مجلة إشكالات في اللغة والأدب

مجلة دولية مُحكّمة فصلية ومصنفة في قسم (ج) - تصدر عن جامعة تامنغست (الجزائر)
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية والنقدية باللغات العربية والفرنسية والإنجليزية

من مواضيع العدد

- التّعدد اللّغوي في كتاب يوميات الوجع لعمار بلحسن
د. فاطمة جوادي
- الإشاريات الشخصية ومقاصدها التداولية في شعر عبد الله البردوني
ريمة يحي[1]، جودي مرداسي[2]
- التناص الديني المفارق في القصيدة الجزائرية المعاصرة
قصيدة : "جثة ليست للموت" للشاعر : الأزهر محمودي نموذجا.
د. نورة حاج قويدر.
- اللغة وتشكيل الوعي: حفريات معرفية في اللغة والثقافة والمصطلح
د. عبد الحميد عمروش
- النقد الثقافي والخطاب النسوي العربي:صورة الذكر في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي كوجه للنسق المضمر
مسعودة بن زرقة
- تحليل وظائفي لمسرحية عطيل لوليام شكسبير
قداسي خيرة

منشورات المركز الجامعي لتامنغست –

ISSN : 2335-1586

مجلة إشكالات في اللغة والأدب
عدد(4)، مجلد(10)، ج1/ ربيع الثاني1443 – نوفمبر 2021

مجلة إشكالات في اللغة والأدب
عدد(4)، مجلد(10)، ج1/ ربيع الثاني1443 – نوفمبر 2021

Univeristy of Tamanghasset- Algeria

ICHKALAT JOURNAL

LINGUISTIC, LITERARY, CRITICAL STUDIES

Issue No.(4),volume (10), P1/ Novembre 2021

Category (c)

ISSN : 2335-1586

مجلة دولية فصلية محكمة ومصنفة تصدر عن جامعة أمين العقال حاج موسى أق أخموك لتامنغست (الجزائر)
تعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

مجلة في صنف (ج)

مجلد 10 عدد 4

ربيع الثاني / 1443هـ - نوفمبر 2021م

الجزء الأول

المـــــراسلات

توجه جميع المراسلات الورقية باسم رئـاسة التحرير إلى :

ص.ب 10034 سرسوف - تمنراست . الجزائر

الهـاتف :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

ICHKALAT JOURNAL
(Linguistic and Literary Studies)

International quarterly journal issued by the University of Tamenghast (Algeria)
/It deals with literary, linguistic and critical studies in Arabic, English and French

magazine classified in section C

Volume 10 Issue no 4 Novembre 2021
Part 1
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

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 النّظرية والإسهام العلمي.
- أن يكتب على نموذج ورقة مجلة إشكالات (يحمل من موقع المجلة على البوابة) ببرنامج (word) على ورقة بمقاس(16سم×24سم) بخط (Traditional Arabic) حجم (14) للمتن و(12) للحواشي، بما لا يقلّ عن (12) صفحة ولا يتجاوز (20) صفحة، بما فيها قائمة المراجع.
- 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 قوقل 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 التّوثيق بذكر المصادر والمراجع من خلال التهميش الأكاديمي في الصفحة الأخيرة من المقال، على أن يكون التهميش آليا ومن دون إدراج الأقواس في أرقامه.
- يرسل البحث حصرا عن طريق البوابة الجزائرية للمجلات العلمية ASJP على الرابط:

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

يتحمل صاحب المقال مسؤولية محتوى مادته العلمية

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 (20) pages and not less than (10) 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

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

(مدير المجلة الشرفي) أ.د. عبد الغني شوشة (مدير جامعة تامنغست)

(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 بشارات (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 سطام 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 شاكر (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. النعامة)/ د. بلخير أرفيس (جامعة المسيلة)/ د. حميد قبايلي (جامعة منتوري قسنطينة)/ د. سعيد خليفي (المركز الجامعي بغليزان) / د. عامر رضا (المركز الجامعي بميلة)/ د. مومن مزوري (جامعة بشار) / د. بوبكر بوشيبة (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. نسيمة كريبع (المركز الجامعي بميلة) / أ.د. مبارك بلالي (جامعة أدرار) / د. محمود رزايقية (المركز الج. لتيسمسيلت) / د.شيادي نصيرة (جامعة تلمسان) / د.عزوز ميلود (جامعة تيارت) / د حليمة عواج (جامعة باتنة1) / د.بوبكر معازيز (جامعة تيارت) / د.ثابت طارق (جامعة باتنة1) / د. يحيى حاج امحمد (جامعة غرداية) / د.دريس محمد أمين (جامعة معسكر) / د.محمد عروس (جامعة الجزائر2) / د.خير الدين بن خرور (جامعة البليدة2) / بن جلول

مختار (جـامعة ابن خلدون تيـارت)/ د. أحمد بناني(الم. الج. تـامنغست) / د موسى كراد (المركز الجـامعي بميلة) / أ.د. عيسى بريهمات (جامعة الأغواط)/ د.براهيم براهمي (جـامعة قالمة)/ د. عائشة عبيزة (جامعة االأغواط) / د. أحمد حفيـدي (الم. الج. تامنغست) / أحمد كامش (جامعة خنشلة) / د لخضر لغزال (جـامعة أدرار)/ د. صورية جـغبوب (جامعة خنشلة) / د. محمد كنتاوي (جـامعة أدرار) / د. محمد بن عبو (جـامعة أدرار) / د. يحيى بن يحيى (جـامعة غرداية) / د. أسماء بوبكري (جـامعة أدرار) / د. سماح بن خروف (جـامعة برج بوعريريج) / د.سعد لخضاري (جامعة البويرة)/ د. طاهـر براهيمي (جامعة غرداية) / د جمال بلعربي (مركز ب.ع.ت.ت.ع/الجزائر) /د. زهور شتوح (جـامعة باتنة1) / د. حنينة طبيش (جامـعة خنشلة) / د.فاطمة ديـلمي (م.و.د .ب.ق.ت.أ.ت) / د. خديجة الشامخة (جامعة غرداية)/ د. محمد بوعلاوي (جـامعة المسيلة) / د. عبد الرحيم البـار (جـامعة جيجل)/ د.كريمة سـالمي (جامعة تيزي وزو) / الحاج براهيمي (جـامعة الجلفة) / د. بركاني محمد رضا (جـامعة الطارف) / د. عماد شارف (جـامعة سوق أهراس) / د. صورية داودي – جامعة سـوق أهراس) / د. حسين دحـو (جامعة ورقلة) / د. مبروك دريدي (جـامعة سطيف) / د. عادل محلو (جامعة الوادي)/ د. عبد القادر بقادر (جامعة ورقلة) / د. عثماني 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 محدادي (جامعة ورقلة) / د. حسين مبرك (جامعة المسيلة) / لزهر مساعدية (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. عمارية حاكم (جامعة سعيدة) / د. عليك الكايسة (جامعة بجاية) / د.عبد القادر خليف (جامعة تبسة)/ د. خضرة خمراوي (جامعة عنابة) / د. حمدان سليم (جامعة الوادي) / د. ميهوب جعيرن (جامعة الأغواط) / د.عائشة حمعي (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 صفية (جامعة برج بوعريريج) / 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 لغيليزان)/ د. بن عطاء الله مليكة (جامعة قاصدي مرباح ورقلة) / د. طارق ثابت (جامعة باتنة 1)/ د. عبد القادر رحماني (جامعة الجزائر2) / د.سمير معزوزن (المركز الجامعي لميلة) / د. صباغ إيمان (جامعة الجزائر 2)/ د.لخضر حاكمي (جامعة طاهر مولاي سعيدة) / د.

جعيرن ميهوب (جامعة عمار ثليجي الأغواط) /د. عبد المالك مغشيش (جامعة خنشلة) / د. بوحوش مرجانة (جامعة العربي بن المهيدي أم البواقي) / د. يحياوي فاطنة (المركز الجامعي بتندوف)/ إلهام سناني (جامعة سكيكدة).

(فريق التحكيم) خارج الجزائر

د. أمجد طلافحة جامعة اليرموك – الأردن) / د. أبو عواد فريال (الجامعة الأردنية) / د. صائد شديد (جامعة قطر) / د.كريم الطيبي (أكاديميـــة تطوان – المغرب) / د. محمد خضر أبو جحجوح (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 الدايـة (جامعة فلسطين بغزة) / د. أحمد محمد بشارات (كليات التقنية العليا الإمارات) / د.أحمد علي علي لقم (جامعة سطام 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. محمود خليف الحياني (الجامعة التقنية الشمالية ـ 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 لملخصات هذا العدد (إنجليزية).

د. محمد الأمين دريس (جامعة معسكر – الجزائر)

د. هشام بن مخطاري (جامعة محمد بن أحمد – وهرن 2)

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 jahjouh (Palistine) / Ahmed Farhat (KSA) / Ahmad Ali Ali Laqm (KSA)

Dhia ghani Alabboudi (Iraq) / Ali Abdal-Amir Abbas Al Khalis (Iraq)

(Expertise team- Arabic / English)

Dr.Badreddine Loucif,(univ. of Khenchela) / Dr.Mounira Hamideche (Univ. Algers2) / Dr.Abderrahman Bassou (.univ. of Ain Temouchent) / Dr.Mohamed Dridi (univ.of Ouargla) / Dr.Rachid Chibane (u.c. of Tindouf) / Dr. Faiza Dekhir (univ.of Tamanrasset) / Dr.Achour Hanbli (univ. Tébessa) / Dr. Nacera Idir (univ. of Tizi ouzou) / Dr.Hadjira Meddane (univ. of Chlef) / Dr.Mohamed Hattab (univ. Of Adrad) / Dr.Souad Guessar (univ of Bechar) / Dr. Mohamed Besnaci. (Univ. Lumière Lyon ll France) / Dr.Hicham Belmokhtar (u. c. of Tissemssilt) / Dr.Mohamed Amin Dris (Univ. of Mascara) / 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)

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

فهرس الموضوعات (الجزء الأول)

عنوان المقال	المؤلف	ص
أنسنة المكان في رواية (ذاكرة الماء) لواسيني الأعرج	ط د. عمر شطة	12
الحب والجمال في الكتابات الجدارية وأبعادهما التراثية في الأدب الشعري – نماذج جزائرية–	د. شميسة خلوي	29
الإشاريات الشخصية ومقاصدها التداولية في شعر عبد الله البردوني	ريمة يحي[1]، جودي مرداسي[2]	47
الاتساق النّحوي وآلياته في الخطاب الشعري الإصلاحي الجزائري –شعب الجزائر مسلم_ أنموذجا	مزوزي أنس[1]، بن عائشة حسين[2]	60
الاستضافة الغربية والمغاربية للتفكيك: جاك دريدا كأكثر من وا	وسيلة مجاهد[1]، بدرة قرقوى[2]	74
الاستعارة التصورية وفهم العالم . رؤية في المفاهيم الإجرائية ونظام الذهن .	منى حفصي[1] عبد السلام شقروش[2]	89
التّضمين وشواهده الذّاتية عند البلاغيّين	عبد الرحمان هدّي[1] ، الصدّيق حاج أحمد[2]	103
التعالقات النصية في مسرح (سعد الله ونوس): قراءة جمالية لمسرحية (ملحمة السّراب) أنموذجًا	عثمان ميهوبي [1]، أحلام بن شيخ [2]	120
التّعدد اللّغوي في كتاب يوميات الوجع لعمار بلحسن	د. فاطمة جوادي	134
الاغتراب ولذّة التّجريب في قصيدة "جفرا... دثّريني لأنام" لعز الدين المناصرة.	نجلاء العيفة[1]، لزهر فارس[2]	148
التناص الديني المفارق في القصيدة الجزائرية المعاصرة قصيدة : "جثة ليست للموت" للشاعر : الأزهر محمودي نموذجا.	د/نورة حاج قويدر.	166
التّعليم المبرمج وأثره في تنميّة مهارات اللّغة العربيّة عند متعلّمي المرحلة الأولى من التّعليم الابتدائيّ	بوترعة منى أمينة1، تزروتي حفيظة2	178
الرواية والتراث الشعبي "قراءة في رواية سيدات القمر لجوخة الحارثي"	د طبيش حنينة	193
معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة – المسرد– دراسة وصفية تحليلية نقدية	يسمينة صراندية	204
الكتاب المدرسيّ بين التّقليد والتّجديد– مقاربة إجرائيّة في إصلاح كتاب اللّغة العربية للسّنة الخامسة ابتدائي –	ط د/ حمزة زيان 1 د. شعيب سليمة2	222
المثاقفة في نقد قدامة بن جعفر: الفكر الأرسطي في كتاب "نقد الشعر" تفاعل أم تماثل؟	خميسة مزيتي	241
المرجعيّة الدّينيّة لآراء ابن مضاء النّحويّة	د. عمر تشيش	259

المعنى في الخطاب الشعري العربي المعاصر: سؤال الدلالة وآلية التأويل (قراءة في شعر سميح القاسم)	عيسى خليفي	274
المكوّنات التّداولية لنماذج من أسلوب القسم في تراثنا النّحوي العربي	د.بومسحة العربي	289
اللغة وتشكيل الوعي حفريات معرفية في اللغة والثقافة والمصطلح	د. عبد الحميد عمروش	302
المورفيمات الحرّة ودلالاتها في شعر الخنساء (دراسة أسلوبية)	د. وردة بويران[1]، د. أسماء حمايدية[2]	323
النقد الثقافي والخطاب النسوي العربي:صورة الذكر في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي كوجه للنسق المضمر	مسعودة بن زرقة	346
النّهاية المأساوية للشخصية في رواية "سيّدة المقام" لواسيني الأعرج	عمار بن بتيش[1]، أ/د. محمد بن سعيد [2]	364
الهوية بين التشكيل والتفكك" فضل الليل على النهار لياسمينة خضرة أنموذجا"	حصباية محمد[1]، الحاج بنيرد[2]	377
تحليل وظائفي لمسرحية عطيل لوليام شكسبير	قداسي خيرة	390

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 12 - 28 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أنسنة المكان في رواية (ذاكرة الماء) لـواسيني الأعرج

Personification of the Place in the Novel "Water Memory" By Wassini Laaredj

*ط د / عمر شطة

Amar Chetta

مخبر علوم اللسان، جامعة عمار ثليجي الأغواط – الجزائر

University Ammar Telidji-laghouat-Algeria

omarchatta03@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول:2021/05/05	تاريخ النشر : 2021/11/04

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة المكان في رواية"ذاكرة الماء" للروائي واسيني الأعرج، باعتبار أنّ المكان يعدّ من أهم العناصر الفنّية الحيوية التي تقوم عليها الرواية، بمساهمته في بناء الخطاب السردي الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك في مداره الشخصيات، ضمن حيّز زمني معين، وهذا بفضل ما يوظفه الروائي من تقنيات وأساليب فنية، تجعل إدراك المكان ممكنا بواسطة اللغة، في تعبيرها عن المشاعر والتصورات المكانية، فالمكان لا يقتصر على الحدود المادية بأبعادها الهندسية الدقيقة، بل يتجاوزها بتصوير أحاسيس الكاتب ومواقفه.

ولأنسنة المكان دور في الوقوف على الشحنات النفسية والوجدانية التي تؤجج مشاعر الشخصية الروائية، وما تخفيه من خوف، وفرح وذكريات بالعودة إلى الماضي، وهذا يشكل حافزا للقارئ للتواصل مع الخطاب الروائي والاقتراب الوجداني من النص الروائي الذي يمثل البطل بؤرة أحداثه .وتخلص الدراسة من خلال علاقة الشخصية مع الأمكنة، إلى المعاني العميقة، والمشاعر الدفينة التي كانت تعتمل في نفس الشخصية الروائية.

الكلمات المفتاح : المكان، الأنسنة، المكان المفتوح، المكان المغلق، الشخصية.

Abstract :

the goal of this study is to read “ place ‘’ in the novel of Wassini Laaradj " Water Memory", considering ‘’ place ‘’as one of the most artistic elements in the novel by its contribution to development and construction of the narrative discourse, in which events take place and where characters move within a certain time frame.Space is not limited to physical boundaries with its geometric dimensions but rather goes beyond it by depicting the writer’s feelings.

* ط.د/ عمر شطة: omarchatta03@gmail.com

What constitute an incentive for the reader to communicate with narrative discourse and emotional closeness is the personification of place and the role it plays in the identification of emotional charges that inflame the feelings of the novel's character and what the hidden anxiety and fear, joy and memories of returning to the past.
Keywords:space, Personification, open space, closed space, character.

مقدمة:

المكان في الرواية غير المكان في الواقع، فهو مكان خيال، صنعته اللغة التخيلية للروائي، له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة ودلالاته المتنوعة. "فالمكان هو الذّي يُضفي على التخيّل مظهر الحقيقة"[1] ممّا يجعل المتلقي يتلمس ويرى ويبني في مخيّلته جملة من الأفكار والأحاسيس تجاه ما تحمل الشخوص من صراعات اجتماعية وعاطفية و متناقضات ووجهات نظر عن الأرض والوطن. مما يُظهر قدرة الروائي بلغته الروائية أن يجعل المكان تشكيلا متكاملا يجمع مظاهر المحسوسَات والملمُوسات، ومكوّنا من مكوّنات الرواية يُؤثر فيها ويَتأثر بها، تبعا للصورة البصرية التي تجعل إدراك المكان ممكنا بواسطة اللّغة.[2]

فكيف ينظر إلى المكان في العمل الروائي وما أبعاده على الشخصية الروائية ، و ما هي أهمّ تمظهراته ؟

أولا– أدبية المكان:

لم يَعُد ينظر إلى المكان كبناء خارجي محدّد بمساحة جغرافية دقيقة أو على أنّه مجرد ديكور، " بل هو كيان زاخر بالحياة والحركة، يؤثر ويتأثر، ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكارها، كما يتفاعل مع الكاتب الروائي ذاته"[3]. فهو يمثل وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني في نظرية الأدب، لقدرته على تمثيل رؤية فنية وجمالية واجتماعية وفكرية معينة، فلم يعد مجالا لاستعراض قدرات الروائي في الوصف بل صار يأتي لغرض نفعي محدد، يقوم في المقام الأوّل بتأدية خدمة فنية للرواية وإظهار توجهات الكاتب. فهو "مكوّن منتج للأفكار والمعاني التي يكيّفها المبدع لصالح انتمائه وتوجهه الفكري والفني، ومُستهلك، يأخذ من الطبيعة والإنسان وحركته مواده الخام، ليعيد إنتاجها من جديد على شكل صور وحالات ووقائع". [4]

ثانيا– أهمية المكان:

تتمثل أهمية المكان في الرواية كونه يلعب دوراً مهماً في تشكيل النسيج العام للنتاج الروائي، لتغدو" كائنا حيّا واحدا وغير منقطع مثل كل جهاز عضوي آخر."[5] فهو الفضاء التخييلي الذي يصنعه الروائي لسرد الأحداث وتحرك الشخصيات بشكل يمكننا من إدراك أنماط تفكير الشخصيات الروائية وما تشعر به من حالات نفسية وما ينجم عنها من سلوكات، فهو الجزء المتمم للحدث، وأرضية الفعل وخلفيته.[6] كما أنّه يترك أثرا سلبيا أو ايجابيا على نفسية الإنسان، فيقابله بالعدوانية أو الألفة، وبذلك يكون عنصرا فاعلا في أحداث الرواية، وكاشفا "عن جوانب من الشخصية ويبرز مدي ما تمتلكه من حرية."[7]

وتسعى الشعرية الجديدة إلى جعل الفضاء المكاني نابضا بالحياة، فلم يعد رقعة جغرافية، بل هو يحمل تجربة إنسانية تعيش في ذاكرة الشخصية الروائية، يتذكرها من حين لآخر، كما يحدث للبطل في رواية (ذاكرة الماء) بتذكره محنة وطنه و تذكره لأيامه في (باريس)، فلا يمكن أن يبقى المكان مجرّد بُعد هندسي، بعيدا عن تفاعل الإنسان مع وطنه، لذا فإنّ العمل الروائي يفقد روحه وجماليته إذا افتقد عنصر المكان. [8]

كما أنّ الرواية الجديدة صارت لا تقتصر على أحداثها على مكان واحد وهذا ما أشار إليه (ميشال بروتو) قائلا: "فلا وجود لرواية تجري جميع أحداثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أنّ الرواية تجري في مكان واحد نقلناها أو تنقلنا إلى أماكن أخرى."[9] وعدم الاكتفاء بتقديم مكان جامد لا حياة فيه.

ثالثا– الفضاء المديني:

احتلت المدينة داخل الخطاب السردي الروائي مكانة بارزة، كونها ظهرت بشكل قوّي بما تملكه من خصائص ومميزات، في السيطرة على كيان الشخصية الروائية وأيضا تأتي معبرة عن رؤى وأفكار تجمع مابين الوجداني والاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي، وعلاقتها بالذات الأنثوية، فكثيرا ما ارتبطت الأنثى بالمدينة والوطن، فهي " الحياة بتعددها وتنوعها، هي الأمكنة والبشر والمدينة و طريقة النّاس في النّظر إلى الأشياء وطريقة كلامهم، فالمدينة هي الأحلام والخيبات التي ملأت عقول الناس وقلوبهم."[10] وذلك راجع إلى أنّ الفضاء المديني يتنوع بتنوع أفراد المجتمع من ناحية القيم والعادات والتقاليد والثقافات التي تساهم في بناء الإنسان المديني " بقيمها التي تزداد تعددا واختلافا بفعل نمو المجتمع المديني وتعقده."[11]

فلقد أثبتت (المدينة) حضورها بأحيائها الكثيرة وشوارعها الواسعة والضيّقة و العريقة والحديثة، واحتضانها لماضي الشخصية وحاضرها، ممّا أدّى إلى تمركز الرؤية المكانية، بين فضاءين هما: أ- المديني المحلي(الوطني). ب- و المديني الخارجي(الأجنبي)، وهذا ما أشار إليه الروائي (واسيني الأعرج) في روايته (ذاكرة الماء).

1- الفضاء المديني المحلي:

ركّز الكاتب على مدينة (الجزائر العاصمة) التي ترمز إلى الوطن الأم، ففي رواية (ذاكرة الماء) تعتبر المدينة مكان رحب لانتشار الأفكار السياسية المختلفة والمتضاربة، نظرا لتعدد مشارب سكانها.[12]، ومن بين أهمّ المدن التي كانت مسرحا للأحداث هي:

أ- الجزائر العاصمة:

يوظّف الكاتب المكان توظيفا رمزيا، يصوّر فيه تشوّه وتحوّل المدينة/الوطن إلى عدوّ، وإلى منفى واغتراب رغم بقائه فيها. ونلحظ دهشة بطل الرواية (الأستاذ الجامعي) ما حدث للعاصمة من تغيّر بشكل سريع، قائلا: (من غير المعقول أن تباد معالم المدينة بهذا الشكل الهمجي وبهذه السرعة وسادة الأمر والنهي لا يعلمون. فالذي لا يمحوه الاغتيال في هذه البلاد تستأصله فقعة أو سكتة قلبية، أشعر أحيانا كأنّ المدينة ليست لي).[13]

ترتبط الذاكرة في رواية **ذاكرة الماء**، بالفضاء المكاني المديني لتدلّ على فقدانه لماهيته ولهويته، في حيرة ودهشة من السّارد، (هل يعقل أن تتنكّر المدينة لتربتها وذاكرتها ودمها بهذه السرعة. ؟)[14] و هذا الشعور المؤلم الذي انتاب الشخصية الروائية (الأستاذ)، وكأنّ المدينة جزء لا يتجزأ منه، فاحساسه بالضياع والتيه وبالإغتراب (Alienation)، يفقده الثقة في شخصيته.

وتكشف رواية (**ذاكرة الماء**) الصورة المظلمة المؤلمة لمدينة الجزائر العاصمة بأحيائها الشعبية العريقة (حي القصبة) وبعض أماكنها الحديثة: مقر الجامعة، مقام الشهيد، ساحة الأمير عبد القادر، مطار هواري بومدين والكثير من ضواحيها كالحراش، فوردلو، الأربعاء، مفتاح، سيدي موسى، برج البحري، هذه الأمكنة التي انقلبت فيها الأوضاع الحياتية، ولبست ثوب الفزع والرعب والتوجس، بعد انتشار عمليات القتل والسّلب، تحولت المدينة إلى مجال فارغ (انسحب كلّ شيء من المدينة الشوارع، الزاهية، الأغاني، الألوان، الألبسة، الصبيان، صارت المدينة فجأة ذكورية وبدون معنى داخلي، تعودت أن تملأ المكان أيام

الآحاد من السيّاح والزوّار الوافدين، أصبح من العسير عليها تحمّل خواءات الجمعة، غادرت أماكنها، أو انزوت داخل الحفر المغلقة في الأسطح، السوق، وسط ظلمة تزداد كثافة في أعينها).[15]

وصُورة المدينة، التي يحلم بها البطل اهترّت واضطربت فتحوّلت إلى صراع بين الحياة والموت، من الأمْن إلى الخَوف، (فهاهي ذي المدينة التي تمَلأني حتىّ القلب، تستيقظ بشكل غريب مثل طفل صغير، حَلم كثيرا، عندما فتح عينيه وَجَد كلّ محيطه المفقود يقفُ عند رأسِه) [16]

فرواية ذاكرة الماء هي استذكار للماضي ليتداخل مع زمن الحاضر، فالمكان في هذه الرواية ما هو إلاّ" حاصلٌ لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة"[17]، لذلك المدينة لم تكن بهذه البشاعة، ولم تكن بهذا التناقض، بالانتماء إليها أو الانفلات منها، كما كان يشعر السارّد، بل هي أقرب إلى تأويل المتلقي وهو "المتصرّف في الفضاء، وهو المنتج الفعلي لدلالات هذا الفضاء، و الرواية نفسها تجهد لتكون نُسخة من عالمه وعيّنة من بعض مَناحي واقعه."[18]

2– الفضاء المديني الخارجي:

أ– مدينة باريس :

ينفتح الخطاب الروائي على فضاء مدن الغرب بعاداته وتقاليده ونظامه الخاص، ترحل إليه الشخصيات هروبا من واقع الفضاء المديني المحلي/ الوطن، فيكون رحيلا ونفيا قسريّا. أو انسحابا اختياريا مثلما تجسده رواية (ذاكرة الماء)، فإنّ فكرة الوطن ترحل مع آلام وآمال الشخصية وتواصل نموها في المنفى. ولكنّ الأستاذ يتعذر ويصعب عليه تقبّل مكان لا ينتمي إليه، لا من ناحية اللغة ولا الدين ولا الثقافة، فهو مكان طارئ ويفتقر إلى العمق الحميم. [19] وهذا يجعل السّارد يعيش صراع حميمية المكان مع بقايا الهموم التي تطفو على واقعه.

وفي رواية (**ذاكرة الماء**) تلجأ بعض شخصيات الرواية إلى مدينة (باريس) هروبا من الواقع الوطني المتردي، إبان العشرية السوداء، فـ(مريم) زوجة (الأستاذ) تغادر مدينة (الجزائر العاصمة) إلى (باريس)، فتختار بذلك، المنفى خوفا على حياتها وحياة أطفالها، بعد تلقيها عدّة رسائل تهديد من الجماعات الإسلامية، إلّا أنّ جوارحها بقيت معلقة بحالة الوطن وتترقب أخباره وأوضاعه، (كلما سمعت خبرا يأتي من وراء البحر كلّما رنّ التليفون، أتخيل أبشع الصّور، مع ذلك أظلّ أرفض هذا المصير.) [20] فالأوضاع في الجزائر، جعلتها تتوقع دوما الأبشع، وأن يكون الخبر سيئا قبل سماعه.

لقد رسخت في ذاكرة البطلة (مريم) تلك الصورة الجميلة عن مدينة باريس، التي كانت تزورها مع زوجها ويستمتعون فيها بقضاء عطلة مشحونة بالحب والسعادة والمتعة، أما اليوم، فقد تشوّهت صورتها بتغيّر الأحداث، (ماذا تساوى مدينة أنت لست بها؟! أمشي في شوارع هذه المدينة الواسعة التي كنا نزورها في العطل، لا لشيء إلاّ لتذكرك والتمتع بل التلذذ بهذه الذاكرة المنكسرة.) [21]، فعوضا من أن يكون المنفى فضاء تتجدّد فيه الشخصية، وتنبعث فيها الحياة، فإنّنا نجده يتحوّل إلى مركز عاطفي ومركز جذب أثيري وامتداد للخيال ومقبرة للذاكرة، التي لا تنقطع.

فحين يزور الأستاذ زوجته في المنفى يحس بأنّ المدينة فقدت الكثير من تألقها وسحرها، (كنّا منكسرين في ذلك الفجر البارد، كانت السكك الحديدية مغمورة بالبياض، فشتاء باريس هذه السنة كان قاسيا رغم أمطاره القليلة .. وحتى الموسيقى التي كانت تنبعث من زوايا البيوت المقابلة، كانت تمر بهدوء، لم أكن قادرا على سماعها كما أشتهي).[22]

وعندما تصف (مريم) في رسائلها قساوة شتاء (باريس)، فهي، تفتقد للعمق الأسري الحميمي والمديني، فكأنّما مدينة (باريس) تحوّلت إلى كائن واع يتحلى بطباع البشر ويؤدي الدور الإنساني على مستوى البعد النفسي والبعد الجسدي، فيقوم بالأفعال والحركات الإنسانية، كما يمتلئ بأحاسيس الإنسان ومشاعره الداخلية، فزوجته مريم تحس بقساوة الشتاء و تشعر بالغربة والوحشة قائلة: (الشتاء هجم في وقت مبكر جدا في هذه المدينة التي آلفها أحيانا لكن غيابك يجعلها مستحيلة.)[23] ومرد هذه الأحاسيس، هو حالة الصراع النفسي التي تعيشها فهي موزعة بين وطن يطاله الدمار والموت، ومنفى دفعت إليه (مريم) عنوة وخوفا من الهلاك.

ومن جهة أخرى تنتاب حالة اكتئاب لدي (الأستاذ الجامعي) عند عجزه في أن يجد من يفهمه، حتى يخفف عنه شدة صدمته، لتجاوز الواقع المأساوي الدموي في المدينة، ممّا يضطره للعودة إلى فضائه المغلق، معتزلا ومنطويا، معلنا عجزه التام عن تغيير هذا الواقع المرير.

نلحظ سيطرة الخطاب السّردي المديني على الكاتب (واسيني الأعرج)، إذ نجده يتمظهر من خلال الأمكنة والشخصيات الروائية، من بدايتها إلى نهايتها. وأقلّ ما يوصف به الفضاء المديني أنّه منفتح على مشارف التّيه والفقد والألم العضال والحرمان، تغرق في ذاكرته كلمات الأبطال، وهو تعبير عن إحباط وانكسار ومعاناة وأزمة المثقف والضغوط التي تمارس عليه، ومحاولة لتعرية الأوضاع السياسية والثقافية والاجتماعية.

فهو خطاب سردي تأسّس على الذاكرة الفردية، كما أنّه يشتغل على الفضاء المديني الداخلي بصفة عامة وعلى الفضاء الخارجي (المنفى) بصفة خاصة، يتشابكان في علاقة تقاطبية من خلال عنصري الحضور والغياب، الوطن والمنفى، الذي بدوره أفرز عدّة تقاطبات، عن طريق تقنيتين أساسيتين هما: التذّكر والتَوالُد، تقوم عليهما بنية الخطاب السّردي في شكل منسجم.

رابعا– أبعاد الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة:

إنّ الفضاء المكاني يعدّ عنصرا أساسيا للعمل الفنّي الروائي، بأبعاده الإيحائية ذات الأوجه المتعدّدة بتعدّد الأمكنة المغلقة والمفتوحة في الرواية. ومن المهم الإشارة إلى أنّ تسمية الأمكنة ليست بحسب ما يؤطره المكان، أي إذا كان له سقف أو محدود جغرافيا فهو مكان مغلق أو إذا كان واسعا وغير محدود فهو مفتوح. فهذا الأمر راجع إلى طريقة تفكير السّارد الباطنية ورؤيته الإنسانية للمكان، لأنّه قد يتحول مثلا (السجن) بانغلاقه إلى مكان مفتوح في رواية ما، لأنّه كان مكانا للتخطيط والتفكير والثورة على الذات، وسعيا لإثبات المشاعر الإنسانية، لهذا قد يخرج من انغلاقيته إلى آفاق أخرى جعلته مفتوحا ويختلف هذا الأمر من رواية لأخرى، ويرجع السّجن مغلقا على نفسه، في حالة انطواء الذات الإنسانية على نفسها.

فنجد أنّ رواية(ذاكرة الماء) قد تنوعت الأمكنة فيها بين المفتوحة والمغلقة، فنذكر منها: المدينة والمقهى والمقبرة والبحر والبيت والسجن.

و يعدّ **البحر** من أبرز الأمكنة التي أثرت في الشخصية المحورية، بحيث أصبحت مجنونة به واتخذته ملاذا في ذاكرتها تهرب إليه لشدة تعلقها به ليصبح هو ملجأها وملاذها الوحيد. إذ أصبح البحر مكانا مفتوحا ومكانا للهروب من وطأة الضغط ومحلا تشعر الشخصية فيه بالأمان ومنفذا للغوص في آمال السّارد وطموحاته.

1– الأمكنة المفتوحة:

هي الأماكن ذات الاتساع والامتداد الشاسع اللامتناهي، من الناحية الجغرافية، فتوحي بالمجهول، لكونها فضاء رحبا و حيّزا مكانيا خارجيا لا تحدّها حُدود معيّنة.[24] وتكون متاحة لجميع الشخصيات الروائية في تفاعلها مع الأحداث، ولا تحدّها حواجز، وتسمح للشخصية بالتحرك بكلّ حرية و تساعد القارئ في ترصد الأبعاد والدلالات النفسية التي يرمي إليها الروائي. فالمكان المفتوح يشكّل نقطة الاتصال بالمحيط الخارجي والالتقاء والتواصل مع الآخرين، من خلال الأماكن العامة التي ترتادها الشخصية في تعاملها اليومي.

كما أنّ مدى انفتاحها يعود للحالة النفسية والشعورية والتجربة الحياتية للشخصية الروائية، فتراه حينًا لا نهائي، وتراه حينًا آخر مغلقًا، فهي التي تسبغ عليه لونه فتجعل البيت سجنا، والسجن بيتا، فتشكيل الأمكنة نابع من الإحساس بها، وينعكس بدوره على النظرة إليها.

ومن هذه الأماكن، ما يحقق للإنسان المودة، والحب كالحيّ والشارع والحديقة، ومنها ما يحمل الحياة والموت، والإرادة والسّمو واليأس والخيبة، ورغم ذلك فهو مكان إيجابي للإنسان، وحاضن للوجود الإنساني، كالبحر والصحراء مثلا، ومنها ما يكون اغترابا وضياعا للإنسان كالمدينة مثلا.

أ– البحر:

يعتبر البحر عنصراً جمالياً "متحركاً محسوساً مؤثرا في الأحداث والشخصيات"[25]، فنرى كيف أنّ السّارد والشخصيات الأخرى أصبحت مأخوذة و مربوطة بالبحر وكيف أنّ الشخصية اتخذت من البحر ملاذا لها في ذاكرتها، تهرب إليه لشدة تعلّقها به ليصبح هو ملجأها وملاذها الوحيد. إذ أصبح (البحر) في هذا الرواية مكانا مفتوحا ومكانا للهروب من وطأة الضغط ومحلا تشعر الشخصية فيه بالأمان. "البحر في الحقيقة وفي الرمز هو وسيلة وصل بين الطرفين".[26]

حيث يرتبط بطل (ذاكرة الماء) بالبحر، ويتواصل معه، فهو المتنفس الوحيد الذي بإمكانه أن يهون على الأستاذ محنة الاغتراب التي أصبح يعيشها في مدينة يطارده فيها الموت في كل لحظة على غرار بقية المثقفين، فالبحر يشعره بحالة استئناس كلما أقبل إلى النافذة، يملأ صدره برائحته، ويسمع تكسرات أمواجه، على الرغم من خطر الوقوف عند النوافذ إلاّ أنّ السّارد يفتحها ليستمتع برائحة البحر ويطمئن على وجوده كأنّه شخص، له حياة وكيان وأحاسيس وأنفاس فيقول: (أفتح الباب والنوافذ، أملأ صدري برائحة البحر – أتمتم – الحمد لله البحر ما يزال هنا !! البحر لم يمت).[27]

فهذا التواصل بين البطل والبحر فهو صورة من صور الالتحام والتوافق الروحي بين الإنسان والطبيعة الناتجة عن الإحساس بوجود البحر، رمز الأمن والهدوء والسعة والرحابة والراحة التي نستشفها من زرقته وصفائه والصراع من أجل البقاء في امتداده، ورمز الوعي واليقظة والضمير الذي لم يمت. ونظرا لجنون البطل بالبحر فهو لا يكتفي بالإطلالة عليه من النافذة، بل نجده يغامر بالنزول إلى الشاطئ رفقة ابنته(ريما)، ليستمتعا بهدوئه وجماله قائلا: "فالبحر كبير وجميل يعطي الإحساس بالعزلة والوحدة، التي تستدعي الماء واللّون والشعر."[28] ففي هذا المكان يلتقي سحر البحر وسحر الكلمة من خلال استحضار البطل لديوان صديقته الشاعرة المغربية.

يعود البطل إلى البحر مرة أخرى ولكن هذه المرة برفقة صديقته (ايماش) هروبا من ضغط المدينة، وأمام البحر، يتحدث البطل عن هواجسه التي لا تختلف عن هواجس مثقفي العشرية السواد في الجزائر، فقد شبّه البحر (كأنّ البحر يسحبني باتجاهه. الموجات، تتوالى في حركة رتيبة، لقد نفرتنا البلاد يا (ايماش) حتى صرنا نموت، وكأنه كان يجب أن نموت، صرنا أقليّة كما كنّا ولكن هذه المرة في عزلة مطلقة. أقلية مُتهمة بعدم فهمها لبلادها.) [29] ومع رائحة الملوحة والبحر، أرادت صديقته أن تنسيه قليلا الموت والخوف، فغيّرتْ مسار الحديث ذي النبرة المؤلمة إلى الاستمتاع بصوت الأغنية الشعبية للشيخ العفريت التي كانت تنبعث من البار المواجه للبحر.

(إذا نبكي من الهجران

إذ بْكي العاشق يرتاح

وفي ظلّ هذه الأجواء الرومنسية استسلم البطلان لسحر البحر وسحر الأغنية أغمضت (إيماش) عينيها، أغمضت عيني، وبدأنا نمشي دليلنا الموج، ورائحة الملوحة والرمال التي كانت تتكسر تحت أقدامنا، وصوت الشيخ العفريت.) [30]

ب– المقهى:

تعتبر المقهى من أكثر الأمكنة التي استعملت في الروايات لما لها من دلالات على المكان وما يجري فيها من أحداث، على ألسنة الشخصيات من مناقشات، وحكايات، وأخبار، بأسلوب نابض بالحياة. فالمقهى هو مكون أساسيّ من مكونات الخطاب الروائي، والرواية فنّ يقوم على تصوير الحياة الاجتماعية، من خلال هذا المكان الذي يعدّ فسحة خلاّقة تقدّم تفاعلا ملموسا مع شخصيات العمل الروائي نفسه. [31]

وفي رواية (**ذاكرة الماء**) شكّلت **المقهى** فضاء لتحرّك الشخصيات والتقائها وإطلاعها على ما يحدث في الأمكنة الأخرى من أحداث متنوعة، و يتحسّر البطل عن غلق مقاهي المدينة التي كانت وجهة لكثير من النّاس، وجزء لا يتجزأ من نشاط وحيوية المدينة، قد فقد بضياعها لذة الاستمتاع بشرب القهوة وهو اليوم لا يشربها إلاّ مجاملة لصديقته (فاطمة) التي تقاسمه بيتها. (أشرب القهوة إرضاء لفاطمة حتى لا تشربها لوحدها، إذ لم يعد مهما بالنسبة لي أن أتناولها أولا أتناولها، لم تعد تشغلني مطلقا منذ أن سرقت مني قعدات (لابراس) ومقهى (الأندلس) و(اللوتس)، هذا الأخير الذي قبل أن يسرق من أملاك الجامعة، حوّل إلى محل أجوف لبيع المهربات). [32]

أمّا في المقطع السردي التالي، الذي يستغرب فيه من استقطابه لفئة المثقفين، (تذكرت داخل فاجعة التأمل صورة مقهى (LE DEPART) في (سان ميشال)، هل هو مجرد صدفة الارتباط بهذا المقهى، لماذا اختاره هؤلاء الفنّانون الضائعون، داخل هذه المدينة التي تحولت إلى قفر، عندما دخلته أنا ومريم، كنت أظن نفسي أنّي سأكون وحيدا مع مريم، نستمتع بالمارة، امتلأ بالوجوه التي أعرفها، يتناوبون على الكرسي يتلذّذون بالبيرة الرديئة والقهوة الرخيصة). [33]

نستنتج أنّ هذا الفضاء يعكس الحالة العامة للوطن وحالة الذات السّاردة الذي كان يأمل أن يستمع بحياته مع (مريم)كما كانا في السابق. فالمقهى هو المكان الوحيد الذي يتحوّل فيه الفضاء الروائي إلى خطاب اجتماعي و أخلاقي.

ج– المقبرة:

ترتبط المقبرة بتيمة الموت التي تلقي بظلالها على النص الروائي، من خلال استرجاع البطل لذكرى وفاة أحد الرجال الطيبين في القرية، بحيث تبرز المقبرة مكانا خاصا بالرجال دون النساء تمنع الفتيات الصغيرات من الدخول إليها، فقد جاء على لسان (ريما) ابنة الأستاذ التي رافقت والدها إلى مقبرة القرية لدفن عمي (جلول)، (هاذيك المرة عندما ماتت عمتي القائمة ماخلاونيش ندخل للمقبرة، قالوا المرأة، حرام تدخل وتختلط مع الرجال، لكني صرخت بأعلى صوتي في وجه الإمام). [34] تلك الصرخة ماهي إلاّ تعبير عمّا بداخل الفتاة من قهر وحزن وألم، صرخة ضدّ واقع افتك منها شبابها، الذي حلمت أن تعيشه في ظروف أحسن، في كنف وطن يحمي الجميع.

تحدّث –أيضا– السّارد عن (المقبرة) عند حضوره لجنازة صديقه (يوسف) بمقبرة (العالية)، فوصفها بأنّها كانت شاسعة وكبيرة جدا لا يسعها محَط العَين، (عندما توقفت عند مدخل مقبرة العالية كانت ضخامتها وامتداداتها تتجاوز مرمى العين، رأيت أصدقاء كثيرين، بدأ الناس يتسرّبون في هدوء وصمت تحت عيون الأمن الذين ملأوا فجأة كل محيط المقبرة ومدخليْها الكبيرين). [35] وحضوره للمقبرة هو رمز للوفاء لصديقه الفنّان (يوسف) فهو يستحق المغامرة من أجله، ولا يهمّ هنا المساحة الجغرافية الطبوغرافية للمقبرة في هذه الرواية بقدر ما يهمّ المكان في ارتباطه بقوة الصداقة التي بين الصديقين، وأيضا في البعد الإيديولوجي المشترك بينهما.

وما حضور مجموعة كبيرة من المثقفين للجنازة، ما هو إلاّ رمز للتحدّي، وإثبات الحضور الذي غاب فيه صديقهم جسديا، ولعلّهم لم يستطيعوا أن يتعرفوا على الأستاذ، لتنكره خوفا على أن تطاله رصاصة الغدر، رغم كثافة رجال الأمن المستعدة لأيّ طارئ أمني.

فارتبطت (**المقبرة**) بمعاني الألم والحزن والأسى وفقد الأحبّة والأهل والخوف من المجهول، وهذا ما يبوح به البطل عندما قال:(خوف ما كان يملأني من أين يأتي هذا الفراغ المهول وهذا الشعور القاسي بالوحدة والقصور؟ من هذا القبر الذي أغلق بالتراب، أمن عين نوارة الهاربتين. أم من هذه الوجوه). [36]

2– الأمكنة المغلقة:

هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، فهو مكان السكن، الذي يأوي الإنسان إليه بعيدا عن صخب الحياة، ويعيش فيه لفترة زمنية طويلة، سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، وفي ذلك يقال: "هو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته كمكان العيش والسّكن الذي يأوي إليه الإنسان ويبقى فيه فترات من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، لذلك قد يكشف عن الألفة والأمان وقد يكون مصدر للخوف والذعر."[37]

فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف والأمكنة المغلقة هي التي تكون نقيضا للمكان المفتوح، وقد وظفها الروائيون بشكل كبير، وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم ومتحركا لشخصياتهم.[38] والأمكنة المغلقة متعددة، منها، الأمكنة الأليفة، كالبيت والقصر، وهناك الأمكنة الاختيارية كالمقهى، والأمكنة الإجبارية كالسجن.

أ– البيت:

يعتبر البيت كما هو متعارف عليه المسكن، أو المأوى الذي تأوي إليه جميع المخلوقات طلبا للراحة والاستقرار، فهو البنية الأساسية للعمران البشري المتمثل في مجموع القرى ومجموع المدن ولأنّ البيت " هو جزء من كياننا ووجودنا الإنساني".[39] بمعنى أنّه يمثل للإنسان مكانا للراحة والهدوء والاستقرار وإعادة ترتيب أفكاره وبناء أحلامه واستدعاء ذكرياته، و لعلّ هذا ما ذهب إليه (غاستون باشلار) إلى أنّ البيت "واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا."[40] لذلك نجد الإنسان يسعى إلى الاستقرار وطلب الأمن و الاجتماع مع أهله، فهو "خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية."[41]

ويبرز البيت في (**ذاكرة الماء**) بمثابة الحفرة أو السجن أو القبر(قبل أن أنتقل نحو هذا البيت الذي صار يشبه قبرا، يسكن به رجل يبدو أنه مازال على قيد الحياة.) [42]، انتشر الرعب في أنحاء المدينة بعدما استفحلت عمليات الاغتيال فأصبحت كل البيوت غير آمنة وبخاصة البيوت الواقعة في مثلثات الموت كبيت الأستاذ عندما قال، (صرت عاريا أعيش أعزل مع طفلين وزوجة، ثم وجود هذا السكن داخل هذا المثلث الذي يشبه كل مثلثات الخوف والموت).[43] لقد صار الرعب من الموت هاجسا تعيشه الشخصية الأستاذ في كل لحظة وكابوسا يقلق منامها، فها هو يصف أحد جيرانه وقد جاء متأخرا لبيته، (عندما وقفت أمام باب البيت كنت منهكا، فجأة سمعت خطوات متسارعة، كان جاري الذي يسكن في آخر طابق يصعد جاريا مثل المذعور، داخل صمت الخوف سمعت زوجته وهي تصرخ في وجهه واش بك يا راجل؟

–راها فايته السّاعة السّتة. تأخرت بزاف).[44]

كلّ هذا يدفع بالبطل إلى الاستقرار في بيت صديقته فاطمة رفقة ابنته (ريما)واصفا إيّاه بالمكان الذي لا يصلح لأيّ شيئ إلاّ أنّه مقابل للبحر، (القبو الذي لا شيء فيه يصلح سوى مواجهته للبحر).[45] و ما تبقى منه فهو تعبير عن قساوة الوحدة ووحشة المكان وضيقه، ولحظات صمت وتأمل لاسترجاع ذكريات الماضي.

وكما ذكرنا سابقا في حديثنا عن البحر، يبقى هو المنفذ الوحيد للبطل للخروج من حالته الشعورية السيئة لنسيان بعضا من همومه وأحزانه، فالبيت صار بمثابة الحصار أو الإقامة الجبرية **للأستاذ الجامعي** في رواية (**ذاكرة الماء**)، يختبئ وراء ظلاله المنغلقة ليعبّر عن الضيق والتعاسة والخوف، مما يجعله دائم الهرب إلى داخله خوفا من الخارج. (أقوم من الطاولة الكبيرة أدور داخل بياض الحجرة، أطل من النافذة صوب البحر الظلمة ما تزال تلف المكان).[46]

وارتبط أيضا بالمداهمات الليليّة التي انتهكت بيوت شخصيّات مثقفة عديدة: فنّانين، كتّاب وشعراء، من بينها بيت الشاعر (يوسف) صديق الأستاذ، الذي باغتته جماعة مسلّحة مجهولة الهوية باقتحام بيته وتشويه جسده، وهو ما حكاه الأستاذ بمرارة: (فُتح الباب، فدُفع جاره بقوة من طرف شخصين مسلحين كانا في الوراء ثم التحق بهما بعد ثانية شخصان آخران، كتفوا نوارة ثم أخاها ووضعوا في أفواههم كتلا مبلولة من القطن، ثم أخرج اثنان منهما سكينتين عسكريتين)[47] وفي نفس السياق تصف (نوارة) بشاعة عملية اغتيال الشاعر (يوسف):وجدت جسدا ممزقا بدون قلب وبدون رأس.

ما من شك أنّ هذا الاقتحام الوحشي للمكان الأليف، يجعله يفقد ألفته، ويزعزع استقراره ويحوله إلى مكان للرعب والموت. ويبث في قلوب الناس الرعب واللاأمن.

ب–السّجن:

يحضر السّجن في رواية (ذاكرة الماء) كمكان استرجاعي لجانب من السيرة الذاتية لمريم زوجة البطل، فتتذكر زياراتها لصديقها السجين (كل يوم أحد وأربعاء، أحمل حوائجي وانزل باتجاه السجن المركزي، خمس سنوات، بدون أن أتغيب يوما واحدا عن طقوسي، في أيامي الأولى، كان فرحا رغم قساوة المعتقل. كان سعيدا لأنّ وجوده في هذا المكان، معناه أنه كان جزءا من ذاكرة السلطة المرتبكة).[48] فالسّجن لم يمثل له ذلك المكان المغلق المعادي، بل كان أفقا للحب للحلم والحب والتسامح، (لقد صار لنا مخبأ صغيرا، عش عصفور، نمارس فيه حقنا في الحب والحياة).[49]

فعندما نتأمل في دلالة الفضاء الروائي المتمثل في (السجن)، نلحظ المفارقة المكانية التي شكلت ثنائية ضدية تجمع بين حالتين، فالمكان يعبر عن حالة الظلم والقمع والتعذيب والضيق والاختناق من جهة، ومن جهة أخرى يعبر عن الحب والأمل والتحدّي للاستبداد، فالسجين حاضر داخل وخارج السجن. نجد هذه "الثنائية التي يتبادل فيها الداخل والخارج الأماكن أحيانا كثيرة، فتارة يصبح المفتوح مكانا للألفة والسّعادة، وتارة تجنح الذات إلى أماكن مغلقة في تلفف حول نفسها لتجد السعادة هناك".[50]

نلحظ أنّ السّارد يقدم لنا السجن كمؤسسة عقابية، وهو بالنسبة للبطل وسط مفتوح مكّنه من احتلال مكانة لدى السلطة (كان فرحا رغم قساوة المعتقل، كان سعيدا لأنّ وجوده في هذا المكان معناه أنه يحتل جزءا من ذاكرة السلطة المرتبكة).[51]

في هذا النّص كان لهذا المكان وجود مادي، ووجود معنوي، أمّا المادي فتجسّد في سجن السّلطة وهذا ما نجده في قول السّارد: (أحمل حوائجي وأنزل باتجاه السجن المركزي، خمس سنوات بدون أن أتغيب يوما واحدا عن طقوسي، في أيّامه الأولى كان فرحا رغم قساوة المعتقل).[52]

أمّا الوجود المعنوي فتمثل في الأحاسيس التي كانت تعتري البطل خاصة إذا كانت النظرة للعالم الخارجي تطبعها الحرية، حيث أصبح السجن العقلي الذي ارتبط بالخوف من الموت بمثابة قبر الأحلام. والسجن لم يكن فضيحة أو عارا بما أنّه كان أفقا للحب والحلم والتسامح.

الخاتمة :

نخلص إلى أنّ المكان في العمل الروائي هو الذي يعكس التجربة الإنسانية والمشاعر والأفكار التي نقشها في ذاكرتنا، فهو الذي واكب الشخصية وأصبح جزء منها، بحضورها الدلالي والرمزي ما أسهم في إعطاء الخطاب السردي دينامكية أبدع فيها واسيني الأعرج وفق نظرة فنيّة جمالية، تجلّت في:

– وصف حالة الأستاذ الجامعي النفسيّة في علاقتها بالمكان الروائي، حيث اتسمت بالخوف والقلق والتوتر.

–الحسرة والأسى لما حلّ بالمدينة/الوطن، فأضحى الحزن والألم هو الثابت الوحيد في حياة البطلين بفعل ما تختزنه ذاكراتهما من مآسي وأحزان.

– احتلال المدينة رمز الوطن مساحات كبيرة في ذاكرة البطلين والسيطرة على أفكارهما.

– توظيف الكاتب تقنية (الأنسنة) كملمح تجديدي في بنية الرواية المعاصرة، فهي تقنية ترتقي بالمكان الروائي إلى مكان حيّ.

– ارتباط السّارد بالبحر باعتباره من أهمّ الأمكنة التي تبعث في نفسه الأمل والأنس والتفاؤل والانشراح.

– ارتباط البحر بالفضاء المديني، فتاريخ المدينة بوجه عام والمدينة الجزائرية على وجه الخصوص مرتبط بالبحر، وقد كشفت الرواية من خلال ذاكرة المكان عما يختزنه تاريخنا المغاربي والعربي والإسلامي من مخزون غني بالأحداث والأبطال والظواهر الإنسانية التي يمكن للسّرد العربي أن يوظفها لإغناء كتابتنا السردية غنى تاريخنا وحضارتنا.

– تصوير الكاتب محنة الوطن وأزمته الاجتماعية والأمنية والسياسية والثقافية، هو المكان الكلّي، والرؤية الكلية للكاتب من خلالها صوّر الانكسارات واليتم والفقر والفقدان والرّحيل والغربة.

هوامش

[1] جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم زحل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002، ص137.

[2] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤية (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص75.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 29.

[4] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، بيروت، لبنان، ص96.

[5] تزفيطان توردوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص26.

[6] ينظر، أحمد زكي: في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1980، ص 42، 43.

[7] محمد بوريمي: الفضاء الروائي في الغربة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص86.

[8] ينظر، غاستون باشلار:جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1984، ص71.

[9] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطنيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1982، ص61.

[10] بهيجة مصري إدلبي، عامر الديك: السيرة الذاتية في الخطاب الروائي العربي، مؤسسة الوراق للنشر وللتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص105.

[11] أحمد غريب: علم الاجتماع الريفي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، (د.ط)، 1984، ص272.

[12] ينظر، بوداود وذناني: الوعي. الهوية. الآخر. (مقاربة في رواية نار ونور لعبد الملك مرتاض)، مجلة الباحث، جامعة الأغواط، العدد 5، ديسمبر 2010، ص351.

[13] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، (محنة الجنون العاري) دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 273.

[14] المصدر نفسه، ص 53.

[15] ذاكرة الماء، ص64.

[16] المصدر نفسه، ص106.

[17] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص 74.

[18] حميد لحميداني:بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003. ص7.

[19] ينظر، عبد الله إبراهيم: الرواية العراقية الجديدة، المنفى، الهوية واليوتوبيا، كتاب العربي، وزارة الإعلام الكويتي، ط1، 2009، ص26.

[20] ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص204.

[21] المصدر نفسه، ص104.

[22] ذاكرة الماء، ص12.

[23] المصدر نفسه، ص203.

[24] ينظر، أويدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر (د.ط)، 2009، ص51.

[25] نضال الصالح: نشيد الزيتون (قضية الأرض في الرواية الفلسطنية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2004، ص154.

[26] عبد العزيز المقالح: دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999، ص199.

[27] ذاكرة الماء، ص15، 16.

[28] ذاكرة الماء، ص163.

[29] المصدر نفسه، ص349.

[30] المصدر نفسه، ص345.

[31] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنامينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 67.

[32] ذاكرة الماء، ص128.

[33] المصدر نفسه، ص88.

[34] ذاكرة الماء، ص 137.

[35] المصدر نفسه، ص326.

[36] المصدر نفسه، ص399.

[37] فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003، ص70.

[38] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص204.

[39] غاستون باشلار: جماليات الصورة، تر: غادة الإمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص290.

[40] المرجع نفسه، ص 38.

[41] أحمد زنيبر: جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، مرجع سابق، ص53.

[42] ذاكرة الماء، مصدر سابق، ص16.

[43] المصدر نفسه، ص80.

[44] المصدر نفسه، ص382.

[45] المصدر نفسه، ص20.

[46] ذاكرة الماء، ص20.

[47] المصدر نفسه، ص330.

[48] المصدر نفسه، ص23.

[49] المصدر نفسه، ص24.

[50] لطيف محمد محسن: الفضاء الشعري عند بدر شاكر السيّاب، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011. ص25.

[51] ذاكرة الماء، ص26.

[52] المصدر نفسه، ص 26.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 29 - 46 ISSN:2335-1586 / E ISSN: 2600-6634

الحب والجمال في الكتابات الجدارية وأبعادهما التراثية في الأدب الشعري – نماذج جزائرية–

Love and beauty in the graffiti and their heritage dimensions in Poetic literature- Algerian models-

د. شميسة خلوي*

Dr. Choumaissa Khaloui

جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله (الجزائر)

Algiers 2 University Abou el Kacem Saâdallah-Algeria-
soumicha.khaloui@univ-alger2.dz

تاريخ الإرسال:2020/11/08	تاريخ القبول:.2021/05/25	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

ثنائية كثيرا ما جمعها المقام الأسنى في تصور الفرد، فالحب حاجة بشرية فطرية تقوى بها العلاقات الإنسانية وتتصل، كما الجمال صفة تحيط بالإنسان حيثما حلَّ أو ارتحل، وترتبط به في ذاته وهي على ضربين جمال حسي وجمال مادي.

من جهة أخرى، تعد الكتابة الجدارية إحدى الوسائل التي اتخذت في العصر الحديث للتعبير عن هذه الثنائية –وغيرها من الوسائط– فبين جميل محبوب مرغوب فيه ومُحبّ متيم جاءت هذه الكتابات لتكون رسول المشاعر والأحاسيس بين المحبين، حتى وإن كان الكاتب مجهولا!

وإشكالية بحثنا مبنية على إثبات العلاقة بين هذه المعاني السامية التي جسدتها الكتابات الجدارية الجزائرية – على وجه الخصوص– وأبعادها التراثية، فهل للكتابات الجدارية ما يعادلها شعورا وتعبيرا لدى الإنسان العربي، وهل يمكن إدراج المشاعر الذكورية نحو الأنثى في مصاف الشعور الإنساني على وجه العموم؟ وعليه سنقوم بعقد علاقة بين المعاني العميقة للصور الجدارية المختارة والأبعاد التراثية التي شكلت الفكرة المطروحة.

الكلمات المفتاحية :الكتابات الجدارية، الأدب الشعري العربي، الحب، الجمال، الجداريات الجزائرية.

Abstract :

A couple often combined by the most important place in the perception of the individual, because love is an innate human need with which human relationships

* شميسة خلوي: soumicha.khaloui@univ-alger2.dz

are strengthened and connected, just like beauty which is an attribute that surrounds a person everywhere where he lands or travels, and he connects it with himself, which has two aspects: sensual beauty and physical beauty. On the other hand, graffiti is one of the means that have been adopted in modern times to express this duality - and other means - between a beautiful, loved and desired and a loving lover, these writings have become the messenger of feelings and sensations in lovers, even if the writer is anonymous!
The problematic of our research is based on the demonstration of the relation between these sublime meanings embodied by the Algerian murals - in particular - and their heritage dimensions. Do the graffiti contain feelings and expressions equivalent to the Arabic being. Is it possible to include masculine feelings towards women in the ranks of human feelings in general? As a result, we will establish a relationship between the deep meanings of the selected graffiti and the heritage dimensions that form the idea presented.
Keywords: mural writing (graffiti),Arabic poetic literature, love, beauty, Algerian murals.

مقدمة

تختلف الوسائل التعبيرية التي يلجأ إليها الإنسان للتواصل مع الغير، وتتنوع بتنوع الثراء المعرفي الذي يحكمه العصر والسن وتأثيرات المجتمع، فنجد الحركة والإشارة والكلام والكتابة...كلها تحاول أن تكون أداة فعالة للتواصل.

والكتابة الجدارية كمنجز ثقافي حاول التحرر من كل أنساق التفكير المركزي، تسعى لبسط وجودها عبر مختلف تعبيراتها حرفا ورسما ولونا، ودراستها داخل إطار الهامش هو من أجل تثمين الظاهرة لا من أجل إقصائها وإبعادها، فهل هو فكر حداثي جديد، أم فكر متأصل في هامشيته؟

أولا: الكتابة الجدارية: المفهوم والنشأة

تندرج الكتابات الجدارية ضمن أبسط وأقدم أشكال التواصل الكتابي التقليدي، وتسمى أيضا: الرسومات/الكتابات الحائطية، كما شاع أيضا استعمال كلمة Graffitis للدلالة عليها، وهي في معناها الأصلي تعني النقش الأثري[1].

ويعد الفن الغرافيتي من الفنون القديمة التي ظهرت مع ظهور الإنسان «في عهد الفراعنة وبلاد النهرين وذلك منذ أكثر من 30.000 سنة، حيث كان الأوائل يقومون بالرسم على حوائط الكهوف باستخدام عظام الحيوانات، ثم عادت الظاهرة الكتابية من جديد في مدينة أفسس الإغريقية –التابعة لتركيا حاليا– وبومبي الرومانية، وذلك على جدران المقابر المسيحية –الكاتاكومب– ومن ثمة أعيد توظيف الفن الغرافيتي بشكله الحديث في الولايات المتحدة الأمريكية»[2].

وتتميز الكتابات الجدارية بالعشوائية والطابع العفوي، وكثيرا ما توحي بمواقف هزلية، وفي مرات أخر مواقف جدية مؤلمة، لها دلالات مضمَرة أحيانا حيث تحمل رسائل مشفرة، ولها دلالات مباشرة أحيانا أخرى، كما تعتبر كتابات

مجهولة المصدر، تُكتب على الجدران الداخلية للمباني أو الخارجية في حين غفلة من الناس باستعمال قلم أو أصباغ الرش بمختلف تشكيلاتها اللونية.

ومن أهم أهداف هذا السلوك هو التعبير عن الشعور بعيدا عن الكبت، ولفت الانتباه لظاهرة ما، أو الترويج لمنتوج أو سلعة معينة.

1. الكتابة الجدارية بالجزائر:

معلوم أن الشمال الإفريقي من أقدم المناطق التي استقر بها الإنسان ومارس حياته البدائية، هذه الحياة التي لم تكن تخلو من تعبيرات عن مختلف مظاهر الحياة اليومية، والتي تجسدت في رسومات الطاسيلي، هكذا تومئ المعطيات الأثرية.

أما في العصر الحديث، فقد أخذ الفن الغرافيتي في الجزائر أشكالا مختلفة، بدءا بالغرافيتي النضالي أيام حرب التحرير ضد المحتل الفرنسي، وصولا لأيامنا حيث بدأ الشباب الجزائري يعبر عن معاناته الاجتماعية وآرائه السياسية وميولاته الرياضية ومشاعره عن طريق الممارسة الغرافيتية.

فالكتابة الجدارية من وجهة نظرنا تمثيل للخطاب الشبابي الذي يتحدى مقولات المركز المنبنية على وسائل اتصالية راقية بالمفهوم المجتمعي، ليمثل الهامش في أبسط أطروحاته.

ومع تعدد هذا النوع من النتاج الثقافي، فإنه يسمح للمهتمين بهذا المجال بتقديم مقاربات سوسيولوجية نقدية ثقافية، وعليه سنقدم طرحا مقارنا يبحث في ثنائية الحب والجمال بين الفن الغرافيتي الجزائري المعاصر، والتراث العربي.

2. إرهاصات الكتابة الجدارية في التراث العربي:

قبل أن نخوض في بسط الحديث عن إشكالية الحب والجمال بين الكتابة الجدارية والتأصيل التراثي لها، نود أن نذكر بشيء من التعميم أن المطَّلع على الكتب التراثية يجد ذكرا لمواقف عدة يظهر فيها المهمَّش وهو يكتب على الحائط ما جال بخاطره باختلاف الأسباب والنوايا والخلفيات.

من ذلك ما ذكره الأصبهاني من أن العتبي حبس ابناً له في بيت لما ظهر على أنَّه عاشق ليكون الحبس رادعا له ففتح الباب عنه بعد مدَّة فوجده قد كتب على الحائط:

أتظنُّ ويحكَ أنَّني أبلَى *** وأُطيعُ في الهوَى عقلا[3]

ومدَّ الحرف الأخير مع استدارة حائط البيت أجمع فلمَّا نظر أبوه إلى ذلك يئس منه فخلَّى سبيله.

وأورد النيسابوري في عقلاء المجانين أن سعدون المجنون شوهد وبيده فحمة وهو يكتب بها على جدار قصر خراب:

يا خَاطِبَ الدُنيا إلى نَفْسِهِ *** إنَّ لَهَا في كُلِّ يَوْم خَليلا

مَا أَقْبَحَ الدُنْيَا لِخُطابِها *** تَقْتُلُهُمْ عَمْداً قَتيلاً قَتِيلا[4]

وغير ذلك من النماذج التي لا يمكن سوقها كاملة، لاكتفائنا بالاستشهاد دون بسط الحديث عن الجداريات التي حدثتنا بها المظان التراثية العربية.

فالحديث عن الكتابة الجدارية كسلوك تعبيري يستخدم فيه صاحبه التدوين على الحائط نجده ماثلا في نماذج مختلفة كما وضحناه، وليس هذا ما نبغي تجليته في مقالنا، وإنما سنحرص على الوقوف عند ثنائية الحب والجمال وأبعادهما التراثية، والتي تبلورت حديثا في الكتابات الجدارية، فالحرص على البوْح تأثرا بجمال الأنثى أو البوْح بمشاعر الحب لا يقتصر على طريقة واحدة، فالشعر بوْح والرواية بوْح والكتابة الجدارية بوْح أيضا، فالجمال والحب موجودان لكن طريقة التعبير هي التي تصنع الفارق.

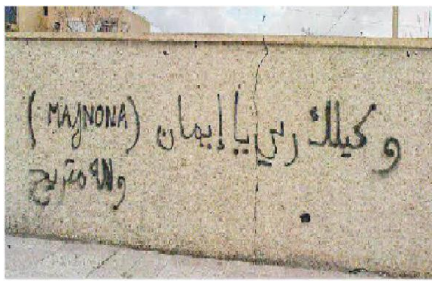
ثانيا: تيمة الحب بين الكتابة الجدارية والتأصيل التراثي لها:

ندرج فيما يلي نماذج معاصرة للكتابات الجدارية بالجزائر والتي تعبر عن الحب بين الجنسين وعادة ما يكتبها الشاب لحبيبته أو فتاة أحلامه، ثم نرصد ما يعادلها من التراث العربي.

1. التعبير عن الحب في الكتابات الجدارية الشبابية بالجزائر:

نعرض فيما يلي لصورتين حائطيتين ولنا فيهما المبتغى لشرح الظاهرة، وذلك بقراءة الكتابة التي ضمتها الصورتان قراءة نقدية ثقافية.

صورة(01): عشق أمينة[5]



صورة (02): الدعوة على ايمان[6]

الحب شعور إنساني يرافق الفرد باختلاف لونه وعرقه وجنسه، وهو على أنواع، وإن غريزة حب الرجل للمرأة هي ما تعنينا في هذا البحث، فالحب بهذه الصفة«دقت معانيه لجلالتها عن أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة، وليس بمنكر في الديانة ولا بمحظور في الشريعة، إذ القلوب بيد الله عز وجل»[7] وإن من علامات الحب التصريح باسم المحبوبة حبا فيها أو عتابا لها وشكوى منها، ولعل التصريح بالاسم في الرسمين الجداريين أعلاه –مع كثرة هذا النموذج الخطي وإن اختلفت مسميات الحبيبة– يعد بمثابة الإعلان عن الحب، وقد يكون تنفيسا عن مكبوت داخلي لا يمكن بسطه تلفظا.

فالصورة الأولى التي تحمل عبارة رغم كل الظروف أعشق 5 حروف amina تحمل بين طياتها مشاعر حب لذعت شغاف قلب الكاتب الذي يبدو وقد أشرب محبة (أمينة).

وقد استعمل لفظة أعشق وكان بإمكانه توظيف أشهر كلمة تدل على الحب وهي: أحب ولعله تصور أن كلمة العشق أكثر تعبيرا من الحب وهو في ذلك محق من حيث لا يدري، إذ للحب مراتب في لغة العرب[8]، بدءا من الهوى ثم العلاقة ثم الكَلف ثم العشق ثم الشغف ثم الجوى ثم التتيُّم ثم التَّبل ثم التدلُّه ثم الهيام.

كما أن «كل عشق يسمى حبا وليس كل حب يسمى عشقا لأن العشق اسم لما فضل عن المحبة كما أن الإسراف اسم لما جاوز الجود والبخل اسم لما نقص عن الاقتصاد»[9]، وعليه فالمدلول الكتابي يوحي بقوة رابطة المشاعر التي تربط كاتبها بمحبوبته.

وقد كان بإمكان هذا الشاب المجهول تلخيص الجملة والاقتصار على عشق أمينة، لكنه يخمِّس العشق بعدد متتاليات حروف اسم محبوبته، وكأن العشق المفرد لم يكفه لشدة غرامه.

ومن الصورة ندرك أيضا أن هذا الشاب الذي عبَّر عن حاله بالكتابة قوي الأمل حي الرجاء، متفائل، فهو يتحدى الظروف... كل الظروف، ويحب رغم ما يحيط به من متاعب لم يصرح بها، وينوِّع في لون الخط بين أسود وأحمر ويكأن لسان حاله يقول: الدنيا ستبتسم لنا يوما ما!

أما الصورة الثانية التي جاءت الكتابة فيها على النحو: وكيلك ربي يا ايمان majnona والله ما تربح فتتقاطع مع الصورة التي سبقتها بالتصريح باسم المحبوبة، لكنه يختلف معه في كون سياقها عتابا ولومًا لايمان لا تودُّدا إليها.

فكأن أسباب المودة بينهما وهنت، وانحلت عراها وانفصمت، فانبثق عنها ألم ومعاناة وتجربة مريرة حملت كاتب البوح على أن يدعو على محبوبته لا لها، ولسان حاله ومقاله: ولتعلمي نبأ ما فعلتِ بعد حين!

إن هذه المشاعر التي انبثقت من عبارات كتابية كثيرا ما تكون لشباب ليس لهم من التعب والكد والاجتهاد نصيب، يعيشون الفراغ بكل تفاصيله، وفي كل الأحوال فإن ما ذهب إليه أرسطو من كون الحب والعشق قد يتأتى نتيجة الفراغ الذي يعيشه الشخص له جزء من الصحة إذ يقول: «العشق جهل عارض صادف قلبا فارغا لا شغل له من تجارة ولا صناعة»[10]، فالكتابات الجدارية هي متنفس الشباب العاطل على وجه الخصوص، أو الذي ليس له الرغبة والاهتمام بما يفعل، وهنا نتحدث عن واقع جزائري له خصوصياته.

2. التعبير عن الحب في الكتابات التراثية العربية:

نتساءل الآن: هل لمعاني الحب والبوح باسم المحبوب واللوم والعتاب تأصيل في المنجز العربي التراثي؟

وهل تلك الكتابة الجدارية التي تعد بوْحا لها ما يعادلها شعورا وتعبيرا لدى الإنسان العربي؟

وهل يمكننا إدراج هذه المشاعر الذكورية نحو الأنثى في مصاف الشعور الإنساني على وجه العموم؟

لقد استهوى الحب بكل ما يحمله من مشاعر أقلام الكتاب والشعراء في تراثنا، فبين المظان التي خُصِّصت للحديث عن الهوى وبين الأشعار التي نُظمت في معانيه، نجد أنفسنا أمام فيض من الأحاسيس المعبَّر عنها وصفا أو تعبيرا عن حال.

فهذا "اعتلال القلوب" للخرائطي بما حواه من جزيل المباحث وجم الفوائد، إلى "طوق الحمامة في الألفة والألاف" لابن حزم الذي تميز بغزارة المادة ودنو القطوف، ناهيك عن "ذم الهوى" لابن الجوزي الذي تُدرك فوائده من غير مؤونة، و"روضة المحبين ونزهة المشتاقين لابن القيم بما أسبغ عليه مؤلِّفه من حسن المنحى واستيعاب أطراف موضوع الحب وما يدور في فلكه، وغير ذلك كثير مما لا يمكن عدُّه.

وقد حفل التاريخ العربي قبل الإسلام وبعده بقصص حبلا مثيل لها، فلا نكاد نجهل جميل وبثينة، وقيس ولبنى، وتوبة وليلى الأخيلية، وكثيّر وعزة، وعروة بن حزام وصاحبته العفراء وغيرهم كثير ممن خلدوا أسماءهم في سجل المحبين.

هذا على وجه التوطئة، ونستهل أوجه المقارنة بالحديث عن نقطة الالتقاء الكبرى والمتمثلة في كون الحب ظاهرة إنسانية، ذلك أن «الهوى ميل الطبع إلى ما يلائمه، وهذا الميل قد خلق في الإنسان لضرورة بقائه فإنه لولا ميله إلى المطعم ما أكل وإلى المشرب ما شرب وإلى المنكح ما نكح وكذلك كل ما يشتهيه»[11].

ونأتي للتصريح باسم الحبيبة والمجاهرة به، وهذه الميزة قد ذكرها ابن حزم في باب الإذاعة بقوله: «وقد تعرض في الحب الإذاعة، وهو من منكر ما يحدث من أعراضه، ولها أسباب: منها أن يريد صاحب هذا الفعل أن يتزيا بزي المحبين ويدخل في عدادهم، وهذه خلابة لا ترضى (...) وربما كان من أسباب الكشف غلبة الحب وتسور الجهر على الحياء، فلا يملك الإنسان حينئذ لنفسه صرفاً ولا عدلاً، وهذا من أبعد غايات العشق وأقوى تحكمه على العقل»[12].

وأحيانا تكون إذاعة الحب لأجل المحبوبة، فقد ورد في أخبار الأعراب أن «نساءهم لا يقنعن ولا يصدِّقن عشق عاشق لهن حتى يشتهر ويكشف حبه ويجاهر ويعلن وينوِّه بذكرهن»[13].

وفي كل الأحوال فإن البوح أفضل بكثير من الكبت النفسي للمشاعر، إذ إن بقاءها في اللاشعور الفردي لا يعني اختفاءها بل إن «قوى الكبت في النفس البشرية تظل لها بالمرصاد حائلا بينها وبين أن تصبح شعورية فتضطر هذه المواد اللاشعورية المكبوتة إلى أن تلتمس الإشباع أو التعبير عن نفسها بغير الطريق الصريح المباشر وتسمح النفس البشرية لهذه المواد اللاشعورية بالتعبير عن طريق التخييلات في حلم أو هفوة أو مرض نفسي»[14].

فذكر اسم المحبوبة نعده من باب التَّنفيس عن النَّفس المحبة تفاديا للكبت، لكن لماذا البوح بالاسم عن غيره من الصفات؟

إن الاسم هو أدل مدلول على الذات الإنسانية المفردة، فهو أول ما يُعْرف عن الشخص وأول ما يسأل عنه حال التعارف، لذلك فبيت القصيد في ذكر الاسم هو أنه يعبر بطريقة مباشرة عن الشخص المحبوب، بل ويذكر المحب بمحبوبته كلما ذكر الاسم تصريحا أو كناية، ولعل قول شعراء الغزل العذري واتفاقهم على إنشاد البيت التالي يلخص المشهد كقول قيس لبنى:

أُحِبُّ مِنَ الأسماء ما وافَقَ اِسمَها *** وَأَشْبَهَهُ أَو كانَ مِنهُ مُدانِيا[15]

بل أكثر من هذا، إذ إننا نجد الشاعر العربي الرجل يفخر بالتصريح باسم محبوبته على شاكلة ما أنشده الشاعر العرجي مفضلا البوح بالاسم على كتمه:

لَأَذكُرُ اسمَها ما دُمتُ حَيّاً *** وَما الرَجُلُ المصَرِّحُ كَالكَتُومِ[16]

وبوح أصحاب القريض في التراث الشعري العربي كثير لا يحصى جميعه، لذلك نمثل له بأسماء بعينها تربعت على مثيلاتها في شعر الغزل، فهذه "فاطم" و"ليلى" و"خولة" و"عبلة" و"بثينة"، وغيرها من مسميات النساء اللواتي هيَّمن الرجال في حبهن، فبثوا شعورهم قريضا يذكر حتى في عصرنا، فهذا امرئ القيس ينادي فاطم: أفاطِمُ مهلاً بعض هذا التدلُّل *** وإن كنتِ قد أزمعت صرمي فأجملي[17]

ويكرر تأبط شرا اسم محبوبته "ليلى" في بيت ثلاثا فيقول:

أَمسى يُكَلِّفُني لَيلى وَلاتَ مَتى *** عَهدي بِلَيلى وَلَيلى لا تُحَيِّيني[18]

ويصف عمرو بن قميئة حبيبته بزين النساء، وهو بها كلف الفؤاد:

وَفيهِنَّ خَولَةُ زَينُ النِسا *** ءِ زادَت عَلى الناسِ طُرّاً جَمالا[19]

ويَبِين فارس العرب عنترة بن شداد عن عشقه لعبلة، وقد ضرَّم حبها أنفاسه وصيَّره صريع غرام:

خَليلَيَّ أَمسى حُبُّ عَبلَةَ قاتِلي *** وَبَأسي شَديدٌ وَالحُسامُ مُهَنَّدُ[20]

وجميل أيضا، لم يتوانى عن ذكر اسم محبوبته علنا، إلى أن قرن اسمه باسمها، فعاد "جميل بثينة"، من ذلك قوله: لَتَكليمُ يَومٍ مِن بُثَينَةَ واحِدٍ *** أَلَذُّ مِنَ الدُنيا لَدَيَّ وَأَملَحُ[21]

وقد يتعدى ذكر الاسم المفرد إلى ذكر الاسم مع النسب، لتصبح المحبوبة المقصودة معروفة غير مغمورة، كقول توبة بن حمير عن معشوقته ليلى:

وَلَو أنّ ليلى العامريَّة سلَّمت *** عَليَّ وَدوني تربَة وَصفَائح

لَسلّمت تَسليمَ البشاشَة أَو زَقا *** إِلَيها صَدى مِن جانِبِ القَبر صالح[22]

وبغض النظر عن المعاني التي أردفها هؤلاء الشعراء للاسم فإننا أردنا التمثيل على وجود الظاهرة في التراث العربي لا غير، على أن نشير إلى اقتران الاسم بالتصريح بالحب، مثلما كان ماثلا أمامنا من خلال الكتابة الجدارية الأولى، وهذا نجد له حضورا في التراث العربي وأكثره شعرا، ومثاله الصريح قول قيس لبنى: يا لُبَينى فَدَتكِ نَفسي وَأَهلي *** هَل لِدَهرٍ مَضى لَنا مِن رِجوعِ[23]

وكقول الحسين بن مطير الأسدي أيضا:

أُحِبُّكِ يَا سَلمَى عَلَى غَيْرِ رِيبَةٍ *** ولا بَأسَ في حُبٍّ تَعِفُّ سَرائِرُهْ[24]

بقي أن نتحدث عن تأصيل معاني الشكوى واللوم والعتاب المرافقة للاسم، والتي ألفيناها في الصورة الجدارية الثانية، فالذي يفتش كتب التراث ولا سيما الدواوين الشعرية منها سيجد حتما حديث المحبين في قالب من العتاب، بين من يغلظ اللائمة على محبوبته، وبين من يضرب عليها صفحا جميلا ويتلقى الإساءة بالحلم، ونورد هذه الأبيات للاستشهاد:

من أمثلة عتاب المحب بوصف معاناته يقول جميل قاصدا بثينة:

أُريدُ صَلاحَها، وتُريدُ قتلي *** وشَتّى بينَ قتلي والصّلاحِ!

لَعَمْرُ أبيكِ، لا تَجِدينَ عَهدي *** كعهدكِ، في المودة والسماحِ[25]

وقد يصرّح المحب بظلم حبيبه له ويتهمه في وده، إذْ لم يرع له آصرة، مثلما يقول أبو الحسن الطبني واصفا حاله مع من سكنت قلبه وهو يدعو عليها:

عجباً أن يكون ساكن قلبي *** راتعاً مِنْهُ في بَسَاتِين حُبي

ويُجَازِي عَلَى الوفَاءِ بِعَدْرٍ *** حَسْبِي اللهُ ثمَّ حَسْبِي وحَسْبِي[26]

وبعكس الدعوة على المحبوب قد يبلغ الهوى مبلغه من المحب فيدعو لخله لا عليه من باب العذل اللطيف، وذلك كقول ابن سهل في محبوبته:

دعوه يُذب نَفْسِي ويهجر ويجتهد *** تَرَوا كَيْفَ يَعْتز الجَمال ويَعْتَدِي

وَعَذَّب بَالِي –نعَـم الله بالـه– *** وسهَّدني – لاَ ذَاقَ بَلْوَى التَسَهُّد–[27]

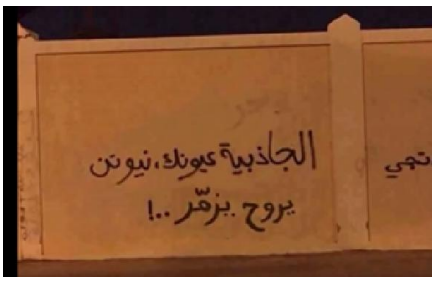
ومما سبق ايراده، يتضح لنا أن الحب شعور إنساني عبَّر عنه العربي قديما ويعبر عنه إنسان العصر الحديث أيضا، ويتقاطع المفهوم الحديث مع المفهوم التراثي في التصريح والإعلان واللَّوم والعتاب.

ثانيا: تيمة الجمال الأنثوي في الكتابة الجدارية والتأصيل التراثي لها:

إن الجمال مادي وروحي، من حُسن المظهر وجمال الثوب الذي يزيّنُ الهيأة إلى جمال الخِلال والطبائع الحميدة وحُسن السيرة وصفاء السَّريرة، فـ «لمحبته سُبحانه للجمال أنزل على عباده لباسا وزينة تجمّل ظواهِرهم وتَقْوى تجمّل بواطنهم»[28].

1.التعبير عن الجمال الأنثوي في الكتابات الجدارية الشبابية بالجزائر (نعت محاسن المحبوبة):

في الصورتين الحائطيتين المواليتين، تعبير عن الجمال الأنثوي المادي والروحي، وعلى وجه الخصوص جمال العيون وطيبة القلب.



صورة (03): جمال عيون الأنثى وسحرها[29]

صورة(04): جمال عيون الأنثى وطيبة قلبها[30]

تلك الجدران التي اكتست كلمات بوح توحي هذه المرة بتيمة الجمال الأنثوي، وتحديدا جمال المحبوبة وذلك بوصف محاسنها الظاهرة أو الباطنة، فالصورة رقم (03) يقول فيها كاتبها: "الجاذبية عيونك نيوتن يروح يزمَّر... !«إنه إسقاط المعلوم لأجل حالة عشق يمر بها، فلا أحد في عصرنا يجهل شخصية إسحاق نيوتن Isaac Newton (ت: 1720) الذي اكتشف قانون الجاذبية الأرضية، ورغم ذلك فلا يعترف بها ذاك العاشق فما يحس أنه يجذبه حقا هو هواه لعيون محبوبته التي تجذبه مثلما تفعل الجاذبية، بإرادته أو من دونها، لأن الجاذبية علميا تملك "قوة تكسب الجسم تسارعا باتجاه مصدرها»[31] فمن الواضح إذن أن قلب الشاب قد تعلَّق بالمنظور.

وفي الصورة رقم (04) نلفي وقد كتب على الجدار: جميلة كجمال الحراك بالجمعة، قلب أبيض كبياض نصف العَلم وعيناك خضراء كنصفه الآخر.

في العبارات أعلاه اجتمعت محاسن الخَلق والخُلق في المحبوبة، إذ لم يقتصر كاتب الجدارية على ذكر محاسن معشوقته الحسية بل تعدى إلى ذكر صفاتها المعنوية، والخُلق هو "حال النَّفس، بما يفعل الإنسان أفعاله بلا روية ولا اختيار، والخُلق قد يكون في بعض الناس غريزة وطبعا، وفي بعضهم لا يكون إلا بالرياضة والاجتهاد، كالسخاء قد يوجد في كثير من الناس من غير رياضة ولا تعمُّل، وكالشجاعة والحلم والعفة والعدل وغير ذلك من الأخلاق المحمودة»[32]

إننا نقف في هذه الجدارية أمام حب استوعب حدث الساعة فاختلطت مشاعر حب المحبوبة بحب الوطن، حيث ظهرت الأوصاف مقترنة بالحراك الذي يمثل أيقونة سياسية واجتماعية وحدثا طبع الساحة الجزائرية، فلم يفوّت المحب الفرصة للتعبير عن جمال محبوبته مستعينا بالحراك وألوان العلم، ولعلنا لو قرأنا

بين السطور لأحسسنا بفرح المحب وهو يكتب ما بداخله على الجدران، خصوصا إذا علمنا أن «نشوة فرح واهتياج يضطرم في قلب العاشق لرؤية جمال المعشوق»[33]

2.التعبير عن الجمال الأنثوي في الكتابات التراثية العربية (نعت محاسن المحبوبة):

ليس غريبا أن تيمة الجمال الأنثوي حاضرة في كل زمان ومكان ولا سيما في تراثنا العربي، في المؤلفات الأدبية وفي الدواوين الشعرية أيضا.

فدواعي الحب من المحبوب «جماله إما الظاهر أو الباطن أو هما معا فمتى كان جميل الصورة جميل الأخلاق والشيم والأوصاف كان الداعي منه أقوى»[34]

فالعيون قد تكون قتالة في عرف العشاق، كما يعبر عن ذلك الوأواء الدمشقي الذي اقتُنِصَ بحبائل فتنة امرأة فقال:

لاَ غَرْوَ إِنْ قَتَلَتْ عُيُونُكِ مُغْرَماً *** فَلَكَمْ صَرَعْتِ بِها مِنَ الآسَادِ[35]

وفي نفس المعنى يردف جرير قوله:

إِنَّ العُيونَ الَّتي في طَرفِها حَوَرٌ *** قَتَلنَنا ثُمَّ لَم يُحيِينَ قَتلانا[36]

وقد يركز المحب على وصف لون العيون –مثلما ورد في الجدارية– وفي هذا الباب يقول ابن نباتة المصري الدمشقي وقد راعه ما رأى من جمال عينيها:

أجْفَانه السُّودُ لا تخطي إذا رَشَقَتْ *** سِهَامُها وسِهَامُ اللَّيْلِ لا تخْطي[37]

وقد يصبح الوصف أكثر دقة، فتكون العين هي المنظر العام، والتفاصيل هي المعنية بالوصف كالأهداب والشفر وما إلى ذلك، ولنا في بيت ابن نباتة العاشق مثالا

إذا كانَ شفر العين دون محلها *** فعندي أنا الأشفار خير من العين[38]

ومن الوصف الحسي إلى الوصف المعنوي دارت معاني أبيات أخر، حيث يبدي فيها المحب إعجابه بصفات خُلقية لمحبوبته، كالحياء والصّبر وحسن الظن وحفظ الأسرار وعذوبة المنطق، وما إلى ذلك من المحامد، فعن الحياء وزينته للمرأة ينشد ابن غلبون وقد افتتن بامرأة خفرة:

كم غادةٍ سَفَرت وكانَ حياؤها *** يُنبيكَ عَنها أنَّها لم تسفِرِ[39]

والصبر كان أيضا سمة محبوبة حين تتصف بها المرأة، يقول أسامة بن منقذ

كأنّ حُسنَ صَبْرِهَا على لَظَى *** أشواقِها حُسنُ اصطبارِ الزّندِ[40]

ثالثا: خطاب الرقيب في الكتابة الجدارية والتأصيل التراثي لها:

شكّل الرقيب موضوعا متداولا ضمن كتابات الجداريات بالجزائر، ويكون للفاعل غالبا سلطة على المكان الذي يكتب على جداره، ونحرص فيما يلي على عرض الصور وقراءتها ثم ايجاد الرابط بين هذا المفهوم ونظيره في التراث العربي.

1. الرقيب في الكتابات الجدارية الشبابية بالجزائر:

الصورتان المواليتان توضحان دور الرقيب في منع التعبير عن المشاعر تجاه الآخر فيما تعلق بالحب وما يدور في فلكه.

صورة(05): المكان غير ملائم للمواعيد![41]

صورة (06):المكان غير مناسب للرومنسيات![42]

كتب صاحب الجدارية رقم (05): ممنوع الترنديف، بمعنى: ممنوع المواعيد الغرامية بين الجنسين، في هذه الحالة ليس الكاتب شابا مغرما وإنما "الرقيب" الذي يحاول من خلال ما كتبه على الجدار منع المواعيد في إطار مكاني معين، والملاحظ أن اللون المستعمل هو الأحمر، وإن استخدام الألوان في الرسم يمتد «من 150 ألف سنة إلى 200 ألف سنة مضت، وقد عثر في إسبانيا على رسوم في حوائط بعض الكهوف

تمثل بعض الحيوانات في ألوان حمراء وسوداء وصفراء ترجع لفترة سحيقة»[43]، وكل لون له ايحاءات معينة، باعتبار النسق البصري له دلالات قيمية تشير إلى الحالة النفسية والوضع المجتمعي، فاللون الأحمر الذي كتب به الرقيب جداريته، «يثير النظام الفيزيقي نحو الهجوم والغزو وهو في التراث مرتبط دائما بالمزاج القوي وبالشجاعة والثأر، وكثيرا ما يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي وكل أنواع الشهوة»[44]، وعليه جاء مناسبا لسلطة الرقيب ومنع ممارسة الغراميات.

أما آخر صورة نقف عندها، فيقول كاتبها: ممنوع ممارسة الرومنسية وبهذا لا نخرج من دائرة الرقيب، إذ نلاحظ كيف يمنع أي متحابين أن يجتمعا في ذلك الإطار المكاني، وشدَّد الكلام بانتقاء مفرداته وذاك ما نخاله عمدا باختيار لفظة ممارسة والتي تقترن في أغلب الأحيان مع الجنس في إطار الحديث عن العلاقة بين الرجل والمرأة.

والجملة بسيطة في تركيبها مباشرة في معناها، لا تحتاج لإعمال نظر أو عمق تفكير، حتى الحرف الذي كتبت به يبدو كبيرا مقارنة بحجم المكان الذي اختير للكتابة عليه.

2. الرقيب في الكتابات الجدارية التراثية العربية:

الرقيب... إنه السلطة الممارَسة على المحبين في الفضاء العام، وكونه يكتب التحذيرات على الجداريات في القرن الواحد والعشرين لا يمنع من تواجده كسلطة غير مرغوب فيها عبر ما وصلنا في عديد من الكتب التراثية، وليس أدل على النفور من الرقباء كورود المثل العربي: «أثقل من رقيب بين مُحِبَّيْنِ»[45]

فإذا حل الرقيب انصدع الشمل وتفرق المحبان، وفي ذلك يقول الصاحب بن عباد

وَلَيسَ يزيل سِقامي سِوى *** حُضورِ الحَبيبِ وَبُعد الرَقيبِ[46]

وخلوة المحبين تكون هي السعادة بعينها، ويعبر عن ذلك البحتري الذي خفق فؤاده فرحا بعد أن شُغل الرقيب عنه، فيقول:

شُغِلَ الرَقيبُ وَأَسعَدَتنا خَلوَةٌ *** في هَجرِ هَجرٍ وَاجتِنابِ تَجَنُّبِ[47]

ومن المعاني التي وصفت الأذى الذي يُلحقه الرقيب بالعشاق حين يترصدهم ويمنعهم من الملاقاة، يقول ابن الوردي في لفظ مطرب غريب:

لي شهوتانِ أوَدُّ جَمْعَهُمَا *** لو كانت الشهَّوات مضمُونَة

أعناقُ غُدَّالي مُدقَّقَةٌ *** ومَفَاصِلُ الرُّقباءِ مدفُونَة[48]

خاتمة

ونحن نختم قراءتنا الثقافية للجداريات المختارة والتي ترجمت معاني الحب والجمال الأنثوي، وبعد استئناسنا بما ورد عن ذات الموضوع في تراثنا العربي، تمكنا من الوصول إلى نتائج محدَّدة أبرزها:

-تعد الكتابات الجدارية في الجزائر ظاهرة لها تاريخها المتجذر مع الكتابات التي وجدت بالطاسيلي وصولا إلى الغرافيتي الثوري الذي يجسِّد رفض الشعب للاستعمار والرغبة في الحرية، وصولا إلى الكتابات الجدارية في أيامنا، والتي تمثل أفكار وطموحات وآراء وأحلام الشباب الجزائري.

-لقد مثَّل الحب والجمال الأنثوي تيمتان أساسيتان للكتابات الجدارية الجزائرية —على الأقل حسب النماذج الجدارية المختارة في هذا البحث-.

وجدنا أن الحديث عن الحب والجمال والبوح بالمشاعر على طريقة الجدارية له ما يقابله في تراثنا العربي، لكن بطريقة غير الوسيط الجداري، سواء ما تعلَّق بالبوْح باسم الحبيبة أو إبراز صفاتها الحسية والمعنوية، والتي تراوحت بين مُفْتَتن بمحبوبته وواصف لجمالها الخَلقي والخُلقي، وبين رقيب يفرض سلطة المنع على لقاء المحبين.

-شكَّلت الكتابة الجدارية ملمحا هامشيا مقارنة بالتعبيرات الأخرى التي تدخل في نطاق المركز، لكن رغم هذا تحاول هذه الجداريات أن تأخذ لها مكانة ضمن الأبحاث الأكاديمية والعلمية باحتشام، والحقيقة أن هذا النشاط الإنساني الإبداعي مركزي مقنَّع بشعارات هامشية لا غير.

-لقد حفل التراث العربي بنماذج مختلفة عبَّر من خلالها الكتاب والشعراء عن أيقونتي الحب والجمال الأنثوي لكن في إطار الأدب بالموسومبالمركزي مقارنة بالوسائل التعبيرية الأخرى، مما يجعلهما قيمتان إنسانيتان لا يخل منهما إبداع بشري مهما اختلف المصر والعصر، ومهما كان الانتماء، المركز أو الهامش، وعليه فالشعور نفسه والتعبير يختلف.

هوامش:

[1] ينظر:جبور عبد النور وسهيل إدريس: المنهل، دار العلم للملايين (بيروت)، 1983م، ط1، ص492.

[2] أبو صالح الألفي: الموجز في تاريخ الفن العام، دار نهضة مصر للطباعة والنشر (مصر)،1985م، ط1، ص15.

[3] أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط2، 1412هـ، ط1، ص435.

[4]ابن حبيب النيسابوري: عقلاء المجانين، تحقيق: محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، (لبنان)،1405هـ/ 1985م، ط1،ص355.

[5]تنظر الصورة على الرابط التالي:

https://www.facebook.com/watch/?v=274160649922989

[6]تنظر الصورة على الرابط التالي:

http://elmihwar.com/ar/index.php/mobile/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AC%D8%AA%D9%85%D8%B9/51010.html

[7]ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، العربية للدراسات والنشر (بيروت)، 1987م، ط1، ص93.

[8] ينظر:ناصيف اليازجي: نجعة الرائد وشرعة الوارد في المترادف والمتوارد، مطبعة المعارف (مصر)، ط2، 1905م، 93.

[9]أبو الفرج بن محمد الجوزي: ذم الهوى، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، مراجعة: محمد الغزالي، دار الكتاب العربي (مصر)، 1998م، ط1، ص295.

[10]ابن قيم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، دار الكتب العلمية (بيروت)، 1982م، ط1، ص138.

[11]أبو الفرج بن محمد الجوزي: ذم الهوى، 12.

[12]ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الألفة والألاف، ص149.

[13] المرجع السابق، ص149.

[14]فرج عبد القادر طه وآخرون: معجم علم النفس والتحليل النفسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر (لبنان)، ط1، 1991م، ص385.

[15]قيس بن ذريح: الديوان، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت) 1425هـ/ 2004م، ص123.

[16]أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط2، 1412هـ، ص122.

[17]امرؤ القيس: الديوان، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف (مصر)، ط4، 1982م، ص93.

[18]تأبط شرا: الديوان، تحقيق: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي (بيروت)، ط1، 1984م، ص93.

[19]عمرو بن قميئة: الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية (القاهرة) 1385م/ 1965م، ص93.

[20]عنترة بن شداد: الديوان، تحقيق: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي (القاهرة)، 1964م، ط2، ص219.

[21]جميل بثينة: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر (بيروت)، 1982م، د.ط، ص33.

[22]توبة بن الحُمَير: الديوان، تحقيق: خليل بن أحمد العطية، دار صادر (القاهرة)،ط1، 1998م، ص47-48.

[23]قيس بن ذريح: الديوان، ص18.

[24]الحسين بن مطير الأسدي: الديوان، دار صادر (بيروت) 1971م، د.ط، ص50.

[25]جميل بثينة: الديوان، ص28.

[26]ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب (تونس)، 1981م، ط1، ص548.

[27]ابن سهل الأندلسي: الديوان، تحقيق: يسرى عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط2، 1966م، ص27.

[28]ابن قيم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ص184.

[29]تنظر الصورة على الرابط التالي:

/https://www.pinterest.com/pin/432767845430736220

[30]تنظر الصورة على الرابط التالي:

https://www.facebook.com/watch/?v=274160649922989

[31]معجم مصطلحات الفيزياء، دمشق (مجمع اللغة العربية)، 1436هـ/ 2015م، ص37.

[32]عمرو بن بحر الجاحظ: تهذيب الأخلاق، دار الصحابة للتراث (القاهرة)، 1989م، ص12.

[33]محمد فتح الله كولن: التلال الزمردية، نحو حياة القلب والروح، ترجمة: إحسان قاسم الصالحي، دار النيل للطباعة والنشر (مصر)، ط3، 1426هـ/ 2006م، ط1، ص237.

[34]ابن قيم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ص143.

[35]الوأواء الدمشقي: الديوان، تحقيق: سامي الدهان، دار صادر (بيروت)، ط2، 1414هـ / 1993م، ط1، ص143.

[36]جرير بن عطية الخطفي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر (بيروت)، 1406هـ/ 1986م، ط2، ص492.

[37]جمال الدين بن نباتة المصري: الديوان، دار إحياء التراث العربي (بيروت)، 1986م، ط2، ص55.

[38] المرجع السابق، ص150.

[39]ابن غلبون الصوري: الديوان، تحقيق: مكي السيد نجم وشاكر هادي شكر، دار المعارف (مصر)، ط1، 1982م، ص16.

[40]أسامة بن منقذ: الديوان، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، عالم الكتب (مصر)، 1983م، ص150.

[41]تنظر الصورة على الرابط التالي:

https://www.facebook.com/choufchoufdz/posts/1816026298501100

[42]تنظر الصورة على الرابط التالي:

https://www.facebook.com/pg/%D8%A8%D9%84%D8%AF%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%85%D8%B1%D8%A9-%D8%A8%D8%A7%D8%AA%D9%86%D8%A9-721427221240118/posts

[43] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب (القاهرة)، ط2، 1997م، ص19.

[44] المرجع السابق، ص19.

[45] الميداني النيسبوري: مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة (لبنان) 2010م، ط3، ص158.

[46] الصاحب بن عباد: الديوان، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة الأعلى للمطبوعات (بيروت) ط1، 1422هـ/ 2001م، ص12.

[47] أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري: الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف (مصر) ط3، 1986م، ص69.

[48] زين الدين بن الوردي: الديوان، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الآفاق العربية (القاهرة)، ط1، 1427هـ/ 2006م، ص223.

الإشاريات الشخصية ومقاصدها التداولية في شعر عبد الله البردوني

The Personal Deictics and its Pragmatics Intentions in Abdullah al Baradoni poems

ريمة يحي[1]*، جودي مرداسي[2]

Rima Yahia[1] Djoudi merdaci [2]

قسم اللغة والأدب العربي والفنون –جامعة باتنة 1 – باتنة (الجزائر)

مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة

University of Batna 1- Algeria

rima. yahia@univ-batna. dz [1] , Djoudi_merdaci@gmail. com [2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/08	تاريخ القبول: 2021/05/29	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

تنسب الإشاريات إلى حقل التداوليات، لأنها تهتم بالعلاقة بين تركيب اللغات والسياق الذي تستخدم فيه، وللإشاريات بأنواعها دور بالغ في التحليل التداولي، أي أنها ذات ارتباط مباشر بالعملية التبليغية للخطاب. ولتجلية وظيفتها التداولية وجب تحديد الدور الذي تقتضيه لضمان تحقيق الإطارالتداولي للخطاب، حيث تتحول بعض الأدوات الإشارية في السياق الاجتماعي خاصة الضمائر من وظيفتها الدلالية إلى وظيفتها التداولية بانعكاسها على قصد المتكلم .

وقد اقتصرنا الحديث عن الإشاريات الشخصية لأنها المهيمنة في شعر البردوني، ولكن إلى أي مدى ساهمت الإشاريات الشخصية التداولية في تشكل الخطاب وفي تحقيق التواصل؟ وهل أبانت هذه الإشاريات عن المعاني السياقية التداولية أم لا؟

الكلمات المفتاحية: إشاريات، تداوليات، سياق، متخاطبين، تواصل

Abstract :

Deixis belongs to pragmatics since it is concerned with the relationship between the structure of language and the context in which it is used. The different types of deixis play a crucial role in pragmatic analysis as they depend on the existential context of the relationship between the two interlocutors. Moreover, the communication process requires an understanding of the external knowledge as well as knowledge of surrounding elements to determine meaning. Although there are other types of reference, we focus solely on the personal one that is most dominant in Al-Bardoni's poetry and that had a prominent impact on the expression

* ريمة يحي rimalettre87@gmail. com

of inner conflicts that he suffered. The present study is attempting to answer the following questions: to what extent did the personal diexis contribute to the formation of discourse and the realization of communication? Did the diexis illustrate the contextual pragmatic meaning or not?
Key words: Context, Communication, Interlocutors, Pragmatics, Reference,

مقدمة :

تعد اللسانيات التداولية من أهم فروع اللسانيات المعاصرة التي تشتغل على مجموعة من المعارف والقضايا كونها تُعنى بأنظمة التواصل بين مستعملي اللغة، التي هي نظام التواصل الإنساني الأمثل، إذ يُعبر بها عن المعاني التي يريد المتكلم تبليغها إلى المخاطب من الجانب الإشاري، ومن الجانب الدلالي تعبيرا أو إبلاغا.

ويعد الهولندي "هانسون"**Hanson** أول من قسم التداولية إلى ثلاث درجات متتابعة، واختيار مصطلح الدرجات بدلا من الأجزاء يدلل على فكرة العبور المتنامي من درجة لأخرى، لارتباط كل درجة بمظهر من مظاهر السياق، ويشير هذا الانتقال من درجة لأخرى إلى التطور التدريجي من مستوى لآخر.

ولعل من أبرز أبحاث التداولية "الإشاريات" **Deictics**–تداولية من الدرجة الأولى– كونها مبحثا يتأسس على علاقات عناصرها بمرجعياته اللغوية والسياقية، فالألفاظ الإشارية تحمل عدة دلالات إشارية في سياق التداول بمختلف تقسيماتها التداولية (الشخصية، الزمكانية، والاجتماعية والخطابية)، والتي تشتغل جميعها في تشكل الخطاب .

1– تعريف الإشاريات في المعاجم المتخصصة:

وردت في **المعجم** اللغوي، أشر إشارة (ش، و، ر) إليه بعينه أو بيده، أومأ عليه بالأمر: أمره به ونصحه، وجاء إشارة: (ش، و، ر) مضى: أشار: علامة[1] . كما أدرج في معجم المصطلحات اللسانية إشاري أو علاماتي(Indecical) يطلق هذا المصطلح على العبارات المحددة للمعنى بواسطة العناصر اللغوية المشاركة لها، وذلك لتحديد الزمن او المكان أو الفاعل، ومثال ذلك في اللغة الفرنسية: (**Je – ici- maintenant**)[2].

وفي **الإصطلاح**:" الإشاريات كل اسم دل على مسمى وأشار إليه على وجه التعيين والتحديد بإشارة حسية وهي أسماء محددة من قبل علماء اللغة. [3] وهذا من وجهة نظر النحوية.

فالإشاريات مثل أسماء الإشارة، وأسماء الموصول والضمائر، وظروف الزمان والمكان من العلامات اللغوية التي لا يتحدد مرجعها إلا في **سياق** الخطاب، لأنها خالية من أي معنى في ذاتها، لذلك فقد كان العرب سابقا يطلقون عليها المبهمات(4)، التي تعد عاملا هاما في تكوين بنية الخطاب، من خلال القيام بدورها النحوي ووظيفتها الدلالية، ويستعمل المرسل هذه الصفات في الخطاب الذي يجري بينه وبين المرسل إليه، عندما يمده في نسيج يتجاوز الجملة الواحدة فتصبح المبهمات في هذه الحال «الإحالة إلى المعلومات القديمة التي تلفّظ بها أحدهم، والتي أصبحت جزءا من المعلومات المشتركة»(5).

ويقدم "طه عبد الرحمن" مقتضى مهما للتأدب في الخطاب، يساعد على حفظ عرى **التواصل** بين طرفي العملية الخطابية، حيث يؤكد أن المتكلم يجتهد في أن يفهم المتلقي مراده، وهذا جلبا للمنفعة المشتركة بينهما على أنه من الممكن للمتكلم أن يضمن خطابه نفورا من المرسل إليه وعدم رغبته في التواصل معه، ويظهر ذلك من خلال الإخلال بقوانين الخطاب. وهذا ما يثبت أهمية الإشاريات في العملية التواصلية.

2 – أهمية الإشاريات :

تمتلك الإشاريات وظيفتها التداولية من حيث اهتمامُها المباشر بالعلاقة بين تركيب اللغات والسياق الذي تستخدم فيه، أي أنها ذات ارتباط مباشر بالعملية **التبليغية** للخطاب(6)، ولتجلية وظيفتها التداولية وجب تحديد **المرجع** الذي تحيل عليه، كذلك الدور الذي تلعبه لضمان تحقيق الإطار التداولي للخطاب، حيث تتحول بعض الأدوات الإشارية في السياق الاجتماعي مثل الضمائر وغيرها من وظيفتها الدلالية للدلالة على المرجع إلى وظيفتها **التداولية** بانعكاسها على **قصد** المتكلم، فتصبح الإشاريات بمثابة خدم اللغة، حيث يمكن لنا أن نطوعها للخدمة في إنجاز الوظائف الرمزية.

ومن بين مَهمات الإشاريات التداولية الدلالة على اندماج المخاطِب ذاتيا في خضم الواقع الموضوعي والاجتماعي، وحضوره في الزمان والمكان تحت شعار (**نحن، الآن، هنا**) في المستوى الأول من مستويات التداولية – تداولية من الدرجة الأولى — ذلك أن التداولية بحسب "موريس "**morris**" تُعنى بدراسة الضمائر، الزمان والمكان، والمقام الذي يجري فيه التواصل.

وقد لوحظت الأهمية البالغة التي تحتلها التلفظات الإشارية، فأكثر من تسعين من المئة من التلفظات التي ننطق بها في حياتنا اليومية، هي تلفظات إشارية يحددها السياق التلفظي الذي وردت فيه .

3 – أنواع الإشاريات :

تعد الإشاريات أكثر الوحدات اللغوية التي تتطلب معلومات عن السياق ليتيسر فهمها، وتنقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسة من خلال دلالة كل نوع معين من الإشاريات، وهي تعبر عن (الأنا، الهُنا، الآن)، حيث «إذا أردنا أن نفهم مدلول هذه الوحدات إذا ما وردت في مقطع خطابي استوجب منا ذلك —على الأقل– معرفة هوية **المتكلم والمتلقي** والإطار الزماني والمكاني للحدث اللغوي»[7] لأن الهدف هو «فحص العلاقة الممكنة بين جملة وأخرى بصرف النظر عن واقع استعمالها»[8]، وعليه تكون الإشاريات هي تلك الأشكال التي تربط عناصر السياق بعضها مع بعض، وهي الإشاريات: الشخصية، والمكانية، والزمانية، الاجتماعية والخطابية، وسنخصص الحديث في هذه الورقة البحثية عن الإشاريات الشخصية.

4 – الإشاريات الشخصية Personnal deictics :

تقوم هذه العناصر على مفهوم دور الشخوص المشاركة في عملية التلفظ وهي إشاريات تدل على المتكلم أو المخاطب أو الغائب، كما أنها عاجزة بمفردها على تحديد إحالتها الحاصلة عند الاستعمال، لذلك عدها "ميلنر**milner** " " فاقدة للاستقلالية الإحالية[9]

وقد وضع النحاة الإغريق واللاتينيون تسمية الضمائر خلال إجراء الاسم الذي يطلق على الشخصية المسرحية استخداما مجازيا، يؤدي فيه "المتكلم: دورا رئيسا، ويؤدي "السامع" دورا آخر يرتبط بالدور الأول، ثم جرت ترجمة هذا المصطلح إلى اللاتينية باستعمال لفظ "**Persona**" ويعني "القناع"، واستخدمه النحاة العرب للدلالة على الشخص، وهو يتعلق بمفهوم الخفاء والدقة. [10]

ويهتم المنهج التداولي في بحثنا بالضمائر على اعتبار أنها تدخل في نسيج البنية العميقة للخطاب.

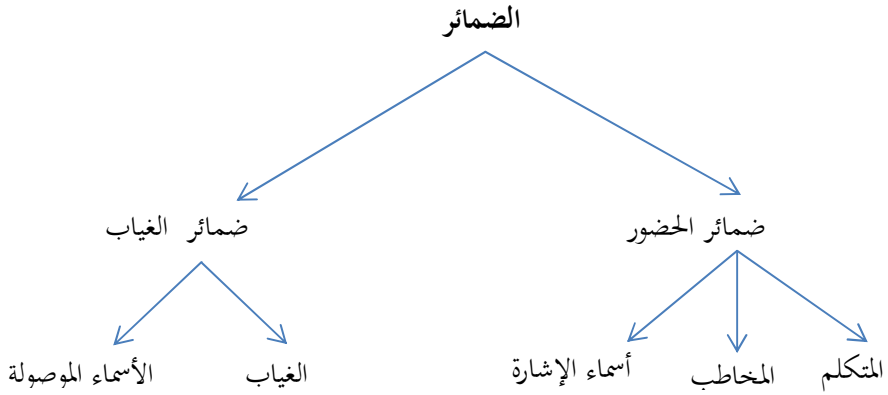
5 – التعبير عن الذاتية في اللغة:

يعد التعبير عن الذاتية في اللغة أهم دور تقوم به الضمائر من المنظور التداولي لأنها تمنح الشخص القدرة على امتلاك ناصية الحديث.

ويرى إميل بنفيست **E. Benveniste** أن اللغة تمنح إمكان التعبير عن **الذاتية**، من خلال قدرة المتكلم على فرض نفسه "ذاتيا"... وهذه الذاتية أنها تتحدد لا عبر الإحساس، بحيث أنها تحتوي دائما أشكالا لسانية تناسب التعبير عنها،... إن الوعي بالذات والتعبير عنها لا يكون إلا عندما أتوجه إلى شخص ما يكون "أنت" في خطابي، لأنه بدوره شرط يستلزم التبادل إذ أصبح "أنا" "أنت" في خطاب من يصبح بدوره "أنا" في خطابه. بهذا المعنى افترض وجود شخص آخر خارج عني هو "أنت" وهذا ما يسمى "**تقاطب الضمائر**"، فالتلفظ بـ "أنا" يجعله قطبا، ومن المفترض أن يقابله قطب آخر هو "أنت". .

. أي إمكانية تعبير الضمير نفسه عن ذوات مختلفة، لأن الضمائر أشكال لسانية فارغة تتناسب مع كل متكلم، فهي تمنح له القدرة على التعبير عن ذاته باعتبارها شرطا أساسيا في المسار التواصلي. (11)

وفيما يأتي مخطط يوضح توزيع الضمائر حسب الطرح الذي قدمه تمام حسان (12):



6 – الإشاريات الشخصية الدالة على الحضور:

وتتمثل في ضمائر المتكلم والعلة في تسميتها بضمائر الحضور وجود صاحبها وقت الكلام «والحضور قد يكون حضور متكلم كأنا، ونحن، وقد يكون حضور خطاب كأنت وفروعها، أو حضور إشارة كهذا أو فروعها»(13) وهذا الحضور يمكن أن يكون فعليا، أي أن المتكلم والمخاطب حاضران في سياق الموقف، أو أن المتكلم يقوم باستحضار المخاطب وقت الكلام فيخاطبه وكأنه أمامه، ولهذا أصبحت ضمائر حضور، وهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام: ضمائر المتكلم والمخاطب وأسماء الإشارة.

وبالرغم من وجود مراجع خارجية للضمائر إلا أنها غير ثابتة، لذلك يعتمد على السياق في تحديدها، خاصة ضمائر المتكلم والمخاطب، لأن ضمير المتكلم والمخاطب بطبعهما لا يحيلان إلى مذكور سابق، ويتطلب استعمالهما معرفة سابقة بالهوية بالنسبة لطرفي الاتصال». (14)

أ – ضمائر المتكلم والمخاطب (الأنا والأنت):

حوار الذات وأنا الشاعر:

لا يخرج الحوار الداخلي بأنماطه عن ذات الشاعر، لأن الشاعر يهدف فيه إلى التعبير عن هذه الذات، ويلجأ إلى مخاطبة الأشياء غير العاقلة أحيانا فيشخصها، وهدفه هو اعتراضه على ذاته، فهو دائما

يحاول أن يحدث تغريبا بينه وبينها. ولا تخلو حياة أي إنسان من حوار الذات ومحاولة إثباتها، فهو لا يستطيع الخروج عنها، لذا يريد التعبير عنها من خلال **الحوار الداخلي** الذي يقيمه معها.

ويكثر في الخطاب الشعري **لعبد الله البردوني** استخدامه **"للمناجاة"** التي تأتي على شكل «حوار حيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه»[15]، حيث يناجي الشاعر شيئا افترضه، ويرجع بعدها ليجيب نفسه، فتصبح ذاتية يفرغ الشاعر أحزانه بواسطتها.

ويتعدد استخدام "الضمائر" في " المناجاة "، فقد يأتي بضمير الغائب أو بضمير المتكلم أو المخاطب، حيث يكون الكلام موجها بصيغة خارجية ولكنه في الحقيقة يكون موجها لذات المتكلم[16]. فال "أنا" التي يتكلم بها الشاعر ما هي إلا أداة تواصل بينه وبين الآخرين، لإيصال جزء من تجربته، وسبب هذه القدرة على الإيصال هو «وجود عالم إدراكي مشترك ذي رموز متفق عليها، وبالطريقة نفسها فإننا نوصل مشاعرنا إلى الآخرين بسبب عالم الشعور المشترك، يتمثل هذا العالم في الأنا المشتركة، لهذا نلحظ أن هذه "الأنا" في الشعر هي أداة النطق والكلام حيث يستخدمها للتعبير عن مقصديته، بعد أن عبّر بها عن ذاته التي تعيش وسط هذا العالم الموضوعي. »

يستخدم الشاعر ضمير (الأنا) ليعني أنه أوجد (أنا) ثانية، وقد يستخدمه للهروب من الذات، فكان **رامبو Rambo** يقول «بصدد الشاعر (أنا) هي شخص آخر»[17]، وهذه (الأنا) ليست أناه الحقيقة، بل يرسمها لنفسه فيصبح «حالما يقول (أنا) فإنما يكف عن الحضور فاسحا المجال أمام (أناه الثانية) التي هي. . أنا. . متخيلة»[18]

إن التعبير عن هذه الذات المتخيلة في أنا الشاعر **عبد الله البردوني** له **مقصديته** الخاصة، فقد تكون نتيجة إحساس الشاعر بالغربة النفسية والغربة الاجتماعية، وقد يحس بعدم كمال هذه الذات ونقصها، لذا يحاول التعبير عن طريق شعره لأنه يجد في «التجربة الفنية محاولة لاستكمال الذات وردم العاهات ومواضع الضعة والنقص والجهل في الوجود». [19]

يعد استعمال الشاعر **عبدالله البردوني** للضمائر وتعددها في شعره نابعا عن ذاته، وهذا في الظاهر، لكن الحقيقة أنه لا يخرج عنها، وهذا ما يسمى **الالتفات**، «حيث نرى أن اللغة في داخلها تشير إلى ضمير، في حين أن الدلالة التي تقع خارج اللغة تشير إلى شخص لا يتطابق مع الضمير المستخدم في داخل اللغة»[20]

عندما تستخدم قصيدة **المونولوج** (حوار الذات) ضمير الأنا فهي لا تخرج عن (أنا) الشاعر، ونقف عند قصيدة "**وجوه دخانية في مرايا الليل**" لعبد الله البردوني، التي تعكس لنا مدى **الاغتراب** الذي يعانيه الشاعر ونبدأ بعنوان القصيدة، فاختيار العنوان له دلالته النفسية عند البردوني، ففي "وجوه دخانية" نجد استخداما لغويا غريبا، الشاعر لم يستخدم صفة لونية او شعورية متعارف عليها، فلم يقل (وجوه سمراء أو وجوه سعيدة أو. . .) "ومرايا الليل" فهل الليل يمتلك مرايا؟ فكالعنوان إذن يعكس الحالة النفسية التي يعيشها، والتي تتمثل في الحزن والضياع وعبثية الأشياء، إننا لا نستطيع أن نضع شكلا للوجوه الدخانية التي يريدنا أن نراها في مرايا الليل ونستطيع أن نفهم العالم النفسي الداخلي للشاعر من خلال هذا التصوير، فهو ليس إلا عالما مليئا بالغربة وعدم الاستقرار، فالدخان يضيع في الليل، فكيف لنا أن نتصور الوجوه الدخانية التي تنعكس على مرايا الليل، فهذا الاستخدام يعد انحرافا على مستوى اللغة .

وهذا ما تثبته الأبيات الآتية:

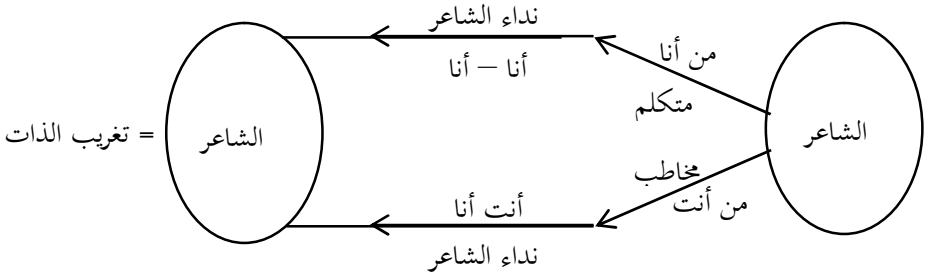
الـــدجى يهمـــي وهـــذا الحـــزن يهمـــي مطـــرا مـــن ســـهده يظمـــأ ويظمـــي
يتعب الليل. . . نزيفا وعلى رغمـــه يـــدمي وينجـــر ويرمـــي
يرتـــدي أشـــلاءه، يمشـــي علـــى مقلتيـــه حافيـــا، يهـــذي ويـــومي
يمشي فوق شظايا جلده يطبخ القيح بشدقيه ويرمي[21]

ويلجأ إلى السؤال فيقول :

من أنا ؟أسأل شخصا داخلي هل أنا أنت ؟ ومن أنت وما اسمي ؟
أيهـا الحـارس تـدري مـن أنـا ؟ مـن أنـا ؟ اشتروا نومي، طويل ليل همي
الليل يبني للرؤى قامـة كـالرمح مـن جلـدي وعظمـي
من أنا ؟ صار ابن عمي تاجرا واشترى شيخ ثري بنت عمي[22]

يقيم الشاعر في هذه الأبيات حوارا ذاتيا يعتمد على ضمير (الأنا)، وينتقل أحيانا من ضمير **الأنا** إلى ضمير **المخاطب**، حيث يلجأ الشاعر إلى استخدام الضمير (أنت) الذي لا يخرج عن ذات الشاعر، والقصيدة التي تستعمل مثل هذا الأسلوب تسمى قصيدة **التخارج**[23]، ولا يعني استخدام الضمير (أنت) في البيت الأول الانتقال إلى خارج الذات بل يكون المقصد الشاعر نفسه، لأنه يكلّم ذاته بضمير يختلف عن ضمير (الأنا) وانتقاله من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب اعتراضه على وجوده داخل نفسه، وهذا افتراضا، والمقصد من ذلك تغريب الذات وتزييفها.

وفيمايلي مخطط يوضح حوار الشاعر مع ذاته التي جردها كشخص آخر:



نستطيع القول أن البردوني في حالة نداء لا نتيجة لها، فهي من مخاطِب إلى مخاطَب عند السؤال من أنا؟ والقصد الشاعر نفسه، وعندما ينتقل إلى الضمير (أنت) لا يخرج عن هذه الأنا.

ب– ضمائر المتكلم المتصلة:

إلى جانب الضمير المتكلم المنفصل "أنا" والذي استخدمه بكثرة، شاع أيضا في شعر عبد الله البردوني الضمير المتكلم المتصل (الياء)، و(التاء).

فالشاعر يستحضر ذاته من خلال الضمير المتكلم المتصل حينا بالفعل الماضي أو الفعل المضارع ليحمل وظيفة **الفاعلية**، وحينا آخر يرتبط بالفعل الذي فاعله مستتر ليحمل وظيفة **المفعولية**، ويعد التعبير بضمير **المتكلم** أهم ميزة أسلوبية في استعمال الضمائر في حالة الحيرة والقلق، مع وجود ياء النسبة التي تعود على "الأنا" باعتبارها نوعا من أنواع ضمائر الملكية لتعبّر بذلك عن الاتجاه النفسي الذي يصوره الشاعر في خطاب (الأنا) المتمثل بذاته، التي جاءت صريعة ظروفه القاسية:

قبـــــل الطريـــــق **أبتـــــــدي** ســـــيري رحيـــــل أحـــــرفي
أجـــــــيء قبـــــل مولـــــدي بعـــــد مـــــدى تخلفـــــي
مفتشـــــا عـــــن جبهـــــتي وعـــــن عـــــروق معـــــز في
هـــــل **ابتـــــــدئ** تحركـــــي؟ تعلمـــــــي أن تعـــــــزفي
واحرقـــــي مـــــا أخرجـــــوا وألفـــــــوا وألفـــــــي[24]

تعبر هذه الأبيات التي يحاور الشاعر فيها نفسه، عن الضياع الذي يحس به، فهو لم يعد يجد نفسه ولا يعرف إن كان واقفا أو ماشيا، فقد مل كل شيء، لأنه لا يجد الطريق الصحيح، لهذا يحس بالغربة النفسية والاجتماعية، مما يدفع إلى القول أنه لا يجد غير القصيدة، كي يتخذها موطنا له.

جـ- أسماء الإشارة:

إذا كانت الضمائر تحدد مشاركة الشخوص أو غيابها عنه، فإن أسماء الإشارة تحددها مواقعها في الزمان والمكان داخل المقام الإشاري[25] وهي تماما لا تفهم إلا إذا ربطت بما تشير إليه، فلهذا تصنف ضمن الحضور، وذلك لأنها تحيل على حاضر في وقت الكلام، كما تدل على استحضار الذوات أثناء الخطاب وتتداعى أمام عبد الله البردوني صور لأشخاص ولأشياء ينقلها لنا عن طريق هذه الأبيات:

هـــذا قـــذال مـــده مـــأرب وذاك وجـــــه لوحتـــــه، زبيـــــد
هـــذا محيـــا مرشـــد **هـــذه** بنـــان مســـعود ذراعـــا ســـعيد
هـــذا جبـــين الآتي **هـــذه** أهـداب سـعيد أنـف عبـد الحميـد
كـــانوا فـــرادى فـــالتقوا في الـــردى لكـــي أرى المـــوت الحبيـــب الوحيـــد[26]

في هذا المقطع الشعري سيطر اسم الإشارة (هذا وهذه) الدالان على القرب من حال مخاطبيه، وحال اشتغالهم في الخطاب.

فالضمير الإشاري الدال على "القرب" يتألف من الهاء الدالة على التنبيه بإضافة "ذا" مفتوحة دالة على المذكر تارة، و"ذي" مكسورة دالة على المؤنث تارة أخرى، فإن هذا التبدل الصوتي بين الحركات يمثل قيمة دلالية فارقة بين التذكير والتأنيث، كما أن "هذي" صارت في الوقف "هذه"، وبقي هذا الاستعمال متداولا[27]

وقد نوع "**البردوني**" في هذه الأبيات بين الإشاريات الدالة على المفرد والمؤنث للقريب والبعيد، ليصور لنا علاقته بهؤلاء الذين جمعهم الموت به، حتى أصبح الموت حبيبه الوحيد كي يلتقي بهم. إن استدعاء الشاعر لصور هؤلاء مثله وعكسه الشاعر بخياله، فهو ينتقل بكل حرية.

7- الإشاريات الدالة على الغياب:

تعد الشخصية الثالثة عنصرا أساسيا في الخطاب (الحديث)، ميزتها أنها تبتعد عن الإبهام ويدعوها جون سرفوني (j. Cervoni) بـ "**اللاشخص**" (Non Personne).

ولكن لا يمكن للضمير أن يعبر عن "اللاشخص" بحيث لا يظهر إلا إذا أراد المتكلم ذلك، تقول أوريكيوني (Orecchioni): «إن التصريح القائل أن الضمير (هو) تكمن وظيفته في التعبير عن اللاشخص يبدو غير صحيح تماما إنما يكون ذلك في بعض الأساليب التي يرغب فيها المتكلم تحديد طبيعتها»[28].

فيمكن أن نطلق على (هو) الضمير الغيبي، ولا يختلف عن (أنا) و(أنت)، ولا يمكن تحديد وظيفة (هو) خارج أفعال الكلام حسب مانغونو (Mainguenau)، فالسياق اللغوي هو الذي يسمح بترجمة (هو) وربطه بسابقه يقدم له مدلولا، الشيء نفسه بالنسبة لـ(أنا) و(أنت) اللذان يفتقدان للمرجعية في حالة فقدان الاستعمال الواقعي لهما.

يقول مانغونو: «. . . فضمائر الشخص تبقى الأكثر جلية، والأكثر معرفة من الضمائر»[29]

وضمير الغائب هو الشكل الفارغ أو الضمير الذي لا يحيل على إنسان لأنه ضمير يحيل على شيء واقع خارج التخاطب، ولكنه ضمير لا يوجد ولا يتخصص إلا في تقابل مع ضمير المتكلم (أنا) الذي يعينه عندما ينطق به غير شخص، لكنه الشكل الذي يتخذ قيمته من خلال كونه جزءا منزويا من خطاب يتلفظ به "أنا"[30]

يصور البردوني في بعض قصائده عالما مضطربا، ليعكس به عبثية الزمان الذي يعيشه، مثل قصيدة (الغرفة الصرعى) التي يتخيل فيها خيالا واسعا وتركيبا سرياليا يقول:

شـــيء بعيـــني جـــدار الحـــزن يلتمـــع ... يهـــم بخـــير عـــن شـــيء ويمتنـــع
يريـــد، يصـــرخ، يبـــني عـــن مفاجـــأة ... لكنـــه قبـــل بـــدء الصـــوت ينقطـــع
يغـــوص يبحـــث في عينيـــه عـــن قمـــة ... تغـــوص عينـــاه فيـــه، يقتضـــي يـــدع
عمـــا يفـــتش؟ لا يـــدري يضـــيع هنـــا ... يقـــوم يبحـــث عنـــه وهـــو مضـــطجع
يرمـــي إلى الســـقف، تســـترخي أناملـــه ... تمتـــد كالـــدود، كـــالأجراس تنـــزع[31]

لقد وظف "البردوني" العنصر الإشاري الدال على الغائب بكل أنواعه:

الضمير المستتر في الأفعال الماضية والمضارعة: يلتمع، تغوص، يفتش، يضيع. . .

الضمير المتصل: في الألفاظ: لكنه، عيناه، فيه، أنامله.

الضمير المنفصل: هو.

إن كل هذه الضمائر تحيل على **مرجع** واحد هو ذات الشاعر فقد أدت وظيفة واحدة وهي الإحالة على المرجع نفسه، وعليه فالضمير والمضمر بمعنى واحد.

أقام البردوني لوحة خيالية لا يستطيع القارئ أن يرسم لها تصورا ذهنيا بشكل منطقي عن طريق جدار الحزن، الذي غاص في عينيه يبحث عن فمه، ولم يجد شيئا، فيحاول أن يشير إلى السقف بأنامله لكنه يضعف ويسترخي وهكذا تتجلى الغربة في خلطها بغير المعقول، وهو إسناد الحزن والإرادة والصراخ والانقطاع وغيرها إلى جدار الحزن.

وحري بالبيان أن استعمال ضمائر الغائب تتدخل فيه أبعاد "**تداولية**"، فالمتكلم لم يذكر المرجع المقصود باسمه، بل أشار إليه بتلك العناصر **الإشارية**، التي سبق ذكرها، ولعل هذا راجع إلى سلطته ومكانته الاجتماعية، فهو القاضي الذي في يده الحكم، وعليه فإن المرسل يختار الاستراتيجية التخاطبية التي تناسب مكانته الاجتماعية، كما يراعي موقع **المخاطب**، والعلاقة التي تربط بينهما.

وفي سياق آخر يقول البردوني:

كـــان ينســـاق جـــدار موثـــق بجـــدار وأنـــين الطـــين يحـــدو
تخـــرج الأشـــياء مـــن أوجههـــا ترتـــدي أخـــرى وجـــه الحـــزن فـــرد
هـــا هنـــا للمنحـــنى أفئـــدة للـــربى ذاكـــرة، للعشـــب وجـــد
هـــذه الكرمـــة أروى هـــذه روضـــة الوضـــاح هـــذا التـــل ســـعد[32]

يكثر البردوني من استخدام ضمائر الغائب المستترة، والقصد من ذلك إضمار ما يلج بخاطره ونفسه والتناقضات التي سيطرت عليه.

فالشاعر قد ينتقل من تداعي الأفكار إلى تداعي الصور، كانتقاله من الضمير الغائب المستتر إلى ضمائر متصلة ومنفصلة، وهذه الصور تستدعي بدورها صورا أخرى، وهذه العملية تعتمد على التصور الذهني، فماذا يعني بكاء الصمت وشكواه ؟ والجدار الذي ينساق وهو موثق، والأشياء التي تترك أوجهها وتهرب ؟؟ كل هذا وذاك . . . مقصده أن البردوني يحاول القضاء على الصمت والهدوء والحزن والشكوى و. . . . . التي تصحبه.

الخاتمة :

إن الذات المتلفظة، تدل على المرسل في السياق، فقد تصدر خطابات متعددة من شخص واحد، فذاته المتلفظة تتغير بتغير السياق الذي تُلفظ فيه. وهذه الذات هي محور التلفظ في الخطاب تداوليا، لأن "الأنا"، قد تحيل على المتلقي، فالشاعر انطلق من ذاته وذلك من خلال تعيين نفسه على رأس العملية التواصلية، وعبر عن دواخل نفسه الأسيرة ومختلف العواطف التي تجتاحه.

نوّع البردوني في استخدامه للإشاريات الشخصية بين ضمير المتكلم المفرد والمتصل، وأسماء الإشارة، بالإضافة إلى ضمائر الغياب، وأيضا لا يخلو شعره الذاتي من الإشاريات الزمكانية.

اجتمعت ظروف كثيرة في حياة البردوني، من نفسية مرضية كآفة العمى، واجتماعية من فقر وحرمان، وموت أمه، وظروف سياسية مر بها الشعب اليمني وما عاناه من اضطهاد، كل هذه الظروف أثرت في شاعرنا، وكانت سببا في الحزن واليأس المتمثلين في شعره، لهذا يجد القارئ أن أغلب شعر البردوني قائم على السخرية والتشاؤم وحوار الذات والثورة عليهما.

هوامش :

[1] جبران مسعود، رائد الطلاب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1998، ص81.

[2] بوطارن محمد الهادي، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، د ط، 2008م، ص252.

[3] عباس المناصرة، أطلس النحو العربي، دار المأمون، عمان، الأردن، ط2، 1431 هـ-2010م، ص7.

[4] عيد بلبع، التداولية – البعد الثالث في سيميوطيقا موريس، فصول، ربيع عدد 66،بيروت، 2005، ص41

[5] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية،دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط1 2004، ص81.

[6] بلخير عمر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص68.

[7] بلخير عمر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، ص35

[8] المرجع نفسه، ص35

[9] آن روبول وجاك موشلار، القاموس الموسوعي للتداولية، ترجمة مجموعة من الأساتذة، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2010، ص374.

[10] الأزهر الزناذ، نسيج النص –بحث في ما يكون به الملفوظ نصا-، المركز الثقافي العربي، ط1،لبنان، 1993،116.

[11] إميل بنفييست، عن الذاتية في اللغة، ضمن تلوين – فصول مختارة من اللسانيات والعلوم الدلالية والمعرفية والحجاج، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2007، ص110.

[12] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية للكتاب، ط2، 1979 م، ص 110

[13] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص204.

[14] روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998، ص333.

[15] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط، 1985 م، ص 209.

[16] فاتح عبد السلام، الحوار في القصة العراقية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة الموصل،العراق، 1995، ص103.

[17] كريستوفر دويل، الوهم والواقع –دراسة في مناهج الشعر، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، 1982، ص158.

[18] أرنست فيشر، ضرورة الوهم، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، دط، دت، ص111.

[19] فاضل ثامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992، ص269.

[20] سعيد الغانمي، أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1991، ص 51

[21] عبد الله البردوني، ديوان وجوه دخانية في مرايا الليل، دار الحداثة، بيروت، ط5، دت، ص 34

[22] عبد الله البردوني، وجوه دخانية في مرايا الليل، ص 94

[23] سعيد الغانمي، أقنعة النص، ص48

[24] عبد الله البردوني، ديوان وجوه دخانية في مرايا الليل، ص 95

[25] الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، ص 118.

[26] عبد الله البردوني، ديوان زمان بلا نوعية، دار العودة، بيروت، ط2، 1980، ص 72.

[27] صفية مطهري، الدلالة الإيمائية في الصيغة الإفرادية اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص 20.

[28] ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب،منشورات تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2005، ص 102.

[29] ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب ، ص 103.

[30] E. Benveniste ,probleme de linguistique generale. gallimand . paris. 1966 Ihid, p102

[31] البردوني، وجوه دخانية في مرايا الليل، ص 56.

[32] عبد الله البردوني، زمان بلا نوعية، ص 132، 134.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 60 - 73 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الاتساق النّحوي وآلياته في الخطاب الشعري الإصلاحي الجزائري
–شعب الجزائر مسلم_ أنموذجا

Grammatical consistency and its mechanisms in - Algerian reformist poetic discourse The people of Algeria are Muslim - model

مزوزي أنس[1]*، بن عائشة حسين[2]
Mazouzi Aness[1], ben aicha hocine [2]
جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم– الجزائر
Abdelhamid Ben Badis,- Mostaghanem- Algeria University
anesismail3@gmail.com[1] mostawayete@hotmail.fr [2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/06/10	تاريخ النشر: 2021/11/04

مُلخّص البحث

تعدّدت المذاهب والمدارس التي تناولت النّص بالدراسة والتحليل وتعدّدت وجهات النظر فيها إلى النص وحدّه ومظاهره وظروف طرحه وتلقّيه، ثم ما كثرت المدارس في الظهور حتى ظهرت لسانّيات النص التي دفعت بالمقاربة النصية إلى تجاوز الدراسة من بنية الجملة الصغرى، إلى النص كبنية كبرى، بوصفه بنية دلالية عامة له وظائف متعددة، التي جاءت كردة فعل مخالفة للمناهج التي قصرت دراستها على الجملة الواحدة، ونحن في هذا العمل سنسلّط الضوء على الخطاب الشعري الإصلاحي المتمثل في قصيدة "شعب الجزائر مسلم" التي سندرسها دراسة لسانية نصية إبرازا للاتساق النحوي الذي يعد مظهرا من مظاهر معايير نصية النص.

