوع القامع للتححر والرافض للتغيير، بمباركة من رقيب ديني وأخلاقي واجتماعي وسياسي.

الكلمات المفتاح : أدب مكشوف، مسكوت عنه، ممنوع، رواية ايروتيكية، إباحية.

Abstract :

The article seeks to research the dialectical relationship between dissemination and taboo. This can only be done by monitoring a set of thematic and artistic structures that have been approached and embodied by innovative Algerian woman in their novelist icachievements, Who has broken into the forbidden; and revealed the hidden, It came as a self-talk rhetoric against all kinds of liberation oppressors who reject change, with the blessing of religious, moral, social and political censors.

Keywords: Obscene literature, tabou , forbidden, Erotic Novel, pornography



* مريم شكاط : maryamche4@gmail.com

مقدمة:

تتسم الرواية النسوية¹ المعاصرة بالإثارة والشغف بكل ما هو مخفي وممنوع، ومسكوت عن القول فيه،. تكمن فيها لذة البوح والاعتراف؛ حين تتحول إلى خطاب مكاشفة ومجاهرة. يواجه الخوف ويتجاوز كل المعوقات والادعاءات التي تفرض تكميم العقول، وإرهاب الذهنيات الفكرية المتحررة، بدعوى إقصاء كل ما يخالف العرف الاجتماعي والأخلاقي والديني والسياسي لأنه مهدد لثوابت الهوية.

وخاصة أن هذا الخطاب النسوي قد احتفى بلغة شبقية عنيفة وصادمة تتماشى وسقف تطلعاته الحبلى بالرغبة والجموح. وهو يلتحف حلة المراوغ والمتمرد. يتأهب بسفور لتعرية الأنساق المحيطة به، هذه الأنساق التي تؤثر لا محالة في تشكل أي منجز إبداعي؛ فبقدر ما هو ضرورة أنتجها هذا التعري، بقدر ما هو أيضا ضرورة أنتجها الفكر الثقافي المتحرر، الذي لا يريد أن يقصي هذه الأنساق المضمره. ولكنه وجب عليه مساءلتها وإضاءة مناطق الظل فيها؛ فجاءت الروايات النسوية كمحاولة لاستنطاق العناصر المغيبة، وتقديم نظرة نقدية تميظ اللثام عن ما هو محرم وممنوع بفعل متعاليات ونواميس مفروضة.

ومن هنا حق لنا أن نتساءل: هل يفترض في الكتابة المعاصرة أن تنتهك بالضرورة منظومة

القيم الاجتماعية والأخلاقية؟

إلى أي حد يمكن تقبل أو رفض الأدب المكشوف خاصة إذا كان يصدر عن امرأة؟ ثم ما

مدى نجاعة الكتابة الروائية النسوية القائمة على زعزعة افق انتظار المجتمع؟

وما هو سقف الايروتيك بالنسبة للرواية النسوية في الجزائر؟ وهل يتوجب على المبدعة أن

تمارس رقابة ذاتية قبل أن تنصاع إلى رقيب اجتماعي أو ديني أو سياسي؟

1. الأدب المكشوف/ الممنوع :

تلازم تسمية الأدب المكشوف "الفاحش/ الداعر/ الناعم الكتابات الجنسية والغرامية، والتي

تعتبر من محرمات المجتمعات التقليدية والدينية"²، ويترجمه سعيد علوش ب *Littérature*

pornographique. وقد عرف هذا النوع من الكتابات الإبداعية بخطابها الساخر من القيم

الأخلاقية والدينية والاجتماعية، حيث تم منعها³ ورفضها بدعوى إثارتها للإباحية، وهذا الشيخ

"محمد الغزالي" يندد بالإسفاف الذي وصلت إليه اللغة الإبداعية المحتفية بالخطاب الساقط والفكرة

الحقيرة والعبارة النائية؛ لأنها ليست من صميم الإبداع. لذلك وجب استئصالها من الخطاب الأدبي قائلًا: "قد راقبت الفنون والآداب في عالمنا العربي، فوجدت أن عددا من الفنانين والكتاب بلغ من الإسفاف حدا يخشى منه على الأخلاق والقيم الكريمة وإذا لم يضرب على أيديهم فلن تفلح أمتنا أبدا"⁴. وردا على هذا الاتجاه توالى العديد من التساؤلات والتي تحولت إلى إشكالات رئيسة في النقد العربي: هل كل ما يخالف السائد سياسيا ودينيا وكذلك أخلاقيا يجب أن يرفض بالضرورة ويقام عليه الحد؟ أم المعقول محاكمة الإبداع والخيال؛ ألا يكون الانصياع لقيود السائد نوعا من الكبت والحجر والتقزيم للعملية التخيلية. ثم إلى أي مدى يمكن أن تكون الأخلاق حدا فاصلا في العملية النقدية؟ هل يحاكم المبدع على منحزه الإبداعي محاكمة أخلاقية أم فنية؟، ومن ثم هل يمكن فعلا كبح جماح الإبداع؟.

وبالجمل فإن هذه الإشكالات تتصل بما يدور من جدل من حول قضية وظيفة الأدب وغايته (وجب الرجوع إلى الخلفيات الفكرية والأدبية لنظرية الأدب) المتعة والترفيه الخلقية بالنسبة للكلاسيكيين على اعتبار أن الأدب هو ما يرقى بالذوق العام، ويبنى على القيم الأخلاقية. أما الرومانسيين فقد رفضوا نظرية المحاكاة للنماذج القديمة، وأكدوا على أنه تعبير ذاتي عن المشاعر والحياة الوجدانية؛ فالأدب هو فيض عفوي للأحاسيس والمشاعر القوية.

ولا يمكن الحديث عن قضية المحرم أو الممنوع من دون العودة إلى التراث العربي الذي يزخر بالكثير من المكاشفات أو ما يعرف بأدب القاع؛ فلا يخفى على أحد أن "الجاحظ" مثلا كان أول من تحدث عن المثلية في الأدب وذلك في القرن 11م، في (الجواري والغلمان) حين قارن بين ملذات الجنس مع النساء ومع الغلمان وهو من أكبر "الطابوهات" اليوم؛ فهل كانت مساحة التحرر الإبداعي أكبر في الماضي أم أن الحاضر يحكمه الرقيب السياسي الإيديولوجي وهو الأشد والأخطر الذي يبسط قمعه على كل ما هو ديني أو ثقافي أو إبداعي.

فمن الواضح أن الكتابة الإيروتيكية في التراث كانت أكثر تحرر وجرأة من الكبت الممارس اليوم على الكتابة الإبداعية؛ فلماذا لم يتساءل قديما على أن هذا إبداع أم ابتذال؟ أم أن النقد كان أكثر وعيا بأن الإبداع خيال محض ولا يمكن محاكمة الخيال؛ ثم لماذا لم يحاكم الكاتب أخلاقيا ودينيا رغم أن من الكتاب من كان من كبار الفقهاء والأئمة والعلماء أمثال السيوطي في كتابه رشف الزلال من السحر الحلال، والنفزاوي في الروض العاطر،⁵ والأغاني للأصفهاني، أخبار

النساء، وأخبار الظرف والمتماجنين وقصص الحمقى لابن الجوزي، الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي وغيرهم. .. حيث اتسمت هذه المنجزات بلغة صريحة سمت الأشياء بمسمياتها، أم بحجة أن ما تم الخوض فيه من قبيل التسلية والمتعة والاستظراف، كتاب "ألف ليلة وليلة"، وأشعار عمرو بن أبي ربيعة زعيم الإباحيين والمحققين في العصر الأموي؛ الذي حاز على رضى الفقهاء رغم فحشه وغزله الصريح؛ حيث يذكر طه حسين أن "الفقهاء وأصحاب الزهد والنسك يستعذبون هذا الظرف الحجازي ويستحبونه ولا يتخرجون من الاستماع له.."⁶؛ أم أن الأمر يختلف بمجرد أن تكون الكتابة صادرة عن قلم أنثوي، على اعتبار أن ما يحق للرجل لا يحق للمرأة.

2. تجليات المكشوف والممنوع في الرواية النسوية :

دعا رواد الحدائث وما بعدها إلى تجاوز وتهدم كل ما هو معد مسبقا؛ فالإبداع بوصفه مغايرة وتحول وتحديد لا يعترف بالساكن والثابت. وهذا ما أكده "أدونيس" بقوله "يفترض إبداعا تفكيك البنى القديمة بمختلف المجالات، خصوصا ما يتصل منها بالدين والسلطة والجنس"⁷، ويبدو أن الاشتغال على المحذور الجنسي قد نال حصة الأسد من بين الطابوهات الأخرى عند جل الكاتبات وخاصة عندما عني بطرح قضايا جريئة بطريقة رمزية. كأزمة الجسد، المقدس والمدنس، الذكورة والأنوثة، المحرم الديني، السياسي..

مما جعل الخطاب الروائي النسوي الجزائري الذي اقتحم دروب المسكوت يلاقي الكثير من الانتقادات؛ ولعل أهمها تلك التي رأت فيه أدبا إباحيا خليعا أو (أدب الفراش) كما يصفه البعض، هدفه إثارة الغرائز، متهم بخدش الحياء العام، ويهدد أخلاق أمة وثوابت مجتمع بأكمله. حتى بات لا يفهم لماذا تصر الكتابة النسوية أن تحصر نفسها في موضوعة الجسد والعنف، الدعارة، الشذوذ، الاغتصاب. ؟. ولماذا هذا الإقبال المتزايد على هذه الموضوعات الإشكالية ؟

في المقابل يأتي الجواب بسؤال استنكاري آخر من قبل المدافعين عن هذه الكتابات، ولماذا يعيش المجتمع قضايا التحرش والعنف الجنسي والجسدي، وزنا المحارم، والاعتصاب والمثلية في الحياة اليومية، ثم يصير على رفضها في المنجزات الإبداعية؟ ولماذا يتضاعف الرفض عندما تكون منجزات نسوية ؟

لا يخفى على أحد أن خطاب الممنوع قد تنامي بشكل عام منذ ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية المكتملة فنيا في سبعينات وثمانينات القرن الماضي، وذلك لخصوصية تلك

المرحلة؛ حيث كانت البيئة الأيديولوجية حاضنة جيدة لتحرر كتابات الجيل الأول أمثال طاهر وطار واسيني الأعرج، رشيد بوجدر، جيلالي خلاص، أمين زاوي. . تنوع فيها المحذور بين ديني وسياسي وأخلاقي. وهو أمر تأخر عن البروز في الرواية النسوية المكتوبة بالعربية (لان مثيلاتها باللغة الفرنسية كانت قد قطعت أشواطاً كبيرة من الكشف والجرأة مع كتابات الرائدة آسيا جبار..). حيث ظلت كتابات الرائدات أمثال زهور ونيسي وجميلة زنيير وخليدة مسعودي بريئة في خطابها المحتشم رغم طرقها لقضايا كانت من محظورات المجتمع في تلك الفترة، كتعليم المرأة، العنف، الزواج المبكر، الاغتصاب.. مثلاً في رواية (أوشام بربرية) "الجميلة زنيير" . . .

خلاف ذلك جاء الخطاب الروائي النسوي في عشرية السوداء ومطلع الألفية الثالثة، حيث كان الأعنف في لغته وأسلوبه وأفكاره، فلم يتحرج من البوح بالمكبوت وكشف المستور، وتسمية الأشياء بمسمياتها. وتجلى ذلك بشكل واضح عند "أحلام مستغانمي" و"فضيلة الفاروق"، "آمال بشيري"، "إنعام بيوض"، زهرة الديك، . . . وكثيرات ممن عملن على صياغة مفاهيم تحررية ذاتية انطلاقاً من تجاربهن في التعامل مع قضايا تحرر المرأة والفكر والدين والسياسة في الجزائر (معظم المبدعات إعلاميات وناقداً..). فكما أن الكتابة هي وعي جمعي باللحظة الوجودية ورسالة ثقافية حضارية وهي أيضاً رؤية ذاتية باتجاه العالم، تقوم على التفاعل بين الواقعي والتخييل. فالبوح في السرد هو "كشف واكتشاف لا يكتفي بسرد الحقيقة بل يخلخلها ويتساءل حولها، إن الروائي ليس مؤرخاً ولا نبياً إنه مستكشف للوجود⁸. و نقصد بالذاتية هنا حضور المرأة المبدعة داخل نسيج الكتابة (ذاتاً وموضوعاً)؛ إذ لا يمكن إنكار أن معظم الكتابات النسوية في البدايات الأولى تكون في حلة سيرة ذاتية تقوم على البوح والاعتراف الذاتي، على ألا يفهم من ذلك غياب التخييل في مثل هذه المساحات السردية، وإنما هي كتابات تقيم جذورا بالواقع وفضاءاتها بالخيال. ولعل هذا ما يفسر تواجد المادة الاعترافية بكثرة في النصوص الروائية النسوية التي تتداخل وعدة إشكالات وقضايا اجتماعية وسياسية أو دينية؛ ومن خلال هذا التماهي تبرز النزعة الأنتوية الساخطة وموقفها الراض للثواب المتكلسة التي تلف هذه الإشكالات. وهو ما جعل الروائيات اليوم يقتنحن بكل جرأة جملة المحظورات ويصرحن بها كنوع من إثبات الوجود؛ فلم يعد مخجلاً الكتابة عن موضوعات عبرت معظمها عن إشكالات نفسية واجتماعية، وممارسات دينية وعرفية خاطئة أفرزتها النظرة الإقصائية باتجاه العنصر الأنتوي.

يمكن القول أن الرواية النسوية والتي جعلت من الأزمة الجنسية ثيمتها الأساس، قد صورت المرأة ضحية للرجل قاهرا ومغتصبا؛ فكما جسدتها "زهرة الديك" في رواية (بين فكي وطن) أنانية الرجل الذي اغتصب حياة ورفض أن يعقد عليها في قصة "حياة وفائق"، نجدها بالقسوة نفسها وفي رواية (العالم ليس بخير) "لأمال بشيري"؛ فحين يكتشف "وحيد" حقيقة زوجته "ليندة" وماضيها الحقيير كمومس في بيت "فوندا" يطلقها رغم حبه لها. ولكنه في الوقت نفسه يرغب في الاحتفاظ بها كعشيقة، ليستبيح جسدها ويحرمها حتى حق المتعة مثله عقابا لها، تقول الساردة بلغة إباحية صادمة وعنيفة وهي تصور أزمة الجسد الأنثوي "كانت حركاته في غاية الحنو ببراعة قربها إليه، وهي ترتعش من الصمت داخل الغرفة. . . خلع عنها ثيابها قطعة قطعة، وهو يشمها مثل كلب بوليس متقن التدريب.. تعرى من ثيابه ومن كل الأسئلة، دنا بوجهه المنزوع الملامح من جسدها الذي شعرت بأنه أكثر قربا إلى الموت من الحياة... تبلبل لسانه بماء بحيرة المرمر الراكضة أسفل بطنها، والغارقة في غابات من الصفصاف الأسود، كان يلعب ماء الحياة، باحثا عن الموت في تلك الجغرافية الغامضة... كانت أنفاسه المعطرة وهاته يدوي في آذانها. كل هذا كان يحدث دون أن يولج فيها، غرقت في طوفانها تبلبل الشرشف بعدها الفرش، وبعدها السرير، وبصوت خافت طلبت أن ينغرس فيها، استهزأ بجراتها وسحب نفسه من على جسدها المتسول، كان عريه يشبه روحه، أشعل سيجاره المضحك، وأخذ ينظر وهي مستلقية على السرير الغارق في شبقها... أخذت تترجاه أن يضاجعها كما يجب م يرد عليها. "9

ويبين هذا المقطع التسلط والقهر الممارس على المرأة، كما يبين عجز الجسد الأنثوي عن تحقيق كيانه، يخرج عن سيطرة الذات الأنثوية حين يكون ملكا مستباحا للأخر، خاضع ومحقق لمتعة غيره، محروم منها، وهي مأساة تكررت وتنوعت في معظم الكتابات النسوية المعاصرة. وهنا يمكن أن نخالف رأي بوشوشة حين اعتقد بأن الصورة السلبية للرجل في النصوص الروائية للمرأة الجزائرية في مقابل الإيجابية للمرأة، بحيث تكون هي الضحية الأبدية هو ما كرس الطابع الذاتي لهذه الروايات النسائية، ويضعف بعدها الموضوعي بسبب لزوم أولئك الكتابات الصمت إزاء الوجه الأخر للمرأة¹⁰؛ فالخطاب الروائي النسوي هنا يتجاوز تلك النمطية لي طرح الكثير من الإشكالات التي تتمحور حول الجسد والمقدس والمدنس؛ فالجسد هنا لا يستجيب أو يتحرك من خلال ذاته هو بل يتفاعل ويستجيب نتيجة خلفيات ثقافية ومعرفية أخلاقية،

ويتماهي ومنظومة القيم المفروضة من قبل نواميس اجتماعية ودينية وأخلاقية. ففي رواية (اكتشاف الشهوة) عندما تستنكر "باني" ممارسات زوجها الجنسية الشاذة وما تلاقيه من عنف واغتصاب وإذلال، وكل ما تتذكره من لحظات التعنيف والقهر التي عاشتها والدتها مع والدها الشرطي المتسلط. وكذلك ما تبوح به أختها من سوء معاملة زوجها وهي تسرد تفاصيل العلاقة الحميمة؛ فإنما هي ترفض وتستنكر منظومة التخلف والقهر، التي تكابدها المرأة الجزائرية والعربية بشكل عام. فوراء كل أنواع التسلط الذكوري الذي يبدع في انتهاك الجسد الأنثوي سلطة دينية وعرفية اجتماعية وصية ترى فيه ممارسة شرعية باسم (حق الزوج).

لقد أبان الخطاب الروائي النسوي عن رؤية خاصة تؤكد على أن هذه الصورة هي نتاج مجتمع ضيق تهيمن عليه ذهنيات رجعية تؤسس لموروث ديني وثقافي وسياسي واقتصادي متأزم ومحدود. وهو خطاب جاء لتعوية ما يتم رفضه علنا ليستباح سرا، لأنه كشف خلفيات متكلسة لمجتمع مكبل بلذة سرية هي سبب أزماته وتناقضاته؛ فإذا ما قدم هذا الخطاب صورة الرجل المتسلط فذلك نتيجة التسلط والقمع الممارس على الحياة الاجتماعية والسياسية، حيث يكون زوج "حدهم" "بوعلام" في رواية (عرش معشوق) لربيعة جلطي الخائن المراوغ صورة حية عن النفاق السياسي الذي يمارسه النظام على الشعب. وكذلك طليق ريناس" في رواية (قوارير) الملقب ب"الماطلا"، ذلك السياسي، المتسلط، العنيف، المعروف بطموحه المرضي والذي لم يكن "يخفي تملقه السياسي ونفاقه الديني، ورغبته العارمة في التسلق بكل الطرق الدنيئة الممكنة"¹¹، فترسم قسما نفاقه وحقارته تتابع إيناس قولها "مثل غشاء بكارتي، سقط غشاء البكارة عن عذرية وجهه الحقيقي بعد التمكن مني"¹². وإذا ما قدم الرجل هنا بصورة المهزوم (زوج "ريناس" عاجز عن الإنجاب، "مود" زوج "باني" شاذ جنسيا) فذلك أيضا نتاج المنظومة السياسية التي هزمتها أو كبته وخلقت لديه طبقات عميقة من الكبت الجنسي؛ فمثلا بطل (عازب حي المرجان) الزويزر" المسخ المشوه الوحيد الضائع في هذا العالم، الذي يحتزل عظمته ومجد عائلته أجداده في عضو الذكورة ودليل الفحولة لديه؛ يكون الفعل التحرر والاكتمال والتغلب على العطب عنده عبر الفعل الجنسي مع خادمته "سكينة الروخا" والتي ما تلبث أن تذكره بتشوّهه، فتتجدد معاناته يقول: كلما انتهينا من لقاءاتنا الحميمة الحارة استعد للنهوض والنزول من السرير.. تغرز نظراتها في جسدي.. تنظر إلي مليا وكأنها تكتشفني لأول مرة، ثم لا تلبث تغيب بنوبات ضحك قوية لا

تستطيع إيقافها...أسف ووجع وارتباك وتعرق. ينتابني حرج شديد بينما تتعالى ضحكاتها. أخرج من الغرفة مهزولاً أهرع إلى الحمام عارياً إلا من كفي الكبيرتين خلفي..تلاحقني ضحكاتها القوية الساخرة مثل طلقات رصاص غادر"¹³.

حاولت الكاتبة "ربيعة جلطي" من خلال الصور الجريئة صياغة هذه الممارسات القبيحة للتعبير عن مكبوتات هذه الشخصيات، وشعور بالنقص والحرام والفجعة واليأس والاعتزاز في هذا الوطن، يقول "الزبير": "فجأة لفني الشعور بالضيق جلست القرفصاء عند السرير للحظات. وضعت رأسي الضخم بين كفي الكبيرتين، ثم بكيت.. انتبهت إلى سروالي المبلل وبركة من سائل أصفر تتسرب تحتي، وتتوسع جغرافيتها وتنتشر فوق البلاط.."¹⁴ ومن خلال بشاعة هذه المشاهد ينكشف زيف الواقع والنفاق الاجتماعي والقمع والعنف النفسي والكبت الممارس على كل أطراف المجتمع. وهنا تستثمر الرواية بشكل جيد في لعبة غروتسك الجسد للجمع بين المقدس والمدنس في مشاهد برونوغرافية مثيرة. خاصة حينما تصور الممارسات الشبقية السرية للزبير وحارته "نبية" التي دأب التجسس عليها يوم الجمعة (إشارة للتناقضات في الحياة الاجتماعية والصراع بين الديني والجنسي والأخلاقي)..تزداد "نبية" توهجا، كأنها في طقس شيطاني، بينما تزداد أصوات الخطباء المتقاطعة في سماء وهران وهم يهددون عباد الله بالعذاب الأليم..كنت أصرخ من لذة قصوى..، لا بد أن الخطيب الذي يصرخ الآن. يدرك انه ليس بملاك ولا بد أن "نبية" كانت تصرخ في الجهة الأخرى من السماء.."¹⁵، فكانت تلك أهم وسائل التفرغ الجنسي وكبت الاجتماعي بالنسبة للزبير. أما بالنسبة ل"نبية" فكانت بمثابة ثورة شبقية تعلن بها المرأة تحررها الذاتي الجنسي تجاه الآخر. كما تصبح رمزا للتحدي والتمرد واستقلالية بالنسبة للمرأة (التي تحقق لذتها بنفسها)، والتي لا تزال من الطابوهات التي لا تطرق إلا نادرا؛ فلطالما اعتبر إمتاع الذات بالفعل الجنسي موضوع إشكالي، وخطيئة وعادة منفرة ومرعبة بحكم النظرة الدينية والاجتماعية والعرفية. مما ولد نظرة سلبية أيضا لمثل هذا التوظيف الإيروتيكي في الأعمال الفنية والأدبية.

إن تصوير مشاهد التبول والاعتصاب وممارسات الزنا والشذوذ والعادة السرية، التي تعج بها نصوص مثل "عازب حي المرجان"، "تاء الخجل"، (العالم ليس بخير)، (اكتشاف الشهوة)... وغيرها من النصوص. هي مشاهد تحمل دلالات القبح والدنس، تتعالق وسمات الشخصيات

الروائية، وتساهم في تنامي الأحداث السردية، التي تصيرها جزءا من الحياة العامة لهذه الشخصيات. تتعلق بأفكارها وذكراياتها، لتعبر ببلاغة عن رهن متعفن على كل الأصدقاء؛ فمثال ذلك في رواية "ياسمينه صالح" (وطن من زجاج) في العلاقة المثلية التي يقيمها "المهدي" الشاذ صاحب المكانة المرموقة مع صديقه "النبيل"، الذي "كان واحدا من زمرة الطلبة المتفوقين، على الرغم من فقره وإحساسه بالنقص إزاء الآخرين، قيل أنه قبل بوظيفة معاشرته المهدي (جنسيا) لأجل ما يمنحه له هذا الأخير من مال وسلطة ووجاهة.."¹⁶، وهي العلاقة التي تنتهي بموت النبيل على يد صديقه. وكأن أبعاد هذه العلاقة لسان حال الطبقية في المجتمع الجزائري وأثر الحياة السياسية على أفراد هذا المجتمع؛ فقد أصبح الخطاب النسوي المكشوف مساءلة لما يحدث داخل النسق الثقافي والاجتماعي والسياسي.

إن هدف هذه الروايات حين أبدعت في تصوير مثل هذه المشاهد الغروتسكية الجريئة؛ هو تعرية وإمالة اللثام عن مجتمع غارق في عالم اللذة الذاتية. رجالا ونساء وبمختلف الميولات الجنسية نتيجة الكبت والحرمان العاطفي، ومفارقات الواقع وتناقضاته وما تخفيه أنساقه بين طياته. تبقى نزعة الرواية النسوية النقدية واضحة تجاه استعباد وقهر الجسد الأنثوي وإن تعددت صور هذا القهر؛ فتقدم "خيرة بوختيل" في رواية (المخاض) صورة شخصية "فايزة" الحامل التي غرر بها ابن عمها "جمال"، الذي انضم لصفوف "الجماعات الإسلامية". والذي يقودها إلى مصير مجهول (كما قادت الجماعات الإرهابية مصير الشعب إلى الهاوية)، بعدما تورطت معه في علاقة جنسية، فتصور مشاهد اللذة المسروقة فوق السطح "كان جمال يترقبها في معظم الأوقات، وأفضل وقت عنده وقت صعودها إلى السطح، يلف خصرها بذراعه ثم يضمها إلى جسده بقوة، ليثم ثغرها بصورة جنونية تستسلم له غير مكرهة؛ بل أمست تنتظر هذه المواعيد بشغف ولا تستطيع عليها صبرا وقد ألفتها وهي لا تزال في الخامسة عشر.. فيهم عليها من جديد، ويسقطها أرضا ويقبل جسدها بنهم شديد إلى أن يشبع رغبته الجائعة. تنهض الفتاة، تنظر إلى الشاب ثم ترسم على خده قبلة شكر.."¹⁷ لتنتهي لحظات الشبق هذه بكوارث تنهي مستقبل الفتاة وتكاد تنهي حياتها، حيث تصبح هذه العلاقة المحرمة السبب في أرغمتها للالتحاق به في الجبال بعدما وعدها بالزواج، وتنكشف حقارة ودناءة وخداع "جمال"، الذي لا يختلف عن نفاق وهمجية ودناءة المتطرفين الإسلاميين، الذين ادخلوا أبناء الوطن في دوامة الدم والنار والفتنة بحجج

دينية واهية لتحقيق شهواتهم المريضة. و كما يتساوى جحيم معاناة "فايزة" في الحدث السردي بحجم الجحيم، الذي وضعت فيه نساء هذا البلد، وهي تشهد اليوم الأسود من خريف 1997. حين تم الهجوم على حافلة تقل معلمات إلي مدرسة بمنطقة نائية. تقول الساردة "يا الهي ما ذنب هؤلاء النسوة إنهن يصارعن الموت والوحوش بمفردهن.. سقطت فائزة أرضاً مغمى عليها بعدما رأت السكنينة تهوى على عنق الضحية، فتطاير الدم على بعد أمتاراً ومنها ما تزال تصارع سكرات الموت، فمنها ما لفظت أنفاسه أما الحافلة فيكاد لوئها يخفى عن الناظرين جراء التزيف الحاد لتلك الدماء الزكية"¹⁸. وهذه الصور لا تقل دموية من فاجعة المعتصبات في رواية (تاء الخجل) لفضيلة الفاروق. ونهايتهن المأساوية التي تضاهي خسارات الوطن في العشرية السوداء (قتل ريمة، وانتحار رزيقة، جنون راوية، وفاة يمينة)¹⁹، والتي ترفقها الكاتبة برفض عنيف وتنديد بالممارسات الشاذة والوحشية للجماعات الإسلامية المتطرفة، التي أبدعت في استغلال أجساد السبايا من الفتيات والتمثيل بها. والتي لا تقل بشاعة عن التواطؤ الاجتماعي والسياسي في هتك حق المعتصبات والنيل من شرفهن. (رفضهن من قبل الأهل والمجتمع، وتكرار السلطة السياسية - القانون العقوبات الجائر - حقهن في الإجهاض) وهي بالجمل مؤسسات ذكورية رجعية تقيم الحد على المرأة، حيث تقول: "الرجال يفصلون الإسلام على أذواقهم فمن يعرف رحمة الإسلام من بين هؤلاء؟ لا أحد فالبعض يغتصب النساء باسمه والبعض ينبذهن باسمه، والبعض يمنحهن تعويضاً يعادل ألفي دينار باسمه. وحدثن المعتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد. وحدثن يعرفن وصمة العار. والتشرد والدعارة والانتحار... وحدثن يعرفن الفتاوى التي أباحت الاغتصاب. "²⁰ وكيف يكون الاعتداء الجنسي مباركا من قبل الدين ممثلا في الجماعات الإرهابية، بل أنهم يوردون لذلك فتاوى وأدبيات الوطاء.

إن تصوير مثل هذه المشاهد؛ إنما غايتها كشف زيف وادعاءات الفكر الإسلامي المتطرف، وفضح عهره الأخلاقي والديني والسياسي، الذي خلف كل مظاهر العنف والفجيرة خلال العشرية السوداء بالجزائر.

فقد تجاوز الخطاب الروائي النسوي الهاجس جنسي والإيروتيكي (رغم أن الرواية تعج بالمشاهد الوصفية الإيروتيكية) إلى التنديد ورفض الممارسات الخاطئة -والتي يبقى الدين بريئاً منها (فتاوى وادعاءات أصولية ورجعية تنبذ الجنس الأنثوي ترى فيه رمزا للغواية والانحراف) -

والانحرافات الأخلاقية والاجتماعية بدعوى التحرر كالزنا، والشذوذ دور المتعة والبغاء ومشاكل الأمراض المهلكة لكلا الجنسين، وخاصة تأثير ذلك على حياة المرأة. وهو ما طرحته بالتفصيل رواية (العالم ليس بخير)؛ حين جعلت الكاتبة "آمال بشري" الجنس والشهوة السبب الأول في هلاك جل شخصيات الرواية؛ فكانت النهاية بالمرض أو الموت الروحي والجسدي (مثل وريدة، حورية، ليندة، ريجانة، وحيد طرطوش، نبيل). وقد نجت من هذا المصير المحتوم شخصية "فوندا"؛ حين اقترن الجنس عندها بالحب وسمى به إلى عوالم روحية أكثر منها شبقية؛ بعدما دخل الدرويش "رحيم" بيتها وسلمت له نفسها، "كان يؤكد بأن متعة الجسد هي من هبات الطبيعة، وأن القداسة تكمن في الارتعاشة بين اثنين، كان يجرضهم على الانتباه لتفاصيل اللذة ليعو معنى الحب، ويصل إلى قمة الروح"²¹.

ولعله يصدق القول أن مثل هذه الروايات قد أحسنت تمثيل الخطاب ما بعد الحداثي الذي "يقرأ الواقع كما هو بكل تشظيه وتناقضاته، وينقل توترات الشارع وصراعات الشخصيات الفكرية والنفسية"²²؛ فالروايات هنا تتجاوز الاعتقاد المؤلف بأنها خطابات إيروتيكية تعنى بسرد مشاهد مثيرة لمزاج المتلقي (الجائع)، الباحث عن المتعة باستخدام الإيحاء الخيالي؛ حيث يتم نقل حركة الجسد داخل المساحة السردية بطريقة تصويرية إباحية. فمن المبالغة القول بأن المشاهد الجنسية والممارسات الشاذة أو الاغتصاب أو التمثيل بالجسد الأنثوي.. تسعى لإثارة القارئ جنسيا؛ بل إن مثل هذه المشاهد لا يمكن إلا أن تكشف عن أزمة وقتامة، وتعفن على مستوى والاجتماعية والسياسية، وحالات الرفض والتمرد من سلطة النواميس المكبلة، التي تخفي وراءها بداوة فكرية وزيف حضاري ونفاق سياسي وديني موروث.

كما يمكن القول أنه من غير المنتظر اليوم لمقطع إيروتيكي في الرواية أن يحقق إثارة شبقية. في مقابل ما تعج به كل مختلف القنوات والوسائل المخصصة لذلك. فالعربي اليوم لن ينتظر ما كتبه فضيلة الفاروق أو "آمال بشري" أو "مليكة مقدم" ليحقق نزواته المريضة.

3. لغة الشبق وحدود الإيروتيك :

ترتبط الكتابة الإبداعية عند المرأة عموما بالرغبة في الانعتاق، والتحرر من القيود المفروضة، والإصغاء لنداء الذات وكينونتها التي كبلتها الرغبات المحمومة؛ فتطلق العنان للجسد الذي ييوح بما يعتريه من نزوات طالها التهميش والكبت، لتتحول اللغة إلى وسيلة لممارسة الشبق

الإبداعي؛ حيث تتساق متعة ممارسة الكتابة ولذة البوح، حيث تكتب المبدعة سارة حيدر بلغة حميمية، لتعبر عن حالة الشغف التي تعتربها؛ فتقول "...بياض الصفحة يغريني بالعودة سريعا بعنف إلى عالم الكتابة، لكنني أظل أكبح عنان الشهوة كما لم أفعل يوما.. أتمهل في السير إلى الكلمات فتعاملني بالمثل هي الأخرى، تزحف ببطء نحوي مستمتعة بلعبة تأخير اللذة وانتظار وصول الحمم إلى حرارة غير محتملة تقود إلى الانفجار"²³.

كما تمنح الكتابة النسوية اللغة حسا أنثويا عاليا. يوحي بولادة الأشياء والعالم، ولادة فريدة وخلاقة. يقول السارد في رواية لعاب المخيرة "أضاجع الكتابة بكثير من الشهوة المستعرة المدفوعة برغبة في الانتقام أما الحب فقد تحطم. هشمته الخيبات المتكررة.. تعبت من ممارسة الحب مع امرأة اسمها الكتابة. الآن حين أصبحت أمارس الجنس معها لا الحب، صارت تتأجج شهوة ولذة بركانية..²⁴؛ فتتماهى اللغة الشيق مع سؤال الإبداع وأزمة الكتابة في الرواية النسوية، لتجلب بقضايا فكرية وجودية وتحررية تتعدى الهم النسوي إلى الهم الإنساني؛ فتلمس قدرة الكتابة على "إدارة تلوين العالم وإسالة لعابنا من جديد لالتهام الحياة. متاهة لذيدة. وربما وحدها المتاهة قادرة على إعادة تلوين العالم، ولكن لتزيد من اقتناعي أنها ألوان كالأقنعة تغطي وجهها بشعاع، مخربا بالعواصف والسكون المزمّن.. والسأم..²⁵ فتخلق علاقة حميمية بين الذات المبدعة ونصها الذي يتقد شغفا ورغبة في الظهور؛ فتفجر طاقات اللغة الرمزية الكامنة معرية عن مفاتها بشكل سافر وعنيف لتضيء بما عوالم المكبوت والمستور، وتعرج بما لعوالم سريلية تبغي الخلود.

فما هو سقف الإيروتيك بالنسبة للكاتبات الجزائريات؟

تتحول لغة الممنوع أخلاقيا ودينيا إلى خطاب متمرد، وخارق لمنظومة بالية من المتعاليات المفروضة؛ ورغم ما تدعيه المرأة المبدعة من جرأة وحرية؛ فإنها لا تزال تحتفظ بجفاء أنثوي منح لها خصوصية في كتاباتها. ولعل هذا مخالف لما يعتقد أنه أحد أوهام التحرر التي تقع فيها الروائية العربية أحيانا - وهذا حسب "إبراهيم سعدي" - هو تخيلها بأنها تكسر الطابوهات عندما تتطرق إلى موضوع الجنس بطريقة فاضحة، بينما هي لا تفعل بذلك في الحقيقة غير إعادة إنتاج التصور الذكوري المبتدل للمرأة بوصفها مادة جنسية بالأساس"²⁶. فلا يخفى على القارئ أن الخطاب النسوي مغاير في تفاصيل كثيرة للخطاب الذكوري؛ -فعلى سبيل المثال لا الحصر- قلما يجد القارئ في نصوصهن ألفاظا مبتدلة ولغة سوقية بينما يسرف الخطاب ذكوري في الابتدال بكل

أنواع السباب والكلام الفاحش. وحتى وإن ضمنتها الكاتبة في لغة الحوار فإنها تكون لصيقة بخطاب شخصية ذكورية من الشخصيات الورقية. ففي رواية (اكتشاف الشهوة) ورغم جرأتها لا تزال المبدعة ترى في الكلام المبتذل خطابا مسكوتا عنه، إذ تتحرج من تضمينه لغة "مود" أثناء تعنيفه لزوجته وإجبارها على مضاجعته وهي صائمة" سأضاححك أيتها القح...، سأثبت لك أن لا رب في هذا البيت غيري.."²⁷؛ فيبدو أن الكاتبة هنا لم تستطع الانفلات من الرقيب الذاتي الذي يطبق على نفسها، وحتى وهي تمثل الخطاب الذكوري، ولا تزال تواري لغة ممنوعة لا يمكن البوح بها. ومن ثم فالخطاب الأنثوي يظل محتشما في التعبير باللغة الإيروتيكية، فلا يصل حد الإسفاف والسفور. ولعل ذلك إنما يثبت التمايز بين الخطابات في ثنائية الذكورة والأنوثة، ومدى تأثر الخطاب اللغوي بالفوارق الجنسية.²⁸

كما أن معظم الروايات الإيروتيكية التي بالغت فيها الكاتبات في تقديم مشاهد وشخصيات بورنوغرافية، تعتمد في نهايتها صدم القارئ بإيهامه بأنها هواجس وفيوضات لاشعورية لشخصيات معظمها عصابية، ليقر السارد في الأخير؛ أن متاهات السرد التي كشفت الحياة الداخلية وتفصيل الأحداث والنوازع النفسية، ستكون رواية فائقة الإثارة والسحر. مثلما حدث في رواية اكتشاف الشهوة، لعاب المحبرة، شهقة فرس...؛ كأنه تبرير من قبل المبدعات عن جرأتهم، ومن جهة أخرى يمكن اعتبار ذلك ردا على من يستبيح محاكمة الكاتبات أخلاقيا باسقاطات فجة تطال منجزاتهم وحياتهم الشخصية ولا تقيم اعتبارا للكتابة الإبداعية المتخيلة. ومن هنا يمكن القول: أن الكاتبة العربية لا تزال تنحني أمام رقيب ذاتي؛ وإن حاولت أن تعلي من سقفه أملا في تجاوز وإعلاء البقية؛ (قد يكون السقف ديني، سياسي، أعراف وتقاليد ونواميس). ولعل ما يستغرب هنا هو تقييم النص انطلاقا من توافقه مع الفكر السلطوي السياسي والديني لا من منطلق أطره الجمالية والفنية.

في الوطن العربي لا وجود لسقف عال من الحريات، خاصة مع السلطة السياسية؛ فهي عين الرقيب الأول التي تقمع مثل هذه الإبداعات، والتي ترى في المنع والحظر المسلط على المخيال السردية الحل الأمثل.

تمارس سلطة المكبوت العنف داخل المساحة السردية بواسطة اللغة ذات المحمول الشبقي، وليس فقط الكتابات الإباحية بل حتى الكتابة التي تقنم أغوار السياسة والدين، والتي تعتبر

تجاوزا على المتعاليات، وتهديدا للمنظومة الأخلاقية والسياسية والدينية. وهذا القمع هو نوع تحديد الحريات الإبداعية؛ فهذه قلاع تحكم المجتمع العربي ولا يجروا أحد إلى النقاد إليها، وبغير هذا النقاد تفكيكيا وتحليلا وتغييرا يستحيل التغيير في المجتمع. مهما تغيرت سياساته وسلطاته من فوق²⁹؛ حيث استطاع خطاب الجسد والجنس أن يبوح بالمستور السياسي، ويرفض الاضطهاد الفكري، فحين تتقاطع اللغة الإيروتيكية واللغة السياسية تخلق صراعا أزلما بين التحرر والقمع، الكشف والكبت. ولهذا كانت الوصاية والرقابة على الجنس بهذه الشدة "خاصة عند ربطه بالدين والسلطة؛ فالجنس سلطة ضد السلطة، يساعدنا على تعرية كل سلطة في الواقع المعاش باعتباره يلغي كل الامتيازات التراتبية أو الطبقيّة"³⁰. وهنا تصبح اللغة الجنسية أداة بوح عن مضموع سياسي وحتى وان بدا وقع اللغة الأنثوية العارية عنيفا؛ فإنها ليست بشدة القمع السلطوي الذي يطال الذات الأنثوية.

4. خاتمة:

في الأخير يمكن إجمال نتائج هذا البحث في النقاط الآتية:

- تسعى الرواية النسوية الجزائرية إلى النباش في الممنوع والبوح بالخطور لتجديد التمثيل الصريح للحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية، وقد يصل دورها لكشف ما وراء الحياء وما ينطوي تحته من خلفيات وخفايا مكبوتة، لأن عزل قضايا المسكوت هو ما يولد صراعا عنيفا بين التحرر القمع والكشف والكبت، وبمجرد البوح بما وإخراجها للعلن، فهي بمثابة دعوة لمعالجتها، ولا يقصد بذلك تحويل الكتابة الإبداعية لمرض عصابي أو معالجة نفسانية، وإنما هو تأكيد على الأدب ينبت من صميم الانساق المحيطة به.
- يتجاوز الخطاب الروائي النسوي الممنوع لي طرح الكثير من الإشكالات المحظورة التي تتمحور حول الجسد داخل ثنائيات الذكورة والأنوثة، المقدس والمدنس، الجنس والسياسة..؛ فالجسد هنا لا يستجيب أو يتحرك من خلال ذاته؛ بل يتفاعل ويستجيب نتيجة خلفيات ثقافية ومعرفية أخلاقية، ويتماهى ومنظومة القيم المفروضة من قبل نواميس اجتماعية ودينية.
- عبر خطاب الإيروتيك في مثل هذه الروايات عن حالات الرفض والتمرد من سلطة النواميس الذكورية المتكلسة، التي تخفي وراءها بداوة فكرية وزيف ونفاق سياسي وديني موروث، وهو بذلك يخالف الاعتقاد المؤلف بأنه يسعى للإثارة داخل المساحة السردية بطريقة تصويرية إباحية.

- قد يشترط السرد ويفرض أحيانا الوصف الدقيق لمشاهد البورنوغرافية ترد في السياق السردي، والتي تبررها أبعادها الرمزية والثقافية؛ فلا يمكن بأي شكل أن تأخذ بمعزل عن نسق العام للرواية.

- من المبالغة القول بأن المشاهد الحميمية والممارسات الشاذة أو الاغتصاب أو التمثيل بالجسد الأنتوي...تسعى لإثارة القارئ شبقيا؛ بل إن مثل هذه المشاهد لا يمكن إلا أن تكشف عن أزمة عميقة داخل البنية الاجتماعية الأخلاقية والدينية.

- تظهر تحليلات "الأدب المكشوف" بشكل متفاوت في المنجزات النسوية. وذلك راجع إلى التفكير العام بمنظومة المتعاليات؛ فالجتمتع الجزائري مثله كبقية المجتمعات العربية مثقل بالدين؛ باعتباره أحد المسلمات الخاضع لها، يقوم على التبعية المطلقة للسلطة السياسية التي تهيمن على حدوده.

ومن هنا يمكن القول أن الجهر بالمسكوت وكشف الممنوع لا يعني الإسفاف والتبدي للاحتفاء بكتابة رديئة، وأفكار مستهلكة لدى العام والخاص تسقط في فخ الابتذال؛ فالمرجو من الكتابة النسوية هي تلك الرؤية الاستشرافية الرمزية، التي تنفتح على الموروث بكل تراكماته الدينية والأخلاقية والعرفية، ليعيد صياغة جديدة لنفسه في ظل اللحظة الراهنة داخل المتون السردية.

هوامش :

¹ إن تحديد مفهوم الرواية النسوية أو الأدب النسوي يثير الكثير من الجدل ووجهات النظر؛ هل هو النص الإبداعي الذي تكتبه المرأة أو الأدب الذي يطرح قضايا المرأة بصرف النظر عن جنس كاتبه؟ وهي إشكالية تحتاج إلى بحث مستقل، وقد وجب الإشارة فقط إلى أنه تم اختيار مصطلح النسوية بدل النسائية في هذا البحث؛ لما في المصطلح الأول من بعد لغوي يوازي مصطلح الكتابة الذكورية ولتركيزها على قضايا اجتماعية ونفسية لأجل إثبات أيديولوجيا مغايرة عنه. أنظر؛ حسين مناصرة : النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، 2008، ص:99.

² سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، شبريس، ط1، بيروت، الرباط، 1985، ص:34.

³ لأنها تطرق مساحات محظورة ومضمرة؛ فتتمتع من قبل سلطة الرقيب الأخلاقي (الذاتي والجمعي) أو الديني أو السياسي والخطاب الممنوع أعم من المكشوف لأنه يتمحور حول ثلاثة ثيمات يرفض الخوض فيها تسمى بالثالوث المحرم (الجنس والدين والسياسة) أو ما يعرف بالمسكوت عنه أو الثابو.

- ⁴ محمد الغزالي: تراثنا الفكري في ميزان الشرع والعقل، دار الشروق، ص: 192.
- ⁵ أنظر؛ أمينة أغصن: نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار المدى ط1، دمشق، 2003، ص: 162-163.
- حيث تتساءل الكاتبة لما لم يجزأ الرقيب على محاكمة السيوطي وأتھام النزايوي رغم ابتذاله ومغالاته، وتجراً على ابن حزم والجاحظ ورأى تلك الكتابات مقبحة تاريخية.
- ⁶ طه حسين : حديث الأربعاء، دار المعارف، ج 1، ط1، القاهرة مصر، 1975، ص: 242
كما يذكر أنه كان يتغزل بشريفات قریش كعائشة بنت طلحة وسكينة بنت الحسين التي كان لا يبرح مجلسها -
أنظر؛ حديث الاربعاء، ج1، ص: 300-309.
- فقد استباحوا الفحش حجازيا وأنكروه في الشام ؛ حيث رضي الفقهاء على ظرف عمرو وعبث العرجي ومجون ابن ابي عتيق وفي المقابل سخطوا على عبث يزيد بن عبد الملك وكفروا الوليد بن يزيد. ..
- ⁷ أدونيس : سياسة الشعر، دار الاداب ط1، بيروت، 1985، ص: 182.
- ⁸ دلال عباسية : (البوح في الرواية المغاربية وأسرار الذات)، مجلة الكلمة، ع72، 2013 موقع : Articles /
www.alkalimah.net/ تصفح يوم 15 / 2018/01/ 14:36 pm
- ⁹ أمال بشيري : العالم ليس بخير، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص : 56.
- ¹⁰ بوشوشة : سردية التجريب وحادثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2005، ص: 77.
- ¹¹ ربيعة جلطي: قوارير شارع جميلة بوحيرد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون،، ط1، الجزائر، لبنان 2019، ص: 96.
- ¹² نفسه ص: 98.
- ¹³ ربيعة جلطي :عازب حي المرجان، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون،، ط1، الجزائر، لبنان، 2016، ص: 103-104.
- ¹⁴ نفسه، ص: 105.
- ¹⁵ ربيعة جلطي:، عازب حي المرجان ص: 58-59.
- ¹⁶ ياسمينه صالح : وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون،، ط1، الجزائر، لبنان، 2006، ص: 55.
- ¹⁷ خيرة بوختيل : المخاض، منشورات ANEP، 2013، ص: 23-24
- ¹⁸ خيرة بوختيل : المخاض، ص: 387. 388.
- ¹⁹ فضيلة الفاروق: تاء الخجل، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط3، الجزائر، 2015، ص: 42، 46، 83، 94..

- ²⁰ فضيلة الفاروق: ناء الخجل: 58-59.
- ²¹ آمال بشيري: العالم ليس بخير، ص: 101
- ²² مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، الذات الوطن، الهوية، دار الوراق، ط1، عمان الاردن، 2011ص: 34.
- ²³ سارة حيدر: شهقة فرس، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، الجزائر، لبنان، 2007، ص: 121.
- ²⁴ سارة حيدر: لعاب المحبرة منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون ط1، الجزائر، لبنان، 2006ص: 98
- ²⁵ سارة حيدر: شهقة فرس، ص: 122.
- ²⁶ إبراهيم سعدي: (لمرأة العربية والإبداع: هل كتابة الأنثى هامش نسوي)، العرب، العدد: 10398، alarab news مقال الكتروني نُشر في 18/09/2016، ص12.
- ²⁷ فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص: 65.
- ²⁸ أنظر؛ عيسى برهومة: اللغة والجنس، حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة، دار الشروق، ط1، عمان الأردن، 2007، ص: 37، 40.
- ²⁹ أدونيس: سياسة الشعر، ص: 182.
- ³⁰ أمينة غصن: نقد المسكوت عنه، ص: 26. عن محمود ابراهيم: الجنس في القرآن، رياض للكتب والنشر، بيروت، لندن، 1994 ص: 20.

البنية والوظيفة من منظور النحو الوظيفي

دراسة تطبيقية في سورة مريم

Structure and Function Through a Functional Grammar perspective

An Applied Study in Surat of Maryam

* أسماء درنوني

Asma dernouni

مخبر الشعرية جامعة الحاج لخضر - باتنة 1 - الجزائر.

University lhadj lakhdar batna1.

asma.dernouni@univ-batna.dz

تاريخ النشر: 2021/06/02

تاريخ القبول: 2021/01/16

تاريخ الإرسال: 2020/11/06

ملخص البحث

بعد أن أدرك العقل اللساني أن اللغة ليست قوالب معزولة عن السياق الخارجي وإنما هي استعمال وتداول، وأداة تآثر وتأثير، سعى إلى دراسة القرابة التي تربط اللغة كبنية بمستعملها، فكان من نتيجة هذا أن برز للوجود التوجه الوظيفي الذي حاول استثمار الأفكار المستلهمة من اللسانيات التداولية واستغلالها في تعليم اللغة وتحليلها، وسنسى من خلال هذه الورقة البحثية التعرف على مختلف الوظائف التي يمكن أن تقيمها نظرية النحو الوظيفي بين مختلف وحدات الجملة، وهل من الممكن أن تكون هذه الوظائف واردة في وصف وتحليل النصوص والخطابات المختلفة؟
الكلمات المفتاح: البنية، الوظيفة، التداولية، النحو الوظيفي، البنية الوظيفية.

Abstract : After the linguistic mind realized that is not templated isolated from the external context, but rather it is use and circulation, and tool of influence and influence, he sought to study kinship that binds language as a structure to its users, so the result of this the functional orientation that emerged that tried to exploit the ideas inspired by deliberative linguistic and to exploit them in language teaching and analysis.

We will seek through this research paper to identify the various function that the functionally grammar theory can evaluate between the various units of the

* أسماء درنوني: asma.dernouni@univ-batna.dz

sentence, and whether these functions may be included in the description analysis of various text and discourses.

Keywords : Structure, Function, Deliberative, Functional grammar
Functional structure.



-مقدمة:

" يعتبر النحو الوظيفي النحو الذي لا يقتصر على الدور الذي تلعبه الكلمات أو العبارات في الجملة؛ أي الوظائف التركيبية (الفاعل والمفعول...) لأن هذه الوظائف لا تمثل إلا جزء من كل تتفاعل مع وظائف أخرى مقاميه (وظائف دلالية تداولية) بحيث تترابط الخصائص البنوية للعبارات اللغوية بالأغراض التواصلية التي تستعمل هذه العبارات وسيلة لبلوغها"¹، لذا فالنحو الوظيفي يندرج في زمرة الأنحاء التي تتخذ موضوعا لها دراسة خصائص اللسان الطبيعي في ارتباطه بالوظيفة التواصلية.

ويعتمد النحو الوظيفي على مجموعة من المبادئ المنهجية التي نلخصها فيما يلي²:

- وظيفة اللغة الطبيعية هي وظيفة التواصل.

- موضوع الدرس اللساني هو وصف القدرة التواصلية للمتكلم.

- النحو الوظيفي نظرية للتركيب والدلالة منظورا إليهما من وجهة نظر تداولية.

- يجب أن يسعى الوصف اللغوي الطامح إلى تحقيق أنواع ثلاثة من الكفاية:

أ- كفاية نفسية: "psychological adequacy"

ب- كفاية تداولية: "pragmatic adequacy"

ج- كفاية نمطية: "topological adequacy"

ولابد لنا من التعرّيج على مفهوم كل من هذه الكفايات في النحو الوظيفي حيث تتحقق الكفاية التداولية حين "يستطيع الوصف اللغوي أن يرصد التفاعل القائم بين بنية اللغات الطبيعية ووظيفتها التواصلية"³؛ أي حين يربط بين الخصائص البنوية للعبارات اللغوية والأغراض التواصلية التي تستعمل هذه العبارات وسيلة لبلوغها، أما الكفاية النفسية فيقصد بها في النحو الوظيفي "مطابقة العبارات اللغوية وتأويلها لسلوك مستعملي اللغة الطبيعية"⁴، وأخيرا فالكفاية النمطية هي "طموح

النحو الوظيفي إلى أن ينطبق على أكبر عدد ممكن من اللغات الطبيعية ذات البنى اللغوية المتباينة⁵.

وتشتق الجملة في نظرية النحو الوظيفي وفق ثلاث بنيات مرتبة كالاتي: البنية الحملية ثم البنية الوظيفية ثم البنية المكونية، ويتم بناء البنية الحملية المحددة وظيفيا قبل بناء البنية المكونية، وقد تبنى هذه النظرية الباحث اللساني المغربي "أحمد المتوكل"، وسنحاول من خلال هذه الورقة البحثية الإجابة عن الأسئلة الآتية التي تمثل مي مجموعها إشكالية لهذا المقال ونذكر منها :

- ما هي مختلف الوظائف التي يمكن أن تقيمها نظرية النحو الوظيفي بين مختلف وحدات الجملة؟
- وهل هذه الوظائف واردة في وصف وتحليل النصوص والخطابات المختلفة؟

في محاولة منا لوصف مختلف هذه الوظائف والبحث عن تفعيلها في سورة مريم، إضافة إلى أن التوجه الوظيفي توجه لساني حديث لم يجرب بكثرة في قراءة النصوص ولم يستثمر الاستثمار الجيد في فهم مختلف دلالاته ما دفعنا إلى إجراء دراسة تطبيقية بغية الوصول إلى هذا الهدف.

وقد فرضت علينا طبيعة الموضوع المدروس اختيار المنهج الوصفي الذي تتخلله آلية التحليل باعتباره المنهج الأنسب لمثل هذه الأنواع من الدراسات؛ حيث حللنا علاقات الجملة في سورة مريم التركيبية والدلالية والتداولية استنادا إلى معطيات نظرية النحو الوظيفي.

أولا:تحقق البنية الحملية:

تعد البنية الحملية نتاج إسناد محمول"الذي يدل على واقعة، وتكون هذه الواقعة إما عملا أو حدثا، أو وضعًا أو حالة، وقد يكون المحمول فعلاً، أو صفةً، أو اسمًا"⁶، إلى عدد من الحدود الموضوعات "وتدل الحدود على المشاركين في الواقعة، وهي بالنظر إلى أهميتها بالنسبة للواقعة إما حدود موضوعات أو حدود لواحق، فهي موضوعات إذا كانت تدل على ذوات تسهم في تعريف الواقعة نفسها كالذات المنفذة، والذات المتقبلة، والذات المستقبلة، وهي لواحق حين تدل عن مجرد الظروف المحيطة بالواقعة كأن تدل على زمانها أو مكانها أو علتها أو هدفها"⁷.

وأساس أي خطاب يمكن أن يجري بين متكلم ومتلقٍ يقوم في جوهره- في التصور الوظيفي- على هذا الحمل الذي يتكون بدوره من محمول وعدد من الحدود، وهذه الحدود تحمل وظائف دلالية قد تكون أصلية لا يمكن الاستغناء عنها (حدود موضوعات) كالمنفذ، والمتقبل والمستقبل، وقد تكون ثانوية (لواحق) تعمل على تخصيص الواقعة وتحديد ملامساتها كالوظائف الزمان، والمكان.

ولتوضيح ما سبق نورد الشواهد الآتية:

قال الله تعالى: ((إِذْ نَادَى رَبُّهُ نِدَاءً خَفِيًّا)) مرثم 03

لدينا الجملة: نادى ربه
محمول حد موضوع
وبناء عليه تكون صيغة الجملة كالاتي:

[نادى مض (ف)، رب (س2)]

حيث يشير الرمز (ف) إلى المقولة الفعلية للمحمول، وهو محمول فعلي يأخذ موضوعين اثنين نرمز لهما بالمتغيرين (س1) و(س2) وهما (الضمير المستتر "هو"، و"رب") اللذان يمثلان الحدود الموضوعات في هذه الجملة من خلال وظيفتيهما الدلالية، حيث يحمل الحد:س1 (الضمير المستتر) الوظيفة الدلالية "منفذ"، ويحمل الحد (رب) الوظيفة الدلالية "مستقبل" وبإسناد الوظائف الدلالية تصبح بنية الجملة كالاتي:

- الجملة الفعلية: " نادى ربه "

- الجملة: نادى - الضمير المستتر - رب.

- المستوى الدلالي: محمول - منفذ - مستقبل.

قال الله تعالى: ((قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا)) [مرثم -4-]

- الجملة: اشتعل - الرأس
محمول حد موضوع

وبناءً عليه تكون صيغة الجملة كالاتي:

[اشتعل مض (ف)، الرأس (س1)]

ويشير الرمز (ف) إلى المقولة الفعلية للمحمول الذي يأخذ موضوعا واحدا وهو الرأس والذي يأخذ بدوره الوظيفة الدلالية "المنفذ" لتصبح بنية الجملة كالاتي:

- الجملة: اشتعل - الرأس.
- المستوى الدلالي: محمول - منفذ.

قال الله تعالى: ((فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا)) [مریم-24-]

الجملة: جعل ربك تحتك سرياً
محمول حد موضوع حد لاحق حد موضوع

وعليه تكون صيغة الجملة كالآتي:

[جعل مض(ف)، رب(س1)، تحتك(س2)، سرياً(س3)].

ففي هذه الجملة البنية الحملية تسند إلى الحدود الموضوعات (رب) و(سرياً) الوظيفتان الداليتان المنفذ والمتقبل، في حين تسند الوظيفة الدلالية المكان للحد اللاحق (تحت) وبإسناد هذه الوظائف تصبح بنية الجملة كالآتي:

الجملة: جعل ربك تحتك سرياً.
المستوى الدلالي: محمول منفذ مكان متقبل.

ثانياً: تحقق البنية الوظيفية

يتم بناء البنية الوظيفية بواسطة تطبيق "قواعد إسناد الوظائف والتي تشمل الوظائف التركيبية (فاعل، مفعول) والوظائف التداولية (داخلية: محور، بؤرة /خارجية: مبتدأ، منادى، ذيل) ويتم إسناد الوظائف التركيبية قبل الوظائف التداولية، لأن هناك وظائف تداولية تسند إلى مكونات حاملة لوظائف تركيبية مثل: الوظيفة التداولية (المحور) تسند إلى المكون الحامل للوظيفة التركيبية (الفاعل)⁸، وتعد البنية الوظيفية الرابط الذي يربط البنية الحملية بالبنية المكونية.

1- البنية الوظيفية التركيبية

الوظائف التركيبية في نحو اللغة العربية الوظيفي تشمل وظيفتين هما وظيفة "الفاعل" والتي "تسند إلى الحد الذي يشكل المنظور الرئيسي للوجهة والتي تقدم انطلاقا منها الواقعة الدال عليها محمول الحمل"⁹، والوظيفة "المفعول" التي تسند إلى " الحد الذي يشكل المنظور الثانوي للوجهة التي تقدم انطلاقا منها الواقعة الدال عليها محمول الحمل"¹⁰.

وقد تسند الوظيفة الفاعل إلى الحدود الحاملة للوظائف الدلالية (منفذ، المستقبل، المتقبل، المكان الزمان) أما الوظيفة المفعول فلا يمكن إسنادها إلى المنفذ بل تسند بالدرجة الأولى إلى المستقبل فإن لم يكن أسندت إلى الحد المتقبل وهكذا¹¹.

غير أن دراستنا اقتضت على الوظيفتين الفاعل والمفعول التي تم إسنادها إلى الوظائف الدلالية (المنفذ، المستقبل، المتقبل) نظرا لقلّة ورود الوظائف الأخرى في المدونة.

ونمثل لذلك بالشواهد الآتية:

- قال الله تعالى: ((وَقَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَنُ وَلَدًا)) . [مرتيم: 88]

الجملة: اتَّخَذَ - الرَّحْمَان - ولدًا.

المستوى الدلالي: محمول - منفذ - مستقبل.

المستوى التركيبي: / - فاعل - مفعول.

وقد أسندت وظيفة الفاعل في هذه الجملة إلى لفظ الجلالة "الرحمان" الحامل للوظيفة الدلالية المنفذ، والذي يمثل المنظور الرئيسي للجملة كما ذكرنا، أما وظيفة المفعول فقد أسندت إلى الحد "ولدًا" الذي يمثل المنظور الثانوي للجملة، والذي يحمل الوظيفة الدلالية المستقبل.

ويأسند الوظائف التركيبية إلى حدود الوظائف الدلالية تصبح صيغة الجملة كالاتي:

[اتَّخَذَ مض ف، (س: الرحمن س1 منفذ فا)، (س: ولدًا س2 مستق مف)].

حيث يدل الرمز (فا) على الوظيفة الفاعل، والرمز (مف) على الوظيفة المفعول.

- قال تعالى: ((فَنَادَاهَا مِن تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا)) [مرتيم: 24]

الجملة: جعل - رَبُّكَ - تحتك - سريًّا.

المستوى الدلالي: محمول - منفذ - مكان - متقبل.

المستوى التركيبي: / - فاعل - / - مفعول.

يأخذ المكوّن "ربُّ" المسندة إليه الوظيفة التركيبية "الفاعل" الحالة الإعرابية الرفع، كما يأخذ المكوّن "سريًّا" المسندة إليه الوظيفة المفعول الحالة الإعرابية النصب.

2- البنية الوظيفية التداولية:

تتحقق البنية الوظيفية التداولية عن طريق إسناد الوظائف التداولية التي تتميز بكون إسنادها يرتبط بالموقف التواصلية وبالتحديد بعلاقة التخابر بين المتكلم والمخاطب في طبقة مقاميه معينة، وتصنف وفق انتمائها للحمل صنفين اثنين:

2-1- وظائف داخلية: ويقصد بها " الوظائف التي تسند وفقا للسياق إلى موضوعين أو لاحقين داخل الجملة نفسها"¹² وهي:

أ- وظيفة البؤرة: عرفها المتوكل بأنها المكون الحامل للمعلومة الأكثر أهمية أو الأكثر بروزا في الجملة"¹³، فالبؤرة هي المعلومة غير المشتركة بين طرفي الخطاب؛ أي أنها معلومة لدى طرف، ومجهولة لدى طرف آخر وهي نوعان: "بؤرة جديد" و"بؤرة مقابلة". وقد وردت في المدونة وظيفية البؤرة "بؤرة جديد"؛ أي المعلومة الجديدة التي يكون المتلقي غير عارف بها، ومن أمثلتها ما يلي:

- قال تعالى: ((يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَى لَمْ نَجْعَلْ لَهُ مِنْ قَبْلُ سَمِيًّا)) مرتم 7

الجملة: نبشّر - الضمير المستتر - ك - بغلام اسمه يحيى

المستوى الدلالي: محمول - منفذ - مستقبل - /

المستوى التركيبي: / - فاعل - مفعول - /

المستوى التداولي: / - / - / - بؤرة.

وفي هذا المثال تعد الجملة "بغلام اسمه يحيى" معبرة عن معنى أكثر أهمية من المعاني الأخرى، فالجملة تعد حاملة لمعلومة جديدة بالنسبة للوضع التخابري بين المتكلم والمخاطب، لذا فهي تسمى في هذه الحالة بؤرة جملة.

ب- وظيفة المحور: يشكل المحور المعلومة المتفق عليها بين المتكلم والمخاطب وتُسند هذه الوظيفة إلى المكون الذي يشكل محط الحديث داخل الحمل، أي الموضوع الذي يحمل عليه شيء ما في مقام معين"¹⁴، ويأخذ المكوّن الفاعل أسبقية أخذ الوظيفة التداولية المحور.

قال تعالى ((وَقَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَنُ وَلَدًا)) مرتم 88

الجملة: اتخذ - الرحمن - ولدأ

المستوى الدلالي: محمول - منفذ - مستقبل.

المستوى التركيبي: / - فاعل - مفعول.

المستوى التداولي: / - محور - بؤرة.

وعليه تكون البنية الوظيفية للجملة كالاتي:

[اتخذ مض ف،(الرحمان س₁ منفذ فا مح)،(ولداس₂ مستق مف بؤجد)]

ويدل الرمز(مح) على الوظيفة المحور،ويدل الرمز(بؤجد) على الوظيفة بؤرة جديد.

2-2- الوظائف الخارجية: هي وظائف تداولية خارجية تسند إلى مكونات خارج الحمل،
"والمكونات الخارجية (المنادى، والمبتدأ، والذيل) مكونات اختيارية يمكن للحمل أن يستغني عن أي
واحد منها أو عنها جميعا بخلاف المكونات أو الوظائف الداخلية التي تعد إجبارية"¹⁵.

أ-المبتدأ: يعد المبتدأ في النحو الوظيفي "وظيفة تداولية تسند إلى المكوّن الذي يحدد مجال
الخطاب، الذي يعتبر الحمل بالنسبة إليه واردا"¹⁶؛ أي أن المبتدأ هو المكوّن الذي يدل على مجال
الخطاب والخاصية المميزة للمبتدأ هي ورود الحمل بأكمله تابعا له، ونوضح لذلك بالمثل الآتي:

قال تعالى: ((فَأُولَئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ وَلَا يُظَلَّمُونَ شَيْئًا)) مريم 60

الجملة: أولئك - يدخلون - الجنة.

المستوى الدلالي: / - محمول - متقبل.

المستوى التركيبي: / - / - مفعول.

المستوى التداولي: مبتدأ.

أسندت في هذه الجملة وظيفة المبتدأ إلى المكوّن أولئك الذي شكل مجال الخطاب في هذه الجملة
والذي وظيفته تقديم المعلومة للمستمعين، فالمكوّن يعد بمثابة معلومة أولى يُتبعها المتكلم بعد ذلك
بالحمل الذي يشكل الخطاب من خلال إحالته على المبتدأ والذي كان شرحا له في هذا الموقف
التواصلي.

ب- المنادى: وهو وظيفة خارجية اقترحها أحمد المتوكل بأن تضاف إلى المكونات التداولية
الأخرى، وقد عرفه المتوكل بأنه "وظيفة تداولية تسند إلى المكوّن الدال على النداء في مقام
معين"¹⁷.

قال تعالى: [يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَىٰ لَمْ نَجْعَلْ لَهُ مِنْ قَبْلُ سَمِيًّا]

الجملة: يا زكرياء - نبشرك - ك - بغلام.

المستوى الدلالي: / - محمول - مستقبل - /

المستوى التركيبي: / - / - مفعول - /

المستوى التداولي: منادى - / - / - بؤرة.

ويتم إسناد الوظائف إلى هذه الجملة على النحو الآتي:

[زكرياء (منا)] نبشرك مض(ف)، (ك:س1 مستق مف)، (بغلام:بؤرد).

ج- الذيل: وهو "وظيفة تداولية خارجية لا وظيفة تركيبية ولا دلالية توضح معلومة داخل الحمل أو تعدلها أو تصححها، فهو مكون خارجي يأتي على المعلومة الداخلية للحمل فيصححها ويعدلها ويوضحها"¹⁸.

وبالنسبة لهذه الوظيفة فهي لم ترد في السورة، إذ من الناحية الجمالية جاءت المعلومات مضبوطة وهذا الضبط تكفل به التعبير الإلهي، فالمعلومات في الجملة لا تصحح ولا تعدل ولا توضح، فالجملة تعبير قصير تتمكن منه ذاكرة الفرد وتستوعبه، كما أن لكل تعبير إلهي الدقة والفائدة مبني ومعنى. وما يستنتج من طبيعة الوظائف التداولية الداخلية منها (المحور والبؤرة) والخارجية (المنادى والمبتدأ والذيل) أن دورها الأساسي يكمن في رصد الوضع التخاطبي بين طرفي التداول (المتكلم والمخاطب).

- خاتمة:

بعد هذه الدراسة التي قدمناها، والتي حاولنا فيها دراسة "البنية والوظيفة في سورة مريم" من خلال نظرية النحو الوظيفي، وفق وظائف ثلاث: وظائف دلالية، تركيبية، تداولية، في محاولة لتفعيل هذه الوظائف في جملة سورة مريم، توصلنا إلى النتائج الآتية:

- نظرية النحو الوظيفي نظرية قائمة على مبدأ التواصل، تدرس اللغة من حيث هي نشاط اجتماعي تحكمه سياقات ومقامات.

- تقوم نظرية النحو الوظيفي على مبدأ التواصل من خلال ربط البنية بالوظيفة على عكس غيرها من النظريات التي ركزت على دراسة اللغة من حيث البنية وأهملت الوظيفة.

- الوظائف التداولية تسند إلى مكونات الجملة بالنظر إلى ما يربطها بالبنية الإخبارية، وهي نوعان داخلية (بؤرة/محور) وخارجية (منادى/ مبتدأ/ذيل).
- الجمل المعقدة والفعلية كثيرة في "سورة مريم" مقارنة بالجمل البسيطة والاسمية؛ ذلك أن السورة تسرد وتحكي.
- البؤرة في سورة مريم وردت متقاسمة بين بؤرة مقابلة وبؤرة جديد.
- وردت وظيفة المنادى في السورة بكثرة لتقوية الحوار.
- لم ترد الوظيفة الذيل في جمل سورة مريم لأن القصة واقعية، ولا يمكن أن يرد في كلام الله معلومات موضحة ومعدلة على مستوى الجملة.

هوامش:

- ¹ - أحمد المتوكل، من البنية الحملية إلى البنية المكونية، الوظيفة المفعول في اللغة العربية، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء 1407هـ/1987م، ص10.
- ² - ينظر، أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء 1405هـ/1985م، ص10.
- ³ - أحمد المتوكل، من البنية الحملية إلى البنية المكونية، ص5.
- ⁴ - أحمد المتوكل، الوظيفية بين الكلية والنمطية، دار الأمان، ط1، الرباط، 1424هـ/2003م، ص65.
- ⁵ - ينظر، المرجع نفسه، ص63.
- ⁶ - أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي)، دار الأمان، الرباط 1995م، ص65.
- ⁷ - أحمد المتوكل، الوظيفة والبنية مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، منشورات عكاظ، "ط1، الرباط 1993م، ص30.
- ⁸ - أحمد المتوكل، اللسانيات الوظيفية (مدخل نظري)، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، 1989م ص148-149.
- ⁹ - المرجع نفسه، ص150.
- ¹⁰ - أحمد المتوكل، من البنية الحملية إلى البنية المكونية، ص20.
- ¹¹ - المرجع نفسه، ص24.

- ¹² - أحمد المتوكل، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، دار الأمان، ط1، الرباط، 1427هـ/2006م، ص 94.
- ¹³ - المرجع نفسه، ص28.
- ¹⁴ - يحيى بعيطيش، أطروحة دكتوراه، نحو نظرية وظيفية للنحو العربي، جامعة منتوري، قسنطينة 2005م/2006م ص241.
- ¹⁵ - المرجع نفسه، ص241.
- ¹⁶ - أحمد المتوكل، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، ص95.
- ¹⁷ - أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص161.
- ¹⁸ - أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص147.

تمثلات الربيع العربي في رواية (أين المفرد) ل (خولة حمدي)
قراءة سوسيو نصية

**Representations of the Arab Spring in Khawla Hamdi's
novel (Where toescape)
-A socio-textual reading**

*أمال بن جامع¹، عنمان رواق²

Amel Benjama¹, Othmane Rouag²

مخبر التراث الأدبي الجزائري الرسمي والهامشي جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة الجزائر

Université 20 Aout 1955 Skikda Algeria

2 rouag.othmane@gmail.com 1.amelbendjama23@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2021/05/22	تاريخ الإرسال: 2020/11/05
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ملخص البحث

لطالما شكلت الثورة الشاغل الذي يسكن الرواية ويؤثت فضاءها الروائي عند فعل التذكر ونزف الذاكرة، فقد شكلت أحداث الربيع العربي عنوانا مهما لمرحلة تاريخية جديدة، ومادة دسمة تستمد منها بعض الروايات المغاربية واقعيها المتخيلة، فرصدت أحداثها الواقع السياسي الرمادي الأسود وأثره البارز في إسالة المداد وتفجير حناجر الأدباء ممن حملوا هم القضية بالكلمات الراصدة لمختلف تلك الأحداث.

الكلمات المفتاح: الرواية، الثورة، الواقع عربي، الواقع سياسي.

Abstract :

Revolution has always been the concern that overlaps the novel and provides the narrative space when memory is activated and memory bleeds. The events of the Arab Spring constituted an important title for a new historical stage and a rich material from which certain Maghrebian novels derive their imagined realism,

Its events raised awareness of gray and black political reality and its prominent effect on the flow of water and blew the throats of writers who carried the cause with words that reflect the various events of those events.

*أمال بن جامع: amelbendjama23@gmail.com

Keywords : novel, revolution, Arab Spring, political reality.



تقديم:

شهدت الساحة العربية في العامين المنصرمين أحداثاً عاصفةً على الصعيد السياسي، هذا ما أفرز موجة ما يُعرف بالربيع العربي هذا الأخير الذي جاء نتيجة حراك الشارع العربي على شكل ثورات شعبية قوية ابتداءً من تونس عام (2010م)، هاته الانتفاضة الشعبية التي برز نورها على يد (محمد البوعزيزي) الذي أشعل نار الثورة التونسية بدءاً ثم انتشرت لتمس العديد من الدول في موجة تعتبر الأولى من نوعها على الساحة العربية.

يشكل الربيع العربي وثوراته مُنعطفًا مُهمًا في تغيير الواقع العربي وموجة لظهور أعمال أدبية جديدة بجلّة العصر؛ يؤكد (رولان بارت) أن: «الإنتاج الأدبي ليس انعكاسًا للواقع، بل انعكاس لانعكاس في المسافة القائمة بين الواقع وشكل انعكاسه يشمل جملة من العناصر المعقدة تتضامن وتنتج آثار أيديولوجية معيّنة، فالكاتب لا يكتب أيديولوجيًا بل يعكس شكلًا مباشر جملة تناقضات اجتماعية تحت تأثير أيديولوجية معيّنة»¹

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل واقع الثورات العربية الحديثة فيما يُعرف بالربيع العربي في الرواية التونسية (رواية أين المفر) لدكتورة (حولة حمدي) أنموذجًا، تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على انعكاسات الثورة والثوار ضدّ النظام وواقع الفساد والظلم لهذا النظام الفاسد في الدول العربية، تونس كعينة وقعت فيها أحداث هاته الموجة، وكذا بوصف الرواية المرآة للتعبير عن محتوى هذا الواقع بكل أبعاده الاجتماعية والسياسية والثقافية.

اعتمدت الدراسة على إتباع المنهج السوسيوثقافي في عملية تحليل النص الروائي، وذلك لقدرة المنهج على كشف واستكناه انعكاسات الثورة على الشخصيات الروائية ورؤيتها لهذه الأحداث، كما أننا ندرك أنّ طبيعة الثورة وثيقة بطبيعة المجتمع وردّة فعله على مختلف هاته المتغيرات، وبالتالي فإنّ الاشتغال على آلية المنهج الاجتماعي والنفسي يُعين علينا كشف عوالم المجتمع ورصد الأبعاد النفسية على الشخصيات.

1- الرواية وثورة الربيع العربي:

تُعد الرواية ديوان عصرنا الحاضر أنسب فضاء للكتابة عن الأزمات والتقلبات التي جاش بها صدرُ الموطن العربي على شكل صرخات تُردّدُ أصداءها في ميادين الربيع العربي، القضية التي أضحت في مقدمة مشاغل كُتاب الرواية العربية المعاصرة، حيث قدمت لهم مادة ثرية وخصبةً فسطروا الكثير من الأعمال الأدبية التي تتحدث عن تلك الثورات وأحوال البلاد التي اندلعت بها هاته الثورات.

يُشير الروائي (الطاهر بن جلول) في حديثه عن الربيع العربي فيقول: «هذا الربيع العربي القادم في عزّ الشتاء لا مثيل له في التاريخ الحديث للعالم، إلا حد ما ثورة القرنفل في البرتغال (أبريل - نيسان 1974م)، حتى لحظة اندلاع هذه الحركات كانت الشعوب العربية معتادةً على تقبل بمصيرها وتخضع له مستسلمةً، شهدت المنطقة من حين لآخر بعض حركات التمرد والتي قمعت في كل مرة بقسوة، وقُضي على كل المعارضين، يشترك المغرب والمشرق في هذا.»² فشكلت بذلك أحداث الربيع العربي بؤرة الكتابة السردية ومرجعية الحكيم وتشكلاته؛ فطالما أثبتت الذاكرة أزمنة الرواية وفضاءاتها باستقراء المتن الروائي فتطالعنا تيمة الثورة كتيمة مهيمنة.

الرواية كجنس أدبي دائمة التغيير كونها «مُفتحة على احتمالات لا تُحصى تفرزها الحياة الإنسانية، وترتبط باللحظات الفلسفية الفارقة والتغيرات الدراماتيكية في الاقتصاد والسياسة وانعكاساتها على الأوضاع الديمغرافية والنفسية للكتلة البشرية»³؛ -فالرواية- ومقارنة بباقي الأجناس الأدبية لها قدرتها على سرد مختلف الأحداث الحياتية الاجتماعية والسياسية وتاريخية وغيرها، نظرًا لما تمتلكه من قدرة على تصوير حياة المجتمعات ولما لها من قدرة على رصد ما شهده ربيع العالم العربي.

الربيع العربي أو ما بات يُعرف بثورات الربيع العربي مصطلح يُطلق على الأحداث التي جرت في المنطقة العربية وفجرها الشباب بدءًا بتونس أواخر عام (2010م ومطلع 2011م)، رافعين شعارات (ارحل)، (ثورتنا ثورة سلمية)، (الشعب يريد إسقاط النظام)؛ «فتورات الربيع العربي موجة احتجاجات عربية ثورية انطلقت من تونس ومصر وليبيا واليمن وسوريا، وشكلت

حالات احتجاج من دول عربية أخرى، كما هي أقرب إلى الحركات الجزئية منها إلى الخصائص الثورية الشاملة.⁴

يفتح موضوع الربيع العربي والرواية أفقاً جديدة في مجال الكتابة والدراسة، هذا ما يدفعنا لدراسة كل الجوانب المرتبطة بالشكل والمضمون، فموجة الربيع العربي كانت دافعاً مهنياً لكتابة نصوص روائية كما سيظل المحفز للكتابة مستقبلاً.

2- الثورة والشباب:

يرى الباحث (توفيق المدين) بأن: «القوة التي لعبت دور المحرك الرئيسي في هذه الثورة وفي قيادتها حتى سقوط الرئيس بن علي، هي الحركة الشبابية»⁵؛ إنَّ جيل الشباب الثوري وحده الحامل لراية الثورة العربية على فساد الحكم وطغيان الحكام، والشباب العربي كغيره من شباب العالم باحث عن هويته وأصالته، حامل لشعلة أجداده محافظ على روح الوطن؛ فالشباب هم الثورة والثورة هي الانعكاس الفعلي الواقعي لدور الشباب العربي على الساحة.

لطالما شكلت الثورة الشاغل الذي يسكن الرواية ويؤثث للفضاء الروائي عبر فعل التذکر ونزف الذاكرة، فالزمن هو سلطان الحكيم وسيده، وما النص الروائي إلا نتاج جمالي لزمن مُتحقق واقعيًا، فالثورة من المصطلحات التي تتصف بالغموض في الواقع ولا علاقة لها بالحركات السياسية من الناحية التاريخية، ولم تستخدم كلمة ثورة كمصطلح سياسي ثوري اجتماعي قائم بذاته بمعنى التغيير الجذري والانقلاب والتمرد وتغيير النظام الفاسد إلا في العصر الحديث. الثورة في معناها العام هي الخروج عن الوضع الراهن سواء إلى وضع أفضل أو أسوأ من الوضع القائم.

تعتبر رواية (أين المفر) من الأعمال الروائية التي رصدت مزية الثورة الشبابية في تونس، جسدت من خلالها الروائية (خولة حمدي) ثورة المرأة التونسية العربية والشباب الواعي الملتف حول وطنيته باحثاً عن الحرية والهوية والعدل والمساواة في ميدان التحرير بكل ما يحمله المجتمع من شرائح -متقفين، ثوار، كادحين، نساء، فقراء، أغنياء... إلخ- جميعهم يداً في يد لأجل قضيتهم الأم والقضاء على الفساد والانقلاب على النظام الفاسد وأتباعه من البلطجية.

فالشباب هم عصب التغيير السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي للأمم لما لديهم من طاقات جبارة للوصول لغايات ترضي طموحاتهم، يرفعون شعارات تُراخ فيها المعاني إلى

مقاصدهم ب: (الشعب يريد إسقاط النظام)؛ فالحكم للعامّة والشعب سيد الموقف في تقرير مصيره وصنع القرار السياسي، تردف سحر من خلال الرواية دفاعها عن القضية والثورة التونسية: «الثورة نجحت... لكن لا ينبغي للشعب أن يغفل لحظة واحدة فتسرق منه ثورته، الشارع يقف بالمرصاد للحكومة الجديدة إن لم تستجب للمطالب الشعبية وُجب تغييرها»⁶؛ ثار الشباب العربي ونزل للشوارع خلاصًا من البطالة التي سحقتهم، وقيم الفساد والرشوة مطالبين بحريتهم.

جاء الخطاب الثوري -موجة الربيع العربي- قويًا وعينًا للشعوب العربية أدخلها في مرحلة أولى هي الالتفات الوحدوي ضد هدف محدد معلن، عبرت عنه مفردة (الإسقاط) التي ولدت من لا وعي الشعب إلى الميادين العامة، بعدها رست معالم الموجة الثانية الأخطر لكشفها وتعريتها للوعي السياسي الضحل للمجتمعات العربية التي لم يكن لها يوم تفاعل مع النظام السياسي والتعددية الحزبية.

تتداخل الدلالات في امتزاج شعارات الحيز والكرامة من خلال الحرية واستعادة ملكية زمام القول والفعل، وبالتالي المصير، وأن نكون في الشارع فنمتلك الميدان هو أن نستعيد الوطن، الهوية، وحقنا في المواطنة، فالاعتصام والحراك في الميدان -الشارع- (ميدان رمزي) هو الحيز العام للنواة في المدينة، فهو بمثابة مواجهة لمختلف أيادي السلطة الفاسدة التي لا طالما سيطرت على الميدان وعلى الحيز العام، إنه تغيير للدلالة وميلاد تونس الخضراء الجديدة.

« لقد هزّم الجيل السابق، قبل أن يشهد لحظات تاريخية كنتك... » «لقد هرمنا، من أجل هذه اللحظة التاريخية»⁷؛ فقيام الشعب التونسي -ثورة الشباب- بانقلاب على نظام الحكم والرسالة الموجهة من تحت اللحاف، و(أمين) يجسد هذه الفئة التي لم يوافقوا الثورات يومًا فلوهم تنبض بالولاء لهذه القضية ودمائهم تتعطش لروح الفداء، (فأمين) ابن العائلة المرموقة والسياسية - ابن أحد كبار الدولة الفاسدة- يُشارك في الثورة ضد النظام سرًا، النظام الفاسد الذي يكون لوالده اليد في هذا الفساد فولده خاضع لهذا النظام وأتباعه، ترصد الروائية نهاية عائلة (أمين) التي تخسر كل شيء غير أن المناضل (أمين) يبقى مجاهدًا لأجل ما يؤمن به حتى يستشهد في نهاية الرواية بعد انضمامه لصفوف الجيش.

كما أصبحت الخيام ميداناً للتحرير ومقرّاً ومسكناً للشباب الثائر الذي يُطالب بحقوقه، فتكون الثورة شعبية والوعي الشعبي في ثورة الشباب التونسي - شباباً وشابات - بهذا يصبح الوعي معادلاً موضوعياً للثأر والانتقام وزدّ الاعتبار، وهذا ما رصدته الساردة في متن الرواية؛ « عرجتُ على شارع الحبيب بورقيبة، حيث لمحتُ أول ما لمحتُ خيام المعتصمين المنصوبة حديثاً قبالة المسرح البلدي». ⁸

فالملك ملك السلطة وأجهزتها الأمنية وإلا فما معنى منع التجمع إلا بالترخيص حتى التواجد والتصرف والقول لدى الشباب التونسي والاعتصام أمام مقرات السلطة وحق الإضراب عن الطعام لأيام، كل هذا تحدي لهذا النظام الفاسد ورفع مختلف تلك الشعارات التي أطلقت في الساحات العربية خاصة شعار (ارحل ارحل، ديقاج) لأجل استرداد حق الوجود من خلال استرجاع ملكية المكان العام الذي صادته السلطة الفاسدة.

فالرواية معروفة إلا أنّ دلالاتها أعنى بكثير من مجرد حادثة احتجاج فردي، لم تكن التحديات التي تواجه الشباب التونسي تقتصر على سقوط النظام - الرئيس المخلوع وأتباعه - بل إنّ واجبه الحفاظ على معنى هذه الثورة، (الثورة نجحت.. لكن لا ينبغي للشعب أن يغفل لحظة واحدة، فتسرق منه ثورته)؛ فالرواية ترفض حكم الجيش والانقلاب على الشعب، فيقف الشباب وجميع شرائح المجتمع التونسي في ثورة الجديدة.

تحدّد الثورة الشبابية وتبرز ضمن إطار معرفي رؤيوي؛ أي أنّ الروائي في بناء الخطاب الروائي يكتب التاريخ تخيلياً أو تأويلياً وهنا ليس دفاعاً عن الماضي أو تشبُّهاً به حد التقديس أو حتى سخطاً عليه بتشكيل التاريخ واقعياً، وتشكيل الواقع تاريخياً استجابة لجدل علاقة الحضور والغياب بين الآن والآخر، فالخطاب الروائي المغاربي التونسي خاصة وليد تحولات الواقع، واقع ما بعد الثورة التونسية كما جسده الرواية.

تميزت رواية (أين المفر) بقدرتها على مزج الثورة قبل وبعد بين حلم الخلاص من الاستبداد وفساد السلطة، فكانت الثورة الشبابية نقطة تحول جسدها شخصية (أيمن) القائد الذي يؤمن بمبدأ التحول والتعبير لأجل اللحظة التاريخية، فإنّ الشباب التونسي المفجر للثورة كان مُستعداً للتحدي والتضحية الجماعية وحتى الموت لأجل نيل مطالبهم - نيل الحرية.

3- مطلب الحرية والكرامة:

شكل موضوع الحرية والمطالبة بالكرامة الإنسانية مطلبًا ميّز الرواية العربية الحديثة منذ بداياتها الأولى إلى اليوم، هذا ما جعل لرواد الرواية الدور الفعال في الالتزام ونقل القضايا الإنسانية على الساحة في نصوصهم؛ فقد «تناولت الرواية العربية مسألة الحرية في مواجهتها الاستبداد في فترتي النظام الاستعماري والحكم الوطني بمختلف تلويناتها الإيديولوجية، بحيث يمكن القول أنه لا تكاد تخلو رواية عربية من عرض أنواع الاضطهاد والتعذيب التي مورست على الإنسان العربي وأصناف الصمود التي تحدى بها ذلك الاضطهاد، من أجل تحقيق حريته وصموده»¹⁰، هذا ما جسده روايات الربيع العربي كتيمة واضحة الملامح والأسس، وهذا ما نجده في رواية (أين المفر) التي رصدت الواقع التونسي قبل وبعد الثورة بالصوت الأنثوي الذي كان وقعه الخاص المرتبط بالحرية والبحث عن الهوية والكرامة وتحقيق العدالة لدى التونسيين، فكان الجهر بصوت عالٍ لتكسير قيود النظام الفاسد والوقوف بوجه الظلم لتحقيق الحرية والكرامة الهدف والمطلب الأساسي.

فشكل الشباب المحرك الفعلي لهاته الثورة قادوا عملية التعبئة والحشد من خلال امتلاكهم ناصية الحراك، وهذا ما جسده (أمين) عينة مثالية هو ورفقائه من الشباب والشابات في مقبل العمر هم ربيع هذا الوطن لتحقيق الحرية والكرامة، رصدنا من خلال الرواية البوح الصريح لاعتصام هؤلاء الشباب وهدفهم، «هل يمكنني أن أسأل.. ما الذي تتظاهر من أجله بالضبط؟ رمقها في دهشة، ثم قال بلهجة جادة: الحرية، الكرامة، العدالة الاجتماعية!»¹¹، ف(أمين) صورة الشباب التونسي الحامل لمبادئه وأحلامه وطموحاته وكرامته وهويته.

رصدت الرواية من خلال (ليلي) هي الأخرى التي تُنشد مقاطع من النشيد الوطني التونسي الذي أبدع أبياته الشاعر (أبو القاسم الشابي) مادحًا من خلاله بدور الشباب التونسي ويثني عليه في تحقيق مطالبه وأهدافه، وأهم تلك المطالب الحرية والكرامة تجسد ذلك في متن الرواية من خلال المقاطع التالية:

(إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةَ	فلا بُد أن يَسْتَجِيبَ القَدْر.
وَلَا بُدَّ لِلَّيْلِ أَنْ يَجْلِي	وَلَا بُدَّ لِلقَيْدِ أَنْ يَتَكَسَّر
وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ	تبخّر في جَوْهَا وَانْدَثَر.

فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشَقِّهِ الْحَيَاةُ مِنْ صَفْعَةِ الْعَدَمِ الْمُنتَصِرِ.¹²

ترصد الرواية عبر شخصية (ليلي) المتصارعة الباحثة عن هويتها الضائعة، فكان لها الوقوف عند هاته المقاطع بكل شغف لترصد باهتمام ما أراد الشابي تمريره من خلالها فالشعب هو سيد الموقف وهو المحرك والمحرر الفعلي لهذا الواقع.

« موطني.. موطني! الشباب لن يكلّ همّه أن يستقلّ أو يببّد، نستقي من الرّدى ولن نكون للعدى كالعبيد، كالعبيد»¹³، تستقل هذه المقاطع لتتوسط الصفحة بخط غليظ داخل متن الرواية دعوة صريحة بأن الشباب هم الجزء الملتحم بالبناء الثوري، هو جيل الشباب الثوري المتحضر هو الحامل لراية الثورة وحشد الجماهير، هو صوت التجديد، صوت الحرية والكرامة الحامل لواء راية الوطن الأخضر.

سعت الروائية (خولة حمدي) لصب مقاطع النشيد الوطني في متن روايتها دعوة صريحة لرصد حالة المجتمع التونسي في فترة ما بعد الثورة، بعد كسر طابوهات الفساد السياسي، فشكّلت شخصية ليلي المتضاربة الباحثة عن هويتها وانتمائها فهي كهذا الوطن وشبابه، تلك اللحظة التي أثارت فيها غرائز الانتماء الوطني والانتماء والهوية.

فيرصد صريح فعلي لرفع مستوى السياسي لدى الشباب بعد الثورة، فقد غدت السياسة الاهتمام الأول لدى الجميع لأجل استعادة الحرية؛ « لقد سيطر الخوف لعقود، وعقدت الألسن، ومن تجرأ على الكلام هُجر أو سجن.. لذلك ما إن استعيدت الحرّية حتّى عمّت الفوضى! الكل أصبح بين يوم وليلة مُحللاً مخضرمًا يمكنه تقييم الوضع»¹⁴

يحضر الانتماء التونسي من خلال شخصية (ليلي) دومًا على الرغم انتمائها التونسي الحديث، فلم تستحضر ذكورها الكثير عن وطنها إلا من خلال مقاطع النشيد الوطني التي كانت تُردّد في المظاهرات، فكان التعبير عن ذلك الانتماء بمختلف الصور ووقوفًا عند الأناشيد والأغاني التي تُجسد الانتماء الوطني؛ « بينما عبرت (نجاة) عن ثورتها بأغنية (أمال المثلوي) التونسية: أنا حرّ وكلمتي حرّة!»¹⁵، فكانت الثورة التونسية ثورة الخبز والحرية، كان لحضور المرأة التونسية في الرواية عناء حضور المرأة الواقعية، المتعلمة والثقافة والملتزمة في جميع الأعمال، يأتي هذا الحضور متجاوزًا وحضور الرجل فكانت (ليلي) أيقونة الالتزام بالمبادئ في وقت يُصبح التمسك بالمبادئ كالقبض على الجمر، كان كل من ليلي وأمين وكدا (فراس) والشخصيات الشبابية داخل المتن

الروائي عينه إيجابية لمنظور الشباب لثورات العربية والربيع العربي؛ والواقع الثوري والتأثر الواضح والتحليل العميق لثورة الياسمين وما يتفق ورؤية ومنظور الشباب ما بعد الثورة.

4- الثورة والإعلام:

شكل الشباب المحرك الفعلي للثورة فقد قادوا عملية التعبئة والنشر من خلال امتلاكهم تقنية الإيصال والإعلام الاجتماعي وكسر الطابوهات من كل الرقابات التقليدية التابعة للنظام الفاسد، فتعتبر حرية الإعلام من أهم المؤثرات الديمقراطية لثورة الربيع العربي سواء ذلك الإعلام المفبرك التابع للنظام الفاسد الاستبدادي أو الإعلام العالمي الحر والذي يصور الواقع ومختلف الأحداث كما هي مجسدة دون فيكرة.

كان لحضور الإعلام في الرواية مجسداً من خلال الإذاعة تقول الساردة في متن رواية (أين المفر): (انتبهت على الفور إلى صوت الراديو المرتفع، ينقل نقاشاً سياسياً حاداً أو شهادات عيان عن ممارسات النظام السابق المروع...)¹⁶، أصبحت وسائل الإعلام بعد الثورة ترصد الخطابات ودعوة جهراً للخروج عن المسكوت عنه فلم تعد السياسة شيء مقدس يهوي بالشعب بل أصبح بؤرة وخطاب الجميع.

فلم تغفل الرواية العربية والرواية المغاربية دور الإعلام في ثورة الربيع العربي، فكانت مختلف وسائل الإعلام شاهدة على هذا الصرح من إذاعة، تلفاز، فالجرائد التي تابعت ورصدت الأوضاع ما بعد الثورة للمجتمعات، فأضحت صوتاً-الجرائد- لهاته الموجة الربيعية كانت الصحف من خلال الرواية صوت الشعب فتابعت المجالات حالة المعتصمين وأهدافها ومطالبهم فكانت صوتهم المعبر داخل هذا الصرح، كما كانت بالمقابل فاضحة لبقايا النظام الفاسد نستشف ذلك من خلال متن الرواية: « لقد ورد اسمه في قوائم رجال الأعمال الفاسدين المرفوعة للهيئة الوطنية لمكافحة الفساد.»¹⁷

فبعد الثورة تزايد الوعي لدى الشعب التونسي فغدت السياسة الاهتمام الأول للجميع، فظهرت وازدهرت العديد من الأدوات والوسائل لأجل رفع المستوى السياسي للوعي.

كما رصد التلفاز هو الآخر خروجه عن قيود النظام الفاسد، « لقد عقد الوزير الأول ندوة صحفية منذ قليل وأعلن عن الشروع في تطبيق قانون المحاسبة... ألقى القبض على عشرات رجال الأعمال الفاسدين اليوم، والناس يحتفلون في الشوارع»¹⁸، فكان الإعلام الثوري بعد الثورة

راصدًا مفصّلًا وبكل وضوح عن مختلف الأوضاع التي تعيشها البلاد بكل صدق ومصداقية دون ضغوط أو قيد من السلطة الفاسدة.

5- واقعية الصورة الثورية:

تستخدم الروائية موضوعيًا مفردات واقعية للثورة وإفرازاتها تسقطها على الواقع المتخيل الإنساني والاجتماعي والديني في الرواية (أين المفر)، تقوم الرواية على أحادية الصوت وهو صوت الروائي الأنا رغم تعدد الشخصيات داخل متن الرواية، هذا الصوت الفردي يُعبر عن الهم الجماعي المشترك الذي عان منه التونسيون تحت وطأة النظام الفاسد، فرصدت الروائية بذلك التجربة الثورية في تونس بعد الثورة من خلال إبراز وعرض الخلل الدفين للثورة التي تعني الهدم الكلي لما سبق والاستعداد لمرحلة جديدة.

تعتمد الروائية على وصف الظاهرة في تحليلها للحالة الثورية في وطنها؛ «كانت كمائن الحراسة متمركزة عند المحاور الرئيسية، عجالات مطاطية وبراميل مليئة بورق ومطاط محترقة، مازال يتصاعد منها دخان كريحه ذو رائحة نفاذة، شاهدًا على أحداث ليلة أمس»¹⁹، صورت عينة من العديد من المشاهد اليومية لخروج المتظاهرين وقمع القوات للمعتصمين، وتلك المشاهد شاهدة على حراكهم وثورتهم.

تجسد الرواية الوضع الذي آل إليه أتباع النظام وقرار حبسهم خلف قضبان السجن، وهذا ما نلاحظه داخل الرواية من خلال والد (ليلي) وخالها اللذان يُعتبران أحد رجال النظام الفاسد وبقيًا النظام التونسي لأنّ لهم اليد في الخراب والظلم والفساد وأكل أموال الشعب، نرصد ذلك على لسان الساردة في متن الرواية: «تحدثين عن الثورة وكأنك تعرفين شيئًا!... ولأمثالك من الأثرياء.. والدك يُحاسب بتهمة فساد.. وهذا سبب كافٍ لنقمتك على الثورة.»²⁰، فمند بداية السرد تصور لنا حالت والد (ليلي) الدبلوماسي السابق ليُحكم عليه بالسجن لعامين وغرامة مالية، فكيف لوطنها التائر أن يصالح خونة الماضي فيحاسبهم ويفرض على كل من سرق ونهب أن يدفع الثمن.

تصور (خولة حمدي) حراك الربيع العربي في تونس وطن عان من جبروت الحاكم الفاسد، «ظهرت فجأة مجموعة من الشباب مندفعين من الرقاق الجاني، انخرطوا في المسيرة، مروا بسرعة فائقة»²¹

شكّلت لحظة سقوط النظام لدى الشعب بداية الانفراج وتحقيق المبتغى المنشود، تحقيق الحرية والكرامة، بهذا فقد صاغت (خولة حمدي) أحداث هذه الرواية من خلال ضمير المتكلم الذي يُجِيل على شخصية ليلى بوصفها رواية مشاركة في مجريات الأحداث بلغة مفعمة بالرموز والمشاعر الإنسانية، لجأت الروائية إلى توظيف أسلوب الاستفهام الذي تردد بقوة في المتن الروائي نتيجة الصراع الذي تعيشه.

يصل الأمر بالشباب للتضحية بنفسه لأجل تحقيق مطالبهم فيكون الصوت الفردي تحقيقاً للمطالب الجماعية، وهذا ما جاء في متن الرواية غير شخصية منتصر أحد شباب الاعتصام الذي لم يكن له من أسننه نصيب، شخصية فاقدة للأمل للواقع الذي يعيشه فيُدم على الانتحار في صورة مرعبة جاء ذلك جراء فرض قوات الأمن فض الاعتصام وإزالة الخيام وضرب المعتصمين وإجبارهم على المغادرة.

الشعور بالخذلان وعدم تحقيق الأهداف والواقع المزري الذي تعيشه مختلف الفئات الفقيرة نتيجة الحالة الاجتماعية وعدم توفر لقمة العيش، رغم الشهادات المتحصل عليها من طرف الجامعات للشباب.

« فجأة ألقى بنفسه، لا إلى الأسفل، ولكن إلى الإمام ليعانق جسده أسلاك الكهراء المعلقة، ذات التيار العالي! أمام عشرات المتفرجين، اشتعلت النار في جسد منتصر، مثل قطعة حطب، لا شأن لها، تطاير الشرر في الهواء وتصاعد الدخان أسود مع احتراق قماش قميصه أولاً، ثم انبعثت رائحة شواء كريهة»²²، تعيد الرواية سم الملامح الأولى لاندلاع شرارة الربيع العربي، بتناس مع حادثة الشهيد "محمد البوعزيزي" الذي أضرم النار في جسده ووضع حد لحياته كما هو حال منتصر.

6 خاتمة:

كان لحضور موضوع الربيع العربي في المنجز الروائي بعد سنة (2011م) حاضرًا وبقوة في الرواية العربية على العموم والمغاربية خاصة الرواية التونسية، بطريقة مباشرة أو ترميزًا عبر اللحاف لسائل مشقّرة

- تبيين من خلال رواية (أين المفر) ل(خولة حمدي) مجموعة من التيمات التي كانت من المحظورات على الساحة الأدبية، فحضرت في متن الرواية بقوة

راصدة معالم الثورة والواقع بعد الثورة فمنها ما ارتبط بالوضع السياسي والاجتماعي الذي أسهم في نشوب موجة هذا الربيع العربي ومنها ما ارتبط بمطالب الشعوب كالحرية والكرامة والديمقراطية.

- حقق المشهد الإبداعي للرواية على وجه الخصوص فضاءً خصباً للحديث عن الثورة فجعلت الثورات العربية للحضور الأدبي بكل أجناسه نكهة جديدة.

- اعتمدت الروائية على وصف الظاهرة في تحليلها للحالة الثورية في وطنها، واعتمدت ضمير المتكلم الفردي الذي كان حاملاً لواء الرسالة الجماعية للوطن. قدمت الرواية الثورية رؤية بانورامية شاملة مزجت بين الواقعي والمتخيل وأضفت عليهما التجربة الإنسانية الخاصة بشكل مشهد بناء على معالجة الروائي لها، فامتألت بأحداث تاريخية وأسماء للأمكنة والشهداء ويظهر ذلك جلياً في رواية أين المفر.

- عالجت الرواية الظاهرة الثورية بشكل وصفي ركزت الروائية على مرحلة ما قبل السقوط لوصف حجم الظلم وفساد السلطة، ووصف الحالة والمشهد الثوري لحظة سقوط النظام، فهي عملية كشف لمظاهر الثورة الشبابية انصب الحديث عن الجانب الاجتماعي وتأثير الثورة.

هوامش:

¹ فيصل دراج: الأدب والايديولوجيا، مجلة الطريق، ع5، تشرين الأول، أكتوبر 1979م، ص، 45.

² الطاهر بن جلول: الشرارة انتفاضات في البلدان العربية، ترجمة: حسين عمر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2012م، ص، 29.

³ لطيفة الدليمي: أصوات الرواية، حوارات مع نخبة من الروائيات والروائيين، كتاب دبي الثقافية، الاصدار 128، دار الصدى، دبي، ط1، يونيو، 2015م، ص، 07.

⁴ موسى ريم: ثورات الربيع العربي ومستقبل التغيير السياسي، مؤتمر فيلا دفا، السابع عشر، سكلية الآداب، جامعة فيلادفيا، الأردن، 2013م، ص، 33.

- ⁵ توفيق المدني: ربيع الثورات الديمقراطية العربية، الربيع العربي... إلى أين؟ أفق جديدة للتغيير الديمقراطي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، أبريل 2012م، ص، 53-80.
- ⁶ د. حولة حمدي: أين المفر، كيان للنشر والتوزيع، الجيزة، 2017، ص، 101.
- ⁷ أين المفر، ص، 283
- ⁸ أين المفر، ص، 280.
- ⁹ أين المفر، ص، 101.
- ¹⁰ سيف المري: أجراس الخوف، كتاب دبي الثقافية، الاصدار 74، دار الصدى، ط1، يناير 2013م، ص، 193-194.
- ¹¹ أين المفر، ص، 105.
- ¹² أين المفر، ص، 145.
- ¹³ أين المفر، ص، 189.
- ¹⁴ أين المفر، ص، 175.
- ¹⁵ أين المفر، ص، 341.
- ¹⁶ أين المفر، ص، 39.
- ¹⁷ أين المفر، ص، 158.
- ¹⁸ أين المفر، ص، 269.
- ¹⁹ أين المفر، ص، 73.
- ²⁰ أين المفر، ص، 102.
- ²¹ أين المفر، ص، 102.
- ²² أين المفر، ص، 317-318.

. -

الاستعارة في الخطاب السردى المعاصر مقارنة معرفية في رواية هذيان على قبرها لمحمد
القصيبي

The Metaphor in Contemporay Narrative Discourse. Cognitive approach in "A Rave on her Grave " Novel by Mohammed Al-Qasabi

* بن الطيب فتيحة¹، خالد بوزياني²

Bentayeb fatiha¹, bouzaini khaled²

مخبر علوم اللسان، جامعة عمار ثليجي الاغواط / الجزائر .

.University of Ammar Thleji/ Laghouat / Algeria

fa.bentayeb@lagh_univ.dz¹ bouziani_k@yahoo.fr²

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2021/05/18	تاريخ الإرسال: 2020/11/04
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ملخص البحث

يرصد المقال مستويات تجلي الاستعارة بمفهومها الانزياحي، ومستويات هذا الانزياح، ودوره في بناء
العوالم الروائية ودوره أيضا في اضاء بعد جمالي شعري في الرواية الجديدة عموما، وفي رواية محمد القصبي
خصوصا، الذي ينتمي إلى جيل التجريب الذي يسعى إلى تحقيق نموذج روائي حدائي عابر للأجناس
الأدبية الأخرى، والاستعارة من جملة الأدوات والتقنيات التي يركز عليها الفن الروائي عموما. كونها وسيلة
ضرورية يقول بها الراوي مالا يستطيع قوله في مجتمع مأزوم على مختلف الأصعدة. ولذلك كانت مقارنة
مستوى الاستعارة ضرورة لفهم هذا العمل وتذوق هذا النوع من الكتابة، كما أننا نسعى لدراسة الأبعاد
التأويلية للاستعارة في رواية القصبي في محاولة منا لاكتشاف دورها وقيمتها الفنية والجمالية في السرد العربي
المعاصر .

الكلمات المفتاحية: الاستعارة، السرد العربي المعاصر، الصور الاستعارية، محمد القصبي

Abstract:

The article monitors the levels of metaphor's manifestation in its displacement
concept, the levels of this displacement, its role in building the narrative
worlds and its role also in imparting a poetic aesthetic dimension in the new

* بن الطيب فتيحة : Fa.bentayeb@lagh-univ.dz

novel in general, and in Muhammad al-Qasabi's novel in particular, which belongs to the generation of experimentation that seeks to achieve a modernist fictional model that transcends genres. It is a necessary means by which the narrator says what he cannot say in a society in crisis at various levels.

Therefore, the metaphor level approach was necessary to understand this work and to taste this type of writing, as we seek to study The interpretive dimensions of metaphor in Al-Qasabi novel in an attempt to discover its role and its artistic and aesthetic value in contemporary Arab Discourse.

.Keywords : Metaphor. Contemporary Arabic Discourse. Metaphorical Imagery. Mohammed Al- Qasabi .



مقدمة :

لقد أخذت الاستعارة مكانة مهمة في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة، وذلك لمساهمتها الكبيرة في تشكيل الخطاب السردى والشعري على حد سواء، بالإضافة إلى هيكله النسيج اللغوي وتحقيق جماليته، ولعل أهم المحطات التي اهتمت بالاستعارة باعتبارها صورة بلاغية مهمة تثبت حضورها في النصوص الخطابية هي كتابات أرسطو عنها في كتابيه فن الشعر وكتاب الخطابة الذي أقر على ضرورة الاهتمام بالمجاز، واعتبر أن أهم الأساليب التي تشكل النصوص هو أسلوب الاستعارة، وهكذا بقيت الدراسات البلاغية تمتح من تنظيراته في تناوله لمصطلح الاستعارة ولم تتجاوز التعريف الذي قدمه أرسطو وظلت مبادئه مسيطرة على الدرس البلاغي، حتى جاءت النظريات المعاصرة التي قطعت الصلة مع كل ما هو قديم وانسلخت عن المفهوم التقليدي في تعريف الاستعارة كما ألغت التصورات السابقة الحرجة من حيث ضيق التحديد، وهدمت بناءات البلاغة القديمة التي قوّضت مسار فاعلية الاستعارة، وهكذا تجاوزت الاستعارة وفق مكانتها البلاغية، بوصفها زخرفاً لغوياً وحلية تزيينية إلى ذلك الواقع الذي حظيت به في تشكيل الخطابات الذي يؤدي إلى فاعلية وظائفها وبلوغ مقاصد النصوص عن طريق القارئ الذي أصبح بدوره يدرك الحقيقة الكامنة للنص ويتفاعل مع بنياته الدلالية .

ولاشك أن الاستعارة قد هيمنت على سائر الخطابات الإنسانية، بغض النظر على الخطاب الأدبي الذي ينتجه الأديب والمبدع، وأصبحت تسيطر حتى على لغتنا اليومية التي نمارسها في حياتنا

العادية، إذ أنّها لم تعد وجهاً بلاغياً يقتصر على الخيال الشعري والرّحرف اللفظي فقط، ولكنها أصبحت عنصراً فعالاً ينتمي إلى خطابتنا العادية التي نمارسها في حياتنا اليومية، كما أنّها تتسم بعنصر القصد في الخطاب الأدبي، وذلك لأنّ بنيتها تكون مشقّة تستفز القارئ لفكها، فيربطها بنسقه التّصوري محاولة منه إلى فهم النّصوص التي تحمل في طياتها العديد من الاستعارات، والتي خرجت عن المفهوم الكلاسيكي؛ كونها انقلاباً للكلمات ولكنها تكثيف لدلالة الكلمات التي تحدث توتراً على مستوى الجملة الاستعارية، فتصبح بذلك إبداعاً يحمله الفكر الذي يفاعل السياقات .

ومن خلال هذا الملمح الوجيز سنحاول إدراك المدى الذي توصلت إليه الدّراسات البلاغية والأدبية في فهم الاستعارة وطبيعة إبداعها الفني، وبعد ذلك سنحاول إيضاح الجديد الذي قدمته الدّراسات لتتعرف على المدى الذي أضافته الدّراسة الحديثة في بحثها عن موضوع الاستعارة، وطبيعة العلاقة القائمة بينهما؛ ممّا يُحدّد النظرة القديمة، ويوضّح النظرة ما بعد الحداثة، ويظهر جهود الباحثين على مرّ العصور في هذا الميدان.

وردفاً على ذلك؛ سنحاول تقديم عرض تطبيقي ونحاول أيضاً اللحاق بركب الذين سلكوا طريقاً مغايراً في النظر إلى النصّ السردي، هذا الطريق الذي يجمع بين النصّ والاستعارة، ويوظف التّطبيقات البلاغية الحديثة، والأفكار النّقديّة المعاصرة، والمفاهيم البلاغية القديمة، وهذا بغرض الكشف عن خبايا النصوص السردية وإمكاناتها وأسرارها، وطاقاتها الإبداعية اللامتناهية، واختارنا من مفاهيم البلاغة مفهوم الاستعارة ناظرين إليها من خلال النظرة المعاصرة، باعتبارها آلية تواصلية تُسهم في خدمة النّصوص بأبعادها المختلفة.

وتهدف هذه الدّراسة إلى الكشف عن الرؤية المعرفية التي ينبثق منها النصّ، وذلك عن طريق علم اللغة المعرفي والدّراسات الحديثة التي حاولت تقديم مفهوم جديد للاستعارة، ولهذا سنحاول أن نقدم هذا البحث من خلال رؤية علم اللغة المعرفي ودورها في الوعي الإنساني، وبعدها نتقل إلى التّطبيق النقدي من أجل التّعريف على مواطن التّعبير الاستعاري في النصّ السردية، والكشف عن الرؤية المعرفية لرواية (هذيان على قبرها) ل محمد القصي وإبراز القيمة الفنيّة والجمالية التي تحملها الرواية

انطلاقاً من طبيعة الدّراسة وأهدافها، لقد تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي كأداة لتحليل مضمون النص، كونه الأقرب للإجابة على اشكالية البحث، وباعتبار أنّ المنهج الوصفي التحليلي يساهم في كشف الظواهر التي تنشأ داخل العمل الروائي، مستعينة بالمنهج الظاهريّ الذي يقوم على إنتاج تأويلات جديدة لمضمون الرواية ويفتح أفاقاً مختلفة للمعنى . وحاولنا من خلال هذا البحث أن نجيب عن التساؤلات الآتية:

- كيف ساهمت الدّراسات علم اللغة المعرفي في إثراء درس الاستعارة ؟
- فيم يتجلى الخرق المعياري للاستعارة في رواية القصصي ؟
- كيف يمكن للاستعارة أن تساهم في تشكيل الخطاب وانتاج دلالاته في رواية القصصي ؟
- ماهي الصّور الاستعارية التي استخدمتها رواية هذيان على قبرها وما مدى فاعليتها في الابداع السردي ؟

01- الاستعارة في علم اللّغة المعرفي

تناولت الدّراسات والأبحاث المعاصرة درس الاستعارة ولاسيما الدّراسات الغربية التي عالجت مفهوم الاستعارة باهتمام بالغ وعناية عميقة، فسبرت بنيتها العميقة، ومحاولين الكشف عن طبيعة تركيبها وتقنيات تشكيلها، مستعينة بالمعطيات العلمية المعاصرة في ميادين علوم اللّغة والنقد والفلسفة والأدب.

ومن يقرأ روايات ما بعد الحداثة يجد أنّ الفلسفة تدخلت فيها بشكل كبير في تشكيل الخطاب السردي، وأصبحت الروايات تشكل منعرجاً خطيراً في التعبير عن الوجودية، فالرواية ما بعد الحداثة محملة بالفكر والمعرفة والخيال التي تتخطى حدود الواقع، وقد لجأت إلى الاستعارة كوسيلة لربط الأدب بالفلسفة كروايات أحلام مستغانمي وإبراهيم الكوني وغيرهما .

وننتج عن هذه الدّراسات عدة استنتاجات مختلفة ومتعددة، منها ما تتفق ومنها تخالف الأبحاث العربية القديمة والحديثة. من بين الدّراسات التي كان لها الدور الحاسم في تغيير مسار البحث حول

الاستعارة دراسة جورج لاكوف ومارك جونسون (Mark & Georg Lakoff Johnson) من خلال كتابهما الاستعارات التي نحيها بها، الذي خرج عن المفهوم التقليدي الذي عُرفت به الاستعارة، فلم تعد عبارة عن عملية لغوية تنبني على المشابهة والنقل، ولكنها انسلخت عن هذا المعنى فتجاوزت المفهوم اللّغوي، لتصبح عبارة النّسق التّصوري العادي الذي يسيّر تفكيرنا

وسلوكننا، ذو طبيعة استعارية بالأساس، إذ تحضر الاستعارة في كل مجالات حياتنا اليومية، ويكمن جوهر الاستعارة لدى لايكوف جورج وجونسون مارك" في كونها تتيح فهم شيء ما وتجربته أو معاناته انطلاقاً من شيء آخر"¹، إنَّها عملية ذهنية ترتبط بجوهر عمل الفكر، كما ترتبط بأنشطتنا، أعمالنا وتفكيرنا باعتبارها تتعدى مجال اللُّغة إلى مجال الفكر، ومن خلالها ندرك العالم من حولنا ونمارس تجاربنا فيه. "فتصوراتنا تبين ما ندركه وتبين الطَّريقة التي نتعامل بواسطتها مع العالم كما تبين كيفية ارتباطنا بالناس"²، ومن هنا يكون نسقنا التصوري دوراً مركزياً في تحديد حقائقنا اليومية . وتكون الاستعارة هنا غير مرتبطة باللُّغة ولا بالألفاظ ولكنها مرتبطة بالفكر البشري، "لم تعد تقوم على مجرد المشاهدة البسيطة بين المصدر والهدف، ولكنها عملية مركبة يتم فيها الربط بين أشياء في مصدر مع ما يقابلها في الهدف"³، كونها أداة معرفية لها دور كبير في بلورة تصوراتنا كما أنَّها تتميز بسمات بارزة في ظلِّ نظرية الاستعارة التي اهتم بها لايكوف وجونسون .

تقدم الدِّراسات المعرفية (cognitive) بالبحث عن الأساليب والأنظمة التي يستعملها العقل البشري، وذلك من أجل معرفة وفهم ما يجري حوله، وقد أشار أحد الدَّارسين إلى أنَّ الأنظمة المعرفية تهدف إلى معرفة كيف يمثل الإنسان الواقع الخارجي، وكيف " يستقي تصوراتهِ المباشرة والاستعارية من الوسط المادي الذي يحيط به "⁴

و قد أخذت الدِّراسات المعرفية مفهوم الاستعارة وذلك لأهميتها في اكتساب المعرفة حيث يستفيد منها الإنسان في شؤون حياته، وتساعده أيضاً في التَّصنيف والتَّبويب وذلك لأنَّها "من الوسائل المعرفية التي تساعد الإنسان على تنظيم العالم وفهمه وتخزينه، إنَّنا نخزن الموضوعات والأحداث والانفعالات والأشياء المجردة، بالتَّظر إلى درجة مشابقتها إلى أنماط نموذجية (prototype) تعتبر ممثلة بدرجة عالية للمقولات وذلك لأنَّ المشابهة من الآليات التي ينظم بواسطتها الذهن ادراكه للموضوعات وغيرها "⁵ ومن هنا تكون الاستعارات من بين أهم الأدوات المعرفية التي يدرك بها الإنسان تصنيف وتقسيم الأشياء .

فالاستعارة تعد عملية تصورية تظهر في لغة الإنسان العادية، لهذا نعتبرها من بين الوسائل "الذهنية لتمثيل المعرفة وبناء معنى والتعامل مع العالم الخارجي والدَّاخلي، من أجل بناء تصوري وإعطاء معنى له بطريقة ما، وليس بأية طريقة وانعكاس ذلك في اللُّغة وفي مظاهرها المختلفة وخاصة المظهر الدلالي "⁶ وهذا يعني أنَّ ثمة تصورات استعارية مشتركة في عقل الإنسان إذ أنَّها تعتبر تصورات

تقليدية موجودة سلفا في ذهن الإنسان العادي والشاعر والمبدع... وغيرهم، وتنعكس هذه التصورات في حياة الناس ولغاتهم، فتؤدي حتما إلى إنتاج تعبيرات استعارية الممتلئة لتلك التصورات .

-أنواع التصورات الاستعارية :

أ -الاستعارة الاتجاهية : وهي التي ترتبط بالاتجاه الفضائي(أعلى، أسفل، داخل، خارج، أمام، خلف، فوق، تحت، عميق، سطحي...) فنقول مثلا :

- أنني في قمة السعادة .
- لقد رفع معنوياتي .
- أنا في الحضيض هذه الأيام .
- أصابه انحرار عصبي .

فكل هذه التصورات توحى بالاستعارات الاتجاهية باعتبارها تعبيرات تنبثق من تصور الاستعاري

اتجاهي هو(السعادة فوق والتعاسة تحت) ونفهم من خلالهما أنهما اتجاهين متعاكسين⁷ .

ب- الاستعارة الانطولوجية : وهي التي تركز على الموضوعات المجردة، معتمدة في ذلك على بنية الموضوعات المحسوسة، فنحن عندما نرى بعض التصورات المجردة، كالحق والباطل، والانفعالات والمشاعر مثل(الحب وكره) على أنهم أشياء مادية، والغاية من هذه الاستعارة هي انعكاسات تلك المعنويات في حدود تجريبه، وذلك من أجل فهمها، تتمكن من تمثلها واحساسها، فالعقل لا نستطيع أن نراه، ولكننا نتعامل معه في الوعي البشري على أنه آلة، ومن هنا كانت التصورات الانطولوجية ترى أن العقل آلة كما نلاحظه في التعبيرات التي وضعها الباحثان:

- عقلي غير قادر على العمل الآن.
- لقد توقف عقلي على التفكير .
- استفذت هذه المشكلة طاقتنا⁸ .

ج - الاستعارة البنيوية : وهي التي تركز على تصور استعاري ما بواسطة تصور آخر مثل استعارة (الجدال حرب) و(الحياة رحلة)، ففي المثال الجدال حرب نبي تصورنا عن الجدال من خلال تصور الحرب، ونبي تصورنا عن الحياة من خلال تصورنا للرحلة⁹ .

2- التصوير الاستعاري في رواية (هذيان على قبرها) لمحمد القصيبي :

أصبحت الروايات ما بعد الحداثة متتالية من الاستعارات، إذ أنّ الاستعارة لم تعد بالمفهوم القديم بل أصبحت كينونة لا بد من توفرها في الخطاب، فلم تعد الاستعارات غايتها إبراز المعنى وتوضيحه، بل هي أكثر من ذلك، فهي لون من ألوان الوجود والمعرفة تتركز على الترميز، وهي حيلة لفهم العالم تعتمد على الترميز الذي يكون محمل بعمق التجربة الإنسانية والنظرة الوجودية، لهذا يعتبر النص السردي شكل من أشكال تجسيد التجربة الحياتية التي يعيشها الإنسان بكل تفاصيلها، كما أنّه يسلط الضوء على جوانب الوعي الإنساني والمعرفة الإنسانية، التي بنت إحساسنا، وأسلوب حياتنا، وكيفية رؤية العالم من حولنا، فالتنقد المعرفي ينطلق من دراسة التعبير الأدبي الذي يقودنا إلى اكتشاف منهجية التفكير التي تتحكم في النص السردى، أما البحث عن أدبية النص في الدراسات المعرفية هو دراسة كيفية تفكير الإنسان ووعيه الحياتي، وذلك عن طريق استعماله اللغوية، فاللغة هي أبرز الأدوات التي تربط بين التجارب اليومية التي يمر بها الإنسان والتي تكمن في عقله، فمن هنا اتخذ علم التنقد المعرفي اللغة المجازية ركيزة له وخاصة الاستعارة، باعتبارها مفهوما أساسيا في العلم والمعرفة، كما أنّها منحت دورا أساسيا وبارزا في معرفة الوعي الإنساني، والمعرفة الأساسية التي تحكم لغة النص الأدبي بصفة عامة، والنص السردى خاصة، فالنص الأدبي يتركز على بنية استعارية كبرى تؤثر على كافة النص، وتكون ذات صفة توليدية تنتج صياغات استعارية أخرى تتفق مع البنية الكبرى ويقوم المتلقي هنا بفك شفرة هذه البنية والكشف عن تأثيراتها المتفرقة في كل أنحاء النص.

تأسيسا على ما سبق، سنحاول التطرق إلى نص روائي وهو: (هذيان على قبرها) لمحمد القصي، وأوضح أثر الاستعارة في النص الروائي، وركزنا في هذه الدراسة على رصد التصور الاستعاري، الذي شكل ظاهرة بلاغية وفنية لافتة سيطرت على وعي الخطاب بالكامل، وتركت أثرا فيه.

يظهر التصور الاستعاري بشكل ملفت للانتباه في رواية (هذيان على قبرها)¹⁰ وذلك بتنوع المواضيع المنشورة داخل الرواية فهي من ضمن الروايات الإنسانية التي تتوحد فيها الأحداث، فهي رواية الحدث التي يمر عبرها كل إنسان إنه حدث (الصورة) - الموت -، وهو الحدث الأعظم في حياة كل الناس، وذلك لما يكتنفه من غموض ولما يحيط به من خبايا وأسرار، وسر مغلق ولغز محير لا يسعى أي عالم فك شفراته، فقد نسج لنا الروائي هذه الصورة ببراعة فائقة، فهو يسرد الأحداث

بدقة متناهية حيث استخدم لوحات فنيّة. وألوان الأبيض والأسود وتدرجات ضلالية، ولكنه يسلط الضوء في بعض جوانب الرواية، وذلك للخروج من عتمة الحياة البشرية وكأنه يبحث عن الأمل المتخفي خلف ستائر الأمل، ولكن الرواية تتصف بتصعيد أحداث من خلال الحبكة والدخول في خلفياته المحيطة بجوانب الرواية، فقد ظلت الشخصية المحورية في حيرة من أمرها عبر تساؤلات وتداعيات الذكريات التي ترتبط بالحدث البارز في النص .

يعد التصوير الاستعاري مفتاحاً مهماً لاخترق تماسك النص وتفكيك وحداته للبحث عما تريده الرواية، وهي الإشكالية التي لازمت نقد النص الأدبي، فالتصور الاستعاري الذي يحكم الرواية في مجملها هو اعتبار أن (الحياة معركة) ولكنها ليست معركة مع عدو ظاهر، ولكنها معركة ضد قوى الموت التي تتصد بالإنسان أينما كان، فقد أشارت الرواية بشكل غير مباشر إلى حدث الموت دون التصريح به ولكنه يفهم من خلال الحوار في بداية الرواية :

- البقية في حياتك
- أتطلع إليها في بلاهة تفلت الحروف بمشقة من حسام نحيبها
- من يضع دقائق فقط ... بين يدي
- البقية في حياتك¹¹ .

هكذا كانت بداية الرواية عبر دراما تصويرية لمشهد رهيب لتخص عزيز قد فقد، هذه العبارات توحى لحدث الموت فهناك بكاء وهناك صوت البطل الرئيسي الذي يقوم بواجب العزاء، ويتبين من ذلك أنّ المتوقية هي أنثى، تحت أسئلة متواصلة فيها من التعجب والدهشة والاستنكار تظهر في "من ؟ أنا ؟ فيمن ؟ ولم ؟" ¹² . فهي ترسم صورة استعارية توحى إلى الرفض وعدم التصديق لما حدث، مما أدى إلى حالة الهديان .

تظهر الرواية من خلال معركة الإنسان مع الموت الذي يترص به باستمرار، وذلك بالمواقف التي كانت محفورة في الذاكرة، والتي تتعلق بالموت الذي عاشه خلال حياته .

كما تعين اللغة السرديّة للأشياء من خلال رصد تقاطعاتها مع ما يميله منطق السرد، فكل الأشياء الموجودة في الرواية تبقى داخل وعي الروائي ذات علائق وثيقة مرتبطة بمعركة الحياة والموت، وينقلنا الكاتب بخفة ومهارة يأخذنا من الحدث الرئيسي إلى تداعيات ليكشف عن خبايا أخرى

منثورة داخل الرواية دون وعي منه، فقد حوت الرواية ما يقارب 250 مرة أشار إليها الكاتب في جوانب عدة طوال الحكوي.

الموت / الانتحار / المقصلة / الرحيل / المقابر / اللحظة الأخيرة / الوداع / الفراق / الفرق الأبدي... فالرواية تحمل في طياتها دلالات متنوعة، برزت خلال التراجيديا المأساوية لترسم صورة استعارية تثير الأحزان والدموع والآلام، فهذه الألفاظ التي امتزجت بالألم والحزن ماهي إلا صور يتجلى فيها المعتقد الشيعي الذي ربط بين الموت ونجاح الكلاب كما تصوره الرواية في إحدى صفحاتها " يرعبي الليل... كل الذين ماتوا في القرية لفظوا أنفاسهم وهم نيام ليلا¹³، ونجده كذلك في موضع آخر، "يشق رذاذ المطر صوت يرعبي، كلب ينبح آخر يشاركه.. هل هبط ملاك الموت على من؟ سمعت عمي يقول مرة لا أحد أصدقائه: إن الكلاب حين ترى عزرائيل يشتد نباحها"¹⁴.

ومن هنا استطاع القصبي أن يقدم لنا هذا المقطع بطاقة استعارية مكثفة، تحمل مع ذلك الذوق الجمالي، فتأسرك لغته؛ فتتوق إلى ذلك العالم الميتافيزيقي الذي نحتة بلغة سردية تتناسل منها جمل مشبعة بأحاسيس المتمثلة في موقف السارد، الذي أبحر بنا إلى عوالم الذات أين تسكن الروح في الجسد فيرسم بتلك اللغة الرمزية والاستعارية إيماءات خفية، أضفت على النص بعدا جماليا وفنيا، برغم ما يحمله من حزن وتحسر بفقد الحبيبة .

أخذت استعارة الموت حيزا كبيرا في الرواية باعتبارها قضية جوهرية للنص وبؤرته الكبرى، شكلت تجربة مؤرقة لبطل الرواية بالرغم من حتمية الموت التي لا مفر منها، كما أنها أخذت مساحة درامية وكأنها ملحمة مأساوية تتوارى خلفه معاني ودلالات موحية ستأثر بالذهن البشر.

فصورة الموت على الرغم من مأساتها إلا أنها أدت وظيفة فنية باعتبار أنها حيلة فنية، لجأ إليها محمد القصبي ليضمن الطابع الدرامي للرواية، ويساعده على إحداث تحولات في سير أحداث الرواية، فموت الزوجة والحبيبة هو الحدث المركزي الذي انبت عليه تحولات الرواية كلها وتعقيداتها وأفكارها، وبين المواقف الأخرى المحفورة في الذاكرة والتي تتعلق بالموت التي عاشها البطل وبقيت راسخة في ذهنه .

إن الرواية على طولها لا تخلو من وظيفة التحويل، التي ظهرت على شخصيات الرواية، فهذا البطل الزوج الذي يمثل قدوة يجد ذاته فهو ذلك الإنسان الطيب، ورقيق المشاعر متعفف، وذو قلب

الكبير، وزوج مثالي يفيض قلبه بالحب والخير، وفيه من قيم النبل والتضحية والإيثار، يحاول أن يقدم الخير أينما ذهب، والشخصيات الأخرى التي استخدمها الكاتب ليدعم أفكاره حول الموت .
إنّ العبارات أو الألفاظ التي استخدمها الكاتب في لغة السرد فيها من القوة والعنف ما يناسب جوّ الكر والفر، والحياة والموت، فالقضية هنا هي قضية معاركة الموت والتمسك بالحياة حتى يتمكن البطل من الخروج من قوقعة المأساة التي لازمته طوال حياته، وذلك عبر العلاقات الحيّة التي تربط كل شخصية بأخرى كعلاقته بجده التي أحدثت الفارق من خلال نظرته للحياة وحاولت الجدة أن ترسم له أملا متجددا للحياة محاولة تغيير نظرته للموت الذي كان هاجسا له لا يفارق تفكيره مما سبب له معاناة واضطرابات نفسية " سألت جدي أن تحكي لنا مزيدا من الحوادث لكنها نخرتني كانوا جميعا قد أغلقوا جفونهم إلا أنا "15 .

" أحمد الله أنه ليس أنا... جدي قالت أنه الشيخ عبد الصمد، هدأت سريري... استسلمت للنوم "16 . وهكذا تقبل الطفل إجابات الجدة فاطمأن بما الطّفل وهدأ باله رغم خوفه من الموت الذي كان يخفيه عن الجدة.

يحتل التعبير الاستعاري في أغلب جوانب الرواية، التي تنتمي إلى التصوص الدرامية ذات طبيعة مأساوية يمتزج في بعض جوانبها الحكي بالسخرية والمدح، نص درامي مشحون العواطف والمملوء بالحب والحزن بلغة عذبة شفافة وقوية وغير غامضة يغلب عليها التعبير الاستعاري.

3- الصورة الاستعارية:

تعد الصورة الاستعارية جزء من الصورة الفنيّة التي تقوم في كثير من الأحيان على التشبيه والاستعارة، فالكاتب هو عبارة عن فنان يرسم صورته بعمق احساسه وانفعالاته المتعددة التي تترك في النفس ذلك السحر الخفي سرعان ما ينفعل به المتلقي " وما الصورة في الحقيقة الأمر سوى ذلك الأثر الذي يعلق بالنفس، فيترك فيها نوعا غامضا من المتعة التي لا يستطيع تفسيرها أو تعليها، بل لعلنا إذا حاولنا تفسير أثر هذا الجمال تنقص من قيمته، فالجمال في حد ذاته مبهم غامض تأتي روعته من غموضه وإبهامه والصورة مناجاة ومحاكاة وتأثير في الحواس "17 .

ترتبط الاستعارة ارتباطا وثيقا بحواس الإنسان، فهي تكشف عن ركائز مهمة لها علاقة متينة بالاستعارة مثل التشخيص والتجسيم فهي لا تستطيع أن تتغاضى عن هذه الركائز، فكثيرا ما نجدها

مرتبطة بأحاسيس الكاتب وعواطفه، فالاستعارة " تُستخدم استخداما انفعاليا وجدانيا فلغتنا لغة انفعال ووجدان وليست لغة أفكار الخالصة¹⁸ .

ومن خلال هذا يمكننا دراسة صورة الاستعارة في الرواية إلى محورين أساسيين هما الاستعارة التّجسيمية الاستعارة التّشخيصية .

أولا : الاستعارة التّجسيمية :

الاستعارة التّجسيمية هي إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسّدة، حيث يقدم التّجسيم الأفكار والخواطر والعواطف الملموسة ويحاول تقريب المعنويات إلى عالم محسوس فتصبح بذلك قريبة إلى الأذهان " فحين يكون مصوغ النّص حسيا أو معنويا تصير به الاستعارة إلى جسم مادي يتحدّد ويبرز من خلاله شكل له أبعاده وسماته وخصائصه التي يمكن رؤيتها من خلال هذا الشكل الذي حقق الوجود لذلك الموضوع "19 .

تزخر رواية هذيان على قبرها بالصّور التّجسيمية، التي تنقل المعاني إلى عالم الحس، فقد استطاع محمد القصي أن يجسّد تلك الحدود المجردة، إلى عالم حسي، فأصبح القارئ يتفاعل مع ذلك العالم المجرد الذي سرعان ما تحول إلى عالم محسوس بفضل الصّورة التي لامست العقل وقدمته على أنّه يرى ويسمع ويشم) ونلمس هذا منذ الوهلة الأولى للنّص الذي يزخر بهذا النوع من الصّور "

- البقية في حياتك

- أتطلع إليها في بلاهة تفلت الحروف بمشقة من حسام نحيها

- من يضع دقائق فقط ... بين يدي

البقية في حياتك²⁰ !!

يحتوي هذا المشهد الدرامي على صورة استعارية تعبر عن الحالة التّفسّية التي يعيشها البطل فتصبح روحه المليئة بالأسى والحسرة على فقد المحبوبة فيحدث ذلك التّشتت وهذيان والأسئلة وعلامات التّعجب والدهشة والاستنكار والاستفهام، فيرسم صورة مخضبة بالألم والحزن، فأصبحت الحروف وكأنّها شيء ملموس قد تفلت من بين يده، وأصبحت الدقائق تتسارع وتقع بين يده، وقد نقله الكاتب من عالم المعنويات المجردة إلى عالم المحسوسات، الذي يجعلها تدخل في معركة الحياة والموت، فالألم والحزن من أمور الحياة العادية المتشابهة، وقد أكسبه الشاعر معاني جديدة في

التجربة والخيال، لقد تحولت عين الكاتب عبر التّجسيم، فأصبحت ذكريات الطفولة وما تحمله من ألام وأمال، بمسرات وجراح فيذكر الكاتب هذه القضية لا إرادياً، عبر السياق القصصي فيقول " تتخبط سنوات طفولتي في ليل مفزع طويل لا يسكنه أحد سواي، ونباح كلاب يطويها الظلام تمزقني رعباً... وملاك موت يعيش في مسامي هلعاً ولا أراه أبداً" ²¹، يرتكز هذا المقطع على جمل تعد بؤرة الاستعارة كما في: تتخبط سنوات / ليل مفزع / نباح كلاب يطويها الظلام / تمزقني رعباً / يعيش في مسامي هلعاً.... فكلها جمل تشي بحالة الكاتب المعنوية، إذ صار بها مجرداً من الفرح، لقد جسّمت هذه الصّور الاستعارية في هذا السياق الشّعور بالحزن والأسى والرعب.. التي تملكك البطل، فقد جسّمت الشّرور والهجوم والرّعب إلى أجسام ترتدي الحزن وتنزع عنها، وجعل ملك الموت يعيش في مسامه وأصبح نباح الكلاب رعباً يتملكه،

فهذا المقطع الجارف الذي تولدت منه تعابير الوداع والرحيل، مع تداعيات الرؤيا الدائبة، وأسلوب القصبي الذي عبر بلغة سامية و عاطفة صادقة، استطاع من خلالها كسب القلوب بسهولة وبساطة، فأغرقتنا تلك اللّغة التي تمتلك كثافة شعرية ونزيف الدلالة، فالعمل الإبداعي هو الذي يفجر اللغة من الداخل وتُخلق دلالات جديدة غير معهودة تجعل من الصمت لغة استثنائية تحاكي ما يختلج في ذاته .

ومن الاستعارات المجسمة عبر حاسة السمع قوله: " - كلاب الشتاء البعيد ستصم أذاني ذات ليلة بنباحها المخنوق" ²² أحال الكاتب بهذه الصورة السّمعية لما يتلقاه من انزعاج أدى إلى الصمم في أذنيه، فقد نقل بهذا التجسيم المعني من دائرة التجريد إلى دائرة الصّورة الاستعارية .

ثانيا: الاستعارة التشخيصية :

هو خلع المشاعر والصفات البشرية أو الكائن الحي على الطّبيعة فتتلاشى الحواجز بين الإنسان وغيره في عالم الاستعارة " ويختص التشخيص بإضفاء أوصاف وخواص إنسانية على أشياء أو مفاهيم التجريدية الجامدة" ²³.

يشكل التشخيص سمة أسلوبية واضحة في رواية محمد القصبي، فقد تميّز الكثير من الكتاب بهذا اللون تعبيراً عن أحاسيسهم ووجدانهم، فقد أظهر الكاتب من خلال روايته بترجمة حبه بالتشخيص، فشحخص النوم بالانزلاق، والأرق كأنّه حجر قابل إلى الاصطدام، وبهذا تقوم الاستعارة التشخيصية بدور تجريدي يستعين به الكاتب ليجرد من ذاته ذاتاً أخرى، ويستقطب معها الخطاب، وكأّمّا

موجودة أمامه فهي حاضرة في جميع أوقات حزنه وفرحه وذكرياته، ويظهر ذلك في الحيل الدفاعية التي تتبناها الذات الإنسانية أحيانا حين يفيض بها الحزن أو الحرمان أو الألم النفسي، بأي شكل من الأشكال (الأحلام) وهي حالة غير واعية تسيطر على أحلام الانسان خلال نومه يقوم بها عقله الباطن للتفيس عن المكبوتات، وقد أشار البطل إلى ذلك بعد فقدانه لزوجته وتنامي الأحران والحرمان الذي لم يعد يقوى عليه فيقول " كان حنيني إليك هائلا، أسرعرت إلى الفراش ولدي يقين عظيم بأي سأراك الليلة... بالفعل انزلت في نوم هادئ دون أن اصطدم بجواجز الأرق وعذاب الذكرى..، كان الزمن في الحلم كونياً ممتدا كأنني أمضيت مائة عام في /أحضانك.. وحين استيقظت لم أكن حزينا محبطاً كان جسدي وروحي بمرحان في فيض من البهجة والانتشاء .. كان ارتواء حتى الإفراط.. فشكرا .. ألف شكر حبيبي لأنك زرتني... "24.

يستغرق محمد القصبي في خطابه الاستعاري مشخضا الشفاء والأذن مثل قوله " -وتبخر لهائي في أحضانك الدافئة وأنت تضميني في حب وشفاهك ترتل في إذني البسملة والتعود من الشيطان الرحيم"25، فينتقل من الذات إلى ذلك الحب الذي تشخص فأصبح انسانا يرتل ويسمع . يصف الشاعر حالة من الضياع والفقدان للمرأة التي عاشت متربعة في تصوراته حتى أنه يشخص الشقة (المستعار منه) فيضفي عليها صفة الضجيج " -ملأت الشقة بضجيجي ونداءاتي"26، وكذا الكواكب، فهو يشارك مظاهر الطبيعة والكون في إحساسه والشعور بتجربته المأساوية "كوكب ضال في فضاء هلامي لا أحد يقطنه على الإطلاق"27، ثم إنه يصور على نحو البصيرة السردية التي تستمد ملامحها من المبالغة الفنية كيف يُقتل موته وهو يبحث عنها بلهفة وحرقة . لقد عبر القصبي عن كل مكنوناته وما يخلج بذاته، بشحنة إبداعية عبر الحمل الاستعارية المكثفة، بدلالات جمالية جعلت منه نص حدائني بامتياز، محمل بخيوط الابداع والصّور المكثفة، والرموز المتعددة، لتكشف عن بنية فكرية، بلغة مختلفة يستنطق بها الطبيعة من أجل الاقتراب من المشاكل الإنسانية.

