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

-الكتابة بالجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي:(ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير)
د. زهرة طويل

- حِواريَّة السرد التاريخي وتداخل الأصوات في رواية " الديوان الإسبرطي" لعبد الوهّاب عيساوي
د. منير سعيدي

- التّكثيفُ الدّلالي وَتَوالُدُ المعَانيّ في قَصيدَة الرَبِيْعِيّة لشَيخِ الشّعر الملْحُون أَحمَد الغَرَابْلِي
مفيدة بن وناس1 عبد اللّطيف حني 2

- تفعيل الحوسبة في اللغة والتواصل -المنظور والإجراء-
شعيب شيخاوي1 / قويدر شنان2

Anticipating the Jews' Danger on Humanity in Shakespeare's *The Merchant of Venice*
Houria Mihoubi

Intercultural Continental Paradox: ELPCourse Design in Algeria
MANSOURI Mohamed Charif

L'utopie au service de l'écologie dans *Ourania* de Jean-Marie Gustave Le Clézio
HALLAL Karim Akram1 BELKACEM Dalila2

منشورات المركز الجامعي لتامنغست –

ISSN : 2335-1586

عدد 2، مجلد 11، ذو القعدة 1443- يونيو 2022

عدد 2، مجلد 11، ذو القعدة 1443- يونيو 2022

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

Univeristy of Tamanghasset- Algeria

ICHKALAT JOURNAL

LINGUISTIC, LITERARY, CRITICAL STUDIES

Issue. No 2, Volume11, June 2022

Category (c)

ISSN : 2335-1586

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

مجلة دولية فصلية محكمة ومصنفة في قسم (ج)، تصدر عن جامعة تامنغست (الجزائر)
تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية والنقدية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية

مجلد 11 عدد 2

ذو القعدة / 1443هـ - يونيو/ جوان 2022م

المجلة مصنفة في قسم (ج)
ضمن المجلات العلمية الجزائرية

المـــــراسلات

توجه جميع المراسلات الورقية باسم رئـاسة التحرير إلى :

ص.ب 10034 سرسوف – تمنراست . الجزائر

هـاتف رئيس التحرير :0666215077 (213)

https://ichkalat.univ-tamanrasset.dz/

Email : ichkalatmag@gmail.com

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

معامل التأثير العربي لسنة 2021: 1.37

مفهرسة في:

ASJP Algerian Scientific Journal Platform

ARABASE

Arcif Analytics معرفة E-MAREFA

منشورات جامعة تامنغست

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

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

Volume 11 Issue no 2 June 2022

Arab Influence Factor for 2021(1.37)

The magazine is classified in section (C).
Among the Algerian scientific journals

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@gmail.com

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(17سم×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 (17 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)

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) / عبد القادر رحماني (جامعة الجزائر2) / حنينة طبيش (جامعة خنشلة/ الجزائر) / جميلة غريب (جامعة عنابة/ الجزائر) / زينب رضا حمودي الجويد (جامعة بابل/ العراق) / الحياني محمود خليف (الجامعة التقنية الشمالية ـ العراق) / د. علي عبد الامير عباس الخميس (جامعة بابل ـ العراق) / خليل أبو جراد (الجامعة القدس المفتوحة– فلسطين) / د. عبد الرحيم البار (جامعة جيجل/ الجزائر) / د. نصيرة شيادي (جامعة تلمسان/ الجزائر)/ د. معاذ مقري (جامعة الشلف/ الجزائر) .

BENEDDRA Mohammed Rachid (Univ. Biskra/ Algerie) / Benmokhtari Hicham (Univ. Oran2/ Algeria) / MELOUAH Sabrina (Univ. Annaba/ Algeria) / Baghzou Sabrina (Univ. Khenchela/ Algeria) / Senoussi Mohammed (Univ. M'sila/ Algeria) / Chebli Soumya (Univ. Khenchela/ Algeria).

(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)/ 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 (المر. الج. النعامة)/ د. بلخير أرفيس (جامعة المسيلة)/ د. حميد قبايلي (جامعة منتوري قسنطينة)/ د. سعيد خليفي (المركز الجامعي بغيليزان) / د. عامر رضا (المركز الجامعي بميلة)/ د. مومن مزوري (جامعة بشار) / د. بوبكر بوشيبة (جامعة بشار)/ د. فريدة مقلاتي (جامعة خنشلة) / د. محمود فتوح (جامعة تيسمسيلت)/ د. السعيد ضيف الله (جامعة الجزائر2)/ أ.د. حفيظة تزروتي (جامعة الجزائر 2) / د. نسيمة كريبع (المركز الجامعي بميلة) / أ.د. مبارك بلالي (جامعة أدرار) / د. محمود رزايقية (المركز الج. لتيسمسيلت) / د.عزوز ميلود (جامعة تيارت) / د حليمة عواج (جامعة باتنة1) / د.بوبكر معازيز (جامعة تيارت) / د.ثابت طارق (جامعة باتنة1) / د. يحيى حاج محمد (جامعة غرداية) / د.دريس محمد أمين (جامعة معسكر) / د.محمد عروس (جامعة الجزائر2) / د.خير الدين بن خرور (جامعة البليدة2) / بن جلول مختار (جامعة ابن خلدون تيارت)/

د. أحمد بناني(الم. الج. تـامنغست) / د موسى كراد (المركز الجـامعي بميلة) / أ.د. عيسى بريهمات (جـامعة الأغواط)/ د. عائشة عبيزة (جامعة الأغواط) / د. أحمد حفيـدي (الم. الج. تامنغست) / أحمد كامش (جامعة خنشلة) / د. صورية جـغبوب (جامعة خنشلة) / د. محمد كنتاوي (جـامعة أدرار) / د. يحيى بن يحيى (جـامعة غرداية) / د. أسماء بوبكري (جـامعة أدرار) / د. سماح بن خروف (جـامعة برج بوعريريج) / د.سعد لخضاري (جـامعة 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 سالمي (جامعة تيزي وزو) / الحاج براهيمي (جـامعة الجلفة) / د. بركاني محمد رضا (جـامعة الطارف) / د.عماد شارف (جـامعة سوق أهراس) / د. صورية داودي – جامعة سوق 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.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. 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. 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.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) / إلهام سناني (جامعة سكيكدة).
أ.د العيد جـلولي (جـامعة ورقلة/ الجزائر)

(فريق التحكيم) خارج الجزائر

د. أمجد طلافحة جامعة اليرموك – الأردن) / د. أبو عواد فريال (الجامعة الأردنية) / د. صائد شديد (جامعة قطر) / د.كريم الطيبي (أكاديميـة تطوان – المغرب) / د.محمد محمود محاسنة (الأردن) / 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.. 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.محمد جواد حبيب البدراني (جامعة البصرة/العراق)/ د. وليد الجويد (المعهد الوطني للبحوث التربوية– العراق)/ د.حنان رضا حمودي الجويد (جامعة بابل).

Honorary Director

Pr.Abdelghani Choucha (Rector of Tamenghast University)

Editor-in- Chief :

Pr. Ramdane.Hinouni

Editorial Team:

BENEDDRA Mohammed Rachid (Univ. Biskra/ Algerie) / Benmokhtari Hicham (Univ. Oran2/ Algeria) / MELOUAH Sabrina (Univ. Annaba/ Algeria) / Baghzou Sabrina (Univ. Khenchela/ Algeria) / Senoussi Mohammed (Univ. M'sila/ Algeria) / Chebli Soumya (Univ. Khenchela/ Algeria).

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) / عبد القادر رحماني (جامعة الجزائر2) / حنينة طبيش (جامعة خنشلة/ الجزائر) / جميلة غريب (جامعة عنابة/ الجزائر) / زينب رضا حمودي الجويد (جامعة بابل/ العراق) / الحياني محمود خليف (الجامعة التقنية الشمالية ـ العراق) / د. علي عبد الامير عباس الخميس (جامعة بابل ـ العراق) / خليل أبو جراد (الجامعة القدس المفتوحة– فلسطين) / د. عبد الرحيم البار (جامعة جيجل/ الجزائر) / د. نصيرة شيادي (جامعة تلمسان/ الجزائر)/ د. معاذ مقري (جامعة الشلف/ الجزائر) .

(Expertise team)

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) / 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) BENMENNAA HADDAD Meryem (Univ. Of Biskra).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

فهرس الموضوعات

عنوان المقال	المؤلف	ص
أصناف الإشاريات ومقاصدها في (الأدب الكبير) لابن المُقفّع: قراءة تداولية	ريمة لعبادلية	14
أضرب الفواصل في القرآن الكريم	د. محمّد بوخطوط	32
إشكالية الصوائت القصيرة في المعجم الإلكترونيّ العربيّ	راشد شقوفي1	52
الأنساق الكرنفالية في الطقوس الشعبية الأمازيغية	نورالدين عثمان طلبة 1/ نورة بعيو 2	68
التصورات النظرية لمفهوم الشعر ببلاد المغرب الإسلامي.	د. تومي هشام	87
الكتابة بالجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي:(ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير)	د.زهرة طويل	102
الصوتية والدلالية لصوتي الميم والنون التلوينات – نونية أبي البقاء الرّندي أنموذجا–	خديجة بن سعيد	121
النقد النسوي العربي من التشكيل إلى الاستقبال	برَّاح كريمة 1 / د. مسعودي حبيبة 2	136
تجربة الاستكانة في شعر الحب بين "عمر بن أبي ربيعة" و"قيس بن الملوح"	سارة سكيو1 / حياة مستاري2	156
تلقي التفكيكية عند عبد الملك مرتاض	نصيرة مسعودي / أ.د/ يوسف لطرش2	169
حِواريَّة السرد التاريخي وتداخل الأصوات في رواية " الديوان الإسبرطي" لعبد الوهّاب عيساوي	د. منير سعيدي	184
دور الحاسوب في إنجاز المعاجم وبنوك المصطلحات	د. مبروك بركات	203
شعرية الإيقاع العروضي في قصيدة نكبة الأندلس لابن الأبّار	د.بن يحي عمر1 د.حفيدي أحمد2	215
طابوهات الثالوث المحرّم وتقويضاته في نماذج من روايات مغاربية	باهية غنّام	231
فنيات الإلقاء ومهارات التأثير اللغوي	د.مصطفى بن عطية	250
معالم الإبداع اللغوي في القصة القصيرة جدا_ قراءة في نصوص قصصية مختارة_	أسماء بن قري	236
هندسة معاني الخطاب اللّساني من منظور التّصور العرفاني –البنية التّصورية والأفضية الذّهنية أنموذجا–	دمني فاطيمة الزهرة[1] / أ.د بن شيحة نصيرة[2]	276
أثر الأنساق الثقافية الثابتة في تشكيل الشخصية الروائية عند محمّد مفلاح.	كريمة رقاب[1] / عبد السلام بقاق[2]	292
أسس البحث اللغوي بين علوم اللغة العربية واللسانيات العامة	د. إبراهيم بشار	313
البعد التداولي للإشاريات في الخطاب النثري: مقامة ابن أبي الخصال الأندلسي أنموذجا	جلالة خولة [1] / زرقين فريدة[2]	328
التّكشيفُ الدّلالي وَتَوالُدُ المعَانيّ في قَصيدَة الرَبِيْعِيّة لشَيخِ الشّعر الملْحُون	مفيدة بن وناس[1] عبد اللّطيف حني [2]	342

أَحمَد الغَرَابْلِي		
أثر توظيف التراث الصحراوي في رواية التبر لإبراهيم الكوني	عبد الكريم نفيس[1] أ. د محمد بكادي[2]	358
بلاغة الإنشاء في الكتابة الأدبية المعاصرة	صليحة بردي	377
تعليم النص الأدبي في ضوء المقاربة النصية، السنة الثالثة من مرحلة التعليم الثانوي أنموذجا: دراسة وصفية تحليلية للوثائق التربوية	د. فطيمة بغراجي	392
تقويض سرديّة السيِّد في رواية (رحمة) لتوني موريسون	شهرة بلغول	410
خطاب الجسد وتمثيلات اللاوعي الأنثوي في رواية (نخب الأولى) للروائية ليلى عامر	ربيحة حدور[1] / عدلان رويدي[2]	429
خطوات البحث في الدراسات اللّغوية العربيّة بين الأصالة والمعاصرة	عائشة وقاد[1] / علي منصوري[2]	444
سؤال الثّقافة في السّرد الفلسطينيّ:قراءة ثقافيّة في المجموعة القصصيّة (أرض البرتقال الحزين) لغسّان كنفاني.	د. نعيمة بوسكين	461
أثر الخطاب التشكيلي في تسويق الأعمال الفنية في الجزائر عينة من أعمال الفنان الجزائري خالد سباع أنموذجا	ط.د بغزو جلال[1] / د. قجالي آمنة[2]	479
أثر الشّواهد القرآنيّة في إرساء أسس الدّرس النّحويّ العربيّ: دراسة وصفيّة تحليليّة	مراد عميروش / د. فتيحة حدّاد	493
الاغتراب في المجموعة القصصية "أوراق الشباب" لرمضان حينوني	أ.الزهرة بوطالبي	510
التوظيف السيميائي للقيم الأخلاقية في الرواية	جمال بلعربي	520
تفعيل الحوسبة في اللغة والتواصل –المنظور والإجراء–	شعيب شيخاوي[1] / قويدر شنان[2]	533
سؤال الذات والمعنى في شعر ما بعد الحداثة مقاربة تأويلية لقصيدة النثر الجزائرية: "مكاشفات في مشهد الموت" لعثمان لوصيف أنموذجا	سليمة مسعودي	547
نبضات الرؤيا في الشعر العربي: مُحَمَّد مهدي الجواهري أنموذجا	بومدين سبقاقي[1] / الميهوب جعيرن[2]	568
الملكة اللغوية :مقاربة لسانية بين تشومسكي وأعلام الفكر اللغوي العربي القديم	د. منيرة لعبيدي	583
آليات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر ديوان الدواوين لـ عقاب بلخير أنموذجا	لعموري يمينة[1] / د. ورنيقي الشايب[2]	598
التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية "رمل الماية . فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج نموذجا	ربيع زكور[1] / أ.د.عيسى مدور[2]	617
النقد العربي ومسألة الحداثة	د.زرقي إبراهيم	637
الإيقاع الداخلي بين الإيحاء والدلالة في شعر الصنوبري	د. أحمد علي جودة	653
تجليات الحدث الجنسي (المسكوت عنه) في ثقافة النص الروائي الجزائري	د.بلوافي مُحَمَّد	671

		المعاصر: أحلام مستغانمي أنموذجاً
689	د. زهيرة بارش	تحولات المصطلح السردي في الخطاب النقدي عند سعيد يقطين
706	**Fouzia Krim[1]** **Salah Bouregbi[2]**	**A schizoanalytical reading of the dynamics of the oedipal family in Jonathan Franzen's *The Corrections***
720	**Houria Mihoubi**	**Anticipating the Jews' Danger on Humanity in Shakespeare's *The Merchant of Venice***
730	**Ouchene Nourelhouda [1]** **Dr. Baghzou Sabrina[2]**	**Culture in EFL context: Teachers' and Students' perspectives** **Case Study: Khenchela University EFL Teachers and Students**
748	**MANSOURI Mohamed Charif**	**Intercultural Continental Paradox: ELPCourse Design in Algeria**
762	**/ Souâd RAHMOUNI[1]** **Hocine MAOUI[2]**	**The Mythological Strain in *Cosmopolis*&*The Huma Stain***
776	**Hicham Ouardi**	**Les cycles de sonorité comme paradigme de reconnaissance automatique des emprunts lexicaux formels en arabe standard**
797	**HALLAL Karim Akram[1]** **BELKACEM Dalila[2]**	**L'utopie au service de l'écologie dans *Ourania* de Jean-Marie Gustave Le Clézio**
812	**MAHDEB Aissa[1]** **MOULOUDJ Rym[2]**	**Le roman épidémique « *En compagnie des hommes* » de Véronique Tadjo: un engagement littéraire à fonctions multiples**

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

كلمة التحرير

تعود مجلة (إشكالات) إلى العدد ذي الجزء الواحد، وهو الوضع الطبيعي للمجلة على الرغم من احتوائه على عدد كبير من الأبحاث والمقالات، التي تفرضها كثرة المقالات المستقبَلة والمقالات المقبولة للنشر بعد التحكيم.

إننا ندرك أن تحسين مستوى المجلة إنما تسهم فيه مجموعة من العوامل والإجراءات التي لا بد من اتخاذها، غير أن كون المجلة تابعة لمؤسسة جامعية عمومية، تجعل تحقيق ذلك يتطلب مجموعة إجراءات إدارية قد تأخذ وقتا أطول مما نريد، ومن جملة ما تعمل على بلوغه: تحسين معامل التأثير العربي الذي سجل ارتفاعا طفيفا مقارنة بسنة 2020، إذ بلغ (1.37). كما نسعى إلى الفهرسة في قواعد بيانات أخرى غير التي نتواجد بها حاليا، إضافة إلى العمل على الحصول على معرف المادة الرقمي (DOI)، الذي يتيح لمادتنا العلمية الحفظ والانتشار.

هذا، والمجلة لا تدخر جهدا في سبيل الارتقاء أكثر في فضاء البحث، وترحب بكل جهد يساعدها في بلوغ أهدافها، وخاصة ممن لديهم خبرات في مجال الرقمنة والنشر الإلكتروني.

نسأل الله العون والتوفيق.

رئيس التحرير

أ.د. رمضان حينوني

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 14 - 31 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أصناف الإشاريات ومقاصدها في (الأدب الكبير) لابن المُقفّع: قراءة تداولية

Deixis Types and Their intentions in Ibn Al-Muqaffa's "Al-Adab Al-Kabeer" -A Pragmatic Reading-

Rima Labadlia / ريمة لعبادلية *

مخبر الدّراسات اللّغوية والأدبية.

جامعة 8 ماي 1945 قالمة (الجزائر)،

University of May 8, 1945 Guelma (Algeria)

labadlia.rima@univ-guelma.dz

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/04/06	تاريخ النشر: 2022/06/02

مُلخّص البحث

تهدف هذه الدّراسة إلى استجلاء العناصر الإشارية في "الأدب الكبير" لابن المقفّع، وتقديم قراءةٍ تداوليةٍ لأصنافها ومقاصدها؛ باعتبارها أُوْلَى درجات البحث التّداولي التّي تُسهم في تشكيل الخطاب وترابطه، حيث حاولنا الإجابة على التّساؤلات: ما مفهوم الإشاريات؟ وماهي أصنافها ومقاصدها التّداولية في "الأدب الكبير" ؟

وقد توصّلنا في هذه الورقة البحثية إلى تحديد الإشاريات وتنوُّعها في سياق الخطاب الأدبي، وكيف وظَّفها صاحب "الأدب الكبير" في توضيح مقاصده وتحقيق التّواصل مع مُتَلَقّيه.

الكلمات المفتاح : إشاريات، مقاصد، تداولية، الأدب الكبير.

Abstract :

This study aims to elucidate deixis in Ibn al-Muqaffa's "Al-Adab Al-Kabir" and to provide a pragmatic reading of its types and intentions as it is considered to be the first degree of pragmatic research that contributes in shaping the discourse and its interrelationship. Hence, we are trying to answer the following questions: What is the concept of Deixis? What are its types and Pragmatic intentions in the "Al-Adab Al-Kabeer"?. In this research paper, we have come to identify deixis and its diversity in the context of literary discourse, and how the author of the "Al-Adab Al-Kabeer " used it to clarify his intentions and achieve communication with the reader .

Keywords: deixis, intentions, pragmatics, Al-Adab Al-Kabeer.

* ريمة لعبادلية: labadlia.rima@univ-guelma.dz

مقدمة:

انطلقت التّداولية بحثًا لسانيًا "يدرس علاقة النّشاط اللّغوي بمستعمليه وطُرُقِ وكيفيّات استخدام العلامات اللغّوية بنجاح، والسّياقات والطّبقات المقامية المختلفة التي يُنْجَزُ ضمنها الخطاب؛ والبحث عن العوامل التّي تجعل من الخطاب رسالةً تواصليةً واضحةً وناجحةً، والبحث في أسباب الفشل في التّواصل باللّغات الطّبيعية"[1]، يتّضح أنَّ التّداولية تتجاوز الدّراسة البنيوية (السّكونية) للّغة إلى دراستها في سياق استعمالها؛ ومراعاةً كلّ ما يحيط بها من أحوال وما تخضع له من مقاصد المتَكَلِّمين، وكذلك تُعَرَّفُ بكونها "تخصصٌ لسانيٌ يدرس كيفية استخدام النّاس للأدلة اللّغوية في صُلْبِ أحاديثهم وخطاباتهم كما يُعْنَى من جهة أخرى بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث"[2]، أي أنَّها دراسة اللّغة من منظور تداولها بين مستعمليها، فالتّداولية "تتطرَّق إلى دراسة اللّغة كظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية معًا"[3].

ترتكز التّداولية على عدَّة مباحث منها: الإشاريات، الحجاج، أفعال الكلام، الاستلزام الحواري، متضمّنات القول. وقد اخترنا في هذا المقال بحث الدَّرجة الأولى من درجات التّداولية وهي "الإشاريات" واتخاذها آلية تحليلية نتوسَّل من خلالها اكتشاف ما يتضمَّنه الخطاب الأدبي في "الأدب الكبير" لابن المقَفَّع من أبعاد تبليغية وذلك انطلاقًا من طرح الإشكالية: كيف كان التوَّظيف التَّداولي للعناصر الإشارية بأنواعها في خطاب ابن المقفّع في مُؤَلَّفِهِ؟ ، وما مدى نجاحه في تبليغ مقاصده لمتَلَقِّيه؟.

أولا– مفهوم الإشاريات (Deixis):

1–لغةً:

جاء في معجم "لسان العرب" في مادة (ش، و،ر): " أَشَارَ عليه بأمر كذا أَمَرَهُ به، وأَشَارَ الرّجل يُشِيرُ إِشَارَةً إذا أَوْمَأَ بيديه، ويُقال شَوَرْتُ إليه بيدي ، وأَشَرْتُ إليه، أي لوَّحْتُ إليه وأَلَحْتُ أيضًا، وأَشَارَ يُشِيرُ إذا ما وَجَّهَ الرّأي"[4]

ويُرَادُ بالإشاريات (Deixis)" الإشارة والتحّديد والتّعيين والعرض والتّمثيل والتّأشير. وهو مشتقٌّ من كلمة (ديكتيكوس/deiktikos) اليونانية[5].

وكل التّعريفات اللّغوية للإشاريات تلتقي في مفهوم الإشارة والتّعيين لذاتٍ أو شيءٍ أو زمانٍ أو مكانٍ ...وغيرها، أو توجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه، قصد التّواصل وتوصيل فكرة مُعَيَّنَةٍ في ذِهْنِ المتَكَلِّم.

2-إصطلاحًا:

يعرِّفها "**جورج يول**" (Gerge Yule) بأنَّها "فعلٌ يَسْتَعْمِلُ فيه مُتَكَلِّمٌ أو كاتِبٌ، صيغًا لغويةً لتمكين مُسْتَمِعٍ أو قارئٍ، تحديد شيء ما"[6]. كما تُعَرَّفُ الإشاريات أنَّها "العبارات التي تسمح للمُتَكَلِّم بالإشارة إلى المخَاطَب أو إلى عِدَّةِ أشياء خاصة من عالم الخطاب، أكان هذا الخطاب حقيقيًا أم خياليًا"[7].

والتَّأشير (deixis) مصطلح تقنيٌ وهو يعني الإشارة من خلال اللُّغة، ويطلق على أية صيغة لغوية تُسْتَعْمَلُ للقيام بهذه الإشارة مصطلح "التّعبير الإشاري" (deictic expression)، وتُسَمَّى أيضًا الإشاريات (indexicals)، وهي أُولَى الصِّيَغ التي ينطق بها الأطفال الصّغار، وتُسْتَعْمَلُ للإشارة إلى الأشخاص من خلال التَّأشير الشّخصي (person deixis) ("أنا"، "أنت")، أو إلى المكان من خلال التَّأشير المكاني (spatial deixis) ("هنا"، "هناك")، أو إلى الزّمان من خلال التّأشير الزّماني(temporel deixis) ("الآن"، "آنذاك"). وتَعْتَمِدُ جميع هذه التّعابير في تفسيرها على مُتَكَلِّمٍ ومُسْتَمِعٍ يتشاركان في السّياق ذاته[8]. بمعنى أنَّ تحديد الإشاريات يكون مَبْنِيًّا على شروط التّخاطب وظروفه، مِنْ معرفة هويّة المتَكَلِّم (مُرْسِلُ الخطاب)، والمخَاطَبِ (مُتَلَقِي الخطاب)، ومكان الخطاب وزمانه.

ومفهوم الإشاريات بصفة عامة "يشمل كلَّ ما يُشِيرُ إلى ذاتٍ أو موقعٍ أو زمنِ إشارةٍ أوليةٍ لا تتعلّق بإشارة أخرى سابقة أو لاحقة؛ فيُمَثِّلُ العنصر الإشاري مَعْلَمًا (Index) لذاته، لا يقوم فهمه أو إدراكه على غيره، وتُمَثِّلُ العناصر الإشارية فيه جملة الذَّوات التّي تُكَوِّنُ العناصر الأساسية الدُّنيا في عالم الخطاب؛ وتَتَّصِلُ هذه الذّوات مباشرةً بالمقام دون تَوَسُّطِ عناصرٍ إحالية أخرى؛ فهي ترتبط بالحقل الإشاري (Deictic Field) ارتباطًا آنيًا محدودًا مباشرًا لا يتجاوز ملابسات التَّلفظ التّي يتقاسمها طرفا التّواصل، وهي في ذلك تُقابِل العناصر الإحالية التّي ترتبط بالسّابق وما يتعلّق به من ملابسات، ويَشْمُلُ العنصر الإشاري:

- لفظًا مفردًا دالًا على حدثٍ أو ذاتٍ أو موقعٍ ما في الزّمان والمكان.
- جزءًا مِنَ الملفوظ أو الملفوظ كاملًا"[9].

ويمكن تحديدها بالقول:إنَّها ألفاظٌ تُشير إلى عناصرٍ خارجيةٍ، تُفَسِّرُ هذه العناصر معنى الألفاظ، تَبَعًا لسياق القول وقَصْدِ المتَكَلِّم وفهم الخطاب؛ لأنَّنا إذا أردنا فهم "هذه الوحدات إذا ما وردت في مقطعٍ خطابِي، استوجب مِنَّا ذلك- على الأقل- معرفة هوية المتَكَلِّم والمتَلَقِي والإطار الزَّماني والمكاني

للحدث اللّغوي"[10]؛ وهذه العناصر كلها تلتقي في مفهوم التعيين، أو توجيه الانتباه إلى موضوعها بالإشارة إليه[11].

ثانيا– الإشاريات مبحثا تداوليا:

تعد الإشاريات من مباحث التّداولية؛ وحسب الهولندي "هانسون" (Hansson) –الذّي أَسْهَمَ سنة 1974م في تحديد ثلاث درجات للتّداولية– تُعْتَبَرُ "تداولية الدّرجة الأولى: هي دراسةٌ للرُّموز الإشارية، أَيْ للتّعابير المُبْهَمَة حَتْمًا ضِمْنَ ظروف استعمالها، أيْ سياق تلفُّظها"[12]، وقد كان "بيرس" (Ch.s Peirce) صاحب تعبيري (الإشارة) و(العلامة الإشارية)"[13]

تندرج الإشاريات مبحثًا تداوليًا يتأسّس على علاقة العناصر الإشارية بمرجعياتها اللّغوية والسّياقية، وهذه العناصر لا يمكن كشف معانيها ومقاصدها ضِمْنَ الخطاب إلّا مِنْ خلال تحديد السّياق القَوْلِي لها، ولا يتحدّد دور الإشاريات عند الظّاهر منها بَلْ يتجاوزها إلى أخرى ذات الحضور الأقوى وهي الإشاريات المستقرّة في بنية الخطاب العميقة، باعتبار أنّ " التّلفُّظ يَحْدُثُ عن ذاتٍ بسماتٍ مُعيَّنةٍ وفي مكانٍ وزمانٍ مُعيّنيْن هما مكان التّلفظ ولحظته، إذْ تجتمع في الخطاب الواحد على الأقل ثلاث إشاريات هي (الأنا، الهنا، الآن)؛ وعليه تكون الإشاريات هي تلك الأشكال الإحالية التي ترتبط بسياق المتَكَلِّم مع التّفريق الأساس بين التّعبيرات الإشارية القريبة من المتَكَلِّم مقابل التّعبيرات الإشارية البعيدة عنه"[14].

وعلى هذا الأساس فهي تأخذ بعين الاعتبار ملابسات السّياق وظروفه قصد توضيح المعنى وتقريبه؛ وبالتّالي إزالة الغموض وتحقيق الفهم الصّحيح الواضح بعيدًا عن التّعقيد وسوء الفهم، وهنا تتجلى قيمتها الوظيفية كونها "تهتم مباشرة بالعلاقة بين تركيب اللّغات والسّياق الذي تُستخدم فيه"[15].

من أهمّ خصائص الإشاريات أنّها[16]:

– علامات لسانية تخضع للتّواضع والاصطلاح بين المتَخَاطِبين.

– أنّها لا تُؤَدِّي منفردةً وظيفةً دلاليةً في أي موضوع، سواءً كان واقعيًا أم خياليًا، بل تقترن دائما بالموضوع الذّي لها صلة به، والسّياق الذي أُنْتِجَتْ فيه.

– كما أنّها تقوم بدورٍ حيويٍّ في تحقيق فاعلية التّواصل مِنْ حيث كونها مُحِيلَة على موضوعات ذات مرجعية معلومة لأطراف التّواصل[17].

ثالثا– أصناف الإشاريات:

سنحاول تسليط الضّوء على دور الإشاريات التي تدخل في تشكيل بنية الخطاب النّثري الأدبي في"الأدب الكبير" لابن المقفّع؛ وتوضيح مقاصدها وربطها بسياقاتها داخل الخطاب، وهذا بتحديد مختلف أصنافها: شخصية، زمانية، مكانية، خطابية واجتماعية[18].

1- الإشاريات الشّخصية (Personal Deixis) :

أبرز العناصر الإشارية الدّالة على شخص (Person) وأوضحها هي ضمائر الحاضر، والمقصود بها الضّمائر الشّخصية الدّالة على المتَكَلِّم وحده مثل (**أنا**) أو المتَكَلِّم ومعه غيره مثل (**نحن**)، والضّمائر الدّالة على المخَاطَبِ مفرداً أو مثنى أو جمعًا، مذكرًا أو مؤنّثًا. وضمائر الحاضر هي دائما عناصر إشارية؛ لأنَّ مرجعها يَعْتَمِدُ اعتمادًا تامًا على السّياق الذّي تُسْتَعْمَلُ فيه، وليس من شكٍ في أنَّ الضّمير (**أنا**) و(**أنت**) ونحوهما له دلالة في ذاته على المتكلِّم أو المخاطَب،لكنَّ السّياق لازمٌ لمعرفة مَنْ المتكلِّم أو المخَاطَب الذّي يحُيل إليه الضّمير (**أنا**) و(**أنت**)، أمَّا ضمير الغائب فيدخل في الإشاريات إذا كان حُرًّا أي لا يُعْرَفُ مرجعه من السّياق اللغّوي، فإذا عُرِفَ مرجعه من السّياق اللّغوي خرج من الإشاريات[19]. يَتَّضِحُ أنَّ الإشاريات الشّخصية تَشْمَلُ ضمائر المتَكَلِّم (**أنا، نحن، "تاء**" المتكلم، "**ياء**" المتكلم، "**نا**" المتكلم الجمع) وضمائر المخَاطَبْ (**أنتَ، أنتِ، "تاء**" المخاطب، أنتما، أنتم، أنتن)، حيث أن المتَكَلِّم لا يُصَرِّحُ بلْ يُحيل على معلومٍ من خلال الضّمير، وإلاّ تحَوَلَ الخطاب إلى ألغازٍ ومُعمَّى. وهي في النّهاية علاماتٌ يَتَوَسَّلُ بها المتكلمون لإضفاء بُعْدٍ تداولي على خطابهم[20].

كما يدخل النّداء (Vocative) في الإشارة إلى الشّخص (Person Deixis) وهو ضميمةٌ اسميةٌ تُشير على مُخَاطَبٍ لتنبيهه أو توجيهه أو استدعائه، وهي ليست مُدْمَجَةً فيما يليها من كلام؛ بل تنفصل عنه بتنغيم يميزها، وظاهر أنَّ النّداء لا يُفْهَمُ إلَّا إذا اتَّضح المرجع الذي يشير إليه[21].

مِنَ الإشاريات الشَّخصية التي تحضر داخل الخطاب الأدبي في "الأدب الكبير" نَذْكُرُ ضمير المتَكَلِّم الجمع، وأمثلة ذلك في قوله:

- "**إنَّا** وَجَدْنَا النَّاسَ قَبْلَنَا كَانُوا أَعْظَمَ أَجْسَامًا، وَأَوْفَرَ مَعَ أَجْسَامِهِمْ أَحْلَامًا، وَأَشَدَّ قُوَّةً، وَأَحْسَنَ بِقُوَّتِهِمْ لِلْأُمُورِ إِتْقَانًا". (ص67)

- "فَمُنْتَهَى عِلْمِ عَالِمِنَا فِي هَذَا الزّمَانِ أَنْ يَأْخُذَ مِنْ عِلْمِهِمْ، وَغَايَةُ إِحْسَانِ مُحْسِنِنَا أَنْ يَقْتَدِيَ بِسِيَرِهِمْ". (ص68)

– "وَأَحْسَنُ مَا يُصِيبُ مِنْ الحَدِيثِ **مُحَدِّثُنَا** أَنْ يَنْظُرَ فِي كُتُبِهِمْ فَيَكُونَ كَأَنَّهُ إِيَّاهُمْ يُحَاوِرُ، وَمِنْهُمْ يَسْتَمِعُ، وَآثَارَهُمْ يَتْبَعُ". (ص68)

جاءت صيغة المتَكَلِّم متمثّلة في الضّمير المتّصل "**نا**" للمُتَكَلِّم الجمع في الكلمات مثل: "**إِنَّا**"، "**وَجَدْنَا**"، "**قَبْلَنَا**"، "**عَالِمِنَا**"، "**مُحْسِنِنَا**"، "**مُحَدِّثنا**" في مُقدِّمة "الأدب الكبير" وتُشير إلى ابن المقفَّع مع غيره من النَّاس والعلماء في عصره، وتقديره الضّمير المستتر "**نحن**"، فابن المقفَّع وضع نفسه مُتَكَلِّمًا على لسانِ الجماعةِ من معاصريهِ، مِنَ الأدباءِ والعلماءِ والفقهاءِ، واصفًا لِمُتَلَقِّيهِ ما وَجَدُوا عليه أسلافهم وسابقيهم مِنْ قوَّةِ الأبدانِ وسرعةِ البديهةِ ومكارمِ الأخلاقِ وعُلوِ الآفاقِ، وإلمامهم بصُنوفِ العلمِ والأدبِ أُصولِ وفصولِ الدِّينِ، حتىَّ أنَّهم لم يُبْقُوا لهُ ولغيره ما يُقَالُ إِلَّا اشتقاقَ ما بقيَ مِنْ لطائفِ الأمور وتدقيقها.

ودلالة استعمال الضَّمير المتَّصل للجماعة المتَكَلِّم "**نا**" في الخطاب تُشير إلى قوةَّ شخصيَّة ابن المقفَّع وشِدَّةِ ثقته واعتداده بنفسه بين أفراد مجتمعه مُتَحَدِّثًا بِاسْمِ الجماعة مُخَاطِبًا المسْتَمِعَ أَوْ القارِئَ لخطابه الأدبي.

كما استعمل كذلك ضمير المتَكَلِّمْ المفرد "**أنا**" والنِّداء في:

– "فَمِنْ ذَلِكَ بَعْضُ مَا **أَنَا** كَاتِبٌ فِي كِتَابِي هَذَا مِنْ أَبْوَابِ الأَدَبِ التِّي يَحْتَاجُ إِلَيْهَا النَّاسُ". (ص69)

– "**يَا** طَالِبَ الأَدَبِ إِنْ كُنْتَ نَوْعَ العِلْمِ تُرِيدُ فَاعْرِفْ الأُصُولَ وَالفُصُولَ". "... "ثُمَّ إِنْ قَدَرْتَ عَلَى أَنْ تُجَاوِزَ ذَلِكَ إِلَى التَّفَقُّهِ فِي الدِّينِ وَالعِبَادَةِ فَهُوَ أَفْضَلُ وَأَكْمَلُ،...". (ص79)

– وَ**أَنَا** وَاعِظُكَ فِي أَشْيَاءٍ مِنَ الأَخْلَاقِ اللَّطِيفَةِ وَالأُمُورِ الغَامِضَةِ التِّي لَوْ حَنَّكَتْكَ سِنُّ كُنْتَ خَلِيقًا أَنْ تَعْلَمَهَا... وَلَكِنَّنِي قَدْ أَحْبَبْتُ أَنْ أُقدِّمَ إِلَيْكَ فِيهَا قَوْلًا لِتُرَوِّضَ نَفْسَكَ عَلَى مَحَاسِنِهَا قَبْلَ أَنْ تَجْرِي عَلَى عَادَةِ مَسَاوِئِهَا". (ص81)

– "غَيْرَ أَنِّي قَدْ عَلِمْتُ مَوْطِنًا وَاحِدًا إِنْ قَدَرْتَ أَنْ تَسْتَقْبِلَ فِيهِ الجَدَّ بِالهَزْلِ أَصَبْتَ الرَّأْيَ...". (ص104)

يُشير ضمير المتَكَلِّم "**أنا**" في "الأدب الكبير" إلى ابن المقفَّع مُتَحَدِّثًا بنفسه أنَّهُ مُؤَلِّفُ الخطاب الأدبي (أنا كاتبٌ في كتابي هذا) وهو كَتَبَ أبوابه قَصْدَ توجيهه إلى كلِّ مَنْ يحتاجه مِنَ النَّاس الذِّين صنفَّهم في أبواب كتابه (طالب الأدب والعلم، السُّلطان، الوزير، الرّعية، الصّديق...) مُفْتَرِضًا وجود مُتَلَقٍّ أو قارئٍ لأدبه.

كما أن استعمال "**يا**" صيغة النِّداء في (يا طالب الأدب) فيه إشارة وتحديدٌ لمخاطَبه وحرصه على لفت انتباهه لمَا سيقول في خطابه، واعتماده الضّمير "**أنا**" في (أنا واعظك) إضافة إلى استعمال الضّمائر المتّصلة "**ياء**" المتكلم نحو (كتابي، لكنَّني، إنَّني...)، و"**تاء**" المتكلم نحو (أحببتُ، علمتُ...) إشارةٌ من المتَكَلِّم لأهمية خطابه وقناعته بإفادة مُتَلَقِيه.

لكنّ الملاحظ هو قلّة ضمائر المتكلِّم المنفصل "**أنا**" و"**نحن**" وهذا إنَّمَا يدل على نوعٍ مِنَ التّواضع والبعُد عنْ تعظيم الذّات في سياق مُخاطبة المتَلَقِي وتنويره.

واستعمل ضمير المخَاطَب "**أنت**" و" **كاف** المخَاطَب" وضمير الغائب في مخاطبة عدّة أصناف وطبقات من النّاس؛ ومثاله في قوله:

– "أُرْفُقْ بِنُظَرَائِكَ مِنْ وُزَرَاءِ السُّلْطَانِ وَأَخِلَّائِهِ وَدُخَلَائِهِ... فَإِنَّمَا **أَنْتَ** فِي ذَلِكَ أَحَدُ الرَّجُلَيْنِ: إِمَّا أَنْ يَكُونَ عِنْدَكَ فَضْلٌ عَلَى مَا عِنْدَ غَيْرِكَ فَسَوْفَ يَبْدُو ذَلِكَ وَيُحْتَاجُ إِلَيْهِ وَيُلْتَمِسُ مِنْكَ، وَ**أَنْتَ** مُجْمِلٌ. وَإِمَّا أَلاَّ يَكُونَ ذَلِكَ عِنْدَكَ، فَمَا **أَنْتَ** مُصِيبٌ مِنْ حَاجَتِكَ عِنْدَ وُزَرَاءِ السُّلْطَانِ بِمُقَارَبَتِكَ إِيَّاهُمْ وَمُلَايَنَتِكَ، وَمَا **أَنْتَ** وَاجِدٌ فِي مُوَافَقَتِكَ إِيَّاهُمْ وَلِينِكَ لَهُمْ مِنْ مُوَافَقَتِهِمْ إِيَّاكَ وَلِينِهِمْ لَكَ أَفْضَلُ مِمَّا **أَنْتَ** مُدْرِكٌ بِالمُنَافَسَةِ وَالمُنَافَرَةِ لَهُمْ" (ص94، 95)

فِي هذا الخطاب الموَجَّهِ إلى وزير السُّلطانِ يُشير إليه بالضَّمير المسْتَتِر تقديره "**أنت**" في أولِّه (أرفق بنظرائك) ثم ضمير المخَاطَب المفرد المنفصل "**أنت**" في (أَنْتَ مُجْمِلٌ)، (أَنْتَ مُصِيبٌ)، (أَنْتَ وَاجِدٌ)، (أَنْتَ مُدْرِكٌ)كما استعمل كاف المخَاطَب(نُظَرَائِكَ، غَيْرِكَ، حَاجَتِكَ، مُقَارَبَتِكَ، عِنْدَكَ، غَيْرِكَ، إِيَّاكَ، لَكَ..) ، وفيه وَعْظٌ وَنُصْحٌ لكُلِّ مَنْ كان يعمل وزيرًا، وضمير الجمع الغائب (**هم**) يُشير إلى نُظراء الوزير، حيث جاء الخطاب مُوَجَّهًا بشكلٍ صريحٍ دون تلميحٍ وهذا إنَّما يُشير ويدل على جرأةٍ كبيرةٍ وصراحةٍ عاليَّةٍ لدى ابن المقفَّع في القول والنُّصح دون الشُّعور بالخوف أو الهيبة مِنْ مُتَلَقِّيهِ أيًّا كان منصبه ولكن بكلِّ تقدير له وبلا تكبرٍ ولا استعلاءٍ عليه. واستعمال صيغة المخاطب "**أنت**" يوضِّح شيئًا حول رأي المتَكَلِّم عن علاقته بالمخَاطَبِ، أَنَّ المتَكَلِّمَ يَفْتَرِضُ نفسهُ الأكبرَ سِنًّا والأفضلَ درجةً والأكثرَ خبرةً في هذا السِّياق من مُخاطَبه أو مُتلقِّيه[22].

إنَّ توظيف الاشاريات الشّخصية كان له دورٌ تداوليٌ فعَّالٌ في التَّأثير على الشّخصيات المقصودة في الخطاب، كما يُشير إلى أنَّ المتكلِّم ابن المقفعَّ يملك روح المعَلِّمِ الحريصِ على تَقَرُّبِهِ مِنْ مُتلقّيه مُتَعَلِّمًا أو مُسْتَمِعًا وتحقيقُ عملية التَّواصل وإفادته على اعتبار وجود طرفين في العملية التّخاطبية.

2- الإشاريات الزّمانية (Tomporal Deixis):

الإشاريات الزّمانية كلماتٌ تدلُّ على زمانٍ يحدّده السّياق بالقياس إلى زمان التّكلم، مثل: (**بعد قليل، الآن، غدا، صباح، مساء...**) فزمان التّكلم هو مركز الإشارة الزّمانية (Deictic Centre) في الكلام، فإذا لم يُعْرَفْ زمان التّكلّم أو مركز الإشارة الزّمانية اِلْتَبَسَ الأمر على السّامع أو القارئ، فالإشاريات الزمّانية هي دلالةٌ زمنيةٌ لا تُحَدَّدُ بزمن الفعل أو الظّرف في حدِّ ذاته؛ وإنّما بزمن التّلفظ بالخطاب[23].

إنّ قولك مثلا (**بعد أسبوع**) يختلف مرجعها إذا قلتها اليوم أو قلتها بعد شهر أو بعد سنة، وكذلك إذا قلت (**نلتقي السّاعة العاشرة**) فزمان التّكلم وسياقه هما اللّذان يحدّدان المقصود ب"**السّاعة العاشرة**" صباحا أو مساء من هذا اليوم أو من يوم يليه، وزمن الفعل "**نلتقي**" ينفي أنْ يكون اللّقاء قد حدث فعلاً بلْ يَصْرِفُ زمن اللّقاء إلى زمن لم يَمْضِ بعد. والكلمات مثل: (**أمس، وغدًا، والآن، والأسبوع الماضي، ويوم الجمعة، والسّنة المقبلة، ومنذ شهر**...إلخ)؛ فهي كلُّها لا يتّضح معناها إلّا بالإشارة إلى زمان بعينه بالقياس إلى زمان التكّلم أو مركز الإشارة الزّمانية[24]. فلفظ "**أمس**" له دلالة على اليوم الذّي يسبق يوم إنتاج الملفوظ، ولفظ "**غدًا**" تدلُّ على اليوم الذي يلي زمن الحديث أو الخطاب[25].

وقد يتّسعُ مدى بعض العناصر الإشارية إلى الزّمان فيتجاوز الزّمان المحَدَّدَ له عُرْفًا إلى زمانٍ أوسعَ فكلمة "**اليوم**" في قولنا مثلا (**بناتُ اليوم**) تشمل العصر الذّي نعيش فيه، ولا يتحدّد بيوم مدّته أربع وعشرون ساعة، وكل ذلك مُوَكَّلٌ إلى السّياق الذّي تستخدم فيه هذه العناصر الإشارية إلى الزّمان[26].

من هذا المنظور يتّضح أنَّ الزّمن بقدر ما يُمثِّلُ عنصراً ملازمًا لكلّ لغةٍ وحدثٍ لغويٍ بقدر ما تتّصل دلالته بالخطاب والاستعمال[27].

استعمل ابن المقفع في "الأدب الكبير" صيغًا متنوعةً من الإشاريات الزّمانية توزّعت بين الدّالة على القبلية والبعدية والزّمان القريب والبعيد نحو:

- "وَجَدْنَا النَّاسَ **قَبْلَنَا**" (ص67)

يشير ابن المقفّع بـ "**قبل**" في هذا السّياق إلى الزّمن قبله أي زمنِ مَنْ سَبَقَهُ من النَّاس.

- "إِنِ اسْتَطَعْتُ أَنْ تَجْعَلَ صُحْبَتَكَ لِمَنْ عَرَفَكَ بِصَالِحِ مُرُوءَتِكَ وَصِحَّةِ دِينِكَ وَسَلَامَةِ أُمُورِكَ **قَبْلَ** ولايتك فافعل" (ص85)

- "فإِنَّ الوَالِي لَا عِلْمَ لَهُ بِالنَّاسِ إِلَّا مَا قَدْ عَلِمَ **قَبْلَ** وِلَايَتِهِ" (ص85)

أَمَّا هنا فـ "**قبل**" تُفيد القبلية وتُشير إلى حَثِّ الوالي على مصاحبة مَنْ له عهدٌ بهم ويعرفهم أَشَدَّ المعرفة قبل زمن تكليفه بالولاية فهذا له أفضل. كما وردت "**بعد**" في:

- "إِنَّمَا تَكُونُ الدَّعَةُ **بَعْدَ** الفَرَاغِ" (ص72)
- "...إِنَّ العَطِيَّةَ **بَعْدَ** المَنْعِ أَجْمَلُ مِنَ المَنْعِ **بَعْدَ** الإِعْطَاءِ. وَإِنَّ الإِقْدَامَ عَلَى العَمَلِ **بَعْدَ** التَّأَنِي فِيهِ أَحْسَنُ مِنَ الإِمْسَاكِ عَنْهُ **بَعْدَ** الإِقْدَامِ عَلَيْهِ" (ص83)

يفيد استعمال الإشارية "**بعد**" في السّياقات السّابقة في الدّلالة على البَعْدِيَّة ويشير إلى ترتيب الزّمن في تفضيل وتقديم أحد الوضعين أو العملين على الآخر.

- "وَأَنَّ **لَيْلَكَ** وَ**نَهَارَكَ** لَا يَسْتَوْعِبَانِ حَاجَاتكَ، وَإِنَ دَأَبْتَ فِيهِمَا..." (ص76)
- "... وَمَا شُغْلُكَ مِنْ **لَيْلِكَ** وَ**نَهَارِكَ** فِي غَيْرِ الحَاجَةِ أَزْرَى بِكَ عِنْدَ الحَاجَةِ مِنْكَ إِلَيْهِ" (ص76)
- "... حَتَّى أَشْرَكُونَا مَعَهُمْ فِي مَا أَدْرَكُوا مِنْ عِلْمِ **الأُولَى** وَ**الآخِرَةِ**" (ص67)
- "... فَإِنَّهُ مَنْ يَأْخُذْ عَمَلَهُمْ بِحَقِّهِ، يُحَلْ بَيْنَهُ وَبَيْنَ لَذَّةِ **الدُّنْيَا** وَ**الآخِرَةِ**، وَمَنْ لَا يَأْخُذُ بِحَقِّهِ يَحْتَمِلُ الفَضِيحَةَ فِي **الدُّنْيَا** وَالوِزْرَ فِي **الآخِرَةِ**" (ص100)
- "... إِلَّا عَمَّنْ رَضُوا عَنْهُ وَأَغْنَى عَنْهُمْ فِي **يَوْمِهِمْ** وَ**سَاعَتِهِمْ**" (ص88)
- "مِنَ العَجَبِ أَنْ يُبْتَلَى الرَّجُلُ بِالسُّلْطَانِ فَيُرِيدُ أَنْ يُنْقِصَ مِنْ **سَاعَاتِ** نَصَبِهِ وَعَمَلِهِ فَيَزِيدَهَا فِي **سَاعَاتِ** دَعَتِهِ وَفَرَاغِهِ ..." (ص72)

في هذه الأمثلة السّابقة استعمل كلماتٍ متضادّةٍ وأخرى متقابلة نحو: ليلك#نهارك، الأولى#الآخرة، الدّنيا#الآخرة، يومهم#ساعتهم، ساعات نصبه وعمله#ساعات دعته وفراغه، وهذه العناصر الإشارية الزّمنية للزّمن الكوني لا يمكن فَهْمُ معناها إلَّا في سيّاق الخطاب الذّي وردت فيه مثال: ليل#نهار في سياقها تُشير إلى أنَّ كل زمنٍ منها وُجِدَ لعملٍ معينٍ ولا يستحب للإنسان أنْ يخالف الطّبيعة التّي خلقه الله عليها لقوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا نَوْمَكُمْ سُبَاتًا(9) وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا(10) وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا(11)﴾ [سورة النَّبأ] [28]

كما وظَّف ابن المقفَّع إشارياتٍ أخرى للزّمن الكونى بصفة عامة:

- "**الأَجَل**" (ص67)، "**هَذَا الزَّمَان**" (ص68)، "**سَاعَة**"، "**دَهْر**" (ص76)، "**زَوَالًا**، **سرعة الزَّوال**" (ص128)، "**وَقْتًا**" (ص122)، "**وَضَحُ الصُبْحِ**"(ص135)

وتوظيف هذه العناصر الزّمنية تداوليًّا يعمل على تحقيق فَهْمِ المتَلَقِّي وإدراكه المعاني داخل سياق الخطاب في "الأدب الكبير".

إنَّ تنوع الإشاريات الزّمنية المستعمَلَة عند ابن المقفّع مُرتبطٌ بسياق حديثه وفَهْمُهَا مُرتبط بمعرفة مرجعها، وقد ساهم في إدماج المخَاطَبِ مع خطاب المتَكَلِّم في إطار عملية التّواصل الخطابية وتحديد أبعادها الزّمنية بين الماضي والحاضر والمستقبل.

3- الإشاريات المكانية (Spatial Deixis) :

هي عناصر إشارية إلى أماكن يعتمد استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتَكَلِّم وقت التّكلم، أو على مكانٍ آخر معروف للمُخَاطَبِ أو السَّامِع، ويكون لتحديد المكان أثره في اختيار العناصر التي تُشير إليه قُرْبًا أو بُعْدًا أو وِجْهَةً. ولا يمكن للمُتكلّمِين باللّغة أنْ يستعملوا أو يفسروا كلماتٍ مثل: (**هذا وذاك، وهنا وهناك**) ونحوها إلاّ إذا وقفوا على ما تشير إليه بالقياس إلى مركز الإشارة إلى المكان، فهي تعتمد على السّياق المادي المباشر(Immediate Fhysical Contexte) الذي قيلت فيه، مثل هذه التّعبيرات أمثلةٌ واضحة على أنَّ أجزاءً من اللّغة لا يمكن أنْ تُفهم في إطار المعنى الذّي يقصده المتَكَلِّم (Speaker Intended meaning). فإذا قال شخص (**أُحِبُّ أَنْ أَعْمَلَ هُنَا**) فهل هو يعني: في هذا المكتب أو في هذه المؤسّسة أو في هذا المبنى، أو في هذا الجزء من المدينة أو في هذه الدّولة أو في غير هذه جميعًا، فكلمة "**هُنَا**" تعبير إشاري لا يمكن تفسيره إلا بمعرفة المكان الذّي يقصد المتكلّم الإشارة إليه[29].

وقد يكون الأساس التّداولي الحقيقي للتّأثير المكاني تباعدًا نفسيًا (Distance Psychological) يميل المتكلّم إلى معاملة الأشياء البعيدة ماديًا على أنّها بعيدةٌ نفسيًا (مثلا: **ذلك الرّجل هناك**)، مع ذلك قد يرغب المتكلّم في جعل شيءٍ قريبٍ ماديًا (مثلا: **عِطْرٌ استنشقته**) بعيدًا نفسيًا بقوله: (**لا أحبُّ ذلك العِطْر**)، فإنَّ كلمة مثل: "**ذلك**" لا تملك معنى دلاليًا ثابتًا ولكنّها تُشَبَّعُ بمعنى ما في سياق المتكلّم[30].

أكثر الإشاريات المكانية وضوحًا هي كلمات الإشارة نحو: (**هذا وذاك**) للإشارة إلى قريب أو بعيد من مركز الإشارة المكانية وهو المتكلّم، وكذلك (**هنا وهناك**) وهُمَا من ظروف المكان التي تحمل معنى الإشارة إلى قريبٍ أو بعيدٍ من المتكلّم، وسائر ظروف المكان مثل: (**فوق، تحت ، أمام، خلف**...إلخ) كُلُّهَا عناصر يُشار بها إلى مكان لا يَتَحَدَّدُ إلّا بمعرفة موقع المتكلّم واتّجاهه. وفلاسفة اللّغة يميلون إلى تمييز

كلمات الإشارة إلى المكان عن ظروف المكان، واعتبارها نوعين من أنواع الإشارة، أمّا اللّغويون فيميلون إلى دمجهما معًا وجعلهما صِنْفًا واحدًا يُشار به إلى المكان[31].

من خلال البحث في خطاب "الأدب الكبير" نجد أنَّ ابن المقفَّع وَظَّفَ مجموعةً من الإشاريات المكانية أغلبها كان لِتَعْيِينِ الوجهة أو الوضع، وهذا في مثل:

– "فالكَارِهُ عَامِلٌ في سُخْرَةٍ: إمَّا لِلْمُلُوكِ إنْ كَانُوا هُمْ مَنْ سَلَّطُوهُ، وإمَّا لله تعَالَى، إنْ كَانَ لَيْسَ **فَوْقَهُ** غَيْرُهُ" (ص73)

– "السُّوقَةُ التي إنَّمَا تَحْسُدُ مَنْ **فَوْقَهَا**، وَكُلٌّ لَهُ أَعْذَارٌ" (ص82)

– "لَيْسَ لِلْمَلِكِ أَنْ يَغْضَبَ لِأَنَّ الْقُدْرَةَ مِنْ **وَرَاءِ** حَاجَتِهِ" (ص79)

– "فَإِذَا أَشَارَ عَلَيْكَ صَاحِبُكَ بِرَأْيٍ، ثُمَّ لَمْ تَجِدْ عَاقِبَتَهُ عَلَى مَا كُنْتَ تَأْمَلُ فَلَا تَجْعَلْ ذَلِكَ عَلَيْهِ ذَنْبًا، وَلَا تُلْزِمْهُ لَوْمًا وَعَذْلًا بِأَنْ تَقُولَ: أَنْتَ فَعَلْتَ **هَذَا** بِي ... لاَ أُطِيعُكَ فِي شَيْءٍ **بَعْدَهَا**، فَإِنَّ **هَذَا** كُلُّهُ ضَجَرٌ وَلَؤْمٌ وَخِفَّةٌ"، "...وَلَا تَلُمْهُ عَلَيْهِ إِذَا كَانَ قَدْ اسْتَبَانَ فِي تَرْكِهِ ضَرَرٌ بِأَنْ تَقُولَ: أَلَمْ أَقُلْ لَكَ افْعَلْ **هَذَا**، فَإِنَّ **هَذَا** مُجَانِبٌ لِأَدَبِ الحُكَمَاءِ" (ص133)

– "وَإِيَّاكَ إِذَا كُنْتَ وَالِيًا؛ أَنْ يَكُونَ مِنْ شَأْنِكَ حُبُّ المِدْحِ وَالتَّزْكِيَةِ وَأَنْ يَعْرِفَ النَّاسُ **ذَلِكَ** مِنْكَ" (ص73)

– "... وَكُنْ فِي مُدَارَاتِهِ وَالرِّفْقِ بِهِ كَالمُؤْتَنِفِ مَا **قَبْلَهُ**، وَلَا تُقَدِّرِ الأَمْرَ **بَيْنَكَ** وَ**بَيْنَهُ** عَلَى مَا كُنْتَ تَعْرِفُ مِنْ أَخْلَاقِهِ.." (ص84)

– "...فَإِنَّ رَفْعَ النَّاسِ إِيَّاكَ **فَوْقَ** المَنْزِلَةِ التِّي تَحُطُّ إِلَيْهَا نَفْسَكَ..." (ص122)

أَوْضحُ الإشاريات المكانية هي ظروف المكان وقد استعملها المؤَلِّفُ كثيرا نحو: "قبل، وراء، فوق، بعد، بين، "وأسماء الإشارة للقُرب والبُعد: "هذا، ذلك" وهي تُشير في مواضع إلى البُعد المادي وفي مواضع أخرى إلى البُعد المعنوي. كما اعتمد استعمال عناصر إشارية مكانية دالَّة في الأمثلة:

– "... فَإِنَّ لِلَّطِيفِ **مَوْضِعًا** يَنْتَفِعُ بِهِ، وَلِلْجَسِيمِ **مَوْضِعًا** لَا يَسْتَغْنِي عَنْهُ" (ص81)

– "وَلَا يَقَعَنَّ فِي نَفْسِكَ **مَوْقِعَ** مَا يَكْتَرِثُكَ" (ص90)

– "جَانِبِ المِسْخُوطَ عَلَيْهِ... عِنْدَ السُّلْطَانِ، وَلَا يَحْمِلَنَّكَ وَإِيَّاهُ **مَجْلِسٌ** وَلَا **مَنْزِلٌ**..." (ص91)

– "... لِأَنَّ مِنْ حَاسِدِيهِ (وزير السلطان) أَحِبَّاءُ السُّلْطَانِ وَأَقَارِبُهُ الذِّينَ يُشَارِكُونَهُ فِي **المَدَاخِلِ** وَ**المَنَازِلِ**.. وَهُمْ حُضَّارُهُ لَيْسُوا كَعَدُوِّ السُّلْطَانِ النَّائِي عَنْهُ.." (ص89)

– "...فَإِنَّ رَفْعَ النَّاسِ إِيَّاكَ **فَوْقَ المَنْزِلَةِ**...وَتَقْرِيبِهِمْ إِيَّاكَ إِلَى **المَجْلِسِ** ..." (122)

كما استعمل عناصر إشارية مكانية مثل: "موضع، موقع، مجلس، منزل، منزلة، منازل، مداخل، " وهذه الكلمات التي تنتمي إلى حقلٍ دلاليٍ واحدٍ تُشير إلى رُتَبِ النّاس وأماكن تواجدهم حسب طبقاتهم ونفوذهم ولا يمكن فهم معانيها إلَّا في السّياق الذّي وردت فيه داخل الخطاب.

ووظّف أيضًا أسماء أخرى تُشير إلى أماكن انتماء النّاس مثل في قوله:

– "اِعْرِفِ الفَضْلَ فِي أَهْلِ الدِّينِ فِي كُلِّ **كُورَةٍ** وَ**قَرْيَةٍ** وَ**قَبِيلَةٍ**" (ص74)

– "لَا يَعْرِفَنَّكَ الوُلَّاةُ بِالهَوَى فِي **بَلَدٍ** مِنَ **البُلْدَانِ** وَلَا **قَبِيلَةٍ** مِنَ **القَبَائِلِ**" (ص86)

– "... يَكَادُ يَكُونُ لِكُلِّ رَجُلٍ غَالِبَةُ حَدِيثٍ لَا يَزَالُ يُحَدِّثُ بِهِ: إِمَّا عَنْ **بَلَدٍ** مِنَ **البُلْدَانِ**... فَاجْتَنِبْ ذَلِكَ فِي كُلِّ **مَوْطِنٍ**.." (ص97)

– "...فَيَكْسُدَ بِذَلِكَ الفُجُورُ وَالدَّنَاءَةُ فِي **آفَاقِ الأَرْضِ**" (ص83)

فالعناصر الإشارية المكانية: "كورة (قرية صغيرة في اليمن)، قرية، قبيلة، بلد، بلدان، قبيلة، قبائل، موطن، " فكلّها مواضع تشير إلى البيئة أو الأماكن التّي يعيش فيها النّاس في شكل مجتمعات مُنظَّمَةٍ تَحْكُمُهَا سُلْطَةٌ وقوانين محدَّدَة ومحفوظةٌ، وأيضًا استعمل "**آفاق الأرض**" للإشارة إلى جميع أماكن المعمورة، وقد أثار ابن المقفَّع قضيّة الحياة الإنسانية حيث أنَّه أينما يتواجد الإنسان الذي هو إجتماعي بطبعه فحياته لا تكون مستقرة إلَّا في ظِلِّ نظامٍ عادلٍ وقويٍّ يَحْكُمُهُ ويُوَجِّهُهُ.

كان استعمال الإشاريات المكانية في خطاب "الأدب الكبير" مُمَيَّزًا لمِاَ حملته من دلالات وضَّحت معانيه في السّياق بالإشارة إلى الأماكن وتحديدها إمَّا بالجهة أو بالوصف أو بالتّسمية لإفادة المتَلَقِّي.

4– الإشاريات الخطابية (Discourse Deixis) :

هي عناصر إشارية تُحيل على عناصرٍ لغويةٍ مذكورةٍ في الخطاب قَبْلًا أو بَعْدًا[32]. وقد تلتبس إشاريات الخطاب بالإحالة إلى سابق (anaphora) أو لاحق (cataphora)، ولذلك أسقطها بعض الباحثين من الإشاريات. ولكنْ منهم مَنْ ميَّز بين النّوعين فرأى أنّ الإحالة يتّحد فيها المرجع بين ضمير الإحالة وما يُحيل إليه مثل: (**زيدٌ كريمٌ وهو ابن كِرَامٍ**)، أيضًا: فالمرجع الذّي يعود إليه (**زيدٌ**) و(**هو**) واحدٌ، أمّا إشاريات الخطاب فهي لا تُحيل إلى ذاتِ المرجع، بلْ تَخْلُقُ المرجع فإذا كُنت تَرْوِي قِصَّةً

ثُمَّ ذَكَّرْتَكَ بقصّة أُخرى فقد تُشير إليها ثُمَّ تتوقّف قائلًا: (**لَكِنْ تلك قصّة أخرى**)، فالإشارة هنا مرجع جديد.

على أنَّ هذا التّمييز بين إشاريات النّص والإحالة إلى عنصر فيه ليس حاسمًا، ذلك بأنَّ الإحالة قي قصاراها ضربٌ مِنْ إشاريات النَّص، أو هي أساسٌ فيها.

قد يبدو طبيعيًا أنَّ تُسْتَعَارَ إشاريات الزّمان وإشاريات المكان لتُستخدَم إشاريات للخطاب فكما يُقال: (**الأسبوع الماضي**) يمكن أنْ يُقال: (**الفصل الماضي من الكتاب**، أو **الرّأي السّابق**)، وقد يُقال: (**هذا النّص**) للإشارة إلى نصٍّ قريبٍ، أو (**تلك القصّة**) إشارة إلى قصّة يعد بها القول.

لكن هناك إشاريات للخطاب تُعَدُّ من خواص الخطاب وتتمثّل في العبارات التّي تُذْكَرُ في النّص مشيرةً إلى موقفٍ خاصٍّ بالمتَكَلِّم فقد يَتَحَيَّرُ في ترجيح رأيٍ على رأيٍ أو الوصول إلى مقطع اليقين في مناقشة أمرٍ فيقول: "**ومَهْمَا يكُنْ مِنْ أمرٍ**"، وقد يحتاج أنْ يستدرك على كلامٍ سابقٍ أو يُضْرِبَ عنه فيستخدم "**لكنْ**" أو "**بلْ**"، وقد يظهر له أنْ يُضيف إلى ما قال شيئًا آخر فيقول "**فضلًا عن ذلك**" وقد يَعْمِدُ إلى تضعيف رأيٍ فيذكره بصيغة التَّعريض "**قِيلَ**" وقد يريد أنْ يُرَتِّبَ أمرًا على آخر فيقول "**مِنْ ثمَّ**..." إلخ، وهذه كلها إشاريات خطابيةٌ خالصةٌ لا تزال في حاجة إلى دراسة تجلو جوانبها واستخداماتها إشاريات للخطاب[33].

تَضَمَّنَ الخطاب الأدبي لابن المقفَّع جملةً من الإشاريات الخطابية ساهم في انسجامه وترابطه وتنوُّعه نحو:

– "إنْ كُنْتَ نَوْعَ العِلْمِ تُرِيدُ فَاعْرِفْ الأُصُولَ وَالفُصُولَ ... وَإِنْ أَصَابَ الفَصْلَ بَعْدَ إِحْرَازِ الأَصْلِ **فَهُوَ أَفْضَلُ. وَأَصْلُ الأَمْرِ** فِي الدِّينِ أَنْ تَعْتَقِدَ الإِيمَانَ عَلَى الصَّوَابِ... **ثُمَّ إِنْ قَدَرْتَ** عَلَى تَجَاوُزِ ذَلِكَ إِلَى التَّفَقُّهِ فِي الدِّينِ وَالعِبَادَةِ **فَهُوَ أَفْضَلُ وَأَكْمَلُ**" (ص69)

–"**وَأَصْلُ الأَمْرِ** فِي صَلَاحِ الجَسَدِ أَلَّا تَحْمِلَ عَلَيْهِ ... **ثُمَّ إِنْ قَدَرْتَ** عَلَى أَنْ تَعْلَمَ جَمِيعَ مَضَارِّهِ ... **فَهُوَ أَفْضَلُ**" (ص70)

– "...**بَلْ** إِنِ اِسْتَطَعْتَ أَنْ تُعَرِّفَ صَاحِبَكَ أَنَّكَ تَنْحَلُهُ صَوَابَ رَأْيِكَ، **فَضْلًا عَنْ أَنْ** تَدَّعِي صَوَابَهُ، وَتَسْنِدَ ذَلِكَ إِلَيْهِ وَتُزَيِّنَهُ بِهِ فَافْعَلْ" (ص92)

– " **وَاعْلَمْ أَنَّ** هَذِهِ الأُمُورَ لَا تُدْرَكُ وَلَا تُمْلَكُ إِلَّا بِرَحْبِ الذِّرْعِ عِنْدَمَا **قِيلَ مَا لَمْ يُقَلْ**، وَقِلَّةُ الإِعْظَامِ لِمَا ظَهَرَ مِنْ المُرُوءَةِ وَمَا لَمْ يَظْهَر" (ص93،94)

– " لَيْسَ الصَّبْرُ المَمْدُوحُ بِأَنْ يَكُونَ جِلْدُ الرَّجُلِ وَقَّاحًا عَلَى الضَّرْبِ... **وَلَكِنَّ** الصَّبْرَ المَمْدُوحَ أَنْ يَكُونَ لِلنَّفْسِ غَلُوبٌ، وَلِلْأُمُورِ مُحْتَمِلًا" (ص115)

تضمّن نصُّ الخطاب عدَّة إشاريات خطابية ساهمت في انسجامه وترابطه وتنوّع عباراته حيث استعمل ابن المقفّع كثيرًا من عبارة "**اِعْلَمْ أنَّ**" وفيها إشارة إلى لفت انتباه المخَاطَبِ أو المتَلَقِّي بأهميّة المقال، كما استعمل "**وَأَصْلُ الأَمْرِ**" فيه إشارةٌ إلى ترتيب الفائدة مِنْ معرفة بدايتها والأصل فيها ثمّ تفسيرها وتفصيل جوانبها، ثم يُضيف عبارة "**ثُمَّ إِنْ قَدَرْتَ**" يجعل المتَلَقِّي يَشْعُرُ بأنَّ المتَكَلِّمَ يَسَاعِفُهُ بالنُّصح والتَّوجيه على قَدْرِ استطاعته. ويشجعه بعد ذلك بقوله" **فَهُوَ أَفْضَلُ**"، "**فهو أفضل وأجمل**"، "**فهو أفضل وأكمل**".

وقد استدرك ابن المقفّع في خطابه عديد المرّات باستعمال "**بلْ**"، و"**لكنْ**" إشارةً إلى رأي آخر، أو إضافة رأي بالإشارة الخطابية "**فَضْلًا عَنْ أَنَّ**"، أو بالتَّعريض في القول باستعمال الإشارة "**قِيلَ**".

أفادت إشاريات الخطاب في غنى خطاب المتَكَلِّمِ ابن المقفَّع وتنوُّعه والإشارة إلى رأيه في مناقشة أفكاره مع مُخَاطَبِهِ المفْتَرَض.

5– الإشاريات الاجتماعية (Social Deixis) :

هي ألفاظ وتراكيب تُشير إلى العلاقة الاجتماعية بين المتكلِّمين والمتخاطِبين من حيث هي علاقة رسميّة (Formal) أو علاقة أُلْفَة ومَوَدَّة Intimacy).

و يدخل في العلاقة الرسميّة صيغ التّبجيل (Honorifics) في مخاطبة مَنْ هُمْ أكبر سِنًا ومقاماً مِنَ المتُكلِّم، كاستخدام (Vous)في الفرنسية للمفرد المخاطب تبجيلًا له، أو مراعاةً للمسافة الاجتماعية بينهما، أو حِفْظًا للحوار في إطارٍ رسميٍّ، وكذلك الحال في استخدام(**Sie**) في الألمانية و(**أنتم**) في اللّغة العربية للمفرد المخاطَب و(**نحن**) للمفرد المعظِّم لنفسه. وهي تشمل أيضاً الألقاب؛ مثل: فخامة الرّئيس، الإمام الأكبر، جلالة الملك، سمو الأمير، فضيلة الشّيخ، كما تشمل أيضا: السّيد، السّيدة، الآنسة، ويدخل فيها أيضا: حضرتك، وسيادتك، وسعادتك، وجنابك، وقد يقتصر استعمال بعضها على الرّجال مثل: معالي الباشا، وقد يقتصر بعضها على النّساء مثل: الهانم، وفي الإنجليزية لا يجوز أن تُشير إلى سيّدةٍ أكبر منك سِنًا أو مقاماً في حضورها بقولك (She) [34]، أمَّا الاستعمال غير الرّسمي فهو مُنْفَكٌ مِنْ هذه القيود جميعاً، وينعكس هذا في استعمال بعض الضّمائر للدّلالة على المفرد المخاطَب مثل: (Tu) في

الفرنسية و(Du) في الألمانية، وفي النّداء بالاسم المجرّد، أو اسم التّدليل أو نحو ذلك، فضلًا عن التّحيات التّي تتدرج من الرّسمية إلى الحميمية مثل: (صباح الخير، صباح الفل، صباح العسل...إلخ.

وربّما وجدنا ظلالا للاشاريات الاجتماعية في دلالة استخدام بعض الألفاظ على طبقة اجتماعية بعينها مثل استخدام (BookinGlass) الذّي يُعَدُّ في بريطانيا إشارة إلى الطّبقة الاجتماعية العُليا في مقابل(Mirror) ، ومثلها (Lady)و(Woman) ومن ذلك في اللّغة العربية استعمال (**حامل**) و(**حبلى**)، وأيضا (**دورة مياه**) و(**حمام**)، ومنها استخدام (**عقيلته**) و(**قرينته**) و(**حرمه**) و(**زوجته**) و(**امرأته**).

الظّاهر أنّ الإشاريات الاجتماعية من المجالات المشتركة بين التّداولية وعلم اللّغة الاجتماعي[35].

من خلال خطاب ابن المقفّع في "الأدب الكبير" نجد أنّ العناصر الإشارية الاجتماعية تنوّعت على حسب الأصناف والرُّتب الاجتماعية في ذلك الزّمن نحو:

- " فكَانَ **صَاحِبُ الدِّينِ** مِنْهُمْ أَبْلَغُ فِي أَمْرِ الدِّين ... وَكَانَ **صَاحِبُ الدُّنْيَا** عَلَى مِثْلِ ذَلِكَ مِنَ البَلَاغَةِ والفَضْلِ" (ص67)
- "فإِنَّ أَعْظَمَ **النَّاسِ** فِي الدُّنْيَا خَطَرًا، أَحْوَجُهُمْ إِلَى التَّقْدِيرِ، وَ**المُلُوكُ** أَحْوَجُ إِلَيْهِ مِنْ **السُّوقَةِ**" (ص71)
- "إِيَّاكَ إِنْ كُنْتَ **وَالِيًا** أَنْ يَكُونَ مِنْ شَأْنِكَ حُبُّ المِدْحِ وَالتَّزْكِيَةِ" (ص83)
- "إِذَا أُبْتُلِيتَ بِ**السُّلْطَانِ** فَتَعَوَذْ بِ**العُلَمَاءِ**" (ص83)
- "اِعْلَمْ أَنَّ أَكْثَرَ **النَّاسِ عَدُوًّا جَاهِدًا حَاضِرًا جَرِيئًا وَاشِيًا وَزِيرُ المَلِكِ ذُو المَكَانَةِ** عِنْدَهُ لِأَنَّهُ مَنْفُوسٌ عَلَيْهِ مَكَانُهُ بِمَا يُنْفَسُ عَلَى **صَاحِبِ السُّلْطَانِ**" (ص89)

الملاحظ من خلال ما ورد من إشاريات اجتماعية في نصِّ الخطاب أنّ ابن المقفّع استعمل ما هو مُتداوَلٌ في زمنه مِنْ أوصافٍ وألقابٍ اجتماعيةٍ، والظّاهر أنّه استعملها بلفظها الرّسمي، دون صيغ التّبجيل والرّفعة فلم يرد في خطابه مثل : **حضرة** العالم الجليل أو **حضرة** السّلطان أو **جناب** الوالي أو **معالي** الوزير أو **سموُّ** الملك ، فأشار إلى العلماء والفقهاء في مرة بـ "**صاحب الدّين**" وأشار إلى والوجهاء والحكّام بـ "**صاحب الدّنيا**" ، كما أشار للعامّة بلفظ "**أكثر النّاس**"، "**العامّة**"، "**السُّوقة**".

أمّا الحكّام فاستعمل للإشارة إليهم بما كان مشهورًا مِنْ أسمائهم في زمانه مثل: "**السّلطان**"، "**الملك**"، "**الملوك**"، "**الوالي**"، "**الولاة**"، "**وزير الملك**"، "**صاحب السلطان**". وهذه الإشاريات

الاجتماعية أفادت تداوليًا في تكوين خطابٍ بعيدٍ عن الذَّاتية والمجاملة والمبالغة في تبجيل المخَاطَبِ ذو المكانة بلْ اكتفى بوصف رتبته المتَعَارَفِ عليها في المجتمع "**العالم**"، "**الملك**"، "**السّلطان**"، "**الوالي**"، "**الوزير**".

وهذا يشير إلى موضوعية وجدَّية ابن المقفّع في تواصله مع مُخَاطَبِيه سواءٌ مِنَ العامّة أو ذوي السّلطة. وكذلك يحتسب عليه نوعًا من الجرأة في توجيه الحديث.

خاتمة:

من خلال هذه القراءة التداولية في "الأدب الكبير" لابن المقفّع نخلص إلى:

– أنّ توظيف التّحليل التّداولي من جانب الإشاريات التّداولية بمختلف أصنافها أسهم في كشف الكثير من دلالات الاستعمال التّي تخيّرها المؤَلِّفُ في سياق خطابه،

– استعمال أصناف الإشاريات في خطاب "الأدب الكبير" كان لها دورٌ مهمٌ في تشكيل بنيته وتنسيقه بغرض توجيهه للمُتلَقِي مِنْ مختلف الفئات والطّبقات العلمية والاجتماعية،

– حيث عمد "بن المقفّع" إلى توظيف مختلف أنواع العناصر الإشارية: الشّخصية والزمّانية والمكانية والخطابية والاجتماعية بنجاحٍ للإشارة إلى آرائه، وتفريغ مخزونه من المعارف والخبرات بكل جُرْأَةٍ وثباتٍ، – وقد ساهم هذا التّوظيف للإشاريات في تحقيق مقاصده بتقديم النّصح والإرشاد لمختلف الفئات والطّبقات الاجتماعية في كيفية التعايش بين الناس وفنّ المعاملة والعمل وطلب العلم وحكم الرّعية،

– نجح "بن المقفّع" في إبداعِ جَوٍّ خطابيٍّ تواصليٍّ ممتع بينه وبين المخَاطَب من خلال "الأدب الكبير".

هوامش:

[1] مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، ط1 (2005)، دار الطليعة (بيروت)، ص5.

[2] الجيلالي دلاش، مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، (1992)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية (الجزائر)، ص1.

[3] فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، ط1 (1987)، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع (الدار البيضاء)، ص13.

[4] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين بن منظور الإفريقي، لسان العرب، ط1 (1997)، دار الصادر (بيروت)، مج:04، مادة (ش، و، ر)، ص437.

[5] جميل حمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب، ط1 (2015)، مكتبة سلمى الثقافية (تطوان)، ص29.

[6] جورج يول، التداولية، تر: قصي العتابي، ط1 (2010)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، لبنان، ص39.

[7] ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، (2005)، مخبر تحليل الخطاب –جامعة مولود معمري (تيزي وزو) ، دار الأمل للطباعة والنشر (الجزائر)، ص93.

[8] جورج يول، التداولية، مرجع سابق، ص27.

[9] الأزهر الزناد، نسيج النص: بحث في ما يكون به الملفوظ نصًا، ط1 (1993)، المركز الثّقافي العربي (بيروت)، ص39.

[10] جوليان براون،جورج يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي، منير التريكي، ط1 (1418هـ-1997م)، جامعة الملك سعود (الرياض)، ص35.

[11] الأزهر الزناد، نسيج النص: بحث في ما يكو به الملفوظ نصًا، مرجع سابق، ص116.

[12] فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، مرجع سابق، ص52.

[13] المرجع نفسه، ص54.

[14] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب –مقاربة لغوية تداولية، ط1 مارس (2004)، دار الكتاب الجديد المتحدة (بيروت)، ص81.

[15] المرجع نفسه، ص82.

[16] جان سرفوني، الملفوظية، تر: قاسم المقداد، ط1 (1998)، منشورات إتحاد الكتاب العرب (دمشق)، ص27.

[17] جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، ط1 (1437هـ- 2016م)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع (عمّان)، ص77، 78.

[18] نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، (2009)، جدار للكتاب العالمي (عمّان)، ص87.

[19] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، د ط (2002)، دار المعرفة الجامعية، (الإسكندرية)، ص17، 18.

[20] جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، مرجع سابق، ص80.

[21] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص18.

[22] جورج يول، التداولية، مرجع سابق، ص29.

[23] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص19.

[24] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص20.

[25] جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، مرجع سابق، ص80.

[26] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار مرجع سابق، ص20.

[27] جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، مرجع سابق، ص81.

[28] سورة النَّبَأ، الآيات 9، 10، 11.

[29] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص21، 22.

[30] جورج يول، التداولية، مرجع سابق، ص33.

[31] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص22.

[32] نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، مرجع سابق، ص87.

[33] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص24، 25.

[34] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص25.

[35] محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، مرجع سابق، ص26.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 32 - 51 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أضرب الفواصل في القرآن الكريم

Types of AL-Fasila in the Quran

د. محمّد بولخطوط / Dr. Mohammed Boulekhtout *

جامعة محمّد الصدّيق بن يحيى- جيجل (الجزائر)

University mohammed seddik ben yahia- jijel (Algeria)

mohammed.boulekhtout@univ-jijel.dz

تاريخ الإرسال: 2022 /02/24	تاريخ القبول: 2022/03/23	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

تمثّل الفاصلة القرآنية وجها من أوجه الإعجاز في أسلوب القرآن الكريم، ومظهرا من مظاهر إيقاعه، فقد عرفت فيه أشكالا متعدّدة لتعدّد معايير تحديدها؛ فمنها ما ارتبط بحجم الآية أو بمقدار الفاصلة من الآية، ومنها ما كان له علاقة بآخر حرف من آخر كلمة في الآية، في حين ظهرت أنواع استندت في تشكّلها على إيقاعية أواخر كلمات الآية، وأخرى على طول القرائن داخل الآيات، كلّ هذا التنوّع لم يكن هكذا عبثا، بل خدمةً لمعاني القرآن الكريم.

الكلمات المفتاح: فاصلة قرآنية، قافية، سجع، إيقاع، أضرب الفواصل.

Abstract :

The Quranic Fasila is a facet of the miraculous style of the Quran and a manifestation of its rhythm. There are several types of Al-Fasila based on various factors, some of which are associated with the size of the verse or with the amount of Al-Fasila in it, while others are based on the rhyming sounds of the last words in the verse or they rely on the length of the kara'in (the clues) in the verse. It is worth mentioning that all this diversity was not in vain but in service of the meanings of the Holy Quran.

Keywords: Quranic Fasila, rhyme, lead, rhythm, Al-Fasila types.

* د. محمّد بولخطوط: mohammed.boulekhtout@univ-jijel.dz

أوّلا– المقدّمة:

القرآن الكريم كتاب الله العظيم، أنزله بلسان عربي مبين، استطاع به أن يُبهر العقول ويستدعي التفكير والتدبّر لما فيه من إعجاز لغوي وبياني؛ إذ يملك الكتاب من الخصوصيات ما تجعله يتفرّد عن غيره من الكلام في السلاسة بين أصواته، واتّساق تراكيبه، وتناسب سوره، وجمالية نظمه، وروعة إحكامه، هذا الإعجاز لم يقتصر على المضمون وحسب، بل تجاوزه إلى الأسلوب أيضا، ولعلّ من أساليب إعجازه: فواصله؛ إذ كان التناسب بين الآية القرآنية وفاصلتها من أعظم أوجه الإعجاز البياني، بل ومظهرا من مظاهر الإيقاع الموسيقي فيه، فقد ذكر كثير من العلماء الذين اشتغلوا في بحوثهم على الإعجاز القرآني، أنّ الفاصلة القرآنية لها علاقة عضوية بموضوع السورة الكريمة ومعناها الإجمالي العام، بحيث لا يمكن أن يسدّ غيرها مسدّها. وممّا لاشكّ فيه أنّ تنوّع فواصل القرآن من شأنه أن يخدم موضوعاته المتعدّدة، هذا التنوّع الذي لم يأت فيه هكذا اعتباطا، وإنّما كان لغاية كبرى هي: خدمة معاني القرآن الكريم ودلالاته.

نحاول في هذه الورقة البحثية التعرّض لمفهوم الفاصلة القرآنية وإشكالية المصطلح، مبرزين بعد ذلك أبرز الأضرب وأشهر الأنواع التي عرفتها فواصل القرآن الكريم، ومدى تناسبها مع الجو العام للآية أو السورة الكريمة.