ومما وصلت إليه دراستنا التطبيقية أنّ المتأمل في مراحل التحليل اللّساني يُدرك يقينا أننا تعاملنا في دراستنا للنص بمنحين أساسيين مختلفين هما الوصفي والتحليلي هدفنا من وراء ذلك هو وصف الظاهرة اللغوية لذاتها ومن أجل ذاتها رصدا لآليات اتساق النص الشعري وتعرفا على مختلف العلاقات بين البنية الصغرى إلى البنية الكبرى.

الكلمات المفتاح : الاتساق، النحو، آليات، الإحالة، الخطاب، الشعر، الجزائري.

Abstract :

many sects and schools that deal with the text by study and analysis, and there were many views regarding the text alone, its manifestations, and the circumstances of its presentation and reception. In general, it has multiple

* مزوزي أنس، anesismail3@gmail.com

functions, which came as a reaction to a violation of the curricula that limited its study to a single sentence.

In this paper, we will study the reformist poetic discourse represented in the poem "The People of Algeria is a Muslim," as a textual linguistic study to highlight the grammatical consistency, which is a manifestation of the criteria text. And what our case study has reached is that the contemplator in the stages of linguistic analysis is surely aware that in our study of the text we dealt with two different basic producers, namely, descriptive and analytical.

Keywords: consistency, grammar, mechanisms, referral, discourse, poetry, Algerian.

مقدمة:

ظهر في أواخر الستينات من القرن الماضي، وبالتحديد في غرب أوروبا تيّار معرفي جديد يُعنى بمقاربة النصوص الأدبية، وغير الأدبية من وجهة نظر لسانية تتجاوز مستوى المفردة إلى النص، بوصفه بنية دلالية كبرى له وظائف متعددة، هذا التيّار أطلق عليه اسم: لسانيات النّص، والذي جاء كردة فعل مخالفة للمناهج التي قصرت دراستها على الجملة الواحدة، فتناولتها مفردة معزولة عن سياقها باعتبارها الوحدة الكبرى القابلة للتحليل، وتوسعت في دراسة الأجزاء المكوّنة لها، مركزة على الجانب الوصفي للغة، وأهملت الدّلالي والتداولي منها.

واللسانيات كغيرها من العلوم اللغوية الأخرى تحاول أن تشقّ طريقها لإثبات أحقّيتها في الاعتماد عليها لمعالجة وتحليل النّصوص والخطابات من خلال جملة من الوسائل والآليات، وذلك بالتركيز على مبدأين أساسيين هما:

- البحث في كيفيّة ترابط النّص، وتماسكه من خلال الاجزاء المكوّنة له.
- الكشف عن الوسائل اللغوية التي تجعل من النّص وحدة قائمة بذاتها، متميّزة عن غيرها مترابطة فيما بينها.

وفي هذا المقال سنتعرض إلى معيار من المعايير النصيّة التي حدّدها **دي بوغراند** و**دريسلر** وجرى عليها الباحثون في إثبات نصيّة النصوص من عدمها، هذا المعيار هو الاتّساق أو الترابط الرّصفي كما ذكر دي بوغراند بترجمة تمّام حسّان.

ولعلّ هدفنا من إثارة هذا الموضوع التعرف على آليات الاتّساق التي تساهم بشكل أساسي ومباشر في تحقيق النصيّة، هذا انطلاقا من المدوّنة المختارة من الخطاب الشعري الإصلاحي حول قصيدة (شعب الجزائر مسلم) للإمام عبد الحميد بن باديس فلقد جعلنا من المنهج اللساني النّصي مطيّة لدراسة **القصيدة** لنكشف ما استطعنا عن مدى ترابطها واتساق الأجزاء المكوّنة لها.

ولقد انطلقنا من اشكالية مفادها: ما هو الاتّساق ووكيف يتشكل الاتّساق النحوي وماهي سماته التي نلمسها في القصيدة؟ وما هي آلياته المعتمدة؟ وبأي اشكال يتجّلى بها في الخطاب الشعري الإصلاحي؟ واين تكمن قيمته في النص؟

وسنعمد فيما يلي إلى تعريف الاتّساق في اللغة والاصطلاح، والنظر في التأطير العام النظري للاتساق النحوي، لننهي الموضوع بالجانب التطبيقي على القصيدة.

أوّلا: مفهوم الاتساق:

يعني الاتساق، ذلك الترابط بين التراكيب والعناصر اللغوية المختلفة لنظام اللغة[1] حيث تتآزر التراكيب والعناصر لتشكل وحدة متآلفة، متسقة بما تلعبه مختلف الروابط من دور في تلاحم الجمل ببعضها البعض، لأن اجتماع العناصر بالأصول، والعناصر اللغوية والكلمة والجمل اجتماعا عاديا بالمفاهيم أو بمجموعات من المفاهيم التي يتعلق بعضها ببعض في أنظمة متماسكة هو نفسه حقيقة اللغة.[2]

يعرفه محمد خطابي على أنه : "ذلك التماسك الشديد بين الأفراد المشكلة لنص/ خطاب ما يهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"[3].

ولقد أُقرَّ إبراهيم خليل في كتابه (في اللسانيات ونحو النص) : أنَّ هارفنج أول محاولة (1968) جادة لوصف التنظيم الذاتي الداخلي للنصوص من خلال الحديث على بعض العلاقات التي تسودها، مثل علاقة الإحالة الاستبدال مشيرا إلى التكرار والحذف والترادف والعطف والتفريغ والترتيب وذكر النتيجة بعد السبب والجزء بعد الكل أو العكس، وهذا كله مما يقع في دائرة الترابط والاتساق الداخلي للنص[4] والاتساق بهذا المفهوم، " لن يكون موجودا في النص إلا إذا توفرت فيه الآليات التي تجمع النص عموما والتي يقسمها (فان دايك) إلى مجموعتين، إحداها مجموعة الروابط المنطقية، وبعضها طبيعي ينبع من طبيعة التركيب اللغوي "[5].

ويرى تمام حسان : "أن التعليق بالأداة أشهر أنواع التعليق في اللغة العربية الفصحى، فإذا استثنينا جملة الإثبات والأمر بالصيغة (قام يزيد، زيد قام، قم) وكذلك بعض جمل الإفصاح، فإننا سنجد كل جملة في اللغة العربية على الإطلاق يتكل في تلخيص العلاقة بين أجزائها على الأداة "[6] فدور الاتساق حسب "هاليداي "و "رقية حسن" في نشأة النص إنما هو توفر عناصر الالتحام، وتحقيق الترابط بين بداية النص وآخره دون الفصل بين المستويات المعنوية المختلفة، فالترابط النصي هو الذي يخلق بنية النص ومن أجل ذلك الترابط النصي لابد من توفير مجموعة من الظواهر التي تعمل على تحقيق الاتساق في مستوى النص وهذه الوسائل هي: الإحالة، الضمائر، الاستبدال، الحذف، والربط والاتساق المعجمي[7].

أما محمد الشاوش فيعرف الاتساق : "بكونه مجموعة الإمكانيات المتاحة في اللغة لجعل أجزاء النص متماسكة ببعضها بعض"[8].

ثانيا: أشكال الاتساق:

نقتصر فيهما على الآليات الأساسية فقط، مجانبين بهذا التطويل والقصد في تحليل أهم العناصر التي تُحقق هذا الترابط الشكلي في النص.

1- **عناصر الاتساق النحويّة:**

أ- **الإحالة:**

الإحالة "reference" هي من أهم أدوات الاتساق النصي، ويقصد بها "وجود عناصر لغوية لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل وإنما تحيل إلى عنصر آخر، لذا تسمى عناصر محيلة مثل الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة..... الخ"[9] وقد عرفها دي بوجراند بأنها "العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والموقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات"[10]، ويقول جون لاينز في سياق حديثه عن المفهوم الدلالي التقليدي للإحالة "إن العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات هي علاقة إحالة فالأسماء تحيل إلى المسميات"[11].

وتطلق تسمية العناصر الإحالية – الأزهار الزناد على قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة، بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب فشرط وجودها هو النص[12].

ولقد قسم كل من رقية حسن وهاليداي الإحالة إلى قسمين :

الإحالة النصيّة: وتكون بين عنصرين لغويين من داخل النص نفسه وتتفرع إلى:

إحالة قبلية: وذلك عندما سبق المحال إليه المحيل، وهي تعود على مفسر سبق التلفظ به وفيها يجري تعويض لفظ المفسر الذي كان من المفروض أن يظهر حيث يرد المضمر، وهي الحالة الأكثر شيوعا.

إحالة بعدية: فيما يشير العنصر المحيل إلى عنصر آخر يلحقه، وتستخدم لإيضاح شيء مجهول أو مشكوك فيه، ولهذا فهي تعمل على تكثيف اهتمام القارئ. [13]

الإحالة المقامية: وهي إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي أي خارج النص، كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم فهي تعمل على إفهام النص وتأويله، وتخرج النص من حالة الانغلاق إلى حالة الانفتاح على عالم السياق والتداولية "تساهم في خلق النص لكونها تربط اللغة بالسياق والمقام، إلاّ أنها لا تساهم في اتساقه بشكل مباشر". [14]

الإحالة المقامية تؤدي إلى توسيع دلالة النص، إذ تطلق العنان للتأويل وتعدد الآراء والقراءات، فتضيف إلى النص وضوحا دلاليا على الحقيقة.

والإحالة بنوعيها الخارجية (المقامية) والداخلية (النصية) ومهما تعددت أنواعها فإنها تقوم على مبدأ واحد هو الاتفاق بين العنصر الإشاري والعنصر الإحالي في المرجع. [15]

أما عن عناصر الاحالة فقد أشار إليها اللغويون وحددوها.

وسائل الاتساق الإحالية:

و هي تلك الألفاظ التي نعتمد عليها لتحديد المحال اليه داخل النص أو خارجه، وأطلق عليها الأزهر الزناد (العناصر الاحالية) في اللغة وعدّها من قبيل المعوضات، واشار الى انها تأتي تعويضاً عن وحدات معجمية يمكن أن نطلق عليها مصطلح العنصر الاشاري، وتشمل كل ما يشير الى ذات أو موقع او زمن، وتنقسم العناصر الإحالية عنده الى :

1. الضمائر.
2. اسماء الاشارة.

✓ **الضمائر:**

الحقيقة أن الضمير يعتبر رابطا من الروابط الاسمية، سواء كان بارزاً أو مستتراً، ذلك لأنه –و إن كان مستترا، ويدرك بالعقل، ويستنبط من خلال المعنى– فإنه في بعض المواضع يأتي رابطا للجملة التي يستتر فيها بالجملة التي قبلها، نحو قوله تعالى :

وَجَاءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ (٢٠)

فالضمير المستتر في (يسعى) يربط الجملة بما قبلها.

تعد الضمائر أفضل الأمثلة على الأدوات التي يستعملها المتكلمون للإحالة على كيانات معطاة، فلو أردنا الحقيقة، على ماذا يحيل ضمير المفرد الغائب (هو) لو أخذ منعزلا لما وجدنا له معنى خاصا يتفرد به ولا يرتبط فيه بلفظ آخر، بل نجده يشير دوما إلى المرجع الذي يعود عليه وقد أدى هذا بالعديد من اللغويين إلى القول بأنّ صبغة إسمية مثل (هو) ليست في الواقع أداة محيلة، وأنها لا تستعمل إلا في الإحالة داخل النص، أي داخل نص يحتوي كذلك على صيغة إسمية كاملة. [16]

وتنقسم الضمائر إلى وجودية مثل : أنا، أنت، نحن، هو، هم، هن.....الخ وإلى ضمائر ملكية مثل: كتابي، كتابك، كتابنا....الخ. [17] وتندرج ضمنها ضمائر الغيبة إفرادًا وتثنية وجمعاً (هو، هي، هم، هن، هم). ومما تجدر الإشارة إليه أنّ الضمائر تكتسب أهميتها بصفتها نائبة عن الأسماء والأفعال والعبارات والجمل المتتالية، فقد يحلّ الضمير محل كلمة أو عبارة أو جملة أو عدة جمل، ولا تقف أهميتها عند هذا الحد بل تتعداه إلى كونها تربط بين أجزاء النص المختلفة، شكلاً ودلالة داخلياًendophoric وخارجياًexophoric وسابقة anaphoric ولاحقة cataphoric[18]

✓ **أسماء الإشارة:**

يذهب الباحثان "هاليداي" و"رقية حسن" إلى أن هناك عدة إمكانيات لتصنيفها، إما حسب الظرفية: الزمان (الآن، غدا...) والمكان (هنا، هناك ...) [19]، أو حسب الإشارة المحايدة، وتكون بـ "The" أي ما يوافق أداة التعريف[20]، أو الانتقاء (هذا، هؤلاء.....) أو حسب البعد (ذاك، تلك...) والقرب (هذه، هذا..)، ومما هو ملاحظ فإن أسماء الإشارة تقوم بالربط القبلي والبعدي وإذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها محيلة إحالة قبلية، بمعنى أنها تربط جزء لاحق بجزء سابق، ومن ثم تساهم في اتساق النص، فإن اسم الإشارة المغرد يتميز بما يسميه المؤلفان (الإحالة الموسعة)، أي إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل. [21]

ب- الحذف:

يعد الحذف ELLIPSIS ظاهرة لغوية مشتركة بين اللغات الإنسانية وإن كانت تتفاوت في بروزها بين هذه اللغات بين هذه اللغات، ويميل اللغويون العرب إلى أنَّ اللغة العربية تفوق غيرها في بروز هذه الظاهرة لأن من أهم سماتها الإيجاز. [22]

وقد لفت نص عبد القاهر هذا نظر بعض اللغويين المحدثين إلى أهمية ظاهرة الحذف، وصعوبتها في الوقت نفسه حيث يقول الدكتور سعيد بحيري:"ونلحظ ابتداء أنه قد حلل مسائل محدودة في هذا الباب وربما لم يهدف من تلك المعالجة إلا إلى الإشارة إلى مواضع تخفى عن القارئ المتمرس، لم يهتد إلى أسرارها من تصدي لبيان الوجوه والفروق في مسائل الحذف وتعليل مبدأ (ترك الذكر أفصح من الذكر)".[23]

ويحدد هاليداي ورقية حسن الحذف بأنه "علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية".[24]

ويظهر الحذف فقط عندما تشتمل عملية فهم النص على إمكانية إدراك الانقطاع على مستوى سطح النص حيث "يميل المتكلم إلى إسقاط بعض العناصر من الكلام اعتمادًا على فهم المخاطب وإدراكه للعناصر المحذوفة تارة ووضوح قرائن السياق تارة أخرى"[25]، ويقوم المتلقي بدوره مجموعة من العمليات الذهنية الناتجة عن الحذف لسد الفجوات التي تقع على المستوى التركيبي أو سطح النص اعتمادا على معرفته الأساسية بالأعراف التركيبية، وكذلك يشترط في الحذف إحاطة متلقي النص بمكونات السياق الاجتماعي المصاحب له ليتمكن من تقدير المحذوف تقديرا صائبا وحتى يحافظ على استمرارية فعل المتلقي[26] .

أنماط الحذف:

قد حاول القدماء تحديد أنواع الحذف حيث يقول ابن جني "قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحروف وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته[27] ثم شرع في تفصيل كل شيء مستشهدا على ذلك بآيات من القرآن والشعر وممثلا بأمثلة ... ويأتي من بعد ابن جني ابن هشام فيفضل أنواع الحذف ومن ذلك حذف جملة القسم، وحذف جملة الشرط وحذف جملة جواب الشرط وحذف أكثر من جملة، ومثل لهذا الأخير بقوله تعالى : <<فقلنا اضربوه ببعضها كذلك يحيي الله الموتى>> البقرة 2/ 73 وعقب على ذلك بقوله: " إنَّ التقدير : فضربوه فقلنا " كذلك يحي اللهُ "[28]

أما هاليداي ورقية حسن فقد ذكرا ثلاثة أنواع للحذف هي :

الحذف الاسمي: ويعني حذف اسم داخل المركب الاسمي مثل: (أي سيارة ستركب ؟) هذه هي الأفضل، أي هذه السيارة.

الحذف الفعلي : ويقصد به الحذف داخل المركب الفعلي، مثل : (هل كنت تسبح؟ نعم فعلت).

الحذف داخل شبه جملة : مثلا : كم ثمنه؟ واحد دينار[29]

مما هو ملاحظ عن الأمثلة المقدمة، فإن الحذف يقوم بدور اتساقي، على الرغم من أن هذا الدور يختلف عن الدور الذي تلعبه الإحالة لأن في الحذف لا يوجد أثر عن المحذوف فيما يلحق من النص إلا ما دل عليه دليل من السياق.

أما عن الموضع التي يكثر فيها الحذف فقد ذكرها كل من "هاليداي" و"رقية حسن" أنه يكون في" جملة الاستفهام" لأنها تعد الدرجة القصوى للحذف المعجمي.

وقد لاحظ الباحثان أن أكثر الأنماط قيامًا بمهمة التماسك النصي هي :

1- حذف الاسم، 2- حذف الفعل، 3- حذف العبارة، 4- حذف الجملة، 5- حذف أكثر من جملة. [30]

علاقة الحذف بالإحالة:

أما العلاقة بينهما فهي واضحة على حد تعبير" صبحي ابراهيم الفقي" وهي الجوانب التي تولد أهمية الحذف في تحقيق التماسك النصي نظرا لوجود دليل مذكور يسهم في تقدير المحذوف. [31]

فالحذف لا يتأتى إلا بوجود قرينة، هذه الأخيرة تحيلنا إلى المحذوف مباشرة ومن هنا فالعلاقة بين الإحالة والحذف وطيدة جدًا.

ثالثا: الجانب الإجرائي

وضمن هذا الإطار سنحاول أن نخصص جانبا إجرائيا حول مقاربة النص الشعري مقاربة لسانية نصية، محاولين توظيف ما ذكرناه من آليات اتساق الخطاب الشعري ،ساعيا من وراء ذلك إلى توضيح الرؤية للقراء بصفة عامة والطلبة بصفة خاصة .

1- الإحالة: Reference.

أ- الضمائر:

إذا ما تتبّعنا **قصيدة الشيْخ بن باديس** نجد هذه الضمائر بأنواعها المنفصلة والمتّصلة والمستترة ولعل هذه الاخيرة نالت حظّا وافر في القصيدة.

من **الضمائر المنفصلة** التي ذكرت في القصيدة والتي عاد أغلبها على الشعب الجزائري والنشء الذي سيقوم الأمّة والتي ساهمت في تسديد الخطاب التوجيهي الحماسي للشعب الجزائري من خلال تعمُّده ذكر الضمير بضمير فردي حتى يتأثر المتلقي بعاطفة الشاعر فينساق مع الدّفق الوجداني الحماسي الذي يريده الشاعر له، من ذلك قوله:

يا نشء **أنت** رجاؤنا *** وبك الصباح قد اقترب

ولعل هذا موضع واحد ووحيد للضمير المنفصل في القصيدة.

ومن **الضمائر المتّصلة** الكثيرة ذكره للهاء ويشير بها إلى جماعة الغائبين وهو –كما أسلفنا– يشير إلى الشعب الجزائري والنشء القادم من الشباب، وأحيانا يدمج نفسه في شعوره في هذا الضمير، نجد ذلك في قوله: (عن أصله /إدماجا له) هذان موضعان في القصيدة، كذلك النون والتي تعود أيضا على الشعب الجزائري والنشء ولها نفس الأثر والقصد من الشاعر في قوله: (رجاؤنا/ ودّنا/ ذُلّنا/ حياتنا/ لقومنا/) وهكذا نماذجَ تمثيلا لا حصرا، نجده يجسد ويشخّص هذه الضمائر، ويجعل منها لسانا يناجي ويحمّس النشء، ولهمم الشباب قدرة على القضاء.

ومن **الضمائر المستترة** والتي تعدّ العصب الذي احتوى الإحالة هنا في القصيدة واختلفت هذه الضمائر المستترة لتدلّ على الغائب والحاضر والمتكلّم وتعبّر عن الرّغبة والحماس والاندفاع الذي يخوضه الشاعر في سبيل ارشاد العامّة والنشء القادم ورفع الهمم، من ذلك قوله:

من قال **حاد** عن أصله *** أو قال **مات** فقد كذب

حاد فاعلها ضمير مستتر تقديره (هو)، كذلك **مات**.

ثم تأتي أفعال الأمر في باقي الأبيات كلها تؤكد على غلبة الضمير المستتر والذي في كل مواضعها يعود على من هو محور الكلام والذي لأجله وُصّعت وأُخرجت هذه القصيدة البهيّة، وهذه الأفعال (خُذ/ خُض/ارفع/ اصدم/ اقلع/ اذق/ أُهزز) ثم ينتقل الضمير المستتر في موضعين (من كان / من كان) يعودان على من أراد بالجزائر خيرا أو سوءً، ويتبعهما بالمدح أو الذم.

ويستمر الشاعر في وصف الصورة العظيمة حينما يعود به الضمير إلى الشعب الجزائر، فيتصور البهاء والقوة والجَلد والصبر والمقاومة والطلب الحثيث في العلم والعمل، ويهتف ضميره باسمه ويناجيه على القرب.

وما نلاحظه على الضمائر التي استخدمت على طول القصيدة هي ضمائر تتطابق وتناسب مع موضوع المدح والهجاء سواء أكانت ضمائر جمع أو مفرد، أو غائب أو متكلم، لأنها لا تخلو من لقاءات التعظيم والفخر تارة، ثم يتبعها الذّم والسخط تارة أخرى وهكذا هي حال الغيورين على الوطن والأمّة.

ب- اسم الإشارة:

منها ما يدّل على الزّمان، ومنها ما يدلّ على المكان، ومنها للبعد ومنها للقرب، فهي تقوم بالربط القبلي والبعدي ومن ثمة تُسهم في تحقيق اتّساق النص، ويتّضح دورها في التماسك في مواضع قليلة وهي:

هذا نظام حياتنا *** بالنّور خُطّ وباللّهب

هذا: اسم إشارة للدلالة على القريب وهذا واضح من خلال المعنى العام للبيت، وإذا ما نظرنا إلى البيت الذي يسبقه نجد قول الشاعر: من كان يبغي ودّنا ...وقوله: أو كان يبغي ذُلّنا... نجد أنّ فيه عناصر إشاريّة معجمية في (فعلى الكرامة) و(فله المهانة)، ثم يقول في البيت الذي يليه: هذا نظام حياتنا...، وهذا عنصر إشاري نصّي أحال المتلقي إلى ما سبق من العناصر الإشارية المعجمية وهنا تكمن أهمية اسم الإشارة في تحقيق الاتساق النّصي وتماسك أركانه، حيث ورد اسم الاشارة (**هذا**) اختزالا للكلام واقتصادا للجهد واجتنابا للتكرار حيث أحال إلى مجموعة أحداث تلتقي كلها في نتيجة ينبني عليها الحدث، أو المعنى الذي يحيل إليه العنصر الإحالي الجامع لكل ما تقدّم.

كذلك قوله:

هذا لكم عهدي به *** حتّى أُوسّد في التُّرب

هذا: اسم إشارة للدلالة على القريب أيضا، هنا أيضا نجد أثر الاختزال واجتناب التكرار من خلال اسم الإشارة (هذا) فالشاعر أراد به قوله: (هذا لكم عهدي...أي عهدي في المجد الذي أريده لكم والذي أحاول بناء ما استطعت لكم...) فكل ما سبق اسم الإشارة من عناصر إشارية معجميّة أحال إليها اسم الإشارة (هذا) ولنا أن نتبيّن مدى أهميته في هذا الموقع من القصيدة.

ونجد أن اسم الإشارة، **هذا** هو النموذج الوحيد الموجود في كل أبيات القصيدة.

2- الحذف:Ellipsis .

وتمثلت صور الحذف في حذف المبتدأ، وحذف الفاعل في الجمل المبني فعلها للمجهول، وحذف المفعول به والمفعول لأجله، وحذف خبر الفعل الناسخ بدلالة خبر مثله عليه، وحذف جواب الشرط، وعلى ذلك ففي القصيدة حذف لكلمة، وحذف لتركيب، وحذف لجملة.

أ- حذف المبتدأ:

قام الشاعر بحذف المبتدأ فيما يسمى نحويا بالحذف الجائز، وذلك في قوله: (من قال حاد عن أصله** أو قال مات فقد كذب)، فجملة (قال مات) تقع في موقع الخبر، والتقدير (ومن قال مات فقد كذب)، ومع سهولة التقدير في هذه الصورة من الحذف نجد اشتراكا بين المبدع والمتلقي في تشكيل البنية التحتية للنص، فالشاعر قدم البنية السطحية محتوية على فجوة تحتاج من المتلقي ملء هذه الفجوة، وقيام المتلقي بعملية ملء الفجوات هذه تعد اشتراكا في تشكيل الصيغة النهائية للنص.

ب- حذف الفاعل:

حذف الشاعر الفاعل وأقام المفعول مقامه في الصورة المعروفة نحويا بالمبني لما لم يسم فاعله، أو المبني للمجهول، أو باب المفعول الذي تعداه فعله إلى مفعول، وذلك في قوله: (وأذق نفوس الظالمين **سمّا يُمزج بالرّهب)، ففعل يُمزج يحتاج إلى فاعل يمكن للمتلقي به أن يسد هذه الفجوة الناتجة عن حذف الفاعل، فيحاول تأويل المحذوف أو تقديره بأنه نحن أو بديلها (نا) أو أنت أو بديلها (الهاء) ليكون أصل الجملة نمزجه أو مزجنا أو تمزجه أو أُمزُجه، ثم حذف الضمير وأعد الفعل إعدادا جديدا يناسب نائبا عنه. وقد ساعد على عدم الارتباك في التقدير الكلام التالي للمحذوف وهو(وأذق نفوس الظالمين).

إن سهولة التقدير لملء الفجوة التي أوجدها المبدع يسهم في عدم إضاعة الوقت والجهد في محاولة التقدير.

وقوله: (هذا نظام حياتنا** بالنور **خُطّ** وباللهب) وقوله: (...حتّى **أُوسّد** في التُرب) في هذين التركيبين إذا ما قام المتلقي بملء الفجوتين نجدُه يستطيع مشاركة في التأليف منه أن يُؤوّل الأولى بضمير جمهي يعود على الأمّة الجزائرية فنقول (خطَطْناه أو نخُطّه) ، وأصل التركيب في بنيته السطحية: بالنور خطّ الشعب، فتم حذف الفاعل، وإقامة المفعول مقامه، كما عدل له الفعل بالبناء للمجهول، وليست هناك صعوبة كبيرة في ملء فراغ هذا التركيب، الأمر الذي لا يشتت ذهن المتلقي، بل يدفعه إلى عملية الشّحذ النّشط للذاكرة، كذلك الأمر مع الفعل (أوسّد) فنؤوّل فيه الفاعل بـ(توسّدونني) بضمير جمعي يعود على النشء.

هـ- حذف المتعلق:

حذف المتعلق في عدة مواضع منها قول الشاعر: (يا نشء أنت رجاؤنا وبك الصباح قد اقترب) أي يا نشء بك رجاؤنا/ أو رجاؤنا بك...، وقوله: (وارفع منار ...)(واهزز نفوس الجامدين...) أي ارفع واهزز إليك ...وقوله: (واذق ...) يُقدّر معها "وأذِق منك..."

خاتمة:

هذه دراسة أو هي محاولة لمقاربة قصيدة العلاّمة بن باديس (شعب الجزائر مسلم) في ضوء لسانيات النص، أردنا من خلالها الكشف عن الآليات التي حققت لها النّصية -وإن كنّا اقتصرنا على آلية الاتّساق-، وفيه على الاتّساق النحوي فقط، والبحث في السبل التي اسهمت في تضّامها نصّا واحدا، وقد توصلنا في الأخير إلى جملة من النتائج بيّنت أنّ الاتّساق النحوي اسهم وبصورة واضحة في تحقيق مبتغاه، والنتائج فيما يلي:

- يرى الباحث أنّ من أهم ملامح لسانيات النص دراسة الروابط مع التأكيد على ضرورة المزج بين المستويات اللغوية المختلفة وهذا بالاتساق الذي يتضح في تلك النظرة الكلية للنص برصد وسائل الترابط العميق بين الوحدات الجزئية، دون فصل بين هذه الأجزاء.

- إنّ الإحالة هي ردّ سابق على لاحق أو العكس ردّا يقتضي حفظ العلاقة المعنوية الدّلالية داخل النّص أو خارجه، هذا الرّد يكون عن طريق وسائل لغوية كالضمائر أو أسماء الإشارة أو الموصولة وغيرها مما يؤدّي هذه العملية، التي تحقق التماسك النصي وتخلق الكفاية النّصية.

- بروز الإحالة الضميريّة وبشكل لافت للانتباه ساهم في تحقيق الاتساق، سيما وأنّها تحيل في معظمها إلى الضمير الجمعي الذي يعني فيه الشاعر الشعب الجزائري والنشء القادم من الشباب وهو بهذا يحيلنا إلى محور الموضوع، وهذا ما جعل القصيدة مربوطة من أوّلها إلى آخرها من خلال هذا الضمير.

- أسهم الحذف بأنواعه (الاسمي الفعلي) في اتّساق القصيدة، وذلك من خلال استدراج القارئ وتنبيهه إلى ما حذف، فيحاول ملء الفراغات بالرجوع إلى ما قبلها، أو بالتطلّع إلى ما سيلحقها، ليتمكن من ربط اللاحق بالسابق.

– إنّ معرفة المؤلّف والقارئ (المؤلف الثاني للنص) بالأعراف اللغوية يعمل على تحقيق وظيفة الحذف في تحقيق التماسك، لأنّ المؤلف يعتقد أنّ القارئ قد ملأ الفراغ المتروك قصدا منه، ويكون حينها التأويل متّفق عليه عرفا.

– الحذف آلية المنتج في النص به يختصر ويوجز ويعطي المتلقي دورا في إنتاج النص من جديد (المشاركة في التأليف)، وذلك من خلال استدراجه وتنبيهه إلى ما حذف، فيحاول ملء الفراغات بالرجوع إلى ما قبلها، أو بالتطلّع إلى ما سيلحقها، ليتمكن من ربط اللاحق بالسابق، وإنَّ أكثر العناصر المحذوفة هي على الترتيب الاسم، الفعل، الجملة، وهذا التنوع يعود إلى رغبة الشاعر في خلق أبعاد موسيقية لتراكيبه إلى تنويع أشكال الحذف داخل النص الواحد.

– تباينت وسائل الاتّساق في نِسب ورودها في القصيدة، فبينما زاد بعضها كالإحالة ومنها ما قلّ كالحذف مقارنة بالإحالة.

هذا ما سَهُل واتّضح ايراده، ولسنا في هذا العمل نتقلّد الكمال، وإنّما هي محاولة قد سُبقنا إليها من أفذاذ الباحثين، نتوسّم فيها الإضافة طالبين من المولى عزّ وجلّ أن يفيد بها من مرّ عليها.

وفي الأخير نحمد الله على توفيقه ونرجوه السدّاد في أعملنا كلّها، فهو وليّ ذلك والقادر عليه، وصلّ الله وسلم على سيّدنا محمد.

هوامش:

[1] بشير ابرير، استرتيجية الانسجام في قراءة النص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، د.ت، ص3

[2] ادوارد سابير، اللغة (مقدمة في دراية الكلام)، الدار العربية للكتاب، تونس، 1995، ص52.

[3] محمد خطابي، لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991، ص 05.

[4] .ابراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر التوزيع، عمان، 2007، ص: 187.

[5] المرجع نفسه، ص: 197.

[6] تمام حسان، اللغة العربية مبناها ومعناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص 123.

[7] محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، 2001، ص: 124.

[8] المرجع نفسه، ص: 124.

[9] محمد خطابي، لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب–، ص: 16/19.

[10] روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والاقراد، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، 1988، ص: 172.

[11] ج.ب. براون/ ج. بول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي ومنير التركي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997 ص: 37.

[12] الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1993، ص: 118.

[13] المرجع نفسه، ص 118.

[14] محمد خطابي، الرجع السابق، ص 17.

[15] الأزهر الزناد،، لسانيات النص –مدخل إلى انسجام الخطاب–، ص 9/1.

[16] ج.ب براون، ج بول،تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، ص 256.

[17] محمد خطابي، لسانيات النص، ص:18

[18] صبحي ابراهيم الفقي، علم اللغة النصي، دار قياد، القاهرة، 2001، ص 137.

[19] محمد خطابي، لسانيات النص، ص: 19

[20] محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب، ص128.

[21] محمد خطابي،، لسانيات النص، ص 19.

[22] طاهر حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية، الاسكندرية، مصر، 1999، ص9.

[23] المرجع نفسه، ص12.

[24] محمد خطابي، لسانيات النص، ص 21.

[25] صبحي ابراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ص 191.

[26] محمد خطابي، لسانيات النص، ص22.

[27] ابن جني، الخصائص، تح: أحمد علي النّجار، المكتبة العلمية، القاهرة، 1952، ص: 362.

[28] ابن هشام، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك ومحمد على حمد الله، مراجعة سعيد الأفغاني، دار الفكر، بيروت، ط1 1998، ص 628.

[29] محمد خطابي، لسانيات النص، ص 22.

[30] صبحي ابراهيم الفقي، علم لغة النص، ص 196.

[31] روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والاجراء، ص 340.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 74 - 88 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الاستضافة الغربية والمغاربية للتفكيك: جاك دريدا كأكثر من واحد

Western and Maghreb hosting for deconstruction Jacques Derrida as more than one

وسيلة مجاهد[1]*، بدرة قرقوى[2]

Wassila Medjahed[1], Badra Gargoua[2]

جامعة الجيلالي اليابس– سيدي بلعباس(الجزائر)

مخبر النقد والدراسات الأدبية واللسانية

Djilali liabés university of sidi bel abbes(Algeria)

wassilasilla94@gmail.com [1] badra84.ost@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/07/24	تاريخ النشر : 2021/12/04

ملخص البحث

بفضل هويته المتعددة والأكثر من واحدة تمكّن جاك دريدا من فرض نفسه وفلسفته على البيئة والفكر المغاربيين، وبفضل عبثه بمنطق الضيافة ومناداته بضرورة تخليها عن شروطها، احتل موضع المستضيف ولم يعد ضيفا. يتمثل هدفنا ها هنا في تتبع مسار وسبل استضافة التفكيك وصاحبه في المغرب العربي، محاولين قراءة التفكيك من خلال دريدا وليس العكس، لذلك سعينا للإجابة عن عدة إشكالات تعلّقت بمفهوم الهوية ودورها في تعايش التفكيك مع الآخر المغاربي، بل والتماهي معه وكيف ساهمت رؤية دريدا للضيافة في قلب الموازين وجعل المستضيف ضيفا. معتمدين في كل ذلك على التأويل كسبيل لقراءة التفكيك من خلال صاحبه، وتفسير طريقة تعايشه وتعامله مع البيئة المغاربية وتعاملها معه.

الكلمات المفتاح : تفكيك؛ هوية؛ غيرية؛ إضافة؛ ضيافة؛ تعايش.

Abstract :

Because of his multiple identity, Jacques Derrida knew how to impose himself and his philosophy on the environment and the thought of the Maghreb, he took the post of host and not a guest thanks to his alteration of the logic of hospitality and his calls for the abandonment of his conditions. Our objective is to follow the path and the ways of welcoming deconstruction and its owner in the Arab Maghreb, by trying to read deconstruction through Derrida and not the other way around, so we sought to answer several issues related to the notion of identity and its role in the

* مجاهد وسيلة wassilasilla94@gmail.com

coexistence of deconstruction with the other Maghreb, and how Derrida's vision of hospitality turned the scales to make the host a host.
In all of this, we rely on the interpretation as a way to read the deconstruction through its owner, and to explain the way in which it coexists and deals with the Maghreb environment and how did he deal with it?
Keywords: deconstruction; identification; altruism; addition; hospitality; coexistence.

- **مقدمّة:**

ولد التفكيك في اللحظة التي قلب فيها جاك دريدا Jacques derrida الشاب القادم من باريس صاحب النظرات الثاقبة الطاولة على الجميع في جامعة جون هوبكنز الأمريكية، أثناء انعقاد مؤتمر العلوم الإنسانية. ومنذ اللحظة التي قدّم فيها دريدا ورقته المشارك بها في المؤتمر والموسومة ب: البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية. بعدها لم تعد البنيوية هي نفسها وراح حضورها يخفت، في الوقت الذي بدأ نجم التفكيك يُشع.

في أمريكا وجد التفكيك ضالته، والصدر الرحب الذي استقبله وتبناه، بعدما لفظته الثقافة الفرنسية لعدم تناسبه وتربتها. التربة التي من خلالها تبدأ العلاقة مع العالم. دخل التفكيك بفضل شهرته واسعة النطاق في علاقة مع العالم، وبدأ اسم جاك دريدا Jacques derrida يعرف تداولا كبيرا في الساحة الفلسفية والنقدية على حد سواء. تألق الفضول في عيون الكل، فحاول الجميع دخول صرح لم تحدد معالمه ولن، بل جاء على هيئة متاهة لا تغري إلا من يملك روح المغامرة. إذ أنّ كل الذين دخلوا إلى أقاليم دريدا صرّحوا بصعوبة اختراق نصوصه الفلسفية وبضرورة التسلّح بعُدّة متينة، وبشجاعة كبيرة لخوض غمار هكذا مغامرة غير مضمونة النتائج؛ مغامرة القراءة لفيلسوف لطالما لغّم نصوصه بالأضداد وجعلها مساحة لتعايش المتناقضات، ولزحزحة اللغة بعشق بعيدا عن مظاهر جمودها المريع ومبادئها الأساسية.

ومما زاد هذه النصوص صعوبة وعمقا تطرقها للامفكر فيه، وإنصاتها بواسطة أذن ثالثة إلى المسكوت عنه، مُحتفية بالعرضي والطارئ. لكن هذا الاقتحام الحذر والبعيد عن الراحة يخلق داخلنا متعة خاصة لا تنفصل عن العناء، بل تغدو عزاء فيه من النشوة ما يكفي للحثّ على الاستمرار، والغوص

أكثر في هذا الصرح الديريدي. إنّها نشوة الوقوف على أرضية نصية قُلب فيها الترتيب البرهاني للنص، وتم العبث بتسلسل أطرافه، فتنضيد النص لديه يُضارع في التفنّن ما قام به ملارميه وأبولينير، ويُذكّر بقدامى الخطاطين والمحبرين والمنمقين الشرقيين في تزيينهم للمؤلفات العبرانية والعربية والفارسية. مُلغيا بذلك التفريق التقليدي بين أعلى النص وأسفله، متنه وحواشيه، كما فعل في" صماخ " Tympan أو في" نواقيس " المكتوب على شكل أعمدة، مُحققا مسارب ومسارات، طوابق وطبقات شبه غير متناهية.

لقد كان دريدا في كتاباته يلعب بالكلمات مُطاردا كل مفردة، ومُترصّدا إمكاناتها المختلفة وأداءاتها العديدة، عاملا على استنفاد مخزونها الدلالي ومُجبرا إياها على إعطاء أفضل ما تقدر عليه في سياق معين، ولم يكتف باللعب فقط بل راح ينحت كلمات جديدة، يمتلك هو وحده مفاتيح معناها، مما يجعل الكتابة الديريدية ضبابية وغائمة، هرمسية أو غنصوية، تستدعي إلى الأذهان صورة" تحوت " الإله المصري القديم ورب الكلمة الذي وصفه دريدا بأنه يُخفي ويتخفى دائما، هذا ما أوصل نصوصه إلى منطقة اللاحسم L'indécidable أو المعضلة Aporie لتُنعت بالكتابة المرموزة Criptogramme تعاف ادعاء الوضوح أو امتلاك الحقيقة المطلقة، فالنقص الأصلي للوجود لا يمكن رأب صدعه أبدا بصفة نهائية، وهنا يكمن الموقف الأخلاقي للتفكيك في الوعي بالتضاد الأصلي، وفي تلك الرغبة الدائمة لاستكمال ما يرجئ كماله دوما، مع الاعتصام الدائم بالبعد النقدي المقاوم لسيطرة الذات على الموضوع[1].

الوصول إلى مناطق اللاحسم، واللعب في ملاعب المعضلة التي لا حل لها، إلى جانب احتفاء هذه الفلسفة بالآخر المختلف، كلها شكّلت سببا من أسباب عناية الباحثين بفلسفة جاك دريدا وبكتبه وأبحاثه، حيث شمّر المترجمون عن سواعد لغاتهم الأم/ الأصلية وعملوا على استضافة تلك المؤلّفات وتقديمها لثقافاتهم كي تدخل هذه الأخيرة في حوار مفتوح مع الثقافة التي أنجبت تفكيك دريدا. إلى جانب الترجمة سال حبر الباحثين، فراحوا يكتبون عن فلسفة الهوامش، بل ويعتمدونها في دراساتهم ومقارباتهم على قلتها. حيث تعددت الرؤى واختلفت الآراء متراوحة بين مؤيد ومعارض، إذ أثارت قضاياه المتطرق لها، وأسلوبه في الكتابة ذائقة البعض، كما استثارت حفيظة البعض الآخر، لما خلفته من إرباك لهم وتشويش زعزع دواخلهم وخلخل مسلماتهم.

لم يقف الفكر العربي المعاصر على الحياد، إذ نجده هو الآخر قد تفاعل وفلسفة التفكيك كما نقلت بعض دراسات دريدا إلى لغة الضاد، ووُضعت حول فلسفته الكثير من الدراسات والمقالات التي

من شأنها التعريف به وبأفكاره، إلى جانب محاولات تسعى إلى تطبيق استراتيجيته وتبنيها كوسيلة للاقتراب من النصوص العربية بما فيها التراثية، ومن الفكر العربي برمته.

لن نسرد ها هنا أجواء انتقال التفكيك من البيئة الغربية إلى البيئة العربية، كما أننا لن نغطي أجواء استقباله التي باتت معروفة وتطرقت لها الكثير من الدراسات سلفا، بل سننتقل مباشرة إلى البيئة المغاربية، لنسلط عليها الضوء، ونحاول معرفة كيفية تعاملها مع هكذا فلسفة مثيرة للكثير من الجدل، تحوم حولها علامات الاستفهام وطلاسم تنتظر الفك.

لذلك سنسعى للإجابة عن مجموعة إشكالات وأسئلة راودت النفس، وعلى إثرها بنيت هذه الورقة البحثية، من بينها: ما أثر هوية دريدا المتعددة على انفتاح الآخر عليه؟ وكيف كانت أجواء ومعايير استضافته في المغرب العربي؟ وهل دريدا الغربي/ المغاربي ضيف أم مستضيف؟

للإجابة عن هذه الأسئلة والإشكالات وضعنا فرضيات تمثّلت في العناية بمفهوم الهوية، ومحاولة تتبع طريقة تعامل وتفاعل هذا المفهوم مع مفهوم الغيرية، والعناية أيضا بمفهوم الضيافة، والكشف عن سبيله في التعامل مع الآخر المختلف، محاولين من كل ذلك تغطية ظروف انتقال دريدا من البيئة الغربية إلى البيئة المغاربية، ومعرفة مصيره ومصير فلسفته في البيئة المغايرة. ولعل الهدف من كل هذا هو قراءة التفكيك انطلاقا من دريدا وليس العكس والاطلاع عن قوانين استضافته في الفكر المغاربي، وعن سبل التفاعل مع فلسفته واستثمارها في قراءة هذا الفكر ونقده.

ولعل من المنهجيات المساعدة على تجاوز علامات الاستفهام، والقبض على إجابات تحد من قلق السؤال وتقلّل من أعراضه، المنهج الوصفي الذي اتبعناه لوصف هذه الفلسفة ولوصف أجواء تشكلها وظروف انتقالها، إلى جانب التأويل الذي يُمكّننا من قراءة التفكيك بواسطة صاحبه.

- **أوّلا: دريدا والآخر المغاربي، سُبل الانفتاح المزدوج:**

لقد تأسّس التفكيك على معرفة جديدة قوامها الترحال، وحتى يتحقق لنا هذا الأخير وجب بداية تحقيق الانفصال عن الأصول والجذور والتراث والهوية، نظرا لكونها مقوّمات الفكر التقليدي القائم على مبدأ المركزية ومنطق الأحادية والثنائيات الضدية. كما يركز التفكيك على فكرة العبور والتجاوز[2]. والانفصال ها هنا لا يعني القطيعة، بل انفصال يفتح إمكانية الاتصال والتواصل مع الطرف النقيض المختلف. هذا ما يُفسر سبب كسره لحدود الذات المتمركزة وتجاوزها، إذ نجده قد عرف انتشارا واسعا وانفتاحا على الآخر، بل وأخذ أشكالا مختلفة، نظرا لطبيعته الحرباوية المتجاوبة مع كل مختلف.

تمكّن التفكيك من جذب وجلب الانتباه وخطف الأنظار، وبطريقة مستترة نادى من هم بعيدون عنه ليقتربوا وليقربوه منهم، وقد استجاب المغرب العربي للنداء، هذا الأخير الذي أشرقت فيه شمس دريدا من مغربها، أو الأصح من غربها، أين تمركزت الذات الأوروبية ردحا من الزمن. في الاقتراب قرابة تربط هذا بذاك، تختصر المسافة وتقلصها، ولو أنّ التفكيك فلسفة المسافات، بقدر ما تقترب منه بقدر ما يبتعد عنك ويتمنع.

لم يكن دريدا غريبا عن المغرب العربي أو دخيلا عليه، اللهم إلا إذا تعلّق ذلك بفكره وفلسفته. ففيلسوف الهوامش ولد في الجزائر، وعاش بمعية الجزائريين مدة ليست بالقصيرة، كما كوّن صداقات مغاربية في فرنسا، إذ نجده صديقا لعبد الكبير الخطيبي، صاحب النقد المزدوج وأحد المهتمين بالتفكيك والمشتغلين عليه. إضافة إلى أنّ دريدا كان يعرف نوعا من الحنين إلى الجزائر، فنحت بذلك كلمة جمع فيها الحنين بالجزائر: حنينالجزائر nostalger حنين دفعه إلى حمل طيف بختي بن عودة في حقيبته، والاستماع للأغاني الشعبية وهو في سيارته، يتنقل من مكان إلى آخر في فرنسا وتتنقل معه الجزائر، مسكنه الأوّل المفقود والمفقودة معه سكينته. دريدا لم يكن جزائريا تماما ولا فرنسيا تماما، لذلك لم يكن صاحب مسكن وبالتالي السكينة المقترنة بالإقامة demeure، المقترنة هي الأخرى بالديمومة demeurer المتحققة بفعل الاستقرار والمحققة له. المكان لم يكن مكانه في كل الحالات بل كان ذلك الضيف/ الطيف المتعايش مع المكان من أجل الحصول على تمكين يُمكّنه من التأقلم. إنّ المكان الوحيد الذي استوطنه دريدا هو النص، لكونه يهوديا بلا أرض.

بانتماء جاك لأكثر من هوية، باتت هذه الأخيرة ذات طابع فارماكوني، الفارماكون pharmakon أو الترياق الجامع بين النقيضين، أي بين هذا وذاك، ينفتح فيه كل طرف على الآخر، بل ويتعايشان ويُعدي فيهما الواحد الآخر، دون تصالح ولا إشباع ممكن. إنه الذات والآخر في الوقت نفسه، هذا الأخير يعيش داخل الذات ليحدد معالمها. إنّه جسم مجزأ بدون مكان atopique منزاح عن المركز[3]، هكذا كان دريدا، وهكذا كان نصه أيضا.

يرتبط الاستقرار بالقرار، فالشخص المستقر والقار في مكان محدد وهوية مضبوطة تتاح له إمكانية اتخاذ القرارات وإصدار الأحكام. دريدا اللامستقر على طرف، صاحب الهوية الأرخبيلية المضيافة، الحاضنة للأنا وللآخر على حد سواء، كان القرار بالنسبة له بعيد المنال لذلك نجده يُفلت من لحظات القرارات الحاسمة، ويهرب من محاكم الحكم المطلق والنهائي وكذا بالنسبة لتفكيكه الذي لم يُحمّل نفسه

وزر إصدار الحكم، بل يستوطن النصوص لبرهة من الزمن، يوجه أثناءها ضربات خفيفة لأركانه وأعمدته، ليكتفي بعد ذلك بمشاهدة تبعات تلك الضربات الخفيفة، الفاضحة لهشاشة النص وضعف أعمدته، بعدما ادعى التماسك ولبس لباس الانسجام. من الداخل يعاين التفكيك نزاعات النص، لكنه لا يعمد إلى حلها، بل يتركها تتفاعل لتخلق لنا نصا جديدا، يُنازع النص الأول، لكنه لا يؤول إليه بل إلى نص آخر جديد.

التطرّق للهوية ها هنا جاء من باب تفسير طبيعة التفكيك، انطلاقا من صاحبه لنعرف من خلال ذلك سبيل انفتاح دريدا وتفكيكه على الثقافة المغاربية، أو كيف استضافت هذه الأخيرة فلسفة الهوامش، قصد استخدامها لاستجواب هويتها الخاصة. وقد كانت الانطلاقة من جاك لنصل إلى التفكيك وليس العكس، إذ لطالما حجب التفكيك صاحبه، لذا سعينا إلى إعادته للواجهة.

إذا ما طرحنا سؤال الهوية، فإننا سنعثر بالضرورة على إجابات عديدة، سيُسرف فيها أصحابها رجما بالغيب، أو سيجترون المفاهيم السابقة، ذلك لأنها كلمة مطاطية ومفهوم سائل، يأخذ أشكالا متعدّدة ومختلفة باختلاف قوالبها، تصور زئبقي متعذّر الإمساك به. لأنّه متعدد المجالات والاستخدامات المعرفية والفكرية. إضافة إلى أنّه حديث الإنسان عن الإنسان أو حديث الذات عن الذات، كحديث اللغة عن اللغة، هذا ما جعله مفهوما فضفاضا شاسع الدلالات، يقول الشيء ذاته عن طريق ذاته، أي يصبح في حالة مربكة ومركّبة بين من يقول وما يُقال، فيغدو الكلام عن الهوية حديث المخفي في ثوب الجليّ، وحديث الغامض خلف الواضح، وحديث الاختلاف والإقصاء بلغة الجمع والالتقاء. فكلمة الهوية من بين الكلمات التي يحكمها الاختلاف، والتي تحمل في داخلها خارجها، لا تكمن أهميتها في قوتها التفجيرية فحسب؛ تفجير المعاني والمفاهيم والثنائيات، وإنّما في كونها تسمح لنا بالكشف عن المنطق المتحكّم في الطرفين المتصارعين فيها أيضا[4].

دريدا الفاقد لبطاقة هويته، المنزوعة منه عنوة، بعدما تم سحب الجنسية الفرنسية منه لمدة من الزمن، عاش تلك الفترة بلا هوية، كمجهول لا أحد يعرف كيف يصفه أو يحدد ماهيته، تماما كمفهوم الهوية السائل، المفهوم المتداخل مع مفهوم الماهية؛ ذلك لأنّ الهوية لغويا تعني أن يكون الشيء هو هو لا غيره، أما الماهية فتعني أن يكون الشيء" ما هو " بزيادة حرف الصلة" ما " على الضمير المنفصل" هو "، وفي اللغات الأجنبية لكل لفظ منفصل ماهيته essence من اللاتينية esse وهو فعل الكينونة، ولفظ الهوية identité من الضمير id أي هو، كما تتداخل مع مفهوم الجوهر المستعار من علم المعادن بمعنى

الجوهر النفيس ولب الأشياء، هذه المفاهيم الثلاثة تنتسب إلى جوهر معنوي واحد[5]. ومن identité والتي تُرجمت في محطات عدّة بالموجود هنا، المحيل بالضرورة إلى الدازاين الهايدغيري dasein يمكننا من استخلاص بعض الكلمات القريبة منها مثل: identique وتعني مطابق ومنها identification أي التماهي، وهو ما يُفسر تعريف الهوية انطلاقا من مبدأ اللاتناقض أي مبدأ الذاتية؛ المبدأ الميتافيزيقي الدال على الماهية.

إذن هذه التعريفات المذكورة والقديمة كلها ذات صبغة ميتافيزيقية تُعلي من الذات أو الأنا وتهمّش الآخر. فهي لطالما عملت على حجب الآخر بشتى ذرائع اللوغوس، وتحت مسوغات الوعي والعقل، مما أسر الهويات في صرح الأحادية، وخلق تمركزا حول الذات خنقها طويلا، لهذا ظل الآخر قابعا في جزر المجهول، سرا أو شبحا يتوجب الحذر منه[6].

هذا ما جعل جاك دريدا يدعو إلى ضرورة تجاوز الميتافيزيقا، حيث عمل بتفكيكه على تقويض الثنائيات الضدية، من بينها ثنائية: الذات/ الآخر، مُخلخلا المراكز الضامنة للوجود كحضور، مُستدعيا للهوامش وداحضا للتراتبية. فلا وجود لمركز نقي خالص ومخلص لنقائه لأنه لا وجود لتضاد خالص، بل كل مركز يحمل في داخله هامشا مضادا له. فلو أخذنا مفردة "الهو" في فرديتها الفينومينولوجية والتأويلية، لوجدناها تقول أكثر مما تريد إيحاءه مفردة الهوية الدالة على التطابق والتماثل، إذ تدل على إزاحة لغوية لا يمكن تجاهلها، المحيلة إلى عناصر الغياب والغيرية، حتى وإن دلّت في اشتقاقها المنطقي على سياقات الحضور والإنّية، أي اشتقاق ما هو مُغاير للذات في الذات عينها. ولو تأملنا مفردة الهوية لوجدنا أنها ليست مجرد اكتمال داخلي يكفي نفسه بنفسه، أو حضور محض يُفلت من أنفاق الإنسان وعثرات النسيان، بقدر ما تُحيل إلى أرضية غير مُكتشفة في قارة الهوية، وهي أرضية الغيرية في الذاتية عينها.

فالهو البارز في الهوية من فرط إخفائه وحجبه، له وظيفة الإزاحة والمجاوزة، لتنفتح هذه الأخيرة على قيم الغيرية الكامنة في أعماقها وتنحو في الغالب صوب إنكارها أو اختزالها. إذن فمفردة الهو لا تدل فقط على المطابقة والمساواة، إنما تدل فينومينولوجيا وتأويليا على المغايرة والغيرية والغياب[7]. بتفكيكه للميتافيزيقا فكّ دريدا كرب الاختلاف وفتح أمامه أفقا للدخول في صرح الهوية، حيث عمل على بعث طاقة التعبير الحيّة في المعنى الآخر المهمّش بقطع ذلك التمثل الثنائي وبالتالي مبدأه التراتبي، وهو عندما يعيد الاعتبار إلى الطرف الآخر المقصي والمهمش(الآخر) لا يهدف إلى تأسيس مركزية مضادة، بل يروم إلى تقويض دعائم كل ثنائية كيفما كانت، فتفكيكه جاء لنسف دعائم كل مركزية[8]، مما فتح المجال واسعا

أمام الغيرية l'altérité باعتبارها مغايرة للذات وفرعا آخر عن "الأنا" وانحدار الهوية، فما الغيرية إلا طيف من أطياف الذات، أو صورة أخرى عنها، وما هي إلا انعكاس الأنا وصداها، أو شبحها وظلها اللامفارق لها، فالآخر هو الشبح المختلف والمرجأ أو المصير المؤجّل للهوية.

بذلك ستظل الذات مصابة بالآخر بشكل مزمن. إذ أنّ العلاقة فيما بينهما لا تفصلها إلا خيوط وهمية وطيفية، هي نفسها تلك الصلات التي تربط بين الظل وصاحبه. دريدا إلى جانب فلاسفة الاختلاف عمل على تعرية المنظومات الثابتة للمفاهيم واليقينيات وأسّسوا أرضية للشك، ونسفوا جميع المسلمات التي أبّدت المركزيات والأصول، فلا هوية ذات بعد واحد أو وجه واحد[9].

صعوبة تحديد ماهية الهوية نظرا لمفاهيمها القابلة لاحتضان النقيض، والمترامية على حدود معارف وتوجهات عديدة، جعلت الهوية متعددة وأكثر من واحدة، شأنها شأن دريدا المتعدد المتجدد. دريدا بمناداته لضرورة إقحام الهو المختلف في رحاب هوية الأنا، جاء كمحاولة أخيرة لإقحام نفسه كآخر أبدي، لقد ظل ذلك الآخر اللامشرقي واللاغربي على حد سواء إنه الآخر من كلا الجانبين، لذلك فهو أكثر من آخر؛ بل الآخر بصيغة الجمع أرضية فارماكونية احتشدت فيها الأضداد. لدريدا أكثر من هوية، وكذلك جاء قدر التفكيك كأكثر من واحد. هذا ما جعل من الصعب تحديد ماهية هويته، وبالتالي ماهية تفكيكه.

الملامح المتشظية لهوية دريدا وتفكيكه سمّمت كل تعارض ثنائي للدلالات وللهويات وللقيم أيضا، وبدأ التعامل معها بمنطق لا هذا ولا ذاك الفارماكوني، بل هناك تكملة لبعضهما البعض، حيث تنضافان الواحدة إلى الأخرى بدون نهاية. تُحيلنا هذه العبارة الأخيرة إلى مفهوم دريدي آخر، يصعب تقريره وحسم معانيه؛ فحتى مفاهيم فيلسوف الهوامش تشبهه، إذ لم تعرف الاستقرار هي الأخرى مما صعّب عملية تحديد معالمها وضبط تقرير نهائي حولها. المفهوم المحال إليه هو الإضافة supplément وهناك من ترجمه بالزيادة كما فعل كاظم جهاد أثناء ترجمته لصيدلية أفلاطون.

- **ثانيا: من الإضافة إلى الضيافة:**

الإضافة مصطلح متواتر بأكثر من مفعول، يحضن في أحشائه الشيء ونقيضه ويفترض إكمال الشيء وإتمامه، زيادة تكشف في الأوان ذاته عن النقص، إنه زائد ومزيد عنوة أحيانا؛ فضل وفضلة[10]. تكسر الإضافة بمقدار ما الحواجز اللامتوقفة عن إقامتها. تتحدد الإضافة سواء أكانت تكملة لنقص أو كانت فائضا بواسطة القيمة المضافة valeur ajoutée فلا إضافة بلا قيمة، لكن التتمّة المضافة تُعوّض،

إنّها تتدخّل عوضا عن، وإذا ما كانت ستملأ فكأنّما يتم ملأ الفراغ. والإضافة لا تعني أنها شيء زائد لا قيمة له يُضاف إلى أصل خالص المفهوم الميتافيزيقي بامتياز، والمقصود به أن الطبيعة بدون شوائب حاضرة أمام ذاتها ولا مجال للغياب، إنّما الإضافة ليست أقل أصلية، وهي من دحضت أسطورة الحضور والأصالة الخالصة فهي مفهوم دريدي تُضاف من أجل تكملة نقص، في الوقت نفسه تأتي على شاكلة إسراف إنّها هذا الزائد وهذا الناقص في آن معا لا يتعادلان أبدا، ولعبتهما تُعطّل وتُصدّع كل تعارض بسيط بين الإيجابي والسلبي.

أن تخفي لفظة نقيضها وتكون بالتالي مسرحا لحرب داخلية يعني أنّها تُعبّر عن حالة اخ(ت)لاف التي هي من جهة تأجيل، ومن جهة أخرى فُسحة l'espacement لا تُعيّن شيئا، ففيها لا شيء موجود ولا أي حضور عن بعد. إنّها تنقّل يُشير إلى غيرية لا تُختزل، بل وترتبط في عمقها بالغيرية وبالتالي بالاختلاف، وتلتقي مع التأجيل في حركيتها وصيرورتها حيث إنّها صيرورة زمانية للمكان، وصيرورة مكانية للزمان[11]. تنتمي هذه المفاهيم إلى منطقة اللاحسم، أو ما يصعب تقريره indécidables، إنها اعتراف لا يمكن سحبه من اللغة.

الإضافة هي الأخرى تحيلنا إلى مفهوم جديد يتمثل في الضيافة، بل تغدو العنوان الجليل لكل ضيافة خاصة بعدما أشارت في عمقها إلى الغيرية اللامختزلة، وبعدما تقبلت كل أنواع الاختلاف المرجأ وروّجت له. وقد أضافت إمكانية الانفتاح على الآخر. حديثنا هنا يخص أكثر الآخر المغاربي مقابل دريدا (الغربي)، ودريدا الغربي المغاربي إزاء نفسه؛ نظرا لهويته المتعددة والمترامية أطرافها بين الغرب والمغرب الكبير.

كل الذي سبق ساهم بشكل كبير في حث المغرب العربي عن الانفتاح على الفلسفة الدريدية، واستقبالها مع محاولة تقبلها واستثمارها، وقد تحقق ذلك بفضل نوع من التثاقف الهوياتي والمعرفي على حد سواء.

- **ثالثا: جاك دريدا في المغرب العربي، ضيف أم مستضيف:**

بسبب المثاقفة والترجمة والاحتكاك بالغرب، خاصة احتكاك المغرب العربي بالثقافة الفرنسية، نظرا للعوامل التاريخية المعروفة وأولها الاستعمار، فُتح مجال الحوار الثقافي مع الآخر وتبادل الأفكار والنظريات والفلسفات، إذ من الطبيعي أن يكون هناك نوع من التأثير والتأثر. ومن الطبيعي أن تترك شهرة جاك دريدا أثرها في النقاد والباحثين المغاربة.

منذ الثمانينيات بل وقبلها أيضا بدأ التفكيك يخطو خطواته ويتوسع في المغرب الكبير، توسع شهده من قبل في العالم العربي، إذ حظي بالكثير من الدراسات والأبحاث والمجلات التي عنيت بمحاولة التعريف به، وقد كانت البداية مع مجلات وجمعيات نذكر منها على سبيل المثال، رابطة كتّاب الاختلاف في الجزائر، ومجلة مواقع التي أسسها فريد الزاهي عام 1992، قام فيها بترجمة العديد من حوارات جاك دريدا. مع التسعينيات زاد الاهتمام به وبفلسفة الاختلاف، فعمل البعض على ترجمة بعض أعماله، في حين قام البعض بإعداد كتب ومؤلفات ومقالات حوله، وبدأت تعقد ندوات تتطرق لأفكاره. ولعل من أهم المشتغلين والمهتمين بهذا الحقل نذكر على سبيل المثال لا الحصر: عبد الكبير الخطيبي الذي كان صديقا لجاك دريدا، إلى جانب محمد نور الدين أفاية، عبد السلام بن عبد العالي، فتحي التريكي، عبد الملك مرتاض، محمد أركون، بختي بن عودة، محمد شوقي الزين، ناجي العونلي، و محمد بكاي.

لقد عاد التفكيك إلى المغرب العربي، وشهد نوعا من الاهتمام الذي جاء على شاكلة ترجمات، دراسات فلسفية وأخرى نقدية، ممارسات على قلتها وتنظيرات. وقد تباينت حوله الآراء من منبهر مؤيد، وآخر معارض نظرا لجذور التفكيك اللاهوتية، إلا أنّ هذا الأخير استطاع بشكل أو بآخر التعايش في الساحة النقدية المغاربية، آخذا حيزا ولو بسيطا من خطاباتها، حيّزا جاء في أغلبه نظريا، يحتاج إلى دعمه بالكثير من الممارسات التطبيقية.

إنّ استقبال وتلقي التفكيك في الخطاب النقدي والفلسفي المغاربي، لم يكن فقط عن طريق الترجمة، أو عن طريق الوسائط المتمثلة في المؤلفات والدراسات المكتوبة حوله بالعربية بل عرف أيضا تلقيا مباشرا عن طريق الصداقات المغاربية المنعقدة وجاك دريدا، وعن طريق الباحثين الذين حضروا دروسه، والذين ركبوا غمار قراءة أعماله بلغتها الأم. إلى جانب ذلك وجب أيضا التنويه إلى الدراسات التي كُتبت حول فلسفة دريدا، لكن بلغته لا بلغة الضاد فالمغاربية ها هنا لا تقترن باللغة العربية، بل بهوية وجنسية المتلقي مهما كانت لغته، زائد خلفياته الفكرية المنطلق منها. فعبد الفتاح كيليطو وعبد الكبير الخطيبي ومحمد أركون ألفوا مؤلفات وكتبوا دراسات حول التفكيك وصاحبه باللغة الفرنسية، لكنها تصنف ضمن الدراسات المغاربية، المترجمة إلى العربية هي الأخرى.

قلنا في الأسطر السابقة بأنّ التفكيك عاد إلى المغرب العربي بعودة صاحبه، ولو أنّ هذه الأخيرة لم تكن مباشرة، أي لم يعد دريدا كشخص بل كفكرة وكفلسفة وكنقد؛ العودة تقتضي حضورا مسبقا في المكان الذي تعرّض للهجر وتمّت مغادرته، فدريدا ليس بالأجنبي étranger عن المغرب العربي،

لكنه مهاجر، وهو في الوقت نفسه ليس بالمواطن الأصلي، بل مستوطن(الجزائر) لا تزال صفة الغريب étrange لصيقة به وملازمة له. تدخل الغربة في علاقة عكسية مع الألفة، حضور الواحدة يفرض غياب الأخرى. فكل من ليس لدينا به ألفة غريب، ليس فقط بالمعنى المختلف عن الأنا أو الذات، وإنما أيضا المثير للقلق لأنّه مبهم وغامض وملغّز، فهو يُثير الإعجاب والفضول، وفي الوقت نفسه الاحتراس والنفور. وكل غيرية تحتمل هذا الأكسيمور أو التناقض بين الانجذاب نحو الآخر والنفور منه.

إنّه هاجس الغرابة ومنه الرغبة، فكل غريب أو مختلف مرغوب فيه، لأنه غير عادي، أو غير مألوف inhabituel والجذر infixe من in(habit)uel في الفرنسية و un(heim)liche في الألمانية تُحيل إلى العادة والاعتياد، وبوجه أوسع إلى السكن، ذلك لأن السكن في اللسان اللاتيني habitatio مرتبط بالعادة habituari ووثيق الصّلة باللباس habit. واللسان الألماني كذلك يتحدث عن الدار ملك للذات das heim، وعن الوطن أو موطن الميلاد die heimat وعن السري أو الملغّز heimlich وعن السرية أو الخفاء die heimlichkeit وتترجم أيضا إلى الشبح، وعن المحنة أو البليّة die heimsuchung وعن الانقضاء والموت heimgang، يستأثر هذا الحقل السيمانطيقي على فكرة جامعة وهادية هي الغربة المحيطة بالمهاجر[12]. على ذكر الشبح، وعلى ذكر الغربة الملغّزة المرتبطة بانعدام الألفة المثيرة للقلق والغموض، والتي بمقدار ما تجذب تُرهب القادم إليها، وكل من تألق الفضول في عينيه لاكتشاف أقاصي الآخر الغريب، قصد معاينة حدود غربته والتنقيب عن مكامن غرابته. أ ليست كل هذه صفات ونعوت صبغت التفكيك، أ ليست الشبحية مقولات من مقولاته المرتبطة بمختلف مفاهيمه ومصطلحاته وعلى إثرها بنيت متاهة الهوامش. أليس هذا هو دريدا بما أننا انطلقنا منه ومن غربته، انطلاقة عكس ما ساد وشاع، أوصلتنا إلى فلسفته؛ التفكيك الذي أظهره دريدا واحتجب خلفه، ليغدو بذلك دريدا طلاء قصديريا لمرآة يُرِي الأشياء (التفكيك) ولا يُرَى؛ إذ لطالما توارى واختفى لتمثله فلسفته.

كل ما قلناه سلفا عن الإضافة وعن الشبح guost يُحيلنا بالضرورة إلى الضيافة وقد سبق وأشرنا إلى علاقة الإضافة بالضيافة. أما بخصوص الشبح guost فإحالته تتعلّق بالتشاكل اللغوي مع كلمة ضيف guest[13] الطيف الزائر كما عُرِّف التفكيك اللامعرف.

زار التفكيك المغرب العربي في الثمانينيات كما سبق وذُكر، بعدما خضع دريدا لمنطق الضيافة، وحلّ ضيفا على الفكر المغاربي، لكنها ضيافة ليست كالمعهود، فدريدا قبل أن يستجيب للدعوة، اشترط ضرورة تغيير قواعد وقوانين الضيافة، وراح يربطها باللامشروط. الضيافة التي رغب فيها دريدا، ضيافة لا

مشروطة، بل وأكثر من ذلك مستحيلة؛ لأنها تدعو إلى ضرورة انتهاك قوانينها المتعلّقة بالشروط والمعايير والحقوق والواجبات، الفارضة نفسها على المضيف والمستضيف، لتقوم بعد ذلك على أساس قانون لا قانون يحكمه؛ حيث لا يجب على الضيافة أن تكون محكومة بقانون وواجب وشروط، هذا سيجعلها غير مطلقة، ولن تكون ممنوحة بأناقة للآخر الواصل والزائر الطارئ[14]. اقتران الضيافة بالمستحيل يذكرنا بالتفكيك المقترن والمرتبط هو الآخر بالمستحيل، اقتران تحققه التجربة أي تجربة المستحيل؛ تعريف من تعريفات التفكيك، وحتى تتسنى للمغاربة فرصة خوضهم لهذه التجربة في علاقتها بالضيافة وجب بداية تقبّلهم للغريب واستقبالهم له، استقبالا غير مشروط.إنّ الحديث عن المستحيل حديث عن الغريب، أي عن إمكان هذا اللا- ممكن ذاته[15].

المستحيل يحيلنا إلى الممكن الممتنع والمتمنّع، أو الذي لم يحن موعد تحققه بعد. والآخر يطوي في داخله العالم بأسره، فيغدو العالم هو الآخر عبارة عن هذا اللا-ممكن. إذا كان الآخر(الضيف) يدخل في علاقة مع العالم فإن المستضيف من وجهة نظر الضيف يشكل الآخر ويمثله، كل ذات تطوي داخلها آخرها، ليصبح بعد ذلك العالم بأسره موطنا لكليهما أي الضيف والمستضيف، فتسقط مشروطية الضيافة، ومركزية المستضيف بوصفه صاحب الدار ليتبادل الطرفين مهامهما، ويصبح الضيف هو المستضيف لكن في غير منزله.

التفكيك هو دائما ذلك الطارئ شأنه شأن الآخر، إنّه "استراتيجية بلا حدود، فعل ممتد وعابر"[16]بامتداده في الأراضي المغاربية، وبتجاوزه لحدودها، تمكن دريدا من استعادة مكانه داخل المغرب العربي- الجزائر على وجه الخصوص- كما تمكن من كسر الحاجز الفاصل بين المستضيف والضيف، وإلغاء التراتبية القائمة فيما بينهما، ساحبا رخصة السلطة التي امتلكها المستضيف، والتي راح من خلالها يضع شروطا للضيافة.

إلغاء التراتبية وقلب طاولة الضيافة العامرة بشروط الاستقبال واتيكيت التعامل مع الضيف/ الآخر الذي لم يعد آخرا بشكل مطلق، بعدما استوطن حيز المستضيف، كل هذا ساعد دريدا على قلب الأدوار، قلب تحوّل على إثره الضيف إلى مستضيف، وخلق بينهما نوعا من الألفة، بعدما كانت الغربة والغرابة عنوان علاقتهما المشروطة. تلك الألفة ستفتح باب الأنس كإخلاص مزدوج؛ إخلاص للذات بمعية الآخر، ووفاء لأكثر من واحد[17]. هنا يصبح الضيف جزءا من المنزل، يتخلى عن غربته، ليغدو مفهومه عائليا، فيه نوع من الألفة والحميمية الموقظة لإحساس الرفاهية الهادئة، والراحة الرغيدة والحماية الأكيدة،

كتلك المقدمة من طرف المنزل المريح والمسوّر[18]. إذا كانت الضيافة مرتبطة عند دريدا بالمستحيل، والتفكيك عبارة عن تجربة المستحيل، فإنّ أنس الضيف والمضيف تجربة الألفة كمؤشر لكيفية الكينونة معا، وفتح المجال للتحاب والتعايش بين هذا وذاك، لأن كلاهما وريثين للعالم، الوطن الذي يسع الجميع رغم الاختلاف والتناقض.

لا يتحقق الأنس إلا بتحقق الاعتياد والتعود على الضيف، وفي التعود والاعتياد تندس العودة كمؤشر من مؤشرات الشبح العائد دائما وأبدا، هذا ما سيُحيلنا إلى الضيافة الدريدية المستحيلة والمزدوجة، بل والمتعددة، إنها أكثر من ضيافة، لأنّ دريدا وبالتالي تفكيكه لم يحل ضيفا على المغرب العربي بصفته القادم من الغرب، بل بصفته المهاجر العائد، ولأنّه مهاجر فإنه ضيف في غربه أيضا ضيف يشغل منصب مضيف، وقد شغلت ضيافة دريدا نطاقا واسعا عندما حل ضيفا حتى على نفسه، إنه الجزائري بحكم المولد، الفرنسي بحكم الجنسية، اليهودي بحكم الديانة في داخله أكثر من ملمح هوياتي، مما جعله أكثر من واحد، شأنه شأن تفكيكه يستضيف كل واحد منه، الطرف الآخر وفي كل مرة تقلب الأدوار، ليجمع دريدا في داخله بين الضيف والمستضيف. وهذا ما يُفسر سبب دعوته إلى ضرورة إلغاء مشروطية الضيافة، وإلى قلب الأدوار التي على إثرها يستضيف الضيف مستضيفه.

نخلص مما سبق إلى أنّ دريدا لم يحل ضيفا على المغرب العربي فقط، بل لعب دور المستضيف أيضا؛ حيث استضاف المهتمين به من المغاربة في نصوصه وحقول اشتغاله ليستضيفوه بدورهم عن طريق الترجمة والكتابة والتأليف حوله، واعتماد استراتيجيته في الاقتراب من أنفسهم، ومن فكرهم ونصوصهم، وخلق قرابة مع دريدا وتفكيكه، قرابة تلغي المسافة وتجمع هذا بذاك تحت سقف واحد.

هذا المفهوم الدريدي للضيافة يشجع الذات على طرق أبواب الآخر المختلف اختلاف différenceيتشاكل صوتيا مع déférence، بمعنى الاعتبار والاحترام الهادف إلى التوافق والملاءمة مع إرادة الآخر، والذي بفضل الضيافة بدأنا نألفه ونأنس بوجوده. لكن دريدا يُقر أيضا بأنّ الضيافة hospitalité ليست بريئة دائما تماما كاللغة، لأنها تتشاكل صوتيا والعداوة hostilité ، فكل ضيافة تحمل في داخلها بذور عداوة، وكل عداوة ضيافة[19] لكن بشكل مختلف. إمكانية العداوة يجعل عملية تفسير رفض التفكيك ومعارضته من قبل بعض المتلقين، رفض عنيف وقطعي يُبشر بالدخول في عداوة مطلقة مع هذا الطارئ المتمثل في التفكيك، ومقاطعة مفاهيمه وقطع كل سبله في الاقتراب من النصوص التراثية والمقدسة على وجه الخصوص.

تمكن مفهوم الضيافة ذات الوجهين من شرح وتفسير طرق وسبل استقبال التفكيك في الخطابات الفلسفية، والنقدية والفكرية المغاربية، كما فسّر تلك الأصوات المرفوعة عاليا سواء المؤيدة أو المعارضة. وتمكن أيضا من جعل دريدا ذلك الآخر المطلق يتحول من ضيف إلى مستضيف، أشد مغاربية من المغاربة في حد ذاتهم لأنه لم يرث مغاربيته بل تعلمها. وعندما نتحدث عن دريدا فإننا بالضرورة نتحدث عن تفكيكه، حيث لا ينفك أحدهما عن الآخر.

- **خاتمة:**

في الختام يمكننا أن نقر بأنّ جاك دريدا لم يكن غريبا عن البيئة المغاربية بصفة كلية بل نشأ فيها حتى عدّ نفسه أكثر مغاربية من المغاربيين في حد ذاتهم، وقد مكّنته هويته المتعددة من التعايش والتفاعل مع مختلف البيئات سواء الغربية أم العربية وبالتالي المغاربية، فدريدا أكثر من أن يكون مجرد آخر مختلف، وبعبثه بمفهوم الضيافة وإلزامها باللامشروطية، فتح المجال أمام الآخر/ الضيف، ليصبح مستضيفا لمضيفه، حيث قلب الأدوار تماما كما قلب المركزيات الأوروبية، ملغيا مبدأ التراتبية، ومُقرا بإمكانية تعايش الأضداد على أرضية واحدة، لا تلغي التناقض بل تجعله شرطا من شروط الانفتاح على المختلف وتقبله.

من خلال مفهوم الهوية عند دريدا وحملها وتحملها لمفهوم الغيرية، ومن خلال منطق الضيافة اللامشروطة يمكننا أن نقرأ التفكيك انطلاقا من صاحبه، بدل إلغاء التفكيك لجاك دريدا وحجبه خلفه، كما يمكننا تتبع مسار التفكيك في البيئة المغاربية، وتفسير طرق تفاعل وتعامل هذه الأخيرة مع فلسفة دريدا والعمل على استثمارها في قراءة النصوص والخطابات المختلفة.

هوامش:

[1] ينظر: جاك دريدا، في علم الكتابة، ترجمة: أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، مصر، ط2 2008، ص25.

[2] ينظر: عبد الغني بارة، الهيرمنيوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف (الجزائر) الدار العربية للعلوم ناشرون(لبنان)، ط1،2008، ص 40.

[3] ينظر: سارة كوفمان و روجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، تر: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1994.ص 65.

[4] ينظر: فتحي مروان، سؤال الهوية في عصر ما بعد الحداثة، من خلال كتاب" خطاب الهوية " لعلي حرب إشراف: فتيحة كحلوش مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تخصص مدارس النقد المعاصر وقضاياه، جامعة سطيف2، 2013- 2014، ص 8.

[5] ينظر: حسن حنفي حسنين، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص 10.

[6] ينظر: محمد بكاي، أرخبيلات مابعد الحداثة، رهانات الذات الإنسانية، من سطوة الانغلاق إلى إقرار الانعتاق، دار الرافدين، لبنان opus، كندا، ط1، 2017.ص 38،39.

[7] ينظر: محمد شوقي الزين، الذات والآخر، تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، منشورات ضفاف (بيروت، لبنان) منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ط1، 2012، ص 72.

[8] ينظر: نبيل محمد صغير وليندا كدير، إشكالية الهوية والمساواة في ما بعد النسوية، خطابات المابعد، في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، مجموعة مؤلفين، إشراف: علي عبود المحمداوي، منشورات الاختلاف(الجزائر)، دار الأمان(الرباط)، منشورات ضفاف(بيروت)، ط1، 2013. ص 274، 275.

[9] ينظر: محمد بكاي، أرخبيلات مابعد الحداثة، رهانات الذات الإنسانية من سطوة الانغلاق إلى إقرار الانعتاق، ص 39، 40.

[10] ينظر: جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1998 ص 9.

[11] ينظر: سارة كوفمان و روجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ص 41.

[12] ينظر: محمد شوقي الزين، الهجرة، المسكونية، المنزل المفقود: عناصر في هاجس الغرابة، الهجرة وسياسات الضيافة، مجلة يتفكرون مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، المغرب، العدد11، 2017 ص 20 و25.

[13] ينظر: المرجع السابق، ص25.

[14] ينظر: جاك دريدا، آن ديفو مانتيل، آن ديفو مانتيل تدعو جاك دريدا كي يستجيب للضيافة، تر: منذر عياشي المركز القومي للترجمة، مصر، د.ط، 2009ص 47-52.

[15] ينظر: مجموعة مؤلفين، لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر المغرب، ط1 1998،ص 216.

[16] ميشال ريان، جونثان كيلر، ريتشارد رورتي، كريستوفر نوريس، مدخل إلى التفكيك، تر: حسام نايل الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ط1، 2008ص 13.

[17] ينظر: المرجع السابق، ص 15.

[18] ينظر: سارة كوفمان، روجي لابورت،مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، ص 63.

[19] ينظر : محمد شوقي الزين، الهجرة، المسكونية، المنزل المفقود: عناصر في هاجس الغرابة، مجلة يتفكرون ملف الهجرة وسياسات الضيافة، العدد 11، 2017، ص 16و 18.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 89 - 102 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الاستعارة التصورية وفهم العالم . رؤية في المفاهيم الإجرائية ونظام الذهن .

visual metaphor and world understanding-from the perspective of procedural concept and thinking liguistic.

منى حفصي * عبد السلام شقروش[2]

Chegrouche abdassaleme[1], mouna hafsi[2]

جامعة باجي مختار عنابة(الجزائر), جامعة باجي مختار عنابة (الجزائر)[2]

مخبر اللسانيات واللغة العربية.

Univ bedji mokhtar annaba

Hafmouna 356@yahoo.com[1] Dr.chegrouche@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/08	تاريخ القبول: 2021/06/04	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

ينطلق كل من جورج لايكوف ومارك جونسن من النتائج التجريبيّة المتعلقة بطبيعة الذهن وبأشكال اشتغاله، لإعادة بناء الفكر الفلسفي وفق مرتكزات مغايرة، وهو ما يتيح منظورا فلسفيا مسؤولا تجريبيّا عن تجسّد الذهن بواسطة الأفكار واللغة وبخاصة النظام الاستعاري أو ما أطلقا عليه الاستعارة التصورية أو المفهومية.

فما المقصود بالاستعارة التصورية؟ وكيف نفهم العالم من خلالها؟وما هي أهم المفاهيم الإجرائية للتصور المعرفي التجريبي لدى لايكوف وجونسن؟ وكيف يسير نظام الذهن من خلال هذه الإجراءات والتصورات؟

الكلمات المفتاح: استعارة تصورية، لسانيات عرفانية، ذهن، تجسد.

Abstract:

Lakouf and Jhonson's research stems from the experimental results related to the nature of mind fulness and in its froms of work to rebuild philosophical thought according to different foundation this provides a philosophical view empirically responsible for the incarnation of the mind by means of idies and language. Especially the mataphor system; or what the called conceptual mataphor .

What is meant by visual metaphor ? and How we understend the world throught it. ? What are the most important procedural conepts of expernimental cognitive visualization of lakof and jhonson ? And how does the mind system works through these procedues and visualizations ?

Keywords:metaphor system, cognitive hinguistics, mindfulness, theincarnation.

* منى حفصي: Hafmouna 356@yahoo.com

مقدمة:

لقد كان مسلما تسليما كليّا بالنظرية الكلاسية[1] على مر القرون التي جعلت من الاستعارة تعبيرا لغويّا جديدا أو شعريّا تستخدم فيه كلمة أو أكثر من كلمة لمفهوم خارج معناها العرفي المعتاد، و تم حصرها في الوظيفة الزخرفية التجميلية التي لا تتجاوز نطاق السطحية إلى حين ظهور التيار المعرفي في خمسينيات القرن الماضي حيث رسم ملامحها المفهومية بصورة أوضح كل من لايكوف و جونسن في 1970م من خلال كتابيهما:" الاستعارات التي نحيا بها" الذي ضمناه منهجا إجرائيا لتوضيح كيفيّة فهم العالم من خلال التجربة الاستعارية و بيّنا بأنه لا يمكن الفصل

بين المعرفة اللغوية والتفكير، ولا بين التصورات الاستعارية ومجالاتها اللغوية التي تحكم نظامها التجربة والثقافة. وسنحاول من خلال هذا البحث أن نكشف عن المقصود بالاستعارة في المنظور المعرفي والمنهج الإجرائي للاستعارة التصورية، كما سنحاول توضيح بعض المفاهيم حول فكرة التجسد الاستعاري من خلال التجربة الإنسانية الواعية.

أولاً:العلوم العرفانية (المعرفية):

العلم المعرفي ميدان جديد تزامن مع ما عرف عن الذهن بمختلف نشاطاته، تتشاركه تخصصات أكاديمية متعددة منها: علم النفس، واللسانيات والأنثروبولوجيا، والفلسفة، وعلم الأعصاب، وعلم الحاسوب...للبحث عن أجوبة مفصلة حول: ماهية التعقّل؟ وكيف نُعطي معنى لتجاربنا؟ وماهو النسق التصوري وكيف يتم تنظيمه؟ وهل كل الناس يشتركون في نسق تصوريّ واحد؟ وإن كان الأمر كذلك فماهو هذا النسق؟ وإن لم يكن كذلك فما هو الشيء المشترك بين الكائنات البشرية لتحديد طريقة تفكيرها؟

الجدير بالذكر أن هذه الأسئلة وغيرها لم تكن وليدة اللحظة؛ إنما هي أسئلة الإنسانية منذ القديم، ولكن الجديد والمستحدث هو طريقة عرضها والإجابة عنه[1].

كما تعرف بأنها: علوم متداخلة ومتضافرة الجهود، تسعى إلى التجذر في بنية الدماغ، وتُوسع في مجال البحث والبيئة التي يعيش فيها الكائن الحي المعرفن، وهي علوم تدرس العرفنة من حيث طبيعتها (ماهي العرفانية؟)، ومن حيث اشتغالها (كيف تشتغل العرفانية؟)، ومن حيث وظيفتها (ماذا تفعل العرفانية؟)، وتبلور هذا الثالوث من القضايا على طورين أولهما قوامه:" الحاسوب"، فيما يعرف " باستعارة

الحاسوب"، وهو الطور الحوسبي، وثانيهما قوامه:" الدماغ"، وهو الطور الترابطي فيما يعرف:" باستعارة الشبكات"[2]. وتتلخص العرفانية في كونها:" اتجاه لساني نفسي يقوم على اعتبار النحو مجموعة من العمليات الذهنية التصورية المعالجة للمعلومات، وهو اتجاه قام أساسا على مخالفته لاتجاه عرفاني أول مثله النحو التوليدي في صيغته الشومسكية الأولى المتصلة شديد الاتصال بالتصورات الفيزيائية القريبة من المفهوم الاصطناعي".[3]

ملخص العرفانية:

أنها مجموعة علوم تتعاون فيما بينها من أجل الكشف عن أسرار الدماغ البشري و كيف يعالج المعلومات المخزنة فيه، و كيف يربطنا بالعالم الخارجي من خلال خلقه لنظام تصوريّ فريد من نوعه يضفي على اللغة البشرية مرونة و حياة تفيد الإنسان تواصلا و إدراكا و فهما لما يحيطه من كون و مخلوقات و تجعل عملية التواصل لوحة فنية لا تخلو من التجديد و الجمال و الحياة الدائمة المتجددة في نظام رمزيّ بالغ الدقة و التعقيد، ويؤرخ لها كونها مجال علمي متخصص بالظواهر المعرفية، و أنها ميدان اشتغال لعلوم مختلفة إلى النصف الثاني من القرن العشرين أي سنوات الخمسينيات، وقد لحقت بهذا الميدان عدة تطورات على طول السنوات اللاحقة. ومن بين أهم التخصصات التي اهتمت بموضوع اشتغال الذهن والتي جعلت من اللغة ميدان اهتمامها ودراستها: اللسانيات العرفانية.

ثانيًا. اللسانيات العرفانية:

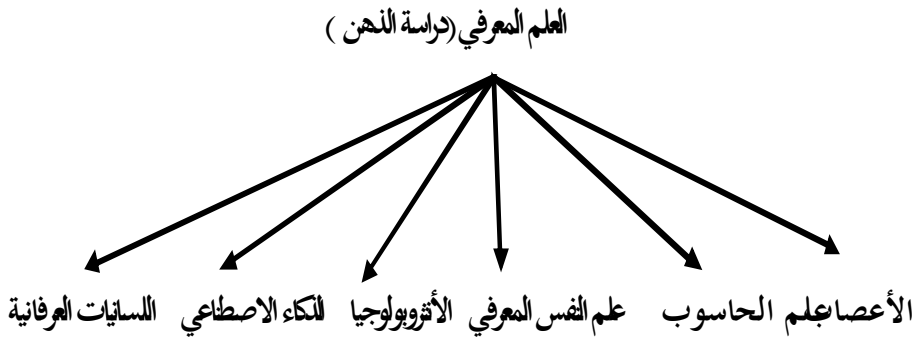
هي مدرسة جديدة نسبيا ظهر انبثاقها ضمن الميدان المعاصر للدراسة المتداخلة التخصصات المعروفة باسم العلم المعرفي؛ أي إنها إحدى تخصصات العلم المعرفي التي جعلت من اللغة مدخلا لها لدراسة كيفية اشتغال الذهن.

وقد بدأت في أخذ الدور المركزي في البحث بعد انعقاد ملتقى معهدMiT سنة 1956م. وتجري تسميتها على: تيار أو حركة تجمع عددا من النظريات التي تشترك في الأسس والمنطلقات من أجل معرفة كيفية اشتغال الذهن وتجسده من خلال اللغة[4].

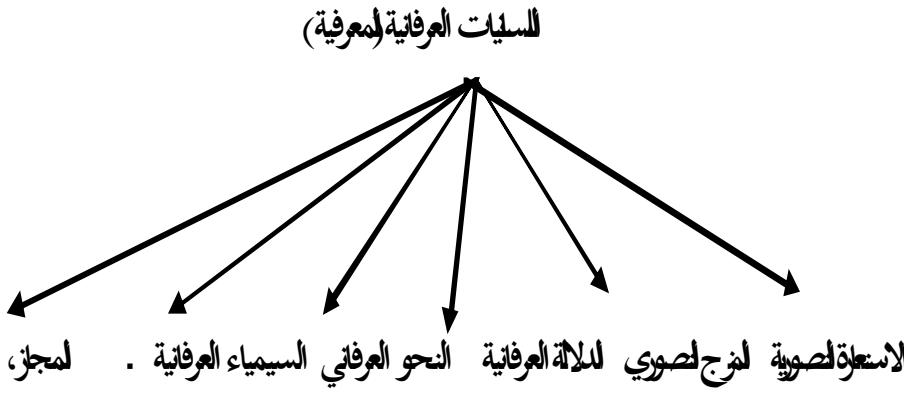
ولا تقوم اللسانيات العرفانية على نظرية الاستعارة التصورية فقط بل على نظريات عدة من بينها علم الدلالة التصورية، والسيميائية العرفانية، ونظرية المزج التصوري، والنحو العرفاني...وغيرها من الأبحاث التي تتخذ جزءا من مباحث اللغة والبيان دراسة لها أو الرموز وغيرها وكيفية اشتغال الذهن البشري وفق كل هذه الميادين.

ومن بين أهم الدارسين في اللسانيات العرفانية لايكوف و جونسن اللذين اشتغلا على أهمية الاستعارة في التصور الفكري البشري؛ حيث استطاعا:" تحويل الدرس اللساني للاستعارة من وضعية هامشية ثانوية إلى وضعية مركزية في النظرية الدلالية، وتحويل الاستعارة من مجرد عنصر عرضي في فهم الخطاب و تحليله إلى عنصر مركزي، و أهم ما ميز التصور العرفاني للاستعارة . عما سبقه من تصورات من أرسطو إلى التداوليين . هو طبيعة الاستعارة، فهي ماقبل العرفانيين ظاهرة لغوية و هي عند العرفانيين ظاهرة تصورية وما اللغة إلا أحد وجوه تجلياتها."[5] تقوم النظرية التصورية للاستعارة لدى لايكوف و جونسن على دحض التصور الذي يعزل الذهن و الجسد عن باقي العناصر الخارجية للعالم، و يقصي فاعلية الجسد و الخيال و الثقافة في تنظيم العالم، و من هنا فالمقولة من منظورهما لا تستند إلى التطابق المباشر بين الرمز و الموضوع، بل إلى العلاقة الكنائية التي يصنف وفقها المحاور لأحد موضوعات المقولة ضمنها[6] ؛ أي إنه على الرغم من وجود واقع مستقل، إلا أن الوقائع و المعطيات التي بحثها كل منهما تدل على أن الذهن البشري غير منعزل، بل هو مرتبط بكل دقائق الأمور الداخلية و الخارجية التي تحيط بحياة الإنسان من حالات نفسية و اجتماعية و ثقافية...والتي تجعل الجسد يتفاعل ذهنيا مع الواقع من خلال التجربة.
يمكننا وضع مخطط يلخص ما سبق ذكره عن العلوم العرفانية واللسانيات العرفانية كما يلي:

مخطط العلوم العرفانية (المعرفية)



يتجلى مفهوم الاستعارة التصورية حسب هذه النظرية كما يلي:



1. **مفهوم لايكوف للاستعارة التصورية:**

يرى لايكوف بأن موقع الاستعارة ليس في اللغة على الإطلاق، وإنما في الكيفية التي نُمفهمُ (Conceptualize) بها مجالا ذهنيا ما وفقا لمجال آخر؛ أي إن الاستعارة نابعة من بنية تصورية ذهنية نابعة من تركيبة الفكر البشري ليتناغم مع العالم و يعبر عنه وفقا لتجارب البشر و ثقافتهم على اختلاف لغاتهم، و الاستعارة سمة بارزة في اللغة سواء الأدبية الشعرية أو اللغة اليومية؛ أي إننا نفكر بالاستعارة، و نحيا بها؛ يقول:" و النتيجة هي أن الاستعارة (أي الترسيمات العابرة للمجالات) تعدّ مركزية مُطلقة لدلاليات اللغة الطبيعية المعتادة وأن دراسة الاستعارة الأدبية هي امتداد لدراسة الاستعارة اليومية(Everydaymetaphor)، ذلك أن الاستعارة اليومية مميّزة بنسق هائل من آلاف الترسيمات العابرة للمجالات، وتتم الاستفادة من هذا النسق في الاستعارة الجديدة [7]"، وهذا يقودنا إلى نتيجة حتمية في هذا المنظور و هو أن نسق الاستعارة اليومية مركزيّ لفهم الاستعارة الشعرية؛ ذلك أن الخبرة اللغوية و التجربة الكلامية التي ترسم علاقتنا بما يحيطنا من عوالم وأفكار تترجمها لغتنا اليومية في غالب الأمر لذلك فإن الذهن يقولب هذه التجارب و تترجم ليستفيد منها في الاستعارات الأدبية الشعرية لأنها ببساطة تستعير مجالات من خلال التجربة و الثقافة لتخلق منها استعارات جديدة لا نهائية تحكمها أيضا التجربة و الموقف و السياق.

لقد بسّط لايكوف مفهوم الاستعارة التصورية من خلال مثال تداوله سابقا في كتاباته مع جونسن وأوضحه جيدا في كتابه المستقل:" النظرية المعاصرة للاستعارة"، ويتضح شرحه كالآتي:

2. الاستعارة التصويرية:

يقول: تخيل علاقة حبّ موصوفة على النحو التالي:

." لقد وصلت علاقتنا إلى طريق مسدود"

هنا يكون الحب مفهما بوصفه:" رحلة/a journey"، مع تضمين أن العلاقة متعثرة، بحيث إن الحبيبين لايقدران أن يواصلا المضي في الطريق الذي كانا يمضيان فيه، إلى حد أنهما يجب أن يُقفلا عائدين وأن يهجرا العلاقة كلية، وليست هذه حالة معزولة؛ إذ تحظى الانجليزية بتعبيرات يومية عديدة مؤسسة على مفهمة الحب بوصفه رحلة، وهي ليست مستخدمة فقط للكلام حول الحب، بل للاستدلال حوله كذلك. وبعض هذه التعبيرات هو بالضرورة حول الحب، بينما يمكن لبعضها الآخر أن يُفهم على هذا النحو:

. انظر إلى أي مدى وصلنا.

. إنه لطريق طويل وعر.

. إننا لا نستطيع أن نعود الآن.

. إن العلاقة لن تمضي إلى أيه وجهة.

. إننا في مفترق طرق.

. لعله يجب على كل منا أن يمضي في طريقه الخاص.

. إننا ندير عجلاتنا في الفراغ.

. علاقتنا خارج المسار.

. الزواج على حافة السقوط.

. لعله يجب علينا أن نقفز من هذه العلاقة.[8]

يمكن تلخيص ما قصد لايكوف لفهم الحب من خلال مجال الرحلة كالآتي:

المجال المصدر للاستعارة: الرحلة	المجال الهدف: علاقة الحب
. نقطة البداية. . أعضاء الرحلة/ الرحالة. . الصعوبات و العراقيل كطول المسافة، أو توقف آلة السفر، ... . الوصول/ نقطة النهاية يمكن أن تكون نهاية عادية أو مفترق لرق يؤدي إلى رحلة جديدة..	. بداية العلاقة. . الحبيبين. . المشاكل، الخصام، سوء التفاهم، تدخل أطراف خارجية. . انتهاء العلاقة أو إتمامها بالزواج أو الوصول إلى مفترق طرق

يوضح لايكوف ما لخصناه في الجدول أعلاه في قوله:" إن الاستعارة تتضمن فهم مجال ما من الخبرة؛ وهو الحب، وفقا لمجال مختلف جدا من الخبرة؛ هو الرحلات، يكمن فهم الاستعارة بوصفها ترسيما/Mapping من مجال انطلاق و هو الرحلة إلى مجال وصول و هو الحب، و الترسيم مبني بإحكام، إذ توجد تناظرات كيانات في مجال الحب إذا وجدت تناظرات أنطولوجية ووفقا لها تناظرت كيانات في مجال الحب مثل: الحبيبين، أهدافهما المشتركة، صعوبتهما، علاقة الحب...، بشكل منتظم مع كيانات في مجال الرحلة: المسافرين، وسيلة المواصلات، محطات الوصول..." [9]

يمكنناالقول بأن الاستعارة التصورية حسب ما جاء به لايكوف ومن سار على دربه: فهم مجال وفق مجال آخر أحدهما يشكل مجال مصدر وأخر هو المجال الهدف بحكم التجربة والثقافة؛ أي إن اشتغال الذهن بواسطة التجربة والإسقاط كفهم المعنويات بواسطة مجال الماديات؛ كتجربة الحب بالرحلة، وتجربة الجدال والأفكار بمفهوم الحرب، والزمن بتجربة المال وغيرها.

3. المفاهيم الإجرائية للاستعارة التصورية وفق منهج لايكوف وجونسن:

أ. استعارة المجرى:

تقتضي صياغتها أن يكون للألفاظ والجمل دلالات في نفسها، وذلك بأن تكون مستقلة عن السياق أو المتكلم، ويشترط فيها أن يكون كل المشاركين في المناقشة فاهمين للجمل بنفس الكيفية، غير أن السياق يبقى مهما في عدد كبير من الحالات، ويوضح هذا المثال الذي سجلته باميلا داونين من خلال مناقشته الحقيقية:

. تفضل بالجلوس على مقعد عصير التفاح

هذه الجملة لا تحمل أي معنى وهي منعزلة؛ لأنها لا تدخل في الأسلوب المتواضع عليه في اللغة؛ إلا أن لهذه الجملة معنى تاما في السياق الذي قيلت فيه، إذ قضى شخص ليلة عند أصدقائه ونزل في الصباح لتناول فطوره، كانت مائدة الفطور معدّة لأربعة مدعوين، وعليها ثلاثة كؤوس عصير ليمون وكأس عصير تفاح، هنا تتوضح عبارة "مقعد عصير التفاح"، وانسحاب هذه العبارة على ذلك لمقعد يصبح أمرا بديهيا في الصباح التالي حيث لا يوجد عصير تفاح على المائدة.[10]

إذن المقعد أصبح معروفا عن طريق هذه التسمية، فبدل أن تطول العبارة وتقول: اجلس على المقعد الذي وضع أمامه عصير التفاح، تلخص لنا الاستعارة كل هذا من خلال سحب شيء على شيء آخر ليجري مجراه.

ب . الاستعارات الاتجاهية:

لا تعكس هذه الاستعارات تصورا استعاريا بواسطة تصور آخر، ولكنه على العكس من ذلك ينظم نسقا كاملا من التصورات المتعالقة، وسميت هذه الاستعارات بالاتجاهية؛ لأن أغلبها يرتبط بالاتجاه الفضائي: عال . مستفل . داخل . خارج . أمام . وراء . فوق . تحت . عميق . سطحي . مركزي . هامشي. وهي نابعة من كون أجسادنا لها هذا الشكل الذي هي عليه، وكونها تشتغل بهذا الشكل الذي تشتغل به في محيطنا الفيزيائي. مثالها: (السعادة فوق)، تكوّن هذا المفهوم الفوقي للسعادة باعتبارها تصورا في القمة؛ لذلك نجد أساليب من مثل قولنا: " أحس أنني في القمة اليوم"، وهذه الاستعارات ليست اعتباطية فارغة من المفهوم و المحتوى، بل هي موجودة في مرتكزاتنا النابعة من تجربتنا الفيزيائية و الثقافية[11]؛ أي إن مفاهيم العلو والاستفال نابعة من شكل أجسامنا التي جبلت على معنى الإيجابي و القيّم فوق و الأدنى قيمة سلبي أو سفلي؛ فالرأس أعلى عضو في جسم الإنسان و أهم عضو كذلك لذلك جاء مفهوم التجسد العلويّ للأشياء الإيجابية و المهمة نحو الأعلى في المقابل لو أننا . مثلا .كنا نمشي على أيدينا، ورؤوسنا نحو الأسفل مع أهمية هذا العضو، لتغير مفهوم الاتجاه الإيجابي نحو الأسفل، ولأصبح تعبيرات مثل: معنوياتي في الأرض، أو معنوياتي متدنية مفاهيما إيجابية ومعبرة عن أشياء جيدة ومفيدة، ولو أن المخلوقات الأخرى تكلمت لأعطت مفاهيم التجسد في تعبيراتها بناء على أشكال أجسامها و توجهاتها، فعلى سبيل المثال لو نطقت الأفعى معبرة عن ارتفاع معنوياتها لما قالت معنوياتي مرتفعة أو فوق، إنما تقول: معنوياتي نحو الأمام بناء على البناء الهيكلي لجسمها و الذي يتجه فيه الرأس نحو الأمام، ولو نطقت الجمادات كالكرة أو الكرسي أو الأقلام لعبرت باستعارات اتجاهية كل حسب تكوينه الخارجي

المتجسد في هذا العالم. ومنه فإن تجربة التجسد اللغوي الاستعاري في هذا العالم مرتبطة بتكوين أجسادنا بالدرجة الأولى.

ج . الاستعارات الأنطولوجية:

تضم نوعين من الاستعارات هما:

ج1. استعارات الكيان والمادة:

التي تمدنا بجزء منها الاتجاهات الفضائية مثل: تحت، فوق...إلخ، غير أن هذه الأخيرة لا تمدنا بمعنى شامل لتصوير تجاربنا بشكل أعمق لذلك نلجأ لفهم عالمنا من خلال اعتبار الموجودات موادا يمكننا تكميمها وتجميعها، وبهذا نعتبرها أشياء تنتمي إلى منطقنا، وينسحب ذلك على الجبال والحواجز وتقاطعات الشوارع...إلخ، مثلا قولنا:

. إن التضخم يخفض مستوى عيشنا

. إننا نعمل من أجل السلام

كل من المثالين السابقين جعلنا نتكلم عن معنويات في شكل مادي، فالتضخم والسلام ليسا شيئين ماديين؛ إنما تصورنا لهما بشكل مادي كأننا نتحدث عن أشخاص ومواد ملموسة هو من قبيل الاستعارة الأنطولوجية التي تساعدنا في تقديم تحليل عقلاني لتجاربنا وتسمح للجماعة اللغوية بتعميم الفكرة لتصبح مقبولة لدى الكل ومفهومة بصورة أوضح.

ج2. استعارات الوعاء:

تنطوي على ثلاثة أقسام:

أ. الأقاليم الأرضية:

التي تجعلنا نسقط الاتجاهات ونحدد بواسطتها أشياء فيزيائية أشياء أوعية لها داخل وخارج كالغرف والمنازل التي تصبح في اعتبارنا أوعية والتنقل من غرفة إلى أخرى تنقل من وعاء إلى آخر، وحتى إن لم نجد حدودا طبيعية فيزيائية قد تسمح لنا بتحديد وعاء ما فإننا نفترض حدودا تفصل الإقليم بحيث يكون له داخل ومساحة تحده. كما يمكننا أن نعتبر (المواد) أوعية نأخذ مثالا على ذلك: حوض الماء، فإن دخولنا إليه فتصبح داخل وعاء يشكله كل من الحوض والماء، ونعتبر كلا منهما وعاءين مختلفين فالحوض: شيء/ وعاء، أما الماء: فمادة /وعاء.

ب.**مجال الرؤية**:يرتكز على حقلنا البصري بجعله وعاء، ويشير مصطلح " حقل بصري " و " مجال الرؤية " إلى ذلك. ونحن نعتمد على مجال رؤيتنا لتقييم الحدود التي تنحصر في مجال رؤيتنا وهذا المجال المحدد نعتبره وعاء؛ لذلك يوجد ترابط بين مجالنا البصري وهذا الفضاء.

ج.. الأحداث والأنشطة والأعمال والحالات:

تجعلنا الاستعارة نتصور الأحداث والأعمال على أنها أشياء، والأنشطة بأنها مواد، والحالات هي الأوعية.

مثال: السباق هو حدث؛ لأنه كيان مستقل بمكان وزمان وحدود جد مضبوطة، ما يجعلنا ننظر إليه باعتباره شيء/ وعاء، يوجد فيه المتسابقون وهم أشياء، كما توجد فيه أحداث كالانطلاقة والوصول وما يتخللهماوتعتبر هذه الأحداث استعاريا أشياء، وتتمثل المادة الاستعارية هنا في نشاط الجري.

د . **التشخيص**: تسمح لنا هذه الاستعارات برؤية ما كان غير بشري بشريّا، وتخضع عملية التشخيص للانتقاء البشري، من خلال خلق كل فرد لتصور معين حيال فكرة أو موضوع معين مثل:

. هاجم التضخم أسس اقتصادنا

. خدع التضخم أحسن الخبراء في البلاد

إذا حللنا المثالين السابقين وفق التشخيص، فإننا ننظر للتضخم على أنه أحد البشر الذي يتميز بالقوة والمكر، وكأنه عدو مجهز بالعدة والعتاد ليهاجمنا، مما يجعل فكرنا يجسد حربا تصورية تقوم على صراع يمثله عدو يهاجم بأقصى مالديه من قوة وحيل ليطيح بالاقتصاد ويخدع أمهر الخبراء. لذلك فالتشخيص لا يعطينا وسيلة دقيقة للتفكير في التضخم . مثلا . فقط ولكنه يعطينا وسيلة لمحاربته وضبطه لأنه أصبح يمثل عدوا يمكنه مهاجمتنا وخداعنا وتدميرنا ومن هنا تنشأ استعارات تشخيصية أخرى بناء على ما سبق كقولنا: أعلنت الحكومة حربا على التضخم أو يجب محاربة التضخم، أو إن ألدّ أعدائنا اليوم هو التضخم...إلخ

2. الكناية:

تختلف الكناية عن التشخيص في أن هذا الأخير تتم فيه إسناد خصائص بشرية إلى أشياء غير بشرية، في حين أن الكناية في مفهوم لايكوف وجونسن يتم فيها الإحالة إلى أشياء واقعية مثل " ينتظر طبق الدجاج الفاتورة "؛ فالمقصود بطبق الدجاج هنا شخص واقعي هو الذي طلب هذا الطبق من المطعم

وتناوله لذلك يجب عليه دفع الفاتورة، ويتم في الكناية الإحالة على كيان آخر مرتبط بكيان مستعمل مثل:

. إنه في السينما؛ أي يعمل في وظيفة السينما

. لم تصل التايمز إلى الندوة الصحفية، أي صحفي مجلة التايمز

لا تقوم الكناية على الكلمات فقط إنما على فن التصوير أيضا، فإذا أردت معرفة شخص مثلا يكفيك النظر في صورته ليعلوك الرضا بعد ذلك، ولكن إن رأيت صورة الجسد دون الرأس فإنك ستشعر بالغرابة وتبقى تتساءل عن شكل ذلك الإنسان؛ لذلك تعتبر كناية الوجه ثقافة متجذرة عند البشر في المعرفة والحكم على الأشخاص؛ فالكنايات كما يرى لايكوف وجونسن، شأنها شأن الاستعارات، ليست حالات عشوائية أو اعتباطية يجب علينا أن نتعامل معها باعتبارها أمثلة فريدة.[12]

تعتبر دراسة كل من لايكوف وجونسن إضافة فريدة من نوعها إذ خرجت بالاستعارة من اقتصارها على الخاصة فقط إلى اعتبارها نظاما ذهنيا لا يرتبط باللغة الفصحى وانجازات الشعر فقط بل يتعداه إلى المحادثات اليومية العادية، كما جعل لايكوف من الاستعارة " بحثا في ماهية الإنسان من خلال بحثه في طبيعة الفكر وإثبات أنه مجسدن ومرتبط بالمحيط وما للإنسان من تفاعل مع المجموعة وعناصر الكون"[13].

كيف تتجسد أفكارنا من خلال الاستعارة؟

3. الاستعارة الأولية والنظرية العصبية:

يرى جوزيف غرادي بأن الاستعارات المعقدّة ناتجة عن استعارات أولية تنبني على تجربتنا اليومية بحيث ترتبط تجربتنا الحسية . الحركية بمجال أحكامنا الذاتية؛ مثلا لدينا الاستعارة التصورية الأولية التالية:" الحنان دفء" لأن تجربتنا الأولى مع الحنان تُوافق التجربة المادية للدفء الناتج عن الاحتضان والاتصال الجسدي المباشر، ويبين كريستوفور جونسون أن الأطفال يتعلمون استعارات أولية اعتمادا على دمج بناء قراءة مركبة للمجالات التصورية في حياتنا اليومية. وقد حلل استعارة:" المعرفة رؤية" وبيّن أن الأطفال يستعملون الفعل" رأى" استعمالا حرفيا، أي يكون معناه الرؤية فحسب، بعدها تأتي مرحلة يتم فيها دمج الإبصار والمعرفة؛ وبعد هذا تتضح استعمالات استعارية للرؤية والإبصار كما في قولنا:" هل ترى ما أعني؟" استعاريا لا حرفيا[14]

يتضح لنا من هذه الرؤية بأن تصوراتنا الاستعارية تحكمها التجربة لأنها تكون أولية وبسيطة مع بساطة الفكر البشري حسب مراحل النمو فعندما يكون الدماغ دماغ طفل تنقصه الخبرة والتجربة وتأثيرات البيئة والمجتمع والثقافة وما شاكلها فإنه يستعمل الكلمات بتركيبها البسيط ومعانيها الحقيقية غالبا، وبعدما يتطور مع مرور العمر وتراكم الخبرات ترتسم عنده القدرة على الربط والإسقاط الفكري للتصورات المشابهة عبر مجالات تكون الأولية مصدرا والأخرى أهدافا استعارية بناء على الخبرة والثقافة.

والنسق البصري للدماغ هو المسؤول عن تكوين استعاراتنا التصورية من خلال إسقاط العصبونات من الشبكية إلى القشرة البصرية الأولية(ب1)، مع الخلايا العصبية التي تكون مجاورة أو قريبة في (ب1)، لتتكون خريطة/ نسخ في ب! للصورة الشبكية. لتتكون الاستعارة بالمفهوم الطبوغرافي، بحيث تكون الشبكية هي الإقليم وب1 هي الخريطة. ليتخذ الإسقاط أو النسخ في النظرية العصبية للاستعارة معنى مختلفا، وتبرز الاستعارات الأولية تلقائيا ودون إذن بعد النسخ اللغوي ومراحل التعبئة الطبيعية والحتمية.[15]

4. الذهن المتجسد والعلم المعرفي:

توصل الطرح المعرفي لنتائج مثيرة للاهتمام بخاصة في عالم الدماغ البشري وتكون التصورات وكيفية التفكير الصوري خاصة في مجال الاستعارة ومن بين أهم النتائج مايلي:

. الذهن متجسد أصلا.

. الفكر لا واع في غالبيته.

. التصورات المجردة استعارية بشكل كبير.

كانت هذه النتائج أسبابا مهمة في فهمنا للعقل وصححت أفكارا كثيرا من بينها:

ـ العقل ليس متحررا من الجسد: أي إن الآليات التي تتيح لنا أن ندرك ونتحرك، هي نفسها التي تخلق أنسقتنا التصورية.

. العقل تطوريّ: وهذا ما لاحظناه في بنية الاستعارة الأولية وتطورها، كما أن العقل ليس واعيا تماما، ولا حرفيا صرفا؛ إنه استعاري بشكل كبير وواسع الخيال، وعقلنا ليس هادئا، إنه مشغول عاطفيا[16].

يعكس لنا ما سبق ما معنى أن نقول إن التصورات و الفكر كيانات مجسدة؟؛ أي إن أيّ عملية تفكير نقوم بها مستعملين تصورا ما، تعني أن البنيات العصبية للذهن هي المسؤولة عن هذا التفكير ووفقا لهذا فإن هندسة الشبكات العصبية لأذهاننا تحدد تصوراتنا و نوع تفكيرنا، بمعنى أن تجاربنا وكل ما نمر به في حياتنا و ما نجمعه من مشاعر و خبرات و علاقات بما يحيط بنا في هذا الكون تجتمع في

أذهاننا و تصبح نماذج استعارية مصدرية تبنى من خلالها استعارات جديدة ومتنوعة حسب التجربة و المواقف وهكذا يتجسد ذهننا بواسطة الأفكار و اللغة، و يحيا من خلال الاستعارة.

5. خاتمة:

نخلص في بحثنا هذا إلى نتائج عدة من بينها:

ـ أن الاستعارة ليست مجرد زخرف وزينة كما جاء في الطرح الأرسطي الكلاسي إنما هي طريقة تفكير وحياة.

أن الاستعارة تخلق معان جديدة؛ أي أنها تثري اللغة وتبهر المتلقي؛ لأنها تبتكر استعارات جديدة وممتعة من استعارات مبتذلة ومتداولة، كما في الاستعارة الجديدة: الحب عمل فنيّ مشترك بدلا من الحب رحلة أو الحب اتحاد...

. أن التوالد الاستعاري عبر المجالات لا متناهي؛ أي إنه في توالد مستمر وحياة دائمة؛ فما كانت استعارة مصدرية أصبحت استعارة هدفية، والاستعارة الجديدة نفسها تصبح مصدرا لمجال هدف آخر، كقولنا: الجدال حرب، الجدال مباراة؛ حيث نجد المجال المصدر تغير من الجملة الأولى إلى الثانية من الحرب إلى المباراة وذلك راجع إلى ثقافة وتفكير المتكلم والمتلقي...

أن الاستعارات تتطور حسب خبرة وتجارب الدماغ البشري، وفكرة التجسد بالاستعارة هي التي تربط دماغنا ليترجم تجاربنا بواسطة اللغة.

أن الاستعارة طريقة تفكير وحياة؛ فهي حاضرة في كل مجالات حياتنا، وليست مقتصرة على اللغة فحسب؛ بل توجد في تفكيرنا وأعمالنا التي نقوم بها يوميا، ويمكننا القول بأن نسقنا التصوري الذي يُسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس.

هوامش:

[1]: -J.LAKOFF : WOMEN AND FIRE AND DANGEROUS THINGS ; WHAT CATEGORIS REVEAL ABOUT THE MIND ; THE UNIVERSITY OF CHICAGO ; CHICAGO AND LONDON ; 1987 ; P6. نقلا عن: عمر بن دحمان: الاستعارات والخطاب الأدبي مقاربة معرفية معاصرة إشراف بوجمعة شتوان، جامعة مولود معمري، تيزيوزو، 2012م، ص14.

[2]: الأزهر الزناد: نظريات لسانية عرفنية، منشورات الاختلاف، د.ط، د.ت، ص35.

[3]: عبد الجبار بن غريبة: مدخل إلى النحو العرفاني، مسكيلياني للنشر والتوزيع، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، ط1، 2010م، ص09.

[4] :HADUMOD BUSS MANN :ROUTLEDGE DICTIONARY OF LANRIAGE AND LINGUISTICS ; TRANSLATED AND EDITED BY GREGORY TRAUTH AND KERSTIN KAZZAZI, EDITION P , IN THE TAYLOR AND FRANAIS LIBRARY , LONDON AND NEW YORK , 2006,P197.

[5]: محمد الصالح البوعمراني: السيميائية العرفانية الاستعاري والثقافي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2015م، ص1.

[6]: ج. لايكوف: حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر. عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م،8،9.

[7]: ج. لايكوف: النظرية المعاصرة للاستعارة، تر: طارق النعمان، مكتبة الاسكندرية، مصر، 2014م، ص07.

[8]: المرجع نفسه: ص08.

[9]: م.ن: ص13.

[10]: ج. لايكوف و م. جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996م، ص30،31.

[11]: المرجع نفسه: ص33.

[12]: م.ن: ص 45.

[13]: الأزهر الزناد: نظريات لسانية عرفنية، مر. س، ص160.

[14]: . لايكوف وم. جونسون: الفسفة في الجسد . الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، تر: عبد المجيد جحفة، مكتبة الفكر الجديد، ط1، مارس2016م، ص25.

[15]: المرجع نفسه: 27.

[16]:الفلسفة في الجسد، ص38، 39.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 103 - 119 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التّضمين وشواهده الذّاتية عند البلاغيّين

Insertion and its self- evidence among rhetoricians

عبد الرحمان هدّي[1] * / الصدّيق حاج أحمد[2]

Aberrahmane haddi[1] saddik hadjahmed [2]

جامعة أحمد دراية–أدرار (الجزائر)

مخبر سرديات فضاء الصحراء

University Ahmed draia-Adrar/algeria

abr.haddi@univ-adrar.edu.dz [1] / ziwanihadjsaddik@univ-adrar.edu.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/08	تاريخ القبول: 2021/04/04	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على ظاهرة إبداعية عُرفت عند بعض علماء البلاغة، الذين جمعوا بين العلم والشّعر، وتمثّلت الظّاهرة في استشهاد البلاغيّين بأشعار من إنشائهم في باب التّضمين أحد أبواب فنّ البديع.

وقد تطرّقت لباب التّضمين من جهة المعنى لغة واصطلاحا، مع عرض أقسامه وما يُشترط فيه، ثمّ الانتقال إلى الشّاهد البلاغي وطبيعته؛ مع إشارة عارضة إلى الفرق بينه وبين الشّاهد النّحوي، وعرض نماذج لبعض البلاغيّين من شواهدهم الشّعرية الذّاتية في باب التّضمين.

أخيرا ظهر لي رحابة الشّاهد البلاغي مقارنة بالشّاهد النّحوي، وأنّ التّضمين أحد الأمور الدّالّة على ظاهرة تأثّر الشّعراء ببعضهم البعض، واللجوء إلى التّضمين هو أمر من شأنه أن يبعث الحياة في المعاني لإعادتها في ثوب جديد.

الكلمات المفتاحية : تضمين، شواهد ذاتية، بلاغيين، ابن بادي.

Abstract :

This research aims to highlight a creative phenomenon that is known among rhetoric scholars who combined both poetry and science and this phenomenon is embodied in rhetorician quotes of their poems as insertion, a type of figurative language. We also tackled insertion in both languistic and idiomatic aspects, showing its parts and what it recommends ,then moving to the figurative evidence and its nature. The researcher sheds light on the diffrence between rhetorical insertion (quotation) and grammatical insertion providing examples of rhetoricians' personal poetic evidences. It was realized that of the figurative evidence in comparison to the grammatical is vast and that insertion is one of the elements that

* عبد الرحمان هدّي abr.haddi@univ-adrar.edu.dz

proves the phenomenon of poets being affected by each other and the use of inclusion revives the meanings in new models.

Keywords: Inclusion, self- evidences, rhetoricians, Ibn Badi.

أوّلا: مقدّمة:

يتشكّل علم البلاغة من علوم ثلاثة: المعاني والبيان والبديع، ورغم أنّ الفنّ الأخير علم البديع هو القسم الثّالث من أقسام البلاغة ترتيبا؛ إلا أنّه سبق العلمين ظهورا في كتاب مستقلّ هو كتاب البديع لابن المعتزّ (ت296هـ) الخليفة العبّاسي، ومع أنّ الكتاب لم يكن خالصا في فنّ البديع وامتزجت معه بعض علوم البيان، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لم يتطرّق لجميع أنواع البديع، إلا أنّ صاحبه حاز فضل السّبق في اكتشاف فنّ البديع والتأليف فيه، ومن الأبواب التي تطرق لها الكتاب على قلّتها باب التّضمين، وسمّاه حُسن التّضمين مُشيرا في ذلك إلى تفاوت الشّعراء في اقتحام هذا الباب، والمتتبّع لباب التّضمين في كتب البلاغة يرى أنّ بعضها يكشف لنا عن ظاهرة إبداعية تمثّلت في إيراد بعض البلاغيّين لشواهد شعرية من إنشائهم في باب التّضمين، وفي هذا البحث تطرّقت إلى التّضمين وبعض متعلّقاته، ونماذج لشواهد ذاتية عنه لبعض البلاغيّين.

ثانيا: التّضمين لغة واصطلاحا:

1- لغة: جاء في أساس البلاغة:"..ومن المجاز:"ضمِن الوعاء الشّيء وتضمّنه، وضمّنته إيّاه، وهو في ضمنه. يقال: ضُمِّن القبرُ الميّتَ. وضُمِّن كتابُه وكلامُه معنى حسنا."[1]، في هذا التّعريف لم يورد الزّمخشري(ت538هـ) مرادفا للفعل ضمّن، وأبقى عليه في جميع الأمثلة، ومع أنّ ابن منظور(ت711هـ)، أورد أمثلة قريبة ممّا سبق، إلّا أنّه ذكر المرادف اللغوي للتّضمين وهو الإيداع، جاء في لسان العرب:" ضمّن الشّيء الشّيء: أودعه إيّاه، كما تودع الوعاء المتاع، والميّت القبر ...وكلّ شيء جعلته في وعاء فقد ضمّنته إيّاه"[2]، و وعند الفيروز آبادي(ت817هـ) نجد معنى جديدا وهو التّغريم ففي القاموس المحيط:" ضمّنته الشّيء تضمينا، فتضمّنه عنّي: غرّمته فالتزمه. وما جعلته في وعاء فقد ضمّنته إيّاه..."[3].

ممّا سبق يتّضح لنا أنّ معاني التّضمين في اللغة لا تخرج عن إيداع شيء في شيء.

2- اصطلاحا:

هنا ينبغي التّنبيه على أنّ التّضمين كمُصطلح يُعرف في علوم ثلاثة: النّحو، والعروض، والبلاغة.

أ-ففي النّحو: "إشراب فعل معنى فعل آخر، فيأخذ حكمه في التّعدّي واللزوم"[4]. من ذلك قول القُحيف العُقيلي:[5]

إِذَا رَضِيَتْ عَلَيْكَ بَنُو قُشَيْرٍ لَعَمْرُ اللهِ أَعْجَبَنِي رِضَاهَا

فالفعل "رضي" ضُمِّن معنى أقبل، وإلّا فإنّه لا يتعدّى لمفعوله إلّا بعن فنقول: "رضي عنه "، هذا أحد الآراء[6].

ب-وفي العروض: يعدّ من العيوب و"هو أن يكون البيت متوقّفا في معناه على البيت الذي بعده، كقول النّابغة:

وَهُمْ رَدُّوا الجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عُكَاظَ إِنِّي
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ أَتَيْتُهُمُ لِوُدِّ الصَّدْرِ مِنِّي"[7].

3-التّضمين في البلاغة:

أ-**تعريفه:** قال رشيد الدّين الوطواط(ت573هـ) عن صنعة التّضمين:" تكون هذه الصّنعة بأن يُدخل الشّاعر في شعره، على سبيل التّمثّل والعارية، لا على سبيل السّرقة، مصراعا أو بيتا أو بيتين من قول شاعر آخر.."[8]، وعنه قال أسامة بن منقذ(ت584هـ):"اعلم أنّ التّضمين هو أن يتضمّن البيت كلمات من بيت آخر"[9]، وفي هذا المعنى أورد الحموي(ت837هـ) في خزانة الأدب بيتين لشاعر مُكثر من التّضمين وهو الأمير مجير الدّين بن تميم قال:[10]

أُطَالِعُ كُلَّ دِيوَانٍ أَرَاهُ وَلَمْ أَزْجُرْ عَنِ التَّضْمِينِ طَيْرِي
أَضَمِّنُ كُلَّ بَيْتٍ فِيهِ مَعْنًى فَشِعْرِي نِصْفُهُ مِنْ شِعْرِ غَيْرِي

ولو استعرضنا مجموعة من المؤلّفات البلاغية لرأيناها تتّفق جميعا على معنى واحد، ولو أسقطنا التّعاريف اللغوية الماضية لرأينا أيضا بينها وبين التّعاريف الاصطلاحية اتفاقا من جهة المعنى، لكن من البلاغيين من سمّاه "الإيداع"، ومنهم ابن حجّة الحموي في خزانة الأدب، قال معلّلا لاختياره مصطلح الإيداع بدل التّضمين:"هذا النّوع أعني الإيداع، يغلب عليه التّضمين، والتّضمين غيره فإنّه معدود من العيوب..."[11]، كأنّه يشير في تعريفه أنّ المُصطلح الأكثر شيوعا عند البلاغيين في الإطلاق هو التّضمين، ومع ذلك فهو مُعارض له للاعتبار الذي ذكره، والواقع أنّ التّضمين عيب في اصطلاح العروضيين -كما مرّ- لا البلاغيّين الذين يُعدّ عندهم محسّنا من المحسّنات البديعية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ اصطلاح الإيداع الذي اختاره ابن حجّة هو عند البلاغيّين قسم من أقسام التّضمين.

ب-**أقسام التّضمين**: عند الجرجاني(ت729هـ) وغيره ينقسم التّضمين إلى قسمين:

-القسم الأوّل: الاستعانة: إن كان المأخوذ من شعر الغير بيتا أو أكثر.

-القسم الثّاني: الإيداع أو الرّفو: إن كان المأخوذ مصراعا فما دونه[12].وهذا التّقسيم عليه أكثر البلاغيين[13]، ونشير أيضا إلى أنّ ابن أبي الأصبع(ت654هـ) في تحرير التّحبير فرّق بين التّضمين والإيداع فرأى: "أنّ التّضمين يقع في النّظم والنّثر ولا يكون إلّا بالنّثر، ويكون من المحاسن ومن العيوب، ولكنّه لا يكون من العيوب إلا إذا وقع في النّظم بالنّظم، والإيداع والاستعانة وإن وقعا معا في النّظم والنّثر فلا يكونان إلا بالنّظم دون النّثر"[14].

رأي ابن أبي الأصبع يخالف المعهود لدى البلاغيين فكما هو ملاحظ يفرّق بين التّضمين والإيداع والاستعانة ومن المعلوم أنّ الأخيرين لا يعدوان إلّا أن يكونا قسمين من أقسام السّابق لهما، ومكمن الفرق عنده يتمثّل في أنّ التّضمين لا يكون إلّا بالنّثر، والنّاظر في تعاريف التّضمين -سواء في ما سقناه أو في غير ذلك- سيقع في ذهنه العكس فلا تكاد تخلو التعاريف من كلمة بيت أو شعر، بل إنّ الأمر يتعدّى المؤلّفات النّثرية إلى المنظومات، من ذلك قول الأخضري(ت953هـ): [15]

وَالأَخْذُ مِنْ شِعْرٍ بِعَزْوٍ مَا خَفِي تَضْمِينُهُمْ وَمَا عَلَى الأَصْلِ يَفِي

وقول السّيوطي(ت911هـ) في عقود الجُمان: [16]

وَمِنْهُ تَضْـمِينٌ بِأَنْ يُضَـمِّنَا مِـنْ شِعْـرِ غَـيْرِهِ وَ أَنْ يُبَيِّنَا

وقول محمد بن بادي(ت1388هـ) في زينة الفتيان:[17]

وَالِاقْتِبَاسُ مِنْ حَدِيثٍ أَوْ قُرَانْ مِـنْ شِـعْرٍ التَّضْمِينُ وَالْخَافِي يُبَانْ

في ما مرّ تأكيد على أنّ ميدان التّضمين هو الشّعر، ولنعد إلى كلام ابن أبي الأصبع وقوله أنّ التّضمين "يكون من المحاسن والعيوب، ولكنّه لا يكون من العيوب إلا إذا وقع في النّظم بالنّظم"، هذا الكلام قد يقع فيه التباس في مقصود صاحبه، والظّاهر أنّ المقصود لا يتعدّى أمرين، الأوّل: أن يكون أمر التّضمين قد التبس على ابن أبي الأصبع بين البلاغة والعروض كما حصل لابن حجّة الحموي، وخطّأه في ذلك صاحب أنوار الرّبيع[18]، والأمر الثّاني أن يكون المقصود عدم تقيّد المُضمِّن لشعر غيره بالشّرط المتّفق عليه، وقد تمّت الإشارة إليه في الأبيات السّابقة.

ج-**شرط التّضمين**: هو أن يُشير المُضمِّن لصاحب المادّة المأخوذ منها إن لم يكن مشهورا، فإن كان مشهورا فشُهرته تُغني عن الإشارة إليه. فمثال المشهور قول البوصيري:[19]

وَلَا أَعَدَّتْ مِنَ الفِعْلِ الجَمِيلِ قِرَى ضَيْفٍ أَلَمَّ بِرَأْسِي غَـيْرَ مُحْتَشِمِ

هذا البيت ضمّنه البوصيري وأودعه شطر بيت للمتنبّي القائل فيه:(20)

ضَيْفٌ أَلَمَّ بِرَأْسِي غَيْرَ مُحْتَشِمِ السَّيْفُ أَحْسَنُ فِعْلاً مِنْهُ بِاللِّمَمِ

كما هو ملاحظ لم يُشر البوصيري إلى الشّطر الذي ضمّنه بيته على أنّه من شعر غيره، والسّبب شهرة المأخوذ عنه وهو المتنبّي، وكما مرّ في حالة عدم شُهرة المأخوذ عنه يُشترط تبيين ذلك، مثال قول ابن بادي في زينة الفتيان:(21)

آبَاؤُهُ مَا قَالَ قَبْلُ مَنْ جَلَبْ هُوَ ابْنُ عَبْدِ اللهِ عَبْدِ المُطَّلِبْ

البيت أورده ابن بادي في فنّ السّيرة وفنّ البديع، والقرينة ظاهرة في قوله:" ما قال قبل من جلب" مشيرا بها إلى أنّ ما ورد في الشّطر الثّاني أخذه من قول لآخر، والمقصود: (22)

أَبَاءُ سَيِّدِ الوَرَى عَلَى الرُّتَبْ هُوَ ابْنُ عَبْدِ اللهِ عَبْدِ المُطَّلِبْ

وقوله أيضا في زينة الفتيان في قسم علم التّنجيم: (23)

فَاحْفَظْ لِضَبْطِ الكُلِّ فِي الشُّهُورِ مَا بِهِ اسْتَعَنْتُ مِمَّا قَبْلِي نُظِمَا

يَنَابِرْ دْ بُلَعْ طَ دَلْ سَعْدٌ زَيَا .....

والأمر ظاهر في قوله:" به استعنت ممّا قبلي نُظما"، مشيرا إلى قصيدة في علم التّنجيم(24)، ومع اشتراطهم شرطا واحدا للتّضمين، إلّا أنّهم أضافوا أمرا يُشبه الشّرط وهو " أن يزيد الثّاني على الأوّل بنُكتة كالتّورية أو التّشبيه، أو صرف المعنى إلى أحسن ممّا كان له، أو أهمّ، أو أكثر فائدة وأجزل عائدة"(25)، وصرف المعنى إلى أهمّ ممّا كان عليه هو الفائدة المرجوّة من وراء التّضمين، وإلّا فما فائدة التّضمين إن لم يُصرف المعنى إلى أحسن وأهمّ ممّا كان عليه، ولنتأمّل مثلا الأبيات التّالية من قصيدتين ونقارن بينهما، الأبيات الأولى لصفيّ الدّين الحلّي: (26)

رَأَى فَرَسِي إِصْطَبْلَ عِيسَى فَقَالَ لِي قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ

بِـهِ لَمْ أَذُقْ طَعْـمَ الشَّعِـيرِ كَأَنَّنِي بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

تَقَعْقَـعُ مِـنْ بَرْدِ الشِّتَاءِ أَضَالِعِي لِمَـا نَسَجَتْهَا مِـنْ جَنُـوبٍ وَشَمْأَلِ

إِذَا سَمِعَ السُّوَّاسُ صَوْتَ تَحَمْحُمِي يَقُـولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسًـى وَتَجَمَّلِ

والأبيات الثانية من قصيدة لمحمد ابن بادي يقول فيها:

يَا صَبُّ حُبَّكَ مَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومُ هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومُ

أَمْ هَلْ لِطَيْبَةَ وَصْلٌ بَعْدَ مَا شَحَطَتْ أَمْ حَبْلُهَا إِذْ نَأَتْكَ الْيَـوْمَ مَصْـرُومُ
أَمْ هَلْ فُـؤَادٌ عَـدَا يَـوْمَ الوَدَاعِ لَهَا إِثْـرَ الأَحِبَّةِ يَـوْمَ البَيْنِ مَشْكُـومُ

إلى أن يقول: [27]

أَغَـرُّ أَكْـرَمُ مَنْ يُـؤْتَى وَنَائِلُهُ مِـمَّا تَضِـنُّ بِهِ النُّفُوسُ مَعْلُومُ
مُحَمَّدٌ خَيْرُ خَلْقِ اللَّهِ أَحْلَمُهُمْ وَالحِلْمُ آوِنَةً فِي النَّاسِ مَعْدُومُ

في الأبيات الأولى ضمّن الشّاعر قصيدته الأشطر الثّانية من معلّقة امرئ القيس التي مطلعها: [28]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْـرَى حَبِيبٍ وَمَـنْزِلِ بِسِقْـطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَـلِ

والأبيات الثّانية ضمّن فيها ابن بادي الأشطر الثّانية من قصيدة علقمة بن عبدة الفحل التي مطلعها: [29]

هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومُ أَمْ حَـبْلُهَا إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ مَصْـرُومُ

فقصيدة الحلّي لا تُجنى من ورائها فائدة سوى الفُكاهة والطُّرفة، بل إنّه عمد إلى أمّ القصائد العزيزة بين أهلها، فهدم معانيها، وعمل على إذلالها بعد عزّ، ولذلك علّق الحموي في خزانة الأدب بعد إيراده للبيت الأوّل وقال:"ولكنّ الشّيخ صفيّ الدّين الحلّي تنازل فيها إلى الغاية فقال.."[30]، ومع ذلك فالإبداع ظاهر في الأبيات، أمّا قصيدة ابن بادي فقد صرف فيها معاني قصيدة علقمة الفحل إلى أحسن وأهمّ ممّا كانت عليه، وأيّ شيء أعظم وأهمّ من مدح النبيّ(صلى الله عليه وسلّم).

ثالثا: شواهد التّضمين الذاتية عند البلاغيين:

ورد في لسان العرب: " الشّاهد: العالم الذي يبيّن ما علمه"،"وأشهدني إملاكه: أحضرني"،"ويوم مشهود: محضور"، "قال مجاهد في قوله تعالى:(**وَيَتْلُوهُ شَاهِدٌ مِّنْهُ**)[31] ، أي حافظ ملك"[32].ممّا سبق يظهر أنّ معاني كلمة شهد وشاهد لا تخرج عن العلم والتّبيين والحضور والحفظ.