خاتمة :

من خلال تحليلنا، يتبين أنّ التصوير الاستعاري ليس مقصورا على الدور الجمالي فقط، بل هو وسيلة مهمة من وسائل المعرفة الإنسانية، فمن خلالها يتفطن الإنسان إلى اختلاف الأشياء وتمايزها فيستطيع على ضوءها تصنيف الأشياء... ودرجة التشابه بينهما.

فقد استطعنا من خلال التصور الفكري الذي قامت عليه الاستعارة المعرفية، أن نكشف أثر تصورات الاستعارة داخل النص السردي الذي حاولنا دراسته، من أجل الكشف عن الرؤية المعرفية التي انبثقت منها النص، وما يمكن أن نلاحظه من خلال القراءة السابقة، أنها انطلقت من بنية استعارة كبرى، تنظر إلى أن الحياة معركة مع الموت، وهذه الاستعارة الكبرى تنبثق منها استعارات صغرى ... داخل المتن الروائي، وهكذا كشفت الرواية حضورا مكثفا وفاعلا للاستعارة في مختلف صفحات الرواية، فالروايات ما بعد الحداثة فضلت الارتقاء في حضان الاستعارات الكبرى . ورواية هذيان على قبرها لمحمد القصي من بين الخطابات الملغمة بالاستعارات المرمزة.

فالاستعارات المنتورة في جنبات الرواية أعطتنا أشياء مشابحة لأشياء نعرفها في الواقع ونعيشها ولكنها ليست هي، وهذا ما ميّز الروايات ما بعد الحداثة، التي غرست في نفس القارئ الشغف لتتبع الرمز فيها ومطاردته من أجل الإمساك بالمعنى .

هوامش :

- ¹ - جورج لايكوف ومارك جونسون، تر: عبد المجيد جحفة، الاستعارات التي نحيا بها، دار توبقال للنشر، ط1، 1996، ص 23.
- ² - ينظر : نفس المرجع ص 21 .
- ³ - ينظر : جورج لايكوف، حرب الخليج والاستعارة التي تقتل، ص12.
- ⁴ - إبراهيم بن منصور التركي، توظيف أدوات البلاغة في النص المعاصر، النادي الأدبي بالرياض، ط 1، 2011، ص 131
- ⁵ - عبد الاله سليم، بنيات المشابهة في اللغة العربية - مقارنة معرفية -، دار توبقال، ص 5 .
- ⁶ - عمر بن دحمان، نظرية الاستعارة التصويرية والخطاب الأدبي، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2015، ص 77.
- ⁷ - ينظر، جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها ، ص 33.
- ⁸ - ينظر، المرجع نفسه، ص 45.
- ⁹ - ينظر، نفس المرجع، ص 22.
- ¹⁰ - محمد القصي، هذيان على قبرها، الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة أصوات أدبية، ط1، 2006.

- 11 - الرواية، ص 7.
- 12 - الرواية، ص 07.
- 13 - الرواية، ص 08.
- 14 - الرواية، ص 09.
- 15 - الرواية، ص 08.
- 16 - الرواية، ص 10 .
- 17 - نافع عبد الفتاح، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1983، ص 79.
- 18 - أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة، دار بور سعيد للطباعة، 1979، ص 306.
- 19 - سعيده خالد، حركة الإبداع، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 2، 1882، ص 53.
- 20 - الرواية، ص 10.
- 21 - الرواية، ص 10 .
- 22 - الرواية، ص 39.
- 23 - ينظر : بكار يوسف، قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1984، ص 35.
- 24 - الرواية، ص 76-77.
- 25 - الرواية، ص 27.
- 26 - الرواية، ص 42.
- 27 - الرواية، ص 29.

اللغة الشعرية وتجلياتها في ديوان (الفراشات تقول سرها) للوازنة بخوش
Poetic Language and its Manifestations In
Bakhouch- El-Wazina Collection of Poems: Butterflies Tell
Their Secret-

* فوزي نجار

Nedjar Fawzi

جامعة عباس لغرور خنشلة-الجزائر

Abbes Laghour University Khenchela-Algeria

fawzich_40@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2021/02/04	تاريخ الإرسال: 2020/11/06
-------------------------	--------------------------	---------------------------

مَلْحَمَةُ الْجَنَّةِ
مَلْحَمَةُ الْجَنَّةِ

يروم هذا المقال استكشاف بعض مظاهر حداثة النص الشعري الجزائري الحديث/ المعاصر وهو يخوض مبدأ التجريب بمختلف مستوياته، وبخاصة فيما تعلق بالشكل الكتابي والرسم الفني الموازي له. أو ما يعرف بالتشكيل البصري للقصيدة الحديثة والمعاصرة (الشعر الحر/شعر التفعيلة/قصيدة النثر) التي أضحت دلالة/ دلالات يتداخل فيها اللغوي، و البصري، والملموس، والمحسوس، والداخلي والخارجي وحتى شكل ونمط الكتابة. وبذلك كشف ملامح التحديد الفني في بناء النصوص الشعرية الجزائرية، ومحاولة تفسير العلاقات التي تحكم إنتاجها.

الكلمات المفتاحية: شعر حر، تشكيل بصري، رسم فني، بناء، بياض، علامات ترقيم.

Abstract :

The present paper tends to explore some modernism aspects of the modern/ contemporary Algerian poetic text in its experimental journey and at various levels, especially with regard to the written form and its parallel artistic drawing; the so-called visual composition. The modern and contemporary poem (free verse/ Iambic verse/Prose poem) has become a cross point of connotations where several components: linguistic, visual, tangible, perceptible, internal, and external intertwine to give birth to its value and significance. From this perspective, this study aims to reveal the artistic innovation features in structuring Algerian poetic texts, as it also tries to explain the relations that govern their production.

* فوزي نجار - Nedjar Fawzi - fawzich_40@yahoo.fr

Keywords: *Free verse, Visual composition, Artistic drawing, Structuration, Whiteness, Punctuation.*



مقدمة:

يذهب نقاد الشعر إلى أن النص الشعري الحديث والمعاصر يضم أكثر مما يبين. خاصة فيما تعلق بمشكل القصيدة الحرة وشعر التفعيلة وقصيدة النثر أو ما يعرف بالفضاء النصي ومحمولاته اللسانية للذين أضحا لدى شعراء اليوم طريقة في الكتابة وآلية من آلياتها الجديدة؛ وخاصة ما تعلق منه بتوزيع الأبيات الشعرية، وأنماط توزيع السواد والبياض على جسد الصفحة، واستخدام الأشكال والرموز، وعلامات الترقيم، وطول الأبيات وقصرها... وما ينتج عن كل ذلك من نسقية الخطاب ونظمه ولغته ومحمولاته. على هذا الأساس لم يعد النص الشعري الحديث والمعاصر "مقتصرا على العلاقات اللغوية فقط، وإنما بات يختبر وسائل جديدة في التعبير، وأشكال طباعة مستحدثة أتاحتها عملية الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية، وهيمنة الفنون البصرية، واتساع حضورها في عصرنا فيما عرف بفن الطباعة والإخراج ودور النشر"¹

بهذا التحول في الانتقال من الأداء الصوتي المصاحب للظهور الأول لفن الشعر وطريقته التقليدية وموضوعاته الفنية، نحو آلية الكتابة الشعرية الحديثة والمعاصرة وتنوعاتها. أصبح الشعر الحديث ومنه المعاصر (الصورة/ اللغة الشعرية) اختراقا للغة وألفاظها ومعانيها المعروفة آنفا، طرحا للأسئلة المتعلقة بالذات الإبداعية والآخر والوجود أكثر فأكثر، بحثا عن المغاير والجديد شكلا ومضمونا، هروبا من الواقع وأزماته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، مجالاً للقول الحر غير المقيد. فهل يمكن للغة البصرية أن تحتل حيزا كبيرا في القصيدة الحديثة والمعاصرة؟ ما الدلالات والإضافات التي أرادها الشعراء المحدثون والمعاصرون من خلال توظيفهم لها؟ كيف أسهم التشكيل البصري باعتباره الظاهرة الأبرز في التحفيز والشعرية؟

أولا- حداثة النص الشعري الجزائري الحديث والمعاصر

شهد المشهد الشعري الجزائري الحديث والمعاصر أواخر القرن العشرين محاولات تجريبية في نمط الكتابة الشعرية وآلياتها، تمخض عن ذلك مصطلحات عديدة من مثل الشعر الحر أو التفعيلة أو قصيدة النثر على اختلاف مفاهيمها وإجراءاتها الفنية. موازاة مع ذلك برزت تجارب

عديدة ومتنوعة حاولت الانتقال بشكل ومضمون النص الشعري ومرجعياته كموجة جديدة دالة على التبدل والتغير والمسايرة للانتقال هذا، وبذلك تميز الشعر الجزائري الحديث والمعاصر بجملة ظواهر فنية وأساليب لغوية تتماشى مع التغيرات والتحويلات المحلية والعربية. وفي ذلك يقر محمد ناصر أن الشعر الجزائري الحديث والمعاصر عرف الشعر الحر عبر ثلاث مراحل أساسية؛ "فالمرحلة الأولى تبدأ من 1955-1962 وذلك مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية... للكاتب رمضان حمود في قصيدته (يا قلبي) باعتبارها تجربة شعرية تتميز بتعدد الأوزان وبتغير القوافي، واشتمالها على مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة"² في حين يمكن التأريخ للمرحلة الثانية بالفترة الممتدة ما بين عامي 1962-1968 وفيها شهد الشعر الحر مرحل جمود واكتفاء على الذات بسبب العوامل الاجتماعية والظروف السياسية والاقتصادية للبلاد، يضاف إليها عزوف الشباب والمبدعين نوعا ما عن الكتابة والتعبير. لتليها مرحلة ثالثة تبدأ من سنة 1968 وتنتهي في سنة 1975 اعتبرها محمد ناصر مرحلة تمثل قمة الشعر الحر في الجزائر، نظرا لتطور الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من جهة. والاطلاع على التجارب الإبداعية المماثلة في البلدان العربية من جانب آخر. يضاف إليها انتشار هذا اللون من الشعر.

إن المتتبع للحركة الشعرية الجزائرية الجديدة منذ الخمسينات وبخاصة "إبان مرحلة السبعينات وبداية الثمانينات يلاحظ تلك الدعوات التي نادى بها بعض شعرائنا الذين كانوا يحملون بذور تجربة حدائثة فكريا وكتابة"³ كأمثال أبو القاسم سعد الله في قصيدته (طريقي) التي نشرها في جريدة البصائر بتاريخ 25 مارس 1955. وأبو القاسم خمّار في ديوانه (إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق) 1986. وأحمد الغولمي في (أنين ورجيع) 1955 و(الصواب) 1953 ومحمد الصالح باوية في ديوانه (أغنيات نضالية) 1971 وغيرهم ممن أسس لهذا اللون الشعري الذي يرى فيه محمد ناصر "أن الشاعر الجزائري الوحيد الذي اتجه إلى هذا الشعر عن وعي واقتدار هو أبو القاسم سعد الله، في حين ظلت محاولات الشعراء الآخرين من أمثال محمد الأخضر السائحي والظاهر بوشوشي... متسمة بالتذبذب والتردد"⁴

إن النص الشعري الحديث والمعاصر عند هؤلاء الشعراء وغيرهم كان نتيجة لظروف وعوامل محلية وقطرية دعت إليها الحاجة، يأتي في مقدمتها ابتكار أساليب جديدة مسايرة لوتيرة تطور

الحياة، ومواكبة لما استجد في الساحة العربية والغربية من دعوات إلى تحديث بناء الشعر وأسس النظرية الجديدة. وقد تجلّى ذلك في الغالب حول الخروج عن المألوف فيما يصطلح عليه بالتشكيل التقليدي للقصيد إلى ما يعرف بالتشكيل الحر وما يؤديه من دور دلالي في تعميق الرؤيا الشعرية وإشراك المتلقي في الكشف عن توظيف هذه الآليات.

كان من أهم نتائج ذلك التحول والتجريب الشعري الحر أن احتل التشكيل البصري جزءا هاما من شعرية اللغة باعتباره " يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدرجات الحسية، ويتضمن كل ما هو ممنوح في فضاء النص، ويحيل إلى أهمية المبصرات في إنتاج دلالة النص الشعري. فيصبح المعطى الكتابي البصري مولدا للمعنى الشعري على اختلافه من نص إلى آخر وحسب مضمون وحالة كل نص".⁵ وبهذا فاستثمار المستوى البصري في النص الشعري الحديث وتحديدا في القصائد المعاصرة لا يقل أهمية عن باقي المستويات اللغوية والرمزية وحتى الصوتية منها، بل يكاد يصبح بديلا في التعبير عن الرؤيا الشعرية وأبعادها النفسية.

يمكننا إذن تمييز فضاء نصي شعري جديد برز مع بروز الشعر الحر وشعر التفعيلة وقصيدة النثر؛ يشمل طريقة الكتابة، تصميم الغلاف، وضع المطالع، تنظيم الفصول، تغيرات الكتابة المطبعية، العناوين، الرموز والإشارات وحتى الرسومات، وهو ما نجد في المجموعة الشعرية الصادرة عن دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع 2017 للكاتبة الجزائرية الوازنة بخوش⁶ تحت عنوان: الفراشات تقول سرها!. فكيف تجلت هذه المظاهر في بعض نصوص الشاعرة؟

ثانيا- مظاهر وتجليات اللغة الشعرية في ديوان "الفراشات تقول سرها!"

1- البياض والسواد

لم يعد فضاء نص القصيدة الجزائرية المعاصرة -خصوصا- مرتبطا بالدال اللساني لوحده، فبالإضافة أصبح طريقة للتواصل بين المبدع والمتلقي انطلاقا من مظهرات متنوعة ترى وتسمع وتقرأ - في الآن ذاته- عبر تلافيف القصيدة الشعرية التي تعكس الحالة النفسية لمبدع النص الشعري وطبيعة تجربته الشعرية ذات الرؤية الخاصة للعالم والحياة والإبداع.

استجابة لهذه الرؤية سعى المبدعون إلى توظيف آليات متباينة، كان من أهمها البياض والسواد اللذين لهما أهمية في تأويل الأثر الأدبي؛ "فمن تمازج بياض الصفحة وسواد النص تتجلى

أهمية كل منهما⁷ في الكشف عن النص ومحملاته الدلالية، وبذلك محاولة الوصول إلى توجه الشاعر ونزعتة الوجدانية.

يرى الباحثون والنقاد في هذه الآلية والتقنية أنها تمنح المتلقي مساحة كافية للتأويل وإعادة القراءة، وبذلك إشراك القارئ في إنتاج وإعادة إنتاج النص الشعري المحمل بدلالات وإيماءات لا متناهية. يقول محمد بنيس كدلالة على الرأي: "فالبياض ليس إلا توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه. وهو بالتالي ليس إلا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النص، ولكنها بطبيعة الحال محملة بدلالة لغوية"⁸ "تعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيجاء وتوصيل الدلالة للقارئ."⁹

في ديوان الفراشات تقول سرها يختصر القصيد ومنه الشاعرة حضور الأبيض والأسود من البداية حتى النهاية وفق مواضع متعددة، تكون أحيانا من الأسفل إلى الأعلى والعكس بالنسبة لتوزيع الصفحة؛ وبخاصة أثناء تقدم العناوين الرئيسية لقصائدها؛ أين يرد العنوان في بعض الأحيان اعلي أو أسفل أو يمين الصفحة كاملة تقول:

"وأخيرا*،.

أنت تطأ الأرض

دون قديمك..

وتوغل في الماء

بمحا عليك.."¹⁰

إن حضور البياض والسواد وتوظيفهما في المثال السابق يجعلنا ندرك مدى الدلالات والإيماءات التي تسمح بها هذه الآلية للمتلقي، خاصة أثناء تصدرها للديوان؛ وكأن الشاعرة تريد من وراء استثمارها لهذا البعد الفني جذب القارئ والمتلقي إلى التفاعل مع شعرها. وإلا كيف نفسر كلمة وأخيرا التي تقع عليها العين أول مرة؟ وبذلك فالشاعرة رمت بثقلها الذاتي والداخلي إلى عالم آخر خارجي أساسه المتلقي، سبيلها في ذلك حجم البياض في مساحة الصفحة.

يؤول توظيف أبعاد كلا من السواد والبياض إلى جانب المثال السابق. إلى ذلك التداخل بين ذات الشاعرة الحاملة في كل ما يحيط بها؛ وهو ما يدل عليه حجم البياض إذا ما قورن بتواجد عنصر السواد ممثلا في الكلمات والرموز والإشارات كدلالة على القهر والرفض لتلك العراقل

الناجمة عن الحياة. وبذلك فإن الدفقة الشعورية للشاعرة انقسمت إلى قسمين؛ إيجابي وسلبي انطلاقا من توظيفها لهذه الآلية تقول:

* .',**/**

نحلة كنت أسير

رغم ضعفي

وابتهالي ... وحروفي

مثل سيفي

وتراتيل جراحي

مثل حتفي * !

* .',،،،، لم أبايع

لا ولا كنت أصانع

مثل سيف الحق

يوما ما تراجع

*/! **

كنت وحدي

من رصيف العمر أنبع

ورصاصات الظلام

في دمائي تتوالى تتفرع¹¹!

يرى عبد المعطي حجازي أن القصيدة الحديثة والمعاصرة هي عبارة عن "كلمات مكتوبة نتلقاها بعيوننا أول الأمر، ونترجمها إلى أصوات ودلالات وإيقاعات، لا نترجم الكلمات وحدها، بل نترجم أيضا ما تقع عليه العين من علامات كالنقطة والفاصلة والفراغ الأبيض نفسه. فلكل رمز من هذه الرموز حمولة دلالية إيمائية ودور في البناء المحكم الذي تتوفر عليه القصيدة الحديثة."¹² تقول الشاعرة في موضع آخر من قصيدة نرق الطين:

● * .',

● * .

لست أرضى

أن تصلوا خلف نبضي

ألف ركعة

لست أرضى

إن وضعت خلف قبري

ألف شعبة

* / *

لست أرضى

إن سكتتم في رباي

ألف دمعة !

* !!*** 13

إن شعرية الصورة البصرية وهي تتداخل مع عنصرى السواد والبياض - بالمقارنة مع حجم الصفحة - في الأمثلة السابقة تتجلى في هذا المثال الأخير انطلاقا من نمط الكتابة؛ أين أصبح للشكل الهندسي كالنقطة والنجمة والفاصلة حضورا يعوض الحروف والكلمات. و بهذا غاب الدال اللغوي في السطر الأول والثاني والتاسع والأخير، ليحل محله الدال البصري كدلالة على التحول والتبدل من اليأس إلى الأمل ومن الشدة إلى الفرح ومن الموت إلى الحياة. ومن ناحية أخرى كموجة جديدة في أسلوب الكتابة الشعرية القائمة على التجريب والتفرد.

2- توزيع السطر الشعري

إن الحديث عن الفضاء النصي بمعياريه البياض والسواد يقودنا إلى الحديث عن الفضاء الصوري، ذلك لأن طريقة الكتابة، وتوزيع الأبيات الشعرية وتراوحها بين الطول والقصر ومن اليمين إلى اليسار والعكس. يؤدي بنا إلى الحديث عن حضور كلا من الفضاء النصي والصوري واستثمارهما لتحقيق "كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد، سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام"¹⁴

عند الكتابة ما يلاحظ من توظيف للسطر الشعري أن حضوره كان ملفتا للغاية؛ وكأنها تطلعتنا بصورة غير مباشرة عن الحالة النفسية/ الشعورية التي تعيشها وسط عالم مليء بالتناقضات

والأحلام والآمال والتساؤلات. ما انعكس فنيا ودلاليا على بنائها العام للديوان وقصائده في العنوان العام والرئيسي الفراشات تقول سرها! ودلالة الصورة الموازية لذلك. وعليه فإن هذه اللغة والإستراتيجية الجديدة عند الشاعر الحديث والمعاصر، في خلق وبلورة فضاء نصي يختلف كل الاختلاف عن نظيره التقليدي (الوزن والقافية والبناء والإخراج) نحو رؤية وتصور نابع من الحياة الراهنة تقول في موضع آخر:

قصيدي يروض

عطري

وييني وبين الرذاذ* يعود السراب

.. لهفة الحائرين

ينبض البحر لي ..، '*.

أنا الطين يا رفقتي

تشقق في حضرة الريح* قلبي، '*،'

صار ترابا.. /،، نقطة للممر الأخير

ترقص النار* شهوتها في حضوري

يهمس الوجد لي ..، '*،' فلتدوري

أدور.. أصير رذاذا شهيا¹⁵

كما تقول أيضا:

.* /.*.

،*،'

قصيدي يروض خلي

ونبضي يفر إلى نخلة كالغريق

أهز عراجينها

تتحشف فيها الرطب

أتوه إلي *،'، '* ألملم سعفي

أتوسد محبرتي وعطر الكتب

أعود إلي *، .. أصبح علي

أنا الرمل،، * “أغفو بدفء”¹⁶

يبدو أن توزيع السطر الشعري من خلال الأمثلة السابقة ومنه الديوان وكذلك القصيدة الشعرية الحديثة والمعاصرة، أصبح مبحثا قارا لدى كتاب الشعر الحر. ومظهرها حدثيا يبعث في النهاية إلى تفاوت الدفقة الشعورية/ التعبيرية للشاعر وفلسفته في فهم الحياة المحيطة به. ما أدى بالبناء الفني إلى التنوع وبذلك الانتقال من يمين الصفحة إلى يسارها والعكس من ذلك، بل يصير الرسم الفني للأبيات يتدفق عبر الصفحة على شكل تموجات توحى بالحالة النفسية والشعورية أكثر فأكثر. تقول الشاعرة في قصيدة في حضرة النون:

غرّبي مدرج .. معبر

من ضياع الضياع

لفجر الرياح

غرّبي المملكة

... وأنا الملكة

وتاجي صباية

طفل تشهى عبير

الصباح / / .. ***

... ***

غرّبي مسرح ...

زمكنة

شخوص أرادت

أنين الكفاح

*** .. * ،،، ”

*/**

”/**

17/*

بهذا تطالعنا الشاعرة عن الحالة النفسية والشعورية التي تحياها، عبر رسمها بعدا رؤيويًا ووعيا حقيقيا لمحيطها. تجلّى كل ذلك في نمطية الكتابة الشعرية لديها وهي تنتقل عبر أقسام الصفحة الشعرية، مشكلة في نهاية تموجات.

3- العنونة

أصبح - وانطلاقا من الأمثلة السابقة- الشعر الجزائري الحديث والمعاصر يحمل بين طياته صبغة جديدة لا من حيث الشكل ولا المضمون، وذلك لضمان البعد التواصلية بين منج النص ومنتقيه عبر شعرية وجمالية فن القول. ومثلما شكل حضور توزيع السطر الشعري على مساحة الصفحة البيضاء سمة مميزة في القصائد محل التحليل والدراسة، فإن العنونة هي الأخرى كانت حاضرة بقوة عبر جميع القصائد السبعة. غير أن الفارق في هذا الحضور هو إيراد عناوين فرعية مباشرة بعد نظيرتها الرئيسية؛ تأكيدا على الجمالية الشعرية والفلسفة السيميائية التواصلية عند متلقي النص ومنتجه.

على هذا الأساس أصبحت العنونة في النصوص الشعرية وما يتفرع عنها جزءا لا يتجزأ من الشبكة الدلالية لأي منجز إبداعي كان. انه بؤرة تجتمع فيها الدلالات النصية والمفاتيح الأولى للولوج إلى أعماق النص التكوينية واستجلاء الدلالات التعبيرية وتحديد الرؤية لكل مفردة أو عبارة.¹⁸

إن المتأمل في منظومة العناوين الشعرية المختلفة عند الشاعرة من قبيل تستدير النون في قلبي (في حضرة النون) يوم من الصمت فهو الحج ذاته (الجنة) أبي هل حمزة يطير (العوملة) يدرك أن لكل عنوان رئيسي تركيب/ عنوان ثان يحاول تفسيره واستخلاص دلالاته الرئيسية المرتبطة في هذا الديوان بمواضيع سياسية وأخرى دينية وثالثة ثقافية وربما اجتماعية في نهاية المطاف. وحرصا من الشاعرة بأهمية العناوين في توجيه القارئ إلى محتوى النصوص وأفكارها الرئيسية، جاءت عناوين قصائدها غير حاملة لمفارقة العنوان والمحتوى. بالإضافة إلى استقلالية العناوين الرئيسية بصفة كاملة لتليها العناوين الفرعية في الصفحة الموالية. تقول في احد عناوينها الدالة على الحزن لفقدان والدتها: " يا هذا الحزن ترجل قليلا،!

فكل المد ارج تسكنني..."

لتأتي في الصفحة الموالية وتضع عنوانا فرعيا أكثر تعبيرا فتقول:

ناصر الحزن¹⁹

4- علامات الترقيم والأشكال الهندسية

إن من أهم ما تميز به النص الشعري الجزائري الحديث والمعاصر في تمرده عن تقاليد وضوابط الشعر العمودي هو استثماره للتشكيل البصري فيما يعرف بعلامات الترقيم والأشكال الهندسية وحضورها اللافت للانتباه. فبالإضافة إلى كونها "رموز مخصوصة، في أثناء الكتابة، لتعيين مواضع الفصل والوقف والابتداء وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية في عملية القراءة."²⁰ تعتبر "مستوى يمكن أن يدمج بين مستوى الخط، ومستوى توزيع البياض والسواد."²¹

تستحضر الشاعرة في مؤلفها هذا - منذ البداية- هذه الإستراتيجية، ووفق نسق تشكيلي تتخلله علامات الترقيم والأشكال على اختلافها؛ فمن نقاط الحذف والاستفهام والتعجب ومرورا بنقطة التفسير والأفقيتين وانتهاء بالفاصلة والعارضة المائلة وغيرها من الأشكال وعلامات الترقيم. كلها علامات لغوية هي الأخرى توزعت عبر ثنايا الأسطر الشعرية لتحمل معنى ما وتلعب أدوارا مميزة ضمن الفضاء الخطي. تقول الشاعرة في قصيدة ناصر الحزن:
ناصر الحزن هذا الذي ترتديه

ناصر الحزن ما تحتسيه

انتبه...

قد يغار البياض من الظل //

إذ ما عبر*!،'

قد يراك الصباح حزينا

فيمتشق الغيم ..

كي يرتديه الأثر

قد تراك الضلوع

اتكأت على الجمر

تحني الضلوع الرماح

توصد النبض فيها

يجيء السؤال ..:

لم لا تمر؟؟؟...

*** // ** // 22

إن الشاعرة في هذه الأبيات من القصيدة وظفت علامات الترقيم على اختلافها، حاملة بذلك رؤية فنية وأخرى دلالية من ذلك التوظيف؛ وهو ما تدل عليه نقاط الحذف التي جاءت بعد كلمة إنتبه وكذلك بعد علامات الاستفهام، والتي اختصرت حالة الشاعرة ودقتها الشعرية دافعة بها إلى المتلقي ملئ ذلك المعنى والدلالة المرتبطين بموضوع الحزن، مسبباته ومآلاته. وعليه جاء هذا الاختصار والبتز في الجملة "للتعبير عن بياض أو خرم أو إغفال ما لا يلزم في النص الشعري."²³

ما يلاحظ أيضا على هذا التوظيف العلاماتي، أن الشاعرة استعانت به بصورة مكثفة في متنها الشعري. إيماننا منها بأن الحذف - وغيره من العلامات - يؤدي دورا هاما في تخصيب النص الشعري وتكثيفه وإغنائه دلاليا أمام متلقي النص. فكان أن جاءت بعض نصوصها الشعرية/الصفحات علامات صورية بدل العلامات اللسانية تقول:

*

* .. *

غربي آهة ...

كذبة ...

موعد لا تجيء خطاه

غربي

معبد لجروح الجراح

... ** **

/.. ** **

./ // ** ** ... ** //

... * /*

*

،*،*،*
*
،
*24

إن محاولة فهم ما تضيفه هذه الإشارات والعلامات داخل نص الشاعرة، يضعنا أمام تأويلات عديدة، خاصة إذا أدركنا أن توظيفها عند الشعراء يتعدى دورها عند اللغويين والنحويين. إذن جاءت العلامات التقييمية مفعمة بالغموض والتماهي والتكرار والاستفهام والتعجب في دلالة على الاضطرابات الداخلية للنفس البشرية تارة، وذات الشاعرة المتأزمة تارة أخرى. وكذلك استشرافا لما هو قادم في تجربتها الذاتية.

وعليه يصير بناء المعنى ودلالاته في النصوص الشعرية الحديثة المعاصرة تتحكم فيه ثنائية المبنى/ الشكل والمعنى/ اللفظ فيحدث التمازج بين الصورة واللغة لإنتاج الدلالة التي يستنتجها المتلقي من خلال الانتقال المستمر والفعال بين ما هو مرئي ومكتوب.²⁵

خاتمة

سعى الشعراء الجزائريين إلى توسيع حضور الشكل البصري في النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة كل حسب طاقاته وإبداعاته، واستنادا إلى ما تم التطرق إليه من مظاهر التشكيل البصري في ديوان الشاعرة الوزانة بخوش وحدثة النص الشعري الجزائري يمكن رصد النتائج الآتية:

1- القصيدة الجزائرية/ العربية الحديثة وبخاصة المعاصرة بصرية تشكيلية بدرجة كبيرة، تدفع بالشعر نحو أفق مفتوح على الدلالات والتأويلات غير المنتهية. وبذلك أصبح الشعر الجزائري مواكبا لثورات التجديد والمقولات الدالة عليه، فاسحا المجال للشعراء من أجل القول الحر وفي شتى المجالات اليومية.

2- إن نزوع الشعراء الجزائريين إلى هذا التوجه في الكتابة والتعبير، إيمانا منهم بأن التجديد والتجريب والحدثة في المتون الشعرية يقتضي جمالية أخرى غير الجمالية التقليدية اللغوية والشكلية. وبذلك إغناء النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة بدلالات تتماشى وطبيعة الحياة الجديدة، وانعكاساتها على الفرد والمجتمع، وبذلك تقديم بعض الحلول للمشكلات والأزمات التي يعيشها الشاعر محليا أو عربيا.

3- إن تأمل التشكيل البصري عند الشاعرة الوازنة بخوش يقوم على رؤية ذاتية تحمل روح التجديد بين ما هو لغوي وما هو مرئي. كدلالة على الحالة الشعورية المتحولة لها. والتي تتميز بعدم الاستقرار والسير نحو الأمام، وترجمة ذلك وفق رؤية فنية تؤسس لنمط كتابة شعرية مغاير تماما لما هو معروف عند بعض الشعراء ونخص تحديدا طريقة توزيع الأبيات الشعرية يمينا ويسارا مشكلة في النهاية جمالية في طريقة الكتابة تقوم على تموجات الأسطر.

4- يعتبر توظيف آليات التشكيل البصري عند الشاعرة الوازنة بخوش ظاهرة بارزة في نصوصها الشعرية "الفراشات تقول سرها!" خاصة ما تعلق بعنصري السواد و البياض واستخدام علامات الترقيم. وبهذا منحت القارئ مساحة أوسع ملء الفراغات واكتشاف الدلالات، والتي تحورت عند الشاعرة حول الحياة، والألم، والأمل، والاستشراق المستقبلي. وبذلك الدفع بالكتابة الشعرية الحرة إلى الاعتماد على الرموز البصرية.

5- أصبح التشكيل البصري بالموازاة مع التشكيل اللغوي ركيزة أساسية يبنى عليها الإبداع الشعري، بل ويتعدى الأمر أحيانا -في بعض التجارب- إلى اعتباره الأهم، خاصة إذا تعلق الأمر بإضمار المعاني. فلا عجب أن استغنت الشاعرة على القول اللغوي بالرسم البصري كالذي حدث في قصيدة الغربة، الصفحة 47.

6- كثيرا ما يلعب التشكيل البصري حافزا مهما لدى المتلقي من أجل كشف الدلالات وتأويلاتها، خاصة إذا كان حاملا لبعض الرسومات والصور والأشكال الهندسية، وحتى التنويع في حجم الخط وطريقة الكتابة. وبذلك فالقارئ اليوم يهتم بالبحث في ذلك التشكيل البصري أكثر من اهتمامه بالكلمة المألوفة عنده. نظرا لما يمنحه له من وقت للتوقف والتأمل واستعادة القراءة والتأويل.

هوامش:

¹ ينظر رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 69-70 سنة 1975، ص 23.

² ينظر محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي (بيروت) ط2، 2006، ص ص149-150.

- ³ الطاهر يجباوي: تشكيلات الشعر الجزائري الحديث، دار الأوطان للنشر والتوزيع(الجزائر)، ط1، 2013، ص 193.
- ⁴ ينظر محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، ص151.
- ⁵ ينظر محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث بحث في سمات الأداء الشفهي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب) ط1، 2008، ص22.
- ⁶ الوازنة بخوش من مواليد 12 أوت 1965 بخنشلة/الجزائر باحثة دكتوراه وشاعرة، مديرة المركز الثقافي الإسلامي، لها العديد من الأعمال منها: مجموعة شعرية تحت عنوان "حلمي لا يحتمل التأجيل" و "الفراشات تقول سرها!". مخطوط بعنوان "مرافعات في حضرة ابن خلدون" و "وجع الصهيل" و "ناصح الحزن". ملحمة شعرية بعنوان "نبي التمرد"
- ⁷ محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث بحث في سمات الأداء الشفهي، ص151.
- ⁸ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنبوية تكوينية، المركز الثقافي، الدار البيضاء(المغرب) ، ط2، 1985، ص 54.
- ⁹ عبد القادر جبار: طائر الوجد دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري العربي الحديث سعدي يوسف أمودجا، دار الشؤون الثقافية (بغداد)، ط1، 2011، ص63.
- ¹⁰ الوازنة بخوش: الفراشات تقول سرها، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق(سوريا)، ط1، 2017، ص 4.
- ¹¹ الوازنة بخوش: الفراشات تقول سرها، ص 63.
- ¹² ينظر عبد المعطي حجازي: في مملكة الشعر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر)، ط1، 1999، ص139.
- ¹³ الوازنة بخوش: الفراشات تقول سرها، ص 60.
- ¹⁴ محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث بحث في سمات الأداء الشفهي، ص171.
- ¹⁵ الوازنة بخوش: الفراشات تقول سرها، ص16.
- ¹⁶ الوازنة بخوش: الفراشات تقول سرها، ص17.
- ¹⁷ الوازنة بخوش: الفراشات تقول سرها، ص48.
- ¹⁸ ينظر جميل همداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر(المغرب)، عدد03، 1997، ص96.
- ¹⁹ الوازنة بخوش: الفراشات تقول سرها، ص ص63-64.
- ²⁰ أحمد زكي: التقييم وعلاماته في اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (مصر)، ط1، 2012، ص204.
- ²¹ محمد الماكري: الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 1991، ص239.

- ²² الوازنة بخوش: الفراشات تقول سرها، ص74.
- ²³ فخر الدين قباوة: علامات الترقيم في اللغة العربية، دار الملتقى، حلب (سوريا)، ط1، 2007، ص56.
- ²⁴ الوازنة بخوش: الفراشات تقول سرها، ص47.
- ²⁵ ينظر محمد الصالح خرفي: التلقي البصري للشعر، مجلة الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)، 2008، ص541.

المكون التداولي في خطاب التكليف الأصولي (المدونة الأصولية لمحمد علي الشوكاني
أنموذجاً)

**The Pragmatics Component in the Assignment
Discourse of the Fundamentals of Jurisprudence
(The Fundamental Code Of Mohammed Ali Al-
Shawkani, A Model).**

* مهداوي عبد الله¹، نعيمة سعدية²

Mahdaoui Abdalla¹, Naima Sadia²

جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، مخبر اللسانيات واللغة العربية

University of Muhammad Khidir, Biskra, (Algeria), Laboratory of
Linguistics and Arabic Language onal Arabic.
abdallah.mahdaoui@univ-biskra.dz¹ / naima.sadia@hotmail.fr²

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2021/05/04	تاريخ الإرسال: 2020/11/05
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ملخص البحث

يسعى هذا المقال إلى دراسة موضوع خطاب التكليف عند علماء أصول الفقه، من خلال المدونة الأصولية الموسومة بـ "إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول" لمحمد علي الشوكاني، بغية التأصيل للمكونات التداولية التي يحتويها هذا الموضوع، من مثل متطلبات العملية التخاطبية التواصلية المتعلقة بخطاب الحكم الشرعي التكليفي، وأركانها، والمقومات المساعدة على نجاحها، من: فهم الخطاب، وأهلية المخاطب، وقصد الامثال، ونية التقرب، والقيام بكل وظائف التواصل والإيلاغ. وفي الشطر الثاني من البحث، نعمل على كشف الأغراض الكلامية المتضمنة في خطابات الأحكام التكليفية من الأوامر، والتقارير، والخبريات، وإنجاز الأفعال، ودرجات الشدة للأغراض المتضمنة في القول، وما يصحب ذلك؛ من المجالات السياقية المتمثلة في القرائن والظروف المحيطة وغيرها.

الكلمات المفتاح: خطاب، تكليف، أصول، تداولية، الشوكاني.

Abstract : This article seeks to study the subject of the assignment discourse of the scholars of the fundamentals of

* مهداوي عبد الله: abdallah.mahdaoui@univ-biskra.dz

jurisprudence, through the fundamentalist code entitled with "guiding the intelligent to the realization of the truth from the fundamentals of jurisprudence" by Muhammad Ali Al-Shawkani, with the aim of rooting for the deliberative (pragmatics) components contained in this topic, such as the requirements of the communicative process related to the speech, the assignment of Sharia Law, its pillars, and constituents that help its success, from understanding the speech, the competence of the addressee, the intention of addressee, and carrying out all the functions of communication and reporting

In the second part of the research we baptize to the revelation of the verbal purposes included in the speech of the assignment of Sharia law from the orders reporting judgments, informative methods, the completion of actions, the degrees of intensity of the purposes included in the speech, and the accompanying contextual domains represented by clues, surrounding circumstances, etc.

Keywords: Discourse, Assigned, Fundamentals, Pragmatics, Al- Shawkani.



أولاً. مقدمة:

يسلّط البحث في هذا المقال على كشف حيثيات البعد التداولي الكامنة في خطابات التكليف عند الأصوليين؛ وبالخصوص في المدونة الأصولية إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول للأصولي الشهير محمد بن علي الشوكاني، وأين تكمن قيمته التخاطبية، على افتراض أن أغلب المباحث الأصولية التي يستمد منها علم أصول الفقه موضوعه هي الخطابات الشرعية، وأدلة الأحكام، والمبادئ اللغوية؛ لكونها آلة ضرورية تعين على استنباط الأحكام الشرعية من مواضع يكمن فيها بُعد تخاطبي؛ "ذلك أنّ النص الأصولي؛ نص يعمد إلى تجريد قواعد، تتصل بالملكفين تتصل بفتة من الناس، عليهم أن يطبقوا أفعالاً وسلوكات وممارسات، وعليه فإنّ قيمة النص الأصولي، بالنسبة إلى الدرس اللساني الحديث عامة، والدرس التداولي خاصة، تتمثل في هذا التوجه، الجانب المقاصدي والنفعي في النصوص الشرعية."¹

فكيف يمكن كشف المكونات التداولية في خطابات التكليف؛ بالاعتماد على الموجهات التي تؤدي وظيفة الكشف؟

وما هي أنواع خطابات التكليف؟ وكيف نعيد قراءة أسلوبي الخبر والإنشاء قراءة تداولية، وبالخصوص ثنائية الأمر والنهي في النظرية الأصولية؟ وما الأفعال اللغوية المباشرة وغير المباشرة المنبثقة منهما؟.

هذه الإشكاليات وغيرها نحاول جادين الإجابة عنها من خلال هذا المقال.

ثانياً. متطلبات العملية التخاطبية عند الأصوليين

1. حتمية اللغة في العملية التخاطبية :

تمّ ميز الله به الإنسان عن سائر الخلق العقل، وسمّي بالحيوان الناطق لقدرته على الكلام والتواصل؛ من خلال الألفاظ والتعابير عمّا يريد بالكلام المباشر وغير المباشر، وبالتالي كانت اللغة هي واسطة هذا التواصل؛ إنّ حاجة الإنسان إلى اللغة شرط من شروط تواصله مع الآخرين، فهي ضرورة اجتماعية لا غنى عنها يقول الشوكاني: "اعلم أنّه لما كان الفرد الواحد من هذا النوع الإنساني، لا يستقلّ وحده بإصلاح جميع ما يحتاج إليه، لم يكن بدّ في ذلك من جمع، ليعين بعضهم بعضاً فيما يحتاج إليه، وحينئذ يحتاج كل واحد منهم إلى تعريف صاحبه بما في نفسه من الحاجات، وذلك التعريف لا يكون إلا بطريق من أصوات مقطّعة، أو حركات مخصوصة، أو نحو ذلك؛ فجعلوا الأصوات المقطّعة هي الطريق إلى التعريف، لأنّ الأصوات أسهل من غيرها وأقلّ مؤنة.... و الحركات والإشارات قاصرة عن إفادة جميع ما يراد، فإنّ ما يراد تعريفه قد لا تمكن الإشارة الحسيّة إليه كالمعدومات."² هذا النصّ يبين حتمية الاجتماع عند الإنسان، والأهمية الكبرى للغة في العملية التخاطبية عند الأصوليين.

ولما كان الحكم الشرعي عند الأصوليين هو خطاب الله المتعلق بأفعال المكلفين، وكل ما يتعلق بالتكليف، وفهم المكلف، والعمل بالتكليف؛ قضايا إبلاغية تواصلية تتم عبر اللغة، كان الإبلاغ والتواصل الشرعيان ينتميان إلى جنس أعم هو الإبلاغ والتواصل اللغويان.³

2. أركان العملية التخاطبية عند الأصوليين:

لتتمّ العملية التخاطبية التواصلية المتعلقة بالخطاب الشرعي التكليفي؛ اشترط الأصوليون توفر جملة من الأركان؛ وبالرجوع إلى المدونة الأصولية للشوكاني نجد أنّه خصّص لها فصلاً وسمه بعنوان: في الأحكام؛ وقد فصلها كالآتي:⁴

الركن الأول: الحكم وهو الخطاب المتعلق بأفعال المكلفين بالاقتضاء أو التخيير أو الوضع. وقال صاحب المعتمد: "والمقصود به على الجملة هو خطاب الله وخطاب رسوله عليه السلام وخطاب الامة".⁵

الركن الثاني: الحاكم والمخاطب والمتكلم وهو منشئ الحكم الشرعي وهو الله عز وجل أو المبلغ كالرسول أو الفقيه يقول الغزالي (ت505هـ):⁶ "ثم إن أصل الأحكام واحد، وهو قول الله تعالى؛ ذلك أن قول الرسول صلى الله عليه وسلم ليس بحكم ولا ملزم، بل هو مخبر عن الله تعالى أنه حكم بكذا وكذا، فالحكم لله وحده تعالى، والإجمال يدل على السنة والسنة على حكم الله تعالى".⁷ وأكد هذا الاتفاق الشوكاني بقوله: "اعلم أنه لا خلاف في كون الحاكم الشرع بعد البعثة وبلوغ الدعوة".⁸

الركن الثالث: المحكوم به وهو فعل المكلف الذي طلب الشارع فعله، وشرطه أن يكون المطلوب مفهوماً، ومقدوراً عليه، وممكناً فلا يجوز التكليف بالمستحيل.

الركن الرابع: المحكوم عليه وهو المكلف، أو المخاطب، قال الشوكاني: "اعلم أنه يشترط في صحة التكليف بالشرعيات فهم المكلف لما كُلف به... بأن يفهم من الخطاب القدر الذي يتوقف عليه الامتثال... وأن تكون له إرادة وقصد الامتثال... وله شعور بالأمر".⁹ فلا تكليف للبهائم لعدم الفهم ولا للمجنون ولا للصبي الذي لم يميز لأنهم لا يفهمون الخطاب، وتعبير الفقهاء لا بد من توفر شروط الأهلية من القدرة على فهم الخطاب عن طريق العلم، والعقل، وقدرة الاختيار، والإرادة، وقدرة العمل به؛ أي الوُسع والطاقة. وأهلية المخاطب من المقتضيات التي يلح عليها الدرس اللساني الحديث، وقد نبهت مدرسة "كونستانس" (constance) بتطوير ملكة المخاطب اللغوية حتى يتمكن من فهم الخطاب، وتطوير الملكة؛ عنه تتولد الوظيفة الافهامية (fonction conative) نحو ما ذهب إليه "رومان جاكبسون"¹⁰

يتضح من العرض أعلاه أن الأصوليين، ومنهم الشوكاني كانت لهم دراية بأركان وقواعد العملية التخاطبية التواصلية؛ إذ نظروا إلى الخطاب من كلّ الجوانب؛ من حيث المتلقي، وصاحب الخطاب، ووجوه العلاقات بينهما، وفي نطاق استعماله وتداوله؛ مما جعلهم يهتمون بشروط صحته وتحققه؛ من وجود المخاطب (الحاكم)، والمخاطب (المكلف)، ومعرفة المكلف لمقاصد المتكلم، وكذا وجود فعل يكون مناط التواصل. وهذا يجعلنا نقول أن الأصوليين كان لهم فضل

السبق في معرفة العملية التخاطبية التواصلية بمكوناتها المعروفة، والتي تعتبر من أساسيات التداولية اليوم.

ثالثاً. الخطاب التكليفي وأبعاده التداولية

1. أقسام الكلام عند الأصوليين:

يعدّ الخطاب تلك الأرضية التي استقامت عليها أعمال الأصوليين؛ بل كان هو محور بحثهم، وبما أنّه موجّه للناس، فإنّه لا يقع إلا على المكلفين منهم، ولذلك سمي الخطاب التكليفي، وهم مطالبون بتنفيذ هذا الأمر، والجدير بالذكر أنّ الأحكام الشرعية الخمسة (الإيجاب، الندب، الإباحة، الكراهة، والتحريم)، كما تستنبط من الأسلوب الإنشائي، تستنبط كذلك من الأسلوب الخبري، فقد يستفاد الأمر والنهي، ومعاني أخرى كثيرة كالتعجب والتمني والدعاء وغيره من صيغة الخبر ولفظه، وهذا ما يفهم من تعريف الجويني (478هـ) للخطاب بأنّه: "ما فهم منه الأمر والنهي والخبر. بمعنى أنّ من فهم منه أحد هذه، فقد فهم الكل، فإنّ كل أمر: نهي وخبر، وكل نهي: أمر، وكل خبر: أمر ونهي".¹¹ وهذه المعاني المستفادّة والمستنبطة من صيغتي الخبر والإنشاء (الأمر والنهي)، قد تكون أصلية صريحة، وقد تكون فرعية ضمنية، أو مستلزمة، تفهم من خلال السياق والمقام وقرائن الأحوال، وطرق البحث في الكثير منها ذو اعتبارات تداولية.

وبالرجوع إلى صاحب المدونة الشوكاني؛ نجدّه قد أشار إلى أقسام الخطاب في موضعين بصورة غير مباشرة عند قوله: "بأنّه لو كان المعدوم، يتعلّق به الخطاب لزم أن يكون الأمر والنهي والخبر والنداء والاستخبار من غير متعلّق موجود و هو محال".¹² و الموضوع الآخر عند كلامه على أنواع الخبر، أشار إلى أنّ الخبر قسم من أقسام الكلام اللساني، وأنّ ما ليس بخبر يسمّونه إنشَاءً، وتنبهياً، ويندرج فيه الأمر، والنهي، والاستفهام، والنداء، والتمني، والعرض، والترجي، و القسم.¹³ و بالرغم من أنّ الخطاب يتنوع بحسب معانيه إلى كل هذه الضروب، لكن الأصوليين والبلاغيين لم يقسموا الخطاب إلى كل هذه الأقسام؛ بل الذي ذهبوا إليه هو ردهم هذه الأضرب إلى قسمين كبيرين؛ وهما الخبر والإنشاء، لأنّهم رأوا أنّ بعض هذه الأضرب يدخل في معنى الأمر، وبعضها يدخل في معنى الخبر، والأمر يدخل في معنى الإنشاء، وهذا ما يجعل الخطاب ينقسم إلى قسمين: الخبر والإنشاء، يقول السيوطي (911هـ): "فالحذّاق من النحاة وغيرهم، وأهل البيان قاطبة، على انحصاره في الخبر والإنشاء. وقال كثيرون: أقسامه ثلاثة: خبر، و طلب، و إنشَاء...".

وبعد عرض هذه الأقسام والتعليق على بعضها قال: والتحقيق: انحصاره في القسمين الأولين [الخبر، و الإنشاء] ، و رجوع بقية المذكورات إليهما.¹⁴ ولعلّ التصنيف الأكثر اختزالاً من كل تلك التصنيفات؛ إنّه التصنيف الثنائي الذي يجعل الكلام، أو الخطاب قسمين اثنين لا غير [خبر، وإنشاء].¹⁵

2. الأفعال الكلامية المتضمنة في نظرية الخبر والإنشاء:

تعرّض العلماء العرب (فلاسفة وبلاغيون ونحاة وأصوليون) إلى العديد من القضايا التداولية الغير مقصودة لذاتها، ولا من حيث كونها مفاهيماً، وإنما أثناء تعاملهم مع الألفاظ والعلامات اللغوية داخل التركيب، وضمن السياق الكلامي والحالي عبر الاستعمال، ومن خلال الحاجة إلى بيان النصوص الدينية وتحليلها من أجل استنباط الأحكام الشرعية، وما تتضمنه من أحكام الحلال والحرام بالفرض والسنة والندب والاباحة والكرهية والتحرّم، وغيرها من الأحكام النسبية التي تتخللها؛ فأوجد ذلك معاني وأغراضاً وأنماطاً متضمنة في القول، وهو ما يسميه المعاصرون بأفعال الكلام.

إذاً؛ ظاهرة "الأفعال الكلامية"، تندرج تحديداً ضمن الظاهرة الأسلوبية المعنونة بـ "الخبر والإنشاء"، وما يتعلّق بها من قضايا وفروع وتطبيقات؛ ولذلك تعتبر "نظرية الخبر والإنشاء" عند العرب من الجانب المعرفي العام مكافئة لـ: مفهوم "الأفعال الكلامية عند المعاصرين"، أو الأفعال المستدعاة بالقول.

أ- فعل الخبر:

بالرجوع إلى المدونة الأصولية للشوكاني "إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول"، نجد أنّه خصص بحثاً في المقصد الثاني: في السنّة. سمّاه "في الأخبار" تناول فيه قضايا متعددة يعيننا منها: تعريف الخبر لغة واصطلاحاً، وانقسام الخبر إلى صدق وكذب، وتقسيم الخبر، وانقسام الخبر إلى متواتر وآحاد.

- أما الخبر لغة: فهو مشتق من الخبر، وهي الأرض الرخوة؛ لأنّ الخبر يثير الفائدة، كما أنّ الأرض الخبار إذا قرعها الحافر ونحوه، وهو نوع مخصوص من القول، وقسم من الكلام اللساني.¹⁶ يستفاد من هذا التعريف اللغوي للخبر أمران:

■ إثارة الفائدة.

■ الخبر قسم من أقسام القول أو الكلام اللساني.

فهذا التعليل اللغوي للخبر. إثارة الفائدة . هو اعتبار تداولي يشبه ما يسمى القصدية إذ؛ "من المعلوم لكل عاقل أنّ قصد المخبر بخره إفادة المخاطب إما نفس الحكم، كقولك: زيد قائم، لمن لا يعلم أنّه قائم ويسمى هذا . فائدة الخبر . وهذه أولى مقاصد الاسناد الخبري، وتسمى أغراضه ... و لكنها تسمى مقاصد وأغراضاً باختلاف الاعتبار."¹⁷

وبعد تعريج الشوكاني على تعريفات للخبر، رجّح حدّا له فقال: هو ما يصح أن يدخله الصدق والكذب لذاته.¹⁸

ب- أقسام الخبر عند الشوكاني:

. باعتبار الصدق و الكذب:

من أشهر الاعتبارات التي يتبعها الدارسون للخبر في تقسيم الخبر؛ هي اعتبار الصدق والكذب، وقد أخذ الشوكاني بهذا الاعتبار في تقسيمه للخبر، فبعد عرضه للتقسيمات المختلفة التي سار عليها بعض البلاغيين وبعض الأصوليين، رجّح تقسيماً يجمع بين كل التقسيمات؛ أي بين المطابقة للواقع وبين الاعتقاد، وفي هذا يقول:¹⁹ "والذي يظهر لي أنّ الخبر لا يتصف بالصدق إلاّ إذا جمع بين مطابقة الواقع والاعتقاد، فإن خالفهما أو أحدهما فكذب، وعلى هذا يصبح تعريفهما هكذا: الصدق ما طابق الواقع والاعتقاد، والكذب ما خالفهما أو أحدهما. و بتفصيل أكثر وضوحاً؛ تصبح الأقسام خمسة خبر واحد صادق والثلاثة الباقية كاذبة وهي على النحو التالي:

. الخبر الصادق: هو المطابق للواقع والاعتقاد معاً.

. الخبر الكاذب: هو غير المطابق للواقع والاعتقاد معاً.

. الخبر الكاذب: هو غير المطابق للواقع والمطابق للاعتقاد.

. الخبر الكاذب: هو المطابق للواقع وغير مطابق للاعتقاد.

وبهذا يكون الشوكاني قد اعتمد في تقسيمه للخبر. باعتبار الصدق والكذب . مفهوماً تداولياً . وهو "اعتقاد المتكلم وقصده" مسائراً لرأي الجاحظ وأستاذه النظام، وفيه شبه بما فعله سيرل [Searle] في "شرط الصراحة"²⁰ الذي جعله معياراً للقوى المتضمنة في القول لإثبات هويتها الإنجازية.

. باعتبار احتمال الصدق و الكذب:

يقول صاحب المدونة: اعلم أنّ الخبر من حيث هو محتمل للصدق والكذب، لكن قد يقطع بصدقه، وقد يقطع بكذبه لأمر خارجة، وقد لا يقطع بواحد منهما لفقدان ما يوجب القطع، و باختصار هو:²¹ المقطوع بصدقه، والمقطوع بكذبه، وما لا يقطع بصدقه ولا كذبه.

. باعتبار التواتر والآحاد:

فالخبر باعتبار آخر ينقسم إلى متواتر و آحاد.

والمتواتر في اللغة: هو عبارة عن مجيء الواحد بعد الواحد بفترة بينهما. وفي الاصطلاح: هو خبر أقوام بلغوا في الكثرة إلى حيث يحصل العلم بقولهم. وقيل غير ذلك.²² وأما الآحاد: فهو خبر لا يفيد بنفسه العلم سواء كان لا يفيد أصلاً، أو يفيد بالقرائن الخارجية عنه.

وقيل: هو ما لم ينته بنفسه إلى التواتر، سواء كثر رواته أو قلوا.²³

فبعد هذه التعريفات الموجزة عن الخبر المتواتر والآحاد، يظهر من هذا التقسيم أنّ الشوكاني كغيره من الأصوليين، سلكوا في تقسيمهم للخبر النبوي ودراسة أسلوبه مسلكاً تداولياً، بدت آثاره في هذه التقسيمات، وهذا المسلك هو مسألة "الكثرة والقلة" المقابلة لمسألة "التواتر والآحاد"، فمراعاة القلة والكثرة في رواية الأخبار وتوثيقها هي بمعايير المعاصرين مندرجة على ما يبدو، ضمن "درجة الشدة للغرض المتضمن في القول"، فخير الآحاد بمختلف أنواعه: المستفيض، والمشهور، وغيره. وهو الذي يرويّه فرد واحد أو أفراد قليلون، ليس في قوة الخبر الذي يرويّه العشرات أو المئات من الناس.²⁴

ت- خلاصة مبحث فعل الخبر:

. الخبر والإنشاء كليهما من قبيل الكلام التام المفيد (خطاب تواصلية مكتمل).

. قصد المتكلم واعتقاده وغرضه من الكلام، مسألة مراعاة في التمييز بين أسلوب الخبر والإنشاء،

وبين الخبر ونوعيه الصادق والكاذب.

. هذه الأخبار بمعايير سيرل مندرجة ضمن "التقريرات"، و"الغرض المتضمن في القول" لهذه

المجموعة الكلامية هو "التقرير"، أو هو "إدراج مسؤولية المتكلم عن صحة ما يتلفظ به."²⁵

. الشرط الافتراضي الذي تقوم عليه "التقريرات" هو امتلاك الأسس القانونية، أو الأخلاقية التي تؤيد صحة محتواها.

. القسم "أ" والقسم "ب" من أقسام الخبر، تتطابق مع ثنائية (صدق/ كذب) التي جعلها "أوستين" معياراً، وهذا المعيار يختص بالحمل الوصفية فقط ؛ فهي صادقة إن كانت المطابقة حاصلة بينها وبين ما تصفه، وكاذبة إن كانت غير مطابقة للواقع والخارج بينها وبين ما تصف.

1. فعل الإنشاء:

لم نجد باباً ولا تعريفاً خاصاً بالإنشاء عند الشوكاني في مدونه الأصولية، ولكن أشار إليه في مواضع متعددة، في أقسام الكلام، وفي ثنايا كلامه للتمييز بينه وبين الخبر، بل وجه التركيز على قسمين أساسيين من أقسامه، وهما الأمر والنهي فوضع لهما بابين خاصين، قسم كل منهما إلى فصول متعددة. وبهذا يمكن أن نقول: إن أسلوب الإنشاء حظي عند علماء الأصول برعاية وحفاوة خاصتين، إذ لقي اهتماماً بالغ الأهمية دون غيره، لعلاقته اللصيقة بالأحكام والتكاليف الشرعية موضوع الدراسة عندهم، يقول الإسنوي(772هـ): "نظر الأصوليون في الإنشاء دون الأخبار لعدم ثبوت الحكم بما غالباً".²⁶

ويأتي في مقدمة الأساليب الإنشائية الأمر والنهي؛ وعلى هذا فلا غرو أن نجد علماء الأصول عدّوهم صلب التشريع، وقد جعلوا باباً خاصاً في كتبهم ومدوناتهم للأمر والنهي، يقول السرخسي(490هـ) في أصوله: "وهو أنّ أحق ما يبدأ به في البيان الأمر والنهي لأنّ معظم الابتلاء بهما؛ إذ بمعرفتهما يتم معرفة الأحكام، ويتميز الحلال والحرام".²⁷ وعلّل الشيرازي (373هـ) سبب هذا الأفراد والاختصاص فيقول: "إذ عامة خطاب الله عز وجل وخطاب رسوله صلى الله عليه وسلم غالبية على سبيل التكليف لا يخلو إما أن يكون أمراً أو نهيًا".²⁸

1. فعلا الأمر والنهي:

إنّ دراسة الأحكام الشرعية؛ المعروفة لدى الأصوليين بصيغ التكليف، كانت المدخل الرئيسي لديهم لدراسة الإنشاء. فقد اعتنوا بخطاب الشارع المتعلق بأفعال العباد، ليميزوا ما ورد منه على سبيل الإلزام، أو على سبيل التخيير والإباحة؛ لذلك حظيت دراسة الأوامر والنواهي عند الأصوليين بعناية لا نجد مثلها في الدرسين النحوي أو في مباحث الفلاسفة.

ولذا انبثقت فروع وأغراض كلامية من تطبيقات الأصوليين لأسلوبي الأمر والنهي، المتضمنة في خطاب التكليف، فنشأت مفاهيم وأفعال كلامية أخرى؛ مثل الوجوب والندب والإباحة والحرمة والكراهة والتنزيه. وبالرجوع إلى المدونة الأصولية للشوكاني، نجدده خصّ مبحثاً في فصل الأحكام، عرّف فيه الحكم و وما يندرج تحته من أحكام شرعية، وأفعال كلامية، وفي هذا يقول: "الحكم هو الخطاب المتعلق بأفعال المكلفين بالافتضاء، أو التخيير، أو الوضع، فيتناول اقتضاء الوجود، واقتضاء العدم، إمّا على الجزم، أو مع جواز الترك، فيدخل في ذا الواجب والمحظور والمندوب والمكروه، وأمّا التخيير فهو الإباحة..."²⁹

ويمكن أن نقرّر من مضمون هذا التعريف، أنّ نصوص الأمر والنهي في المنهج الأصولي هي أوعية الأحكام الشرعية؛ فالإيجاب والندب والإباحة (وتدل عليها صيغ الأمر)، والتحرّم والكراهة (وتدل عليها صيغ النهي)، والأمر في أصله وظاهره يدل على الوجوب على خلاف؛ لكنّه قد يخرج عن الوجوب إلى الإباحة والندب، والنهي في أصله يدل على التحريم، لكنه قد يخرج إلى الكراهة أو خلاف الأولى كل هذا بحسب النظر في ألفاظهما وقرائنهما الصارفة.

وبالتأمل في تعريف الحكم أو الخطاب المذكور أعلاه نتوصّل إلى ما يلي:

الأحكام التكليفية خمسة؛ لأنّ الخطاب إمّا أن يكون جازماً، أو لا يكون جازماً، فإن كان جازماً فيما أن يكون طلب الفعل، وهو الإيجاب، أو طلب الترك، وهو التحريم.

وإن كان غير جازم، فالطرفان إما أن يكونا على السوية، وهو الإباحة، أو يترجح جانب الوجود، وهو الندب، أو يترجح جانب الترك، وهو الكراهة.

ويمكن القول أن تسمية الخطابات الخمسة تكليفية تغليب؛ إذ لا تكليف في الإباحة؛ بل ولا في الندب والكراهة التنزيهية عند الجمهور، وهذا بناء على تفسير التكليف بمعنى الإلزام، إذ لا إلزام في المباح والمندوب والمكروه، أمّا إذا أجرينا على أن التكليف بمعنى مطلق الطلب، فهو مكلف به، لأنّه فهم من خطاب الشارع، حتى المباح بهذا المعنى يعتبر حكماً شرعياً، لأنّ الشارع هو الذي خيّر المكلف بين الفعل والترك.³⁰ وقد قسّم الشوكاني خطاب التكليف إلى أفعال عدّة تفصيلها كالآتي:

أولاً: فعل الإيجاب (الواجب): ما يمدح فاعله ويذم تاركه على بعض الوجوه، فلا يرد النقص بالواجب المخير، وبالواجب على الكفاية فإنه لا يذم في الأول إذا تركه مع الآخر، ولا يذم في الثاني إلا إذا لم يتم به غيره³¹ وينقسم باعتبارات حكمية شتى إلى:

1. الواجب باعتبار الحكم لذاته وهو قسمين:³²

أ- واجب معين: وهو ما طلب الشارع بعينه من غير تخيير للمكلف بعدة أمور؛ كالصلوات المكتوبة.

ب- واجب مخير: وهو ما طلبه الشارع لا بعينه؛ ولكن ضمن أمور معلومة وللمكلف ان يختار واحداً منها لأداء هذا الواجب، ككفارة اليمين.

2. الواجب باعتبار وقته إلى قسمين:³³

أ- واجب موسّع (مطلق): ما طلب الشارع فعله، دون أن يقيد أداءه بوقت معين، كقضاء رمضان لمن أفطر بعذر مشروع، فله أن يقضي متى شاء.

ب- واجب مضيق: وهو ما طلب الشارع فعله، وعين لأدائه وقتاً محدداً؛ كالصلوات الخمس و صوم رمضان.

3. الواجب باعتبار فاعله وهو قسمين:³⁴

أ- واجب عيني: وهو الذي يجب على الفرد أن يؤديه بنفسه ولا يقوم به أحد عن آخر مثل: الصلوات الخمس.

ب- واجب كفائي: وهو الذي إذا قام به البعض سقط عن الآخرين مثل: إنقاذ الغريق وغيره. وهناك تقسيم آخر للحنفية يفرق بين الفرض والواجب، الفرض ما كان دليلاً قطعياً، والواجب ما كان دليلاً ظنياً.³⁵

ثانياً: فعل الندب (المندوب): هو ما يمدح فاعله، ولا يذم تاركه. وقيل: هو الذي يكون فعله راجحاً في نظر الشرع.³⁶ أو ما طلب الشارع فعله طلباً غير جازم.

و يقال له: مرغّب فيه، ومستحب، ونفل، وتطوع، وإحسان، وسنة.

وعند المالكية تفريق لطيف بين هذه الأسماء للمندوب؛ تتباين في الدرجة، وتتفاوت في الرتبة، فما ارتفعت رتبته في الأمر وبالغ الشرع في التحضيض منه يسمى سنة، و ما كان في أول هذه المراتب تطوعاً و نافلة، و ما توسط بين هذين فضيلة ومرغّب فيه.³⁷

فهذه التقسيمات المتعددة للواجب الشرعي لها اعتبارات تداولية، فهي تُعدّ أفعالاً متضمنة في القول، لها غرض أساسي من أغراض المتكلم (الحاكم أو الشرع)؛ هو الطلب (طلب الفعل) على وجه الإلزام، بدرجات متفاوتة في الشدة واللين، ففي الواجب باعتبار ذاته؛ نجد الواجب المعين أكثر شدة وقوة وطلباً من الواجب المخير، إذ؛ في الأخير نوع من الليونة، فالمخاطب (المكلف) له فسحة في تطبيق هذا الطلب على وجه الوجوب، فهو بالخيار بين أمور متعددة بعكس الأول الذي يتعين فيه مطلوب واحد لا غير.

أما الواجب باعتبار وقته، فنجد الواجب المضيق أكثر شدة من الواجب الموسع، فالمكلف في الأول له وقت واحد، لا بدّ من أداء المطلوب فيه، أما في الثاني فالمكلف بالخيار له أن يؤدي المطلوب منه في أي وقت شاء؛ إن في أول الوقت أو وسطه أو أخيرهن، وإن كان أول الوقت أفضل، ويرى بعض الفقهاء أنّ المكلف إذا علم من نفسه موتاً، أو وقوع عارض يمنعه من أداء الواجب، وجب عليه أدائه في أول الوقت.

وأما الواجب باعتبار فاعله، فنرى أنّ الواجب الكفائي أقلّ شدة وقوة من الواجب العيني، فالأول ليس فرضاً على كل المكلفين، وإنما إذا قام به البعض سقط طلبه على الآخرين؛ أما الواجب العيني فمطالب فعله من جميع المكلفين دون استثناء.

ونفس الكلام ينطبق على تقسيم الحنفية لطلب الفعل الجازم، فهو غرض أساسي ينقسم عندهم إلى فعلين متضمنين في القول، يتمثلان في الفرض والواجب، فالأول أشدّ درجة من الثاني؛ لأنّ الفرض هو ما كان دليلاً قطعي الدلالة، والواجب ما كان دليلاً ظني الدلالة في أحد الأقوال، والقطعي أقوى وأشدّ من الظني، بل هناك بعض الواجبات أوجب من بعض؛ فالإيمان بالله أوجب من الوضوء،³⁸ وإذا ما قارنا المندوب مع أقسام الواجب؛ فيمكن أن يدخل تحت نفس الغرض الذي هو طلب الفعل لكن ليس على جهة الجزم، وإنما على جهة الاستحباب، وبهذا يكون في الدرجة الأخيرة من حيث الشدة، فهو أكثرهم ليونة من جهة الطلب.

ثالثاً: فعل الإباحة (المباح): ما لا يمدح على فعله ولا على تركه. و المعنى: أنّه أعلم فاعله أنّه لا ضرر عليه، في فعله وتركه، و قد يطلق على ما لا ضرر على فاعله، وإن كان تركه محظوراً.³⁹ وقيل في حده: ما أذن الله سبحانه في فعله وتركه غير مقترن بدم فاعله و تاركه ولا مدحه، وهو مشتق من الإباحة، ويطلق ويراد به: الإطلاق والإذن.⁴⁰

ومن صبغه رفع الجناح أي الإثم، ورفع الحرج.⁴¹

رابعاً: فعل الكراهة (المكروه): ما يمدح تاركه ولا يذم فاعله، ويقال بالاشتراك على أمور ثلاثة:

أ- على ما نهي عنه نهي تنزيه، وهو الذي أشعر فاعله أن تركه خير من فعله؛ كالتقبيل للصائم.

ب- على خلاف الأولى؛ كترك صلاة الضحى، لكثرة الفضل فيها.

ت- وعلى المحذور الذي هو كراهة تحريم.⁴²

خامساً: فعل التحريم (المحظور): ما يذم فاعله ويمدح تاركه، ويقال له المحرم، والمعصية، والذنب... والقبيح.⁴³

فهذه التصنيفات المختلفة للممنوع الشرعي لها اعتبارات تداولية، فهي تُعدّ أفعالاً متضمنة في القول، لها غرض أساسي من أغراض المتكلم هو المنع وهو طلب الترك، بدرجات متفاوتة في القوة من حيث الشدة واللين، فالفعل المحرم (المحظور) هو في أقصى الدرجات من حيث المنع وطلب الترك على وجه اللزوم، فهو أشدّ قوة من كراهة التحريم، يليه المكروه على وجه التحريم، المكروه على ترك الأولى، و أقلهم درجة من حيث الشدة المكروه على جهة التنزيه، وقد يكون الحرام درجات هذا أحرم من هذا، وشدة التحريم فيه إلى؛ أنه فعل حرامين: مثل الزنى بالأم أشدّ من الزنى بالأجنبية، وكذلك الزنى في المسجد آثم من الزنى في الكنيسة.⁴⁴

لا بد من التنبيه على؛ أنّ الذي يميز بين هذه الأفعال الكلامية والأحكام الشرعية هو ما يطلق عليه الأصوليون القرائن، أو دلالة من خطاب صريح، أو معنى مستنبط، أو فعل، أو إشارة؛ كما يقول "الغزالي"⁴⁵ وهذا ما يُعرف في التداولية بالسياق، وهذا ما يجعلنا نقول؛ أنّ تفریق الأصوليين بين هذه الأفعال هو "اعتبار تداولي".

2. الأغراض الأساسية المتضمنة في القول في خطاب التكليف:

أ- الطلب:

بعد عرض هذه التقسيمات التي ذكرها الشوكاني للحكم الشرعي وتعريفاتها، نتوصل إلى أنّه يجمعها في البداية غرض أساسي، هو الطلب يتفاوت في درجة الشدة المتضمنة في القول، على حدّ قول التداوليين، وعلى حدّ قول الأصوليين كما يقول: "محمد أبو زهرة" "إنّ قوة الطلب تختلف في اللزوم وعدم اللزوم"،⁴⁶ فقد يكون أمراً يفيد الوجوب؛ إذا كان طلب الفعل لازماً

وجازماً، وقد يفيد الندب؛ إذا كان طلب الفعل غير لازم و غير جازم، وقد تأتي صيغة الأمر للإباحة، ومع أنّهم اتفقوا على أنّها ليست طلباً، ولكنها تعد عندهم من الأغراض التي تستعمل فيها صيغة الطلب؛ مثل صيغة الأمر، وقد يكون الطلب نهيّاً يفيد التحريم؛ إذا كان طلب الترك لازماً و جازماً، وقد يفيد الكراهة أو التنزيه؛ إذا كان طلب الترك غير لازم وغير جازم.

ب- الإذن:

ربط بعض الأصوليين والبلاغيين، منهم المرتضي من الشيعة بين الوجوب والندب والإباحة، وأنهم يشتركون في الإذن وهو برفع الحرج عن الفعل،⁴⁷ وربط "ابن يعقوب المغربي" (1128هـ) بين "الأمر" و "الإباحة" معداً ذلك؛ بأنهما يشتركان في أنّهما "إذن"، فالأمر بالقيام "إذن" بالقيام، وإباحة القيام "إذن" بالقيام، والفرق بينهما أنّ الأمر "إذن" ومعه طلب، والإباحة "إذن" لا طلب معه؛⁴⁸ أمّا الدسوقي فقد أجاز أن تكون العلاقة بينهما "بين الإباحة والطلب" هي التضاد، وعلل ذلك بأن إباحة فعل الشيء وتركه تضاد إيجابه، وكذلك يدخل تحت الإذن "المكروه"؛ لأنه مأذون فيه ويضاف إلى الأصناف الواقعة تحت الإذن المحرم؛ لأن النهي عن الشيء أمر بضده.⁴⁹ أمّا مسعود صحراوي،⁵⁰ فيرى أنّ أفعال "المندوب" و "المباح" مأذون فيها، ومن ثمّ يشملها "الإذن"؛ أمّا أفعال الأمر والنهي وتطبيقاتهما كالحرام فمبينة للإذن.

نخلص مما سبق؛ أنّ الأصوليين فرّغوا عن أسلوب الإنشاء الطلبي الأمر، أفعالاً مستدعاة بالقول جديدة هي: الإذن والندب والإباحة، وأضاف بعضهم التخيير، فكلها يمكن إدراجها ضمن "الأمريات" السيرلية، وهذه الأفعال كلها لم نجد لها عند أوستين وسيرل من المعاصرين، باستثناء الكلام العام الذي ينضوي تحت مبدأ "درجة الشدة للغرض المتضمن في القول"؛ الذي وضعه سيرل فهو معيار للتفريق بين المتشابهات من هذه الأفعال الكلامية.

ت- المنع:

وإذا كان حسب مسعود صحراوي،⁵¹ أن الوجوب والندب والإباحة تندرج تحت ما أسماه بعض الأصوليين والبلاغيين والفلاسفة "الإذن"، فإنه بالمقابل لهذا الفعل يمكن إدراج "الحرام"، و"المكروه" تحت ما يسمى ب"المنع"، والمنع أعم من "النهي" وأشمل، والكراهة كما قسمها بعض الأصوليين، ومنهم الشوكاني صاحب المدونة تنقسم إلى ثلاثة أقسام: ترك الأولى، وكراهة تنزيه، وكراهة تحريم، وهي أقل درجة من الحرام والمحظور.

والفرق بين هذه الأقسام هو في "درجة الشدة في الغرض المتضمن في القول"، بحسب معايير "سيرل"، فالغرض المتضمن في القول من الكراهة، أقل شدة من الغرض المتضمن في القول من التحريم، والغرض المتضمن في فعل كراهة ترك الأولى، أقل شدة من الغرض المتضمن في فعل كراهة التنزيه، والغرض المتضمن في فعل كراهة التنزيه، أقل شدة من الغرض المتضمن في فعل كراهة التحريم، والغرض المتضمن في كراهة التحريم، أقل شدة من الغرض المتضمن في فعل التحريم، وكل هذه الأفعال تشترك في فعل كلامي شامل هو المنع؛ لكنه في أحدها منع جازم وبعضها الآخر منع غير جازم.

رابعاً. خاتمة:

يمكن تلخيص النتائج المتوصل إليها في الآتي:

- وعي الأصوليين بأهمية اللغة في العملية التخاطبية، ودورها في إدارة الحوار وإيصال المراد والمقصود بين أطراف التخاطب.
- يمكن القول أن الأصوليين حازوا فضل السبق في إيراد أركان العملية التواصلية، وإدراكهم لعوامل نجاحها حيث خصصوا لها مبحث خاص في معرض كلامهم على الخطاب التكليفي، وتناولهم للأحكام الشرعية.
- اكتشاف التطابق الكبير في العديد من القضايا بين ما تناوله الأصوليون ضمن بحثهم في الحكم الشرعي والخطاب التكليفي، وبين ما توصل إليه التداوليون كموضوع القصدية والسياق والأفعال الكلامية المباشرة الصريحة والضمنية الغير مباشرة وغيرها.
- يمكن القول؛ أنّ موضوع الخطاب التكليفي في المجال الأصولي لا يزال غصناً طرياً؛ يحتاج كثيراً من الدراسة لكشف الحثيات التداولية الكامنة في ثناياه.

هوامش:

¹ العياشي أدواري، الاستلزام الحوارية، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط(1)، 2011، ص41.

² محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، دار السلام (مصر)، ط2، 74/1، 2006.

- ³. مولاي إدريس ميموني، وظيفة القول الأصولي في النظرية اللغوية، ص57. نقلاً عن العياشي أدوازي، الاستلزام الحواري، ص41.
- ⁴. محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، 49/1، 54، 58، 59، 65.
- ⁵. أبي الحسن محمد بن علي بن الطيب، كتاب المعتمد في أصول الفقه، المعهد العلمي الفرنسي للدراسات العربية (دمشق)، د.ط، 1964، 909/5.
- ⁶. يعني الفقيه الأصولي أبي حامد الغزالي.
- ⁷. أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، المستصفي، دار الكتب العلمية، ط1، 1993، 80/1.
- ⁸. محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، 54/1.
- ⁹. المصدر نفسه، ص65/1.
- ¹⁰. فاتح زيوان، مقتضيات المخاطب في عملية التخاطب عند علماء العرب القدامى في ضوء الدراسات اللسانية الحديثة، مجلة الصوتيات، جامعة البليدة2، المجلد5، العدد1، السنة2009، ص127.
- ¹¹. أبو المعالي ضياء الدين بن عبدالمالك بن عبدالله الجويني، الكافية في الجدل، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه (القاهرة)، (د، ط)، 1979، ص32.
- ¹². الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، 67/1.
- ¹³. المصدر نفسه، 160/1، 161.
- ¹⁴. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، مؤسسة الرسالة ناشرون (سوريا)، ط1، 2008، ص570.
- ¹⁵. يحيى رمضان، القراءة في الخطاب الأصولي الاستراتيجية والإجراء، عالم الكتب الحديث (الأردن)، ط1، 2007، ص267.
- ¹⁶. محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، 157/1.
- ¹⁷. الخطيب القزويني، شروح الإيضاح للخطيب القزويني في المعاني والبيان والبديع، المطبعة المحمودية التجارية بالأزهر (مصر)، (د، ط)، 1935، ص41.
- ¹⁸. محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، 160/1.
- ¹⁹. المصدر نفسه، ص164/1.
- ²⁰. J.Searle, Sens et expression, op, cit, p.143. ، وينظر، مسعود صحراوي، التداولية عند علماء العرب، دار الطليعة (بيروت)، 2005، ط1، ص94.
- ²¹. محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، 165/1.
- ²². المصدر نفسه، 164/1.
- ²³. المصدر نفسه، 143/1.

- ²⁴. المصدر نفسه، 175/1. وينظر، مسعود صحراوي، التداولية عند علماء العرب، ص135.
- ²⁵. ينظر، مسعود صحراوي، التداولية عند علماء العرب، ص82. و، Sens et expression, op, cit, p52
- ²⁶. جمال الدين الإسنوي، نهاية السؤل في شرح منهاج الأصول، دار ابن حزم (بيروت)، 1999، 177/1.
- ²⁷. أبو بكر محمد بن أحمد بن أبي سهل السرخسي، أصول السرخسي، إحياء المعارف النعمانية (الهند)، (د، ط)، 11/1.
- ²⁸. أبو إسحاق الشيرازي، شرح اللمع، عبد المجيد تركي، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1981، 191/1.
- ²⁹. محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، 49/1.
- ³⁰. ينظر، محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، ص49/1. و المستصفي، 74/1. و الإحكام، 176/1.
- ³¹. محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، ص50/1.
- ³². عبدالكريم زيدان، الوجيز في أصول الفقه، مؤسسة قرطبة (بغداد)، ط6، 1976، ص35.
- ³³. المرجع نفسه، ص33.
- ³⁴. موفق الدين عبدالله بن أحمد بن محمد بن قدامة المقدسي، روضة الناظر وجنة المناظر في أصول الفقه، مكتبة الرشد (الرياض)، ط1، 1993، ص194.
- ³⁵. محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، ص50.
- ³⁶. المصدر نفسه، ص51.
- ³⁷. بدر الدين محمد بن بهادر بن عبدالله، البحر المحيط في أصول الفقه، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية (الكويت)، ط2، 1992، 276/1.
- ³⁸. بدر الدين محمد بن بهادر بن عبدالله، البحر المحيط في أصول الفقه، 184/1.
- ³⁹. محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، 52/1.
- ⁴⁰. موفق الدين عبدالله بن أحمد بن محمد بن قدامة المقدسي، روضة الناظر وجنة المناظر في أصول الفقه، ص194.
- ⁴¹. بدر الدين محمد بن بهادر بن عبدالله، البحر المحيط في أصول الفقه، 277/1.
- ⁴². محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، 51، 52/1.
- ⁴³. المصدر نفسه، 51/1.
- ⁴⁴. بدر الدين محمد بن بهادر بن عبدالله، البحر المحيط في أصول الفقه، 274/1.
- ⁴⁵ أحمد الحصري، نظرية الحكم ومصادر التشريع في أصول الفقه الإسلامي، مؤسسة الإسراء (القاهرة)، (د، ط)، 1998، ص43.

46. محمد أبو زهرة، أصول الفقه، دار الفكر العربي، (د، ط)، ص28.
47. محمد بن علي بن محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، 1/294.
48. أبي العباس أحمد بن يعقوب المغربي، مواهب الفتح في شرح تلخيص المفتاح، دار الكتب العلمية (لبنان)، ط1، 1/502. و ينظر، مسعود صحراوي، التداولية عند علماء العرب، ص151.
49. محمد بن أحمد بن عرفة الدسوقي، حاشية الدسوقي على مختصر السعد شرح تلخيص المفتاح، دار الكتب العلمية (لبنان)، 2/313. وينظر، التداولية عند علماء العرب، ص152.
50. مسعود صحراوي، التداولية عند علماء العرب، ص154.
51. المرجع السابق، ص153.

تجليات السيميائية السردية في الدرس النقدي العربي – المسار السردى و تنظيم المحتوى
لعبد الحميد بورايو –

**Narrative semiotics reflections in the Arabic critical
lesson -the narrative track and the organization of the
content Abd elhamid Bourayou –**

* تاحي نسيمة¹، ملاحى علي²

Tahi Nassima¹, Mallahi Ali²

جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله.

University of Algeria -2- Abu al-Qasim Saadallah.

tahinassima@gmail.com, doc_ali@hotmail.fr

تاريخ النشر: 2021/06/02

تاريخ القبول: 2021/01/20

تاريخ الإرسال: 2020/11/06

ملخص البحث

يسعى هذا المقال للكشف عن مدى حضور السيميائية السردية في المدونة النقدية الجزائرية من خلال محاولات التلقي والتحليل والترجمة في أعمال الناقد الجزائري "عبد الحميد بورايو"، ومنهجته في القبض على الدلالات الثابتة وراء الواجهة الشكلية للمصطلح الغريماسي، والحاملة لإشكالية المثاقفة والصراع الفكري مع الآخر.

ولقد تخيرنا كتاب المسار السردى وتنظيم المحتوى للناقد "بورايو" كونه حاول طرح تصور جديد قائم على أسس أكثر علمية يزونا من خلاله مساءلة النصوص السردية العربية بآليات نقدية غريبة دون إغفال خصوصية إنتاجها الفكري للوصول إلى بناء نظري متين يحقق أكبر قدر من الكفاية التفسيرية للنصوص السردية العربية.

الكلمات المفتاح: حادثة، الأدب الشعبي، السيميائيات السردية، التنظير.

Abstract :

This article seeks to uncover the presence of critical semiotics in the Algerian critical text through reception, analysis and translation in the works of the Algerian critic Abd el Hamid Bourayou and this trend to capture the hidden behind the structure of the Grimassi term according to Grimass ,

* تاحي نسيمة، tahinassima@gmail.com

which holds the intercultural problematic and the intellectual conflict with the other.

We have chosen the book "The Narrative Path and the Organization of Content" by the critic "Borayou" as he tried to present a new conceptualization based on more scientific foundations through which they would interrogate Arab narrative texts with Western critical mechanisms without neglecting the specificity of their intellectual production in order to reach a solid theoretical structure that achieves the greatest amount of interpretive sufficiency of Arab narrative texts.

Keywords: modernity, popular literature ,Narrative semiotics, Arthroscopy.



تمهيد

عرف مسار النقد السردي في العالم العربي تحولات كثيرة، تختلف في منطلقاتها وفي مناهجها وفي رؤيتها وفي إجراءاتها النقدي، وإذا كانت ساحة النقد الروائي الجزائري اليوم تعرف توجهاً كبيراً لاعتماد المنهجيات الجديدة في مقارنة النصوص الإبداعية عموماً والسردية على وجه الخصوص.

فإن هذا التحول يخلق تراكمًا في مستوى المعرفة والتجربة، كما أن التوجه للاطلاع على الخطاب النقدي الجديد في طبيعته الفرنسية - بالخصوص - كان أكبر رافدًا للتجاهات الحديثة في النقد العربي المعاصر، وهنا تتبادر إلى أذهاننا مجموعة تساؤلات منهجية: ما واقع النقد السردي الجزائري؟ وما أهم معوقات تطوره وازدهاره؟ وما هي التحديات التي تواجه نقاد السرد الجزائري؟ من المعلوم أن النقد الأدبي الجزائري المعاصر بدأ بدايات متعثرة كانت لها هفواتها لكن في الوقت ذاته كان لها تأثيرها الإيجابي على تطور الخطاب النقدي فيما بعد، لأنها طبعت المسار النقدي الجزائري المعاصر في مختلف مراحل تأسيسه نحو سوء الفهم وضيق مجال التمثيل وعدم تبني منهج معين في كليته ومرجعياته الفلسفية والابستمولوجية، بالإضافة إلى سوء استخدام وتوجه بعض المفاهيم الأساسية، غياب مراعاة خصوصية النص من جهة وخصوصية النظرية (المنهج) من جهة أخرى...، وغيرها من الملاحظات الأخرى التي لا تتوخى التقليل من أهمية ما حققه الخطاب النقدي الأدبي عندنا.

غير أن هذه الوضعية لم تلبث أن عدلت من مسارها العام، وذلك لمسيرة الحركة المستمرة لهذه المناهج التي تبحث عن ذاتها وعن طريقة مثلى لامتصاص النص الأدبي على حد قول السعيد

بوطاجين¹، إلى جانب ظهور نقاد استطاعوا العمل على الخطاب النقدي من أجل توسيع دائرة اشتغاله وتشغيله.

إذن ستكون البداية من مُسلمة مفادها أن كل الكتب التي تمثل نماذج معينة من النقد والتحليل الروائي الممارس بالجزائر أنها لا تراهن على فعل "الاقتضاء، أو التصنيف أو نقد النقد"²، الشيء الذي سوف يجنبنا حتما السقوط في القول مجددا بخطاب الأزمة الذي تحدث عنه نقادنا³، في فترات سابقة. في حين تبقى نظرتنا نحن إلى مجموع هذه الكتابات نظرة كلية تؤمن بالدينامية والتطور كشرط أساسي لتبلور وعي نقدي ومشروع نظري ونقدي منتجين.

وسأتوقف هنا -على سبيل التمثيل لا الحصر- عند الناقد الجزائري عبد الحميد بورايو الذي ذاع صيته من خلال الجهود النظرية والتطبيقية التي قدمها للنقد العربي. وسأسلط الضوء على تلك التي قدمت في مجال السرديات بصفة عامة والسيميائية السردية بصفة خاصة.

أولا: المنهجية النقدية لعبد الحميد بورايو:

إن المحددات النظرية والمداخل المنهجية تفتح لنا بوابة مشروع الناقد بمصراعيها، وتمكنا من وضع نظيراته في سياقها النقدي، ومن ثم تحديد إحدائيات منجزه، هذا يتيح لنا فرصة استكشاف عمق المفاهيم التي صاغها الناقد، ولا شك أن هذا المسلك ذي الطابع المنهجي يعد بحق من صميم الممارسة النقدية اليوم. فالإحساس بضرورة تنظيم المعرفة واستعمال المنهج استعمالا سليما ومثمرا وليس مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة وفحصها.

من هنا يتضح أن المنهج ضرورة لتنظيم رؤية الناقد، فهذا يعني أن مختلف ممارساته النقدية تتحرك وفق طرائق وترسيمات تمثل الخصائص المنهجية الجوهرية لإنجازاته، وعليه يتجلى مفهومه عند (بورايو) " بالوسائل والاجراءات التي تمكن من السيطرة على مادة معينة وفحصها فحصا دقيقا ومعرفة حقيقتها والكشف عنها"⁴.

وفي مقدمة ذلك كله، علاقة المنهج بالخصوصية الحضارية والمرجعيات المستعارة، حتى أضحت قضية الرؤية والمنهج بؤرة الممارسة النقدية، فبدونهما تفقد أية مقارنة جدواها وغايتها بل وحتى طرق الوصول إلى تلك الغاية كونها حوارا منهجيا مع النص لاستقراء ثوابته ومتغيراته وسبر أغواره⁵.

لذلك عمد الناقد على العمل وتفسير الجدل القائم بين التراث والحداثة وبادر في محاولة لتقديم نماذج في القراءة والتأويل، انطلاقاً من التفلسف حول مجموعة من القضايا الفكرية والإشكالات المنهجية المتعلقة بعلاقة التراث والمستجدات الغربية، تلك العلاقة التي تبتغي إيجاد حوار بين الماضي والحاضر، من شأنها الاقتدار على استنطاق التراث، وسبر عوالمه واستنباط دلالاته، هذه القضية النقدية التي تمثلها جدلية التراث والحداثة قائمة على رؤية الناقد ومنهجيه في التفلسف عموماً إذ ليست قراءة التراث من منظور حداثي إلا اختيارات خاصة تلخصها اتجاهات محددة، ذات خطابات متباينة، وهذا ما سنتعرض إليه لاحقاً.

إن الحديث عن قضية التراث في ضوء طروحات الحداثة وتطوراتها المستمرة وأخذ أبعاد الممارسة النقدية بعين الاعتبار ليقودنا إلى السؤال الجوهرية الآتي: وهو بأي منهج قرأ "عبد الحميد بورايو" التراث؟ وهل تعامل مع النصوص التراثية حسب خصوصيتها أم وفق ما يتطلبه الانسجام المنهجي؟

ولأجل بناء نظرية جديدة في تقويم التراث وقراءته روحاً ومنهجاً دفع "بورايو" إلى الاطلاع والانفتاح على المناهج الغربية وتمحيصها والنظر في أدواتها وآلياتها، محاولة منه الجمع بين الأصالة والمعاصرة وتأسيس رؤية نقدية عربية تفيد من الآخر دون الارتباط به ارتباطاً حرفياً أو مطابقة تذوب معه الذات وتضيع في الآخر.

ينطلق بورايو في تأسيسه لمشروعه النقدي من طرح مجموعة إشكاليات حول التراث وكيفية الاستفادة منه وإعادة بعثه من جديد. كونه مُتشبعاً من اتجاهات كثيرة، ومن شأنه أن يمس جوانب عديدة محاولاً إيجاد سبيل لهذه الإشكالات.

من هذا المنبر يبدأ الناقد دراسته للحكاية الخرافية والقصص الشعبية مستفيداً بالتحليل إلى أهم الأطروحات المتعلقة بهذا النوع السردي كالمادة الحكائية، المكونات السردية وغيرها مستخدماً في ذلك أدوات وآليات إجرائية حديثة، وهذا ما وجدناه في مؤلفه: المسار السردية وتنظيم المحتوى⁶.

بمسك الناقد منذ بداية أعماله بخيط رفيع يربط بين الإبداع السردية العربي الحديث وماضيه المتمثل في التراث القديم، وقيم بينهما علاقة تفاعل منتجة مستعينا بأهم الطرق والتقنيات التي توصلت إليها الدراسات الحديثة، مؤكداً على ضرورة الاستفادة من الإنجازات الغربية

الرائدة في هذا المجال، مع وضع كل الاعتبار للقيم الضاربة في الأعماق الخاصة بالأمة العربية والتي تجنّبها الذوبان في الآخر.

ولا يجد حرجا من التصريح بذلك في مقدمات مؤلفاته إلى أسبقية الدراسات الغربية إلى مثل هذه الأبحاث بقوله: "إن تطوير دراسة الأدب مرهون بالقدرة على تجاوز مجموع العوائق... وبالعمل على اللحاق بركب المعرفة الإنسانية عن طريق الإحاطة بما جدّ في مجال التعامل مع النصوص الأدبية... لأنه لا يمكن تدريس النصوص الأدبية وتجاهل تطور نظريات تحليلها..."⁷. فهو يرى أن البحث في التراث والغوص في أعماقه ليس بالأمر الهين لاسيما إذا كان الباحث يفتقد للعدة المفاهيمية والإجرائية اللازمة لخوض تجربة كهذه، ويرجع هذا الافتقار والنقص حسب الناقد إلى تأخر الاهتمام بهذا النوع من الدراسات لدى العرب من جهة، وصعوبة الإلمام بالمادة الحكائية المبعثرة والمتشعبة في شتى المجالات، والمنتشرة في مختلف المصنفات من جهة أخرى، لكن رغم هذه الإشكاليات هناك مساهمات عربية جادة وجزئية اهتمت بتراثنا السري العربي.

ثانيا: قراءة في مؤلف المسار السري وتنظيم المحتوى - دراسة سيميائية لنماذج من

حكايات ألف وليلة-

مؤلف المسار السري وتنظيم المحتوى للناقد عبد الحميد بورايو " كتاب يتكون من ثلاث مئة وتسعة وخمسون صفحة، نشر في دار السبيل قسمه إلى مدخل وست فصول وخاتمة، ساهم به في تنشيط الحركة النقدية وبالتحديد ضمن سياق الدراسات الحدائية التي يمت شطر السرديات في مقاربتها للنصوص السردية التراثية الشعبية.

وإن كانت الدراسات السابقة له قد جمعت بين أكثر من توجه وتبنت أكثر من رؤية على نحو يصعب إدراجها تحت مظلة السرديات فإنه أعلن في مدخل هذه الدراسة الأكاديمية وبشكل دقيق ومحدد عن الإطار المنهجي الذي يسير وفقه إذ يقول: "...نستمد أغلب أدواتنا المنهجية من نصوص تنتمي في أغلبها لنفسه المدرسة السيميائية والتي يمكن أن نطلق عليها المدرسة الغريماسية ذات التوجه الشكلي، والتي كان لها اليد الطولي في تطوير السرديات أو (علم السرد) منذ الستينات حتى اليوم وكان امتدادها في الدراسات السردية الحديثة عبر دوائر البحث العلمي في الشرق والغرب"⁸.

بهذا يصرح الناقد عن المنهج الذي تبناه في دراسته هذه، كما أنه لم يكتف بالإعلان عن توجهه منذ البدء بتبنيه للاتجاه السيميائي السردي، بل إننا نجده يُنوه بالدور الذي أدته المدرسة الغريماشية كما سماها في تطوير السرديات، مما يدل على أن الباحث ممن يصنفون السيميائية السردية ضمن اختصاص السرديات. وفي هذا إقرار بعدم فصله بين الاتجاه الصيغي أو الشكلي في السرديات وبين الاتجاه الدلالي السيميائي السردية.

كما قدم عرض شامل للهدف من وراء هذه الدراسة حيث يقول: "تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن القوانين السيميائية التي تحكم السرد في قسم من كتاب الليالي"⁹، أي أنه درس هذه المدونة وفق المنهج السيميائي، حيث حاول استجلاء المعنى وكيفية تشكيله في مجموعة من الحكايات المدروسة وذلك على المستويين السطحي والعميق.

وقام أيضا بتحديد المدونة والإشكالية وهنا يبدو مقتنعا بمقولته الشهيرة "لا طاعة لمنهج في معصية النص" فهو يتبدأ به لاختيار المدونة وهذا التزام منهجي لا بد من اتباعه وحصر المدونة التي يريد الاشتغال عليها بقوله: "تدرج دراستنا لنماذج من مؤلف ألف ليلة وليلة ضمن الجهود الرامية إلى اختيار النظرية السردية في تحليل نصوص الليالي"¹⁰.

حاول الناقد قدر المستطاع المحافظة على خصوصية المدونة ذات الأصول العربية حيث "يراعي المنهج المتبع في التحليل الطبيعة الرمزية لمؤلف الليالي، فيتعامل معه باعتباره صياغة للسلوك الإنساني الذي تحكمه رؤية معينة للحياة وللكون وموقف ايديولوجي من العلاقات ما بين البشر"¹¹. بمعنى أن الكتاب حامل لرؤية معينة تعكس السلوك الإنساني والايديولوجي لا بد من المحافظة عليه وتجنب تغيب المعنى بفرض المنهج على النص.

قسم الناقد هذه الدراسة التطبيقية على ستة فصول تحليلية بعدد الحكايات الستة التي اختارها من (ألف ليلة وليلة) ويتصدر هذه الفصول مدخل وسمه ب: "تحديد المدونة والإشكالية والمنهج"، وأدرج ضمنه جزئيين موجزين آخرين عنون الأول ب: (تحليل الملفوظ السردية)، والثاني كان بعنوان (تحليل البنية العميقة)، وفيه بسط الناقد رؤيته ورصد لنا أهم الخطوات التي اتبعها في تحليله للنصوص المدروسة وتشارك هذه الخطوات فضلا عن طابعها المنهجي في تركيزها على إيجاد بنية عامة وشمولية إذ جعل آخر خطوة هي إقامة ترسيمات شاملة تجسد البرنامج السردية لجميع الحكايات وهو بالضبط ما تروم السيميائية السردية الغريماشية تحقيقه في مستوى أولي.

وكأن الناقد قد توقع حيرة القارئ وتساؤله عن الغاية التي يراد بلوغها بعد إنجاز هذه الخطوة. فأوضح عما يعترى سلوكه بعد التحليل، وهو استنطاق تلك البنى وتأويل العلاقات التي تنتظم وترتب البرنامج السردي القائم بها وهنا يشيد " بورايو " مؤكداً على اعتماده الموضوعية والمنطق فيما يقدم به من تأويلات إذ يقول: " سوف نسعى لأن يكون التأويل موضوعياً ومروراً معتمداً على القرائن الكافية (...) مستفيداً مما توصلت إليه بعض الدراسات السابقة التي تتعارض منهجيتها مع الاتجاه العام للمنهج المتبع"¹².

هنا يتضح لنا كيف ضبط الناقد حدود منهجية، فهي حتى وإن اتجهت اتجاهها تأويلياً فإنها محكمة بالترير والتفسير والموضوعية والقرائن الكافية، وهي وإن استندت على ما سبق من الدراسات فإنها تنتقي لتفيد من تلك التي تتواءم مع اتجاهها العام للمحافظة على خصوصيته.

من خلال ما سبق لا نجزم التزام الباحث بهذه المنهجية فيما يلي من إجراءاته، وإنما ثبت موقفه المبدئي والمرتكزات المنهجية التي أعلن عن سعيه إلى توجيهاً لثلاً يقع في الشعب، ويخرج عن منحى التوفيق المفضي في الغالب إلى التلفيق والتشتت.

وتوجد ملاحظة أخرى يجدر بنا تسجيلها نظراً للأهمية التي تكسبها وهي غياب الفصول النظرية التي عادة ما ترد في مثل هذه الدراسات الإجرائية التحليلية وتمثل بساطاً نظرياً فيها.

ويبدو أن عدم عناية " بورايو " بالجانب النظري وعدم إغرائه في البسط والتفصيل يرتد من جهة اهتمامه بالخصائص البنوية المميزة لنصوص " الليالي " وإلى حرصه على تحليلها تحليلاً يتناسب مع تفرد بنائها وخصوصية السياق الثقافي الذي ظهرت فيه.

ومن جانب آخر، نظن أن ما ورد في الدراسات التي أنجزها من مسائل نظرية ممهدة وشارحة وهذا ما جعله يستغني عن تكراره في هذا الموضوع الذي غدت فيه فكرة اختيار النظرية السردية السيميائية في تحليل نصوص " الليالي " من أهم ما اهتم به الناقد.

وقد أدرك الناقد تعامله مع هذا الاتجاه وبحكم اشتغاله بالآليات المقترحة في إطار الصعوبات التي يمكن أن تعترض الدارس سواء أكان إجراءه ميكانيكياً ألياً فيه تطبيق حرّي والتزام أمين بالمقولات، أو كان ممن يفيدون من تلك المقولات ويستثمرون قدرتها على التوسيع أو

التضيق ومن قابليتها للإثراء والتشكيل، لذلك نجد يشدد في تحليله على ضرورة التزام الصرامة المنهجية وعلى المرونة في التفاعل والتعامل مع النصوص في آن.

وقد يكون سبب الصعوبة في رأيه عائدا إلى طبيعة النصوص في حد ذاتها، إذ يمكن أن تشكل بتعالقها وتعقيدها عقبة أمام الباحث الذي يجد نفسه في "مواجهة نصوص ذات كثافة عالية، تركيبها شديد التعقيد، بحيث تصبح عملية اختزلها إلى ترسيمات خطية قابلة للتحليل والتعليق أمرا صعب المنال يحتاج إلى حذاقة خاصة، وإلى عناء وحسن تقدير وحذر شديد من الوقوع في التعسف والميكانيكية والابتعاد عن روح النصوص"¹³.

يتضح لنا في هذا المقام إدراك الناقد خطر الوقوع في التطبيق الآلي الميكانيكي والابتعاد عن روح النصوص، مما يدل على رفضه التحليل والتطبيق الإجرائي بشكل تعسفي خال من المرونة التي تكسب البحث خصوصية وتفتح أمامه مساحات لتأويل بنياته وتحرير دلالاته.

ونبقى دائما في الجزء المخصص لتحديد المدونة والإشكالية والمنهج لمستوي أهم خصوصية وقف الناقد عندها وتمثل في انتساب السرد في ألف ليلة فعلا ضمن الأفعال القصصية، مما تفرض هذه الخصوصية تعاملًا خاصًا يتم من خلال مقارنته بعض المرونة والتطويع إلى المنهج. كي يسهل استكناه البنى السطحية والعميقة على حد سواء وقد عبر "بورايو" عن هذه الخصوصية بشكل يجعلنا نفهم تشديده وإلزام الدارس على ضرورة تسلحه بالفطنة والذكاء وحسن التقدير والحذر حيث يقول: "يمكن القول أن السرد في الليالي يصبح فعلا مندرجا في نسق الأفعال القصصية مما يؤكد صعوبة عزل مستوى السرد عن مستوى القصة في الحكايات المدروسة"¹⁴، ويمكن أن تكون هذه الخصوصية السبب الأهم الذي جعل الناقد يُعمم استخدام مصطلح (الملفوظ السردى) ليدل على القصة وعلى المحكي فبالنسبة له أن "لكل قصة معنى من حيث هي أولا منتجة لقضية تتطور وتؤدي من خلال وحدات توزيعية، سنسميها وظائفها وثانيا من حيث كونها تمثل استثمارا لعدد من الدلالات المنتمة لنسق مرجعي ومتجسد عن طريق الحوافز"¹⁵.

وعليه نفهم أن الناقد يجعل الملفوظ السردى منتظما على محورين نظمي وإيجائي، وبهذا يكون الناقد مخالفا لما جاء به غريغاس الذي قيّد مصطلح الملفوظ على ما ينطوي ضمن (مقولات الحالة) ومقولات الفعل ليدل بذلك على ما اعتبره "بروب" (وظيفة). فيوسع هذا المفهوم ليشمل

الوظائف في سيرورتها التنظيمية والتي من خلالها يتشكل المسار السردى للقصة وتحدد بنيته العميقة وتنبثق دلالاته.

إلى جانب تحديده لمصطلحي (الوظيفة) و(الحافز) الذين يبنى تحليله عليهما، فهو عُني بتوضيح معنى مصطلح (المقطع) الذي يتكون عنده من " مجموعة الوظائف المرتبطة فيما بينها حسب علاقة منطقية"¹⁶.

والملاحظ كذلك من أنه يستعير أدوات المنهجية الأولية من النموذج البروي قبل تحويله، ويشير أيضا في الهامش إلى استفاده من نموذج (كلود كازالي بيرارد)، الذي طبقه على قصص الديكاميون التي تستعير من ألف ليلة وليلة طريقتها السردية¹⁷ ولأجل ذلك عين المراحل التي تنتظم (الأزمنة الثلاثة): ما قبل - أثناء - ما بعد - وجعلها خمسة وهي:

1-الوضعية الافتتاحية /2-الاضطراب/3- تحول /4- حل / 5- وضعية نهائية.

ثم شرح القول وما يحدث داخل هذا التطور الخطي الذي ينبثق من مجموع علاقات تتمتع باستقرار نسبي، لتصل بعد الاضطراب والتحول والحل إلى مجموع علاقات جديدة مستقرة وثابتة، وهو ما يشكل وينتج المقطع السردى النمطي الواحد الذي يمكن أن يجسد قصة دنيا أو " يكون عنصرا مكونا لسلسلة من المقاطع بحيث يلحق بها ويندمج فيها على مستوى الحل"¹⁸.

وبناء على وجود هذا " المقطع السردى النمطي" عمد الناقد إلى تفصيل القول في الاحتمالات والحالات المتوقعة التي يمكن أن تفتح عليها القصة، وطريقة التعامل معها بالاستفادة من المقطع السردى النمطي بمرونة وحسن تقدير.

مما سبق نستنتج أن الناقد قد اتخذ لنفسه (نموذجا منطقيا) يساعده على توضيح وبيان نحو للقصة تحكم معايير الخاصة قواعد السرد في مدونة معطاة فالترسيمة النموذجية الشاملة تشكل في حد ذاتها قاعدة للمقارنة الموضوعية نسبيا، والتي انطلاقا منها يمكن المقارنة بين قصة وقصة ضمن مجموعة مشكلة للمدونة مثلما هو الحال في الليالي¹⁹.

لإجراء أي مقارنة متكاملة يجب أن يكون المستوى السطحي موصولا بتحليل المستوى العميق، لذلك خصص الناقد جزءا موجزا وسمه ب: تحليل البنية العميقة"، وما يحسن أن ننبه له في هذا الجزء هو كثرة وتعدد إحالات الناقد على أعمال رواد هذا الاتجاه وهي إشارات هدفت وسعت إلى تحديد موقعه منها في أثناء تحليلها حيث يقول: "لأننا من أجل رصد انبثاق المعنى في

الحكايات المدروسة إلى استخدام نموذج البنية الأولية المسمى عند السيميائيين بـ "المربع السيميائي... فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة ويكشف عن آلية انتاجها عبرها يسمى بالتركيب الأساسي أو القاعدي للمعنى".²⁰

إجمالاً إن ما أورده "بورايو" في مدخل المؤلف وما يريد إثباته من خلال تحليلاته أنه يستمد عُده الإجرائية في المقام الأول من (أ.ج. غريغاس)، وسعيه الدؤوب بشيء من المرونة في التطبيق لتفجير خطاب "الليالي" واستكناه دلالاته بواسطة تفكيك مقاطع بنياته السطحية، والعلاقات التي ترتب نسيج النص الخارجي أولاً ثم تقطيع وتجزئة البنى العميقة المنتجة والمولدة للبنى السطحية إلى وحدات دلالية صغرى عن طريق نمذجة العلاقات التي يفرزها المربع السيميائي والتي تتجسد في مقولات ثلاث: التناقض -التقابل - التلازم -.

استعانة بما سبق، ولأن الناقد أدرج في مدونته ست قصص من (ألف ليلة وليلة) ليتخذها عينات يجري عليها ما أجراه رواد السيميائية السردية على النصوص السردية، بهدف رصد الخصائص المشتركة المميزة لهذه النصوص أولاً، ثم الوقوف على الكيفية التي تشكلت بها المعاني الأولى وصولاً إلى تجسيدها في تجل وظهور خطابي سردي ثانياً.

لذا ارتأينا أن نركز قراءتنا على فصل واحد وقصة واحدة لتتبع مسلك طريقة اشتغال الباحث إلى جانب مراعاة طبيعة العلاقة التي تربط بين الفصول.

لهذا اتخذنا من الفصل الأول الموسوم بـ: الحكاية الإطار الأم (قصة الملك شهريار)، مركز اهتمامنا للبحث في كيفية تعامل "بورايو" مع النصوص السردية -الليالي- إجرائياً، وأول ما نعاينه في الفهرس المفصل لمادة هذا الفصل هو انطلاق الناقد من اعتبار قصة الملك شهريار قصة متضمنة لأربع قصص وسم الأولى منها بالقصة الافتتاحية، وكأنه يؤسس عمله بناء على الخاصية العامة القاعدية، التي تميز النص التالي وهي (التضمن) لتكون علامة فارقة تميز التحليل وترتب العديد من الخصوصيات.

عمد الناقد في تعامله مع القصص الست إلى توضيح المسار السردي خاصة لقصتي شهريار والمرأة العفريت، فأشار إلى وجود حالة توازن في الوضعية الافتتاحية للحكاية الإطار الأم، وأبرز جل مظاهر التوازن ليرصد بعدها بداية انقلاب حالة التوازن إلى التأزم ثم الاختلال بفعل

وجود عناصر دفعت إلى ذلك، وتمثلت في حاجات لدى الشخصيات، وبعدها تتلاحق المشاهد لتصل التحولات السردية إلى مرحلة الاضطراب الرئيسي وتنتهي مرحلة الافتتاح. وهنا وقبل الولوج إلى المرحلة الثانية يتوقف الباحث ليلقي نظرة فاتحة في هذه القصة الافتتاحية ليصل منها إلى نتائج أولية تساعد على مواصلة تحليله على خطى واضحة وثابتة. ونبغى الآن استجلاء رؤيته النقدية السردية من خلال بعض هذه النتائج لتتضح لنا طبيعة ما يهدف إليه " فمن هذه النتائج"²¹:

تبني القصة الافتتاحية من لحظتين سرديتين مركبتين متعارضتين (امتلاء أخلاقي - تدني القيم) ووجود شخصيتين رئيسيتين حملتا القصة التي قابلت في جانب آخر بين نوعين من الشخصيات يقفان على طريقي تقيض من حيث السمات المميزة لهما إيجابية عند النوع الأول، وسلبية عند النوع الثاني، وتنتهي قصة "شهريار وشاه زمان" بقصة المرأة العفريت وهي القصة المتضمنة الثانية التي تأتي لتعمق الإحساس بالتأزم ولتدفع بالأحداث نحو الحد الأقصى من الاضطراب... ولتستكمل بقية الوظائف اللازمة للمجموعة الأولى من المثال الوظائف البرويي الممهدة للاختبارات الثلاثة: التأهيلي والأساسي والتمجيدي"²².

وبعد عرض سلسلة من الملاحظات الموصولة بالتأويل والمقارنة وإنتاج الدلالات يصل الناقد إلى وضع جدول تفصيلي للمقاطع الأربعة المشكلة لمتن القصة الافتتاحية مضمنا كل مقطع الأصناف التي توظف الوظائف التي تتبع ترتيبها القصة، وكذلك موجزا للحمل السردية التي مثلتها. وقد توصل من ذلك إلى أن تتابع المقاطع في المسار السردية تم " وفقا لقاعدة الاستبدال المشار إليها في المدخل المنهجي، بحيث استبدل الصنف الوظيفي " حل " في المقاطع الثلاثة الأولى على التتابع بصنف " اضطراب"²³، وإن كان تحفظ المسار السردية لمتن القصة الافتتاحية للحكاية الإطار قد أفضى إلى هذه النتيجة فإن البحث في تنظيم المحتوى الغرضي في القصة المتضمنة والمتضمنة قد سمح للناقد بأن يقف على المقولتين الداليتين اللتين تؤسسان الدلالة القاعدية للقصة ليقيم بتوضيحها في المربع السيميائي ومن ثم يقترح قراءته الخاصة له.

يتجه بعد ذلك الناقد إلى بيان المسار السردية للوضع الختامية في القصة الإطار الأم التي تبني على لحظتين سرديتين " الخطأ المواجهة بين الملك شهريار وشهرزاد إثر انقضاء الليالي، ولحظة إعلان الاستقرار النهائي. واستعادة التوازن في حياة أسرة الملك"²⁴.

وهنا يرصد الناقد تطابقاً بين ما انتهت به الليالي والوظيفة الختامية في سلسلة الوظائف المشكّلة للنموذج البروبي، ويؤكد نتيجة كان قد أدلى بها في بداية تحليله، وهي أن شخصية (شاه زمان) لم ترد إلا لدعم الشخصية الرئيسية، وتعزيد موقفها في بداية الحكاية واختفت في نهايتها لعدم الحاجة إليها.

أما فيما يخص البنية العميقة للحكاية الإطار والتي استعان فيها الناقد بالمرجع السيميائي وعملية التفتيش عن الأدوار الغرضية في حكاية شهريار فقد أسلم الناقد إلى استخلاص نتيجة مفادها قيام الدلالة في القصتين على مستويين دلاليين هما: الزواج والسلطة، واتجه ييسط القول في ذلك وبنى تحليله وفق ما اجتمع لديه من قرائن.

ذكر بعدها في تحليله مفهوماً لم يلجأ له من قبل وهو (الوساطة) وجعل مجال اشتغاله فيه الحكاية "الإطار الأم"، فانتهى إلى أن قصة شهرزاد هي القصة الوسطية وأنها تتألف من مقطعين سرديين تعرض الناقد لهما بالتحليل على نفس وتيرة ما فعل مع القصة الافتتاحية للحكاية الإطار خاصة وأنها - القصة الوسيطة - تتضمن قصة أخرى، تبدأ هذه عندما تنتهي تلك، وهي قصة الحيوان "المتضمنة هي الأخرى قصتين تشكلان معا الوضعيتين الافتتاحية والختامية المقاطع الأربعة للحكاية الإطار قصة الحيوان"²⁵.

وقد دلت هذه المعطيات الناقد إلى الكشف عما ينطوي عليه المسار السردي لهذه الحكاية الإطار من برامج سردية، من جانب وإلى رصد البنيات الفاعلية التي تترتب هذه القصة لينتهي إلى مرحلة تنظيم المحتوى بوصفها الإجراء المفضي إلى مستوى ما سماه (الدلالة العميقة للقصة)، وهنا وجدنا الناقد ينعطف إلى ما اقترحه صاحب "المعجم المعقلن" ويوضح في الهامش قائلاً: "نقصد ما سماه أ.ج. غريماس و ج. كورتيس Sémantique Fondamentale"²⁶، وفي هذا ما يلفت الانتباه، وهذا ما سنفضي إليه فيما سيأتي.

بعد ذلك تأتي خاتمة وضعها الناقد في شكل استنتاجات ساقها لنا معضدة بتأويلات تأخذ تارة من العلاقات التي تنسجها البنيات المتنوعة للنص، وتارة أخرى مما يصوغه الناقد نفسه عليها مما يحف النص من معطيات تاريخية واجتماعية.

وهكذا يغدو تحليل قصة (شهريار) تحليلاً سيميائياً سردياً منضوباً تحت إطار السرديات نموذجاً لما أجراه الناقد على سائر القصص، وقد يسأل سائل: هل من فائدة تجنى من وراء تحليل

ست قصص من الليالي متشابهات بالأدوات ذاتها إلا التكرار؟ ونقول إن علينا أن ننتقل في آن من مسلمة هي تفرد نص (الليالي) وخصوصيته الموصولة بأكثر من مجال وأكثر من معطى لا ينبغي لنا أن نتجاهله، وهو الكم الوافر من الدراسات الغربية والعربية التي عكفت على نص الليالي وأثارت حوله ما لا يحصى من القضايا المرتبطة بجانبه الشكلي والدلالي على حد سواء.

والأمر اليقيني الذي تثبته إحالات البحث وقائمة المراجع، تؤكد أن الناقد قد اطلع على جل الدراسات الحثيئة واستضاء ببعض نتائجها، وهنا ينتصب السؤال المنهجي المعرفي الصارم: إلى أي مدى أسعفت الأدوات المنهجية الناقد في اقتحام وسبر أغوار هذه النصوص التراثية؟ أو بصورة أخرى ما طبيعة الإضافة التي جلبتها الاستعانة بإجراءات السيميائية السردية عن طريق إعمالها في نص سردي قلم بدا اليوم مع تطور البحوث السردية وتوسع دوائر اشتغالها نادا عن المحاصرة عصيا على التصنيف؟

وللإنصاف نقول لم تكن غاية انتحاء الناقد هذا النحو المنهجي التحليلي هو إجراء ما ينبغي أن يجري على النصوص السردية المشابهة لنص الليالي، أو القيام بتمرين مدرسي يهدف إلى تبسيط وتعميم الطريقة في التحليل، وإنما كانت غاية الناقد هي الكشف عن خصوصيات نص (الليالي) من خلال الاشتغال على عينات ونماذج متنوعة، إذ جعل من عملية تفكيك عناصر القصص الست واستنطاق بنيتها السطحية والعميقة سبيلا إلى توضيح ملامح تميز سردية (الليالي) ومظاهر تشكلها وثور دلالته.

ووجدنا فيها ذكره من تصريحات في أكثر من موضع ما يعزز ويؤكد ما ذهبنا إليه، ولعل أقواها ما أورده في الصفحة الثانية من المدخل إذ قال: "لقد دفعنا هذا الثراء إلى البحث عن تحديد منهج يسمح باستخراج مبادئ تنظيم وقواعد مجموع الحكايات الخاصة للتحليل، وذلك تيسير لمحاولة تقديم تأويل يعتمد على المعطيات البنوية للمدونة المدروسة"²⁷.

وهكذا فقد أفضى البحث في الرؤية النقدية السردية للناقد إلى جملة من النتائج التي نوه بأهميتها بالقياس إلى ما تم التوصل إليه في دراسة نص الليالي، ولتأكيد ذلك نسوق مثلا لخاصية طالما شغلت الباحثين الأجانب بشكل خاص وهي (التضمن)، والتي تعني تولد القصص وتناسلها، إذ أن كل قصة تحوي داخلها قصة أو قصصا أخرى، وأثبت الناقد أن هؤلاء الباحثين تعاملوا معها بوصفها شكلية.

أما بحثه فقد أثبت أنها خاصة دلالية أيضا "بحيث تم توظيف القصص المضمنة لكي تعكس الدلالية التي جاءت القصص الإطار وتؤكددها وتتممها"²⁸.

إلى جانب انتهاء الناقد إلى رصد العديد من الملامح الشكلية والدلالية التي تسم نص(الليالي) وتجعله إما منسجما مع التصانيف المقترحة مسبقا للحكايات الشعبية في العالم، وإما خارقا لمعايير النماذج المتواضع عليها في الحكايات الخرافية التقليدية.

أما فيما هو موصول بالتأويل فقد خلص الناقد إلى نفي فكرة سادت في بعض الأوساط الثقافية والأدبية، وتفيد بأن نصوص (ألف ليلة وليلة) منافية للأخلاق الكريمة، خارجه عن الآداب العامة، فهي في رأيه كانت فعلا في تعرضها لعلاقة" المرأة بالرجل خرقت التابوهات وعرت مثل هذه العلاقات لكنها في الحقيقة ظلت منحازة للمثل الاجتماعية التي آمنت بها قطاعات عريضة من المجتمع التي ظلت تحتضنها..."²⁹.

ويبدو أن لدى الناقد تطلعا واسعا باديا لتحقيق غايات وأهداف منهجية تتجاوز المدونة التي اختارها، ويرتبط الأمر من جانب بقناعته في فاعلية مثل هذه الأدوات الإجرائية" وجدواها في فهم النص السردي وخلفها لإمكانية تجديد فهم التراث القصصي العربي الذي تزخر الثقافة الشعبية العربية بمواد منه لزالت بكرا في حاجة إلى البحث"³⁰.

ومن جانب آخر تثبت الماحة الناقد إلى ضرورة الإفادة من هذه الطرائق بشكل عملي عن وعي عميق بتأخرنا في التعاطي والتعامل معها، وعن رغبة أكيدة في تجاوز هذا التعثر، ولأجل ذلك دعا إلى تعميمها وتبسيطها حتى تصبح أدواتها طبيعة في أيدي الناشئة من طلاب الجامعات يطبقونها على النصوص، ويكشفون بها معانيها القابعة في ثناياها. فيمتلكون الأدوات والآليات من ثم يسهل عليهم امتلاك المعرفة وتمثل المنهج بشكل دقيق واحتواء مفاهيمه.

ولعل المرة الأولى التي نعثر فيها على إشارة كهذه في مثل هذه الدراسات التي لا تروم تحليل النصوص لذاتها، ولا تبتغي تفكيك بنائها لأجل تحصيل نتائج بعينها، تسودها رؤية محددة ومحدودة لا تتعدى نطاق الإجراء الشكلي والتمرين الآلي.

خلاصة نقول أن مؤلف "المسار السردي وتنظيم المحتوى" دراسة تحليلية إجرائية اخترقت التراث من الزاوية التي لم يطل منها أحد ووطئت موطنها لم يسبقها إليه أحد على كثرة المتوافدين عليه وسعت إلى تجديد الرؤية، وتجاوز المستهلك المكرور لتنشيط الحركة النقدية عندنا

والحد من احتكارها من قبل دوائر معينة، وهذا ما يثبت اعتناؤه الشديد بالنص وتفضيله على المنهج ملتزما بآليات عرفها واقتنع بها في ترجمته. ووفقاً في اختيار المدونة الحاملة للدلالات إذ تعامل معها بتحفظ واستطاع أن يقارب نصاً تراثياً وفق منهج معاصر ظل مهماً من طرف النقاد.

خاتمة

وفي ختام هذا المقال أورد النتائج التي توصلت إليها موجزة في العناصر الآتية:

- 1- يعتبر "عبد الحميد بورايو" من أوائل النقاد العرب والنقاد الجزائريين خاصة الذين تبنا المناهج الحديثة الغربية وطبقوها على نصوص الأدب الشعبي، وذلك منذ بدايات الثمانينات مع كتابه "القصص الشعبي في منطقة بسكرة".
- 2- مقاربات الناقد "عبد الحميد بورايو" لا تقف عند حدود النص فقط، بل تتعداه إلى تفسيرات سياقية تعزز الاقتراب من المعنى الكامل في ثنايا النص المدروس، وأن أغلب النصوص التي يقوم بمعالجتها تنتمي إلى الأدب الشعبي القائم على سياقات تداولية تسهم في انبثاق معاني تلك النصوص.
- 3- تميزت الدراسة السيميائية السردية عند الناقد "عبد الحميد بورايو" بالتركيز على أكثر من مصدر سيميائي في صياغته لأفكاره التي اعتمد عليها في مقارنة النصوص التراثية العربية، وربما يعود هذا التنوع في المصادر إلى رغبة الباحث لتكريس أكثر من مدرسة نقدية، وكذا تعريف الباحث العربي بأفكار مختلف المدارس النقدية الغربية.

هوامش

¹ ينظر: السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، منشورات الاختلاف، الجزائر، د ط، 2000، ص 09.

² - ينظر: مخلوف عامر: الرواية والتحويلات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب)، دمشق، د ط، 2000، ص 08.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 09.

⁴ - عبد الحميد بورايو: منطق السرد - دراسة في القصة الجزائرية الحديثة منشورات السهل، الجزائر، د ط، 2009، ص 09.

- ⁵ ينظر: عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، مقاربات في التناص والرؤى الدلالية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص06.
- ⁶ -" عبد الحميد بورايو"، المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2008.
- ⁷ -عبد الحميد بورايو، منطق السرد، مصدر سابق، ص 15.
- ⁸ -عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، مصدر سابق، ص 05.
- ⁹ - عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، المصدر نفسه، ص 03
- ¹⁰ -المصدر نفسه، ص05.
- ¹¹ -المصدر نفسه، ص04.
- ¹² - المصدر نفسه، ص09.
- ¹³ -عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، المصدر نفسه، ص07.
- ¹⁴ - المصدر نفسه، ص10.
- ¹⁵ - عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص15.
- ¹⁶ - المصدر نفسه، ص.ن.
- ¹⁷ - ينظر: المصدر نفسه، ص نفسها.
- ¹⁸ - المصدر نفسه، ص16.
- ¹⁹ - ينظر: المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص18.
- ²⁰ - المصدر نفسه، ص19.
- ²¹ - المصدر نفسه، ص22.
- ²² - عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص24.
- ²³ - المصدر نفسه، ص 28.
- ²⁴ - عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، ص29.
- ²⁵ - المصدر نفسه، ص43.
- ²⁶ - عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، المصدر نفسه، ص45.
- ²⁷ - المصدر نفسه، ص06.
- ²⁸ - المصدر نفسه، ص226.
- ²⁹ - عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، المصدر نفسه، ص227.
- ³⁰ - المصدر نفسه، ص، ن.

Keywords: The Hamza ; Loosening ; Facilitating; Substitution; Introduction.



مقدمة:

لا شك أن بحث همزة من الدراسات الشائكة في الأبحاث الصوتية، وهذا الصوت الفصيح قد لاقى إهمالا كبيرا في المجالات التطبيقية، خاصة تلك التدقيقات التي أخذت بالمشافهة كما في ضبط قراءة القرآن الكريم، أما في الميدان النثري فلا نعرف للهمزة وضعاً إلا التحقيق، وقد يتوهم السامع أن همزة لا ترد إلا بهذا النمط، وأن الاختلافات الصوتية الناجمة من قراءة الشعر ما هي إلا ضرورة عروضية، ولكن الأمر يختلف تماما عن هذا التصور؛ إذ إن تخفيفها بالطرق التي سندكرها تباعا هي رخص لغوية جائزة حتى في لغة النثر، مقروء بها في القراءات القرآنية، ومسموعة من العرب القدامى، ولهذا كان التساؤل حثيثا في تتبع أثرها نظريا وتطبيقيا، وتعتمد الدراسة على المنهج النبوي الذي يساير معرفة هذه الأوضاع العامة لصورة همزة في الشعر العربي، وعليه نطرح التساؤل الآتي: ما هي الأحكام العامة لحرف همزة في الواقع الشعري من حيث الاستعمال والإهمال، وهل التخفيف لغة بارزة في التأليف الشعري أم هو ضرورة نادرة؟.

إنّ التخفيف عكس التحقيق، وهو لغة قريش وأكثر أهل الحجاز،¹ والتخفيف هو مصطلح إجمالي تدرج تحته أساليب متعددة من ظواهر تخفيف همزة، بعضها واجب، وأغلبها على وجه الجواز، هذا في لغة النثر، أما في لغة الشعر فقد يتغير حكم الجواز إلى الوجوب من أجل استقامة الوزن، وفيما يلي أحكام التخفيف عند بحث الهمز وأثره في لغة الشعر:

أولا: التخفيف بالتسهيل: التسهيل مصدر للفعل (سَهَّلَ)، وتسهيل الهمزة يعني عدم تحقيقتها، وتُسمّى بالهمزة المُسهَّلة؛ وذلك أن تُنطق مخففة بينها وبين الألف في حالة الفتح، أو بينها وبين الواو في حالة الضمّ، أو بينها وبين الياء في حالة الكسر، من أجل هذا سميت كذلك بـهمزة (بَيْنَ بَيْنَ)، "ومعنى بَيْنَ بَيْنَ أن تُنطق الهمزة بين الألف والألف إن كانت مفتوحة ... وبينها وبين الياء إن كانت مكسورة ... وبينها وبين الواو إن كانت مضمومة ... وحقيقة هذا النطق هي أن تلفظ حركة الهمزة فقط من غير أن تلفظ الهمزة نفسها"².

لقد غابت هذه الهمزة المسهّلة وامّحى أثرها تماما في لغتنا اليوم لانقطاع تواترها بين الأجيال؛ لأنها صوت دقيق يؤخذ بالسماع والمعايشة، وقد تتلفظ بها في لهجتنا العامية أو حتى في التواصل الفصيح ولكن بدون علم، وبدون معرفة أحوالها من حيث الجواز أو المنع، "ولا يظهر سرّ هذه الهمزة ولا ينكشف حالها إلا بالمشافهة"³، من أجل هذا غاب هذا المصطلح تماما من حيث التطبيق، وإذا تحسّسنا لوجودها في عصرنا اليوم فلن نجد لها إلا في بعض الروايات القرآنية التي روّث هذا الطريق؛ ذلك أنّها الموروث الوحيد الذي تواتر مشافهةً واعتمد فيه رجاله التصويب والمبالغة في التدقيق وتقويم اللسان سندا إلى سند، أما في اللغة النثرية فبغيب الوزن العروضي واختفاء صوت الهمزة المسهّلة استغني عنها تماما، وهكذا تغيب سنّة من سنن العرب اللغوية وورثتها كانت سائدة في كثير من القبائل العربية.

1. التسهيل بين الهمزة والألف: هناك حالات عددها اللغويون يجوز فيها نطق الهمزة بين الألف والهمزة، وكله مَعْرُوفٌ إلى قبائل معينه، وهي في الحالات التالية:
- إذا كانت مفتوحة مسبوقة بألف مدّية تُسهّل بين الهمزة والألف،⁴ وذلك للفتحة التي عليها، مثل كلمة (جاء) في قول الشاعر:

كأنّ الصباح استقبسَ الشمسَ نازها // فجاء له من مشتريه شهاب⁵

- إذا كانت مفتوحة وقبلها حرف مفتوح تسهّل بين الهمزة والألف، سواء كانت متصلة في كلمة واحدة، أو منفصلة في كلمتين،⁶ فالأول مثل كلمة (كأنّ) في قول الشاعر:
مِنْ كَفِّ ذِي عَنَجٍ كَأَنَّ جَبِينَهُ // قَمْرٌ، وَسَائِرُ وَجْهِهِ دِينَارٌ⁷
والثاني في المنفصل مثل (بحسبك أنّ) في قول الشاعر:

بِحْسَبِكَ أَنْ سَمِعْتَ وَأَنْتَ حَلٌّ // عَلَى الْبَانَاتِ صِرْدَانًا فِصَاحًا⁸

2. التسهيل بين الهمزة والواو: وذلك في الحالات الآتية:
- إذا كانت مضمومة وقبلها ألف مدية تُسهّل بين الهمزة والواو،⁹ لأن الضمة يناسبها الواو، مثل كلمتي: (الخضراء والحمراء) في قول الشاعر:

الجنة الخضراء في دمه // وجهنم الحمراء سيّان¹⁰

- إذا كانت مضمومة مسبوقة بمتحرك، سواء كان فتح أو ضم أو كسر،¹¹ فالفتح مثل كلمة (ونمأ) في قول الشاعر:

فلطالما كُنّا نروق المَجْتَلِي // حَسْنًا ونملاً ناظر العلياء¹²

والضمّ مثل كلمة (رؤوس) في قول الشاعر:

غدوّت تُرْجِي غابَةً في رؤوسها // نجومُ الثريا والمنايا ثمارها¹³

والكسر مثل كلمة (لأكرمها) في قول الشاعر:

أهينُ لهم نفسي لأكرمها بهم // ولن يُكْرِمَ النفسَ الذي لا يُهينُها¹⁴

3. التسهيل بين الهمزة والياء: وذلك في الحالات الآتية:

- إذا كانت مكسورة بعد ألف مدّ؛¹⁵ لأن الكسرة تناسب الياء، مثل كلمة (فلائد) في قول الشاعر:

زارتُ عليها للظلام رواقٌ // ومن النجوم فلائدٌ ونطاقٌ¹⁶

- إذا كانت مكسورة مسبوقة بمتحرك، سواء كان المتحرك فتح أو ضمّ أو كسر، وسواء كان في المتصل أو في المنفصل،¹⁷ فالفتح مثل كلمة (وإنّ) في المتصل، وفي المنفصل مثل كلمة (نصيبك إرثاً) في قول الشاعر:

وإنّ صغيرَ القومِ إن كان عالماً // كبيرٌ إذا ردّت إليه المحافلُ

ولا ترضَ من عيشٍ بدونٍ ولا يكنُ // نصيبُك إرثاً قدّمته الأوائلُ¹⁸

والضمّ مثل كلمة: (يريدُ إذا) في قول الشاعر:

سيعلم ما يريدُ إذا التقينا // بشطّ الزابِ أيّ فتى أكونُ¹⁹

والكسر مثل كلمة (القومِ إنّ) في الشاهد السابق في قول الشاعر: (وإنّ صغير القومِ إنّ كان عالماً).

أما أثر الهمزة المسهّلة في الشعر فهو أمر موقوف على السماع؛ وذلك لمضارعتها للهمزة المحققة من حيث الوزن، لأن كلاهما يحفظ النسق الحركي في التقطيع العروضي، يقول المبرد: "والمخففة - حيث وقعت - بوزنها محققة، إلا أن النبر بما أقل؛ لأنك تزيحها عن مخرج الهمزة المحققة"²⁰، وقد استدلل على هذا سيبويه مؤكداً تضارع الهمزتين من حيث الوزن بيت الأعشى في كلمة (أَنَّ):

أَنَّ رأيتُ رجلاً أعشى أضَرَ به // ريبُ المنون ودَهْرٌ مُبْتَلٌ خَبيلٌ

فلو لم تكن بزنتها محققة لانكسر البيت²¹، وفي هذه الحالة يتشابه النثر والشعر من حيث حكم الهمزة، ويتوقف ذلك على السماع والمشافهة، وحينها يجوز للمتكلم أن ينطق الهمزة محققة كما هو مذهبنا الشائع، أو أن يسهلها إذا توفرت شروط التسهيل، حيث لا وجوب لتسهيل الهمزة أبداً كما في بعض الأحكام الواجبة في غيرها، ومن أجل هذا الخيار وعدم إلزامية السياق الشعري على إحياء سنة الهمزة المسهلة غاب عن معجمنا صوت فصيح موجود في قراءة القرآن الكريم، وفي كتب اللغويين القدامى امتداداً من بعض اللهجات العربية القديمة الفصيحة مثل قريش، هذا من حيث الوزن، أما من حيث القافية فإنّ المسهلة لا تصلح أن تكون رويّاً، وذلك لضعفها واقترابها من الساكن وخفوت نبرها الذي لا يصلح أن يكون حرفاً موقوفاً عليه.

ثانياً: التخفيف بالإبدال: الإبدال مصدر للفعل (أَبْدَلَ)، وفي بحث الهمزة تبدل الهمزة حرفاً آخر، وعموم بحث إبدال الهمزة أن تبدل حرف مدّ من حروف المد الثلاثة السواكن، أو تبدل واوا أو ياء متحركتين كحركة الهمزة المبدلة، وقد يكون الإبدال واجباً في بعض شروطه، وقد يكون جائزاً وهو الأكثر، ويختلف الإبدال عن التسهيل من حيث وروده في الشعر وعدمه، وفيما يلي الأحكام العامة للإبدال وأثره في الشعر من حيث الوجوب أو الجواز:

- إذا التقت همزتان في كلمة واحدة وكانت الثانية ساكنة، تبدل الهمزة الثانية حرف مدّ مجانس لحركة الهمزة الأولى وجوباً،²² فإذا كان ما قبلها بالفتح أبدلت ألفاً مثل: (أَمْرٌ ← آمَرٌ)، وإذا كان بالضمّ أبدلت واوا مثل: (أُوتِيَّ ← أُوتِي)، وإذا كان بالكسر أبدلت ياء مثل: (إِيمَانٌ ← إيمان)، وهذا الإبدال مطّرد وجوباً ولا علاقة له بالسياق الشعري أو الوضع اللغوي، يقول صاحب الشافية الكافية: "لم تحقّق العرب دون ندور ثاني همزتي كلمة إذا كان ساكناً، بل التزمت إبداله مدّةً مجانسةً لحركة الألف : (آمنت أو من إيمان)." ²³

- إذا كانت الهمزة ساكنة فإنها تُبدل حرف مدّ مجانس لحركة ما قبلها،²⁴ تبدل ألفاً إذا كان ما قبلها مفتوحاً، سواء في الأفعال أو الأسماء، مثل: (يَأْتِي ← ياتي، الرَّأْس ← الرأس)، وتبدل واوا إذا كان ما قبلها مضموماً، مثل: (يَوْمٌ ← يومن، البؤْس ← البوس)، وتبدل ياء إذا كان ما قبلها مكسوراً، مثل: (مُعْدَنَةٌ ← ميدنة، شَتَّتْ ← شيتت)، وهذا الإبدال ليس وجوباً، بل هو على سبيل الجواز مطلقاً في النثر، أما في الشعر فهو يتعلق بالقافية دون الحشو؛ لأن الكلمتين

الأصلية والمبدلة لهما الوزن نفسه؛ لأننا نضع حرفا ساكنا مكان حرف ساكن، وبالتالي فلا فرق بين هذين الكلمتين (تأمل ← تأمل) في قول الشاعر:

قد كنتُ أمْلُ طول مكنهْم // والنفس ممّا تأمّل الأمل²⁵

ففي هذه الكلمة يجوز الوجهان، بالهمز أو بالإبدال، حيث توفّر شرط الإبدال وعدم تأثر الوزن بالقراءتين، أما كلمة (أمّل) في الشطر الأول فإبدال الهمزة الثانية ألفا واجب كما أخبرنا سابقا، وأصل الكلمة (أمّل)، ولا علاقة لهذا الإبدال بالسياق الشعري أو بالحكم الصرفي.

أما ما يجب فيه الإبدال من هذا النمط وجوبا فنراه في القافية للمحافظة على سناد الردف، لأن الردف الذي يسبق الروي يجب أن يكون حرف مدّ، فحينها يجب إبدال الهمزة حرف مدّ من أجل استواء نغمية القافية، من أمثلة ذلك قول الشاعر:

وأنا المانعون لما أردنا // وأنا النازلون بحيث شينا²⁶

فكلمة (شينا) أصلها (شئنا)، ولا يجوز قراءتها على الأصل من أجل تفادي الوقوع في عيب من عيوب القافية وهو سناد الردف، لأن مطلع القصيدة هو:

ألا هيّ بصحنك فاصبحينا // ولا تبقي خمور الأندرينا

فوجب الاحتفاظ بالياء التي قبل النون ومناوبتها بالواو من أول القصيدة إلى آخرها، ومن هنا يتحول حكم الإبدال من الجواز إلى الوجوب في لغة الشعر، ولا ينبغي أن نسمي هذا بالضرورة الشعرية، بل لغة من لغات العرب، ومن شواهد ذلك في أشعار المحدثين قول الشاعر:

المرء يُمنى بالرجا والياس // ويضيع بينهما ضعيف الباس

فإذا عزمّت فلا تكن مترددا // فسدّ الهوا بتردد الأنفاس²⁷

يجب إبدال الهمزة ألفا في هذين الكلمتين (اليأس، اليأس ← الياس، الباس) لاستقامة القافية، - إذا كانت الهمزة مفتوحة وما قبلها مضموم فإنها تُبدل واوا مفتوحة خالصة، لأن الضمة تناسبها الواو، سواء كان ذلك في كلمة واحدة مثل: (المؤاد ← القواد، تُؤدّة ← تُؤدّة)، أو في كلمتين مثل: (غلامٌ أبيك ← غلامٌ وبيك، يريدُ أن ← يريدُ ون)، وإذا كانت مفتوحة وما قبلها مكسور فإنها تُبدل ياء مفتوحة خالصة، لأن الكسرة تناسبها الياء، سواء كان ذلك في كلمة واحدة مثل: (المئر ← المير، أن يُقرئك ← أن يُقرئك)، أو في كلمتين مثل: (غلامٌ أبيك ← غلامٌ يبيك، بالحقُّ أن ← بالحقُّ ين).²⁸

كل هذه الصيغ إذا توفرت فيها شروط الإبدال تكون في لغة الشعر على سبيل الجواز مثل لغة النثر؛ لأننا نضع حرفا متحركا مكان حرف متحرك، فيبقى النسق الحركي والمقطعي موحدًا، ولأن الهزمة ليست متطرفة حتى تتغير القافية، مثال عن الواو قول الشاعر:

حَمَّالٌ أَلْوِيَّةٍ، فَطَاعُ أَوْدِيَّةٍ // شَهَادُ أَنْجِيَّةٍ، لِلْوَثْرِ طَلَابًا²⁹

في هذا البيت ثلاثة شواهد يجوز قراءة هزاتها بالتحقيق أو بإبدالها واوا، وهي: (ألوية، أودية، أنجية ← ولوية، وودية، وأنجية)، أما مثال عن الياء فقول الشاعر:

على أن ما ضُمَّتْ هُوَادِجُهُمْ سَوَى // فُوَادِي وَلَا ضَمَّتْ سَوَى عَوَجٍ أَضْلَعِ³⁰

الشاهد هو جواز إبدال الهزمة ياء في كلمة: (عوج أضلع ← عوج يضلّع)، وهناك شاهد آخر كذلك في هذا البيت، وهو كلمة (فُوَادِي) يجوز إبدال الهزمة فيها واوا فتصبح: (فُوَادِي).