فما المقصود بالفاصلة القرآنية؟ وفيم تتمثّل أضربها في القرآن الكريم؟ وما مدى علاقة تنوّعها وإيقاعها بمعاني السور؟

ثانيا– مفهوم الفاصلة وإشكالية المصطلح:

تذهب جلّ المعاجم اللغوية إن لم نقل كلّها في تعريفها للفاصلة إلى المعنى ذاته، إذ يحيل معناها فيها إلى التفريق والفصل بين شيئين أو أكثر، وجعل كلّ واحد منهما مستقلا عن الآخر، فقد ورد في "معجم لسان العرب" في معرض تفسيره لمادّة "فَصَلَ": «...الفصل: الحاجز بين الشيئين، فصل بينهما يفصل فصلا فانفصل، وفصلتُ الشيء فانفصل أي قطعته فانقطع (...)، والفاصلة: الخرزة التي تفصل بين الخرزتين في النّظام، وقد فصل النّظم وعقد مفصل؛ أي جعل بين كلّ لؤلؤتين خرزة، والفصل: القضاء بين الحقّ والباطل».[1]

هذا، ويقترب المعنى المعجمي لمادّة "فَصَلَ" من المعنى الاصطلاحي، ما دام أنّ الفاصلة في القرآن هي الحاجز الذي يفصل آخر كلمة في الآية السابقة عن أوّل كلمة في الآية اللاحقة، وهذا هو سرّ تسميتها بهذا الاسم، نستشفّ ذلك من خلال قول الإمام "الرّماني" (ت: 384هـ): «الفواصل حروف

متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني، والفواصل بلاغة والسجع عي»[2]، وقول الإمام "الزركشي" (ت: 794هـ): «الفاصلة هي كلمة آخر الآية، كقافية الشعر وقرينة السجع»[3]، ومن المحدثين قول الباحث "منّاع القطّان": «ونعني بالفاصلة الكلام المنفصل ممّا بعده، وقد يكون رأس آية وقد لا يكون، وتقع الفاصلة عند نهاية المقطع الخطابي، سميّت كذلك لأنّ الكلام ينفصل عندها».[4]

وعليه فإنّ المتأمّل في التعريفات السابقة للفاصلة، وغيرها ممّا هو مبثوث هنا وهناك في ثنايا المؤلّفات القديمة والحديثة، يجدها تتّفق في عمومها في كون الفاصلة آخر لفظ تختتم به الآية في السورة الواحدة، الأمر الذي من شأنه أن يساهم في تحسين المعاني وتوضيح الدلالات، فضلا عن إتاحة فسحة يستغلّها القارئ لأخذ النّفس والاستراحة من الكلام.

غير أنّ ما هو ملاحظ من خلال تعريف "الزركشي" للفاصلة، وغيره ممّن اقتفوا أثره، أنّه قد قابل مصطلح الفاصلة بمصطلحات أخرى لا تليق بالخطاب القرآني، على غرار مصطلحي: القافية والسجع، هذه المسألة استنكرها عديد من العلماء والدارسين القدامى والمحدثين، فالفواصل كما أجمع جمهور العلماء لا يصلح أن نطلق عليها تسمية القوافي، لأنّ الله جلّ في علاه لمّا سلب اسم الشعر عن القرآن، أوجب في المقابل سلب كلّ ما تعلّق به، والقافية جزء لا يتجزّأ منه. قال تعالى في محكم تنزيله: ﴿**وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ**﴾ [سورة الحاقّة، الآية: 41]. و«كما يُمتنع استعمال القافية فيه، يُمتنع استعمال الفاصلة في الشعر، إذ إنّها ـ الفاصلة ـ صفة لكتاب الله عزّ وجلّ، لا تتعدّاه»[5]، ثمّ إنّ «القوافي لا ترتقي إلى طبقة الفواصل؛ لأنّ الفواصل في الطبقة العليا في البلاغة».[6]

وقد ارتبط مصطلح "القافية" بالشعر دون غيره من الكلام، لكون الشاعر يقفوها؛ أي يُخضع كلّ أبياته إلى لازمة يختم بها ذيل بيته، ويَتَّبِعُ هذه اللازمة من أوّل بيت في القصيدة إلى آخر بيت لا يخرج ولا يحيد عنها، وإلاّ فقد الشعر أهمّ خصيصة ينبني عليها وهي الوزن، والحقيقة أنّ القافية هي في «الأصل فاصلة؛ لأنّها تفصل آخر الكلام، فالقافية أخصّ في الاصطلاح، فكلّ قافية فاصلة، وليس كلّ فاصلة قافية».[7]

هذا فيما يخصّ الإشكالية القائمة بين الفاصلة والقافية، أمّا فيما يتعلّق بإشكالية الفاصلة مع السجع الذي يقول عنه "ابن الأثير" (ت: 637هـ) بأنّه: «تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد»[8]، فما يقال عن القافية ينسحب الضرورة عن السجع لارتباط هذا الأخير بالكلام البشري المنثور، وممّا لا شكّ فيه أنّه لا مجال للمقارنة أصلا بين كلام الخالق وبين كلام المخلوق، لذا كان واجبا وضروريا

جدّا سلب كلّ ما يتعلّق بكلام البشر عن القرآن الكريم، فالعرب عرفت الفصاحة والشعر والخطب، كما عرفت السّحر وسجع الكهّان، لكنّها حين سمعت نصوصا من القرآن بصوت النبيّ محمّد صلىّ الله عليه وسلّم انجذبت إليها وذهلت بها، بل حارت أن تحكم عليها، فما كان يقرؤه الرسول وتسمعه ليس شعرا، لكن فيه إيقاع الشعر وما يشبه القوافي، وفيه من الجاذبية ما يدعو للقول بكونه سحرا، ثمّ إنّ فواصله تشبه سجع الكهّان، لكنّها ليست هي ذاتها، لانتفاء صفة الغموض عنها، لذا كان المشركون من قريش وهم أهل الفصاحة والخطابة يفرّقون النّاس عنه ويقنعونهم لينفضّوا من حوله، بسبب عجزهم عن تصنيفه.

وخلاصة القول: إنّه لا يمكن أن نسمّي الفاصلة سجعا ولا العكس بصحيح، **أوّلا** لأنّ بين الفاصلة والسجعة فارق بيّن واضح؛ إذ «الفاصلة تكون مقاطع الكلام فيها متقاربة في الحروف كالنون والميم ﴿**الحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (2) الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (3) مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ (4)**﴾، أمّا السجع فتكون مقاطع الكلام فيه متّحدة في الحروف»[9]، إذن فالفاصلة قد تكون متماثلة كما قد تكون متقاربة، على عكس السجعة التي يُشترط أن تكون مبنية على التماثل لا غير، وهذا ما أشار إليه "ابن الأثير" في التعريف السابق ذكره، ممّا يعني أنّ الفواصل أعمّ من السجع، وفي هذا الإطار يقول "ابن سنان الخفاجي" (ت: 466هـ) موضّحا علاقة الفاصلة القرآنية بالسجعة: «الفواصل على ضربين، ضرب يكون سجعا، وهو ما تماثلت حروفه في المقاطع، وضرب لا يكون سجعا، وهو ما تقاربت حروفه في المقاطع ولم تتماثل».[10]

وثانيا لأنّ المقصد من الفاصلة غير المقصد من السجع. يسوق "الرماني" كلاما يفنّد به صلاحية إطلاق مصطلح السجعة على الفاصلة القرآنية، فيقول: «...السجع تتبعه المعاني فهو الذي يُقصَد في نفسه، ثمّ يحمل المعنى عليه، والفواصل تتبع المعاني ولا تكون مقصودة في نفسها...»[11]، ولعلّ هذا ما دفعه للإقرار بأنّ "الفواصل بلاغة والسجع عيب"، وهاهو "أبو بكر الباقلاني" (ت: 403هـ) يصرّ هو الآخر على نفي السجع من القرآن قائلا: «ولو كان القرآن سجعا لكان غير خارج عن أساليب كلامهم، ولو كان داخلا فيها لم يقع بذلك إعجاز (...)، والذي يقدّرونه أنّه سجع فهو وهم؛ لأنّه قد يكون الكلام على مثال السجع وإن لم يكن سجعا (...)، لأنّ السجع من الكلام يتبع المعنى فيه اللفظ الذي يؤدّي السجع...».[12]

ثالثا– إيقاعية الفواصل القرآنية:

ارتبط لفظ الإيقاع أوّل ما عُرف بفنّ الموسيقى، بعدها استُعِير اللفظ ليصبح متداولا في مجال الفنون التشكيلية، ليتمّ بعد ذلك تعميم المصطلح في ميادين الحياة عموما، والحقيقة أنّ الإيقاع ظاهرة موجودة في حياة الإنسان كلّها، بل في طبيعة الإنسان نفسه؛ فبين ضربات القلب ووحدات النّفس إيقاع وانتظام، حتّى إنّ الإيقاع في الكون واضح جليّ؛ فبين تتابع الليل والنّهار وتعاقب الفصول الأربعة إيقاع، وبين تتالي السنون والشهور والأيام والساعات إيقاع، ممّا يعني أنّ مجالات الإيقاع واسعة وممتدّة، كائنة في كلّ شيء.

إذن، فالإيقاع ظاهرة فنّيّة لا يقوم فنّ ولا أدب دونها، بل لا يمكن لشيء أن يحدث في هذا الكون دون أن يتخلّله إيقاع يتواءم وطبيعته، ويتناسب مع شكله وهيئته، ونظرا لاتّساع مفهوم الإيقاع وتشعّب مجالاته، صار من الصعوبة بمكان أن نعثر على تعريف دقيق واضح للمصطلح، يحيط بجوهره ويقف عند حدود ملامحه، لا لشيء آخر إلاّ لكونه مصطلحا عاما تشمل صوره معظم جوانب الحياة إن لم نقل كلّها. ومع ذلك نحاول هاهنا أن نتجنّب ذلك الكم الهائل من المفاهيم التي أُعطيت للمصطلح، مقتصرين في هذه الورقة البحثية على تعريف "أحمد البابي" له، والذي يقول فيه معرّفا أياه: «الإيقاع ظاهرة عامة تقوم أساسا على الانتظام والاطّراد لوحدات البروز اللسانية على مسافات متقايسة، تقايسا متساويا أو متقاربا لإحداث الانسجام، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتفادي الرتابة وتحقيق التنويع،... والواقع أنّ الإيقاع يتحقّق من خلال آلية التكرار التي تتوالى فتشبع التوقّع عند المستمع وتستمرّ، ولكن حتى لا يتحوّل الإشباع إلى رتابة مملّة، لابدّ من تدخّل آلية جديدة على نسب متقايسة هي آلية التغيير، ولا يعتبر توالي القانونين خرقا للإيقاع، بل هو في حدّ ذاته شكل إيقاعي».[13]

يتبّن من خلال هذا التعريف أنّ الإيقاع يقوم على العناصر التالية:

– **سلسلة من النغمات ومقاطع الأصوات**: إذ يمثّل المنحنى اللحني الإيقاعي للتركيب ذلك التتابع الأفقي لنغماته.

– **النظام في النغمات**: ولا يتأتّى ذلك إلاّ وفق مسافات متقايسة في الزمن.

– **الزمن**: لا يمكن للإيقاع أن يكون خارج الزمن، بل لا يمكن له أن يكون بدونه، إذ أنّ الإيقاع يتمّ من خلال مسافات زمنية متساوية، ينتج عنها انتظام في الوحدات النغمية واتّساقها (الإيقاع الرتيب)، كما يمكن في المقابل أن يحدث دون أن يكون هناك تقايسا في المسافات الزمنية، كسرا للنظام واجتنابا للرتابة أحيانا (الإيقاع غير الرتيب).

– آلية التكرار: لا يمكن قيام الإيقاع دون هذه الآلية، فالتكرار هو المسؤول الأوّل عن حدوثه، ولولاه لما نشأ الإيقاع، لهذا عدّ الباحثون التكرار من أبرز مظاهر التناسق والتلاؤم والانتظام بين الوحدات الصوتية، وهذا الانتظام هو الذي يلفت انتباه المتلقّي، ويجعله يدرك بأنّ المقطع أو مجموع المقاطع المتكرّرة قد سبق وأن مرّت عليه أو سمعها من قبل، الأمر الذي من شأنه أن يُحدث سبكا وترابطا صوتيا.

إنّ الإيقاع مظهر من مظاهر الإعجاز القرآني، ثمّ إنّ تشاكل الفواصل وتقاربها إنّما يمثّل وجها من أوجه هذا الإيقاع، فلمّا كان للإيقاع الدور الفعّال في تجلية معاني القرآن من خلال التوقيع على الألفاظ، وما يترتّب عن ذلك من موسيقى لها الأثر البالغ في استمالة النّفس، ودفعها لاستقبال وتقبّل أغراض القرآن، لما يمتاز به هذا الأخير من أنماط إيقاعية مختلفة، تتماشى أساسا والمعاني السياقية لكلّ آية أو سورة، حسب ما يقتضيه الغرض المقصود من الكلام، كان للفواصل القرآنية في المقابل مزيّة في إعطاء آي القرآن الكريم جرسا موسيقيا له أثره الخاصّ في النّفس والوجدان؛ إذ أنّ المتأمّل في سور القرآن الكريم، المتدبّر لمعانيه والمتمعّن في أسراره قارئا كان أو مستمعا، يُدرك مدى علاقة الإيقاعية الملازمة لفواصل القرآن بالجوّ الدلالي العام للسورة الكريمة، تبعا لما تستدعيه الأحوال النفسية للمخاطبين ومواقفهم، واختلاف المناسبات والموضوعات، فما يناسب أجواء الوعد والوعيد من إيقاعات وأجراس لا يتواءم والإيقاع الذي يتماشى مع الوعظ والإرشاد مثلا، وقس على ذلك مع باقي أغراض القرآن، كما أنّ إيقاع الفواصل القرآنية في الآيات التي فيها ذكر لنعيم الجنّة وأهلها، يختلف تمام الخلاف عن إيقاع الآيات التي يأتي فيها ذكر عذاب النّار وأهلها، وقس على ذلك مع باقي موضوعات القرآن، وبهذا فالفاصلة جزء لا يتجزّأ من الآية القرآنية، بل هي عامل رئيسي من عوامل الإيقاع الموسيقي عموما، والإيقاع القرآني على وجه الخصوص، تكمن وظيفتها في تتميم معنى الآية واستكمال موضوعاتها، مع منحها إيقاعا موسيقيا عذبا يتناسب والسياق الذي قيلت فيه، يبعث النّفس على الانبهار والانجذاب، بما تضفيه من سحر بياني فتّان، وهذه المسألة بالذات هي مظهرا من مظاهر الإعجاز القرآني. يقول "مصطفى صادق الرافعي" في هذا الصدد، موضّحا الأثر العجيب للفاصلة القرآنية: «وما هذه الفواصل التي تنتهي بها آيات القرآن إلاّ صور تامّة للأبعاد التي تنتهي بها جمل الموسيقى، وهي متّفقة مع آياتها في قرار الصّوت اتّفاقا عجيبا، يلائم تنوّع الصوت والوجه الذي يساق عليه، بما ليس وراءه في العجب مذهب».[14]

إنّ الكلام عموما إذا جرى على الوتيرة الصوتية نفسها، فممّا لاشكّ في ذلك أنّه يدعو إلى إثارة الملل في النّفس البشرية، لذا كان من شأن تماثل الفواصل حينا وتقاربها حينا آخر، وحضورها في القرآن الكريم على أنواع متباينة أن يثير هذا انطباعا حسنا، وجاذبية لا مثيل لها في النّفس، حيث تخلق نوعا من الراحة والسكينة أثناء سماعها، الأمر الذي يلفت الانتباه أكثر، ويشوّق السامع لتدبّر مفاهيم القرآن، ما دام أنّ هناك تنوّعا موسيقيا عذبا.

رابعا– أنواع الفواصل القرآنية:

تتعدّد أنواع الفواصل في القرآن الكريم بتعدّد زوايا النظر إليها، لذا يمكن أن نميّز لها بين الأضرب التالية حسب اختلاف المعيار المعتمد في تحديدها وهي:

1– الفاصلة حسب حجم الآية: نفرّق تبعا لحجم الآية القرآنية بين ثلاثة أنواع من الفاصلة القرآنية هي:

أ– الفاصلة القصيرة: مثل قوله تعالى: ﴿**فِي سَمُومٍ وَحَمِيمٍ (42) وَظِلٍّ مِنْ يَحْمُومٍ (43) لَا بَارِدٍ وَلَا كَرِيمٍ (44)**﴾ [سورة الواقعة، الآيات: 42، 44]، وقوله أيضا: ﴿**كَلَّا إِنَّهَا لَظَى (15) نَزَّاعَةً لِلشَّوَى (16)**﴾ [سورة المعارج، الآيتين: 15– 16].

ب– الفاصلة المتوسّطة: نحو قوله عزّ وجلّ في محكم تنزيله: ﴿**إِنَّ لَكَ فِي النَّهَارِ سَبْحًا طَوِيلًا (7) وَاذْكُرِ اسْمَ رَبِّكَ وَتَبَتَّلْ إِلَيْهِ تَبْتِيلًا (8)**﴾ [سورة المزمّل، الآيتين: 7– 8]، وقوله أيضا في موضع آخر: ﴿**تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ (1) مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ (2)**﴾ [سورة المسد، الآيتين: 1– 2].

ج– الفاصلة الطويلة: مثل قوله تعالى: ﴿**الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَلَهُ الْحَمْدُ فِي الْآخِرَةِ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْخَبِيرُ (1) يَعْلَمُ مَا يَلِجُ فِي الْأَرْضِ وَمَا يَخْرُجُ مِنْهَا وَمَا يَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ وَمَا يَعْرُجُ فِيهَا وَهُوَ الرَّحِيمُ الْغَفُورُ (2)**﴾ [سورة سبأ، الآيتين: 1– 2].

2– الفاصلة حسب الحرف الأخير من الكلمة: يمكن أن نميّز للفاصلة القرآنية بالنظر إلى الحرف الأخير من الآية بين الأضرب التالية:

أ– الفواصل المتماثلة: وتسمّى كذلك «الفواصل المتجانسة أو ذات المناسبة التامة، فهي التي تماثلت حروف رويّها».[15]، نحو قوله جلّ وعلا: ﴿**وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا (10) وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا (11)**﴾ [سورة النبأ، الآيتين: 10– 11]، وقوله: ﴿**وَاللَّيْلِ إِذْ أَدْبَرَ (33) وَالصُّبْحِ إِذَا أَسْفَرَ (34)**﴾ [سورة المدثّر، الآيتين: 33– 34].

هذا، «وقد تتّفق الفاصلتان لا في الحرف الأخير فحسب، ولكن في حرف قبله أو أكثر من غير أن يكون في ذلك كلفة ولا قلق، بل سلاسة ولين وجمال».[16]

مثال **التزام حرفٍ** قوله تعالى: ﴿**وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ (2) فِي رَقٍّ مَنْشُورٍ (3) وَالْبَيْتِ الْمَعْمُورِ (4)**﴾ [سورة الطور، الآيات: 2- 4]، وقوله: ﴿**أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ (1) وَوَضَعْنَا عَنْكَ وِزْرَكَ (2) الَّذِي أَنْقَضَ ظَهْرَكَ (3) وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ (4)**﴾ [سورة الشرح، الآيات: 1- 4] وغيرها، ومثال **التزام حرفين** قبل الحرف الأخير قوله جلّ في علاه: ﴿**يَتِيمًا ذَا مَقْرَبَةٍ (15) أَوْ مِسْكِينًا ذَا مَتْرَبَةٍ (16)**﴾ [سورة البلد، الآيتين: 15- 16]، وقوله في موضع آخر: ﴿**هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ فَمِنْكُمْ كَافِرٌ وَمِنْكُمْ مُؤْمِنٌ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ (2) خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ (3)**﴾ [سورة التغابن، الآيتين: 2- 3]، ونحو قوله: ﴿**فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ (13) وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ (14)**﴾ [سورة الغاشية، الآيتين: 13- 14]، وأيضا: ﴿**إِنَّ الْإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا (19) إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعًا (20) وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا (21)**﴾ [سورة المعارج، الآيات: 19، 21]، ومثال **التزام ثلاثة أحرف** قوله تعالى: ﴿**وَالَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ لَا يَسْتَطِيعُونَ نَصْرَكُمْ وَلَا أَنْفُسَهُمْ يَنْصُرُونَ (197) وَإِنْ تَدْعُوهُمْ إِلَى الْهُدَى لَا يَسْمَعُوا وَتَرَاهُمْ يَنْظُرُونَ إِلَيْكَ وَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ (198)**﴾ [سورة الأعراف، الآيتين: 197- 198].

ب- الفواصل المتقاربة: وتسمّى «ذات المناسبة غير التّامة، فهي التي تقاربتْ حروف رويّها».[17]، مثل:

- تقارب الميم من النون مخرجا واشتراكهما في بعض الصفات: نحو قوله: ﴿**إِنَّهُ كَانَ لَا يُؤْمِنُ بِاللَّهِ الْعَظِيمِ (33) وَلَا يَحُضُّ عَلَى طَعَامِ الْمِسْكِينِ (34)**﴾ [سورة الحاقّة، الآيتين: 33- 34]، وأيضا قوله: ﴿**وَمَا هُوَ عَلَى الْغَيْبِ بِضَنِينٍ (24) وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَيْطَانٍ رَجِيمٍ (25)**﴾ [سورة التكوير، الآيتين: 24- 25] وغيرها من النماذج.

- تقارب الدال من الباء مخرجا واشتراكهما في بعض الصفات: مثاله قوله تعالى: ﴿**ذَلِكَ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيكُمْ وَأَنَّ اللَّهَ لَيْسَ بِظَلَّامٍ لِلْعَبِيدِ (51) كَدَأْبِ آلِ فِرْعَوْنَ وَالَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ كَفَرُوا بِآيَاتِ اللَّهِ فَأَخَذَهُمُ اللَّهُ بِذُنُوبِهِمْ إِنَّ اللَّهَ قَوِيٌّ شَدِيدُ الْعِقَابِ (52)**﴾ [سورة الأنفال، الآيتين: 51- 52]، وقوله: ﴿**أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ (24) مَنَّاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ مُرِيبٍ (25)**﴾ [سورة ق، الآيتين: 24- 25] وغيرها.

– **اتّحاد الدال مع الطاء مخرجا وتقاربهما أو اشتراكهما في بعض الصفات:** نحو قول المولى عزّ وجلّ: ﴿وَإِنْ يُكَذِّبُوكَ فَقَدْ كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٌ وَثَمُودُ (42) وَقَوْمُ إِبْرَاهِيمَ وَقَوْمُ لُوطٍ (43)﴾ [سورة الحجّ، الآيتين: 42- 43]، وقوله: ﴿وَاللَّهُ مِنْ وَرَائِهِمْ مُحِيطٌ (20) بَلْ هُوَ قُرْآنٌ مَجِيدٌ (21)﴾ [سورة البروج، الآيتين: 20- 21] وغيرها من الأمثلة.

– **اتّحاد الراء مع اللام مخرجا وتقاربهما أو اشتراكهما في بعض الصفات:** مثل قوله سبحانه وتعالى: ﴿حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ (40) وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ (41)﴾ [سورة هود، الآيتين: 40- 41]، وقوله: ﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا مِنَ الْمُجْرِمِينَ وَكَفَى بِرَبِّكَ هَادِيًا وَنَصِيرًا (31) وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً كَذَلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤَادَكَ وَرَتَّلْنَاهُ تَرْتِيلًا (32)﴾ [سورة الفرقان، الآيتين: 31- 32] وهلمّ جرّا.

هذان النوعان غالبان على الفواصل، لا يكاد أحدهما يزيد عددا على الآخر، لكن الملاحظ أنّ الفواصل المتماثلة تشيع في الآيات والسور المكيّة، على حين تغلب المتقاربة على الآيات المدنية.[18]

وقد استقلّت الفواصل المتماثلة بإحدى عشر من سور المفصّل (السور القصار) ومعظمها مكّي هي: «سور {القمر والقدر والعصر والكوثر} التي تماثلت فواصلها في حرف الراء، سورتا {الأعلى والليل} اللتان تماثلت فواصلهما في حرف الألف المقصورة، سورة الشمس على فواصل الألف الممدودة بعدها (ها)، سورة الإخلاص على الدال، سورة النّاس على السين، سورة المنافقون على النون، وسورة الفيل على اللام».[19]

ج– **الفواصل المنفردة:** وهو «نوع نادر، وهذا الضرب من الفواصل لم تتماثل حروف رويّها ولم تتقارب، كالفاصلة التي خُتمت بها سورة الضحى (سورة مكيّة): ﴿فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ (9) وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ (10) وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ (11)﴾ [سورة الضحى، الآيات: 9-11]».[20]، ومن هذا النوع في القرآن الكريم على قلّته، قوله تعالى في أواخر سور العلق: ﴿كَلَّا لَئِنْ لَمْ يَنْتَهِ لَنَسْفَعًا بِالنَّاصِيَةِ (15) نَاصِيَةٍ كَاذِبَةٍ خَاطِئَةٍ (16) فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ (17) سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ (18) كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ (19)﴾ [سورة العلق، الآيات: 15، 19]. ففواصل الآيات الأربعة الأولى كلّها تنتهي بالحرف ذاته وهو التاء المربوطة وصلا، هاء السكت وقفا كما هو الحال مع الآية السابعة عشر، إلاّ الآية

الأخيرة فقد انفردت بحرف مغاير تماما وهو حرف "الباء"، لتمثّل فاصلة هذه الآية: الفاصلة المنفردة في سورة العلق.

3- الفاصلة باعتبار الإيقاع الصوتي: الفاصلة أقسام من حيث توافر الإيقاع أو عدمه، ومن حيث اجتماع الإيقاع مع عنصر آخر أو انفراده، وعلى هذا الأساس نميّز بين الأنواع الآتية:

أ- المُطرّف أو المعطوف: هو ما اتّفق في حروف الرويّ لا في الوزن.[21]

نحو قوله تعالى: ﴿**أَفَمِنْ هَذَا الْحَدِيثِ تَعْجَبُونَ (59) وَتَضْحَكُونَ وَلَا تَبْكُونَ (60)**﴾ [سورة النجم، الآيتين: 59- 60].

نلحظ أنّ كلتا الفاصلتين تشتركان في آخر حرف وهو النون، غير أنّهما تختلفان في التقطيع الصوتي (الإيقاع) وصلا أو وقفا كالآتي:

تَعْجَبُونْ= ص ح ص+ ص ح+ ص ح ح ص	تَبْكُونْ= ص ح ص+ ص ح ح ص

فلفظ "تَعْجَبُونْ" يشتمل على مقطع متوسط مغلق يليه مقطع قصير مفتوح، بعدهما مقطع طويل مغلق ناتج عن الوقف بالسكون على آخر حرف في الفاصلة القرآنية، وهو حرف النون. أمّا لفظ "تَبْكُونْ" فيشتمل على مقطعين فقط وهي: مقطع متوسّط مغلق، يليه مقطع طويل مغلق ناتج عن الوقف بالسكون على آخر حرف في الفاصلة القرآنية، وهو حرف النون.

وقوله أيضا: ﴿**قُلْ إِنِّي لَا أَمْلِكُ لَكُمْ ضَرًّا وَلَا رَشَدًا (21) قُلْ إِنِّي لَنْ يُجِيرَنِي مِنَ اللَّهِ أَحَدٌ وَلَنْ أَجِدَ مِنْ دُونِهِ مُلْتَحَدًا (22)**﴾ [سورة الجنّ، الآيتين: 21- 22].

نلحظ أنّ كلتا الفاصلتين تشتركان في آخر حرف أيضا وهو الدال، غير أنّهما تختلفان في التقطيع الصوتي (الإيقاع) وصلا أو وقفا كالآتي:

رَشَدَنْ= ص ح+ ص ح+ ص ح ص	مُلْتَحَدَنْ= ص ح ص+ ص ح+ ص ح +ص ح ص

فلفظ "رَشَدَنْ" يشتمل على ثلاثة مقاطع هي على التوالي: مقطعين قصيرين مفتوحين ثمّ مقطع متوسّط مغلق ناتج تنوين حرف الدال. أمّا لفظ "مُلْتَحَدَنْ" فيشتمل على أربعة مقاطع هي: مقطع متوسّط مغلق، يليه مقطعين قصيرين مفتوحين، بعدها مقطع متوسط مغلق ناتج عن التنوين أيضا.

ب– المتوازي: وهو رعاية الكلمتين الأخيرتين في الوزن والرويّ، واشترط بعض العلماء ألاّ يقابل ما في الفقرة الأولى لما في الثانية في الوزن والتقفية.[22]

نحو قوله عزّ وجلّ: ﴿**سَأَلَ سَائِلٌ بِعَذَابٍ وَاقِعٍ (1) لِلْكَافِرِينَ لَيْسَ لَهُ دَافِعٌ (2)**﴾ [سورة المعارج، الآيتين: 1– 2]، تشترك فاصلتا الآيتين المذكورتين في آخر حرف وهو: حرف العين، فضلا عن اشتمالهما على المقاطع الصوتية ذاتها عددا وترتيبا كالآتي:

وَاقِعِنْ= ص ح ح+ ص ح+ ص ح ص	دَافِعُنْ= ص ح ح+ ص ح+ ص ح ص

كلتا الفاصلتين اشتملتا على ثلاثة مقاطع هي على الترتيب: مقطع متوسّط مفتوح+ مقطع قصير مفتوح+ مقطع متوسّط مغلق ناتج عن تنوين حرف العين.

ما يقال على النموذج السابق ينطبق على قوله تعالى أيضا: ﴿**مَنَّاعٍ لِلْخَيْرِ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ (12) عُتُلٍّ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٍ (13)**﴾ [سورة القلم، الآيتين: 12– 13].

حيث تشترك فاصلتا هاتين الآيتين أيضا في آخر حرف وهو: حرف الميم، فضلا عن اشتمالهما على المقاطع الصوتية ذاتها عددا وترتيبا كالآتي:

أَثِيمِنْ= ص ح+ ص ح ح+ ص ح ص	زَنِيمِنْ= ص ح+ ص ح ح+ ص ح ص

كلتا الفاصلتين اشتملتا على ثلاثة مقاطع هي على الترتيب: مقطع قصير مفتوح+ مقطع متوسّط مفتوح+ مقطع متوسّط مغلق ناتج عن تنوين حرف الميم.

ج– المتوازن: وهو ما راعى في مقاطع الكلام والوزن وحسب.[23]

كقوله تعالى: ﴿**وَمَا لَكُمْ أَلَّا تُنْفِقُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَا يَسْتَوِي مِنْكُمْ مَنْ أَنْفَقَ مِنْ قَبْلِ الْفَتْحِ وَقَاتَلَ أُولَئِكَ أَعْظَمُ دَرَجَةً مِنَ الَّذِينَ أَنْفَقُوا مِنْ بَعْدُ وَقَاتَلُوا وَكُلًّا وَعَدَ اللَّهُ الْحُسْنَى وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ (10) مَنْ ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضًا حَسَنًا فَيُضَاعِفَهُ لَهُ وَلَهُ أَجْرٌ كَرِيمٌ (11)**﴾ [سورة الحديد، الآيتين: 10– 11]، فآخر حرف في فاصلة الآية العاشرة "خَبِيرٌ"، غير الحرف الذي تُختتم به فاصلة الآية التي تليها "كَرِيمٌ"، لأنّ العبرة هاهنا ليس في آخر حرف بل في

الوزن والإيقاع، حيث تشترك الفاصلتان في عدد المقاطع وبالترتيب ذاته، وتختلف في الحرف الأخير كما يوضّحه التقطيع الصوتي التالي:

خَبِيرٌ= ص ح+ ص ح ح+ ص ح ص	كَرِيمٌ= ص ح+ ص ح ح+ ص ح ص

فكلتا الفاصلتين تقطّعان صوتيا إلى المقاطع عينها عددا وترتيبا هي: مقطع قصير مفتوح+ مقطع متوسّط مفتوح+ مقطع متوسّط مغلق، ناتج عن تنوين آخر حرف وهو الراء في الفاصلة الأولى، والميم في الفاصلة الثانية.

ومثال المتوازن أيضا قوله عزّ وجلّ: ﴿**إِنَّ هَذَا لَهُوَ حَقُّ الْيَقِينِ (95) فَسَبِّحْ بِاسْمِ رَبِّكَ الْعَظِيمِ (96)**﴾ [سورة الواقعة، الآيتين: 95- 96].

فآخر حرف في فاصلة الآية 95 "اليَقِينِ"، غير الحرف الذي تُختتم به فاصلة الآية 96 "العَظِيمِ"، لأنّ العبرة هاهنا ليس في آخر حرف كما ذكرنا آنفا، بل في الوزن والإيقاع، حيث تشترك الفاصلتان في عدد المقاطع وبالترتيب نفسه، ولتوضيح ذلك أكثر نقوم فيما يلي بتقطيع الفاصلتين صوتيا، ونظرا لاستهلالهما بأداة التعريف الذي تُنطق صوتيا بحرف ساكن وهذا لا يصحّ، لأنّ المقطع الصوتي لا يبدأ بصوت صامت ساكن لوحده، وجب علينا حينئذ تقطيع الفاصلة القرآنية مدمجة مع الكلمة التي تسبقها بما يتوافق وشروط المقطع الصوتي كما يلي:

حَقُّلْيَقِينْ- ص ح ص+ص ح ص+ ص ح+ ص ح ص
رَبِّكَلْعَظِيمْ- ص ح ص+ ص ح+ص ح ص+ ص ح+ ص ح ص

فكلتا الفاصلتين تقطّعان صوتيا إلى المقاطع عينها عددا وترتيبا رغم اختلاف آخر حرف فيهما، وهذه المقاطع هي: مقطع متوسط مغلق+ مقطع قصير مفتوح+ مقطع طويل مغلق، ناتج عن الوقف بالسكون على آخر حرف في الفاصلة، وهو حرف النون في الفاصلة الأولى، وحرف الميم في الفاصلة الثانية.

د- المُرَصّع: وهو أن يكون المتقدّم من الفقرتين مؤلفا من كلمات مختلفة، والثاني مؤلفا من مثلها في ثلاثة أشياء وهي: الوزن والتقفية وتقابل القرائن، قيل ولم يجيء هذا القسم في القرآن العظيم لما فيه من التكلّف، وزعم بعضهم أنّ منه قوله تعالى: ﴿**إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ (13) وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ**

(14)﴾ [سورة الانفطار، الآيتين: 13-14]، وليس كذلك لورود لفظة (إنّ) و(لفي) في كلّ من التركيبين، وهو مخالف لشرط الترصيع، لأنّ شرطه اختلاف الكلمات في التركيبين جميعا، واحتجّ آخرون بشاهد أوفى شروطا فوطّدوا القاعدة، وهو قوله عزّ وجلّ: ﴿**إِنَّ إِلَيْنَا إِيَابَهُمْ (25) ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُمْ (26)**﴾ [سورة الغاشية، الآيتين: 25- 26].[24]

هـ- المتماثل: وهو أن تتساوى الفقرتان في الوزن دون التقفية، وتكون أفراد الأولى مقابلة لما في الثانية، فهو بالنسبة إلى المرصع كالمتوازن بالنسبة إلى المتوازي.[25]

قال تعالى: ﴿**وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا (3) فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا (4)**﴾ [سورة المرسلات، الآيتين: 3- 4]، فلفظ "النّاشرات" في الآية 3 يقابل لفظ "الفارقات" في الآية 4، كما أنّ كلمة "نشرا" في الآية 3 تقابل كلمة "فرقا" في الآية 4، فالفقرتان متساويتان وزنا وفي عدد المقاطع، وإن كان الحرف الأخير في الفاصلتن فيهما مختلفان، فلا تأثير له على وزن الآيتين، وهذا ما يثبته التقطيع الآتي:

- وَنْنَاشِرَاتِ نَشْرَنْ= ص ح ص+ ص ح ح+ ص ح ح+ ص ح ح+ ص ح ص+ ص ح ص.
- فَلْفَارِقَاتِ فَرْقَنْ= ص ح ص+ ص ح ح+ ص ح ح+ ص ح ح+ ص ح ص+ ص ح ص.

وقال أيضا في موضع آخر: ﴿**وَالنَّازِعَاتِ غَرْقًا (1) وَالنَّاشِطَاتِ نَشْطًا (2) وَالسَّابِحَاتِ سَبْحًا (3)**﴾ [سورة النازعات، الآيات: 1، 3]، فلفظ "النّازعات" في الآية الأولى يقابل لفظ "النّاشطات" في الآية الثانية وكلاهما يقابلان لفظ "السّابحات" في الآية الثالثة،، كما أنّ كلمة "غرقا" في الآية الأولى تقابل هي الأخرى كلمتي: "نشطا" و"سبحا" على الترتيب في الآيتين الثانية والثالثة، فالفقرات متساوية وزنا وفي عدد المقاطع، وإن كان الحرف الأخير من كلّ فاصلة يختلف من آية إلى أخرى، فلا تأثير له على وزن الآيات، وهذا ما يثبته التقطيع الآتي:

- وَنْنَازِعَاتِ غَرْقَنْ= ص ح ص+ ص ح ح+ ص ح ح+ ص ح ح+ ص ح ص+ ص ح ص.
- وَنْنَاشِطَاتِ نَشْطَنْ= ص ح ص+ ص ح ح+ ص ح ح+ ص ح ح+ ص ح ص+ ص ح ص.
- وَسْسَابِحَاتِ سَبْحَنْ= ص ح ص+ ص ح ح+ ص ح ح+ ص ح ح+ ص ح ص+ ص ح ص.

ما يقال عن الآيات السابقة ينطبق تماما على مثل قوله تعالى في مطلع سورة الذاريات: ﴿**وَالذَّارِيَاتِ ذَرْوًا (1) فَالْحَامِلَاتِ وِقْرًا (2) فَالْجَارِيَاتِ يُسْرًا (3) فَالْمُقَسِّمَاتِ أَمْرًا (4)**﴾ [سورة

الذاريات، الآيات: 1، 4]، وكذا مطلع سورة الصّافات: ﴿**وَالصَّافَّاتِ صَفًّا (1) فَالزَّاجِرَاتِ زَجْرًا (2) فَالتَّالِيَاتِ ذِكْرًا (3)**﴾ [سورة الصّافّات، الآيات: 1، 3]، وغيرها.

4- الفاصلة بحسب طول القرينة:

المراد بطول القرينة - هنا - مقدار طولها بالنسبة إلى القرينة الثانية والثالثة، وعلى هذا الأساس تنقسم الفواصل بحسب مقادير قرائنها إلى أقسام كالآتي:[26]

أ- أن تكون القرائن متساوية في عدد الكلمات لا يزيد بعضها على بعض، ولا تضرّ الزيادة في عدد الحروف، لأنّ التساوي فيها غير مشروط، فلا حاجة مثلا إلى جعل المشدّد كاللام في "ظَلَّ" بحرفين. وقد جاء هذا كثيرا في القرآن الكريم كقوله عزّ وجلّ ﴿**قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا (9) وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا (10)**﴾ [سورة الشمس، الآيتين: 9- 10]، وقوله: ﴿**فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ (12) فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ (13)**﴾ [سورة الغاشية، الآيتين: 12- 13]، وفي قوله أيضا: ﴿**ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ (22) ثُمَّ أَدْبَرَ وَاسْتَكْبَرَ (23)**﴾ [سورة المدثّر، الآيتين: 22- 23].

ب- أن تختلف القرائن طولا أو قصرا، وهو أكثر من نوع:

- أن تكون الثانية أطول من الأولى، نحو قوله تعالى: ﴿**قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ (57) قَالُوا إِنَّا أُرْسِلْنَا إِلَى قَوْمٍ مُجْرِمِينَ (58)**﴾ [سورة الحجر، الآيتين: 57- 58]، فالأولى خمس كلمات والثانية ستّ كلمات، وفي قوله: ﴿**أَلْهَاكُمُ التَّكَاثُرُ (1) حَتَّى زُرْتُمُ الْمَقَابِرَ (2)**﴾ [سورة التكاثر، الآيتين: 1- 2]، ففي الأولى كلمتين، أمّا في الثانية فثلاث كلمات، وقوله تعالى: ﴿**وَالْعَصْرِ (1) إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْرٍ (2)**﴾ [سورة العصر، الآيتين: 1- 2]، فالآية الأولى تحوي كلمة واحدة فقط، في حين تحوي الآية الثانية أربع كلمات.
- أن تكون الثانية أقصر من الأولى، مثال ذلك قوله عزّ وجلّ في محكم تنزيله: ﴿**أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ بَدَّلُوا نِعْمَتَ اللَّهِ كُفْرًا وَأَحَلُّوا قَوْمَهُمْ دَارَ الْبَوَارِ (28) جَهَنَّمَ يَصْلَوْنَهَا وَبِئْسَ الْقَرَارُ (29)**﴾ [سورة إبراهيم، الآيتين: 28- 29]، فالآية الثانية تضمّ أربع كلمات، في حين تضمّ الآية السابقة لها اثنتا عشر كلمة، وقوله أيضا في سورة أخرى: ﴿**قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ (1) اللَّهُ الصَّمَدُ (2)**﴾ [سورة الإخلاص، الآيتين: 1- 2]، فالآية الثانية احتوت على كلمتين، في المقابل تضاعف العدد في الآية الأولى؛ أي أربع كلمات.

- أن تكون الأولى أقصر والثانية والثالثة متساويتان. مثل قوله تعالى: ﴿**وَالْفَجْرِ (1) وَلَيَالٍ عَشْرٍ (2) وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ (3)**﴾ [سورة الفجر، الآيات: 1، 3]، فالأولى من كلمة واحدة، والثانية والثالثة من كلمتين، وقوله أيضا: ﴿**مِنْ شَرِّ مَا خَلَقَ (2) وَمِنْ شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ (3) وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ (4)**﴾ [سورة الفلق، الآيات: 2، 4]، فالأولى من أربع كلمات، في حين تتساوى الثانية مع الثالثة بخمس كلمات.
- أن تكون الأولى والثانية متساويتين، والثالثة زائدة عليهما، ومن أمثلة هذه الحالة في القرآن الكريم قوله جلّ في علاه: ﴿**فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُبِينٌ (107) وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ (108) قَالَ الْمَلَأُ مِنْ قَوْمِ فِرْعَوْنَ إِنَّ هَذَا لَسَاحِرٌ عَلِيمٌ (109)**﴾ [سورة الأعراف، الآيات: 107، 109]، فالأولى والثانية متساويتين تضمّان ستّ كلمات، ولا عبرة في ذلك ما جاء فيهما من حروف زائدة للعطف والربط، أمّا الثالثة فقد حوت تسع كلمات، وفي قوله أيضا: ﴿**وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى (1) وَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى (2) وَمَا خَلَقَ الذَّكَرَ وَالْأُنْثَى (3)**﴾ [سورة الليل، الآيات: 1، 3]، فقد تساوت الآية الأولى مع التي تليها مباشرة في عدد الألفاظ الذي بلغ ثلاث كلمات، في حين زاد العدد في الآية الثالثة، حيث بلغ أربع كلمات، ولا تعنينا هنا زيادة تلك الحروف التي تستعمل للربط بين ألفاظ الآيات وعبارتها، لعدم أخذها بعين الاعتبار أثناء احتساب عدد الكلمات.

5- الفواصل بحسب مقدارها من الآية: من الفواصل ما هو آية كاملة، وما هو بعض آية، وهذا النوع الثاني هو النوع الغالب المطّرد:[27]

أ- الفواصل التي تستغرق آية ترد في فواتح السور، وهي على شكلين:

الشكل الأوّل: المؤلّف من مجموعة حروف مثلما هو الحال مع الحروف المقطّعة التي تستهلّ بها بعض سور القرآن الكريم نحو: {**ألم**: سورة البقرة، آل عمران، العنكبوت، الروم، لقمان، السجدة،...، **ألمص** في سورة الأعراف، **كهيعص** كما هو الحال مع سورة مريم، **طه، طسم** في سورتي الشعراء والقصص، **يس، حم** في سور الحواميم السبع وهي: غافر، فصّلت، الشورى، الزخرف، الدّخان، الجاثية، الأحقاف}...

الشكل الثاني: المؤلّف من كلمة مثل قوله عزّ وجلّ: ﴿**الرَّحْمَنُ (1)**﴾ [سورة الرحمن، الآية: 1]، ﴿**الْحَاقَّةُ (1)**﴾ [سورة الحاقّة، الآية: 1]، ﴿**الْقَارِعَةُ (1)**﴾ [سورة القارعة، الآية: 1]، ولا يدخل ضمن هذا الشكل قوله تعالى: ﴿**وَالْعَصْرِ (1)**﴾ [سورة العصر، الآية: 1]، ﴿**وَالضُّحَى (1)**﴾ [سورة الضحى،

الآية: 1]، ﴿**وَالْفَجْرِ (1)**﴾ [سورة الفجر، الآية: 1]، وغيرها من المواضع المشابهة، لاتّصال اللفظ فيها بحرف الواو الاستئنافية.

ب– أمّا الفواصل التي هي بعض آية، فعلى وجهين:

أحدهما: ما كان جزءا من الآية، لا تقوم الآيات إلاّ به، ولا تستقلّ هي بمفهوم في غير آياتها، وذلك كثير في القرآن الكريم، كقوله تعالى: ﴿**وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَى (1) مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَى (2) وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى (3)**﴾ [سورة النجم، الآيات: 1، 3]، وقوله أيضا: ﴿**وَالسَّمَاءِ وَالطَّارِقِ (1) وَمَا أَدْرَاكَ مَا الطَّارِقُ (2) النَّجْمُ الثَّاقِبُ (3)**﴾ [سورة الطارق، الآيات: 1، 3]، وأكثر قصار السور جاءت فواصلها على هذا النحو من الاتّصال.

ثانيهما: ما جاء وكأنّه تعقيب على الآية، أو تلخيص لمضمونها، أو توكيد لمعناها، وقد تصرّف القرآن في هذا تصرّفا عجيبا، فجاء بالفواصل بعد الآيات كأنّها رجع الصدى، أو إجابة الداعي إذا دعا، نحو قوله تعالى في سورة الأحزاب: ﴿**وَرَدَّ اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِغَيْظِهِمْ لَمْ يَنَالُوا خَيْرًا وَكَفَى اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ وَكَانَ اللَّهُ قَوِيًّا عَزِيزًا (25)**﴾ [سورة الأحزاب، الآية: 25].

6– الفواصل بحسب ما قبلها: تنحصر العلاقة بين الفاصلة القرآنية وقرينتها في أربعة أوجه هي: التمكين، التصدير، التوشيح والإيغال. والفرق بينها يكمن في أنّه «إن كان تقدّم لفظها بعينه في أوّل الآية سمّي تصديرا، وإن كان في أثناء الصّدر سمّي توشيحا، وإن أفادت معنى زائدا بعد تمام معنى الكلام سمّي إيغالا؛ وربّما اختلط التوشيح بالتصدير لكون كلّ منهما صدره يدلّ على عجزه، والفرق بينهما أنّ دلالة التصدير لفظية، ودلالة التوشيح معنوية».[28]

أ– التمكين: وهو أن «يُمهّد قبلها تمهيدا تأتي به الفاصلة ممكّنة في مكانها، مستقرّة في قرارها، مطمئنّة في موضعها، غير نافذة ولا قلقة، متعلّقا معناها بمعنى الكلام كلّه تعلّقا تامّا، بحيث لو طُرِحَت اختلّ المعنى واضطرب الفهم».[29]

ومن أمثلته في القرآن الكريم: قوله تعالى: ﴿**قَالُوا يَا شُعَيْبُ أَصَلَاتُكَ تَأْمُرُكَ أَنْ نَتْرُكَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا أَوْ أَنْ نَفْعَلَ فِي أَمْوَالِنَا مَا نَشَاءُ إِنَّكَ لَأَنْتَ الْحَلِيمُ الرَّشِيدُ (87)**﴾ [سورة هود، الآية: 87]، فإنّه لمّا تقدّم في الآية ذكر العبادة، وتلاه ذكر التصرّف في الأموال، اقتضى ذلك ذكر الحِلم والرُّشد على الترتيب، لأنّ الحِلم يناسب العبادات، والرُّشد يناسب الأموال.[30]

ب– التصدير: هو «أن تكون تلك اللفظة بعينها تقدّمت في أوّل الآية، وتسمّى أيضا: ردّ العجُز على الصدر».[31]

وقال ابن معتزّ أنّ التصدير على ثلاثة أقسام:[32]

الأوّل: أن يوافق آخر الفاصلة آخر كلمة في الصدر، نحو قوله تعالى: ﴿**لَكِنِ اللَّهُ يَشْهَدُ بِمَا أَنْزَلَ إِلَيْكَ أَنْزَلَهُ بِعِلْمِهِ وَالْمَلَائِكَةُ يَشْهَدُونَ وَكَفَى بِاللَّهِ شَهِيدًا (166)**﴾ [سورة النساء، الآية: 166].

الثاني: أن يوافق أوّل كلمة منه، نحو: ﴿**رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً إِنَّكَ أَنْتَ الْوَهَّابُ (8)**﴾ [سورة آل عمران، الآية: 8].

الثالث: أن يوافق بعض كلماته، نحو قوله: ﴿**وَلَقَدِ اسْتُهْزِئَ بِرُسُلٍ مِنْ قَبْلِكَ فَحَاقَ بِالَّذِينَ سَخِرُوا مِنْهُمْ مَا كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُونَ (10)**﴾ [سورة الأنعام، الآية: 10]، وقوله: ﴿**انْظُرْ كَيْفَ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَلَلْآخِرَةُ أَكْبَرُ دَرَجَاتٍ وَأَكْبَرُ تَفْضِيلًا (21)**﴾ [سورة الإسراء، الآية: 21].

ج– التوشيح: ويسمّى به لكون الكلام نفسه يدلّ على آخره... ولهذا قيل فيه: إنّ الفاصلة تُعلم قبل ذكرها.[33]

والفرق بينه وبين التصدير كما أسلفنا: أنّ هذا دلالته معنوية، وذاك لفظية، كقوله تعالى: ﴿**وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ (37)**﴾ [سورة يس، الآية: 37]، قال "ابن أبي الإصبع": فإنّ من كان حافظا لهذه السورة، متفطّنا إلى أنّ مقاطع فواصلها النون المردفة، وسمع في صدر الآية انسلاخ النهار من الليل علم أنّ الفاصلة (مظلمون)؛ لأنّ من انسلخ النهار عن ليله أظلم؛ أي: دخل في الظلمة، ولذلك سُمّي توشيحا؛ لأنّ الكلام لمّا دلّ أوّله على آخره، نزّل المعنى منزلة الوشاح، ونُزّل أوّل الكلام وآخره منزلة العاتق والكشح اللذين يُحَوَّطُ عليهما الوشاح.[34]

د– الإيغال: وسمّي كذلك لأنّ «المتكلّم قد تجاوز المعنى الذي هو آخذ فيه؛ وبلغ إلى زيادة على الحدّ؛ يقال: أوغل في الأرض الفلانية، إذا بلغ منتهاها؛ فهكذا المتكلّم إذا تمّ معناه ثمّ تعدّاه بزيادة فيه فقد أوغل».[35]

ومن الإيغال في القرآن قوله تعالى: ﴿**أَفَحُكْمَ الْجَاهِلِيَّةِ يَبْغُونَ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ حُكْمًا لِقَوْمٍ يُوقِنُونَ (50)**﴾ [سورة المائدة، الآية: 50]، فإنّ الكلام تمّ بقوله (ومن أحسن من الله حكما)، ثمّ احتاج إلى فاصلة تناسب القرينة الأولى؛ فلمّا أتى بها أفاد معنى زائدا.

خاتمة:

خلاصة لما قيل، فإنّنا نفنّد الآراء التي تسمح أو تشجّع بتسمية فاصلة القرآن بالقافية أو السجعة، أوّلا لأنّ الله سبحانه وتعالى لمّا نفى اسم الشعر عن القرآن الكريم، فإنّه بذلك أوجب في المقابل استبعاد كلّ ما تعلّق بهذا الأخير من عناصرٍ ومكوّناتٍ كالقافية مثلا، وثانيا أنّ كلام القرآن مترفّع عن كلّ كلام آخر صادر عن البشر، فلا يمكن لأحد من خلق الله أن يأتي بمثل القرآن ولو آية واحدة، فهو كلام لا يشبه الشعر ولا النثر، مصداقا لقوله عزّ وجلّ في محكم تنزيله: ﴿**وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُؤْمِنُونَ (41) وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَا تَذَكَّرُونَ (42)**﴾ [سورة الحاقّة، الآيتين: 41- 42].

تتوزّع فواصل القرآن على أضرب شتّى، تبعا لاختلاف زاوية النظر إليها، والمعايير المعتمدة في تحديدها، لذا صار ممكنا أن نلخّص أبرز هذه الأنواع في النقاط التالية:

- الفواصل حسب حجم الآية؛ يمكن أن نميّز بين: الفاصلة القصيرة، المتوسّطة، والطويلة.
- الفواصل حسب الحرف الأخير من الكلمة؛ نفرّق بين الفواصل التالية: المتماثلة، المتقاربة، والمنفردة.
- الفواصل باعتبار الإيقاع؛ وعلى أساسه نجد: المطرّف، المتوازي، المتوازن، المرصّع، وكذا المتماثل.
- الفواصل بحسب طول القرينة؛ تختلف الفواصل وفق هذا الاعتبار في حالة ما إذا كانت القرائن متساوية كلّها في عدد الكلمات التي تحتويها الآية الواحدة، أو في حالة التفاوت في العدد؛ إمّا طولا أو قصرا، كأن تكون الأولى أطول من الثانية والعكس بالعكس، أو تكون الأولى أقصر والثانية والثالثة متساويتين، أو تكون الأولى والثانية متساويتين والثالثة أطول منهما.
- الفواصل بحسب مقدارها في الآية؛ ونميّز للفاصلة القرآنية بحسب هذا المعيار بين الفواصل التي تستغرق آية كاملة مثل تلك السور التي تبدأ بالحروف المقطّعة التي تأخذ شكل آية، أو السور التي تُستهلّ بكلمة واحدة فقط، في المقابل يوجد نوعا آخر يتمثّل في الفواصل التي هي تشكّل جزءا لا يتجزّأ من الآية لاعتبارات مختلفة.
- الفواصل بحسب ما قبلها؛ ويوجد منها: التمكين، التصدير، التوشيح، والإيغال.

هوامش:

1. أبو الفضل جمال الدّين بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري الأنصاري: لسان العرب، مج11، (1863م)، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت، لبنان)، دط، مادّة "فَصَلَ".

2. الرماني، الخطّابي، عبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمّد خلف الله أحمد، ومحمّد زغلول سلام، (1119م)، دار المعارف (القاهرة، مصر)، ط3، ص97.
3. بدر الدّين محمّد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج1، تح: أبو الفضل إبراهيم، (1957م)، مكتبة دار التراث (القاهرة، مصر)، ط1، ص53.
4. منّاع القطّان: مباحث في علوم القرآن، (1995م)، مكتبة وهيبة (القاهرة، مصر)، ط7، دط، ص153.
5. جلال الدّين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: شعيب الأرنؤوط، (1429هـ/2008م)، مؤسّسة الرسالة ناشرون (بيروت، لبنان)، ط1، ص610.
6. أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: سيّد أحمد صقر، (1971م)، دار المعارف للنشر والتوزيع (القاهرة، مصر)، ط3، ص86.
7. المرجع نفسه، ص 90.
8. ضياء الدّين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، (دس)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر (القاهرة، مصر)، دط، ص271.
9. الباقلاني: إعجاز القرآن (**مرجع سابق**)، ص90.
10. أبو محمّد عبد الله بن محمّد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي: سرّ الفصاحة، تح: علي قودة، (1350هـ/ 1932م)، مكتبة الخانجي (مصر)، ط1، ص172.
11. الرماني، الخطّابي، عبد القاهر الجرجاني: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، (**مرجع سابق**) ص97.
12. الباقلاني: إعجاز القرآن، (**مرجع سابق**)، ص ص57- 58.
13. أحمد البايبي: القضايا التطريزية في القراءات القرآنية- دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية، ج2، (2012م)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع (إربد، الأردن)، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع (الأردن)، ط1، ص ص130، 132.
14. مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، (1393هـ/ 1973م)، دار الكتاب العربي (بيروت، لبنان)، ط9، ص216.
15. محمد الحسناوي: الفاصلة في القرآن، (1421هـ/ 2000م)، دار عمار للنشر والتوزيع (عمان، الأردن)، ط2، ص145.
16. أحمد أحمد بدوي: من بلاغة القرآن، (2005م)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة، مصر)، دط، ص 74.
17. محمد الحسناوي: الفاصلة في القرآن، (**مرجع سابق**)، ص ص 146- 147.
18. المرجع نفسه، ص 147.

19. المرجع نفسه، ص ن.
20. المرجع نفسه، ص 148.
21. المرجع نفسه، ص 149.
22. المرجع نفسه، ص ن.
23. المرجع نفسه، ص ن.
24. المرجع نفسه، ص150.
25. المرجع نفسه، ص ن.
26. ينظر: المرجع نفسه، ص 154- 155.
27. ينظر: المرجع نفسه، ص 155- 156.
28. الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج1، (**مرجع سابق**)، ص ص78- 79.
29. المرجع نفسه، ص 79.
30. السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، (**مرجع سابق**)، ص616.
31. المرجع نفسه، ص621.
32. ينظر: المرجع نفسه، ص621.
33. ينظر: الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج1، (**مرجع سابق**)، ص 95.
34. ينظر: السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، (**مرجع سابق**)، ص621.
35. الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ج1، (**مرجع سابق**)، ص 96.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11عدد: 2 السنة: 2022
ص: 52 - 67 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

إشكالية الصوائت القصيرة في المعجم الإلكترونيّ العربيّ

"The Problem of Short Vowels in the Arabic Electronic Lexicon"

CHEGOUFI Rached / راشد شقوفي *

مخبر "اللّغة وتحليل الخطاب"

جامعة "محمّد الصدّيق بن يحي" – جيجل (الجزائر)،

University of Jijel Mohamed Seddik Ben Yahia- (Algeria)

Rchegoufi@univ-jijel.dz

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول2022/04/13	تاريخ النشر: 2022/06/02

مُلخّص البحث

أهدف من خلال هذه الدّراسة إلى تحديد أهمّ الأسباب التي جعلت من **الصّوائت القصيرةإشكالية** كبيرة تُواجه أهل الاختصاص في مجال **صناعة المعاجم الإلكترونيّة العربيّة**، وإلى رصد الحلول الممكنة لتجاوز هذه التحدّيات؛ واخترتُ **المنهج الوصفي** لوصف خصائص هذه الصّوائت. وقد خلُصَتْ الدّراسة إلى أنّ أهمّ الأسباب تمثّلت في خاصّيتين هما: كون **الصوائت القصيرة** في اللّغة العربيّة **لا تقع في سياق تسلسلٍ أفقيّ** مثل الصوامت، بل إنّ مواقعها إمّا أعلى أو أسفل منها، ثمّ كونها تُؤثّر في **توجيه دلالة الكلمات** التي تتغيّر بتغيّرها أو بتغيّر مواقعها وهو ما يُعرف في الدّرس اللّسانيّ الحديث **بالتداخل الصّوتي المُؤدّي في معظم الأحيان إلى الالتباس الدّلاليّ**؛ وقد حاول العلماء والباحثون إيجاد حلول لهذه الإشكاليّة، ومن ذلك **تدريب النظام الآليّ على ذخيرة لغويّة عربيّة كبيرة**، وصياغة **معادلات رياضيّة وتوظيف الخوارزميات أو المصنّفات** لحلّها، إلاّ أنّ ذلك لم يكن كافيًا لتجنّب **الالتباس الدّلالي** الذي تقع فيه الآلة.

الكلمات المفتاحية: صوائت قصيرة؛ معجم إلكترونيّ عربي؛سياق تسلسل أفقي؛تداخل صّوتيّ؛ التباس دلاليّ؛ مصنّفات.

Abstract:

I aim through this study to identify the most important reasons that made **short vowels**a major problem facing specialists in the field of **Arabic electronic lexicon**, and to define possible solutions to overcome these challenges; I chose the descriptive method to describe the characteristics of these sounds. The study concluded two most important reasons: **Arabicshort vowels** are not located in the **context of a horizontal sequence**such as consonants, and they affect in the

* راشد شقوفي: Rchegoufi@univ-jijel.dz

meaning of words, which change by changing their positions, what is known "**phonetic interference**", which often produce"**semantic ambiguities**". Scientists and researchers have tried to find solutions to this problem, by training the automated system on a large Arabic language repertoire, formulating mathematical equations and employing classifiers to solve them, but this was not enough to avoid the machine semantic confusion.

Keywords: Short vowels;Arabic electronic lexicon;Context of horizontal sequence;Phonetic interference;Semantic ambiguities; Classifiers.

تمهيد:

يتحدّد مستقبل ومكانة كلّ لغة من خلال ما يبذله أبناؤها ومستعملوها من جهد في خدمتها؛ ولقد أدرك ذلك علماء العربيّة القدامى، فاهتمّوا باللّغة العربيّة وأولوها عناية خاصّة، ودرسوا أصواتها وصيغها وتراكيبها ومعانيها، وحفظوا لنا تُراثًا غنيًّا وكنزًا ثمينًا في المخطوطات والمؤلّفات والموسوعات؛ فألّفوا المعاجم باختلاف أنواعها؛ وكان الهدف منها، سواءٌ أكانت أحادية اللّغة أم ثنائية، أو موضوعاتية أو تأصيلية اشتقاقية أو متخصّصة أو دوائرَ معارفَ وموسوعات، التيسير والتسهيل على القارئ والباحث لمعرفة المعاني في أقصر وأقرب وقت ممكن، من خلال ترتيب المادّة اللّغويّة ترتيباً معيّنًا[1].

ولقد شهدت الدّراسات اللّسانية الحديثة عموماً، والمعجميّة خاصّة، قفزة نوعية على يد علماء الغرب، مستفيدين من ذلك الكمّ الهائل من التّراث اللّغويّ العربيّ وغير العربيّ؛ وقد أشار إلى ذلك محقّقون وباحثون في أكثر من موضع، ومن تلك الإشارات ما ذكره الدكتور مازن الوعر بقوله: «لقد أثبت باحثون لسانيون غربيّون معتدلون أمثال روبنز (Robbins) وتشومسكي (Chomsky) تأثّر اللّسانيات الحديثة بالتراث اللّغويّ العربيّ وذلك عن طريق وسائل مختلفة سواءٌ أكانت مباشرة (بالاطّلاع على التراث اللّغويّ العربيّ باللّغة العربيّة) أم غير مباشرة (عن طريق ترجمة أعمال النّحاة واللّغويّين والبلاغيّين العرب إلى لغات أجنبيّة كثيرة، وخاصّة اللّغة الألمانية)»[2]. إلاّ أنّ صناعة المعاجم في عصر الثورة الرقمية لم تَعُدْ تسندُ إلى تلك الطرق الكلاسيكيّة القديمة في شكلها الورقيّ، بل تطوّرت بتطوّر التكنولوجيا الحديثة في آلياتها وأدواتها وتقنياتها، واستُغِلّت الآلة والبرمجة الحاسوبيّة في الصناعة المعجمية الرقمية؛ وإذا كانت اللّغات الأجنبيّة قد نجحت نجاحًا كبيرًا في برمجة المعاجم الآلية، فإنّ المعجم الإلكترونيّ العربيّ لا يزال في بداية الطريق بسبب بعض العقبات والتحدّيات نظرًا لخصوصيّة بعض أنظمة اللّغة العربيّة التي أضحت تمثّل

عناصر تحدٍّ بعد أن كانت عناصر قوّة لها، على غرار نظام الصّوائت القصيرة (Short vowels) التي تتميّز عن نظيراتها في اللّغات الأجنبيّة ببعض الخصائص والميزات.

فما هي أهمّ الخصائص التي جعلت من هذه الصوائت عنصر تحدٍّ في مواجهة صناعة المعجم الإلكترونيّ العربيّ؟

للإجابة على هذه الإشكاليّة وظّفتُ المنهج الوصفي من أجل تحديد أهمّ الأسباب التي جعلت من الصّوائت القصيرة إشكالية كبيرة تُواجه أهل الاختصاص في مجال صناعة المعاجم الإلكترونيّة العربيّة أوّلاً، ثمّ رصدِ الحلول الممكنة لتجاوز هذه التحدّيات ثانيًا.

وجعلتُ تقسيمات هذا البحث ثلاثة محاور وخاتمة، على النحو الآتي:

أوّلاً: أهميّة المعجم الإلكترونيّ وأهمّ مميّزاته.

ثانيًا: التداخل الصّوتيّ للصّوائت العربيّة القصيرة ومواقعها.

ثالثًا: الحلول الممكنة لإشكالية التداخل الصّوتيّ ومواقع الصّوائت القصيرة.

خاتمة: ضمّنتُها أهمّ نتائج البحث وبعض التوصيّات.

أوّلاً: أهميّة المعجم الإلكترونيّ وأهمّ مميّزاته.

لم تعد المعاجم اللّغويّة الحديثة ورقية فحسب، بل تطوّرت بتطوّر التكنولوجيا الحديثة والثورة الرقمية التي أضحت تفرض نفسها على شتّى مجالات الحياة، حيث اتّجه العلماء إلى الصناعة المعجمية الرقمية التي تستند إلى آلياتٍ وأدواتٍ وتقنياتٍ وفّرتها هذه التكنولوجيا، وفي مقدّمتها "الحاسوب" وبرمجياته، ليقينهم أنّ تقنيات التخزين ومعالجة المعلومات التي توفّرها الآلة تمكّنُ من بناء معاجم إلكترونية أكثر استيعاباً لأكبر عدد من المعلومات، بأسرع وقت، وبأقلّ تكلفة;وقد استطاع علماء الغرب المحدثون قطع مسافات كبيرة في خدمة اللّغة باستثمار المعطيات العلميّة للنظريّات اللّسانية في ميادين معرفيّة مختلفة؛ ومن أهمّ هذه الميادين صناعة المعاجم الإلكترونيّة، فتمكّنوا من استغلال إمكانيات الحاسوب وأساليب الذّكاء الصّناعي التي تُحاكي بعض وظائف الذّهن البشريّ; وبذلك نجحت اللّغات الأجنبيّة كالإنجليزية والفرنسية والألمانية وغيرها في قطع أشواط مهمّة في مجال البحث اللّساني الحاسوبي عامّة، وفي برمجة المعاجم الآلية خاصّة.

إلاّ أنّ الأمر غير ذلك بالنسبة للمعجم الآليّ العربيّ، الذي يسير أهله بخطى ثقيلة ولكنّها ثابتة، وتتقدّمُ حينًا وتتعثّر أحياناً؛ إذْ لا زالت اللّسانيات الحاسوبيّة العربيّة في بداية الطريق تشقّ طريقها نحو التأسيس[3]، بفضل المجهودات الجبّارة والمشكورة التي يبذلها أبناء اللّغة العربيّة في هذا المجال منذ عشرات

السّنين، فلقد واجهت المعالجة الآلية للّغة العربيّة ولا زالت تواجه جملة من العقبات والصعوبات، ويزداد التحدّي عند محاولة بناء المعجم الآليّ، ذلك أنّ المعلومات في المعجم، بصفة عامّة، معقّدةٌ من حيث التركيب والبنية، إنّها برنامج بأتمّ المعنى التّقنيّ للكلمة، فهي متتالية من المعلومات المنظّمة والمحْكَمَة والمصاغة بشكل شموليّ وكلّيّ، وعلى شكل بنية هرميّة مزدوجة، بنية رئيسة على شكل قائمة بالمفردات أو المداخل، وأخرى ثانويّة تتمثّل في المعلومات المقدّمة عن المدخل[4]، وهذه البنية المعقّدة للمعاجم هي التي تفرض الاستعانة بالحاسوب في صناعتها، وتتطلّبُ مجهودات مكثّفة وكبيرة، حيث تتضافر جهود اللّسانيّين والصّوتيّين والصّرفيّين والنّحاة، والمهندسين وعلماء النّفس والرّياضيات والفيزياء، وغيرهم؛ فهو دورٌ منوطٌ بمخابر البحث العلمي على اختلاف توجّهاتها واختصاصاتها.

إنّ أهمّ ما يُميّز المعاجم الإلكترونية العربيّة عن المعاجم الورقية باختلاف أنواعها هو السّرعة في الأداء والاقتصاد في التكلفة، ضف إلى ذلك إمكانية احتواء قدرٍ ضخم من التراث اللّغويّ العربيّ، اللّسانيّ منه وغير اللّسانيّ; حيث يستطيع المعجم الإلكتروني القيام بوظائف مهمّة من شأنها تحقيق الأهداف التي أُنجز المعجم الورقي بمختلف أنواعه من أجلها، وفي آنٍ واحد، وفي ظرف زمنيّ قياسيّ، فيُسهم في شرح الكلمات، وضبط النّطق والهجاء، وتقديم معلومات صرفيّة ونحويّة، وبيان مستوى استعمال اللّفظ، والتأصيل الاشتقاقي، مع تقديم معلومات موسوعية حول اللّفظ; ومعنى هذا أنّ المعجم الإلكتروني يستطيع بفضل سرعة الآلة، وفي ظرف قياسي، القيام بعدّة وظائف كانت إلى وقتٍ قريب حصراً على المعاجم الورقية، إنّه يختصر الزمن أكثر، ولا يشترط على القارئ معرفةً مسبقة بما دأبت عليه المعاجم الورقية من ترتيب مفردات اللّغة ترتيباً معيّناً، صوتيّاً كان أم هجائياً، بأوائل الكلمات أم بآخرها.

ثانيًا: التداخل الصّوتيّ للصّوائت العربيّة القصيرة ومواقعها.

يكاد يُجمع علماء العربيّة القدماء والمحدثونعلى أنّ تناول علوم اللّغة المختلفة من صرف ونحو ومعاجم وبلاغة وغيرها تحتاج إلى معرفة دقيقة بالأصوات اللّغويّة والإفادة منها، وكثيراً ما كان علماء العربيّة القدامى يُمهّدون في أبحاثهم اللّغويّة بملاحظات وإشارات ودراسات صوتيّة[5]; فالدراسة الصوتيّة عندهم ذات أهمّيّة جوهريّة بالنّسبة لسائر علوم اللّغة; وهي كذلك في الدراسات الحديثة التي ترى بأنّ علم الأصوات اللّغويّة هو حجر الأساس بالنّسبة لأيّ دراسة لغويّة أخرى[6]; ولذلك لا يُمكن لأيّ دراسة لغويّة أن تُبحث بحثاً علميًّا دقيقًا، ولا يُكتب لها النّجاح إلاّ إذا أخذت في الحسبان الجانب الصّوتي للظاهرة المدروسة[7].

ومن ذلك ما فعله الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) في "معجم العين" الذي بناه على أساس صوتيّ، حيث رتّب موادّه ترتيباً صوتيّاً على أساس مخارج الأصوات، بدءاً من الصدر إلى الشفتين، فبدأ بأعمق الأصوات مخرجاً وهو صوت "العين"، وبه سمّى كتابه، وضمّن هذا الكتاب مقدّمةً تناول فيها دراسةً لأصوات العربيّة، ليُسهّل على من يبحث في معجمه الوصول إلى الكلمة المبتغاة[8]؛ يقول الخليل: «بدأنا في مؤلّفنا هذا بالعين، وهو أقصى الحروف، ونضمّ إليه ما بعده حتّى نستوعب كلام العرب الواضح والغريب»[9]، وكان ترتيب معجمه على النّحو الآتي:[10] (ع ح ه خ غ/ق ك/ج ش ض/ص س ز/ط د ت/ظ ذ ث/ر ل ن/ف ب م/و ا ي ء)؛ وسمّى كلّ حرف منها كتاباً (كتاب العين; وكتاب الحاء; وكتاب الهاء; وهكذا)[11]. وبهذا يكون الخليل بن أحمد الفراهيدي مؤسّس المدرسة الصوتيّة في صناعة المعاجم العربيّة، وواضع أسسها ومعالمها[12]، فهو أوّل مَن ألف على هذه الطريقة. وقد جعل الخليل بن أحمد الفراهيدي وعلماء العربيّة القدامى أصوات المنظومة العربيّة قسمين أساسين[13]، هما: الأحرف[14] الصحيحة وعددها ثمانية وعشرون (25) حرفاً؛ والأحرف الجوف وعددها ثلاثة (03) أحرف.

وهذا ما أقرّه الدّرس الصّوتيّ الحديث الذي جعل الأصوات اللّغويّة بمعيار النّطق في مجملها صنفين اثنين، صوامت (Consonants) وصوائت (Vowels)، وأطلق عليها بعض العلماء القدماء اسم الحروف والحركات[15]، أو السواكن والحركات[16]، أو الصوامت والمصوّتات[17]، وينعتها بعض المحدثين بالسواكن والعلل[18]، أو الصّوامت والحركات[19]، أو الأصوات السّاكنة وأصوات اللّين[20]، أو الأصوات الصّامتة والأصوات الصّائتة[21]، أو الأصوات الصّامتة والأصوات المتحرّكة[22].

والصّوائت في اللّغة العربيّة ثلاثة هي: الفتحة والضمّة والكسرة، وهي صوائت قصيرة، وتُقابلها صوائت طويلة وهي أصوات المدّ المعروفة: الألف والواو والياء; أمّا الصّوامت فهي باقي الأصوات، وعددها ثمانية وعشرون (28) صوتاً، بما في ذلك صوتا (الواو والياء) غير المدّيتين.

ولقد كانت عناية علمائنا بالصّوائت القصيرة في وقت مبكّر جدًّا، حيث اهتدى أبو الأسود الدؤليّ[23](ت69هـ) إلى نظام الحركات ودورها في تحديد دلالة التراكيب اللّغويّة والكلمات العربيّة، فحاول شَكْلَ المصحف الشريف، واستعان بكاتب من هذيل، وقال له: «خذ المصحف وصبغًا يخالفُ لون المداد، فإذا فتحتُ شفتي فأنْقطْ نقطةً واحدةً فوقَ الحرف، وإذا ضممتُها فاجعل النقطةَ إلى جانب الحرف، وإذا كسرتها فاجعل النقطة في أسفله، فإن أَتْبَعْتُ شيئا من هذه الحركات غُنَّةً فاجعلْ نقطتين»[24].

وأوّل ما يمكن استخلاصه من نصّ أبي الأسود الدؤليّ أعلاه، أمران اثنان، هما:

1- تلك العناية الكبيرة التي أَوْلاها للصوائت القصيرة، لما لها من أثر كبير في تحديد المعنى، وهذا ما حدث له عندما دخل إلى ابنته بالبصرة فقالت له: "يَا أَبَتِ مَا أَشَدُّ الحرّ" (رفَعَتْ "أشدُّ")، فظنَّها تسألُه وتستفهم منه (أيُّ زمانِ الحرِّ أشدُّ؟)، فقال لها: "شهر ناجر[25]" (يريد شهر صفر)، فقالت: "يا أبت إنما أخبرتك ولم أسألك"، فقال لها: "ما هكذا تقول العرب"[26]; إذْ كان الأولى لها أن تقول له متعجّبةً (يَا أَبَتِ مَا أَشَدَّ الحرَّ) بالفتح. ومثال ذلك أيضاً ما حدث لذلك الأعرابيّالذي سمع رجلا يقرأ قوله تعالى ﴿أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنْ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهِ﴾ (سورة التوبة: الآية03) حيث قرأها بكسر لام (رسولِه)، فقال الأعرابي: "إنْ كان اللهُ بريئًا من رسولِه فأنا منه بريء"[27]. فانظر كيف تغيّر المعنى العام لهذه الآية الكريمة ولكلام ابنة أبي الأسود الدؤلي بمجرّد تغيير صائت قصير بآخر كلمة واحدة في التركيب.

2- تلك الدقّة في تحديد مواقع هذه الصّوائت بأن جعلها إمّا أعلى أو أسفل الصوامت بما يتناسب مع خصائصها الصّوتيّة من استعلاء واستفال[28]، ولم يجعلها في سياق تسلسلٍ أفقيّ مثل الصوامت أو أشباه الصّوائت، على غرار اللّغات الأجنبيّة الأخرى.

وهذا بالفعل ما قرّره الدّرس الصّوتيّ الحديث؛ فالصّوائت القصيرة، وهي الضمّة والفتحة والكسرة، هي التي تُنطِقُ الصّوامت وتلوّن أدائها ووظائفها، وهي الموجّه للمعنى والدّلالة[29]. ومن مقرّرات الدّراسات الصوتيّة الحديثة أنّ لكلّ نوع من هذه الصّوائت الثلاثة وظيفته الصّوتيّة والدّلاليّة، وقد يتزاحم على الموقعيّة الواحدة صائتان أو ثلاثة، وهو ما يُعرف عند علماء الأصوات المحدثين باسم "التداخل الصّوتيّ"[30] وفي مصطلح اللّسانياتالحاسوبيّة باسم "الالتباس الفونولوجيّ"[31]؛ فلا يتجلّى مدلول الكلمة إلاّ بتحديد نوع الصّائت في ذلك الموقع.

ثالثًا: الحلول الممكنة لإشكالية التداخل الصّوتيّ ومواقع الصّوائت القصيرة.

لقد تفطّن علماء العربيّة القدامى وأصحاب المعاجم إلى إشكاليّة التداخل الصّوتيّ للصّوائت القصيرة، ووجدوا حلاً لها، فضبطوا الكلمات في معاجمهم الورقيّة بالحركات المناسبة لها، حيث فضّل بعضهم رسم الحركات في مواقعها المختلفة، بينما فضّل بعضهم ضبط شكل الكلمات بعبارات تتبعها، ورأى آخرون ضبطها بالميزان الصرفيّ، وهكذا.

ولم يبتعد أصحاب المعاجم الحديثة عن ذلك كثيراً، فكانت ولا زالت طرائق الضبط هذه حلاً مثاليًا لهذه الإشكالية؛ إلاّ أنّ المعاجم اللّغويّة الحديثة لم تعد ورقية فحسب؛ ولم تعد تلك الحلول مجديّة مع

المعجم الإلكترونيّ العربيّ كون صوائت العربيّة القصيرة لا تقع في سياق تسلسلٍ أفقيٍّ مثل الصوامت أو أشباه الصّوائت.

فإذا كانت المعاجم العربيّة الورقيّة غنيّة بالمعلومات المهمّة عن بنية اللّغة العربيّة في مستوياتها المختلفة، الصوتيّة والصّرفيّة والنّحويّة والدّلالية والمعجميّة، فإنّ المعاجم الإلكترونيّة تسعى بتطبيقاتها الرّقميّة إلى البرمجة الهندسيّة لهذه المستويات كلّها. وقد سهّلت اللّغة العربيّة على أهل الاختصاص، بفضل ما تتميّز به من خصائص، معالجة عدّة مستويات آلياً، على غرار تحليل المستوى الصّرفي بفضل الطبيعة القياسية للصّرف العربيّ، إلاّ أنّها في الوقت ذاته شكّلت لهم بعض التحدّيات بسبب طبيعة نظامها الكتابيّ وبنيتها التركيبيّة[32]، ومن أهمّ هذه العقبات عدم استخدام الصوائت القصيرة (Short vowels) التي تجعل عمليّة إنجاز آليّة النّطق الآليّ لكلمات العربيّة مهمّة صعبة مقارنة باللّغات الإنسانية الأخرى التي تُراعي في كتابتها الصّوائت بنوعيها القصيرة والطويلة[33]؛ فصوائت العربيّة القصيرة، نظرًا لطبيعتها وخصائصها الصّوتيّة، لا تقع في سياق تسلسلٍ أفقيٍّ مثل الصوامت أو أشباه الصّوائت، ولكنّ مواقعها إمّا أعلى أو أسفل الصوامت، وهذا ما قرّره علماء العربيّة وفي مقدّمتهم أبو الأسود الدؤلي كما ذكرتُ سابقاً؛ يقول محمّد عطيّة: «تُعتبر علامات التشكيل في الخِطاطة العربيّة تعقيداً إضافيًّا أمام أيّ نظام للتعرّف الآليّ على النصّ العربيّ المكتوب، وذلك لأنّها لا تقع في سياق تسلسل أفقيّ مثل الجرافيمات الهجائية ولكنّها في مواضع رأسيّة فوقها أو تحتها»[34].

وإذا كانت هذه المستويات الخمسة متداخلة فيما بينها ومترابطة ببعضها بعلاقات متشابكة، فإنّ الباحثين في اللّسانيات الحاسوبيّة ساروا على ما سار عليه علماء اللّغة عموماً، ورتّبوها ترتيباً تصاعديًّا بدءاً بالمستوى الصوتيّ (Phonological analysis)، ووصولاً إلى المستوى المعجميّ (Lexical analysis)، وهذه هي طبيعة النّظام اللّغويّ عموماً؛ يقول محمود فهمي حجازي: «إنّ أيّ نظام لغويّ يتكوّن من أصوات، تكون كلمات، تؤلّف جملاً لأداء المعنى»[35].

وإذا كان المستوى الصوتيّ هو أساس المستويات الأخرى، فإنّ التحليل المعجميّ يجمع بينها جميعاً، حيث يُعنى بالتحليل الصّوتيّ في معلومات نُطق المفردات؛ وبالتحليل الصّرفيّ (Morphological analysis) باستخلاص الوحدات الأساس للمُعجم؛ وبالتحليل النحويّ (Syntactic analysis) في الاستدلال على سياقات المفردات ومعانيها الوظيفيّة؛ وبالتحليل الدّلاليّ (Semantic analysis) في الاستدلال على المعاني المعجميّة[36].

ولذلك فإنّ إزالة الالتباس الفونولوجي شرطٌ ضروريٌّ لإزالة الالتباسين الصّرفيّ والدّلاليّ، والمقصود بالالتباس الفونولوجي هنا هو المترتّب عن عدم ضبط جميع صوامت بنية الكلمة المفردة بالصوائت القصيرة، وليس آخرها فقط الذي يندرج ضمن الالتباس النحويّ، وهو أقل ضررًا من النوع الأوّل[37]؛ إلاّ أنّ الخبراء يرون أنّ ضبط بعض الكلمات العربيّة بالصّوائت في بعض حالات التحليل المعجميّ يبقى قاصراً في تحديد دلالتها، ويحتاج إلى ضبطٍ على مستوى التحليل الصّرفيّ أو النحويّ أو المعجميّ أو كلّها مجتمعة[38]، ومثال ذلك في التحليل الصّرفيّ: كلمة (قالَ) التي يلازمها الالتباس الدّلاليّ حتّى بعد شكلها، هل هي من جذر (ق و ل) من القول، أم من جذر (ق ي ل) من النوم وقت القيلولة[39].

وأمام إشكالية التداخل الصّوتيّ للصّوائت العربيّة القصيرة التي لا تقع في سياق تسلسل أفقيّ، فإنّ الأنظمة المعلوماتيّة تتعامل معها بطريقتين:[40]

1- محاولة اكتشاف هذه الصّوائت مبكّرًا ثمّ حذفها قبل عمليّة التعرّف على النصّ المكتوب.

2- تجاهلها على اعتبار أنّ الكتابة العربيّة المعاصرة نادراً ما تُضاف إليها هذه العلامات إلاّ لأغراض تعليميّة أو عند اقتباس النّصوص الدينيّة أو التراثية.

ولذلك فإنّ نسبة الخطأ عند الآلة في تحديد دلالات المفردات العربيّة كبيرة جدّاً؛ فإذا كانت نسبة الخطأ عند الإنسان في تحديد دلالة الكلمات المعرّاة من التشكيل الصّوتيّ قليلة، بفضل القدرات العقليّة والفيزيولوجيّة والنّفسيّة التي أودعها الله في بني البشر؛ فإنّ نسبة الخطأ عند الآلة أكبر من ذلك بكثير؛ حيث يرى الخبراء أنّ نسبة الخطأ عند الإنسان أقلّ من كلمة في ألف كلمة، بينما يُخطئ الحاسوب في فهم كلمة من كلّ عشر كلمات أو عشرين كلمة في أحسن الأحوال، فإذا كانت الجملة العربيّة تحتوي على عشرين (20) كلمة مثلاً، فإنّ الحاسوب سيُخطئ في كلمة أو كلمتين، وربّما تكون أهمّ كلمة في الجملة، أو ربّما تَعَرَّفَ على الكلمة بكلمة أخرى تغيّر المعنى وتبدّله[41].

ولم تتوقّف مجهودات الباحثين في مجال حوسبة اللّغة العربيّة لحلّ هذه الإشكالية، فحاولوا جاهدين إيجاد صياغة رياضية تمثّلت أهمّ مكوّناتها في:[42]

1- تدريب النظام الآليّ على ذخيرة لغويّة عربيّة كبيرة، تستوفي كلّ مفردات العربيّة وكلّ استعمالاتها، والكلمات الأجنبيّة المكتوبة باللّغة العربيّة التي قد يصل متوسّط ورودها لأكثر من 5٪ في كثير من النصوص الحديثة، معظمها أسماء لأشخاص أو مؤسّسات أو أماكن.

2- توظيف معادلات رياضية لحساب كلّ الاحتمالات الممكنة لكلّ كلمة.

3- التعامل مع السياق بشكل مبسّط على أساس أنّ السياق هو مجموع الكلمات التي سبقت الكلمة مباشرة أو تلتها.

4- توظيف الخوارزميات أو ما يُسمّى "المصنّفات" (Classifiers) لحلّ تلك المسائل الرّياضيّة.