اصطلاحا: " الشّواهد هي الجزئيات المذكورة لإثبات القواعد"[33]، وبذلك فهي في الأصل تختلف عن الأمثلة، "والفرق بين المثال والشّاهد أنّ المثال لا يُشترط فيه كونه صادرا ممّن يُستدلّ بكلامه، والشّاهد يُشترط فيه كونه صادرا ممّن يوثق بعربيّته ويُستدلّ بكلامه".[34]

نخلص من الكلام السّابق إلى أنّ الشّاهد في الاصطلاح عند اللغويّين هو ما يُؤتى به للاستدلال على صحّة قاعدة معيّنة من القرآن الكريم أو الحديث النّبوي الشّريف، أو من كلام العرب من شعر ونثر؛ مع اشتراط أن يكون المُستدلّ به من كلام العرب من عصر الاحتجاج، وحدّد المختصّون إطارا زمنيا وآخر مكانيا لعصر الاحتجاج، لكنّ الاسترسال في هذا الأمر لا يفيدنا كثيرا في علم البلاغة؛ لأنّ تلك الشّروط

يُقصد بها النّحو بدرجة أكبر، أمّا البلاغة فقد التبس بها الشّاهد بالمثال، وعليه كان مجال الشّاهد في البلاغة أوسع من النّحو لعدم حصره في إطار محدود. يقول ابن جنّي(ت392هـ): "المعاني يتناهبها المولّدون كما يتناهبها المتقدّمون"[35]، هذا الكلام لابن جِنّي أورده ابن رشيق(ت456هـ) في العمدة وعقّب عليه قال:" قال أبو الفتح عثمان ابن جنّي:المولّدون يُستشهد بهم في المعاني كما يُستشهد بالقُدماء في الألفاظ، والّذي ذكره أبو الفتح صحيح بيّن؛ لأنّ المعاني إنّما اتّسعت لاتّساع النّاس في الدّنيا، وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض"[36] وقال ابن حجّة الحموي في خزانة الأدب وكان يقصد علم البديع: " ..الاستشهاد بكلام المولّدين وغيرهم من المتأخّرين ليس فيه نقص.."[37]، وأضاف بعد حديثه عن علوم البلاغة الثّلاثة في كلام طويل:" والعلوم الثّلاثة الأخيرة يُستشهد عليها بكلام العرب وغيرهم، لأنّها راجعة إلى المعاني، ولا فرق في ذلك بين العرب وغيرهم، إذا كان الرّجوع إلى العقل"[38]، وعليه فإن أتيح الاستشهاد في البلاغة بغير كلام العرب فكلام العرب أولى أن يُعتمد عليه في الاستشهاد بالكلّيّة، ومن هنا فإنّ بعض البلاغيّين استشهدوا بأشعارهم الذاتيّة في أبواب البلاغة المختلفة كابن المعتزّ في كتابه البديع على قلّة[39]، ولعلّ أكثر من استشهد بشعره في أبواب البلاغة رشيد الدّين الوطواط في كتابه "حدائق السّحر في دقائق الشّعر"، فقد استشهد بشعره بالعربية والفارسية في جميع أبواب البلاغة التي عرض لها في كتابه، ومادام الحديث عن التّضمين كباب من أبواب البلاغة واستشهاد البلاغيين بأشعارهم فيه فسأقصر الأمر عليه بعرض نماذج في الموضوع.

رابعا: نماذج:

1-ابن أبي الأصبع في كتابه تحرير التّحبير: ابن أبي الأصبع هو أبو محمد زكي الدّين المصري، ولد بمصر سنة 585هـ أو 589هـ، عاش في عهد الدولة الأيوبيّة، وشطر من دولة المماليك، وإلى جانب كتابه تحرير التحبير وعديد الأشعار له تصانيف كثيرة[40]، توفّي سنة 654هـ.

وكتاب تحرير التّحبير كتاب في علم البلاغة يقتصر على علمي البيان والبديع تقريبا، وفيه أورد ابن أبي الأصبع بيتين من إنشائه في التّضمين ، ضمّن فيهما بيت المتنبي: [41]

تَذَكَّرْتُ مَا بَيْنَ العُذَيْبِ وَبَارِقِ مَجَرَّ عَـوَالِينَا وَمَجْـرَى السَّوَابِقِ

البيتان هما:[42]

إِذَا الوَهْمُ أَبْدَى لِي لَمَاهَا وَثَغْرَهَا تَذَكَّرْتُ مَا بَيْنَ العُذَيْبِ وَبَارِقِ

وَيُذْكِرُنِي مِنْ قَـدِّهَا وَمَدَامِعِي مَجَرَّ عَـوَالِينَا وَمَجْـرَى السَّوَابِقِ

هذان البيتان أصبحا في كتب البلاغة من بعد ابن أبي الأُصبع من أكثر الشّواهد شُهرة في باب التّضمين.

2- رشيد الدّين الوطواط في كتابه حدائق السّحر في دقائق الشّعر: هو محمد بن محمد بن عبد الجليل رشيد الدّين الوطواط، ولد في بلخ مدينة من مدن خراسان، يتّصل نسبه بعمر بن الخطّاب(رضي الله عنه) عن طريق ابنه عبد الله (رضي الله عنه)،من أرباب الإنشاء في القرن السّادس، وشاعر باللغتين العربية والفارسية، كان عالما بدقائق كلام العرب، وأسرار النّحو والأدب، له ديوان شعري، توفي سنة 573هـ.[43] وكتاب حدائق السّحر كتاب في علم البلاغة يقتصر على علم البديع والصّناعات الشّعرية، كتاب "صغير الحجم ولكنّه مشتمل على بعض الخصائص الصّرفية والنّحوية وعلى طائفة من المصطلحات كانت مستعملة في لغة العصر الذي أُلّف فيه"[44] وفيه أورد الوطواط بيتين ضمّنهما بيتا لكعب بن زهير قال فيهما:[45]

ذَنْبِي كَثِيرٌ وَعُذْرِي فِيهِ مُتَّضَحُ فَاقْبَلْهُ فَالْعُذْرُ عِنْدَ الحُرِّ مَقْبُولُ
نُبِّئْتُ أَنَّ رَسُولَ اللهِ أَوْعَـدَنِي وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللهِ مَأْمُـولُ

البيت الثّاني هو بيت كعب بن زهير قاله في مدح النبي(صلى الله عليه وسلّم) في قصيدته الشّهيرة بالبردة.

3-ابن حجّة الحموي وكتابه خزانة الأدب وغاية الأرب: أبو بكر بن علي بن عبد الله بن حِجَّة الحموي علم من أعلام الشّعر والأدب في القرنين الثّامن والتّاسع الهجريين، وُلد في حماة بسوريا، سنة 767هـ، عاش في عصر المماليك، توفي سنة837هـ، تاركا ما يربو عن ثلاثين أثرا ومصنّفا إضافة إلى ديوان شعري. وكتاب خزانة الأدب وغاية الأرب يجمع مع علم البلاغة اللغة والأدب والنّقد والشّعر والنّثر والتّاريخ والتّراجم، وهو في الأصل شرح لبديعيته في مدح النّبي(صلى الله عليه وسلّم) المسمّاة "تقديم أبي بكر"، والكتاب "يقدّم صورة للفكر البلاغي العربي في عصره"[46]، وفيه أجاب القاضي صدر الدّين بن الأدمي بعدما أرسل له رسالة شعرية ضمّنها معلّقة امرئ القيس -السّالفة الذّكر- فأجاب ابن حجّة بقوله:[47]

سَـرَتْ نَفْـحَةٌ مِنْـكُمْ إِلَيَّ كَأَنَّهَا نَسِيمُ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ
فَقُلْتُ لِلَيْلَى مُذْ بَدَا صُبْحُ طَرْسِهَا أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطّـوِيلُ أَلاَ انْجَلِي

البيت الأوّل ضمّنه قول امرئ القيس:[48]

إِذَا قَامَتَا تَضَـوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

والبيت الثّاني ضمّنه قول امرئ القيس من نفس القصيدة:[49]

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطّـوِيلُ أَلاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ فِيكَ بِأَمْثَلِ

وبعدها أورد عديد الأشعار والقصائد لكثير من الشّعراء ممّن ضمّنوا أبيات معلّقة امرئ القيس في أشعارهم.

وضمّن بيتا آخر بيت عنترة من قصيدة له من القصائد الشّهيرة والبيت: (50)

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أُقَصِّرُ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتِ شَمَائِلِي وَتَكَرُّمِي

قال ابن حجّة مضمّنا بعض كلمات البيت في قوله: (51)

جَادَ النَّسِيمُ عَلَى الرُّبَا بِنَدَى يَدَيْهِ وَقَالَ لِي

أَنَا مَا أُقَصِّرُ عَنْ نَدَى وَكَمَا عَلِمْتَ شَمَائِلِي

وقوله في بداية باب التّضمين وفي آخره: (52)

وَأَوْدَعُوا لِلثَّرَى أَجْسَامَهُمْ فَشَكَتْ شَكْوَى الجَرِيحِ إِلَى العُقْبَانِ وَالرَّخَمِ

هذا البيت ضمّنه وأودعه شطر بيت للمتنبّي من قوله: (53)

وَلَا تَشَـكَّ إِلَى خَـــلْقٍ فَتُشْمِتَهُ شَكْوَى الجَرِيحِ إِلَى الغِرْبَانِ وَالرَّخَمِ

يلاحظ أنّ رواية الدّيوان وردت فيه كلمة "الغربان" بدل "العقبان".

4- عبد الغني النابلسي(ت1143هـ) وكتابه نفحات الأزهار على نسمات الأسحار: عبد الغني بن إسماعيل النّابلسي الدّمشقي شاعر شامي، وعالم من علماء الدّين والأدب، ولد سنة 1050هـ بدمشق، له عديد المؤلّفات في علم التصوّف وغيره(54)، وديوان شعر، توفي بدمشق سنة 1143هـ(55).

وكتاب نفحات الأزهار على نسمات الأسحار كتاب في علم البلاغة يقتصر على أبواب فنّ البديع، وهو في الأصل لا يختلف عن سابقه بل أشار في مقدّمته أنّه سار على منوال من سبقوه ومنهم ابن حجّة الحموي، أي أنّ نفحات الأسحار هو قصيدة بديعيّة في مدح النّبي (صلى الله عليه وسلّم) أنشأها النّابلسي وشرحها في هذا الكتاب، وفيه ذكر مصطلح الإيداع وقال: "ويسمّيه بعضهم التّضمين"، بدأ الباب ببيت من بديعيّته: (56)

بِاللهِ يَا قَلْبُ مَا هَذَا الخُفُوقَ أَرَى أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِذِي سَلَمِ؟

البيت ضمّنه النّابلسي شطر بيت للبوصيري من مطلع قصيدة البردة الشّهيرة وهو: (57)

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِذِي سَلَمِ مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ؟

وللنّابلسي في كتابه: (58)

وَمَا الفَضْلُ جَرُّكَ فَضْلَ الرِّدَا وَعِظْمُ العَمَامَةِ فَـــوْقَ القَـذَالْ

وَلَكِنْ كَمَا قَـالَ مَـنْ قَبْلَنَا أَخُو الفَضْلِ مُحْيِ الرُّبُوعِ الخَوَالْ
وَكَـمْ فِي بَقَـايَا الزَّكَـايَا نَدَى وَكَـمْ فِي بَقَـايَا الزَّوَايَا رِجَـــالْ

وله أيضا: [59]

رَأَيْتُ خَالاً أَسْوَداً قَدْ بَدَا فِي وَجْنَةٍ تُذْكَى لَنَا وَقْدُهَا
نَادَيْتُهُ يَاخَـالَهَا قَـالَ لِي لَا تَـدْعُـنِي إِلَّا بِيَا عَبْدَهَا

في البيت الثّاني ضمّن قول القائل: [60]

لَا تَدْعُنِي إِلَّا بِيَا عَبْدَهَا فَإِنَّهُ أَشْرَفُ أَسْمَائِي

وأضاف النّابلسي بيتين بعدهما آخرين في الغزل، وقال:" ولو تركت القلم يسرح في هذه الحدائق، لغصّت أفواه القراطيس باحتساء الرّقائق، ولكن خشيت لحوق الإطناب، في هذا الكتاب"[61].

5- الشّيخ محمد بن بادي وكتابه زينة الفتيان: محمد بن المختار الملقّب ببادي بن مَحَمّد باي بن محمد الخليفة بن المختار الكبير الكنتي، ولقبه الغالب عليه سيدي حَمّ، ولد سنة 1316هـ، بمكان قريب من تيمياوين يُدعى آغلي، أشهر شيوخه خاله الشّيخ باي بن سيدي اعمر الكنتي، وأشهر تلاميذه[62] الشّيخ محمد بن محمد الفقّ، وعدد تلاميذه يفوق الثلاثين[63]، له عديد المؤلّفات في علوم شتّى فاقت مؤلّفاته الثّمانين[64]، توفي سنة 1388هـ[65].

وكتابه زينة الفتيان في الأصل منظومة وضعها الشّيخ على نُقاية السّيوطي التّي جمعت أربعة عشر علما[66]، منها علوم البلاغة الثلاثة، لكنّ الشّيخ ابن بادي في منظومته زاد ثلاثة علوم[67] فأصبحت سبعة عشر علما، ثمّ شرحها بنفسه، وفي علم البديع، في باب التّضمين أورد الشّيخ شواهد من إنشائه- مرّ بنا بعضها- من ذلك بيت في علم السّيرة وآخر في علم التّنجيم، وقصيدة علقمة الفحل-وقد أشرنا لها سابقا- التي صرف معانيها إلى غرض المدح النّبوي، وأضاف على المنوال نفسه ثلاث قصائد، الأولى ضمّنها قصيدة للبيد بن ربيعة قال فيها:

بِالعَيْنِ مِنْ طِيبِ المُجِدِّ غَرَامُهَا عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا
وَخَـفَتْ مَنَازِلَهَا لَـدَيْكَ مَنَازِلٌ بِمِنًى تَأَبَّـدَ غَـوْلُهَا فَرِجَامُهَا

وفيها: [68]

أَرْضٌ بِهَا المُخْتَارُ كَـلَّمَ جَهْرَةً صُمًّا خَـوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا
أَرْضٌ بِهَا المُخْتَارُ آمَنَ مِـنْ رَدَى عُـوذاً تَأَجَّلُ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا

البيتان الأوّلان ضمّن فيهما ابن بادي مطلع معلّقة لبيد الشّهيرة قوله: (69)

عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُهَا

والبيتان الآخران ضمّنهما من بيتين بمقدار شطر من كلّ بيت، الأوّل: (70)

فَوَقَفْتُ أَسْأَلُهَا وَكَيْفَ سُؤَالُنَا صُمًّا خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا

والآخر: (71)

وَالعِينُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلَائِهَا عُوذاً تَأَجَّلُ بِالْفَضَاءِ بِهَامُهَا

أورد الشّيخ لهذه القصيدة ثلاثة عشر بيتا مضمّنا في شرحه، والقصيدة الثّانية لعلقمة الفحل أيضا وفيها:

أَلَا شِمْ حِسَانَ المُصْطَفَى أَحْمَدٍ إِذَا طَحَا بِكَ قَلْبٌ فِي الحِسَانِ طَرُوبُ

وَلَا سِيَمَا أَنْ شَانَ شَيْمُكَ لِلظُّبَى بُعَيْدَ الشَّبَابِ عَصْرَ حَانَ مَشِيبُ

وفيها: (72)

لِأَحْمَدَ مَنْ حَازَ الشَّفَاعَةَ مُفْرَداً بِمُشْتَبِهَاتٍ هَوْلُهُنَّ مَهِيبُ

لِأَحْمَدَ مَنْ بِالحَقِّ جَاءَ فَدِينُهُ لَهُ فَوْقَ أَصْوَاءِ المُتُونِ عُلُوبُ

البيتان الأوّلان ضمّن فيهما ابن بادي مطلع قصيدة علقمة الشّهيرة قوله: (73)

طَحَا بِكَ قَلْبٌ فِي الحِسَانِ طَرُوبُ بُعَيْدَ الشَّبَابِ عَصْرَ حَانَ مَشِيبُ

والبيتان الآخران ضمّنهما من بيتين بمقدار شطر من كلّ بيت، الأوّل: (74)

إِلَيْكَ أَبَيْتَ اللَّعْنَ كَانَ وَجِيفُهَا بِمُشْتَبِهَاتٍ هَوْلُهُنَّ مَهِيبُ

والآخر: (75)

هَدَانِي إِلَيْكَ الفَرْقَدَانِ وَلَاحِبٌ لَهُ فَوْقَ أَصْوَاءِ المِتَانِ عُلُوبُ

يلاحظ رواية الدّيوان "المتان" ورواية ابن بادي "المتون"، إضافة إلى ضبط كلمة "علوب"، ومن هذه القصيدة أورد ابن بادي ثمانية أبيات، والقصيدة الثّالثة ضمّنها الشّيخ قصيدة لعلقمة الفحل أيضا، وهي قوله: (76)

أَعَنْ غَيْدٍ اسْتَهْوَتْكَ شَوْقاً بِيَثْرِبِ ذَهَبْتَ مِنَ الهِجْرَانِ فِي غَيْرِ مَذْهَبِ

وَجَانَبْتَ حَقًّا مَنْ هَوَيْتَ لِوَصْلِهَا وَلَمْ يَكُ حَقًّا كُلُّ هَذَا التَّجَنُّبِ

لَيَالِيَ تَأْتِي الحَيَّ تَعْتَسِفُ الدُّجَى لَيَالِيَ حَلُّوا بِالسِّتَارِ فَغُرَّبِ

مُحَمَّدُ مَنْ جَدْوَاهُ لِلْمُجْتَدِي جَدَى حَثِيثٍ كَمَرِّ الرَّائِحِ المُتَحَلِّبِ

مُحَمَّدُ مَنْ أَضْحَى بِهِ الدِّينُ مُقْتَفَى وَمَاءُ النَّدَى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مِذْنَبِ

الأبيات الثلاثة الأولى مضمّنة من بيتين الأوّل من القصيدة والذي بعده وهما: (77)

ذَهَبْتَ مِنَ الهِجْرَانِ فِي غَيْرِ مَذْهَبِ وَلَمْ يَكُ حَقًّا كُلُّ هَذَا التَّجَنُّبِ

لَيَالِيَ لَا تَبْلَى نَصِيحَةَ بَيْنِنَا لَيَالِيَ حَلُّوا بِالسِّتَارِ فَغُرَّبِ

والبيت الرّابع مُضمّن من قول علقمة: (78)

فَأَتْبَعَ آثَارَ الشِّيَاهِ بِصَادِقٍ حَثِيثٍ كَغَيْثِ الرَّائِحِ المُتَحَلِّبِ

يلاحظ في شطر البيت اختلاف رواية الدّيوان مع ما أورده الشّيخ في كلمة، وهي "كغيث"، عند الشّيخ وردت "كمرّ"، والبيت الخامس مُضمّن من قول علقمة: (79)

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا وَمَاءُ النَّدَى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مِذْنَبِ

شطر البيت نفسه ورد في معلّقة امرئ القيس وهو قوله: (80)

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ

ولا ندري هل وقع تضمين في البيت بين علقمة وامرئ القيس أم هو توارد الخواطر كما يحصل أحيانا(81).

هذه نماذج بيّنت من خلالها استعمال بعض البلاغيين لشواهد من إنشائهم في باب التّضمين، وقد أغفلت ذكر الإمام السّيوطي وكتابه إتمام الدّراية لقرّاء النُّقاية، وفيه ذكر أبياتا من إنشائه ضمّنها من أبيات لشعراء آخرين(82)، لكنّني حاولت التّركيز على الأبيات التي تمّ صرفها إلى أهمّ –ما أمكن– وخاصّة التي صُرفت إلى المدح النّبوي كما أوردت أخيرا مع الشّيخ محمّد بن بادي.

خامسا: خاتمة:

ممّا سبق نخلص إلى أنّ التّضمين كاصطلاح يرد في النّحو، والعروض، والبلاغة، وفي البلاغة يُراد به إيداع شاعر شعره بيتا أو أقلّ، أو بيتين أو أكثر لشاعر آخر، ويُشترط التّنبيه على ذلك إن لم يكن الشّاعر مشهورا، وأحسن التّضمين ما صُرف المعنى فيه إلى أهمّ ممّا كان عليه كصرف المعنى إلى المدح النّبوي، وقد بسط البلاغيّون في كتبهم شواهد متنوّعة عن التّضمين، وكان من بين الشّواهد –لبعضهم– أبياتا من إنشائهم كما مرّ، ومن خلال ما أوردناه نستنتج:

1–عدم تقيُّد الشّواهد البلاغية بمكان وزمان معيّنين جعل مجال الشّاهد أوسع وأرحب مقارنة بعلوم أخرى كالنّحو.

2-رحابة مجال الشّاهد البلاغي أدّت إلى بروز ظاهرة إبداعيّة تمثّلت في استشهاد بعض البلاغيّين بأشعار من إنشائهم.

3-استعانة الشّعراء بأشعار بعضهم بالتّضمين هو أمر من شأنه أن يبعث الحياة في المعاني لإعادتها في ثوب جديد.

4-في التّضمين دلالة على تأثّر الشّعراء ببعضهم البعض.

5-حظيت البلاغة كعلم بعلماء شعراء، وهو أمر تجلّى في جمالية الشّاهد البلاغي.

وفي الأخير من بين ما أوردته لا تزال قصائد الشّيخ محمّد بن بادي المضمّنة حبيسة الخزائن بحاجة إلى تحقيق وإخراج، ولهذا العلم حقّ في ذمّة الباحثين للوقوف على آثاره وإخراجها للتّعريف به أكثر.

هوامش:

(1) -الزمخشري، **أساس البلاغة**، تحقيق:محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، لبنان، الطّبعة الأولى، 1419هـ-1998م، (مادة ض م ن)، ج01، ص587.

(2) - ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ض م ن)، مجلد 04، ص2611.

(3)- الفيروزآبادي، **القاموس المحيط**، تحقيق: مكتب التحقيق بالمؤسسة، مؤسّسة الرّسالة، لبنان، الطّبعة الثامنة، 1426هـ-2005م، مادة (ض م ن)، ص1212.

(4)- شوقي ضيف، **تيسيرات لغوية**، دار المعارف، مصر، 1990م، ص81.

(5)- حاتم صالح الضامن، "**شعر القُحيْف العُقيْلي**"، مجلّة المجمع العلمي العراقي، الجزء 03، المجلّد 37، سبتمبر 1986م، ص252.

(6) -المرجع السّابق، ص81.

(7) -ابن حجّة الحموي، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، دراسة وتحقيق: كوكب دياب، دار صادر، لبنان، الطّبعة الأولى، 1421هـ-2001م،ج04، ص 106.

(8) -رشيد الدّين الوطواط، **حدائق السّحر في دقائق الشّعر**، ترجمة: إبراهيم أمين الشّواربي، المركز القومي للتّرجمة، مصر، الطّبعة الثّانية، 2009م، ص174.

(9) -أسامة بن منقذ، **البديع في نقد الشّعر**، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، شركة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1380هـ- 1960م، ص249.

(10) - ابن حجّة الحموي، **خزانة الأدب**، ج04، ص 138.

(11) - المصدر نفسه، ج04، ص 106.

(12) -يُنظر:محمد بن علي الجرجاني، **الإشارات والتنبيهات**، تحقيق: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، مصر، 1418هـ-1997م، ص289.

(13) - يُنظر: السّيوطي، **شرح عقود الجُمان**، تحقيق: إبراهيم محمد الحمداني وأمين لقمان الحبّار، دار الكتب العلمية، لبنان، الطّبعة الأولى، 2011م، ص383.

(14) -ابن أبي الأصبع، **تحرير التّحبير**، تحقيق: حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، مصر، ص142.

(15) - عبد الرحمان الأخضري،**الجوهر المكنون في صدف الثّلاثة فنون**، تحقيق:محمد بن عبد العزيز نصيف، مركز البصائر للبحث العلمي، ص46.

(16) -السّيوطي، **شرح عقود الجُمان**، ص382.

(17) -محمد بن بادي، **زينة الفتيان**، تقديم: يحي ولد سيدي أحمد، دار المعرفة، الجزائر، 2009، ج02، ص111.

(18) -يُنظر: علي صدر الدّين بن معصوم المدني، **أنوار الرّبيع في أنواع البديع**، تحقيق:شاكر هادي شكر، مطبعة النّعمان، النجف، العراق، الطّبعة الأولى، 1389هـ-1969م، ج06، ص73.

(19) -شرف الدّين البوصيري، **ديوان البوصيري**، تحقيق: محمد سيّد كيلاني، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، الطّبعة الأولى، 1374هـ-1955م، ص191.

(20) -المتنبّي، **ديوان المتنبّي**، دار بيروت، لبنان، 1403هـ-1983، ص36.

(21) -محمد ابن بادي، **زينة الفتيان**، ج02، ص113.

(22) - ينظر، المعهد الموريتاني للبحث العلمي، مخطوطات موريتانيا، **"مخطوط نظم في آباء النبي (صلى الله عليه وسلم)"**،مكتبة الشّريف عبد المومن، رقم المخطوط 1037/1037، ص14. موقع إليكتروني، www.makrim.org زيارة الموقع يوم 2020/10/19، الساعة:21:35.

(23) -محمد بن بادي، **المرجع السّابق**، ج02، ص113.

(24) -القصيدة لم نقف على قائلها.

(25) -المرجع السّابق، ج02، ص114.

(26) -عبد الغني النّابلسي، **نفحات الأزهار على نسمات الأسحار**، عالم الكتب، لبنان، مكتبة المتنبّي، مصر، 1299، ص89.

(27) -المرجع السّابق، ج02، ص115.

(28) -امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلمية، لبنان، الطّبعة الخامسة، 1425هـ-2004م، ص110.

(29) -علقمة بن عبدة، **ديوان علقمة بن عبدة**، تقديم: سعيد نسيب مكارم، دار صادر، لبنان، الطّبعة الأولى، 1996، ص47.

(30) -الحموي، **خزانة الأدب**، ج04، ص131.

(31) -من الآية 17، سورة هود.

(32) - ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ش ه د)، مج04، ص2348، وص2349.

(33) -الخطيب القزويني، **شروح التّلخيص مختصر التفتازاني على تلخيص المفتاح**، دار الكتب العلمية، لبنان، ج01، ص58.

(34) -أبو يعقوب المغربي، **شروح التّلخيص مواهب الفتّاح في شرح تلخيص المفتاح**، دار الكتب العلمية، لبنان، ج01، ص58.

(35) -ابن جِنّي، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النّجّار، المكتبة العلمية عن دار الكتب المصرية، مصر، ج01، ص24.

(36) -ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، الطّبعة الخامسة، 1401هـ-1981م، ج02، ص236.

(37) -ابن حجّة الحموي، **خزانة الأدب**، ج01، ص23.

(38) -**المصدر نفسه**، ص23.

(39) -يُنظر: ابن المعتزّ،**كتاب البديع**، تحقيق:عرفان مطّرجي، مؤسّسة الكتب الثقافية، لبنان، الطّبعة الأولى، 1433هـ-2012م، ص32وص43.

(40) -للاطّلاع أكثر حول الكتاب والكاتب يُنظر: نوري أحمد عبيريد، **"توظيف الشّاهد الشّعري في كتاب تحرير التّحبير"**، مجلّة كلية اللغات، جامعة طرابلس، العدد17، مارس 2018.

(41) -المتنبي، **ديوان المتنبّي**، ص393.

(42) -ابن أبي الأصبع، **تحرير التّحبير**، ص382.

(43) -يُنظر:ياقوت الحموي، **معجم الأدباء**، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، لبنان، الطّبعة الأولى، 1993م، ص2631.

(44) - رشيد الدّين الوطواط، **حدائق السّحر في دقائق الشّعر**، ص81.

(45) -**المصدر نفسه**، ص175.

(46) -ابن حجّة الحموي، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، ج01، ص20.

(47) -**المصدر نفسه**، ج04، ص130.

(48) -امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، ص111.

(49) -**المصدر نفسه**، ص117.

(50) -عنترة بن شدّاد، **ديوان عنترة**، مطبعة الآداب لصاحبها أمين الخوري، بيروت، 1893، ص82.

(51) -**المصدر السّابق**، ج04، ص160.

(52) –**المصدر نفسه**، ج04، ص106، وص 161، وص165.

(53) –المتنبّي، **ديوان المتنبّي**، ص498.

(54) – ذكر له الزركلي عديد المؤلّفات وقال عنه: "له مصنّفات كثيرة جدّا". يُنظر: خير الدّين الزركلي، **الأعلام**، دار العلم للملايين، لبنان، الطّبعة الخامسة عشرة، 2002م، ج04، ص32.

(55) – يُنظر:**المرجع نفسه**، ج04، ص32.

(56) –عبد الغني النّابلسي، **نفحات الأزهار على نسمات الأسحار**، ص 85.

(57) –شرف الدّين البوصيري، **ديوان البوصيري**، ص190.

(58) – عبد الغني النّابلسي، **المصدر السّابق**، ص90.

(59) –**المصدر نفسه**، ص90.

(60) –البيت لا يُعلم له قائل، يُنظر: السّمين الحلبي، **عمدة الحُفّاظ في تفسير أشرف الألفاظ**، تحقيق: محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، لبنان، الطّبعة الأولى، 1417هـ-1996م، ج03، ص21.

(61) –**المصدر السّابق**، ص90.

(62) –من تلاميذه من لا يزال على قيد الحياة كالشّيخ عيسى قمامة، والشّيخ محمد بن بانه، وغيرهما.

(63) – يُنظر: حاج أحمد الصدّيق، **محمد بن بادي حياته وآثاره**، دار الغرب، وهران، الجزائر، ص57.

(64) – يُنظر: محمد عبد الحميد فيلي، **تنوير ذوي البصائر بما كان في الهقّار صائر**، مطبعة سخري، الجزائر، الطبعة الثانية، 2013، ج02، ص191.

(65) –للمزيد حول الشّيخ يُنظر: الشّيخ بن محمّد (ابن الشّيخ)، **المفيد المستفيد** في تراجم العلماء وسلسلة المشايخ الفضلاء في التصوّف والطّريقة القادرية، مؤسّسة البلاغ، الجزائر، طبعة خاصة 2013، ص206، وما بعدها.

(66) –تلك العلوم هي: "التّوحيد، التّفسير، علم الحديث، أصول الفقه، الفرائض، النّحو، التّصريف، الخطّ، المعاني، البيان، البديع، التّشريح، الطبّ، التّصوّف".

(67) –وهي:"السّيرة، التنجيم، الحساب".

(68) –محمد بن بادي، **زينة الفتيان**، ج02، ص114.

(69) –لبيد بن ربيعة، **ديوان لبيد بن ربيعة**، تحقيق: إحسان عبّاس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، 1962م، ص297.

(70) –**المصدر نفسه**، ص299.

(71) –**المصدر نفسه**، ص299.

(72) –محمد بن بادي، **زينة الفتيان**، ج02، ص115.

(73) – علقمة بن عبدة، **ديوان علقمة**، ص21.

(74) –**المصدر نفسه**، ص25.

(75) -**المصدر نفسه**، ص25.

(76) -محمد بن بادي، **زينة الفتيان**، ج02، ص116.

(77) -**المصدر نفسه**، ص09.

(78) -**المصدر نفسه**، ص17.

(79) -**المصدر نفسه**، ص13.

(80) -امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، ص118.

(81) -وقد أوردوا أنّ بين امرئ القيس وطرفة بن العبد وقع توارد الخواطر في قول امرئ القيس: "وقوفا بها صحبي عليّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسى وتجمّل"، وقول طرفة بن العبد:" وقوفا بها صحبي عليّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسى وتجلّد"، وقد أنشد كلّ منهما البيت في يوم واحد. يُنظر: السّيوطي، **شرح عقود الجُمان**، ص372.

(82)-يُنظر: جلال الدّين السّيوطي ، **إتمام الدّراية لقرّاء النّقاية**، دار الكتب العلمية، لبنان، الطّبعة الأولى، 1405هـ-1985م، ص145.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 120 - 133 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التعالقات النصية في مسرح (سعد الله ونوس)
قراءة جمالية لمسرحية (ملحمة السّراب) أنموذجًا

Textual Relationships in (Saadallah Wennous); Theater and Aesthetic Readers (Mirage epic) as a Model

عثمان ميهوبي [1]*، أحلام بن شيخ [2]
Athman mihoubi[1], Ahlem ben chikh[2]
مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب
جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)
Kasdi Merbah University Ouagla (Algeria)
athmanmihoubi@gmail.com[1] ahlembencheikh@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/06/24	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

عد (التناص) مصطلحا نقديا وليد نظريات ما بعد الحداثة، كالبنيوية والسيمائية وغيرها في النقد الحديث، غير أنه يتماهى في الكثير من منطلقاته بنقدنا العربي القديم، تحت مسميات عديدة ومختلفة ليستقر في العصر الحديث بما يعرف بالتناص، والتعالق النصي، والميتناص وغيرها فعنيّ بالدراسة تنظيرا وتطبيقا.

ولتتبع هذه الظاهرة النقدية في مسرحنا العربي الحديث، ثم اختيار موضوع المتعاليات النّصية في مسرح (سعد الله ونوس) قراءة جمالية، على اعتبار أن ونوس من رواد حركة المسرح العربي الحديث، ومن أولئك الذين استلهموا في نتاجاتهم الكثير من النصوص الأسطورية والدينية والأدبية، وحتى يتم ذلك وقع الاختيار على مدونة (ملحمةالسراب)كسند مسرحي، تجلت فيه هذه الظاهرة النقدية.

الكلمات المفتاحية:التناص، التعالق النصي، سعد الله ونوس، المسرح العربي.

Abstract :

ntertextuality is considered as a critical term arising from postmodern theories, such as structuralism, semiotics, and others in modern criticism. It goes in tandum with our ancient Arab criticism, under many different names to settle in the modern era with what is known as intertextuality, textual attachment, intertwine and others; a theoretical and practical study is conducted. to follow the aesthetic of the textual attachment in our modern Arab theater, then choose the topic of transtextuality in (SaadallahWannous)

* عثمان ميهوبي: athmanmihoubi@gmail.com

Theater aesthetic reading, considering that Nous who is one of the pioneers of the modern Arab theater movement, and among those who have been inspired through their works many legendary, religious and literary texts, and until that is signed The selection on the (Mirage epic) as a theatrical support clarifies and reveals the beauty of its textual transcendents

أولاً: مقدمة

لا تخلو تجليات الإبداع الأدبي من خيوط دلالية، أو أسلوبية تربط النص الحاضر بنصّ غائب سبقه في الفكرة أو الأسلوب، وقد يكون هذا الترابط شعوريًا مقصودًا من طرف المبدع الذي يعمد إلى امتصاص بعض التجارب السابقة، ويتقاطع معها في سياقات مختلفة، وقد يكون ذلك الترابط غير مقصود، من خلال تشابه النصوص في بواعثها وإضاءاتها النّصية.

فالعمل الأدبي يشكل شجرة عريقة ممتدة الجذور، كالإنسان الذي لا يأتي من الفراغ، وكذلك النّص لا يولد من العدم، فالنّصوص تتعالق فيما بينها، وتتقاطع حتى يحصل ذلك الامتداد الثقافي، وهذا التعالق والترابط هو اصطلح عليه اسم التّناص في نظر النقاد ودارسي الأدب.

و(التناص) مصطلح نقدي حداثي عرف بمسمّيات عديدة وبطرق مختلفة منذ القدم، إذ لا يمكن للمبدع أو الفنان قصر تجربته الإبداعية على روافده الذاتية فقط، باعتباره يحيا في زمان ومكان مشترك مع أترابه من المبدعين، فهو يعير ويستعير من غيره ما يناسب تجربته، ولدراسة مدى تجلي وتحقق هذه الظاهرة النقدية في مسرحنا العربي الحديث تم اختيارنالمدونة مسرحية للكاتب السوري (سعد الله ونوس) بعنوان (ملحمة السّراب).

وعلى اعتبار أن (سعد الله ونوس) واحد من منظري المسرح العربي الحديث، ومن أولئك الذين قعّدوا لفكرة (التجريب) في المسرح العربي، بدت ظاهرة (التناص) جلية في نتاجاته المسرحية، فهو صاحب منهج نقدي في مجال المسرح، وذو رؤى مسرحية خاصة سعى لنشرها في كتاباته النقدية، ككتابه (بيانات لمسرح عربي جديد)وبناء على ماسبق ذكره حاولنا في هذه الدراسة تتبع كنه التناص انطلاقا من مفهومه، مشخصين مدى تمظهره في مدونه المؤلف، مشيرين إلى أهم النصوص التي تقاطع معها خاصة الأسطورية والدينية منها، كما ذيلنا هذا البحث برصد

جماليات هذه الظاهرة النقدية في المدونة المسرحية، وقد اعتمدنا المنهج التحليلي الوصفي، باعتباره منهجا يسهل عملية الوصف والتحليل ويتواءم وطبيعة الموضوع.

ثانياً: التناص قراءة في إشكالية المصطلح

1- من الناحية اللغوية:

جاء في (لسان العرب)،(لابن منظور) في مادة «النَّصُ رفعك للشيء، نَصَّ الحديث يَنُصُّهُ نَصًّا: رفَعهُ، وكل ما أُظْهِرَ فقد نَصَّ، ونَصَّ المتاع نَصًّا: جعل بعض على بعضٍ، ونَصَّ الدابة ينصها نصًّا بمعنى رفعها على السّير. قال أبو عبيد: النّصُ التحريك حتى يستخرج من الناقة أقصى سيرها والنّص والنصيص: السّير الشّديد والحَثُّ»[1].

كما يورد (معجم مقاييس اللغة)،(لابن فارس) في مادة نَصَّ:« النُّصَةُ من القوم ومن كل شيء أي الخيارُ، ويقال أنصيتُ الشيءَ إذا اخترتهُ، وهي ناصيتي، وناصيته أي أخذ كل منا بناصية صاحبه»[2].

ومن خلال ما سبق ذكره في معاجم اللغة، يمكن إدراج النص في معنى الرّفع للأمر والتعجيل به، كما يأتي النّص بمعنى منتهى الأمور وأقصاها، و(التّناص) هو مصدر الفعل تناصّ بمعنى تشارك وتفاعَل من أصل نَصَّ، وبذلك يكون التناص في اللغة بمعنى الرفع والمفاعلة والإسراع والاكتمال في الغاية.

2- من الناحية الاصطلاحية:

عُدَّ (التّناص) خاصية ملازمة لكل إنتاج أدبي لغوي، أيًا كان نوعه، فليس هناك كلام يبدأ من العدم، فكل نتاج فني لا شك أنه يستند ويتقاطع مع نتاجات من سبقه، ومن طبيعة الدّال اللغوي أن يمتلك تاريخا عريقا، ربما كان أعرق من تاريخ معرفتنا به ولا يفتأ الدال يكتنز هذا التاريخ في أصواته ويخبؤه في مقاطعهحتى إذا ما أتيحت له علاقة بما سواه في تركيب انفجر، كل منهما عن تاريخهما واستدعيا إلى هذا التركيب كل ما اكتسباه سلفًا من مدلولات.

والتّناص كمصطلح نقدي هو ترجمة للمصطلح الفرنسي«(**Intertexte**) حيث تعني كلمة (**inter**) في الفرنسية التبادل، بينما تعني كلمة (**texte**) النّص، وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني (**textere**) ويعني نسيج أو حُبك وبذلك يصبح (**intertexte**) التبادل النّصي، وقد يترجم إلى العربية بالتّناص»[3]، وتعد الباحثة البلغارية (جوليا كرستيفا) (**J.**

(**Cristiva** هي أول من نادى به في النقد الغربي الحديث، منطلقة من مفهوم الحوارية عند (باختين)، ثم راج هذا المصطلح بين الأدباء والنقاد، وتسارع النقاد إلى تبنيه (كتودوروف) و(جيرار جنيت)، و(رولان جيني) وغيرهم.

أما في الأدب العربي فقد عُرفت هذه الظاهرة النقدية عند النقاد العرب القدماء تحت مسمّيات مختلفة (كالانتحال) و(الأخذ والسرقة) و(الاقتباس) وغيرها، لتختلف مسمياتها عند النقاد العرب المحدثين بين (التناص) و(المتناص)، و(التعالق النصي) كلٌّ حسب ترجمته ورأيه الخاص فيها خصوصًا عند نقاد الحداثة (كمحمد مفتاح) و(عبد الله الغذامي) وغيرهم.

ومما لا شك فيه أنّ جُل الباحثين والنقاد يتفقون على أن (التناص) هو تقاطع للنصوص فيما بينها، والنص الجديد المبدع ما هو إلا فسيفساء من النصوص السابقة عليه، محولةً ممتصةً بتقنية خاصة لكل مبدع.

وفي هذا المقام تعرّف (كرستيفا) النص:«هو ما يعني ترحال للنصوص، وتداخل نَصِّي، ففي فضاء نَصِّي معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص متعددة»[4].

3-من الناحية الإجرائية:

قد أولت المناهج النقدية الحديثة اهتماما بالغاً بظاهرة التناص،حيث ركزت جهودها حول استنطاق النص، وبحث كنهَهُ قصد تحديد الخلفيات المعرفية، والدلالية التي تهيكل فيها ومن هنا عدّ التمازج،والتعالق سمة بارزة في تشكل النصوص، إذ لا مناص للمبدع أن يتكئ على من سبقه في بناء نصه، انطلاقا من فكرة أن النصوص تتشابك وتترابط، وتتصل ببعضها البعض،وتُأثر وتتأثر،وهي الفكرة نفسها التي نادت بها (جوليا كرستيفا)حيث يشكل النص سلسلة مترابطة مع نصوص سابقة،فيبني المؤلف نتاجه عليها ويطبعه برؤاه، وأفكاره الخاصة،وعليه أمكننا القول أن التناص هو تلاقح وتثاقف وترابط بين النصوص فيما بينها،إذ لا يوجد نص يولد من العدم في منظور النظرية النقدية التناصية،ويمكن أن نوسع أفق فكرة التعالقات النصية للحياة والواقع فكل شيئ يحدث لنا له خلفية،وارهاصات مهدت السبيل له.

أو بالأحرى هو أخذ بعض الأفكار والرؤى أو حتى البنى التركيبة لنصوص ما والنسج على منوالها بطابع خاص،يضفيه المبدع عبر سلسلة من التقنات الخاصة على نتاجاته التي يبدعها والتي تشكل رؤاه الخاصة من الحياة في مواضيعها المختلفة.

ثالثاً: المتعاليات النصية ومدى تجليها في مسرحية (ملحمة السراب)

1-ملخص عام للمسرحية:

تعالج مسرحية (ملحمةالسراب)(**لسعد الله ونوس**) موضوعًا سياسيًا اجتماعيًا بالدرجة الأولى، وقد قدمها الكاتب في خمسة فصول كل فصل يتضمن مشاهد متعددة، وقد قامت على موضوع جوهري هو وصول (رياح الحضارة والحداثة والعولمة للضيعة)، وما حصل من صراع حيث انقسم الأهالي إلى حزبين، حزب يدعو للحداثة والتحضر وينشده بكل ما أوتي من قوة، وحزب تمسك بالعادات والتقاليد، وكل ماهو أصيل في القرية، خاصة الأرض باعتبارها تمثل الشرف والأصل والدين.

بنى (سعد الله ونوس) مسرحيته على حدث مهم هو صراع الأخوين (مروان) و(أمين) حول أرض والدهما، فمروان المتعلم والمثقف ابن المدينة يرى أنها لا تساوي شيئا مع قيمتها المالية، التي عرضت عليهما، أما (أمين) الفلاح بمساندة أمه (الزرقاء) رآها كنز لا يقدر بثمن، وقد جرى هذا الصراع في حيز مكاني وزماني واحد في حضرة أمهما.

«– أمين: سأقولها لك صريحة، وأتمنى أن تفهمها بالرضا هذه الأرضلن تباع إلا على جثتي.

– مروان: طيب أنت حر، ويمكنك أن ترفض بيع حصتك، أما حصتي فلا شأن لك بها ويمكنني أن أبيعها كما يحلو لي.

– أمين: لن تبيع شيئا.

– مروان: اتنكر أن لي نصف الأرض»[5].

هذا بالنسبة للحدث المسرحي المحوري للمسرحية، وقدم الكاتب هذه الفكرة في مكان موحد، ونقل تداعياتها لأهل القرية بين مساند للحداثة والتحضر والعولمة وبين محافظ على الأرض والقيم والمبادئ.

وبتتبعنا لفصول المسرحية أو مشاهدها، نجد أن ونوس حاول نقل صورة اجتماعية، لقرية سورية فقيرة، مترابطة العلاقات الأسرية يحكمها الدين غير أن العولمة استطاعت أن تفرض لغتها من خلال ما قدمته للأهالي من شهوات ومغريات خاصة ما تعلق بالمال واللذة والنساء.

أعطى (**سعد الله ونوس**) رسالة وعيّ من خلال هذه المسرحية فهي بناء درامي يشخص مدى تفاعل القرية العربية الصغيرة وصمودها أمام الانفتاح العالمي، وهمجية الحضارة الاقتصادية ومنطق الاستثمار.

وقد عرض الكاتب العديد من الشخصيات ومهنهم، وصورهم في الحياة اليومية، مشكلًا بصراع أفكارهم فسيفساء من الرؤى، فهناك من همشه المجتمع وقزمه كالشاعر، وهناك من هزّ الشيطان كيانه ومبدأه كرجل الدّين، والفلاح المتهاون في الحفاظ على أرضه، وفي العموم جاءت المسرحية مصورةً لحال رجال المال الانتهازيين الماديين والفقراء والفلاحين الذين لا يفرقون بين الضّار والنافع في لغة العولمة والتحضر.

2- التناص الديني:

حظي النص القرآني بالحظ الأوفر من العلاقات النّصية، باعتباره المصدر والمورد الأول للتشريع الإسلامي، وإن كانت ثقافة الجاهلي اقتصرت على الشعر في الغالب، فإن الإسلام بنصوصه الدينية فتح الباب للباحثين والدارسين قصد تحليل نصوصه ومناقشتها، واستلهامها، والتعالق معها في ما يخدم مواضيع الإبداع الأدبي والنقدي.

إن معظم النتاجات الأدبية العربية في طابعها العام، تتعالق مع النص الديني من باب التدليل أو الإحالة، أو غيرها من رؤى ومنه يمكن القوللا يذكر مبدع أو كاتب عربي إلا ونجده يتقاطع ويتعالق مع نص ديني أو حدث تاريخي، ذو أبعاد دينية[6].

لقد كان (سعد الله ونوس) من طليعة المسرحيين العرب الذين هاموا بالدين ونصوصه وجعلوا منه سندًا لهم في إبداعاتهمو نتاجاتهم الأدبية، فما من نص مسرحي إلا ونجده يشر أو يلمح لمضمون آية قرآنية، أو معنى حديث نبوي، وفي بعض الأحيان يتعالق ويستلهم النص بحذافيره، فنجده يوظف هذه الظاهرة النقدية في مسرحية (ملحمة السّراب)، وفي هذا الباب نشير إلى عنوانه، إذ استهلها بنصوص دينية كالفصل الرابع من المسرحية. حيث يتقاطع ونوس مع الحديث النبوي الشريف الذي ورد عنه (صلى الله عليه وسلم) في وصف الجنة عن أبي سعيد الخذري عن رسول الله صلى الله عليه وسلم فيما يرويه عن ربه **قال«أعددت لعبادي الصالحين ما لاعين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر»**[7]، يتعالق ونوس مع هذا الحديث الذي جاء في وصف الجنة ويجعله عنوانا للفصل الرابع.

إذ أن المال والجاه والحضارة التي وضعوا معالمهم في الضيعة وجعلوها في مصاف الجنّة، كما نجده المؤلف في العديد من المشاهد التي يقدمها يضمن رسائل دينية على لسان شخصيات المسرحية.

-« المختار: هذا الشاب في إيهابه جنّي أو شيطان، وأحيانا أشعر أن الضيعة كلها مسكونة بالجن والعفاريت...يارب تلطف بنا، ولا تجعلنا كتلك القرية التي أمرت مترفيها أن يفسدوا فيها، حتى حقت عليهم اللعنة »[8]

هنا يشبه سعد الله ونوس حالة القرية والأهالي بعد أن فعلت العولمة والحضارة فعلتها بأهل القرية **قال تعالى:﴿وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيرًا﴾**(سورة الإسراء، الآية **16**).

على شاكلة هذا المنوال يوظّف ونوس بعض الاشارات والتقاطعات النصية لبعض الأفكار والرؤى التي تقع في الواقع الاجتماعي للأهالي، إذ يعمل على وضع المتفرج والمتلقي في صورة واقعية يعيشها صباحاً ومساءً حين يرصد مشهدا لطلب شيخ الضيعة(الشيخ عباس) من (محمد) قطعة أرض لبناء مسجد، وهناك يستدعي ونوس ويقتبس آية قرآنية خادمة للمعنى.

«- محمد: طيب لكم ما تريدون أخبر عبود الغاوي أن الارض جاهزة.

- الشيخ عباس: بارك الله فيك، بارك الله أهلك... بارك الله رزقك وتذكر أن الخير عند الله كحبة قمح أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة»[9].

في حديث شيخ الضيعة أخذٌ مباشر من الآية الصريحة التي تدعو للصدقة **قال تعالى:﴿مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ ۗ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ﴾**(سورة البقرة، الآية **261**)، وعلى هذه الصورة راح (سعد الله ونوس)يتماهى نصيًا مع الكثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة.

3- التناص الأسطوري:

إن مسرحية (ملحمة السّراب) هي واحدة من النتاجات الأدبية التي استند فيها ونوس على الأسطورة، باعتبارها نصاً غائباً يمثل منهلًا ومرتكزًا أدبيًا لتقديم رؤى وأفكارمعينة، فاتخذ من أسطورة (زرقاء اليمامة) نصًا يتعالق معه، وجعل اسم الأم في المسرحية (الزرقاء)«**وينسب الى زرقاء اليمامة، أنها كانت ترى الشخص من مسيرة يوم وليلة، ولما سار حسان الى نحو جديس قال رياح بن مرة: أيها الملك إن لي أختا مزوجة في جديس واسمها الزرقاء، وإنها ترى الشخص من مسيرة يوم وليلة وأخاف أن ترانا فتنذر القوم** »[10]، استلهم ونوس المضمون العام لهذه الأسطورة وأسقطها أدبيًا على نص (**السّراب**) إذ شكلت الأم (**الزرقاء**) بعدًا تراثيًا وأدبيًا، وجعلها تؤدي الدور الذي جاءت به الأسطورة في حد ذاتها فهي ترى وتستبق الزمن في النّص المسرحي بوعي نفسي، فكري ثقافي.

– «**فاطمة: كانت أمي تروي عنك حكايات عجيبة، قالت لي كنت تخبرين عما سيأتي وكأنك ترينه أمامك.**

– **الزرقاء: نعم كان ذلك يحدث أحيانا**»[11]

يمتصّ المؤلف مع هذه الأسطورة العربية باعتبارها ملجأً وملاذاً لتحقيق بعض الرؤى والأفكار«**وعلى هذا الأساس كانت الأسطورة بالنسبة للإنسان تمتلك قوى خارقة وقدرات غير عادية**»[12]، فكما كانت (زرقاء اليمامة) تخبر وتعلم قومها بالخطر المحدق بهم، قبل وقوعه بيوم وليلة، وظفها (سعد الله ونوس) بالرؤية نفسها.إذ كانت ترى بعين الوعي والفكر لما سيحدث في الضيعة من نوائب ونكبات، وإن عدت مجنونة في نظر الكثير، لكن طالما قدمت رسائل إصلاحية لسكان القرية، وجعلها الكاتب تكرر العديد من المرات عبارة (**ويلاه إني أبصر أكثر مما أسمع**).

– «**الزرقاء: آه يا ولدي...ليتني فقدت بصري قبل أن أبصر...وأبصرت هل تريد حقا أن تعرف ماذا أبصرت.**

– **بسام: نعم يا خالتي أريد أن أعرف لأن قلبي مليئ بالتوجسات...**

– الزرقاء: يا ولدي ستزيدك المعرفة توجسا، وسيتضاعف عن عذابك كلما اكتشفت أنك أضعف من أن تغير مسار الأشياء»[13].

ليس من المصادفة أن يختار ونوس مثل هذه الشخصيات التراثية في مسرحه بل ويحمّلها بعض الصفات والمواقف التي وجدت عليها في سندها الأسطوري، إذ يجعل من الحدث المسرحي صراع أفكار بين الحداثة والأصالة في مستوى تعالقي، يجعل المتلقي والمتفرج لمثل هذه النصوص المسرحية يربط بين الواقع والحقيقة، وبين التراث والأسطورة والواقع اليومي.

(فالزرقاء) هي المرشدة والكاشفة والمساعدة على رسم طريق النجاح للأهالي إذ قدمها والمؤلف في صورة المصلح والمرشد في الواقع العربي المتأزم والسكان هم الشعوب العربية على تنوع أصولهم واختلافها، وفي عنوان الفصل الخامس يجعل ونوس العنوان فكرة خادمة لأسطورة (الزرقاء)(**الزرقاء تبصر وتروي مقاطع من ملحمة السراب**) وعليه يمكن القول أن ونوس استطاع الاشتغال والتعالق مع هذه الأسطورة في نظرة جديدة ابداعية.

رابعاً: جماليات التناص في مسرحية السراب

تتراكم الآراء وتختلف المواقف وتتعدد النظريات باختلاف أصحابها حول مفهوم الجمال، غير أن معظم المعاجم العربية، تتفق على أن الجمال مصدر يدل على البهاء والحسن والزينة، أما من الناحية الاصطلاحية، فيطرح هذا المفهوم إشكالية مفادها كيف يحقق العمل الأدبي جماليته وأين تكمن في الشكل أم في المضمون وفي هذا المقام يعرف (أفلاطون) الجمال«بأنه ظاهرة موضوعية لها وجودها، سواء يشعر بها الإنسان أو لم يشعر، فهو مجموعة من الخصائص إذا توفرت في الشيء عدّ جميلا، وإذا امتنعت عن الشيء لا يعد جميلاً»[14].

يعد التناص من المصطلحات النقدية التي أضفت طابعا جماليا على العديد من النتاجات الأدبية خاصة تلك التي بناها أصحابها وفق منطق التعالق النّصي وهذا ما عرف عند (سعد الله ونوس) في مسرحية (ملحمةالسراب) على النحو الآتي:

1– جمالية تداخل الأجناس الأدبية:

في معرض تتبعنا لتمظهرات هذه الظاهرة النقدية في مسرحية (ملحمةالسّراب) لفت انتباهنا مدى براعة الكاتب وقدرته على انتقاء المتميز من النصوص الغائبة الخادمة لفكرته، ورؤيته

بطريقة التصريح، كالذي سبق الإشارة إليه أثناء استحضاره بعض النصوص القرآنية، أو بالتلميح كالتقاطع مع النصوص الأسطورية كأسطورة (زرقاء اليمامة) مثلا، ومن خلال هذه التناصات التي ارتوى منها المؤلف مكّنته من صبغ مسرحيته بألوان مختلفة من نصوص غائبة خاصة الدينية والأسطورية ذات البعد الفكري، وفي الوقت نفسه ترك المبدع —ونوس– للمتلقي مجال تحديد ذلك التعالق والتماهي، حتى يقف على حدود تذوقه وتلقيه للنص المسرحي.

إن تعدد الأجناس الأدبية في النص الحاضر أضفى نوعًا من جمالية التلقي لدى القارئ خاصة إذا كان هذا الأخير مطلعًا على بعض الأجناس الأدبية كالرواية، والشعر والأسطورة وغيرها «فهناك خواص شكلية محددة، مثل الإيقاعات والأوزان والأبنية المقطعية، ومثل أنماط الشخصيات والمواقف التي يمكن استخدامها كحد للتّناص على اعتبار ما تفرضه في استخدامها مجموعة الأعراف التقليدية المتصلة بكل جنس من الأجناس الأدبية»"[15].

وعليه يمكن القول أن سر إبداع (سعد الله ونوس) في مثل هكذا مدونات مسرحية يعود إلى تنوع المراجع الأدبية والأسطورية والدينية وتوظيفها بمعيار جمالي للمتلقي —المشاهد– والقارئ على حد سواء.

2– جمالية الترميز:

النص المسرحي حركي كتب ليمثل، فهو نص يموج بالحركة والنشاط والحيوية تتعدد فيه الألوان والمشاهد، فهو متن يبنى على ماسبق وفق استشراف للمستقبل، لذا يعد تداخل العناصر ذات البعد الجمالي معيارا للتناص خاصة ما تعلق بالأسماء، والأماكن وصور الحياة الواقعية والحركات والإشارات.

وظف ونوس الرمز بأنواعه في مسرحية (ملحمة السراب) بدءًا من عنوانها الذي يعد رسالة للمتلقي (المتفرج) أو القارئ ومما لا شك فيه أن السّراب هو ظاهرة طبيعية، تتجسد في المناطق المفتوحة الواسعة،حتى يظن الرائي أنه ماء، ولكن في الحقيقة هو إحدى خدع الطبيعة.

استلهم المؤلف هذه الظاهرة وجعلها رمزا بأبعاد دلالية لمسرحيته، فالمال والحضارة والعولمة ماهي إلا سراب ووهم زائفٌ سرعان ما يزول، فهناك من تعرف على حيلة الحداثة ومفاسدها وهناك من انخدع بها، ووقع ضحية لها.

كما استند ونوس إلى خلفية إيحائية في اختيار أسماء الحدث المسرحي، (فمحمد) و(فاطمة) و(الشيخ عباس) و(المختار)، وغيرها من الأسماء في حقيقة الأمر استلهام وتعالق مع المعجم الديني الإسلامي (للنبي صلى الله عليه وسلم) وصحابته الكرام، فراح يشتغل على الكثير من الأسماء العربية، لتقديم صورة واقعية من الحياة.

3–جمالية الإيجاز والإحالة:

إن الباحث في مجال التناص يجب أن يكون «على بيّنة بهذه النصوص الغائبة مدركًا لمستوى العلاقة التي تقيمها مع النص المقروء، والذي بدوره لا يعيد إنتاج ما أنتج وإنّما يتفاعل معها»[16]، وبذلك يخلق المبدع لنفسه تقنات تساعده على ربط اللاحق بالسابق كتقنية الإيجاز والإحالة، والتي تعد من أهم جماليات التناص، إذ استفاد ونوس من هذه الظاهرة الأسلوبية، فقد جاءت مسرحيته في خمسة فصول تحركها شخصيات معينة «فالإحالة النّصية بمعنى العلاقات الإحالية داخل النّص سواء كان بالرجوع إلى ما سبق أو بالإشارة إلى ما سوف يأتي داخل النّص»[17].

كما يمكن القول أن ونوس وظّف هذه الظاهرة الأسلوبية – الإيجاز– إلى درجة عالية من التركيز، فمسرحيته عبارة عن أفكار تحركها شخصيات، إلى درجة يمكن القول معها أن الإيجاز أفقدها بعض ما يمكن التصريح به.

4– جمالية لغة التأليف:

كشفت مسرحية السراب واقعاً اجتماعياً لمرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، إذ يمكن القول أن ونوس عاشه، واقع مبنيٌ على ثنائية المال والجاه والحضارة، وثنائية التمسك بالأصل والأرض ومقومات الأصالة، فجاءت فصول المسرحية الخمسة كأنها لوحة فسيفسائية لنصوص متنوعة بدت جماليتها واضحة وجلية في تناسخ مدلولاتها وانسجام تراكيب لغتها، فقد عملت اللغة على تشكيل رؤية (سعد الله ونوس) بمنظار ذوقي جمالي محض.

إن مسرحية (ملحمةالسراب) هي لوحة فنية واقعية استلهمها الكاتب من الحياة اليومية للفرد العربي، على بساطتها وجمال صورها خاصة أن أحداثها جرت في حيز مكاني موحد هو الضيعة.

– «عبود: أصغوا إلي جيدًا، لقد أعدت كل مكاتبي في المهجر كل الدراسات والتصميمات اللازمة للمشروع، وفي العاصمة حصلت على مباركة المسؤولين وموافقتهم على مختلف الإجراءات التنفيذية، إني جاهز للبدء، ولكن المسألة تتوقف الآن عليكم، فأنا بحاجة إلى الأراضي»[18].

وبتتبع مناظر المسرحية تتجلى معالم الإبداع المشحون بعنصر التشويق والنشوة اللغوية، فالقارئ أو المتلقي لهذه المسرحية على الركح، يلحظ مدى حسن اختيار ونوس وانتقائه لتراكيبه اللغوية، ومدى تواؤم الحوار مع الشخصيات المحرّكة للحدث المسرحي، لذا كانت اللغة من أهم المعايير الجمالية وذات بعد تناصي استطاع المؤلف أن ينسج عليها خيوط مسرحيته.

خامساً: خاتمـــــــــــة

يعد التّناص من المصطلحات النقدية الأدبية الأكثر حضورًا في نتاج الأدباء على اختلاف رؤاهم وإبداعاتهم، ويأتي (سعد الله ونوس) في طليعة أولئك الذين تجلت عندهم هذه الظاهرة، إذ راح يتقاطع مع العديد من النصوص خاصة ذات البعد التراثي، ومما خلصنا إليه خلال هذه الدراسة:

1–(سعد الله ونوس)كاتب وناقد مسرحي بنى تجربته الإبداعية على مرجعية فكرية ومعرفية ثرية، ومتنوعة الروافد، وذلك من خلال توظيفه للعديد من مصادر الثقافة العربية الأساسية، كالتراث بمختلف صوره وأشكاله، خاصة فيمايتعلق بالأسطورة، إضافةً إلى استثماره للنص الديني وإعادة بعثه من جديدة، بصبغة إنتاجية للمعنى والدلالة، وهذا يوحي بمدى قدرته على حسن تخير وانتقاء مناهله العذبة.

2–مدونة السراب نص مسرحي جاء مشخصاً للحياة العربية بكل صورها المختلفة، وقد تجلت تمظهرات النص الغائب في تلك الرؤى والأفكار التي راح الكاتب يلحّ عليها بين الفينة والأخرى، كضرورة التمسك بما هو أصيل والدعوة للمحافظة عليه،وعدم الاغترار بالمظاهر الزائفة

3– استطاع ونوس بث الحياة من جديد في الموروث العربي وتقديمه بشكل مغاير، يتناسب ومدونته السّراب، هذا ما أدى إلى إضافة جمالية على نص المسرحية فجاءت وكأنها فسيفساء من النصوص المتقاطعة معها، هذا ما أدى إلى تحقيق لذة النّص ومتعة التذوق لدى

القارئ –المتفرج– فالنص الغائب على اختلاف مرجعيته يظل مفتاحا ورمزا يوحي ويشير للذاكرة على اختلاف أنواعها، كما يساعد المتلقي على التفاعل والتناغم مع النص الجديد.

4-التناص تقنية من تقنات تحليل النصوص وتفسيرها وشرحها، بطابع جمالي ذوقي، وقد بدا ذلك جلياً في مسرحية السراب،إذا عرف المؤلف كيف يستثمر امكانات اللغة وقدراته الشخصية على تقديم رسائل توعويه بناءة من خلال هذا الموضوع الشّيق وهو الصّراع بين الأصالة والمعاصرة،موظفًا ماتقدمه اللغة من جماليات الرمز والاحالة،وحسن السّبك، وما شاكل ذلك.

هوامش:

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مادة نَصَصَ، مج14، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ص540.

[2]– ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ط1، مج2، دار الكتب العلمية، لبنان، 1999، ص562.

[3]– أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2007، ص19.

[4]– جوليا كرستيفا: علم النث، تر فريد الزاهي، ط1، دار طوبقال للنشر، المغرب، 1997، ص21.

[5]–سعد الله ونوس، ملحمة السراب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2015، ص68، 69.

[6]–ينظر نصرالدين زرواق، البنى الأسلوبية،في شعر محمد العيد آل خليفة، ط2، دار الوعي، الجزائر، ص49.

[7]– أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، دار طيبة الخضراء، مكة، ص1476، (تفسير سورة السجدة).

[8]–سعد الله ونوس،ملحمة السراب، ص112.

[9]–سعد الله ونوس، المرجع السابق، ص61.

[10]– زكرياء بن محمد بن محمود القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر، بيروت، ص133-134.

[11]– سعد الله ونوس،ملحمة السراب، ص10.

[12]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربيالمعاصر، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص176.

[13]– سعد الله ونوس،ملحمة السراب، ص100.

[14]– عز الدين مناصرة: الأسس الجمالية في النقد الغربي، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974، ص68.

[15]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1990، ص222.

[16]- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، 1999-2000، ص99.

[17]- صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النّصي بين النظرية والتطبيق، ط1، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص40.

[18]- سعد الله ونوس،ملحمة السراب، ص26-27.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 134 - 147 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التّعدد اللّغوي في كتاب يوميات الوجع لعمار بلحسن

Multilingualism in the Book "Diary of pain" by Ammar Belehssan

د. فاطمة جوادي *

Fatima Djouadi

المركز الجامعي مغنية، الجزائر

University center Maghnia, Algeria

djouadifatima13@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول:2021/06/05	تاريخ النشر: 2021/11/04

مُلخّص البحث

عمار بلحسن ناقد وأديب جزائري استطاع في فترة وجيزة أن يصنع لنفسه اسما في الساحة الأدبية والنّقدية الجزائريّة خاصّة والعربية عامّة، بفضل ما قدّمه من إبداعات ودراسات.

كتب في القصة والمسرحية والمقالة، كما كتب في آخر حياته، بعدما نهش السرطان جسده واستوطنته ذكرياته مع الألم والمرض، تحوّلت أوجاعه إلى نصوص إبداعيّة خلّدت سيرته الأليمة في كتابه "يوميات الوجع"، حيث استطاع أن ينقل أحاسيسه وتجاربه إلى القارئ بواسطة تعامله الخاص مع اللغة، فتمرّد عليها، وأدخل عليها من كيانه المتضعضع، ما ساعده على تنويع الأساليب وتعدّدها.

وانطلاقا من هذا وقع اختيارنا على موضوع التّعدد اللّغوي في كتاب "يوميات الوجع" لعمار بلحسن، حيث سنعكف على الوقوف على التّعدد اللّغوي المتأرجح بين الفصيح والعامّي واستعمال اللغة الفرنسية في مواطن عدّة.

الكلمات المفتاح : عمار بلحسن، يوميات الوجع، تعدد لغوي، لغة.

Abstract :

Ammar Belahssen is an Algerian critic and writer; he was able to impose himself in a short period in the Algerian literary and criticism arena in particular and the Arab world in general thanks to his innovations and studies. He wrote in many Literary genres such as: the story, the play and the article, as he wrote at the end of his life also after cancer ravaged his body all his memories with pain and illness, his pain turned into creative texts that immortalized his painful biography in his book titled as "Diary of the Pain", where he was able to convey his feelings

* د. فاطمة جوادي: djouadifatima13@gmail.com

and experiences to the reader through His own dealing with language, so he rebelled and created new words which helped him to diversify and multiply many styles. Based on this, we chose the present topic of multilingualism in the book "Diaries of Pain" by Ammar Belahssan, as we will work on identifying the multilingualism represented in the use of formal Arabic, colloquial Arabic and French.

Keywords: Ammar Belahssen, Diaries of the Pain, multilingualism, language.

مقدمة:

يعدّ عمّار بلحسن من الأدباء الجزائريين الذين أبدعوا في سبعينات القرن الماضي وثمانيناته، رغم ما مرّ به من محن وآلام وقهر عبر محطات حياته، ورغم وجود المرض الذي نهش جسده، ولم يكن بوسعه منعه من العطاء والغوص في عالم الإبداع. لم يستسلم للمرض والألم وإنّما استطاع أن يواجهه بكلّ قوة وشجاعة ، عاش فترات من الصبر والتضحية والعزف في عالم الكتابة والإبداع، فاستطاع التعبير عن الصرخات المكبوتة، لقد كان الألم بالنسبة له وقودا للسير في طريق الإبداع والخلود.

خلّد ذكرياته الشخصية فترك لنا سيرته الأليمة والموجعة في كتابه "يوميات الوجع"، حيث استطاع أن ينقل أحاسيسه وتجاربه بلغة شعرية ساحرة، مزج فيها عمار بلحسن اللّغة العربية الفصحى باللّهجة العامّية والفرنسية التي أسهمت، مجتمعة، في طرح البنية الدلالية للمدونة، وبلورة رؤيتها للعالم بأسلوب بالغ الأثر، ومنه فإنّ هذا البحث يحاول الإجابة عمّا يلي:

ما هي مظاهر التّعدد اللّغوي في يوميات الوجع؟ وكيف تسنى لعمار بلحسن تحقيق التّعدد اللّغوي؟

1. المفهوم اللّغوي والاصطلاحي للّغة:

أ. اللّغوي:

اللغة "أصلها لغي أو لغو، وجمعها لغى ولغات والنسبة إليها لغوي"[1]، وكذلك ورد هذا اللّفظ في قوله سبحانه وتعالى: ﴿وَإِذَا مَرُّواْ بِٱللَّغۡوِ مَرُّواْ كِرَامٗا﴾[2]، أي الباطل.

ب. اصطلاحاً:

عرّفها ابن جنّي: "هي أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[3]، وأكّد على أنّها ظاهرة اجتماعية نشأت بسبب حاجة الإنسان إلى التعبير والتفاهم مع غيره.

أمّا في نظر محمد ظافر؛ فإنّ اللّغة تعني: "أنّها مجموعة منظمة من العادات الصوتية التي يتفاعل بواسطتها أفراد المجتمع الإنساني، ويستخدمونها في أمور حياتهم"[4]، فاللّغة هي وسيلة للتّواصل والاتّصال وتبادل المعلومات والأفكار.

أمّا في المجال الأدبي فلا وجود لأي عمل من دونها، أو كما قال عبد الملك مرتاض، هي: "الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو"[5] وروحه.

ولا يخفى أنّ اللّغة عنصر شديد الأهمّية في الأعمال الأدبيّة جميعا، ذلك لأنّ "الأدب لغة خاصّة ولها قوانينها الذاتية التي تحكمها، وهي قوانين تكمن في ذهن الأديب، يكتسبها من خلال التمرّس والتعامل المتواصل مع النصوص الأدبية"[6]، فاللّغة ليست فقط تركيبا نحويا أو صرفيا يخضع لقواعد، ولا هي مجرّد اختيار جمالي من شاعرية النصّ أو التلاعب بالألفاظ دون إعطاء أهمّية للدلالات الخطية، إنّها في العمق تجربة وبعد إنساني في حياة الإنسان.[7]

تعدّ اللّغة المادّة الخام لأيّ عمل أدبي لأنّها الوسيلة التي يستخدمها المبدع في إيصال أفكاره إلى القراء، ومتى استطاع المبدع "التّحكم في هذه الوسيلة واستغلال إمكاناتها، استطاع الوصول بنصّه وأفكاره إلى ذهن المتلقّي"[8]، وإلى نقل الحدث بكلّ صدق وأمانة.

وهنا يظهر دور الكاتب في طرق توظيف اللّغة، لأنّ الكاتب "الناجح هو الذي يملك زمام اللّغة أو يعرف كيف يستعملها استعمالا جيّدا".[9]

2. تعريف موجز بعمار بلحسن:

ولد عمار بلحسن في 13 فيفري 1953، في منطقة امسيردة، ، كان تعليمه عصاميا في البداية، ثم واصل مشواره الدراسي في الثانوية[10]، حاز الليسانس والماجستير ثم الدكتوراه في تخصص علم الاجتماع.[11]

اشتغل أستاذا محاضرا بجامعة وهران، وخلف عددا من المؤلفات والإبداعات منها: مجموعته القصصية (حرائق البحر، فوانيس، أصوات) وكتاب الرواية والأيديولوجيا[12] وكتابه يوميات الوجع الذي صدر سنة 2005، إلى جوار الكثير من المقالات المتفرقة في المجلات، توفي في 29 أوت 1993.

3. تلخيص المدونة (يوميات الوجع):

ابتلي عمار بلحسن بالمرض الخبيث كما سماه هو، فبدأت معاناته معه بعد اكتشافه له يوم 10 أكتوبر 1992 بمستشفى عين النعجة العسكري، وشرع معه في كتابة مذكراته الشخصية عن "يوميات

الوجع"، وهي ليست مذكرات حياته الممتدة على أربعين سنة، وإنّما أراد من خلالها وصف معاناته وحالته مع مرض السرطان واستوطناه لجسده.

إن مكابدة الألم ومقارعته لم تحبطه أوتمنعه من العطاء والإبحار في عالم الكتابة، لم يستسلم ، وإنّما استطاع أن يواجه المرض بكلّ عزيمة وإصرار وقوّة وثبات، فعلا لقد استطاع عمار أن يبيّن لنفسه وللجميع أنّه يملك القوة والإصرار، فخلّد معاناته وآلامه واستطاع التّعبير عن الصرخات المكبوتة فخطّها بلغة تقطر وجعا، حيث قال: "وأن تكتب في أغلال المرض وزنازين الجسد، ... معناه أن تكون ... وأن تكون معناه أن تتعذب ... في كلّ حرف أو جرّة قلم وتغميسة حبر تسقط شريحة من نسيجك أو جلدك".[13]

جعل عمار بلحسن الكتابة الأنيس الوحيد وهو بالمستشفيات، يحكي تفاصيل مواعيد إجراء التحاليل والأشعة وجرعات الدواء، والترحال من بلد إلى بلد، ومن مدينة إلى أخرى بحثا عن العلاج والفرج وعودة الأمل في انتصار الحب والحياة.إنّ عمار بلحسن الذي اغتاله الألم والمرض، عاش واقعا صعبا مفعما بالمرارة والآلام، تحوّلت أوجاعه إلى نصوص إبداعية خلّدت ذكرياته الأليمة في كتاباته عن يوميات الوجع.

4. التّعدد اللّغوي في كتاب يوميات الوجع:

إنّ المتصفح للمدونة (يوميات الوجع) يكشف أنّها متعدّدة المستويات اللّغوية، إذ ورغم طغيان اللّغة العربية الفصحى على السرد، لم يتوان عمار بلحسن عن توظيف العامية واللّغات الأجنبية لاسيما اللغة الفرنسية والمصطلحات العلمية داخل النصّ، حيث يقول أمين الزاوي عنه: "هذا المثقف العصامي المتميّز بذكائه وحسه الإبداعي والأدبي استطاع أن يطور ويثري اللغة العربية وأن يقربها من اللهجة المحلية التي كانت تستعمل في مسقط رأسه مسيردة بتلمسان ... واستطاع أن يزاوج بين اللغة العربية الكلاسيكية الأدبية والشعبية بشكل شعري ودرامي رائع ... وأنّ نصوصه لم تكن غريبة على القارئ العربي رغما من أنّها كانت بلهجة محلّية، لأنّه كان متفتّحا على اللّغات سيما اللّغة الفرنسية ... لقد كان الفقيد بلحسن مسكونا بمسألة "التعددية اللّغوية" ... ويمكن اعتباره المثقف الجسر الذي جمع بين الكتلتين المعربة والمفرنسة من الكتّاب والمثقفين".[14]

ولا عجب في لجوء عمار بلحسن إلى لغات أخرى لخدمة الفكرة التي طرحها فضاء المدونة، وهو "فضاء سوسيو-لغوي تتعالق في خدمته مجموعة من اللّغات واللّهجات والأساليب، لكون الإنسان المبدع يجد نفسه كلّ مرّة أمام فضاء جديد يفرض عليه تمثّل خطابات متعدّدة واستعمال لغات متباينة".[15]

أ. **لغة القرآن:**

تضمّنت سيرة عمار بلحسن فضاءً لغويا دينيا تمثل في مجموعة من الاقتباسات القرآنية الاستشهادية، وقد استعملها الكاتب كوسائل إقناعية بغية التّأثير في الآخر، نظرا لما تتوفّر عليه لغته من فصاحة وبلاغة وقدرة على الخلق والتصوير، ترجم من خلالها تجربته مع مرض السرطان وآلامه راجيا من الله تعالى الرحمة والثواب، وهذا راجع إلى تشبعه بروح تعاليم الدين وإيمانه بالله عزّ وجل، وهو لا يختلف عن غيره من المبدعين الذين يضمنون نصوص مدوناتهم بنية لغوية محكمة مع الخطاب اللغوي القرآني بصورة مكثفة وعلى عدّة أوجه، ومن بين النصوص التي اشتملت عليها المدونة: آيات من سورة الرحمن، وقد تكررت بعض آياتها في مواضع عديدة من كتاب يوميات الوجع، إذ يقول عن حبه لهذه السورة:

"أرتل القرآن ... أقرب روحي من ملكوت الجلالة
أحتقر المرض ــ وأبلسم المرض
بآيات الرحمن
لكم أحب هذه السّورة- سورة الرحمن
فلتقل- ليسمع الله صلاتك
الحزينة في هذا الليل المرضي الداخلي
﴿فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾
﴿ٱلرَّحۡمَٰنُ ۝١ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ ۝٢ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ ۝٣ عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ ۝٤﴾[16].

يتضرّع عمار بلحسن إلى الله ويدعوه ويناجيه أثناء قيام الليل، مرتلا آيات الرحمن لشفائه من هذا المرض الخبيث، لأنّه هو من أنزل الداء، وبالتالي هو من عنده الدواء، حيث يقول: "فرتل القرآن وأدخل أجواء الروح القدس لعلّك تلقى جسدك معافى ... جذلانا ﴿فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ۝٢٥ كُلُّ مَنۡ عَلَيۡهَا فَانٍ ۝٢٦ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ۝٢٨ ٱلشَّمۡسُ وَٱلۡقَمَرُ بِحُسۡبَانٍ ۝٥﴾.

والحياة ميزان كل من عليها فان

فَبِأَىِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾[17]

تكرّرت الآية التالية ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ﴾* في عدّة مواضع من اليوميات.

كما استحضر في نصوصه الآية الكريمة التالية، حيث يقول:

هل الموت دنيا أخرى؟

﴿ٱلرَّحْمَـٰنُ عَلَّمَ ٱلْقُرْءَانَ خَلَقَ ٱلْإِنسَـٰنَ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو ٱلْجَلَـٰلِ وَٱلْإِكْرَامِ...﴾[18].

يؤمن عمار بلحسن بالقضاء والقدر، وهو يدرك أنّ كل ما على الأرض فان، ما يبقى شيء إلاّ الله عزّ وجل، واستدعى أيضا الآيات التالية من سورة التوبة إذ يقول:

"إنّ للمثقفين* مفازا، حدائق وأعنابا وكواعب أترابا وكأسا دهاقا، لا يسمعون فيها لغوا ولا كذابا ...

جزاء من ربك عطاء حسابا ...

ذلك اليوم الحق، فمن شاء اتّخذ إلى ربّه مآبا

إنّ للعاشقين مفازا ... رحمة وسكينة ومثابة".[19]

ويواصل عمار بلحسن اقتباساته من النص القرآني التي وردت على شكل جزء مأخوذ من الآية 156 من سورة البقرة في قوله: "قال، إنا لله وإنا إليه راجعون- رحمتك ربي ... ما للعواقب السوداء".[20]

ابتلي عمار بلحسن بمرض السرطان فكان يدعو الله بأن يرحمه، فنجده يضمن هذه الآية في هذا المقطع ليبين أننا ننتمي إلى الله وإليه سنعود.

وظف عمار بلحسن ألفاظ القرآن في نصّه هذا ليضفي على النصّ قوة وفصاحة، حيث استنصص لفظه ومعناه دونما تحوير ليحافظ على قداسة النص، فيقول: هل تقول لمخلوقك كما قال زكريا في سورة مريم: ربّ إنّي وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا، ولم أكن بدعائك ربّ شقيا؟"

"قال ربّك هو علي هيّن، وقد خلقتك من قبل ولم تكن شيئا؟"

ربّ هذا شيئك فالتقطه واجعله آية للناس ورحمة منك وكان أمرا مقضيا.

رب اختار من علمك لطيب معجز، ما يفيد سبحانك إنّك قادر على كل أمر وجسد ... فاجعل وأسبغ عليه ما قلته في حق نبيك يحي.

"وسلام عليه يوم وعد ويوم يموت ويوم يبعث حيّا، صدقتك سبحانك وتعاليت.

إلهي ربي ... هل يصلك خوفي وذبذبات روحي في ليل الصقيع بالشمال الفرنسي؟[21]

يناجي عمار بلحسن الله عز وجل في صلاته، ويدعوه بخشوع بأن يشفيه وتحدث المعجزة، مثلما حدثت مع سيدنا زكريا عندما رغب في الولد فقام فصلى، ثمّ دعا ربّه سرّا، واستجاب له الرحمن بعدما بلغ السبعين.

لقد حفلت المدونة بمناصات دينية بصورة كبيرة، منها قوله:

"وستأتي أيادي الأطفال

القادمين أنيس بينهم

تحيي عظامنا

وهي رميم بقدرة الله

والأمل الأيدي

وتطلق كلمتنا"[22]

تعالق هذا النص السردي مع الآية الكريمة ﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُۥ ۖ قَالَ مَن يُحْيِ ٱلْعِظَٰمَ وَهِيَ رَمِيمٌ﴾[23]، هذا يدل على عدم استسلام عمار بلحسن للمرض والقهر وأمله في الشفاء بقدرة المولى عز وجل، وحتى ولو مات ستأتي أيادي أطفال من بينهم ابنه أنيس لتذكره وتحيي إنتاجه الفكري والأدبي.

يستحضر الكاتب العديد من النصوص الدينية في (يوميات الوجع) من خلال استحضاره للعديد من العبارات والجمل التي تتناص مع النص القرآني بأسلوب مثير، إذ يقول:

لا شيء همجي، مرعب ومؤلم سوى المرض، الصحة وكسرة شعير في كوخ أفضل من قصر وصحة معلولة وأموال قارون ... وفرعون.

يا رب اجعل هذا البلد بردا وسلاما"[24]

إنّ هذا التعالق النصي جاء موافقا للمناسبة التي استحضرها عمار بلحسن، وهي حالته المرضية وما يحس به وهو ينتظر نتائج التحاليل والأشعة، ويتضرع للّه سبحانه وتعالى أن يختفي هذا الوباء ويزول.

حضور قصص الأنبياء:

تعدّ النصوص الدينية من أهم المصادر التي استرفد منها عمار بلحسن موضوعه، وأسقطها على عمله الإبداعي لارتباطها الوثيق بوجدان الناس، ولتأثيرها الكبير في نفوسهم، لما لها من قدسية ولصدق

تجارب شخصياتها كالأنبياء والرسل، ولذلك فإنّنا نجد المدونة حافلة بقصص الأنبياء خاصّة الذين ابتلوا بشتى صنوف الابتلاء، فتحملوا أقسى المحن وأصعب الشدائد والضراء حتى اللّحظات الأخيرة من حياتهم، فواجهوا كل هذه الابتلاءات بصبر وثبات وإيمان بالله، فلا عاصم ولا منجي إلاّ هو عزّ وجل، فيرى عمار بلحسن أنّه ابتلي بوباء فتحمل الألم والحزن وواجه بكل عزيمة وتحدّ حتى آخر لحظة من حياته، على غرار ما تحمله إبراهيم، وموسى، ومحمد صلى الله عليه وسلم، وأيوب، ويونس، حيث يقول:

"ربي
أنزل على قلبي شآبيب السكينة
وأطفئ هواجس الروح
يا من خرّ الأنبياء
قبالة سدرته
كون المنتهى والمال
وحدي لا
لم أكن وحدي
كان اسمه التسعين
يبلسم، بسم وجهه الرحيم"[25].

وقال أيضا:

وعد الذين عشقوا وأحبوا وعانوا
بجنات الخلد وسكينة الروح
وبرد وسلام إبراهيم
ونومة موسى قدام سدرة المنتهى
وجدل محمد عابر السموات
على ظهر البراق نحو معارج الفضاء
وصبر أيوب
ووحدة يونس في جوف الحوت[26]

ب. اللّغة الطبية والعلمية والطبيعية:

حفلت نصوص يوميات الوجع بالعديد من المصطلحات الطبية والعلمية والطبيعية، وهي وإن كانت مصطلحات تصف في مجملها حالته المرضية ومكنوناته وتعبر عن أحاسيسه وخلجاته، منها:

المصطلح	الصفحة	الشرح
ذبذبات	6	حركة تأرجحية لجسم
البكتيرية	7	كائنات حية مجهرية دقيقة-جراثيم-
الميكروبية	7	أحياء دقيقة
باسلات هلامية	7	مادة سائلة تخرج من الأنسجة
خلاياي	8	الوحدة الأساسية التركيبية للبناء والوظيفة في الكائنات الحية
أنسجتي	8	مجموعة متكاملة من خلايا مماثلة من نفس المنشأ
الفيروسات	8	خلايا دقيقة تدمر بعضها الجهاز المناعي للإنسان
جريعات الكيمياء الحديثة	8	علاج باستخدام المواد الكيميائية
نووي مشع	22	عناصر كيميائية تستخدم لمعالجة أمراض السرطان
النسيج	25	بنية مسطحة تتكون من خيوط أو ألياف
دبالي	28	مادة عضوية
أملاحي المعدنية	28	جزء لا يتجزأ من مكونات الإنسان له دور في دوام حياته
بروتينات	30	مواد مهمة في تكوين العضلات والأنسجة الأخرى
خلايا خذيرة بلازمية	30	خلايا تفرز كمية من الأضداد
علاج كيماوي	30	عبارة عن أدوية مضادة للسرطان
حقنات البنسلين	34	مضادات حيوية
نسغ	64	سائل يكون في الخلية لتغذيتها
الخلايا النيتروبلازمية	67	خلايا الدم تفرز مجموعة من الأضداد
إيكوغرافي	67	جهاز لفحص الأمراض

وظّف عمّار بلحسن ألفاظا ومصطلحات علميّة وطبّية وطبيعيّة كثيرة ومتنوّعة، وقد مثّلنا لذلك في الجدول أعلاه، يصف فيها تجربته مع مرض السرطان وانتشاره في الأعضاء، ويحكي تفاصيل جرعات

الدواء ومواعيد التّحاليل والأشعة بطريقة فنّية وبلغة سردية تجسّد معاناته وحزنه، تجعل القارئ يحسّ من ثناياها بصرخات عمّار العليل المستشعر دنوّ أجله وهو في مقتبل العمر.

كما نجده يوظف مصطلحات طبية بالفرنسية ومصطلحات طبية معربة، حيث يقول:

"في مستشفى تلمسان لم أكن أدري أنّ المسألة شبه عملية جراحية ... مكثت سبعة أيام ... كشف عني وعن بطني بواسطة لابروسكوبيا، رأى الطبيب نقاط بيضاء عميقة La paroscopie على كامل شرائح البطن ... مع التحاليل ... أكدوا أنّ المرض هو: سل البطن TBC peritomile".[27]

ويقول أيضا: "بروتينات

خلايا خذيرة بلازمية جديدة

تشكل في فوضاه بذور الموت

ميتاسطاز Metastase

علاج كيمياوي Chimiotherapie"[28]

إضافة إلى مصطلح السيروم (مصل) وراديو المعدة والسكانير (أشعة لكشف الأمراض) وإيكوغرافي ...

تنتمي هذه الألفاظ إلى اللّغة العلميّة والطّبية والطّبيعية ولا يمكن أن تستبدل بأخرى، بحيث استعان بها الكاتب لطرح ما يريده أو يوصله؛ لأنّ في "الكتابة الفنية المعاصرة عموما نوعا من تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها ينجم غالبا عن إحساس الكاتب أو ثقته بعجز الجنس الواحد عن استيعاب ما يريد طرحه أو عكسه من تجربته الشعورية أو الإبداعية"[29].

استعان بهذه الألفاظ لوصف العديد من مراحل مرضه من خلال صياغة تقوم على المتخيّل والتّصوير والتّشكيل، ممّا منح خصوصية لنسيج المتن السردي وهي الانفتاح على فضاءات أوسع تعمل عليها النصوص، وكلّ هذه التّعدديّة تضفي على النصّ الثراء اللّغوي.

ج. اللّغة العامية:

وظف عمار بلحسن لغة الناس اليومية ولهجاتهم، فكسر بذلك سلطة اللغة العربية الفصحى ومركزيتها، بحيث صارت اللّغة الهامشية (اللهجات العامية) بمثابة ثورة وتمرد على تراتيبية الخطاب المركزي الفصيح[30]، وسنمثل لذلك من خلال الجدول الموضح أسفله، والذي نلاحظ من خلاله أنّ الألفاظ والعبارات العامية كثيرة ومتنوعة.

الألفاظ باللهجة العامية	مقابله باللغة العربية الفصحى	الصفحة	الألفاظ باللهجة العامية	مقابله باللغة العربية الفصحى	الصفحة
سبردينة	حذاء رياضي	10	الدشور والدشرات	القرى	70
وطلبة يقرؤون القرآن	كلمة طلبة مجموعة من الأشخاص يقرؤون القرآن مثلا في الجنائز	34	دواوير	قرى متفرقة	76
السيروم	مصل يستخدم للعلاج	50	الزنقة	الحي بما فيه دكاكين وبيوت وشوارع ضيقة	74
راديو المعدة	أشعة تستخدم للكشف عن الأمراض		دوفيزكم	عملة فرنسا	71
مجموعة شاشيات	مجموعة من القبعات توضع على الرأس	74	فيزا	تأشيرة	71
تلفنت	هتفت	68	معايير	تحاليل طبية	78
الكواغط	الأوراق	69	متوحشة	مشتاقة	85
تهجلتي	أصبحت أرملة	14	تريكو	قميص	93
خرجت للقفار	خرجت للخلاء	70			

إلى جانب اللّغة العربيّة الفصحى التي كانت جاهزة بقوّة أخذت اللّغة العامّية نصيبها من الحضور، ومن أمثلة ذلك ، وصفه لابنته سناء: "تُبرز رفيعة، مُبطبطة ترتدي أحسن الثياب، لبست وهي رضيعة سبردينة مجلوبة من قارة أمريكا"[31]، فلفظة السبردينة تعني حذاء رياضي، وأيضا الطُّلبة تعني مجموعة من

الأشخاص يقرؤون القرآن في الجنائز مثلا، والشاشية تعني قبعة، والكواغط تعني الأوراق ... هذا التنوّع الذي أضفى عليه عمّار بلحسن مسحة واقعية ملفتة لانتباه القارئ.

ذكر عمار بلحسن مجموعة من أسماء الأماكن الشعبية، وهي أماكن نجدها فعلا على مستوى الواقع ولا يمكن أن نستبدلها بأسماء أخرى أو نترجمها إلى لغة أخرى؛ على غرار.الزنقة والدشرات والدواوير

ومثل هذه الصيغ يكثر تداولها في الأوساط الشعبية وبين مختلف طبقات المجتمع، وهي تعبّر عن مواقع شعبيّة للإنسان البسيط، حاول الكاتب تفعيلها بما يضفي على عمله الصدق الفنّي ويجد إقبالا من لدن المتلقي.

وهي ألفاظ مأخوذة من الواقع الاجتماعي كما هي؛ لأنّها: "لغة الشعب ولغة الحوارات العادية تستعمل قصد إشاعة جو الألفة ورفع الكلفة اتجاه الشخوص المتحدّثة بهذه اللّغة"[32].

وإلى جانب الألفاظ والعبارات العامّية، وظّف الكاتب عمار بلحسن الأمثال الشعبية وهي قليلة وتعد على الأصابع، مثل: "إذا خنز اللحم عليه بأهاليه"[33]، والمقصود منه أنّ الإنسان إذا أصابته مصيبة، فأهله هم الذين يهتمون به كالزوجة والأم...

وعن الأغنية الشعبية هي أيضا قليلة مثل: "عندما كبرت قليلا قالت لي بابا ... وأحب السباحة وأغنية آل جاني بعد يومين ... غنت أغنية اسيانة ... وحفظت أخرى: آس سانزها ... ونامت في حضني".[34]

الأغنية الشعبية وظّفت بما تحمله من معاني تعبّر عن حالة ووضعية الشخصية.

كما لم يغفل عمار بلحسن عن ذكر اللباس الشعبي في يومياته، فمنها نجد على سبيل المثال الجلابة والبرنوس، وهو لباس مصنوع من الصوف أو من وبر الجمال، وإلى جانب قيمته المعنوية له قيمة تاريخية عرفت به شخصيات تاريخية كالأمير عبد القادر والشيخ بوعمامة، فكتب ما يلي: "... لا لبست برنوس الرحلة وعليها الترسال وكان الشيخ ينشد"[35]، الجلابة والبرنوس هي ألفاظ غير فصيحة، تنتمي إلى الكلام العامي المتداول بشكل يومي- في وسط المجتمع الجزائري، وهي ألفاظ صادرة عن عامة الناس ومن أعماق البيئة الشعبية، فإنّ الكاتب لم يتخل عنها وهذه دلالة على تمسّك المجتمع الجزائري بعاداته وتقاليده رغم جهد الاستعمار الفرنسي القضاء عليها بشتّى الطرق.

إضافة إلى هذا نجده يذكر بعض الفواكه والأشجار كالهندية (التين الهندي) والكرموس (التين)، وأشجار الزبوج (نوع من أشجار الزيتون)...

خاتمة:

وفي الأخير، نستخلص بأن الكاتب عمار بلحسن وظف عبارات وألفاظ عامية وهي كلمات جزائرية محضة كالسبردينة والبرنوس والجلابة ... فمن المستحيل أن ينسلخ المبدع عن الواقع الذي يعيش فيه.

انفتاح المدونة على ركام هائل من اللّغات سيما الفرنسية والنصوص التي استحضرت عبر إستراتيجية التناص كالنصوص الدينية، فقد أقام الكاتب عوالم مدونته وأخرجها للقارئ تأليفا على درجة من الانسجام، يشي بتعدد مراجع الكتابة لديه.

هوامش:

[1]- الجوهري: تاج العروس وصحاح العربيّة، راجعه محمد تامر وآخران، دار الحديث، القاهرة، د. ط، 2009، ص 1039.

[2]- سورة الفرقان، الآية 72.

[3]- عثمان ابن جنّي: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، (د. ت)، ص 33.

[4]- محمد إسماعيل ظافر، يوسف الحمادي: التدريس في اللّغة العربية، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، ط 1، مج 1، 1984، ص 52.

[5]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ديسمبر 1998، ص 100.

[6]- عبد الحميد بورايو: منطلق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص 6.

[7]-ينظر: هنية جوّادي: التّعدد اللّغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، الأعرج واسيني، مجلة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد السادس، جانفي 2010، ص 4.

[8]- علاوة كوسة: مستويات اللغة في القصة القصيرة الجزئية المعاصرة، زمن البكاء للخير شوار أنموذجا، مجلة الممارسات اللّغوية، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ع 42، م 8، ديسمبر 2017، ص 175.

[9]- إيفليت فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008، ص 200.

[10]- ينظر: بعد عشرين سنة من رحيل القاص والباحث السوسيولوجي عمار بلحسن، مسارب بتاريخ 28 أوت 2013، Massareb.com/ ?p :4827/.

[11]- ينظر: محمد عاطف بريكي: مع عمّار بلحسن، هل تغير واقع الثقافة عندنا؟ الموقع التالي: https://www.Iswat-elchamal.com/ar/pp=98 & I=24886.

[12]- ينظر: هل تغير واقع الثقافة عندنا (خاص بملف عمار بلحسن): www.aswat-Elchamal.com/ai/...

[13]- عمار بلحسن: يوميات الوجع، منشورات ANEP، المكتبة المغاربية، 2005، ص 68.

[14]- أمين الزاوي: عمار بلحسن رائد البحث في سوسيولوجيا الرواية بالجزائر: جريدة الجمهورية: 31/ 08/ 2010 عن موقع جزايرس: https://www.djazairess.com/eldjoumhouria/4879.

[15]- إدريس قصبوري: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط 1، 2008، ص 211.

[16]- عمار بلحسن: يوميات الوجع، ص 37، والآيات 13، 1 و2 و3 و4 من سورة الرحمن.

[17]- عمار بلحسن: يوميات الوجع، ص 37، والآيات من سورة الرحمن.

* مكرّرة في ص 37 وص 38 وص 49 وص 50 من يوميات الوجع.

[18]- عمار بلحسن: يوميات الوجع، ص 51.

* ورد خطأ في المتن (للمثقفين)، والكلمة الصحيحة للمتقين.

[19]- عمار بلحسن: يوميات الوجع- تبتلات إنسانة في ليل المرض الداجي، ص 48.

[20]- المصدر نفسه، ص 49.

[21]- عمار بلحسن: يوميات الوجع- مذكرات الصقيع الرمادية وأنوار الأمل، ص 83، والآيات من سورة مريم.

[22]- عمار بلحسن: يوميات الوجع- كابوس، ص 23.

[23]- سورة يس، الآية 78.

[24]- عمار بلحسن: المدونة، ص 89.

[25]- المرجع نفسه، ص 22.

[26]- عمار بلحسن: يوميات الوجع، ص 23- 24.

[27]- عمار بلحسن: يوميات الوجع، ص 86.

[28]- عمار بلحسن: يوميات الوجع، ص 30.

[29]- صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط 3، 2003، ص 207.

[30]- ينظر: نصيرة عشي، البنية التناصية في الرواية العربية، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013م، ص 125.

[31]- عمار بلحسن: يوميات الوجع،

[32]- مصطفى المويقن: تشكيل المكوّنات الروائية، سوريا، اللاذقية، (د. ط)، (د. ت)، ص 14.

[33]- عمار بلحسن: يوميات الوجع، ص 75.

[34]- عمار بلحسن: يوميات الوجع- كابوس، ص 10.

[35]- المصدر نفسه، ص 68.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 148 - 165 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الاغتراب ولذّة التّجريب في قصيدة "جفرا... دثّريني لأنام" لعز الدين المناصرة.

Alienation and pleasure of experimentation in the poem "jafra… cover me to sleep" by Ezzedine Al-Manasrah.

نجلاء العيفة[1]*، لزهر فارس[2]

Najla Laifa[1], Lazhar Fares[2]

جامعة العربي التبسيّ-تبسة/الجزائر

University Larbi tebessi-Tebessa-Algeria

najla.laifa@univ-tebessa.dz[1] / lazhar.fares@univ-tebessa.dz [2]

تاريخ الإرسال:.2020/11/09	تاريخ القبول:2021/04/250	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على جوانب من التّجربة الشعريّة عند الشّاعر الفلسطيني عزالدين المناصرة؛ كونه من بين الشُّعراء الذين مارسوا التّجريب على القصيدة بُغية الارتقاء بها إلى عوالم نصيّة تجمع بين المتعة الفنيّة والفائدة المضمونيّة؛ فشعره يمثل تجربة ذاتيّة، إنسانيّة، وجوديّة، يعبّر فيه عما يختلج داخله العميق من ألم وأمل، لذلك نحاول الوقوف على المستويات التّجريبيّة في قصيدة "جفرا... دثّريني لأنام" وفق مقاربة سيميائية، ومن بين النتائج المتوصّل إليها: استحضار التّراث الشّعبي، واستخدام المفارقة اللّغويّة، وبراعة الشّاعر في الاكتواء بألم الاغتراب من جهة وممارسة التّجريب كفعل إبداعي ينم عن لذّة.

الكلمات المفتاحية: شعر؛ عزالدين المناصرة؛ تجريب؛ تراث؛ مفارقة؛ اغتراب.

Abstract :

This study focuses on aspects of the poetic experience of the Palestinian poet Ezzedine Al-Manasrah, as he is among the poets who practiced experiment on the poem in order to elevate it to textual worlds that combine artistic pleasure and content benefit. His poetry represents a subjective, human, and existential experience, in which he expresses his pain and hope.Therefore, we try to stand on the experimental levels in the poem "Jafra… cover me to sleep" according to a semiotic approach and among the conclusions we have reached, experimentation in the visual formation of the poem, the evocation of popular heritage, the use of the linguistic paradox, the ingenuity of the poet in the pain of alienation and the practice of experimentation as a creative act revealing pleasure.

Keywords :poetry; Azzedine Al-Manasrah; experimentation; heritage; paradox; Alienation;

* نجلاء العيفة: najla.laifa@univ-tebessa.dz

مقدمة:

استطاعت التّجارب العربيّة الحديثة الفِكاك من أَسر القواعد النّمطيّة للقصيدة القديمة، وتحوّل الشّعر إلى إدراك خاص، ورؤيّة وجوديّة تعكس تجربة الأنا الشّاعرة ومعاناتها، هذا ما بدأت تتّضح معالمه مع حركة الشّعر الحر وقصيدة النّثر، حيث اتجهت القصيدة نحو عالم التّجريب، من خلال إلغاء الحدود بين الأنواع الأدبيّة، والاشتغال على اللُّغة باعتبارها الأداة الأولى لكشف الوجود، وإعادة النظر في البناء الشكليّ والبصريّ للقصيدة؛ بعدما كانت رهينة لنظام الشطرين والقافية الموحدة، ومسّ التّجريب الموضوعات أيضا من استلهام للتراث وإعادة بعثه في حُلّة جديدة، والتعبير عن التجربة الحياتيّة وتحويلها إلى آهات شعريّة، والاعتماد على بنية المفارقة كوننا نعيش في عالم التناقضات.

وقد وقع اختيارنا على تجربة الشّاعر الفلسطينيّ "عز الدين المناصرة"؛ كونه يعدُّ إضافةً حقيقية لشعرنا المعاصر، فاللّغة عنده نابعة من صميم التّجربة، إنّه من بين الشُّعراء الذين ذاقوا ألم النّفي والغربة، فتلونت قصائده بألم الشوق والحنين، إذ يعدُّ مثالا للفلسطينيّ المتعطش للحريّة، وانطلق المناصرة من هذا الألم لينتقل بشعره نحو آفاق التّجريب حيث استطاع بقدرته اللّغوية التعبير عن القيم لأمته، سواء من خلال استلهام التراث وإعادة رسمه وفقا لحسّه، أو إدخال السّرد كأسلوب جديد في الشّعر لسرد معاناته في شكل مأساوي، والاعتماد على بنية المفارقة كون الشّعر أصبح نوعا من الهذيان.

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على أشكال التّجريب في قصيدة "جفرا دثريني لأنام"، كونها جمعت بين التجريب كفعل إبداعي والاغتراب كمضمون فنّيّ لذلك كانت الاشكاليّة المطروحة: كيف يتأسس بناء النَّص الفنّيّ تأسيساً تجريبياً يسعى إلى فعل المفارقة ويعبّر على موضوع الاغتراب كمجال معرفي؟ ما الدّافع الذي يمارس فيه النّص التّجريب كلذّة، والاغتراب كاكتواء وألم؟ للإجابة عن هذه الاشكاليّة ارتأينا أن تكون هذه المقاربة سيميائيّة من أجل الاحاطة بجماليّات القصيدة.

أولا– إضاءة نظرية

قبل الولوج لقراءة القصيدة لابدّ من الوقوف على المفاهيم النظريّة من خلال تحديد مفهوم التجريب، ومفهوم الاغتراب، والوقوف عند التّجريب الشّعري في القصيدة العربيّة كفعل إبداعي والاغتراب كمضمون فنّيّ.

1– مفهوم التّجريب:

يُعدّ التّجريب من أبرز المصطلحات الحديثة التي ظهرت في الساحة الأدبيّة حيث يسعى إلى الثورة على الأبنية القديمة بكل أنماطها وأشكالها، وتجدر الإشارة إلى تقديم مفهوم موجز لتحديد معناه؛ ورد في لسان العرب مادّة جرّب «جرّب الرجل تجربة اختبره... ورجل مُجرّب قد بلى ما عنده ومجرّب قد عرف الأمور وجرّبها»[1]، والتّجربة «اختبار منظّم لظاهرة أو ظواهر، يراد ملاحظتها، ملاحظة دقيقة ومنهجيّة للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معين»[2]، فالتّجريب لغة يحمل معنى الاختبار والمعرفة. أمّا من الناحيّة الاصطلاحيّة يُعدُّ «آلية فنّيّة تنزع إلى الخروج على التقاليد الفنّيّة المألوفة لارتياد أفاق جديدة، وفتح نوافذ أخرى للإبداع، وتأصيل لأسلوب جديد يمارسه المبدع وهو طريقة قبل أن يكون أسلوبا وحتى يمتد خطابه لابد أن يتوسَّل بأليّات خاصة، كذلك لابد من تجربة عميقة تغنيه وتخلق أدواته، ليخرج من الانطباعات إلى تطور الرؤى التي تتسم بالسّعة والشّمول والعمق الفنّيّ »[3]. وارتبط مفهوم التّجريب بالإبداع «لأنّه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفنّي المختلفة؛ فهو جوهر الابداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل مما يتطلب الشجاعة والمغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح»[4]، إنّه مغامرة فرديّة تتعلق بتجربة ذاتيّة يهدف إلى إبداع طرائق وأساليب جديدة، ويُعدُّ تجاوزا لكل القواعد المألوفة، وهذا ما يسهم في رفع قيمة الإبداع الفنّيّ.

2- مفهوم الاغتراب:

ورد في معجم الصّحاح «الغُربة: الاغترابُ، تقول منه: تغرَّب، واغْتَرَبَ، بمعنى فهو غَريبٌ... والجمع غُرباء، والغُرباءُ، أيضا: الأَبَاعدُ... والتَغريبُ النّفي عن البلد»[5]. وجاء في لسان العرب مادة "غرب" «الغُربة والغَرْبُ: النَّوى والبُعْد... والاغتراب: افتعال من الغربة»[6]؛ نرى أنّ الاغتراب في معناه اللّغوي يتمثل في الابتعاد والنّفي والنزوح عن الوطن، أمّا من الناحيّة الاصطلاحيّة اتّخذ هذا المصطلح العديد من المعاني الاجتماعيّة والنّفسيّة والدّينيّة نقتصر على ذكر المعنى الاجتماعيّ والنفسيّ لأنّ مفهوم الاغتراب متشعب وطويل لا يسعنا التطرق له بشكل واسع في هذا البحث، حيث ورد مصطلح الاغتراب بمعناه الاجتماعي للدّلالة على «الاحساس الذّاتيّ بالغربة، أو الانسلاخ Detachment سواء عن الذّات أو عن الآخرين، فالفعل اللّاتيني (Alienare) يمكن أن يدل على معاني التسبب في فتور علاقة حميميّة مع شخص ما، أو في حدوث انفصال، أو جعل شخص ما مكروها»[7]، الاغتراب إذاً يحمل معنى الابتعاد عن الآخرين والانسلاخ لأسباب اجتماعيّة إمّا نفيا، أو خداعا، أو احساسا بالوحدة رغم وجود الآخرين فيتّجه المغترب نحو الانعزال، وهذا ما يؤدي إلى خلل في المشاعر النّفسيّة ويصبح معنى الاغتراب في

السّياق النّفسيّ «يتعلق بما يحدث للفرد من اضطرابات نفسيّة وعقليّة وما يستشعره من غربة في العالم وفتور أو جفاء في علاقته بالآخرين»[8]، فالاضطرابات النّفسيّة وليدة مشاعر القلق والحنين والبعد.

3- التّجريب في القصيدة العربية (الشّكل/المضمون):

انطلق الشّاعر العربي من مقولة اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية، فآمن بضرورة التّمرد بداية من عصر النّهضة إلى أن برزت الحركة الفعليّة للحداثة الشّعريّة مع "مجلة شعر" اللبنانيّة حيث شكّلت انعطافا حقيقيّا من خلال جهود الرّواد (يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي، نذير عظمة...) وكان شعارهم النّهوض الحقيقيّ بالشّعر العربي يقول يوسف الخال: «الذي يهمنا هو النهوض بالشّعر... كنّا نعتقد أنّ مفهوم الشعر العربي في الوقت الذي بدأنا به مفهوم متخلف غير مواكب للزّمن أحببنا أن ندخل مفهوما جديدا لصناعة الشّعر»[9]. شكّلت جهود هذه المجلة خطوة تجريبيّة اتجهت نحو ابتكار أشكال ومضامين شعريّة جديدة.

سعت القصيدة المعاصرة نحو التّعمق في مسار الحداثة والخروج الكليّ من مرحلة التقليد إلى النّضج الفنّيّ، فأخذت في البحث عن أساليب شعريّة تجريبيّة جديدة شملت الشّكل والمضمون؛ فمن النّاحيّة الشكليّة كان «التّجريب في مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع، والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، والتجريب في اللّغة والتّركيز على الدّلالات اللّغوية، والتّجريب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة»[10]، حيث كان للشكل أهميّة كبيرة تكمن في تداخل الشّعري والسّردي، وأصبح الشكل الطباعيّ والبصريّ في القصيدة لغة لابدّ من استنطاقها ويتداخل السواد مع البياض بأشكال متفاوتة، إضافة قاموس لغوي نابع من صميم التّجربة؛ هذا ما جعل النّص يحفل بمستويات جماليّة تجعله قابلا لتعدد القراءات، أمّا على مستوى الموضوع كان «التجريب على مستوى استلهام التّراث بإعادة تأويله واكتشافه ثم بعثه من جديد في ايقاع جديد ولغة تواصل جديدة، والتّجريب على مستوى الحكي عن الجسد والخبرة الجسديّة، والتّجريب على مستوى حكي خبرات الحياة الشّخصيّة المباشرة (التفاصيل اليومية) والتّجريب على مستوى اعتماد تيمة السحر، وإعادة خلقها في تشكُّل يجسد لصراع الذات/الأنا مع السلطة الشّعبيّة المهيمنة... والتّجريب باعتماد بنية المفارقة»[11]. كانت هذه أبرز المستويات التّجريبيّة في الشّعر العربيّ.

إنّ حب الوطن قضيّة الشّاعر العربيّ الأولى نتيجة للتقلبات السياسيّة وعلى رأسها القضيّة الفلسطينيّة، حيث زوّدت الشُّعراء بروح فنيّة جعلت الشّعر أكثر عمقا وأصبحت الكتابة اغتراب وهروب ذاتي من واقع معيش «كان الموقف العام في شعر الرُّواد في هذه الفترة موقفا جادا، فهو في أخف أحواله

حزين، لكنه في القصائد الأكثر شحنا وتوترا يمكن أن يكون قاتما، بل مأساويا، دليلك على هذا تلك الكلمات الأكثر ورودا في أدب الرُّواد في وصف الموقف العام في العصر كالقلق، والغربة، والرفض، والتمزق، والضياع، والبحث عن الهويّة أو عن عدم الانسجام»[12]، فالشّعر أصبح يعبر على تجربة الشّاعر في الحياة.

من خلال ما سبق نجد أنّ الشّاعر العربيّ حاول المزج بين التّجريب كممارسة إبداعية من جهة، والتعبير عن ألمه من جهة أخرى فإنّ «تطور القصيدة العربيّة لم يكن تطورا منفصلا، يتفاوت السعي فيه بين شكل القصيدة ومضمونها، بل كان تطورا متكاملا، يستمد حركته من مبدأ العودة إلى الذّات»[13]. أصبح فضاء النّص عنصرا مهمّا تتشكّل فيه صورة بصريّة بين السواد والبياض من

نسج الشّاعر تجربة تعبّر عن غربة وابتعاد أدى به إلى اغتراب بشتّى أنواعه، لذلك وجدنا الشّاعر الفلسطينيّ عز الدين المناصرة من الشُّعراء الذين كانت تجاربهم الشّعرية تجمع بين التّجريب كفعل إبداعي، والاغتراب كمضمون فنّيّ باعتباره نُفي وأُبعد عن وطنه الأم فلسطين، هذا ما نجده يعبّر عنه في شعره بطريقة إبداعيّة تضفي على نصوصه جماليّة وتجعلها تستقطب العديد من القراء.

ثانيا– جفرا... دثّريني لأنام بين لذّة التّجريب وألم الاغتراب

1– الشّكل الطباعي والبصري للقصيدة:

اتجهت القصيدة العربيّة الحديثة نحو تخطي البنية الشّكليّة للقصيدة القديمة، وحاولت بناء أشكال جديدة وفقا لما يناسب المبدع حيث «القصيدة العربيّة الحديثة لم تعد ذات هيئة طباعية مسبقة وجامدة، ولا ذات بنية متناظرة... مع كسر العمود الشّعري تحرّرت القصيدة العربيّة الحديثة من هذا البناء التناظري، وباتت تتكون من أسطر شعريّة (لا من أبيات)، متفاوتة الحجم، قد تشغر السطر منها عبارة واحدة... أو قد يتألف السطر من جملة (أو من جمل)»[14]؛ من خلال هذا نرى أنّ القصيدة الحديثة تخلّت عن كل القيود المسبقة، وأصبح المكان النّصيّ الذي تتشكل فيه مكونا أساسيا في بنيّة الخطاب الشّعريّ.

كتب الشّاعر قصيدة "جفرا دثريني لأنام" في ست صفحات كانت مقسّمة تقسيما واضحا الى ثلاثة مقاطع، حيث يتخلل المقطع والذي يليه بياض، وهذه المقاطع جاءت متفاوتة الطول، ونجد الشّاعر لا يسعى للتساوي بين المقاطع الشّعريّة وإنّما نلاحظ تجلي حريّة الشّاعر في التحكم في عدد الأسطر حسب حاجته وحالته النّفسيّة، فكل مقطع يعبر على تجربة الم وحنين وشوق تختلف في طريقة الطرح والتعبير.

نجد الشّاعر أيضا لا يحافظ على تساوي الأسطر الشّعرية، وقد يحتوي السطر على كلمة واحدة وهذا ما تمثله هذه الأسطر الشّعرية:

قال صديقي: لا تحزنْ

حتماً،

ستحبك، أشجارُ الأرزْ الأبديّةْ

حتماً،

سيحبّك هذا الجبلُ العاشقُ، والريح الغربيّةْ[15]

نرى أنّ الأسطر الشعريّة أصبحت رسماً نراه بالعين، والقصيدة أصبحت تسير وفقا لما يقتضيه منطق الشّاعر، وليست للضرورة الشعريةّ، حيث البياض الّذي يأتي بعد كلمة (حتما) أصبح لغة في شعر الحداثة، لو تأملنا نجدها خلّفت ايقاعا جميلا يلفت انتباه القارئ.

يستخدم الشّاعر في هذه القصيدة نقاط الحذف (...) وهي «ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيّا لتشير إلى أنّ هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة»[16]، وتعد من أشهر الأيقونات البصريّة التي استعملت في شعر الحداثة، حيث وردت في مواضع كثيرة من القصيدة بداية من العنوان، وتأتي في كل مرة بدلالة مختلفة وكنموذج على ذلك نذكر قول الشّاعر:

لم تكن صوفيا... صوفيا، لم تكن عاصمةْ[17]

جاءت هنا علامة الحذف لتدل على اختصار إعادة كلمة صوفيا العديد من المرات فاكتفى بوضع نقاط لتؤدي الوظيفة نفسها.

ووردت هذه النقاط في قول الشّاعر:

الانتظار... وتنتظر المهزلة.[18]

إنّ هذه الصّورة البصريّة المتمثلة في نقاط الحذف تعبر عن واقع يعيشه الشّاعر يجسد تشظي الذّات لأنّ هذا الانتظار معلقا بالمرارة والخيبة، فهو يحلم بالعودة ليصطدم بفاجعة اللّاعودة.

أحيانا تمتنع اللُّغة عن الظهور، فيمتزج السواد بالبياض فنجد الشّاعر لا يكتب الأسطر متساويّة في الطّول وإنما أصبح البياض يشكل أثرا في النّص كما يقول صلاح بوسريف «سيتخذ البياض في الصفحة، دلالة الأثر، فهو يسجل الحد العابر للقول»[19]؛ لذلك نجد توزيع بين البياض والسواد في الأسطر بشكل ملحوظ مثلا في قول الشاعر:

وكذلك أعرف مقهى شعبيا في باب دمشق

سينساني

مقهى الفيشاوي، أخذوني لمحاكمهم، وهو يراني

جفرا شاهدة، جفرا تعشقني،

دون شروط مسبقة

يا هذا النّهر الفتان

جفرا... صمت من ذهب رنان

جفرا... فاكهة في الصدر، صهيل في الثغر،

وأجراس سلام[20]

يتبيّن امتداد الأسطر الشعرية وكذلك تقلصها؛ حيث تتشكل صورة واضحة بين توزيع الكتابة والبياض فتغدو الكتابة محوا، وتغيب علامات اللّسان ليحلّ محلّها الصَّمت وهذا يعتبر تشكيلا جديدا أصبحت القصيدة من خلاله لوحة فنّيّة تحتاج لاستنطاقها.

من خلال هذا الاطلاع على البنية الشَّكليَّة للقصيدة نجد أنّ عز الدين المناصرة كانت تجربته الشكليّة في الشّعر رائدة؛ حيث استطاع أن ينتقل بالقصيدة العربيّة الى أبعد الافاق، إنّها تدل على قدرة الشّاعر في التجاوز والتخطي ورسم صور جديدة وفقا لما يقتضيه الذَّوق الخاص، فالقصيدة أصبحت جماليتها مقترنة بفضاء الورقة والشَّكل الطباعيّ.

2- لغة الاغتراب:

أ- قراءة في العنوان:

يستوقفنا العنوان كمحطة أولى قبل الولوج إلى القصيدة باعتباره البوابة التي تحيلنا إلى فضاء النّص حيث «يُعدُّ العنوان نظاما سيميائيّاً ذا أبعاد دلاليّة، وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شيفرته الرامزة»[21]. وجاء عنوان القصيدة كالآتي: "جفرا... دثريني لأنام" نرى أنّ ألفاظ هذا العنوان مُحمّلةٌ بدلالات متعددة ذات حس مأساوي من خلال الاقرار بالنوم، ونلمس اختيارا ذكيا ومعبرا يستهل الشّاعر العنوان باسم جفرا، هو اسم لأنثى أليست الأنثى دائما رمزا للانعتاق، واللجوء، وللحب، والحنان... إلخ، يلحق الشّاعر باسم جفرا الفعل دثريني؛ الذي يُعدّ أيقونة للتناص الدينيّ ويحيل إلى السيّدة خديجة رضي الله عنها عندما نزل الوحي عليه صلّى الله عليه وسلم جاء خديجة وقال: دثّروني دثّروني، باعتبارها أقرب

النّاس له هدّأت من روعه وغطّته؛ هكذا فعل المناصرة مع "جفرا "حيث استنجد بها، السؤال المطروح ماذا تمثل جفرا للشّاعر الحبيبة، الأم، الوطن...؟ نجد جفرا أغنيّة شعبيّة معروفة في التراث الفلسطيني حيث يقول المناصرة في حدّ ذاته أنّ «أغنيّة الجفرا "جفرا ويا هالربع" قد ولدت في قرية (كويكات) قرب عكا حوالي عام 1939م على يدي الشّاعر الشعبي أحمد علي عزيز إثر قصة حب فزواج فطلاق لابنة خاله، ثمّ أصبحت نمطا غنائيّاً شعبيا في الأربعينات وانتشرت في مدن فلسطين»[22]. تعددت مواضع التغني بجفرا بعد ذلك في القصيدة الفلسطينيّة بمعان مختلفة.

ويستحضر الشّاعر جفرا هنا لترمز للوطن؛ جفرا فلسطين يلجأ للاحتماء بحضنها فبدونها لا نوم له وبالرغم من غياب جفرا مكانيا نجدها حاضرة وجدانيا، حيث يجسّد العنوان لذات قلقة مغتربة وحيدة تلامس واقعها الأليم، وينتج عن ذلك رؤيّة شعريّة، نُسجت أحرفها من وهج الابداع، وتنهض من أعماق التراث، وتسري فيها الروح الدينيّة، وتحكم بناءها لُغة كثيفة، هكذا أبدع الشّاعر في اختيار العنوان ليبث من خلاله جرعات الألم والحنين من جهة، والهروب من الواقع المر من جهة أخرى.

ب– في ظلال القصيدة (اللّغة بين التجريب والاغتراب):

إنّ لغة الشّاعر مشحونة بالانفعالات النفسيّة ومجسدة لأحاسيسه الصادقة، وهذا ما يتوافق مع اللّغة التجريبيّة الحداثيّة في الشّعر العربي حيث «تعدُّ اللّغة الوسيلة التي يعتمدها الشّاعر للتعبير عن أفكاره وانفعالاته و ايصالها إلى المتلقي»[23]؛ إنّها إذن مرتبطة بذوق الشّاعر وتفكيره.

نلاحظ في قصيدة المناصرة حقل معجمي مكوَّن من الألفاظ التي تدل على الاغتراب وهذا يعد انعكاسا لما يعانيه الشّاعر من غربة مكانيّة ونفسيّة وتتمثل هذه الالفاظ في (دثريني، أنام، الدمع، تركت في القلب ندوبا، لا تحزن، أحترق، قلبي المدفون، الصرخة، المقهور، الغربة، القبور، الصمت، طير جريح، الانتظار، أخذوني، باعوني، غطيني). نرى أنّ هذا المعجم مشحون بدلالات الحزن والألم رسمت لنا صورة ذاتٍ تحكي تجربة استلابها وحيرتها فنَزعت الكتابة عنده منزعاً يحكمه الاغتراب، وجاءت هذه الألفاظ كمؤشرات وأيقونات لذات شاعرة قلقة.

يستمد الشّاعر أدواته الفنيّة في قصيدة "جفرا... دثريني لأنام" من البيئة الفلسطينيّة أماكن، طبيعة، شخصيّات، حيث ترد بغزارة لافتة للانتباه مثل: (أوراق الحور، ربيع الشام، قريتنا الخضراء مفتاح الدار، دوالي الخليل، صيدا، مقهى الفيشاوي، شجرة دراق في مدخل قريتنا...) فهذه الصور توحي بانتماء

الشّاعر لوطنه وارتباطه وفخره به، إنّه يعيش وسط ذكرياته وماضيه فيدفعه الحنين إلى ذكرها، تلك هي ملامح تَشَكُّل الذّات في المنفى.

إنّ انفعال الشّاعر النّفسيّ يفجر اللّغة لتعبر عن حالات الأسى والحزن وإيصال ما يريد البوح عنه حيث تتضح مرارة البعد من الاسطر الأولى حين يقول:

حلّفتك بالشهداء المغْمورينَ المزروعين،
على أطراف الصحراءْ
حلّفتك بالدمع المهراق على أوراق الحورْ
حلّفتك بالشجرُ الباقي، بعد حرائق ذاك العامْ
أين الشجرُ الباقي، بعد حرائق صورْ
أين ربيع الشامْ
وأقول: أراها تركت في القلب، ندوباً، وارتحلتْ
قال صديقي: لا تحزنْ
حتماً،
ستحبك، أشجار الأرز الأبديّةْ
حتماً،
سيحبّك، هذا الجبل العاشقُ، والريح الغربيّةْ[24]

يستحضر الشّاعر سجلا من رموز الهوية الفلسطينيّة (الشهداء، أوراق الحور، ربيع الشام) يخاطب جفرا بحرقة كل هذه الذكريات التي خلفت في القلب ندوبا، والأصل في الندوب تكون في الوجه، كيف يكون حال القلب اذا انجرح؛ أليست صورة تعبر عن الاكتواء الحقيقي للشّاعر بألم البُعد، إنّه الحزن الذي يتبعه استعطاف الأخر في قوله: (قال: صديقي لا تحزن) دلالة على حالة الشّاعر اليائسة الحزينة، ليخفف من شدة هذا الألم قال: ستحبك أشجار الأرز الأبدية، تحيل هذه الجملة الى لبنان كون شجرة الأرز تعد رمزا للهويّة اللبنانيّة، وفي قوله (الأبديّة) فشجرة الأرز مما هو متعارف عليه تعمر طويلا؛ كونها من الأشجار التي تعيش منفصلة عن الشجرة الأم، مثل حال الشّاعر تماما ،فيريد القول أنّ شجرة الأرز تستطيع احتضانك للأبد، وكأنّ الشّاعر يدعو من خلال ألمه للوحدة العربية، واستطاع من خلال هذا التعبير رسم صورة واضحة معبرة بدقة عن حاله وهو بعيد عن وطنه الأم.

صوّر الشّاعر نفسه محترقا، ملغمًا بمشاعر الاستلاب والضياع فألم الغربة والبعد نتج عنه اغتراب ذاتيّ داخلي، كانت اللّغة هي المتنفس الوحيد الذي يلجأ إليه يقول:

أحيانا أحترق كعصفور في القش المحروق

أين بنادقك السمراء

إذا هجم برابرة البحر من الجهة اليسرى[25]

يتضح عمق مأساة الشّاعر فيشبه نفسه بالعصفور المحترق، حيث يوضح حجم المعاناة، فيغدو طائرا بلا أجنحة لا يستطيع الدفاع عن نفسه، والسؤال (أين بنادقك السمراء؟) ما هو إلا مؤشرا للتسلط من الآخر الذي سلب من الذّات وجودها الحقيقيّ، فكونّت وجودا افتراضيا جعلت منه عالما يستحضر جفرا روحيا ووجدانيا.

تؤدي الألوان وظيفة إيحائية هامة في القصيدة فأحيانا لا تعكس ما هو متعارف عليه؛ بل ترتسم من خلال البعد النّفسي للشّاعر لتوحي بأبعاد رمزيّة كثيرة وترد كلوحة فنيّة في يد رسام تتداخل فيها الألوان وتتعدد الدلالات بين النقاء والخبث يقول:

الأصفر، حبات الزعرور

الأسود، زمن الأعداء

الأبيض، قلبي المدفون على مدخل قريتنا الخضراء

الأزرق، لا يؤنس قلبا من صوان الصخر[26]

يمدُّنا الشّاعر بخمس ألوان على التوالي (الأصفر، الأسود، الأبيض، الأخضر، الأزرق) ربط الأصفر بفاكهة الزعرور، أمّا الأسود جعله رمزا للعدو الجائر، ونسب اللّون الأبيض لقلبه الصافي النقي الذي استلب منه لتعود الحيويّة مع اللّون الأخضر الذي جاء أيقونة للجمال والاشراق والنّماء إنّه رمز الانتماء، ثم تضمحل الحياة مع اللّون الأزرق الذي في عادته يكون رمزا للهدوء العاطفي، و السعادة، والبحر، والاسترخاء، نجده لا يحرك ساكنا لقلب الشّاعر الذي أصبح صخرا لقساوة الأيام، جاءت هذه الألوان كأيقونات سيميائية توضح لنا ذات شاعرة تصارع محيطها المأساوي، فنلمح تمزقا داخليا يُنّم على تفاقم الوضع إلى اغتراب نفسيّ، لعل هذا التَّجريب عبر اللّغة هو المتنفس الوحيد الذي يستنجد به الشّاعر.

يواصل الشّاعر طريق اللّعب بالألوان مخاطبا جفرا هذه المرة :

يا جفرا، لا تفترشي الرمل الأصفرَ،

لا تعترفي بالديجورْ
لا تنسيْ مفتاح الدار، المقهور من الغربةْ
كُنّا مقهورين، فهل
نقهرُ هذا المقهورْ!![27]

يعبّر الشّاعر على التشاؤم باللّون الأصفر لأنّه رمز الجفاف ويحذر منه، كذلك الأسود الذي حل محله الديجور رمزا للظلمة، يريد ايصالنا الى صورة العدو عنده فهو صفحة سوداوية في حياته، فيقول لفلسطين ابق صامدة لا تعترفي به، وربط الغربة بالقهر لبعده الذي جاء بغير رضاه، ليصبح الحزن علامة سيميائية انبثقت من ألم الفراق فكانت هذه الأسطر الشّعرية بمثابة كتلة وجدانية تعبر عن انفعال الشّاعر وثورته الداخلية.

يصور الشّاعر علاقته مع اللّيل وما ينشأ عنها من اغتراب ذاتي، فيعبر بشحنات لغويّة عن قساوة التمزق الداخلي الذي يختلج ذاته المتضررة :

حين يهجم هذا المساء الرمادي
أكسر كأسي بدمعي على، الجُلْجُلَةْ .
ولو أنها تقطع الرمل بالسيف، تغترفُ
الانتظار... وتنتظر المهزلة .[28]

نرى تعبير الشّاعر القاسي عن حالة الاكتئاب الحاد الذي يعيشه، حيث أصبح حلول اللّيل يعد هجوما، فإذا كان الليل في العادة هو رمز الاسترخاء أو السمر، تبرز دلالته عند الشّاعر على عكس ذلك ليصبح فضاء للخيبة والانكسار، إنّه يمثل نحيب الشّاعر من ألم الفراق والحنين وطول الانتظار الذي يعبر عنه بالمهزلة؛ مهزلة كسر أفق التوقع واستمرار المأساة.

في نهاية القصيدة يعود الشّاعر للبداية ليجسد الهروب الروحيّ والجسديّ من الواقع الذي يرافقه ارتباط وجداني بجفرا فيقول:

لكن، يا جفرا... هربوا،
حين وقعت، كنجم مهزوم
باعوني خطبا... وكلام
هاتي المنديل، وغطّيني... لأنام.[29]

إنّ النوم هو الحالة التي يرغب الشّاعر في الوصول إليها، ليبتعد عن عالمه، لأنّ كلمات القصيدة بداية من العنوان توحي بنبرة الاغتراب والهروب من الواقع الأليم ورفض كل صور الحياة التي يعيشها، مناديا جفرا والأصل ياجفرا؛ أن تحضر وجدانيا وتغطيه لينام، فهذه دعوة للانسلاخ بكل أبعاده، لكن تبقى جفرا حاضرة في العمق روحيا وبعيدة مكانيا.

4- الحضور السردي في القصيدة:

اتجهت القصيدة العربيّة الحديثة نحو التّجريب في الغاء الحدود بين الأنواع الأدبيّة والتداخل بين ما هو شعريّ ونثريّ، فأصبح الشّعر يعتمد على السّرد في بناء القيمة الجماليّة «أصبحت تقنيّات السرديّة من أهم مكونات البنية النّصيّة فحققت بنية متنامية عميقة، فتحت أفقا من الدرامية في الخطاب الشّعري، وكسرت قدسيّة البنيّة الواحدة انطلاقا إلى التحقق الانساني والجمالي»[30]، فاتكأت القصيدة على البنى السّردية متخطية القواعد القديمة وسعت نحو تكوين بنية نصيّة جماليّة.

كانت تجربة السّرد واضحة في قصيدة "جفرا دثريني... لأنام" فغدت سمة يمتاز بها شعره ففي هذه القصيدة اعتمد على توظيف السّرد بعناصره البنائيّة إذ يعد الحدث الرئيسي الذي تتمحور حوله القصيدة هو حلم الشّاعر في معانقة أرض وطنه وصراعه الذّاتي مع ألم الغربة التي ولدت عنده شعور اللاانتماء، حيث يسرد الشّاعر حالة الحزن التي يعيشها في مشهد استرجاعي يقول:

-أُجَنُّ، لأنّ الشجر الواقفَ في مطلع صيدا...
لن يذكرني
وكذلك غابات عجلون... ستنساني
شجرةُ دُرَّاق في مدخل قريتنا، تبقى
وكذلك أعرف مقهى شعبيّاً في باب دمشقَ
سينساني
مقهى الفيشاوي، أخذوني لمحاكمهمْ، وهو يراني
جفرا شاهدةٌ، جفرا تعشقني،
دون شروط مسبقةٍ[31]

يعيش الشّاعر حالة انهيار نفسي فيدمج بين القول الشّعري والنمط السّردي حيث استخدم تقنية الاسترجاع والذي يمثل «العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير أو حتى لتغيير

دلالة بعض الأحداث الماضيّة سواء بإعطاء دلالة لم تكن أصلا أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد»[32]. رجع الشّاعر بمشاعره إلى المكان الذي ينتمي إليه؛ فيذكر الأماكن التي كان يرتاد إليها والشخوص التي يعرفها في صورة تحمل صراعا بين الماضي الجميل، والحاضر الأليم وببراعة فنيّة استطاع الشّاعر استحضار عناصر سردية في هذه الأسطر من القصيدة (الزمان، والمكان، والشخصية).

نجد الشّاعر إلى جانب العناصر السرديّة السابقة يعتمد على الحوار باعتباره «حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه، أو ما ينزله مقام نفسه كرنّة الشعر والخيال»[33]، فتعددت الأصوات في هذه القصيدة بين الحوار الخارجي (dialogue) والحوار الداخلي (Monologue) حيث يكون الحوار الخارجي بين الشّخصيات فهو يدل على «وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة»[34]. ويمثل لهذا في قصيدة "جفرا... دثريني لأنام" حوار الشاعر مع صديقه:

وأقول: أراها تركت في القلب، ندوبا، وارتحلت

قال صديقي: لا تحزن

ستحبك أشجار الأرز الأبدية[35]

يتضح الحوار الخارجي في هذا المقطع من خلال الملفوظين (أقول وقال) وهذا ما جعل القصيدة تستفيد من السّرد من أجل السماح للشّاعر تبادل الحديث مع صديقه، ويتضمن الحوار تفصيل حالة الأسى التي يعيشها من جهة وصورة الأخوّة التي رسمها صديقه من خلال فعل المواساة من جهة أخرى فالمناصرة رسم لنا صورة القوميّة والمحبة بين العرب التي تتمثل في المساندة والصدر الرحب.

ويعتمد المناصرة الشكل الثاني من الحوار إذ يستخدم الحوار الداخلي الذي يمثل «حوار يجري داخل الشخصية ومجاله النَّفْس أو باطن الشخصية، ويقدم هذا النوع من الحوار المحتوى النفسي والعمليات النفسيّة المختلفة للانضباط الواعي»[36]. وتتضح معالم الحوار الداخلي في حديث الشّاعر مع نفسه:

أحيانا أحترق كعصفور في القش المحروق

أين بنادقك السمراء

إذا هجم برابرة البحر من الجهة اليسرى[37]

يصوّر الشّاعر في هذه الأسطر ما يختلج ذاته في حواره مع نفسه، ويوجه سؤالا لنفسه وهذا ما يكشف لنا حالته النفسيّة فهو حزين مكسور الأجنحة لا يستطيع مجابهة العدو فتطغى عليه مشاعر الخوف والقلق الوجودي.

نرى الشّاعر أدخل عناصر الحوار كآلية تجريبيّة في القصيدة وفقا لما يقتضيه موقفه النّفسي حيث يُعدُّ الحوار «معيارا نفسيا دقيقا يستطيع أن يصنف نفسيات الشخصيات بذكاء، وحذق بالإضافة إلى تطوير الشخصيات وتنمية للحدث»[38]، فالشعور النّفسيّ بالغربة ولّد عند الشّاعر شغف المغامرة والتّجريب وجعل الحوار يمد النّص بحيويّة ومتعة جماليّة.

من خلال ما سبق يتضح أنّ قصيدة "جفرا... دثريني لأنام" احتوت على معطيات سرديّة في محاولة من الشّاعر لتحقيق وجوده في شعره حيث أصبح النّص المعاصر أفقا مفتوحا تتداخل فيه أجناس مختلفة، وهذا ما يفتح النّص على أفاق المغامرة الجماليّة، فيصبح فضاء الصفحة سجلا ينهل من كل الفنون .

5- بنية المفارقة:

إنّ البنية الفنيّة للقصيدة الحديثة جعلت النَّصّ يحفل بتقنيات جماليّة من بينها المفارقة وهي «اصطلاح واسع الدلالة يعني إدراك التنافر والغموض والتوفيق بين المتناقضات»[39]؛ حيث تقوم المفارقة على التعارض والجمع بين المتناقضات ما يؤدي إلى لفت انتباه القارئ.

نجد الشاعر في هذه القصيدة يفجر قاموسه اللّغوي بداية من تبني آليّة المفارقة بين الأسلوب الفني الذي يتمثل في لذّة التّجريب الشّعري، والمضمون النّصي الذي يحكي تجربة الاغتراب، فكيف تجتمع اللّذة مع الألم هذا ما يجعل النص يستدرج القارئ لمقاربة الظاهري مع الباطني فالإحساس بالغربة والاكتواء بنارها فجَّر اللّغة وجعلها تسير في طريق الابداع.

تحضُر المفارقة اللّغويّة في قصيدة المناصرة حيث يعتمد على الجمع بين كلمتين متنافرتين ومتضادتين وكمثال على ذلك يقول:

جفرا... صمت من ذهب رنان[40]

نجد صورة التضاد في (صمت ورنان) وتكمن المفارقة في حالة التناقض الظاهرة بين الصمت الذي يحمل معنى السكوت والامتناع عن الكلام؛ إنّه أيقونة السكون والهدوء، أمّا الرنان فهو رمز لكل ما هو

صائت ويدوي حيث يقال صوت رنَّان؛ حاول الشّاعر الجمع بين هذان اللّفظان ليقدم رؤياه تجاه "جفرا" فأكسبها صفة الصمت وفي نفس الوقت الذهب الرنَّان.

وتتواصل صورة التضاد في القصيدة حيث يقول:

حين وقعت كنجم مهزوم[41]

يرسم الشّاعر صورة بلاغيّة خرق بها نظام اللّغة المعتاد حيث شبّه وقوعه بالنّجم، والنّجم في الواقع مؤشر الشموخ والعلو والأصل أن يجتمع السقوط مع ما هو في الأرض وهذا ما يستفز القارئ، فالشّاعر يعبر عن انهزامه لكنه ينسب لنفسه سمة النجوم التي تضيء الوجود ثم ترحل، هكذا ترتسم مرارة الرحيل عنده.

نرى أنّ المناصرة يجمع في القصيدة بين المتضادات وفق تصوير يعكس شعوره لهذه المتناقضات، فيقدم رؤيته للوجود بطريقة مغايرة تستفز القارئ وهذا ما يكسب النّص قيمة فنيّة ومتعة جماليّة.

خاتمة ونتائج:

مما تقدم ذكره تتضح لنا تجربة الشّاعر في قصيدة "جفرا... دثريني لأنام" بعد الحديث عن المستويات التجريبيّة التي تجمع بين البناء الشكليّ والمضمونيّ حيث ساهمت في إضاءة طريقنا نحو ما أردنا الوصول إليه، انطلاقا من الدلالات التي تختبئ وراء الأسطر الشّعريّة والتي توحي بالقلق الوجودي الذي أتعب الشّاعر نتيجة الشعور بالاغتراب، فأصبحت وجهته اللّعب باللّغة التي يكشف لنا من خلالها مكنوناته.