- إذا سُبقت الهزمة بواو أو ياء مَدِّيَّتَيْنِ، في هذه الحالة يكون تخفيفها بإبدالها حرفا من جنس الحرف الذي يسبقها وإدغامها فيه، فإن كانت مسبوقة بواو مَدِّيَّة تُبَدَّل الهزمة واوا وتدغم في الواو التي قبلها، مثل: (وَضُوءٌ ← وُضُوءٌ، النُبُوَّةُ ← النَّبُوَّةُ)، وإن كانت مسبوقة بياء مَدِّيَّة تُبَدَّل الهزمة ياء وتدغم في الياء التي قبلها، مثل: (حَطِيئَةٌ ← حَطِيئَةٌ، البرِيئةُ ← البرِيئةُ... إلخ)³¹، ويُطَبَّق هذا الإبدال كذلك مع حرف اللين وياء التصغير،³² فحرف اللين هو الواو أو الياء الساكنتان المفتوح ما قبلهما، مثل: (السَّوءُ ← السَّوءُ، شَيْءٌ ← شَيْءٌ)، أما ياء التصغير مثل: (سَوَيْلٌ ← سَوَيْلٌ، رُشِيءٌ ← رُشِيءٌ)، أما حكم هذا الإبدال في الشعر فشرط فيه الجواز، وشرط فيه الوجوب، فالجواز إذا وُجد هذا النمط في حشو البيت، ومثال ذلك قول الشاعر:

كذالك الشمس تبعد أن تسامى // ويدنو الصَّوءُ منها والشعاعُ³³

فللشاعر الوجهان في هذه الكلمة لأنها لا تُغير من الوزن شيئا (الصَّوءُ ← الصَّوءُ ← /0/0/)، ويكون الإبدال واجبا إذا كانت القافية روَّيها حرف الواو أو الياء، في هذه الحالة يجب إبدال الهزمة واوا أو ياء وإدغامها في الحرف الذي يسبقها، مثال عن الياء قول الشاعر:

متى ترجي أبا حسن عليًا // فقد أُرْجِيَتْ يا لكعُ نبيًّا³⁴

يجب هنا إبدال كلمة نبيء بكلمة نبي، ليس من أجل مجانستها لكلمة (عليًا)؛ لأن هذا البيت ليس مطلع القصيدة حتى نعتبره تشطيرا، فقد جاء التشطير مصادفة، بل من أجل مجانستها

لكلمات أواخر الأبيات السابقة في هذه القصيدة، مثل: (جُثِيًّا، جَرِيًّا، عَلِيًّا)، ومن أمثلة وجوب الإبدال مع حرف الواو قول الشاعر:

إذا لاقيت يوم الصدق فارتع // عليك ولا يهْمُك يوم سؤ
على أتى بسرح بني مراد // شحُوْهُمْ سباقاً أيّ شَحُوْ³⁵

كلمة (سؤ) في البيت الأول أصلها (سؤو) وقد أبدلت همزتها واوا لتستقيم القافية مع هذه الكلمات (شحو، زؤ، هؤ) في باقي أواخر أبيات القصيدة، ومن هنا تُمنح للشاعر رخصة الانتقال من لهجة إلى أخرى، ولا يمكن أن نسمي هذا تجاوزاً أو ضرورة شعرية.

ثالثاً: التخفيف بنقل الحركة: المقصود بنقل الحركة هو نقل حركة الهمزة إلى الساكن الذي قبلها بعد حذفها، وهذه ظاهرة طبقتها بعض القبائل العربية لتخفيف الهمزة إذا سبقها ساكن، يقول سيبويه: "واعلم أنّ كلّ همزة متحركة كان قبلها حرف ساكن فأردت أن تخفف حذفها وألقت حركتها على الساكن الذي قبلها، وذلك قولك: من بُوك ومنُ مُك وكم بُلك، إذا أردت أن تخفف الهمزة في الأب والأبم والإبل"³⁶، ويعتبر حذف الهمزة في مثل هذه المواضع هو حذف جزئي وليس كلياً؛ وذلك لبقاء أثرها وهو حركتها، وفي هذا الحذف ونقل الحركة دليل على وجود الهمزة والشعور بها وعدم اللبس، وهذا الأسلوب الصوتي موجود بكثرة في قراءة القرآن الكريم، وفي الشعر العربي قديمه وحديثه، وحتى في بعض لهجاتنا المعاصرة ميولاً إلى التخفيف والتخلص من مشقة الهمزة، ويمكن أن نلخص حالات التخفيف في حالتين اثنتين:

- إذا سُبقت الهمزة المتحركة بساكن صحيح، أو سُبقت بواو أو ياء أصليتين أو مزيدتين،³⁷ سواء كان ذلك في كلمة واحدة، مثل (مسألة ← مسألة)، أو في كلمتين مثل (من أتى ← منّتى)، أو مع الواو والياء مثل (أبو أيوب ← أبويوب).

- كذلك إذا سُبقت الهمزة بلام التعريف، تُحذف الهمزة وتنقل حركتها إلى لام التعريف، ولكن عند الابتداء بلام التعريف يكون عندنا وجهان في همزة الوصل التي تسبق لام التعريف؛³⁸ حذفها والاستغناء عنها اعتداداً بحركة اللام التي أزالنا الابتداء بالساكن بعد عملية النقل، مثل (الأحمر ← كحمر، الإنسان ← لِنسان)، والوجه الثاني هو ثبوت همزة الوصل عند الابتداء بها بعد النقل اعتداداً بالأصل؛ أي أصل حركة اللام قبل عملية النقل وهو السكون هكذا (الأحمر ← أَلحمر، الإنسان ← لِنسان).

بقي أن نشير إلى أن التخفيف بنقل حركة الهمزة في عموم مبنى على الجواز إذا توفرت فيه الشروط، يقول صاحب شرح الشافية الكافية: "لا يجب تخفيف المهموز بحذف الهمزة، ونقل حركتها إلى الساكن قبلها، بل هو جائز لمن فعله إذا وجد شرط ذلك"³⁹، هذا في أحكام اللغة العربية عموماً، أما في لغة الشعر فإن الأمر غير ذلك؛ بحيث يجب التحقيق تارة، وتارة يجب التخفيف، وتارة يجوز الوجهان، وسنلخص هذه الأحكام في لغة الشعر وآثار ذلك فيه:

* ما يجب فيه التحقيق لسلامة الوزن الموسيقي، وهو الشائع والأغلب قديماً وحديثاً، مثل قول الشاعر:

غامرته فجزت عن إدراكه // لكنّه بضائري معقول⁴⁰

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

هذا البيت من بحر الكامل، والشاهد يجب تحقيق همزة (إدراكه) لثلاثي كسر الوزن، وإذا أردنا تخفيفها في غير لغة الشعر يجوز فتصبح (عن إدراكه).

* ما يجب فيه التحقيق لعدم الالتباس بوزن آخر غير وزن القصيدة، وفي هذه الحالة يؤول بنا تخفيف الهمزة الانتقال من وزن إلى آخر، وهو ممنوع أيضاً، وغالبا ما يحدث هذا بين بحري الطويل والكامل لتشابه أجزاءهما، مثل قول الشاعر:

وإذ أعين مرضى لهنّ رميّة // فقد أقصدت تلك القلوب الصحائح⁴¹

فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن

البيت من بحر الطويل، والشاهد هو (وإذ أعين) والواجب تحقيق الهمزة، فإذا قرئت بنقل حركتها (وإذ عين) في الشطر الأول يتحول الوزن من بحر الطويل إلى بحر الكامل، ويلتبس الوزن هنا؛ حيث يصبح الشطر الأول من بحر الكامل والثاني من بحر الطويل هكذا:

وإذ أعين مرضى لهنّ رميّة // فقد أقصدت تلك القلوب الصحائح

متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن، فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعيلن

* ما يجب فيه التخفيف لسلامة الوزن، وفي هذه الحالة يتحول حكم الجواز إلى الوجوب في نقل حركة الهمزة إلى الساكن الذي قبلها، مثل قول الشاعر عنتره في معلقته:

الشّاتمي عرضي ولم أشتمهما // والتأذرن إذا لم ألهمهما دمي⁴²

مُتفاعِلن، مُتفاعِلن، مُتفاعِلن، مُتفاعِلن، مُتفاعِلن، مُتفاعِلن

الشاهد هو وجوب حذف الهمزة ونقل حركتها إلى الساكن الذي قبلها في كلمة: (لَمْ لَقَهْمَا) لاستقامة الوزن على بحر الكامل، واللافت للانتباه في هذا البيت هو مجيء حالتين من الحالات التي يجوز فيها حذف الهمزة ونقل حركتها، وهما قوله: (وَلَمْ أَشْتَمَهُمَا، لَمْ لَقَهْمَا)، والواجب هنا هو تحقيق الحالة الأولى وتخفيف الثانية، ومن هنا نجد أن الشاعر جمع بين لهجتين من لغات العرب في بيت واحد، ولولا السياق الموسيقي لاكتفى فيهما بلهجة واحدة. * ما يجب فيه تخفيف الهمزة لئلا يلتبس الوزن بوزن آخر، ويحدث هذا غالباً كذلك بين بحر الطويل والكامل لتشابه نغمهما؛ فعند تحقيق الهمزة بتغيير الوزن من بحر إلى آخر، أو يتحول شطر منه والآخر لا يتغير، فيصبح البيت مشتملاً على وزنين، مثال ذلك قول الشاعر:

إِنَّ الْغَنِيَّ هُوَ الْغَنِيُّ بِنَفْسِهِ // وَلَوْ أَنَّهُ عَارِي الْمَنَاكِبِ حَافٍ 43

مُتفاعِلن، مُتفاعِلن، مُتفاعِلن // مُتفاعِلن، مُتفاعِلن، مُتفاعِلن، مُتفاعِلن

هذا البيت من بحر الكامل، والشاهد هو وجوب حذف الهمزة ونقل حركتها إلى الواو التي قبلها في الشطر الثاني من كلمة (وَلَوْ أَنَّهُ) حتى يستقيم الوزن على بحر الكامل، أما إذا قرئت بالتحقيق (وَلَوْ أَنَّهُ) ستوافق أجزاء الشطر الثاني على بحر الطويل، وفي هذا تداخل بين البحور وهو مرفوض، وعلى الشاعر أو القارئ للشعر أن يكون على دراية بالأوزان وبالرخص اللغوية التي تتيح له مسaire الوزن استمدادا من اختلاف اللهجات العربية، إذن يصبح وزن البيت بتحقيق الهمزة هكذا:

إِنَّ الْغَنِيَّ هُوَ الْغَنِيُّ بِنَفْسِهِ // وَلَوْ أَنَّهُ عَارِي الْمَنَاكِبِ حَافٍ

مُتفاعِلن، مُتفاعِلن، مُتفاعِلن // فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعِلن

* ما يتساوى فيه التحقيق والتخفيف بالرتبة نفسها؛ بمعنى تغيير التفعيلة ولا يكسر الوزن، وهذا التخفيف يكون فيه توظيف زحاف مألوف حسن في الشعر، يقول صاحب كتاب الكافي في العروض والقوافي: "والزحاف جائز كأصل، والكسر مُمتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل"⁴⁴، وأشهره زحاف الخين، والخين هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، مثل تفعيلة (فاعلاتن 0/0//0) التي تتحول إلى (فعلاتن 0/0//) كما في بحر الرمل والخفيف والمديد

والمجث، أو تفعيلة (مستفعلن /0//0/0) التي تتحول إلى (متفعلن //0//0) كما في بحر البسيط والرجز والسريع والمنسرح، وغيرها من الزحافات المستحسنة في الشعر.

أمثلة على ذلك: يقول الشاعر ابن زيدون:

كَمْ أفاد الصبْرُ أجراً // واقتضى الشكرُ نماءً⁴⁵
فاعلاتن، فاعلاتن // فاعلاتن، فاعلاتن

البيت من مجزوء الرمل، والشاهد جواز التحقيق والتخفيف في كلمة (كَمْ أفاد)، فتحقيقها يبقى التفعيلة على أصلها (فاعلاتن)، أما التخفيف فيدخل على التفعيلة زحاف الخبن (فاعلاتن) ويبقى الوزن سليماً، وهذا الزحاف مستحسن ووارد بكثرة، ويحسن الخبن كذلك في بحر الخفيف مثل قول البحتري:

أتسلى عن الحظوظ وآسى // محلّ من آل ساسان درسي⁴⁶

الشاهد (من آل) يحسن الخبن معها بتخفيف همزة (منال) ... إلخ من الزحافات المستحسنة والشائعة.

* ما يجوز فيه الوجهان ولكن بتكلف، وذلك باستحسان التحقيق وكرهية التخفيف؛ ويكون هذا مع الزحافات القبيحة أو النادرة غير المستساغة، وحينها يكون تحقيق همزة أقرب إلى الذوق، ويكون في التخفيف استهجان وثقل بالرغم من وجود شواهد، حفاظاً على ليونة الموسيقى الشعرية والتشبيث بالأصل اللغوي قبل الفرع، مثل زحاف القبض في تفعيلة (مفاعيلن //0//0) من حشو الطويل فتصبح (مفاعيلن //0//0)، مثال ذلك قول المتنبي:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً // وحسب المنايا أن يكنّ أمانياً⁴⁷
فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعيلن // فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

البيت من بحر الطويل، والشاهد هو جواز التحقيق والتخفيف في كلمة (داءً أن)، ولكن التحقيق هو الأقوى، والتخفيف - مع جوازه - مستثقل (داءً نُنْ)، فتتحول التفعيلة من (مفاعيلن) إلى (مفاعيلن)، ولا ننكر أن هذا الزحاف موجود في الشعر العربي، بل حتى في المعلقات ولكن بصورة قليلة، ومن أمثله قول امرؤ القيس:

إذا قامتنا تَضَوِّع المسك منهما // نسيم الصبا جاءت برّيتا القرنفل⁴⁸
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن // فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وأقبح من هذا الزحاف في بحر الطويل زحاف الكفّ؛ وهو حذف السابع الساكن من تفعيلة (مفاعيلن 0/0/0//) فتنحرف إلى (مفاعيلُ 0/0/0//)، وهو زحاف متكلف جدا لا يكاد يرد في الشعر، وقد يتصادف هذا الزحاف مع تخفيف الهمزة بالنقل، وبهذا يكون التحقيق هو المقدم، مثل قول الشاعر:

جزى الله عني الحبّ خيرا فإنه // به ازداد مجدي في الأنام وعلياي⁴⁹

فعلون مفاعيلن فعولن مفاعلن // فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

الشاهد (في الأنام) فإذا قرئت بالتخفيف (فِلَنَام) يطرأ على التفعيلة زحاف الكف وهو قبيح، وفيه شعور باضطراب الموسيقى، وشواهد هذا الزحاف في الشعر العربي نادرة لدرجة الانعدام، وقد ورد مرة واحدة في معلقة امرئ القيس في قوله:

ألا ربّ يوم لك منهن صالح // ولا سيّما يوما بدارة جلجل⁵⁰

وأمثلة الزحافات القبيحة التي يتيحها تخفيف الهمزة بالنقل كثيرة واكتفينا بالتمثيل لا بالحصص.

بقيت ملحوظة وحيدة لبحث نقل الهمزة، وهي أن ظاهرة تخفيف الهمزة مبنية على الجواز إذا توفرت شروط ذلك كما أشرنا، وقد استثنى اللغويون من ذلك كلمة واحدة إذ يجب فيها التخفيف حتى في لغة النثر، وهي كلمة (يرى) وما اشتق منها، وهذه الكلمة ماضيها (رأى)، والميزان الصربي للفعل المضارع هو (فَعَلَ يَفْعَل ← رَأَى يَرَأَى)، يقول سيويو: "إلا في (ترى) و(يرى) و(أرى) و(نرى)، فإن أصله (يرأى) وهو أصل متروك إلا في لغة تيم اللات فإنهم يستعملون هذا الأصل فيقولون: (يرأى) كما تقول جميع العرب (ينأى) كقول الشاعر:

أري عيني ما لم يرأياه // كلانا عالم بالتّرهات

الشاهد هو مجيء (يرأياه) على الأصل دون تخفيف، ولا يستعمل هذا إلا في لغة الشعر إذا اضطرت الشاعر لمواكبة الوزن بالرغم أنه مسموع عن بعض العرب كما يقول سيويو، وربما اختير التخفيف لهذه الكلمة لكثرة ورودها وعرضها في الكلام وسهولة نطقها مخففة، وفي هذا إثراء لتفعيل لغة الشعر واضطرار الوزن للكشف عن بعض الظواهر اللهجية القديمة، وقد صادفني بيت للشاعر ابن هانئ الأندلسي فيه صياغة لهذه الكلمة بدون نقل على أصلها المتروك وذلك لضرورة الوزن فقط:

ليست سماء الله ما ترأوتها // لكن أرضاً تحتويه سماء⁵¹

الشاهد (تأونها) يجب قراءتها على الأصل المتروك لضرورة الوزن، بل قد شُع هذا من بعض العرب حتى في لغة النثر، يقول سيبويه: "وحدّثني أبو الخطاب أنّه سمع من يقول: قد أَرَاهم، يجيء بالفعل من رأيتُ على الأصل، من العرب الموثوق بهم."⁵²

رابعا: **التخفيف بالإدخال**: الإدخال هو إدراج ألف زائدة بين همزتين، وهي ظاهرة موجودة عند بعض اللهجات العربية القديمة وفي بعض الروايات القرآنية، وذلك للثقل الذي يأتي من توالي الهمزتين، وقد أنكر بعض اللغويين تحقيق الهمزتين معا في تواليهما، يقول المبرد في هذا الصدد: "واعلم أنه ليس من كلامهم أن تلتقي همزتان فتحققا جميعا؛ إذ كانوا يحققون الواحدة. فهذا قول جميع النحويين إلا عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي، فإنه كان يرى الجمع بين الهمزتين"⁵³.

إن المشقة في توالي الهمزتين شيء محسوس، وقد نفى اللغويون تحقيقهما معا في حالة تواليهما، يقول سيبويه: "... فليس من كلام العرب أن تلتقي همزتان فُتحَقَّقًا"⁵⁴، ومن أجل هذا الثقل ورغبة في تحقيق الهمزتين أدخل بعض العرب ألفا زائدة تفصل بين الهمزتين مثل: (أَأَخَذَ ← أَخَذَ، أَنْتَ ← أَنْتِ، أَخْبِرْكَ ← أَخْبِرْكِ)، وهكذا يضعف ذلك الثقل وتتهيأ للقارئ سهولة الجمع بين الهمزتين، ومن الشواهد الشعرية للغة الإدخال قول الشاعر:

فيا ظبيّة الوغسَاءِ بين جُلّاجِل // وبين التّقا أَنْتِ أُمُّ أُمِّ سَالِمٍ⁵⁵

فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعِلن // فعولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن

الشاهد إدخال ألف فاصلة بين الهمزتين في كلمة (أَنْتِ ← أَنْتِ)، أما قراءتهما بالتحقيق من غير إدخال يحدث نشازا في الوزن؛ وهو استعمال زحاف القبض غير المرغوب فيه، ومن الشواهد أيضا على لغة الإدخال قول الشاعر:

حُزْرُقٌ إذا ما القوم أبدوأ فكاهاةً // تَقَكَّرَ آيَّاه يعنون أم قرداً⁵⁶

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعِلن // فعول مفاعيلن فعولن مفاعِلن

الشاهد إدخال ألف زائدة فاصلة بين الهمزتين في كلمة (آيَّاه ← آيَّاه)، ولا يمكن تغليب الرواية بين التحقيق وبين الإدخال؛ لأن التحقيق من غير إدخال يؤدي إلى كسر الوزن، وهذا ما تتيحه لغة الشعر في معرفة أساليب الرواية.

الخاتمة:

لقد أوصلنا هذا البحث إلى نتائج مهمة تتعلق بالدراسة الصوتية للهمزة في مجال تخفيفها، وهي أحكام واردة بكثرة في لغة الشعر لا يمكن الاستغناء عنها، وهذه أبرز النتائج المتوخاة من هذه الدراسة:

- تخفيف الهمزة ليس اختياريا في التأليف الشعري، بل هو لغة واجبة إذا دعت الضرورة الموسيقية لذلك، أما في لغة النثر فهو جائز على الإطلاق إذا كانت القاعدة تبرر ذلك.
- تخفيف الهمزة هو لغة مهجورة، وليس ضرورة كما يتوهم البعض، وهذه اللغة لا توجد استعمالا إلا في القراءات القرآنية أو اللغة الشعرية، فالأولى كونها محفوظة بالمشافهة والسماع والتدوين، والثانية محفوظة بالإيقاع وزنا وقافية، وكلاهما يضمن حفظ الآثار الصوتية للهمزة بصفة موثوقة.
- تعتبر القافية جزءا مهما بارزا في استدراك ما يعجز عنه النظم، ولا يكمن دورها في صحة الوزن من عدمه، بل في الخاتمة الموسيقية المتعلقة بمعرفة هوية الهمزة من حيث التحقيق أو التخفيف، ولهذا يرجع الحكم إليها في بعض الظواهر الصوتية كما رأينا.
- التخفيف نوعان؛ تخفيف يدركه الوزن، وتخفيف لا يدركه؛ فالأول هو محل الشاهد في كتب اللغويين، ولا يقوم الوزن إلا به، أما الثاني فهو المهجور استعمالا لأنه دقيق ومروي بالمشافهة، والشعر لم يتواتر إلينا مشافهة، وهذا السبب قد ساهم في غياب أثر صوتي فصيح مسموع عن العرب.
- التخفيف بالإدخال ليس له أثر شعري إلا في شواهد نادرة، بالرغم من تأثيره من ناحية الوزن؛ ولهذا أصبح لغة غريبة ومستهجنة شعرا ونثرا، وهذا الإهمال ليس تضييفا له بقدر ما هو اختفاء يرجع سببه إلى عدم وروده إلا قليلا.

هوامش:

¹ حمزة عبد الله النشريقي، من مظاهر التخفيف في اللسان العربي، د ط، 1986، ص 97.

² محمد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ج 01، دار الشرق العربي، بيروت، ط 03، د ت، ص 42.

³ ابن يعيش، شرح المفصل، ج 09، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، د ط، د ت، ص 112.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ج 09، ص 109.

- ⁵ ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 01، 2005، ص123.
- ⁶ ينظر: شرح المفصل، ج 09، ص112.
- ⁷ أبو نواس، ديوان أبي نواس، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص278.
- ⁸ النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط 02، 2005، ص27.
- ⁹ جمال الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن مالك الطائي، شرح الكافية الشافية، تح: عبد المنعم أحمد هريدي، دار المأمون، ط 01، 1982، ص(2106 - 2107).
- ¹⁰ عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، دار الفارس، عمان، د ط، 1995، ص08.
- ¹¹ ينظر: سيبويه، الكتاب، ج 03، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 03، 1988، ص(549 - 550).
- ¹² ابن خفاجة، ديوان ابن خفاجة، تح: عبد الله سنده، دار المعرفة، بيروت، ط 01، 2006، ص20.
- ¹³ منصور النمري، ديوان منصور النمري، تح: الطيب العشاش، دار المعارف، دمشق، د ط، 1981، ص92.
- ¹⁴ الإمام الشافعي، ديوان الإمام الشافعي، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط 03، 2005، ص115.
- ¹⁵ شرح الكافية الشافية، ص(2106 - 2107).
- ¹⁶ أبو العلاء المعري، سقط الزند، دار صاور، بيروت، د ط، 1957، ص210.
- ¹⁷ ينظر: شرح المفصل، ج 09، ص112.
- ¹⁸ ديوان الإمام الشافعي، ص95.
- ¹⁹ المرجع نفسه، ص113.
- ²⁰ المبرد، المقتضب، ج 01، تح: محمد عبد الخالق عزيمة، مطابع الأهرام التجارية، قلوب مصر، ط 03، 1994، ص293.
- ²¹ سيبويه، الكتاب، ج 03، ص(549 - 550).
- ²² ينظر: عبد البديع النيرباني، الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات، دار الغوثاني للدراسات القرآنية، دمشق، ط 01، 2006، ص150.
- ²³ ابن مالك الطائي، شرح الشافية الكافية، ص2092.
- ²⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص: 2107، والكتاب، ج 03، ص543.
- ²⁵ عمر بن أبي ربيعة، ديوان عمر بن أبي ربيعة، المطبعة الوطنية، بيروت، ط 01، 1934، ص226.
- ²⁶ عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، تح: اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 02، 1996، ص(88 - 89).
- ²⁷ الرافي، ديوان الرافي، ج 01، مطبعة جامعة الإسكندرية، د ط، 1322 هـ، ص18.

- ²⁸ ينظر: الكتاب، ج 03، ص: 543، وشرح المفصل، ج 09، ص112.
- ²⁹ الخنساء، ديوان الخنساء، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 02، 2004، ص14.
- ³⁰ ابن قلاقس، ديوان ابن قلاقس، تح: خليل مطران، مطبعة الجوائب، د ط، 1905، ص61.
- ³¹ ينظر: ابن مالك الطائي، شرح الشافية الكافية، ص(2105 - 2106).
- ³² ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل، ج 09، ص108.
- ³³ البحترى، ديوان البحترى، ج 02، مطبعة هندية، مصر، ط 01، 1911، ص83.
- ³⁴ منصور التمرى، ديوان منصور النمرى، تح: الطيب العشاش، دار المعارف، دمشق، د ط، 1981، ص149.
- ³⁵ تأبط شرا، ديوان تأبط شرا، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط 01، 2003، ص77.
- ³⁶ سيبويه، الكتاب، ج 03، ص545.
- ³⁷ ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل، ج 09، ص109.
- ³⁸ ينظر: المرجع نفسه، ج 09، ص115.
- ³⁹ ابن مالك الطائي، شرح الشافية الكافية، ص2104.
- ⁴⁰ ابن هانئ الأندلسي، ديوان ابن هانئ الأندلسي، المطبعة اللبنانية، بيروت، د ط، 1886، ص142.
- ⁴¹ جرير، ديوان جرير، ج 02، تح: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، ط 03، د ت، ص265.
- ⁴² عنتر بن شداد، ديوان عنتر بن شداد، مطبعة الآداب، بيروت، د ط، 1893، ص84.
- ⁴³ أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، مكتبة الشرف، بيروت، د ط، 1910، ص81.
- ⁴⁴ الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 03، 1994، ص19.
- ⁴⁵ ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، تح: كامل كيلاني وعبد الرحمن خليفة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط 01، 1932، ص75.
- ⁴⁶ البحترى، ديوانه، ج 02، ص57.
- ⁴⁷ أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، ج 04، شرح أبي البقاء العكبري، دار المعرفة، بيروت لبنان، د ط، د ت، ص281.
- ⁴⁸ امرؤ القيس، الديوان، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط 02، 2004، ص25.
- ⁴⁹ البهاء زهير، ديوان البهاء زهير، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلاوي، دار المعارف، القاهرة، ط 02، د ت، ص17.
- ⁵⁰ امرؤ القيس، الديوان، ص26.

- ⁵¹ ابن هانئ الأندلسي، الديوان، المطبعة اللبنانية، بيروت، د ط، 1886، ص06.
- ⁵² سيويو، الكتاب، ج 03، ص546.
- ⁵³ المررد، المقتضب، ج 01، ص295.
- ⁵⁴ سيويو، الكتاب، ج 03، ص549.
- ⁵⁵ ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط 01، 2006، ص264.
- ⁵⁶ ينظر: ابن يعيش، شرح المفصل، ج 09، ص118.

تجليات الفضاء وأبعاده في رواية مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق

The manifestations of space and its dimensions in the novel of "Adolescent's mood" by Fadhila Al Farouk

* منصورية بن عبد الله ثالث

Mansouria Benabdellah Talet

المركز الجامعي مرسللي عبد الله - تيبازة (الجزائر)

University Center Morsli Abdullah - Tipaza - Algeria

douae.ghofran@hotmail.fr

تاريخ النشر: 2021/06/02.	تاريخ القبول: 2021/01/03.	تاريخ الإرسال: 2020/11/06.
--------------------------	---------------------------	----------------------------

ملخص البحث

يعدّ الفضاء من أهمّ العناصر المكوّنة للعمل الأدبيّ، إذ جعله العديد من النقاد المعاصرين بؤرة واسعة حاوية لمجموع الأمكنة التي تعتبر مسرحا للأحداث، والمشكّلة لحركة الشّخصيات. والهدف من هذه الدّراسة هو الكشف عن أبعاده في الرواية الجزائرية - رواية مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق أمودجا-، واكتناه دلالاته في المتن الروائيّ باعتباره عموده الفقريّ، معتمدين في ذلك على منهجية قوامها الوصف والتصنيف والتحليل، وهذا الأخير كان حاضرا بنوعيه المغلق والمفتوح، حيث ارتبطت سعته، وظيفته، انفتاحه وانغلاقه بالمستوى الجمالي للفضاء الروائي وقدرته على الإيجاء، فكان فضاء السرد فضاء اجتماعيًا واقعيًا، محملا بعدة دلالات: إيديولوجية، تاريخية، اجتماعية، ثقافية، ونفسية.

الكلمات المفتاح : رواية، فضاء، أبعاد، مغلق، مفتوح.

Abstract :

Space is the most important element within a literary work, Several modern critics have made it a wide focus containing all the places considering the events scene forming the characters movement. This study aims at revealing its dimensions within the Algerian novel -Mizaj Mourahiq- and her significance, within the novelistic text, considering as its backbone. We've relied on the descriptive classification and analytical method. Analysis is present with its two types the closed and the opened. Its width, function, openness, and closure are linked with the novelistic space aesthetical level

* منصورية بن عبد الله ثالث: douae.ghofran@hotmail.fr

and its connotation ability. The narration space is real and social and it contains several ideological, historical, social, cultural and psychological significances.

Keywords: novel, space, dimensions, closed, opened.



تمهيد:

عرف الأدب الجزائريّ ظهور عدّة أجناس أدبيّة من بينها الرواية، وهذه الأخيرة استطاعت أن تستقطب انتباه العديد من النّقّاد الذين وقفوا على لغتها المثقلة بالصّور الشعريّة، وشخصياتها وأفضيتها وأحداثها المرتبطة بالواقع في كثير من الأحيان. إنّها صورة من صور التعبير عن موضوعات الوجود الإنسانيّة التي حاول الروائيّ من خلالها المحافظة على أفكاره وعواطفه وتجاربه، سواء كانت هذه التجربة ذاتية أو عامة مرتبطة بالمجتمع ومشاكله.

ولا يمكن للعمل الروائيّ أن يكتمل إلا إذا توقّرت فيه عناصر يرتكز عليها، من ذلك الفضاء الذي يعتبر من أهمّ مكونات الرواية، بحكم أنّه يكسبها الحيويّة بمراقبته لأحداثها ورصده لتحركات شخصياتها، وذلك بوقوفه على طباعها وبواعثها السلوكيّة. إذ لا يمكننا فصله عن حياة الإنسان الذي ينطلق منه ويعود إليه، ولا بينه وبين العمل الأدبيّ عامّة والرواية خاصّة، حيث اتّخذ العديد عنوانا لدراساتهم نظرا لأهميته، فقد اعتبره النّقّاد بؤرة واسعة حاوية لمجموع الممكنة، باعتباره عنصرا فنيّا وجماليّا تتحرّك فيه أحداث الرواية. وقد حاولنا في هذه الدراسة الوقوف على أبعاده في رواية مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق، والتي تشكّلت وفقا لأحداثها وتحركات شخصياتها التي سمحت لنا باكتناه دلالاته. ومن هنا نطرح التساؤلات التي نصوغها على النحو التالي: ما مفهوم الفضاء الروائيّ؟ وكيف تجلّى في رواية فضيلة الفاروق؟ وماهي دلالاته وأبعاده؟

أولا - مفهوم الفضاء:

يعدّ الفضاء من أهمّ المصطلحات المكوّنة للعمل الأدبيّ، وإذا وقفنا على مفهومه في التراث المعجميّ فنجد يشتمل على المعاني التالية:

يرى ابن منظور أنّ أصل الكلمة هو "المكان الواسع من الأرض؛ والفعل فضا يفضو فُضواً، فهو فاضٍ..، وقد فضا المكان وأفضى إذا اتّسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه،

وأصله أنه صار في فُرْجَتِهِ وفضائه وحيّزه. والفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض...، وهو السّاحة وما اتّسع من الأرض...، جمعه أفضية"¹، وإذا عدنا إلى المعاجم الحديثة فلا نجد اختلافا يذكر، إذ نجدها تصبّ في معنى العالم الفسيح الواضح الذي يوحي بالانساع والخلاء.

فهو يعتبر مشهدا واقعيًا حيًا للكيان والوجود لمختلف أنحاء المعمورة من أماكن ونطاقات جغرافية، محلية، داخلية، إقليمية وخارجية، "إنّه يخترق حياة الإنسان ويحسّ بكيئوته أينما ولى وجهته وارتحل، إنّه يعيش فيه ومعه ولا شيء في هذا الكون منفصل عنه ومتحوّل من رقبته، ولا وجود لأيّ كائن دون الفضاء يحوّله ويلغيه، بل ليس هناك حياة أصلا دون فضاء"². وقد شاع هذا المصطلح بكثرة عند النقاد الغربيين، بحكم أنّهم كانوا السّباقين إلى استعماله له وتطبيقه على الممارسة التحليلية في الدراسات النّقدية والأدبية، إذ حظي باهتمام كبير منهم، فجعلوه وثيق الصّلة بالزّمن ولا يقلّ أهميّة عنه، بحكم أنّه يسهم هو بدوره في بنية النّصّ الروائيّ شأنه شأن مكوّناته الروائيّة الأخرى، فبات عنصرا تأسيسيا ومهيما في أعمالهم، مقارنة بالنظرية التقليدية التي كانت تعطي الأهميّة للزّمن في تنظيرهم للرواية على حساب الفضاء، الذي اعتبروه مؤطرا للأحداث والشّخصيات وخادما لها فحسب، وهذا ما عبّر عنه بورنوف (Bornof) عند حديثه عن "الرواية الجديدة حيث الجرأة المعلن عنها أكثر فأكثر، تنظّم الفضاء والزّمن مجتمعين إلى درجة يبدو معها كلّ عنصر يأخذ دورا تأسيسيا، بإعادته إلى مجموع البناء الروائي"³. فبقدر ما يتفاعل الإنسان مع الزّمن يتعامل مع الفضاء، وهذا ما يرمي إلى القول أنّ تاريخ الإنسان، هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساسا⁴. وإذا ارتبطت بالسياقات التّفسيّة والاجتماعيّة اتّسعت دلالاته ليرتفع إلى درجة التّموذج التصويري، ليحول هو وحوادثه إلى مكان مجازي، إذ نجد (G.Genette) يربطه باللغة مؤكّدا أهمّيته في الأدب، ويظهر ذلك في قوله: "فنحن نتبيّن في الأدب أولا فضاءيته، ربّما جاز لنا أن نعتبرها أوليّة أو بسيطة، وأعني بها فضاءيّة اللّغة نفسها، فالملاحظ أنّ اللّغة غالبا ما تبدو بطبيعتها أكثر اقتدارا على ترجمة العلاقات الفضاويّة، من أيّ نوع آخر من العلاقات...، ممّا يجعلها تتوسّل العلاقات الأولى رموزا واستعارات تعبّر بها عن العلاقات الثّانية"⁵، ليعكس بذلك البعد الفنيّ والجمالي للفضاء.

وتظهر أهمّيته في النقد العربيّ في دراسة العديد من النقاد، منهم حسن مجراوي وذلك في كتابه بنية الشّكل الروائي، حيث جعله "عنصرا شكليًا فاعلا، لأنّه يتميّز بأهميّة كبيرة في تطير

المادة الحكائيّة وتنظيم الأحداث...، والمنظور الذي تتخذه الشخصيّة الروائيّة في نظره، هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الرّوائي⁶. فهو يعدّ محورا أساسيا "من المحاور التي تدور حولها نظريّة الأدب، غير أنّه في الآونة الأخيرة لم يعد مجرد خلفيّة تقع فيها الأحداث الدراميّة، كما لا يعتبر معادلا كئائيا للشخصيّة الرّوائيّة فقط، لكن أصبح ينظر إليه على أنّه عنصر شكليّ وتشكيليّ من عناصر العمل الأدبي..، كان ومازال يلعب دورا هاما في تكوين هويّة الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقوّمات الثقافيّة في جميع أنحاء العالم"⁷، فالفضاء الرّوائي "ليس مسطّحا أملس، أو بمعنى آخر ليس محايدا، أو عاريا من أيّة دلالة محدّدة"⁸، فهو بمثابة المكوّن السردي الجمالي للتشكيل الخطابي.

فتلك الاهتمامات والاتجاهات كان لها الدور الكبير في إثراء وتداول هذا المصطلح في الدراسات التّقديّة بمختلف المناهج التحليليّة، لما يحمله من دلالات وقيم فنية، تتفاعل فيه مجمل الأحداث الواقعة في زمن ومكان معيّن.

فالفضاء ليس مجرد إطار للأحداث، بل إنّّه يعكس ذلك العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، إذ لا وجود للشخصيات والأحداث دون فضاء، فالإنسان يعيش فيه ولا يمكنه الانفصال عنه أو العيش دونه، بحكم أنّه يحتويه وهو جزء لا يتجزأ منه، وهو ينقسم إلى نوعين "مفتوح ومغلق":

1- الفضاء المفتوح: يقصد به اللاّ محدوديّة، يتّسم بالحركة والاستقلاليّة، يوحى بالحريّة والانطلاقيّة؛ هو فضاء واسع، شاسع، واضح المعالم، تتلاشى أمامه الأطر والحواجر، هو "حيّز مكانيّ خارجيّ لا تحدّه حدود ضيقة، يشكّل فضاء رحبا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعيّة للهواء الطلق"⁹. ومن الأفضية المفتوحة نذكر: القرية (الريف)، البحر، الأحياء، الشوارع..، وهذان الأخيران يعدّان أماكن انتقال ومرور نموذجيّة بشكل غير مباشر، إذ أنّها تشكّل مسرحا لحركة شخصيات الرّواية وتنقلاتها، "ودراسة هذه الأفضية الانتقاليّة - هنا وهناك - تمدّنا بمادّة غزيرة من الصّور والمفاهيم التي تساعدنا على تحديد السّمات الأساسيّة التي تتصف بها الأفضية، وبالتالي فإنّ الإمساك بها جوهريّ فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتّصلة بها"¹⁰. فبعض الرّموز المكائنيّة نجدها تضفي الشّعور بالأسى والحزن، أو الفرح والسرور والسعادة، كما نجدها تبعث في الشخصيات الطّموح والأمل في تحقيق غد أفضل.

2- الفضاء المغلق: يمثّل الفضاء المغلق الحيز الذي يحوي على الحواجز التي تمنعه من التواصل مع عالمه الخارجي وتفصله عنه، وهذا الأخير يكون محدودا مقارنة بالفضاء الأول؛ "محيطه أضيّق بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثّل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صحب الحياة"¹¹. وهو ينقسم إلى قسمين: أليف ومخيف؛ فالأليف هو الذي نأوي إليها ونرتاح فيه، لأنه يعبر عن الأمان والحماية، كما أنه يرمز للسكينة والهدوء نذكر منه: البيت، الجامعة. أما المخيف فهو الذي يدلّ على الأسر، السلب، الظلم، الاستبداد والتعذيب نذكر منه: السجن، القبو، وهذا النوع بدوره ينقسم إلى قسمين: أماكن اختيارية كالمقاهي، المسارح، المعارض، يلجأ إليها الفرد للترفيه والاستمتاع. وأماكن جبرية كالسجن، المصحّة العقلية والمستشفيات، حيث يكون فيها الإنسان مجبرا ومرغما على التواجد بما يحكم الظروف، وهي توحى بالاختناق واليأس والفشل والجمود والركود النفسي والجسمي.

وعليه فإنّ المكان يكتسب وجوده من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها، ليكون بذلك الفضاء الأول متنقّسا للكاتب متجاوزا فيه الحدود المكانية، يأخذ فيه مساحة من الحرّية اللامحدودة، أما الثاني فيكون فيه محصورا رهينا لمكان واحد يعبر من خلاله عن الانعزال والضغط.

ثانيا- تجليات الفضاء وأبعاده في رواية مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق:

احتلّ الفضاء مكانا هاما في بنية الرواية، وما يدلّ على ذلك تلك الدّعوات التي أشادت بأهميته في الخطاب النقدي المعاصر، فهو الوعاء الذي يحتوي الحدث الروائي، تتحرّك فيه الشخصيات نحو التعقيد، متخذة أشكالا متضمّنا معان ودلالات وأبعادا عديدة.

فعلى مستوى الفضاء الروائي نجد أنّ فضيلة الفاروق قد أولته اهتماما دقيقا مثيرا للحواس، وهو لا يتشكّل إلا باحترق الشخصية المحورية له، فخيال الكاتبة أعاد تشكيله بصورة تناير الأحداث التي تعطي للفضاء أبعاده الدلالية، وتجعل الملقّي نفسه يعيش تلك التجربة؛ تجربة فضيلة الفاروق التي عكستها الشخصية البطلة "لويزة والي"، وذلك بتوظيفها لرموز و أفضية لها ملاحظها ودلالاتها الرمزية. وقد حاولنا في هذه الدراسة اكتناه هذه الدلالات والتركيز على أبعاده الحقيقية والجوهرية، سعيا منا لمعرفة ما هو مضمّن وخفيّ، بالوقوف على المعنى الرمزي الذي تمثّله

الثنائيات المكانيّة الصّديّة التي تمثّل القاعدة الأساسيّة لواقع الشّخصيّة النّفسي والاجتماعي والتاريخي، الذي نجده يساهم بشكل كبير في بناء الفضاء الذي يساعدنا على الوقوف على أبعاده، وهذا ما لمسناه في رواية فضيلة الفاروق، حيث أدرجت الروائيّة أماكن مختلفة متنوّعة الأبعاد، سعيا منها إلى إبراز هويتها، ومن هذه الأبعاد نذكر:

1- البعد النفسي: يتجلّى البعد النّفسي في رواية "مزاج مراهقة"، في اهتمام الروائيّة برصد الجانب النّفسي والحسيّ والشّعوري، الذي غلب على الشّخصيّة البطلية "لويزا والي" من بداية الرواية إلى نهايتها. وتظهر دلالات الفضاء الزوّائي في رغبة البطلية واندفاعها نحو الانفتاح على عالم آخر؛ عالم واسع فسيح، يتّسم بالتفتّح والتحصّر، فضاء تثبت فيه ذاتها، وقدرتها المعرفيّة؛ فضاء الجامعة لتكسر بذلك القيود، متجاوزة الحواجز التي ستقف حائلا بينها وبين تحقيق رغباتها، متحدية كلّ العراقيل التي فرضتها عليها عادات وتقاليد وأعراف القرية وقوانينها البدائية، التي سعت جاهدة على أن تعيش تحت السلطنة الذكوريّة شأنها شأن نساء القرية وبناتها، فبالنسبة لها هذا التحديّ كان تحدّيّ للقوى المطلقة والسّكون اللاهائي. وما جعلها تحترق تلك القواعد والقوانين والحواجز، شخصيّة القويّة الرافضة للانصياع لقوانين الفضاء الذي تعيش فيه، شخصيّة متطلّعة تبحث عن الارتياح النّفسي الذي ستجده في الفضاء الآخر - فضاء الجامعة -، معلنة بذلك رغبتها في الحرّيّة والاستقلاليّة، رغم الأوضاع الصّعبة التي كانت تعيشها بلادنا في ظلّ الإرهاب الذي كان يمارس على الشعب الجزائريّ حينها، علما أنّ الأحداث تزامنت مع العشريّة السوداء التي لاقى فيها الشعب كلّ أنواع الظلم والقهر والتقتيل، لكن هذا لم يمنعها من السّعي إلى تحقيق حلمها. وهنا ربطت الروائيّة بين الزّمان والمكان، الزمن: العشريّة السوداء، المكان: القرية، المدينة، الجامعة، كما أنّ تلك الفترة تحيلنا إلى أفضية شهدت الكثير من المجازر خاصّة القرى والمداشر منها. "وعليه فإنّ الإحساس بالمكان يكشف منحى العلاقة المتناهيّة عبر التّجليات التّصويريّة التي يمثّلها الشّعور بالزّمان، خاصّة إذا كانت اللّغة زمنيّة، فهي تحمل دلالات مكانيّة، والأديب حين يستعمل اللّغة الحزينة، يقوم بتشكيل مزود في وقت واحد، إنّه يشكّل من الزّمان والمكان معان ذات دلالة"¹². وبذلك فإنّ الفضاء الذي تشكّلت فيه هذه الحالات النّفسيّة هو المؤثّر عليها بالدرّجة الأولى، والواقع المكانيّ ساهم في الكشف عن الجانب الدّاخلي للشّخصيّة ورصد اختلاجاتها النّفسيّة المضمرّة، ولعلّ الحركة الخارجيّة هي انعكاس لما هو داخليّ؛

وذلك بالإثارة العاطفية، وهذه الأخيرة مثلتها بتقديم صورة مجملة عن الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصية البطلة، "فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المؤلف كديكور أو كوسط يوطر الأحداث، فيتحوّل في هذه الحالة إلى محور حقيقي، ويقتحم عالم السرد محرّرا نفسه من أغلال الوصف"¹³.

فضاء الجامعة كان بالنسبة لها الملجأ الوحيد الذي تستطيع من خلاله تحقيق ذاتها وحلمها، كما أنه يعدّ سبيلها للخروج من تلك الانغلاقية والمحدودية التي وجدتها في قريتها، بسبب العادات والتقاليد التي كادت تمنعها من تحقيق حرّيتها من ناحية والدراسة من ناحية أخرى. كما أنه جعلها تشعر بالسعادة والراحة النفسية التي كانت تفتقدها في قريتها، ويظهر ذلك في قولها: "وفي أغلب الأحيان كنت أصل إلى الجامعة **محبطة**، فأتمشى قليلا في رواق عمارة الأدب أو في عمارة العلوم السياسية"¹⁴. لتنتقل إلى فضاء أرحب وأوسع، وهو فضاء المدينة الذي كانت تجد فيه المنتفّس معبّرة عن ذلك بقولها: "وكنت أخرج إلى المدينة هروبا من الصّمت، أمشي مسافات طويلة.. أتوغّل في قدمها وأنفّس ألمها وجمالها، وأوهم نفسي في كثير من الأحيان أنني أصادق أبطال يوسف عبد الجليل، يتبصّعون ويتحاورون ويمرّون بقربي، أجدني في مسرح قصصه عنصرا عابرا في قصة حبّ أو ثورة أو موت"¹⁵. فتلك الأماكن كانت بالنسبة لها مصدر الطمأنينة والسلام والحلم الجميل، ويظهر هذا التفاعل الحيّ مع المكان استعانتها بمؤثراتها الحسية التي دعمتها بالرؤية البصرية، واصفة تلك الأماكن التي يتشكّل منها الفضاء الخارجي المعبر عن مدى وقعه على ذاتها ونفسيته، وذلك بإفصاحها عن الأثر الذي تركته في نفسها متّخذة منها متنفسا يشعرها بالأمان والتحرّر، منطلقة في رحاب المدينة تصول وتجول وتتأمل وتتخيّل، معبّرة عن رغبات دفينّة منعها الفضاء الأول "القرية" من تحقيقها وإشباعها. فمشاعر الابتهاج والشوق والحبّة بقيت راسخة في ذهنها ومحفورة في أعماقها، وهذا يمثّل البعد النفسي الذي عكسته تلك الأفضية، فعندما أحسّت البطلة باليأس والإحباط هربت إلى فضاء آخر يشعرها بالسعادة، ليعكس لنا بذلك الفضاء ما يجول بخاطر الشخصيات من مشاعر وأحاسيس، فالجانب النفسي كان مرتبطا بالفضاء ولم يفارقه، "ليصبح بذلك المكان جزءا من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعية، ارتباطا باللحظة النفسية التي تمرّ بها الشخصية، فيضيق، أو يتسع أو ينهار"¹⁶. وعليه فإنّ الفضاء النفسي لشخصية لويزا والي كان منسجما بشكل واضح مع الفضاء المكاني

الدّاخلية المغلق، نظرا للجوء التّواثيّة إلى استخدام الوصف لخلق حلقة مهمّة للاتّصال بين العالمين؛ عالم الحركة اليوميّة المنفتحة على الشّارع والنّاس، وبين عالم السّكون والهدوء التّام الّذي يكمن في أعماقها. حيث استطاعت الكاتبة أن تكشف لنا رؤية متحدّية الهزيمة عاكسة قدرة فذّة في ولوج العالم الخارجيّ الواقعيّ الذي يقوم على المزج بين الخاصّ والعام؛ الخروج بالتجربة الدّاتيّة من نطاقها الدّاتي الخاصّ إلى الآفاق الإنسانيّة الرّحبة، التي عكستها الذات المراهقة الطّائشة التي تحكم مزاجها وأحلامها من شوق وحنين في ظلّ الظروف الأليمة التي شهدتها البلاد في تلك الفترة، بالإضافة إلى خوضها لتجربة حبّ معقّدة وصعبة، وهي بدورها شكّلت بعدا نفسيّا، يتخلله إحساس مأساويّ حاد ينذر بالذات الوطنيّة المتأزّمة ويظهر ذلك في قولها: "إننا نخاف العزلة مثل الموت، لكن هناك دائما خصومات وخلافات عابرة، تليها مصالحات إثر فرح أو فاجعة، وتذكرت هذا النّصّ وأنا أجلس في مكتبة الجامعة، في اليوم التّالي للحدث في مواجهة الزجاج الخلفيّ..، وحلمي الّذي لا ينام في غرفة العناية الفائقة، إذ لم يكن بإمكانني أن أدخل أيّة محاضرة، ولا أن أفتح أيّ كتاب، ولا أن أقرأ مزيدا من الرّثاء على وطن ينتحر على أكتاف أبنائه"¹⁷.

فهذه الرواية نجدها تتخصّص تحولات الدّات المنذورة للوطن، ذات الوطن المشخنة بجراح الزّمان والمكان الشّاهدان عليها، ذات تشعر بالاغتراب عنه، وهي ليست بعيدة عنه لأنّها كانت تتحرّك فيه. فالكاتبة استطاعت أن تصف لنا حياتها النفسية المستعصية الفهم والتعقيد والتقلّب المتقلّة من هنا إلى هناك، حسب تقلّبات مزاجها التّفسيّ وفقا للحقبة الزمنيّة السوداء التي عاشتها في تلك الفترة. فكلّ فضاء تواجدت فيه عكس حالة نفسية شعوريّة معينة، ولكلّ فضاء ملامح ودلالات في روايتها؛ إذ هناك تباين بين فضاء الريف والمدينة، فالريف مكان يرمز إلى الطّبيعة والهدوء والسكينة، وبالنسبة للكاتبة يمثّل الماضي الّذي عاشته بكلّ تفاصيله وذكرياته، لأنّه الفضاء الأصليّ الّذي نشأت وتربّت وترعرعت، وعاشت طفولتها فيه، وهو بالنسبة يمثّل الانغلاقية وعدم التّفّتح. أمّا فضاء المدينة في نظرها هو عالم آخر عالم يغلب عليه الطابع الحيويّ، يتّسم بالسرعة في كلّ المجالات، خاصة لمن يواكب عجلة التنمية الاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة والجامعة جزء منه، فهو فضاء المثقفين يلمّ بمجامع العلم والأدب والمعرفة، هو فضاء نخبة المجتمع. وقد أولته الكاتبة اهتماما كبيرا، راصدة مختلف النشاطات والدراسات الجامعيّة التي يختارها الطلاب حسب رغباتهم، مستحضرة تجربتها الفاشلة في دراسة الطب، وسببها عدم رغبتها وميولها لهذا التخصص

الذي أجبرت على اختياره من قبل أفراد العائلة، معلنة رغبتها في الالتحاق بمعهد اللغة والأدب الذي أثبتت تفوقها فيه، وهذا ما أهلها إلى ممارسة مهنة الصحافة بمركز التحرير، وهذا النجاح نجده وثيق الصلة بالفضاء الذي آثرت اقتحامه بعد نجاحها في شهادة البكالوريا.

2- البعد الاجتماعي: لقد ساهم هذا البعد بشكل كبير في تشكيل الخطاب الروائي، الذي أصبح نسيجا متماسكا محكما متلاحما، فهذا الإنتاج النسوي الاستثنائي استطاع أن يجسد صورة وواقع المرأة الجزائرية في فترة من الفترات العصبية التي مرت بها الجزائر، وذلك برصد ظروفها، آمالها، تطاعها وهمومها وتحدياتها لكل العوائق الاجتماعية. لأن حركة المرأة في الفضاء الاجتماعي في تلك المناطق كان ولازال أغلبه محدودا، بسبب العادات والتقاليد التي تمنع الفتاة من مواصلة دراستها. إلا أنّ الكتابة عملت على كسر ميراث الاستعباد والذلّ والإهانة الذي كانت تعيشه، حيث أعلنت البطلة لويزا والي ثورتها على الأعراف التي لم تتقبلها أصلا وواجهتها بنقد لاذع، لأن تلك العادات في نظرها تجاوزها الزمن، وهي ذريعة تستغل من قبل السلطة الذكورية، لتعلن رغبتها الصريحة في التحرر من تلك القيود، متخذة المكان وسيلة للتعبير عن واقع هذا المجتمع.

فقد أخذ هذا البعد منحى أساسيا وهاما في تشكيل روايتها، كونه يعبر عن مسار حياتها الشخصية والأسرية والمهنية، والظروف الاجتماعية المعقدة المحيطة بها. فكانت الشخصية البطلة تتأرجح بين عدة أفضية، منها فضاء الريف الذي اتخذته وسيلة من وسائل التعبير عن واقع المرأة الجزائرية، فضاء له طابعه الاجتماعي الخاص، يتضمن الكثير من الدلالات والمفاهيم الإيديولوجية، فضاء تلازمه فكرة التمسك بالعادات والتقاليد والأعراف، تمسك بالهوية الاجتماعية المتشددة، ويظهر ذلك في قولها: "انظري إلى هذا العالم، إلى الأعمام ويحمله حزن أمني والشائعات.. حسبته ذلك الجدار الذي بناه المجتمع..، وما يزعجني هو أنني أرتدي الحجاب خضوعا لقرارهم دون أيّ إيمان به"¹⁸. فالشخصية البطلة مصيرها لم يرتبط بموافقة والدها أو والدتها بل ارتبط بموافقة الجماعة كما جرت العادة في تلك المناطق، ولم يسمح لها بمواصلة دراستها، إلا بعد موافقتها على ارتداء الحجاب الذي كان شرطا أساسيا لمواصلة مسيرتها، معتبرة إياه عائقا وحاجزا أمامها، لكنّها في آخر المطاف ارتدته خضوعا لرغبة أهلها، وخوفا من أن يكون البيت إقامة جبرية لها، ليصبح بذلك مصدرا للعزلتها وكآبتها.

فضاء القرية بالنسبة لها هو فضاء يوحي بالانغلاقية وعدم التفتّح، إذ يمكننا القول أنه كان يلعب دور الفاعل المضاد لرغبتها من ناحية، والحامي والحارس للقيم التقليدية التي كادت تحرمها من تحقيق حلمها من ناحية أخرى، لذلك حاولت جاهدة التحرّر منه والإفلات من سلطته ومن تفكير مجتمعه الذي لا يكاد يقدر مكانة المرأة التي اقتصر دورها على تربية الأولاد والسهر على شؤون البيت. أمّا فضاء الجامعة فهو بالنسبة لها فضاء إيجابي، هو عالم مثالي بعيد عن كلّ الشوائب السلبية التي سيطرت على سكّان قريتها، الذين اعتبروه فضاء محرّما على فتيات القرية وهو فضاء الفسق والزيلة، حجّتهم في ذلك أنّ الفتاة التي تلتحق به تعود إليهم حبلًا.

كما قدّمت لنا الكاتبة عالما مطابقا لفضاء المدينة، الذي عاشت فيه محاولة دغدغة حواس القارئ بتلك الرؤى لعالمها الذي يشكّل بعدا حيويًا في روايتها، بفضل استحضارها لذكريات الصداقة، وكأّتها تحاول من خلاله دمجنا في ذاك الكون الذي صوّرتنا لنا بقولها: "أيعقل أن نترك الأكل، الطهي في نحاس وتأتي إلى المطعم الجماعي، خرجنا من عند ديلو على أساس أيّ متوجهة إلى مقهى بيروت، لكنّه استوقفني عند الصيدليّ وتحدّثنا عن المعرض..، تركت حنان في الغرفة ولا أعرف إلى أين أتجه، سأذهب إلى الجامعة أو إلى دار الصحّافة، أم إلى بيت يوسف عبد الجليل"¹⁹.

يعدّ فضاء الشارع من الأماكن الانتقاليّة العامّة، "التي تشهد حركة الشّخصيات، وتشكّل مسرحا لغدوها ورواحها، عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها"²⁰، وهو يصنّف ضمن الأفضية المفتوحة إذ نجده يحمل دلالتين فهو يمثّل:

- الجانب الإيجابي من حيث أنّه يعث في النفس الراحة والترفيه والانتعاش لأنّه فضاء حيويّ بالدرجة الأولى.

- الجانب السلبي من حيث أنّه يعدّ الملجأ الذي لا تبرحه فئة من الناس المحرومة من سكن يأويها، ليصبح بذلك مسكنا لها، وهذا ما عبّرت عنه الكاتبة بقولها: " هذا عياش يذاكر تحت عمود كهربائي"²¹.

أمّا فضاء المقهى فيصنّف ضمن الأفضية المغلقة، وهو فضاء جماعيّ رجاليّ على الأغلب، يعدّ من أهمّ الأفضية التي تشغل حياة معظم حياة أفراد المجتمع، وهو يعتبر من أماكن الانتقال الخاصّة يقصد من أجل الترفيه عن النفس، يتخذ للسهر والسّم وتقصّي الأخبار المتعلقة

بالمجتمع والسياسة وتجاذب أطراف الحديث في مختلف المواضيع، وقد اعتبره حسن بحراوي: "مكانا انتقاليا خصوصا يقوم بتأطير العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادئة"²². وفي رواية فضيلة الفاروق كان هذا المكان مخصصا للقائها بتوفيق عبد الجليل، وهذا الأخير كان يرتاده لتبادل الأحاديث والأخبار ومناقشة قضاياها الخاصة والعامة بينه وبين أصدقائه.

والمستشفى بدوره يعدّ من أهمّ المرافق الاجتماعية، وهو يصنّف ضمن الأفضية المغلقة الإيجابية التي تحمل دلالات المعاناة والألم والأسى وهذا ما عكسه قول الكاتبة: "حلمي الذي ينام داخل غرفة العناية الفائقة، إذ لم يكن بإمكانه دخول المحاضرة لأنّ حلمي مازال في غرفة الإنعاش حيث سارت سيارتان إلى المستشفى الجامعي حلّ الفزع والفجع على المكان"²³، فهنا شبّهت الكاتبة حلمها بالإنسان الذي يحتضر، إنّما يكتب له العيش أو مفارقة الحياة، وهذا يعكس حالتها الشعورية التي غلبت عليها عواطف وأحاسيس مليئة بالحزن والأسى والخوف من المستقبل المجهول المخوف بالمخاطر في ظلّ الأوضاع التي تعيشها البلاد، وهذا ما أكّدته بعد انتقالها إلى فضاء غرفتها بقولها: "غرفتي باردة يا أُمّي، غرفتي باردة كنت متعبة جدا مع نفسي مرهقة من ذلك الفزع وعدت إلى مكتبة خالي أمّر يدي على أوجاع رفاقه، أيّ وجع يليق بليتي المتخمة بالحزن"²⁴. لكن هذا لا يمنع من أنّ الفضاء المغلق نجده في كثير من الأحيان يحمل دلالات الطمأنينة والارتياح النفسي، من ذلك المكتبة التي كانت تتردد عليها والتي اعتبرت القاسم المشترك بين الكتاب الذين يعبرون في كتاباتهم عن تجاربهم، التي كانت بالنسبة لهم الملاذ الوحيد للتنفيس عما يجول في خاطرهم.

لنتقل إلى مدينة الجسور المعلقة "قسنطينة" عاصمة الشرق الجزائري، وهي تصنّف ضمن أماكن الانتقال العامة، اعتبرتها لويزا والي المكان الساحر الذي يحمل دلالات الجمال والسحر، فكان لها بعدا حضاريا ونفسيا واجتماعيا، وهذا الأخير تحوّل من صورة إيجابية إلى صورة سلبية، فبعدها كان هذا الفضاء محلّ استقطاب السيّاح، أصبح محلّ ارتياد المجانين، والمنتحرين، ويظهر ذلك في قولها: " قبل سنوات كانت جسور قسنطينة تستقطب السيّاح، ثمّ صارت تستقطب المجانين، وشيئا فشيئا صارت تستقطب منتحراكلّ أسبوع على الأقلّ، أمّا الآن فقد ارتفع معدّل جاذبيتها للموت حسب حدّة ما يحدث، وغلاء المعيشة وانقلاب المفاهيم..، صار الانتحار

سلوكا يباركه الشّباب"²⁵. فالكاتبة جعلتنا بذلك نعيش معها تجربة المكان، من خلال تركيزها على الوصف الدقيق انطلاقاً من الفضاء والمحيط الذي تواجدت فيه. إذ نجدها تفصّل في ذلك بقولها: قسنطينة تنام باكراً..، يجب أن لا يكون امرأة، فالقطط التي زادها الجوع توخّشا تملأ الزّوايا المظلمة"²⁶. وهذا يعكس الجانب الخفيّ والموحش لمدينة قسنطينة، إذ تضمّن قولها "فالقطط التي زادها الجوع توخّشا تملأ الزّوايا المظلمة" رابطاً إياها بالمرأة وهي كناية عن الاغتصاب من الذئاب البشريّة التي رمز لها بالقطط المتوحّشة، وهي تمثّل فئة من فئات المجتمع القسنطيني..، ليشكّل هذا الفضاء جانباً من جوانب الحياة القائمة على التشردّ والضّياع والقمع.

3- البعد التاريخي: يعدّ الجانب التاريخي مرجعيّة أساسية ومصدراً للهويّة الوطنيّة وثقافته، وعاملاً من عوامل تنطوّر الأمم وازدهارها وتخصّرها ورفقيها، وقد حاولنا الوقوف على أهمّ المواطن التاريخيّة التي تضمّنتها الرواية. فكان للفضاء فيها بعد تاريخي عميق عبّرت به عن هويّتها وأصالتها وثقافتها، باعتبار أنّ الحياة هي خلاصة الظروف والبيئة والتاريخ والعادات والتقاليد والأعراف، موظّفة في ذلك رموزاً وشخصيات تاريخيّة تعكس تاريخ الجزائر التليد والعريق الحافل بالبطولات والتضحيات، من ذلك جبال الأوراس معقل الثّورة والثّوار، رمز التّضحية والصّمود، منبر الحرّيّة والاستقلال، الشاهد على وقائع الثّورة، ومجد ثوارها وشهامة أحرارها.

أمّا فضاء قسنطينة فهو يرمز إلى ذلك المخزون التاريخي والمعماري العتيق، الذي عرضته لنا الكاتبة بأسلوب شيق ودقيق ناقلة أسماء عظمائها وشهادتها، ويظهر ذلك في قولها: " في البيت ستجدين الوجه الجميل لقسنطينة، زينتها، أنافتها، أصالتها، شعرها، موسيقاها وثقافتها، بيت ابن باديس، اقتطعت الحافلة المتوجّهة إلى باتنة، وقد تمّنت لو أنّ الحافلة تتحوّل إلى بساط سحريّ يحملني مباشرة إلى أريس، إلى بيت خالي حميد المليء بحلم البساتين الطّفولة"²⁷. لتجد نفسها تقضي أياً ما بين جدران الماضي العريق، وأروقة الموسيقى والطّرب الأندلسي على أنغام الآلات الموسيقيّة العذبة والكلمات الشعريّة الرّقيقة تستعيد أجداد الماضي. وهذا ما يجعل للمكان دوراً كبيراً في تجسيد الزّمن الغابر بمعنى من المعاني من ناحية، وتجسيد قيم الحياة التي أصبحت اليوم عرضة للمساومة من ناحية أخرى. ولعلّ أهمّ ما يميّز البعد التاريخي في هذه التّواية هو رصدنا لتلك المناطق الكبرى التي عرفت على مرّ الزّمان بحضارتها الجميلة، إذ نجد الروائيّة تعتزّ لانتماء شخصيّة لويزا والي لجذورها وأصولها البربريّة الأمازيغيّة، وبانتمائها العرقيّ وذلك في قولها: "هل

تعريفين من هي الكاهنة؟. قلت له: إنها ملكة البربر في فترة الفتوحات..، لقبتم فضاء اسمها من التاريخ، نحن شعب لنا تاريخ، لنا كيان، لنا جذور²⁸. فكلّ تلك الأماكن التي ذكرتها نجدها تعبّر عن الامتداد التاريخي والحضاري. وإذا ذكرنا قسنطينة فلا بدّ أن نستحضر الجسور المعلقة، مظاهرات 11 ديسمبر 1960، التضحيات الجسام التي تكبدها شعبها من أجل تحقيق الحرّية والاستقلال، أمّا في العشريّة السوداء أضحّت مدينة للرماد والخراب.

4- البعد الدلالي: يجدر بنا في هذا العنصر الإشارة إلى مختلف الأنساق المكانيّة التي أبدعتها الروائيّة، إذ نجدها تحمل دلالات ومعانٍ شتى من خلال الموازنة التي أقامتها الكاتبة بين القرية والمدينة، بين البيت والجامعة اللذان يعتبران من أهمّ الثنائيات من حيث عمق الدلالة وبعد المعنى. فالكاتبة اهتمّت بشكل مباشر بطرح الأفضية التي تتعلّق بقيم الفرد والمجتمع والأصالة والانتماء الحضاري، معتمدة على الوسائل الفنّيّة التي ساعدتها على تجسيد الأبعاد الدلاليّة، وذلك بالكشف على أبعاد الشخصيّة العميقة وانتماء المكان في روايتها والتي رصدتها بكثير من الدقّة والوضوح، إذ اكتشفنا من خلالها تلك الجماليّة الفنّيّة التي احتوتها روايتها. وقد جعلت الكاتبة لغتها لصيقة بالبيئة التي عاشت فيها واحتكّت بها، ويظهر ذلك في قولها: "هذا ما يعنيه لك الاسم، ذات يوم قرأه فلاح بصعوبة "أسحار" وسألني: أش ممي يل أوسحار ذي (يابني هل يوجد ساحر هنا؟)، وهذا راجع لخلفيّة البربريّة التي جعلته يقرأ الكلمة هكذا"²⁹. فهذا النوع من الكلام يعبّر عن بيئة المتكلّم ويضفي عليها صبغة محلّيّة خاصّة ويميّزها عن باقي اللغات، فالتشخيص اللغويّ الدارج يرتبط في بعض المشاهد بعناصر المفارقة والتباين الواضح، وهذا يضيف على النصّ طقساً مرحاً، ويقلل من إيقاع السّوداويّة على النصّ، فعلى مستوى اللغة زاوجت الكاتبة بين التّسجيل الفصيح والدارج، وداخل كلّ مستوى من هذين التّسجيلين يستثمر النصّ عناصر التّعديّد اللغويّ والتواتر والتنوّع، وهذا ما وجدناه مجسّداً في هذه الرواية التي اعتمدت فيها على اللّغة العربيّة والفرنسيّة واللّهجة البربريّة، كما سبق وأنّ أشرنا وذلك حسب المواقف الخاصّة. وعليه يتّضح أنّ الحيز المكاني، هو الفضاء الذي تتحدّد داخله مختلف المشاهد والصّور والمناظر والدلالات والرّموز اللغويّة، التي تشكّل العمود الفقري للنّصّ السّردّي، وقد يتوزّع الفضاء حسب الإجراء الوظيفي للسّرد اللغويّ الذي عن طريقه تشخّص الكاتبة المكان، وتجعل منه كياناً مادّيّاً ملموساً نابضاً بالحياة، ومن الأفضية الدلاليّة التي أشارت إليها الكاتبة:

- **فضاء مكتبة الجامعة:** وهو فضاء معرفي يقصد للمطالعة والبحث عن المعرفة.

- **فضاء المسرح والفنون الجميلة:** الذي يعدّ مسرحا لعرض إبداع الكتاب والأدباء من فنون قصصية وشعر ومسرحيات هادفة، تحمل في طياتها رسائل نبيلة في تَهذيب وتربية المجتمع لأنه مرآة عاكسة له، لترجم تلك الأعمال في عروض مسرحية بقلب فني يليق أذواق الجماهير، ويعرف هذا الفضاء بالفن السابع، ويلقب بأبي الفنون لما له من قيمة فنية وجمالية. وكل هذه الأفضية نجدها تحمل دلالات وأبعادا عميقة تندرج ضمن عالم الشعائرية والجمال والعاطفة والخيال والتجربة الإنسانية والشعورية.

- **فضاء دار الصحافة والإذاعة والتلفزيون:** الذي نجده يحمل ميزة وسمة ثقافية، تعبّر عن وظيفتها الرمزية التي تصبّ في المجال الثقافي، الذي نجده وثيق الصلة بنشاطات الاتصال الجماعي، وهو يعدّ بالنسبة للصحفيين منبرا للتعبير عن مختلف القضايا. فكلّ هذه الأفضية كان لها بالغ الأثر في تكوين شخصيتها وإثبات ذاتها الأنثوية، متحدية في كثير من الأحيان العادات والتقاليد والأعراف، خاصة وأنّ هذا العمل الروائي عبّر عن تمزّق داخلي وانكسار نفسي، تعود أسبابه إلى تمهيش المرأة وحرمانها من حقوقها، وهذا ما سعت إليه فضيلة الفاروق، ولم تحقق ذلك إلا بعد اكتسابها للعلم والمعرفة اللذان استخدمتهما كأداة للتخلّص من القهر والانكسار.

5- البعد الإيديولوجي: اتخذت الكاتبة الفضاء وسيلة للتعبير عن الواقع السياسي الذي كانت تعيشه البلاد في تلك الفترة، وتحديد اتجاهات أفكار الشعب تجاه قضايا وطنهم، وقد عكس هذا الفضاء ذلك الانفلات الذي مثّله شريحة من شرائح المجتمع، وكان ذلك سببا في إثارة الشعور بالغضب والرّفص لسياسة الواقع والمثول إلى مضمون إيديولوجي معيّن تحكمه فئة معينة تتبني أفكارا مشددة، هدفها تحقيق المصلحة الخاصة بغية الوصول إلى السّلطة والحكم حتّى لو كان ذلك على حساب الشعب المغلوب على أمره، الشعب الذي قتل وعذب وعاش كلّ أنواع الظلم والتنكيل. وهذه الفئة دعت إلى الانتخاب ويظهر ذلك في قولها: " لقد كان غضبنا من جبهة التحرير.. انتخبي الله وكان يقصد الفيس"³⁰، وهذه العملية لا تتمّ إلا في فضاء غرفة الاقتراع، وهي تعدّ من الأفضية الخاصة التي تدلّ على التوجهات السياسية في البلاد، إذ نجدها تشير إلى هذا الفضاء بقولها: "ولذلك توجّهنا إلى صناديق الاقتراع.. في غرفة الاقتراع"³¹.

كما طرحت الكاتبة قضية تتعلق بتسمية بعض الشوارع والمستشفيات والمدارس بأسماء الشهداء، وهذا يدل على الرمزية والذكرى الخالدة لدى الشعب الجزائري لأجداد وبطولات الأجداد، وهذا ما كان يأمله خالها حميد حتى تظلّ الجزائر حرّة مستقّية بعد تخلصها من سيطرة المستعمر. لكنّ الأفلان الذين كانوا يحكمون البلاد في تلك الفترة لم يلبّوا الطلب ولم يعيروه أيّ اهتمام، فحسب ما ورد في روايتها لم يمثّلوا جبهة التحرير الثورية التي أسست الثورة التحريرية الكبرى، ولم يمثّلوا مبادئها مستغلين شعارها لتحقيق أهدافهم فحسب، فكانت سببا في دخول الجزائر دوامة العنف والصراع الداخلي، ويظهر ذلك في قولها: "ومن أختار إذا بيت الأفلان مثقوب مفتت؟. وهل سأمنح لجدي الشهيد بيتا قضت على رونقه وصلابته..، لقد رماه الفرنسيون من الطائرة وأتى الطلب بعد الطلب من أجل أن يطلقوا اسمعه على أحد المستشفيات أو الشوارع..، وأنت تطرق باهم وتصافح أيديهم القذرة، رغم المرارة التي تسكن قلبك³². وما يجعل من المكان صورة واضحة الدلالة لتناقض الإيديولوجيات، هو الشعور الشديد بالانتماء لمكان معيّن داخل وطن ما، يتضمّن أماكن أخرى متباينة المواقف والثقافات وفق علامات تتضمّن مدلولات إيديولوجية واضحة.

الخاتمة و النتائج:

ومّا نستخلصه بعد وقوفنا على أبعاد الفضاء وتجلياته في رواية مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق مايلي:

- إنّ سعة الفضاء ووظيفته، انفتاحه وانغلاقه مرتبط بالمستوى الجمالي للفضاء الروائي وقدرته على الإيجاء.
- إنّ الفضاء الروائي نصّ لغويّ يدفعنا إلى رصد الجماليات والدلالات التي نجدها تختلف وتتنوّع بتنوّع الأفضية، إذ بات يشكلّ نواة العمل الروائي وعموده الفقري.
- كان فضاء السرد في رواية مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق، فضاء اجتماعيا واقعيّا شكّله كلّ من الريف والمدينة بكلّ حواجزهما المكانية المختلفة، التي توحى إلى إيديولوجيات تاريخية اجتماعية ثقافية ونفسية.
- تطوّرت نظرة الكاتبة في زمن العشرية السوداء بصفة تدريجية من خلال تجسيدها للفضاء، الذي أضفت عليه إشعاعا مشحونا بدلالات تتعلق بالشخصية وطباعها، في ظلّ الأزمة

السياسية وواقعها المرير المتأزم والمتردّي، راصدة شمولية الفضاء مهتمة بجزئية الأشياء، وهذا ما تؤكده طبيعة شروط الرواية الجزائرية في التسعينيات من القرن الماضي.

هوامش:

- 1- ينظر: أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، مج15، دار صادر للطباعة والنشر(بيروت)، 2005، ص ص 157-158.
- 2- نصيرة زوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بسكرة، مج6، ع1، جانفي 2010، ص201.
- 3- حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة" مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجاً"، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع(سوريا)، د.ط، 1432هـ- 2011م، ص31.
- 4- ينظر: نصيرة زوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي المعاصر...، ص201.
- 5- حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة..، ص33.
- 6- محمد عزام: فضاء النص الروائي " مقارنة بنبوية تكوينية في أدب نيسل سليمان"، دار الحوار للنشر والتوزيع، (سوريا)، ط1، 1996، ص 112.
- 7- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر (الجزائر)، د.ط، 2007، ص91.
- 8- حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت)، ط1، 1991، ص70.
- 9- أوريدة عبود: المكان في القصة الجزائرية الثورية" دراسة بنبوية لنفوس نائرة لعبد الله الركيبي"، دار الأمل للطباعة (الجزائر)، د.ط، د.ت، ص53.
- 10- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي " الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي (بيروت)، ط2، 1990، ص79.
- 11- أوريدة عبود: المكان في القصة الجزائرية الثورية..، ص59.
- 12- شايف عكاشة: مقدمة في نظرية الأدب، المطبوعات الجامعية (الجزائر)، ج1، د.ط، 1990، ص58.
- 13- حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي...، ص71.
- 14- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفراي (بيروت)، ط1، 1999، ص58.
- 15- المصدر نفسه، ص58.

- 16- إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموز للطباعة والنشر والتوزيع (دمشق)، ط1،
2013، ص 203.
- 17- فضيلة الفاروق: مزاج مرافقة..، ص 281.
- 18- المصدر نفسه، ص ص 19-32.
- 19- المصدر نفسه، ص ص 202-262.
- 20- حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائي..، ص 79.
- 21- فضيلة الفاروق: مزاج مرافقة..، ص 181.
- 22- حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائي..، ص 91.
- 23- فضيلة الفاروق: مزاج مرافقة..، ص 291.
- 24- المصدر نفسه، ص 294.
- 25- المصدر نفسه، ص 145.
- 26- المصدر نفسه، ص 193.
- 27- المصدر نفسه، ص 288.
- 28- المصدر نفسه، ص ص 25-26.
- 29- المصدر نفسه، ص 23.
- 30- المصدر نفسه، ص 52.
- 31- المصدر نفسه، ص 52.
- 32- المصدر نفسه، ص 53.

تجليات المرأة في شعر الفتوحات الإسلامية

Manifestations of women in the poems of Islamic conquests

* الطاهر زوايمية

Tahar zouaimia,

جامعة باجي مختار . عنابة (الجزائر)

Department of Arabic language and literature university badjiA
mokhtar-Annaba Algeria
taherzouaimia@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2021/02/10	تاريخ الإرسال: 2020/11/06
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ملخص البحث

تتناول هذه الدراسة تجليات المرأة في شعر الفتوحات الإسلامية، من خلال تتبع تحولات تيمة المرأة في الشعرية العربية، وتوقعها ومختلف تظاهراتها في شعر الفتوحات الإسلامية، كما تبين رمزيتها ومختلف إيجاءاتها وعلاقتها بتجارب الشاعر وحالته النفسية، واغترابه وتجزؤها في أعماق كينونته. شكلت المرأة حضورا لافتا في الكثير من المطالع الغزلية، معبرة عن حمولات ايديولوجية (دينية) واجتماعية، ومرجعيات منفتحة ومنغمسة في المرحلة التي أنتجتها، محققة بذلك تراكما دلاليا بدا في سياقات رمزية بطولية على مستوى النص الشعري.

الكلمات المفتاح : المرأة، النص الشعري، الفتوحات ، البطولة ، الرمز.

Abstract : This study deals with the women's manifestations in the poetry of Islamic conquests, so that they follow the transformations of the woman's theme in Arab poetry, and the position of women and their various manifestations in the poetry of Islamic conquests, and her symbolism and its various motions and its relationship to the poet's experiences and psychological state, and his alienation and rootedness in the depths of his being, are manifested in various manifestations.

Keywords: Keywords: women, poetry, conquests. Heroism, Symbol



* الطاهر زوايمية
taherzouaimia@gmail.com

مقدمة :

تعتبر المرأة من أهم موضوعات الشعر العربي، فهي مرتبطة بأغلب الأغراض الشعرية، كما تصدرت أغلب القصائد المدحية والفخرية وقصائد الرثاء والوصف ... ، وعدت عنصراً محورياً في المقدمة الطللية، كونها : مثار عاطفة الرجل ومدار وجدانه وسرّ حياته وموته، هي مهاج غضبه ومعقد ألفتة، هي مجتلى قريحته ومطلع قصيدته، هي موطن عنائه، ومذهب غناؤه هي مشرق وحيه ومنار إلهامه، وهي دور الوجود في ناظره، هي كل شيء بين يديه¹ ، وليس الأمر هنا مجرد حديث عن امرأة واحدة تسلي هموم الذات، وتمسح عنها عتمة الزمن بل المرأة التي تعيد للحياة متعتها وبريقها القديم الجديد في فضاءات تنسجها مخيطة الشاعر، وتمنحها خصوصية ومميزات² انبت عليها بلاغة نصوصه الشعرية، واحتفى بما في مختلف أغراضه، وجعل منها بعداً رمزياً متغيراً يخترق الزمن «وفي ظل هذا التغير تبدو المرأة مثال القدرة على الاختراق لأنّاة الزمن فالمرأة، أمّا هي الأصل وحبيبة هي الكينونة العملية، وابنة هي الغد»³ ، لذلك فالمرأة تفرض نفسها ككيانٍ زمني يحمل الأزمنة ويحيل إليها، مجسدة في الخصوبة والتجدد والبعث، والمرأة كذلك كيان مكاني تتجذر في الأمكنة وتلتصق بها، فهي رمز للحماية والبيت والوطن، توفر الأمن والأمان والحماية، بل تتجاوز كل ذلك لتتحول إلى رمز وجودي في أسمى معانيه.

فكيف تجلت المرأة في شعر الفتوحات؟ وما هي تحولات صورة المرأة في شعر الفتوحات؟

وماهي رمزيتها؟

مكانة المرأة العربية قبل الإسلام

إذا كانت المرأة عند الأمم الأخرى كالبيونان والرومان والهند مهملة مظلومة لم يعترف بوجودها ومكانتها في الغالب، ولم ينظر لها إلا نظرة الخادمة للرجل، تقوم بتربية الأبناء، وتلازم البيت « فإذا ماتت كتبوا على قبرها مادحين، إنهما التزمت ببيتها، ولم تبرحه، وغزلت الصوف، كذلك كانت المرأة في الإمبراطورية الرومانية الشرقية ربّة البيت، ولها نفوذ في مجال عملها المنزلي ونفوذ على أطفالها»⁴ ، فإن المرأة عند العرب اتخذت مكانة مرموقة وسلطة معتبرة، يقول "جورجي زيدان" « كان للمرأة في الجاهلية شأن وإرادة، وكانت صاحبة أنفة ورأي وحزم ، فنبغت غير واحدة منهن في السياسة والحزب والأدب والشعر والتجارة والصناعة، ولا سيما في أوائل الإسلام على أثر ما حصل من النهضة في النفوس والعقول فاشتهرت جماعة منهن بمناقب رفيعة تضرب بها

الأمثال وأكثرهن في المدينة مقر الخلافة الإسلامية في ذلك العهد»⁵، كانت على الإجمال عظيمة الشأن عفيفة النفس، وعفتها من ثمار حب الاستقلال والأنفة، لأن المرأة التي تشب على استقلال الفكر وإباء الظلم، تترفع عن ارتكاب ما يهون على المرأة الناشئة في مها الذل المغلولة بأغلال الحجا⁶.

المرأة في شعر الفتوحات الإسلامية

تجاوزت المرأة في شعر الفتوحات النظرة الواقعية والسطحية إلى معاني رمزية جديدة، تجاوزت الشعرية الموروثة قديما، ولكنها لم تستغن عنها، يقول حسين علي عبد الحسين الدخيلي: « لا يمكن أن نفهم ما قد توحى صورة المرأة الرمزية في مقدمات قصائد الفاتحين من أثر للإرث الحضاري والاجتماعي أو أثر للواقع الأخلاقي والاجتماعي الذي كانت المرأة تحياه في ذلك الزمن»⁷، نجد المرأة تتحول إلى رمز لشيء آخر، انطلاقا من طبيعتها الأنثوية التي ترتبط بالخصب والبعث، كما يخلق الشاعر من خلال عناصر الطبيعة أو الأشياء التي يتعايش معها البعد الأنثوي ففي حديث الشاعر عن المرأة لا يقصدها بذاتها ولكن لتعبر عن حاجياته النفسية لأننا نجد في تغزل الرجل بالمرأة اتحاد روحين انسانيين، فيبحث من خلال ذلك عن الكمال فاستمالة « الانسان لروح آخر تعني أنه وجد روحه الخاصة في التأملات الشاردة لعاشق لكائن يحلم بكائن آخر أنيها الحالم تتعمق وهي تحلم بأنيتها المحلوم به فتأملات التقارب لم تعد هنا فلسفة اتصال وعي البشر إنما الحياة في مزدوج بمزدوج»⁸، فتضاعف الكينونة وتزيد الذات الشاعرة امتلاءً فتتسع مع ذلك الأمكنة وتمتد الأزمنة، وما أجمل هذه المحاور الشعرية بين النابغة الجعدي وزوجته حين خرج غازيا يقول:

باتت تذكّرني بالله قاعده والدمع ينهل من شأنيهما سبلا
يا بنت عمي كتاب الله أخرجني كرها وهل أمنع الله ما فعلا
ما كنت أعرج أو أعمى فيعذرني أو ضارعا من ظني لم يستطع حولا⁹

وهنا تظهر المرأة في شكل رمزي تقابل الحياة والتشبيث بها، إنها فطرة الانسان التي تسعى للبقاء وتفضل الخلود، فهذا الحوار التخيلي ما هو إلا حديث النفس وصراعها مع نفسها، صراع طويل ممتد في ليل السكون، يتمطط هذا الليل، (باتت تذكّرني) ويتجاوز زمانه الحقيقي المحسوب بالساعات إلى زمن نفسي مكثف، تعاتب فيه الذات ذاتها، الذات الانسانية المتشبهة بالدينا/

الذات السُّفلى المتعلقة بالحياة تواجه الذات العليا المتشعبة بالإيمان المتطلعة للخلود، فيشخص هذا الصِّراع النفسي ويبين المأساة التي تعيشها الذات الشاعرة حين تنشط بين شخصيتين، شخصية الأنتى الضعيفة وشخصية الرجل القوي، الأنتى الولود الساعية للتواصل والتكاثر والرجل المتمسك بالقيم وأوامر الله عز وجل، خاصة وأنه لا يوجد عيب فيه أو مانع يمنعه من الجهاد في سبيل الله، فتنتشر الذات ويصيبها الوهن بعدما كانت مكتملة بوجود الأنتى وممتلئة.

وقد تحيل المرأة الشاعر إلى أزمنة مغايرة خارجة عن الزمن اليومي الريب الذي يعيشه في سائر أيامه، للتحويل إلى « كون ممتلئ فرحا وحرنا خصباً وجدبا ودينا يتصافح عندها الشاعر مع الزمن والموت، وهي إلى هذا أصل الحياة بسبب قدرتها على ولادة الحياة الجديدة لذلك جعل الأقدمون آلهتهم أنثى وأعطوها وظائف الإخصاب والولادة والخضرة والوفرة والخير وكل شيء مفيد»⁽¹⁰⁾ وبهذا ترتبط بالبطولة والأعجاب فلكي يؤرخ الشاعر لحظاته انتصاراته ويسجل أزمته المشرقة على صفحات الحياة فلا بد من امرأة يخبرها ببطولاته، يقول القعقاع:

ألا أبلغ أسماء أن حليلها قضي وطراً من رُوزمهر الأعاجم
غداة صبّحنا في حصيد جموعهم بهنديّة تفري فرأع الجمّاجم¹¹

تُسهم المرأة في المقطع السابق في تأريخ الأحداث الكبرى، وتسجيل البطولات العظيمة، إنمّا المرأة التي ينظر فيها الشاعر إلى نفسه، فيحكي انتصاراته وأبعاده وقد افتتح نصه بتنبية يمثل صرخة عالية تنفجر من ذات ممتلئة لتمام الرّحب، تبدأ من لحظة زمنية واحدة لتتشتطى بعدها إلى أزمنة أخرى تمططها وتفعلها وتستثمر فيها من خلال الفعل الإيجابي.

وهذا ليس جديداً في الشعر العربي، فقد كانت المحبوبة تصاحب خيال الشاعر فيروي على مسامعها بطولاته وأبعاده ويؤرخ لأزمته، كما فعل الشاعر الجاهلي عنتر بن شداد حين قال:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل مني وبيض الهند تقطر من دمي¹²

ثم يقول:

يُخبرك من شهد الواقعة أنبي أغشى الوغى وأعف عند المغنم¹³

وقد كان اختيار المرأة للزوج في كثير من الأحيان لشجاعته وبطولته، إذ يروي في كتب التاريخ أنه لما خطبت أروى ابنة عامر الهلالية وكانت أختها هنيذة تحت القعقاع بن عمر التميمي،

فقلت لأختها استشيري زوجك أيهم يناسبني ففعلت وذلك بعد القادسية، فقال القعقاع
سأصفهم سأصفهم في الشعر فانظري لأختك وقال:

إِنْ كُنْتِ حَاوَلْتِ الدَّرَاهِمَ فَانْكُجِي سِمَاً أَحَا الأَنْصَارِ أَوْ ابْنَ فَرْقِدِ
وَإِنْ كُنْتِ حَاوَلْتِ الطَّعَانَ فَيَمِمِّي بَكِيرَا إِذَا مَا الخَيْلُ جَالَتْ عَنِ الرَّدَى
وَكُلُّهُمْ فِي ذُرْوَةِ المَجْدِ نَازِلٌ فَشَأْنَكُمْ إِنَّ البَيَانَ عَنِ الغَدِ¹⁴

والملاحظ أن الفتوحات الإسلامية لم تعطل الحياة الاجتماعية ولكن في خضم الحروب
والصراعات والجيوش والقتل كان المسلمون يعيشون حياتهم الأسرية، وقد ارتبطت الشجاعة واليسر
والغني - حسب المقطوعة السابقة - ارتباطا وثيقا بل كان كل الشرف للمرأة أن تتزوج فارسا
مغوارا، فرغم أنها تشكل ركنا أساسيا في بيتها ولكنها تشارك في الحياة السياسية والحربية كذلك،
وإن كانت في غالب الأحيان مشجعة مساندة مادحة أو باكية راثية لأحببتها الذين تفقدتهم في
ساحة المجد.

ونصادف في شعر الفتوحات مطالع غزلية على عادة الشعراء العرب منذ القدم بنفس الأسماء
المتوارثة، وبذلك البعد الشعري الرمزي الذي تتشظى له هذه النصوص وهي تفتح على قراءات
متعددة.

يقول عبدة بن الطبيب:

هَلْ حَبْلٌ خَوْلَةٌ بَعْدَ الهَجْرِ مَوْصُولٌ أَمْ أَنْتِ عَنْهَا بَعِيدِ الدَّارِ مَشْغُولٌ
حَلَّتْ خَوْلِيلُهُ فِي دَارٍ مُجَاوِرَةٍ أَهْلُ المَدَائِنِ فِيهَا الدِيكُ والفَيْلُ
يُقَارِعُونَ رُؤُوسَ العُجَمِ صَاحِبَةَ مِنْهُمْ فَوَارِسٌ لَا عَزْلَ وَلَا مَيْلُ
يُخَامِرِ القَلْبَ مِنْ تَرْجِيحِ ذِكْرَتِهَا رَسٌّ لَطِيفٌ وَرَهْنٌ مِنْكَ مَكْبُولُ
وَلِلْأَجْبَةِ أَيَّامَ تَذَكُّرِهَا وَلِلنَّوَى قَبْلَ يَوْمِ الدِّينِ تَأْوِيلُ¹⁵

يأمل الشعر وصل محبوبته الطاعنة التي فارقت، وهو مشغول عنها بالفتوحات والمعارك، وهي
بعيدة عنه هناك تشارك الفاتحين معاركهم في أمكنة أخرى، فيكون زمن البعد والفراق هو الزمن
المهيمن، ويشعر الشاعر بأنية مضطربة، فيعود لماضيه ليؤسس لحظات أمل يبني بها وجوده، لأن
الظعينة تمثل « في وعي الشاعر قوة سلطوية بوصفها نموذجا للكمال الإنساني الأنثوي الذي يجذر
نسغ الحياة وقيمة الوجود »¹⁶، وفقدانها في المكان هو فقدان الحياة التي تتلاشى شيئا فشيئا لأن

غياب المرأة/خولة يؤدي إلى فقدان الخصب والحيوية والانبعاث كون « خولة ترمز في الشعر الجاهلي إلى سيّدة الزرع وما يتبع هذا من حياة الغنى واليسار »¹⁷ ، ويبقى هذا الموروث الشعري الذي تداوله الشعراء منذ العصر الجاهلي له حضوره عند الشاعر الفاتح يوظفه بطريقة واعية أو غير واعية، يعبر عن الجذب والقحط النفسي الذي يعيشه بعيداً عن المحبوبة، فقد كان مكان خولة يرمز للغربة والغربة حيث يمتلأ هذا الفضاء بكل ما يجعل الشاعر يحس بالنأي والمنفى فالقيل رمز الخطر الذي يواجه المسلم في كل لحظة هناك في البلدان الجديدة المفتوحة، وإذا اعتبرنا خولة ذات الشاعر التازحة هناك في أمكنة غريبة لم يتعود عليها فيحس بالقيود تحاصره والوجع يعتصر قلبه نتيجة بعده عن أهله وأحبته الذين تركهم هناك في وطنه الأصلي.

يقول عمر بن معد يكرّب:

الْمِمْ بِسَلْمَى قَبْلَ أَنْ تَضَعَنَا إِنَّ لَنَا مِنْ حُبِّهَا دَيْدَنَا
قَدْ عَلِمْتُ سَلْمَى وَجَارَاتِهَا مَا قَطَرَ الْفَارِسِ إِلَّا أَنَا
شَكَّكَتْ بِالرُّمَحِ خِيَارْمَهُ وَالخَيْلُ تَعْدُو زَيْمًا بَيْنَنَا¹⁸

يغتتم الشاعر اللحظة الآنيّة الحاضرة التي يعيشها ليلبغ رسالة عواطفه الجياشة، وأشواقه الملتهبة، محبته قبل رحيلها ثم يبلّغها بعد ذلك جزءاً من تاريخ مجده البطولي لتبلغ الذات كما لها، لأن « لحظات الوداع التي يشهدها الشاعر في موقفه القاسي هذا جعلته يوفر لموضوعه قبل أن يخوض طاقة عاطفية فيها كثير من القدرة على الإبداع»¹⁹.

وقد تشعل المرأة خيال الشاعر فيعود به الزمن إلى الوراء ليحاول لقاءها ولكن هذا اللقاء بدأ مستحيلاً لأن الزمن فرق بين المتحابين، يقول ربيع بن مكرم:²⁰

تَذَكَّرْتُ وَالدُّكْرَى تُهَيِّجُكَ زَيْنَا وَأَصْبَحَ بَاقِي وَصَلَهَا قَدْ تَقَضَّبَا²¹
وَحَلَّ بِفُلْجٍ فَالْأَبَاتُرُ أَهْلُنَا وَشَطَّتْ فَحَلَّتْ عَمْرَةً فَمُنْتَقَبَا²²
فَإِمَّا تَرَيْنِي قَدْ تَرَكْتُ لَجَاجَتِي وَأَصْبَحْتُ مُبَيِّضَ الْعَدَارَيْنِ أَشْهَبَا²³

لقد كانت الذكرى سفراً جميلاً في الزمن، ذلك الماضي الذي عاشه الشاعر بعمق، وأصبح يتمنى عودته في الحاضر، ولكن هيهات، فيكفي أنه سيتكأ عليه ليكتب أمجاده، وفروسيته وبطولته وكرمه، فلم تكن المرأة في مطلع قصيدته إلا لحظات رمزية مكتملة للذة الشاعر على مستوى التخيل، لأنها عنصر من العناصر الأساسية لمقومات الوجود، وجزء لا يتجزأ من الذات.

ويتواتر اسم زينب في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، مرتبطا بالمقدمة الغزلية، موحيا بزمن الحب واللقاء والجمال والخصب والانبعاث، فصار هذا الاسم موروثا شعريا رمزيا له إichاءات متعددة.

ويحتفظ الشاعر الفاتح بجمال أمكنة المحبوبة وسحرها الخاص، التي تترك سطوتها على خياله ومشاعره، بل يراها أجمل من كل أمكنة الدنيا:

يقول أبو ذئيب الهذلي:

وأرى البلادَ إذا سكنتِ بغيرِها جَدْبًا وإنْ كانتِ تُطَلُّ وتُخَصَّبُ²⁴
ويحلُّ أهلي بالمكانِ فلا أرى طَرْفِي لغيرِكَ مرَّةً يتقلبُ
وتهبُّ ساريةُ الرِّيحِ من أرضِكُم فأرى الجنانَ لها يحلُّ ويُجَنَّبُ²⁵
وأرى العدوَّ يحبُّكم فأحِبُّهُ إنْ كانَ يُنسَبُ منكِ أو لا يُنسَبُ²⁶

ارتبطت المحبوبة بالخصب والمطر والحياة، فتوحدا معا ولم يفترقا، فكانت المعشوقة سببا في جعل الأمكنة تنبض ببهجة الحياة، ويبقى الشاعر معلق القلب نظره لا يتقلب لغير هذه الحبيبة، التي تحولت أرضها إلى جنة تبعث النسيم العليل، ناسفة أزمنة الجفاف والقحط لتحل محلها أزمنة الخصب والبعث، فلا مناص من حبها الذي سكن وجدانه، بل صار كل شيء في سبيلها يهون فحتى العدو محبوب من أجلها.

أولا: المرأة المجاهدة:

وقد تخرج المرأة عن إطار الغزل لتتحول إلى مجاهدة/ محاربة تحمل قيم الانتصار، فتنتصر على الكفار من جهة وتنتصر على المجتمع الذكوري من جهة أخرى، وقد جسدت هذا التحول في شعر الفتوحات " خولة بنت الأزور "، حيث استحال الزمن عندها إلى نار تستعر لحظة حاصرت الأعداء بشجاعة وشهامة لا نظير لها.

تقول خولة بنت الأزور:

لأننا في الحرب نارٌ تستعر اليوم تسقون العذاب الأكبر²⁷

تناص الشاعر مع القرآن الكريم في قوله تعالى: " ولنديقنهم من العذاب الأدنى دون العذاب الأكبر لعلهم يرجعون "28، فتأخذ بذلك قطعة زمنية ربانية مقدسة تواجه بها الأعداء دون تراجع ولا تردد، فتقلب الموازين، حين تتحول الأنثى من ضعف فطري إلى قوة مكتسبة،

شحذت همتها من بيئتها القاسية المحاربة، ومن دينها الحنيف الذي أعطاها مكانتها التي تستحقها، ثم أن للآثار رمزية وفاعلية التغيير لأن «الخيالات المحكية تترجم الإثارة الخارقة التي يتلقاها خيالنا من أبسط الشعل»²⁹، فمبالك بشعور الشعارة أنها شعلة نار خارقة يمكنها أن تغير أمكنة وأزمنة وواقعا تعيشه.

وقد تتخذ المرأة بعدا رمزيا خاصا، تنوب عن الوطن وما فيه من طبيعة قاسية، وحياة تكاد تكون مستحيلة في بيئة صحراوية قاحلة، فيها هو الشاعر المجاهد ضرار بن الأزور في أسره يتذكر أمه فيقول:

وَمَا بِي وَأَيِّمَ اللَّهِ مَوْتِي وَإِنَّمَا تَرَكْتُ عَجُوزًا فِي الْمَهَامَةِ وَالْفَقْرِ
ضَعِيفَةٌ حَالٍ مَا لَهَا مِنْ جَلَادَةٍ عَلَى نَائِبَاتِ الْحَادِثَاتِ الَّتِي تَجْرِي
تَعَوَّدَهَا حُبُّ الْقَفَارِ مُقِيمَةً مَعَ الشَّيْخِ وَالْقَيْصُومِ وَالنَّبْتِ وَالزَّهْرِ³⁰

لقد حزن الشاعر لأمه وللأمكنة التي تحويها بكل مكوناتها، من نباتات شوكية أو أزهار، فكان خوفه عليها من القحط والجفاف والعجز - لتقدمها في السن -، وقسوة الأمكنة هو نفسه خوفه على وطنه من الاضمحلال والزوال، والشاعر بعد ذلك ييئ رسالة رمزية، يقول فيها: وطني الحبيب يعز علي فراقك مهما كانت الظروف ومهما كان الوضع.

إن الوطن/ المكان الذي يتماهى مع أمم الشاعر على الرغم من أنه يحمل معاول الفناء والزوال من خلال عناصر الموت التي تحاصره، فهو مكان جذب وقحط وليس فيه من النبات غير الشَّيْخ والقيصوم، ولكن هناك أزهار أمل تزين وجوده وتسهم في بعثه من جديد.

جميل سعيد وهو يحتضر في ساحة الشرف يرسل رسالة سلام لوالدته مع ابن عمه:

يقول فيها:

أَيَا رَافِعًا إِلَّا حَمَلْتَ رِسَالَةً مَخْبِرَةً أَنِّي لَقَيْتُ حِمَامِي
وَأِنْ جِئْتَ أُمَّيَ وَالْحَوَاتِ وَعِبْرَتِي فَخُصِّصْهُمْ عَنِّي بِكُلِّ سَلَامٍ
طَرِيحِ بِيَابِ الْحِصْنِ لَمَا تَطَايَرْتِ مِنَ الْحَجْرِ الصَّلْدِ الْأَصَمِّ عِظَامِي
وَلَسْتُ أَبَالِي إِنْ قَتَلْتِ فَإِنِّي أُرْجِي بِقَتْلَتِي فِي الْجَنَانِ قِتَامِي³¹

في اللحظات الأخيرة التي يحسُّ الشاعر فيها باقتراب أجله وقد بدأت الذات تتهشم وتتشظى بفعل الحجر الصلْد الذي أصابه من منجليق الأعداء، وقد وصل بوابة الحصن ولكنه عجز عن

الؤلوج إليها، ليتحوّل إلى بوابة أخرى ليعرج به إلى حصن آخر/ الجنان، فينتقل من الأزمنة العادية إلى الأزمنة الخالدة ليعانق الأبدية التي يسعى لها، ولكن هناك ارتباطات زمنية عادية يبقى متعلّقاً بها ومعها يبقى يتوق لها مهما كانت الظروف، فيرسل سلامه الأخير لأهله مودعا بيته المكان الذي درج العيش فيه، ومودعا بعد ذلك دار الدنيا بأسرها، وقد تجاوزت المرأة برزيتها مجرد كونها امرة عادية وكذلك تجاوزت الأم صفة الأمومة كونها ترتبط بالبيت وتجمع الشمل وهي مصدر العاطفة، والأخوات كرمز للخصب والبعث.

ثانيا: المرأة الشاعرة:

للمرأة المبدعة الشاعرة حضور متميز، سواء كانت واحدة من المشاركين في الفتوحات، أو لها فرد من عائلتها تتابعه في حروبه أو أسره، فينبض قلبها وجعا، وهي تربيته إن كان من الشهداء، أو تبيكه وتحن إليه إن كان في عداد الأسرى، أو تتغنى بأمجاده وتصف بطولاته إن كان في صفوف المجاهدين الفاتحين، وهذا ليس جديدا على المرأة العربية التي سجلت مكانتها في مجتمعها منذ القدم إذ نجد في الأخبار ما يشير إلى مكانة المرأة الشاعرة ابتداء من شهودها منتديات الشعراء إلى مراسلات الشعراء لها، إلى اجتماعها بالشعراء والخلفاء والأمراء، إلى كثرة الرجال لديها إلى المجالس الأدبية التي تقوم بإدارتها إلى ما تستنشده من الشعراء بين يديها، إلى تخصيص أخبار الشعراء بما كان من موقف الشاعر منهم من خلال امرأة شاعرة مثله³²، لقد حافظت المرأة على مكانتها السامقة ومواقفها البطولية في العصر الإسلامي الذي عزز مكانتها وحفظ وجودها. وكتب الأدب حافلة بأخبار الشاعرات اللواتي سجلن حضورهن بين الشعراء وتغنين ببطولة المسلمين وأشدنا بأعمال الفاتحين، ومن أبرز الشاعرات اللواتي سجلن لحظات وجع الفراق والأم، الشاعرة الفارسة المجاهدة خولة بنت الأزور وهي تبكي شقيقها ضرار السّجين خلف قضبان الرّوم:

ألا يا غرابَ البين هل أنت مُخبري ... فهل بِقُدومِ الغائبين تُبشّرنا
لقد كانت الأيّامُ تزهو لقرّبهم ... وكُنّا بهم نُزهر وكانوا كما كُنّا
ذكرت ليالي الجمع كُنّا سويّة ... ففرّقنا ربُّ الرّمان وشَسبنا
لئن رجعوا يوما إلى دارِ عزهم ... لثمننا خفافا للمطايا وقبلنا
ولم أنس إذا قالوا ضرارٌ مقيّدٌ ... تركناه في دار العدوِّ ويممنا

فما هذه الأيَّام إلا معارة ... وما نحن إلا مثل لفظ بلا معنى
سَلامٌ على الأَحبابِ في كلِّ ساعةٍ ... وإن بعدوا عَنَّا وإن منعوا مِنَّا³³

تبدأ الشاعرة من لحظة توتر مفاجئة مؤلمة ترسم فيها حوار داخلي تخيلي، تخاطب الغراب، وأشهر أسماء الغراب، «غراب البين إذا أرادوا به الشؤم، أما غراب البين نفسه؛ فإنه غراب صغير وإنما قيل لكل غراب غراب البين، لسقوطها في مواضع منازلهم إذا بانوا عنها»³⁴، فمخاطبة الغراب هو مخاطبة الأمكنة الخالية التي تركها أصحابها موحشة بلا أنيس، فكأنهم يرثونها وهي في تلك الحالة.

كما يرمز الغراب للشؤم والفراق، فالجذر اللغوي للفظة " غراب " تشير إلى الذهاب والتنحي عن الناس، النوى والبعد، والنفي عن البلد³⁵، وهي الحالة التي يعيشها ضرار شقيق الشاعرة، وبما أن رمزية الغراب في تراثنا الإسلامي مرتبطة بالقتل/الموت، حسب ما جاء قوله تعالى: « فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُورِي سَوَاءَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوْرِي سَوَاءَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ (31) »³⁶، فإنها ترفض هذا الغراب وترفض كل ما يحمله من دلالات حزينة ومؤلمة تتجاهلها، فهي لا تريد أن تواري أخاها القبر كما يزعم الغراب بل تريد له حياة أطول تؤازرها وتسند بعدها الوجودي.

فتسعى جاهدة في محاولة يائسة للبحث عن أخيها الغائب هناك بعيدا في الأسر، حيث توازن بين زمنين مختلفين ماض وحاضر، ماض كان فيه الأُنس واجتماع العائلة وما في ذلك من بهجة وسرور، وحاضر حزين يتقطع قلب الشاعرة حزنا لما يعيشه أخوها عند الروم من أسر وألم السجن، وما يجول حوله من خطر.

ثم تقرر خولة أن تخلص أخاها بنفسها وتأخذ بثأره، وتقدمت مع الجيش إلى أنطاكية مع النساء وهي تنشد:

أبعد أخي تلذُّ الغمضُ عيني ... فكيف ينأى مقروح الجفون
سأبكي ما حُييتُ على شقيقٍ ... أعزُّ عليَّ من عيني اليمين
فلو أني لحقت به قتيلا ... لهان عليَّ إذا هو غير هون
وكنت إلى السلو أرى طريقا ... وأعلق منه بالجبَلِ المتيين
وإنَّا معشَرٌ من مات مِنَّا ... فليس يموت موت المُستكين

وقالوا لم بكاك؟ فقلت: مهلا... أما أبكي وقد قطعوا وتيني³⁷

تبدأ الشاعرة بلحظة توتر وألم وفجعية، وقد استطاعت بواسطة الاستفهام أن تنقل مشاعرها وأحاسيسها وتبين مدى إصرارها على مواجهة الراحن وتحقيق المستحيل، فتنحدر من السلب إلى الإيجاب، من امرأة تحت رحمة السلطة الذكورية كموروث زمني في المجتمعات العربية غالبا، إلى امرأة فاعلة إيجابية تتجه صوب المغامرة والموت، فتغير بذلك زمنها الميت السليبي زمن الانتظار والاستسلام إلى زمن إيجابي زمن المغامرة، وإن تعالي صوت الأنا الشاعرة مع صوت الجماعة في موقف التحدي والقوة بعدما انفردت الذات بحزنها ووجعها في مطلع المقطوعة وفي خاتمتها لأن المشاعر داخلية خاصة لن يكشف النقاب عنها إلا من عايشها حقا.

والملاحظ في المقطوعة السابقة أن الشاعرة كررت العين وما يتصل بها عدة مرات (الجفون، سأكبي، عيني)، لأنها انطلقت من الفقد الذي لا يشفي غليله إلا مثوله بشخصه أمامها، لأن طيفه يحاصرها وكل حلمها أن يعود من أسره، وهو كل حلمها المستقبلي لأن العين ترمز للمستقبل الذي تأمل أن تعيشه الذات بعمق في فضاء الدهر.

وقد تتألم الشاعرة لابنها الأسير فتبكيه بكاء مرا، وتتألم لمعاناته وفراقه، قالت الشاعرة مزوغة بنت عملوق الحميرية، لابنها الأسير في وقعة أنطاكية:

أيَا وَلَدِي قَد زَادَ قَلْبِي تَلْهُبَا وَقَد أَحْرَقْتُ مَنِي الْخُدُودِ الْمَدَامِعُ
وَقَد أَضْرَمْتُ نَارَ الْمُصِيبَةِ شَعْلَةً وَقَد حَمَيْتُ مَنِّي الْحِشَا وَالْأَضَالُعُ
وَاسْأَلْ عَنكَ الرَّكْبَ كِي يَخْبِرُونِي بِحَالِكَ كَيْمَا تَسْتَكِينُ الْمَدَامِعُ
فَلَمْ يَكُنْ فِيهِمْ مَخْبِرٌ عَنكَ صَادِحَا وَلَا مِنْهُمْ مَنْ قَالَ إِنَّكَ رَاجِعُ
فِيَا وَلَدِي مَدَّ غَيْبَ كَدَّرْتَ عَيْشِي فَقَلْبِي مَصْدُوعٌ وَطَرْفِي دَامِعُ
وَفِكْرِي مَقْسُومٌ وَعَقْلِي مَوْلَةٌ وَدَمْعِي مَسْفُوحٌ وَدَارِي بَلَاقِعُ
فَإِنْ تَكُ حَيًّا صُمْتُ لِلَّهِ حَجَّةً وَإِنْ تَكُنْ الْآخِرَى فَمَا الْعَبْدُ صَانِعُ³⁸

تفتتح الشاعرة نصّها بنداء مستعينة بأداة النداء "أيَا" التي تعبر عن بعد المسافة الزمانية والمكانية، مع ما يزيد من جراحات وألام مع هذه الفجوات، آملة أن يكون هناك قريبا حقيقيا بعدما تغلغل في أعماقها وسكن وجدانها ولازم مشاعرها وأحاسيسها، تنطلق من آنتيتها واصفة حاضرها المومع الذي تمطط وتباطء زمنه (قد زاد قلبي تلهبا)، واستمر ألم الفراق والوجع يحفر

حدودها ويحرقها ألما وحسرة، ويلهب حشاها وأضلعها، ولن يسكن مواجهها ويوقف مدامعها إلا ما يتواتر من أخبار تأتي من هنا ومن هناك، ولكنها ترسم لحظات أمل وحيزة تنتهي بخيبات الظن، لأنها في الغالب كاذبة كما تسفر عن ذلك الأزمنة الآتية.

ومن نماذج أشعار الفتوحات الإسلامية ما تركته الشواعر من مراثي حزينة تقطع القلب وتمزق الأحشاء، لا سيما وقد كانت هذه المقطعات آنية ارتجالية في أغلبها تزامن لحظات الحسرة والألم وتساير خفقان القلب وعبرات العين، فتعبر عن لحظة مأساوية تعيشها الشاعرة التي فقدت قريبا أو حبيبا، وهذه المراثيات بدأت تتحول شعريتها وتتخلص من جاهليتها فغلب عليها الطابع الديني، ومن الأمثلة على ذلك نجد مقطوعة لعمرة بنت مرداس في رثاء أخيها العباس الذي استشهد في معركة القادسية تقول فيها:

لَيْتَكَ ابْنَ مِرْدَاسٍ عَلَى مَا عَرَاهُمْ عَشِيرَتُهُ إِذْ حُمَّ أَمْسٍ زَوَالُهَا
لَدَى الْخَصْمِ إِذْ عِنْدَ الْأَمِيرِ كَفَاهُمْ فَكَانَ إِلَيْهِ فَضْلُهَا وَجَدَّأُهَا
وَمُعْضَلَةٌ لِلْحَامِلِينَ كُفَيْتِهَا إِذَا أَنْهَلَتْ هَوَجَ الرِّيَّاحِ طِلَالُهَا³⁹

تخاطب الشاعرة ذاتها المنكسرة وتحثها على البكاء وتتمنى أن يشاركها الجميع هذه اللحظات الموحجة، فهي لا تحس بفقدان أخيها تشرذم ذاتها وتفككها فقط بل تشعر أن موته هو موتها وموت كل قبيلتها وعشيرتها، فما القبيلة إلا مجموعة من الأفراد وموت فرد فيها يهدد بموت الجماعة، والمكان الذي نفقد فيه عزيزا علينا يتحول إلى مكان عدائي مؤلم، يحمل الوجد ويجيل إلى الفقد، كما أن زمن الفجعة يمتد ويتمطط ويمسي ثقيلًا على الشاعرة وعلى كل من يشاركها مأساتها.

ثالثا: المرأة الطيف:

شكل حضور الطيف في القصيدة العربية ظاهرة متميزة، حتى كأنها تحولت إلى تقليد فني، ينقل بواسطته الشاعر أحاسيسه ويعبر عما يجيش بخاطره، ويختصر الأزمنة والأمكنة، فقد سار شعراء الفتوحات على منوال من سبقهم ولكن أخذ الطيف بعدا آخر في فضاءات جديدة. يقول الشاعر الفاتح:

أَلَا طَرَقْتُ رَحْلِي وَقَدْ نَامَ صُحْبَتِي يَا إِيوَانَ شَرِينِ الْمَزْخَرَفِ خَلْتِي
وَلَوْ شَهِدْتُ يَوْمِي جُلُولَاءَ حَرِينَا وَيَوْمَ نَهَاوَنْدِ الْمَهُولِ اسْتَهَلْتِ

إذن لرأت ضرب امرئ غير حامل مجيد يطعن الرمح أروع مصلت
ولما دعوا يا عروة بن مهلهل ضربت جموع الفرس حتى تولت
دفعت عليهم رجلتي وفوارسي وجردت سيفي فيهم ثم آلتني
وكم من عدو أشوس متمرد عليه بخيلي في الهياج أظلت
وكم كربنة فرجتها وكريهة شددت لها أزي إلى أن تجلت⁴⁰

يستعرض الشاعر قصة تخيلية عن محبوبته التي زارته على حين غفلة وباعتبار « القص هو التشكيل المثالي للخبرة الإنسانية الزمنية، حيث إنه التجسيد للضرورة التي تمثل البعد الوجودي للزمن، فالزمن هو الحركة والتغير هو المسار الذي يحول الحاضر إلى ماضٍ »⁽⁴¹⁾ فقد انطلق من لحظة آنية لرحلة حبيبته عبر زمنه الذاتي وهي رحلة عمائية اخترقت الزمن العادي، وتجاوزته إلى زمن آخر في سرعة الضوء، فرمقت الليل وطوت البيداء طيًّا، وهي تختار في ذلك للوصول زمنها الحميمي الخاص الذي ينأى عن أزمنة الناس العاديين، فهي رحلة خيالية، يعيشها الشاعر في ذهنه في رسم لها زمانها ومكانها، لقد امتنعت الرحلة الواقعية فاستبدلها الشاعر برحلة خيالية، استعار لها زمن ذاته وتركها تلي حاجاته النفسية، وتحقق وجوده عن طريق الاستدكار ليلا، وبواسطة حلم اليقظة يحقق وجوده « وأي سمو وجودي هو ذلك الذي يحصل من تحويل حلم يقظة ما إلى عمل فيني، ومن كون المرء منشئ حلمه اليقظ »⁽⁴²⁾ ذلك الحلم الذي تعيشه ذاته بمفردها بعيدا عن الناس، فيلغى " شرطي الزمان والمكان وطقسهما، في الحلم تختلط الأزمنة وتلغى المسافات ويتحقق المستحيل ويتيسر العسير⁽⁴³⁾

والرحلة الطيفية ليست جديدة عند الشاعر الفاتح بل نجد لها نماذج عديدة في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، تحولت إلى تقليد في مارسه الشعراء ليعبروا من خلاله عن مجموعة من الإيحاءات، ويصلوا بواسطته إلى جملة من الغايات، وقد تعجّب الشعراء كثيرا من زيارة الطيف على بعد الدار وشحط المزار، ووعرة الطرق، واشتبه السبل واهتدائه إلى المضاجع من غير هاد يرشده وعاضد يعضده، وكيف قطع بعيد المسافة بلا حافر ولا خف في أقرب مدة وأسرع زمان؟ لأن الشعراء فرضت أن زيارة الطيف حقيقة، وأنها في اليوم كاليقظة فلا بد مع ذلك من العجب مما تعجبوا منه من طي البعيد بغير ركاب وجوب البلاد بلا صحاب، ومن المعاني المقصودة في الطيف أن يلم بذكر ماهيته وسببه، والمقتضى لتخيله وتصوره⁽⁴⁴⁾، فقد فرّق الزمن الموضوعي بين

الشاعر/ عروة بن زيد الخيل ومحبوبته، فصنع زمنا جديدا ذاتيا يعيشه بمفرده بعيدا عن عيون الوشاة والرقباء، واختار له الليل كزمن حميمي خاص يتمنى تطاوله وتماديه ليتناول زمن المتعة ويمتد وهو يتعايش مع الطيف الذي تخيله وتمثله وجعله حقيقة ماثلة أمامه بكل تجلياته.

والرغبة في لقاء المحبوب تدفع الشاعر إلى مدح الطيف والتلذذ بلحظة الوصال فيرى فيه « أنه زيارة من غير وعد يخشى مطله ويخاف ليه وفوته، و اللذة التي لم تحتسب ولم ترتقب يتضاعف بها الالتذاذ والاستمتاع، وأنه وصل من قاطع وزبارة من هاجر وعطاء من مانع، وبذل من ضنين وجود من بخيل وللشيء بعد ضده من النفوس موقع معروف غير مجهول»⁴⁵، لقد شاركت المرأة / المحبوبة الشاعر مشاركة تخيلية وجدانية بعدما استعمر المكان/ إيوان كسرى وانبهر بزخرفته فاحتاج لمن يشاركه مشاركة عاطفية هذا المكان، فيعبر عن حاجاته الجمالية، لأن استحضار الأنتى معناه إعطاء بعدا جماليا للمكان، لأن المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه بتعبير ابن عربي، وقد جعل هذا المكان خصبا تنطلق منه الحياة، بعدما كان مدججا بالخطر والموت.

يقول بشر بن ربيعة الخثعمي:

أَلَمْ خَيْالٌ مِنْ أَمِيمَةٍ مُوهِنًا وَقَدْ جَعَلْتَ أَوْلَى النُّجُومِ تَغُورُ

وَنَحْنُ بِصَحْرَاءِ الْعَذِيبِ وَدَارِهَا حِجَازِيَّةٌ إِنَّ الْمَحَلَّ شَطِيرُ

وَلَا غُرُوَ إِلَّا جَوِبَهَا الْبَيْدِ فِي الدُّجَى وَمِنْ دُونِنَا رَعْنُ أَشْمٍ وَقُورُ⁴⁶

لقد أتعب طيف أميمة الشاعر حين ألم به ذات ليلة مقمرة، فبات يعدُّ النجوم ويعدُّ الأزمنة وهي تتمطى أمامه ثقيلة، وتمتد وتطول مع بعد المسافة ووجود سلاسل جبلية شاهقة (رعن أشم)، وصحراء فسيحة الأرجاء تباعد بينه وبين دارها هناك في الحجاز، ولكن طيفها مرق كل هذه المسافات وتجاوزها في سرعة الضوء حتى غدت أمامه ماثلة تحكي أشواقه وتعبير عما يجيش بذاته.

وفي موقعة الجسر التي انهزم فيها المسلمون هزيمة مؤلمة " استشهد أربعة آلاف مسلم .. منهم سبعون صحابيا، على رأسهم أبو عبيدة بن مسعود الثقفي، وعبد الله بن مرثد الثقفي⁴⁷، يقف أبو محجن الثقفي في مرثية مؤلمة لإخوانه الذين سبقوه في الشهادة، وخاصة ابن عمه قائد الجيش أبي عبيدة الثقفي، فكان المطلع غزلي طيفي يقول:

أَنْتِ تَسْرَتِ نَحْوَنَا أُمَّ يُوسُفَ وَمِنْ دُونِ مَسْرَاهَا فَيَافٍ مَجَاهِلُ

إلى فنية بالطّفِ نلتُ سَرائِهِمُ وعودِرَ أفراسٍ لَهُمُ ورواجِلُ
وما لمتُ نَفْسِي فيهِمَ غيرَ أَنّها إلى أَجلٍ لَم يأتِها وَهو عَاجِلُ
وما رُمتُ حتّى خَرَقوا بِرِماحِهِم ثيابي وَجَادتُ بالِدَماءِ الأَباغِلُ
وحتى رأيتُ مَهرتي مَزوئرةً لدى الفيلِ يدمي نحرها والشواكِلُ
وما رحّت حتّى كنتَ آخِرَ رائِح وصرع حولي الصالحون الأماثلُ
وأضحى أبو جَيرٍ خِلاءً بيوتُهُ بِما كانَ يَعفُوها الصّفافُ الأَرامِلُ⁴⁸

يتعجب الشاعر من وصول طيف المحبوبة، وكيف تمكن من قطع مسافات طويلة وفياف شاسعة وأمكنة متعددة ومجهولة، فأمّ يوسف وإن كانت قد تكون امرأة حقيقية تغزل بها الشاعر ولها قصة واقعية في حياته حسب ما جاء في ديوان الشاعر، ولكنها تتحول إلى معنى رمزي يتشظى إلى دلالات مختلفة، ففقدان هذه المحبوبة وقد ربطها بالأمومة بكلّ ما تحمل هذه اللفظة من جمع شمل وأمان، هو فقدان لحظات زمنية يفتقر لها الشاعر الفاتح وهو يعيش هناك في الغربة، أو لن يعيشها في دنياه وقد ارتقى شهيداً هناك في جنان الخلد، .

ويحضر الطيف في رائعة لأبي ذؤيب الهذلي التي يمدح فيها عبد الله بن الزبير وكان صاحبه في غزاة إفريقية وبها مات أبو ذؤيب يقول⁴⁹:

أَمِنَ أُمُّ سُفَيانَ طَيفٌ سَري هُدُوءاً فَارَقَ قَلباً قَريباً
عَصاني الفُؤادُ فَاسَلَمْتُهُ وَلَم أَكُ مِمّا عَناهُ صَريباً⁵⁰
وَقد كُنْتُ أَغِيطُهُ أَن يَري عَ مِن نَحوهِنَّ سَليماً صَحيحاً⁵¹
كما تَغِبطُ الدَنفُ المَست بلّ بالبرِّ تَبَوُّهُ مُسْتَرِيباً⁵²

مشغول بالجهاد والفتوح هناك في بلدان أخرى بعيدة، ولكنها استطاعت أن تشكل استثناء خاصاً، فهذه الذات/ الشاعر التي حددت مسعاها واتخذت طريقها نحو الجهاد في سبيل الله، أغلقت كل أبواب الحياة الأخرى، ونأت عن كل الفتن لتتفرغ لهدفها السامي الذي رسمته. بين الطيف والشاعر جدلية زمنية، جدلية بين الحضور والغياب بين حضور المحبوبة وغيابها، بين الآن اللحظة الزمنية الليلية الحاضرة التي يعيشها الشاعر وهي لحظة افتقار وعدم وبين الزمن الماضي الذي يسترجعه وهو زمن ممتلى تمتزج فيه الذات بالآخر/ المحبوبة، فيكون غنيا بالوجود.

في المقدمة الطيفية التي ينطلق فيها الشاعر من لحظة انتشاء وامتلاء تمهيدا للغرض العام الذي سيتطرق له فتكون هناك علاقة وطيدة بين هذا التمهيد والأفكار التي يطرحها الشاعر في متن القصيدة، فلفظة أم في مطلع القصيدة تتسرب في ثنايا النص، لتشع بالدلالات وتنفجر بالمعاني، فأم سفيان التي تركها الشاعر الفاتح هناك في شبه الجزيرة العربية سيعاد بعثها هنا من جديد، وبالتالي فالبيت المؤسس هناك سيعاد بناؤه هنا، وأزمة الأمومة والدفء والأمان ستشع في البلدان المفتوحة بفضل القائد المحنك والمجاهد المقدم.

يمثل الطيف السرعة الخاطفة التي تهيّج الذكرى فتختزل الأزمنة لتحضر المرأة/ الأم كي تعيد تأسيس البيت من جديد بأقصى سرعة، وتحول المكان من صورته الجذبة القاحلة إلى صورة النماء والخصب، وسرعان ما يعمق الشاعر هذه الفكرة حين يشير في الأبيات الموالية للبرق والسحاب والمطر قبل أن يتعرض لمواصفات الممدوح، فالأم المعطاءة الخيرة التي اخترقت أناة الزمن هي نفسها القادرة على الإنجاب والخصب وقد نجحت في ذلك من خلال الممدوح الذي جاء صورة للبعث والخصب بمؤهلاته وقدرته على الفعل الإيجابي وتمكنه من تحويل الأزمنة الميتة إلى أزمنة حيّة والأمكنة المظلمة إلى أمكنة مشرقة بالآيمان والتقوى.

خاتمة:

شكل حضور المرأة في شعر الفتوحات الإسلامية ظاهرة شعرية متميزة، فقد غرف الشعراء من معين موروثهم الثقافي، وامتزجوا بالبيئات الجديدة، مستثمرين الفضاءات المفتوحة، مستفيدين من عناصر الصراع مع جيوش الفرس والروم وغيرها من الأعداء المشركين الذين وقفوا في وجه الدعوة المحمدية، فكان للمرأة بعدا رمزيا مجازيا خاصا، تبعث على النصر وتنشر الدين الإسلامي، وتوحي بالخصب والانبعاث، فكانت المرأة حبيبة توحى بالذات الشاعرة وتدل على التشبث بالحياة، وكانت أمّا ترمز للوطن والانتماء وأختا تحيل على الأمن والاستقرار .

هوامش:

¹ . عبد الله عفيفي: المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها، مكتبة الثقافة (المدينة المنورة) ، المملكة العربية السعودية،

ج 1، ص 19.

- ². حسن مسكين: الخطاب الشعري الجاهلي، رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي (المغرب)، ط1، 2005، ص 53.
- ³. سعد حسن كموي: الطلل في النص العربي، دراسة في الظاهرة الطللية مظهرًا للرؤية العربية، دار المنتخب العربي (لبنان)، 1999 ص 37.
- ⁴. أحمد محمد الحوفي: المرأة في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي (مصر)، ط2، د ت ص 63.
- ⁵. جرجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي (الجزء الخامس) مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة (القاهرة)، 2012، ص 67.
- ⁶. جرجي زيدان: تاريخ التمدن الإسلامي، القاهرة 5 / 64.
- ⁷. حسين علي عبد الحسين الدخيلي: دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي، دار الحامد للنشر والتوزيع (الأردن)، 2011، ط 1، ص 27.
- ⁸. غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع (بيروت) ط1، 1991، ص 70.
- ⁹. ابتسام صابمة: شعر الفتوح الإسلامية في بلاد الشام في عهد الخليفين أبو بكر وعمر، جمع ودراسة، ص 54.
- ¹⁰. عبد الله الصائغ: الزمن عند شعراء قبل الإسلام، مطابع النور الإسلامي (القاهرة)، ص 205.
- ¹¹. ياقوت الحموي: معجم البلدان، دار صادر (بيروت)، ج 3، ص 933.
- ¹². الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنتر بن شداد، تحقيق مجيد طراد، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط1، 1992، ص 171.
- ¹³. الرجع نفسه، ص 172.
- ¹⁴. أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط2، ج4، ص 582.
- ¹⁵. المفضل الضبي: المفضليات، تح أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، ط6، ص 135.
- ¹⁶. يوسف محمود عليمات: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية (عمان)، ط1، 2015، ص 76.
- ¹⁷. نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، (الأردن)، ط2، 1982، ص 158.
- ¹⁸. عبد المتعال القاضي: شعر الفتوحات الإسلامية في صدر الإسلام، ص 163.
- ¹⁹. حسين علي الدخيلي: دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي، دار الحامد للنشر والتوزيع (الأردن)، ط1، 2011، ص 22.

- 20 - شعراء إسلاميين، ص 248.
- 21 - تقضبا: تقطع.
- 22 - شطت: بعدت . غمرة ومثقب: مواضع
- 23 - اللجاجة: أن لا يلتفت إلى لومة لائم، ولا عدل عاذل، وأن يقيم على ما هو عليه، يقول: تركت لجاجتي لشبي
- 24 - تطلُّ: يصيبها الطلُّ.
- 25 - رياحا تسري من الليل والجناب ناحية القوم، يحل ينزل، يجنب تصيبه ريح الجنوب وهي أطيب الرياح بالحجاز.
- 26 - أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري: شرح أشعار المهذلين، دار الكتب العلمية، بيروت (لبنان)، ص 143.
- 27 - الواقدي، فتوح الشام، ج1، ص 53.
- 28 - سورة السجدة، الآية 21.
- 29 - باشلار: شعلة قنديل، تر خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع (لبنان)، ط1، 1995، ص 10.
- 30 - الواقدي: فتوح الشام، ج1، ص 285.
- 31 - تاريخ الواقدي، ج4، ص 142.
- 32 - مي يوسف خليف: الشعر النسائي في أدبنا القديم، مكتبة غريب (القاهرة)، ص 16.
- 33 - بشير يموت: شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، المكتبة الأهلية (بيروت)، ط1، 1934، ص 172/173.
- 34 - أبو عثمان عمرو بن بحر: الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي (القاهرة)، ج3، ط2، ص 433.
- 35 - لسان العرب، مادة " غرب"، دار المعارف للنشر والتوزيع (القاهرة)، ص 3225.
- 36 - المائدة، الآية: 31.
- 37 - بشير يموت: شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، ص 173، الوتين: عرق في القلب إذا انقطع مات الانسان.
- 38 - فتوح الشام، الواقدي، ج1، ص 286/285.
- 39 - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت (لبنان) ط1، 1994، ج 14، ص 465.

- ⁴⁰ - الأخبجار الطوال، ص 138. طرقت رحلي: زارتي، إيوان شرين في فارس، الخلة: الحبيبة، جلولاء ونهاوند: موقعتان في العراق وفارس، استهلكت: بكت.
- ⁴¹ - سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة(مصر)، 2002، ص 84.
- ⁴² - غاستون باشلار: إنشائية حلم اليقظة (كوجيتو الحالم) تر أبو يعرب المرزوقي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد2، السنة، 1982، ص23.
- ⁴³ - عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية، الحدائة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص 60 / 61.
- ⁴⁴ - علي بن الحسين بن موسى (الشريف المرتضى): طيف الخيال، تح محمد سيد كيلاي، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده (مصر)، ط1، 1955، ص15.
- ⁴⁵ المرجع السابق، ص15/14.
- ⁴⁶ - أحمد بن يحيى بن جابر بن داود البلاذري: فتوح البلدان، دار الكتب العلمية (بيروت)، 1988م / 1408هـ، ص 365.
- ⁴⁷ - الطبري ج3، ص 273، وفي الديوان أنى تسدّت، انظر الديوان، تح أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، مطبعة الأزهار البارونية (مصر)، ص 13.
- ⁴⁸ - ديوان، أبو محجن النقفى، مطبعة الأزهار البارونية(مصر)، ص 13.
- ⁴⁹ - ديوان أبو ذؤيب الهذلي، دار صادر، بيروت(لبنان)، ص 55
- ⁵⁰ - أسلمته: خلبته وتركته - ضريحاً: بعيداً -
- ⁵¹ - يريع: يريج -
- ⁵² - الدّنف: المريض - المستبل: الذي برأ وأفاق من وجعه - تنبؤه تحيره.

تحليل الجملة العربية عند ابن هشام الأنصاري (خصائص المبني والمعنى)
Analysis the Arabic sentence of Ibn Hisham Al-Ansari
(building characteristics and meaning)

* مرياح شفاعة¹، عبيزة عائشة²

MERBAH Chafaa¹, ABIZA Aicha²

مخبر التداولية وتحليل الخطاب، جامعة عمار ثليجي - الأغواط - الجزائر

Deliberative laboratory and discourse analysis

University of Amar Telidji A Laghouat

c.merbah@lagh-univ.dz¹ ab.abiza2015@gmail.com²

أريخ الإرسال: 2020/11/04	أريخ القبول: 2021/05/05	أريخ النشر: 2021/06/02
--------------------------	-------------------------	------------------------

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى دراسة الكيفية التي اعتمدها ابن هشام الأنصاري في تحليله للجملة العربية من خلال تحديد خصائص المبني والمعنى، كما يتتبع الخطوات الإجرائية في تحديد الجملة وتحليلها، ولتحقيق ذلك تم الرجوع إلى أحد أهم الكتب التي تطرق فيها ابن هشام لتحليل الجملة، وهو مغني اللبيب عن كتب الأعراب، حيث أنه أفرد للجملة بابا خاصا في " تفسير الجملة وذكر أقسامها وأحكامها"، كما أنه عرج على أهمية المعنى في تحليلها من خلال باب: " ذكر الجهات التي يدخل الاعتراض على المعرب من جهتها"، وكذلك الاستعانة بالمراجع والكتب التي تربطها علاقة بالبحث لأجل التقصي الدقيق للموضوع، وقد تم تقسيم البحث إلى مقدمة وثلاثة محاور، الأول في مفهوم الجملة عند ابن هشام، والثاني في دراسة نظام الجملة عنده، واختص الثالث بتحليل الجملة من خلال كتاب مغني اللبيب، وتكمن أهمية هذا البحث في تلك المقابلة بين الجانب البنيوي والجانب الوظيفي وكيفية استثمارهما لتحليل الجملة العربية على نحو إجرائي.

الكلمات المفتاح: تحليل، جملة، مبني، معنى.

Abstract :

This research aims to study the way Ibn Hisham Al-Ansari relied on in his analysis of the Arabic sentence by identifying the characteristics of the structure and its meaning, and it also traces the procedural steps in defining the sentence and analyzing it. To achieve this, we used one of the most important books that Ibn Hisham dealt with to analyze the sentence, which is Mughni al-Labib from

* مرياح شفاعة، c.merbah@lagh-univ.dz

books of Oribes. He devoted a special chapter to the sentence in "the interpretation of the sentence and mention its sections and rules." He also mentioned the importance of the meaning in its analysis through the chapter: "Mention of the parts that the objection is directed to the expresser on their part," as well as the use of references and books that have a relationship with research for the sake of careful investigation of the topic. The research was divided into an introduction and three axes, the first was the concept of the sentence according to Ibn Hisham, the second was the study of his sentence system, and the third devoted to analyzing the sentence through the book of Mughni al-Labib. The importance of this research lies in that meeting between the structural side and the functional aspect and how they are used to analyze the Arabic sentence in a procedural way.

Keywords: analysis, Sentence, syntax ,meaning.



مقدمة:

تعد الجملة العربية محور الدراسة النحوية، فهي أهم عنصر تناوله العلماء ولنظام الجملة دراسة والتحليل منذ عهد سيبويه إلى اليوم، باعتبارها الوحدة الأساسية أو النواة التي يتكون منها الكلام وتتشكل منها النصوص، فدرسوا أمطاطها وتقسيماتها وطرق بنائها، وقدموا رصيد أغنى الدرس النحوي في التأصيل اللساني لها.

وكان من بين من أولوا عناية واهتماما بالجملة النحوي ابن هشام الأنصاري، إذ درسها دراسة خاصة ميزته عن غيره من النحاة، وقد فصل ابن هشام في دراسة الجملة وتقسيماتها وأحكامها وانتهج منها مميّزا جعله يحدد خصائص بنية الجملة من خلال النظر في نظامها وتقسيماتها إلى جمل اسمية وفعلية، كبرى وصغرى، لها محل من الإعراب ولا محل لهل من الإعراب، واستوفى في ذلك خصائص المبني للجملة العربية، ثم تطرق إلى إعرابها وتحليلها تحليلا نحويا يعتمد في معظمه على تحديد المعاني وربطها بالصحة النحوية، حيث راعى الصحة النحوية والمعنى معا، وكذلك استوفى ابن هشام في تحليله للجملة العربية خصائص المعنى. والإشكالية التي يمكن طرحها في هذا المقام تمثلت في كيفية رؤية ابن هشام لنظام الجملة وكيفية تحليله لها.

أولا: مفهوم الجملة:

1 - لغة

جاء في لسان العرب لابن منظور في تعريفه للجملة " وأجمل الشيء: جمعه عن تفرقة، وأجمل له الحساب كذلك، والجملة جماعة كل شيء بكماله من الحساب وغيره، يقال: أجملت له الحساب والكلام، قال تعالى: " وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً " (الفرقان رقم 32)¹، والجملة جماعة كل شيء بكماله من الحساب وغيره، يقال أجملت له الحساب والكلام، فالجملة هنا بمعنى الجمع.²

وجاء في صحاح الجوهري " والجملة واحدة الجمل، وأجمل له الحساب رده إلى الجملة"³. أما الزبيدي في تاج العروس قال: " الجملة بالضم جماعة الشيء، وكأنها اشتقت من جماعة الحبل لأن قوة كبيرة جمعت فأجمعت الجملة"⁴. يتبين من التعريفات السابقة للجملة أن معناها اللغوي يتمحور حول الجمع والضم وهو ضد التفرقة.

2- اصطلاحا:

إن الجملة في مفهومها العام لم تتبلور لها تعريف يفصل في تعريفها، فالنحاة القدامى كسيبويه مثلا لم يضعوا تعريفا خاص بالجملة، بل درسوها وفضلوا فيها في سياق دراساتهم النحوية الأخرى، ولعل أول استعمال للجملة كان مع المبرد في كتابه المقتضب، وقد ورد ذلك أثناء حديثه عن الفاعل في قوله: " وإنما كان الفاعل رفعا لأنه هو والفعل جملة يحسن السكوت عليها وتجب بها الفائدة للمخاطب، فالفاعل والفعل بمنزلة الابتداء والخير"⁵، والواضح هاهنا أن الجملة عنده هي ما يتركب من فعل وفاعل أو من مبتدأ وخبر.

وبعد ذلك شاع مصطلح الجملة في كتابات النحاة، فكانت مرادفة للكلام عند البعض لأنهم اشترطوا الإفادة في كل منهما، واعتمدوا عليها كأساس في تعريف الجملة، يقول ابن جني في ذلك: "أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وهو الذي يسميه النحويون الجمل"⁶.

أما رضي الدين الاستربادي فقد فرق بين الكلام والجملة على اختلافه عن بقية النحاة، فرأى أن الكلام ما تضمن من الإسناد الأصلي وكان مقصودا لذاته، وأن الجملة ما تضمنت الإسناد الأصلي حتى وإن لم يكن مقصودا لذاته.⁷

وعلى الرغم من شيوع استعمال مصطلح الجملة عند النحاة بعد المقتضب إلا أنهم لم يدرسوها لذاتها، ولم يولوها العناية التي تستحقها على اعتبار أنها أساس الدرس النحوي، فلم يفردها بمؤلفات خاصة بها مستقلة، ولم يخصصوا لها أبوابا خاصة في مصنفااتهم وانشغلوا عنها بدراسة

الإعراب، فلم يهتموا بالجملة إلا في حدود تعويضها بالمفرد في الإعراب، وقد أشار عبد القادر المهيري إلى "أن الجملة كانت رهينة دراسة المفردات لا يكثر لها إلا إذا أمكن لها أن تعوض المفرد"⁸، وهذا يفسر لنا تقسيم الحمل عنده إلى جمل معربة وجمل لا محل لها من الإعراب.

ثانيا: السمات البنوية للجملة العربية عند ابن هشام

اختلفت نظرت ابن هشام الأنصاري للجملة العربية وتقسيماتها عن غيره من النحاة فقد كان "أول من خصص للجملة بابا مستقلا، أدرك فائدتها، وعدها قاعدة الكلام ووحدته الأساسية... واستطاع في هذا الباب أن يجمع ما تفرق من بحوث النحاة السابقين في موضوع الجملة"⁹ وقد خصص لها باب مستقل في كتاب مغني اللبيب عن كتب الأعراب لمناقشة مسائلها وبيان أنواعها وشرح الأحكام المتعلقة بها سماه: (باب تفسير الجملة وذكر أقسامها وأحكامها).

1- يقول ابن هشام عن الجملة والكلام :

"الكلام هو القول المفيد بالقصد، والمراد بالمفيد ما دل على معنى يحسن السكوت عليه. والجملة: عبارة عن الفعل وفاعله، ك(قام زيد) والمبتدأ وخبره ك (زيد قائم)، وما كان بمنزلة أحدهما نحو: (ضرب اللص)، و(أقائم الزيدان)، و(كان زيد قائما)، و(ظننته قائما)"¹⁰. " وبهذا يظهر لك أنهما ليسا مترادفين كما يتوهمه كثير من الناس، وهو ظاهر قول صاحب المفصل، فإنه بعد أن فرغ من حد الكلام قال: ويسمى جملة، والصواب أنها أعم منه، إذ شرطه الإفادة، بخلافها، ولهذا تسميهم يقولون: جملة الشرط، جملة الجواب، جملة الصلة، وكل ذلك ليس مفيدا، فليس بكلام"¹¹.