وعلى الرّغم من ذلك تبقى نسبة خطأ الآلة عالية، حيث أشارت بعض التجارب العلميّة التي أجريت على قاعدة بيانات حوت 288 ألف كلمة للتدريب و52 ألف كلمة للاختبار، أنّ نسبة خطأ الحاسوب في التشكيل الآلي تراوحت بين 12٪ و30٪؛ ولاحظوا أنّ أكبر سبب لتلك الأخطاء هو عدم تعرّف الآلة على الكلمة من قبل، أو أنّها مرت عليها في المدوّنة في سياقات مختلفة تمامًا.[43]

كما وجدوا أنّ تقليص نسبة الخطأ ممكنة إذا ما تمّ توظيف خوارزميات أكثر تعقيداً، إلاّ أنّ الإشكال فيها هو أنّها غير عمليّة لأنّها تتطلّب ظرفًا زمنيًّا كبيرا لحل إشكالية التّشكيل الآليّ، نظراً للعدد الهائل من الحلول أو المسارات المحتملة.[44]

ومثال ذلك: أنّ جملة عربيّة بها 25 كلمة مثلاً (وهو متوسّط عدد كلمات الجملة العربيّة)، ولكلّ كلمة ثلاثة حلول؛ ستكون النتيجة المتحصّل عليها أكثر من 874 مليار حلّ أو مسار محتمل، أيْ أنّنا في حاجة لحساب احتمالات لأكثر من 874 مليار مسار محتمل لجملة واحدة، وهذا يتطلّب وقتًا كبيرًا قد يصل إلى عدّة ساعات من الحساب المتّصل، حتّى بالنسبة للحواسيب ذات المعالج القويّ والسريع، ويتطلّبُ أيضًا تعليم الآلة كمّيات ضخمة من النّصوص المشكولة للخلوص إلى نتائج دقيقة وجيّدة، قد يصل عددها إلى عشرات ملايين الكلمات المشكولة.[45]

وبذلك نرى بأنّ بعض خصائص الصّوائت العربيّة القصيرة التي تُميّز اللّغة العربيّة عن غيرها من اللّغات الإنسانية، والتي مثّلت إلى وقتٍ قريب عناصر قوّة لها، وخاصّة في مجال صناعة المعاجم الورقيّة، قد أصبحت، في عصر الرقمنة والتكنولوجيا، تمثّلُ عناصر تحدٍّ أمام إخضاعها للمعالجة الآلية؛ ولمواجهة هذه التحدّيات وتجاوز هذه العقبات وتدارك هذه النقائص التي تعتري صناعة المعجم الالكترونيّ العربيّ، يجب تضافر جهود المختصّين في مجال اللّغويّات والبرمجة الحاسوبية وغيرهم، وهو دورٌ منوطٌ بمخابر البحث العلمي كما ذكرتُ سابقًا.

خاتمة.

أختم ورقتي البحثيّة هذه بترتيب جملة من النتائج أوجزها فيما يأتي:

- يستطيع المعجم الإلكتروني بفضل سرعة الآلة، وفي ظرف قياسي، القيام بعدّة وظائف كانت إلى وقتٍ قريب حصراً على المعاجم الورقية، ولا يشترط على القارئ معرفةً مسبقة بما دأبت عليه المعاجم الورقية من ترتيب مفردات اللّغة ترتيباً معيّناً، صوتيّاً كان أم هجائياً، بأوائل الكلمات أم بآخرها.
- اهتدى علماء العربيّة القدامى وفي مقدّمتهم أبو الأسود الدؤليّ (ت69هـ) إلى نظام الحركات ودورها في تحديد دلالة التراكيب اللّغويّة والكلمات العربيّة؛ وإلى تحديد مواقعها بأن جعلها إمّا أعلى أو أسفل الصوامت بما يتناسب مع خصائصها الصّوتيّة من استعلاء واستفال، ولم يجعلها في سياق تسلسلٍ أفقيّ مثل الصوامت أو أشباه الصّوائت.
- ظلّت هاذان الخاصيتان تمثّلان عنصرَيْ قوّة للّغة العربيّة: الخاصيّة الأولى تتمثّل فيما يُعرف في الدّرس الصّوتيّ الحديث باسم "التّداخل الصوتيّ"، حيث قد تتزاحم الصّوائتُ القصيرةُ الموقعيّةَ الواحدة، الذي يؤدّي في معظم الأحيان إلى الالتباس الدّلاليّ، فمدلول الكلمة العربيّة يتغيّر في أغلب الأحيان بتغيّرها أو بتغيّر مواقعها؛ أمّا الخاصيّة الأخرى فَكَوْنُها لا تقع في سياق تسلسل أفقيّ؛ إلاّ أنّهما مثّلتا عقبةً كؤودًا أمام معالجتها معالجة آلية وتحدِّيًا كبيرًا للصناعة المعجميّة الإلكترونيّة العربيّة.
- تسعى المعاجم الإلكترونيّة بتطبيقاتها الرّقميّة إلى البرمجة الهندسيّة لمستويات التحليل اللّغويّ كلّها: الصوتيّة والصّرفيّة والنّحويّة والدّلالية والمعجميّة.
- سار الباحثون في اللّسانيات الحاسوبيّة على نهج علماء اللّغة عموماً، ورتّبوا مستويات التحليل اللّغويّ ترتيباً تصاعديًّا بدءاً بالمستوى الصوتيّ (Phonological analysis)، ووصولاً إلى المستوى المعجميّ (Lexical analysis).
- لا يزول الالتباس الصّرفيّ أو الدّلاليّ إلاّ بإزالة الالتباس الفونولوجي المترتّب عن عدم ضبط جميع صوامت بنية الكلمة المفردة بالصوائت القصيرة، وليس آخرها فقط الذي يندرج ضمن الالتباس النحويّ.
- إذا كانت المعاجم الورقية قد وجدت حلاًّ لهذه الإشكالية بضبط أبنية اللّغة العربيّة لتحديد دلالاتها بأنواع الضبط المعروفة، فإنّ المعاجم الإلكترونيّة لا تزال بحاجة إلى التماس حلول شافية لها.

- نسبة الخطأ عند الآلة في تحديد دلالات الكلمات العربيّة المعرّاة من الصّوائت القصيرة كبيرة جدّاً، على الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلها أبناء هذه اللّغة بصياغة معادلات رياضيّة وتوظيف الخوارزميات أو المصنّفات لحلّها.
- يرى الخبراء أنّ ضبط بعض الكلمات العربيّة بالصّوائت في بعض حالات التحليل المعجميّ يبقى قاصراً في تحديد دلالتها، ويحتاج إلى ضبطٍ على مستوى التحليل الصّرفيّ أو النحويّ أو المعجميّ أو كلّها مجتمعة.
- وبناءً على هذه النتائج يُمكنني إجمال بعض التوصيّات في النقاط الآتية:

- ضرورة معالجة أصوات اللّغة العربيّة، ومنها الصوائت القصيرة، معالجة آلية تراعي الجانب الدّلاليّ، لأنّ الغاية الأساس التي وُضعت من أجلها المعاجم، ورقيّة كانت أم إلكترونيّة، هي ضبط معاني المفردات وضبط أهمّ استعمالاتها.
- ضرورة إنشاء مدوّنة لغويّة حاسوبيّة تمثّل اللّغة العربيّة تمثيلاً حقيقيًّا وشاملاً، ويتطلّب ذاك استقراءً تامًّا للكلمات العربيّة وتحليلها ورصد التحوّلات الصّوتيّة والصّرفيّة والدّلالية التي طرأت على استعمالها، وعرضها وتمثيلها بشكلٍ يُلائم الآلة أو الحاسوب.
- يجب تكثيف التجارب العلميّة على أصوات العربيّة، والعمل الجادّ في مخابر البحث العلميّ واقتراح مشاريع بحث تركّز أساسًا على المعالجة الآلية للّغة العربيّة في كلّ مستوياتها، باستثمار المعطيات العلميّة للنظريّات اللّسانية الحديثة والإفادة من منجزات علماء العربيّة القدامى التي اعتمدت أساسًا على التحليل والمنطق الرياضيّين.

هوامش:

[1] **يُنظر: صالح بلعيد: مصادر اللّغة**، (1994م)، ديوان المطبوعات الجامعية (بن عكنون-الجزائر)، ص66.

[2] **مازن الوعر: دراسات لسانية تطبيقية**، (1989م)، دار طلاس للدراسات والترجمة والنّشر (مشق-سوريا)، ط1، ص31-32.

[3] **يُنظر: سلوى حمادة: المعالجة الآلية للّغة العربيّة-المشاكل والحلول**، (2009م)، دار غريب للطّباعة والنّشر والتوزيع (القاهرة)، ص441. **يُنظر أيضًا:محمود بسام بركة وآخرون: نحو معجم تاريخيّ للّغة العربيّة**، (2014م)، تقديم: عزمي بشارة، المركز العربيّ للأبحاث ودراسة السياسات (بيروت-لبنان)، ط1،ص407.

[4] يُنظر: **عمر مهديوي**: **"حوسبة المعجم العربيّ– قضايا لسانية وتقنية"**، مجلّة "علوم إنسانية"، (سبتمبر 2006م)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية (عين الشقّ–الدار البيضاء–المملكة المغربية)، السنة الرابعة، العدد (30)، ص02–03.

[5] يُنظر على سبيل المثال لا الحصر: **الخليل (أبو عبد الرحمن بن أحمد الفراهيدي)**: **كتاب العين**، (1975م)، تحقيق: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام (بغداد– العراق)، ص1/52–61; **و**: **سيبويه (عمرو بن عثمان بن قنبر)**: **الكتاب**، (د.ت)،تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب (بيروت–لبنان)، ط5، ص1/449; **و**: **المبرّد (محمّد بن يزيد)**: **المقتضب**، (د.ت)،تحقيق محمّد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب (بيروت–لبنان)، ص1/192; و: **الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)**:**البيان والتبيين**، (1425هـ–2004م)، تحقيق: د.درويشجويدي، المكتبة العصرية (صيدا–بيروت)، ص58; و: **ابن جني (أبو الفتح عثمان)**: **سرّ صناعة الإعراب**، (1985م)، تحقيق: د.حسن هنداوي، دار القلم، دمشق– سوريا، ط1، ، ص1/04–05; **و**: **الخفاجي (ابن سنان الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد الحلبي)**: **سر الفصاحة**، (1402هـ– 1982م)، دار الكتب العلمية (بيروت–لبنان)، ص64; **وكذلك**: **الفارابي (أبو نصر محمّد بن محمّد بن طرخان)**: **الموسيقى الكبير**، (د.ت)،تحقيق وشرح: غطاس عبد المالك خشبة، مراجعة: د. محمود أحمد الحنفي، دار الكاتب العربي للطّباعة والنّشر (القاهرة)، ص1075; **و**: **ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله)**: **أسباب حدوث الحروف**، (1403هـ–1983م)، تحقيق: محمّد حسّان الطيّان ويحي مير علم، تقديم ومراجعة: شاكر الفحّام وأحمد راتب النفّاح، مطبوعات مجمع اللّغة العربيّة (دمشق)، ط1، ص56; **و**: **مكي (بن أبي طالب القيسي)**: **الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة**، (1973م)، تحقيق: أحمد حسن فرحات، دار عمار (الأردن)، ص199; **و**: **ابن الجزريّ (أبو الخير محمّد بن محمّد الدمشقيّ)**: **النّشر في القراءات العشر**، (د.ت)،قدّم له الأستاذ: محمّد علي الضبّاع، خرّج آياته الشيخ: زكريّا عميرات، منشورات محمّد علي بيضون–دار الكتب العلمية (بيروت–لبنان)، ص1/241.

[6] **محمود السّعران**: **علم اللّغة– مقدّمة للقارئ العربيّ**، (1417هـ–1997م)، ملتزم الطّبع والنّشر–دار الفكر العربيّ (القاهرة)، ط2، ص86.**وهذا ليس انتقاصًا من أهميّة الكتابة**، فهي كما قال الدكتور **محمود فهمي حجازي**: «ظاهرة حضارية لها أهميّتها» (**مدخل إلى علم اللّغة**، ص29)، فلا غنى لأحدهما عن الآخر في الدراسات اللّغوية الحديثة; إلاّ أنّي سأركّز على الجانب الصوتي فقط لطبيعة هذا البحث.

[7] **يُنظر**: **كمال بشر**: **دراسات في علم اللّغة**،(1986م)، دار المعارف (القاهرة)، ط9، ص15.

[8] **يُنظر**: **المهدي بوروبة**: **"ظواهر التّشكيل الصّوتي عند النّحاة واللّغويّين العرب حتّى نهاية القرن الثالث الهجريّ"**، (1422–1423هـ/2001–2002م)، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في اللّغة، قسم اللّغة العربيّة وآدابها– جامعة "أبي بكر بلقايد" (تلمسان–الجزائر)، ص49.**يُنظر أيضاً**: **محمّد حسن عبد العزيز**: **مدخل إلى علم اللّغة**، (1420هـ–2000م)، ملتزم الطبع والنّشر–دار الفكر العربي (القاهرة)، ص261. **وكذلك**: **فدوى محمّد حسّان**: **أثر**

الانسجام الصوتي في البنية اللّغوية في القرآن الكريم، (1432هـ-2011م)، عالم الكتب الحديث (إربد-الأردن)، ط1، ص01.

[9] **الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين**، ص60/1.

[10] **يُنظر: نفسه**، ص53/1.

[11] **يُنظر:محمّد بن إبراهيم الحمد: فقه اللّغة-مفهومه موضوعاته وقضاياه**، (1426هـ-2005م)، دار ابن خزيمة للنّشر والتّوزيع (الرّياض-السّعوديّة)، ط1، ص322-323.

[12] **يُنظر: محمّد المختار ولد ابّاه: تاريخ النحو العربيّ في المشرق والمغرب**، (1422هـ-2001م)، سلسلة الدراسات الإسلامية، دار التقريب بين المذاهب الإسلامية (بيروت-لبنان)، ط1، ص ص72، 74.

[13] **يُنظر: الأزهري (أبو منصور):تهذيب اللّغة**، (1985م)، تحقيق بسام عبد الوهاب الجابي، دار البصائر (دمشق-سوريا)، ط1، ص65.

[14] **مصطلح "الحرف"** عند علماء العربيّة القدامى، من قبيل **اللفظ المشترك**، له دلالات كثيرة، فقد يعنون به **الرمز الخطي**: (Graphème)، وقد يراد به **الصوت المسموع المنطوق**، وقد يراد به **الصُّوَيْت** (Phonème)، وقد ورد مصطلح "**الحرف**" في كثيرٍ من الأحيان عند **علماء القراءات** وغيرهم بمعنى **الوجه في القراءة**، كما في قول **أبي عمرو الداني**: «فأما معنى الأحرف التي أرادها النبي صلى الله عليه وسلم (كما جاء في **الحديث الشريف**: إن هذا القرآن أنزل على **سبعة أحرف** فاقرؤوا ما تيسر منه) فإنه يتوجه إلى وجهين، أحدهما: أن يكون يعني بذكر أن القرآن أنزل على سبعة (أحرف سبعة) **أوجه من اللغات** لأن الأحرف جمع حرف في الجمع القليل، مثل فلس وأفلس ورأس وأرؤس، و**الحرف** قد يراد به **الوجه**، بدليل قوله **تعالى**: ﴿وَمِنْ النَّاسِ مَنْ يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ انقَلَبَ عَلَى وَجْهِهِ﴾ (الحج 11)، فالمراد **بالحرف** ههنا **الوجه** الذي تقع عليه العبادة». **يُنظر: الداني (أبو عمرو عثمان بن سعيد): الأحرف السبعة للقرآن**، (1408هـ)، تحقيق: عبد المهيمن طحان، مكتبة المنارة (مكة المكرمة-السعودية)، ط1، ص27. **وكذلك: بسّام بركة: معجم اللّسانية (فرنسي-عربي) مع مسرد ألفبائي بالألفاظ العربيّة**، (1985م)، منشورات جرّوس برس (طرابلس-لبنان)، ط1، ص-ص94 و159.

[15] **يُنظر: ابن جني: سرّ صناعة الإعراب**، ص17/1.

[16] **يُنظر: نفسه**، ص18/1.

[17] **يُنظر: الفارابي: الموسيقى الكبير**، ص1072.

[18] **يُنظر: أحمد مختار عمر: دراسة الصّوت اللّغويّ**، (1418هـ-1997م)، عالم الكتب (القاهرة)، ص135.

[19] **يُنظر: عبد الصبور شاهين: المنهج الصّوتيّ للبنية العربيّة-رؤية جديدة في الصّرف العربيّ**، (1400هـ-1980م)، مؤسّسة الرّسالة (بيروت)، ص ص26 و37.

[20] **يُنظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغويّة**، (1971م)، ملتزم الطبع والنّشر-مكتبة الأنجلو المصريّة (القاهرة)، ط4، ص26.

[21] **يُنظر: نفسه**، ص26. **يُنظر أيضاً: نايف خرما: أضواء على الدّراسات اللّغويةالمعاصرة**، (1398هـ- 1978م)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب (الكويت)، ص261-262. **وكذلك: أحمد حساني: مباحث في اللسانيات**، ص76.

[22] **يُنظر: رمضان عبد التوّاب: المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغويّ**، (1403هـ-1982م)، مكتبة الخانجي للطباعة والنّشر والتوزيع (القاهرة)، ط1، ص42.

[23] **أبو الأسود الدؤلي** (ت69هـ): هو **ظالم بن عمرو بن سفيان** بن عمرو بن جندل بن يعمر بن نفاثة بن حلس بن ثعلبة بن عدى بن الدئل، **رجل أهل البصرة**، و**أول من أسس العربية وفتح بابها وأنهج سبيلها ووضع قياسها**، وإنما قال ذلك حين اضطرب كلام العرب فغُلبت السليقة ولم تكن نحوية، وكان سراة الناس يلحنون، فوضع باب الفاعل والمفعول به والمضاف وحروف الرفع والنصب والجر والجزم. لقد كان **ظالم بن عمرو بن سفيان** المشهور بكنيته (**أبو الأسود الدؤلي**) من سادة العلماء في عصره، فقد اشتهر ذكره في مجموعات من الناس، وكان في مقدمة كل فئة منها، فكان من وجوه القراء والمحدثين والشعراء والنحويين، كما يرتفع صيته بين الأشراف، والفرسان، وفي كل مجال له ذكر وصيت حتى بين الدهاة والبخلاء والصلع وأصحاب النوادر. كل هذه الصفات مكنته أن يعيش طيلة حياته **مكرما في البصرة** بعدما كان عاملا للإمام **علي بن أبي طالب**، وظل وفيًّا له ومناصرا لعترته، دون أن يمسه السوء من قبل العثمانية أو من قبل عمال معاوية في العراق. وإن اتصاله الوثيق بالإمام **علي** وابن عمه **عبد الله بن عباس**، كان مصدر إثراء معارفه في القرآن ومنطلقا للنهوض بملكاته اللغوية، فانفتحت أمامه أبواب **التفكير والإبداع**، وكان من نتائج فكره المتميز أن وضع **اللبنات الأولى** في الخطة التي رسمها له الإمام **علي بن أبي طالب** لهذا العلم، كما أن جمهور المؤرخين يتفقون على أهمية ما قام به في **نشأة النحو**. **يُنظر: الجمحي (محمد بن سلام): طبقات فحول الشعراء**، (1989م)، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني (جدة-السعودية)،ط1، ص12/1. **وأيضاً: محمّد المختار ولد ابّاه: تاريخ النحو العربيّ في المشرق والمغرب**، ص45-46.

[24] **الداني (أبو عمرو عثمان بن سعيد): المحكم في نقط المصاحف**، (1407هـ)، تحقيق: عزة حسن، دار الفكر (دمشق-سوريا)، ط4، ص06..

[25] كانت **الجاهلية** تسمي **شهور السنة بهذه الأسماء**، وشهر **ناجر** هو **الشهر الواقع في صميم الحرّ**، و**النّجر هو فرط العطش**. وأسماءُ الشهورِ هي: المُؤَتِّرُ; ناجِرٌ; خَوَّانٌ وخُوَّانٌ وخَوَان; وَبْصان وبُصَانٌ أيضاً; الخَبِينُ والحُنَيْن; رُبَّى والرُبَّةُ; الأَصَمُّ; عاذِلٌ; ناتِقٌ; وَعِلٌ; وَرْنَة; بُرَكٌ. ويُقابلها في الشهور الهجريّة: المحَرَّمُ; صَفَرٌ; ربيعٌ الأَوَّلُ; ربيعٌ الآخِرُ; جُمادَى الأولى; جُمادَى الآخِرة; رَجَبٌ; شَعْبان; رمضان; شَوَّالٌ; ذو القَعْدةِ; وذو الحِجَّةِ. **يُنظر:ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل المرسي): المحكم والمحيط الأعظم**، (2000م)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية (بيروت-لبنان)،

ص388/7. ويُنظر أيضاً: **السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر): المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، (1998م)، تحقيق: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية (بيروت–لبنان)، ط1، ص174/1. وكذلك: **الأغاني: الأصفهاني (أبو الفرج)**، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر (بيروت–لبنان)، ط2، ص347/12.

[26] **يُنظر: الأصفهاني: الأغاني**، ص347/12.

[27] **يُنظر: البرهان فوري (علاء الدين علي بن حسام الدين المتقي الهندي): كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال**، (1401هـ–1981م)، تحقيق: بكري حياني وصفوة السقا، مؤسسة الرسالة (بيروت–لبنان)، ط5، ص329/2.

[28] **يُنظر: سعاد بسناسي ومكي درّار: المقرّرات الصّوتيّة في البرامج الوزارية للجامعة الجزائريّة– دراسة تحليلية تطبيقية**، (2013م)، دار أمّ الكتاب للنّشر والتوزيع (بوقيراط–مستغانم–الجزائر)، ط3 منقّحة ومعدّلة، ص118–119.

[29] **يُنظر: نفسه**، ص54.

[30] **يُنظر: نفسه**، ص120.

[31] **يُنظر:مُحسن رشوان، أحمد راغب، محمّد عطيّة، سامح الأنصاري والمعتزّ بالله السّعيد: مقدّمة في حوسبة اللّغة العربيّة**، (1441هـ–2019م)، سلسلة مباحث لغويّة55، مركز عبد الله بن عبد العزيز الدوليّ لخدمة اللّغة العربيّة(الرياض–السعوديّة)، ط1، ص21.

[32] **يُنظر:مُحسن رشوان وآخرون: مقدّمة في حوسبة اللّغة العربيّة**، ص11.

[33] **يُنظر: نفسه**، ص19. **يُنظر أيضاً:نبيل علي: اللّغة العربيّة والحاسوب (دراسة بحثية)**،(1988م)، تقديم: أسامة الخولي، شركة العربي–تعريب (القاهرة)، ص207.

[34] **محمّد عطيّة، محمّد عفيفي، شريف مهدي عَبده، علي فهمي: تطبيقات أساسيّة في المعالجة الآليّة للّغة العربيّة**، (1441هـ–2019م)، تحرير: مُحسن رشوان والمعتزّ بالله السّعيد، سلسلة مباحث لغويّة58، مركز عبد الله بن عبد العزيز الدوليّ لخدمة اللّغة العربيّة(الرياض–السعوديّة)، ط1، ص31.

[35] **محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللّغة**، (د.ت)،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع(القاهرة)، طبعة جديدة مزيدة ومنقّحة، ص13.

[36] **يُنظر: مُحسن رشوان وآخرون: مقدّمة في حوسبة اللّغة العربيّة**، ص21.

[37] **يُنظر:وليد مجدي، أسامة إمام، أحمد رافع، مُحسن رشوان وعلي علي فهمي: المعالجة الآلية للنّصوص العربيّة**، (1441هـ–2019م)، تحرير: مُحسن رشوان والمعتزّ بالله السّعيد، سلسلة مباحث لغويّة57، مركز عبد الله بن عبد العزيز الدوليّ لخدمة اللّغة العربيّة(الرياض–السعوديّة)، ط1، ص114.

[38] **يُنظر: نبيل علي: اللّغة العربيّة والحاسوب (دراسة بحثية)**، ص209.

[39] **يُنظر:مُحسن رشوان وآخرون: مقدّمة في حوسبة اللّغة العربيّة**، ص21.

[40] **يُنظر: محمّد عطيّة وآخرون: تطبيقات أساسيّة في المعالجة الآليّة للّغة العربيّة**، ص32.

[41] يُنظر: مُحسن رشوان وآخرون: مقدّمة في حوسبة اللّغة العربيّة، ص22.

[42] يُنظر: وليد مجدي وآخرون: المعالجة الآلية للنّصوص العربيّة، ص102-115.

[43] يُنظر: نفسه، ص113-115.

[44] يُنظر: نفسه، ص106-107.

[45] يُنظر: نفسه، ص ص107 و114.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 68 - 86 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الأنساق الكرنفالية في الطقوس الشعبية الأمازيغية

Carnivalesque Patterns in the Amazigh Folk Rituals

* نورالدين عثمان طلبة [1] / نورة بعيو [2]

Noureddine Otmane Telba[1] / Noura Bayou [2]

مخبر ل م د جامعة محند أولحاج البويرة الجزائر

جامعة مولود معمري تيزي وزو (الجزائر)،

University of Mouloud Maamri tizi Ouzou -Algeria

otmanetn@gmail.com [1] noura.adab@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/04/06	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يشكّل مفهوم الكرنفالية مادة دَسِمة في الدراسات الثقافية المعاصرة، غير أن هذا المفهوم لم يعد مرتبطا في جانبه التحليلي بالنصوص الأدبية فحسب وإنما تجاوزه إلى الممارسات الفنية الأخرى كالأفلام السنيمائية والأغاني الشبابية والإبداعات الجماهيرية، ناهيك عن اشتغاله في الخطابات السياسية والمناظرات الحزبية وكذا الممارسات الاحتفالية لبعض الكيانات الإثنية والثقافية أيضا.

وعليه، تهدف هاته الدراسة إلى التغلغل في قلب الثقافة الشعبية الأمازيغية، ودراسة بعض أشكالها الاحتفالية الهامشية المتحرّكة في الفجوات البسيطة التي يتركها المركز، والمركز ههنا لا يتجاهل هذا النوع من الممارسات فحسب، وإنما يترك المجال مفتوحا تماما لتشكيل أداء مضاد يتمّ من خلاله التفاوض مؤقّتا بشأن الهويات المتصلّبة والمراكز الاجتماعية الراسخة، أداءٌ يتّخذ من الخَلق العكسي لمعايير الإعلاء والإسفال، والإماتة والإحياء، والتقديس والتدنيس جوهرا له، ومن البشع الكرنفالي واللعب الجاد تقنياتٍ يعمد من خلالها إلى خلق حياة ثانية عمادها الفوضى والضحك والقلب الدائم للمعايير.

الكلمات المفتاحية: احتفال، هوية، أمازيغية، كرنفالية، لعب، بشع.

Abstract :

The concept of carnivalesque is a rich material in cotemporary cultural studies. However, this concept in its analytical aspect is no longer related to texts only, but it has transcended it to other artistic practices, such as films, youth songs and mass creations, not to mention its involvement in political discourses and party

* نورالدين عثمان طلبة otmanetn@gmail.com

debates, as well as the ceremonial practices of some ethnic and cultural entities as well.

Therefore, this study aims at penetrating into the Amazigh folk culture heart, and studying some of its marginal festive forms moving in the simple gaps left by the center, which does not only ignore this kind of practices, but also leaves the field completely open to a counter-performance formation in which rigid identities and entrenched social centers are temporary negotiated; a performance that takes the criteria reverse creation of exaltation and inferiority, mortification and revival, in addition to sanctification and desecration as its core. It is hideous, carnival and serious playing techniques through which he intends to create a second life based on chaos, laughter and a permanent reversal of standards

Key Words: celebration, identity, Amazigh, carnivalesque, play, hideous.

مقدّمة:

شكّل الطقس الشعبي مفهوما فارقا لدى الشعوب الأمازيغية على مرّ العصور، فهو لا يمثل لديهم مجرّد شعيرة عابرة بلا معنى، أو احتفالا عاما بلا جوهر، وإنما هو جزء أساسي من الثقافة المتوارثة، التي يمكن عدّها-إن صحّ القول-إحدى مؤسسات التنشئة الاجتماعية المركزية للإنسان القبائلي، لارتباطه بالقيم أولا، ولعلاقته الوطيدة بمفاهيم الإثنية والعرق والهوية المحلية ثانيا.

وعلى هذا، لا توجد عطلة (بالمفهوم الباختيني) أو طقس أو احتفال شعبي أمازيغي إلا وأُسند إلى نظام قيم معلوم، فالقيم الاجتماعية والتوجهات الروحية والأخلاقية هي أساس الاحتفالات الأمازيغية، وفي الوقت نفسه يتم من خلال هاته الاحتفالات تكريس مجموعة من القيم والتأكيد على نماذج من الأعراف، ولعلّ هذا يفسّر بشكل واضح تعلّق الشعب الأمازيغي بطقوسه واحتفالاته الشعبية/الرسمية، مثله مثل أي مجتمع أو كيان إثني آخر في العالم مقتنع بأن عاداته وقيمه وطريقة حياته هي الأفضل بطريقة ما.

لكن هل تبقى هذه العادات والاحتفالات والطقوس على حالها، وبالشكل الذي أُوجدت عليه أول الأمر؟ طبعا لا، إنّها تخضع لتغييرات مختلفة خلال فترات التحوّل المجتمعي، وفي فترة التحول تلك يضيق غالبا نطاق هاته القيم ويتم تنقيحها، بل ويتم رفض وإتلاف جزء كبير منها، وفي المقابل يتم تعديل الجزء الآخر لخدمة رؤى وتوجهات فكرية جديدة.

لذلك، وبشكل عام، يتفاعل جوهر العطلات/الاحتفالات (الأمازيغية أم غيرها) –مثل الكائن الحي تماما–مع جميع التغييرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ومراجعة القيم انطلاقا من هذا المعطى هي مراجعة آلية لبنائية الاحتفالات والطقوس، وهاته الأخيرة تسعى بدورها إلى تكوين/تكريس قيم جديدة لها أساس أيديولوجي مختلف، منخرطة وإياها في دائرة من العلاقات الثنائية المغلقة واللانهائية، يحكمها قانون الولادة والتطور والانقراض التدريجي، وعملية الولادة والانقراض هذه هي عملية طبيعية وموضوعية للغاية، تتجلى بوضوح في كل الثقافات وفي كل العصور، فهي لا تختص بفترة دون أخرى ولا بقيمٍ/مجتمعاتٍ دون أخرى، وإنّما تتجلى في أي مكان وفي أي زمان.

ولما كان موضوع مقالنا هذا هو الأنساق الكرنفالية في الاحتفالات/الطقوس الشعبية الأمازيغية كان لابدّ لنا من فهم طبيعة هاته الاحتفالات المحلية أولا، ولفهم طبيعة هاته الاحتفالات ينبغي لنا أن نفهم تركيبة المجتمع المحلي، الذي هو مجتمع أبوي ذكوري بامتياز، ويظهر ذلك جليّا–وقبل كلّ شيء–في الممارسات اليومية وتقاليد الحكم وهيئات اتخاذ القرار، ناهيك عن ظهوره في أشكال الاحتفالات والأعياد والأشعار ذات التوجه المركزي أيضا، والتي يمكن عدّها تراكيب رمزية، يتم تشكيلها ودعمها من قبل المؤسسات الرسمية الحاكمة، لأنها تعمل على تقديم صورٍ خضوعٍ وسيطرة أبدية تتناسب وماضي الذات (المسيطرة/والمسيطَر عليها) وحاضرها وحتى مستقبلها، وعليه، فهي تعمل دوما على إنتاج وإعادة إنتاج أيديولوجية النوع الاجتماعي التقليدية قصد تقوية الانقسام في مكانة وأدوار الجنسين وتراتبيّتهما.

إنّ الأشكال الثقافية التي ينتجها المجتمع الأبوي الأمازيغي–والاحتفالات الرسمية جزء منها– تعطي الأولوية دائما للعائلة كمؤسسة رسمية لأن العائلة هي منبع أشكال التنشئة الاجتماعية، وفيها يتلقّى الفرد قيم الجماعة– ولعلّ هذا الرهان الواضح على دور العائلة كنواة أساسية (على حساب القبيلة والمجتمع) لم يكن اعتباطيا أبدا، فقد أخفى وراءه قيما صلبة وقوانين صارمة تتم المراهنة عليها لهيكلة المجتمع هيكلة أيديولوجية كاملة، هيكلة تنطلق أول الأمر–بشكلها المادي–من تقسيم الأدوار الاجتماعية بين الجنسين، ومن ثمّ رسم حدود مكانية/زمانية صارمة للغاية يتم حمايتها بمعايير المحظور والممنوع والمحرّم، ثمّ تنتقل إلى الجانب الرمزي، المتمثّل أساسا في الاحتفالات والأشعار والحكايا والأساطير وغير ذلك.

ولنضرب عن ذلك مثلا بمجلس القرية (تاجماعت) الذي يجتمع فيه أعيان القوم للتشاور في أمور التسيير وفض النزاعات وتقسيم الزكاة والصدقات وغير ذلك، إذ وبالإضافة إلى سمة الهرمية الواضحة في هذا المجلس، والذي يتم فيه إقصاء جميع الفئات المجتمعية الأخرى والمتكونة أساسا من عمال البساتين

والحصادين والخمّاسين والرعاة، فهو يحوي أيضا بذور هيمنة ذكورية واضحة، إذ لا يحق للمرأة في هذا المجمع أن تتدخّل أبدا، إنّها مجرّد تابع فقط، تابعٌ تمّ ربط قيمته الاجتماعية والأخلاقية بمدى امتثاله للحدود الكرونوتوبية المرسومة، والمتمثلة في البيت العائلي المغلق وعين الماء(ثالا) لا غير، إنّها مجرّد كائن هامشي مسلوب القيمة، لا ذِكْرَ له في تاريخ الأحداث والسياسة، مثلها مثل الأطفال تماما، وإن كان للأطفال ميزةٌ وسلطةٌ تتجاوز سلطة المرأة أحيانا، فالطفل الذّكَر هو "المحْرَمُ" الذي تستند إليه المرأة في خروجها لقضاء حاجاتها، وهو سبيل إكمال النقص أو عقدة فقدان القضيب التي لديها كما يسميها فرويد.

تتسلّل هذه البذور العائلية/المجتمعية الداعمة للسلطان الذكوري (في جانبه المادي الملموس) إلى الحفلات الأمازيغية (الرسمية) أيضا، فتظهر في الحفلات المقامة بمناسبة ولادة مولود ذكر في العائلة، أو ما يعرف في الأوساط الشعبية بـ"السبوع". إذ إنّ هذه المناسبة الاحتفالية–وما يصاحبها من تهليل وبهجة ورقص ووعدات–مثال حيّ وواضح على إعلاء الرجل وإسفال المرأة منذ الصغر، وهو مثال واضح على طبيعة النظام الذي يشدّ أعمدة المجتمع، نظامٌ ذو معاني ثابتة، ينتقي قيمه الذكورية ويميّزها عن أي قيم أخرى، وبهذه الطريقة يتمكّن من نهب الثقافة ورسم حدود الأعراف التي تساعد في دعم وإنتاج طبوغرافيا اجتماعية وسياسية وأخلاقية تتناسب ومصالح مجموعات المركز، وأولى هاته المواقع التي يقف عندها هذا النظام المسيطر هو الهويات الجنسية، فمن خلالها يتم الحفاظ على المثُل التنظيمية وعلاقات القوة والهيمنة التي لا تتوانى أبدا في شحن جسد المرأة بدلالات رمزية سلبية، فجسد المرأة عندها مرتبط دوما بالشبقية وعدم الاتزان، ومن المخاطرة تركه يلهو في الفضاءات العامة أو إعطاؤه فرصة الانخراط في الممارسات الاجتماعية والثقافية والسياسية، لأنه سيضع النظام الاجتماعي/الأخلاقي الأبوي على المحك لا محالة.

لدى النظام الأبوي إذن آليات وتكتيكات مختلفة للرقابة الاجتماعية وضمان الاستقرار الاجتماعي ومعاقبة أي موقف أو سلوك أو خطاب ينتهك هذا العقد المبني على أساس مركزية القضيب وعدم التماثل بين الجنسين، سواء في المجال المادي أو حتى في المجال الرمزي، إلا أن هاته المخططات الثقافية–كما يُظهر التاريخ– لم تعش أبدا في سلام وإنما خضعت دوما لمشاكسات وضغوط داخلية هائلة، تمّ نبنيها من قبل الهامش اليقظ والمستعد دوما لصناعة ثورة أو انقلاب، وعلى هذا، فإذا كانت البنية الكلّية قد أفرزت فضاءً مركزيا–كما يقول حميد بوحبيب– فإنّها بالمقابل سمحت بوجود فضاء

هامشي لامتصاص الكبت، وذلك بفضل آلية البحث عن التوازن، لأن الجماعة لو أصرّت على مراقبة كلّ الفضاءات ستخلق ضغطا هائلا قد يفجّر البنية كلّها.

يعيدنا هذا المفهوم المتمثّل في رفع السلطة يدها عن الفضاءات/الممارسات الهامشية المناوِئة لها إلى مفهوم مهم في الدراسات الثقافية الحديثة، يتمثّل أساسًا في مصطلح الكرنفالية الذي جاء به الناقد الروسي ميخائيل باختين، في محاولة منه التّعبير عن تلك المحاورات الصدامية بين المركز والهامش، بين الأغلبية الشعبية المتحدّية للضوابط الأخلاقية المفروضة، وبين الوعي الجمعي المسيّر بمعايير السلطة المركزية. ودون الخوض في مفهوم الكرنفال بشكله المعروف لدى الشعوب المختلفة (على غرار الكرنفال الرابليزي في العصور الوسطى، وكرنفال قادس في إسبانيا، وكرنفال ريو دي جانيرو في البرازيل، وكرنفال المكسيك وفرنسا وألمانيا، وغيرها)* يمكننا القول إن هذا الكرنفال الذي يتحدث عنه باختين إنما يوجد غالبًا (وعلى غرار تمظهره في الإبداعات الأدبية) في شكل ظواهر ثقافية أخرى، وليس بالضرورة في الكرنفال نفسه، إذ يمكن العثور على روح الكرنفال في مختلف مجالات الثقافة الفنية، في الأفلام السنيمائية، والإنتاج المسرحي، وحتى في السجالات السياسية والأغاني الشبابية، وكذا في الإشهارات التلفزيونية وملاعب كرة القدم. وعليه، غالبًا ما يتم العثور على مفهوم الكرنفالية الباختيني خارج أطر مكان/زمان الكرنفال الضيّقة، متجاوزا بذلك نطاق النقد الأدبي وكذا نطاق الكلمة/الحفل المجرّد(ة).

غير أنّ ما يجمع مجالات الثقافة الكرنفالية–على اختلاف أنواعها–هو سمة اللعب الجاد والضحك الساخر، ذلك أن هذه الأخيرة وحدها من تملك القدرة على قلب معاني الحياة اليومية وكسر هرميتها وتمييزها الجنساني، وهذا القلب بدوره يسمح لنا بالنظر إلى الكون بعيون جديدة، بـ"عين ثالثة" * إن صحّ التعبير. وهو ما يسمح لنا في النهاية بتلمّس نسبية الأمور الواقعية وقابليّتها للهدم والاستبدال، ومن ثمّ إيجاد نظام أفكارٍ ورؤى عالمٍ مختلفة، تختلف جذريا عن العادي والمبتذل والمعتاد.

لكن، إذا اتفقنا على أن الكرنفال هو حياة الشعب الثانية التي تتأسس على مبدأ الضحك، فأين يمكن العثور في الثقافة الأمازيغية على مثل هذه الاحتفالات ذات النسق الكرنفالي، وهل يمكن النظر إليها حقا بكونها حدثا شعبيا نقديّا موجّها ضدّ جدّية الثّقافة الرّسميّة؟

أولا. الاحتفال والاحتفال المضاد:

1. الزاوية وكسر شعيرة القربان:

تمثّل الزاوية (أو المزار) في الثقافات الشعبية و/أو الرسمية مكان التعبّد والخلوة والاعتزال، فهي المكان الأفضل لعيش التجارب الباطنية، والفضاء الأنسب لانفتاح الروح على آفاق رحبة واسعة، وهي السبيل لتجاوز الممرات الصعبة في الحياة، وهي بهذا تتجاوز الكرونوتوبات الدنيوية الأرضية المدنّسة، وترتقي لتلامس الكرونوتوب الأخروي/السماوي المقدّس.

لكن ماذا لو أن قدسية هذا المكان تم سحبها فجأة؟ ماذا لو تم إفراغ الزاوية من ميزة التقشّف الوجدانية التي تخترق أرواح العاكفين فيها، كيف سيكون رد فعل سلطة الوعي في المجتمع الأمازيغي يا ترى؟

سبق وقلنا بأن السلطة الرمزية في المجتمع الأمازيغي لا تختلف عن مثيلاتها، فهي لا تغفل-في خضم الاحتقان الشعوري الهائل الذي تسببه الأعراف والقيم-ترك مساحة معتبرة للفئات الهامشية وإنتاجاتها، تتم فيها مشاكسة المركز رمزيّا، في فضاءات محددة، ووفق ممارسات ثقافية معروفة، يكون الغرض منها امتصاص الكبت والشحنات السلبية المتراكمة، ومن ثمّ إحداث نوع من التوازن الاجتماعي.

ولعلّ من بين صور رفع يد السلطة عن انتهاك الهامش للمحظور هو تلك الطقوس المقامة في الزوايا والمزارات والأضرحة الأمازيغية، التي تُظهر مواجهة مكشوفة بين قوى المركز(المفرغ من صرامته) والهامش(المشحون بقوة المواجهة)، وأولى سمات مناوءة السلطة (الثقافية والدينية) في هاته الاحتفالات هو اختراق المرأة لفضاء مركزي محرّم عليها، ويتعلّق الأمر ههنا بالزاوية، والمرأة بهذا الفعل تكسر نظام القيم الذي يفرض عليها ملازمة البيت أو الخروج إلى نبع الماء (ثالا)، بعيدا عن الكرونوتوبات المركزية الأخرى، والمتمثّلة أساسا في السوق ومجلس الشيوخ وساحات المساجد والزوايا وورش العمل، إنها-وبفعلها هذا-تكسر العرف الأمازيغي بشكل مزدوج، تكسره بدخولها الزاوية والاختلاط بالأجانب(الرجال) أولا، وتكسره ثانيا بظهورها بشكل مدنّس في فضاء مقدّس، تلهو وترقص وتطلق العنان لنزواتها، ملامسةً بجسدها أجساد الرجال، في جو من الحميمية والانحلال المطلق.

إنّ هذا الحضور النسائي-غير المعهود-في الزوايا "يؤدّي إلى مشاهد غير أخلاقية تنسف معها كل فكرة دينيّة...يتم الاجتماع في الزاوية، حيث يردّد الحاضرون اسم الله مرفقا بنغمات الغايطة والبندير، وتتوالى الابتهالات وتتمايل الرؤوس، يتصاعد الإيقاع وتتعالى صيحات مختلفة، ترتفع الحمّى وتتلامس الأجساد، تشخص العيون ويخرج الزبد من الأفواه، يلتصق الإخوان والأخوات ببعضهم، ويدورون مثل المجانين، وفي قمة النشوة تتعالى ضجّة عارمة...ثمّ تفتر قوة الحاضرين شيئا فشيئا" [1].

في خضم هذا التدفق الاحتفالي الكرنفالي الهائل تتجلّى للعيان لحظتان فريدتان، أولاهما لحظةُ التقاءِ ذلك الحشد البشري الكبير، الذي يتم فيه عرض مواهب الرقص الفنية في جوّ من الالتحام الجسدي الكرنفالي غير الخاضع لنُظم الجنوسة والفصل الجندري، وثانيهما هو لحظة تحطيم قداسة الزاوية كمكان، وقلب صورتها الروحانية إلى صورة شيطانية، لا تعترف بدين، ولا بنظام قيم، إنّها في حالتنا هذه مفرغةٌ من أي" نزعة أخروية قروسطية" [2]، تماما كما هو الحال في أيّ كرنفال آخر يحكمه زمان اللعب وقلب المعاني، وغايته تقديم رؤية بديلة للعالم، غير أنّ هذا القلب (للأعلى والأسفل) لا يمكن أن يتأتى للمحتفلين إلا باستخدام أسلحة رمزية فاعلة تمكّنهم من إعلاء ظواهر ثقافية وخفض أخرى، عبر محاكاة ساخرة واعية، ونخصّ بالذكر ههنا تقنية القناع وخاصية البشع الكرنفاليين، فهما وحدهما القادران على بناء معانٍ مضادة ذات ديناميات متغيّرة، فإذا كان القناع(بالمفهوم الباختيني) غائبا في هذا الاحتفال فالبشع حاضر بلا شكّ في صورة " الزّبد المتطاير من الأفواه" كدلالة على غزو الجنون المؤقّت لمساحات العقل والبصيرة، وكأنّ العقل العادي ليس بإمكانه تحمّل ثقل المعاني المتناقضة لأشكال الثقافة وأنظمة الإدارة الذاتية التي يخلقها هذا الكرنفال المصغّر.

إنّ المنخفض (الجسد البشع) في حالتنا هذه يغزو المرتفع (الجسد الخجول والجميل) ويقلب النظام رأسا على عقب، ملغيا العلاقات الهرمية/الجنسانية والامتيازات والأعراف والمحظورات، مشكّلا من لحظة الرقص والجنون وتطاير الزبد من الأفواه لحظة طوباوية فريدة، لا تلتفت إلى المعايير النمطيّة والمصالح الحزبية أو الأجناسية بقدر التفاتها ورغبتها في بعث معاني المساواة والحرية المطلقة، فلا الرجل وصيّ على المرأة، ولا المرأة قابعة في أدنى الهرم تعبد الضوابط الأخلاقية والجمالية المفروضة عليها، ولا الزاوية مكانٌ للرهبنة والعبادة والانقطاع، ولا الضريح/المزار فضاء "مُلهَمٌ بنَفَسِ الربّ"[3]. إنّ ما هو هامشي اجتماعيًا في احتفالنا هذا قد غدا مركزيًا، وما هو مركزيّ قد غدا هامشيّا، لقد أصبح موضعَ لعبٍ وسخريةٍ وإسفالٍ، متحوّلا في لحظة قصيرة من شيء روحاني مقدّس ومنظّم إلى مهزلة كبيرة يحكمها الدّنس والفوضى.

يمكن عدّ هذا العرض الكرنفالي–على الرغم من سمة المؤقت التي تسمه–مثالًا جيدًا على الأداء المضاد، وما تكتيكاته (البشع والسخرية) إلا أدواتٌ فاعلة لمواجهة السّلطة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أنّ هذا النوع من الاحتفالات لا يختبر مرونة نظام القيم في المجتمع فحسب–كما هو الحال في الطقوس والاحتفالات التي سنراها فيما بعد–ولكنّه يسعى وبقوّة إلى انتهاك الأنظمة الاجتماعية انتهاكًا تامّا، للدين والعرف والجنوسة. ثمّ إنّ قوة التدمير التي يختزنها هذا الاحتفال هي ما يمكّن مؤدّيه من كسر

ستار الخوف، ومن ثمّ السعي إلى فكّ شيفرة الهيمنة والتسلسل الهرمي الذي تفرضه عقيدة الممنوع والمحرّم، فبدلا من تكرار أنماط ثقافة المركز، نرى الهامش يسعى إلى مواجهتها ثمّ اللعب بها، تماما كما هو الحال في الكرنفالات العالمية المعروفة بمقاوماتها التحرّرية الممزوجة بروح اللّعب الجادّ، الذي يُصدّع أيديولوجية المركز، ويخلق من تلك التصدّعات نظامَ حياةٍ جديد، تعطى الأولوية فيه للمساواة كقيمة مطلقةٍ ونظامٍ شاملٍ للعالم. وما صورة النساء وهنّ يرقصن ويلهون إلى جانب الرّجال إلاّ دليل على نظام الحياة الجديد، نظام الحياة الثانية كما يسمّيها باختين، الحياة الأخرى، التي تفرض نفسها بكونها نارًا هادئة تحرق ببطء كل أنظمة المجتمع.

لكن، هل يمكن أن يكون هذا المشهد المنتمي إلى واقعٍ افتراضي هو المشهد الوحيد لانتصار الهامش على المركز مؤقّتا؟ أم أنّ هنالك مشاهدَ لاحتفالات أخرى يمكن تلمّس قوة وحضور الكرنفالية فيها؟

2 . ديوان أورار ورعشة الهامش بعيدا عن يد السلطة:

لا شكّ أن الواقع الافتراضي الذي يصنعه الاحتفال الأمازيغي ينتمي في جوهره إلى نوع خاص من الواقع، يختلف نوعا ما عن الواقع الموضوعي والذاتي والاجتماعي المعروف، ومع ذلك-وعلى الرغم من الوجود المستقل نسبيًا لهذا الواقع الافتراضي-إلاّ أنه يتم النظر إليه من قبل المؤدّي/الهامش على أنه واقع حقيقي ملموس، يسعى أصحابه إلى تخليص(تطهير) النّفس من وصمة العار التي تعقب خرق المحظور والمحرّم، ومن ثمّ هدم فكرة اللامساواة وعدم الاستقلالية الذاتية، إنّه نوع من "الإلغاء المؤقت، المثالي والفعلي في الآن نفسه للعلاقات التراتبية بين الأفراد، والذي يخلق...نوعًا خاصًا من التواصل لا يمكن تصوره في الزمن(الموقف) العادي" [4]. تواصلٌ واعٍ يسعى إلى تطوير أشكال خاصة من التعابير والإيماءات غير المقيّدة بإكراهات الرّسمي والمتواضع عليه، ولعلّ أبرز مثال على هذا الواقع الافتراضي المستقل نسبيا هو حلقات (**أورار**) النسوية الأمازيغية التي تُظهر سعيًا حثيثًا للقفز عبر جدر المعنى ونقيضه، وتمحو الحدود الفاصلة بين الأعلى والأسفل والمقدّس والمدنّس، وبين المسموح والمحرّم والمحظور، مجسّدة إن صحّ القول نسبية معاني الدائم والقابل للتلف والإزالة بنوع من السخرية الواعية والفاعلة.

وعموما، تشكل دواوين أورار الهامشية (التي تصاحب حفلات الختان والزواج) مشهدا كرنفاليا قويّا يحطّم بطقوسه عرف الحشمة والحياء الأمازيغي ويعيد للإيماءات وحركات الجسد قوتها التعبيرية الهائلة، بعيدا عن محدودية معاني الكلمة المنطوقة وضيق أفقها، لكن، وقبل الخوض في جوهر هذا الاحتفال

الديستوبي ينبغي علينا الإشارة أوّلا إلى علاقة هذا الاحتفال الأساسية بالوقت والذاكرة، بالوقت لكونه يمثّل زمنا هامشيا (مؤقّتا) محصورا بين زمنين مركزيين يفرضهما حضور سلطان الرجال، وبالذاكرة لأنّه يتجاوز سمة الطّقس العابر والمؤدّى بحسب الرغبة والمزاج، إلى صفة الإرث الثقافي العائلي الحقيقي المحفور في أرواح الفتيات/النساء منذ الصغر، المحفور في الأرواح حتى قبل الولادة، ذلك أنّ النساء يشاركن فيه قبل ولادتهن حتّى، يشاركن فيه وهن في بطون أمهاتهن، ولا أشد تعبيرا عن هذا الارتباط الغريزي من تلك الجمل التي نسمعها تتردّد بين الحين والآخر: "ولدت لأرقص، ولدت لأغني، الاحتفالات هي حياتي..." وغيرها من العبارات التي تخبرنا بأنّ هذا الاحتفال ليس شيئا ميكانيكيا، بل هو فعل غريزي يغذّيه ميل النسوة للشغب وعطشهن الدائم للهدم والاحتجاج وخرق شرنقة الأعراف والقيم.

ودون إطالة نجد أنّ هذا الطقس النسوي يتمحور حول المحاكاة الساخرة التي تعمد إليها ممثّلتان مختارتان بعناية *، تتقمّص الأولى شخصية الرجل والثانية شخصية الأنثى، وهنّ في خضم ذلك كلّه مدفوعات بتأوّهات ووحوحات الجوقة المتعالية: "يبدأ الاحتفال بدخول الراقصة الأولى المتقمّصة لدور الفاتنة اللعوب، تتمايل وتتلوى في رقصات مغرية، وتمشي بحركات رشيقة...ومن حين إلى آخر تقوم بإيماءات تحاكي من خلالها وضعيات المرأة وهي تتزين أو تستحم أو تمشط شعرها، فيما تواصل الراقصة (الثانية)رقصها ومحاولة إغرائها بإيقاع متسارع...مصحوب باهتزاز للخصر والردفين" [5].

يتواصل التمثيل المحموم وتتصاعد وتيرة الفجور الكرنفالية فتقوم المرأة/الرجل بالدوران حول الراقصة "متظاهرة بأنها تحاول الإمساك بها، في حين تتمنّع الأخرى وتبدي الصدود...وكلما ازداد الإيقاع تسارعًا تزداد المرأة الرجل تظاهرا بالهيجان، فتأتي بإيحاءات جريئة تحاكي فيها القبلة والعناق..وأخيرا الجماع، مستعملةً في ذلك إكسسوارات(عصا، مغزل، جزرة...) في حركة دائبة إلى الأمام وإلى الوراء..فتتعالى الوحوحات والقهقهات، وقد تهتف واحدة من الحاضرات بأن هذا ما يحدث فعلا [6].

أولى ملامح كرنفالية المشهد التي "تلغي المحظورات وتكسر القيود التي تعمل على تحديد وتوجيه نظام الحياة الاعتيادية"[7] واضحة للعيان، فالمحاكاة الفاجرة والعربدة حاضرة بقوة في هذا المشهد، وما يعزّز هذه الكرنفالية هو محاولة الراقصة الثانية تفكيك الهوية من خلال التنكّر في ألبسة رجالية "تكون قد طلبتها من سيدة البيت، بذلة رجالية، سروال، شاش، شنبات، لحية أو أية أكسسوارات أخرى.."[8].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن قراءة تمثيل الذات الأنثوية من خلال ارتداء الملابس الذكورية بكونه تحديًا رمزيًا وسياسيًا صارخا، يجعل من الممكن قراءة الجسد كمنطقة معاني مفتوحة، غير

أن الأمر ههنا لا يتعلّق بقضية تحول جنسي واقعي، وإنما التحوّل الجنسي ههنا هو تحوّل رمزي استعاري، يستند في تحوّله إلى تيمة اللباس كممارسة سيميائيّة تتلاعب بالذات والهوية الأنثوية من جهة، وتسعى من جهة أخرى (وفي الوقت نفسه) إلى تمثيل الذكورة تمثيلا ساخرا، تمثيلًا يسقطها من قداستها ويضعها في فضاء المدنّس والوضيع.

إنّ مزج الاحتفال الظاهر للجنسين في جسد واحد (من خلال الثّياب) هو أمر مرعب ومغري في الوقت نفسه، يرعب واضعي الأعراف بإمكانية كسر ترسيماتهم، ويغري النساء بأمل التخلّص من عقدة فقدان القضيب، فالتخنث الرمزي يجسد بهذا الشكل جوهر الهيُولية المطلق، إنه وحشٌ ضارٍ يُشهر في وجه سلطة التصنيف أسلحة رمزية قاتلة، في محاولة منه للانفلات من أي إمكانية للتعريف، فارضا نفسه باعتباره عنصرا حُدُودِيا لا منتميا، وقوة هادئة تفكّك ببطء معايير المركز.

تستمرّ القهقهات في التعالي والأجساد في التحرر، وفي جوّ محموم من الإسفال الغروتيسكي والضحك السافر " تعمد المرأة/الرجل إلى تقليد نماذج بشرية معروفة ومميزة في فضاء العائلة: هذا فلان بشنباته وحركاته الذكورية كرمز للفحولة، وهذا رمز للرجل المغلوب على أمره، يمشي مطأطأ الرأس ويسعل من حين إلى آخر، وذاك أنموذج للشاب الفلاني المخنث...وفي كل مرة تحاول الحاضرات التعرف على النموذج المحاكي، وإذا ما نحن فعلا، تنتقل الراقصة إلى محاكاة نموذج آخر، وهكذا دواليك" [9].

لدينا ههنا إذن وصف خالص لندوة كرنفالية، فالاحتفال بكامله يخترقه تيار العنصر الغروتيسكي، جسد شبقي راقص، وحوحات وآهات فاجرة ممزوجة بهديرِ ضحكٍ صاخب، وأعضاء (اصطناعية) بارزة، تجعل "الأجساد الحيّة مختلطة بالأشياء وبالعالم"[10] وتوحّده معها "اتّحادا سرمديّا"[11]، اتحادٌ يقضي على عرف الحياء والخجل بقسوة وبلا رحمة، ثمّ إنّ عدم التطابق بين الجنس البيولوجي والهوية الجنسية في الشخص المحاكي (المرأة الرجل) كما رأينا يخلق توتّرا كبيرا في المشاهد، يخلق بشعًا غير اعتيادي، وهذا التوتر المحدَثُ يزعزع التكافؤ المعياري الطبيعي بين الجنس والجنوسة (الهوية الجنسية) ويجعل من رؤية هذه الأخيرة أمرا سهلا، ذلك أن الجنوسة ههنا مرتبطة بالأداء أكثر من ارتباطها بالجنس في حدّ ذاته، والجنس ههنا مجرّد قناع إن صحّ القول، إنه وهم لا أصل ثابت له، يؤدّي تغييبُه إلى قلب النظام المعياري رأسًا على عقب، ومن قلب الحيوية التخريبية لهذا القلب تتم إعادة إنتاج معايير الجندر من جديد.

شيء آخر بعد، إنّ هذه الدراما الساخرة التي تعكف عليها النسوة في الاحتفال المذكور، تحارب صنفان من الأعداء، الدولة الرمزية من جهة، والدين من جهة أخرى، ذلك أن انتهاكها للقوانين الاجتماعية والتعاليم الدينية واضح تماما، وهذا الأمر بلا شكّ يُربك المنطق الفردي والاجتماعي المستند إلى فكرة المقدس والمحظور، والضَّحِكُ في خضم هذا هو سلاحها لإعادة بناء المعنى وترتيب القواعد، وإن كان هذا الضحك في جوهره ليس ضحكا عاديّا، وإنما هو ضحك كرنفالي واعٍ، إنه ضحك حقيقي "مزدوج وشمولي"[12] يطهّر الجدّ ويكمّله "يطهّره من الأحادية والتصلّب..والفكر القطعي، من عناصر الخوف والتخويف، من النزعة التعليمية، والسّذاجة والأوهام، ومن التركيز السيّئ على مستوى واحد"[13]. وضحكُ النّسوة الصاخب هذا، الذي يقدّم لنا جسدًا لعوبا ومغلَّفًا باستراتيجيات تخريبية، لا يسعى إلى تدمير العالم، إنّه يستكشفه بنشاط، يختبره، بحيوية، من خلال إلغاء برمجة وعي الجماعة ومعيارية أخلاقها.

وعليه، لا ينبغي علينا فهم الضحك الكرنفالي-الساعي ههنا إلى إعادة صياغة الواقع-وفق منظور نقدي/هدّام فقط، ولكن أيضًا من منظور بناءٍ أيضا، أي أنّه علينا أن ننظر إليه من زاوية السياسة الاستباقية البنّاءة التي تسعى-من خلال الهدم والتجاوز-إلى خلق حياة ثانية، حياة مغايرة، تسير وفق ديناميات وتكتيكات كوميديّة، قوامها التكافؤ (بين الجنسين) وحرّية الاحتجاج ضدّ الدّولة الرمزية، هدفها إعلام المركز بأنّ هنالك طُرقًا وسبلَ حياةٍ أخرى أكثر إنسانية وإنصافًا بإمكاننا العيش وفقها، وأنّ نظام القيم الذي نسير وفقه ليس صالحا لحمل آمال وتطلعات جميع الشرائح الاجتماعية، لذا ينبغي علينا أن نبدّد الخوف والتوتّر، وأن نثور دومًا، بقوّةٍ ووعيٍ، قصد "خلع القديم وإنتاج الجديد"[14].

لكن، هل هذه الدراما الساخرة التي تؤدّيها النسوة من خلال أفعال جسدية وإيحاءات جنسية وأعضاء تناسلية اصطناعية، غير خاضعة للرقابة الاجتماعية حقّا؟ هل يمكن عدّها ثورة حقيقية في وجه التقليد الديني والممارسات السّلطوية؟ أم أن هذه المتعة والجنس اللذين يتدفقان بدون قوالب نمطية، هي مجرّد ممارسة مؤقّتة تمارس بمباركة سلطة الوعي، تحيا مؤقّتا في زاوية مظلمة ثم تموت إلى الأبد؟

3. غروتيسكية الآعيروس وتحريف نظام القيم:

رأينا في الاحتفال السابق (طقس الأورار) كيف أنّ ارتداء الملابس المخالِفة للجندر كسمة أساسية للجنس المزدوج تعد مركزا لتنافرٍ جماليّ وثقافيّ فريد، يرتبط أساسًا بحاجة النساء الدائمة للخروج من حدود الهوية التي تفرضها عليهنّ أجسادهن، ولعلّ هذا يحيلنا بدوره إلى مسألة أعمق تتعلّق بالدور المركزي الذي تلعبه خزانة الملابس في إنتاج الجنس والتحكم في صيرورته، وهو ما يمنح الثوب قيمة كبيرة

تتجاوز المفاهيم المجرّدة، قيمةٌ تحوّله في نظرنا من مجرّد قطعة قماش إلى وسيط حرّ يتلاعب بالحدود بين الجنس والهوية الجنسية، وإلى جواز سفرٍ يضمنُ عبورا آمنا بين حدود الأيقونات الجندرية المسموح بها (اجتماعيا وثقافيا ودينيا) وحدود الممنوع والمحظور والمحرّم.

لكن، ماذا لو أنّ المرأة المتنكّرة والمغلّفة بالرمز لم تجد في صورة الرجل (المستعارة مؤقّتا) ما يلبّي جاذبية القاع التي تحكمها، ماذا لو استعارت صورة الحلزون هذه المرّة؟ كيف ستتمكّن-عبر استثمار حركات هذا الحيوان وسكناته-من إنشاء لغة دينامية يا ترى؟ وعلى أي أساس سيُبنى عنصر التشويش الخاص بها حتى تتمكّن من خلق مشهد كرنفالي يتحدّى الخوف ويضعضع هياكل السلطة الرمزية؟

مرة أخرى نجد أنفسنا أمام تنكّر كرنفالي غزير المعنى، لكن هذه المرة ليس في شكل رجل وإنما في شكل حلزون يغزوه شعور الشبق والنهم الجنسي، ونخصّ بالذكر ههنا طقس الحلزون الأمازيغي، أو ما يعرف بطقس الآعيروس، وكرنفالية الآعيروس ههنا واضحة تماما لا تحتاج إلى بعد نظر، وبالإمكان ملاحظتها بجلاء في تلك الفسيفساء المتجانسة التي يصنعها تلاحم النسبية الثقافية، والتناقض والازدواجية الكرنفاليين (نسبية المعايير الثقافية الرسمية، وتناقض علاقات القوة القائمة بين المركز والهامش، وازدواجية معاني الموت والحياة) وهي أمور لا يمكن رؤيتها إلا من خلال أجهزة تقنية تفكك معاني اللّعب الجاد وتحلّل دلالات الضحك الكرنفالي الساخر.

في الآعيروس تحاول النسوة التغلّب على الخوف أوّلا، ذلك أن الرعب الذي يعيشه الهامش في بلاد القبائل يقيد ممارساته ويحد من قدرته على أن يكون على طبيعته، وباختين في كتابه عن رابليه يؤكّد على ذلك بشدة، فالخوف بالنسبة إليه من " أسمى تعابير التقييد...التي لا يمكن هزيمتها إلا بالسخرية"[15]. والنسوة في الآعيروس يعين ذلك جيّدا، ويظهر هذا الوعي بضرورة تفكيك وظيفة الخوف المدمّرة في محاولة النساء الأمازيغيات إنشاء دائرة دافئة وضيقة من الممارسات المحظورة التي تحوّل "الأعلى" الروحاني إلى صور وصيغ "الأسفل" الجسدي والمادي: " تقوم المرأة التي تؤدي دور ذكر الحلزون بالتنكر بِبَرنوس يغطيها من رأسها إلى أخمص قدميها، وقد يحدث أن يكون الحاضرون في جهل تام لهويتها الحقيقية وتحمل تحت البرنوس عصا أو ما شابهها تومئ بها (كقضيب) من تحت القلنسوة، وترقص وسط حلقة النسوة وهن يشكلن جوقة، ويخاطبنها قائلات (وهن يغنين):

الجوقة: يا حلزون، يا صاحب البرنوس، قم لجلب الحطب من الغابة.

أعيروس: كلا، أنا غير قادر.

الجوقة: يا حلزون، يا صاحب البرنوس، قم للحصاد.

أعيروس: إنها تمطر في ذلك الحقل، وأنا غير قادر.

الجوقة: يا حلزون، يا صاحب البرنوس، قم لتتزوّج.

أعيروس: أنا قادر، أنا قادر، أنا قادر *.

وفق هذا النسق تستمر الحلقة في الدوران إلى أن ينال التعب من النساء الحاضرات، لأنها "حلقة مفتوحة، إذ كلما تغير السّؤال، يأتي الجواب بالصيغة النمطية نفسها (أنا غير قادر)، بينما كلما تعلق الأمر بالزواج والنساء قال الحلزون: أنا قادر، أنا قادر...وتتعالى القهقهات والتعليقات من هنا وهناك" [16].

بعيدا عن السخرية اللاذعة التي تحويها المقاطع المذكورة تجاه الرجال الكسالى المتقاعسين عن العمل نجد أن سبيلَ المرأة الوحيد للهروب من أعين السّلطة وسَوْطِها هو التنكّر بأزياء معيّنة، تكون في الغالب عبارة عن أثوابِ حيواناتٍ أو رجالٍ مجانين أو حمقى، لأن هؤلاء وحدهم من لهم الحصانة المطلقة حين يتعلّق الأمر بانتهاك السُّنن الأخلاقي العام أو تدنيس القيم والعقائد ورموز الإيمان، وهذه الأقنعة وحدها من لها القدرة على خلق توتّر فعلي وإحداث " صراع أيديولوجي محتدم"[17].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، وعلى غرار طقس الأورار الكرنفالي الذي يحوي جانبين من المعاني، أحدهما متعلّق بخلق البهجة، والآخر ساخر لاذع، ففي طقس الآعيروس جانب ثالث إضافي يتمّ فيه إظهار نوع من الانتقال الآني من سياسة الاحتجاج التخريبية إلى سياسة التوقع المسبق للبدائل، وإن كان هذا البديل الذي نتحدّث عنه ليس بديلاً بقدر ما هو حقيقة يُسعى إلى تغييبها من قبل نُخب السلطة المتحكّمة في الفضاءات الثقافية والاجتماعية، إنّ البديل الذي تقترحه المرأة ههنا–بمحاكاتها الساخرة–هو العمل والكدح والنضال والحرث، لا حرثَ أثلام النساء وأجسادهنّ فحسب(وإن كان هذا مرغوبا ومحمودا لدى النساء) ولكنّه حرث الأرض وبذر الزرع، فالأرض في المجتمع الأمازيغي رمزٌ للهُوية، والعملُ فيها وإحياؤها جزءٌ من الرّجولة، في حين أنّ التخلي عنها والتكاسل في خدمتها يُخرج الذكور من دائرة الرجال ويَصمهم بعار أبدي ومطلق.

ثمّ إنّ هذا التقريع الأنثوي للذكر هو جزء لا يتجزّأ من علاقة الحبّ والكراهية الأبدية، القائمة بين الثقافة العالية والمنخفضة، بين الهامش الأنثوي غير القادر على التّكيّف مع نظام مخادع، وبين المركز الذكوري الساعي لإخفاء نقاط ضعفه حتى لا يسمح للهامش بالانقلاب عليه، وإن كان هذا الضغط الاجتماعي والصّرامة المفروضة على الأنثى لها ما يماثلها أيضا تجاه الرّجل، إذ "من العبث أن نعتقد بأن الرجل يكفيه أن يولد رجلا ليستحوذ على السلطة، لا، بل ينبغي عليه أن يسعى إلى تأكيد مركزه...عليه

أن يجتهد في الحفاظ عليه، ذلك أنّ المجتمع يقدم له امتيازات وبالمقابل يخلق له أفخاخا ليختبره[18]. ليختبر رجولته، والرجولة في المفهوم الأمازيغي أبعد من أن تكون مرادفا للذكورة أو نقيضا للأنوثة فحسب.

وعموما يثبت هذا اللعب الأمازيغي الجاد بأن الكرنفال، وبالإضافة إلى ارتباطه بالأزمات ونقاط التحوّل وعكس أرقى أهداف الوجود الإنساني (المتمثّلة غالبا في محاولة خلق عالم طوباوي أو مدينة عالمية فاضلة) هو وسيلة تفكيكية بامتياز، إنّه شبيه بالتفكيك الحديث تماما، يتحدى استقرار العالم ويرى في كل شيء بذرةَ تغيير، فمن التقارب يخلق التباعد ومن الالتحام يخلق التنافر، ومن الموت يخلق الحياة، ومن الكراهية يخلق الحب، ومن هذه الازدواجية الأبدية التي تحكم الحياة يخلق حياةً ثانية، حياةَ اللعب الجاد والضحك الساخر والخلق العكسي القائم على التشكيك في الحقائق الراسخة، وهو في هذا شبيه بكرنفالات عصر النهضة التي شهدها رابليه وحلّلها باختين، فكلاهما يؤدّي وظيفة الإماتة والخلق، وكلاهما يمثل بداية دورة جديدة، حياة جديدة، فإذا كان الكرنفال الباختيني/الرابليزي يقف حدّا فاصلا بين كرونوتوبين رئيسيين هما كرونوتوب الأكل المباح وكرونوتوب الصوم الكبير فإن الكرنفال الأمازيغي (الأعيروس) يقف بدوره كحد فاصل ولحظة انتقال فريدة من كرونوتوب العزوبية إلى كرونوتوب الحياة الزوجية، وهو ما يثبت بوضوح طريقة الكرنفال الفريدة في الحفاظ على دورته الدائمة المتمثلة في الإماتة والإحياء الأبديين. ثمّ إنه وإذا كان دخول كرونوتوب الحياة الزوجية (بيت الزوج) يبدأ بكرنفال حلزوني متدفّق بدون قوالب نمطيةّ، فإن كرونوتوب العزوبية ينتهي بمشهد كرنفالي طريف تتشاركه الأم وابنتها (العروس)، ذلك أنه وأثناء خروج العروس من بيت أهلها نحو بيت زوجها لابد للأم الأمازيغية في بعض القرى من ممارسة طقسَ الولادة المتعارف عليه، فتحاكي عند عتبة الباب وضعية الولادة الطبيعية، حتى تتمكّن البنت/العروس من الخروج من تحت أرجلها وكأنها تولد من جديد، وكأنها تموت لتحيا حياة جديدة، حياة ثانية غير حياتها الأولى.

غير أنه وعلى الرغم من كلّ هاته القوّة التي يتمّ إنفاقها في هذا الاحتفال إلاّ أنّه يبقى مجرّد ظاهرة مؤقتة محدودة المدة والعمق، يتمّ طحنها بأقدام نظام الحياة القديم، فبمجرّد أن تهدأ النساء ويعود الهامش إلى هامشيته والمركز إلى مركزيته، يستعيد قانون الطاعة والقبول/والعصيان والإقصاء حيويته ويحكم قبضته على هياكل السلطة ومصانع المعنى، ولعلّ أولى بوادر عودة الحياة إلى نظامها (الطبيعي) هو استسلام المرأة مباشرة لطقس آخر (طقس يعقب طقس الآعيروس)، يكون الرّجل فيه هو حجر الأساس، ونخص بالذكر ههنا طقس قطع شعر المرأة وضربها على جبهتها بقصبة صغيرة: "فبعد التفرغ من حلقة الحلزون تكون

العروس حينئذ مرتدية ثوباً جديداً رقراقاً، وتعطّر بعطر الورود...ثم يدخل الغرفة شقيق زوجها ليشد لها الحزام وينزع عنها الوشاح، ويضربها ضربة خفيفة على جبينها باستخدام أعواد القصب"[19].

يحوي هذا الضرب الخفيف بعود القصب قوة رمزية هائلة، إنه طقس من طقوس العبور والانتقال من كرووتوب التمرّد والعصيان إلى كرونوتوب الطاعة والإذعان، وَيْكَأَنَّ أخ العريس (جنديّ السلطة الرسمية وحارس معبد الثقافة) يحاول تأديب العروس على انتهاكها للمحظور قبل لحظات، وكأنه يريد أن يرسّخ في ذهن المرأة الأمازيغية بأن هذا الفاصل الحلزوني القصير هو مجرّد هامش كرنوتوبي بسيط لا غير، محصور بين كرونوتوبين مركزيّين دائمين، والمركز لن يسمح بأي حال من الأحوال للهامش بالمرور عبر بوتقة التمرّد الحقيقي دون أن يحوّله إلى رماد.

تعود النسوة إلى الطاعة إذن، ما إن ينتهي التمثيل الآعيروسي، وكأنّهن يدركن يقينا بأن الاستمرار في المقاومة دفاعا عن حقهن في الوجود المختلف أمر مستحيل، وأنّ الخضوع هو مصير النساء تحت الشمس، يعدن إلى الحدود التقليدية المرسومة، إلى أشغال البيت وغزل الصوف ومخض الحليب وتربية الأطفال، متخلّيات بسهولة عن مسرحهنّ المتطرّف الذي تمّ تفكيكه وطحنه في لحظة ولادته نفسها، بكلّ أنويته وتكتيكاته وإشاراته التخريبية، وكأنه محكوم عليه بالموت حتى قبل أن يولد.

إنّ هذا الاستسلام التام للهامش الأنثوي يحيلنا إلى مسألة مهمة لا ينبغي إغفالها، فحواها أنّ هاته الطقوس الكرنفالية وهذا الهزل الغروتيسكي وإن كان يُظهر تمرّده التام وقلبه لمعايير العالم الأمازيغي رأسا على عقب، إلا أنه وفي جوهره لا يكسر النظام القائم بقدر ما يعززه ويزيد من قوّته، إنه أشبه بمادة أفيونية تخدّر الوعي الشعبي وتغلق عينيه على ضرورة الانقلاب الحقيقي، إنّه يكرّس، إن صحّ القول، عدم المساواة الموجودة داخل المجتمعات الطبقية نفسها، ويعطيها شرعية الاستمرار، بسماحه لشرطة الوعي بتقييده قسرا من الناحية الزمنية (في عرس أو ختان أمازيغيين) أو من الناحية الجغرافية (في غرفةٍ أو في فناء البيت المفتوح)، والكرنفال/الطقس الكرنفالي بهذا المفهوم لا يغذي الثورة، بل على العكس من ذلك تماما إنّه–في حدّ ذاته– ثورة مضادة محبطة تقف في وجه أيّ ثورة حقيقية يمكن أن تولد في لحظة انفجار، وهو الأمر الذي يؤكّده تيري إيغيلتون في طرحه حين يقول بأن "الكرنفال لم يكن يوما–وفي أي مكان–منشأ مقاومة حقيقي...إنّه تحرير مقيد في كل من المكان والزمان...إنه انفجار شعبي محصور وتمزّق هيمنة مسموح به...وهو بهذا يشكّل عملًا فنيًا ثوريًا مزعجًا ولكنّه غير فعال نسبيًا"[20].

ولا يتعلّق الأمر ههنا بهذا الكرنفال الأمازيغي المصغّر فقط، وإنما يتعدّاه ليشمل كلّ الكرنفالات العالمية المعروفة أيضا، بدءًا بالكرنفال المعروف باسم بوجلود في المغرب الأقصى، ومرورا بالكرنفالات الفرنسية والإسبانية والألمانية والمكسيكية، ووصولا إلى كرنفال البرازيل الكبير، كلّها مقيّدة ومحكومة بسيطرة قسرية، تُظهر للعيان أحقّية الآخر في الانقلاب، وتخفي تسييج المركز الناعم لهذا النوع من الاحتفالات، وكأنها تقول لتلك الجماهير الشعبية النسوية الغفيرة بأن سلطة تثبيت المعاني تخصّها وحدها، فهي وحدها الحاكم الأبدي الذي يقف فوق العالم ويبني حقائقه الثابتة.

خاتمة:

ونافلة القول:

إنّ الاحتفال في المجتمع الأمازيغي يعدّ مفتاحا ذهبيا للتغلغل إلى قلب الهوية المحلّية لكونه يقدّم-وبشكل مكثف-إحساسًا بالذات الفردية ومدخلا لفهم التغايرات الفكرية والثقافية للجماعة أو الكيان الإثني الواحد، ثمّ إنه يساعد ويشجّع الناس بمحتواه الفريد على التعرف على أنفسهم وعواطفهم وتطلّعاتهم، بالإضافة إلى منحهم القدرة لأن يكونوا على طبيعتهم، أحراراً وبلا قيود.

يُبرز المحتوى الثقافي للاحتفالات الأمازيغية قدرةً هائلة على تنظيم نبض المجتمع وتعزيز انسجام فئاته المختلفة، فالاحتفال ههنا خيط مركزي يتجاوز مجال الجماليات إلى محاولة إحداث التوازن بين المركز الصلب والهامش المناوئ له، فهو تارة وسيلة لشدّ دعائم القيم المركزية الصلبة، وتارة أخرى هو وسيلة لخلق كرونوتوبٍ لثورة مضادة، يُمْكِن من خلاله احتلال مراكز صناعة المعنى وبناء الأعراف.

إنّ الهيكلة الأيديولوجية للمجتمع الأمازيغي-ذات التوجه الهرمي الذكوري-تضع المرأة دائما في هامش الذاكرة والتاريخ والمجتمع، والمرأة من منظاره هذا مجرّد تابع، بل إنها مصدر تهديد محتمل وحقيقي، لذا وجب إسكاتها وكبح صوتها من خلال إضفاء الطابع المؤسسي على الاختلاف الجنسي أولا، وثانيا من خلال التقييد المؤسساتي الذي يحدّ من نطاق عمل المرأة في المجال العام، غير أن هذه النُظم المؤسساتية المكرّسة قد قوبلت دومًا بروحِ مقاومةٍ أنثوية رمزية فريدة شحذت قوتها بين الحين والآخر لتفكيك سلطة المركز وإحداث انقلاب مؤقّت عليه.

إنّ السلطة الأبوية/الهرمية الأمازيغية الجاذبة لم تغفل أبدا وفي أي وقت من الأوقات إيجاد سبل لامتصاص فعالية القوى المعارضة/النابذة، وأولى تكتيكاتها الفريدة لامتصاص هذا الاحتقان الثقافي والاجتماعي الذي تسببه صرامة القيم هو السماح بممارسة نوع من الألعاب والطقوس الاحتفالية ذات

النسق الكرنفالي، ومثال ذلك تلك الحلقات الهامشية المعروفة في الأوساط الأمازيغية بحلقات الأورار والأعيروس...وغيرها من الطقوس التي تعمد النسوة فيها-استجابة لشعور الاغتراب الذي تشعر به-إلى خلق واقع افتراضي مخالف للواقع المعاش، محاولةً اختبار مرونة وقوة حقائق الحياة العادية عبر مشاكسات واعية تتخلّلها بذور ثورةٍ على كل ما هو قديم ومكرّس وثابت.

يمكننا القول-وبشكل لا يعوزه اليقين-إنّ هاته الحلقات والطقوس الاحتفالية الأمازيغية المذكورة إنما يحكمها قانون الممارسات الكرنفالية المنبني أساسا على خاصّية الفوضى الخلّاقة، الساعية إلى تحرير الفئات الاجتماعية المهمّشة من رقابة النظام القمعي، أيديولوجيا وثقافيا واجتماعيا، ومن ثمّ كسر هرمية الوجود وتراتبية المجتمع عبر إتقان عنصر اللعب الجاد والضحك الساخر، مثلها مثل الكرنفالات الرابليزية/الباختينية تماما، والمعروفة بتعددية أصواتها وفوضوية كرونوتوباتها، وإلغائها للحدود الأخلاقية والدينية، وهو ما يجبر السلطة المركزية في النهاية على التخلي عن موقعها الرسمي كراهب ورجل دين وعالم وحاكم، وغيرها من الأمور الأخرى التي يُظهر تغييبها محاولةً جادّة لإلغاء الحياة لفترة قصد خلق عالم/حياة جديدة، يخضع فيها الإنسان لديناميات ومعاني مختلفة.

إنّ الملامح الكرنفالية التي تمرّرها إلينا الممارسات الاحتفالية في "حلقة أورار" تظهر بوضوح كيفية ثورة المرأة على قواعد الجسد واللباس والهوية المتعارف عليها، ذلك أنّ ارتداء النسوة الأمازيغيات للملابس المخالفة للجندر ههنا يعدّ رمزا صارخا لنشوء هوية جنسية جديدة، هوية زئبقية غير محددة، تراهن أولا على القناع والبشع كممارسة رمزية، ثمّ تنتقل إلى الضحك الكرنفالي واللعب الجاد لإحداث قطيعة مع الاستخدام التقليدي لشيفرات الجنس/الهوية الجنسية، متحدّية بذلك (مثلها مثل حفلات الزوايا وحلقات الأعيروس الأمازيغية)جميع المؤسسات الاجتماعية وعوامل التنشئة الخاصة بها، بداية من الأسرة، ثم المدرسة، ووصولا إلى المؤسسات الدينية ووسائل الإعلام، وهي بهذا لا تربك المعطى الأيديولوجي الرسمي فقط وإنما تزعزع بشكل مطلق استقرار النظام الجندري وتفكك بقوة ثبات المعنى الاجتماعي والثقافي والديني فيه، وكأنّي بها تحاول أن تقول بأن المظهر لا يساوي أبدا الوجود الفعلي، وبأن الرؤية العينية مهما كانت واضحة إلا أنها لا تساوي أبدا المعرفة الحقيقية.

هوامش:

* نحن ههنا لا نلغي فكرة وجود كرنفالات أمازيغية بالشكل الذي دعا إليه باختين ومثال ذلك كرنفال بوجلود، وكرنفال تلمسان وغيرها من الكرنفالات التي تُظهر (السمات الشكلية نفسها) التي تحدث عنها رابليه وحللها الناقد الروسي.

* العين الثالثة (the third eye): كتاب للناقدة الأمريكية فاطمة توبينغ روني، صادر باللغة الإنجليزية عن دار ديوك الجامعية بتاريخ 1996.

[1] حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، مقاربة أنثروبولوجية، (2013)، دار التنوير ط1، (الجزائر)، ص219.

[2] ميخائيل باختين، أعمال فرونسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين (2015)، منشورات الجمل، ط1، (بغداد–بيروت)، ص295.

[3] بيري سندرز، الضّحك، تر: سهيل نجم (2020)، دار الرّافدين، ط1، (بيروت، لبنان)، ص 288.

[4] ميخائيل باختين، أعمال فرونسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ص23.

* تكون الممثلة –في حفل الأورار– عادة امرأة متزوجة أو مطلقة، لها خبرة بأمور الزواج والجنس، ولها ما يكفي من الجرأة والمهارة الأدائية. (للاستزادة ينظر: حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، ص528).

[5] حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، ص526.

[6] حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، ص526.

[7] ميخائيل باختين: شعريّة دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التّكريتي (1986)، دار توبقال، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط1، (بغداد، الدار البيضاء)، ص 179.

[8] حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، ص528.

[9] حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، ص527.

[10] ميخائيل باختين، أعمال فرونسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ص415.

[11] المرجع نفسه، ص289.

[12] المرجع نفسه، ص167.

[13] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[14] ميخائيل باختين، أعمال فرونسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ص285.

[15] ميخائيل باختين، أعمال فرونسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ص489.

* قمنا باختيار مقاطع فقط من الحوارات الدائرة بين الحلزون والجوقة، وللاستزادة ينظر: حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، الصفحة 545 وما بعدها.

[16] حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي، السياق والبنيات والوظائف، ص 544، 545، 546.

[17] بيير زيما، النقد الاجتماعي، تر: عائدة لطفي (1991)، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، (القاهرة، باريس)، ص166.

[18] Tassadit Yacine, Amour, Phantasmes et Sociétes en Afrique du nord et au Sahara,(2000), ed: L'harmattan-awal, paris, (France), p37

[19] نبيل حويلي، أشعار الزواج بمنطقة عزازقة-مقاربة نياسية.2012، (مذكرة ماجستير) كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ص124.

[20] Terry Eagleton, walter benjamin or towards a revolutionary criticism, (1981), British Library, first published, London (UK).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 87 - 101 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التصورات النظرية لمفهوم الشعر ببلاد المغرب الإسلامي.

Theoretical Perceptions of the Concept of Poetry in the Islamic Maghreb Countries

Toumi Hicham / تومي هشام *

جامعة عباس لغرور خنشلة (الجزائر)،

University of Abbas Laghrour Khenchela (Algeria)

toumi.hicham@univ-khenchela.dz

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/03/30	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

مرّ مفهوم الشعر لدى النقاد المشارقة على مراحل متعددة وفي بيئات مختلفة بغية تحديده تحديدا واضحا، ويبرهن اهتمامهم به تلك المصنفات الكثيرة التي حوت أفكارهم حوله، كما لا يخفى على جاحد ما قدمه النقاد المغاربة من تصورات طيبة تخدم هذا الفن القولي الجليل، فكانت لهم وقفات كثيرة تسعى إلى تحديد مفهومه، وعلى هذا الأساس تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على ما قُدِّم في هذا الإطار عند النقاد المغاربة، ومعرفة ما إذا كان هذا الإرث النظري المغربي قيمة مضافة من خلال تصوراتهم تلك عن طريق الوصف والتحليل الذي أثبت استفادتهم من الإرث النقدي المشرقي في محاولاتهم تحديد مفهوم الشعر.

الكلمات المفاتيح: مفهوم الشعر، نقاد مشارقة، نقاد مغاربة.