وبناءً على ذلك توصلنا إلى مجموعة من النتائج يمكن بيانها في الآتي:

1- رسم الشّاعر صورة جديدة على مستوى التّشكيل البصريّ للقصيدة، فأصبح فضاء الصفحة سمة للإبداع الفنّيّ بتجاوز البناء التناظري للقصيدة القديمة، وتكوين فضاء متفاوت المقاطع والأسطر الشّعريّة وما يتخلله من بياضات وحذف وفقا لما تقتضيه حالة الشاعر النّفسيّة.

2- كَوَّن المناصرة من خلال قصيدة "جفرا... دثريني لأنام" رؤيا شعرية نُسجت أحرفها من وهج الإبداع في استلهام التراث وبعثه في صورة جديدة، فانتقلت جفرا من الأغنيّة الشّعبيّة التراثيّة إلى جفرا الوطن، جفرا الحنين.

3- وظّف الشّاعر قاموس لغوي مشحون بالانفعالات النفسيّة التي تعبر عن ذات قلقة مغتربة.

4- اتجهت قصيدة المناصرة نحو إلغاء الحدود بين الأنواع الأدبية، حيث كانت تجربة السرد واضحة من خلال تواجد عناصرها من حدث، وزمان، ومكان، وحوار، وشخصيات؛ اعتمدها الشّاعر لتحقيق وجوده في شعره وهذا يعد معيارا نفسيا منحه حرية تنمية شعوره وفق قالب سردي يمد النص بحيوية وجمالية.

5- اعتمد الشّاعر على أسلوب المفارقة اللّغوية حيث رسم صورا من المتضادات خرق بها نظام اللغة المعتاد، وهذا ما يُكسب النص متعته الجمالية.

6- حاول المناصرة الجمع بين وجع الاغتراب ولذّة الإبداع، فشعره يعبّر عن تجربة ألم واغتراب انطلق منها الشّاعر ليصل بها نحو آفاق التجريب فاللّذة عنده نابعة من صميم التجربة والابداع تعبير عن جوهره العميق.

وفي الأخير نخلص إلى القول بأنّ ثنائية (التجريب/الاغتراب) في قصيدة المناصرة فتحت أفاقاً فنية ومعرفية تحتاج المزيد من التعمق في تجربته الشّعريّة لاستكناه ما خفي من جماليّات شكليّة ومضمونيّة.

هوامش:

[1]-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر (بيروت)، ط1، مج1، ص262.

[2]-مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية (مصر)، ط4، 2004، ص114.

[3]-سعيد حميد كاظم: التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، دار الكتب والوثائق (بغداد)، ط1، 2016، ص، ص:38،39.

[4]-صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر (القاهرة)، ط1، 2005، ص3.

[5]-إسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين (لبنان)، ط4، 1990، مج1، ص191.

[6]-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر (بيروت)، ط1، مج1، ص، ص:638،639.

[7]-عبد اللطيف محمد خليفة: دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب (مصر)، دط، 2003، ص25.

[8]-محمود رجب: الاغتراب سيرة ومصطلح، دار المعارف (القاهرة)، ط3، ص35.

[9]-جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق (بيروت)، ط1، 1984، ص289.

[10]-محمود الضبع: غواية التجريب حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة (القاهرة)، دط، 2014، ص137.

[11]-المرجع نفسه: ص137.

[12]-سلمى الخضراء الجيبوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية (بيروت)، ط2، 2007، ص704.

[13]–أحمد المعداوي المجاطي: ظاهرة الشعر العربي الحديث، المدارس للنشر والتوزيع (الدار البيضاء)، ط3، 2008، ص36.

[14]–شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر (الدار البيضاء)، ط1، 1988، ص29.

[15]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعريّة، ج2، دار مجدولاي للنشر (عمان)، ط1، 2006، ص48.

[16]–محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي (الرياض)، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ط1، 2008، ص205.

[17]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص51.

[18]–عز الدين المناصرة: الأعمال الكاملة، ص51.

[19]–صلاح بوسريف : حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق (المغرب)، دط، 2012، ص189.

[20]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص53.

[21]–بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، إربد (الأردن)، ط1، 2001، ص33.

[22]–حسام جلال التميمي: تجليات جفرا في شعر عزالدين المناصرة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (فلسطين)، مج15، 2001، ص319.

[23]–أحمد علي الفلاحي: الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري (دراسة نفسية اجتماعية)، دار غيداء للنشر (عمان)، ط1، 2013، ص222.

[24]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص48.

[25]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص49.

[26]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص49.

[27]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص50.

[28]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص51.

[29]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص51.

[30]–عبد الناصر هلال: تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشّعري والسّردي)، النادي الأدبي الثقافي (جدة)، ط1، 2012، ص29.

[31]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص، ص:52،53 .

[32]–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط2، ص122.

[33]–لقسي عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، دار غيداء للنشر (عمان)، ط1، 2011، ص23.

[34]–علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب (مصر)، ط5، 2008، ص198.

[35]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص48.

[36]–طه عبد الفتاح مقلد: الحوار في القصة المسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة (مصر)، دط، 1975، ص19.

[37]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص49.

[38]–هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر، اربد (الأردن)، دط، 2004، ص220.

[39] –رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، عالم المعرفة (الكويت)، دط، 1987، ص397.

[40]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص53.

[41]–عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص53.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 166 - 177 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التناص الديني المفارق في القصيدة الجزائرية المعاصرة

قصيدة : "جثة ليست للموت" للشاعر : الأزهر محمودي نموذجا.

Religious intertextuality in the contemporary Algerian Poem: "A corpse not to die" by the poet: Al-Azhar Mahmoudi as a model.

د/نورة حاج قويدر. [1]

noura hadj kouider.

مخبر التراث الثقافي واللغوي والأدبي بالجنوب الجزائري

جامعة غرداية/ الجزائر

University of ghardaia
Laboratory of cultural, linguistic and literary heritage in southern Algeria
noura47hadj@gmail.com

تاريخ الإرسال:09 /2020/11	تاريخ القبول:2021/04/15	تاريخ النشر : 2021/11/04

ملخص البحث

تمتاز القصيدة العربية المعاصرة بتجديد آلياتها الفنية بشكل مستمر، فهذا التجديد يتم على مستوى الآليات الداخلية للنص من خلال الاشتغال على البنية اللغوية أو على مستوى آليات خارجية مثل التناص، حيث تتداخل نصوص أخرى مع النص الأصلي وتتعالق، فيساهم ذلك في إنتاج دلالات جديدة مغايرة عن دلالتها السابقة. وتكمن قدرة الشاعر وإمكانياته في توظيف التناص عبر استخدامه لتقنيات مثل المفارقة، التي تساهم في إعطاء شكل مغاير ومخالف لما هو معهود في توظيف التناص. ومن هنا تحاول هذه الورقة البحثية الكشف عن الطريقة التي تم اعتمادها لتحقيق التناص المفارق في القصيدة، وللوصول إلى هذا المسعى وضعنا إشكالية عامة مفادها: كيف وظف الشاعر الأزهر محمودي التناص المفارق في قصيدته "جثة ليست للموت" ؟

الكلمات المفتاحية: التناص، المفارقة، القصيدة، الجزائرية، المعاصرة.

Abstract :

The contemporary Arabic poem is characterized by the continuous renewal of its technical mechanisms, this renewal takes place at the level of the internal mechanisms of the text, such as working on the linguistic structure or at the level of external mechanisms such as intertwining, where other texts overlap with the original text and are related, thus contributing to the production of new connotations different from its previous connotation. The poet's ability and ability

[1] نورة حاج قويدر. noura47hadj@gmail.com

to employ intertextuality through his use of techniques such as paradox, it allows him to employ intertextuality in a different way and contrary to what is usual and commonplace. Hence, this research paper tries to reveal the method that was adopted to achieve paradoxical intertextuality in the poem, and to reach this endeavor; we set a general problem that is: How did the poet use paradoxical intertextuality in his poem" A corpse not to die"?
Keywords: Intertextuality، paradox، poem، Algerian، Contemporary

توطئة:

لقد استفادت القصيدة المعاصرة من التراث الديني والإسلامي على وجه الخصوص استفادة كبيرة، فتشربت نصوصه بنجاح في سبيل التعبير عن تجاربها وتعميق الشعور بها. فتجد الشعراء يقتبسون آيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة، بحيث تتبلور الرؤية في نطاق ديني قدسي، ليتحقق معها فاعلية التأثير على ذهنية المتلقي، فيشاهد تلك المتناقضات الموجودة في واقعه استنادا لتلك المرجعيات الدينية، التي تحيله بشكل ضمني إلى إدراك مكامن الفروقات والتناقضات القابعة في واقعه؛ لكن للشاعر المعاصر استخدم بعض الأدوات التي تبعده عن المباشرة والتقرير، وتعمل بدورها على دمج المعطى الديني وتكييفه بما تتناسب مع معطيات التجربة الراهنة.

أولا: **مفهوم التناص**: تكلم عن موضوع التناص العديد من الباحثين والدارسين كونه من الموضوعات المهمة التي يتضح من خلالها شعرية النصوص، فالتناص هو مصطلح نقدي حديث أريد به تعالق النصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار فيما بينها،...وهو مفهوم بدأ حديثا مع الشكليين الروس وبالضبط مع شلوفسكي الذي فتق الفكرة، ثم أخذها عنه باختين الذي حولها إلى نظرية حقيقية، تعتمد على التداخل القائم بين النصوص، ثم أخذته جوليا كريستيفا لتمضي به أشواطا واسعة في دراستها النقدية وخاصة الروائية منها حيث قالت: إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى[1]

والتناص الديني هو عبارة عن تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية...الخ. مع النص الأصلي، بحيث تنسجم النصوص وتتداخل مع سياق النص وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا[2].

ثانيا: المفهوم اللغوي والاصطلاحي للمفارقة:

حول المعنى اللغوي لمصطلح المفارقة نقرأ في تضاعيف بعض المعاجم ما نصه: المفارقة اسم مفعول لـ(فارق) من الجذر الثلاثي (فرق)، ومصدرها (فرْق)، بتسكين الراء والفرقُ: خلاف الجمع، والفِرقُ: الفلق من الشيء إذا انفلق منه، ومنه قوله تعالى: "فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم"[3].

أما **مختار الصحاح** ففيه: فرقتُ بين شيئين أفرقُ فرْقاً وفرقاناً، وفرقت الشيء تفريقاً وتفرقةً، فانفرق وافترق وتفرَّقَ، وأخذت حقي منه بالتفاريق. والفرقة: الاسم من فارقته مفارقةً وفِرقاً. وفرق الطريق: أي اتجه له طريقان[4].

وفي **معجم الوسيط جاء ما نصه:** (فَرَقَ) بين شيئين —فرقاً، وفرقاناً: فصلَ وميز أحدهما عن الآخر، و(فَرَّقَ) بين القوم: أحدث بينهم فُرقةً[5].

فمن خلال المعاجم اللغوية لمعنى المفارقة نلاحظ بأنها تؤكد على صفات من بينها: الفرق والافتراق والتباعد والفصل والتمييز بين شيئين أو موقفين أو أمرين مختلفين تماماً، لاسيما إذا كان هذان الأمران على طرفي نقيض.

أما المفهوم الاصطلاحي للمفارقة فقد اختلف بين النقاد لأن هذا المصطلح يمتلك تاريخاً، يصعب على وجه الدِّقة تحديده، مصداقاً لما يراه الفيلسوف الألماني **نيتشه** أن ما لا تاريخ له هو الذي يمكن تعريفه، أمَّا ما يمتلك تاريخاً طويلاً فإن تعريفه يصبح مسألة صعبة.[6]

و تشير الباحثة **نبيلة إبراهيم** في دراستها "المفارقة" أن الإنسان أدرك حقيقة المفارقة منذ خلقه فقد بدأت مع قصة آدم وحواء في الجنة وهبوطهما منها، فمنعهما من أكل ثمار الشجرة رغم ما تبدو عليه من جمال وحلاوة، فتشكلت لهما أول مفارقة في الخلط بين القبح والجمال. أما المفارقة الثانية فتمثلت في مفارقة الخير والشّر، حين بدا لهما الشيطان للحظة أنه غير مرادف لمعنى الشّر حين أراد مساعدتهما على التأكد من حلاوة الثمرة، لكن سرعان ما تأكدا أنه شّر مطلق بعد خروجهما من الجنة.[7]

كما أن مفهوم المفارقة مفهوم حي تجاذبته مجالات مختلفة فالفيلسوف يرى فيه ذلك النموذج من نماذج الوعي، كما يرى فيه عالم الاجتماع، مظهراً من مظاهر العلاقات الاجتماعية التي تقوم على الاختلاف والتناقض، لتلك الأسباب نرى ذلك الاختلاف في المفاهيم.

ثالثا: التناص الديني المفارق "دراسة تطبيقية" لقصيدة "جثة ليست للموت":

في طليعة تلك السور القرآنية التي تبارى الشعراء في الاقتباس منها نجد ﴿**سورة يوسف**﴾، لما تحمله تلك السورة من معاني تحدي الصعاب والصبر والانتصار على الظلم. فكان استدعاؤها من قبيل

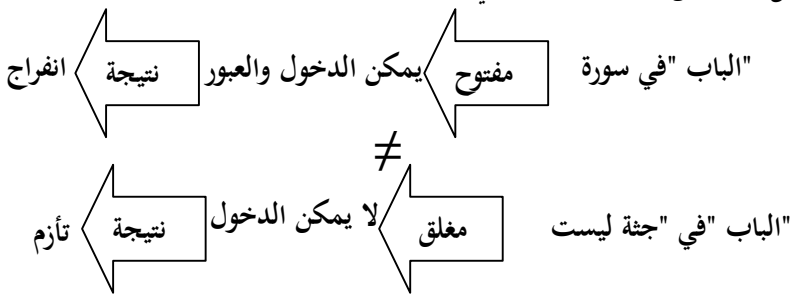
استعادة تلك الملامح وإسقاطها على التجربة المعاصرة. ومن هؤلاء الشعراء نذكر الشاعر **محمود درويش** في قصيدة: (**أنا يوسف يا أبي**)، التي تلتقي بدورها مع قصيدة: (**جثة ليست للموت**) للشاعر **الأزهر محمودي**، التي سوف نتناولها بالتحليل والشرح. فكلاهما تستحضران معاناة فلسطين الجريحة، فقصيدة: (**جثة ليست للموت**) تعتبر من بين النماذج التي رصدت التجربة الفلسطينية، من خلال التركيز على معطيات دينية، فقد ساعدت الاقتباسات الموجودة في القصيدة، في رسم صورة جديدة ومميزة لمعاناة الشعب الفلسطيني وما يعيشه في ظل العدوان الإسرائيلي. حيث يقول فيها: **[الكامل]**

باب المدينة مغلق من أين ندخل يـا أبي ؟
الريح والأوهام والظلماء والأفق البـــعيد
والتيه والخدر الجميل ووجه ها الزمن الغبي
ودمي تعاوره زناة الليل في ســـوق العبيد
مشلولة أســـيـــافنا ومحـاصر بـــيت النبي
وأصابع التاريخ تمضغ حسنها قطع الجليد
وهناك امرأة تدثر بالعرا صـــــدر الصـبي
تخطه في حمرة الشفق المـــــمزق كالوريد
أحلامه مأسورة عـــــذراء في وطــن سبي
في الجـب منسي ووراد الــقوافل لا تعود[8]

لقد استهل الشاعر أبياته بإنشاء طلبي ممثلا في الاستفهام (**باب المدينة مغلق من أين ندخل يا أبي؟**)، بصورة تستدعي حوارا بين الأبناء ووالدهم، فنلمس بذلك أولى خيوط التعالق بين النص الشعري اللاحق والنص السابق المتمثل في ذلك الحوار الذي دار بين سيدنا يعقوب وأبنائه حين أمرهم أن يدخلوا من أبواب متفرقة، وذلك في قول الله عز وجل: ﴿**وَقَالَ يَا بَنِيَّ لَا تَدْخُلُوا مِنْ بَابٍ وَاحِدٍ وَادْخُلُوا مِنْ أَبْوَابٍ مُتَفَرِّقَةٍ ۖ وَمَا أُغْنِي عَنْكُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ شَيْءٍ ۖ إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ ۖ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ ۖ وَعَلَيْهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُتَوَكِّلُونَ**﴾[**يوسف: 67**]. فالشاعر قد حافظ على المشهد نفسه الذي صورته الآية الكريمة من خلال وجود الشخصيات والحوار؛ لكن التحويل الذي قام به تمثل في رسم مشهد جديد مناقض لما ورد في القصة. قال تعالى:

﴿وَلَمَّا دَخَلُوا مِنْ حَيْثُ أَمَرَهُمْ أَبُوهُمْ مَا كَانَ يُغْنِي عَنْهُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا حَاجَةً فِي نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضَاهَا وَإِنَّهُ لَذُو عِلْمٍ لِمَا عَلَّمْنَاهُ وَلَكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ **[يوسف: 68]**. ففي حين يتم دخول المدينة على مستوى النص القرآني، ينتفي هذا الحدث في النص اللاحق (**جثة ليست للموت**)، لأن "الأبواب" مغلقة بم يبعث على التساؤل والحيرة: **باب المدينة مغلق من أين ندخل يا أبي؟** واللافت أن النص اللاحق يستخدم كلمة (باب) بصيغة المفرد لا بصيغة الجمع (أبواب).

ومنه يمكننا التمثيل لذلك من خلال المخطط التالي:



فالشاعر قد اعتمد على استراتيجية التناص وقام بتحويل النص السابق المتمثل في نص الآية الكريمة مستخدما آلية النفي الكلي[9]، فقد نفى فعل الدخول والعبور لكي يعبر من خلاله عن تجربته الشعرية ويصور واقع الشعب الفلسطيني في حصاره، فالمدينة هنا هي رمز لمدينة "فلسطين"، والنص الشعري يستحضر وصية سيدنا يعقوب لأبنائه ويسقطها على التجربة الراهنة. فهؤلاء الأبناء على مستوى النص الشعري لم يتمكنوا من الدخول لأن هناك عوائق تمنعت هؤلاء الأبناء من الدخول وفي مقدمتها: (الريح والأوهام والظلماء والأفق البعيد والتيه والخذر الجميل ووجه ها الزمن الغبي)، فالريح والأوهام والأفق البعيد متجسدا في ذلك الحلم العربي لتحرير فلسطين، وتلك الشعارات الزائفة التي تجوب الآفاق بين الفينة والأخرى دون تحقيق مكاسب مادية ملموسة؛ أما (التيه والخذر الجميل) فيتمثل في ضياع هؤلاء الأبناء وفساد أخلاقهم الأمر الذي حال بينهم وبين دخولهم لتلك الأراضي المقدسة، وشلت أسيافهم وأسلحتهم عن المقاومة (مشلولة أسيافنا)، فكانت النتيجة (محاصرة بيت النبي). و عبارة "زناة الليل" تتقاطع بدورها مع قصيدة: (**القدس عروس عروبتكم**) للشاعر **مظفر النواب**، التي يقول فيها: **[المتدارك]**

القدس عروس عروبتكم

فلماذا أدخلتم كل زناة الليل إلى حجرتها ؟؟

ووقفتم تسترقون السمع وراء الباب

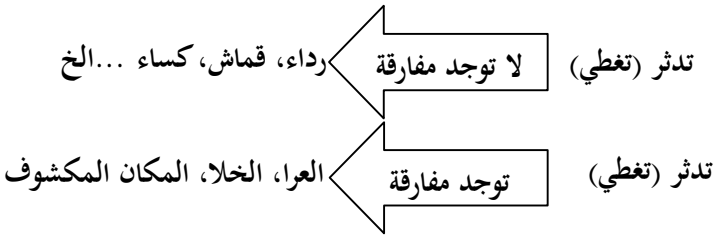
لصرخات بكارتها

وسحبتم كل خناجركم

وتنافختم شرفا.[10]

فنلاحظ أن عبارة "زناة الليل" –على بذاءتها– باتت من العبارات المتداولة بين الشعراء المعاصرين في التعبير عن التجربة الفلسطينية، كما رصدت مواقف هؤلاء الخونة من العرب الذين شاركوا في استباحة وانتهاك حرمة فلسطين.

كما استخدم الشاعر بعضاً من الصور البلاغية وفي مقدمتها الكناية التي زادت من شعرية المفارقة في تلك الصورة (وأصابع التاريخ تمضغ حسنها قطع الجليد)، فجاءت قطع الجليد كناية عن برودة هؤلاء الأبناء وتصلب قلوبهم في هذا الزمان، لدرجة أنهم يقطعون كل شيء يربطهم بذكريات هؤلاء الأبطال المشرفة، ثم يصور الشاعر معاناة الشعب الفلسطيني في صورة مفارقة (**وهناك امرأة تدثر بالعرا صدر صبي/ تخطفه في حمرة الشفق الممزق كالوريد/ أحلامه مأسورة عذراء في وطن سبي**)، فالمفارقة تبرز هنا من خلال ذلك المشهد الذي يصور تلك المرأة وهي تغطي ذلك الصبي، حيث يفترض أن تغطيه برداء؛ لكن ذلك التصوير المجازي زاد من حدة المفارقة في كلمة (بالعرا)، التي انزاحت بدورها عن المألوف والعادي فكانت بديلا للغطاء الذي يحمي الصبي البرد، بما يمثل :

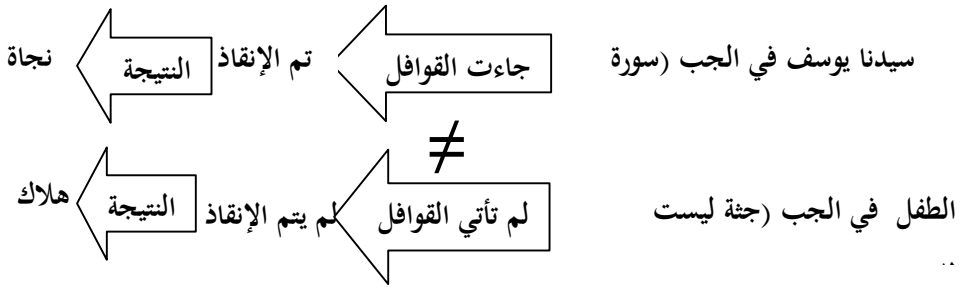


وهذا ما يتنافى وطبيعة الأشياء؛ لكن المشهد بالرغم من المفارقات التي يحملها زاد من شعرية الموقف وعبر عن الجانب المأساوي الذي يعيشه ذلك الصبي، الذي لم يجد إلا العراء ليتغطى به ويفترشه. ويضاف إلى ما سبق أن المعاناة طالت كل الفئات لا تستثني حتى النساء والأطفال رمز الضعف والعجز عبر التاريخ، والمفارق أن لا ضمير ينتفض ولا حمية تتأجج، وإن وجدت فهي لا تقوى على فعل شيء فكأنها بذلك في حكم العدم.

كما يعود الشاعر لاستخدام تقنية التناص مرة أخرى في آخر بيت من القصيدة (**أحلامه مأسورة عـــذراء في وطـــن سبي/في الجـــب منسي ووراد الـقوافل لا تعود**) معبرا من خلاله عن ذلك الواقع الذي يعيشه ذلك الصبي الفلسطيني المشرد، كما يحمل إشارة إلى المكيدة التي دبرها أبناء سيدنا يعقوب عليه السلام لأخيهم يوسف، إذ يقول المولى عز وجل: ﴿**قَالَ قَائِل مِنْهُم لا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ**﴾ [**يوسف:10**]. فنلاحظ أن هناك تقاطعا مع البيت الشعري ونص الآية، في كون المكيدة تحققت و أن الضرر طال سيدنا يوسف في نطاق الآيتين، وفي نطاق المشهد الشعري أيضا الذي يصور ذلك الطفل وهو قابع في ظلمات البئر كما حدث في قصة سيدنا يوسف عليه السلام تماما.

لكن ما يحقق المفارقة التناصية على صعيد البيت الشعري هو حدوث عملية النفي الكلي من قبل الشاعر للأحداث التي جرت فيما بعد. ففي سورة يوسف نلاحظ بأن سيدنا يوسف استطاع الخروج من غياهب الجب عن طريق وصول إحدى القوافل التي أنقذته من الهلاك حيث يقول المولى عز وجل في محكم كتابه الكريم:

﴿**وَجَاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَىٰ دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَىٰ هَٰذَا غُلَامٌ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ**﴾ [**يوسف:19**]؛ بينما انتفى حدوث ذلك مع الطفل على مستوى المشهد الشعري، لأنه لم يتمكن من الخروج والنجاة فبقي وحده يعاني ويلات الحصار والتشرد والضياع لأن (رواد القوافل لا تعود) فلم يتواجد أحد ليساعده في مأساته تلك، لأجل ذلك كان مصيره الهلاك والدمار؛ وهو عكس موقف سيدنا يوسف الذي كان إلقاؤه في الجب فاتحة خير ونصر له، حيث أصبح بعدها وزيرا لمصر وهو ما نمثل له بالمخطط التالي :



ومنه يمكننا القول إن الشاعر قد عمل على الاقتباس من سورة سيدنا يوسف عليه السلام، فلم يكتف بالحفاظ على الوقائع والأحداث التي جرت في إطار الآية الكريمة؛ وإنما عمد إلى التلاعب بمجريات الأحداث مستنداً في ذلك على آلية النفي والحذف لبعض التفصيلات، حيث ساعدت تلك الآلية في الإبانة عن مدى عمق المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، وحققت معها درجة من المكاشفة والإيضاح لتلك المتناقضات والمفارقات على صعيد مواقف العرب إزاء القضية الفلسطينية وعلاقتهم بإخوانهم الفلسطينيين، التي تجاوزت في قسوتها وفظاعتها وخطورتها العلاقة التي ربطت إخوة يوسف بأخيهم فيما سبق. يقول: **[الكامل]**

يا دمعه يا عمره المسفوح فوق الأرصفة
تمتصه الأيام تشرب ريقه سحب الوعود
أغذا تعود الريح تدعوه فيبرح موقفه؟
مازال يبحث عن رغيف عالق بين الحدود
هذا دمي هذا أخي هذا فمي لن أعرفه
يغتاله وهج المنى يلقيه في شدق الوعيد
ودم يناشد ثأره سيفا أبى أن ينصفه
والعالم المجنون يسرق جثتي قتل الشهود
دفن الجريمة وانثنى للص يمسح معطفه
وقميصي المقدود من دبر يشده من يريد.[11]

فمن خلال هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر قد استدعى لمحات خاطفة من قصة سيدنا يوسف بين الفينة وأخرى، حيث جسد من خلالها صورة ذلك الطفل الفلسطيني المشرد، كما كثَّف الشاعر من استخدام الاستعارة والكناية والتشبيهات، (**يا دمعه يا عمره المسفوح فوق الأرصفة/ تمتصه الأيام تشرب ريقه سحب الوعود**) لكي يصور من خلالها مشاهد البؤس والشقاء الذي تطال الطفل الفلسطيني. فالشاعر شبه عمر الصبي بالدم المنسكب فوق الأرصفة، تمتصه الأيام وتشرب ريقه الوعود الكاذبة من قبل الإخوة العرب، فشخَّص الموقف في تلك الصورة الحسية حتى يتضح المشهد في ذهن المتلقي، ويستشعر بذلك عذابات الشعب الفلسطيني وطول انتظاره في تلقي العون والمساندة من إخوانه العرب.

ثم يزيد الشاعر من حدة الموقف حين يطرح ذلك الاستفهام الطلبي في قوله:(**أغذا تعود الريح تـــدعوه فـــيبرح مـــوقفه؟**)، فالريح في هذا البيت تمثل استحضارا للريح في قوله تعالى :﴿ **وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُفَنِّدُونِ**﴾**[يوسف: 94]**، وفي هذا السؤال إشارة بليغة للآية الكريمة من سورة يوسف، من خلال ذلك الحوار الذي دار بين الأخ الأكبر ليوسف وإخوته، عندما أخذ سيدنا يوسف أخوه الأصغر رهينة عنده ولم يتمكنوا من تخليصه والتفرد به، إذ يقول المولى عز وجل:

﴿فَلَمَّا اسْتَيْأَسُوا مِنْهُ خَلَصُوا نَجِيًّا قَالَ كَبِيرُهُمْ أَلَمْ تَعْلَمُوا أَنَّ أَبَاكُمْ قَدْ أَخَذَ عَلَيْكُمْ مَوْثِقًا مِنَ اللَّهِ وَمِنْ قَبْلُ مَافَرَّطْتُمْ فِي يُوسُففلَنْ أَبْرَحَ الْأَرْضَ حَتَّىٰ يَأْذَنَ لِي أَبِي أَوْ يَحْكُمَ اللَّهُ لِيۖ وَهُوَ خَيْرُ الْحَاكِمِينَ﴾ **[يوسف: 80]**.

فالشاعر أحدث إسقاطا بين الموقف الذي اتخذه الأخ الأكبر بأنه لن يبرح مكانه وعزم على ملازمة القرية وعدم الرجوع مع الإخوة حتى يتلقى إذنا من أبيه أو حكما من الله، وأسقطه على موقف الطفل الفلسطيني الذي سوف يتخذه في حال لو أنه تلقى المساعدة من إخوته العرب؛ لكن ما يأتي من الأبيات يبين بأن تلك الريح لم تأتِ بعد وأن ذلك الصبي لا يزال قابعا بين جدران الحدود ينتظر العون والمساندة من الإخوة العرب (**مازال يبحث عن رغيف عالق بين الحدود**).

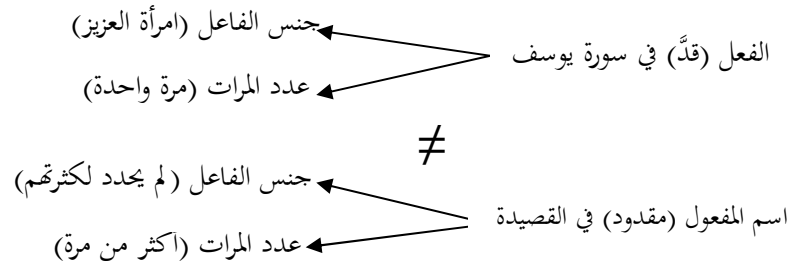
أما موقفه فيوضحه البيت الذي يليه (**هذا دمي هذا أخي هذا فـــمي لـــن أعرفه**). فالشاعر من خلال هذا البيت، قد بين موقف الطفل الفلسطيني من الإخوة العرب، فقد تنكر لقرابتهم له من خلال استخدامه لأداة النفي التي تدل على النفي في الحاضر والمستقبل (لن أعرفه)، فقد اتخذ موقفه وحسمه في جحده للصلة التي تربط بينه وبين إخوته العرب، فالطفل هنا لم يتسامح معهم و لم يصفح عن جرمهم الذي أجرموه، عكس ما شاهدناه في الآية الكريمة فقد أبدى سيدنا يوسف سماحة وعفوا ولم يتنكر لإخوته بالرغم من الأفعال التي صدرت منهم يقول الله تعالى:

﴿**قَالُوا أَإِنَّكَ لَأَنْتَ يُوسُفُ ۖ قَالَ أَنَا يُوسُفُ وَهَٰذَا أَخِي قَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَيْنَا إِنَّهُ مَنْ يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ**﴾**[يوسف: 90]**. وهنا يتبين مدى شناعة وجرم الإخوة العرب في واقع ذلك الصبي، الذي تجاوز في مداه شناعة وجرم إخوة يوسف الذين غيبوه في الجب مؤملين أن يلتقطه بعض السيارة وهو ما يوحي بأنهم على بغضهم له كانوا أقل قسوة من قسوة الأخ العربي إزاء أخيه الفلسطيني.

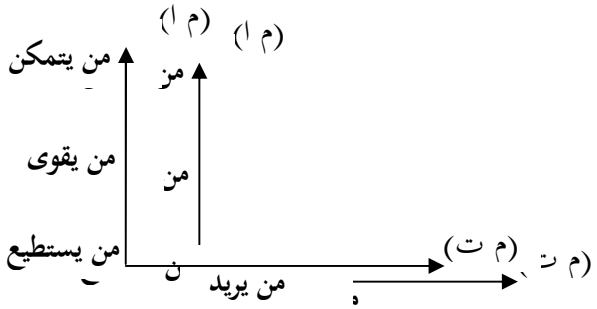
كما استعاد الشاعر أيضا تجربة سيدنا يوسف في قوله: (**وقميصي المقدود من دبر يشده من يريد**)، فنلاحظ أن هناك تقاطعا بين البيت ومشهد المكيدة التي حاكت خيوطها زوجة العزيز في مراودتها له و في ذلك يقول الله تعالى: ﴿**وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ ۖ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ**﴾**[يوسف: 23]**. وهنا نعاين عظمة التحدي الذي واجهه سيدنا يوسف في هذه المحنة: فامرأة العزيز ذات قوة ومكانة فضلا عن أنه عبد لها وفي بيتها بما يمنح فرص السيطرة والتحكم في أقصى درجاتها، أما الآية الأخرى والتي جاءت لكي تبرئه من هذه التهمة حيث يقول المولى عز وجل: ﴿**قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي ۚ وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ** ﴾**[يوسف:26]**. فنلاحظ أن الشاعر قد تعمد حدوث ذلك الإسقاط على واقع الشعب الفلسطيني؛ لكنه أحدث تحويرا لافتا في حدود أنه يجعل من التجربة اللاحقة (النص الشعري) تفوق وتتجاوز في مداها التجربة السابقة(سورة يوسف).فكلمة (مقدود) هي اسم مفعول من (قدَّ)، ارتكزت على حرف المد [الواو] علاوة على أنه جاء في موقع المفعولية لا الفاعلية كما جاء في نص الآية الكريمة، فنلاحظ أن المد ساعد على فتح جملة من إيحاءات في مقدمتها اتساع حجم الخرق والشق، وهي هنا لا تحيل على فاعل محدد جنساً كان أو عددا، في حين تحيل البنى اللغوية في الآية الكريمة على جنس الفاعل وهو امرأة العزيز وعدد وقوع الفعل قال تعالى:

﴿**وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ ۚ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ**﴾**[يوسف:25]**.

فالشاعر في استخدامه للتناص قد استند على تلك المقومات الصوتية وفي مقدمتها المد، حيث استعاض عن الفعل "قد" واستبدله باسم المفعول "مقدود" لكي يحيل وبشكل ضمني على كثرة المعتدين والمغتصبين وتكرار ذلك العدوان لأكثر من مرة، بما يتمثل :



كما ساعدت اختيارات الشاعر في الكشف عن معاناة الشعب الفلسطيني، فمن خلال استخدامه لعبارة (من يريد)، التي أفسحت بدورها المجال لأعداد المعتدين، فهي تحيل إلى كل شخص تسول له نفسه الاعتداء على الشعب الفلسطيني، دون **اشتراط القدرة** إمعانا في الإيحاء بهوان الشعب الفلسطيني وخذلان الجميع له، بصورة جعلته نهبا لكل طامع ومغامر، وهو ما يمكن أن نستشفه من خلال مقابلة (يريد) بما تستدعيه من الوحدات عبر محور الاختيار:



كما ساعدت ياء المد في كلمة (يريد) أيضا في التوكيد على رغبة هؤلاء الأطراف في الحركة والعدوان وأن تلك الرغبة أصبحت معلنة وظاهرة للعيان، لأنها باتت مطمعا لكل شخص ومن أي جنس، فحركة المد هنا أبانت عن غاية هؤلاء في الاعتداء.

يمكننا القول إن كلمة (مقدود) جاءت متجانسة ومتلائمة مع كلمة (يريد)، من خلال المنحى الصوتي والدلالي؛ أما من الناحية الصوتية فكلاهما يعتمد على حرف المد كوسيلة توحي باتساع مدى الظلم والجور والعدوان الذي يلقاه الشعب الفلسطيني من الجميع، أما على صعيد المنحى الدلالي فإنهما يشتركان في مساهمتهما في الكشف عن الرؤية العبثية لهؤلاء الأطراف عبر المواقف التي يتخذونها في حق القضية الفلسطينية. ودلاليا، فالمد أتاح التعبير عن إتاحة الفرصة للجميع لممارسة العدوان، وأتاح الإيحاء باتساع مساحته بخلاف (قدّ).

خاتمة :

في الأخير يمكننا القول بأن الشاعر قد استخدم التناص فاقتبس من سورة "يوسف" ما يخدم به غايته، بحث أنه عمد إلى قلب أحداث السورة فحقق بذلك البعد المفارق، مستندا على آلية النفي الكلي، وفي بعض الأحيان يقوم بعملية حذف لبعض التفصيلات والجزئيات، ويبقي على الأحداث الجوهرية، لكي يسقطها على الوضع الراهن. فالشاعر كان يتعمد ذلك التحوير في الأحداث في حدود أنه

يجعل من التجربة اللاحقة (النص الشعري)، تفوق ويتجاوز مداها التجربة السابقة (سورة يوسف)، فهدفه يتجسد في إظهار مدى الظلم والجور الذي تعرض له الشعب الفلسطيني من قبل الإخوة العرب، الأمر الذي فاق وتجاوز مداه ذلك الظلم الذي تعرض له يوسف من قبل إخوته.

استند الشاعر أيضا على بعض الصور البلاغية: كالكناية والاستعارة والتشبيه، وبعض المقومات الصوتية لكي يضخم الصورة ويزيد من حدتها وتأثيرها على المتلقي.

يمكننا القول أيضا إن التناص في النص غير المفارق يتم وفق عملية لتحويل والمغايرة؛ لكن ما إن يدخل حيز المفارقة فإن تلك العملية تتحول إلى النفي والمناقضة، بحيث يقلب المعنى بطريقة عكسية في النص المفارق.

هوامش:

[1]-ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ص: 37-38.

[2]-ينظر: أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون، عمان، 2000، ص: 37.

[3]- ابن منظور، م: 5، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1: 2005،مادة(فَرَق).

[4]- إسماعيل بن حماد الجواهري، الصحاح، تح: داميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1(1994)، ج:04، مادة (فَرَقَ).

[5]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية(تركيا)، ج:01، مادة(فَرَقَ).

[6]- دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج:04، المؤسسة العربية، بيروت، ط1(1993)، ص:14.

[7]-ينظر: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، ع:03-04، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة(1987)، ص:131

[8]- مبدعي الجنوب، (الأزهر محمودي)، ديوان: تباريح النخل، مزوار، الوادي/الجزائر، ط1: 2010، ص: 97.

[9]-وهو يعتبر من بين أنواع التناص الثلاثة التي ذكرتها جوليا كريستيفا، وهو النوع الذي يتحقق من خلاله البعد المفارق، بحيث يكون المقطع الدخيل منفيا كلية ،ومعنى النص المرجعي مقلوباً. ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء/المغرب، ط1: 1991، ص، 78، 79.

[10]-مظفر النواب ، الأعمال الشعرية الكاملة، دار قنبر، ط1: 1996.ص: 350.

[11]-مبدعي الجنوب، (الأزهر محمودي)، مصدر سابق، ص ن.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 178 - 192 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التّعليم المبرمج وأثره في تنميّة مهارات اللّغة العربيّة عند متعلّمي المرحلة الأولى من التّعليم الابتدائيّ

Programmed education and its impact on developing Arabic language skills for learners of the first stage of primary education

بوترعة منى أمينة[*]، تزروتي حفيظة[2]

Boutra mouna amina[1], tazrouti hafida[2]

جامعة أبو القاسم سعد الله– كلية اللغة العربيّة وآدابها واللّغات الشرقية– الجزائر

مخبر اللّسانيات التطبيقية وتعليم اللّغات

University abu alqasim saad allah, Algers- Algeria
Laboratory of applied linguistics and teaching languages
amina.boutra@univ-alger2.dz [1] hafidalinguiste@hotmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول:2021/06/13	تاريخ النشر: 2021/11/04

مُلخّص البحث

إنّ تعليم اللّغة العربيّة وقواعدها يستوجب البحث عن الطرائق والوسائل الأنسب لإيصال المعلومات المتعلّقة بها، ذلك أنّها وسيلة العلم والحياة، وقد كان لتطبيق المقاربة بالكفاءات والمقاربة النصيّة في التّعليم دفعا مهما في إصلاح مناهج التّعليم بالجزائر، غير أنّه وجب النظر إلى ذلك الإصلاح من زوايا أخرى والعمل على تبني وسائل تعليميّة تكنولوجيّة تتماشى مع متطلّبات العصر والعولمة، من أجل ذلك ظهرت محاولات جادّة لاستخدام التّكنولوجيا في التّعليم ولاسيما تعليم اللّغة العربيّة المبرمج، ولقي ذلك إقبالا كبيرا عليها خاصة مع توفّر أجهزة الاتّصال الإلكترونيّة المتطوّرة من هواتف ولوحات ذكية وغيرها لدى أغلب فئات المجتمع، وتعدّ فئة الصغار الأكثر انجذابًا للتّعليم البسيط المصمّم بالاعتماد على الوسائط المتعدّدة، وذلك لما يتميّز به من طرائق جديدة ومتطوّرة قائمة على تقنيّات ومميزات مشوّقة ومحفّزة، لذلك حاولنا معرفة أثر التّعليم المبرمج في دعم تعليم اللّغة العربيّة عند متعلّمي المرحلة الأولى من التّعليم الابتدائيّ وإن كان يسهم في تنميّة مهاراتهم اللّغويّة.

الكلمات المفتاح : مهارات، اللّغة العربيّة، التّعليم المبرمج، أثر إيجابيّ

Abstract :

Teaching the Arabic language and its rules requires a search for the most appropriate ways and means to communicate information related to it, because it is the means of science and life, and the competency based approach and textual approach in education has had an important impetus in reforming educational

[*] بوترعة منى أمينة: amina.boutra@univ-alger2.dz

curricula in Algeria, but this reform must be viewed from other angles and work to adopt technological educational means that are in line with the requirements of the times and globalization. For this reason, there have been serious attempts to use technology in education, especially programmed Arabic language teaching, and this has been in great demand, especially with the availability of advanced electronic communication devices such as phones, smart panels and others among most groups of society , and the category of young people is the most attracted to simple education designed based on multimedia, because of its new and advanced methods based on interesting and stimulating techniques and features, so we tried to know the impact of programmed education in supporting the teaching of the Arabic language for learners of the first stage of primary education, even if it contributes to the development of their language skills.

Keywords: Skills, Arabic language, Programmed education, positive effect.

مقدّمة

يشهد العالم تطوّرا رهيبا في مجال تكنولوجيّات الإعلام والاتّصال، حيث تتنافس العديد من البلدان المتطوّرة في عرض منتوجاتها الإلكترونيّة المتميّزة بخصائص دقيقة وفعالة تسهّل على الأفراد أعمالًا كثيرة؛ إذ صار توظيف التّكنولوجيا متعلّقا بجميع المجالات سواء الاقتصادي، العسكري أم الثقافي...الخ، ولعل أهم مجال يجب أن يستفيد كذلك من هذا التقدّم الصناعي في وسائل الاتّصال الإلكترونيّة مجال التّعليم، حيث صار من الضروري تجاوز وسائل التّعليم السبورة والقلم والكرّاس...الخ واللّجوء إلى توظيف برامج التّعليم عن بعد وعبر شبكات التّواصل الاجتماعي، ونشر التّطبيقات التّعليميّة المرتبطة بكل فئات المجتمع وفي كلّ التخصّصات، نظرا لما تكتسبه من تقنيات تسهم في تحسين التّعليم؛ فمواكبة هذه التّغيّرات من شأنها الإسهام في الارتقاء بالدولة وإلحاقها بمصاف الدّول المتقدّمة، كما أنّ محاولة إدماج الوسائل التّكنولوجيّة في المراحل الأولى من التّعليم يساعد على تحبيب الصغار في التعلّم ويدفعهم لمواصلته بكل شغف، ولأنّ أوّل ما يتعلّمونه هو اللّغة بمعرفة وإتقان كيفية قراءة الحروف وكتابتها ثم التواصل بها، وجب التركيز عند تصميم محتويات البرامج التّعليميّة الموجّهة إليهم على ذلك، من أجل دعم تعليم اللّغة العربيّة، حيث أُثبت أنّ توظيف تكنولوجيّات الاتّصال في تعليمها له أثر إيجابي، وذلك في العديد من البحوث والدّراسات.

لقد ساعد ظهور البرامج الرقميّة في تغيير النّظرة المتشائمة إلى تعليم اللّغة العربيّة في كلّ المراحل التّعليميّة، حيث أسهمت في قفزة نوعية ذلّلت صعوبات كثيرة كان يمرّ بها التّعليم في هذا التخصّص، من أجل ذلك حاولنا البحث في هذا الموضوع لما له من أهميّة بالغة، مؤسّسين عملنا البحثي على إشكاليّة مفادها: "كيف يمكن استغلال التّعليم المبرمج لتطوير وتنميّة مهارات اللّغة العربيّة عند متعلّمي المرحلة الأولى من التّعليم الابتدائي؟".

وحاولنا كذلك الإجابة على بعض التساؤلات المتفرّعة عن إشكالية البحث، وهي:

- ما هو التّعليم المبرمج، وكيف يتمّ تطبيقه؟
- كيف يسهم التّعليم المبرمج في إنجاح عمليّة التّعليم؟
- ما هي مهارات اللّغة العربيّة الّتي يمكن للتّعليم المبرمج تطويرها ؟

كما صغنا بعض الفرضيات الّتي سنتحقّق من صحتها من خلال بحثنا، وهي:

- لا يستند التّعليم المبرمج على معايير وتخطيط مسبق
- للتّطبيقات والمواقع المخصّصة لتعليم اللّغة العربيّة للصغار أثر إيجابيّ في التّعليم
- يسمح استخدام التّعليم المبرمج بتنمية مهارات اللّغة العربيّة عند متعلّمي الطور الابتدائي

إنّ اختيارنا لهذا الموضوع نابع من الأهميّة الّتي تحملها العمليّة التّعليميّة، فهي جانب جدّ حسّاس تقوم وترتكز عليه مختلف المجالات، فمن دون تعليم لا وجود للتّطوّر، لذلك كان من الضروري منح الاهتمام التامّ لمجال التّعليم بداية من مراحله الأولى؛ فذلك الأساس الّذي ترتكز عليه المراحل التّعليميّة الموالية، ولأنّ اللّغة العربيّة تمثل وسيلة العلم والتّواصل والثّقافة وجب كذلك إيلاء العناية اللّازمة لتطوير وتسهيل تعليمها.

أمّا هدفنا من الخوض في هذا الموضوع فهو إثبات نجاعة تكنولوجيّات الاتّصال وتحديدا التّعليم المبرمج في عمليّة التّعليم، والدعوة إلى ضرورة إدماجها من أجل تعليم اللّغة العربيّة في مختلف المستويات التّعليميّة، إضافة إلى إبراز الأثر الإيجابي الّذي يحقّقه تعليمها للصغار بهذه الطريقة وكيف يمكنها تحقيق كفاءات ومهارات متنوعة في الجانب اللّغويّ.

أوّلا– التّعليم المُبرمج

1– مفهوم التّعليم المُبرمج

إنّ الحديث عن العتاد التكنولوجي يتطلّب الحديث عن البرامج، بحيث صار لا ينفع من دونها، كما أصبحت قوة أداء الحاسوب تقاس بمدى قدرة صاحبه على إدارة تطبيقاته العديدة ومعرفة برامجه

واستثمارها، لذلك ظهرت بالموازاة مع ظهور الحاسوب برمجيات مختلفة لشركات كبيرة منها مايكروسوفت (Microsoft)، أبل(Apple)، هيولت باكارد (HP)، أوراكل(Oracle)....الخ، كما أنّ بعض الشركات زاوجت بين إنتاج العتاد وإنتاج البرامج إما بهدف إيجاد مشغّلات لعتادها، أو رغبة في احتكار السّوق، وتختلف البرامج من حيث وظيفتها فهناك برامج تطبيقية تستثمر مباشرة وأخرى تطويرية يمكن إنتاج برامج وأفلام بواسطتها...ولابد من دمج الحاسوب مع وسائط أخرى لزيادة فاعلية التّعليم بواسطة تربطه بمعمل الأصوات اللّغوية ونظم أقراص الليزر الرقميّة "cd rom" ذات السعة التخزينيّة الهائلة والتي تخزّن عليها النصوص الكاملة للكتب.[1]

إنّ وظائف برامج الحاسوب غير محدودة، كما أنّ مجالاتها متعدّدة، إذ تشمل مختلف التخصّصات مثل برامج الاقتصاد والمحاسبة، برامج الهندسة المعمارية، برامج فنيّة..الخ، ولم يعد هناك مجال يخلو من برامج الحاسوب الّتي صارت وسيلة تسهّل الكثير من الأعمال، وبدوره حظي جانب التّعليم بقسط من الاهتمام في هذا المجال، حيث انتشر توظيف تكنولوجيّات الاتّصال وطوّرت العديد من برامج التّعليم في مستوياته المختلفة.

ويعرّف التّعليم المبرمج على أنّه" توظيف المستحدثات التّكنولوجيّة في الدّمج بين الأهداف والمحتوى ومصادر وأنشطة التعلّم وطرق توصيل المعلومات من خلال أسلوبي التّعلم وجها لوجه والتّعليم الإلكتروني".[2] ويعدّ أيضا" أسلوبا لتصميم المقرّرات الدراسيّة يجمع بشكل ذي معنى بين أفضل خصائص التّعليم الإلكتروني عبر الإنترنت، وأفضل خصائص التّعليم التّقليديّ...ويبني من كليهما تجربة تعليميّة جديدة أكثر فاعليّة للمتعلّمين".[3]

يقوم التّعليم المبرمج إذن على تلبيّة حاجات المتعلّم بتصميم محتويات تعليميّة وعرضها بطريقة تسمح بإشباع الرغبة المعرفيّة الذاتيّة لديه، وذلك بعد تشخيص مستواه التّعليميّ ودراسته، وهو ما يتنمي مكتسباته وتطويرها، كما يمنحه الحريّة التامة في اكتساب التعلّمات دون تقييده بشرطي الزمان والمكان، مثلما هو موجود في التّعليم التقليديّ بالمؤسسات التّعليميّة.

2- مفهوم البرمجيّات التّعليميّة

يقصد بالبرمجيّات التّعليميّة "مجموعة البرامج التي يتم من خلالها تحويل المادة التّعليميّة من شكلها التقليدي المعروف -وهو الموجود غالبا في الكتاب المقرّر- إلى الشكل المبرمج، وتستخدم في ذلك أجهزة عديدة كالحاسب الآلي، التلفزيون، أجهزة عرض الشفافيات والشرائح، الصور المتحرّكة والمسجّلات

الصوتية..."[4] وتعرّف كذلك على أنّها :" الموارد الّتي يتمّ برمجتها بواسطة الحاسوب من أجل تعلّمها، وتعتمد عمليّة إعدادها على طريقة سكنر المبنيّة على مبدأ الاستجابة والتعزيز .."[5].

من التعريفين السابقين نجد أنّ البرمجيّات التّعليميّة هي كل ما له علاقة بالمحتويات التّعليميّة المعروضة عبر وسائل الاتّصال متعددة الوسائط التي تعتمد على الصوت والصورة والحركة...إلخ، إذ ترتكز وظيفتها الأساسيّة على تحويل محتوى التّعليم الورقي إلى تعليم رقمي إلكتروني مصمّم وفق معايير وخطوات مخطّطة مسبقا.

3- لغات البرمجة

تمثل لغة البرمجة وسيلة التّخاطب بين المتعلّم والحاسوب، تُبنى على قواعد مفردات محفوظة داخل الحاسوب، حيث يستطيع فهم وتنفيذ جميع التّعليمات والأوامر التي يصيغها ويركّبها المبرمج وتسمى مجموعة الأوامر والتّعليمات التي يتم تكوينها من لغة البرمجة "برنامجا"، كما توجد علاقة وثيقة بينها وبين الفكر من جانب وبينها وبين اللّغة من جانب آخر، لهذا تمّ تعريب لغات برمجة بسيطة من أجل تسهيل تعليمها للصغار، كما ظهرت جهود مثمرة في معالجة اللّغة العربيّة آليا، أفرزت تطبيقات مثل (الصرف الآلي، الإعراب الآلي وبناء البيانات المعجميّة)، ومن لغات البرمجة المستخدمة نجد:[6]

- **"لغة بيسك**: وهي لغة التخاطب بين المبرمج والحاسوب، تمثل مجموعة من الأوامر، يتلقاها الحاسوب، وقد تكون في حدود 120 إلى 160 أمرا، وصالحة للاستخدام في العملية التّعليميّة، لأن فيها نوعا من المخاطبة، لكن ما يعيبها هو صعوبة تعلمها، إذ تتطلّب وقتا وجهدا.
- **لغة التأليف**: هي عبارة عن برنامج جاهز للاستعمال، لا يتطلّب تعلمها جهدا، كما تتميّز بالمرونة، ويمكن استخدامها من خلال رموز وأرقام معينة، وتقدّم لغة التأليف طريقة سهلة للمعلّمين لكتابة البرنامج التّعليمي بعيدا عن التعقيدات التكنولوجيّة، فهي تحتوي على برنامج من السهل أن يتّبعه المعلّم، كما توفّر هذه اللّغة مؤشرات كالموسيقى والرسوم، والتي يختار منها المعلّم ما يناسب الموقف التّعليمي".

لم تعد اللّغة العربيّة مجرد أداة للاتّصال، بل أصبحت أهم المواد المغذّية لتكنولوجيا المعلومات، لذلك صار تعريب لغات البرمجة من أجل استخدام الحاسوب بواسطتها أمرا ضروريًّا، باعتبارها المصدر الّذي تستقي منه أسس ذكائها الاصطناعي والأفكار المحورية للغات البرمجة، كما أنّ تعليم لغات البرمجة للصغار وباللّغة العربيّة يساعد بشكل واسع في نشر ثقافة التّكنولوجيا والعولمة من أجل مسايرة التطوّر الّذي يعيشه

العالم، مما يسمح باحتضانهم للتّعليم التكنولوجيّ، فهم بذلك يتعلّمون كيف يشاركون فيه، وليس استقباله فقط.

4- خطوات التّعليم المبرمج

يخضع تعليم اللّغة العربيّة المبرمج إلى خطوات مضبوطة يجب مراعاتها من أجل تحقيق الهدف المتمثّل في نجاح العملية التّعليميّة، والّتي نذكرها فيما يأتي:[7]

– **إعداد المحتوى التّعليمي**: ويكون بتقسيمه إلى وحدات، ووضعه في سلسلة من الإطارات المتعلّقة بمتغيّرات الدرس التّعليمي التي يجب ربطها بعناية لتفادي الوقوع في أخطاء تشوّش على المتعلّم وتحول دون استجابته للمثير، فمثلا علينا مراعاة التّسلسل في التّعليم بالبدء بالمعلومات السّهلة والتدرّج إلى ما هو أصعب، فذلك يخلق التّوازن في ذهن المتعلّم.

- **استجابة المتعلّم**: تبرز بعد تلقّي المتعلّم للمثير مباشرة، وهنا يجب تسجيل تلك الاستجابة فورا من أجل التّصرف في الوقت المناسب والانتقال إلى المرحلة الموالية التي قد تكون محاولة تبسيط ومساعدة إذا لم يفهم المتعلّم، أو تكرار من أجل منحه وقتا للتّفكير، ويكون آخر حل تقديم الإجابة، مع تسجيل رد فعل المتعلّم حولها، لمعرفة إن كان يجهلها تماما، أو نسيها، أو لم يستوعب السؤال.
- **تقييم استجابة المتعلّم**: بعد أن يقدّم المتعلّم إجاباته، يتم تعزيز أو تدعيم ما قدّمه، حسب إجابته، ويجنّد جعل المتعلّم يكتشف خطأه بنفسه ليتعلّم منه وترسّخ في ذهنه الإجابة الصحيحة، وفي حال كانت صائبة ينبغي إعلامه بذلك بهدف التأكيد والتعزيز.
- **تعديل سلوك المتعلّم**:. قد يكون تعديل سلوك المتعلّم ظاهرا حسب الأفعال أو خفيّا يفسّر ويقيّم، وفي كل الأحوال يجب مراعاة الفوارق الفردية بين المتعلّمين ومحاولة تفسير سلوكاتهم على أساسها، من أجل تحديد نقاط ضعفهم وقوتهم بدقة، ومنه يمكن تسهيل انتقال المتعلّم إلى المراحل الموالية بسرعة وثبات في الوقت ذاته.

من الخطوات المذكورة يمكن القول إنّ التّعليم المبرمج يبدأ بدراسة المحتوى المراد تعليمه ومحاولة تصميم برامج مناسبة له، ويجب في هذه الخطوة مراعاة المستوى التّعليمي وسن المتعلّم، حيث تختلف البرامج الموجّهة للكبار عن تلك الخاصة بالصغار الّذين يميلون إلى الصور والألوان والموسيقى فذلك يشدّ انتباههم للتعلّم أكثر، على عكس الكبار الّذين يركزون على المادة التّعليميّة فهي لديهم أهم من أيّ شيء آخر، وتلي عمليّة إعداد المحتوى خطوة استجابة المتعلّم الّتي يمكن من خلالها معرفة نجاعة البرنامج التّعليمي ومنه

تعديل ما ينقصه إن كان يوجد خلل، بعد ذلك يقيّم سلوك المتعلمّ ثم يعدّل، وهو ما يعرف بالتّغذية الراجعة الّتي يسير بها الاتّصال في اتّجاه ثنائي، مما يعمل على تحقيق التفاعليّة لكي لا يكون المتعلّم مجرّد متلقٍّ سلبي، فهذه الميزة تعزّز ثقته في نفسه، وتمنحه دافعا لمواصلة التعلّم لتجنّب الوقوع في الأخطاء السابقة مجّددا.

ثانيا– التّعليم المبرمج وتعليم اللّغة العربيّة

إنّ أثر استخدام التّعليم المبرمج في تعليم اللّغة العربيّة يعدّ جدّ إيجابي، حيث يساعد على تحسين نوعية التّعليم وذلك لما يوفّره من فرص للمتعلّمين للمشاركة الإيجابيّة النشطة وإمكانية مراعاة الفروق الفرديّة الموجودة بينهم، إضافة إلى مساعدتهم على تقويم إجاباتهم والكشف عن أخطائهم اللّغويّة والنحويّة وتوجيههم للمعلومات الصحيحة، وهو ما يجعلهم أكثر ارتياحا لأنّهم يكتشفون أخطاءهم بمعزل عن الآخرين.

1 – برامج الحاسوب المستخدمة لإعداد نشاطات اللّغة العربيّة

الغالب في استخدام الحاسوب أن يُصمَّمَ النشاطُ الّذي يراد تعليمه ببرنامج معيَّن من برامجه، ثمَّ يُعرضُ عن طريق جهاز العرض الضوئي، أو في إحدى المواقع والتطبيقات التّعليميّة، وفيما يأتي أهم تلك البرامج التي يُمكن استخدمها لتقديم أنشطة اللّغة العربيَّة عبر تكنولوجيّات الاتّصال:[8]

– "حزمة البرامج المكتبيَّة (office suite): هي مجموعة من البرامج الإلكترونية ذات واجهة رسوميَّة تُستخدم لتحرير النصوص، أو تصميم العروض التقديمية، أو إنشاء الجداول والعمليات الحسابية، ..إلخ. وتُعتبر حزمة (Microsoft Office) الأشهر والأكثر انتشارًا في العالم، ومن أهمِّ برامجها التي تُستخدَم في التّعليم:

* **برنامج(Word)**: وظيفتُه معالجة النصوص كتابة وتنسيقًا وتحريرًا، ويستعينُ به معلِّمُ اللّغة العربيّة مثلا في تحرير مذكراته، ونسخ النصوص والقصائد لغرض المطالعة، وغير ذلك من المقاصد، كما يستعينُ به المتعلِّمُ في كتابة بحوثه وتنسيقها.

* **برنامج "Power Point"**: وهو برنامج يتيح تصميم الدروس في شكل شرائح مرفقة بمؤثرات بصرية حركيَّة وصوتية تجعلُ من العرض أكثر جاذبية".

كما سمحت الوسائط المتعدّدة في الحاسوب بظهور ما يعرف بـ"الحقائب التّعليمية"، حيث "تتيح عرض وسائط مؤتلفة تتكوّن من مجموعة من العناصر، أهمها النصوص المكتوبة والمنطوقة، الرسوم المتحركة

والخطيّة، الصور الثابتة والمتحركة، والمؤثرات الصوتية"[9]، ويجب أن تناسب هذه الوسائط المحتوى التّعليمي، إضافة توفير الأجهزة الملائمة لإنتاجها وعرضها.

2- أسس تصميم برمجيّات تعليم اللّغة العربيّة

إنّ أوّل ما يجب أن يبدأ به مصمّم البرامج التّعليميّة هو تخطيط وتنظيم وترتيب محتوى المادة العلميّة، بعد تحليل محتوى المعلومات وتحديد المفاهيم والحقائق والقوانين العلميّة والمهارات الرئيسيّة، وإعادة ترتيب وتنظيم المعلومات ترتيبا منطقيا طبقا للمعلومات الّتي تحتويها المادة العلميّة المبرمجة، وكذلك مراعاة الترتيب السيكولوجي طبقا لخصائص المتعلّم. ويجب اتباع بعض المبادئ عند تنظيم المحتوى التّعليمي، منها:[10]

- "البدء من مستويات التعلّم الدنيا" البسيطة" مثل تعليم القراءة والكتابة، ثم الانتقال إلى المستويات العليا ككتابة نصوص بأنماط مختلفة والتحاور بواسطة اللّغة العربيّة؛
- تحديد أشكال عرض المحتوى بوسائط مختلفة مثل النصوص، الرسوم، الصور الثابتة والمتحرّكة، لقطات الفيديو، الأفلام المتحرّكة؛
- اختيار الألوان والخلفيات وحجم الخط المناسبين لعمر المتعلّم ومستواه، بتجنّب الألوان الّتي تؤذي الرؤية، وكذا أنواع الخط غير المقروءة؛
- تحديد أنواع الفقرات الّتي يحتويها البرامج، مثل فقرات النّصوص، التمارين والأسئلة، ومحاولة الربط بينها، مع إعطاء فرصة للمتعلّم من أجل التمعّن والتفكير في كل معلومة؛
- تحديد أنواع المؤثرات المناسبة، مثل الصور التوضيحيّة، الرسومات، الأشكال..، وكذا الأصوات والألحان الّتي يمكن تسجيلها مباشرة على جهاز الحاسوب؛
- تحديد استراتيجيّات التغذية الراجعة والتعزيز وعناصر التفاعل بين المتعلّم والبرمجية".

كلّ هذه الميزات تسهم في الإقبال الكبير على التّعليم المبرمج لأنّها تمنح المتعلّم جانبا من الحريّة، لاسيما عند الصغار الّذين يجدون صعوبة في التعلّم مما يستوجب تكرار الدرس التّعليمي لديهم عدة مرّات، فالتّعليم المبرمج يتيح لهم فرصة الرجوع إلى المادّة التّعليميّة من أجل فهمها جيّدا وتخزينها في الذهن، فيمكنهم تعلّم مستويات اللّغة العربيّة إذ تتاح لهم محتويات متنوّعة وشاملة، وبأساليب مدروسة ومناسبة، فكلّ احتياجاتهم المعرفيّة في اللّغة العربيّة سيتمّ سدّها بفضل اتّباع الأسس السليمة للتّعليم المبرمج.

3- تطبيقات تعليم اللّغة العربيّة للصغار

توجد تطبيقات مبرمجة عديدة في جهاز الحاسوب وأجهزة الاتّصال الإلكترونيّة صمّمت بهدف تعليم الصغار اللّغة العربيّة بمختلف أنشطتها نذكر منها:

الألعاب التّعليميّة

يعدّ اللّعب نشاطا مهما خاصة عند الأطفال، حيث يركّز عليه علماء النّفس والاجتماع لمعرفة سلوكاتهم إن كانت سويّة، أم ناقصة ومنحرفة يجب تصويبها، ونظرا لأهميّة هذا النّشاط صار موظفا في التّعليم تحت اسم الألعاب التربويّة أو التّعليميّة، والّتي تعرّف بأنّها:" نشاط هادف يتضمّن أفعالا يقوم بها المتعلّم أو مجموعة من المتعلّمين لتحقيق الأهداف المرغوبة في مجالاتها المختلفة المعرفيّة والنّفسحركيّة والوجدانيّة"[11].

وتمكّن الألعاب التّعليميّة المتعلّم من اكتساب اللّغة العربيّة بشكل مميّز، حيث يستطيع ممارسة العديد من العمليات العقليّة أثناء اللّعب، كالفهم والتحليل والتركيب وإصدار الأحكام، إضافة إلى اكتساب عادات فكرية كحل المشكلات والمبادرة والتخيّل، و يجب أن تحتوي اللّعبة التّعليميّة على عناصر أساسيّة لكي تتحقق الفائدة المرجوة منها، أهمها:[12]

– **المثير**: ويمثل المعلومات التي تتضمّنها اللّعبة التّعليميّة، والتي تساعد المتعلّم على أداء مهام معيّنة، وقد يكون المثير في شكل كلمات تساعد على إثارة اهتمام ودافعيّة المتعلّم لإنجاز المطلوب منه أو يكون في شكل رسوم توضيحيّة وأشكال مصاحبة للمعلومة، ويشتمل المثير كذلك على إيحاءات وإشارات وتلميحات تساعد المتعلّم للوصول إلى هدف معيّن.

- **الاستجابة**: قد تكون اختيارية يقوم المتعلّم باختيارها من بين عدّة استجابات جميعها خاطئة عدا استجابة واحدة صحيحة، أو تكون إقراريّة يقرّ فيها ما إذا كان محتوى الإجابة صحيحا أم خاطئا، ويستمر في التعلّم حسب إجابته، فإذا كانت صحيحة ينقله البرنامج تلقائيا إلى معلومة جديدة، أما إذا كانت خاطئة فينقله البرنامج إلى إطار آخر يوضح له خطأه.

- **التغذية الراجعة" التعزيز"**: وتأتي بعد استجابة المتعلّم للمعلومة المعروضة، وقد تكون بلغة لفظيّة مكتوبة مثل عبارات التهنئة " أنت متعلّم ممتاز"، "رائع"، "من فضلك ركّز جيّدا"، "انتبه هذه الإجابة خاطئة"....، أو تكون بلغة غير لفظيّة، والتي تتمثل في بعض الأصوات مثل التصفيق الحاد أو صوت انفجار أو زجاج ينكسر، ويمكن أن تشمل اللّغة غير اللفظيّة كذلك الموسيقى، الرسومات المتحرّكة، لقطات الفيديو...

تساعد الألعاب التّعليميّة في شدّ اهتمام الصغار لتعلّم اللّغة العربيّة، كما أنّ حسن تصميم محتوياتها، والدقة في تطبيق خطواتها يساهم في تحقيق أهدافها التّعليميّة بشكل إيجابيّ.

– مواقع وتطبيقات تعليم اللّغة العربيّة للصغار

يوفّر الإنترنت وأجهزة الاتّصال الحديثة مواقع وتطبيقات إلكترونيّة مبرمجة خاصة بتعليم اللّغة العربيّة للصغار، مثل موقع "اليوتيوب" والتطبيقات التّعليميّة الّتي تركّز على تعليم الصغار كيفيّة نطق الحروف وقراءتها بمراعاة مخارج الأصوات وصفاتها، وكذا تعليمهم كيفية قراءة الكلمات واستخدامها في جمل، حيث تكون مرفقة بصور مناسبة وكذا أصوات وأشكال، ممّا يعمل على ترسيخ المحتوى التّعليميّ في أذهانهم، والاعتماد على المادة المسموعة قد يكون أفضل لدى بعض المتعلّمين لاعتمادها على التّطبيق الفعليّ للّغة، كما توجد بعض البرامج الموجودة في الحاسوب توفّر خدمات مفيدة لمتعلّمي اللّغة العربيّة الصغار، منها: 13

- **"التدقيق الإملائي**: فهناك برنامج يراجع النصوص المكتوبة ويعالجها بتصحيح الأخطاء الإملائيّة فيه، كما يمكن أن ينبّه إلى تلك الأخطاء أثناء الكتابة ويقدّم المقترحات لتصويبها.
- **معجم المترادفات**: يقدّم للمتعلّم العديد من الكلمات المترادفة ليختار منها الأصح والأنسب للسياق الّذي يكتب فيه.
- **التدقيق النحوي والأسلوبي**: حيث ينبّه البرنامج إلى هذا النوع من الأخطاء كما يقدّم المقترحات لتصويبها".

وتوجد كذلك مواقع خاصة بتعليم اللّغة العربيّة تعتمد على المحاكاة وتمثيل المواقف لتوضيح نقاط معيّنة وتنمية مهارات خاصة، ويستطيع هذا النّمط من التّعليم أن يولّد الحماس لدى المتعلّم والرغبة الشديدة في اكتساب المعرفة بالملاحظة والاستكشاف، كذا يسهم في نمو القدرة اللّغوية للمتعلّمين ويساعدهم على فهم أعمق للمحتوى التّعليمي، إضافة إلى تحسين مستواهم في تعلّم اللّغة العربيّة، وتمكينهم من تحقيق الكفاءة التواصليّة باكتساب مهارات وقدرات تواصليّة تفاعليّة.

وتمكّن دروس اللّغة العربيّة المبرمجة في المواقع والتّطبيقات الإلكترونيّة والمتعلّقة بالنحو والصرف، من نقل المتعلّم إلى مستويات أعلى، فبعد اكتسابه لمهارتي القراءة والكتابة، يمكنه في هذه المرحلة الربط بين المفردات والجمل بطرق سليمة تبتعد عن تكسير اللّغة وبذلك يستطيع المتعلّم التحاور باللّغة العربيّة دون ارتكاب أخطاء.

ثالثا– دور التّعليم المبرمج في تعليم مهارات اللّغة العربيّة للصغار

إنّ تعلّم اللّغة العربيّة بشكل جيّد وسليم ليس بالأمر الهيّن، وذلك لتشعّب عناصرها ومحتواها، إذ يجب على متعلّمها – لكي يقول إنّه متمكّن منها– الإلمام بجميع ما يتعلّق بها من مهارات لغويّة، في جميع أنشطتها نحو، صرف، إملاء، قراءة وتعبير...وهذا التمكّن لا يكون في فترة قصيرة، بل يبدأ من الصغر، لذلك وجب منح المتعلّمين الصغار فرصة اكتساب المهارات اللّغوية بتخصيص الوسائل المناسبة والوقت الكافي لهم.

وتعدّ المهارة "هدفا من أهداف التّعليم يشمل كفايات المتعلّمين وقدراتهم على أداء مهام معيّنة بكيفيّة دقيقة أو متناسقة أو ناجعة"[14]، ويشترط في المهارة التحكّم في الشيء المراد القيام به، مع إتقانه وتقديمه في ظرف وجيز وبجهد يسير.

أمّا المهارات اللّغوية فتعرّف على أنّها "أداء لغوي صوتي أو غير صوتي يتميّز بالسرعة والدقة والكفاءة والفهم، مع مراعاة القواعد اللّغوية المنطوقة والمكتوبة"[15]، وتمثّل كذلك "الأنشطة المتعلّقة بفهم وإنتاج اللّغة التي ينبغي أن يقوم بها المتعلّم على وجه متقن، لكي يحقّق من خلالها وظائف اللّغة، وتتمثّل خاصة في مهارتي الاستماع والمحادثة، ويمكن من خلالها تقييم مواقع تعليم اللّغة العربيّة على الشبكة العالميّة".[16]

تقوم المهارات اللّغويّة إذن على مبادئ اللّغة الأساسيّة الّتي يجب تعلّمها ابتداءً من الصغر مثل القراءة والكتابة، ويجب التدرّج في اكتسابها للوصول إلى مهارات أخرى متسلسلة كإنتاج النصوص كتابة ومشافهة، من أجل أدائها بكفاءة عالية، كما يساعد التّعليم المبرمج على التّحصيل الجيّد للرصيد اللّغوي وتعليم الصغار كيفيّة تطبيقه بمراعاة القواعد النحويّة والصرفيّة، خاصة مع توفّر المكتبات الرقميّة الّتي تحتوي كتب متعدّدة، من بينها القصص المصورة والمسموعة الموجّهة للصغار، فبفضلها يكتسبون رصيدا لغويّا ثريّا، يستطيعون بواسطته التّواصل بلغة فصيحة.

وللتّعليم المبرمج دور بارز في تنمية مهارات اللّغة العربيّة عند الصغار فما هي المهارات التي يمكن تنميتها بفضله؟

- **مهارة الاستماع**: تعدّ أهم مهارة تشارك في اكتساب اللّغة، لذلك وجب التركيز على توفير الوسائل السمعية المناسبة لتحسين هذه المهارة لدى المتعلّمين أو اللجوء إلى الوسائل الإلكترونية ذات الوسائط المتعدّدة كاللوحات والهواتف الذكيّة، لأنّها مهارة تسهم بشكل كبير في تعلّم كيفيّة نطق الحروف والكلمات، ومنه تعلّم إنشاء الخطابات للتواصل بواسطتها، ويمكن أن يتعزّز هذا باختيار نصوص متنوّعة

مستمدة من مواقف واقعية، وهو ما نجده في التطبيقات التّعليميّة الّتي تحتوي على قصص مصوّرة ومسموعة.

- **مهارة القراءة:** تتوفر في الوسائل التكنولوجيّة برمجيات خاصة لتحديد مستوى القراءة لدى المتعلمين، بطول الجمل والكلمات وتقدير مستوى صعوبة الكلمة، وتفيد مثل هذه البرمجيات في تحديد مستوى المتعلّمين في القراءة إذا كان عددهم كبيرا، كما تساعد هذه البرمجيات على تسريع عملية الحفظ بواسطة طريقة ذكية، تكون بعرض نص ما كاملا على المتعلّمين، وعرضه ثانية مع محو بعض الكلمات، ثم عرضها بالتدريج، وتكرّر العملية إلى أن يتمكن المتعلّم من حفظ النص كاملا، وهذا في أقل وقت وبأدنى جهد.[17]
- **مهارة التعبير الشفوي** بعد أن يكتسب المتعلّم المهارات الأساسيّة المتعلّقة بالرصيد اللّغوي الممكن تنميته بحفظ نصوص كتابية جاهزة، وكذا بعد اكتساب مهارة الاستماع التي تساعده أيضا في تزويد ذلك الرصيد بمفردات جديدة، يستطيع اكتساب مهارة التعبير الشفوي، ومن شأن هذه المهار أن تنميّ كفاءة التواصل لدى المتعلّمين الصغار بلغة حيوية تجعلهم يستجيبون لمختف المواقف الّتي قد تصادفهم في حياتهم، واختيار الموضوعات التي تتعلق بواقعهم في تطبيقات تعليم اللّغة العربيّة يسمح باستفادتهم أكثر، حيث تعمل على إثراء لغتهم وفتح باب الخيال لديهم، كما تحبّبهم في الحوار وتشجعهم على اكتساب كل المهارات بسرعة ودقّة.
- **مهارة الكتابة:** ترتبط هذه المهارة بالمهارات السابقة (الاستماع، التعبير والقراءة)، إضافة إلى المهارة النفس- حركية، ويتعزّز هذا بتطوير كراسات إلكترونيّة خاصة للتدرّب على أصول الكتابة والخط وضوابطه، كما يمنح الحاسوب فرصة للمتعلّم من أجل تصويب أخطائه الإملائية والنحوية بنفسه بإعطائه احتمالات ليختار الأصوب منها، فالحاسوب قادر على تخزين النصوص واسترجاعها، وهذا يساعد على تقويم المكتسبات اللّغوية بأسرع وقت.[18]

ويمكن للتّعليم المبرمج أن يسهم بشكل إيجابي في تنمية مهارات اللّغة العربيّة بفضل الدروس التّفاعلية الّتي يستجيب المتعلّم لها بسرعة أكبر ، وهو ما يجعله يرغب في الاستمرار دون توقّف، وحتى وإن أخطأ يمكن منحه فرصة لتصحيح خطئه ومراجعة أفكاره لترسيخ فهمه وزيادة تركيزه؛ وهذا ما يسمح له باكتساب التعلّمات آنيا قبل الانتقال إلى تعلّمات أخرى.

- **خاتمة**

من خلال ما قدّمناه حول التّعليم المبرمج يمكن القول إنّ العلاقات التي تحملها البرامج التّعليميّة بكل ميزاتها تستطيع أن تخلق جوا تعليميا كاملا، باعتبار أنّ المعايير والخطوات التي تمّت مراعاتها في إعدادها جدّ دقيقة وحسّاسة، إذ يكفي أنّها تعتمد على إشراك جميع الحواس بتقديم المحتويات التّعليميّة بصورة حسية تتدرّج حتى تصل إلى المستوى المعنوي، والانتقال بذلك إلى مستويات عليا تقوم على التركيب والتفكيك والربط ثم التحليل ...

ويسهم تعليم اللّغة العربيّة المبرمج بواسطة تكنولوجيّات الاتّصال في تفعيل التعلّم النشط عند الصغار، حيث يندمجون مع المادة العلميّة الّتي تقدّم لهم بالاعتماد على وسائط متعدّدة تشمل الصوت والصورة والحركة، مع إمكانيّة مشاهدة تطبيقات عمليّة تساعد على تنمية مهاراتهم اللّغويّة، إذ يمكنهم إجراء حوار أو كتابة وسماع ما يريدونه من نصوص، بعد إتقانهم للمهارات الأساسيّة في اللّغة العربيّة كالاستماع، القراءة الكتابة ثم التعبير والتّواصل باللّغة بإبداع، وحتما ذلك سيجعلهم يتعلّقون بتعلّم لغتهم أكثر، لأنّهم يجدون تعلّمها بهذه الطريقة ممتعا ومشوقا ومثيرا، وهو ما يحدث أثرا على فهمهم ويرسّخ ما يتعلّمونه في أذهانهم. كما يعدّ تعليم اللّغة العربيّة المبرمج فرصة مواتية بالنسبة للمتعلّمين الصغار باعتبارهم بطيئي الاستيعاب والتعلّم، بينما يسمح للمتفوّقين منهم بالانتقال إلى المراحل الموالية بسرعة توافق تفكيرهم ليتعلموا دون ملل ورتابة، فهم بهذا لا يجبرون على التعلّم بوتيرة بطيئة إذا كانوا مع متعلّمين أقل قدرة على الاستيعاب منهم.

ولأنّ تعليم اللّغة العربيّة المبرمج يقوم على التّخطيط المسبق في إعداد محتوياته، بدراسة خصائص واحتياجات المتعلّم، فإنّه يحقّق التفاعل الإيجابي بين المحتوى التّعليمي والمتعلّم، حيث يرتكز على خصائص تساعد على اكتساب المهارات والكفاءات اللّغويّة المختلفة وتقديمها بطرق شتى، وذلك بفضل التقنيات والوسائط المتعدّدة الّتي يحتوي عليها، وعموما لا يجب إنكار الدور الإيجابيّ الّذي يحققه تعليم اللّغة العربيّة المبرمج، لاسيما في مراحل التعلّم الأولى لأنّ استيعاب الصغار للمعرفة يكون أسهل وأسرع، فكما يقال "التعلّم في الصغر كالنقش في الحجر"، من أجل هذا وجب الاعتماد على هذا النوع من التّعليم ومحاولة تطويره، دون إغفال الجوانب السلبيّة الّتي قد يسببها استعمال الصغار لأجهزة الاتّصال الإلكترونيّة لمدة طويلة.

هوامش:

[1]- ينظر: نور الدين مشاط، المدرسة المغربية وتكنولوجيا المعلومات والاتّصالات، منشورات مجلة علوم التربية، الرباط(المغرب)، 2011، ص: 20-21.

[2]- إسماعيل الغريب زاهر، المقرّرات الإلكترونيّة: تصميمها، إنتاجها، نشرها، تطبيقها، تقويمها، عالم الكتب، القاهرة(مصر)، 2009، ص:100.

[3]- غانم حسن دياب علي، فاعليّة التّعليم الإلكترونيّ المختلط في إكساب مهارات تطوير برامج الوسائط المتعدّدة لطلاب تكنولوجيّات التّعليم بكليّة التربيّة النوعيّة، رسالة دكتوراه، كليّة التربيّة النوعيّة، قسم تكنولوجيا التّعليم، القاهرة(مصر)،2009، ص:87.

[4]- مصطفى عبد السميع محمد، تكنولوجيا التّعليم، مركز الكتاب للنشر، ط1، القاهرة (مصر)، 1999، ص:26.

[5]- محمد محمود الحيلة، التّكنولوجيا التعليميّة والمعلوماتيّة، دار الكتاب الجامعي، ط2، الإمارات، 2011، ص: 459.

[6]- ينظر: مصطفى عبد السميع محمد، تكنولوجيا التّعليم، ص:27.

[7]- ينظر: وفيقة مصطفى حسن أبو سالم، تطبيقات تكنولوجيا التّعليم وتفعيل العملية التّعليمية التعلّمية، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية (مصر)،2007، ص:30.

[8]- سمير عبد الرحمن الشميري، استخدام التقنيّة الحديثة في تعليم اللّغة العربيّة وتعلّمها ونشرها وأثره على التواصل الحضاري، مجلة جامعة الناصر (ليمن)، مكتب البحوث والنشر، عدد02، ديسمبر2013، ص:139. 140.

[9]- ابراهيم الفار، تربويّات وتحديات القرن الواحد والعشرين، دار الكتاب الجامعي، الإمارات، 2003، ص:50،58.

[10]- وفيقة مصطفى حسن أبو سالم، تطبيقات تكنولوجيا التّعليم وتفعيل العملية التّعليمية التعلّمية، ص: 432،433.

[11]- زيد الهويدي، الألعاب التربويّة: إستراتيجيّة لتنميّة التفكير، دار الكتاب الجامعي، ط3، الإمارات، 2012، ص: 27.

[12]- ينظر: عبد الرحمن بن سعد الصرامي، تقييم مواقع تعليم اللّغة العربيّة لغير الناطقين بها على الشبكة العالميّة في ضوء المهارات اللّغويّة، رسالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، قسم علم اللّغة التّطبيقيّ، السعوديّة، 2003، ص69.

[13]- ميساء محمد أبو شنب، تكنولوجيات تعلم اللّغة العربية في الحلقة الأولى من التعليم الأساس، رسالة ماجستير، قسم علوم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب والتّربيّة بالأكاديمية العربيّة بالدنمارك، 2007، ص:115-113.

[14]- عبد الكريم غريب، المنهل التربويّ، (معجم موسوعي في المصطلحات والمفاهيم البيداغوجيّة والديداكتيكيّة والسيكولوجيّة)، منشورات عالم التّربيّة، ط1، الدار البيضاء(المغرب)،2006، ص: 482.

[15]- أحمد فؤاد عليان، المهارات اللّغوية- ماهيتها وطرائق تنميتها-، ط2، دار المسلم، الرياض(السعوديّة)، 2000، ص:07

[16]- عبد الرحمن بن سعد الصرامي، تقييم مواقع تعليم اللّغة العربيّة لغير الناطقين بها على الشبكة العالميّة في ضوء المهارات اللّغويّة، ص:69.

[17]- ينظر: ميساء محمد أبو شنب، تكنولوجيات تعلم اللّغة العربية في الحلقة الأولى من التعليم الأساس، ص: 141.

[18]- المرجع نفسه، ص:141.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 193 - 203 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الرواية والتراث الشعبي "قراءة في رواية سيدات القمر لجوخة الحارثي"

Novel and Folklore "Reading in the novel Celestial Bodies by Jokha Al-Harithi"

د طبيش حنينة *

Tabbiche Hanina

جامعة الشهيد عباس لغرور خنشلة (الجزائر).

Abbes Laghrour University Khanchela (Alegria)

hanina.tabbiche@univ-khenchela.dz

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/07/08	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

تروم الدراسة البحث في أشكال توظيف التراث المحلي في رواية سيدات القمر للروائية العمانية جوخة الحارثي عبر تكثيف الاشتغال على المثل الشعبي والعادات والتقاليد والمعتقدات. وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج منها: أن الاشتغال على التراث المحلي في الرواية هو شكل من أشكال التأصيل لهذا الجنس الوافد، يضاف إلى ذلك أن التراث الشعبي يضفي جمالية على النص الروائي وحميمية الالتحام بالواقع والتاريخ، كما أنه يعمق الإحساس بالشخصيات ويكشف عن هشاشتها النفسية.

الكلمات المفتاح: رواية، تراث شعبي، جوخة الحارثي، سيدات القمر، فلكلور، تقاليد.

Abstract :

This study aims to explore the different forms of employing the local heritage in the novel of Celestial Bodies by the Omani novelist Jokha Al-Harthi by intensifying the work on folk ideals, customs, traditions and beliefs. On the same line of thought, folklore adds aesthetics to the fictional text and intimacy of fusion with reality and history, as it deepens the feeling of the characters and reveals their psychological fragility.

Keywords: novel, folklore, Jokha Al-Harthi, Celestial Bodies, folklore, traditions.

مقدمة:

يلتحم الأدب التحاما عضويا بالبيئة؛ ولعل هذا ما جعل كلا من رنيه ويليك وآوستن وآرن يستهلان الفصل الذي عقداه في بيان علاقة الأدب بالمجتمع بهذه العبارة: "الأدب ناموس اجتماعي"[1]

* حنينة طبيش: hananecomdz@yahoo.com

وهما بذلك يوجهان البوصلة تجاه البيئة المحلية التي تؤثّر في الكاتب لا محالة، وتظهر هذه التأثيرات في شكل موتيفات تتمظهر في النص. ولعل أهم تجليات العنصر الاجتماعي والبيئة المحلية في النص الأدبي تكون عبر الاشتغال على التراث الشعبي الذي يعبر بدقة عن التنوع الاجتماعي وواقع الطبقات الشعبية، خاصة في النص الروائي ما يحدونا للتساؤل عن سر هذه العلاقة بين الرواية والتراث الشعبي؟ وهل توظيف الكاتب للفلكلور في النص الروائي توظيف نفسي أم جمالي فني؟ أم أنه توظيف يتجاوز الدافعين: النفسي والجمالي إلى محاولة التأصيل لهذا الجنس الأدبي؟ وعليه فإن هذه الدراسة تجتهد للإجابة عن هذه الأسئلة عبر مقاربة نص "سيدات القمر" للكاتبة العمانية جوخة الحارثي، وفيما يأتي بسط لما تمّ إجماله:

أولا– الرواية والتراث الشعبي:

بما أن الرواية تعد من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تمثّل الواقع بكل تناقضاته كونها "بنية أدبية متميزة تتخلق نتيجة للتفاعلات الذاتية (طبيعة العناصر الروائية وتفاعلاتها) والتفاعلات الموضوعية (علاقتها بالواقع والتراث المحلي والعالمي وعلاقتها بجمهور القرّاء"[2] فقد اختارها الكتاب وسيلة للتعبير عن مجتمعاتهم في تعقيداتها الكثيرة وتناقضاتها الجمة وتفاصيلها الدقيقة؛ لأنها الجنس الأكثر انفتاحا والأقدر على كسر كل الحواجز؛ إذ يتميز النص الروائي عن بقية الأجناس الأدبية "بكونه يجسّد البنيات الاجتماعية بشكل أجلى من خلال بعده النثري وخلقه لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي المعاش. إنه يخلق عالما بواسطة اللغة، ومن خلاله يمارس رؤيته للعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه بكل جزئياته وتفاصيله"[3]، وعليه فإن الرواية تصبح الجنس الأدبي الأقدر على تمثل الواقع والتاريخ والتراث والمزج بين هذه العناصر في بوتقة واحدة؛ وهذا ما حدا الدارسين إلى وصفها بالجنس المرن والمنفتح.

وما تجدر الإشارة إليه أنه "على الرغم من الحواجز التي طالما أقيمت بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية عبر التاريخ العربي الإسلامي، إلا أن الأدب الشّعبي الذي عانى التهميش والإقصاء على أنه أدب منحط ظلّ يمارس حضوره وتأثيره إلى درجة أن الحدود تنمحي أحيانا بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي. فإذا الأسلوب المنحط يتسرّب إلى الأسلوب السامي حينا، وإذا الأسلوب السامي يتواضع حينا ليتغذى من الأسلوب الدراج"[4] وهذا بالضبط ما فعلته وتفعله الرواية بما هي –حسب تعبير غولدمان– "تاريخ بحث منحط (يسميه لوكاتش شيطاني)، بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر"[5] إذ استثمرت هذا الأسلوب المنحط/ التراث الشعبي لتطعم به الثيمات وتعزز التحام النص بواقعه الاجتماعي الذي انبثق منه ما يُعطي النص هويته المحلية.

وهذا ما انتبه له محمد رياض وتار حين قسّم دوافع توظيف تراث البيئة المحلية في النصوص الروائية العربية إلى قسمين: دوافع خارجية تتعلق بتأثر الكتاب العرب بكتّاب الرواية الأمريكولاتينية أمثال أستورياس وماركيز، ودوافع ذاتية تنوعت بين الإخلاص والشوق والرغبة ولكن أهم سبب عنده هو طرح الهوية الخاصة في سبيل قطع الصلة بالرواية الغربية، والتأسيس لرواية ذات صبغة عربية شكلا ومضمونا[6] عبر الاشتغال على التراث الشعبي (الفلكلور) بكل أنواعه بما فيه من "العقائد المأثورة، وقصص الخوارق، والعادات الجارية بين العامة من الناس، وكذلك ما انحدر عبر العصور من السلوك، والعادات والتقاليد المرعية والمعتقدات الخرافية، والأغاني الروائية Ballads والأمثال الشعبية"[7] واللباس والأثاث التقليديين وغيرها.

إن هذا التوظيف هو ما يعطي للنص هويته التي لا تجعله منعزلا ومتقوقعا على نفسه بقدر ما تمنحه انفتاحا وعالمية تنشأ عن الاختلاف والتميز والفرادة، ولعل هذا ما وعته جوخة الحارثي حين نجدها توضّح هذه الفكرة في واحد من حواراتها قائلة: "الرواية فيها ثيمات محلية كثيرة، لكن القيم التي تطرحها وتتساءل بشأنها هي قيم عالمية، ونحن كبشر نتشارك فيها جميعاً، مثل قيم الحب والحرية والنظرة إلى الحياة، فالمحلية لا تتنافى مع العالمية، وأظن أن أي قارئ يستطيع أن يجد صدى ما يخصه في الرواية مهما كان المكان الذي نشأ فيه."[8] وعليه فالمحلية –ممثلة في التراث الشعبي– تعطي النّص بعده الهووي، وفي الوقت ذاته تؤمّن له الانطلاق إلى العالمية بما تحمله هذه المحلية من قيم وخبرات إنسانية مشتركة؛ لأن "الأدب الشعبي ليس مجرّد تعبير يحتفظ به الشعب لنفسه، بل هو صرخة عالية تدعونا إلى أن نستمع إليها، وأن نتفهمها وأن نتعاطف معها"[9] لأن هواجس الإنسان وطموحاته تبقى واحدة وإن اختلفت طرق التعبير عنها.

ويعد نص رواية "سيدات القمر" من أبرز النصوص الروائية التي احتفت بتراث البيئة المحلية احتفاء بالغا لم يمنعه من الوصول إلى العالمية، بل إن هذه المحلية هي من هيأت النص ليتألق عالميا ويتوّج بجائزة مان بوكر العالمية، ذلك أنّ المترجمة استطاعت المحافظة على تلك الخصوصية المحلية التي يعبق بها الأصل العربي، وهذا ما تصرح به الروائية فتقول: "وبالنسبة للترجمة، مارلين بوث فهي مترجمة قديرة، وحسب رأيي استطاعت أن تنقل العالم المكتوب بالعربية إلى الإنجليزية بشكل يحافظ على وهج النص الأصلي، وهو تحد كبير يجعلني مدينة لها بهذه القدرة. وكان بيننا حوار دائم، وتحاورنا في بعض المقاطع والأمثال، وأحياناً كنت أرسل لها صورا لأشياء معينة مثل "المندوس" حتى تستطيع تصور الأشياء، فكان

حواراً جميلاً، وتعمدت مارلي أيضاً أن تترك بعض الكلمات العربية داخل النص لكي تعطي الإحساس بالإيقاع للقارئ الغربي."[10] وهدا راجع إلى أهمية هذا الإيقاع وجماليته التي تضفي على النص خصوصيته المغرية ووهجه الفريد. وفيما يلي بيان لأشكال توظيف التراث الشعبي في رواية سيدات القمر:

ثانيا– توظيف التراث الشعبي في رواية سيدات القمر:

1 المثل الشعبي:

يقصد بالمثل "ما تراضاه الخاصة والعامة في لفظه ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم، وفاهوا به في السراء والضراء، واستدرّوا به المتمنّع من الدّر، وتوصّلوا به إلى المطالب القصيّة، وتفرّجوا به عن الكرب المكربة، وهو من أبلغ الحكمة؛ لأن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصّر في الجودة، أو غير مبالغ في بلوغ المدى من النفاسة"[11]، إن الأمثال –بهذه الصفة– تصبح حجة دامغة تستمد قوتها من إجماع العامة والخاصة عليها، إنها نتاج الخبرة وثمرة التجربة.

وقد حظي المثل الشعبي بتوظيف كثيف في رواية سيدات القمر، وعادة ما تكون "ظريفة" الأمة المحرّرة هي المستحضرة لهذه الأمثال؛ إذ تواجه كل موقف في الحياة بهذه الخبرة الجمعية والحجة السلطوية التي لا يستطيع أحد أن ينكرها أو يردّها؛ تقول على لسان المتوصف –قائل المثل– مواجِهة أسيادها السابقين، "يقول المتوصف: المحبوب محبوب جاء ضحى وجاء غروب، والرامد رامد جاء حاش وسامد"[12] وتقول في موقف آخر: "تمشي الريول تخب مين الفواد محب ومين ما أشتهي علي كود وتعب"[13] إن هذه الأمثال توحي بوضعية العبيد المحررين وعلاقتهم بمواليهم، فهي علاقة حافظت على تراتبيتها من أعلى إلى أسفل، ولم تجد ظريفة إزاء هذه التراتبية في التعامل سوى المثل ليخفف بعضا من وطأة المواقف الصعبة؛ فالأمثال "هي متنفس معاناة الشعوب التي تعكس حاجات الأفراد الشخصية في دلالة اجتماعية، إنسانية شاملة"[14] وبهذا ينجح المثل في تمثل الحالة النفسية والاجتماعية لهذه الشخصية الشعبية التي تبنى هنا عبر ملفوظاتها الشعبية.

وتمضي الروائية جوخة الحارثي في الالتحام بمجتمعها القبلي عبر تكثيف الاشتغال على المثل الشعبي الذي يضفي على النص مسحة محلية تختصر خبرة حياتية طويلة؛ لأنّ من سمات المثل "الميل إلى الرمز والتلميح دون التصريح، والكناية دون الإفصاح"[15] ما يجعل الإيحاء مكثفا والدلالة غائرة؛ وهذا ما يمنح النص بعده الجمالي المتأتي من خصوصية هذه الموتيفات الشعبية.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ "هذا التوظيف الشعبي إلى جانب المسحة الجمالية التي يضفيها على النص السردي فهو يقوم بوظيفة أخرى ألا وهي تعميق الإحساس بأبطال الرواية"[16] فنجد أنفسنا نحس بمعاناة ظريفة التي تواجه تسلط سالمة بمثل يعبّر عن مرارة الواقع، وفي الوقت ذاته يشكل ثورة عليه، تقول: "اللي ودك وده واللي يباك ابغيه واللي يصد بروحه شوري عليك ادعيه"[17]. إن المثل هنا يتحول إلى وعي يقود إلى ثورة على الواقع؛ ذلك أن الأمثال هي "الحياة الروحية للشعب بمختلف طبقاته، خصوصا الفقيرة منها... [بحيث] تجسد وعيها، من خلال مشاهداتها اليومية ومن خلال القناعات التي تكوّنت لديها من جراء تجربتها الحياتية... فالمثل بشكل عام يحتوي على عناصر ثورية جادة"[18] وتوظيفها في الإبداع يعين على فهم حقيقي للشخصية، وفهم عميق للبيئة المحلية في تعقيداتها العديدة وتفصيلاتها الدقيقة؛ وعليه فإن "إسقاط "الشعبي" من التراث (يفضي) إلى افتقاد الوعي بثقافة الجماهير وتصوراتها ورؤاها وأفكارها، ودوافعها الثقافية إلى اتخاذ المواقف المختلفة"[19] .

إن توظيف التراث الشعبي —والمثل جزء منه– ينبئ بالوعي القائم في ذهن الروائية أثناء بنائها لشخصيات الرواية التي تنتمي إلى الطبقات الشعبية الهشة نفسيا (العبيد المحرّرين)؛ إذ تم هذا البناء "من خلال جمل تتلفظ بها هي"[20] وقد كانت هذه الملفوظات في الغالب أمثالا تتناسب مع الطبقة التي تنتمي لها الشخصية والمواقف المختلفة التي تكون فيها من قبيل: "اعط المريض شهوته والمعافي الله"[21] "من ينقد يطيح المنقود فيه"[22] "كاسر جارك ولا تنام عصر"[23] "الحمار لما يشبع يرفس"[24]. إن كل هذه الأمثال مجتمعة توحي بالهشاشة النفسية للشخصية التي لا تثق بحجية صوتها/ملفوظاتها، فهي شخصية لا تقول من تلقاء نفسها لأن كلامها مرفوض؛ لذا فإنها كلما تلفظت دعمت كلامها بالمثل بوصفه حجة توفّر لها بقوتها الجمعية ملاذا آمنا وحصنا منيعا. وهذا ما تذهب له نبيلة إبراهيم حين تقول: "ما من شك في أن أي تعبير شعبي إنما ينبع من احتياج نفسي لهذا التعبير"[25]، هكذا إذاً يصبح المثل احتياجا/ضرورة تسدّ الثغرة الاجتماعية والنفسية التي خلقتها الفوارق الطبقية، ومسلكا فنيا يستثمر في بناء الشخصية.

2 العادات والتقاليد:

تغوص جوخة الحارثي في أعماق المجتمع العماني لتنقل تلك التفاصيل المختلفة التي تتجسد عبر العادات والتقاليد التي تمتاز "بقدرتها وقوتها المعيارية، فهي تتطلب امتثالا جماعيا، وقبولا وموافقة اجتماعية قد تصل في بعض الأحيان إلى حد الطاعة المطلقة"[26] فلا يحق للفرد مخالفتها. ومن بين العادات التي استطاعت جوخة أن ترصدها وتعبّر بها عن عمق المجتمع العماني عادة عدم مشاركة النفساء الناس الأكل.

جاء في هذا المقطع: "همست زوجة المؤذن: لأن فيها نجاسة.. لا يجوز أن تشارك الناس الأكل. امتعضت أسماء، كانت متأكدة أن هناك حديثا عن الرسول مفاده أن المرأة تخالط الناس في الأكل والشرب في كل حالاتها، ولكنها لم تستطع قول شيء يخص الدين بحضور زوجة المؤذّن"[27] إن قوة العادات التقاليد تزداد سلطوية عندما ترتبط بأشخاص معينين كما في المقطع السابق فشخصية أسماء كانت لتجادل والدتها بما قرأته في الكتب من أحاديث نبوية شريفة، ولكنها فضلت الصمت في حضرة "زوجة المؤذن" التي لم يعد أحد يعرف اسمها الحقيقي المنسي بعدما (ناداها الناس بحرمة المؤذن)؛ إن هذا الوسم وحده كاف لأن يجعلها قوية وصاحبة سلطة.

وفي عادة الاعتدال عند الإرضاع تقول سالمة موجّهة الحديث لابنتها النفساء ميا: "قومي يا ميا اجلسي وأرضعي البنت. اعتدلت ميا جالسة فصاحت ظريفة: الأفعى اللي عند ولدي ترضع راقدة مثل الكلبة... ما ترضى تجلس.. وسمت البنت رشا.. وولدي مسكين سكت.. إيش بيقول؟.. بتلدغه لو تكلم.. بدل ما يسموا حبيبة ومريم وفاطمة يسمّوا هذي الأسامي مرفت ورباب ونانباب وشاكاب وداداب وقلع عين إبليس.. دنيا! .."[28] إن مسطرة العادة تنتصب حادة فكل من يخرج عنها يصبح مارقا في عرف المجتمع فيتعرض للوصم الاجتماعي الذي سيعرضه للضغط النفسي؛ ما يجعله يختار الهجرة عن هذا المجتمع، كما هو حال العبدين المحررين "سنجر وزوجته شنّة" اللذين اختارا التمرد على قوانين المجتمع وعاداته أولا والهجرة إلى الكويت في مرحلة ثانية.

إن الخوف من الوصم الاجتماعي هو الذي يجعل كل الأفراد يستجيبون لهذه العادات رغم اقتناعهم بعدم جدواها؛ فها هي ذي أسماء تجبر على مغادرة الغرفة لأنها عزباء ولا يجوز لها مشاركة المتزوجات حديثهن. يقول السارد: "تعالت أصوات مزيد من النساء في الاستئذان لدخول البيت فأمومأت سالمة لأسماء، قامت أسماء بتثاقل فهي لم تقتنع قط بأنه لا يحق لها كفتاة غير متزوجة أن تجالس النساء المتزوجات وتستمع لحديثهن، خاصة أن الخبرة في الحياة التي يسعى هذا التقليد لتجنيبها إياها أصبحت متاحة لها عن طريق الكتب"[29]. إن أسماء تمتثل لهذا التقليد رغم يقينها التام بعدم جدواه تماما كما امتثلت وهي عروس لعادة إشعال البخور، "تمتمت أسماء: لكن البخور يخنقني يا أمي، لو اشتريت لي عطور زيادة بدلا منه. قالت سالمة وهي تخرج صندوق الذهب: اسكتي. حد عروس تعرس بلا بخور؟ هذي فضيحة"[30] إن ضعف أسماء أمام سلطة العادة يظهر عبر الفعل "تمتمت" الذي يحيل على العجلة في الكلام حتى لا

يكاد يفهم[31] في حين أن الأم تستعمل قوة فعل الأمر الإنجازية "اسكتي" ثم تثني بالاستفهام الاستنكاري وتختم بالتهديد بالوصم الاجتماعي (الفضيحة) لتضمن الالتزام والطاعة التامة والمطلقة.

3 المعتقد الشعبي:

يعدّ المعتقد الشعبي شكلا مهما من أشكال الفلكلور، ونعني به "تلك الأفكار التي يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي وما وراء الطبيعة وهذه المعتقدات قد تكون –في الأصل– نابعة من نفوس أبناء الشعب ذاته عن طريق الكشف والإلهام أو أنها كانت معتقدات دينية... ثم تحولت مع مرور الزمن إلى أشكال جديدة من الاعتقاد المغاير لما يحظى بالقبول الرسمي من رجال الدين"[32] وعليه فالمعتقد يتعلق بالجانب الروحي لأمة من الأمم حتى وإن خالف هذا المعتقد العقيدة الدينية.

ومن المعتقدات التي وردت في الرواية تلك المتعلقة بوليمة النفساء (الخراثة) التي كان يقدم جزء منها للجنية (بقيعة) حتى لا تلحق الضرر بالنفساء أو الرضيع، وقد تولت ظريفة هذا الأمر. ورد في الرواية: "يا بقعيوه يا بقعيوه.. هذا أكلك ودعي لنا أكلنا، هذا نصيبك ودعي لنا نصيبنا، هذا من خراثة. ميا بنت سالمة دعيها في حالها، ولا تضربها ولا تضربي المولودة. انتصبت ظريفة واقفة وبدأت رحلة العودة للعوافي، هذا المشوار قامت به قبل يومين فقط من أجل أن تبعد الضرر عن زوجة ابنها النفساء وحفيدتها. وقامت به قبل ذلك مرات ومرات وكان النجاح حليفها دائما، ولم تغضب الجنية بقيعة لا في مدة تخصص ظريفة في خدمتها ولا في عهد أمها من قبلها"[33] إن أهمية المعتقد الشعبي في هذا المقطع تكمن في فهم الحياة الروحية للمجتمع العماني البدوي في فترة تاريخية مهمة ويحيل إلى في الوقت ذاته إلى الوعي الساذج ونمط التفكير الخرافي الذي كان سائدا آنذاك.

وعادة ما يستحضر المعتقد الشعبي عبر حكايات المعتقد "وهي تلك الحكايات التي ترتبط باعتقاد الإنسان الشعبي في الأولياء أو باعتقاده في الأرواح الشرّيرة أو الخيّرة التي تظهر له بصورة أو بأخرى. وتتمثل وظيفة هذا النوع من الحكايات في تأكيد المعتقد الشعبي والعمل على دوامه"[34] كما هو الشأن مع شجرة الريحان والجن، هذه الحكاية التي تكررت في النص الروائي أكثر من مرة لتفسر موت أم عبد الله بطريقة غامضة، ما جعل المخيلة الشعبية تبدع في ظل غياب الحقيقة. تقول ظريفة موضّحة لعبد الله: "وأمك غمّد الله روحها الجنة مشت في الليل، رمت بحصاة، ما تعرف إيش بتصيب، صابت رأس ولد الجنية. الجنية خادمة شيوخ الجن، جاءت لأمك قالت لها: اقلعي شجرة الريحان في الحوش، رائحتها تجلب الأفاعي، باكر ولدك بيكبر وبيلعب عندها وبتلدغه أفعى. وأمك، الله يغمد روحها الجنة. ظنت

الجنّية امرأة مسكينة وصدّقتها. في الفجر قطعت شجرة الريحان، وغضب شيخ الجن اللي ساكنين تحت الشجرة. وطاحت المسكينة مريضة، يومين، ثلاثة وماتت"[35].

إن الموت المفاجئ –في غياب سبب وجيه– هو من غذّى المخيلة الشعبية التي راحت تفسر لعبد الله هذا الموت، ففي رواية أخرى "أمك لم تمت يا ولدي يا عبد الله.. أمك حية.. حراس شجرة الريحان أخذوها لكنها حية"[36]، وفي رواية على لسان شنة: "أمك ما ميتة. أمّك حية. سحروها وأخذوها. خلوا مكانها حطبة، وأبوك دفن الحطبة، وأمك صارت مغيّبة، الساحر غيّب عقلها، وخلاها خادمته، أبوي شافها في الليل في الضاحية لابسة أبيض"[37]. إن كل هذه التفسيرات الشعبية ما هي استجابة نفسية ملحة لسؤال ظل يتكرر ويلح على إجابة منطقية تقترب منها الحفيدة والطبيبة "لندن" بعد أن يذكر لها والدها أعراض المرض فتقول: "الأرجح أنها أعراض تسمم... قالت جدتي إن بعض الضرائر كنّ يدسسن كميات خفيفة منها في طعام ضرائرهنّ حتى يمرضن ويتفرغ لهن الأزواج"[38]. هكذا إذاً تشتغل المخيلة الشعبية لتفسر أمرا غامضا في ظل الصمت المطبق على الحقيقة الغائرة التي تعرفها ظريفة التي اختارت السكوت بعد أن وجدت في المعتقد حصانة تختبئ وراءها.

وما تجدر الإشارة إليه أن جوخة الحارثي قد نجحت في التأصيل لرواية سيدات القمر عبر الاشتغال على التراث المحلي وهذا ما أكسب النص فرادته التي حلقت به إلى العالمية، "وقالت بريتني هيوز، رئيس التحكيم في مان بوكر لعام 2019 ، خلال حفل توزيع الجوائز في لندن:... شعرنا أننا نصل إلى... الأفكار والخبرات التي لا يتم تقديمها عادة باللغة الإنجليزية[39]"

ثالثا– خاتمة

– هكذا إذا وظفت الروائية جوخة الحارثي التراث الشعبي بكل أشكاله من أمثال وعادات وتقاليد ومعتقدات لتكشف عن البنيات العميقة والمعقدة في المجتمع العماني، التي بدونها لن نستطيع فهمه.

– اتكأت الروائية على المثل الشعبي في بناء شخصية "ظريفة" العبدة المحررة، وهو توظيف أسهم في كشف الاحتياج النفسي لهذا التعبير الشعبي.

– أسهم المثل بوصفه قوة برهانية حجاجية في الكشف عن الطبقة الاجتماعية لشخصية ظريفة (طبقة العبيد المحررين) كما أنّ مسطرة العادة تنتصب حادة فكل من يخرج عنها يصبح مارقا في عرف المجتمع فيتعرض للوصم الاجتماعي الذي سيعرضه للضغط النفسي؛ ما يجعله يختار الهجرة عن هذا المجتمع.

– حضر المعتقد عبر الحكاية الشعبية التي غذّتها المخيلة الجمعية، وهو يمثل التفسير الشعبي لمجمل الظواهر الغامضة التي لم يجد لها الإنسان الشعبي تفسيرا علميا.

– استثمرت جوخة الحارثي تراث البيئة المحلية فنيا فنسجت نصا فريدا انطلق من المحلية ليعانق العالمية.

هوامش:

[1] رنيه ويليك وآوستن وارن: نظرية الأدب، تر:عادل سلامة، دار المريخ (الرياض)، 1992، دط، ص131

[2] شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، 2008، دط، ص10

[3] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء)، 2001، ط2، ص140

[4] مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية)، منشورات الأديب، (الجزائر) ، 2005، ط1، ص22

[5] لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر بدر الدين عرودكي، دار الحوار، (سورية)، 1993، ط1، ص15

[6] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دمشق)، 2002، دط، ص221.220

[7] فوزي العنتيل: الفلكلور ما هو؟، دار الميسرة، بيروت، مكتبة مدبولي (القاهرة)، 1987، ط2، ص44

[8] حوار مع جوخة الحارثي، حاورها عمران عبد الله، تاريخ الإنزال 2019/05/28 تاريخ الاطلاع 2020/10/18 https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2019/5/28/

[9] نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة (بيروت)، دار الكتاب العربي (طرابلس)، 1974، دط، ص7

[10] حوار مع جوخة الحارثي، حاورها عمران عبد الله، تاريخ الإنزال 2019/05/28 تاريخ الاطلاع https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2019/5/28/2020/10/18

[11] أبو إبراهيم إسحاق الفارابي، ديوان الأدب، ج1، تح أحمد مختار عمر، مجمع اللغة العربية (مصر)، 2003، ص74

[12] جوخة الحارثي: سيدات القمر، دار الآداب، (بيروت)، 2019، دط، ص21

[13] المصدر نفسه، ص20

[14] محمد توفيق أبو علي: الأمثال العربية والعصر الجاهلي، دار النفائس للنشر (لبنان)، 1988، ط1، ص34

[15] نبيل حلمي شاكر، أمثالنا الشعبية، خطوات للنشر والتوزيع (سوريا)، 2004، ط1، ص9

[16] حنينة طبيش: المرجعيات الثقافية في روايات واسيني الأعرج، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة خنشلة، مج1، ع2، 2016، ص172

[17] جوخة الحارثي: سيدات القمر، ص20

[18] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، 1986، دط، ص462

[19] رفعت سلّام: بحثا عن التراث العربي (نظرة نقدية منهجية)، دار الفارابي (لبنان)، 1989، ط1، ص198

[20] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، 2010، ط1، ص40

[21] جوخة الحارثي: سيدات القمر، ص20

[22] المصدر نفسه، ص61

[23] المصدر نفسه، ص80

[24] المصدر نفسه، ص20

[25] نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي، ص117

[26] فاروق أحمد مصطفى ومرفت العشماوي: دراسات في التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية (الإسكندرية)، 2008، ط1، ص198

[27] جوخة الحارثي: سيدات القمر، ص22

[28] المصدر نفسه، ص21.20

[29] المصدر نفسه، ص24

[30] المصدر نفسه، ص124

[31] ينظر: مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج31، تح عبد العليم الطحاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت) 2000 ، ط1، ص338

[32] أحمد بن عمان: هدي هي الثقافة، شركة دار الأمة، (الجزائر)، 1996، دط، ص82.

[33] جوخة الحارثي: سيدات القمر، ص61

[34] نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي، ص200

[35] جوخة الحارثي: سيدات القمر، ص134

[36] المصدر نفسه، ص58

[37] المصدر نفسه، ص135.134

[38] المصدر نفسه، ص167.166

[39] منة الله الأبيض: مارلين بوث مترجمة رواية "سيدات القمر": جوخة الحارثي لا تكتب للقراء الذين لا يعرفون عمان، تاريخ الإنزال 05-06-2019، تاريخ الاطلاع 09-11-2020
http://gate.ahram.org.eg/News/2220950.aspx

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 204 - 221 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة

– المسرد– دراسة وصفية تحليلية نقدية

Dictionary of modern linguistic and literary terms

- Glossary- Critical study

يسمينة صراندية*

Serandia yasmina

جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله

University of Algiers2 Abou el kacem saadallah

azyasmine42@gmail.com

تاريخ الإرسال:2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/04/26	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

اهتم أسلافنا اللغويون بالتأليف المعجمي، واعتنوا به عناية كبيرة، وكان لهم السبق والتميز في هذا المجال عن غيرهم من الأمم الأخرى. ومع التطور الزمني واللغوي والحضاري أصبح هذا المجال علما قائما بذاته.

ولقد أصبحت "المعجمية "في العصر الحديث مشغلا جوهريا من مشاغل مؤسسات علمية وتربوية رائدة وأساسية وأصبح هذا العلم يستفيد كثيرا من العطاء العلمي للسانيات العامة والتطبيقية، وهي محل اهتمام الباحثين في علوم اللغة. فوضعوا له شروطا وقوانين ومعايير خاصة، وعلى المعجمي مراعاتها والتقيد بضوابطها

كما أوجد المهتمون بعلم المصطلح معاجم متخصصة بالمصطلحات في شتى المجالات، ومن بين المهتمين بمجال اللغة والأدب الدكتور سمير حجازي في معجمه: "المتقن معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة – فرنسي عربي/ عربي فرنسي–"واخترنا دراسة المسردين الموجودين في معجمه دراسة وصفية نقدية لما للمسارد من أهمية لا تقل اهمية عن المعجم، ولا يختلف ترتيب مداخله ومقابلاتها عن ترتيب مداخل المعجم ومقابلاتها.

الكلمات المفتاح : (معجم/ مسرد/ مدخل/ مقابل)

Abstract :

Our linguistic were the first to excel in this field from other nations. With the development of chronology linguistic and civilization, "lexicography" has become an essential concern of leading and fundamental scientific and educational institutions, and this science benefits greatly from the scientific bid of general and applied linguistics. So they set special conditions and standards laws, and the lexicographer should observe them and abide by their controls .Those interested in the science of the term created dictionaries specialized in terms in various fields,

*يسمينة صراندية: azyasmine42@gmail.com

and among those interested in the field of language and literature Dr.Samir Hegazy in his dictionary:“ Dictionary of modern linguistic and literary terms -French Arabic/Arabic French-”We chose to study the glossaries in his dictionary,a critical study.

Keywords: dictionary , Glossary,Lexical entry.

تمهيد:

تفيد مادة عجم في اللغة معنى الإبهام والغموض، ففي اللسان: "الأعجم الذي لا يفصح ولا يبين كلامه"[1] فإذا أدخلنا الهمزة على الفعل "عجم" ليصير أعجم اكتسب الفعل معنى جديدا فيفيد بذلك السلب والنفي والإزالة، ففي اللغة أقذيت عين الصبي: أزلت ما بها من قذى، فيصير معنى أعجم أزال العجمة أو الغموض. ومن هنا جاء لفظ "المعجم " بمعنى الكتاب الذي يجمع كلمات لغة ما، ويشرحها ويوضّح معناها ويرتبها بشكل معيّن وتكون تسمية هذا النوع من الكتب معجما إما لأنه مرتب على حروف المعجم وإما لأنه قد أزيل أي إبهام أو غموض منه، فهو معجم بمعنى مزال ما فيه من إبهام"[2].

بهذا يكون كل كتاب يهتم بجمع كلمات لغة ما ويشرح معناها ويتّبع ترتيبا معينا وثابتا فهو معجم. وشاع اسم قاموس مرادفا للمعجم، حيث أقر مجمع اللغة العربية هذا الاستخدام، إلا أن هناك فرقا بين القاموس والمعجم، فعبد العلي الودغيري يرى بأن القاموس مصطلح يستعمل للدلالة على تأليف يجمع بين دفتيه قائمة من الوحدات المعجمية التي تَحقّق وجودها بالفعل في لسان من الألسنة، حيث تخضع لترتيب وشرح معينين، ويقابله في الفرنسية Dictionnaire، بينما المعجم فيطلق على المجموع المفترض واللامحدود من الوحدات المعجمية التي تمتلكها جماعة لغوية معينة بكامل أفرادها بفعل القدرة التوليدية الهائلة للغة، ,يقابلها في الفرنسية Lexique"[3].

إلا أنه شاع استعمال مصطلح معجم بنفس استعمال مصطلح قاموس في مقابل dictionnaire. أما الكتاب الذي يضم كلمات ومقابلها العربي أو الأجنبي ومرتبا ترتيبا معينا دون أن يهتم بشرحها فهو المسرد، أو يكون فهرسا مفصلا للأعلام أو الموضوعات وأماكن ورودها فيه[4].

ويوضح معناه أكثر محند الركيك في كتابه "المعجمية التفسيرية التأليفية" فيقول: "يسمى مسرد vocabulaire x ذلك الوصف الذي يغطي مجموعة من مفردات vocabulaire x الذي يضم ليكسمات تغطي مجال مفرداتx أو عمل أدبي أو ما شابه ذلك، حيث تزودنا كل ليكسية موصوفة

بمعلومات ضرورية وأساسية"[5]. ويشبّه المسرد بالقاموس من حيث الوظيفة لأنه يقدم المعلومات الملازمة للمفردة، وكما يرتبط القاموس بالمعجم Lexique، فالمسرد يرتبط بما يسمى في المعجمية الفرنسية بـ Vocabulaire ويعبر عنها ميلتشوك بما يلي[6]:

$$\frac{\text{Dictionnaire}}{\text{Lexique}} = \frac{\text{Glossaire}}{\text{Vocabulaire}}$$

وهذا المعجم الذي بين أيدينا والذي يضم مسردين(عربي/ فرنسي– فرنسي / عربي).يحوي قائمة من المفردات العربية ومقابلاتها باللغة الأجنبية، والثاني حوى قائمة من المفردات باللغة الأجنبية ومقابلاتها باللغة العربية.

المنهج المعتمد في الدراسة:

دراستنا هذه أوجبت علينا اتباع ثلاثة مناهج، انطلقنا من المنهج الوصفي، فالتحليلي وأخيرا النقدي، وخرجنا بدراسة وصفية تحليلية نقدية. فالمنهج الوصفي استعنا به في وصف المسردين وإحصاء المداخل والمقابلات، أما المنهج التحليلي فلا يكون منهج نقدي دونه، فعند النقد يلزمنا التحليل فالنقد.

تساؤلات البحث:

- هل تطابق المسرد العربي/الفرنسي مع المسرد الفرنسي/ العربي في معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة؟
- ما الهنات التي وقع فيها مؤلف معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة؟

أولا: تعريف المعجم:

يقال إن البخاري (ت 256هـ) كان أول من أطلق لفظة معجم وصفا لأحد كتبه المرتّبة على حروف المعجم ووضع أبو يعلى أحمد بن علي المثنى (ت 307هـ) معجم الصحابة، ووضع البغوي (ت317هـ) معجم الحديث...[7]

ويعرفه عبد الرحمان الحاج صالح بأنه: "مجموعة مفردات تنتمي إلى لغة معينة تأتي مرتبة في الغالب على حروف الهجاء تُعرّض فيها إلى أحوالها اللفظية والمعنوية وضعا مع وصف شيء من استعمالها"[8]

لم يطلق اللغويون اسم معجم على مؤلفاتهم اللغوية بل كانوا يطلقون عليها أسماء مثل العين، الجمهرة، بينما لفظ معجم فمتأخّر[9].

ثانيا: معايير بناء المعجم[10]:

تتنوع المعاجم وتختلف، وهي تصنف حسب معايير مختلفة من أهمها معيار الهدف من هذا المعجم، وهذه الإجراءات والعمليات تتمثل في:

1. جمع المفردات أو الكلمات أو الوحدات المعجمية من حيث المعلومات والحقائق المتصلة بها.
2. اختيار المداخل.
3. ترتيب المداخل وفق نظام معين.
4. كتابة الشروح أو التعريفات وترتيب المشتقات تحت كل مدخل.
5. – نشر الناتج في صورة معجم أو قاموس

ثالثا: مكونات المعجم:

يتكون المعجم من أربعة عناصر أساسية هي: مادة المعجم، المداخل، الترتيب، الشرح أو التعريف.

1.مادة المعجم:

وهي الكلمات أو الوحدات المعجمية التي يجمعها المعجمي، وحيث يرتبها ويشرح معناها، وقد يضاف إلى ذلك طريقة النطق والمشتقات، وتختلف المادة المعجمية من حيث طبيعتها، وكذا من حيث الكم، فالمعجم الموجه إلى طلاب المدارس غير المعجم الموجه لطلاب الجامعات، وبالتالي تتسع مادة المعجم وتضيق، وبالتالي تختلف مادة المعجم باختلاف الغرض منها ومن يستعملها. [11]

2.المداخل:

"هي الوحدات التي ستوضح تحتها بقية الوحدات المعجمية الأخرى، أو هي المادة المعجمية التي تتألف عادة في المعاجم اللغوية، وغالبا ما يتكون المدخل من الجذر الذي يمثل البنية الأساسية للكلمات والمشتقات، والذي يتكون غالبا من ثلاث حروف"[12]

3.الترتيب:

وهو ينقسم إلى ترتيب خارجي وآخر داخلي:

1.3.الترتيب الخارجي:

يتعدد ترتيب المداخل في المعاجم، فلقد نظم "الخليل" مداخل كتاب "العين" اعتمادا على مخارج الأصوات من الحلق إلى الشفتين وعلى عملية التقاليب. ثم جاء "الجوهري" بترتيب المداخل حسب الحرف

الأخير من الوحدة المعجمية، وقد دعاه إلى ذلك جانبان، أحدهما فني يتمثل في التيسير على الشعراء أمر قافيتهم، والثاني علمي يتعلق بخصائص الصرف العربي، حيث أن الحرف الأخير من الوحدة المعجمية الأساسية الدنيا المجردة كثيرا ما يظل ثابتا مستقرا في حال بناء واحدة، وذلك في الأسماء والصفات التي تتغير حركة فائها وعينها، مقارنة بثبات حركة لامها، وبعدها انتقل الترتيب إلى النظام الألفبائي[13].

2.3. الترتيب الداخلي:

وبدوره ينقسم إلى قسمين:

1.2.3.الترتيب بالاشتراك: ويعني تخصيص مدخل واحد مشترك للتعبير عن معان عدة، وأغلب المعاجم العربية القديمة والحديثة مبنية على هذا النوع من الترتيب لسببين: الأول هو الاقتصاد اللغوي، وأما السبب الآخر، فهو يقر أن الوحدة المعجمية وحدة لغوية لها أصل دلالي ثابت لا يتغير، وله مدلولات ثانوية متصلة بالأصل تستخلص من الاستعمال أو السياق[14].

2.2.3. الترتيب بالتجنيس: وهذا لا يختلف عن الأول في أن مدخلا واحدا يعبر عن عدة معانٍ، إلا أن أصحاب هذا الرأي يرى ضرورة الفصل بين المداخل ؛ إذ إذا تعددت معاني المدخل الواحد بتغير اشتقاقها، أو بتغير سياقاتها فإن كل مدخل يستقل بمعناه. فتشابه الشكل واختلاف المعنى يعطي الحق للمدخل أن يتكرر وفق نظام معين وهو أن يبدأ بالحسي فالمجرد، ومن البسيط إلى المعقد[15].

4. الشرح أو التعريف:

"التعريف هو ترتيب عناصر المجهول التي يحصل بها العلم به"[16] وهو الشرح أو التعليق الذي يتبع المدخل فيفسره ويزيل غموضه، والمقصود به شرح المعنى، أو بيان دلالة الكلمة أيا كان نوعها، ويتفق علماء اللغة والمعاجم قديما وحديثا على أن يكون هذا الشرح أو التعريف بالمعنى واضحا لا لبس فيه ولا غموض. ويستخدم علماء المعاجم العربية مصطلح "الإبهام" للدلالة على غموض الشرح، سواء كان هذا الغموض في عبارة الشرح نفسه، أو نتيجة لاستخدام المعجمي لألفاظ هي في نفسها تحتاج إلى شرح

وعلى الرغم من أن علماء المعاجم واللغة يرون أن شرح المعنى المعجمي من أشق المهام التي تلقى على عاتق واضع المعجم، إلا أنهم وضعوا شروطا عامة ينبغي على واضع المعجم أن يلتزم بها إذا أراد أن يكون شرحه أو تعريفه للمعنى واضحا لا إبهام فيه، وتتمثل هذه الشروط فيما يلي:

- إحكام ضبط نطق الكلمة.
- ذكر الشائع المشهور من المعاني دون المهجور غير المعروف.

– ترتيب المعاني الأصلية قبل المعاني المجازية.

– عدم استخدام كلمات لم يسبق شرحها في المعجم.

– عدم استخدام التعريف والشرح الدوري بالمرادف. [17]

رابعا: وصف المدونة:

المدونة التي بين أيدينا عبارة عن معجم متخصص، معنون بـ: المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، فرنسي عربي /عربي فرنسي.

ألّف هذا المعجم الدكتور سمير حجازي، ونشرته دار الراتب الجامعية – بيروت – لبنان. سنة النشر غير مذكورة في صفحات المعجم الذي بين أيدينا، لكن عند البحث عن المعجم عبر الانترنت وجدنا أن تاريخ النشر كان إما 2006 أو 2007، أو 2008 كلها صادرة عن دار الراتب. وطبعة أخرى صادرة عن دار ناشرون

بالنسبة لشكل المعجم فهو معجم متوسط الحجم ذو دفتين سميكتين وواجهتين، الواجهة الأولى باللغة العربية والأخيرة باللغة الفرنسية، وفيما يخص التنسيق، فقد اعتمد على النسق نفسه في كلتا الواجهتين، كما اعتمد فيهما على نفس المعلومات.

المعجم مقسم إلى شقين: الأول باللغة العربية ويضم فهرسا، ثم تصديرا، ثم مقدمة، ثم مسردا فجانبا نظريا جزّأه بدوره إلى جزأين، خصص الأول منه للمصطلح من تعريف ونشأة...والثاني لأهم علماء اللغة ونقاد الأدب المشهورين. وقد خصص المؤلف للجانب الأول من المعجم 207 صفحة كاملة، في حين نجد الجزء الثاني – الخاص باللغة الفرنسية– قد خصص له 312 صفحة، سار فيه على نفس منوال الشق الأول؛ أي ضمنه فهرسا، فمقدمة، ثم المعجم فالمسرد الفرنسي العربي.

ونجد عند بداية كل باب من المعجم عبارة يشير فيها إلى عدد المصطلحات الموجودة فيه، بالإضافة إلى التخصص الذي تصبّ فيه هذه المصطلحات، أو المضمار كما أسماه الدكتور، فعبّر عنها على سبيل المثال كما يأتي: مصطلحات تدخل في مضمار النقد النفسي للأدب، ثم يذكر بعض الأمثلة.

يحوي هذا المعجم مسردين؛ الأول عربي فرنسي من اليمين إلى اليسار وسماه بـ "ألفاظ الفهرس" يضم 760 مصطلحا مرتبا ترتيبا ألفبائيا من الألف إلى الياء، والثاني فرنسي عربي من اليسار إلى اليمين ووسمه بـ "الألفاظ الواردة في المعجم" ويضم 829 مصطلحا راعى فيه الترتيب الألفبائي أيضا من الـ A إلى V، ومعجما يضم 901 مدخلا باللغة الفرنسية بمقابلاته وفق ترتيب ألفبائيّ. ونجد على حاشية كل صفحة من المسردين أو المعجم الحروف الألفبائية من أعلى إلى أسفل ملونة بالأحمر الفاتح، وكل حرف في مربع خاص به، حيث أنه عند البحث عن الباب نجده بالأحمر الداكن.

الدراسة التطبيقية على مسردي معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة

ضم المسرد العربي الفرنسي 760 مصطلحا والفرنسي العربي ضم 829 مصطلحا. نلحظ اختلافا واضحا بين عدد المصطلحات الواردة في كلٍ من المسردين، مما يعكس عدم التطابق بينهما.

- احتوى باب الألف على تسعين مصطلحا منها أربعة وثلاثون مصطلحا مفردا
- احتوى باب الباء على اثنين وأربعين مصطلحا منها أربعة مصطلحات مفردة.
- احتوى باب التاء على مائة وتسعة وعشرين مصطلحا منها سبعة وأربعون مصطلحا مفردا.
- احتوى باب الثاء على تسعة مصطلحات، مصطلحان منها مفردان.
- احتوى باب الجيم على ثمانية مصطلحات، منها مصطلح واحد مفرد.
- احتوى باب الحاء على واحد وعشرين مصطلحا منها ستة مصطلحات مفردة.
- احتوى باب الخاء على ثلاثة عشر مصطلحا منها أربعة مصطلحات مفردة.
- احتوى باب الدال على ستة عشر مصطلحا منها ستة مفردة.
- احتوى باب الذال على تسعة مصطلحات منها أربعة مفردة.
- احتوى باب الراء على ثلاثة وعشرين مصطلحا، منها خمسة مفردة.
- احتوى باب الزاي على خمسة مصطلحات، منها مصطلح واحد مفرد.
- احتوى باب السين على ثلاثة عشر مصطلحا، منها سبعة مصطلحات مفردة.
- احتوى باب الشين على اثنين وعشرين مصطلحا، منها ثمانية مصطلحات مفردة.
- احتوى باب الصاد على تسعة مصطلحات، منها مصطلحين مفردين.
- احتوى باب الضاد على مصطلح واحد مفرد.

- احتوى باب العين على خمسة وخمسين مصطلحا، منها سبعة مصطلحات مفردة.
- باب الغين غير موجود.
- احتوى باب الفاء على أربعة عشر مصطلحا، منها ثمانية مصطلحات مفردة.
- احتوى باب القاف على سبعة وعشرين مصطلحا، منها ثلاثة مصطلحات مفردة.
- احتوى باب الكاف على ثلاثة عشر مصطلحا، منها خمسة مفردة.
- احتوى باب اللام على واحد وعشرين مصطلحا، منها مصطلح واحد مفرد.
- احتوى باب الميم على تسعة وتسعين مصطلحا، منها أربعة وثلاثون مصطلحا مفردا.
- احتوى باب النون على تسعة وثمانين مصطلحا، منها اثنا عشر مصطلحا مفردا.
- احتوى باب الهاء على مصطلح واحد مركب.
- احتوى باب الواو على ثمانية وعشرين مصطلحا، منها أربعة مصطلحات مفردة.
- احتوى باب الياء على مصطلح واحد مفرد.

عند المقارنة بين المسردين وجدنا اختلافات في المقابلات، واختلافات في الكتابة باللغة الأجنبية، ووجدنا كثيرا من الأخطاء المطبعية، ومنها ما نذكره في الجداول الآتية:

الجدول رقم 01: يبين المصطلحات التي اختلف فيها كتابة المصطلح بين المسردين

المصطلح في المسرد العربي	الصفحة	المصطلح في المسرد الفرنسي	الصفحة
Attitude de réaliste	16	Attitude réaliste	244
Décalage	17	Décalage négative	253
Ambivalence de roman	18	Ambivalence romanesque	241
Aposreriorisme	18	Apostériorisme	243
Ataraxie	18	Atataxie	244
Structure littéraire	22	Structure littérature	292
Influnce littéraire	24	Influence littéraire	267
Evolution de la langue	27	Evalution de la langue	258
Dialoguisme	34	Dialogisme	253
Symbolique	39	Symboliste	294
Roman éducatif	40	Roman didactique	287
Enconscient du texte	55	Inconscient du texte	267
Langue interne	55	Langue intérieur	269
Sociodialecte	56	Sociodialectes	291
Texte langagière	64	Texte langagier	296
Théorie de la méthode formelle	66	Théorie de la méthode	297
Modèle structural	67	Modèe structural	275

من خلال الجدول يتضح أن هناك أخطاء إملائية أغفلها صاحب المعجم مما يخلف حيرة عند الباحث، إذ يخاله مصطلحا جديدا.

كما نجد بعض المصطلحات اختلفت كتابتها إما من حيث الإفراد والجمع نحو:

المصطلح الأول نجد إضافة de التي تغير من المعنى، حيث أننا إذا قلنا Attitude réaliste فـ هي تعني "الاتجاه الواقعي" صفة وموصوف، أما إذا قلنا Attitude de réaliste فيكون المقابل العربي بذلك "اتجاه الواقعية"؛ مضاف ومضاف إليه، وهو الأقرب في أن يكون مقابلا.

أما مصطلح Décalage الذي يقابله اختلال في المسرد العربي، فنجده في المسرد الفرنسي Décalage négative بنفس المقابل العربي، والاختلال يتضمن في معناه السلبية.

أما Ambivalence romanesque الذي ورد في المسرد الفرنسي وقابله "الازدواج القيمي للرواية" ف "romanesque " تعني الروائي أو الروائية، وبالتالي المقابل العربي يكون: "الازدواج الروائي" والمصطلح الثاني، أي "Ambivalence de roman " ازدواج الرواية، ولا بد أن يكون هناك فرق بين المصطلحين.

بينما في هذا المصطلح "Apostériorisme" و"Aposreriorisme" نجد خطأ مطبعيا حيث كُتب الحرف "r" بدل "t"

ونفس الشيء حدث مع المصطلح "Atataxi" و"Ataraxie " فقد كتب الحرف "t" بدل الحرف "r".

مصطلح "Structure littérature " و" Structure littéraire " قابلهما نفس المقابل العربي "البنية الأدبية" وهي تقابل المصطلح الثاني أكثر باعتبار " littéraire " تصف البنية، بينما " littérature " تعني الأدب وبالتالي مقابلها يكون بنية الأدب، على شكل مضاف ومضاف إليه.

بينما حدث خطأ مطبعي في مصطلح "Influence littéraire " حيث وجدناه في المسرد العربي "Influnce littéraire " فحرف "E"محذوف فيه.

في مصطلح "de la langue " وجدناه مخالفا في كتابته في المسرد العربي حيث وجدناه "Evolution de la langue" ومقابله تطور اللغة، وهذا خطأ مطبعي، فكتب حرف "A" بدل "o" ولا توجد كلمة Evalution حسب بحثنا.

في مصطلح "Dialogisme " المكتوب بهذا الشكل في المسرد الفرنسي، والذي يقابله "حوارية" نجده في المسرد العربي بنفس المقابل مكتوب بهذا الشكل "Diologuisme "

إذ لا وجود للمصطلح الثاني، والأرجح أنه خطأ مطبعي بإضافة حرف "u".

وفيما يخص المصطلحين "Symboliste " و"Symbolique " يقابله "رمزي" فالأول يشير إلى متّبع المذهب الرمزي، وهو الأصوب.

"Roman didactique" مصطلح يقابله "رواية تعليمية" في المسرد الفرنسي، بينما نجد نفس المقابل لمصطلح " Roman éducatif" إلا أن الأقرب هو المصطلح الأول، إذ لم نقل الأصح، إذ أن المصطلح الثاني يميل إلى المقابل الآتي: "رواية تأديبية، أو تهذيبية، أو تثقيفية" أكثر منها تعليمية.

ونجد المصطلح " Inconscient du texte" و"Enconscient du texte" يقابله "لا وعي النص" في كلا المسردين، لكن بخطأ مطبعي في بداية المصطلح إذ كتب في المسرد العربي الحرف "e"بدل "i".

وفي المصطلحين "Langue intérieur " و" Langue interne " اختلفت كتابتهما إلا أن المعنى واحد إذ يقابلهما "لغة داخلية"

وفي المصطلح: "Sociodialecte "و" Sociodialectes " إذ وردت مرة بالجمع ومرة بالإفراد، وإذا عدنا إلى المقابل نجده جمعا وهو "لهجات اجتماعية"، وبالتالي المصطلح الأصح هو الوارد في المسرد الثاني فرنسي عربي.

وفي المصطلحين " Texte langagier " و"Texte langagière " ومقابلهما: "نص لغوي" اختلاف في الكتابة إلا أن المعنى واحد.

ومصطلح "Théorie de la méthode " الوارد في المسرد الفرنسي يقابله "نظرية المنهج الشكلي"، ونفس المقابل للمصطلح "Théorie de la méthode formelle" وبالنظر إلى المقابل يظهر أن المصطلح الثاني أصوب؛ أي الذي أضيفت له "formelle".