يتبين لنا من خلال حديث الأنصاري في مغني أنه ربط مفهوم الجملة بالكلام فاشتراط الإفادة في الكلام ولم يشترطها في الجملة لتكون بذلك أعم منه. وبهذا فإن الاستريادي وابن هشام وصل إلى نفس النتيجة وهي كل كلام جملة وليست كل جملة كلاما لأن الإفادة ليست شرطا لازما في الجملة ويشترط فيها الإسناد فقط سواء أفاد أو لم يفد.

وتعد دراسة ابن هشام للجملة أكثر وضوحا ودقة من سابقاتها، وقد قام بحصر الأنماط الأساسية للجملة العربية في كتابه (شرح قطر الندى وبل الصدى) وذلك ببيانه للصور المختلفة لتأليف الكلام في العربية، وكأنه أدرك أن الجملة نموذج تركيب يقياس عليه لتشكيل صور متعددة من المفوضات"¹².

ثالثا: تقسيمات الجملة عند ابن هشام (خصائص المبني):

1. البنية الأساسية للجملة العربية:

تدخل على بنية الجملة العربية مجموعة من التغيرات التي تمس نظامها وبنائها وتركيبها، فالجملة عبارة عن تركيب إسنادي يشتمل على ركنين أساسيين هما المسند والمسند إليه، ولا يمكن الاستغناء عن أحد الركنين لا لفظاً ولا تقديراً، يقول في ذلك سيويه: "هذا باب المسند والمسند إليه وهما ما لا يغني واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم منه بدا"¹³. والجملة بهذا تتكون من ثلاثة عناصر أساسية هي:

1. المسند إليه: وهو المخبر عنه، أو المحكوم عليه، ويكون مبتدأ أو فاعلاً أو نائباً عن الفاعل.

2. المسند: وهو الذي يتم به الإخبار، ويكون فعلاً أو خبراً.

3. الإسناد: وهو العلاقة النحوية التي تربط بين المسند والمسند إليه.

وبهذا فالجملة في أبسط صورة لها هي ما تكونت من المبتدأ والخبر أو الفعل والفاعل، وهناك من رأى من النحاة أن الجملة تتركب من¹⁴:

أ- المكون الإخباري: وهو المسند والمسند إليه، فلا نقول عن جملة إلا إذا توفرا فيها لأحدهما نواة الجملة.

ب- المكون الاختياري: وهو ما يطلق عليه النحاة مسمى "المتعلقات": فهي ما تتعلق بالمسند إذا كان فعلاً أو في حكم الفعل. والجملة لا تقوم إلا على الإسناد، بحيث يسند أحد عناصر الجملة إلى الآخر لإفادة السامع بالمعنى المراد.

اختلفت النحاة في تقسيمات الجملة، فهناك من قسمها إلى اسمية وفعلية وشبه جملة ظرفية، وبعضهم قسمها إلى جمل صغرى وكبرى، وقد اعتمد العلماء في تحديد تقسيمات الجملة على معايير محددة تجعل الدارس يميز بين قسم وآخر، حيث قسمت الجملة باعتبار مكوناتها، وباعتبار إعرابها، وباعتبار تركيب خبرها. وما يهمننا هاهنا هو نظرة ابن هشام الأنصاري إلى الجملة وكيف قسمها.

2. تقسيم الجملة العربية باعتبار مكوناتها:

يرى أغلب النحاة العرب أن الجملة نوعين هما: الاسمية والفعلية، يعني أنها إما أن تتركب من فعل وفاعل فتكون فعلية، أو تتركب من خبر ومبتدأ فتكون اسمية، يقول ابن السراج: "اعلم أن أصول

الكلام جملتان: فعل وفاعل، ومبتدأ وخبر¹⁵، أما ابن جني فيقول: "وأما الجملة فهي كلام مفيد مستقل بنفسه، وهي على ضربين جملة مركبة من مبتدأ وخبر وجملة مركبة من فعل وفاعل"¹⁶.
 لقد قسم ابن هشام الأنصاري الجملة وفقا لهذا الاعتبار إلى ثلاثة أقسام هي: جملة فعلية، وجملة اسمية، وجملة ظرفية. يقول ابن هشام في ذلك: "فالاسمية: هي التي صدرها اسم، كزيد قائم، وهيئات العتيق، وقام الزيدان، عند من جوزوه وهو الاخفش والكوفيون. والفعلية: هي التي صدرها فعل: كقام زيد، وضرب اللص، وكان زيد قائما، وطننته قائما، ويقوم زيد، وقم. والظرفية: هي المصدرة بظرف أو مجرور، نحو: "أعندك زيد"، و"أفي الدار زيد" إذا قدرت "زيد" فاعلا بالظرف والمجرور، لا بالاستقرار المحذوف، ولا مبتدأ مخبرا عنه بهما، ومثل الزمخشري لذلك ب" في الدار" في قولك: "زيد في الدار" وهو مبني على أن الاستقرار المقدر فعل لا اسم، وعلى أنه حذف وحده وانتقل الضمير إلى الظرف بعد أن عمل فيه.

وزاد الزمخشري وغيره الجملة الشرطية، والصواب أنها من قبيل الفعلية..."¹⁷.

لقد نبه ابن هشام في مغنيه عن المراد بصدر الجملة في تقسيمها إلى اسمية وفعلية، حيث يراد بصدر الجملة المسند والمسند إليه، فلا عبرة بما تقدم عليهما من الحروف، فالجملة من نحو: " أقائم الزيدان، وأزيد أحوك، ولعل أباك منطلق، وما زيد قائما" اسمية، ومن نحو: أقام زيد، وإن قام زيد، وقد قام زيد، وهلا قمت " فعلية"¹⁸.

ويعتمد ابن هشام في تحديد الجملة العربية بين الاسمية والفعلية على ما هو صدرها في الأصل لأن أصل الصدر قد يحتمل الاسمية والفعلية بحسب موقعها في الجملة وكذا اختلاف التقدير واختلاف النحاة في ذلك. وقد ذكر ابن هشام عدة احتمالات في ذلك نختصرها فيما يلي¹⁹:
 1- صدر الكلام من نحو: "إذا قام زيد فأنا أكرمه"، هذه الجملة مبنية على خلاف في عامل إذا، فإذا قلنا جوابه فصدر الكلام جملة اسمية، لأن إذا مقدمة من تأخير وما بعدها متمم لها، وعكس ذلك قول الشاعر:

فَيَبِينَا نَحْنُ نَرْقَبُهُ أَتَانَا.....(بيت شعري لرجل من قيس عيلان وينسب لنصيب وهو في ديوانه 104)،

إذا قدرنا ألف بينا زائدة وبين مضافة للجملة الاسمية، فصدر الكلام هنا جملة فعلية.

2- في جملة " أفي الدار زيد" إذا كان تقدير المرفوع مبتدأ أو مرفوع بمبتدأ محذوف تقديره كائن أو مستقر كانت الجملة اسمية، أما إذا قدرنا المرفوع فاعلا استقر كانت الجملة فعلية.

- 1- في "ما رأيته مذ يومان" فتقديره عن الاخفش والزجاج بيني وبين لقائه يومان، أما أبي علي فقد أمد انتفاء الرؤية يومان، والجملة هنا اسمية لا محل لها من الإعراب.
- 2- في جملة "ماذا صنعت" وتقديرها يحتمل معنيين، الأول: ما الذي صنعت، فالجملة هنا اسمية خبرها مقدم عند الاخفش ومبتدأ مقدم عند سيويه، والثاني: أي شيء صنعت، جملة فعلية تقدم مفعولها.
- 3- نحو: "أبشر يهدوننا" الراجح تقدير بشر فاعلا ليهدى محذوفا والجملة فعلية، ويجوز تقديره مبتدأ، وتقدير الاسمية في "أنتم تخلقونه" أرجح منه في "أبشر يهدوننا".
- 4- في جملة: "قاما أخواك" فالألف إذا قدرت حرف للثنائية فالجملة فعلية كما تاء التأنيث في "قامت هند"، وإذا قدرت اسما وما بعده مبتدأ فالجملة اسمية تقدم خبرها.
- 5- في جملة "نعم الرجل زيد"، إذا قدرنا نعم الرجل عن زيد كانت الجملة اسمية، وإن قدرنا زيد خبر لمبتدأ محذوف فالجملتان فعلية واسمية.
- 6- في جملة البسملة، إن كان التقدير: ابتدائي باسم الله الجملة اسمية، وإن كان التقدير أبد باسم الله فالجملة فعلية.
- 7- قولهم: "ما جاءت حاجتك؟" فإنه يروى برفع حاجتك فالجملة فعلية، وينصبها فالجملة فعلية، وذلك لأن جاء بمعنى صار، فعلى الأول "ما" خبرها و"حاجتك" اسمها، وعلى الثاني "ما" مبتدأ واسمها ضمير ما.
- 8- الجملة المعطوفة نحو: "قعد عمر وزيد قائم" فالمرجح هنا الفعلية للتناسب، وذلك لزم عند من يوجب توافق الجملتين المتعاطفتين.
- لقد اعتمد النحاة في التقسيم السابق للجملة "فعلية واسمية" على معيار الصدارة، فالجملة الاسمية هي التي تبتدئ باسم، والفعلية تبتدئ بفعل، لذا فقد حددوا نوع الجمل على حسب طبيعة الحد الأول فيها.
- " ولم يخرج عن هذا التقسيم الثنائي إلا قلة من النحاة كالزخشي صاحب المفصل الذي قسم الجملة إلى اسمية وفعلية وظرفية وشرطية، ويمكن رد هذا التقسيم الرباعي إلى التقسيم الثنائي، فالظرفية تكون فعلية إذا قدرنا الفعل (استقر) وتكون اسمية إذا كان المقدر اسما (كائن)، أما الشرطية فهي فعلية إذا كانت أداة الشرط حرفا، واسمية إذا كانت أداة الشرط اسما"²⁰.

إن نظرة ابن هشام الأنصاري إلى الجملة في مفهومها اختلفت عن نظرة غيره من النحاة، ومثلما كان الاختلاف في المفهوم ترتب عليه اختلاف في تحديد الأنواع، واعتباره الجملة الظرفية قسما ثالثا مشروط برفع (زيد) بالظرف كما يرفع بالفعل، وفي هذا شيء من التحليل المنطقي يتمثل في عقدة المشابهة بين الظرف والفعل، ويرفض الكثير هذه المشابهة حيث لا يعدون الجملة الظرفية قسما مستقلا، وأن جميع أنماط التراكيب في العربية تدخل في إطار التقسيم الثنائي، حتى أنهم يرجحون أن الجملة التي اعتبرها ابن هشام ظرفية هي جملة اسمية تأخر فيها المبتدأ²¹.

وتقسيم الجملة العربية إلى الاسمى والفعلية وفقا لما سبق، تقسيم سار عليه منهج النحو العربي منذ نشأته، فقد اعتمد النحاة في ذلك الحين على مجموعة من المبادئ لتحديد التقسيم، وكان التركيز على المبدأ الشكلي (المبنى) واضح جلي، حيث استهدفت دراساتهم جانب المبنى أكثر من غيره، " ولعل السبب الأول في انصراف النحاة المتأخرين إلى الاهتمام بالمبنى دون المعنى يرجع إلى ارتباط الدرس النحوي في منشئه بخشية السلف الصالح - خلال العهد الأول للمد الإسلامي - على القرآن الكريم من انتشار اللحن: وفي هذا ما يشير إلى ارتباط الدرس النحو، منذ مراحل تكوينه بالفرض التعليمي مما جعل النحاة يوجهون عنايتهم لتقويم المبنى وتقييده على ما يوافق انتحاء سمت كلام العرب"²²، والاهتمام بالجانب المبني هاهنا سمة بنيوية خالصة، اشترك فيها منهج الدراسات النحوية العربية مع المنهج البنيوي القائم على الصورية والوصف، وهذا دليل على أن الإرهاسات البنيوية وجدت في تراثنا العربي قبل أن تبلور في العلوم الغربية، إلا أنها لم تجد المنظر والمصر بها كمصطلح مستقل خاص بعلم مستقل.

3. تقسيم جملة العربية إلى كبرى وصغرى باعتبار تركيب خبرها وعدمه:

لقد قسم ابن هشام الجملة باعتبار تركيب خبرها وعدمه إلى قسمين: إلى كبرى وصغرى، وميز بينهما بقوله: "الكبرى هي الاسمى التي خبرها جملة، نحو: زيد قام أبوه، وزيد أبوه قائم. والصغرى هي المبنية على المبتدأ كالجملية المخبر بها في المثالين.

وقد تكون الجملة صغرى وكبرى باعتبارين، نحو: "زيد أبوه غلامه منطلق" فمجموع هذا الكلام جملة كبرى لا غير، و"غلامه منطلق" صغرى لا غير، لأنها خبر، و"أبوه غلامه" منطلق كبرى باعتبار "غلامه منطلق" وصغرى باعتبار جملة الكلام"²³.

فالجملة تكون كبرى إذا تشكلت من مبتدأ وخبر عنه جملة، وهي بذلك تتضمن عمليتين إسناديتين، وتكون الصغرى إذا وقعت خبراً عن مبتدأ، فهي تتضمن عملية إسنادية واحدة، والكبرى لا تكون إلا اسمية أما الصغرى فيمكن أن تكون اسمية أو فعلية²⁴.

ويفهم من تعريف هذين النوعين أن الكبرى لا تكون إلا في الجملة الاسمية، وهذا مقتضى كلام النحاة، لكن ابن هشام أجاز أن تقع في الجملة الفعلية أيضاً فقال: "ما فسرت به الجملة الكبرى وهو مقتضى كلامهم، قد يقال: كما تكون مصدرية بالمبتدأ تكون مصدرية بالفعل، نحو: "ظننت زيدا يقوم أبوه"²⁵.

و تنقسم الجملة الكبرى إلى ذات وجه وذات وجهين: "ذات الوجهين: هي جملة اسمية الصدر فعلية العجز، مثل: "زيد يقوم أبوه" كذا قالوا، وينبغي أن يزداد عكس ذلك في نحو: "ظننت زيد أبوه قائم" بناء على ما قدمنا. وذات الوجه: نحو: "زيد أبوه قائم" ومثل على ما قدمنا نحو: "ظننت زيدا أبوه قائم"²⁶.

وتقسيم ابن هشام للجملة إلى كبرى وصغرى وذات الوجه وذات الوجهين، ليس تصنيفاً للجملة، بل هو تفريع لها وهذا دال على إدراكه الواضح للجملة النواة، فقوله: "والجملة: عبارة عن الفعل وفاعله، ك"قام زيد" والمبتدأ وخبره ك"زيد قائم"، وما كان بمنزلة أحدهما نحو: "ضرب اللص" و"أقائم الزيدان" و"كان زيد قائماً" و"ظننته قائماً"²⁷، بيان لأدنى قدر تنعقد به الجملة: ففي الجملة الفعلية يكتفي بالفعل والفاعل، وفي الاسمية يكتفي بالمبتدأ والخبر، وما يضاف إلى الجملة بعد ذلك من عناصر ووظائف يحولها إلى جملة كبرى أو مركبة.

والجدير بالملاحظة أن الجملة العربية غالباً ما تستطيل من ناحية اليسار دون اليمين، «اليمين واليسار يتحددان بالنسبة للجملة النواة»، ومن هذه التقسيمات التي مست شكل الجملة يمكننا أن نحدد جملة من العناصر التي تقاطع فيها تقسيم ابن هشام الشكلي للجملة مع تقسيم الدراسات البنيوية الحديثة للجملة، وتمثل هذه العناصر في الدراسة الصورية للجملة مع إهمال المعنى التقسيم، والاهتمام باللغة عموماً والجملة على وجه الخصوص على اعتبارها بنية لفظية لا باعتبارها خطاب له أغراضه ومقاصده، كما اشتركوا في مراعاة النماذج والاهتمام بالأشكال الثابتة، كالتركيز على التبويب النحوي.

4. تقسيم جملة العربية باعتبار إعرابها:

تقسمت الجملة العربية بالنظر إلى إعرابها إلى جمل لها محل من الإعراب وجمل لا محل لها من

الإعراب، وذلك حسب إمكانية تعويضها بالمفرد.

أ. الجمل التي لا محل لها من الإعراب:

وقد حصرها ابن هشام الأنصاري في سبعة أنواع وقد بدأ بها ابن هشام في كتابه لأنها لا تحل

محل المفرد وذلك الأصل في الجمل على حد قوله وهي: الابتدائية، والمعتزلة، والتفسيرية، والمجاب بها

القسم، والواقعة جوابا لشرط غير جازم مطلقا، أو جازم ولم تقترن ب"الفاء" ولا ب"إذا" الفجائية، و

الواقعة صلة لاسم أو لحرف، والتابعة لما لا محل له. وهذه الجمل هي:

1- الجملة الابتدائية: وتسمى أيضا المستأنفة وهي نوعان²⁸:

الجملة المفتتح بها النطق، مثل: زيد قائم.

الجملة المنقطعة عما قبلها، مثل: مات فلان رحمه الله

2- الجملة المعتزلة بين شيئين لإفادة الكلام تقوية وتسديدا وتحسينا، وهي تقع في مواضع

شقي، بين الفعل ومرفوعه، وبين الفعل ومفعوله، وبين المبتدأ وخبره، وبين ما أصله المبتدأ والخبر، وبين

الشرط وجوابه، وبين القسم وجوابه، وبين الموصوف وصفته، وبين الموصول وصلته، وبين أجزاء الصلة،

وبين المتضامين، وبين الجار والمجرور، وبين الحرف الناسخ وما دخل عليه، وبين الحرف وتوكيده، وبين

حرف التنفيس والفعل، وبين قد والفعل، وبين حرف النفي ومنفيه، وبين جملتين مستقلتين²⁹.

3- الجملة التفسيرية: وهي الفصلة الكاشفة لحقيقة ما تليه، ومثال ذلك: قوله تعالى "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ

آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ تِجَارَةٍ تُنْجِيكُمْ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ" (الصف 10-11)، فجملة تؤمنون بالله

تفسير التجارة وكأن الله قال لهم: هل تتجرون بالإيمان والجهاد يغفر لكم³⁰.

4- الجملة الواقعة جوابا للقسم: نحو قوله تعالى "وَالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ" (يس 2)، وقوله "وَتَاللَّهِ

لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُمْ" (الأنبياء 57)، وكذلك "كَلَّا لَيُبَدِّلَنَّ فِي السَّحَابِ الْمَاءَ" (الهمزة 4)، ويقدر لذلك

ولما أشبهه القسم³¹.

5- الجملة الواقعة جوابا لشرط غير جازم مطلقا، أو جازم ولم تقترن ب"الفاء" ولا ب"إذا"

الفجائية: وتكون الأولى في جواب "لو" و"لولا" و"لما" و"كيف"، والثانية تكون في نحو: "إن تقم

أقم"³².

6-الجملة الواقعة صلة لاسم أو حرف:ومثال الأول "جاء الذي قام أبوه" ومثاله الثاني: " أعجبي أن قمت أو ما قمت"³³.

7-الجملة التابعة لجملة لا محل لها من الإعراب: كالتابعة للمستأنفة مثل: " قام زيد ولم يقم عمر"³⁴.

ب. الجمل التي لها محل من الإعراب:

أما الجمل التي لها محل من الإعراب فقد حصرها ابن هشام في سبع جمل مثلها مثل سابقتها ونذكرها بالترتيب³⁵:جملة لها محل من الإعراب، وهي الواقعة خبرا، والواقعة حالا، والواقعة مفعولا به، وجملة المضاف إليه، وجواب الشرط الجازم المقترن بالفاء أو إذا الفجائية، والتابعة لمفرد، والتابعة لجملة لها محل من الإعراب.

1-الجملة الواقعة خبرا:"وموضعها الرفع في بابي المبتدأ وإن، ونصب في بابي كان وكاد، واختلف في نحو:" زيد اضربه، وعمرو هل جاءك"، فقول: محل الجملة التي بعد المبتدأ رفع على الخبرية، وهو صحيح، وقيل: نصب بقول مضمر هو الخبر، بنا على أن الجملة الإنشائية لا تكون خبرا وقد مر إبطاله".

2-الجملة الواقعة حالا:ومحلها النصب، كما في قوله تعالى"لَا تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَى" (النساء43).

3-الجملة الواقعة مفعولا به:ومحلها النصب إن لم تنب عن الفاعل، وهذه النيابة مختصة في باب القول، كما في قوله تعالى:" ثُمَّ يُقَالُ هَذَا الَّذِي كُنْتُمْ بِهِ تُكَذِّبُونَ"(الانفطار17).

4-الجملة الواقعة مضاف إليها: ومحلها الجر، ولا يضاف إليها إلا ثمانية:

-أسماء الزمان: في قوله تعالى "وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدْتُ" (مریم 33).

-حيث: وتختص بذلك عن سائر أسماء المكان، وإضافتها إلى الجملة لازمة مطلقة.

-أية: بمعنى العلامة، فإنها تضاف جوازا إلى الجملة الفعلية المتصرف فعلها مثبتا أو منفيا.

- (ذو): في قولهم" اذهب بذي تسلم"، والباء هاهنا ظرفية، وذو صفة لزمن محذوف، وذهب الأكثرون على أنها بمعنى"صاحب" فالموصوف نكرة، والتقدير: اذهب في وقت صاحب سلامة، وقيل بمعنى"الذي" فالموصوف معرفة، والجملة لا محل لها من الإعراب والتقدير اذهب في الوقت الذي تسلم فيه.

- (لذن): وهي اسم لمبدأ الغاية، ويضاف جوازا إلى الجملة الفعلية التي فعلها متصرف.

1. الجملة الواقعة بعد الفاء أو إذا جوابا لشرط جازم: كما في قوله تعالى "مَنْ يُضْلِلِ اللَّهُ فَلَا هَادِيَ لَهُ" (الأعراف الآية 186)، ومثال المقرونة ب(إذا) قوله تعالى "وَإِنْ تُصِيبْهُمْ سَيِّئَةٌ بِمَا قَدَّمْتُمْ أَيْدِيَهُمْ إِذَا هُمْ يَنْقُطُونَ" (الروم الآية 36)
2. الجملة التابعة لمفرد: وهي ثلاثة أنواع:

- المنعوت بها: فهي في موضع رفع مثل قوله تعالى: "مَنْ قَبْلَ أَنْ يَأْتِيَ يَوْمَ لَا بِنِعِّ فِيهِ" (البقرة الآية 254)، وموضع نصب مثل قوله تعالى: "وَأَتَّقُوا يَوْمًا تُرْجَعُونَ فِيهِ" (البقرة الآية 281)، وموضع جر مثل قوله تعالى: "رَبَّنَا إِنَّكَ جَامِعُ النَّاسِ لِيَوْمٍ لَا رَيْبَ فِيهِ" (آل عمران الآية 9).

- المعطوفة بالحرف: نحو قولهم: زيد منطلق وأبوه ذاهب إن قدرت الواو عاطفة على الخبر.

- المبدلة: كقوله تعالى: "مَا يُقَالُ لَكَ إِلَّا مَا قَدْ قِيلَ لِلرُّسُلِ مِنْ قَبْلِكَ" (فصلت الآية 43).

3- الجملة التابعة لجملة لها محل من الإعراب: ويقع ذلك في بابي النسق والبدل خاصة.

ونستنتج من تحليلات السابقة للجملة وتقسيماتها وتحديد أنواعها أنه تم الاعتماد على معيارين في ذلك أحدهما شكلي والآخر منطقي، فالشكل يتجلى في الاعتماد على نوع الكلمة التي تبتدئ بها الجملة، أما المنطقي فيتجلى في الابتعاد عن الصيغة اللغوية الظاهرة والبحث عن البنية العميقة.

وعلى الرغم من أن العلماء كثيرا ما صرحوا في كتبهم بمقولتهم الشهيرة "الإعراب فرع المعنى" على اعتبار أن الإعراب من تحديد للجمل التي لها محل من الإعراب، والجمل التي ليس لها محل من الإعراب، أنه "لا يكون إلا بعد إدراك علاقات الارتباط المعنوي القائم بين وحدات الجملة فإن مواقفهم النحوية تشير، على العكس من ذلك، إلى أن المعنى فرع الإعراب من حيث إنهم يتخذون الإعراب أصلا يتوسل به للكشف عن المعنى"³⁶.

رابعا: السمات الوظيفية للجملة العربية عند ابن هشام

إن تحليل الجملة العربية في دراساتنا الحديثة يقابل الإعراب عن النحاة القدامى، فقد كانوا يحللون الجملة من خلال إعرابها ". ولا نريد بالإعراب هنا تغيير أواخر الكلمات لاختلاف العوامل الداخلة عليها لفظا أو تقديرا، ولا ما جيء به لبيان مقتضى العامل من حركة أو حرف أو سكون، وإنما نريد بالإعراب ذلك المعنى المشهور بين المشتغلين بالعلوم العربية من تحليل للجملة بتحديد الكلمات ووظيفتها في الجملة... وبيان العلامة الدالة على وظيفة الكلمة في الجملة"³⁷.

والعناية بالمعنى من المرتكزات الرئيسية التي يعتمد عليها كل من يريد تحليل الجملة تحلياً صحيحاً، لأن انتظام المباني الصوتية والصرفية وفقاً لقواعد نحوية هو ما يحقق صحة معنى الجملة. والغاية من تحليل الجملة وإعرابها هنا هو إدراك العلاقات بين عناصر الجملة للوصول إلى المعنى الكلي أو العام. ورغم أن معظم النحاة تناولوا الظواهر اللغوية على أساس شكلي وأجادوا في ذلك إجادة تامة إلا أنهم لم يقفوا عند حدود الشكل، بل عولوا على المعنى، وهذا باد في تعريفاتهم للجملة بأنها كل كلام مفيد مستقل، ومن هنا كان المعنى هو المنطلق لإعراب الجملة وتحليلها يقول ابن هشام في هذا الصدد: "وأول واجب على المعرب أن يفهم معنى ما يعربه مفرداً أو مركباً"³⁸. ويقصد بالمعنى في الدرس اللغوي الحديث ثلاثة فروع للمعاني هي :

1- المعنى المعجمي

2- المعنى الاجتماعي (معنى المقام)

3- المعنى الوظيفي (وظيفة الجزء التحليلي في النظام أو السياق)

فبمعرفة المعنى المعجمي للكلمة ومعناها الاجتماعي أو معناها في المقام الواردة فيه يتمكن المحلل من تحديد المعنى الوظيفي، فابن هشام بعدما صرح بضرورة أن نفهم معنى ما نعربه، لم يجز إعراب فواتح السور وقال في ذلك: "ولهذا لا يجوز إعراب فواتح السور على القول بأنها المتشابه الذي استأثر الله تعالى بعلمه"³⁹.

أما معنى الاجتماعي أو معنى المقام فيظهر اهتمام ابن هشام الأنصاري به في قوله: "وها أنا مورد بعون الله أمثلة متى بنا فيها ظاهر اللفظ ولم ينظر في موجب المعنى حصل الفساد... فأحدها قوله تعالى: "أَصْلَاتُكَ تَأْمُرُكَ أَنْ نَتْرُكَ مَا يَعْْبُدُ آبَاؤُنَا أَوْ أَنْ نَفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاءُ" (هود الآية 87) فإنه يتبادر إلى الذهن عطف (أن نفعل) على (أن نترك) وذلك باطل لأنه لم يأمرهم أن يفعلوا في أموالهم ما يشاءون وإنما عطف على (ما) فهو معمول للترك، والمعنى أن نترك أن نفعل"⁴⁰.

فابن هشام هنا لا يريد المعنى المعجمي، بل يريد معنى المقام لأنه لا يمكن إهماله والاعتماد على المبني فقط، وبالاهتمام بالمعنيين معا نصل إلى المعنى الوظيفي العام المراد من التحليل فتحدد بذلك العلاقات بين عناصر الجملة وتسلم من الابتعاد عن المعنى الصحيح. وفي الحديث عن خصائص المعنى عند ابن هشام، وكيف راعى المعاني في تحليله للجملة، نجدده قد وضع باباً كاملاً

يذكر فيه الجهات التي يدخل الاعتراض على المعرب من جهتها، وما يهم في هذا الموضوع الفصل الذي وضعه في مراعاة المعنى في تحليل الجملة.

يبرز اهتمام ابن هشام في المعنى في التحليل من خلال فصل "أن يراعي ما يقتضيه ظاهر الصناعة ولا يراعي المعنى وكثيرا ما تزل الأقدام بذلك"⁴¹ وأورد مثلا يشرح فيه ذلك فقال: "حكى لي أن نحويا من كبار طلبة الجزولي سئل عن إعراب (كلالة) من قوله تعالى " وَإِنْ كَانَ رَجُلٌ يُورَثُ كَلَالَةً" (النساء 12) فقال: اخبروني ما الكلاله؟ فقالوا له: الورثة إذا لم يكن فيهم أب فما علا ولا ابن فما سفل: فقال إذن هي تمييز، وتوجيه قوله أن يكون الأصل: وإن كان رجل يرثه كلالة، ثم حذف الفاعل وبنا الفعل للمفعول فارتفع الضمير واستتر، ثم جيء بكلالة تمييزا، وقد أصاب النحوي في سؤاله وأخطأ في جوابه، فإن التمييز بالفاعل بعد حذفه نقض للغرض الذي حذف لأجله، وتراجع عما بنيت الجملة عليه من طي ذكر الفاعل فيها... والصواب أن (كلالة) بتقدير مضاف أي (ذا كلالة) وهو إما حال من ضمير (يورث) فكان ناقصة، ويورث خبر، أو تامة فيورث صفة، وإما خبر فيورث صفة"⁴². لقد خطأ ابن هشام إعراب (كلالة) على التمييز وجعله من باب النقيض ثم بين لها أكثر من وجه إعرابي تبعا لتعدد معانيها لأن الكلمة المفردة لا يفهم المعنى المراد منها وهي منعزلة عن الاستعمال، بل الاستعمال هو من يكشف وظيفتها في التركيب.

ومن الأمثلة التي أوردها ابن هشام حتى يثبت أن سلامة التحليل أو الإعراب لا يكون إلا بمراعاة الصناعة النحوية والمعنى مجتمعين، في الوهم الذي وقع فيه الكثيرون في إعراب كلمة (نعم) في (بيت المفصل)، (بيت للمرفش الأكبر وهو عمرو بن سعد):

لا يبعد الله التلب وال غارات إذ قال الخميس: نعم

"يشير ابن هشام إلى أن بعضهم قد أعرب (نعم) حرف جواب، وهذا الإعراب لا يوافق معنى البيت، إذ لا معنى لإعرابها بحرف جواب، لعدم السؤال، وقد أعربها ابن هشام لمعرفته بلهجة كنانة، بنطق حرف الجواب بكسر العين، وإنما هي هنا بمعنى واحد الأنعام، وتعرب خبرا محذوف"⁴³.

وذكر الكثير من الأمثلة التي تشبه المثال السابق ليثبت من خلالها أن مراعاة ظاهرة الصناعة النحوية وحدها لا تكفي في تحليل الجملة بل بتوجب على المعرب أن يجمع بين الصناعة النحوية ومعناها حتى يتسنى له الفهم الجيد والتحليل الدقيق، لأن الجملة متى ما بني فيها على ظاهر اللفظ ولم

ينظر إلى موجب المعنى حصل الفساد، ووقع المعرب في وهم في إعرابها، ونذكر من بين هذه الأمثلة ما يلي:

1- في قوله تعالى: "وَإِنِّي خِفْتُ الْمَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي" (مریم الآية 5):

المتبادر إلى الذهن في الوهلة الأولى "تعلق من ب(خفت) وهو فاسد في المعنى، والصواب تعلقه بالموالي لما فيه من معنى الآية، أي (خفت) ولايتهم من بعدي وسوء خلافتهم، أو بمحذوف هو حال من الموالى أو مضاف إليهم، أي(كائنين من ورائي)، أو (فعل الموالى من ورائي)، وأما من قرأ (خفت) بفتح الحاء وتشديد الفاء وكسر التاء ف(من) متعلقة بالفعل المذكور⁴⁴.

2- ومما اشترط ابن هشام في إعرابه صحة المعنى "حيث" في قوله تعالى: "اللَّهُ أَعْلَمُ حَيْثُ يَجْعَلُ رِسَالَتَهُ" (الأنعام 124).

هي عند ابن هشام مفعول به، ويمنع إعرابها على الظرفية المكانية، لأن إعرابها ظرف مكان يؤدي بالمعنى إلى الانتقال، لذلك رد على من أعرابها مفعولا فيه قائلا: "أن المراد أنه تعالى يعلم المكان المستحق للرسالة، لأن علمه في المكان، فهو مفعول به، لا مفعول فيه، وحينئذ لا ينتصب بأعلم إلا قول بعضهم بشرط تأويله بعالم، والصواب انتصابه ب(يعلم) محذوفا دل عليه (أعلم)"⁴⁵.

3- في قوله تعالى: "مَنْ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلًا" (آل عمران 7)، استقبح على المعربين جعل (من) فاعلا للمصدر، ذلك لأن الإعراب على هذا الوجه يفسد المعنى ويضعفه، يقول: "ويرده أن المعنى حينئذ والله على الناس أن يحج المستطيع، فيلزم تأييم جميع الناس إذا تخلف مستطيع عن الحج، وفيه مع فساد المعنى ضعف من جهة الصناعة، لأن الإتيان بالفاعل بعد إضافة المصدر إلى المفعول شاذ"⁴⁶.

4- في قوله تعالى: "وَالَّذِي أَخْرَجَ الْمَرْعَى فَجَعَلَهُ غُثَاءً أَحْوَى" (الأعلى 5):

"اشترط ابن هشام في صحة إعرابه، توافق المعنى والوظيفة النحوية، إعراب أحوى ففي إعرابها وجهان: -تعرف صفة، على أن يكون المراد بالأحوى الأسود من شدة اليبس والجفاف.

-أما إن فسرت الأحوى بالسواد من شدة الخضرة كما في قوله تعالى: "مُدْهُامَتَانِ" (الرحمن 64)، فلا يمكن أن تعرب صفة، حيث يوجب ابن هشام إعرابها حالا من المرعى، فيكون التقدير هنا: الذي اخرج المرعى حال كونه غضا شديدا الخضرة فجعله غثاء، والحال هنا مؤخر عن صاحبه وان لم يكن نكرة"⁴⁷.

وبهذا يكون ابن هشام قد حدد لنا منهجا مهما في تحليل الجملة العربية، وبين لنا معنى مكوناتها ومعناها، فركز على ضرورة معرف العرب معنى ما يعبره، ولو فهم كل من أراد أن يحلل الجملة العربية تحليلا صحيحا ما أتى به ابن هشام لسهل عليه فهم المقصود منها وهذا غاية دارس العربية.

ويتضح من تحليل ابن هشام للأمثلة السابقة، واهتمامه بما لم يهتم به غيره من النحاة من أجل تقصي الصحة والدقة في التحليل، يتضح تقاطع واشتراك جلي مع الدراسات النحوية الوظيفية الحديثة والمعاصرة، وذلك في الاهتمام بنفس المعايير والانطلاق منها في تحليل الجملة، ومن بين أهم المبادئ المشتركة بين تحليل ابن هشام وتحليل الجملة في الدراسات النحوية الوظيفية، اهتمامهم الكبير بالمعنى لتحديد التحليل، فالتحليل في نظرهم لا يتم بالصحة المطلوبة إن لم ينطلق من فهم المعنى، ثم الاهتمام كذلك بالأغراض والمقاصد والمقامات، وذلك بالانطلاق من دراسة الجانب الوظيفي المعنوي للتركيب أو الحمل.

خامسا: تحليل الجملة العربية معنئ ومبني

إن تحليل الجملة العربية لا يتم إلا من خلال مراعاة مجموعة من القضايا الهامة التي يتطلب على الدارس أو الباحث فهمها وإدراك كيفية تناسقها معا حتى يتمكن من بناء جملة عربية صحيحة ومتكاملة من حيث المعنى والمبنى. ومن أهم ما يجب على الدارس إدراكه المفاهيم الموالية:

أ. العلامة الإعرابية (الحركات):

إن الحركة التي تصاحب الكلمات وخصوصا في أواخرها هي التي تحدد لنا الحالة الإعرابية لكل كلمة عن غيرها، وكانت الحركة من بين المواضيع التي تطرق إليها تمام حسان بالدراسة والتحليل، حيث نجد في كتابه اللغة العربية معناها ومبناها يدرس الحركات من منظورها الصوتي ويفصل فيها، ثم يبين لنا كيف تأثر هذه التغيرات الصوتية على تحديد المعنى الوظيفي للكلمة، ثم درسها كذلك من منظور آخر، باعتبارها قرينة تتضافر مع قرائن آخر لتبين المعاني (نظرية القرائن). ومن مبالغة الاهتمام بالعلامة الإعرابية كانت من أوفر القرائن حظا في خدمة الباب النحوي، فقد جعلوا للإعراب في نظرية كاملة سموها العامل⁴⁸ "وتكلموا فيه عن الحركات ودلالاتها والحروف ونيابتها عن الحركات، ثم تكلموا في الإعراب الظاهر والإعراب المقدر والمحل الإعرابي، واختلفوا في هذا الإعراب هل كان في كلام العرب

أو لم يكن، وقد لاحظوا أن العلامة الإعرابية لم تكن أكثر من نوع واحد من أنواع القرائن اللفظية⁴⁹.

ويضيف قائلا " بل هي قرينة يستعصى التمييز بين الأبواب بواسطتها حين يكون الإعراب تقديريا أو محليا أو بالحذف لأن العلامة الإعرابية في كل واحدة من هذه الحالات ليست ظاهرة فيستفاد منها معنى الباب"⁵⁰.

وينتهي تمام حسان من ذلك بقوله أن العلامة الإعرابية لا يمكنها أن تعين بمفردها على تحديد المعنى بدقة، فلا قيمة لها ما لم تتضافر مع غيرها من القرائن⁵¹.

ب. الرتبة:

وهي قرينة أخرى من القرائن اللفظية التي تحدد الباب النحوي، ولعله لا تخلو أي لغة من اللغات من قضية الرتبة حيث يؤكد ذلك فندريس في كتابه اللغة: "إن طريقة ترتيب الكلمات تمس النحو عن قرب أيضا وتختلف اللغات اختلافا ملحوظا من جهة حريتها في ترتيب الكلمات، من هذه الجهة يفرق غالبا بين نوعين من اللغات: اللغات ذات الترتيب الحر واللغات ذات الترتيب الثابت، وهو تفريق لا تبرره الوقائع فالحقيقة أنه لا توجد لغة واحدة تسير في ترتيب الكلمات على حرية مطلقة كما لا توجد لغة واحدة ترتيب الكلمات فيها جامد لا يتحرك"⁵².

فالرتبة عبارة عن وصف لمواقع الكلمات في التركيب، والرتبة نوعان: رتبة محفوظة تخص النحو وأي اختلال يمسها يجعل التركيب مختلا غير مقبول، ورتبة غير محفوظة اهتم بها علم المعاني الذي يبين أغراض التقدم والتأخير ضمن دراسة الأسلوب لا التراكيب⁵³.

ومن الرتب المحفوظة تقدم الموصول على صلته والموصوف على الصفة والفعل على الفاعل وأدوات الشرط والحزم والاستفهام لصدارتها وغيرها، ومن الرتب غير المحفوظة تقدم المبتدأ على الخبر والفاعل على المفعول والفعل على المفعول... وقد تكون الرتبة غير المحفوظة هي القرينة الوحيدة التي تكشف علاقة الإسناد لاسيما في المبنيات التي لا تظهر عليها الحركات نحو: (ضرب عيسى موسى) إذ أن موسى هنا فاعل وعيسى مفعول به⁵⁴.

نستخلص مما سبق أن:

أ. الرتبة قرينة لفظية وعلاقة بين جزأين مرتبين من أجزاء السياق يدل كموقع كل منهما من الأخر على معناه.

ب. الرتبة الأكثر ورودا مع المبنيات منها مع المعربات
 ت. بكونها قرينة لفظية تخضع لمطالب أمن اللبس، وقد يؤدي ذلك إلى أن تنعكس الرتبة بين الجزأين المرتبين بها نحو: ما أمر جاء بك، وأمر ما جاء بك، هذا الفارس، والفارس هذا⁵⁵.

ت. المعنى المعجمي للمفردات:

المعنى المعجمي للمفردة هو معنى الكلمة وهي مستقلة عن كل ما يحيط بها من عناصر غير لغوية التي تتدخل في تحديد معنى الكلام⁵⁶.

ونجد تمام حسان " لا يعد المعجم نظاما من أنظمة اللغة لأنه لا يحتوي على شبكة من العلاقات والقيم الخلافية، إلا أنه يعده جزءا من اللغة والكلمات صامته ومتعددة الدلالة"⁵⁷، ومن هنا نجد أنه يفرق بين المعنى المعجمي والمعنى الدلالي، فالمعنى المعجمي يختص بمفردات اللغة في حالة أفرادها (المعنى المعجمي للمفردة)، أما المعنى الدلالي فيعني بالألفاظ الكلام في سياقاتها المختلفة⁵⁸.

" لقد أشار العديد من المعاصرين إلى ضرورة أن لا يقتصر المعجم على إيراد المعاني للألفاظ فقط، وإنما يجب أن يراعي أمورا أخرى كمسائل النحو والصرف وممن قال بذلك أنيس"⁵⁹.

لقد أشار تمام حسان إلى المبادئ العامة التي ينبغي أن تتوفر في المعجم، ووافقها فيها الكثير من الدارسين، ويمكن أن نجملها في⁶⁰:

ث. المهجاء للمفردات التي يحتويها المعجم

ج. نطق الكلمات إذ يجب أن تكون بالكتابة الصوتية بدلا من عملية الضبط بالحركات

ح. تحديد الوظيفة النحوية للكلمة وذلك بذكر إن كانت اسما أو فعلا أو غير ذلك

خ. الشرح: ويشتمل على:

د. الأشكال المختلفة للكلمة (التعرض لها من الناحية الوظيفية والتاريخية وغيرها)

ذ. تقسيم المادة بحسب تعدد المداخل الفرعية لها.

ث. المعنى العام للجملة: (المعاني النحوية العامة)

اللغة نظام يتكون من أنظمة صغرى (صوتية وصرفية ونحوية) تربطها علاقات تركيبية تجمع بين الكلمة والكلمة، وبين الجملة والجملة، حيث تتألف من معاني جزئية مترابطة تسعى لإنتاج معنى كلي عام يفهمه المخاطب.

وفي الحديث عن المعاني النحوية تظهر لنا صلة النحو بالبلاغة، فالبلاغيون يؤسسون لعلم المعاني بتوحي معاني النحو، أي صلة علم النحو بعلم المعاني، وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في معرض حديثه عن النظم الذي يعرفه بتوحي معاني النحو. ثم إن لمعاني النحو معان خاصة تعبر بها الألفاظ ومعان عامة أو كلية يقصدها المتكلم وهي معاني الأساليب، كالتعجب والنهي ...

و ذكر تمام حسان في حديثه عن النظام النحوي أنه يتكون من خمس مكونات، وأول مكون هو "طائفة من المعاني النحوية العامة (معاني الجمل والأساليب)"⁶¹، والمتتبع لما عرضه تمام في هذا النظام أنه "لا يختلف عن النحو العربي إلا في التسميات وأسلوب العرض، فالأساليب هي الأساليب المعروفة في النحو من نداء وتعجب وغيره، كما أنه بابا من الأبواب النحوية كالفاعل والمفعول والإضافة يرد بعنوان المعاني النحوية الخاصة."⁶²

وقد أشار محمد صلاح شريف أن ما جاء به تمام حسان في النظام النحوي هو أقرب إلى المفهوم التقليدي للنحو منه إلى المفهوم الألسني، وهو يعزو ذلك إلى الاهتمام بالمعاني الوظيفية على حساب الشكل، وأنه قد أراد أن تبرز معطيات علم النحو بمعطيات علم المعاني ليحدث في النحو ما لم يخطر لسابقه من النحاة والبلاغيين كعبد القاهر، فانحصر تجديده في هذا الجانب المتمثل في محاولة التأليف بين التراث النحوي والبلاغي⁶³. ويبدو أن تمام حسان اهتم بالمعنى أكثر من الشكل في تحليله النحوي لهذا أراد الجمع بين التراث النحوي والبلاغي في شرحه للنظام النحوي.

وللوصول إلى المعنى العام للجملة في صورته الشمولية كان لابد أن نستخدم الطرق التحليلية التي قدمتها لنا فروع الدراسات اللغوية المختلفة كالصوتيات والصرف والنحو، وهي نفسها الفروع الخاصة بتحليل المعنى الوظيفي، ثم نضيف إلى ذلك المعجم وهو الخاص بالمعنى المعجمي⁶⁴.

إن تحليل الجملة العربية معنى مبني يبرز لنا الكثير من الجوانب التكاملية التي تقوم عليها صحة التحليل، فلا ينبغي الفصل بين المبنى والمعنى، كما لا ينبغي إطفاء أحدهما على الآخر، فوجود الكثير من "الأمثلة ذات جوانب شكلية (بنوية) واضحة لكن هذا لا ينبغي أيضا إلغاء الجوانب الوظيفية الكثيرة التي نجدها في لغتنا العربية...، فالتحليل الوظيفي يضيء لنا جوانب كثيرة ذات أهمية في دراسة الجمل العربية... ويعالج كثيرا من القضايا على النحو لم يتبعه الأقدمون ويبرز لنا كثيرا من الجوانب الدلالية والمعاني الدقيقة التي تتضمنها الجملة"⁶⁵

ونشير إلى أهم النتائج التي تضمنها وصرح بها التحليل الوظيفي للجملة العربية، بينما نبه عليها ابن هشام في طيات مغنيته، وهي⁶⁶:

- التحليل الوظيفي منهج حديث في التحليل النحوي يبرز الكثير من المسائل المتعلقة بتحليل الجملة اعتمادا على المعنى الدقيق، وأشار ابن هشام إلى ذلك في حديثه عن إدراك علاقات الارتباط المعنوي القائم بين وحدات الجملة.

- تعد الرتبة حرة في اللغة العربية فيما يخص الحديث عن الوظائف النحوية فقط، كما أن الرتبة بالنظر إليها من الزاوية التداولية هي رتبة محكمة تداوليا.

- ضرورة إعادة النظر فيما يتعلق بقاعدة دلالة تقسيمات الجملة.

خاتمة

ويمكن أن نجمل خلاصة القول في ما يلي:

أ. إن ابن هشام قد درس الجملة العربية دراسة كافية وافية سجل فيها نواحي وملاحظات، هامة وتعليقات مازالت محتفظة بقيمتها، وليس إنصافا أن يقال بعد ذلك انه لم يتجاوز في حديثه عن الجملة جمع ما كان متفرقا في أمهات الكتب النحوية.

ب. يعد ابن هشام أول من قارن بين الجملة والكلام، وهو صاحب نظرية تقوم على تصنيف الجملة تصنيفا ثلاثيا اسمية وفعلية وظرفية وقد عد الجملة الشرطية من قبيل الجملة الفعلية.

ت. ابن هشام من الأوائل الذين بحثوا في المعنى وربطوا صحة الإعراب وبالمعنى.

ث. تناول ابن هشام الجملة بالتحليل والتفصيل الدقيق، فدرس معناها ومبناها دراسة متكاملة تجعله يتفرد بتحليل خاص متميز للجملة العربية.

ومن خلال تتبع بعض جهود الأنصاري في تحليل الجملة تبين لنا انه اتبع منهاجا متطورا في معالجتها، فكان له بذلك أسلوب مستقل عن غيره من النحاة.

هوامش:

¹ - جمال الدين أبي الفضل ابن منظور، لسان العرب، تح: تامر أحمد حيدر، دار صادر، بيروت، مادة (ج م ل)،

مج 11، ص 128.

² - محمود احمد نخلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، القاهرة 1998، ص 91.

- ³ - إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: احمد عب الغفور عطّار، دار الهدى للملايين، ط3، ص426.
- ⁴ - محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي ثيري، دار الفكر، ج6، 1994، ص102.
- ⁵ - أبو العباس محمد المبرد، المقتضب، تحقيق: حسن حمد، مراجعة إميل بديع يعقوب، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 1999، ص55.
- ⁶ - أبو الفتح عثمان ابن جني، اللّمع في العربية، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت، ص17.
- ⁷ - ينظر: رضي الدين الاستربادي، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسن ومحي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998، ج1، ص31.
- ⁸ - عبد القادر المهيري، الجملة في نظر النحاة العرب، حويليات الجامعة التونسية، العدد 03، 1966، ص36.
- ⁹ - محمد صالح بوضياف، مصطلح الجملة بين التراث والدراسات الغربية المعاصرة، مجلة إشكالات المجلد 07، العدد 02، 2018، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ص348.
- ¹⁰ - ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تحقيق: مازن مبارك ومحمد علي حمد الله، دار الفكر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان، 2012، ص357.
- ¹¹ - المرجع نفسه، ص357.
- ¹² - عبد العزيز رزقي، البنية التركيبية للمركب الفعلي في العربية، رسالة ماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2010/2009، ص14.
- ¹³ - أبي بشر عمرو بن عثمان سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة، 1988، ص23.
- ¹⁴ - ينظر: عبد الله احمد حمزة النهاري، الجملة في الدرس النحوي، مجلة الأندلس (لعلوم الإنسانية والاجتماعية)، العدد 14، المجلد 15، ابريل، يونيو، 2018، ص21.
- ¹⁵ - أبو بكر محمد ابن سهل ابن السراج، 1988 الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت، ص276.
- ¹⁶ - أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، 1982، ص26-27.
- ¹⁷ - مغني اللبيب، ص358.
- ¹⁸ - المرجع نفسه، ص358.
- ¹⁹ - ينظر: المرجع نفسه، ص358-361.
- ²⁰ - البنية التركيبية للمركب الفعلي في العربية، رسالة ماجستير، ص18.

- 21- ينظر: عبد اللطيف حماس، العلامة الإعرابية في الجملة بين القاسم والحديث، دار غريب، القاهرة - مصر، 2001، ص 28.
- 22 الطيب دبة، اللسانيات وقضايا اللغة العربية، منشورات مخبر اللسانيات التقابلية وخصائص اللغات كلية الآداب واللغات بجامعة الأغواط، مطبعة رويغي، الأغواط - الجزائر، ط 2014، 1، ص 58.
- 23 - مغني اللبيب، ص 361.
- 24 - ينظر: عبد العزيز رزقي، البنية التركيبية للمركب الفعلي في العربية، رسالة ماجستير، ص 19.
- 25 - مغني اللبيب، ص 361.
- 26 - المرجع نفسه، ص 363.
- 27 - المرجع نفسه، ص 357.
- 28 - ينظر: مغني اللبيب، ص 363.
- 29 - ينظر: المرجع نفسه، ص 367-373.
- 30 - ينظر: المرجع نفسه، ص 379.
- 31 - المرجع نفسه، ص 382.
- 32 - ينظر: المرجع نفسه، ص 387.
- 33 - المرجع نفسه، ص 387.
- 34 - المرجع نفسه، ص 388.
- 35 - المرجع نفسه، ص 388-402.
- 36 - اللسانيات وقضايا اللغة العربية، ص 59.
- 37 - محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربية مكوناتها - أنواعها - تحليلها، مكتبة الأدب، القاهرة، ص 102.
- 38 - مغني اللبيب، ص 491.
- 39 - المرجع نفسه، ص 491.
- 40 - المرجع نفسه، ص 492.
- 41 - المرجع نفسه، ص 492.
- 42 - المرجع نفسه، ص 492.
- 43 - أنفال رشاد علي عودة الخالدي، النحو والمعنى دراسة في مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري (861هـ)، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، 2008، ص 122.
- 44 - مغني اللبيب، ص 493.
- 45 - المرجع نفسه، ص 492.
- 46 - المرجع نفسه، ص 498.

- 47- النحو والمعنى دراسة في مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري (861هـ)، ص125.
- 48- ينظر: محمد يزيد سالم، جهود الدارسين المحدثين في دراسة الجملة العربية، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015/2014، ص80.
- 49- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، طبعة 1994، ص205.
- 50- المرجع نفسه، ص205.
- 51- ينظر: المرجع نفسه، ص207.
- 52- فندريس، اللغة، تر: عبد الحميد الواخلي ومحمد القصاص، سلسلة ميراث الترجمة، طبعة 2014، ص187.
- 53- جهود الدارسين المحدثين في دراسة الجملة، ص81.
- 54- ينظر: فاطمة محمد سليمان العليمات، جهود الدكتور تمام حسان في الدرس اللغوي النحوي، جامعة آل البيت، 2004، ص115.
- 55- ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص209.
- 56- ينظر: المرجع نفسه، ص148.
- 57- المرجع نفسه، ص312.
- 58- ينظر: جهود الدكتور تمام حسان في الدرس اللغوي، ص149.
- 59- المرجع نفسه، ص150.
- 60- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، منشورات مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة - مصر، 1990، ص268.
- 61- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، د ط، 1994، ص178.
- 62- عطا محمد محمود موسى، مناهج الدرس النحوي في العالم العربي في القرن العشرين، جامعة الأردن، 1992، ص317.
- 63- محمد صلاح الشريف، النظام اللغوي بين الشكل والمعنى، حوليات الجامعة التونسية، العدد 17، ص215.
- 64- ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص341.
- 65- ظافر كاظم، الجملة العربية في ضوء الدراسات اللسانية، دار العين للنشر، ط 1، القاهرة - مصر، 2017، ص334.
- 66- ينظر: المرجع نفسه، ص 335

تشكّلات الحوارية في مسردية "غنائية الحب والدم" لعز الدين جلاوجي
**Dialogism Formation in the Narratives of "the Song of
Love and Blood" by Ezzdine Djalaodji**

* ط.دغنية جدع¹ ، أ.د.يوسف العايب²

Ghania Djedaa¹ Youcef Laib²

مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده، جامعة الشهيد حمّة لخضر الوادي(الجزائر).

University Echahid Hamma Lakhdar-Eloued Algeria

ghania-djedaa@univ-eloued.dz¹ / youcef-laib@univ-eloued.dz²

تاريخ النشر: 2021/06/02

تاريخ القبول: 2021/04/26

تاريخ الإرسال: 2020/11/06

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة لمعاينة تجليات الحوارية في المسردية، وهي مصطلح وظفه "جلاوجي" للتعبير عن كتابة تدمج المسرح بالسرد، وتحقق غاية القراءة له عبر استثمار السرد، فتغدو المسردية شكلا سرديا قابلا للقراءة كما يمكن جعلها مسرحية قابلة للعرض.

تكن أهمية هذا البحث في انفتاحه على شكل جديد في الكتابة، ويطمح للكشف عن مدى خضوعه لحوارية السرد مع المسرح بالإضافة إلى تبيان تشكّلات الحوارية فيها وفق منظور الناقد الروسي "ميخائيل باختين" للوحدات الأسلوبية التأليفية التي تصنع صورة اللغة فيها، وقد تمّ التوصل لنتيجة مفادها أنّ المسردية ملفوظ خطابي حوارية.

الكلمات المفتاح: حوارية، تهجين، أسلبة، حوار خالص، صورة لغة، مسردية.

Abstract :

This study seeks to examine the manifestations of the dialogism in the narratives ,which is a term developed by Djalaodji to indicate writings that integrates theater with narration , and achieve the goal of reading it by exploiting narration . So, the narrative becomes a narrative form that can be read. It can also be made into a payable play.

The importance of this research lies in its openness to a new form of writing. It seeks to reveal the extent of its submission to the narrative dialogue with theater in addition to showing the formation of dialogism in it according to the perspective of the Russian critic « Mikhail Bakhtine » of the

* ط.دغنية جدع ghania-djedaa@univ-eloued.dz

composition stylistic units in which the image of the language is created. The conclusion reached that narratives are discursive enunciation discourse

Keywords Dialogism, Hybridization, Stylistics , Pure dialogue , Language image ,Narrative



مقدمة:

لطالما هيمنت الرؤية الأحادية وسيطر الراوي العليم على الرواية المونولوجية، التي ركزت صوت الكاتب وهمشت أصوات الشخصيات، إلى أن جاء "ميخائيل باختين" بفكره المختلف عن بقية النقاد والمفكرين الذين عاصروه، وقدم طرحا بديلا تمثل في الرواية الحوارية متعددة الأصوات، من خلال الثورة على أفكار "أرسطو" و"أفلاطون" في جنس الرواية، حيث انزاح عن تقسيم نظرية الأدب للأجناس الأدبية والخطاب الأدبي في أربعينات القرن الماضي، ووضع لها تصنيفا جديدا ومغايرا، ودعا من خلال روايات "ديستوفسكي" لتأسيس نظرة جديدة للرواية تبني على تعدد الرؤى وتعطي للشخصيات حريتها في التعبير عن أيديولوجيتها بعيدا عن سيطرة الراوي على السرد والحكي، وكذا تحكمه فيها ومعرفته لكل جوانبها، ليكتسب جنس الرواية مع "باختين" بعدا جديدا مخالفا لما كان سائدا قبله، وتتجاوز أحادية الصوت لتعده، وتنزاح عن سيطرة رؤيا الراوي العليم من خلال إنعاش صوت اللغة وذلك عبر "التهجين" و"الحوار الخالص" وكذا "الأسلبة" وغيرها من الأساليب الحوارية التي تضمن وتؤكد على الطابع الكرنفالي للخطاب الروائي. تُبنى الرواية الحوارية التي دعا إليها "ميخائيل باختين" على عدة خصائص من بينها حوار الأجناس الأدبية وهو ما طوّره الناقد البلغارية "جوليا كريستيفا" وأطلقت عليه تسمية "التناس" في ستينات القرن العشرين واهتم به وطوّره الناقد البنيوي "جيرار جينيت" في ظلّ ما أطلق عليه "التعالبي النصّي" أو "جامع النص". كما تستثمر الحوارية أيضا الأساليب الروائية التي تحقق تعددا بوليفونيا كالتهجين والأسلبة والباروديا.

و نسعى من خلال هذه الدراسة للتركيز على طرق إنشاء صوت اللغة وحوارية الرواية عند "باختين" ألا وهي التهجين، الحوار الخالص، الأسلبة ولكن ليس في رواية وإنما في جنس أدبي جزائري جديد أو نوع مستحدث في الكتابة المسرحية هو "المسردية" التي تتمحور تسميتها على حوار الفنون والتهجين الأجناسي، بين فن المسرح وتقنيات السرد، سعيا منا للكشف عن مدى

حوارية المسردية، وتبيان أبرز مظاهر التّهجين التي تحتويها هذه الكتابة السردية المسرحية، بالإضافة إلى لفت انتباه النقاد والباحثين لوجود إسهامات تأسيسية عربية ومحلية ترمي لإنعاش ساحة الإبداع العربي، تتمثل في المسردية هذا المصطلح الذي يطمح للولوج لعالم السرد؛ لأنه قابل لأن يقرأ، كما لا يبنى بعيدا عن خشبة العرض، كونه قابلا للعرض متى ما أراد المخرج له ذلك.

كما يهدف هذا البحث للكشف عن تمظهر الحوارية في مسردية من مسرديات "عز الدين جلاوجي" من خلال المصطلح نفسه، انطلاقا من حقيقة انفتاحه على المسرح والسرد معا، كما يرمي لتحديد وتقييم مساهمة التّهجين و الحوار الخالص والأسلبة في خلق حوارية المسردية. و هو ينطلق من فرضيات مفادها: إذا كانت الحوارية عند "ميخائيل باختين" تتحقق من خلال تحاور الأجناس الأدبية فيما بينها، وتقوم على التّهجين والحوار فإنّ المسردية كإنتاج أدبي جديد هجين يتحاور فيه السرد والمسرح معا سيحقق حوارية وتعدّدا في الأصوات

وانطلاقا من كل ذلك ستحاول هذا الدراسة الإجابة عن إشكالية مؤدّاهما :

- ما مدى تحقّق حوارية " ميخائيل باختين" في مسردية "غنائية الحب والدم" لعز الدين

جلاوجي؟

- وكيف أسهمت الوحدات الأسلوبية في صناعة حوارية هذه المسردية؟

أولا/ - الرواية عند "ميخائيل باختين":

قبل أن نحدّد مفهوم الحوارية وأبرز أشكالها الأسلوبية، يجدر بنا أن نعرف موقع "ميخائيل باختين" في نظرية الأدب من خلال نظريته للرواية وموقفه من المفاهيم والنظريات النقدية، حيث اعتبر هذا الأخير الرواية "كلا ظاهرة متعدّدة في أساليبها، متنوّعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها"¹ تصنعها أو تُشكّلها أنماطٌ تأليفية، وتحقق لها طابعها الحوارية، من خلال تنوّع الأساليب وأنماط الكلام، بالإضافة إلى تداخل الأشكال السردية، وتباين المستويات اللغوية.

إذا وانطلاقا من التعريف السابق تتبيّن لنا النظرة الأسلوبية الباحثة الجديدة للرواية، فأسلوب الرواية عند "ميخائيل باختين" "هو تجميع لأساليب ولغة الرواية هي نسق من اللغات"² حيث تدرج اللغة ضمن أحد الوحدات التأليفية لأسلوبية الرواية، فتكون هذه الوحدة سردا أدبيا مباشرا، أو أسلبة تستلهم لغة الآخر وتشخصها، أو عبر تداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية التي تحلّت النص الروائي.

فوحدة من هذه الوحدات قادرة على تحديد اللغة والمظهر اللساني للعنصر الإيديولوجي من خلال ما يطمح "باختين" للوصول إليه ومعرفته وهو "صوت اللغة"، الذي يتحقق عبر تناغم وتجاوز الوحدات سابقة الذكر؛ "لأنّ الرواية في نظره لا تتحدّث بلغة واحدة، ولا بصوت واحد، بل هي تعتمد أساسا على تعددية الأصوات اللغوية، وتخلّق من هذه التعددية أسلوبا كليًا عامًا شاملًا وهو صورة لمجموع اللغات المندمجة فيها"³، لا يبحث هذا المفكر عمّا يريد المؤلف قوله، وإمّا ما تريد الرواية أن تقوله لا من خلال صوت واحد، هو صوت الراوي أو المؤلف، وإمّا يتحدّد صوتها من خلال تعدّد أصوات الشخصيات وتباين إيديولوجياتهم.

تبيّن لنا الأسطر السابقة اختلاف نظرة "ميخائيل باختين" الأسلوبية للرواية عن النظرة الأسلوبية السائدة، إذ يرى أنّ الدراسة الأسلوبية للنثر الروائي لم تبتعد عن الدراسة الأسلوبية للشعر، حيث كانت "الكلمة النثرية الفنية تفهم كما تفهم الكلمة الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة"⁴ إذ بينت هذه الأخيرة عجز التحليل الأسلوبي عن كشف فنية العمل الروائي وكنيته؛ لأنّه كان يركّز على مقولات البلاغة التي استثمرتها الأسلوبية في مقارنتها للشعر، وسعت لتطبيقها على الرواية، لكنّ الكلمة الروائية مختلفة عن الكلمة الشعرية، لذلك أكّدت أنّ آليات التحليل الأسلوبي للشعر غير كافية لتحليل الرواية كبناء كلي متكامل شكلا ومتنا، سواء إذا تعلق الأمر بتركيز الأسلوبية على اللغة كبنية لسانية أو على أسلوب الكاتب الذي يكشف عن مدى تفرّده، أو عندما استثمرت مقولات البلاغة القديمة من مجاز وانزياح وغيرها من السمات الأسلوبية للشعر.

من هنا طرح "ميخائيل باختين" بديلا عما قدّمته الدراسات الأسلوبية وكذا الدراسات اللسانية والشكلية للخطاب الروائي، تتمثل في 'العبر لسانية' حيث 'تروم الدعوة إلى اعتماد العبر-لسانية-تجاوز الإطار المغلق للسانيات الجملة ووضع أسس نظرية سردية عامة انطلاقا من المفاهيم المفاتيح' كوجهة النظر، والبوليفونية، تعدّد الأصوات، والتناص، والحوارية⁵، يتّضح أنّه يسعى لتدارك ما فات "دي سوسير" و الشكلانيون وكذا البنيويون، من خلال اهتمامه بالسياق الاجتماعي للكلام، وبالأبعاد الإيديولوجية في الخطاب، إنّهُ يتجاوز لسانيات الجملة وأنحسارها في الجانب الوصفي للغة إلى التعدّد الفكري وإلى مفهوم النصّ والخطاب.

ثانيا/ الحوارية:

يواجه الباحث أو الناقد الذي يهتم بدراسة فكر "باختين" وأعماله صعوبة على مستويات متعددة، ربما أبرزها فهم ما يرمي إليه من مصطلحات ترتقي إلى درجة النظرية، خاصة وأنها جاءت مخالفة لما كان سائدا في وقته، بالإضافة إلى هذه الصعوبة أو التحدي إن صح التعبير، فالمتلقي سيجد نفسه أمام مفاهيم لا يمكن أن تتضح عنده ما لم يكن مطلعاً جيداً على مختلف أو أغلب فروع المعرفة؛ لأن "ميخائيل باختين" يتميز بالتنوع في مصادره المعرفية والفكرية، فهو مطلع على الفلسفة، وعارف باللسانيات، ومن هنا يُنظر إلى باختين بوصفه ناقداً أدبياً تارة، ومفكراً اجتماعياً تارة أخرى، وفيلسوفاً في بعض الأحيان⁶ كيف لا وانشغاله بالفلسفة الألمانية شديد الوضوح كما بين "تودوروف" ذلك في كتابه "باختين والمبدأ الحواري"، حتى أنه أدرج فكر "باختين" ضمن الجماليات الرومانطيقية التي تنتسب لفلاسفة ألمانيا في كتابه 'نقد النقد رواية تعلم'.

1/ تعريف الحوارية:

قبل أن نقف على مفهوم الحوارية عند "باختين" وعند المهتمين بهذا المصطلح من مترجمين ونقاد وباحثين، يجب علينا تحديد مفهوم الحوار، فالحوار هو أحد أنجع الأدوات الروائية التي يملكها الكاتب لكي تبدو شخصياته حقيقية أو قريبة من القارئ. من خلاله تتجلى أفكارها ومشاعرها، وتكتشف خصائصها الداخلية⁷ وليس الحوار حكراً على الخطاب الروائي فقط، وإنما هو مفهوم مركزي في الكون أجمع، فهو موجود في مختلف أنواع الخطابات الأدبية وغيرها. أما الحوارية فقد تأسس مفهومها مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين"، وهو "مفهوم أشد صلة بنظرية الخطاب أكثر من صلته بمفهوم النص، ومتضمنه النظري مائل في كون كل خطاب لا بد له أن يتنامى في حضن وجهات نظر متعددة تتجاذب في ما بينها مشروعية الأحقية في مفهومة العالم، وفي تحويله إلى بناءات إيديولوجية محددة"⁸ إنها باختصار شديد تعني تعدد الأصوات ومنه تباين الأيديولوجيات، وقد ربطها "باختين" بالخطاب الروائي؛ لأن الرواية أكثر الأجناس الأدبية انفتاحاً على تعدد الأفكار واستقبال الأجناس، إنها ساحة خصبة للحوارية والتناص بمختلف أنواعه.

2/ مقولات وأشكال الحوارية عند باختين أو الوحدات التأليفية لأسلوبية الرواية

عند "باختين":

هناك عدّة أشكال للحواريّة عند "ميخائيل باختين"، وهي عبارة عن وحدات تأليفية تحقّق أسلوبية الخطاب الروائي إمّا متفرّدة أو مجموعة مع بعض، ومن أهم هذه الأشكال نجد "التّهجين" "الأسلبة" أو ما يعرف عند "باختين" بـ"حوار اللّغات وكذا الأجناس المتخلّلة التي تدخل بطرق واضحة أو ضمنيّة في الخطاب، وهناك عدّة أشكال أخرى كالحكاية الساخرة و الباروديا والحوار الخالص.

يرى "حميد الحميداني" غياب الفرق الجوهرية بين الأشكال الثلاثة سابقة الذكر، حيث يقول: "ليس هناك بين أشكال الحواريّة الروائيّة الثلاثة-التّهجين، حوار اللّغات، الحوار الخالص،- تمايز مطلق، ذلك أن التعريفات التي يقدّمها "باختين" نفسه لكلّ شكل، نراها تلتقي مع الشكّلين الآخرين، وهذا يزيد في تعقيد مسألة التمييز بين تلك الأشكال عمليًا في الرواية نفسها"⁹ ومرّد ذلك أنّ "باختين" لم يحدّد مقاطع من الروايات تضمّنت إحدى تلك المفاهيم الحواريّة، وإنّما كانت إشارته فقط للرواية التي تضمّن ذلك الشكّل، "ولكي نميّز بين التّهجين، والأسلبة نضع الصياغتين التاليتين

-التّهجين: لغة مباشرة أ، مع/ ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد.

-الأسلبة: لغة مباشرة أ، من خلال لغة ضمنيّة ب في ملفوظ واحد"¹⁰ يتبيّن لنا في هذا المقام أنّ التّهجين يستوجب حضور لغتين وبالتالي وعيين مختلفين، من خلال ذلك الحوار القائم بين لغتين أو لهجتين مباشرتين في الملفوظ الواحد، بينما تقوم الأسلبة على وجود لغتين لكن لغة مباشرة حاضرة في لغة أخرى ضمنيّة، مثلاً أن يكتب شاعر معاصر قصيدة بلغة ومصطلحات القدامى هذا ظاهريًا، وذلك لا ينفي وجود لغة أخرى هي لغة الشّاعر المعاصرة، وهي اللّغة الضمنيّة التي تختفي خلف هذه اللّغة القديمة" حيث تخلق صورة حرة للغة الآخرين"¹¹.

أمّا الحوار الخالص فهو: ذلك الحوار القائم بين الشّخصيات، لكنّه "لا يكون قاصراً على الأغراض الدّاتيّة النّفعيّة للشّخص و لكنّه يتغدّى من الحواريّة الكبرى في الرواية أي من التّهجين والأسلبة"¹² ليصل في الأخير لتحديد غاية "ميخائيل باختين" من الحواريّة وهي كما أشرنا سابقاً الوصول لصوت اللّغة "فالرواية من هذه النّاحية لا تتحدّث بأسلوب مباشر، ولكنّها تتحدّث بصورة مشكّلة من أساليب مختلفة، تشخّص مواقف متباينة، كما أنّها-في الواقع- لا تكتب بواسطة اللّغة، وإنّما بواسطة الدلالات والتّصورات التي تحملها جملة من اللّغات"¹³ فالغاية من حوار

الفنون والأنواع والأجناس هو تلك العلاقات الدلالية المتولدة من ذلك التداخل والتفاعل وهو ما يضمن سيروية واستمرارية وتنوعا في الدلالة.

وبذلك يتضح لنا أنّ التّهجين يشكّل واحدا من أهمّ الأساليب في الرواية الحوارية، حيث يحمق افتتاح هذا الإنتاج الأدبي على بقية الفنون والأجناس الأدبية، من خلال ذلك الحضور الحوارى لوعيين أو لغتين أو فكرين مختلفين، كما يؤكّد على مدى قدرة استيعاب الرواية لغيرها من الأجناس والأنواع الأدبية، حيث تغدو ساحة للتداخل والحوار، كما يمثّل الحوار الخالص بين الشخصيات أو بين الشخصية ونفسها وكذا حوار اللغات أو ما يسمّى الأسلبة إحدى أهمّ صور تشكّلات الحوارية، وإذا كانت الرواية حقلا فنياً قابلاً لتمظهر التّهجين والحوارية فيه، وذلك نظراً لقابليتها للتعدّد الفكراني والهجنة الأجناسية، فإنّ المسردية التي تبنى على حوارية المسرح والسرد ستكون حقلا فنياً قابلاً لتمظهر التّهجين والحوار فيه، وذلك عبر الوقوف عند تمظهر التّهجين والحوار الخالص والأسلبة في مسردية "غنائية الحب والدم" للكاتب المسرحي والروائي والقاص "عز الدين جلاوجي".

ثانيا/المسردية: المصطلح والمفهوم.

أول ما يجب الإشارة إليه هنا هو عدم وجود مصطلح "المسردية في أي معجم في السرد أو المسرح؛ وذلك نظراً لجدّة هذا المصطلح وحدثه في الساحة الأدبية والتقدية، فهو مصطلح جاء به "عز الدين جلاوجي"¹ وذلك من خلال أحد آليات صناعة المصطلح في اللغة العربية وهي التّحت، حيث نحت هذه التسمية من المسرح والسرد، بالرغم من الاختلاف القائم بين فنّ المسرح والسرد، فالأول يقوم أساساً على الحوار المسرحي، حتى كأنّه يمكننا أن نعرّف المسرحية بأنّها حوار، وذلك لجوهريّة هذا الأخير فيها، أمّا السرد فيقوم إلى جانب الحوار على الحكوي وغيرهما من الآليات السردية كالوصف.

وقبل أن نعرّف "المسردية" عند مؤسسها الأول، لا بأس أن نعرّج على مفهوم المسرحية، والتي شاع عنها تعريف يكاد يكون تأسيسياً ألا وهو: المسرحية عمل كتب ليتمثّل على خشبة المسرح، فهذا الحدّ أو التعريف يجعل الاهتمام منصباً على العرض، ويتجاهل الأصل الأول ومصدر

* عز الدين جلاوجي: كاتب مسرحي وأديب وناقد جزائري ولد سنة 1962 بعين ولمان سطيف، صدرت له مؤلفات عديدة في

الأدب والتقد والمسرح، وهو مؤسس المسردية.

المسرحية الأولى ألا وهو النص، "فأيّ كتابة لا يمكن أن تتجاهل من أين أتت"¹⁴، فالمسرحية قبل أن تكون عرضا على الخشبة، كانت نصّا له خصائصه الفنيّة، فكأنّ "جلالوجي" يريد عبر المسرحية من المتلقي أن يقرأ النصّ قبل أن يشاهده، ومن هنا تظهر لنا إمكانية تحويل المسرحية لمسرحية تعرض، بالإضافة إلى إمكانية قراءتها سردا خالصا كالرواية والقصة والسيرة.

تعتبر المسرحية من المصطلحات الحدائثية التي تستدعي الكثير من التساؤلات والمقاربات التقديّة الجادة؛ للكشف عن بنية هذا النوع الجديد من الكتابة المسرحية، وكذلك سعيا لتحديد أبرز التّمظهرات الحدائثية للكتابة الفنيّة فيها، وأيضا هي مجهود يتطلّب الكشف عن الوعي الفنيّ والفكري للمبدع الجزائري والعربي فيها شكلا ومضمونا، بالإضافة إلى كونها محاولة جادة تحاول أن تتجاوز أتمام العقل العربي بالعجز عن الإتيان بالجديد ومنافسة الآخر، فبالرغم من أنّ النشأة الأولى للمسرح غربيّة، وكذا التحوّلات الحدائثية لهذا الفنّ كانت مستوردة من الآخر، فإنّ ذلك لم يمنع "جلالوجي" من تقلّم الجديد في الكتابة المسرحية انطلاقا من مصطلح المسرحية ووصولاً إلى مصطلح آخر هو مسرح اللحظة. وهو ينطلق من موقف حدائثي يتجاوز المؤلف والسائد من خلال المصطلح أولاً، فالمسرحية مصطلح منحوت من المسرح والسرد وهي عبارة عن "كتابة نصوص جديدة بطريقة مختلفة ظاهرها السرد وباطنها المسرح، ظاهرها يغري بالقراءة وجوهرها يغري بالفعل والتّجسيد"¹⁵ وفي ذلك تجاوز لطبيعة المسرحية وجوهرها كعمل كتب ليتمثّل فقط، فمن خلال السرد يريد "جلالوجي" للمسرح أن يقرأ، كما لا يهمل إمكانية عرضه.

وانطلاقاً من أنّ الحدائثية هي سؤال التّقد والمراجعة، وهي ثورة على السائد والمألوف، وبعبارة أخرى هي تمرد على الماضي - كما يرى أغلب التّقاد- فإنّ "جلالوجي" يؤسّس لمصطلح وعمل فنيّ حدائثي يبني على التّجاوز، يتجاوز مصطلح المسرحية إلى المسرحية، وهو يتجاوز للعمل المسرحي القابل للعرض إلى عمل مسرحيّ قابل للقراءة والعرض معاً، وهو لا يعني أنّ هذا المشروع الفكريّ سيشكّل قطيعة إبستيمولوجيّة مع المسرحية ولا ينفىها، فما أزعج "جلالوجي" هو ارتباطها بالعرض فقط، لذا يسعى خلف غاية تحقيق القراءة للنص المسرحي، تبعاً لوجود سببين، أمّا السبب الأوّل فهو "طريقة كتابة النص المسرحي فكّابه إنّما يهيّئونه للخشبة، فلا يضعون نصب أعينهم إلاّ الممثل والمخرج والمشاهد، والثاني هو قناعة الناس أنّ النصّ كتب ليتمثّل لا ليقرأ"¹⁶، فهذا هي المسرحية تُكتب لتُقرأ من خلال مرعاة متطلّبات القراءة، وفي الوقت نفسه تقبل العرض.

تطمح المسردية من خلال فعل القراءة هذا أن تُقحم القارئ في تلقّي المسرحية عبر خيوط السرد من وصف وحكي وحوار، وهي بذلك تتمرد على المفهوم التقليدي للمسرحية، كما أنّها لم تقف عند هذا التمرّد على العرض إلى تحقيق غاية القراءة فحسب، بل هي تمرّد أيضا على الرّكح، عندما تطوّرت بفضل "جلاوجي" وتأسست محاولة أخرى سماها "مسرح اللحظة". فمسرح اللحظة كما يعرفه "جلاوجي" هو: "مسرح الإنسان كيفما كان وأينما كان"¹⁷ يقوم على "التكثيف مكانا وزمانا ومشهدا وعرضا، وشخصياته لا تتعدّى الثلاثة في أقصى تقدير مع إمكانية الاستعانة بالمؤثرات الصوتية"¹⁸ هو مسرح لا يشترط مكانا محددا للعرض، يريد من خلاله مؤسسه نقل المسرح لكلّ مكان وجد فيه الإنسان، سواء كان هذا المكان مغلقا أو مفتوحا، إذا فمسرح اللحظة هذا يتمرد على الخشبة الثابتة فهو قابل للعرض أينما حلّ الإنسان وارتحل، كما أنّه قابل للقراءة أيضا لأنّه عبارة عن مسرديات قصيرة جدّا تقوم بالإضافة إلى التكثيف في الزمان والمكان والعرض على خصائص سردية تمكّن المتلقّي من قراءتها.

وتمثل المسردية ومسرح اللحظة رهانا للكتابة المسرحية الحداثيّة، إذ انبثقت من الحاجة الشديدة لإعادة الألق للنصّ المسرحي، في زمن عزف متلقوه عنه وانشغلوا بالتكنولوجيا، التي أمّنت لهم التلقي المباشر والسريع دون الحاجة للذهاب للمسارح، ما دفع "جلاوجي" للتركيز على التلقي، فراح يبحث عن طريقة تمكّنه من جذب انتباه المتلقّي المعاصر، فلم يجد سبيلا مناسباً لذلك إلا خيوط السرد التي يألفها القراء، وكان انتباهه للاهتمام الكبير من لدن القراء برواياته أكثر من المسرحيات سببا آخر دفعه لأن يقحم السرد في المسرح، يقول في ذلك: "لاحظت التفاف القراء والتقد حول السرد وحول الرواية بالخصوص، مما جعلها ترتفع على عرش الكتابة سيّدة دون منازع، وقد قدمت على أعمالي الروائية مئات البحوث والرسائل الجامعية المختلفة في حين لم يتلفت لنصوصي المسرحية إلا نادرا، وهو أمر يمكن سحبه على كل النصوص المسرحية حتى العالمية منها"¹⁹ وكانت هذه الأسباب الداتية التي جعلته يكتب المسردية؛ حتى يعيد اهتمام الباحثين بالمسرح من خلال المسردية التي كتبت بطريقة السرد.

ويجلبنا ذلك إلى اهتمام "جلاوجي" بالتلقي من خلال تجربة المسردية بفرض علاقة جديدة تربط المتلقي بالمسردية؛ لأنّ المسرحية لم تكن تعطي أهمية للقارئ؛ كون مدار اهتمامها منصبا على العرض ومختلف مكونات السينوغرافيا دون القارئ، وربما احتلّ المشاهد مكانة لكنّ

هذا الأخير لم يكلف نفسه عناء السؤال عن طبيعة النصّ المسرحي قبل العرض، كيف تشكّل وكيف تكوّنت بنيته وهيكله؟ وما أبرز التّعيرات التي ألحقها المخرج والممثل ومتطلبات العرض به؟ فالمسردية تطرح إشكالية علاقة القارئ بالمسرح، وتعطي للمتلقّي فرصة قراءة النصّ المسرحي ونقده، قبل أن يتحوّل للعرض، وربما علينا الإشارة في هذا المقام لمصير المسرحية إذا ارتبطت بالعرض فقط، فإنّها ستنتهي بانتهاء العرض، وربما تنسى، أمّا المسردية فكتبت لتقرأ وتمثّل، لتقرأ مثل بقية الأعمال السردية، ولها أن تعرض أيضا، لكنّ مصيرها لن يكون التّوال كالمسرحية؛ لأنّ القراءة والتّقد سيضمنان لها البقاء.

ثالثا/مظاهر وأشكال الحوارية في مسرديات جلاوجي:

استثمر "عز الدين جلاوجي" في كتابة المسرديات أشكالا عديدة حوارية "ميخائيل باختين"؛ ومرّد ذلك اهتمامه الواضح بتوظيف التراث، وطريقته الحدائثية في تحين وأسلوب لغة الآخرين السابقة في كتاباته هذه، ومن أبرز تلك الأشكال نجد التّهجين والحوار الخالص وكذا الأسلبة.

وذلك بدءا بالعتبة الأولى لمسردياته، فعنوان مسردية "أحلام الغول الكبير" يستحضر التراث الشعبي، حيث يجلنا على الغول كرمز للخوف في ثقافتنا الشعبية، لكنّ القارئ لهذا العمل سيقف على التّجديد في بعث وتوظيف هذا الرّمز، حيث تحوّل الغول من كونه مصدرا للخوف الصّغار إلى الكبار، هذا الأخير رمز سياسي يكشف جور الحكّام وتسلّطهم. وذلك أيضا موجود في مسردية "مملكة الغراب".

فمن المعروف أنّ الغراب نذير شؤم في ثقافتنا الشعبية، لكنّ "جلاوجي" جعله رمزا مقدّسا في مملكة سميت بمملكة الغراب-تمجيدا له- حيث كان السبيل في تخبّر ملك جديد، حسب ما ورد على لسان أحد شباب تلك المملكة: "فحين يموت الملك، يجمع الناس في صعيد واحد لاختيار ملك جديد، ثم يؤتى بغراب مقدس يحمله أكبر أهل المملكة، ثم يدفع به في الجو ليحط على أحد الحاضرين، فيكون ملكنا وسيّدنا"²⁰ ومن غير المهم طبيعة الشّخص المختار إن كان عادلا أو سادجا أو حكيما، وكأنيّ بجلاوجي يصوّر سياسة حكّام عاثوا فسادا في فترات حكمهم، وما ذلك إلا نتيجة لتخبّر الرّعية وانتخابها لهم، كما فعل سكّان مملكة الغراب بأن منحوا قرار اختيارهم الملك لغراب. وقع في مكيدة وشيطنة المرأة، التي ربّته وعودته على نوع خاص من

العطور وضعتها على رأس النَّاعس فاختاره. فأبى العطور وضعت السياسة وأبى لعبة تخيّرت كي يختار الشعب ناعسا يحكمهم؟

وجلاوجي في مسردية "البحث عن الشمس" كأنه يستحضر أصحاب الكهف، في كهفهم المظلم، وفي ظهورهم في زمن غريب عنهم، فالمقهور في المسردية حبيس كهف مظلم، يبحث عن الشمس لكن من احتكروا الشمس لأنفسهم أقنعهوا بالبقاء في العتمة، وما الشمس إلا الحرية وما الكهف إلى الوعي العربي المتفوق على نفسه، يرفض أن تتسلل له أشعة الشمس التي ترمز لاستفاقة العربي من كسله وتدعوه للدفاع عن قضية الأمة الإسلامية وهي قضية فلسطين المقدسة.

فمن خلال الرمز أو ما يعرف بالقناع الإيديولوجي - حسب عبد الله العروي - تبرز الإيديولوجية السياسية في كتابات 'جلاوجي' المسردية، حيث اشتغل على استحضار الرموز التراثية وأكسبها أبعادا جمالية وشعرية جديدة، من خلال استثماره لتقنيات الحوارية والتخييل السياسي، والهدف من ذلك كشف حقيقة الأنظمة العربية الحاكمة والجائرة، كما تحمل مسردية 'البحث عن الشمس' أبعادا إيديولوجية دينية وسياسية، ترتبط بالقضية الفلسطينية وموقف العرب منها، وقد استثمرت هذه الأخيرة الشمس كرمز للحرية والكهف كرمز للجهل والظلمة، وكذا غياب الوعي.

1/ التهجين في مسردية "غنائية الحب والدم":

كما ورد في الجانب النظري من هذه الدراسة فالتهجين هو: حضور لغتين اجتماعيتين ووعيين في ملفوظ واحد، فكيف تظهري هذا الشكل الحوارية في مسردية "غنائية الحب والدم"؟ صدرت مسردية "غنائية الحب والدم" عن دار المنتهى للطباعة والنشر السداسي الأول 2020، ضمت ثمانية دفاتر، هي: "الغياب، الأفعى، الجازية، المفاجأة، الرحلة، الحلم، الخيانة، التاريخ"، صوّرت لنا فرسية الأبطال إبان الثورة التحريرية والإباء في الحب، حب الوطن والوفاء للمحبوبة، هي حكاية مشهدية تميّزت بطابعها الغنائي، صوّرت لنا كرنفالا حرييا وحوارات شعبية بين مختلف شخصياتها "الشيخ غانم" وزوجته "حجيلة"، أخيه "الشيخ جابر" وزوجته "وابنه" مناد" الغادر، وأخته "الجازية" ابنة عم سيد القوم "عامر" الذي خرج مع صاحبيه "شيبوب" و"حليفة" طالبا يد شابة غريبة عن قبيلته، تاركا ابنة عمه الجازية، التي يراها مثل أخته، وكان ذلك

سببها في حدوث خلافات بين عائلته وعائلة عمّه "جابر"، حتّى وصل الأمر بتفكير "مناد" في قتله والتّحالف مع الأعداء للإطاحة به.

يتجلّى التّهجين في الآتي: "يتنحج الراوي، يفتح كتابه الأصفر القديم، ودون أن ينظر في صفحاته يرتفع صوته وقد رتّت إليه العيون والأذان.

-واختالفت لقوال..

بين قايل وقوال..

بين عالم وجهال..

بين صحيح ومعالل..²¹

في بداية هذا الدّفتّر وبالتّحديد في هذه الأسطر تتشكّل الحوارية من خلال التّهجين، حيث نلمس وجود لغتين ظاهرتين ومباشرتين، بوعيين مختلفين، هما لغة الكاتب، في وصفه للراوي، ولغة الراوي في بداية قصّته للحكاية، حيث كانت لغة جلاوجي فصحي، ولغة الراوي عامية وشعبية، وذلك سيسهم بالتّأكيد في خلق فرصة لتعدّد الأصوات في هذه المسردية.

وفي المقطع الموالي يتجسّد التّهجين أيضا في قوله: "ومن بين الحاضرين يرتفع عزف ناي، فتخشع له الرّؤوس دفعة واحدة، ويتجمّد المشهد حتّى لا تكاد الأيدي والشّفاه تتحرّك، ثمّ يسكت دفعة واحدة وقد ارتفع عويل الرّيح في الخارج، غير أنّ الراوي يستمرّ في الحكّي غير مبال بالحيرة التي علت الوجوه.

-قصّة غريبة نسمعوها ذا الليل

مواعظها كثيرة بالحجّة والدليل

فيها رجولة بطال كبار

فيها مكر المكار²²

يستمرّ توظيف "عز الدين جلاوجي" للصّوتين اللّغويين العامي والفصيح، من خلال أحد آليات الصّوغ الحوارية، متمثلة في التّهجين الإرادي الذي انبنى على حضور لغتين ووعيين لسانيين، صوت فصيح يصوّر لنا القدرة اللّغوية للكاتب الذي آثر الوصف الفصيح، وصوت آخر عامي يعبر عن صوت الطبقة الشعبوية، ويتخللها صوت شخصية حضرت بوظيفتها التي تمثّلت في العزف، وكذا الجمهور بالتّصفيق، وذلك يجعلنا أمام مشهد كرنفالي، تتعدّد فيه الأصوات،

صوت الراوي وهو يحكي قصة الأبطال في ليلة سمر، وصوت الكاتب الذي يصف المشهد ويصوّره بدقة من خلال لغته الفصيحة، وكذا أصوات بقیة الشخصيات في تفاعلها مع الراوي تصفيقا وتفاعلا مع الحكيم؛ وهذا المشهد الكرنفالي يؤكد على حوارية المسردية وتعدد الأصوات فيها. يواصل "جلاوجي" في المناوبة بين الأسلوب الفصيح والأسلوب العامي الغنائي، بين اللغة المعاصرة للأديب ولغة التراث؛ ذلك أنه يسعى لتوظيف المادة التراثية متمثلة في اللغة العامية، حيث "يتبدى التحريب، في خلخلة البنى الكتابية"²³ فهو يسعى لبعث ذلك التراث الغنائي، والمثل الشعبي من خلال هذه المسردية التي تخللها السرد والحوار، حيث وصف الكاتب الراوي وهو ينقل حديث "الشيخ غانم" مع زوجته وبقية الرجال، "بحدق في الفراغ اللامتناهي، يتنهد، قائلاً:

-إيه يا الدنيا الغدارة

كسرتيني من ذراعي

ذليت من كان بوه صيد

وظلعت من كان بوه راعي.

ومن خلفه تخرج فجأة زوجته، وقد بدت أصغر من سنّها، ممتدة القامة أميل إلى التحافة، في عينها لمعان قوة وتحّد²⁴ حيث ضمّ هذا المقطع حكمة شعبية من لدن شخصية "الشيخ غانم"، وهو شيخ يبدو عليه الوقار والحكمة، حيث يقف أمام الخيام معاتباً الدنيا التي وصفها بالغدرة؛ لأنّها وقفت في وجهه وهو ذو الأصل الشريف والنسب الكريم، وأعلت من شأن الصغار والرعا، حيث استثمر هذا المشهد التهجين بين صوت شخصية الشيخ غانم بلهجته العامية، وصوت الكاتب الفصيح وهو يصف حالة الشيخ الغاضب، وزوجته التي تصغره سنّاً، وتكبره تحدياً للحياة.

لينتقل "جلاوجي" إلى شكل آخر لخلق حوارية مسردية وهو الحوار الخالص، الذي يعتبر مكوناً أساسياً في الخطاب الروائي و"الذي يتخلل سيرورة الحكيم، سواء أكان في شكل حوارات مباشرة بين الشخصيات الروائية، أم في شكل مونولوج ذاتي"²⁵ حيث تشكّل هذا الأخير بطريقة مباشرة وذلك في قوله:

"..تمدّ يدها إلى كتف زوجها قائلة دون أن يلتفت إليها:

-إيه يا الشيخ غانم

لبقا لرَبِّي العالِي

ولفنا لكل ارحيس وغالي

عشت مية وطامح في التوالي؟²⁶ حيث تضمّنت هذه الأسطر حوارا بين "حجيلة" وزوجها "الشيخ غانم"، حوارا خارجيا، دعت فيه الزوجة زوجها لأن يرضى بالقدر؛ ذلك أنّ البقاء لله عزّ وجل، والفناء والموت للجميع سواء كان الميت رخيسا أو غاليا، دون أن ننسى الإشارة إلى افتتاحية الحوار التي اعتمدت على الوصف من طرف جلاوجي، ما يعني حضور صوت آخر مباشر مع صوت الشخّصيّة، وذلك يؤدّي بنا إلى الاستخلاص أنّ "جلاوجي" قد دمج بين التّهجين والحوار الخالص في ذات المقطع ما أسهم في حوارية صوت الكاتب مع صوت الشخّصيات.

ثم يعود الكاتب لوصف حال "الشيخ" غانم "وزوجته تربّت على كتفه، من خلال مقطع ضمّ الوصف والحوار الخالص بين الشيخ وزوجته، حيث يقول: "يحسّ الشيخ غانم بدفئتها وقد سرى حبّها إلى أعماقه، وهي التي ظلّت دوما بلسما شافيا لكلّ جراح الدّهر وخيباته، يقف فيبدو مساويا لها في الطّول، غير أنّ أنلام الأيام بدت على وجهه أوضح، يتقدّم خطوة ويقول: -لا.. لا، يا حجيلة.. لا.. لا، يا حجيلة

مانيش حاب انشوف بالعين

ذلة الرّجال والبنين...

توجهه، وقد بدت عليها شدّة، يرتفع صوتها في تحد.

ارجالنا كالتمور"²⁷ يبيّن لنا هذا المقطع تجلّي خصائص المسردية في دمجها بين الوصف كآلية من آليات السرد، وذلك في وصف حال الشيخ وهو يشعر بحبّ زوجته و يستعدّ للردّ عليها، فيقف مساويا لها في الطول ويتقدّم نحوها في استعداد تام للتّحاور، وكذا توظيفه للحوار الذي يشكّل جوهر المسرح، حيث تضمّن حوارا خالصا كشكل من أشكال الحوارية الباختينية، بين الشيخ الذي تحدّث جراح الدّهر شيبته، وزوجته شابة الرّوح والوجه "حجيلة"، شيخ يأبى الدّل ويرفض هوان رجال قبيلته وبنيتها، إلّا أنّ زوجته تحاول التّهوين عليه والتقليل من أمره، وذلك بذكرها خصال الفروسية لرجال القبيلة، فهم كالتمور في الشّجاعة، وما لا يخفى علينا هو أنّ التّهجين حاضر بقوة في هذا المقطع المسرحي السردية، حيث تحلّل الوصف بلغته الفصحى التي

تحمل وعي الكاتب وتعبر بلغته، الحوار المسرحي للشخصيات، وكانت لغتهم أو لهجتهم عامية ذات طابع غنائي.

يستمرّ التّهجين بهذا الشكل على مستوى المسردية بين صوت الكاتب بلغته الوصفية الفصيحة، وصوت الشخصيات الأخرى الذي انبنى على الحوار الغنائي باللهجة العامية، وذلك ما خلق حوارية أساسها التّهجين الإرادي بين مستويين لغويين فصيح وعمامي وبين وعين لغويين مختلفين وعي الكاتب وطريقته اللغوية الفصيحة، ووعي أهل القبيلة في بيئتهم وبلغتهم الاجتماعية الشعبية العامية.

2/ الحوار الخالص في مسردية "غنائية الحب والدم":

يقف قارئ مسردية "غنائية الحب والدم" على تنوع الحوار فيها بين شخصيات المسردية، بداية بذلك الحوار الذي دار بين الشيخ "غانم" وزوجته "حجيلة" مرورا بحوار الشيخ المنولوجي مع نفسه، وصولا عند حوار مع بقية الشخصيات كرجال القبيلة والشباب وأخيه الشيخ "جابر" وبقية الشخصيات فيما بينها.

إنّ الحوار حاضر بقوة في هذه المسردية التي تميّزت بطابعها الغنائي الشعبي، عبر الوصف وتهجين الفصيح بالعامي في الملفوظ المسردية، ومن نماذج الحوار الخالص هذا المقطع الحوارية الذي "يتعدّى من كافة عناصر التعدد اللغوي"²⁸ ما دار بين "الشيخ غانم" وزوجته "حجيلة" حيث يقول: "عدانا يا حجيلة كثار

طريقهم طريق الغدار

وإذا وصلوا قبل لفجار

إبيدوننا صغار وكبار

...تبدو حجيلة حائرة قلقة... تندفع إليه متسائلة.

-والحل يا سيد الرجال؟

قبل ما يضيق الحال"²⁹.

الملاحظ في هذا الحوار بروز الخوف من الأعداء في نفس الزوجين، فحجيلة التي كانت ثابتة قوية في بداية المشهد تخاف والشيخ لزال حاله مضطربا، يرتبط هذا المشهد الحوارية الخالص

ببقية الوحدات التأليفية لأسلوب المسردية، أما سبب خوف التّوجين يوضحه المقطع الحوارى المونولوجى الذى دار بين الشيخ "غانم ونفسه" وهو يناجى ابنه فارس القبيلة، حيث يقول:

"وينك يا عامر؟

قومك في ذل عامر

وينك يا عامر؟

قومك في ذل عامر

وينك يا عامر

قومك في ذل عامر³⁰ أي أين أنت يا عامر؟ فقومك يعيشون ذلاً يكاد يغمرهم، إذا هو طلب استغاثة من لدن شيخ قبيلة لعب الشيب بوجهه وضعف بدنه، يقف مناجيا الجبال، مترقبا في الأفق طيف ابنه الفارس "عامر" الذى يهابه الأعداء ويخافه الشجعان، ليأتي الوصف عازفا على أوتار هذا الحوار الحزين، فيصوّر للقارئ الحالة النفسية الصعبة والوضع الحزين للشيخ، حيث "يحسّ بصوته يردده الصدى عبر فجاج الجبال المقابلة، يمدّ الشيخ غانم رأسه إلى أعلى منتبعا قمم الجبال كأنه يناجيهما، كأنما يتفاعل مع صوته الذى ظلّ يتردد في أعماقه، تحسّ به زوجته وقد تذكّرت ابنها عامر.

-عامر يا سيد الرجال

عامر يا سيد الرجال

يظلّ الشيخ غانم محدقا في الأفق، ملوّحا بيديه، تحدّق فيه زوجه حجيّلة في دهشة تسأله -خير يا سيد الفهما تحاكي روحك، وإلا تحاكي فالسما³¹ وكأنّها تبصّرت في صمته حكمة الفهماء، وفي نظره للأفق شدّة وهما كبيرا جعلتها تستغرب صمته الطويل فسألته هل أنّه يحاكي السماء أو نفسه؟ لكنّ الشيخ الحزين يستمرّ في الصمت، مترقبا قمم الجبال علّها تحمل خيرا عن "عامر".

ليكسر حدّة الصمت بتبريره لموقفه فيجيبها عن السؤال حيث مارست الحوارات بين الشخصيات "تأثيرها على خطاب الكاتب"³² وكسرت نواياه من خلال تنضيد الخطاب الغيري العامي ذو الطابع الشعبي يقول:

"-ياحجيّلة الغالية

جدودنا ليهم اقوال
وليهم حكم ومثال
كي تضيق نفوس الرجال
كي يغشاهم الهم وهوال
يشكو همهم للجبال"³³

من خلال هذا الحوار استعان "جلاوجي" أيضا بتقنية أخرى أو شكل من أشكال الحوارية، وهو الأجناس المتخللة أو بعبارة أخرى تداخل الأجناس الأدبية، فها هو يوظف الأدب الشعبي وبالضبط الأمثال والحكم التي تمثل وجها للكرنفالية وتعبيرا عن حكمة توصل لها الأجداد، حيث استحضرت الشيخ مثلا شعبيا معروفا (كتضيق نفوس الرجال كي يغشاهم لهوال يشكو همهم للجبال) أي عندما تشتد الكرب وتتأزم أحوال الرجال لا مناص لهم ولا حل إلا مناجاة قمم الجبال والشكوى لها فما صلابة الرجال إلا من الجبال، ليسهم هذا التخلل الأجناسي في خلق حوار بين لغة الشيخ ولغة الجدود، عبر استحضاره للمثل الشعبي وحكمة السابقين، فنكون حينئذ أمام مستويين ولغتين ووعين مختلفين، ما يؤكد على حوارية هذا المشهد الدرامي الحزين للشيخ وهو يناجي الجبال ملتصقا فيها بحكمة المثل الشعبي التراثي.

لعلّ القارئ يتساءل عن سبب غياب "عامر" كيف لا والمسردية اعتمدت على التشويق وتأجيل الخبر اليقين، لكنّ المقطع الحواري الموالي بين مجموعة من الرجال والشيخ سيكشف الأمر:

"- يا الشيخ غانم اسمع مليح

اللي فعلو عامر دوني وقبيح

محال نسكت عليه

محال نقبل بيه

...يواصل آخر مؤيدا الأول مهددا.

اصحيح يا شيخنا صحيح"³⁴

ويبقى الحوار مبنيا على التهديد والوعيد حيث "يمد ثالث أصابعه مهددا.

-انصت واسمع مليح

عامر إتوب ويرجع لصوابو

واخلي أحلامو واسرابو....

والا.....

يتعد الشيخ غانم قليلا غاضبا، يمسد شاربه الطويل، ولحيته الكثة التي انتصر

فيها الشيب، ويقول كالتأخر.

-سيد القوم على فعلو ما يتعاتب

قدروا علي حاضر وغايب.³⁵ ونلاحظ في هذا المشهد الحواري إجماع هذه الشخصيات

على دويّة فعلة "عامر" وتجرّمها، لكنّ ذلك لم يمنع والده الشيخ "غانم" من أن يقف ساخرا

منهم ومدافعا عن ابنه سيّد القبيلة الذي لا يجدر بهم معاتبته ولا الإطاحة بمكانته سواء كان

حاضرا أو غائبا. يبدو أنّ الخلافات كثيرة في هذه القبيلة، وغياب عامر يشكل عائقا في تحقيقهم

التّصر على أعدائهم، الذين استغلّوا فترة غيابه، وكثرة الخلافات بين أعضاء القبيلة فداهمومهم.

ومن بين المشاهد التي تجسّد فيها الحوار الخالص بين الشخصيات، مدار بين الشيخ

"جابر" وأخيه الشيخ "غانم" وزوجة أخيه "حجيلة" والذي أضفى أبعادا دلالية وحماسية في جوّ

المسرديّة:

"-خبرنا يا شيخ؟

عامر وين راح؟

مشغول بشراب الزّاح؟

مشغول بكيسان وقداح؟

والا..والا..

يبحث على ست الملاح؟

يهدا الشيخ غانم تماما، كأنما اعترف بما واجهه به أخوه الشيخ جابر، يقترب منه قائلا

بصوت خافت:

-اصحيح..اصحيح يا ولد اما

عامر قلبو فرفر وراح..³⁶ تضمّن هذا الحوار اتّهام العم لابن أخيه بشرب الخمر وتتبع

بجالس اللّهو، والسّعي في تقّي أثر "ست الملاح" على حدّ قول الشيخ "جابر"، أي أنّه ذهب

للبحث عن حبيبته تاركا ابنة عمّه، والملاحظ أنّ الشيخ "غانم" لم ينف ذلك، وهو ما أكّده

زوجته "حجيلة" التي راحت تمدح جمال تلك المرأة التي اختارها ولدها، لوغها، عينيها، خدّها وكذا شكل جسمها، وذلك ما زاد في حدّة الحوار وغضب الشيخ جابر، الذي راح يحاورها هازئاً يذكرها بأصلها وهو ما زاد من غضب أخيه، ليغادر "الشيخ جابر" المكان ممتطياً حصانه مخاطباً الجميع و مردّداً:

"- ماهو من عوايدنا يا حضّار؟"

انخليو بنت الدار

للذل والبوار

ونطلبوا بنت الغريب

تشرق كالشمس وتغيب.³⁷ وهنا تتضح فعلة عامر" وهي رفضه الزّواج من ابنة عمّه الشيخ "جابر" وخروجه من القبيلة سعياً في طلب الزّواج من ابنة غريب كما وصفها عمّه، وهو تصرّف غريب عن القبيلة، لذلك اشتدّت الخلافات بين أفرادها، وكبر اللّوم على "عامر"، لكنّ انتصار القبيلة على أعدائها الحقيقيّين لن يكون ما لم يعد "عامر" وأصدقائه.

إنّ هذا الحوار بين مختلف الشّخصيات صوّر لنا أزمة القبيلة، وبيّن لنا حقيقة الخلاف الدّاخلي الذي يحول دون تمكّنهم من القضاء على العدو من جهة، ومن جهة أخرى فقد كشف لنا عن تباين وتمايز رؤى الشّخصيات، حيث دافع الشيخ "غانم" و "حجيلة" عن ولدهما الفارس "عامر" الذي ستهزم القبيلة في غيابه، وأنهم بقيّة أفراد القبيلة "عامر" وخاصّة عمّه وزوجة عمّه وابن عمّه بالوقوع في الخطأ بتركه ابنة عمّه والسّعي في طلب يد امرأة أخرى، لكنّ الحاجة إليه باتت كبيرة والعدو يقترب منهم، وهو ما يحمل أبعادا إيديولوجيّة على مستوى هذه المسردية التي صوّرت لنا ذهنية متشبّثة بالعادات والتقاليد، التي تفرض زواج ابن العم من ابنة عمّه، وترفض زواجه من أخرى غريبة وتعتبر صنيعه عارا عليهم، لكنّ 'جلاوجي' كسر قدسيّة هذا التّفكير من خلال قدراته اللّغويّة والفكريّة، بأن كشف عن الشّخصيّة المرضيّة لمناد، من خلال إبرازه خيانتة، وأعلن عن تأييد تجاوز البطل 'عامر' لهذا القانون القبلي عبر شجاعته وفروسيّته في التّعلّب على العدو والظّفّر بالزّواج من الغريبة وذلك بمساعدة صديقيه وابنة عمّه التي يراها كأخته..

3/الأسلبة في مسردية "غنائية الحب والدم":

تمثّل الأسلبة أو حوار اللّغات كما يسمّيها "باختين" أحد أهم أشكال الحوارية في الخطاب الرّوائي، حيث تتجلّى من خلال لغتين الأولى حاضرة والثانية ضمنيّة، وهنا يكمن الفرق الجوهرى بين التّهجين والأسلبة، ففي التّهجين كلتا اللّغتين حاضرتين في الملفوظ، فمسرديّة "غنائية الحب والدم" تجسّد التّهجين بامتياز من خلال لغة الرّاي الفصيحة ولهجة الشّخصيات العاميّة، بينما في الأسلبة تحضر لغة وتغيّب الأخرى أو تتخفى خلفها؛ لتعطي للغة الثانية حرّية إبراز صوتها، فلها غاياتها ودورها ووظيفتها من خلال اختيارها للغة المؤسّلة، فالتّوظيف المعاصر للغة القدامى مثلا يحمل ضمنيا موقف اللّغة المعاصرة من اللّغة القديمة وقد يكون رفضا لها.

نلمس الأسلبة في استحضار شخصيّة الشيخ "جابر" للمثل الشّعبي والذي يعبر عن لغة الأجداد والسّابقين، وذلك في قوله لأخيه: "سور الرمل لا تعلّيه، يطيح ويرجع لساسو لغريب لا تامن فيه، لا بد يرجع للناسو."³⁸ حيث تظهر لغة الأجداد في هذا المقطع، وتختفي لغة الشّخصية خلفها من خلال استحضار هذا المثل الشّعبي الذي يحمل حكمة كبيرة، اختزلتها خبرات الأجداد في هذا القول المأثور الموجز والبلغ، حيث تكثّفت دلالات اللّوم والتّحذير فيه، إذ أنّ الشيخ "جابر" ينصح أخيه بعدم الثقة في الغريب لأنّه مهما طال الرّمن سيعود لأصله ولأهله، كما يلومه ضمّنيا على ترك ولده "عامر" لابنته ورفضه الرّواج منها. وغير بعيد عن هذا المقطع، ولكن في مشهد مختلف وشخصيات أخرى، "عامر" ورفيقه "خليفة" و"شيبوب" تتجسّد الأسلبة أيضا في استحضار المثل الشّعبي، الذي طالما ردّده لسان والده الشّيخ "غانم"، حيث يقول:

"-كي تضيق نفوس الرجال

كي يغشاهم الهم وهوال

يشكو همهم للجبال

...ولجبال تشكي الهم للذّيابة والصيودة

وللطبور ولوعال"³⁹ حيث يتحدّث "عامر" بلغة التّراث والمثل الشّعبي، مخاطبا الجبال متأمّلا في الأفق كما يفعل الفرسان عندما تشتدّ مصائبهم، فالملاحظ هنا أنّه استحضر لغة وأسلوبها وفق ما يريد، جعل من حكمة هذه اللّغة تتكلّم بدلا عنه، فهو يريد من خلالها تبيان خطر الغادرين والماكرين به، كيف لا والذّئب كاد أن يفترسه، لولا صديقه.

كما تبرز الأسلية في استحضار المثل الشعبي مرّة أخرى في كلام أحد الفرسان الثلاثة الذين قدموا للشيخ "جابر" وابنه "مناد" لدعوتهم المشاركة في الحرب ضد أعداء القبيلة، حيث توجه الفارس الثالث بالكلام لمناد قائلاً بلغة الأجداد:

"بارد القلب يموت سمين،

ياكل لحم الجيفة وقول ابنين"⁴⁰ وفي ذلك رفض لما قاله مناد من قبل والذي يحيل على رغبته في سيادة القوم، وهو غادر مخادع، يريد أن يقتل "عامر" لأنه ترك "الجازية" ابنة عمه وسعى للزواج من أخرى، لذلك خاطبة الفارس بلغة المثل الشعبي حتى يذكره بمكانته الدينية مقارنة بسيدهم "عامر"، فاستهزأ به لأنه بارد القلب تخلف عن الحرب، فاشتد الحوار بينهما، حتى تشابكت الأيدي وبدأ الخصام، لكن أم مناد سارعت لفضّه.

ثمّ في مشهد الحرب في يومها الثاني يؤسلب لغة التاريخ ويستحضر أمجاد العرب وبطولات الأجداد، في قوله:

"كلنا عامر يا غلطان

تاريخنا ما لحقوا نسيان

انتصاراتنا ظاهرة للعيان

ترويتها الحكما والصبيان

...صحرة العرب علينا شاهدة بالدليل

وأرض الشام ومياه النيل

وبلاد المغرب الكبير"⁴¹ وفي استحضار تاريخ بطولات العرب وأبجدهم تقوية لعزيمة الفرسان، وتذكير بقدراتهم على التغلب على الأعداء، فالتاريخ الإسلامي والعربي منذ الفتوحات الإسلامية، واتحاد العرب في المشرق والمغرب كان السبيل للتصريح في كل المعارك، فهاهو الشيخ "غانم" يؤسلب لغة التاريخ كي يشجذ الهمم ويدفع بالفرسان لساحة الحرب بكل قوّة.

خاتمة:

من خلال ما سبق تمّ التوصل إلى النتائج التالية:

- تمثّل المسردية ملفوظاً خطائياً قابلاً لتمظهر الحوارية بمختلف أشكالها فيه، ذلك أنه يستثمر الآليات السردية التي تفاعلت مع الحوار المسرحي فخلقت حواراً فنياً بين المسرح والسرد

وبناء شكلياً مسردياً قابلاً للقراءة والعرض في الوقت نفسه، فحققت الحوارية انطلاقاً من المصطلح مبنى والتوع الجديد من الكتابة المسرحية متنا.

- بالرغم من أنّ "ميخائيل باختين" قد ربط الحوارية أكثر بالخطاب الروائي، لكن ذلك لا ينفي وجود الحوارية في أجناس وأنواع أدبية غيره، ذلك أنّ هذه الدراسة أثبتت قدرة استيعاب المسردية كنوع جديد من الكتابة المسرحية لأشكال الحوارية.

- شكّل التّهجين الذي يعدّ أهم أشكال حوارية "باختين" جوهر مسردية "غنائية الحب والدم" لعز الدين جلاوجي" من خلال الحضور المباشر للغتين مختلفتين هما اللغة الفصحى للكاتب، واللّهجة العامية للشخصيات، حيث دمج "جلاوجي" بين لغته الفصيحة في المقاطع الوصفية من المسردية واللّهجة العامية في الحكيم والحوار المسرحي للشخصيات ما أسهم في خلق جوّ كرنفالي لهذا العمل الإبداعي من خلال تعدّد الأصوات فيها وتعدّد الرؤى.

- مسردية "غنائية الحب والدم" بنيت بشكل واضح على الحوار الخالص بين الشخصيات، فكان للحوار المسرحي نصيب الأسد في الحضور إذا ما قورن بالخصائص المسردية والحوارية الأخرى، وذلك لا ينفي ارتباطه ببقية أشكال الحوارية، حيث امتزج بالأسلوبية والتّهجين في مشاهد عدّة ومقاطع كثيرة، كما تضمّنت مختلف هذه الوحدات الأسلوبية وخاصة الحوار الخالص تباينا فكرياً وحملت صراعات إيديولوجية قبلية رافضة وأخرى مؤيدة لسيد القبيلة.

هوامش:

¹ - ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دط، 1988، ص 9.

² - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد بزادة، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1987، ص 38، 39.

³ - حميد حميداني: أسلوبيّة الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات: سال، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1989، ص 84.

⁴ - ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص 7.

⁵ - المصطفى شادلي: السيميائيات النصية، تر. توفيق السنتي وعزيز العرابوي، مراجعة سعيد جبار، كنوز المعرفة، ط 1، 2020، ص 160.

- ⁶ - تيزفيطان تودوروف: باختين والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص8.
- ⁷ - بثينة العيسى: بين صوتين فنيات كتابة الحوار الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط2، 2015، ص19.
- ⁸ - عبد السلام أزيار: آليات التفاعل النصي ودورها في التّجنيس الأدبي، رسالة التّوابع والتّوابع أنموذجاً، كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2016، ص20.
- ⁹ - حميد لحميداني: أسلوبيّة الرواية مدخل نظري، ص85.
- ¹⁰ - المرجع نفسه، ص88.
- ¹¹ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، المتكلم في الرواية، ص115.
- ¹² - المرجع السابق، ص90.
- ¹³ - المرجع نفسه، ص91.
- ¹⁴ - جان بيير رينجير: قراءة المسرح المعاصر، ترجمة حمادة إبراهيم، مراجعة رفيق الصّبان، مطابع المجلس الأعلى للآثار، دط، د.ت، ص9.
- ¹⁵ - عز الدين جلاوجي: حب بين الصّخور، مسردية، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2019، ص116.
- ¹⁶ - عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، مسردية، دار المنتهى، الجزائر، دط، السداسي الأول 2020، ص126، 127.
- ¹⁷ - عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة مسرديات قصيرة جداً، منشورات المنتهى، الجزائر، ط1، 2017، ص10.
- ¹⁸ - المصدر نفسه، ص10.
- ¹⁹ - عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم، مسردية، منشورات المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، السداسي الأول 2020، ص120.
- ²⁰ - عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، ص64.
- ²¹ - المصدر السابق، ص7.
- ²² - المصدر نفسه، ص8.
- ²³ - صابر حرايي: محاوره الموروث وحوار الفنون في تجربة عز الدين جلاوجي المسردية، مجلة العلامة، الجزائر، العدد الثاني 2016، ص245.
- ²⁴ - المصدر السابق، ص9.
- ²⁵ - محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي التعدد اللغوي والبوليفونية، رؤية للنشر، القاهرة، ط2016، ص45.
- ²⁶ - المصدر السابق، ص9، 10.
- ²⁷ - عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم، ص10.

- 28- محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، ص45.
29- المصدر السابق، ص11.
30- المصدر نفسه، ص12.
31- المصدر نفسه، ص12، 13.
32- محمد بوعزة: حوارية الخطاب الروائي، ص50.
33- المصدر السابق، ص13.
34- المصدر نفسه، ص14.
35- المصدر نفسه، ص14، 15.
36- المصدر نفسه، ص17.
37- المصدر نفسه، ص17، 18.
38- المصدر نفسه، ص19.
39- المصدر نفسه، ص24، 25.
40- المصدر نفسه، ص38.
41- المصدر نفسه، ص47، 48.

سيمائية الحواس في رواية " أصابع لوليتا " لواسيني الأعرج
**The Semiotics of the Senses in (Lolita's Fingers) Novel
bay Wassini Laaredj**

* محمد الصديق بغورة

Mohamed seddik beghoura

جامعة محمد بوضياف - المسيلة (الجزائر)

University of mohamed boudiaf M'sila (Algeria)

Mohamedseddik.beghoura@univ-msila.dz

تاريخ النشر: 2021/06/02

تاريخ القبول: 2021/05/24

تاريخ الإرسال: 2020-11-05

ملخص البحث

يتناول هذا المقال دراسة لرواية أصابع لوليتا لمؤلفها (واسيني الأعرج) وتبحث في توظيف الحواس والتركيز خاصة على حاسة الشم التي أصبحت عند شخص الرواية وسيلة اتصال بالعالم وأسلوب إدراك لكثير من الأفكار لينجز الكاتب في الأخير مقولة تندد بالانحراف السياسي ويمكن تلخيصها في انهيار القيم الإنسانية و الإنسان الذي قد صار أشبه بكائنات متوحشة.
الكلمات المفتاح : واسيني - لوليتا - حواس - شم - مسخ

Abstract :

This article examines the use of the senses and of concentration in the novel (Lolita's fingers) Created by its author (Waceni Laredj) and, in particular on the sense of smell, which for the characters of the novel has become a means of communication with the world and a method of perceiving many ideas that have become like wild creatures.

Key words : : Wassini, Lolita, senses, smell, metamorphose



مقدمة:

كثيرا ما أثيرت قضية الكتابة المتكررة في أعمال الأديب الواحد، وهو أمر يحاول الكتاب دائما تجاوزه والإفلات من تحمته.

* محمد الصديق بغورة Mohamedseddik.beghoura@univ-msila.dz

ويمكن لمتتبع مسيرة الروائي واسيني الأعرج أن يلاحظ محاولة انتقاله في كل مرة إلى تناول فنيّ فكريّ جديد، ومن الواضح أنّ ذلك يتطلب تجددا في إمكانيات الإنجاز السردّي لدى أيّ روائي يبحث في كل مرة عن شيء جديد، وهذا ما يمكن أن يسمّى أيّ إنجاز سرديّ بالحيوية والتجدد والحضور، وقد يقرب هذا البحث الدائم عما هو إضافة في كلّ عمل سرديّ جديد من مفهوم التجريب، ومن علاماته هذا التعدد الغوي الذي يلاحظ في الرواية، وهو الظاهرة التي من الطبيعي أن تتحقق لدى عدد من الروائيين .

ورواية واسيني الأعرج "أصابع لوليتا"⁽¹⁾ تشدّد القارئ بدءاً من عنوانها، وبعد البحث في سرّ العنوان تشدّد الرغبة في معرفة أكثر من شيء: لوليتا الأولى ومؤلفها وما يتّصل بها، لنجد أنفسنا أمام إنجاز روائي عند واسيني تجتمع فيه كثير من العناصر التاريخية والسيرية والسياسية والبوليسية، ومن هنا يمكن للدارس أن ينظر إلى الرواية عبر عدة مناظير، بل إنّ طبيعة تشكيل هذه الرواية قد تفرض على الدراسة أن تكون "ورشية"، كما تؤكد بأنّ التنظير الذي حاول تحديد خصائص معينة للرواية يحزّره عن بقیة الفنون والمعارف غير ممكن.

إنّ في هذه الرواية ظاهرة دقيقة تشدّد انتباه الدراسة إليها: هي حضور الحواسّ بشكل مكثف وفي مقدمتها الشمّ، فما أهمية توظيف هذه الحواسّ عامة وهذه الحاسة بالذات؟

1- أصابع لوليتا رواية واسيني الأعرج:

العمل السردّي عمل مركّب غير منفصل عن الكتابات السابقة، وكلّ عمل روائيّ هو مزيج من المحكيّ والنشيد، كما يرى ذلك "فريديريك شليغل" "Friedrich Schlegel"⁽²⁾. وبالرجوع إلى "أصابع لوليتا" نتذكّر عددا من الروايات التي تصدرت النسوة عناوينها وهيمنت على أحداثها مثل: "نانا" لإيميل زولا Emile Zola⁽³⁾، و"مادام بوفاري" لفلوبير Flaubert الذي قدم لنا صورة عن الحياة النورماندية وغاص في تفاصيل شخصيات بسيطة مبتذلة⁽⁴⁾، و"الأم" لماكسيم غوركي... وبكثير من الأعمال الروائية التي تؤدّي فيها المرأة دورا جوهرياً، غير أنّ رواية "لوليتا" للروسي المتأمرّك فلاديمير نابوكوف هي التي كانت رواية "أصابع لوليتا" أكثر اقتراباً منها، ليس للتقاطع العنويّ، بل لما بين الروائيتين من تشابه في الأجواء الإنسانية. ومن الطبيعيّ أن من هذه الروايات كانت تُقرأ بشيء من التحقّظ، كونها أعمالاً حسيّة التناول، مناقضة للمبدإ الخلقّي العامّ الذي يفترض أن يتحقّق في العمل الأدبيّ، غير أنّ

المقال لن يركّز على هذا الجانب، بل سيبحث في ما يشدّ الانتباه فيها بدءاً من العنوان؛ وهو حضور الحواسّ بشكل مكثّف، خاصّة حاسة الشمّ التي يتكرّر ذكرها في عدد كبير من صفحات الرواية، وهو الأمر الذي حوّلها إلى ظاهرة جديرة بعناية البحث، لهذا رأيت أن أبحث في دلالة الحواسّ عامّة مركّزا على حاسة الشمّ التي تبدو وسيلة في النظر إلى الأشياء وحدها وفهمها، ومن هنا كان عليّ أن أدقق النظر في المواقف التي تبدو بها الحواسّ ذات صلة بفكر الرواية ومقولاتها ورؤاها، انطلاقاً من ملفوظاتها.

2- " أصابع لوليتا " رواية حواس:

العنوان في "أصابع لوليتا" تأخذ أكثر من بعد: فهي ترجعنا أولاً إلى أحد أبرز الأعمال الروائيّة التي تناولت الجانب النفسيّ عامّة والانحراف الملتهم للأطفال جنسيّاً خاصة، وقد أعطت الحاسة بمفهومها الجنسيّ العناية الأولى من بداية العمل إلى نهايته، وسردت اعترافات ويوميّات رجل أرمّل اسمه همبرت همبرت قبل وفاته عام اثنين وخمسين وتسعمئة وألف في السجن قبيل المحاكمة.⁽⁵⁾

وإذا كان العنوان يسمّي الشيء للمرة الأولى فيغرسه في الوجود والكلام ويظهره،⁽⁶⁾ فإنّ عنوان "أصابع لوليتا" يميلنا على أهميّة الحاسة في إدراك الأمور، ويدفعنا إلى التساؤل حول مبرر ترك العقل في البحث عن الحقيقة واعتماد الحواسّ في تأمل تفاصيل مسيرة الجزائر التاريخية لعلّها توصلنا إلى نتيجة.

لقد كان من الطبيعيّ أن يلجأ واسيني إلى عمل عالميّ كهذا؛ ذلك أن كلّ رغبة في تحقيق إضافة فنيّة أو فكريّة تتطلب شيئاً من المغامرة ومحاوره كمّ كبير من الثقافات، كما نجد ذلك في أعمال روائية لرشيد بوجدرّة - مثلاً- الذي تفاعل مع منجزات سردية عالمية كثيرة مضيفاً إليها بانسجام جوانب من الثقافة الشفوية الجزائرية، فلا غرابة بعد ذلك أن تتميز تجربته بالثراء والعالمية خاصة في كل من التطبيق 1969 وضربة شمس 1972.⁽⁷⁾ ومع ذلك فقد أثّر اتّهام الرواية الجزائرية التي نظر إليها على أساس أنّ كاتبها - وهو يستحضر التجارب العالميّة في تقديم عمله- يكون ذا انشطار بنيويّ *dédoublement structurel* في أغلب الأعمال، كما يكون مغترباً وصاحب وجهة نظر ذاتية بعيدة عن كلّ عقلانيّة، وقد يكون ذلك ناجماً عن صدمة نفسيّة ما.⁽⁸⁾ وبالرغم من كلّ تأثر من أي كاتب بأعمال سابقة أو إيديولوجيات، إلاّ أنّ الروائيين

يقومون عموماً بعرض الإيديولوجيات وصراعاتها ليقولوا أشياء مخالفة،⁽⁹⁾ وبذلك يطلب أن تكون رؤية السارد أكبر مما هو وارد في الإيديولوجيا وأسمى، بعيداً عن تكرار المتناول المعهود. إن ما هو لافت أكثر في هذه الرواية هو اللاعقلانية التي أثارها البحث وهي اعتماد الكاتب الحواسّ طريقاً إلى المعرفة والإدراك لدى شخصياته، بدل التفكير والتحليل، بالرغم من استحالة الفصل بين الحواسّ والعقل؛ لأنها أدواته في وعي الأشياء وتبينها. ووجود الشم والعطر يدفنا إلى التساؤل عن وجود علاقة بين الشم والجريمة، وهذا التساؤل يذهب بنا إلى رواية ألمانية بعنوان "العطر" أشادت بها أصابع لوليتا، وما يجمع بينهما هو أن عطر باتريك زوسكيند Patrick Suskind كانت قصة جريمة ومن خلال شخصيتها الأولى "غروفي" الذي كان يؤكد ذاته طيلة الرواية بواسطة الشم⁽¹⁰⁾ وفي أصابع لوليتا ارتبط الشمّ بالجريمة السياسيّة.

3- لوليتا والهاجس الحسّي:

قد يكفي ذكر اسم "لوليتا" في عنوان أي رواية لتكون رواية حواسّ؛ إذ إنّ الرواية الأصل "لوليتا" وصف نجاحها بأنه "نجاح فضيحة" بعد أن بيع منها خمسة عشر مليون نسخة، وهي للروسي الأصل الأميركي الجنسية "فلاديمير نابوكوف" Vladimir Nabokov (1899-1977) كتبها بالإنجليزية بعد أن أقام في الولايات المتحدة منذ 1940، فعُدّت إحدى أهم الروايات الأميركية في القرن العشرين.⁽¹¹⁾

ومما يؤكد أهمية الحسوس والحواسّ في "أصابع لوليتا" هذا النص الموازي: "لا شيء أجمل من حسد عارٍ..."⁽¹²⁾ وهو نصّ تجاري في الأصل، صاحبه هو "إيف سان لورون" Ives Saint Laurent المعروف في عالم العطر خاصّة، إلا أنّ الكاتب أصرّ على الإفلات من هذه الدلالة البسيطة؛ ليغوص في أعماق الغايات الأدبية فيقول: الكتابة هي الحاسة التي توظف أشياءنا الدفينة الرائعة، وربما تذكرنا أيضاً بوحشيتنا المقيتة وبأدفاً نقطة فينا أيضاً...⁽¹³⁾ وقد تكون الوحشيتة التي تشير إليها الرواية هي الأحداث السياسيّة الدامية التي ملأت الإنسان الجزائري - في التسعينيات خاصة - بكثير من الخوف والانطواء.

وتتعدّد الحواسّ في الرواية وتحضر في مواقف كثيرة، لكنّ ما يشد الانتباه فيها هو تلك التي تروي عنها الشخصية الأساس، شخصية "يونس مارينا". فمسار الرواية يتطوّر نحو الحسّيّة والجسديّة أولاً في العنوان لتبدأ الحواسّ بعد ذلك في تحديد التوجّه العامّ: فالأصابع لفظ مثير

للحسن، إلا أنها يمكن أن توحى كذلك بجوانب معنوية فنيّة روحية، كما يمكن أن تدلّ على الجوانب الجسديّة الحسّيّة؛ فهي تعزف على بيانو أو قيثارة أو غيرها، لكنّها تداعب الجسد أيضا، وتلهب الرغبة الحسّيّة، وقد توحى بالشبقيّة، إلا أن وجودها جنبا إلى جنب مع "لوليتا" يذهب بالمتلقّي مباشرة إلى الجانب الحسي، وندرك هذا بعد أن نقرأ لوليتا الأصل.

في أصابع لوليتا تتحوّل الحواسّ إلى أداة تعبيرية، ويمكن القول بأنّها لغة ثانية داخل اللغة؛ كما نجد ذلك في الفرع بالكتاب انطلاقا من رائحته، وليس من ألوانه أو محتواه فالشخصية تشمّه وتعبّر عن سعادتها برائحته⁽¹⁴⁾

وكثيرا ما يتمّ التركيز على حاسة دون غيرها: إنّها حاسة الشمّ التي من خلالها يحاول الكاتب التعرّف على امرأة تسكن الذاكرة، وبعد معرفة سرّ تسمية الشابة "لوليتا" يتضح أنّ الرواية تحركها عقدة⁽¹⁵⁾ متعدّدة الأبعاد؛ اجتماعية سياسية نفسية، وقد يكون كلّ ذلك قريبا مما طرحه جيرار جونيت Gérard Genette في حديثه عن "مبدل" جون بيار ريشار "Jean Pierre Richard الذي يبحث في المعنى والالتحام المتحققين داخل الأحلام الأساسيّة، والمأثور من العناصر والموادّ، من حالات معيّنة في العالم الخارجي في مستوى منطقة الوعي العميقة هذه، لكن المفتوحة على الأشياء التي سمّاها "باشلار" Bachelard Gaston⁽¹⁶⁾ التخيل الماديّ"⁽¹⁷⁾ وهذا ما هو متحقق في هذه الرواية التي تترجم مجموعة من الموضوعات السياسية والسيراتية "سيرة الكاتب الذاتية" والسيرية "سيرة الرئيس أحمد بن بلة"، أمّا التخيل الماديّ فمتحقّق في العطر والرائحة، واستعمال الشمّ مع مجموعة من الحواسّ الأخرى.

ومن الطبيعيّ جدّا أن تلتفت الرواية إلى التاريخ من خلال سيرة "بن بلة" إذ التفاوت بين الأمم بحسب ما يرى سبنغلر spengler⁽¹⁸⁾ هو في مدى إحساسها بالتاريخ؛ فهذا الإحساس هو الذي يمكن أيّ جماعة إنسانية من معايشة الماضي والمستقبل،⁽¹⁹⁾ وهذا الإحساس الدقيق بالتاريخ كذلك هو الذي يدفع إلى كتابة السيرة، فلا عجب في أن تكون السيرة جزءا من التاريخ.⁽²⁰⁾

ويطرح وجود التاريخ في الرواية ببعض تفاصيله الحقيقية أسئلة كثيرة حول علاقة الواقع الحقيقيّ بالعمل الأدبيّ الذي ينطلق أساسا من عالم حقيقيّ وحادثه حقيقية أو أكثر لكن شعريّة أيّ عمل تتطلّب إضافة قدر من السمات غير المعقولة والعناية بمجموعة من التفاصيل الصغيرة

التي قد لا ننتبه إليها وهي تجري أمامنا فإذا ما صادفناها في عمل أدبي ما وقفنا أمامها مندهشين.⁽²¹⁾ وهذا يعني أن مقداراً من الطاقة التخيلية لا بد أن يتضمّن العمل الأدبي.

4- الحواس بين التفاوت والتبادل:

كثيراً ما تتنافر الحواس في رواية أصابع لوليتا، فيكون لإحداها مساحة أوسع، ودور أكبر، ولا يمكن لحاسة ما أن تقوم بدورها إلا إذا تعطلت حاسة أخرى أو تردّدت: "استنشق" يونس مارينا رائحة العطر الهارب طويلاً بعد أن أغمض عينيه.⁽²²⁾ فحاسة الرؤية كان عليها أن تتوقف لتسمح لحاسة الشم بأن تقوم بعملها موكّراً؛ فيونس يستنشق الرائحة طويلاً، لكن لم يتم له ذلك إلا بعد أن توقفت حاسة الرؤية "حين أغمض عينيه" فإذا كان تجاور الحاستين هنا قد أدى إلى نوع من الصراع، فإنّ هذا الأمر في الحقيقة يتم في السلوك العادي خاصة في لحظات نشدان التركيز.

وقد تتصارع حاسة ما مع اللغة في حدّ ذاتها، وبذلك يكون الصمت شرطاً لتمكين الشخصية من تنشيط حاستها: "تتم وهو يحاول أن يتفرّس الوجوه...⁽²³⁾ فالتمتمة هنا مصاحبة لمحاولة التفرّس؛ أي النظر المرّكز، لذلك يكمل الكاتب المشهد بقوله إنّ الشخصية قد أغمضت عينيهما فصارت تسمع جيداً...⁽²⁴⁾

ومن الواضح أنّه في كل مرة تتجاوز فيها حاستان أو أكثر، تكون الصدارة لحاسة الشم، لتظل سيدة الموقف، راسمة المسار، في حين أن حاسة الرؤية مثلاً تبقى مترددة تفتح ثم تغلق، لتستمر حاسة الشم وقد اطمأن الراوي أكثر لجدواها، وقد تكون الصدارة لحاسة أخرى غير الشم وهذا قليل: "هذا العطر ليس غريباً على حواسي... أغمض عينيه فصار يسمع جيداً...⁽²⁵⁾

ويبدو اعتماد الحواس عامة والشم بخاصة منذ بداية الرواية، وسيلة للتقدّم في مجرى الأحداث؛ ففي الصفحة الأولى ومنذ العنوان كما هو واضح تحضر بكثافة، وتحلّ محلّ الرؤية بمعناها الواسع، فهي هي ذي الجموع تتراءى للراوي في الصفحة الأولى، فيقول بأنّها تستعمل شمّ روائح بعضها علّها تعرف شيئاً، كما يلحّ على فتح هذه الحاسة إلى أقصى حدّ مثلما يتجلّى ذلك في قوله: "فتح حاسة شمه عن آخرها مرة أخرى...⁽²⁶⁾ وبذلك تكون الحواسّ المعبرّ عنها في كلمات صريحة واضحة وسيلة إلى المعرفة، وحتى في لحظات التصوير الشعري تحضر هذه الحاسة كما نجد ذلك في: الرواية التي بدت لها معطرة برائحة الورد...⁽²⁷⁾، ليغدو العمل الأدبي نفسه

ذا رائحة تمكّن القارئ من الإحساس به، ودون هذا العطر يتعطلّ كلّ اتّصال، وفي ذلك إشارة نقدية لطيفة إلى شرط أصالة أي عمل.

ويبدو هذا التردّد الذي ينتهي في الأخير إلى تفضيل حاسة الشمّ، مرتبطا أحيانا بالطبيعة، لكن الكاتب يهمل اشياء الطبيعة، ويركز على الرائحة المنبعثة من الإنسان "...أغمض قليلا عينيه ثم فتحهما..."⁽²⁸⁾ ويتمّ حمل باقة بنفسج فتختلط رائحتها بعطرها، لكن تحمل الباقة ويظل عطر الشخصية، وبذلك تكون الصدارة لرائحة الإنسان وعطره، وليس لرائحة الطبيعة. فلماذا لا تندمج الشخصية في عطر الطبيعة، وتفضل أن تنكمش على حالها؟

5- حاسة الشمّ وبدائية إحساس الشخصية:

الشم من أهم وسائل كثير من الحيوان في التعرّف على الأشياء واستشراق الخطر خاصة لغايات حيوية (بيولوجية). وتثبت الدراسات أنّ حاسة الشم أكثر تطورا عند الحيوان، بل وتثبت أنّ الإنسان قد فقد بسبب منتجات تطوّره العلمي كثيرا من قوّة حاسة الشم كما فقد حدة النظر بعد أن أصبحت الحاجة إلى الصيد أقلّ في حياته، مقابل تطوّر جوانب أخرى⁽²⁹⁾، غير أنّ تطوّر هذه الحاسة في شخصيّة الراوي هو ما يمكن ملاحظته في الرواية، وفي سلوك الشخصية وشعورها، فهذه الوسيلة "حاسة الشمّ" تستمرّ -وبشكل يبدو قصديًا - أداة للتعرف على الأشخاص والأشياء دون انقطاع: "واصل توقعاته متصيدا موقع العطر..."⁽³⁰⁾

والعناية بالرائحة في الرواية مناقضة لما كان عليه القدماء الذين عدوها علامة بدائية وفضاظة وحيوانية وجنس، ووسيلة لدى الحيوانات للحفاظ على بقائها ونموها، لكن القس إيتيان بونو Etienne Bonnot غير الفكرة في منتصف القرن الثامن عشر حين ربط بين الحواس والمعرفة.⁽³¹⁾

والتصيد يميلنا هنا إلى المعنى البدائي، بل الوحشيّ الذي يعرف عند الحيوان الأليف والمفترس كليهما: "حواسنا التي نملك ماتت منذ زمن بعيد، وحلّت محلّها حواسّ أخرى شبيهة بحواسّ بعض الحيوانات التي لا سلطان لها على غرائزها، أغلبها من فولاذ لا يحركها شيء. تبادلنا الدوران حولها تشمّمناها وهي تصغر وتضمّر حتى شعرنا بما تنتفي، وتحوّل إلى شيء، وتنسى أنّها كانت أمّ رئيس البلاد نحائيا..."⁽³²⁾

وقد تجدد الشخصية نفسها مرغمة على أن تلتحم بالإحساس البسيط، حين تعجز عن إيجاد الحلّ في موقف يتجاوز إمكانياتها، كما يبدو ذلك في الموقف الذي يعيشه (أحمد بن بله) داخل السجن، وقد انشغل في عالمه الضيق بمخلوقين اثنين: الفراشة والذبابة، وها هو هنا يتحدث عن الفراشة في حسرة: "حتى عندما يقترب منها لا يسمع إلا رفرفات أجنحتها قبل أن تستكين. عمرها كان أقصر من عمر الذبابة، سرعان ما احترقت بسرعة، والتصقت بحرارة زجاج اللبنة التي كان السجانون يُشعلونها ويُطفئونها وقت ما يشاؤون. يوم احتراقها شمّ رائحة جسدها المشوّ الذي تطاير منه الكثير من الغبار الأبيض بسبب ضرب أجنحتها في كل الاتجاهات قبل أن تستقرّ. لم يكن الرئيس بابانا قادرا على إنقاذها، لأنّ اللبنة كانت عالية وملتصقة بالسقف".⁽³³⁾ وأمام غياب المشروع العقلائي المنطقي الموضوعي، تتمسك شخصية الراوي بالحاسة لكن هذه المرة مع "الذوق"، في إشارة إلى محاولة فهم أسرار القرآن الكريم، وفي ضرب من التماهي مع شخصية "سلمان زُشدي" بمحاولة اختراق سرية القرآن اللذيذة: "لم ير في عرش الشيطان أيّ استثناء، ولا أيّ جهد خارق يضعه في أفق الدهشة، مجرد لحظة هاربة لاختراق سرية القرآن اللذيذة، نص يحبه الملايين ويخافه الملايين أيضا..."⁽³⁴⁾ فالحاسة هنا موقف من حدث أدبي وأديب واجهه العالم الإسلامي باستنكار وصل حد إهدار دمه.

وتتعرف شخصية الراوي على مدى نجاحها بالصدفة، ولم تهتم بالاهتداء إلى الأسباب الموضوعية التي حققت مجدها الأدبي، واثقة في نهاية المطاف برائحة العرق في أجساد القراء دليلا على بلوغ القمة؛ وتنتشي بمشهد الزحام الذي يجعل المعجبين يعانون: "ونمضي في الحياة، لكننا نفاجأ بالأيدي تمتد نحو الكتاب والألسن تسأل عنه، والأجساد تتحمل طوابير البشر الواقفين، وروائح العرق والعطور المتفسخة من شدة الاحتكاك فقط للحصول على نسخة منه..."⁽³⁵⁾

6- حاسة الشم والعودة إلى بدائية الإدراك:

يبدو فعل الكتابة في الرواية مقاومة ضدّ تحوّل الإنسان من "طاقة العقل" إلى حاسة شمّ الفعل وردّ الفعل؛ كما يحدث في علاقات قطعان الوحوش التي تعيش حالة عدوان وخوف باستمرار، وما يبرز هيمنة الشمّ هو الانفراد والانفصال الكلّي عن الحياة الاجتماعية؛ وهو الوضع الذي عاشته شخصية "بن بلة" في زنانتها. ويتم إسقاط هذا الشعور على شخصيات الرواية التي يصبح الشمّ سبيلها إلى كل إدراك: "فجأة شمّ من جديد العطر المدوخ نفسه ... حاسة الشم

جعلتها سنوات الخوف حادة جدا ...⁽³⁶⁾ . ألا يذكّرنا هذا بتلك الصور المألوفة عن حيوانات تستشعر الخطر بحاسة شمها ؟ : " أثاره العطر نفسه الذي كان يأتي من مكان ما ... رفع رأسه كالذئب وهو يتحسس المصدر الذي لم يكن بعيدا ... استنفر كل حواسه ..."⁽³⁷⁾ وهكذا تهيمن حاسة الشم على باقي الحواس، وتوقظها وتثيرها بعد أن انحسرت الحواس الإنسانية الأخرى، وهو ما يبرر موقف الكاتب المندد بالانقلاب على ابن بلة، ولم يكن ذكر الذئب جزافيا إنه إشارة إلى ما يصيب الإنسان من مسخ لا يقوى لا على إدراكه ولا على مقاومته.