Abstract :

Poetry, for eastern critics, has passed through multiple phases and different aspects in order to clarify and define it. Their interest in it is demonstrated by those many works that include ideas about it.

As it is known, the Maghrebin critics have given good perceptions that serve this great art of speech; so, they had many actions that seek to define poetry's conception. On this basis, this study seeks to stand on what was presented in this context by Maghrebin critics and to know whether this Maghrebin theoretical heritage is an added value through their perceptions by describing and analysing

* هشام تومي: toumi.hicham@univ-khenchela.dz

which proved that Maghrebin critics benefited from the oriental critical heritage in their attempts to define the concept of poetry

Keywords: poetry, Eastern critics, Maghrebin critics.

المقدمة:

لا يقل شأن الإرث النقدي ببلاد المغرب الإسلامي عما خبرناه وما تزودنا به من معارف ارتبط جلها بما هو وافد من المشرق فيما يخص فن القول الشعري على وجه التحديد، حيث منح المشارقة هذا الفن منزلة رفيعة بجعلهم إياه ديوانهم وحاملا لمآثرهم وصورة لبيئتهم...، وقد أخذ مفهوم الشعر ونقده يتبلور لديهم عبر مراحل متعددة وفي بيئات مختلفة ولدى كثير من المهتمين به سواء كانوا لغويين أو شعراء وكتاب، جاهليين ومسلمين، وفلاسفة أيضا بغية الوقوف على حقيقته المفهومية التي لازالت لحد الساعة مثار جدل في الأوساط النقدية، حيث تتبدل النظرة للشعر من عصر إلى عصر نظرا لسمة التجدد التي يتميز بها، لذلك يصعب تحديده تحديدا جامعا مانعا، فكان سعي النقاد من خلال تلك المفاهيم وذلك الاهتمام المتزايد أن يحيطوا بكل جوانب هذا الفن القولي الذي قال فيه الرسول محمد صلى الله عليه وسلم ((الشعر كلام من كلام العرب، جزل تتكلم به في نواديها، وتسل به الضغائن بينها))، وقال أيضا صلى الله عليه وسلم: ((لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين.)) وقال فيه عمر بن الخطاب رضي الله عنه: ((كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه)). نظرا لقيمته السامية التي حظي بها بينهم وشدة تعلقهم به، وهذا ما حدا بالنقاد المشارقة الذين أسسوا اللبنات الأولى من خلال دأبهم على تبيان كل ما يتعلق بعلمهم هذا وأن يضعوا في حقه مصنفات عديدة تتناوله بالدراسة والتحليل.

واهتمام المغاربة بالشعر —على حد السواء– يُتَرْجَمُ بعكوف كوكبة مُشَرَّفَةٍ ذات همة عالية من النقاد البارعين الحاذقين الذين وقفوا على عديد القضايا التي ارتبطت بالشعر العربي، فكان لهم باع من خلال مؤلفاتهم التي حوت آثارهم وأفكارهم وتصوراتهم ونظرتهم له بما أنه باب شريف ومهم، وعلى هذا الأساس يمكن أن تطرح مجموعة من الأسئلة المشروعة التي تنبني على:

1- ما مفهوم النقاد المشارقة للشعر؟

2- هل يمكن اعتبار ما قدمه المغاربة من تصورات نظرية لمفهوم الشعر امتدادا لما توصل إليه النقاد المشارقة؟

3- وهل يمكن أن نجد في مؤلفات بلاد المغرب الإسلامي قيمة مضافة أو جديدا تجاوزوا به المشارقة حتى يكسبهم ذلك تفردا وخصوصية؟

أولا: مفهوم الشعر عند بعض النقاد العرب (المشارقة):

من خلال ما حوته المصادر النقدية العربية وما تداولته حول الشعر يتعرف القارئ دون جهد أن للشعر يدا طولى وقيمة عليا في نفس العربي، حيث أنه كان بمثابة السيف السليط الذي يز الأعداء والسلاح الفتاك الذي يعلي ويخفض شأن من يشاء، وأنه مدعاة لتفاخرهم بأنسابهم وقبائلهم وشجاعتهم ومغامراتهم وحلهم وترحالهم...عبر العصور، ولا جرم في ذلك فهو مصدر من مصادر عزهم وعروبتهم... وقد اشتغل به العرب قديما ومنحوه أولوية قصوى في تآليفهم الكثيرة فبحثوا في تعريفه وتبويبه وتصنيفه وفي جل قضاياه التي ارتبطت بجودته وجماليته، سلاسته وجزالته وتأثيره...

حري بنا ونحن بصدد البحث في مفهوم الشعر أن نقف على التصور اللغوي عند من اختصوا بهذا المجال في معجماتهم الثرية بغية الامساك بدلالته المعجمية لديهم، حتى يتيسر لنا فيما بعد أن ندلف إلى تصوراته المفهوميه لدى النقاد الذين عنوا بوضع تعريفات له.

جاء في لسان العرب لابن منظور حول مادة شعر ما مفاده: "... والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعرا من حيث غلب الفقه على علم الشرع... وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر لأنه يَشْعُرُ ما لا يَشْعُرُ غيره أي يَعْلَمُ... ويقال: شَعَرَ فلان وشَعُرَ يَشْعُرُ شَعْرا وشِعْرا، وهو الاسم، وسمي شاعرا لفطنته."[1]

إن تقصي الدلالة اللغوية لهذا المصطلح الذي نروم تحديده في المعاجم اللغوية القديمة يُفضي إلى عدم وجود أي خلاف بين ما قُدِّم من لدن هؤلاء اللغويين، سواء مع الزبيدي في تاج العروس من جواهر القاموس، أو تاج اللغة وصحاح العربية للإمام أبو نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، أو غيرها حيث تشي تلك التعريفات إلى خصوصية الشعر عن النثر بأنه كلام منظوم موزون ومقفى ينشئه ناظم يتميز بفطنته وعلمه ومعرفته..

من هؤلاء النقاد الذين نستهل بموجبه ما قد يضفي نوعا من محاولة التحديد لعناصره (أي الشعر) المائزة عن باقي الفنون القولية الأخرى نجد:

1- **ابن سلام الجمحي (139هـ-232هـ) وطبقات فحول الشعراء:**

يعد مصنف طبقات الشعراء من أولى المصنفات النقدية التي أفردت موضوعها للشعر وتناول قضايا نقدية من قبيل: السرقات الشعرية، طبقات الشعر وكيف يتم الاختيار، نشأة الشعر العربي، الشعر بين الطبع والصنعة... كما يعد من الكتب النقدية التي قدمت الارهاصات الأولى لمفهوم الشعر "ونخصه بالقول لا لأنه خاض في الأفكار التي خاض فيها غيره من اللغويين والرواة، بل لأنه أول من نظَّم البحث في هذه الأفكار، وعرف كيف يعرضها، ويبرهن عليها، ويستنبط منها حقائق أدبية في كتابه طبقات الشعراء. شارك ابن سلام معاصريه في كثير من الأفكار، ولكنه محصها وحققها وأضاف إليها، وصبغها بصبغة البحث العلمي، وسلكها في كتاب خاص هو خلاصة ما قيل إلى عهده في أشعار الجاهلية والاسلام، فالفرق بينه وبين من عاصره كثير، كثير لأنه زاد على ما قالوا في النقد الفني، وفي النظرات في الأدب، وكثير على الأخص لأنه أودع كل المعارف في النقد كتابا لعله أسبق الكتب في ذلك. أودعها على طريقة العلماء، وفي عرف منطقي قويم، فهو بذلك من الذين أفسحوا ميادين النقد، وهو بذلك أول المؤلفين فيه."[2]، ودون الخوض في ثنايا الكتاب وما قدمه من قضايا تم ذكرها آنفا يجدر بنا التعريج دون اسهاب إلى مفهوم ابن سلام للشعر فنجد هذا القول: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات...ويعرفها الناقد عند المعاينة..."[3]، على الرغم من أننا لا نجد في كتاب ابن سلام فصلا خاصا بمفهوم الشعر إلا أننا نلمس في السطر السابق أنه قد اعتبر الشعر صناعة وهذا يعني أن عنصر الجودة أمر ضروري حتى يتم اعتبار ما يقال شعرا وهو أمر لا محالة يرتبط بالشاعر أو الصانع ذاته عندما يحسن صياغة ما يود نظمه، ضف إلى ذلك عنصر الثقافة التي تحيل في معناها البسيط إلى التزود بالمعارف والإلمام بها.

2- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر (159هـ/163هـ-255هـ)

هذا العلم بتميزه وحذقه وفطنته غني عن التعريف به لأنك إن فتشت عنه ستجده في الأدب واللغة وعلم الكلام، فهو الأديب واللغوي والمتكلم الذي يفحم الخصوم ويشغل الأذهان ويشد الأسماع بعمق فكره وسعة ثقافته "...ومع ذلك كله يتميز الجاحظ عن جميع الرواة بل يتميز عن جميع من ألموا بالنقد في القرن الثالث، ومرد هذا إلى طبيعته الذاتية وملكاته وسعة ثقافته. ويأسف الدارس لأن الجاحظ لم يفرد للنقد كتابا خاصا أو رسائل، وأنه أورد ما أورده من نظرات عرضا في تضاعيف كتبه كالحيوان والبيان والتبيين ..."[4]، وفي تعريفه للشعر نجد هذا القول المشهور له: "...والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج،

وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير."[5]، هذه هي النظرة الجاحظية للشعر التي على أساسها تم ذكر الأركان الأساسية المشكلة له، وبها يكون قد أعطى مفهوما مغايرا عن سابقيه عندما أقر بأن الشعر الجيد لا يتأتى إلا من شاعر له بصيرة نافذة في توظيف تلك الأركان مجتمعة، فالوزن مثلا من الشروط الأساسية التي تجعلنا نفرق بين ما هو شعر وما ليس بشعر، وهذا المفهوم الشعري قد جعل الكثير من النقاد يذهبون إلى أن الجاحظ من أنصار اللفظ دون المعنى...

3- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (213هـ-276هـ):

تظهر البراعة النقدية لهذا الأديب والفقيه والقاضي والمؤرخ المسلم من خلال مصنفه الشعر والشعراء الذي توخى فيه العدل في اصدار الحكم على الشعر والشعراء وفي ذلك يقول: "ولا نظرتُ إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر (منهم) بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه"[6]، يبدو من خلال هذا المنهج المتبع أن مبدأ المفاضلة لا يكون بين الشعراء لحداثتهم في العصر أو تأخرهم عنه بل ديدنه —كل قديم حديث في عصره- في ذلك الشعر في حد ذاته فجاءت نظرته عادلة وفق ما أقر هو وما اتُفِقَ عليه، وبعد تركيز النظر وجد ابن قتيبة أن للشعر أربعة أضرب:[7]

- ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه.
- وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.
- وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه.
- وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه.

إن هذه الأنواع التي تم ذكرها ووردت في مصنف ابن قتيبة هي التي يجب أن يراعيها النقاد في حكمهم على الأشعار، وعلى هذا الأساس يلاحظ أن هذا الناقد قد اجترح مقياسا يتمثل في حياد الناقد أثناء عملية النقد ويكون ذلك بعدم التعصب للقديم أو بنكران الحديث ونبذه أو إلغاء القديم بحجة أنه قديم مثلا. بل العبرة في الأمر مردها إلى الصلة الرابطة بين اللفظ والمعنى التي تتأسس على الجودة طبعا.

4- مفهوم الشعر عند قدامة بن جعفر (260هـ/276هـ-337هـ):

يقدم لنا قدامة المتأثر بالثقافة اليونانية في كتابه مفهوما للشعر يقول فيه: "إن أول ما يحتاج إليه في شرح هذا الأمر معرفة حد الشعر الجائز عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز

مع تمام الدلالة من أن يقال فيه: **إنه قول موزون مقفى يدل على معنى** 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، فإنه لو أراد مريد أن يعمل من ذلك شيئا على هذه الجهة لأمكنه وما تعذر عليه."[8]، يظهر من هذا المفهوم أن هناك عناصر أربعة أساسية قد ركز عليها قدامة كي يتم التمييز بين ما هو شعر وما دون ذلك وهي: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية وحتى تتحقق جودة الشعر لا بد من ائتلافها جميعا. كما أن الشعر عنده صناعة مثل أي صناعة أخرى تتأسس على طرفين أقصاهما الجودة وأدناهما الرداءة وما بين هذين الطرفين يسمى وسطا، ومن الشعر ما هو جيد ورديء ووسط، وقد تحدث قدامة عن الصفات التي تجعل الشعر غاية في الجودة مع تحديد العيوب التي تجعله يصل إلى أدنى درجات الرداءة.

تعد هذه الآراء النقدية إطلالة نظرية عجلى على تصورات المشارقة لمفهوم الشعر، ولا يزعم الباحث أبدا أنه اطلع على جل ما قدِّم في التراث النقدي عند العرب في هذا المضمار الشاسع، فحسبه فقط أن وقف على بعض تلك الآراء المبثوثة في بعض المصنفات التي عنيت بالشعر حتى يتسنى لاحقا الوقوف على ما قدمه المغاربة من آراء متعلقة بتصوراتهم النظرية له.

ثانيا: مفهوم الشعر عند بعض النقاد المغاربة:

لا أحد –على حد الاعتقاد– ينفي تأثر النقد المغربي بنظيره المشرقي، فبغض النظر عن كونهم هم الفاتحون الذين قدموا لهذه الأرض ونقلوا آدابهم وعلومهم لها، فإن استفادة المغرب العربي وبلاد الأندلس كانت واضحة فيما أنتجه النقاد المغاربة في بادئ الأمر، وعلى هذا الأساس فإن الرافد المشرقي العربي الطارئ أسهم في تأسيس ركائز صلبة مكنته من أن يستقل بنفسه في مجال الحركة النقدية ببلاد المغرب "وحين ندرس هذا النقد المغربيّ فإننا لا نريد أن نبتر الصلة التي تربطه بنظيره في المشرق العربيّ، لأن الآصرة قائمة، والوشيجة ماثلة، أضف إلى ذلك أن القريحة العربية–وإن تباعدت سكنا– فإنّها تتشابه إنتاجا بسبب ما يطبع البيئة والعقلية والحضارة العربية التي تستمدّ ضياءها من هموم مشتركة، ومن عادات وتقاليد تكاد تتماثل ما بين الشرق والغرب."[9] وبغية الوقوف على ما كان مسطرا له بمعرفة مفهوم الشعر عند النقاد المغاربة (فقد كان عبد الكريم النهشلي –فيما نعلم– أول من تعرض له بالدراسة، وأفرد له كتابا خاصا عرف باسم ((الممتع في علم الشعر وعمله))...)[10].

1- عبد الكريم النهشلي (ت 405هـ-1013م):

أبو محمد عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي الجزائري الشاعر والناقد والكاتب أصله من المسيلة التي كانت تسمى المحمدية صاحب الكتاب المشهور "الممتع في علم الشعر وعمله" أو "الممتع في صنعة الشعر" أو "اختيار الممتع" وفيه يتم التطرق إلى نظرته للشعر حيث وردت العديد من القضايا المتعلقة به من خلال كتاب تلميذه ابن رشيق العمدة ومما طرحه النهشلي في كتابه سالف الذكر: (ماهية الشعر- أولية الشعر- بين الشعر والنثر- فضائل الشعر ومزاياه- القينة الاجتماعية للشعراء في القبيلة- خلود الشعر- تأثير الشعر في النفوس- دواعي الشعر- أصناف الشعر- الإسلام والشعر- الموازنة بين الشعراء- آراء نقدية في بعض الشعراء- وأثر اختلاف البيئة في قول الشعر). أما القضايا النقدية التي أثارها عبد الكريم النهشلي وبخاصة في اختيار الممتع، فهي قليلة، فقد تكلم على: "القديم والجديد- اللفظ والمعنى- السرقات- الطبع والصنعة- نقد بعض فنون الشعر وأطرافه كالنسيب- رأي في البلاغة- فنون بلاغية كالتصدير والتقطيع والاتساع- والأوزان والقوافي) وحتى هذه النصوص التي اختصت بهذه القضايا، قصيرة جدا وتتسم بالشمول والعموم ويغلب عليها طابع العجلة."[11]

والملاحظ على النهشلي أنه من المؤثرين للشعر حيث يرى أنه خير بيان العرب وأن درجته عالية وسامية لفضله وعزته وكرمه حتى أنه يجعله بعد القرآن الكريم منزلة وفي ذلك يقول: "ثم خير كلام العرب وأشرفه عندها هذا الشعر الذي ترتاح له القلوب، وتجل به النفوس، وتصغى إليه الأسماع، وتشحذ به الأذهان، وتحفظ به الآثار، وتقيد به الأخبار."[12]، وهذا القول يحيل طيا إلى فكرة الإمتاع والفائدة. لكن في مذهبه ذلك اعتبر أن الشعر قدر بين جميع الأمم فهو ليس حكرا على العرب وحدهم إلا أنهم مكثرون فيه على غرار الأمم الأخرى، كما يجد المتصفح لكتابه سالف الذكر محاولة تقديم مفهوم للشعر حيث نجده يقول: "والشعر عندهم الفطنة. ومعنى قولهم: ليت شعري أي ليت فطنتي."[13]، والفطنة هنا ترتبط بالشاعر في حد ذاته فالحاذق الماهر الموهوب له القدرة على قول الشعر في مواطن متعددة ومختلفة، لاجتماع خصائص لا تكون لسواه قوامها الذكاء الذي يمكن هذا الموهوب من التمييز بين دقائق الأمور واكتشاف علاقات جديدة بينها، ضف إلى ذلك رهافة الحس أو الشعور التي تؤدي مجتمعة إلى تشكل الإبداع الشعري، إن كان هذا هو حد الشعر عنده وأنه أتى بالجديد على حسب ما قيل سابقا، فإن الأمر البالج ها هنا هو الوقوف على كون النهشلي بِعَدِّهِ الشعر فطنة.

يذكرنا هذا بالبيت الشعري ذائع الصيت لعبد الرحمان شكري رائد مدرسة الديوان:

أَلَا يَا طَائِرَ الفِرْدَوْسِ إِنَّ الشِّعْرَ وُجْدَان

حتى وإن وجدنا هذا التعريف ينبني على الدلالة المعجمية التي كنا قد أشرنا إليها آنفا –لسان العرب–مع الدلالة اللغوية لكلمة شعر التي عنت الفطنة والعلم ومن ذلك ما جاء في كتاب العين: "وشعرت بكذا أشعُرُ شعرا لا يريدونه به من الشعر المبيّت، إنّما معناه: فطنتُ له، وعلمت به. ومنه: ليت شعري، أي علمي. وما يُشعِرُكَ أي ما يدريك. ومنهم من يقول: شَعَرْتُهُ، أي عقلته وفهمته. والشِّعرُ: القريض المحدد بعلامات لا يجاوزها، وسمي شعرا، لأن الشاعر يفطن له بما لا يفطن له غيره من معانيه. ويقولون: شِعْرٌ شَاعِرٌ أي جيد..."[14]، إلا أنه يمكننا ذلك من القول إن النهشلي قد أفاد من النقاد الذين نحوا في تعريفاتهم الشعر المنحى اللغوي من مثل: الأخفش، اسحاق بن وهب، أبو حاتم الرازي وغيرهم حيث كان لهم الأثر البائن في تصور النهشلي لمفهوم الشعر، لكن الأمر الذي يجب التنبيه إليه أن النهشلي كناقد قد فهم فعلا حقيقة الشعر ولم يكن مثل من سبقه من النقاد الذين انتهجوا طرقا عديدة في محاولاتهم إعطاء مفهوم للشعر كما مر معنا سابقا.

كما يشير صاحب الممتع إلى قضية الوزن التي هي من ضرورات الشعر التي تميزه عن الكلام المنثور يقول: "لما رأت العرب المنثور يند عليهم ويتفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم تدبروا الأوزان والأعاريض، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء فجاءهم مستويا. ورأوه باقيا على مر الأيام، فألفوا ذلك وسموه شعرا."[15]، وهذا القول يرتبط من ناحية بحديثه عن نشأة الشعر التي وجدناها عند اليونان ترجع لقوى خارقة غيبية وآلهة تتحكم في العملية الإبداعية، أما عند العرب فقد جعلوا لكل شاعر شيطانا كما ورد في كتب الأخبار، ليبرهن من ناحية أخرى على أن الشعر وسيلة من وسائل تخليد المآثر وحفظ المناقب، وأن ما جعله قريبا للقلب خفيفا على اللسان سهلا للحفظ هي تلك الغنائية القائمة على اللحن والإيقاع التي تستدعي بالضرورة الوزن حتى يستوي الأمر عند قائل الشعر فيتيسر حفظه وإنشاده، أما عن أصناف الشعر عند النهشلي فإن المطلع على ما كتبه تلميذه ابن رشيق القيرواني يدرك تمام الإدراك أنه صنفه وفقا للتصنيف الأخلاقي الديني، أي على أساس الفضيلة وفي ذلك يقول وهو يثبت النص لأستاذه "وقال عبد الكريم: الشعر أربعة أصناف: فشعر هو خير كله وذلك ما كان في باب الزهد، والمواعظ الحسنة، والمثل العائد على من تمثل به بالخير، وما أشبه ذلك، وشعر هو ظرف* كله، وذلك القول في الأوصاف، والنعوت والتشبيه، وما يفتنُّ به من المعاني والآداب، وشعر هو شر كله، وذلك الهجاء، وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس، وشعر يتكسب به، وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما

ينفق فيها، ويخاطب كل انسان من حيث هو، ويأتي إليه من جهة فهمه."[16]، هذه هي الأصناف التي شملت مراد النهشلي الذي انطلق في تصوره لمواطن الجمال التي يعبر عنها بالشعر الخير الذي ينطبق مع قول الرسول محمد صلى الله عليه وسلم في أن الشعر: "كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه" ومن الشعر أيضا خبيث وطيب، وقد ورد أيضا أن حسان بن ثابت قال:[17]

وَإِنَّمَا الشِّعْرُ لُبُّ المَرْءِ يَعْرِضُهُ عَلَى المجَالِسِ إِنْ كَيِّسا وَإِنْ حُمُقَا
وَإِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ بَيْتٌ، يُقَالُ، إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا

ومهما يكن من أمر فإن الجدير بالذكر ها هنا أن النهشلي حتى وإن كان اتباعيا في آرائه النقدية إلا أن هذا لا يعد عيبا طالما نجده يمثل المرحلة التأسيسية لبداية التنظر المغربي التي حتمتها المرحلة المعيشة بكل تفاصيلها، حيث أن صياغة الآراء النقدية المشرقية ستكون هي الغالبة بداءة ولا جرم في ذلك طالما الأرض مغربية والوافد مشرقيا والصياغة مغربية.

2- مفهوم الشعر عند أبي اسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني (ت 453هـ-1061م):

هو صاحب كتاب زهر الآداب وثمر الألباب وقد قصد منه صاحبه الأدب لا النقد "وإنما هو واحد من الكتب الأدبية العامة التي ظهرت في القرن الرابع، يشبه في طريقته الأمالي لأبي علي القالي، والبيان والتبيين للجاحظ، وعيون الأخبار لابن قتيبة، والكامل للمبرد..."[18]، وهو مصنف موسوعي نظرا لما تضمنه بين دفتيه من أخبار كثيرة وأشعار وخطب وملح وطرف ورسائل ومقامات وأخبار وغيرها وقد تطرق فيه "إلى مسائل بلاغية ونقدية تتعلق بنقد الشعر والشعراء والموازنة بينهم، والحديث عن بعض أغراض الشعر وبناء القصيدة، وبلاغة اللفظ والمعنى والطبع والصنعة، والسرقات الأدبية، ومنزلة الشعر وقائليه، وكلها موضوعات نقدية مبثوثة في ثنايا الكتاب الذي تغلب عليه الصبغة الأدبية."[19]، لقد عمد الحصري في كتابه هذا إلى عديد القضايا التي كانت لها صدى في زمانه بأسلوب أدبي تتخلله شذرات نقدية في أماكن مبعثرة من صفحات مصنفه، وهو في كل ذلك يورد أخبارا مستمدة من شيوخه وممن تتلمذ على أيديهم. وعلى الرغم من أنه تناول ما ارتبط بالشعر من قضايا إلا أنه "يكتفي بإيراد تعاريف مقتضبة للناشئ الأكبر، والخليل بن أحمد، وعمارة بن عقيل..."[20]، فكتابه هذا بذوق صاحبه الأدبي تناول فنون القول كالشعر والنثر وغيرهما ولم يقدم تعريفا واضحا للشعر ينسب له في حد ذاته.

3- مفهوم الشعر عند أبي علي الحسن ابن رشيق المسيلي القيرواني (390هـ-456هـ):

إنه النابغة المغربي الفاضل البليغ الأديب الجليل الذي اشتهر بمؤلفه ذائع الصيت: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده وقد قال فيه ابن خلدون في مقدمته: "وممّن ألّف في البديع من أهل إفريقية ابن رشيق، وكتاب العمدة له مشهور، وجرى كثير من أهل إفريقية والأندلس على منحاه، واعلم أنّ ثمرة هذا الفنّ إنّما في فهم الإعجاز من القرآن..."[21]، وهو كتاب موسوعي اشتمل على قضايا نقدية عديدة ومتشعبة لا يسعنا المقام ها هنا حتى نتناولها جلها، بل القمين بالذكر هو حد الشعر عند هذا العلامة الفهامة الذي حاول أن يضع ما يميز الشعر عن غيره من الفنون بقوله: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لا يطلق عليه أنه شعر..."[22]، يبدو من خلال هذا الحد للشعر أن ابن رشيق يرى أنه يتأسس على أربعة أشياء رئيسية وقد ذكرها بلفظها، لكن الشعر قبل كل هذه العناصر هو نية وقصد وقد فسر المقصود من ذلك حيث أورد أن هناك كلاما يأتي موزونا مقفى وهو ليس بشعر، وهنا يبرز واضحا أن الشعر يرتبط بالحالة النفسية لقائله وهو الشاعر تحديدا من خلال ذلك الإحساس النفسي الذي يُبعث ليؤثر في المتلقي.

لكن هذا لا يعني أن هذا الناقد لم يردد ما أورده النقاد السابقون من كون الشعر هو كلام موزون مقفى بل زاد عليه عنصر النية التي بها يُستطاع التمييز بين الشعر والنثر لأن عنصر التأثير القائم على الشعور هو المعول عليه في حد الشعر لديه ويعضد ذلك هذا القول الذي يصب في ما يمكن أن يرتبط بسبب إطلاق تسمية "شاعر" التي ترتبط بالموهوب القائل للشعر: "وإنّما سمي الشاعر شاعراً، لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره؛ فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ أو ابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص ممّا أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان إطلاق اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير"[23]، وعلى هذا الأساس فلا نية بلا موهبة ولا شعر أصلا دون اجتماعهما. وما يزيد من قيمة ما ذهب اليه ابن رشيق حول أن الشعر في أساسه وجدان وشعور وأن له قدرة عجيبة على التأثير واستمالة المتلقي بطريقة تلعب فيها المشاعر الدور الأساسي في تحقيق نشوة في الروح عند الاستماع.

كما تطرق في موقع آخر من كتابه إلى مسألة الطبع باعتباره ركن ركين في قول الشعر وذلك حين يعقد مقارنة على وجه المشابهة بين البيت من الشعر والبيت من الأبنية، ولا يغفل ابن رشيق القيرواني وهو الحاذق بأمور النقد أن يضيف إلى العنصر السابق –أي الطبع– عنصرا مهما آخر تداولته الكتب النقدية وتم عده من السبل التي تؤدي بصاحبها إلى الفحولة نظرا لما تقدمه من معونة كبرى في تأصيل الطبع وهي الرواية، وبناء عليه يقدم ابن رشيق نظرته في الشعر حيث يقدم للشاعر نصائح من قبيل حفظ الأشعار والأخبار التي ستعينه دون شك في شحذ همته وتنوير بصيرته وتقوية طبعه لأن هذا الأمر ليس بدعا بل هو موجود عند الشعراء الفحول، وأن يتعلم ممن أكثر منه خبرة لأن معرفة الشيء لا تتأتى إلا من خلال مدارسته ومعرفته حق المعرفة، فحتى المطبوع سيتوه ولن يجد له منفذا إذا لم يهتد بالرواية التي تكمل الطبع وتنقح القريحة وتنمي السجية وتفتق الذهن وتمنح النقاء وتضمن للشعر طول بقاء، ولا يشكل الأمران السابقان مجتمعان ما قصد به ابن رشيق إلا بإضافة عنصرين مهمين وهما: العلم، والدربة، والعلم هنا باب واسع للشاعر أن يدخل من أبوابه العديدة كمعرفة أيام العرب وأنسابها وأخبارها وأمثالها وحكمها ولغتها غريبها متداولها... والدربة التي تصقل شاعرية الشاعر من خلال اقتدائه بمن سبقوه والسير على سمتهم حتى تتم المهارة وتكتمل الموهبة وتخرج الصناعة في أجود ما يكون، وعلى كل حال فإن هذا الجهد محفوظ واتباع القدماء موجود في آرائه النقدية التي خبرناها في مفهومهم للشعر.

4- مفهوم الشعر عند أبي الحسن بن محمد بن الحسن بن حازم الأنصاري المعروف بحازم القرطاجني (608هـ-684هـ):

إن المعول عليه في هذا الباب هو كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء الذي حوى بين دفتيه آراء عميقة عمق فكر صاحبها الذي منح الدرس النقدي والبلاغي روحا جديدة لتفرد هذا الكتاب بخصائصه عما سبقه عندما اعتمد على نظريات أرسطو في البلاغة والشعر، وهو على هذا الأساس قد استفاد من التراث الفلسفي اليوناني في دبجه كتابه ذائع الصيت وهذا ما يلمس في تعريفه للشعر إذ يقول: "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها."[24]، مما تجدر الإشارة إليه بداية أن هناك مشاكلة مبدئية بين هذا التعريف والتعريفات التي مرت

معنا سابقا، حيث نجد الشعر كلام موزون مقفى إلا أن المخالفة تكمن في جعله الشعر يقوم بعد تلك العناصر على التأثير في قوله التحبيب والتكريه أي في فكرة التلقي والقوة الانفعالية التي تحرك النفس وتؤثر فيها، ولو أمعنا النظر لوجدنا أن النقطتان البؤريتان في هذا التعريف هما أمران أساسيان: المحاكاة والتخييل، فما المقصود بهما؟

فالمحاكاة في اللغة لا تعدو أن تكون معبرة عن المشابهة والإتيان بالمثل وقد عبر عنها أفلاطون بقوله: "تقليد لأناس يمارسون عملا اختياريا أو اضطراريا، ويحسبون أن عملهم هذا يتمخض عن نتائج خيرة أو شريرة."[25]، كما أن المحاكاة عنده ما هي إلا ضرب من العبث "فأفلاطون، باسم الحقيقة والفضيلة، يحقر المحاكاة وجميع الفنون التي تعتمدها، وخصوصا الشعر، موجبا طردها من دولته المثالية: دولته عقلية منظمة، والشعر عاطفي قلق، فضلا عن أنه ضار حقير."[26]، أما أرسطو فقد دافع عن المحاكاة مانحا إياها جانبا إيجابيا نافيا أن تكون هناك خصومة بين الشعر والفلسفة، وهذا يعني أنه لم يتبع آراء أستاذه. بل خالفها ليثبت أن الانسان يتعلم بالمحاكاة وهي ليست ضارة بل نافعة، فالفن ذو غاية سليمة بل يؤدي إلى التطهير، وهو في كل هذا يبني آراءه على أن المحاكاة هي جوهر الشعر وصميمه..."[27].

والأخيرة –أي التخييل– كما جاء في لسان العرب: "خيل: خَالَ الشَّيءَ يَخَالُ خَيْلًا وَخِيلة وَخَيلة وَخَالا وَخِيلا وَخَيَلَانا وَمَخَالة وَمَخِيلَة وَخَيْلُولة: ظنه..."[28]، وهو كما يرى حازم في قوله: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض."[29]، وهي توحي في أبسط دلالة لها على أن الشاعر يتفاعل مع عالم خارجي عنه يبني من خلاله تصورات تترجم وفقا لإحساسه وشعوره شعرا، ويتم ذلك من خلال التقاء عالمين عالم الشاعر الداخلي المرتبطة بنظرة الفنان طبعا والعالم الخارجي المحاكى فالشعر "كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. وإلتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أم كاذبة، لا يشترط فيها، بما هي شعر، غير التخييل"[30]، وبناء على هذا فإن جوهر الشعر هو التخييل، فالعبرة في التمييز بين ما هو شعر وما ليس بشعر لا يكون في الصدق والكذب بل في كون الشعر كلاما مخيَّلا لأن مهمة الشعر الأولى هي التأثير، فالعملية الشعرية "تبدأ بالصور المخيلة التي تنطوي على معطيات مثيرة وموحية، وتحدث فعلها

عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة التي يسعى إليها الشاعر، ويلج المتلقي عالم الإيهام، فيستجيب لمجرد الانفعال بالأثر الجمالي."[31]

يظهر أن نظرة حازم القرطاجني للشعر بما فيها من تركيز على فكرتي التخييل والمحاكاة قد غيرت في التصورات النظرية السابقة لمفهوم الشعر عند النقاد الذين سبقوه، لأنه ببساطة قد فهم مغزى الشعر بما أنه تأثير قبل كل شيء أو هو ما يحدث من انفعالات لدى المتلقين تؤدي إلى الانبساط أو الانقباض، وبما فيه من قدرة على توجيه سلوكهم.

الخاتمة:

في ختام هذا البحث الذي حاول الوقوف على التصورات النظرية لمفهوم الشعر ببلاد المغرب الإسلامي تم التوصل إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

- لا يمكن بأي شكل من الأشكال فصل كل ما ارتبط بمفهوم الشعر في بلاد المغرب ما قدمه المشارقة بداية، حيث كانت لهم آراء طيبة في هذا المضمار، وقد استفاد النقاد المغاربة من هذه الآراء كثيرا، فكانت انطلاقتهم من هذه القاعدة التي وضع لبناتها المشارقة.
- ارتبط مفهوم الشعر عند النهشلي بالفطنة فالشاعر الموهوب له القدرة على قول الشعر في مواطن متعددة ومختلفة، لاجتماع خصائص لا تكون لسواه قوامها الذكاء الذي يمكنه من التمييز بين دقائق الأمور واكتشاف علاقات جديدة بينها.
- لم يقدم القزاز مفهوما للشعر في مصنفه الضرائر بل اهتم في كتابه هذا بكل الجوزات التي تصح للشاعر، وقد كان مدافعا عن الشعر والشعراء ضد النحاة المتزمتين الذين رأوا في ذلك الخروج مفسدة للشعر.
- أما الحصري القيرواني فقد جعل من مصنفه مختصا بالأدب لا بالنقد حيث تطرق فيه لنقد الشعر والشعراء والموازنة بينهم، والحديث عن بعض أغراض الشعر وبناء القصيدة، وبلاغة اللفظ والمعنى والطبع والصنعة، والسرقات الأدبية، ومنزلة الشعر وقائليه...
- جعل ابن رشيق القيرواني للشعر أربعة أشياء رئيسية وقد ذكرها بلفظها اللفظ والوزن والقافية والمعنى، لكن الشعر قبل كل هذه العناصر هو نية وقصد وقد فسر المقصود من ذلك حيث أورد أن هناك كلاما يأتي موزونا مقفى وهو ليس بشعر، فالشعر شعور لا يتأتى من شاعر موهوب.

- ركز القرطاجني في وضعه حدا للشعر على المحاكاة والتخييل باعتبارهما جوهر الشعر وحقيقته، فلا يستقيم دونهما، وهو على هذا الأساس يعتبر الشعر ما أثر في المتلقين دون النظر في صدقه أو كذبه.

هوامش:

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج4، ص410.

[2] محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، (2001)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، ص15.

[3] نفسه، ص ص27/26.

[4] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، (1971)، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، ص94.

[5] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، ج3، (1965)، تح، عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، ص ص132/131.

[6] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص62.

[7] نفسه، ص ص69/68/66/64.

[8] أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، دط، دت، 64.

[9] نفسه، ص31.

[10] بشير خلدون: الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، (1981)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ص53.

[11] نفسه، ص ص56/55.

[12] عبد الكريم النهشلي القيرواني: الممتع في صنعة الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، دط، دت، ص11.

[13] نفسه، ص19.

[14] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج2، (2002)، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، ص337.

[15] عبد الكريم النهشلي، مصدر سابق، ص19.

[16] أبو علي الحسن بن رشيق، القيرواني، الأزدي: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ج1، (1981)، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط5، ص118.

[17] عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، (1929)، المطبعة الرحمانية بمصر، ص292.

[18] نفسه، ص87.

[19] أحمد يزن، يزن: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، مرجع سابق، ص341.

[20] المرجع السابق، ص88.

[21] ابن خلدون: المقدمة، (1984)، الدار التونسية للنشر، دط، ص72.

[22] ابن رشيق القيرواني: العمدة، مصدر سابق، ص ص120/119.

[23] المصدر نفسه، ص116.

[24] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، دت، ص71.

[25] جمهورية أفلاطون: نقل حنا خباز، بيروت، (1969)، نقلا عن مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، (1981)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص89.

[26] مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، ص90.

[27] أنظر: نفسه، ص ص91/90.

[28] ابن منظور: لسان العرب، ج11، ص226.

[29] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص79.

[30] المرجع السابق، ص89.

[31] بديعة الخزازي: مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين دراسة نقدية تحليلية، (2005)، دار المعرفة للنشر، الرباط، المغرب، ط1، ص102.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 102 - 120 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الكتابة بالجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي:(ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير)

Writing by the Body in Ahlam Mosteghanemi's Trilogy (Memory of the Body, Sensé Chaos, Bed Passerdy)

د.زهرة طويل / Dr. zahra touil *

جامعة زيان عاشور بالجلفة (الجزائر)

University of Ziane Achour, Djelfa (Algeria)

Touilzahra2016@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/03/19	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

تتجاوز هذه الدراسة عبثية السّجال والجدال القائم حول قضية الاعتراف بوجود كتابات المرأة أو عدم الاعتراف بها، إلى قضية ممارسة فعل الكتابة في حد ذاته، خاصة والمرأة تشكل لحظة كشف جديدة ورؤية مغايرة للكتابة، هي (الكتابة بالجسد)، خاصة أيضا مع ظهور جيل جديد من الروائيات الجزائريات، اللّواتي انطلقن في ممارسة فعل الكتابة من وعي عميق، يحتفي بتيمة الجسد باعتباره هوية أنثوية، انطلاقا من تغير موقع المرأة في العملية الإبداعية لتكون هي المؤلف بدلًا من كونّها موضوعًا للإبداع. وقد اخترت، لمناقشة ما سبق وغيره، الجسد الإبداعي الورقي المتمثل في:((ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير))) محاولة الإجابة عن مجموعة من الإشكاليات أهمها: كيف أنكتب الجسد الأنثوي في ثلاثية مستغانمي وكيف كانت عملية العبور من الجسد الحسي إلى الجسد النصي؟ .

أطّر الدّراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم على استقراء النصوص وتحليلها واستخلاص النتائج. ولعل أهمها: أن مساحة الكتابة لدى مستغانمي تنطلق ملتصقة بالجسد، تنسج النص من الجسد، بكلّ ما تعنيه الكلمة، (نسيج النص/ نسيج الجسد)، فتضيف نكهة جديدة نشتم داخلها رائحة مستغانمي دون أن نقرأ اسمها على غلاف رواياتها، كما نشتم فيها رائحة الأنثى وجاذبيتها.

الكلمات المفتاح : كتابة، جسد، مرأة، نص، لغة، ذات.

Abstract :

This study transcends the absurdity of the controversy surrounding the issue of the existence or mon- recognition of women's writings ,passing to the problem of

* زهرة طويل: touilzahra2016@gmail.com

practicing the act of writing itself, specially that she (woman) constitute a new revelation moment as well as a different view of writing which is (writing by the body),especially with the emergence of a new generation of Algerian finale novelists, whom set out to practice the act of writing from a deep awareness, lionize the theme of the body as considering it a female identity, starting from changing women's position in the creative process to be the author instead of being the subject of relativity .i selected to discuss the precious and other, the creative paper body ((Ahlam Mosteghanemi's trilogy (memory of the body, senses chaos, bed passerby))) attempting to answer a set of issues like : how was the female body written in the Mosteghanemi trilogy ? how was the process of passing from the sensory body to the textual body ?

The study frames the descriptive analytical me thud that is based on texts extrapolating and analyzing them as well as drawing conclusions . probably the most significant is that the writing space of mostghanemi shove off through attaching to the body, spun the text from the body with all meaning of the word ,(text texture /body tissue) add a new flavor that enables us to smell mostghanemi s aroma inside it with oat reading her name on her movels cover as we smell the female scent and attractiveness on it.

Keywords: Writing, body, woman, text, language, subject.

مقدمة:

يمثل الجسد أحد المحاور التي دارت حوله نصوص الأدب النسائي، والذي تكسب من خلاله الذات النسوية هويتها، تلك الهوية التي تنقاد مرغمة للسائد الاجتماعي والأعراف المجتمعية. وما بين الخضوع للأعراف، ورغبات الجسد يتشكل الوعي بالتعامل مع هذه الخاصية في حلقة إبداعية بين المرأة والكتابة تسمى (الكتابة بالجسد). وهي لحظة كشف جديدة ورؤية مغايرة للكتابة، خاصة مع ظهور جيل جديد من الروائيات الجزائريات، اللّواتي انطلقن في ممارسة فعل الكتابة من وعي عميق يحتفي بتيمة الجسد باعتباره هوية أنثوية، انطلاقا من تغير موقع المرأة في العملية الإبداعية لتكون هي المؤلف بدلًا من كونّها موضوعًا للإبداع. وقد اخترت، لمناقشة ما سبق وغيره، الجسد الإبداعي الورقي((ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير)))، فما المقصود بمصطلح الكتابة بالجسد؟ وكيف كانت عملية العبور لدى

مستغانمي من الجسد الحسي إلى الجسد النصي؟. هذا ما تحاول أن تجيب عنه هذه الدراسة من خلال استقراء نصوص الثلاثية وتحليلها واستخلاص النتائج.

أولاً – مفهوم الكتابة بالجسد:

ظهر مصطلح (كتابة الجسد) ليشير إلى تلك الكتابة النسائية المنطلقة من الجسد، والمصطلح أطلقته (جوليا كرستيفا) عام1974، في كتابها (ثورة اللغة في الشعر)، ومن ثم تحول الجسد في الثقافة النسوية إلى رمز للتعبير عن وعي المرأة بذاتها ورغبتها في الاستقلال، ومقاومة سلطات القهر الذكوري عبر التاريخ. مما جعله بؤرة الإبداع المعاصر، وقد حضر الجسد في كتابات المرأة ليندد بقهر الرجل لها، وأدى إلى التركيز على الكتابات النسوية، فقد وقفت المرأة في خطابها الأيدلوجي في مقابل الرجل، وصار الإبداع النسوي يراهن علي كشف الممارسات التي تتم على جسد المرأة، أو فضح اختزال المرأة في جسد، أو حتى هدم فكرة تكبيل جسد المرأة وتأثيمه في مقابل تلك الحرية الممنوحة للرجل ليعبر عما يشعر به ويريده من جسد المرأة، وظهرت روايات كان رهانها الرئيس منصبا على الجسد والحواس ومن هذه الروايات ثلاثية أحلام مستغانمي، وتعد هذه خطوة جديدة علي طريق ثقافة الجسد والحواس، فرهان الرواية الأساسي هو جعل الجسد الأنثوي فاعلا راغبا، وليس مجرد مفعول به، وهذا –كما سبق وأشرنا– ناتج عن رغبة المرأة في تغيير نمط العلاقة بينها وبين سلطة الرجل وقهر فحولته[1].

ويرجع نبيل سليمان بداية الاشتغال بتيمة الجسد في الرواية العربية، إلى العقد السابع من القرن العشرين، مع " نوال السعداوي" ومثيلاتها؛ إذ كانت تسقط دراساتها وخبرتها كطبيبة وناشطة اجتماعية في هذا المجال. وفي الوقت ذاته بدأ يظهر موضوع الجسد في قالب روائي حداثي مثلما نجد في رواية (غادة السمان) (بيروت 1975). وقد بلغ الاشتغال بالجسد ذروته، في نهاية القرن الماضي، مع روايتي أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد 1993،وفوضى الحواس 1998)، لتتنوع الإنتاجات بعدها. وتختلف طرق تناولها لتشمل الاغتصاب والخيانة الزوجية والمرأة المومس وغيرها."[2].

ثانيا– أحلام مستغانمي والكتابة بشروط الجسد:

تعد أحلام مستغانمي من أبرز الروائيات اللواتي خضن مغامرة الكتابة ودخلن ساحة المواجهة وأثبتن وجودهن بكتابات تضاهي الكتابة الذكورية بل وتتفرد عنها بأسلوب أكسبها الاختلاف والتميز وجعلها سيدة اللغة الروائية، لغة ذات ذوق جديد للكلمة يختلط فيها الجسد باللغة، جسد للمرأة وجسد للغة في حد ذاتها، هنا تنحرف اللغة عن مسارها الفحولي المتسلط إلى مسار الأنوثة والرضوخ، خاصة حين جعلت

من الجسد أداة فعالة في الكتابة و بنية تخييلية في الإبداع يكتسي قيمة ثقافية وجمالية تميز الأنثى تحديدا. وغدا أحد المداخل التي سلكتها أحلام مستغانمي للتميّز فأنتجت لنا حلقة في الإبداع مثلتها ثلاثية (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير).

يسجل الجسد حضوره عند أحلام مستغانمي منذ لافتة نصها (ذاكرة الجسد)، "لأن الكتابة في هذه الرواية وكل رواياتها تنحو منحا خاصا، إنها كتابة تنطوي تحت ما يسمى بـ (كتابة الجسد) وكأنها تشكل لحظة كشف جديدة ورؤية مغايرة للكتابة وقدرة على البوح تكسر حاجز المستحيل لتبدو اللغة حية تماما مع الجسد الرغبوي، وهذا من خلال ثلاثيتها (ذاكرة الجسد) (فوضى الحواس)، (عابر سرير) فقدرتها على البوح وقلب سرائر أبطالها كما يقلب القفاز وتحقيبهم في الزمان وتخفيزهم في المكان [...] من ممكنات التعبير واستحالاته."[3]

إن الكتابة بالجسد في الثلاثية تتجلى انطلاقا من عالم (خالد بن طوبال) في (ذاكرة الجسد) وصحفي (فوضى الحواس) و(زيان) (عابر سرير)، الرسام الذي يعيش على وقع أجساد اللوحات فقد احترف (خالد بن طوبال) مهنة الرسم جراء تعرض يده للبتر إثر مقاومة المستعمر الفرنسي على أرضه (الجزائر)حين اخترقت رصاصتان ذراعه اليسرى يقول:" أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسية ذراعه."[4] يعكس هذا المقطع مقاومة وغيرة البطل على وطنه، فهو رجل مقاومة ترك جزء من جسده على ساحة المعركة، فأصبح بذلك شاهدا وشهيدا، شاهدا على أسرار هذا الجسد، وشهيدا لأنه ضحى بأغلى ما يملك (اليد المفقودة). فقد واجه البطل (خالد بن طوبال) البتر الجسدي الذي غير حياته والمرتبط ارتباطا وثيقا بالبتر المعنوي وهي اللحظة التي فقد فيها والدته، فقد بتر بموتها عضو جوهري من حياته وهذان النوعان من البتر الجسدي والمعنوي رسما بالألم والوجع ملامح البطل، ولونا حياته بالفقد والنقص والحرمان، لذلك حاول طبيبه مواساته ونصحه حين قال له: أن فقدانك ذراعك قد أخل بعلاقتك بما هو حولك. وعليك أن تعيد بناء علاقة جديدة مع العالم من خلال الكتابة أو الرسم."[5]، ولعل هذا المقطع يعكس مستقبل البطل ويختصره ويفتح أمامه أفقا جديدا أدخله معارك من نوع آخر فنية الطابع، فكان عليه أن يواجه الواقع الجديد الطارئ، الذي ينبغي أن يتعايش معه ويتقبله على الرغم من ذاته المبتورة. "فالرسم أيضا قادر على أن يصالحك مع الأشياء ومع العالم الذي تغير في نظرك، لأنك أنت تغيرت وأصبحت تشاهده وتلمسه بيد واحدة فقط"[6]، ولعل ما يحمله هذا المقطع هو ما يعكس بطريقة أخرى أن

الفن وسيلة مقاومة للفناء والنفي وللمستعمر وسلطته الظالمة. وأفق آخر للبحث عن الحرية، الحرية في رسم ما يشاء انطلاقا من منظوره لجسده .

ولم تكن يد بطل(ذاكرة الجسد) وراويها، هي الوحيدة التي بترت، بل شوهت يد بطل (فوضى الحواس) أيضا حين ذهب ليصور ويسجل تظاهرات أكتوبر 1988 فأصيبت ذراعه يقول البطل: " تصوري، تلك اللحظة التي نزلت كي أصورها، وتختزنها آلة تصويري، اختزنها جسدي إلى الأبد وأصبحت ذاكرة جسد أتقاسمها مع مئات الجرحى والقتلى الذين سقطوا في تلك الأحداث."[7] نلاحظ من خلال هذا المقطع أنه رغم تعدد أسباب البتر، عند بطلي (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس) ولكن البتر عند أحلام واحد كان شاهدا على شجاعة ووطنية أبطالها.

يلتقي (خالد بن طوبال) في مدرسة الفنون الجميلة طلبة الفنون الهواة، حيث طلب منه وأصدقائه رسم موديل نسائي عاري، في تلك اللحظة فوجئ (خالد) برؤية امرأة عارية تحت الضوء تغير أوضاعها وتعرض جسدها بتلقائية أمام عشرات العيون، لكن (خالد)، برواسب عقدة رجل من جيله (أربعون عاما من العمر)، رفض رسم ذلك الجسد بحجة الخجل أو الكبرياء – على حد تعبيره- واكتفى برسم الوجه حسب ما بدا من زاويته أو بتعبير آخر رؤيته، وعندما انتهت تلك الجلسة ارتدت الفتاة (كاترين) التي لم تكن سوى إحدى الطالبات، ثيابها، وقامت بجولة كما هي العادة لترى كيف رسمها كل واحد فوجئت وهي تقف أمام لوحة خالد بأنه لم يرسم سوى وجهها فشعرت لدى رؤيتها اللوحة الناقصة بالإهانة نظرا لإهمال جسدها وتجاهله فقالت: "أهذا كل ما ألهمتك إياه، قال لها مجاملا، لا لقد ألهمتني كثيرا من الدهشة، ولكني أنا أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه. أنت أول امرأة أشاهدها عارية هكذا تحت الضوء رغم أنني رجل يحترف الرسم فاعذريني إن فرشاتي تشبهني، إنها تكره أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية حتى في جلسة رسم."[8]، حاولت الروائية من خلال هذا المثال أن تلخص جسد المرأة في وجهها أو عقلها، الذي استأصلته الثقافة وأبعدته عن جسدها، وكأنها تعمدت إثبات أن المرأة يمكن أن تفكر، وأن تتسلح باللغة التي حرمت منها في مجتمع ذكوري حصر الإبداع في جانبه، وأن المرأة مكانتها البيت وتربية الأولاد، أما أن تمارس فعل الكتابة فهذا من الأمور المحظورة التي يعاقب عليها المجتمع الذكوري المتسلط.

ولعل الوصف المرفولوجي (لكاترين) يوحي – من جهة أخرى- بالجسد في الذاكرة الغربية وما يعكسه من تحرر وإباحية تعدد العلاقات ...فـ(كاترين – فرانسواز) الفرنسية الباريسية عشيقة (خالد) جسد لا غير،

بحكم مهنتها أولا، لأنها تعمل مصممة أزياء في قاعات الرسم، ثم بحكم علاقتها الجسدية بـ(خالد)، يقول عنها: " جسدها كان يرفض أن يفهم، جسدها يخرج عن الموضوع دائما، جسدها موظف فرنسي يحتج دائما، يطالب بالمزيد."[9] يعكس المقطع السابق، تصويرا للجسد الرغبوي وتحرره السافر، في العطاء والعشق الخارج عن دائرة الملكية الزوجية، وكأن هذا الجسد المدنس لعبة تهبها من تشاء، دون مقابل، كما يوحي بعلاقات الصدام بين الشرق والغرب، فـ(كاترين) رمز الثقافة الغربية تتفنن في ممارسة أسلوب الإغراء الصريح أمام (خالد) رمز الثقافة الشرقية المحافظة، غير أنها نفشل في ذلك- في البداية- فتصاب بالدهشة وتعتبر ذلك إهانة لأنوثتها.لكن تفاصيل الحكاية تطلعنا أن (خالد) لم يثبت على موقفه هذا، بل شعر فجأة أنه مدين لجسدها باعتذار ورطه في علاقة جنسية معها.

لا شك وأن إيقاع النقصان، نقصان اللوحة والاكتفاء برسم الوجه دون الجسد من سمات ثلاثية مستغانمي لأن أبطال الثلاثية يعانون من بتر الذراع، لذا لا غرابة في أن يرسم البطل اللوحة ناقصة لأن الأشياء من حوله تتماشى مع منظوره لجسده وهويته التي شوهت وهنا "يظهر مدى ارتباط الجسد بالنفس وانعكاساته على تصرفاتها. فالنقصان محرض نحو اندفاع الإنسان نحو الكمال، ولهذا كان اكتمال[10]" وجود (خالد) ذاكرة الجسد بالعودة إلى قسنطينة لحضور زفاف المرأة التي أحب وفي اكتمال عودة (زيان) عابر سرير جثة هامدة ليدفن في تراب بلده.

إن ثلاثية أحلام مستغانمي ليست مجرد تاريخ الجسد مع البتر والنقصان أو أرض قاحلة تشقق طينها كما توحي بذلك الروايات، بل هي أيضا تاريخ للوجع الجزائري وتاريخ الاغتراب والتيه العربي. إنها ثلاثية لتراجيديا الجسد. الذي يشكل إحدى العلامات البارزة فيها. وقد تمثل في عدة صور متنوعة منها: الجسد كذاكرة وطنية جعلت له الكاتبة ذاكرة رغبة منها في استنطاقه وتحفيزه على التّذكر والاسترجاع. فكل شيء مرتبط بالجسد بأبعاده المختلفة ليدل عند ربطه بالبطل على عاهته ونقصه، جسد عانى الخيبات المتوالية منذ الثّورة الجزائريّة حتّى زمن الحرّية.

جسد تماهى روحا وكيانا مع الوطن والثورة وما دفعه من أجلهما البطل وما حمله بسببهما من ألم نفسي ومعنوي رمزا للمعاناة والقهر، جسد كان رمزا لتاريخ نضال طويل والعلامة التي يحملها تختصر مرحلة هامة من تاريخ الجزائر، وهي مرحلة التحرير ومواجهة المستعمر. من هنا يمكن فهم وتأويل جوهر علاقة الحب القائمة بين (حياة)و(خالد) وبينها وبين الأب الوطني المناضل، وبينها وبين (جميلة بوحيرد) المناضلة الرمز."[11]

إن الجسد بهذه الصورة يختزل المسافات، يختزل الحروب، إنه الوطن الجريح الذي لا زالت ذاكرته تنزف بصورة المستعمر" اليوم بعد ربع قرن..، أنت تخجل من ذراع بذلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم."[12] يعكس هذا المقطع ذاكرة جمعية هي تاريخ نضال وصمود الشعب الجزائري التي مثلها بتر يد(خالد) التي كانت شاهدا على الماضي بكل مآسيه، ومحاولة جعله رساما فكرة صائبة لإعادة رسم الماضي وصبغه كما يشاء لا كما شاء القدر أن يعيش على جسد معطوب، هو تحد لجعل هذا الزيف واقعا ملونا بألوان زاهية لا بالسواد الحالك الذي وجد عداء عند البطل.

ويدل حين ربطه بالجسد الأنثوي على كل ما هو مقهور ومُهمّش حيث تربط المجتمعات الذّكورية كل ما هو مقهور و مهمش بالمرأة. على معاناة المرأة الجزائريّة والعربيّة عامّة، ومن الواضح أن الثقافة التي أقصت المرأة جعلتها ترى نفسها على أنها جسد مثير، وصارت تسعى إلى إبراز هذا المعنى؛ ليقترن الجسد بالخلفيّة التّاريخية للجسد الأنثوي في الذّاكرة الإنسانيّة. فيرمز بصفة أشمل إلى معاناة المدن والأوطان العربيّة عند ربطه بقسنطينة/الجزائر، فالكاتبة –ومن خلال الترميز– تحاول تفعيل الذّاكرة الجماعيّة وبعثها إلى الماضي حيث هيمنة الجسد وطغيانه على العقل البدائي. كما نقرأ في ذلك أيضا علاقة التّأثير والتّأثر بين الجسد والذّاكرة بإعطاء الجسد ذاكرة من جهة ووظيفة الذّاكرة في تخزين وإعادة سرد تاريخ ذلك الجسد، مما يحيلنا إلى بوادر الرّؤية الحريميّة وحصر وظيفة المرأة في الجسد الفاتن المشتهَى.

يتكرر لفظ (الجسد) في الثلاثية في أكثر من موضع، ومنه يدرك مركزية هذه الكلمة في البناء الفني والعاطفي عند الكاتبة، وما دل على مركزية هذه اللفظة أن جعلتها عنوانا لروايتها الأولى(ذاكرة الجسد)، وجعلت من الجسد محورا تدور حوله الرواية–إن لم نقل الثلاثية ككل– فأسماء ثلاثية أحلام وعناوينها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) مليئة بالإيحاءات الجنسية ولا شك ذلك من محض الصدفة فقد"حمل الجسد الذاكرة، وأثار الزمان، وكان مفخخا بالشهوة كالقنبلة الموقوتة، وله أسرار ورموز، كما كان الجسد ضجرا، ظامئا، جائعا، نهما، مرتعشا مشتهيا، محموما خائفا مكهربا...جسدا له لغة يعبر بها عن صاحبه، ويبكي معه، ويشاركه في كل أحواله...."[13].

1– الجسد أفق سردي:

إن التلاقي والانفصال والاتصال والحدود والمسافات والبعد والقرب، كل مواقع القياس هاته، التي تحدد حجم ما يفصل بين الشخصيات بعضها عن بعض، وما يفصل بين الشخصيات وبين الكون

الذي يحتوي الأشياء، تنطلق من جسد يشكل نقطة البدء ونقطة النهاية لمسار سردي ما، أو مرتكزا للحظات تأمل وصفي. فمن الجسد تنبثق حركة الحدث وتنمو الدلالات وتتناسل الإمكانات السردية. ومن الجسد أيضا يمتح السرد موضوعاته ويحدد اتجاهات انتشاره، وفي الجسد تصب كل التوترات المصاحبة للوصف والسرد والتعليق والاستبطان[14]، فالجسد موضوعا للسرد، وموضوعا للوصف وموضوعا للاستذكار والاستباق، وموضوعا للغة أيضا، فمنه تخلق لنفسها تركيبا جديدا لا يدرك إلا في علاقته بما يتولد عن هذا الجسد من هزات وإيماءات وآهات حيث يصبح للكلمات قضيب وفروج. حيث تتخلى اللغة عن تركيبها العادي لكي تتزيى بتركيب يخلط بين اللفظي والبدني، ليقرأ اللفظي انطلاقا من التركيب الذي يقدمه البدني.[15]

الجسد يجعل السرد حيويا، فهو عنصر محفز لإثارة الأحداث يمد السرد بتلك الصور المتعددة الأبعاد، المحتملة الدلالة، ومستغانمي تملك القدرة على الترحال في دقائق الأشياء وتفاصيلها التي استأثرت بولعها، فهي تملك من وسائل التخبئة والتورية ومواربة القصد ومحاولة تسمية الأشياء بغير مسمياتها. ما يجعل نصوصها متميزة مذهلة[16].

الكتابة عند مستغانمي تنطلق من الجسد وإليه، وحركة النص حركة الجسد الذي يمد النص بتفجير هائل للدلالة، بمقتضاه ينساب السرد عن طريق الحركة الداخلية التي يحدثها الجسد، بحيث تغدو تداعيات الرؤيا محصورة في هذا الجسد أو في جزء منه."[17]،" ...كان يتحدث إلي وهو يرتدي من جديد قميصه، ويده اليمنى تحاول بصعوبة إدخال تلك الأزرار. وبدل أن أساعده على تزريرها، امتدت يدي تخلع عنه القميص وراحت شفتاي تتدحرجان على مساحة صدره، ثم تنزلقان نحو ذراعه الثابتة مكانها فتكسوها قبلا بشراسة العشق الذي هو وحده القادر على جعل أية حقيقة ...جميلة في بشاعتها !".[18]

ترغب الساردة، عبر هذا المقطع السردي، إلى الانصهار والالتحام بالآخر، حيث تسرد لحظة الانصهار تحت وطأة الجسد وفوضى المشاعر، وفوضى الأسئلة.نصغي في هذا المشهد إلى نبض الساردة ورعشة جسدها التي وظفت فيها كل الأعضاء بدقة من الشفاه إلى اليد إلى الذراع إلى الصدر...التي توحي إلى الفعل الجنسي. دون أن يقع فعلا، بحيث يبقى مجرد رغبة امتزجت فيها المتعة التي وقعت على المستوى الذهني والخيبة في رغبة لم تقع، حيث تقدم الكاتبة أعضاء الجسد الأكثر سحرا وترميزا ودلالة من الشفاه إلى...الصدر لملاحقة الدلالات الهاربة أو لدفع السرد وتجديد قوته الدافعة بشيء من الإغراء والإثارة، ولا عجب في ذلك فهي بفطرتها وسجيتها تحسن سحر الهروب والملاحقة، الظهور والتخفي،التي

تساعد في تعددية لغة النسيج السردي الذي يلمح أكثر مما يصرح. فالجسد في ثلاثية مستغانمي هو الحاضر، الغائب، وهو الراغب المتمنع، والموجود على حافة المنح والإرجاء، ينتظر في المنطقة القلقة بين الظهور والاحتجاب.ونعاين على سبيل المثال مقطعا سرديا آخر من رواية (فوضى الحواس) يبين قدرة مستغانمي على إفراغ الجسد على الورق:" يحتضنني من الخلف كما يحتضن جملة هاربة، بشيء من الكسل الكاذب شفتاه تعبرانها ببطء متعمد على مسافة مدروسة للإثارة، تمران بمحاذاة شفتيها،دون أن تقبلانهما تماما، تنزلقان نحو عنقها، دون أن تلامساه حقا، ثم تعاودان صعودهما بالبطء المتعمد نفسه، وكأنه يقبلها بأنفاسه لا غير .هذا الرجل الذي يرسم بشفتيه قدرها، ويكتبها ويمحوها من غير أن يقبلها ..."[19]

تجّس الساردة، عبر هذا المقطع السردي، النوابض الخفية في جسد المرأة التي تمثل علامة دالة تحمل شحنة خاصة مستمدة من صميم عالم المرأة الجنسي، بدليل أن هذا المقطع يتنفس هواء هذا الجسد وحرارته، ويستعيد أصداء تلك الحرارة من خلال الحفر في تضاريس الجسد والروح واستشفاف الألم الإنساني العميق داخل طمي الجسد، فالسرد يحسن الإثارة وينوعها في أبسط الأشياء، فلذة النص هي شعلة تتقد في جسد الأنثى تجسده عبر الكتابة."[20] .

تربط الكاتبة بين شهوة الجسد وشهوة الكتابة مبينة إسهام الجسد في تشييد عالمها السردي. وكأن الكتابة جسد يتحرش بصاحبه كي يترجمه نصا على الورق. تقول الساردة:" أحببت تلك القصة، التي كتبتها دون أن أعي تماما ما كتبت.فأنا لم يحدث أن كتبا قصة قصيرة. ولست واثقة تماما من أن هذا النص انطبق عليه تسمية كهذه.[...] ثمة دفاتر، تشتريها بحكم العادة. فتبقى في جواريرك أشهراً دون أن توقظ فيك مرة، تلك الشهوة الجارفة للكتابة، أو تتحرش بك كي تخط عليها ولو بضعة أسطر"[21].

2- القوة اللغوية لكثافة الكتابة الجسدية " المجاز- الرمز".

تنطلق مساحة الكتابة لدى مستغانمي ملتصقة بالجسد فهي تصغي إلى جسدها ومن خلال جسدها تبحر في عوالم الذات، توظفه كطاقة أكثر دلالة وترميزا."إنها تعطي للعالم قناعا، لكي ترتب للجسد مسافة ما، فهي تفضل إبراز التمثل الذي تحمله عن جسدها بل جسدها الملموس، إنها تعطي عناية خاصة لهذا الجسد الذي تكثف رسمه، ورمزيته من أجل جعل كتابتها إغرائية تنمحي في هذا الجسد"[22]، ذلك أن" الجسد كان ومازال مادة للنشاط الثقافي، في بعده الخيالي، وفي بعده اللغوي"[23] فبأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها تخرج عن الذات لتفجر مكبوت الجسد وتكتب مباشرة على جسدها فتولد لدى الآخر حساسية خاصة تجاه هذه الرموز."[24] المتعددة الإيحاءات، فالجسد لدى مستغانمي مساحة لا

متناهية لصياغة الرموز، تنبش في خباياه وتفاصيله، سواء فيما يخص الذات أو يخص الآخر.بمعنى أكان جسد امرأة أو رجل."فالكتابة إذن ترجمة للجسد واللاوعي، والرغبة كتابة تعبر عن ذاتها كتحويل وتحوير لما يمكن توصيله إلى ما لا يمكن توصيله، لأن اللغة ليست وحدة أو نسقا تسيطر عليه كلية محددة، بل إنها تتضمن لغات مختلفة توجد داخل اللغة والتواصل في اللغة هو الرغبة الحاسمة التي يحركها هاجس الاقتراب من الآخر"[25].

3- كتابة الجسد رغبة يحركها هاجس الاقتراب من الآخر:

يمثل هذا الآخر البؤرة المركزية في رواية (فوضى الحواس) التي تعتبر وليدة الجسد الأنثوي وحواسه هذا الآخر الذي يعتبر الشحنة الدافعة المغرية لحركية السرد حيث يمضي السرد في التعبير عن هذه المشاعر عبوراً ثرياً يبيّن هاجس اشتهاء الساردة لهذا الآخر ورغبتها في الاقتراب منه والتوحد به."[26] كل ذلك بواسطة اللغة، لأن " اللغة عبر نظامها، تقوم على استحضار الغائب والكلام عنه، كما يعني أنها تمتلك القدرة على تشكيل هذا الغائب وإعادة تشكيله بإعطائه صورة سمعية ومفهوما ذهنيا.[27]، تقول الساردة في (فوضى الحواس): "ما كدت أذكره، بذلك القدر من التفاصيل، حتى عاودتني حالة من الاشتهاء له حاولت أن أهرب منها إلى الكتابة ولكن...لليد ذاكرة لا تنفك تطاردك بالسؤال عن جسد الفقدان. وأنا ما زلت لا أفهم، كيف أن جسده الذي لم يكن الأجمل ... أصبح الأشهى إلى حد إربك سكينتي ومنعني لأيام من الكتابة.[28].

ينفتح هذا المقطع السردي على العوالم الباطنية للساردة التي تشتهي هذا الآخر وتبحث عن الخلاص فيه مما يجعلها تستسلم لسلطة البوح: "جئت لأسرب إليك الرغبة، جئت لإمتاعك، وإمتاع نفسي بك... وراحت شفتاه في تقبيلي من جديد، باللهفة نفسها، وكأننا التقينا توّاً، أو كأنه انتبه فجأة لوجودي معه ....أحاول أن افهم ما الذي أثاره فجأة من جديد ليجتاحني بكل هذا النهم الجسدي...كان لجسده ذلك الحضور السخي، الذي يعطي ويعطي كما هو الحب. كأنه يعوض عن نقصانه بالعطاء. ثم يأخذ ويأخذ كما هي اللهفة..."[29] ، " ووجع السرد هو وجع هذا الجسد وأشواقه الدفينة المكبوته، وكأن الساردة لا تتكلم، وإنما جسدها الذي يتكلم"[30].

وبالتالي يعتبر الآخر المذكر، المحرك وهاجسها في معانقة تجربة كتابتها الروائية وكتابتها عن ذاتها وعن الآخر:" أكنت أريد أن أخابر معرفتها بالبيت أم أخابر صبري عليها، وأقاصص نفسي بانتظارها وهي تتعرى لذاكرتها في تلك الغرفة. كان بإمكاني عن لهفة أن ألحق بها، أو أن أقترح عن عادة ارتدائه أمامي في

الصالون لكني لم أفعل إنقاذا لجمالية اللحظة رغم استعجال الجسد وجوعه، كنت أسعد بمتعة تأجيل متعتي كفاكهة تدري أنها لك، ولكنك تؤجل قضمها. "[31]

نلمس من خلال هذا المقطع السردي كثافة في اللغة وقوة في المجاز وطاقة في الترميز، توحي بميل إلى التوحد بالأنثى، فالأنثى حين تدخل النص تمارس الانشطار الذي يجعل دلالتها تغطي الكون بأكمله وتجعل اللغة السردية تنفلت من قاموسها إلى لغة تطفح بالشعرية زودت النص بقيم دلالية مضاعفة وغذت السرد بديمومة حركته وتحوله، هذا ما جعل التعبير عن الجسد رؤيا لا يمكن أن تطالها إلا لغة رامزة تطفح بالشعرية غنية بانزياحاتها الرمزية التي تحافظ على الجسد وآلياته المختبئة وراء اللغة. " دوما أحببت الطريقة التي تتحرك بها طريقتها في الالتفات، في التوقف، في الانحناء، في انسياب الشال على شعرها،في رفع طرف ثوبها بيد واحدة، وكأنها تمسك بتلابيب سرها،طريقتها في الذهاب...طريقتها في الإياب"[32].

تظهر الساردة علامة أساسية في رواية (فوضى الحواس)، فهي التي تحكي والرجل يستمع، وتبقى الساردة تضيء الأبعاد الدلالية والرمزية، بين الكثافة الشعرية والاسترسال الروائي. إنّها تستقطر رحيق الجسد الأنثوي، وتجمع عصارته الجمالية حين ترصف تلك العلاقة الجوّانية بين الـ (هي) والـ (هو)، وتختار حوافزها التي تؤسّس للحبكة الفنية من إيقاع الجسد. في رواية (ذاكرة الجسد)، بقي السارد (خالد بن طوبال)، و(حياة) متقابلين كجبلين مكابرين، بينهما كثير من الغيوم التي لم تمطر. لكن في رواية (فوضى الحواس) التي هي بمثابة تكملة للرواية الأولى، تمطر الغيوم ويلتقي الجبلان، ويجتاح أحدهما الآخر عبر نزيف لغوي، نلمس فيه نفس الساردة الساخن بحمّى الكلمات المحبوكة على مقاس الجسد"[33]، "... أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات..يطمئنني: "لا تحتمي بشيء، أنا أنظر إليك في عتمة الحبر، وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك الآن، لقد عاش حبنا دائماً في عتمة الحواس.

أود أن أسأله :" لماذا أنت حزين إلى هذا الحد؟ ". ولكن زوبعة بحرية ذهبت بأسئلتي، وبعثرتني رغوة... على سرير الشهوة. كان البحر يتقدم، يكتسح كل شيء في طريقه، يضع أعلام رجولته على كل مكان يمر به. مع كل منطقة يعلنها منطقة محتلة، وأعلنها منطقة محررة، كنت أكتشف فداحة خسائري قبله. كمن يتململ داخل قفص الجسد..انتفض واقفاً، كان يريد أن يغادر ذاته، ويتّحد بي.

أسأله: "ماذا أنت فاعل بي؟ ، يجيب: لا تملك الأشجار إلا أن تمارس الحب واقفة. تعالي للوقوف معي..."[34].

يظهر معجم الجسد، من خلال هذا المقطع، حيث إيقاع الرغبة وطقوس التلاحم الجارف تشكلان معاني هذا المعجم اللغوي الجسدي. وبعد تأمل دقيق للمقطع السردي السابق، نجده أقرب إلى المشاهد واللوحات الشعرية المتتابعة، والمتقاطعة أحياناً مع الجسد، المحبوكة والمكتملة بوجود الآخر.

لقد استعانت مستغانمي في تشكيل جملها السردية بالجسد والأصوات والحركات والإيماءات لتمثل العلاقة المحمومة، أو المتوترة بين الساردة (حياة/أحلام) وبين كائنها الحبري، تلك العلاقة التي تبحث عن التوافق والالتحام، وقد وردت هذه الجمل السردية مرتوية بالتخييل، ونتيجة لهذا الجوع الضاري المتجه نحو الرجل الغامض (عبد الحق) الذي تبحث عنه الساردة على طول الرواية، تصحو لغة الجسد، كعلامة مميزة في الإبداع عند مستغانمي .

4- الجسد والجنس :

لقد التبس مفهوم الجسد في الثقافة العربية، فقد كان انعكاسا للخطيئة، وللفعل الجنسي، وقد أشارت إلى هذا الأمر يمنى العيد، حين تناولت موضوع (مفهوم الجسد في أعمال غالب هلسا): " أن الجسد ليس الجنس، بل هو الإنسان كفرد يعي ذاته، يعي جسده في مواجهة موقف نظري يرى الجسد خطيئة، ومع الحداثة وما بعد الحداثة التي حررت الفن من قيوده، أصبحت الروايات النسائية تتناول الجسد بحرية حولت الجسد إلى جسد منفرد، نابض خاص، لا يهاب التعبير عن ضعفه وحاجاته وشوقه وشغفه.[35] بعدما كان الحديث عن الجسد/الجنس خاصة في مجتمع مغاربي هو شكل من أشكال اختراق المحظور، خاصة إن كان صاحب الطرح هو المرأة، والتي تعد في حد ذاتها محور هذا الموضوع (الجنس).

يبدو راوي ذاكرة الجسد متحفظا في سرده، خصوصا فيما يتعلق بالجنس والرغبة وحرصه على انتقاء كلماته وعباراته والالتفاف عليها تلميحا لا تصريحا، يظهر في الجزء الأخير من الرواية، وكأنه ينطلق بجرأة، ليتحدى نوبة جسده، وشهوته ورغبته، وحاجته الجنسية يقول صباح عرس البطلة " كنت أشعر برغبة في امتلاكك في ذلك الصباح...فيه كثير من الشراسة والمرارة الغامضة...فيه كثير من الحقد والشهوة الجنونية."[36]، فتحول الراوي والبطل الرزين إلى مستبد يسعى إلى الانتقام منها من خلال جسدها فكيف تحول الجسد عنده من كيان يحمل آلام العطب والبتر إلى جسد شهواني سادي تجاوز حدود الحب والرغبة ولكنه لا يلبث أن يستبدل كل مشاعره الجنسية الجسدية الشهوانية الجارفة نحوها بالرسم: "وفجأة انتابتني رغبة جارفة للرسم. زوبعة شهوة للألوان ..تكاد توازي رغبتي الجنسية السابقة وتساويها عنفا وتطرفا ...لم أعد في حاجة إلى امرأة ...شفيت من جسدي وانتقل الألم إلى أطراف أصابعي "[37] .

لقد خاضت أحلام مستغانمي بكل جرأة محاضات الشهوة والجسد والرغبة." [38]، وفي هذا السياق تجيب على سؤال طرح عليها في إحدى مقابلاتها الصحفية: " يقال عنك أنك كاتبة رغبة وليس شهوة...فأجابت:"صحيح تماما...لأني أحب أن أكون مشتعلة بالاشتهاء، جميلة هي مرحلة الرغبة، الرغبة المكابرة، غير المعلنة، المواربة، الملتبسة، لأن الشهوة لا تقتل فقط شيئا فينا، وإنما أيضا النص الأدبي والأدب العربي لا يعطي القبلة حقها، وأنا أقول: لا الحياء ولا الإباحية، تصنع أدبا، فالحياء إنكار لمنطق الجسد والإباحية إهانة لإنسانيتنا."[39]، لذلك راحت مستغانمي، من خلال نصوصها، تصور الجسد/ الجنس دون أن يكون الموضوع غاية في حد ذاته، وإنما قضية من مختلف القضايا الاجتماعية التي عالجتها داخل نصوصها، لا بد من الخوض فيه لاستقصاء حقيقته، والبحث في تركيبته والعوامل المؤثرة فيه. فبطل (ذاكرة الجسد) مثلا، يطرح قضية الجسد / الجنس تعويضا عن النقص الجسدي والعاطفي، وقد تطرقنا إلى هذا الموضوع مفصلا في الصفحات السابقة، أما بطلة (فوضى الحواس) فإنها تطرح الموضوع من منطلق العلاقة المبتورة بينها وبين زوجها والتي أفضت بها إلى الخيانة الزوجية .

اختارت مستغانمي أن تستهل رواية (فوضى الحواس): بمشهد لغوي بامتياز ممزوج بإيحاءات جنسية مليئة بالإثارة مما يوحي للقارئ بأن الرواية قد تخللتها فخاخ بتلك الإيحاءات:" شفتاه تعبرانها ببطء متعمد، على مسافة مدروسة للإثارة .. تمران بمحاذاة شفتيها ،دون أن تقبلاهما تماما . تنزلقان نحو عنقها، دون أن تلمساه حقا. ثم تعاودان صعودهما بالبطء المتعمد نفسه.وكأنه كان يقبلها بأنفاسه"[40] . فالمشهد الجنسي في رواية (فوضى الحواس) بدأ من الصفحة الأولى، حتى لو جاء متواريا بلغة شعرية إيحائية، تبقى الصورة فيه أقوى بكثير من المشهد الجنسي الصريح .

استغلت أحلام مستغانمي بعض القضايا الجنسية للتعبير عن المجتمع وعن الأمكنة وعن السياسة تعبيرا عن استيائها ونقدها لبعض العادات المتجذرة في تاريخنا الجزائري وأخرى وليدة الساعة، وكشفت مثلها مثل الكثير من الروائيات المغاربيات عن معاناة المرأة الجنسية بسب الكبت وما يخلفه من حالات الاكتئاب والإحباط التي تحياها، فالجسد بالنسبة لحياة بطلة أحلام مستغانمي، في فوضى الحواس مرتبط بالحب والشهوة، بصورتيهما الفكرية والجسدية وهما حق لها، لكن هذا الحق تعترضه عوائق تتمثل في التقاليد المقيدة للجسد بحمله من الأمور التي تزدري الأنوثة وتعلي من شأن الذكورة، فتجعل الرجل يحصر نظرته للجسد في كونه مساحة للذة والاستمتاع فقط تقول(حياة) (فوضى الحواس) عن الأم:"... تراها عرفت الحب لتفهمني. هي التي لم تعرف حتى معنى الزواج أتأملها في أنوثتها المعطوبة، في جمالها المسالم في مرحها

البسيط الذي يجاور الحزن... من أين جاء أمي كل هذا الصقيع ؟ أمن استسلامها للقدر أم من جهلها؟ "[41] لعله جاء من العلاقة الباردة التي ربطت بين الأم وزوجها الذي لم يكن زواجهما سوى زواجا مدبرا لم يستشرها فيه احد ووجدت نفسها تخضع للعرف الاجتماعي لا غير " لقد وجدت نفسها أمام الأمر الواقع، بطفلين صغيرين ...واسم كبير ومنذ ذلك الحين وهي تواصل طريقها هكذا، بجسد ليس لها..."[42].

أرادت الكاتبة أن تعكس ،من خلال المقطع، تمردها عما هو سائد من نظرة دونية للجسد الأنثوي عبر الاحتفاء بالجسد في شكل يتحقق معه تعالي الذات عن العادات والتقاليد، يبدأ من رفض الزوج العسكري ، لتقيم علاقة حب مع غيره حتى تحرر نفسها من الخضوع السالف، وتمكنها من تحقيق الإشباع الجسدي والعاطفي. أنها ترغب في الجسد ضمن علاقة يتحقق فيها الانسجام والتوحد. لا تريد علاقة عارية من الحب كعلاقتها بزوجها .

أهو الوعي أم اللاوعي الذي جعل مستغانمي تصور في رواية (فوضى الحواس) امرأة أخذت قراراها في خوض غمار الجسد والجنس وكل ما يرتبط بهما من رغبة ولذة خارج المؤسسة الزوجية ؟ أين هو المجتمع من هذا الجسد الثائر على نفسه وواقعه؟ هل هو الحب الذي جعل جسد راوية (فوضى الحواس) يشعر وينبض ويرتجف ويشتعل، أم هو ذلك الإحساس الدفين في أعماق نفسها، بأنها قادرة على تكسير أطر العادات والتقاليد؟ أم أنها خاضت في المسكوت عنه ؟ وقد تم الحصول على إجابة عن كل تلك التساؤلات من خلال إحدى مقابلاتها الصحفية، حين وجه إليها السؤال الآتي :"خوضك في المسكوت عنه مما لم تطرحه كثير من الروايات العربية سابقا جعلك كاتبة قريبة من القارئ..فأجابت: أنا أكتب كما أفكر، كما أتكلم ..لا وجود لحياء كاذب أو إباحية فجة مؤذية، فنصوصي تشبهني تماما ..ما لا أقوله في الحياة لا أكتبه على الورق، وما لا افعله أنا لا يفعله أبطالي، وكل ما يفعله أبطالي، أنا جاهزة لأفعله في حياتي.. أنا لم أكتب إلا نفسي، ولغتي تشبهني ...أنا جدّا شفافة ..الكتابة تعريني والكلمات لا تغطيني..أنا كلما تكلمت تعريت"[43].

كما طرحت مستغانمي الجنس في إطاره الشرعي والمشروع عن طريق الزواج حيث كان خالد يتمنى اليوم الذي يمتلك فيه حياة في إطار الزواج الشرعي يقول" دعيني أحلم أن الزمن توقف ...وأنك لي ...كم أتمنى اليوم لو سرقت كل هذه الحناجر النسائية لتبارك امتلاكي لك"[44]، هي رغبات مكبوتة في امتلاك من يحب، وإذا لم يستطع تحقيق هذه الرغبات في إطارها الشرعي أفرغها في إطار غير شرعي لعله ينسيه هذا الصراع النفسي وهذا اليأس وواقع الغربة التي يتخبط فيهم، كعلاقته مع (كاترين) تلك العلاقة

الأيروسية التي تعكس الحرية في تصوير مبالغ فيه يعكس بدوره عادات وتقاليد المجتمعات الغربية في صورة امرأة متهورة مثل (فرانسواز) التي يشتعل جسدها رغبة وشهوة تبحث عن متعة الجسد بتعدد العلاقات في الوطن العربي، أو ربما كانت المرأة الفرنسية المتجسدة في صورة (كاترين) ميدان(خالد) الذي يتوهم من خلالها أنه سينتقم لوطنه بممارسة الجنس مع الأوروبيات باستغلال أجسادهن، كما استغلت فرنسا بلده من قبل.

ومن الرغبة الجسدية إلى الحب الروحي الذي يرقى بالجسد إلى مستوى الرغبة الروحية الفلسفية فنظرة خالد لأحلام لم تكن محض شهوة فقط: " لم تكن مشكلتي معك مجرد شهوة، لو كانت كذلك لحسمتها يومها بطريقة أو بأخرى."[45]، فهي بالنسبة له ذاكرة وروحا ووطن :" رغبة جنونية تولد في مكان آخر خارج الجسد. من الذاكرة أو ربما من اللاشعور من أشياء غامضة تسللت إليها أنت ذات يوم. وإذا بك الأروع. وإذا بك الأشهى. وإذا كل النساء أنت.[46] .

عالجت مستغانمي أبجدية الجسد/الجنس بحذر فتلجأ إلى التلميحات والرموز في لغة مشتهاة تفيض أنوثة لا تخلو من الرمزية والتشفير لتجعل هذا الجسد ضمن حقل دلالي. "[47] مثقل "بدلالات جسمانية من خلال حضور الجسد الأنثوي تيمة ومرجعية مهمة أثرت في لغة السرد الروائي لدى مستغانمي فإذا كان الجسد هو مكان الأنا المؤنث، فالنص الروائي هو صوتها المؤكد من خلال لغته التي تحيل على الجسد الأنثوي في شتى حالاته وطقوسه"[48] .