وبالنسبة للمصطلح "Modèe structural " و"Modèle structural " فكتب خطأ في المسرد الفرنسي، حيث حذف حرف "l".

إن قلّت الاختلافات والأخطاء المطبعية في كتابة المصطلحات بين المسردين، لم يكن على صاحب المعجم إغفال مراجعة المعجم، أو الهيئات المتخصصة في ذلك.

دراسة المقابِلات:

سنعتمد في هذا الجانب من الدراسة على المسرد الفرنسي باعتبار المعجم ذا مدخل فرنسي، وقد سبقت الإشارة إلى أن هذا المسرد ضم 829 مصطلحا، مقسمة على حروف الهجاء من a إلى v. وقد وزعت كما يأتي:

- احتوى باب A على سبعة وثمانين مصطلحا.

- احتوى باب B على تسعة مصطلحات.
- احتوى باب C على خمسة وثمانين مصطلحا.
- احتوى باب D على خمسين مصطلحا.
- احتوى باب E على أربعة وسبعين مصطلحا
- احتوى باب F على ثلاثة وعشرين مصطلحا.
- احتوى باب G على سبعة عشر مصطلحا.
- احتوى باب H على ثمانية عشر مصطلحا.
- احتوى باب I على خمسة وثلاثين مصطلحا.
- احتوى باب j على مصطلحين اثنين.
- باب k غير موجود.
- احتوى باب L على تسعة وثلاثين مصطلحا.
- احتوى باب M على ثلاثة وثمانين مصطلحا.
- احتوى باب N على ثلاثة وعشرين مصطلحا.
- احتوى باب O على اثني عشر مصطلحا.
- احتوى باب P على سبعة وسبعين مصطلحا.
- احتوى باب Q على أربعة مصطلحات.
- احتوى باب R على ثلاثة وثلاثين مصطلحا.
- احتوى باب S على مائة وواحد وأربعين مصطلحا.
- احتوى باب T على ثمانية وخمسين مصطلحا.
- احتوى باب U على سبعة مصطلحات.
- احتوى باب V على تسعة مصطلحات.

جدول يبيّن اختلاف المقابلات بين المسردين:

المقابل في المسرد الفرنسي	الصفحة	المقابل في المسرد العربي	الصفحة
تركيبات	248	إدغام	17
أنماط التفكير	299	أنماط التفاسير	20
مخطط تصوري	288	تخطيط تصوّري	26
تشكيل داخلي	256	تكوّن داخلي	29
اختلال	253	جدلية النفي	32
علم القيم	245	خلاقة	35
علامة /دليل	289	دليل	36
دراسة الكاتب	246	سيرة	42
نزعة شمولية	298	شمولية	44
الصور اللفظية	260	صورة لفظية	45
صيغ	275	صياغة	45
+ اجتماعية اللغة	290	علم اجتماع اللغة	48
+ ترتيب زمني	247	علم الأحداث التاريخية	48
+ علم أصل الكلمات	258	علم الاشتقاق	48
+ لأسلوبية	293	علم الأسلوب	48
فعل متبادل بين الذوات	241	فعل متبادل	51
قارئ صميم	270	قارئ حميم	52
قراءة أعراضية	270	قراءة إعراضية	52
نظرية المعرفة	257	مبحث العلوم	57
نص غير مكتمل	272	مخطوط غير مكتمل	58
+ نزعة إنسانية	265	مذهب أنساني	58
+ تقمص شعوري	266	مطابقة	60
+ مدار	297	موضوع	62
نظرية الاتصال اللغوي	297	نظرية الاتصال	65
علم الدلالة	289	نظرية الدلالة	65
+ ناقد بنائي	251	نقد بنيوي	66
+ نقد موضوعاتي	251	نقد مداري	67
واقعية خيالية	286	واقعية سحرية	68

حوّينا هذا الجدول مقابلات المصطلحات التي اختلفت بين المسردين العربي والفرنسي، فقد اختلف وضع المقابلات للمصطلحات ذاتها.

نجد أول مقابل وهو تركيبات حيث قابل مصطلح " combinaison" وكذلك المصطلح إدغام مقابلا لنفس المصطلح، والإدغامُ غير التركيب، والإدغام على حد علمنا غير موجود إلا في العربية، حتى إذا قلنا تركيب الشيء مع الشيء أو إلى الشيء هو ضمّه إليه مع وجود الشيئين، لكن إدغام الشيء في الشيء يعني إدخال الشيء في الشيء، حتى يبقى شيء واحد أو يغلب شيء على شيء حتى لا يكاد يظهر شيء من الاثنين. أو بالتحديد حرف في حرف. لذا فأقرب المقابلَين التركيب وليس الإدغام.

أما المصطلح العربي الثاني الذي وضع مقابلا لـ" type de pensée" فنجد المقابل الأول "أنماط التفكير" والمقابل الثاني "أنماط التفاسير" والتفكير غير التفسير، ووجد في هذا المعجم كلمة pensée تقابل تفكير، بينما التفسير فتقابل interprétation، وبالتالي المقابل الأنسب في رأينا هو "أنماط التفكير".

أما المصطلح"schéma conceptuel" فنجد له المقابل "مخطط تصوّري" والمقابل "تخطيط تصوري" والأصوب المقابل الأوّل، لأن "schéma "يقابل مخطط، بينما تخطيط فيقابل المصطلح "planification ".

أما "تشكيل داخلي" فهو مقابل للمصطلح "endogènèse" وله المقابل "تكوّن داخلي" أيضا، وتشكيل لها نفس المعنى مع تكوين إلا أن تكوّن تحيل إلى معنى من تلقاء ذاتها، بينما تشكيل فهي بفعل فاعل، لكن المصطلح "endogènèse" فما وجدناه إلا أننا وجدنا "endogène" أو "endogènes" بالجمع، والظاهر أنه خطأ مطبعي.

ونجد المقابل "اختلال" للمصطلح "dialectique négative" وكذا المقابل "جدلية النفي" وقد مرّ المقابل اختلال بنا مقابلا لمصطلح " décalage" أما جدلية النفي فهي الأصوب في رأينا.

أما المقابل "خلاقة" فوجدناه يقابل المصطلح "axiologie" وكذا المقابل "علم القيم" والأرجح المقابل الثاني لأن "gie" تدل على العلم وبالتالي هو الأقرب، في حين أن "خلاقة" على وزن فعالة يدل على الخُلق بمبالغته، وكذا يحمل غموضا.

ومصطلح "signe" له مقابلان كلاهما مستعملان وصحيحان وهما "دليل" و"علامة" وبالتالي لا إشكال في ذلك.

أما "biographie" فله المقابل "دراسة الكاتب" وكذا "سيرة" ولم نجد المقابل الأول، لكن الثاني مشهور، وعند وهبة نجد "ترجمة الحياة" و"تاريخ الحياة" بالإضافة إلى "السيرة".

"نزعة شمولية" و"شمولية" فهما مقابلان للمصطلح " totalitarisme" و"isme" تدل على النزعة أو المذهب أو الاتجاه، إلا أن المقابل مرة ورد بالنزعة وأخرى دونها وكلاهما صحيح في السياق، لكن المقابل الأول "النزعة الشمولية" أفضل كون المصطلح يبتعد عن الغموض.

الملاحظ في المقابلين "الصور اللفظية" و"صورة لفظية" كون الأول جمع ومعرفة والثاني مفرد ونكرة، وردا مقابلين للمصطلح "figure de mots" والمصطلح جاء في المفرد فالأصح المقابل الثاني "صورة لفظية".

والشيء ذاته مع المقابلين "صيغ" و"صياغة" للمصطلح "modus" والمصطلح جاء مفردا فالمصطلح صياغة أنسب.

والمصطلحان "اجتماعية اللغة" و"علم اجتماع اللغة" مقابلان للمصطلح " socio linguistique"، يدل هذا المقابل "اجتماعية اللغة" على أن اللغة اجتماعية أي للتواصل ومجرد صفة للغة، أما المصطلح الثاني أو المقابل الثاني فعلم، أي له منهجه الخاص، ويختلف عن علم اللغة الاجتماعي

أما "ترتيب زمني" يقابل "chronologie" وكذا "علم الأحداث التاريخية" مقابل لهذا المصطلح، ونجد خارج المعجم هذا مصطلحا آخر وهو "التسلسل الزمني"، والتسلسل بمعنى الترتيب، وبالتالي هو الأقرب في ظننا من علم الأحداث التاريخية.

والمصطلح المقابل للمصطلح "étymologie" هو "علم أصل الكلمات" و"علم الاشتقاق" ويختلف المقابلان في المعنى، وورد في معجم مجدي وهبة "علم تأصيل الكلمات"، وهذا الأصح في رأينا.

أما المقابلان "علم الأسلوب" و"الأسلوبية" يحملان نفس المعنى وبالتالي كلاهما مصطلحان سليمان في مقابل المصطلح "stylistique".

وفي مقابل المصطلح "action intersubjective" نجد "فعل متبادل" و"فعل متبادل بين الذوات" إذ المقابل الثاني يحمل معنى المصطلح كله، بينما الأول "فعل متبادل" فيشوبه الغموض .

ومصطلح " lecteur intime" يقابله "قارئ حميم" بينما خطأ مطبعي في المقابل الثاني "قارئ صميم" حيث كتبت الصاد بدل الحاء.

وكذا في "قراءة إعراضية" و"قراءة أعراضية" فالأعراض غير الإعراض، والأكيد أنه خطأ مطبعي، إذ الأصح "قراءة أعراضية" في مقابل المصطلح " lecture symptomale" ويبقى المصطلح غامضا.

ونجد المقابلين "نظرية المعرفة" و"مبحث العلوم" للمصطلح " épistémologie" والمشهور هو "نظرية المعرفة".

وورد المقابل "مخطوط غير مكتمل" مقابلا لـ "Manuscrit inachevé" وهو الأصح والأسلم، بينما المقابل الثاني "نص غير مكتمل" لا يحتمل أن يكون هذا النص مخطوطا.

بينما نجد أن المذهب هو النزعة في المقابلين "نزعة إنسانية" و"مذهب إنساني" في مقابل "humanisme".

ولا نرى علاقة بين المقابلين "مطابقة" و"تقمص شعوري" في مقابل المصطلح "identification" ففي حدود بحثنا وجدنا أن المصطلح "مطابقة" أصح وأنسب، ولم نجد "تقمص شعوري".

"مدار" و"موضوع" هما مقابلان للمصطلح "thème"، إلا أن "الموضوع" أكثر انتشارا، فعلى سبيل المثال نقول موضوع البحث، ولا نقول مدار البحث.

"علم الدلالة" مقابل للمصطلح " sémantique"، ونظرية الدلالة مقابل لذات المصطلح، عند البحث عن مقابل لهذا المصطلح ما وجدنا مقابلها "نظرية الدلالة"، وإنما علم الدلالة، على غرار معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة، الذي وضع "علم الدلالة الاجتماعية، وعلم الدلالة المعجمية" مقابلا للمصطلح "thème".

وضع المؤلف للمصطلح "critique structural" مقابلين مختلفين هما: "نقد بنيوي" و"ناقد بنائي" فالأول يدل على العملية، أي النقد، والثاني على الفاعل، الذي يقوم بالنقد، وعند البحث عن مقصود صاحب المعجم، هل يقصد العملية أم الفاعل، فوجدنا المصطلحين معا، بمدخلين.

واختلف المقابلان للمصطلح "critique thématique" فوجدنا نقد موضوعاتي، ونقد مداري، وقد سبقت الإشارة إلى المدار والموضوع.

ويختلف مصطلح "واقعية خيالية" و"واقعية سحرية" في مقابل " réalisme imaginaire". فما وجدنا المقابل الثاني، إذ الأصوب هو الأوّل.

خاتمة:

لابد على المعجمي التقيّد بشروط بناء المعجم، من بدايته إلى نهايته، وكل ما يتعلق به من مداخل وشروحات ومقابلات، وأن يهتم بالمسارد كما يهتم بالمعجم وبما أنه معجم متخصص وليس عاما، فهذا يزيد من مسؤولية المؤلف، لأنه يتطلب الدقة في الانتقاء، كما يتطلبها في وضع المقابلات.

ولا يخلُ عمل من محاسن ومساوئ، أو من هنات وإغفال، وما استخلصناه من ملاحظات من خلال دراستنا هذه نورد أهمها فيما يلي:

- تكرار بعض المصطلحات بمقابلاتها وتعاريفها شغل حيزا من المعجم.
- عرض العمل على هيئة مختصة من أجل تفادي الأخطاء المطبعية الكثيرة التي لم يخل منها المسردين ولا المعجم خطوة ضرورية لمعجم ضخم مثل هذا، (على افتراض أن تكون الطبعة التي بين أيدينا أولى الطبعات وغير منقحة)
- شغل المعجم ككل أربعمائة وثمانين صفحة، وقُسم إلى أربعة أقسام، منها مسردين، وجانب نظري، ومتن المعجم، ولو اقتصر على المعجم والمسرد العربي الفرنسي لكان كافيا.

كان الهدف من هذه الدراسة الوقوف على مدى تطابق المسردين في معجم المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، فرنسي عربي /عربي فرنسي. وخرجنا بجملة من الملاحظات التي ذُكرت في هذه الخاتمة، والتي ستوجه إلى دار المتقن، والمؤلف علّها تساهم بقدر قليل أو كبير في تنقيح طبعة أخرى تكون أليق بمعجم من هذا الحجم.

هوامش:

[1] ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة عجم، دار صادر، بيروت، ج10، ط10، 2005، ص50.

[2] أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، عالم الكتب، القاهرة، 1996، ص ص 19-20.

[3] عبد العلي الودغيري، البحث في قضية الفصاحة في القاموس العربي التاريخ، مجلة المعجمية _ تونس، ع6-5، 1990، ص 215.

[4] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب،ط1، ج1، 2008، ص1055.

[5] محند الركيك، المعجمية التفسيرية التأليفية، مطبعة فاس بريس، الليدو- فاس، 2000، ص73.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب، ط4، عالم الكتب، القاهرة، 1982، ص 155.

[8] عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، دار موفم للنشر، الجزائر، 2012، ص 158.

[9] أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند العرب، ص 155.

[10] عبد القادر بوشيبة، محاضرات في علم المفردات وصناعة المعاجم، السنة الجامعية 2015/2014، ص 32

[11] عبد القادر بوشيبة، محاضرات في علم المفردات وصناعة المعاجم، ص 38.

[12] المرجع نفسه، ص 39.

[13] عبد القادر بوشيبة، محاضرات في علم المفردات وصناعة المعاجم، ص 39.

[14] المرجع نفسه، ص 40.

[15] ينظر محمد رشاد الحمزاوي، المعجم العربي المعاصر في نظر المعجمية الحديثة، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مج8، ج4، ص1047.

[16] البشير التهالي، تعريف المصطلحات في الفكر اللساني العربي، أسسه المعرفية وقواعده المنهجية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2013، ص 8.

[17] الدكتور عبد القادر بوشيبة، محاضرات في علم المفردات وصناعة المعاجم، ص ص40، 41.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 222 - 240 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الكتاب المدرسيّ بين التّقليد والتّجديد

– مقاربة إجرائيّة في إصلاح كتاب اللّغة العربية للسّنة الخامسة ابتدائي –

Textbook between tradition and renewal
A procedural approach to reforming the Arabic language - book for the fifth year of primary school

ط د/ حمزة زيان [1]*، د. شعيب سليمة [2]

Hamza Ziyyane [1], Chaib Salima [2]

مخبر تحديد البحث في تعليميّة اللّغة العربيّة في المنظومة التّربويّة الجزائريّة،

جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعبّاس (الجزائر).

University El Djilali Liabès, Sidi Bel Abbès (Algeria).

19moulay88@gmail.com[1] salimaben77@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 09 / 11 / 2020	تاريخ القبول: 2021/06/23	تاريخ النشر: 2021/11/04

مُلخّص البحث

تهدف الدّراسة إلى الكشف عن واقع الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة الخاصّ بالسّنة الخامسة ابتدائي وذلك من خلال الوقوف على مدى مطابقته للمعايير العالمية في إعداد الكتب المدرسيّة، واستجابته لرهانات الاصلاح التّربوي ومتطلّبات العصر بتحقيقه للوظائف المرجوّة منه من عدمها.

ونظرا لما عرفه من تحوّلات جذريّة شكلاً ومضموناً أصبح أمر تأليفه يأخذ عناية بالغة بداية بمرحلة التّخطيط وصولاً إلى الإخراج باعتباره الوسيلة الأبرز في العمليّة التّعليميّة التّعلّميّة، فهو يعكس واقع علوم التربية في جميع دوّل العالم.

الكلمات المفتاحيّة : كتاب مدرسي، مقاربة إجرائيّة، إصلاح.

Abstract :

The study aims to reveal the reality of the textbook syllabus for Arabic language in Algerian primary education by identifying its compliance with international standards in the preparation of textbooks, and its response to the bets of educational reform and the times requirements by achieving the desired functions or not.

In view of the radical transformations in form and content, the order of its composition takes great care from the stage of planning to the output as the most

* حمزة زيان. 19moulay88@gmail.com

prominent means of learning, reflecting the reality of the educational sciences in all countries of the world.

Keywords: Textbook, procedural approach, reform.

- **تمهيد:**

يعتبر الكتاب المدرسيّ من أقدم الوسائط التّعليميّة في العمل التّربويّ، وهو من الوسائط التّقليديّة الّتي استعملت ولا تزال تستعمل إلى اليوم ممّا يجعل أمر الاستغناء عنه مستحيلا، وهذا ما دفع بالمختصّين والتّربويين إلى البحث في سبل تطويره ومواكبة موجات التّطوّر، إذ تُفرز وزارة التّربيّة الجزائريّة كتباً جديدة مع كلّ إصلاح تربوي جديد، لكن هل تمّت مراعاة المعايير والمواصفات اللّازمة لإعداده ؟ إنّها تملك كلّ المؤهّلات العلميّة ما يؤهّلها لفعل ذلك خاصّة مع وجود خبراء التّربيّة والمفتّشين والمعلّمين أصحاب الخبرة، فهدفنا هنا هو كشف النّقاب عن حقيقة الكتاب المدرسي الجزائري للسّنة الخامسة ابتدائي، متّبعين في ذلك المنهج الوصفي التّحليلي.

أولاً: الإطار النّظري: علاقة الوسائط التّعليميّة بتدريس اللّغة العربيّة:

1. **مفهوم الكتاب المدرسيّ:**

لغةً هو "كلّ ما يكتب فيه، من الفعل كَتَبَ يَكْتُبُ كِتَاباً وَكُتُباً، جمعه كُتُبٌ، وفي القرآن قال تعالى: "ذلك الكتاب لا ريب فيه" والكتاب هو التّوراة والإنجيل، وهو القدر والفرض والأجل ومنه قوله تعالى: "لكلّ أجل كتاب" ومنه قوله صلّى الله عليه وسلّم: "لأقضينّ بينكم بكتاب الله" وأمّ الكتاب هي الفاتحة، وأهل الكتاب هو اليهود والنّصارى"[1]

أمّا اصطلاحاً فهو " وسيلة مرقونة ومهيكلة، قصد الانخراط في مسار تعلّميّ، بغاية تجويد نجاعته وتحسينها، ويعتبر الأداة الرئيسيّة والأوليّة في العمليّة التّربويّة، فهو يحتوي على المادّة التّعليميّة بطريقة منظّمة، تساعد التّلميذ على تذكّر تلك المادّة أو الرّجوع إليها "،[2] لكن يُستحسن أن ينوّع المدرّس مصادره ولا يعتمد على الكتاب المدرسيّ فقط.

ويعتبره البعض " ركيزة أساسيّة للمدرّس في العمليّة التّعليميّة فهو يفسّر الخطوط العريضة للمادّة الدّراسيّة وطرق تدريسها، ويتضمّن أيضًا المعلومات والأفكار والمفاهيم الأساسيّة في مقرر معين، كما يتضمّن أيضًا القيم والمهارات والاتّجاهات الهامّة المراد توصيلها إلى جميع التّلاميذ "[3] بينما يراه البعض

الآخر بأنّه " نظام كلّي يهدف إلى مساعدة المعلّمين ويشتمل على عدّة عناصر: الأهداف والمحتوى والأنشطة والتّقويم، وبهذا يهدف إلى مساعدة المعلّمين والمتعلّمين في صفّ ما، وفي مادّة دراسيّة ما على تحقيق الأهداف المتوخّاة كما حدّدها المنهاج "،[4] فهو " الوسيلة الأساسيّة في يدّ التّلميذ والموثوق بها، لأنّ كلماته مطبوعة أو مسجّلة ولأنّ سلطة عليا هي الّتي دفعت به إلى الأيدي والأعين "[5].

أمّا الكتاب المدرسيّ الجزائريّ كما يراه حسان الجيلالي ولوحيدي فوزي هو" الوثيقة التّعليميّة المطبوعة الّتي تجسّد البرنامج الرّسمي لوزارة التّربيّة الوطنيّة من أجل نقل المعارف للمتعلّمين وإكسابهم بعض المهارات ومساعدة كلّ من المعلّم والمتعلّم على تفعيل سيرورة التعلّم ".[6] ومنه يستمدّ المتعلّم عناصر اللّغة على اختلاف مستوياتها وأنواعها ومراحلها، وأبعادها.

2. لمحة تاريخيّة عن الكتاب المدرسي:

كان العرب الأسبق في التّأليف المدرسي من الغرب، إذ طلب محرز بن خلف التّونسي من أبي محمّد عبد الله بن أبي زيد القيرواني أنّ يؤلّف له مختصراً في الفقه، يكون موجّهاً لتعليم الأولاد، فقال واصفاً ذلك: " ... سألتني أن أكتب لك جملة مختصرة عن واجب أمور الدّيانة ممّا تنطق به الألسنة، وتعتقده القلوب، وتعمله الجوارح ...، على مذهب الإمام مالك بن أنس – رحمه الله – وطريقته، مع ما سهّل سبيل ما أشكل من ذلك من تفسير الرّاسخين وبيان المتفقّهين لما رغبت فيه من تعليم ذلك الولدان كما تعلّمهم حروف القرآن، ليسبق إلى قلوبهم من فهم دين الله وشرائعه ...، فأجبتك إلى ذلك، لِمَا رجوته لنفسي من ثواب من علم دين الله أو دعا إليه ... ".[7]

أمّا عند الغرب فقد " ظهر استعمال الكتاب المدرسي على يد كومنيوس (COMENIUS)، حيث ألّف كتاباً مدرسيّاً موجّهاً لكلّ من المعلّم والتّلميذ، تحت عنوان " باب مفتوح للّغات Port ouverte des langues" سنة 1633، وبإنجازه لهذا العمل، فتح بابا بيداغوجيا لكيفيّة تعليم اللّغة للصغار، وقد زيّن الكتاب ببعض الصوّر الجذّابة الموضّحة لمعاني الكلمات "،[8] وبعده ازداد الاهتمام بالكتاب المدرسي من طرف المربّين وذلك من مختلف الجوانب على غرار المحتوى، الشّكل، سيّاسة الدّولة، إيديولوجية المجتمع. وانتشر استعمال الكتاب في المدارس، وطغى أحياناً كثيرة على المعارف الّتي يتضمّنها، فأصبح غاية في حدّ ذاته، ممّا حدا ببعضهم إلى رفضه، مثل روسو، لكنّ الدّراسات العلميّة بيّنت حاجة المتعلّم والمعلّم معاً إلى الكتاب المدرسيّ، فانتشر بين أيدي التّلاميذ انتشاراً واسعاً.

3. أهميّة الكتاب المدرسيّ في العمليّة التّعليميّة:

يحظى الكتاب المدرسيّ بأهميّة كبيرة من قبل المعلّم والمتعلّم على حدٍّ سواء، وتتمثّل أهميّته في أنّه " يقدّم للمتعلّمين المواد الدّراسيّة بشكل مبسّط وممنهج لتحقيق أهداف المنهاج، أضف إلى ذلك ما يوفّره من الحدّ الأدنى من المعارف والمعلومات والخبرات لكلّ متعلّم في مستوى دراسيّ معيّن. لذا فمن الضّروريّ بناءه وفقًا لفلسفة التّربيّة الحديثة والّتي تستهدف تنمية شخصيّة المتعلّم وتعمل على توفير أدوات التّوافق الاجتماعيّ والثّقافيّ والفلسفيّ، بالتّركيز على الأساس السّيكولوجيّ والعمليّ ".[9]

ويطرح صالح بلعيد مجموعة من التّساؤلات في كتابه " دروس في اللّسانيات التّطبيقيّة " تهدف إلى وضع أسس ومعايير للرّقيّ بالكتاب المدرسيّ، ولا يتمّ ذلك حسبه إلّا إذا أُلّف الكتاب المدرسيّ الجزائريّ بناءً على دراسات متنوّعة، تنسجم فيه العناصر فيما بينها (المحاور والوحدات)، مع توفير نسبة حضور كلّ من المدرّس والتّلميذ فيه، وقد لاحظ صالح بلعيد مجموعة من النّقائص تعتري الكتاب المدرسيّ الجزائريّ كعدم توفّره على المواصفات العلميّة الّتي تجعل الوزارة تقرّه لتلاميذنا، وغياب هيئة التّحرير، فعلى من تقع مسؤوليّة الأخطاء، ومن يتحمّل نتائج التّأليف إيجابيّة كانت أم سلبيّة ؟ أضف إلى ذلك كلّه غياب النّصوص المنتجة حديثًا، وغياب النّصوص الإبداعيّة بحيث طغى النّقل.[10] ويلاحظ فيه أيضًا محدوديّة دلالة الصّورة أو أنّها لا تربطها بالفكرة المراد تعليمها أيّة صلة، أو اقتصارها على مشهد من مجموعة مشاهد غير واردة مع النصّ المكتوب.

وقد تكون تلك النّصوص المدرجة في الكتاب المدرسيّ صمّاء تفتقد إلى عنصر التّشويق والتّحليل ممّا يؤدّي إلى نفور المتعلّمين منها، لذا يجب " تدعيم الكتاب بالأشكال والرّسوم والصّوّر الفوتوغرافيّة بما يساعد على توضيح المعلومات، فالوسيلة هنا تعمل على توضيح المعنى الموجود في المحتوى وتفسير الخبرات "[11]، لذا ينبغي التّجديد في النّصوص لكن يجب توخّي الحذر والتّمحيص والتّدقيق فيها حتى لا تتعارض مع الدّين أو خصوصيات المجتمع.

4. مواصفات الكتاب المدرسيّ الجيّد:

ينبغي أن يَعرض الكتاب المدرسيّ المحتوى المعرفيّ بطريقة منظّمة بحيث تلبّي حاجات الموقف التّعليميّ الّذي وُضعت من أجله، فهو الواسطة المشتركة بين المعلّم والمتعلّم، " ففي المواقف الّتي لا يتمتّع فيها المعلّم بما يُؤهّله للتّدريس بكفاية عاليّة يُصبح الكتاب المدرسيّ دليلا وسندًا له في عمليّة التّدريس، أمّا بالنّسبة للتّلميذ فإنّ الكتاب المدرسيّ يُؤدّي دوره بوصفه من مقوّمات التّقويّة والمراجعة، والاستزادة من التّحصيل ".[12]

أ. من حيث الفلسفة:

يجب أن يستند الكتاب المدرسي الجيّد إلى فلسفة واضحة المعالم تستلهم فلسفة المجتمع بنظرتها الموضوعيّة المتعمّقة في خصائصها المميّزة ومبادئه وقيمه. وإلى واقعه بإمكاناته وطاقاته وقضاياه ومشكلاته. ويمكن إيجاز ملامح فلسفة الكتاب المدرسي في:

- تمشّيه مع فلسفة المجتمع، فكراً وعقيدة واتّجاهاً.
- تمشّيه مع الفلسفة التّربويّة الّتي ارتضاها المجتمع، كاحترام التّراث الثّقافي، احترام ذكاء الفرد المتعلّم، مراعاة ميول الطّلبة وحاجاتهم، استخدام أسلوب التّفكير العلمي في حلّ المشكلات ...
- مسايرته لإحداث أسس التّعلّم والمتمثّلة في: النّشاط الذّاتي، تكامل المتعلّم وتعزيز إيجابيته، وإثارة الدّافعيّة لدى المتعلّم.

ب. من حيث الوظيفة والأهداف:

يرى ديكورت (Decort) أنّ للكتاب المدرسي وظيفتين، تتمثّل الأولى في تجسيده للأهداف الدّيداكتيكيّة، أي أنّ الكتاب المدرسي يشخّص الإطار النّظري للواقع ويعكس فلسفة التّربيّة، أمّا الوظيفة الثّانية حسبه فتتمثّل في كونه وسيلة تعليميّة للمدرّس، أي أنّه يستعمله في تخطيط وإنجاز دروسه، حيث يقدّم له تقسيماً للمواد ويساعده على تحديد الوحدات الزّمنيّة للدّروس أو لمجموعة الدّروس. أمّا ريسيد فيرى أنّ وظيفة الكتاب المدرسي الأولى هي تمرير إيديولوجي خاصّة للمعرفة من خلال المعارف والتّصوّرات الموجّهة لمواد التّعلّم، تعكس الثّقافة السّائدة والّتي يراد لها أن تسود ويحتكم إليها لمعرفة درجة ومدى توافقها مع ثقافة المجتمع، كما له وظيفة مؤسّساتيّة تنظيميّة حيث تستجيب لتقسيم التّعليم إلى مستويات ومواد البرامج حسب خصوصيّات كلّ مادّة على حدة إضافة إلى أنّه يعكس نمط التّراتبيّة الخاصّة بالنّظام التّعليمي، ودرجة الحريّة المتروكة للمدرّس لتسيير الأنشطة المدرسيّة.[13]

يمكن إجمال مواصفات الكتاب المدرسي الجيّد من حيث الوظيفة والأهداف فيما يلي:

- تقديم الجديد من المعلومات والمعرفة والثّقافة ومجالات النّشاط اللّازمة لبناء شخصيّة المتعلّم.
- إكساب المتعلّمين بعض القيّم والاتّجاهات الإيجابيّة وتعديل بعض الاتّجاهات والقيّم غير المرغوب فيها ما أمكن ذلك.

- إكساب المتعلّمين بعض المهارات في مجالات المعرفة المختلفة وفي مجالات الحياة.
- تنميّة جوانب التّفكير السّليم عند الطّلبة والكشف عن ميولهم وحاجاتهم وإشباعها.
- مساعدة المتعلّم على التّعلّم وزيّادة نموّه الفكري واللّغوي.
- تحقيق أهداف المنهاج الدّراسي وترجمة محتواه.
- مساعدة المعلّم في تخطيط درسه وتنفيذه وتقويمه.

ج. من حيث المحتوى:

إنّ محتوى الكتاب أهميّة خاصّة، فهو ترجمة لمطالب المنهج في المجال الّذي وضع له. ثمّ هو رفيق المعلّم في عمليّة التّعليم والتّعلّم، لذا كانت عمليّة اختياره جدّ حسّاسة، فهي وثيقة الصّلة بأمرين أساسيين هما:

- **التّنظيم**: أن ينظّم محتوى المنهج بالصّورة الّتي ينظّم عليها المحتوى. فقد ينظّم بشكل منطقي يقرّره أصحاب التّخصّص في مجال المادّة العلميّة. وإذا كان شكل تنظيم المحتوى فإنّه يخضع للفلسفة التّربويّة السّائدة في المجتمع والنّموذج الّذي تحدّده للمنهج ومدى وعي القائمين على عمليّات المنهج.
- **مستوى تنظيم المحتوى**: يقصد به مدى مناسبة ما تمّ اختياره وتنظيمه على شكل معيّن للمتعلّم. والمعيار الحقيقي للتّأكّد من ذلك هو التّجربة الميدانيّة واستطلاع آراء ذوي الخبرة وخاصّة المعلّمين.[14]

د. مواصفات معرفيّة:

تتجلّى في جعل الكتاب المدرسي وسيلة لإكساب المتعلّم المهارات وتنميّة كفاياته وتربيته على القيّم، وبناء معارفه الضّروريّة الّتي تقوم من خلال نظام المراقبة المستمرّة، وتجعله قادراً على الاندماج في الحياة العمليّة.

هـ. مواصفات اجتماعيّة:

بأن يلبّي طموحات الآباء وأوليّاء التّلاميذ بشأن تصوّرهم لمقاصد التّعليم وغاياته.

و. مواصفات علميّة وديداكتيكيّة:

بأن تكون محتوياته وطرق بنائه قابلة للتّنفيذ وتراعي السيّاق الزّمني وظروف الأداء المهني، وذلك بتوظيف المبادئ والتّصوّرات والطّرائق الدّيداكتيكيّة الّتي تيسّر استيعاب التعلّمات، الوضعيّة المسألة، الأنشطة الدّيداكتيكيّة المتنوّعة ...

ز. مواصفات فنيّة وتقنيّة:

تتعلّق بتحديد المقياس وجودة الورق وعدد الصّفحات وطبيعة الصوّر والرّسوم وجودة الغلاف وطريقة التّصنيف ...[15]

وإذا كانت جودة الكتاب المدرسي تقاس بمدى حضور هذه المؤشّرات أو غيّابها، فإنّ المدقّق في كتب اللّغة العربيّة المخصّصة للتّعليم في مختلف المراحل التّربويّة بالجزائر يجدها غير منصفة للمتعلّم كونها تفتقر للكثير من مواصفات الجودة، زيادة عن البرنامج المكثّف الّذي تحمله ممّا يجعل المتعلّم ضائعاً وعاجزاً عن استيعاب محتوياتها، فيركن للراحة والتّكاسل والخمول، وربّما قد يصيبه اليأس جرّاء عدم قدرته عن مجاراة محتوى ذلك الكتاب.

وممّا لا شكّ فيه أنّ كتاب اللّغة العربيّة الجيّد يعدّ من العوامل الّتي تدفع المتعلّمين وتشوّقهم إلى الدّراسة وتزيد اهتمامهم بالمحتوى المعرفيّ، كما قد يؤدّي إلى نفورهم منها وانصرافهم عنه إذا لم يراعِ مواصفات الكتاب الجيّد، وقد وضعت فاطمة سعدي مجموعة من المواصفات تجعل من كتاب اللّغة العربيّة كتابًا جيّدًا، نجملها في النّقاط الآتيّة:

- ✓ التّركيز على تنميّة المهارات اللّغويّة (القراءة، الكتابة، الاستماع، المحادثة).
- ✓ أن تكون لغة الكتاب سليمة من النّاحيّة النّحويّة واللّغويّة.
- ✓ التزام الكتاب بقواعد التّنقيط والتّرقيم وضبط الكلمات بالشّكل التّام.
- ✓ أن يَعرض كتاب اللّغة العربيّة الوحدات على أساس من التّكامل في المعرفة اللّغويّة.
- ✓ أن يُركّز كتاب اللّغة العربيّة على توضيح معاني المفردات الصّعبة.
- ✓ أن يعمل كتاب اللّغة العربيّة على تنميّة التذوّق الأدبيّ لدى المتعلّمين.
- ✓ أن يتَضمّن كتاب اللّغة العربيّة قدرًا من النّصوص الشّعريّة التّقليديّة العموديّة.
- ✓ أن يَعمل كتاب اللّغة العربيّة على تغذيّة خيال المتعلّمين وتوسعة مداركهم.[16]

لكن لا يمكن أن نستثني النّصوص الحديثة ونقتصر على نقل التّراث الأدبيّ القديم فقط، بل ينبغي تطعيم كتب اللّغة العربيّة بما جادت به قرائح كتّاب وشعراء العصر الحديث ما لم تتعارض مع

الأهداف المسطّرة في المنهاج التّربويّ وخصوصيات المجتمع ودينه. ويمكن أن نعتبر كتاب اللّغة العربيّة جيّدًا عندما:

- ✓ تكون الاتّجاهات المضمّنة فيه مرغوبًا فيها اجتماعيًا، إذ يجب أن يتماشى مع فلسفة التّربيّة الّتي ارتضاها المجتمع.
- ✓ يراعي في طرائقه وتدريباته الفروق الفرديّة، ويتماشى مع مستوى النّضج العقليّ للمتعلّم.
- ✓ يحرص على جعل خبراته مرتبطة بالحياة وممكنة التّطبيق.
- ✓ تكون الفلسفة التّربويّة الموجّهة له حديثة وملائمة لروح عصره، ويساير النّظريات التّربويّة الحديثة، ويأخذ بمبدأ التعلّم الذّاتي، ويثير الدافعيّة لدى المتعلّمين.
- ✓ يُسهم بمستواه وتنظيمه وأسلوب عرضه في تحسين المنهج المدرسيّ.
- ✓ تكون معلوماته حديثة العهد ومسايرة لأحدث التّطوّرات التّكنولوجية الحديثة.
- ✓ يحتوي على وسائل تعليميّة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمعلومات والحقائق الموجودة فيه.
- ✓ يكون في مستوى المتعلّمين فلا تكون معلوماته أدنى من مستواهم فيصابون بالملل وعدم الاهتمام ولا أعلى من مستواهم فيشعرون بالإحباط.
- ✓ تكون مادّة الكتاب مثيرة للتّفكير ومساعدة على الرّبط والتّحليل والاستنتاج.
- ✓ ترابط معلوماته وتسلسلها منطقيًا ووجود تكامل بينها وبين بقيّة المواد الدّراسيّة.
- ✓ يحتوي طرائق تقويم مختلفة من شأنها مساعدة المتعلّمين على تنظيم دراستهم والمدرس على اختيار طرائق التّقويم الملائمة لمتعلميه.
- ✓ يكون إخراجه جيّداً من حيث الطّباعة وجودة الورق ونوع التّجليد ووضوح الوسائل التّعليميّة من رسومات وخرائط وأشكال وبيانات.
- ✓ يتضمّن قائمة في تفسير المفاهيم والمصطلحات كي يسهل على المتعلّمين الفهم.
- ✓ يحتوي فهرساً ليسهل على المتعلّمين دراسة الموضوع الّذي يرغبون فيه.
- ✓ تكون لغته خالية من الأخطاء وجمله قصيرة وأسلوبه بسيطاً.
- ✓ يجري تدريسه على مجموعة من الطّلبة قبل طباعته وتعميمه.
- ✓ يخدم أهداف المرحلة الّتي يوجد فيها ويُسهم جدياً في تحقيق أهداف المادّة.

- ✓ يحتوي المراجع والمصادر الّتي رجع إليها المؤلف في كتابته توخياً للأمانة العلميّة ومساعدة للمتعلّم في الرّجوع إليها وقت الحاجة.[17]

وهو كتاب جيّد أيضاً عندما يراعي:

- ✓ الأهداف العامّة لتدريس اللّغة العربيّة في كلّ مرحلة وتوظيف الكتاب المدرسيّ لخدمتها وفق السيّاسة التّعليميّة للدّولة.
- ✓ التّنويع والابتكار في الأنشطة التّعليميّة وأساليب التّقويم والتّدريبات والتّشديد على وظيفتها والحرص على ارتباطها بأهداف تدريس الموضوع.
- ✓ الحرص على تنميّة مهارات التّعلّم، ومهارات التّفكير وتناول الموضوعات بطريقة تنمّي القدرة على التّعلّم الذّاتي.
- ✓ إظهار مواطن الجمال في اللّغة العربيّة وتعزيزها وتنمية الاتّجاهات نحو تعلّمها.
- ✓ التّشديد على القيّم الاجتماعيّة والثّقافيّة المرغوب فيها وتوظيف المواضيع فيما يحتاج إليها التّلاميذ.
- ✓ تحقيق التّوازن بين مهارات اللّغة العربيّة والحرص على مبادئ التّكامل والوحدة بين فروعها في تعلّمها وتعليمها وبين المواد الأخرى تجسيداً لوحدة المعرفة.[18]

وهذه المعايير التّقييميّة للكتاب المدرسيّ تمسّ في مجملها الشّكل والمضمون، وتهدف إلى رسم طريقة مثلى لوضع كتاب مدرسيّ جيّد لمادّة اللّغة العربيّة ممّا يسمح بتحقيق الأهداف والكفاءات المرجوّة منه.

5. أهداف تحليل الكتب المدرسيّة وتقويمها:

يوجد عدّة أهداف الّتي من أجلها يتمّ تحليل ونقد الكتب المدرسي، ومن بينها:

- ✓ الوصول إلى نتائج تسهم في تطوير الكتاب المدرسي، وتحسين العمليّة التّربويّة المتّصلة به.
- ✓ الكشف عن مدى تمثيل الكتاب لمتطلّبات الأهداف الّتي وضع من أجلها وتعبيره عن تلك الأهداف.
- ✓ الكشف عن مدى فاعليّة الأساليب والطّرق المستخدمة في الكتاب المدرسيّ.
- ✓ الحصول على صورة واضحة عن جوانب القوّة والقصور في الكتاب المدرسيّ ووضعها بين أيدي صناع القرار في مجال العمليّة التّعليميّة.[19]
- ✓ الإسهام في تطوير الكتاب المدرسي وتحسينه عن طريق التّعديل.

- ✓ تحديد القيّم والاتّجاهات السّائدة في محتوى الكتاب المدرسيّ.

6. معايير الحكم على الكتاب المدرسي:

جُعل للكتاب المدرسي وتأليفه عدّة معايير نذكر منها:

- ✓ أن يكون مساهماً في تربيّة التّلميذ وتعليمه.
- ✓ أن يكون مساهماً في فهم العالم من حوله ويعدّ للحياة العمليّة.
- ✓ أن تكون لغته سليمة تتوافق مع مستوى التّلاميذ.
- ✓ أن تكون مادّته علميّة صحيحة وحديثة مشروحة، وتتضمّن التّدليل بالأمثلة وأن تكون مربوطة بباقي المواد الدّراسيّة وبالحياة.
- ✓ أن يكون الكتاب المدرسي غنيّاً بالوسائل التّوضيحيّة: الصوّر، الخرائط والأشكال.
- ✓ أن يحترم التّدرّج في عرض الموضوع أي الانتقال من الإطار العام إلى التّفاصيل ثمّ الانتهاء من الدّرس ككلّ.
- ✓ أن يكون محترماً للمواصفات المتعارف عليها: الحجم ونوع الورق، حجم الخطّ، خلو الكتاب من الأخطاء المطبعيّة، وجمال الألوان.[20]
- ✓ أن يشتمل الكتاب على الأهداف العلميّة والاجتماعيّة والسيّاسيّة من الفلسفة العامّة للدّولة والّتي وضعت من أجلها مادّة ذلك الكتاب.
- ✓ أن يشتمل على مقدار من المادّة العلميّة الصّحيحة والوضوح والدّقّة والحداثة.
- ✓ أن يكون حلقة ثقافيّة مرتبطة بما قبلها وما بعدها، وأن يكون بينهما ترابط وتكامل واضح بين أجزائه المتتالية.
- ✓ أن يعبّر عن مادّة الكتاب المقرّر بما يحتاجه من صوّر.
- ✓ أن تختم فصول الكتاب المدرسي بأسئلة مستقاة من مادّة الكتاب المدرسيّ، وأن تعمل الأسئلة على حثّ الطّالب على التّفكير.
- ✓ تقييم الكتاب من خلال المحتويات المتعلّقة بالمادّة، في مدى تطابق المحتويات وأهداف المناهج المتعلّقة بتحصيل المعارف وتنميّة الكفاءات.[21]

7. أهداف توظيف الكتاب واستعماله:

يهدف القائمون على ميدان التّربيّة إلى إكساب المتعلّم كفايات تواصليّة مع الأخذ بعين الاعتبار قدراته في أن:

- يتواصل: (يُنصِت، يَتحدّث، يَفهم، يُسمّي، يُقدّر نفسه، يَشكر، يُعبّر عن الانتماء، يُقارن، ...).
- يقرأ: (القراءة الصّامتة، والقراءة الجهريّة، ...).
- يكتب: (يُكمّل، يُتمّم، يُنتج نصوصًا مصغّرة، ...).
- إكساب كفايات منهجيّة: (الملاحظة، التّفكير بشكل منطقيّ، تطبيق التّعليمات بشكل مناسب، ...).
- إكتساب كفايات استراتيجيّة: (التّعبير عن الأحاسيس والرّغبات، التذوّق، احترام الآخرين، احترام المحيط التّربوي، ...).
- إكتساب كفايات ثقافيّة: (نسبيّة الأفكار وارتباطها بزمانيتها، وإدماج التّعلّمات، وإعطاء قيمة للتّراث الفكريّ الإنسانيّ ...).[22]

وقد توصّل نور الدّين مصطفى في دراسة ميدانيّة أجراها مع بعض الزّملاء، إلى أنَّ أكثر الوسائط التّعليميّة استعمالًا في تدريس اللّغة العربيّة في الطّور الثّانويّ هما الكتابُ المدرسيّ والسبورةُ، وهما الوسيلتان الأساسيتان التّقليديتان اللّتان نصَّ عليهما منهاجُ اللّغة العربيّة.[23]

ثانياً: الإطار التّطبيقي: الدّراسة الميدانيّة وتحليل نتائجها:

قام الباحث بدراسة ميدانيّة للوقوف على واقع الكتاب المدرسي الجزائري لمادّة اللّغة العربيّة للسّنة الخامسة ابتدائي، وتشخيص واقع استخدامه في تدريس اللّغة العربيّة من طرف معلّم المادّة، وما فيه من إيجابيّات وما يعتريه من نقائص بهدف تجاوزها، وفيما يلي عرض لنتائج هذه الدّراسة:

1. مشكلة الدّراسة:

تتمثّل مشكلة البحث في الأسئلة الآتية:

- ما مدى استجابة كتاب اللّغة العربيّة الخاصّ بالسّنة الخامسة ابتدائي للمعايير العالميّة ؟
- ما مدى استجابة الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة – للخامسة ابتدائي – لرهانات الاصلاحات ومتطلّبات العصر ؟
- ما مدى مراعاة الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة – السّنة الخامسة ابتدائي – لسنّ المتعلّمين وقدراتهم ؟

- هل ترى أنّ مواصفات الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة الخاصّ بالسّنة الخامسة ابتدائي يبعث على التّشويق ويجذب المتعلّم ؟
- هل ترى أنّ الصّورة في كتاب السّنة الخامسة ابتدائي مادّة اللّغة العربيّة هي صورة هادفة ومعبّرة، ولها علاقة بمحتوى النّصّ ؟
- هل يحقّق الكتاب المدرسي للسّنة الخامسة ابتدائي مادّة اللّغة العربيّة الوظائف المرجوّة منه ؟

2. فرضيّات الدّراسة: نفرض أنّ:

- يستجيب الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة الخاصّ بالسّنة الخامسة ابتدائي للمعايير العالميّة ورهانات الاصلاحات ومتطلّبات العصر .
- يراعي كتاب اللّغة العربيّة للخامسة ابتدائي سنّ المتعلّمين وقدراتهم، ويبعثهم على التّشويق ويجذبهم.
- صوّر كتاب اللّغة العربيّة للخامسة ابتدائي هي صورة هادفة ومعبّرة، ولها علاقة بمحتوى النّصّ.
- يحقّق كتاب اللّغة العربيّة للخامسة ابتدائي بعض الوظائف المرجوّة منه.

3. هدف الدّراسة:

ترمي الدّراسة إلى تشخيص واقع كتب التّعليم الابتدائي الجزائري لمادّة اللّغة العربيّة الحالي خاصّة كتاب السّنة الخامسة ابتدائي، ومدى مطابقته للمعايير العالميّة الّتي تبعث على التّشويق وتحقّق الكفاءات المرجوّة منه، وذلك بهدف معرفة جوانب الخلل والنّقائص الّتي تعاني منها المدرسة الابتدائيّة الجزائريّة في مجال الكتب المدرسيّة لمحاولة إيجاد حلول موضوعيّة تمكّن من تجاوزها.

4. أهميّة الدّراسة:

تتمثّل أهميّة الدّراسة في كونها تعالج جانباً مهمّاً من جوانب العمليّة التّعليميّة، ونوعاً فعّالاً من أنواع الوسائط التّعليميّة الأكثر استعمالاً لتدريس اللّغة العربيّة في مختلف الأطوار التّعليميّة، موضّحة الصّفات والمعايير العالميّة لإنتاجها بغية الوصول إلى تعليم ناجح.

5. منهج الدّراسة:

استخدم الباحث المنهج الوصفي التّحليلي، لأنّهما الأنسب لتحقيق أهداف وأغراض البحث، ومن ثَمَّ تحليل النّتائج المتوصّل إليها.

6. الإطار الزّمني والمكاني للدّراسة:

- الإطار الزّمني للدّراسة: الموسم الدّراسي 2019 / 2020.

- الإطار المكاني: ابتدائيّة الشّهيد بلميلود مصطفى – مستغانم.

ابتدائيّة الشّهيد حنّوش محمّد – مستغانم.

ابتدائيّة الشّهيد قرماط العيد – مستغانم.

7. مجتمع الدّراسة وعيّنتها:

تمثّل مجتمع الدّراسة في بعض معلّمي اللّغة العربيّة المنتمين للطّور الابتدائي بالمدرسة الجزائريّة بولاية مستغانم حسب ما ذكرناه سابقاً، أمّا عيّنة البحث فقد شملت 60 معلّماً للّغة العربيّة موزّعين على مدارس الولاية المذكورة سابقاً تمّ اختيارهم بطريقة عشوائيّة.

8. أداة الدّراسة:

استخدم الباحث الاستبيان كأداة للدّراسة، وللتّأكّد من صحّته قام بعرضه على مجموعة من الباحثين والأساتذة الّذين اقترحوا تعديل بعض العبارات فيه، وبعد ذلك تمّ توزيعه على عيّنة تجريبيّة من ولاية مستغانم قدّر عددها بخمسة معلّمين، واعتماداً على طريقة ألفاكرونباخ استطاع الباحث الوصول إلى معامل ثبات الاستبيان والّذي قدّر بـ 0,764 وهو معامل ثبات جيّد.

9. عرض نتائج الدّراسة وتحليلها:

- **أ – المحور الأوّل:** ما مدى استجابة كتاب اللّغة العربيّة الخاصّ بالسّنة الخامسة ابتدائي للمعايير العالميّة ؟

العبارة	تكرارات ونسب استجابات عيّنة البحث					
	يستجيب لها بشكل كبير	%	يستجيب لها بشكل محدود	%	لا يستجيب لها إطلاقاً	%
ما مدى استجابة كتاب اللّغة العربيّة الخاصّ بالسّنة الخامسة ابتدائي للمعايير العالميّة ؟	01	10,00	03	30,00	06	60,00

الجدول 01: مدى استجابة كتاب اللّغة العربيّة الخاصّ بالسّنة الخامسة ابتدائي للمعايير العالميّة:

يتّضح من خلال الجدول السّابق أنّ كتاب اللّغة العربيّة للسّنة الخامسة ابتدائي لا يستجيب للمعايير العالميّة وهذا ما تعكس استجاباتهم بنسبة 60,00%، بينما يرى البعض الآخر أنّه يستجيب لها بشكل محدود وذلك بنسبة مئويّة بلغت 30,00%، أمّا بعضهم فيرون أنّه يستجيب لها 10,00%.

من خلال هذه النّسب الّتي جمعناها يتبيّن لنا أن الكتاب المدرسي الجزائري لمادّة اللّغة العربيّة الخاص بالسّنة الخامسة ابتدائي لازال يفتقد للكثير من الصّفات والمعايير العالميّة والّتي يجب على القائمين على إعداده أخذها بعين الاعتبار.

ب – المحور الثّاني: ما مدى استجابة الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة – للخامسة ابتدائي – لرهانات الاصلاحات ومتطلّبات العصر ؟

العبارة	تكرارات ونسب استجابات عيّنة البحث					
	يستجيب لها بشكل كبير	%	يستجيب لها بشكل محدود	%	لا يستجيب لها إطلاقاً	%
ما مدى استجابة الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة – للخامسة ابتدائي – لرهانات الاصلاحات ومتطلّبات العصر ؟	02	20,00	03	30,00	05	50,00

الجدول 02: مدى استجابة الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة – للخامسة ابتدائي – لرهانات الاصلاحات ومتطلّبات العصر.

يرى معظم أفراد العيّنة المبحوثة أنّ الكتاب المدرسي الجزائري لمادّة اللّغة العربيّة للسّنة الخامسة ابتدائي لا يستجيب لرهانات الاصلاحات ومتطلّبات العصر إطلاقاً وهذا ما تعكس استجاباتهم بنسبة 50,00%، بينما يرى البعض الآخر أنّه يستجيب لها بشكل محدود وذلك بنسبة مئويّة بلغت 30,00%، أمّا بعضهم فيرون أنّه يستجيب لها بشكل كبير وهو ما تمثّله نسبة 20,00%.

ج – المحور الثّالث: ما مدى مراعاة الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة – السّنة الخامسة ابتدائي – لسنّ المتعلّمين وقدراتهم ؟

العبارة	تكرارات ونسب استجابات عيّنة البحث					
	يراعيها بشكل كبير	%	يراعيها بشكل محدود	%	لا يراعيها إطلاقاً	%
ما مدى مراعاة الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة – السّنة الخامسة ابتدائي – لسنّ المتعلّمين وقدراتهم ؟	02	20,00	07	70,00	01	10,00

الجدول 03: مدى مراعاة الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة – السّنة الخامسة ابتدائي – لسنّ المتعلّمين وقدراتهم.

حسب نتائج البحث المسجّلة في الجدول أعلاه فإنّ معظم أفراد العيّنة المبحوثة يرون أنّ كتاب السّنة الخامسة ابتدائي لمادّة اللّغة العربيّة يراعي بشكل محدود سنّ المتعلّمين وقدراتهم وهذا ما تعكس استجاباتهم بنسبة 70,00%، بينما يرى بعضهم أنّه يراعيها بشكل كبير جدّاً وذلك بنسبة مئويّة بلغت 20,00%، أمّا آخرون فيرون أنّه لا يراعيها إطلاقاً وهو ما تمثّله نسبة 10,00%.

كما أدلى بعض المعلّمين في مقابلة شفويّة بأنّ ما طرح في الكتب المدرسيّة لمادّة اللّغة العربيّة بالطّور الابتدائي يفوق مستوى المتعلّم وقدراته خاصّة ما يتعلّق بالسّنوات الثّلاث الأولى، ففي الكثير من الأحيان يعجز حتّى المتعلّم الممتاز عن التّعبير عن صورة معيّنة ممّا طرح في كتابه المدرسي.

د – المحور الرّابع: هل ترى أنّ مواصفات الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة الخاصّ بالسّنة الخامسة ابتدائي يبعث على التّشويق ويجذب المتعلّم ؟

العبارة	تكرارات ونسب استجابات عيّنة البحث					
	يشوّقهم ويجذبهم بشكل كبير	%	يشوّقهم ويجذبهم بشكل محدود	%	لا يشوّقهم ولا يجذبهم إطلاقاً	%
هل ترى أنّ مواصفات الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة الخاصّ بالسّنة الخامسة ابتدائي يبعث على التّشويق ويجذب المتعلّم ؟	01	10,00	05	50,00	04	40,00

الجدول 04: مدى بعث الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة الخاصّ بالسّنة الخامسة ابتدائي على التّشويق وجذب المتعلّم.

ترى العيّنة المبحوثة أنّ الكتاب المدرسي لمادّة اللّغة العربيّة للسّنة الخامسة ابتدائي يبعث على التّشويق وجذب المتعلّم ولكن بصورة محدودة وذلك حسب نسبة استجابتهم والمقدّرة بـ 50,00%، غير أنّ بعضهم يرى أنّه لا يحقّق ذلك إطلاقاً وهذا بنسبة استجابة قدّرت بـ 40,00%، وهناك عدد ضئيل منهم رأى أنّ هذا الكتاب المدرسي يشوّق المتعلّم ويجذبه إذ بلغت نسبة استجابتهم لهذا المقترح 10,00%.

فحتّى شكل الكتاب ورسوماته – حسبهم – لا تبعث على التّشويق، خاصّة مع ثقل حجم الكتاب الّذي يتسبّب في نفور المتعلّم منه، زيّادة على طبيعة بعض النّصوص الّتي تتميّز بالطّابع العلمي ويعسر على المتعلّم فهمها.

هـ – المحور الخامس: هل ترى أنّ الصّورة في كتاب السّنة الخامسة ابتدائي مادّة اللّغة العربيّة هي صورة هادفة ومعبّرة، ولها علاقة بمحتوى النّصّ ؟

العبارة	تكرارات ونسب استجابات عيّنة البحث					
	صوره هادفة ومعبّرة، ولها علاقة بمحتوى النّصّ بشكل كبير	%	صوره هادفة ومعبّرة، ولها علاقة بمحتوى النّصّ بشكل محدود	%	صورة غير هادفة وغير معبّرة، ولا علاقة لها بمحتوى النّصّ إطلاقاً	%
هل ترى أنّ الصّورة في كتاب السّنة الخامسة ابتدائي مادّة اللّغة العربيّة هي صورة هادفة ومعبّرة، ولها علاقة بمحتوى النّصّ ؟	07	70,00	03	30,00	01	10,00

الجدول 05: علاقة الصّورة بالنّصّ المطروح في كتاب السّنة الخامسة ابتدائي مادّة اللّغة العربيّة، وتعبيرها عن محتواه:

يتّضح من خلال نسب الجدول السّابق أنّ أفراد العيّنة المبحوثة يرون أنّ صوّر الكتاب المدرسي لمادّة الّغة العربيّة الخاصّ بالسّنة الخامسة ابتدائي هي صورة هادفة ومعبّرة، ولها علاقة بمحتوى النّص بشكل كبير جدّاً فعبّروا عن ذلك بنسبة استجابة قدّرت بـ 70,00% غير أنّ البعض له رأي آخر فرأى أنّ ذلك لا يكون بشكل كبير جدّا إنّما هو بشكل محدود وهو ما تمثّله استجابتهم نسبة 30,00%، بينما ينفي بعضهم ذلك بنسبة استجابة قدّرت بـ 10,00%.

و – المحور السّادس: هل يحقّق الكتاب المدرسي للسّنة الخامسة ابتدائي مادّة اللّغة العربيّة الوظائف المرجوّة منه ؟

العبارة	تكرارات ونسب استجابات عيّنة البحث					
	يحقّقها كلّها	%	يحقّق بعضها	%	لا يحقّقها إطلاقاً	%
هل يحقّق الكتاب المدرسي للسّنة الخامسة ابتدائي مادّة اللّغة العربيّة الوظائف المرجوّة منه ؟	00	00,00	08	80,00	02	20,00

الجدول 06: مدى تحقيق الكتاب المدرسي للسّنة الخامسة ابتدائي مادّة اللّغة العربيّة الوظائف المرجوّة منه:

أمّا فيما يخصّ تحقيق الكتاب المدرسي الجزائري لمادّة اللّغة العربيّة بالطّور الابتدائي للوظائف المرجوّة منه، فيرى بعض المدرّسين أنّه يحقّق بعضها فقط وذلك بنسبة استجابة قدّرت بـ 80,00%، غير أنّ الآخرين ينفون تحقيقه لتلك الوظائف تماماً إذ بلغت استجابتهم لهذا المقترح نسبة 20,00%، بينما لم يقرّ أيّ منهم بتحقيق الكتاب المدرسي لجميع وظائفه المرجوّة.

10. خاتمة:

يعتبر الكتاب المدرسي أهمّ واسطة مساعدة في توضيح أهداف المنهاج التّربوي ومحتوياته، فهو الرابط بين المعلّم والمتعلّم والمعرفة، غير أنّ نجاعته تحُدُّه مجموعة من العراقيل فتنقص من فعاليّته أو قد تجعل منه مصدر تشويش، فعلى القائمين على إعداده أخذ تلك المواصفات والمعايير بعين الاعتبار، فقد كشفت الدّراسة أنّ كتبنا المدرسيّة التّربويّة لا تزال تعاني من الكثير من النّقائص ممّا يجعلها محطّ أنظار النّقاد، وسبباً في نفور وابتعاد المتعلمين عنه، وكلّ هذا يُخرجه من التّشويق إلى التّشويش.

إنّ التّطوّر التّكنولوجي والتّقني الحاصل في العالم يفرض على كلّ الدّوّل ومنظوماتها المختلفة مسايرته ومواكبته، ومن تلك الدّول الدّولة الجزائريّة الّتي بات من الضّروريّ أن تركب هذا الرّكب الحضاريّ، إذ لم يكفها إصلاح مناهجها وتبنّي طرق تدريس حديثة، من دون أن تدرج في إصلاحها ذلك الوسائط التّعليميّة المختلفة بداية بالكتاب المدرسي الجيّد وصولاً إلى أحدث الوسائط المواكبة لذلك الإصلاح، ومثل هذه الإجراءات من شأنها أن تدفع بالعمليّة التّربويّة إلى تحقيق أهدافها المرجوّة في أقرب وقت ممكن وبأقلّ جهد.

هوامش:

[1] : حسان الجيلالي ولوحيدي فوزي، "أهميّة الكتاب المدرسي في العمليّة التّربويّة،" مجلّة الدّراسات والبحوث الاجتماعيّة، جامعة الوادي، الجزائر، ع 09، ديسمبر 2014، ص 195.

[2] : بكوش لطفي، "دور الكتاب المدرسي في الارتقاء بالعمليّة التّعليميّة، قراءة تحليليّة نقديّة للكتاب المدرسي "كتاب التّفكير الإسلامي السّنة الثّانيّة ثانوي نموذجًا"، مجلّة أصول الدّين، تونس، دت، ص 261.

[3] : حسان الجيلالي ولوحيدي فوزي، "أهميّة الكتاب المدرسي في العمليّة التّربويّة،" مرجع سابق، ص 196.

[4] : المرجع السّابق، ص 196.

[5] : أبو الفتوح رضوان: الكتاب المدرسي، فلسفته، تاريخه، أسسه، تقويمه، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، دط، 1962،ص 4، 5.

[6] : حسان الجيلالي ولوحيدي فوزي، "أهميّة الكتاب المدرسي في العمليّة التّربويّة،" مرجع سابق، ص 197.

[7] : ابن أبي زيد القيرواني عبد الله: الرّسالة، دار الفضيلة، دط، 2005، ص 3.

[8] : لطفي بكوش، "دور الكتاب المدرسي في الارتقاء بالعمليّة التّعليميّة، قراءة تحليليّة نقديّة للكتاب المدرسي " كتاب التّفكير الإسلامي السّنة الثّالثة ثانوي نموذجاً "، ص 264.

[9] : بلعيد صالح: دروس في اللّسانيات التّطبيقيّة، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط4، 2009 م، ص 95، بتصرّف.

[10] : المرجع نفسه، ص 96، بتصرّف.

[11] : السليتي فراس: استراتيجيات التعلّم والتّعليم، النّظريّة والتّطبيق، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، وجدارا للكتاب العالمي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 23.

[12] : أحمد أنور عمر: الكتاب المدرسي، تر: أحمد أنور عمر، دار المرّيخ للنّشر، الرّياض، دطن دت، ص 7.

[13] : نيمور عبد القادر، إنتاج وتوزيع الكتاب المدرسي في الجزائر: دراسة ببليومتريّة، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علم المكتبات والعلوم الوثائقيّة، كليّة العلوم الإنسانيّة والعلوم الإسلاميّة، قسم علم المكتبات والعلوم الوثائقيّة، جامعة أحمد بن بلّة، وهران (الجزائر)، 2018 م / 2019 م، ص 70، بتصرّف.

[14] : فرج عبد اللّطيف: تخطيط المناهج وصيّاغتها، دار وائل، عمان، الأردن، دط، 2007 م، ص 112.

[15] : المملكة المغربيّة، وزارة التّربيّة الوطنيّة والتّعليم العالي وتكوين الأطر والبحث العلمي، المنتدى الوطني للإصلاح، المكتسبات والأفق، الوثائق الكاملة وخلاصات الأشغال، يوليوز 2005 م، ص 131.

[16] : سعدي فاطمة، "شبكة تقويم الكتاب المدرسي في ضوء معايير الجودة الشّاملة،" مجلّة جسور المعرفة، الشلف، الجزائر، ع 10، جوان 2017 م، ص 491.

[17] : المرجع السّابق، ص 492، بتصرّف.

[18] : الهاشمي عبد الرحمن وعطيّة محسن: تحليل محتوى اللّغة العربيّة: رؤية نظريّة تطبيقيّة، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2009 م، ص 103.

[19] : عليمات عبير: تقويم وتطوير الكتب المدرسيّة للمرحلة الأساسيّة، دار الحامد للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2006 م، ص 37.

[20] : النصّار صالح عبد العزيز، استراتيجيّة قراءة الكتب المدرسيّة، كليّة التّربيّة، المؤتمر العلمي الخامس للجمعيّة المصريّة للقراءة والمعرفة، جامعة الملك سعود، 2005/07/03 م، ص 200.

[21] : بن تريدي بدر الدّين: الكتاب المدرسي، تصوّره وتصميمه وتقييمه، المعهد الوطني للبحث في التّربيّة، دط، دت، ص 8.

[22] : بكوش لطفي، "دور الكتاب المدرسي في الارتقاء بالعملية التعليمية قراءة تحليلية نقدية للكتاب المدرسي "كتاب التفكير الإسلامي السنة الثانية ثانوي نموذجا"، ص 263.

[23] : مصطفى نور الدّين، "الوسائل التّعليميّة الحديثة وأهميّتها في تدريس اللّغة العربيّة في الطّور الثّانوي،" مجلّة جسور المعرفة، الشلف، الجزائر، ع 10، جوان 2017 م، ص 548، بتصرّف.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 241 - 258 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المثاقفة في نقد قدامة بن جعفر: الفكر الأرسطي في كتاب "نقد الشعر" تفاعل أم تماثل؟

Acculturation in the criticism of Qudamah bin Jaafar: The Aristotelian thought in his book "Criticism of Poetry" interaction or imitation

خميسة مزيتي *

Khemissa Meziti

جامعة عباس لغرور . خنشلة . الجزائر

University Abbes Lagrour – Khenchela - Algeria

mkhoumaissa@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/11/08	تاريخ القبول: 2021/07/20	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

نتناول في هذه الورقة البحثية تأثر نقد قدامة بن جعفر بالفكر الأرسطي في إطار ما يسمى بالمثاقفة. فهل هذه المثاقفة كانت إيجابية بينت أصالته، وجدة ما جاء به أم أن نقده جاء مقلدا لأرسطو؟

تأثر "قدامة" بأرسطو وعرف كيف يطبق المنطق على الشعر العربي، ويظهر ذلك جليا في تناوله للنقد (تمييز جيد الشعر من رديئه) كمادة لموضوع الدراسة، وكذا المنهج الذي اتبعه، وهو منهج تعليمي أثر عن أرسطو، كما استعمل العديد من المصطلحات المنطقية كالحد والجنس والفصل، ومعالجته للعديد من المفاهيم التي تؤكد تاثره بأرسطو من قبيل الغلو والتناقض والاستحالة، وكذا طرحه لمجموعة من القضايا كقضية الخلاق والفضائل الإنسانية، وقضية المحاكاة والأغراض الشعرية. وهي جميعا من صميم التفكير المنطقي الأرسطي.

وكانت نتيجة البحث أن تأثر "قدامة" بالمنطق الأرسطي هو في الحقيقة تفاعل ينم عن أصالة صاحبنا الذي يبعد كل البعد عن المماثلة والتقليد.

الكلمات المفتاح : مثاقفة، قدامة، أرسطو، نقد الشعر، تفاعل، تماثل

Abstract :

This research paper deals with the influence of Aristotle's logic on Qudama ibn Ja'far's Criticism in the process of Acculturation, we ponder the question whether this acculturation was positive and showed his authenticity or his criticism was simply an imitation of Aristotle's? Qudama was greatly influenced by Aristotle and he knew how to apply logic to Arabic poetry which is blatant in his literary criticism (distinction between good and poor poetry) as a subject of study as well as in the method he used which is an educational method inherited from Aristotle. Qudama also used several logic terms and concepts like limit, gender and

* خميسة مزيتي: mkhoumaissa@gmail.com

distinction and dealt with other concept which assured Aristotle's influence on him like hyperbole, contradiction and impossibility. He also discussed several issues like the issue of ethics and human virtues and the issue of simulation and poetic purposes, all of which are in the core though of Aristotle's logic. The result showed that Aristotle's influence on Qudama is in fact interaction springs from Qudama's authenticity whose methods and thoughts are far from simulation and imitation.
Keywords: Acculturation, Qudamah, Aristotle, Criticism of Poetry, interaction, imitation

مقدمة:

التفاعل والتحاور والاحتكاك بين الحضارات أمر لا يمكن لعاقل إنكاره لاسيما إن تعلق الأمر بالمعارف والعلوم والثقافات، فمادام هناك احتكاك هناك تثاقف أو مثاقفة.

والمثاقفة أو التثاقف Acculturation مصطلح "استعمل منذ 1880 للدلالة على التداخل الحاصل بين مختلف الحضارات على مستوى التأثير والتأثر والاستيعاب والتمثل والتعديل، وما إلى ذلك، سواء من وجهة نظر السيكولوجية الاجتماعية أو الأنثروبولوجية الثقافية أو التاريخ"[1]، كما يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى تعريف الباحث الاجتماعي الفرنسي "ميشيل دو كوستر" Michel De Coster للمثاقفة بأنها "مجموع التفاعلات التي تحدث نتيجة شكل من أشكال الاتصال بين الثقافات المختلفة كالتأثير والتأثر والاستيراد والحوار والرفض والتمثل وغير ذلك مما يؤدي إلى ظهور عناصر جديدة في طريقة التفكير وأسلوب معالجة القضايا وتحليل الإشكاليات، ومما يعني أن التركيبة الثقافية والمفاهيمية لا يمكن أن تبقى أو تعود بحال من الأحوال إلى ما كانت عليه قبل هذه العملية"[2]، فهي انصهار وذوبان من أجل تشكيل جديد يأخذ من الغير دون أن ينفلت من الأصل إنها التفاعل الإيجابي الذي لا يطمس الأنا ويفتح الباب أمام الآخر.

ولم يكن النقد العربي القديم بمعزل عن التأثر والتأثير خصوصا بعد الدور الكبير الذي لعبته الفتوحات الإسلامية في الانفتاح على حضارات الأمم المختلفة وثقافاتها، فاطلع العرب على علوم الأمم ومعارفها وأخذوا منها، واحتك الأعاجم بالعرب فتأثروا بآدابهم وأدبهم، وهذا ما وضحته حركة الترجمة التي ازدهرت واتسعت مع نهاية القرن الثاني الهجري، حيث ساهمت بشكل جلي في حركة التأثر والتأثير بين العرب والأعاجم أو ما يسمى بالمثاقفة التي مست مختلف المجالات المعرفية بما في ذلك الأدب ونقده.

ويعتبر **قدامة بن جعفر** أبرز ناقد عربي في القرن الرابع الهجري يكاد يجمع النقاد[3] على تأثره بالفكر اليوناني خاصة فكر **أرسطو** في تأليفه لـ "نقد الشعر" وبكتابه "فن الشعر" في مادة الكتاب ذاته. وإذا كان الأمر كذلك، وكانت المثاقفة الإيجابية في أعم تعاريفها تعني التفاعل مع الآخر أخذا وعطاء، اعترافا لا نكرانا. فهل يمكن القول أن تأثر **قدامة بن جعفر** بالمنطق **الأرسطي** هو نوع من التفاعل الإيجابي الذي ينم عن أصالة منبثقة من الثقافة العربية أم هو نوع من التقليد الذي يطمس انتماء **قدامة** إلى الثقافة العربية وخصوصيتها في الأدب والنقد معا؟

وهذا ما ستسعى هذة الورقة البحثية للإحاطة به وبيان تمثلاته في مجموعة من العناصر سنفصلها في السطور اللاحقة.

بداية يعتبر كتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر(276 . 337هـ) من أبرز الكتب النقدية التي ظهرت في القرن الرابع الهجري، هذا القرن الذي خرج فيه النقد عن ما كان عليه سابقا من الأحكام النقدية الانطباعية إلى نقد يستند إلى المعايير المحكمة والقوانين الدقيقة، وهذا الانتقال الملحوظ كان بفضل "ثلاثة أشخاص كانوا قوى دافعة في توجيه النظرية الشعرية... هي أبو تمام والمتنبي وأرسطو"[4]، فكان لهؤلاء الأعلام الأثر الكبير في تطور الحركة النقدية بمختلف اتجاهاتها في القرن الرابع الهجري؛ اتجاه يبحث في القديم والمحدث عبر معايير محافظة محددة مستمدة من التراث، وأخرى مستجدة مستمدة من النص الشعري المحدث. واتجاه ثان مرق عن هذا وذاك وراح يبحث في التقنين والتنظير عبر معايير عقلية منطقية وافدة من الغير تحكم النص الشعري دون النظر إلى محافظته على طريقة العرب في قول الشعر أو خروجه عنها. هذا الاتجاه الأخير يمثله "قدامة بن جعفر" من خلال كتابه "نقد الشعر" الذي يعد "رائد هذا الاتجاه في النقد العربي القديم حيث عمد في كتابه إلى تخليص نقد الشعر من الأحكام الذوقية المحضة وتحويله إلى علم تخليص جيد الشعر من رديئه معتمدا في تأسيس هذا العلم على المنطق الأرسطي بوجه خاص"[5]، حيث حاول تطبيق المنطق على الشعر، فهل وفق في ذلك؟ وكيف استوعب النص الشعري العربي القوانين المنطقية الوافدة من الثقافة اليونانية؟

أولا ـ قدامة بن جعفر والمنطق الأرسطي:

إضافة إلى تحصيل "قدامة" للثقافة العربية الإسلامية، فقد أفاد أيضا من الثقافة اليونانية، بل كان الأسبق إلى تحصيلها، خاصة منها الفلسفة والمنطق، والمطلع على مؤلفاته يجدها ذات صلة بالفكر اليوناني، خاصة كتابه "نقد الشعر" محل الدراسة.

ومع أن كتاب "فن الشعر" لأرسطو قد ترجمه "بشر بن متى" المتوفى سنة (328هـ)، لكن هذا لا يعني اطلاع "قدامة" على هذه الترجمة لمعاصرته إياه من جهة ومن جهة أخرى فإن تلك الترجمة كانت سيئة وغير صحيحة، بل إن الأمر المؤكد كما يشير إلى ذلك "بدوي طبانة" أنه قد اطلع عليه في أصله اليوناني، يقول "ومع ذلك فليس من المستبعد أن يكون "قدامة" قرأه في أصله اليوناني، وأنه كان على معرفة باللغة اليونانية، وليس ذلك الفرض مستبعدا، فقد ثبت أن قدامة كان نصرانيا، وكان النصارى من السريان هم أكثر نقلة آثار الفكر اليوناني إلى اللسان العربي"[6]. كما ثبت في معجم الأدباء أنه "كان نصرانيا وأسلم على يد المكتفي بالله، ولد بالبصرة... كان أحد البلغاء الفصحاء، والفلاسفة الفضلاء ممن يشار إليهم في علم النطق... من مؤلفاته: كتاب الألفاظ، كتاب الخراج وصنعة الكتابة، نقد الشعر، كتاب الرد على ابن المعتز، كتاب درياق الفكر، كتاب السياسة، كتاب صناعة الجدل... وغيرها"[(7)]، ويمكن أن نستشف من هذا النص أكثر من مؤكد على أنه اطلع على فكر "أرسطو"؛ أولا أنه كان نصرانيا ثم أسلم، والنصارى يتقنون اللغة السريانية، وثانيا أنه مما يشار إليه في علم المنطق، والمنطق إنما أخذ من الفلسفة اليونانية وفكر "أرسطو" جزء من هذه الفلسفة المنطقية، وثالثا أن جل مؤلفاته إنما محورها هو العقل والجدل التقعيد، وإنها لمن صميم المنطق.

هذا ويرى "رجاء عبد المنعم جبر" أن "كتابه في الخراج وصناعة الكتابة ـ بشهادة أبي حيان التوحيدي ـ يدل على أنه بلغ الغاية في وصف النثر"[8]، وتقنينه وتقعيده، والمؤكد أنه "استمد هذه الثقافة من اطلاعه على كتاب "أرسطو" في الخطابة الذي كان قد ترجمه "إسحاق بن حنين" في النصف الثاني من القرن الثالث للهجرة، لأن المنزلة الثالثة من كتاب الخراج ليست إلا صدى لخطابة أرسطو"[9]. كما ينسب له كتاب " نقد النثر"، ولو صحت هذه النسبة فلا بقاء لشك على أنه فعلا قد تأثر بكتاب أرسطو "فن الخطابة".

ومما سبق يمكن القول: أنه فعلا لا يمكن الجزم بالطريقة التي اطلع بها "قدامة" على فكر "أرسطو" خاصة ما ورد في "فن الشعر"، لكن الأمر المؤكد أنه تأثر به وبمنطقه، وهذا ما نتبينه في "نقد الشعر" بصرف النظر عن الطريقة التي اطلع من خلالها على الكتاب.

ثانيا ـ "نقد الشعر" والمنطق الأرسطي:

ألف **قدامة بن جعفر** "نقد الشعر" وفي نيته كما ذكرت آنفا تخليص النقد الأدبي من المعايير الذوقية وتطعيم النقد الأدبي بمعايير عقلية موضوعية تميز جيد الشعر من رديئه، بل وتبحث فيما يجعل

النص الشعري في غاية الجودة والحسن، فانطلق من أجل تأسيس ذلك من الفكر الأرسطي، ف "استخدم المنطق في التحليل، وصولا إلى أحكام قيمية عقلية منطقية"[10]، فجاء كتابه بذلك صورة مختلفة عما سبقه، وطبعة جديدة لنقد عربي كانت مادته شعرا عربيا غنائيا، وطريقته، فكرا أرسطيا منطقيا. فكيف مزج "قدامة" بين هذا وذاك؟

سنفصل الإجابة عن ذلك في النقاط التالية:

1 ـ منهج الكتاب ومادته ودراسته للشعر:

كانت غاية "قدامة" من تأليف كتابه تأسيس علم يحمل على عاتقه قواعد ومعايير تحكم النص الشعري وتميز جيده من رديئه باعتبار أن من سبقه قد أغفل الحديث عن ذلك ولم يؤلف فيه رغم أهميته، يقول: "ولم أجد أحدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة"[11]، لأن من سبقه حسبه قد أولوا اهتمامهم بعروضه وقوافيه، ونحوه وغريبه، ومعناه. وتركوا البحث في نقد الشعر، فخص هو البحث في الشعر وقوانين التي تحكمه، وكان لابد له من خطة يتبعها ومنهج يسير وفقه. فما هو المنهج الذي اتبعه؟

المنهج الذي اعتمده يمكن أن نلاحظه جليا في المادة التي ضمنها كتابه، بل إن الهدف الذي من أجله ألف كتابه يقودنا مباشرة إلى المنهج التعليمي، وهو "منهج يعتمد على التعريف والتحديد، ويجتهد في حصر المسائل وإحصاء الأحوال، واستقصاء الأجناس، يغلب عليه أسلوب التقرير، والفكرة المتسلطة عليه هي فكرة التقنين العلمي للشعر"[12]. فهو يرى أن العلم بالشعر ينقسم إلى: علم النحو، وعلم العروض، وعلم اللغة، وعلم المعاني، وعلم جيد الشعر ورديئه، ولأن القسم الأخير من علوم الشعر قد أغفل عن الدراسة، فقد قرر البحث فيه.

والبحث في جيد الشعر ورديئه يقتضى التعريف بالشعر أولا، ثم راح يحصر هذا التعريف بالحدود والأجناس مغلبا المنطق في ذلك، ومقسما الشعر حسب صناعته وصفاته إلى جيد ورديء ومتوسط، ثم راح يفصل في عناصر الشعر الأربعة، ويبحث في ائتلافها ليصل في النهاية إلى أن أجناس الشعر ثمانية. ثم عمد في الفصل الثاني والثالث إلى البحث في صفات وعيوب هذه الأجناس. فجاء منهجه علميا ومادته تعليمية لم تخرج عن نطاق التعريف والتحديد، والتنظيم والتقسيم، ماعدا تحليله لبعض النماذج الشعرية، وكان في كل ذلك مطبقا المنطق على الشعر.

وتأثر "قدامة" بالمنطق الأرسطي، وكتاب "فن الشعر" هو الذي أوحى إليه بوضع كتابه "نقد الشعر"، بل إن "أرسطو" من علمه أول خطوة في دراسة الشعر، وهي تحديد العناصر المكونة له، وحرصه على أن يكون حد الشعر مكونا من الجنس والفصل، وهي مصطلحات "منطقية أرسطية"[13]، كما أن تقسيمه لأجناس الشعر إلى ثمانية؛ المفردة منها والمركبة، وحصره لصفات كل جنس وعيوبه لمن صميم التقسيم المنطقي. والعائد إلى كتابي: "فن الشعر" و"فن الخطابة" **لأرسطو** سيجد أنه انتهج الأسلوب نفسه في كتابيه، فالأول ضمنه قوانين تحكم التراجيديا والملحمة، والثاني وضع من خلاله الخطوات المنهجية التي تساعد الخطيب في نسج وإلقاء خطبه.

2 ـ الحدود والتعريفات:

يتضح مما تقدم أن الهدف من تأليف "نقد الشعر" هو تأسيس علم يبحث في جيد الشعر ورديئه، فبديهي أن أول أمر يجب البدء به هو التعريف بالموضوع الذي هو محل الدرس والبحث وهو الشعر، فماذا يعني به "قدامة" ؟

الشعر عنده هو "قول موزون مقفى يدل على معنى"[14]؛ أي هو ذلك الكلام المحدود بالوزن والقافية مع الدلالة على معنى معين، وهو"تعريف ينطلق من المظهر الخارجي للنص، فالشعر بناء لغوي منظم، يشترط الوزن، ويشترط القافية، ويوصل أخيرا معنى إلى السامع"[15]. ومن هذا التحديد للشعر يتضح أنه ألح في البحث عما "يحول القول إلى عمل أدبي، وكان ذلك بمحاولة اكتناه جوهر الشعر، ومعاينة ما يجعل من الشعر شعرا بالوقوف على حده وحقيقته، فكان أول حد منطقي للشعر"[16]. كيف ذلك؟

إن "قدامة" بعد التعريف المجمل للشعر راح يفصل للقارئ تعريفه محاولا إقناعه به، يقول: "فقولنا: قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا موزون: يفصله مما ليس بموزون إذا كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا: مقفى: فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف، وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع. وقولنا: يدل على معنى: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى"[17]، فالقول الملفوظ ينقسم إلى كلام عادي يستعمله الناس في حياتهم اليومية، وكلام فني، هذا الأخير الذي ينقسم بدوره إلى الشعر والنثر، ولأن الشعر هو جنس من الكلام الفني، فقد راح "قدامة" يضع له حدودا أخرى يتميز بها عما سواه من الكلام الفني، فربطه بالوزن الذي يفصله عن غيره من الكلام الفني الذي قد يكون كذلك مع انعدام الوزن فيه، ثم أدرك "قدامة" أن

من القول ما يتوفر فيه الوزن، لكنه يخرج عن نطاق الشعر، فأضاف القافية لتأكيد تميزه عن القول الموزون البعيد عن الشعر، كما تفطن أيضا إلى أن من القول ما يملك الخصائص السالفة ولكن ليس بشعر لانعدام الدلالة فيه، فاشترط في الكلام الموزون المقفى أن يدل على معنى حتى يتمكن من دخول نطاق الشعر. و"هذا يتفق مع ثقافته المنطقية ومنهجه العلمي، اللذين يقتضيان تحديد موضوع البحث قبل الولوج إلى الحكم عليه بالجودة والرداءة"[18]، فالخطة التي وضعها والنهج الذي سار عليه إنما يدل على ذهنية مطعمة بالمنطق واستعمال العقل.

والمتفحص لطريقة "قدامة" في وضعه للحدود وصياغته للتعريفات والمفاهيم سيجد بأنه انتهج طريقة "أرسطو" نفسها، والعائد إلى مؤلفاته سينهي الشك باليقين، لأن "أرسطو" يأتي بالحد أو المفهوم يقوم بتعريفة تعريفا دقيقا مكثفا، ثم بعد ذلك يشرع في الشرح والتفسير مع إعطاء أمثلة للتوضيح والإفهام، من ذلك تعريفه للتراجيديا بأنها "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة... وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[19]، ثم راح يوضح كل مصطلح من المصطلحات التي ضمنها مفهومه للتراجيديا مستعملا في أغلب الأحيان لفظة "وأعني " أو "وأقصد"، كقوله: "وأعني هنا باللغة الممتعة اللغة التي بها وزن، وإيقاع، وغناء"[20]، وللأمانة فقط وحرصا على تأكيد ما قلنا، فإن المطلع على "نقد الشعر" سيجد صاحبه لا ينفك يأتي بلفظة "وقولنا" حين يشرع في شرح وتفصيل ما أورده مجملا من المفاهيم والمعايير والقوانين. متبعا في ذلك أسلوب معلمه وأستاذه في المنطق.

3 ـ الأخلاق والفضائل الإنسانية: إن مبدأ الأخلاق والفضائل الإنسانية كان من التراث الفلسفي الشائع في عصر "قدامة"، فضلا عن أن مفهوم الفضائل الأفلاطونية لا يختلف جذريا عن الفضائل الأرسطية بقسميها الأخلاقي والعقلي. فلجأ إليها، ولم يخرجها عن نطاقها المعروف: العقل، الشجاعة، العدل، العفة. سواء في أضدادها من الرذائل، أو في تفرّعاتها ومركباتها، كما أشار "قدامة" صراحة أنه أفاد من كتاب "أخلاق النفس" **لجالينيوس**، وقد جعل الفضائل صفات للمدح، وجعل الرذائل صفات للهجاء، وهو في كل هذا متأثر بأرسطو. كيف ذلك؟

الفضائل التي يمدح بها الإنسان عند "قدامة" والتي تميزه عن الحيوان هي: العقل والشجاعة والعدل والعفة، ومن هذه الفضائل الأصول تتفرع فضائل أخرى ثانوية، يقول: "إنه لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه أهل الألباب من

الاتفاق في ذلك، إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيبا والمدح بغيره مخطئا... والبالغ في التجويد إلى أقصى حدوده من استوعبها، ولم يقتصر على بعضها"[21]، كما أضاف "قدامة" إلى هذه الفضائل التي يعتبرها فضائل كبرى فضائل أخرى فرعية لاحقة بها.

والفضائل عند "أرسطو" هي: "العدالة والشجاعة والعفة وكبر الهمة والمروءة والسخاء والحلم والحكمة العلمية والحكمة النظرية"[22]، ودون إمعان نظر سنلاحظ أن "قدامة" يشترك مع "أرسطو" في فضائل ثلاث في حين أن الفضيلة الرابعة يمكن أن نربطها بالفضيلة الأخيرة المذكورة في نص "أرسطو"، فمفهوم العقل يقارب مفهوم الحكمة، بل إن الحكمة موضعها العقل، ومن يمدح العقل سيمدحه في حكمته. أما الفضائل الأخرى التي ذكرها "أرسطو" قد جعلها "قدامة" فروعا للفضائل الكبرى الأصول. وهنا تظهر أصالته حيث راح يفصل في الكثير من الفضائل التي تنتج عن الفضائل الكبرى.

وما يحسب لـ "قدامة" أيضا إنكاره المدح بالفضائل والصفات الجسمية والمادية كالجمال والصحة... وغيرها، فالأصل عنده أن يمدح الرجل بالفضائل النفسية المعنوية لا غير، "فقد وجب أن يكون على هذا القياس المصيب من الشعراء من مدح الرجال بهذه الخلال لا بغيرها"[23]، ويقول في موضع آخر: "لما كنا قدمنا من حال المديح الجاري على الصواب ما أنبأنا أنه الذي يقصد فيه المدح للشيء بفضائله الخاصة به، لا بما هو عرضي فيه، وجعلنا مديح الرجال مثالا في ذلك، وذكرنا أن من قصد لمدحهم بالفضائل النفسية كان مصيبا، وجب أن يكون ما يأتي به من المدح على خلاف الجهة التي ذكرناها في النعوت معيبا"[24]، فالصفات المادة على اختلافها عند "قدامة" فانية غير باقية، في حين أن الخلال المعنوية النفسية لا تزول حتى برحيل أصحابها. في حين يرى "أرسطو" أنه لا بأس أن يمدح الرجال بالفضائل المادية على اعتبار أنها تحدث اللذة والمتعة، يقول: "أما الصحة والجمال وصفات أخرى من هذا القبيل، فهي توجد من فضائل الجسم منتجة لعديد من الخيرات من ذلك مثلا أن الصحة محدثة للذة والتمتع بالحياة"[25]، وهنا يكون "قدامة" قد تجاوز ما جاء به "أرسطو"، وسمح به للشعراء أن يستعملوه في المدح وكذا الهجاء، وما ينم هذا إلا عن أصالة منبثقة من ثقافته العربية.

هذا وقد رفض أيضا المدح بمظاهر الثراء والغنى، ومآثر الآباء والأجداد، لأنها من الصفات العارضة على الإنسان، ولا تظهر فضله ولا أخلاقه الذاتية الناتجة عن نفسه، كما أن الكثير من الممدوحين لا يرقون دائما إلى مرتبة آبائهم وأجدادهم، كما أن ثراءهم قد يكون موروثا أو قد يكون سبب فساد

أخلاقهم، ونقص فضائلهم، يقول معلقا على بعض الأبيات التي أسرف صاحبها في مدح آبائه وذكر مناقبهم: "فما في هذه الأبيات شيء يتعلق بالمدح الحقيقي، وذلك أن كثيرا من الناس لا يكونون كآبائهم في الفضل، فلم يصف هذا الشاعر غير الآباء، ولم يصف الممدوح بفضيلة في نفسه أصلا... وليس ذلك مدحا يعتد به، ولا جاريا على حقه"[26]، وهنا يكون "قدامة" أيضا قد تجاوز ما جاء به "أرسطو" في هذا الصدد، حيث أنه لم يرفض جميع الفضائل المادية الناتجة عن الثراء أو النسب، وإنما أجازها في حالة ما "إذا كانت أفعال المرء تسمو في الاستحقاق إلى مرتبة أفعال أجداده وآثار المتقدمين منهم، لأن تزايد ميراث المجد والشرف، وصلاح الحال هو كذلك زيادة الفضل والجمال"[27]، ومتى سمى الشخص إلى مرتبة آبائه وأجداده من المجد والشرف، كان جديرا بالمدح بذكر أصله ونسبه. على حد تعبير "أرسطو"، لكن "قدامة" رفض ذلك، فالمدح الجيد ما كان للشخص ذاته، والشاعر المجيد من أوردها دون أن يتعداها إلى تعدادها في آبائه أو أجداده، فهذه الزيادة أيضا تحسب لـ "قدامة" وتبين أصالته المنبثقة من البيئة العربية التي كانت ولازالت تمدح الرجل بما قدّمت يداه لا بما كان عليه والداه.

4 ـ التناقض والاستحالة:

أما قضية التناقض عرض إليها أثناء رده على من حكم على أبيات "امرئ القيس" بالتناقض؛ لأنه أورد في بعض شعره معاني معينة، ثم نقضها في قصيدة أخرى، فحكم على شعره بالتناقض وحكم عليه بعدم الصدق، فرفض الحكم الذي جاء به غيره ممن سبقوه، حيث أعابوا على الشاعر أن لا يناقض معنى جاء به في شعره. وأجاز "قدامة" ذلك، بل يرى فيه مقدرة الشاعر وذكائه الفني، يقول: "ومما يجب تقديمه أيضا أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن يصف شيئا وصفا حسنا، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا، بينما غير منكر عليه، ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذم، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته، واقتداره عليها، إنما قدمت هاذين المعنيين، لما وجدت قوما يعيبون الشعر إذا سلك الشاعر هذين المسلكين"[28]، فأن يأتي الشاعر بشعر يحمل معنى المدح أو الذم ثم يناقضه في القصيدة ذاتها فهذا عيب لا يجوز للشاعر الاتيان به، أما أن يناقضه في موضع آخر من قصيدة أخرى فهذا في رأي "قدامة" هو الشاعر المقتدر الفذ القريحة. وقد مثل بشعر "امرئ القيس" الذي يقول في قصيدة :

فَلَوْ أَنَّ مَا أَسْعَى لِأَدْنَى مَعِيشَةٍ كَفَانِي وَلَمْ أَطْلُبْ قَلِيلاً مِنَ المالِ
وَلَكِنَّمَا أَسْعَـى لمجدٍ مُؤَثَّـلٍ وَقَـدْ يُدْرِكِ المجْـدَ المؤَثَّلَ أَمْثَالِي[29]

ويقول في آخرى:

فَتَمْلَأَ بَيْتَنَا أَقْطًا وَسَمْنًا وَحَسْبُكَ مِنْ غِنًى شَبْعٌ وَرِيٌّ[30]

يرى "قدامة" أن هناك من عاب "امرأ القيس" لتناقضه في شعره، وهذا ظاهر من خلال قوله في البيتين الأولين بأنه يسعى في هذه الدنيا إلى المجد والسمو، في حين ذهب في البيت الثاني إلى القول: حسب الإنسان أن يتحصل على قوت يومه من طعام وماء، فرد على ذلك قائلا: "أنه لو تصفح أولا قول "امرئ القيس" حق تصفحه لما وجده ناقض معنى بآخر، بل المعنيان في الشعرين متفقين، إلا أنه زاد في أحدهما زيادة لا تنقض ما في الآخر، وليس أحد ممنوع من الاتساع في المعاني التي لا تتناقض، وذلك أنه قال في أحد المعنيين: فلو أني أسعى لأدنى معيشة كفاني القليل من المال، وهذا موافق لقوله: "وحسبك من غنى شبع وري"، لكن في المعنى الأول زيادة ليست بناقضة لشيء، وهو قوله: لكنني لست أسعى لما يكفيني، ولكن لمجد أؤثله. فالمعنيان اللذان ينبئان عن اكتفاء الإنسان باليسر في الشعرين متفقان، والزيادة في الشعر الأول التي دل بها على بعد همته ليست تنقض واحدا منها ولا تنسخه"[31]، فالزيادة التي ألحقها "امرؤ القيس" بشعره في البيتين الأولين ـ عند قدامة ـ لا تعني بأي حال من الأحوال تناقضا، لماذا ؟ لأنه نبه فيما سبق إلى أن المعاني ليست تحضر على الشعراء، وإنما المجيد من يصيغها في أحسن صياغة، وإن كان "امرؤ القيس" قد صاغ معنى في أحسن صياغة، ثم ألحق ذلك المعنى في موضع آخر معنى آخر يزيد من حسن شعره وجماله، حتى وإن كان يناقض المعنى الأول، فلا يمكن اعتباره كذلك، لأن الشاعر لا يمنع من الاتساع في المعاني التي يعبر عنها، وإنما الاتساع مسموح ومطلوب.

إن النتيجة التي خلص إليها "قدامة" هي أن "امرأ القيس" لم يناقض نفسه من خلال المعاني التي أوردها في شعره، لكنه يعود ليقول أنه لو فعل ذلك ما عابه عليه، يقول: "ومع ذلك فلو قاله، وذهب إليه ما كان عندي مخطئا من أجل أنه لم يكن في شرط شرطه يحتاج إلى أن ينقض بعضه بعضا، ولا معنى سلكه في كلمة واحدة، ولو كان فيه لم يجر مجرى العيب، لأن الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني ـ كائنا ما كان ـ أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن يطالب بأن لا ينسخ ما قاله في وقت آخر"[32]. ف "قدامة" من خلال قوله هذا إنما ينادي بضرورة توخي الصدق الفني الذي يعني به الإجادة في قول الشعر، في حين أن الصدق الأخلاقي الذي يلزم على الشاعر عدم نقض قوله في كل شعره، فهذا أمر مستبعد غير ممكن.

وهنا يكون "قدامة" قد تأثر بفكرة التناقض التي جاء بها "أرسطو" في قوله: "أما المتناقضات فيجب بحثها وفقا لمنهج الحجاج الجدلي، والنظر فيما إذا كان الأمر متعلقا بنفس الشيء، فيما إذا كان الإيجاب متعلقا بنفس الموضوع، وفيما إذا كان الشاعر يتكلم فعلا في نفس المعنى، بحيث ينبغي أن نستنتج أنه يناقض ما يقوله هو نفسه، أو ما يدع لحكم رجل عاقل أن يفترضه"[33]، ف "أرسطو" يؤكد على ضرورة إمعان النظر في المعنى هل يحمل الدلالة نفسها؟ هل الموضوع ذاته؟ هل الشاعر يناقض نفسه في القصيدة عينها؟ وإلا لا يمكن بكل بساطة أن يحكم على الشاعر بأنه يناقض نفسه. ألا تلاحظ أن ما جاء به "أرسطو" يقارب إلى حد بعيد ما أورده "قدامة" في كتابه؟ بل إنه وصل إلى ما أراده "أرسطو"، مع أصالة تنم عن انتمائه المؤكد بتلك الشواهد التي ساقها لتوضيح ذلك.

أما "الاستحالة" فقد تحدث عنها "قدامة" في عنصر الممتنع والمتناقض فـ"المتناقض لا يكون، ولا يمكن تصوره في الوهم، والممتنع لا يكون، ويجوز تصوره في الوهم"[34]، فالمتناقض عنده هو المستحيل غير الممكن. ومثل له بقول "ابن نوفل":

لِأَعْلَاجٍ ثَمَانِيَةٍ وَشَيْخٍ كَبِيرٍ ذِي بَصَرٍ ضَرِيرٍ[35]

فالشاعر هنا أورد معنيين متناقضين فالعمى والبصر لا يمكن اجتماعهما في آن واحد، ولا يمكن للعقل تقبل ذلك لأنه من باب المستحيل. وهذا ما ذهب إليه "أرسطو" حين قال: "وينبغي على الشاعر أن يؤثر دائما المستحيل المحتمل، على الممكن غير المحتمل"[36]، وأما عن أمثلة وضع الممتنع فيما يجوز وقوعه، قول "أبي نواس":

يَا أَمِينَ اللهِ عِشْ أَبَدًا دُمْ عَلَى الأَيَّامِ وَالزَّمَنِ[37]

فقول "أبو نواس": "عش أبدا" كلام ممتنع غير ممكن ومع ذلك يمكن تصوره في الوهم، قد أجاز "أرسطو" ذلك أيضا حين أكد أن "المستحيل المقنع أفضل من الأمر الممكن غير المقنع"[38]، لأن ما أدركه العقل يمكن تقبله، وإن كان غير مطموع فيه، في حين أن ما غاب عن إدراك العقل لا يمكن تقبله لعدم القدرة على إقناع العقل به.

وخلاصة فإن "قدامة" هنا تأثر أيضا بالمنطق الأرسطي، وبالضبط في تفسيره معنى التقابل ومنشأ التناقض، حيث اعتمد في ذلك على مقولات "أرسطو" الأربعة، أو بعبارة أخرى إن الأشياء عند "أرسطو"، وتبعه في ذلك "قدامة" تتقابل على أربعة جهات (جهة الإضافة، جهة التضاد، جهة العدم والقينة، جهة النفي والإثبات)*.

5 . المحاكاة والأغراض الشعرية: إن تأثر "قدامة بن جعفر" بمحاكاة "أرسطو" يتجلى واضحا في حديثه عن أعلام الأغراض الشعرية من مديح وهجاء ورثاء ووصف. فهو في معالجته لهذه الأغراض يقف إزاء الأبعاد الثلاثة للمحاكاة: أن يقدم الشعر الإنسان بأفضل مما هو عليه . ممدوحا أو مرثيا . أو بأسوأ مما هو عليه مهجوا . أو تقديم الشيء على ما هو عليه، ومحاكاة مظاهر الطبيعة محاكاة تضعها إزاء المتلقي كأنه يراها، وهذا هو الوصف بعينه. بل هناك من يذهب إلى أن تعريف "قدامة" للوصف : "يجعله من قبيل الشكل الثالث من أشكال المحاكاة عند أرسطو (محاكاة من هم مساوون لنا) أو المحاكاة بالمطابقة حسب تعبير الفلاسفة، مادام الوصف يتجه إلى ذكر أحوال وهيئات الموصوف كما هي في الواقع"[39]، كما أضيف إلى هذه الأغراض التشبيه الذي عده "قدامة" غرضا آخر من أغراض الشعر، وجعله في تعريفه قريبا من الوصف يقول: "فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافترقا في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد"[40]؛ أي التشابه والتماثل بين شيئين إذا وصف أحدهما بالآخر، ليدني صورته للمخاطب، وكأنه يراه ويحسه.

ثم إن العودة إلى نص "أرسطو" وهو يتحدث عن المحاكاة وأشكالها نجد أن صاحب "نقد الشعر" قد تأثر به، خاصة في قول "أرسطو": "ولما كان الذين يقومون بالمحاكاة يحاكون أناسا يفعلون، وهؤلاء الأناس يكونون بالضرورة إما أفاضل أو رديئين (لأن اختلاف الأشخاص، يكاد ينحصر في هذا التمييز وحده؛ وأن الناس يختلفون في شخصياتهم تبعا للفضيلة، أو الرداءة) فإن الذين يقومون بالمحاكاة يعرضون: إما أناسا أسمى مما نعدهم، أو أسوأ، أو كما هم في المستوى العام"[41]، ومن هنا يمكن القول أن أغراض الشعر عند "قدامة" تتقابل مع أنواع المحاكاة عند "أرسطو" حيث:

- المدح والرثاء والنسيب يقابله فن التراجيديا عند أرسطو (محاكاة الأفاضل والنبلاء)
- الهجاء يقابله فن الكوميديا عند أرسطو (محاكاة الأراذل)
- الوصف والتشبيه والتمثيل يقابله عند أرسطو محاكاة من هم مساوون لنا أو الأنداد

ودون إمعان نظر سنجد أن "قدامة" رغم تطبيقه للمنطق الأرسطي إلا أنه ظل يحافظ على انتماء ما يعالجه وأقصد بذلك المادة النقدية المتمثلة في الشعر العربي، فإذا كان ما تحدث عنه "أرسطو" هو التراجيديا والكوميديا والملحمة، فإن "قدامة بن جعفر" قد تمعن الشعر العربي فوجده لا يخرج عن ثلاثة أغراض أساسية كبرى هي المدح والهجاء والوصف.

أما الغرض الأول المتمثل في المدح فنرى أصالة "قدامة" في اشتراطه أن لا يمدح الرجل ولا يحاكى إلا بما فيه من الفضائل، وأحسن المدح عنده ما ذكرت فيه الفضائل الأربع الكبرى وفروعها، في حين أن "أرسطو" في التراجيديا اشترط محاكاة الرجال بأسمى مما عندهم.

أما الغرض الثاني المتمثل في الهجاء، فقد ماثل ما جاء به "أرسطو" في الكوميديا الذي حرص على محاكاة ووصف الرجل بأسوأ مما عنده، فاستحسن بذلك "قدامة" الهجاء المقذع الموجع وأجاده.

وأما الغرض الأخير وهو الوصف والتشبيه فقد حرص "قدامة" هنا أيضا على ذكر الشيء بما فيه من الأحول والهيئات، أو كما يرى "أرسطو" في محاكاة الأشخاص كما هم في المستوى العام.

ألا ترى بعد هذا أن "قدامة" الذي لم يأت على ذكر مصطلح المحاكاة، إلا أنه في تناوله لأغراض الشعر يمكن لنا أن نستشف مفهومها من خلالها، وإن لم تكن نظرته تلك ورأيه ذاك عميقا ودقيقا كما وجدناه عند "أرسطو".

6 ـ قضية الغلو والمجاز:

أشار "قدامة" إلى قضية التصوير غير مرة خاصة أثناء تطرقه إلى الغلو والمبالغة، ولأن الغاية من الشعر هي التأثير في العواطف، "والغلو لاشك من أسباب التأثير وإخراج الشعور من دائرة الواقع أو دائرة الحس إلى عالم خيالي يجعل النفوس تستشرف وتتبع الشاعر، وهذا ما أراده القائلون بقولهم: خير الشعر أكذبه"[42]، فهذه العبارة الأخيرة التي أوردها "قدامة" أيضا في كتابه تشير "إلى تقبله للخيال في الشعر، وميله إلى أن يتناول الشعر صورة الحياة أجمل أو أبشع مما عليه في واقع الأمر"[43]، لذا اعتمد على التصوير (المجاز)، ثم إن الغلو يعتمد ليصل إلى غايته المرجوة على الخيال، وبه يتميز النص الأدبي عن غيره من النصوص، ثم إنه يرى في الغلو "قدرة أكبر على توفير المساحات الإيحائية المميزة للنص الشعري، ومن ثم يربط بين الشعر والكذب على أساس أن الكذب في ضوء مفهوم الغلو لا يتعلق بمادة الشعر، بل بالصياغة الفنية التي يقدم خلالها الشاعر هذه المادة "[44]، التي تنم عن قدرة الشاعر على الابتكار والإبداع.

إن كلامه في الغلو له صلة بالفكر اليوناني، وهذا ما أقره بنفسه قائلا: "إن الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر، والشعراء قديما، وقد وردني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا يرى فلاسفة اليونان في الشعر على مذهب لغتهم"[45]؛ أي إن الغلو الذي أجازه هو

تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه، وليس خارجا عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له، أما الممتنع عنده الذي لا يجوز هو الغلو المستقبح غير الممكن.

وهنا نجده شديد التأثر بـ"أرسطو" الذي يذهب إلى أن المستحيل المحتمل أفضل من الممكن غير المحتمل، يقول: "إن المستحيل المقنع أقرب إلى غاية الشعر من الممكن غير المقنع"[46]، لأن الغلو عند "أرسطو" "إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه، وليس خارجا عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له، لأن الذي يكون قلنا إنه جائز"[47]، ولا يمكن للغلو أن يظهر في النص الأدبي إلا ضمن لغة ملغزة، وهي كما عرفها "أرسطو" بأنها "تلك التي تتألف من مجازات واستعارات... والواقع أن طبيعة اللغة الإلغازية تتمثل أساسا في التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعية في تركيبات لغوية مستحيلة، وهذا لا يحدث باستعمال المسميات العادية للأشياء، ولكن باستعمال بدائلها المجازية[48]، والمجاز أو الاستعارة كما يعلم الجميع هي عنده آية الموهبة، يقول: "ولكن الشيء الأعظم أهمية من هذا كله، فهو التجويد في صياغة المجاز، وهو الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يتعلمه المرء من غيره، إنه آية العبقرية، لأن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصرية قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة"[49]، والمجاز وحده كفيل أن يميز شاعرا عن آخر، ووحده كفيل أن يبين أصالته، لذا جعله "أرسطو" آية الموهبة والعبقرية.

و"قدامة" من خلال ما سبق لا يمكن أن نقول بأنه تأثر بأرسطو في قضية المجاز، لأن النقد الأدبي قبله قد ألح كثيرا عليه، بل إن غيابه غياب لجمالية الشعر وفنيته، لكن الملفت للانتباه هو أنه قد تأثر فعلا بقضية الغلو التي وردت عند "أرسطو" خاصة ما يتعلق بالمستحيل والممكن وقضية تفضيل أحدهما على الآخر، وقد أورد "قدامة" العديد من الأمثلة الشعرية التي يؤيد بها رأيه في قضية الغلو، والتي تنم عن ذوقه العربي الأصيل.

خاتمة:

وخلاصة القول: أن "قدامة" رغم تأثره بما تركه "أرسطو" من منطق وفلسفة، ومن نقد للأدب، وخاصة الشعر، وكذلك رغم ابتعاده عن الذوق كما يؤكد ذلك العديد من النقاد على غرار إحسان عباس، وجابر عصفور، طه أحمد إبراهيم ، ومحمد زكي العشماوي... إلا أنه استطاع صياغة نقد جديد نلمس فيه تميزه وتفرده، وكما "أكد أغلب النقاد المعاصرين أن مصادر "قدامة" في كتاب "نقد الشعر" هو ما استوعبه من اطلاعه على الفكر الفلسفي اليوناني، وقواعد المنطق الأرسطي، وأنه لم يكن للفكر الفلسفي والمنطقي أثر في توجيه النقد الأدبي عند العرب قبل "قدامة"، وإذا كان هناك شيء من تشابه بين

آراء بعض أصحاب هذا النقد وآراء أهل الفلسفة والمنطق، فهو من قبيل التأثر غير المباشر نتيجة للتفاعل الهادئ والتدريجي للثقافات المختلفة كما هو الحال مثلا في بعض ما كتبه الجاحظ"[50]، إلا أن "قدامة" استطاع بذكاء ناقد متفحص أن يطبق المنطق الأرسطي على الشعر العربي دون المساس بخصوصية النص الأدبي العربي.

إن المادة النقدية التي وردت في " نقد الشعر" وكيفية نقدها وتحليلها تؤكد كما يشير "مصطفى الجوزو" بأنه "تأثر بالمنطق اليوناني لا بالنظرية الأرسطية في الشعر"[51]، ف "قدامة" تأثرا فعلا بمنهج وطريقة "أرسطو" في إيراده للمادة الخام التي عالجها في "فن الشعر" أو "فن الخطابة"، أليست مصطلحات "الحد والجنس والفصل والفرع... من صميم التفكير المنطقي؟ أليست مفاهيم الاستحالة والغلو والتناقض... مفاهيم عالجها العقل الأرسطي؟ أليست قضية الفضائل والأخلاق الإنسانية وقضية المحاكاة قضايا طرحها الفكر اليوناني الأرسطي؟

لكن في إطار المثاقفة الإيجابية التي تقول بالتفاعل لا التماثل يمكننا الجزم بأصالة "قدامة" وجدة ما جاء به، أليست فكرة نقده للشعر وتمييزه جيده من رديئه وكذا تعريفه للشعر من صميم تفكير قدامة العربي؟ أليس طرحه لقضايا من قبيل الفضائل والأغراض الشعرية، والغلو... قضايا من صميم التفكير العربي الأصيل؟ أليست تلك النماذج التي درسها **قدامة** وأحسن تحليلها تنم عن ذوق عربي عارف بالشعر العربي ومكامن جيده ومواطن رداءته؟

ف "قدامة" أحسن المزج بين ثقافتين، بين فكرين، فأنتج لنا كتابا نقديا عربي المادة أصيل، يوناني الطرح منطقي أرسطي.

هوامش:

[1] – محمد خرماش، دور المثاقفة في تجديد الفكر الأدبي . مدرسة الديوان نموذجا . أعمال مؤتمر الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثير والتأثر، فاس 19. 20. 21 أفريل 2011، ص:57.

[2] – المرجع نفسه، ص:57.

[3] – ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2005، ص ص: 108. 112. وينظر: بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، مصر، ط3، (د.ت)، ص ص: 135 . 155. وينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب . نقد الشعر من

القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ـ دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1986 ص ص: 186 ـ 205 . وينظر: قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص ص: 349 ـ 376. وينظر: أحسن مزدور، معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، مكتبة الآداب، االقاهرة، ط1، 2009، ص: 202 ـ 225.

[4]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ـ دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1986، ص:127.

[5]– أحسن مزدور، معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص:203.

[6]– بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، مصر، ط3، (د.ت)، ص :84.

[7]–ينظر: ياقوت بن عبد الله الحموي، معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ج5 ، ص ص: 08 ـ 09 .

[8]– رجاء عبد المنعم جبر، معالم على طريق النقد القديم، مكتبة الشباب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص: 111.

[9]– أحسن مزدور، معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص:204.

[10]– المرجع نفسه، ص:203 .

[11]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان. (د.ط)، (د.ت)، ص: 61.

[12]– ينظر: بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1969، ط3، ص: 157. 163.

[13]– قصي الحسين، النقد الأدبي، ص:181.

[14]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 64.

[15]– فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص:49

[16]– عاصم محمد أمين بني عامر، ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، دار صفاء، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص:111.

[17]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 64.

[18]– أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1960، ص: 113.

[19]– أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2014، ص111.

[20]– المصدر نفسه، ص111.

[21]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 96.

[22]– أرسطو طاليس، فن الخطابة، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2008، ص: 50.

[23]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 96.

[24]– المصدر نفسه، ص: 184.

[25]– أرسطو طاليس، فن الخطابة، ص: 37.

[26]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 185.

[27]– أرسطو طاليس، فن الخطابة، ص: 54.

[28]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:66.

[29]– امرؤ القيس، الديوان، تح: حسن نور الدين، دار الحكايات، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص ص: 64 . 65.

[30]– المصدر نفسه، ص :210 .

[31]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 22 .

[32]– المصدر نفسه، ص: 23.

[33]– أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1953، ص: 77.

[34]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:201.

[35]– المصدر نفسه، ص:198 .

[36]– أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص: 247.

[37]– أبو نواس، الديوان، تح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص: 551 .

[38]– أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص: 262 ـ 263.

* – جهة الإضافة أو المضاف هو الشيء الذي يقال بالقياس إلى غيره مثل الأب إلى ابنه، والتضاد كالخير والشر، وجهة العدم والقينة مثل الأعمى والبصير، والنفي والاثبات مثل زيد جالس وزيد ليس بجالس. ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 195.

[39]– عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1، 2011، ص: 258.

[40]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:123 .

[41]– أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص77.

[42]– عبد الملك مرتاض، الأدب والأدبية، بحث في الماهية، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2001، المجلد العاشر، ج 40 ، ص ص: 160 . 161 .

[43]– بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ص: 205 .

[44]– محمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة، قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2002، ص :62 .

[45]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:94 .

[46]– أرسطو طاليس، فن الشعر، تر:عبد الرحمان بدوي، ص: 77.

[47]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:202 .

[48]– أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص229.

[49]– المصدر نفسه، ص232.

[50]– رجاء عبد المنعم جبر، معالم على طريق النقد القديم، ص: 111.

[51]– مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الوسطى)، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1988، ج1، ص: 92.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 259 - 273 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المرجعيّة الدّينيّة لآراء ابن مضاء النّحويّة

Religious reference of the grammatical opinions of Ibn Mada

د. عمر تشيش *
Dr. Omar TCHICHE
جامعة أمين العقال حاج موسى أق أخموك – تمنراست / الجزائر.
مخبر الدّراسات الأدبيّة واللّغويّة الأندلسيّة – جامعة تلمسان / الجزائر.
University Amin Aloka Hadj Moussa Ag Akhamouk – Tamanghassset-Algeria
tchiche.omar@cu-tamanrasset.dz

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول:2021/06/13	تاريخ النشر: 2021/11/04

مُلخّص البحث

يُعدّ كتاب "الرّدّ على النّحاة" الذي ألّفه ابن مضاء القرطبيّ (ت.592هـ) طفرة بين الكتب التي أُلِّفَت في النّحو العربيّ ونقده، وذلك لما اشتمل عليه من آراء جريئه؛ حيث ذهب مؤلّفه إلى الاعتراض على كثير من أصول النّحو التي أجمع عليها جمهور النّحويّين.

وإذا كان أكثر دارسي النّحو المحدثين يصف الآراء التي بسطها ابن مضاء القرطبيّ في كتابه بالثّورة النّحويّة التي استلهمها من مذهبه الظّاهريّ، فإنّ بعضهم يرى أنّ في ظاهريّة ابن مضاء نظر.

ولهذا فإنّنا سنحاول أن نسلّط الضّوء على المرجعيّة الدّينيّة التي بنى عليها ابن مضاء آراءه النّحويّة في هذا المقال الوصفيّ التّحليليّ.

الكلمات المفتاحيّة: ابن مضاء؛ ثورة؛ نحو؛ ظاهريّ؛ مرجعيّة؛ دينيّة.

Abstract :

The book “The Refutation of the Grammarians” written by Ibn Mada al-Qurtubi (513-592H) was a leap among the books written in Arabic grammar and its criticism for the bold opinions it contained.

Its author went to object to many of the origins of grammar on which the majority of grammarians are unanimous.

And if most scholars of modern grammar describe the opinions that Ibn Mada elaborated in his book as a grammatical revolution that was inspired by his Zahiri school, then some of them think that it was not his doctrine.

For this reason, we will try to shed light on the religious refernece on which Ibn Mada built his grammatical views in this descriptive analytical article.

* عمر تشيش tchiche.omar@cu-tamanrasset.dz

Keywords: Ibn Mada; Revolution; Grammar; Zahiri; Religious; Reference.

مقدّمة

يقف الدّارسون المحدثون من آراء ابن مضاء النّحويّة موقفا متباينا؛ فمِن مُؤيِّدٍ يرى فيها باكورة تيسير النّحو العربيّ وتهذيبه من الصّعوبات التي تُنفّر منه، ومِن معارض يراها دعوة حقيقيّة إلى هدم هذا النّحو ونقض أصوله المتينة التي يقوم عليها.

وأيّا يكن، فإنّ ابن مضاء القرطبيّ قد ناقش في كتابه "الرّدّ على النّحاة" بعض أصول النّحو عند النّحاة الأوائل، فوقف منها موقفا يغلب عليه التّفنيد، حتّى وَصَفَ أكثرُ الدّارسين المحدثين آراءه التي بسطها في كتابه بالثّورة النّحويّة التي استلهمها من مذهبه الظّاهريّ؛ في حين ذهب بعضهم إلى أنّ في ظاهريّة ابن مضاء نظر.

فهل كان المذهب الظّاهريّ هو المرجعيّة الدّينيّة التي بنى عليه ابن مضاء آراءه النّحويّة؟ هذا ما سأحاول الإجابة عنه في هذا المقال الوصفيّ التّحليليّ، وفق الخطّة الآتية:

- مقدّمة.
- أوّلا: عصر ابن مضاء.
- ثانيا: مرجعيّة ابن مضاء الدّينيّة.
- خاتمة.

أوّلا: عصر ابن مضاء[1]

ولد ابن مضاء –على الرّاجح من أقوال المؤرّخين– سنة 513هـ، وتُوفِّي سنة 592هـ، فيكون قد عاش ما يقرب من تسع وسبعين سنة.

وإذا علمنا أنّ دولة الموحّدين قد تمّ لها مُلك المغرب وأكثر الأندلس نحو سنة 540هـ على حساب دولة المرابطين[2]، تبيّن لنا أنّ ابن مضاء قد ولد في أحضان دولة المرابطين، وأمضى من عمره في أثناء حكمها –بل وهي في فترة أُفولها– ما يقرب من سبعة وعشرين عاما، ليُتِمّ الاثنين وخمسين عاما المتبقّية من حياته في كنف دولة الموحّدين.

وإذا كان ابن مضاء قد ألّف كتابه المشهور "الرّدّ على النّحاة" في عصر الموحّدين[3]، فإنّه من المهمّ معرفةُ ما قضاه من سِنِيهِ إبّان حكم المرابطين، لتَبَيُّن معتقده وعناصر تكوينه العلميّ في مرحلة الطّلب، لما لذلك من تأثير في ما نادى به من آراء نحويّة في كتابه المذكور آنفا.

وبتحديد الفترة الزّمنية التي عاش فيها ابن مضاء، يتّضح أنّها شملت جلّ القرن السّادس الهجريّ؛ ولهذا فإنّي آثرت أن أعرض في هذا الفصل عصر المؤلِّف، الذي هو مزيج بين دولتي المرابطين والموحّدين، لا عصر الكتاب الذي يقتصر على دولة الموحّدين.

على أنّه ليس ممّا يُحتاجُ إليه في هذا البحث معرفة التّاريخ العامّ للأندلس في القرن السّادس الهجريّ، ولكن يكفي الوقوف على التّاريخ الثّقافيّ لهذا العصر، ولاسيّما ما تعلّق بالجانبين العقديّ والفقهيّ من جهة، والنّحويّ من جهة أخرى؛ كلّ ذلك على نحو مركّز يوضّح الأساس العَقَدِيّ لآراء ابن مضاء النّحويّة.

1- في العقيدة والفقه

كان الأندلسيّون والمغاربة إبّان عهد المرابطين على معتقد أهل السّنّة والجماعة؛ يتعبّدون الله وفق مذهب الإمام مالك؛ فقد عرفوه على أيدي ثلّة من العلماء الذين سافروا إلى المدينة ابتغاء طلب العلم، فلقوا مالكا وأخذوا عنه، ثمّ قفلوا راجعين إلى الأندلس ناشرين مذهبه عقيدةً وفقهًا، «وأشهر مَن تتردّد أسماؤهم في القيام على هذا المذهب ثلاثة هم: عبد الملك بن حبيب السُّلميّ (ت.239هـ)، ويحيى بن يحيى اللّيثيّ (ت.234هـ)، وعيسى بن دينار (ت.212هـ)»[4].

فبفضل الله -أوّلا-، ثمّ بجهود هؤلاء العلماء الثّلاثة وتلامذتهم توطّد المذهب المالكيّ في الأندلس والمغرب منذ أوائل حكم المسلمين لهذه البلاد، وظلّ بها منفردا حتّى القرنين الخامس والسّادس الهجريّين اللّذَيْنِ عرفا تحرّكا للمذهب الظّاهري على يد ابن حزم.

وممّا تميّز به المذهب المالكيّ أنّ حاله في بلاد الأندلس والمغرب كحاله في معقِلِه مدينةِ الرسول -صلى الله عليه وسلّم-؛ مذهبٌ قائم على الأخذ بالكتاب والسّنّة على فهم سلف الأمّة، وقد بقي لدى الأندلسيّين كما يقول ابن خلدون غضّا: «ولم يأخذه تنقيح الحضارة وتهذيبها كما وقع في غيره من المذاهب»[5]، ومعنى ذلك أنّه عندهم مذهب توقيفيّ لا إعمال فيه للرّأي بإزاء النّصوص الشّرعيّة قطعيّة الثّبوت والدّلالة[6].

ويذهب عبدالله كنّون إلى أنّ مذهب مالك لم يتوطّد في بلاد الأندلس باعتباره مذهبا فقهيّا فقط، بل بوصفه عقيدة كذلك، لأنّ التّلازم فيه بين الفقه والاعتقاد ممّا لا يخفى[7].

وبلغت العناية بالمسائل الفقهيّة الفرعيّة أَوْجَهَا في أواخر عهد المرابطين، وحَظِيَ الفقهاء لدى السّلاطين الذين أدنوهم وشاوروهم في المهمّات، فكانت الدّولة «لا تُورِد ولا تُصدِر إلاّ عن نظرهم»[8].

وإذا عُلِم أنّ ابن مضاء كان مُبَرِّزا في غير ما علم من علوم الدّين واللّغة، أمكن القول إنّه مِن «خيرة تلاميذ [عصر المرابطين]»[9]، ومِن ثَمّ أمكن الاستنتاج أنّ الأندلس في هذا العصر «لم تخل معاهدها مِن الأعلام المجيدين في كلّ فنّ، وأنّ ما قاله المرّاكشي —من أنّه لم يكن أحد من مشاهير ذلك الزّمان يعتني بالأصول– فيه إطلاق ينبغي أن يُنزَّه قول المؤرّخ عنه»[10].

هذا مجمل ما تميّزت به الحياة الدّينيّة زمانَ المرابطين؛ وأمّا الموحّدون، فإنّ الباحث يجد صعوبة في تحديد عقيدتهم ومذهبهم الفقهيّ على نحو دقيق، وذلك لاختلاف المؤرّخين والدّارسين في هذه المسألة؛ فمِن قائل إنّهم كانوا أشعريّي المعتقد، لأنّ مؤسّس الدّولة الأوّل "المهدي بن تومرت" «كان جلّ ما يدعو إليه علم الاعتقاد على طريق الأشعريّة»[11]، ومن قائل بأنّ عقيدتهم كانت مزيجا بين التّشيّع والاعتزال، إذ إنّ ابن تومرت —كما يرى شوقي ضيف– قد أسّس عقيدة الموحّدين وثبّتها بقوّة مستضيئا بالنِّحَلِ في عصره، ولعلّ أهمّ نحلتين استمدّ منهما الأسس لتلك العقيدة هما: التّشيّع والاعتزال[12].

على أنّ شوقي ضيف له في المسألة أكثر من رأي؛ ففضلا عن قوله السّابق، نجده في مقدّمة كتاب "الرّدّ على النّحاة" يستدلّ بما قاله عبد الواحد المرّاكشيّ في الذّهاب إلى أنّ ابن تومرت «يظهر أنّه لُقِّن ... أصولَ مذهب الأشاعرة»[13]، ويؤيّد هذا القولَ رأيُ عبد الله كنون من أنّ ابن تومرت كان على طريقة الأشاعرة؛ من تأويل المتشابه وعدم إقراره على ظاهره خوفا من الوقوع في التّجسيم[14].

ويوضّح كنّون هذه المسألة في موضع آخر من كتابه "النبوغ المغربيّ في الأدب العربيّ" متحدّثا عن ابن تومرت: «وكان أكثر ما يدعو إلى الأخذ بمذهب الأشاعرة في الاعتقاد، وخاصّة في تأويل المتشابه من الآي والأحاديث، الذي كان المغاربة لا يجنحون إليه أخذا بمذهب السّلف في ترك التّأويل وإقرار المتشابهات كما جاءت؛ مشدّدا النّكير عليهم في ذلك، وربّما رماهم بالتّجسيم. ولذلك سمّى أتباعه بالموحّدين تعريضا بخصومه من رجال الدّولة والفقهاء وعامّة أهل المغرب الذين كانوا كلّهم على مذهب السّلف في العقيدة»[15].

ومن هنا يبدو أنّ ابن تومرت قد أقام دولته على أساس دينيّ، ولكن أيّ أساس؟! أنّه المهديّ المنتظر، والإمام المعصوم! فقد «لبث الخطباء مدى طويلا في أيّام الموحّدين يذكرونه بوصفه الإمام المعصوم والمهديّ المعلوم من فوق منابر المغرب كافّة»[16].

ولعلّه يجدر التّنبيه على أنّ الخليفة الموحديّ يعقوب المنصور أُضطُرّ في عهده إلى عدم الاستمرار في مغالطة الرّعيّة ببعض المعتقدات البدعيّة التي أقرّتها دولتهم؛ كالمهدويّة وعصمة الإمام، فأمرهم بالتّخلّي عنها[17].

وأيّا تكن العقيدة التي كان عليها خلفاء الدّولة الموحّديّة، فإنّ أكثر الرّعيّة وجلّ أهل العلم -إن لم يكونوا كلّهم- كانوا سنّيّين لا يرضون الدّخول في مذهب الموحّدين الذي يقرّ بمهدويّة ابن تومرت وعصمة الإمام[18]، ولا أدلّ على ذلك من ثورة القاضي عياض (ت.544هـ) عليهم، ومنابذته لمعتقدهم.

ويذهب شوقي ضيف في موضع آخر إلى أنّ الخلفاء الموحّدين كانوا ظاهريّين في الفقه، إذ يقول: «وتوفّي عبد المؤمن فخلفه ابنه يوسف... وكان مثل أبيه وإمامه ابن تومرت ثائرا على كتب المذاهب الفقهيّة وما بها من كثرة الفروع والعلل والأقيسة، معتنقا لمذهب أهل الظّاهر»[19].

وتجدر الإشارة -كذلك- إلى أنّ ابن مضاء اتّصل بالخليفتين المُوَحِّدِيَّيْنِ الثّاني والثّالث، وهما يوسف بن عبد المؤمن بن عليّ (ت.580هـ) ويعقوب بن يوسف بن عبد المؤمن (ت.595هـ)؛ فكان قاضي الجماعة في دولة يوسف، وشغل هذا المنصب ما شاء الله في دولة يعقوب الذي وقع في عهده حادثان كبيران: أوّلهما ما كان منه من محاربة الفلسفة والتّضييق على المشتغلين بها، وعلى رأسهم ابن رشد الحفيد؛ غير أنّه كفّ عن ذلك. والثّاني هو دعوته إلى الأخذ بظاهر الكتاب والسّنّة، ونبذ كتب مذهب مالك[20].

ففي أيّام يعقوب «انقطع علم الفروع، وخافه الفقهاء، وأُمِر بإحراق كتب المذهب [المالكيّ] بعد أن يجرّد ما فيها من حديث رسول الله -صلّى الله عليه وسلّم- والقرآن، ففُعل ذلك، فأُحرق منها جملةٌ في سائر البلاد، كمدوّنة سحنون، وكتاب ابن يونس، ونوادر أبي زيد ومختصره، وكتاب التّهذيب للبرادعيّ، وواضحة ابن حبيب، وما جانس هذه الكتب ونحا نحوها»[21].

ويروي عبد الواحد المرّاكشي، الذي شاهد بعضَ ما حدث زمانَ الموحّدين، أنّه كان يؤتى منها يومئذ بالأحمال إلى مدينة فاس، فتوضع وتضرم فيها النيران. كما يروي أنّ يعقوب قد أمر بترك الاشتغال بعلم الرّأي والخوض في شيء منه، وتوعّد على ذلك بالعقوبة الشّديدة، «وكان قصده في الجملة محو

مذهب مالك وإزالته من المغرب مرّة واحدة، وحمل النّاس على الظّاهر من القرآن والحديث، وهذا المقصد بعينه كان مقصد أبيه وجدّه، إلاّ أنّهما لم يُظْهِراه، وأظهره يعقوب»[22].

ويستدلّ عبد الواحد المرّاكشيّ على ظاهريّة يعقوب بما أخبره به «غير واحد ممّن لقي الحافظ أبا بكر بن الجدّ، أنّه أخبرهم قال: لمّا دخلت على أمير المؤمنين أبي يعقوب أوّل دخلة دخلتها عليه، وجدت بين يديه كتاب ابن يونس، فقال لي: يا أبا بكر، أنا أنظر في هذه الآراء المتشعّبة التي أُحدِثت في دين الله، أرأيت يا أبا بكر المسألة فيها أربعة أقوال أو خمسة أقوال أو أكثر من هذا، فأيّ هذه الأقوال هو الحقّ، وأيّها يجب أن يأخذ به المقلّد؟ فافتتحت أبيّن ما أشكل عليه من ذلك، فقال لي وقطع كلامي: يا أبا بكر ليس إلّا هذا؛ وأشار إلى المصحف؛ أو هذا، وأشار إلى كتاب سنن أبي داود، وكان عن يمينه؛ أو السّيف! فظهر في أيّام يعقوب هذا ما خفي في أيّام أبيه وجدّه»[23].

ويظهر من هذا وغيره أنّ ثورة الموحّدين على المرابطين لم تكن سياسيّة فحسب، بل كانت دينيّة أيضا؛ وقد تجلّت مظاهرها –على وجه الخصوص– في العقيدة والفقه، ذلك أنّ ابن تومرت كان يرى المرابطين «مجسّمة، كما كان يرى علماءهم يهتمّون في الدّين بالفروع دون الأصول»[24].

ويرى محمّد عيد أنّ أمراء الموحّدين قد حقّقوا خصائص المذهب الظّاهريّ عمليّا –مع اختلافهم في إخفاء ذلك وإظهاره–، تلك الخصائص التي قوامها العودة إلى النّصوص لاستقرائها في عمق واجتهاد لا يخرج عن النّصّ، وعدم تقليد أحد مع القدرة على الاجتهاد[25].

وأمّا عبد الله كنّون فيذهب إلى أنّ الموحّدين كانوا يدعون إلى الاجتهاد، ولم يكونوا ظاهريّة كما يعتقد بعض الباحثين، و له في ذلك عدّة حجج؛ منها أنّ إعجاب الخليفة يعقوب المنصور بابن حزم لا يكفي للحكم عليه وقومِه بأنّهم كانوا على مذهبه. ثمّ إنّ المنصور قد جمع من كتب السّنّة أحاديث في العبادات كان يمليها على النّاس ويكافئ على حفظها، داعيا بذلك إلى التّمسّك بالسّنّة أكثر من الانتماء إلى مذهب معيّن[26].

ومن حججه كذلك ما أورده المقّريّ في "نفح الطّيب" من أنّ يعقوب المنصور «له فتاوى مجموعة حسب ما أدّى إليها اجتهاده، وكان الفقهاء ينسبونه إلى مذهب الظّاهر»[27]، فالعبارة الأولى توحي بميله إلى الاجتهاد، في حين توحي العبارة الثّانية بأنّ الفقهاء إنّما كانوا يتجنّون عليه ويرمونه بالظّاهرية[28].

وأمّا الحجّة الكبيرة الدّالة على أنّ الموحّدين لم يكونوا على مذهب أهل الظّاهر هي الكتب التي خلّفها ابن تومرت و«نشرها المستشرق المجريّ جولدزهير، وتشتمل على كتاب أعزّ ما يطلب والعقيدة

المرشدة وكتاب الطّهارة... إلى غير ذلك من تعاليق المهديّ، وكلّها ليس فيه ذكر للظّاهريّة ولا لعلم من أعلامها.. بل إنّ في تعاليقه الأصوليّة ما يعارضها؛ وهو إثبات القياس ومدحه ممّا لا يجنح إليه أهل الظّاهر كما هو معلوم. وإذا كان هذا إمامُ الموحّدين ومهديّهم الذي أسّس دولتهم ومهّد لمذهبهم لا يرى رأي الظّاهريّة ولا يبدي نحوها أدنى ميل فلا شكّ في أنّ خلفاءه كانوا كذلك. وإنّما كان الفقهاء ينسبونهم إليها تشنيعا عليهم»[29].

وبإمعان النّظر، يميل الرّأي إلى أنّ الخلفاء الموحّدين لم يكونوا على مذهب أهل الظّاهر؛ ففضلا عن الحجج التي أوردها أصحاب هذا الطّرح، يمكن الاستدلال بقول يعقوب المنصور السّابق: «يا أبا بكر، أنا أنظر في هذه الآراء المتشعّبة التي أُحدِثت في دين الله، أرأيت يا أبا بكر المسألة فيها أربعة أقوال أو خمسة أقوال أو أكثر من هذا، فأيّ هذه الأقوال هو الحقّ، وأيّها يجب أن يأخذ به المقلّد؟»[30]، فهذا القول يشي بأنّ المنصور قد وقع في حيرة من أمره بين الأقوال الفقهيّة المتضاربة، ولم يعرف راجحها من مرجوحها، ولو كان على مذهب الظّاهريّة لما تردّد في ترجيح أقوال شيخهم ابن حزم، وهو (أي: يعقوب) الخليفة، لا يخشى في ذلك لومة لائم.

2- في النّحو

عَرف أهل المغرب والأندلس النّحو العربيّ منذ أوائل القرن الثّاني الهجريّ، وكان مذهب الكوفة أوّل ما عرفوه على يد جودي بن عثمان المَوْرُورِيّ (ت.198هـ)، الذي رحل إلى المشرق وتتلمذ لأئمّة الكوفيّين كالكسائيّ (ت.189هـ) والفرّاء (ت.207هـ)، وهو أوّل من أدخل إلى موطنه كتب الكوفيّين وأوّل من صنّف به في النّحو، وما زال يُدرّسه لطلّابه حتّى قُبض[31].

ويبدو أنّ مذهب البصريّين النّحويّ قد تأخّر وصوله إلى الأندلس التي أَوْلَتْ عنايتها لمذهب الكوفيّين، إلى أن رحل الأُفشنيق (ت.307هـ) إلى المشرق، حيث التقى بمصر أبا جعفر الدّينوريّ، وأخذ عنه كتاب سيبويه رواية، وأقرأه لتلاميذه بقرطبة[32].

ولم يُلِمَّ أهل المغرب والأندلس بالمذهب البصريّ إلّا بعد مدّة من دخوله بلادهم[33]، ويرجع الفضل في ذلك للرّبّاحيّ (ت.353هـ) الذي كان له علم بالفلسفة والمنطق والكلام، ورحل إلى المشرق هو أيضا، ولقي بمصر أبا جعفر ابن النّحّاس، وتلقّى عنه "الكتاب" رواية، ثمّ عاد إلى قرطبة دارسا له، ومدرّسا إيّاه لطلّابه، وقد أسعفه في ذلك ذكاءه الحادّ وقدرته على الاستنباط وتحليل العبارات والغوص في العلل[34].

وقد اهتمّ طلبة النّحو بشرح الرّبّاحيّ لكتاب سيبويه، لأنّه حثهم على «تدبّر أصول هذا العلم، وعرض الآراء فيها على محكّ النّقد المتحرّر، والحرص على حسن الاختيار»[35].

أمّا آراء البغداديّين النّحويّة فقد وصلت إلى المغرب والأندلس بعد فترة طويلة نسبيّا من ووصول آراء المِصْرَيْنِ إليهما؛ وكان البغداديّون يعتمدون –في الغالب– على التّرجيح بين آراء البصريّين والكوفيّين. وعلى نهج نحاة بغداد سار نحاة الأندلس والمغرب؛ يمزجون بين آراء الكوفة والبصرة فضلا عن بغداد، ويختارون الأرجح منها، على أنّهم لم يَقْصروا درسهم النّحويّ على الانتخاب من آراء تلك المدارس والتّرجيح بينها، بل خالفوهم في كثير من المسائل التي تفردوا فيها بآراء جديدة أدى إليه اجتهادهم[36].