إن هذا العرض الذي اهتم بالسجن والتعذيب يذكّرنا بالمثل الشعبي القائل: "يسمعها الشيطان فيصم أذنيه" وهو مثل يلخص فظاعة التعذيب التي يكشف عنها أدب السجون في كتاباتنا العربية المعاصرة التي تفضح ضروب الإهانة والتعذيب الجسدي والنفسي.⁽³⁸⁾

7- حاسة الشم والعجز المفروض:

في الرواية ذكر للامتصاص المرتبط باللذة الفمية، وهو ما يعني من الجانب النفسي الانطواء والعجز: "أخذ أصابع يديها ثم مصّها واحدا واحدا"⁽³⁹⁾، وقد يفسّر هذا السلوك الطفولي معاناة لوليتا لفقدان الأبوة بسبب الاغتصاب، ومن هنا فإنّ انجذاب الراوي إليها تعبير عن وحدة المعاناة، وإذا كانت لوليتا قد عانت اغتصابا حقيقيا ضحية للأب، فإن الراوي يشعر بذلك الاغتصاب السياسي الذي رأى بأنّ الجزائر قد شهدته عام 1965. وما يبرز هشاشة شخصية الراوي أنه يستمسك بأي شيء ليحسّ بقليل من الطمأنينة بعيدا عن كلّ منطوق أو موضوعية: "منحه عطرها الهادئ الذي تسرّب إلى أنفه نوعا من الراحة..."⁽⁴⁰⁾، وتتنضح هذه الهشاشة في قول الراوي: عطرِك هذا سيسرق مني عذرتي...⁽⁴¹⁾، فهشاشته تبلغ أقصاها حين يتم إسقاط العذرية من الأنوثة إلى الذكورة تعبيرا عن الاغتصاب السياسي الذي حدث عام 1965. وقد تصطبغ الشخصية كل مرة بالصفة الحيوانية في التشبيه الذي يجمع نقيضين هما الغضب والخوف مثلا: "التفت نحوه، وهو يتحسس رائحته التي تشبه رائحة الذئب والدجاج..."⁽⁴²⁾

وقد يدلّ تشبيه واحد على أكثر من حالة نفسية لدى (لوليتا) التي تسمع صوتا فتلتفت إليه كأنها قطعة...⁽⁴³⁾ "ليجسد ضعفها وخوفها وغضبها، واستعدادها للفتك بمغتصبها. ويمضي

في اكتشاف هذه الأبعاد الحيوانية التي تتسم بها لوليتا فيقول بأنه أدرك ذلك من عينها " بحواس امرأة تشم الخطر من بعيد " ...⁽⁴⁴⁾

وأمام هذا المسخ الذي يصيب الشخصية تعجز عن أي إدراك في غياب الرائحة التي تكون دائما عماده في كل بحث عن الحقيقة: " مرة أخرى أعاده العطر المارب الى حضوره ليتأكد للمرة الثالثة من أنه لم يكن عطر إيفا ... " ⁽⁴⁵⁾

وتعيش الشخصية في غياب الرائحة أو العطر حالة من الحيرة والضياع، والعجز التام عن معرفة أي شيء؛ كما نجد ذلك في هذه الجملة التي تعبر عن الارتباك الكلي: " حتى عطرها انسحب نهائيا ... " ⁽⁴⁶⁾، ولا يتحرر الراوي حتى وهو في درجة من السموّ التعبيريّ الشاعرعي من الرائحة والعطر وحاسة الشم فيذكر: " الكلمات والصور المعطّرة ... " ⁽⁴⁷⁾

وفي جوّ هذا الضعف الذي يتحدّث عنه فقد تعاملت الرواية مع شخصية أحمد بن بلة تعاملًا خاصًا في توظيف حاسة الشم داخل زنزانته؛ ذلك أن هذه الحاسة قد أوحى بغياب كلّ الحلول، وجسّدت الضعف التام، وساهمت في تصوير الجوّ المأساويّ الذي كان يلفت الرئيس، حين لم يستطع حماية الفراشة التي كانت تؤنسه مع ذبابة: " فحزن كثيرا وقد شمّ رائحة احتراقها " ⁽⁴⁸⁾ ويعجز الرئيس عن حماية أمّه أيضا، لذلك تنشط حاسة شمّه كما نجد ذلك في قول الكاتب: " أدرك بحاسته الحيوانية أنّهم سيأتون نحو أمه... " ⁽⁴⁹⁾، ويشتدّ هذا العجز أمام الحراس، وقد تحولوا إلى كائنات حيوانية: " حواسّ الحراس ماتت لهذا يُعْرَوْنَ "لالة الزهراء"، وحلت محلها حواس حيوانية... " ⁽⁵⁰⁾ فهل كانت دلالة الحيوانية أو الوحشية شكلا من أشكال الإدانة للسلوك السياسي الذي وضع حدًا لرئاسة "أحمد بن بلة" على يد العقيد الهواري بومدين؟

خاتمة:

يمكن لهذه الرواية أن تقدّم لقارئها عددا من الدلالات الفكرية والفنية، وقد تكون عنايتها بالحواس ظاهرة لافتة، ولعل حاسة الشم أبرزها حضورا وتوظيفًا، خاصة وأنّها قد حملتها كثيرا من المعاني النفسية، والاجتماعية والسياسية، ويمكن حصر أهم نتائج هذه الدراسة في النقاط التالية:

- تبدو رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج توجّهها لافتا في مسيرته السردية: ذلك أن القارئ لم ير من التركيز على الجوانب الحسية والحواس ما يمكن أن يراه في هذه الرواية، فإن تكثيف "تحسيس الرؤية" باعتماد مجموعة من الحواس عامة وحاسة الشم خاصة كانت

الوسيلة المفضلة في البحث عن الأشياء وفهمها وتذكرها، بل وتذكر الإنسان أيضا، وتعمّق دواخله، وما تضمنه كل ذلك من كشف عن الوجه الممسوخ بصورة عامة الذي صارت عليه الأوضاع السياسية بسبب أحداث 1965 الانقلابية.

- تركز الرواية أيضا على مسح الإنسان داخل السجن (السجن والسجين)؛ فيصبح آلة أو وحشا، ثم تتسرّب هذه الحالة إلى الراوي الذي يستشعر تحوله، ويقتنع به؛ فيغدو معتمدا حاسة شمه في إدراك ما يريد إدراكه، ثم يجد نفسه كذلك يهتدي بهذه الحالة إلى معرفة إنسان مقهور يشبهه هو "لوليتا" مستشعرا من ذاتها ذاته، حين يرى فيها كثيرا من الانكسار والغبن لما تعرضت له من وحشية على يد أقرب الناس إليها.
- تغدو الأبوة في الرواية رمزا للقهر العائلي والسياسي، بدلا من أن تكون تجسيدا للرحمة واللطف وتحمل المسؤولية، ومن هنا أيضا يبدو مفهوم الأبوة - ربما - هو الطرح الجوهرية الذي كان أكثر تأثيرا في الرواية، وإن لم يتمّ التركيز عليه لتتضح أكثر وتتسع ثنائية القاهرين: الأبوي والسياسي من خلال مأساتين يعايشها كل من الراوي ولوليتا، وقد أبحرت الرواية كل ذلك من خلال حاسة الشم بشكل واضح.
- غيبت رواية "أصابع لوليتا" بطلها السليبي، بالرغم من أنها قد استحضرت صورة لوليتا نابوكوف، وبذلك يكون واسيني قد أنطق الضحية التي أنطق نابوكوف جلاّدها، وهو ما ينسجم مع إعلان الراوي صراحة وبصورة تمكينية ضرورة الاختلاف مع العقيد محاولة منه لخلخلة المقدس السياسي .
- تبقى الاسئلة متواصلة بعد قراءة أصابع لوليتا: هل كانت محاورة لوليتا الروسية في صالح أصابع لوليتا؟ وهل استطاعت لوليتا الرواية النفسية التربوية الجنسية أن تتجرد من تلك الأبعاد في الأصابع أو تغير وجهتها حين ركّزت على توظيف الحواس عامة، والشم خاصة، لتفضح واقعا سياسيا معاصرا في تاريخ الجزائر، صار لزاما أن نحاوره فنيا؛ إشراكا للذائقة الأدبية في تصور المسار الجزائري العام، ومحاولة استشراق آفاقه.

الهوامش :

- (¹) - واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع مجلة دبي الثقافية، مارس 2012
- (²) - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987م، ص8
- (³) - Emile Zola, Nana, Pocket, 2006, Paris cedex 13 ونقرأ في ص 18 من الرواية: آل روغون مكارثت Rougon Macquart قصة طبيعية واجتماعية لأسرة خلال الامبراطورية الثانية. - وينظر: حلمي مرزوق: الرومانتيكية والواقعية في الأدب: الأصول الإيديولوجية، دار النهضة العربية بيروت، 1983، ص ص65-66، حيث يشير الكاتب إلى سخط مجموعة من الكتاب ومهاجمة ما ورد من صور خلية في سلسلة رواياته عن هذه الأسرة.
- (⁴)- Gianfranco Stroppini Madame Bovary ou L'idealisme de Flaubert, bulletin de l'association Guillaume Budé, Annee 1992, 2, pp174-180, p174
- ويشير حلمي مرزوق في "الرومانتيكية والواقعية في الأدب" إلى أنّ هذه الرواية قد تميّزت بطابع التوثيق، وهي وفقا لرأي بليخانوف - أساس لكلّ دراسة في علم النفس الاجتماعيّ.
- (⁵) - ينظر: فلاديمير نابوكوف، لوليتا، ترجمة خليل حنا تادرس، دار الجيل بيروت 2006، ص5
- (⁶) - مارتن هيدغر، أصل العمل الفنيّ، ترجمة: بو العيد دودو، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2001، ص97.
- (⁷) LE DIALOGISME DANS LE ROMAN ALGÉRIEN, DE LANGUE FRANÇAISE, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, présentée par Vladimir SILINE, sous la direction du Professeur Charles Bonn, Université Paris 13, Formation doctorale « Etudes littéraires, francophones et comparées » , 1999, p13
- (⁸) - المرجع نفسه، ص15
- (⁹) - حميد حميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص26
- (¹⁰) كاتب ألماني ولد عام 1949 واشتهر بروايته "العطر" 1985، و"الحمامة" 1990
Dictionnaire hachette, edition 2012,p1558 ينظر:
- (¹¹) -Marc CERISUELO, « LOLITA, livre de Vladimi Nabokov », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 18 septembre 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lolita/>

(¹²) تمهيد أصابع لوليتا، ص9

(¹³) نفسه، ص52

(¹⁴) نفسه، ص21، 22

(¹⁵) - جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش، ط1، 1405، 1985، دار الكتاب اللبناني، سوشيرس الدار البيضاء، ص152 أن العقدة" تدل في سيميولوجية القصة على مجموع الحوافر المفترضة لثوابت وضعية أولية من منظور "توماشفسكي" وتشير العقدة في الدلالة إلى الشيء الثابت.

(¹⁶) غاستون باشلار Gaston Bachelard فيلسوف فرنسيّ 1884-1962 درس العلوم والفلسفة ثم درّس في كلية الآداب بـ"ديجون" Dijon ثم في السوربون وعرف بتحليله لشروط المعرفة العلمية مؤكداً أن تطورها لا يتم إلا بالانتصار على الحواجز الاستيمية (تصور فوري، رأي، نتائج بثقة تامة في أنها حقائق نهائية) مع تركيزه على تأسيس تحليل نفسي للتفكير... من أعماله: العقل العلمي الجديد 1934، تكوين الروح العلمية 1938، العقلانية التطبيقية 1948، المادية العقلانية 1953، التحليل النفسي للنار 1937، الماء والأحلام 1941، الأرض وأحلام الإرادة، الأرض وأحلام الراحة 1948، سيميائية الحيز، 1957، سيميائية حلم اليقظة... Voir, Petit Robert 2, rédaction gérée par Alain Rey, Paris 75013, 1993, p 155

(¹⁷) -Gérard Genette, Figures 1, collection tel quel, éditions Seuil, Paris 6,1966, p91-

(¹⁸) Oswald Spengler فيلسوف ألماني 1880-1936، أهم منظر للتاريخانية historicity واضعا عليها بصمة سوداوية بتصوره للدورات التاريخية مبرزا خضوع كل ثقافة لكلية عضوية وقاده تصوره إلى القول بانحيار الحضارة الغربية.

ينظر: Petit Robert 2, dictionnaire des noms propres, p1697

(¹⁹) إحسان عباس، فن السيرة، دار الثقافة بيروت، ودار الشرق عمان، ط1، 1996، ص9

(²⁰) محمد الصالح الشطي، فنّ التحرير العربيّ: ضوابطه وأمطاه، دار الأندلس، السعودية، ط5، 1422هـ/2001م، ص216

(²¹) آمنة بلعلي، المتخيّل في الرواية الجزائرية، دار الأمل تيزي وزو، ط1، 2006، ص18

(²²) أصابع لوليتا، ص60

(²³) نفسه، ص60

(²⁴) نفسه، ص60

(²⁵) نفسه، ص60

(²⁶) نفسه، ص14

(²⁷) نفسه، ص15

(²⁸) نفسه، ص32

(²⁹) - Marie-Claude Vettrano-Soulard, la communication olfactive,
Communication et langage. N°92, 2ème trimestre 1992, P103

(³⁰) أصابع لوليتا، ص15

(³¹) Patrice Tran Ba Huy, Odorat et histoire sociale [article]
Communication et Langages , Année 2000, pp 85-107

(³²) نفسه، ص ص100، 101

(³³) نفسه، ص97

(³⁴) نفسه، ص17

(³⁵) نفسه، ص21

(³⁶) نفسه، ص22

(³⁷) نفسه، ص31

(³⁸) شعبان يوسف، أدب السجون في الأدب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2014، ص24

(³⁹) أصابع لوليتا، ص71

(⁴⁰) نفسه، ص15

(⁴¹) نفسه، ص16

(⁴²) نفسه، ص106

(⁴³) نفسه، ص33

(⁴⁴) نفسه، ص58

(⁴⁵) نفسه، ص24

(⁴⁶) نفسه، ص48

(⁴⁷) نفسه، ص50

(⁴⁸) نفسه، ص97

(⁴⁹) نفسه، ص109

(⁵⁰) نفسه، ص101

حجّية التأويل بين رسوخ المعيار وأقنعة التحيز في الخطاب الشعري الحديث
The Argumentative Interpretation Between the Firmness of
the Norm and the Masks of Prejudice in Modern Poetic
Discourse

* د. الشيخ قاضي

Dr. Cheikh Kadi

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية في الجزائر من العهد التركي إلى نهاية القرن العشرين

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم - الجزائر

Laboratory of linguistic and literary studies in Algeria from the

Turkish era to the end of the twentieth century

Abdel Hamid Ibn Badis University of Mostaganem Algeria

cheikh.kadi@univ-mosta.dz

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2020/12/23	تاريخ الإرسال: 2020/11/04
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ملخص البحث

لا يخفى على الدارس لحركة الشعر العربي الحديث، أمران اثنان: أولهما التنوع والثراء في الأغراض وأساليب الصناعة، وثانيهما ذلك التناغم الجدلي بينه وبين بيئته بمختلف أبعادها؛ لكن سرعان ما تأثر ذلك التناغم أثناء حركة التجديد التي خاض غمارها جيل الرواد، ذلك أن تلكم الحركة هزّت كيان القصيدة العربية شكلا ومضمونا، فأما على مستوى الشكل، فقد انفتحت آفاق جديدة للشعرية، وأما على مستوى المعاني، فثمة مكمن الصدع. قاد الانزياح المتسارع التجربة إلى مأزق استبعاد جل المعايير، فكان التساؤل عن سبب استبدال الشاعر المعيار القيمي بمعيار جمالي غير مكترث بالمعنى؟ وهل كان يمكن التجديد دون إهمال لأيٍّ من المعيارين؟

كان من نتائج هذه الدراسة المستعينة بالمنهج الوصفي والاستقصاء تارة، وتأويل بعض الشواهد تارة أخرى. تفسير الاشكال بتأثير تنوع المعطى الثقافي في سلم تصريف القول الشعري، وأن جيل ما بعد الرواد سيقود التجربة إلى شعرية ضمن ثنائية الجمالي والمعرفي معا.

الكلمات المفتاح : حديث - تناغم - انزياح - تأويل - شعرية - جمالي.

Abstract :

Any researcher of the modern Arabic poetry movement will consider two points: the first is the variety and richness or aims and styles of the art;

* الشيخ قاضي. cheikh.kadi@univ-mosta.dz

the second is the dialectic harmony between poetry and its context with all its different dimensions. However, this harmony had been influenced during the project of innovation by the pioneers, because this project had its impact on the structure and the content of Arabic poem. On the level of structure new perspectives were opened for poetics. The deviation was in the meaning level. The fast shifting leads the experience to the embarrassment of neglecting all norms. Thus, the problem is why had the poet changed the norm of value by an aesthetic one that does not care about meaning? Was innovation possible without neglecting both norms? This research is mainly descriptive. This study resulted in explaining the issue by a varying influence of cultural elements within poems; and that post pioneer generation will lead the experience to a new poetics that will combine both aesthetic and epistemological norms.

Keywords: Modern, Harmony, Shift, Interpretation, Poetics, Aesthetic.



1. انزياح عن معيار أم صناعة معيار؟

الشعر حياة قوامها كل الاحتمالات التي أقصاها الواقع، والقصيدة عالم ذهني وروحي مفتوح على حواف المدى وأطرافه. في عالم اللغة؛ تفقد كل الإكراهات سطوتها على الإنسان، ذلك أن عالم الخيال، فضاء الممكنات، فيه يكون الشاعر من يشاء فيمتلك ما عجز عنه في واقعه، إنه اختزال للماضي وتقريب للآت وتمتدُّ في الحاضر. لا تنحصر متعة القصيدة العربية في كونها ملء فراغ أو استرجاع ذاكرة منسية، إنها تمنحك شعورا بامتدادك نحو الماضي في لحظتك بما يجعلك في استقامة واحدة مع مستقبلك، كان الشاعر العربي يصدر عن نفسه، ينحتها ويرفعها على هدي الجماعة ودأبها في توصيف الرجولة على مقادير الكرم والفروسية والشهامة والنبيل والصدق والشجاعة والعفة والدود عن الحمى، كانت تلك معاييرهم ولا معايير غيرها! حتى إذا جاء الإسلام، أعاد توجيه الإحداثيات بما يستجيب لخبر السماء، أضاف أبعادا جديدة في وعي الإنسان، أراه حقيقته في هذا الكون وعلة خلقه ومصيره بعد الموت، صار لحياته معنىً وهدفاً، فاتخذها القول الشعري معايير إلى معايير القديمة.

عود على بدء؛ الشعر صورة عن يوميات الشعوب، صورة من أخفض بؤرة في اللاشعور إلى أبرز نقطة في الشعور، يحيل الفرد على الجماعة بما تُلهمه إياه ضمن المعايير السابقة، ولُغة على تنوع مستوياتها، إبقاء الخيال مطلقا في صناعة الأشكال على قدر ثراء الخلفيات والرؤى التي

ينهض عليها الفضاء النَّصي، صورة تنتج عن ارتصاص معايير السُّنن اللغوي مع معايير صنوف الفكر والمعرفة سواء بسواء، متراكمة كانت أم مكتسبة، ضمن منطق متجانس، من وظائفه: أن يكفل التطور والتجديد والاكتشاف في مجالي الفكر واللغة كليهما، دونما نفي أو استبعاد لأحدهما الآخر. ظل ذلكم المنطق ميثاقاً للنقد في منطقتيه الوسطى بين الأشكال المبتدعة ونماذجها العليا في سلم المعايير بما يضمن التجديد والتطوير. وكان الانزياح في ماهية تلكم المعايير على قدر جريان سنة تحوُّل المعرفة في مسلماتها وقيمتيَّاتها، وأصبح "التجاوز في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية¹"، انزياح بدا كمن يرمي حجرة في الماء، فتتشكل دوائر وتتلاحق يلي بعضها بعضاً، قد تكون في مرمى بصر البعض فيدركها، كما قد يقع البعض الآخر داخل محيطها، فتكون أكبر من أن يعيها.

بدأ الانزياح تدريجياً في القصيدة العربية؛ تغيير في رُتب عناصر الجملة، ثم ما انفك يتمادى، من خروج إلى خروج عن معايير الكلام وسُنن اللغة؛ فالعادات والأعراف والتقاليد وما تأسس عليه وعي الجماعات بوجودها، وصولاً إلى المقدس. حاد تصريف القول الشعري عن نموذج الأعلى إلى معيار جديد، يقول أدونيس

ها غزال التاريخ يفتح احشائي، نهر العبيد

يهدر، لم يبق نبي إلا تصعلك، لم يبق إله

هاتوا فؤوسكم نحمل الله كشيخ يموت

نفتح للشمس طريقاً غير المآذن، للطفل كتاباً غير الملائك

للحالم عيناً غير المدينة والكوفة هاتوا فؤوسكم²:

تشير دلالة الملفوظ «نحمل الله كشيخ يموت» إلى نهاية الدين والشرائع، خاصة وان القصد يعضده عبارة «نفتح للشمس طريقاً غير المآذن»، إنه يصدر عن فكر مسبق جاهز، لا عن حالة شعورية أو نفسية، موقف يرى التنوير والعصرنة والحدأة، في معارضة القيم قصيدة منصرفة إلى النشر. شكل نسيجه أضرب من أجناس القول شئى، ومعنى متحرك المركز تارة بين الذات والجماعة والنظم والمعتقدات، وتارة أخرى، وعي أنطولوجي من الداخل إلى الخارج، خير المعايير بين الاصطفاة في نسقه أو هو الاستبعاد في غير ما موقف، بعدما تغيرت صورة الأدب تغيراً جذرياً، وأعيد النظر في التراث العربي كله واتسعت أبعاد التجربة الإنسانية واكتشف الإنسان

اكتشافا جديدا³. لعلَّ حجّية التجديد أن تكون في استقلال كل عصر بوسيلته التي تميّزُه وتُجسِّسُه، لتكون للقصيدة الجديدة ذريعة الاستجابة لظروفها الزمانية والمكانية، فتندفع تُهَيِّمِن على الحاضر والآت وفق أطرها. لكن، ومهما كانت حجّية التجديد، يظلُّ الشعر شعورا؛ عُمُقه غائر عَمُور تاريخية العلاقة بين صوت الجماعة وتصوراتها، وكُنُفه، قدرة أدائية قوام فاعليها: الشكل والمعنى معاً، فإن كان من الشعر القديم لَمَّا هو بيانٌ وسحرٌ وحكمةٌ، فإن من الشعر الحديث لَمَّا حلَّق من أفق إلى أفق، من مدار إلى مدار، أظهر الحاضر تارة، كأنه ماضٍ ولى والكتابة تدَّكر، وتارة أخرى، كأنه مستقبل آتٍ والكتابة تبصر.

الإبداع والتجديد والتغيُّر في الناس فطرة مجبولون عليها ما حيوا، لا ثابت إلا التغيُّر ضمن زاوية فن الفهم، أين يكون وعي النقد هو عينه وعي الكتابة، فيقوم الفهم على اعتبارات السياق والنسق معاً، بما يجعل التأويل ممكناً، ما استقام مع المعيار الذي يحكم مرجعيات التمركز الواعي بمختلف روافده مع بيئة النص الفكرية، فيعبر سلوكاً أو معرفة إلى الرصيد المشترك؛ فإن عارض المضمون إحدى المسلمات البقينية، يكون غير ممكن الركون إليه، مهما حاول تبرير فرادته أو جماليته، لذلك يكون التأويل بوصفه جوهرًا. وقاية من حصر الفهم في التطبيقات الإجرائية على مستوى الشكل دون المضمون، لئلاً ينصرف عن تفسير محتوى القول ضمن مرجعيته، إلى تفسير آليات اشتغاله عبر شكله. بما يقصر صفة التجنيس أو مواطن الجمال ضمن مستويات جيِّل اللغة.

إن الاستبعاد لا يخفى في رحاب القصيدة العربية بين شكلها القديم والجديد في بعض التجارب المعاصرة! حيث باتت معايير كل نوع ترى في الآخر جوهرًا مناهضا للعقل والمنطق. تتفقان على أنه من المعايير ما يرتبط بالدين والقيم، يظل ثابتًا، ومنها ما هو وقف على فطرة التطور بما يستجيب للعصر، وهذا ممَّا لا جدال على بديةه الخصوصية فيه، يقول أمل دنقل:

حاربتُ في حربهما

وعندما رأيتُ كلاً منهما.. مُتَّهما

خلعتُ كلاً منهما

كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة..

لكنهم لم يدركوا الخدعة!⁴

يستدعي الشاعر في هذا المقطع فتنة مقتل الخليفة عثمان بن عفان رضي الله، والقتال الذي دار بين المسلمين حول تسبيق الاقتصاص من قتلته، أم مبايعة خليفة وهو من يقتص من القتل، فكان أن انقسم المسلمون فريق مع علي رضي الله عنه يرى تسبيق المبايعة وآخر احتشد خلف معاوية رضي الله عنه يقول بأسبقية معاقبة القتل، وإذ ذاك لم يكن الخلاف حول الخلافة أو الزعامة؛ لكن أمل دنقل يشير إليها بلفظ "الخدعة*" التي كانت بسبب قصة التحكيم التي أناب فيها علي رضي الله عنه أبا موسى الأشعري، وأناب معاوية رضي الله عنه عمرو بن العاص، وقصة الخدعة يرفضها كثير من الرواة كونها تعني أن أبا موسى كان أبلها ضعيف الرأي مخدوعاً في القول، وأن ابن العاص كان ذا دهاء حتى ضربت الأمثال بهائه، فلو صح ذلك أكان النبي صلى الله عليه وسلم يستعمله على اليمن؟ ثم إن قصة التحكيم والمكيدة في حد ذاتها وصم لعمرو ومعاوية بالخيانة والكذب والغدر وهي من صفات الأشرار من بني آدم، وكان العرب في جاهليتهم ينفرون منها أشد النفور ولا قيمة لمن اتصف بواحدة منها عندهم كيف وهم على الإسلام؟

ومع هذا كله، لا يستجيب سياق القصيدة لهذا الحادث كونها لا تستقيم معادلاً موضوعياً للاستدلال على الصراع العربي اليهودي على أرض فلسطين من جهة، كما أنها لا تستجيب لو أسقطت على منظمة التحرير التي تنوب على الشعب الفلسطيني وهيئة الأمم المتحدة في انحيازها لليهود من جهة أخرى؛ إلا إذا أعتبرت المنظمتان منحازتان لليهود، وهذا تأويل لا يتقبله عقل ويكذبه واقع الصراع المرير على الأرض، ينصرف البحث من المعيار الذي أنتج القصيدة إلى فهم القصيدة نفسها، فهما قائما على حتمية التأسيس الواعي للآثار الفنية عبر إيجاد ظلال لها تمتد في أعماق الوعي مثبتة على معايير لا يمكن للقارئ تجاهلها، معايير لا تحتك مع التاريخي ولا تميم في خصوصية الجغرافي، لأنه مهما كان التاريخي محايداً، فإنه لا ينفك عن كونه وعياً متأخراً في تخوم الذاكرة بما يجعلها مسؤولة أمام الحاضر الذي قد يُحْمَلها تشوهات الآنية، كما قد يجد هذا الحاضر في جزء منه، ما يخالفه الرؤيا فيحكم للتاريخي بما يعني زحزحة زاوية الحاضر بما يستقيم مع الماضي.

ما تزال الدراسات تحاول فهم طبيعة الانزياح ومستوياته في بعض من تجارب الشعر العربي الحديث والمعاصر. قد كان الانزياح في بدايته عن بعض المعايير؛ لكن سرعان ما تجلّى انزياحاً في المعايير نفسها، أو هكذا بدا. توسعت الدراسات وتنوعت وتخصصت، ظلت تعيد

صياغة السؤال تلو السؤال بعدما قدّمت القصيدة الحديثة بعض تجاربها، فهما جديدا مفاجئا،
يقول معين بسيسو:

لعب العصفور

لعبته الكبرى

خلق الوردة، صورها، ((في ستة أيام))

في اليوم ((السابع نام))

تعب العصفور من الخلق، من التصوير، فنام⁵

خالف الشاعر المؤلف في نظرتة للإنسان والكون والعالم والحياة والدين والتراث
والمقدس والمدنس، خلاف نتج عنه انتقال الجدل من طبيعة مضمونه إلى طبيعة المعايير التي أنتجته
في مرحلة أولى. ثم إلى طبيعة الأسس التي تُبنى عليها يقينية المعايير وثباتها وكيفية فهمها، ذلك أن
رمزية العصفور في هذا المقطع تقودنا رأسا إلى إله التوراة يهوه المذكور في سفر التكوين*، الذي
أنهى الخلق في ستة أيام ثم استراح في اليوم السابع

2. بين وعي الكتابة ووعي النقد.

إن الحداثة التي هزت كيان الشعر العربي، إنما كانت من بعض أقطابها، تجاربٌ وقف
فيها الشاعر العربي متأملا ماضي أمة، معيدا فهمه من منظور أنطولوجي بما يتناسب وممارسته
الوجودية الراهنة في سياقٍ تختمر معاملة تحت سنا الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية
والدينية، دون أن يكون له تصوّر مسبق لمسار حركة التحديث، يأخذ بعين الاعتبار ضغط تلكم
الظروف، والطبيعة العقلية والنفسية للمجتمعات الشرقية؛ بل قلّد الغرب في نمط تنزيده لأساليب
تفكيره؛ ألا وإن الأوربيين، قد عاشوا فترة ظلمات امتدت على مدار ثمانية قرون، نال منهم اليأس
وأهكتهم الحروب وأبقتهم قبضة الكنيسة ردحا من الزمن طويل، بين فكي أنياب التخلف والخرافة
والوهم، فكان من الطبيعي أن يثوروا ضدها، أما ماضيهم الفكري، فليس فيه ما يسّر.

لم ينتبه جيل الرّواد إلى أمرين اثنين وهو يقلد الغرب، أول الأمرين: وضع العقل الغربي
ذاته مركزا للمعرفة، يصدر منها وإليها يُجِيل، أي: يجعل من نفسه معيار المعايير كلها، وله أن ينزاح
عنها بما شاء، بينما العقل الشرقي، كثير من مصادر معرفته التي يتأسس عليها وعيه بوجوده،
تتمركز في الدين بما يمنع الانزياح في المعتقد ويحصره في الممارسة. أما ثاني الأمرين: فيمكن في

تفكيك العقل الغربي الميتافيزيقا باعتبارها مركزا للوعي، ليعيد التمرکز حول العقل، فكان أن تغيرت صورة الأساطير من كونها تعكس مرحلة البداوة والخرافة، إلى بنية في نسق شامل، أي: شفرة تعبّر عن مستوى عالٍ من الذكاء، قابله الرواد بتفكيك قائم على إعادة المركزة من الوحي إلى العقل، ومن الصوت إلى الحرف، فكان الموقف المفاجئ الذي ذكرنا آنفا، من التراث وباقى روافد المعرفة. نبش فريق من شعراء الحداثة التراث العربي قراءة وتأويلا وفق مركز العقل والكتابة لا الوحي والمشافهة، ثم صاغوا الشكل الجديد للحاضر وجوهره، وفق صورة فهمهم ومنطوق تأويلهم، لا وفق معايير التي أوجدته؛ ما ترتّب عنه في كثير من التجارب: جنوح القصيدة إلى الغموض والإغراق في الرّمزية والسريالية بما يشبه الهذيان، لينفتح النص الشعري على كثير من القيم المعبرة عن اعتقادات وثنية أو فكرية لا تنضبط لمعايير ثقافة البيئة العربية، يقول سعدي يوسف:

الجوقة: عندما في الأعمال

لك تكن زرقاة أو سماء

عندما في الدواني

لم تكن لمساة الأرض

كان العماء

العماء

العماء

لم يكن غير ماء،

غير تهويله من ضباب وماء

لم تكن غر تلك الآلهة

التي هي ماء ضباب

وماء ضباب

وماء وماء وماء

أحد الأنوناكي*: ولكنا قد ولدنا

ثاني: كيف تولد الآلهة

من عماء؟

ثالث: كيف يغدو الفضاء

صفة؟

رابع: كيف جئنا لنكسب هذي السماء؟

...

نحن لم نأت من غيمة

نحن أصل،

وفصل، ونحن السماء

نحن آلهة الكون

أول من فيه والانتهاؤ6

مهما استفاض التأويل لدرأ التعارض بين المنطق المعياري الذي يحكم البيئة الثقافية للحاضنة الفكرية، والدلالة المستحدثة، لن يكون الأمر أكثر من إيغال في عبثية دون معنى يُبرر وجودها، بله، يبدو الأمر أحيانا رفضا للموروث التراثي على شكله الراهن برؤيته، ليتحول الاستدعاء إلى مجرد ترف فكري وتجربة فردية، أخذت أوجها وأشكالا متعددة، تشترك في تحوُّلها إلى موقف أو هي قدرة التأويل على عقلنته، ما يجعل القراءة هداما وبناءً، هدم المعاني القديمة وما يلحق بها من مفاهيم وتصورات بوصفها رموزا خادعة، وبناء لأخرى جديدة بالتجوز إلى قصديات مستحدثة. حيث تحولت الشعرية إلى الشكل والفضاء والتطيرز على حساب قيم المعنى، وتبعها النقد غير ما مرة، فتنازل عن وظيفة حكم القيمة إلى قياس الشكل، فكان الطرح المحايث للمعمار منعظا تأويلا لم يقف عند زحزحة معايير النقد فحسب؛ بل تهادى إلى يقينياتها المثبتة.

3. الخطاب الشعري.

لا نزعم في هذا البحث الإحاطة بمفهوم الخطاب وتتبع جذوره وتشعباتها الاستمولوجية، ولا آليات اشتغاله؛ إنما همنا الوقوف على الخطاب الشعري في الأدب العربي منذ ظهور القصيدة الجديدة مع جيل الرواد، ذلك أن مفهوم الخطاب يتسع إلى درجة يصعب معها الحصر، بسبب استيعابه لمختلف فنون القول والتلفظ في وضعيات اتصالية مختلفة؛ إذ ومهما حاولنا قصر الكلام على الخطاب الشعري، فإنه يتعدى إقصاء الخطابات الأخرى كونها تتضافر جميعا في تشكيل بنيته الدلالية، مما يترتب عنه صعوبة الفصل بين المضمون الشعري وضغط

إحالاته بين التحيين والتعيين في تشابك علاقاتها الداخلية والخارجية من جهة، وبين الشكل الأدبي الآخذ في الانفتاح على أجناس الكتابة من جهة أخرى، فيتعدّر الفصل بعدما تلاشت الحدود الفاصلة بين أضرب القول.

بدأ التحول في نهاية النصف الأول من القرن العشرين مع السياب ونازك الملائكة ويوسف الخال وأدونيس وغيرهم من كوكبة الرواد، لقد أعادوا صياغة معالم الخطاب الشعري بما يمنحه القدرة على استيعاب تجارب العصر الجديدة. اندفع الشاعر المعاصر يُجدّد طرق تعبيره وأدواته الفنيّة؛ بله، استحدث طرقاً وآلياتٍ لم تألفها القصيدة العربية من قبل، فكان التجديد بما يعادل تحوّلًا حقيقياً عن المسار المألوف والتقاليد المتداولة في شكل التعبير الفني وأساليبه، سواء أكانت هذه الأدوات في اللغة والأساليب التعبيرية المختلفة، أم كانت في بناء الشكل ومضمونه الفكري.

كان تزامن تأسيس مجلة شعر في نهاية الخمسينات مع ذبوع قصيدة النشر، بمثابة إعلانٍ عن منعطفٍ جديد متباين عن إرث القصيدة العمودية، فكان أن بدأ الاختلاف على مستوى الصور الواقعية الحيّة المستمدة من التجربة اليومية للشاعر، والتي كانت في حقيقتها تعبيراً عن مواقف ورؤى أكثر منها تصويراً لأحداث يومية، ثم أُخضع البناء الشعري لمناخ تلكم التجربة بدلا من سنن تصريف القول الشعري المتوارث عن القدماء، فكان البحث عن مساحة مفتوحة للبوح بما يكابده الشاعر، وكان الانفتاح على التراث في موقف انتقادي للموروث الفكري والروحي بنزعة تصادمية في بعض أوجهه؛ خاصة بعدما تماهى الشعراء مع الحضارة الغربية وقيمتها الفكرية والرؤحية، مستأنسين في ذلك بتجارب نظرائهم الأوروبيين، فصار للشعرية مفهوماً جديداً، وأصبح "التجاوز في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية"⁷، باعتبار بنية الخطاب الشعري تستلزم لغة ذات كثافة خاصة، تكسر قيود الترابط النفسي والعقلي والروحي بين الدوال ومدلولاتها.

لم تعد الحدائث خروجاً على البناء المعماري الموروث للقصيدة على مستوى اللغة والصورة والايقاع والوزن، إنما غدت كشفاً لا شبيه له من قبل، غدت موقفاً رافضاً للصورة التقليدية للموروث، مستهدفة بناء نموذجها ورؤيتها الخاصة للعالم والوجود، فخرجت من التفسير العباري القائم على علائق اعتباطية بين الدال ومدلوله، إلى التأويل الإشاري المشيّد على علائق قوامها تراسل الحواس، ولكي لا تفقد اللغة الشعرية باقي وظائفها، رُبطت الطبيعة الرمزية الاشارية للكلمة بالتجربة الجمالية، يقول درويش:

لغتي على الدهر العدو، على سلالاتي،
على، على أبي، وعلى زوال لا يزول
هذه لغتي ومعجزتي. عصا سحري.
حدائق بابلي ومسلتي، وهويتي الأولى،
ومعدني الصقيل
ومقدس العربي في الصحراء،
يعبد ما يسيل
من القوافي كالنجوم على عباءته،
ويعبد ما يقول⁸.

قد يكون العمل الفني تجربة وجودية يشكلها الفنان، تصير حقيقة قابلة للتلقي مع تحول النص إلى وسيط بين المبدع والمتلقي؛ لكن استقلال تلك التجربة بشكلها أو بتشكيلها لمنظومة القيم والمعارف والمعايير على غير ومنطلقاتها، سيؤدي في النهاية إلى غرابة المعنى وغموضه، واستعصائه على التأويل بعدما تتحول اللغة "إلى إشارة وذلك بأن تتخلى عن شطرها الآخر، التصور الذهني لها، وتحتفظ بجانبها الصوتي، وهذا ما يضمن لها حرية الحركة ويحقق لها انعتاقها وتفريغها من متصورها الذهني الذي كان عالقاً بها ويُمكنها من إحداث الأثر⁹". قد يؤثر الفصل بين التصور الذهني والجانب الصوتي للكلمة، على قدرتها التواصلية، ذلك أن الشعر، شأنه شأن باقي أجناس القول الفني، خطاب يوجهه باث إلى متلقي في وضعية اتصالية؛ فلكي "يكون الشعر شعراً ينبغي أن يكون مفهوماً من طرف ذلك الذي يُوجه إليه¹⁰"، بما يجعل الشعرية ضمن لغة، تقوم كل وظيفة من وظائفها عبر تضافر مجموع مكوناتها، مرتبطة الفاعلية بالجانبين الاتصالي والتصوري ضمن عدة مستويات أهمها:

1.3. اللغة:

تعتبر وسيلة ووسيطاً، يستخدمها المبدع وسيطاً لنقل أفكاره وتصوراتهِ ورؤاه، ويؤشر النص وجوده عبرها، إنها أهم وسيلة من وسائل التواصل الفني، يرتبط بها جوهر الشعر حسب اختيارات الشاعر، فيمتزج بالخيالي الواقعي، تصير سلوكاً ينتج وحدات ينتقل عبرها الخطاب الشعري من كونه نظاماً لغوياً يحيل بيئياً وخارجياً، إلى نظام إشاري يتنازل على مهمة هندسة المعنى

للمتلقي بما يجعل من الشاعر يتحلل من مسؤولية المقصدية، فيكون الانزياح بما يعادل تحقيقاً لموقف جمالي ناجم عن لعبة اللغة.

شعر رُود الشعر العربي الحديث بحاجتهم الماسة للبحث عن لغة جديدة، فلم يتورع بعض الأدباء عن الإشارة إلى اهتراء اللغة، وأن الكثير من الألفاظ لم تعد تساير روح العصر، فأصبح النظر في شأنها أمراً ملحاً، ومن هنا أوجدت مسيرة التجديد على مستوى اللغة لنفسها عدة مسببات، فهذا السياب يرى أنه "من بين الأشياء التي يؤكد عليها الشعر الحديث: الاهتمام باللفظ. وليس معنى هذا أن الشعراء القدامى، لم يكونوا يحسنون استعمال الألفاظ. ولكن معناه أن الشاعر الحديث الذي خلف له الأوائل إرثاً هائلاً من الألفاظ، التي رثت من كثرة ما تداولتها الألسن والأقلام، ما كلف بأن يعيد إليها اعتبارها، أن يخلع عليها جدة، وينفخ فيها من روح الشباب. ولكل لفظة تاريخ يختلف من لغة إلى لغة. ولها كيان خاص يستمد ألوانه من ذلك التاريخ ومن استعمال الشاعر لها¹¹"، يقول اثناء مرضه بمستشفى سانت ماري بلندن:

كذاك انكفأتُ أعصُّ الوساد

وأسلمت للمشروط القارس

قفاي المدمى بلا حارس

بغير اختياري طبيبي أراد!-

لقد قصّ... مدّ المجسّ الطويل..

لقد جرّه الآن... أواه.. عاد

ولاشيء غير انتظار ثقيل

ألا فاحرقوا، يا لصوص الجدار

فهيئات، هيئات، مالي فرار!¹²

تنبض المقطع بالحركة بتخيّن المعاناة والألم جزاء ما يتلقاه من علاج على يد الطبيب الذي يحمل المشروط القاسي وذلك عبر حشد مجموعة من الأفعال بصيغة الماضي واحداً تلو الآخر (انكفأتُ ، أسلمت ، أراد ، قصّ ، مدّ ، جرّه ، عاد) وهذا الحشد الكبير من الأفعال يصعد ويكتف من شعور السياب بالألم والمرارة جزاء تلقيه العلاج ، ثم إن الفعل (عاد) دالّ على المضى لكنه اكتسب في هذا النص دلالة الاستمرارية فلو قرأنا جملة السياب من جديد

لوجدنا أنه يشير إلى ديمومة الحدث ((لقد قصّ ... مدّ المجلس الطويل، لقد جرّه الآن ... آواه ..
عاد)) وهنا لا يستطيع الرياح مواجهة وتحمل هذا العلاج الرهيب.
أدرك رواد التجديد أنهم بصدد اقتحام تجربة جديدة على الشعر العربي، وأنه لا مناص
لهذه التجربة الجديدة من لغة جديدة، لكن ما السبيل إلى ذلك واللغة هي اللغة منذ القدم،
والألفاظ "ليست منعقدة القيمة وجامدة في ذاتها، ولا هي غير صالحة من حيث هي. واستعمال
ألفاظ أخرى غير مستعملة لا يعطي للقصيدة شعريتها. إن طريقة الاستعمال هي التي تحدد قيمة
المفردة ومدى مناسبتها أو عدم صلاحيتها وليس للكلمة قيمة شعرية في ذاتها. بل إن الكلمة
ليست قديمة أو حديثة بذاتها ولكن من خلال السياق¹³". فالسياق هو ما يكسب اللفظة
شعريتها أو نثريتها، إذ لا وجود لقاموس جاهز يغرف منه الشاعر المجدد، فيصير شاعر مجدّد كل
من اهتدى إليه، ذلك أن التجديد هو البحث عن لغة ممتدة في التراث القديم تستوعب روح
العصر وحركته، لا هي مقطوعة عن الماضي ولا هي غريبة عن الحاضر، وبذلك يؤول معنى
التجديد إلى الاهتمام إلى هذا السياق المشترك بين جيلين مختلفين وزمنين متباعدين.

2.3. الصورة.

تُشكّل الصورة أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي عامة والشعر خاصة، فهي
ليست مستحدثة فيه؛ بل هي جزء من مبنى القصيدة والجوهر "الثابت والدائم فيه"¹⁴، ترتبط
ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية وهي "طريقة من طرق التعبير ووجه من أوجه الدلالة"¹⁵. كسرت
إطارها القديم وخرجت من التجسيد الجزئي، لتلعب دور المعادل الموضوعي بما يجعلها رؤية وفلسفة
بالنسبة للشاعر في موقفه من الوجود، يقول البياتي:

الشمس في معسكر اعتقال

تحرسها الكلاب والنلال

لعل ألف ليلة مرت

ولا تزال

"بينلوب*" في انتظارها

تغزل ثوب النار

أو "أوليس**" في جزيرة المحال

يرسف في الأغلال
لعل في "الأولمب" لا تزال
آلهة الإغريق تستجدي
عقيم البرق في الجبال
طعامها النيذ والخبز
وآلام الملايين من الرجال
قلت سلاما!
وبكى قلبي
وكان الفجر في الأطلال
يضيء وجه العالم الجديد
وجه شاعر يحطم الأغلال16

يرمز الشاعر إلى الحرية المفقودة في عالمنا العربي بالشمس المعتقلة، وهو لا يقصد حرية من استعمار خارجي؛ إنما يشير إلى ظلم الحكام وطغيانهم، ثم ما يفتأ يرمز للحرية بأسطورة (بينلوب) التي تنتظر زوجها أوليس، وكذا الحرية تنتظر رمزاً ثورياً يقتحم على الحكام قصورهم ويحرر الشعوب المضطهدة، ثم يقحم آلهة الأولمب في إشارة إلى دعم الغرب للحكام الجائرين، ذلك أن الصورة على رأي أدونيس، لم تُعد "تشبيهاً ولا استعارة، فالتشبيه يجمع بين طرفين: المشبه والمشبه به، إذاً فهي جسر بين نقطتين. أمّا الصورة الشعرية فإنها توحد بين الأجزاء المتناقضة، وبين الجزء والكل. إنها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة. وهي تنفذ إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها، من هنا تصبح الصورة (مفاجأة) و(دهشة) تكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء17"، يكشف عن صورة هذه الموجودات في وعي القصيدة العربية، بما يجعل الخطاب الشعري " ذلك الكلام الذي لا يكتفي بالتعبير عن أفكار وأحاسيس فحسب، بل الذي يحاول أن يكون له مستقبل، ويمكن القول ربما إن الصورة الشعرية في تجديدها تُشَقُّ مُسْتَقْبَل اللغة18".

3.3. الإيقاع:

إنه منظومة من الأنساق المتناغمة فيما بينها يبدأ مع القصيدة، فيخترق "كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بُنى القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل ببعضه البعض، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، في نفس الوقت الذي يتغير هو بوساطتها من ظاهرة صوتية بحتة وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى أفانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والانكسارات الضوئية واللونية المتعكسة¹⁹". يتحكم الإيقاع في حركية الأنساق داخل الفضاء الشعري، يضبط رتمها، إنه "يتبع مبدئياً حركة القصيدة ويتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزاً، لذلك لا قاعدة مسبقة لإيقاع القصيدة²⁰". تنتظم كل عناصر القصيدة من وزن ورؤى وصور وموضوعات وأفكار وأحوال نفسية وانفعالات في نسقٍ ما، يحكمه نظامٌ ما، بل يتعدى ذلك إلى المجالات الحضارية والثقافية لكل من الباث والمستقبل. يقو السياب:

وفي العراق ألف أفعي تشرب الرحيق متفعلم متفعلم مستفعلم فعل

من زهرة يربها الفرات بالندى مستفعلم متفعلم متفعلم فعل

متفعلم فعل وأسمع الصدى

متفعلم فعول يرن في الخليج

فعل مطر

فعل مطر

فعل مطر

مستفعلم متفعلم فعل في كل قطرة من المطر

مستفعلم مستفعلم متفعلم فعل حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

متفعلم متفعلم متفعلم فعول وكل دمعة من الجياح و العراة

متفعلم متفعلم متفعلم فعول وكل قطرة تراق من دم العبيد

مستفعلم مستفعلم متفعلم فعول فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

مستفعلم متفعلم متفعلم متفعلم فعول أو حلمة توردت على فم الوليد

مستفعلم متفعلم متفعلم متفعلم فعول في عالم الغد الفتى ، واهب الحياة

متفاعلن فعل..21

ويهطل المطر

لقد تناسب الرجز مع الإيقاع العام للنص المناسب للحركة والخفة والتوتر التي اختصت بها البروق والرياح والأمطار وعواصف الخليج، وأعطى المتقارب القوة والانطلاق ومزيدا من المرونة لأنسياب التدفق العاطفي، فكان من أثر هذا التنويع في الوزن أن عكس الحالة النفسية للشاعر التي تتأرجح بين الفرح والحزن وبين التأزم والانفراج من جهة، وأوجد التوازن بين النفس الثائرة لدى الشاعر في الخير، والشر وغزارة المطر في النفع والضرر من جهة أخرى، ولعل ضرب الأنشودة الذي جاء على نوعين هما (فعو أو فعل) و (فعمل) إنما الهدف منهما هو فرملة التدفق لأجل التنقل بين التداخي والابتهاال دون خلخلة الجو والإيقاع أو المساس بنسق التهاوي ثم الارتقاء على غرار ما يفعل في المقطع السابق حيث الجملةان الإيقاعيتان الأولى والثانية طويلتان ومتوازنتان، ثم يتهاوى الإيقاع في الجملةين الثالثة والرابعة قياسا إلى السابقتين في الطول وسعة الحمول الدلالية، وهكذا إلى أن يصل إلى حد من القصر في الجمل الخامسة والسادسة والسابعة عن طريق الفرملة ثلاث مرات بلفظة (مطر)، فتلجم الغنائية التي سيطرت على النص نتيجة طابعه الابتهالي، وتتحزر النبرة الواقعية ليعود إلى التدرج نفسه بعد ذلك.

هناك من النقاد من يجده في العلاقات الدلالية، مثل العقدة والحل، أو التقابلات والتضادات، وما ينتج عنها من توازيات أو تقابلات أو تناقضات، وهناك فئة أخرى تقول بالإيقاع المرئي الذي اعتمد بداية على ترك فراغات بيضاء في الأبيات والسطور، ثم انتقل إلى استخدام الرموز والعلامات، ليتجلى فيما بعد، في تشكيل رسوم فنية، ليس من الخطوط، وإنما من كلمات القصيدة ذاتها، إلى درجة تتلاشى الحدود بينه وبين الشعرية.

3.4. الرمز والأسطورة:

تعد الرموز والأساطير من أبرز الظواهر الفنية، وهذا ما أكده عز الدين إسماعيل في قوله: "من أبرز القضايا الفنية التي لفتت الانتباه في تجربة الشعر الجديد ظاهرة الاستخدام المكثف للرمز كأداة تعبيرية استعملها الشاعر لإيصال فكرته إلى القارئ²²". يُعني الرمز بالتعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها في دلالتها الوضعية، فهو طاقة " تعبيرية ذات دلالة واسعة محركة لمعاني القصيدة، وتعكس قدرة خيال الشاعر على الابتكار والتوظيف²³". لا بد للشاعر أثناء توظيفه الرمز، من علاقة بينه وبين المضمون الشعري، لأن

الشاعر المتقن بالرمز "لا يمكنه أن يعبر عن تجربته من خلاله بشاعريّة مُتميّزة، إلا إذا امتلك طاقة فنية تمكّنه من إيجاد بنية مُتفاعلة العناصر، ذات وحدة عضوية متماسكة²⁴". تشدّ المتلقي إليها عبر إيجاءاتها، تغريه بالتفاعل مع الفضاء، يملأ البياض، تستهويه المتعة وتملّكه الغربة، ذلك أن النفس "إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق بها شوق إليه أصلا، أما إذا أجهد المبدع نفسه في التخيّر شدّ انتباه المتلقي وجعله متعطشا لمتابعتة²⁵"

ألجأهم طبيعة واقعهم، جيّل الرواد إلى الرموز والأساطير، واقع، يقول عنه أحدهم، إنه: "لا يمنح الشاعر سوى علاقات متدهورة بين الإنسان والإنسان، وسوى تعكير وتخطيم مستمر لوجوده وإنسانيته، وإن واقعا لا شعري، إن الأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر، وإن تبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد، ولهذا تراني أُلجأ إليها في شعري كثيرا²⁶"، أصبحت الأسطورة منطلقا إلى الشعري بدل الواقع الذي أصبح يهدد وجود الشعر، "على أن الأسطورة وإن كانت أصبحت مستقلة عن العالم المحدود فإنها تهدد الشعري بالضياع إذا لم يستطع الشعر إعادة خلقها في صبرورته أيضا²⁷"، يقول درويش في قصيدة تموز والأفعى:

تموز*... يرحل عن ديارنا

تموز... يأخذ معطف اللهب

لكنه يبقى بخربتنا

أفعى

ويترك في حناجرنا ظمأ

وفي دمنا...

خلود الشوق والغضب²⁸

استدعى الشاعر رمز تموز، ثم جعله يذهب بلا عودة تاركاً رداء اللهب وأفعى بكل ما تحمل من رمزيّة للشر المتأصل، بذلك يبقى المعنى مؤجلا غير قابل للتأويل، ذلك أن تموز يرحل وترحل خلفه عشتار ليعود إلى الحياة، حياة ملؤها الخضرة والمطر والخيرات وحياة الشعب الفلسطيني هي حريته التي لا بديل له عنها، وهنا تتميع أطراف الأسطورة في سياقها الجديد، من يكون تموز؟ أهو المناضل الفلسطيني الذي يجعل الشاعر تضحيته هباءً بعدم رجعته، ومن الأفعى التي يقيها بعده؟ أهى سلاله اليهود، فإن كان كذلك فإن تموز يبقى عشتار التي تضحى خلفه

لتعيده وهذا لا يتناسب مع السياق الذي يربط بين الأفعى ومبدأ الأثوية، على غرار ما تشير إليه تماثيل آلهة اليونان التي تحمل أفاعي في وقتنا مثل: أرتميس، هيكي، بيرسفون. وبذلك تبقى الأسطورة حاضرة دون وظيفة سياقية قابلة للفهم والتفسير

الخاتمة و النتائج:

ختاماً، يتقدم التأويل بوصفه وعياً مُجَيِّناً لتراكمات المناهج والمدارس النقدية من جهة، وتحويل زاوية الفهم من مجال المؤلف والعمل الأدبي إلى الفضاء النصي وقارئه من جهة أخرى. أي: استغلال النص الأدبي ومحاولة فهمه وتأويله في سيرورته التاريخية* الحاضنة لكل منتج بشري داخل سياقه وظروفه، بحيث لا يتوقف فهم النص وتفسيره على ظروفه التي أنتجته، ولا على محاولة فهم هذه الظروف من خلاله؛ بل، إن عملية الفهم والتفسير الآني للأثر، تمارس في إطار بعد تاريخي متكامل، وأن الظروف المصاحبة، امتداد للظروف السابقة، لها أثرها على الفهم كما كان لها على الإنتاج، كأن التاريخ يصنع المعنى في سيرورته الآنية، بما يحوّل هذه الفلسفة إلى معيار متحرك مزامن للكتابة وللتفسير، يلغي أي معيار خارجي يحكم البيئة الفكرية والعقلية والاجتماعية للأثر نفسه، بصورة أخرى، لا يفهم النص من خارجه ولا يتمركز من خارجه؛ بل باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرّة، وانتقاد المؤسسات السياسيّة المهيمنة، وتقويض المقولات المركزيّة السائدة، ذلك أن "تاريخية الأدب لا تنحصر فقط في التطور الداخلي للأشكال، بل تشمل السيرورة العامة للتاريخ أيضاً²⁹"، بما يجعل الكشف عن حقيقة العمل الأدبي لا تتم انطلاقاً من معرفة دقيقة بتفاصيل الظروف البيوجرافية أو التاريخية لنشأته، بل من خلال النظر إليه باعتباره بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلا ضمن تحولاتها التاريخية المتعاقبة في لحظة واحدة متصلة بين زمي الكتابة والقراءة.

❖ نجح الشعر العربي الحديث في الوصول إلى لغة متجانسة الروافد الفكرية والمعرفية والنفسية والفنية؛ لكن الشاعر الذي استهوته التجربة لم يقف عند حدٍ من حدود مرجعيات تلك المعرفة، مما أوجد القارئ في وضعيات يتلاشى فيها المعنى بين الغرابة أو الغموض مهما تعددت تأويلاته التي تصل أحياناً حد استنزاف النص، لذا وجب إعادة ضبط التأويل ضمن أُطر «فائدة الكلام»

❖ يكون دور المبدع في العمل الفني كدور اللاعب في اللعب، إنه يشكّل تجربته الوجودية، لكن هذه التجربة تستقل في شكلها عن ذاتيته، والأمر نفسه بالنسبة للمتلقّي، مما يؤدي لاستقلال النص عن التبعية للطرفين، ومفتوحاً على القراءات القادمة، كما أن فهم النص الأدبي لا يعني فهم تجربة

المؤلف؛ بل يعني فهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها، لأن الشكل الفني، وسط ثابت بين المبدع والمتلقي، وعملية الفهم متغيرة طبقا لتغير الأفق والتجارب من خلال التحرير المتواصل للمعنى والتوسيع المستمر لأفق الدلالة، فاللغة ناقلة لحقائق التراث بعد صهرها في قضايا الحاضر، بما يؤسس لإحياء دلالات مضموسة وبذور معرفيه وأفكار من طي والنسيان، وعليه يُقرأ النص بوصفه فضاءً مفتوحاً على آفاق التأويل، فتتشكل التصورات من خلال القراءة الحوارية الواعية بطبيعة الماضي وتاريخية العلاقة مع الآخر التي تدفعنا إلى مساءلة الحاضر، وإعادة صياغة أسئلة الوجود وفق إيقاع المنطوق الداخلي، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الوعي بجمعية استقلال الآخر بقوانينه الاستمولوجية، بما يحرر الفكر من أرضية التصورات المسبقة فيطلق سراحه، وليس على المتلقي أن يكون مهتماً في المقام الأول بتحقيق الشكل الذي ينتمي إليه النص بوصفه عملاً فنياً، وإنما بما يقوله النص. وغالبا ما يكون القول معارضا للسن العربي أو الديني أو العقلي بما يساوي رفض المعنى.

❖ لا يُعبر الخطاب الشعري عن أفكار البشر في زمنٍ مُعَيَّنٍ فحسب، بل يستدعي مناخهم الروحي ومشاعرهم وكل موروثاتهم، فتصير مع معرفة القارئ كأنها على امتداد واحد في الزمان والمكان، إنه تحيين وتعيين لكل ما انعكس من مظاهر الحياة العقلية والنفسية والاجتماعية والثقافية للسابقين عليه، لذا تحتاج لغة الخطاب قارئاً خاصاً لفك أسرارها ورموزها وطلاسمها، والربط بين فضاءاتها المتناثرة بين مكان حاضر، ومكان لا زمان فيه ولا تاريخ؛ بل مجرد لحلمٍ تمتد فيه اللحظة الشعورية، حتى ليَكُون هذا الامتداد لحظة كونية واحدة، تستوعب باث الخطاب ومتلقيه وما يحيط بكل منهما من سياقات مختلفة تحكم كل الأطراف على مستوى المعطى اللغوي، من هذا الأخير، ينطلق القارئ لبحث جمالية التخييلي وبيقينية الحقيقي ومدى انتهاك الأول للثاني، ذلك أن سعي الشاعر خلف جمالية الخطاب في الشعر العربي الحديث، كثيرا ما فَوَّت عليه الانتباه لانتهاك التخييلي للحقيقي أحيانا، وأحيانا أخرى، لا يكون الوصول إلى المطلوب إلا عبر هذا الانتهاك الذي وجد نفسه في موقع صدامي.

❖ تجلت القصيدة الحديثة في كثير من مضامينها، تعبيرا عما يكابده الشعراء من يأس أو مواقف محرجة في حياتهم، أدت بهم إلى ابتداء تراكيب ومعاني، كانت في معظمها ثورة على الموروث المألوف بصورته تلك، وهم يعتقدون أنهم بعملهم ذلك إنما يرفضون واقعا مريرا، وغالبا ما تحتم

قراءة أشعارهم وتفسيرها، المعرفة المسبقة بالدوافع الشعورية واللاشعورية ومعرفة الدوافع السلوكية للشخصية وبيئتها من خلال الضغوط والحاجات التي تمرُّ بها الشخصية في حاضرها.

هوامش:

1 Gérard Genette: figures III, editions de seuil, Paris, 1972, p11.

2 أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت، ط4، 1985، ج2، ص: 266.

3 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، صص: 107-109.

4 أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي القاهرة، ط3، 1987، ص: 180.

5 معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت، ط3، 1987، ص: 560.

* "فَأَكْمَلَتِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَكُلُّ جُنْدِهَا. وَفَرَعَ اللَّهُ فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ مِنْ عَمَلِهِ الَّذِي عَمِلَ. فَاسْتَرَاحَ فِي الْيَوْمِ السَّابِعِ مِنْ جَمِيعِ عَمَلِهِ الَّذِي عَمِلَ. وَبَارَكَ اللَّهُ الْيَوْمَ السَّابِعَ وَقَدَّسَهُ، لِأَنَّهُ فِيهِ اسْتَرَاحَ مِنْ جَمِيعِ عَمَلِهِ الَّذِي عَمِلَ" [سفر التكوين2: 1-3].

* " الأنوناكي في السومرية تعني (الخمسون الذين هبطوا من السماء إلى الأرض)، وهم كائنات غير بشرية جاؤوا للأرض من الفضاء من كوكب نيبورو الواقع بين المريخ وزحل حسب اعتقاد السومريين، هبطت هذه الكائنات على الأرض قبل 445 ألف سنة وجالوا في الخليج العربي وبلاد ما بين النهرين واستقروا فيها وخلقوا البشر ليجعلوهم عمال، وتروي الاسطورة أن يوم واحد على نيبورو يعادل 36 ألف سنة أرضية. وقد استمر وجود الأنوناكي على الأرض حتى الطوفان الكبير (طوفان نوح) عليه السلام، ينقسم الأنوناكي إلى إلهين (خير وشر) عندما قرروا مغادرة الأرض تزوج بعضهم مع البشر ليكون هذا العرق هو المتحكم من بعدهم، ويؤمن البعض بأن هذه السلالة موجودة وتحكم البشر في الخفاء.

6 سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2004، ج3، ص: 11 - 12.

7 Gérard Genette: figures III, editions de seuil, Paris, 1972, p11.

8 محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2004، ج1، ص: 384.

9 عبد الله الغدامي: تشريح النص، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص: 10.

10 جون كوهن (Jean Cohen)، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد ولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، دار البيضاء، ط1، 1986، ص: 173.

11 يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا 2006م ص: 212.

- 12 بدر شاكر السياب المجموعة الكاملة، دار العودة بيروت، 1997م، مج1. ص: 577.
- 13 فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 112.
- 14 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث التقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، بيروت، ص 7.
- 15 جابر عصفور، م . س . ص: 323.
- 16 عبد الوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، دار الفارس للنشر والتوزيع، 1995، ج1، ص: 315.
- * هي زوجة أوديسيوس في أوديسة هوميروس، ظلت ترفض الخاطبين الذين تقدموا لها طوال غيبته في رحلته الطويلة التي أشتدعي فيها للمشاركة في حرب طروادة، أثناء عودته تحطمت سفينته في الأمواج العاتية ثم نجا ووقع أسيرا لدى حورية البحر كاليبسو في جزيرة أوجيجا لسنوات بعدما وقعت في حبه وعرضت عليه الخلود إذا تزوجها، لما طال غيبته، اعتبره النبلاء في مملكته ميتاً، وتزاحموا على طلب يد زوجته التي كانت ترفض وتقدم الحجاج، بدأوا يضغظون عليها بتحويل قصر أوديسيوس الى حانة للقصف والعريضة، ثم يتمادون في استباحة أملاك أوديسيوس؛ عندئذ تحرمهم بينلوبي أنها ستختار واحداً منهم، حال أن تنتهي من حياكة الكفن لوالد زوجها العجوز لايرتيز، أما أوديسيوس فيفلق في البحار من جزيرة كاليبسو بمساعدة الآلهة ليصل مدينته ويتنكر في هيئة شحاذ. تعلن بينلوبي أنها ستزوج الرجل الذي يستطيع أن يشد الوتر الى طرف القوس ويطلق سهماً يخترق اثني عشرة حلقة في مقابض الفؤوس. فيدخل الشحاذ القاعة ويجول مستجدياً. يحاول النبلاء شد الوتر ويفشلون الواحد تلو الآخر. يطلب الشحاذ السماح له بالمحاولة فيفلق، ثم يقتلهم.
- ** أوليس في الأساطير اليونانية وأوديسيوس في الأساطير الرومانية، وهملك إيتاكا الأسطوري، وبطل ملحمة الأوديسة لهوميروس وصاحب فكرة الحصان الخشبي الذي بواسطته انهزم الطرواديون، ترك بلده كي يكون من قادة حرب طروادة. أثناء رحلة عودهم بعد فوزهم بالحرب، التقى أوديسيوس وحنوده بعملاق ذي عين واحدة فقفاً أوديسيوس عينه وجعله أعمى بعد أن أكل العملاق مجموعة من رجاله، وكان ذلك العملاق ابن إله البحر بوسيدون، فغضب منه وعاقبه بأن أهاج أمواج البحر التي ألقت به في جزيرة أوجيجا التي تسكنها الساحرة كاليبسو.
- *** جبل الأولمب تسكنه آلهة اليونانيين الأسطورية: زيوس، هيرا، ديمتير، بوسيدون، هيسثيا، هيفايستوس، أثينا، أريس، أفروديت، أبولون، أرميس، هيرمس، ديونيسيوس، هاديس.
- 17 أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م.. ص: 155.
- 18 غاستون باشلار (Gaston Bachelard) شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية الأحلام الشاردة، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط1، 1991م، ص: 7.

- 19 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقية الأولى جيل الرواد والسُّنَّيْنَات ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م، ص: 30.
- 20 إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد ط2، بيروت 1981، ص: 101.
- 21 السياب . م ك . مج 1. ص: 481.
- 22 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر. قضاياها و ظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967، ص: 194.
- 23 دريد يحيى الخواجة . الغموض في القصيدة العربية الحديثة، دار الفكر جُمُص، ط1، 1990، ص: 98.
- 24 يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، ط1، عام 1994، ص: 9.
- 25 محمد الكندي، الرمز والفنّاع في الشعر العربي الحديث، السِّيَاب، نازك، البيّاتي، دار الكتاب الجديدة، المتّحدة، ط1، بيروت 2003، ص: 34.
- 26 خلف رشيد نعمان. الحزن في شعر السياب، الدار العربية للموسوعات، بيروت-لبنان، ط1، 2006، ص: 151.
- 27 فاتح علاق، مفهوم الشعر الحر عند رواد الشعر العربي الحديث، ص: 158.
- 28 محمود درويش، الأعمال الأولى 2، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005، ج 1، ص: 114.
- * تستند التاريخانية الجديدة إلى لغة التفكيك والتشريح، وتقويض تاريخ المقولات المركزية، وفُضْح الأوهام الأيديولوجية السائدة في المجتمع، وتعرية أساطير المؤسسات الثقافية الحاكمة، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث عن تاريخ متجانس متطوّر بشكلٍ مُتسلسل كرونولوجي، بل هناك تاريخٌ مُتقطع، يعرف مجموعة من التّعرات والبياضات؛ حيث تُهَمَّش فيه فئات، وتُسود أخرى؛ لذلك يتقابل التاريخ المنسي مع التاريخ الرسمي الذي يُعَدُّ عن الطبقات الحاكمة التي تسود المجتمع، ويعني هذا أنّ نمّة تاريخين مُتناقضين: تاريخ السُلطة، وتاريخ الشعب، أو تاريخ السيادة، وتاريخ المهتمش.
- 29 -Hans Robert Jaus.pour une esthetique de la reception traduit par
claude Maillard preface de Jean Starobinski gallimard paris 1978p 43.

قراءة تحليلية تركيبية لبنية الجملة الفعلية المتعدية إلى مفعول واحد

A Synthetic Analytical Reading of the Transitive Verb Sentence Structure to a Single Object

د. عيسى قيزة *

Guiza Aissa

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف ميله (الجزائر)

University Center of Mila (Algeria)

guizaaisa@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2021/06/02

تاريخ القبول: 2021/05/06

تاريخ الإرسال: 2020/11/05

ملخص البحث

ظلت دراسة "بنية الجملة الفعلية" تتراوح بين جانبيين؛ جانب نحويّ يتمثل فيما يطلبه العامل من معمولات والتي تختلف باختلاف طبيعته، وجانب بلاغيّ يرجع إلى سياق الموقف وغرض المتكلم؛ بمعنى أنّ دراستها لم تكن من جانب أو زاوية واحدة فلا هي باب من الأبواب النحويّة ولا هي مبحث من المباحث البلاغيّة؛ وهذا ما أدى باللغويين إلى الاختلاف فيما بينهم حول قبول بنية ورفض أخرى انطلاقاً من الاعتماد على المزاوجة بين الجانبين (النحويّ | البلاغيّ). لذا حاولت في هذه المقالة دراسة بنية الجملة الفعلية المتعدية إلى مفعول واحد. دراسة تركيبية لما في هذه الدراسة من مواكبة لإنجازات علم اللغة الحديث. بمعنى أنّ دراستي هذه ستقتصر على الجانب التركيبيّ النحويّ. وذلك بالاعتماد على المنهج الوصفيّ التحليليّ [التركيبيّ]؛ لأنّه يناسب موضوع الدراسة مستعينا في ذلك بأراء اللغويين القدماء والمحدثين. قصد بيان موقفهم من تلك البنية الجملة الفعلية وعرض الجديد الذي تقدّمه الدراسة الوصفية التركيبية.

الكلمات المفتاح: جملة فعلية، فعل، فاعل، مفعول به.

Abstract :

The study of "Verbal phrase structure" fluctuated between two sides, a grammatical one in which the actor requires a set of acts that differ accordingly. And a rhetorical side that takes in consideration the context of the action and the objective of the speaker. Meaning, the study of said structures were not conducted from a single angle, it is neither a grammatical

* عيسى قيزة : guizaaisa@yahoo.fr

chapter, nor it is rhetorical. The reason why linguists differed on whether or not to accept one structure and reject another based on depending on the compatibility of the two sides (grammatical/ rhetorical).

Therefore, I attempted in this article to study the structure of the verbal sentence transitive to a single object.

It is equally a syntaxial reading because of the study's nature to keep up with the modern linguistic achievements. Meaning this study will mainly focus on the grammatical syntaxial side.

Keywords:

verbal phrase, verb, subject, object.



-مقدمة:

ذهب بعض اللغويين إلى أنَّ للجملة الفعلية بُنى لغوية متعدّدة، ولقبول بعضها ورفض بعضها الآخر وُجدت ضوابط لغوية وتركيبية تحدُّ من حرية ترتيب عناصرها، وتتوخى >> أحكام التّركيب فيما بين عناصر الجملة <<¹. لأنَّ غياب تلك الأحكام يؤدي إلى حرية الرتبة، وهو ما يخلق فوضى في بنية الجملة، ومن ثمَّ فوضى في نظام اللغة. إذ إنَّ هناك من يزعم من الباحثين-على لسان ميشال زكريا- أنَّ ترتيب عناصر الجملة العربيّة من: فعل وفاعل ومفعول به، ترتيب حرٌّ ويتردّدون ذلك إلى أنَّ الحركات الإعرابية التي تظهر في آخر الكلمات تُميّز بين الكلمات من حيث موقعها الإعرابيُّ، فإذا افترضنا صحّة هذا الزّعم نفترض في الوقت نفسه توافر البنى الآتية:

1 : أ= فعل + فاعل + مفعول به

ب= فعل + مفعول به + فاعل

2 : أ= فاعل + فعل + مفعول به

ب= فاعل + مفعول به + فعل

3 : أ= مفعول به + فعل + فاعل

ب= مفعول به + فاعل + فعل²

أي أنَّ تقاليب العناصر اللغوية (فعل- فاعل- مفعول به) هي الاحتمالات التّبادلية لبنية الجملة الفعلية؛ فهي تتكوّن من ثلاثة عناصر يمكنها أن تُشكّل ست صور أو مسدوسة بتعبير

الخليل³؛ وذلك وفق دراسةٍ مبنيةٍ على ما هو رياضيٌّ؛ فلو كان لدينا المجموعة (س) المكوّنة من ثلاثة عناصر هي: (ف ع ل) فهذا يعني أنّ لها ستة أشكال اعتمادا على مضروبها؛ وهو:

$$46 = 1 \times 3 \times 2$$

أمّا إذا أخذنا بتعميم بنية الجملة الفعلية على معظم لغات البشر في العالم أمكننا حصر تراكيبيها الأصل في ثلاثة نظم رئيسية وهي:

(فاعل + مفعول به + فعل)،

(فاعل + فعل + مفعول به)،

(فاعل + مفعول به)،

ورأى أصحاب هذا التعميم أنّه محاولة لصبغ بعض القواعد والقوانين بالصبغة العالمية⁵. وفي مقالتنا هذه حاولنا دراسة أحد البنيات اللغوية، وتحليل عناصرها لمعرفة مدى موافقتها لقواعد اللغة العربية وتراكيبيها. وهي البنية التي يكون فعلها متعديا إلى مفعول واحد.

1- رأي القدماء في بنية الجملة الفعلية المتعدية إلى مفعول واحد:

طال الخلاف بين اللغويين في أصل البنية اللغوية المتكوّنة من: فاعل + فعل + مفعول به. فهناك من عدّها جملةً اسميةً وهناك من عدّها جملةً فعليةً. فهذا "المبرد" يرى أنّ هذه البنيات اللغوية تأخذ شكل الجملة الاسمية حيث يقول: >> فإذا قلت: عبدُ الله قام (فعبد الله) رفع بالابتداء و(قام) في موضع خبر، وضميره الذي في قام فاعل⁶. وفي ذلك يقول ابن يعيش إنّ >> الفاعل في عرف أهل هذه الصنعة أمر لفظيٌّ، يدلُّ على ذلك تسميتهم إيّاه فاعلا في الصُّور المختلفة، من التّفي والإيجاب والاستفهام ما دام مقدّمًا عليه، وذلك نحو: قام زيد، وسيقوم زيد، وهل يقوم زيد، ف (زيد) في هذه الصور فاعل من حيث إنّ الفعل مسند إليه، ومقدّم عليه، سواء فعَل أو لم يفعل، ويؤيد إعرابهم عن المعنى عندك وضوحا أنّك لو قدّمت الفاعل فقلت: زيد قام، لم يبق عندك فاعلا، وإنّما يكون مبتدأ وخبرا معرضا للعوامل اللفظية، فوجب تقدّم خبر الفاعل لأمر وراء كونه عاملا فيه، ورتبة العامل أن يكون قبل المعمول⁷. وعليه تخضع جملة:

الماشية رعت العشب؛ حسب المبرد وابن يعيش إلى التحليل الآتي:

الماشية رعت العشب

مبتدأ خبر

جملة اسمية

وقولهم باسمية الجملة السابقة يعود إلى عدّة اعتبارات:

- اعتمادهم في تصنيفهم للجملة العربية على نوع الكلمة التي ابتدئت بها، فإن كانت اسماً عُدَّت الجملة اسمية، وإن كانت فعلاً عُدَّت الجملة فعلية، فكان تحليلهم قائماً على معيار شكلي محدد يتمثل في >> العبرة بصدر الأصل <<⁸.

- بالإضافة إلى اعتمادهم على الجمع بين العناصر المتلازمة كالجمع بين الفعل والفاعل؛ لأن >> الفعل والفاعل بمنزلة شيء واحد، إذ كان لا يستغني كل واحد منهما عن صاحبه <<⁹ وهو ما يذهب إليه ابن يعيش حيث يقول: >> وإذا كان الفاعل كالجزم من الفعل وجب أن يترتب بعده، ولهذا المعنى لا يجوز أن يتقدّم عليه كما لا يجوز تقديم حرف من حروف الكلمة على أولها، ووجب تأخير المفعول من حيث كان فضلة لا يتوقف انعقاد الكلام على وجوده، فإذا رتبة الفعل يجب أن يكون أولاً، ورتبة الفاعل أن يكون بعده، ورتبة المفعول أن يكون آخرًا <<¹⁰.

- آخر اعتبار - حسب رأي - يرجع إلى سيطرة نظرية العامل على تفكيرهم >> فليس في الدنيا مرفوع يجوز تقديمه على رافعه. فأما خبر المبتدأ فلم يتقدّم عندنا على رافعه؛ لأن رافعه ليس المبتدأ وحده، وإنما الرفع له المبتدأ والابتداء جميعاً فلم يتقدّم الخبر عليهما معاً، وإنما تقدّم على أحدهما وهو المبتدأ <<¹¹ وكلّ معمول تقدّم على عامله يصبح معمولاً لغيره. بهذا يظهر الفرق على المستوى التركيبي الوظيفي بين الجملتين:

رعت الماشية العشب - [.....] الماشية رعت [.....] العشب

عامل معمول عامل محذوف معمول عامل معمول محذوف

2- رأي مهدي المخزومي في بنية الجملة الفعلية المتعدية إلى مفعول واحد:

اعتمد "مهدي المخزومي" في تحليله للجملة السابقة على مفهوم التّجُدُّد أو الدّوام، ورأى بأنه مفيدٌ في التّفرة بين بنية الجملتين الاسمية والفعلية، وبه يتمّ تخلص الدرس النحوي من المنهج الشكلي البصري، الذي اعتمد فيه أصحابه على نظرية العامل الشكليّة التي أبعدته عن وصف التراكيب اللغوية، وتحليل عناصرها وبيان وظيفتها دون تقدير. فهو يقول: >> الجملة الفعلية هي الجملة التي يدلُّ فيها المسند على التّجُدُّد، أو التي يتصفُّ فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً متجدداً، وبعبارة أوضح، هي التي يكون فيها المسند فعلاً؛ لأنّ الدّلالة على التّجُدُّد إنّما تُستمدُّ

من الأفعال وحدها...، أمّا الاسمِيَّةُ فهي التي يدلُّ فيها المسندُ على الدَّوامِ الثَّبوتِ، أو التي يتَّصفُ فيها المسندُ إليه بالمسندِ اتِّصافاً ثابتاً غيرَ متجدِّدٍ، أو بعبارة أوضح، هي التي يكون فيها المسندُ اسماً¹²

فالجملَة : الشَّابُّ يَحْنُ إلى بيته

فعليَّة؛ لأنَّنا أسندنا (الحنين للبيت) إلى (الشَّاب):

الشَّابُّ يحنُّ إلى بيته

مسند إليه مسند

فمن النَّاحِيَّةِ الإسنادِيَّةِ لا فرق بين الجملة - (يَحْنُ الشَّابُّ إلى بيته)

والجملة - (الشَّابُّ يَحْنُ إلى بيته).

والفرق الوحيد كان على مستوى تسلسل الوحدات فقط؛ حيث تأخرت لفظة (الشَّاب) في الجملة الأولى، وتقدَّمت في الثَّانِيَّةِ وذلك >> لغرض اقتضاه القول وتطلُّبته مُلبسات الكلام¹³. أمّا على مستوى العلاقة التي تربط الوحدات اللغويَّة فتبقى نفسها سواء تقدَّمت لفظة (الشَّاب) أو تأخرت. فهما مُتماثلتان إسنادياً حيث لم يطرأ عليهما أيُّ تغيير وظيفي. وهذه المساواة التي أخذتُناها بين رتبة الفاعل المتقدِّم على فعله وبين المتأخَّر عنه مَبْنِيَّةٌ على أساس ينطلق من طبيعة التَّركيب اللغوي الذي قال به الكوفيون¹⁴ >> فسواء قدَّمت الاسم أو أخرته فهو فاعل¹⁵. فلا فرق بين أن يكون الفاعل سابقاً للفعل (مبتدأ حسب تعبير بعض المدارس النَّحويَّة) أو لاحقاً له¹⁶ وهذا التَّحليل، - أو، هذه التَّسويَّة - حسب رأيهم يُجِبُّنا الوقوع في كثير من المشكلات التي أوقع النَّحاة القداماء أنفسهم فيها، وأوقعهم فيها منهجهم الفلسفي¹⁷.

وهذا الاختلاف الحاصل بين المدرستين حول تحديد وظيفة العنصر اللغوي "الشَّاب" (مبتدأ | فاعل) لا سبيل إلى فضه سوى تبني مصطلح طرفي الإسناد (المسند والمسند إليه). ففي حقيقة الأمر يشغل العنصر اللغوي (الشَّاب) وظيفة المسند إليه، في حالته الأصليَّة، أو في حالة تقدُّمه على الفعل:

يَحْنُ الشَّابُّ إلى بيته الشَّابُّ يحنُّ إلى بيته

مسند إليه - مسند إليه

ومن هذا المنطلق يمكن استخدام مصطلحي المسند والمسند إليه فحسب في أيّ جملة كانت¹⁸. وعليه فـ >> ليس للاسم الذي نطقه على الفاعل أهمية في حد ذاته، فسواء أسمىناه فاعلا- كما يرى الكوفيون- أم مبتدأ- كما يرى البصريون- أم فاعلا متقدّما، فإنّ المهم هو: هل نقدر في هذه الحالة فاعلا آخر بعد الفعل أم لا؟ وموقفنا من هذه هو التالي: إذا ظهر في الجملة فاعل، سواء أكان اسما صريحا أم ضميرا قبل الفعل، فلا مبرر لتقدير فاعل آخر¹⁹. ومن غير المفيد كما جاء عند عبد الحميد دباش: >> أن نضيف إلى الواقع الشكليّ مؤلفا جديدا هو في غنى عنه؛ فكلّ تقدير لعناصر جديدة يُعيّر من شكل الملفوظ معطيّا ملفوظا جديدا مخالفا للأول على الأقل على المستوى التركيبيّ <<:

الشَّابُّ يَحْنُ [...] إلى بيته

مبتدأ الفاعل محذوف

الجملة اسميّة

الشَّابُّ يَحْنُ إلى بيته

فاعل

الجملة فعلية

وعليه تتفق الجملتان:

يَحْنُ الشَّابُّ إلى بيته

الشَّابُّ يَحْنُ إلى بيته

في الجانب التركيبيّ الوظيفيّ، وتختلفان في الجانب المركبيّ (تسلسل الوحدات) حيث قدّم الاسم (الشَّابُّ) لغرض أسلوبيّ يتمثّل في الاهتمام به، ولفت الانتباه إليه. فالتعبير الأول (يَحْنُ الشَّابُّ إلى بيته) تقوله والمخاطب خالي الذّهن فأخبرته إخبارا ابتدائيّا، والتعبير (الشَّابُّ يَحْنُ إلى بيته) يقال إذا كان المخاطب يعلم أنّ شخصا ما يحن إلى بيته، ولكنّه يظنُّ أنّه الرجل مثلا لا الفتى فتقدّم المسند إليه لتزيل هذا الوهم أو تقوله بقصد الحصر أو لغير ذلك من الأغراض²⁰.

3- تحديد الوظيفة التركيبيّة للعناصر في بنية الجملة الفعلية المتعدية إلى مفعول واحد:

في قراءتنا التركيبيّة لهذه البنية اللغويّة لا نعتد على بعض المبادئ التي اعتمد عليها النحو العربيّ ومن هذه المبادئ:

- من وجهة تركبيّة لا يمكن الاعتماد على الحذف والاستتار والتقدير؛ لأنّها >> ليست أمورا لغويّة لفظيّة وإنما هي أمور دلاليّة <<²¹. لا تدخل في الجانب التركيبيّ. حيث إنّ المؤلفات التركيبيّة تنتمي إلى المستوى الشكليّ الظاهريّ للجملة؛ أي المستوى الملفوظ بالفعل لا الملحوظ في

الذهن، فيكون تواجدها تواجدا صريحا ظاهرا غير مضمرة؛ وعليه يكون للمؤلف وظيفة تركيبية إذا كان ظاهرا؛ أي له وجود مادي في الملفوظ. أما العناصر الغائبة المستترة فلا وظيفة تشغيلها؛ أي ما انعدم شكلا وغاب لفظا انعدم وظيفة. فتركيبيا يتم رفض كل ما ليس ظاهرا وما ليس له وجود مادي في الملفوظ. حيث إن تحديد وظيفة العنصر اللغوي يكون بناء على ما هو موجود من خلال علاقته بالعناصر الموجودة بالفعل لا بالعناصر الغائبة التي يتم تقديرها.

- على المستوى التركيبي إن أي تحوير أو تعديل يحدث لبنية الجملة المركبة²² ينعكس كما يرى عبد الحميد دباش على البنية التركيبية الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى تغيير في معنى الجملة²³.

إذا تم رفض -من الناحية التركيبية- الوجهتين السابقتين فما هي الوظيفة الحقيقية التي يشغلها الاسم الذي عبر عنها النحو العربي بالفاعل مرة وبالمبتدأ مرة أخرى؟؟؟

أولا لا بد أن نميز بين بنيتين مركبتين للجملة، تسمى الأولى بالبنية العادية (structure normale) حيث يكون ترتيب العناصر عاديا. وقد تتغير هذه البنية بتغير هذا الترتيب فينتدم أحد العناصر اللغوية ويتأخر آخر فنحصل على بنية جديدة يطلق عليها البنية المقلوبة (structure modifiée). وذلك مثل:

رعتِ الماشيةُ العشبَ - الماشيةُ رعتِ العشبَ
بنية عادية بنية مقلوبة

إذا كانت جملة (رعتِ الماشيةُ العشبَ) ذات ترتيب عادي؛ فهي إذا جملة خروجية (phrase exocentrique)²⁴ لا تقبل التعويض بأحد مؤلفيها المباشرين²⁵؛ أي لا تقبل التعويض ب(رعتِ العشبَ) ولا ب (الماشية) ومن ثم تمثل علاقة إسنادية المسند إليه فيها هو المركب الاسمي²⁶ (الماشية) والمسند إليه هو المركب الفعلي²⁷ (رعتِ العشبَ):

رعتِ	الماشيةُ	العشبَ
مُرَكَّبٌ اسْمِيٌّ	مُسْنَدٌ إِلَيْهِ	مُرَكَّبٌ فِعْلِيٌّ
	مُسْنَدٌ	

(جملة إسنادية)

أمّا جملة (الماشيئة رعتِ العشب) فذات ترتيب معكوس أو مُعدّل وهي بذلك جملة دخوليّة (phrase endocentrique)²⁸. تقبل التّعويض أو الاستبدال بأحد مؤلّفها المباشرين؛

وهو (رعتِ العشب):

الماشيئة رعتِ العشب

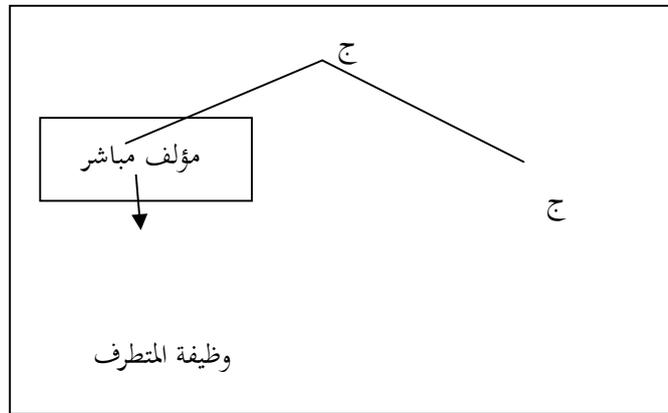
رعتِ العشب

حيث إنّ التّعديل أو التّحويل هو الذي يشير إلى خاصيّة الدخوليّة بالنسبة للجملة، مقابلة بالترتيب العاديّ الذي يشير إلى خاصيّة الخروجيّة (أي أنّ تغيير ترتيب الوحدات اللغويّة أثر على طابع بنية الجملة) ففي التّرتيب العادي تحلّل الجملة بواسطة المسند والمُسند إليه. عكس التّرتيب المُعدّل الذي تحلّل فيه الجملة بواسطة مُتطرّف (Extraposition)²⁹ وجميلة (propositionnel) ومُتلّها المركّب الفعليّ (رعتِ الماشية). بهذا نميز بين نمطين للجملة:

الجملة الخروجيّة هي جملة إسناديّة تحتوي على مسند ومسند إليه .

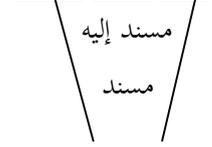
الجملة الدخوليّة هي جملة غير إسناديّة أحد مؤلّفها المباشرين مُتطرّف .

أي أنّ الوظيفة التركيبيّة التي يشغلها المؤلّف المباشر (الماشيئة) في جملة: (الماشيئة رعتِ العشب) وهو ما عبّر عنه النّحو العربيّ بالفاعل مرة وبالمبتدأ مرة أخرى. هي وظيفة المتطرّف؛ وتعرف وظيفة المتطرّف بأنّها وظيفة تركيبية يشغلها مؤلّف مباشر لجملة (ج) دخوليّة وتوسعة للجملة (ج)³⁰



حيث يقول عبد الحميد دباش في تحليل هذا التَّمط من الجمل >> نحن لا نتكلم عن مسند ومسند إليه مقلوبين، ولكن عن ملفوظ ذي متطرف هذا يعني أنَّ الملفوظ المشكَّل من مؤلفين مقلوبين لا يمثِّل بناءً خروجياً ولكنَّه يمثِّل بناءً دخولياً <<31

رعتِ الماشيئةُ العشبَ (جملة خروجية)



الماشيئةُ رعتِ العشبَ (جملة دخولية)

متطرف مركب فعلي

فأى تغيير في البنية المركبية للجملة هو علامة تغير العلاقات بين العناصر وهذا ما يؤدي إلى تغير الوظيفة التركيبية لبعض العناصر حيث يفقد عنصر وظيفته ليشغل وظيفة أخرى نتيجة تغيير في بنية الجملة المركبية. ومن ثمَّ لا تمثِّل الجملة (الماشيئة رعتِ العشب) علاقةً إسنادية بل علاقةً أخرى هي علاقة الاسم المتقدم (الماشيئة) بالجميلة المشكَّلة من المركب الفعلي (رعتِ العشب). فبنية الجملة الدخولية هي التي تحدّد وظيفة المتطرف. بمعنى أنَّ كلَّ جملة دخولية لا بدَّ أن تحوي بين مؤلفيها المباشرين متطرفاً. بحيث تخضع للاستبدال بأحد مؤلفيها المباشرين. وهو المؤلف المباشر الثاني والذي يمثِّل حتماً جملة:

متطرف + جملة = جملة دخولية .

وتمثِّل للعلاقة التي تربط بين المتطرف والمؤلف المباشر الآخر (الجميلة) بخط لا يتجه السهم لأيٍّ منهما:

المتطرفُ ————— المؤلف المباشر

فلا علاقة إسناد تربط بين المتطرف والمؤلف المباشر الذي ينضمُّ إليه لنقول باتجاه السهم إليهما معاً. ولا علاقة تحديد تربط بينهما لنقول باتجاه السهم لأحدهما دون الآخر. فإذا احتوت الجملة على متطرف فإنَّ علاقتي الإسناد والتحديد تعيينان.

4- دور التنعيم في تحديد وظيفة العناصر اللغوية:

مما يؤكد تحليلنا السابق كذلك التّنعيم والذي يعرف بأنّه: >>تغير في ارتفاع النغمة [...] وغالبا ما يخصُّ الجملة<<³². ويكون >> أوضح من التّرقيم على المعنى الوظيفي للجملة<<³³. حيث >> يختار بعض العلاقات النّحوية [التركيبية] القابعة تحت السطح المنطوق ويظهر تأثيرها في التفسير الفعلي<<³⁴. ويرى تشومسكي أنّ البنية السّطحية هي التي تُقرّر من خلال التّنعيم الصّوتي ماهية المعلومات الجديدة أو الهامة التي تحتويها الجملة وكذلك ما تتضمنه من مفترضات مسبقة ويدعو هذه المعلومة الجديدة بالبؤرة التي يتركز فيها تنعيم الجملة³⁵. من هنا يرى بعض الباحثين أنّه يوجد فرق بين جملة (رعتِ الماشيةُ العشب) و(الماشيةُ رعتِ العشب) فالكلمات في الأولى تتعاقب دون نغمة خاصّة، أو وقفة أو مقاطعة³⁶. وهذا ما يوضّحه الشّكل الآتي:

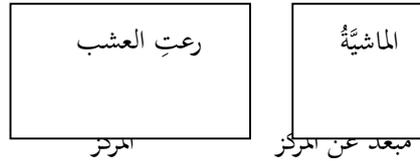
رعتِ الماشيةُ العشب

ولكنّ للجملة الثّانية تنغيما وانقطاعا أو توقفا تنغيما بين الاسم (الماشيةُ) والجميلة (رعتِ

العشب) هذا ما يوضّحه الشّكل الآتي :

الماشيةُ / رعتِ العشب

وهذا الانقطاع أو التّوقف التّنعيمي في الجملة: (الماشيةُ رعتِ العشب) لا نجد في الجملة (رعتِ الماشيةُ العشب). وهو ما يُبين أنّ بعض العناصر اللغوية فقدت وظيفتها التركيبية نتيجة تغير بنية الجملة المركّبة. وهذا العنصر اللغوي الذي فقد وظيفته هو (الماشيةُ). كما يُبين الانقطاع أو التّوقف التّنعيمي أنّ العنصر اللغوي (الماشيةُ) في الملفوظ: (الماشيةُ رعتِ العشب) مُبْعَدٌ عن المركز؛ أي مبعّد عن المؤلف المباشر الذي جاء بعده، والمتمثّل في الجملة (رعتِ العشب).



وابتعاد المؤلف المباشر (الماشيةُ) عن المركز كان بفعل تغيير في البنية المركّبة للجملة، وهذا التّغيير هو علامة تغير العلاقات بين العناصر، وهو ما يؤدي إلى تغير الوظيفة التركيبية لبعض العناصر؛ حيث يُفقد عنصر وظيفته ليشغل وظيفة أخرى، نتيجة تغير في بنية الجملة المركّبة.

أمّا على المستوى الإخباري فإنّ عمليّة تقديم الأركان اللغويّة وتأخيرها لا يؤثر في الوظيفة الإخباريّة. فهما؛ أيّ البنية العاديّة والبنية المعدّلة تنقلان المعلومات الإخباريّة نفسها³⁷.

رعتِ الماشيئة العشب (جملة خروجيّة)	الماشيئة رعتِ العشب (جملة دخوليّة)
مسند إليه	متطرف مركب فعليّ
مخبر عنه	مخبر عنه
مسند	
مخبر	

خاتمة:

- تأخذ البنية المركبيّة للجملة نمطين؛ ترد في الأوّل ذات ترتيب عادي، وتأخذ في النمط الثّاني ترتيباً معدّلاً؛ فإذا أخذت النمط الأوّل فإنّنا نحكم على الجملة بأنّها جملة إسناديّة تحتوي على مسند ومسند إليه. أما إذا أخذت النمط الثّاني فإن الجملة دخوليّة وما دامت دخوليّة فهي جملة غير إسناديّة بمعنى غياب طرقي إسنادها المسند والمسند إليه.
- كلّ تغيير في البنية المركبيّة للجملة لا بدّ أن يصاحبه تغيير في البنية التركيبيّة وذلك في الوظائف التي تشغلها مؤلّفات الجملة.
- يأخذ المؤلّف المباشر المعبرّ عنه في النّحو العربيّ بالفاعل مرة وبالمبتدأ مرة أخرى من النّاحية التركيبيّة وظيفه المتطرف، ويشغل هذه الوظيفة أحد المؤلّفين المباشرين لجملة (ج) دخوليّة.

هوامش:

- ¹ - الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح ياسين الأيوبي، الدّار النّمودجيّة، بيروت، لبنان، 2002، ص 40.
- ² - ميشال زكرياء، الألسنيّة التّوليديّة التّحويليّة وقواعد اللغة العربيّة (الجملة البسيطة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر، بيروت، ط2، 1986، ص 26.
- ³ - خميس الملخ حسن، رؤى لسانيّة في نظريّة النّحو العربيّ، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 20.
- ⁴ - المرجع نفسه، ص 16.

- ⁵ - حماسة عبد اللطيف، من الأنماط التحويلية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1990، ص 78.
- ⁶ - المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)، المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة، مصر، 1994، ج 4، ص 128.
- ⁷ - ابن يعيش (موفق الدين أبو البقاء يعيش بن علي)، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ج1، ص 74.
- ⁸ - السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر)، همع الموامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، ج1، ص 49.
- ⁹ - المبرد، المقتضب، ج4، ص 50.
- ¹⁰ - ابن يعيش، شرح المفصل، ج1، ص 75-76.
- ¹¹ - ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج2، ص 385.
- ¹² - مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1986، ج3، ص 41-42.
- ¹³ - رمون طحان، الألسنة العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص 55.
- ¹⁴ - ابن هشام (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري)، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: بركات يوسف هبود، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ج2، ص 80.
- ¹⁵ - ابن مضاء القرطبي (أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن بن محمد)، الرّدُّ على النُّحاة، تحقيق: إبراهيم محمد البناء، دار الاعتصام، القاهرة، مصر، ط1، 1976، ص 30.
- ¹⁶ - داود عبده، التّقدير وظاهر اللفظ، مجلة الإنماء العربي للعلوم الإنسانيّة، الفكر العربي، العددان 8-9، السنة الأولى، 1979، ص 15.
- ¹⁷ - مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص 42.
- ¹⁸ - ينظر: الشّريف ميهوبي، المسند إليه والمسند في العربيّة - رأي في المصطلح والتّحديد، مجلة جامعة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة باتنة، الجزائر، ديسمبر، 2002، ص 62.
- ¹⁹ - داود عبده، البنية الدّاخليّة للجملة الفعلية في العربيّة، البحث عن الصفحة، ص 37.
- ²⁰ - ينظر: محمد فاضل السامرائي، النحو العربي أحكام ومعان، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ج1، ص 380.
- ²¹ - عبد الرحمن أيوب، دراسات نقدية في النحو العربي، مؤسسة الصباح، ص 52.
- ²² - البنية المركّبة (structure syntagmatique) وهي البنية التي تتوالى فيها العناصر أفقياً فتخضع إلى الربط الخططيّ بين عناصرها حيث إنّ الكلمات تعتمد على >> الطبيعة الخططيّة للغة ؛ لأنّها مرتبطة بعضها ببعض، وهذه الحقيقة تحوّل دون التّطابق بعنصرين في آن واحد؛ لأنّ هذه العناصر مرتّبة بصورة متعاقبة في سلسلة الكلام <<

رمون طحان ، الألسنية العربية ، ص 59 .

²³ - ينظر: عبد الحميد دباش، بنية الجملة والترجمة من خلال القرآن الكريم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، الإمارات، عدد 25 ، 2006، ص 25 .

²⁴ - هو <<كلُّ بناء ليس له التوزيع نفسه لأيٍّ من مؤلفاته المباشرة >> .

Abdelhamid Debbache , Constituants Immédiats de la phrase ,

مجلة الأثر ,مجلة الآداب واللغات عدد 1 ، جامعة ورقلة ، ورقلة ، الجزائر , 2002 b, p16

²⁵ - المؤلّف المباشر (Constituant Immédiat): هو <<أحد المؤلفين أو المؤلفات التي تشكل مباشرة بناء >> .

GLEASON (H.A.), 1969, Introduction à la linguistique, Traduction de Françoise DUBOIS-CHARLIER, Librairie Larousse, Paris, France, p109.

أو هو كلُّ وحدة لغويّة يمكن أن تأخذ مكانا لها في بناء أكبر

²⁶ - المركّب الاسميّ (syntagme nominal) هو ما كان نواته [رأسه] اسما.

ينظر : نعم تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 103 .

أو هو مركّب يتكوّن من عنصرين لغويين يمثّل أحدهما <<النواة >> وتكون اسما، والآخر المحدّد. أو هو: <<وحدة لغويّة مكوّنة من عناصر لغويّة تنتظم مع بعضها وتلتحم حول عنصر أساسيّ هو الاسم >> .
ميشال زكريا ، قضايا ألسنيّة تطبيقيّة - دراسات لغويّة اجتماعيّة نفسيّة مقارنة تراثيّة- ، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 116.

²⁷ - المركّب الفعليّ (syntagme verbal): وهو كلُّ مركّب نواته [رأسه] فعل.

ينظر : نعم تشومسكي ، اللغة ومشكلات المعرفة ، ص 69 .

أو هو مجموعة من العناصر اللغويّة التي ترتبط بالفعل ارتباطا ضروريّا. وذلك عندما ينضمّ المفعول به إلى الفعل، أو اختياريّا ينتج عنه ضمّ الفضلة إلى الفعل.

ينظر : محمد إبراهيم عبادة، الجملة العربيّة دراسة لغويّة نحويّة، منشأة المعارف ، الإسكندريّة، ص 51 .

²⁸ - هو كلُّ بناء << يكون له التوزيع نفسه الذي يكون لأحد مؤلفاته المباشرة >>

Frédéric François, L'enseignement et la diversité des grammaire, Hachette ,Paris , France, 1974 p32 .

²⁹ - يترجم عبد السلام المسدي (Extrapolation) ب مطارفة

عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، 1984، ص 222 .

³⁰ - TOURATIER (Christian), 1989, Esquisse d'analyse syntaxique, in "l'Information Grammaticale", n°43, Paris, France, p 08 .

³¹ - DEBBACHE (Abdelhamid), 1992, Le prédicat syntaxique en arabe, Thèse de doctorat, Université de Provence, Aix-en-Provence, France, p259 .

³² - مصطفى حركات، الصنوتيات والفتولوجيا، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، الجزائر، ص 37 .

³³ - تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1979، ص227.

³⁴ - حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة - مدخل لدراسة المعنى النحوي - الدلالي -، دار الشروق، ط1، 2000، ص 119.

³⁵ - جون سيرل، تشومسكي والثورة اللغوية، الفكر العربي، العددان 8-9، طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، 1989، ص 141 .

³⁶ - محمود أحمد نخلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1988، ص 140 - 141.

³⁷ - مازن الوعر، نحو نظرية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية، دار طلاس، بيروت، ط1، 1987، ص 46.

مشهدية الفعل السردي في قصيدة "أعادل إن الرزء مثل ابن مالك" لأبي ذؤيب الهذلي

The narrative act scenery in the poem "O you who blame me, the loss is like Ibn Malik" by Abu Dhuayb Al-Hudhali

* بشير عروس

Bachir AROUS

جامعة باجي مختار، عنابة (الجزائر) ..

University of Badji Mokhtar, Annaba (Algeria).

b.arous@centre-univ-mila.dz

تاريخ النشر: 2021/06/02

تاريخ القبول: 2021/01/17

تاريخ الإرسال: 2020/11/06

مركز البحث
في اللغة والأدب

يسعى البحث إلى كشف عمق النظرة إلى المال والحياة والموت قبل الإسلام. وكيف تم تصوير ذلك إبداعيا. وتتمثل إشكاليته في التساؤلات الآتية: كيف تجسدت مشهدية الفعل السردي في الشعر الجاهلي من خلال قصيدة "أعادل إن الرزء مثل ابن مالك" لأبي ذؤيب الهذلي؟ وما هي أبعاد التبئير المشهدي في النظرة للمال والحياة والموت؟ وكيف يمكن للذات أن تحكي حالها بعد الموت؟ يتخذ البحث من سيمياء السرد منهجا للدراسة، ومن التحليل والتركيب والمناقشة أدوات إجرائية لذلك، ليتوصل إلى أهمية تضافر التخيل والسرد لتحقيق المشهدية في شعر أبي ذؤيب الهذلي، وذلك بانتقال الخطاب من الواقعي المستعاض عنه إلى المتخيل المشهدي المستعاض به، فالذات الشاعرة تعبر عن رؤيتها للعالم في نص شعري حجاجي يغتنى بالمشهدية ويسائل الموت والحياة. الكلمات المفتاحية: مشهدية، فعل سردي، أبو ذؤيب الهذلي، موت، مال، تخيل.

Abstract :

The research seeks to reveal the depth of the perception of money, life and death before Islam and how it was creatively pictured. The problematic is represented in the following questions: How was the narrative act scenery embodied in pre-Islamic poetry through the poem (O you who blame me, the loss is like Ibn Malik) by Abu Dhuayb Al-Hudhali? What are the dimensions of the scenic focalization on the perception of money, life and death? How can the self tell its state after death?

* بشير عروس: b.arous@centre-univ-mila.dz

The research will take narrative semiotics as a method of study. Analysis, synthesis, and discussion procedural are its tools. It concluded with the importance of combining fiction and narration to achieve the scenery in Abu Dhuayb al-Hudhali's poetry, and this through transition of discourse from the replaced reality to the scenic imagined. Accordingly, the poetic self expresses her vision of the world in a poetic text arguing with rich scenery and questions death and life.

Keywords: Scenery, Narrative action, Abu Dhuayb al-Hudhali, Death, Money, Fiction



تمهيد:

مَثَّل الشعر الجاهلي بؤرة مركزية في المنظومة الإبداعية العربية، وتكونت حوله العديد من الرؤى والتصورات التي حاولت البحث في تشكُّلاته الإبداعية، ومضامينه الفنية، غير أن البحث في التظاهرات المشهدة للفعل السردية، التي تغتنى بها النصوص الشعرية بدرجات متفاوتة، والتي من شأن دراستها الكشف عن كيفية انبناء النص الشعري الجاهلي وتشكُّله واشتغاله ضمن النسق الشفهي، ما يزال يسعى بتؤدة محاولا استثمار المعارف والكشوف في مجالات الدراسات للفنون القريبة كالسرد والمسرح والسينما. وعليه سنعمل على مكاشفة النص الشعري الجاهلي والبحث في كيفية تشكُّل مشهدة الفعل السردية في قصيدة "أبي ذؤيب الهذلي"، وهو يعيد مساءلة المستقبل المجهول بعد الموت، منتقلا بذاته إلى عوالم الموت ومصورا مشهد الأقارب وهم يأسون عليه، بل يجهزون ويقبرونه، منقلبتا من موضوع المال وهذره أو تميمه، وعائدا إليه في استدارة غلبت على شعره، ليبيدي منظوره الخاص الذي سيكشف عنه البحث.

أولا: النصّ ومفاتيح القراءة:

يكثُر الرثاء ودكُّر الموت في شعر أبي ذؤيب، وقبيلته هذيلٍ بعامة، ويمكن أن نَعزُو ذلك إلى طبيعة الحياة الهذلية قبل الإسلام؛ فقد «كَوَّنت هذيلٌ في عمومها مجتمعا فقيرا يجيا حياة حشنة في هذه الصحراء الشاسعة التي كانت تتمثل فيها حياة البدو في قسوتها وشدتها، وكانت بطونها المتعددة في مواطنها المترامية تتخذ لها علاقات خاصة مع القبائل المجاورة (...). كانت أقرب إلى العدا»¹، ثم إلى طبيعة الشخصية الهذلية التي تهيات لحشونة الحياة الجبلية الجديية، حتى اعتبرهم "الجاحظ" أكثر العرب بداوة، حين قارن بهم الترك من العجم لبعدهم عن أسباب الحضارة، وميلهم إلى الغزو والغارة، بقوله عن الترك «وهم أعراب العجم كما أن هذيلاً أكراد العرب»²

لبلوغهم الغاية في التبدّي، «وقد هُجيتْ هُذيل وأسد وبلعنبر وباهلة بأكل لحوم الناس»³، فهم في نظر غيرهم من العرب من أشرس القبائل وأوحشهم. وقد ترجع كثرة الرثاء أيضا إلى ترسُّخ ثقافة عدم التحرّج من الإغارة لكسب الرزق بالقوة من الغير، وثقافة عدم التفريط في الأخذ بالثأر؛ مما حوّل لموضوعة "الموت" أن يتمحور عليها أكثر شعرهم، بما فيها من رثاء الفقيد، وتحديد الغير، وتعداد الصنائع، والنظر في جدليّة الحياة والفناء، ونحو ذلك.

وتطالعنا واحدة من قصائد أبي ذؤيب بموضوع طريف في بابه، يتحدّث عن الموت والجنائز والدفن، في معرض موضوع إبداء الرأي في المال وقيّمته بإزاء الرجال، حتى إنه أشكل على بعض الدارسين، فعُدّوه من رثاء النفس، وليس به، كما ستوضح هذه الدراسة، ولعلّ في ما سيكشفه البحث في هذه القصيدة إضاءةً لجانب من معنيّات حياة الجاهليّين، المتعلّقة بتصوّراتهم عن الموت والقبور وما بعدهما، وعلاقة ذلك بغاية الحيّ في الحياة، وبطقوس الدفن والتكفين والغداء، مما ما يزال مُبهما مشوّشا في غياب الآثار المادّية.

النصّ قيد الدراسة قصيدة من ثلاثة عشر بيتاً، دالّية، من بحر الطويل، قافيتها مؤسّسة، ورويّها مكسور، اختار البحث شطر البيت الأول منها عنواناً لها، جرياً على العادة، وكما أثبتّه بعض محقّقي ديوان أبي ذؤيب الهذلي⁴، ويحسُن بنا إثبات النصّ بدايةً لتيسير الدراسة وإيقاف القارئ على أرضية البحث.

قال أبو ذؤيب الهذلي⁵:

أَعَاذَلْ ، إِنَّ الرُّزءَ مِثْلُ أُنِّ مَالِكِ	زُهَيْرِ ، وَأَمْتَأَلُ أُنِّ نَضَلَةَ وَأَقِدِ
وَمِثْلُ السَّدُوسِيِّينِ ؛ سَادَا وَذَبْدَبَا	رِجَالِ الحِجَازِ ، مِنْ مَسُودٍ وَسَائِدِ
أَقْبَا الكُشُوحِ ، أَبَيْضَانِ ، كِلَاهُمَا	كَعَالِيَةِ الخَطَّيِّ ، وَارِي الأَزَانِدِ
أَعَاذَلْ ، أُنْقِي لِلْمَلَامَةِ حَظَّهَا	إِذَا رَاحَ عَنِّي بِالجَلِيَّةِ عَائِدِي
وَقَالُوا: تَرَكَنَاهُ تَرَلَزَلُ نَفْسُهُ	وَقَدْ أَسْنَدُونِي ، أَوْ كَدَا ، غَيْرَ سَائِدِ
وَقَامَ بِنَاقِي ، بِالنَّعَالِ ، حَوَاسِرًا ،	فَأَلْصَقْنَ وَقَعَ السَّبَبِ تَحْتَ القَلَائِدِ
يَوْدُونَ أَنْ يَفْدُونِي بِنُفُوسِهِمْ	وَمَثَنِي الأَوَاقِي وَالْفَيَانِ النُّوَاهِدِ
وَقَدْ أَرْسَلُوا فُرَاطَهُمْ ، فَتَأْتَلُوا	قَلِيبًا ، سَفَاهَا كَالإِمَاءِ القَوَاعِدِ
مُطَاطَأَةً ، لَمْ يُنْبِطُوهَا ، وَإِنَّهَا	لَيَرْضَى بِهَا فُرَاطُهَا أُمَّ وَاحِدِ

فَصَوًّا مَا فَضَّوْا مِنْ رَمَّهَا، ثُمَّ أَقْبَلُوا
يَقُولُونَ، لَمَّا جُشِّتِ الْبَيْتُ: أوردوا،
فَكُنْتُ ذُنُوبَ الْبَيْتِ لَمَّا تَبَسَّلْتُ
هُنَالِكَ ، لا إِثْلَافُ مَالِي ضَرَّنِي
إِلَى ، بِطَاءِ الْمَشْيِ ، غُبِرَ السَّوَاعِدِ
فَلَيْسَ بِهَا أذُنِي ذِفَافٍ لِيُورِدِ
وَسُرْبِلْتُ أَكْفَانِي ، وَوَسَّدْتُ سَاعِدِي
وَلَا وَارِثِي - أَنْ تُمَرَّ الْمَالُ - حَامِدِي

1- قراءات سابقة:

كان لزاماً العودة إلى ما قيل في هذا النصّ ومراجعة القراءات السابقة، للاستئناس بها من جهة، ولحالة التعرف إلى النصّ وتصنيف هذه القراءات له، لنجد واحدة من بواكير الدراسات الجامعية في شعر أبي ذؤيب، للباحثة نورة الشمالان سنة 1980، التي تقرّر أنّه قصيدة قالها «يرثي بها رجلين من قومه»⁶، وكأنما توقّفت عند قراءة البيت الأول، لتكتفي بالاسمين الواردين فيه.

وفي معرض دراسة بناء هذه القصيدة تكتفي الباحثة بقولها: «القصيدة الثامنة عشرة: كلها في الرثاء وبها أبيات في الحكمة متعلقة بالرثاء، فالوحدة الموضوعية والشعورية فيها واضحة كما أنه يفتتحها بالرثاء دون تمهيد»⁷؛ وتكرار مصطلح (الرثاء) في هذا القول دالّ على التصنيف الذي نحسب أنه كان مجانباً للصواب إذا أنعمنا النظر في كلفة النصّ، ولعله ليس في ما أورده الباحثة كبير عناء في دراسة بناء القصيدة، إلا من حيث التجنيس التقليديّ بشيء من التحوّز بما في ظاهر الأبيات، إذ يغتنى شعر أبي ذؤيب الهذليّ بكثير من قصائد الرثاء⁸ البيّن في بعض من فقدهم، يذكر فيه المناقب ويتفجع للمصيبة فيهم، وهو مخالف لما في هذا النصّ، كما سيستبين بالبحث.

كما نجد الباحث سوهام المصري سنة 1998 حين نشر الديوان مرتباً على حروف القوافي، تصرّف في التقديم لهذه القصيدة، فصدرها بقوله: «وقال يصف مأمه ومثواه في القبر»⁹، وكأنما استغنى ببعض ما فيها عن جميعها، في نظرة عجلت لم تتبيّن المقصد الكليّ للنص.

ثمّ تفاجئنا دراسة أخرى أحدثت للباحث عبد الغني أحمد زيتوني سنة 2001، باقتطاع جزء من هذا النصّ، من البيت الرابع حتى الأخير، وإدراجه في باب رثاء النفس، مقدّماً له بصياغة نثرية للأبيات، تتوجّه القراءة فيها إلى محاولة استقراء سخرية الشاعر في موقف الدفن!

فيقول: «لم يتمهل أبو ذؤيب في رثاء نفسه عند تجهيزه وتكفينه وندبه كثيراً، وإنما كان اهتمامه منصباً على تصوير القبر تصويراً لا يخلو من ملامح السخرية أيضاً؛ إذ وصف اختيار أهله له وحفرهم إياه، وإصلاحهم جدرانته، كشأنهم في حفر البئر وإصلاحها، لذلك جعل جسده في منزلة الدلو، وجعل إنزالهم إياه إلى القبر في منزلة إرسالهم للدلو بغية الماء، ولكنهم بعد إنزاله تركوه في القاع المظلم ولم يُخرجوه إخراج الدلو بعد ملئها، وانفضوا عائدين، وظلّ هو وحيدا متسرّيباً بأكفانه، ومتوسّدا ساعده»¹⁰؛ والحق أنّ في نشر الأبيات هذا إضافات وتزيّادات، تنمّ عن استغراق الدارس في النصّ، مما جعله يفسّر «تلك الظلال من السخرية (...) محاولة من الشاعر ترمي إلى تسرية الخوف عن نفسه، وإظهار الصبر والجلّد في مواجهة الموت ونزول القبر»¹¹؛ حتى إن الباحث يضيف إلى فكرة السخرية، التي لا تبدو لها ملامح في الأبيات، أفكاراً أخرى كالترك في القاع المظلم، وانفضاض الدافنين وعودتهم، وبقاء الشاعر الميت وحيدا، وكلّ هذا لم يرد في النصّ.

ولعلّ استجابة الدارس للنصّ، أو لفكرته هو الذاتية عن الموت، المتولّدة من إبحاءات النصّ العاطفية، أرتة ما لم يرد في النصّ، ولعلّ استغراقه في مقام الموت أغفله عن كثير مما وُرد فيه حقيقةً، فأثبت ما نحسبه تصوّره هو، لا رؤية الشاعر، التي لا تبدو ساحرةً البتّة، وإنما فيها من الإشارات الدالة الكثير غير السخرية، خصوصا إذا كان النصّ كلّ محلّ الدراسة، لا جزءاً مُقتطعاً منه.

لا يخفى إذن أنّ الدراسات المذكورة قد وجهها الاقتطاع الجزئيّ للنصّ والاكتفاء بالنظرة السريعة حيناً، والاستغراق في الفكرة المسبقة حيناً آخر، فأنشأ وهم إصاق صفة الرثاء للغير أو للنفس بالقصيدة، على بُعد ما بين رثاء النفس ورثاء الغير، فصار النصّ إشكالياً في تصنيفه، ممّا يدعو إلى إعادة النظر في هيكله النصّ.

2- هيكل النصّ: لأجل التأسيس لقراءة مشهدية للقصيدة وفعاليّة اشتغال الفعل السرديّ فيها، سنعمد مدخلين أساسيين في دراسة هيكل النصّ:

أ- الهيكلية المقطعية:

يخاطب الشاعر عاذلةً، كما في كثير من النصوص الجاهليّة، التي يكون موضوعها إبراز موقف من قضية ما، وكثيرا ما تكون العاذلة قريبةً من الشاعر، تمثّل الحرص عليه والاهتمام

بأمره افتراضاً؛ لهذا كان نداؤه إياها (أعاذل) بهمزة نداء القريب، وبالترخيم بحذف تاء التأنيث للتحبب، ولعلّ نداءها بالتنكير لأنها تمثل مخاطباً رمزياً أكثر مما تمثل منادى حقيقياً. ويتكرر النداء في البيت الرابع، وفي بعض الروايات يتكرر في البيت الأخير «ويروي: أعاذل لا إهلاك مالي ضربي»¹²، مما يعطي تقسيماً¹³ طبيعياً للقصيدة، يفتح به الخطاب وينغلق بين النداءات الثلاثة التي أشرنا إليها.

يتمثل المقطع الأول في الأبيات الثلاث الأولى، ويؤكد الشاعر فيها رؤيته أنّ الرزء الحقيقي في مثل من ذكر من الرجال: زهير بن مالك، وواقد بن نضلة، والسدوسيين اللذين ينعتهما بأفعالهما (سادا وذبدبا رجال الحجاز)، وبصفتاهما (أقبا الكشوح، أبيضان،...). ولا يتضح نقيض ما يراه هو-أي ما تراه "العاذلة"- وهو الرزء في المال، إلا في البيت الأخير، الذي يمثل المقطع الثالث.

وبين هذين المقطعين تسعة أبيات تمثل المقطع الثاني، يطلب فيها الشاعر من عاذلته ترك مجال للمراجعة في الكلام مستقبلاً، إذا حدث الرزء في الشاعر نفسه؛ فراح يصور في هذا المقطع احتضاره وتذبذبه وتجهيزه ودفنه، في ما يمكن أن نسميه عرضاً مشهدياً لما يفترض أنه سيكون، وقد طال هذا المقطع حتى غلب نسقه المشهدي على النص كله، مما استدعى استقراء هيكلته المشهدية.

ب- الهيكلية المشهدية:

تتحقق المشهدية في النص الشعري بتضافر مقومات البناء السردية، بما فيها من أفعال الحالة وأفعال التحول وعلاقات الاتصال والانفصال؛ مع مقومات القدرة التخيلية التي «تمكّن الشاعر من إعادة تشكيل تجاربه التي مرّ بها بشكل أو بآخر؛ بحيث يخلق منها تجارب جديدة، قد لا يكون عانها واقعيًا، وإن عانها تخيليًا»¹⁴، والشاعر هنا يستحضر تجارب يؤثت بها نصّه الحجاجي، مما يسمح بالتوصل إلى ثلاثة مسارات شكلت مشاهد جزئية وفق المقاطع المذكورة، تشابكت فيها خطوط الأزمنة الثلاثة "الماضي، والحاضر، والمستقبل"، مما منح النصّ بناء العام.

- المسار التخيلي الأول:

وترسم معالمه الأبيات الثلاثة الأولى، ويحكمه بعد زماني يربط الذوات الفاعلة في النص: الأنا المتكلمة (أنا الشاعر) والعاذلة (المحاور الرئيس)، والشخصيات المستحضرة بأفعالها التي تستحق الاستمرار في الزمن وإن لفها بالرزء فيها، ويتمثل هذا البعد الزمني في العودة إلى الماضي، الذي تحكمه ثنائية الماضي الشخصي والماضي الغيري، ويهيكله مشهديا التمتع بالحياة، والتأسيس للمثال الذي تُغالب الأفعال البشرية فيه فعل الموت، بحسب رؤية الشاعر. إن الانفصال عن الحياة والرزء فيها يضمني بعدا وجوديا على الذات، ويجعل الاتصال بالحياة ممتمعا ولو كان يتألف جزء من مكونات الحياة، إذ تتطلب السيادة البذل، والرزء في كل ما هو عزيز، ويجعل علاقات اتصال كانت وثيقة بهذا الماضي، يسودها الانفصال ظاهرياً لكنها تؤسس لاستمرارها وتربطها، من خلال تحديد القيمة "الرزء في الرجال"، ولذلك فإن واقع الحياة يحتم وفيات تعيد المساءلة.

- المسار التخيلي الثاني:

ويتشكل هذا المسار بوقفة تأملية في الحياة، تستدعيها القدرة التخيلية لأجل محاجة الشاعر للعاذلة، ولا تبدو معالمه كأبيات منفصلة بل يمتد على جسد الأبيات المتبقية، ليتضح فيها تفعيل حركة الأنا "الشاعر"، في مقابل تسكين حركة الآخر "العاذلة"، لبسط مشروع التأمل في نقض الحياة بالموت، ويُستدعى التفاعل الاجتماعي من زيارة واهتمام بالمنفصل عن الحياة، والقيام بما يرفعه إلى درجة "القيمة" من الفداء إلى إصلاح القبر ثم الدفن. لكن هذه القيمة "الموجبة" التي كانت منشودة في المسار الأول لارتباطها بالماضي وبالآخر، تتحول إلى "قيمة سالبة" حين ترتبط بالمستقبل و"الأنا"، لتبرز خوف الجاهلي من الموت، وقلقه من المصير بعده، وتتجلى فعالية هذا الاستحضار التخيلي في هذا المسار بارتباطه بالمسار الموالي والعودة من "المستقبل" المفترض إلى "الراهن" المؤسس له، والذي ما يزال الشاعر قادرا فيه على الفعل.

- المسار التخيلي الثالث:

وفيه تركيز شديد على إبراز الرؤية العدمية للشاعر المخيل، بالتسوية بين سلبية الفعل وسلبية الجزاء؛ فالفعل الآني المنجز "إتلاف المال" لا يحقق المحشّي "الضر"، كما أن الفعل المطلوب غير المنجز "تتمير المال"، لا يحقق بدوره "الحمد" المرجو.

يستغرق هذا المسار الأزمنة على اتساعها، ماضيا وحاضرا ومستقبلا، في بؤرة مركزية تتجمع فيها خيوط اللعبة السردية التخيلية الخادمة للحجاج، وتكون مجالاً لقيمة مهيمنة للنص، وهو ما ارتسم بشكل جلي في هذه القصيدة، إذ تحققت رؤية الشاعر التأملية من خلال رؤياه الحلمية، «لأننا نحلم قبل أن نتأمل. وكلّ منظر هو تجربة حلمية قبل أن يكون مشهداً واعياً»¹⁵ فالرؤية الشعرية للعالم عند أبي ذؤيب تشتغل مشهدياً على التفاصيل التي تستحضرها القوة المخيلة، لتكوين وتأثير العوالم النصية للقصيدة.

إن المتفحص للهيكلة المقطعية والهيكلة المشهدية يجد التشاكل التام بينهما، مما يدل على القيمة الفنية للنص الشعري الجاهلي كبناء معماري، وما تخلل هذا التشكيل المعماري من رؤى مضمونية حرّكت فعل السرد، وحققت المشهدية في النصّ.

ثانياً: لغة النصّ والبناء المشهديّ:

تعدّ اللغة مقوماً جوهرياً في كل خطاب إبداعي، إذ هي بيت الوجود كما يقر "هيدغر"، ولذلك فهي تمثل لحة البناء المشهدي للفعل السردى وسداه، وهي التي تشكل نسج النص على حد تعبير "الأزهر الزناد"، ويرتكز النصّ قيد الدراسة على مقامين أساسيين، هما المقام الخطابي الذي يتجلى فيه التأثير اللغوي، والمقام السردى الذي يبرز فعالية الدينامية المشهدية، وعليه سيحاول البحث التعرّف إلى المقامين على التوالي، باستثمار المعارف اللغوية والسردية المساعدة في استجلاء الفعالية المشهدية في النصّ، لأننا «حين نقل الخبر إلى الغير، لا نقل إليه في حقيقة الأمر "لغة"، وإنما نقل إليه مشهداً»¹⁶، والنصّ الشعريّ يستغرق الخبر والحجاج والتمثيل في بنائه المشهديّ.

1- المقام الخطابيّ وفاعلية التأثير اللغوي:

تفرض القراءة المشهدية النظر في كلفة النصّ، وفي لغته الدالة على المقام، وبحث خصوصية الأنساق، بالمقابلة مع نصوص أخرى قريبة الغاية؛ ولما كان لا يسعنا إقحام هذه القصيدة في رثاء النفس، لغياب المؤشرات الدالة على الرثاء، كتعداد المناقب والإنجازات الخاصة، والتنويه بما سيخلفه موت المرثي/الشاعر من فوّادٍ وفراغٍ في المحيط الذي كان يشغله وهو حيّ؛ فإنّ من شأن بحث لغة النصّ، واستنطاق المعجم، ومقابلة النصوص القريبة أن يكشف عن كثير من الدوال التي يمكن استثمارها في القراءة المشهدية للنصّ.

أ- التمثيل وتقلص الرثاء:

وردت في المقطع الأول صيغة التمثيل: "مثل، أمثال" ثلاث مرّات في بيتين متوالين، بصيغة العطف التراكميّة التعديديّة، خبرًا عن "الرّزء"، المبتدأ في جملة مثبتة تصدّرها التوكيد بـ"إنّ"؛ لإبراز رؤية الشاعر (الرزء في الرجال)، المخالفة لرؤية العاذلة المُحاطب (الرزء في المال)، والطاغية عليها، حتى إنّنا لا نكاد نعرف هذه الرؤية النقيض إلا متأخّرة في آخر بيت من القصيدة "هنالك لا إتلاف ماليّ ضرّني..."، وقد وردت بصيغة نفي لها دلالتها؛ فالمقام هنا مقام حجاج لا مقام رثاء، توسّل فيه الشاعر بالتوكيد وبالتمثيل. والمعروف أنّ «التمثيل في الحجاج ينبغي أن تكون له مكانته باعتباره أداة برهنة فهو ذو قيمة حجاجيّة»¹⁷، لينتقل الشاعر من بعدد إلى التخيل الافتراضيّ المفصّل، الذي يؤدّي إلى الاستلزام النهائيّ المتأخّر في آخر النصّ.

إنّ ما يُوهّم بالرثاء في المقطع الأوّل، من نعوت "السّدوسّيين" الممثّل بهما على "الرزء" في البيتين الثاني والثالث، لا يعدو أن يكون تقويّة وتعزيداً للمثال الحجاجيّ؛ بتبيين أهميّة فقد الرجال داخل المنظومة النسقيّة الجاهليّة، كما أنّ الاستغراق في التمثيل هو ما أخّر عرّض الرأى النقيض، في سبيل إغائه وتجاهله وتقليل قيمته في مقابل الرأى المثبّت.

وقد أخذ الحجاج في المقطع الثاني وصولاً إلى الثالث صيغة افتراضيّة تخيليّة، ركّز فيها الشاعر على التمثيل بما يمكن أن يحدث له، بعد إتلافه ماله في حياته، أو بعد تسميره إياه لوارثه، على السواء. لكنّه يؤخّر هذا إلى الاستلزام النهائيّ، ويقدم التمثيل بالحدث الأهمّ، موتّه هو نفسه، ولا يكفي بذكر الموت دالاً لفظياً على الرزء في مقابل المال، كما هو المعنى المجرد منشوراً «يقول: إذا مت لم يضرّني إتلاف مالي، ولا يحمدي وارثي في جمعه»¹⁸، وإتّما يوسّع ويُفّرّع من سبيل التخيل ما يكون به الشعريّ، ولا يتحقق الشعريّ إلا «بابتكار مواضيع جديدة وحكاياتٍ بديعة تستشرفُ الممكنَ والمحمّل»¹⁹، من خلال توسعة وتمثيل دالّ الموت مشهديا بكل ما فيه من الاحتضار حتى الدفن، سعياً إلى إيجاد التأثير النفسيّ في المتلقي الافتراضيّ الأوّل (العاذلة) لحملة على الاقتناع، بتفعيل الطاقة التأثيريّة للتخيل، التي تتأتّى «من كونه يوهّم الإنسان بحقيقة المواضيع المخيِّلة إليه ويدفعه إلى التفاعل النفسي والسلوكي معها كما لو كانت حسيّة ماثلة أمامه فيقبل عليها أو ينفر منها، ويُعتبر الإيهام شرطاً ضرورياً لذلك، لأنّه به ينساق الفكر والإدراك

العقلي للموضوع الخياليّ ويستجيب لمقتضاه التخيليّ»²⁰، وهو هنا مقتضى حجاجيّ في تظهره النصّيّ التخيليّ، وتسهم الطاقة التخيلية في تحقيق الغاية الحجاجية للشاعر.

ب- الانتقال من الآنيّ إلى الآتي:

باعتقاد الشاعر التمثيل والتخييل، الذي هو «أسلوب إيجائي خاص بالشعر، والعلاقة بينهما علاقة تفاعل وترابط؛ إذ لا يمكن تصور شعر بدون تخييل»²¹، فإنّه يعمل على اختيارات لغويّة تسمح بتهيئة الانتقال من الآنيّ إلى الآتي، والاستغراق في تخيلات تستشرف المحتمل مما سيكون كما لو أنه كائن، وقد أدّى الظرف المخصوص بما يُستقبل من الزمن "إذا"، في عجز البيت الرابع "إذا راح عنيّ بالجليّة عائدي" بما فيه من استحضار للاحتضار؛ إلى تجاوز سريع للعبة الفاصلة بين الحاضر والمستقبل، وأدّت التراكمات السردية في الجمل المعطوفة على جملة الانتقال العنبيّة، حتى نهاية البيت التاسع، مع نهاية مشهد الدفن، إلى ديناميّة نصيّة تستدعي المحتمل بديلاً للراهن بتفعيل الدفع الخياليّ، وبالتالي فإنّ «ملامح البديل الخياليّ التي يعمل التخيل على توليدها لا تكون إلا محفّراتٍ لاتّخاذ موقف ما»²²، هو هنا التدليل على رؤية الذات، مقابل رؤية الجماعة ممثّلة في رمز العاذلة.

إن غاية التخيل هي التأثير النفسي «الذي يولد الانفعالات النفسانية-أعني انفعالات الخوف والرحمة والحزن- وهو يكون بذكر المصائب والرزايا النازلة بالناس، فإن هذه الأشياء هي التي تبعث الرحمة والخوف، وهو جزء عظيم من أجزاء الحث على الأفعال»²³ كما يقرر ابن رشد. فالشاعر/ المخيّل ينتقي من الأحداث والأفعال ما يوجه به المخيّل له/ العاذلة إلى الانفعال من خلال الإيهام بتخييل الممكن الضروري في المستقبل، وتفصيل حياته الحديثة لأجل التأثير الحجاجي، ولا يبدي الشاعر تصوره عن وجوه إتلاف المال وصرفه، كما يفعل حاتم الطائي مثلاً في ذكره: قرى الأضياف، والنجدة، وفك العاني الأسير، وغيرها، من ذلك قوله²⁴:

أماويّ، إني رُبّ واحدٍ أمّه أجزت، فلا قتلٌ عليه ولا أسرُ
وإتي لا ألو بمالٍ صنيعةً فأولُهُ زاد، وأخره دُخرُ
يُفكُّ به العاني، ويؤكّل طيباً وما إن تعرّبه القداحُ ولا الخمرُ

بينما يكتفي أبو ذؤيب بذكر عدم التأثر بعد الموت بإهلاكه ماله وإتلافه، في مقابل عدم استفادة الحمد من الوارث إذا ما تُمرّ المال، كما يشير البيت الأخير في القصيدة، ولعلّ هذا النهج

راجع إلى أنّ الرؤية الشعرية للعالم عند أبي ذؤيب في هذا النصّ تتمركز حول الذات الحرّة، بينما تتمركز عند حاتم الطائي على فعالية الذات في الجماعة.

ج- الغياب وتوقف الفعل:

يشغل الفعل في النصّ بكفاءة عالية، وإذا كانت قد طغت الاسمية على المقطع الأول وهو من ثلاثة أبيات فيهما فعلاّن اثنان "سادا وذبذبا" فحسب، وهو متعلّق بالواقعيّ، أو بما كان، فإن المقطعين الباقيين، وهما متعلّقان بالمتعلّل الضروريّ، أو بما سيكون، تطغى عليهما الفعلية، والمقطعان من عشرة أبيات، فيهما خمسة وعشرون فعلاً، ففي كلّ بيت من العشرة فعلاّن على الأقلّ إلى أربعة على الأكثر، وهذا مؤشّر دالّ في ظاهره على الحركة التي ابتدأت مع عتبة الانتقال إلى الخياليّ، واحتضار الشاعر، وانصراف عائديه عنه، وقيام بناته ولطمهن صدورهن وتفديتهنّ إياه، وحفر القبر، حتى دفنه، والعودة إلى الكلام عن المال وإهلاكه وتثميّره.

كلّ هذه الحركة ترصدها الذات المنتقلة بالدفع الخياليّ، لكنّ هذه الذات كما أسلفنا ليست بصدد رثاء النفس، الذي يستعيد المنجزات الحياتية، وهي لم تُقم بفعل واحد من هذه الأفعال الكثيرة التي ذكرنا، بل على العكس من ذلك، لقد كانت مفعولاً به نحوياً، إمّا ضميراً نحو الهاء في "تركناه"، وياء المتكلم في "أسندوني، يقدوني، ضربي"، أو مفعولاً دلاليّاً متوصّلاً إليه بالجرّ في "راح عنيّ، أقبلوا إليّ"، أو نائب فاعل لفعل مبنيّ للمجهول، الذي يمثّل دلاليّاً المفعول به أكثر ممّا يمثّل الفاعل، في "سُرِبْتُ، وُسِدْتُ".

أمّا الفعلان الوحيدان اللذان يُصوّر أنّ تكون قد قامت بهما ذات الشاعر، فقد وردا في جملتين فقط، أولاهما: "قالوا: تركناه تزلزل نفسه"؛ فقد نُسب الفعل "تزلزل"، أو فعل الموت لبديل من الشاعر، هو "نفسه"، ودُكر ذلك على "الحكاية"، وتحديدًا "حكاية الحال"، ممّا قاله غيره عنه ممّن كانوا يعودونه، بصيغة الغائب التي يدلّ عليها الضمير العائد "الهاء"، الدالّ على الغياب، والفعل المختار هنا: "تزلزل"، فعل لازم، يلتبس فيه معنى الفعلية بمعنى المفعولية، فيكون الفاعل نحوياً هو الذي وقع عليه الفعل دلاليّاً، ف"التزلزل" لم تفعله النفس بقدر ما كانت مفعولاً له، كقولنا: "مات الرجل"، فالفاعل النحويّ هنا هو مفعول دلاليّاً.

وثانية الجملتين: "نُمرّ المال" فالفاعل غائب، عوّضه نحوياً المفعول به ليصير نائب فاعل، ولم يعوّضه دلاليّاً، فالذي كان يُفترض أن يقوم بفعل تثمير المال هو الشاعر، ونُسب ذلك

للمجهول أو لما لم يُسمَّ فاعله كما يقول النحاة، لأنّ الوارث، كما ترى الذات "هنالك"، لن يذكرها "حامداً"، والبناء للمجهول دالّ على الغياب.

2- المقام السردى ودينامية الفعل المشهدي:

ينحو بنا بحث "الذات" و"الفعل" إلى مجال "السرديات"، لنراجع مسألة هذه الذات غير الفاعلة، وقد أكد غريماس على أهمية الفعل ودوره الأساسي في بنية الجملة «حين قارن الملفوظ الأساسي (énoncé élémentaire) بالمشهد (spectacle) (...) إذ يغيّر محتوى الأفعال - على الدوام- الفاعلين المختلفين، لكن الملفوظ/المشهد، يبقى على حالته لأنّ التوزيع الموحد لهذه الأدوار يضمن ديمومته»²⁵، فهذا النصّ وإن كان قصيدةً شعريّة في نوعه الأجناسي، وحجاجياً في إطاره العامّ وفي غايته، فإنّه سرديّ في نمطه ونسيجه؛ يعنى بتمثيل المشاهد وتخييلها، بما فيها من أفعال وفاعلين وفضاء وسرد.

تضطلع ذات الشاعر في المتخيّل الذي ينقله، إضافة إلى دور الراوي، بدور المبرّر كذلك، «ويُتعرّفُ إليه داخل النصّ السردىّ بالإجابة عن السؤال: "من يرى؟" (Genette, 1972) أو بالأحرى "من يُدرك؟" أو "أين تقع بؤرة الإدراك؟" (Genette, 1983). وتُطلق على المبرّر تسميات عديدة منها الرائي والمدرك وذات الإدراك وذات الوعي وذات التبئير ومركز توجيه القارئ. ويُسمى في السرديات التلّفظية متلفّظاً (Rabatel, 1998)»²⁶، والشاعر (أو الراوي هنا سردياً) هو هذه الذات المدركة، التي تمثل بؤرة الإدراك، ومن خلالها يتمثّل المتلقي المخاطب الحاضر (العاذلة) -المبّار له- في السرد، ويتمثّل المتلقي اللاحق (القارئ)؛ العالم الممثل أو المتخيّل وفق رؤية (زاوية نظر) الذات المبرّرة، وهي تتخذ موقعها ضمن العالم المتخيّل المستقبليّ (المبّار)، تؤمّن له «عن طريق الحواس الخمس و/أو الذهن (...) اعتماداً على معرفة سابقة بالمبّار»²⁷ من خلال ما يعرفه الشاعر/الراوي عن الموت في العالم الواقعيّ، لا سيّما أنّه من هذيل «وبعضهم - أو كثير منهم- كان يُعدّ من الصعاليك والذوّبان»²⁸، كما أنّ أكثر من نصف شعر أبي ذؤيب كان في الرثاء والتأمل في الفناء.

مثّل الشاعر/ الراوي الذات المدركة أو المبرّر سردياً، لكنّه لم ينجز ظاهرياً أيّ فعل عدا افتراض فعل إهلاك المال، الذي يُطالب اجتماعياً بتثميّره والحفاظ عليه، في خطاب لوم وعذّل، أو تأنيب اجتماعي. كما أنه افتراض نصّيّاً فعلاً آخر، هو فعل الموت الذي لا يقوم به إرادياً، وإمّا

يكون الفعل واقعا عليه، سالياً له إرادة الفعل والقدرة عليه جميعاً، فلا يضطلع إلا بدور الناقل المبتّر غير الفاعل، الذي ارتبطت بقيّة الأفعال بتوقّفه عن الفعل.

لقد كانت ديناميّة هذه الأفعال ناشئة بشكل ما عن سكون الشاعر/ المبتّر، فباحتراره وموته تولدت أفعال الزيارة، والندب، والحفر، والدفن، وهو ينقل في المتخيّل المشهدي هذه الأفعال التي ليس له إرادة ولا قدرة لإحداثها ولا لتغييرها، وهذا يؤدّي بنا إلى أنّ الفاعل الحقيقيّ أو ما يمكن أن نسمّيه **محرك الأفعال** هو الموت. و«الموت في كلام العرب: السكون. يُقال مات بمعنى سَكَنَ. وهذا هو المعنى المفهوم للموت عند الجاهليين»²⁹، فقلق الجاهليّ من الموت، خوفٌ من السكون وتوقف الفعل، والشاعر يخيّل للمتلقّي "العاذلة" هذا المحتمل الممكن أو الضروريّ الذي يكون معه مسلوب الإرادة والقدرة على الفعل مستقبلاً، ليدافع عن تمسّكه بما في حاضر الحياة.