5- الجسد لغة راقصة:

يلتصق قاموس الكلمات لدى مستغانمي بمعجم الجسد ليزداد إغراء"والإغراء سيرورة بالغة التنوع في التحقّقات وأنماط الوجود إنها فعل سردي، وككل الأفعال فإنها تستدعي تداخلاً في مستويات الوجود: تلعب اللغة دورا هاما في انجاز فعل الإغراء، فمستغانمي كانت قد أشارت في إحدى مقابلتها إلى الأسلوب الذي اتبعته في صوغ نصوصها قائلة: "الأسلوب الذي أعتمده في كسب القارئ هو الإغراء خصوصا إذا لم يقنع بك أو كان يشكك بك ...فأنا أشهر كل أسلحة الدمار الشامل." [49]، لذلك هي تروي نصوصها بعبق جسدها بلغة هي لغة الجسد، لغة لعوب كلها إغراء، لغة فوق خطابية تمرّ من "هسهسة اللغة إلى هسهسة الجسد."[50] ولغة الجسد من أبلغ اللغات على الإطلاق؛ من حيث يمكن أن يفهمها جميع الناس من مختلف الثقافات والشعوب، لأن ردّات فعل الجسد هي نفسها عند جميع البشر ولغة الجسد هي دوما لغة الكتابة. فحينما تمسك اليد باليراع لن تخط ولن ترسم إلا ترنحات وشطحات

وجنون الجسد فالاختناق، الترنح، التيه، الجنون، الوثب...هي بمثابة توصيفات لجسد المكتوب برقصاته."[51] ويتحل النص الأنثوي بحلي الجسد حين يرتبط "بتخليق وتنمية الوعي الفردي للجسد والانتقال به من مقام المكبوت المسكوت عنه إلى موضوع مستقطب للتجربة الشعرية التي تثير لذة النص."[52]، لأن"الحقيقة الجسدية ضرورية للذة النص."[53]، تقول في(فوضى الحواس):"أنثى عباءتها كلمات ضيقة تلتصق بالجسد، وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة."[54] فتتوازى الكلمات بالأحاسيس الأنثوية المتدفقة، لتضيء معالم عميقة أرادت مستغانمي البوح بها.

تستخدم مستغانمي" لغة الجسد مثلما تستخدم لغة الكلمات، وحركات جسدها كتابة تسرد من خلالها وتصوغ مجازاتها من خلال الملابس والألوان والضحكات وحركات الجسد. لتصنع منها خطاباً شعرياً وخطاباً سردياً."[55].

إن نصوص مستغانمي تحقق وجود الجسد وتجعل منه موضوعا للإدراك على كافة المستويات فالجسد في علاقته بالكتابة يبادل الدور الموضوعي لتحركاته فيتعدد البناء الدلالي للجسد .

خاتمة:

إنه، وبالنظر إلى ما تطرقنا إليه، واستنادا إلى الأمثلة الكثيرة التي أوردناها عن الكتابة بالجسد في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) نستنتج ما يلي:

- يتكرر لفظ " الجسد" في الثلاثية في أكثر من موضع، ومنه يدرك مركزية هذه الكلمة في البناء الفني والعاطفي عند الكاتبة، وما دل على مركزية هذه اللفظة أن جعلتها عنوانا لروايتها الأولى(ذاكرة الجسد)، وجعلت من الجسد محورا تدور حوله الرواية، والثلاثية ككل.

- كتبت أحلام مستغانمي الثلاثية بناء على آلية الاشتغال العضوي للجسد وإسقاطاته، فأنتجت خطابًا أنثويًا محضا ينفرد بلغة خاصة، وبلاغة مغايرة تعتمد التمويه والإيماء والتقنع، فهي حين أدخلته عالم الكتابة لاحظنا كيف انفلت معناه المعجمي المنغلق إلى دلالات احتمالية مضاعفة، يفرضها السياق وتفرضها القرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة للجسد تحقق الاستبطان والتمثل في كون الأشياء كما تتحول أعضاء الجسد إلى كائنات حبلى بالتحولات الدلالية المتشعبة التي تغني السرد وتشحنه بالخصب والنماء وتضيف نكهة جديدة نشتم داخلها رائحة مستغانمي دون أن نقرأ اسمها على غلاف رواياتها، كما نشتم فيها رائحة الأنثى وجاذبيتها .

– استغلت أحلام مستغانمي بعض القضايا الجنسية للتعبير عن المجتمع وعن الأمكنة وعن السياسة تعبيرا عن استيائها ونقدها لبعض العادات المتجذّرة في تاريخنا الجزائري وأخرى وليدة الساعة،وكشفت مثلها مثل الكثير من الروائيات المغاربيات عن معاناة المرأة الجنسية بسب الكبت وما يخلفه من حالات الاكتئاب والإحباط التي تحياها.

– إن المعاني التي تحملها كلمة (جسد) منتشرة في ثلاثية مستغانمي، مشعّة في نور إيحاءاتها تحسّ بالجملة ولا تدرك بالتفصيل، ولذلك يشار إليها، دون أن نستطيع القبض على جميع دلالاتها .

هوامش:

[1] - هويدا صالح، برهان العسل بين كسر التابو ولغة الجسد غير الموظفة فنيا، موقع http:// www.doroob.com/؟p=23527

[2] - ينظر، نبيل سليمان المساهمة الروائية للكاتبة العربية، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2011 ، ص 17–19 .

[3] - زهير غانم، مراجعات، مجلة البحرين الثقافية، قطاع الثقافة، وزارة الإعلام، مملكة البحرين، العدد 38، مارس 2004 ،ص 149.

[4] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط27، 2011، ص100.

[5] - المصدر نفسه، ص 60 .

[6] - المصدر نفسه، ص61 .

[7] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ANEP (المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار)، الأبيار، الجزائر، 2004، ص 319 .

[8] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص95 .

[9] - المصدر نفسه، ص 399 .

[10] - منى الشرافي تيم، مرجع سابق، ص 132 .

[11] - ينظر محمد غرناط، الشخصية النسوية في ثلاثية أحلام مستغانمي، من كتاب الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية ، قراءات مغربية، رابطة أهل القلم، سطيف، ط7، 2008، ص 128.

[12] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص72 .

[13] - منى الشرافي تيم، مرجع سابق، ص 361 .

[14] - سعيد بنكراد، النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيات، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص111.

[15] - المرجع نفسه، ص 113.

[16] - ينظر، الأخضر بن السايح، لذة السرد وعوامل الإثارة والإغراء، مجلة نزوى،العدد 86، 1أكتوبر, 2010 موقع: http://www.nizwa.com

[17] - ينظر الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى...متعة النص ولذة التأليف(مقاربة في الرواية النسائية)على الرابط http://lakhdarbensayah.bologspot.com

[18] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 272.

[19] - المصدر نفسه، ص 9 – 10 .

[20] - ينظر، الأخضر بن السايح، نص المرأة وعنفوان الكتابة، ملتقى الكتابة النسوية التلقي، الخطاب والتمثلات، 18 و19 نوفمبر 2006، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، 2010، ص 28 .

[21] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ،مصدر سابق ،ص 23.

[22] - عبد النور إدريس، الكتابة النسوية، حفرية الأنساق الدالة، الأنوثة، الجسد، الهوية، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، ط1، سبتمبر 2004، ص68 .

[23] - عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ج2، ص70 .

[24] - ينظر، محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف ،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص42.

[25] - ينظر المرجع نفسه، ص 80 – 81 .

[26]-ينظر، الأخضر بن السايح، فاعلية السرد النسائي وآليات تحفيزه على الرابط http://lakhdarbensayah.bologspot.com

[27] - ينظر منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1988، ص34 .

[28] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 334 – 335 .

[29] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق، ص302 .

[30] - الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مقاربة تحليلية في الرواية النسائية، مرجع سابق.

[31] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق، ص 211 .

[32] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 285.

[33] - الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مقاربة تحليلية في الرواية النسائية، مرجع سابق.

[34] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 287-288.

[35] - منى الشرافي تيم، مرجع سابق، ص 137 .

[36] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص332 .

[37] - المصدر نفسه، ص336 .

[38] - منى الشرافي تيم، مرجع سابق ،ص139 .

[39] - صلاح مؤيد أسكيف ، "لقاء مع أحلام مستغانمي ، منتدى ليل الغربة "2009/7/10
http :// hi fati. yoo7.com/t4988-topic

[40] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق، ص9.

[41] - المصدر نفسه، ص102 .

[42] - المصدر نفسه، ص 102 .

[43] - منى الشرافي تيم، مرجع سابق، ص 143 .

[44] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 360

[45] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 396 .

[46] - المصدر نفسه، ص 360 .

[47] - عبد النور إدريس الكتابة النسوية، حفرية الأنساق الدالة مرجع سابق، ص71 .

[48] - ينظر بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، مرجع سابق، ص 142.

[49] - منتديات بوابة الونشريس ، حوار أسكيف صلاح مؤيد: t -17184.html / Index.php / http:// www.ouarsenis.com / Vb / Archive

[50] -نزيهة الخليفي، رمزية الإشتهاء... ... أسطورة الجسد ، قراءة في رواية " سيدة البيت العالي" لمحمد الخالدي، ديوان العرب منبر حر للثقافة والأدب، الأربعاء7 نيسان (أبريل) 2010، موقع:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=22834

[51] - عبد القادر بودومة، تفكيك حجاب اللغة ، مقاربة فينومينولوجية لنص آسيا جبار، الأصوات التي تأسرني ،ملتقى دولي الكتابة النسوية، التلقي ، الخطاب، والتمثلات، 18و19 نوفمبر 2006، بمساهمة فريق البحث،فرنسا، المغرب العربي المدرسة العليا للأدب والعلوم الإنسانية، ليون، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية ،2010، ص 122 .

[52] - ينظر، الأخضر بن السائح، جماليات المكان القسنطيني، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص13 .

[53] - ينظر محمد خير البقاع، تلقي رونال بارت في الخطاب العربي والنقدي واللساني والترجمي، كتابه لذة النص نموذجا، مجلة عالم الفكر، المجلد 27، ع1، الكويت، 1998، ص 30 .

[54] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 124 .

[55] - عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص200 .

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 121 - 135 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التلوينات الصوتية والدلالية لصوتي الميم والنون
– نونية أبي البقاء الرّندي أنموذجا–

Phonetic and semantic varieties of the sounds "Meem" and "Nuun". the nuniyya of Abu Al-Bakaa Al-Rondi as a Model

خديجة بن سعيد
جامعة أحمد بن بلة 1 السانية– وهران (الجزائر)
khadidjabensaid31@gmail.com

تاريخ الإرسال:2019/09/05	تاريخ القبول: 2019/12/22	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يرتبط علم الدلالة بكثير من العلوم اللغوية، ولا يوجد أيّ مستوى من مستويات اللّغة، في الصّوت أو الصّرف أو النّحو، إلاّ ويدور في فلك المعاني والدلالة، فهي غاية الغايات؛ ومن أجلها قامت الدراسات، وبسببها وجد هذا البحث الذي اجتهدت فيه لسبر أغوار مختلف التلوينات الدلالية التي تلحق التلوينات النطقية للصوتين المتوسطين النون والميم الذين يشتركان في صفة الغنة، وبعض الخصائص الصوتية الأخرى، وذلك في البيت الأول والأخير من نونية (مرثية) أبي البقاء الرُّندي الأندلسي، حيث بينت العلاقة بين هذه التلوينات إما في استعمال الحركات، أوفي تنوع المواقع، أو تعدد الصفات الصوتية من أساسية وثانوية وفارقة، وبين التشكيل الصوتي والدلالي للنون والميم وانعكاس ذلك على المعنى العام للسياق.

الكلمات المفتاح: تلوين ; دلالة ; توسط ; نون ; ميم .

Abstract :

The study of Semasiology is a field connected with a variety of linguistic disciplines. All levels of linguistic studies are necessarily related to it, whether they are concerned with phonetics, grammar, or morphology. They must be, in one way or the other, within the scope of meanings and significance. Essentially, semasiology is the purpose of purposes. It gave rise to many studies and was the reason for in-depth investigations that were conducted on a variety of shades of linguistic signifiers. Interestingly, these signifiers are associated with other shades of pronunciation that can be found in occlusive sounds like "Noun" (N) and "Meem" (M), which in turn

share a common nasal quality and other phonetic characteristics. An example of this can be found in the first and last quatrains of Abi Al-Baka'a Al-Rundi Al-Andaloussi, an epitaph poem that follows a Noun (N) rhyme. In the poem, the relationship between these shades emerged either in the use of vowels, the change of their positions, or in the variations of phonetic qualities, whether they were primary, secondary, or distinctive ones. Additionally, it also had an effect on the overall meaning through the phonetic and signifying vocalisations of Noun (N) and Meem (M).

Keywords: Shades ; semasiology ; occlusive ; Noun (N) ; Meem (M) .

مقدمة:

إنّ الجانب الصوتي في النصوص اللسانية، هو العامل الأساسي لتفسير الكثير من دلالات مستوياتها الإفرادية والتركيبية. والبناء الصوتي بكل مستوياته، يتخذ تلوينات عدة تمكنه من تنويع الأداء الصوتي لكل مستوى، بما يتلاءم والغرض المنشود، والقواعد التي تبنى عليها هذه المستويات. وتحملُ هذه النصوص في خلالِها، عواملَ صوتيّة، من شأنِها أن تؤّثرَ إيجابًا أو سلبًا، في أسلوبِها وأدائِها، تتمثّلُ في الملامح التمييزيّةِ لأصواتِ هذا النصِّ، كالجهر، والهمس، والتفخيم، والترقيقِ، والتّكرار، كما تتمثّلُ في الاختيار الصوتيِّ للكاتب، والتنظيم الذي يحكمُ هذا الاختيار، وإن من المسلم به أن وظيفية ودلالات أصوات اللغة تتغير ما بين تركيب وآخر، فما هي العوامل المتحكمة في تنويع دلالة مختلف أصوات العربية بين سياق وآخر؟

لذا جاءَ هذا البحث، الذي يستمدُّ أصوَله من علِم الأصوات؛ لدراسةِ هذه العوامل الصوتيّةِ، كاشًفا عن ذلك الأنموذج الصوتيِّ، الذي يرفعُ من جودةِ النصِّ الأسلوبيّةِ والأدائيّةِ، من خلال دراسةِ الأثر الذي تتركه هذه العواملُ، في أربعةِ جوانبَ رئيسة للنص، ألا وهي: الجانبُ النطقيُّ، والجانبُ السمعيُّ، والجانبُ الموسيقيُّ، والجانبُ الدلاليّ؛ من خلال تقديمِ دراسةٍ تطبيقيّةٍ، بتحليل البيتين الأول والأخير من نونية أبي البقاء الرّندي.

يقول المثل أصعب الأمور بداياتها، كما يقول الأمور بخواتيمها. وعلى هذه الفكرة بنيت الحديث في هذا البحث. على البيت الأول باعتباره بداية، والبيت الأخير باعتباره نهاية، فجمعت بين صعوبات البداية وفوائد النهاية. وصوتا الميم والنون اللّذين ركزت عليهما هنا يشتركان في عدة خصائص تصويتية، كونهما من الأصوات المتوسطة وهي المجموعة في قولهم (لم يروعنا)[1] مثل ما قال بها ابن جني.

مفهوم التوسط:

التوسط عند علماء الأصوات يعني نطق بعض الأصوات المحددة، في هيئة بين الشدة والرخاوة، حيث يأخذ التوسط الصوتي: (من الشدة جانبها الفيزيولوجي، ومن الرخاوة جانبها الفيزيائي، فهو صوت فيزيولوجي الموقعية، فيزيائي الصفة)[2] إذ تتموضع أعضاء النطق كهيئتها عند نطق الأصوات الشديدة، إلا أن الهواء ينساب في نطقها انسيابه مع الرخوة. إذا فالأصوات المتوسطة هي التي: (لم ينحبس الصوت معها انحباسه مع الشديدة، ولم يجر معها جريانه مع الرخوة)[3] فعند نطق صوت شديد مثل: الباء، فإنّ الصوت يتوقف معه كقولنا: تُبْ. وعند نطق صوت رخو مثل: السين، فإن الصوت يجري معه كقولنا: شمس، أما عند نطق صوت متوسط مثل: اللام فإن الصوت لا ينحبس خلف اللسان أثناء النطق به، بل يمر من حافتيه، ولا يكون منطلِقا لأن اللسان يوقف جريانه مؤقتا، لينعطف ويغير مساره.

ويؤيد هذا الكلام قول تمام حسان، في وصف طريقة حدوث الأصوات المتوسطة: (يمر الهواء بمجراه دون انحباس أو احتكاك من أي نوع، إما لأن مجراه في الفم خال من المعوقات، كما في صوتي الواو والياء، وإما لأن مجراه في الفم يتجنب المرور بنقطة السد أو التضييق، كما في صوت اللام، وإما لأن هذا التضييق غير ذي استقرار على حاله، كما في صوت الراء، أو لأن الهواء لا يمر بالفم وإنما يمر بالأنف، كما في أصواتي الميم والنون، وكل هذه الطائفة من الأصوات تسمى الأصوات المتوسطة؛ لأنها ليست شديدة ولا رخوة)[4] إلا إن هذا القول لم يورد كل الأصوات المتوسطة، وهي المجموعة في قولهم (لم يروعنا)[5] بل بعضها فقط وهي: الواو، والياء، واللام، والراء، والميم، والنون.

لقد وردت الأصوات المتوسطة في ثنايا الكتب اللغوية بعدَّة تسميات منها(الأصوات المائعة)[6] وذلك لسلاسة وليونة خروج الهواء أثناء النطق بها، و(البينية)[7] أي الأصوات التي تمتلك صفة بين الشدة والرخاوة، ولعل هذه التسمية استوحاها البعض من قول سيبويه: (وأما العين فبينَ الرِّخوة والشَّديدة)[8] أي

أنها تشبه الرِّخوة من حيث انسيابية، وحرية مرور الهواء، إلا أن هذه الحرية ليست مطلقة، بل تعترضها حواجز في جهاز النطق.

إن جعل الأصوات المتوسطة بهذا التعداد"لم يروعنا" لم يأت إلا نتيجة لمراحل عدة، كانت بدايتها الأولى مع سيبويه الذي: (ذكر منها ... صوتا واحدا هو العين، وتبقى سبعة أصوات لا تنتمي لأية صفة وهي: الألف، والياء، واللام، والميم، والراء، والنون، والواو ... وجمع أبو العبّاس المبرد (ت285هج) خمسة أصوات ممّا لم يذكرها سيبويه، وأضاف إليها العين، وسمّاها المتوسطة؛ ويلاحظ في جمعه غياب اللام والنون؛ ثم ظهر جمع جديد عند ابن جني (ت392هج) ضم فيه جميع الأصوات التي لم يذكرها سيبويه في الشدة و الرخاوة. وأضاف إليها العين وسماها المتوسطة، وارتفع العدد عنده إلى ثمانية أصوات، سلكها في كلمة لم يروعنا)[9] وقد ذكر سيبويه العين وحدها لامتلاكها صفة (الترديد)[10] أما بقية الأصوات فميزها إلى شديدة ورخوة، ما عدا الأصوات السبعة المذكورة التي جعلها بلا صفة.

جاء بعده المبرد، وأخذ منها خمسة أصوات أضافها إلى العين هي: حروف اللين، والراء، إلا أننا نلحظ وجود النون أيضا في قوله: (وكالنون التي تستعين بصوت الخياشيم؛ لما فيها من الغنة)[11] ثم اكتمل التعداد مع ابن جني، بجمعه لكل الأصوات التي جعلها سيبويه بلا صفة، مع صوت العين، حتى بلغت ثماني أصوات متوسطة جمعها في قوله (لم يروعنا)[12] وبقي هذا التعداد على حاله، كما هو في كتب علم الأصوات.

لقد قام هؤلاء العلماء بعمل صوتي مهم، فرغم أنهم لم يمتلكوا وسائل وآلات حديثة كالتي نمتلكها، إلا أنهم صنفوا الأصوات المتوسطة، ودرسوا مخارجها وصفاتها، بدقة علمية جعلت من جاء بعدهم من يعمل بتصنيفهم أعواما من الزمن، إلى أن ظهر جيل جديد من العلماء، كان لكل رأيه في عد، وتعداد الأصوات المتوسطة.

التلوين الصوتي:

التلوين عند علماء الأصوات هو: (كل ما يلحق المباني الإفرادية، والتركيبية من تبدلات)[13] والتبدل في المباني؛ يعني إما التنويع والتلوين في نطق التركيب مجتمعا، أو تخصيص حرف منه فقط بالتلوين، مما يؤدي إلى إلحاق تغيير كامل بدلالة المبنى العام.

يعرف تمام حسان التلوينات الصوتية بأنها: (الخصائص التي تتمايز بواسطتها الأصوات، ويتعلق بها نوع من المعاني يسمى المعاني الطبيعية التي لا تُوصف آثارها بأنها عرفية، ولا ذهنية لأنها في الواقع مؤثرات سمعية انطباعية ذات وقْع على الوجدان، تدركها المعرفة ولا تحيط بها الصفة، فمثل تأثيرها على وجدان السامع مثل النغمة الموسيقية تطرب لها ثم لا تستطيع أن تقول لم طربت)[14] لها سماعا؟

وقد وصف تمّام حسان التلوينات بأنها، مؤثرات سمعية انطباعية ذات وقْع على الوجدان، فهو يلخص وظيفتها في كونها مؤثرات سمعية لأنها صوتية، لذا لابد لها من متلقٍ يستمع، ثم إن لها تأثيرا يعرفه السامع، ولا يستطيع له وصفا، ولا تفسيرا لأنه يخاطب الوجدان.

ومن ثمّ حصرها في أنواع خمسة هي: (الإيقاع، والفاصلة ، والحكاية ، والمناسبة، وحسن التأليف)[15] ثم تناول كلا منها بالتحليل، على أنه يمكن أن نحذف من هذه التلوينات، ونضيف إليها وفق ما يقتضيه النص الشعري المدروس، فتصبح كما يأتي:

1- خاصية الانسجام، والتباين الصوتي.

2- الإيقاع وما يتبعه من مباحث، مثل: المقطع- النبر – والتنغيم.

3- الحكاية الصوتية بتأثير كل من عامل الموقعية، أو المخرج الصوتي، والصفات الأساسية، والثانوية والتمييزية. حيث سأكتفي بهذه الأخيرة في بحثي.

ترجمة أبي البقاء الرُّندي:

أبو البقاء أو أبو الطيب كما كان يلقب هو: (صالح بن أبي الحسن، يزيد بن موسى بن أبي القاسم بن علي بن شريف النفزي، كان والده من أهل العلم. ولد أبو الطيب صالح بن شريف الرّندي في محرم سنة إحدى وستمائة، وتوفي في عام أربعة وثمانين وستمائة، محل إقامته مدينة رندة وهي مدينة في جنوب الأندلس، كانت من أهم المدن في مملكة غرناطة، وسقطت في يدي القشتاليين 890هـ، كان خاتمة الأدباء بالأندلس، بارع في التصرف في منظوم الكلام و منثوره، حافظا للحديث، وفقيها فرضيا، شارك في الحساب، وله ست مصنفات مابين الفقه، والأدب، والعروض، والبلاغة)[16] من هنا نستشف بعض ملامح شخصية الشاعر الوسطية الحكيمة، التي جمعت بين الفقه، ونظم الشعر والنثر، والبراعة في العلوم والمهارة في فنون القول والعمل، وهو ما يعكس التوسط والاعتدال في كتاباته شعرا ونثرا في الأدب وغيره.

كان أبو البقاء: (واسطة العقد بين جيلين من الشعراء، مجموعة سبقته تنتمي إلى عصر الموحدين، وأبرز شعرائها أبو جعفر بن سعيد ... وبين طبقة أخرى تلته، وكان لها طابع أنغامه في الموسيقا، وتلتقي معه في عدد من الموضوعات دارت حولها قصائدهم)[17] ويظهر أن الرُّندي كان في نهاية عصر الموحدين، وبداية عصر بني الأحمر، أي أنه توسط العصرين فاستفاد هو ممن سبقه من الشعراء، ليستفيد من بعده بما عنده من شعر وموسيقى، إذ أنه كان حلقة وصل بين الجيلين، وقد ارتبط اسمه بنونيته المشهورة في رثاء الأندلس.

التعريف بالنونية:

هي قصيدة كتبها الشاعر أبو البقاء الرُّندي، في رثاء الأندلس (أنشدها بالمغرب عام 665هـ، عندما تنازل ابن الأحمر الكبير للنصارى، عن عدد من القلاع والحصون والأسوار، وهي في رثاء الأندلس، أو مدنه التي ضاعت من المسلمين إلى عهده، وهو يندب فيها بلاد الأندلس، ويبعث العزائم، ويحركها من أهل الإسلام لنصرة الدين، وإنقاذ البلاد من يد الكافرين)[18] وقد تميزت الفترة التي حكم فيها بنو الأحمر الأندلس(629-897)[19] بالوسطية، بين نهاية حكم المسلمين وبداية حكم الصليبيين، وكان مركز سلطتهم بغرناطة، التي كانت (وسط الأندلس)[20] تلك الجزيرة التي كان أهلها مولعين بجمال طبيعتها المعتدلة أيما اعتدال.

ونقل المقري في نفح الطيب: (الأندلس شامية في طيبها وهوائها، يمانية في اعتدالها واستوائها، هندية في عطرها وذكائها، أهوازية في عظم جِبايتها، صينية في جواهر معادنها، عدنية في منافع سواحلها)[21] فأحبوها وراحوا ينشدونها أحلى الأشعار، وبلغ بهم الحزن مبلغه لسقوطها شيئا فشيئا في أيدي أعداء المسلمين، ومثال ذلك مرثية الرّندي التي قال في البيت الأول منها:

لِكُلِّ شَيءٍ إِذَا مَا تَمَّ نُقْصَانُ فَلاَ يُغَرَّ بِطِيبِ العَيْشِ إِنْسَانُ[22]

وفي هذا البيت يترصد الشاعر سطوة الزمان المخادع الذي لا شغل لديه، إلا ضرب سبل العيش، والهناءة في الأندلس[23]

الدراسة الصوتية للبيت الأول:

أ–التلوين الدلالي في الحركات:

لقد جاء صوت الميم في هذا البيت متساويا في عدد الحركات، ما بين مد مفتوح، وتشديد مفتوح، ومن معاني الميم في أواخر الكلمات: (التوكيد والتشديد ... كما يستعار أحيانا لمعاني القطع بالرأي)[24] حيث أكّدتْ هنا، على أن التمام ذاهب دائما إلى النقصان، وفي امتداد صوت الميم في "ما"، دلالة على أن سنّة النقص، ممتدة لكل زمان، ونافِذة في كل شيء قد تم واكتمل في الحياة، والتشديد المفتوح في "تمَّ" تأكيد على حياد المؤمن، وعدم اعتراضه، على نواميس الكون.

أما النون الموحية (بالأنين)[25] فجاءت ما بين الضم، والمد المضموم وهو توالي ضمّتين، والضم في النون الثانية من كلمة (نُقْصَانُ)[26] يعكس (قوة)[27] الألم والأنين الذي يعانيه الشاعر، لرؤيته مدن الأندلس التي كانت جنة، قد استحالت خرابا، إذ لا شيء أشد إيلاما من فقد الوطن، فكيف إذا كان الوطن هو الأندلس، جنة الله على الأرض؟ وجاءت النون الأولى في (إنْسَانُ)[28] ساكنة أيضا، والسكون استقرار للأنين، إذ لا يجوز للشاعر أن يغالي في حزنه، فكل ما حصل هو في النهاية من أمر الله تعالى.

ب–دلالة المواقع الصوتية:

إن النون ذلَقية[29]، والذَّلَق: (طرَف اللِّسان)[30] والأكيد أن طرف اللسان لوحده، ليس كافيا لإنتاج هذه الأصوات، فهو يلتصق بأصول الثنايا العليا، وهنا يجتمع طرفان: أحدهما ضعيف، والآخر قوي صلب، والضعيف يمثل النقصان بكل ما يعنيه من ضعف في الجسم، والمال، والسلطة، أما القوي فهو الكمال بكل ما فيه من قوة للإنسان، في الجسم، والمال، والسلطان، وهما ثنائية متلازمة أبدا، لا تكون إحداهما إلا بوجود الأخرى.

وفي الميم الشفوية، بما فيها من انضمام وانطباق للشفتين[31]، تصوير حي لما يعيشه الأندلسي في ظل الاستعمار، من انسداد وانغلاق لكل المنافذ، والأبواب بعد استسلام حكام الأندلس، وتقاعس ملوك المغرب عن تقديم يد العون، بعد ما لقوا من غدر ملوك بني الأحمر بهم[32]، وصوت الميم المفتوحة في (تَمَّ)[33] مع انطباقها، كانت المرآة التي عكست هذا المعنى.

جـ- دلالة الصفات الصوتية:

إن الصفات الأساسية، والثانوية للأصوات المتوسطة هي صفات متكاملة، فهي (مكملة لبعضها في الإيحاء، ومعوضة لما نقص في غيرها، وهي بهذا تخلق لنا توازنا في الملامح الدلالية، وتعطي لكل صوت حقه في الوظيفة والأداء)[34] الصوتي.

والمتوسطات تشترك في صفة الجهر، وهو(حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه)[35] وإشباع الاعتماد، متعلق بالقوة الصوتية المسموعة بعد أداء هذا الصوت، مع أنّ نطق الصوت المجهور، يتطلّب جهدا عضليا أقل مما يتطلّبه الصوت المهموس. كما يعرّف أيضا بأنه الصوت الذي (تصحب نطقه ذبذبة في الأوتار الصوتية-كذا)[36] واهتزاز الوترين الصوتيين، يحاكي اهتزاز الأرض تحت وقع حوافر الخيول وهي تعدو بها في بلاد الأندلس، وتقرع الأرض كالمجهورات التي (تقرع الأذن بشدة، وتوقظ الأعصاب بصخبها)[37] فتضطرب لها قلوب الأندلسيين.

ومجيء الصوت المجهور على هذا النحو، يدل على أنّ رسالة الشاعر كانت قوية، حتى تبلغ مسامع سكان المغرب وتؤثر فيهم، فيهبّوا لنجدة الأندلس، لذا تطلب الأمر، الإكثار من استعمال أصوات تتسم بالوضوح السمعي العالي[38] و(ليعلن بذلك، أن الموضوع ليس مجرد موضوع نتكلّم فيه، وتنتهي وظيفته بانتهاء إلقائه، بل هو قضية)[39] مصيرية ينبغي منحها الاهتمام الذي تستحق، فـ(الحالات المصحوبة بشعور التدفق ... تقتضي وجود قوى صوتية عالية)[40] لرفع الهمم من أجل نصرة الديار في الأندلس.

كما تحمل المتوسطات في جينات تكوينها الصوتي، أهم الصفات الثانوية وهو التوسط بين الشدة والرخاوة، وعليه سميت، حيث يأخذ الصوت معها: (من الشدة جانبها الفيزيولوجي، ومن الرخاوة جانبها الفيزيائي، فهو صوت فيزيولوجي الموقعية، فيزيائي الصفة)[41] إذ تصبح أعضاء النطق كهيئتها مع الأصوات الشديدة، إلا أن الهواء ينساب في نطقها انسيابه مع الرخوة. وهنا يتبدى عنصران أساسيان، أحدهما شديد قوي كقوة وسطوة الإسبان، والآخر رخو ضعيف كضعف، وتخاذل الأندلسيين، وتظهر هذه الثنائية متلازمة على طول القصيدة.

تذكر كتب الصوت، أن طريقة حدوث، وصفات كلٍ من صوتي الميم، والنون تكاد تكون متشابهة[42]، مع اختلاف في وضع اللسان مع النون، والشفتين مع الميم عند النطق بهما. فهما تعبران عن

الحزن الكبير الذي اعتمر الرُّندي، وطال كتمانه والذي كان هواء متراكما في صدره، فلم يجد وسيلة للتخلص من هذا الهم، والحزن أنسب من الأنين، فخرج زفرات وآهات وآلاما، يظهر هذا مع صوت الميم في قوله: "امتحنت"[43] وصوت النون في قوله: "أحزان"[44]، ويظهر حزن الرُّندي أكثر، من خلال صفة الاستفال في هذين الصوتين والتي تشير إلى الضعف، والقهر الذي يعانيه.

الدراسة الصوتية للبيت الأخير:

في هذا البيت من القصيدة يعمد الشاعر، إلى تلخيص المأساة الأندلسية، وتصوير حالة الضعف اليائس الذي وصل إليه مواطنوه، مما يستدر لهم الرحمة[45]

لِمِثْلِ هَذَا يَذُوبُ القَلْبُ مِنْ كَمَدٍ إِنْ كَانَ فِي القَلْبِ إِسْلاَمٌ وَإِيمَانُ[46]

أ–التلوين الدلالي في الحركات:

لقد دارت الميم في هذه المجموعة، بحُرِّية في فلك الحركات، فنراها تارة مفتوحة، وأخرى مكسورة، ناهيك عن المد المفتوح والتنوين. فالفتح مع صوت الميم الموحي بـ (الجمع والضم)[47] يدل في كلمة "كَمَدٍ" على أنّ كل الحزن والأسى، سيجتمع في قلبٍ يرى ما تعيشه الأندلس من دمار وخراب، والكسرة في كلمة "لِمِثْلِ" أشد توضيحا لمعنى الحسرة التي تملأ قلب الرُّندي وهو يقول هذا بانكسار وأسف، ويمدُّ به صوته في أنين يظهره التنوين المفتوح.

من معاني النون (الألم والخشوع)[48] وتدل مع الفتح في كلمة "كَانَ" على حيادية الرُّندي، وخشوعه لله تعالى مصرِّف الأقدار، ومُجريها على الوجه الذي يرضاه، لكن هذا الخضوع ممتلئ أنينا وحزنا على فقدان الوطن، ومع ذلك فحزنه لا يخرج عن استقراره، حتى لا يجلب سخط المولى عز وجل عليه، فهو راضٍ في كل حال، وهذا ما توضحه النون الساكنة في "إِنْ، ومَنْ".

ب– دلالة المواقع الصوتية:

إن النون الأولى في كلمة"إنسان"[49] تخرج من الذلق[50]، بحيث يبدو من طريقة حدوثها اصطدام طرفين، أحدهما قوي والآخر ضعيف، والأكيد أن القوي هو الجيش الإسباني الذي أحال الأندلس حطاما، خاليا من الإسلام، منتهِكا الحرمات، ومغتصِبا الخيرات. ويتحقق صوت الميم في لفظة: "امْتحنت"[51] عند الشفتين بانضمامهما وانطباقهما[52]، ما يصور ضيق الحال في الأندلس، وانتهاء كل أمل في النجاة من أسر العدو، بعدما رفضت الجيوش الإسلامية إغاثته، وأصرت على العداوة، وتمسكت بها.

جـ – دلالة الصفات الصوتية:

لقد استطاع كل من صوتي الميم والنون، التعبير بصدق عن عمق الحزن والغمة التي تمر بها الأندلس في كل بيت من أبيات القصيدة، فأنين النون وغنة الميم اللذان يعدّان هواءً انسدت في وجهه السبل، فاتخذ مجراه نحو الأنف[53]، يعبر على أنه وبعد أن ضاقت السبل بالأندلسي، راح يستنجد أنفة، وغيرة، المسلمين على مقدساتهم المنتهكة، وهذا مع الميم في قول الرُّندي: "أَمَا"[54]، والنون في قوله: "أَعْوَانُ"[55] أما الاستفال فهو أصدق دليل على الشعور بالانكسار الموجود في نفس أبي البقاء.

تحليل النتائج:

مما لا شك فيه أن تنوع حركات ومخارج وصفات كلا من صوتي الميم والنون، يشكل عاملا أساسيا في قدرتها على التلوين الصوتي والدلالي. والأصوات في الأصل: (من مقومات شخصية الإنسان العربي ... ولكل منها وظائفه واختصاصاته وطبعه ومزاجه ومقوماته الشخصية)[56] ولذا فهي تعكس مكنونات نفسه، وما خفي للقارئ من تفاصيل واقعه، وذلك عبر استنطاق الدلالة الصوتية منها وهذا من عدة سبل، أولها حركاتها الإعرابية وموقعها الفيزيولوجي، ثم صفاتها الأساسية، فالثانوية، فالتمييزية. وهي عوامل تتدخل بقوة للحسم في الدلالة الصوتية لها.

إنّ استجلاء الدلالة الصوتية لأي صوت لغوي، لا تقوم على معرفة المخارج الفيزيولوجية وحدها، فـ(العنصر الجوهري ليس هو الصوت في نفسه، كشيء متعلق بالتفاصيل العضوية لنطقه ولفظه)[57] بل هو حسن التنسيق بين الموقع الفيزيولوجي، وطريقه حدوث الصوت عينه، وعلاقة كل ذلك بالمعنى العام للسياق الذي وردت فيه.

إن الصفات الأساسية، والثانوية للأصوات هي صفات متكاملة، فهي (مكملة لبعضها في الإيحاء، ومعوضة لما نقص في غيرها، وهي بهذا تخلق لنا توازنا في الملامح الدلالية، وتعطي لكل صوت حقه في الوظيفة والأداء)[58] الصوتي. وبذلك تساهم الصفات الصوتية بشكل مباشر، في بناء دلالة الأصوات داخل السياق اللغوي، كما تفسح المجال، لظهور دلالات أوسع، وأعمق من الأولى بكثير، وأقوى تأثير دلالي للصفات الصوتية، يكون للفارقة، ثم الثانوية، فالأساسية، ومثال الصفات التمييزية، صفة الغنّة التي تشترك فيها النون والميم، وتعرّف بأنها: (تشكيلة صوتية يوحي نطقها بالرّنين الدال على

الفرح والحزن، فمن الفرح الغناء، ومن الحزن الأنين)[59] والمتتبع لأبيات النونية، يلحظ الكمّ الهائل من الحزن، والأنين الذي اعترى الرُّندي وهو يرى ما حل بالأندلس من خراب، حيث لا منجد، ولا معين.

فالنون (يتسم بأنه صوت هزّاز رنّان له صدى قوي)[60] ما يكسبه قدرة على الإيحاء بمعنى الحزن ومحاكاته، أما الميم فهي (قسيم النون وصِنوه في صفة التغنّن والرّنين العالي)[61] وتشاركه أنينه ورنينه (الذي يبرز أكثر صفات الصوت جاذبية، وهو أكثر العناصر مسؤولية عن إثارة الصلة الوجدانية)[62] بين الشاعر والمتلقي، وهما باجتماعهما يزيدان من (التوتر الصوتي، بقدر ما ينسجم مع انفعال الشاعر)[63] وحالته النفسية والشعورية.

خاتمة:

نخلص مما سبق، إلى أن التفاعل الصوتي لعناصر معينة، سواء أكانت أساسية، أم ثانوية، أم فارقة، يتم وفقا لما تفرزه المتطلبات النفسية والشعورية للتجربة الشعرية، وبالقدر الذي يساهم في تفعيل عملية التلقي، وإحداث متعة فنية وجمالية، تتأتى بإبراز المعالم الصوتية، وما يرافقها من تصعيد على المستوى الدلالي، وأن استنطاق الدلالة، من أي مميز صوتي وصفي، أو موقعي، يتم بالتنسيق الوظيفي بينها، وبين ما يجود به السّياق اللغوي من دلالات ومعاني.

وبذلك نرى أن دلالة كل صوت لغوي تتنوع، بتنوع كميات صوائته وكثافتها، وموقع تحققه، ونوع صفاته الأساسية، والثانوية، والتمييزية، واختلاف الأعضاء التي تكسبها هذه الصفات. وتتكامل وظيفة هذه الصوائت، مع المواقع، والصفات الصوتية مجتمعة، لتؤسس للدلالة العامة للأصوات المتوسطة، وتؤثر بشكل مباشر في معنى السياق اللغوي.

هوامش:

[1]- ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح حسن هنداوي، ص61.

[2]- مكي درار وسعاد بسناسي، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية–دراسة تحليلية تطبيقية، مكتبة الرشاد ، الجزائر، ط2، 2009م، ص71.

[3]- أحمد زرقة، أسرار الحروف، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1993م، ص 91.

[4]- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1990م، ص87.

[5]- ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص61.

[6]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص26.

[7]- كمال بشر، علم الأصوات، ص 348.

[8]- سيبويه، الكتاب، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ودار الرفاعي، الرياض، ج4، ط2، 1982م، ص435.

[9]- مكي درار، الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه(خلفيات وامتداد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م، ص174-175.

[10]- سيبويه، الكتاب، تح عبد السلام محمد هارون، ص435.

[11]- أبو العباس المبرد، المقتضب، تح محمد عبد الخالق عضيمة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، مصر، ج1، ط3، 1994م، ص332.

[12]- ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص61.

[13]- مكي درار، المجمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، دار الأديب، وهران، ط2، 2006م، ص107.

[14]- تمام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1993م، ص257.

[15]- تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص257.

[16]- المنظمة العربية للتربية والثقافة و العلوم(تونس)، موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، دار الجيل، مج10، حرف الراء، ط1، 2006م، ص421-424، بتصرف. وينظر لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مج3، ط1، 1975م، ص360. وينظر العماد مصطفى طلاس، ديوان العرب شاعر وقصيدة (مختارات شعرية)، دار طلاس، دمشق، ط3، 1995م، ص 540.

[17]- الطاهر أحمد مكي، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1987م، ص280.

[18]- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم(تونس)، موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين، ، ص425، بتصرف.

[19]- محمد رضوان الداية، الأدب الأندلسي والمغربي-أبحاث في الأدب الأندلسي والمغربي-، مط خالد بن الوليد، دمشق، 1980-1981م، ص4.

[20]- عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1976م، ص13.

[21]- أحمد المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح إحسان عباس، مج1، دار صادر، بيروت، دط، 1988م، ص126.

[22]- البيت الأول من النونية، أحمد المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج4، ص487.

[23]- ينظر يوسف عيد، الشعر الأندلسي وصدى النكبات، ص19.

[24]- عباس محمود العقاد، أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، ص46.

[25]- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص161.

[26]- البيت الأول من النونية.

[27]- مكي درار، ملامح الدلالة الصوتية في المستويات اللسانية، ص82.

[28]- البيت الأول من النونية.

[29]- إبراهيم أنيس، ينظر الأصوات اللغوية، ص54.

[30]- أبو الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ص259.

[31]- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص315.

[32]- محمد عبد الله عنان، ينظر دولة الإسلام في الأندلس- العصر الرابع نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين-، ص102 وما بعدها.

[33]- البيت الأول من النونية.

[34]- رفاس سميرة، الملامح الصوتية في دلالة الصيغة الحدثية، ديوان الربيع بوشامة نموذجا، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، ع1، 2005، ص307.

[35]- سيبويه، الكتاب، ج4، ص434.

[36]- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص88، ومصطلح "الأوتار الصوتية" خاطئ، وتصحيحه "الوترين الصوتيين".

[37]- مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، د.ت، ص93، باختصار.

[38]- عبد القادر عبد الجليل، المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات والنحوية والصرفية، دار صفاء، عمان، ط1، 2006م، ص50.

[39]- فاطمة ابن عدة، صوتيات الأداء في نصوص الخطباء المحدثين الجزائريين، ص33، بتصرف.

[40]- سامي عبد الحميد، بدري حسون فريد، فن الإلقاء، دار الكتب، الموصل، د ط، د ت، ج2، ص38.

[41]- مكي درار وسعاد بسناسي، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية-دراسة تحليلية تطبيقية، ص71.

[42]- كمال بشر، ينظر علم الأصوات، ص348-349.

[43]- البيت 16 من النونية.

[44]- البيت 13 من النونية.

[45]- يوسف عيد، ينظر الشعر الأندلسي وصدى النكبات، ص49.

[46]- البيت 42 من النونية.

[47]- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص73.

[48]- نفسه، ص161.

[49]- البيت الأول من النونية.

[50]- إبراهيم أنيس، ينظر الأصوات اللغوية، ص54.

[51]- البيت 16 من النونية.

[52]- أحمد مختار عمر، ينظر دراسة الصوت اللغوي، ص315.

[53]- كمال بشر، ينظر علم الأصوات، ص348- 349.

[54]- البيت 34 من النونية.

[55]- نفسه.

[56]- حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والحداثة- دراسة -، ص13 بتصرف.

[57]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص115.

[58]- رفاس سميرة، الملامح الصوتية في دلالة الصيغة الحدثية، ديوان الربيع بوشامة نموذجا، ص307.

[59]- مكي درار وسعاد بسناسي، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية–دراسة تحليلية تطبيقية، ص74.

[60]- فخرية غريب قادر، تجليات الدلالة الإيحائية في الخطاب القرآني، ص49.

[61]- ينظر مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، ص54.

[62]- فاروق سعد، فن الإلقاء العربي، الخطابي، والقضائي، والتمثيلي، ص300، باختصار.

[63]- ابن شيحة نصيرة، المكونات الصوتية والدلالية في الخطاب الشعري المنطوق عند مفدي زكريا، ص31 بتصرف.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 136 - 155 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

النقد النسوي العربي من التشكيل إلى الاستقبال

Arab Feminist Criticism – From Formation to Reception–

* برّاح كريمة [1] / د. مسعودي حبيبة [2]
Messou Habiba [1] / Dr Berrah Karim[2]
مخبر السوسيو أدبيات والسوسيو تعليميات والسوسيو لغويات
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل
University of Muhammad Seddik bin Yahya - Jijel-
karima78berrah@gmail.com[1]/ messaoudihabiba27@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/03/17	تاريخ النشر : 2022/06/02

ملخص البحث

يتناول هذا المقال موضوع النقد النسوي العربي باعتباره أهم حركة نقدية معاصرة تسعى إلى تغيير وضعية المرأة في المجتمع من خلال الأدب وغيره من النتاجات الثقافية التي تُبرر اضطهاد المرأة في ظل المجتمع الذكوري، وعليه سنتتبع في هذا البحث عدة محاور، بدءا بمساعي الحركة النسوية في الثقافة الغربية، والتطرق إلى مصطلح النقد النسوي وبيان موضوعه ووظيفته ورفع اللبس عما يتداخل معه من مصطلحات وثيقة الصلة به، ثم تسليط الضوء على أبرز التطورات وما صاحبها من حركات أسهمت في تشكيل النقد النسوي في العالم العربي، وكذا الكشف عن أهم المقاربات والرؤى النقدية التي شكلت إطاره المنهجي. وذلك وفق مقاربة تحليلية وصفية.

الكلمات المفتاح : حركة نسوية– أبوي– نقد– نسوي– نسائي – أنثوي.

Abstract :

This article deals with the subject of Arab feminist criticism As the most important critical movement that seeks to change the position of women in society ,Through literature and other cultural products that justify the oppression of women in a patriarchal society ,Accordingly, we will pursue in this research several aspects ,Beginning with the endeavors of the feminist movement in Western culture ,And addressing the term feminist criticism and explaining its subject and objectives, and removing confusion about the terms closely related to it,Then it sheds light on the most prominent developments and the accompanying movements that contributed to the formation of feminist criticism in the Arab world .In addition to revealing the most important approaches and critical narratives that formed its

* كريمة برّاح karima78berrah@gmail.com

methodological framework,This is according to an analytical and descriptive approach .

Keywords: Feminism ; patriarchy ; criticism ; feminine ; feminist ; Feminism.

توطئة:

يعد النقد النسوي الأدبي وليد الحركة النسوية التي نشأت في الثقافة الغربية في فترة مبكرة من القرن العشرين، التي تهدف إلى تحرير المرأة والمطالبة بالتمكين للنساء في مختلف الميادين والتصدي لكل أشكال التمييز ضدهن، تعمل على إعادة تنظيم العلاقات الإنسانية من خلال رفضها للتمييز بين الأفراد على أساس الجنس سعيا إلى إرساء مبادئ المساواة بين الجنسين ذكر/ أنثى جاهدة إلى الاعتراف بالإنسانية المشتركة بين المرأة والرجل، "...وتصر النسوية على أن هذا الظلم ليس ثابتا أو محتوما، وأن المرأة تستطيع أن تغير النظام. الاجتماعي والاقتصادي والسياسي عن طريق العمل الجماعي. ومن هنا فإن هدف المسعى النسوي هو تغيير وضع المرأة في المجتمع"[1]. حيث يشير مصطلح "الأبوي" إلى "علاقات القوة التي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرجل. وتتخذ هذه العلاقات صورا متعددة بدءا من تقسيم العمل على أساس الجنس والتنظيم الاجتماعي لعملية الإنجاب إلى المعايير الداخلية للأنوثة التي نعيش بها. وتستند السلطة الأبوية إلى المعنى الاجتماعي الذي تم إضفاؤه على الفروق الجنسية البيولوجية"[2] لذا تطور النقد النسوي متماشيا مع تطور الحركة النسوية التي أخذت منذ نهاية الثمانينات وبداية التسعينات توسيع نطاقها لتتلاقى مع المناهج النقدية المتنوعة مشكلة مجموعة من التراكمات في النظرية وفي الممارسة تبلورت ملامحها داخل النظرية الأدبية لتغدو بها حركة لها معالم ولها اسم ولها أطر نظرية.

تجمع كثير من الدراسات على أن "النقد النسوي بدأ في الولايات المتحدة الأمريكية، وإنجلترا. ومن أعلامه الروائية الإنجليزية فيرجينيا وولف v.woolf (1882-1941)، والأديبة الفرنسية (سيمون دي بوفوار/ simon de beuuvoir) (1908-1986)، وتمثل صاحبات هذا التيار تحديا للثقافة التي يهيمن عليها الرجل، ومحاولة البحث عن جماليات الكتابة الأنثوية وتميزها"[3]. حيث عدت الموجة النسوية الأولى أول حركة في معالجة صور الظلم وعدم المساواة الاجتماعية والقانونية التي تعاني منها المرأة في خمسينيات القرن التاسع عشر وقد مثلتها نساء الطبقة الوسطى،ويُؤرّخ لهذه المرحلة بمؤلف ماري ولستكروفت "دفاعا عن حقوق النساء 1792" والذي أوضحت فيه أن النساء بحاجة إلى العقلانية، مما أدى إلى بلورة طروحات نسوية جديدة أثبتت أن النظرة الدونية للمرأة ما هي إلا نتاج ثقافات سائدة، ونتاج نظام

هيمنة/نظام بطريكي حصل على مر القرون انتهى إلى علاقات تراتبية بين الجنسين.[4] وتتمثل أهم إنجازاتهن في فتح مجال التعليم العالي أمام المرأة، وزيادة فرص التوظيف، وسن قوانين لنصرة حق المرأة في المجتمع، وظلت الموجة النسوية الأولى نشطة حتى الحرب العالمية الأولى إلا أنها لم تنجح في منح المرأة حق التصويت [5]

أما نشاطات النقد النسوي في مرحلته الثانية فقد امتدت حتى نهايات القرن العشرين وبدأت هذه الحركة تأخذ طابعا عالميا مستخدمة لغة التحرر والتصدي لمختلف أشكال القمع الاجتماعي والجنسي، تزامنت مع نشأة أصوات مقاومة مثلت النقد الأدبي النسوي، وقد نادت فرجينيا وولف بالمساواة الاجتماعية من خلال أعمال ساهمت في النظرية النسوية أبرزها "غرفة تطل على منظر"(1927)و "ثلاث جنيهات"(1938)، أما سيمون دي بوفوار فقد طرحت في كتابها فهما جديدا للعلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة، مشكلة الأساس في النظرية النسوية "وبلا شك إن أكثر كتاب نافذ لها كان"**الجنس الثاني**"(**1949**) وفيه هاجمت أشكال الهيمنة الذكورية المختلفة على المرأة مطالبة بحرية المرأة، وميزت بوضوح بين"الجنس" (sex) والجنس (gendre)، وكتبت (مقولتها المشهورة) "إن المرأة لا تولد امرأة ولكنها تصبح على ما هي عليه، أي امرأة"[6]، مستندة في طروحاتها إلى الوجودية وتفسيرات علماء البيولوجيا والتحليل النفسي الفرويدي والأيديولجيات الماركسية.[7] كما أكدت دي بوفوار أن المرأة تتخذ وضع الآخر من تلقاء نفسها، وأنها تتشكل اجتماعيا، وأنها تتمتع بالحرية الفردية التي تمكنها من تغير أوضاعها.[8] كما يعتبر كتاب "اللغز الأنثوي" لبيتي فريدان Betty Friedan من أمهات الكتب المؤسسة للفكر النسوي، نقدت فيه صورة المرأة في الثقافة الأمريكية التقليدية الذكورية التي تقوم على استعباد النساء، محاولة إيجاد حلول لكل قضايا المرأة في ضوء الفكر اللبيرالي مقترحة حلولا فردية لتعليم النساء وتمكينهن، ومساواتهن بالرجال.[9] والملاحظ أن الحركة النسوية في هذه المرحلة انقسمت إلى عدة وتيارات أبرزها: (النسوية الماركسية، النسوية الليبرالية، النسوية الاشتراكية، والنسوية الراديكالية....) إلا أن مطالب النسوية بمجملها تتشابه وتتقارب من حيث أنها مطالب حقوقية إنسانية (كالعدل والمساواة، وعدم التمييز بين البشر، ورفع الظلم ...) وكان لكل تيار وفكر إيديولوجيته الخاصة به.

وارتبطت المرحلة الثالثة للنقد النسوي بستينيات القرن العشرين وفيها تم التركيز على البحث عن الهوية النسوية من خلال الكتابات الإبداعية ،حيث ذهبت (كيت ميليت/ Kate Millett) في كتابها "السياسة الجنسية"(1969) الذي يتسم بالراديكالية في زعمه بأن العلاقات الشخصية بين الرجال والنساء نموذج لعلاقات السلطة في النظام الأبوي، كما ترى أن الفروق بين الجنسين هي ليست فروقا بيولوجية، وإنما

هي فروق مصطنعة في ظل الثقافة، كما هاجمت في هذا الكتاب النظرية الفرويدية التي تجعل عدم التساوي من الجنسين أمرا مألوفا، وتطلعت إلى إقامة مجتمع خنثوي لا يهيمن فيه أي من الجنسين على الآخر منتقدة الموجة النسوية الأولى التي تهاوت في فشلها في الهجوم على دعائم السلطة الأبوية[10].

كما حاولت الناقدة الأمريكية (إيلين شولتر/E.showltre) في كتابها "أدب خاص بهن"(1977) أن تتجه نحو المرأة قارئة ومؤلفة، صاحبة مصطلح "النقد البيولوجي" الذي اشتقته من داخل النقد الأنثوي من خلال دراستها للروائيات الانجليزيات من وجهة نظر التجربة النسائية، مؤكدة على وجود اختلاف عميق بين كتابة النساء والرجال، وأن هناك تراثا من الكتابة الأنثوية قد أغفل"[11]، ويمكن اختصار أسباب ودواعي ظهور حركة النقد النسوي في الثقافة الغربية في الآتي:[12]

- ثورة الطلاب في فرنسا عام 1968 التي كادت أن تقوض سلطة النظام الأبوي.
- ظهور الدراسات التجريبية التي دحضت مصداقية "الجبرية البيولوجية".
- انتباه النقد إلى خصوصية الكتابة الأنثوية وما يوظفه الأدب والثقافة من قضايا تخص المرأة.

-اتساع حجم المشاركة النسوية في جميع مجالات الحياة بما فيها النشاط الثقافي مما أدى إلى اصطدام المرأة بحواجز ثقافية تبلورت في الخطاب الثقافي للمجتمعات عبر تاريخ طويل.

-شيوع الدراسات الألسنية ومن ثم الانتباه إلى ذكورية اللغة ودلالاتها كبعض التراكيب الدالة على ذكورية الثقافات والسلطة.

والمتتبع لحركة النقد العربي منذ القرن العشرين أو قبل هذه الفترة يجد أنه يشهد حالة من التبعية للنقد الغربي وتحولاته كنتيجة حتمية للتطورات الفكرية والعلمية، متأثرا بما تفرزه الثقافة الغربية في ضوء المثاقفة، وقبل أن نتتبع التطورات التي تشكل في حضنها النقد النسوي في المشهد النقدي العربي يجمل بنا بداية أن نلفت النظر إلى ماهية مصطلح النقد النسوي الذي يحيل إلى عدة تسميات كـ: (النقد النسوي، النقد النسائي، النقد الجنثوي، النقد الأنثوي، القراءة الأنثوية، الخطاب النسوي ...).

أولا: النقد النسوي ضبط المصطلح والمفهوم:

من اللافت أن قضية المصطلح النقدي بشكل عام محل تنازع ومجال خصب للاختلاف، ومصطلح النقد النسوي على وجه الخصوص بات من القضايا الفكرية التي لا تنحصر في أزمة نقل أو ترجمة فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى المفاهيم التي يحملها المصطلح دلاليا وفكريا، مما يفرض علينا تحديد

وضبط المصطلحات والمفاهيم التي تكتنف هذا الاتجاه النقدي، وفي ما يلي سنحاول رفع اللبس عن بعض المصطلحات المرتبطة بالنقد النسوي.

1- النقد النسوي لغة :

جاء في المعجم الوسيط: "(نقد) الشيء نقدا: نقده ليختبره، أو ليميز جيده من رديئه يقال نَقَدَ النثر، ونَقَدَ الشعر: أظهر ما فيهما من عيب وحسن"[13] والنقد Critisism"هو فن تقويم الأعمال الأدبية والفنية، وتحليلها تحليلا قائما على أساس علمي، وهو الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مصادرها، وصحة نصها، وإنشاؤها، وصفاتها وتاريخها.."[14] النقد بهذا المعنى هو ممارسة فكرية تقوم بالكشف عما في النصوص من قيم جمالية ووصف خصوصية النصوص، وإصدار الأحكام عليها، بل يتجاوز ذلك إلى تحليل الثقافة والمجتمع أي أنه عملية إبداعية ثانية تسعى لإبداع نص جديد. أما المصطلح في شقه الثاني فهو (نِسْوِي) نسبة إلى كلمة نِسْوَة، وليس كما هو شائع (نَسَوي)؛ لأن النسب يأتي في لفظة مفردة من الكلمة استنادا لقوله تعالى: {يَا نِسَاءَ النَّبِيِّ لَسْتُنَّ كَأَحَدٍ مِنَ النِّسَاءِ إِنِ اتَّقَيْتُنَّ فَلاَ تَخْضَعْنَ بِالْقَوْلِ فَيَطْمَعَ الَّذِي فِي قَلْبِهِ مَرَضٌ وَقُلْنَ قَوْلاً مَعْرُوفًا}.[15]

2- بين نسوي/ نسائي/ أنثوي:

الملاحظ أن مصطلح (نِسْوِي) قد تداخل مع مصطلحات متعددة الاشتقاقات والدلالات، الأمر الذي أدى إلى الخلط والارتباك في استعمالها دون الوعي بأبعادها الفكرية، ولوضع مصطلح النقد النسوي في إطاره المنهجي توجب علينا فك الاشتباك أولا بين مصطلحات مثل:(نسوي ونسائي وأنثوي)، حيث تشير شيرين أبو النجا في كتابها "نسوي أم نسائي" إلى الفرق بين نسوي ونسائي بقولها:" النسوي يعني إجمالا إعادة التوازن الفكري والفعلي لعلاقات القوى بين الرجل والمرأة، فالنسوية توجه فكري لا علاقة له بالبيولوجي، لذا تلزم التفرقة دائما بين نسوي (أي وعي فكري ومعرفي) ونسائي(أي جنس بيولوجي)"[16]،وحددت سارة جامبل مفهوم الأنوثة على أنها "مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد منها جعل المرأة تمتثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية"[17]، وفي ضوء هذه الفروقات نخلص إلى أن مصطلح (نِسْوِي) يدل على حركة سياسية إيديولوجية فكرية تهدف إلى معارضة النظام الأبوي الذي يهمش المرأة لحساب الرجل، وإعادة الحرية للمرأة ومساواتها بالرجل، في حين أن مصطلح نسائي يشير إلى تمييز جنس الذكر على جنس المرأة بيولوجيا، بينما يرتبط مصطلح أنثوي بالتصنيف الجسدي، أي يدل على صفات وخصائص اجتماعية

توجد في المرأة وتميزها عن الذكر. ومن هنا نطرح سؤالا جوهريا ما الفرق بين الكتابة النسوية والكتابة النسائية، والكتابة الأنثوية؟

كما سنشير إلى مصطلح آخر يعد من أكثر المصطلحات إثارة للجدل لكونه يرتبط ارتباطا وثيقا بنشأة النقد النسوي وهو"الأدب النسوي"، إذ يصاحب هذا الأخير فوضى اصطلاحية كبيرة فمن جهة يعود سببها إلى التسميات والترجمات التي أطلقها النقاد والباحثون بهذا الحقل، بحيث يجد الباحث نفسه في مواجهة سيل من المصطلحات المتباينة الدلالات منها: (الأدب النسوي، الأدب الأنثوي، الأدب النسائي، الكتابة النسائية، الإبداع النسائي، كتابة النساء، أدب المرأة ...)، ومن جهة أخرى إلى المواقف التي اختلفت بين معارض لهذا الأدب بسبب تصنيف جنس الكاتب ذكر/أنثى، ومؤيد له بشروط مع الاعتراف بخصوصية التجربة النسوية، والحقيقة أن هذا المصطلح (الأدب النسوي) قد أشبع بحثا وتمحيصا لذا سنكتفي بالإشارة إلى أن "الأدب النسائي أو الكتابة النسائية مصطلح يتأرجح بين القبول الرفض أو القبول المشروط، وإلى اليوم لم يجد له مكانا في الساحة النقدية العربية التي لا هي تبنته ولا هي أنكرته. ومعظم الآراء تُجمع على رفض التسمية أو المصطلح بحجة أن لا جنس للكتابة، فالكتابة واحدة سواء أكان الكاتب رجلا أو امرأة. لذا لا يجب أن تصنف تصنيفا بيولوجيا...فكل من المرأة والرجل يعيش في البيئة نفسها والظروف ذاتها وعليه فإن التمايز في الإبداع إنما تمليه الفروق الفردية لا النوع والجنس(Gender/Gener)"[18]. ومرجع هذا الإشكال في رأي رشيدة بن مسعود إلى"قصور الخطاب النقدي العربي في التنظير لهذه الظاهرة الشيء الذي لا يعني نفيا لوجودها، وإنما هو تأكيد على وجود واقع لم يصل النقد العربي بعد لإدراكه"[19].

3- مفهوم النقد النسوي:

اعتبر محمد عناني أن النقد الأدبي النسائي من أكثر مجالات النقد الأدبي تعقيدا، لذا نجده يطرح عدة أسئلة إذا ما تمت ترجمةFeminist criticim بمصطلح النقد النسائي، مفادها: ماذا نعني بالنقد الأدبي النسوي؟ هل يعني النقد الذي تكتبه النساء؟ أم يعني نقد الأدب الذي تكتبه المرأة؟ أم نقد الأدب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو إلى تحرير المرأة؟ ويعرفه بناء على الأساس الفلسفي النسوي للفيلسوف الانجليزي سايمون بلاكبيرن(simon blakbiurn) "فهو يعرف المذهب النسوي بأنه منهج دراسة الحياة الاجتماعية والفلسفية وعلم الأخلاقethics ، يلتزم أصحابه فيه بتصحيح انحرافات

التحيُّز biases التي تؤدي إلى إحلال المرأة في مكانة التابع (subordination أي في مكانة ثانوية) وإلى الغض من قيمة الخبرة الخاصة بالمرأة واستصغار شأنها disparagment."[20]

كذلك من النقاد من قال بالنقد الأنوثي نجد إدوارد سعيد يضع مصطلح "النقد الأنوثي" مقابلا للمصطلح الأنجليزي "feminism" ويعرفه بناء على تمييزه بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل موضحا بقوله: "الأدب الذي تكتبه امرأة أسميه ببساطة: كتابة المرأة أو الأدب النسائي. أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي نبع من التعلق بما يعتقد صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقعها فيه فإني أسميه أدبا أنثويا. وهكذا أتحدث عن النقد الأنوثي والحركات الأنوثية وعن الأنوثية معادلا للكلمة الانجليزية "feminism"...و ما يعنيه هذا التمييز هو أن النقد الأنوثي قد يكتبه رجل لا أنثى. أما الأدب النسوي فهو من إنتاج أنثى تحديدا"[21].

ونجد بسام قطوس يستخدم مصطلح النقد النسوي كمقابل للمصطلح الأجنبي " feminist Criticism " ويوضح ذلك بقوله: " وإذا كان الأدب النسوي يؤكد مقولة وجود إبداع نسائي وآخر ذكوري لكل منهما هويته وملامحه، وصلته بجذور ثقافتة وكل منهما تجاربه الخاصة، فإن النقد النسوي هو كل نقد يهتم بدراسة أدب المرأة، ويتابع دورها في إبداعها، ويبحث عن خصائصه الجمالية واللغوية والبنائية"[22]. وبناء على ذلك لا يعني الحديث عن الكتابة النسوية أن يقابلها بالضرورة حديثا آخر عن كتابة ذكورية فحولية، كذلك لا يعني الحديث عن خصوصية الكتابة النسوية أن تميل إلى الآراء النسوية التعميمية، صحيح أن هوية الأنثى عامل حاسم في التأسيس لهذه الكتابة لكن هذا العامل يصبح معرى من أي أثار نسوية في حالة أن تكتب المرأة بلغة ذكورية، ومن هنا فالكتابة النسوية أن تكتب المرأة من منظور نسوي أي من منظور نسقية صراعها مع الآخر الذكوري مما استدعى تحولا في إيديولوجيا المجتمع فينتج عن ذلك تهديدا فعليا للثقافة المهيمنة، ومن ثم تنجز الكتابة النسوية لذاتها نسقا مستقلا ويغدو النص النسوي فاعلا في تبنيه لقضايا المرأة المضطهدة، وهنا قد يشارك الرجل المرأة في الكتابة عن قضايا المرأة في الإبداع والنقد معا، وبذلك لا تقتصر الكتابة النسوية على النساء دون الرجال.[23]

وبناء على سبق يشتغل النقد النسوي على إشكاليتين رئيسيتين هما:[24]

- قراءة بنية المرأة ككاتبة ومكتوبا عنها في الثقافة والإبداع، وتحرير المرأة من الاستعمار الذكوري في الخطاب النسوي.

- إعادة قراءة التراث الثقافي البشري من المنظور النسوي المقابل للتصور الذكوري الذي غيَّب خطاب المرأة لأسباب كثيرة.

ثانيا: بدايات تشكيل النقد النسوي في العالم العربي:

1- الوعي بقضايا المرأة وإسهامات رواد النهضة :

إذا ما انتقلنا إلى الثقافة العربية فلا نجد الكثير حول النقد النسوي للحديث عنه كظاهرة متبلورة في الساحة النقدية العربية، لذا لابد نشير إلى أن عصر النهضة العربية الذي كان حاملا لبشائر الموجة النسوية الأولى والتي لم تركز سوى على كتابات النهضويين الرجال الذين كان لهم الدور آنذاك في نهضة النساء لأن صوتهن لم يكن مسموعا أكثر، والوعي بأن النهوض بالمجتمعات من وحدة التخلف والجهل لا يتم دون النهوض بنصفها المعطل، فركز المفكرون على حقوق النساء في التعليم، وفي القيام ببعض المهن، ونيل بعض الحقوق الأسرية. ونجد في طليعتهم جمال الدين الأفغاني(1838- 1897) الذي دعا في كتاباته إلى إعادة قراءة النصوص الدينية استنادا للعقل والإمام محمد عبدو(1849-1905) الذي تطرق إلى المسألة النسوية وعالج قضايا الزواج والمساواة والقوامة، كما يعتبر خير الدين التونسي(1825-1890) أول من طرح الأفكار الداعية إلى الإصلاح السياسي والتقدم الاجتماعي، بينما نجد المعلم بطرس البستاني أكثر جرأة في طرح خطاب حول قضايا المرأة عام (1849) استنهض همة النساء إلى العلم، وحث الرجال على انتشالهن من أوضاعهن المتردية، كما لا يمكن إغفال دور رافع رفاعة الطهطاوي(1825-1890) الذي بيَّن ما وصلت إليه المرأة الأوربية من تقدم ورقي في كتابيه "تخليص الإبريز في تلخيص باريس"و"المرشد الأمين للبنات والبنين"، كما أباح أحمد فارس الشدياق في كتابه "الساق على الساق"(1852) أن تتلقى المرأة بعض العلوم التي ترفع من مستواها إلى مستوى الرجل.[25]

بيدا أن الانطلاقة الحقيقية للحديث عن قضايا المرأة العربية تبدأ بظهور كتابين مهمين لقاسم أمين (1863-1909)، وهما "تحرير المرأة" (1899) الذي حاول فيه معالجة قضايا المرأة من خلال ربطها بالأوضاع الاجتماعية والنظام السياسي، أما في كتابه الثاني "المرأة الجديدة"(1900)، فقد كان أكثر جرأة في الدعوة إلى تحرير المرأة مستندا إلى العلوم والفكر الاجتماعي الغربي والكتابات النسوية الغربية. كما نذكر هنا أهمية طروحات المفكر التونسي الطاهر حداد خاصة في كتابه"امرأتنا في الشريعة والمجتمع" (1930) الذي انطلق فيه من أن المرأة كائن قائم بذاته فدعا إلى العدل والمساواة بينها وبين

الرجل، ولعل أهم طروحاته نسفه لمنظومة القوامة وبالتالي تحمل المرأة المسؤولية مثلها مثل الرجل والدعوة إلى إلغاء تعدد الزوجات وتقييد الطلاق وتحرير المرأة من الحجاب[26].

وقد كان احتكاك العالم العربي خاصة مصر بالعالم الغربي الدور في التأسيس للخطاب النسوي العربي حيث اعتمد المشروع النهضوي في مصر على الخبرات الأجنبية، كإرسال البعثات العلمية إلى الخارج، وإنشاء المدارس الأجنبية في كل من مصر وبيروت والشام، ثم إنشاء المدارس الوطنية لتعليم البنات، فنشأت طبقة متعلمة تتحدث عن دور المرأة ووكانت الصحف هي المجال الأرحب للتعبير عن أرائهن، ونشير هنا إلى تجربة التحديث التي قدمت إصلاحات سياسية بتأسيس الجمعيات النسائية بدءا بمصر فتوالت الجمعيات في المشرق العربي والمغرب ثم في دول الخليج العربي.

2- الإسهامات الصحفية في الحركة النسوية:

أفسحت الصحف مجالا لإسهامات المرأة فبرزت أقلام نسائية عبرت عن مواقف جريئة مطالبة بالنهوض بأوضاع المرأة العربية وكتبت النساء تحت أسماء مستعارة، تعد زينب فواز (1846-1914) أول رائدة عربية تحمل رسالة المرأة باتت تلقب ب"حجة النساء"و"درة الشرق"، تضع كتاباتها وأعمالها قضية التاريخ للنقد النسوي في نصاب جديد إذ ويظهر ذلك جليا على "جريدة المؤيد" المصرية في مقال لها نشرته عام(1892) بعنوان "تقدم المرأة"، كما ظهر دورها في كتابها الموسوعي "الدر المنثور في طبقات ربات الخدور"، تبدو دعوتها غير المسبوقة لتحرير المرأة ومساواتها بالرجل في العلم والعمل والسياسة والاجتماع.[27] كما نجحت الرائدة عائشة التيمورية في التعبير عن قضايا خاصة ببنات عصرها شعرا ونثرا، ففي كتاباتها تأملت حال العلاقة بين الرجل والمرأة، وألقت الضوء على بعض المواقف الناجمة عن تقسيم الأدوار الاجتماعية وأثره على حقوق النساء..."[28]. وساهمت الشاعرة والكاتبة ملك حنفي ناصف/باحثة البادية (1886-1918) في نشر الوعي النسائي عبر مهمة التعليم في كتابي (النسائيات) و(حقوق المرأة)، واستطاعت لبيبة قاسم إصدار مجلة "فتاة الشرق" ولعبت دورا هاما في مسألة حق المرأة في التعلم، وتلتها نبوية موسى حيث كان لهما دور تربوي هام. وفي تونس أسهمتا كل من مليكة الورتاني وحبيبة المنشاري في حركة نسائية تنويرية من خلال المشاركة في الجمعيات والدعوة إلى التحرر من الحجاب والمساهمة في الحياة العامة. ولابد من الإشارة إلى تجربة الرائدة هدى الشعراوي التي أسست عدة جمعيات منها "المرأة الجديدة" التي كانت تهدف من خلالها لإبراز المواهب الفكرية والفنية كأساس للتربية النسائية الحديثة.[29]

3- إسهامات الحركة الإصلاحية التنويرية في الحركة النسوية العربية :

تمثلت إسهامات هذه الحركة في دراسات لرجال علمانيين حول النسوية مثل: هشام شرابي الذي كشف في كتابه "النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي" عن أسباب تخلف المجتمع العربي، مؤكدا أن قضية تحرير المرأة شرطا من شروط القضاء على التخلف في المجتمع العربي، وكتب بوعلي ياسين "حقوق المرأة في الكتابة العربية منذ عصر النهضة"، وكتب حسين عودات "المرأة العربية في الدين والمجتمع"...و غيرهم' كذلك لا يمكن إغفال إسهامات حركة الإصلاح الديني في الحركة النسوية العربية، حيث انبرى مجموعة المفكرين أغلبهم رجال في إعادة قراءة وتأويل النصوص الدينية المتعلقة بقضايا النساء بقراءة مبنية على العقل والاعتماد على مصادر الشريعة الأساسية، ونقض كل التفسيرات الفقهية التي نصبت من الإسلام عدوا للمرأة، نذكر من المفكرين: نصر حامد أبو زيد في كتابه "دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة"، الذي اعتمد القراءة السياقية التاريخية للإعادة قراءة التاريخ الإسلامي وموقفه من المرأة، ومحمد شحرور الذي أعاد تأويل النصوص الدينية المتعلقة بالمرأة معتمدا منهجا لغويا عقلانيا، وبحث في موضوع المرأة بشكل مفصل في كتابه "نحو أصول جديدة للفقه الإسلامي-فقه المرأة ..."والمستشار محمد العشماوي في كتابه "حقيقة الحجاب وحجية الحديث" الذي ينفي فيه إلزام الإسلام المرأة بالزي المطروح حاليا كلباس إسلامي في مناظرات بينه وبين شيخ الأزهر، تبين من خلاله ضعف حجة الأخير."[30]

ثالثا: الاستقبال العربي للنقد النسوي :

بدأت الموجة النسوية الثانية مترادفة مع تغيرات الأنظمة العربية التي تبنت سياسات الانفتاح على الآخر خاصة مع تصاعد الليبيرالية الجديدة والعولمة، حيث تميزت تلك الفترة بتنامي الفكر النسوي العربي الذي تأثر بالفكر النسوي الغربي المعاصر نتيجة حركة الترجمة التي شملت الساحة الثقافية العربية خاصة في سيتينيات وسبعينيات القرن الماضي، فبات من العسير"أن نجد كتابة نسوية عربية لم توظف في متنها بعض المقولات والأفكار النسوية الغربية مما يعني تأثرا ملحوظا، كما هو حال أي مجال آخر من مجالات الكتابة والثقافة العربية الحديثة عموما، وخاصة في مواجهة الحداثة"[31]، فوجدت الحركة النسوية الغربية صداها في عدد من الكتابات العربية برغم أنها لم تتبلور كحركة نقدية متكاملة في المشهد النقدي العربي المعاصر، وتميزت تلك الفترة بظهور نسويين غلب عليهم العنصر النسائي، على سبيل المثال لا الحصر نجد من أبرز الأسماء التي شكلت حيِّز النقد النسوي وسعت إلى تطويره: (جورج طرابيشي، بثينة شعبان، نازك الأعرجي، عبد الله الغذامي، نوال السعداوي، رشيدة بن مسعود، أحمد لحميدي، شمس

الدين موسى، لطيفة الزيات، محمد أفاية، عفيف فراج،مي غصوب، ريتا عوض، عبد الله ابراهيم، وفاطمة المرنيسي، ورجاء بن سلامة ...)، كما ظهرت عدة كتابات نسوية على أيدي كاتبات متعلقة بالعنف ضد المرأة.حيث "يمثل النقد الذي تكتبه المرأة استنطاقا للجانب المسكوت عنه في الثقافة العربية، وهو الموقف الإيجابي للمرأة ومن المرأة...ويرجع ذلك إلى أن المسكوت عنه، يمثل فجوات مظلمة في التاريخ الأدبي، يتم إغفالها عمدا من أجل التوصل إلى مجموعة من القيم والمقاييس، ثبت بوصفها حقيقة نهائية..."[32]

حيث نجد ظهور كتابات نقدية نسوية في القرن العشرين تمكنت من كسر الحواجز الفكرية ومناقشة قضايا لم تكن مطروقة من قبل، واستطاعت أن تفتح آفاقا غير مسبوقة برغم ما وجه إليها من نقود وما أخذ عنها من مآخذ، إلا أنها حققت مكانة في الثقافة العربية وباتت تحتل مرتبة الريادة على صعيد النقد والإبداع، ومن أبرز رموز النقد النسوي في العالم العربي نجد :

الناقدة والروائية نوال السعداوي من المؤسسين الأوائل للحركة النسوية في العالم العربي وانخرطت مبكرا في الدفاع عن حرية المرأة وحقوقها، نالت الريادة بكتابيها "المرأة والجنس" (1969) و"الأنثى هي الأصل" (1971)، ويمكننا الجزم بأنه لا يوجد نسوية عربية معاصرة لم تتأثر بكتاباتها، إذ تتجلى في كتبها خلاصات اطلاعها على الفكر النسوي الغربي من خلال مزجها بين الماركسية والوجودية والتحليل النفسي متبنية الفكر الماركسي الذي يربط قضايا النساء بالتغيير الاجتماعي على صعيد علاقات الإنتاج.[33]

كما ظهرت تأثيرات الموجة النسوية الثالثة/ ما بعد النسوية على الكتابات النسوية ما بعد الحداثية بدايات القرن الحالي تمثلت ثقافويا في تكوين ملكة الرغبة في "الاستكشاف" و"قبول الاختلاف" و"مقارعة البديهات" من أجل تكوين فكر نسوي عربي، ليظهر في نفس الوقت تيار النسوية العالم ثالثية متخذا من الربط بين القهر الجنسي والقهر الطبقي والعنصري والإثني والديني والنوعي نقدا جادا للنسويات الغربيات الذين يدعين فهم ومعرفة أوضاع النساء في دول العالم الثالث، ولعل خير من يمثل نسوية العالم الثالثية/ ما بعد الحداثة نوال السعداوي في مقالة لها في جريدة الحياة (2010) الذي تدعو فيه إلى تضامن النساء لضرب الاستعمار مؤكدة أن تحرير المرأة ينبغي أن يشمل تحرير (الأرض، والجسد والعقل) كوعي جديد للنهوض بالحركات النسائية العالمية خاصة في ظل تصاعد القوى الدينية/الداخلية والاستعمارية الخارجية، ففي نظرها لا يمكن تحرير نصف المجتمع/ النساء في ظل الاستعمار والحكم الطبقي، أو الأبوي، أو الديني، ومن هنا أصبحت حركات تحرير المرأة تنادي بالعلمانية.[34]

ونشير في هذا السياق إلى المشروع الفكري لفاطمة المرنيسي خاصة في كتابيها "الحريم السياسي: النبي والنساء" 1987، و"الخوف من الحداثة: الإسلام والديموقراطية"1992، نجد أن " مشروع المرنيسي الفكري والاجتماعي يتنوع ويتعدد على أكثر من محور، وأكثر من تجربة كتابية، فهي ابتدأت بالبحث والتنقيب في الفكر الديني، ثم في الفكر السائد من المنظومة القيمية الاجتماعية. وأخيرا محور النقد الأدبي من خلال مناقشة صور شهرزاد في الأدب الغربي في كتابها "العابرة المكسورة الجناح"...إنما تؤسس لدراسات مهمة في النقد النسوي وتتبدى أهميتها في البحث عن علل انحطاط القطاعات النسائية في المجتمعات العربية"[35]، فقد استطاعت أن تعيد النظر في المفاهيم والأحكام التفسيرات الدينية والحفر في البنية الفكرية والمعرفية للتراث وإعطاءه ما يستحق من التمحيص منطلقة من "مصطلح الحريم" في دراستها للفكر الديني والاجتماعي، كما تنطلق من مواقع فكرية حداثية مفيدة من المنهجيات الغربية خاصة المادية والجدلية والراديكالية ومن ضمنه النقد النسوي مطبقة مشروعها في تاريخ المجتمعات الإسلامية لدفع حركة التغيير إلى الأمام.[36]

يطالعنا أيضا مشروع رجاء بن سلامة النسوي الذي جاء منحازا للمرأة مدافعا عن قضاياها، والذي نزعت من خلاله إلى تفكيك الثقافة العربية وإماطة اللثام عن المسكوت عنه في الموروث الديني والثقافي العربي، في عدة مؤلفات مستندة في طروحاتها إلى خلفيات معرفية غربية كالحفريات الفوكاوية، والاستراتيجية التفكيكية، والتحليل النفسي. إذ يعد لكتابها "بنيان الفحولة أبحاث في المذكر والمؤنث" (2005)....الفضل في الريادة لمفهوم الجندر/ النوع الاجتماعي، مسلطة الضوء على ما يعرف بإشكالية الجنس الثالث، وتناولت مختلف قضايا المرأة "كالقوامة في الإسلام" معتبرة إياها مبدأ اجتماعي فرضه النظام الاقتصادي المتبع في القرن السادس عشر، كما انتقدت الفوارق التي وضعها الفكر العربي في كتابة الفحول وكتابة الأنثى مقدمة بديلا للكتابة النسوية وهو "كتابة الأندروجين"، ثم محاولة تفكيك قضية حجاب المرأة باعتبارها قضية مركزية ضمن مشروعها الفكري معتبرة إياها منظومة متكاملة فوضتها السلطة الدينية الرجعية [37]

استطاعت مثل هذه المشاريع الفكرية النسوية الدفاع بشراسة عن حقوق المرأة وحريتها في مقابل استلاب وهيمنة الرجل الشرقي، فبرغم كسرها للتابوهات وتعديها على الطابع الديني، إلا أنها ظلت تثوير فكري للمجتمع العربي في اتجاه العقلانية، ولعل ما يحسب لها أنها فتحت عقول الكثير من الباحثين والباحثات على إمكانية تناول قضايا المرأة من منظور نسوي.

رابعا: المقاربات والرؤى المنهجية من المنظور النسوي:

سعت بعض الدراسات النقدية النسوية العربية إلى بلورة أطر منهجية اتبعها الدارسون من منظور النقد النسوي، وقد حاول عز الدين المناصرة الكشف عن الرؤى والجماليات في بعض الكتابات النسوية توزعت على أربع مقاربات منهجية، وفي ما يلي سنأتي على ذكرها بشيء من التفصيل.

1- المقاربة الصحفية المتسرعة:

نشأة هذه المقاربة كان في "ضوء غياب المنهجية النقدية الواضحة، أي عن طريق الدراسات الأدبية الانطباعية التي شاعت صحفيا في نقدنا العربي المعاصر...بعضها أعلن رفضه للكتابة النسوية، وبعضها الآخر تفاعل مع هذه الكتابة بين القبول والرفض"[38]، ومن الدراسات التي تبنت هذه المنهجية نجد كتاب"تأملات في إبداعات الكاتبة العربية"(1997) لشمس الدين موسى، الذي اعتبر كتاب تأملي انطباعي لا يمتلك فيه صاحبه أية منهجية لذا يلغي خصوصة المرأة في الكتابة النسوية، مؤكدا على محاذاتها في الأدب المعاصر لتجربة الرجل، كما ينفي مصطلحات الكتابة النسوية جملة وتفصيلا، كذلك اعتبر الناقد "كتاب أدب الأظافر الطويلة" لمحمود فوزي بنية ذكورية لا تحترم التعامل مع كتابات المرأة، مع غياب المنهجية، إضافة إلى الصفة الوحشية في بناء الخصوصية السلبية للكتابة النسوية، وعبد الرحمان أبو عوف في كتابه"قراءة في الكتابات الأنثوية: الرواية والقصة القصيرة المصرية"عالج بأسلوب تعميمي إشكاليات الكتابة النسوية في مصر انطلاقا من تصوره لكتابة نسوية جديدة لها خصوصيتها، مع وجود عناوين صحفية تعبر عن رؤى مفصلية في هذا الكتاب إلا أنها تفتقد إلى سياق نسوي عام ينتج جماليات خاصة بالكتابة النسوية ولا تشكل قيمة فعلية في منهجية الكتابة النسوية.[39]

2- مقاربة المحاكمة الأكاديمية للكتابة النسوية :

تسعى هذه المقاربة إلى"...محاكمة مصطلحات الكتابة النسوية ونصوصها برؤى ذكورية كامنة أو مساواتية إنسانية، حيث تركز الكتابة النقدية هنا على تقويض الكتابة النسوية العربية وتهميشها واتهامها بالجنسوية، أو اتهامها بالعجز عن رسم خصوصية نسوية في الكتابة"[40]، وقد اعتبر كتاب "المرأة أنثى برجوازية"(1986) لأحمد جاسم الحميدي حالة نقدية ممتلئة بالتشيع على مجمل الكتابة النسوية العربية لكون هذا الكتاب أحال المرأة إلى موضوعات الجنسوية، والبرجوازية، والمازوخية والفشل الإبداعي، كما تعد منهجية سلبية قرأت بها الكتابة النسوية العربية بأفكار مسبقة لا تخرج عما شاع في مقاربات التحليل النفسي، ومن العناوين الرئيسية الدالة على ذلك: (جنسوية التاريخي ونرجسية الأنثى/ فوقية الانثى

وانتحارها المازوشي/تجليات الجنسية المخفقة/...)[41].كما نجد كتاب عبد الله الغذامي "المرأة واللغة" (1996) يسعى صاحبه من خلاله إلى إثبات فكرة عجز المرأة عن إقامة علاقة سوية مع الكتابة، لأن الثقافة التي اشتغلت فيها المرأة هي ثقافة ذكورية تجعل المرأة تحت مظلة اللفظ الذي سيطر عليه الرجل[42]، يؤكد الناقد ذلك بقوله: "لذلك جاءت فصول كتاب المرأة واللغة تنفي وجود خصوصية فاعلة للمرأة في الكتابة السائدة لسبب جوهري، وهو: أنها تستعمل القلم المذكر الذي يجعلها تضيع معه في الكتابة كما ضاعت مع سيدها الرجل في (الواقع)..."[43]. فاللغة عنده دوما هي لغة ذكورية كلغة شهرزاد في ألف ليلة وليلة، كونها تعي تماما شروط اللغة الذكورية، كذلك الكتابة النسوية مهمشة وغامضة لا تشكل لغة أنثى عند رائدات الكتابة النسوية سعيا إلى قتل الأنوثة والتعالي على النسوية.