هذا وقد اهتمّ نحاة المغرب والأندلس بالتّأليف في النّحو مُذْ عرفوا هذا العلم، ويمكن إجمال الدّوافع التي حَدَتْ بهم إلى الاهتمام بالتّصنيف النّحويّ في العناصر الآتية[37]:

- صون الألسنة عن اللّحن.
- منافسة المشارقة في هذا العلم بتأليف كتب نحويّة تضاهي ما ألّفوه.
- تراجع الاهتمام بالنّحو في المشرق في القرنين السّادس والسّابع الهجريّين، وخوف المغاربة على هذا العلم من الضيّاع.
- شرح الكتب النّحوية المطوّلة ككتاب سيبويه.

وأمّا عن أشهر نحاة هذا العصر، ففي عهد المرابطين نجد: ابن القطّاع الصّقليّ (ت.514هـ)، وابن السّيد البطلوسيّ (ت.521هـ)، وأبو بكر محمّد بن عبد الملك بن السّرّاج الشّنتريني (ت.549هـ) أحد أئمّة العربيّة المبرّزين فيها.

وأمّا في عهد الموحّدين، فقد برز من النّحاة طائفة من العلماء الذين طارت شهرتهم في الآفاق، ومنهم: ابن الباذش الغرناطيّ (ت.528هـ)، والسُّهيليّ (ت.571هـ)، والجزوليّ (ت.607هـ)، وابن خروف (ت.609هـ)، وابن مضاء القرطبيّ (ت.592هـ) الذي نُعنى به في هذا البحث.

لقد عاش ابن مضاء في عصر مزدهر مِن تاريخ الأندلس والمغرب؛ تميّز بتنوّع العلوم المختلفة، وانتشار المعارف بين النّاس؛ وكان للأجواء الثّقافيّة التي عاش فيها فضل كبير في تكوين شخصيّته العلميّة، وتوجيه آرائه النّحويّة.

ثانيا: مرجعيّة ابن مضاء الدّينيّة

تلخّصت دعوة ابن مضاء القرطبيّ إلى تيسير النّحو –أو ما اصطلح عليه بعض الدّارسين بثورة ابن مضاء– في الاعتراض عل بعض الأصول النّحويّة لدى المتقدّمين، ونجملها في العناصر التّالية[38]:

- الاعتراض على نظريّة العامل.
- الدّعوة إلى إلغاء العلل الثّواني والثّوالث.
- الاعتراض على القياس.
- الدّعوة إلى إلغاء التّمارين غير العمليّة وما لا يفيد في النّطق.

وقد اشتهر ابن مضاء القرطبيّ بين الدّارسين المحدثين بأنّه ظاهريّ المذهب، ولم يتوان كثير منهم عن عزو ما نادى به من آراء نحويّة في كتابه "الرّدّ على النّحاة" إلى نزعته الظّاهريّة وولائه لدولة الموحّدين التي كانت على هذا المذهب –في زعمهم–.

ولقد رأينا فيما سبق أنّ في ظاهريّة الموحّدين نظر، ولا يمكن الجزم بها على وجه اليقين، بل إنّ ثمّة من الدّارسين من ينفي ذلك، ومنهم عبد الله كنون الذي بدت حججه أقوى من حجج من قال بخلاف رأيه. وقد أيّده في ذلك بكري عبد الكريم، الذي استدلّ بحججه (أي: بحجج عبد الله كنون) في نفي الظّاهريّة عن الموحّدين، وقال بعد أن عرض تلك البراهين بأنّه إذا كان الموحّدون أنفسهم لا تربطهم علاقة وثيقة بالظّاهريّة فإنّ ما قيل عن ابن مضاء بأنّه طبّق المذهب الظّاهريّ في النّحو لإرضاء الخلفاء الموحّدين، يصبح قولا لا معنى له، ولا يعضده دليل[39].

وبِغضّ النّظر عن علاقة الموحّدين بالمذهب الظّاهريّ، فإنّ السّؤال الذي يفرض نفسه بإلحاح: هل كان ابن مضاء ظاهريّا بالنّظر إلى الآراء التي اشتمل عليها كتابه "الرّدّ على النّحاة"؟

إنّ الباحث عن جواب لهذا السّؤال فيما قاله الدّارسون المحدثون يجد نفسه بين قولين اثنين: فأمّا القول المشهور فيقطع بظاهريّة ابن مضاء، وهو الذي عليه أكثر الباحثين، وعلى رأسهم شوقي ضيف محقّق كتاب "الرّدّ على النّحاة"، إذ يؤكّد ذلك قائلا: «وإنّ من يرجع إلى نصوص كتاب "الرّدّ على النّحاة" يلاحظ ملاحظة واضحة أنّ صاحبه ثائر على المشرق، وهي ثورة تعتبر امتدادا لثورة أميره عليه. وأيضا فإنّه يلاحظ نزعة ظاهريّة في ثنايا الكتاب، ممّا يؤكّد صلة صاحبه بثورة الموحّدين على كتب المذاهب، ومن يعرف؟ ربّما كان ابن مضاء أحد المؤلّبين على هذه الثّورة، إن لم يكن المؤلّب الأوّل كما يقضي بذلك منصبه»[40].

وهذا القول يمكن التّعقيب عليه من وجوه: أوّلها أنّ ابن مضاء في كتابه لم يخصّ نحاة المشرق بالرّدّ، بل ردّ على النّحاة عموما ممّن كان يرى بطلان أصولهم النّحويّة؛ مشرقيّهم ومغربيّهم. وثانيها أنّه ليس بين أيدينا نصّ لابن مضاء أو غيره من المتقدّمين يؤكّد أنّ كتابه جاء امتدادا لثورة خلفاء الموحّدين على المشرق، بل إنّ هؤلاء ما حاربوا إلاّ الفقه المالكيّ على وجه الخصوص، وليس بقيّة المذاهب كما نبّه على ذلك جورج طرابيشي[41]. والأمر الثّالث، هو أنّ النّزعة الظّاهريّة التي لَحَظَها شوقي ضيف في كتاب "الرّدّ على النّحاة" قد لا تعدو أن تكون تأثّرا نسبيّا بالمذهب الظّاهريّ في بعض أصوله، إذ ليس كلّ من وافق قوله قولَ مذهب معيّن كان معتقِدا لذلك المذهب، ومن جهة أخرى فإنّ هذه النّزعة لا دليل قاطع فيها على صلة ابن مضاء بما سمّاه شوقي ضيف ثورة الموحّدين على المشرق. ثمّ إنّ الأحكام التي ذهب إليها شوقي ضيف مبنيّة في جانب كبير منها على الملاحظة والفرض والتّخمين، لا على الدّليل اليقينيّ، يدلّ على ذلك قوله: «...ومن يعرف؟ ربّما... إن لم يكن...».

ومع هذا فإنّ الحكم الذي أصدره شوقي ضيف بخصوص ظاهريّة ابن مضاء قد لقي صدى واسعا في أوساط كبار الباحثين المعاصرين، ومنهم على سبيل المثال: محمّد عيد، الذي تأثّر به كثيرا، إلى حدّ إعادته أفكاره نفسها وبالأسلوب ذاته تقريبا، إذ يقول: «ولقد عاصر ابن مضاء أمراء الموحّدين الأربعة، وولي القضاء ليوسف ابن عبد المؤمن، ويعقوب بن يوسف، والثّورة الفقهيّة في عنفوانها، وأغلب الظّنّ أنّه كان أحد قادتها، إن لم يكن قائدها العامّ، وقد امتدّت ثورته من الفقه إلى النّحو، وكان قوام اجتهاده فيه روح مبادئ الثّورة الفقهيّة [مِن] اطّراح تقليد السّابقين دون تبيّن، [و]استقراء النّصوص كما هي، [و]ترك الظّنون والفروض»[42].

ومن المؤيّدين لهذا الطّرح -أيضا- خضر موسى محمّد حمّود، الذي يرى أنّ ابن مضاء «كان ظاهريّ المذهب، وقد كتب كتابه "الرّدّ على النّحاة" يهدم فيه الأصول التي قام عليها النّحو العربيّ في المشرق»[43].

ومن الذين رأوا صلة وثيقة بين ابن مضاء والمذهب الظّاهريّ، حسن منديل حسن العكيليّ الذي يرى أنّ هذا المذهب في الأندلس كان متأثّرا بالدّراسات الفقهيّة التي نشطت في القرنين الخامس والسّادس الهجريّين على يد ابن حزم وابن مضاء[44].

وفي كتابه "دروس في المذاهب النّحويّة"، يقول عبده الرّاجحيّ بأنّ ابن مضاء قد قدّم لكتابه "الرّدّ على النّحاة" بمقدّمة ظاهريّة يكشف فيها عن صلة النّحو بالدّين مؤكّدا أنّه (أي: ابن مضاء) إنّما يعمل بتعاليم الدّين في تقديم النّصيحة للمسلمين[45].

وأمّا عبد السّلام محمّد هارون فيؤيّد هو الآخر من قال بظاهريّة ابن مضاء، ولكن بلهجة فيها شيء من التّهجّم عليه، فيقول: «إنّ مذهب ابن مضاء الظّاهريّ، وعقيدته الدّينيّة الخاصّة أفسدت عليه تفكيره... [فـ]خلّط، وأخرج دينه وعقيدته الخاصّة ليستخدمها في مهاجمة النّحويّين في أقوى معاقلهم»، يعني بذلك نظريّة العامل[46].

هذه طائفة من أقوال الباحثين الذين اعتقدوا أنّ ابن مضاء كان ظاهريّا، وهي –على العموم– تدور في فَلَكِ الحُكم الذي أصدره شوقي ضيف.

وهناك من نادى بظاهريّة ابن مضاء، ولكن بشيء من التّحفّظ، فحصرها في النّحو، على نحو ما قال به عبد الباقي بن عبد المجيد اليمانيّ[47].

وأمّا القول الثّاني في ظاهريّة ابن مضاء، فيرى أصحابه أنّ الجزم بهذا الطّرح غير ممكن، ومنهم بكري عبد الكريم، الذي استند في دعم رأيه إلى أنّنا لا نجد أحدا من المؤرّخين واللّغويّين القدامى يذكر أنّ ابن مضاء كان ظاهريّا وأنّ كتاب "الرّدّ على النّحاة" كان تطبيقا لهذا المذهب، بل لا يعدو وصفهم لهذا الكتاب أنّه كتاب خرج به صاحبه عن مألوف أهل العربيّة[48].

ويستدل بكري عبد الكريم –زيادة على ذلك– بأنّ ابن فرحون قد ترجم له في "الدِّيبَاج المُذْهَبُ في ترجمة أعيان علماء المذهب"، الذي صنّفه في تراجم أعيان العلماء المالكيّة، وهذا يدلّ –حسب بكري– على أنّ ابن مضاء لم يكن ظاهريّا ولم يخرج عن المذهب المالكيّ الذي كان سائدا في المغرب والأندلس[49].

ويستأنس لهذا الرّأي بما قاله عبد الله كنّون: «إذ كانت الرّعيّة وجلّ أهل العلم، إن لم نقل كلّهم سنّيّين في البلد، لا يرضون بالدّخول في ذلك المذهب [الذي كان عليه الموحّدون]، فأحرى أن يقوموا بالدّعاية له»[50].

ويقف بكري عبد الكريم عند علاقة ابن مضاء بالمذهب الظّاهريّ وقوف المحقّق المدقّق، لأهمّيّة النتيجة التي أراد استخلاصها: «إذ هناك فرق بين أن يكون ابن مضاء قد ألّف الكتاب وبثّ فيه آراءه الجديدة لمجرّد إرضاء الخليفة، وبين أن يكون قد وضعه عن اقتناع بضرورة إصلاح النّحو وتجديده. فرق بين

أن يكون إنّما وضعه في غمرة إعجابه وتلبّسه بالمذهب الظّاهريّ، وشعوره بضرورة تطبيقه بحذافيره على علاّته —إن كانت له علاّت– على النّحو العربيّ، وبين أن يكون قد اطّلع على هذا المذهب واكتفى بأن يستوحي منه الأصول التي تناسب القاعدة النّحويّة، وحاول تطبيقها على نظام الجملة في اللّغة العربيّة، وهو الاحتمال الذي نؤيّده على ما قدّمنا من أدلّة وبراهين. وليس كلّ من تبنّى منهجا أو استفاد بمذهب من المذاهب محكوم عليه أن ينضوي تحت لواء هذا المذهب»[51].

ثمّ يضيف بكري عبد الكريم بأنّنا عندما نقرأ كتاب الرّدّ على النّحاة قراءة فاحصة ونقارن ما جاء فيه من آراء نحويّة مع أصول المذهب الظّاهريّ نجدها آراء لا تتوافق كلّيّا مع هذا المذهب، ذلك أنّ ابن مضاء، وإن ثار على بعض أصول النّحو العربيّ كما ثار الظّاهريّون على أصول الفقه، فإنّه لم يدع إلى إلغاء القياس والعلل جملةً[52] على نحو ما قال به الظّاهريّة.

وبناء على ما سبق عرضه، أجد أنّ الحجج والبراهين التي قدّمها بكري عبد الكريم، والتي يعضد بها رأيَ عبد الله كنّون، حجج وجيهة، فليس بين أيدينا ما يثبت على وجه اليقين قطعا بأنّ ابن مضاء كان على مذهب الظّاهريّة في الفقه.

وممّا ينبغي التّنبيه عليه، عبارةٌ قالها ابن مضاء في فاتحة كتابه "الرّدّ على النّحاة"، وهي: «وأسأل الله الرِّضَى عن الإمام المعصوم، المهديّ المعلوم، وعن خليفتيه»[53]، فهذه العبارة تدلّ بمنطوقها على أنّ ابن مضاء كان يعتقد أنّ محمّدَ بن تومرت هو فعلا المهديّ المنتظر، فهل كان ذلك اعتقاده وقناعته حقيقة، أم قولا حُمِل عليه بحكم منصبه، ومُداراةً للخلفاء الموحّدين؟ هذه مسألة أتوقّف فيها ولا أقطع فيها بشيء، لعدم توفّر أدلّة واضحة تُجَلّيها.

خـاتمة

لقد حاولت في هذا البحث أن أتجرّد مِن الذّاتيّة والأحكام المسبقة –ما أمكن– في دراسة المرجعيّة الدّينيّة لابن مضاء، فكان أهمّ ما توصّلت إليه أنّه:

– لا يمكن الجزم يقينا أنّ ابن مضاء كان ظاهريّا في الفقه على نحو ما قال به أكثر الذين تناولوه بالبحث، فليس بين أيدينا ما يثبت ذلك على وجه قطعيّ، وغاية ما يمكن القطع به أنّه كان متأثّرا بمذهب الظّاهريّة في النّحو، وظهر ذلك التّأثّر جليّا فيما نادى به من آراء نحويّة في كتابه "الرّدّ على النّحاة"، على أنّه لم يُوافق المذهب الظّاهريّ أتمّ الموافقة، كما في قبوله العلل الأُوَل، وجانبا من القياس.

– في فاتحة كتاب "الرّدّ على النّحاة" عبارة قالها ابن مضاء تثير الانتباه، وهي: «وأسأل الله الرِّضَى عن الإمام المعصوم، المهديّ المعلوم، وعن خليفتيه»، فهذه العبارة تدلّ بمنطوقها –كما ذكرت في هذا البحث– على أنّ قول ابن مضاء يوافق معتقد الشّيعة، وأنّه كان يعتقد أنّ محمّدَ بن تومرت هو فعلا المهديّ المنتظر. فهل كانت تلك قناعته حقيقة؟! أم إنّه –فقط– قول حُمِل عليه بحكم منصبه، ومُداراة للخلفاء الموحّدين؟ أم أنّ العبارة مِن زيادات النّسّاخ فحسب، وليست لابن مضاء؟!

هوامش:

[1] – هو أحمد بن عبد الرّحمن بن محمّد بن سعيد بن حريث بن عاصم بن مَضَاء بن مهنّد بن عُمير اللَّخمِيّ. وهو مشهور بابن مَضَاء: جَدِّه السّادس. وينسب إلى قرطبة مسقط رأسه، إذ ولد بها سنة ثلاث عشرة وخمسمائة للهجرة (513هـ)، وفيها نشأ منقطعا إلى طلب العلم، حريصا على تلقّيه من أهله.

كان ابن مضاء عالما مُبَرِّزا في غير ما علم؛ فقيها عارفا بالفقه وأصوله، متقدّما في علم الكلام، ماهرا في الطّبّ والحساب والهندسة، حافظا للّغات، بصيرا بالنّحو مجتهدا فيه، ومتفرّدا فيه بآراء شذّت عن المألوف لدى النّحاة، بارعا في فنّ التّصريف، كاتبا بليغا شاعرا، وهو ما أهّله لأن يتولّى رئاسة القضاء على عهد الموحّدين. توفّي بإشبيلية عام 592هـ.. ترجمته في المصادر الآتية: السّيوطيّ: بغية الوعاة في طبقات اللّغويّين والنّحاة، تح. محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، د.م، ط.2، 1979م، 323/1. وابن فرحون: الدّيباج المُذْهَبُ في معرفة أعيان علماء المذهب، تح. محمّد الأحمديّ أبو النّور، دار التّراث، القاهرة، د.ت، 208/1. وخير الدّين الزّركليّ: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط.15، 2002م، 146/1. وعبد الواحد المرّاكشيّ: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح. محمّد سعيد العُريان، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلاميّة، الجمهوريّة العربيّة المتّحدة (سوريا+مصر)، د.ت، ص.320.

[2] – شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربيّ (عصر الدّول والإمارات (الأندلس))، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1979م، ص.42.

[3] – شوقي ضيف: مقدّمة "الرّدّ على النّحاة" لابن مضاء، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1982م، ص.13.

[4] – محمّد عيد: أصول النّحو العربيّ في نظر النّحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللّغة الحديث، عالم الكتب، القاهرة، ط.5، 2006، ص.26.

[5] – المقدّمة، مؤسّسة الرّسالة ناشرون، دمشق، ط.1، 2010م. ص.469.

[6] – محمّد عيد: المرجع السّابق، ص.27.

[7] – النّبوغ المغربيّ في الأدب العربيّ، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط.2، 1961، 48/1.

[8] – نفسه، 69/1.

[9] – محمّد إبراهيم البنّا: مقدّمة "الرّدّ على النّحاة" لابن مضاء، دار الاعتصام، د.ب، ط.1، 1979، ص.7.

[10] – نفسه، ص.6-7.

[11] – عبد الواحد المرّاكشيّ: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح. محمّد سعيد العُريان، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلاميّة، الجمهوريّة العربيّة المتّحدة (سوريا+مصر)، د.ط، د.ت، ص.251.

[12] – من المشرق والمغرب (بحوث في الأدب)، دار نوبار للطباعة، مصر، ط.1، 1998م، ص.135.

[13] – يُنظر: مقدّمة "الرّدّ على النّحاة" لابن مضاء، ص.13.

[14] – عبد الله كنون: المرجع السّابق، 100/1.

[15] – نفسه، 102/1.

[16] – نفسه، 102/1.

[17] – نفسه، 114/1.

[18] – نفسه، 116/1.

[19] – تاريخ الأدب العربيّ (عصر الدّول والإمارات (الأندلس))، ص.42.

[20] – يُنظر: محمّد إبراهيم البنّا: المرجع السّابق، ص.ص.7-8.

[21] – عبد الواحد المرّاكشي: المرجع السّابق، ص.354.

[22] – نفسه، ص.ص.354-355.

[23] – نفسه، ص.ص.355-356.

[24] – شوقي ضيف: مقدّمة "الرّدّ على النّحاة" لابن مضاء، ص.ص.13-14.

[25] – محمّد عيد: المرجع السّابق، ص.30.

[26] – عبد الله كنّون: المرجع السّابق، 125/1.

[27] – أحمد بن محمّد المقّريّ التّلمسانيّ: نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح. إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت، د.ط، 1988، 120/3.

[28] – عبد الله كنون: المرجع السّابق،125/1.

[29] – نفسه، 125/1.

[30] – عبد الواحد المرّاكشيّ: المرجع السّابق، ص.355.

[31] – شوقي ضيف: المدارس النّحويّة، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1972م، ص.ص.288-289.

[32] – نفسه، ص.289.

[33] – حفيظة يحياوي: إسهامات نحاة المغرب والأندلس في تأصيل الدّرس النّحويّ خلال القرنين السّادس والسّابع الهجريّين، مخبر الممارسات اللّغويّة في الجزائر، جامعة مولود معمّري (تيزي وزّو)، الجزائر، 2011م، ص.74.

[34] – شوقي ضيف: المدارس النّحويّة، ص.290.

[35] – محمّد المختار ولد ابّاه: تاريخ النّحو العربيّ في المشرق والمغرب، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط.2، 2008م، ص.224.

[36] – حفيظة يحياوي: المرجع السّابق، ص.ص.75-76.

[37] – نفسه، ص.ص.76-78.

[38] – ينظر: ابن مضاء، الرّدّ على النّحاة، تحقيق: شوقي ضيف.

[39] – بكري عبد الكريم: المرجع السّابق، ص.38.

[40] – يُنظر: مقدّمة "الرّدّ على النّحاة" لابن مضاء، ص.19.

[41] – نقد نقد العقل العربيّ (وحدة العقل العربيّ الإسلاميّ)، دار السّاقي، بيروت، ط.3، 2010م، ص.ص.98-297.

[42] – محمّد عيد: المرجع السّابق، ص.30.

[43] – النّحو والنّحاة: المدارس والخصائص، عالم الكتب، بيروت، ط.1، 2003م، ص.180.

[44] – محاولات التّيسير النّحويّ الحديثة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط.1، 2010م، ص.18.

[45] – دار النّهضة العربيّة، بيروت، ط.2، 1988م، ص.218.

[46] – عبد السّلام محمّد هارون: قطوف أدبيّة حول تحقيق التّراث، ص.156.

[47] – يُنظر: إشارة التّعيين في تراجم النّحاة واللّغويّين، تح. عبد المجيد دياب، شركة الطّباعة العربيّة السّعوديّة، الرّياض، ط.1، 1968م، ص.33.

[48] – يُنظر: أصول النّحو العربيّ في ضوء مذهب ابن مضاء القرطبيّ، ص.38.

[49] – نفسه، ص.38.

[50] – عبد الله كنّون: النّبوغ المغربيّ في الأدب العربيّ، 116/1.

[51] – بكري عبد الكريم، المرجع السّابق، ص.39.

[52] – نفسه، ص.39.

[53] – يُنظر: ابن مضاء، الرّدّ على النّحاة، ص.71.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 274 - 288 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المعنى في الخطاب الشعري العربي المعاصر: سؤال الدلالة وآلية التأويل

(قراءة في شعر سميح القاسم)

Meaning in Contemporary Arab Poetic Discourse Significance Question and Intepretation Mechanism A Study In Samih Al-Qasim' s Poetry

عيسى خليفي*

Aissa Khelifi

جامعة باتنة1 الجزائر

مخبر الشعرية

University of Batna 1- Algeria.

Aissakhlifi111@gmail.com

تاريخ الإرسال:2020/11/08	تاريخ القبول:2021/05/24	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

تبحث هذه المقالة في إشكالية المعنى بين الدراسات القديمة والحديثة، وترصد مفهوم (معنى المعنى) وعلاقته بلغة الشعر.كما تسعى الدراسة إلى تأكيد فاعلية الرؤية التأويلية في إبراز التنوع الدلالي للنص الشعري، العربي، بخاصة مع النصوص الحداثية . إن للنص الشعري العربي المعاصر طريقة خاصة في بناء المعنى ترجع أساسا إلى غنى تجربة حداثة الشعر العربية وإلى العمق المعرفي والوجداني المميز للشاعر المعاصر، ما يجعل النص منفتحا على إمكانيات التدليل في كل الاتجاهات نظرا لثرائه وكثافته اللغوية. وهو ما وقفت عليه الدراسة في قراءتها لشعر سميح القاسم .

الكلمات المفتاح : : المعنى، التأويل، الخطاب، الدلالة، الشعر المعاصر، سميح القاسم

Abstract :

This article examines the issue of meaning between ancient and modern studies, and monitors the concept of the meaning of meaning and its relationship to the language of poetry. The study also seeks to confirm the effectiveness of interpretive vision in highlighting the semantic diversity of poetic text, Arabic, especially with modernist texts.

The contemporary Arab poetic text has a special way of building meaning mainly due to the rich experience of the modernity of Arabic poetry and to the distinctive and emotional depth of the contemporary poet, which makes the text open to the possibilities of demonstrating in all directions due to its richness and

* عيسى خليفي: Aissakhlifi111@gmail.com

linguistic intensity. This is what the study stood on in its reading of Samih Al-Qasim's poetry.
Keywords: Meaning, interpretation, discourse, significance, contemporary poetry, Samih Al-Qasim

1. مقدمة:

يُفصِح الشعر العربي المعاصر (الحداثي) عن وعي إبداعي جديد، يشمل بصفة رئيسية، طرائق تشكيل المعنى الشعري، نظرا لرغبة الشاعر العربي المعاصر في إعادة تشكيل العالم والأشياء عبر إعادة تشكيل اللغة وتفجير طاقاتها والخروج بها من مواضعاتها الاصطلاحية ومن حدود الألفة والتناهي العقلي المميز للخطابات النثرية. وهو ما يجعل من القصيدة العربية المعاصرة تجربة وجودية وبحثا مضنيا عن المعنى. تبعا لذلك، سينفتح تدليل النص، أمام المتلقي، في كل الاتجاهات؛ فالعلاقة بين الدوال ومدلولاتها تحررت من أي رابطة منطقية وأصبحت الدلالة محتكمة إلى التأويل الذي يفرضه السياق.

إن قضية المعنى من أعقد قضايا نظرية الأدب بخاصة في الشعر، وكل المعارف الإنسانية، هي في حقيقتها، بحثٌ عن المعنى. لقد تمت مناقشة قضية المعنى داخل الفكر الإنساني من زوايا تعددت بتعدد المعارف الإنسانية نفسها؛ فقد عرض لها الفلاسفة والبلاغيون والنحاة والنقاد. ولا يخلو تراثنا من نظرات علمية جادة ناقشت المسألة، ضمن وضعية معرفية خاصة، لها شروطها التاريخية.

وهذا البحث يستعيد سؤال المعنى ويعرض له كما تبلور في أدبياتنا العربية وكما عرضت له النظرية النقدية المعاصرة ونظرية الشعر العربي المعاصر. مع دراسة تحليلية لبعض قصائد سميح القاسم، وسيستفيد التحليل من بعض الاستراتيجيات التي تقترحها البنيوية وكذلك نظرية القراءة والتأويل.

بناء على ما سبق، تطرح تساؤلات الإشكالية على النحو الآتي: كيف تم توصيف جدلية اللفظ والمعنى بين القديم والحديث؟ وما المقصود بمعنى المعنى؟ وكيف يمكن أن نتعامل مع النص الشعري بما هو نص عصي على القراءة الحرفية؟ وما هو التأويل؟ كيف تعاملت القصيدة العربية المعاصرة مع بناء المعنى وهندسته؟ وما هي تجلياته في شعر **سميح القاسم؟**

2.منطلقات تأسيسية حول جدلية اللفظ والمعنى:

شغلت ثنائية اللفظ/ المعنى اهتمام قطاعات معرفية كثيرة داخل الثقافة العربية، قديمها وحديثها. واحتدم الخلاف بين منتصرٍ للفظ ومنتصرٍ للمعنى وآخر يرى التوفيق بينهما دون فصل؛ فهذه الثنائية

ظلت السؤال الأكبر لكل المناقشات الفكرية العربية و«هي المشكلة الرئيسية في الحقل البياني بمختلف مناطقه وقطاعاته: هيمنت على تفكير اللغويين والنحاة وشغلت الفقهاء والمتكلمين واستأثرت باهتمام البلاغيين والمشتغلين بالنقد، نقد الشعر ونقد النثر، دع عنك المفسرين والشرّاح الذين تشكل العلاقة بين اللفظ والمعنى موضوع اهتمامهم العلني الصريح»[1]، ولا شك أن مواقف هؤلاء، من علاقة اللفظ بالمعنى، ترتبط ارتباطا وثيقا بمنطلقاتهم المرجعية التي تحدد أمامهم زاوية النظر.كما أن لمواقفهم، من هذه الثنائية، مقاصد تتواءم مع النموذج الذي يتحرك داخله نظام إنتاج المعرفة لكل منهم.

وما يميز النظرية البيانية، بخاصة، هو اهتمامها الشديد بظاهرة المعنى وحرصها على تحقق الإبلاغ وحصول المعنى لدى السامع من غير لبس أو تعقيد؛ هكذا يحدد الجاحظ معنى البيان بقوله: « اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل؛ لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام؛ فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[2] . واضح من قول الجاحظ أن مفهوم البيان عنده مرتبط بالخطابة ومرتبطٌ بنظرته المنطقية للغة؛ فالمعنى معطى جاهز مستقل عن اللفظ، ودور اللفظ يقتصر على تتبع المعنى وتبيانه وهو ما يسلب عن اللغة طبيعتها التخييلية في الشعر.

"المعاني مقيمةٌ في الألفاظ" هذا هو تصوّر المنظومة اللغوية العربية التي حكمت بالانفصال التام بين اللفظ والمعنى، وهو ما عبر عنه حازم القرطاجني أيضا بقوله « إن المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها، فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضُها وإغلاق أبواب الكلام دونها. وكذلك أيضا قد نقصد تأدية المعنى في عبارتين: إحداهما واضحة الدلالة عليه، والأخرى غير واضحة الدلالة لضروب من المقاصد.فالدلالة إذن على ثلاثة أضرب: دلالة إيضاح، ودلالة إبهام، ودلالة إيضاح وإبهام معا»[3] . فالفصل بين اللفظ والمعنى أربك الأحكام النقدية العربية أيضا وكرّس لشعرية الوضوح مما أعاق النظر السليم لطبيعة الشعر المجازية.

ويمكن اعتبار عبد القاهر الجرجاني من جملة البلاغيين الأوائل الذين استطاعوا أن يطرحوا هذه المسألة بطريقة أعمق تتجاوز النظر الاختزالي الذي يرجّح أحد طرفي الثنائية على الآخر. ويقترح الجرجاني هنا مصطلح معنى المعنى مميزا في ذلك بين المعنى التخييلي المنفتح على عمليات القراءة والمعنى العقلي المحتكم إلى منطق التطابق مع الواقع، يشرح الجرجاني قضية معنى المعنى بقوله «..فها هنا عبارة مختصرة وهي تقول

المعنى ومعنى المعنى تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه من غير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ويفضي بك ذاك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسّرت لك »[4].

إن معنى المعنى عند الجرجاني يحيل إلى صفة التخييل التي تكتسبها اللغة في الشعر حينما تُستخدم بطريقة تحيد فيها عن أصلها الوضعي/ الاصطلاحي لتصبح لغة إيحاءٍ وأداةً في إنتاج قيم جديدة لم تعرفها لغة النثر العادية . فالجرجاني هنا، وهو بصدد البحث عن مرتكزات الإعجاز البياني، في النص القرآني، استطاع أن يقدم تصورا جديدا لصيغ المعنى وكانت نظرية النظم عنده «بمثابة خطوة ثانية، ساعدت على تخطي المعنى لبلوغ ما بعده. فهذا المابعد سيكون بمثابة اختراق معرفي كبير ساعد على إحداث نقلة في الفكر النقدي العربي، وفي تعامل هذا الفكر مع المنجز النصي العربي الذي لم يعد مشروطا بالمعنى الواحد، التام، والمكتمل. فنظرية النظم، في حدود ما ذهبت إليه، سمحت بالاتساع والتجوُّز، وهو ما لم تستطع النظرية البيانية الإقدام عليه من قبل»[5] .وفي الدرسين، النقدي واللساني، المعاصرين، تتأكد فرضية معنى المعنى أكثر، نظرا لارتباطها، الاستلزامي، بلغة الشعر تحديدا. ولكونها أحد مداخل تأويل النص الشعري. فجون كوهين Jean Kohenيفرق بين لغة النثر ولغة الشعر. وتمايزهما، يعني أنه لا وجود لنمط واحد من المعنى « من وجهة النظر البنائية، هنالك فرق تم إلقاء الضوء عليه، فاللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة والتي تجسد مستوى "اللاشعرية" في الخطاب »[6]. والحديث عن طبيعة اللغة الشعرية سيترتب عنه، حتما، سؤال توليد الدلالة ولا نهائية هذه اللغة وتجاوز قصدية المؤلف ومركزية المعنى.

لقد أصبح المعنى من المسلّمات التي لا جدوى منها داخل التفكير البنيوي؛ فالبنيوية تنطلق من نقطة وجود المعنى كأمر مسلّم به ومفروغ منه، ومن ثم تتحول عن دراسة المعنى إلى آليات خلق المعنى حسب قواعد علمية..وهو تجاهل واضح للمعنى ولسلطة النص[7]، وهو طريق رولان رولان بارث BarthesRolnad حينما ناقش ثنائية المؤلف/ القارئ « مؤكدا على أن الكتابة هي في واقعها نقض لكل صوت كما أنها نقض لكل نقطة بداية(أصل)، وبذا يدفع بارث المؤلف نحو الموت بأن يقطع الصلة بين النص وبين صوت بدايته، من ذلك تبدأ الكتابة التي أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textuality) بناء على مبدإ أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف»[8] . ما يعني في الأخير إلغاء كل

وصاية متعالية/ ميتافيزيقية تحتكر قراءة النص وتوجه دلالته كما لم تعد القراءة فعلا محايدا استهلاكيا للنص إنما إعادة إنتاج له.

3. التأويل وتوليد الدلالة:

يقف جميع القراء، على قدم المساواة، أمام النص، وتختلف اتجاهاتهم في التدليل نظرا لطبيعة النص الشعري التخييلية من جهة، ونظرا لاختلاف مستوياتهم المعرفية وترسبات خبراتهم القرائية من جهة أخرى. منه، تصبح عملية إنتاج الدلالة عمليةً في الفهم التأويلي بوصفه نشاطا معرفيا يفترض« وجود ممكنات معنوية مودعة في النص خارج معانيه الحرفية. وهو ما يعني أن المعنى متعدد وليس واحدا، وأن النص طبقات لا واجهة كلية توحد بين ما هو مودع في الإنتاج وبين ما يأتي من التلقي »[9] .

إن تأويل النص الشعري يختلف عن تأويل النصوص السردية ذلك أن النص الشعري هو نص تخييلي يأبى المعالجة الميكانيكية ويعوّل على ذوق المتلقي فـ« ما قدمته الفلسفة التأويلية بدءا من غادامير إلى بول ريكور وأمبرتو إيكو، فهو يثير أسئلة لا تتعلق بالضرورة بالنصوص الشعرية ويظل حبيس ما يقدم من احتمالات الدلالات، وعلى الرغم من أهمية ذلك، فقد ظل الخطاب الشعري الذي هو بالدرجة الأولى خطاب تخييلي يحتاج إلى ما يستثير فكرة الانفعال الجمالي به. ومن هنا، فهذه النظريات التي تثير مثل هذه المعاول ستطرح نفسها على المحط لتتنازل عن خاصيتها الأساسية التي تكون بها علما»[10]؛ فكل حكم يتكئ على أذواق المتلقين ويجعل منها مرجعية في قراءة الخطاب الشعري لا يمكن أن يعد علما بل يلحق بالنقد الأدبي بوصفه موقفا كليا من ظاهرة الشعر.

وثمة محاذير قد تنجم من تدخلات المؤول واختياراته الاعتباطية فيسيء فعل تأويل النص؛ فعلى المؤوّل « قبل أن يختار بحرية "كاملة" بين مجموعة معينة من الإيحاءات والدلالات والعلاقات، عليه أولا أن يجد أصلها أو" أساسها المادي الملموس" في الشكل الجمالي أو في بنية العمل الأدبي، وبهذه الكيفية يجد التأويل مرتكزاته في مكونات العمل الأدبي البنيوية الأساسية ومن ثم مشروعيته ومصداقيته»[11] ؛ إن تنوع التأويلات يظل مرتبطا بخصوصيات النص البنيوية وكل التأويلات يحكمها نظام النص وهو نواتها جميعا.

التأويل من الاستراتيجيات النقدية المعاصرة التي تراهن عليها عملية التلقي في المرحلة المعاصرة نظرا لتشعّب مشارب الإنتاج الأدبي وظهور ممكنات إبداعية جديدة يلجأ إليها المنجز الشعري المعاصر بخاصة استثماره للتقنيات البصرية وتأثيثه الجديد لفضاء الصفحة ونزعته في التهجين والمزج وفي تقويض مبدإ نقاء الجنس الأدبي

4. المعنى في تجربة حداثة الشعر العربي:

أعلنت القصيدة العربية الحداثية– في مرحلتنا المعاصرة– عن ميلاد فهم جديد لعملية التشكيل الفني داخل الإبداع الشعري عبر إعادة النظر في الصرح الثقافي العربي القديم ومفاهيمه الموروثة، واستطاعت أن تكسر قداسة عمود الشعر العربي وأن تقدم نصا يستجيب للاستحقاقات الحضارية الراهنة ولسياق عصرنا الحالي؛ ويعبر أدونيس(علي أحمد سعيد) عن هذه الفكرة وهو يقدم مقترحا حول الشعر الجديد، يحاول من خلاله، تحرير الفهم العربي، العقلي، لظاهرة الشعر وأن ما يميز الشعر الجديد« هو أنه رؤيا، والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها»[12] . وبهذا الفهم الجديد سيتحول الشعر إلى طراز آخر من المعرفة وإلى عملية في الكشف عن عالم يتجدد باستمرار، ما يعني، أن ظاهرة الشعر الجديد مقاربةٌ للمنطق العميق للعالم وبحث في الغامض والمجهول واللامرئي.

ولا شك أن شعرا هذه سماته سيبحث، حتما، عن إبدالات نصية جديدة تحقق ذلك. وضمن هذا المسعى تحاول النصوص الشعرية العربية الجديدة استثمار جميع الممكنات الإبداعية لأجل صناعة الدهشة وبنينة المعنى بخاصة مع انتقال الشعر العربي من طور القصيدة التي أساسها المشافهة إلى طور الكتابة التي تحتفي بالتعدد والاختلاف ضمن حيز الفضاء النصي. ففي الشعر المعاصر صار فعل الكتابة، أحد المفاصل الأساسية التي ساعدت على خروج النص من مأزق المعنى، وصارت حداثة الكتابة أكثر قابلية لاستيعاب مقترحات الكتابة هذه، بوضع النص أما مصير يتشكل إبان لحظة الكتابة التي وسعت من طرائق التعبير، ولم تعد اللغة، ضمنها، هي الدال الوحيد المتكلم، بل تعددت الأبجديات، وتعددت الأصوات ومستويات الخطاب، وأصبحت البياضات والشقوق تكشف عن تصدعات المعنى وهشاشته، في مقابل سعة دواله وكثافتها [13].

ولأجل الخروج من مأزق المعنى، أيضا، تخلّت القصيدة العربية الجديدة عن تقنيات التعبير القديمة التي رسمت حدودها البلاغة العربية باستثناء الاستعارة التي احتفظت بطاقتها التعبيرية لدى الشاعر المعاصر. ويمكن تفسير نزعة الشاعر في ابتكار طرائق تعبير جديدة، في أن هذه الطرائق، هي نتيجة لمقتضيات الحياة المعاصرة نفسها، وتلبية لعمق الشاعر المعرفي والوجداني؛ فلجوؤه إلى الطبيعة والرمز والأسطورة والتاريخ الإنساني كمصادر يستمد منها صوره، دليل على وعيه الجديد بالعالم وبأشيائه وبروح عصره. لذلك، يُتهم

الشعر المعاصر بالغموض واستعصائه على الفهم؛ الغموض ظاهرة موجودة فعلا، والحقيقة أنها خاصية ملازمة لجوهر للشعر « وليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد، وإنما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء، وكل ما في الأمر هو أن الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد تدعونا للتأمل. فلا يمكن أن تكون المسألة في هذا الشعر عدولا عن الوضوح إلى الغموض، ولا يمكن كذلك أن تكون مجرد رغبة من الشعراء في إرضاء ذواتهم عن طريق إغاضة متلقي الشعر بوضعه في إطار من الطلاسم التي تتحدى الفهم»[14].

فالمسألة، ربما، مرتبطة بطبيعة الشعر نفسه الذي يستخدم الألفاظ استخداما استعاريا يتأبى على مقاييساتنا العقلية. إذن فـ« الغموض أمر حاصل فعلا وهو يرجع إلى عدة عوامل بعضها موجود في صلب النص الشعري المعاصر وبعضها الآخر راجع إلى قضية التلقي وما تطرحه من إشكالات»[15] . وهذا يقودنا إلى تقرير أن الكثافة اللغوية أضحت أكثر مميزات المنجز الشعري العربي المعاصر ما يوجب أن نتعامل معه بمنطق التأويل وأن لا تقف القراءة عند حدود التفسير لوحده.

5. بناء المعنى في شعر سميح القاسم:

سميح القاسم(1939-2014) أحد شعراء الأرض المحتلة، المميزين، الذين استطاعوا أن يؤرخوا لتاريخ الوجدان الفلسطيني الحديث وأن يرصدوا قيم الصمود أمام ويلات الاحتلال وجبروته، مسجلين ذلك بقلم فنان يصبغ على كل الأحداث بروحٍ شاعرة . وهو أيضا، أحد أعلام الحداثة الشعرية اللامعين. عرف عنه شعره المقاوم، الملتزم، بمبادئ قضيته، لكن برغم ذلك، يتجنب شعره السقوط في الانفعالية الفجة أو نبرة الهتاف والخطابية؛ فالشاعر يشحذ أدواته الفنية جيدا وتأتي نصوصه عميقة فنيا بقدر ما هي منخرطة ضمن خطاب المقاومة:

غرباء

وبكينا.. يوم غنى الآخرون

ولجأنا للسماء

يوم أزرى بالسماء الآخرون

ولأنا ضعفاء

ولأنا غرباء

نحن نبكي ونصلي

يوم يلهو ويغني الآخرون [16]

***

تطغى على هذا المقطع الأول، من قصيدة غرباء، اللغة العادية والمفردات الدالة على اليومي. غير أن هذا المقطع، وهو يستدعي هذه المفردات: الآخرون، السماء، ضعفاء، غرباء...، يوظفها بطريقة رمزية: غرباء عنوان القصيدة؛ مفردة جاءت نكرة غير معرّفة توحي بالحديث عن جماعة ما. ودلالة الغربة، النفسية، ستستغرق جو القصيدة جميعا. والذات المنشئة للخطاب، هي أيضا منخرطة في هذه الجماعة، وهذا ما تعضّده نون الجماعة: بكينا، لجأنا، نصلي،...فهي جماعة يربطها شأن مشترك في مقابل جماعة أخرى يظهر من هذا المقطع أنها على نقيض حال جماعة المتكلمين ويتجلى ذلك في نظام الثنائيات الضدية: بكى/ غنى، نبكي ونصلي/ يلهو ويغني الآخرون. المقطع إجمالا، يوحي بوجود حالة من الأسى، وحالة ارتباط الجماعة بقيم المقدس؛ دلت على ذلك مفردتا:السماء، نصلي.

وفي المقطعين الثاني والثالث يتوالد النص عبر ما يشبه تقنية السرد، وتتبدى هوية هده الأنا الجماعية وهوية الجماعة التي تقف قبالتها، عبر قرائن جديدة بصورة أوضح:

وحملنا..جرحنا الدامي حملنا

وإلى أفق وراء الغيب يدعونا..رحلنا

شرذمات.. من يتامى

وطوينا في ضياع قاتم..عاما فعاما

وبقينا غرباء

وبكينا يوم غنى الآخرون

***

سنوات التيه في سيناء كانت أربعين

ثم عاد الآخرون

ورحلنا..يوم عاد الآخرون

فإلى أين؟..وحتام سنبقى تائهين

وسنبقى غرباء؟! [17]

تتضح مع المقطعين الأخيرين إيحاءاتٌ حول المنفى والتغريب الذي تعرض له الفلسطينيون وقيم الأسى وفقد الوطن التي هيمنت على نفوس الفلسطينيين، بوصفهم، ذاتا جماعية واحدة، متجانسة . وثمة تناص مع النص القرآني: **في سنوات التيه في سيناء كانت أربعين**؛ أحالت مباشرة إلى قضية سوسيو/ تاريخية لها محمولات دينية تخص اليهود؛ وهي الإغتراب الذي عايشوه وما تعرضوا له من اضطهاد إبان حقبة الحضارة البابلية القديمة. وهنا، كأن النص يريد أن ينشأ مقابلة تاريخية بين سياقين حضاريين مختلفين السياق الفلسطيني/ العربي المعاصر و سياق الآخر/ المحتل/ اليهودي المليء بالتناقضات. فالفئة البشرية الوحيدة التي واجهت مشكلة الهوية في وقت سابق على جميع أو معظم الفئات الأخرى فيما يبدو، وربما بقدر أو بحدة غير مسبوقة أيضا، هي فئة اليهود. فتاريخ المجتمعات اليهودية، تاريخ هجرات دائمة من سياق حضاري أو ثقافي إلى آخر، من البابلي والفارسي إلى اليوناني، إلى الروماني، إلى العربي الإسلامي، إلى الأوروبي الغربي الحديث وصولا إلى اشتباكات كثيرة أخرى في معظم بقاع العالم[18]. هذه المقابلة التاريخية أكدت مفارقة مأساوية هي مشروعية الفلسطيني في امتلاكه الأرض والواقع التاريخي المعاصر الذي جرده من كل شيء. هكذا فالآخر/ المحتل تحول في خيال الشاعر من كونه قضية في السياسة أو المجتمع إلى كونه معنى باعث لصور الاستياء وقتامة النفس.

6.دلالة النص الشعري بين التفسير والتأويل:

يقيم سميح القاسم- في الأسطر السابقة- نسيجا لغويا يأخذ من الواقع اليومي بساطته وواقعيته، كما يستثمر أيضا أدوات التعبير الفني الحداثية في قصائد أخرى من ديوانه على غرار بقية الشعراء من مجايليه؛ لذلك « تزداد مهمة القراء تعقيدا. فحين نأخذ حالة الشعر في العالم العربي الحديث، فإننا سنلاحظ تحولا كبيرا في مهمة القصيدة، ابتداء من حركة الشعر الجديد التي تجاوزت الروابط المرجعية التي كانت ما تزال في الشعر الإحيائي والرومانسي .ذلك أن القصيدة الجديدة أخذت تتعامل مع الواقع بوسائط متعددة رمزية وأسطورية تمثيلية »[19]. فهذه الوسائط الرمزية هي من يشرع انفتاح المعاني لأن الرمز بطبيعته تجاوز للمعنى المعجمي إلى معاني أخرى يفرضها الشاعر أو يفرضها السياق.

فالتفسير يظل قاصرا في فهم النص لأن مدار اشتغاله هو مقصدية المؤلف التي تعني « أن المتكلم يملك زمام التحديد القبلي للمعاني المراد تبليغها للقارئ. ومن هذا الجانب فإن فعالية القارئ يتم قصرها على فهم وإدراك ما هو موجود سلفا من معان في النصوص»[20]؛ التفسير قراءة حرفية تقف عند ظاهر اللفظ ومنطوق الخطاب؛ التفسير هو أشبه بالمحاكمة المنطقية التي لا تلبي حاجة التلقي الجمالي للنص الشعري:

كل نص جدير بالقراءة هي أنه « لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي، وإمكان تأويلي، ولذا، فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ. وكل قراءة تحقق إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل. كل قراءة هي اكتشاف جديد، لأن كل قراءة تستكشف بعدا مجهولا من أبعاد النص، أو تكشف النقاب عن طبقة من طبقاته الدلالية، وبذا تسهم القراء في تجديد النص، وتعمل على تحويله»[21]. ومرجع هذا كله، أن طبيعة النص الشعري، المجازية، بخاصة لا يقول الأشياء بحرفيتها إنما يعمد إلى التلميح دون التصريح والإيهام دون الإيضاح. يدلُّ على ذلك بهذه المقاطع الشعرية:

صقر قريش

وداعا يا ذوي القربى!

وداعا.. والجراح النّجل

في قلبي مضاضتها

طوال العمر.. في قلبي مضاضتها

ونفسي– والرواسي الشّم عزتها–

تخف بنكبة النكبات

من قطر إلى قطر

تراود في مغاليق الدجى

لمحا من الفجر![22]

يستحضر هذا النص رمزا تاريخيا هو **صقر قريش**؛ أي عبد الرحمن الداخل الأموي، فيطالع المتلقي أول الأمر، بوصفه عنوانا للقصيدة ويستحثه في البحث عن الصلات الموجودة بين هذا الرمز ودلالات القصيدة؛ سينصرف إلى الذهن أن فكرة القصيدة هي في معاني السفر والاغتراب والابتعاد عن مسقط الرأس. ليأتي بعدها مباشرة في مطلع القصيدة تعالق نصي مع بيت شهير لطرفة بن العبد : **وظلم ذوي القربى أشد مضاضة /على المرء من وقع الحسام المهند**؛ فالنص يستحضر هذا البيت مع مصاحباته النفسية التي تفيد الخذلان واليأس من الأقارب، ويترك الصوت الشعري هنا، انطباعا لدى القارئ بالفراق والقطيعة عضدته التوازيات؛ وداعا/ وداعا، في قلبي مضاضتها/ في قلبي مضاضتها. فهناك حالة من الخذلان ورغبة ملحة في النأي بعيدا: **من قطر إلى قطر** وهذا هو حال صقر قريش حينما ترك الشام متغربا متجها إلى بلاد الأندلس حيث أقام ملكا جديدا. "**ذوي القربى**" كما وردت في النص مؤشر على

دول الجوار ممن يقاسمهم الشاعر نفس القومية، **والفجر** مؤشر لفظي أيضا دال على تحقق الرغبة أو الأمل كما قد يكون دلا على الحرية بالنظر إل سياق الشاعر.

منه، سيصبح **صقر قريش** قناعا يستخدمه الشاعر؛ يتماهى معه ويمرر خطابه من خلاله:

ونفسي.. يا ذوي القربى

ينازعها– وإن شيدتُ ملك الله في الغربة–

ينازعها حنين السفر للأوبه

ونفسي– رغم دهر البين

رغم الريح والمنفى

ورغم مرارة التشريد،

تدرك..تدرك الدربا [23]

هيمن التجانس الصوتي والتكرار بأشكاله لمتعددة على هذا المقطع؛**ينازعها/ينازعها**...، ما يعني أن الذات بصدد تقرير إصرار على رغبة ما، يُعلن عنها مع نهاية القصيدة: **تدرك الدربا**، والدرب مؤشر على دلالات عدة: القناعة الفكرية قناعات النضال ومسيرة حركة التحرر،... وهنالك شيء من الغنائية تطبع النص كما قد يبدو ،لكنها ليست غنائية خالصة وهي خاصية القصيدة الحديثة التي تسلك نهجا يقوم على المزاوجة بين المنطق الغنائي والتفكير الدرامي بما هو تفكير قائم على الصراع وتناقضات الحياة.

استطاع الشاعر أن يمنح صوته بعدا تاريخيا من خلال اعتماده قناع صقر قريش، وأن يخرج من سجن لفظه ويوحد بين ذاتيته والقضايا الجمعية المشتركة، لأن القضية التي هو بصددها قضيةٌ جماعية.

ويقترن الخطاب الشعري عند سميح القاسم بلون إيديولوجي يساري في الأغلب– ولعلها سمة غالبة على الشعر الفلسطيني والشعر العربي الثوري بعامة– لكن هذه الخاصية في شعر سميح القاسم لا ترهق شعرية النص إنما تتموضع داخله لتشكل موقف الشاعر نفسه، فكل عمل أدبي سينطوي، حتما، على موقف من الحياة؛ الإيديولوجيا هي أحد مرجعيات الشاعر بالإضافة إلى مأساة فلسطين نفسها التي قدمت مادة جديدة أثارت وجدان الشعراء العرب جميعا فجاءت كل النصوص معبرة عن الألم ومرارة الهزيمة وشقاء أصحاب الأرض كما جاءت معبرة عن نبرة التفاؤل واستشراف الأمل المنشود. ونصوص سميح القاسم تحوم في فلك هذه المعاني:

ركض في الساحات

يوم ولدنا ولد الرفض

فاستبشري أيتها الأرض

عيوننا مفتوحة في الدجى

ضل على شطآنها الغمض[24]

يصدر هذا النص عن حس تفاؤلي ويشتغل على تجسيد أبعاد تجربة نفسية من خلال رمزي **الأرض والدجى** إذ يسهم كل منهما في توجيه عملية القراءة؛ فالأرض هي الوطن وهي جملة القيم التي يؤمن بها الصوت الشعري هنا. والدجى أي الليل؛ دال على موضوع الرفض، والصوت الشعري شاخص قبالته ينتظر طارئا ما. وفي وجود بعض الإنزياحات **ولد الرفض/ استبشري أيتها الأرض** تنصرف دلالاتها إلى احتمالات قرائية تتكاتف مع نفس المعطى التفاؤلي الذي سيتواصل مع الأسطر اللاحقة:

ويعبر التاريخ أحزانه

ركضٌ وفي ساحاتنا ركض

نقول للمرهق في ليلنا

لا يصمد الليل.. إذا ومض!

نحن هنا.. نحن هنا..فاهدئي

واستبشري أيتها الأرض![25]

إن هذه المفردات بالرغم من أنها قد تبدو مألوفة عادية إلا أنها استطاعت أن تقيم بين بعضها البعض علاقات جديدة لم تكن مألوفة من قبل؛ فالليل يتضمنه خيال الشاعر وهو مصدر كل قلق وهم، والمقابلة دائما بين الشاعر والليل هي مقابلة بينه وبين غاصب أرضه. وتأتي هذه الصورة لتوضح نبرة التحدي: **لا يصمد الليل..إذا ومض!**؛ إن **الوميض** يهدد **الليل** والشاعر هو في سياق المقاومة لذلك اعتمد الوميض بدل الفجر فالفجر دال على الحرية الكاملة، وهذه الحرية هي البشرى التي تنتظر **الأرض/ الوطن**.

إذن، فالملاحظ أن معظم النصوص تلجأ إلى الكلمات المألوفة، والملاحظ أيضا، أنها برغم بساطتها، استطاعت أن ترقى إلى المستوى الشعري في التعبير. وهذا أحد سمات الحداثة الرئيسية؛ لأن النص الشعري المعاصر يحاول أن يؤسس لبلاغة جديدة مرجعيتها الواقع الجديد والحياة اليومية .وما نقرؤه من النصوص الجديدة ليس كلاما نثريا « وإنما هو شعر يسعى إلى تقويض أسطورة الشعر، وبلاغة مدينية جديدة تهدف إلى قصف رقبة البلاغة التقليدية، والعودة بالشعر إلى ما كان عليه في أصل بداياته تشكيلا للكلمات

المستخدمة المألوفة والمتداولة. وكان الهدف توسيع دائرة تلقي الشعر من ناحية، واستعادة علاقته الحميمة بواقع الحياة في المدينة من ناحية ثانية، وامتداد بأفق المفردات وفتحها على متغيرات اللغة المدينية وتحولاتها عبر الزمن من ناحية أخيرة »[26].إن هذا البناء الفني الجديد هو لأجل أن يقتحم الشعر موضوعات الحياة ويقترب أكثر من نبض الجماهير.

7.خاتمة:

سعت الدراسة في تناول قضية المعنى ضمن إطارها المفاهيمي كما تبلور ذلك بين القديم والحديث. كما ناقشت سؤال المعنى في ظاهرة الشعر المعاصر ومقترحات نظريات القراءة والتأويل في مقاربته. وحاولت الدراسة أيضا أن تنصت إلى المنجز الشعري عند سميح القاسم لتخلص إلى جملة من النتائج لعل أهمها:

.شغلت ثنائية اللفظ/ المعنى اهتمام قطاعات معرفية كثيرة داخل الثقافة العربية، قديمها وحديثها.

.يمكن اعتبار عبد القاهر الجرجاني من جملة البلاغيين الأوائل الذين استطاعوا أن يطرحوا هذه المسألة بطريقة أعمق تتجاوز النظر الاختزالي الذي يرجّح أحد طرفي الثنائية على الآخر. باقتراحه مصطلح معنى المعنى مميزا في ذلك بين المعنى التخييلي المنفتح على عمليات القراءة والمعنى العقلي المحتكم إلى منطق التطابق مع الواقع.

. إن تأويل النص الشعري يختلف عن تأويل النصوص السردية ذلك أن النص الشعري هو نص تخييلي يأبى المعالجة الميكانيكية ويعوّل على ذوق المتلقي.

.التأويل من الاستراتيجيات النقدية المعاصرة التي تراهن عليها عملية التلقي في المرحلة المعاصرة نظرا لتعقد الظواهر الأدبية المعاصرة وتطورها فنيا.

. أصبح الفضاء البصري دالا جديدا في القصيدة المعاصرة.كما نزع الشعر العربي المعاصر إلى أدوات تصوير جديدة

.الاستعارة احتفظت بطاقتها التعبيرية لدى الشاعر المعاصر. كما لجأ الشاعر المعاصر إلى ابتكار طرائق تعبير جديدة، وهذه الطرائق، هي نتاج ظروفه الحضارية الراهنة ما فسر اعتماده في التصوير على التاريخ والأسطورة والرمز.

.يلوذ النص الشعري عند سميح القاسم ببعض الممكنات الإبداعية والبدائل النصية لأجل أن يبني المعنى.

.ما يميز الخطاب الشعري عند سميح القاسم اعتماده الرمز التاريخي وكذلك رمز الطبيعة في ناحية التصوير الفني، وتظهر اللغة المألوفة كسمة عامة تطبع شعره.

هوامش:

[1] –محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص41

[2] –الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي،القاهرة، مصر،ط7، 1998، ص76.

[3] –أبو الحسين حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس،ط3، 2008 ص152.

[4] –عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر بن محمد): دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص103.

[5] –صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2012، ص253.

[6] –جون كوهين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة،د ب،ط2، 1990

[7] –ينظر:عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 298، 2003، ص92.

[8] –عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط4، 1998، ص73.

[9] –سعيد بنكراد: سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السيميائيات، منشورات الإختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان،ط1، 2012 ص 29.

[10] – آمنة بلعلى: سيمياء الأنساق، تشكلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص136.

[11] –عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 63.

[12] – أدونيس(علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982،ص09.

[13] – ينظر: صلاح بوسريف: حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص256-257.[13]

[14] –عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي،د ب،ط3، د ت، ص188.

[15]– محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، د ط، 1985، ص147.

[16]– سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1987، ص49.

[17]– المصدر السابق: ص 51.

[18] – ينظر: سعد البازعي: المكون اليهودي في الحضارة الغربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 2007، ص59-60.

[19] – حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،ط1، 2003،ص 10.

[20]– المرجع نفسه: ص 105.

[21]– علي حرب: النص والحقيقة2، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، والدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص9.

[22]– سميح القاسم: ديوانه، ص 482.

[23]– المصدر السابق: ص 482.

[24] –المصدر السابق: ص656.

[25] –المصدر السابق: ص 256-257.

[26] –جابر عصفور: رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 103.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 289 - 301 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المكوّنات التّداولية لنماذج من أسلوب القسم في تراثنا النّحوي العربي

Pragmatic Components For Models of Oath Style In our Arabic Grammar Heritage

د.بومسحة العربي *

Boumesha Larbi

جامعة أحمد بن يحي الونشريسي – تيسمسيلت / الجزائر.

University Ahmed Ben Yahia al-Wancharissi - Tissemsilt - Algeria

larbiaflah0@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/11/08	تاريخ القبول:2021/06/10	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

أسلوب القسم ظاهرة لغوية متداولة عند النّاس في كثير من اللّغات، عرفه العرب بحكم ارتباطه بالمعاني الدّينية و استعمالاته اليومية في منظوماتهم الاجتماعية الّتي تستوجب تأكيد وتقوية الأخبار.

يتألّف أسلوب القسم عند نحاتنا من جملتين: الأولى جملة القسم، والأخرى جواب القسم. ويصنّف عند المحدثين ضمن الأعمال اللّغوية القائمة بذاتها، فهو وسيلة للتّعبير عن موقف المتكلّم من قضية معيّنة قصد تأكيدها أو زيادة لتأكيد مضمونها من أجل رفع الشّك والظّن والاحتمال.

إنّ غالبية النّحاة القدماء كانوا في دراساتهم لهذه الظّاهرة قد أشاروا إلى بعض ما تدعو إليه التّداولية نحو: المتكلّم والمتلقي، الاستعمال، الصّدق والكذب، الإقناع والحجاج، القصدية، المقام، المعنى المضمر.

الكلمات المفتاحية : قسم، تداولية، قصدية، معنى مضمر، حجاج، حذف.

Abstract :

Oath Style is a linguistic phenomenon utilized by people in so many languages. The Arabs knew it in correlation to religious meanings and its daily usages in their social systems which require confirming and strengthening the news. Class Style, according to our syntaxists, consists of two sentences; the first is the class sentence, and the other is the class response as it is classified by our classicators among self-dependent linguistic works. It's a way of expressing the speaker's view from a particular situation to confirm it or an addition to. Confirm its content for setting out doubt and probabilities. Many ancient Arab syntaxists used to mark out some of what pragmatics claim for such as: speaker, receiver, conviction and arguing, intention and the state, meaning and implicitly.

* بومسحة العربي. larbiaflah0@gmail.com

Key words: Oath, Pragmatics, Intentionality, Implicitly Meaning, Argumentation, Ellipsis.

1.مقدّمة:

شغل أسلوب القسم حيّزا كبيرا في الدّراسات اللّغوية القديمة و الحديثة لما ينماز به من قوة إنجازية في التّبليغ والحجاج أثناء عملية التّخاطب والتّواصل بين النّاس، وقد يعزى ذلك إلى جانبين: جانب ديني، يتمثّل في قدسية القسم وارتباطه بالمعاني الدّينية المقدّسة؛ حيث يكون الاستدلال به أشد تأثيرا وإقناعا في النّفس والعقل معا.

وآخر اجتماعي، يتجسّد في التّداول والاستعمال اليومي لخطاب القسم داخل منظوماتهم الاجتماعية أو معاملاتهم اليومية في مختلف أنحائها، فبخطاب القسم استغنوا عن الحجج والبراهين لإقناع المتلقي بحقيقة وصور الأخبار.

وبهذا الوصف، يعدّ أسلوب القسم من أساليب التّقوية والإثبات التّي يراد بها تأكيد وتقرير الأخبار لدى المتلقي من أجل إزالة أيّ شكّ يراوده في ذهنه، أو إبانة المعنى المتضمّن بنية حمله على التّصديق، فهو عند العرب من أكثر الأساليب حضورا وشيوعا واستعمالا في خطاباتهم ومعاملاتهم.

من هذا المنطلق، نحاول أن نقارب في محطّات سيّاقية مختلفة نعتقد أنّها استطاعت أن تحقّق المكوّنات التّداولية لأسلوب القسم في تراثنا النّحوي.

إشكالية تنطلق من محاولة قراءة لتراثنا النّحوي من أجل الكشف عن بعض ملامح التّداولية في مجموعة من أساليب القسم، وهي إشكالية مركّبة، تكاد تنفتح على مجموعة أسئلة نراها جوهرية، يمكن حصرها في الآتي:

كيف تعرّف التّداولية؟، وما القصدية من أسلوب القسم؟، وكيف أشار النّحاة العرب القدماء في تخريجاتهم لأسلوب القسم إلى بعض ما تدعو إليه التّداولية من قبيل: الأغراض والمقاصد، المتكلّم والمتلقي، والاستعمال، والصّدق والكذب، والإقناع والحجاج، والقصدية، والمقام، والمعنى المضمر؟.

2.التّداولية:

التّداولية مصطلح جديد يحمل نسقا معرفيا استدلاليا قصديته الوقوف على أغراض المتكلّمين والمخاطبين في إطار موقف كلامي معيّن محدّد بإستراتيجية جاعلة الفعل الكلامي حدثا في الواقع

الاستعمالي للّغة من أجل التّعبير عن طريق التّواصل والاستخدام في سيّاقات مختلفة وخصائص خطابية و مقامية.

التّداولية la pragmatique اتّجاه لغوي ترعرع في رحاب الثقافة اللّغوية الغربية، وهي ترجمة «للمصطلحين، المصطلح الانجليزي pragmatics بمعنى هذا المذهب اللّغوي التّواصلي الجديد الّذي تعرف به هذه المقالة، والمصطلح الفرنسي la pragmatique بنفس المعنى، وليس ترجمة لمصطلح le pragmatisme الفرنسي الّذي يعني الفلسفة النّفعية الذّارئعية»[1].

ارتبط هذا الاتّجاه اللّغوي الجديد بدراسة اللّغة (فونولوجيا وتركيبا ودلالة)،لأنّ اللّسانيات حتّى الجيل الّذي تلا بلومفيلد تهتم بالفوناتيك، والفونولوجيا، وتهتم على استحياء بالقوانين المرفوفونيمية، وتغيّر هذا بالاهتمام بعد ظهور تشومسكي الّذي جعل التّركيب (syntax) مركز البحث اللّساني[2]؛ باعتبار أنّ اللّسانيات تدرس اللّغة كنظام خارج سياق المتكلّم، أمّا التّداولية كعلم جديد للتّواصل، فتهتم بدراسة الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال ضمن مواقف ومقامات معيّنة.

ومادامت اللّغة تمثّل الملكة الّتي يستعملها البشر للتّفاهم فيما بينهم، فهي تعدّ نظاما تواصليا على نحو ما ذهب إليه أندري مارتيني(André Martinet) كونها تصنّف ضمن المؤسّسات الإنسانية النّاشئة في المجتمع قصد بناء عملية الاتّصال بين أفراده، ولذا التّداولية تدرس اللّغة انطلاقا من زوايا متّصلة بجهات الحياة الإنسانية المجسّدة في وصف العلاقات بين اللّغة ومستعمليها[3]

فهي تدرج ضمن حقول الدّراسات اللّسانية «علم جديد للتّواصل يسمح بوصف، وتحليل، وبناء إستراتجيات التّخاطب اليومي بين المتكلّمين في ظروف مختلفة»[4]، لأنّه يدرس كيفية تواصل النّاس عبر إنتاجهم لأفعال كلامية ملموسة تؤطّرها الظّروف والمقامات.

هذا الأمر، يقرّه صلاح فضل في قوله: «لها من ذلك الفرع العلمي المتكوّن من مجموعة العلوم اللّغوية الّتي تختص بتحليل عمليات الكلام بصفة خاصّة، ووظائف الأقوال اللّغوية وخصائصها خلال إجراءات التّواصل بشكل عام»[5]؛ وبذلك نضمن الممارسة الفعلية للّغة، لأنّها تركّز على الجوانب الوظيفية لها وعلاقاتها بمختلف نشاطات الحياة الإنسانية مع تحليل عمليات الكلام و التّواصل.

و لا مناص من أنّ التّداولية أحدثت تغييّرات، مسّت هندسة اللّغة، وفتحت لها آفاقا، استهدفت حقولا معرفية مختلفة؛ حيث أولت أهمية بالغة للشّروط الخارج لغوية(Extra Linguistique)المتعلّقة بالسيّاق والمقام والمتكلّمين ومقاصدهم في استعمال واستخدام الأفعال اللّغوية[6].

إذاً، التّداولية في جوهرها قائمة على رفض الثّنائية المعروفة في الفكر اللّساني:«اللّغة /الكلام (Langue/parole) الّتي نادى بها رائد اللّسانيات الحديثة (دوسوسير) F.de. Sussure القائلة بأنّ (اللّغة) وحدها دون (الكلام)، هي الجديرة بالدّراسة العلمية. وعلى ذلك فإنّ (التّداولية) تعنى بالبحث في العلاقات القائمة بين اللّغة و متداوليها من النّاطقين بها. فتأخذ على عاتقها تحليل عمليات الكلام ووصف وظائف الأقوال اللّغوية وخصائصها لدى التّواصل اللّغوي»[7].

فهي ردّة فعل على تلك العلاقة الاعتباطية بين الدّال والمدلول: فالدّال علامة لغوية تتخاطب بها الجماعة اللّسانية. أمّا المدلول، فهو معنى لغوي متعارف عليه من لدن هذه الجماعة، والدّال« يحيل على المدلول وفق علاقة عرفية اعتباطية تقوم هذه العلاقة، من خلال اعتباطيتها، بإنتاج المعاني و تداولها وفق قواعد خاصة»[8].

3. المكوّنات التّداولية لنماذج من أسلوب القسم:

أسلوب القسم* الّذي- غالبا- ما يعرّف على أنّه أسلوب من أساليب توكيد الكلام وتثبيته، وإبراز معانيه ومقاصده على النّهج الّذي يبتغيه المتكلِّم.

ويسمى اليمين والحلف، أمّا في الاستعمال والتّداول، فيعدّ ضربا من ضروب الخبر، والقسم أسلوب من أساليب تثبيت الكلام وتقريره، يذكر ليتوكّد به خبر آخر.

ويرد بنمطين هما: ببعض حروف الجرّ نحو: الواو أو الباء أو التّاء. أو بعض الألفاظ الدّالة عليه مثل: يمين، أيمن، ولعمري، وقسمي[9].

يتألّف الأسلوب القسمي من المقسم به، والمقسم عليه. وهو ضرب من ضروب التّوكيد متى تردّد أو أنكر المخاطَب الخبر، وبهذا تتحقّق قدرته الإنجازية ووظيفته في السّياق التّداولي.

هذا المكوّن التّداولي، يظهر بجلاء في قول (سيبويه): « اعلم أنّ القسم توكيد لكلامك. فإذا حلفت على فعل غير منفي لم يقع لزمته اللاّم ولزمت اللاّم النّون الخفيفة أو الثّقيلة في آخر الكلمة. وذلك قولك: والله لأفعلنّ. وزعم الخليل: أنّ النّون تلزم اللاّم كلزوم اللاّم في قولك: إن كان لصالحا، فإن بمنزلة اللاّم، واللاّم بمنزلة النّون في آخر الكلمة»[10].

و أيضا في قول (ابن هشام) في مغني اللّبيب: « الجملة القسمية لا تساق إلاّ تأكيد للجملة المقسم عليها الّتي هي جوابها»[11].

بفضل ما تبيّن من التّعريفين، ليست العبرة بالقسم في شكله وإنّما بما يليه من خطاب، وهو ما يحملنا بلغة التّداوليين على تصنيفه ضمن الأفعال الإنجازية التّأثيرية المراد بها استمالة المتلقي لأنّ جملة القسم تقتضي فائدة مشتركة بين المتكلِّم والمخاطَب في آن معا.

هذه الفائدة المشتركة بين المتخاطبين، نحجرها في القصدية المتأرجحة بين الصّدق والكذب أو بين النّفي والإثبات لهذا الأسلوب القسمي الواردة في قول ابن يعيش :«اعلم أنّ الغرض من القسم توكيد ما يقسم عليه من نفي أو إثبات كقولك والله لا أقومنّ و والله لا أقومنّ؛ إنّما أكّدت خبرك لتزيل الشّك عن المخاطب، وإنّما كان جواب القسم نفيا أو إثباتا، لأنّه خبر والخبر ينقسم قسمين: نفيا وإثباتا، وهما اللّذان يقع عليهما القسم، وأعني بالخبر ما جاز فيه الصّدق والكذب وأصله من القسامة وهي الإيمان»[12].

فبهذا الملمح التّداولي، الّذي يجسّده الفعل الكلامي المتمثّل في الخطاب القسمي (والله لا أقومنّ) المؤسّس وظيفيا على نظام شكلي ودلالي وانجازي وتأثيري، لأنّ اللّغة تتحقّق وتتجسّد في عمليات التّلفظ والخطاب، بحكم وجود علاقة بين هذه العملية وفعل الكلام الّذي يستلزم السّياق المتواضع عليه؛ بحيث لا يمكن أن يكون الفعل الإنجازي ناجحا تامّا منتجا- في رأي أوستين (Austin John Lang Shaw) - دون أن يحدث تأثيرا على المخاطَب...[13]

تأسيسا هذه الضّوابط، يمكن إدراج خطاب القسم في باب الإلتزاميات والوعديات (Commissives)؛ لأنّ غرضها الفعلي الإنجازي ينطلق من التزام الذّات المتكلّمة بفعل أمر في زمن الاستقبال مع توافر كلّ من شرط القصد والمحتوى القضوي مع قدرته على أداء وانجاز ما يلزم نفسه به[14].

وقد يقع الحذف في بنية الخطاب القسمي، ومرد ذلك عند نحاتنا إلى طبيعة أحوال المخاطبين ومقامات كثرة الاستعمال والتّداول، أو أن يكون في الكلام دلالة أو قرينة سيّاقية على المحذوف، إمّا من لفظه أو من سيّاقه، كما عللّه (ابن جني) في قوله: « قد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة، وليس شيء من ذلك إلاّ عن دليل عليه، وإلاّ كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته. فأمّا الجملة فنحو قولهم في القسم: والله لا فعلت، وتالله لقد فعلت. وأصله: أقسم بالله، فحذف الفعل والفاعل، وبقيت الحال-من الجار والجواب- دليلا على الجملة المحذوفة»[15].

وفي واقع استعمال اللّغة، ألفينا ابن مضاء القرطبي في دعوته إلى الحذف الكثير من كلام العرب بسبب علم المخاطب بها؛ حيث تدرك المحذوفات من سياق الكلام أو مقامه، وحذفها يحقّق الإيجاز والبلاغة والجمال، لأنّ المحذوفات كثيرة جدا في كتاب الله تعالى لعلم ومعرفة المخاطبين بها[16].

أمّا من جهة مبدأ التّعاون والتّشارك، فيُظهر مدى انسجام قصدية المتكلّم مع تفسير المتلقي في مقاربة المعنى المضمر الّذي ينتج عن إستراتجية الحذف، وبها يعدّ الحذف آلية لإظهار بعض المكوّنات التّداولية المضمرة من قبيل القصدية (Iintentionnalité)، ومتضمّنات القول أو مضمراته (Les Implicites)، على نحو ما ذهب إليه طه عبد الرحمن في قوله:«الغالب على المستدل أن لا يذكر في دليله إلاّ ما كان يعلم أنّ المستمع يحتاج إلى معرفته لتبيّن المدلول منه، معتمدا في ذلك على قدرة المستمع على استحضار المحذوف، إمّا لوضوحه أو لقربه أو لشهرته، فتكون عناية المتكلّم بالدّليل على حسب حال المستمع من الإدراك، وعلى قدر مشاركته له»[17].

ومثال ذلك ما ورد في حذف المقسم به في قول شاعر:

فَأُقْسِمُ أنْ لَوِ التَقَينَا وأَنْتُمُ لَكَانَ لَكُمْ يَومٌ مِنَ الشَّرِّ مُظْلِمُ

وأيضا في قول آخر:

وَأُقْسِمُ لَوْ شَيْءٌ أَتَانَا رَسُولُه سِواكَ وَلَكِنْ لَمْ نَجِدْ لَكَ مَدْفَعًا

وذلك بذكر معونة لفظية نحو: فعل القسم الّذي يدل عليه، لأنّ العرب تقول: أقسم لأفعلنّ وأشهد أفعلن والمعنى أقسم بالله أو بالّذي شاء وإنّما حذف لكثرة الاستعمال وعلم المخاطب بالمراد[18].

في هذا السّياق، لقد قرّر النّحاة في نصّية المخصوص بالقسم من حيث الابتداء والخبرية، تلزم وجوب حذف الطّرف الثّاني من الجملة القسمية نحو قولنا: في ذمتي لأفعلنّ أو في رقبتي لأفعلنّ. أمّا إذا لم يكن المخصوص بالقسم، فقد تذكر الجملة الاسمية كاملة مثل: على عهد الله لأفعلنّ فيقال: عهد الله لأفعلنّ[19].

فبهذا التّعليل، ندرك بأنّ نحاتنا القدامى كانت لهم نظرة وظيفيّة في بناء القاعدة النّحوية، لأنّ طول الكلام يبعث على الملل والرّتابة ويثقل التّراكيب، وما تخميناتهم في مثل هذه الإجراءات طلبا لتزيين الكلام وتخفيفه إلاّ أدلّة على تفطنهم لمثل هذه الاستراتيجيات الحذفية لأسلوب القسم.

وفي موضع آخر، أجاز النّحاة حذف أداة القسم(حروف الجرّ أو الإضافة) من باب الاقتضاء، لأنّ حذفها في اللّغة يكون عادة للاختزال والاقتصاد والاتّساع، وفق ضرورة أمن اللّبس وعدم إفساد المعنى.

وفي هذه الحالة، قد أشار سيبويه إلى ملمح تداولي آخر وسمناه بالاقتضاء؛ حيث لا يكون الاسم مجرورا إلاّ بمقتضى الإضافة أو الخفض، وهي المقتضيّة للجرّ في قوله: «واعلم أنّك إذا حذفت من المحلوف به حرف الجرّ نصبته، كما تنصب حقًّا إذا قلت: إنّك ذاهب حقًّا. فالمحلوف به مؤكّد به الحديث كما

تؤكّده بالحقّ، ويجرّ بحروف الإضافة كما يجرّ حق إذا قلت: إنّك ذاهب بحقّ، وذلك قولك :اللهَ لأفعلنّ»[20].

وعليه، يتأسّس فعل الاقتضاء بعلاقة تركيبية مشتركة بين المتخاطبين وصولا إلى المعنى المكتمل جرّاء النّص المتلفّظ به، وهو« المعنى القائم بالنّص المنطوق، وهو الّذي يظهر الضّرورة لوجود التّقدير، ذلك أنّ هذا المعنى لا يكتمل مفهومه، ولا يتّضح معناه صدقا للكلام وصحّة إلاّ بوجود المقدّر»[21].

وإنّ المعنى لا يستقيم في حالة الاقتضاء إلاّ إذا أدرك المتلقي الكلام المحذوف التّي تدل عليه الطّبقات المقامية والأعراف والمحيط وصدق نوايا منتج الخطاب القسمي لأنّها تشكّل مبادئ وأصول التّواصل بشكل عام.

وبناء على هذه المكوّنات التّداولية، يخضع الحذف– الّذي يمثّل أهم خصائص اللّغة العربية– في عرف النّحو العربي إلى قرينة سياقية مناسبة تساعد المتلقي على فهم فحوى الخطاب في مجال فهم المعاني وتفسيرها بكلّ مرونة ويسر؛ حيث«يشمل توسيع الخطاب ليصبح أكثر مناسبة للمقام التّخاطبي ويعتقد أنّ المخاطب في تعامله مع اقتضاء النّص يفترض أنّ المتكلّم قد حذف بعض أجزاء الكلام اعتماد على قدرة المتكلّم على إدراكها بمعونة القرينة»[22].

حيث فرضت كثرة الحذف في الخطاب القسمي عند العرب إلى التّداول والاستعمال قصد التّخفيف لطول الكلام بالجواب بحكم أنّ أسلوب القسم يتكون من جملتين: الأولى، جملة القسم. والأخيرة، جواب القسم.و مبرّرات ذلك، ما وجدناه في قول ابن يعيش « وإذا ثبت أَنَّه أكثر في الكلام، كان أكثر استعمالا، وإذا كثر استعماله، خفَّ على الألسنة لكثرة تداوله، ألا ترى أنّ العجمي إذا تعاطى كلام العرب ثقل على لسانه لقلّة استعماله له»[23].

فبتنوع وكثرة الاستعمال والتّداول، تتأسّس العملية التّواصلية مشكّلة بذلك موقفا كلاميا في إطاره السّياقي الوظائفي؛ لأنّ القسم عمل من الأعمال اللّغوية القائمة بذاتها، والّذي يدل دلالة واضحة على أنّه وسيلة وظيفية للتّعبير عن موقف الذّات المتكلّمة من قضية معيّنة قصد تأكيدها أو زيادة لتأكيد مضمونها على نحو ما ورد في قول محمد الشّاوش: « إنّ زيدا منطلق، والله إنّ زيدا لمنطلق. فالمتكلّم في المثال الأول، أخبر مؤكّدا ما أخبر به وهو في كلامه إمّا كاذب وإمّا صادق. أمّا في المثال الثّاني فإنّ قائله أخبر وهو في كلامه إمّا كاذب وإمّا صادق، لكنّه أقسم وهو بقسمه بار أو حانث، وهذه هي الّتي ترجح اعتبار القسم عملا لغويا ومعنى مختلفا عن سائر المعاني المتحقّقة بطرق التّأكيد»[24].

ومثلما أسلفنا القول، نظرا لقدسية القسم وارتباطه بالمعاني الدّينية يكون الاستدلال به أشد وقعا في النّفس، لأنّ قوة القسم أبلغ من قوة التّوكيد من حيث تقرير الأخبار وحمل المخاطَب على التّصديق، وإنّ الفعل الكلامي التّأكيدي في القولين الآتيين:- بالله لتفعلن كذا - والله إنّي لصادق.الخطاب الأول، يتضمن طلبا فيه الإنجاز أو غير الإنجاز، والثّاني إخبار ووصف[25]، لأنّ صيغة الأوّل إنشائية أمرية تحتمل سياقيا التّحقق أو غير التّحقق في حين الثّانية خبرية تتوزّع بين الصّدق و غير الصّدق .

من هذه الجهة، اختلف نحاتنا العرب في دراسة القسم بوصفه أسلوبا من الأساليب، أو بوصفه معنى من المعاني، على الرّغم من اختلافاتهم في خبريته وإنشائيته[26].

بواسطة هذا الاختلاف، نلمس ملمحا تداوليا للفعل الكلامي الوارد في قول (سيبويه) عند حديثه عن القسم، الّذي يعدّه تأكيدا للكلام ضمن إستراتيجية الحجاج؛ حيث لا يراد لذاته ،وإنّما يراد لغرض معيّن وقصدية خاصّة تفهم من سياق الموقف الكلامي، كالتّحضيض في الطّلب أو تقوية الخبر[27].

والضّابط التّداولي بينهما، يحيلنا إلى إدراج الأوّل بلغة سيرل (John Rogers Searle) ضمن الأمريات (Directives)، بينما الأخير ضمن الإخباريات (التّقريريات Assertives)، والكفاءة التّداولية لخطاب القسم تتجلّى في خلق شحنة صدق تغلّف الملفوظ اللّساني لما لهذا الأسلوب من منزلة في حياة النّاس.

وبهذا التّلفظ القسمي، نؤكّد شرعية ما نتلفّظ به ونبيّن صدق ما ندعو إليه، لأنّ القسم بؤرة إنجازية حاملة لشرط الصّدق بين المتكلّم والمتلقي والخطاب في آن معا، وعرفية استعماله تحتّم على المتلقي قبول كلّ ما يتفوّه به المتكلّم لما له من حضور ديني في الذّات الإنسانية؛ حيث نستند إليه بقصدية إبراز المعاني والمقاصد على النّحو الّذي يريده المتكلّم، إذ يؤتى به في مقام الجحود والإنكار، أو إزالة الظّنون و المزاعم.

كلّ هذا، مرتبط بالظّروف العامّة للسّياق الّذي يفرض على المتكلّم اجتباء اللّغة القسمية الفاعلة والفعلية ذات الحمولة الإنجازية المناسبة من حيث الاستعمال والتّوظيف لمثل هذه الأسيقة الملزمة إلى تأكيد المعاني بوساطة هذا الأسلوب الّذي نوظّف فيه أغلى ما عندنا، إذ ذاك يشعر المخاطَب بقبول الخطاب بصورة عامّة لبناء قاعدة تأسيسية تُمكّننا من كسب ثقته وحمله على التّصديق.

جريا على ــ عادة العرب ــ نلجأ إلى القسم في تمتين وتوكيد وتقوية الأخبار قصد تمكينها من الغير لإنجاح الخطاب القسمي المتمثّل في حمل المخاطَب على التّصديق، وبعث المتلقي على التّفكير الجاد

والقوي فيما ورد القسم من أجله، لأنّ قوته الإنجازية تكمن في كونه من المؤكّدات المشهورة الّتي تمكّن الشّيء في النّفس.

وهذا ما أكّده سامي عطا حسن في كون القسم ضرب من البيان ألفه العرب، ليوثّقوا به أنباءهم وأخبارهم، وتبيّن أنّه كثيرا ما يسوق من أجل البرهان والاستدلال على صدق المقال، فهو إذن نوع من الدّليل الواقعي المحسوس، الّذي يستميل المشاعر والعواطف، ويثير الانتباه والتّفكير[28].

و من آليات الحجاج النّحوي لأسلوب لقسم الّتي يستخدمها كلّ مخاطب في الوقت الّذي يراه مناسبا للموقف الكلامي لتحقيق أغراض تواصلية نحو: الشّرح والتّفسير والتّعليل والاستقراء والاستدلال والإقناع. على نحو ما ذهب إليه (سيبويه) في قوله: « واعلم أنّك إذا أخبرت عن غيرك أنّه أكّد على نفسه أو على غيره فالفعل يجري مجراه حيث حلفت أنت؛ وذلك قولك: أقسم ليفعلنّ، واستحلفه ليفعلنّ، وحلف ليفعلنّ ذلك، أخذ عليه لا يفعل ذلك أبدا. وذاك أنّه أعطاه من نفسه في هذا الموضع مثل ما أعطيت أنت من نفسك حين حلفت، كأنّك قلت حين قلت أقسم ليفعلنّ قال والله ليفعلنّ، وحين قلت استحلفه ليفعلنّ قال له والله ليفعلنّ»[29].

في هذا المعطى النّصي، تبيّن لنا اعتماد اللّغة الخطابية باستحضار المتكلّمين لتحقيق أغراض تواصلية معيّنة مؤسّسة على إستراتيجية الحوار، وفيها التّمثيل الّذي ليس له قيمة وصفيّة بقدر ما له من قيمة حجاجيّة؛ حيث عمد (سيبويه) إلى ضمان التّفاعل واستمراريّة التّخاطب والتّواصل بينه وبين مخاطبه على نية الافتراض في بيان موضع ودلالة القسم.

وما انزياح التّمثيل إلى المستوى الحواري باستنطاق المخاطب المفترض إلاّ لقصدية الاهتداء والاسترشاد بتقنيات الاستحضار والشّرح والتّفسير والاستقراء وفق سبل استدلاليّة متنوّعة مفضية إلى الاقتناع برأي المحاور؛ ليكون ذلك أساسا لبناء قواعد أصول الحوار والتّخاطب في آن معا.

وحتّى ينسجم الخطاب القسمي، يستلزم حواريا معرفة حدود إدراك الذّات المتلقية لهذا الخطاب من قبل المتكلّم؛ فخالي الذّهن يخاطب بلغة عادية دون توظيف أدوات القسم، والذّات المتردّدة تحتاج إلى إثبات لتعديل أو تصحيح الخبر، والذّات المنكرة تفرض أدوات حجاجية أكثر وأقوى للإقناع.

4.خاتمة:

في ختام هذا المقال، الّذي حاولنا فيه تقديم مقاربة تداولية سيّاقية لأسلوب القسم عند نحاتنا العرب القدامى؛ حيث تتّبعنا فيه المكوّنات التّداولية لنماذج من هذه الظّاهرة اللّغوية قصد الكشف عن بعض ملامحها.

وفيه خلصنا إلى الآتي:

– أسلوب القسم ظاهرة لغوية عرفها العرب كغيرهم من الأمم؛ حيث جرت العادة على توظيفه إذا ما قصد به توكيد الأخبار وتقريرها في تواصلاتهم اليومية للمقسم عليه، فيه تنبيه للمتلقي، وتمهيد له بما يقرّره المتكلّم في الذّهن.

– لم يوظّف أسلوب القسم عند نحاة العرب من باب الحشو وإثقال المعنى، بل يؤتى به للاستدلال والإقناع وإقامة الحجّة وقوة البيان، لأنّ من مقاصده تقوية وتأكيد الأخبار في مقام الجحود والإنكار، أو إزالة الظّنون و المزاعم.

– الخطاب القسمي إشادة وتنويه وتوكيد لما يتضمنه جواب القسم؛ إذ تظهر تأثيريته على حال المخاطَب المتناسبة طردا مع الجواب؛ فكلّما زاد الجحود والإنكار، ازداد معه التّوكيد في صياغة الخبر على اعتبار القسم يمثّل لنا الدّرجة العليا في التّقوية والقوة.

– لقد فسّر النّحاة العرب القدامى ظاهرة الحذف في الخطاب القسمي انطلاقا من مقتضى الحال، والظّروف المقامية والعناصر السيّاقية لاستعمالات القسم، وثقافة المتلقي الّتي تستوعب هذه البنية النّحوية المحذوفة. بهذه التّخمينات والتّخريجات تعكس قدرتهم الفائقة في تفسير ظاهرة الحذف الّتي تكاد تقترب وتساير إلى حدّ كبير مخرجات الدّرس التّداولي في مسائل: الاقتضاء، والمعنى الضّمني والمضمرات، والمعنى الخطابي، والحجاج.

– يعزى حذف أحد عناصر أسلوب القسم إلى مواضعة السيّاق التّداولي القائمة على الاستعمال الفعلي لهذا الخطاب، والّذي بدوره يشكّل موقفا تواصليا بين المتكلّم والمتلقي فرض كثرة الاستعمال بينهما لعلم المخاطب بالمحذوف.

– كثرة الاستعمال السيّاقي لخطاب القسم ودورانه على الألسنة، جعله معلوما عند المتلقي ممّا دفع المتكلّم إلى الحذف و الإيجاز في الكلام.

هوامش:

1- مسعود صحراوي: التّداولية عند العلماء العرب، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، أوت 2005، ص 15.

2- ينظر: صلاح الدّين صالح حسنين: الدّلالة والنّحو، مكتبة الآداب، ط1، (د.ت)، ص 187. و فيليب بلانشيه: التّداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقية، سورية، ط1، 2007، ص19.

[3]- Martinet (André) : Eléments de linguistique générale, Armand Colin : Paris, 1980, p 9. "Les institutions humaines résultent de la vie en société; c'est bien le cas du langage qui se conçoit essentiellement comme un instrument de communication. Les institutions humaines supposent l'exercice des facultés les plus diverses"

[4]- آن روبول، و جاك موشلار: التّداولية اليوم، ترجمة: سيف الدّين دغفوس، و محمد الشيباني، بيروت، دار الطّليعة، ط1، 2003، ص55. وينظر: فان دايك: النّص والسّياق استقصاء البحث في الخطاب الدّلالي والتّداولي، ترجمة: قنيني عبد القادر، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 2000، ص13.

[5]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 1992، ص 20.

[6]-ينظر: مقبول إدريس: البعد التّداولي عند سيبويه، عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلّد33، عدد 01، 2004، ص.ص 245،246.

[7]- فرناند هالين: التّداولية، تر: زياد عز الدّين العوف، "مجلّة الآداب الأجنبية"، مجلّة فصلية تصدر عن اتّحاد الكتّاب العرب بدمشق، ع 125، شتاء 2006، ص1.

[8]- سعيد بنكراد: السّيميائيات وموضوعها، "علامات"، مجلّة ثقافية محكّمة تصدر في المغرب تعنى بالسّميائيات والدّراسات الأدبية الحديثة والتّرجمة، ع 16_ 2004، ص 84.

*- لقد اشتملت مادة (ق،س،م) على الكثير من المعاني في المعاجم العربية، فمنها ما ورد في اللّسان: القسم بالتّحريك يرادف الحلف واليمين، يقال: قسم فلان أمره إذا ميل فيه أن يفعله أو لا يفعله. أبو سعيد: يقال تركت فلانا يقتسم، أي: يفكّر ويروي بين أمرين، وفي موضع آخر: تركت فلانا يستقسم بمعناه. ويقال: فلان جيد القسم، أي: جيد الرّأي. ورجل مقسم: مشترك الخواطر بالهموم. والقسم بالتّحريك: اليمين، وكذلك المقسم، وهو المصدر مثل المخرج، والجمع أقسام. وقد أقسم بالله واستقسمه به وقاسمه: حلف له. وتقاسم القوم: تحالفوا. وفي التّنزيل: قالوا تقاسموا بالله. وأقسمت: حلفت وأصله من القسامة. ينظر: ابن منظور(أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، (د.ت)، مج 12، ص 480.

ومنها ما ورد في المقاييس: " قسم " القاف والسّين والميم أصلانِ صحيحان، يدلُّ أحدهما على جمال وحُسن، والآخَر على تجزئة شيء. فالأوّل القَسَام ، وهو الحُسْن والجمال. وفلانٌ مُقَسَّم الوجه، أي ذو جمالٍ. والقَسِمة: الوجه، وهو أحسن ما في الإنسان. والأصل الآخر القَسْم: مصدر قَسَمت الشّيءَ قَسْماً. والنَّصيب قِسمٌ بكسر القاف. فأمَّا اليمين فالقَسَم. قال

أهلُ اللّغة: أصل ذلك من القَسَامة، وهي الأيمان تُقْسَم على أولياء المقتول إذا ادَّعَوْا دم مقتولهم على ناسٍ اتَّهموهم به. ينظر: ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن زكريّا): مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر، بيروت، ج5، ص 86.

[9]- ينظر: محمد سمير نجيب اللّبدي: معجم المصطلحات النّحوية والصّرفية، مطبعة أمزيان، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص187.

[10]– سيبويه(أبو بشر عمرو بن قنبر): الكتاب، تحيق وشرح: عبد السّلام هارون، بيروت، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3،1988، ج3، ص 104.

[11]– ابن هشام (جمال الدّين الأنصاري): مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: مازن المبارك، ومحمّد علي حمد الله، دار الفكر، بيروت، ط5 ، 1979 ،ج1، ص188.

12- ابن علي بن يعيش موفّق الدّين، شرح المفصّل، إدارة الطّباعة المنيرية، مصر، (د.ط)، (د.ت)،ج9، ص90.

[13] -Austin (John Lang Shaw) : Quand dire c'est faire, traduction française de:gilles lane, postface de: François récanati, éditions du seuil, Paris, 1970, p 124.
" un acte illocutoire n'aura pas été effectué avec bon heur, ou avec succès, si un certain effet n'a pas été produit ".

[14]– ينظر:محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللّغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2002، ص79. وطالب سيد هاشم الطبطبائي: نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللّغة المعاصرين والبلاغيين العرب، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1994، ص31.

[15]– ابن جني(أبو الفتح عثمان): الخصائص، تحقيق: محمد علي النّجار، المكتبة العلمية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ج2، ص360.

[16]– ينظر: ابن مضاء(أحمد عبد الرّحمن اللّخمي): الرّد على النّحاة، نشره وحقّقه: شوقي ضيف، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1947 ، ص.ص 88،89.

[17]- طه عبد الرحمن: اللّسان والميزان أو التّكوثر العقلي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص150.

[18]- ينظر: ابن يعيش موّفق الدّين، شرح المفصّل، (م.س)، ج9، ص94.

[19]- ينظر: محمد حماسة عبد اللّطيف: بناء الجملة العربية، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2003، ص 230.

[20]- سيبويه: الكتاب، (م.س)، ج3، ص 497.

[21]– العمري نادية محمد الشّريف: دلالة الاقتضاء وأثرها في الأحكام الفقهية(دراسة في علم أصول الفقه)، هجر للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 1988، ص224.

[22]– محمد محمد يونس علي: علم التّخاطب الإسلامي(دراسة لسانية لمناهج علماء الأصول في فهم النّص)، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص.ص 217،218.

[23]– ابن يعيش موفّق الدّين، شرح المفصّل، (م.س)، ج1، ص57.

[24]– محمد الشّاوش: أصول تحليل الخطاب في النّظرية النّحوية العربية(تأسيس نحو النّص)، المؤسّسة العربية للتّوزيع، تونس، ط1 ، 2001، ص 751.

[25]– ينظر: مسعود صحراوي: التّداولية عند العلماء العرب، (م.س)، ص 209.

[26]- ينظر: عبد السّلام هارون: الأساليب الإنشائية في النّحو العربي، مكتبه الخانكى، ط 5، 2001 ، ص.ص 162، 166.

[27]- ينظر: مسعود صحراوي: التّداولية عند العلماء العرب، (م.س)، ص 207.

[28]- ينظر: سامي عطا حسن: أسلوب القسم في القرآن الكريم ودلالته...وأغراضه، مدونة البلاغة العربية، جامعة آل البيت، المفرق، المملكة الأردنية الهاشمية، ص03.

[29]- سيبويه: الكتاب،(م.س)، ج3، ص 106.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 302 - 321 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

اللغة وتشكيل الوعي: حفريات معرفية في اللغة والثقافة والمصطلح

Language and the formation of consciousness Epistemological fossils in language, culture, and term

د. عبد الحميد عمروش*
Abdelhamid amrouche
جامعة العربي التبسّي- تبسّة (الجزائر).
Université Larbi Tébessi - Tébessa- Algeria
abdelhamid.amrouche@univ-tebessa.dz

تاريخ الإرسال: 2020/11/08	تاريخ القبول: 2021/05/30	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

تعرض هذه الدراسة لقضية اللغة وتشكيل الوعي من خلال الحفر المعرفي في نموها وتطورها، إلى أن تتأسس منظومة متكاملة ثقافية واجتماعية وأنثروبولوجية، حيث يحتل الصراع اللغوي في الوقت الراهن المركز الأول في أتون الصراعات الدولية، حتى وإن بدا في شكله العام أنه اقتصادي أو سياسي أو ديني فإن محور هذا الصراع إنما ينطلق من اللغة، ناقلة الثقافة، وحاملة قيم الحضارة، حيث تسهم في تشكيل الوعي لدى الناس من خلال توظيف دلالي لمصطلحات فلسفية ودينية وسياسية في سياق حضاري معيّن.

وتظهر هذه الدراسة ما الذي تستطيع أن تفعله اللغة، وما الذي تستطيع أن تغيّره في العالم، من خلال تشكيل الوعي الإنساني الحديث، مستندةفي ذلك على معطيات علمية تجريبية، مبتعدة عن الاستنتاجات العقلية والاستدلالات المنطقية، مكتفية وحسب على تجارب علمية رائدة من قبل علماء لهم وزنهم المعرفي والعلمي.

الكلمات المفتاح : لغة، تشكيل،وعي، حفرمعرفي، ثقافة، مصطلح.

Abstract :

This study deals with the issue of language and the formation of consciousness; through épistémological drilling in its growth and development, until an integrated cultural, social and anthropological system is established, where the linguistic conflict is at the present time the first place in the furnace of international conflicts, even if it appears in its general form that it is economic, political or religious The focus of this struggle stems from language, the carrier of culture, and the carrier of civilization values, as it contributes to shaping people's awareness through the

* عبد الحميد عمروش: abdelhamid.amrouche@univ-tebessa.dz

semantic use of philosophical, religious and political terms in a specific civilized context.

Andthis study Shows what language can do, and what it can change in the world through the formation of modern human consciousnes, based on that on experimental scientific data, moving away from rational conclusions and logical inferences, and contenting itself with pioneering scientific experiments by scientists of their knowledge and scientific weight.

Keywords:language, formation, consciousness, Epistémological drilling, culture, term.

مقدّمة

تتصدّر الدراسات في مجال اللغة واللسانيات والأنثروبولوجيا والثقافة أهمية بالغة ولا سيّما في عصرنا الراهن الذي أصبحت تتفاعل فيه اللغات والثقافات بشكل ملفت، وقد بينت العلاقة الجوهرية بين اللغة والثقافة والمجتمع أن المفاهيم المعرفية والتصنيفات الثقافية المختلفة الكامنة في اللغات تؤثر بشكل واضح على إدراكنا للعالم من حولنا.

وتشير الدراسات الأنثروبولوجية التي تعتمد أساسا على اللغة أن العلامات اللغوية هي تصورات للعالم وطرق تواصل معه، ولا يمكن أبدا أن تكون محايدة تماما، فهذه العلامات اللغوية تستعمل دوما من قِبل الآخرين لتجاذبات وتمييزات عرقية حادّة، ولها علاقة وثيقة جدا بالعالم والثقافة والمجتمع. تتركز إذن الدراسات الإنسانية على اللغة كمجموعة من عناصر دلالية تدخل في المكونات الثقافية للمجتمع، فكيف لهذه الكلمات التي نستعملها ونتواصل بها أن تشكّل وعينا وفكرنا؟! وكيف يمكن لها أن تحرك العالم من حولنا!؟

أوّلا: اللغة، من التشكّل إلى النسق.

تعدّ اللغة الإنسانية سمة متميّزة لنا نحن البشر، وقد يبدو هذا التفرّد للوهلة الأولى غير واضح تماما، فكل مخلوق تقريبا لديه نوع ما من نظام إشاري يتواصل به مع أفراد نوعه، مثل إصدار الأصوات، والصرخات، والإشارات المرئية، والروائح، والرقصات...وما إلى ذلك. بل الأمر أعقد من ذلك فما من "شك في أن الحيوانات يمكن أن تفكر، بمعنى أنها قادرة على مسائل التمييز المعقّدة، حتى أنها تنجح في

تعلم المسائل الغريبة بالتقاط المثير الغريب من بين ثلاث مثيرات مثلا، لكن ما لم يستطع حيوان واحد القيام به حتى الآن هو ترجمة أية عمليات يستخدمها للاستحضار الداخلي لمشكلة ما في صورة يمكن أن يوصلها خارجيا"[1] إن المذهل في مثل هذه الاكتشافات هو أن اللغة البشرية مختلفة تمام الاختلاف عن كل الأنظمة الإشارية الأخرى، ممّا يضطرنا إلى معاملتها كشيء مختلف ومتميز.

أ- النمو اللغوي عند الطفل.

في العصر الراهن أجرى العلماء بحوثا عديدة عن القدرة اللغوية للأطفال الرضّع، وكانت النتيجة التي توصّل إليها هؤلاء حول صراخ الأطفال هي أن هذا الصراخ ليس فقط كونه صراخا من أجل التواصل؛ ولكنه أيضا مقدّمة مباشرة لحدوث أمرين معا هما اللغة (الاتّصال الرمزي البشري) والكلام (اللغة المحكية)، بمعنى آخر أن الصراخ —على الأقل في الشهور الأولى- ضرب من اللغة دون كلام، نظرا لأن الطفل يعبّر عن أنواع مختلفة من الإزعاج دون أن يستخدم الأصوات الكلامية المعتادة، وعندما يواصل الطفل نموه فإن الصراخ يعينه على تعلّم كيفية نطق الأصوات اللغوية، وهكذا تكون أيضا هذه الصيغ الأولى من النطق (الصراخ) مؤشر بداية حدوث الكلام لديه، وأن الصراخ في البداية هو ردّة فعل تلقائية لا تتأثّر بالسيطرة أو التحكّم المتعمّد القادم من الجهاز العصبي الإرادي الذي يتطوّر بالتالي كمحرّك ومشكّل لمعظم السلوك البشري، ولكن حتى في هذه المرحلة الأوّلية يكون الصراخ تهيئة مباشرة للاتّصال الصوتي[2]، لدى الإنسان خلال حياته.

وأشارت الدراسات الحديثة إلى أن الطفل قد لا يصرخ فقط لكي يعبّر عن الإزعاج أو الألم، ولكنه يصرخ أيضا لكي يجذب الانتباه إليه، إذن حتى في هذه المرحلة الأولية من التطور اللغوي هنالك تحول مهم من استخدام الطفل للصوت، كانعكاس مباشر وتمثيل مطابق لحالته الداخلية...وهذا التحول يمثل أيضا اختلافا بين الاتّصال الموجود لدى معظم الحيوانات، والطريقة التي ستخدم بها البشر اللغة، وأشارت هذه الدراسات إلى أن الأصوات الأولى للطفل واستجابة الوالدين المستمرة لها تعزز بعضها الآخر على نحو متبادل، ومن الواضح كذلك أن هذه المحاولات المبكّرة للاتّصال تؤكّد أهمية التفاعل الاجتماعي في اكتساب اللغة[3] لدى الأطفال، وتؤكّد أيضا قيمة التحفيز الأسري.

واللغة "جزء مميّز من التكوين العضوي لأدمغتنا، وهي أداة معقّدة متخصّصة تتطور لدى الطفل بشكل فوري مباغت من غير أي جهد واضح أو تعليم محدّد، وتستعمل من غير وعي بمنطقها الخفي، كما يتماثل فيها من حيث الكيف الناس جميعهم"[4]، وأما من الوجهة السلوكية فيرى بلومفيلد أن العادات

والتكرار والتحفيز هي الوسائل الملائمة للتعلم عند الطفل، يقول: "إن الطفل الذي يتعلم الكلام يحصل على معظم عاداته من شخص ما – مثل والدته – ولكنه يستمع أيضًا إلى متحدثين آخرين ويأخذ بعض عاداته منهم، كذلك المفردات الأساسية والخصائص النحوية"[5]، التي يكتسبها بالتدرّج. وقد كان تأثير مدرسة علم النفس (دراسة السلوك القابل للقياس) واضحا في عمل ليونارد بلومفيلد، ويمكن رؤيته في إصراره على إجراءات اكتشاف صارمة، وعلى الأخص في وصفه السلوك الحيوي للمعنى انطلاقا من المثيرات التي يمكن ملاحظتها والاستجابات التي يقوم بها المشاركون في مواقف محدّدة، لقد انتقد تشومسكي حدود تفسيرات السلوك الحيوي (أو الميكانيكي) للغة، وخاصة تلك المرتبطة بعمل عالم النفس الأمريكي سكينر[6]. في أواخر الخمسينيات.

وهذه الآلية التي تبدو سلوكا حيويا محضا في ظاهره تخفي وراءه نظاما عميقا على درجة عالية من الغنى والتعقيد، وقد كشف تشومسكي "لأول مرّة عن التعقيد البالغ الذي يطبع نظام اللغة، وهو من أجّج الثورة المعاصرة في دراسة اللغة وعلم الإدراك"[7]، وفق نماذج عقلية صارمة.وقد نبّه إلى حقيقتين مهمتين تكشفان عن مهمّة معقدة للغة: الحقيقة الأولى، هي أن كل جملة ينشئها المتكلم أو يفهمها إنما هي ربط جديد ضمن سلسلة من الجمل الأخرى، ولذلك فإنه لا يمكن أن تكون اللغة رصيدا من الاستجابات لمثيرات ما، ويمكن للعقل بذلك أن يبني عددا غير متناه من الجمل، مستخدما عددا متناه من الكلمات. وأما الحقيقة الثانية —كما يرى– فهي أن الأطفال في أثناء نموهم اللغوي ينمون هذه الأنحاء المعقدة بصورة سريعة، ومن غير تعليم مقنن، وهم يعطون بذلك تفسيرات مطردة لتركيبات الجمل الجديدة التي لم يسبق لهم التعامل معها، ويكشف هذا أن الأطفال لابد أن يكونوا مجهّزين فطريا بنسق عام لأنحاء اللغات كلها، وهو ما يفرض عليهم في النهاية أن ينشئوا أنماطهم التركيبية وفق ما ينطقه أهلوهم.

وقد وقف تشومسكي من ظاهرة اللغة من منطلقات معرفية بوصفها ظاهرة إنسانية، ورأى أن الأنظمة الإدراكية الإنسانية حينما نفحصها بجدية تبرهن على أنها ليست أقل في التعقيد من البنى الطبيعية التي تنمو في حياة الكائن، فلماذا إذن لا ندرس اكتساب أية بنية إدراكية كاللغة بالطريقة التي ندرس بها الأعضاء الجسدية المعقدة؟..وقد طور تشومسكي ولسانيون آخرون من أمثال: إريك لننبرج، وجورج ميللر، وروجر براون، وموريس هاله، وآلفن ليبرمان نظريات عن الأنحاء العقلية التي تؤسس لمعرفة الناس باللغة بدءا بنمو الطفل وإدراك الكلام، وانتهاء بعلم الأعصاب والوراثة[8]، وفق مقاربات جديدة وصارمة.

ب– النسق اللغوي والعقل

في ظل دراسته للغة ميّز تشومسكي بين ثنائيتي (الكفاءة competence والأداء performance)، وهذا التمييز الذي أدلى به يتعلق بصورة ما "بالتمييز الذي اقترحه دي سوسير بين اللغة والكلام، وكتقدير أولي يمكن معادلة الكفاءة باللغة، غير أنه ينظر إلى الكلام على أنه التمثيل العصبي للنظام كما هو موجود في ذهن المتحدث المثالي، ويأخذ الأداء بهذا منظورا مختلفا قليلا عن الكلام من حيث أنه يشير في المقام الأول إلى العمليات التي تشارك في الكلام، لا إلى الكلام نفسه"[9]، وهذا تمييز منهجي مهم.

ويبدو أن النظام الطبيعي الأقرب إلى طبيعة اللغة الذي يقوم على نظام التأليف "هو شفرة الوراثة في جزيء الـ DNA حيث تؤلف أربعة أنواع من الأحماض النووية، وتصاغ في أربعة وستين نوعا من الرامزات Codons ويمكن أن تسلك هذه الرامزات في عدد غير محدود من المورّثات المختلفة، وقد أبرز كثير من علماء الأحياء الشبهَ الدقيق بين مبادئ التأليف النحوية، ومبادئ التأليف الوراثية، فيقال في اللغة الاصطلاحية لعلوم الوراثة: إن التتابع من الـ DNAيحوي حروفا، وعلامات ترقيم، وقد تتكون من الكلمات التي يمكن قراءتها من اليمين إلى الشمال أو العكس، وأن تكون لا معنى لها، أو مترادفة، ويمكن أن تدوّن وتترجم. وقد جعل عالم المناعة (نيلز كاي جيرن) عنوان خطابه في حفل تسلّمه جائزة نوبل: (النحو التوليدي لنظام المناعة)[10]، وكان ذلك بداية موفّقة لدراسة اللغة.

هذه الأنظمة اللغوية المعقدة هي التي تشكل في النهاية وعينا، والدماغ البشري حسب الماديين خاصّية مادية، وتظهر هذه الخاصّية كلما حقّق درجة عالية من التعقيد، وهو في نظرهم آلة تقوم بإجراء عمليات حسابية، وبالتالي لا يمكن أن تكون هناك فروق نوعية بين الأدمغة والحواسيب، فالحواسيب شأنها شأن الأدمغة استطاعت تحقيق الوعي، والنفس الواعية على حدّ قول دانييل دينيت d.dennet هي "البرنامج الذي يشتغل من خلال حاسوب دماغك"[11]، بهذه النظرة تسوّى الأدمغة البشرية بالحواسيب.

ويمكننا أن نرى فروقا تكمن في التركيب الهندسي للدماغ والحواسيب،"فالأدمغة معالجات متوازية، وأما الحواسيب فهي معالجات تسلسلية، وقد بيّن دينيت نفسه، أن الوعي البشري (consciousness) معالج تسلسلي على الرغم من أن الدماغ معالج متواز. فمع أن أدمغتنا قادرة على تنفيذ عدد لا نهاية له من الوظائف معا؛ إلا أنها غير قادرة على إنجاز أشياء كثيرة في الوقت ذاته، ولا حتى على شيئين في وقت واحد!"[12]. وفي علاقة البدن والروح/الفكر mind-body problem تطغى نفس الرؤية في علاقة

الإنسان بالعالم الطبيعي، حيث يؤكد جوليان دو لامتري j.de la metrie في كتابه: التاريخ الطبيعي للروح (histoire naturelle de L'âme) أن "الإنسان آلة والدماغ جهاز كالأجهزة الأخرى (يخفي الدماغ الفكر كما يخفي الكبد المادة الصفراء)، الأفكار هي حالة معطاة للمادة ومن غير المجدي أن نبحث لها عن جوهر أعلى"[13]. واليوم تدور مراجعات معمّقة حول هذه القضية فالرغبة في مقاربة فيزيائية كيميائية للظواهر الذهنية بملاحظة عمل الأعصاب شبيه بمحاولة فهم معنى كلمات أغنية فقط بتحليل الموجات الصوتية التي تحدثها...وقد ساند هذه المقاربة الأمريكيين جيري فودور Fodor وهيلاري بوتنام Putnam[14] وغيرهما.

إن الوعي الذي ندركه بالعقل ونتمثله باللغة هو الذي يتوسط بين النظام العصبي وعالم الطبيعة، فما يقوم به وعينا، ولنقل إنه (الوعي) هو تزويدنا بالوعي، فنحن لا نرى الشيء وحسب، بل ونعرف أننا نرى هذا الشيء وندركه، فالوعي —من هنا– هو وظيفة التوسط وحسب، وهو يتألف ممّا يجعلنا قادرين على معرفة ما هو موجود، وبالتالي فليس هناك أي شيء في الوعي يجعله واعيا بنفسه أو بالعالم الذي يحيط به، فلكي ينشأ الوعي بالوعي لابد من وجود جزء من الدماغ منعزل إلى حد ما عن حركة المرور هذه بين الدماغ وما يحيط بنا. ويمكن القول إن لهذا الوعي صبغة لغوية خاصة فالدماغ الواعي بوعيه ويمتلك لغة لا يستطيع فقط أن يشعر بالألم، ويحس بنفسه وهو يشعر بالألم، بل ويستطيع أيضا أن يعلن (أنا أحسّ بالألم)[15]. فاللغة وعي يتحقق بالكلام.

ويرى هوسرل أن تشكيل الوعي بوجود دائرة مثلا يتم بفضل إدراك أشكال دائرية مختلفة، وبالقدرة على إيجاد وحدة فيما بينها، وبفضل هذا الإدراك يُعطى شكل ما لهذا الشيء أو ذاك ذي المظهر الدائري، والامر كذلك بالنسبة لجميع المفاهيم التي نستعملها لوصف الواقع المدرك، ولن يكون للعالَم أي معنى بدون هذا التشكيل، إنها علاقة بين التفكير والعالم الذي يعطي معاني للأشياء[16]. ودون هذه العلاقة المعقدة يستحيل تشكيل الوعي. وهو مرتبط بالنوع الإنساني؛ لأنه يمتلك اللغة، فلو أن نوعا آخر من المخلوقات امتلك اللغة لما أخفق افراده في الوعي بذاتهم، فامتلاك اللغة والوعي يستلزم القدرة على الإخبار بذلك الوعي[17].فالوعي من هذه الناحية هو اللغة، ونعلم جميعا كم هي العلاقة وطيدة بين الفكر واللغة، فالتفكير لا يظهر إلا بواسطة اللغة، واللغة تعبير عن الفكر الذي لا يمكننا فهمه إلا بكونه معنى.

ويمكن لنا أن نسأل ما المادّة التي تشكّل الأفكار والمعتقدات والرغبات والأحقاد؟ فهذه الأشياء على الرغم من كونها غير ملموسة إلّا أننا ندركها، "وبالتأكيد أن هذه الظواهر الداخلية ووعينا بوجودها لابد أن

تنشأ عن آليات لا يدركها العلم "العادي" الذي نعرفه"[18].وفي غمرة هذه المعرفة اللغوية التي تتكئ على تأسيسات علمية يهاجم تشومسكي أحد الركائز الفكرية السائدة اليوم –وهي نموذج علم الاجتماع المعيار– والتي ترى أن النفس الإنسانية تشكلها الثقافة المحيطة بها.

ثانيا: بنية الثقافة أم بنية اللغة.

لم تعرف المجتمعات الإنسانية الثقافة إلا عندما عرف الإنسان كيف يشير إلى الأشياء والعلاقات؛ أي أن ظهور الثقافة قد ارتبط بظهور الرموز أو العلامات التي تكوّن نظام اللغة. فعلاقة الثقافة بالمجتمع واللغة علاقة منصهرة جدا منذ بدأ الإنسان يهسهس باللغة، حتى أنه يطلق على البعدين: الاجتماعي الآني، والاجتماعي التعاقبي للثقافة اسم: السياق الاجتماعي الثقافي sociocultural context لدراسة اللغة، وكذلك علاقة الثقافة culture بالطبيعة nature علاقة وثيقة جدا. والطبيعة تحمل معنى الشيء الذي يولد وينمو من الناحية العضوية، (وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية nascere) أي يولد، كما تشير كلمة ثقافة إلى كل ما ينمو بعد الصقل (وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية colere التي تعني يصقل) ومن ثم تثير كلمة ثقافة عادة جدلا بين الطبيعة والتربية، هل الخصائص البشرية التي تتشكل في الإنسان مردّها الطبيعة، أم أن الثقافة تلعب الدور الأهم في تحديد هوية الأفراد من خلال التنشئة الاجتماعية[19]، والتعلّم وغيرهما.

أ– الثقافة السائدة والمتمثّلة

في فلسفة ظواهر العقل (phenomenology of the mind) يذهب هيجل (friedrich hegel) إلى أن الإنسان يختلف عن الحيوان ليس فقط بمقدرته على التحكم بغريزته، بل وأيضا بمقدرته على تخطّي مزاجه لكي يتقبل معايير عالمية أوسع ويشارك فيها، والثقافة عنده هي عملية تقضي بالابتعاد (entfremdung) عن النفس الطبيعية أو البيولوجية، فهذه النفس الطبيعية لا تركز إلا على نفسها. وتعني الثقافة عنده أيضا مقدرة الشخص على تخطّي وجهة نظره المحدودة وأخذ وجهة نظر الآخرين بعين الاعتبار، فهذا يسمح له بأن يحصل على معرفة لنفسه وللآخر. ويرى غادامير (georg gadamer) أن هذ المفهوم يعود إلى الصوفيين الشرقيين حيث يحمل الإنسان صورة الله في نفسه، ويحمل مع ذلك قيما إنسانية سامية يسعى من خلالها إلى التحكم بالغرائز الإنسانية والارتقاء بها إلى مقامات عليا. والتي يشكّل اكتساب اللغة عاملا أساسيا فيها. يقول تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا﴾ [الحجرات: 13]. ووفقا لهذا المنظور فإن

اللغة إحدى مكوّنات الوجود الثقافي لأيّ مجتمع، بل هي الجزء الأهم فيها، فالتغيّر اللغوي هو تغيّر ثقافي بدرجة أولى، حيث يمكن للعلامات اللغوية أن تزوّد الأنثروبولوجيين الألسنيين بأفكار تساعدهم على معرفة أنواع الفروقات الاجتماعية التي تحددها مجموعات معينة[20]، وإن تاريخ الحضارة يحكي تدخل اللغة في السلوك الاجتماعي، وكلما ازداد الفرد في التواصل مع المجتمع شكّلت اللغة دورا متزايدا، لا في حياته الاجتماعية فحسب، بل وفي وعيه وتفكيره وسلوكه.

والظروف الاجتماعية والجغرافية والاقتصادية تخلق ثقافة الفرد، وتخلق النمط الذي يصاغ عليه، فليست "المدنية البريطانية مثلا وليدة الرجل البريطاني ولكنه هو صنيعتها، فإذا ما رأيته يحملها معه أينما ذهب، ويرتدي حلّة العشاء وهو في (تمبكتو)؛ فليس معنى ذلك أنه يخلق مدنيته هناك خلقا جديدا، بل معناه أنه يبيّن —حتى في الأصقاع النائية– مدى سلطانها على نفسه"[21]. ولغة أي مجتمع مظهر من مظاهر ثقافته، ومحاولة فصل اللغة عن الثقافة عمل مناف لطبيعة كل منهما، وعلى هذا فإنه يمكن أن نصف الثقافة بنفس الطريقة التي نصف بها اللغة، لأن الأشكال اللغوية لا تختلف كثيرا عن الأشكال الثقافية، فاللغة تظهر في شكل علامات أو كلمات مكونة من أصوات لها دلالات معينة، والثقافة تظهر في شكل صور مادية لها قيمة دلالية معينة من قبل المجتمعات التي تشكلها.

وإذا كان اللسانيون المحدثون قد دأبوا دوما على النظر في ثنائية فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) اللغة /الكلام بعدّها إطارا عاما لمفهوم اللغة، فإن الأنثروبولوجيين نظروا إلى الثقافة شأنها في ذلك شأن اللغة على أنها تمثّل مجموعة من القواعد والمعايير المادية والمعنوية المستقرة بصورة تجريدية في ذهن أفراد المجتمع، وهي أشبه ما تكون بالخريطة التي تعدّ تمثيلا مجرّدا لإقليم معيّن، وأما المجتمع فهو التمثيل المادي لهذه القواعد المجرّدة. ومن ثمّ يصبح الإطار العام لهذه الرؤية الثقافية الاجتماعية هو ثقافة/ مجتمع. ويمكن للثقافة واللغة أن تخلقا المجتمع الذي نتمثله بعيدا عن صور الهيمنة والاستبداد والتسلّط.

ب– الثقافة المركزية المهيمنة

يمكننا أن نتصور أن الناس كانوا دائما في مواجهة الاختلاف اللغوي، أي أنهم كانوا دائما ميالين إلى تحويل اختلاف الآخر إلى نقصان فيه، ونرى ذلك في اللغة، مع كلمة ما تزال حية في اللغات الحديثة "وهي كلمة البرابرة (Barbaro) في الفرنسية...لقد وجد الإغريق وسيلة مريحة لتصنيف العالَم، فصنّفوا كل من لا يتكلم اللغة الإغريقية أي (الغرباء) في صنف البرابرة المتوحّشين (Barbaroi)، وقد استعار الرومان منهم هذه اللفظة بمعناها (Barbarus) أي (الغريب)، غير أن ترجمة (Barbaros) بالغريب

تهمل جانبا مهما من المعنى؛ لأن لفظ البرابرة كان يعني من الوجهة التأثيلية "من لا يتكلم" لأنه لا يتكلم الإغريقية، ولا يستطيع أن يصدر إلا صوتا هو أشبه بالضجيج منه بالكلام"[22]، بل إنه أشبه بصوت الطيور فيما تحكي عنه اللغة.

والصراع اللغوي يحتل المركز الأول في أتون الصراعات، حتى وإن بدا الصراع اقتصاديا أو سياسيا أو دينيا أو اجتماعيا في شكله العام، فإن محور الصراع إنما ينطلق من اللغة، فهي ناقلة الثقافة، وحاملة روح الحضارة التي تعبّر عنها هذه اللغة[23]. وبما أن الأنثروبولوجيا الألسنية تعدّ اللغة عملا ثقافيا، فإن "الكثير من علماء الاجتماع –ومنهم بعض الأنثروبولوجيين– يعتقد أن لمفهوم الثقافة علاقة قوية بالهيمنة الفكرية والعسكرية والسياسية للاستعمار الغربي تجاه بقية بلدان العالم...ويمكن أن نميّز عدة تفرّعات ثنائية ساذجة ومضللة، منها التمييز بين "نحن" و "هم" و "متحضر" و "بدائي" و "عقلاني" و "غير عقلاني" وغيره...فالثقافة هي ما يملكه الآخرون، وما يجعلهم ويبقيهم مختلفين[24]. وقد أظهر الباحثون دوما آثار السيطرة التي تمارسها الثقافات الغالبة والنفوذ الذي تمارسه هذه الثقافات في تمثيل الآخر والتعبير عنه بشكل من الأشكال.

ويمكن القول بأن الفكر العنصري يعبّر عن نفسه من خلال أي نسق فكري متاح في المجتمع، فمن "الثابت أن فلسفة فريديريش نيتشة زوّدت العنصريين بإطار فكري يحظى بالمصداقية، وتظل الأفكار العرقية المتبلورة التي تأخذ شكل أساطير مثيرة وصور إدراكية ثابتة تؤدي دورا مهما في الفكر العنصري، كما أن الأنساق الفلسفية مثل التفكير النيتشوي (الداروينيي) الذي يسقط حرمة المطلقات كافة ومنها الإنسان يمكن أن تطوّع لخدمة الفكر العنصري أكثر من أنساق فكرية أخرى"[25]. ولعل المناخ الفكري الذي ساد أوروبا في القرن التاسع عشر بحديثه عن التفوّق العنصر الآري وسيادة الإنسان الأبيض قد خلق تربة خصبة لمعاداة الآخر. هذه التربة الخصبة تغذّيها دوما تلك الدراسات العلمية والمنهجية الثاوية خلفها تلك النزعة العدائية للآخر المختلف معه.

وقد اهتم علماء اللغة بالتعدّدية اللغوية، وقد كرّس علماء القواعد التوليدية من أمثال تشومسكي وتلامذته كل حياتهم العلمية لتفسير الاختلافات الفونولوجية والمورفولوجية والنحوية بين كل اللغات، فطوروا نظرية القواعد اللغوية العالمية التي تتكون من مجموعة قوانين وشروط تسمح لنا بوصف قواعد أي لغة ممكنة...وفي سعيهم الدائم إلى وصف وتفسير الاختلافات بين اللغات، مال اللغويون التقليديون إلى

تجاهل الاختلافات الموجودة في داخل اللغة الواحدة، وقد اعتبرت التعددية اللغوية مؤخرا بعدا من أبعاد ما يسمّى (الأيديولوجيا اللغوية)[26]. والتي أصبحت من أبرز القضايا التي تدور حولها نقاشات بالغة الأهمية.

وشكلت اللغة مدار اهتمام كثير من الفلاسفة ورجال الدين في فترة القرون الوسطى، والتي ترجع دلالتها في تاريخ الفكر إلى أنها المرحلة التي اتصلت فيها الرؤى الدينية بالفلسفة اليونانية، وقد اشترك في هذه التجربة المسلمون والمسيحيون واليهود على حدّ سواء[27]. وفي هذا كانت دراسات أوغسطين (s t. augustine) للغة مشبعة بالتصوّر اللاهوتي المسيحي. ففي كتابه التثليث De trinitate يعرض أوغسطين مذهبا للكلمة في ثلاث مستويات: الأول بوصفها صوتا منطوقا، والثاني بوصفها رمزا يدل على كيان آخر، والثالث في أن الكلمة تجسيد لعلاقة وجدانية عامة تتأسس على الارتباط مع المقدّس[28]. وهذا ما يفسر الارتباط الديني المسيحي بالإيمان والكلمة. ومن ثمّ توظف اللغة والثقافة في الإطار الذي يخدم عناصر خارج عن اللغة.

ولم تسلم أيضا نظرة المسلمين إلى اللغة من هذا الارتباط الديني. وقد ظهرت المشكلة –كما نعلم– في مسألة خلق القرآن، فقال المعتزلة إن القرآن محدث ومخلوق فالدال والمدلول كلاهما محدثان. وذهب الأشاعرة إلى رأي مخالف وقالوا: إن القرآن ليس مخلوقا، وميّزوا بين الكلام النفسي أو الأزلي الذي هو معنى قائم بالنفس والدلالات التي تدل على هذا الكلام النفسي القديم من ناحية، والألفاظ المنزلة على الأنبياء وما يرتبط بها من حروف وأصوات من ناحية أخرى، فقالوا بقدم الكلام النفسي (المدلول) وبحدوث وخلق الألفاظ والحروف والأصوات (الدال)، فالدلالة مخلوقة محدثة، والمدلول قديم أزلي. وخلق هذا التوجه اللغوي مأساة الهيمنة والرفض والتسلّط، وظهر ذلك كما نعلم مع الإمام أحمد بن حنبل. أو كما تسمى عادة محنة خلق القرآن.

ثمّة إذن ترابط وثيق بين اللغوي والديني والثقافي، بل ثمّة ترابط بين كل مجالات النشاط الإنساني، ويجب أن ندرك هذا الترابط بوضوح، وأن ندرس هذه الظواهر في ترابطها وعلاقاتها وتركيباتها بعيدا عن التفسيرات الأحادية. وهكذا تحتل اللغة مركز الصدارة في فلسفة الإنسان والطبيعة والوجود. و"يُظهر التاريخ والواقع الراهن أنه يمكن للأفراد الدخول بسهولة في خلافات ومواجهات تلعب فيها اللغات دورا رئيسيا، ولكن إذا نظرنا بعناية أكبر وجدنا أن الصراع يتركّز أكثر على التمثيل الجماعي للوحدات الاجتماعية المعرفية، وليس على وسائل التواصل بين الأشخاص"[29]. وبهذا تجسد اللغة واقعا ثقافيا من خلال جميع مظاهرها اللفظية وغير اللفظية.

ثالثا: المصطلح من البنية إلى الدلالة.

نعيش اليوم في بيئة ثقافية لها خصوصياتها الحضارية والمعرفية المختلفة النابعة من تراثنا الثقافي والعقيدي، ولكننا نواجه وبحدّة نماذج حضارية ومعرفية مختلفة، تفرض نفسها بقوة على واقعنا وعلى وجداننا وفكرنا ووعينا. وقد ظهرت إيديولوجيا المصطلحات واللغة معا بشكل متكرر في الدراسات الأنثروبولوجية وعلم اللغة الاجتماعي والدراسات الثقافية، بعضها مؤثر للغاية كالإيديولوجيات الثقافية والسياسية على سبيل المثال؛ لأن هناك قدر كبير من الاختلاف الثقافي في الأفكار[30]. الذي ما يلبث حتى يتحول إلى بؤر للصراع والتوتر.

من الأشياء التي يمكن ملاحظتها عن اللغة هو الطريقة التي يستخدم فيها الكلام للتعبير عن المعاني، ويبدو أن موضوع المعنى يشوبه نوع من التعقيد، ومع هذا فإن اللغويين قد حدّدوا بوضوح كيفية توصيل المعاني، حيث تتمثل الخطوةالأولى في مجرّد ملاحظة محتوى الوحدات اللغوية ذاتها، هذا النوع من المعاني خاص بالكلام، وهو المتواجد دائما مهما اختلف السياق، وأما الخطوة الثانية فتتم عن طريق استحضار السياق. وأما إذا حاولت ترجمة نص ما من لغة إلى أخرى فستجد أن الأمر ليس بالسهل، والسبب الرئيس لذلك هو أن الكلمات لا تتماثل بعضها مع بعض في اللغات المختلفة، فالإنجليزية والفرنسية لغات أوروبية تتحدثها بلدان تتشابه تقاليد مجتمعاتها ولها خلفية ثقافية تكاد تكون واحدة، وعلى الرغم من ذلك مازالت الترجمة بين هاتين اللغتين أمر عسير، وهناك وجهة نظر في هذا الشأن على درجة كبيرة من الأهمية، قدّمها عالم اللغة الألماني الشهير "إدوارد سابير" وطوّرها تلميذه "بنيامين لي وورف" لذلك تمّ تسميتها نظرية (سابير–وورف) يمكن التعبير عنها بأشكال متباينة، ولكنها في النهاية تقول: (يؤثّر تركيب لغتنا بدرجة كبيرة على الطريقة التي نستوعب العالم بها)[31]. وقد افترضت هذه النظرية أن المتحدّثين لتلك اللغات ينظرون إلى العالم برؤى مختلفة نتيجة للتركيبات المختلفة للغات التي يستخدمونها.

والعلاقة بين الدال والمدلول كثيرا ما يسودها الغموض وعدم الثبات، وهذا ما يمكن أن ندركه في تواصلنا باللغة، ويثير تساؤلنا دائما كيف تنتج العلامات المعنى؟ ويمكن لنا أن نرى ذلكفي كلمتي وردة (rose) وإكليل (rosmary) الإنجليزيتين، وهاتان الكلمتان تشيران إلى شيء ما، إلى نباتات تنمو في واقعنا، وتشير كذلك إلى معنى دلالي denotative يمكن أن نجده في المعاجم. وقد اكتسبتا من المعاني ما هو أكثر من الإشارة إلى تلك النباتات في الحدائق، إنهما قد اكتسبتا معاني إيحائية مكثّفة connotativeذات صلة بالحب والعاطفة والجمال بالنسبة للوردة، وذات صلة برائحة الصيف وغيرها

بالنسبة للإكليل. وتستلهم كلا الكلمتين معانيهما من الدلالات التي تستدعيانها، وعلاوة على المعاني المعجمية والإيحائية هناك نوع من المعنى تغازل به الكلمات الأشياء التي تدل عليها، فهي لا تشير إلى الأشياء وحسب، وإنما تعمل أيضا وكأنها صور أو أيقونات icons لهذه الأشياء. ومن ذلك كلمات مثل: whoops التي تستخدم في الإنجليزية لإبداء التعجب، أو كلمة wow أو whack لا تشير إلى عواطف وأفعال بقدر ما تحاكي أفعالا وعواطف؛ فالمعنى هنا يفهم بالمحاكاة! حيث يصبح المعنى أيقونيا[32].فاللغة القدرة على إبراز المعنى إحالة أو إيحاء، أومحاكاة.

والأمر نفسه تقريبا مع المفاهيم اللفظية المجردة كالأفكار thoughts والدين religion وغيرها، وهي مفاهيم تتمتع –كما نعلم– بكثير من الدلالات المفضية بكثافة عالية. ويمكننا أن نتصور هذا الاختلاف أكثر عمقا مع كلمة dusha الروسية، أي الروح، فعندما تترجم إلى الإنجليزية يربطونها عادة بكلمات مثل disembodied Spirit، أي الروح المتحرّرة من الجسد، و imortal self، أي النفس الخالدة، و imotion أي العواطف، وهي كلها كلمات تغازل في المعنى الكلمة الروسية دون أن تضاهي تمام المضاهاة ذلك التماسك cohesion الدلالي الذي تحضى به كلمة dusha في الثقافة الروسية[33].

فثمّة بيئة لغوية أخرى تحمل فيها الكلمات معنى ثقافيا دلاليا يتألف من الاستعارات اللغوية metaphors التي تراكمت عبر السنين في رصيد الجماعة اللغوية من المعرفة الدلالية... فالمعاني الدلالية إنما تعكس الطريقة التي يرى بها مجتمع الخطاب نفسه والعالم من حوله؛ أي يرى بها ثقافته، إن هذه المعاني الدلالية تتصل اتصالا خاصا بخبرات الجماعة ومشاعرها وأفكارها، فهي التعبير عن الرغبة في الفهم، والتأثير في العالم من حولهم[34]. كل هذا يبيّن علاقة الإدراك بالخريطة المعرفية، وعلاقة كل هذا باللغة، فاللغة والإدراك مرتبطان تمام الارتباط.

نستخدم اليوم كثيرا من المصطلحات الأساسية في كثير من مناقشاتنا وثقافتنا، بل ونبني منها حركة تاريخنا القديم والحديث على السواء، ومن أبرز هذه المصطلحات المتداولة:

أ– مصطلح (التقدّم)

نبت هذا المصطلح في التربة الغربية وارتبط بمرحلة محددة في التاريخ الغربي، وهو الركيزة الأساسية للمنظومة المعرفية (المادية) الغربية الحديثة، ويستند هذا المفهوم –شأنه شأن معظم المفاهيم الفلسفية والمعرفية الغربية الحديثة– إلى مفهوم الطبيعة/ المادة، فالتقدم مثل قوانين الطبيعة عملية حتمية تتم خارج

إرادة الأفراد ولا يمكن لأحد إيقافها. ويؤدي الإيمان بالتقدم إلى الإيمان بحتمية التغير والصيرورة في كل المجالات كحقيقة نهائية ومطلقة، ومن هذا المنظار تصبح المجتمعات الغربية هي ذروة هذه العملية التطورية الطبيعية، ومن ثم يتحول النموذج الغربي إلى قيمة مطلقة، ونقطة مرجعية نهائية، وهذا التقدم بمفهومه الشامل سيظل إطارا لا نهائيا من منطلق أن حدود عقل الإنسان لا نهائية، وبذلك يصبح مفهوم التقدم قانونا طبيعيا عاما، ويصبح تقبل نسق النموذج الثقافي والمعرفي الغربي أمرا حتميا، ومن ثمة تسقط القيم والمثل والغايات، وتسود قيم أخرى طبيعية على العالم، وتعمّم النظريات والمفاهيم والمرجعيات الغربية على الكل، دون الأخذ في الاعتبار خصوصيات كل مجتمع35، واختلاف الحضارات والثقافات.

وعملية التقدم هذه في المضمون المعرفي الغربي ليس لها غاية إنسانية محددة، أو مضمون أخلاقي أو حتى نهايات واضحة، فهي مثل الطبيعة مجرد عملية أو حركية دائبة، ولكن هذه الحركية ليست محايدة تماما ولا بريئة تماما، فثمة تحيّز كامل للرؤية المادية كامن في مفهوم العقل الغربي، ولذا نجد مفهوم هذا المصطلح لا يكترث للخصوصيات الثقافية والدينية والإثنية والأخلاقية[36]، ولا حتى الإنسانية. فعالم الإنسان هو ذاته عالم الطبيعة، وأن الخصائص المادية البيولوجية هي التي تحكم كلا من عالم الطبيعة وعالم الإنسان. ويصبح التفسير العلمي للعالم وللعلاقات الاجتماعية يختلف كليا عن المنظور الديني والأخلاقي، ومن ثمّ تصبح المهمة "ليس القضاء على الأخلاق الدينية، بل اكتشاف أخلاق علمانية مصدرها العلم، وهي أخلاق لا تهتم أساسا بمصير الإنسان بعد الموت، على اعتبار أنه مصير لا يمكن التعبير عنه بفرضيات علمية دقيقة "[37]، يمكن التحقق منها.