ولعله من الطريف أن نجد الشاعر ينسب المال إلى نفسه، وهو يذكرّ إهلاكه وإتلافه، أي أنّ لديه الإرادة والقدرة على الفعل في ما يملك، فيقول: "إتلافُ مالي"، بينما يقول: "تُمّرُ المالُ"، عندما يجعله مهيناً ليستفيد منه الوارث، وكأتمّما هو مسلوب إرادة الفعل فيه، كما يُرادُ له أن يكون مجرد خازن لمال آيلٍ إلى سواه!

خاتمة البحث ونتائجه:

يُولدُ السرد فعلا ديناميا في حركة بناء النص، وبمقدار إحكام بناء النص يتشكل الفعل السردى وتعمق المشهدية، وهو ما لمسناه في الحوارية السردية التي بنى عواملها "أبو ذؤيب الهذلي"، وهو يخاطب العاذلة منتقلا بين عوالم واقعية وأخرى غيبية.

ويمكن بيان أهم النتائج التي يتوصل إليها البحث في الآتي:

- فاعلية الفعل السردى في تشكيل المشهدية، إذ تحضر أنا الشاعر/ الراوي، والشخصيات الرئيسة، والثانوية، والحدث، والزمان، والأمكنة المتنوعة، والفضاءات الواقعية والمتخيّلة، وما يرتسم بتضافر كل تلك المكونات السردية من مشهدية.
- قيمة التخييل في تحقيق المشهدية في الشعر الجاهلي من خلال النص موضع الدراسة، وذلك بانتقال الخطاب من الواقعي المستعاض عنه (إهدار المال=

الرزء) إلى المتخيل المشهدي المستعاض به (موت الرجال (الشاعر)= الرزء)، فالذات الشاعرة تحكي رزءها في فعل سردي يحقق المشهدية، ويفعل الطاقة التخيلية بامتياز.

- النظرة الخاصة للمال عند "أبي ذؤيب الهذلي" أنه تابع للذات، ولا قيمة له خارج وجودها.
- النظرة التأملية للشاعر الجاهلي، وما يمثل ذلك من الرؤية الشعرية للعالم، وطغيان العدمية في النظرة إلى الأشياء إذا ما قورنت بالذوات، والقلق من الموت وتوقف الإرادة والقدرة على الفعل.
- فعالية التخيل المشهدي في الحجاج، وفي التأثير النفسي وتوجيه المتلقي إلى الانفعال، وكذا في استغراق الأزمنة.

ويبقى الشعر الجاهلي وخصوصا شعر أبي ذؤيب الهذلي مجالا خصبا للدراسة، لما يتمتع به من تشكيل بنائي وما يتجسد فيه من مشهدية، تحوّلت عنده إلى نسق تعبيريّ أسلوبيّ طاغ على نتاجه الشعريّ جميعا، ما يحفزنا إلى إعادة النظر في الشعر الجاهليّ من زاوية التصوير المشهديّ.

هوامش:

- ¹. عبد الجواد الطيب: هذيل في جاهليتها وإسلامها، الدار العربية للكتاب (ليبيا - تونس)، 1982، ص 118.
- ². الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: رسائل الجاحظ، ج1، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة (مصر)، 1964، ص ص70، 71.
- ³. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، ج1، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده (مصر)، ط 2، 1965، ص 268.
- ⁴. أبو ذؤيب الهذلي: ديوان أبي ذؤيب الهذليّ، تحقيق وتخريج: أحمد الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، بورسعيد (مصر)، ط 1، 2014، ص 108.
- ⁵. السكري، أبوسعيد الحسن بن الحسين: كتاب شرح أشعار الهذليين، ج1، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة دار التراث، القاهرة (مصر)، د ت، ص ص 189، 195. وعنه نقل غيره.
- ⁶. نورة الشمالان: أبو ذؤيب الهذلي، حياته وشعره، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض، الرياض (المملكة العربية السعودية)، 1980، ص 65.

- ⁷. المرجع نفسه، ص 137.
- ⁸. ينظر مثلا قصائده الصريحة في الرثاء، مثل رثاء نشيبة بن عنبس، ورثاء حبيب الخثمي، ورثاء آل عجرة من بني لحيان، وعينته الشهيرة في رثاء أبنائه، وغيرها.
- ⁹. أبو ذؤيب الهذلي: ديوان أبي ذؤيب الهذلي، شرحه وقدم له ووضع فهرسه: سوهام المصري، المكتب الإسلامي (بيروت، دمشق، عمان)، ط1، 1998، ص97.
- ¹⁰. عبد الغني أحمد زيتوني: الإنسان في الشعر الجاهلي، إصدارات مركز زايد للتراث والتاريخ، العين (الإمارات العربية المتحدة)، ط1، 2001، ص489.
- ¹¹. المرجع نفسه، ص 490.
- ¹². السكري: كتاب شرح أشعار الهذليين، ج1، ص195.
- ¹³. استفدنا في هذا التقسيم من اقتراح دال لونغو (Del Lungo) بعض المقاييس المحددة لنهاية الفاتحة في النص، ومنها: «العبارة الدالة على اختتام وحدة وابتداء أخرى»، و«تغير نمط الخطاب كالمرو من السرد إلى الوصف أو العكس»، و«تغير في الصوت السردى أو المستوى السردى أو التبئير...». محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (الجزائر، تونس، لبنان، مصر، المغرب)، ط 1، 2010، ص 302، 303.
- ¹⁴. جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مصر)، ط 5، 1995، ص 231.
- ¹⁵. غاستون باشلار: الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، ط 1، 2007، ص 18.
- ¹⁶. حبيب مونسي: شعريّة المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع (الجزائر)، 2003، ص 08.
- ¹⁷. عبد الله صولة: في نظرية الحجاج، دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر والتوزيع (تونس)، ط1، 2011، ص 56.
- ¹⁸. السكري: كتاب شرح أشعار الهذليين، ج1، ص 195.
- ¹⁹. يوسف الإدريسي: التخيل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات ضفاف، بيروت (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط 1، 2012، ص 59.
- ²⁰. المرجع نفسه، ص 90، 91.
- ²¹. المرجع نفسه، ص 171.
- ²². حميد لحداني: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي)، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء (المغرب)، ط 1، 1997، ص 42.

- ²³. ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر ، تحقيق: تشارلس بتورث، وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مصر)، 1986، ص 82.
- ²⁴. حاتم الطائي: ديوان حاتم الطائي، شرح أبي صالح يحيى بن مدرك الطائي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط1، 1994، ص66.
- ²⁵. A.J.Greimas: Sémantique structurale, PUF, Paris, 2e. édition, 1995, P 173.
- ²⁶. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص ص 369، 370.
- ²⁷. المرجع نفسه، ص 426.
- ²⁸. عبد الجواد الطيب: هذيل في جاهليتها وإسلامها، ص 119.
- ²⁹. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج 6، منشوات جامعة بغداد (العراق)، ط 2، 1993، ص 122.

نظرية الوساطة عند إدريس نقوري، تحليل أنثروبولوجي لقصة يوسف عليه السلام

Mediation theory for Idris Naquri Anthropological analysis of the story of the Prophet Joseph

* د. يوسف رحيم

Rahim Youssouf

جامعة - عبد الرحمن ميرة - بجاية / الجزائر

University - Abdel Rahman Mira - Bejaia / Algeria

youcef_rah@yahoo.fr

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2021/04/06	تاريخ الإرسال: 2020/11/06
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ملخص البحث

تهدف الدراسة إلى معرفة الأسس والآليات التي يقوم عليها التحليل الأنثروبولوجي من خلال نظرية الوساطة، ومعرفة حدودها وكيفية تطبيقها على النصوص، ومدى فاعليتها في الكشف عن واقع الإنسان، وهذا في إطار الدراسة التي قام بها إدريس نقوري الذي وظف نظرية الوساطة في تحليل قصة يوسف. نتج عن تطبيق النظرية قيام الوساطة على ثلاث عناصر: وهي الذات والموضوع والوسيط، وما يجمع بينها هو وجود الرغبة والإرادة، وقد تنوعت في قصة يوسف بين إرادة الله وإرادة الأبوين، ضمن وساطة إيجابية وأخرى سلبية.

كما نتج عن الدراسة معرفة طريقة معاملات الإنسان، قصة القميص، الدم والسكين، وكلها وقائع تكشف عن حياة الانسان في زمن النبي يوسف عليه السلام.

الكلمات المفتاحية: نظرية الوساطة؛ أنثروبولوجيا؛ إدريس نقوري؛ يوسف عليه السلام؛ قرآن.

Abstract :

The study aims to know the foundations and mechanisms on which anthropological analysis is based through the theory of mediation, and to know the limits of the theory and how to apply it to texts, and the extent of its effectiveness in revealing human reality, and this in the context of the study conducted by Idris Naquri, who used the theory of mediation to analyze the story of the prophet Joseph.

The application of the theory resulted in the settlement of mediation on three elements: the subject, the object, and the mediator, and what unites them is the presence of desire and will, and in Joseph's history it varied between the

* يوسف رحيم، youcef_rah@yahoo.fr

will of God and the will of the parents, in a positive and negative mediation. The study also resulted in knowledge of the manner of human dealings, the story of the shirt, blood and knife, all of which are facts that reveal the life of man in the time of Prophet Yusuf, peace be upon him.

key words: Theory of mediation Anthropology;; Idris Naquri; Prophet Yusuf; Quran

مقدمة:

تدرج نظرية الوساطة ضمن مجال البحث الأنثروبولوجي وهو علم يعنى بالإنسان من حيث تطوراته وطرق معيشتة، وكذا العلاقات التي يعقدها مع باقي البشر، وتأخذ الوساطة على عاتقها جانباً من هاته العلاقات، فهي نظرية تهتم الإنسان كموضوع الدراسة، وفي نفس الوقت يمثل دور الذات الفاعلة ويلعب دور الوسيط في تحقيق موضوع رغبته.

تتبع إدريس نقوري مفهوم الوساطة في الفكر والفن وربطها بموضوع الرغبة والإرادة، وذلك بتطبيق معايير النظرية على قصة يوسف عليه السلام المذكورة أحداثها في القرآن الكريم، وغاياته في ذلك معرفة طبيعة الإنسان وعلاقاته، وتعد الدراسات الحديثة التي سعى أصحابها إلى استثمار مفاهيم ومناهج الدرس الغربي المعاصر في فهم النص القرآني، وهي دراسة متميزة إذ طبق آليات المنهج الأنثروبولوجي على القرآن الكريم .

من هاته المتغيرات نطرح التساؤل الآتي:

إلى أي مدى يسهم التحليل الأنثروبولوجي في فهم القصص القرآني؟ .

كيف اعتمد نقوري مفاهيم الوساطة في الكشف عن مراحل تطور حياة النبي يوسف عليه السلام؟.

يسهم التحليل الأنثروبولوجي في معرفة طرق السرد في القصص القرآني، إذ تمثل قصة يوسف عليه السلام النموذج الأسمى في التجارب الإنسانية، وما عبرت عنه من رغبات سلبية وإيجابية، إذ ذكرت وقائعها في سورة واحدة، وأن الإرادة الإلهية تحققت منذ البداية بالرؤيا إلى لقاء يوسف عليه السلام بأبويه وإخوته .

تهدف الدراسة إلى معرفة الأسس والآليات التي يقوم عليها التحليل الأنثروبولوجي من خلال نظرية الوساطة، ومعرفة حدودها وكيفية تطبيقها على النصوص، ومدى فاعليتها في الكشف عن مختلف علاقات الإنسان.

أولا: ماهية الأنثروبولوجيا

يذكر الباحث الفرنسي جان بواريه أن كلمة الأنثروبولوجيا ظهرت أولا في كتابات علماء الطبيعة إبان القرن الثامن عشر لتعني التاريخ الطبيعي للإنسان... وربما كان عالم الطبيعة الألماني جوهان بلومينباخ أول من أدخل كلمة الأنثروبولوجيا في منهج تدريس التاريخ الطبيعي... ويذكر بواريه أيضا أن الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت أشاع استخدام هذا المصطلح خاصة بعد صدور كتابه "الأنثروبولوجيا من منظور علمي"¹.

ثم أصبح مصطلح الأنثروبولوجيا "عند الانجليزية يطلق على علم الإنسان وأعماله مع ميل خاص للتأكيد على دراسة الشعوب البدائية، أما في أوروبا فيعني دراسة الإنسان من الناحية الطبيعية وفي أمريكا الإثنولوجيا أو الإثنوغرافيا لوصف الإثنولوجيا الثقافية، وتعني الأنثروبولوجيا عندهم علم دراسة الثقافات البشرية البدائية والمعاصرة"².

وبين هذه المفاهيم نقصد بالأنثروبولوجيا "بعلم الإناسة" العلم الذي يدرس الإنسان كمخلوق ينتمي إلى العالم الحيواني من جهة ومن جهة أخرى أنه الوحيد من الأنواع كلها الذي يصنع الثقافة ويبدعها"³، كما أنه العلم الذي يدرس الإنسان، من حيث هو كائن عضوي يعيش في مجتمع تسوده نظم وأنساق اجتماعية في ظل ثقافة معينة، ويقوم بأعمال متعددة ويسلك سلوكا محددًا، أو هو العلم الذي يدرس الحياة البدائية والحياة الحديثة المعاصرة، ويحاول التنبؤ بمستقبل الإنسان معتمدا على تطوره عبر التاريخ الإنساني"⁴.

وكتعريف جامع نذكر ما وضعه شكر سليم في قاموس الأنثروبولوجيا الذي صدر عام 1981 يقول فيه "الأنثروبولوجيا هي علم دراسة الإنسان طبيعيا واجتماعيا وحضاريا"⁵.

أما مصطلحي الإثنوغرافيا والإثنولوجيا فنجد التميز التالي: تعد الإثنولوجيا فرعا من فروع الأنثروبولوجيا يختص بالبحث والدراسة عن نشأة السلالات البشرية والأصول الأولى للإنسان وترجع لفظة إثنولوجيا إلى الأصل اليوناني أثنوس ethnos وتعني دراسة الشعوب ولذلك تدرس الإثنولوجيا خصائص الشعوب الغوية والثقافة السلالية"⁶، "دراسة تحليلية مقارنة عن طريق استخدام مناهج الأنثروبولوجيا"⁷ قصد استنباط تعميمات عن أصول الثقافات وتطورها وأوجه الاختلاف فيما بينها وتحليل انتشارها تحليلا تاريخيا"⁸.

أما الإثنوغرافيا فموضوعها "دراسة منتجات الإنسان مادية كانت أم غير مادية والعوامل التي تحدد عمليات استعارتها وانتشارها بين الشعوب"⁹، ونقصد بهذا الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات والقيم والأدوات والفنون والمأثورات لدى جماعة معينة خلال فترة زمنية محددة¹⁰.

والفرق بينهما أن الإثنوغرافيا تعتمد إلى وصف ثقافة ما في مجتمع معين الإثنولوجيا تجمع الوصف والمقارنة بدراسة الظواهر الثقافية دراسة تاريخية مقارنة زمنية تاريخية، فعلم الإثنولوجيا أوسع من الإثنوغرافيا إنه يدرس الشعوب من كل نواحيها في لغاتها الشفهية وعاداتها وتقاليدها وأديانها وهو يتتبع الدراسة الميدانية على أرض الواقع، ولا يكتفي بالوثائق المكتوبة بينما يكتفي علم الإثنوغرافيا بالدراسة التحليلية الوصفية لذا كانت ترجمته إلى اللغة العربية بعلم خصائص الشعوب¹¹.

1. أقسام الأنثروبولوجيا:

كتبت الباحثة الأنثروبولوجية الأمريكية مارجريت ميد (1901-1979) تقول "نحن نصف الخصائص الإنسانية الأنثروبولوجية والثقافية للنوع البشري عبر الأزمان، وفي سائر الأماكن ونحلل الصفات البيولوجية والثقافية المحلية كأنساق مترابطة ومتغيرة، وتعنى أيضا ببحث الإدراك العقلي للإنسان وابتكاراته ومعتقداته ووسائل اتصالاته، وبصفة عامة نحن الأنثروبولوجيون نسعى لربط وتفسير نتائج دراستنا في إطار نظريات التطور أو مفهوم الوحدة النفسية المشتركة بين البشر"¹². ومن هذا القول يمكن أن نقسم علم الأنثروبولوجيا إلى قسمين أساسيين: يبحث الأول في الإنسان، ويعرف بالأنثروبولوجيا الطبيعية، في حين يبحث الثاني في أعمال الإنسان ويعرف بالأنثروبولوجيا الثقافية / الحضارية.

لقد انحسرت الفلسفة إلى حد ما في النصف الثاني من القرن 19 م، أمام التفكير العلمي حيث تطورت العلوم الاجتماعية واستطاع العالم البريطاني ادوارد تايلور أن يرى في تنوع أساليب حياة الشعوب وتطورها ظاهرة جديدة بالدراسة وأن علم ا جديدا يجب أن ينشأ ويقوم بهذه المهمة وسمى تايلور هذه الظاهرة بالثقافة culture أو الحضارة "civilisation"¹³ والتي تندرج ضمن أقسام الأنثروبولوجيا، وتعني مجموع التخصصات التي تدرس النواحي الاجتماعية والثقافية لحياة الإنسان، يدخل في ذلك الدراسات التي تتعلق بحياة الإنسان القديم (أو حضارات ما قبل التاريخ)

وهي العلم الذي يهتم بدراسة الثقافة الإنسانية، ويعنى بدراسة أساليب حياة الإنسان وسلوكاته النابعة من ثقافته... فالأنثروبولوجيا الثقافية إذن تهدف إلى فهم الظاهرة الثقافية وتحدد عناصرها"¹⁴.

يعود الفضل في ظهور الأنثروبولوجيا الثقافية كفرع مستقل عن الأنثروبولوجيا العامة في النصف الثاني من القرن 19م إلى العالم الإنجليزي إدوارد تايلور، والذي قدم تعريفا شاملا للثقافة عام 1871، في كتابه "الثقافة البدائية وقد مرت الأنثروبولوجيا الثقافية بمراحل:

- 1- مرحلة البدائية من ظهور الأنثروبولوجيا إلى القرن 19 م.
- 2- مرحلة ثانية ما بين 1900-1915 وتعد المرحلة التكوينية (معرفة تاريخ ثقافة الشعوب)
- 3- مرحلة ثالثة 1915-1930 فترة الازدهار وكثرة البحوث والمناقشات.
- 4- مرحلة رابعة 1930-1940 وهي الفترة التوسعية حيث تميزت باعتراف الجامعات الأمريكية والأوروبية بالأنثروبولوجيا الثقافية كعلم خاص.
- 5- وهي الفترة المعاصرة من 1940- إلى يومنا هذا توسع نطاق الأنثروبولوجيا خارج أوروبا وأمريكا"¹⁵.

أما عن المصطلح فإن ما يدرجه الأمريكيون تحت عبارة "الأنثروبولوجيا الثقافية" يصطلح عليه الفرنسيون بالإنثولوجيا أو الإثنوغرافيا في بعض الأحيان، وهم يدرسونها تحت مظلة علم الاجتماع، أما الانجليز فقد اختاروا تسمية أخرى وهي الأنثروبولوجيا الاجتماعية... وتستخدم في ألمانيا مثلا للإشارة إلى الدراسة الطبيعية للإنسان، بينما تستخدم كلمة إنثولوجيا لتشير إلى علم الشعوب وإذا انتقلنا إلى الاتحاد السوفياتي ومعه معظم بلاد شرق أوروبا نجد أن مصطلح الإثنوغرافيا يشيع استخدامه"¹⁶.

ويكثر استعمال الإثنولوجيا لأنها تعتمد عمليتي التحليل والمقارنة فتكون عملية التحليل في دراسة ثقافة واحدة، بينما تكون عملية المقارنة في دراسة ثقافتين أو أكثر، وتدرس الإثنولوجيا الثقافات الحية المعاصرة والتي يمكن التعرف إليها بالعيش بين أهلها، كما تدرس الثقافات المنقرضة (البائدة) بواسطة مخلفاتها الأثرية المكتوبة والوثائق المدونة، وتهتم إلى جانب ذلك بدراسة ظاهرة التغير الثقافي من خلال البحث في تاريخ الثقافات وتطورها"¹⁷ ولاسيما قوانين الشعوب والعادات والنظم والقيم والتقاليد مثل النسب الأبوي أو الأمومي، سلطة الأب، الاختلاط وطرائق الزواج

المختلفة¹⁸، كما تتناول اللغات واللهجات المحلية والتأثيرات المتبادلة بين اللغة والثقافة بصفة عامة وذلك ما يعرف بعلم اللغويات¹⁹.

وفي علاقة الأنثروبولوجيا بعلم اللغة فقد استفاد الأنثروبولوجيون من مناهج دراسة اللغة مثل المنهج البنوي الذي استثمره ليفي شتراوس، حيث انطلق من القوانين التي توصل إليها العالمان فرديناند دي سوسير ورومان جاكبسون في مجال اللغة باعتبارها نموذجاً نظرياً²⁰. ولذا هو يطالب الأنثروبولوجيين بأن يحذو حذو اللغويين البنويين، وذلك من خلال الانتقال من البحث في وظيفة نسق المصطلحات إلى البحث في كيفية عمل هذا النسق، ولهذا نجد يقول " المشكلة أننا كنا في حالة اللغة إذ كنا نعرف وظيفة النسق ذاته لم نكن نعرفه"²¹.

وقد ترتب على هذا الانتشار المتعدد الأوجه للبنوية في دوائر وأقسام الأنثروبولوجيا أن بدأ الأنثروبولوجيون إعادة النظر في مقولاتهم "ودفعت بهم البنوية كذلك إلى مشاركة زملائهم في علوم إنسانية أخرى كالنقد والأدب، الفلسفة ونظريات التحليل النفسي"²²، وهذا ما يصرح به ليفي شتراوس "من أنه تأثر بمصادر غير أنثروبولوجية، وعلى نظرياته وأفكاره في مجال الأنثروبولوجيا فمن بين تلك المصادر مثلاً: الأعمال الروائية لبليزك وبروست والأعمال الشعرية لشعراء مثل بودليير ومالارميه وأعمال رسامين مثل ماكس أرنست"²³ كما أنه يشارك روسو في النظر إلى الإنسان والطبيعة على أنهما مكملان وليس نقيضان لبعض²⁴.

2. الأنثروبولوجيا عند كلود ليفي شتراوس:

إن المتتبع لتطور مشروع ليفي شتراوس البنوي يمكنه ملاحظة أن ليفي شتراوس قد وضع جميع أدواته المنهجية وفق تصوره البنوي لإثبات أن وحدة العقل البشري وآليات عمله إنما هي واحدة في المجتمعات البدائية المعقدة، لذا فإنه بمعالجته لعدد من الموضوعات في العقل الوحشي: الطوطمية والتنظيم القبلي، قوانين الزواج، السحر، الأسطورة، نظم المحرمات والطقوس وإثبات سيادة قوانين واحدة تتحكم في اللاشعور، وإن هذه القوانين طالما أثبت العالم اللغوي دي سوسير وظيفتها على المستوى العقلي في مجال عمل اللغة إذا ما المانع أن تكون نفس القوانين هي الموجهة للسلوك الاجتماعي الثقافي²⁵.

ومن هنا فإن ليفي شتراوس يرى أن مهمة الأنثروبولوجية البنوية تتمثل في ضرورة البحث في الكيفية التي تقوم بها البنية اللاشعورية للعقل بتنظيم الممارسات الاجتماعية الثقافية: الزواج،

الطقوس، الأساطير، اللغة وغيرها²⁶، ويرى أن جميع مبادئ الاختيار في الزواج إنما تتم وفق تحكم البنى العقلية اللاشعورية، حيث يشكل نسق الاتصال أحد أركانها الأساسية²⁷، إنه عملية عقلية مثل التصنيف الذي يقوم به العقل في مجال اللغة وهو ما يقوم به العقل أيضا في مجال تعامله مع عناصر الطبيعة والمجتمع.

يحاول شتراوس من خلال موضوع الزواج والقرابة باعتبارهما ممارسة اجتماعية، إثبات أن البنى العميقة أو المستترة على المستوى العقلي اللاشعوري تعتبر واحدة بين كل البشر، وهي بذلك تعتبر مسؤولة عن هذه الممارسات أو الفعل الاجتماعي²⁸، كما أنا تعتمد جميعها على قوانين عقلية وكونية الطابع، وهي تتحكم في موضوع القرابة والزواج مثلما تتحكم في اللغة²⁹.

... إن القرابة كميدان للدراسة شكلت تاريخيا المفتاح الذي استطاعت الأنثروبولوجيا عبره فهم وتحليل المجتمعات غير الصناعية أو البدائية... إن القرابة في هذه المجتمعات تمثل النسق الذي يلعب الدور المهيمن وربما النسق الأهم الذي يتقاطع مع بقية الأنساق والنظم الاجتماعية الأخرى كالنسق السياسي، الديني والاقتصادي... الخ³⁰، وهو يعتبر القرابة نظام مصطلحات متداول بين الأفراد المنتمين إلى جماعة قرابية (نسق المصطلحات)، وباعتبارها علاقات، مواقف اجتماعية وسيكولوجية (نسق المواقف)³¹.

3. تطبيقات الأنثروبولوجيا على الأديان " أركون "

بالإضافة إلى أنثروبولوجيا شتراوس وما فيها من القرابة والزواج والأساطير واللغة، ركز محمد أركون على الجانب الروحي وهو الدين، فيما أسماه بمشروع الإسلاميات التطبيقية أو الأنثروبولوجية الدينية، والتي نقصد بها دراسة الأديان في المجتمعات البشرية من أجل المقارنة فيما بينها، واستخلاص القواسم المشتركة، وفهم آلية اشتغال الروح البشرية، فيما وراء كل الخصوصيات الضيقة المحصورة بشعب واحد أو دين واحد، فمادام الإنسان سجين دين واحد فإنه لم يفهم الظاهرة الدينية في أبعادها الأنثروبولوجية، والمقصود بالظاهرة الأنثروبولوجية السمة التي تميز الجنس البشري من غيره والتي نجدها بأشكال شتى في كل المجتمعات البشرية³².

يهاجم أركون الطريقة التقليدية لتعليم الأديان لأنها لم تعد مناسبة للعصر ولأنها ترسخ وعيا قروسطيا طائفيا يمرن المجتمع أو يجعل وعيه مستلبا والحل الذي يقترحه أركون هو التعليم الحديث لتاريخ الأديان وعلم اجتماع الأديان وأنثروبولوجية الدين³³، إذا لم نعتنق منهجيات

الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية وتساؤلاتها وفضولها المعرفي فإنه من غير الممكن أن نقدم تعليماً علمانياً لتاريخ الأديان"،³⁴ إنه يدعو إلى تدريس تاريخ الأديان من خلال علم الاجتماع الديني والأنثروبولوجية الدينية وتاريخ الأديان المقارن .

يقول أركون إذا قمنا بهذه التحليلات والاستعادة النقدية لمعجم شائع ومنتشر، استطعنا أن نفهم مدى ضرورة تبني الإشكالية الأنثروبولوجية أو المنظور الأنثروبولوجي وفائدتهما من أجل الدراسة الحديثة للأديان، وهذا ليس لانتصاف للأديان عن طريق الاعتراف بأهمية حدودها الأولية ووظائفها العديدة في المجتمع، وإنما يتيح لنا أيضاً أن نكتشف إلى أي مدى تبدو فيه مجتمعاتنا المدعوة: حديثة، عقلانية وعلمية لا تزال خاضعة لآليات الأسطورة والأدلة³⁵.

نحاول بعد هذا العرض النظري لأصول المنهج الأنثروبولوجي ولاعتبارات عدة أطنبنا في الحديث عنه.

- أن هذا المنهج جديد على الساحة الدينية فتطبيقه على القرآن فتح مجال وزاوية أخرى لمعرفة عناصر الإعجاز القرآني وسورة يوسف خاصة.

- كما يركز هذا المنهج على الإنسان باعتباره موضوع الدراسة والهدف منها في آن واحد. خص إدريس نقوري سورة يوسف بمبحث وضمنها كنموذج لنظرية الوساطة في القصص الديني، محاولاً بذلك أن يجللها بالمنظور الأنثروبولوجي.

ثانياً: الوساطة وعلاقتها بالأنثروبولوجيا:

نحاول أن نكشف عن المستوى الذي تغطيه نظرية الوساطة بالنسبة لعلم الأنثروبولوجيا، وقد عرفنا أن موضوع هذا العلم هو الإنسان من كل النواحي الداخلية "فيزيولوجية ونفسية وخارجية في علاقته بالمجتمع وبالحضارة التي يعيشها ووسائلها وعاداتها وتقاليدها واللغة التي يستعملها... الخ. يقول الحنفاء إننا نحتاج في المعرفة والطاعة إلى متوسط من جنس البشر تكون درجته في الطهارة والعصمة والتأييد والحكمة فوق الروحانيات. يماثلنا من حيث البشرية ويميزنا من حيث الروحانية، فيتلقى الوحي بطرق الروحانية ويلقي إلى نوع الإنسان بطرق البشرية، وذلك مصداقاً لقوله تعالى: "قل إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلي" ³⁶.

ونجد الوساطة في شكل آخر عند توفيق الحكيم وهي تعني الاعتدال بعدم التطرف والعلو، حيث يرى أن الإسلام جزء من النظام الكوني قائم على التعادلية، والتي تتأسس على مقولة "عش

في الدنيا كأنك تعيش أبدا وعش لآخرة كأنك تموت غدا" وهذا يقتضي من الفلسفة أن تدرس الحياة الدنيا جيدا وتحاول أن تعرف ما تستطيع معرفته عن الآخرة"³⁷.

ينظر توفيق الحكيم بمفهوم التعادلية إلى الكون وإلى الإنسان النظرة نفسها، التي نظر بها فلاسفة اليونان، وهي نظرة تحاول جمع الأضداد في وحدة... " هي نظرة هيراقليطس القائلة بأن حقيقة الكون أضداد تتعادل، وهي المبدأ المعروف "بالوسط الذهبي" الذي يتوسط المتطرفات فيكون هو الفضيلة والحكمة"³⁸.

ولم يكتب زكي نجيب محمود يبحث الوساطة التي تفيد عنده معنى الوسطية _ على مستوى العلاقة بين الشرق والغرب ولكنه عاجلها كذلك في مستوى العلاقة بين الشرق والغرب، ولكنه عاجلها كذلك في ضوء الإشكالية المعقدة: الأصالة والمعاصرة، فيقول " أنا أبحث عن طرائق السلوك التي يمكن نقلها عن الأسلاف العرب بحيث لا تتعارض مع طرائق السلوك التي استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة"³⁹.

واعتمد المفسرون معاني عديدة، انطلقوا منها في بحث الوساطة وهي:

- ما بين طرفي الشيء أو معظمه وأصله.

- أفضل الشيء وأحسنه

- الاعتدال والإنصاف

- الحسب والشرف."⁴⁰

وتعرف الوساطة من وجهة نظر علم النفس والتحليل النفسي، أنها تقليد أو محاكاة لنموذج ما، يسعى إلى تحقيق غرض معين أي رغبة ملحة يطمح المقلد إلى إشباعها" وهي بذلك حركة النفس/ الذات، نحو الشيء الذي تشعر تجاهه بالحاجة أو الذي يكون نقطة جذب بالنسبة إليها"⁴¹.

1. نظرية الوساطة عند إدريس نقوري

يقوم مفهوم الوساطة عند نقوري على ثلاثة عناصر وهي الذات والموضوع والوسيط، إنها بمعنى آخر: رغبة تلقائية أو مفروضة، إحاء من وسيط خيالي أو واقعي، لأن الذات تقلد النماذج التي اختارتها بحرية أو فرض عليها اختيارها واقع الصراع الاجتماعي أو التناقض الداخلي الباطني"⁴².

ترتبط ثلاثية الوساطة " الذات، الرغبة، الوسيط " بالإنسان، فاللغة وسيط، والعقل وسيط، والتقاليد وسيط وقيم الدين والأخلاق والتربية وسيط، ومبادئ التعامل في مختلف المجالات: السياسية والتجارية والصناعية... وسيط"⁴³ .. وهذه العناصر هي موضوع الأنثروبولوجيا، وبهذا تعد الوساطة نظرية إنسانية لأن الإنسان هو جوهرها وأساسها وعليه مدارها" .

يؤكد هذه الفكرة "رني جيرار" فيرى أنه ليس هناك مستقبل اليوم مثل مسألة الإنسان، وترتبط الوساطة عنده بالمحاكاة أو التقليد بالمنافسة وغيرها من مشاعر الحقد، الغيرة والحسد... بالرغبة ومفاهيم أنثروبولوجية وفلسفية كثيرة"⁴⁴ .

2. الرغبة والإرادة أساس الوساطة:

تظهر الوساطة عبر مجموعة من المفاهيم المتصلة بما مثل الإرادة والرغبة والقدرة والقضاء... وتندرج حسب المستويات الثلاثة الآتية:

المستوى الأول: يتمثل في الذات الإلهية بوصفها الذات الراغبة القادرة على تحقيق رغبتها وأنجاز فعلها وتنفيذ معرفتها بواسطة الملائكة "جبريل عليه السلام" الذي وكل إليه أمر الاتصال بالأنبياء والرسول وتبليغ الوحي الإلهي.

المستوى الثاني: يبرز دور الأنبياء والرسول في إيصال الوحي: الإرادة أو الرغبة الإلهية إلى قوم بذاتهم أو إلى الناس كافة.

المستوى الثالث: هو الذي يتحتم فيه على المسلم أن يكون قدوة لأخيه المسلم في كل ما يمت إلى إصلاح شؤونه الدينية والدنيوية"⁴⁵ .

تشكل من هذه المستويات ثلاث مراحل هي: التنزيل عبر الوسيط جبريل عليه السلام، التوصيل عبر وساطة الرسول وأخيرا التحويل عبر وساطة الإنسان، تحقق هذه المراحل إرادة ورغبة إلهية، قد عرضت في صور كثيرة في القرآن الكريم والتوراة والإنجيل، وأن قصة يوسف تعرض نموذجا رائعا ومعجزا يبين مراحل ظهور الرغبة" أو الإرادة" الإلهية وأطوار تنفيذها"⁴⁶ .

يبدأ نقوري تحليل قصة يوسف من تلك الرؤيا التي يرى أنها عبارة عن رغبة وقبلها يقابل الآية "الر" بعبارة "أنا الله أرى" ويقول إذا صح هذا التأويل فمعناه أن السورة أو القصة، تبدأ برؤيا أو رؤية إلهية، أي برغبة... فالرؤيا إدراك حقيقة وتحقيق رغبة والرغبة هنا مثلثة: إلهية وأبوية وفردية" رغبة يوسف"⁴⁷ .

ترتبط الوساطة بالرغبة فهما كالغاية والوسيلة، فكما أنه لا غاية بدون وسيلة، فكذلك لا رغبة بدون وساطة، سواء أكانت إيجابية أم سلبية، والإنسان هو أساس الرغبة ومصدرها ففي أقصى معانيها وأعمق مظاهرها وأدق تقلباتها هي الإنسان، هي الذات البشرية⁴⁸... ثم إن أكبر رغبة يعاني الإنسان إزاءها ضعفا كبيرا هي الرغبة في البقاء أو الخلود ومن أجل تحقيق هذه الرغبة يسعى الإنسان بكل الوسائل و الوسائط و الوسائل لتحقيقها⁴⁹.

تتنوع الرغبة فهي إما رغبة عن شيء أو رغبة في شيء، رغبة إيجابية ورغبة سلبية... كما تتطلب كل رغبة توافر شرطين راغب ومرغوب فيه وبينهما شرط آخر فرضته طبيعة الإنسان وملازمات ظروف حياته وتطوره التاريخي وهذا الشرط هو الوساطة: الوسيط⁵⁰.

أراد يوسف عليه السلام بالرؤيا أن يحقق رغبة مزدوجة: إلهية وأبوية فضلا عن رغبته الذاتية الخاصة⁵¹، يحتل يوسف دور الوسيط الذي سيوكل إليه أمر تحقيق الرغبة المثلثة، بمعنى أن يوسف وسيط الرغبة لأنه هو الذي رأى الرؤيا، كذلك الأب وسيط بالنسبة لابنه، فيوسف في نظر إخوته وسيط سلمي، والأب وسيط سلمي بالنسبة للإخوة.

تتصارع الرغبة الإيجابية مع الرغبة السلبية في هذا المثلث "يوسف، الإخوة، يعقوب" وهذه الوساطة المتبادلة والمتداخلة تساهم في بناء الحدث الذي تحركه الشخصيات "يوسف ويعقوب والإخوة" في الحلقة الأولى من القصة " (إِذْ قَالُوا لِيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَيْنَا مِنَ اللَّهِ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ)) (يوسف / 08).

يمثل تأمر الإخوة على يوسف صراع الرغبة السلبية مع الرغبة الإيجابية فجاء في سياق مجموعة من الاستبدالات:

استبدال رغبة سلبية برغبة إيجابية، ورغبة الإخوة برغبة " يوسف ويعقوب.

استبدال رؤيا يوسف بيوسف نفسه الضحية.

استبدال الكلام بالقتل ثم بالرمي في الحب ثم حكاية الذئب.

استبدال يوسف بالمال⁵².

تجسد هذه المؤامرة الوساطة السلبية بين " الإخوة والشيطان ويوسف"، فالشيطان وسيط بين الإخوة ويوسف: وسيط رغبة الإخوة وفي نفس الوقت الإخوة وسيط الرغبة الشيطانية.

ينظر نقوري إلى هذه الفكرة بالمنظور الأنثروبولوجي ويحلل كيفية تأثير الشيطان في الإنسان، وما يسميه القرين، ورغم أن القرين اعتبر يوسف وإخوته ضحاياه إلا أن القصة جاءت عكس ما توهم القرين فكانت النهاية سعيدة.

وتحتم الحلقة الأولى بما قاله يعقوب عليه السلام ليوسف بعد الرؤية " قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ (يوسف/05).

وفي المرحلة الثانية وفي بدايتها تظهر الرغبة الإيجابية وهي رغبة العزيز في الانتفاع يوسف واتخاذها ولدا ثم رغبة زوليخا في الاستمتاع به، ولكن هذه الوساطة مزاجتها وساطة سلبية، حيث عاد القرين كوسيط بين يوسف وزوليخا فقام صراع بن الرغبة النبوية والرغبة الشيطانية التي تريد الإيقاع بالنبي يوسف في فاحشة الزنا، وانتصرت الوساطة الإيجابية على السلبية ولكن يوسف دخل السجن.

في هذه المرحلة يقدم نقوري بعدا أنثروبولوجيا للقرين في علاقته بالإنسان، ويصل إلى فكرة مفادها أن القرين إذا لم يستطع التغلب على الإنسان جاءه من جهة المرأة وهو ما حدث ليوسف عليه السلام بعدما "راودته التي هو في بيتها عن نفسه"، إن كيد المرأة وبخاصة الجاهلة والكافرة، جزء من كيد الشيطان لأن الله تعالى قال: وكان كيد الشيطان ضعيفا" وقال: "إن كيدكن عظيم" ولهذا، كثيرا ما تكون المرأة محور الوساطة السلبية"⁵³.

وتنتصر الوساطة الإيجابية من جديد بعد دخول يوسف السجن وذلك بالحكم والعلم، فهما أول يوسف رؤيا السجينين، وهما وسيط الرغبة في الدعوة الى التوحيد لأن يوسف جعل من نفسه واسطة خير وفلاح، ومن الوقائع التي تثبت انتصار الوساطة الإيجابية هي اعتراف نسوة المدينة وفي طليعتهن امرأة العزيز ببراءة يوسف ((قَالَ مَا خَطْبُكُمْ إِذْ رَاوَدْتُنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِ قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِن سُوءٍ قَالَتِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدْتُهُ عَن نَّفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ)) (يوسف / 51).

وتظهر الرغبة الإيجابية عند الملك ليحتل يوسف دور الوسيط الجديد الذي سيضطلع به الملك في أرض مصر، يقول الملك: ((وَقَالَ الْمَلِكُ انْتُونِي بِهِ أَسْتَخْلِصْهُ لِنَفْسِي فَلَمَّا كَلَّمَهُ قَالَ إِنَّكَ الْيَوْمَ لَدَيْنَا مَكِينٌ أَمِينٌ)) (يوسف / 54)، وكذلك يدل قول يوسف الذي ثنى به

على كلام الملك، على رغبته الأكيدة في ممارسة الوساطة الإيجابية: ((قَالَ اجْعَلْنِي عَلَى خَزَائِنِ الْأَرْضِ إِنِّي حَفِيظٌ عَلِيمٌ)) (يوسف /55).

ويمكن أن نلخص وساطة يوسف عبر ثلاث مراحل على التوالي وبحكم ثلاث إرادات هي: إرادة الله تعالى أولا وإرادة الملك وهي مجرد تنفيذ للإرادة الأولى وإرادة يوسف، وهي تظهر من خلال مثلث الرغبة: الذات الإلهية وهي الذات الراغبة والملك هو وسيط الرغبة الإلهية ويوسف عليه السلام هو موضوع الرغبة⁵⁴.

وفي الحلقة الأخيرة من القصة يلتقي يوسف بإخوته بعدما فرق بينهم الشيطان عبر الرغبة السلبية ((وَرَفَعَ أَبُوتِهِ عَلَى الْعَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا وَقَدْ أَحْسَنَ بِي إِذْ أَخْرَجَنِي مِنَ السِّجْنِ وَجَاءَ بِكُمْ مِنَ الْبَدْوِ مِنْ بَعْدِ أَنْ نَزَغَ الشَّيْطَانُ بَيْنِي وَبَيْنَ إِخْوَتِي إِنَّ رَبِّي لَطِيفٌ لِمَا يَشَاءُ إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ)) (يوسف /100)، وما يميز هذه الوساطة الجديدة هو الانقلاب الحاصل في المعادلة، أي في العلاقة الرابطة بين الذات الراغبة وبين الوسيط من جهة، وبين موضوع الرغبة من جهة ثانية، حيث يمثل الإخوة الذات الراغبة، ويتبوأ يوسف قمة الوسيط، وموضوع الرغبة هو الحصول على الميراث⁵⁵.

يظهر يوسف كوسيط بشخصية العزيز لتكون الوساطة مقنعة ثم تنكشف بقاء أخيه بنيامين بعد حادث السرقة المفتعل ((وَلَمَّا دَخَلُوا عَلَى يُوسُفَ آوَى إِلَيْهِ أَخَاهُ قَالَ إِنِّي أَنَا أَخُوكَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ)) (يوسف /69)، لتظهر الوساطة المكشوفة بعدما وضعت حدا للوساطة السلبية فيوسف لم يعد الضحية أو المعتدى عليه وإنما هو العزيز الذي يملك خزائن الأرض ((قَالُوا أَنْتَ لَأَنْتَ يُوسُفُ قَالَ أَنَا يُوسُفُ وَهَذَا أَخِي قَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَيْنَا إِنَّهُ مَنْ يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ)) (يوسف /90).

نلاحظ في هذه الدراسة "الوساطة العامة" تبادل الأدوار وتحول الوسيط إلى ذات راغبة والذات الراغبة إلى وسيط، وتحول كل من الذات والوسيط إلى موضوع للرغبة... و كل أولئك

حسب مواقف متباينة وأهداف متعارضة تبدو أحيانا ظاهرة وأخرى خفية في نطاق جدلية الصراع القديم المستحكم بين يوسف وإخوته من جانب وبين الإخوة وأبيهم من جانب آخر⁵⁶.

ترتكز دراسة نقوري الأنثروبولوجية على مستوى الذات والإرادة والقدرة والرغبة وهي عناصر موجودة في الجانب الداخلي للإنسان ثم يحاول أن يربطها بجانب تعاملات الإنسان مع أخيه، وذلك بدخول الشيطان بينهما ((إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَنْ يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَعَنِ الصَّلَاةِ فَهَلْ أَنتُمْ مُنْتَهُونَ (المائدة /91).

فيؤثر الشيطان على الإنسان عن طريق الحسد والغيرة ثم عن طريق المرأة "الفاحشة" ثم الغرور بالملك والسلطة، لكن النبوة شيء يتعالى عن كل هذه الإغراءات الشيطانية فالأنبياء معصومون، وبهذا يتغلب يوسف النبي على الشيطان بفضل الله سبحانه وتعالى .

3. البعد الأنثروبولوجي لقصة يوسف عليه السلام:

تنقل قصة يوسف تجربة إنسانية تتمثل في أصعب الامتحانات التي يتلقاها الإنسان في حياته وهل أصعب من فتنة الأخوة ومن فتنة النساء؟ وهل أصعب من فتنة السلطة والملك؟.

فالنماذج التي يقدمها تفوق بكثير نماذج الأدب اليوناني وغيره من الآداب الإنسانية وتقدم رؤية عميقة للحياة والكون هي الرؤية الوسيطية الإيجابية التي تختلف عن الرؤية العاجزة الحائرة التي يمثلها أبطال الملاحم والأساطير في الآداب اليونانية والرومانية ..

ولم يكتف نقوري في دراسته للشخصيات من الجانب الداخلي، بل انتقل إلى الأنثروبولوجية الثقافية وذلك بالتركيز على القميص والذئب والدرهم، فحاول أن يعطيها أبعادا أنثروبولوجية تتعلق بحياة الإنسان الثقافية والاجتماعية وتعلق بيئة يوسف وإخوته، كما نفهم من خلال ذكر الدرهم أن المجتمع كان في درجة من التحضر والرفي لاستعماله المبادلات التجارية والمعاملات النقدية.

يقول نقوري " وقصة القميص وحدها تقدم نموذجا آخر للوساطة الإيجابية على مستوى آخر من مستويات التحليل الأنثروبولوجي وهو مستوى الأشياء والموضوعات الخارجية، على اعتبار أن الثقافة في مفهوم اتجاه من اتجاهات الأنثروبولوجيا الثقافية تتكون من ثلاثة عناصر متميزة ومتفاعلة: 1 - الكائنات العضوية 2 - الأفكار 3 - الأشياء

فقيل إن القميص الذي وقى سيدنا إبراهيم من نار المشركين هو نفس القميص الذي نجى يوسف من الاصطدام بصخرة الحب⁵⁷.

وقد عد بعض المفسرين سلامة القميص من التمزيق إحدى آيات يوسف الثلاث، إلى جانب عود يعقوب بصيرا وقد القميص من دبر وهو الدليل الذي أثبت للمرة الأولى براءة يوسف⁵⁸. يستقطب حياة الإنسان عالمان كبيران: عالم داخلي وعالم خارجي، وبين تلك الثنائيات الكثيرة المتشابكة علاقة جدلية مستحكمة تظهر ضوابطها وتجلياتها في أوجه النشاط الإنساني الأربعة " العلم والعمل والدين والفن".

خاتمة:

تعد الوساطة نظرية إنسانية لأن الإنسان هو جوهرها وأساسها وعليه مدارها، وكل ما يهم الانسان يندرج ضمن علم الاثروبولوجيا، فالوساطة تعتبر إحدى نظريات هذا العلم لأنها تجمع بين ثلاث عناصر وهي الذات والموضوع والوسيط .

ترتبط هذه العناصر بعضها ببعض من خلال توظيف محور الرغبة والإرادة وهما أساسا كل وساطة، إذ تحمل الذات الفاعلة رغبة وإرادة في تحقيق الموضوع ويلعب الوسيط دورا في ربط العلاقة بين الذات والموضوع .

إن أهمية نظرية الوساطة تكمن في الكشف عن شبكة العلاقات بين مختلف الشخصيات في الحياة أو في القصص إذ يمكن عن طريق النظرية معرفة طبيعة الانسان ونوعية الوساطة التي يقوم بها من اجل بلوغ الذات للموضوع .

أعجزت قصة يوسف عليه السلام المفسرين والروائيين لما تحمله من سرد محكم و ترابط بين مختلف الأحداث، وقد استطاع ادريس النقوري بتحليله الاثروبولوجي أن يصور العلاقات الخفية بين مختلف شخصيات القصة التي تعرض نموذجا رائعا ومعجزا يبين مراحل ظهور الرغبة" أو الإرادة" الإلهية وأطوار تنفيذها في حياة يوسف عليه السلام.

ولم يكتف نقوري في دراسته للشخصيات من الجانب الداخلي، بل انتقل إلى الأثروبولوجية الثقافية وذلك بالتركيز على القميص والذئب والدرهم، فحاول أن يعطيها أبعادا أثروبولوجية تتعلق بحياة الإنسان الثقافية والاجتماعية وتتعلق ببيئة يوسف وإخوته، كما نفهم من

خلال ذكر الدراهم أن المجتمع كان في درجة من التحضر لاستعماله المبادلات التجارية والمعاملات النقدية.

يستدعي البحث في طبيعة وتاريخ الإنسان من كل النواحي إلى تكاتف الجهود وإلى توظيف جميع النظريات والمعطيات التي استطاع العقل البشري أن يوجدها، وهذا ما تسعى الانثروبولوجيا إلى تحقيقه.

هوامث: _____

- 1- فهم حسين: قصة الأنثروبولوجيا، عالم المعرفة (الكويت) العدد 98، 1986، ص 15
- 2 - الشماس عيسى: مدخل إلى علم الإنسان، منشورات اتحاد الكتاب العرب (سوريا)، 2004، ص المقدمة.
- 3 - المرجع نفسه، مقدمة أبو هلال 1974، ص 09 .
- 4 - المرجع نفسه، مقدمة الجبائي، 1997، ص 09.
- 5 - فهم حسين: قصة الأنثروبولوجيا، ص 15 .
- 6 - الشماس عيسى: مدخل إلى علم الإنسان، إسماعيل، ص 460.
- 7 - فهم حسين: قصة الأنثروبولوجيا، ص 21 .
- 8 - الشماس عيسى: مدخل إلى علم الإنسان، ص 07.
- 9 - فهم حسين : قصة الأنثروبولوجيا، ص 21 .
- 10 - المرجع نفسه، ص 14 .
- 11 - أركون محمد: أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، تر هاشم صالح، دار الساقى بيروت، ط2 ، 1995، ص 50.
- 12 - فهم حسين: قصة الأنثروبولوجيا، ص 14.
- 13 - المرجع نفسه، ص تقديم.
- 14 - الشماس عيسى: مدخل إلى علم الإنسان، ص 02.
- 15 - الشماس عيسى: مدخل إلى علم الإنسان، ص 03/02.
- 16 - فهم حسين: قصة الأنثروبولوجيا، ص 16.
- 17 - الشماس عيسى: مدخل إلى علم الإنسان، ف 4 ص 08/. وصفي 1977، ص 30 .
- 18 - الشماس عيسى: مدخل إلى علم الإنسان، ص 07 /. حمدان 1989، ص 103.
- 19 - فهم حسين: قصة الأنثروبولوجيا، ص 14.

- 20 - يتيم عبد الله عبد الرحمن: قراءة في الفكر الأنثروبولوجي المعاصر، المنتخب إصدارات بيت القرآن البحرين، 2001، ص 116.
- 21 - المرجع نفسه، ص 118.
- 22 - المرجع نفسه، ص 42.
- 23 - المرجع نفسه، ص 63.
- 24 - المرجع نفسه، ص 55.
- 25 - يتيم عبد الله عبد الرحمن: قراءة في الفكر الأنثروبولوجي المعاصر، ص 45.
- 26 - المرجع نفسه، ص 58.
- 27 - المرجع نفسه، ص 127.
- 28 - المرجع نفسه، ص 117.
- 29 - المرجع نفسه، ص 49.
- 30 - يتيم عبد الله عبد الرحمن: قراءة في الفكر الأنثروبولوجي المعاصر، ص 112.
- 31 - المرجع نفسه، ص 117/ 118.
- 32 - أركون محمد: أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، ص 53.
- 33 - المرجع نفسه، ص 53.
- 34 - أركون محمد: أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، ص 41.
- 35 - المرجع نفسه، ص 45.
- 36 - إدريس نقوري: نظرية الوساطة في الفكر والفن، منشورات جامعة شعيب الدكالي - كلية الآداب والعلوم الإنسانية، (الرباط)، 1992، ص 168.
- 37 - توفيق الحكيم: التعاادية، دار مصر للطباعة (مصر) 1988، ص 163.
- 38 - المرجع نفسه، ص 16.
- 39 - محمود زكي نجيب: تجديد الفكر العربي، دار الشروق القاهرة، ط9، 1993.
- 40 - المصدر نفسه، ص 55.
- 41 - نقوري إدريس: نظرية الوساطة في الفكر والفن، ص 60. بتصرف.
- 42 - المصدر نفسه، ص 61.
- 43 - المصدر نفسه، ص 60.
- 44 - المصدر نفسه، ص 94.
- 45 - نقوري إدريس: نظرية الوساطة في الفكر والفن، ص 139.
- 46 - المصدر نفسه، ص 154.

- 47 - المصدر نفسه، ص 155.
- 48 - المصدر نفسه، ص 147.
- 49 - نقوري إدريس: نظرية الوساطة في الفكر والفن، ص 146.
- 50 - المصدر نفسه، ص 146.
- 51 - المصدر نفسه، ص 156.
- 52 - المصدر نفسه، ص 159.
- 53 - نقوري إدريس: نظرية الوساطة في الفكر والفن، ص 171.
- 54 - المصدر نفسه، ص 172.
- 55 - المصدر نفسه، ص 173.
- 56 - المصدر نفسه، ص 175.
- 57 - المصدر نفسه، ص 164.
- 58 - الألووسي محمود أبو الفضل: روح المعاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج 12، ص 201.

هَنْدَسَةُ الْعُنُونَةِ فِي رَسَائِلِ مُحَمَّدِ الْبَشِيرِ الْإِبْرَاهِيمِيِّ

Engineering the Titles in the Letters of Muhammad Al-Bashir Al-Ibrahimi

* سليم بن حملة

Salim Benhamla

كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر - بسكرة - (الجزائر)

مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها.

University Mohammed khider- Biskra- (Algeria)

insar04salimbenhamla@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2020/02/04	تاريخ الإرسال: 2020 /11/06
-------------------------	--------------------------	----------------------------

مُلْحَصُ الْمَحْضَرِ

يُشكّل "العنوان" في أيّ عملية إبداعية أول عتبة تصافح المتلقي، وهو خطوة مهمة يضعها المؤلف ليصدر بها خطابها. ونظرا لأهمية العنوان فهو آخر ما يُختتم به العمل الأدبي. وعلى الرُغم من قصر حجمه، فهو يلخص المحتوى الذي يأتي بعده، لذلك يحرص الكتاب والشعراء حرصا شديدا على حسن اختيار عناوين أعمالهم.

وقد اهتمّ محمد البشير الإبراهيمي بعناوين رسائله العامة التي كان يكتبها وينشرها، ويحرص على اختيار صياغتها وصناعتها وجبكتها، حرصه على أناقة أسلوبه في مختلف خطاباته الإبداعية. وهي عناوين تشكّل بحق سحرا يجذب القارئ جذبا لقراءة النص كاملا؛ ليكتشف في الأخير التّطابق التام بين محتوى الرسائل الطويل، وبين العناوين الجميلة التي تتصدّرها، إلى درجة اعتبرها البعض بمثابة "النص الموازي". وفي هذا المقال وقع اختيارنا على بعض الرسائل، حاولنا من خلالها دراسة هندسة العنونة التي توصل إليها الإبراهيمي، وكشف التّقاب عن بعض الدلالات والأبعاد التي يمكن لهذه العناوين أن تنطوي عليها.

الكلمات المفتاح: هندسة؛ عنونة؛ رسائل؛ إبراهيمي.

Abstract

In any creative process, the "title" is the first threshold for shaking hands with the recipient, and it is an important step that the author sets to export his speech. Due to the importance of the title, it is the last word to conclude a literary work. Despite its short size, it summarizes the content that comes

* سليم بن حملة. insar04salimbenhamla@gmail.com

1045

after it, so writers and poets are keen to choose the titles of their works well. Mohamed Al Bachir Al Ibrahimi paid great attention to his public letters titles which he used to write and publish. He showed great interest while in choosing them precisely cautiously and finely in the same way when writing his articles. Really, his titles shows magic effect that attracted the reader to read the entire text to discover finally how linked are both the long letters with those beautiful titles at their beginning to the extent that some argued that these titles might well be the «equivalent» text.

In this article, we focused on seven letters and tried through them to tackle and learn the engineering of titles done by Al- Ibrahimi and uncover some of the senses and meanings which such titles may embody.

Keywords: Engineering; Entitling; Letters; Ibrahimi



مقدمة:

ظلّ محمّد البشير الإبراهيمي حريصاً جداً على حسن اختيار عناوين رسائله التي كان يكتبها ويرسلها إلى أصحابها، أو تلك التي كان ينشرها لكافة القراء في الصحف والمجلات داخل الوطن وخارجه، كرسائل عامة (رسائل أدبية). وهذه العناية هي جزء من شخصيّة العلامة الفكرية والإبداعية والأسلوبية التي طبعت نتاجه جميعاً؛ حتى أصبحت سمة بارزة تميّزه عن غيره من الكتاب العرب والجزائريين.

1- عناوين رسائل الإبراهيمي:

اهتمّ الإبراهيمي برسائله اهتماماً بالغاً كاهتمامه بكلّ الفنون الأدبية التي كتب فيها، نثراً وشعراً فنحده يتفنّن في كلّ الجزئيات والدقائق واختيار المفردات والجمل والصور ويتحرّى التعبيرات الجميلة التي تحقّق المعنى، ونراه يجتهد في إخراج ما في جعبته من أفكار ومعلومات وكثير من محفوظه الكبير؛ ولذلك جاءت رسائله تُحفّا أدبية رائعة تضاهي ما كتبه الكبار الذين سبقوه: "لقد خلق الإبراهيمي هذا الفنّ من عدم، تقريبا، إذ لم يمر بمراحل تطوريّة تذكر - كالفنّ القصصي مثلاً أو المسرحي- وبلغ به إلى هذه المنزلة الرفيعة حين كان سجيناً بأفلو، بالرغم من أنّنا لم نستطع الاطلاع على جميع رسائله التي كتبها إلى أصحابه وأصدقائه." ¹

ومن هنا جاء اهتمام الإبراهيمي بعناوين رسائله، وعنايته بها عناية فائقة؛ إذ يحرص دائماً على حسن هندسة عناوينها، حرصه على اختيار المواضيع والأساليب والألفاظ والصّور. فلا يكتب

رسالة - مهما كان نوعها- إلا وينتقي لها أجمل العناوين وأقواها جذبا وتشويقا للقارئ، فكان يختارها في شكل جمل فعلية حيناً، وجمل اسمية حيناً آخر لتستهوي القارئ، وبخاصة في الرسائل الوصفية (العامة) فينتقي لها عناوين من لبّ المواضيع تارة، ومن التراث العربيّ القديم الأصيل تارة أخرى من أمثال وحكم، كرسالته الموسومة بـ (عادات لعترها لميس).

كما كان الإبراهيمي يحرص على تضمينها السجع، وهو كثير عنده - كرسالته التي كتبها بمناسبة وفاة صديقه العلامة عبد الحميد بن باديس - رحمه الله - الموسومة بـ (مناجاة مبتورة لدواعي الضرورة). وربما اشتقّ عناوينه من قاموس الحيوانات الذي اختزن بذاكرته منذ الصغر كما في رسالته المشهورة (رسالة الصّب) ليدخل القارئ في دوامة من التفكير عن سرّ هذا الحيوان وكنهه، والذي استطاع الإبراهيمي أن يبرز أسرار الغريبة التي استوحاها من حافظته الجبارة التي اختزنّت النصوص الشعرية، والآثار الثرية، والقصص القديمة عن هذا الحيوان الصحراوي، والرمزية الرائعة التي يحملها هذا الكائن العجيب.

لقد كتب الإبراهيمي عددا من الرسائل، وضاع كثير منها، وقد اجتهدنا في جمع ما وسعنا الجهد منها، وقمنا بتصنيفها بحسب أنواعها المتعددة المعروفة (إخوانية، ديوانية، عامة)، وبحسب مواضيعها والشخصيات والأشخاص المرسل إليهم.

وقد شدّ انتباهي اهتمام الإبراهيمي بحسن بناء رسائله على الإجمال، والدقة في اختيار العناوين المناسبة لها بشكل يثير رغبة القارئ في قراءة النص كاملا، وفكّ "الشيفرة" التي يلقها العنوان المختار لأوّل وهلة.

2 - العنونة وعلاقتها بالتصويع:

والعنوان في الرسالة أوّل ما يصفح عن المتلقي، وهو أوّل خطوة تستقبله للدخول في الموضوع، وربما كان آخر شيء يكتب، ليلخص فيه الكاتب محتوى المضمون، ويهيئ الناس ليكونوا فكرة ولو أولية موجزة عن كُنه ما يريد قوله. لكن قبل الخوض في عناوين رسائل الإبراهيمي وكيفية هندستها يجدر بنا طرح السؤال التقليدي التالي: ما هو العنوان؟

لقد تعددت مفاهيم العنوان كمصطلح، ولم ينضبط بمفهوم واحد وموحد بين النقاد، حيث اختلفت دلالاته عندهم باختلاف الزاوية التي تمّ النظر إلى العنوان من خلالها، أو ربما اختلفت بحسب دلالة الوظائف التي يمكن للعنوان أن يضطلع بها. ومن هنا أصبح من الصعب التوافق على

مفهوم واحد للعنوان. فهذا مثلا ليو هوك (LeoH.hoek) يرى أنه: "من الصّعب وضع تعريف محدّد للعنوان نظرا لاستعماله في معانٍ متعدّدة".² وعلى الرّغم من هذه الصّعوبة التي يؤمن بها ليو هوك في تحديد مفهوم للعنوان إلاّ أنّه يعرّفه بقوله: "العنوان مجموع العلامات اللّسانية (كلمات، مفردة، جمل...) التي يمكن أن تدرج على رأس كلّ نصّ لتحديدّه، وتدلّ على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود".³

بينما يعرّفه محمّد الهادي المطوي بقوله: "فهو رسالة لغويّة تعرّف بجميّة النّص، وتحدّد مضمونه، وتجذب القارئ إليه، وتغويه به".⁴، وهذه بشرى البستاني تركز المفهوم نفسه، وتعرّف العنوان بقولها: "رسالة لغويّة تعرّف بتلك الهويّة وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدلّ على باطن النّص ومحتواه".⁵

والعنوان في أيّ خطاب يعتبره البعض نصّا قصيرا يعكس النّص الكبير، يتشكّل في عبارات مختصرة جدّا ومركّزة ومقتصدة، كما يرى محمّد فكري الجزّار على أنّه: "يشكّل أعلى اقتصاد لغويّ ممكن".⁶ بل إنّ بعض النّقاد، ونظرا لأهميّة العنوان على صغر حجمه، وخطورة الوظيفة التي يؤديها للمتلقّي يعتبرونه نصّا موازيا (paratexte) للنّص الكبير. وهو ما ذهب إليه جاك فونتاني (jaques fontanille) حيث يرى: "أنّ العنوان مع علامات أخرى هو من الأقسام النّادرة في النّص التي تظهر على الغلاف، وهو نصّ مواز له".⁷

والأصل في العنوان على اختصاره ينبغي أن يكون مضبوط الحبكة، واضح العبارة، غير قابل للتأويل، يفتح الشّهية للقارئ؛ ليقبل على النّص كاملا؛ يعكس محتوى الخطاب فتكون نهاية القراءة منه موافقة لأفق الانتظار والتّوقّع الذي ينتظره المتلقّي من خلال قراءة العنوان. وقد بالغ البعض في اهتمامه بالعنوان إلى درجة جعله هو الأصل والنّص فرع عنه!؛

وربما تعمّد بعض الكتاب الغموض والإبهام في اختيار العناوين؛ حتّى يشوّش على أفكار القارئ، ويشتّت أفق انتظاره، ويتأولّ نهايات معيّنة غير متوقّعة إطلاقا، ثمّ يصطدم آخر النّص بنهايات غريبة لم تكن في خلد المتلقّي، لعلّ الهدف من ذلك إقحامه في بناء دلالات النّص، وعدم تقديم الخطاب على طبق من ذهب - كما يُقال - وهو ما ذهب إليه إيكو (Eco).

وإذا كان المبدعون والأدباء والخطباء في العهد الأوّل لم يكونوا مهتمّين بوضع العناوين لخطاباتهم ونتاجهم؛ فإنّ من جاء بعدهم اهتمّوا بها، وتفنّنوا في هندستها واختيار مفرداتها

وصياغتها لتعكس محتوى التّصوّص المكتوبة شعرا ونثرا: "فلولا العناوين لظلت كثير من الكتب مكدّسة في رفوف المكاتب، فكّم من كتاب كان عنوانه سببا في ذبوعه وانتشاره، وشهرة صاحبه، وكم من كتاب كان عنوانه وبالاً عليه وعلى صاحبه".⁸

3- العنوان أهمّ عتبة في النّص:

العنوان في الرسالة أوّل خطوة للدّخول في الموضوع، وربما كان آخر شيء يكتب، يُلخّص فيه المؤلّف محتوى المضمون، ويهيئ الناس ليكونوا فكرة ولو أوليّة موجزة عن كنه ما يريد قوله. ولذلك يتّجه القارئ رأساً إلى هذه العتبة لغلبة ظنّه أنّها أهمّ جزء في الخطاب، وهو المرآة المصعّرة والملخّصة للمحتوى، فيه إيحاء، لكنّ النّص يعكس فكرته العامّة، إلى حين الانتهاء من قراءته كلّية. يقول محمّد الصّالح خرفي وهو يتحدّث عن عنوان الرّواية: "فهو جزء من النّص لا النّص، والقارئ يلتفت أوّل الأمر إليه، لأنّه أوّل ما يصادفه في غلاف الرّواية الأوّل... فهو في الأغلب الأعمّ، خلاصة النّص، ويساهم في توجيه المتلقّي".⁹

ويدخل العنوان في أيّ نصّ ضمن العتبات النّصيّة، بل هو أهمّ عتبة يهتمّ بها المؤلّف والمتلقّي على حدّ سواء قبل أيّ عتبة أخرى من غلاف وصورة وإهداء وشكر وغيرها، إذ: "لم تحظ عتبة من العتبات النّصيّة بمثل ما حظيت به عتبة العنوان، ذلك أنّها أولى عتباته التي تمثّل مراحلها التي يقع عليها المتلقّي سيكولوجيا ومعرفيا، ممّا قد يحيل إليه، ممّا هو خارج النّص أو داخله".¹⁰

فالعنوان إذا وُضع بعناية فائقة سيخدم القارئ في تشويقه لقراءة النّص، والإقبال عليه بنهم وشغف كبيرين، ويدفعه دفعا إلى قراءته، وكشف خيوطه، وتحليل أفكاره، وحلّ أقفاله، فهو (العنوان): "يقوم بعملية اختزال للنّص، كما يؤدي دور المحفّز لدلالاته الكامنة فيه، فاتّحا بذلك أفقا للقراءة يتقاطع فيها عالم النّص، وعالم القارئ".¹¹ ونظرا لأهميّة العنوان على بدعيّة وجوده فهو أوّل ما يشدّ القارئ إلى العمل الأدبيّ. يقول عبد الله الغدّامي: "...ومع ذلك فهو عادة أكبر ما في القصيدة، إذ له الصّدارة، ويبرز متميّزا بشكله وحجمه، وهو أوّل لقاء بين القارئ والنّص وكأنّه نقطة الافتراق، حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأوّل أعمال القارئ. وعند ذلك يبدأ التّشريح والتّفكيك".¹²

وربما اهتمّ بعض الكتاب والشّعراء بالعناوين، واختاروا البراق منها، وحسّنوا عباراتها، وانتقوا لها نوعا من الخطّ الجميل الجذاب، واستعانوا بعناوين سابقة نالت شهرة معيّنة، أو عرفت بشهرة

أصحابها المرموقين، وربما استهواهم الجانب الجماليّ فيها وهو مطلوب لكن، ذلك لا يعني أن يعكس محتوى فكرتاً أجوف، أو مضموناً أفرغ من فؤاد أم موسى: "إنّ للعنوان، العتبة الكبرى وظيفة جماليّة لا شكّ في ذلك، وكثيراً ما يكون العنوان مشيراً محفّزاً مقلّقا، لكنّ ذلك لا يعني على الإطلاق إغفال الوظيفة الفكرية، فكثيراً ما تكون العتبة الكبرى مشحونة بقيم ورؤى. إنّ العنوان هوية النصّ التي يمكن أن يختزل فيها معانيه ودلالاته المختلفة. ليس هذا فحسب، بل حتّى مرجعيّاته وإيديولوجيّته." ¹³

4 - العناوين مرآة لأسلوب الإبراهيمي:

الحديث عن عناوين رسائل الإبراهيميّ يجرّنا إلى الحديث عن أسلوبه ككلّ، فهو ينتمي إلى مدرسة الصنعة الحديثة، ببصمة إبراهيميّة جديدة بعيدة عن التكلّف والتزلف للقواميس، والاتكال على التبش في أمّات الكتب؛ لانتقاء الغريب من ألفاظها، فقد كان حريصاً فيه على وضع كلّ كلمة في مكانها، وكلّ حرف في موضعه، ينتقي عباراته بعناية فائقة، فالأدب عنده لم يكن يوماً بضاعة مزجاة يلوّكها كلّ من هبّ ودبّ، في سوق الخردة الأدبية. فالإبراهيميّ صنع لنفسه اسماً لامعاً في مدرسة الأسلوبية المتفرّدة، دأبه وديده أن تبقى متميّزة لا تشوبها شائبة، حتّى ولو تعلّق الأمر بمجرّد "عنوان".

ولأمر ما كتب يوماً عتاباً لطيفاً للقراء والكتّاب على حدّ سواء، ممّن استصعب أسلوبه واستعسر لغته في ظرف عزّ فيه التاطقون باللّغة العربيّة في الجزائر، وأضحى المعرّبون أندر من الكبريت الأحمر، وأعزّ من بيض الأنوق* إبان الحقبة الاستعماريّة الفرنسيّة. يقول عبد الملك مرتاض: "لم يكن الإبراهيميّ متساهلاً مع كتّاب البصائر، فقد كان يغريهم بالتجويد في الأسلوب ويزجي بهم أن يرتفعوا إلى المستوى العالي من فنّ القول. ويستطيع الباحث في الصّحافة العربيّة المعاصرة في الجزائر، أن يعتبر البصائر أرقى صحيفة عربيّة ظهرت في وطننا حتّى الآن، من حيث الأناقة اللّفظية، والرّوعة الأدبيّة. أقول هذا وإنّ كنت لا أعدم من يختلف معي فيه. وهذه البصائر نفسها تتحدّث لنا عن أسلوبها، فلنضع نحن، ولتقلّ هي:

للصائر طرفان: أعلى، وهو معرض العربيّة الرّاقية في الألفاظ والمعاني، والأساليب، وهو السّوق الذي تجلب إليه كرائم اللّغة، من مأنوس صيره الاستعمال فصيحاً، وغريب يصيره الاستعمال مأنوساً. وهو مجلى الفصاحة والبلاغة في نمطها العالي، وهو أيضاً النموذج الذي لو احتذاه النّاشئون من أبنائنا

الكتاب لفحلت أساليهم، واستحكمت ملكاتهم، مع إتقان القواعد، ووفرة المحفوظ. ولهذا الطرف رجاله المعدودون، وهو نمط إعجاب أدباء الشرق بهذه الجريدة.

وطرف أدنى، وهو ما ينحط عن تلك المنزلة، ولا يصل إلى درجة إسفاف، وبين الطرفين أوساط ورتب، تعلق وتنزل، وهي مضطرب واسع يتقلب فيه كتابنا، من سابق إلى الغاية، مستشرف لبلوغها ومقصر عن ذلك.¹⁴

5- التنوع في هندسة العناوين:

لقد تنوعت العناوين في رسائل محمد البشير الإبراهيمي بين الطويل والقصير، وبين الحمل الفعلية والحمل الاسمية، وبين الحمل الخبرية حيناً، والإنشائية حيناً آخر، كما كان يختار بعناية حكماً عربيّة قديمة أو أمثالا نادرة من التراث العربي؛ لإثارة الاستفهام أكثر لدى المتلقي. كما تأتي عناوينه - في مجملها - في شكل جملة طويلة يطبعها السجع الجميل، أو قد تأتي في شكل عبارات مبهمّة بشكل تشبيه متعمد لخلق القابلية للغير لاستقبال المعنى الذي يرغب في إيصاله لهم. وقد وجدنا له رسائل صدرها بعناوين صغيرة، في شكل جملة قصيرة، لا تتعدى كلمتين تترك انطبعا لدى متصفحها عن سرّ هذا العنوان اللغز؛ ليفاجأ بعده بنصّ طويل يشرح العنوان، ويدفع القارئ إلى البحث عن الجوانب الجمالية، ويدبج من خلاله أسراراً جمّة عنه في مختلف المواضيع.

6- وظائف العنوان:

وإذا كان للعنوان هذه الوظيفة الجمالية والفكرية، فإنّ هناك وظائف أخرى عدّة¹⁵ لعل أهمّها الوظيفة التأثيرية التي تعمل على توطيد العلاقة بين القارئ والعنوان؛ لإقناعه بالتجاوب مع النصّ والتفاعل معه، بل وتحتّه على إمكانية ردّ فعل اتجاه المحتوى: "وما يهمنا من جملة هذه الوظائف الوظيفة التأثيرية كونها تُعنى بالعلاقة بين القارئ والعنوان، إذ تجسّد الضّغط الذي يمارسه العنوان على القارئ، ومن ثمّ جذبه وتحريضه ليحدث فعل الاستجابة، لأنّ العلاقة بين المرسل إليه(القارئ) والرّسالة تقوم على مجموعة من المفاوضات تزداد تعقيدا وتشويقا كلّما بعدت العلاقة بينهما حين تبرز لعبة الخفاء والتّجليّ، الحضور والغياب، الواقع والمتخيّل، الوجود والعدم."¹⁶

7 - هندسة العناوين عند الإبراهيمي:

1-العناوين جمل اسمية:

لقد فضّل إبراهيمي في عديد من رسائله اختيار عناوين في شكل جمل تامة اسمية حيناً وفعليّة حيناً آخر. فالكلام، أو (الجملة) هو: "ما ترّكّب من كلمتين أو أكثر، وله معنى مفيد مستقل... فلا بدّ في الكلام من أمرين معاً؛ هما: "التّركيب" و "الإفادة المستقلّة".¹⁷

ولعلّ أهميّة الموضوع المطروق، هي التي تفرض هندسة العنوان في شكل جمل اسمية طويلة؛ لأنّه - عادة - لا تعكس العناوين المقتضبة لبّ المضمون، وتتركّ التصور لدى القارئ مطلقاً، وغير منضبط، وربّما تكون هذه الجملة (العنوان) مختارة من فقرة من فقرات الرّسالة المكتوبة.

والجملة الاسميّة هي: "كلّ جملة تبدأ باسم بدءاً أصيلاً، أو هي التي يكون الاسم ركنها الأوّل، نحو: "يزيد نجح" و "الطقس ممطر".¹⁸

1-1 النموذج الأوّل: رسالة / مناجاة مبتورة لدواعي الصّورة:¹⁹

ستّة أيّام فقط بظلامها وظلمها، بأحزانها ووحشتها، بوحدتها وانفرادها، مرّت على سجن محمّد البشير الإبراهيمي في آفلو،²⁰ في العاشر من أفريل سنة 1940م، بقرار من السلطات الفرنسيّة الظّالمة المتعجرفة المتغترسة.

وقبل أن تألّف عيناه غياهب الرّزانة، ويألف الوحدة القاتلة ببرودتها التي تنخر العظام، دونما حيلة سوى ﴿إني مغلوب فانتصر﴾؛²¹ انتهى إلى مسمعه الخبر الموجع الصّاعق على القلب الوهّان؛ ليزيد من ألم صاحب العرجة ألماً، ويضفي على الصّدر المكلم همّاً، ويعمّق من الأحزان المتتالية غمّاً. إنّه خبر وفاة صديق الدّرب والصّاحب المقرّب والحميم المخلص، الذي أسّس معه جمعيّة العلماء العلامة ابن باديس، أغدق الله عليه من شأيب رحمته في 16 أفريل 1940م.

فأتى للقيّد أن ينكسر، وللأبواب الحديدية أن تشرّع، وللسّجان أن يطلق سراحه ولو لبعض الوقت؛ للانطلاق نحو قسنطينة تعزية للنّفس، والوطن والشّعب الجزائريّ في وفاة هذا الرّجل العظيم، وتأيينه بأحسن ما يكون التّأبين، والصّلاة على الجثمان الطّاهر، وإلقاء النّظرة الأخيرة على الوجه السّمح، ولكن هيهات! هيهات! لا سبيل إلى ذلك إلاّ بمناجاة مبتورة أملتها دواعي الصّورة!؟ "ولم يكن الشّيخ ابن باديس، بالقياس إلى الإبراهيمي، صديقاً حميماً فحسب، ولا رفيقاً في النّضال من أجل العروبة والإسلام فحسب، ولا ظهيراً في الاجتهاد والإصلاح فحسب، ولا زميلاً في الكتابات الإعلاميّة والأدبيّة فحسب؛ ولكنه كان كلّ ذلكم جميعاً. فلمّا توفّي اللّه ابن باديس في 16 أفريل 1940، كان الإبراهيمي منفيّاً في قرية آفلو، فلمتسمح له الإدارة

الاستعمارية بالظعن إلى قسنطينة لشهود تشييع جنازة الشيخ الفقيد، فزاد ذلك في أشجان الإبراهيمي وحسراته، وحزقاته ولوعاته. وجاءت الذكرى الأولى لوفاة ابن باديس، والإبراهيمي لا يبرح رهين المنفى حيث كان، فكتب كلمة ربما تكون من أجمل ما كتب الإبراهيمي على وجه الإطلاق.²²

وقد كتب الدكتور عبد الملك بومنجل عن هذه الرسالة فقال: "الرسالة الأولى (مناجاة مبتورة لدواعي الضرورة) تعدّ حقاً درّة غالية من درر الأدب العربي، ونادرة عزيزة من عيون الرسائل الأدبية، استطاع الإبراهيمي فيها أن يجتاز حدود اللغة ليسبح في آفاق الخيال، ويرتفع عن بساطة التعبير ليملاً الرسالة بمختلف ألوان الصّور، ويرع في تسخير الألفاظ والتراكيب ليجعل من الرسالة متنقّساً لمشاعره الزّاحرة، وقطعة من الموسيقى تملأ الأسماع طرباً، وتحرّ القلوب استماعاً وانفعالاً، فإذا القارئ يجد نفسه ساجداً في بحر الرسالة، غارقاً في معانيها وصورها الزّاحرة بالحياة والحزن والحبّ ومختلف المشاعر الرقيقة الفياضة. فكأنّما الإبراهيمي يصف الحياة لا الموت، الآفاح يتنفس، والصّباح يتبسّم، والشّجر يتوهج عبيره، والبدر ينبّج نوره، وصور أخرى كثيرة، حيّة زاهية ومثيرة، تزدان بها هذه الرسالة الرائعة."²³

فكلمة (مناجاة) توحى بإبداء أسرار النفس، والبوح بمكامن الهمّ في سمع الآخر، والكلامبسرّ ما في القلب من عواطف وغيرها، وربما يناجي الله في السرّ والعلانية، يوجه كلامه إلى الله لإظهار خشوعه وعبادته. ولكن من هو هذا الآخر الذي ناجاه الإبراهيمي في وحدته الانفرادية في سجنه المظلم؟! أتراه ناجى الله الذي يعلم السرّ وأخفى، ويعلم خائنة الأعين وما تخفي الصدور؟ وهو (الله) خير من يناجي العبد في الخلوات والجلوات، خاصّة إذا كان مظلوماً، بعيداً عن الوطن، وهو وفي وطنه، وبعيداً عن الأهل والأحباب، وبخاصّة إذا كان الحبيب المقرب قد فارق الحياة، ولا أمل في اللقاء، أو إلقاء نظرة أخيرة عليه ﴿إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ﴾.²⁴

أمّ يا تراه يناجي روح صاحبه الغالي (عبد الحميد) حتّى ولو بعدت المسافات؟ فالأرواح لا تعترف بالحدود، ولا بيؤن الدّيار، ولا بالأسوار العالية، ولا بالقصور المشيّدة؛ ف"الأرواح جنود مجتّدة، ما تعارف منها ائتلف؛ وما تناكر منها اختلف."²⁵ ويأتي الجواب سريعاً في خمس صفحات؛ ليعلمنا أنّ الجميع معنيّ بهذه المناجاة، العلماء التلاميذ، والمعاهد، والمدارس، والشّيوخ، والأعوان، والأصحاب، والقبر، وصاحب القبر، والأمة كلّها.

لكن- للأسف- هذه المناجاة كانت (مبتورة)، وهي من حقل مقصوصة، مبتوتة، مقطوعة، ناقصة، غير تامة، ليست مكتملة...!) فمن قطعها؟ ومن ذا بترها؟ وقصّ جبل الوصال فيها؟! أهمّ الزبانية في سجن آفلو؟ أهي يد القضاء والقدر؟ أم هو الهمّ والحزن اللذان سريلا القلب بسريلهما؟! أهو البعد- بعد المسافة-؟ أم هي جميعا مجتمعة في آن واحد؟ لا علم لنا. فقد اختار الإبراهيمي كلمة (مبتورة) على وزن (اسم المفعول) للدلالة على البناء للمجهول. وعندما يتضمّن العنوان هذه الصيغة؛ يترك استفهامات عدّة لدى القارئ، وتساؤلات كثيرة؛ لإشراكه في المحنة والحيرة عن أسباب الحالة النفسية العاتية التي انتابت الإبراهيمي بعد سماعه بالمصاب الجلل الذي حلّ بالأمة، والمصيبة التي حالت دون مشاركته الشعب في التخفيف من هول الكرب.

و(مناجاة) كلمة أوردها (مفردة)؛ لتوحي ببثها في مكان واحد، وفي لحظة واحدة. أمّا (الدواعي) إليها فأوردها بصيغة (الجمع) لتعدّها كما ذكرنا آنفا.

وعنوان هذه الرسالة (مناجاة مبتورة لدواعي الضرورة)، له شقان، كلاهما ورد خبريًا، وهو الأنسب لما في النفس من هواجس وأحزان وآلام... فالإبراهيمي يرغب في إخبارنا بالمناجاة التي خالجه مع وصفها بأنها (مبتورة)، ليستأنف بجملة خبرية ثانية مباشرة لإخبارنا ب (دواعي الضرورة) التي حالت دون تحقيق الكمال في مناجاته.

والعنوان يكشف مدى اهتمام الإبراهيمي بالسجع (مبتورة - ضرورة)، يقول عبد الملك مرتاض عن الرسالة: "... فإذا هذه الرسالة تغدو من أجل ما كتب في الأدب العربي الحديث، مع ما قد يبدو في هذا الحكم من إسراف: جمال عبارة، وعذوبة لفظ، وصدق شعور، وقوة عاطفة بالإضافة إلى ما فيها من كرائم المعاني التي تدلّ على الوفاء للأموال، وهي صفة عالية لا تكون إلاّ في قلّة من الناس. ويبدو هذا الوفاء قويًا واضحًا في هذه العبارات الباكية التي لا يقرؤها أديب قراءة واعية إلاّ أبكته وملأت نفسه أسى وحسرة ولا أحسب أنّ قصيدة متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك، أشدّ تأثيرًا في النفس، وأكثر وقعًا في القلب الحزين، من هذه الرسالة التي كتبها الإبراهيمي تأبينًا لابن باديس، ورثاء له معاً."²⁶

1-2 النموذج الثاني: رسالة/ تحية غائب كالأيب.²⁷

يبدأ الإبراهيمي عنوان هذه الرسالة بهذا الأسلوب الخبري المباشر، بجملة اسمية (تحية غائب) للوطن العزيز (الجزائر) من دار غربة (لم يسمها)، غربة فرضتها ظروف المكان والزمان والحال، دامت سنة وبعض السنة، فهو غائب بالجسد المنكسر التحيف، والعرجة البيّنة التي عوضتها عصاه الخشبية التي يتوكأ عليها في محافل البعاد، ويتقوى بها في المسير هنا وهناك، وربما كانت له فيها مآرب أخرى.

و(غائب) من عائلة (مسافر، مغترب، مهاجر، راحل، بعيد، غريب)، ومُرسل التحية (غائب) على وزن (اسم الفاعل)، أوردتها (نكرة) للدلالة على الشعور بالغربة والوحدة، كأنما هو شخص بلا هوية، في عالم يتحرك نحو الأمام، الكلّ يتغنى بوطنه إلا هو، ينتابه الإحساس بالغبن كأنه يتيم بلا أرض تحتضنه؛ لأنّ وطنه أسير، مغتصب، مُستعمر من قوّة قاهرة، رافل في قيود فرنسية صدئة.

و (الآيب) من حقل (العائد، الرّاجع، التائب، المنيب)، وهو (اسم فاعل) أيضا للدلالة على الفعل ومن قام به. وقد تعمّد الإبراهيمي صوغها صياغة معرفة ب (ال)(الآيب) للدلالة على الإيمان بالرجوع إلى أحضان الوطن (الجزائر) بعزّ عزيز أو بذلّ ذليل، وللتأكيد على العودة إليه آجلا أم آجلا.

وفي العنوان (تحية غائب كالأيب)، تشبيهه بديع من نوع المجمل، حيث شبه نفسه (غائب) وهو المشبه، ب (الآيب) وهو المشبه به، بوساطة أداة التشبيه (حرف الكاف). وفي هذا التشبيه مساواة ضمنية بين المشبه والمشبه به للإيحاء - بعيدا عن المبالغة - بأنّ الغائب - تماما - كالأيب - لا محالة - فتحيته إلى المحبوب كأنها مباشرة صدرت من قلب يعيش بين أحضانه حتى ولو بانّت المسافات.

وقد حذف الخبر المتعدّد (للوطن)، من الجملة الاسمية (تحية غائب)، وفيه إشارة واضحة لغياب الوطن وتغييبه من المشهد، وهو المعني بالتحية بالدرجة الأولى، والبعد عنه ولو جسديا، لأنّه محتلّ احتلالا كاملا، حتى يئس أبنائه، ودبّ في نفوس بعضهم روح الاستسلام والانحزام، وقليل منهم فقط ظلّ اعتقاده ﴿أَلَا إِنَّ نَصْرَ اللَّهِ قَرِيبٌ﴾²⁸ كما فيه إشارة إلى شدة الشوق إلى (من تدبّر الجزائر) من الإخوان (العلماء، الأنصار، شبّان الجمعية...).

1-3 التّموذج الثالث: رسالة/ ويح المستضعفين²⁹

بهذا الإشفاق اختار الإبراهيمي عنوان رسالته للمستضعفين. وكلمة "ويح" كلمة ترخم، لها أحكام "ويب"، وتعرب إعرابها.³⁰ وفي القاموس العربي الأساس: (ويح) كلمة ترخم وتوَجَّع، وقيل: بمعنى "ويل"، "ويح له"، "ويح له"، "ويح له"، "ويح له"، "ويحك أيها المغرور".³¹

ولعلّ الإبراهيمي في نصّه (رسالته) انحاز متعمداً إلى هذه الكلمة "ويح" ترخماً على الأمة المستضعفة التي تكالب على نهشها الأقوياء، وتوجَّعا على أوضاعها المزريّة في آن. فقد تداعى عليها الأكلة المتعطرسون من كلّ حدب وصوب، ونهبوا خيراتها، وأكلوا لحمها، ونهشوا عظمها تاركين إياها مستضعفة، هزيلة، مسكينة لا تلوي على شيء؛ إلى درجة أصبحت أهلاً للشفقة والتّرخم والتوجَّع على حالها البئيس (البائس)، فهي أهل للاستعطاف.

وإضافة "ويح" لـ "المستضعفين" توحى بتجريد المقصودين من العزّة التي كانوا يتمتعون بها، والكرامة التي لبستهم أباً عن جدّ منذ آلاف السنين.

واختيار اسم المفعول "مستضعف" (بضمّ الميم وفتح ما قبل الآخر)، فيه إشارة إلى إلحاق الضّعف بمؤلاء المغلوبين على أمرهم من طرف قوى الاستعمار الفرنسيّ الغاشم منذ أن وطئت أقدامه هذا البلد الطاهر، واستضعاف أهله، وإذلالهم من حين إلى آخر، وإضعافه لهم ظلّ دوماً في حالة من التجدّد والحدوث بين فينة وأخرى في أشكال مختلفة، وصور متعدّدة؛ ولهذا فاختيار صيغة (اسم المفعول) كانت هي الأنسب لوصف المقام والحال.

واسم المفعول كما عرّفه التّحويون هو: صفة تُؤخذ من الفعل المجهول، للدلالة على حدث وقع على الموصوف بما على وجه الحدوث والتّجدد، لا الثّبوت والدّوام.³²

فأساليب الاستعمار الغاشم في إذلال الجزائريين العزّل متنوّعة، وفنونه في كسر كرامتهم متعدّدة وهي مع ذلك مُتجدّدة بين فترة وفترة، إذ لم يكن يهدأ له بال، ولا ينام له جفن إلاّ إذا ابتدع وسائل حديثة لاستعمالها في فنون التعذيب، والإذلال، وممارسته على أجساد الجزائريين الطاهرة العارية، رجالاً ونساءً، في مختلف الرّبوع، وكلّما فشل أمام صمود الشّعب وصبره وتحمله؛ جدّد الاستعمار البحث عن وسائل أخرى أكثر شراسة وأبلغ تنكيلاً، ولكنّ الرّد الثّابت لهؤلاء المستضعفين هو دائماً ﴿فَأَقْضِي مَا أَنْتَ قَاضٍ ۖ إِنَّمَا تَقْضِي هَذِهِ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا...﴾.³³

لكنّ المستضعف (بكسر العين) (اسم الفاعل) معلوم عند الإبراهيمي قبل غيره، فهو ممثّل في قوى الاستعمار الأوربيّ الحديث، وقد فضّل بناءهم للمعلوم؛ ليدلّل على معرفتهم معرفة

واضحة لدى العام والخاص، وأساليبيهم في الاحتقار معلومة في الدّاخل والخارج، لذلك وجب كشف عورتهم لأنّهم احتقروا، واستضعفوا شعبا أعزل لا حول له ولا قوّة!

1-4 التّمودج الرّابع: رسالة / رسالة الضّب³⁴

في إضافة غريبة كتب الإبراهيمي أجمل رسالة أدبيّة على الإطلاق، ووجه الغرابة أن تضاف الرّسالة إلى حيوان صحراويّ، لا يعرف عنه النّاس الشّيء الكثير، سوى اصطياده، وملء جوفه بالصّفوف، وتعليقه في بهو الدّار، أو يوضع داخل الممرّ، أو يسمرّ أعلى الأبواب؛ تبرّكا به لدفع العيّن والحسد، وحفظ البيت وأهله من شرّ حاسد إذا حسد.³⁵ وهي (رسالة الضّب) التي كتبها كأفضل ردّ على تلميذه الأستاذ أحمد بن أبي زيد قصيبة الأغواطي: "بعد أن أهدى هذا الأخير ضبّا محنّطا للطفّل أحمد نجل الإمام، وكان ذلك بتاريخ 11 شوال 1359 هـ/نوفمبر 1940م"³⁶ هديّة تتمثّل في (ضّب)؛ ليأخذها بدوره إلى والده كمؤنس له في وحدته القتالة، التي أجبره عليها الاستعمار الفرنسيّ في سجنه بأفلو.

والضّبّ كما في المعجم العربيّ الأساس: جمع ضبّاب، وأضّب: حيوان من جنس الرّواحف، غليظ الجسم خشنه، وله ذنب عريض خشن ملتو. وأنثى الضّبّ ضبّبة، وجمعها ضبّبات وضبّاب.³⁷ وهذه الإضافة الجميلة (رسالة الضّب) كنكرة إلى معرفة، فيها إشارة بديعة إلى الرّسائل "المشفّرة" التي قد يكون تلميذه الأستاذ أحمد بن أبي زيد قصيبة قصدها من خلال اختياره لهذا الحيوان (الضّب) كسلوان للإبراهيميّ في خلوته الجبريّة في آفلو، وهي الرّسائل (الدروس) التي فاتت الشّيخ وقتها، ولم يدركها إلاّ بعد حين من الدّهر، وبعد صفاء من الدّهن استدعى فيها مخزونه من الدّأكرة الجبّارة حول حيوان (الضّب)، فإذا هو رمز ينطوي على عشرات الرّموز؛ يمكن للبشر أن يستأنسوا بها؛ وهو ما دعا الشّيخ الإبراهيميّ إلى استدعائها وإملائها على ابنه أحمد بعد مدّة طويلة؛ فإذا هي رسالة طويلة جدّا اختار لها عنوان (رسالة الضّب).

إذن فاختيار (الضّبّ المحشوّ) كهديّة لم يكن عبثا، ولم تمله الاعتباطية. صحيح أنّ المسجون لا يسلوه سوى تبادل أطراف الحديث مع الناس، أو تقليب التّظّر في صفحات الكتب والمجالات والصّحف، أو التّفرّغ لتلاوة الآي الحكيم من القرآن الكريم، أو كتابة ما يجول في خاطر من خواطر وأفكار... لكنّ الحصيف من ينظر إلى دلالات هذا الحيوان فيتعرّف على رمزيّته؛ فيتخذ منها السّلوان مع تعاقب الليل والنّهار الطّويلين اللّذين زادهما ألما ظلمة الاعتقال وبرودة المعتقل.

وقد ذكّر إبراهيمي في عنوانه المبتدأ "رسالة الضّب"، وحذّف الخبر "المقدّر" كإشارة إلى الأسرار التي ينطوي عليها حيوان "الضّب"، والتي غابت عنه أول الأمر، وقصد إليها تلميذه دون ذكرها للإبراهيمي القابع وراء القضبان.

1-5 التّمودج الخامس: رسالة/ نصيحة وتحذير³⁸

اختار الإبراهيمي لرسالته هذه عنوان "نصيحة وتحذير"، وقد فضّل الابتداء بنكرة (نصيحة)، والعطف عليها بنكرة أخرى (تحذير) بوساطة حرف العطف (الواو).

والنكرة كما يعرفها التحوّيون هي: "اسم يدلّ على شيء واحد، ولكنّه غير معيّن"³⁹ و(النصيحة) كما جاء في القاموس من مادة (نَ صَ ح)، جمعها نصائح وهي: قول فيه دعوة إلى الإصلاح، ونهي عن الفساد. "مانفك يسدي إليه نصائحه"، "اتبع نصائحه"، "طبّق نصيحته."⁴⁰ والإبراهيمي بحكم مركزه العلمي، ومكانته الأدبية السامقة، وسمعته الطيبة التي ملأت الآفاق، وتجاربه الغزيرة الثريّة، هو أهل لإسداء النصّح لمن طلبه، ولمن لم يطلبه، والواجب على الجميع العمل بأحسن ما فيه.

و(التحذير): "هو بيان يحتوي على تعليمات يجب الالتزام بها"⁴¹ وفي التحوّ العربيّ التحذير هو: "أسلوب يراد به تنبيه المخاطب على أمر مكروه ليتجنّبهُ."⁴²

وقد جمع الإبراهيمي في عنوان رسالته (نصيحة وتحذير) بين متناقضين؛ وفي الوقت نفسه متلازمين، فالنصيحة تُعطي للالتزام بالأشياء الحميدة، والأخلاق السامية، والعادات النبيلة... التي تعود بالنفع على المنصوح، وتنبيهه إلى الممارسات الحسنة؛ بينما تضمّن الشقّ الثاني من العنوان (التحذير) وهو أسلوب يتضمّن تنبيه المخاطب إلى ضرورة الابتعاد عن الأشياء المكروهة، والأفعال القبيحة والسلوكيات المنبوذة والتصرّفات غير المحسوبة.

وقد عطف الإبراهيمي في عنوانه كلمة (تحذير) على كلمة (نصيحة) بحرف (الواو) العاطفة، وهي: "حرف عطف مبني على الفتح لا محلّ له من الإعراب، وهي لمطلق الجمع، إذ تعطف متأخراً في الحكم."⁴³

والنصيحة - عادة - تُسدى للقريب أو للحبيب. والإبراهيمي يعتبر الشعب الجزائري كلّه أحبّاه وأقرباء له، ومن حقّهم عليه أن ينصحهم بما يعود عليهم بالنفع. وقد كانت النصيحة في هذه الرّسالة موجهة - بوجه أخصّ - للطلّبة الجزائريّين الذين جازفوا بالهجرة إلى مصر للالتحاق

بالأزهر الشريف للتبحر في العلم، ونيل الشهادات العليا، دون أن تتوفّر فيهم الشّروط اللاّزمة فضاءوا. فنصحهم أن يتوفّر فيهم السنّ اللاّزمة، وأن يحسنوا اللّغة العربيّة، وأن يضمّنوا الإشراف عليهم، والقدرة على الإنفاق...

والتحذير يكون - غالبا- من أعداء الدّاخل، أو أعداء الخارج، أو من النفس الأمّارة بالسّوء، أو من شياطين الإنس والجنّ. وقد حدّر الإبراهيميّ الطّلبة الجزائريّين من المخاطرة بأنفسهم خاصّة أولئك الذين تجاوزوا العشرين من العمر، ولم يحصلوا العلم الكافيّ لمتابعة دروس الأزهر، وليس معهم الأموال ولا حقّقوا الوعد بالإشراف...فهؤلاء نصّحهم بالبقاء في الجزائر والتّعلم في مدارس الجمعيّة (ج ع م ج)، خير من السّعي إلى مصر لجني الألقاب.

وقد بدأ العنوان بذكر الخبر (نصيحة) مباشرة، وعطف عليه ب (تحذير)، وحذف المبتدأ المقدّر (هذه) و(هذا)؛ للدّلالة على أهميّة الخبر (نصيحة)، وخطورة الخبر (تحذير). فالأمر لا يحتاج إلى تأخير أو مقدّمات، بل يتطلّب المباشرة في الموضوع، ولو من خلال العنوان اختصارا.

وقد جرت العادة أن يسبق التّحذير النّصح؛ لكنّ الإبراهيميّ فضّل السّبق بتقديم النّصيحة ابتداء - على غير المألوف - ثمّ انطلق إلى التّحذير انتهاء... فالنّصيحة عنده أهمّ؛ فقدّمها والتّحذير أقلّ أهميّة فأخّره. لأنّ اللّيب بالإشارة يفهم. وهو ما تتطلّبه عمليّة النّصيحة.

وفي العنوان (نصيحة وتحذير) لطيفة لغويّة جميلة فقد أورد الإبراهيميّ كلمة (نصيحة) بصيغة المؤنث لما في التّأنيث من معاني اللّين والرّحمة واللّطف والحسن، بينما كلمة (تحذير) أوردتها بصيغة المذكر لما في التذكير من الخشونة والغلظة والفضّ والرّحر. ﴿فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ ۖ وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظًا لَّفُتِنَّا مِن حَوْلِكَ ۗ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ ۗ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ ۗ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ﴾⁴⁴.

2 - العناوين جمل فعلية:

نجد قلّة من رسائل الإبراهيمي ووصلتنا، ديج عناوينها في شكل جمل فعلية (فعلها ماض أو أمر)، وبعد قراءة النّصوص؛ يكتشف القارئ أنّ صيغ الأفعال هي المناسبة للمقام. فالجملة الفعلية: "هي التي تبدأ بفعل غير ناقص". نحو: "نحو: "نحو زيد"⁴⁵، وهي: "تدلّ بأصل وضعها على التّجدد في زمن معيّن مع الاختصار؛ فلا يستفاد من نحو: طلعت الشّمس، إلاّ إثبات الطّلوغ

فعلا للشمس في زمن مضى. وقد تفيد الاستمرار التجددي شيئا فشيئا بمعونة القرائن إذا كان الفعل مضارعا. ⁴⁶

وإذا كانت الجمل الاسمي لها أبعاد - كما عرفنا آنفا - فإنّ للجملة الفعلية أيضا أبعادا لغوية، ودلالات معنوية، وأغراضا بلاغية ذكرها النحويون والبلاغيون في مصنفاتهم - قديما وحديثا - ولذلك لم يكن اختيار الإبراهيمي للجملة الفعلية كعناوين لرسائله عشوائية، ولا اعتباطية؛ وكيف لا وهو العالم باللغة ونحوها وبلاغتها، والخبير بأسرارها ومكنونات جواهرها.

2-1 - التمدج الأول: رسالة / حدثونا عن العدل فإننا نسيناه ⁴⁷

بدأ الإبراهيمي عنوان رسالته بهذا الأمر (حدثونا)، والخطاب موجّه إلى الفرنسيين المعتصمين فقط، بأنّ يحدثونا عن العدل في حياتنا؛ لا أن يحقّقوه لنا؛ لأنّهم عدوّ معتد، والعدوّ دوما ظالم. أليستوا هم الزافعين في بلادهم شعار (العدل، الأخوة، الحرية)، وصكّوه على وثائقهم الرسمية، وعلى غملاهم الوطنية بخط جميل، فما تفسيرهم للظلم، والقهر، والاستعباد، والاستبداد الذي يمارسونه على الشعب الجزائريّ الأعزل قرنا وتيف، اغتصبوا أرضه، وانتهكوا عرضه، وسلبوا حرّيته، وصادروا أمواله، وجهّلوا عقله، وما زالوا على هذا العهد من الطغيان؛ حتّى نسي شعبنا في قاموسه شيئا يسمّى "العدل"؛ لأنّنا نسيناه، بل أنسيناه!

وقد صاغ العنوان في شكل جملتين تامّتين تضمّنتا جميع العناصر المطلوبة؛ ليخصّ المشهد كلّه في مجرّد "عنوان".

فالشقّ الأول (حدثونا عن العدل)، تضمّن جميع عناصر الجملة الفعلية (الفعل والفاعل والمفعول به)، وتعدّاه بشبه جملة من الجار والمجرور (عن العدل) لتكتمل الصورة عمّا يريد.

بينما ضمّن الكاتب الشقّ الثاني من العنوان (فإننا نسيناه) جملة منسوخة ومؤكّدة تامة العناصر (الناسخ، الاسم والخبر). ولعلّه تعمّد توظيف الخبر جملة فعلية، بالضّمير الجمعيّ؛ للإنباء عن ألسنة جميع الجزائريّين بأنّهم جميعا نسوا العدل، فقد وظّف أيضا جميع عناصر الجملة الفعلية، [الفعل (نسي)، والفاعل (الضمير/نا)، والمفعول به (الضمير/الهاء)].

وفي هذه الرسالة ربط العلامة الإبراهيمي في عنوانها بين (الإنشاء والخبر) ربطا جميلا موحيا ف: "المتكلّم البليغ والأديب المقتردر هو الذي يعرف مواطن الكلام وما يقتضيه كلّ موطن منها،

فيورد كلامه، ويصوغ عباراته ملائمة للمقام. وتنوع الأسلوب بين الخبر والإنشاء؛ مما يجذب السامع، ويحرك فكره ويدعوه إلى المشاركة بوجدانه وأحاسيسه، فعلى البليغ مراعاة ذلك".⁴⁸

والإنشاء هو: "قول لا يحتمل الصدق والكذب"، وذلك لأنّ أساليب الإنشاء يقصد بها كما - قلت - إلى إنشاء المعاني، وصوغها ابتداءً؛ ليطلب بها مطلوباً حيناً...، وهذا لا يعني أنّ أساليب الإنشاء ليس لها نسبة خارجية حتى ينظر في مطابقتها للنسبة الكلامية، فيكون المعنى على الصدق أو عدم مطابقتها، فيكون المعنى على الكذب بل لها نسبة خارجية وهي قيام المعنى الإنشائي من تمنّ أو أمر أو نهي أو استفهام أو نداء في نفس المتكلم، ولكن ليس المقصود من الجملة الإنشائية الإخبار لمطابقة هذه النسبة للنسبة الكلامية، وإنما المقصود هو إنشاء المعنى وابتدأؤه".⁴⁹

وفيه (حدّثونا عن العدل) نوع من الجمع يسمّى "مقابلة الجمع بالجمع" ...تقتضي مقابلة كلّ فرد من هذا بكلّ فرد من هذا، كقوله تعالى: ﴿وَاسْتَعِشُوا ثِيَابَهُمْ﴾⁵⁰. أي: استعشى كلّ منهم ثوبه.⁵¹ وكأنّ العلامة الإبراهيمي يدخل في أمره (حدّثونا) المخاطبين من الفرنسيين، كلّ الفرنسيين دون استثناء (عن العدل)، كأنّ لسان حاله يقول لهم: أيّها الفرنسيون أتم الذين حرمتهم الشعب الجزائري كلّ من العدل طيلة قرن وتيف، واستبدلتموه بالظلم والجور إلى درجة - مع الوقت - نسيناه - نحن الجزائريين - عن بكرة أبينا، فلم يبق منه في أذهاننا سوى ثلاثة حروف فقط مرسومة بهذا الشكل (ع، د، ل)!

أما الشق الثاني من العنوان (فإننا نسيناه) فقد صاغه الإبراهيمي في شكل جملة اسمية مؤكّدة بالحرف المشبه بالفعل (إنّ)، مقترنة بـ (الفاء). فالمبتدأ (إنّا) ضمير منفصل يختصر الدلالة على كافة الشعب الجزائري؛ كلّ الشعب، حقاً وصدقاً.

ولأنّ الإبراهيمي ضليع باللّغة العربيّة فلا يمكن أن تفوته أنّ للجملة الاسميّة أبعاداً وأغراضاً تفيدها يرغب في تحقيقها لدى القارئ الجزائري خاصة، والمواطن العربيّ عامّة، ليثبت في قناعتهم أفكاراً معيّنة، توحى بمعان عميقة ينبغي التنبه إليها مع وضع نصب الأعيّن حقيقتها لتدارك دلالاتها وتركيزها في النفس. فالجملة الاسميّة تفيد الثبوت والدوام؛ ممّا يوحي بثبوت نسيان العدل من قاموس الجزائريين، وديمومة ذلك منذ وطئت أقدام الاستعمار الفرنسي أرض الجزائر.

بينما الخبر أوردته جملة فعلية (نسيناه) مكتمل الأركان [الفعل/ نسي)، (الفاعل/ نا)، (المفعول به/ الهاء)] للدلالة على التجدد والاستمرارية كما ذكرنا سابقا، فكلمة ظهر بصيص أمل في إعطاء الجزائريين حقهم في الحرية والعدل؛ جدد المستعمر الماكر أساليبه في تغييب العدل، 2-2 التّمودج الثاني: رسالة/ عادتْ لِعْتَرِهَا لَمِيسٌ.⁵²

في بعض رسائل الإبراهيمي الأخرى اختار لها عناوين من التراث العربي القديم، كأن يُعنون رسالة ما بمثل عربي، أو حكمة عربية بليغة يناسب موردها مضربها.

وقد أحيا أدينا أمثالا نسيها الناس منذ عصور، وكان يختارها بعناية فائقة، ثم يقوم بإسقاطها على الواقع المعيش؛ فتأتي موافقة تماما للأصل مع فارق في المورد.

والرسالة التي بين أيدينا وضع لها الإبراهيمي عنوان (عادتْ لِعْتَرِهَا لَمِيسٌ)،⁵³ وهو مثل عربي قديم من العصر الجاهلي، وقد جعله الإبراهيمي جملة فعلية، فعلها ماض (عادت)، لما يفيد من التجدد، وفيه تشبيه ضمني لعدوة الجزائر الأولى (الإدارة الفرنسية) بهذه المرأة العربية الجاهلية (لميس) المعروفة ببغائها وفجورها. إذ في كل مرة تعد الإدارة الفرنسية الجزائريين بشيء وتمنيهم فترة من الزمن، ثم تعود هي وساستها وقيادتها إلى عترها أي (أصلها) من إخلاف للوعد، ونقض للعهد، ونكوص عن كلمة الشرف، تماما كما كانت تعود (لميس) البغي إلى (عترها) التي نشأت عليه من البغاء والفجور وبيع العرض بعد أن تمّي الناس بتوبتها النصوح، وعودتها إلى الطهر والنقاء وإظهار الصلاح، والعفاف والإقلاع عن الخنا فترة من الزمن؛ ثم ما تلبث أن ترجع القهقري إلى أحضان الرجال، والإتيان بالبهتان تفتريه بين أرجلها. وهو دأب فرنسا وديدها في التعامل مع الجزائريين.

واختيار الإبراهيمي للمثل العربي كعنوان للرسالة لم نجد - فيما نعلم - أديبا عربيا كتب به، فهذا النوع من الأسلوب يحتاج إلى مهارة بارعة، يتمتع بها الأديب الحصيف، وإلى رصيد محترم من الحفظ في التراث القديم، وإلى معرفة دقيقة بالموارد والمضارب، وحسن الإسقاط على الواقع المعيش.

ونحسب أنّ الإبراهيمي - رحمه الله - جدير بهذه الأوصاف، فهو من الثلة النادرة التي شهد لها الجميع في المشرق والمغرب، ويكاد يكون حول شخصيته الأدبية والفكرية إجماع واعتراف بقوة حفظه البديعة، وذاكرته الجبارة، وأسلوبه الجميل، ولغته الفصيحة التي لا يجاربه فيها أحد،

وموسوعيته الفذة في الفكر والأدب والتاريخ والسّير والأنساب والأمثال والحكم والشعر القديم والمتون... فضلا عن حفظه المبكّر للقرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة.

ولأمر ما ذكر ابن عبد ربّه وهو يتحدّث عن الأمثال بأنّها: "وَشِي الكلام، وجوهر اللفظ، وحلي المعاني، والتي تحيّرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كلّ زمان، وعلى كلّ لسان، فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها، ولا عمّ عمومها، حتّى قيل: "أسير من مثل" 54 " فالأمثال، لها دلالة واضحة على حياة الأمة... إنّها بلا شكّ تكشف عن طبيعة حياة العرب والمسلمين، وتجلّي كثيرا من مظاهر هذه الحياة البسيطة أو المعقّدة، والتي لم يهتمّ بها الشعر كثيرا، عنيت بذلك صور الحياة اليومية المعاشة، التي يجيها الغنيّ والفقير، والرّجل والمرأة... 55" ولهذا جعل منها الإبراهيمي نصيبا في أدبه.

وفي هذه الرّسالة الرّائعة تأخّر الفاعل (لميسن) عن الفعل (عادت) بشبه الجملة (لِعترها). في انزياح جميل. فللتقدّم والتأخير فوائد جمّة تعبّر عن مدى سعي العربيّة إلى تحصيل جمال التعبير والصياغة قبل كلّ شيء، ولو كان ذلك على حساب الترتيب الذي وضعه الأوّلون لتراكيبهم، يقول عبد القاهر الجرجاني متحدّثا عن فائدته: "هذا باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصّرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سببا أن راقك ولطفا عندك، أن قدّم فيه شيئا وحول اللفظ من مكان إلى مكان." 56

وقد تحدّث غيره عن قيمة هذه الظاهرة في اللّغة العربيّة بل وصفها بأنّها: "مظهر من مظاهر شجاعة العربيّة؛ ففيها إقدام على مخالفة لقرينة من قرائن المعنى من غير خشية لئس، اعتمادا على قرائن أخرى، ووصولاً بالعبرة إلى دلالات، وفوائد تجعلها عبارة راقية ذات رونق وجمال." 57

والظّاهر أنّ الإبراهيميّ يميل إلى المثل القياسيّ الذي: "يراد به الأشياء المذكورة فيه لتوضيح الفكرة عن طريق التشبيه والتّمثيل." 58 وهو دأب الإبراهيميّ في اختيار الأمثال وإسقاطها على وقائع معيشية اجتماعية، سياسية، فكرية... لتناسقها وتطابقها وتمثالها ف: "قد يكون معنى (ضرب المثل) نصبه للناس بإشهاره لتستدلّ عليه خواطرم كما تستدلّ عيونهم على الأشياء المنصوبة. واشتقاقه حينئذ من قولهم (ضربت الخباء) إذا نصبته وانبتّ طنبه." 59

ولا شك أنّ الإبراهيمي لا يضرب الأمثال أو ينطلق منها لطلب المزحة أو للعبث القصصي فالفترة التي عاشها تتطلب الجدّ والصرامة، وبخاصّة أثناء الحقبة الاستعماريّة الفرنسيّة التي عانى فيها الشعب الجزائريّ الأمرين؛ ولذلك نجده يجتهد في اختيار الأمثال كعناوين ويحاول إسقاطها على بعض الظواهر كي يقرب الصّورة للناس، إذ: "للمثل في الكلام مكانة هامة ووظيفة لا تنكر فائدتها، فله تأثير عجيب في الآذان، وتقرير غريب لمعانيها في الأذهان، وقد ذكر إبراهيم النّظام: يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام:

1- إيجاز اللفظ 2- إصابة المعنى 3- حسن التشبيه 4- جودة الكفاية، فهو نهاية البلاغة".⁶⁰

8- الخاتمة:

فهذه نماذج قليلة من العناوين التي اختارها الإبراهيمي لبعض رسائله الجميلة، وقد تبين لنا بعد دراستها جملة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

1. عناية الإبراهيمي بالعناوين، وإتقان هندستها، والتفنّن في صياغتها. كتفنّنه في أسلوبه عامّة.
2. عناوين الإبراهيمي عتبة مهمّة جدّاً تستهوي المتلقين للإقبال على النصّ وكشف غياته.
3. حسن حبكة عناوين رسائله، فلا يمكن فهم بعضها إلاّ بعد قراءة الرّسالة كاملة.
4. تنوّع عنونة الرّسائل بين الطّول والقصر، والخبر والإنشاء، وبين الجمل الفعلية والجمل الاسميّة.
5. البعد عن المباشرة في وضع العناوين لخلق التشويق لدى القراء، وليتسع أفق الانتظار في أفكارهم.
6. الاستفادة من التراث العربيّ كأمثال، وجعلها عناوين تتناسب ومتن الرّسائل.

هوامش:

¹ عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، 1983، ص: 314. ووجه هذه الرسالة إلى تلميذه أحمد بن أبي زيد قصيبة في مدينة الأغواط بتاريخ: 11 أشوال 1359هـ / نوفمبر 1940م. (ينظر: أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام الإبراهيمي، ج2/ص: 40).

² Leo H. hoek: la marque du titre , dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Mouton publishers, the hague, paris, new York, 1981, p: 05

³ Leo H. hoek: la marque du titre , textuelle, 1981, p: 05.

- ⁴ محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفاريق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 28، العدد الأول، سبتمبر 1999، ص: 457.
- ⁵ بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص: 34.
- ⁶ محمد فكري الحزاري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص: 10.
- ⁷ joesp besa camprubi: les fonctions du titre ,nouveaux actes sémiotiques ,82,2002- pulim ,université se liomges ,p:05
- ⁸ رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، مجلة المخبر، ع4، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2008، ص: 98.
- ⁹ محمد الصالح خريفي، الديني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية، مجلة قراءات، العدد 5، جامعة محمد خيضر، بسكرة، أكتوبر 2013، ص: 147.
- ¹⁰ حافظ المغربي، عتبات النص والمسكوت عنه، مجلة قراءات، العدد 3، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011، ص: 160.
- ¹¹ حسان راشدي، في ظل إعادة كتابة التاريخ، مجلة قراءات، العددان: 7/6، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014، ص: 10.
- ¹² عبد الله الغدّامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط6، 2006، ص: 236.
- ¹³ عز الدين جلاوي، العتبات والتحول في روايات الطاهر وطّار، مجلة قراءات، العدد 3، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ديسمبر 2011، ص: 31.
- ¹⁴ *أعزُّ من بيض الأنوق: مَثَل سائر يُضرب في ندرّة الشيء وقلّته، ويطلق على أي شيء صعب المنال.
- ¹⁴ عبد الملك مرتاض، مَحْضَة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1983، ص: 125.
- ¹⁵ هناك وظائف عدّة للعنوان أشار إليها جاكسون هي: "الوظيفة المرجعية (الإحالية)، الانفعالية، التأثيرية، التواصلية، الميتالغوية والإفهامية".
- ¹⁶ حميدة صباحي، العنوان وتفاعل القارئ، مجلة قراءات، العدد 5، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013، ص: 247.
- ¹⁷ عباس حسن، النحو الوافي، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1980، ص: 15.
- ¹⁸ إميل بديع يعقوب، موسوعة النحو والصرف والإعراب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1986، ص: 264.
- ¹⁹ إبراهيمي، مناجاة مبتورة لدواعي الضرورة، البصائر، العدد 76، 18-04-1949. أو أحمد طالب إبراهيمي، آثار الإمام إبراهيمي، ج2، دار الغرب الإسلامي، لبنان، 1987، ص: 53-58.
- ²⁰ آفلو: قرية في جبل العمور من الجنوب الوهراني، ولاية الأغواط حاليا، نفي إليها إبراهيمي لمدة ثلاث سنوات.

- ²¹ سورة القمر، الآية: 10.
- ²² عبد الملك مرتاض، محمد البشير الإبراهيمي أمير البيان؛ كرائم اللّغة وفصاحة اللّسان، مجلة جذور، السعودية، العدد23، مارس2006م.
- ²³ عبد الملك بومنجل، النشر الفني عند البشير الإبراهيمي، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، سطيف، 2009، ص:50.
- ²⁴ سورة يوسف، الآية: 86.
- ²⁵ صحيح البخاري، الحديث رقم: (3336)، وصحيح مسلم تحت الرقم (2638).
- ²⁶ عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص: 312 .
- ²⁷ الإبراهيمي، تحية غايب كالآيب، البصائر، العدد229، في15ماي1953م/ أو أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام، ج4، ص:181.
- ²⁸ سورة البقرة، الآية: 214 .
- ²⁹ محمد البشير الإبراهيمي، ويح المستضعفين، البصائر، العدد 118، 1ماي 1950م/ أو أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام، ج3، ص:358.
- ³⁰ إميل بديع يعقوب، موسوعة النحو والصرف والإعراب، ص:577.
- ³¹ أحمد العايدي وآخرون، المعجم العربي الأساسي (القاموس العربي)، لاروس، تونس، 1988.
- ³² مصطفى غلايني، جامع الدروس العربية، الجزء1، المكتبة العصرية، لبنان، ط3، 1991، ص:182.
- ³³ سورة طه، الآية:72.
- ³⁴ الإبراهيمي، رسالة الضّيب، آثار الإمام، الجزء2، ص:40.
- ³⁵ معتقد سائد في بعض الأسر الجزائرية.
- ³⁶ ينظر، آثار الإبراهيمي، الجزء2، ص:40.
- ³⁷ أحمد العايدي وآخرون، المعجم العربي الأساسي، ص762.
- ³⁸ محمد البشير الإبراهيمي، نصيحة وتحذير، البصائر، العدد، 11، سبتمبر 1953م.
- ³⁹ عباس حسن، النحو الوافي، الجزء1، ص:208.
- ⁴⁰ أحمد العايدي وآخرون: المعجم العربي الأساسي، مادة (ن ص ح).
- ⁴¹ المرجع نفسه، مادة (ح د ر). ص:300.
- ⁴² المرجع نفسه، ص:300.
- ⁴³ إميل بديع يعقوب، موسوعة النحو والصرف والإعراب، ص:570.
- ⁴⁴ سورة آل عمران، الآية: 159.
- ⁴⁵ إميل بديع يعقوب: موسوعة النحو والصرف والإعراب، ص: 264.

- ⁴⁶ إميل بديع يعقوبه، المرجع نفسه، ص: 49.
- ⁴⁷ محمد البشير الإبراهيمي، حدثونا عن العدل فإننا نسيناه، جريدة البصائر، العدد، 15، في ماي 1950م.
- ⁴⁸ بسيوني عبد الفتاح قيود، علم المعاني، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2004م، ص: 344.
- ⁴⁹ بسيوني عبد الفتاح قيود، المرجع نفسه، ص: 282-283.
- ⁵⁰ سورة نوح، الآية: 7.
- ⁵¹ السيوطي جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، الجزء2، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1988، ص: 305.
- ⁵² محمد البشير الإبراهيمي: عادت لعتها لميس، البصائر، ع64، في 24 جانفي 1949م. / أو أحمد طالب الإبراهيمي: آثار الإمام، ج3، ص: 341-346.
- ⁵³ الإبراهيمي، البصائر، العدد64، بتاريخ: 24 جانفي 1949م. وآثار الإمام، الجزء3، ص: 341.
- ⁵⁴ ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح: يوسف بركات هبود، دار الأرقم، بيروت، ط1، سنة1999، ص: 3/ 63.
- ⁵⁵ المفصل الضبي، أمثال العرب (من المقدمة)، تح: الحسين، دار مكتبة الهلال - بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- ⁵⁶ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995، ص: 106.
- ⁵⁷ صالح عبد العظيم الشاعر، التلقم والتأخير في النحو العربي، مدونة الدكتور صالح الشاعر على الشبكة العنكبوتية، (دت)، (د س).
- ⁵⁸ ابن قيم الجوزية، الأمثال في القرآن، تح: سعيد محمد نمر الخطيب، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص: 20.
- ⁵⁹ ابن قيم الجوزي، المرجع نفسه، ص: 21.
- ⁶⁰ ابن قيم الجوزية، المرجع نفسه، ص: 22.

واقع تعليمية القواعد اللغوية في كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط
قراءة وصفية تحليلية نقدية

The Teality of Teaching Grammar in the Arabic Language Book for the First Year Middle Education Critical Analytical Descriptive Reading

* عزوز وردية¹، بوعناني سعاد آمنة²

azzouz wardia¹, bouanani suead amina²

مخبر اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة (الجزائر)

Linguistics Laboratory and Discourse Analysis

University of Oran 1 Ahmed Ben Bella (Algeria)

azzouz.wardia@yahoo.com¹ /bouananiam@yahoo.com²

تاريخ النشر: 2021/06/02	تاريخ القبول: 2021/04/20	تاريخ الإرسال: 2020/11/05
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل محتوى القواعد اللغوية في كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط في ظل الإصلاحات التي شهدتها منظومتنا التربوية في الآونة الأخيرة، مع الإشارة إلى أهم الصعوبات التي تواجه المتعلم في نشاط القواعد في هذه المرحلة، كونها تعد مرحلة انتقالية في مساره التعليمي، ثم تسجيل النتائج التي توصلنا إليها. ونتيجة البحث هي أن كتاب اللغة العربية المعد على وفق المناهج المعاد كتابتها أو ما يصطلح عليها بمناهج الجيل الثاني أتى ببعض الإصلاحات التي شملت طريقة تدريس الظواهر اللغوية، والتركيز في القاعدة على ما يهم المتعلم، وأما انتقاء محتوى هذه الدروس فقد كان قائما على ما يساعد المتعلمين على استعمال لغتهم استعمالا سليما في المواقف التواصلية المختلفة.

الكلمات المفتاح: قواعد لغوية، كتاب لغة عربية، تعليمية، إصلاحات تربوية، طريقة تدريس.

Abstract:

The purpose of this article is to study and analyse the grammatical content in the first year Arabic language book for middle school, in the light of the reforms that our educational system has seen recently, while pointing out the big difficulties that face the learner in grammar activities at this stage, considering it as a transitional stage in his educational path, then

* عزوز وردية: azzouz.wardia@yahoo.com

recording the results that we have reached. The result of the research is that the Arabic language book prepared according to the rewritten curricula or what is called "the second generation curricula" brought some reforms that included the method of teaching linguistic phenomena, and the on what matters to the learner. As for the selection of the content of these lessons, it was based on what helps the learners to use their language properly in different communicative situations.

Key words: Grammar, Arabic language book, Ddidactics, Educational reforms, Teaching method



مقدمة:

يمثلّ تدريس القواعد عامة، والنحو خاصة العمود الفقري لتعليم وتعلم اللغة العربية على اختلاف المستويات التعليمية، ولعل المتعلمين في مراحل دراستهم متفقون في موقفهم من دروس القواعد، وهذا راجع إلى الصعوبة التي تحيط بتدريس المادة نفسها، وخاصة ما تعلق بالمصطلحات النحوية التي تُقدم لهم دون استيعابها وفهمها، مما شكل لديهم نفورا وصدا في تعلمها؛ لذا حظيت القواعد بالاهتمام الكبير في مناهج التعليم، وهذا ما لاحظناه في الإصلاحات التي شهدتها المنظومة التربوية في الآونة الأخيرة، والتي مست جميع جوانب التعليم، وفي مقدمتها تدريس اللغة العربية، وعلى هذا الأساس كان موضوعنا موسوما بـ: "واقع تعليمية القواعد اللغوية في كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط قراءة وصفية تحليلية نقدية"، وقد انطلقنا في دراسة هذا الموضوع من الإشكالات الآتية:

- ما واقع تدريس القواعد اللغوية في السنة الأولى متوسط في ظل الإصلاحات الجديدة؟ وما هي أهم الصعوبات التي تعيق المتعلم في تعلم قواعد لغته؟
 - وهل يتماشى المحتوى النحوي المقرر في السنة الأولى متوسط مع مستوى الفئة المستهدفة؟
 - وهل محتوى دروس القواعد مرتب ترتيبا منطقيا (من السهل إلى الصعب)؟
 - وهل اعتمد مؤلفو كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط في انتقاء محتوى القواعد على الصيغ والتراكيب الخاصة بالبيئة اللغوية للتلميذ؟
- وعليه، فإننا نهدف في هذا المقال إلى تحديد أبرز المشكلات التي تعيق تعليم وتعلم القواعد، وتسجيل أهم الحلول المقترحة من أساتذة اللغة العربية للسنة الأولى متوسط لمعالجة ضعف التلاميذ في هذا النشاط، وقد تدرجنا في عرض هذا المقال على وفق النقاط الآتية:

- مفهوم مصطلح "القواعد".
 - إشكالية تعليم القواعد اللغوية.
 - قراءة في محتوى القواعد في كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط، مع تحليل الاستبانة المقدمة للأساتذة.
- لنسجل في الأخير أبرز النتائج التي توصلنا إليها، مع تقديم بعض التوصيات الخاصة بالموضوع.

أولا- مفهوم مصطلح "القواعد":

تعد القواعد بما تمثله من قوانين و ضوابط لغوية، وسيلة مهمة لتكوين الملكة اللسانية الصحيحة، كما لا يمكن لأية لغة أن تصل إلى ذروة رقيها إلا إذا كانت هناك قواعد تضبطها وتجعلها قادرة على تلبية حاجات الناطقين بها في ميدان حياتهم، وبذلك فهي أساس أية لغة، ونستشف هذا المعنى من التعريف اللغوي لمصطلح القواعد على نحو ما جاء في معجم المقاييس: «قواعد البيت أساسه، وقواعد الهودج خُشبيات أربع معترضات في أسفله⁽¹⁾»، وفي التنزيل: ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ﴾ [البقرة، 127]، وفيه: ﴿فَأَتَى اللَّهَ بُيُوتَهُم مِّنَ الْقَوَاعِدِ﴾ [النحل، 26].

وعليه، فإن هذا المصطلح (القواعد) يعني بصفة عامة «مجموعة الضوابط التي تحكم الكلام المنطوق والمكتوب بلغة ما⁽²⁾»؛ والمقصود أن لكل لغة قواعد تحكم بنية مفرداتها وتضبط العلاقات فيما بينها، والالتزام بها ييسر التواصل في مختلف المواقف.

ولا يخفى على أحد أن اللغة العربية بلغت ذروة رقيها وقيمة اكتمالها في الفترة الواقعة قبل الإسلام، وتعززت معالمها بنزول القرآن بلسان عربي مبين، «وكانت الملكة الحاصلة للعرب من ذلك أحسن الملكات وأوضحها إبانة عن المقاصد لدلالة غير الكلمات فيها على كثير من المعاني... وليس يوجد ذلك إلا في لغة العرب⁽³⁾» الذين كانوا يتناقلونها سليقة، وينطقونها طبعاً وسجية، «إلى أن خبت تلك السليقة، وضعفت الملكة اللسانية باختلاطهم بالأمم غير العربية، فكانت الحاجة ملحة إلى إبراز قواعدها، واستخلاصها من أساليب العرب الفصحاء، ووضعت المؤلفات في ذلك⁽⁴⁾»، وفي هذا يقول ابن خلدون (ت808هـ): «إنه لما فسدت ملكة اللسان العربي في الحركات المسماة عند أهل النحو بالإعراب... احتيج إلى حفظ الموضوعات اللغوية بالكتاب والتدوين خشية الدروس

(الذهاب)⁽⁵⁾؛ لذا أُلقت الكتب في ذلك بغية تقويم اللسان العربي الذي سيطرت عليه ظاهرة الخروج عن ضوابط اللغة، ومن هنا كان الاهتمام بتدريسها في المراحل التعليمية.

■ تعريف القواعد من منظور مناهج التعليم:

هي المادة النحوية والصرفية المقرر تدريسها في المراحل التعليمية، إلى جانب بعض دروس الإملاء المبرجة في المرحلة الابتدائية والصفوف الأولى من المرحلة المتوسطة، تُقدّم للمتعلم بغية تجنب الوقوع في اللحن قراءة وكتابة، فلا يرفع منخفضا ولا يكسر منتصبا⁽⁶⁾.

وعليه، فإنّ هذا المصطلح (القواعد) يشمل في معناه دروس النحو والصرف والإملاء التي تساعد المتعلم على تكوين ملكة لغوية سليمة، فإن قرأ أو كتب استطاع أن يتجاوز اللحن فيها.

ثانيا- إشكالية تعليم القواعد اللغوية:

تنامت حدة الشكوى من صعوبة تعلم القواعد اللغوية وتثبيت مصطلحاتها في أذهان المتعلمين في العصر الحديث، مما أدى إلى نفور التلميذ من تعلمها ومن ثمّ نفوره من اللغة العربية عامة، والحقيقة أن مشكلات تعلم القواعد متشعبة ومتعددة، فمنها ما يتصل بالمادة نفسها، ومنها ما يتصل بطريقة التدريس، ومنها ما يتصل بالواقع المعيش (المحيط الاجتماعي)، ومن بين هذه المشكلات:

- ضعف المناهج التعليمية واضطرابها، وابتعادها عن أسلوب التدرّج في عرض أبواب النحو، إذ إنّها لا تراعي، غالبا، المستويات العقلية الإدراكية بل إنّ بعض المسائل النحوية مكرورة عادة.
- غلبة الجانب النظري على الجانب التطبيقي العملي في تدريس النحو.
- ضعف همم المتعلمين وانصرافهم عن تعلّم اللغة العربية، وقلة رصيدهم اللغوي، أضف إلى ذلك مشكلة الوقت (الزمن) إذ إنّ ساعة واحدة لتعلّم مادة النحو غير كافية لتحصيل القواعد.
- ضعف إعداد المعلمين واختلاف طرقهم في التدريس، واتخاذهم الامتحانات غاية لا وسيلة، وهذا الذي غدّى نفور المتعلمين وصدوفهم⁽⁷⁾.
- أما ما يتعلق بالمحيط الاجتماعي فلا يمكن عدّه بحال من الأحوال، حيث حلّت العمومية
- عدم الاهتمام بالتدريبات والتطبيقات.

- عدم معالجة القواعد النحوية بما يربطها بالمعنى، بل يُقتصر في تدريسها على تعريف التلميذ بقيمتها الشكلية في بناء بنية الكلمة أو ضبط آخرها.
- عدم تعاون مُدرّسي المواد الأخرى مع مُدرّسي اللغة العربية في مراعاة القواعد عند كتابة الدروس للتلاميذ أو قراءة المتعلمين لهم أو لزملائهم؛ وذلك ظناً منهم بانفصال موادهم عن مادة اللغة العربية⁽⁸⁾.

لقد دفع هذا الواقع التعليمي للغة العربية عامة ولقواعدها خاصة إلى إحداث إصلاحات في منظومتنا التربوية، شملت -بداية- المستويات الأولى من مرحلتي التعليم الابتدائي والمتوسط لتعمم فيما بعد على باقي المستويات من هاتين المرحلتين، وهذا ما دفع مؤلفي كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط إلى مواكبة الطرق التدريسية الحديثة، "فتبنى الكتاب المقاربة بالكفايات هدفاً والمقاربة النصية نُهجا في تناول مادة اللغة العربية تفكيراً وتعبيراً ونحواً و صرفاً وإملاءً وأسلوباً وفناً"⁽⁹⁾، وعلى هذا الأساس جاء تقديم نشاط القواعد اللغوية في إطار نصوص كاملة بدل انتقاء عبارات أو جمل أو شواهد نحوية مركبة أو منتزعة من سياقاتها النصية، وبذلك كان لزاماً على القائمين على العملية التعليمية أن يتجاوزوا الخوض في التفاصيل في الجانب المعرفي النظري والتركيز على ما هو عملي وظيفي بغية إكساب المتعلم مفاتيح حل مشكلات لغوية؛ من حيث فهم ما يقدّم له من صياغات لغوية أو قراءة نصوص متنوعة قراءة سليمة أو كتابة فقرة بشكل صحيح.

ثالثاً-قراءة في محتوى القواعد في كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط:

يشمل كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط ثمانية مقاطع، ويحتوي كل مقطع على ثمانية نصوص موزعة بين نصوص أدبية ونصوص للقراءة المشروحة، وهذه الأخيرة تُتخذ سندا للدراسة اللغوية من تراكيب لغوية وصيغ صرفية وقواعد إملائية مرفقة بتطبيقات، وهذا يدل على أن الكتاب ينتهج المقاربة النصية في تناول القواعد اللغوية، والجدول الآتي يبيّن مجموع دروس القواعد المقررة في المحتوى الدراسي موزعة حسب المقاطع:

المقطع	1-الحياة العائلية	2-حب الوطن	3-عظمة الإنسانية	4-الأخلاق والمجتمع	5-العلم والاكتشافات العلمية	6-الأعياد	7-الطبيعة	8-الصحة والرياضة
الظاهرة اللغوية	النعث	النعث السبي	جمعا للمذكر والمؤنث السالمون	المبتدأ والخبر	إن وأخواتها	المفعول المطلق	المفعول معه	حذف همزة (ابن)
	أزمنة الفعل	أسماء الإشارة	جمع التكسير	كان وأخواتها	نائب الفاعل	المفعول لأجله	الحال	ألف التفریق
	الضمير وأنواعه	الاسم الموصول	همزة الوصل	همزة القطع	المفعول به	الثاء المفتوحة	أنواع الحال	الألف اللينة(1)
	علامات الوقف(1)	الفاعل	علامات الوقف(2)	الهمزة في آخر الكلمة	(ال) الشمسية و(ال) القمرية	الثاء المربوطة	حذف الألف	الألف اللينة(2)

نلاحظ من الجدول أن هناك تنوعاً في المحتوى المقرر في نشاط القواعد بين النحو والصرف والإملاء، وهذه القواعد تشكل كلاً متكاملًا يهدف إلى خدمة اللغة العربية بصفة عامة؛ لأنها من أبرز مكوناتها التي لها علاقة بالدلالة اللغوية، وإدراج درس أزمنة الفعل ضمن المواضيع الأولى من هذا النشاط خطوة مهمة لترسيخ الأبعاد المختلفة للزمن ودلالاته، علماً أن المتعلم لديه معارف سابقة عن الفعل وأزمنته المتنوعة بين الماضي والمضارع والأمر في المرحلة الابتدائية، وتضمن المقرر أيضاً عناصر الجملة الفعلية (الفاعل، المفعول به...)، وعناصر الجملة الاسمية (المبتدأ والخبر، إن وأخواتها...)، دون الإشارة إلى هذا المصطلح (الجملة) وبأنه وحدة دلالية مهمة في التعبير اللغوي يختلف معناه التعليمي بين التركيب والأسلوب؛ فالأول (التركيب) إما أن تكون الجملة اسمية أو فعلية، والثاني (الأسلوب) وفيه تكون الجملة دالة على الاستفهام، أو التعجب، أو الإخبار... إلخ، وإنما يكفي المتعلم بالتعرف على عناصرها فقط؛ لذا ينبغي للمعلم الإشارة إلى هذه المعاني في أثناء درسه بحكم أن المتعلم سيستخدم هذا المصطلح (الجملة) في المستويات

اللاحقة، ومن الإيجابي أن يفرق بين المعاني الأسلوبية والتركيبية انطلاقاً من هذه المرحلة. كما تضمن المحتوى المقرر أيضاً درسي "النعت والحال" وهما، حسب رأينا، اختيار موفق بحكم أنهما من خصائص النمط الوصفي الذي بُرمج في هذه المرحلة؛ إذ يساعد ذلك المتعلم على أن يعبرَ على وفق هذا النمط باستخدام مكتسباته في نشاط القواعد.

وإذا تطرقنا إلى درسي "كان وأخواتها وإنّ وأخواتها" فهذا يحيلنا إلى الحديث عن مصطلحات عديدة، مثل: النواسخ، الأفعال الناقصة، الأحرف المشبهة بالفعل، إلى جانب الاهتمام بدلالة كل واحد منها، علماً أنّ المتعلم درس هذه المصطلحات في مراحل سابقة دون دراية لكنها، ومعرفة معناها في هذه المرحلة خطوة إيجابية تجعله لا يرددّها دون أن يفهمها. وما يجدر أن نشير إليه في هذا السياق هو أنّ التلاميذ في بعض الأحيان يواجهون مصطلحات نحوية وإعرابية لا يدركون معناها، مثل: الثقل، التعذر، الفرق بين حركات البناء والإعراب، وهذا يجعلهم يحفظون صيغاً إعرابية بصورة آلية دون فهم وإدراك معناها⁽¹⁰⁾؛ وذلك يشكل لديهم صعوبة في تحصيل القواعد مما يؤدي إلى نفورهم منها وضمور الرغبة والدافعية في تعلمها.

لهذا يجب على المعلم أن يشرح للمتعلمين المصطلحات النحوية الجديدة في النشاط أو التي تكون لديهم دراية بها ولكنهم لا يفهمونها بطريقة بسيطة ويسيرة، وألاً يكتفي بتوجيههم إلى التعريفات الموجودة في الكتاب المدرسي فبعضها يحتاج إلى شرح وتفسير وتوضيح لاحتوائها على مصطلحات مبهمّة، مثل ما جاء في درس نائب الفاعل بأنه: «اسم مرفوع يقع بعد الفعل المبني للمجهول، ينوب عن الفاعل، ويكون اسماً ظاهراً، أو ضميراً متصلًا، أو ضميراً مستتراً⁽¹¹⁾»، فهذه القاعد جاءت خالية من الأمثلة التي تساعد المتعلم على فهمها وترسيخ مصطلحاتها في ذهنه، ولذّ فهي تحتاج إلى تبسيط مفهومها عامة، و شرح المصطلحات الواردة فيها خاصة، مع الاستعانة بالأمثلة والشواهد؛ لأن التلميذ في هذا المستوى لم يكتسب، بعد، معارف تساعد على فهمها فهما جيداً وتثبيت معانيها في ذهنه.

■ تحليل الاستبانة:

نظراً للإصلاحات التي باشرتها وزارة التربية والتعليم في الجزائر في السنوات الحالية سعياً منها لضمان جودة التعليم وتحسين الأداء التربوي والبيداغوجي أعيد تأليف الكتب المدرسية في

جميع المواد، ومس هذا التغيير -بداية- مرحلتي التعليم الابتدائي والمتوسط؛ لذا وقع اختيارنا في هذا المقال على كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط المعد على وفق المناهج المعاد كتابتها أو ما يصطلح عليها بمناهج الجيل الثاني، للوقوف عند أهم التغيرات التي جاءت بها هذه المناهج من حيث طريقة التدريس ومدى فاعليتها مع المحتوى المقرر، ولدراسة هذا الموضوع وجها استبانة إلى مجموعة من أساتذة اللغة العربية للسنة الأولى متوسط، ويقدر عددهم بثمانية وأربعين أستاذا (48)، موزعين عبر عشرين متوسطة (20) في الولايات الآتية: وهران، تلمسان، سيدي بلعباس، الجزائر، برج بوعرييج، وقد ركزنا في هذه الاستبانة على المحتوى المقرر في نشاط القواعد، ومدى مناسبه مع مستوى الفئة المستهدفة، وعلى هذا الأساس جاء السؤال الأول على النحو الآتي:

السؤال الأول- هل محتوى نشاط القواعد اللغوية يتماشى ومستوى الفئة المستهدفة؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	38	79.16%
لا	10	20.83%

نلاحظ من إجابات الأساتذة أن أغلبهم يتفق على أن محتوى نشاط القواعد يتوافق مع مستوى المتعلمين في هذه المرحلة، وهذا يدل على أن اختيار المحتوى كان قائما على أسس فعّالة تراعي الفئة المستهدفة في تقديم هذا النشاط لإكسابهم ملكة لغوية فصيحة وصحيحة تجنّبهم الوقوع في الخطأ قراءة وكتابة، حيث انتقى القائمون على تأليف الكتاب من مواضيع النحو والصرف والإملاء أكثرها فائدة وأهمية للمتعلم، والتي تهدف إلى رفع مستوى أدائه اللغوي الشفهي والكتابي، واختاروا منها ما هو أكثر استعمالا في التواصل اللغوي اليومي، وتجاوزوا الموضوعات التي تتسم بالصعوبة والتعقيد والتي تُنفر المتعلم منها كالتقديم والتأخير والاشتغال والاستغاثة واسم الهيئة والتصغير والفصل والوصل ونحوها، بحكم أنها تتجاوز قدراتهم العقلية ومستوى فهمهم وإدراكهم، وهي أكثر ملاءمة للمتخصصين في هذا الجانب⁽¹²⁾.