3 – مقاربة التأسيس الواعي للكتابة النسوية:

تعد رشيدة بن مسعود أبرز ناقدة تؤسس بطريقة علمية واعية لنظرية الكتابة النسوية وذلك في انطلاقا من التأكيد على وجود خصوصية فيما تكتبه المرأة داخل فعل الكتابة الإبداعية، حيث تستعرض الناقدة في فصل بعنوان "الأنثى والأدب/ البدايات" الكتابة النسوية العربية من المؤسسة الأولى الخنساء مرورا بليلى الأخيلية، وسكينة بنت الحسين، وولادة بنت المستكفي، وتتوقف عند قضية المرأة في عصر النهضة العربية، مستعرضة مرحلة تذكير قضية المرأة على أيدي رفاعة الطهطاوي، وقاسم أمين، ومرحلة تأنيث قضية المرأة على أيدي ملك حنفي ناصف، هدى الشعراوي، وأمينة ثابت، ودرية شفيق...مفردة عنوانا خاصا لميلاد القصة النسائية في مصر، وعنوانا آخر لشروط الوعي النسوي في المغرب.[44] وترى أن" هذا المدخل التأريخي والتاريخي لمساهمة المرأة الأدبية فضلا عن أنه يقدم بإيجاز متواضع تصورا عاما حول حجم مساهمة المرأة الأدبية ...والتأكيد على خصوصية "جنينية" تلقائية فيما تكتبه المرأة من إبداع باعتباره أدب "أقلية مجتمعية" تعيش ظروفا خاصة تنعكس على رؤيتها وتطورها للأشياء والعالم[45]"، كما تحدثت الناقدة عن إشكالية مصطلح الكتابة النسوية بين القبول والرفض مرجعة السبب إلى أمرين[46]:

– غياب التصور النقدي الذي لم يصل إلى مستوى دراسة هذه الظاهرة وتفكيكها داخليا.

–خوف الكاتبات من إلصاق تهمة الدونية بهن، ورغبتهن في انتحال موقع الرجل.

كما ساهم التحليل الذي قامت به لبعض النصوص القصصية المغربية"...اعتمادا على أحد المناهج السيميولوجية انطلاقا من النموذج العاملي والأدوار المحورية كما قدمها الدارس السيميائي كريماس في تحديد ملمح أساسي من ملامح الكتابة النسائية متمثلا في الحضور المطرد للبطل الأنثوي القلق العاجز

عن تحقيق التجاوز نظرا لافتقاده لعنصر أساسي من عناصر القدرة(القدرة-الفعل)"[47]، موضحة أن من نتائج دراستها "الموضوع الذي تسعى الذات (الأنثى) إلى اكتسابه يكون دائما، الرغبة في إثبات الهوية والتخلص من الوضع الدوني ،كما أن الرجل في هذه القصص يكون إما معارضا-أو مساعدا يعرقل مسيرة المرأة التحررية، أو موضوعا تسعى البطلة/العامل/ الذات من خلاله إلى تغيير التصور الذكوري للمرأة..."[48].

وفي هذا السياق دراسة الناقدة نازك الأعرجي في كتابها"صوت الأنثى/دراسات في الكتابة النسوية العربية (1997)"، "ففي مقدمة كتابها ناقشت تأصيل مصطلح الكتابة النسوية/ الأنثوية مشيرة إلى ما يحمله المصطلح من رؤية جديدة معاصرة، داعية المرأة العربية إلى التمسك بهذا المصطلح الذي يؤكد كينونتها الخاصة المضادة للدونية..."[49]. وتعرض الأعرجي لمرحلتين حددتهما في ضوء النقد الغربي وهما:مرحلة النقد الأنثوي ومرحلة النقد النسوي متبنية المنظور النسوي في ثلاث قراءات وهي:"قراءة نازك الملائكة الشعرية والنثرية في رحلتها من الحيرة الوجودية القلقة المضطربة إلى احتقار الذات المؤنثة، قراءة كتاب القصة والرواية العراقية في سياق النأي عن منخفض النساء وقراءة سلوى بكر القصصية والروائية في إنتاج نساء ضحايا مساقة نحو أقدارها"[50].

وينطلق الناقد محمد أفاية في كتابه"الهوية والاختلاف-المرأة والكتابة والهامش"(1988) من نظرية الكتابة النسوية محددا طبيعة العلاقة بين المرأة والكتابة من خلال تفجير المكبوت داخل المرأة أثناء صراعها مع الرجل، كما يرى الباحث ضرورة استدعاء ثقافة الرجل/الكتابة القضيبية للتفريق بينها وبين ثقافة المرأة/كتابة المرأة، ومن خلال هذه الهيمنة الذكورية والمحاولة النسوية المتمردة يحدد الباحث خصوصية الكتابة النسوية في أربعة مفردات وهي :[51]

-تفجير الجسد الكاتب، حيث تصوغ المرأة كتابتها بشكل مختلف عن كتابة الرجل.

- تأطير مسألة المرأة بين الأسلوب والحقيقة، نفيا للأحادية الأسلوبية الذكورية المغيبة للمرأة.

- تعددية لغة المرأة بتعددية جسدها.

-العشق وتوتراته، ومحاولة المرأة كتابة حبها بلغة يستحيل تأطيرها داخل سياق السلطة الأبويه.

كما وظف أحمد شراك الأطروحة الإيديولوجية في كتابه"الخطاب النسائي في المغرب: نموذج فاطمة المرنيسي"(1990) فكتب عن أطروحة المساواة في الكتابة الموضوعية للمرنيسي التي عالجت فيها

مستويات المرأة الثلاث: المرأة/الدونية، المرأة/التفوق، المرأة/، ثم كتب عن أطروحة المرنيسي في الخطاب الذاتي للمرنيسي/ضمير المؤنث، حيث تحددت خصوصية الكتابة النسوية في الإيديولوجيا النسوية[52].

وتعد بثينة شعبان أبرز ناقدة احتفلت بتفاعلات النقد النسوي في كتابها "مئة عام من الرواية النسوية العربية"(1899-1999) عملت على التأسيس لنظرية الكتابة النسوية بطريقة منهجية وبأسلوب الدراسة الواعية المعمقة فقدمت في كتابها تسعة فصول مهمة هي: تهميش الكتابة النسائية/الروائيات بالعربيات: البدايات/البحث عن المساواة/انبثاق المرأة الجديدة/النساء والأمة:الروايات النسائية (1960-1967) /روايات النسائية/ تجليات/ سيدات المهنة/ مستقبل الرواية النسائية العربية، وترى أن "المشكلة هي أن الرجال والنساء يكتبون بشكل مختلف لأنهم مخلوقات تحمل تجارب تاريخية ونفسية وثقافية مختلفة"[53].

ويؤسس عبد الله إبراهيم في كتابه "الرواية النسائية العربية تجليات الحب والأنوثة" للكتابة النسوية من خلال جسد المرأة كهوية أنثوية كمحور يتمركز حوله النقد النسائي، وجاءت عناوين فصوله: ازدواجية الجسد/ الاحتفاء بالجسد/ الكتابة والجسد/ رهانات الجسد/ المكافئ السردي والجسد/ جدلية السرد والجسد، حيث يمثل الجسد محورا يدور حوله النقد النسائي.[54]

4- مقاربة الاحتراق بنار التجربة النسوية:

تفرض هذه المقاربة عد"الشهادات النسوية جزءا من النقد النسوي الذي يعالج إشكاليات هذه الكتابة بوصفها تجربة ذاتية تحترق بنار المعاناة في الحياة والإبداع"[55]، تمثل شهادة سحر خليفة "أنا وحياتي والكلمة"أنموذجا للكشف عن الوعي النسوي في التجربة النسوية السيرية متتبعا كتاباتها عبر المراحل التي مرت بها حيث تعددت الإخفاقات في حياتها فكتبت "لم نعد جواري لكم" بعد زواج تعيس دام ثلاثة عشر سنة، وكتبت رواية "الصبار"بعدة فشلها في حبها لأستاذها، وكتبت" عباد الشمس" بعد إخفاقها في علاقة حب مع الشاب اليساري الذي أثار إعجابها عن طريق الثورة والتنوير لتكتشف أن القيادة الذكورية فاشلة تعيسة، وكتبت رواية"مذكرات إمرأة غير واقعية" تصور فيها حياة امرأة مهزومة مليئة بالحزن والإحباط والشعور بالعجز والدونية منذ طفولتها، وتكتب من خلال الشخصية الممزقة على المستوى الشخصي والوطني روايتي"باب الساحة"و"الميراث"، وتقول عن إنتاجها:"حين أتطلع لما بين يدي، وما أنتجت أعجب فعلا، أهذا إنتاج تلك الطفلة التي ابتدأت خلف الجدران؟ فأين من كل ذلك وأنا المرأة، وكيف كتبت عن كل ذلك وأنا مازلت في معتقلي خلف الأسوار؟ فأنا للحق لم أخرج منه ...وإن خرجت

فأنا أحلم بأني خرجت ولم اخرج"[56]، وتكشف أن ما تبدعه في مجال السرد هو نتيجة القيود التي تربت عليها بصفتها أنثى، إذ تمتلئ شهادتها بهذا الكبت الأنثوي، حيث هي رهينة القيم الاجتماعية السائدة من جهة وقيود الاحتلال الصهيوني من جهة أخرى.

ويخلص عز الدين لمناصرة إلى أن مقاربات النقد النسوي العربي لا تلتقي في إطار نظري موحد ولا تختلف كثيرا عن مقاربات تعددية المناهج الغربية موضحا ذلك بقوله:"وهذا النقد سواء أأنتجه الرجال أم النساء فإنه لم يتجاوز بعد قراءة صورة المرأة وعلاقاتها وأنماطها في الكتابة...مما انجر بعض السياقات النقدية النسوية في تكريس منهج الكتابة الجنسوية عن طريق شروط الأنثى ومعاناتها من قهر الرجل، وما تبع ذلك من منهجيات لغوية ونفسية وثقافية تتداخل بطرقها الخاصة مع الكتابة النسوية."[57].

الخاتمة:

– النسوية حركة عالمية تسعى إلى تحقيق المساواة بين المرأة والرجل على جميع المستويات وتمثل ردة فعل على الهيمنة التي تقبع المرأة خلفها بفعل بعض المجتمعات البطريركية/الأبوية، والمساهمة في الحياة العامة .

– النقد النسوي يعنى بمجمل قضايا المرأة سعيا إلى مسائلة التراث الأدبي والديني، وكشف المسكوت عنه لكونه مدون بأقلام ذكورية أقصت المرأة عبر التاريخ .

– مصطلح النقد النسوي كغيره من المصطلحات الوافدة إلينا مع النظريات والمناهج النقدية، فهو الآخر طالته إشكالية التعددية سواء على مستوى المصطلح أو على مستوى المفهوم، خاصة وأن أغلب مصطلحاته تنتمي إلى تخصصات مختلفة.

– إذا كان النقد النسوي لدى الغرب أثر في تكوينه تيارات فكرية وفلسفية فإن النقد النسوي العربي شكلته مجموعة من الحركات الإصلاحية والنهضوية فضلا عن الحركات السياسية والانفتاح على الآخر في إطار المثاقفة.

– النقد النسوي كنظرية نقدية اهتم برصد مظاهر الكتابة النسوية من حيث الموضوع والشكل والوظيفة باعتبارها مجالا إبداعيا خصبا لطرح قضايا المرأة، مستفيدا من جميع النظريات ومختلف المناهج النقدية، ومع ذلك فإنه يتوسل بعدة مقاربات لتقديم رؤية نقدية ثقافية سعيا إلى أن تتحول إلى مناهج تحليلية.

هوامش:

[1] سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية (دراسة ومعجم نقدي)، 2002، تر: أحمد الشامي، مرا: هدى الصدة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، ص 338.

[2] المرجع نفسه: ص 22.

[3] بسام قطوس: النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، 2004، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، ص،188.

[4] ينظر: مي الرحبي: النسوية مفاهيم وقضايا، 2014، الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق،سوريا، ط1، ص،ص 15،16.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 342.

[6] ديفيد كارتر: النظرية الأدبية،2010، تر: باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، ص 99.

[7] ينظر: سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية (دراسة ومعجم نقدي)، ص ص63،64.

[8] ينظر: المرجع نفسه: ص ص 278، 279.

[9] ينظر: مي الرحبي: النسوية مفاهيم وقضايا، ص 21.

[10] ينظر: سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية (دراسة ومعجم نقدي)، ص 410، 411.

[11] بسام قطوس: النظرية النقدية المعاصرة – مناهج وتيارات، ص،189.

[12] ينظر: سمير خليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، 1971، مراوتع: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، ص ص 311،312.

[13] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، 2008، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1429، مادة(نقد)، ص 944.

[14] إبراهيم محمود خليل:النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، 2011، 1432، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط4، ص11.

[15] سورة الأحزاب[32]

[16] محمد سيده: نسائي أم نسوي أم أنثوي، 2007/6/11، 2021/8/14، 18:50 https://www.academia.edu

[17] سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية (دراسة ومعجم نقدي)، ص 337.

[18] سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، 2016، 1437، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، ص44.

[19] رشدة بن مسعود: المرأة والكتابة – سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف، 2002، إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، بيروت،لبنان، ط2، ص 80.

[20] محمدعناني: المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم أنجليزي- عربي، 2003، الشركة المصرية العربية للنشر، لونجمان، مصر، ط3، ص 182.

[21] إدوارد سعيد: الثقافة والامبريالية، 2014، تر: كمال أبو ديب، دار الأداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، ص 53.

[22] بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة – تيارات ومناهج، ص 188.

[23] ينظر: حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، 1427هـ، 2007م، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، ص ص 155، 156.

[24] ينظر: المرجع نفسه: ص 140.

[25] ينظر: مي الرحبي: النسوية مفاهيم وقضايا، ص ص 49، 50.

[26] ينظر: المرجع نفسه: ص 51.

[27] ينظر: حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة -في ترويض النص وتقويض الخطاب، 2011، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص188.

[28] المرجع نفسه: ص 178.

[29] ينظر:مي الرحبي: النسوية مفاهيم وقضايا،ص 54_ 57.

[30] ينظر: المرجع نفسه: ص ص 65، 66.

[31] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 81.

[32] حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة -في ترويض النص وتقويض الخطاب، ص 201 .

[33] ينظر: مي الرحبي: النسوية مفاهيم وقضايا: ص64 .

[34] ينظر: المرجع نفسه: ص ص 68،69.

[35] حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص ص 220، 221.

[36] ينظر: المرجع نفسه: 219، 220، 221.

[37] صالح الرزوق: معضلة المذكر والمؤنث: قراءة في كتاب بنيان الفحولة، 12يناير2021، سا 23:30 https://www.alquds.co.uk

[38] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 118.

[39] ينظر: المرجع نفسه: ص ص 119،120.

[40] المرجع نفسه: ص 120.

[41] ينظر:المرجع نفسه: 122

[42] ينظر:عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، 2006، الدار البيضاء، بيروت،ط3، ص 11.

[43] حسين المناصرة : النسوية في الثقافة والإبداع، ص 123 .

[44] ينظر: المرجع نفسه: ص ص126،127.

[45] رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة ص5.

[46] ينظر: حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 122.

[47] رشيدة بن مسعود: ص 6.

[48] ينظر: عز الدين لمناصرة النسوية في الثقافة والإبداع، ص ص 127،128.

[49] المرجع نفسه: ص 128.

[50] المرجع نفسه: ص 129.

[51] ينظر: المرجع نفسه، ص ص 130 ،131.

[52] ينظر: المرجع نفسه: ص 132

[53] بثينة شعبان: 100عام من الرواية النسوية العربية(1799-1999)، دار الآداب، بيروت، ط1، ص13.

[54] ينظر: عز الدين لمناصرة النسوية في الثقافة والإبداع، ص 135.

[55] المرجع نفسه:136

[56] المرجع نفسه: 138

[57] المرجع نفسه: 139.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 156 - 168 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تجربة الاستكانة في شعر الحب بين "عمر بن أبي ربيعة" و"قيس بن الملوح"

The Experience of Submissiveness in the Poetry of Love between "Omar Ibn AbîRabi'a" and "Qais Bin Al-Malouh

سارة سكيو[1] * / حياة مستاري[2]

sara sekkiou[1] / hayat moustari[2]

مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة.

جامعة الحاج لخضر باتنة 1- الجزائر،

University of hadj lakhdar .batna1. algeria

sarah.sekkiou@univ-batna.dz[1] / hayat.moustari@univ-batna.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول:2022/03/17	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

تحوم مدارات هذه الدراسة حول خاصية الحب الخاضع للمحبوبة في الشعر الغزلي القديم، الماجن منه مع نماذج شعرية مختارة من ديوان عمر بن أبي ربيعة، والعفيف العذري من خلال مقطوعات من قصائد قيس بن الملوح؛ إذ سنقوم بمقاربة أشعار الشاعرين وفق مبادئ المنهج النفسي، موضحين فرق الاستكانة في الحب بين ما هو قابل للمتعة والمجون في الشعر العمري المملوء بشحنات غريزية محمولة على الرغبة بالخضوع لسلطة احتياج المرأة، وبين ما هو خاضع لمبدأ العذاب في الشعر العفيف العذري الذي رصدنا من خلاله الإسقاطات النفسية التي واكبها قيس بن الملوح لحظة إنتاجه لأثره الأدبي، من حنين وفقد ونحو ذلك من كسر عاطفي وجسدي.

الكلمات المفتاح : عمر بن أبي ربيعة، حب، رغبة، منهج نفسي، فقد.

Abstract :

This study revolve around the characteristic of love in the old yarn poetry, which is crazy with selected poetic models from the diwan omar bin Abi Rabia and Afif Al-Athary through pieces of poems by Qais bin Al-Maloh, where we will approach poems The poets in accordance with the principles of the psychological curriculum, the two hospitals the differences in love between what is funable and the imprisoned in the old poetry filled with erosian shipments based on the desire to submit to the

* سارة سكيو sarah.sekkiou@univ-batna.dz

authority of the need of women, and what is submissive to the principle of torment and consequences, Parting in the chaste and virginal poetry through which we monitored the psychological projections that Qais bin Al-Maloh accompanied at the moment of his production of his literary influence.

Keywords: Omer ibn Abi rabia, love, desire, psycological method, lost.

المقدمة

تباينت مضارب شعر الحب وموارده منذ الاستهلال الأول للمشاعر التي تجمع المحب وحبيبته، أي بين الأنا و الآخر ضمن ثنائية الرجل والمرأة؛ حيث بلغ صدى هذه الأحاسيس المحمولة على تيار الرغبة بين المتعة والاحتياج لتلبية الفقد العاطفي و الجسدي من قبل روادها الذين بلغوا نطاق التسامي، من خلال الإبداع في التعبير عن هذه المشاعر التي صارت هاجسا نفسيا يلازم فئة محددة من الشعراء الذين لم ينهلوا من مورد الأدب والشعر سوى أبعاده التي وجد منها في الأساس، ألا وهي التعبير عن وجدانهم العاطفي واختلاجاتهم الروحية المشحونة بعدة هواجس نفسية أرقت قلوب شعراء الغزل.

وتبعا لما جبلت عليه خاصية الحب الإنساني من متطلبات ورغبات تتمايز بين الشعراء الغزلي الطبع، برز في محطات النسيب بالمرأة شاعران مظروفان بتأثيرات بيئتيهما ودوافعهما النفسية التي حددت اتجاه الشعر الغزلي عند كل منهما, فالأول عرج على الاستكانة في الحب من خلال شعره الحسي القالب وفق دفقة انفعالية مشحونة بالرغبة المادية الجسدية في المرأة أكثر منها معنوية، وهو الشاعر الأموي العصر عمر بن أبي ربيعة صاحب مدرسة الغزل العمري الذي يسرد فيه الشاعر مغامراته الحسية والايروتيكية مع عشيقاته العديدات، أما الشاعر الثاني والمتزامن معه في العصر هو قيس بن الملوح المكنى بمجنون ليلى حيث يعتبر من أهم الشعراء الذين قصدوا شرخ النسيب البدوي الطبع والذي يعبر عن الحب الصادق التراجيدي ، حيث واكب هو الآخر بدوره تبعات الحب من خضوع واستسلام من خلال قصائده الشاعرية الغزلية العفيفة التي وجهها صوب حبيبته الوحيدة ليلى، محمولا على إبداع شعري من زاوية نظر الحب الأفلاطوني. وعليه نتساءل ما هي الاستكانة في الحب؟ وكيف كان طابع خضوع الحب في شعر الغزل عند كل من عمر بن أبي ربيعة وقيس بن الملوح؟

وللإبانة عن غموض هذه التساؤلات سنحاول ملامسة حالة الحب المستكين عند كل من الشاعرين، بغية إيضاح الفرق بين التجربة الشعرية الغزلية في التيار العمري الحسي وبين التيار العذري العفيف، معتمدين

على المنهج النفسي قصد مقاربة مجموعة من الأشعار المختارة للشاعرين باعتبار هاته القصائد وثيقة نفسية تمكننا من استجلاء طابع الحب الخاضع عند الشاعرين.

أولا –الخضوع في الحب عند عمر بن أبي ربيعة

1– المتعة والرغبة في الاستسلام للحب

إن الحب هو مادة الشعراء الغزليين الذين يسمون إبداعاتهم بطاقات انفعالية مجبولة على ضرورة تماس العلاقة بين الحب والحبيب، فالغزل" هو غرض من أغراض الشعر، موضوعه الحب والهيام، وقوامه ذكر المرأة، ووصف محاسنها الخلقية، ومفاتنها الجمالية" [1] أي أن الشاعر يتخذ من المرأة وما تثيره فيه من رغبة سواء الجسدية أو المعنوية مدارا أساسيا لنظم قصائده الشعرية والتي تكون في الغالب إزاحة يزيح بها عن مكبوتاته الشعورية واللاشعورية، حيث فعلت هذه الأخيرة بسبب الخضوع الطبيعي الذي تفرضه المرأة وينشده المبدع كرجل بغية بلوغ مراتب مختلفة في الحب..

تتغير قامات الاحتياج النفسي العاطفي عند المحب للمحبوب وفق تراتب في الوصل والفصل، أي في قابلية التمكن من قرب المحبوبة وفي نأيها وصدها، فالشعراء تحديدا عبروا عن لواعجهم وسعادتهم بإسقاط ما يخالجهم من تيارات نفسية على ما ينظمون من قصائد بغية التغزل بحبيباتهم طلبا للقرب أو إبداء للإعجاب بهن فـ" ليس عجيبا أن تقوم بين الأدب والنفس علاقة أو صلة، ما دامت النفس البشرية مصدر الأدب والمنبع الذي تصدر منه جميع الفنون"[2] فالشعر خاصة الغزلي منه يعتبر تساميا وتطهيرا يعلو بأحاسيس الشاعر وما يراوده من أفكار ورغبات لاسيما أن شعور الحب بكل أنواعه ودرجاته يجعل المبدعين في حالة من الفوضى النفسية فيصبحون في حالة من عدم التناغم الفكري لدرجة إدراجهم في مختلف الأغراض الشعرية الأخرى هدف الغزل والملاطفة مثل غرض الفخر والوصف والمدح ونحو ذلك.

يعد عمر بن أبي ربيعة حامل لواء الشعر الغزلي الحسي، حيث أن تجربته الشعرية كلها مبنية على مغامراته الغرامية مع مختلف النساء اللاتي صادفتهن عيناه، حيث" انصرف عن الأغراض الكثيرة إلى غرض واحد وهو الغزل، فلم يقل في غيره، وحين سأله سليمان بن عبد الملك: ما يمنعك من مدحنا؟ قال: إني لا أمدح الرجال وإنما أمدح النساء"[3] انه رجل معروف بقدره العالي من الوسامة والثراء مع خفة تعامله والجنس اللطيف مع استمالت قلوبهن، حيث بلغ من دهاء التعامل وحلاوة اللسان الأمر به أن صار محور حديث النساء في العصر الأموي ورغبتهن الموحدة فيه كرجل مثالي..

إن النساء المتعددات في حياة عمر بن أبي ربيعة دليل على دونجوانيته الطاغية وعلى كثير من القلوب المكسورة الحائرة التي خلفها وراءه وهو يتنقل بين ألوان النساء الأرستقراطيات منهن والجاريات العاميات، إلا أن هذا لم يدحض حقيقة بلوغ الشاعر مرتبة الاستكانة الخاضعة في الحب والتي يقصد بها الرضوخ والاستسلام للحبيب جسديا وروحيا، فالحب لا نطاق له لأن" عاطفة الحب ليست واحدة في سائر النفوس لتباين طبائعهم ومشاعرهم بتأثيرات بعضها صادر عنها، وبعضها فاعل فيها، نقصد تأثيرات المزاج والبيئة"[4] فخضوع العاشق للمرأة حدث لا مناص منه بل هو ضرورة حتمية تحرك الرغبة بين المحبين ، وتختلف احتياجات خضوع ذات الشاعر للمرأة باختلاف البيئة والنقص الذي تكمله المحبوبة بالنسبة لعمر بن أبي ربيعة.

إن السلاسة والتعود على التعامل مع الجنس اللطيف بالنسبة للشاعر جعل منه محترفا في إمكانية فهم ما تريده المرأة كامرأة، وأيضا في قدرته على كشف ماهية بؤرة النقص فيها حيث يكملها هو ويلعب على أوتارها، فيجعل من شخصه محط طلب النساء حسيا ومعنويا. ولو كان هو الخاضع له في معظم قصائده – كما أسلفنا الذكر– لم يمنعه هذا بأن يستمتع ويتلذذ بعيش جانب الرضوخ للمرأة وجعلها تعيش دور المطلوبة التي يحتاج لها طالبا حبها واهتمامها الخاص له، فقد مازج انقياده نحو المرأة بين ما هو معنوي وحسي جسدي غريزي فـ" أفلاطون بعد أن يحدد ماهية الحب يرى الناس فيه على قسمين، قسم لا يعبأ بغير المادة ولا يسعى إلا وراء الجسد، وقسم ينشد الجمال والأشياء الجميلة، وهو يسر سرورا عظيما فيما إذا وقع على روح نبيل في جسم جميل" [5]إن الرغبة مفتعلة والحاجة لما تملكه المرأة في ذروتها موجودة عند ذات الشاعر سواء نفسيا أو بيولوجيا، بل عند عمر بن أبي ربيعة ذهب الأمر لمزج هذه الكسور النفسية وفق علاج روحي وجسدي أي بمبادلته الحاجة الايروسية مع نساء ذوات سلطة حضورية وشخصية مكابرة مفعمة في ذات الوقت بجمال جسدي ترصعه مفاتن جذابة.

فمن شعره يقول:[6]

وكَـــمْ مِـــنْ قَتِيـــلٍ لَا يُبَـــاءُ بِـــهِ ذَمٌ	وَمِـــنْ غَلِـــقٍ رَهْنـــا إِذَا ضَـــمَّهُ مِنَـــى
مِـــنْ مـــآلِي ءِ عَيْنَيـــهِ مِـــنْ شَـــيْءٍ غَيْـــرِهِ	إِذَا رَاحَ نَحْـــوَ الجَّمْـــرَةِ البِـــيضُ كَالـــدُّمَى
يُسَـــحِّبْنَ أَذْيَـــالَ المُـــرُوطِ بِأَسْـــؤُقٍ	خـــــدَالٍ إِذَا وَلَّـــيْنَ أَعْجَازُهَـــا رِوَى
أَوَانِـــسٌ يَسْـــلُبْنَ الحلـــيمَ فُـــؤَادَهُ	فَيَـا طُـولَ مَـا شَـوْقٍ وَيَـا حُسْـنَ مُجْتَلَـى

مَـــعَ اللَّيْـــلِ قَصْـــرا رَمْيُهَـــا بِأَكُفِّهَـــا ثَـــلَاثَ أَسَـــابِيعٍ تُعَـــدُّ مِـــنَ الحَصَـــى
فَلَـــمْ أَرَ كَـــالتَّجْمِيرِ مَنظَـــرَ نَـــاظِرٍ وَلَا كَلَيَـــالِي الحَـــجِّ أَفْلَـــتْنَ ذا هَـــوَى

يعبر الشاعر من خلال أبياته عن نمط نفسي خاضع ومستسلم للرغبة بالاستمتاع بكذا رضوخ نحو إحدى النساء التي لمحها في موسم الحج، حيث استطاعت بجمالها وأنثوية حركاتها أن تكسر فيه حاجز الاكتفاء وعدم الحاجة، إذ لاحظها وتمعن في حسن جمالها حد العدول عن هدف الحج ومناسكه. فالحاجة بها واليها طاغية لدرجة لم يستطع أن يزيحها عن كاهل باله إلا وهو ينظم فيها قصيدته مستمتعا بهذا الاحتياج الذي يشهر به للعامة دون خوف، فهو" الذي فتح الغزل، ونهج العلل، وأعلن الحب وأسر، وأبطن به وأظهر"[7] فدهاؤه وقدرته العالية لنيل القبول من النساء سمحت له باستغلالهن عاطفيا وجسديا سعيا لنيل درجة أخرى من الاستمتاع في الحب، والذي يعجب له هو إدراك النساء نيته للتلاعب بهن ورغم هذا لا يبتعد عنه ابتعاد الصد القاسي، بل على العكس تماما إن رضوخهن وإعجابهن بحركاته وطريقته في التشبيب بهن فقد تفنن في طرق الحب وقصص المغامرات العاطفية مثلما لم يعهد أحد من قبل فتصريحه بأسماء النساء اللواتي عاش معهن فترات من الهيام والإعجاب ضمن شعره يدل على شجاعة وذكاء وحيلة طرقت قلوب كل الفتيات في عصره. .

إن ما يمر به عمر بن أبي ربيعة من تفاوت في عيش ملذات العشق يتماشى ضمن وتيرة متسارعة على عكس ما يعهد به في التدرج الخاص بمقامات الحب، فهو يطمح مباشرة لنيل عيش الرغبة الايروسية حتى وهو في موضع الاستعطاف للحبيبة والخاضع لتأثيرها، مما يلهمه لتخطي كل الحدود الاجتماعية والدينية في سبيل الظفر بما يصبو إليه من متعة مرافقة للتعامل مع النساء، حتى وان عنى هذا أن يتصرف بطيش وصبيانية في مواقف صارمة فـ" لا شيء يشبه العشق في عنفوان نشأته، إذا هجم هذا المستبد القاهر.. ارتعدت منه الفرائض، وحصر اللسان، واختبل العقل، وخلا الطريق أمامه.. وصل إلى القلب بوثيقة واحدة، أو بوثبات متعددة"[8] تماما هذا الذي تفطن له الشاعر وهو يقلب صفحات مغامراته مع الغواني من النساء واللاتي إن اختلفن في الطباع والمظهر تماثلن كلهن في كونهن يضعفن أمام طرقه في الاهتمام بهن. ولو أردنا التعمق في سبب تعامل الشاعر مع الخضوع لسيطرة المرأة في بعض الأحيان التي فعلا يستطيع فيها التغلب عليها؛ لوجدنا فجوة نفسية وعاطفية في ذات عمر ابن أبي ربيعة يحاول ملأها بهذا النوع من الضعف، ولا يمكن حصر التجربة النفسية التي يمر بها هذا الأخير سببها ذاتي محض حيث

بطبيعة الحال لا يمكن إنكار ذلك الإغراء الجنسي الذي يصدر من النساء مهما اختلفت طباعهن وشخصياتهن وحتى تفاوت طريقة ونسبة الجمال بينهن تحفز ذلك الفراغ الذي يعيشه الشاعر بين الفترة والأخرى، ويجعله في رغبة مستمرة غير محققة.

ما يميز شعر الغزل بالنسبة لعمر بن أبي ربيعة ليس فقط ما يعنى بالوصف الماجن للمرأة، بل حتى تحسسه لصفاتها التي لا ينتبه لها في العادة الرجال، فيحسها هو ويجعل منها سمة تعزز إغراء المرأة حتى لنفسها، إذ هو يرفع قيمتها بالنسبة لذاتها كما يشاء ويثبطها متى أراد أي أنه يصنع لنفسه من المرأة رغبات جديدة يرغب بها نفسه فيها، حتى يبلغ مراتب التلذذ الجنسي الايروتيكي ويعلو بشخصيته أكثر. لهذا خاصية الخضوع والاستسلام بالنسبة له في الحب لا تعنى بالعذاب المؤذي لذاته، بل على العكس تماما هو يجعل من نمط خضوعه للنساء نمطا جنسيا يحبب فيه لذاته عيش دور المشتاق للحب الدافئ في معظم أوقاته حيث يقول:[9]

فالإيحاءات النفسية في المقطوعات الشعرية مبنية على طاقة جنسية مملوءة بالاستكانة والخضوع لهاته المرأة بيد أنه ليس خضوعا عاديا بل استسلام مرتبط بنقطة الوصل الحميمية الجسدية بالدرجة الأولى كونه" متى سيق الإنسان إلى هذه النقطة التي وصل إليها بالرغم عنه وحتفا عن أنفه، يهيم غراما وولوعا إلى أن يتغزل في آنسة أو خود ناهده ، فيسلوا كل شيء دون ذلك ،ولا يفكر إلا فيها هو مغرم به، ومتصبب به حتى تقوى الرابطة ، وتعظم الأسباب ..فيأخذ في أن يهجر النوم، ويمتنع عن الطعام، وبهمل أشغاله، ويترك ذويه وأقرانه."[10] فتضمحل الرغبات الأخرى كونها لا تلبي ما يطمح إليه الشاعر من الرغبة الأساسية الايروتيكية والتي لم يستطع إزاحتها كون كل حواسه مشدودة نحو الرغبة بقرب هذه المرأة بالذات التي نستشف من خلال الأبيات الشعرية حسن جمالها من جسد مصقول وقوام ممشوق اسر ذهن

والـدَّمع لِلشَّـوقِ متبَـاع فَمَـا ذكـرت إلاّ ترقــرق دمْــع العَــيْن فانســكبَا

لـم يسـله النـأي عنهـا حـين باعـدها ولـم ينـل بـالهَوَى مِنْهَـا الـذي طلبَـا

فهــو كشــبه المعنــىّ لا يمــوت ولا يَحيَــا وقَــدْ جشــمته بــالهوى تعبَــا

عمر بن أبي ربيعة حتى صارت الحياة مملة دون الظفر بهذه الرغبة المحتاج إليها..

تغلب راحة الطلب في الحب على شعر رائد الغزل العمري، هذا الذي نقرؤه انطلاقا من كلماته التي يستعملها وطريقة سرده لمغامراته الغرامية التي وان كانت خطيرة نلحظ منها نوعا من الهدوء

والاستمتاع في طريقة طرح الشاعر لهذه المشاهد الغزلية خاصة منها التي يلعب فيها دور فقير الحب الذي ينشده من النساء، وهذا راجع لخلفيته الاجتماعية حيث" نشأ عمر في المدينة نشأة الترف والجاه، وكان له من الجمال والمال ما فتح له أبواب الملاهي على مصرعيها، وكان شديد الولع بالنساء... مستغلا مواسم الحج للقيام بمغامراته مع النساء"[11] هذا الذي عزز من ثقته بنفسه وأكسبه مناعة في صد هجر أي نوع من النساء، حيث توفرت لديه وفيه كل المتطلبات والمغريات التي تنشدها المرأة من الرجل ... إن مآرب عمر بن أبي ربيعة في الجانب المستكين من الحب لا تعدو كونها تصب في بؤرة واحدة وهي التلذذ بالرغبة في المرأة، حيث ما يجعله مستسلما خاضعا ليس شعور الحزن المنجم عن الفراق والفقد بل هي الحاجة للمتعة الجسدية والتي صار يطمح إليها ويعيشها بمختلف الطرق..

ببساطة إن ما يحدث مع الشاعر من نظم للغزل مقصده واضح وقد صرح به أكثر من مرة للعلن فهو يبحث عن نوع من السعادة لا يتحقق إلا إذا أوقع ذاته في خضم الحاجة للغزل والحب، فالاستكانة عنده نوع من اللذة الحسية العاطفية يستمتع بها حين يحتاج ما يحتاجه من النساء خاصة إن كن ذوات طبقة عالية وكلما كانت شخصية المرأة قوية كردها وتمنعها عنه كلما رغب بها أكثر.

الملاحظ هو عودة رائد الغزل الماجن في معظم الأحيان إلى بعض من النساء السابقات اللاتي قضى معهن ما قضاه ثم انتقل إلى غيرهن، مما يدل على نوع من الضعف والملل يجبره إلى العودة إليهن لقضاء ما يريده منهن من حاجة ومتعة، هو يستمتع حتى في مواقف ضعفه وهذا ليس بالغريب كتصرف ينبع من شاعر نرجسي ومحب لذاته كعمر بن أبي ربيعة فهو لا يرى انكساره قلة حيلة أو خسارة بقدر ما يراه إشباعا لنزواته المتعددة والمتكررة، فهؤلاء النساء لسن حبيباته بل عشيقاته والعشيقة لا يرى فيها الرجل سوى ذلك الإغراء الغامض الذي لا يمل منه أما الحبيبة فهي التي ترافق المحب في معظم أوقاته السعيدة والحزينة ومعظم تقلباته المزاجية.

ما يمكن قوله فيما يخص الشاعر الصريح عمر بن أبي ربيعة، هو أنه في معظم حالاته النفسية لا يبحث سوى عن الجديد الذي من الممكن أن يقدمه له الحب، أو بالأحرى الذي ستقدمه له ديناميكية العلاقة بين الرجل والمرأة في العموم، فبالعودة إلى أبياته السابقة تتضح لنا معالم الاضطراب العاطفي الذي يطغى على جسمه وكل حواسه فلا يستطيع التملص من هذه الرغبة رغم أنها أيضا في الحقيقة عبارة عن حاجة وضرورة، عليه أن يحصل عليها بأي شكل كان وإلا ستتفاقم هذه الأخيرة لما هو أكبر من مجرد

نزوة لم يلبيها وقد نتحجج لهذا التفسير بخوضه مختلف المخاطر في سبيل موعد بسيط أو نظرة خفيفة ولو لوهلة قصيرة لمن أسرت حواسه قبل قلبه. .

ثانيا-الاكتئات في حب قيس بن الملوح

1- الإذعان في حب ليلى بين الحرمان والعذاب

يرتكز الغزل العذري على كوكبة من الانفعالات النفسية التي تشكلها الظروف المحيطة بالمحب، وتحول بينه وبين الفتاة التي شغفته حبا، عندها يقل مقام الوصل بينهما ويعذب بنار تزويج حبيبته لغيره، لتصبح فكرة الاتصال بينهما مستحيلة لا تكون إلا في الخيال، مما يمنع الشاعر من طلب ما هو أعلى من مجرد لقاء بالصدفة أو قرب في الذاكرة ، و"يميل بعض المفكرين إلى اعتبار قصص الحب العذري صورة شاحبة للحب المحروم"[12] حيث تقوم ركائز العلاقة الثنائية في هذا النوع من الحب أي الحب العذري العفيف على العفة في طلب الحبيبة، حيث ليس للشاعر حيلة في الأمر سوى أن يحاول التخفيف من شدة لوعة فقده لمن يحب أو بتذكر صفاتها وتخليد محاسنها المعنوية، كونها في الغالب صارت امرأة متزوجة ولا يصح فيها التغزل الحسي، بالإضافة إلى ذكر ما يمر به الشاعر من عذاب وخضوع مأساوي نتيجة هذا الشوق الذي راح ضحيته العديد من الشعراء أبرزهم قيس بن الملوح الذي" صار عشقه لليلى حديث الناس... وصار شعره على كل لسان.. والعرب تعد ذلك مدعاة للمنع والتفريق والحرمان بين العاشق والمعشوق"[13] ، إن تيمة الخضوع لمأساة النأي عن ليلى موسومة في كل قصائد قيس بن الملوح حتى أضحى معروفا بلقب 'مجنون ليلى' نظرا لولعه وهيامه بها حد العذاب النفسي الروحي والجسدي معا، في سبيل إدراك استحالة تحقق المرجو من هذا الحب..

حيث يقول:[14]

صَرِيعٌ مِنَ الحُبِّ المُبرح والهَوَى وأيُّ فَتَى مِنْ عِلَّةِ الحُبِّ يَسْلَمُ

الشاعر منقاد نحو الهلاك بسبب طلبه حب ليلى انه لا يعيش حالة الهيام هذه في اللاشعور فقط، بل هو مدرك وواع لما يفعله وكأنه مسلم بأن كل ما يمر به من حزن ووهن أمر لابد منه، مادام قد أصابته علة الحب التي لا علاج لها سوى الظفر بما يريده من حب ليلى أي الحصول عليها تحديدا. تغلب عفة الوصف على الشاعر العذري الطبع فهو يحب ليلى حبا كافيا لجعله يتسامى في طرح أفكاره عنها، وذكر

ما يؤرقه بسبب زواجها من غيره وكأنه يتقبل ذلك ويرحب به لأنه يحمي بهذا حبيبته فـ" العذريون يذعنون للحب باعتباره قضاء من الله.. ويصبرون على تباريحه راجين عليه الثواب، بل يرون أنفسهم مجاهدين أبطالا.. فلا يبغون عن هذا الجهاد حولا.. بل يرجون منه المزيد.. فإذا ماتوا.. ماتوا شهداء.."[15] هو وجع يحبه الشاعر كونه السبيل الوحيد الذي بقي له ليتذكر ليلى وماضيه معها وليستمر في حاضره قربها ولو بعدت، فقيس بن الملوح صار مجروح القلب دامي الفؤاد لا يعتبر لذاته وجودا إلا في حضور ليلى..

وكأنه لا طعم للحياة من غير ذكرها تبعا لما يقول: [16]

لقـــد هَـــمَّ قـــيس أن يـــزجّ بنفســـهِ ... ويرمـي بهـا مـن ذروة الجبـل الصـعبِ

فـــلا غـــرو أن الحُـــبَّ للمَـــرءِ قاتـــل ... يقلبـــه مـــا شـــاء جنبـــا إلـــى جنـــبِ

أنـــاخ هـــوى ليلَـــى بِـــهِ فَأَذَابَـــهُ ... ومَنْ ذَا يُطِيقُ الصَّبْرَ عن محمل الحبِّ

فيســـقيهِ كـــأس المـــوت قبـــلَ أوانـــه ... ويـــورده قبـــل الممـــات إلـــى التـــربِ

ينظم المبدع مقطوعته المعنونة بـ"الحب القاتل" وهو في كامل وعيه متفطنا لما يفعله حد اليقين بأن لا داعي للتنفس من غير ليلى، بل يصرح أنه قد زاره الموت وشرب من كأسه يوم فراقها، فلا يعيده إلى مصاف الأحياء إلا طيف ليلى، لأن" هذه هي حقيقة الحب العذري، تلك الفورة العاطفية التي بدأت فجأة وانتهت فجأة في هذا المدى الزمني القصير"[17] الأمر الذي باغت الشاعر وجعله يستسلم للحب الأفلاطوني النسق ، كونه يرغب في العودة للزمن الأول الذي عهد فيه قرب ليلى وكأنه لن يطلب المزيد بعد هذا فباله يهدأ حين يحلم بها، و يتخيل طيفها يحوم حوله لحظتها تغرق الدموع عيناه إن لامس أثرا منها .

فيذهب قائلا:[18]

مـا بـالُ قلبـكَ يـا مجْنُـون قـد هلعَـا ... مـن حُـبِّ مـن لا تـرَى فـي وصـلها طمعَا

أدعـــو إلـــى هجرهَـــا قلبـــي فيتبعُنِـــي ... حتـــى إذا قلـــت هـــذا صَـــادق نزعَـــا

لا أســـتطيع نزوعـــا عـــن مودتهـــا ... ويصـنع الحـب بـي فـوق الـذي صـنعَا

وزَادنِـي كلفـا فِـي الحُـبِّ أنـي منعـت أحـب شـيء إلـى الإنسـان مـا منعَـا

ألم الحاجة في فقدها وعذاب تحسس أمر منها يفجر في الشاعر بعدا نفسيا مملوءا بالحزن والاستسلام لأحاسيس الحب التي لا يستطيع التملص منها أو إخفاءها، بل تتزايد شدة طلبه لذكرى ليلى كلما فكر فيمن يجالسها ويملئ وقتها غيره، فهو إذعان للفقد والعذاب الذي لا مناص لقيس بن الملوح منه، فضعف المجنون تجاه ليلاه ليس بالغريب فالشعر العذري ينطلق من " حب روحي يتعلق فيه العاشق بمحبوبة واحدة، يرى فيها مثله الأعلى الذي يحقق متعة الروح، ورضا النفس، واستقرار العاطفة ، وهو استقرار يجعل فتنته بواحدة تقف عندها آماله، وتتحقق فيها أمانيه، فهي الهدف الذي يطلبه، والغاية التي يسعى إليها، والأمل الذي يرتجيه"[19] لهذا جلي كمية الحزن المأساوي الذي يسقطه قيس بن الملوح في جل قصائده التي تشير قراءتها النفسية إلى كمية الحرمان التي يعيشها؛ فلا حل أمامه سوى أن يزيح بعضا من همومه عن طريق إبداعه الشعري ... والملاحظ كم أن حبه لليلى يزداد مع مرور الوقت فصورتها دوما في خياله ترافقه حيثما حل، فالفرق بينه وبين عمر بن أبي ربيعة هو أن هذا الأخير يعيش متعة إضافية عن طريق الضعف الذي يظهر فقط كي يزداد حبا لذاته ونرجسية أكثر من ذي قبل عند عيشه هذا الاحتياج، أما مع مجنون ليلى فالأمر تصاعد لمسألة حياة أو موت تتزايد خطورتها مع مرور الوقت فمحور حياته مبني على فتاة واحدة وهي ليلى دون سواها، فلا بديل لها ولا يمكنه أن يعيش ما عاشه معها مع غيرها لذلك هو عاشق لنوع من الوهم العاطفي يجعل من الأنا الخاصة به تذوب وتنصهر في الآخر الذي تمثله حبيبته ليلى لهذا أشعاره الغزلية ليست غزلا يلاطف به ليلى كامرأة بقدر ما هي أبيات شعرية تعظم وجوديتها وتضمحل أمامها ذاتية الشاعر التي حسبه هو لا معنى لها في الأساس لولا حضور من تخلق له شعور الحب الطائع.

إن سيكولوجية العاشق المجنون تتعلق في الغالب بأحداث تراجيدية يحب ويألفها شعراء النسيب العفيف فـ" علاقة رجل بامرأة واحدة يبقى على حبها زمنا طويلا أو يبقى على حبها مدى الحياة هي حادث لا يتكرر كل يوم ولا بد فيه، من عامل الشخصية التي تفرز المرأة من سائر النساء، ويصح أن يقال إن هذه العلاقة – إصابة حب– كسائر الإصابات التي يتعرض لها الإنسان فتطول أو لا تطول"[20] وفي حالة قيس بن الملوح قد طالت إصابته بحب جعله يعيش حالة سيكولوجية من الدمار العاطفي أثرت عليه حتى جسديا ، هو لا يستمتع بهذه الحالة بل يبحث عن حل لها من خلال شعره الذي هو بمثابة

يوميات له يدون فيها الأماكن التي يحل بها فيرى طيف ليلى ويصف كل ما يصيبه من مصائب وفواجع يوميا لأنه يعلم أن شعره وأخباره تصل إلى حبيبته فكأنها رسائل موجهة لها دون غيرها..

الخاتمة والنتائج:

إن النتائج المتحصل عليها واضحة لا تحتاج تعمقا أعمق، كون ما تقدمنا به من دراسة تناقش تيارين متباينان في الشعر؛ بل اتجاهان مختلفان تمام في نمط العيش وطريقة الحب، فالأول ينطلق من مجتمع مدني متحضر منبهر بتمازج الحضارات الغير عربية مما فتح له طرق اللهو و الفضول حول عيش العلاقات؛ لهذا سيكولوجية عمر بن أبي ربيعة لا تخضع لمبدأ الالم أبدا بل تحيد منها إلى مبدأ اللذة وبها يعالج الشاعر ما يمسه من أزمات أثناء طلبه للحب، على العكس تماما كان الوضع مع قيس بن الملوح؛ فقد عاش حبه في كنف بيئة بدوية لا تعرف من الحب سوى الألم والحرمان –كما نرى نحن– فالشعر لو مررنا على ديوانه كاملا لما وجدنا أي نوع من الراحة و التوازن النفسي، بل نجد معاناة لا حل لها فحتى المتلقي لشعر مجنون ليلى لا يجذبه سوى شدة الألم و الخضوع الذي قدمه الشاعر لحالته النفسية المضطربة جدا، فمثلا مفردات الاشتياق و التوسل مدسوسة في معظم الأبيات فلا نجد حضورا لشخصية الشاعر مقارنة بحضور التي يخاطبها بل ينعدم في كثير من القصائد. ولو أننا نرجع في كثير من الأحيان عملية الإبداع عند الشاعرين إلى نوع من الإزاحة النفسية للتخلص من مشاعرهما المقموعة لاحظنا المتعة والسعادة عند ابن ابي ربيعة وهو يتخلص من أزماته النفسية، والألم والتوتر النفسي عند قيس بن الملوح قد ازداد أكثر من ذي قبل...

استجلاء لما تم العروج عليه من محطات في شعر الاستكانة والخضوع في الحب عند كل من رائدي الغزل العربي بنوعيه الماجن والعفيف نخلص إلى ما أن:

– الإذعان في الحب أمر لا مناص منه في الشعر الغزلي هذا ما وضحه شعر كل من عمر بن أبي ربيعة و قيس بن الملوح على الرغم من تباين مدرسة الغزل عند كل من الشاعرين.

– أن عمر بن أبي ربيعة يتفاعل ايروسيا وفق رغبات عاطفية خانعة للحب، غير أنه لا يرضخ في الحب قصد الحب، بل بغية كسب درجة جديدة من المتعة الحسية والمعنوية معا تلك التي يستقيها من المرأة.

– أن ما يعيشه صاحب المدرسة العمرية من رغبة مكررة للانصياع لهمسات النساء ينبثق من فراغ نفسي يعيشه هذا الأخير بين الفترة والأخرى، أي أن تحقيقه للمتعة العاطفية الحسية لا يصل دوما إلى

مرحلة الذروة وإن بلغها في بعض الأحيان يصبح الشاعر في حالة فراغ تجبره على البحث مرة أخرى عن هذه اللذة الحسية.

-أن قيس بن الملوح لم يعش من الاكتئات في قصائده الغزلية سوى الجانب السلبي منه على عكس ما كان في شعر عمر بن أبي ربيعة، حيث بني على عذاب وفقد عاشه الشاعر طيلة حياته بعيدا عن المجون في طلب قرب ليلى.

- يمر مجنون ليلى بحالة من الفقد العاطفي نظرا لحالة الحب المهووس الذي يعيشه مع ليلى، حيث جعل منها إسقاطا لكل أفراحه وهواجسه، بل حتى تلك الإزاحة النفسية التي يزيح بها عن مأساته في الحب فعلها عن طريق قصائده الغزلية التي يبث فيها أحلامه ورسائله لحبيبته.

-أن سيكولوجية كل من الشاعرين في الانصياع للحب تتمايز بتمايز نوع الرغبة والحاجة لكل منها، فالأول يخضع للمرأة كأنثى مغرية تحديدا وما تقدمه أما الثاني فيخضع لسلطان الحب الذي جعل له إسقاطا واحدا لا يتغير أبدا وهو حبيبته ليلى لهذا ظل متمسكا بها حتى النهاية.

هوامش:

[1] عبد العزيز العسكر: شعر الغزل ونظرة سواء، مكتبة المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، د.ط، د.ت، ص17

[2] بسام موسى عبد الرحمن قطوس: المنهج النفسي عند النقاد المصريين المعاصرين، الجامعة الأردنية، الأردن، د.ط، 1984، ص27

[3] عبد العزيز العسكر: شعر الغزل ونظرة سواء، ص36

[4] ينظر: عبد الله أنس الطباع، الحب والغزل بين الجاهلية والاسلام، دار النشر للجامعيين، بيروت، د.ط، 2015، ص14

[5] المرجع نفسه، ص10

[6] عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، تحقيق: محمد فايز، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص38

[7] عبد العزيز العسكر: شعر الغزل ونظرة سواء، ص17

[8] سيد صديق عبد الفتاح: العشق والغزل في القرن19، دار الأمين للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1997، ص23.

[9] عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، تحقيق: محمد فايز، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص59

[10] المصدر السابق، ص19

[11] ينظر: عبد الحكيم الزبيدي، خصائص شعر الغزل عند عمر بن أبي ربيعة " الرائية أنموذجا"، دار ناشري للنشر الإلكتروني، د. ط، 2007، ص13

[12] ينظر: أحمد سويلم، مجانين العشق العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006، ص6

[13] المرجع نفسه، ص125

[14] قيس بن الملوح: ديوانه، تحقيق: أبي بكر الوالبي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، ص30

[15] أحمد سويلم: مجانين العشق العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر،ط1، 2006، ص6

[16] قيس بن الملوح: ديوانه، ص36

[17] ينظر: صلاح عيد، الغزل العذري حقيقة الظاهرة وخصائص الفن، مكتبة القاهرة، مصر، ط1، 1993، ص4

[18] قيس بن الملوح: ديوانه، ص39

[19] يوسف خليف: الحب المثالي عند العرب، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1998، ص11

[20] عباس محمود العقاد: شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، ط2، 1951، ص43

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 169 - 183 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تلقي التفكيكية عند عبد الملك مرتاض

Receiving Deconstruction at Abdelmalek Mortad

* ط.د/ نصيرة مسعودي[1] / أ.د/ يوسف لطرش[2]

Nacera Messaoudi[1] / Prof. Youssef Latrash[2]

جامعة العربي التبسي– تبسة . الجزائر[1]

Larbi tebessi university -Tebissa. Algeria[1]

جامعة عباس لغرور. خنشلة. الجزائر [2]

Abbas Lagour University- Khenchela. Algeria[2]

nacera.messaoudi@univ-tebessa.dz[1] / lettlang@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/04/05	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يحيل واقع الاتجاه التفكيكي في الساحة النقدية العربية، والذي ميزه السعي للاهتمام ومحاكاة المفهوم الغربي على حساب الممارسة الإجرائية، إلى محاورة نتاج ناقد عربي ومحاولة استقراء قراءته للاتجاه التفكيكي مصطلحا وإجراء، إذ وقع الاختيار على نتاج الناقد الجزائري د/ "عبد الملك مرتاض" لتقصي ملامح وإشكاليات الاتجاه التفكيكي من خلال أعماله النقدية. وفق قراءة نقدية مقترنة بالمقارنة خاصة بين المفاهيم والمصطلحات،عند الناقد عبد الملك مرتاض والمفكر جاك دريدا.

الكلمات المفتاح : نقد، تلقي، تفكيكية، كتابة، اختلاف.

Abstract :

The deconstructive orientation's fact in the field of Arabic criticism that is characterized with the pursuit of attention and simulation of the western concept at the expense of the procedural practices, leads to engaging a conversation with an Arab critic's product, and trying to read into his understanding of the deconstructive orientation, terminologically and procedurally, as the product of the Algerian critic Abd El-Malek Mortadh has been chosen, in order to investigate the features and problematic of the deconstructive orientation through his critiques, according to a critical reading associated with the analogy, especially between concepts and terminologies by the critic Abd El-Malek Mortadh and the thinker Jack Drida.

* نصيرة مسعودي: nacera.messaoudi@univ-tebessa.dz

Keywords: (Criticism, reception, deconstruction, writing, difference)

مقدمة

عرفت الساحة النقدية العربية استقبالا واسعا للمناهج النقدية الألسنية المختلفة، والتي كان لها الصدى الواسع لدى النقاد العرب، المتتبعين للحركة النقدية، ولعل أهم هذه المناهج البنيوية والتفكيكية وهي أكثر الاتجاهات النقدية إسالة لحبر الناقد العربي، وعلى الرغم من الرواج الكبير الذي عرفته البنيوية إلا أن الرهان سرعان مانقلب على هذا المنهج، لتتجه الانظار الاتجاه التفكيكي، الذي عد من اكثر التوجهات النقدية إثارة للجدل، لما يتضمنه من ثورة ضد كل سابق ومعاصر له.

لاقت التفكيكية _ على الرغم من التأخر في الظهور _ الاهتمام من طرف الناقد العربي، وروج لفكر الاختلاف بمختلف الوسائل. بدءا بحركة الترجمة، مرورا بمحاولة التعريف بالاتجاه التفكيكي، وصولا إلى مقاربة النص الأدبي وتطبيق آليات استراتيجية التفكيك. وبين رافض ومؤيد عرفت التفكيكية سبيلا في كتابات النقاد العرب. وكغيرها من المناهج النقدية السابقة، فإن تلقي التفكيكية لم يسلم من اشكاليات ميزت التلقي العربي على مختلف المستويات. ومن أهم الأسماء النقدية العربية، التي حاولت تقديم قراءة لمفاهيم التفكيكة ومقاربة النص وفق آلياتها نجد الناقد الجزائري "**عبد الملك مرتاض**"، الذي حاول تقديم قراءة نقدية من خلال مجموعة من المؤلفات شكلت مساره النقدي، وهو مسار يغري الباحث لتتبعه وقراءته، وقد تم تسليط الضوء على قراءته للتفكيكية، فبماذا تميزت هذه القراءة؟ وماهي أهم الإشكالات التي تطرحها؟

يهدف هذا المقال إلى الوقوف عند نتاج الناقد" عبد الملك مرتاض" وقراءته للفكر التفكيكي والكشف عن مدى تمثله للمفاهيم والآليات التي رسمها "**جاك دريدا**"، وذلك من خلال تتبع مجموعة من العناصر الأساسية، بدءا برصد ترجمته لبعض المصطلحات، وطرحه للمفاهيم، ثم الانتقال إلى الجانب الإجرائي، ورصد أهم الاشكالات التي تطرحها كتاباته حول الاتجاه التفكيكي.

أولا/ واقع المصطلح التفكيكي عند مرتاض وإشكاليات الترجمة والمفهوم

يحيل الاطلاع المتعدد على نتاج الناقد على رصد أهم المفاهيم التي تناولها ترجمة وتعريفا، ومن الجلي أن الناقد قد اقتصر في مقاربته للمصطلح والمفهوم التفكيكي على البعض دون الكل، وسيتم اعتماد

مجموعة من المصطلحات الواردة في كتاباته النقدية ترجمة ومفهوما، وهي: التفكيكية (La Déconstruction) علم الكتابة(La grammatologie)، الاختلاف(La différance)

La Déconstruction –1

عند جاك دريدا	عند عبد الملك مرتاض
La Déconstruction	التشريح التفكيكية التقويض

ورد مصطلح "التشريح" عند "عبد الملك مرتاض"، في كتابه "بنية الخطاب الشعري. دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية." (١٩٨٦)، استهل هذا الكتاب بتمهيد حول نظرية الشعر عند الجاحظ ثم تطرق في فصله الثاني لدراسة الصورة الشعرية، وعالج في الفصل الثالث الحيز الأدبي، وفي الرابع الزمن أما الفصل الخامس فكان مخصصا لدراسة الإيقاع والصوت في قصيدة الشاعر اليمني "عبد العزيز المقالح" ليختم الكتاب بدراسة المعجم الفني للقصيدة. [1]

واستعمل "مرتاض" مفهوم التشريح في كتابه "النص الأدبي من أين وإلى إلى أين" متناولا في القسم الثاني منه "تشريح النص" "لأبي حيان التوحيدي"[2]، ولتوضيح هذا المفهوم، يورد تعليقا على هذا المصطلح في موضع آخر من كتابه "نظرية القراءة". قائلا: ".... وذلك على أساس أن مصطلح "تشريح النص" قد يكون أوفر حظا من العناية الدقيقة بكل جزئيات النص الأدبي، وإخضاعها إلى إجراء يضارع المجهر في الكشف عن الخفايا الجمالية الكامنة وراء السمات اللفظية للنص المطروح للمعالجة..." [3]

يوضح "عبد الملك مرتاض" المقصود من مفهوم التشريح، بإضافة تعليق آخر. قائلا: "استعملنا نحن في كتابنا" النص الأدبي من أين وإلى أين" مفهوم التشريح بمعنى التحليل المجهري للنص، بحيث نتابع سماته اللفظية واحدة بعد واحدة، وفي مستويات متباينة تتضافر لدى نهاية الأمر إلى تسليط الضياء عليه من كل زواياه الممكنة ... وهو الإجراء المستوياتي الذي استحدثناه واصطنعناه في تحليل قريب من عشرة نصوص أدبية قديمة وحديثة وشعرية ونثرية....، غير أن الدكتور "عبد الله الغذامي" يبدو أنه يستعمل معنى التشريح بمعنى يقترب من معنى التقويض، بمصطلحنا والتفكيك بمصطلح غيرنا من النقاد العرب الحداثيين".[4] ما يرمي إليه الناقد من كلامه هذا، هو التفريق بين مفهوم التشريح الذي طرحه في كتابه "النص الأدبي من أين وإلى أين" لمعالجة نص "أبي حيان التوحيدي" والتشريح الذي يستعمله الدكتور "عبد

الله الغذامي"، فالتشريح عند "عبد الملك مرتاض" ومن خلال كلامه، هو عبارة عن تحليل مجهري للنص أما مفهوم التشريح عند "الغذامي" فهو بمعنى التفكيكية حسب ما أشار إليه الناقد، والتقويض بمفهومه الخاص؛ إذن هناك فرق بين ما أراده "مرتاض" من تشريحه للنص، وما يريده "عبد الله الغذامي". وليتضح الفرق لا بد من فهم معنى "التشريح" عند "الغذامي".

جمع "عبد الملك مرتاض" بين السيميائية والتفكيكية في كتابه تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، وما يهم في هذا الموضع هو مصطلح "التفكيكية" فما الذي أراده الناقد من هذا لمفهوم؟ وهل يقصد به مفهوم التفكيكية عند "دريدا"؟

يوضح الناقد "عبد المالك مرتاض" مفهوم التفكيكية في مقارباته، من خلال الحديث عنه في مدخل كتاب "تحليل الخطاب السردي". يقول: "أم كان علينا أن نعمد إلى نص "زقاق المدق" لنجيب محفوظ لندارسه انطلاقا منه، بما هو نص سردي. نفككه إلى عناصره الأولى التي تركب منها...؟ وإن مثل هذا التفكيك للمادة النصية أضحى أمرا ذا شأن خطير بالقياس إلى كل دراسة تشرئب إلى الكشف عن طوايا النص وتحديد البنى التي أعد فيها والمواد التي بني منها. ولعل الذي ينقص تحليلاتنا، هذه التفكيكات التي تتيح الكشف عن مكامن النص وخباياه، وهو كشف حين يقع سيفضي إلى وضع منهج للدراسة ملائم لطبيعة المواد المفككة نفسها، لا لطبيعة منهج مستجلب، جاهز، مفروض من الخارج على النص فرضا غريبا على بناه العميقة والسطحية معا..." [5]. يبدو أن الناقد قد أعطى مفهوما آخر لمصطلح التفكيكية، المستعان بها في كتبه الثلاث، والمراد من قوله هذا هو تحليل النص إلى البنى الأولية التي أعد منها، لإتاحة الكشف عن مكامنه وخباياه، وهذا ما يساعد على اختيار ووضع المنهج المناسب، انطلاقا من المواد المفككة نفسها. وعليه فمفهوم التفكيكية عن "مرتاض" لا يتجاوز حد التحليل، ولا يفضي إلى ما أراده "دريدا" من مفهوم (Déconstruction)

انقلب "عبد الملك مرتاض" على التشريحية والتفكيكية، مستعملا مصطلحا آخر وهو "التقويض" أو "التقويضية"، [6]. ولتوضيح أسباب اللجوء إلى هذا المصطلح واستعماله يقول "عبد الملك مرتاض": "شاع المصطلح بين النقاد العرب المعاصرين تحت إطلاق التفكيكية ونحن نقترح أن يستعمل مصطلح "التقويضية" لأن أصل المعنى في فلسفة دريدا تقويض يعقبه بناء على أنقاضه، على حين أن معنى التفكيك في اللغة العربية، يقتضي عزل قطع جهاز، أو بناء عن بعضها بعضا دون إيذائها أو إصابتها بالعطب كتفكيك قطع محرك، أو أجزاء بندقية، وهلم جرا... والخيمة في العربية تطنب إذا بنيت و

(تقوض) إذا سقطت أعمدتها وطويت... وقد جاء هذان المعنيان متلازمين في بيت لأبي الطيب المتنبي". إذن التقويض عند "مرتاض" هو هدم يعقبه بناء، ويرد في لسان العرب حول دلالة هذا المصطلح "قوض البناء: نقضه من غير هدم".[7] ومنه استخلص مفهوم التقويض كمقابل للمفهوم الدريدي، ولم يبق هذا المصطلح حكرا على الناقد "عبد المالك مرتاض" في الساحة النقدية العربية، إذ استعمله العديد من النقاد من بينهم "ميجان الرويلي" و "سعد البازغي" في كتاب "دليل الناقد الأدبي".

يقدم سعد البازغي تفسيرا للترجمة التي قدمها "الغذامي" وللمفهوم على حد سواء "هذا التقديم لمصطلح غربي مهم يكشف عن مشكلتين: الأولى تتمثل في الهدف الأخلاقي أو الأيديولوجي وراء استعمال المصطلح كتقنية قرائية، والثانية في فهم المصطلح ومهاده الفلسفي"،[8] وهاتين المشكلتين. حسب رأي البازغي. نتج عنهما إخراج للمصطلح عن دلالته الحقيقية، والذي يفيد ترك النص مفككا بعد إبراز تناقضاته الداخلية دون اللجوء إلى إعادة بنائه. وهذا جوهر الاختلاف بين مفهوم دريدا والمفهوم الذي قدمه الغذامي"

سيتم وبعد مناقشة المقابل العربي الذي قدمه كل من "عبد المالك مرتاض" و "عبد الله الغذامي" لمفهوم (Déconstruction)، موازنة المفاهيم التي قدمها كل من الناقدين لمقاربة المفهوم عند "دريدا". وتجدر الإشارة إلى أن المصطلح الذي سيتم اعتماده عند الدكتور "مرتاض" هو مصطلح "التقويض" دون المصطلحين الآخرين.

Déconstruction بين التقويض والتشريح

لم يقدم "جاك دريدا" (Jacques Derrida)تعريفا محددا للتفكيكية يمكن الاستناد عليه، ولكن يمكن رسم بعض ملامح القراءة التفكيكية، وغايتها من النص بإيراد نص لـ "دريدا". يقول فيه: " أعتقد أنه من غير الممكن الانحباس داخل النص الأدبي... إننا لا نستطيع أن نبقى داخل النص، ولكن هذا لا يعني أنه علينا أن نمارس بسذاجة سوسيولوجية النص أو دراسة السيكولوجية أو السياسية او سيرة المؤلف. أعتقد أن هناك بين خارج النص وداخله توزيع آخر للمجال أو الخبر، وأعتقد أنه سواء في القراءة الباطنية أم في القراءة التفسيرية للنص من خلال مسيرة الكاتب أو تاريخ الحقبة، يظل هناك ضيء ما ناقص دائما..." .[9]

يحدد "دريدا" من خلال المقطع السابق الخطوة الأولى للقراءة التفكيكية والمتمثلة في الانتقال بين خارج النص وداخله، إذ تتسم هذه المرحلة بالمعاينة والقراءة وإعادة القراءة. أما المرحلة الثانية، فيوضحها

"دريدا" بقوله: "لا أتعامل والنص أي نص كمجموع متجانس ليس هناك من نص متجانس هناك في كل نص... قوى عمل هي في الوقت نفسه قوة تفكيك للنص، هناك دائما إمكانية لان نجد في النص المدروس ما يساعد على استنطاقه وجعله يفكك نفسه... ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص والعثور على تواترات أو تناقضات داخلية يقرا النص من خلالها نفسه، وتفكيك نفسه بنفسه، وهذا لا يعني أن يتبع حركة مرجعية، ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا لنفسه، وإنما هناك في النص قوى متناثرة تأتي لتقويضه وتجزئته".[10] مهمة القارئ إذن. وحسب ما أشار إليه "دريدا" هي الكشف عن تناقضات النص بالبحث عن قوى التفكيك التي تجعل النص يفكك نفسه بنفسه، وتركه بعد إبراز تناقضاته الكامنة في ثناياه.

تتضح الفكرة السابقة بإيراد نص لبربرا جونس (Barbara Djonson) تبين فيه المقصود بالتفكيكية والغاية منها. تقول: "ليست التفكيكية Déconstruction مرادفا للتدمير Destruction. إنه في الحقيقة أقرب إلى المعنى الأصلي لكلمة (تحليل) نفسها التي تعود جذورها إلى معنى (الحل) "To undo". وهذه في حكم المرادفة ل "التفكيكية"، وإذا كانت القراءة التفكيكية تدمر شيئا فإنها لا تدمر المعنى، وإنما تدمر دعوى، أن هناك نمطا من أنماط الدلالة يهيمن على نمط آخر ". تنفي الناقدة على القراءة التفكيكية بصفة التدمير وتقربها من التحليل، والمراد من التفكيك ليس النص في حد ذاته لأنه مفكك من تلقاء نفسه، بل تفكيك دعوى تغليب دلالة معينة لسبب من الأسباب على غيرها من الدلالات التي يحتملها النص، أي إظهار اختلاف النص وتناقضه مع نفسه.

يتبين من خلال الطرح السابق أن التفكيكية التي قال بها "دريدا"، لا تهدف إطلاقا إلى عملية البناء بل هذا مذهب يناقض أهم مبدأ من مبادئ الاتجاه التفكيكي وهو عائد إلى البنيوية على نحو ما. فالهدف ليس العمل على بناء النص وإظهار تجانسه وتماسكه بل العكس هو الغاية؛ أي إظهار تناقضات< النص وأنه آيل إلى السقوط ومرحلة البناء هذه ترد عند الناقد "عبد المالك مرتاض"

يقول "مرتاض" في تعريفه للتقويض: "... ونحن نقترح أن يستعمل مصطلح "التقويضية" لأن أصل المعنى في فلسفة دريدا تقويض يعقبه بناء على أنقاضه، على حين أن معنى التفكيك في اللغة العربية يقتضي عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضها بعض دون إيذائها، أو إصابتها بالعطب؛ كتفكيك قطع محرك أو أجزاء بندقية، وهلمجرا... والخيمة في العربية تطنب إذا بنيت، وتقوض إذا أسقطت أعمدتها وطويت..." [11] ويضيف في موضع آخر قائلا: "ولعل ذلك ما اشرأب إليه دريدا للتأسيسات التقويضية

التي تسعى إلى معالجة النص الأدبي، وتشظيته، وتبديد عناصره اللسانية، واللسانية جميعا... قبل العمد إلى تركيب المتشظيات والمتبددات من عناصره لإقامة بناء أدبي يركح إلى الأصل دون أن يكونه، ويعمد إلى تأويل النص لا إلى استعماله، ويستند إلى التطلع للكشف عن معنى معناه (على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني) لا عن معناه فقط... فكما أن الفلسفة التقويضية الدريدوية تسعى إلى تقويض مركزية العقل... فإن معالج النص يمكن أن يعمد إلى تجزئته، وتشظيته، ولك بتفكيك ألفاظه، وتبديد أفكاره قبل الإقبال على معالجة كل هذه العناصر والأجزاء معالجة تجعل منه بنيانا جديدا ومع ذلك يظل مرتبطا بالبناء المقوض، ولكن دون أم يكونه بالفعل... فهو جديد؛ ولكن جدته لا تعني قيامه على عدم، وهو تأسيس، ولكن على موجود قد وقع تقويضه".[12]

يتضح أن عبد المالك مرتاض فهم تفكيكية "دريدا" على أنها هدم يعقبه بناء، وهذا البناء أو الناتج الجديد يظل بشكل من الأشكال مرتبطا بالبناء المقوض دون أن يكونه. وإن غاية التفكيكية هي الوصول إلى "معنى المعنى" في النص مشيرا إلى ما ذهب إليه "عبد القاهر الجرجاني" في هذا الصدد. لكن غاية التفكيكية كما توضح في أكثر من موضع ليس الامساك بمعنى المعنى أو هدم النص في حد ذاته وإعادة بنائه فالنص عند "دريدا" مفكك ومهمة الناقد هي الكشف فقط عن تفككه وسقوطه وتناقضه.

يظهر من خلال ما سبق، واقع المصطلح التفكيكي من حيث الترجمة والمفهوم عند الناقد عبد الملك مرتاض والذي اتسم بالتفاوت والاختلاف بينه وبية مقصد "دريدا" من المصطلح. وهذا الواقع ليس حكرا عليه فحسب، ويمكن ارجاع الاسباب إلى زئبقية الكلمة في حد ذاتها: "ذلك أننا إذا ما أردنا الوقوف بادئ ذي بدء على صعوبات الترجمة... فربما وجب ألا نبدأ بالاعتقاد – الأمر الذي سيكون مجرد سذاجة– بأن مفردة «التفكيك» تقابل في الفرنسية دلالة واضحة ولا مصدر فيها للبس. هناك في لغة(ي) من قبل، مشكلة ترجمة شائكة، بين ما نهدف إليه هنا وهناك عبر هذه الكلمة، واستخدام هذه الكلمة نفسه ومنبعها. لقد بات واضحا أن الاشياء تتغير من سياق إلى آخر في الفرنسية، نفسها بالذات. بل أكثر من هذا، إن الكلمة نفسها أصبحت مرتبطة، في الأوساط الألمانية والإنجليزية، وخصوصا الأمريكية، بدلالات مرافقة وإيحاءات وقيم عاطفية أو تأثرية جد مختلفة. سيكون تحليل هذه القيم كبير الفائدة ولربما استحق في محل آخر عملا كاملا." [13] فكيف بها إذا انتقلت إلى سياق تاريخي وحضاري مغاير، وإلى لغة مختلفة عن اللغة الأصلية التي ولدت فيها؟ إن من الواضح أن الامر سيصبح أكثر صعوبة وتعقيدا. وتتضاعف هذه الصعوبة عندما نعلم أن هذا المفهوم منزلق ومنفلت من قبضة أي

تحديد أو محاولة للتعريف حتى لدى منشئه فالتفكيكية لدى دريدا "ليس تحليلا analyse ولا نقدا critique... وليس منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج،[14] ليصل في الختام غلى نفي كل صفة تعريفية للتفكيكية، بقوله: "ما الذي لا يكون التفكيك؟ كل شيء !ما التفكيك؟ لا شيء".[15]

2- علم الكتابة: (Grammatologie)

عند جاك دريدا	عند عبد المالك مرتاض
Grammatologie	في علم النحو علم الكتابة

عرف مصطلح (Grammatology) مثل غيره من المصطلحات، إشكاليات عديدة من حيث الترجمة والمفهوم، ويعد هذا المفهوم من أهم المفاهيم التي أشاعها "جاك دريدا" لإرساء فكره القائم على تفكيك الفكر الغربي المتمركز حول اللوغوس (Logos)، ويبدو أن معظم النقاد العرب، قد ترجموا المصطلح. والذي يمثل في الأصل عنوان كتاب لدريدا. بـ "علم الكتابة"، على أساس أن "الغراما" (Gramme) في التراث الإغريقي تعني النقش أو الحفر أو الكتابة"، وأن مفردة "لوغيا أو لوغوس" تعني العلم، وبهذا يصبح ربط المفردتين ببعضهما" علم الكتابة.[16]

يقدم "عبد المالك مرتاض" ترجمتين كمقابل للمصطلح (Grammatologie) وهما: علم النحو، وعلم الكتابة، وفيما يلي نص يبين واقع هذا المصطلح عند "عبد المالك مرتاض".

- عبد الملك مرتاض: ولعل من أشهر من تناول النص بالتحليل بارط... وجاك دريدا خصوصا في عمليه: "في علم النحو، و "الكتابة والاختلاف".
- جابر عصفور: ... أرجوا منه أن يصحح بعض أخطاء الترجمة الموجودة في الورقة وهي كثيرة، والذي لفت عيني على وجه التحديد ترجمة كتاب دريدا... في علم النحو... هذه ترجمة خاطئة، كتابه بالفرنسية صحيح جراميتولوجية وبالانجليزية أنجراماتولوجي، لكن سواء كنا ننقل عن الفرنسية أو الانجليزية فترجمة اسم الكتاب بعلم النحو هي ترجمة خاطئة لأن ما يقصد إليه دريدا "بجراماتولوجي" هو الكتابة... فأرجو في المستقبل الاهتمام بهذه الترجمات وألا يقتصر الأمر على العنوان، لأن عنوان الكتاب خارج سياق الكتاب وبعيدا عن قراءة الكتاب نفسه عمليا يمكن أن يؤدي إلى ترجمات مضللة.

- عبد الملك مرتاض: بالنسبة للترجمة، فعلا أنا كنت على عجلة والكتاب في الحقيقة لا أملكه دي لاجراماتولوجي هذا الكتاب لا أملكه في مكتبتي... وأنا وقعت في الخطأ الذي ارتكبه الآخرون في الترجمة دون تمحيص.
- يكشف هذا المقطع عن مدى الارتباك في الترجمة للمصطلحات النقدية، وهذا ليس حكرا على الدكتور "عبد الملك مرتاض" فقط فإشكالية الترجمة، اصبحت الهاجس الذي يخيف كل متصفح للكتب النقدية العربية. لكن الناقد وكما وضح في المقطع الحواري السابق، تراجع عن ترجمته الأولى وقدم "علم الكتابة" كمقابل ثان لـ (Grammatologie) [17]

لم ينفرد د/ عبد الملك مرتاض بوضع النحو كمقابل لـ (Grammatologie) فهذا د/ عبد الله الغذامي، يقدم مصطلح "النحوية"، كمقابل للمصطلح السابق، إذ يقول في سياق حديثه عن جاك دريدا: "وانطلاقة دريدا كانت مع صدور كتابه (of Grammatology)؛ أي (في النحوية) في عام ١٩٦٧ بفرنسا..." [18]، ولم يتوقف الغذامي عند حد ترجمة هذا المفهوم بالنحوية، بل إن هذه الترجمة قادته إلى الجمع بينه وبين مفهوم النظم عند "عبد القاهر الجرجاني" حيث يقول: "وفكرة (النحوية) تذكرنا بالإمام عبد القاهر الجرجاني ودعوته إلى (النظم) وهو تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جماليتها بعيدا عن قيد المدلولات". [19]

إن ترجمة هذا المفهوم بـ "النحوية" ترجمة تبدو بعيدة عن قصد "دريدا" من المفهوم، إذ لا علاقة لهذا المفهوم بالنحو، بل المقصود به هو "علم الكتابة"، التي كانت منحطة في التراث الفلسفي الغربي منذ سقراط إلى دي سوسير، والذي كان يعلي من شأن الكلمة المنطوقة، أما "دريدا"، فقد أعلن موت هذه الكلمة ليفتح المجال أمام الكتابة لتشمل اللغة، ولتمتد إلى جميع المجالات والحقول الأخرى فإذا كانت اللغة، يقول دريدا، "تطلق على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاوعي والتجربة والعاطفة، الخ..." [20]، فإننا "نواجه اليوم نزوعا لإطلاق تسمية "كتابة" على هذه الأشياء جميعا وسواها: لا لتسمية الحركات الجسمانية التي تستدعيها الكتابة الحروفية او التصويرية أو الايديوغرافية فحسب، وإنما كذلك على كل ما يجعلها ممكنة، ومن ثم وفي ما وراء الجانب الدال، على الجانب المدلول عليه نفسه" [21]، وهكذا سيمكننا الحديث عن كتابة رياضية وكتابة سياسية وعسكرية...إلخ).

3/ الاختلاف (Défférance)

عند جاك دريدا	عند عبد المالك مرتاض

Différance	التأجيل/ الإرجاء

يعد مفهوم الاختلاف من أهم المفاهيم التي طرحها جاك دريدا لدعم مشروعه التفكيكي، وتتضح دلالة الاختلاف حسب رأي دريدا" من خلال سلسلة من المفردات التي تعمل معها "الكتابة" أو "الأثر" أو "الزيادة" أو "الملحق" وهي جميعها كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين... إنها إجمالا كلمات ليست مختلفة عنها أيضا، إنها سلسلة تتمتع كل حلقة منها باستقلالها النسبي، ولكن تتكرر فيها الحلقة المجاورة"[22]، ويضيف في موضع آخر "الاختلاف في حقيقته إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي لذا فإن الهوية تحيل إلى آخرها الذي يؤسسها نفسها كهوية..." [23]؛ أي أن الاختلاف يتضمن بالاضافة إلى معنى المغايرة، الإرجاء أيضا ويمكن توضيح القاعدتين الأساسيتين لعمل الاختلاف من خلال توضيح تركيب المفردة في حد ذاتها، فالاختلاف Différance يشير إلى فعلين " ١- أن سختلف، أن لا يكون مشابها Difer، ٢- أن يرجئ ويؤجل Defer...".[24]

ثانيا/ واقع التفكيكة عند "عبد الملك مرتاض" على الصعيد الإجرائي واشكالياتها:

يستهل الناقد "عبد الملك مرتاض قراءته التفكيكة السيميائية المركبة لـ "رواية زقاق المدق" لـ "نجيب محفوظ" بتساؤل بحيرة الناقد، إذ يقول: "التحليل الروائي بأي منهج؟ وبعبارة أدق: هل يوجد منهج ثابت للتحليل الروائي؟... ثم أي منهج هذا الذي يستطيع استيعاب هذا العالم المعقد، المتشعب، والمتغير العجيب معا؟... وإنا إذ نطرح هذه الأسئلة الحيرى فإنما لكي نبدي شيئا مما يتأوبنا من هذا القلق المنهجي الذي يساورنا كلما جئنا إلى عمل سردي..." [25]فالتساؤل المطروح والمعبر عن الحيرة، ناتج كما يصرح الكاتب عن قصور المناهج النقدية على استيعاب النص الادبي، ونظرا لهذا القصور لجأ الناقد إلى التركيب بين منهجين مختلفين، التفكيكي والسيميائي " دون التسليم بأن التركيب بينهما سيكون هو المسعى النقدي النهائي"[26].

يوضح د/ عبد الملك مرتاض سبب اختياره للقراءة التفكيكية، والذي يراه أمرا ضروريا؛ لأن "مثل هذا التفكيك للمادة النصية أضحى أمرا ذا شأن خطير بالقياس إلى كل دراسة تشرئب إلى الكشف عن طوايا النص، وتحديد البنى التي أعد فيها، والمواد التي بني منها... ولعل الذي ينقص تحليلاتنا، هذه التفكيكات التي تتيح الكشف عن مكامن النص وخباياه..." [27]. يتضح من خلال هذا القول، أن الناقد يسعى للكشف عن خبايا النص، والوصول لأغواره والكشف عن دلالاته ومكامنه، وفق منهج مناسب توصلنا إليه التفكيكات التي أشار إليها الناقد.

يسعى الناقد لتحقيق غاية من وراء تفكيك النص، وهي الغاية التي لا يتردد الناقد في الافصاح عنها، وهي بالتأكيد غاية تتعارض والنقد التفكيكي. الذي قال به "جاك دريدا " **jaques Derrida**). والذي يسعى للكشف عن تناقض النص؛ إذن الغاية من تفكيكة مرتاض هي التحليل أي تحليل النص إلى أجزاء أو بنى أولية سعيا للوصول إلى تجانس النص. وتأتي مرحلة التفكيك وفق ما يقر به الناقد، في المرحلة الثالثة. يقول: "وقد جئنا إلى النص فقرأناه خمس مرات متتالية، فكانت القراءة الأولى للاستطلاع... وكانت القراءة الثانية لرصد البنى والأشكال السردية... وكانت الثالثة من أجل تفكيك مشكلات النص السردي على ضوء الرصد الذي كان تم في القراءة الثانية. أما القراءة الرابعة فقد خصصت لاستدراك ما يمكن أن تكون القراءات الثلاث السابقة. إما سهت عنه، أما لم تلحن إلى أهميته. أما القراءة الخامسة، والأخيرة، فقد كانت الغاية منها هي التحقق والتثبت من المادة المفككة والشواهد النصية المستخرجة والإحصاءات المستنتجة، والتأكد من سلامة السعي الذي اضطلعت به القراءات الأربع السوابق؛ من أجل صبها نهائيا، في مواطنها التي قدرت لها من الخطة المنهجية العامة لتحليل هذا النص".[28]

يقسم الناقد قراءته للرواية إلى قسمين قسم تناول فيه البنى السردية للرواية[29] وقسم خصصه للتقنيات السردية وفق المنهج السيميائي[30]، وتظهر التفكيكية كما يوضح الناقد في تجزئته إلى بناه المشكلة له؛ كالبنية المعتقداتية، والبنية الشبقية، والبنية الكدحية.