وبات واضحا اليوم أن الخطر الذي يهدد الإنسانية بفعل التقدم العلمي المادي سيؤدي إلى القضاء على العنصر البشري، وقد وصلنا –إلى حدّ بعيد– إلى ظهور دولة من نوع جديد تتأسس على الآلة الإلكترونية، ونتج عن ذلك حكومات آلية تفرض (الطاعة العمياء) لها، وأدى ذلك إلى خلق تنظيم كامل ودقيق يمكن التنبؤ بما يحدث فيه، وقد أصبحت حرية الإنسان بذلك وقيمه على المحك، وأصبحت (كل معارضة ضد الحقيقة المضمونة تقنيا لا عقلية)[38]. وإذا كان الوجه المشرق للعلم قد أدى إلى (التقدم) فإن الوجه الآخر المعتم هو التنامي المستمر لعدم الاستقرار الاجتماعي، والشعور بالقلق والشك والإحباط؛ وقد وظفت كشوفات العلم توظيفا ماديا سلبيا، انطلاقا من رؤية متعالية للهيمنة والتفرّد.

ب- مصطلح (العَلمانية).

لا أعرف –فيما أعلم- مصطلحا ثارت حوله نقاشات حادّة ومستمرة منذ نشأته وإلى اليوم مثل مصطلح العلمانية، فهذا الدالّ لا يكاد يستوعب مدلوله الذي يتسم بالتغير المستمر، وقد يعتقد الكثيرون أن هذا المفهوم فكرة ثابتة أو رؤية محدّدة؛ بينما هو في الواقع متتالية تتحقق تدريجيا في الزمن، وقد عُرف هذا المصطلح في مراحله الأولى –في متتالية العلمنة قبل أن تكتمل حلقاتها- على أنه فصل الدين عن الدولة، وعدم التدخل في حياة الإنسان الخاصة، ولكن ما حدث أن هذا المفهوم قد تجاوز ذلك تماما الأمر الذي جعل الدالّ (ع ل م ا ن ي ة) كما عُرف منذ نشأته قد أصبح قاصرا عن الإحاطة بمدلوله[39]، وفي العصر الراهن على وجه الخصوص.

ومن أكثر تعريفات العلمانية شيوعا في العالم هي الترجمة العربية غير الدقيقة (فصل الدين عن الدولة) للعبارة الإنجليزية séparation of church and state. وهي عبارة تعني حرفيا (فصل المؤسسات الدينية (الكنيسة) عن المؤسسات السياسية (الدولة)).

وعندما نحت جون هوليوك (john holyooke) هذا المصطلح لأول مرة حاول أن يأتي بتعريف تصوّر أنه محايد تماما عن مثل مصطلحات (ملحد) أو(لا أدري) حيث عرّفها بأنها: (الإيمان بإمكانية إصلاح حال الإنسان من خلال الطرق المادية دون التصدّي لقضية الإيمان سواء بالقبول أو الرفض). وفي إصلاح حال الإنسان من خلال الطرق المادية يضعنا هوليوك مباشرة في هوة سحيقة، حيث تصير قيم الإنسان هي القيم المادية، فالتعريف وعلى الرغم من كونه أكد على عدم التصدي لقضية الإيمان رفضا أو قبولا، فإن الطرق المادية تقضي باستبعاد النموذج القيمي من الحياة كلها لصالح النموذج المادي العقلاني النفعي، فالمصطلح يحوي على إشارات خفية كامنة داخل القيم المادية نفسها تفضي إلى الانسلاخ كلية عن الإيمان الديني والقيم الأخلاقية المتجاوزة للنظرة المادية، ومرجعية هوليوك التاريخية هي أوروبا في القرن التاسع عشر، وتعريفه للعلمانية ينبع من هذه المرجعية[40].

والعبارة في نشأتها تحصر عمليات العلمنة في المجال السياسي، وربما الاقتصادي أيضا، وتستبعد شتى النشاطات الإنسانية الأخرى، وعلى هذه الصورة الأولية تمت علمنة بعض مجالات الحياة العامة، وظلت الحياة الخاصة في الغرب حتى عهد قريب محكومة بالقيم المسيحية أو بالقيم العلمانية التي تستند في واقع الأمر إلى مطلقات مسيحية أو إنسانية أخلاقية، فكان الإنسان الغربي يعيش حياته العامة في مجتمع علماني داخل إطار المرجعية المادية، ولكنه كان يحلم ويحب ويتزوج داخل إطار المرجعية المسيحية

والإنسانية بشكل عام، ولكن قد اتّسع نطاق العلمنة وتخطى نطاق عالم السياسة والاقتصاد، ووصل إلى عالم الفلسفة (فلسفة الأنوار والعقل المادي) ثم عالم الوجدان، ثم عالم السلوك، حتى تآكلت بقايا القيم المسيحية والإنسانية ومات الإله على حدّ تعبير نيتشهnietzsche ، وظهرت من ثمّ الفلسفات المعادية للإنسان كالبنوية وما بعد الحداثة وغيرها، والتي تنكر على الإنسان مقدرته على التجاوز، واستقرّ بشكل ما مفهوم الدولة العلمانية secular state التي "لا ينص دستورها على دين أو مذهب معين تتبعه حكومتها، ويتساوى مواطنوها على اختلاف عقائدهم الدينية في جميع الحقوق"[41]، وكذا الواجبات.

وفي نطاق تفاؤل الإنسان الغربي بمشروعه التحديثي مع العلمانية التي رأى فيها النور الذي سوف ينتشله من العتمة والظلام، في ظل هذا الوضع بدأت تظهر جوانب سلبية حادة، وظل الإنسان الغربي يصنفها على أنها ظواهر هامشية، واستمر في التركيز على المتتالية المثالية، رافضا بذلك كل المصطلحات الهامشية التي ظهرت موازية لمصطلح العلمانية، كأزمة الإنسان الحديث، والاغتراب، وأزمة المعنى، وهيمنة القيم النفعية...وما إلى ذلك[42]. وظلت دلالة مصطلح العلمانية تتكثف حتى تحكمت في إدراكه ووعيه.

وعلى الرغم من التباين الواضح أحيانا في النظر إلى هذا المصطلح فإنه ظل يستوعب كل المداليل المتباينة في حقل المادة والطبيعة ويبتلعها. ويبلغ درجة عالية من التخصيب –بالمفهوم الذري– حتى سقط في العدمية واحتضن بذلك مرجعيته المادية الواحدية، وأنكر التوجه للقضايا الإنسانية التي تقع خارج حدود المادة، ومن ثمّ أنكر كل القيم والغائيات بكونها بقايا من ظلال الإله حسب تعبير نيتشه.وظل هذا المصطلح إلى اليوم مكتفيا بنفسه، ويزداد ثراء وإثراء.

ج– مصطلح (الهرمنيوطيقا (التأويلية)).

مرّ هذا المصطلح شأنه شأن كثير من المصطلحات الشائعة والطاغية بمنعطفات كثيرة ومتعرّجة، ولقي من التغير الدلالي والمعرفي ما لم يحظ به مصطلح آخر إلا نادرا، فهو لا يعرف محدودية أو نهاية.
ويعود هذا المصطلح hermeunitics أو علم التأويل كما يصفه البعض إلى الأصل الاشتقاقي اليوناني (hermeneuein) الذي يؤدي معنى الإظهار والترجمة والتفسير، وقد لعبت ترجمة هذا المصطلح الإغريقي إلى اللاتينية (interpretatio) دورا سلبيا، وأكسبته عبر السابقة (inter) معنى التوسّط والتدخل، وهو معنى شكّل انحرافا دلاليا عن الكلمة، والتي لم يكن لها في صيغتها اللغوية ما يحميها من ذلك، لذا كان معنى المصطلح الإغريقي دالا على التأويل، وهذا ما أدى –أيضا– إلى أن تصبح

الهرمنيوطيقا لاحقا مرادفة للتفسير (Lexegese) ويرى بيبان أن المعنى الأصلي لعبارة (hermeneuein) والكلمات المنتسبة إليها ليس التفسير بكونه فعل دخول في قصدية النص، بل إنها تعني غالبا فعل تعبير (expression) الذي يتميز بالانفتاح الخارجي[43]. وهذا التغير الجذري في بنية الكلمة هو ما أدّى لاحقا إلى تغير دلالي عميق.

والتأويل الحديث أو الهرمنيوطيقا hermeunitics مصطلح نبت كغيره من المصطلحات الشائعة في تربة غربية، وله انتماؤه الثقافي الذي يشكّل الحاضن الطبيعي لمضمونه الدلالي، ومن ثمّ لا يفترض أن تكون له حركة خارج إطار البيئة التي أنتجته. غير أنه ولإغراءاته الطاغية سرعان ما دخل نطاق مناهج الفهم —ولا سيّما مناهج فهم النص الديني– في الثقافة العربية الإسلامية الحديثة، وبدخول هذا المصطلح بيئة الثقافة العربية طرح إشكالات منهجية عميقة في جدوى فهم النص الديني ودرجة الكشف عن المعنى، وصلاحيته في تشكيل منهج نهائي وثابت للفهم، وخاصة في مقاربته للنص القرآني، دونما نقد للأبعاد والمآلات التي يخلقها، الأمر الذي أثار إشكالات على مستوى التصور والفهم والتنظير. والمتوقّع هو حصول معرفة دينية نسبية ومتغيرة بشكل لا يؤمن أن تكون هناك ملامح ذات تصور ثابت.

ومفهوم التأويل "توأم لمفهوم آخر هو فكّ الرموز [وتتقاطع الهرمنيوطيقا هنا مع الفيلولوجيا]بحيث تصبح المعاني المبطنة أكثر وضوحا وسهولة، وعلى هذا الأساس يحمل التأويل معنى الاستفادة من الباطن من أجل الوصول إلى الظاهر، ومن الغائب إلى الحاضر، ومن الدال إلى المدلول، ومن المدلول إلى مدلولات أخرى"[44]. ويصير بالتالي كل مدلول دالا يبحث بدوره عن مدلول جديد في سلسلة غير نهائية في البحث عن المعنى.

وقد تجاوز هذا المصطلح الإطار التقليدي الذي نشأ فيه، فقد بدأ تأويلا وانتهى نظرية تأويلية لا تقتصر على النصوص والكتابات والخطابات وحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى مجالات أخرى كالنحت والتصوير والرسم والموسيقى...وغيرها. ومسألة رؤية العالم وفهمه أمر بالغ الأهمية؛ لذلك كان هذا الزمن – كما يحلو لكثير من الباحثين تأكيده باستمرار– هو زمن التأويل. وعلى هذا فإن النظرية الحديثة في التأويل لا "تُعير أي اهتمام لقول سبينوزا Spinoza وأمثاله الذي يفيد بأن (أيّ معنى لأي جملة هو حقيقة الجملة نفسها، والتأويل هو البحث عن المعنى الحقيقي للنص) وعلى هذا الأساس يمكن القول إن أصحاب نظرية التأويل الحديث هم الذين أسّسوا لفكرة تعددية المعنى"[45]. وبالفعل فالتأويل الحديث هو

تجاوز للمعنى، وهذا ما أشار إليه تودوروف بأن النص هو نزهة يقوم فيها المؤلّف بوضع الكلمات ليأتي القرّاء بالمعنى[46]. الذي يمكن لهم أن يتصوروه.

ومن هنا لا تبدو مهمة الهرمنيوطيقا مقتصرة على فهم النصوص وتأويلها، أو محاولة الوصول إلى معنى خفي حقيقي، أو الانتقال من معنى مجازي إلى قصدية المتكلم؛ وإنما ترى أن النص يحتمل معنى بصورة افتراضية، وحينئذ لم تعد القراءة هي فك سنن النص؛ بل هي ذلكم النص في إطار الهواجس المعرفية والوجودية التي يحملها، وعليه فإن الانعطاف الذي حصل في مسار التأويل هذا، هو الانتقال من إشكال (ما هو معنى النص؟) إلى إشكال آخر مغاير تماما هو (ما الفهم؟)[47]. وهما إشكالان يحددان بصورة واضحة التمايز القائم بين الهرمنيوطيقا في صورتها الكلاسيكية، والهرمنيوطيقا بمفهومها الحديث، وعلى هذا يتبدى لنا بصورة واضحة الإطار المعرفي لمفهوم الهرمنيوطيقا الذي نشأ كما نعلم في فضاء ديني ولاهوتي احتضناه وأكسباه دلالته الكلاسيكية من خلال إثارة بعض قضايا المعنى ذات الصلة بقراءة وتفسير النصوص المقدسة (اليهودية والمسيحية على وجه الخصوص)، والإطار المعرفي الذي ارتمى فيه المصطلح في أحضان الفلسفة التي أكسبته —عبر جملة من المحطات التي شهدها الوعي الفلسفي الأوروبي– بعدا جديدا حيث رسمت تاريخ تطوره وتحولاته[48]، وأبعاده الدلالية اللانهائية. وأصبح هذا المصطلح القائم على الفهم والتفسير مجالا فكريا ثريا قائما بذاته حيث دخل مرحلة التطور والتغير انطلاقا من التغيرات العميقة التي شهدها العقل في العصر الراهن. والتأويل في سياقه الحديث تلخّصه العبارة الشهيرة لـ ميشال فوكو: (التأويل حركة صعودية؛ كلما صعدتْ أكثر؛ كلما تركت حطاما تُبنى عليه معان جديدة واضحة ومتنوعة).

خـاتمة:

لقد أفضت هذه الدراسة التي وصلنا بها إلى نهايتها لا إلى غايتها –والتي قمنا من خلالها بحفر معرفي في بنيات اللغة والثقافة والمصطلح– إلى جملة من النتائج نراها مهمّة في صلب هذا البحث، نوردها تباعا:

- تعدّ الدراسات اللغوية والأنثروبولوجية والثقافية والاجتماعية اليوم من أبرز القضايا في العلوم الإنسانية التي تشغل بال العلماء والباحثين، ويعود ذلك بالأساس إلى طبيعة اللغة التي تبدو ظاهرة بالغة الأهمية للكشف عن بنية العقل الإنساني، ومن ثمّ تشكيل الوعي والإدراك.

- تنحو كل الدراسات الحديثة تقريبا إلى منهج جديد في مقاربة اللغة، يعتمد بالأساس على تأسيسات عقلية ترفدها تجارب علمية في مجال البيولوجيا والفيزيولوجيا وعلم التشريح والأعصاب وعلم النفس.
- الثقافة وثيقة الصلة باللغة، فلا يمكن أبدا أن نرى أحدهما بمعزل عن الأخرى، فإذا كانت الثقافة مجموعة من العناصر التي تتعلق بطرق التفكير والشعور والوعي والسلوك فإن اللغة هي مركز هذه القضايا كلها.
- تستخدم الدول الحديثة اللغة والثقافة للهيمنة وتشكيل وعي الناس، فلم تعد الحروب العسكرية ولا الاقتصادية وحدها الفيصل في الهيمنة، بل أصبحت الثقافة واللغة إحدى أهم الاسلحة الفتاكة التي تسعى الدول المهيمنة للتأثير بها في المجتمعات الحديثة.
- تكتسب المصطلحات مفاهيم جديدة ومتغيرة باستمرار تبعا للوعي والفهم الإنساني الذي يضفيه عليها، وهذا ما برز مثلا مع مصطلح الهرمنيوطيقا الذي كسب فاعلية مكثّفة في جميع العلوم الإنسانية بما فيها الفلسفة، حتى غدا نسقا فكريا كاملا.

ويظل أساس مصطلح الهرمنيوطيقا، والمصطلحات التي تتقاطع معه قربا أو بعدا هو اللغة، هذه الظاهرة الإنسانية المتميزة التي تترابط مع كثير من العلوم الإنسانية، ويظل البحث فيها سمة العصر الحديث الذي تكشف اللغة كثيرا من خباياه.

هوامش:

[1] – جوديث جرين، التفكير واللغة، تر: عبد الرحيم جبر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (مصر) (د، ت) ص 114-115.

[2] – ينظر: توماس سكوفل، علم اللغة النفسي، تر: عبد الرحمن العبدان، المركز السعودي للكتاب، الرياض، (السعودية) (د، ط) 1998، ص 25.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 26-27.

[4] – ستيفن بنكر، الغريزة اللغوية كيف يبدع العقل اللغة، تر: حمزة المزيني، دار المريخ للنشر، الرياض،(السعودية) 2000، ص 24.

[5] – Leonard BLOOMFIELD, Language, copyright in u.s.A. 1933, London, Great Britain Reprinted 1935. pp 444.

[6] – David crystal, A Dictionary of linguistics And Phonetics, Black Well publishing, Sixth edition, 2008, pp 51-52.

[7] – ستيفن بنكر، الغريزة اللغوية، ص 29.

[8] – ينظر: المرجع نفسه، ص 29-30.

[9] – Alan Cruse, A Glossary of Semantics And Pragmatics, Edinburgh press, Finland, 2006, pp 28.

[10] – ينظر: ستيفن بنكر، الغريزة اللغوية، ص 107.

[11] – ينظر: ديريك بيكرتون، اللغة والسلوك الإنساني، تر: محمد زياد كبة، جامعة الملك سعود للنشر العلمي، الرياض، (السعودية) (د، ط)2001، ص 136.

[12] – المرجع نفسه، ص 137.

[13] – جان فرانسوا دورتيي، فلسفات عصرنا تياراتها، مذاهبها، أعلامها، وقضاياها، تر: إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف (الجزائر) ط 01، 2009، ص 339.

[14] – ينظر: المرجع نفسه، ص 350.

[15] – ديريك بيكرتون، اللغة والسلوك الإنساني، ص 143، 146.

[16] – ينظر: جان فرانسوا دورتيي، فلسفات عصرنا، ص 365.

[17] – ينظر: ديريك بيكرتون، اللغة والسلوك الإنساني، ص 149.

[18] – المرجع نفسه، ص 135.

[19] – ينظر: كلير كرامش اللغة والثقافة، تر: أحمد الشيمي، إدارة البحوث والدراسات الثقافية(قطر) ط 01، 2010، ص 17.

[20] – ألسندرو دورانتي، الأنثروبولوجيا الألسنية، تر: فرانك درويش، المنظمة العربية للترجمة، مكتبة الفكر الجديد، بيروت (لبنان) ط 01، 2013، ص 60.

[21] – ديل وايريل ديورانت، قصة الحضارة، تر: زكي نجيب محمود، دار الجيل، بيروت، لبنان– المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم(تونس) 06/01.

[22] – لويس جان كالفي، حرب اللغات والسياسات اللغوية، تر: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت (لبنان) ط 01، 2008، ص 102.

[23] – أحمد عفيفي، اللغة وصراع الحضارات، مكتبة طريق العلم، القاهرة، (مصر) (د، ط) (د، ت) ص 30.

[24] – ألسندرو دورانتي، الأنثروبولوجيا الألسنية، ص 55.

[25] – عبد الوهاب المسيري، دفاع عن الإنسان دراسات نظرية وتطبيقية في النماذج المركّبة، دار الشروق، القاهرة (مصر) ط 02، 2006، ص 120.

[26] – ينظر: ألسندرو دورانتي، الأنثروبولوجيا الألسنية ص 99.

[27] – ينظر: مجموعة من الفلاسفة، الموسوعة الفلسفية المختصرة، تر: كامل فؤاد وآخرون، دار القلم، بيروت (لبنان) (د، ط) (د، ت) ص 318.

[28] – بشير خليفي، الفلسفة وقضايا اللغة قراءة في التصوّر التحليلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2010، ص 39-40.

[29] – Albert Bastardas, Language And identity policies in the Glocal Age New processes, effects, and principles of organization, institute dEstudis Autonomics, Barcelona, 2012, pp22.

[30] – KathrynA. Woolard, Language edeology, New York university, New York, 1994, pp 55

[31] – ر. ل. تراسك، أساسيات اللغة، تر: رانيا إبراهيم يوسف، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة (مصر) ط 01، 2002، ص 70.

[32] – كلير كرامش اللغة والثقافة، ص 34-35.

[33] – ينظر: المرجع نفسه، ص 40.

[34] – ينظر: المرجع نفسه، ص 41.

[35] – عبد الوهاب المسيري، العالم من منظور غربي، دار الهلال، القاهرة (مصر) (د، ت) ص 146.

[36] – المرجع نفسه، ص 155.

[37] – يورغن هابرماس، جوزف راتسنغر، جدلية العلمنة العقل والدين، تعر: حميد لشهب، جداول للنشر والترجمة، بيروت (لبنان) ط 01، 2013، ص 23.

[38] – ينظر: المرجع نفسه، ص 24.

[39] – عبد الوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة (مصر) ط 01، 2006، ص 55.

[40] – ينظر: المرجع نفسه، ص 59.

[41] – أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان، بيروت (لبنان) (د، ط) 1982، ص 370.

[42] – عبد الوهاب المسيري، دراسات معرفية في الحداثة الغربية، ص 63.

[43] – ينظر: العياشي إدواري، الهرمنيوطيقا من السياق الغربي إلى التداول العربي الإسلامي، مجلة الحياة، بيروت (لبنان) العدد: 29، السنة: 18، 2014،ص 31.

[44] – أمير حسين مدني، الهرمنيوطيقا قراءة في المحددات العامة، مجلّة الحياة، ص 21.

[45] – المرجع نفسه، ص 22.

[46] – ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) ط 02، 2004، ص 22.

[47] – ينظر: العياشي إدراوي، الهرمنيوطيقا من السياق الغربي إلى التداول العربي الإسلامي،مجلة الحياة، ص 32.

[48] – ينظر: بوعبد الله الحبيب، مفهوم الهرمنيوطيقا الأصول الغربية والثقافة العربية، مجلّة الفكر العربي المعاصر، العدد: 141، 2007، ص 112.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 323 - 345 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المورفيمات الحرّة ودلالاتها في شعر الخنساء (دراسة أسلوبية)

The free Morphemes and its implications in Poems of Al–Khansa (Stylistic Study)

* د. وردة بويران[1]، د. أسماء حمايدية[2]

Dr. Ouarda Bouairane[1], D. Asma Hamaidia [2]

[1] جامعة 8 ماي 1945 قالمة- الجزائر ، [2] جامعة 8 ماي 1945 قالمة- الجزائر

University of 8 May Guelma- Algeria

bouirane.ouarda@univ-guelma.dz , hamaidia.asma@univ-guelma.dz

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/05/25	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

أثّر تطور الفكر اللساني الحديث في الدرس الصرفي العربي إيجاباً من حيث البنية، ولاسيما من المنظور الوصفي الذي جعل من البنية الصرفية حلقة وصل بين البِنيتَين الصوتيّة والتركيبيّة، كما أبدل هذا التوجّه من الكلمة وحداتٍ عضويةً أقرب إلى البساطة والدقة والوضوح، من صنف الوحدات الدنيا الدالة (المورفيمات). وفي ظل هذا التلاحم الثلاثي يتشكل هيكل الدراسة في علاقتها بأسلوب الخنساء ولغتها في نماذج من شِعرها- في قسمين؛ يعتني أوَّلهما بالمورفيمات الحرة الطليقة التي يمكن أن تتصل بغيرها من المورفيمات المقيّدة من صنف الوحدات الدالة على الجمع والتعريف والتنكير..، ويختصّ الثاني بالمورفيمات الحرة المستقلة التي تحمل في ذاتها نواة الوظيفة ومركزها، ولا تتعلّق بغيرها من المورفيمات، منها ما يكون جزءا من كلمة كواو العطف والفاء الفورية أو وحدة مستقلة كالضمائر المنفصلة وأدوات النفي...

ويكمن الهدف الرئيس من الدراسة في مكاشفة المورفيمات المحمّلة أسلوبيا، عبر فاعلتي الاختيار والتناوب، قصد إبراز شفافيتها أو التخفيف من عتمتها في السياقات الشعرية المختارة.

الكلمات المفتاحية: لسانيات؛ مورفيم؛ أسلوبية؛ شعر.

Abstract :

The developments in modern linguistic researches have positively influenced the structure of the word on the Arab morphological study, especially from the descriptive structural perspective. This latter has considered the morphological structure as a link between the phonological and syntactic structures. It has also broken up the word to other basic units closer to simplicity, accuracy and clarity

* د. وردة بويران. bouirane.ouarda@univ-guelma.dz

such as the minimal meaningful units (morphemes).Under this tripartite cohesion, the structure of the morphological study is shaped in its relationship with the "Al-Khansa style" and its language through models of its poetry in two parts. The first part takes care of the free morphemes that have a morphological and semantic form. They have two types: function words and content words. Firstly, function words can be connected to other free morphemes like plural morphemes, articles, superlative. Secondly, content words can carry most of the content of a sentence and they are not related to other morphemes like those of negation, personal pronouns.

The study also aims to show the real impact of the modern linguistic study. This can lead to discover the nature of morphological and stylistic effect on the selected poetic contexts in order to highlight its transparency or to reduce its blindness.

Key words: Linguistic, Morpheme, Stylistic, Poetry**.**

مقدمة:

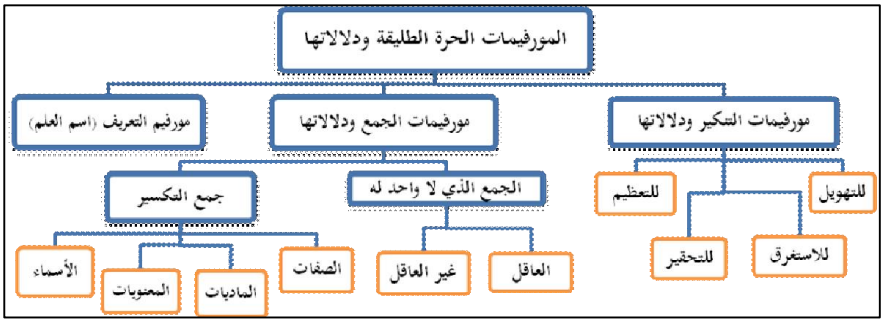
ينظر اللّسانيون المحدثون إلى علم الصرف على أنّه العلم الذي يدرس أبنية الكلمات وأبعاضها، لا لذاتها وإنّما " لغرض دلالي أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل والعبارات"[1]؛ كونه"يبحث في الوحدات الصرفية (...)، [وأجزائها] ذات المعاني الصرفية؛ كالسّوابق واللّواحق وما إلى ذلك من عناصر، ويعرض الصرف كذلك للصيغ اللّغوية ويصنّفها إلى أجناس وأنواع بحسب وظائفها (...) من كل ما يتّصل بالصيغ بوصفها صيغـــا مفردة"[2].

يؤكّد الدارسون المحدثون على أنّ "دراسة الصيغة في الصرف ينبغي أن ترتبط بالدراسات اللغوية الحديثة، لعلاقتها المباشرة بعلم أساليب اللغة، والتحليل اللغوي للأدب"[3]؛ كونها تتبع من تتبع المعاني والدلالات المضمرة خلف بنية الكلمة وأشكالها وأوزانها. وتتأسس إشكالية الدراسة على تساؤلات أبرزها:

– كيف نظرت اللسانيات إلى محتوى علم الصرف بعدّه علما من علومها النظرية؟ وما مرتكزات تصنيف الأبنية الصرفية وزوايا الحكم على أثرها في خدمة الخطاب الأدبي وتمايز أسلوبه؟

– أين يتجلّى أثر اللسانيات الحديثة في دراسة الأبنية الصرفية من حيث البنية والوظيفة؟ وما علاقة ذلك كله بالبنية اللّسانية الكبرى للخطاب الأدبي تحديدا؟.

من هنا نُحاول في هذا المقام تكشّف السّمات الأسلوبية لأصغر بنية صرفية دالّة (المورفيم) [4]، من المنظور الأسلوبي، وذلك في نماذج من شعر الخنساء، إذْ نعتني بالمورفيمات الحرة التي أسهمت بجدٍّ في تميّز



أسلوب الخنساء وتفرّد تجربتها الشعرية؛ من حيث" يمكن أن تخضع للبواعث المحركة لها فتصبح شفافة أو معتمّة، ويتم هذا على مستويات صوتية وصرفية ودلالية، ولكل منها نتائج أسلوبية بارزة (...)، أما الباعث الصرفي فيتمثل في وجود صيغ صرفية شفافة ذات أثر أسلوبي، وبخاصة تلك التي قد تكتسب دلالة أسلوبية جديدة، في سياق تعبيري يبرز شفافيتها، ويخفف عتمتها"[5].

يُمثّل المورفيم (morpheme) أساس الدرس الصرفي من المنظور اللّساني الحديث كونه" أصغر وحدة لغوية لها معنى أو وظيفة صرفية في لغة من اللّغات، وهو بهذا المفهوم لا يمكن تقسيمه إلى شكل أصغر منه سواء أكان مورفيماً حُرّاً أو مقيدا "[6]. فاعتناؤنا بالمورفيمات الحرة (Free Morphemes)– على اختلاف صيغها وأشكالها– نابعٌ من كونها وحدات مكتفية بنفسها ومؤثّرة في جاراتها؛ كالأسماء والجموع والضمائر المنفصلة، وهي بدورها تتمثل في نوعيْن هما: المورفيم الطّليق (Autonomous Morpheme)، والمورفيم المستقل (Dependent Morpheme)، على أن ندرس كل نوعٍ على حدة قصد استقراء خصائصه الأسلوبية مبنىً ومعنىً، إيماناً منا بحريته وقدرته على الكشف عن قناع المعنى الصرفي دون انضمامه إلى غيره.

أولاً/ المورفيمات الحرة الطليقة [7] (Autonomous Morphemes):

وهي إشارات أَوْ علاماتٌ تَسْبَحُ في فضاء الخطاب دون قيدٍ دلاليّ، أو بنيوي؛ فدلالاتها متولّدة من حريتها واكتفائها بنفسها صرفيا ومعجميا دون الاستناد على السّياق، ويمكن وضعها في أيّ موضع من الجملة، ومن ثمّة، فهي كوكبٌ عائم يوظّفه المُبدع لتحقيق غاياته الفنيّة والجماليّة والفكريّة، ويمكننا استجلاء معانيها عبر التماهي الحاصل بين المادة الصرفية العربية والنقول النوعية التي أحدثتها اللسانيات الحديثة. وعليه نعتني برصد ما طغى من وحدات صرفية تحمل جينات الأسلوب والدلالة الموازية لأحوال الخطاب الشعري عند الخنساء، وذلك من خلال المخطط الآتي:

المخطط التصنيفي رقم1/ المورفيمات الطليقة وأنواعها)

ونعتني في هذا القسم من البحث بالصيغ الطليقة؛ كونها مورفيمات حرّة تحمل على اختلاف أبنيتها وأشكالها وظائف صرفية ثابتة وأخرى متحولة، تستجيب لحاجة السياق الشعري وتبوّئها مكانة خاصة، تجعل منها أسلوباً مختاراً لأداء الدلالة المطلوبة، وتسهيلا للدراسة نعمد إلى تصنيف المادة الصرفية المدروسة على مظهرين؛ الأول بنيوي ينطلق من بنية الوحدة الصرفية من حيث التكوين، والثاني وظيفي يَغْرِف من الوظيفة العامة للمورفيم. وذلك كالآتي:

1- مورفيمات الجمع المكّسَر ودلالاته:

شكّلت مورفيمات الجمع المكسّر ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوان الخنساء لحضوره اللافت والمتنوع، من حيث الأبنية والأشكال التعبيرية، ويتّضح ذلك في الجدول الإحصائي الآتي.

نسبة تواتر جموع التكسير في ديوان الخنساء

جموع التكسير	التواتر	النسبة %	جموع التكسير	التواتر	النسبة %
أفعال	**118**	**30,18**	فُعلان	5	1,28
فواعل	**70**	**17,90**	أفعلة	7	1,79
فعول	**60**	**15,35**	فعالي	3	0,77
فِعال	**40**	**10,23**	أفاعل	6	1,53
مفاعل	25	6,39	أفْعُل	5	1,28
فعائل	23	5,88	فعاليل	5	1,28
فعالى	12	3,07	مفاعيل	1	0,26
فِعلان	7	1,79	فَعالل + فُعالل	4	1,02
المجموع العام: 391			**مجموع المورفيمات السائدة: 288 بنسبة: 73,66 %**		

نلحظ من خلال التواتر الحاصل لمورفيمات الجمع المكسّر، تنوّع خيارات الشاعرة وسيادة وحدة مورفيمية على أخرى، مُشكّلةً بذلك قيمة أسلوبية تسترعي البحث والدراسة، أبرزها:

أ- فَواعِـل: استأثرت بنصيب وافر من التواتر؛ كونها" أقرب إلى الاسمية وأدلّ على الثبوت"[8]، ويمكن تقسيم وظائفها الصرفية إلى صورتين بارزتين هما:

الصورة الأولى (فواعل جمعا للصفات): سيطرت هذه الصورة بتواتر بلغ 118 مرة بنسبة" 30,18 %" من المجموع الكلي لمورفيمات الجمع المكسّر، واتّصلت في جلّ أحوالها بتعداد صفات الموصوف قصد التكثير والمبالغة، نظير قول الشاعرة:

فلمْ أملكْ غـداةَ نعيِّ صخـــرٍ **سوابقَ** عبـرةٍ حلبتْ صـــــراها[9]

اتّصل المورفيم الدال على الجمع في هذه السياقات بثبات الوصف (الدموع) في الموصوف (العيون) على سبيل الكثرة حينا والسرعة حينا أخرى؛ فالسوابق وهي صفة للدموع المتناثرة في تسارع وتتابع توحي بتكرار الحركة والمداومة عليها؛ وهو أسلوب يسهم بأثره في بناء الخطاب الشعري وينقله في صورة ترافق الفكرة لتخز قلب المتلقي وتثبت في ذهنه.

كما اتّصل الجمع المكسّر بمعاني التعظيم وذكر مناقب المرثي ورباطة جأشه، من خلال تكثير الصفة لغير العاقل وتعدادها نحو قول الشاعرة[10]:

رهينــةُ رَمْسٍ قد تَجــرّ ذُيولهــا علَيهِ **سوافــي** الرّامسـاتِ **البَـوارحِ**

فيا عينِ بكّي لامرئٍ طارَ ذكره لهُ تبكي عينُ الرَّاكضاتِ **السَّوابحِ**

شَعْشــاً **شواحِــبَ** لا يَنيــــنَ إذَا وَنَـى ليْــلُ **النَّوابــــــحْ**

فقد وجدت الشاعرة في زنة " فواعل" خياراً يحقق ضالّتها إلى التعبير عن صولة الأسى وحرارة فقْد أخيها وفارسها المقدام، في صورة فرسه دامعةِ العيون حزنا على فراق راكبها، وقد عبرت عن الموصوف المفرد بصفة الجمع لغاية المبالغة وبيان أثر الفقد في الشجر والحجر، وتبدو طرافة الأسلوب في البيت الثالث عبر الاختيار الصرفي المفضي إلى المقابلة بين جمع العاقل المؤنث (شواحب = النساء الباكيات)، وغير العاقل (النوابح = الكِلاب)، بما يحصل بينهما من تكامل نحو أداء فكرة مفادها؛ أنّ صخرا خلّف بعده حزنا لا طاقة للإنسان ولا الحيوان به، ومن ثمّ يتبدّى دور الجمع في أداء هذا التواشج الذي يظلّ قيمة فنية يُحيكها أسلوب الشاعرة.

وتكمن طرافة الاختيار الأسلوبي للمورفيم في قولها:

و**فَوارِساً** مِنّــا هُنالِكَ قُتّــلوا في عَثْــرَةٍ كانَتْ مِــنَ الــدّهْرِ[11]

يتنزل الاصطفاء الأسلوبي هذا المقام منزلة التأكيد على معنى الكثرة والمبالغة فيه لاسيما في صلب التوازي الصرفي الحاصل بين معنى الكثرة في صيغة " فوارس" ومعنى المبالغة في الفعل المبني للمجهول" قُتلوا"، ولعلّه دليل صريح عن ذلك التواؤم بين الدرسين الصرفي والتركيبي من المنظور اللساني المعاصر وما يشي به موضع الاختيار الأسلوبي بوصفه سهماً يخترق الفكرة، وهو ما قصده فلوبير في قوله" إنّي أفكّر في أسلوب ينفذ إلى الفكرة كطعنة خنجر"[12].

الصورة الثانية (فواعل جمعا للأسماء[13]): يبتغي الخطاب الخنسائي بهذه الصورة التعبير عن الكثرة في الأسماء، قصد التنوع والتعدد، بالانفتاح على ما يمكن أن يحويه المورفيم من معنى؛ ولعل لهذا الارتباط بين الاسم ومعناه الصرفي مبررا يدعمه سياق الثناء وتعداد مناقب مرثيها، كقولها[14]:

لهفي عَلَى صخرٍ فانيّ أرَى لـهُ **نوافـلَ** مـنْ معروفـهِ قـدْ تولَّـتِ
ذاكَ الّـــذي كُنّـــــا بِـه نَشْفـي المِـراضَ مـنَ **الجوانـحْ**
حامي الحَقيقـةِ والمُجيـرَ إذا مـا خيـفَ حـدُّ **نوائـبِ** الـدَّهـرِ
جَـمٌّ **فواضِـلُهُ** تَنْـدَى أنامِلـهُ كالبدرِ يجلو ولا يخفى على السَّاري

نلحظ بالنظر إلى زنة " فواعل" تقاطعا غير اعتيادي بين المورفيمات الدالة على الجمع في السّياق الواحد ثناءً أو رثاءً، ما ينمّ عن قدرة الشاعرة على تنويع أساليبها اللسانية، والمزج بين وحداتها الصرفية ذات القيم المشتركة أو المتداخلة، وهو ما يؤكد قابلية هذه المورفيمات للتناسق والانسجام في صلب الدلالة الجامعة خدمةً للنص الشعري ومراميه. فعلى الرغم من هذا التنوع الذي يزخر به المورفيم، إلّا أنّ دلالته على العموم أعْلَقُ بالذهن وأثبت؛ فنوافل صخر وقد ولّى، تعْصى على العدّ والبيان في رأي الشاعرة، كما أنّ مقام قسوة الدهر وتلون نوائبه، لا يمكن حصره في مقال دون جمعه في خانة واحدة.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ الحضور القويّ لمورفيم التعريف (أل) المتصل بمورفيمات الجمع يعمل عبر خاصية التقييد على تثْبيت الوصف الجامع وتعيينه للموصوف قصد المبالغة والتكثير، فيما تكشفه السياقات الشعرية المطروقة وغيرها.

ب– أفْعَـال: استأثرت هذه الصيغة بحصة الأسد من التواتر، إذْ تواترت مئة وثمانية عشرة مرة (118)، بنسبة: 30,18%، وجاء على لمنوالها قول الخنساء[15]:

نِعْمَ الفـتى كانَ **للأضْيافِ** إذْ نَزَلوا وسائِـلٍ حَلّ بَعدَ النّوْمِ مَحْـــرُوبِ
فمن لِقِرَى **الأضْيافِ** بعدَكَ إنْ هُمُ قُبالَكَ حَلّوا ثـمّ نادَوا فأسْمَعُـــوا

تتّسق دلالة أفعال عبر المورفيم " أضْيَاف = أفْعَال" مع ما يُكنُّه السّياق، لاسيّما وأنّ الخنساء ترمي من وراء انزياحها عن صيغة الكثرة (ضيوف= فُعُول) إلى القلّة تخصيص صخرٍ بتفرّد كرمه وتميز عطائه من سواه، ويزداد بروزا وإفصاحا عن فحواه بالتنكير الحاصل على المورفيم الحرّ (سائلٍ) الدال على اسم الفاعل في البيت الثاني، والمراد منه الاستغراق والعموم على الكثرة والتعدد، وهو أسلوبٌ سلكت به الشاعرة مسلك التعظيم والتمجيد.

كما تؤشّر خصوصية العدول الصرفي من الكثرة إلى القلة الامتثالَ لما يقتضيه الوزن أو الضرورة الشعرية في اتصالها ببنية اللغة الشعرية العربية وخواصها الإيقاعية، من حيث تطرأ تلك الأحوال العارضة على الأبنية الصرفية، فتؤدي إلى تحويلها من كونها بنودا في قائمة المتغيرات اللسانية إلى قيم أسلوبية مائزة تنتجها الذات الشاعرة بتقلّباتها الفكرية والنفسية.

ج- **فُعُـول**: هي صيغة جاءَتْ في الغالب جمعا للاسم الثلاثي المفرد على وزن " فَعْل"، وهو أحد الأوزان التي يطّرد فيها هذا الجمع، وذلك على صورتين هما:

الصورة الأولى/ فُعُول جمعا للمعنويات: ومنه قول الشاعرة [16]:

دَهَتْـني الحادثاتُ بهِ فأمْسَتْ عليّ **هُمومُـها** تغـدو وتَسـري
أشدَّ على **صروفِ** الدَّهرِ أيداً وأفْصَلَ في **الخُطوبِ** بغَيرِ لَبسِ
فما لي وللدَّهرِ ذي النَّائباتِ أكـلُّ **الـوزوعِ** بنـا تـوزعُ

فالخطوب والصروف والهموم أسماء أُطلِقت على الأحوال المعنويّة المؤدية إلى التعميم؛ إذْ نلمس المفارقة في إخضاع المفرد (الخطب والهمّ والوزع) للجمع وهو واحد وإن تعدّدت أسبابه، وقد يُفهَم من وراء المفارقة، الأسبابَ المؤدية إليه نتيجةً حتميةً، فيما سيقت لفظة الصّرف على الجمع تسويغاً لسطوة الدّهر وتعداد نوائبه، إذْ طالما عبّرت في لغة الشعر عن المنتهى والنتيجة(الموت).

الصورة الثانية/ فُعُول جمعا للمادّيات: وعلى ذلك جاء قول الخنساء [17]:

فكم منْ فـارِسٍ لكِ أُمّ عَمْـرٍو يحـوطُ سِنانُـه الأنسَ الحريـدَا.
كصخرٍ أوْ معاويةَ بنِ عمـرٍو إذَا كانتْ **وجـوهُ** القـومِ سـودَا.
يا عينِ جودي **بالدّموعِ** السُّجُولْ وابْكِ على صخرٍ بدمعٍ هَمُولْ.

اتّصلت جموع التكسير في هذا المقام بالماديات من الأسماء إثباتا للصورة وتقريبها في ذهن المتلقي، من حيث يستدعي السّياق الشعري تصوير الأحداث، و تصوير مشاهد البكاء المفرغة في قالب مجازي فعل فيه الجمع المكسّر فعله الإيجابي نحو إيضاح الأفق الشعري على كثرة الحدث أو تكراره. لاسيّما وقد ارتبط مورفيم الجمع " فُعُول" في المقامات السابقة بمعنى التعميم والشمول للمعنى المتعلّق بالمادّي منه والمعنوي، على سبيل المبالغة في الكثرة.

د– فِعَـال: احتلّت الرتبة الرابعة من التواتر في اثنتين وثلاثين وحدة مورفيمية توزعت على عديد السياقات المعبرّة عن أثر الجمع المكسّر في نسج القيمة الأسلوبية للخطاب الشعري عند الخنساء، وقد جاءت بدورها على صورتين:

الصورة الأولى (فِعال جمعا للأسماء): تنحو مورفيمات الجمع على تعدد سياقاتها أسلوباً موحّداً يخزُ القارئ وينبّهه إلى مقصود الكلام والهدف وراء الاختيار، وهو ما نستشفّه من قولها[18]:

لِيُـرَوِّعَ القـوْمَ الـــذينَ نَعُـدّهُمْ فينـــا **عِيـــالا**

خَيـرُ البَـرِيّةِ في قِـــرًى صخـرٌ وأكرمُهُـمْ **فِعـــالا**

تتكشّف شعرية الجمع من خلال العدول من صيغة القلة أفعال إلى الكثرة " فِعال " إشارةً إلى المبالغة في كرم مرثيها وعطائه، ولعلّ في أسلوب التفضيل بصيغة " أفْعل" = خير، أكرمهم" استزادة للمعنى الذي أشّره مورفيم الجمع في " فِعال". كما يُكسب أسلوب الجمع المتغيّرات اللّسانية المفردة قابلية التحوّل والتعدد، على أوجـه متنوعة تخدم الغرض وتدعمه، وهو ما نلفيه جلياً في شعر الخنساء، إذْ ارتبط مورفيم الجمع (فِعال) بالتكثير للاسم المذكر والمؤنث على اختلاف بناء مفرده؛ كونها تتبنّى عددا مهمّا من أبنية المفرد– بنوعيه– ما يفسّر اختيارها ويدعمه في قولها [19]:

أسـداً تنـاذرهُ **الرِّفاقُ** ضُبارماً شَثْنَ البَـراثِنِ لاحِـقَ الأقـرابِ

يقبـلُ الطَّعـنَ للنُّحورِ بشـزرٍ حينَ يسمو حتَّى يلينَ **الجراحَـا**

تَلْقَـى **عِيالَهُـــــم** نَوَافِلـــهُ فتُصيبُ ذا المِسْـورِ والعُسْـرِ

فالرِّفاق جمع مفرده رفيق " فَعِيل"، وعيال التي مفردها عَيِّل" فَعِّل"، وجِراح التي مفردها جُرْح" فُعْل" هي عينة عن صور عديدة من التحول الصيغي الذي عبّرت به الشاعرة عن ثراء معجمها اللساني، المتّصل أساسًا بغرض الرثاء عبر مراتبه الثلاث (الثناء والعزاء والندب)، ولعلّها مقامات وإن تباينت شعوريا بين المد والجزر، فإنها تظلّ الجوهر الكاشف عن قابلية مورفيم الجمع المكسّر لاستيعاب أكبر قدر ممكن من العواطف والآلام في هيئة تصويرية لها، فالحديث عن بذل صخر وكرمه مقام يستحضر أسلوب الجمع مسوغاً لمعاني المبالغة في الوصف والتكثير.

الصورة الثانية (فِعال جمعا للصفات): اتّصل الجمع المكسّر "فِعال" في هذه الصورة بوصف الماديّ والملموس من الموصوفات، وذلك نظير قولها[20]:

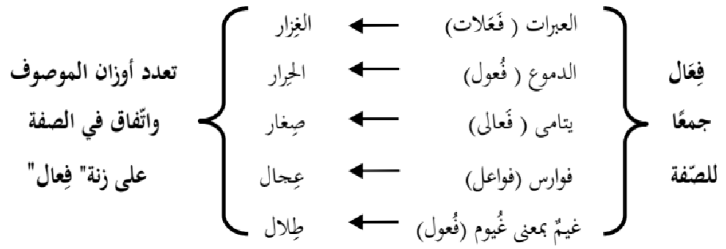
يـا عينِ جودي بالدّموعِ **الغِزَارْ** وابكي على أروعَ حامِي الذِّمَـارْ

مَـنْ كـانَ يَوْمـاً باكيـاً سَيّـداً فليـبكـهِ بالعبـراتِ **الحِـــرارْ**
فـرُبّ عُـرْفٍ كنْـتَ أسْدَيتَـهُ إلى عيـالٍ ويتـــامى **صغـارْ**

تهدف الشاعرة من وراء الجمع الواصف للدموع والعبرات في مقدمتها البكائية إلى تهويل الصورة وتقريبها إلى المتلقي، من حيث ترسم لنا صورة مثالية عن مرثيها في هيئة الفارس الحامي والسيِّد الذي تفديه النفوس وتبكيه الدموع الحارة العزيرة، فهي لغة الثناء التي طالما طعّمتها الشاعرة بالنعوت والمناقب الحميدة لمرثيها في أثواب متباينة المقاييس والأشكال، نظير قولها[21]:

يـــا صَخْرُ مَـنْ للخَيْـلِ إذْ رُدّتْ فَـــوَارِسُهـــا **عِجَـــــالا**
والحيـــــدرُ الصـــــرَّادُ لـــمْ يَـــكُ غَيْمُهـــا إلاّ **طِـــــلالا**

تتوازى الموصوفات على اختلاف أوزانها (فُعُول، فَعَلات، فِعال، فَواعِل، فَعْل) صرفيا مع صفاتها في صلب الوظيفة العامة (جمع التكسير)، ويتّضح ذلك في الشكل الآتي:



نخلص على ضوء مورفيمات الجمع المكسّر إلى أنّ معجم الخنساء وافر من حيث مادته، وثريٌّ من حيث دلالاته وتنوّع أساليبها لتوافر بدائلها اللسانية، فضلا عن اعتمادها على الانتقاء الموفق في ظلّ المقام أو الغرض المطروق، ولاسيّما الرثاء في ثوب الثناء.

2- مورفيمات التنكير ودلالاتها:

نعتني في هذا المقام بالمورفيمات الاسمية الدالة على التنكير نستدلّ إليها بالتنوين علامة لها، فكما وضعت العرب للتّعريف أداة تدخل أول الاسم هي" أل"، جعلت للتنكير علامة تلحقه، وهي التنوين، فهو" كما يدلُّ على التنكير يشير إلى تمام الكلمة وانقطاعها عمّا بعدها "[22]، لتكون بذلك مورفيمات حرّة أنزِلت منازل مختلفة بفعل تموقعها في السياق وإصابتها بعدواه، من حيث نَحَتْ بها الشاعرة نحو معانٍ ثريّة بمرجعها المقاميّ، وطريفةً بسياقها الشعري أو الأسلوبي، فانساقت إلى وظائف صرفية أبرزها:

أ- التنكير لغاية التّعميم والاستغراق: قد ينتقل أسلوب التنكير في الخطاب الشعري الخنسائي إلى مرتبة وسطى بين التنكير والتعريف لعموم المعنى واستغراقه على سبيل الشمول والعموم، ومنه قولها راثية:

فـآلَيـْتُ آسَـى علــى هَالــِكٍ وَأسْـــألُ باكِيـــةً ما لهَـا[23].

كما تقول في مقام آخر:

تَقولُ نِساءٌ: شِبْتِ مِن غيْرِ كَبْرَةٍ، وَأيسرُ ممَّا قدْ لقيتُ يُشِيبُ[24]

يرتبط المورفيم الدّال على التنكير في هذا البيت باستغراق الذات المبهمة، وذلك عبر أسلوب القسم (بحذف لا النافية بعد القسم) بمعنى: أقْسَمْتُ أن لا آسى بعْد معاوية على أحَداً هالِك بعده أو أسأل باكية ما بها، فالهالك ههنا يستغرق الحيوان والإنسان (الناطق وغير الناطق + العاقل وغير العاقل؛ أي كل حيٍّ هالك)، وهذا إنما يدلّ على أنّ المرثي هو أيقونة الحياة والوجود عند الشاعرة. ويزداد المعنى الصرفي إشعاعا في ذهابها بالتنكير على زنة اسم الفاعل (باكيةً)، وجمع التكسير (نساءٌ)، مذهب الاستغراق النوعي (العاقل وغير العاقل) في الأول، والتعيين الجنسي (الأنثى) في الثاني.

وثمّة علامة فارقة غير التنوين تدلّنا على التنكير، وهي دخول" كُلّ "و" رُبَّ" على المنكّر، بقصْد إدخاله دائرة الإبهام والانفتاح على كل ما يمكن أن ينضوي تحت عباءة الحكم بالصّفة، ومن أطرف ما نسجت الشاعرة على هذا المنوال خروج المورفيم الدال على التنكير إلى معنى الكلية واستغراق الجنس بنوعيه (المذكّر والمؤنّث)، نحو قولها[25]:

وكـــلُّ **فَتًـى** سيَبْـــــلى فأذْري الدّمعَ بالسَّكْبِ المجودِ

مضَى وسنَمْضي على إثْـرِهِ كـــذاكَ لكـــلِّ **فتًى** مصـــرعُ

فمورفيم التنكير في علاقته بـ" كلّ" يوحي بالضبابية واستغراق معنى الوصف، من حيث لا يجد القارئ بُدا من العودة إلى السياق الشعري، لفكّ الإبهام ومعرفة الغاية وراء التنكير. وهو في ارتباطه بـ"كلّ" عبر استغراق معناه، ذهب بالسياق الشعري مذهب الحكمة التي لا تزول بزوال الرجال، ولا تمّحى من الذاكرة أبدا، لأنّها تحمل صورة تظلّ ماثلة في عيون الناس وقياسهم الاجتماعي ما دامت خاضعة لأحكامه وقيمه. ولهذا الضربٍ من الحكمة تلجأ الخنساء في مواضع مفصليّة إلى مورفيم التنكير، لنقل أخبارٍ ووصف مشاهدَ يُغلِّفُها التهويل الذي يُكسبها طاقات تعبيرية، غالباً ما تهدف إلى بثّ الرهبة في النفوس نحو قولها[26]:

أبْكـــي فتى الحيِّ نالتهُ منيَّتهُ و**كلُّ نفسٍ** إلى **وقتٍ** و**مقدارِ**

فكـــلُّ حـــيٍّ صائـــرٌ للبلى — و**كـــلُّ حبـــلٍ** مـــرَّةً لاندثـــارْ
كـــلُّ امـــرئٍ مـــرَّ بـــهِ أهلـــهُ — سوْفَ يُرَى يَوْمـــاً على ناحِيَـــهْ
كلُّ امرئٍ باثا في الدَّهرِ مرحومُ — وكلُّ بَيْتٍ طَويلِ السَّمكِ مَهدومُ

إذ تَنشُد الخنساء بأسلوب التنكير إلى معنى الاستغراق الكلّي في خضوع الموجودات الحيّة، وغير الحيّة، للفناء والاندثار لضربٍ من الاعتبار والحكمة اللذان يلفّهما التهويل والترهيب دليلا صارخا لتغيّر لغة الشاعرة وأسلوبها بعد الإسلام، ولاسيّما إن تقابل الاستغراق الكلّي في: (كل حي+ كلُّ نفسٍ + كلّ امرئٍ + كلُّ حبلٍ+ كلُّ بَيْتٍ) عبر النتيجة (البلاء والفناء للكلّ)، مع معنى التهويل الذي يخرج إليه التنكير (يوماً)، مصداقا لقوله تعالى:﴿ واتَّقُوا يَوْماً لا تَجْزِي نَفْسٌ عَنْ نَفْسٍ شَيْئاً ﴾ [البقرة، الآية: 48].

ب–المبالغة: يسلك أسلوب التنكير عند الشاعرة مسلك التعظيم لقومها والمبالغة فيه نحو قولها:

أولـو **عـــزٍّ** كانَّهُمُ غضابٌ — و**مَجـــدٍ** مَدَّهُ الحَسَبُ الطّويلُ[27]

فقد جنحت الخنساء في معرض المدح، إلى توظيف النكرات لتقريب مكانة قومها وتعالي مجدهم مسوِّغاً لتخصيصهم بالسمو وخلود مجدهم. وتتجلّى طرافة السّياق الأسلوبي ههنا في الاتّفاق والتناغم الحاصل بين المورفيمات الدالة على النكرة، والحقل الدلالي الذي تنتمي إليه (مَجْدٌ مدّه// الحسبُ الطويل). ولا أدلّ على ذلك ممّا اكتساه مورفيم التنكير" فتىً" من معانٍ– في عشرة مواضع من ديوانها– في بكاء أخويها، إذْ انساق على حال التنكير إلى دلالاتٍ مائزة تصب جميعها في باب الوصف الانفعالي والعاطفي على حال من أحوال الرثاء؛ ثناءً أو عزاءً وأبرزها صورتان:

الصورة الأولى/ الفتى بمعنى السخيُّ ذو المروءة: ومنه قولها[28]:

فتًى كانَ فينا لم يَرَ النّاسُ مِثْـلَهُ — كَفالاً لأمٍّ أو وَكيـــلاً لمِحْرَم
خصَصْتُ بها أخا الأحرارِ قَيساً — فتًى في بيتِ مكرمـــةٍ كريمِ

تُمجّد الخنساء عبر أسلوب التنكير فتاها صخراً بأجلّ مناقب السخاء الذي عُرفت بـــه العرب منذ القدم، بيد أنّنا نلحظ شيئا من المبالغة والمغالاة في وصف الرجل، وربّما انقادت الشاعرة إلى تيار العاطفة، لاسيّما إن كان الكرم مقاس الحكم عليه مثالاً يُحتذى به، وذاك الفتى الذي جمع صفات الكمال كرماً وحميةً لقومه والعُفاة المحتاجين اللاجئين إليه طلبا للعون.

الصورة الثانية/ الفتى بمعنى الشّاب الشجاع والمقدام: ومنه تقول:

يا عينُ فابْكي فتًى مَحْضاً ضرَائِبُهُ — صعباً مراقبهُ سهلاً إذا ريدَا[29]

تصف الشاعرة – في ثوب الفتوّة المؤسسة على التنكير– مرثيها بأبهى صور الشجاعة والإقدام على الكريهة دونما وَجَلٍ أو خوفٍ، وتتحسّر ألما ولوعة على فراقه المفاجئ. فإذا ما أضيفت" أي"[30] إلى النكرة عوملت معاملة "كل"؛ من حيث يدخل المضاف إليها مدخل الكليّة والاستغراق لحكمها نظير قولها:

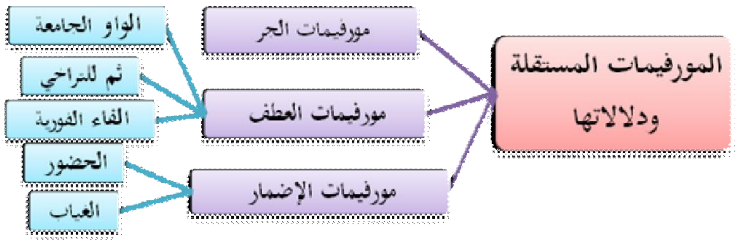
على صَخْرٍ، وأيُّ فتًى كصَخْرٍ ليَوْمِ كَرِيهَةٍ وطِعـانِ حِلْسِ[31].

إذْ لمـّا أُخضع المورفيم الدال على التنكير "فتىً" المضاف إلى "أيّ" في قول الخنساء حصلنا على معادلة محسومة النتيجة مفادها: (أيُّ المضافة //كلّ المضافة + مضاف إليه نكرة (" فتىً"+ الحكم: كصخر أي مثله)؛ فهي إذّاك تَنْقُل مورفيم التنكير، إلى التوسط بين التنكير والتعريف على سبيل تخصيص صفة الفتوة لأخيها على نيّة استغراق الحكم وتعميمه.

ثانياً/ المورفيمات الحرة المستقلّة (Autonomous Morpheme):

وهي المورفيمات المستقلة استقلالا بنيويا وصرفيا تاما، وتحمل في ذاتها نواة الوظيفة ومركزها، ولا تتعلّق صرفياً بغيرها من العناصر، منها ما يكون جزءا من كلمة (مقطع أو مجموعة مقاطع)؛ كواو العطف والفاء الفورية، أو كلمة مستقلة؛ كالضمائر المنفصلة، وأدوات النفي والتحقيق، وأفعال الشروع، وغيرها[32]، وبيانها في المخطط الآتي:

المخطط التصنيفي رقم2/ المورفيمات المستقلة وأنواعها



مورفيم الجر	معانيها في المدونة[33]	تواتره	نسبته
على	أ– الاستعلاء ب– المنزاحة عن معناها بالتناوب	146	% 49
مِن	أ– التبعيض ب– ابتداء الغاية وانتهاؤها ج– للتبيين د– زائدة لتوكيد المعنى واستغراقه. هـ– المنزاحة عن معناها بالتناوب[34].	84	% 28

	و– لإفادة التعليل.		
إلى	أ– انتهاء الغاية على الحقيقة أو المجاز ب– المنزاحة عن معناها	33	% 11
في	أ – الظرفية الزمانية والمكانية ب– المنزاحة عن معناها بالتناوب	24	% 8
عن	أ– المجاوزة ب– المنزاحة عن معناها بالتناوب	13	% 4
المجموع: 300		300	%100

1– **مورفيمات الجرّ**: وهي مورفيمات تنماز بثرائها الدلالي وقابليتها للتناوب على مختلف السياقات لخدمة الأسلوب وبلاغته، وجاءت في أشعار الخنساء على معانٍ مختلفة قد تعود لطبيعة المورفيم أو لحاجة السياق، ويأتي بيانها إحصاءً و وظيفة في الجدول الآتي:

أ– **مِـن** : بالنظر إلى نسبة تواترها (84 مرة ، بنسبة: 28%) نلحظ استناد الخنساء إليها نواةً مورفيمية لوّنت خطاباتها، بشتّى المعاني والوظائف الصرفية، وذلك في صور أبرزها:

– **التبعيض**: من أطرف ما جاء على هذا المنوال قول الشاعرة[35]:

أنتَ المهنَّدُ **منْ** سليمٍ في العلَى والفــرْعُ لم يسبِ الكِرامَ بمشهَدِ
ما لِذا المـوْتِ لا يَزالُ مُخيفَـــا كُلَّ يــوْمٍ يَنــالُ **مِنَّـــا** شَريفَـا
لا سُوقَةٌ **منهُـمُ** يَبقى ولا مَلِكٌ مِّنْ تَمَلّكَـــهُ الأحـرارُ والــرّومُ
ليَبْـكِ الخَيـرَ صَخراً **من** مَعَـــدٍّ ذَوو أحـــلامِـها وذوو نُهــاها
وفَوارِســاً **مِنّـــا** هُنالِكَ قُتّلــوا فـي عَشْــرَةٍ كانَــتْ مِـنَ الدّهْرِ
لقَـدْ قُصِمَتْ **مني** قَناةٌ صَليبَـةٌ ويُقْصَـمُ عُودُ النَّبْعِ وهْوَ صَليبُ
لمرزئــةٍ كــأنَّ النَّفـسَ **منهَـــا** بُعَيْـدَ النّوْمِ تُشْعَــلُ يوْمَ غُلّـتْ

تكمن طرافة خروج مورفيم الجرّ "مِن" إلى معنى التبعيض، في الحنكة الأسلوبية التي كشفت قدرة الشاعرة على صنع الانسجام بين المورفيم المستقل (مِن) ومعنى الانتماء للكل، من خلال يرتبط بالشاعرة من خلال حديثها عن النفس وهي بعض منها، وحديثها عن موتاها وهم بعض من قومها، وقد أسهم التضافر المورفيمي بين من للتبعيض والمورفيم المقيّد الدال على الغائب في " منهم ومنها" والحاضر المتكلّم

(منّي و منّا) في مقابل ارتباط "من" بقوم الشاعرة وأهلها (سليمٍ ومَعَدٍّ)، وهي علائق تعزز معنى الانتماء والتبعيض فيها.

بينما يتّخذ مورفيم الجرّ "من" في مقامات أخرى موقعه من الدلالة على القلّة في تفَاعُلِه مع سياق البكاء الذي لا يندمل جرح صاحبته، فنراها تستبكي عينيها مزيدا من الدمع في قولها[36]:

عَينيّ جُودا بدَمْعٍ **منكما** جُــودا جودَا وَلا تعــدا في اليوم موعودَا

يا عينُ فِيضي بدَمْعٍ **منكِ** مِغــزَارِ وابكي لصخرٍ بدمعٍ منكِ مدرارِ

فالدموع على قلّتها ككلّ- في تقدير الشاعرة- قد أبانت عن اتساقها الصارخ مع معنى التبعيض في " من" وأسهمت في خروج معناها إلى تبعيض معنى القلّة (بعضٌ من كلّ // فليل من كثير). وثمّة يتجلّى التضافر الأسلوبي المورفيمي مسوِّغاً لدقّة الانتقاء، الذي تنزاح به الشاعرة عن النمطية إلى التناوب، فيما لا يخفى معنى ابتداء الغاية ومنتهاها فيه ؛ لأنّ البكاء يبدأ منها ومن قومها، وينتهي إليهما، وهذا ما يكشف قابليّة هــذا المورفيم لازدواجية الوظيفة و تناغمها في

صلب السياق الشعري. وتكمن طرافة معنى التبعيض في " من" من خلال قول الخنساء[37]:

غَـيْــــثُ العَشيــــرَةِ كُلّــــهـا الغائــرينَ ومـــنْ جـــلس.

مَاذَا تضمَّــنَ منْ جودٍ وَمنْ كرمٍ وَمنْ خلائقَ مَا فهنَّ مُقتضـبُ.

جاء مورفيم الجرّ "مِن" في هذه المقامات لإفادة التبيين، وفك الإبهام الذي قد يعتري السّياق، من حيث سيق في البيت الأول لبيان الخاص من العام؛ فـ" كلّ" في ارتباطها بالعشيرة تحملها على معنى العموم والشمول، فيما تبيّن " من" البعض من كلّ (الغائرين والجلس)، كما أنّ الخلائق عامةٌ في معناها من خلال دلالة "من " فيها على الاستغراق لكل خُلق سمح قيل فيه منها ومن غيرها مقتضبٌ يسير، فهو بعض ممّا يستحق من القول ثناءً ومدحاً.

- **ابتداءُ الغاية وانتهائها**: نظير قولها[38]:

لهفـــي عَلَى صخـــرٍ فانيّ اَرَى لـهُ نوافلَ منْ معروفهِ قـدْ تولّـتِ

وكنـتَ إذا كَــفٌّ أتَتْـكَ عَديمـــةً ترجي نــوالاً منْ سحابكَ بُلَّتِ

سقى اللهُ أرضاً أصبحتْ قدْ حوتهما منَ المسْتَهِلاّتِ السّحابَ الغَواديا

يبدو الوصول إلى كنه المعنى من وراء مورفيم الجرّ شائكا، يستوجب قدرا من التأمّل والتروّي في الجمع بين الدوال ومدلولاتها، ولاسيّما في اتصال" مِن" بابتداء الغاية وانتهائها، ففي البيت الأول يمثل معروف

صخر مبتدأ المعروف (البذل والعطاء) ومنتهاه كونه الغاية والمطلب. بينما استقى مورفيم الجرّ معناه، عبر المجاز في البيت الثاني والحقيقة في الثالث، من حيث تشكّل السحب مبتـدأ الغيث ومنتهاه، وهي صورة غاية في التصوير والدقة في ارتباطها بمعنى "من".

- **لإفادة توكيد المعنى واستغراقه:** وهي التي يسمّيها النّحاة (زائدة)؛ ويمكن خروجها من النص دون أن تؤثّر فيه تركيبياً، ولكنّها تضطلع بوظيفة مهمّة في السياق تكمن في التوكيد[39]، كقولها[40]:

تَقولُ نِساءٌ: شِبْتِ مِن غيْرِ كَبْرَةٍ، وَأيسرُ ممَّـا قـدْ لقيـتُ يُشِيـــبُ

ألا يـا عيْــنُ فانْهمـري بغُــدْرِ وفيضي فيضــةً مــن غير نــزْرِ

يتّضح معنى التوكيد في ارتباط " من" بـ" غير" النافية للمعنى المتوارد إلى الذهن لو لم تكن، ولاسيّما أنّها تصف حالتها النفسية بزمنها النفسي وما يحيل عليه من ناتج الزمن الوجودي الذي جعلها عجوزا على شبابها، فما لقيَتْه من مآسي كفيلٌ بجعلها على هذا الحال. فهي تستبكي عيناها الدموع المتواصلة. فيما يزداد المعنى توكيدا بمن في الشطر الثاني من البيْتيْن، من خـلال ارتباطها بـ " مـا" المصدرية وأداة التحقيق" قد" في البيت الأول واتصالها ب" غير" في الثاني على سبيل زيادة التوكيد. فيما تخرج " من" إلى معنى الاستغراق الكلي في قولها راثية أخاها[41]:

وضيفٍ طارقٍ أو مستجــيرٍ يروَّعُ قلبــهُ منْ كـلِّ جرسِ

فأكــرمـهُ وآمنــهُ فأمســى خلياً بالُــهُ مــنْ كــلِّ بؤسِ

إن ارتباط " من " بـ" كل" ينحو بها منحى الاستغراق الكليّ للمعنى المراد، فهذا الضيف الذي نزل في حمى صخر قد وجد الأمان من كل خوف ورهبة، كما لقي راحة البال من كلّ بؤس وهم يعتريه. ومنه خرج مورفيم التنكير" من " من معنى التبعيض إلى العكس من ذلك تأثرا بتضافره مع " كل"، وهو ما نراه ماثلا في قولها[42]:

كمْ منْ منادٍ دعا وَاللَّيلُ مكتنعٌ نفَّستَ عنهُ حبالَ الموتِ مكروبِ

فبدخول مورفيم الجرّ الزائد "من" ازداد معنى الاستغراق إشعاعا وجلاءً على الرغم من حصوله قبل ذلك، بيْدَ أنّ ارتباطه بـ" من" و" كم" العددية قبله أخصّه بتوكيد دلالة الاستغراق فيه.

ب– عـن: احتلّت الرتبة الثالثة من حيث التواتر، وتأتي بمعنى المجاوزة، "وهو أشهر معانيها، ولم يثبت لها البصريون غير هـذا المعنى. فمـن ذلـك قولـه: رميـت عـن القـوس... ولكونها للمجـاوزة عـدّي بهـا: صـدّ، وأعرض، ونحوهما، ورغب ومال، إذا قصد بهما ترك المتعلق"[43]. ومنه تنشد الخنساء[44]:

أرقتُ ونامَ عـنْ سهـري صحابِي كَـــأنّ النـّارَ مُشْعِلـــةٌ ثِيـابـــي
كـمْ منْ ضرائكَ هلاَّكٍ وَ أرملـةٍ حلُّوا لديكَ فزالتْ عنهـمُ الكـربُ
كمْ منْ منادٍ دعا وَالَّليـلُ مكتنعٌ نفَّستَ عنهُ حبالَ الموتِ مكـروبِ

يكتنز مورفيم الجرّ بدلالات الابتعاد والإعراض عن الشيء حقيقة أو مجازا؛ ففي البيت الأول تَعْدلُ"عنْ" بتجاوز النوم والكرب والموت والإعراض عنهم، من حيث تواشجت المجاوزة في "عن" مع المراد من الخطاب. كما حمل مورفيم الجرّ "عن" دلالة الترك والإعراض في قول الخنساء:

يا عَيْـــنِ جـــودي بالدّمـوعِ فقَـــدْ جَفَـــتْ عنـــكِ المـــراوِدْ [45].

تنجسم دلالة " عن" في دلالتها على الترك المجازي مع هذه الصورة الشعرية المتواترة في شعرنا العربي على أشكال مختلفة، من حيث شبّهت الدموع التي جفت وامتنعت عنها بالعيون الجافة من الماء أمام ورّادها، وههنا يتّضح معنى الإعراض في "عن".

3- عـلى: وهي الأكثر في الديوان، واستعانت به الشاعرة للدلالة على الاستعلاء في في معرض المدح والافتخار، من قبيل قولها[46]:

حتى تَفَرّجَتِ الآلافُ عَنْ رَجُلٍ ماضٍ على الهَوْلِ هـادٍ غير مِحيـــارِ
كَأنّ بُغاةَ الخَيْرِ عندَكَ أصبَحُوا على نَهَجٍ من طافحِ البَحْرِ خِضْـرِمِ
يـــا عَيـْن ابكـــي فارِســـاً حســـنَ الطّعـــانِ علـــى الفـرس

وفي باب الرثاء تقول[47] :

كأنّ عيني لذكراهُ إذا خَطَـــرَتْ فيضٌ يسيلُ على الخدَّيْـنِ مـدرارُ
خناسٌ فما تنفـــكُّ مَا عمـــرتْ لها علَيْـــهِ رَنيـــنٌ وهـيَ مِفْتـارُ
إنّي تذكّرني صخـــراً إذا سجعتْ على الغُصُونِ هَتُوفٌ ذاتُ أطْواقِ

فمورفيم الجر "على" بفعل دلالته على الاستعلاء قد تناسب مع السياق المطروق؛ إذْ الهول والنهج المُكنّى بهما على شجاعة المرثي تستدعي الاستعلاء والتعالي على الخوف والوجل في أحلك الظروف وأصعبها. فيما ينهج الأسلوب بـ"على" منهج الاستعلاء الحقيقي طلباً للمقصود استعلاء الدموع خـديّ الشاعرة بكاء على مرثيها فأشبهت بذلك حال الحمام الهتوف على الغصون. فالمتعلّقات بمورفيم الجرّ في هذه المقامات مواضع استعلاء على الحقيقة لا المجاز، فالفرس الطـــريق للسير عليها ونهج أثرها، والجياد أوجدت مَرْكَباً لفرسانِها ومحاربيها، كذا الأفْنَانُ للطير.

2- **مورفيمات الإضمار الدّال على الغيّاب**[48]:

يُشكِّل الضمير المنفصل مادة خصبة للبحث المورفيمي؛ كونه مورفيما مسْتقلا[49] يحملُ في ذاته نواة الوظيفة الصرفية ومركزها؛ من حيث" يُشير إلى مدلوله ومرجعه. فإذا كان مرجعه اسم شخص أشار إليه وحمل مدلوله (موضوعه) فدلّ على شخص صاحبه، وإذا كان مرجعه شجرة مثلا أشار إليها وحمل مدلولها"[50]. فهو إذن يُحيل إلى الجنس ونوعه ليُعرّفه ويعيّن مدلوله. وقد اكتفت الخنساء باعتبار الحضور والغياب بمورفيم الإضمار الدال على الغيّاب، وحمل بين طيّاته لطائف أسلوبية تستحق البحث والتحليل، ومنها جاء قول الشاعرة[51]:

أبقى لنا كلَّ مجهـــولٍ وفجعنا بالحالِمِينَ فَهُـمْ هـــامٌ وأرْماسُ
هُمُ سادُوا مَعـَدّاً في صِبـاهُمْ وسادوا وهمْ شبابٌ أوْ كهــولُ

فيما تهدف الشاعرة من وراء ضمير الغائب "هو" إلى التعريف بمرجعه، وتثبيت مدلوله في ذهن المتلقي، إضافةً إلى وظيفته الصرفية المعْرِبة عن جنسه ونوعه (المذكر المفرد)، فضلا عن عوْده إلى مسمىً ما يُغني عن تكراره، ومن هنا يؤدّي مورفيم الإضمار إلى تماسك النص، باعتباره نواةً لسانية أكثر نجاعة للقيام بهذا الدور، وذلك في نحو قولها[52]:

هُوَ الفارِسُ المسْتَعِدّ الخَطيبُ فـــي القـــومِ واليسرُ الوعوعُ
و**هـــوَ** المـــؤمَّـــلُ والَّـــذي يُرْجَـــى وأفْضَلُهـــا نَـــوَالا
هو المـــزُّزءُ المبينُ لا كباسٌ عَظيمُ الرّأيِ يَحْلُـــمُ بالنّعيقِ

لأول وهلة قد نظُنُّ أن الإحالة في هذا البيت بعدية، من حيث الاسم المحال إليه الذي أتى بعد الضمير(الفارس، المؤمّل، الرُّزءْ)، بيد أنّهما معا يستدعيان مسمّى مضمرا تُشير إليه القرينة الضميرية والمعنوية بالوصف؛ من حيث يعيّن مدلوله الذي إذا أردنا إرجاعه إلى أصله وجدناه اسم العلَم الشخصي (صخر)، ما يدعم التساوق بين المحذوف والضمير الذي حلّ محلّه عبر الوظيفة الصرفية المتمثّلة في التعريف[53] والتعيين، إضافة إلى التلاؤم الحاصل بين ضمير الغيبة ومقام الثناء على الغائب (الميّت، وقد يكنّى بهذا الضمير عن الحاضر الغائب لغير العاقل تفاديا للتكرار والوقوع في الركاكة كقولها:

لقَدْ قُصِمَتْ مني قَناةٌ صَليبَةٌ ويُقْصَمُ عُودُ النَّبْعِ و**هْوَ** صَليبُ[54].

فلو أعدنا التركيب إلى أصله، لوجدناه: (ويُقْصَمُ عُودُ النَّبْعِ و عُودُ النَّبْعِ صَليبُ)، ولرأينا التكرار يذهب ببلاغة التركيب وإيقاعه، من حيث أضفى مورفيم الإضمار" هو" على الأسلوب رقّةً وسلاسة. ولما ارتبط مورفيم الغائب بالعاقل، فقد اتّصل المورفيم "هي" بغير العاقل في جلّ المقامات من مثل قولها[55]:

شددتَّ عصابَ الحربِ إذ هيَ مانعٌ فألْقَـتْ برِجْلَيها مَرِيّاً فَدَرّتِ
تبكي لصخرٍ هي العبرَى وَقدْ ولهتْ ودونهُ منْ جديدِ التُّربِ أستـارُ
لاَ تسمنُ الدَّهرَ في ارضٍ وَإنْ رتعتْ فإنَّمـا هـيَ تحنـانٌ وَتسجـــارُ
وكانَ لِزازَ الحَرْبِ عنـــدَ شُبوبِـــها إذا شمَّرتْ عنْ ساقها وهي ذاكيهْ

إذْ يُشير مورفيم الغائبة إلى مرجع ورد معرّفا بالإضافة قرينةً تهدف الشاعرة من خُلالها إلى الكشف عـــن مدلول الضمير وعائده، إذ يعتبر مانقينو(*D MAINGUENEAU*) أنّ الضمير باعتبار وظيفته الإحالية التي يضطلع بها يُفرِزُ " العلاقات الاسترجاعية (العائدة) بين عنصر وآخر في السلسلة النصيّة"[56].

3- مورفيمات العطف ودلالاتها:

من أبرز مورفيمات العطف التي شكلت قيمة أسلوبية مائزة مورفيم الواو، وقد تفنّنت الشاعرة في توظيفه من خلال ما أكسبته من معانٍ متباينة، نوجزها كما يأتي:

أ- الواو الجامعة : من ذلك قولها[57]:

تَعَرّقَنِي الـــدّهْـــرُ نَهْســاً وَحَزَّا وَأوْجَعَـني الدّهـرُ قَرْعاً وغَمـزَا
لهُ بسطتا مجـدٍ فكفٌ مفيـــدةٌ وأخرَى بأطْرافِ القَناةِ شُقُورُها

فلمّا اجتمعت نوائب الدهر ورزاياه على الشاعرة كما اجتمع الكرم مع الحزمانسجمت الواو الجامعة بمعناها مع السياق أيّما انسجام لتقريب المعنى الجامع بين الحوادث والصفات المراد تبليغها في اجتماع واتفاق. وقد ينصرف هذا المورفيم إلى معنى الاتفاق على الفعل والزمن معاً كقولها:

فأكـرمـهُ وآمنـهُ فأمسـى خلياً بالُـهُ مـنْ كـلِّ بؤسِ[58]

فالجمع بين الفعلين " أكرمه" و" آمنه" لينساق إلى الدلالة على حركة الفعل بين البينين، في اتّفـاق وانسجام على ذات الزمان والمكان، وألطف ما جاء جمعاً للحدث بالنتيجة قول الخنساء:

فلا واللهِ لا أنســاكَ حتَّى أفارقَ مهجتي ويشقَّ رمسي[59]

حيث تأتي اللّطافة من الصّلة الجامعة بين الأحداث ومحدثاتها، إذْ تتأسّس العلاقة بين (مفارقة المهجة = الموت) و (شق الرمس) على الاستلزام؛ فإكرام الميت دفنه بالتمرد، وهو أمر يأتلف في قانون البشر. ومن ثمّة وقع مورفيم الجمع (الواو) موقع السداد والتوفيق بتناغم الدوال مع مدلولاتها في إطار الربط.

ب- **مورفيم التراخي (ثُمّ)**: يتفرّد هذا المورفيم دون غيره من المورفيمات بدلالته على الاسترخاء الزمني، مولّدا بذلك طاقات تعبيرية وأسلوبية لا تكون إلاّ به، لذلك فقد كان له عند الخنساء – على قلّته– مواضع لطيفة أضفت على المقامات تميّزا وخصوصية، ومن أبرزها قولها[60]:

يا لهفَ نَفسي على صَخرٍ إذا رَكِبَتْ خَيْلٌ لخَيْلٍ تُنادي ثـمّ تَضْطَرِبُ

ذِكْـــرَ صَخْـــرٍ إذا ذَكَـرّتُ نَـــداهُ عيلَ صَـبري بِرُزْئِـهِ ثمّ باحـا

تأتي بلاغة مورفيم التراخي– في هذا السياق المشحون بالتأسي والحزن– من التماثل الحاصل بين الدوال ومدلولاتها في حال من التتابع بالتراخي. ثمّ إنّ تفضيل مورفيم عطف دون آخر في بنية النص الإبداعي يُعدُّ ملمحا أسلوبيا؛ كونه يقدّم نموذجا لاختيارات المبدع في التعبير عن أغراضه الفنية، فلمّا تسلك الشاعرة هذا المسلك إنّما تراه الأليق بسياق الاسترخاء والتمهّل، نظير قولها[61]:

فأغْفَى قَليلاً، ثـمّ طارَ برَحْلِها ليَكسبَ مجداً، أوْ يَحورَ لها نَهْبُ

وَإنَ ذكـــرَ المجـــدُ ألفيـــتـــهُ تـــأزّرَ بالمجـــدِ ثـــمّ ارْتَـــدَى

تعود حكمة الانتقاء في هذا المقام إلى حسن توضع المورفيم الدال على التراخي بين المركبين الفعليين (أغفى) و(طار) اللذين يرتبطان بالعطف، ويتواصلان بالتراتب الزمني المستفاد من "ثُمّ "، وهو زمن فاصل يقيّده الزمن؛ ولاسيما في وجود القرينة اللفظية الدالة على قلة الزمن (قليلا)، فمُفادُ الأسلوب؛ الإشارة إلى توالي الأحداث على مهل وروية. بينما تكمن الطرافة في دلالة ثم في البيت الثاني من خلال العطف بها بين " تأزّر" و" ارتدى" وما يمكن أن يفهم من الترادف بينهما، بيد أن التأزر محطةٌ من محطّات التمهل والتراخي نحو تحقيق المجد وارتدائه.

ج– مورفيم الفور (الفاء): يعمد المبدع في أحايين كثيرة إلى المفاضلة بين مورفيم وآخر وهو يدرك الميزان الذي يزن عليه إبداعه، ولعلّ في مورفيم الفور مجالاً ليس بالهيّن إلى ذلك، فالخنساء قائلة:

كمْ منْ ضرائكَ هـلاَّكٍ وَأرملةٍ حلُّوا لديكَ فزالتْ عنهمُ الكُربُ[62]

إنّما تربط بين حدثين لا يفصل بينهما إلاّ تؤدّة لحظة، من حيث يستحيل التعبير عن المراد دون الاتّكاء على مورفيم الفور (الفاء)، كونه الأليق لهذا المقام على صعيد العطف والربط؛ فوصول الضرائك والأرامل بيت مرثيها لا بفصل بينه وبين زوال الكربة إلاّ زمن يسير جدا، فالفعلان يتتابعان بسرعة تكسر الفارق الزمني بينهما، وهو ما يتواءم مع خفّة الحركة التي تنشدها الفاء الفورية، حكمة لا يفسّرها إلاّ المقام.

خاتمة:

لعل أبرز نتيجة يمكن تسجيلها بعد هذه الدراسة في المورفيمات الحرة، هو ذلك التضافر الهادف بين نوعيها، فضلا عن دخول المورفيم المقيد طرفا فاعلا ومسوغا لفعل التناوب بين البُنى اللغوية، التي ألفيناها تتكرر بإلحاح في النتاج الشعري للخنساء، حيث دلّت المورفيمات الحرة الطليقة على معانٍ متنوعة استجاب فيها الاختيار للسياق والغرض، ولاسيّما ما دلَّ على الجمع المكسّر الذي مثّل قيمة أسلوبية استندت عليه الشاعرة لتوافر مادته واختلاف أبنيته. فيما أفضى مورفيم التنكير إلى الدلالة على الاستغراق والتعظيم اتساقاً مع غرض الرثاء، ما يكشفُ ارتكاز التنكير على السّياق النصّي والدلالي، قصد إبراز شفافيته والتّخفيف من عتمته، فضلاً عن دوره في بناء التضافر الأسلوبي للنص الشعري، وتشابك عناصره ودلالاته وفق نظام التوازي والانسجام.

كما تناغمت المورفيمات المستقلة الدالّة على الإضمار عبر نزوعها إلى التغييب مع سياق الرثاء القائم على خطاب الغيبة، والذي قلّما ينزاح إلى المخاطَب توهّماً للحوار.

كما عبّر مورفيم التنكير عن عموم النوع أو الجنس لأغراض تبدّى منها الاستغراق والشمول، الذي تضافر مع مورفيمات أخرى، فضلا عن اعتناء الشاعرة بضبط مواضع المورفيمات فيما يخدُم المقام ويغذّي السياق لتوافر معانيها التي درجت عليها لغة الأوّلين.

هوامش:

[1] ينظر: رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، عنابة، الجزائر، 2006، ص103.

[2] كمال بشر : دراسات في علم اللغة، دار المعارف، القاهرة ، مصر ط9 ، 1986، ص 12 .

[3] مصطفى النحاس: مدخل إلى دراسة الصرف العربي في ضوء الدراسات اللغوية المعاصرة، مطبعة الفلاح، الكويت، ط1، 1981، ص95.

[4]لهذا المصطلح مقابلات كثيرة عند الدارسين العرب نحو الصرفم (من الصرفمية)، والصيغم (من الصيغمية)، والصرفيم (من الصرفيمية)، والوحدة الصرفية، والوحدة البنيوية الصغرى، إضافة إلى المصطلح المنقول حرفيًا والأكثر تداولا، وهو المورفيم (من المورفولوجيا).

[5]صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكـتاب، مج5، العددان 1و2، 1984، ص57.

[6]سامي عيّاد حنّا وآخران: معجم اللّسانيات الحديثة- إنكليزي- عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،1997، ص89.

[7]وهي المورفيمات المكتفية بذاتها **دلاليا وصرفيا**، والتي يمكن أن تتصل بغيرها من المورفيمات المقيدة؛ كالصيغ الدالة على المبالغة، والجمع، والتعريف التنكير، والتذكير والتأنيث والحضور والغياب، والربط وما شابه ذلك.

[8]ينظر: فاضل السامرائي، معاني الأبنية العربية، دار عمار، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص 130.

[9] الخنساء، الديوان ، شرح وتحقيق: عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص97.

[10]الديوان ، ص 31- 33.

[11] الديوان ، ص45.

[12]شكري محمد عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي، ط2، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1996، ص88.

[13] تكمن أهمية الاسم في الوظيفة الدّلالية، والنّحوية، والصّرفية التي يؤديها في اللّغة العربية، وعن طريق بنائه الصرفي يتم تحديد وظيفته، كونه" وُضع ليدلّ على معنى مستقلّ بالفهم ليس الزمن جزءا منه "ينظر: أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، تح: محمد أحمد قاسم، ط1، المكتبة العصري، بيروت، 2000، ص 25.

[14] الديوان، ص29- 30- 45- 55 على التوالي.

[15] الديوان، ص26- 66 على التوالي.

[16] الديوان، ص38- 61- 67 على التوالي.

[17] الديوان، ص36- 79 على التوالي.

[18] الديوان، ص81.

[19] الديوان، ص24- 33- 45 على التوالي.

[20] الديوان ، ص 51.

[21] الديوان ، ص 81.

[22]ينظر: مصطفى إبراهيم: إحياء النحو، ط2، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1992، ص 165.

[23] الديوان ، ص 83.

[24] الديوان ، ص 62.

[25] الديوان، ص 66.

[26] الديوان، ص46-53- 101- 89 على التوالي.

[27] الديوان، ص79.

[28] الديوان، ص 90- 92.

[29] الديوان ، ص35.

[30] فهي في السياق الشعري " اسم استفهام يُسألُ به عن المضاف إليه النكرة كلّه، وفي الوقت نفسه مطابقة لمعناه تمام المطابقة، ولهذا كانت بمعنى (كلّ) الذي يُقصَد به المضاف إليه، على حسب المراد من العُموم في المفرد، أو المثنّى، أو الجمع... وإذا أضيفت إلى المعرفة كان المراد منها بعضُه، ولذا تعتبر بمنزلة كلمة (بعض)" . ينظر: حسن عباس، النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف بمصر، ج3، ط3، (د.ت)، ص105- 108.

[31] الديوان، ص49.

[32] ينظر: محمود السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية ، بيروت، ص216 وما بعدها.

[33] ينظر: محمد حسن الشريف: معجم حروف المعاني في القرآن الكريم- مفهوم شامل مع تحديد دلالة الأدوات، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1996 مج 1، ط1، ص 1040- 1043.

[34] كأنْ تأتي لإفادة معنى غير معناها الأصلي من خلل قابلية مورفيمات الجر للتناوب فيما بينها؛ كأن تجيء بمعنى "في" لاحتمال الوعاء والاحتواء، أو بمعنى "على" لإرادة الاستعلاء، وغيرهما، وهي مادة خصبة نراها مجالا رحبا للدراسة في باب الانزياح بالتحوّل والتضافر الصرفيين.

[35] الديوان، ص28.

[36] الديوان ، ص 62.

[37] الديوان ، ص 63 – 25 على التوالي.

[38] الديوان، ص28- 99 على التوالي.

[39] ينظر: محمد حسن الشريف : معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، مج1، ص 1041.

[40] الديوان ، ص26، 37 على التوالي.

[41] الديوان، ص61.

[42] الديوان، ص26.

[43] الحسن بن قاسم المُرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، ص 245.

[44] الديوان ، ص24- 25- 26 على التوالي.

[45] الديوان، ص36.

[46] الديوان، ص48.

[47] الديوان، ص59، 60.

[48] تدلّ الضمائر دلالة وظيفية على مطلق غائب أو حاضر، فهي لا تدلّ على مسمى كما تدل الأسماء، فإذا أريد لها أن تدلّ عليه، فتنقلب دلالتها من وظيفية إلى معجمية كان ذلك بـواسطة المعجم" ينظر: تمام حسّـان: اللغة معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص113.

[49] فهو يستقلّ بنفسه عن مرجعه، فيسبقُه أو يتأخّر عنه مفصولا بفاصل؛ نحو: أنا نصير المخلصين، ونحن أنصارهم، وإيّاك قصدتُ، وما النصير إلاّ أنا .... ينظر: حسن عباس: النحو الوافي، ج1، ص 221.

[50] فايز عارف القرعان: في بلاغة الضمير والتكرار- دراسات في النص العذري- عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 12.

[51] الديوان، ص59.

[52] الديوان، ص67- 73- 82 على التوالي.

[53] "وإنما صار الضمير معرفًة لأنك لا تضمره إلاّ بعد ما يَعرفه السامع، وذلك أنك لا تقول: مررت به، ولا ضربتَه، ولا ذهَبَ، ولا شيئًا من ذلك حتى تَعرِفَه وتَدرِي إلى من يرجِعُ هذا الضمير": ينظر: المبرد: المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، وزارة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، مصر،ج4، 1994، ص 280.

[54] الديوان، ص26.

[55] الديوان، ص27- 39- 100 على التوالي.

[56] -*Dominique Maingueneau : l'analyse du discours. p 17. introduction aux le de l'archive (linguistique) ,Hachette, paris 1991, p. 222*

[57] الديوان، ص59- 58 على التوالي.

[58] الديوان، ص61.

[59] الديوان، ص62.

[60] الديوان، ص 25- 22 على التوالي.

[61] الديوان، ص24- 36 على التوالي.

[62] الديوان، ص25.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 346 - 363 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

النقد الثقافي والخطاب النسوي العربي

صورة الذكر في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي كوجه للنسق المضمر

Cultural Criticism and Arab Feminist Discourse

The image of the male in the novel "Memory in the Flesh" by Ahlam Mosteghanemi as an implict patterns .

بن زرقة مسعودة *
Benzerga Messaouda
جامعة محمد بوضياف المسيلة/الجزائر
University of M'sila- Algeria
kairou.benz73@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/06/08	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

تسعى الدراسة إلى تسليط الضوء على مجال من مجالات النقد الثقافي، ألا وهو خطاب المرأة في المشهد النقدي العربي، فمن منظور النقد الثقافي، المرأة وخطاب المرأة عمومًا ومنذ العصر الجاهلي وصولاً إلى العصر الحديث والمعاصر، لطالما تعامل معه النقد الأدبي كخطاب مهمش لم لن يرتقي إلى خطاب الرجل الفحل، فالثقافة بحيّلها استطاعت أن تمرر لنا أنساقها المضمرة التي تحط من خطاب المرأة وتعلي من فحولة الرجل، و من أجل كشف هذه الأنساق المضمرة المتحكمة فينا بوعي منا و بلا وعي ركزنا في هذه الدراسة على خطاب المرأة في المشهد النقدي العربي ومن وجهة نظر النقد الثقافي، و كأنموذج لهذا الخطاب تناولنا صورة الذكر في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي باعتبار هاته الروائية الجزائرية قد حملت معولها وكسرت فحولة الرجل من خلال المرأة التي تكلمت بصوت الرجل في روايتها.

الكلمات المفتاحية: النقد الثقافي، النسق المضمر، الهامش، خطاب النسوية ، الذكر.

Abstract :

The study seeks to shed light on one of the areas of cultural criticism, namely the discourse of women in the Arab critical scene, from the perspective of cultural criticism, women and women's discourse in general, and from the pre-Islamic era to the modern and contemporary era, literary criticism has always treated it as a marginalized discourse that did not rise to the discourse of the stallion man, Culture, with its solutions, was able to pass on to us its implicit patterns that

* بن زرقة مسعودة . kairou.benz73@gmail.com

degrade the woman's discourse and elevate the man's virility, and in order to uncover these implicit systems that control us consciously and unconsciously, we focused in this study on the discourse of women in the Arab critical scene and from the point of view of cultural criticism. As an example of this discourse, we dealt with the image of the male in the novel "Memory of the Flesh" by Ahlam Mosteghanemi, considering this Algerian novelist had carried her pickaxe and broke the man's virility through the woman who spoke with the man's voice in her novel.

key words: Cultural criticism, implicit pattern, margin, feminism

مقدمة:

من منطلق أنّ الفكر ما يلبث أن يعلن قيام مشروع ما، في مقابل مشروع آخر كنقلة معرفية أو فكرية جاء ميلاد النقد الثقافي، الذي تتمحور مهمته في الخروج من نمطية النقد الشكلاني، و الولوج إلى أبواب الثقافة خاصةً تلك الأوجه التي يهملها النقد الأدبي، و في الوقت نفسه النقد القافي هو فرع من فروع النقد النصوصي، مهمته الأولى نقد الأنساق المضمرة التي ينضوي عليها الخطاب، تلك الأنساق تأتي مخبوءة خلف عباءة الجمالي، فهو يرفض المعيارية الأدبية، يرفض النص النخبوي؛ غايته المثلى تناول كل أشكال الخطاب بغض النظر عما تتوفر عليه من جمالية أدبية.

ومن منطلق رفض النقد الثقافي للنص النخبوي الذي حمل لواءه المبدع الرجل ردحًا من الزمن، برز وسطع نجم الخطاب النسوي الذي نفض غبار سنين من التهميش تحديدًا في مشهدنا النقدي العربي؛ فهل استطاع هذا الخطاب النسوي وفق الوسائل الإجرائية للنقد الثقافي أن يكون ندًا لخطاب الرجل، هل استطاعت المرأة العربية المبدعة أن توجد لها مكانتها الإبداعية في المشهد النقدي العربي، هل تكشّفت الأنساق المضمرة في النصوص النسوية الإبداعية العربية، كيف قدمت المبدعة العربية صورة الرجل في نتاجاتها الإبداعية حتى تكسر فحولته و تخرج من شرنقته.

هذه الأسئلة التي تحيط بالخطاب النسوي العربي يمكن أن نجد لها إجابات من خلال تتبع مسار الخطاب النسوي في المشهد النقدي العربي وفق الفتوحات النقدية التي منحها إياها النقد الثقافي بوسائله الإجرائية، و نظرا لتشعب موضوع النقد الثقافي سنتوقف فقط عند النسق المضمر باعتباره أهم أداة إجرائية ركز عليها الغذامي في مشروعه الثقافي لأنه هو من بثه في مشهدنا النقدي العربي، و لأنّنا مرتبطين بعدد

صفحات محددة سيكون من الصعب تتبع مسارات النقد الثقافي منذ كينونته عند الغرب، من أجل هذا ركزنا فقط على النقد الثقافي عند العرب و بأهم أداة إجرائية (النسق المضمر) .

1_ خصائص النقد الثقافي عند الغذامي:

توضيحًا لمشروع **الغذامي** الثقافي نوجز أهم المبادئ التي قام عليها النقد الثقافي في مشهدنا النقدي العربي في النقاط الآتية:

- المبدأ الأساسي الذي ينطلق منه الغذامي في مشروعه الثقافي كان من منطلق أنّ «النقد الثقافي طُرح كبديل للنقد الأدبي؛ لا لكون هذا الأخير قد فقد سبب وجوده أو وظيفته، وإنّما لأنّ الذات الباحثة لم تقنع بالإنشغال بشاعرية النص، وتقنيات تأليفه النحوية والبلاغية، بل بمنظومات الأفكار، والقيم التي ينطوي عليها ويؤلفها ويكرسها لدى المتلقي المفترض »[†].
- حددّ **الغذامي** الهدف العام للنقد الثقافي من خلال إقراره بعدم إلغاء النقد الأدبي بآلياته، وإنّما هو تكريس لتلك الآليات لكشف الأنساق المضمرة خلف عباءة الجمالي حيث يقول:« ليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنّما الهدف هو في تحويل الأداة النقدية من أداة في قوام الجمالي الخالص، وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النسقية إلى أداة في نقد وكشف أنساقه، وهذا يقتضي تحويل في المنظومة المصطلحية »[‡].
- المهمة الأساسية التي تبناها النقد الثقافي هي نقد الأنساق المضمرة التي تتخفى خلف الجمالي والبلاغي في النص الأدبي.
- النقد الثقافي بجملة المفاهيم التي ينطوي عليها، يحتوي على الكثير من الفنون الأدبية التي يعيد النظر فيها على أساس علاقتها بالثقافة، دون المبالاة بما قاله النقد الأدبي فيها لأنّ هذا النقد في رأي النقد الثقافي، عبّر عن وجهة نظر شبه رسمية، أو مؤسساتية تقوم على نقد نوع أو أنواع من الانتاج الثقافي، ويهمل نوعًا أ وأنواعًا أخرى. فقد أهمل النقد الأدبي أعمالاً مهمة كألف ليلة وليلة، والقصص الشعبية، والسير والأحاجي، وكثير من الشعر الذي رفضت أكثرية الرواة تدوينه، فقد ظل

النقد القديم يدور في تلك القيم الذوقية، والذي جعل من بعض الشعراء فحولاً، وآخرين خصيانًا، وقد أتى النقد الثقافي ليعيد النظر في هذا النتاج كلّه لما في هذا الشعر من آراء خطيرة أو سديدة§.

2_ الدراسات النسوية عند العرب:

2_1_البواكير الأولى:

مما لاشك فيه أنّ النقد العربي الحديث والمعاصر قد تأثر بالنقد الغربي، في مجالات ومدارس وتوجهات نقدية عدة، وهو الحال مع النقد الثقافي، الذي كانت معاركه في المشهد النقدي العربي أكثر منها عند الغرب، فمنذ أن بثّه "**عبد الله الغذامي**" في مشهدنا النقدي مع صدور مدونته"**النقد الثقافي، دراسة في الأنساق الثقافية** العربية،" وهو يثير معارك نقدية لم تتوقف، معارك بدورها مسّت مجالاته، وعلى رأسها الدراسات النسوية(الأدبية والنقدية).

لقد دخل مصطلح النسوية في معتركنا النقدي العربي منذ منتصف سبعينات القرن الماضي، وكان للصحافة دور كبير في بثه فا«لقد هيمنت شروط الوعي الذكوري وجمالياته على تاريخ الكتابة العربية التي جعلت الرجل محور بنيتها ومن ثم أساس الثقافة فيها[...]حتى أصبحت كل البنى والأنساق الرمزية الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم فكانت المرأة وفق هذه الرؤية الذكورية الأحادية خاضعة لحياة الرجل بأحلامه وخبراته تتحمله مهما كانت صورته بوصفه هامشًا أجبر أن ينغلق على ذاته انغلاقًا سلبيًا»[4].إلا أنّ هذه الهيمنة الذكورية لا نقصد بها بأي حال من الأحوال هضم الدين الإسلامي للمرأة وحقوقها، بل على العكس تمامًا، ففي هذا الإطار يجب أن ننوه إلى خصوصية المرأة في المشهد النقدي العربي خصوصية كونها امرأة مسلمة فا«موقف الدين بوصفها وحيًا منزَّلاً وبوصفه دين الفطرة يعطي المرأة حقها الطبيعي»[5].كما يقول "**الغذامي**" والذي يعّد الثقافة المسؤول عن بخس حقوق المرأة و جعلها آخر مهمش، وهي نظرة معروفة للغذامي الذي تحدث عن الأنساق الثقافية المتحكمة في الأدباء والنصوص، وأهمها نسق الفحولية الذكورية الذي جعل المرأة في الخانة المهمشة فا«الثقافة بوصفها صناعة بشرية(ذكورية) تبخص المرأة حقها ذاك وتحيلها إلى كائن ثقافي مستلب»[6].

2_2_المرأة و الدين الإسلامي:

فيما يتعلق بثنائية المرأة والدين في المشهد النقدي العربي، نستطيع أن نقر بالخصوصية العربية في ذلك مقارنةً بالغرب، لأنّ منطلق ذلك نقطة رئيسية مفادها أنّ الغربيات في دفاعهن عن المرأة وحقوقها لم نصادفهم يحتكون بالدين، لأنهن انطلقن من فكرة فصل الدين عن الدولة ، فالمرأة في جهة والدين في جهة أخرى.هذا على النقيض تمامًا عند النساء العربيات لأنّ الدين الإسلامي هو المنظّم لكل مجالات الحياة، فالمرأة حاضرة منذ ظهور الإسلام ، بل هو الذي أعطاها حقوقها، ألم يخلصها من قيود الوأد التي كبلتها في العصر الجاهلي، فقد أعطاها حق التعلم و العمل، وصان لها كرامتها وحقوقها، حقوق لم تمنحها ديانات أخرى لها.هذا عن رأي الدين في المرأة وتكريمه لها، الذي لا مجال للمنافسة فيه، إلا أنّ هذا الباب فتح مجال آخر للجدل فيما يخص الكتابة النسوية العربية، جدل بين الرجل الذي يحاول إلغاء المرأة باعتبارها طرف مهمش، والمرأة التي انتفضت وأرادت أن تثبت العكس لتبين بأنّها مركز له كلمته وقوته، وعلى الرجل أن يقّر ويعترف بها شأنها شأنه.

وجدل آخر ربما يكون مردّه في المقام الأول تأثر بعض الأدباء العرب بالحضارة الغربية، ويقوده الرجل نفسه، ضد ثوابت دينية تخص المرأة بدعوى دفاعهم عن الحرية المرأة.

فعن الجدل الأول نمثل بموقف بعض الكتاب العرب الرجال الذين لا يرون للمرأة أي دخل في السياسة وينكرون أي حق لها ، وأي وجود في تاريخ السياسة الإسلامية كما قال بذلك"محمد عرفة: في كتابه"حقوق المرأة في الإسلام حيث ينكر أي تواجد أو مشاركة للمرأة في عقود الإسلام الأولى بدءًا من سقيفة بني ساعدة وحتى خلافة الخلفاء؛وكذا "**سعيد الأفغاني**"في مدونته"**عائشة و السياسة** " الذي يعّد ثنائية النساء والسياسة ثنائية جالبة للشر، وعندها يقدم أنموذج السيدة عائشة رضي الله عنها كدليل على أنّ النساء لم يخلقن للسياسة والسُلطة ويعدّها السبب الرئيس في إراقة الدماء بعد موقعة الجمل، كما أنّها من مهدت إلى انقسام المجتمع الإسلامي إلى سنّي وشيعي، بل أكثر من ذلك فهو يجعل من فعل السيدة عائشة في موقعة الجمل درسًا من الله بأنّ المرأة خُلقت للإنجاب و تدبر أمور المنزل.

وفي هذا المقام نبرز انتفاظة المرأة ككتابة نسوية تعارض الآراء السالفة الذكر ،آراء الرجل اللاغية و المهاجمة في الوقت نفسه لشخص المرأة ممثّلةً في شخص زوجة من زوجات النبي و أم من أمهات المسلمين ألا وهي السيدة عائشة رضي الله عنها إنّها الناقدة المغربية "**فاطمة الرنتيسي**" وهي من الرائدات المدافعات عن الكتابة النسوية العربية تحديدًا في الأمور الإسلامية حيث تقول في مدونتها"**الحريم السياسي** "ردًا على محمد عرفة«أين يذهب المؤلف بعائشة زوجة النبي التي قادت معارضة مسلحة ضد الخليفة الحاكم

آنذاك؟هل يمكنه تجاهلها دون أن يفقد مصداقيته و هو يتحدث عن عقود الإسلام الأولى»[7].و تضيف في مقام آخر عن دور السيدة عائشة في الحياة السياسية «في الحقيقة لعبت دورًا حاسمًا في حياة الخليفة الأول والثاني وساهمت في زعزعة كيان الخليفة الثالث عثمان، عندما رفضت نجدته لحظة حاصره العصاة في داره عشية الحرب الأهلية غادرت المدينة إلى مكة لأداء فريضة الحج غير عابئة باحتجاجات كثير من الوجهاء المقربين إليها، أمّا الخليفة الرابع فقد ساهمت في انهيار خلافته وقادت معارضة مسلحة ضده رافضة شرعيته، هذه المواجهة يسميها المؤرخون معركة الجمل، نسبة إلى الجمل الذي كانت عائشة تقاتل على ظهره»[8].فآرائها تلك تجسد وجه من وجوه الكتابة النقدية النسوية التي ظهرت في المشهد النقدي العربي بداية من منتصف السبعينات.

أمّا عن الجدل الذي قاده الرجل، كانت فاتحته عندما بدأ يلوح في الأفق حق المرأة في التعليم منذ منتصف القرن الثامن عشر «منذ العام 1849 ألقى بطرس البستاني خطابه عن تعليم النساء وأخرج الرائد رفاعة الطهطاوي (1801_1873)كتابه المرشد الأمين في تعليم البنات و البنين1870 حيث أشار إلى أنّ تعليم الفتاة أهم من تعليم الفتى و افتتح الخديوي إسماعيل الذي حكم مصر بين عامي 1863_1879 المدرسة السنية لتعليم بنات العامة وألّف الشيخ حمزة فتح الله كتابه"باكورة الكلام على حقوق النساء في الإسلام1889»[9]. كما تُثار في هذا المضمار مسألة السفور و الحجاب ، حيث تستوقفنا مدونتا الكاتب المصري "قاسم أمين" الداعية إلى تحرر المرأة ونزعها للحجاب "تحرير المرأة" الصادر عام 1899، و"المرأة الجديدة".1900

2_3_نبذة مرحلية عن الإرهاصات الأولى للكتابة النسوية العربية:

بدأ يبرز النشاط النسوي في الأفق مع تفعيل تعليم النساء، فافتتح «فرع نسائي في الجامعة المصرية الوليدة 1908 حتى عام 1912 وفي 6مارس 1913 كان اكتشاف رأس نفرتيتي في تل العمارية ليساهم في إيقاظ وعي المرأة المصرية بذاتها، وحصرت هدى الشعراوي ونبوية موسى وسيزان براوي مؤتمر المرأة العالمي العام 1922 وأُسس الإتحاد النسائي المصري الباحث عن تحسين أحوال المرأة والمساواة بينها وبين الرجل في الحقوق والواجبات»[10].

وفي نفس المقام نشير إلى النادي الأدبي الذي كان قبلة الأدباء والذي افتتحته الأديبة **"مي زيادة** "من كل ثلاثاء في بيتها، هذه النوادي الأدبية التي نرجعها بدورها إلى لقاءات "ولادة بنت المستكفي"في العصر الأندلسي مع أدباء عصرها.

حتى عندما نعود إلى العصر الجاهلي نحس أيضًا بذلك التهميش الذي عانته المرأة من قبل الرجل الفحل، هذه الفحولة التي يشير إليها "**الغذامي**" وينتقدها ويعدها نسق مضمر متحكم في الثقافة، في مدونته "**النقد الثقافي _قراءة في الأنساق الثقافية العربية_**". فعن فحولة الشاعر الجاهلي نلفت نظرنا مثلاً إلى قضية تحكيم "**النابغة الذبياني**" بين "**الأعشى**" و"**الخنساء** "و"**حسان بن ثابت**"؛ فهو لم يحكم بشعرية "**الخنساء**" فقط لأنّ "الأعشى"سبقها في عرض شعره عندما قال لها"لولا أنّ أبا بصير قد سبقك لقلت أنّك أشعر الإنس و الجن"، فهذه المقولة النقدية أو كما يقول عنها "**الغذامي**" جملة نسقية تكرس الفحولة و تهميش المرأة لمجرد أنّها امرأة.

وعندما ننتقل إلى العصر العباسي نجد أشهر المدونات العربية والتي كرسّت قطبي الهامش (المرأة) والمركز(الرجل)، إنّها مدونة"ألف ليلة وليلة" والتي تجسد أكثر من قراءة لصور الصراع بين الرجل والمرأة من جهة، ومن جهة أخرى إثبات وجود؛ ممثلةً، بدايةً، في صـورة شهرزاد التي مثّلت صورة للمركز وليس هامشًا، لأنّها« لم تكن تحكي وتتكلم، أي تؤلف فحسب ولكنّها أيضًا كانت تواجه الرجل، ومعه تواجه الموت، وتدافع عن قيمها الأخلاقية والمعنوية من جهة أخرى»[11].فلأول مرة نلحظ شخصية المرأة الذكية، المثقفة، التي تُحدث فأخضعت الرجل وجعلته تابع وخاضع للمرأة فقد كانت«تتكلم والرجل ينصت، فإذا ما سكت تعلّق شهريار بصمتها يومًا كاملاً إلا أن تتكلم مرة أخرى لتمارس عليه سلطة اللغة كما يكشف عن المخيال الثقافي العربي ومركز المرأة فيه»[12]. فقد كانت شهرزاد بحق أنموذج تحدي وصراع، صراع من أجل البقاء سلاحها فيه ذكاءها ولغتها (البيان و السرد) فقد كسرت فحولته بلغتها وحولته إلى أسير مستمع، وحولتها إلى محررة مبدعة وملقنة.

هذا عن شخصية شهرزاد الرئيسية في "ألف ليلة و ليلة"إلا أنّ حكاياتها من جهة أخرى قدمت صورة المرأة كآخر مهمش، خادم لفحولة الرجل ونزواته ورغباته، فقد أبرزتها المدونة كجسد أنثوي حينًا، و كخائنة حينًا آخر.فقد كرّست من هذا المنظور«حكايات ألف ليلة و ليلة نموذجًا سلبيًا للمرأة، وخاصةً من خلال الخيانات الزوجية والشبق المرضي إلى مضاجعة الدببة والقرود فكانت علاقات المرأة الجنسية بمرتبة الشذوذ والدعارة في كثير من الأحيان حيث تسرد ألف ليلة وليلة من خلال الشفرة الشبقية لوحدة زوجية تشرخها أنثى وتجعلها أنثى أخرى تلتئم»[13].

مما سبق حاولنا وبصفة موجزة تتبع محطات مواجهات المرأة الرجل كهامش ومركز في مشهدنا النقدي العربي وعبر تراثنا العربي سواء كتواجد للمرأة أو كإبداعات نسوية.

سنحاول في الآتي تتبع مسار الكتابة النسوية النقدية العربية لما برزت في تسعينات القرن الماضي، وهي الفترة التي شهدت ميلاد وتفجر الكتابة النسوية، على شاكلة الكتابة الغربية والتي مثلت مجالاً خصبًا من مجالات النقد الثقافي.ولعل أول حجر أساس ننطلق منه هو إشكالية المصطلح.

2_4_إشكالية المفهوم و المصطلح:

مما لاشك فيه أنّ مصطلح "النسوية"ومنذ بثّه في المشهد النقدي العربي قد أثار الكثير من الجدل ووجهات النظر المختلفة، بين ماهية الجنس والجنسانية، الأدب المكتوب من قبل المرأة في مقابل الأدب المكتوب من قبل الرجل، من هذا المنطلق تأرجح المصطلح لدى االناقدات والأديبات العربيات بين مد القبول و جزر الرفض فتراوحت المواقف بين ثلاث:

الموقف الأول وهو موقف رافض لمصلح النسوية لأنّه في نظرهم يعكس حساسية مفهومية مفادها وجود تمييز بين الأدبين، أدب المرأة و أدب الرجل، الذي يقّر بصورة أو بأخرى بدونية المرأة، فكأنّنا بهم يدعون إلى الصفة الإنسانية التي يتساوى فيها الإبداعين فكما تقول ريتا عوض:«يصبح التوجه للحديث عما يسمى بالأدب النسائي يشي بأنّ إبداع المرأة ما يزال يُطرح كظاهرة إستثنائية أو غير عادية أو حتى لا طبيعية بينما من المفترض بعد مرور زمن لا يُعّد قصيرًا على اقتحام المرأة عالم الإبداع وانجازاتها فيه.أنّ ما كان ظاهرة غريبة أصبح أمرًا اعتياديًا فإبداع المرأة كإبداع الرجل، صيغة إنسانية للتحاور مع النفس والحياة والوجود من خلال اللغة والتقاليد الأدبية والتراث القومي وهذا التوجه يشي أيضًا بأنّ المرأة لم تقتنع تمام الإقتناع بمساواتها بالرجل وما تزال تطرح نفسها وإنجازاتها من وجهة نظر جنسية تكشف إقرارًا و لو ضمنيًا بدونيتها»[14].هذا الموقف مثّلته رائدات استطعن أن يحققن شهرة في مجالهن الإبداعي، إبداع يحمل تمردًا على واقعهن وعلى السلطة الأبوية المفروضة عليهن من مجتمعهن الذكوري وفي طليعة تلك النسوة"غادة السمان"التي ترفض«أن تُصنف الكتابة إلى نسائية و رجالية لأنّ هذا التصنيف من وجهة نظرها يعني في التفكير الشرقي أنّ الأدب الرجالي قَوام على الأدب النسائي وأنّ زج ذوات تاء التأنيث في حظيرة الأدب النسوي لا يعني أي قيمة نوعية لهذا الأدب الذي انتهت مرحلته مع بداية النهضة لكنّها تعترف بوجود خصوصية للأدب النسوي»[15].

وفي نفس السياق أي السياق الرافض لهذا المصطلح تشير الناقدة النسوية المغربية "نازك الأعرجي "إلى أنّ هذه الإعتراضات تحكمها اتجاهات مختلفة سواء أكانت يسارية، أو تقدمية أو يمينية «فعلى جانب اليمين يُحبذ تطير النتاج النسوي الذهني والعقلي لأنّ ذلك يتنافى مع المرتبة الدونية المطلوب الحفاظ

على المرأة في إطارها والأمر السائد القار اجتماعيًا وقانونيًا وعرفيًا، أمّا على جانب اليسار فلا يُحبذ تمييز نتاج المرأة في أي مجال حيث أنّ إطار المساواة في إطار وهمي بكل معنى الكلمة كفيل بوضع نتاجها أوتوماتيكيًا على قدم المساواة مع نتاج الرجل»[16].كما تشير في مقام آخر إلى أنّ رفض هذا المصطلح يوجهه معظم المتقدمين الذين يدعون إلى البديل ألا وهو الأدب الإنساني لأنهم وحسب الناقدة دائمًا يريدون«تحقيق هدف مزدوج فمن ناحية يريدون لأدب المرأة أن لا ينعزل فيفقد قوة الدفع التي توفر له حركة الإنتاج في المجتمع ومن ناحية أخرى يريدون الإبقاء على السكون اللذيذ بعيدًا عن الزوابع الكامنة إذ لابد عند البحث في خصائص النتاج الذهني للمرأة أن يُثار الجدل حول الحتميات الرابحة، وأن يجر البحث في خصائص دورها ووظيفتها وقيمة عملها داخل وخارج المنزل»[17].

وهناك أيضًا مَن رفض هذا المصطلح لوجود كثير من الأدباء الذكور من ناصروا المرأة وسعوا إلى ضرورة معاملتها كمركز شأنها شأن الرجل(**كالغذامي**) فسيكون بالتالي من الصعب أن نصِف كتابة الرجل بأنّها نسوية.

أمّا عن الموقف الثاني فهو موقف وسطي يُقّر بالكتابة النسوية(أدبًا و نقدًا) و في الوقت نفسه يرفض اللازمة الطبيعية للمرأة.

والموقف الثالث فهو الموقف المتبني لهذا المصطلح والمدافع عنه في المشهد النقدي العربي من منطلق الخصوصية النسوية وقد ارتبط «بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات عملن من خلال إدراكهن لخصوصية وضعهن كنساء ولبلاغة الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسوية وإغنائها وتثمين معانيها وتطوير أفقها النظري والجمالي بما يعمق من فاعلية هذه الممارسة»[18].

كما تعرضّ المصطلح إلى إشكال آخر، وهو وجود مصطلح "نسوي"، "أنثوي"، "مؤنث". فهناك من الناقدات ومن بينهن"**نازك الأعرجي**" من يرفض مصطلح" الكتابة الأنثوية " لأن لفظ الأنثى يشير وحسب إلى طابعها الجنسي و«يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية ذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية»[19]. وفي الوقت نفسه تقر بمصطلح الكتابة النسوية لأنها تشير إلى كينونة المرأة ماديًا وثقافيًا وفكريًا واللافت للنظر أنّ الناقدة نفسها تدخل في متاهات المصطلح فعلى الرغم من رفضها لمصطلح الأنثوي والمؤنث، إلا أنّها تسمي كتابها"**صوت الأنثى**".بينما تقترح الدكتورة"**زهرة الجلاصي**" استخدام مصطلح" النص الأنثوي" بديلاً للنسوي لأنّ«مصطلح النص الأنثوي يعرف نفسه استنادًا إلى آليات الإختلاف لا المميز وهو في غنى عن المقالة التقليدية مؤنث/مذكر بكل

محمولاتها الأيديولوجية الصدامية[...] وفي مصطلح نسائي معنى التخصيص الموحي بالحصر والإنغلاق في دائرة حسن النساء»[20].

وعلى الرغم من وجهات النظر المتشعبة هنا وهناك حول المصطلح تبقى الكتابة النسوية هي المصطلح الأكثر تداولاً واستخدامًا والتي تعني«كل ما تكتبه المرأة على خلفية وعي متقدم ،ناضج ومسؤول لجملة العلاقات التي تحكم وتتحكم في شروط المرأة في مجتمعها ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامي لحركة الإحتجاج معبرًا عنها بالسلوك والجدل بالفعل والقول، وتعني كاتبته القضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلى عن حركة التيارات العميقة المولدة للوعي النسوي الجمعي»[21].

2_5_أهم ميزات الكتابة النسوية(أدبًا و نقدًا) في المشهد النقدي العربي:

يمكن أن نختصر أهم الخصائص المميزة للكتابة النسوية في المشهد النقدي العربي في النقاط الآتية:

أهم جنس أدبي برزت فيه الكتابة النسوية هي الرواية حيث توهجت وتعددت مضامينها«على أساس أنّ الشعر_على سبيل المثال _لم يشكل ظاهرة نسوية عربية بوصف لغته على العموم لغة أحادية لكن الرواية المتعددة الأصوات والرؤى شكلّت فئة تسوية في النقد الحديث»[22]. فقد علا صوت النسوية من خلال الإنفتاح على السرديات التي جعلت المرأة الكاتبة رائدة في مجال الكتابة وفتحت لها المجال للتعبير عن آرائها بكل حرية.

نستطيع أن نوجز الكتابة النسوية و منذ مطلع القرن العشرين في ثلاث مراحل:

مرحلة أولى: تمثل مرحلة التقليد والتي جاءت كمؤشر لأقلام نسائية سارت على نهج الرجل للتعبير عن تطلعاتها مثلّتها«وردة اليازجي ومرايانا الحراشي، وعائشة تيمور، وزينب فواز ولبيبة هاشم وفريدة عطية ومي زيادة انشغلن في البداية على غرار زملائهن الكتاب بالكتابة التاريخية على نمط جرجي زيدان والرواية الاجتماعية على منوال سليم البستاني ورغم ما اتسمت به هذه المرحلة من تقليد لما يقوم به الرجل فهي تؤشر على اقتحام المرأة مجال الكتابة وتبين مدى حرصها وعزمها على التعبير عن تطلعاتها و مطامحها»[23].

مرحلة ثانية: تمثل نضج المرأة العربية من خلال إيجاد تصورات تخرجها من تهميش الرجل وجعلها تقف ندًا له، فيما يخص الكتابة نمثّل لها با«ليلى بعلبكي وكوليت الخوري ولطيفة الزيات واميلي نصر الله ومنى جبور وغيرهن فرغم اختلاف ثقافتهن وتجربتهن وغيرهن فقد استطعن أن يبلورن صحوة الوعي لدى المرأة العربية

ويصغن تصورًا جديدًا وجريئًا يفضي إلى الخروج من متاهات الثنائيات الوهمية التي تكرس التميز بين الجنسين وتغلب كفة أحدهما على الآخر»[24].

مرحلة ثالثة تميزت بالتطرق لمواضيع عديدة لا تنحصر في مواضيع المرأة بل تثبت بروز المرأة كشخصية واعية مستقلة تستطيع التطرق لكل المواضيع و تقترح لها حلولًا شأنها شأن الرجل مثلتها كاتبات كا«حنان الشيخ وحميدة نعنع وسحر خليفة ليلى أبو زيد[...]واتسمت الكتابة النسوية في هذه المرحلة بطرق مواضيع جديدة من قبل الحرب و التحرر الوطني والهيمنة الثقافية العربية وخيبة الأمل والإغتراب و هتزاز الانتماءات الجغرافية والتصادمات الفكرية والثقافية والعرقية»[25].

رائدات الكتابة النسوية الأديبات تحديدًا، منذ الثمانينات استطعن في كتاباتهن أن يكسرن طابوهات كثيرة كانت من المحرمات، حتى الأديب الرجل لم يكسرها بجرأة كما فعلن طابوهات الثالوث المحرم(الدين ،السياسة، و الجنس) على شاكلة "**أحلام مستغانمي**"، "**نوال السعداوي**".

بروز رائدات النقد النسوي على شاكلة "**بثينة شعبان**"،"**نازك الأعرجي**"، "**رشيدة بنمسعود**"،"**لطيفة الزيات**"،"**مي غصوب**"،"**نهى سمارة**"،"**سزسن ناجي**"،"**شانتال شواف**"،"**ريتا عوض**"،"**سعاد المانع**"،"**شرين أبو النجا**"، اللواتي حاولن في الكثير من كتاباتهن رفض حصر المرأة في جسدها وحسب بل في كيانها الإنساني، وحتى يقعّدن لنقد نسوي يثبت ويبرز شخصية المرأة كمبدعة وناقدة تستطيع أن تفرض نفسها في المشهد النقدي العربي و تُعامل كمركز لا كهامش تقف ندًا للرجل لا مضافًا إليه فالمرأة«بوصفها ناقدة نسوية قد ترفض أنّ خصوصية كتابتها محصورة في جسدها لأنها تؤمن بإنسانيتها المتكونة من عقل وروح وجسد، ولا يمكن اختزال ذلك كله في الجسد على حد تعبير نوال السعداوي»[26]. وفي هذه النقطة المتعلقة بالجسد نجد ناقدات نسويات نظرن إليها بطريقة مختلفة أي أنّها ومن خلال الجسد نشعر بكل أحاسيس الألم، المتعة، الألم، ا لرغبة، البكاء فنحن مطالبون بقراءته بصورة مختلفة تخرج عن الأطر التقليدية التي تنحصر في الشكل الخارجي الفارغ من أي روح، في شكل جنسي وحسب كما ذهبت إلى ذلك "**شانتال شواف**" التي ترى في الجسد«القيمة الثقافية النقدية الجديدة التي يتوجب على النقد العربي، وخاصة النقد النسوي، أن يعيد من خلاله قراءة التاريخ الثقافي الإبداعي سواء في كتابة المرأة أو في كتابة الرجل إذ أن الحياة من وجهة نظرها تستمر في أعماق الجسد، تتألم و ترغب و تستمع ،تبكي وترهب وتأمل »[27].

ومن هذا المنطلق نعيد قراءة حتى بعض النصوص الدينية التوراتية خاصة مسألة "الخروج من الجنة"و في هذه المسألة تعدّها المرأة مقروءة بصورة ذكورية مشوهة فتصل « إلى أنّ المؤنث بصورة حواء، هو الذي استولى على المعرفة(هذه المعرفة المحرمة على البشر والمؤسسة للسرية) وهو الذي انتهك الأمر الإلاهي لابقائه(الانسان) في المجهول وفي عدم المعرفة، والمرأة هي الأولى التي شعرت بالحاجة إلى هذه المعرفة، و قلتها إلى الرجل وما قدمته حواء لآدم هو الغذاء المعرفي الروحي انطلاقًا من كون الجسد هو أم الأحياء والفكر ومن ثَم لا يقتصر ما تقدمه على اللذة و الولادة فحسب»[28].

بروز الرجل في النقد النسوي كمدافع عن المرأة وداعٍ إلى ضرورة معاملتها كمركز لا كهامش نجد مثلاً "**جورج طرابيشي**"الذي يتناول في كتاباته روايات "**كزليت خوري**"،"**ليلى عسيران**"،"**ليلى بعلبكي**" بالدراسة و كذا"**أنور الجندي**"في مدوناته الذي يتحدث عن شعر كثير من الرائدات النسويات وفق تحليل نفسي كا"**فدوى طوقان**"،"**نازك الملائكة** "،"**جميلة العلايلي**"،"**جليلة رضا**"،"**ملك عبد العزيز**"، ولعل أبرز ناقد عربي دافع عن المرأة بل أكثر من ذلك كانت نظرته ونقده من باب التقعيد للنقد الثقافي في المشهد النقدي العربي، إنّه الناقد السعودي"**عبد الله الغذامي**" الذي يجعل الأدب النسوي والكتابة النسوية أبرز مجالاته التي تبرز ثنائية المركز(الرجل) والهامش(المرأة). وفي الحقيقة "**الغذامي**" كان قد مهدّ له في مدوناته الأولى قبل مدونته"**النقد الثقافي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية**"، كمدونة"**المرأة واللغة**"، التي تحدّث فيها في أكثر من مقام عن تهميش الكتابة النسوية والأدب النسوي، وحلّل عبر مراحل تاريخية متعاقبة مكانة المرأة في الأدب، بدءًا من الجاهلية والإسلام مرورًا بشهرزاد وصولاً إلى "**مي زيادة**" وحتى "**أحلام مستغانمي**" والأكيد في مدونته التي قعّد فيها للنقد الثقافي أين تحدّث عن المرأة من منطلق فحولة الرجل الذي عدّ فحولته نسق مضمر توجهته الثقافة الرسمية فسيطر بالتالي على الأدب العربي منذ العصر الجاهلي.

وكأنموذج للكتابة النسوية في المشهد النقدي العربي سنتوقف مع "**ذاكرة الجسد**"**لأحلام مستغانمي** متناولين صورة الذكر في هذه الرواية.

3_أحلام مستغانمي وصورة الذكر في رواية"ذاكرة الجسد"كوجه للنسق المضمر:

بدايةً ننوه فقط أنّ تناول صورة الذكر في رواية "**ذاكرة الجسد**" لا تقوم على الوقوف على صورة الذكر مطلقًا، بل من جانب تحكّم النسق المضمر في ثنائية الرجل و المرأة ، الرجل كممثل للمركز، المرأة كممثل للهامش، من أجل هذا قد يبدو الجانب التطبيقي أقل مقارنة بالجانب النظري.

2_2_ ملخص الرواية:

بطلا الرواية"خالد"الراوي "حياة" التي من أجلها كُتبت الرواية حيث يقرر"خالد" أن يخط قصته مع الوطن، هذا الوطن الذي كان في يوم من الأيام مناضلاً في صفوفه إبان ثورة نوفمبر الكبرى أين أصيب وبُترت ذراعه مما يضطره للعبور إلى تونس محملاً برسالة من قائده(سي الطاهر) إلى زوجته التي وضعت مولودة لم يرها بعد يطلب منها تسميتها"أحلام"؛ينقطع الزمن مدة خمسًا وعشرين سنة في باريس ليلتقي البطل "خالد " ذو الخمسين سنة مع الطفلة أحلام التي صارت شابة و يقع في حبها متحولاً من رسام إلى روائي يحكي قصته معها والتي تركته خاسرًا فيعود أدراجه إلى الجزائر منهكًا لا محبوبة ولا أحلام التي تزوجت من رجل آخر، حتى عودته إلى الجزائر حمّلته ألمٍ على ألم عندما يجدها تتخبط في بؤر من القتل والموت(العشرية السوداء)حيث كان ضحيتها أخوه الذي قُتل برصاصة طائشة على قارعة الطريق ليتحمل خسارة أخرى أكبر وأكثر إيلامًا خسارة وطن سُرقت مكاسب ثورته العظيمة من قبل أشخاص سخروه لمطامعهم الخاصة.

2_3_صورة الذكر في "ذاكرة الجسد كوجه للنسق المضمر:

لطالما ارتبطت الكتابة عن المرأة وبقلم المرأة بكونها موضوعًا مفعولاً بها، إلا أنّ الطفرة التي أحدثتها **"ذاكرة الجسد"** في المشهد النقدي العربي، والضجة التي أثارتها والتي أكسبتها جماهيرية شعبية كبيرة، كان سببها الرئيس أنّها كتابة امرأة لتفكير و عقلية رجل ممثلةً في بطل الرواية "خالد"فقد عرفت جرأةً و فتحًا لطريق القلم بلا حدود (جنسية،سياسية ، دينية) فقد كسرت طابوهات الثالوث المحرم(الجنس ، السياسة ، الدين).

والفكرة الأساسية التي نسجت انطلاقًا منها **مستغانمي** صورة الذكر في ذاكرتها،جاءت وفق نمط معين يسيّره نسق مضمر بوعي منها أو بغير وعي ، نمط تحكمه أسس معينة قابعة في ذهنها عكستها على شخوصها الرجالية الأساسية(**خالد،سي الطاهر، زياد، الزوج العسكري صاحب النفوذ**)فقد اختارت شخصيات لها مكانة مرموقة يشتركون في كبر السن ، و التاريخ النضالي فكل من خالد و سي الطاهر من أبطال ثورة نوفمبر الكبري، و زياد الفلسطيني له بدوره تاريخ متعلق بالقضية الفلسطينية، و الأمر نفسه ينطبق على الزوج العسكري.

هذا النضال و الوقار يشكل فحولة هؤلاء الرجال ، فالظاهر أنّ **"أحلام مستغانمي"** قد كسرت فحولتهم باستشهاد سي الطاهر،و بتر ذراع خالد و تركه بجر أذيال حب ضائع، الأمر نفسه ينطبق على

زياد الذي يستشهد بدوره.إلا أنّ الحقيقة التي تقرها الذاكرة أنّ **أحلام مستغانمي** قد خضعت في الحقيقة لحيل الثقافة و قواعد النسق المضمر الذي تغلغل فيها بغير وعي منها عندما تزوجت حياة في النهاية برجل عسكري، فخضعت بالتالي لقواعد الرجل و فحولته (قواعد النسق المضمر و لم تتمرد عليها.

هذه الصورة الأساسية التي تشكلت من براثينها صورة الذكر في ذاكرة الجسد وفق قواعذ النسق المضمر نجم عنها عباءات لبسها الذكر في روايتها نختصرها في الآتي:

الرواية لم تكرس استرجال المرأة، بل على العكس من ذلك فهي تكرس مركزية الرجل وتهميش المرأة لأنّها تسعى أن تكون رجلاً وبالتالي إلغاءًا لأنوثتها ونسويتها فكما يقول **الغذامي**، الذي أراد أن يثبت استحواذ فحولة الرجل على اللغة والأدب كنسق مضمر مسيطر على الثقافة العربية«هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل وبعقليته و كن ضيفات أنيقات على صالون اللغة، إنهن نساء استرجلن، و بذلك كان دورهن دورًا عكسيًا .إذ عزز قيم الفحولة في اللغة وهذا عين ما حدث مع الشاعرات النساء في العصور الأولى منذ الخنساء إلى عائشة التيمورية، مما أدخلهن فعلاً في مصطلح الفحل والفحولة، و هذا ضاعف من غياب المرأة عن الفعل اللغوي حيث غابت كمؤلفة وغابت كقارئة أيضًا»[29].

أحلام مستغانمي في الذاكرة امتلكت زمام أمور الأحداث، الأحداث المبتكرة والمسيرة لشخصية البطل الرجل(خالد) وحتى شكل جسده الذي قدمته ناقصًا مبتور اليد، هذا البتر أنقص من رجولته وأخرجه من فحولته، ولعلنا بأحلام مستغانمي ، لم تقم بذلك إعتباطًا فأرادت أن تساوي بين بطلها والمرأة عمومًا باعتبار "فرويد" يعدّ المرأة كائنًا ناقصًا فا«إذا ما كانت رجلاً ناقصًا لأنّها تفقد عضوًا يمتلكه الرجل فهذا معناه أنّ تمام الجسد يعني تمام القيمة و أي لقاء بين التام"الرجل" و الناقص"المرأة"سيفضي إلى انتصار الكامل على الناقص»[30]. فكأنها تعمدّت إحداث عاهة في بطلها حتى يتساوى ويتعادل مع بطلتها المرأة فلا فروق بينهما حتى ولو كانت تلك قوانين الرجل التي سنّها لتخلق من خلالها قوانين المرأة في كتابتها بلغة استطاعت أن تبرز سلطة المرأة و تحكمها فيها إلى أقصى حد حيث تقول على لسان بطلها "خالد" بلغة المرأة لتبرز نقصه، وعقده« لم أكن مريضًا ليحتفظ بي الطبيب في مستشفى ولا كنت معاق بمعنى الكلمة لأبدأ حياتي الجديدة، كنت أعيش في تونس ابنًا لذلك الوطن و غريبًا في الوقت نفسه، حرّا ومعتدًا في الوقت نفسه سعيدًا تعيسًا في الوقت نفسه، كنت الرجل الذي رفضه الموت . ورفضته الحياة، كنت كرة صوف متداخلة فمن أين يمكن لذلك الطبيب أن يجد رأس الخيط الذي يحل به كلّ عقدي»[31]. فعندما كان خالد بجسد كامل أثناء الثورة **= كان فحلاً=رجلاً=المركز**.

وعندما أصبح بذراع واحدة=**أضحى ناقصًا=كُسرت فحولته=الهامش**.

حيث« تتحدد شروط المواجهة ومجالاتها داخل نص مشترك يشترك الرجل فيه مع المرأة في الكتابة، فمنه رواية ومنها رواية، منه ذاكرة ومنها ذاكرة ، وكلتا الذاكرتين هما لجسدين ناقصين واحد ناقص بزعم فرويدي (فحولي) و الثاني نقص بفعل نصوصي أنثوي»[32].

فضلاً عن كسر "**أحلام مستغانمي**" لفحولة بطلها ببتر ذراعه ألقت عليه وطيلة خمسة وعشرين سنة(من لحظة البتر إلى غاية لقاءهما في باريس) أغلال سجنها عندما حبسته في جدران المرسم وهي نفسها التي أخرجته منه عندما التقى ببطلتها أحلام /حياة . كأني بالمرأة هي التي حررته و مفاتيح سجنه كانت في جيبه« ربع قرن من الصفحات الفارغة البيضاء التي لم تمتلئ بك ،ربع قرن من الأيام المتشابهة التي أنفقتها في انتظارك »[33].

أعطت **مستغانمي** للمرأة الدور المحوري المتحكم في خيوط الرجل عندما جعلت بطل روايتها "**خالد**" هو الذي يحكي قصته مع المرأة وهي التي تسمع، جعلته شهرزاد و جعلتها شهريار كأنموذج لليالي من الكتابة النسوية الحديثة «أريد أن أكتب عنك في العتمة ، قصتي معك شريط مصور أخاف أن يحرقه الضوء و يلغيه» [34].

صورة الرجل الذي قدمته في ذاكرتها، تعدّ أنموذجًا للكتابة النسوية الحديثة التي جعلت المرأة مركزًا لا هامشًا أنهت معها« تاريخ مديد من الوصاية والأبوة والسلطوية هي قضاء على الفحولة وسلطان الفحل، لأنها تقتضي تحويل الفاعل إلى مفعول به، لكي يكون الكاتب مكتوبًا ويكون سيد اللغة مجرد مجاز لغوي في خطاب مؤنث»[35].