إلا أن بعض الأساتذة، والذين قدّرت نسبتهم بـ (20.83%)، يرون أن المحتوى تضمن عناصر نحوية يصعب على المتعلمين استيعابها، مثل درس "نائب الفاعل"، فكيف للمعلم أن يقنع التلميذ بأن «نائب الفاعل هو مفعول به حل محل الفاعل الذي اختفى لغرض من الأغراض⁽¹³⁾»، والحال نفسه مع درس النعت السببي إلى جانب الخلط بين المفاعيل (المفعول به،

المفعول المطلق، المفعول لأجله، المفعول معه)، إضافة إلى عدم استيعابهم لبعض المصطلحات النحوية والإعرابية مثل: الأحرف المشبهة بالفعل، الثقل، التعذر، ثبوت النون وحذفها، فرغم أنّ قدرة التلميذ على التجريد تنمو إلى حد ما في هذه المرحلة إلا أنه لا يستطيع أن يصل إلى فهم الاستعمالات النحوية المعقدة.

السؤال الثاني- هل محتوى نشاط القواعد يتماشى مع الحجم الساعي المخصص له؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	32	%66,67
لا	16	%33,33

يتبين من نتائج الجدول أنّ نسبة (%66.67) من الأساتذة يرون أنّ نشاط القواعد يتماشى مع الحجم الساعي المحدد له، وهذا يدل على التنظيم الجيد من المعلم للحصة التعليمية، إذ يوجد ارتباط بين المحتوى المقرر والجدول الزمني المخصص له حسب كل نشاط، والمعلم ملزم باحترام هذا الجدول؛ ولذا يجب عليه أن يدرك بجزئه المعلومات التي يحتاجها المتعلم من كل درس وتوزيعها حسب الحجم الساعي للحصة لكي يحقق الكفاية المستهدفة في النشاط، ومن ثمّ يكون التلميذ قادرا على إنتاج فقرة كتابية أو شفوية مراعي الضوابط النحوية والصرفية والإملائية المكتسبة من الحصص التعلّمية.

ومجموع حصص القواعد هو اثنتان وثلاثون (32) حصة، والجدول الآتي يبيّن نسبة

توزيعها حسب نوع الظاهرة المدروسة:

القواعد اللغوية	القواعد النحوية	القواعد الصرفية	القواعد الإملائية
عدد الحصص	17	02	13

إنّ المتتبع لهذا الجدول يرى أنّ القواعد النحوية تستحوذ على أغلبية الحصص في برنامج هذا المستوى، تليها القواعد الإملائية بنسبة لا تكاد تقل عن سابقتها مقارنة بقواعد الصرف الذي حُصّصت له حصتان، وهي نسبة تنسجم ومستوى المتعلم الذي يكون أكثر حاجة في هذه المرحلة إلى امتلاك عدد ممكن من الظواهر النحوية والإملائية، علما أنّ الكثير من القواعد النحوية متداخلة مع قضايا صرفية إلى درجة يصعب الفصل بينهما، وتُخصّص لكل حصة ساعة واحدة

يُقَدَّم فيها النشاط، وهناك بعض الظواهر اللغوية التي تُقدَّم في مدة زمنية قدرها (30د)، كما يوجد بعض الدروس التي بُرِّجت في أكثر من حصة مثل: درس الألف اللينة، علامات الوقف. غير أنَّ بعض الأساتذة، والذين قدرت نسبتهم بـ (33.33%)، رأوا أنَّ الحجم الساعي لبرنامج القواعد غير كافٍ لتقديم كل الأنشطة نظرا لكثافة المادة؛ حيث يوجد بعض الظواهر التي يستحيل تقديمها في حصة واحدة، إذ كان يجدر بوضعها أن يُربطها في أكثر من ساعة مثل درس النعت السبي، المبتدأ والخبر، كان وأخواتها،... فمثل هذه القواعد هي أطول وأعسر إذا ما قورنت بدرس علامات الوقف أو الألف اللينة مثلا.

السؤال الثالث- هل محتوى نشاط القواعد خاضع لمبدأ التدرُّج في عرضه (من السهل إلى الصعب)؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	32	66.67%
لا	16	33.33%

إنَّ مراعاة الترتيب في تقديم المحتوى يقود المتعلم إلى التحصيل الجيد للمعارف فلا يشعر بتلك الفجوة بين درس وآخر، وإنما يحس بوجود تكامل وتسلسل وتماسك بين الدروس؛ بحيث يكون كل موضوع يُقدَّم له في الحصة التعليمية فيه تدعيم وتثبيت للمكتسبات السابقة وتمهيد لما بعده.

وبالعودة إلى محتوى القواعد في كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط فإنَّ أغلب الأساتذة، والذين قدرت نسبتهم بـ (66.67%)، يتفقون على أنَّ الكتاب اعتمد التدرج في الطرح والتناول من البسيط إلى المركب، إذ من الضروري البدء بالمسائل السهلة التي يستطيع المتعلم استيعابها ببساطة فكان درس "الفعل وأزمته" سابقا لدرس "الفاعل"، وجاء درس "المبتدأ والخبر" قبل درسي "كان وأخواتها" و "إنَّ وأخواتها"، ثم يمر إلى غيرها من الظواهر اللغوية لإدراكها تدريجيا، وعن هذا يقول ابن خلدون (ت808هـ): «اعلم أنَّ تلقين العلوم إنما يكون مفيدا إذا كان على التدرج شيئا فشيئا وقليلًا قليلًا»⁽¹⁴⁾، وعندها تحصل الملكة دون ضغط أو إرغام وتكون قد هيأتها لفهم ما يورد عليه في هذا الفن.

في حين أنّ نسبة (33.33%) من الأساتذة يرون أنّ الكتاب فيه بعض الاختلال المنهجي في ترتيب دروس القواعد، كورود درس "التعت" في مستهل هذا النشاط وهو عنصر فضلة في الجملة العربية قبل درس الفعل الذي يعد عنصراً عمدة فيها، ومجيء درس "الفاعل" بعد درسي "أسماء الإشارة" و "الأسماء الموصولة"، أضف إلى ذلك ورود درس "الناء المربوطة والمفتوحة" في مرحلة متأخرة من البرنامج بعد أن يكون المتعلم قد درس العديد من القواعد النحوية، فلا نظن أنه مازال لا يفرق بينهما، بعد، وقد مرّت معه دروس مكثفة مثل "النعته السببي"، "المبتدأ والخبر"، "الفعل وأزمنته"، وهلمّ جرا، إذ لا بد أن ينتقل في سلم تصاعدي من السهل والبسيط إلى ما هو أكثر عمقا في الطرح، والأمر نفسه مع "الشمسية" و "القمريّة"، والألف اللينة، التي وردت في آخر حصص هذا النشاط⁽¹⁵⁾.

السؤال الرابع- هل الموضوعات المقررة في نشاط القواعد اللغوية هي من النحو الوظيفي؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	35	72.92%
لا	13	27.08%

مما لا شك فيه أنّ النحو لا يُدرّس على أنه غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة لتقويم القلم واللسان من اللحن والزلل، ولهذا عمل التربويون على انتقاء المادة النحوية التي تعين المتعلم على الدقة في التعبير والفهم، فحاولوا الاستفادة من النتائج التي توصلت إليها اللسانيات الحديثة؛ وذلك بالاعتماد على نظرية النحو الوظيفي لسيمون ديك Simon dik والتي تبناها أحمد المتوكل في العالم العربي، وهي تعد من أبرز النظريات ذات الوجهة الوظيفية التداولية⁽¹⁶⁾، إذ تسعى إلى بناء نحو نموذجي يربط بين البنية والوظيفة ارتباطا يجعل البنية انعكاسا لها، "وتفاضل بين الأنحاء حسب استجابتها لمبدأ الوظيفة، أي حسب قدرتها على رصد الظواهر اللغوية وتفسيرها في إطار الارتباط القائم بين البنية والوظيفة"⁽¹⁷⁾.

وعليه، فإنّ تعليم النحو في ظل نظرية النحو الوظيفي لا يعني تدريس كل قضاياها دفعة واحدة، وإنما الاكتفاء منها بالعناصر الوظيفية التي تشمل الاستعمال اليومي، وقد أضحى على هذا الأمر العديد من الباحثين، من بينهم أحمد السيد بقوله: «ينبغي أن تكون الموضوعات التي تقدّم إلى الدارس في النحو موضوعات وظيفية، بمعنى أن تخدم الإنسان في حياته، فتلبي حاجاته اللغوية،

وتسهل له عملية التفاعل الاجتماعي بحيث يقرأ بصورة سليمة ويكتب بأسلوب سليم، ويُعبّر بشكل صحيح، ويستمتع فتعينه معرفته النحوية على فهم ما يستمع⁽¹⁸⁾؛ وذلك يجعل المتعلمين يدركون الصلة الموجودة بين اللغة العربية والقواعد التي تخدمها بدل النفور منها، ويعون أنّ الأحكام النحوية ما هي إلا ضوابط يقتضيها المعنى؛ لذا حاول مؤلفو كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط في ظل المناهج المعاد كتابتها الاهتمام بالجانب الوظيفي عند اختيارهم للمحتوى النحوي، فأولوا عناية للموضوعات التي لها صلة بالتواصل اليومي، وهذا ما اتفق عليه أغلب الأساتذة حسب النتائج المبينة في الجدول أعلاه، والذين قدرت نسبتهم بـ (72.92%)، وأشاروا إلى أنّ دروس القواعد التي تضمنها الكتاب وردت مختصرة ومركزة على ما يهم المتعلم في هذا المستوى، وتحميه من اللحن لسانا وقلما وتساعد على التواصل مع غيره بلغة سليمة، فجاء درس الفاعل مثلا مقتصرًا على أنه «ما دل على الذي يقوم بالفعل، وحكمه الإعرابي الرفع⁽¹⁹⁾»، واقتصر درس المبتدأ والخبر على تعريف المبتدأ وتعريف الخبر، وأنّ الخبر يطابق المبتدأ في النوع، وفي العدد، وفي الحكم الإعرابي⁽²⁰⁾، دون تفصيل، والحال نفسه مع بقية دروس الظواهر اللغوية، وتنطلق كل قاعدة من هذه القواعد بمثال أو أكثر من نصوص القراءة المشروحة، لثرفق بعدها بتطبيقات يُكَلِّف المتعلمون بإنجازها للتأكد من استيعابهم للمعلومات المقدّمة لهم، وهي متنوعة حسب كل درس بين إنشاء جمل، وملء فراغ، وإعراب مفردات ترسيخًا لأجزاء الظاهرة اللغوية المدروسة، وهذا يجعل المتعلم لا ينفر من المادة وإنما يقبل على تعلّمها والاستزادة في طلبها. وقد اعتمد القائمون على تأليف الكتاب على مجموعة من المصادر والمراجع لبناء القاعدة اللغوية، وهي⁽²¹⁾:

المؤلف	المؤلف
د. إميل بديع يعقوب	1- معجم الإعراب والإملاء
د. نايف معروف ومصطفى الجوزي	2- المعجم الوسيط في الإعراب
د. إميل بديع يعقوب	3- موسوعة النحو والصرف والإعراب
أحمد الخوص	4- قصة الإعراب (أربعة أجزاء)
أحمد قيش	5- الكامل في النحو والصرف والإعراب
د. عبد المنعم قاتر	6- تطبيقات نحوية
د. عبده الراجحي	7- دروس في الإعراب (2)
السيد أحمد الهاشمي	8- القواعد الأساسية للغة العربية
عبد الوهاب بكير	9- النحو العربي من خلال النصوص
د. محمد خير الحلواني	10- المختار من أبواب النحو

عند تصفحنا لجملة من هذه الكتب ألفينا أنها قدمت المادة النحوية والصرفية والإملائية بشكل واضح ومختصر وبسيط تشمل طرائق التدريس المعروفة، وأغلبها كانت تهدف إلى التيسير والابتعاد عن التعقيد، وكل ما من شأنه أن يُنْفَر المتعلم من تعلُّم القواعد، كالتراكيب الشاذة والعبارة النادرة والتأويلات البعيدة، وقد حاول مؤلفوها قدر المستطاع عدم الخروج عن المألوف⁽²²⁾، والهدف من ذلك هو تمكين التلميذ من إنتاج وفهم عبارات لغوية سليمة في مواقف تواصلية دالة قصد تحقيق أغراض معينة.

إلا أن بعض الأساتذة، والذين قدرت نسبتهم بـ (27.08%)، يرون أن الكتاب احتوى بعض الدروس التي يصعب على المتعلم استيعابها في هذا المستوى، مثل درس "النعته السببي"، ودرس "نائب الفاعل"، وكذا صعوبة التمييز بين المنصوبات التي تُرجمت في مرحلة واحدة (المفعول به، المفعول المطلق، المفعول لأجله، المفعول معه)، وفي هذا السياق يقول الجاحظ (ت255هـ) في رسائله في فصل رياضة الصبي: «وأما النحو فلا تشغل قلبه منه إلا بقدر ما يؤديه إلى السلامة من فاحش اللحن، ومن مقدار جهل العوام في كتاب إن كتبه، وشعر إن أنشده، وشيء إن وصفه. وما زاد على ذلك فهو مشغلة عما هو أولى به، ومذهل عما هو أَرْدُّ عليه منه من رواية المثل والشاهد، والخبر الصادق، والتعبير البارع⁽²³⁾»، فهذه دعوة صريحة منه إلى ضرورة الانتقاء من المسائل النحوية بقدر ما يحتاجه المتعلم في تعلُّم بغية الإفادة منها في المواقف التواصلية مع غيره.

ومما يؤخذ أيضا على كتاب اللغة العربية في هذا المستوى هو أن دروس القواعد لم تُعزَّز بالأمثلة والشواهد التي تساعد المتعلمين على فهمها ومحاسنها وتعينهم على تكوين ملكة اللسان العربي، مما يجعلهم أقرب إلى نسيانها بمجرد خروجهم من قاعة الدرس؛ لأنها جاءت على شكل قوانين مجردة بُعِدَت عن مناحي اللسان وملكته، ولهذا عاب ابن خلدون (ت808هـ) على من يعكف على كتب النحو العارية من الشواهد والتراكيب العربية، وتقتصر فقط على جملة من قوانين المنطق أو الجدل وتبتعد عن تحقيق غايتها⁽²⁴⁾؛ لذا ينبغي للمعلم الاجتهاد في تدعيم القاعدة بالأمثلة التي تساعد التلميذ على فهم أجزائها، وترسيخ هذه التراكيب في ذهنه قصد الإفادة منها في تعبيره الكتابي والشفهي.

السؤال الخامس- هل هناك اهتمام بنشاط القواعد من المتعلم؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية
نعم	35	%72,92
لا	13	%27,08

يعد المتعلم عنصرا أساسيا من عناصر العملية التعليمية، ونجاحها يعتمد على مدى إقباله على التعلم، وكما هو معلوم فإنّ ضعف التلاميذ في القواعد اللغوية جعلهم ينفرون منها ولا يُقبلون على تعلمها، ولعل أبرز سبب في ذلك هو عدم مراعاة الناحية الوظيفية في اختيار المباحث النحوية والصرفية والإملائية، وتشعبها وكثرة تفصيلاتها بصورة لا تساعد على تثبيت مفاهيمها ومصطلحاتها في أذهانهم⁽²⁵⁾.

كل ذلك دفع واضعي كتاب اللغة العربية في إطار الإصلاحات التي شهدتها منظومتنا التربوية في الآونة الأخيرة إلى ربط المتعلم بواقعه اللغوي، فاختيرت الموضوعات التي تهم المتعلم وتعينه على تكوين العادات اللغوية الصحيحة، وترفع من أدائه اللغوي وتحقق له الغاية من تعلم الظواهر النحوية والصرفية والإملائية، وهو الأمر الذي يوضحه تحديد الكفاية الشاملة في الكتاب نفسه: "يتواصل التلميذ بلغة سليمة ويقرأ قراءة مسترسلة منعمة مركبة سرديّة وصفية لا تقل عن مائة وسبعين كلمة وينتجها مشافهة وكتابة في وضعيات تواصلية دالة"⁽²⁶⁾؛ وذلك جعل المتعلم يهتم بنشاط القواعد ويقبل على تعلمها، وهذا ما أكدته معظم الأساتذة حسب النتائج التي توصلنا إليها، والتي قدّرت بـ (72.92%)، في حين رأى بعضهم خلاف ذلك، وقدّرت نسبتهم بـ (27.08%)، وأشاروا إلى أنّ المتعلم مازالت تنقصه الدافعية في تعلم اللغة العربية عامة وقواعدها خاصة، وهنا ينبغي للمعلم استغلال دوافع التعلم لدى التلميذ؛ إذ إنه يمتلك قدرات وعادات واهتمامات تجعله مهياً سلفاً للانتباه والاستيعاب، ودور الأستاذ هو الحرص على التدعيم المستمر لاهتماماته وتعزيزها ليُقبل على التعلم⁽²⁷⁾، كأن يجعل تدريس القواعد مثلاً قائماً على حل المشكلات، فالأخطاء التي يقع فيها المتعلم في القراءة والكتابة يمكن أن تُعتمد في وضعيات الانطلاق ليستهل بها المعلم درسه، وأن يُتيح له الاستكشاف الذاتي لهذه القواعد مستحضراً مكتسباته القبلية⁽²⁸⁾.

وعلى المعلم اختيار طريقة تدريس مناسبة تجعل من القواعد مادة حية، وليست مجرد قوانين جافة توازي قوانين الرياضيات والفيزياء يحفظها ويطبقها.

السؤال السادس-علام تعتمد طريقة تدريسك للقواعد اللغوية؟

الاحتمالات	التكرار	النسبة المئوية
الطريقة النصية	37	%77.08
الطريقة الاستقرائية	11	%22.92
الطريقة القياسية	00	%0

تظهر نتائج الجدول أنّ (77.08%) من الأساتذة ينتهجون الطريقة النصية في تدريسهم لنشاط القواعد اللغوية، تليها الطريقة الاستقرائية بنسبة (22.92%)، في حين أن الطريقة القياسية لم تسجل أية نسبة؛ وذلك لأنها تجعل التلميذ خاملا وغير فاعل في الحصة التعليمية خلاف الطريقتين السابقتين.

وانتهاج المقاربة النصية في التدريس يعد دعامة أساسية في تكوين الكفاية اللغوية عند التلميذ، إذ تمكنه من إنتاج نصوص بمختلف أنماطها مستثمرا الظواهر اللغوية المدروسة؛ لأنها تجعل من النص المقدم للمتعلم المنطلق الوحيد لها، «يقْرأه ثم يمارس بواسطته التعبير الشفهي والتواصل ويتعرف على كيفية بنائه ويستنبط منه القواعد النحوية والصرفية والإملائية ليدمجها في إنتاجه الكتابي»⁽²⁹⁾.

وقد أشار الأساتذة إلى أنّ اعتمادهم على الطريقة النصية ساعد المتعلمين على فهم واستيعاب ما يُقدّم لهم في نشاط القواعد اللغوية، إذ إنَّها عملت على تفعيل المحتوى وتنظيم الحصة المقررة في تناول الظاهرة اللغوية، كما مكنت المتعلم من اكتساب القاعدة والمهارة في تطبيقها؛ لأنها جعلته عنصرا فاعلا، محاورا ونشيطا بعد أن كان مجرد مستقبل لما يورد عليه من معارف في الطرائق السابقة، وهذا يدل على أنّ هذه الطريقة تكفل التفاعل بين المعلم والمتعلم من ناحية، وبين المتعلم والمحتوى من ناحية أخرى.

وفي حالة عدم توافر نص القراءة المشروحة على كل الأمثلة التي تشمل عناصر القاعدة، أو يكون النص غير خادما للظاهرة اللغوية يلجأ الأستاذ إلى التصرّف في المعاني لإنشاء مثال مناسب، أو يأتي بأمثلة من خارج النص، وهنا يكون قد استعان بالطريقة الاستقرائية في تقديم النشاط.

السؤال السابع- بم يتوصل الأستاذ إلى معرفة عدم استيعاب المتعلم لنشاط القواعد اللغوية؟

النسبة المئوية	التكرار	الاحتمالات
66.67%	32	بوساطة الأسئلة المطروحة في الحصة من قبل المعلم
20.83%	10	بوساطة التقييم الفصلي
12.5%	06	كلاهما معا

يتبين من نتائج الجدول أنّ (66.67%) من الأساتذة يتوصلون إلى معرفة عدم استيعاب المتعلم للظاهرة اللغوية من الأسئلة المطروحة عليهم في الحصة التعليمية، في حين أنّ (20.83%) من الأساتذة يتوصلون إلى ذلك عن طريق التقييم الفصلي، وهناك (12.5%) من يجمع بين الرأيين معا.

ويعد طرح المعلم للأسئلة ومناقشتها مع التلميذ في الحصة التعليمية شيئا إيجابيا يدل على وجود تفاعل بينهما، حيث يسأل المعلم طلابه ويسمع منهم الأجوبة المختلفة فيكتشف نقاط الضعف ويعمل على تصويبها بتوجيه المتعلمين وإرشادهم، شرط أن تكون الأسئلة المعتمدة واضحة تشمل الظاهرة اللغوية المدروسة، وهذا يشيع جوا من الحيوية في القسم، فيكسر الجمود ويدفع الملل ويثير الدافعية للتعلم، ويفسح المجال أمام المعلم لتنمية انتباه المتعلم ليشعر أنه يساهم في سير الدرس ومن ثمّ تثبت المعلومات في ذهنه، ثم تأتي مرحلة التقييم الفصلي الذي يُمكن المعلم من قياس مستوى تحصيل التلاميذ، ومدى قدرتهم في استخدام القواعد المكتسبة ليسجل الأخطاء الشائعة التي وقع فيها أغلب المتعلمين والعمل على تقويمها.

السؤال الثامن- هل المتعلم قادر على ضبط الكلمات ضبطا صحيحا أثناء القراءة والكتابة؟

النسبة المئوية	التكرار	الاحتمالات
4.17%	02	نعم
12.5%	06	لا
83.33%	40	نوعا ما

تظهر النتائج أنّ أغلب الأساتذة، والذين قُدّرت نسبتهم بـ (83.33%)، يتفقون على أنّ المتعلم في هذه المرحلة قادر، نسبياً، على ضبط الكلمات ضبطاً صحيحاً أثناء القراءة والكتابة، وهذا يدل على وجود تحسن في تعلم القواعد، بعد أن كانت تسجل ضعف التلاميذ فيها مما يجعلهم ينفرون من تعلمها؛ وذلك راجع إلى الإصلاحات التي شهدتها منظومتنا التربوية في الآونة الأخيرة، والتي أتت أكلها في هذا النشاط.

ولكن قد ثبت بالتجربة أنّ المتعلمين كثيراً ما يبذلون جهداً في استيعاب ما يورد عليهم من مصطلحات نحوية، وصيغ صرفية، وقواعد إملائية، ويحاولون فهمها، بل ويحصلون على نتائج جيدة في الامتحانات الفصلية، إلا أنهم، وبعد انتهاء أي مرحلة، يجدون أنفسهم غير قادرين على إيجاد التراكيب النحوية الصحيحة للتعبير عن أفكارهم كتابة وخاصة شفاهة⁽³⁰⁾، وهذا ما أشار إليه الأساتذة في حديثهم عن المستوى اللغوي للتلميذ في المرحلة المتوسطة، إذ قالوا إنهم غالباً ما يجدون تعابير ركيكة تفتقر إلى الاتساق والانسجام، إلى جانب كثرة الأخطاء الصرفية والنحوية والإملائية، وربما يعود ذلك إلى أسباب عديدة نذكر منها:

- كثرة الأوجه الإعرابية المختلفة وتداخلها مما يُثقل كاهل التلميذ ويُجهد ذهنه، فيؤدي به ذلك إلى صعوبة التفريق بينها، كالمخلط بين ثبوت النون في الأفعال والجمع المذكر السالم في الأسماء، فيقولون-مثلاً- في إعراب يكتبون: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الواو والنون؛ لأنه جمع مذكر سالم، وهكذا...
 - صعوبة استيعاب بعض المصطلحات النحوية، مثل: النعت السببي، والإعراب التقديري (الثقل، التعذر،...).
 - ازدواجية اللغة؛ وذلك بوجود لغتين إحداهما للقراءة والكتابة والحديث والتي يسمعها التلميذ في المدرسة، وأخرى لغة عامية يستعملها العامة في حياتهم اليومية لقضاء حاجاتهم وللتواصل فيما بينهم، وهي الأكثر تأثيراً على لسان التلميذ، حيث لا تخلو هذه اللغة من الأخطاء التركيبية والصرفية بالإضافة إلى احتوائها لمصطلحات لا تمت للعربية بصلة⁽³¹⁾.
- لهذا سعى مؤلفو كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط المعد على وفق المناهج المعاد كتابتها إلى إيراد بعض التراكيب اللغوية الموجودة في البيئة اللغوية للتلميذ، والتي تتضمن أخطاء

شائعة، ثم تصويبها مع التعليل في نهاية كل مقطع، عدا المقطع الخامس تحت عنوان: «أصوّب أخطائي».

وعليه، يجب على المتعلم أن يستفيد من هذه التراكيب والصيغ في تعبيره الشفهي والكتابي، وأن يتعود على استعمالها لكي يُكوّن ملكة لسانية صحيحة وفصيحة يستثمرها في مواقف التواصلية المختلفة.

السؤال التاسع- ما هي الحلول المقترحة، في رأيك، لمعالجة ضعف التلاميذ في نشاط القواعد اللغوية؟

اقترح الأساتذة بعض الحلول لمعالجة ضعف التلاميذ في القواعد اللغوية نوجزها في النقاط

الآتية:

- مراعاة التدرّج في تقديم الظواهر اللغوية حسب مستوى استيعاب التلميذ.
- العمل على تبسيط القواعد، والتركيز على ما يهم المتعلم في تواصله اليومي، وتعوّده على استعمال المصطلحات النحوية والإعرابية، والتفريق بينها.
- إرشاد المتعلمين إلى قراءة القرآن الكريم والمطالعة.
- العمل على تكثيف التطبيقات بعد كل قاعدة لغوية.
- إعادة النظر في عدد التلاميذ في القسم الذي أصبح يتجاوز أربعين تلميذا في بعض الأقسام، وهذا يعيق انتهاج المقاربات التدريسية الجديدة التي تستدعي عددا قليلا من التلاميذ.
- حرص الأستاذ على استخدام اللغة العربية في تواصله مع التلاميذ لكي يتعودوا على استعمالها دون حرج.
- الحرص على اختيار طرائق تدريس تناسب كل درس كي لا يشعر التلاميذ بالملل.

خاتمة:

- بعد دراستنا لهذا الموضوع خلصنا إلى بعض النتائج، نُحملها في النقاط الآتية:
- الاستفادة من النظريات اللسانية الحديثة (النحو الوظيفي) في انتقاء محتوى القواعد اللغوية، فكانت غالبا ما تشمل الصيغ والتراكيب الخاصة بالاستعمال اليومي للغة.
 - تقديم القواعد اللغوية بطريقة مختصرة لتيسير استيعابها مقارنة بالقواعد الواردة في كتاب اللغة العربية للجيل الأول.

- صعوبة فهم التلميذ لبعض الظواهر اللغوية رغم كل محاولات التيسير، مثل: درس النعت السببي ودرس نائب الفاعل.
- صعوبة تمييز المتعلم بين المنصوبات (المفعول به، المفعول لأجله، المفعول معه، ...).
- عدم استيعاب التلميذ لبعض المصطلحات النحوية، مثل الثقل والتعذر وثبوت النون أو حذفها، والخلط بين مصطلحي ثبوت النون والجمع المذكر السالم في إعراب الأفعال.
- بعض الدروس غير مرتبة ترتيباً منطقياً من السهل إلى الصعب، فمن غير المعقول أن يكون درس النعت السببي ضمن الدروس الأولى في حين نجد درس (ال) الشمية و(ال) القمرية مثلاً في آخر دروس القواعد.
- وهذه بعض التوصيات التي نقدمها لتفادي بعض الجوانب التي تعيق الوصول إلى الهدف المرجو من تدريس القواعد اللغوية:
- إعادة النظر في إدراج درس النعت السببي ضمن المحتوى المقرر للظواهر اللغوية في هذه المرحلة.
- تكييف الحجم الساعي حسب كل درس ومدى صعوبة فهمه لدى المتعلمين، فساعة واحدة أو أقل غير كافية لتقديم بعض الظواهر اللغوية، مثل درس المبتدأ والخبر.
- إعادة النظر في ترتيب بعض الظواهر اللغوية حسب مدى صعوبتها وعلاقتها ببعضها.
- إرفاق القواعد اللغوية بالأمثلة التوضيحية التي تساعد المتعلم على الفهم والاستيعاب.

هوامش:

- ¹ - ابن فارس (ت395هـ)، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دط، 1399هـ-1979م، ج5، ص109.
- ² - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان (بيروت)، ط2، 1983م، ص298.
- ³ - ابن خلدون عبد الرحمن (ت808هـ)، مقدمة ابن خلدون، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب (دمشق)، ط1، 1425هـ-2004م، ج2، ص367.
- ⁴ - حسن البجة عبد الفتاح، أصول تدريس اللغة العربية بين النظرية والممارسة المرحلة الأساسية الدنيا، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع (الأردن)، ط1، 1420هـ-2000م، ص497.

- ⁵ - ابن خلدون عبد الرحمن (ت808هـ)، مقدمة ابن خلدون، ص370.
- ⁶ - ينظر مذكور علي أحمد، تدريس فنون اللغة العربية، دار الشواف للنشر والتوزيع (مصر)، دط، 1991م، ص321.
- ⁷ - لوحيشي ناصر، الدرس النحوي مشكلات ومقترحات تيسيرية، مجلة جذور، جدة، العدد 25، 2007م، ص229-230.
- ⁸ - المرجع السابق، ص230.
- ⁹ - كحوال محفوظ وآخرون، كتابي في اللغة العربية - السنة الأولى متوسط-، موفم للنشر (الجزائر)، 2016م، مقدمة الكتاب.
- ¹⁰ - ينظر بوغناي سعاد آمنة، النص التعليمي تأصيل المصطلح وحقيقة المفهوم، مخبر اللغة العربية والاتصال (الجزائر)، دط، 2015م، ص50.
- ¹¹ - كحوال محفوظ وآخرون، كتابي في اللغة العربية السنة الأولى متوسط، ص97.
- ¹² - ينظر حامد نوال، تدريس النحو بين كتابي الجيل الأول والجيل الثاني - السنة أولى متوسط أمودجا، مجلة التعليمية، الجزائر، المجلد 5/ العدد 16، 2018م، ص05.
- ¹³ - بلعيد صالح، مقالات لغوية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع (الجزائر)، دط، 2009م، ص193.
- ¹⁴ - ابن خلدون عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، ج2، ص347.
- ¹⁵ - ينظر الصالح محمد، الظواهر اللغوية والنحوية من منظور المقارنة بالكفاءات (قراءة في كتاب اللغة العربية للسنة الأولى متوسط -الجيل الثاني-)، مجلة التعليمية، الجزائر، المجلد 5/ العدد 16، 2018م، ص7.
- ¹⁶ - ينظر المتوكل أحمد، الوظيفة بين الكلية والنمطية، دار الأمان للنشر والتوزيع (الرباط)، ط1، 1424هـ-2003م، ص19.
- ¹⁷ - المتوكل أحمد، الوظيفة والبنية مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، منشورات عكاظ (الرباط)، دط، 1993م ص10.
- ¹⁸ - حامد نوال، تدريس النحو بين كتابي الجيل الأول والجيل الثاني - السنة أولى متوسط أمودجا-، ص05، نقلا عن: محمود أحمد السيد، الموجز في طرائق تدريس اللغة العربية وآدابها، ص132.
- ¹⁹ - كحوال محفوظ وآخرون، كتابي في اللغة العربية السنة الأولى متوسط، ص45.
- ²⁰ - ينظر المرجع نفسه، ص73.
- ²¹ - المرجع نفسه، صفحة أهم المصادر والمراجع.
- ²² - ينظر بكير عبد الوهاب وآخرون، النحو العربي من خلال النصوص لتلاميذ السنة الثانية من التعليم الثانوي، الشركة التونسية للتوزيع (تونس)، دط، 1407هـ-1987م، ص05.

- ²³ - الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)، رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي (مصر)، دط، 1399هـ-1979م، ج3، ص38.
- ²⁴ - ابن خلدون عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، ج2، ص386.
- ²⁵ - ينظر زايد فهد خليل، الأخطاء الشائعة النحوية والصرفية والإملائية، فهد خليل زايد، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع (الأردن)، دط، 2006م، ص264.
- ²⁶ - كحوال محفوظ وآخرون، كتابي في اللغة العربية السنة الأولى متوسط، في بداية كل مقطع.
- ²⁷ - ينظر حساني أحمد، دراسات في اللسانيات التطبيقية - حقل تعليمية اللغات-، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، دط، 2000م، ص142.
- ²⁸ - ينظر صومان أحمد إبراهيم، اللغة العربية وطرائق تدريسها لطلبة المرحلة الأساسية الأولى، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع (الأردن)، ط1، 2013م، ص245.
- ²⁹ - بوحلمة عمر، أثر المقارنة النصية في اكتساب المتعلم للكفاءة اللغوية، مجلة اللغة العربية، الجزائر، العدد 39، دت، ص106.
- ³⁰ - ينظر بعطيش يحيى، تعليمية النحو العربي بين القديم والحديث دراسة تقويمية للطريقة القديمة وبعض المقاربات الحديثة، مجلة المري، الجزائر، العدد 19، 2003م، ص76.
- ³¹ - ينظر زايد فهد خليل، الأخطاء الشائعة النحوية والصرفية والإملائية، فهد خليل زايد، ص ص88، 89

وسائل تعليم اللغة العربية في زوايا توات بالجزائر.

Methods of Teaching the Arabic language in Zawaya of Touat in Algeria.

* محمد فلاحي

Fellahi Mohammed

مخبر المعالجة الآلية للغة العربية، جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان / الجزائر

University Abou bekr belkaid – Tlemcen – Algeria

m.fellahi44@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/06/02

تاريخ القبول: 2021/01/22

تاريخ الإرسال: 2020/11/06

مُلْحَصُ الْمَجَلَّةِ

تعد الزوايا من بين أهم المؤسسات التعليمية التي كان لها دور بارز في الحفاظ على تعليم اللغة العربية في الجزائر، وتعرف هذه الأخيرة انتشارا كبيرا للزوايا على مستوى كافة ترابها، ومن أهم المناطق التي يتواجد بها عدد معتبر من الزوايا هي توات، إذ أدت الزوايا في منطقة توات دور المؤسسات التعليمية وساهمت بشكل كبير في الحفاظ على اللغة العربية.

ويتم تعليم اللغة العربية في زوايا توات وفق الطريقة التقليدية، وهذا باعتماد على مجموعة من الوسائل التعليمية القديمة، وسنحاول إبراز أهم هذه الوسائل، ونهدف من وراء ذلك إلى كشف جانب من الجوانب التي كان الدرس التعليمي يركز عليها في زوايا منطقة توات، وهذا الموضوع له أهمية كبيرة في معالجة وتطوير آليات التعليم الحديثة.

الكلمات المفتاح: وسائل التعليم، زوايا، توات، لوح، متون.

Abstract :

Zawaya are considered to be among the most important educational institutions that have had a prominent role in preserving the teaching of the Arabic language in Algeria. The latter is known for a great spread of Zawaya across its territory. Among the prominent ones is that of Twat where Zawaya played a crucial role as educational institutions that are known for their significant contribution in preserving the Arabic language.

The Arabic language is taught in the Zawaya of Touat according to the traditional ways, based on a set of old educational methods. Trying

* محمد فلاحي m.fellahi44@gmail.com

to demonstrate those methods, this is an endeavor to manipulate and display some of the aspects on which a lecture is based in the Zawaya of Twat. This subject matter is considerably significant in addressing and developing modern education mechanisms.

Keywords: Teaching Methods, Twat, Slate(Lawh), Mutoun.



أولا- توطئة:

تعد منطقة توات الواقعة جنوب الجزائر من بين أكثر المناطق التي تنتشر فيها الزوايا، وهي تعتبر مراكز علمية لها ثقل كبير ومؤثر في المجتمع التواتي، وتعتمد هذه الزوايا في طريقة تعليمها لعلوم اللغة العربية وغيرها من المعارف على مجموعة من الوسائل التعليمية البسيطة والتي تعتبر قليلة وقديمة، ورغم ذلك فقد تكون بواسطة هذه الوسائل البسيطة عدد كبير من العلماء الذين يُشهد بأن لهم قدم راسخة في اللغة العربية، فقد ألفوا المؤلفات، ونظموا الأشعار، وشرحوا الكتب وقيّدوا عليها الشروح والحواشي.

ومن هنا تعترينا مجموعة من التساؤلات في مقدمتها: ماهي أهم الوسائل التعليمية التي تعتمد عليها زوايا توات في تعليم الدرس اللغوي؟ وكيف ساهمت هذه الوسائل في الحفاظ على اللغة العربية في المنطقة؟ لعل من أبرز الوسائل المستخدمة في تعليم اللغة العربية في زوايا توات هي اللوح والقلم والدواة والمنظومات والشروح، والتي أدت دورا كبيرا في نقل المعارف اللغوية من جيل إلى جيل وهذا عن طريق الحفاظ على المتون والمسائل اللغوية محفوظة، وكذا ساعدت هذه الوسائل التعليمية في نقل المعارف اللغوية من المعلم إلى المتعلم وكذا ساهمت في تبسيط الدرس اللغوي من أجل وصوله لذهن المتلقي.

وتهدف من وراء هذا البحث لاستظهار نوع الوسائل التعليمية المتاحة في الزوايا التواتية وتبسيط الضوء عليها من أجل مزيد من الدراسات التي تصب في هذا السياق، وهذا لنساهم في بلورة منهج تعليمي مبني على الأصول التعليمية العربية التي تتوافق والبيئة الاجتماعية والثقافية لمجتمعنا، وهذا من خلال التأصيل لمنهج منبثق من بيئة المتعلم يساهم في ربطه بمحيطه، وهذا لأن تطور تعليم اللغة العربية مرهون بفهم هذه المعطيات الدقيقة.

ثانيا- تعاريف.

1- تعريف الزاوية:

أ- لغة:

يقول ابن منظور: "زوي: الزَّيُّ: مصدر زوى الشيءَ يَزْوِيهِ زَيًّا وَزُويًا فَانزَوَى، نَحَاهُ فَتَنَحَّى. وَزَوَاهُ: قَبْضَةٌ. وَزَوَيْتُ الشيءَ: جَمَعْتُهُ وَقَبَضْتُهُ. وفي الحديث: إن الله تعالى زَوَى لِي الأرض فَأَرَيْتُ مشارِقَهَا ومغَارِبَهَا... وانزوى القوم بعضهم إلى بعض إذا تدانوا وتضاموا. والزاوية: واحدة الزوايا"¹ فلفظ الزاوية إذا يشتق من الفعل انزوى بمعنى ابتعد وانعزل وسميت كذلك لأن الذين فكروا في بناءها أوّل مرّة اختاروا الانزواء بما بعيدا عن الأماكن العامة، وورد لفظ زوى في كلام العرب وأشعارهم ومن بينها قول الأعشى:

يَزِيدُ يَغْضُ الطَّرْفَ دُوي كَأَمَّا * * زَوَى بَيْنَ عَيْنَيْهِ عَلَيَّ الْحَاجِمُ
فَلَا يَنْبَسِطُ مِنْ بَيْنِ عَيْنَيْكَ مَا انزَوَى * * وَلَا تَلْقَنِي إِلَّا وَأَنْفُكَ رَاغِمٌ²

وعلى حسب التعريف اللغوي يتبين لنا أن معنى لفظ انزوى يحمل عديد الدلالات المتقاربة من بعضها كالاتبعاد والانعزال والاعتكاف بعيد عن الناس وقد يحمل دلالة عكسية تكون تدل على التقارب والتضامن حين يستعمل في سياقات مغايرة فحين نقول انزوى القوم يصبح المعنى هنا يدل على التقارب كما رأينا في تعريف ابن منظور، فالزوايا هي كذلك مكان "يجتمع فيه الضيوف والفقراء وطلبة العلم ويجمع المال لها بالطرق المشروعة لتمويلها وتسيير نظمها"³ وهذا عن طريق الوقف والهبات والأحباس.

ب- اصطلاحا:

من التعريف اللغوي يتضح أن معنى الزاوية في الاصطلاح يحمل أحد معاني الزاوية من حيث دلالة اللفظ اللغوية، فإما يحمل معنى الانزواء والابتعاد، وهذا ما يفسر السر من وراء تواجد أكثر الزوايا في مناطق منعزلة بعيدة عن السكان في الخلاء والبراري والجبال، أو يحمل معاني أخرى غير هذا المعنى فنقول " زوي الشيء أو زواه بمعنى قبضه معه"⁴ وهذا يجعلنا على معنى آخر يحمله مصطلح الزاوية وهو جمع الناس ولم تشملهم بداخلها، فتعددت دلالة المصطلح بتعدد السياقات التي يرد فيها فيفهم من لفظة الزاوية: البعد، والانعزال، والقبض، والجمع، والتضامن، والتكافل، والركن، وأساس البناء، والزاوية الهندسية.

ولكن دور الزوايا تطور مع مرور الوقت وتطورت معها دلالة لفظ الزاوية فأصبح اللفظ اليوم يعني " مراكز تحفيظ القرآن الكريم وتعليم أصول الدين الإسلامي والعلم الشرعي ونشر الأخلاق والفضائل الإسلامية"⁵. وهذا ما هو عليه حال أكثر الزوايا في هذا الزمن.

2- تعريف توات.

لقد تعددت الروايات في أصل تسمية منطقة توات بهذا الاسم ووصلت حد التباين والاختلاف، وذكر العديد من العلماء والمؤرخين منطقة توات في كتبهم، من بينهم ابن خلدون الذي ذكرها في المقدمة فقال " وفواكه بلاد السودان كلها من قصور صحراء المغرب مثل توات وتكدرارين ووركلان"⁶ وعبد الرحمان السعدي الذي حكى أن سلطان مالي كنتن موسى الذي ذكره بالصلاح والعدل كان ذاهبا إلى الحج في أوائل القرن الثامن في قوة عظيمة وجماعة كثيرة "ومشي بطريق ولايت في العوالي، وعلى موضع توات فتخلف هناك كثير من أصحابه لوجع رجل أصابهم في ذلك المشي تسمى توات في كلامهم فانقطعوا بها وتوطنوا فيها، فسمي الموضع باسم تلك العلة"⁷ كما توجد رواية ثانية وهي أنه "لما استفتح عقبة بن نافع الفهري بلاد المغرب، ووصل ساحله، ثم عاد لواد نون ودرعة وسجلماسة، وصل خيله توات، ودخل بتاريخ 62هـ، فسألهم عن هذه البلاد يعني توات، وعن ما يسمع ويفشى عنها من الضعف، هل تواتي لنفي المجرمين من عصاة المغرب... فأجابوه بأنها تواتي، فنطلق اللسان بذلك أنها تواتي، فتغير اللفظ على لسان العامة لضرب من التخفيف"⁸.

وهناك من يرى أن أصل الخلاف يرجع إلى التباين في اشتقاق كلمة توات "هل هو من الفعل واتى يواتي، أو هو اسم للمغارم، أي الأتوات، أو هو غير هذا وذاك"⁹ فنجد في الصحاح أن الفيومي ذكرها بمعنى الأتوات فقال: "توات هو الفواكه الفاكهة، والجمع أتوات"¹⁰ بينما يعدها آخرون كلمة بربرية تطلق على المكان المنخفض بعض الشيء ويطلقون اللفظة على ذلك "الجزء الداخل من جسم الإنسان، والذي يقع تحت القفص الصدري"¹¹. ويعتقد الكثير من المؤرخين لتاريخ المنطقة أن أهل القطر التواتي قبل الإسلام عجم لا عربية فيه، وبأن البربر هم من سكنوها قبل الإسلام ونزحوا إليها من مختلف المناطق ودخلوها ويحتجوا القائلون بهذا القول بأن "تسميات القصور التواتية جاءت بلغتهم الزناتية الذين دخلوا توات بعد سقوط دولتهم زناتة بالمغرب"¹² بينما يرى الشيخ مولاي أحمد الطاهري أن أصل تسمية المنطقة بتوات هو أنها "تواتي العبادة أي

تليق بها، لأن كل من قدم إليها من الأولياء المنقطعين تواتيه للعبادة¹³ وهناك الكثير من الآراء حول أصل كلمة توات تصل حد التباين والاختلاف، لا يسع المقام لذكرها.

أما المكان الجغرافي الذي أصبح يطلق عليه اسم توات فهو عبارة عن "صحراء في أعلى المغرب ذات نخيل وأشجار وعيون بينها وبين سجلماسة ثلاثة عشر يوما جوفاً. وغرب عشرون يوماً لأول السودان ومن اغدامس عشرون يوماً ومن بلاد الزاب عشرة أيام شرقاً ومن ناحية أولاد عيسى مقدار أسبوع"¹⁴ وهي تتشكل في الأصل من "مجموعة من واحات الصحراء الجزائرية الجنوبية الغربية تولى في مجموعها إقليم عبور ما بين سفوح الأطلس الجنوبي وبلاد السودان يحدها من الشمال العرق الغربي وهضبة تادمايت ومن الجنوب هضبة مويدير ويشكل واد الساوره الطريق التجاري لإقليم توات"¹⁵ وهي تعد من بين أهم الأقاليم الموجودة في الجنوب الجزائري وذلك بسبب موقعها الجغرافي الذي يتوسط الصحراء الجزائرية، وكونها محطة رئيسية تمر بها القوافل التجارية وقوافل الحجاج، وهذا الأمر جعل العديد من سكان المناطق المحاذية لها يستقرون بها.

ثالثاً- الوسائل التعليمية مفهومها وأهميتها:

1- مفهوم الوسائل التعليمية.

اختلف علماء التربية في مفهوم الوسائل التعليمية، وهذا الاختلاف راجع في الأساس لاختلاف المسمى فلم يتفقوا على إطلاق مصطلح الوسائل التعليمية بل اختلفوا فيه والسبب وراء ذلك هو تعدد مسمياتها فيطلق عليها "وسائل الإيضاح، الوسائل البصرية، الوسائل السمعية، الوسائل العينية، الوسائل التعليمية، تكنولوجيا التعليم"¹⁶. وهذا الاختلاف في التسمية ينتج عنه اختلاف في المفهوم.

فهناك من عرفها على أنها "مجموعة من الخبرات والمواد والأدوات التي يستخدمها المعلم لنقل المعلومات إلى ذهن التلميذ سواء داخل الصف الدراسي أو خارجه بهدف تحسين التعليم، الذي يعتبر التلميذ النقطة الأساسية فيه"¹⁷ ولهذا يمكن القول بأن الوسائل التعليمية تشمل كل الأجهزة والأدوات والمواد التي يستخدمها المعلم لتحسين عملية التعليم والتعلم، بينما عرفها آخرون على أنها "الأدوات والطرائق التعليمية التي تتيح للمدرس أن يعلم عدداً أكبر من التلاميذ تعليماً أفضل وأسرع وبأقل جهد"¹⁸ وهي تشمل "كافة الأدوات والأجهزة التي يستعين بها المعلم،

لتحقيق الأهداف التربوية في عملية التعليم والتعلم¹⁹ واختلاف المفهوم في الدراسات العربية لا يقتصر على الوسائل التعليمية بل يشمل العديد من المفاهيم وفي مختلف الميادين والعلوم.

2- أهمية الوسائل التعليمية.

للسايل التعليمية أهمية كبيرة في إنجاح الالرس وفي إيصال المعلومة لذهن الامللقي فهي تساعد على "توفير الوقت والجهال، وتساعد على الفهم بتوضيح المعاني المجردة إذا ما ارتبطت بأشياء محسوسة"²⁰ ومن فوائدها كذلك:

- تثير الالهتمام والانتباه.
- تجعل الالطالب أكثر فعالية في تلقي المعلومات.
- تساعد على التعليم الأفضل وهذا يخلق بيئة تعليمية محفزة.
- تثير النشاط الالذاتي لالطلاب وتحفزهم على البحث والقراءة.
- تجعل التعليم أبقي أثراً وأعظم كفايةً وأكثر عمقاً وذلك من خلال ربط الالذال بالمللول وخلق صورة ذهنية سليمة في عقل الاملتعلم.
- تنمي الالاستمرار في متابعة الفكرة وقوة التركيز.
- تزيد الثروة الاللفظية لالطلاب.²¹

وهذا طبعا يختلف على حسب الوسيلة وطبيعة مستخدمها فالكل طالب عقلية معينة تجعله يميل ويرغب في استخدام مجموعة من الالوسائل دون غيرها فالطبيعة الفروق الفردية للفيزيولوجيا وتركيبية الالدماع تختلف من شخص لآخر ومن جنس لجنس آخر.

رابعاً- الالوسائل التعليمية في زوايا توات.

تعتمد الزوايا في توات على مجموعة من الالألادوات والالوسائل في تعليم اللغة العربية منها: القلم والالداوة، والاللوحة، والالمتون، والالشروح، وهي أبرز الالوسائل التي يتم استخدامها تقريبا في كل الزوايا، والتي تهدف من خلالها إلى تسهيل تعليم الالطلاب وتلقنهم علوم اللغة العربية وغيرها من المعارف، وتعتبر هذه الالوسائل (الاللوحة والقلم والالمتون) من أقدم الالوسائل التعليمية التي عرفها الالانسان والتي عكف على استخدامها منذ قرون، بحيث يعد الاللوحة والقلم "عمالال حياة المحاضرة"²² فلا يمكن الالاستغناء عنهما فهما أبرز الالألادوات التي يتم التعليم بواسطتهما في الزوايا عموما.

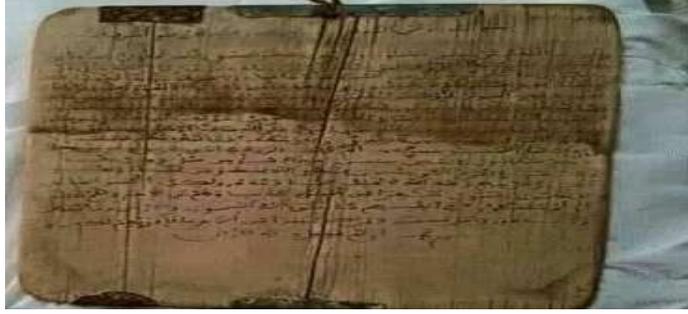


أ- القلم والدواة واللوح.

1- اللوح: هو عبارة عن قطعة مستطيلة الشكل مصنوعة من الخشب الجاف، وليس له أبعاد محددة في الغالب يكون متوسط الحجم، ولا يستخدم فيه خشب بعينه إلا أنه يستحسن اختيار ما هو معروف من الخشب بجودته، يستخدم في ترطيه الصلصال، وفي حياة الطفل التواتي "يومان متميزان يوم يحمل اللوح - يقولون قد دخل المدرسة - ويوم يأخذ فيه قلمه فيبدأ في كتابة لوحه بنفسه"²³ وهذا يظهر العلاقة المميزة التي تربط الطفل بلوحه، لأنه يصبح رفيق دربه فتجده في أتم السعادة وهو يتقلد لوحه متجها صوب المحضرة، ويرافقه حتى ينهي المرحلة الأخيرة من تعلمه في الزاوية، فهو يتعلق به ويحرص عليه أشد الحرص.

ويستخدم اللوح في العديد من المواقف التعليمية داخل الزاوية، فهو أحد أهم الوسائل التعليمية التي يتم الاعتماد عليها، حيث "يكتب المعلم في اللوح الآيات بقلم الرصاص او بما يظهر تأثيره في اللوح ليتابع ذلك الصبي بالقلم والحبر حتى يتدرب على وضع الحروف وتحسينها"²⁴ ويستخدم الصبي اللوح كذلك في كتابة القرآن الكريم قصد حفظه، ويبدأ الطالب في كتابة المتون في آخر اللوح مع سور القرآن التي يكتبها عليه، ويتوجب على كل الطلبة الحضور بعد صلاة الصبح إلى الزاوية فيأخذ كل واحد منهم لوحه ويجلسون قبالة المعلم، وعندما يتم التلميذ حفظ لوحه يعرض على الشيخ وبعد العرض يمحي اللوح إن كان حافظ لما فيه وإن لم يكن كذلك يرجع حتى يحفظ اللوح جيدا، ومن إيجابيات استخدام اللوح كونه يساعد الطالب

على حفظ ما يمليه الشيخ ويتعلم عليه الخط، كما أن طبيعة اللوح الخشبية تجعله وسيلة صحية غير ضارة.



ب- اللوح

2- **القلم والدواة:** تتم الكتابة على اللوح بواسطة القلم وهذا باستخدام الدواة، ويتم صناعة الأقلام في منطقة توات من "القصب أو من جريد النخيل وأعواد دقيقة مسطحة"²⁵ وهذا لكون النخيل والقصب من بين أبرز وأهم الموارد التي يتم الإعتماد عليها في صناعة الكثير من الأدوات التي تخص الحياة الصحراوية، لهذا يعتمد الطلبة عليهما في صناعة الأقلام ويخترون لذلك من الأعواد ما استقام واستوى وجف من الرطوبة وهذا من أجل الحصول على قلم ذي شكل مميز وجودته عالية لا يلتوي مع طول الاستخدام ولا يمتص الكثير من الحبر، كما أنه يسهل التحكم في شكله عند صناعته فيخرج على الشكل المرغوب فيه، وغالباً ما يكون طوله دون الشبر، وهذا الطول من أجل أن يتناسب مع قبضة اليد بحيث يسهل على المستخدم استخدامه والكتابة به على اللوح، وتعد هذه الأداة اقتصادية من ناحية ومن ناحية أخرى تساهم في تعليم الطالب الاعتماد على نفسه في صناعة أغراضه المدرسية مما يساهم في رفع حس المسؤولية والاعتماد على نفسه.

أما عن طريقة صناعته فإن لذلك معايير وحرفية خاصة يتقنها الطلبة وهي من بين الأمور التي يجب على المتعلم إتقانها، فبعد أن يتخير الطلبة العود الجيد من القصب أو جريد النخل "يقومون ببري رأس العود بموس أو شفرة يأخذون من وسطه وأطرافه حتى إذا دق رأسه شقوه من النصف شقاً خفيفاً دقيقاً به يسهل انسياب الحبر وغالباً ما تكون للطلب عدة أقلام"²⁶ يختارون من بينها على حسب نوع الخط الذي يريد الكتابة به أو يقومون بتعويض ما تلف منها أو ضاع.

ويتم استخدام هذه الأقلام من أجل الكتابة فوق الألواح، ويستخدم في ذلك نوع من الحبر الخاص يسمى الدواة والذي يتم صناعته من قبل الطالب "فيصنع من صوف الغنم ويكون أسود اللون"²⁷ بحيث يتم احضار صوف الغنم وتنقيته جيد ومن بعدها يتم حرقه ويضاف له الماء بكمية معلومة، ومن ثم يوضع في قارورة خاصة ويتم الاحتفاظ به مع الأقلام.



ج- القلم والدواة.

3- المنظومات (المتون): لا يكاد يوجد علم من العلوم التي يتم تدريسها في الزوايا بمنطقة توات، إلا وتم اختصاره في منظومات أو ما يعرف بالمتون، سواء من قبل علماء المنطقة أو مما هو موجود ضمن التراث اللغوي العربي، وتعرف المنظومات على أنها "إعادة تأليف كتاب أو اختصاره في شكل منظومات شعرية تعليمية"²⁸ ويتم صياغتها على هذا الشكل من أجل أن تسهيل حفظها على طلبة العلم خاصة ما تعلق بالفقه واللغة العربية، وهي ليس لها "من سمات الشعر إلا الوزن والقافية، وخلت من العواطف والأخيلة واقتصرت على المعلومات والحقائق العلمية"²⁹ وفي الغالب تكون المنظومات من كامل الرجز أو مشطوره لسهولته ولقد فسر الباحثون هذا الميل في نظم العلوم على شكل منظومات إلى "رغبة الشعوب في التغيي بالكلام،... ويضاف إلى ذلك الجانب التعليمي الذي يراد به للمتعلم أن يحفظ العلم وقواعده عن ظهر قلب لأن لغة النظم مركزة مضغوطة موجزة"³⁰ وكذلك لما للشعر من ميزات أخرى فهو أعلق في الذاكرة وأقرب إلى القلب. كما تحوي هذه المتون على الكثير من القواعد والشواهد التي تساعد المتعلم على "ضبط الكلمات، ونظام تأليف الجمل، ليسلم اللسان من الخطأ في النطق، ويسلم القلم من الخطأ في

الكتابة³¹ فهي من أهم الوسائل التي تساعد على التمكن من قواعد العلوم ومسائلها بمختلف فروعها وأصولها.

وعرف ميدان اللغة الكثير من المنظومات اللغوية، وهذا على غرار "الدرة الألفية، وهي منظومة في النحو"³² لها العديد من الشروح، ويوجد قبلها الكثير من المنظومات وخاصة في النحو، فقد ذكر أن أول من نظم أرجوزة في النحو هو أحمد بن منصور اليشكري فقد ذكره السيوطي في بغية الوعاة فقال "نقل عنه أبو حيان في الارتشاف، وقال: له أرجوزة في النحو"³³ وجاء من بعده الكثير ممن سلكوا مسلكه في نظم العلوم.

وشهدت منطقة توات اشتغال العديد من العلماء على هذا النوع من المنظومات، ومن أبرزهم الشيخ محمد الزجاجاوي، محمد بن بادي، عبد الطريم بن بابا حيدا والكثير منها لا يزال على شكل مخطوطات في خزائن توات.

ومن بين أشهر من نظموا المنظومات اللغوية في توات نجد على رأسهم محمد بن أبّ المزمرى له: (درر النحو في فك البحور نظم في علم العروض، في أسماء البحور الشعرية نظم في علم العروض، بحور الشعر وما يصيبها من علل وزحافات نظم في علم العروض، نزهة الحلوم في نظم منشور ابن آجروم نظم في النحو، كشف الغموم في نظم مقدمة ابن آجروم نظم في النحو).³⁴ وهذا يؤكد على المكانة التي تحض بها اللغة العربية عند علماء توات.

4- الشروح: وهذا النوع من التصنيف قديم بقدم التأليف عند العرب فالكثير من الكتب القديمة عليها شروح عديدة سواء في علوم اللغة أو غيرها من العلوم والأمثلة كثيرة منها شرح "مفصل الزمخشري لابن يعيش، شرح حدود النحو للآمدي، شرح اللمع لابن جني، شرح الأمودج في النحو"³⁵ فالشروح إنما هي في الأصل "عمل جاء لتوضيح كل الغموض الوارد في المتن، وتفصيل ما أجمل"³⁶ فيه الغاية منها تفسير الغامض وتفكيك الجمل وتبيان المعاني الخفية، وهذه النوع من التأليف عرفه أهل توات ولم يكن ابتداء من عندهم، ولكنه منتشر في هذه المنطقة بكثرة فنجد أن علماء المنطقة عكفوا على شرح العديد من الكتب والمنظومات الطوال لطلابهم من أجل أن ييسروا عليهم اكتساب العلم ويحفزوه على حمل المهمة العالية في طلبه والحرص عليه. ولعلماء توات الكثير من الشروح وفي شتى العلوم خاصة "مختصر خليل، وكذلك متن ابن عاشر في الفقه المالكي"³⁷ أما في اللغة فلهم عديد الإسهامات في شرح الكتب المتعلقة

بالنحو والبلاغة والعروض والصرف، وفي العديد من الحالات يتم هذا الأمر عن طريق جمع الشروح التي يقدمها الشيخ أو المعلم للطلبة أثناء تعليمهم فيقيدون شروح المشايخ التي تجمع في ما بعد لتصبح شرح على نظم أو كتاب، لهذا يمكن القول أن طريقة التدريس في منطقة توات لها دخل مباشر في إثراء خزائن توات بمثل هذه التأليف، وأن لطلبة المشايخ دور فعال كذلك في إنتاج الشروح، وهذا من خلال حرصهم على تدوين كل كبيرة وصغيرة يتلفظ بها المعلم.

ومن جملة الكتب التي عليها كثر من الشروح في منطقة توات، وهي متعلقة بالجانب اللغوي نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر "مقدمة ابن آجروم التي عليها العديد من الشروح ومن أشهرها شرح ابن أبّ المزمري، كما وضع سيدي المختار الكنتي شرحا على منظومة المقصور والممدود لابن دريد في علم الصرف، وقام البعض بشرح أبواب من الألفية"³⁸ وهذا الكم الكبير من الشروح يعزز من قيمة اللغة العربية في المنطقة كما يساعد في تعليمها وتعلمها وسط أهل المنطقة.

خامسا - خاتمة:

يمكننا القول إن الوسائل التعليمية التي تعتمد عليها زوايا توات في تعليم اللغة العربية هي وسائل بسيطة تتمثل في اللوح والقلم وجملة من الكتب (المتون، الشروح)، ورغم ذلك إلى أنه تخرج بفضلها رجال حملوا لواء العلم في كل عصر. ولهذا الوسائل جانب إيجابي وآخر سلبي كما لأي صناعة بشرية لا يمكن لها الكمال بحال من الأحوال ويمكن حصر أهم ما توصلنا إليه في هذه الدراسة في الآتي.

- تعد الزوايا أهم المراكز التعليمية التي حافظت على تعليم اللغة العربية.
- الوسيلة التعليمية من أهم ركائز نجاح العملية التعليمية.
- لا يمكن اعتبار الوسائل التعليمية التي تعتمد عليها الزوايا في توات أنها وسائل غير ناجحة بسبب قدمها لأن الواقع يحكي عكس هذا فهذه الوسائل ساهمت بشكل مباشر في تطوير تعليم اللغة العربية في المنطقة وترقيتها.
- يعد اللوح والقلم والمتون من بين أهم الوسائل التعليمية في زوايا توات.

- الوسائل التعليمية في الزوايا مرتبطة بالمتعلمين ارتباطا عاطفيا لأنهم يقومون في الغالب بصناعة الأقلام والألواح بأنفسهم وتدوين الشروح والمتون بأيديهم، وهذا يخلق رابطا متينا بين الوسيلة والمتعلم ويعزز من استخدامها.

وما قدمناه في هذه الدراسة ما هو إلى قليل من كثير، ويحتاج هذا الموضوع إلى مزيد من الدراسة والبحث لعله يصل بنا الأمر لتأصيل المنهج التربوي تعليمي مستنبط من رحم البيئة التي يعيش فيها متعلمينا.

هوامش:

- ¹ جمال الدين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت، لبنان، 1414هـ، ص363/14-364.
- ² الأعرشي الكبير ميون بن قيس، ديوان الأعرشي، شرح و ت: محمد حسين، دار مكتبة الآداب بالجماميرت، المطبعة النموذجية، ص:79.
- ³ ينظر: محمد باي بلعالم، الرحلة العلية إلى منطقة توات للذكر بعض الأعلام والأثار والمخطوطات والعادات وما يربط توات من جهات، دار المعرفة الدولية لنشر والتوزيع، الخراش، الجزائر، 2015، ص 340.
- ⁴ ابن منظور، لسان العرب، المصدر السابق، ص 363/14.
- ⁵ عبد العزيز شهبي، الزوايا والصوفية والعزابة والإحتلال الفرنسي في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص13.
- ⁶ عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2001، ص70.
- ⁷ عبد الرحمن السعدي، تاريخ السودان، ت هوداس بنوة، باريس، فرنسا، 1898، ص07.
- ⁸ ينظر: أحمد أبا الصّائي جعفري، الحركة الأدبية في إقليم توات، منشورات الحضارة، ط1، الجزائر، 2009، ص17.
- ⁹ المرجع نفسه، ص19.
- ¹⁰ أحمد بن محمد الفيومي، المصباح المنير، المطبعة الأميرية، ط4، القاهرة، مصر، 1921، 108/1.
- ¹¹ بوساحة، أصل أقدم اللغات في أسماء أماكن الجزائر، دار هومة، الجزائر، 2002، ص79.
- ¹² عبد الحميد بكري، النبذة في تاريخ توات وأعلامها، دار الطباعة العصرية، برج الكيفان، الجزائر، 2010، ص11.

- ¹³ مولاي التهامي غيتاوي، لفت الأنظار إلى ما وقع من النهب والتخريب والدمار بولاية أدرار إبان احتلال الإستعمار، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ص34.
- ¹⁴ ت: أبو أنس عبد القادر نعيوى، درة الأفلام في أخبار المغرب بعد الإسلام، دار صبحي لطباعة والنشر، ط1. غرداية، الجزائر، ص19.20.
- ¹⁵ محمد حوتية، توات والأزواد، دار الكتاب العربي، القبة، الجزائر، 28/1.
- ¹⁶ أحمد عيسى داود، أصول التدريس النظري والعملي، دار يافا العلمية، ط1، عمان، الأردن، 2014، ص65.
- ¹⁷ سمير جلوب، الوسائل التعليمية، دار من المحيط إلى الخليج، ط1، المملكة الأردنية الهاشمية، 2017، ص07.
- ¹⁸ بن يزيد نذير، ملفات سيكوتربوية تعليمية، دار هوم، الجزائر، 2010، ص101.
- ¹⁹ جمال بن ابراهيم القرش، مهارات التدريس الفعال، النجاح للكتاب للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2016، ص107.
- ²⁰ حسن شحاته، أساسيات التعليم والتعلم، توجيهات حديثة وتطبيقاتها، دار العلم العربي، ط1، القاهرة، مصر، 2015، ص80.
- ²¹ ينظر، جمال بن ابراهيم القرش، مهارات التدريس الفعال، النجاح للكتاب للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2016، ص107.
- ²² محمد حوتية، توات والأزواد، المرجع السابق، ص251.
- ²³ المرجع نفسه، ص252/251.
- ²⁴ محمد باي بلعالم، الرحلة العلية إلى منطقة توات، المصدر السابق، ص293.
- ²⁵ محمد حوتية، توات والأزواد، المرجع السابق، ص252.
- ²⁶ المرجع نفسه، ص252.
- ²⁷ المرجع نفسه، ص252.
- ²⁸ عبد القادر بقادر، جهود علماء توات في الدريس اللغوي خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر المحجيين (دراسة في الأنماط والأشكال)، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، العدد 19، جانفي 2014، ص93.
- ²⁹ عبد الله عمّاري، الجهود النحوية لعلماء منطقة توات من القرن 11 إلى القرن 15 هـ دراسة في الأعلام والمناهج وبوادر الاجتهاد، رسالة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر 2014/2015، ص187.
- ³⁰ ينظر: ممدوح عبد الرحمن، المنظومة النحوية دراسة تحليلية، دار المعرفة الجامعية، 2000، ص05.
- ³¹ عبد الحلیم إبراهيم، النحو الوظيفي، دار المعارف، ط9، القاهرة، مصر، 1998، ص هـ . و .
- ³² كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ت، عبد الحلیم النجار، دار المعارف، ط5، ص306/5

- ³³ عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي جلال الدين، بغية الوعاة، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط1، 1964، ص362/1
- ³⁴ ينظر: عبد القادر بقادر، جهود علماء توات في تدريس اللغة العربية، المرجع السابق، ص94.
- ³⁵ عبد الله عمّاري، الجهود النحوية لعلماء منطقة توات، المرجع السابق، ص198.
- ³⁶ المرجع نفسه، ص186.
- ³⁷ عبد القادر بقادر، جهود علماء توات في تدريس اللغة العربية، المرجع السابق، ص92.
- ³⁸ ينظر، المرجع نفسه، ص92.

الأبعاد التداولية في كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني

The Deliberative Dimensions in the Book of the Intention By Ibn Rashiq al-Qayrawani* حليلة مسعي¹، رشيد سهلي²**Halima messai¹, rachid sahli²**

مخبر الدراسات الأدبية والإنسانية

جامعة العربي التبسي-تبسة/الجزائر

University larbi tebessi- tebessa /algeria

h.messai@univ-tebessa.dz¹ sahlirachid21@yahoo.fr²

تاريخ النشر: 2021/06/02

تاريخ القبول: 2021/05/12

تاريخ الإرسال: 2020/11/06

ملخص البحث

يمتاز تراثنا العربي بالمرونة والتحوّل، فهو صالح لكلّ الأزمنة والعصور وبإمكان الدارس الحديث التعامل معه وربطه بالدراسات الحديثة وإسقاط مختلف النظريات والمناهج عليه، فهو يتمتع بالتغيّر لكونه ثري بالمعارف والعلوم وتحذف الدراسة إلى تسليط الضوء على النظرية التداولية وإثبات أصولها في البلاغة العربية القديمة في محاولة لتقريب هذه النظرية مع فكر ابن رشيق، ودراسته ونقده بما جاء في كتابه (العمدة).
الكلمات المفتاح : أبعاد، تداولية، عمدة، ابن رشيق.

Abstract :

Our arab heritage offers a great flexibility and a capacity of transformations. It is indeed valid for times and era. The researcher may discover it and find a link with other modern studies and forget the different theories and methods. it is not stable it is rish thanks to its knowledge and sciences the present study aims at shedding light on the rotary theory, and to explain its origin in the old arabic theory within an attempt to get more information on this theory. As regards the thoughts of ibn rachik in his book "the intention"

Keywords: dimensionel, deliberative, the intention, ibn rachik

* حليلة مسعي h.messai@univ-tebessa.dz

مقدمة:

تسعى اللسانيات التداولية لدراسة اللغة أثناء الاستعمال في مقامات متباينة، بحسب مقاصد وأغراض المتكلمين كما تعنى بالاهتمام بأقطاب العملية التواصلية فتهتم بالمتكلم ومقاصده والفائدة من خطابه والأساليب والآليات التي يعتمدها كما تراعي أحوال السامعين وظروفهم ومقاماتهم المختلفة وغيرها من الأبعاد الأخرى كالحجاج والأفعال الكلامية، ولعلّ هذا ما جعلها تتقاطع مع التراث العربي القديم وبخاصة الدراسات البلاغية، ونظرا للمكانة التي حظي بها التراث اللغوي البلاغي كانت الرغبة في الكشف عن الآليات والأبعاد التداولية فيه أكبر وبيان مدى تأثيرها لفكر علمائنا.

وهذه الدراسة انبعثت من إشكالية كانت كالتالي:- ما الأبعاد التداولية التي يجويها كتاب العمدة لابن رشيق بعده كتابا يضم كثيرا من علوم البلاغة وعناصر التواصل؟ والهدف من دراستنا هذه هو كونها تحاول الكشف عن أهم نقاط التقارب والتقاطع بين الرؤيتين التراثية والمعاصرة والكشف عن الأبعاد التداولية للتراث العربي القديم وعن أهم عناصر التداول، وقد اعتمدت في هذه الدراسة المنهج التداولي الذي رأيته كفيلا بهذا البحث مع الاستعانة بالمنهج الوصفي نظرا لطبيعة الموضوع الذي يصف الظواهر اللغوية والعناصر من سياق ولغة وغيرها.

أولا: مفهوم التداولية:

تُعدّ التداولية من المفاهيم الحديثة التي تعنى بدراسة اللغة في الواقع والاهتمام بعلاقتها مع مستعملها وفقا للظروف والأحوال المطابقة لهذا الواقع وبالتالي فهي تهتم بالمقاصد المتضمنة من خطاب كلا الطرفين مع مراعاة السياق الكلامي. ونجد في سياق هذا الحديث نصا مقتبسا من معجم "أكسفورد" يتحدث فيه عن التداولية ومقاصد اللغة المختلفة ويندرج هذا في النص الأول:

➤ النص الأول:

Pragmatics (noun, linguistique) : the study of the way in which language is used to express what's really means in particular situations especially when the actual words used may appear to mean sth different.

-pragmatism: noun(u) (formal) thinking about solving problems in a practical and sensible way rather than by having fixed ideas and theories.¹

ترجمته:

التداولية (البراغماتية): اسم/اللسانيات، هي علم دراسة اللغة، حيث تدرس كيفية استعمال اللغة لتعبر بصفة واقعية حقيقية عن المقصود في حالات خاصة، ولاسيما عندما تكون الكلمات الفعلية (الواقعية) التي استعملت يمكن أن تظهر لتعني لك شيء مختلف، والتداولية تعني التفكير حول حل المشكلات بطريقة عملية وعقلانية بدلا من امتلاك أفكار ثابتة ونظريات. فالتداولية تعني الاستعمال الفعلي للغة وفق ظروف وسياقات تحدها لكي يفهم منها مقاصد ومضامين هذه اللغة خلال تبادل الاحاديث عن طريق طرفي العملية التواصلية (المرسل والمرسل إليه).

وفي سياق آخر يرى كل من "جوليان غريماس" (J. Greimas) و"جوزيف كورطي" (J. Courtés) أنّ هدف التداولية هو إرساء مبدأ التفاعل وعنصر التأثير في العملية التواصلية بين المتخاطبية وذلك لنجاحها وإستمرار عنصر الإفهام والإيضاح لأنه كلما فهم المعنى المقصود كلما نجحت عملية التواصل التخاطبية، وقد ورد هذا المفهوم في النص الآتي:

➤ النص الثاني:

La pragmatique, au sens américain, vise essentiellement à dégager les conditions de la communication (linguistique), telles par exemple que la manière, pour deux interlocuteurs, d'agir l'un sur l'autre-pour nous, cette (pragmatique) du linguistique qui a trait aux caractéristiques de son utilisation, constitue un des aspects de la dimension cognitive car elle concerne en fait la compétence cognitive des sujets communicants, telle qu'on peut la reconnaître (et en reconstruire le simulacre) à l'intérieur des discours-énoncés ainsi:

Le faire persuasif et le faire interprétatif ne constituent pas des paramètres (extralinguistiques) comme pourrait le laisser entendre une certaine conception mécanisme de la communication-tel qu'il est envisagé par la sémiotique –ou le destinataire et le destinataire, par exemple, ne sont pas des instances vides (tels l'émetteur ou le récepteur) mais des sujets compétents.

Il va de soit que, dans la ligne même de la (pragmatique) américaine une sémiotique de être élaborée en la communication (réelle) (en tant qu'objet descriptible) peut extrapolant en particulier les modèles de la sémiotique cognitive, issue de l'analyse.²

ترجمته:

التداولية: في المفهوم الأمريكي تهدف أساسا لتحديد عوامل التواصل (اللسانية)، مثلا: الطريقة التي يتفاعل بها المتخاطبون مع بعضهم البعض، كما يعبر هذا المفهوم أنّ تداولية الخطاب تدخل في تكوين جانب من جوانب البعد المعرفي لأنها تخص القدرة المعرفية للفاعلين المتحدثين (المرسل والمرسل إليه) الذين يُعتبرون عوامل مؤثرة في عملية التواصل، كما يُعدّ هذا الاتجاه أنّ الفعل التأثيري له أهمية كبرى في عملية التواصل بجميع مراحلها، فالتداولية بهذا المفهوم فعل تأثيري يعتمد على القدرة المعرفية (الكفاءة) المشتركة والمتبادلة بين طرفي العملية التواصلية (المخاطب والمخاطب) اللذان يساهمان في تطوير وإنجاح عملية التواصل.

ثانيا-تداولية المخاطب عند ابن رشيق:

للمخاطب دور بارز في التراث العربي القديم بصفته المنتج لعملية الخطاب، ولأنّه الركيزة التي ينطلق منه الخطاب والمقاصد، وهو الذي يحدد الدلالات والألفاظ وهو السبب في إقناع الطرف الآخر وهذا الأخير كان نقطة تباين وخلاف بين الدرس العربي بشكل عام وبين اللسانيات الحديثة، حيث قامت هذه الأخيرة في بادئ الأمر بإهمال هذا العنصر المهم وهو المتكلم وتمركزت دراستها حول بنية اللغة الداخلية البعيدة عن كل السياقات الخارجية والأطراف الإنسانية المحيطة بها ومن ضمنها المتكلم، وظلت على هذه الحال عقودا طويلة حتى جاءت نظرية تشومسكي وتضمنت انتقادات حول المنهج البنوي وعارضت فكرة انغلاقه على اللغة، كما ساندته في ذلك فلاسفة اللغة، ومن ثم انطلقت فكرة الاهتمام بالطرف الغالب في عملية التخاطب، ألا وهو المتكلم، ولكن بالنظر إلى الدرس العربي، وبخاصة البلاغي كان منذ بداياته يهتم ويراعي العناصر المشكلة والمساهمة في الخطاب، حيث تعددت أشكال الاهتمام به.

حيث نلاحظ في كتاب العمدة لابن رشيق أنه ينطلق من الطرف الأول في العملية التواصلية الإبداعية ألا وهو "الشاعر" فيهتم بإبداعاته وانتقائه لأحسن الألفاظ ومعانيها لجلب المتلقي وإقناعه والتأثير فيه، فالمخاطب يعتبر الذات المحورية في إنشاء الكلام لإبلاغ المتلقي مراده وإفادته.

ويجّد ابن رشيق مجموعة من الخصائص للشاعر، إذ سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استطراف لفظ وابتدعه،

وزيادته فيما أحجف ولاختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه، وزيادته فيما أحجف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما طاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير.³ فالشاعر المرهف الحسن، ذو الفكر الراجح والعقل المتزن الذي يصور لنا حقيقة الواقع النابع من صدقه، كل هذا يساعده في موهبته الفنية وإبداعه، فالتوظيف الحسن والتميز للألفاظ يجعل الشاعر -حسب ابن رشيق- يستحق هذا اللقب حقيقة ليس مجازا.

ونجد أيضا من مظاهر عناية ابن رشيق بالمتكلم وآدابه، حيث يقول: من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل حسن الأخلاق، طلق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطى الأكناف فإن ذلك ما يجيبه إلى الناس ويزينه في عيونهم ويقر به من قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس، عزوف الهمة، نظيف البزة، أنفا، لذهابه العامة ويدخل في جملة الخاصة فلا تحجه أبصارهم، وإلا فهو كما قال ابن أبي فنن واسمه أحمد:⁴

وإن أحق الناس باللوم شاعرٌ يلوّم على البُخلِ الرجالِ ويبخلُ

ونلاحظ أيضا اهتمام ابن رشيق بعلم البيان، حيث جعل إفادة السامع وقصد المتكلم لبّ الدراسة وفحواها، يقول في كتابه العمدة: قيل لبعضهم، ما البلاغة؟ فقال: إبلاغ المتكلم حاجته بحسن إفهام السامع، ولذلك سميت بلاغة، وقال آخر: البلاغة أن نفهم المخاطب بقدر فهمه، من غير تعب عليك.⁵

إنّ اتخاذا ابن رشيق القصد/ النية جوهرًا للشعرية وأحد ركائزها، كما أكد على أن المقصدية تؤثر تأثيرا بالغا في المتلقي وتعمل على تحريك عواطفه وانفعالاته لأنّه اتّجاه النص الشعري باعتباره «الفلسفة وجر الأخبار باب آخر غير الشعر، فإن وقع فيه شيء منهما فيقدر، ولا يجب أن يجعل نصب العين فيكون متكئا واستراحة، وإتّما الشعر ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه سواه».⁶ فالشاعر بشخصيته المبدعة وإحساسه المرهف ومشاعره الجياشة وكفاءته اللغوية الشعرية يجعل المتلقي يتفاعل مع كل ما يقدمه في النص الشعري من معاني في قالب جديد ومتميز، وهو ما يعكس رغبة الشاعر في الرقي بشعره والوصول به إلى درجة الكمال، وبالتالي تتمكن العملية الإبداعية من تحقيق غايتها، وتحقيق الاستجابة المتوقعة من المتلقي ونجد ابن رشيق معلقا على قول أبي عثمان الجاحظ في حديثه عن جودة الشعر

وتلاحم أجزائه وسهولة مخرجه فيقول: «إذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لَدَّ سماعه وخف محتمله، وقرب فهمه، وجذب النطق به، وجلي في فهم سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه، وتقل على اللسان النطق به».⁷ فبالتالي ابن رشيق يشترط أن تتوفر في المتكلم الكفاءة اللغوية التي تمكنه من نظم الكلام فينتقي الألفاظ ويقر فهمها إلى السامع، وأن لا تتنافر حتى يصعب حفظها وتثقل على اللسان، فبذلك يكون مدركا للإمكانات اللغوية من تقاسم وتأخير وحذف وذكر وغيرها من جهة الجمالية للنص، فجمالية النص وبلاغته الشعرية عند ابن رشيق ترتبط بالمتكلم (الشاعر/ أو البدع) ومدى براعته وامتلاكه للإمكانات اللغوية ولآداب الكلام.

يتجلى إذا بوضوح وعي ابن رشيق بأهمية المتكلم/ المبدع وبآدابه وإحساسه وانتقائه للألفاظ ومعانيها ومراعاة القصدية والنية في الكلام لإفادة السامع والتأثير فيه، وهذا ما يتقاطع ويتشارك فيه ابن رشيق علماء اللسانيات التداولية في عنايتهم بالمتلفظ، يعده محور العملية التخاطبية وذاتا مركزية، ومع الدراسات النقدية الحديثة في نظرية المتلقي والشعرية الباحثة عن جماليات النص الأدبي التي يصنعها المتكلم.

وقد أردف ابن رشيق تعريفا آخر في كتابه العمدة بقوله: قال عبد الله بن محمد بن جميل المعروف بالباحث: البلاغة: الفهم والإفهام وكشف المعاني بالكلام، ومعرفة الإعراب والانتساع في اللفظ والسداد في النظم والمعرفة بالقصد، والبيان في الأداء وصواب الإشارة وإيضاح الدلالة، والمعرفة بالقول والاكتفاء بالاختصار عن الإكثار وإمضاء العزم على حكومة الاختيار.⁸

وابن رشيق استند بهذه التعريفات من أجل التأكيد على أن البلاغة هي الإفهام وإبلاغ القصد حيث يكتسب القصد مكانة بارزة في الدرس البلاغي، فهو الأساس الذي تبنى عليه العملية التواصلية فالتكلم إذا لم يؤد في كلامه مقتصدا لا يعد متكلمًا.

كما ركز ابن رشيق في كتابه على الإيجاز والفصاحة والإبلاغ والإفهام حيث يقول في المجاز: "هو دليل الفصاحة ورأس البلاغة"، ويقول أيضا في باب المجاز هو: «في كثير أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعا من القلوب والأسماع».⁹

وكذلك في حديثه عن الالتفات، الذي هو مرتبط بالمتكلم وهو يستخدم هذا الأسلوب لجلب انتباه السامع مراعيًا حالته النفسية والاجتماعية أيضًا، وهو مجال حي من مجالات اللسانيات التداولية.

كما نجد أيضًا أسلوبه الاستطراد الذي أورده ابن رشيق في العمدة، حيث يقول: هو الذي أن يرى الشاعر أنه في وصف شيء وهو إنما يريد غيره، فإن قطع أو رجع إلى ما كان فيه، فذلك استطراد وإن تبادى فذلك خروج، أو أكثر للناس يسمى الجميع استطرادا.

فأوضح الاستطراد قول السموأل وهو أول من نطق به حيث يقول: ¹⁰ من الطويل:

ونحنُ أناسٌ لا نرى القتلَ سيئةً
يقربُ حبُّ الموتِ آجالنا لنا
وإذا ما رأتهُ عامرٌ وسلولُ
وتكرهه آجالهم فتطولُ

فلاستطراد من المصطلحات البديعية التي توضح وتكشف براعة الخطاب ودقة المعنى وهذا الأسلوب يستخدمه الشاعر الفصيح البليغ المتمكن من شعره.

وقد يسمى أيضًا لفظة الخروج وهي الانتقال من غرض إلى آخر، وطلب فيه التلطف لأبعاد نفسية وفنية، ذلك أن اللطافة ومراعاة الحالة النفسية للسامع تشعره بالارتياح، وهو ما يصب في وعاء اللسانيات التداولية، وهو مراعاة أحوال وظروف المتلقي، لذلك نجد ابن رشيق ينوع في ذكر الأساليب البلاغية التي على الشاعر أي (المتكلم) أن يستعملها ويراعي فيها نفسية السامع.

وفي حديثه أيضًا عن مقاصد الكلام، فقد ذكر أن أول ما يحتاج إليه الشاعر -بعد الحد هو الغاية، وفيه حده الكفاية- حسن التأتي والسياسة وعلم مقاصد القول، فإن نسب ذل وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخل وأوجع، وإن فخر خب ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حن ورجع، ولكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان، ليدخل إليه من بابه، وبداخله في ثيابه، فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذي تفاوت الناس وبه تفاضلوا. ¹¹ فالقصد والغاية والغرض هو الأساس المهم لنجاح العملية الإبداعية التواصلية، كما أنه على المخاطب الالتزام ببعض الآداب والاعتبارات التي تجعل السامع في حالة تأثر وإفهام وبالتالي نجاح العملية التخاطبية.

ثالثًا- تداولية المخاطب عند ابن رشيق:

يعد المخاطب (السامع) الطرف الثاني في عملية التخاطب، وعلى أساس هذا الأخير يحدد المخاطب رسالته (خطابه) في رسم بذلك إستراتيجية تتناسب قصده وتراعي حال مخاطبه ومشاعره كل يضمن لكلامه الفائدة، ومن مظاهر عناية ابن رشيق بالسامع في كتابه العمدة اهتمامه بمبدأ القصر والنية ومطابقة الحال وقد قيل: «لكل مقام مقال: وشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمور ذاته من مدح وغزل ومكاتبه ومجون وتخزية، وما أشبه ذلك».¹²

فهو يهتم أساسا بالمقام ومن ضمنه حال السامع فإذا تحققت المطابقة نتجت عنها الإفادة في الكلام، وبذلك فهو يشترط الإفادة والقصود، وهذا من مظاهر الدراسة التداولية عند ابن رشيق حيث يقوم على تأليف الشعر من طرف الشاعر في ضوء المقام وحسن النية والقصود والإفادة في حد ذاتها سمة تداولية تستند عليها اللسانيات التداولية في دراسة اللغة أثناء الاستعمال.

ولكي يصل الشاعر لمقصده عليه توحي بعض الخصائص والصفات التي تجعله يدرك التمايز بين أغراض الكلام ولتحقيق ذلك «يجب للشاعر أن يكون متصرفا في أنواع الشعر: من جد وهزل، وحلو وحزل، وأن لا يكون في النسيب أبع منه في الرثاء، ولا في المديح، أنفذ منه في الهجاء، ولا في الافتخار أبلغ منه في الاعتذار، ولا في واحد مما ذكرت أبع منه صوتا في سائرهما منه في الاعتذار، ولا في واحد مما ذكرت أبع منه صوتا في سائرهما، فإنه متى كان كذلك حكم له بالتقدم، وحاز قصب السبق كما حازها شار وأبو نواس بعده».¹³

فقدرة الشاعر على التنوع ووضع الأمور ما يلائمها وما يتناسب معها وبراعته وفطنته يجعل هذا من الشاعر شاعرا حقيقيا، لأنه بذلك يدرك المقامات والمناسبات فيعطي لكل ذي حق حقه، فرؤية ابن رشيق للتنوع بين أغراض الكلام (الجد والهزل) مثلا يضمن له انجذاب واستحالة المتلقي إلى النصب، وبالتالي فالتنوع بين الأساليب بالنسبة إليه دافع قوي لنجاح عملية التخاطب والتفاعل بين المتكلم والمتلقي.

فمراعاة مقام المتلقي وحالته النفسية تستوجب التوضيح والبيان لإفادة المتلقي فجعل بذلك الشاعر يبلغ مقصده من مدح الملوك، بترك إيقاع النصب في نفوسهم والتأثير فيهم والتفاعل معهم، فيحصل الرضا والتجاوب.

أما ما يتعلق بمدح الوزراء والكتاب، فإنه يتوجب على الشاعر أن يوظف -حسب نظرة ابن رشيق «ما يناسب حسن الرؤية وسرعة الخاطر بالصواب وشدة الحزم، وقلة الغفلة وجودة النظر للخلفية والنيابة عنه في العضلات بالرأي أو بالذات... وبأنه محمود السيرة حسن السياسة، لطيف الحس، فإذا أضاف إلى ذلك البلاغة والخط والتفنن في العلم، كان غاية»¹⁴. معنى ذلك أن لكل ممدوح ما يناسبه من مدح ومن انتقاء اللغة والألفاظ والصفات التي تتفق مع المقام، كل هذه التبريرات المقدمة من ابن رشيق، بغية الدفاع عن الشعراء، وربما لأنه في حقيقة الأمر كان يدافع عن نفسه، لأنه كان شاعر بلاط وصاحباً لأميرين هما: المعز بن باديس الصنهاجي وابنه تميم، ولهذا ما برح ابن رشيق يدافع عن الشعراء ويبين أن هناك فرقا في من يمدح ملكا وفيمن يمدح سوقة.

الأمر نفسه ينطبق على مدح القضاة، لما يناسب مقامهم العلمية والدينية ومن ثم الشاعر «أن يمدح القاضي بما يناسب العدل والإنصاف وتقريب البعيد في الحق، وتباعد القريب والأخذ للضعيف من القوي والمساواة بين الفقير والغني وانبساط الوجه، وبين الجانب وقلة المبالاة في إقامة الحدود واستخراج الحقوق، فإن زاد ذلك ذكر الورع والتخرج وما شاكلها، فقد بلغ النهاية»¹⁵.

فابن رشيق يدعو بهذا القول أن ندرك الفروقات الموجودة بين الممدوحين من حيث المنزلة والمرتبة الدينية والسياسية والاجتماعية من أجل إيصال المقاصد التي بني من أجلها النص. فتناول ابن رشيق المقاصد المختلفة للأغراض الشعرية وفقا للفروقات الشخصية ووفقا لمكانة المتلقي تجعلنا ندرك نقاط التلاقي مع اللسانيات التداولية في اهتمامها بالمقصدية كمبدأ أساسي في عملية التخاطب، فالنص موئل لتقاطعات عديدة بين المتكلم (المتلفظ بالخطاب) وبنية النص أو الخطاب والسامع وما يطرأ عليه من مقاصد المتكلم، حيث عد ركيزة أساسية في العملية التواصلية بواسطتها يتحقق الفهم والإفهام.

إنّ غاية ابن رشيق بعناصر الخطاب ومقاصد المتكلم والأغراض الشعرية جعلت من كتابه العمدة مجالا خصبا وثريا لإقامة لسانيات تداولية عربية تهتم بالمعنى وتتخذ من اللغة اللبنة والركيزة الأساسية للدراسة والتحليل أثناء الاستعمال، ذلك أن الذي يهتم بالمخاطب والمخاطب والخطاب والمقام ومقتضى الحال ومقاصد الكلام والإفادة كلها مؤشرات للدراسة التداولية ومفاهيم

لها، ولا بد له وأن يدرج ضمن الاهتمامات التداولية في التراث اللغوي العربي وبخاصة البلاغي منه، حيث تزخر البلاغة بآليات متنوعة وعديدة تحقق الترابط والانسجام والتضام داخل النص، ولذلك صرح فان دايك (Van dijk) بأن «البلاغة هي السابقة التاريخية لعلم النص».¹⁶

رابعا- المقام ومقتضى الحال:

تحدث العرب القدامى في جوانب عديدة عن مسألة المقام، واعتبروه مناسبة القول وملايساته ودعوا إلى ضرورة مراعاته والتقييد به في الخطابات، وهو من المفاهيم التي تربط بين التداولية الحديثة وبين فكرة مقتضى الحال في البلاغة العربية فيقول "صلاح فضل" في هذا الصدد: «ويأتي مفهوم التداولية هذا ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة (مقتضى الحال) وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية (لكل مقام مقال)».¹⁷

وقد أورد ابن رشيق هذه المقولة الشهيرة في كتابه فيقول: «وقد قيل: لكل مقام مقال، وشعر الشاعر لنفسه وفي مراده وأمور ذاته من مدح وغزل، ومكاتبة ومجون وخميرية وما أشبه ذلك غير شعر في قصائد الحفل التي تقوم بما بين السماطين، يقبل منه في تلك الطرائق عفو كلامه، وما لم يتكلف له بالا، ولا ألقى به ولا يقبل منه في هذه إلا ما كان محكما، معاودا فيه النظر، جيدا لا غث فيه، ولا ساقط، ولا قلق، وشعره للأمير والقائد غير شعر للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع».¹⁸

والمقصود من هذا القول أن الشاعر يجب أن يراعي المقام الذي هو فيه، فإذا كان مقام مدح لا يمكن أن يدخل فيه الذم، والشعر الذي يقدمه للملوك والأمراء ليس هو نفسه الذي يقدم للقضاة والفقهاء وذلك لاختلاف مراتبهم وطبقاتهم وعلمهم وثقافتهم، فكل مقام يستوجب خطابا معينا له مع مراعاة الحالة النفسية التي يكون عليها المتلقي، وفكرة المقام تداولية أساسا، حيث نتجت من الشروط التي يكون فيها الشعر أو الخطاب مطابقا للحال التي يستخدم فيها بين المتكلم والسامع ومختلف الظروف والملابسات التي تكتنف ذلك.

فنجده "ابن رشيق" يخصص حسب المقامات أبوابا عدة من بينها باب النسيب ويقول فيه: «حق النسيب أن يكون حلو الألفاظ رسلها، قريب المعنى سهلها غير كز ولا غامض، وأن

يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى، لين الإيثار، رطب المكسر، شفاف الجوهر، يطرب الحزين ويستخف الرصين».¹⁹

ويقول النسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد، وقال الحاتمي: «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم، متصلا به، غير منفصل عنه».²⁰

وفي باب الافتخار يقول أيضا: «الافتخار هو المدح نفسه، إلا أنّ الشاعر يخص به نفسه وقومه، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار».²¹

ونجد في باب الرثاء يقول: «وليس بين الرثاء والمدح فرق، إلا أنه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به، حيث مثل "كان" أو "عدمنا به كبت وكبت" وما يشاكل هذا، ليعلم أنه ميت»، وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر الترفع بين الحرّة، مخلوطا بالتلف والأسف والاستعظام، إن كان الميت ملكا أو رئيسا كبيرا».²²

أما ما ورد في باب العتاب وذكر طرائفه، يقول ابن رشيق: «وللعتاب طرائق كثيرة، وللناس فيه ضروب مختلفة فمنه ما يمازجه الاستعطاف والاستئلاف، ومنه ما يدخله الاحتجاج والانتصاف، وقد يعرض فيه المن والإجحاف مثل ما يشركه الاعتذار والاعتراف».²³

وفي باب الوعيد والإنذار، يقول: «كان العقلاء من الشعراء وذوو الحزم يتوعدون بالهجاء، ويحذرون من سوء الأحدثثة ولا يعضون القول إلا لضرورة لا يحسن السكوت معها».²⁴ وما نراه في باب الهجاء حيث يروى عن أبي عمرو بن العلاء أنه قال: «خير الهجاء ما تنشده العذراء في خدرها فلا يقبح مثلها».²⁵

. وهو ما عفا لفظه وصدق معناه ومن كلام صاحب الوساطة «فأما الهجو فأبلغه ما خرج مخرج التهزل والتهافت وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه، وتسهل حفظه وأسر علوقه بالقلب ولصوقه بالنفس، فإما القذف والإفحاش فسباب محض وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن».²⁶

يوجه ابن رشيق الشاعر في باب الاعتذار فيقول: «وينبغي للشاعر أن لا يقول شيئا يحتاج أن يعتذر منه فإن اضطره المقدار إلى ذلك، وأوضعه فيه القضاة، فليذهب مذهبا لطيفا

وليقتصد مقصدا عجيبا، وليعرف كيف يأخذ بقلب المعتذر إليه، وكيف يمسح أعطافه، ويستجلب رضاه، فإن إتيان المعتذر من باب الاحتجاج وإقامة الدليل خطأ، لاسيما مع الملوك وذوي السلطان»²⁷.

والملاحظ مما سبق ذكره من المقامات المختلفة التي أوردتها واستدل بها ابن رشيق في كتابه العمدة والتي هي: الهجاء، المديح، الاعتذار، النسيب، والوعيد والإنذار، والافتخار والعتاب فهو جاء بها، وقدمها لكي يبين للشاعر أن لكل مقام مقال ويوضح له كيف يتصرف مع كل ظرف ومقام.

من هذه المقامات والتي لها طرائق وأساليب معينة يتخذها سواء من ناحية الألفاظ أو المعاني أو المقاصد، وأعطى لكل مقام منها كيف للشاعر أن يتصرف وأن يعبر وأن يشعر لاستحالة المتلقي وإقناعه وإقناعه والتأثير فيه، فالمقامات تختلف لذا على المتكلم (الشاعر) حسب ابن رشيق أن ينظر إلى ألفاظه ودلالات شعره بحسب الظروف والملابسات المحيطة به، وبحسب غرض الكلام وقصده، فقد فصل ابن رشيق وبين شرح في كل باب من الأبواب السابقة الذكر كيفية الطرائق الواجب اعتمادها واتخاذها في أحوال الكلام المختلفة بحسب ما يقتضيه الظاهر والظروف الخارجية المحيطة بالخطاب أو الشعر، وفي هذا كله قيم تداولية ومفهوم أساسي تقوم عليه اللسانيات التداولية وهو "المقام"، فهو الأساس في كل خطاب تداولية لأنه يمثل «البؤرة التي تلتقي فيها جميع العناصر الحجاجية من مقدرات برهانية وحقائق فعلية وقرائن بلاغية وقيم بشتى أقسامها، وعلاقة هذه القيم بمراتب الكائنات والأشخاص المعنيين بخطاب ما»²⁸. لذا فدور المقام فعال في كل خطاب بخاصة الخطابات الحجاجية.

فاهتمام ابن رشيق إذا في باب البلاغة ومضامينها بمطابقة الحال لمقتضى الحال، وبالمقام، يثبت «البعد التداولي لديه، فقد ربطت البلاغة عنده بين التشكيلات الكلامية والمقام وحال "السامع" و"المتكلم" وفي هذا الجانب سنوضح أكثر كيفية اهتمام ابن رشيق بالبنى التركيبية للخطاب والسياقات الخارجية المنسوبة إليه، ومن هذه المكونات والآليات التي تدخل في تركيب الخطاب ومطابقتها للمقام هي (التقلسم والتأخير، الفصل والوصل، الحذف، الإيجاز والإطناب) وطريقة بروزها في البعد التداولي.

1- التقديم والتأخير:

إن الحديث عن ظاهرة التقديم والتأخير في الموروث اللساني العربي يستوجب استحضار ثلاثة بحوث مختلفة تناولت هذه الظاهرة كل من زاوية معينة، وهي البحث النحوي والبحث البلاغي والبحث الأصولي، فالنحوي ينظر إليها من حيث علاقتها بالقواعد التي تضبط التراكيب العربية مع الحفاظ على البنية الأساس وهي العلاقة النحوية والاحتفاظ أيضا بالدلالة نفسها.²⁹ بينما البلاغي يسعى إلى الكشف عن أغراض ومقاصد المواقف التواصلية للتقديم والتأخير ومطابقتها لمقتضى الحال، بينما نجد الأصولي ينظر إليها من حيث الحاجة إلى التفسير سواء في الآيات القرآنية أو الأحكام الشرعية مراعيًا السياقات الواردة فيها، فكل تقدم وتأخير إذا ينضوي تحته قصد معين يريد المتكلم إيصاله من خلال الخطاب، كما أن مسألة التقديم والتأخير تحدث من الأفعال الإنجازية التي سعت اللسانيات التداولية إلى تحليلها وتحقيقها والخوض فيها، فهي من القضايا المهمة التي تعترض طريق المتكلم فيراعيها كونها ارتبطت بمقصدية وغرضه من الخطاب، فكلما فهم السامع المقصد المنشود من الخطاب كلما أدى ذلك إلى نجاح العملية التخاطبية.

ونلفي ابن رشيق في كتابه يقول في قضية التقديم والتأخير في الكلام «ومن الشعراء من يضع كل لفظة موضعها لا يعدوه فيكون كلامه ظاهرا غير مشكل، وسهلا غير متكلف ومنهم من يقدم ويؤخر: إما لضرورة وزن، أو قافية وهو أعذر، وإما ليدل على أنه يعلم تصريف الكلام، ويقدر على تعقيده، وهذا هو العي عينه، وكذلك استعمال الغرائب والشذوذ التي يقل مثلها في الكلام».³⁰

ويتابع الحديث في هذا الجانب ويقول: «ورأيت من علماء بلادنا من لا يحكم للشاعر بالتقدم، ولا يفضي له بالعلم إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير، وأنا أشغل من جهة ما قدمت، وأكثر ما تجده في أشعار النحويين».³¹

ونلاحظ من خلال ما سبق من حديث ابن رشيق عن قضية التقديم والتأخير في الكلام أنه يعتبر عينا وعيا للمتلقى وهو يستشغل هذه القضية ويرى أنه للضرورة القصوى عند الوزن والقافية، أما خلاف ذلك فيعتبره إعياء، وقد ضرب بذلك أمثلة نحو قول الخنساء:³² [من المتقارب]:

فِيمَ الْفَتَى فِي غَدَاةِ الْهِيَاجِ إِذَا مَا الرَّمَاحُ نَجِيعًا رَوَيْنَا.

فقدت "نجيعا" على "روينا" مبادرة للخير بالرّي من أي شيء هو وكذلك يقول أبي السفاح بكير بن معدان اليربوعي:³³ (من السريع):

نهته عنك فلم ينهه
بالسيف إلا جلدات وجاع.

أراد نهته عنك بالسيف، أو أراد فلم ينهه إلا جلدات وجاع بالسيف وكلاما فيه تقاسم وتأخير.

فابن رشيق يمدح من لا يضمن شعره سوء التركيب والنظم أي «التقاسم والتأخير»، فيجعل كلامه ظاهرا غير مشكل، فيمدحه بابتعاده عن الإشكال والتكلف، ومن ناحية أخرى يذكّر من يستخدم هذه الوسيلة فيقول: «ومنهم من يقدم ويؤخر ما لضرورة الوزن أو قافية وهو أعذب».³⁴ وهنا يتبين لنا الرؤية النقدية المتناقضة ذات وجهين لمسألة واحدة فهو يبيغي على من يفعل ذلك إظهارا لمقدرته على تصريف الكلام وتعقيده ويعود فيقول: «ورأيت من علماء بلدنا من لا يحكم للشاعر بالتقاسم ولا يفضي له بالعلم إلا أن يضمن في شعره التقاسم والتأخير، وأنا أستقل ذلك من جهة ما قدمت»، فهو في هذا الجانب يعتمد الدم لمن يفعل هذا أو ذاك لقوله: «وأنا أستقل ذلك»، فقد تردد في الرأي تارة بين معيار الإجابة وتارة معيار الإساءة، فهو يستحسن هذه الوسيلة لأهمية توظيفها في إثراء النظم بينما كثيرا ما يستهجن هذه الوسيلة اعتقادا منه بكونها وسيلة للتعقيد والمعاضلة، ولعل قضيتي التقاسم والتأخير في الدراسات البلاغية المرتبطة بالمقامات التي تضيئي نجاحا لعملية الخطاب تدعونا إلى استحضار تلك التنظيرات التداولية المتعلقة بالقوة الإنجازية للعبارات والأفعال الكلامية، حيث يرى التداوليون وعلى رأسهم "سورل" أنّ مسألة ترتيب الكلمات في التراكيب اللغوية دورا طلائعيا في تحديد مدى قوة القوة الإنجازية في هذه الصياغات.³⁵

2- الحذف والافتراض المسبق:

يعدّ مبحث الحذف من أهم المباحث التي لاقت اهتماما كبيرا من لدن البلاغيين العرب، فنجد عبد القاهر الجرجاني يفرد له بابا خاصا في كتابه "دلائل الإعجاز" فيقول: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، ونجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين».³⁶

فالخذف كما يشير إليه الجرجاني يأتي وفقا لضوابط معينة، فالخذف في الموضع والحال الذي ينبغي أن يتوفر فيه الشروط التداولية، وبالتالي يحصل تأثير القول الذي تم فيه الخذف إلى استحالة السامع والتأثير فيه، ومن النماذج القولية التي يتم فيها الخذف نجد ابن رشيق يورد في مبحث من كتابه:

أ- **حذف جواب القسم وغيره**³⁷ يقول فيه: «وَأَنْ يَحْذِفَ جَوَابَ الْقَسْمِ وَغَيْرِهِ، نَحْوَ قَوْلِهِ عَزَّ وَجَلَّ: ((قَ وَالْقُرْآنِ الْمَجِيدِ، بَلْ عَجَبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ)))»³⁸.

فالقصد من القسم في هذه الآية الكريمة هو تحقيق وتوكيد الخبر وقيل الجواب محذوف أي: «والقرآن المجيد حيث المقسم به يحتاج إلى جواب، والعبارة المجاورة بل عجبوا أن جاءهم منذر منهم لا تصلح أن تكون جوابا أو تسد مسدّه، وتقدير الكلام والقرآن المجيد إنك لرسول الله بالحق، أي جئت بالحق والكلام المبين، فجوابه إذا محذوف فالمخاطب لكي -يقتنع- لا بد أن يكون للمقسم به شيئا من التقدير والإجلال؛ لأن المتكلم إذا علم أن المقسم به هين عند المخاطب فإنه من العيب أن يتخذ وسيلة حجاجية، فالقرآن مجيد عند رب العالمين، لذا أقسم به وحذف جواب القسم لما في ذلك من بلاغة الإقناع والاختصار وإعمال الفكر، فقد استوفى القسم في هذا الموضع شروطه التداولية.

فالشاهد إذا هو حرف "الواو" الدال على القسم وجملة القسم في هذا الموضع شروطه التداولية، مكوّنة من المقسم وهو الله سبحانه وتعالى، والمقسم به وهو القرآن المجيد، فالله سبحانه وتعالى أقسم بالقرآن الكريم بأنه مجيد، فمكانة القرآن الكريم عالية وراقية، أما جواب القسم فهو محذوف في هذه الآية الكريمة بالتقدير السابق.

ويستدل ابن رشيق بأية أخرى لقوله تعالى: «وَالنَّازِعَاتِ غَرْقًا» إلى قوله: «يَوْمَ تَرْجَفُ الرَّاحِفَةُ»، فلم يأت بجواب لدلالة الكلام عليه، حيث أقسم ربنا جل جلاله بالنازعات، ولم يذكر بعدها مباشرة جواب القسم مما جعل ترك ذلك لمعرفة السامعين بالمعنى، والصواب من القول في ذلك أن جواب القسم في هذا الموضع مما استغنى عنه بدلالة الكلام فترك ذكره، وتلقى ابن القيم -رحمه الله- في كتابه البيان في أقسام القرآن في عدد من المواضع يقول: لا يوجد جواب أصلا وإنما المقصود التنويه بهذه الأمور ولفت النظر إليها، ويكفي هذا عن الجواب لأنه يشعر به «وجواب القسم محذوف يدل عليه السياق وهو البعث المستلزم لصدق الرسول صلى الله عليه

وسلم وثبوت القرآن، أو أنه من القسم الذي أريد به التنبيه على الدلالة فيصل المعنى إلى قلب السامع فيفهمه دون أن يقدر، مما يعنيه ابن القيم أيضا أن السامع حينما يسمع هذه الأقسام يصل إلى فهمه المراد من هذه الأمور التي ذكرها الله على سبيل التعيين والتخصيص في قوله تعالى: «وَالنَّازِعَاتِ وَالنَّاشِطَاتِ» إلى آخره فيدرك السامع أن جواب القسم محذوف يدل عليه السياق، وهذا القسم يتضمن الجواب المقسم عليه وإن لم يذكر لفظا، ولعل هذا مراد من قال: أنه محذوف للعلم به لكن هذا الوجه ألطف مسلكا، فإن المقسم به إذا كان دالا على المقسم عليه مستلزما له استغنى عن ذكر يذكره وهذا كونه محذوفا لدلالة ما بعده عليه فتأمله».³⁹

كما يدرك السامع الأمور التي ذكرها الله على سبيل التعيين والتخصيص في قوله تعالى: «وَالنَّازِعَاتِ وَالنَّاشِطَاتِ»، إلى آخره وهو قدرة وعظمة الله عز وجل، وفي مثال آخر سنده ابن رشيقي في هذا الجانب لقوله تعالى: «وَلَوْلَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ وَأَنَّ اللَّهَ رَوْوفٌ رَحِيمٌ»⁴⁰ أيضا حذف جواب الشرط من هذه الآية وتقدير الكلام «لَعَذَابُكُمْ» أو نحوه، أو يجعل لكم العذاب فجواب لولا محذوف لدلالة الكلام عليه وهذا الحذف تتعدى عليه أغراض ودلالات مبتغاة يفهمها السامع من خلال السياق.

ب- حذف "لا" وزيادتها: يقول في هذا الصدد ابن رشيقي وحذف "لا" من الكلام وأنت تريدها،⁴¹ كقوله تعالى: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيِّ وَلَا تَجْهَرُوا لَهُ بِالْقَوْلِ كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ أَنْ تَحْبَطَ أَعْمَالُكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تَشْعُرُونَ»⁴² وزيادة "لا" في الكلام كقوله سبحانه «قَالَ مَا مَنَعَكَ إِلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ»،⁴³ أي: ما منعك أن تسجد، وقال: وإنما تراد "لا" في الكلام لإبائه أو جحده.

ج- حذف المنادى: لقد استدل ابن رشيقي في هذه المسألة بقوله تعالى: «أَلَا يَسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي يَخْرِجُ الْخَبَاءَ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تَعْلَنُونَ»⁴⁴ كأنه قال: «ألا يا هؤلاء اسجدوا لله، ولقد أضمروا اكتفاء بدلالة "يا" عليها ويكون حذف المنادى في القول لتأدية بعض المعاني التداولية نذكر منها:

- حذف المنادى قصدا للدلالة على الأداة التي قبله عليه لتقوية المعنى وإدراك السامع للخطاب والتأثير فيه وإقناعه دون ذكر المنادى ولأن الأداة تكتفي بذاتها للدلالة على المنادى دون ذكره.

- إثبات معنى الجواب سواء أكان قسما أو شرطا أو غيره بخاصة في القرآن الكريم، لأن الخطاب الواقع يدل على ما يترتب عنه من نتائج وعواقب كما ذكرنا في الأمثلة الآتية الذكر، فالمعنى واضح وجلي دون الحاجة لذكر الجواب، فالقرآن الكريم ألفاظه واضحة ومقصودة ومعلوم خطابه لمن يوجه وأي فئة يوجهه، وما هي العواقب التي تنتج عنها.

فالخذف في هذه المواضع يزيّن المعنى ويمتعه حتى يجعله أقوى وأبلغ في التلقي، وبذلك تظهر الجوانب التداولية في تحليل ابن رشيق والأمثلة التي استعان بها في هذا الباب، فالخذف يحرك نفس السامع ويجعله يعمل فكرة للوصول إلى المعنى المقصود.

وكذلك موضع آخر ذكره ابن رشيق في الخذف وهو حذف الفاء من جواب الجزاء،

كما قال: (من الرجز)

يا أقرع بن حابس يا أقرع إنك إن يصرع أخوك تصرع⁴⁵

التقدير عنده: «إنك تصرع إن يصرع أخوك» وهو عند المبرد على حذف الفاء.

- حذف الياء من الذي فمنهم من يسكن الذال بعد الخذف ومنهم من يدها مكسورة على لفظها، أنشد البصريون والكوفيون جميعا:

فَظَلَّتْ فِي شَرِّ مِنَ اللَّذْكَيدَا كَمَنْ تَرَبَّى زُبَيْةً فَاصْطِيدَا

ويروي «كالذي تُربى زبية فاصطيدا، وجمع بين اللغتين وموضع آخر في الخذف وهو حذف الموصول وترك الصلة كما قال يزيد بن مفرغ».⁴⁶

عَدَسٌ مَا لِعِبَادِ عَلَيْكَ إِمَارَةٌ نَجْوَتِ وَهَذَا تَحْمِلِينَ طَلِيقُ

أي والذي، أي هذا الذي تحملين طليق، وقال الشيخ سراج البلقيني: يجوز أن يكون

المحذوف هو الموصول على رأي الكوفيين أي، هذا الذي يملك، على أن الكوفيين

يجوزون استعمال الإشارة بمعنى الاسم الموصول فيكون التقدير الذي يملك.⁴⁷

والموضع هنا ذو غاية تداولية وهي اختبار السامع في الكشف عن المحذوف والثنية عند

قرائن الأحوال.

وما نلاحظ من الأمثلة التي استدلل بها ابن رشيق في كتابه لمواضع الخذف المتعددة والمختلفة أنه تارة يجوز للشاعر الخذف في مواضع معينة وتارة أخرى يستقبح الخذف في مواضع أخرى ومن دواعيه أن المتكلم أو الشاعر - كما يذكر ابن رشيق - أحيانا أن ترك الذكر أفصح من الذكر وأحيانا

أخرى يرى أنه لا يجوز له أن يحذف في بعض المواضع لأنها قبيحة فلا يجد فيها فائدة للسامع، بذلك تظهر الجوانب التداولية في تحليل ابن رشيق مثلا إذا ذكر الحذف في حالات معينة وهو يستقبحها إذا نتج عنه كلام غث يستنكره السامع ولا يتقبله، وفي حالات أخرى يميز للشاعر الحذف لأنه يحرك نفس السامع وذهنه ويجعله يحاول الوصول للمعنى المقصود حيث يعمل ذهنه في البحث عن المحذوف ويقف على أسباب حذفه.

ويلتقي موضوع الحذف وارتباطه بالسامع مع مفهوم الافتراض المسبق الذي يعد أحد المفاهيم التداولية المتعلقة بجوانب ضمنية من قوانين الخطاب الذي يتم بين أطراف العملية التواصلية وهو أمر يفترضه المتكلمون ويسبق تفوهمهم بالكلام تيقنا منهم بأنّ المستمعين عارفون لتلك المعارف والمعلومات السابقة مما يدفعهم إلى التفكير في الأمور التلميحية والمضامين المندرجة تحت هذا الخطاب، فالافتراض المسبق «مفهوم براجماتيكي تتضمنه العبارة في المقام الذي ترد فيه من حيث المعلومات المشتركة المعروفة مسبقا لدى المتكلم والمخاطب».⁴⁸ أي أن المتكلم أثناء إنتاجه للخطاب يجب أن يكون على دراية بأن السامع له علم وافتراض مسبق لما يقوله لنجاح العملية التخاطبية وذلك وفقا للمقام الوارد فيه.

د- الإيجاز الإطناب:

يعرف الإيجاز بأنه «الحصول على المعنى من دون الالتفات إلى أصل اللفظ أو تكراره» ويعرفه السكاكي بأنه «أداء مقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط».⁴⁹ وقد سئل ابن المقفع ما البلاغة؟ فقال: «اسم لمعان تجري في وجوه فمنها ما يكون في السكون، (...) فعامة هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة» وقد علق ابن رشيق على ذلك قائلا: «فهذا ابن المقفع جعل السكون بلاغة رغبة في الإيجاز».⁵⁰ ويعبر آخر عن ذلك قائلا: «البلاغة إجماع اللفظ وإشباع المعنى» وقال خلف الأحمر: «البلاغة لمحّة دالة».⁵¹ ونجد ابن رشيق في حده للإيجاز يستدل بقول الرماني (ت 386هـ) فيقول: الإيجاز عند الرماني على ضربين مطابق لفظة لمعناه لا يزيد عليه ولا ينقص عنه كقولك: «سل أهل القرية» ومنه ما فيه حذف للاستغناء عنه في ذلك الموضع كقول الله عز وجل: «واسأل القرية» ونوع الإيجاز هنا هو الإيجاز بالحذف، وعبر عن الإيجاز بأن قال: هو العبارة عن الغرض بأقل ما يمكن

من الحروف، وقد استحسّن ابن رشيق هذا التعريف لقوله: «ونعم ما قال، إلا أن هذا الباب متسع جدا ولكل نوع منه تسمية سماها أهل هذه الصناعة».⁵²

وعليه فإن قضية الحذف تراعي عدة عناصر تشكل في مجموعها حدثا كلاميا والقصد

من الحذف هنا:

- قدرة المخاطب على إدراك العنصر المحذوف ومغزى الحذف.
- قصد المتكلم من الحذف.
- الموقف الكلامي (السياق/المقام) الذي يميز صحة التركيب الواقع فيه الحذف.
- عناصر التركيب الذي يقع فيه الحذف والعلاقة بين العنصر المحذوف والعناصر القائمة تركيبيا ودلاليا.⁵³
- ولإيجاز أضرب مختلفة نذكر منها ما ورد عند ابن رشيق في كتابه.

د- اعتدال الوزن:

يأتي ابن رشيق بمثال في هذا الضرب عن مساواة اللفظ مع المعنى فيقول: وأنشد عبد

الكريم في اعتدال الوزن.

فَلْيَدْعُنِي مِنْ يَلُومُ	إِنَّمَا الدَّلْفَاءُ هَمِّي
حِينَ تَمْشِي وَتَقُومُ	أَحْسَنُ النَّاسِ جَمِيعَا
وَهِيَ لِلْحَبْلِ صَرُومُ	أَصْلُ الْحَبْلِ لَتَرْضَى

ثم قال: عندهم أنه ليس في هذا الشعر فضله عن إقامة الوزن وهذه الأبيات وأشكالها داخلة في باب حسن النظم عند غير عبد الكريم. ويرى ابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ) "حد المساواة المحمودة هو إيضاح المعنى باللفظ الذي لا يوضحه".⁵⁴

وحقيقة الأمر أن الإيجاز قضية متشعبة لارتباطها بمباحث لغوية وأدبية عديدة ولأنها «لا تتعلق بالقلة والكثرة في معناها الكمي الخالص، فالقليل من اللفظ والكثير من المعنى صفتان نوعيتان ترتبطان تحديدا بخصوصية العلاقة القائمة بين مكوني العلامة اللغوية، وهي علاقة يغذيها التضاد ويراد منها تحقيق معادلة صعبة لا تتأني إلا للبلغ الخير بطرائق استثمار الطاقة الإيحائية للغة ولولا أهمية الإيجاز بما هو قاعدة مركزية حاضرة لعلاقة اللفظ بالمعنى في تصور العرب للبالغة

النموذج، لما اهتم به الجاحظ بالغ الاهتمام ولما جعله قرين (البلاغة) في عنوان رسالته (البلاغة والإيجاز) فكان الإيجاز لديه من أبرز مرتكزات البلاغة».⁵⁵

وإذا نظرنا إلى التراث اللغوي العربي كما هو الحال عند ابن رشيق لوجدنا بروز ظاهرة الإيجاز بطرق مختلفة، والذي يكسب العبارة قوة في اللفظ والمعنى ويجنبها ثقل الاستطالة كل هذا يدل على البعد التداولي للإيجاز في رغبة المتكلم لإلفات السامع وجلبه ومراعاة حالته وظروفه المختلفة ومطابقة الكلام لمقتضى الحال.

خاتمة:

مما سبق نتوصل إلى نقطة مهمة وهي اهتمام ابن رشيق وعنايته بكل ما يخص المخاطب وما يتعلق به لاتخاذ أساليب متنوعة تساعده في إيصال شعره ونجاح عملية التخاطب، وذلك بمراعاته للأحوال المذكورة آنفا النفسية والذهنية والاجتماعية، كما تبّه ابن رشيق أيضا على التزام الشاعر بخاصية الخروج والانتقال في الشعر ليقنع السامع ويجعله يتأثر ويعجب بشعره، كل هذه الآليات والأساليب التي اتخذها ابن رشيق في كتابه العمدة بعين الاعتبار تجعلنا ندرك الترابط القوي والتداخل الذي يظهر جليا بين الدراسات القديمة واللسانيات التداولية الحديثة. ومن النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث:

- اهتمام ابن رشيق بعملية القصد والإفادة، وتوجيه الشاعر إلى الاهتمام بهما وإدراجهما في شعره بغرض إيصال شعره إلى ذهن السامع وتقبله والتأثير فيه. علوم البلاغة عند ابن رشيق تحمل في طياتها بعدا تداوليا في العديد من أساليبها وآلياتها، كما تحمل العملية التواصلية هي أيضا أبعادا تداولية في صميمها، لأنها تقوم على العناية بأهم عناصر العملية الخطابية والتي تتم بدورها بالخطاب - أي باللغة - والتي تعنى بها التداولية أثناء استعمالها المختلفة مع مراعاة المقاصد والغرض من ورائها.

- دور علوم البلاغة في أغلب تعاريف البلاغيين القدامى يقوم على الإفادة والإفهام والتبليغ وعلى التأثير في المتلقي وعلى المقام الذي ورد فيه الخطاب، كما تبين لنا أنّ الصور البلاغية ليست مجرد صور للتنميق والزخرفة وتزيين الخطاب والشعر، بل أداة لإنجاز أفعال وتحسين حالة المخاطب وإذعانه والتأثير فيه.

- يضم كتاب "العمدة" آليات بلاغية عديدة تتباين فيما بينها لكنها تصب وتؤول إلى بنية خطائية واحدة تقوم على التركيب والدلالة والتداول.

هوامش:

¹ Michael (ashby): oxford advanced learner's dictionary of current english, sixth edition: sally wehmeier, oxford university press, 2000, p990.

² Algirdas julien (Greimas) , joseph (courtés) : linguistique sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage huchette supérieur (paris), 1979, p288.

³ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390-456هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الخليل، حققه وفصله: محمد محي الدين عبد الحميد، ط05، 1401هـ-1981م، 204/1.

⁴ المصدر نفسه، 196/1.

⁵ المصدر نفسه، 244/1.

⁶ المصدر نفسه، 223/1.

⁷ المصدر نفسه، 257/1.

⁸ المصدر نفسه، 247/1.

⁹ المصدر نفسه، 266/1.

¹⁰ ديوان السمؤال، تج وشرح: واضح السمد، دار الخليل، بيروت، ط01، 1416هـ-1996م، ص 70.

¹¹ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390-456هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 199/1.

¹² المصدر نفسه، 199/1.

¹³ المصدر نفسه، 169/1.

¹⁴ المصدر نفسه، 212/2.

¹⁵ المصدر نفسه، 213/2.

¹⁶ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط01، 2004، ص 299.

¹⁷ المرجع نفسه، ص 26.

- ¹⁸ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390-456هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 199/1.
- ¹⁹ المصدر نفسه، 116/2.
- ²⁰ المصدر نفسه، 117/2.
- ²¹ المصدر نفسه، 143/2.
- ²² المصدر نفسه، 147/2.
- ²³ المصدر نفسه، 160/2.
- ²⁴ المصدر نفسه، 167/2.
- ²⁵ المصدر نفسه، 170/2.
- ²⁶ المصدر نفسه، 171/2.
- ²⁷ المصدر نفسه، 176/2.
- ²⁸ محمد سالم ولد محمد الأمين: مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، ج28، العدد الثالث (03)، يناير مارس، 2000م، ص 83.
- ²⁹ ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، بيروت/ لبنان، ط01، 2004 ص 141.
- ³⁰ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390-456هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 260/1.
- ³¹ المصدر نفسه، 261/1.
- ³² ديوان الخنساء شرحه وضبطه، عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت، لبنان، ص 105.
- ³³ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390-456هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 260/1.
- ³⁴ المصدر نفسه، 260/1.
- ³⁵ ينظر: محمود أحمد نخلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، (د.ب)، 2002، ص 47.
- ³⁶ عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي (371هـ): دلائل الإعجاز قرأه وعلق عليه: أبو فهد محمود محمد شاكر الناشر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 112.
- ³⁷ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390-456هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 277/2.
- ³⁸ سورة ق، الآية: 01.

- ³⁹ ينظر: حمزة بن محمد علي آل ياسين عسيري: التبيان في أقسام القرآن للإمام ابن القيم دراسة وتحقيق، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، إشراف: أمين بن محمد باشا، المملكة العربية السعودية، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة أم القرى، 1422هـ-2001م، ص 255-256.
- ⁴⁰ سورة النور، الآية:20.
- ⁴¹ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390-456هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 278/2.
- ⁴² سورة الحجرات، الآية 02.
- ⁴³ سورة الأعراف، الآية 12.
- ⁴⁴ سورة النمل، الآية 25.
- ⁴⁵ أبو الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى الأعمى الشنتمري، النكت في تغيير كتاب سيبويه وتبيين الخفي من لفظه وشرح أبياته وغريبه، ضبطه ونصه، يحي مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 283.
- ⁴⁶ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390-456هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 273/2.
- ⁴⁷ جلال الدين السيوطي (ت991هـ): عقود الزبرجد في إعراب الحديث النبوي، حققه سلمان القضاة، دار الخليل، بيروت، 1414 هـ، 1994م، ص 378.
- ⁴⁸ شاهر (الحسن): علم الدلالة السيمانتية والبراجماتية في اللغة العربية، دار الفكر، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 176.
- ⁴⁹ السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط02، 1978م، ص 277.
- ⁵⁰ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390-456هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 243/1.
- ⁵¹ المصدر نفسه، 242/1.
- ⁵² المصدر نفسه، 250/1.
- ⁵³ ممدوح عبد الرحمن، من أصول التحويل في نحو العربية، دار المعرفة الجامعية، د ط، 1999، ص ص 146-147.
- ⁵⁴ أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (390-456هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 250/1-
- ⁵⁵ أحمد الوديني: قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2004، ص 789.

Double Consciousness in African-American literature
Case study: Richard Wright's novel *Native Son*

الوعي المزدوج في الأدب الأمريكي الزنجي:

رواية 'ابن البلد' لريتشارد رايت انموذجا

* Lamia Boukerrou¹, Mohammed Seghir Halimi²

لمياء بوكرو¹، محمد الصغير حليمي²

University of Kasdi Merbah Ouargla, Algeria

جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر

bo.lamia6@hotmail.fr¹ medseghirh@gmail.com²

Rec. Day :09/11/2020	Acc. day: 12/02/2021	Pub. day:02/06/2021
----------------------	----------------------	---------------------

Abstract:

The main purpose of the actual work is to illustrate the effect of Double Consciousness on the deep structure of the blacks' psyche. How does whites' oppressive and racist gaze impact black life and destiny? And how should the blacks resist such inhuman practices and come out instead with the best of them? To achieve the desired objectives and get deeper into the concept, the masterpiece novel *Native Son* by Richard Wright was taken as a sample to be studied based on Du Bois's Double Consciousness theory. The final results show that blacks' obsession with their self -image in the eyes of the other-whites- make them wallow in severe identity trauma and crisis.

Keywords: African American literature, Double Consciousness, black psyche, white gaze, self, other.

ملخص البحث

ان الهدف الرئيسي من هذا العمل هو توضيح تأثير الوعي المزدوج على البنية العميقة لنفسية السود. أي أثر اضطهاد وعنصرية البيض على حياة السود و مصيرهم. وكيف يجب على السود مقاومة مثل هذه الممارسات اللاإنسانية عليهم، و الخروج بدلا منها بأفضل ما لديهم. من اجل الوصول الى الأهداف المرجوة و الخوض فيها عميقا، تم اختيار الرواية الفنية "ابن البلد" لريتشارد رايت كعينة من أجل الدراسة وفق

* Lamia Boukerrou. bo.lamia6@hotmail.fr

نظرية الوعي المزدوج لـ "دو بويس". النتائج النهائية تبين ان هوس السود بصورة الانا من خلال نظرة الاخر جعلهم يتخبطون في ازمة هوية شديدة.

الكلمات المفتاح : الأدب الأمريكي الزنجي، وعي مزدوج، نفسية السود، نظرة البيض، انا، آخر.



I. Introduction

There is no doubt that the blacks in America suffered for centuries from racism, alienation, exploitation, marginalization and oppression in addition to economic and social tragic living conditions. Although slavery was abolished, the whites continue to treat the blacks as an inferior unwanted race in America. As a matter of fact, considerable masterpiece literary works emerged to depict the blacks' issue in America by a number of talented Black-American authors such as Richard Wright, James Baldwin, Ralph Ellison, Zora Neale Hurston, Alice Walker, Toni Morrison and Maya Angelou. White offensive gaze towards the blacks is an issue of equal importance that should also be scrutinized. The present work deals with Richard Wright's *Native Son* as an accurate sample to illustrate the extent to which the whites' discriminatory looks inflicted the blacks' psychological equilibrium, self-esteem and identity. We attempt to clarify how Double Consciousness terribly scrambled blacks' life and how the blacks ought to face such oppressive practices in return. Through *Native Son*, Richard Wright intends to ring the alarm on the biased effects of race relations in America through the tragic story of his protagonist Bigger Thomas. Throughout the novel, Bigger was deeply obsessed by the *other* white men's racist gaze towards him and his folk. The stereotypical image that Bigger had about the whites became the engine that controlled his behaviours and attitudes towards this superior race. After committing an unintentional murder and getting in touch with a communist white lawyer, Max; Bigger realized his mistake in surrendering to his Double Consciousness thoughts and making of the whites' gaze the centre of his life. But, it was too late.

II. Du Bois: A Spokesman for the Blacks in America

W.E.B. DuBois is considered a pioneering theorist and critic and a furious defender of his fellow black subjects in the American context. The first and foremost aspect that Du Bois emphasizes and feels really heart- broken¹ towards it is slavery and its aftermath consequences. In

his outstanding work, *The Souls of Black Folk* (1903), Du Bois stresses the fact that even after the abolishing of slavery and granting the blacks the so-called 'freedom', the blacks continue to undergo hard living conditions characterized by poverty, homelessness, unemployment and above all physical abuse, hatred and racism. In other words, the Negroes were deprived from enjoying the privileges that the whites live; i.e., they were not allowed to become full respected American citizens as supposed to be with the abolishment of slavery. According to W.E.B. Du Bois, though white workers get low salaries they receive in return respectful public recognition and honorable social status that compensate, with no doubt, their financial needs and requirements just because they have a white complexion. He carries on: '[these whites] were admitted freely with all classes of people to public functions, public parks, and the best schools.²' (Du Bois, 1970,p.700) In other words, there is no room of comparison between blacks' and whites' economic and social life conditions in America. In describing the blacks' rural housing, Du Bois depicts them painfully as "dirty and dilapidated, smelling of eating and sleeping, poorly ventilated, and anything but homes." (2007,p.96) This aspect has been well stressed by Richard Wright through his depiction of the miserable living conditions of Bigger's family. In the very first scene of the novel, he shows the awful inhuman living conditions of Bigger's family in a nasty one room house with rats inside. In the novel, Bigger and his folk appear to live in ghettos far from white districts where the blacks were not allowed to roam in without obvious reasons.

Through Du Bois's stands and declarations, we can easily notice his strong influence by Marxist ideas and thought. Although Marxism opposes principally Capitalism, Du Bois refashions it to suit the blacks' situation in America. The black workers' miserable conditions are due to color- line racist laws imposed by another different 'superior' race; the whites. In other words, Capitalism exercised upon black workers in America is not imposed by a similar race -by the rich blacks- as the usual other Capitalist doctrines in the World. In fact, Capitalism in America is a far more oppressive and exploitative system upon the blacks. Therefore, it is a race based division not social class based division. Hence, it can be assumed that the Negro workers in America are suffering double bondage oppression. The first one is due to the Capitalist doctrine adopted by the American economic system which is based on two major social classes. Those who own money and enjoy

luxury life; i.e., the bourgeois white Americans who flourish and enrich their business through exploiting the lower social class in addition to those poor workers who work very long hours for very little money. As mentioned earlier, according to Du Bois those white workers may suffer financially from Capitalism but at least they are compensated by social, psychological, and educational privileges, which is not the case of black workers. Therefore, the second and most important bondage is racism due to slavery and its legacy. Here, the American workers of African origins suffer not from low wages but from total exploitation as they provide free- labor for the white Bourgeois especially during slavery. Stated differently, the oppressed Negroes work for no wage in addition to animal- like living conditions and housing. For this reason, Du Bois's Marxist ideas are based on criticizing and fighting imperialism, slavery and racism that worsened the situation for the Negro worker under the American Capitalist system. In the sample under study, Richard Wright stressed the antagonist living conditions of both blacks and whites in America. While the blacks were deprived from the very essence of life, the whites, on the other hand, were remarkably privileged. Mr Dalton's house was so big and comfortable that they could provide their mere driver, Bigger, with an individual room that he never dreamt of. These whites had money and very delicious food that Bigger was also deprived from in his house. This unfair division between the two races in America was the main urge for many black authors to revolt and refuse such practices in their notable works.

III. Du Bois's Double Consciousness

For the previously stated reasons and others, Du Bois rebels and claims that the major problem of the twentieth Century is based, with no doubt, on color-line divisions (Du Bois, 2007,p. 3); i.e., how people of various races live and coexist with each other. In the American context, it is all about racism and oppression that the whites exercise upon the people of color. This aspect has long been the concern of several African American authors. Through their works, they intend to spot light on the blacks' legal but immoral situation in America. In *The Invisible Man*, Ralph Ellison wants to illustrate his protagonist's suffering to make himself visible in a society that repudiates his presence instead. Maya Angelou's autobiography *All God's Children Need Traveling Shoes* is in fact a journey towards the self through which she desires to discover her lost identity in the American racist system. Similarly, Richard Wright, through his protagonist, wants to

show how Bigger was deprived from realizing his dreams to fly an aeroplane or to become a soldier and how whites' oppression rendered him a criminal instead. Accordingly, the history of the blacks in America is "the history of men who tried to adjust themselves to a world whose laws, customs, and [weapons] were leveled against them...the Negro is America's metaphor." (Richard Wright, 1964,p.72) Du Bois in his turn wondered if he was an American or a Negro and if there was a possibility to be both (Du Bois, 2007,p.184). Du Bois personality conflicts reflect the critical situation that all his fellow race citizens encounter in their daily life. The answer to this question may be as Du Bois claims that the blacks in the United States are "American – by citizenship, political ideals, language, and religion – and African, as a member of a 'vast historic race' of separate origin from the rest of America." (Rampersad, 1976,p.61) Accordingly, the African Americans have double identification; Americans but still Africans at the same time. This situation urged Du Bois to form his 'Double- Consciousness' concept to explain and justify the blacks' psychic trauma in America. Du Bois writes:

It is a peculiar sensation, this double consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness—an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. (DuBois, 2007,p.8)

Here, Du Bois depicts pityingly the situation that the blacks are experiencing in an extremely racist society. The blacks become aware about their inferiority and their disgusting look in the eyes of the *other* 'superior' race. This down look becomes an obsession to the blacks which, according to Du Bois, hinders them from advancement as their entire energy and interest is devoted to fight and brighten the whites' negative perspective towards them. Splitting the African Americans' identity into racial and national identities pushes them to struggle to unite their divided souls and antagonist identities. However, the mission is not that easy especially in a hostile environment monitored by white men's racist and alienation systems. Du Bois suggests instead that the blacks take positively the idea of 'twoness' and invest it to create the best of the two races in one identity. He calls the blacks to merge

between these two antagonist identities as they are an opportunity for the blacks to create the best of man; i.e., a mixture of an American who, “has too much to teach the world”, and an African whose Negro “blood has a message for the world.” (2007,p.9) Instead of antagonism, psychological trauma, and identity crisis, the Negroes should benefit from the positive aspects of both blackness and Americanness. Du Bois clarifies better the idea saying: ‘The history of the American Negro is the history of this strife—this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self.’ (DuBois, 2007,p.9) In this merging, Du Bois wishes a compromise between American and African traits. He wishes that the blacks get rid of these destructive conflicts. He calls the blacks not to deny their origins and their ancestors’ traits and at the same time Du Bois confirms that the blacks can neither Africanize America nor whiten their souls and become white Americans. He resumes saying: ‘[the American Negro] simply wishes to make it possible for a man to be both a Negro and an American, without being cursed and spit upon by his fellows, without having the doors of opportunity closed roughly in his face.’ (p.9) According to Du Bois, the only remaining possible solution is that the blacks and whites put hand in hand as brothers and sisters to coexist and live peacefully in America sharing equal opportunities and tolerate differences³. All in all, the blacks’ postcolonial experience in America depicts the period of slavery and its aftermath consequences. It spots the light on the wounds caused by racial prejudice and suggests a cure in return.

Du Boisean “sense of always looking at one’s *self* through the eyes of the *other*” is similar to Fanon’s experience in the train journey where he has confronted racism that made him realize his inferiority. This down look gaze towards Fanon was a slap like on his face. He suddenly became concerned about his body, race, and ancestors and the way they are conceived, as cannibals and intellectually disabled, by the ‘civilized’ whites. Through the following passage, Frantz Fanon depicts painfully blacks’ daily life suffering from the white’s offensive gaze: ‘In the train I was given not one but two, three places. I had already stopped being amused.’ He carries on ‘It was not that I was finding febrile coordinates in the world. I existed triply: I occupied space. I moved toward the other . . . and the evanescent other, hostile but not opaque, transparent, not there, disappeared. Nausea...’ (Fanon, 1986,p.112). Fanon felt really painful towards whites’ attitudes in

avoiding sitting near him. They were disgusted and even had nausea to see his skin colour. Here in this passage, it is obviously clear the vertical relationship that the whites impose upon the blacks as the whites consider the blacks as nasty creatures. This down look gaze towards the blacks makes them aware about their inferiority and repulsive situation in a white society which in return contaminated their psych and weakened their identities. Under such oppressive conditions and constant assaults, the humiliated black citizen is made to feel stranger in a world dominated by the whites and even stranger to himself.

IV. Bigger Thomas's Double Consciousness

1. White Offensive Gaze

Throughout the novel, whites' racist gaze and Bigger's obsession about his image in the *other's* eyes was the main engine that enhanced the development of events. At the beginning of the novel, Bigger invited his friend Gus to act white through which they imitated white manners and their attitudes towards the blacks. The novel showed how the whites perceived the black folk as a source of trouble to the country. They were referred to as an inferior undesired race in the United States. Bigger and his folk knew exactly the extent to which the whites hated and disgusted the Negroes. For this reason, Bigger was too much nervous about his image in the whites' eyes when he got the job in the Dalton's house. When he first arrived to the house, Bigger did not know from which door these white folks expected him to enter; was it from the front way or the back? After hesitating for a while, he decided to look for a walk that leads to the rear side instead. Bigger's hesitation and worry about how the whites would allow him to enter their house justified his final decision to look for a rear walk. Bigger kept roaming in the neighbourhood before he finally decided to enter the house, but this again inflicted in his Double Consciousness thinking another fear and worry. This time he wondered what would the police think if they saw him roam in a white neighbourhood. For Bigger, the police would think that he was trying to rob or rape somebody (Richard Wright, 1940,p.53). Bigger's negative image about himself and the Negroes came from the whites' stereotypical image they had about the blacks as robbers and rapists. Now, Bigger became painfully conscious that he was wrong to come to this place; this is not his world. This is not the world where he can behave without being enslaved by his Double

Consciousness thoughts that hindered him from acting appropriately and being himself and not what the *others* want him to be. Feelings of hatred entrapped Bigger before even getting to know the folk he is going to work for. Negatives thoughts continue to come to his mind even deeper when he entered the house. The white world was so strange to him that he was not able to sit appropriately on a chair; unconsciously he sat at the very edge of it. When Mr Dalton introduced to him his wife Mrs Dalton, Bigger had a quick look at her fearing that Mr Dalton had seen him gazing at his wife. For Bigger, the blacks should be careful in dealing with the whites (56). A similar behaviour Bigger showed with both Mr Dalton and his daughter Mary. When Mary saluted him, he kept his eyes on the floor thinking that he should not have looked (60). Moreover, 'he had not raised his eyes to the level of Mr Dalton's face once since he had been to the house' as 'There was an organic conviction in him that this was the way white folks wanted him to be while in their presence' (56-7). Accordingly, poor Bigger Thomas was so oppressed by his Double Consciousness thoughts that he cared only for white men's expectations and totally ignored his wills and being himself. Stated differently, his personal identity is smashed in white men's presence. When Mr Dalton asked Bigger to provide him with the paper, Bigger Did not know what he ought to do. What was the appropriate behaviour according to Mr Dalton's view? He was confused if he should pick up the cap first from the floor and then find the paper or just the opposite (56). Again Bigger did not want to appear stupid in front of Mr Dalton. When the latter kept asking Bigger questions, Bigger in return used to long for short and brief answers until another oppressive thought overwhelmed his mind. Would Mr Dalton think that Bigger was stupid and that he could not offer full convincing answers? Then, Bigger decided to speak in order to brighten his image; 'yessuh, there's four of us'. He stammered, trying to show that he was not as stupid as he might appear. He felt the need to speak more, for he felt that maybe Mr Dalton expected it. And he, suddenly, remembered the many times his mother had told him not to look at the floor when talking with white folks or asking for a job. He lifted his eyes and saw Mr Dalton watching him closely. He dropped his eyes again' (58). Here, it is strictly clear how Bigger could not bear white men's looks; he felt unease, self-pity, and self-hatred.