يقدم "عبد الملك مرتاض" في مدخل المعالجة. كما أطلق عليها. توضيحا للتجزيئات التي قدمتها القراءة التفكيكية والتي كانت نتيجة قراءة متتالية، وقبل أن تصل للصورة النهائية التي قدمها في نص طويل نوعا ما قائلا: "ولا نلفي أي حرج في إرضاء فضول القارئ بالكشف عن بعض هذه المواد التي تراكمت لدينا بفعل القراءات الخمس الأساسية لهذا العمل الروائي، وذلك مثل: البنية القهرية والبنية الطبقية والبنية الشهوانية أو الشبقية البنية الاعتقادية والفلكلورية، البنية الدينية، سيميولوجيا الألوان ودلالاتها، سيميولوجيا الروائح العطرة والمنتنة، سيميولوجيا الأصوات، سيميولوجيا النظر وملامح الوجه، سيميولوجيا الإشارات سيميولوجيا التناص.ثم تجمعت لنا مواد أخراه حول الشخصية وبنائها.... كما تجمعت لنا مواد كثيرة من حول الزمكان... كما تراكمت لدينا مواد أخريات من حول الحدث وتقنيات السرد..."[31] جميع المواد أو الجزئيات المشكلة للنص والتي تجمعت لدى الناقد بعد قراءته المتعددة للرواية، كانت نتيجة لمرحلة التفكيك، أو القراءة التفكيكية التي أنتهجها "عبد المالك مرتاض" في مقاربته لروايته "نجيب محفوظ" وهذه

المرحلة التي أشار إليها الناقد تحدث عنها "دريدا" في تقديم استراتيجيته في مقاربته للنص، وهي القراءة وإعادة القراءة والانتقال بين خارج النص وداخله، ولكن يبقى الهدف ليس ذاته فهدف "دريدا" تأكيد لا تجانس النص، وتفكيكه لذاته، بينما هدف "عبد المالك مرتاض" البحث عن تماسك وتجانس النص من خلال تجانس وتماسك بناه المشكلة له إذ يشير في موضع من الكتاب. قائلا: "... لاحظنا أنها مادة غزيرة، ومتنوعة، بل أحيانا متناقضة مع نفسها كسيرة الحياة كما نجد قيام البنية الشبقية، أو الجنسية بإزاء الدينية... فأعنتنا النفس في تذويبها في وحدات متجانسة أو مفترض تجانسها على الأقل..." [32]

عمل الناقد من خلال مرحلة التفكيك، على تحليل النص، التحليل الذي يتيح الكشف عن مكامن النص وأشراره، مما يتيح للناقد اختيار المنهج الملائم للمادة المفككة.

يظهر مصطلح التشريح عند "عبد الملك مرتاض" في عدة دراسات، منها ما قدمه في كتابه "النص الأدبي من أين وإلى أين"، بتشريحه للنص لـ "أبي حيان التوحيدي". فبعد حديثه عن شعرية النص وفنيته، ينتقل إلى ما يهدف إليه من خلال دراسته. قائلا: "وفي هذا الفصل محاولة نتحدث فيها عن بنية هذا النص؛ أي أننا نبحث عن مفتاح السر البنيوي للنص، قبل أن نتعرف على هذا السر الآخر المتمثل في الإيقاع الصوتي المهيمن عليه، فبدون التعمق في بنية الجملة المستخدمة في هذا النص الأدبي، لا يجوز أن نزعم لأنفسنا أننا ألممنا بهذا النص وحللناه، بله درسناه، بله شرحناه؛ لأن مثل هذا التشريح منتهى غايته معرفة كنه السر الغامض قبل البدء في القيام بمثل هذه العملية الشاقة أو بعدها، فإن لم ننته إلى هذا السر الأسلوبي (نسبة إلى الأسلوبية) ولم نهتد إليه السبيل من خلال تشريحنا النص، نكون كمن خبط في ديجور." [33] فالناقد يسعى من قراءته للنص السابق الذكر الكشف عن سره البنيوي والاهتداء إلى معرفة نظام الكلام وهذا ما يتنافى ومقاصد التفكيكية، ويقصد من التشريح تحليل النص وتجزئته إلى مكوناته الاساسية الجزئية للوصول إلى سر شعريته وفنيته ويظهر ذلك من خلال قوله أيضا: "... وبدراسة الأفعال وتشريحها..." [34]؛ أي تحليلها لتحديد بنيتها.

يتوضح من الدراسة السابقة أن الناقد، يقدم التفكيكية والتشريح على الصعيد التطبيقي، كمرحلة سابقة لتطبيق المنهج الملائم لمادة النص، سواء السيميائي أو البنيوي، والغرض من مرحلة التحليل تلك تجزيء النص إلى مواد أولية قصد الوصول إلى أغواره. وبحسب ما قدمه الناقد. فإن مرحلة التفكيك أو التشريح مرحلة باتت ضرورية لتحقيق غاية مقاربة النص، وهو الكشف عن تجانسه ونظامه وهذا يتعارض ومساعي تفكيكية"جاك دريدا". ربما هذا راجع إلى قناعة الناقد بأن أحادية المنهج وانغلاقه على النص

ليس السبيل الصحيح لمقارعة النص لذا نجده، يميل في مقاربته النقدية إلى التركيب المنهجي المفتوح والمنتشر عوض القراءة المغلقة المتقوقعة ذات المنهج الواحد، ويبدو الباحث على وعي كبير بهذا المنهج التركيبي الذي تصدر عنه قراءاته. إيمانا منه أن "التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية ويرى أنه لا حرج في النهوض بتجارب جديدة تمضي في هذا السبيل بعد التخمة التي مني بها النقد من جراء ابتلاعه المذهب تلو المذهب خصوصا في هذا القرن". [35]

تحيل القراءة المتعددة لكتب الناقد " عبد الملك مرتاض "، إل رصد بعض خصائص لغته النقدية إذ يشتغل الناقد عل توظيف اللغة الأدبية الجميلة، وفي هذا يقول: "لكن لا سواء معرفتك لفظ قابع في المعجم واستعمالك ذلك اللفظ الذي كان قابعا في المعجم، فتحوله إل عروس مجلوة، وإل شهد عسل مستثار، وإل وردة تعبق بالشذى، وإل كائن يطفح بالحياة والعنفوان"[36]، فهو يميل في لغته النقدية إل استعمل الصور البيانية والمحسنات البديعية فيحولها من لغة نقدية إلى لغة أدبية جمالية، شبيهة بلغة جاك دريد

خاتمة

تميز مسار الناقد "عبد المالك مرتاض" في قراءاته للتفكيكية، بإشكاليات عدة ويظهر ذلك من خلال نتاجه النقدي، الذي تمثله مجموعة من الكتب والمقالات المنشورة في المجلات والدوريات العربية. حيث تسير التفكيكية جنبا إلى جنب في كتابات "مرتاض" مع السيميائية (La Sémiotique).

– ففي العديد من مؤلفاته يلجأ الناقد إلى المزجبين بين المنهجين، وهذا ما نلحظه من خلال عناوين كتبه الثلاث، وهي: "ألف ليلة وليلة. دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد." ، وكتاب "أ–ي. دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة." ، وكتاب "تحليل الخطاب السردي. معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق". وهذا عائد بحسب رأي الكاتب إلى قصور استراتيجية التفكيك لسبر أغوار النص.

– من حيث المصطلح فقد بدا واضحا تأرج الناقد بين المفاهيم والمقابل العربي للأجنبي. وهذاسببه غموض المصطلحات والمفاهيم التي طرحها الناقد جاك دريدا. كما أنها مفاهيم أنتجها فكر ومزاج يختلف كثيرا عن الفكر، والمزاج العربي.

هوامش:

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض. بنية الخطاب الشعري. دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية.(1991)، ط2. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الفهرس.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض. النص الأدبي من أين وإلى أين.(1983)، دط. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ص: 60.

[3]- عبد الملك مرتاض. نظرية القراءة أ تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية. (2003)، دط. دار الغرب، وهران الجزائرص: 60.

[4]- المرجع نفسه. ص: 61.

[5]- عبد الملك مرتاض. تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق.(1983)، دط. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: ٩٠.

[6]- ينظر: عبد الملك مرتاض. في نظرية النقد.(2005)، دط. دار هومة، الجزائر. ص: 89.

[7]- عبد الملك مرتاض. نظرية القراءة. ص: 206.

[8]- البازغي سعد. استقبال الآخر. الغرب في النقد العربي.(2004)، ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ص: 226.

[9]- جاك دريدا. الكتابة والاختلاف. تر: كاظم جهاد. (1988)، ط1، دار توبقال، المغرب. ص: 51.

[10]- المرجع نفسه. ص: 49.

[11]- عبد الملك مرتاض. نظرية القراءة. ص:206.

[12]- عبد الملك مرتاض. في نظرية النقد. ص: 89.

[13]- جاك دريدا. الكتابة والاختلاف. ص: 57.

[14]- المرجع نفسه. ص ص: 61-60.

[15]- المرجع نفسه. ص: 63.

[16]-ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازغي. دليل الناقد الأدبي.(2006)، ط3. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ص: 247.

[17]- ينظر: عبد الملك مرتاض. في نظرية النقد. ص: 91.

[18]- الغذامي عبد الله. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر.(2006)، ط6. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. ص: 52.

[19]- المرجع نفسه. ص: 53.

[20]- جاك دريدا. الكتابة والاختلاف. ص: 106.

[21]- المرجع نفسه. ص: 107.

[22]– جاك دريدا. الكتابة والاختلاف. ص: 53.

[23]– المرجع نفسه. ص: 31.

[24]– س. رافيندران. البنيوية والتفكيك.تر خالدة حامد.(2002)، ط1. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ص: 151.

[25]– عبد الملك مرتاض. تحليل الخطاب السردي. معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق. ص: 3.

[26]– المرجع نفسه. ص: 6.

[27]– المرجع نفسه. ص: 9.

[28]– المرجع نفسه. ص ص: 22-23.

[29]– ينظر المرجع نفسه. ص:31.

[30]– ينظر المرجع نفسه. ص: 123

[31]– المرجع نفسه. ص: 120

[32]–المرجع نفسه. ص: 23.

[33]– عبد الملك مرتاض. النص الادبي من أين وإلى أين. ص: 64.

[34]– المرجع نفسه. ص: 65.

[35]– عبد الملك مرتاض. القراءة وقراءة القراءة خوض في اشكالية المفهوم.(1995) مجلة (علامات)، (1995)، جدة ج15، م4، مارس، ص212.

[36]– عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد.(1998)، سلسة عالم المعرفة، الكويت، ص: 94.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 184 - 202 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

حِواريَّة السرد التاريخي وتداخل الأصوات في رواية " الديوان الإسبرطي" لعبد الوهّاب عيساوي

The Dialogism of Historical Narration and the Voices Interference in the Fiction of Abde Elwahab Aissaoui "Spartan Diwan"

د. منير سعيدي * / D. mounir saidi
جامعة مولود معمري – تيزي وزو / الجزائر.
University of Tizi ouzou- Algeria
mounirhachimia@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/03/18	تاريخ النشر: 2022/06/02

مُلخّص البحث

ينطلق كُتّاب الرّواية التاريخية من مبدأ المزاوجة بين التاريخ والتخيل كوسيلة لفهم الحاضر، وذلك بإعادة قراءة الماضي قراءة نقدية تتفحَّص في خبايا الأشياء، وتُساءل الغامض والمسكوت عنه بطريقة إبداعية يتآلف فيها الخيال بالحقيقة، فتَنكَشِف للقُرَّاء أُسس تكوين المعارف قديما وأسباب تصارع المذاهب واختلاف الإيديولوجيات في الماضي. ولعلَّ من بين من حاولوا الاشتغال على محور التاريخ من هذه الزاوية نجد الكاتب الجزائري عبد الوهاب عيساوي في روايته "الديوان الإسبرطي"، إذ تعامل فيها مع التاريخ الجزائري تعاملا سرديا مُكثَّفا أبرز ما يُميِّزه تداخل الأصوات السردية، واختلاف زوايا النّظر، وتصادم الأفكار، فكيف تمّ معالجة هذه القضايا في الرواية؟ وبأي الوسائل السردية ستعيد هذه الرواية كتابة التاريخ؟

الكلمات المفتاح: سرد، تاريخ، أصوات، إيديولوجيا، ديوان، إسبرطي.

Abstract :

the starting point of the historical fiction is based on, the mixture of history and imagination, in order to rebuild the past and make it useful, as instrument to comprehend the present. And this critical reading approach not only examine carefully, but investigating mystery in addition makes the silence speaking as well. Truth be told with this creative approach we can shows up the possible reasons behind doctrine and ideological conflict. We find here the Algerian writer abde elwahab aissaoui in his fiction "Spartan diwan" trying reaching out and investigation the Algerian history using narrative approach by bring into view the connection between

* د. منير سعيدي: mounirhachimia@gmail.com

narratives sounds, also the difference viewing angles, and we can't forget the collision of thoughts finally that's lit us do these question: how could he handle all this cases? By using which narrative techniques?

Keywords: narration, history, sounds, ideology, Spartan diwan.

1. مقدمة:

تذهب بعض الأصوات النقدية – التي تُحبِّذ الانفصال عن الماضي – إلى القول بنهاية الرواية التاريخية واقترابها من الفناء والزوال، بالنَّظر إلى أن أساليبها أصبحت مألوفة، ومساحاتها ضيَّقتها الكتابات التاريخية المتخصِّصة التي أحاطت تفاصيلها، وأشبعتها بالبحث، حتى أصبحت كمثل أرض بور بالنسبة للمبدعين لا مجال للخوض فيها بالكتابة الفنية، إلا أن القلَّة القليلة من الكتاب الروائيين يرفضون هذا الطرح، فلا يزال التاريخ يستهويهم، وهم إلى اليوم يصرّون على تجريب حِيل جديدة في مجال الكتابة السردية التاريخية، ترفض اجترار ما قبلها، وترى دوما في التاريخ على أنه الحقيقة الوحيدة التي لا تنتهي.

وقد تعدَّدت الأهداف والمغريات التي دفعت بهؤلاء المبدعين إلى وُلوج عالم التجريب في مجال الكتابة الروائية التاريخية التخييلية، فمن المبدعين من يميل هواه للتاريخ والتراث القديم فيبحث بالسرد الفني عن سبل إحياء أجواءه من جديد، ومنهم من يريد التنقيب في خفايا التاريخ والبحث في أسراره بغية كشف ما غمض من ألغازه، أو تصحيح بعض مغالطاته، كما نجد من الروائيين كذلك من يريد خوض هذه التجربة الفنية التي تبحث في الماضي من أجل الخروج بقراءة متفحِّصة للواقع والراهن تكون مبنية على خلفية متينة، تتكوَّن لبِنَاتُها أساسا من حقائق التاريخ وليس من زيف التشويهات التي لحقت به.

وعلى إثر تباين الدوافع والمغريات لدى المبدعين كانت تجاربهم في هذا الميدان أكثر ثراء، وكانت آلياتهم السردية التي خاضوا من خلالها في محور التاريخ متنوِّعة ومتغيِّرة، تبوح بخصوصية تشكُّلها من عمل فني لآخر، لذلك سيكون اهتمامنا في هذه الورقة البحثية بالكشف عن بعض التقنيات السردية والحيل الفنية التي استعان بها عبد "الوهاب عيساوي" في سرده التاريخي التخيلي في روايته الأخيرة التي بعنوان "الديوان الإسبرطي"، والتي آثر الرجوع من خلالها بالقراء إلى فترة مهمّة من تاريخ الجزائر، فحاول تشريحها سرديّا بطرحه تنوُّعا في زاويا النظر وتعدُّدا في الأصوات، وصداما في الرؤى والأيدلوجيات، وتعمُّقا في طرح الأفكار والنقاش بحرية وجرأة فنية عُرِضَت من خلالها الأحداث الواقعية بطريقة مُبتكرة تدعوا القرَّاء إلى الانغماس في

تجربة قراءة جديدة تغوص في أعماق التاريخ، وتُنقِّب عن مكنوناته باعتباره مرجعا وهاجسا معرفيا مكتنزا بعديد القضايا المسكوت عنها.

2. جدال التاريخي والتخييلي في السرد الروائي:

تُبنى الرواية التاريخية في الأساس على محور التاريخ، فتتشكَّل عوالمها وأحداثها على بعض حقائقه المعروفة ووقائعه الموثَّقة والمعروفة، ولكن بطريقة حرَّة، فتضيف عليها تارة، وتختزل فيها تارة، وتتصرَّف فيها تارة أخرى بطريقة فنية تشترك فيها المخيلة الأدبية والحقيقة التاريخية معا في بلورة رؤية المبدع الجمالية للماضي وللتاريخ، والتي تختلف عن رؤية المؤرِّخ الصّارمة له، وإن كان يعتمد في بلورة رؤاه هو الآخر على بعض خصائص الرواية ومكوِّناتها: كالحكي والزمن والشخصية والمكان... وعلى الرغم من هذا التداخل والتماهي بين الطرفين: الروائي والتاريخي، تبقى الحدود بينهما قائمة، فالرواية التاريخية ليست تاريخا بمفهومه الرسمي وإنما إعادة تدوين بعض أحداثه على نحو جمالي فني، إنها تحاول دائما إعادة ترتيب وقائع الحياة في فترة من فترات التاريخ لتمثِّل للمتلقين سجلا لحياة الأشخاص أو عواطفهم تحت وطأة بعض الظروف التاريخية[1]، وبدوره التأريخ على الرغم من قيامه على بعض خصائص الرواية كالطابع القصصي والوظيفة الإخبارية وشكل السرد والطابع الزمني[2]... فهو ليس سردا فنيا خالصا على الإطلاق، ذلك أن العين التي يبصر بها المؤرِّخ للأحداث الماضية هي عين توثيقية وواقعية ومقيَّدة، في ما ينظر الأديب إلى نفس الأحداث بعين مُغايرة، تخييلية وإبداعية وفنية.

ويظلُّ على الرَّغم من ذلك التفاعل بين الرواية والتاريخ قائما والتأثير متبادلا، إذ يستحيل علينا تماما الحديث عن التاريخ دون أن يتلبس كلامنا بالقص وبعض صفاته، فنحن حينما نحاول أن نؤرِّخ لحدث ما – حتما – سيتلوَّن لنا التاريخ بألوان الرواية وهو يحكي لنا عن الأشخاص والأزمنة والأمكنة والشعوب والأمم، و عن حالاتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعسكرية... وحينها جاز لنا أن نتساءل هل الرواية هي مصدر من مصادر التاريخ، أم أن التاريخ مرجع من المراجع التي تنهل منها الرواية؟ أم أن الإشكال والتداخل أعمق وأعقد من هذا بكثير إلى درجة لا يمكن الفصل فيها دوما، وذلك بالنظر إلى الكيفيات المتباينة التي يتعامل بها الروائيون مع محور التاريخ في أثناء اشتغالهم الفني؟

وعليه فقد تعدَّدت تصورات النقاد والمبدعين حول ماهية الكتابة الروائية التاريخية وحدودها وقواعدها، إلا أن مسألة كيفية الموازنة بين الفن والتأريخ قد شكَّلت بؤرة النقاش والخلاف الحاصل بينهم ما دامت الرواية التاريخية تقوم على شطر من الخيال وشطر آخر من الحقيقة، وهي النقطة التي من خلالها

تتمايز — على ما يبدوا – الأعمال الروائية عن بعضها «لأن الرواية بصورتها الفنية تستدعي قدرا من الخيال يتمُّ به الربط بين أحداثها وشخوصها، وهنا يتفاوت الكتاب في مدى قدرتهم على مراعاة حقائق التاريخ والمواءمة بينها وبين الجانب الخيالي في العمل الروائي»[3]، فمن المبدعين من يميل في تصوُّره لشروط الرواية التاريخية إلى طابعها الفني، ويرى أنَّه من غير اللائق أن تتكلَّف الرواية مُناشدة الدقة التاريخية وصرامتها « وأيًا كان الشأن، فإن الروائي لا يكتب تاريخا ولا ينبغي له؛ وإنما تراه يلَحِّم، جهده، شيئا يحمل طابع التاريخية الروائية؛ ذلك بأن الإبداع الروائي إنما ينهض على فترة من التاريخ، بشيء باد من الضرورة؛ ويتمثل، حتما، مظهرا من مظاهر البناء الذي بمقتضاه نستطيع قراءة ما يحدث للكائنات، والأشياء والأفكار...»[4].

فيما يشترط بعض النقاد – في الكفة المقابلة – في هكذا نوع من الكتابة النزاهة بدرجة أولى، فمهما بلغت فنية الأعمال الروائية التاريخية يُشترط أن تخلوا من التزييف والتشويه التاريخي، بأن يتحرَّى فيها أصحابها الدقة في سرد الأحداث، والصحَّة في نقل الأخبار، «وحسن عرض لها، ومراعاة للانسجام بين أشخاصها. وهنالك مقاييس نقدية عامة مُتَّفق عليها في هذا المجال، من أهمِّها وُجوب مراعاة صحة دلالة الحدث التاريخي بحيث تسلم أحداث التاريخ من التحريف والتغيير في أصل روايتها أو في مدلولها...»[5]، ولكن على الرغم من عدم تناقض السرد الروائي مع الحقيقة التاريخية، فإن هذا الموقف النقدي الذي يقترب من عدّ الرواية وثيقة من وثائق التاريخ الرسمي يُعتبر موقفا قاصرا لِتمَثُّل وظيفة الأدب وطبيعته الفنية القائمة أساسا على اشتغال الخيال بدرجة أولى، بل إن الخطاب التاريخي نفسه ليس عِلميًّا بالمعنى الصحيح، لأنَّه لا يستند إلى قوانين تضبطه، ويبقى دائما فاقدا للموضوعية والشمولية واليقين تجاه مَعرفته بالأشياء وتصوُّره للوقائع، مما يعني أن الدقة العلمية «هاجس مؤرق في علمية التاريخ، وكذلك البحث عنها يكون مبدأ من الأديولوجيا ونزاعاتها»[6]. فكما لا يستطيع المؤرِّخ أن يكون روائيا أو أديبا ولو أراد ذلك، فإن الروائي لا يستطيع كتابة التاريخ بأصدق معانيه[7]، لأن وعيه وتوجُّهاته الإيديولوجية ببساطة ستكون حاضرة في ما يكتب بطريقة أو أخرى.

وهذا ما يعني بدوره أن نقاطا وزوايا عديدة في التاريخ لازالت غامضة، وأن الحقيقة التاريخية الشاملة تبقى دوما معتَّمة لا تكتمل، وحتى وإن كنا نَنشُد في علم التاريخ بصرامته ووثائقه ويقينيَّته أن يجليها لنا ويكشف تفاصيلها، فإننا سنظل بعيدين عن الفهم التام والنهائي لوقائع الماضي، التي تصرُّ دائما على اكتناز تفاصيلها الدقيقة وبعض أسرارها عنا، ومن ثم علينا أن لا ننظر إلى الماضي بوصفه مجموعة من المعطيات والمسلَّمات الجاهزة والبسيطة التي تختزنها الذاكرة الإنسانية لتُسلِّمها لنا بصدق وأمانة تامَّة وشاملة، بل يجب

أن ننظر إليه بعين متشكِّكة ترى في المعلومة التاريخية دوما على أنها قاصرة وجزئية وغير مكتملة. وهذا ما انعكس على جنس الرواية عندما انقاد كُتَّابها إلى المادة التاريخية فأعادوا تحويرها باعتماد الخيال، وصرَّفوها وفق دفقات سردية تثرى بالمعاني والرسائل، التي يعمد فيها المبدعون إلى إعادة قراءة التاريخ وبناء تصورات جديدة عنه تتجاوز السائد وتركز في الجزئيات بحثا عن المعنى المفقود، والخبر المنسي والممزق الضائع الهارب أبدا في سطور التاريخ، وكأن المعنى الذي تقصده الرواية، وتبحث عنه هو معنى لا يصل إليه أبدا[8]، وغير موجود في مؤلفات المؤرخين المتخصصين.

وعليه تبقى الرواية التاريخية على العموم تُعرف بأنها: ذلك الخطاب الأدبي الذي يشتغل على خطاب تاريخي يخص وقائع معلومة مُثبّتة مسبقا، يحاول المبدع استرجاعها والاشتغال عليها بإعادة إنتاجها روائيا في حبكة وبطريقة فنية وفق وجهة نظره الخاصة[9]، التي تتحكَّم في تصوره لأحداث الماضي، فيحاول أن يخلق شخصيات حكائية واقعية أو خيالية لتعيش تِلكم الوقائع الزمنية التي هي من مرحلة الماضي، فينقل للقراء تجاربها وأحاسيسها ومشاعرها وردَّة فعلها وتوتُّراتها الداخلية تجاه ما تعيشه من أحداث تاريخية حقيقية يتمُّ تحويلها من جديد باعتماد الخيال. فينكشف من خلال ذلك الغطاء عن المستور والمسكوت عنه في كتب التاريخ خُصوصا ما تعلَّق منه بشؤون العامة، وأخبار المنسيّين والمهمَّشين من الناس. كل ذلك في خطاب أدبي جديد له مُواصفات خاصة ورسائل يسعى إلى تحقيقها تختلف جذريا عن الرَّسائل التي جاء التاريخ مضطلعا بأدائها[10].

3. المتخيَّل التاريخي ونظام السرد في رواية "الديوان الإسبرطي":

جعل "عبد الوهاب عيساوي" من المادة التاريخية المرجعية مجالا لاشتغاله السردي التخييلي، إذ تستهدف رواية "الديوان الإسبرطي" بالضبط البحث في ماضي الجزائر، وترجع بالقراء إلى أحداث مرحلة محورية من تاريخها، تتعلَّق أساسا بفترة بداية الاحتلال الفرنسي للأراضي الجزائرية سنة 1830م، فخلق الكاتب بطريقة فنية عوالم روائية إيحائية وحوارية نشطة، لا يمكن أن تكون إعادة كتابة للتاريخ، بقدر ما هي محاولة سردية انصهر فيها العنصر التاريخي مع عناصر أخرى، أسهمت جميعا في بناء عالم الرواية التخييلي بطريقة جمالية متميِّزة تبحث في الماضي بجديَّة ورمزية، حتى أصبحت تلكم الفترة الزمنية وأحداثها ووقائعها في نظر المتلقِّي وقائع جديدة غير مُكتملة الدلالة، كأنما تُقرأ لأول مرة قراءة حيوية، تستعيد بواسطتها الأحداث التاريخية نشاطها الدلالي وسيرورتها التأويلية[11] من خلال الطريقة المبتكرة التي عُرضت بها في أثناء السرد.

ويشتغل السرد في الحكاية على مرحلة زمنية تمتدُّ من سنة 1816م إلى 1833م، فيسترجع الكاتب بطريقة تخييلية آخر أيام التواجد العثماني في الأراضي الجزائرية، وُصولًا إلى الحملة التي شنَّها الأسطول الفرنسي على ميناء سيدي فرج، فملابسات سقوط الجزائر وتسليم الحكم، وما تلاها من أحداث ثلاث سنوات أخرى من الهيمنة الفرنسية عقب الحملة، وتقوم في الرواية شخصيات متعدِّدة بالتناوب على سرد أحداثها بأسلوب حكائي مدوَّر، إذ قسم الكاتب روايته إلى خمسة فصول رئيسية، كل فصل منها قُسِّم بدوره إلى خمسة أجزاء متقاربة ومرتَّبة وفق نظام واحد يتكرَّر في كل فصل، ومُعنونة بأسماء الشخصيات الخمسة التي تتولّى مهمَّة السرد وهي على التوالي: دِيبُون، كَافيَار، ابن مَيَّار، حَمَّة السلَّاوي، دُوجَة. وقد كانت كل شخصية عندما تتولَّى زمام السرد تحكي بصوتها المبطَّن قصَّتها الخاصة التي هي جزء من قصة الجزائر في تلكم الفترة، فتتكشَّف للقراء عبر مسار السرد نظرتها للاحتلال ورؤيتها للأحداث التي كانت تجري حولها وتحكي عنها بإحساسها ووعيها، فكانت الشخصيات الساردة كشهود عيان، كلٌّ يَروي يومياته من زاوية نظره الخاصة لتتقاطع بهم الأحداث المشتركة وزوايا النظر المتباينة في النِّهاية ليشكلوا جميعا صورة واضحة، وسيمفونية إنسانية ثرية الأبعاد والمشارب عن طبيعة الأوضاع السياسية والعسكرية والاجتماعية والثقافية التي كانت تعيشها الجزائر خلال تلكم الفترة.

كما تحرَّكت هذه الشخصيات في إطار مكاني متنوِّع ومتغيِّر باستمرار، كانت تنتقل من خلاله الأحداث والوقائع بين عدة أمكنة مختلفة في البحر واليابسة، وفي كل من: الجزائر وفرنسا وإسبانيا وإنجلترا... فتوسعت بذلك دائرة الأحداث والوقائع التي غطّاها السرد وخاض في تفاصيلها في أثناء تنقُّل الشخصيات بين هذه الأماكن المهمَّة لنعيش معها بعض وقائعها التاريخية: كمعركة واترلو، وانهزام جيش نابليون، وحادثة المروحة، واعتراض القراصنة العثمانيين سبيل السفن التي تعبر المتوسط، وهجمات أسطول الانجليز على الجزائر قبل الحملة... وغيرها من الوقائع التي لا يخفى حتما على القرَّاء دورها وأهميتها في التأثير على الأحداث ورسم الكيفية التي وقعت عليها كما في الحقيقة ومن عدة زوايا، هذا ما يجعل القارئ يحس وهو يتتبَّع تنامي الأحداث بأن خلف الشخصيات الرئيسية التي تحرّك السرد توجد شخصيات ثانوية (تاريخية ولكنها مؤثرة) من الجزائر وخارجها هي التي كانت تتحكَّم في مجرى الوقائع وتُأثِّر فيها، فيشعر القارئ وهو يقرأ بأن للسلطان العثماني وملك فرنسا، وبعض باشاوات الجزائر وقناصلتها لهم وجودهم داخل العمل. وهذا ما يسموا بخيال القرَّاء فيوهمهم بوجود مصداقية وحقيقة تاريخية في كل ما يقرؤون عنه من أحداث.

أما بالنسبة للعنوان الذي «يعدُّ من أهمِّ العتبات النصية التي تستشرف حقول الدَّلالات، وتُطلُّ على ضِلال المعاني وتألُّق العبارات»[12]، والذي من المفترض أن يكون بالنسبة للمتلقِّين أول عتبات القراءة التي تقربهم من الدلالة وتبوح لهم ببعض ما يكتنزه النص من معاني، فإنه في هذه الرواية يتكوَّن من مركب إضافي (الديوان الإسبرطيّ)، يوحي على ما يبدوا إلى شيء آخر قد يكون بعيد عن محتوى الرواية من الوهلة الأولى، والتي تتحدث عن تاريخ الجزائر، فيرتبط مدلوله المباشر بمدينة إسبرطة اليونانية القديمة، ليثير في ذهن القارئ عديد الأسئلة عن علاقة هذا العنوان الرَّمزي بمحتوى الرواية التي يُعنونها، وهو تقريبا نفس التساؤل الذي يشغل ذهن "ديبون" عقب قراءته لعنوان الكتاب الذي كان يطالعه زميله في الغرفة "كافيار" وهما متوجِّهان لغزو الجزائر: فيقول "ديبون": «الدِّيوان الإسبَرطِيُّ. ما الذي يحويه ذلك الكتاب؟ هل هو سيرةٌ لمدينة إسبرطة؟ وربما ثقافة صديقي تتّسع حتى تشمل التّاريخ القديم؟! وما غرض رجل قَضَى جُزءًا من حياته في إفريقية أن يطَّلع على تاريخ اليونان؟ هل يقارنهم بالإنجليز؟ بدت لي المقارنة بعيدة...»[13].

وبتتبُّع مسارات الحكي ومواصلة القراءة سرعان ما تتلاشى الحيرة والغموض الذي كان يحيط بالعنوان عندما يقترب القارئ من اكتشاف دلالاته الإيحائية في المتن، فيصل إلى المعنى الرمزي الخفي في العنوان، والذي يتمَّ استخلاصه من خلال عقد مقارنة تشبيهية بن مدينة إسبرطة اليونانية ومدينة الجزائر (المحروسة) في عهد العثمانيين، «...نعم هو كذلك، الإسبرطيون كانوا أشبه بالعثمانيين في إفريقية. أمّة لا تقوم إلا على قوّة السّلاح، والأتراك فقط من يمتلك كل شيء. أما العرب فلم يكونوا إلا عمّالا في مزارعهم. ربما كان الأتراك أنفُسهم أقرب إلى الدُّوريين، بينما كان العرب مثل الأيُّونيين ، ولكن الحقيقة التي اتفق الجميع حولها، أن تلك المدينة البائدة لم تكن إلا ثكنة كبيرة»[14]، وعليه يمكن من خلالها تشبيهيا عدُّ الجزائر في عهد العثمانيين إسبرطة إفريقية جديدة.

4. تنوُّع الشخصيات وتَعدديَّة الأصوات الساردة:

عَمَدَ الكاتب في سرده التاريخي إلى إدراج شخصيات متنوِّعة ومُختلفة من عدة جوانب تولَّت مهمّة الحكي بحرية، فأثرت زوايا النظر للأحداث وانفلتت من تحكُّم المنظور الواحد، فكانت أصواتها غير متجانسة ومختلفة المشارب، وجديرة بتمثيل روح العصر التاريخية وإثراء خصائصه ومميزاته بتعبيرها عن الصراعات والقيم الاجتماعية والطبقات الشعبية السائدة والمؤثرة في الأحداث التي تحكي عنها. وتُجسّد الأصوات السردية خمسة شخصيات رئيسية تتولى مهمَّة الحكي بالتناوب من بداية الأحداث إلى نهايتها، وتتشابك معا في فضاء زماني ومكاني مشترك في مدينة المحروسة، ولكنها تختلف في التوجهات والمواقف والآراء، منها

شخصان فرنسيَّان هما: "ديبون" المراسل الصحفي للحملة، و"كافيار" أحد مُهَندِسِي الحملة، وثلاث شخصيات أخرى جزائرية، هما رجلان: "ابن ميّار" السياسي المحنَّك، و"السلّاوي" المواطن الثائر، وإمرة وحيدة وضعيفة تسمَّى "دوجة".

أ."ديبون" صوت المسيحي المؤمن والمسالم:

"ديبون" هو صحفي فرنسي يشتغل في جريدة "لوسيمافور دومارساي"، تم اختياره كمراسل حربي لمرافقة الحملة الفرنسية التي توجهت لاحتلال الجزائر، فكان منه أن وقف على كل صغيرة وكبيرة للأجواء التي صاحبت تحضير الفرنسيين للحملة منذ بدايتها حتى نهايتها، ولأن "ديبون" كان مُتديِّنا وصاحب روح مسيحية سَمحَة تبحث عن سُبل نشر الأمن والسلام في العالم، فقد كان يرى في الحملة وسيلة لنشر كلمة الرَّب، والتبشير بالمسيحية التي ستنقذ البشرية من الفوضى التي غرقت فيها، فيقول مسترجعا خطاب القائد "بورمون" عن أهداف الحملة: «كان بورمون يستعدُّ لخطابه، وعلق بذهني بعضه: إن الرجل العربي قد عاش سنوات طويلة مُضطهدًا من زمرةٍ غاشمة، وسيجد فينا نحن المحرِّرين، وسيلتمس تحالفنَا وبهذا لن تدوم الحرب إلا زمنً قليلا، ولن تسفك إلا دماء أقل.

خطابه غمرني بالسّعادة، في كل جملة يتوطد ما بيني وبين هذا القائد، يحمل في روحه الدّعوات التي أتى بها النّاصري، لا يريد إلا تحرير الإنسان الذي اضطهد، ولا يريد مزيدًا من سفك الدّماء...»[15]. إلا أن هذه السعادة والأحلام التي كان يُمنِّيها "ديبون" عن الحملة وأهدافها النبيلة لم تَدُم طويلا، فسرعان ما أصابته خيبة مريرة بمجرد ما شاهده من وحشية في القتال والدمار العظيم الذي لحق بأرض الجزائر، وسرعان ما تلاشى من ذهنه كل ما بناه من أوهام عن إعلاء كلمة الرّب، وتحرير العرب من عبودية القراصنة الأتراك، فعاد إلى فرنسا متحسِّرا يجرُّ خيبته وأحلامه الجريحة، ولكن بعد ثلاث سنوات من سقوط الجزائر يقرر العودة إلى ترابها مرة أخرى عودة تطهير كما يُسمِّيها، يمحو بها خطيئة مشاركته في حملة 1830م، ها هو يهتف قائلا: «... سأرجع إلى المحروسة وسأصبح حارساً ليس فقط على المقابر، بل على حياة الجميع...»[16]. وفعلا يعود إلى الجزائر مرة أخرى ليكون شاهدا على تفاقم أزمتها وتعمق جراحها مع مرور الوقت أكثر فأكثر.

ب. "كافيار" صوت المستعمر المخطِّط والحاقد:

"كافيار" هو جندي من الجنود المخلصين لنابليون ولوطنه، يعيش دائما على ذكرى انتصارات قائده وانجازاته الحربية، اتجه بعد خسارة (واترلو) المذلَّة إلى ممارسة المهنة التي تربى عليها صغيرا وهي صيد سمك

الرنكة في مياه المتوسط، ليجد نفسه في يوم من الأيام أسيرا لدى القراصنة الأتراك، يُلاقى منهم كل أنواع العذاب، يقول بنفسه عن عبوديته: «...كنت أتحسّس القيد في ظلمة العنبر، الذي لم أستطع تحديد مساحته، وتوقعت كم كان ضيّقا، مزيج من الروائح الكريهة للأجساد ورائحة البول تعبئ الغرفة، التي تزداد ضيقا حينما تضغط الأجساد أكثر على صدري، لا أدري كم من عبيدٍ جثم فوقي، أو كم رفسني أحدهم بقدمه بينما صرخت في داخلي كلما حرّكت رجلي، أحاول التقلّب في مكاني، ولكن لا مساحة للحركة. يتسلّل البرد من كل مكان، عيناي تجوسان الظّلام فلا تعثران على منفذٍ به، تمنيت بزوغ شمس يوم جديد، على الأقل أرى الضّوء فأستأنس به...»[17]

وتتغيَّر حياة "كافيار" نحو الأحسن بعد تحرره من أسر العبودية على يد الإنجليز وانتقاله للإقامة في بيت القنصل السويدي، إلاّ أن ما عاشه من سقطات وجراح قد ساهم في تغيير مسار شَخصِه، لِتَجعَله الآلام شخصا مليئا بالأحقاد والغضب، يَعِدُّ مخططه الانتقامي الوحشي لنيل من كل ما هو جزائري، «...كم أصبو لوضع السّلاسل في أرجل كل المور هنا، وأرغمهم على حمل السُّخرة في محاجر الرخام حتى تمتلئ أنوفهم ببياضه، وتحرق الشمس وجوههم، سينظفون السُّفن، وينزلون ما بها من سلع حتى تنحني ظهورهم...»[18]. وفي سبيل تحقيق حلمه مكث في المحروسة ما يزيد عن عشر سنوات يتنقَّل في أحيائها وبين جبالها، يدرس كل شيء، ويُراقب أدقَّ التفاصيل كجاسوس حربي يعدُّ مخطَّطا شاملا لإسقاط الجزائر. وبعد أن أتمَّ مُخطَّطه، يعود للجزائر مرة أخرى كضابط حربية مِن مَن كانوا على رأس الأسطول الفرنسي باحثا عن تجسيد حُلمه الهارب وحلم الفرنسيين الأعظم باحتلال الجزائر.

ج. "ابن مَيّار" صوت السياسي المتعايش:

"ابن ميَّار" جزائري تربَّى في حُضن الأتراك، قريبا من قصر الحكام والباشاوات، حتى أصبح عثمانيَّ الهوى مُتأثِّرا بالأتراك أيَّما تأثُّر، عُيِّن كعضو في المجلس البلدي عقب احتلال الجزائر، إلا أن ذلك لم يمنعه من مقاومة الاستعمار الفرنسي وفضح تجاوزاته في حقِّ الجزائريين وممتلكاتهم بطريقته الخاصة التي تهدف إلى استرجاع كرامة أصحاب الأرض، وتميل إلى انتهاج الطرق السلمية والدبلوماسية عن طريق حرصه الدائم على رفع الشكاوي وتقديم العرائض للحكام في الجزائر وفرنسا، والتي منها قوله مُتَرجِّيا الحاكم الجديد الذي خَلَفَ "كلوزيل": «سيدي، منذ ثلاث سنواتٍ سلّمنا المدينة على شرط الاحتفاظ بأموالنا وضياعنا ومساجدنا وأوقافنا، وقد أُخذت منا. ثم ها هم يسرقون عظامنا من المقابر ولا أحد يردعهم، وهذه العرائض بها كل التَّفاصيل، سأتركها بين أيديكم آملا أن يحرّككم شرف هذه الأمّة التي قامت بالثّورة من أجل الحرية والمساواة

والأخوّة. فانظروا لنا بعين عطفكم، واستجيبوا لما جاء بالعرائض.»[19]. ولكن يبدوا أن طرقه في حب وطنه ووسائله السياسية للدفاع عنه كلها باءت بالفشل فعرائضه لم تُلاقي الاهتمام من الطرف الآخر، ومطالبه بردِّ الاعتبار لم يُلتفت إليها، هذا ما عجَّل بنفيه خارج وطنه تماما كما العثمانيين الذين أحبَّهم وعاش أيامه كلها في حنين وشوق لهم، يتباكى على أطلال مجدهم الزائل بالجزائر.

د. "السّلّاوي" صوت المواطن الحر والثائر:

"حمّة السّلّاوي" مواطن جزائري من عامَّة الناس، عاش طفولة طائشة ومتمرِّدة في شوارع المحروسة، يتنقَّل في أحيائها، ويثير المشاكل أينما حلَّ وارتحل، إذ كان محتوما عليه الهروب والفرار الدائم، «كان مقدَّرا عليك يا حمّة الركض طول عمرك، ومذ كنت صغيرا، لا يتحمَّل التجار رؤيتك، تخرج الكلمات من فمك بذيئة فتفرِّق الناس من حولك، وكنت تتساءل دوما عن سرِّ تفرُّقهم مع أن البذاءة حقيقية لا يمكن نكرانها. حين أصبحت شابا عزفت عنهم مثلما تجنَّبوك، ولكنهم مع ذلك كانوا معجبين بالشَّجاعة التي تواجه بها الأتراك ولا يبدون لك ذلك...»[20]. ويبدوا أن نشأة السلاوي القاسية لم تمنعه من التشبُّع بالروح الوطنية، إذ كان دائما يُتَّهَم بتحريض الناس على الثورة ضدَّ الأتراك، ويسخر منهم بدمى "القاراقوز" التي كان يجيد تحريكها ليحاكي بها تصرُّفاتهم وصفاتهم بطريقة تهكُّمية في الشوارع.

فيما كانت مقاومته للفرنسيين بحدِّ السيف والسلاح، إذ كان في الصفوف الأولى التي واجهتهم في سيدي فرج، حتّى كاد يُلاقي حتفه من كثرة الجراح التي لحقت جسده يومها، يقول بعد ما استعاد وعيه: « يا الله إنني لا أحتمل مقدار هذا الهدير الموجع، قلبي لا يمكنه التفكير في محروسة أخرى غير التي عرفتها. تعود إليَّ مشاهد السّلاّوي الصغير، يركض بين دروبها الحجرية، وأنا أركض فارا من اليولداش. والآن سيرحلون ولكنهم سيخلفون جنودا لا يختلفون عنهم، لماذا يا الله يحدث هذا تحت سمائك؟ ألم تكن المحروسة تحتفي بك في شوارعها وأعيادها وجوامعها التي تكتظُّ بها المدينة؟ كيف لم تستجب لأولئك الشُّيوخ الذين كانوا يرفعون أيديهم إليك لتحفظ المحروسة من كل معتدٍ؟ لماذا يا الله لم تجبر خواطر الأطفال الذين اصطحبهم آباؤهم إلى المساجد لتشفع لهم طهارة قلوبهم...»[21].

هـ. "دُوجة" صرخة معاناة أنثى:

"دُوجة" فتاة جزائرية تحكي لنا بصوتها قصَّة حِرمانها ومُعاناتها الدائمة منذ كانت صغيرة وفقيرة، إلى أن أصبحت شابة وحيدة مشرَّدة وتائهة في شوارع المحروسة، تمتهِن الغناء في فرقة (لالة مريم)، وبعدها الدَّعارة في المبغى الذي أُدخِلت إليه عنوة، إلى أن فكَّ أسرها "السّلّاوي" محافظا على شرفها بعد أن نال منه عديد

الرجال. تقول "دُوجة" عن أيامها في المبغى: «...يبدو الأمر كلعبةٍ يحبُّ الرِّجال ممارستها دومًا عدى السّلاّوي، لم ينظر إليهنّ مثلما رآهنّ رجال المحروسة أو الأتراك. أحيانا أتساءل: ألأنه يا دُوجة أخرجك من المبغى تقولين عنه هذا؟ أم لأنه لم يلتفت إلى جسدك حينما أراده الجميع؟»[22]. لتتوطّد العلاقة بين "دُوجة" و"السّلاّوي" بعد أن أنقذها من مُجرّد انجذاب وانتظار مستمر بين ذكر وأنثى إلى حالة حب وهيام متبادل، تحوَّلت فيه "دُوجة" بطريقة إيحائية من مجرد كونها أنثى تداول الرجال على النَّيلِ من شرفها إلى رمز للجزائر، تُحيل بمأساتها الشخصية وانتظارها للسلاوي إلى مأساة وطن بكامله هو في حالة انتظار من يحرره أيضا بعد أن استباح ثرواته وأراضيه العثمانيين ثم الفرنسيين، فسيرة دوجة —كما يراها السلاوي – تماما كسيرة الجزائر مع الاستعمار، يقول "السّلاّوي":«...لو أعاد صديقي ابن ميّار سيرة دوجة فقط لأدرك أنها لا تختلف إلا بالقدر اليسير عن هذه المدينة...»[23]. وعليه تصبح دوجة بمعاناتها تحيل بطريقة رمزية إلى معاناة بلد بكامله هو الجزائر.

5. صدام الرؤى وأهم القضايا المطروحة النقاش:

يُمثِّل نص رواية الديوان الإسبرطي موقع تلاقي ثقافات وأيديولوجيات متعدِّدة تتحاور وتتصادم في ما بينها مشكلة خطابا روائيا تباينت فيه مستويات وأنماط الكلام من موقع سردي لآخر، لآن السرد يتولَّى مهمَّته عدة ساردين كل بلغته الخاصة ونبرته المتميزة وانتمائه الأيديولوجي وتوجهه الفكري ووعيه[24]، وعليه فقد كان جسد الرواية مساحة حرة لبسط الأيدلوجيات وعرض الآراء المختلفة، فاحتدم النقاش في الحكاية حول عديد المواضيع والقضايا المهمَّة التي شغلت كل من عايشوا تلك الفترة، لعل أبرزها: التواجد العثماني، والاحتلال الفرنسي، والديانة والمعتقد، ووضعية المرأة في تلكم الفترة...الخ

أ. طبيعة التواجد العثماني:

يُعدُّ موضوع التواجد العثماني في الأراضي الجزائرية من أهم النِّقاط التي أُثير حولها جدال ونقاش كبير في الرواية، إذ كانت الشخصيات على اختلاف دائم فيما بينها حول طبيعة الهيمنة التركية على الأراضي الجزائرية: هل تمثِّل فتحا وتوسعا إسلاميا؟ أم احتلالا وهيمنة عسكرية؟ أم هي مجرد تعاون وتبادل للمنفعة بين الطرفين التركي والجزائري... وبحسب هذه الاحتمالات المتباينة كانت آراء الشخصيات مختلفة هي الأخرى، يُمكن تصنيفها بين مرحِّبٍ بالاستيطان العثماني في الجزائر وبين رافضٍ لسلطتهم، ومنتقدٍ لحكمهم.

ولقد كان "ابن ميّار" من أبرز الشخصيات إعجابًا وتأثُّرًا بالعثمانيين بحكم نشأته في قصورهم ودواوين حُكمهم، حتى أصبح وجدانه يميل كله إلى تلك المدينة في شرق المتوسط، ويحن إلى أيامهم في

الجزائر وبهجتها قبل سقوطها، فيتذكرهم يوم كانت «...أصواتهم تتعالى وقهقهتهم وهم يدخّنون غلاييهم ويحتسون القهوة، مُعيدين سير المعارك القديمة، يومها كانت المحروسة عرسا لنا ولهم، وبعد رحيلهم أضحت مدينة تختلط فيها الدّماء بالغُبار، تُرى لِمَ حدث هذا؟ ولِم رحلوا، وأين سلطان البر والبحر؟ ولِمَ لم يجب على العرائض التي أرسلها كل يوم؟ لم اترك نداء لم أناده...»[25]، ورغم ذلك يظلُّ "ابن مير" يؤمن بأن العثمانيين سيعودون ليعيدوا لهذه المدينة مجدها وأمنها الذي سلبه منها الفرنسيون. فيما كان لصديقه "السلّاوي" رأي آخر مغاير تماما، فهذا الأخير كان ينظر للأتراك دائما بعين مُغايرة يقول عنها "ابن مير": «...داخل المدينة، يُعيدني الحنين إلى زمن بني عثمان، يومها كان السّلاّوي يقذف سبابه غير عابئ بالجنود اليولداش، يسخر منهم، فيركضون خلفه، لكنه يفر بعيدا متوغلا في شوارع المحروسة، لم يحب بني عثمان يوما، كان يسخر من حُمرتهم، مردّدًا أنهم متسلطون، أنانيون، ولا يقاتلون إلا من أجل المال... أضحك من كلامه ويسرني اختلافه... وحين أحتجُّ يُجيبني: يا سيدي أنت على العين والرأس، ولكن أي مصلحة ستجمعني معهم حتى أنمِّق لهم الكلام، ما أنا بتاجر ولا بكاتب معهم...»[26].

ويرى "السّلاّوي" بأن تواجد الأتراك بأرض الجزائر كان خِدمة لمصالحهم الخاصة لا غير، لذلك كان دائما ما يعارضهم، ويسعى إلى فضح عيوبهم، فيقول عن موقفه وموقف صديقه "ابن ميّار" منهم: «ولم يكن كلامه ليقنعني، فلطالما كان متعلقا بالأتراك، وصديقا مقربا من الباشا الكبير، لهذا اختلفنا، أحبَّهم وكرهتُهم، ورجا بقاءهم وتقتُ إلى رحيلهم، كل سنة كنت أراهم يفدون بالمئات من الأناضولية، لا يحملون شيئا معهم سوى كونهم أتراكا، أياما فقط حتى يصبحون جنودا يسيّرونهم إلى أريافنا، من أجل ضرائب تعود إلى خزينتهم، أما في سنوات الوباء فلم تُرفع الضرائب، ولم تُفتح مخازنهم لأحد منا... كانوا مختلفين عنا، يُنبّهني التُّجار أنهم مسلمون مثلنا ولم يبد لي أن الأمر متعلقٌ بالدّين بل بعِرقهم. بسهولة تكتشف طبع هؤلاء الأتراك، كبرياؤهم لا حدود لها، ميّالون إلى إهانة الناس، كانت بيوتهم أجمل من بيوتنا، ومزارعهم أوسع من مزارعنا، ومُفتيهم له الكلمة الأخيرة عند الباشا الكبير»[27]. لذلك كان "السّلاّوي" يصرُّ على معاداتهم لأنه يرى فيهم دخلاء على المحروسة جاؤوها متسلطين لا غير، ويجب أن يخرجوا منها يوما مثلما دخولها.

أما بالنسبة للفرنسيين فكانوا يرون في الأتراك ليسوا إلا مجرَّد قراصنة سفاحين هيمنوا على مياه البحر المتوسط بالقوة، حتى أصبحوا يشكِّلون خطرا على كل سفينة تعبره، يقول "كافيار" في حواره مع أحد الصيادين الفرنسيين بعد أن تاهت سفينتهم في مياه المتوسط: « – الريح دفعتنا تجاه الشرق أكثر مما ينبغي...

– الشرق أكثر خطرًا مما تضن، أشعر أنهم يحومون حولنا وفي أي لحظةٍ يقفزون نحونا.

– تقصد القراصنة الأتراك؟!

– ومن غيرهم؟!

–ولكننا مجرد صيادين.

– ولو كنت صيادًا، فإنهم لن يتركوك، حتى سفينة البابا لن تسلم منهم إن صادفوها.»[28].

إذ شكَّل التواجد التركي في مياه البحر المتوسط بالنسبة للآخر الغربي خطرا دائما يُعطِّل مشاريعهم ويُهدِّد مصالحهم، لذلك استوجب استئصاله حتى يؤمّنوا أساطيلهم ويرتاح الناس من ظُلمِهم وتجبُّرهم.

ب. الموقف من الاحتلال الفرنسي:

في خِضَمِّ تعددية الأصوات الساردة والأجواء الحوارية المشحونة التي خلقها عبد الوهاب عيساوي بين شخصيات روايته، فقد تعدَّدت الآراء وتباينت المواقف بدورها تجاه طبيعة الحملة الفرنسية وأهدافها في الأراضي الجزائرية، إلا أنه يمكننا تجميع هذه الآراء المتباينة في موقفين رئيسيين هما: الموقف الفرنسي المستبشر بالحملة مهما كانت أهدافها، والموقف الجزائري الرافض للحملة ولتبعاتها وأضرارها. إلا أن الموقف الفرنسي لمن أمعن فيه النظر ليس موقفا موحَّدا على الإطلاق، فالحملة كانت تتبدل ويتغير معناها من صوت سردي لآخر، ولعل أصدق من عبر عن الاختلاف الكبير القائم بين الفرنسيين في رؤيتهم للحملة كان "ديبون" بقوله: «تظلُّ الحملة معنى لا يتفق عليه اثنان من المشاركين بها»[29].

ولقد كان "ديبون" في البداية من المتحمسين جدا للحملة كمعظم الفرنسيين المشاركين فيها والذين نالوا بركة القس ودعمه للفتح الصليبي الجديد قبل إبحارهم، إذ سار "ديبون" في الركب المتوجه لتحرير الجزائر من الضَّلَال العثماني وهو يستحضر أجواء الفتح الجديد تماما كما الحملات الصليبية في الماضي، يقول: « كل العالم اتفق قبل أيام قليلة، والرب كان في ركابهم، ثم تحرّكت السفن تجاه إفريقية، تحمل التعاليم الجديدة التي ستغيّر الناس. سنكون حتما مثل أولائك الحواريين الذين تفرّقوا في بقاع الأرض لنشر كلمة الرب. كنت مأخوذا بالزُرقة التي تُبدي لي صورا من ماضٍ سحيق، تعود أورشليم مدينة محاطة بأسوار عالية، وأبواب تُفتح على الظُّلمة، يفرُّ منها رجال، ويقفز جنود رومان في إثرهم...»[30]. إلا أن هذه الأجواء الرّوحانية والنَورانية التي كان يحيا فيه "ديبون" سرعان ما تلاشت من ذهنه، فبمجرد وصوله إلى الجزائر اكتشف بأن الحملة التي سار في ركابها ليست حملة سلام بالنظر إلى الفوضى العارمة التي حلَّت بالبلاد، ومقدار الدماء التي أريقت فيها، وكلُّ ذلك يُناقض نور وكلمة الله والمحبة الجديدة التي كان يسعى لنشرها. مما جعله دائما ما يتساءل

بينه وبين نفسه وهو يرى أوضاع الجزائريين «أين فرحة المسيح ونوره الذي آمنت به، يوم رحيلي عن مرسيليا مثل حاج يهدف إلى أورشليم؟ أو مثل حواري يغادر المدينة يُخبئ الوصايا تحت ثيابه...»[31]، ويقول أيضا: « هل هذا هو النُّور الذي أتينا به لهذه الأمة؟ كيف يمكننا الآن أن نُعرِّف الحُرية، أو البَربرية يا كافيار؟»[32].

فيما كان رأي "كافيار" على النقيض تماما فهو يخالف "ديبون" في كل شيء عن الحملة، إذ يرى فيها غزوة عسكرية ستؤدب القارصنة الأتراك وتكسب الفرنسيين الثروة والمال، فيقول "كافيار" لـ"ديبون" مصححا آرائه واعتقاداته: «...أما ادِّعاؤك أننا هنا من أجل النور، فهذا وهمٌ آخر، المال هو إله كل هؤلاء الناس الذين تراهم من حولك، قباطنة وبحّارة وجنودا، وأيضا الصيّادون الذين جثو أمام القسِّ في طولون، كلهم يسعون إلى حُظوظهم من أموال تلك المدينة. حتى الملك وخائن واترلو، ما يُغريهم ليس أمجاد الرّب، بل صناديق الذهب التي يُخبِّئها باشا الجزائر»[33].

أما بخصوص الموقف الجزائري فقد كانت موحَّدًا، تَكاثَفَت فيه جهود الرَّفض والمقاومة بشتَّى الوسائل والطرق، وإن كان "ابن ميّار" ميّالًا إلى انتهاج الحيل السياسية والوسائل السلمية في المقاومة، عن طريق كتابة الرسائل والشكاوي التي تبحث في ضرورة المساواة وردِّ الاعتبار للجزائريين بحفظ حقوقهم وممتلكاتهم، فإن "السلّاوي" كان من أبرز الداعين إلى الجهاد والثورة ضدّ الاستعمار فيقول محدِّثا نفسه: «ربما عليك يا حمّة تغيير طريقتك، يجب أن تهتف في أهالي المحروسة أن ينضمُّوا إلى الثوار، وما الذي يبقيهم في المحروسة خانعين، ينطلق الصّوت من داخلي، ولكنك صرخت في وجوههم آلاف المرَّات في مقاهي الشارع الكبير، ألم ينفضوا من حولك قبل أن يُدركك الجنود الفرنسيون! نعم هذا ما حدث، فإما أن تصمت أو أن ترحل إلى الثُّوار الذين تلهج بذكرهم»[34]، ليقرر بعدها السلاوي الالتحاق بصفوف الأمير والمجاهدين المرابطين في الغرب الجزائري للجهاد معهم.

ج. النظرة إلى الدين:

يُمثِّل موضوع الديانة والمعتقد واحدا من أهمِّ النقاط التي دار حولها نقاش جاد بين الشخصيات في الرواية، فالحملة الفرنسية وإن كانت في ظاهرها عسكرية فهي تمثِّل صداما حقيقيا بين قوَّتين وثقافتين وديانتين مختلفتين وجها لوجه هما: المسيحية الأوروبية والإسلام الجزائري العثماني، هذا ما جعل بعض القضايا المتعلِّقة بالدين والمعتقد والله وحقيقة الخلق والحياة... تمثل نقاط نقاش وصدام بين الآراء المختلفة، والتي كانت في غاية الأهمية بالنسبة لبسط موضوع الرواية والتعمق في تفاصيل المرحلة التاريخية ومُميِّزاتها من عدَّة جوانب. وعليه فقد تباينت الآراء والمعتقدات والمواقف الدينية والإنسانية من شخصية لأخرى:

فتراوحت بين من يميل إلى اعتناق ديانة ما فيؤمن بمبادئها وتعاليمها إيمانا راسخا، كما هو الحال مع "ديبون" والمسيحية التي أراد نشرها في إفريقية، أو مع "ابن ميّار" والإسلام الذي يدافع عنه وعن مساجده ومبادئه وحدوده التي انتهكها الاستعمار. وبين من يرى في الدين بأنه أصبح مجرد مهرب وقناع واهٍ تتخفَّى فيه هَمَجِيَة الإنسانية، ويتوارى خلفه ضعفها وهوانها، كما هو الحال عند "السّلّاوي الحر والثائر على كل شيء، حتى على المتديِّنين الخانعين، إذ لا يَرَى للمسلمين في الجزائر حُجَّةً في تخاذلهم عن الجهاد، لأن الارتكان للدعاء والتضرُّع والاكتفاء بالصلاة في المساجد لا يكفي وحده ليكون سببا في رفع الظلم عن البشر أو للتحرُّر من الشُّرور، فيقول: «أهل المحروسة مهزومون على الدوام، ومُتخاذلون، يجعلون الدّين حُجّة يتصبّرون بها، ويُطأطئون رؤوسهم إيمانًا، ثم يهمسون: إنه مكتوبٌ من الله، سندعو يوم الجُمعة ليرفع الله عنّا الغَبن، ويهزم أعداءنا. أردت الصراخ عند أبواب المساجد: أيها المصلون أين كنتم يوم كنا في سيدي فرج وسطاوالي. الناس يحتَمُون من ضُعفهم ومن خِذلانهم، ومن بوار تجارتهم، ومن ظلم الأتراك ومن خِيانة زَوجاتهم، ومن عُقوق أولادِهم، ومن كل الأشياء التي تُنهكهم يحتمون بالله، ولا يريدون تغييرها بأنفسهم، يعتقدون أن الله منعهم المطر، وأصابهم بالوباء والقحط. لأنهم لا يصلّون كفايةً، ولا يزكّون من أموالهم، ويشرب بعضهم الخمر خِفية...»[35].

كما نجد من الأصوات السردية في الرواية من تميل في معتقدها إلى الكفر والإلحاد، وتُصِرُّ على مهاجمة الأديان، بسبب ما أصاب أصحابها المتدينين بها من صفات مُشينة وأعمالِ غير إنسانية، يقول "كافيار" بعد كل ما تعرَّض له في سجون الأتراك من ظُلمٍ وتعذيبٍ: «في الظلمة لم يكن حولي سوى الشّيطان يطلّ من شقوق الجدران، أرى لُمعة عينيه وشررهما، يُردِّد في ظلام العنابر العفنة أنه إله جديد لهذا العالم. وما كان لي إلا تصديقه، حينما يريد الإنسان الإيمان في جحيم هذا العالم فليس له إلا أن يؤمن بإلهٍ مسرّته في سفك الدِّماء من أجل مجده...»[36]. لقد جعلت قسوة الحياة من "كافيار" إنسانا ماديا لا يؤمن بشيء، ويرى في الديانة شيئا زائفا، فلا يتوانى كل مرة في مهاجمة كل الديانات والمتدينين بها بما فيها المسيحية والإسلام، لأنه يعتقد بأن خلفها يتخفّى الظلم والتجبُّر والنِّفاق المنتشر بين البشر، فيقول: «يُصرُّ ديبون على الدفاع عن هؤلاء، مثلما يلجأ إلى مسيحه الشخصي ليحاججني. أيها البائس: حتى البابا نفسه لم يعد يؤمن بالمسيح الذي تؤمن به، من أجل سلطة المال تحولت الأديان إلى أقنعة. هؤلاء الأتراك المحمّديون كانوا يأخذون أموالنا ثم يستعبدوننا، هذا إن لم نُقتل، ثم يقولون أن الله يأمرهم بذلك، هذا هو الرب الذي صار الجميع يؤمن به في أوروبا أو إفريقية.»[37].

د. وضعية المرأة:

شكّلت المرأة ومُختلف قضاياها وظروف معيشتها في تلك الفترة موضوعا جادا للنقاش بين الأصوات السردية في الرواية، هذا ما ساهم في تعرية جوانب مهمّة عن أوضاعها الاجتماعية، إلا أن تركيز الساردين على نقل أحوال فئة من النِّسوة كنَّ يُمارسن البغي في المحروسة قد ساهم في إثارة المسكوت عنه، وتعميق البحث عن المستور في أحوال المرأة بالجزائر ومعاناتها، يوم كان الرِّجال لا يبحثون في أجسادهن إلا عن المتع العابرة. ويبدو أن ظروف الحياة المزرية ومُعاناة النّساء من الفاقة وشدة الحاجة كانت أهمّ سبب دفع بالنسوة إلى امتهان الدعارة في شارع المبغى بالمحروسة، والذي أصبح عقب الحملة الفرنسية يضجّ بالناس أكثر من أي وقت مضى، تقول دوجة": «حدثتني زهرة اليهودية في آخر زيارة لها، قالت بأنها في كل يوم ترى الجنود الفرنسيين يقبلون عليه، مثلما تقبل عليه بنات من خارج المحروسة، كنَّ صغارًا ولم يجدن ما يأكلنه. مثلما شاهدت بناتٍ من أهل المحروسة يتسلّلن إلى هنالك، ألمٌ ممض كان يعتريها وهي تروي ما يحدث في الحي...»[38].

وتمثِّل شخصية "دوجة" أقرب صوت سردي أنثوي باح عن مشاكل المرأة بصدق، فتعمَّقت في رسم مأساتهن، ووصفت تفاصيل معاناتهن خصوصا داخل المبغى، كونها كانت شاهدة على ما يجري فيه من تجاوزات تلحق بالنساء عُنوة، تقول "دوجة" بكل مرارة عن أيام تواجدها في المبغى: «ليال طويلة قضيتها أتضرّع إلى الله كي يخرجني من المبغى، وفررت عدة مرات ولكنه يُعيدني، للمِزوَر عيون خفية، وأهالي المحروسة كانوا يتواطؤون معه، إذ يصرون أن لا مكان للبغيّ إلا في المبغى، ولا توبة لها، كان الليل يطول فأنزوي في طرف الغرفة، أرفع يدي وأدعو: يا الله أخرجني من هنا. وفي الصباح أجد وجها جديدا يطلب النوم معي...»[39]، وعليه فقد كانت النساء دائما ما تُلاحقن بالعار والخطيئة، إلا أن هذا الخِزي الذي لازمهن لم يَمنَعهُنَّ من والوقوف في وجه الفرنسيين في سيدي فرج، وبكل شجاعة، كنَّ يسندن أكتاف الرجال ويُشاركن في الدفاع عن شرف المحروسة، وهن اللواتي فقدن الشرف قبل ذلك في شوارعها، يقول "السلاوي" في وصف شجاعتهن والمفارقة التي حدثت يومها: «كانت البغايا هنّ من يضمدن جراحنا بعد هزيمتنا، ولا أدري كم واحدة قضت في تلك الأيام. كنت أرى بعضهن يتساقطن من حولي، وحملت أخريات بنادق الرجال الذين سقطوا في سطاوالي. على رجال المحروسة اليوم استيعاب أن أولئك النّسوة اللاتي يعلّقون هذا الإثم في رقابهنَّ قد أنقذن نساءهم من البغي. وعليهم إحناء رؤوسهم كلّما مروا بحيِّهن، فليس البغاء أن يكون جسدك مشاعًا، بل أن تبيع روحك للذي بغى عليك وعلى أهلك»[40].

وهكذا تتقلّب المعاني كل مرة في ذِهن الشخصيات لتبرز معها معاني وأفكار جديدة ذات رمزية عالية، فهذه الرواية تُعيد عبر مسارها السردي البحث في بعض المفاهيم البسيطة التي هي من الحياة أو من أحداث الماضي وأسراره التي لطالما ضننَّا بأنَّنا نعرفها حق المعرفة كمسلَّمات ثابتة، إلا أن الرواية تصرُّ كل مرة عبر خِطابها الرمزي على هدم يقيننا بمسلمات الماضي ووعينا التام بأحداثه، فتتعمَّق في تفاصيله وتُناقش ما بين سطوره بطريقة فنية إيحائية تُقرأ من خلالها صفحات التاريخ قراءة حرة، من عديد الزوايا، فتكتسب دلالات جديدة، تجعل التاريخ في النهاية يستعيد بالسرد والتخييل حَيَوِيَّتَه المكنونة وقوَّة معانيه المسكوت عنها.

6. خاتمة:

بُنِيَ السرد في رواية "الديوان الإسبرطي" في شكل مدوَّر، يدور فيه الحكي بالتّناوب بين خمسة ساردين هم من ينقلون الحكاية للقراء، بحيث تَروي الأصوات الخمسة السّاردة تقريبا نفس الأحداث التاريخية التي تقف داخلها أو خارجها وعايشت ما سبقها وما تلاها من وقائع، فحملت كل شخصية تجربة ذاتية ومنظورا خاصا لنفس الأحداث، حتى أعطى اختلاف المواقع والرؤى صياغات مختلفة ومتقاطعة لأحداث وقعت في نفس الفترة الزمنية من تاريخ الجزائر، إلا أن وعي الشخصيات بها كان متباينا، بحيث كان فيها السرد مبطَّنا يهتمُّ بالكشف عن أعماق الشخصية ومواقفها ومشاعرها تجاه ما يجري حولها، فيُروى مع كل حدث أحوال السارد الذي يتولّى مهمة الحكي عن قصته الخاصة أو الفرعية التي تنتمي إلى القصة الإطار.

بحيث تتكون القصة الأم من خمس حكايات فرعية تتناسل عنها بعدد الشخصيات المساهمة في الحكي، فتتنامى الأحداث في مسار الحكي المتناوب بين الشخصيات دون بطل أو راو محدّد، ودون أن تُربك تعدديَّة الأصوات واختلافها معنى الحدث، بل ساهم ذلك في إثرائه واستكمال جلائه وَوُضوحه كلما تغيَّرت زاوية النظر مع تغير صوت الشخصية الساردة، حتى انتهي بنا الحكي في النهاية إلى مستويات متعدِّدة من الفهم والوعي والرؤية، مع أن الزمان والمكان هو واحد والحدث مُشترك بين الشخصيات، إلا أن مواقفها وأصواتها المتحاورة والمتصادمة تكاملت فيما بينها وتعاضدت فتحركت عجلة السرد وأعطت التاريخ أنفاسا جديدة، ووهبت لأحداثه حياة أخرى ذات دلالات ومعاني عميقة، تجري في سيرورة تأويلية مَعِينُها لا ينضب، وآفاقها مفتوحة لا تنتهي.

هوامش:

[1]- ينظر: محمد نجيب لفتة، ولتر سكوت والرواية التاريخية، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، ع40، 1997، ص185.

[2]- ينظر: عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2010، ص18.

[3]- عبد الرحمان العشماوي، وقفة مع جرجي زيدان، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض، 1993، ص7.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص32-33 .

[5]- عبد الرحمان العشماوي، وقفة مع جرجي زيدان، ص7.

[6]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ سلطان الحكاية وحكاية السلطان، ص3.

[7]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص29.

[8]- ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2004، ص83-84.

[9]- ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006، ص117.

[10]- ينظر: محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسة في التخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008، ص87.

[11]- ينظر: أحمد يوسف، الشرط التاريخي وإيحاءات الغيرية في رواية الأمير لواسيني الأعرج، مجلة تواصل، جامعة باجي مختار، ع29، 2011، ص76.

[12]- باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات، ج61، مج16، 2007، ص40.

[13]- عبد الوهاب عيساوي، الديوان الإسبرطي، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2018، ص184-185.

[14]- الرواية، ص185.

[15]- الرواية، ص107.

[16]- الرواية، ص23.

[17]- الرواية، ص111.

[18]- الرواية، ص35.

[19]- الرواية، ص60.

[20]- الرواية، ص65.

[21]- الرواية، ص152.

[22]- الرواية، ص89.

[23]- الرواية، ص70.

[24]- ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر والتوزيع، الأردن، 1999، ص72.

[25]- الرواية، ص48.
[26]- الرواية، ص51-52.
[27]- الرواية، ص65.
[28]- الرواية، ص39.
[29]- الرواية، ص 256.
[30]- الرواية، ص171.
[31]- الرواية، ص260.
[32]- الرواية، ص252-253.
[33]- الرواية، ص183.
[34]- الرواية، ص68.
[35]- الرواية، ص218.
[36]- الرواية، ص111.
[37]- الرواية، ص41.
[38]- الرواية، ص82.
[39]- الرواية، ص41.
[40]- الرواية، ص72.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 02 السنة: 2022
ص: 203 - 214 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

دور الحاسوب في إنجاز المعاجم وبنوك المصطلحات

The Role of the Computer in the Completion of Dictionaries and Terminology Banks

mebrouk barkat / مبروك بركات *

مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية – وحدة ورقلة – (الجزائر)

Technical Scientific Research Center for the Development of Arabic language - Ouargla unit - (Algeria)

yasir bm 2013@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/04/06	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

مثَّل التطور التكنولوجي والحاسوبي فتحا هائلا كان له أثر بالغ على ميادين البحث المتعددة، وكان للدراسات اللغوية نصيب كبير من ذلك، إذ استفادت الدراسات اللسانية من الحاسوب وإمكانياته في إعداد المعاجم والبنوك الآلية المصطلحات التي تحاول هذه الدراسة أن تستقطب دور الحاسوب في إنشائها، والاستفادة من إمكانياته في معالجة المصطلحات وبياناتها إدخالا وحفظا وتصنيفا وإخراجا مع السرعة في الأداء التي يتميز بها، لنخلص في الأخير إلى بعض النتائج .

الكلمات المفتاح : حاسوب؛ بنوك؛ معاجم؛ مصطلحات؛ لغة .

Abstract :

Technological and computer progress had an important influence on the fields of research, notably languages such as linguistic studies which took advantage of the computer and its innumerable capacities for the creation of dictionaries and the banks of terminology herein the way of their creation by the computer is shown in this study, by exploiting the speed of the process of its tools to introduce, process, save the terms as well as the data after their classification to make the researchers able to use them, then we finalized our research with conclusions.

Keywords: computer – banks – dictionaries – terms–language

* مبروك بركات : yasirbm2013@gmail.com

المقدمة :

شهدت العلوم اللغوية أطوارا عديدة في التفكير والتصنيف والتحليل، وآليات الجمع والدراسة، وكل طور ينبني على سابقه، ويزيد عليه بما يتاح له من الإمكانيات والوسائل، ولعل ظهور الحاسوب سنة 1948م يعد طورا فريدا من نوعه، بالنظر إلى الخدمات العديدة المعقدة التي أتاحها في مجالات حياتية وعلمية متعددة، التي تجلت في أجياله المتأخرة، خاصة بعد ظهور الجيل الخامس عام 11991 ، وما بعده، ومن تلك الميزات :

- الزيادة في الإنتاجية، إذ بإمكان الحواسيب وبرمجياتها فهم المدْخلات المحكية والمكتوبة والمرسومة .
- تمتع الحاسوب بزيادة هائلة في السرعة، وسعات التخزين .
- تمتاز الحواسيب بقدرات كبيرة ، ودرجات عالية من الدقة2 .
- استفادة الحاسوب من الشابكة وما تقدمه من معطيات وبرمجيات، وقدراته في التعامل معها .

أولا : بداية استخدام الحاسوب في الدراسة اللغوية عند الغرب :

استثمر اللغويون الأمريكيون الحاسوب في دراساتهم منذ خمسينيات القرن الماضي، إذ يذكر أستاذ علم الدلالة ومنظم البرمجة اللسانية الآلية بجامعة جورج تاون **مايكل زارتشناك** MAIKHL ZARTICHNAK أن العمل في اللسانيات الآلية بجامعته بدأ عام 1954م في **حقل الترجمة الآلية من اللغات الأخرى إلى الإنجليزية** [3].

وأما في أروبا فقد ورد في المظان أن من أوائل محاولات دراسة اللغة بواسطة الحاسوب كانت سنة 1961 م في جامعة **فوتبرغ السويدية**، لكن هذه المحاولة بقيت في حيز محلي ضيق، ولم ترق إلى مستوى الذيوع والانتشار في المحيط الأروبي فضلا عن غيره .

وكانت البداية الفعلية لاستخدام الحاسوب في دراسة اللغة بمركز التحليل الآلي بمدينة **قالارات الإيطالية**، ثم توالى افتتاح المراكز الحاسوبية للغة في أروبا والاتحاد السوفياتي على غرار : المركز المعجمي بمجمع دالاكروسكا بإيطاليا سنة 1964 م ، ومعهد الألسنية التابع لمجمع العلوم بكييف في أوكرانيا بالاتحاد السوفياتي سابقا عام 1964 أيضا[4] .

وقد خطت الدراسة الحاسوبية للغة عند الغرب خطوات كبيرة، تزاملت مع تسارع تطوير تقنيات الحاسوب وبرمجياته من جيل لآخر، ويتجلى ذلك في فروع عديدة من اللسانيات التطبيقية.

ثانيا : بداية استخدام الحاسوب في الد راسة اللغوية عند العرب :

تشير المصادر إلى أن بداية استثمار خصائص الحاسوب في البحث اللغوي كانت حين فَاتَحَ الطبيبُ محمد كامل حسين اللساني إبراهيم أنيس متسائلا عن إمكانية الاستفادة من الحاسوب، فكان لإثارة هذا الموضوع أثر بالغ في نفس الأستاذ أنيس الذي بدأ يفكر بجدية كبيرة في تلك اللمحة .

وانتهز أنيس فرصة زيارته لجامعة الكويت عام 1971 م للعمل بها أستاذا ، إذ التقى فيها بالباحث علي حلمي موسى أستاذ الفيزياء النظرية، وطرح عليه فكرة الاستعانة بالحاسوب في إحصاء الحروف الأصلية لمواد اللغة العربية بغية الوقوف على نسج الكلمة العربية، وقد رحب أنيس بالفكرة، وبدأ بالتخطيط والتنضيد لها في السنة نفسها، وكان من حصائل ذلك العمل صدور دراسة إحصائية للجذور الثلاثية وغير الثلاثية لمعجم الصحاح للجوهري (ت 324 هـ).

وتم هذا العمل الإحصائي على ثلاثة مراحل، وهي :

- إدخال الموارد اللغوية في ذاكرة الحاسوب .
- وضع برنامج بإحدى لغات الحاسوب .
- التنفيذ الفعلي للبرنامج [5] .

ونظرا لجدة هذه العملية على الثقافة العربية لاقت نتائج استخدام الحاسوب في الدراسة اللغوية استهجانا واستنقاصا من بعض الباحثين، ولكن القاطرة لم تقف عند ذلك، بل واصل الباحثون العمل فرسخ في الأذهان أهمية الحاسوب والحاجة إليه في الدراسة، وكان من نتائجها نشر دراسات عديدة عملت على إحصاء بعض المداخل المعجمية، ومنها : إحصاء جذور معجم تاج العروس للزبيدي (ت 1205هـ) عام 1973 م ، ومن الذين شاركوا فيه عبد الصبور شاهين .

وما كان للدراسة اللغوية عند العرب أن تستفيد من الحاسوب استفادة جليلة لو لم يكن ذلك التفاعل المتبادل بين علماء الحاسوبيات واللسانيات، وتجلى بصورة واضحة في اهتمام التقنيين بالبحث اللغوي، إذ سعى علي حلمي موسى بداية من عام 1974 م إلى البحث في ألفاظ القرآن الكريم قصد حصرها وتحليلها ومقارنتها بألفاظ معجم الصحاح الذي اشتغل عليه سلفا، كما أنه أخذ بالبحث في العلاقة بين الحروف والحركات في الكتاب العزيز [6].

وزادت الدعوة إلى استخدام الحاسوب في البحث اللغوي في ثمانينيات القرن الماضي ، وكان اللساني عبد الرحمان الحاج صالح من المشجعين لهذا العمل في مواطن عديدة من كتبه ومقالاته ، ومن ذلك قوله في تعداد بعض المجالات التي يمكن للبحث اللغوي أن يستفيد فيها من الحاسوب : " هو ميدان علمي وتطبيقي واسع جدا كما هو معروف إذ يشمل التطبيقات الكثيرة كالترجمة الآلية والإصلاح الآلي للأخطاء المطبعية وتعليم اللغات بالحاسوب والعمل الوثائقي الآلي وتنطيق الآلات بالتركيب الاصطناعي للأصوات اللغوية وغير ذلك كثير، وهي من البحوث الطلائعية وفائدتها بالنسبة للعربية عظيمة جدا، إلا أن الطريق الذي يسير عليه علماؤها وباحثوها لا يزال طويلا وشاقا " [7].

وقد تجاوز العرب مرحلة الإقناع بجدوى استخدام الحاسوب في الدراسة اللغوية، إلى السعي في الاستفادة من خدماته في مجالات عديدة على الرغم من غلبة التنظير على التطبيق، ولكن ذلك لا ينفي وجود أعمال ومدونات ومعاجم ، ومعالجات للغة حاسوبيا قام بإصدارها بعض الدارسين فرادى أو تحث غطاء مؤسسات ومجامع ومراكز بحث، على الرغم من ذلك البون الشاسع بين هذه المحاولات وما توصلت إليه الدراسة الحاسوبية للغة عند الغرب .

ثالثا : اللسانيات الحاسوبية نتاج استخدام الحاسوب في البحث اللغوي :

أثمر استثمار فاعلية الحاسوب في ظهور فرع من فروع اللسانيات الحديثة أطلق عليه مصطلح اللسانيات الحاسوبية (COMPOTATION LINGUISTIQUE) ويعرفها الدارسون بأنها فرع يعنى بجعل " الحاسوب يستقبل اللغة وينتجها كما الإنسان، وإنما يقوم ذلك على محاولة فهم طبيعة عمل عقل الإنسان عندما يقوم بالعمليات اللغوية إنتاجا واستقبالا، وتنفيذ هذا العمل محتاج إلى معرفة لسانية عميقة بالنظم اللغوية وآليات عملها الصوتية والصرفية والنحوية والتركيبية، ودلالات ألفاظها، وأساليبها التركيبية والبيانية، وبنائها النصي ونظمها الكتابية، وهكذا فإن أبسط عمل في سبيل نمذجة اللغة وحوسبتها يقتضي من المحوسِب أو المبرمج معرفة مفصلة بنظام اللغة المراد حوسبتها"[8].

وتقوم اللسانيات الحاسوبية عل مكونين، أحدهما تطبيقي والآخر نظري :

أما **الجانب التطبيقي** فيعنى : بالناتج العملي لنمذجة الاستعمال الإنساني للغة، وهو يهدف إلى نتائج برامج ذات معرفة باللغة الإنسانية، وهذه البرامج مما تشتد الحاجة إليه أجل تحسين التفاعل بين الإنسان والآلة، إذ إن العقبة الأساسية في طريق هذا التفاعل بين الإنسان والحاسوب هي التواصل.

وأما **الجانب النظري** فيتناول قضايا في اللسانيات النظرية على غرار النظريات الصورية للمعرفة اللغوية التي يحتاج إليها الإنسان في توليد اللغة وتوليدها [9].

وتهدف اللسانيات الحاسوبية إلى تهيئة كفاية لغوية للحاسوب تشبه ما يكون للإنسان حين يستقبل اللغة ويدركها ويفهمها ثم يعيد إنتاجها، ولا تدل هذه الميزة على أن الحاسوب يتفوق على الإنسان، فهو صانعه ومبرمجه، ولا يعمل إلا بتلقي الأوامر .

وسيركز البحث على دور الحاسوب في مجالين لسانين يتجلى من خلالهما التجسير بين اللسانيات والحاسوبيات، وهما : العمل المعجمي وإنشاء بنوك المصطلحات الآلية .

رابعا : دور الحاسوب في البحث المعجمي :

لم يعد خافيا دور التكنولوجيات الحديثة والحاسوب على وجه الخصوص في شتى العلوم والفنون، ومنها المجال اللساني، ولعل فرع المعجميات من أكثر الفروع إفادة منه، إذ أضحى استخدام الحاسوب " في مجال الصناعة المعجماتية ضرورة علمية لا محيد عنها لأي مشتغل بتأليف المعاجم، وقد فرض نفسه في مجال البحث اللساني والمعجمي محدثا بذلك تحولا جذريا في مفهوم المعجم وصناعته وأدوات تنضيده [10].

ومن الميزات والخصائص التي مكنت الحاسوب لينال هذه الأهمية في العمل المعجمي :

أ – تخزين النصوص وبرمجتها .

ب – ترتيب المفردات ورسم الألفاظ وجذورها لتصبح معالجتها معالجة آلية بعد إدخالها في أنظمة دقيقة مما يسمح بالتطبيق العلمي المباشر لاستعمالاتها المتعددة [11].

ولهاتين الميزتين ارتباط وثيق بتنظيم بنوك المعطيات وما تقدمه من معلومات كثيرة، صار من التخلف الفكري والعملي الاستغناء عنها في " إنجاز معاجم لغوية أو متخصصة في زمن تحكم سيره الآلات الحاسوبية كأداة فعالة حاسمة سرعة وإتقانا "[12].

بالإضافة إلى هذه الميزات التي يتمتع الحاسوب في العمل المعجمي فإن هناك دواعي ومبررات علمية لسانية واقتصادية دعت المعجميين إلى الاستعانة به، ومنها [13]:

– إنجاز معاجم متنوعة ومتخصصة بدقة متناهية، وبأقصى سرعة .

– ربح مصاريف باهظة، مقارنة مع الأدوات التقليدية .

– توفير الإرهاق والتعب ، فالحاسوب لديه قدرات الجمع والإحصاء والتصنيف .

ومن خلال ما سلف ذكره فإنه صار جليا أن العصر الحاضر عصر المعلوماتية والآلية في شتى مجالات الحياة، ومنها الدراسة اللغوية، ولذا بات من اللازم على الباحثين في اللسانيات وفروعها الاستفادة من هذه الحداثة ومواكبة تسارع منجزاتها، وهذا الهدف هو الذي سعى إليه مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية بإشراف من مديره السابق المرحوم عبد الرحمان الحاج صالح ، الذي كان يقوم بإشراك الحاسوبيين والتقنيين والمتخصصين في الطب في البحث اللساني بعد تكوينهم وإمدادهم بآلياته، وقد أثمرت هذه التوليفة أقساما بحثية أنجزت مشاريع ذات أهمية ونوعية بارزة .