لقد أرادت أحلام مستغانمي من خلال الرواية أن تظهر أن المرأة هذا المخلوق الذي طالما تعامل معه الرجل كمخلوق ضعيف، أنثوي ، وُجد من أجل خدمة الرجل في بيته و فراشه، قد كسرت هذه القاعدة أخيرًا، و جعلت الرجل أسيرًا لها تحركه كما تشاء ، تحرره متى تشاء ، و تكبله أيضاً متى تشاء

واللافت للنظر في هذه الرواية أنّ عنصر الرجل كان أكثر مقارنةً بالأنثى، وكأنّنا بالكاتبة قد أرادت أن يسقط الرجال واحدًا تلو الآخر، فقد ارتبط الذكر في روايتها بالموت والسقوط حيث«يموت الطيبون ميتة كريمة مثل استشهاد سي الطاهر، ومثل موت سي حسان البريء، ويموت آخرون ميتات معنوية مثل إعلان موت الفحولة لدى خالد وموت الأخلاق عنده و عند الرجل المغامر الذي وردت صفته دون اسم(سي...)السيد الفراغ السي اللا اسم»[36].

لعل صورة الذكر في الرواية تزداد وضوحا في تمرد المرأة عليه و رغبتها في الحط من قيمته و قدرتها على التساوي معه تتبلور في باقي الروايتين اللاحقتين" **لذاكرة الجسد**" "**فوضى الحواس**"و"**عابر سرير**" عندما تعود المرأة هي التي تمتلك صفة الحكي و تبرز تمردها على الرجل بكسرها مثلا لرهبة الرجل العسكري المخيفة بخيانتها في صورة رجلين رجل التقته ، مرة واحدة و رجل اخر عاشرته ، معتقدة أنهما رجل واحد، و في الحقيقة تعمدت ذلك لتبرز قدرة المرأة على التلاعب بأكثر من رجل مهما كانت مكانته في المجتمع و هذا يبرز تمردها عليه و كسرها طابوهات الخوف منه، لتتلاعب في الوقت نفسه مع و من حيل الثقافة المتمثلة أساسًا في تحكم النسق المضمر فينا.

لقد كانت **ذاكرة الجسد** "**لأحلام مستغانمي**"وجه جديد للكتابة النسوية العربية كسرت طابوهات فحولة الرجل المركزية وحولتها إلى هامش في مقابل مركزية المرأة، كما كسرت طابوهات الثالوث المحرم(الجنس و السياسة و الدين)بجرأة كبيرة حتى بالنسبة للرجل نفسه فما بالك بالمرأة، و لعل أكبر دليل على ذلك ما قاله نزار قباني في غلاف الرواية «روايتها دوختني ،وأنا نادرًا ما أدوخ أمام رواية من الروايات وسبب الدوخة أنّ النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، متوتر، واقتحامي ومتوحش، وإنساني وشهواني، وخارج على القانون مثلي»[37].

خاتمة:

في خاتمة هذه الدراسة التي كان قوامها الأساسي تتبع مسار الخطاب النسوي في المشهد النقدي العربي كمجال من مجالات النقد الثقافي، وعلى الرغم من أنه من الصعوبة بمكان تحديد نتائج الدراسة في نقاط محددة، لأنّ نتائجه موجودة على مدار كل الدراسة بدءًا من أول حرف وصولاً ألى آخر حرف، فخاتمة البحث هي البحث كله إلا أنّه يمكن إثبات أهم النتائج المتوصل إليها في النقاط الآتية:

- ✓ استطاع الخطاب النسوي العربي أن يوجد له مكانة بعد أن تمكنت المبدعة العربية من فرض صوتها وقلمها،خاصةً بعد أولاها النقد الثقافي اهتمامه كنص مهمش يقف في وجه النص النخبوي ممثلاً في خطاب الرجل.
- ✓ استطاعت المرأة العربية المبدعة من خلال نتاجاتها، أن تتكلم باسم الرجل تفكر مثله تمامًا، هذا الإجراء الأدبي مكنّها من تعرية فحولتها الطاغية.

- ✓ تكشّفت الأنساق المضمرة المخبوءة خلف عباءة النص الإبداعي النسوي، فبينت أنّها ظُلمت طيلة العصور الأدبية الماضية لأنها لطالما عوملت كنص مهمش لا يرتقي لنص الرجل الفحل فقد كسرت هاته الأنساق فحولة الرجل المبدع.
- ✓ على الرغم من أنّ النقد الثقافي منهل خصب يأخذ من المناهج الأخرى إلا أنّه يتفرد بالغاية فغايته ليست جمالية بل هي ثقافية بحتة.

هوامش:

(1) معجب الزهراني: نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدد، دراسات (عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية) المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط3، بيروت، 2003، ص139.

(2) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2005ص 08.

(3) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط3، 2010ص 140.

(4) حسين المناصرة: النسوية في الثقافة و الإبداع ، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1 ،2008 ،ص65.

(5)عبد الله محمد الغذامي: المرأة و اللغة ، المركز الثقافي العربي، ط3،2006، ص17.

(6)المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(7) فاطمة المرنيسي،الحريم السياسي ، النبي و النساء ،تر عبد الهادي عباس ، دار الحصاد للنشر و التوزيع ، دمشق ،ط1 ،1993، ص 15.

(8)المرجع نفسه ،الصفحة نفسها..

(9) يمنى طريف الخولي : النسوية و فلسفة العلم، مؤسسة هنداوي سي آي سي، 2017، ص25.

(10)المرجع نفسه ، ص26.

(11)عبد الله الغذامي ، المرأة و اللغة ،ص57.

(12)المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(13)حسين المناصرة، النسوية في الثقافة و الإبداع، ص24.

(14)المرجع نفسه ، ص88.

(15) المرجع نفسه ، ص 90.

(16)نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دراسة في الكتابة النسوية ، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ط1 ، 1997، ص06.

(17)المرجع نفسه ، الصفحة نفسها,

(18)مفيد نجم:الأدب النسوي إشكالية المصطلح، مجلة علامات، العدد57،م14،2004،ص 162.

(19)نازك الأعرجي ، صوت الأنثى، دراسة في الكتابة النسوية، ص 31.

(20) مفيد نجم ، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص165، 166.

(21) حسين المناصرة ، النسوية في الثقافة و الإبداع، ص67

(22)المرجع نفسه ، ص109.

(23)محمد الداهي: المقاربة النسوية ، موقع الناقد العربي.

(24) المرجع نفسه

(25)محمد الداهي ، المقاربة النسوية.

(26)حسين المناصرة ، النسوية في الثقافة و الإبداع ، ص116.

(27)المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(28)حسين المناصرة ، النسوية في الثقافة والإبداع ،ص 116،117

(29)أحلام مستغانمي:ذاكرة الجسد ،ص 181،182.

(30)عبد الله الغذامي ،المرأة و اللغة ، ص186.

(31) أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص06.

(32) عبد الله الغذامي ،المرأة و اللغة ، ص 187.

(33) أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص99.

(34)المرجع نفسه، ص 41.

(35) عبد الله الغذامي ،المرأة و اللغة ، ص 189.

(36) المرجع نفسه ، ص190.

(37) غلاف رواية ذاكرة الجسد الخارجي.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 364 - 376 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

النّهاية المأساوية للشخصية في رواية "سيّدة المقام" لواسيني الأعرج

Tragic End in Waciny Laredj's Sayidat Almaqam

* عمار بن بتيش[1]، أ/د. محمد بن سعيد [2]

omar benbettiche[1], mohamed bensaid[2]

جامعة أحمد بن بلة وهران -1- (الجزائر)

مخبر السيميائيات وتحليل الخطابات

University Ahmed Ben Bella Oran 1 (Algeria)

benbettiche.omar@edu.univ-oran1.dz [1] / bensaid-m@hotmail.com [2]

تاريخ الإرسال:.2020/11/09	تاريخ القبول:2021/06/03	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

لقد أضحى تألق الفّن الرّوائي بعناصره الأساسية المعروفة؛ كالشخصية والحدث والزمكان، رهين آفاق جديدة بفعل التقنيات الحديثة التّي مدّته باعا، وجعلت كل عنصرٍ فيه مدار اهتمام لا ينتهي بالبحث والتمحيص، ولما كانت الشّخصية عنصرا هاما، ونواة أساسية تلتحم حولها أحداث الرواية، فقد أضحت تثير اهتمام القارئ وتشد انتباهه أكثر لمعرفة سير حركتها والنهاية التّي ستؤول إليها، من هنا جاء موضوع هذا البحث دائرا في فلكها ساعيا إلى الكشف عن نهايتها المأساوية، والعلاقة التّي تربطها بالحدث في الرّواية، وقد انصب اختيارنا على رواية "سيّدة المقام" لواسيني الأعرج باعتبارها رواية معاصرة تنهض على طابع المغايرة لما كان سائدا ومألوفا.

الكلمات المفتاح : نهاية؛ رواية؛ مأساة؛ حدث؛ شخصية.

Abstract:

Fiction with all its fundamental elements, including characterization, action, and setting, has considerably thrived owing to the recent modern experimentation with technique. It has become a very interesting area of research and scrutiny. Characterization as one essential part of the study of fiction has also attracted readers' interest in order to unveil its development and end in the story. Hence, the present research aims at exploring tragic end and its relationship to action in WacinyLaredj's*SayidatAlmaqam*.

Keywords: end; novel; tragedy; action; character.

* عمار بن بتيش: benbettiche.omar@edu.univ-oran1.dz

مقدمة:

يعدّ الأدب أيًا كان جنسه حياة لانفعال مكتوب مسرحه الذّات والحياة، والرّواية كتقنية أدبية سردية تتحرك ما بين الذّات والموضوع، في كيان شعوري متوحد وبلغة تعبيرية تناسب طبيعة التّجربة الحكائية وآلياتها الفنّية.

من هنا كان عامل الشّخصية الرّوائية ولا يزال عنصرا هاما من عناصر الحكاية الروائية، حيث أنّه لا رواية بدون شخصية؛ فعليها يقوم فعل القّص، وبدونها يتعطل مضمار السرد.

واستنادا إلى الأهمية القصوى التّي حظيت بها الشخصية في الرّواية، فإنّ نمط توظيفها وطريقة اشتغالها بات يختلف من أديب إلى آخر؛ كل حسب ذاته وطبيعة موضوعه، فهي تتعدد وتتباين حسب "تعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التّي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود"[1]، وهذا التباين والاختلاف لا يعني الخلل والاضطراب، بقدر ما هو نتاج خلق مساحة واسعة الحدود للتّصورات والمفاهيم من قبل الباحثين والمهتمين في ساحة الدّراسات الأدبية والنقدية، ومد جِسر عبور تتجاوز من خلاله الشّخصية ثوبها التقليدي القديم المنصب في الأشباح والأساطير..، لتحظى بأكثر إنسانية وواقعية مع موجة السّرديات الحديثة، التّي طوّرت كثيرا من هذه الأساليب والمنظورات تجّاه الشخصية الروائية، بدء من حقول التّنظير الدرامي لفعل الشّخصية الذّي أقامه "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" (بداية – وسط – نهاية) معترفًا بقيمة "المحاكاة" ومحددًا للعلاقة التّي تحكم مصير الشّخصية المأساوي، وصولا إلى عصر التّنظير ما بعد الحداثي، الذّي يكسبها مدلولات لغوية وصورة حقيقية لها تأثيرها في سير الأحداث والوقائع، إذ صارت "مفهوما زئبقيا يتأبى عن كل تحديد صارم"[2]، ونظرا للتّعدد الهائل الذّي حازته الشّخصية من حيث المفاهيم والتّقنيات، والتّي يصعب الإحاطة بها كليّا في حدود هذا البحث الضّيق، فقد ارتأت هذه الدّراسة؛ أن ترتكز على النّهاية المأساوية للشخصية وحدود العلاقة التّي تربطها بالحدث في الرّواية، وما يدور حولهما من آليات صراع ومواقف داخلية وخارجية، تنسجم في مجملها لتكوّن شبكة من الوسائط الفاعلة المشكّلة للنّهايات، ولعل تركيزنا على هذه العلاقة التّي تجمع الشّخصية بالحدث؛ راجع بالدرجة الأولى إلى كون الحدث بداية الأزمة في الرواية، كما أنّ هذا لا يعني التّقليل من بقية العناصر التّقنية الأخرى؛ (كاللّغة والحوار وعنصري الزمن والمكان) المتمّمة للبناء الفنّي الروائي.

من عمق هذا المنظور، فقد وقع اختيارنا على رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، وذلك لتوفرها على بنية درامية متماسكة، تجمع مابين الغموض والتوتر، معتمدة طريقة السرد المشوق بلغة رزينة وإيقاع حزين يعرض الحدث المأساوي في حبكة مركبة منذ بداية الرواية حتّى النّهاية، ممّا جعل بناءها يثور منذ بدايته ويعرض صراعا يُنهي وجود الشخصية (مريم)، التّي قتّصتها رصاصة غادرة..، فالرّواية تبني أحداثها على واقع الجزائر المأساوي خلال القرن الماضي، المحمّل بشتى الآلام والجراح وصور من الفقد والحرمان...، وغيرها من المآسي التّي شغلت الهمم وحركت أقلام الروائيين، كما دفعت بهم وبواسيني الأعرج إلى تشريح الواقع الجزائري في ظرف أكثر حساسية واضطراب.

وانطلاقا من رصدنا لأهمية الشّخصية الروائية وما يحيط بها من اهتمام في حقل الدّراسات السردية، فقد تعززت لدينا رغبة معرفية لملامسة واقع الشخصية المأساوية وسط السّاحة الأدبية الجزائرية، ومن عمق هذا السّياق، فقد فرضت طبيعة البحث؛ الإجابة عن أسئلة أهمها: – ما النهاية؟ وما علاقتها بالشخصية والحدث في الرّواية؟ وكيف جسّد الروائي نهاية الشخصية المأساوية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، فقد استعانت الدراسة بإجراءات المنهج البنيوي التّكويني، لكونه منهجا طيعا يتلاءم مع خصوصية الرّواية بما تقتضيه من بنى سردية دالة، يمكن رصد العلائق القائمة فيما بينها، وربط صلتها بالواقع الخارجي، مع الأخذ والاستفادة من مناهج نقدية أدبية معاصرة؛ كتلك التّي تهتم بالجانب النّفسي والسوسيولوجي للشّخصية.

أولا: في ما تعنيه النهاية؟

تنحدر اللفظة من الدّلالة اللّغوية (نهي)، لتدل على غاية الشيء ومنتهاه، حيث يقال: "بلغ نهايته، وانتهى الشيء، وتَناهى ونُهي: بلغ نهايته"[3]، وللّفظة ما يرادفها سرديا من معاني؛ "كالحادثة أو الواقعة الأخيرة، وتأتي بعد حدث أو عقدة"[4]، وفي ذات السّياق نجد لفظة "خاتمة" في معجم اللّغة العربية، تدل على عاقبة كل شيء وآخره ونهايته، عكس بدايته، العبرة بالخواتيم...[5]، يقابلها سيميائيا ومن الوجهة الاثنو –أدبية "الاختتام" الذّي يعني كل توقف مؤقت عن القراءة...[6]، غير أنّ هذا لا يعني نهاية الجملة أو المقطع الروائي، وإنّما قد نجد الأحداث تبلغ نهايتها ويستمر الراوي في الكلام معلقا على الأحداث(...)فتكون الخاتمة (مغلقة)، وقد ينقطع كلام الراوي قبل الوصول إلى نهاية الأحداث ومعرفة مآل الشخصيات فتكون الخاتمة (مفتوحة)[7].

وبناءً على ما سبق يتّضح أنّ هذا الاختلاف والتّباين في المفاهيم طبيعي، مرده إلى طبيعة النّصوص المتعامل معها ختاميا، إذ نجد مصطلح "الخاتمة" في فن المسرح القديم، كثيرا ما يشكّل سببا للتّوتر بين الكاتب والقراء، لأنّها عادة ما تحمل موقف الكاتب من موضوعه، أو حكمه على سلوك شخصياته، بما يتنافى مع موقف القارئ وأخلاقه، وعموما تأتي "الخاتمة" مثلها مثل النهاية "حصيلة لتطور الأحداث وصراع القوى، أو نتيجة حدث مفاجئ (موت أحد الأطراف أو تخليه عن الصّراع) أو نتيجة تدخل قوى غيبية"[8].

من هنا انتهى باحثوا السرد إلى أنّ النّهاية تحتل وضعا حاسما لأنّها تلقي الضوء على دلالة الوقائع التّي أفضت إليها، فهي تؤدي وظيفة الوضع، والقوّة المنظمة لعنصر السرد، بما يجعل طبيعة الانتظار ذو علاقة بشكل السرد[9].

وبناء على هذا الموقف الحاسم الذّي تتّخذه النّهاية في شكلها السّردي الأخير، فإنّ مآلاتها ترتبط لا محالة بتطورٍ من الأحداث وعلاقاتها بحالات الشخوص داخل فضاء النّص الروائي.

ثانيا: علاقة النّهاية بالحدث والشخصية المأساوية في الرّواية:

1- العلاقة من منظور روائي تقليدي:

حظي خطاب النّهاية في الرّواية بكثير من العناية والاهتمام من قبل الباحثين والدّارسين، شأنهم في ذلك شأن الحديث عن البداية، وكان هذا الاهتمام لزوما تتطلبه بنيوية العمل الرّوائي كوحدة عضوية متماسكة ومادة حكائية "تسرد خبريا حوادث مترابطة تقود إلى نهاية محددة، وتنمو باتّجاه ذروة تتشابك فيها الحوادث وتتعقد وتتأزّم، بحيث يبلغ التّوتر الدرامي الذّي ينتج عنها أقصى درجات الارتفاع، ممّا يجعله في حاجة إلى الانحدار ببطء، أو بسرعة حاملا معه خواتيم الحوادث، وحلولا لتعقيداتها، ونهاية لعلاقات الشخصيات بها، تلك هي طبيعة البناء الحكائي: عرض فأزمة فحل، وهذه الطبيعة هي العقدة في مصطلحات الرواية التّقليدية، وهي السبيل إلى الإمساك بالقارئ من بداية الرّواية إلى نهايتها"[10]، كما أنّ هذا الشّكل لا يتعدى هرم البناء التقليدي بشكله المعروف: (بداية، وعقدة، وحل) فبالعودة إلى "أرسطو" المنظّر الأول للتراجيديا (المأساة) في كتابه "فن الشعر" (384 ق.م- 322 ق.م) نجده يعرف المأساة على أنها: "محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التّزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء..."[11]، ومن خلال تعريفه هذا، يتبيّن أنّها تحتوي على أجزاء ممثلة في: الحكاية، الشّخصية، العبارة، النغم...، وهذا ما جعل الحكاية وحدة الحدث وترابط الحوادث في المأساة ترتيبا كليّا كاملا من

بداية ووسط ونهاية[12]، وجعل باقي العناصر الأخرى تكتسب خصوصية بنائها وتفردها من طبيعة الإطار الذّي وُضعت فيه المأساة وحالات صراع البطل التّي تنتهي غالبا بنهاية مفجعة، ذلك أنّ الشخصية كما عرّفها جيرالد برنس(G. Prince) في المصطلح السردي ومع الفكر الأرسطي "واحدة من اثنين من الصفات التّي يمتلكها الوسيط أو (pratton)، والشخصية (ethos الروح أو المزاج)، هو العنصر الذّي يحدد نوع الوسيط..."[13]، لأنّ الوسيط أو (الوسط)، مجموعة من الوقائع في حدث أو عقدة تقع بين البداية والنّهاية، يأتي بعد أحداث وتتبعه أخرى تتطور نحو النّهاية[14]، وبما أنّ النّهاية هي أعقد عناصر المادّة الحكائية، فقد كانت نهاية البطل عند أرسطو "تتراوح مابين الموت والقتل، فهي نهاية مفجعة (Fin tragique)، ما دامت الغاية هي إثارة الانفعال والأسى، وتأجيج للعواطف الإنسانية"[15]، وعلى هذا الدّرب سار بناء الرّواية التّقليدية؛ سواءً في شكلها الرومانسي أو الواقعي، ولاسيما في ترتيب الأحداث وبناء العقدة ورسم واضح للشّخصيات وتصنيفها إلى خيّرة وشريرة، عبر نسق زمني متصاعد؛ إذ كلما نما الصّراع وتعقدت الحوادث زادت الشّخصيات وضوحا، فهي لا تخرج عن الإطار الذّي صمّمه لها الراوي، فالراوي حسب عبد المالك مرتاض؛ أعلم وأدرى بحالها، وما التّركيز عليها والتّعظيم من شأنها إلاّ ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشّخصية وواقعيتها [16]، ممّا جعل بناء الرّواية محدد بتنقل هذه الشخصيات، ومقيّد ببنية فضائية كلاسيكية تحكمها من الخارج، وأمّا بشأن هذا التّصور التّقليدي، يذهب إدوارد الخّراط في بداية كتابه "الحساسية الجديدة" إلى الفصل في هيكلة هذا المنظور فيصرّح: "بأنّ ما نسميه اليوم بالحساسية القديمة ظلّت هي السائدة حتّى أواخر الخمسينات، الحساسية القديمة، أو الحساسية التّقليدية؛ تقليدية لأنّها شبه رومانسية، وشبه واقعية ما دمنا نستخدم برغمنا هذه المصطلحات"[17]، من هنا سجّل بناء الرّواية العربية نهايات مأساوية بدراجات متفاوتة ومختلفة، فبالعودة إلى الرّواية المؤسسة "زينب" لمحمد حسين هيكل، وعلى سبيل المثال لا الحصر، نجد نهايتها مثقلة بأجواء من الفجيعة، ومفعمة بعناصر التّصيد المأساوي، إذ تبدأ أحداث الرواية بزينب كشخصية رئيسية وتنتهي أخيرا بموتها[18]، ولقد استنفذ هذا الوضع جهود وتجارب العديد من الكتّاب، ممن ظلّت أعمالهم خاضعة للمبالغات التراجيدية ردحا من الزمن، تستند في معظمها على تقاليد غربية، وهي بلا شك أعمال رائدة جسّدت رؤية تقليدية للفّن والإنسان والعالم.

وبناء على ما سبق يتّضح أنّ منظور الرّواية التّقليدية، انطلاقا من حدود العلاقة التّي تجمع الشخصية بالحدث والمأساة، وفق هرمها المعماري التقليدي (بداية، عقدة، حل) قد قدّمت لنا نهايات

مغلقة متوقعة غالبا، يحيل فيها السرد بالإفصاح عن الحوادث، ومعرفة واضحة بأحوال الشخصيات ونهاياتها، تدل على أنّ الراوي يدرك تماما عالمه الرّوائي، بما يجعل نظرته تتحكم في صياغة النّص السردي من بدايته إلى نهايته، لنأتي بعدها إلى بيان حدود العلاقة التي تجمع النّهاية بالحدث والشّخصية المأساوية من منظورها الجديد.

2- العلاقة من منظور روائي جديد:

لقد دفع منظور الرّواية الجديدة منذ مطلع القرن العشرين وما بعده، بالكثير من النّقاد والبّاحثين إلى إعادة النّظر في بنيان الرّواية الذي يتميّز هو الآخر بتصميمه الهندسي "البداية والنّهاية والذروة والترابط بين الأحداث، والتفاعل بين الحدث والشخصية، الذّي يؤدي إلى نمو الأحداث(...) وتطوّر الشخصيّة وتناميها"[19]، لكن وفق منظور يجعل الرّواية تحمل على عاتقها ثقل الحقيقة الإنسانية؛ بين مرجعية الوهم الأرسطي، ولحظة اكتشاف الوعي الإنساني، وجاء ذلك في سبيل البحث عن تقنيات سردية مغايرة تتجاوز رواسب الحركة الكلاسيكية وما تقتضيه من تسلسل للأحداث "وإسقاط لشخصية البطل في الخارج أو تفاعل بين شخصية البطل والخارج أو في اكتشاف للعقل الباطن والقوى الرهيبة الخطيرة الخفيّة التّي تسيطر على فكر الإنسان وشعوره ووجدانه وأفعاله وسلوكه ومعتقداته دون أن يعرف الإنسان بوجودها، أو يحس بهذا الوجود"[20]،وإذا كان ميشيل بوتور (M. Buttor) ينظر إلى الأشياء وعلاقاتها بالإنسان من حيث الحركة والتّغير الدائمين، رابطا إياها "بالرحلات الاستكشافية الأولى حول العالم"[21]، فإنّ آلان روب جرييه (A.R.Grillet) يرفض هذه العلاقة المثالية بين الإنسان والأشياء، ويرى بأنّ الإنسان لم يفعل حتى الآن سوى إسقاط روحه وانفعالاته وآماله ومخاوفه على الأشياء[22]، من هنّا جاءت نظرة الإنسان إلى العالم تختلف باختلاف الأزمنة والعصور، والتّي هي حسب بول ريكور (P. Ricœur) "تنفعل وتعاني وتفكر وتموت"[23]، بحيث أصبح الإنسان يدرك مكانته في هذا العالم، فبمعية الرواية الجديدة اكتسبت الشّخصية طابعًا يملي عليها الحدث التّي تؤديه، ويجعلها تتصرف بطريقة محددة في كل ما يقع من أحداث، كون الحدث بداية أزمة لكل رواية درامية تعرض الحالات النّهائية للشّخصيات "بعد التّحولات التّي عرفتها مساراتهم الحياتية كما يعرضها السرد، هذه التّحولات تفضي عادة إلى حل للحبكة التّي تعقّدت وتأزمت أثناء (وسط) الرّواية وآن لها أن تنحل، وفق نهاية تغلق مسار تلك الأحداث، مادامت الشّخصية الرئيسية قد وجدت لنفسها مخرجا أو حلا بعد حالة اللاتوازن والتّوتر والصراع، فتنتهي الرّواية بتحول ملحوظ في وضع البطل"[24].

لقد عملت الرواية الجديدة على خلخلة بنيان المنطق التّقليدي الذّي حكم الرواية الكلاسيكية ردحا من الزمن؛ من حيث وضوح العقدة وتطوّر الأحداث وتوازنها، وجاء ذلك سعيا منها لممارسة تجريب جديد على مستوى هرمها السردي الرّوائي، فاستطاعت بفضل جيلها الجديد أن تتخلص من سلطة البطل الموحد الذّي يتحكم في سير الحدث بدء من مطلع القصة إلى نهايتها، عن طريق استحداث ما يسمى بـ: انكفاء البطل النموذجي، ولعل هذا الانكفاء قد زاد من تنوع السرد وانفتاحيته، بحيث لم نعد نجد ضميرا واحدا يؤطر الحدث القصصي إلى النّهاية، بل نلفي تنوعا وتعددا يظهر في غالبية القصص الروائية الجديدة[25]، فالرّواية لم تعد تهتم بالبناء التسلسلي المعروف، أو الاعتماد على التطور السببي المنطي، الذّي يتدرج فيه القاص بحدثه من المقدمة إلى العقدة فالنّهاية، بحيث نجد القاص في الرواية الجديدة يبدأ أحداث قصته من نهايتها (لحظة التّأزم)، أو كما يسميها البعض العقدة، ثم يعود إلى الخلف ليروي القصة كاملة، مستعينا في ذلك ببعض الفنيّات والأساليب كتيار اللاشعور والمناجاة والذّكريات[26]، وإذا نظرنا إلى حال نهايات أبطال الرّواية العربية الجديدة فغالبا ما نجدها تنتهي بالانهزام والموت، بما يتفق مع واقع المجتمع العربي المضطرب سياسيا واقتصاديا، خصوصا في الرّواية الجزائرية التّي شهدت عقب أحداث أكتوبر 1988، نقلة سياسية واجتماعية وتصعيد مأساوي لدخول أزمة دامت قرابة العشر سنوات، واكب خلالها الأدب فضاء الحدث الذّي تناقلته الأعمال الرّوائية من مصدره الأصلي، فتعدد إنتاجها شكلا ومضمونا، وبرزت أعمال روائية قدمتها الظروف الرّاهنة كوجوه جديدة، واستمرت أخرى في البوح بواقع معيش "لا تختلف أحداثه عن أحداث الماضي إلاّ باختلاف الزّمن والشخصيات الإنسانية التّي تتقاطع مع شخصيات الماضي بالسمات والدوافع والأطماع"[27]، وكان من بين الأعمال الرّوائية التّي صوّرت المأساة والعنف في الجزائر: "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، "دم الغزال" لمرزاق بقطاش، "سادة المصير" لسفيان زدادقة، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار ، "متاهات ليل الفتنة" لأحميدة عياشي، "بخور السراب" لبشير مفتي، "وادي الظلام" و"مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض ...[28]، وكلها أعمال تكشف عن لحظات إنسانية من الصّراع العنيف، بالإضافة إلى نصوص واسيني الأعرج التّي غالبا ما نجدها تحمل عناوين فرعية، تعج بشحنات دلالية، رغبة في إقناع القارئ وجعله يميل إلى أحدها، وقد كُتب أغلبها في أوج المحنة الجزائرية مثل: "ذاكرة الماء" و"حارسة الضلال" و"سيدة المقام"... هذه الأخيرة التّي وجدناها حقيقة ماثلة غنيّة بأفكارها وشخوصها وأحداثها، وتجربة فريدة من تجارب واسيني الأعرج وثمرة من ثمرات إبداعه واهتمامه بقضايا الأمّة العربية والجزائرية بوجه خاص.

ثالثا: مسار الرّواية:

تنشد الرّواية المأساة بحرقة وألم، عقب الأزمة التّي شكّلتها أحداث أكتوبر 1988، والتّي كانت بؤرة هامة، منها وإليها تعود أغلب الأعمال الرّوائية، نتيجة ما أحدثته من تحولات سياسية كانت بمثابة الشرارة التّي عقّدت الأوضاع وأدخلت الجزائر في دوامة من العنف والإرهاب الهمجي، فكان ما حدث هو الحكاية في الرّواية، حكاية مريم منذ إصابتها في أحداث أكتوبر1988، برصاصة طائشة على مستوى الرأس، من طرف من يسميهم النّص "بحراس النوايا" من الأصوليين المتطرفين، وتحت أنظار "بني كلبون" ممّن يتفرجون على وقع الجريمة من رجال الدولة وأمنها، من هنا تبني الرّواية أحداثها وتتشابك خيوطها، فتصنع لبطلها نوع من التّوتر اليومي، والأجواء المشحونة بتصاعد الأحداث وتشابكها، بما يجعل الأحداث بعضها سابق للصّراع مسببّا إياه، والبّعض منها لاحقا له، فتحضر شخصيات فاعلة يستحضرها السارد، سواء كحضور مباشر، أو يسخّرها على لسان شخصياته، بما يجعل الرّواية تتحرر من خطية التّطور الزمني التّقليدي الذّي تسير أحداثه على وتيرة مستمرة، ولكي تكون النهاية مؤلمة (اغتيال مريم)، وتكون الفاجعة أقوى، فقد دفع الرّوائي بأحداث روايته إلى الأمام، تاركا المجال للقارئ، كي يتابع مصدر القتل والقتلة؟ كما وصف ذلك الراوي بقوله: "ستقولون رصاصة (الجمعة 7 أكتوبر من خريف 1998) رصاصة بلا معنى كغيرها من الرّصاصات الكثيرة التّي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام، رصاصة خرجت من مسدس لا يعرف صاحبه مطلقا أنّه هو صاحب الكارثة، قد يكون من بين المارة الذّين أصادفهم يوميا في الشوارع بعد أن أنهى خدمته الوطنية أو اللاوطنة؟ لا أعلم."[29]، من هنا تراكمت الأحداث في جوّ سردي يتراوح ما بين التّصعيد والنزول، متنقّلا بالقارئ من حالة إلى أخرى.

رابعا. تقديم الشّخصية عن طريق الحدث:

ترتبط الشّخصية بالحدث، فهي المؤدية لمساره واتجاهاته، ولعل العلاقة بين الشخصية والحدث من أكثر العلاقات فاعلية في تحديد مصير الشخصية، وهذه الفاعلية بينهما تتحقق عن طريق فعل التأثر والتأثير، لكون الحدث يقوم أساسا "على وجود فعل ورد فعل من خلال تفاعله وتبادله التأثر والتأثير في توليد العمل الأدبي الذّي يمثل بنية العمل الفني الداخلية"[30]، وبهذا نجد الشّخصية أسيرة لمجموعة من الأحداث والانكسارات ساهمت في تحديد مصيرها النّفسي المتأزم، كما نجد بأنّ قوة الحدث وعنفوانيته في الرّواية جاثمة على الشّخصية (مريم) صديقة الرّاوي، باعتبارها محور الحدث وأفقا تدور حوله جميع الأحداث الأخرى، بدء بالحادثة التّي تعرضت لها قبل سنوات، وهي تؤدي أدوار مسرحية لشهرزاد تحت

رعاية معلمتها (أناطوليا) لتتلقى رصاصة طائشة استقرت برأسها، نتيجة صراع عنيف جرت أحداثه ما بين الجماعات الأصولية ورجال الأمن عام 1988، دون أن يكون لمريم شأن بما جرى، فيتم نقلها إلى مستشفى مصطفى باشا، ليبدأ الطبيب الفلسطيني في تشخيص خطورة إصابتها، لكن القدر ساقها إلى نهايتها المأساوية، والملاحظ هنا أنّ حبكة الرّواية جاءت مركبة تبدأ فيها الأحداث بالنّهاية (العقدة)، ثم تعود إليها بعد استعراض الأحداث التّي جرت بالتّناوب مع شخصيات أخرى ساهمت في صنع الحدث، وتحبيك الصّراع الدّاخلي في نوع من التصعيد المأساوي الذّي كشفت عن خيوطه الرّواية، إذ افتتح الكاتب روايته بنهاية مفجعة تركته يبحر في أمواج مضطربة كما يوضّح ذلك المقطع التّالي: "لست أدري من كان يعبر الآخر: أنا أم الشّارع في ليل هذه الجمعة الحزينة، الأصوات التّي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعد، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها، كل شيء اختلط مثل العجينة"[31]،ممّا جعل الكاتب يفصح عن الوضعية المضطربة منذ البداية، وهو بذلك يتجنب عناء التّصور التقليدي في افتتاح الروايات الواقعية الكلاسيكية، وإذا كانت الرّواية الواقعية تسعى إلى "إكساب الشخصية الحد الأقصى من الوصف الضروري، سعيا وراء إعطائها مزيدا من الوضوح والواقعية"[32]، فإن الرواية ما بعد الحداثة قد عملت على تكسير التتابع الزمني للأحداث، واستطاعت أن تتجاوز مألوف الحبكة النمطية المتصاعدة في رتابة متوقعة، فقد صارت تستحضر النّهاية عبر عوالم البداية، وفضلا عن ذلك، فقد سعت إلى تجسيد رؤية فنيّة للعالم والحياة، عن طريق الوعي.

خامسا. النّهاية المأساوية والوعي القائم:

لاشك أنّ النّهاية تلعب دورا حاسما في تحديد مقروئية النّص الروائي، بما يجعل القارئ متعطشا يلهث وراء الأحداث، خصوصا في الأعمال الروائية المعاصرة، التّي تستمد رؤيتها المأساوية من صميم الواقع الاجتماعي، ومأساة الإنسان في وجوده وعلاقته بالفرد والسلطة، وقضايا المجتمع، وكل ما لازم ذلك من حالات الضياع والانكسار وتلاشي الأحلام والاقتراب من شبح الموت ونهاية المطاف، وقد عبّر واسيني الأعرج عن واقع المجتمع الجزائري المتأزم برؤية فاعلة تصدر عن وعيه التام بالوجود الفعلي للإنسان في الحياة، وهي رؤية تتجاوز المعنى التقليدي الدال على تصوّر إرادي مقصود، فتستند على طرح بنائي بديل أسس له الناقد البنيوي "لوسيان غولدمان"، في صياغة مفهوم "رؤية العالم" التّي تجسد شكلا من أشكال الوعي لدى طبقة معينة، ذلك أنّ العمل الأدبي يجسّد الرؤية للعالم، لهذه الطبقة أو تلك، انطلاقا من تظافر بعدين: الأوّل اجتماعي منطلق من الواقع المعيش، والثاني فردي منطلق من خيال الفنّان[33]،

ويعني هذا أنّ الوعي يستمد وجوده من الواقع الاجتماعي، وقد تمثلته الرّواية بأنماطه المختلفة؛ فهناك الوعي القائم والوعي الممكن، بحيث نجد الرّوائي يعي جيّدا حالات الهذيان التّي ظلّت تربك الذّات الساردة، وهي تستحضر بعنف وقسوة كل تفاصيل النّهاية المأساوية للشّخصية (مريم)، ويدفع بتراجيديا شخصيته إلى نهاية قصوى، كي يكون ملمًا بحجم مأساتها، فيستحضر الماضي بحيثياته المختلفة: "ملعون ذلك اليوم لأنّه في لحظة من اللحظات سيحرمني منك بفظاعة، كان مؤذيا ذلك الخريف الغاضب"[34]، ولقد ساعد هذا التّجسيد النموذجي في تقديم النّهاية المأساوية للشخصية، على الانتقال بها من مظهرها الخارجي إلى كيانها الدّاخلي تبعا للتّغيرات التّي شهدها مسار الأحداث في الرواية، والتّي أذهبت بالكاتب حد الكآبة والألم من وضع النّهاية القاسيّة، وحالة الوجود القلق والمقلق والمصير التراجيدي، ولعل هذا ما نلمسه في قول السارد: "...أنا أتعايش بشكل جدّي مع مأساة الجمعة الحزينة"[35]، إعلانا منه بتصاعد صوت المأساة الممتدة عبر التّاريخ؛ كانتفاضة أكتوبر، والمنظمة السرية الفرنسية OAS، وكفاح الثوار...، وغيرها من الأحداث المتعلقة بالماضي، والتّي جعلت الكاتب يشحن نصه بطاقات إبداعية أدبية، وزّعها على إحدى عشر فصلا، جاعلا لكل فصل عنوانا كالتالي: (1/ مكاشفات المكان، 2/ ظلال المدينة، 3/ فتنة البربرية، 4/ حنين الطفولة، 5/ محنة الاغتصاب، 6/ الجمعة الحزينة، 7/ الجنون العظيم، 8/ البحر المنسي، 9/ حراس النوايا، 10/ إغفاءات الموت، 11/ نهايات المطاف).

يتداخل التّشكيل الروائي في النّص بين الفضاء المكاني والوعي، محدثا طاقات شعرية في إنتاج المعنى والدلالة الإيديولوجية، إذ يستحضر الكاتب أطرافا فاعلة في تحريك الحدث الروائي، لتقرير معالم النّهاية المأساوية للشخصية، النّاجمة عن قهر الظروف السياسية والاجتماعية، وهو ما يجعل القارئ يندمج في سياق النّص، متأهبا لمعرفة شكل النّهاية، فمريم بالنسبة للسارد شخصية لا تفلت من ذاكرته، كما وصف ذلك المقطع التّالي: "في هذا الفراغ لم تعد تجمع بيننا إلاّ ذاكرة متوحّدة مع شوقها والكلمات والمفردات التّي تنزلق داخل فراش الحميمية..."[36]، فالكاتب يعيش هلوسة الماضي، وسط الحاضر الذّي لا يذّكره إلاّ بالموت والقتلة؛ "اليوم تآلفت مع الموت، أو هو تآلف معي لا أدري؟"[37]، وهو ما جعل الرّواية تصرّح عن نهايتها منذ بدايتها، فتضع شخصيتها أمام واقع اجتماعي بائس وشرس يتعذّر عليها أن ترفضه أو تغيّره، وبلغة شاعرية تجعل الرّوائي ينظر إلى ذاته كما ينظر إلى بطله ووطنه "الوطن ينتهي ويصير أوطانا، القبائل تتحول إلى مداشر، والمداشر تصغر لتصير غيرانا، الألسن تضيع، وفرسان البلاد القديمة يبحثون عن موتهم

خارج النهايات المبتذلة"[38]، فما حدث لم يقف عند نهاية راقصة بالية، بل كان اغتيال لحلم وطن وأحلام مواطن كان هدفه الحرية والتّحرر وممارسة حقوقه الإنسانية.

خاتمة:

أخيرا وفي خاتمة هذه الدّراسة، التّي حاولنا من خلالها التعرف على نهاية الشخصية المأساوية في الرّواية، ومن خلال النموذج التّحليلي، فقد توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها ما يلي:

_ لقد عملت الرّواية الجديدة على إعادة هيكلة وبناء شكلها السّردي بما يتماشى مع روح العصر المليء بالأزمات والقلق والاضطراب، فكانت الفّن الذّي يبني وجوده على فعل الواقع، وينفذ إلى أعماق النّفس البشرية، لمعانقة أفق المستقبل، قصد البحث عن ثوب جديد يستوعب وعي الذّات بعيدا عن عالم الركود والمثالية، أو الانتصار لعوالم الخير والشّر.

_ سعى كتّاب الرّواية الجديدة إلى سبر أغوار الشخصية، لمعرفة ماضيها وما تكوّن لديها من عقد نفسية وصراعات داخلية، عبّروا من خلالها عن مأساتها في نماذج بشرية بالغة النّفاذ والعمق والتّعقيد.

_ واكبت الرّواية الجزائرية الجديدة أزمة المجتمع وما آلت إليه أوضاعه، فأفرزت شكلا روائيا يحتضن نهايات مأساوية تتّسم بالموت والفاجعة التّي أرهقت كاهل الوطن والكتّاب، كما جُعل لكل نهاية ميثاق ضمني متوقع لدى القارئ تملؤه الخيبة والخسارة.

_ قدّم لنا واسيني الأعرج في روايته حبكة مركبة تبدأ بالنّهاية لتعود إليها برواية الحدث.

_ شكّل وضع النّهاية المأساوية لدى الكاتب أثرًا كبيرًا، أذهبه حد اليأس والشؤم والملل، فكما قيل: راحلون ويبقى الأثر.

هوامش:

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ط1، الكويت، 1998، ص 73.

[2]– فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، ط1، دمشق– سوريا، 2012، ص 08.

[3]– ابن منظور أبي الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، مجلد: 15، بيروت، ص 344

[4]– جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة – مصر، 2003، ص 74

[5]- ينظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2008، ص 614.

[6]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1985، ص 81.

[7]- ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النّهار للنّشر، مكتبة لبنان، ط1، لبنان، 2002، ص 85

[8]- المرجع نفسه، ص 86.

[9]- ينظر: جيرالد برنس، المرجع السابق، ص 74.

[10]- سمير روحي الفيصل، الرّواية العربية البناء والرؤية –مقاربات نقدية–، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003، ص 27.

[11]- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1977، ص 95.

[12]- ينظر: شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، مؤسسة عز الدّين للطباعة والنّشر، ط1، بيروت – لبنان، 1985، ص 263.

[13]- جيرالد برنس، المرجع السابق ص 43.

[14]- ينظر: المرجع نفسه، ص 132.

[15]- عبد الملك أشهبون، البداية والنّهاية في الرواية العربية، دار رؤية للنّشر والتّوزيع، ط1، القاهرة، 2013، ص 264 .

[16]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، المرجع السابق، ص 48.

[17]- إدوارد الخرّاط، الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1993، ص 08.

[18]- ينظر: محمد حسين هيكل، زينب مناظر وأخلاق ريفية، دار المعارف، ط5، القاهرة، 1992، ص 310.

[19]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ص 11.

[20]- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف مصر، د/ت، القاهرة، ص 10.

[21]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت- باريس، 1986، ص 42.

[22]- آلان روب جرييه، المرجع السابق، ص14.

[23]- بول ريكور، فلسفة الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1999، ص 262.

[24]- عبد الملك أشهبون، المرجع السابق، ص 239.

[25]- ينظر: عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النّص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التّجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د/ ط، دمشق، 2001، ص 60.

[26]– ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنيّة في القصة الجزائرية (1947– 1985)، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، د/ ط، (سورية)، 1998، ص 23.

[27]– سعاد عبد الله العنزي، صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية)، دار الفراشة للطباعة والنّشر، الكويت، 2008، ص 176

[28]– ينظر: المرجع نفسه، ص 19.

[29]– واسيني الأعرج، سيّدة المقام، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط1، 1995، ص 08.

[30]– بدري عثمان، بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، (بيروت)، 1986، ص 242.

[31]– المصدر نفسه، ص 07

[32]– محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 181.

[33]– ينظر: عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2001، ص 58.

[34]– واسيني الأعرج، سيّدة المقام، المصدر السابق، ص 123.

[35]– المصدر نفسه، ص 169.

[36]– نفسه، ص 17.

[37]– نفسه، ص 129.

[38] – نفسه، ص 239-240.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 377 - 389 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الهوية بين التشكيل والتفكك" فضل الليل على النهار لياسمينة خضرة أنموذجا"

Identity in between Formation and disintegration in Yasmina Khadra's "Preference of Night over Day"

حصباية محمد[1]*، الحاج بنيرد[2]

Hasbaia Mohamed[1], Elhadj Bennird [2]

جامعة مولود معمري تيزي وزو(الجزائر)

مخبر تحليل الخطاب

University Of Mouloud Maamri Tizi Ouzzou Algeria

hasbaiamohamed@gmail.com[1] / hbennaired@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال:2020/11/09	تاريخ القبول:2021/06/25	تاريخ النشر : 2021/11/04

ملخص البحث

تعالج هذه الورقة البحثية إلى معرفة تجليات الهوية من خلال استنطاق الأدوات السردية، باعتبارها ذات قدرة على استبطان دلالات وأنساق ثقافيّة دواخل الخطابات السّردية، وابراز جمالياتها الفنيّة دون تصريح. ولهذا فهي بحاجة إلى الكشف عن الحيل الخطابيّة المستخدمة لتمرير مدلولاتها المستخدمة. وذلك من خلال إبراز قضية الأنا والآخر والأيدولوجيات المختلفة التي تكون مضمرة داخل العمل الإبداعي، والتي لم يصرح بها الكاتب، سواء كان ذلك شعوريا أو لا شعوريا. كما تعمد إلى فك شفرة الكتابة للوصول إلى عمق النص وجوهره، فالكتابة ليست فعلا حياديا، إذ كثيرا ما تسعى إلى التأثير على الفكر وتثبيت الكثير من المفاهيم وسط المجتمعات.

الكلمات المفتاح: هوية؛ أنا؛ آخر؛ جدلية؛ ثقافة.

Abstract :

The present research paper uncovers the identical aspects through scrutinizing the narrative mechanisms that are thought to be involving cultural significations throughout the narrative discourses and making their artistic enthrallments prominent without explicitness. Thus , the paper is in a dire need for discovering the discourse tricks applied in conveying their significances, through showing the ego and the other together with the different ideologies which are embedded within the creative work and that have not also been declared by the author , intentionally or unintentionally. Furthermore, the writer sought to decode the writing code to reach the depth of the essence of the text, as writing is not merely a neutral behaviour and most of the time aims at affecting thought and implanting a variety of concepts amongst societies.

* الدراجي عباسي darradji.abassi@ummto.dz

Keywords: Identity, ego, other , dialectic , culture.

مقدمة:

مهما تعددت مدارات الكتابة السردية في العالم العربي وتنوعت ثيماتها، فلا تزال الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا، لحاجة معرفية، في ظل تحديات العولمة بحكم أنّها مصدر قلق شعوب العالم الثالث، التي تعرضت إلى السّلب والاغتراب والتّبعيّة، فهي أكثر حساسيّة بإثبات هويتها، تستشعر دائما رقابة رموز هويتها، بوصف هاته الأخيرة المعنى المتجدد للذات في الوجود المكاني «القطري» والزمني «الحداثي»، وإذا كان سؤال الهوية، الذي يراه الناقد جابر عصفور، بحسب ما ذكر عنه في تقديم كتابه الجديد «الهوية الثقافية والنقد الأدبي» من قبل خيري دومة مشروعا طالما أنه بعيد عن التخيل الأيديولوجي لأنه أمر مضلل للرؤية التي تقدمها الكتابة المتشبعة بالمفهوم الأدبي، قد عرف تحولا تاريخيا في نطاقات السرد تداعيا للمتغيرات في الوعي والواقع العالمي والمحلي، فإن رواية «فضل الليل على النهار» للروائي الجزائري ياسمينة خضرة يرفض مبارحة عتمات الأيديولوجية الوطنية كمنطلق أول لمساءلته عن الهوية المتشظية في تاريخ العلائق الماضي، بحسبان ذلك شرطا لفهم الحاضر والانطلاق نحو المستقبل. تضع الرواية الجزائرية المعاصرة اليوم أقدامها على عتبة التميز، والتفرد على الصعيد الجمالي والمعرفي، تهدف من خلال بنياتها ولغتها المكثفة، وأساليب الإيحاء والرمز، مستخدمة كل الفنيات السردية، والصور الفنية المتنوعة والمختلفة لتعبر عن وعي الذات ورمزها وعلاقتها بالأسطورة وصراعها الدائم مع هاجس الأحلام، وارتدادها إلى ذاكرة التاريخ. فما هي الحدود الجمالية لتعدد صور وتشكلات الذات في الرواية الجزائرية المعاصرة؟ وماهي تجلّيات الهوية في الخطاب الروائي المعاصر؟.

مساءلة الهوية عند ياسمينة خضرة:

المتأمل للخطاب الروائي الجزائري يتضح له ذلك الزخم الواسع والفضفاض في القضايا التي عالجها هذا الخطاب عبر مراحل مختلفة من تاريخ تشكيله، ومن أبرز هذه القضايا تيمة الهوية التي" يحيل مفهومها حسب الفيلسوف الفرنسي بول ريكور على معنيين؛ الأول يحيل على التطابق أو العينية (memeté)هي الهوية التي لا تتغير مع الزمن، وتقترب من مفهوم الجوهر عند ارسطو، وميزتها هي الديمومة، والثاني بمعنى الذاتية (identité ipse) وتعني أن يشير المرء إلى نفسه. ولا تعني وجود نواة لا تتغير في الشخص. يقول بول ريكور: إن الهوية بمعنى لا تحوي ضمنا أي تأكيد يخص وجود نواة لا

تتغير تحويها الشخصية"[1] أصبح من الواجب أن نتوقف عن النظر إلى الهوية في تفريعاتها البسيطة فكان لزاما لمعالجة هذه المسألة الحساسة –الهوية–وما تنطوي عليه من أفكار وايديولوجيات تحليل أحد أهم الأعمال الروائية العالمية، ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي، باعتبارها نصا متخيلا يزخر بالكثير من الأنساق الثقافية المختلفة والمضمرة. فكان استجواب هذا النص واستنطاقه ومن ثم استخراج النص الموازي أو المسكوت عنه واقتناص الرسائل المشفرة التي يموج بها من خلال أسماء الشخصيات وحوارتها والأمكنة وتسمياتها , إذا أدركنا العلاقة الخصوصية بين هذا الكاتب الفرنسي الجنسية بالجزائر المستعمرة آنذاك وحساسيتها، إذ طالما وجه شخصياته وفق الفكر الكولونيالي الذي جسد الصراع بين الأنا والآخر من خلال شعب يتوق إلى الحرية وقوى استعمارية حجتها نشر الثقافة والحضارة وسط ما تعتبره شعبا بدائيا. ومن النتائج التي توصلت إليها أن ياسمينة خضرة يعد من الكتاب الذين ساهموا في تكريس الآخر في كتاباتهم الروائية، فلم يكن اختيار خضرة للمدن الجزائرية كأماكن وقعت فيها أحداث الرواية بريئا بل كان يحمل لا شعورا كولونياليا، فهو يريد بذلك أن يجعل منها مدنا فرنسية بحتة، فهو يرى بأن الجزائر عمها الرخاء بعدما أصبحت جزءا من الإمبراطورية الفرنسية." الهوية مسعى وسطي ينطلق للإفادة من كل تجربة إنسانية ناجحة ليعيد صياغتها ثم إدراجها في كينونته الخاصة، دون أن يكون ذلك التلاقح، والتبادل مع الآخر على حساب السمات والرموز الأساسية لهوية الأنا المميزة. يشير إلى ذلك الأنثروبولوجي الشهير ليفي شتراوس بالقول: إن كل ثقافة تتطور بفضل تبادلاتها مع ثقافات أخرى، لكن يجب أن تصنع كل منها مقاومة ما، وإلا فسرعان ما ستفقد كل شيء خاص بها يمكن مبادلته. ثم يكتف شتراوس هذه الفكرة بأن: لكل من غياب الاتصال والإفراط فيه خطره، وفي موقع آخر يؤكد شتراوس بحسه الأنثروبولوجي أن وجود نموذج موديل ثقافي وحيد سيكون خطرا عظيما على الجنس الإنساني، وذلك أن الحضارة الإنسانية لن تكون شيئا آخر عدا ائتلاف الثقافات على الصعيد العالمي مع احتفاظ كل ثقافة منها بمظاهر تفردها"[2]، من الطبيعي القول أن الثقافة لا تنمو وتتطور إلا في احترام كل الخصوصيات والتنوعات هذا الاحترام المستند إلى إطار قانوني، فالخصوصية تتحرك في فضاء الوحدة؛ كما أن الوحدة لا معنى لها على الصعيد الإنساني والواقعي إلا بفسح المجال لكل الخصوصيات لكي تعبر عن ذاتها اجتماعيا، ثقافيا، سياسيا. لذلك فالانفتاح الثقافي هو بوابة الولوج في مختلف المجالات والمستويات والحوار الثقافي والتواصل الفكري بين مختلف المكونات والتغيرات لا يهدد الاستقرار الاجتماعي وإنما يثريه ويزيد صلابة وتماسكا. ولعل التواصل الفكري واللساني كان حيزا مليء بالخصوصيات والفوارق بين

الذوات والغيري في" أن يحدد أي مجتمع الفوارق بين أناه وبين الآخر هو أمر لا بد منه، ذلك أن تكون هوية الأنا لا تتم إلا بتحديد المائز بينها وبين هوية الأخر. ومن أهم هذه الفوارق هو فارق اللغة، حيث أن اللغة لها علاقة وطيدة بطبيعة الحياة التي يعيشها أصحاب هذه اللغة، وهي عاكس لطريقة تفكير أصحابها وطريقة رؤيتهم للعالم. وأن تكون للآخر لغة مختلفة عن لغة الأنا فمعنى ذلك أن له حياة مختلفة وله طريقة في التفكير مختلفة ورؤية للعالم مختلفة عن حياة الأنا وطريقة تفكيرها ورؤيتها للعالم. فإذا عرفنا مكانة اللغة العربية في الثقافة العربية وهو ما لا يحتاج للتعريف عرفنا أهمية هذا الفارق في الثقافة العربية لتكوين هوية الأنا في هذه الثقافة"[3]، فإذا كانت اللغة هي الوعاء الفكري الذي يتفاعل مع الأشياء ويقف منها أو معها مواقف محددة، فإن الكثير من الكتاب يبررون كتابتهم بلغة الآخر بقولهم إن جميع البلدان تحولت إلى مجتمعات ذات طابع أممي، حتى إن (إنيتا ديساي) الهندية التي تكتب بالإنجليزية نجدها وقد أطلقت فكرة مثيرة للجدل، مستفيدة من التعدد اللغوي الهائل في بلادها، فتجعل من الإنجليزية المحلية لغة أخرى تضاف إلى اللغات الهندية، كذلك يرى الطاهر بن جلون أن الانفتاح على الثقافة الفرنسية لا يعني فقداناً للهوية، وبدوره يرى الإسباني خوان غويتسولو أن الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية، يعملون على صعيد المعنى بمعزل عن روح اللغة الفرنسية التي يكتبون بها

في المقابل نرى من يخالف هذا المنهج، ويرى أن مناقشة كتابة ما بعد الاستعمار هي بشكل عام مناقشة للعملية التي يتم بها تحريف اللغة بما لها من قوة، وتحريف الكتابة بما تحتويه من دلالة على السلطة، وإبعادها عن الثقافة الأوروبية المهيمنة، وقد يكون المطلوب أحيانا إلغاء مكانة الإنجليزية أو التنكر لها، وهو ما ينطوي على رفض لسيطرة القوة الإمبريالية، ولجمالياتها ومعاييرها الموهومة، فيما يمكن أن يطلق عليه (عملية الاستحواذ) وهي العملية التي يتم بها أخذ اللغة وتهيئتها لكي تحمل حمولة التجربة الثقافية الخاصة لشخص ما، وبالتالي نكون أمام لحظة حيوية لنزع الطابع الاستعماري عن اللغة والكتابة الأجنبية[4]. هذا ونجد السارد يعبر بقوله" هل يتكلم الفرنسية ؟ بغير وضوح يقول جو بأن جدته الأولى فرنسية من منطقة الصافوا العليا، ولكنه لم يستخدم لغتنا أبدا لقد تعلّم بضعة كلمات وجمل منذ أن وصل إلى شمال إفريقيا.جو برتبة عريف. وقد شارك في كل الجبهات"[5]، إن الخطاب الذي استعمله ياسمينة خضرة في أن اللغة هي التي تصوغ هوية الجماعة، ففي تاريخ الإنسان البشري اللسان الواحد يضع فئة من الناس ضمن جماعة موحدة تملك هوية مستقلة.

الأنا والآخر ومحددات الهوية:

تختلف الهوية من شخص إلى آخر، وبالطبع يختلف تعريف الهوية عن تعريف المواطنة، حيث ترتبط الهوية أكثر بالانتماء الثقافي، الذي يميز المجتمعات عن بعضها في أنماط السلوك والعادات، وكذلك في الثقافة المادية والروحية الموجودة في المجتمع، ولكن يجب التنبيه إلى أنه رغم التسليم بالتمايز في الهويات في البلد الواحد، فإن ذلك لا يعني أي تمييز في حقوق المواطنة. وعلى الرغم من وجود هويات ثقافية مختلفة نتيجة للانتماءات المختلفة وحق كل من هذه الهويات في معرفة تاريخ وأصول المجموعة التي ينتمي إليها بالهوية وحقوقه في التعبير عنها والاحتفاظ بتراثها ولغتها في حالة وجودها، وعلى الرغم من كل ذلك فإن الجميع لهم نفس الحقوق وعليهم نفس الواجبات كمواطنين ودون أي تميز أو تفرقة يقول ياسمينة خضرة" مر عمي على صورة ثانية تجمع ثلاثة رجال ببرانيس الأسياد، الوجوه وقورة بلحي معتنى بها، النظرات قوية كما لو أنها ستنبثق من الإطار أوقف أبي العربة – هذا الذي في الوسط هو أبي، أي جدّك . الآخران إخوته .على اليمين، سيدي عبّاس. هجر إلى سوريا ولم يعد أبدا .على اليسار عبد المؤمن، عالِم متنوّر .كان يمكن أن يصبح حجر الزاوية للعلماء بسعة معارفه التي أطبقت الآفاق، ولكنه استجاب بسرعة إلى نداء المغريات .عاشر البورجوازية الأوربية، أهمل أراضيه وماشيته وبذّر أمواله في البيوت المستهترة .عُثر عليه ذات يوم مقتولا بطعنة خنجر في الظهر."[6]، تعددت خطابات الأنا والآخر في سرد ياسمينة خضرة وذلك بالقدرة على استحضار شخصياته بمشهدية متصادمة، تجسدت بحضور مكثف للتربية والثقافة لكل منهم في سياق اجتماعي مختلف، على الرغم من اجتماعها في مكان واحد وارتباطهم معا في علاقة ما، ويضيف قائلا" أنت صاحب الشأن. تصفّر ونكون عندك في اللحظة. إذن، أنتظركم جمعة الأسبوع المقبل. غمغم الحانوتي وهو يسوي عمامته الساقطة على وجهه: اتفقنا. أنا مسرور لأنك أنقذت موسمك. ردّ أبي وهو يبتعد: بل أنقذت روحي. قبل هذا، عليك أوّلا أن تملكها. ارتجف أبي عند عتبة الحانوت. بدا كما لو أنّه أدرك تلميحا مسموما في أقوال البقال. بعد أنْ حكّ مؤخرة رأسه، انزلق فوق العربة وعُدنا إلى الدار. تأثرت حساسيته بشكل لافت. انطفأت نظرته التي كانت مشعة هذا الصباح. يكون قد قرأ في ردّ الحانوتي نذير شؤم. هكذا الحال مع أبي؛ يكفي أن تناقض قوله كي تحضّره للأسوأ، أن تمدح حماسه للعمل كي تعرّضه لعين الحسود. كنت متأكدا أنّه بدأ يحسّ بالندم في قرارة نفسه، لأنه اندفع للابتهاج بانتصاره بيد أنّ لا شيء قد تحقّق بعد. أثناء طريق العودة، انكمش على نفسه مثل حنش ولم يتوقف عن سوط ردف البغلة؛ كانت حركاته مطبوعة بغضب مبهم"[7]، تبدو الأنا متشظية مرتبكة مشروخة فاقدة للرأي والرؤية السليمة لأن" العلاقة بين الأنا والآخرة تجسد ارتباك العلاقة

بين الأنا والآخر في إطار فكرة الهوية، إشكالية في العلاقة بينهما، ومن ثم فإن بدايات الاصطدام بالآخر كامنة على نحو موغل في فكرة الهوية، فصياغة لفظ الهوية بأساليب عدائية، واستخدام البعض للنازية والهتلرية كنقطة بداية لتضع نظرية العلاقة والمسؤولية نحو الآخر), فعدم فهم الآخر هو سبب الغموض والاختلافات العديد من المشاكل والتدافع نحو اهتمام الذات، والصراع والحرب غالبا ما يكون بسبب تلك الاختلافات وعدم التفاهم والقبول بالآخر شرط احترام الذات، قال تعالى في كتابه الكريم " يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ"[سورة الحجرات، الآية، 13]، فالإسلام هنا عمليا يعترف بالآخر، ويقر له بشروط متساوية في الخلق ومنذ النشأة دون أن يحدد هوية الآخر، ونمط تفكيره وانتمائه فالاعتراف بالآخر ليس ترفا فكريا، فالاعتراف به والإقرار له بخصوصية لم يعد مبدئيا شأنا دينيا أو عقيديا فحسب، ولا نظرية منتزعة عن الحياة العملية للإنسان، بل حاجة ماسة في ظل الحضور الكثيف للأنا والآخر. وطرح ضرورة احترام هوية الآخر المختلف لا يشير إلى أن القبول والتسامح يمكن أن يزيل الصراعات بينهما، بالقبول التام للآخر لا يمكن تحقيقها"[8]، إن مستوى وعي الأنا بالآخر في هذا الجانب من الرواية وصل إلى ذروة الراديكالية باعتبار الآخر شرا مطلقا، لذا من الطبيعي أن تنادي بإلغائه قبل أن يلغيها، فهذا التأطير للآخر كما جسدته الرواية لم يكن ببعيد عن تمسك البعض عبر الشخصيات المعبرة عن أنا النقاء لتنقل هواجسها وعدائيتها اتجاه الآخر دون تدخل إلا في حدود إخضاعها لسياق السرد والأحداث" ويشكل الانتماء الديني جزءا من الهوية، ولكن هذا الانتماء الديني لا يعني أي تمايز بين من ينتمون إلى دين معين أو دين آخر حيث ينتمون جميعا للهوية الثقافية الموجودة في المجتمع الذي يعيشون فيه وهي التي قد تتشابه مع مجتمعات أو دول أخرى مجاورة لنفس البلد، ولكن هذه الانتماءات الدينية، أو الثقافية، لا يمكن أن تنعكس أو تؤثر في حقوق المواطنة التي يتمتعون بها بصرف النظر عن الاختلاف الديني"[9] التزم خطاب الديني عند ياسمينة خضرة بحضور مكثف ينم على ثقافته الدينية" في تلك الليلة وعندما رأيت النيران عند بعد، أدركت أن شقيا فقيرا يعود إلى الجحيم ولكنني لم أكن أتصور أن الأمر يتعلق بك –رد أبي إنها مشيئة الله"[10] ويواصل قائلا" في إفهام المسافرين الذين يعيونها بأن المظاهر فصلية حينما يتعلق الأمر بردم الأحكام التعسفية، وإحصاء طرقات الصليب التي كان من الواجب تحديها للوصول إلى القمر"[11]، هذا ونجد ياسمينة يستلهم من الثقافة الإسلامية وتحديدا من النص القرآني ما يتعارض مع قصة سيدنا يوسف" يتأمل المحصول الذي يعد أخيرا بفرحة أكيدة بعد سنوات عجاف من الجدب وقحولة الأرض"[12] ويضيف قائلا ما جرى

لسيدنا آدم مذ كان في الجنة بحواره مع ابليس فقد ظلّ أدم عليه السلام تائها بسب المعصية التي أودت به للنزول إلى الأرض" آدم الذي طرد من الجنة لا يكون تائها مثلي"[13].

نحن أمام وضعية مفارقة ومضادة ومتباينة، تتموضع- يونس- الذات في وضعية أكبر يعطيها الاحساس بالتفوق وبالتالي تضع –ايميلي- الآخر في وضعية أقل(دونية)، نلاحظ – على طول النص – انشغال يونس بعالمه في باريس، وارتباطه الروحي ب (أيميلي الفرنسية)؛ وكأن الإنتاجية النصية للعلامات، والوظائف السردية، تؤكد ازدواجية الهوية لدى يونس، وبحثها المستمر عن كل من الأصالة المشبعة بروائح المكان في علاقته بالفتاة الفرنسية. يشكل الحب – إذا – في تداعيات النص، واستعاراته نموذجا يصل أصالة المكان، وثقافته، بالآخر العالمي في نطاق إنساني فريد يجمع بين الذاكرة، وتناقضات اللحظة الحضارية الراهنة التي تحمل دلالتي التسامح، وأطياف الحرب[14]، ودليل ذلك أن" لا يثار سؤال الهوية في شخصية تكتفي بعالمها، وتنكفئ فيه، ففكرة الهوية تنبثق حينما تتخطى الأسوار الثقافية للأنا، وتواجه بالمغايرة الكلية، وبالتعدد. سؤال الهوية تفرضه الحاجة للمقارنة بين فكرتين وعالمين "[15].

طالما أن الثقافة هي ما يضيفه الإنسان للطبيعة باعتبارها المادة الخام، المشتركة بين جميع البشر حاملة لخصوصيته في بيئة ما؛ وبما أنها نمط حياة- ثقافة- وجب التعامل بعفوية الثقافة الطبيعية الأولو: "غني عن البيان أن مثل هذا التفاعل بين الثقافات العالمية ينبغي أن يؤدي في النهاية إلى تقارب عملي قوامه وضع مجموعة من الثوابت العالمية الثقافية التي نبغي أن تعمل الثقافات جميعها على احترامها وتعميق جذورها. وتوليد مثل هذه الثوابت وقبولها أمر ممكن إذا هو تم عن طريق الحوار الحقيقي، وحل محل فرض ثوابت ثقافة معينة أو بلد معين على العالم كله، والادعاء بأنها هي وحدها الثوابت العالمية"[16]، وبما أن عولمة الثقافة هي تجاوز للخصوصية والانفتاح على الآخر بما يحمله من قيم سياسية واجتماعية وثقافية مهيمنة متمركزة ليصير العالم واحدا؛ لأن الثقافة في مجملها هي: محاولة مجتمع ما تعميم نموذجه الثقافي على المجتمعات بوسائل سياسية، واقتصادية، وثقافية، وتقنية متعددة"[17].

كما أن إدماج الثقافات أو الانفتاح إلى الكونية يؤدي إلى: "العمل على تعميم نمط حضاري يخص بلدا بعينه هو الولايات المتحدة الأمريكية بالذات على بلدان العالم أجمع، وهي أيضاً أيديولوجياً تعبر بصورة مباشرة عن إرادة الهيمنة على العالم وأمركته. أي محاولة الولايات المتحدة إعادة تشكيل العالم وفق مصالحها الاقتصادية والسياسية، ويتركز أساسا على عمليتي تحليل وتركيب للكيانات السياسية العالمية، وإعادة صياغته سياسيا واقتصاديا وثقافيا وبشريا، وبالطريقة التي تستجيب للمصالح الاستراتيجية

للولايات المتحدة الأمريكية"[18]، فالتعدد الداخلي لمكونات الحكاية وانفتاحها على فضاءات ثقافية، ينقل الرواية من كونها مدونة نصية شبه مغلقة؛ إلى خطاب تعددي منشبك بالمؤثرات الثقافية الحاضنة له. ومن هنا انخرطت أعمال الطيب صالح في الجدل الخاص بالهويات الثقافية والحضارية، الأمر الذي أفضى إلى ظهور عوالم متعددة بقيمها، وتصوراتها، ومواقفها. وبذلك قامت أعماله الروائية بتمثيل ثنائيات: الأنا والآخر، وكل ذلك أسهم في إثراء البنية الدلالية وتعدد مستوياتها.

يقوم السرد في عالم الطيب صالح الكتابي الإبداعي بمهمة تثير التوتر الثقافي بين الشرق والغرب، بأسلوب رمزي، يعيد إلى المتلقي التعارض بين قطبين حضاريين، وينخرط في تمثيل مجازي لهذا التناقض من خلال استحداث الشخصيات، ورؤى تنتمي إلى طرفي التناقض المذكور.

وللحديث أكثر" كانت فيه الثقافة العربية الاسلامية تعيش حركة مد حضاري يؤدي في الغالب الأعم إلى تقوية التمركز على الذات، وتنمية الشعور بأن ما لديها هو المرجع الأوحد والعيار الذي تقوم على أساسه بقية الثقافات، وتسبك المواقف منها بحيث تؤدي في الغالب الأعم إلى الاستغراب والرفض والاستبداد وربما السخرية. وليس من السهل في تلك الظروف، وحتى هذه الظروف المحيطة بنا اليوم، أن نستضيف الآخر على ما هو عليه وأن نتجرد عن الأصول التي انبنت عليها ثقافتنا، والشعر في طليعة تلك الأصول إذ تعودنا أن نرى الآخر يستدعي لتلميع الذات وتثبيت الهوية وتضخيم الأنا، وما ينجر عن ذلك التضخم من ضروب الاستعلاء والاستهجان"[19]

نرجع عند " **يونغ**" الذي يرى بأن الذات والأنا " مركبيّن مستقلين بل يزيد الهوّة لتصبح المسافة بينهما والتي تفصلهما هي ذاتها بين الشمس والأرض"[20]، ويقصد بذلك أنّه لا يمكن الخلط بينهما وأنّ" الذات كيان يفوق "الأنا" تنظيما، إذ تحتضن "الذات" النفس الواعية والنفس الجماعية وتشكل بذلك شخصية أوسع وتلك الشخصية هي نحن"[21]، وذلك أنّ "**الذات**" أوسع من "**الأنا**" لاحتضانها أكثر من ذات.

وما نستنتجه أنّ "**الذات**" بالإضافة إلى أنّها تشمل الأنا الفردية، تشمل أيضاً على الأنا الجماعية وبذلك يكون للآخر دور في تشكّل هذا الذات. فقد" ظهرت "**الأنا**" تلبيّة لحاجة النفس البشرية للتوازن النفسي والاجتماعي الذي يستدعيه مبدأ الواقع والعقل"[22] . فهو الذي يشرف على" الحركة الإرادية ويقوم بعملية حفظ الذات وهو يقبض على زمام الرغبات الغريزية التي تنبعث عن الهو فيسمح بإشباع ما يشاء منها، ويكبت ما يرى ضرورة كبته مراعيا في ذلك " مبدأ الواقع(reality principle) ويمثل

الأنا الحكمة وسلامة العقل على خلاف الهو الذي يحوي الانفعالات وتقع العمليات النفسية الشعورية على سطح الأنا، وكل شيء آخر في الأنا فهو لا شعوري"[23]

فلا ذات بدون آخر، ولا آخر بدون ذات،" فالذات فيه تبع للآخر وهي، لا يمكن أن تنتزع شرعيتها المعرفية إلا بوساطة إعادة إنتاجها بمنظور الآخر، بل لا سبيل إلى رؤية الذات إلا بمنظور الآخر ومن ثم فإنها ستتلون بألوان ذلك المنظور، وصار المعيار الغربي بمعطياته المنهجية هو الذي يحدد موقع الذات ودرجة الأهمية وهي صفة تلازم التأثر السلبي ولا تليق بالمثاقفة الإيجابية"[24]

جعل " فرويد " الأنا كحالة وسطية بين الهو والأنا الأعلى، لتشكيل حلقة اتصال بين العالم الخارجي والحاجات الغريزية، فالأنا حسب قوله" يقوم بنقل تأثير العالم الخارجي إلى الهو وما فيه من نزعات، ويحاول أن يضع مبدأ الواقع محل اللذة الذي يسيطر على الهو"[25]

أمّا في الفلسفة المعاصرة، فقد شاع هذا المصطلح كثيراً خاصةً عند الفلاسفة الفرنسيين أمثال: جان بول سارتر، ميشال فوكو، جان لاكان، إيمانويل ليفيناس وغيرهم" ولعلّ سمة الآخر المائزة هي تجسيده ليس فقط كلّ ما هو غريب (غير مألوف) أو ما هو (غيري) بالنسبة للذات أو الثقافة ككلّ، بل أيضاً: كلّ ما يهدّد الوحدة والصفاء، وبهذه الخصائص امتدّ مفهوم الغيرية (**alteritée**) هذا إلى فضاءات مختلفة تمثّل التحليل النفسي والفلسفة الوجودية والظاهراتية"[26].

أمّا مفهوم "الآخر" عند " ميشال فوكو" فمتعلق بالذات تعلقاً لا فكاك منه شأنه في ذلك شأن ارتباط الحياة بالموت، " فالآخر" بالنسبة إلى " فوكو " هو "الهاوية" أو الفضاء المحدود الذي يتشكل فيه الخطاب"[27]، ونقصد بذلك أنّ " الآخر" بالنسبة له هو الموت بالنسبة إلى الجسد الإنساني" إنّ الآخر عند فوكو هو لا المفكّر فيه في الفكر نفسه، أو هو الهامشي الذي سيبعده المركز، أو هو الماضي الذي يقصيه الحاضر، لكنّه أيضاً جوهري بالنسبة لكينونة الخطاب الذي يستبعده، فنحن لا نعرف الحاضر دون الماضي ولا نعرف الذات دون الآخر، أمّا على مستوى الخطاب، فالآخر هو معالم الانقطاع والفصل الذي يحاول التاريخ استبعادها ليؤكد استمراريته"[28].

صورة "الأنا" و"الآخر" ضمن العلاقة: مستعمِر/ مستعمَر:

يقتضي الحديث عن "**الأنا**" و"**الآخر**" محاولة اكتشاف العلاقة التي تربطهما سواء كانت: سياسية، إجتماعية أم ثقافية... إلخ، التي وجدنا أنّها لا تخرج عن دائرة الصراع الدائم، فالصراع القائم بين هذين الطرفين (الأنا والأخر) صراع طويل يدخل ضمن العلاقات الإنسانية المعقّدة التي جمعت بينهما أثناء فترة

حرجة من تاريخ الجزائر، وهذا ما لمسناه في مسار بحثنا، فالتقاء "الأنا" "بالآخر" سردياً ضمن المتن الروائي الجزائري المكتوب بالفرنسية جعلهما لا يخرجان عن إطار علاقة المستعمِر بالمستعمَر.

إنّ المتأمّل لمضامين معظم الروايات الجزائرية المكتوبة بالفرنسية التي تناولت " الآخر" الفرنسي، يلاحظ مدى تركيزها على الصراع بين " الأنا " المستعمَر و" الآخر" المستعمِر وهي حقيقة تاريخية أوجدها ذلك الاحتقان العدائي للآخر الفرنسي، بسبب تسلطه وهمجيته[29].

من هنا نلاحظ أنّ " الأنا " الجزائري اكتسى صورة " المستعمَر "، و" الآخر " الفرنسي تجسّد في صفة " المستعمِر"، وهذا نظرا للعلاقة التي تربطهما فهي علاقة استعمارية، فجلّ الأعمال الروائية توظّف " الآخر" الفرنسي، باعتباره العدّو الكولونيالي" فهؤلاء الروائيين قد عاشوا حياة الشعب الجزائري القاسية في ظلّ الاستغلال الاستعماري، لقد خلقهم الشعب الجزائري أو بالأحرى أنّهم الشعب الجزائري"[30]، ومن ثمّ فالرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية" تعرض لنا صوّر مختلف النّاس بمختلف اتجاهاتهم الإجتماعية، وهي تمزّق الأقنعة عن وجوده أولئك الذين يمثّلون الطبقات المستغلّة، كما أنّها تكشف بذلك عن وجوه الأبطال الإيجابيين المناضلين"[31].

فقد عبّر "ياسمينة خضرة" في روايته " فضل الليل على النهار " عن الفقر الشديد الذي كان يعانيه معظم الجزائريين وخاصة شخصية البطل والد يونس، إنّها قصة تدور أحداثها في ضواحي مدينة وهران التي تجسّدها مجموعة من العائلات الجزائرية في واد المالحة، فالمتقصي للأحداث المتصارعة بين قطبي المركز والهامش يتجلى من خلال"بحثت عنه في المطابخ الشعبية والمقاهي والحمامات العربية ...بلا جدوى [32]، فالحقل الدلالي "المقاهي الشعبية، الحمامات العربية" تعبّر لنا عن سياسة التجويع التي مارسها " الآخر " المستعمِر ضد الجزائري المستعمَر فهي ترسم لنا حالة الفقر الشديد الذي أرهق الجزائريين.

نستخلص ممّا قدمناه عن ياسمينة خضرة، أنّها قد مثلت لنا نماذج مختلفة من طبقات الشعب الجزائري لتعبر عن الصورة التي تركها " الآخر" المستعمِر في نفوس الجزائريين من قهرٍ وظلم.

في حين ركّز ياسمينة خضرة على الجوانب السياسية والاجتماعية للمجتمع الجزائري، فقد رسم لنا الروائي، صورة معاناة وكفاح شعب حاول الإستعمار تجويعه وتفقيره ونهب حريّته،" لا تضع قدميك هنا أيها المقمل هذا ليس مكانا لأمثالك، دخل النادل إلى الحانة وخرج منها بعد لحظات وفي يده نعل ...خذ نعلك يا جحا البئيس، ستجرى بها أحسن، وأسرع إلى خسارتك"[33]، فقد حاول الروائي الإهتمام بنقل صورة "**الآخر**" الفرنسي العدوّ والظالم وممارسته التي تضمّنت إرهاب المواطنين وتعذيبهم

ومحاولة إقصائهم كما أنّ الروائي قد صوّر أيضاً الفقر والبؤس والألم الذي عاش فيه الجزائري في ظلّ الاستعمار" وبعد ذلك، سقط على ركبته، انبطح على بطنه ثم وتحت أعيننا المذهلة، ترك نفسه يقوم بشيء لا يفعله رجل أبدا أمام الملأ، انفجر بالبكاء ... ذرف جميع دموع جسمه"[34].

لقد كشفت هذه الأعمال الروائية حالة البؤس الاجتماعي التي وصل إليها الشعب الجزائري، لا سيما في فترة الحرب الكبرى، التي طحنت معظم فئات الشعب ووصلت بهم إلى حافة الكارثة من الناحيّة الاقتصاديّة، كما عبّرت عن وعي جديد، ونفس غير معهود في الكتابة يصوّر الفلاحين والحرفيين في القرى والأرياف في المدن ويعبّر عن صراعهم اليومي مع صعوبة العيش وظلم "**الآخر** " المتجسد في السلطات واستغلال المستوطنين لجهدهم[35]." البطالون الذين لا يختلفون كثيرا عنها، يشبهون الفزازيع المهملة، المتروكة هنا إلى أن تبعثرها الزوابع في الطبيعة" [36]

وبناء على ما سبق نلخص في الأخير إلى أنّ هذه الروايات هي بمثابة مرآة تعكس الصورة الحقيقية " للآخر " الفرنسي بالنسبة " للأنا " الجزائري من منظور تاريخي على الأقل، كما أنّها تصوّر الأوضاع المزرية التي آل إليها الشعب الجزائري، التي استند إليها الروائيون في نقل صورة عن العلاقة بين " الأنا " الجزائري و" الآخر " الفرنسي، لم تخرج عن إطار ثنائية (المستعمِر / المستعمَر) في معظم الأعمال الروائية التي تناولت الثورة التحريريّة.

خاتمة:

وإن كان لابد لنا من كلمة في الاخير وجب توفر إرادة سياسية واجتماعية وثقافية لجميع مؤسسات الدولة وتجاوز منطق الانغلاق والتقوقع لردم الهوة بيننا وبين الآخر، لهذا لا مناص من الانفتاح مع العالم والاحتفاظ بالخصوصية والاخذ بالبعد الانساني؛ لا شدة الانتماء والعنصرية المقيتة, فلا وجود لأنا مطلقة بحكم الطفرة الوراثية علميا وتحديات التكنولوجيا التي تتحكم بتغير اللون واللغة والدين، ولا آخر مطلق بحكم التثاقف والتمازج والأثنية والهجنة والغاء كل الحدود.

هوامش:

[1] بول ريكور: الذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005، ص.70.

[2] دريس، زياد بن عبد الله: مكانة السلطات الأبوية في عصر العولمة، دار AIRP، الرياض, 2009، ص 56.

[3] خباز محمد: صورة الآخر في شعر المتنبي، نقد ثقافي؛ يليه مرايا المتنبي، وجه شعري لكائن فلسفي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2009، ص261.

[4] ينظر: رزان محمود إبراهيم: المؤثر الاستعماري في الكتابة الأدبية إيقاعات متعاكسة تفكيكية، د ط، جامعة البترا الخاصة، قسم اللغة العربية وآدابها، د ت، ص 24.23.

[5] ياسمينة خضرا: فضل الليل على النهار، تر : محمد ساري، وزارة الثقافة، الجزائر،ص107.

[6] المرجع نفسه: ص56.

[7] المرجع نفسه: ص9.

[8] دعاء أحمد البنا: دراما المخابرات.. وقضايا الهوية الوطنية، ط1، العربي للنشر والتوزيع،2019، مصر، ص 67/66.

[9] ينظر: نسرين عبد العزيز، ثقافة السلام، الدراما وثقافة اللاعنف، المنهل، 2016، ص49.

[10] ياسمينة خضرا: فضل الليل على النهار، ص13.

[11] المرجع نفسه: ص85.

[12] المرجع نفسه: ص08.

[13] المرجع نفسه: ص91.

[14] ينظر: محمد سمير عبد السلام: جماليات التناقض، قراءات نقدية في الأدب والثقافة، دار التيسير للطباعة والنشر،2015، مصر، ص:52.

15 إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008، الأردن، ص 141.

[16] عبد الله عبد الدائم: العرب والعالم بين صدام الثقافات وحوار الثقافات، مجلة المستقبل العربي، ع 203، 1996 ص26.

[17] عبد الله أحمد أبو راشد: العولمة والنظام العالمي والشرق أوسطية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1999، ص10.

[18] ينظر: محمد عابد الجابري، العولمة والهوية الثقافية، دار المستقبل العربي، بيروت، عدد 228، 1998، ص 137.

[19] نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008 بيروت.

[20] كارل غوستاف يونغ، جدلية الأنا واللاوعي، تر: نبيل محسن، دار الحوار، ط1، اللاذقية- سوريا، 1997، ص58.

[21] المرجع نفسه: ص94.

[22] سهاد توفيق الرياحي: ظاهرة الأنا في شعر المتنبي وأبي العلاء (دراسة دوازنة نقدية)، دار الزمان، ط1، عمان 2012، ص15،16.

[23] سيجموند فرويد: الأنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، ط 4، دار الشروق، 1402 هـ/ 1982 م، ص 17.16.

[24] عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، بحث غي نقد المركزيات الثقافية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص529.

[25] سيجموند فرويد: الأنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، ط 4، دار الشروق، 1402 هـ/ 1982 م، ص 43.42.

[26] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط5، بيروت- لبنان، 2007، ص21.

[27] المرجع نفسه: ص22.

[28] المرجع نفسه: ص22.

[29] وزداني بوداود: تجليات ثورة التحرير الجزائرية في الرواية الجزائرية، www.ahmothaqf.com/th.، 08 مارس 2017.

[30] سعاد محمّد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، (د ط)، بيروت – لبنان، 1967 ص129.

[31] المرجع نفسه: ص146.

[32] ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص116.

[33] المرجع نفسه: ص67.

[34] المرجع نفسه: ص8.

[35] أحمد منور، الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي نشأته وتطوّره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 2007، ص268.

[36] ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص9.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 10 عدد: 4 السنة: 2021
ص: 390 - 411 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تحليل وظائفي لمسرحية عطيل لوليام شكسبير

A functional analysisof the play Othello by William Shakespear.

قداسي خيرة *

Kadaci kheira

جامعة أحمد بن بلة وهران1 الجزائر

مخبر أرشفة المسرح الجزائري.

University Ahmed ben bella- Oran 1- Algeria

kadacikheira@gmail.com

تاريخ الإرسال:2020/11/09	تاريخ القبول: 2021/05/02	تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص البحث

تحليل وظائفي لمسرحية"عطيل"لوليام شكسبير،نسعى فيه إلى البحث عن الحركات الأساسية التي تتحكم في الحكاية التراجيدية خاصة والدرامية عامة ،اعتمدنا فيه على آليات المنهج المورفولوجي الذي يقوم أساسا على استخراج الوحدات الوظيفية من النص بعد تقطيعه، توصلنا في هذا البحث إلى جملة من النقاط أهمها أن خصوصية النص الدرامي لايمكن أن تكون حائلا أمام تطبيق المنهج المورفولوجي ،احتكام كل الحكايات على ماأسماه بروب بالوحدة الوظيفية، يؤكد أنه لا يمكن أن تكون الحبكة الفنية للحكاية التراجيدية عند شكسبير في منأى عن المثال الوظائفي البروبي.كما لاحظنا اقتراب المفاهيم البنيوية البروبية بشكل كبير من نظرة أرسطو للتراجيديا ،إذ تعامل هذا الأخير مع الحكاية التراجيدية في بنيتها الهيكلية ،وركز على الشكل دون المضمون،وعكف على دراسة بنية مسار الفعل في الحكاية. وأهمل هو الآخر الشخصية القائمة بالفعل.التعامل بحثاثية مع النص في المنهج المورفولوجي تجاهل كل المبررات النفسية والعقلية الرابضة خلف البنية الشكلية الظاهرة، فهو لا يبحث في الشبكة الدلالية الموجودة في النص ولا في المخزون الذي يترسب في لاوعي الكاتب وتأثيره على نمطية ذلك البناء.

الكلمات المفتاح :حكاية، نسق، مقطع، ، شكل،فعل،حثاثية.

Abstract :

A functional analysis of the play "Othello" by William Shakespeare, in which we seek to search for the basic movements that control the tragic tale in particular and the drama in general, in which we relied on the mechanisms of the morphological approach, which is based mainly on extracting the functional units from the text

* خيرة قداسي. kadacikheira@gmail.com

after cutting it out. In this research we reached to a set of points; the most important among them is that the specificity of the dramatic text cannot be a barrier to the application of the morphological approach, all the tales relied on what Propp has called the functional unity, confirming that the artistic plot of Shakespeare's tragic tale cannot be immune to Propp's functionalist example. We also noted that the structural concepts of Propp's approach are very close to Aristotle's view of the tragedy, as the latter dealt with the tragic tale in its structural, focused on the form without the content and worked on the structure's study of the action's course in the tale, he also neglected the doer's personality. By dealing sensitively with the text in the morphological approach; he ignored all the psychological and mental justifications lying behind the apparent formal structure, as he does not search the existing semantic network in the text nor in the writer's unconscious stock and its effect on the modularity of that structure.
Key words: tale, pattern, section, form, act, sensitivity.

ساهمت دراسات ماقبل البنيوية بشكل كبير في انطلاق عهد جديد للدرس النقدي ،حينما قدمت الكثير من التقنيات والآليات، بدءا بتلك التي حلت الكثير من المشكلات في شأن تصنيف الحكايات ودراستها.

ينطلق هذا البحث من الاستفادة من اكتشاف بروب للوحدة الوظيفية في تحليل الخطاب السردي ،وفق البناء التركيبي الكلي للحكاية ،حيث تطمح هذه الدراسة في البحث عن الحركات الأساسية التي تتحكم في الحكاية التراجيدية لشكسبير على ضوء المنهج المورفولوجي، وتقديم طريقة تحليل موضوعية للخطاب السردي ، ترقى إلى مستوى نموذج نقدي مشروع يطبق على النصوص الدرامية، وقد اخترنا مسرحية عطيل نموذج للدراسة، فالجديد في هذا البحث هو محاولة تطبيق منهج حداثي يعتمد على استخدام بعض القواعد والأصول المقررة في المنهج المورفولوجي لتحليل الحكاية الشكسبيرية من حيث البناء والنسج. فإذا كان النقد التقليدي يُعنى بالمضمون وحده ويربطه بالسياقات الخارجة عن النص، لاسيما عند نقاد المنهج الاجتماعي والنفسي وكذا التاريخي، فإن النقد المورفولوجي قد تجاوز ذلك مع الشكلانيين الروس.

تهدف الدراسة الوظائفية لنموذج من الحكاية التراجيدية لوليام شكسبير،الإجابة على الفرضيات التالية :

هل تقف خصوصية الحكاية الدرامية بصفة عامة والتراجيدية لشكسبير بصفة خاصة حائلا أمام تطبيق المنهج المورفولوجي ؟

هل يمكن للمنهج المورفولوجي أن يصف الحكاية التراجيدية لشكسبير وصفا دقيقا يسمح لنا على إثره تفكيك هيكلها واستنباط العلائق التي تربط مختلف وظائفها ؟ وإن كانت هناك علائق تربط كل أجزابها ، فهل هذا يعني أنها تخضع لمسار قصصي ،شأنه شأن الحكاية العجيبة التي درسها بروب ؟

هل يمكن أن يكون المثال الوظائفي البروبي في منأى عن الحبكة الفنية للتراجيديا الشكسبيرية ؟

يسعى التحليل المورفولوجي في هذا النموذج لوليام شكسبير ،إلى محاولة استخلاص عناصر الترتيب والتتابع إنطلاقا من النص الدرامي بإعتباره خطابا سرديا يقوم عليه البحث، وسنرتكز في هذه النقطة على وجهة نظر **بروب** التي ترى أن وظائف الشخصيات تشكل الأجزاء الأساسية في الحكاية بالإضافة إلى عناصر الربط والدوافع ،وأشكال دخول الشخصيات إلى مسرح الأحداث ،ثمَ المكملات النعتية ، فكلها عناصر- حسب بروب- من شأنها أن تحدد الحكاية في مجملها لا بنيتها فقط[1] ، ومن ثمة أستنباط العلائق التي تربط هذا الترتيب والتتابع في الحكاية وفق الخطوات التالية :

1-تقطيع النص إلى مقاطع أو متواليات.

2-تقطيع المقاطع أو المتواليات.

3-إستخراج العناصر المساعدة في الحكاية.

4-توزيع الوظائف بين الشخصيات.

5-طرق تقديم الشخصيات.

6-صفات الشخصيات.

7-الحركات في الحكاية.

1-تقطيع النص إلى مقاطع أو متواليات :

تقتضي عملية العزل*التي أشار إليها بروب في منهجه ،تفكيك المبنى الحكائي* ،وهو ما يستدعي تقطيع الحكاية إلى مجموعة من المقاطع والمتواليات السردية بشكل دقيق ،حتى يتسنى استخراج الوحدات الوظيفية ،وتسهيل عملية التحليل فيما بعد.

فما المقصود إذن بالمقطع، وعلى أي أساس يتم تقطيع الملفوظ السردي...؟ ثم ماذا نعني بالوحدة الوظيفية التي تشكل هذه المقاطع ؟.

"يمكننا بإستخدام المصطلح المعاصر أن نصف مقطعا نصيا ما يحتوي على هذا الفعل أو ذاك (أي على الوظيفة الموافقة له) بأنه سلسلة تأليفية سردية "[2] ،فالمقصود إذن بالمقطع هو تآلف مجموعة من الوظائف لتشكل وحدة معنوية.أما عن الوحدة الوظيفة فيقصد بها كل "ماتقوم به الشخصية من فعل محدد من منظور دلالته في سير الحبكة"[3]،حيث يُعرف تحليل "فلاديمير بروب" في الدراسات الشعبية بصفة خاصة "بالتحليل الوظائفي" نسبة إلى الوظيفة ، فهي من وجة نظره تُشكل المحتوى الأساسي للحكاية ،بحكم أنها عنصر ثابت يتحكم في البنية الشكلية لنص الحكاية ،ويتم من خلاله الكشف عن البنية الداخلية، وقد حصرها "فلاديمير بروب " في إحدى وثلاثين(31)[4]

تخضع عملية تقطيع النص لمجموعة من المعايير تؤطرها الوحدة الوظيفية ومكان وزمان وقوعها. وبناءً عليه فقد اتبعنا ثلاثا منها في حكاية مسرحية عطيل ،هي الاستقلالية النسبية للأحداث، والتحولات المكانية وتغيير الشخصيات في مسار الفعل. التي قد تنجر عن تغيير المشاهد والفصول

الحالة البدئية : (α)

يستهل شكسبير مسرحية عطيل بمشهد افتتاحي يقدم فيه الشخصيتين الشريرتين إياجو حامل العلم، وروديغو العاشق الولهان الذي صدته ديدمونة وأحبت عطيل القائد المغربي، الذي يجسد الشخصية البطلة.

يُعطي شكسبير على لسان هاتين الشخصيتين الخلفيات التي ستُبنى عليها الأحداث فيما بعد، حيث يتم على لسانهما أيضا التعريف بشخصية البطل، وذكر أهم صفاته .كما يضعنا النص أمام عائلة برابنسيو أحد أعضاء مجلس الشيوخ و إبنته ديدمونة، زوجة عطيل بطل المسرحية يُقابل المفهوم البروبي للحالة البدئية في الحكاية ما يُعرف بالمقدمة المنطقية في المفهوم الدرامي حيث مهدت هذه البداية لظهور الوحدات الوظيفية التي نعمل على عرضها الآن :

المقطع الأول :يتكون المقطع الأول من غيرة روديغو عند سماعه لزواج ديدمونة السري من عطيل ،فراح يشيها عند والدها برابنسيو وقد سانده في ذلك إياجو ، الذي كان يكره عطيل ؛لأنه رفض أن يسلمه منصب الياور ،ويستمر هذا المقطع إلى غاية اعتقال عطيل ،واتهامه بإغراء ديدمونة بفعل الشعوذة للإستحواذ على قلبها وعقلها.

2- تقطيع المقاطع :

ينبني هذا المقطع من أربع وظائف نوردها على النحو الآتي :

الإستخبار :Interrogation (ε)

استجوب برابنسيو رودريجو عن مكان تواجد ديدمونة وعطيل[5]

إخبار :Information (ε)

يُخبر رودريجو برابنسيو أنه يعرف مكان تواجدهما بعد أن أعلمه إياجو أنه في مبنى (الساجيتاري) [6]

وظيفة مطاردة :Poursuite (P')

يعمل "برابنسيو" على جمع عدد من ضباط الحراسة الليلية ، للبحث عن "عطيل" و"ديدمونة" .إلى أن يتم العثور عليهم. *

وظيفة إساءة :(A)

يعثر برابنسيو على عطيل ،ويتهمه بممارسة بعض وسائل السحر القذرة على ابنته **ديدمونة** حيث يُصدر أمرا باعتقاله وسجنه ،حتى يعرض أمره على القضاء[7].

المقطع الثاني :يبدأ هذا المقطع بعد اعتقال "عطيل" ،ونقله إلى مقر مجلس الشيوخ للنظر في قضيته ودخول ديدمونة مسرح الأحداث باعتبارها شخصية مساعدة بإيعاز من البطل لإصلاح الإساءة الواقعة في حق "عطيل".

وظيفةٌ تنقل في المكان بين مملكتين أو سفر بصحبة دليل : Dèplacement dans l'espace entre deux rouyames ,voyage avec un guide (G):ينتقل عطيل رفقة برابنسيو إلى مجلس الشيوخ ،ومعهما إياجو و رودريجو وبعض الضباط .

تُعلن الحكاية في هذه الأثناء عن ضرورة دخول الشخصية المساعدة ديدمونة بإيعاز من الشخصية البطلة ،حيث كلفها عطيل مهمة الدفاع عنه فيما يخص افتراءات برابينسيو[8].

وظيفة مهمة صعبة :Tache dificile (M)

توكل إلى كورديليا مهمة الدفاع عن **عطيل**،[9]

وظيفة وساطة ،لحظة تحول:Médiation ,moment detransition (B)

سمحت هذه الوظيفة بظهور ديدمونة في مسرح الأحداث،حيث أعلنت الحكاية عن ظهورها في هذه الأثناء بإيعاز من الشخصية البطلة لإصلاح الإساءة الواقعة لاحقا. حيث كلفها عطيل بمواجهة كل الاتهامات التي نسبت إليه .

الفعل المعاكس :Début de l'action contraire (C)

تحققت هذه الوظيفة في قبول "ديدمونة" الوقوف إلى جانب زوجها "عطيل" وكما سبق وأن أشرنا أن هذه الوظيفة تعني العزم أو نية الفعل ،على أساس أن القرار يسبق الفعل.

تعلن هذه الوظيفة عن قررا انطلاق الصراع مع سبب الإساءة الواقعة ،و فيه ستواجه "ديدمونة" والدها بحقيقة حبها الكبير والنزيه "لعطيل" .

وظيفة مهمة منجزة :Tache accomplie(N)

استطاعت "ديدمونة" أن تواجه والدها ،وتعلن أمام الجميع أنها لم تكن مسلوبة الإرادة حينما تزوجت "عطيل" بل اختارته من دون الرجال؛ لأنها أحبته ،هذا الحب الذي لم تكن لتقوى على إظهاره من قبل ، لكن اعتقال "عطيل" جعلها تتحدى والدها وتعلنه أمام الجميع[10]

إصلاح إساءة :Réparation (K)

نجحت "ديدمونة" في إقناع والدها في أن ما يربطها "بعطيل" بعيد كل البعد عن أمور الشعوذة[11].

وظيفة التجلي:Transfiguration (T)

تتجلى صورة "عطيل" الحقيقية التي تُبرؤه من تلفيقات "برابنسيو" بعد تدخل ديدمونة ،حيث اقتنع برابنسيو أخيرا أن "ديدمونة" ابنته تحب "عطيل"، وأنه لاوجود للسحر في علاقتهما، كل هذه الأمور جعلت من "عطيل" يظهر في صورة الرجل النزيه المحب في أعين الجميع.

وظيفة زواج :(W)

إقتنع أخيرا "برابنسيو" بزواج "عطيل بديدمونة[12]

كما صادق الدوق على هذا الزواج.[13]

النسق الثاني :

تعلن الحكاية في هذه الأثناء عن دخولها في نسق* جديد يُعبر عن الإحساس بالحاجة يبدأ في مدينة "البندقية" ، حيث كُلف"عطيل" بمهمة الدفاع عن "قبرص" ، وهي مهمة صعبة قاسية وطارئة ضد العثمانيين.

المقطع الأول :

يبدأ المقطع الأول من الشعور بالحاجة والتي يكلف لسدها "عطيل"، حيث يُعلن للمجلس رغبته في تولي هذه المهمة بكل بسالة، وعند خروجه من الاجتماع يتلقى تحذيرا من "برابنسيو" بأن لايكون شديد الثقة في "ديدمونة"، لكنه تجاوز الحظر ولم يعره أي اهتمام.

ينبني هذا المقطع من خمس وظائف ،نوردها على النحو الآتي :

وظيفة حاجة :Manque (a)

ينبأ الانعقاد الطارئ لمجلس الشورى في وقت متأخر من الليل عن تأزم الظروف السياسية في "قبرص" ،حيث تم التفطن للرتيبات التركية بخصوص غزو الجزيرة، وهو إعلان صريح عن الشعور بالحاجة للدفاع عن جزيرة قبرص [14]فكان لابد من تكليف من هو أكثر كفاءة لهذه المهمة.

وظيفة وساطة ،لحظة تحول: Médiation ,moment de transition (B)

كلَف الدوق، "عطيل" بمهمة التصدي للجيش التركي الذي يتجه نحو جزيرة "قبرص" ؛لأنه يدرك أن "عطيل" أنسبهم لهذه المهمة .

وردت هذه الوظيفة على شكل إرسال البطل الفوري في صورة أمر[15].

سمحت هذه الوظيفة بظهور شخصية "عطيل" مجددا في مسرح الأحداث، لكن هذه المرة تم تحديده في هذا النسق حسب وجهة نظر "بروب" على أنه بطل باحث ، وستكون هذه الوظيفة سببا في رحيله لاحقا لإنجاز مهمته. .

وظيفة الفعل المعاكس :Début de l'action contraire (C)

قبول "عطيل" القيام بالتحرك نحو انجاز المهمة، أو عزمه على تصدي الجيش التركي الذي يتجه بتجهيزات حربية ضخمة نحو "قبرص"[16] .

وظيفة الحظر :interdiction (Y)

يُحذر "برابنسيو" "عطيل" من ثقته العمياء بابنته "ديدمونة" نستدل بالحوار التالي :

برابنسيو : "راقبها جيدا يا مغربي ..ولتكن عيناك منتبهتين لترى كل شيء..لقد خدعت أبا وقد تخدعك أنت ." [17]

وظيفة التجاوز :transgression (δ)

لم يكترث "عطيل" لتحذير "برابنسيو" ،فثقته بديدمونة جعلته يشعر أن حياته قائمة على أمانتها ،حتى أنه عزم على تركها مع اياجو، وكلفه بأن يجعل زوجته ترافقها[18].

المقطع الثاني :

يبدأ هذا المقطع من رحيل "عطيل" لإنجاز مهمته، حيث سترحل معه "ديدمونة" بعدما أصدر مجلس الشيوخ قرارا يسمح فيه بسفرها مع زوجها ، وعليه فقد تحققت وظائف هذا المقطع في "قبرص"

بدءًا من فعل الانتصار وسد الحاجة التي لأجلها كلف "عطيل" ، ومحاولة "اياجو" تسميم أفكار "عطيل" لإقناعه بخيانة "ديدمونة"، حيث يستعين بأساليب شتى لتنفيذ مؤامراته التي سينجح فيها.

ينبني هذا المقطع على ثلاث وظائف نوردها على النحو الآتي :

وظيفة رحيل :Le départ (↑)

يرحل "عطيل" و يتبعه "كاسيو" في سفينة مستقلة ،ثم يتبعهما "اياجو" برفقة "ديدمونة" في سفينة أخرى[19]

وظيفة انتصار :Victoire (J)

تحققت هذه الوظيفة دون وظيفة معركة ؛بسبب غرق سفن العدو(السفن التركية) [20]

إصلاح :Réparation (K)

تعلن الحكاية عن سد الحاجة Le manque comblé التي كلف بها "عطيل" ،فتحطم الأسطول التركي جراء العاصفة أنهى الموضوع الذي خرج لأجله "عطيل"[21] .

تُعلن الحكاية في هذه الأثناء عن انبثاق نسق جديد من منطلق أن كل إساءة جديدة،أوالشعور بالحاجة إنما هوإعلان عن ميلاد نسق جديد.[22].

النســـــــق الثانـــــي

المقطع الأول :

يبدأ هذا المقطع من تنفيذ "اياجو" لجملة من الخطط الخبيثة لإيقاع "عطيل" في شراك الشك حيث ينجح في الإساءة إليه وجعله يتألم ويتعذب بعد ان اقتنع بخيانة "ديدمونة" .

ينبني هذا المقطع على ثلاث وظائف (03)

وظيفة خديعة :Tromperie (π)

استعمل إياجو المنديل *لخداع عطيل ؛حتى يوسوس له أن ديدمونة على علاقة بصديقه وياوره كاسيو، حيث قام بدسه في منزله[23]. ،

كما أخبره أن كاسيو كان يهذي في نومه بحب ديدمونة ويدعوها للحذر من أن يكشف عطيل علاقتهما[24].

كما لجأ إلى وسيلة أخرى لخداعه ،وهي جعل كاسيو يتكلم عن بيانكا على أنها عاهرة في حضور عطيل المختبئ ،ويوهم عطيل أن الكلام عن ديدمونة .

وظيفة تواطؤ :Complicité (θ)

إقتنع "عطيل" بخيانة "ديدمونة" بعدما وجد المنديل عند "كاسيو" [25].

وظيفة إساءة :Méfait (A)

يعمل "اياجو" على إلحاق الأذى "بعطيل" بسبب حقده وكرهه له ، حيث ينجح في تعذيبه وجعله حزينا يمزقه الألم [26]_[27]

عملت هذه السموم التي نفثها "اياجو" في أفكار "عطيل"على تخريب بيت "عطيل" بيده هو نفسه ،حيث يُقدم على خنق "ديدمونة" حتى الموت.

تحقق فعل الإساءة في هذا النسق بوجود وسيلتين ،الحظر وتجاوز الحظر ثم الخديعة والتواطؤ، لكنه كان أكثر تحققا مع حيل وخطط "اياجو" لتسميم أفكار "عطيل" التي تواطأ معها ،لأن الحظر الذي أعلنه "برابنسيو" بشأن ابنته جاء في الفترة التي كان فيها "عطيل" شديد الثقة "بديدمونة"، لذلك كان أن تجاوزه دون أن يكترث به.

المقطع الثاني :

وظيفة وساطة ،لحظة تحول: Médiation ,moment de transition (B)

تحققت هذه الوظيفة على شكل إفشاء "عطيل" لخيانة "ديدمونة" له* [28]"لإيميليا" زوجة "اياجو" وهوما سمح بظهور رد فعل "إيميليا".

وظيفة التجلي : Transfiguration (T)

صرخت "إيميليا" بأعلى صوتها لتدافع عن شرف "ديدمونة" وكشفت عطيل أنه كان ضحية مكر وخبث إياجو حيث اعترفت أن زوجها هومن سرق المنديل وخطط لكل شيء[29].

يتحدد "عطيل" في نهاية هذا النسق – على خلاف ما تحدد به في بدايته – على أنه بطل ضحية ،حيث أعلنت الحكاية بداية عن وجوده كبطل باحث لسد الحاجة أو الإفتقار ثم تعود لتجعل منه بطل ضحية بعد الألم والحزن الذي ألحقه به "اياجو" جراء خططه الخبيثة التي سمم بها أفكاره، وجعله يقتنع بخيانة "ديدمونة".ويرجع هذا إلى اختلاف طبيعة أفعال الإساءة الواقعة في كل نسق من حكاية مسرحية "عطيل" ؛ هذا لأن النسق الأول شهد فعل إساءة واحدة ،بينما شهد النسق الثاني فعل إساءتين (وظيفة إساءة،وظيفة الحاجة)،حيث فُرضت الأولى على البطل من الخارج أما الوظيفة الثانية تنبع من داخل البطل.

أشار بروب –كما سبق وأن وضحنا في خطوات تحليلنا–عن غياب الفعل المعاكس في حالة البطل الضحية ،لكنه صرح عن وجود وظيفة الرحيل في حالة البطل الباحث ،والبطل الضحية.إلا في حالة استثنائية عندما يكون موضوع البحث قريب من مكان تواجده ولا يستدعي منه الرحيل .كما أعلنت الحكاية في هذا النسق عن رفض البطل تجسيد وظيفة إصلاح إساءة، وهو ما يحيل إلى غيابها وغياب الصراع مع مسبب الإساءة في هذا النسق[30].

وظيفة إنتحار :Suicider (W)

اختار عطيل أن ينتحر حينما رأى أنه لا جدوى من إصلاح الإساءة الواقعة في حقه ،طالما فقد "ديدمونة" التي كانت تمثل كل شيء في حياته.[31]

3–إستخراج العناصر المساعدة في الحكاية مسرحية عطيل .

أشار"فلادميربروب" إلى أن الحكاية تستند إلى نظام إعلامي لسد الفجوات التي تحدث جراء عدم تجاور الوظائف،حيث يعمل هذا النظام على الربط بين مختلف هاته الوظائف حتى يبدو سير الأحداث في تسلسل منطقي دون التدخل في تطورها، مما يُكسبها طابعا جماليا أخاد[32] .يتخد هدا النظام أشكالا مختلفة، نذكر منها على سبيل المثال الإخبار،الحوار،احضار شيئ معين (كالهدية مثلا).وفيمايلي نورد ماتحقق من وسائل الربط في حكاية مسرحية عطيل :

أ– الإخبار: يعتبر الإخبار أحد أشكال التذكير والدي حاول فيه "اياجو" أن يذكر فيه "لعطيل" ما حدث معه عندما نام بجوار "كاسيو"– وطبعا كان هذا إفتراءً– ،حيث أخبره أنه كان يهدي بحب "ديدمونة"،ساهم هدا العنصر في الربط بين وظيفتي خديعة وتواطئ ،ثم ربطها بفعل الإساءة الذي كان هدف "إياجو" الأول والأخير في الحكاية وهو الانتقام من "عطيل" وإلحاق الأذى به.

سماع محادثة :إستطاع اياجو بدهائه الماكر أن يرتب لحيلة اختباء "عطيل" ،وجعل "كاسيو" يتكلم عن "بيانكا" على أنها عاهرة ،ويوهم "عطيل" أن الكلام عن "ديدمونة" ، حيث أستطاع هدا العنصر في الربط بين وظيفتي الخديعة والتواطؤ، وجعل "عطيل" يقتنع بخيانة "ديدمونة".

المشاهدة :يمثل عنصر المشاهدة وصول الأحداث إلى ذروتها ، إذ كان ضروريا أن أن يشاهد "عطيل" المنديل ؛حتى يقتنع تماما بخيانة "ديدمونة" له، ويزيد "اياجو" من عذابه وألمه وتدميره كليا،ساهم هدا العنصر في الربط بين وظائف الحكاية (الخديعة والتواطؤ، وفعل الإساءة)، فجعله ربطا منطقيا وفنيا.

ب استخراج عناصر التثليث ف يمسرحية عطيل:

يُشير "بروب" أن الفعل قد يتكرر ثلاث مرات(03) في كثير من الحكايات، و أن هذا التكرار قد يمس التفاصيل المتعلقة بالجانب الوصفي أو بعض الوظائف، أو بعض أنساقها كاملة، ثمّ يُضيف أنّ التكرار قد يكون متساويا (ثلاث مهمات ،ثلاث سنوات من الخدمة.)، وقد يكون مرتين ويحتاج إلى مهمة ثالثة تكون أشد وأصعب، وقد يشتمل على تجربتين سلبيتين، وتكون التجربة الثالثة ايجابية[33]. وفي هذا الإطار تساءلت نبيلة ابراهيم عن سر تكرار الفعل ثلاث مرات (03) في الحكاية، فرأت أن العدد واحد (01) يدل على عدم النضج والتطور، وأنّ العدد اثنان(02) يدل على التضاد والازدواج مثل النور والظلام ،الأرض والسماء، اللّيل و النّهار، و رأت أنّ العدد ثلاثة يعطي للشكل سحره واكتماله ،وقد استشهدت بالمثلث الذي لا يكتمل شكله الهندسي إلاّ عندما يصل بين ثلاث نقاط(03) وتوصلت إلى أن الحكاية قياسا لذلك لا تكتمل تجربتها إذا ما جرّبت مرتين بل تحتاج الى تجربة ثالثة تكون الحاسمة، وهو ما يُبرز سر جمال الحكاية ومتعتها الفنية ،حيث ربطت ذلك بالإعتقاد الشعبي في العدد ثلاثة على أن "الثالثة دائما ثابتة"[34]، فهي تُشعر–حسب هذا الإعتقاد– بكمال التجربة، وفي مايلي نعمل على استخراج عناصر التثليث في مسرحية عطيل:

تعمل الشخصية الشريرة على تكرار فعل الخديعة ثلاث مرات في النسق الثاني حتى تنجح في تسميم أفكار "عطيل" وتقنعه بخيانة "ديدمونة" .

1–**المنديل** : إستغل إياجو المنديل الذي كان أول شيء أهداه عطيل لديدمونة لانه يدرك قيمته بالنسبة لعطيل.حيث دسه في بيت "كاسيو" حتى يُثبت أن "ديدمونة" أهدته لرجل أخر وهو دليل على خيانتها.

2–الحلم :لجأ إياجو إلى فكرة الحلم ليزرع الشكوك في صدر وعقل "عطيل" ويسمم أفكاره .فهديان "كايسو" باسم زوجته كان كفيلا بأن يجعله يثور غيرة عليها.

3–المحادثة :لجأ "اياجو" هده المرة إلى خديعة أخرى ،حتى يلمس "عطيل" دليلا ماديا يُثبت خداع "ديدمونة"، حيث جعل "كاسيو" يتحدث عن عشيقته "بيانكا" و"عطيل" مختبئ ثم استطاع أن يوهمه أن الكلام عن "ديدمونة" .

ج الدوافع :

يقصد"بروب" بالدوافع "البواعث والأهداف التي تقود الشخصيات إلى إنجاز هذا الفعل أوذاك"[35]،فقد تُقدم الشخصية الشريرة على إيذاء البطل تحت دافع الحسد والكراهية ،و قدتخرج الشخصية البطلة في

رحلة بحث ،بدافع الرغبة في الحصول على شيئ معين ،أو الإحساس بالنقص.وفي مايلي نعمل على استخراج دوافع الشخصيات في مسرحية عطيل على النحو التالي :

دوافع أفعال الشخصيات في النسق الأول :

دافع استخبار "برابنسيو" :كان دافع استخبار "برابنسيو" عن مكان تواجد ابنته، والبحث عنها وانقاضها من إغراءات "عطيل".

دافع الإخبار عند "رودريغو" :كان دافع رودريغو من وراء اخبار برابنسيو عن مكان تواجد ديدمونة وعطيل، هو الغيرة ؛لانه كان يعلم أنهما التقيا ليتم عقد زواجهما سرا.

دافع الإخبار عند "اياجو" :اما اياجو فكان دافعه من وراء اخبار برابنسيو عن مكان ديدمونة و**عطيل** ؛لأنه كان يحمل اتجاه مشاعر الحقد والكراهية بسبب اخياره لكاسيو ياورا له بدلا منه.

دافع المطاردة : كان دافع برابنسيو من وراء مطاردة عطيل محاكمته وسجنه.

دافع نقل البطل :كان دافع نقل برابنسيو عطيل إلى مجلس الشيوخ للشورى ،لمحاكمته وتطيق القانون عليه.

دافع مساعدة ديدمونة لعطيل :كان دافع مساعدة ديدمونة لعطيل هو الدفاع عن حبها

دافع الزواج :كان دافع ديدمونة وعطيل من الزواج هو تكليل حبهما الطاهر العفيف.

جدول توضيحي للشخصيات والأفعال والدوافع في النسق الأول من مسرحية عطيل.

الشخصيات	الأفعال	الدوافع
برابنسيو	الإستخبار	البحث عن ديدمونة
رودريغو	الإخبار	الغيرة
اياجو	الإخبار	الحقد والضغينة
برابنسيو	المطاردة	معاقبة عطيل وسجنه
برابنسيو	نقل	محاكمة عطيل
ديدمونة	إصلاح الإساءة	للدفاع عن حبها
عطيل وديدمونة	الزواج	تكليل حبهما الطاهر العفيف

دافع أفعال الشخصيات في النسق الثاني :

دافع فعل الحظر :طلب "برابنسيو"من "عطيل" أخذ الحيطة والحذر من "ديدمونة" التي قد تخدعه كما خدعته هو ،فكان الدافع من وراء ذلك ،هو الألم الذي خلفته "ديدمونة" في مشاعر أب كان يثق في ابنته كل الثقة.

دافع فعل رحيل عطيل :كان دافع "عطيل" في رحيله إلى قبرص هو إنجاز المهمة السياسية التي أوكلت إليه (الدفاع عن جزيرة قبرص) .

جدول توضيحي للشخصيات والأفعال والدوافع للنسق الثاني في مسرحية عطيل .

الشخصيات	الأفعال	الدوافع
برابنسيو	الحظر	مدى الألم الذي سببته له ديدمونة في زواجها سرا بعطيل
عطيل	الرحيل	لإنجاز المهمة التي أوكلت إليه

دافع أفعال الشخصيات في النسق الثالث :

دافع فعل الخديعة (إياجو) كان دافع إياجو من وراء خططه الخبيثة ،نقث سمومه في إذني عطيلحتى يوسوس له أن ديدمونة على علاقة مع كاسيو.

دافع فعل الإساءة (إياجو) :دافع فعل الإساءة ،هوما يخفيه إياجو في صدره من غل وحقد اتجاه عطيل.

دافع فعل رد إيميليا (التجلي): كان دافع إيميليا من وراء كشفها لحقيقة زوجها إياجو ،هو الدفاع عن شرف ديدمونة.

دافع فعل الإنتحار :كان دافع أنتحار عطيل هو الألم الذي ألم به نتيجة تجلي الحقيقة أمامة ،فلا فائدة من أن يحي حياة ليست فيها ديدمونة.

جدول توضيحي للشخصيات والأفعال والدوافع للنسق الثالث في مسرحية عطيل .

الشخصيات	الأفعال	الدوافع
اياجو	الخديعة	زرع الوسوسة في صدرعطيل على أن ديدمونة على علاقة بياوره كاسيو
اياجو	الإساءة	الحقد والكراهية
إميليا	التجلي	الدفاع عن شرف ديدمونة
عطيل	الانتحار	الألم الذي خلفه رحيل ديدمونة.

4-توزيع الوظائف بين الشخصيات في مسرحية عطيل

يُشير "بروب" أنّ التحليل المورفولوجي يُعطي الأهمية للوحدات الوظيفية دون الشخصيات التي تُنفذها، غير أنّه يؤكد أن هناك مسألة أُخرى يتوجب الوقوف عندها، وهي كيف تتوزع هذه الوظائف بين تلك الشخصيات. فالحكاية لا تتحدد بوظائفها وعناصر مساعدة فقط ، بل بشخصيات رئيسية تتكتل حولها الوظائف،و تنتهي إلى إحدى الحقول العاملة نذكرها على النحو التالي[36] :

أ-تحديد حقول عمل الشخصيات :

أولا- تحديد حقول عمل الشخصيات في النسق الأول :

حقل عمل البطل (عطيل) :إنتقال

حقل عمل الشخصية الشريرة :

- **(برابنسيو)** استخبار ، مطاردة ،إساءة ،نقل البطل .
- **(اياجو ورودريجو)**: إخبار ، مطاردة
- **(رودريجو)** نقل البطل

حقل عمل الشخصية المساعدة (ديدمونة): وظيفة وساطة، الفعل المعاكس ،المهمة الصعبة ،المهمة المنجزة، إصلاح إساءة، تجلي.

نستنتج أن عدد الشخصيات في النسق الأول هو ثلاث شخصيات (03)

- **الشخصية البطلة** : عطيل
- **الشخصية الشريرة** : برابسيو،إياجو، رودريغو
- **الشخصية المساعدة** : ديدمونة.

ثانيا- تحديد حقول عمل الشخصيات في النسق الثاني :

حقل عمل الشخصية البطلة (عطيل) وظيفة وساطة ، الفعل المعاكس ، تجاوز ،رحيل ، انتصار.

حقل عمل الشخصية المساعدة (برابنسيو): الحظر

نستنتج أن عدد الشخصيات في النسق الثاني هو إثنان (02)

- **الشخصية البطلة** : عطيل
- **الشخصية المساعدة** : برابنسيو

ثالثا– تحديد حقول عمل الشخصيات في النسق الثالث

حقل عمل الشخصية البطلة : (عطيل) تواطؤ، وساطة لحظة تحول، انتحار .

حقل عمل الشخصية الشريرة : (إياجو) خديعة، إساءة.

حقل عمل الشخصية المساعدة :(إيميليا) التجلي.

نستنتج أن عدد الشخصيات في النسق الثالث هو ثلاث شخصيات :

- **الشخصية البطلة** : عطيل
- **الشخصية الشريرة** : اياجو
- **الشخصية المساعدة** : إيميليا

ب– توزيع حقول الوظائف بين الشخصيات في حكاية مسرحية عطيل:

أولا– توزيع حقول الوظائف بين الشخصيات في النسق الأول :

- **يتفق حقل العمل تماما مع الشخصية :**

أ– الشخصية البطلة : كان عطيل بطلا صرفا.(حيث يصنف في النسق الأول حسب بروب ببطل ضحية) .

ب– الشخصية الشريرة : كان اياجو شريرا صرفا.

- **تحتل شخصية واحدة حقول عمل متعددة :**

الشخصية الشريرة :

أ– برابنسيو :كان شريرا حينما أساء إلى عطيل ،وطالبا حينما نقله إلى مجلس الشورى للنظر في قضيته .

ب– رودريجو : كان شريرا وطالبا.

- **حقل عمل واحد تتقاسمه شخصيات عديدة :**

حقل عمل الشرير: تتقاسمه شخصيات عديدة ،تجسدت في الشخصيات التالية: برابنسيو،اياجو ، رودريجو

حقل عمل البطل :تتقاسمه شخصيتان عطيل وديدمونة، هذا لأن ديدمونة بتكليف من عطيل تدخلت لتصلح الإساءة الواقعة في حق البطل.

ثانيا– توزيع حقول الوظائف بين الشخصيات في النسق الثاني :

- **يتفق حقل العمل تماما مع الشخصية :**

أ–الشخصية البطلة :كان "عطيل" بطلا صرفا.

ب–الشخصيةالمساعدة : كان "برابنسيو" مساعدا صرفا، حينما حذر "عطيل" من أن تخدعه ديدمونة كما خدعته هو .

ثالثا – توزيع حقول الوظائف بين الشخصيات في النسق الثالث :

- **يتفق حقل العمل تماما مع الشخصيات :**

أ–الشخصية البطلة :كان "عطيل" بطلا صرفا في النسق الثالث من المسرحية

ب–الشخصية الشريرة :كان "اياجو" شريرا صرفا.

ج– الشخصية المساعدة : كانت "إيميليا" مساعدة صرفة.

5–طرق تقديم الشخصيات في مسرحية عطيل

وضع " بروب" في دراسته لمورفولوجيا الحكايات العجيبة بعضا من المعايير* التي تتحكم في ظهور الشخصيات ،حيث رأى أنه"لكل نمط من أنماط الشخصيات طريقته الخاصة في الظهور على المسرح وكل نمط يتفق وأساليب خاصة تلجأ إليها الشخصيات للدخول في الحبكة"[37]وقد وردت في مسرحية عطيل على النحو التالي :

أولا :طرق تقديم الشخصيات في النسق الأول من مسرحية عطيل :

أ–الشخصية البطلة : (عطيل) قدم في الحالة البدئية .

ب–الشخصية الشريرة : (اياجو) قدم في الحالة البدئية.

ج–الشخصية المساعدة:(ديدمونة) الحالة البدئية .

إستثناءات التقديم في النسق الأول:

الإستثناء الأول : غياب الشخصية المانحة في النسق الأول من الحكاية أدى إلى ظهور الشخصية المساعدة (**ديدمونة**)،بتكليف من الشخصية البطلة .

الإستثناء الثاني :عمل "برابنسيو" و"رودريغو" على تغطية أكثر من حقلين وظيفيين كما سبق وأن وضحنا ذلك في حقول عمل الشخصيات.

برابنسيو : كان شريرا وطالبا ومساعدا .

رودريجو: كان شريرا و طالبا

ثانيا :طرق تقديم الشخصيات في النسق الثاني من مسرحية عطيل :

أ–الشخصية البطلة : قدم في الحالة البدئية.

ب–الشخصية المساعدة : قدم في الحالة البدئية

ثالثا: طرق تقديم الشخصيات في النسق الثالث من مسرحية عطيل:

أ–الشخصية البطلة :(عطيل) قدم في الحالة البدئية

ب–الشخصية الشريرة : (اياجو) ظهر مرتين في الحالة البدئية وفي النهاية

ج–الشخصية المساعدة :(إيميليا) ظهرت في النهاية.

استثناءات التقديم في النسق الثالث من مسرحية عطيل :

حسب المنظور البروبي غياب الشخصية المانحة في النسق الثالث من مسرحيةعطيل أدى إلى ظهور الشخصية "إيميليا".

6– صفات الشخصيات وخصائصها في مسرحية عطيل :

أكد " بروب" في سياق منهجه على ضرورة التمييز بين القائمون بالفعل والأفعال بحد ذاتها وهو ما أشار إليه في القيم الثابتة والقيم المتغيرة،حيث تُظهر دراسته اهتمامه الشديد بالقيم الثابتة التي تشكل الوحدات الأساسية في الحكاية،غير أن ذلك لم يمنعه من دراسة صفات الشخصيات،والتي يعني بها"مجموع الخاصيات الخارجية للشخصية، كالعمر والجنس والحالة والمظهر الخارجي بمميزاته....إلخ"[38]،و التي رأى أنها تضفي على الحكاية سحرا وجمالا، وأن أي تغيير أو تحول فيها ؛إنما مرده للقوانين التي يخضع لها مجتمع الحكي ،فالحكاية تتأثر بالعصور القديمة وطقوسها كما تتأثر بالحياة الواقعية والدينية والأدبية.

رأى "بروب" أن أفضل وسيلة لدراسة صفات الشخصيات تكمن في وضع جداول تضم العناوين الأساسية التالية :

المظهر والأصطلاح الإسمي، وخصوصيات الظهور على المسرح ،والسكنى،كما يُفضل بروب تعريف الشخصية من وجهة نظر وظيفتها فإذا تم تسجيل كل ما يتعلق بهذه الشخصيات فإننا نتحصل في النهاية على صورة جد شائقة تشكل ملاحظات مهمة[39].وفي مايلي نضع جدولا يتضمن أهم صفات الشخصيات وخصائصها في مسرحية عطيل:

الشخصيات	أنماطها	مظهرها الخارجي	صفاتها النفسية	مكان السكن	خصوصيات التقديم
عطيل	بطل	قائد جيش محنك،أسود	طيب شديد الثقة بالآخرين	البندقية ثم قبرص	الحالة البدئية
إياجو	شرير		خبيث ،ذكي ،جشع ،حقود	البندقية،ثم قبرص	الحالة البدئية
رودريجو	شرير	يُحب ديدمونة	عاشق وولهان ،غيور،حقود.	البندقية، ثم قبرص	الحالة البدئية
ديدمونة	مساعدة	إبنة برابنسيو أحد أعضاء	طيبة ،رقيقة،حنونة، وفية	البندقية ثم قبرص	الحالة البدئية
إيميليا	مساعدة	زوجة إياجو	طيبة القلب ،تحب ديدمونة وتخلص لها	البندقية ثم قبرص	في النهاية

7–الحركات في مسرحية عطيل :

أشار"بروب"في سياق منهجه إلى أن"كل إساءةجديدة،وكل حاجة جديدة إنما تمهد السبيل لنسق جديد".[40]وهوما يُحيل إلى احتمال وجود عدة أنساق في الحكاية الواحدة . وأنه ينبغي قبل عملية التحليل ،تحديد عدد الانساق التي يتكون منها نص الحكاية ، ولا ينبغي أبدا أن نربط عدد الأنساق بعدد الحكايات في النص الواحد ، لذلك نجده يطالب بمعاينة أساليب الربط بين الأنساق بعضها ببعض بمعزل عن عدد الحكايات التي يشتمل عليها النص، حتى يتسنى لنا تمييز بين نص يحتوي على حكاية واحدة من نص يحتوي على حكايتين أو أكثر. فالمؤلف يمكن له أن يؤسس نصا متعدد الحكايات، تؤول فيه كل حكاية إلى حكاية أخرى، وقد أطلق الباحثون على هذه التقنية إسم التغوير أوالإنشطار*،حيث فصَل بروب بفيض في هذه النقطة ،وأشار إلى أن التحول الذي قد يقع في مجرى الأحداث داخل الحكاية، قد يترب عنه انبثاق حكاية صغيرة مستقلة بذاتها. فالحكاية حسب وجهة نظره شأنها شأن أي كائن حي، يلد صغارا يشبهونه وعليه فولادة حكاية صغيرة من الحكاية يجعل منها تخضع لنفس القوانين التي تُبنى بها أيَ حكاية أخرى ،يعني أنها شبيهة بها.[41] كما أشار"بروب" إلى أن تحديد عدد الأنساق الموجودة في النص ؛يُسهم في التمييز بين الحكاية المفردة والحكاية المزدوجة من جهة، و التمييز كذلك بين الحكاية المكتملة والحكاية غير المكتملة .**

تضمنت مسرحية "عطيل" حكاية مفردة ذات الثلاث أنساق، شهدت ثلاث أفعال إساءة تم فيه إصلاح للإساءة الواقعة في النسق الأول والنسق الثاني غير أن مسار بنية الحكي في النسق الثالث لم تُعلن الحكاية فيه عن إصلاح للإساءة الواقعة في حق البطل ، حيث رفض "عطيل" إصلاح الإساءة ،وانتهت الحكاية بانتحاره.

أشار بروب في سياق منهجه على إمكانية وجود كلا فعلي الإساءة في الحكاية الواحدة (وظيفة إساءة ،والإحساس بالحاجة)، وهو ماتحقق في النسق الأول والثاني للحكاية ،فإذا كان النسق الأول قد احتوى على فعل إساءة ،فإن النسق الثاني قد أعلن عن الشعور بالنقص ،غير أنه لا يمكن للحكاية أن تستغني عن أحدهما.

جاءت تصويرة حكاية مسرحية "عطيل" على الشكل الذي يتلو فيه نسقا نسقا آخر على النحو الآتي :

1- A _____ W°

2- A _____ W^{1}

3- A _____ W^{2}

الخـاتمة:

سمح التحليل المورفولوجي للنص الدرامي في الحكاية التراجيدية ،أن نصل إلى جملة من النتائج نوردها على النحو التالي :

1- خصوصية النص الدرامي لاتقف حائلا أمام تطبيق المنهج المورفولوجي .

2- يمكن للمنهج المورفولوجي أن يصف الحكاية التراجيدية في النص الدرامي وصفا دقيقا،يسمح بتفكيك هيكلها واستنباط العلائق التي تربط مختلف وظائفها ، وهو مايحيل في نفس الوقت إلى أن الحكاية التراجيدية تخضع لمسار قصصي شأنها شأن الحكاية العجيبة.

3- احتكام كل الحكايات على ماأسماه بروب بالوحدة الوظيفية استحال أن تكون فيه الحبكة الفنية للحكاية التراجيدية عند شكسبير في منأى عن المثال الوظائفي البروبي.

4- التعامل بحثاثية مع النص في المنهج المورفولوجي تجاهل كل المبررات النفسية والعقلية الرابضة خلف البنية الشكلية الظاهرة، فهو لا يبحث في الشبكة الدلالية الموجودة في النص ولا في المخزون الذي يترسب في لاوعي الكاتب وتأثيره على نمطية ذلك البناء.

5- شكلَ التحليل المورفولوجي البروبي منطلقا أساسيا في الدرس البنيوي لتحليل الخطاب السردي بالاعتماد على الوحدة الوظيفية. وهو ما تشير إليه جل الدراسات النقدية التي جاءت بعد بروب (لفي شتراوس ،ا،ج غريماس ،كلود بريمون، رولان بارت).

وعليه يمكن الإعتماد على أحد الدراسات البنيوية الحديثة في استنباط الأجزاء المكونة للبنية مناط الدرس .

6- اقتربت المفاهيم البنيوية البروبية بشكل كبير من نظرة أرسطو للتراجيديا ، حيث تعامل هذا الأخير مع الحكاية التراجيدية في بنيتها الهيكلية ،وركز على الشكل دون المضمون،وعكف على دراسة بنية مسار الفعل في الحكاية. وأهمل هو الآخر الشخصية القائمة بالفعل .

هوامش:

[1] يُنظر: فلاديمير بروب"مورفولوجية القصة وتحولات القصص العجيب" ، تر : عبد الكريم حسن .سميرة بن عمو .ط1 1996 شراع للدراسات والنشر والتوزيع دمشق ص116

*ويقصد بها بروب تحديد العناصر الثابتة والمتغيرة في الحكاية حيث يشير "**بروب**" في هذا المضمار أنه يجب على المورفولوجي أن لايقيم اعتبارا للشخصية المنفذة، بل يسعى إلى تحديد الوظائف وتسميتها باسم يعبر عن أفعالها وفق الدلالة التي يشير إليها سير الأحداث، فما يهم التحليل هو التركيز على الثابت الوظائفي دون المتغير الأسلوبي والحدثي والوصفي.

[2] فلاديمير بروب م س ، ص221

[3] فلادمير بروب م ن ، ص38

[4] ينظرفلاديمير بروب م س ،ص 43-81

[5] وليام شكسبير"الملك لير" دون ترجمة دار الكتب الطبعة الولى 1410-1990

[6] م ن نفس الصفحة.

* تلي في الغالب وظيفة مطاردة، وظيفة نجدة ،إلا أن عطيل رفض نجدة رجاله حينما هموا في صد رجال برابنسيو عنه . لأنه كان ينوي الذهاب معه للرد على افتراءاته وقد استقروا فيما بعد الذهاب إلى مجلس الشيوخ أين استدعاه الدوق فورا لقضية سياسية، يُرجى العودة إلى نص المسرحية ص40-41

7 م ن،ص39-40

8 وليام شكسبير ،م س ،ص40-41

9 م ن،ص 50

10 وليام شكسبير م س،ص54

11 م ن نفس الصفحة.

12 م ن نفس الصفحة.

13 وليام شكسبير م س ،ص55

14 م ن ،ص 42-44

15 م ن ،ص57

16 وليام شكسبير م س ،ص 57

17 م ن ص 60

18 م ن نفس الصفحة .

19 وليام شكسبير م س ،ص 59.

20 م ن ،ص 69.

21 م ن نفس الصفحة.

22 ينظر: فلاديمير بروب"م.س،ص112

* هو منديل مطرز يحتفظ به عطيل كتذكار من والدته حيث أعطتها إياه امرأة مصرية تمتارس السحر ، أوصته وهي على فراش الموت أن يهديه للمرأة التي سيتزوجها، ،كما أوصته بما أخبرتها تلك المرأة أن تحمله زوجته دائما معها وتحتفظ به، فإن هي فعلت ذلك ،فإن زوجها سيهيم بها ويخضع لها وإن أهدته لآخر فإن عين زوجها ستتجه لأخرى، فكان أول هدية من عطيل لديدمونة، هو ذلك المنديل .ينظر حوار عطيل مع ديدمونة ص130-131

23 وليام شكسبير .م س،ص121

24 م ن ،ص 124

25 م ن ص 138.

26 وليام شكسبير م س،ص 121

27 م ن نفس الصفحة.

*كان قد أشار بروب إلى أنه في حالة البطل الضحية قد ترد الوظيفة على شكل إفشاء للمصيبة، الأمر الذي يسمح بظهور رد فعل ، للتوسع أكثر يُرجى العودة إلى كتاب مورفولوجية القصة،ص 54-55

29 وليام شكسبير م س ص158

30 م ن ص 158-159.

[31] م ن ،ص159

[32] يُنظر: فلاديمير بروب ص88-90.

[33] يُنظر: فلاديميربروب م س، ص.91-92

[34] يُنظر: نبيلة إبراهيم " قصصنا الشعبي من الرومنسية إلى الواقعية"مكتبة غريب ص40 "

[35] فلاديمير بروب م .س، ص93

[36] ينظر: فلادمير بروب، م س ،ص.97-98.

* أوردها بروب على النحو التالي:ا-غياب الشخصية المانحة في الحكاية يؤدي إلى ظهور الشخصية المساعدة.ب-إذا عملت الشخصية على تغطية حقلين وظيفيين،فإنها تقدم في الأشكال التي تبدأ فيها أولا بالفعل.ج-تقديم كل الشخصيات في الحالة البدئية،يعتبر حالة استثنائية.ينظر فلادمير بروب م.س ص 103.

[37] فلاديمير بروب م س ،ص102

[38] -فلاديميربروب م ن،ص106

*يشير بروب إلى أن فيزيولوفسكي سبق له وأن تحدث عن وضع الحكايات في جداول غير أن إيمانه بالأمر كان ضعيفا يرجى العودة الى فلادمير بروب م ن ص107

[39] فلادمير بروب م ن،ص106.

[40] م ن، ص112

* التغوير أو الإنشطار : la mise en abyme

هي تقنية اصطلح عليها الدارسون ،ونعني بها وجود حكاية أوأكثر داخل الحكاية الواحدة

[41] ينظر م ن، ص 96

** كما أشار بروب أيضا في هذا السياق إلى بعض الحالات الموجودة في الحكاية الواحدة للتوسع أكثر يرجى العودة إلى كتاب فلاديمير بروب"مورفولوجية القصة وتحولات القصص العجيب" ص41