Things went even worse in his first driving mission with Mary, the daughter of Mr Dalton. When Mary introduced to Bigger her friend

Jan, both Mary and Jan were communists, Jan offered to shake hands with Bigger. It was the first time in all his life that Bigger encountered with a white man who wanted to shake hands with him. Bigger wondered if he really should shake hands with Jan and felt puzzled and even angry when Mary laughed. Bigger quickly thought that they were making fun of him. Even if Mary and Jan were real to Bigger and were serious in treating him as an equal human being, Bigger was enslaved by his Double Consciousness thoughts that kept telling him that he was just a mere mean of entertainment to them. Such wrong thoughts pushed Bigger to hate the couple instead of valuing their unique behaviour as whites towards the Negroes. Throughout the time he spent with them, Bigger was too much concerned about his skin colour and each time Mary and Jan treated him in a human and polite way, he kept looking to his black hands in order to remember that he is black and thus there is something wrong and unusual in the situation Mary and Jan put him in. His black hands and skin, which were a source of shame to Bigger, were sufficient reasons to make Bigger feel towards Jan and Mary a 'dumb, cold, and inarticulate hate' (72). These two whites made him feel naked transparent, their behaviours helped but to put Bigger down and deform him (72). Accordingly, Bigger's negative stereotypical⁴ image about the whites and even about his *self* and his folk prevented him from understanding Jan's and Mary's truthful feelings towards him. When he was sitting between these two communists, Bigger's legs were aching because he was not comfortable but he preferred to bear his pains rather than draw the attention of Jan and Mary and remind them about his black disgusting skin colour; 'These people made him feel things he did not want to feel. If he were white, if he were like them, it would have been different. But he was black. So, he sat still, his arms and legs aching' (74). Bigger pitied himself that he was not white, that he was not equal to them; a feeling that he did not appreciate. In the restaurant, Bigger did not want to sit and eat with Mary and Jan as he was too anxious about his image in the eyes of both white and black folks. For the whites, Bigger was convinced that Jan did it on purpose to appear with a black boy to humiliate him and make him conscious about his black skin especially when Jan asked Bigger not to call him sir again. Bigger directly looked at his black hands and asked himself; 'Did not white people despise a black skin?' (72). For his black folks and friends, Bigger feared that 'they would tease him about such a thing as long as they could

remember it' (74). In going back home, the three were drunk especially Mary who was not even able to stand on her feet and walk upstairs to her room. In such situation, Bigger was obliged to take her by himself to her room. But he feared, he feared that any white would see him, a black boy, holding a white rich girl, a thing that was totally forbidden in the American racist society. Too much concerned about his image in whites folk's perspective, pushed Bigger unwillingly to kill Mary just because he did not want Mrs Dalton to discover his presence in her daughters room. This situation could have been easily solved if Bigger was not imprisoned by his own image in the whites' eyes. Bigger knew very well that it was absolutely rejected that a black boy be in a white girl's room and that sex relations between whites and blacks were repulsive. Seeing him in a White girl's room, the whites would accuse him of rape attempt. Unfortunately, Bigger had no choice but to silence Marry, a murder that he did not even intend or plan. After realizing Mary's death and burning her body in the furnace, Bigger did not even feel pity for her as he hated her just because she was white. He hated her before even he knew her (303). He was not able to understand her good intentions towards him. The idea that oppressed his mind was just his own image in the whites' eyes and their reaction towards his crime. Bigger 'started imagining; the vast city of white people that sprawled outside took its place... a Negro murderer, a black murderer...he had killed a white woman ...' (89). Shortly afterwards he was relaxed, he was relaxed that nobody on earth would expect a mere introvert and doubtful black boy dares to kill a rich white man's daughter (104). According to Bigger, the blacks are maybe expected to steal, rape, get drunk, and make troubles but not to distort a millionaire's daughter (109). Bigger prettily knew that the whites thought that the blacks did not dare to approach a white girl, that they were even unable to plan such a crime. These white folks did actually underestimated blacks' capacities, a stereotypical image that Bigger wanted to exploit when he attempted to convince his girlfriend Bessie to collaborate with him in the Kidnap letter. Bigger calmed Bessie not to worry simply because they wouldn't think *we* did. Just because we are black and whites think that blacks do not have enough guts to do it. They think Niggers is too scared. (137). Biggers's expectations went right. He heard one of the men who came to the Dalton's house to report about their daughters murder referring to Bigger saying; ' Aw. He's a dumb cluck. He doesn't know anything'(192). This passage shows the

negative stereotypical image that the whites have about the blacks. They considered them stupid and unable to think appropriately. Throughout the investigations, Bigger was answering questions intelligently based on his stereotypical image he had about the whites. For this reason, he attempted to draw the police's attention to Jan just because the latter was a communist and that the American authorities hated communists. However, all of Biggers plans collapsed when the remained bones of Mary's corps were discovered in the bottom of the furnace. When Bigger was caught by the police and was surrounded by the whites ' He closed his eyes and turned his head away sensing that they were white and he was black, that they were the captors and he was the captive' (242). We cannot deny that when Bigger committed the crime, he felt an internal satisfaction especially when he puzzled the investigators with the kidnap letter. He could prove to the whites that the blacks were intelligent enough to fraud the whites. However, his sense of joy and revenge turned to self-disgust and hatred when he was surrounded by white hate looks.

2. Bigger's Unreconciled Worlds

As Du Bois suggests in his Double Consciousness theory, Bigger hated himself because of the pity looks he appeared with when his family came. He did not like to appear weak; he did not like to see the members of his family in such contempt situation. ' Bigger held his face stiff, hating them and himself, feeling the white people along the wall watching' (260). Being under whites' mercy, Bigger saw in the very looks of the man's eyes, his own personality reflected in narrow, restricted terms (143). White feelings towards Bigger were in fact deeper than hate (241). Bigger knew that the whites felt nothing but abhorring him and his race that's why he disgusted white looks towards him. He wished anything to happen so that those white faces refrain from staring at him (284). Bigger could not bear white looks which made him more conscious about his skin colour. White gaze reminded Bigger about his blackness; a thing that he hated because it made him feel that he was a mere ape in the whites' view. Bigger went even further in hating and underestimating himself, 'Maybe they were right when they said that a black skin was bad, the covering of an apelike animal. Maybe he was just unlucky, a man born for dark doom' (241). Bigger refused even to defend himself in front of the investigators. He did not rape Mary but still he considered it useless to say it. In his own words, Bigger stated 'I'm black. They say black men do that (rape

white women). So it doesn't matter if I did or I didn't' (300). Here Bigger found the idea of defending himself useless because he knew beforehand that the whites wouldn't believe him. He knew deep in his conscious mind that blacks were conceived as rapists for the whites. For this reason, when he was asked if he liked Mary, Bigger felt excited and started to shout and tremble, No! No! I hated her (300). He knew that sex relations between blacks and whites were not allowed.

When getting in touch with the Lawyer Max, who defended Bigger and offered uncompensated help, Bigger could not trust him. He felt the same thing when Jan offered to shake hands with Bigger. How could Bigger trust Max and all the whites he met knew or heard about throughout his life were reluctant at keeping a distance away from the blacks (298). Double Consciousness again hindered Bigger from understanding Max. A situation that 'made him live again in that hard and sharp consciousness of his color and feel the shame and fear that went with it, and at the same time it made him hate himself for feeling it' (298). We can notice the psychological trauma that the blacks were undergoing under whites' oppressive measures which made the blacks hate even themselves for appearing weak and despised. As Du Bois's claim, the Negroes suffered from unreconciled souls, thoughts and identities due to whites' down look gaze and non-acceptance of the black race. When talking to Max, Bigger opened his heart and talked painfully the way he felt towards the white world. Indeed, Bigger had always felt outside this strange white world. He never felt that he belonged to such distant world. He could not find a harbour to his soul and identity. Yes, he was an American by citizenship but he was not accepted as such in fact. He wished to fly an aeroplane, to become a soldier but the whites' wouldn't allow him. Instead, the whites exploited him and his folk, hated them, and repudiated them from their district. They just gathered them in horrible and animal like living conditions to wallow in poverty, crime and hunger without even considering their needs and wills. 'They say we do things like that and they say it to kill us. They draw a line and say for you to stay on your side of the line...they don't care if there's bread over on your side. They don't care if you die' (302). The whites were the makers of law. They decided for the blacks' destiny. They did not care about their wills, desires, hopes and dreams. All what they were concerned about was to make the blacks at their disposal to serve their needs. The best white men pretended to care about blacks' education, and seeking their

integration into the society while in fact they were just worsening the situation. In the novel, Mr Dalton pretended to help the blacks when he hired Bigger although he already knew that the black boy stole tires and was in a reform school. Mr Dalton own buildings that were rent to the blacks but he refused to rent to the blacks respectful houses in white areas. Mr Dalton had considerable charity projects to the blacks, but they were useless. What the blacks would do with Ping Pong games while they suffered from fragmented selves, while they were refused to be full-American citizens, while they were still treated as slaves although slavery was abolished. Mrs Dalton in her turn wanted to help Bigger and send him back to school but for what? To seat in isolated corners? Or to be educated but not allowed to choose their jobs or to realize their dreams. There is no doubt that Bigger and his folk had always felt outside of this white world and civilization. They were mere savage beasts utterly untouched by the softening influences of modern civilization (244). It is true that these blacks live in America but they did not enjoy full-citizenship⁵ as they were absolutely deprived from their rights. Therefore, the blacks in America suffered unreconciled souls, thoughts and identities. According to Tajfel (1974), there are mainly two important elements in social identity formation, the cognitive and affective side. For Tajfel (1974), social identity involves one's knowledge and awareness about his group membership in addition to his feelings and affections about belonging to that group (p. 69). These affective elements are further divided into one's *sense of belonging* in addition to *attitudes towards the ingroup* (Feitosa, Salas, & Salazar, 2012, p. 532). As the name of these two types entail; the first means the degree to which an individual is connected and involved into group interests and matters and feels part of them, whereas the second refers to an individual's stands, attitudes and feelings about being a member of that group and the specific value he gives to it. Bigger knew very well that he did not belong to that superiour world, he was rejected, alienated, deprived from his rights as an American citizen. That world was strange to him and had no positive feelings towards it. He knew that the whites hated him and therefore the sole feeling he had for the *others* was hate. Therefore, Bigger and his folk lived without sense of belonging, without self-esteem and without even a reconciled identity. How can Bigger and his folk belong and have positive feelings to a nation which deprived them from their rights, which treated them as inferior species who did not have the same living conditions, destiny

and future as the *other* members. According to scholars such as Tajfel (1974) and Smith (1991), all these elements are fundamental ingredients for personal, social and national identity formation.

When Max asked Bigger why he killed Mary although she accepted him as another human being, Bigger replied that for him she acted as all the *other* white people did. Bigger could not understand her because blacks and whites were strangers to each other. Their world was split up (301). Here, it is clear how Bigger find difficulties to understand and reconcile the two antagonist worlds; black and white. Though Mary was kind to him, the stereotypical image Bigger had about the whites hindered him from accepting Mary's helping hand. Instead he felt extremely mad and nervous as 'she made feel like a dog' (301). Feelings of self-hatred and disgust overwhelmed Bigger when Mary attempted to know more about Negroes life. She reminded him of his sufferings, of his miserable life and dramatically of the whites' racist gaze. She reminded him that because of Mary and her folk that Bigger and his folk were suffering. But he could do nothing. He felt handicapped towards whites' power and strength. When Mrs Dalton came to Mary's room, it was like another man took control of Bigger and started acting for him (302). He was confused, mixed up and was not able to think appropriately. White superiority complex and civilization inspired in Bigger's deep structure of consciousness hate, fear, identity fragmentation and psychological trauma to the extent that Bigger and the like were losing the very essence of their existence. They failed to build a healthy self-identity as they were only obsessed about their self-image in the *other's* eyes. They could not act as they should or as they want to, it was just like another soul-white gaze- was controlling their bodies. Bigger hopelessly stressed that each time he attempted to forget the whites, he failed. The whites entrapped his thinking and would not let him go (360). Bigger sadly asserted 'a guy gets tired of being told what he can do and can't do' (303). Whites' world totally erased blacks' wills and desires. For this reason, the blacks were exhausted, they no more beared such treatment. Therefore, they behaved in a violent way. However, the whites failed to understand that they were the actual cause of such crimes, and violent terrorist behaviours. In the court, Max attempted to convince the judge that the way the whites treated the black push the latter to act the way the whites did not want them to. Referring to the Negroes who are sitting at the back corner of the court, Max blamed the whites for refusing the blacks

to sit with them on the same bench (338). Under such tragic circumstances, the blacks were victims of misunderstanding and negative stereotypes. For this reason, Du Bois suggested to give chance to those inferiorised blacks, to try to understand each other; blacks and whites, to excuse each other and unite to live in harmony and peace as brothers and sisters.

3. Towards Self- Reconciliation and Promising Future

Max, Bigger's lawyer, attempted through his conversation with Bigger to help him get rid of these destructive internal conflicts. Each time Bigger blamed the whites for the blacks' suffering, Max showed understanding. But still, Max tried to make Bigger aware that change comes from the *self* first. When Bigger blamed Mary for her acts towards him, Max stressed to Bigger that he should have tried to understand her. Max wanted Bigger to reconcile his conflicting ideas so that he could think appropriately. After talking to Marx, Bigger started to think in another way and change his visions of the world, a thing that he had always feared simply because he constantly thought of the *others'* hate to him. Now that he talked to Max who opened his eyes to the world, Bigger started valuing himself. 'For the first time in his life he felt ground beneath his feet, and he wanted it to stay there' (310). Bigger understood then, that he should not have imprisoned his thoughts to whites' expectations, rather he should have concentrated on valuing the *self* to enhance his self-esteem that white gaze ruined. Bigger was convinced now that he should overcome his internal conflicts and hate first so that he can win the battle for his life (312). Bigger should have loved himself first to love the *others* as hate blinded his sight. For the first time, Bigger imagined the sun melting the whites and blacks wiping out all differences based on color (311). Now, Bigger started to see the world from a different angle full of hope and promising future. He imaged the whites and blacks join hands and walk towards harmony and peace. Now, Bigger did not want to die not because he fears jail and punishment, but to check if his dreams might become true one day (311). He wanted to see if it would be possible to be a full American citizen and managed to reconcile these antagonist worlds that struggle inside him. If he got another chance, he would change things and try to understand and fight for the blacks' falling apart identity. Yes, Bigger was wrong in wasting time thinking of white people and not seeking for positive change. Bigger was not in need to feel that the whites loved him. What he only needed is mere

acceptation that he and his folk were deprived from (310). For the American society to prosper, both blacks and whites should accept the existence of the *other*. They should live peacefully in America sharing equal opportunities and tolerate differences. The blacks need not the whites to love them but to accept them as another human being. Under such convenient conditions, the blacks would be able to unite blackness and Americanness to come out with the best of them. Only then, the blacks can achieve high self-esteem and construct a healthy Black-American identity. But, unfortunately, it was too late.

V. Conclusion

Bigger Thomas is just one example of millions of Negroes who suffer from white men's racist gaze in America. What we attempted to do in the actual work is to illustrate how oppression and violence may lead to reciprocal outcomes. We can never expect positive behaviours and attitudes out of negative ones. But still, Richard Wright through *Native Son* attempted to help the blacks see the beauty of the world from another angle where the whites are not the center of it. Instead, the blacks should reconcile their souls, thoughts and identities to come out with the best of them.

VI. Bibliography:

- 1.Connor, Waket. (1993). "Beyond reason: The Nature of the Ethnonational Bond", *Ethnic and Racial Studies*, vol. 16, No. 3, pp. 373-389.
- 2.Du Bois, Williams. (1970). *Black Reconstruction in America, 1860.1880*. New York. Atheneum.
- 3._____. (1992). *Dusk of Dawn*. New Brunswick. Transaction Publishers.
- 4._____. (2007). *The Souls of Black Folk*. New York. Oxford University Press.
- 5.Emerson, Rupert. (1959). *From Empire to Nation: The Rise of Self-Assertion of Asian and African Peoples*. Harvard. Harvard University Press.
- 6.Fanon, Frantz. (1986). *Black skin White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. London. Pluto Press.
- 7.Feitosa,J, Salas,E, and Salazar,M.R.(2012). "Social identity: Clarifying its Dimensions across Cultures", *Psychological Topics*,Vol. 21, No.3,pp. 527-548.

8. Guibernau, Montserrat. (1996). Nationalisms: the Nation-State and Nationalism in the Twenty-first Century. Cambridge. Polity.
9. Rampersad, Arnold. (1976). The Art and Imagination of W.E.B. Du Bois. Cambridge, MA. Harvard University Press.
10. Smith, Anthony. (1991). National Identity. London. Penguin Books.
11. Spears, Russell. (2011). "Group identities: The social identity perspective". In Schwartz, S. J. K, Luyckx, and Vignoles, V. L. (Eds.), Handbook of identity theory and research, pp. 201-224. New York. Springer Science and Business Media.
12. Tajfel, Henri. (1974). "Social identity and intergroup behaviour", Social Science Information, Vol.13, No.2, pp.65-93.
13. Wright, Richard. (1940). Native Son. HarperCollins e-Books
<https://www.pdfdrive.com/native-son-d195723354.html>
14. _____, (1964). White Man Listen! New York. Doubleday.

References :

¹ In his *Dusk of Dawn* (1940), Du Bois asserted that *The Souls of Black Folk* was "written in tears," was "a cry at midnight thick within the veil, when no one rightly knew the coming day." (1992, p. xxix-xxx)

² Concerning schooling and education, Du Bois emphasized the inequality distribution of financial spending among the blacks and whites in South America. According to him, out of five dollars, the whites get four while the blacks obtain only one dollar (Du Bois, 2007, p.122).

³ Thanks to Du Boisean Double –Consciousness ideas, several writers and authors defend and call for a horizontal relationship between the blacks and whites to get rid of racism and color-line ideas.

⁴ According to Tajfel, "stereotypes can be used strategically to justify particular prejudicial group relations that reinforce one group's power or status at the expense of another" (Spears, 2011, p. 211). What Tajfel meant here is that stereotyping can be a useful element in explaining and justifying group prejudice.

⁵ According to Smith (1991), the construction of a nation is based on a certain recognized and distinguished group of people who must share ancestral geographic location in addition to common past, culture, traditions, customs, economy, and conventional codes and laws that define the rights and duties of the members of the same nation (p.14). For Guibernau (1996), sharing culture and territory by a certain community is not sufficient; having the same destiny for all the members of a certain nation is of crucial importance too. According to him, a nation refers to a certain group of people who consciously form a community who have a shared culture, past and future in addition to a well-defined independent territory (p.47-48). Other scholars went even further to claim that members of a certain nation do not need merely to belong to a nation, instead what matters is the way they feel towards the

nation they belong to- similar to Tajfel's affective side- (Emerson, 1959,p. 95 ; Connor, 1993,p. 376-77). All in all, an individual cannot build his own identity outside its social context. Certain elements have to be available to have a sane and healthy identity. Living in one nation necessitates the sharing of certain vital elements such as geography, culture, history and economy; positive feelings towards the nation; acceptance by the other members; and sharing common destiny and future.

**Alienation and identity quest as effects of exile,
dislocation and homelessness: The case of Tayeb
Salih and V S Naipaul.**

الاغتراب والسعي للهوية كأثار للنفي والتشريد والتشرد: حالة الطيب صالح و ف.
س. نايبول

* Karima Ait Youcef¹, Hocine Maoui²

كريمة أيت يوسف¹ حسين معاوي²

Badji Mokhtar University, Annaba.

karima_aityoucef@yahoo.com¹

maouihocine@yahoo.com²

Dep. day : 07/11/2020	Acc. day: 15/02/2021	Pub. day: 02/06/2021
-----------------------	----------------------	----------------------

Abstract:

One of the key concerns of post-colonial literature has been with exile and dislocation as direct effects of migration. The origin of this movement with its drastic effects is the displacement of the colonized due to colonial occupation, which in its turn leads to disenchantment, despair and alienation. This paper tries to lay emphasis on the way space determines the relation between the Self and the Other, and how each protagonist in Tayeb Salih's *Season of migration to the north* and V S Naipaul's *The mimic men* views his (colonial) past and present within complicated diasporic settings.

Keywords: identity, dislocation, migration, order, disillusion.

ملخص البحث

من بين الاهتمامات الرئيسية لأدب ما بعد الاستعمار هو المنفى والتهجير كنتيجة مباشرة للهجرة. يعود أصل هذه الحركة بآثارها الوخيمة إلى تهجير المستعمر بسبب الاحتلال الاستعماري، والذي بدوره يؤدي إلى خيبة الأمل واليأس والعزلة. ويحاول هذا البحث التركيز على الطريقة التي يحدد بها الفضاء العلاقة بين الذات والآخر، وكيف ينظر كل بطل

* Karima Ait Youcef. karima_aityoucef@yahoo.com

في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح و الرجال المقلدين لف س نايبول إلى ماضيه
(الاستعماري) وحاضره ضمن سياقات تشتتية معقدة.
الكلمات المفتاحية: الهوية ، التفكك ، الهجرة ، النظام ، حيبة الأمل.



Introduction

A major element of post-colonial literature is its concern with place and displacement, involving the crisis of identity; mainly the concern with the development of an effective identifying relationship between self and place. Various forms of dislocation such as exile and migration have been extensively explored in post-colonial literary texts as Bill Ashcroft (1989) argues: “A major feature of post-colonial literatures is the concern with place and displacement. It is here that the special post-colonial crisis of identity comes into being; the concern with the development or recovery of an effective identifying relationship between self and place” (p. 1). These phenomena are constantly associated with colonialism and its aftermath. Indeed, one of the most drastic effects of Western expansionism was driving the colonial subject to run away his homeland and settle in foreign territories, more precisely, on the colonizer’s own land, considered as the ‘metropolitan centre’, ensuing a movement that is tracked back to the colonial time, and forming what is commonly labeled as ‘diaspora’.

One of the meanings given to the term ‘diaspora’ covers that mass of migrant people who leave their homeland and culture to settle in a foreign land, whether willingly in a migratory movement, or as exiles having no real choice but to flee intolerable personal conditions. It also expresses the deliberate or forcible movement of peoples from their homelands into new regions, and is a major historical fact and consequence of colonization: “the descendants of the diasporic movements generated by colonialism have developed their own distinctive cultures which both preserve and often extend and develop their originary cultures” (Ashcroft et al., 2007, p. 62). This process of developing an

originary culture on the colonizer's land is interpreted in post-colonial terms as an answer back to the subsequent alienation caused by the diasporic movement. In other words, celebrating one's cultural identity could be seen as a means to create a disruptive force towards colonial domination. But exile – with its various understandings– also illustrates the violence of time and place on those who experience it; through the disintegration of old traditions of living within one's community, and the dislocation of socio-cultural benchmarks that lead individuals to go far away and settle on distant lands. The displacement of the colonized usually creates in those people a sentiment of belonging to an in-between territory and a failure to adopt either space as a homeland; hence, homelessness will prevail over their lives.

Different meanings of exile are expressed in post-colonial literature according to whether the experience of deterritorialization expresses a sense of uprootedness or belonging. In other words, leaving one's homeland whether willingly or not could be expressive of a feeling of detachment either from the metropolitan or local space, followed by a sense of (be)longing for an existent or a fantasy homeland. Angus Calder (1991) explains: “[Juan Goytisolo] sees exile and the outrages of history as phenomena generated over time and in space outside as well as inside formal empire” (p. 10). Thus, the traumatic experience of the exile caused by an ongoing impact of colonialism, will lead to an inability to articulate one's traditional practices due to the cultural transformations this exile generates.

In this context, Tayeb Salih's *Season of migration to the north* and V. S. Naipaul's *The mimic men* are expressions, in different meanings, of exile –their characters' exile but also their authors' own expatriation; both authors having left their homelands to settle in England. This liminal situation creates in the protagonists of both novels identity crises; furthermore, anxieties, as both feel lost because of their in limbo positions on the colonizer's territories. Indeed, the forced migration both characters endure will create in them a feeling of identity bewilderment and dilemma in their quest for a moral and physical home.

The cultural clash that emerged during and after the colonial period gave rise to a hybrid being who lost any sense of belonging and hence, kept seeking for his true identity along with his search for a homeland. Thus, what exacerbates this pursuit is the migratory movement, be it sought after or forced; and identifying with a particular place plays a major role in determining the relationship between the Self and the Other. The problematic conditions associated with such a rapport will not only complicate the construction of a coherent and stable identity, but also prevent any cutting off with the colonial past. Consequently, any post-independence projects are hampered by the colonial history that keeps haunting the colonized mind.

This paper examines and illustrates how in both *Season of migration to north* and *The mimic men*, the relation between ‘Self’ and ‘Other’ and between the self and the homeland, the past, the present and the future is greatly determined by the space the characters occupy. D. H. Pageaux (1994) explains that an expedition in a foreign culture is a rewriting of the other’s space and culture: “le voyage est un déplacement dans l’espace géographique, dans le temps historique, mais aussi dans un ordre social et culturel” (p. 80). As travel narratives, both works are well-illustrative in dealing with the experience of exile and colonial ‘humiliation’, but above all, with the loss of identity, as expressed by ‘native outsiders’, to use Homi Bhabha’s word, both in the European Diaspora and their homelands. Hence, showing how place and displacement are linked with identity and authenticity shall constitute the leitmotif of my discussion. Both Salih’s and Naipaul’s protagonists act as hybrids, and as parodists of history sharing the desire to emerge as “authentic” through ‘sexual colonization’ for the former and mimicry for the second. Hybridity, according to Bhabha (1994), subverts the narratives of colonial power and dominant cultures. The inclusion/exclusion dichotomy on which a dominant culture is asserted is deconstructed by the irruption of the formerly-excluded subjects into the mainstream discourse. The dominant culture is thus contaminated by the cultural and racial differences of the native self (p. 46). Therefore, the migration or exile of yesterday’s

'colonized' from their peripheral spaces to the homes of their 'masters' underlines a blessing invasion that, by 'moving the centre', creates fractures within the very structure that sustain them. With this regard, *The mimic men* and *Season* depict these encounters between colonizer and colonized as a cultural and ideological clash in which each protagonist's quest for his true self/identity is determined by appropriating an empty space, by putting himself in the place of the settler. The colonized dislocates his sense of place and history from his homeland to his exile land. This being said, both Ralph Singh and Mustafa Sa'eed's conscious and imaginative identification with Britain and the West affect them psychologically in a number of interrelated ways. Salih's protagonist's obsession with avenging Sudan from the British Empire, and Naipaul's character's sense of shame, lead both of them to despair and self-destruction.

I-Ralph Singh: from a sense of shame to a sense of order.

Naipaul's *The mimic men* (1985) is a retrospective of Ralph Singh's life, the story of a personal incompleteness that grows in the narrator, a forty-year-old colonial minister who lives exiled in London. By writing his memoirs, Singh tries to impose order on his life, to reconstruct his identity, and to get rid of the hampering sense of dislocation and displacement: "I travelled from small town to small town, seeking shelter with my sixty-six pounds of luggage, always aware in the late afternoon of my imminent homelessness" (Naipaul, 1985, pp. 248-249).

In his room in a hotel in London, Singh re-evaluates his life in a hope of achieving order, as the place in which he is born is associated with chaos. As the protagonist says: "to be born on an island like Isabella, an obscure New World transplantation, second-hand and barbarous, was to be born to disorder" (Naipaul, 1985, p. 118). Singh does not follow any chronological order in his writing, but he constantly moves backwards and forwards, writes about his childhood and adulthood, his life in Isabella and in England, his political career and marriage, and his education to give shape to the past and his experiences, and to understand himself. In an attempt to reconstruct his lost identity, his life is presented as a puzzle where each piece is a fragment of his life, and his effort to

give meaning to his existence through his constant shifts between the past, the present and the future may reflect his internal chaos: “chaos lies all within” (Naipaul, 1985, p. 192). Reflecting on his adult years in Isabella as a businessman and politician, Ralph, who is confused and baffled by the indifferent society he is raised in, writes:

I see that all the activity of these years, existing as I have said in my own mind in parenthesis, represented a type of withdrawal, and was part of the injury inflicted on me by the too solid three-dimensional city in which I could never feel myself as anything but spectral, disintegrating, pointless, fluid (Naipaul, 1985, pp. 51-52).

Hence, Ralph’s attitudes lead him to adopt a ‘European’ or Western view, as when he disdains his given ‘Indian’ name Ranjit Kirpalsingh for Ralph Singh. However, the irony is that by changing his name, Naipaul’s protagonist has changed the very identity for which he was searching so desperately. His alienation and quest for a lost identity are linked with his sense of decline and ruination. Like his countrymen, his dislocation and homelessness are not only physical but also psychological as their identities are lost with their lost homelands and origins. The novel is, therefore, about the historical legacy of colonialism and its disastrous political and psychological impact on the colonized. Incontestably, the natives are devoid of their own culture, traditions, religion, and race which the colonizer will make sure to erase any trace of, or make appear insignificant. In addition to opposing the supposed superiority of the colonial culture to the inferiority of the colonized one, the order/disorder dichotomy is also examined in Naipaul’s novel through Ralph’s permanent quest for order in his life and island. The novel presents a people who are incapable of establishing order and governing their country independently of not only English political but also economic dominance. Hence, they identify with all what the empire represents. In their belief that order is ‘English’, Ralph’s countrymen believe, even from the early childhood, that only through denying their own culture and adoption of the English

one, they could make their 'reality' on the island seem more conventional:

The laughter denied our knowledge of those things to which after the hours of school we were to return. We denied the landscape and the people we could see out of open doors and windows, we who took apples to the teacher and wrote essays about visits to temperate farms (Naipaul, 1985, p. 95).

Viewing his island as a chaotic place without history, Ralph Singh suffers from a lack of belonging and his attempt to find a stable ground where he could feel safe ends up unsuccessfully. When he starts the process of writing down his memoirs, Singh finds out that the order he was seeking in Western books actually existed in the reality surrounding him. Ralph continuous pursuit for order is actually a quest for an identity he was unaware he had lost. The different expressions of his personality played through the various roles acted by Ralph; a dandy, a politician and finally a writer, were all illustrative of his tormented life from his uneasy childhood to his abortive political career. The mimicry he incarnates with his countrymen is not merely passive identification with the colonial principles or lifestyle, but furthermore, depicts a post-colonial expression of a malaise that is common to most post-independence peoples. Yet, in his desire to sever the ties with his roots and identify with the Other, Ralph is not only articulating his difference –although unwillingly and ambivalently, but also revealing and refracting the image of the colonizer. The way the colonized views the colonizer is indeterminate and hence, his aspiration to resemble him is sometimes synonymous with disclosing the ambivalence of colonial discourse and therefore, disrupting its authority.

In his attempt to face the reality of colonialism and its aftermath, Ralph will ultimately endeavour to reconstruct his fragmented personality by writing his memoirs. The protagonist goes through different stages in his identity-construction process; first self-examination, self-criticism, self-understanding and finally self-construction. However, Ralph's identification with the English affects his identity and in his desire to assimilate with them, he will end up realizing that neither his own origins nor the

English culture seem to fit him. Naipaul's protagonist has defined himself through others, mainly through the Western discourse. His image is a refracted one that results from this mimic process. His disdaining his Indian name for a Western one is an illustration of his inability to assume his Indian origins due to the colonial process of taking away the native's identity, history, and culture.

Naipaul's characters, who are products of a racial and cultural mix, struggle to find their identities in the multi-cultural societies they live in. In this sense, Homi Bhabha (1994) advocates that "the disavowal of difference turns the colonized subject into a misfit – a grotesque mimicry or 'doubling' that threatens to split the soul and whole, undifferentiated skin of the ego" (p. 75). In the novel, history is corrupt as colonialism has left Isabella with a foul heritage due to the island's history of slavery. Colonial society was morally corrupt in the sense that it was erected on slavery and indentured servitude and all this will affect post-independence Isabella, and corruption will remain anchored in Ralph's country. Accordingly, Ralph fails to adhere to any of the two cultures –West Indian and English, which, in its turn, will result in his alienation from both history and his society. In this context, Dennis Lee (2006) writes: "if we live in a space which is radically in question for us, that makes our barest speaking a problem to itself. For voice does issue in part from civil space. And alienation in that space will enter and undercut our writing" (p. 348).

Hence, Ralph and his compatriots become mimic men who imitate and reflect the colonizer's lifestyle, values, and views; the colonized see themselves as lost in their post-colonial society which fails to offer a sense of national unity and identity, and that grows up full of complexities and contradictions. The influences coming from London and from the descriptions of a glorious origin in Asia are stronger than anything the chaotic Isabella can offer. Yet for Bhabha (1994), "mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of a difference that is almost the same, but not quite" (p. 86). Ralph's struggle to recover his true self/identity, begins in his childhood: he refuses to identify with his family's history in the island, and his sense of shame in his childhood leads him to pull out from the people

around him (with whom he identifies himself no more), and looks forward to escape to London: “a man was only what he saw of himself in others” (Naipaul, 1985, p. 100). The Other in that case, acts as a mirror to the Self, a broken mirror that refracts rather than faithfully reflects the image of the Self.

Singh’s colonial education has taught him that England was the symbol of order. When he studies English culture and history, he has the feeling that his own culture is inferior to that of the colonizer. Within this ambivalent cultural space, Naipaul’s protagonist is incapable of constructing his true identity. In his attempt to find his identity and the ideal landscape, Singh goes to London only to realize that the city does not promise anything to an East-Indian colonial subject as he can never identify himself with it. Singh travels to different places to overcome his feeling of isolation but he is aware of his “imminent homelessness” (Naipaul, 1985, p. 249). Without a real and identifiable historical background, he constantly tries to impose order on his life. For Singh the metropolis (London) is associated with order, while his homeland is linked to disorder, the reason is that the only education Ralph Singh acquires is English, and in school, he is biased by the colonial culture taught to him. The latter will, partly, lead him to denigrate his own. But after leaving for London, he is disappointed to discover that the city and the life there was not as well constructed and untainted as the books had given him to believe: “I felt the hopelessness of the wish for revenge for all that this city had inflicted on me [...] I walked about the terrible city” (Naipaul, 1985, p. 224).

Thus Ralph’s ideal world, the one he had always wanted to imitate, disintegrates along with his own life; he is doubly excluded from the life in Isabella and the one in London, due to the fact that he is unable to identify with any of the two cultures and discourses. The same disillusion is shared with Salih’s main protagonist Mustafa Sa’eed. Indeed both characters put themselves ‘in the place of the settler’, to rephrase Frantz Fanon (2008), who claims that a colonized never ceases to dream of doing. Both characters are mimic men yet in different ways; Sa’eed, unlike Ralph, mocks the West, challenges it, and refuses

to compromise on any account. He opposes the Western dominant model and the ideologies and values that support it by proposing his own. Sa'eed's London is the territory on which he vents his wrath, considering himself over and above all else, the colonizer, the intruder who came as an invader into the Britons very homes. He sees himself as superior and consequently values his own person while denigrating the other.

II- Mustafa Sa'eed's fraught vengeance on the West.

Far off from Ralph's attitude of shame and humiliation Mustafa Sa'eed reverses the power relations of the colonizer/colonized by mastering the Other's knowledge and appropriating it to overcome him. As for Singh, the socio-cultural circumstances of his life had led him to a state of uncertainty and disorder, which prevents him from assimilating to any of his surroundings. On the other side, Tayeb Salih makes of Europe, not Africa the setting where mystery and terror are the main ingredients. Indeed in England, Sa'eed leads a tormented life; he aims at dominating an environment that was not his, and seeks to impose his leadership on the others, believing he has supreme power since he is the 'invader' this time. Accordingly, and like many writers from colonized countries who attempt to articulate and even celebrate their cultural identities and regain them from the colonizers, Tayeb Salih also uses his protagonist Mustafa Sa'eed as a quester who is proud to show up his Sudanese origins, his orientalism and his 'exoticism' to his European mistresses. Actually, it was easy for him to trap his preys simply by exploiting his cultural origins and by incarnating a modern Shakespearean Othello. Yet, like Othello, and like Ralph, he failed. Returning, burn-out to his motherland Sudan, seeking peace of mind and penitence; he is not less desperate and lost.

Salih's Sudan is depicted as a place of peace and rest. On his return from England, the narrator, who acts as Sa'eed's double, praises the reassuring effect his village has on him: the palm tree with its 'strong straight trunk', its 'roots' striking down into the ground, and its green branches; every element gave him a feeling of assurance.

Thus, the narrator's village represents for him, unlike London, all the stability and integrity he had lost in a land "whose fish die of the cold" ; and regaining that life warmth of the tribe which he had lost for a time, was for him the most important reward after a long absence. The narrator's relation with his fellow-countrymen is greatly determined by the feeling they share towards their land; the village, the river, and nature all signify integrity. That what also characterizes the villagers themselves and that kinship is the source of their unity. Indeed Mustafa Sa'eed is first introduced to the narrator in connection with what relates him to the village: "my father said that Mustafa Sa'eed was not a local man but a stranger who had come here five years ago, had bought himself a farm, built a house and married Mahmoud's daughter" (Salih, 1994, p. 2).

Yet, Mustafa Sa'eed who tried to integrate the village community failed because of his long stay abroad; he remained so much in touch with the Europeans for so long that he bore resemblance to them more than he did his countrymen who nicknamed him "the Black Englishman". Therefore, he asks the narrator in the testament he left him to spare his sons the pangs of wanderlust:

If they grow imbued with the air of this village, its smells and colours and history, the faces of its inhabitants and the memories of its floods and harvestings and sowings, then my life will acquire its true perspective as something meaningful alongside many other meanings of deeper significance. (Salih, 1994, p. 66).

Salih presents the Sudanese village as a place where one feels optimistic, where life is simple and gracious and where people are good and easy to get along with, and not as space of resistance.

Actually, every setting in Salih's story (the village, London, Sa'eed's room and library, or the Nile River) is a place where the relation between the 'self' and the 'other' is largely determined by space. But while their Sudanese village makes the two characters feel confident about the future, Sa'eed's room in London is the site of his death-infected 'oriental conquests'. Used by the protagonist as the battleground to avenge himself and his whole nation, his room is decorated with a deliberate oriental taste

in the hope to turn it into an oriental stronghold implanted in the heart of London: “the room was heavy with the smell of burning sandalwood and incense, and in the bathroom were pungent Eastern perfumes, lotions, powders” (Salih, 1994, p. 31). Imposing his own orientalism on a hostile European environment, Sa’eed’s Orient suggests a possible or fantasized transgression of the western bans. His sexual conquests in London allow him to dominate the other and to establish complex and blurred relations with him. His roles or different identities are defined through the other people and how they see him. The women Sa’eed encounters in England fall easy prey to his seducing trap. They are caught up in the notions of the ‘exotic’ and ‘sensuous’ other. According to Lance Rhoades (1998), each violent act “represents the struggle to attain or retain control over one’s own identity and the power which this accomplishment represents” (p. 26). This, in its turn, can lead to the destruction of the subject, who becomes in the very process of hating the oppressor, an oppressor himself; a process which will lead him to self-hatred. This self-empowerment will prove to be destructive and reactive for him, rather than enable him to transcend the negative effects of colonialism. Sa’eed was attracted by the West while, at the same time loathing it. His brain could grasp the European culture while his soul remained (even in England) Sudanese. As a liminal character –witnessing cultural change while caught in an ‘in-between’ situation and dwelling in the threshold area between a colonial discourse and a post-colonial one, Sa’eed was torn culturally. He could be viewed, like Ralph, a ‘cultural hybrid’, or the resulting offspring of colonial union of Great Britain and Sudan: “It seems he was a great one for the women. He built quite a legend of a sort round himself –the handsome black man courted in Bohemian circles.” (Salih, 1991, p. 58).

Salih’s novel is, then, the story of a man searching for an identity he was unaware he had lost; of a man trying to assert his difference, to reflect the true image of his self, while regarded an alien on both sides of the divide. Sa’eed’s journey to England is motivated by his desire to conquer and dominate, and his assumption about his moral superiority is a way for him to regain

his identity; an identity always negated by the colonizer. Thus, Salih makes his protagonist explore the heart of the Western civilization not as an illiterate ‘savage’, but as an intellectual who dares attack the English on their own territory. As a brilliant student, Sa’eed is regarded by his English teachers a ‘prodigy’, and is advised not to remain in Sudan because this country did not have the scope for a brain like his. This statement indorses the Western stereotypical view that African countries could not provide the right education for brains. In this context, Ngugi Wa Thiong’o (1993) claims in *Moving the centre*, that the imperialist cultural tradition in its colonial form, was meant to undermine the people’s “belief in themselves and made them look up to the European cultures, languages and the arts, for a measurement of themselves and their abilities. It was meant to undermine their belief in their capacity to struggle successfully for control of their whole social and natural environment” (p. xvii).

Subsequently, Sa’eed’s denigration of the ‘Other’ is contrasted with an inflated superiority of the ‘Self’. His attempt to impose his African and oriental identity, in the heart of the Western world, is synonymous with self-assertion and expresses a re-reading and re-writing of the historical colonial record as expressed in fiction. Sa’eed is given a voice to shout his rage and to avenge himself from those who built a myth of Western supremacy over the other races: “The white man, merely because he has ruled us for a period of our history will for a long time continue to have for us that feeling of contempt the strong have for the weak” (Salih, 1991, p. 30).

Salih’s counter-myth re-evaluates the past of Sudan and this is given shape through a re-reading of its colonial past. When moving to England, the “centre of power” and being a socially and intellectually active and involved citizen in English society, Sa’eed aims at dismantling the boundaries set out by the colonizer. Hence, *Season*, as a post-colonial novel, which subverts the colonial hegemonic beliefs, asserts itself “by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing [its] difference from the assumptions of the imperial centre” (Ashcroft et al., 1989, p. 2). With his protagonist’s contesting and

protesting voice, Salih elevates the native Other into a speaking subject engaging in extended dialogue with imaginary representatives of the English imperial project. Thus, Salih's text dismantles the hierarchy of Prospero, Ariel and Caliban. Sa'eed (as a reincarnation of Caliban) appropriates English and his profit on it is that he 'knows how to curse'.

In a 'Calibanesque' curse, much like Shakespeare's character, Sa'eed exploits his eloquence, in the colonizer's language, to express a scathing critique of English society, exoticism, cultural fallacy and colonialism. He uses the carnivalesque to oppose the Western dominant model and the ideologies and values that support it:

As we drank tea, [Isabella Seymour] asked me about my home. I related to her fabricated stories about deserts of golden sands and jungles where non-existent animals called out to one another. [...] Half-credulous, half-disbelieving, she listened to me. [...] Sometimes she would hear me out in silence, a Christian sympathy in her eyes. (Salih, 1991, p. 38).

As a post-colonial document, *Season* gives the (de)colonized subject a voice; it allows him to speak openly. Hence, Sa'eed reverses the power relations of the colonizer and colonized. He vents his wrath on the colonizer's own territory, making it his battlefield. But while the protagonist's sense of place relation lacks a sense of belonging to a group or community, he is unable to identify even with his own Sudanese compatriots due to the complex colonial cultural legacy. Salih's novel delivers a critical interpretation on how migration comes up as a direct consequence of the colonial history by portraying the cosmopolitan London of the 1920s and the rural countryside of northern Sudan through the narrator's and the protagonist Mustafa Sa'eed's personal experiences, attitudes and exploration of two opposing cultures. Stressing the issue of immigration and its drastic effects on the migrants, *Season* presents Mustafa Sa'eed as an invader of the West by his sexual exploits considered as a form of revenge.

In Salih's novel, London is feminized and all European women Sa'eed rapes represent, for him, colonial places to be

invaded and hence, each successful conquest is viewed as a trophy in that vengeful act. In “On Borderline Between shores space and place in *Season of migration to the north*”, Mike Velez (2010) points out: “when Sa’eed arrives in England, his mental topography of the North becomes conjoined with a feminized Other. This Other he intends to conquer and conquer literally, woman by woman” (p. 194). When they realize that Mustafa has been deceiving them, most of those women are driven to suicide. The anti-colonial struggle as sexual revenge, where the woman’s body is the battleground, seems to reflect the violence of the colonial enterprise, which was based essentially on the imposition of Western values on the colonized and enforced culture. Subsequently, that presupposes the failure to build a bridge between the North and the South. In this regard, Monique Tschofen (1995) examines what she labels ‘the allegory of Rape’, or the post-colonial use of rape as an allegory of resistance. For the author, the European woman’s body becomes “the discursive site upon which a battle is waged that will rectify the evils of colonialism [and] the site where the colonized and dominated can purchase power” (pp. 501-515). Thus, the English woman’s body becomes for Sa’eed, the battlefield of his conquest, and his sexual prowess come logically out of the violent history of colonialism. The ‘rape of Africa’ is retaliated through the ‘rape of Europe’ as Wail Hassan (2003) suggests: “Woman also stands for the city. Colonial discourse appropriates the masculinist identification of the metropolitan site of power and law with the feminine” (p. 93). Actually, identifying women with cities within a colonial context is depicted early when Mustafa Sa’eed is only a child:

the smell of the body –a strange European smell –tickling my nose, her breast touching my chest, [...] I felt as though Cairo, that large mountain to which my camel had carried me, was a European woman just like Mrs. Robinson... In my mind her eyes were the colour of Cairo (Salih, 1991, p. 25).

It is worth noting that Mrs. Robinson, the British woman is identified with Cairo and not London; this is historically plausible as Egypt was Britain’s ally in the conquest of Sudan while ironically, being itself a British colony. In London, Sa’eed also assimilates women with London in a feminizing process of the

West, and according to Wail Hassan (2003), “for Mustafa the city/woman *embodies* a power he lacks, and to claim that power he must gain control over its site, woman’s body” (p. 96). Thus, all is about power, i.e., the relation between space and the Self; space and the Other, is defined by who really detains power, and the fact that European women are identified with the setting/place explains why Sa’eed’s desire for vengeance is deployed on women, because conquering their bodies means conquering the whole colonial West.

What could be labeled ‘spaces of resistance’ are in Salih’s novel displaced to the West, to London, to the heart of the Empire. The main protagonist’s exile aimed at avenging his country from the British colonial past yet, it only led him to self-ruin due to the drastic effects colonial history along with a deep uprootedness had on him. Indeed, the impact of displacement is twofold, first because of a feeling of not belonging to either the host land, or second, to the homeland, which leads to deep changes in identity and experience. After his return to his homeland, Sa’eed has also a feeling of displacement due to his inability to recognize himself with his own culture or assimilate back to it. For the narrator as well, there is a muted phase of displacement in his own culture. This is illustrated when, for instance, he does not talk about his life in Europe to his relatives as he believes they will not be able to grasp his words. Both Mustafa Sa’eed and the narrator battle with this issue of dislocation, the only difference is how each one interprets it. Their attempt to recover their authentic identity is relatively a failure especially after their return back to their native village. The two characters return back to their small Sudanese village not quite the same, although the narrator does not want to recognize it, their respective migrating experiences lead both of them to view their homeland with a new look; yet, both seek to recover a peace of mind they had lost in England. However, the tragedies both experience prevent them from reaching this quietude. Yet, the narrator’s decision, at the end of the tale; to ‘live’ or to ‘survive’ and get rid of Sa’eed’s haunting presence in his life, suggests that he succeeded to preserve his native roots better than

Mustafa Sa'eed did, and that he was not as 'contaminated' by Western culture as the latter was.

Conclusion

Both Ralph and Sa'eed feel estranged from the two cultures they live within, and experience an identity crisis that results in a persistent and pervasive sense of emotional emptiness. They literally lose a feeling of place, or their sense of identification with a place, and they equate placelessness with loss, disorder, and self-destruction. Due to their sense of dislocation all their relationships with others are affected. But Ralph internalizes feelings of shame and inadequacy regarding his racial and cultural origin, which contrast with the antagonist cultural discourses present in the reality that surrounds him. He attempts to create a new identity for himself through the narrative rearrangement of the past, mixing an imaginary world with the real. Sa'eed, on the other hand, dismantles the Western order by rejecting the 'inferior' position in which the colonized was typically placed in colonial literature, and reverses the Western discourse by giving a 'certain' version of history: its own one. In this way, Mustafa Sa'eed, the de-colonized subject, is given a voice that allows him to speak his rage openly but also to vent his wrath on the colonizer's own territory. Yet, after his career was ruined by a series of sordid love affairs, he ends up without 'liberating Africa', and his true self was gradually revealed within the space of his secret room, where most of his mysteries were hidden and which the narrator will decide to expunge. It is exactly in this room that the narrator discovers that Mustafa and he could be holding the same 'identity'. Indeed, throughout the whole tale, the two characters are developing analogously, different personalities, yet they cross confusingly in certain diverse points. As his possible other self, Sa'eed represents to him the one whom he could identify with because of the similar journeys both effectuate, while, paradoxically considering him as uncanny or the stranger of the village.

In another perspective, the traumatic experience of Sa'eed and Ralph caused by their respective displacements has been examined by many scholars as likely expressing an identity crisis.

Ralph's sense of alienation, his career as a colonial politician, his continuous quest for a personal identity, and his inability to create a bond with others are all significant of the various expressions of his sense of loss and uprootedness. Enduring a disillusioned existence, Naipaul's protagonist actually voices many once colonized peoples who, like him, aspired to recognition and a dignity of existence. Reduced to a passive and inactive role in their own societies, the formerly colonized will have to bear even more desperate realities as immigrants. Indeed, and in their hope for an way out, Ralph's compatriots seek to get rid of the humiliation and suffering they endure, but end up completely disconnected from their own reality, leading to a disintegration between them and their environment, hence, a sense of loss will emerge. Viewing his island as a chaotic place without history, Ralph, too, suffers from a lack of belonging and his attempt to find a stable ground where he could feel safe likewise, turns out unsuccessfully. When he starts the process of writing down his memoirs, Naipaul's protagonist finds out that the order he was seeking in Western books actually existed in the reality surrounding him, and in his desire to sever the ties with his roots and identify with the Other, Ralph is not only articulating his difference –although unwillingly and ambivalently, but also revealing and refracting the image of the colonizer.

Yet, it is no surprise that both Ralph and Sa'eed fail to construct a patent identity in such an ambivalent cultural space, and both end up morally and physically broken down because of their failure to survive in hostile environments. Environments, where their past traumas emerge to remind them of their doomed colonial past. Consequently, each protagonist's attempt to identify himself with the space he occupies by looking for secure ground in his milieu is a complete debacle.

Bibliography

- Ashcroft, B. et al. (2007). *Post-Colonial studies: The key concepts*. Second edition. Routledge.
Ashcroft, B. et al. (1989). *The Empire writes back*. Routledge.
Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.

- Angus Calder, (1991). "Does post-coloniality mean anything?", *Colonial and post-colonial encounters*. Niaz Zaman et al. ed. Dhaka, Bangladesh. The University Press Ltd.
- Fanon, Frantz (2008). *Black skin, white masks*, Translated from French by Charles Lam Markmann. Pluto Press.
- Hassan, Wail (2003). *Tayeb Salih: Ideology and the craft of fiction*, Syracuse University Press.
- Lee, Dennis, (2006). "Writing in colonial space", *The post-colonial studies reader*, Bill Aschcroft et al ed. Second edition. Routledge.
- Naipaul, V. S. (1985). *The mimic men*. Random House.
- Pageaux, D. H. (1994). *Littérature générale et comparée*. Armand Colin.
- Rhodes, Lance (1998). "Mimetic desire and rivalry in *Season of migration to the north*". University of Washington. Preview copy of Inter-Disciplinary Research Conference.
- Salih, Tayeb (1991). *Season of migration to the north*. Translated from Arabic by Denys Johnson-Davies. Heinemann.
- Tschofen, Monique, (1995). "Post-colonial Allegory and the empire of rape", *Canadian review of comparative literature*. Vol. 22, pp. 501-515.
- Velez, Mike (2010). 'On borderline between shores: space and place in *Season of migration to the north*'. *College Literature*, 37. 1, pp. 190-203.
- Wa Thiong'o, Ngugi (1993). *Moving the centre*. James Curry.

Exploring EFL Learners and Teachers Attitudes towards Summative Assessment Effect on Writing Motivation in Middle School

استكشاف مواقف متعلمي و معلمي اللغة الانجليزية كلغة أجنبية تجاه تأثير التقييم
النهائي على دافع الكتابة في مرحلة التعليم المتوسط.

*Fadel Houda

فاضل هدى

Mohamed Lamine Debbaghine University, Setif 2/ Algeria

جامعة محمد لامين دباغين - سطيف / الجزائر

houdafadel2014@yahoo.com

dep. Day : ...04/11/2020	Acc. day: 04/04/2021	Pub. day: 02/06/2021
--------------------------	----------------------	----------------------

Abstract :

It has become axiomatic that assessment impacts powerfully on student learning. This study explored the attitudes of EFL learners and teachers towards the effect of summative assessment on the motivation to write in middle school. The obtained results reflected that both learners and teachers have positive attitudes towards the effect of summative assessment. In short, summative assessment motivates learners to write better.

Key words: summative assessment, motivation, writing, learners.

ملخص البحث

لقد أصبح جليا التأثير القوي للتقييم النهائي على عملية التعليم. استطلعت هذه الدراسة مواقف متعلمي و معلمي اللغة الانجليزية كلغة أجنبية تجاه تأثير التقييم النهائي على دافع الكتابة في مرحلة التعليم المتوسط. بينت النتائج المحصل عليها الموقف الايجابي لكل من المتعلمين و المعلمين تجاه تأثير التقييم النهائي. و بالتالي التقييم النهائي يحفز المتعلمين على الكتابة بشكل أفضل.

* Fadel Houdal. Houdafadel2014@yahoo.com

1163

University of Tamanghasset Algeria

جامعة تامنغست - الجزائر



1) Introduction

Assessment is a very important activity during foreign language teaching and learning. It is a scientific method of the evaluation of teaching quality and learning outcomes. Efficient evaluation is like a mirror, because it timely feeds back the information of teaching and learning, makes teachers and learners see the achievements and shortcomings clearly and improve teaching and learning efficiently.

2) Background to the Study

The ability to write in English is important for both professional and academic needs. Professionally, the need to write in English has become essential for all people, as it allows citizens from different cultures to communicate through letters, emails, business reports, web pages...

Furthermore, writing is very important in education today. So, everyone wants to know the best ways to learn it and teach it. Meanwhile, learning to write is usually one of the most difficult tasks to foreign language learners to cope with.

For teachers, as important as planning activities to help learners develop their writing skill is assessing their written work. It is invaluable to both learners; who can learn from their errors, and teachers; who can check the learners' progress and identify specific problems.

Learner assessment is essential to measure the progress and performance of individual learners., plan further steps for the improvement of teaching and learning and share information with relevant stakeholders. Assessment is believed to be one of the teacher's most complex and important tasks. What teachers assess, how and why send a clear message to learners about what is worth learning, how it should be learned, and how well they are expected to learn it.

Assessment is a process of collecting and interpreting evidence of learner progress to inform reasoned judgments about

what a learner or group of learners knows relative to the identified learning goals (National Research Council, 2001). Therefore, assessment is a key component of all educational programs. It is a means of identifying the learners' knowledge, understandings, abilities and skills.

There are two types of assessment, which occur in different times and different forms to accomplish multiple purposes; formative and summative assessments. First, formative assessment is used while learning is taking place. It can be referred to as continuous assessment. Ouakrime (2000: 62) asserts that this type of assessment "has three main characteristics which distinguish it from a summative oriented evaluation: it is informative, participative and formative".

Second, summative assessment is characterized by the cumulative scoring of student progress, traditionally after a section of a course is taught and a cumulating examination is given (Dennen, 2008). In this sense, Anthony and Susan (2005) add that summative assessment is to evaluate student learning and teacher teaching after a teaching period.

The purported benefits of this form of assessment are in its ability to rank participants against fellow students, and identify learning objective deficits and to provide "accountability for various stakeholders" (Shute and Kim, 2014: 313). Moreover, Bloom et al. (1971) point out that summative assessment is an assessment of the course, the education program's validity, and education research in order to classification, identification and evaluation of progress after a teaching program or the end of a term.

The purpose of summative assessment is to determine the learner's overall achievement in a specific area of learning at a particular time (Harlen, 2004).

Assessment is the most important way teachers have to do to gather some data concerning the matters of students, teachers themselves, and the process in teaching-learning activities as well. The importance of assessment has been discussed for many years, and it has been agreed that the impact of assessment on student learning is generally held to be profound. Elton and Laurillard

(1979) state that the quickest way to change student learning is to change the assessment system.

Additionally, Bound et al. (1999) argue that assessment is the single most powerful influence on learning in formal courses. Then, assessment may well be one of the most powerful tools we have at our disposal to influence student learning.

Assessment helps to focus attention on the learning progress and outcomes of each student. Collecting learner assessment information is essential to improve teaching and learning strategies and meet information needs at the level of students, parents, teachers, school leaders, policy makers and the general public. It provides extrinsic motivation and impacts on the amount and distribution of student's learning efforts. In other words, assessment motivates learners to learn, and thus influences the quantum of effort expended on learning (Miller & Palett, 1974; Snyder, 1971; van Etten et al., 1997).

In particular, the strong impact of summative assessment on teaching and learning has been widely reported. In many contexts, summative assessment dominates what students are oriented towards in their learning, this is typically described as the 'back wash effect of summative assessment (Alderson and Walln 1993; Somerst, 1996; Biggs, 1998; Baartm et al., 2006).

The use of summative assessment often rests on the assumption that if the assessment matters to students, they will seek to influence the results by increasing effort and improving performance (Becker and Rosen, 1992). Hence, the need to perform on test or to hand in an important assignment may concentrate or energize students' learning activities. The marks, transcript, and diplomas that summarize student performance can be seen as rewards for learners' efforts and achievement, which provide an extrinsic motivation for learning (Sjogren, 2009) .

Assessment is a tool which provides diagnostic feedback about learners' mastery of specific skills and helps teachers to get a richer data about the effects of their teaching approach on learners. More importantly, it motivates performance for both learners and teachers' self-evaluation, and relates to learner's progress.

3) Purpose of the Study

The current study seeks to explore EFL learners and teachers attitudes towards summative assessment effect on the motivation to write in middle school.

4) Research questions

Tow main research questions are posed:

1. What are EFL learners' attitudes towards summative assessment effect on the motivation to write ?
2. What are EFL teachers' attitudes towards summative assessment effect on the motivation to write ?

5) Assumptions

It is assumed that summative assessment has positive effect on learners' motivation to write.

6) Method

a) Participants

The sample of this study comprises 100 middle school learners (third and fourth grade) from 04 middle schools in Ksar el Abtal, Setif and their EFL teachers (10).

b) Instruments and Data Collection

Data were quantitatively collected through questionnaires. tow questionnaires were administrated. Questionnaire 01 (see Appendix A) was administrated to learners, and questionnaire 02 (See Appendix B) was administrated to teachers.

7) Findings and Data Analysis

a) Learners' Questionnaire Analysis

1- Do you like writing?

	yes	no
Number	60	40
percentage	60 %	40%

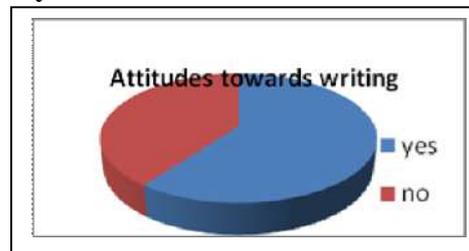


Table 01; learners' Attitudes towards Writing.
(60%) of the participants answered that they like writing, whereas (40 %) answered that they do not. Writing is considered to be one of the most challenging skills for EFL learners.

2- Is writing an easy task?

	yes	No
Number	30	70
percentage	30%	70%

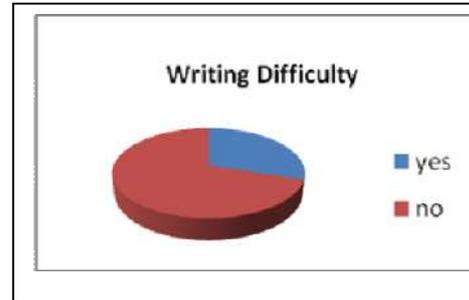


Table 02: Writing Difficulty
(70 %) of the learners declared that writing is not an easy task. Writing is a difficult skill as it requires certain steps an criteria to be done effectively.

3- Do you like your writing to be marked?

	yes	No
Number	80	20
percentage	80 %	20%

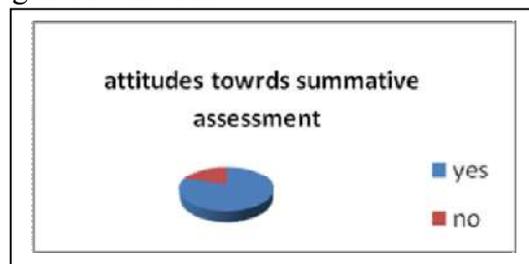


Table 03: learners' Attitudes towards Assessing Writing.
(80%) of the participants stated that they like their writing to be marked, whereas (20 %) stated that they do not like. Being assessed in a summative manner can help learners to assume their proficiency level and highlight their mistakes to be refined.

4- Do you like motivated to write again when you get a good mark?

	yes	no
Number	100	00
percentage	100 %	00

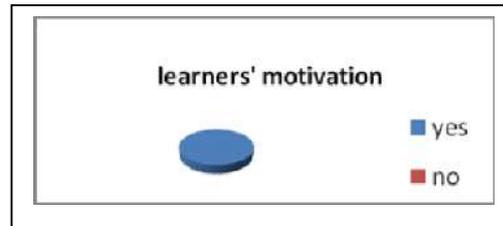


Table 04: Learners' Motivation.

All the participants (100%) declared that they feel motivated to write again when they have good marks. Summative assessment can work as a motivating factor to do more efforts.

5- Do you try to improve your writing to get a good mark?

	yes	no
Number	100	00
percentage	100 %	00

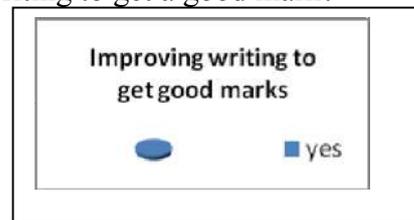


Table 05: Improving Writing to get good marks.

(100%) of the participants responded that they try to improve their writing to get good marks. Marks given through summative assessment are rewards for learners to improve their proficiency.

b) Teachers' Questionnaire Analysis:

1- Do your learners like writing?

	yes	no
Number	05	05
percentage	50 %	50%

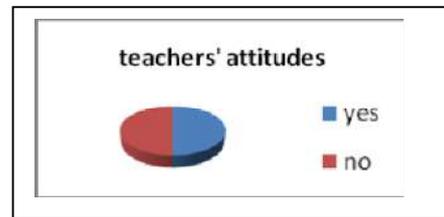


Table 06; Teachers' Attitudes towards Learners' Liking of Writing.

(50%) of the teachers claimed that their learners like writing, whereas (50%) declared that their learners do not like writing.

2- Do you ask them to write in their free time?

	yes	No
Number	02	08
percentage	20%	80%

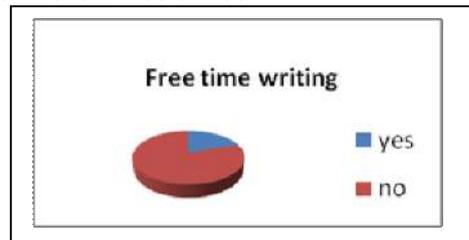


Table 07: Free time writing.

(80%) of the teachers stated that they do not ask their learners to write in their free time, and only (20%) stated that they do.

3- Do they write just for test, exam and assignment purposes?

	yes	no
Number	09	01
percentage	90 %	10%

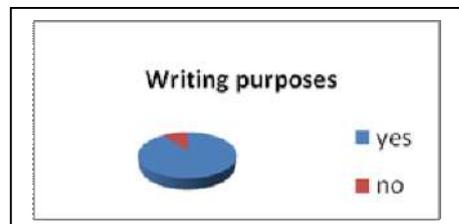


Table 08: writing Purposes.

(90%) of the teachers answered that their learners write just for educational purposes an summative assessment.

4- Do they perform better when they are marked?

	yes	No
Number	10	00
percentage	100 %	00

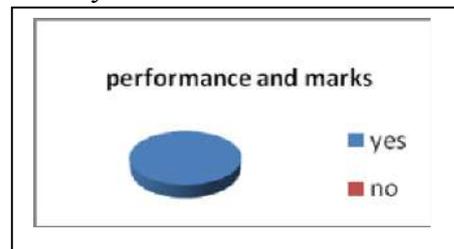


Table 09: performance and Marks.

All the teachers answered that their learners perform better when they are marked. Marks motivate learners to perform well to get rewards.

5- Do you think that good marks motivate them to write better?

	yes	no
Number	10	00
percentage	100 %	00

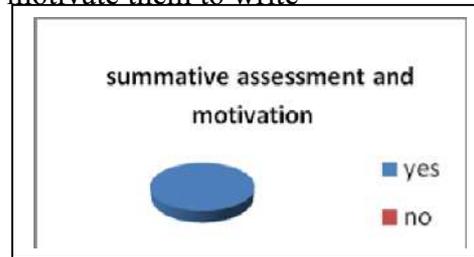


Table 10: Summative Assessment and Motivation.
(100 %) of the teachers think that marks motivate their learners to write better.

8) Results and Findings

From the analysis of the obtained data, it seems that both learners and teachers have positive attitudes towards the effect of summative assessment. First, the analysis of learners' questionnaire shows that learners are motivated to write better when they are marked, and they try to improve their writing to get good marks. Second, teachers see that using summative assessment in writing can work as a motivational factor for the learners to perform better in their assignments in order to get good marks.

9) Suggestions and Recommendations

The goal of summative assessment is to evaluate student learning at the end of an instructional unit by comparing it against some standard or benchmark. Information from summative assessments can be used formatively when student or faculty use it to guide their efforts and activities in subsequent courses.

The usual procedure is that summative evaluations are done at the end of an instructional period. Thus, summative assessment is considered to be evaluative in nature rather than being mentioned as diagnostic. The real meaning is that evaluation is made to find out the learning growth and attainment.

Also, the presence of summative assessment is a motivator as it assists the individuals and offers them an opportunity to develop a learning environment. Likewise, the outcome of summative assessment is considered as a boosting factor when it is positive.

10) Appendices

Appendix A Learners' Questionnaire

Dear participant,

This questionnaire is developed to explore EFL learners' attitudes towards summative assessment effect on the motivation to write in middle school. Your response is highly important. Your answers will be anonymous and will be used only for research purposes.

Please, put a (√) in the appropriate column.

1- Do you like writing?

Yes No

2- Is writing an easy task?

Yes No

3- Do you like your writing to be marked?

Yes No

4- Do you feel motivated to write again when you get a good mark?

Yes No

5- Do you try to improve your writing to get a good mark?

Yes No

Thank you for your cooperation!

Appendix B Teachers' Questionnaire

Dear participant,

This questionnaire is developed to explore EFL learners' attitudes towards summative assessment effect on the motivation to write in middle school. Your response is highly important.

Your answers will be anonymous and will be used only for research purposes.

Please, put a (√) in the appropriate column.

- 1- Do your learners like writing?
Yes No
- 2- Do you ask them to write in their free time?
Yes No
- 3- Do they write just for test, exam and assignment
purpose?
Yes No
- 4- Do they perform better when they are marked?
Yes No
- 5- Do you think that marks motivate them to write better?
Yes No

Thank you for your cooperation!

11) Bibliography:

- Alderson, C. and D. Wall (1993), "Does washback exist?", *Applied Linguistics*, Vol. 14, pp. 115-129.
- Anthony J.Nitko\Susan M.Brookhart.(2005). Education Assessment of Students. New Jersey: Person Education Ltd
- Baartman, L.K.J., T.J. Bastiaens, P.A. Kirschner, C.P.M. Van der Vleuten (2006), "The wheel of competency assessment: Presenting quality criteria for competency assessment programs", *Studies in Educational Evaluation*, Vol. 32, pp. 153-170.
- Becker, W. and S. Rosen (1992), "The learning effect of assessment and evaluation in high school", *Economics of Education Review*, Vol. 11, No. 2, pp.107-118.
- Biggs, J. (1998), "Assessment and classroom learning: A role for summative assessment?", *Assessment in Education: Principles, Policy & Practice*, Vol. 5, No. 1, pp. 103-110

- Bloom, B. S., Hastings, J.T., & Madaus, G. F. (1971). *Handbook on formative and summative evaluation of student learning*. New York: MacGraw-Hill.
- Boud, D., Cohen, R., & Sampson, J. (1999). *Peer learning and assessment. Assessment & Evaluation in Higher Education*, 24, 413–426.
- Cumming, J. J & Smith, C. W. (2009). Framing Assessment Today for the Future:. In P. Broadfoot, *Educational Assessment in the 21st Century: Connecting theory and practice* (p. 1). London: Springer.
- Dennen, V. (2008). *Looking for evidence of learning: Assessment and analysis methods for online discourse. Computers in Human Behavior*, 24(2), 205-219.
- Elton, L. R. B., & Laurillard, D. M. (1979). *Trends in research on student learning*. *Studies in Higher Education*, 4, 87–102
- Hanna, G. S., & Dettmer, P. A. (2004). *Assessment for effective teaching: Using context-adaptive planning*. Boston, MA: Pearson A&B.
- Harlen, W. (2004). A systematic review of the evidence of the impact on students, teachers and the curriculum of the process of using assessment by teachers for summative purposes. In *Research Evidence in Education Library*. London: Evidence for Policy and Practice Information and Co-Ordinating Centre, Social Science Research Unit, Institute of Education.
- Miller, C. M. L., & Parlett, M. (1974). *Up to the mark: A study of the examination game*. London: Society for Research into Higher Education.
- National Research Council. (2001). *Inquiry and the National Science Education Standards*. Washington, DC: National Academy Press.
- Ouakrime .M. (2000), “*The New Education Reform in Morocco :The Role of English : An Argument for a more Formative*

Approach to Assessment in ELT in Morocco’,(ed) A.Zaki, Issue 8,P.59-66

- Sadler, R. (1989). Formative Assessment and the design of instructional systems. *Instructional Science*, 18, 119- 144.
- Shute, V. J., & Kim, Y. J. (2014). Formative and stealth assessment. In *Handbook of research on educational communications and technology* (pp. 311-321). Springer.
- Sjögren, A. (2009), “The long run consequences of being graded in elementary school”, paper presented at the Final Conference of the RTN Network “Economic of Education and Education Policy in Europe” (EEEPE), hosted by the Centre for Economic Performance, LSE, London New York, NY.
- Snyder, B. R. (1971). *The hidden curriculum*. New York: Alfred A. Knopf
- van Etten, S., Freebern, G., & Pressley, M. (1997). *College students’ beliefs about exam preparation* *Contemporary Educational Psychology*, 22, 192–212
- Somerset, A. (1996), “Examinations and educational quality”, in A. Little and A. Wolf, *Assessment in Transition, Learning Monitoring and Selection in International Perspective*, Pergamon, Elsevier Science Ltd., Oxford

The Poetics and Politics of the Feminist Critical Dystopia: A Reading of *The Water Cure* and *Before She Sleeps*

شاعرية وسياسة الديستوبيا النسوية النقدية: قراءة في العلاج بالماء وقبل أن تنام

*KOHIL Mouna¹, BOUREGBI Salah²

كحيل منى¹، بورقبي صلاح²

Badji Mokhtar- Annaba University (Algeria)

جامعة باجي مختار- عنابة/ الجزائر

m.kohil@esti-annaba.dz¹, bouregbi.salah@univ-annaba.org²

dep. Day : 08/11/2020

Acc.day:15/02/2021

Pub. day: 02/06/2021

Abstract:

The present article investigates the poetics and politics of the new canon feminist critical dystopia and addresses its potential for creating a space for activism and rebellion in *The Water Cure* and *Before She Sleeps*. Accordingly, the works sheds light on the issue of female oppression in enclosed patriarchal societies and highlights the possibility of escape from the dystopian nightmare. Thus, the paper relies on feminist criticism to analyze the various methods of female objectification as depicted in the novels under study, namely: confinement, surveillance, and sexual dominion. The article hypothesises that the dystopian atmosphere assists writers in creating an authentic image of the gender-biased attitudes and their impact on women, as well as, it proves that women writers of dystopia contribute, positively, in fighting against female oppression begot by patriarchal norms.

Keywords: Feminist Critical Dystopia, Utopia, Ecofeminism, Technology, Sexual Oppression.

مَدِحَةُ الْمَجْدِ

يدرس هذا المقال شاعرية الديستوبيا النسوية النقدية وسياستها، ويتناول إمكاناتها لخلق مساحة للنشاط والتمرد في رواية العلاج بالماء وقبل أن تنام. وبناءً عليه، يسلط العمل الضوء على قضية اضطهاد المرأة في المجتمعات الأبوية المغلقة، وإمكانية الهروب من كابوس الديستوبيا. وتعتمد

*KOHIL Mouna. m.kohil@esti-annaba.dz

الدراسة على النقد النسوي لتحليل الأساليب المختلفة لقمع المرأة كما تصورها الروايات قيد الدراسة، وهي: الحبس، والمراقبة، والسيطرة الجنسية. يفترض المقال أن الجو البائس يساعد الكتاب في تكوين صورة حقيقية عن المواقف المتحيزة ضد المرأة وتأثيرها عليها. كما أنه يثبت أن كتابات الديستوبيا يساهمن بشكل إيجابي في محاربة اضطهاد المرأة الذي ولدته الأعراف الأبوية.

الكلمات المفتاحية: الديستوبيا النقدية النسوية، اليوتوبيا، النسوية البيئية، التكنولوجيا، الاضطهاد الجنسي.



I- Introduction

In the past several decades, women writers of science fiction took a great interest in unveiling, criticizing, and condemning female oppression in androcentric cultures. Hence, the overall objective of this work is to investigate the critical, artistic, and literary approaches employed by female authors to fight for women rights. The work examines Sophie Mackintosh's *The Water Cure* (2018), and Bina Shah's *Before She Sleeps* (2018) and endeavours to answer the following questions: to what extent do Mackintosh and Shah rely on dystopian themes to criticize female objectification? Do they succeed in unveiling the impact of gender-oppression on women? How do they create a space for opposition that can lead to female emancipation? For that, theories pertaining to the feminist theory are resorted to in order to address themes of female domination and objectification. In addition, the paper addresses intersectional oppression from an ecofeminist standpoint to tackle domination of nature and women as the result of capitalist patriarchal ideology.

It is noteworthy that, both writers, deliberately, place their protagonists in enclosed premises ruled by oppressive structures. *The Water Cure* is set in two settings: an isolated 'island' deprived from modern means of comfortable life, and the 'mainland'. Whereas, *Before She Sleeps* takes place in a highly advanced setting known as 'Green City'. Both authors depict misogynistic societies. Indeed, what would characterize both narratives as bad places for female protagonists is the suppression of female

identity and desire brought into effect by King and The Agency; the authoritarian structures in both novels. On one hand, *The Water Cure* depicts the lives of King, Mother and their three daughters: Grace, Lia, and Sky, who all live in an isolated island to avoid the toxins that pervade the *mainland*. The female protagonists live in a microcosm ruled by King. The latter, with the help of Mother, inflicts major suffering on the girls to keep them disciplined. The narrative details the protagonist's disillusionment and their attempt to escape their oppressive world. On the other hand, *Before She Sleeps* sways between multiple perspectives, mainly Ilona Serrati's, Sabine's, and Rupa's, who were former *Green City* citizens. The narrative dives deep into the Agency's mechanisms of controlling women's fertility and ovaries, and unveils many cruel practices aimed at dominating women's bodies. In fact, the story sheds light on Sabine's escape from Green City which mirrors the author's opposition against women's objectification in the story. The article has shown that Mackintosh and Shah succeed in unveiling the negative impact of patriarchy on women; moreover, by denying closure at the end of the narratives, the authors create a window of hope for the protagonists, which would help readers consider an alternative, or perhaps, a better reality. And, while many critical *oeuvres* have been produced on feminist criticism and dystopian fiction, no study, to our knowledge, has considered *The Water Cure* and *Before She Sleeps* as critical feminist dystopias that treat women's subjugation. Therefore, the present work will contribute in the growing debate about the impact of the feminist agenda on dystopian fiction.

II- Dystopia, Critical Dystopia and Feminist Critical Dystopia: The Shifting paradigms of a genre

It is a well-established fact that dystopian fiction thrived in the literary arena as a negative byproduct of World War II and the fast-scientific progress that threatened human stability, namely the creation of the atomic bomb. Many views recognize the shift in sentiment from utopian naivety towards a more pessimistic worldview by the turn of the twentieth century and which

continues until today. On this topic, Dunja Mohr in her book *Worlds Apart* contends that the horrendous crimes committed throughout The First and The Second World Wars influenced, negatively, the individual's perception of the world and this change was reflected in the literature of that time as well. She adds that the exploration of the extreme potentialities of political structures and technology gave birth to the dystopian mode which warns against the outcome of totalitarianism and unchecked technology (Mohr, 2005, p. 33). Equally, Gorman Beauchamp (1986) notes that dystopian fiction "reflects, and warns against the growing potentialities of modern technology" (p. 53). Accordingly, dystopianism reflects the generation's anxieties regarding the rise of dictatorships and the possibilities of a safe future in the midst of rapidly advancing world. Above and beyond, dystopias that mirror the aforementioned themes, are known as a *technotopias*; which are narratives that reflect an image of a near future wherein a highly advanced "technological apparatus" rules an authoritarian state (Beauchamp, 1986, p. 54). Stranded at the edge of fear and depression, dystopian authors depict an apocalyptic or a post-apocalyptic world intended for a reader to view as worse than his own. These writers are stimulated by their dissatisfaction with their status quo and their aspiration for a better future.

Perhaps the most comprehensive definition of dystopia (along with its antithesis utopia) is to be found in Sargent's article "The Three Faces of Utopianism Revisited," wherein he recognizes dystopia or negative utopia as "A non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived" (1994, p. 9). In addition, Sargent introduces the critical dystopia which shares the same definition of classical dystopia but differs from it by including a "eutopian enclave," or hope to overcome the dystopian nightmare" (2001, p. 222). In the same vein, Baccolini and Moylan in *Dark Horizons* (2003) claim that critical dystopias are "texts that maintain a Utopian hope outside

their pages”(p. 7). It is worth noting that these critical dystopias provide readers and protagonists alike with a window of hope by ‘resisting closure’ and rejecting conventional endings in favour of vague and open ones. Thus, by refusing the suppression of the protagonist detailed at the end of traditional dystopia, the critical dystopia provides a space for opposition for marginalized groups who are suppressed by hegemonic ideologies(p. 7). Indeed, this recognition regarding the social inequalities fueled by the androcentric stream of thought leads the present study to shed light on Cavalcanti’s theory of the feminist critical dystopia. On this topic, it is crucial to consider that the union between feminism and critical dystopia is inevitable, since the former flourished in the midst of rising social anxieties related to gender and class, whereas the latter favours the fusion of genres for the sake of enlarging its artistic potential. Thus, critical dystopias open a space for opposition needed for women writers to denounce patriarchal transgressions against women. Cavalcanti defines the feminist critical dystopia as a new literary form of utopianism that assists women writers in expressing hopes and fears(2003, p. 47). Her sense of critical resides on three principles: first, the negative critique of patriarchy in the dystopian narrative. Second, the creation of a utopian *elsewhere*(p. 48). Third, the recognition of the political implication of the *critical mass* and its contribution in the formation of a critical readership that recognizes and supports feminist issues. Therefore, the fusion between feminism and critical dystopia allows women writers of this genre to denounce the excessive hegemonic control that leads to the objectification of women. Moreover, the alliance between the aforementioned genres crushes dystopian pessimism and creates a utopian streak that is achieved through escape.

To sum up, dystopia, as a pessimistic genre, born out of calamities and repression, functions as a cautionary tale that warns against the negative outcomes of unchecked political power, repressive patriarchies and uncontrolled scientific progress. Hence, writers of the genre urge readers to recognize the flaws of our society and urge us to correct them. In acquiring

a critical aspect, and by denying closure, the genre allows for a glimpse of hope and offers marginalized groups a relief (even though fictional), and an opportunity to imagine an alternative and positive version of reality.

III- Eco-disasters: Intersectional Oppression

Undoubtedly, dystopian narratives under study manifest an engagement in depicting the current mass concerns and anxieties regarding the environment and the negative outcomes of scientific progress on nature and women respectively. *The Water Cure* and *Before She Sleeps* set their stories in post-apocalyptic worlds. The novels engage in criticizing women's oppression and nature's domination as the result of capitalist patriarchal thoughts. This tendency finds its core in *eco-feminist criticism*. The latter derives from ecofeminism, which is defined by Noël Sturgeon as a movement that connects feminism and the environmentalism. She believes that ideologies that promote gender, and, or, race oppression sanctify beliefs that work against the environment (1997, p. 23). Hence, ecofeminism is an ideology that links ecology and feminist issues and concerns itself with condemning patriarchal attitudes that approve gender and nature oppression. For instance, the novelists place readers at the edge of a devastated world in which women and nature are objectified and exploited, respectively, due to male supremacy. In *The Water Cure*, King sails with his family away from the toxicity of the mainland, and establishes a refuge in a faraway island. Lia captures the sensation of the doomed world beyond the island and says: "The air did become lighter; small seabirds came to our home, hovered around the garden, the pool, and sang to each other. Yet beyond the forest, beyond the horizon, the toxin-filled world was still there. It was biding its time" (Mackintosh, 2018, p. 13). The author unveils, although ambiguously, the deterioration of nature beyond the island, Lia notices how the seasons become more "warmer" (p. 54). Mackintosh posits that the world of *The Water Cure* underwent drastic transformation prompted by an ecological disaster caused by men, she draws on the idea that natural catastrophes are "the ultimate outcome of

patriarchy”(Mohr, 2005, p. 36). In her aim to link feminism and ecology, Mackintosh describes the air in the outside world as poisonous to women who might show symptoms of physical harm like skin diseases and hair loss along with symptoms of mental deterioration like: “*Hallucinations. Total collapse*”(2018, p. 32). Whereas for men, the air in the mainland posits no threat, but rather, it reinforces them. Mackintosh goes further to demonstrate the harmful effects that men have on women. In *The Welcome Book*, one woman described how she became allergic to her husband who was callous about her suffering even when she “*coughed blood and lost her hair*”(p. 85).

Following the aforementioned statements, Mackintosh depicts female suffering as the result of natural destruction and refers to the recurrent view that links female to nature within the ecofeminist framework. In fact, Ynestra King, in her essay “The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology,” believes that oppression of women and nature are related and connected for the most part because in patriarchal thinking women are perceived as close to nature than men(1989, p. 18). Therefore, the harm inflicted upon nature is projected onto women. This view is also adopted in *Before She Sleeps* wherein Shah draws a similar world to Mackintosh’s. In the novel, Green City is born out of a natural calamity; Ilona Serfati explains the devastation that occurred after the nuclear winter: “When we emerged like ants out of our subterranean sanctuaries, we learned that huge swathes of those blighted countries had become wastelands, poisoned by radiation, ozone loss, and toxic frost(Shah, 2018, p. 34). Unsurprisingly, the post-war period saw the devastation of *Mazun* and the rise of Green City’s totalitarian regime that benefits from the exploitation of women’s fertility to revive the community. On this topic, Ilona Serfati explains how : “the remaining women in Green City found themselves put on an eerie pedestal to bring an entire nation back to life”(p. 35).

It is worth noting that both authors reflect on the destruction of the environment as the catalyst of women’s subjugation, and posit the view that the freedom of controlling nature and women

springs from the Western patriarchal thinking. Indeed, in *The Water Cure* and *Before She Sleeps* men intoxicate the environment, which affects women negatively. The objectification of nature and its treatment as “something to be dominated, overcome, and made to serve the needs of men”(Ynestra, 1989, p. 20)is engraved in the Western civilization. The prominence of ecological catastrophes and wars serves dystopia’s didactic aim, which is to “warn us of society’s drift toward a particularly horrifying or sick world lying just over the horizon”(Nilsen, Alleen et al., 2012, p. 181).By linking the domination of women and nature, the authors raise awareness concerning negative patriarchal attitudes that appropriate women and nature alike.

IV- Technology: Between Use and Misuse

Undeniably, dystopian fiction “reflects, and warns against the growing potentialities of modern technology,”(Beauchamp, 1986, p. 53)and modeled societies. *The Water Cure* and *Before She Sleeps* demonstrate the influence of technology in achieving the ideal life, in short, a utopia. While Mackintosh draws a picture of a technology free life, Shah presents her readers with an image of a highly advanced society dependent on technology; “a technotopia”(p. 54). It is noteworthy that both writers entertain different views related to technology, science and their extreme outcome; however, they both reflect the mass fears related to the use/misuse of technology. On one hand, *The Water Cure* represents a society that does not rely on any means of technology. Lia, often, gives hints about their primitive-like life especially when she describes the prominence of black outs and how they “Mother said that she and King orchestrated it themselves, that it was just another part of their plan to keep us safe”(Mackintosh, 2018, p. 18). Lia’s statement gives crucial details about how, electricity, as a crucial source of energy, is frequently absent and is also regulated by King and Mother. In fact, as the sovereign figures on the island, King and Mother represent what Gottlieb views as a totalitarian regime that thrives on deprivation and restrictions to ensure optimal control over the citizen’s lives. She argues that

authoritarian states “know that dictatorships can exist only when the masses are held in poverty and ignorance”(2001, p. 78).And this depravation works against the development of any consciousness that could lead to a potential rejection of the prevailing power structure. In addition to the exclusion of any source of technology, the girls on the island are forbidden from reading magazines from the mainland. Lia narrates how they frequently received “Magazines for mother, handed over in three layers of paper bag, and handled lightly by us sisters who were forbidden to read them(Mackintosh, 2018, p. 31).By suppressing technology and censoring knowledge, King and Mother discourage their daughters from developing a view about their present, which would result in an unquestionable acceptance and total adherence to their control.

On the other hand, *Before She Sleeps* interacts with the impact of science in a technologically advanced dystopian society. The narrative adheres to what Beauchamp recognizes as a technotopia and Shah proves to be a technophile. For Beauchamp, technophiles believe that technology is “value-neutral” and is simply a means that can be subject to the good or ill intentions of its user. (1986, p. 54).Accordingly, in the narrative, technology is presented as a crucial element, which has been developed by the authoritarian Agency to control the lives of citizens in Green City. Thus, Green City officials resort to highly advanced scientific means of monitoring to restrict individual freedom.

Before She Sleeps, as a dystopian narrative, calls for total conformity to the regimented life imposed by the state. According to Ferns (1999) this conformity is achieved by means of constant scrutiny (p. 112). Ilona Serfati provides details about the several means employed by the Agency to keep citizen’s moves monitored namely: “Electronic tracking, digital surveillance...the bugs in the room that could watch or listen to people’s conversations”. (Shah, 2018, p. 185). It is palpable that in Green City, individual freedom is frowned upon and privacy is degraded to a low minimum. The use of technology allows for monitoring every aspect of life within the city. Actually, Green City tucks

individuals within a *confined* and *monitored* space. Their moves are registered and stored in the system. Thus, by enforcing a dominant sense of visibility, the authoritarian state ensures the functioning of its power”(Foucault, 1979, p. 201).

The Water Cure and *Before She Sleeps* differ in their relationship with technology. Yet, both convey a critical view on scientific advancements and demonstrate how science could be used, or misused to impose conformity and obedience.

V- Addressing the Harm of Incest

In their study about incest, Judith Herman and Lisa Hirschman (2000) reveal that incest was revived by feminists in the 1970's who sought to expose and denounce this pejorative (p. 18). Mackintosh and Shah demonstrate in their narrative that sexual relationships occurring between fathers and daughters is a residue of patriarchal thinking that allows patriarchs to appropriate females in their household. It is worth noting that, although King and Z are not biological fathers to Grace and Rupa, their sexual interaction with their stepdaughters is considered according to Herman and Hirschman as father-daughter Incest (2000, p. 70). In *The Water Cure*, King engages in a sexual relationship with Grace which results in pregnancy. It is worth noting that due to extreme isolation and imposed ignorance, Grace and her sisters live in a state of complete dependence on King. Hence, and as the case for many sexually abused children, Grace is unable to voice opposition against King's advances. In fact, Herman and Hirschman believe that the child, who is subjected to sexual advances from a paternal authority, would comply to the wish of his/her caretaker because he/she will strive to preserve their relationship with them (p. 27). The relationship between King and Grace scarred the latter who was often described as emotionally unstable. In fact, she killed James in cold blood. She narrates: "I put the gun and the knife in my pocket. Close the curtains, get blood on them. I no longer care. Let the blood get everywhere. I turn my back on the slumped body and sit down on the floor for a long time" (Mackintosh, 2018, p. 227).

Regarding *Before She Sleeps*, Rupais driven away from her house due to sexual advances from her stepfather. The author keeps at bay from disclosing graphic details and focuses on the role of Rupa's mother and demonstrates the maternal failure in providing protection for the daughter within incestuous families. The author describes how her mother was aware of Z's endeavours to seek sexual fulfillment, but failed to protect her daughter. Shetells:

Then came the morning when Rupa came out of the shower and saw the bathroom door had been opened a crack. Someone was spying on her...When she tried to tell her mother that Z was starting to frighten her, her mother threatened to lock her in her room. (Shah, 2018, p. 86)

Actually, Herman and Hirschman (2000) in their study explain that mothers often conceal their husband's crime. They describe women who tolerate incest as helpless and believe that strong women refuse incest, but powerless mothers tolerate, often, child molestations(p. 47). Indeed, women, in general, in Green City are portrayed as weak and powerless due to the rigid administration of the Agency. The author captures the sexual politics in Green City in the relationship between Ilona and Reuben: "She'd thought they were escaping the system, but when it came down to it, she'd still had to ask Reuben for help. Truth be told, she was as dependent on a man as if she'd been married to one"(2018, p. 170). This condition of total dependency is reflected in the household of Rupa; even though her mother is aware about Z's sexual molestation, she deliberately chooses to ignore it and instead she gets rid of her daughter. This belief is deep rooted in the patriarchal society that depends on the traditional sexual division of labor that attributes nurture to women and entitles men an extreme right over his female subordinates. Mothers in incestuous families are described as "economically dependent and socially isolated"(Herman & Hirschman, 2000, p. 78), therefore, Rupa's mother is unable to oppose her husband because, as a

woman in Green City, she is supposed to obey the directives of the Agency and live in harmony with her husband.

It is worth noting that daughters who are victims of incest display “symptoms included guilt, shame, feelings of inferiority and low self-esteem, anxiety”(p. 30). In fact, Rupa showed, frequently, a hostile attitude and perceived herself as worthless. On Rupa’s behaviour Sabine comments that she is “difficult”(Shah, 2018, p. 17). She also contends:

I know that what Rupa went through before coming here has loosened something inside her, unleashed a false bravado in her, a flag she needs to wave at us—challenge and recklessness hiding the fear beneath. And the anger. Always there. (pp. 71-72)

Following Sabine’s statements, Rupa’s behaviour is explained in Herman and Hirschman’s work as the residue of the physical molestation of a child, they claim that children who are victims to incest show signs of “hostile or aggressive behavior, and school problems”(2000, p. 30). In addition, Rupa exhibits what Herman and Hirschman recognize as the tendency to show “imitative ritualized sexual behavior”(p. 30); she attempted to engage in a sexual relationship with Joseph who is twice her age. In addition to the aforementioned effects, Rupa captured her sense of worthlessness when she expressed the following: “Maybe I am cheap”(Shah, 2018, p. 77).

By portraying the extent of harm caused by sexual interactions with fathers, Mackintosh and Shah demonstrate that sexual division of labour embedded in patriarchal family places women in a state of powerlessness in opposition to male who are described as providers and essential. Grace and Rupa underwent drastic circumstances that result from their mother’s inability to provide maternal protectiveness.

VI- The Rise and Fall of Utopia and Dystopia: Hope in *The Water Cure* and *Before She Sleeps*

To start with, *The Water Cure* and *Before She Sleeps* demonstrate, to a significant extent, “a push and pull between utopian and dystopian perspectives”(Gottlieb, 2001, p. 8). Each

story contains a dream of utopia and depicts how authoritarian elite rose and promised to fulfill this dream. In *The Water Cure*, King escaped the dangers of the mainland and established a safe haven in the island: Lia describes how he sailed away towards “a promised place,”(Mackintosh, 2018, p. 25)while “another boat was tethered behind, low in the water and almost over laden with belongings, with hope”(p. 25). On the other hand, in *Before She Sleeps*, Green City was established on the promise to save the community from dangers of extinction begot by war: “If you willingly give your bodies to us in trust, we are honor-bound to return your trust a thousand fold. This is our promise to you as full citizens of Green City”(Shah, 2018, p. 93). However, Mackintosh and Shah describe eloquently how this utopian promise of survival, safety, and growth was betrayed. In fact, King isolated his daughters and subjected them to cruel practices. The disciplinary routines of the drowning game, the fainting game, scream and love therapies produced automated bodies that embody “small-scale models of power”(Foucault, 1979, p. 136). In this sense, the total adherence to King’s therapies, reflects his full authority over the girls. The Agency, in *Before She Sleeps*, through means of isolation and surveillance transformed the dream of repopulating Green City into a nightmare of ovary-domination.

Although classical dystopias described as “a bleak, depressing genre with little space for hope within the story,”(Baccolini & Moylan, 2003, p. 7) critical dystopia preserves a utopian impulse or hope outside its pages. In fact, by considering dystopias as warning, the reader is allowed a glimpse of hope to escape the grim nightmare depicted in the narrative. Accordingly, Mohr contends that feminist critical dystopias engulf a utopian subtext which can be found in the “gap between described dystopian present and the anticipation of a potential utopian future”(2005, p. 52). Hence, these texts depict the dystopian world and move towards a series of historical events that anticipate the transaction from dystopia to utopia. In *The Water Cure*, the disappearance of King and the simultaneous

appearance of James, Llew and Gwil signaled the beginning of a change in the island. Moreover, the death of Grace's baby, the failure of the romantic relationship between Lia and Llew, the assassination of Mother at his hands, and the reemergence of King drove the girls to escape beyond the barbed wires of the island: "Goodbye to all of this...keep walking, we tell ourselves. Keep walking" (Mackintosh, 2018, pp. 246-247). Grace, Lia and Sky, who have been deprived from enjoying feelings of joy, love and touch, departed their island and rebelled against King's values. They tell: "There is far to go, and so we do not stop for long.... The three of us, taking step after step. Our own world somewhere past it, should we walk far enough. We move into it with no fear"(pp. 274-248).

In a similar fashion, and after the incidents of her rape and abortion, and driven by the desire to escape the oppressive regime of her community and retrieve the sense of motherhood and femininity, Sabine quits Green City and escapes with the help of Dr. Julian. She tells how she reaches the borders of Green city and Semitia and how the vehicle crashes past the fence: "I hear rapid footsteps and cries of alarm all around me...But no guns. There are no guns pointed at me(Shah, 2018, p. 274).

According to the aforementioned, it becomes apparent that *The Water Cure* and *Before She Sleeps* evade the conventional pessimistic ending of classical dystopias. Rather, the authors, and through the motif of 'crossing-over' resist narrative closures for the sake of providing a space for hope.

VII- Conclusion

The present work has shown that Sophie Mackintosh and Bina Shah set their stories in dystopian worlds to shed light on prominent issues regarding female representation, domination and subjugation. It has been proved that, *The Water Cure* and *Before She Sleeps* engage in criticizing chauvinist patriarchal thoughts that sanctify the domination of nature and the exploitation of women as nature. In addition, the article has determined the role of technology in restricting women's rights and freedom. More importantly, the work has unveiled a crucial topic for feminists;

which is father-daughter incest. The latter, is regarded as a pejorative act that springs from androcentric beliefs that allow a father to exploit, physically and sexually his female subordinates. Certainly, Mackintosh and Shah have succeeded in criticizing female oppression in societies ruled by sexist beliefs. Moreover, the authors helped raise awareness about sexual objectification and its impact on women. Both authors, through techniques of “transition” and “open-endings,” create a window of hope for a better future.

Bibliography

- Baccolini, R., & Moylan, T. (2003). Dystopia and Histories. In B. Raffaella, & T. Moylan, *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (pp. 1-12). New York: Routledge.
- Beauchamp, G. (1986). Technology in the Dystopian Novel. *Modern Fiction Studies*, 32(1), 53-63.
- Cavalcanti, I. (2003). The Writing of Utopian and the Feminist Critical Dystopia: Suzy McKee Charna's Holdfast Series. In R. Baccolini, & T. Moylan, *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (pp. 47-68). New York: Routledge.
- Ferns, C. (1999). *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Foucault, M. (1979). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. (A. Sheridan, Trans.) New York: Vintage Books.
- Gottlieb, E. (2001). *Dystopian Fiction East and West Universe of Terror and Trial*. Canada: McGill-Queen's University Press.
- Herman, J., & Hirshman, L. (2000). *Father-Daughter Incest*. Harvard: Harvard University Press.
- Jameson, F. (1994). *The Seeds of Time*. USA: Columbia University Press.
- Mackintosh, S. (2018). *The Water Cure*. UK: Penguin.

- Mohr, D. (2005). *Worlds Apart: Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*. North Carolina (USA): MacFarland & Company Inc.
- Nilsen, Alleen et al. (2012). *Literature for Today's Young Adults*. Boston, Massachusetts: Pearson.
- Sargent, L. T. (1994). The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, 5(1), 1-37.
- Sargent, L. T. (2001). US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities. In P. Spinozzi, *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective* (pp. 221-32). Bologna: COTEPRA/University of Bologna.
- Shah, B. (2018). *Before She Sleeps*. USA: Delphinium Books.
- Sturgeon, N. (1997). *Ecofeminist Natures: Race, Gender, Feminist Theory and Political Action*. New York: Routledge.
- Ynestra, K. (1989). The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology. In J. Plant, *Healing the Wounds: the Promise of Ecofeminism* (pp. 18-28). Philadelphia, PA: New Society Publishers.

**La jalousie des sœurs jumelles : une identité psycho-discursive
dans le roman Alter-ego de Hanane Bouraï**

**The jealousy of the twin sisters: a pscho-discursive identity in the
novel Alter-ego by Hanane Bouraï**

*** Dr. Belmokhtar Hichem**

Centre Universitaire El-Wancharissi, Tissemsilt (Algérie)
University Centre Tissemsilt-Algeria
hichembelmokhtar2014@gmail.com

d/dep:04/11/2020	a/ acc: 27/04/2021	d/ pub: 02/06/2021
------------------	--------------------	--------------------

Résumé :

Dans cet article, nous allons voir le lien qui existe entre la jalousie et le profil psycho-discursif du personnage. Nous focalisons notre analyse sur le rapport du fraternel à travers la relation de deux sœurs jumelles. Notre corpus est le roman Alter-ego de Hanane Bouraï. Pour la problématique, elle se résume dans la question suivante : quelle est la contribution de la jalousie dans la constitution de l'image des deux sœurs jumelles à travers le roman d'Alter-ego de Hanane Bouraï ? Pour arriver à une réponse, nous suivons une méthodologie qui se structure par la rencontre entre la psychologie, la psychanalyse et l'analyse du discours.

Mots-clés: Jalousie, personnages, fraternel, psyo-discursive, identité.

Abstract:

In this article, we will see the link that exists between jealousy and the psycho-discursive profile of the character. We focus our analysis on the relationship of the fraternal through the connexion between the twin sisters. Our corpus is the novel Alter-ego by Hanane Bouraï. For the problem, it can be summed up in the following question: what is the contribution of jealousy in the constitution of the image of the characters in the novel Alter-ego by Hanane Bouraï ? To arrive at an answer, we will follow a methodology that is structured by the meeting between psychology, psychoanalysis and discourse analysis.

Keywords: Jealousy, characters, fraternal, psyo-discursive, identity.



* Belmokhtar Hichem. hichembelmokhtar2014@gmail.com.

Introduction:

La jalousie est une activité psychique bipolaire. Elle conditionne depuis longtemps les relations humaines et participe dans le changement des itinéraires individuels et collectifs : « *À quand remonte la jalousie ? Il suffit de feuilleter le livre de l'histoire de l'humanité pour constater que la jalousie a toujours existé. Comme si elle était née avec l'homme.* »¹

Concernant le trait binaire, la jalousie a deux types de présence : elle peut être apparente comme un bruit tonitruant ou discrète tel un silence abyssal. Cette ambivalence trouve aussi une place dans les conséquences. La jalousie est l'huile qui donne de la force aux flammes de la passion mais peut être aussi un moyen qui provoque les pires incendies : « *Si la jalousie se traduit simplement par le désir de se rapprocher de la personne dont on veut garder les faveurs, elle ne pose pas de problème. Mais si elle se transforme en agressivité envers la personne aimée ou la personne « intruse », on entre dans la jalousie malade.* »²

Il faut signaler qu'elle n'est pas une propriété exclusive du lien idyllique. La jalousie se manifeste également dans d'autres univers. Par exemple, dans le milieu professionnel, elle peut engendrer des effets négatifs comme les conflits d'intérêts ou des effets positifs telle la concurrence entre les collègues de travail.

La littérature est toujours le miroir qui reflète la complexité des comportements humains. Elle donne une visibilité à plusieurs phénomènes psychiques par la construction originale des personnages textuels. Puisque la jalousie est une thématique singulière, elle est constamment convoitée par les écrits fictionnels. Nous trouvons ses traces dans des textes emblématiques comme : *Médée* d'Euripide, *Othello* de Shakespeare, *Les liaisons dangereuses* de Laclos, *L'éternel mari* de Dostoïevski, *À la recherche du temps perdu* de Proust, *La jalousie* de Robbe-Grillet, *L'occupation* d'Ernaux et *Frappe-toi le cœur* de Nothomb. Ces romans appartiennent à la littérature mondiale. Pour la littérature algérienne en langue française, la jalousie est une composante significative de beaucoup de textes. Nous pouvons citer à titre d'exemple : *Nedjma* de Yacine, *La répudiation* de Boudjedra, *Tombéza* de Mimouni, *Ombre sultane* de Djébar, *Cousine K* de Khadra et *Aimer Maria* de Belloula.

Habitée par l'écriture psychologique (*L'arbre infortuné/Aussi loin iras-tu*), Hanane Bouraï publie un nouvel écrit qui accentue de plus son œuvre romanesque. Dans le roman *Alter-ego*, nous découvrons un autre type de jalousie : c'est celui de l'espace familial. Ayla et Aylin sont deux sœurs jumelles qui ne partagent pas les mêmes valeurs : « *Je suis consciente de ton envie à mon égard, et je sais que le fais que tu sois ma sœur n'y change rien. Je ne peux t'éviter ni les déceptions ni les malentendus : ce n'est pas que je ne t'aime pas. Je n'y peux rien, c'est tout.* »³ Au fil des pages de ce texte, elles s'affrontent pour essayer de convaincre le monde de leurs raisonnements. Cette attitude, nous montre l'ambiguïté du lien fraternel et nous pousse à poser la question suivante : Comment la jalousie participe dans le façonnement du portrait des deux sœurs jumelles dans le roman *Alter-ego* de Hanane Bouraï ?

Nous supposons que la jalousie est présente chez les personnages à travers deux niveaux : le psychologique et le discursif. Pour répondre à cette interrogation, nous suivons dans notre analyse une méthode pluridisciplinaire. Elle fonctionne par la rencontre de la psychologie, la psychanalyse et l'analyse du discours. Le premier segment, nous offre la possibilité de sonder les profondeurs des agissements psychologiques des deux sœurs jumelles : « *La tâche de la psychanalyse est de permettre au sujet un dégagement progressif de ces emprises, par des prises de conscience successive, rendre ces parties inconscientes conscientes et donc utilisables ; elle fait là œuvre de libération.* »⁴ Pour le deuxième segment, il permet le décryptage des représentations discursives de ces personnages : « *Cette identité discursive est construite à l'aide des modes de prises de parole, de l'organisation énonciative du discours et du maniement des imaginaires socio-discursifs. Et donc, à l'inverse de l'identité sociale, l'identité discursive est toujours un « à construire-construisant ».* »⁵

Ainsi, notre objectif sera de cerner la place de la jalousie dans le comportement psychique et communicatif d'Ayla et d'Aylin. Cette démarche, nous offre l'opportunité de voir sa participation dans l'agencement de l'identité des deux protagonistes.

Avant d'entamer notre analyse, il est nécessaire de revenir sur le contexte du roman *Alter-ego*. La finalité de ce point est le cadrage de

l'ensemble des conditions spatio-temporelles qui ordonnent la discursivité.

1- Contexte de l'Alter-ego :

Les évolutions universelles ont poussé tout le temps l'algérien à mettre des interrogations existentielles. Sa construction identitaire est issue de toutes les convergences historiques de son pays mais aussi du monde entier. Il est essentiel de prendre cette considération pour l'établissement d'une lecture de son identité : « *Nul doute que l'histoire de l'Algérie depuis l'indépendance est avant tout l'histoire de l'émergence d'une « identité algérienne », qui emprunte tout à la fois aux modèles républicain, islamique et nationaliste.* »⁶ Pour sa part, le statut de la femme algérienne a vu aussi un changement perpétuel. Elle a passé de sa position exclusive de femme au foyer à un sujet qui a des droits et des devoirs : « *La femme, selon ma vision, était une esclave, je croyais qu'elle l'était même avec plaisir (...) Mon innocence s'est envolée le jour où je me suis rendu compte que j'étais entrain de justifier l'injustifiable.* »⁷ Cet aboutissement est venu grâce à une lutte acharnée car la femme algérienne a choisi d'affronter tous les dangers qui menacent sa liberté : « *Il est bien clair que les cheminements de l'aspiration à la liberté et à l'égalité pour les femmes en Algérie ou au Maghreb actuel sont contrastés, contradictoires même et dans tous les cas dramatiques.* »⁸

Alter-ego, nous dresse un cadre général de la société musulmane contemporaine. Le texte discute avec toutes les composantes du moment actuel. Il porte en lui les préoccupations de l'individu qui vit dans un cosmos de tiraillements et d'antilogies. Comme l'écrivaine est une algérienne, nous trouvons dans son texte des projections de son environnement.

Dans ce roman, les lieux ne sont pas nommés. Ce que nous savons sur les espaces du texte, nous vient uniquement de l'histoire de la famille des deux sœurs jumelles. Il faut rappeler qu'elles sont les personnages principaux d'*Alter-ego*. La majorité des événements se tournent dans un village indéterminé. La famille des protagonistes est composée du père qui s'occupe des charges du foyer. Pour sa part, la maman est une femme qui ne travaille pas. Elle n'a que l'éducation de ses filles comme occupation. La maison des deux sœurs se trouve très proche

de celle de ses grands-parents et cette situation géométrique marque le lien d'attachement à la grande famille.

Dans ce récit, nous notons un événement majeur qui bouleverse le cheminement d'Ayla et d'Aylin. En effet, la disparition du père est survenue subitement pour les priver de l'amour paternel. La pauvreté va également les obliger à quitter l'école. Nous signalons que ce contexte est le point nodal qui indique la séparation entre ces deux destinées : « *Ce deuil a été moins pénible à surmonter gamines que vous étiez, toi et ta sœur, que ça été pour votre pauvre mère : elle venait de perdre son premier amour, le compagnon de presque toute une vie, le père de ses filles et son plus fidèle ami.* »⁹

En plus, cette division est ponctuée de jalousie qui ajoute sa touche significative dans leurs constructions identitaires.

Dans l'introduction, nous avons mentionné que la jalousie est de plusieurs types. Souvent, elle se présente dans les liens de couple mais elle a d'autres manifestations comme dans le milieu professionnel et familial. Il faut parler aussi des causes de la jalousie car elles sont très importantes pour la compréhension de ce phénomène psychique : « *Tu étais tantôt navrée pour elle, à cause de cette volonté qui lui manquait tant, tantôt envieuse de sa vision limitée des choses qui lui confèrait cette tranquillité inébranlable.* »¹⁰

Restant dans l'espace de la famille, la jalousie peut avoir des origines dans l'insécurité sentimentale. Elle se révèle suite un manque d'amour. Pour avoir une illustration de cette situation, nous prenons le cas des enfants orphelins. Nous observons chez cette tranche de la société un sentiment d'inégalité émotionnelle. Ils se sentent moins heureux par rapport aux autres petits qui n'ont pas perdu des parents. La jalousie peut se montrer dans une circonstance de manque d'estime de soi où l'individu doute de ses capacités à souligner sa présence dans la société. Il aura constamment une haine contre celui qui jouit d'une confiance en soi. La jalousie peut être une sorte de paranoïa, c'est-à-dire, un rejet total de l'autre. Ce type provoque les pires violences au niveau des relations sociales. Il faut dire que dans la plupart des cas, le jaloux a peur de son environnement et pense qu'il est parasité par les autres individus : sa parole ne trouve pas place dans l'univers des échanges : « *L'hénamoration selon le néologisme fameux de Jacques Lacan : amour des amants accompagné de jalousie et de désir de meurtre, amour et rivalité des enfants pour les*

parents et réciproquement, amour conjugal, amour déssexualisé, amour fraternel, amour dévorant, amour criminel (..), etc. »¹¹

La manifestation de la jalousie dans le comportement psycho-discursif intervient dans ce texte pour réguler la circulation des représentations de l'identité ambiguë des deux personnages centraux.

2- Ayla : l'émancipation :

L'émancipation de la femme signifie qu'elle peut accéder aux mêmes fonctions sociales que l'homme. Avec ce droit, elle souligne sa place dans la société en s'exprimant librement sans craindre ni censure ni jugement : *« Ce que ces femmes réclament, ce n'est pas une émancipation superficielle, mais la « décolonisation » de la femme, car elles se considèrent comme des « colonisées de l'intérieur »¹²*

Ayla est une fille libre. Dans toute sa vie, elle était brave et a essayé de combattre les préjugés de sa société. La première trace de son courage se trouve au niveau de son enfance. C'était un moment très exquis pour la jeune femme : *« Tu étais aux anges quand elle t'accordait ta visite tant convoitée ; tu quittais la maison en sautillant et en chantonnant, tu traversais la rue comme un oiseau traverse le ciel et empruntais le sentier qui mène vers l'endroit de tes rêves »¹³*

Dans cette période, elle a profité de tous les occasions pour découvrir des nouveaux espaces. Le foyer de ses grands-parents était sa plus importante conquête. Ne nous pouvons pas imaginer sa joie lorsque sa mère lui donne sa permission pour partir passer quelques jours chez sa famille maternelle. Cette maison était différente de celle de ses parents. Pour Ayla, ce lieu était une adresse idéale de la chaleur humaine : *« Ceci dit, tes nuits chez tes grands-parents n'étaient pas si traumatisantes que ça ; après le dîner en famille, vous vous adonnez à des distractions comme les jeux d'échecs avec ton jeune oncle ou les dominos avec lui et tes tantes.»¹⁴*

Plus tard, quand cette jeune fille perd son père, elle décide de chercher un travail qui lui permet d'aider sa mère dans les charges financières du domicile familial. Elle devient une caissière dans une boulangerie. Son activité participe à l'augmentation de son autonomie. En plus dans cet endroit, elle vivra une expérience très originale qui bouleversera par la suite son itinéraire d'une jeune fille condamnée aux inégalités de son environnement : *« En rentrant chez toi, tu*

rencontrais souvent, le cœur serré, les filles de ton âge qui revenaient de l'école. Tes anciennes camarades de classe ne te saluaient plus et riaient parfois à gorge déployée en arrivant juste devant toi, comme pour te rappeler ton infortune une millièème fois. »¹⁵

Pour Ayla, l'événement qui a changé sa vie, c'était le cadeau de son patron. Sur un coup de tête, il a décidé de se débarrasser de son ancien guitariste. Une fois offerte à sa jeune employée, le gérant était sûr de ne plus s'ennuyer à lui trouver après une place dans son armoire. Subjuguée par la magie de cet instrument, la jeune caissière manifeste encore de l'hardiesse et choisit d'apprendre à jouer à la guitare. Il faut signaler que dans la société conservatrice, toutes pratiques musicales par les jeunes filles sont interdites. Les responsables de la bonne conduite voient cette action comme une clochardisation de la gent féminine : *« Même les hommes n'osent pas ramener ces choses à la maison, par respect pour les autres, par pudeur ! Ils les laissent là où ils ont l'habitude de s'en enivrer avec leurs boissons pourries ! »¹⁶*

Avec le temps, elle devient virtuose. Puis, un manager détecte sa voix magnifique. Pour ce dernier, Ayla est une artiste accomplie qui peut la transformer au futur à une star. Effectivement, tous les obstacles de la vie n'ont pas pu empêcher cette jeune fille à réaliser son rêve : *« Les oiseaux, eux, ne sont qu'un dessin sur le tableau : un dessin qu'on néglige souvent. Néanmoins, ils en sont la partie la plus fascinante. Leur seul souci est de voler, ils ne se mêlent pas à la foule, n'attaquent ni l'oppresser ni l'opprimé. »¹⁷* Son courage a fait d'elle une chanteuse-musicienne qui occupe toutes les scènes de son pays.

Or, la célébrité n'est pas durable. Quand, elle affronte son premier scandale et constate ses conséquences, elle réalise que ces moments de bonheur ne sont qu'un mirage et une période éphémère : *« C'est ce que tu es devenue en un rien de temps, après avoir été l'ange gardien de tant de personnes. Tu te regardes dans le miroir et tu ne te reconnais plus. Où sont passées ta jovialité et ta joie de vivre ? Où est cette innocence qui se lisait sur ton visage au temps de ta gloire ? »¹⁸*

Dans cette période, elle tombe dans une dépression et perd tous les repères.

Dans le milieu médiatique, le scandale à deux facettes : une négative qui consiste à détruire la carrière de l'artiste et l'autre est positive, elle participe dans le développement de sa célébrité : *« Depuis le scandale dont tu as été la vedette il y a quelques mois, les ventes de ton album*

et le nombre de visionnages de tes vidéo-clips n'ont cessé d'augmenter. C'est à croire que les gens n'admirent que ce qui est sensationnel ! »¹⁹ Ayla aura une autre chance pour se relever de cette chute. Elle veut que son prochain projet artistique soit une image de sa vraie personnalité : « Or cette clé n'était ailleurs qu'en toi, il suffit parfois d'un mauvais coup du sort pour qu'on se tourne vers soi-même afin d'y puiser le nécessaire (...) et pour pouvoir trouver le trésor enfoui mais ignoré qui se cache eu plus profond de nos âmes. »²⁰

Si la première sœur se présente par son discours et sa constitution psychique comme une héroïne, Aylin sera dans ce texte, la figure du martyr.

3- Aylin : la soumission :

La soumission est un comportement qui vient du sentiment de la peur sociale. Elle pousse le sujet à plusieurs renoncements. Souvent, il fuit les affrontements et les conflits. Cette posture psychique augmente chez l'individu la fréquence des pensées tristes et les auto-dévalorisations : « Beaucoup d'émotions négatives toxiques gâchent ainsi leur quotidien, pourtant déjà bien amoché par leurs peurs. De plus beaucoup parmi eux expriment et (rentrent) leur colère, au lieu de l'exprimer de manière adaptée. »²¹ Le manque d'estime de soi pousse l'homme à être dépanadant d'une personne qui a une forte personnalité ou un statut sociale supérieur. Dans *Alter-ego*, Aylin est la figure de la soumission car elle accepte d'une manière définitive les normes de sa société traditionnelle qui exige que la femme doit être sous la domination du masculin.

Cette deuxième sœur est une fille qui ne cherche pas les brouilles avec son environnement. Dès son enfance, elle a préféré rester loin de ses semblables : « Aylin a toujours été le symbole de la sérénité et du silence pour votre entourage. »²² Lorsque le père quitte ce monde, elle était obligée comme sa sœur de ne plus rejoindre l'école. Au lieu de sortir pour travailler et épauler sa mère, Aylin a choisi de rester à la maison pour s'occuper des tâches ménagères. Donc, elle est le portrait de la fille idéale : un produit pur de la société traditionnelle.

Puisque nous n'avons pas une détermination de l'espace du roman, nous allons faire un rapprochement entre les lieux du texte et les pays

musulmans. À titre d'exemple, dans la société algérienne ancestrale, les anciens préfèrent que la fille reste au foyer familial et voient que son principal rôle dans la vie est d'être une épouse et une mère parfaite. Elle doit veiller sur le bien-être de son mari et de sa progéniture : « *Ils ont choisi la sage Aylin qui acceptera tout pour pouvoir se vanter de trouver (enfin !) l'homme qui la sauvera des doigts et des orteils-accusateurs et narquois des gens, un homme avec qui elle fera sa vie (comme si celle-ci n'était qu'un néant avant lui !)* »²³

La destinée d'Aylin ne sort pas de cette trajectoire. Rapidement, une famille vient pour demander sa main. Sa mère est enchantée par cette nouvelle. Elle considère le mariage de sa fille comme une revanche contre sa société qui a toujours eu du mépris et de l'humiliation pour les veuves et les divorcées : « *La joie se dessine sur les rivages, les félicitations fussent ça et là, la phrase « Ton père serait heureux s'il était là se répète à tout bout de champ : les gens sont-ils contents de célébrer l'amour à ce point ? »*²⁴ Dès ces premiers pas dans la vie d'une épouse, Aylin se rend compte de la nécessité d'avoir des enfants dans le nid conjugal.

Elle était heureuse à la naissance de son premier enfant : « *Quand ma première fille est venue au monde, je me voyais renaître. Elle a rendu rayonnants tous les objets fades qui m'entouraient, a envahi mon cœur et ma vie. Elle est devenue mon passe-temps favori, ma préoccupation première et mon occupation quotidienne.* »²⁵ En revanche, ce climat de tranquillité sera rapidement troublé par l'arrivée de la deuxième fille. Sa belle famille aperçoit mal cette naissance car la valeur d'une épouse vient de sa capacité à enfanter des garçons. Ce principe est aussi une composante des us et coutumes des sociétés orientales qui voient dans l'enfant masculin le seul garant à la continuité de la lignée. C'est lui le protecteur du nom de sa famille : « *Sa venue n'était pas aussi bien fêtée que celle de son aînée, mais « Tu es encore fertile et le prochain sera un petit garçon. », me soufflait-on à l'oreille quand le doute envahissait mes traits.* »²⁶

Dans ce récit, les souffrances d'Aylin progressent dans une évolution dramatique. En effet, les hostilités de la belle famille s'intensifient à l'accouchement de la troisième fille. Ils ont vu dans cet événement les indices d'une fatalité. Avec l'enchaînement des malveillances, Aylin craint d'être rejeté par son mari : « *J'avais beau paraître joyeuse et*

excitée, de jouer la mère attentionnée à l'égard de cette créature boudée par son entourage, d'ignorer la situation précaire dans laquelle je me trouvais, rien (...) J'étais désormais une malédiction, une insulte et un obstacle. »²⁷

Dans les deux points précédents, nous avons décrit le portait des deux sœurs jumelles. Avec cette démarche, nous avons constaté que l'identité d'Ayla et d'Aylin ne peut être définie sans la prise en considération du mouvement de va et vient entre leurs deux constitutions psycho-discursives : *« L'ethos est affaire de croisement de regards : regard de l'autre sur celui qui parle, regard de celui qui parle sur la façon dont il pense que l'autre le voit. Or, cette image du sujet parlant, s'appuie à la fois sur les données préexistantes au discours »²⁸*

4- Jeu de miroir :

Avant d'entamer notre analyse sur le mécanisme de l'identification qui se base sur l'altérité, nous voulons d'abord détecter les traces du facteur psychologique dans le roman *Alter-ego*.

Le premier clin d'œil à ce domaine se trouve au niveau de la description du personnage Ayla. Après une interruption de sa scolarité, la jeune fille décide de poursuivre ses études universitaires dans la spécialité de la psychologie: *« Le professeur sur chaire a déjà commencé son interminable litanie habituelle. « Troubles bipolaires » et l'expression du jour : intéressant comme sujet ! Dans un monde où chacun est en conflit continu avec soi-même pour y survivre, le thème te semble moins ennuyant que d'habitude. »²⁹*

Le deuxième indice se situe dans le monde d'Aylin qui suit des séances d'hypnose chez un thérapeute. Grâce à la psychanalyse, elle arrive à lutter contre ses angoisses : *« Rien ! Je voulais juste savoir si tu allais bien après ta séance d'hypnose, et je constate qu'elle a enfin porté ses résultats cette fois-ci. Ton courage et ta détermination y sont pour beaucoup. Bravo ! »³⁰*

Pour la troisième trace, elle se situe dans la manifestation du meurtre. Dans le cas des deux sœurs jumelles, l'assassinat est un moyen pour éliminer l'autre et monopoliser tous les espaces de la présence. Ainsi, Aylin tue Ayla. Cette action ne se réalise pas dans un espace de la conscience. Aylin a donné la mort à sa sœur dans ses rêves. Nous

interprétons ce geste comme une délivrance car cette jeune fille ne supporte plus sa sœur et voit en elle tous ces échecs : « *Tu l'as tuée pour te venger d'elle et de tout ce qu'elle t'a causé de blessures fatales. Tu l'as tuée car c'est elle qui a gâché ta vie, alors tu as attenté à la sienne.* »³¹ Aylin pense que ce geste lui donne aussi la possibilité de protéger ses filles d'une tante aux comportements non-conventionnels à la société. Elle a peur de perdre l'amour de ses enfants qui préféreront à l'avenir une tante émancipée à une mère soumise : « *Maintenant que celle-ci n'est plus, tu vas pouvoir t'occuper d'elles sans que tu aies à les surveiller pour qu'elles ne dévient pas du droit chemin en s'identifiant à une fille sans scrupules, sans repères et, pire, sans avenir.* »³²

Dans la structure textuelle d'*Alter-ego*, nous trouvons au niveau de l'épithète un repère significatif du caractère psychique des deux sœurs jumelles. L'écrivaine a cité Nietzsche et son traitement de la solitude : « *Je chanterai mon chant aux solitaires et à ceux qui sont deux dans la solitude ...* »³³ Cet intertexte est tiré de son essai *Ainsi parlait Zarathoustra* où il aborde le phénomène de l'incompréhension. Le philosophe utilise la solitude uniquement comme illustration. La complexité de la situation dépasse le malaise de l'isolement. Même bien entouré, l'individu peut se sentir seul et ne trouve pas place dans un milieu animé par le contact et l'échange. Cette description minutieuse de cette problématique psychique trouve des échos dans l'identité d'Ayla et Aylin. Il faut expliquer qu'elles étaient constamment ensemble mais chacune est enfermée dans sa solitude. Elles essaient de comprendre leur soi à partir du saisissement de l'autre : « *Ayla n'était qu'une autre toi, ton opposée, mais celle que tu voulais réellement être. Elle t'a aidée à supporter la vie monotone et sans espoir, elle t'a fait rêver pendant que tu n'en avais pas la force, elle t'a soutenue en te dessinant la vie sous un autre angle.* »³⁴

Le discours d'Ayla et d'Aylin est marqué par une charge émotionnelle. Les sœurs jumelles subissent une pression qui pèse sur leurs actions quotidiennes : « *La fonction émotive ou « expressive » correspond à la trace de l'émetteur dans son message. Par principe et par définition, tout message, étant produit par un sujet, porte sa marque, nous révèle quelque chose de lui, concernant son état émotif ou affectif* »³⁵

Dans le jeu de miroir, la première paire qui se présente est (amour familial/amour du public). Si Ayla est ravie de l'attention qui lui donne son public, Aylin sera tout le temps comblée par la bienveillance de sa famille : « *Quand ta sœur te dit que son mari et sa fille sont sa raison de vivre, tu la plains en même temps que tu l'envies : tu lui envies toujours ce bonheur simple et facile* »³⁶

Ayla n'a pas eu la tendresse familiale parce qu'elle est une fille rebelle. Elle n'accepte guère d'être le modèle de la femme traditionnelle qui applique à la lettre les consignes de sa société. Depuis sa jeunesse, Ayla a voulu être indépendante.

Pour sa part, Aylin exprime perpétuellement de la jalousie envers sa sœur jumelle : « *Ici, il faut rappeler que la jalousie est toujours une souffrance qui provoque de l'anxiété à la fois par la baisse d'estime de soi qu'elle provoque et par l'anticipation de la perte des liens privilégiés : « Jamais les jaloux ne savourent leur bonheur : ils ne font que le surveiller. »* »³⁷ Elle souffre de son manque de témérité pour s'opposer à son environnement qui est plutôt misogyne et phallocrate : « *Devais-tu faire quelque chose de spécial pour enfanter un mâle ? Était-ce un impératif ? Ah ! Oui, la préservation de l'espèce ainsi que le nom de famille. N'y-t-il pas assez de monde sur terre pour qu'on craigne pour notre disparition ?* »³⁸

La deuxième paire se place dans la relation écriture/enfantement. C'est deux lieux sont différents par leur positionnement mais sont pareils dans leur processus de création. L'agencement des paroles et des rythmes rejoint la procréation dans la finalité : « *Toutes tes créations artistiques sont tes bébés (...) Tu as créé quelque chose toi aussi : tu as passé des semaines à attendre l'inspiration, à la provoquer, à la prier de venir à toi, à la repousser aux moments inopportuns pour enfin trouver le moment idéal.* »³⁹ Il s'agit de mettre au monde un produit qui expose notre image. Donc, nous passons d'une action intérieure à des effets extérieurs. Dans *Alter-ego*, Ayla est en extase lorsqu'elle atteint les mots ou les sonorités justes qui traduisent ses peurs et ses désirs. Pour Aylin, la naissance de ses filles et le meilleur moment de sa vie. Son attachement à ses enfants est sa passion la plus extraordinaire. Mais en inversant les rôles, nous remarquons qu'Aylin a souvent rêvé de devenir une artiste comme sa sœur et de jouir de la notoriété de ce métier : « *Ayla te causait une pression énorme, elle te bousculait toujours et te devançait souvent.*

Elle était tout ce que tu ne pouvais pas être : douée, connue, élégante et courtisée. Tandis que tu attendais des miracles pour être distinguée »⁴⁰ Alya n'éprouve rien comme amour à avoir des enfants. Pourtant, en écoutant ses dialogues intérieurs, nous observons qu'elle souhaite le plutôt possible de devenir une mère et de partager les plus beaux émotions avec un être de sa chair : « Tu te détournes du groupe pour aller observer la petite qui dort à poings fermés : un petit ange, comme on dit (...) Tu n'aime pas particulièrement les enfants, mais cette petite t'attendrit car tu sais qu'en plus de son innocence apparente, mon sang coule dans ses veines. »⁴¹

Avec *Alter-ego*, nous avons la possibilité de voir l'effet de la présence de la jalousie dans une relation fraternel. Sa structure reste entortillée mais le peu de signification qu'elle nous donne, nous aide à interpréter sa contribution dans la planète des relations humaines.

Conclusion:

Avec le malheur, la vérité devient limpide. Effectivement, nous observons ce fait à travers le parcours des personnages du roman *Alter-ego* de Hanane Bouraï. La jalousie qui anime la vie des deux sœurs jumelles, traverse toutes les frontières pour nous transmettre une lecture de la complexité des rapports humains : « La minute qui a fait qu'elle soit ton ainée a marqué plus de distance entre vous deux qu'elle en est devenue inestimable ; elle a fait que vous êtes deux pôles opposées qui ne se rencontreront jamais. Toi la jumelle qui bouge trop » et elle, la fille docile et « facile à vivre ». »⁴²

Dans ce roman, il s'agit de la réalité du fraternel. C'est le lieu par excellence de la cohabitation entre le sentiment de la compassion et celui de l'indifférence. *Alter-ego*, nous montre la capacité de la jalousie à dévoiler les espérances de différentes personnes : « les émotions sont intentionnelles dans la mesure où elles « se manifestent dans un sujet «à propos» de quelque chose qu'il se figure et, du même coup, elles s'inscrivent « dans une problématique de la représentation ». »⁴³

Entre un désir à conquérir la liberté et l'attente du bonheur, les deux sœurs vont continuellement se heurter. Elles trouvent dans cette lutte une raison d'exister. Les discours et les agissements d'Ayla et d'Aylin, nous révèlent beaucoup de réponses concernant leur

constitution identitaire. L'image des deux sœurs vacille entre l'unicité et la multiplicité des caractères, c'est-à-dire, leur portrait est à la fois pareil et distinct.

L'écriture de Bouraï, nous donne, aussi, la possibilité de détecter les traces de l'altérité dans un espace menacé par les périls de l'effacement. Alors, il faut être une caméra qui ne se contente pas de l'enregistrement des voix mais capte tous les mouvements des corps afin de donner une constitution de la réalité.

La manifestation de la psychanalyse dans l'espace du roman est primordiale car elle fait parler inconsciemment les deux sœurs jumelles : « *Dans cette option, c'est le texte qui recèle des strates inconscientes qui interpellent le lecteur, et, c'est la relation lectoriale qui est au centre de l'intention, et non l'écrivain, ni sa personnalité ou son histoire.* »⁴⁴ Dans *Alter-ego*, Ayla et Aylin souffrent de la solitude et de la précarité du statut de la femme. Chacune d'elle a choisit sa manière de lutter contre une société marquée par l'hégémonie du masculin. Dans ce texte, il y a une grande symbolique de l'égoïsme qui se place dans le rêve et le meurtre. C'est un désir à supprimer l'autre pour jouir de sa propre liberté : « *Toi, tu restais dans son ombre. Ton cœur bondissait lorsqu'un inconnu te saluait, t'ayant prise pour elle ; ton sourire désolé marquait ton énorme chagrin et ton infinie déception, ne pouvant être celle à qui pourtant tu ressembles tellement.* »⁴⁵ Finalement, nous pouvons dire que la littérature de Hanane Bouraï reste un champ vierge et mystérieux qui demande beaucoup d'investigations afin de cerner ses éléments significatifs.

Références :

¹ Pasini, Willy (2003) *La Jalousie*, Paris, Odile Jacob, p 07.

² André, Christophe (2018) *La vie intérieure*, Paris, L'iconoclaste/France Culture, p 57.

³ Bouraï, Hanane (2019) *Alte-ego*, Alger, Apic, p 37.

⁴ Lecourt, Édith (2015) *La psychanalyse*, Paris, Eyrolles, p 05.

⁵ Charaudeau, Patrick (2009) *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, Paris, L'Harmattan, p 23.

⁶ Rocherieux, Julien (2001) « L'évolution de l'Algérie depuis l'indépendance », *Sud-Nord*, Volume 14, Numéro 1, pp 27-50.

⁷ Fondation Friedrich Ebert (2011), *Combat(s) de femmes*, Alger, Fondation Friedrich Ebert, p 13.

- ⁸ Graba, Ghania (2017) *L'impact des bouleversements politiques dans le Maghreb sur le statut des femmes : Exemple de l'Algérie*, Laval, Université de Laval, p 09.
- ⁹ Bouraï, Hanane (2019) *Alte-ego*, Alger, Apic, p 80.
- ¹⁰ Bouraï, Hanane, *op. cit*, p 34.
- ¹¹ Roudinesco, Élisabeth (2017) *Dictionnaire amoureux de la psychanalyse*, Paris, Plon/Seuil, p 07.
- ¹² De Beauvoir, Simone (1978) *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, p 615.
- ¹³ Bouraï, Hanane (2019) *Alte-ego*, Alger, Apic, p 73.
- ¹⁴ Idem.
- ¹⁵ Bouraï, Hanane, *op. cit*, p 83.
- ¹⁶ *Ibid*, p 83-84.
- ¹⁷ *Ibid*, p 09.
- ¹⁸ *Ibid*, p 87.
- ¹⁹ *Ibid*, p 108.
- ²⁰ *Ibid*, p 110.
- ²¹ André, Christophe (2005) *Psychologie de la peur : Craintes, Angoisses et Phobies*, Paris, Odile Jacob, p 295.
- ²² Bouraï, Hanane (2019) *Alte-ego*, Alger, Apic, p 33.
- ²³ Bouraï, Hanane, *op. cit*, p 42.
- ²⁴ *Ibid*, p 43.
- ²⁵ *Ibid*, p 68.
- ²⁶ Idem.
- ²⁷ Bouraï, Hanane (2019) *Alte-ego*, Alger, Apic, p 69.
- ²⁸ Charaudeau, Patrick (2005) *Le discours politique. Les maques du pouvoir*, Paris, Vuibert, p 88.
- ²⁹ Bouraï, Hanane (2019) *Alte-ego*, Alger, Apic, p 21.
- ³⁰ Bouraï, Hanane, *op. cit*, p 120.
- ³¹ *Ibid*, p 117.
- ³² *Ibid*, p 118.
- ³³ *Ibid*, p 07.
- ³⁴ *Ibid*, p 119.
- ³⁵ Fuchs, Catherine, Le Goffic, Pierre (1985) *Initiation aux problèmes de linguistiques contemporaines*, Paris, Hachette, p 123.
- ³⁶ Bouraï, Hanane (2019) *Alte-ego*, Alger, Apic, p 61.
- ³⁷ André, Christophe (2006) *Imparfait, Libres et Heureux*, Paris, Odile Jacob, p 242.
- ³⁸ Bouraï, Hanane (2019) *Alte-ego*, Alger, Apic, p 118.
- ³⁹ Bouraï, Hanane, *op. cit*, p 57-58.
- ⁴⁰ *Ibid*, p 117.
- ⁴¹ *Ibid*, p 60.

⁴² Idem.

⁴³ Charaudeau, Patrick, Maingueneau, Dominique (2002) *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, p 220.

⁴⁴ Harlem, Pascal (2010) « À propos de la critique littéraire psychanalytique », *Le coq héron*, Volume 202, N° 1, pp 32-49.

⁴⁵ Bouraï, Hanane (2019) *Alte-ego*, Alger, Apic, p 117.



**ICHKALAT JOURNAL
ON LANGUAGE AND LITERATURE**

International quarterly journal issued by the University of Tamenghast
(Algeria) /It deals with literary, linguistic and critical studies in Arabic,
English and French

Volume 10 Issue no 2 june 2021

Part 2

Arab Influence Factor for 2019 (1.2)

CORRESPONDENCE

All correspondences on behalf of the Editor-in-Chief should be
addressed to:

B.P. 10034 Sersouf-Tamenghasset- Algeria

Tel: (213) 0666215077

Email : ichkalatmag@yahoo.fr

Web site. <https://ichkalat.cu-tamanrasset.dz/>

The journal's link on the Algerian portal for scientific journals:

<http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/238>

Legal deposit number: 2012-169

Issn:2335-1586

e.issn:2600-6634

Tamanghasset University Publications



Publishing rules of the journal

The journal welcomes the participation of researchers from all Algerian, Arab and foreign universities and research centers, and accepts studies and research specialized in literary, human, social and scientific issues in Arabic, English and French according to the following rules:

- Research should be characterized by theoretical originality and scientific contribution.
- To be written on the form of Ishkalat journal paper (carried from the journal's website on the portal) on format (word) on a sheet of paper size (16 cm x 24 cm) in the font (Traditional Arabic) size (14) for the board and (12) for footnotes, not exceeding (25) pages and not less than (12) pages.
- The first page is devoted to the title of the research, the name of the researcher and his degree, his e-mail, his phone number, and a summary in Arabic in no more than (150) words and the same in English, the translation must be correct (avoid Google literal translation), as well as keywords at the bottom of each summary.
- The research should begin with a preface or an introduction and ends with a conclusion or results. It is also required that the search be divided into subtitles.
- Figures and graphs should be in the form of an image so that they can be modified in the journal's page.
- The submitted research is subject to scientific arbitration prior to publication.
- The researcher must adhere to the scientific integrity, and assures not to publish the research before in any publication or journal. (The researcher should make a declaration of ownership of the article and not publish it before, in a document to be sent to him after accepting the research to be directed to arbitration).
- Mandatory documentation by citing sources and references through academic marginalization on the last page of the article, provided that the marginalization is automatic and without the inclusion of brackets in its numbers.
- The research should be exclusively sent through the Algerian portal for scientific journals ASJP at:

<http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/238>

The author is responsible for his scientific content



Honorary Director

Pr. Abdelghani Choucha (Rector of Tamenghast University)

Editor-in- Chief :

Pr. Ramdane.Hinouni

Editorial Team:

Laid Djellouli (Algeria) / Mohamed Dridi (Algeria) / Mohamed
Amine Khalladi (Algeria) / Abdelhakim Ouali Dada (Algeria)
Mohamed Bakadi (Algeria) / Ali Khalaf Alobaidi (Iraq) /Ahmad
Mihammad Bisharat (AEU) / Yahia Nechat (Morocco)
Mostafa Ahmed Qonbor (Qatar) / Khedr Mohamed Abou jahjough
(Palistine) / Ahmed Farhat (KSA) / Ahmad Ali Ali Laqm (KSA)
Dhia ghani Alabboudi (Iraq) / Ali Abdal-Amir Abbas Al Khalis (Iraq)

(Expertise team)

Dr.Badreddine Loucif,(univ. of Khenchela)
Dr.Mounira Hamideche (Univ. Algiers2)
Dr.Abderrahman Bassou (.univ. c.of Ain Temouchent)
Dr.Mohamed Dridi (univ.of Ouargla)
Dr.Rachid Chibane (u.c. of Tindouf)
Dr. Faiza Dekhir (u.c.of Tamanrasset)
Dr.Achour Hanbli (univ. Tébessa)
Dr. Nacera Idir (univ. of Tizi ousou)
Dr.Fouzia Amrouche (ue university)
Dr.Hadjira Meddane (univ. of Chlef)
Dr.Mohamed Hattab (univ. Of Adrad)
Dr.Souad Guessar (univ of Bechar)
Dr. Mohamed Besnaci. (Univ. Lumière Lyon II France)
Dr.Hicham Belmokhtar (u. c. of Tissemsilt)
Dr.Mohamed Amin Dris (Univ. of Mascara)
Dr. Sidahmed Khalladi (Univ. Of Adrar)
Asma Bayat (university of El oued)
BOUSBAI Abdelaziz (univ.of Ouargla)
Chebli soumya ,(univ. of Khenchela)
Dewer Aicha ,(univ. of Oran)
salah.faid ,(univ. of M'sila)



FETITA Belkacem Kamel-eddine (univ.of Ouargla)
Guettafi Sihem (univ.of Biskra)
Hoadjli Ahmed Chaouki (univ.of Biskra)
OUNIS SALIM ,(univ. of Khenchela)

Index (English and French)

Author	Title	page
Lamia Boukerrou1 Mohammed Seghir Halimi2	Double Consciousness in African- American literature Case study: Richard Wright's novel Native Son	1126
Karima Ait Youcef 1 Hocine Maoui 2	Alienation and identity quest as effects of exile, dislocation and homelessness: The case of Tayeb Salih and V S Naipaul	1144
Fadel Houda	Exploring EFL Learners and Teachers Attitudes towards Summative Assessment Effect on Writing Motivation in Middle School	1163
KOHIL Mouna1 BOUREGBI Salah2	The Poetics and Politics of the Feminist Critical Dystopia: A Reading of The Water Cure and Before She Sleeps	1176
Dr. Belmokhtar Hichem	La jalousie des sœurs jumelles : une identité psycho-discursive dans le roman Alter-ego de Hanane Bouraï	1192