خامسا : دور الحاسوب في إنشاء بنوك المصطلحات الآلية :

1 – مفهوم بنوك المصطلحات :

لبنوك المصطلحات الآلية عدة تعريفات عند الدارسين الذين عنوا بها، ومنها التعريف الذي أورده محمود إسماعيل صيني في قوله : هي " قاعدة معطيات (بيانات) للمصطلحات في مجالات المعرفة المختلفة، ولو أن البعض يذهب إلى ضرورة التمييز بين قاعدة المعطيات المصطلحية وبين البنك الآلي للمصطلحات، غير أنني أرى أن الفرق ليس جوهريا فالذين يفرقون بين المصطلحين ربما ينظرون إلى جانبين من الموضوع وهما : كمية المعلومات ونوعها من جهة ووظيفة قاعدة المعطيات أو البنك الآلي من جهة أخرى " [14].

وعرفها أبو السيدة بتعريف جامع في قوله : " هي عبارة عن قاعدة بيانات تضم مصطلحات من أكثر من لغة في العادة يجري تخزينها في الحاسب الآلي بغرض ضبطها وتعديلها بالإضافة والحذف من خلال استخدام برامج تسمح بمعالجة المعلومات المخزونة واستعادتها للاستفادة منها في أغراض الترجمة وتوحيد وتوثيق المصطلحات وإعداد المعاجم المتخصصة " [15].

وإذا كان الأستاذ صيني لا يرى فرقا بين دلالة مصطلح البنك والقاعدة فإن ليلى مسعودي تميل إلى التفريق بينهما، فقد أوردت أوجه الاتفاق والاختلاف بينهما، فمن أوجه الاشتراك أن كليهما يهتمان بتخزين كميات هائلة من المعلومات بطريقة آلية أي باستخدام الحاسوب، ومن أوجه الاختلاف أن القاعدة لا تشتمل إلا على الملفات (الجذاذيات) المرجعية والبيبلوغرافية في حين أن البنك يضم المعلومات الكاملة من نصوص ونسخ، وبناء عليه فإن البنك أوسع وأضخم من القاعدة [16].

ونخلص من هذا المهد إلى أن بنك المصطلحات هو معجم آلي يتضمن عددا من مصطلحات العلوم المختلفة، مستفيدا من التكنولوجيات الحديثة والحاسوب في جمع المدخلات وتخزينها وشرحها وتحليليها .

ومن أبرز الدوافع التي أدت إلى إنجاز بنوك المصطلحات ذلك التسارع والتوسع الهائل في تدفق المعلومات، نتيجة التطورات العلمية والتكنولوجية في شتى المجالات، إذ قدر بعض الدارسين أن هناك أكثر من خمسين مصطلحا جديدا يصاغ يوميا بالوضع أو الترجمة في نهاية القرن الماضي[17]، وأما في السنوات الأخيرة فقد تضاعف عدد المصطلحات إلى أعداد كبيرة جدا تتماشى مع الانفجار العلمي والإنتاجي الواسع .

ويبدو أن الصعوبات التي اكتنفت إنجاز المعاجم التقليدية الورقية، وما يبذل فيها من جهد ومصاريف كبيرة، بالإضافة إلى الانفتاح الواسع نحو المعلوماتية الحديثة من الأمور التي دعت إلى إنشاء المعاجم المحوسبة عامة، وبنوك المصطلحات بما فيها من ميزات وخصائص بصورة خاصة .

2 – ميزات بنوك المصطلحات وخصائصها :

لبنوك المصطلحات ميزات عديدة، منها[18] :

توفير المصطلحات ومقابلاتها بلغات مختلفة .

إمكانية تحديث المعلومات والمصطلحات حال توفرها واستحداثها وتعديلها .

سهولة الحصول على المعلومات من خلالها، سواء عن طريق الشابكة، أو من خلال الأقراص المضغوطة التي تتضمنها.

توثيق المصطلحات لتسهيل الاطلاع عليها بما يكفل تيسير استرجاعها ونشرها .

توثيق معلومات المصطلحات بإيراد واضعيها ومعتمديها وتاريخ ذلك ، بالإضافة إلى مصادرها .

تنميط المصطلحات وتقييمها وتوحيدها من خلال تجميع المصطلحات على اختلاف درجة صلاحيتها ودراستها.

مساعدة المترجمين والمتخصصين في تنفيذ أعمالهم من خلال تزويدهم بمقابلات المصطلحات المطلوبة في لغة الهدف بشكل سريع ودقيق مع توفير المعلومات المتعلقة بتلك المصطلحات .

تسهيل استخراج المعاجم الورقية المتخصصة ورقيا .

3 – بنوك المصطلحات الغربية والعربية (عرض) :

بادرت مؤسسات أروبية إلى إنشاء بنوك للمصطلحات تلبية لحاجات اقتصادية واجتماعية وسياسية ولسانية أيضا، ومن أبرز البنوك **الغربية**[19] :

– بنك أورود ديكوتوم : بنك تابع للمجموعة الاقتصادية الأروبية، والهدف منه ضمان الشفافية المفاهيمية بين النصوص الواردة عن الدول الأعضاء، وتيسير الترجمة .

– بنك نورماتيرم : هو بنك المعطيات المصطلحية المنمطة التابعة لمؤسسة AFNOR المؤسسة سنة1972 م ، ويسهر على تسجيل المصطلحات التقنية المستعملة في المواصفات الفرنسية، والمواصفات والتوصيات المنبثقة عن مؤسسات التقييس الدولية .

– بنك ترميوم : هو بنك المصطلحات التابع للحكومة الكندية، وتم إلحاقه بمكتب الترجمات سنة 1975 م ، والهدف من إنشاء هذا البنك إثراء مصالح الترجمة للحكومة، وتنميط المصطلحات في الحكومة ومؤسسات الدولة .

وقد توالى إنشاء بنوك أخرى عند الغرب، وزادت تكنولوجياتها وأسسها التقنية الحاسوبية مع الانفجار المعلوماتي الهائل، ويلاحظ على بدايات الإنشاء أن الحكومات والمؤسسات الكبرى قد تبنت هذا العمل المهم، نظرا للحاجات الدافعة، وإقرارا بالأهمية الكبيرة لبنوك المصطلحات .

وعملت مؤسسات علمية **عربية** على تأسيس بنوك للمصطلحات اقتداء بالمحاولات الغربية، ودعما لبرامج أعمالها المصطلحية، ومن أبرزها[20] :

– بنك معربي (المعجم العربي) : وهو تابع لمعهد الدراسات والأبحاث للتعريب في الرباط.

– بنك المصطلحات في مجمع اللغة العربية الأردني : وجلي من عنوانه أن تابع لهذه المؤسسة .

– البنك الآلي السعودي للمصطلحات (باسم) : وهو من إنشاء مدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية في الرياض.

– بنك قمم (قاعدة المعطيات المصطلحية): وهو تابع للمعهد القومي للمواصفات والملكية الصناعية بتونس.

وما يلاحظ على الشابكة أن هذه البنوك لم تنل الذيوع والشيوع الذي عرفته في بداياتها، ودليل ذلك أن أغلبها مواقعها الإلكترونية معطلة، أو بقيت محصورة على مستفيدين محددين، ولا يجد فيها الباحث ما يسد حاجته من المصطلحات مع مقابلاتها من اللغات الأخرى، ولهذه الوضعية المتردية أسباب علمية وتقنية وتمويلية تداخلت مع بعضها بعض .

4 – الأثر الحاسوبي في إنشاء بنوك المصطلحات :

تتجلى استفادة بنوك المصطلحات من الحاسوب في نواحي متعددة، منها:

– استثمار قدرة الحاسوب في الإنجاز والترتيب، وما يتيحه من التعرف إلى المصطلحات المتكررة والمتشابهة، وتسهيل اختيار الأنسب منها .

– تطويع قدرة الحاسوب في التعديلات اللازمة للمصطلحات، بناء على الملاحظات التي ترد إلى البنوك من المستفيدين والمتخصصين .

– تيسير التواصل بين المتخصصين في الترجمة، وتبادل الأفكار بينهم، وإن تباعدت أماكنهم .

– تصميم مواقع على الشابكة، تمثل فضاءات للنقاش ونشر البحوث العميقة في المصطلحيات، ومعالجة المشكلات في وقتها .

– تمكين بنوك المصطلحات العربية من التواصل مع البنوك الغربية، وذلك يجعل التعامل مع المصطلحات الوافدة يسيرا، ويمكن المتخصصين من الاطلاع الآني على المصطلحات الأجنبية، ومحاولة اختيار المقابلات العربية لها [21].

تعد الحواسيب ولواحقها من الوسائل الأساسية في إنشاء بنوك المصطلحات نظرا للميزات التي يتمتع بها، وقد سلف ذكرها، وسنركز في هذا السياق على مكونين لهما علاقة بالبحث وهما:

أ – العتاد الحاسوبي : تحتاج بنوك المصطلحات في إعدادها إلى مجموعة من أجهزة الحاسب الآلي وملحقاتها، ومن أهمها وسائل **إدخال** المعطيات واستخراجها، وتختلف تلك الوسائل بحسب احتياجات البنك وخدماته المتوقعة، وأبسط صورة لها لوحة المفاتيح، والشريط الممغنط للمواد الخارجة من البنك .

وأما وسائل **إخراج** المعطيات فتشمل لوحة المفاتيح، والاتصال المباشر بالشابكة للبنوك التفاعلية، بالإضافة إلى الطابعة لاستخراج المعلومات في دفعات، وبعض البنوك كان لديها وسائل إعداد أفلام الطباعة والأفلام المصغرة [22].

ب – البرمجيات : وتتحكم في إدارة عمليات الإخراج والإدخال والتحديث والتشفير وغيرها، وهذه العمليات البرمجية هي التي تجعل البنوك تأخذ صفتها الآلية التي تميزها عن العمليات التقليدية التي تقوم على الورقية .

وسنورد في هذا السياق مثالا على أثر الحاسوب في البنوك المصطلحية من خلال أهم خطوات إنشاء **بنك باسم السعودي** :

تعريف البنك : كلمة باسم اختصار لـ : (البنك الآلي السعودي للمصطلحات) ، تم إنشاؤه في مدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية بالرياض، وقد ألمح بفكرة مشروع هذا البنك أحد الخبراء بالمدينة في

سبعينيات القرن الماضي، ولكن الخطوات العملية لإنشاء البنك عام 1983 م ، إذ تم وضع تصور مبدئي للمشروع، ثم قامت لجنة من المهتمين بزيارة عدد من المؤسسات ذات العلاقة في كل من جنيف ولكسمبورج وباريس، ثم تم وضع اللمسات الأخيرة للمشروع الذي بدأ تنفيذه في الربع الأخير من العام نفسه، وتم تطوير بمجية التشغيل عبر السنين [23].

ومن مظاهر استفادة بنك باسم من ميزات الحاسوب :

1 – العتاد والبرمجيات : صمم القائمون على بنك باسم نظام قاعدة بيانات خاصة به، وتم تطويره داخليا بمدينة الملك عبد العزيز للعلوم والتقنية، إذ يسهم هذا النظام في تحقيق أهداف المشروع، وقد استخدم (باسم) حاسوبا كبيرا عالي الكفاءة (ibmes9000) ، وبرمجية تشغيله المطورة داخليا فرمزوا لها بـ (vmsp) ، بالإضافة إلى لوحات مفاتيح من نوع العربي (alarabi) ومجموعة من الطابعات السريعة أيضا[24] .

2 – نظام البنك الآلي السعودي للمصطلحات [25]:

يقوم نظام بنك باسم على **التطبيقات الحاسوبية** الآتية التي تعد ملفات لتشغيل نظام البنك:

- نظام إدخال البيانات data entry system pf1
- نظام تحديث البيانات data update system pf2
- نظام استرجاع البيانات data retrieval system pf3
- نظام حذف البيانات data delte system pf4[26]
- نهـــــاية end pf5

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الملفات لا يمكن الوصول إليها إلا بواسطة كلمة سرية إضافية خاصة بالقائمين عليه، للقيام بإحدى العمليات أو جميعها حسب الصلاحية الممنوحة .

ولم نرم في هذه العجالة إلى التفصيل في أثر الحاسوب في إنشاء بنك باسم، إذ هناك محطات كثيرة يتجلى فيها مقصد البحث، وإنما هدفنا إلى إعطاء صورة فحسب .

خاتمـــــــة :

– ساعد اقتناع التقنيين والعلميين على غرار الفيزيائيين والإلكترونيين بدور الحاسوب في الدراسات اللغوية العربية ، على العملية التجسيرية بين اللسانيات والحاسوب التي وجدت شغفا من اللسانيين العرب .

– أثمر هذا الاستخدام فرعا من فروع اللسانيات أُطلق عليه اللسانيات الحاسوبية الذي سعت كثير من الجامعات ومراكز البحث إلى تجسيده تجسيدا يتماشى مع الكم الهائل من المعلومات والبرمجيات الحديثة .

– أدرك الباحثون أن في الحاسوب قدرات تفوق قدرات عقل الإنسان في جمع المعلومات وإدخالها وتصنيفها واسترجاعها وسهولة تداولها عبر الشابكة أيضا، وكان من ثمراتها إنشاء بنوك المصطلحات الآلية.

– عرفت الثقافة اللغوية العربية إنشاء بعض البنوك المصطلحية منها : بنك معربي – بنك باسم – نبك قمم .

– يبدو نظريا أن المعاجم والبنوك الآلية أقل تكلفة من نظيراتها الورقية، ولكنها في المقابل تتطلب تكاليف مبدئية للعتاد، وكفاءات قد لا تتوفر في كثير من المستخدمين .

– مثلت الشابكة وتعميم العمل بها أداة في التنسيق بين بنوك المصطلحات والاستفادة من بعضها بعض في التطوير والمراجعة والتحديث وتوحيد المصطلحات أيضا .

هوامش:

[1] ينظر: عبد الرحمن حسن العارف: توظيف اللسانيات الحاسوبية في خدمة الدراسات اللغوية العربية ،(2007)، مجلة اللسانيات، ع12 / 13، ص 15 .

[2] ينظر: معهد تكوين الأساتذة: محاضرات في الإعلام الآلي، (2012)، ورقلة، مخطوط، ص 10 .

[3] ينظر: أحمد مختار عمر: صناعة المعجم الحديث، (1998)، عالم الكتب، (مصر)، ط1، ص 168 .

[4] ينظر: محمد صالح بن عمر: الثورة التكنولوجية واللغة ،(1980) دار الشؤون الثقافية، (العراق)، ص 32 – 32.

[5] ينظر: علي حلمي موسى: استخدام الحاسب الإلكتروني في اللغة العربية، م(1979) جلة الثقافة المصرية، ع 69، ص 52 – 54.

[6] ينظر: عبد الرحمن حسن العارف: توظيف اللسانيات الحاسوبية، ص 17 .

[7] عبد الرحمن الحاج صالح: بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، (2007)، دار موفم للنشر، (الجزائر)، ج1، ط2، ص 230 – 231.

[8] وليد العناتي: العربية في اللسانيات التطبيقية، (2008) ،دار كنوز المعرفة، (الأردن)، ط1، ص 39.

[9] ينظر: نهاد الموسى: نحو توصيف جديد في ضوء اللسانيات،(2000)، المؤسسة العربية للدراسات، (بيروت)، ط1، 2000، ص 22

[10] ينظر: عبد الغني أبو العزم: الحاسوب والصناعة المعجماتية، (1998)، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، (المغرب)، ع 46، ص 28.

[11] المرجع نفسه، ص 28.

[12] المرجع نفسه، ص 29.

[13] ينظر: المرجع نفسه، ص 29.

[14] محمود صيني: بنوك المصطلحات الآلية – بنوك المعطيات المصطلحية – ،(1999)، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، (المغرب)، ع 48، ص 211 – 212 .

[15] عبد الفتاح أبو السيدة: الحاسب الآلي والترجمة، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، (المغرب)، ع 28، ص 95.

[16] ينظر: ليلى مسعودي: علم المصطلحات وبنوك المعطيات ،(1987)، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، (المغرب)، ع 28، ص 86.

[17] ينظر: عبد الرحمن بن عبد العزيز الفاضل: البنك الآلي السعودي للمصطلحات ،(1998)، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، (المغرب)، ع 47، ص 83.

[18] ينظر: المرجع نفسه، ص 82 – 83. محمود إسماعيل صالح: بنوك المصطلحات الآلية، (2019) ،مجلة التعريب، المركز العربي للتعريب، (دمشق)، ع 56، ص 131 – 132.

[19] ينظر: ينظر: ليلى مسعودي: علم المصطلحات وبنوك المعطيات، ص 88 – 92 .

[20] ينظر: المرجع نفسه، ص 83 – 84. محمود صيني: بنوك المصطلحات الآلية، ص 215 – 216.

[21] صفاء الشريدة: توظيف الحاسوب في وضع المصطلح العربي ونشره، (2017)، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، (الأردن)، مج 44، ع 03، ص 96 – 97.

[22] ينظر: بمحمود صيني: بنوك المصطلحات الآلية، ص 212.

[23] ينظر: المرجع السابق، ص 217 .

[24] ينظر: عبد الرحمن بن عبد العزيز الفاضل: البنك الآلي السعودي، ص 97.

[25] ينظر: المرجع نفسه، ص 97

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 215 - 230 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

شعرية الإيقاع العروضي في قصيدة نكبة الأندلس لابن الأبّار

The Poetic Prosodic Rythm in the Rhyme " the Affiction of Andalusia "Written by Ibn al-Abar

* د.بن يحي عمر[1] / د.حفيدي أحمد[2]

Dr. Ben yahia omar[1]/ Dr.hafidi ahmed[2]

مخبر الموروث العلمي والثقافي لمنطقة تمنغست

جامعة تمنراست (الجزائر)

University of Tamanghasset- Algeria

benyahia.omar@cu-tamanrasset.dz[1] / Ahmed.hafidi@univ-tam.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/42	تاريخ القبول: 2022/03/17	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يُعد الإيقاع أبرز أدوات الشعر وأهمها لما له من طاقة تعبيرية، تعمل على صناعة المعنى وبعث الدلالة، ما يحدث التأثير والإعجاب في المتلقي، وترمي هذه الدراسة إلى تناول عنصر الإيقاع على مستوى البنية العروضية، للوقوف على إسهامه في صناعة شعرية النص من منظور دلالي، لإبراز فاعلية الإيقاع في إنتاج المعنى، من خلال دراسة البنية العروضية لقصيدة الشاعر ابن الأبّار حول نكبة الأندلس.فقد أثبتت الدراسة أن المعنى يتحرك داخل النص الشعري من خلال الإيقاع، فهو المحور الأساس الذي تتحرك فيه الصور الشعرية والمعاني ومختلف البنى، لما له من إشعاع دلالي مكثف في بناء المعنى العام للقصيدة، ومن ثمَّ تتحقق شعرية النص وتَفرّده الأسلوبي، فالشعرية خاضعة لقوانين محددة تحكمها فلسفة المبدع ويحددها أسلوبه، من هنا كان للبنية العروضية أثرها في تحديد نُظم الشعرية وقياس الأثر الجمالي في النص الشعري تحديدا.

الكلمات المفتاح : نص، إيقاع، بنية، شعرية، معنى، ابن الأبّار.

Abstract :

The rhythm is the most prominent and important instrument of poetry because of its expressive energy, working to make meaning and send significance, what happens influence and admiration in the recipient, and this study aims to address the element of rhythm at the level of the occasional structure, to see his contribution to the manufacture of the poetry of the text from a semantic perspective, to highlight the

* بن يحي عمر، dromarbenyahia@gmail.com

effectiveness of rhythm in the production of meaning, by studying the presentation structure of the poem of the poet Ibn al-Abar on the affiction of Andalusia. The study proved that meaning moves within the poetic text through rhythm, it is the main axis in which poetic images, meanings and various structures move, because of its intense semantic radiation in building the general meaning of the poem, and thus the poétics of the text and its stylistic uniqueness are realized, poetry is subject to specific laws governed by the philosophy of the creator and determined by his style, hence the presentation structure had an impact in determining the systems of poetry and measuring the aesthetic effect in the poetic text specifically.

Keywords: text, rhythm, structure, poétics, meaning, Ibn al-Abar.

مقـدمة:

الشعر شديد الالتحام بالإنسان فهو الأداة الفنية الأوفر حظا لصحبته، فقد حمل التجارب الإنسانية عبر العصور، وساق الأيام وأحداثها وتجليات الحركة فيها ، لذا فالنص الشعري بطبيعته متقلب في بنيته وشكله، فهما يخضعان للأسلوب إذ يُعد المحدد الرئيس للعمل الأدبي سواء كان شعرا أو نثرا، والأسلوب بدوره يخضع لاختيارات أسلوبية تهمين عليه، عبر مستويات النص المختلفة من إيقاعية، وصرفية، ونحوية، وتركيبية، وتعد البنية الإيقاعية هي جوهر الشعر وسنامه نظرا لفاعليتها الكبيرة في إنتاجه شكلا ومضمونا، كما أن العروض هو السمة المميزة للشعر عن النثر –وإن اتفقا في وجود الإيقاع– ومن هنا جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ " شعرية الإيقاع العروضي في قصيدة نكبة الأندلس لابن الأبّار" لتغوص في كنه القصيدة الأندلسية محاولة الوقوف على تجليات الإيقاع العروضي في نصه هذا، لإبراز شعرية النص من ناحية الإيقاع الخارجي للقصيدة.

والإيقاع العروضي هو الموسيقى الخارجية للقصيدة، مشكلة من الوزن والقافية والروي، فقد حاولنا الوقوف عند الوزن العروضي المشكل لقصيدة ابن الأبّار، لاستقراء الضوابط الأسلوبية التي تعمل على تحريك الصور الشعرية المبثوثة في ثنايا الخطاب، فحيث يبدأ المعنى في الظهور والتشكل، ويكتمل تدريجيا من أصغر وحدة إلى أكبر وحدة.وهذا وفقا لمبدأ الاختيار الأسلوبي، فكانت الوحدة الكبرى في هذا المستوى هو البحر الشعري، وما لحقه من وحدات صغرى هي القافية والروي، والتي تجتمع كلها لتشكل البنية العروضية، بُغية إبراز مواطن الشعرية والتفرد الأسلوبي في هذه القصيدة.

أولا: إيقاع الـــــوزن:

يُعد الوزن دعامة الشعر والعنصر الأساسي الذي يميزه عن سائر الفنون الأدبية الأخرى، لما له من طاقة تعبيرية ودلالية بارزة في بناء المعنى العام للقصيدة، وإضفاء النغم الموسيقي المصاحب له " فالشعر هو الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي، يثير فينا انتباها عجيبا وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع، لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات، التي لا تنبو إحدى حلقاتها على مقاييس أخرى، والتي تنتهي بعدد معين من المقاطع تتبعها نسميها القافية"[1].

وظف الشاعر بحر البسيط في قصيدته هذه بتفعيلتيه " مُسْتَفْعِلُنْ" التي تتكرر في البيت أربع مرات وفَاعِلُنْ بالعدد نفسه، وبالنظر للتركيبة العروضية لهذين التفعيلتين نجد أن الأولى تتميز بالاندفاع والاستعلاء قياسا على عدد السواكن والمتحركات (ثلاثة سواكن) مقارنة بنظيرتها (فَاعِلُنْ) التي تحتوي على ساكنين. فبنيتها العروضية توحي بالانكسار والسكون فالبسيط "بحر يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعا وانخفاضا، فموسيقاه الطاغية تقود الأذن إلى دقة تركيبه بمجرد سماع أبياته مقطعة نغميا"[2] .

ومن خلال تتبع توزيع هاتين التفعيلتين في البيت نجد أن مُسْتَفْعِلُنْ تتصدر الإيقاع ثم تليها فَاعِلُنْ ، وهذا التنوع الإيقاعي يقابله تنوع في المعنى، فالشاعر خلق صورة شعرية مندفعة ومتأججة، تترجمها المعاني على الأرض المغتصبة، وتتجلى في صرخته واستنجاده بأمير تونس، ليشحن الهمم ويبث في النفوس الغيرة على تلك العروس الحسناء المغتصبة من طرف الصليبيين.

أَدْرِك بِخَيْلِكَ خَيـــــــلَ اللهِ أَنْدلُسَـــا إنَّ السَبِيلَ إلى مَنْجَـــــــاتِها دَرسا
وَهَبْ لهَا مِنْ عَزيزِ النَّصْرِ مَـــا الْتَمَسَتْ فَلَمْ يَزَلْ مِنْكَ عزُّ النَّصْـــــر مُلْتَمَسا
وَحاش مِمَّا تُعـــانِيهِ حُشَـــــــاشَتَهَا فَطَـــــالَما ذَاقَتِ البَلوَى صَبَاحَ مَسَا[3]

يتجلى إيقاع الاندفاع من خلال نبرة النص المتعالية عبر أفعال الأمر المتلاحقة في مطلع القصيدة (أدرك، هب، حاش) وكلها موجهة لأمير تونس، فالمقام البلاغي هنا يقتضي وقوع حركة مرتبطة بهذه الأفعال، وهي حركة الجيوش المتجهة لنصرة الشاعر الغيور والملبية لدعوة الواجب، فالإيقاع يندفع في ثنايا النص عبر تفعيلة بحر البسيط مُسْتَفْعِلُنْ المتلاحقة بالتناوب في بنية الإيقاع العروضي المشكل للنص .

أما تفعيلة " فَاعِلُنْ " توحي بالانكسار والألم، فحالة الحزن والأسى سيطرت على الشاعر لما آلت إليه بلاد الأندلس.حيث كانت جنة الله في الأرض، وغدت بعدها رمادا تذروه الرياح، نسف الصليبيون أرجاءها، وهزوا أركانها، فلما شهد الشاعر هذا التحول حزّ في نفسه ألم شديد وحرقة وأسى، صورها

الشاعر في النص مصحوبا بانكسار إيقاعي وانخفاض موسيقي، يتجلى في البنية العروضية لتفعيلة المتلاحقة في ثنايا البنية العروضية بالتناوب، وهذا ما يتجلى في الأبيات التالية:

يَا للجَزِيرَةِ أَضْحَـــى أَهلُهـــــا جُزُراً لِلحَـــــــادِثَاتِ وأَمْسَى جَدُّهَا تَعَسا
في كُـــــــلِّ شـــــــارِقَةٍ إِلْمَامُ بَائِقَةٍ يَعُود مَأتَمُهـــــا عِندَ العِدَى عُرُســـا
وكُلِّ غَـــــــارِبَةٍ إِجْحَـــــافُ نائِبَةٍ تَثْنِي الأَمَـــــانَ حِذاراً والسرُور أَسَى
تَقـــــاسَمَ الرومُ لا نَالَتْ مَقـَاسِمُهُم إلا عَقَـــــائِلَها المَحْجـــوبَةَ الأُنُسَا
وَفِيْ بَلَنْسِيةٍ مِنْهَـا وَقُرْطُـــــــــبَةً مـــــا يَنْسِفُ النَّفسَ أَوْ يَنزِفُ النَّفسَا [4]

نلحظ من خلال النص وصف الشاعر الدقيق للتحول الذي لحق المكان في كل أقطار الأندلس، وانعكاسه على نفسيه. فالصورة الشعرية في هذا المقام ترسم جوا جنائزيا رهيبا، يتجلى في المأساة الإنسانية، والحضارية في ثوب الغربة القاتم. فهنا تحولٌ دلالي بديع بين المركز والهامش، فرض نفسه في تكوين بنية النص، فبعد أن كان (المسلمون) هم المركز في الأندلس، لم يلبث أن تحول ذلك المركز إلى هامش، بفعل التغريب القسري الذي فرضته قوى المركز الجديد، التي كانت هي الهامش قبل قرون. كذلك بالنسبة للإيقاع نجد تحولا إيقاعيا في البنية العميقة للقصيدة، ناجم أساسا عن تناوب التفعيلتين مُسْتَفْعِلُنْ وَ فَاعِلُنْ في النص. إذ يقتضي تناوبا دلاليا بين حالتين شعوريتين بانتظام شديد، حالة الحماس والتفاؤل بالنصر على القوى الصليبية، وحالة الحزن والأسى على واقع هيمنت فيه سطوة القوي على استكانة الضعيف، وبفضل هذا التناوب تشكل إيقاع أفقي يمتد في النص بانتظام، يجسد صراع الأنا الشاعرة مع ذاتها ومحيطها الخارجي ثقافيا وإيديولوجيا ودينيا، وشكل هذا الصراع بؤرة أساسية في إنتاج هذا النص وتوليد الدلالة.

كما نلحظ من خلال تتبعنا لبنى النص، وجود تناوب إيقاعي عمودي، نتج عن توزيع تفعيلتي بحر البسيط، شكلته بنية النص الكبرى، فالبنية الأفقية للبحر تتشكل على النحو التالي: مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ/ فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ/ فَاعِلُنْ

أما البنية العمودية فتشكلت دلاليا على النحو التالي:

مُسْتَفْعِلُنْ (اندفاع إيقاعي).

فَاعِلُنْ (انخفاض إيقاعي).

مُسْتَفْعِلُنْ (اندفاع إيقاعي).

لقد عمد الشاعر ابن الأبّار لتشكيل بنية عمودية، تتقاطع والبنية الأفقية لبحر البسيط، فالمقطع الأول من القصيدة يطغى عليه إيقاع الاستصراخ، كان بمثابة خطاب مباشر موجه لسلطان تونس، وهذا يقتضي اندفاع الإيقاع لحمل الصرخة في الأفق البعيد، بُعْدَ بلاد الأندلس عن تونس من جهة، ومن جهة أخرى فإن المقام هنا يستدعي نوعا من الحزم والجدية، لأنه متعلق بالحرب، كأنَّ الشاعر في هذه المقطوعة يقرع طبول الحرب معلنا انفجارها، لتحقيق الغاية المنشودة، وبهذا نجد أن إيقاع مُسْتَفْعِلُنْ أقرب للمعنى والدلالة، ما ضمن حركية إيقاعية مندفعة اندفاع الشاعر نحو الذود عن أرضه المغتصبة، ثم ينتقل بعدها لكسر الإيقاع والحد من اندفاعه، عندما وصف في الأبيات الموالية نكبة الأندلس، وما لحقها من خراب جراء تساقط مُدنها واحدة تلو الأخرى، فالشاعر في هذا المقام يشكو ويتحسر. ولإخراج هذا الشعور الذي سكن قلبه عمد لتخفيض حدة الإيقاع المشكل في تفعيلة فَاعِلُنْ المناسبة لنفث آهاته وتخفيف أوجاعه، ولاستعطاف السلطان وإحياء نفسه لأجل الذود عن جنة العرب في بلاد الأندلس، فيقول:

يَا للجَزِيرَةِ أَضْحَى أَهلُهـــــا جَـزَراً لِلحَادِثَاتِ وأَمْسَى جَدُّهَا تَعَســـــا
في كُـــــــلِّ شارِقَةٍ إِلْمَـــامُ بَائِقَـةٍ يَعُود مَأتَمُهـــا عِندَ العِدَى عُرُســـا
وكُلِّ غَـــــارِبَةٍ إِجْحَـــــــافُ نائِبَةٍ تَثْنِي الأَمَـانَ حِـذاراً والسرُور أَسَى
تَقَاسَمَ الرومُ لا نَالَتْ مَقَـــــاسِمُهُم إلا عَقَـــائِلَها المَحْجـــوبَةَ الأُنُسَا
وَفِي بَلَنْسِيةٍ مِنْهـــا وَقُرْطُبَـــــــةٍ ما يَنْسِفُ النَّفسَ أَو ما يَنزِفُ النَّفَسا[5]

إن الانتقال من غرض إلى آخر في القصيدة ذاتها-مع المحافظة على نفس الوزن العروضي- يحتاج من الشاعر تمرسا وعبقرية، فالدفقة الشعرية تنتقل عبر قناة موسيقية هي الوزن، وتحمل معها المعاني والصور الشعرية، ما يستلزم فلسفة معينة في البناء والأسلوب، فابن الأبّار افتتح النص بالاستصراخ والنجدة، ثم تحول إلى وصف المأساة الأندلسية، مطلقا العنان للتصوير الدقيق للأحداث والأماكن، وخَفَّض حدة الإيقاع وكسَر رتابته ليتماشى وطابع الحزن والأسى الذي يخيم على المشاهد المصاحبة للحدث، ليتسنى له أمران، الأول نقل الصور للتأثير على المخاطب المباشر (سلطان تونس) والأمر الثاني هو التنفيس الشعوري والتخفيف من حدة القلق المسيطر عليه بعد تصوير كل حدث، لذا نجده يقابل في البيت الواحد صورة الحدث وواقعه الشعوري، فعلى سبيل المثال يقول:

تصوير الحدث	تصوير الحالة النفسية
وكُـــلِّ غَـــارِبَةٍ إِجْحَافُ نائِبَةٍ	تَثْنِي الأَمَـــانَ حِـــذاراً والسرُور أَسَى

وَفِي بَلَنْسِيةٍ مِنْهـــا وَقْـــرْطُبَةٍ	ما يَنْسِفُ النَّفسَ أَو ما يَنزِفُ النَّفَسا
مَدائِنٌ حَلَّها الإشْـرَاكُ مُبْتَسِماً	جَذْلانَ وارتَحَـــلَ الإيمـــانُ مُبْتَئِسا
وَابْتَز بِزَّتَهَا مِمَّـــا تَحَيَّفَهـــا	تَحيفَ الأَسَدِ الضَّـــارِى لِمـــا افتَرَسا
ماضِي العَزِيمَةِ والأَيَّامُ قَدْ نَكَلَت	طَلْقُ المحَيَّا ووَجْهُ الدَّهْـــرِ قَدْ عَبَسا

وفي الأبيات الأخيرة من القصيدة ينتقل لغرض آخر هو المدح، فالمقام يحتاج التفخيم في التصوير، حيث لجأ لحشد الصور بكثرة في البيت الواحد، فنلاحظ أنه ساق صور الممدوح (سلطان تونس) ليحقق المراد من هذه الرسالة الخطابية، وهو بث الحماس والاعتزاز بالنفس لنصرة المظلوم (بلاد الأندلس) ما يقتضي رفعا موسيقيا في درجة الإيقاع " فالقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدة، حتى تطابق أن يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تزاوج "[6]. فقد تحققت شعرية الإيقاع هنا في ذلك التوافق بين المقام الخطابي وحدة الإيقاع، خصوصا أن غرض المدح جاء في ختام النص ليترك أثرا جماليا في نفس الممدوح، من شأنه تلبية مقصد الشاعر من هذا النص، وهو ما حدث بالفعل عندما لبى سلطان تونس نداء الواجب نحو جنة العرب في بلاد الأندلس. فكان الشاعر على قدر من الذكاء والفطنة وعلم بأساليب التأثير في المتلقي، عندما جعل غرض المدح ختاما للنص وقد ظهرت عبقريته التأثيرية في البيت الأخير عند قوله:

واضْرِب لهَـــا مَوْعِـــداً بِالفَتْحِ تَرْقُبُـــهُ لَعَلَّ يوْمَ الأَعـــــادِي قَدْ أَتَى وعَسَى[7]

وفي إطار ذلك التصور يأتي هذا البيت معبرا بروح الذات الإنسانية، التي تتكون من لحم ودم. يأتي صوتها في نهاية القصيدة بوصفه دالا على طلب الخروج من المأزق، ورافضا للواقع المعاش، راغبا في عودة الزمن إلى الوراء، زمن الوصل بالأندلس. " فالقصيدة كما يقول عبد الوهاب البياتي " رؤيا كونية أو شمولية مكثفة للوجود المعاش الذي تُعبر عنه"[8].

ومن حيث ترتيب التفعيلات في القصيدة فإننا نجد أن تفعيلة " فَاعِلُنْ " تلي تفعيلة "مُسْتَفْعِلُنْ" ما يَعني أن ختام البيت يتموضع فوق المعنى الدلالي لها، وهو الانكسار والحزن (تعسا، أسى، مبتئسا، افترسا، عبسا، انتكسا، الدنسا...) لأن "الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية"[9].

في ضوء هذا المعطى يتجسد الحدث الذي انطلقت منه القصيدة لتنتهي إليه، وهو إيقاع الفقد وقهر الزمن.

وعن علاقة بحر البسيط بالمعنى الدلالي العام للقصيدة، نجد أن السمات العروضية والإيقاعية لهذا البحر كانت أكثر ملاءمة لصورة المعنى المبثوث في ثنايا الخطاب، إذ تعكس ذاك التأرجح النفسي، والتوتر العاطفي، الذي عاشه الشاعر. فكانت أنهارا تدفقت منها المعاني، وقامت على حوافها مباني النص " فالقصيدة حسب عبد الله العشي " بحيرة تتجمع فيها الأنهار "[10]. حيث يعكس النص من الوهلة الأولى الاضطراب وعدم الاستقرار. أما الإيقاع فهو تلك الأصوات التي تعلو من هذا المكان المنحَطف والمتكور، فتلتحم المشاعر، والأحاسيس، والأفكار والمعاني والإيقاع، والصور لبناء شعرية النص " فعناصر القصيدة تنمو وتتشكل بالتدرج مع نمو القصيدة، فلا نعني العناصر الشكلية –فحسب– بل جميع العناصر. بما فيها المعنى" فموضوع الحزن والألم ما هو إلا حالة شعورية اصطبغت على حياة الشاعر، وانعكست بظلالها على معاني النص، وفي هذا يقول كولردج " كما تكون الحياة كذلك يكون المعنى "[11].

ومن هذا فإن بحر البسيط بخصائصه العروضية وبنيته الإيقاعية خدم النص وأعطاه فعاليته الفنية، فكان مطية يَعبر بها الشاعر بين جداول المعاني، وظلال الصور، للتعبير عن التجربة الشعرية.

ثانيا: فاعلية القافية في الإيقاع والمعنى.

تُعد القافية عنصرا جوهريا في بناء القصيدة، فهي تسهم في صناعة الإيقاع دلاليا وجماليا من خلال النغم الموسيقي الذي تحدثه بفعل التواتر المنتظم في أواخر الأبيات، فهي شريكة للوزن "ولهذا كانت العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، والقافية أشرف عندهم من أولها والعناية بها أمسّ والحشد عليها أوفى وأهم، وهكذا كلما تطرق الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه"[12] وبذلك تغدو القافية وسيلة تأثيرية وجمالية، ذات بعد دلالي عميق في صناعة المعنى المبثوث في النسيج الشعري، فهي " ليست مجرد وسيلة تكميلية أو أداة تابعة لشيء آخر، إنما هي عنصر مستقل، وصورة تضاف إلى صورة أخرى، ووظيفتها الحقيقة لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى"[13]. فالدراسة المثلى للقوافي يجب أن تراعي ربطها بالمعاني المبثوثة داخل النص، لأن النص ما هو إلا شبكة من العلاقات المتداخلة، فمهمة الدارس هنا تكمن في تتبع هذه العناصر المتظافرة جميعا، من تراكيب مختلفة تؤدي وظيفتها البلاغية والإبلاغية.

وإن سلمنا –بداهة– أن القافية عنصر إيقاعي، فالإيقاع تحكمه الحركة، وهذه الحركة تسهم في صناعة المعنى بمقاصده الدلالية، فلابد لنا من تتبع حركة القافية، لنتقصى قيمتها في صناعة إيقاع القصيدة، وبناء المعنى.

من خلال دراستنا للقوافي عروضيا في هذا النص، تبين لنا أن الشاعر اختار القافية الموحدة، (مُفْتَعِلُنْ) والتي تصنع إيقاعا منتظما في النص، بفعل التناغم الموسيقي المتزن، إذ وجد الشاعر نفسه في صورة سوداوية قاتمة بين حطام المدن وأنقاضها، فضرب البؤس والألم حبائله عليه، وانعكست على نفسيته المتأزمة، فالعاطفة في بنية المضمون إيقاع خاص يزاوج بين الرغبة والرهبة، والشجاعة والحذر، والأمل واليأس، والتذكر والحلم، والعذوبة والعذاب، والماضي والمستقبل، وكل ما من شأنه أن يكون عواطف متضاربة وهواجس متراكمة، تنحصر في علاقة طرفيها المضامين بين الحركة والسكون"[14].

إن وزن القافية (مُفْتَعِلُنْ) له دلالات قوية في إنتاج النص. فهو مرتبط بمواقع معينة بغض النظر عن الموقع الأصلي للقافية (الساكن ما قبل الأخير مع المتحرك الذي قبلة في آخر البيت) وكي نستجلي هذه المواقع ودلالاتها سنتتبع هذا الوزن في القصيدة في غير موقعه الأصلي، مركزين على الألفاظ التي تحمل هذا الوزن، كي يتسنى لنا ربطه بالموقع الأصلي للوزن (القافية) والمعنى العام للقصيدة.

إن أول لفظة حملت هذا الوزن في النص هي لفظة " أندلسا"/0///0 . اختارها ابن الأبّار لتحديد الإطار الجغرافي المتعلق بأحداث النص، فهي المساحة التي تجري فيها المعارك، والأرض التي شهدت تغيرا جذريا، وسياسيا، واقتصاديا، ودينيا، وثقافيا، ومن أجلها كتبت هذه القصيدة، وسافرت إلى تونس، لتضرب الجيوش صدور خيولها لنصرتها. إذاً هي الأساس، وهي البدء والمنتهى، فالمواضيع الجامعة للنص ومعانيه ومبانيه، كلها تجري في هذا الفلك الجغرافي الذي يمثل نواة ثابتة في إنتاج النص، وتوليد المعاني، وتحريك الصور الشعرية، وما سيأتي من ألفاظ تحمل هذا الوزن، تدور في هذا الفلك، لتشكل المجرة الدلالية التي تحقق التفرد في البناء والتركيب.

لقد عمل الشاعر ابن الأبّار على وضع هذا الإطار الجغرافي في جو موسيقي، له عمق دلالي واسع عندما اختار لهذا اللفظ موقعا نحويا وإيقاعيا دقيقا. فمن الناحية الإيقاعية نجد أن موقع اللفظة هو آخر كلمة في صدر البيت الأول، واللفظة التي تقابلها في أخر العجز هي (دَرَسَا) وهذا لتصريع مطلع القصيدة لإضفاء الجو الموسيقي المناسب للمقام، ولإحكام قبضته على النص و" التصريع هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته، وبالإضافة إلى ذلك فهو مظهر من مظاهر الإيقاع على

مستوى الأصوات، وينبع إيقاعه من أصله فهو حرف، وللحروف إيقاعها، والتصريع أيضا خرق للرتابة والثبات لقوانين المنع"[15] . لذا فالتقابل الإيقاعي والعروضي بين اللفظين نجم عنه تقابلا دلاليا، يَظهر جليا في البنية النحوية، فلفظة أندلسا وقعت مفعولا به للدلالة على وقوع حدث في هذا الفضاء الجغرافي، ولفظة درس وقت فعلا ماضيا، لتأكيد الحدث وهو التخريب والتمزق، ووقعت كذلك جملة خبرية "لإنَّ". فالمقاصد الدلالية للخطاب توحي أن ابن الأبّار في مقام يَسُوق فيه الخبر اليقين ويؤكده، وهذا الخبر متعلق بالأندلس، فقد قدم البوح والإفصاح في مطلع القصيدة لسببين، أو لها جلالة الحدث وعظمته، ليحقق المفاجئة، والسبب الثاني نفسي محض، هو التنفيس والإفراغ. فكأن الشاعر أصابته صعقة من هول ما رأى، فأراد أن يُخرج هذا الشعور العنيف بسرعة لتخفيف التوتر والصدمة يقول:

أَدْرِك بِخَيْلكَ خَيـــــــلَ الله أَنْدلُسَـــا إنَّ السَبِيلَ إلى مَنْجَـــــــاتِها دَرسا

فالشاعر هنا ينقل الخبر ويعظمه، ويضفي عليه نوعا من الاستحالة، لرسم صورة شعرية تنبني أساسا عن مفارقة لغوية، حققت شعرية الصورة من خلال فعل الأمر (أدرك) والفعل الماضي (درس) فكيف يُدرك أمر قد حل ووقع. ولتحريك الصورة في الفضاء الجغرافي استعان بعنصرين إيقاعيين، هما التصريع بحرف السين في آخر اللفظين، وعنصر القافية في آخر البيت المطابق عروضيا مع آخر لفظة في الصدر.

وفي اختيار أسلوبي آخر يورد الشاعر لفظة (أندلسا) صريحة في القافية بوزن مُفْتَعِلُنْ في قوله:

وَقَدْ تَوَاتَرتْ الأَنْبَـــــــاءُ أَنَّكَ مَـــنْ يُحي بِقَتْلِ مُلُـــــوْكِ الصُّفْرِ أَنْدَلُسَا[16]

ارتبطت القافية ارتباطا دلاليا بحشو البيت، فهنا تبين علاقة لفظة القافية بالغاية الكبرى والمراد الأسمى، وهو إحياء الأندلس بعد موتها، ما يؤكد أن وزن مُفْتَعِلُنْ يساوي الحياة بعد الموت في بنية النص العميقة. كما نلْحظ أن الشاعر وإن غير من موقع اللفظة في البيت مقارنة مع التوظيف الأسلوبي السابق، فإنه حافظ على موقعها النحوي (مفعول به) مستعينا بالتقديم والتأخير، لتنظيم الإيقاع، ولتحقيق فاعلية الحدث من خلال الفعل (يُحي) في الفضاء الجغرافي.

إن توظيف وزن مُفْتَعِلُنْ في الحشو يحقق جمالية تأثيرية في هذا النص، ويُعد ملمحا أسلوبيا مهيمنا، فقد وجدنا أن توظيف هذا الوزن في الحشو بلغ نسبة 90%. فقد جاءت معظم الألفاظ نحويا على هيئة الخبر و وأكثر على هيئة الحال، وسنسوقها –تبعا– لاكتشاف دلالة هذا التركيب، وعلاقته بالقافية، وفاعليته في إنتاج المعنى وتحقيق الشعرية.

يقول ابن الأبّار:

تَمحُو الذِي كَتَبَ التَّجْسيـــــمُ مِن ظُلَمٍ والصُّبْحُ مَـــــــاحِيَةٌ أنْوارَه الغَلَسَـــا[17]

إن لفظة ماحية جاءت على وزن مُفْتَعِلُنْ عروضيا، وخبرا للمبتدأ نحويا، وهذا أيضا لنقل الصورة الشعرية في نفس القناة الإيقاعية الممتدة في الحشو إلى القافية، كما جاء أيضا في قوله:

وربَّمـــــا سَبَحتْ والرِّيحُ عَـــــــاتِيَةٌ كَمـــــا طَلَبَتْ بِأَقْصَى شَـدّهِ الفَرَسَـــا[18]

فالخبر (عاتية) جاء على وزن مُفْتَعِلُنْ، لتحريك الصورة المهيمنة على أجواء الفضاء الجغرافي، دلالة على شدة الوقع، وقوة الأثر الذي لحقها من الصليبيين .

أما عن الحال فهو الأكثر استعمالا مقارنة بالخبر استنادا على عدد الألفاظ التي تحمل وزن مفتعلن، ومن ذلك قوله:

أَيَّامَ سِـــرْتَ لِنَصْـــرِ الحَقِّ مُسْتَبِقـــاً وَبتَّ مِنْ نُورِ ذَاكَ الهُـــدَي مُقْتَبَسَـــا[19]

فالشاعر هنا في مقام الوصف اختار وزن مُفْتَعِلُنْ لصفة الموصوف في الحشو (مستَبَقا) وفي القافية (مقتبِسا) ليُبين هيئة السلطان عند سيره لنصرة الحق بجيشه، فتمدد الإيقاع في البيت وصولا للقافية بفعل الحركة في الفعل(سرتَ) فنلحظ أن الشاعر يُعول كثيرا على هذا الوزن في بناء المعنى، وتشكيل الإيقاع. وهيئته النحوية تخدم السياق العام للنص. فالقصيدة عبارة عن صور متحركة ترسم الأندلس عند سقوطها، وما حل بها من خراب ودمار، لتشكل بنية النص العميقة صورتين متقابلتين، هما صورة الأندلس قبل السقوط، وصورة الأندلس بعده، وهذا التحول بين الصورتين نقلته وسيلة نحوية هي الحال، لذلك تواتر بكثرة في النص، واعتمد ابن الأبّار على عنصر التقابل في البيت الواحد، ليُبين الصورة وما لحقها من تحول عميق، يقول مثلا:

مَدائِنٌ حَلَّهـــــا الإشْـــــرَاكُ مُبْتَسِمـــــاً جَذْلانَ وارتَحَـــــلَ الإيمانُ مُبْتَئِســـــا

وَصَيَّرَتْها العَـــوادِي العَـــــــابِثاتُ بِهـــا يَسْتَوحِشُ الطَّرْفُ مِنْها ضِعْفَ مـــا أَنِســـا

وَحَـــــــالَ مـــا حَوْلَهَا مِنْ منْظَرٍ عَجَبٍ يَسْتَجْلِسُ الرَّكْب أَوْ يَسْتَرْكِبُ الجُلُســـا

فأَيْنَ عَيْشٌ جَنَيْنَـــاهُ بِهـــــا خَضِـــراً وَأَيْنَ غُصْنٌ جَنَيْنَـــــــاهُ بِهَا سَلِسَا[20]

وهذا التداخل ينتج عنه ما سماه جاكبسون التوازي " فاللغة الشعرية تحتوي على عملية أساسية، هي الربط بين عنصرين معا، ربطا اتحاديا من ناحية المقارنة، ومن ناحية إعادة التشكيل اللغوي، مستخدما في ذلك مبدأ التقابل الثنائي الذي طبقه في تحليل الظواهر اللغوية"[21].

إضافة إلى أمثلة الألفاظ التي جاءت على هيئة الحال ووزن مُفْتَعِلُنْ ما جاء في قوله:

وَقُمتَ فيهـــا بِأَمْـــرِ اللَّهِ مُنتَصِـــــراً كَالصَّـــــارِمِ اهْتَزَّ أَوْ كَالعَـــارِضِ انْبَجَسَا[22]

يتجلى وصف الممدوح في هيئة الحال (منتصرا) فيعتمد الشاعر على التقابل الإيقاعي المنتظم زمنيا. فقد وضع وزن مُفْتَعِلُنْ في آخر الصدر، ونفسه في آخر العجز –أي في القافية– وهذا التقابل الإيقاعي يجسد حرصه الشديد على بناء العلائق الدلالية، التي تربط الألفاظ وهيئتها النحوية بوزن القافية. لأنه يُدرك تمام الإدراك الدور التأثيري لهذا البناء في المتلقي لأن "التداخل بين العناصر المتشابهة، أو المتكافئة صوتيا أو دلاليا، والعناصر التركيبية التي يفترض فيها الاختلاف، هو أساس الوظيفة الشعرية، التي تعطي للنص بعده الجمالي"[23].

وفي سياق آخر يعمد الشاعر لنقل الحال على وزن مُفْتَعِلُنْ في مقام المدح، فتتشكل الوظيفة النحوية، والإيقاعية في النص، كقوله:

إنَّ السَّعيدَ امْرُؤٌ أَلقـــى بِحَضـــرَتِهِ عَصَـــاهُ مُحْتزمًـــا بالعَـــدْلِ مُحْتَرِسَـــا[24]

فالشاعر في مقام المدح وظف الحال ليُعلى من شأن الممدوح، واختار له وزن مُفْتَعِلُنْ لإحداث النغم الموسيقي المألوف المتواتر بكثرة في الخطاب، لتحقيق التأثير والانفعال في المتلقي المباشر، وغير المباشر لهذه الرسالة الخطابية، معتمدا على الصيغة النحوية (الحال) لإحداث الانفعال، وأداة التنغيم هي وزن هذه الصيغة عروضيا " وهذا ما عناه جاكبسون بقوله: " فالوظيفة الانفعالية أو التعبيرية التي تعتمد على المرسل فإنها تحاول إحداث تأثير على الشعور، فيحدث هذا لغويا بأدوات الانفعال والتنغيم"[25].

إن القافية كأداة موسيقية لها وظيفتها التأثيرية، ودورها في البناء الفني للنص، وتوظيفها يخضع لنظام معين، يحدده الأسلوب عن طريق الاختيارات، وتظهر جماليتها في علاقتها مع الأدوات التعبيرية الأخرى، كالوزن الشعري، والصيغ النحوية، والتركيبية، والصرفية، ففي هذا النص تمركزت القافية ووزنها، وتعلقت بشدة بصيغتين نحويتين هما الخبر والحال، وتتموقع في آخر البيت، وتتمدد في الحشو بوزنها، لحمل دلالة النص، مُعولة على وظيفتين أساسيتين هو التصوير والتأثير، فمقتضى الحال يتجلى في المغزى الخطابي لهذا النص، والذي يكمن في نقل صورة الأندلس للسلطان من أجل خلخلة نفسيته، وبث الحماس فيها، وهذا ما يبرر تواتر الصيغتين النحويتين بكثرة في النص، أما ورودهما على وزن القافية فهو لربط النوتات الموسيقية ببعضها البعض، لتصل للقافية بوصول الخبر أو الحال أوهما معا، فيمتدان من خلالها عبر حرف الوصل في الروي (ألف المد) وصولا للمخاطب المباشر، لإدراك الغاية المرجوة.

ومنه نلمس أن القافية كعنصر تنغيمي، وما التحمت به من أدوات تركيبية، ونحوية، قد خضعت لتركيب محكم ومعقد يجسد العلاقات التي ينبني عليها النص الأدبي لأن "العمل الأدبي الفني ليس موضوعا بسيطا،

بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات"[26]. وهذا يقتضي عدم الاقتصار على الدلالات المعبر عنها مباشرة –فحسب– بل مراعاة تلك الإيحاءات التي تنشأ عن تعدد المعاني وتشابك العلاقات. فهنا نرى أن القافية ترمي بظلالها دلاليا في الحشو، وإن كانت ثابتة الموقع عروضيا، إلا إنها متحركة في البيت والنص دلاليا، فهي كالقلب في الصدر، يدفق الدماء ويضخها في سائر الجسد. وعلى إثره تستمر عملية التناسق والتناغم الإيقاعي والدلالي، فتصبح عملية المزاوجة بين الإيقاع والمعنى بمثابة المركز الذي يسهم في بلورة الحدث في القول الشعري، وعلى هذا فإن عمق المعنى وقوة دلالته من عمق الإيقاع وانسجام مكوناته الداخلية.

ثالثا: إيقاع الروي

الروي حرف من حروف القافية، فهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فهناك حروف تصلح رويا " فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم سهلة المتناول، وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة...فاختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة، فلا يخالف الجميل المألوف إلا سقيم الذوق أو متصنع"[27]. ويُعد الروي من أصغر الجزئيات الصوتية في القصيدة ويكتسي أهميته من طبيعته الصوتية وخصائصه الإيقاعية عندما تلتحم بالمعنى والمضمون العام للنص " فالشاعر يحاول في تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدته الإفادة من أصغر الجزئيات وأدقّها، من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها بغية إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الخارجية والداخلية، وإثراء دلالات النص، وأن العنصر الإيقاعي بكافة أشكاله له دور واضح في إثراء البنية الإيقاعية والبنية الدلالية للقصيدة وتماسك بنيتها وكسر رتابتها"[28].

لقد اختار ابن الأبّار حرف الروي السين وهو " من الحروف الصامتة والمستفلة، المرققة الحركات، وهو حرف لثوي احتكاكي مهموس، ويطلق هذا الصوت باعتماد طرف اللسان خلف الأسنان العليا، مع التقاء مقدمه باللثة العليا، ومع وجود منفذ للهواء يحدث الاحتكاك، وبرفع أقصى الحنك حتى يمنع مرور الهواء من الأنف"[29] كي يعبر عن انفعالاته المنبعثة أساسا من تلك الصدمة التي خلقها الدمار الرهيب بأرضه وبلاده، فنبرة الهمس ممتدة في القصيدة امتداد أرجاء الأندلس وترامي أطرافها، فالشاعر لم يتمالك نفسه ولم يكتم حزنه وألمه، ذلك الحزن الشديد الذي سيطر عليه وضعضع قوته فخارت عزيمته واستكان، لذا انطلق صوت الروي المهموس النابع من أعماق وجدانه " فإذا كانت الحروف مهموسة كان الصوت خافتا والحس مرهفا، وتوجب حركة الوجدان والمشاعر النبيلة لأنه غالبا ما يكون في مقام الحزن والاشتياق"[30] فحرف الروي هنا جاء ليخفف حدة القلق والتوتر للتنفيس عما يكابده ويعيشه " فلكل

عاطفة أو معنى نغمة خاصة في الموسيقى والغناء، وهي أليق به وأقدر على تعبيره، لأنها صوتها الطبيعي، وصورته الحسية الدقيقة"[31] .

حمل الشاعر المعنى في جو إيقاعي هادئ ناتج أولا عن الأصوات المنبعثة من الفضاء الجغرافي (التمست، تدعو، ، مأتمها، ينسف، مبتئسا، يستوحش، نكلت، عبسا، ذاقت...) وعن الهمس الممتد من نفسه ثانيا، فكان حرف الروي الموحد والمهموس ناقلا للمحتوى الوجداني بتقلباته، وترجمانا للواقع بتحولاته، ولأن الشعور المأساوي ذو الطبيعة الانفعالية سجل حضوره من مطلع القصيدة:

أَدْرِكْ بِخَيْلِكَ خَيـــــــلَ اللهِ أَنْدلُسَـــا إنَّ السَبِيلَ إلى مَنْجَـــــــاتِها دَرسا

إلى أخرها:

واضْرِبْ لَهَـــا مَوْعِدًا بالنَّصْـــر تَرْقُبُهُ لَعَلّ يَوْمَ الأَعَـــــــادِي قَدْ أَتَى وَعَسَى[32]

فقد بَعْث مظاهره تجلت في ألم الذات التي انبعثت منها موجات شعورية في شكل ألم وحزن تارة، وفي شكل شكوى واستعطاف تارة أخرى، عبّر الشاعر عنها بصوت السين المنبعث من الروي المهموس في آخر القافية، " فالأصوات عناصر هامة في بنية النصوص الأدبية وتكتسي أهميتها من خلال إسهامها في بناء المعنى العام للنص، وفي تحديد معاني الكلمات التي تحتويها، فالصوت يكتسب معناه وقيمته التعبيرية داخل السياق"[33].وبالنظر لخاصية الصفير التي يتصف بها حرف السين نجد أن انبعاثها ناجم عن أنين الفقد لما يملك، فقد أحس بالضياع والشتات في عالم غريب عنه اكتسى غربته من ذلك التحول الذي أحدثه الصليبيون في بلاد الأندلس، يقول:

فَمِنْ دَسَـــاكِرَ كانَتْ دُونَهَا حَرَســـاً وَمِنْ كَنَائِسَ كَـــانَتْ قَبْلَها كُنُســـا
يَا لِلْمَساجِدِ عَـــادَتْ لِلعِدَى بِيَعـاً وَلِلنِّداءِ غَـــــدَا أَثْناءَهـــا جَرَســـا
مَدائِنٌ حَلَّهـــا الإشْرَاكُ مُبْتَسِمـــاً جَذْلانَ وارتَحَـــــلَ الإيمانُ مُبْتَئِســـا
وَصَيَّرَتْها العَـــــوادِي العَابِثاتُ بِها يَسْتَوحِشُ الطَّرْفُ مِنْها ضِعْفَ ما أَنِسا[34]

يتجلى إيقاع الاغتراب والضياع في صوت الروي عن طريق الصفير المنبعث من أعماق الذات الشاعرة، التي لم نجد لها حضورا في الضمائر المشكلة للنص، واقتصر حضورها عبر الإيحاءات الإيقاعية للأصوات، فالصفير والهمس هنا ليس تنغيما موسيقيا –فحسب– بل معادلا موضوعيا يترجم الشعور والانفعال المسيطر على الذات الشاعرة في النص، فقد ساعد الإيقاع على تمدده وانبساطه بتمدد حركة الروي بالفتح، فيمتد ذلك الشعور في النص عبر ألف المد في الروي، حاملا في تعاليه زفرة الشاعر المتصاعدة بخلجات النفس الحالمة بعودة الوصل بالأندلس، لذا فموسيقى الروي تتقلب لترسم إيقاع النص الذي

يجري مجرى المعنى ويخضع له " فالصورة الموسيقية في تدفقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى الحركات النفسية التي تمر بها الذات المبدعة، ومن ثمّ يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعا لانفعالات الشاعر، والذي لا يمكن لأحد أن يحدده سواه، وذلك وفقا لتنوع التدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية"[35]. فالروي يستطيع أن يلائم بين المواقف، ويجعل تجسيدها للشعور ينطلق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها، فالموسيقى في الشعر تجسد القدرة على الإحساس المستكن في العمل الشعري. لذا فالروي عنصر إيقاعي مهم تظهر فاعليته بامتداداته الدلالية في نسيج النص الشعري.

خـــاتمة:

ومن خلال دراستنا لشعرية الإيقاع في البنية العروضية المشكلة لقصيدة نكبة الأندلس للشاعر ابن الأبّار، خلصت الدراسة إلى ما يلي:

- إن انتماء النص لبحر البسيط في قصيدة "نكبة الأندلس" يحدد الهوية العروضية للمعنى من خلال التموج الإيقاعي الذي تحدثه تفعيلتيه المتعاقبتين تبعا في البيت الشعري، وهذا ما أعطي المعنى تموجا دلاليا يهيمن على النص، تحدده الدفقة الشعورية المصاحبة له.
- تحيل العلاقة بين البحر كشكل إيقاعي، والمعنى الدلالي للنص، من خلال نصنا المدروس، لفاعلية الإيقاع في إنتاج المعنى، وفاعلية المعنى في إنتاج الإيقاع، فكل منهما يصنع الآخر، فهي تجسد علاقة النص الشعري بإيقاعه.
- يرتبط الإيقاع الشعري للقصيدة عند ابن الأبّار في نصه هذا، بحركة المعنى داخل النص، وهذه الحركة تسير وفق مقتضى المعاني داخل النسيج الشعري المشكل للنص، وهكذا تتم صناعة المعاني وتتحرك الصور الشعرية في مجرة أسلوبية يحدد الإيقاع حدودها واتجاهاتها المختلفة.
- إن البنية الإيقاعية في قصيدة "نكبة الأندلس" تحكمها جملة من الأساليب تكتسي أهمية بالغة في إبراز طاقاتها الدلالية وصناعة معناها ولعبت دورا هاما في تقوية معنى النص وإيضاح أبعاده الدلالية المختلفة.
- تمتد القافية في النص أفقيا وترمي بوشائجها الدلالية في حشو البيت عن طريق الالتحام بالبنى التركيبية والنحوية المشكلة للقصيدة، فهي ليست مثيرا إيقاعيا – فحسب- أو جرسا موسيقيا، بل هي الصرة التي تغذي النسيج الشعري، والقلب الذي ينبض ويحرك الصور الشعرية وفق نظام أسلوبي يتجلى في بنية النص العميقة.

- يُعد الروي عنصرا إيقاعيا ذو تكثيف دلالي، وإيحائي عميق، غالبا ما يرتبط بالحالة الشعورية المهيمنة على الشاعر، فيتحول من أداة أسلوبية، إلى مقصد أسلوبي، يُترجم المشاعر ومختلف الانفعالات، فهو يرتبط بالوزن والقافية، ويتماهى في سائر النص، فحُقَّ للقصيدة أن تنتسب إليه .

هوامش:

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص.11

[2] عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، سوريا، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1989، ص .68

[3] عبد السلام الهراس، ديوان ابن الأبّار، المغرب، مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، 1999، ص408 .

[4] المصدر نفسه، ص 408،409.

[5] المصدر نفسه، ص،409.

[6] محمد النويهي، قصيدة الشعر الجديد، مصر، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971، ص22.

[7] ديوان ابن الأبّار ، ص412.

[8] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، 72.

[9] محمد عبد الحميد، إيقاع شعرنا العربي وبيئته، الأردن، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2005، ص.76

[10] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، ص .83

[11] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، لبنان، دار القلم، 1978، ص .25

[12] ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد النجار، مصر، المكتبة العلمية، دت، دط، ج1، ص.84

[13] جون كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر) ترجمة أحمد درويش، مصر، دار غريب للنشر والتوزيع والطباعة، دت، دط، ص 102.

[14] الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 2006، ص38.

[15] الحسن أبو جاسم، الشعرية في تجربة ابن المعتز العباسي، سوريا، دار الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، ص128.

[16] ديوان ابن الأبّار، ص411.

[17] المصدر نفسه، ص410.

[18] المصدر نفسه، ص 411.

[19] المصدر نفسه، ص 410.

[20] المصدر نفسه، ص410،411.

[21] الشيخ عبد الواحد حسن، البديع والتوازي، مصر، مكتبة الإشعاع، ط1، 1999، ص20.

[22] ديوان ابن الأبّار، ص 410.

[23] مسعود بودوخة، الأسلوبية والوظيفة الشعرية،الجزائر، بيت الحكمة، ط1، 2015 ص65.

[24] ديوان ابن الأبّار، ص411.

[25] مسعود بودوخة، الأسلوبية والوظيفة الشعرية، ص63.

[26]أوستن وارين، رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، سوريا، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، 1972، ص29.

[27] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مصر، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994، ص325 .

[28] بهنام باقري، عناصر الإيقاع ودلالتها في قصيدة الانتفاضة لسميح القاسم، مجلة إيضاءات نقدية، ع23، 2016، ص76.

[29] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، السعودية، دار المريخ للنشر والتوزيع، ص 65.

[30] الحسن أبو جاسم، الشعرية في تجربة ابن المعتز العباسي، سوريا، دار الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، ط1، ص128.

[31] سامي حماد الهمص، شعر بشر بن أبي حازم دراسة أسلوبية، جامعة الأزهر، فلسطين، 2007. ص 122.

[32] ديوان ابن الأبّار،ص412.

[33] فريدة مولى، شعرية الإيقاع في خطاب النفري، مجلة الخطاب الصوفي، ع5، 2013، جامعة الجزائر، ص296.

[34] ديوان ابن الأبّار، ص 409.

[35] عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، الأردن، دار صفاء للنشر ص168.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 231 - 249 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

طابوهات الثالوث المحرّم وتقويضاته في نماذج من روايات مغاربية

The Taboos of the Forbidden Trinity and the Undermining of Examples From Maghreb Novels

باهية غنّام * / BAHIA Ghanname
مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري – تيزي وزو / الجزائر.
Mouloud Mammeri University – Tizi Ouzou / Algeria
bahia.ghanname@ummto.dz

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/03/24	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يعدّ (دوستويفسكي) مؤسّس الرّواية المتعدّدة الأصوات التي تقوم على كثرة الأصوات وتعدّد أشكال الوعي وتواجه ببسالة الذات القامعة والكلمة الأحادية والفكرة المستبدة كي تفسح المجال للصوت الآخر على مدار الشريط اللغوي بوصفه ذاتا فاعلة أخرى.

يقوم هذا المقال على فرضيّة أنّ الرّواية المغاربية تظمّ عدّة خطابات معادية للمركز ومخلخلة لقيوده الخانقة (قيود الثالوث المحرّم)، وانطلاقا من دور هذه الخطابات المحرّمة الممنوعة في تنويع الأساليب اللّغوية للرواية المغاربية، ومن المزمع أن نتوصّل إلى عدّة نتائج أهمها اعتماد الرّواية المغاربية على تنويع أساليبها وخطاباتها وتعرية بعض الثغرات التي صمت عنها الأدب المؤسّساتي وامتنع عن الخوض فيها بكلّ حرّية وجرأة من خلال انتهاك الثالوث المحرّم وزعزعت قواعده، ومن هنا نطرح السّؤال:

- ما هي القضايا المحرّمة التي تجرأت الرّواية المغاربية على الخوض فيها؟

الكلمات المفتاحية : رواية، مغاربية، مركز، ثالوث، محرّم.

Abstract:

(Dostoevsky) is considered the founder of the polyphonic novel, which is based on the multiplicity of voices and of forms of consciousness and valiantly confronts the oppressive self, the monosyllabic word and the tyrannical idea in order to make room for the other voice throughout the linguistic tape as another active subject. The article is based on the hypothesis that the Maghreb novel contains several discourses

* باهية غنّام bahia.ghanname@ummto.dz

that are hostile to the center and break its stifling restrictions (the restrictions of the Forbidden Trinity). the most important results, the adoption of the Maghreb novel on diversifying its methods and discourses.

Some of the loopholes that institutional literature has been silent about and refrained from delving into freely and boldly by violating the forbidden trinity and shaking its rules. Hence, we pose the question:

-What are the taboo issues that the Maghreb novel dared to delve into?

Keywords:, novel, Maghreb, Center, Trinity, forbidden.

1- مقدّمة:

نشأت الرّواية من رحم الثقافة الشّعبية الكرنفاليّة، فإذا كانت الملحمة تعنى بالطّبقة البرجوازية، فإنّ نظيرتها الرّواية جاءت لتعبّر عن طموحات ورغبات الأوساط الشّعبيّة ومعاناة الجماهيرية الدّائمة، إذا كانت الملحمة تعبّر عن الأسلوب المركزي الجاذب، فإنّ الرّواية هي النّوع الأدبي الأكثر انفتاحا واستيعابا للأجناس الأدبيّة الأخرى تستخدم الأساليب الرّافضة المعادية لسلطة المركز، فهي تنفر من المركز وتبتعد عنه لتحلّ مساحة الهامش.

يعنى الأسلوب النّابذ بكلّ ما هو هامشي ومسكوت عنه، وخاضع للسلطة المؤسساتيّة، وقد سلّط الرّوائي المغاربي الضّوء على المدنّس والمهمّش والمقموع في المجتمعات المغاربية في ظلّ الظّروف العصيبة، التّي مرّت بها المنطقة من حروب أهلية ومشكلات داخليّة سياسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة وثقافية، من هنا سعى الرّوائيون المغاربة (بنسالم حميش، محمّد ساري، أبو بكر العيادي، إبراهيم الكوني)، من خلال نصّوصهم الإبداعية إلى تحطيم الثالوث المحرّم المتمثل في الدّين والجنس والسياسة كالآتي:

2-طابو الدّين:

حاول الرّوائي الجزائري (محمّد ساري) في (القلاع المتآكلة) رصد مرحلة حاسمة من تاريخ الجزائر تتعلّق بظاهرة الإرهاب واستفحال العنف، عمد إلى محاولة تحطيم طابوهات الثّالوث المحرّم المتمثّلة في الدّين والجنس والسّياسة، إذ «إنّنا أمام حالة ثقافية فريدة ومتطوّرة في إتقانها للعبة المعارضة حيث تتخذ من المضمر النّصي وسيلة للإفصاح عن المكبوت وعن معارضتها للنسق المهيمن»[1] وذلك من خلال أفكار ومواقف تبنتها شخصيّة (رشيد بن عواسة) الشيوعية الملحدة، وبتتبعنا للغة التي استعملتها في عدّة مقاطع سرديّة ندرك أنّ السّارد يعارض المركز ويعاديه، وذلك باستعماله للغة آمرة جاذبة، يستعمل أسلوبا يتجاوز

المقدّس (القرآن الكريم) ليفتح الباب على مصراعيه أمام المدنّس (الفكر الشّيوعي) من ذلك قوله: «إنّ الرّب الذّي كنّا نعتقد بحقيقته وخلوده، ونخاف عقابه وجحيمه، أصبح فكرة من ابتكار الإنسان البدائي لتفسير هلعه من الظّواهر الطّبيعية»[2] ينفر المسلم من التّطاول على عقيدته، لاسيّما إذا كان هذا المستهدف بالنّقد والتّهكّم هو خالق البرية، لذا فأيّ مساس بهذا المقدّس، يغدو مهمّشا جملة وتفصيلا وذلك: «بإضعاف الرّؤية الأحادية والمعنى الواحد من أجل خلق مزيج من الرؤى»[3] والموقف الانتقادي للعالم وفي بعض الأحيان فضّاح ومليء بأشكال التحقير والشتيمة والتدنيس والابتذال والمحاكاة السّاخرة للنّصوص المقدّسة[4]، كما يتجلّى ذلك في موقف هذا اليساري الذّي ينفي أن يكون الله (عزّ وجلّ) موجودا، وأنّه مجرّد أوهام راسخة في عقلية وفكر الإنسان البدائي المتخلّف، يبالغ في الاستخفاف من وجوده وعقابه ومن جنّته وناره، يظهر ذلك في قوله: «أمّا نحن فمازلنا في عصر الظلمات ونتصوّر الله شيخا جليلا يملك في يديه مفاتيح الجنّة والنّار، ويحيطه جيش من الملائكة التّي تسجّل في دفاتر ضخمة مواقف وأقوال كلّ فرد على وجه المعمورة، نحن في مجتمع متخلّف تحكمه الخرافات والجهل والفقر»[5] إذ يتهكّم بالله وملائكته ويذهب هكذا إلى أنّ إيمان النّاس بوجود الله وحقيقته هو ما جعل البلاد تغرق في وحل من الجهل والتّخلّف، ويرى أنّ الدّول الأوروبية التّي أدركت هذه الحقيقة وصلت إلى أعلى درجات الرّقي والتّطوّر.

ولم يتوقف عند هذا الحدّ من الاستخفاف، بل طعن في القيم الأخلاقية والعرفية وانتهكها عندما أقام علاقة جسديّة غير شرعيّة مع حبيبته (نصيرة) وحملها منه دون زواج، لأنّه لا يعترف بمؤسّسة الزّواج وينفر منها بل يعاديها، يفجّر (رشيد) المسكوت عنه ويعريه عندما ارتكب خطيئة أخرى، ترفضها العقيدة ويجرمها المجتمع الإسلامي وهي الإجهاض: «تدحرجت به الأيام أيضا ليجد نفسه في القطار اللّيلي المتوجّه نحو وهران برفقة عشيقته وفي جيبه عنوان عيادة طبيب يقوم صاحبها بعمليات الإجهاض بطريقة سريّة، الحمل في أسبوعه الخامس، ولا مجال لتمديد الخطر أكثر...صحيح أنّ ثمن العملية مرتفع جدا، ولكن رشيد استطاع جمع المبلغ بدون عناء كبير»[6]هذا إلى جانب إقدام الحبيبين على التخلص من الجنين غير الشرعي إذ يحاول الرّوائي فضح «وتفسير الكثير من قضايا مجتمعنا العربي التي تعود في الأساس إلى الذهنية الدينية التي أضحت ظاهرة جلية في وقتنا المعاصر» [7] الذي يعدّ بمثابة استنطاق للمسكوت عنه وتحطيم المركز وتقويضه، تبيح شخصية (رشيد بن عوّاسة) لنفسها ممارسة المحرّم والخوض في الممنوع، لأنّها تعادي المركز (تعاليم الدّين الإسلامي) وتبتعد عنه وتنبذه، لذا فإنّ أسلوبها هامشي بلغة نابذة مقموعة واستحضار هذا النّوع من الأساليب يحطم طابو الدّين في الرّواية الجزائرية التي بين يدينا.

اعتمد الرّوائي التّونسي (أبو بكر العيادي) بدوره الأساليب النّابذة واللّغة الهامشية، من خلال الإشارة إلى محاولة تعرية طابو الدّين في عبث (وريدة) و(عبد الحميد) بمؤسّسة الزواج، والمساس بشرع الله عندما أقاما علاقة محرّمة وارتكبا الخطيئة وقرّرا إجهاض الجنين غير الشّرعي، يتّضح ذلك في قول السّارد: «نسيت أنّ للجسد أحكاما لابدّ أن يحسب لها حساب، فإذا هي تنوء بمنطقة لاتني تكبر في رحمها على مرّ الأيّام، وإذا دوار الوحم يعتريها بين حين وحين فيصيبها بضيق شديد، وإذا هي مسهدة لا تعرف نوما ولا راحة، حائرة لا تدري بمن تستجير»[8] وهو ما يكشف عنه هذا الحوار الذي دار بينهما:«...وتخفق الدّهشة في عينيه حتّى يكاد يكذب سمعه وهو يسألها:

- ماذا قلتِ؟ حامل !؟

...كما لو كان يخشى انكشاف سرّهما، قبل أن يقول وهو يتجنّب النّظر إليها:

- الامتحانات على الأبواب، وليس لديّ وقت أضيّعه في هذه الأمور.
- وماذا أفعل ؟
- تصرّفي
- كيف؟
- لا أدري

.....

- ليس أمامك إلاّ الإجهاض»[9] إنّ أسلوب (عبد الحميد) الرافض للعادات والتّقاليد، حيث رفض الزّواج من وريدة، وطالبها بالتّخلّص من جنينها بإصراره على قتل النّفس التّي حرّمها الله(عزّ وجل) يدعّم هذا التّوظيف صدام الأساليب النّابذة إذ إنّ صوت عبد الحميد المعارض للتقاليد والعقيدة في مقابل الصوت المفترض للعقيدة (الجذب) إنّ هذا الاستحضار للغة النابذة والجاذبة من شأنه أن يدعم مواجهة طابو الدّين في الرّواية التّونسية (زمن الدنوس).

شكل الرّوائي اللّيبي (إبراهيم الكوني) الأساليب الهامشيّة واللّغة النّابذة المعارضة للمركز وتحدث عن الجرائم الجسام، التّي ارتكبت ضدّ الشّعب اللّيبي الأعزل إبان الثّورة الشّعبية ضدّ نظام قهري مستبّد، وبيّن مدى عنف السلطة والجيش اللّيبي على عامة الشّعب من باب «الحق في القول، قول المحظور»[10]، من ذلك مثلا ارتكابهم لجريمة الاغتصاب التي هي خطيئة تحرمها العقيدة ويجرمها القانون فنجدها حاضرة بقوّة

في الرّوايات المغاربية المنتخبة لا تخلو النصوص من موضوع اغتصاب المرأة إذ إن هذا النمط من التضمين يكشف تكوين الذات الجنسية لأنّ الاغتصاب يعد مصطلحا مركزيا[11] يتجلّى ذلك في قول السّارد: «ثمّ بدأ الطّقس الوثني الذّي لم أتخيّل أبدا أن أكون له يوما شاهدا... وما زعزعني أكثر من كلّ شيء ليس أن تنصبني الأقدار شاهد على كبيرة من كبائر كالاغتصاب»[12] كما يعبّر عن حادثة اغتصاب الفتاة أمام عينيه وعجزه عن إنقاذها: «قبل أن ألمحه فوق رأسي مرّة وهو يفترع العذراء، العذراء التي وشمتني بدمّ البكارة وأعجزني الحلم بفردوس "الضمان" أن أثأر لها !»[13] يؤكّد السّارد الممارسات والتّجاوزات اللاأخلاقيّة ضدّ الشّعب الأعزل، كما يؤكّده معارضته لمثل هذه الجرائم التّي تطعن في تعاليم عقيدة المجتمع الليبي، وهو ما يؤكده السارد (غافر): «قصّة عشقها الرّجل الذّي استباحها وعبث بشرفها! فكيف أقنع بوجود ضحيّة يمكن أن تغفر لجلاّدها إلى الحدّ الذّي تنوي فيه الاحتفاظ بجنين هو جرثومة سفاحهما، بل وتفرّ من حمى من ظنّ نفسه منقذها تستجير بحصون قاتلها»[14] يسجّل الرّوائي (الكوني) المفارقة، حينما جعل من المرأة المغتصبة تهوى وتعشق مغتصبها، وتسعى للاحتفاظ بالجنين ولو أننا تعودنا أن ترفض المرأة إنجاب طفل كان ثمرة اغتصاب وحادثة مريرة عاشتها في يوم ما، بيد أنّنا نُصدم بموقف (سدرة) التي ترفض إجهاض هذا الجنين غير الشرعي وهي محاولة لنسف قيود المجتمع، هذا من شأنه أن يحطم طابو الدين ويكسر قيوده.

3-طابو الجنس:

يعدّ الأسلوب الجنسي أحد الطّابوهات المرفوضة في المجتمعات العربيّة المسلمة المحافظة وأي حديث في هذا الجانب بمثابة المساس بالمركز، وبالتالي فلغة الجنس لغة هامشيّة.

يظهر الأسلوب (المسكوت عنه) في رواية (القلاع المتآكلة) في حديث (رشيد بن عواسة) عن مغامراته مع حبيبته (نصيرة) وعلاقته الجسديّة معها قبل الزواج وأكّد أنّه كان يختلي بها في بيت صديقه قبل زواجه منها: «ولا يذكر كيف تدحرجت به صروف الأيام ليجد نفسه، يختلي بنصيرة داخل الشّقة في غياب صديقه وزوجته، ليقضي بها ليلة نهاية الأسبوع...منذ تلك اللّيلة أصبح العاشقان يستغلاّن أدنى فرصة لاختلاس لحظات يغطسان في نشوة الالتحام الجسدي..»[15] يظهر أسلوب الجنس في العلاقة التّي جمعت (رشيد بن عوّاسة) وحبيبته (نصيرة) لأنّ الحبيبين متشبّعان بأفكار تحرّريّة، ولا يقيمان وزنا للعادات والتّقاليد ولا للزواج ولا لقيم العقيدة أو أيّ نوع من القيود والقوانين، ثارا على العرف وعارضاه بممارستهما للمحرّم واغترافهما من الممنوع، ووصل بهما الاستهتار إلى درجة أن حملت (نصيرة) منه دون زواج:

«اعترف رشيد بأنّه لم يدرك سبب هلع حبيبته، ضرب صدغه من الغيظ إلى حدّ الوجع، كيف لم يفكّر في الأمر ؟ كيف غاب عنه أنّ أية علاقة جنسية بين رجل وامرأة قد تخصب بحمل وإن كانت اغتصابا»[16] يعدّ الأسلوب الجسدي الذّي وظّفه السّارد في حديثه عن علاقة صديقه (رشيد) و(نصيرة) أسلوبا هامشيا، لأنّه يعارض المركز ويعادي ما هو جاذب على مستوى تشكيل الدّلالة، كما وظّفه السارد (عبد القادر) في تطرقه لعلاقاته الجنسيّة، ومغامراته الجسديّة مع بائعات الهوى، نحو زياراته المتكرّرة للمواخير يظهر ذلك في قوله: «كانت دور البغاء منتشرة في جميع أنحاء الوطن تقريبا، وما إن يبلغ الشّاب ويشعر بحاجة جسده إلى ملامسة المرأة حتّى يجد الطريق الزلج المعبّد باتجاه نساء الماخور، أتذكّر جيّدا يوما ضاجعت أوّل امرأة، صديقي الجيلالي هو الذّي أخذني هناك...إلاّ أنّي وجدت نفسي أعود إلى ذلك الدّرب الضيّق بعد أيّام قليلة فقط عدت مرّة ومرتين وثلاثا وأربعا حتّى اختلط عليّ الحساب»[17] يتجلّى الأسلوب المعادي للمركز في هذا المقطع السّردي في توظيف لغة الجسد التّي هي لغة مرفوضة ومقموعة في مجتمع جزائري محافظ حاول الرّوائي (ساري) توظيف هذا الأسلوب اللّغوي لفضح ممارسات تكتسح المجتمع الجزائري وتضرب بجذورها فيه، إلاّ أنّنا نهمشها ونتغافل عن الخوض فيها ونصرّ على كبتها وإخمادها لذا فإن الإنسان يدخل في علاقة تناقض مستحيل مع عالمه المظلم ويضيّع انسجام الرّواية إذا هي الشّكل الأدبي «لزمن مكسور يجرّ وراءه إنسانا كسيرا»[18]، لقد استحضر الرّوائي الجزائري الأسلوب واللّغة الخاصة بالجنس ليفضح الممارسات التّي صمت عنها المجتمع، وأقصاها المركز، ليفعّل الثورة على الضوابط الجنسية في المتن الرّوائي.

استعمل الرّوائي المغربي (بنسالم حميش) بدوره الأسلوب الجنسي ولغة الجسد، معطلا بذلك طابو الجنس، يتّضح هذا المقموع في حديث (ابن خلدون) عن صهره سعد وعن قصّة تخنّثه وشذوذه من ذلك قوله: «عندما رأيت الشّاب عن قرب، وكان وجهه هذه المرّة خاليا من المساحيق، تحقّقت من شقاوته وانسحاقه بفعل ظروف لا أعلمها، جسم متعب رغم فتوته...فالشّاب مهزوز الكيان، مريض، ما في هذا شكّ، ولا أرى الوعظ والنّصح ينفعان فيه أكثر من وضعه بين أيدي الأطباء العارفين بأحوال النّفس المختلّة الأمارة بالسّوء»[19] يؤكّد السّارد الحالة النّفسية المضطربة التّي يعيشها صهره سعد واختلال سلوكه إذ تعوّد على وضع المساحيق وتقليد حركات النّساء وإشارتهنّ، إنّ قضيّة التّخنّث من المسائل المسكوت عنها مرفوضة شرعا وعقلا في مجتمع محافظ يحرّم الخوض في القضايا الجنسية الشّاذة، ويقصيها إلاّ أنّ

الرّوائي تجرّأ وعرض قضية التّخنّث التّي شاعت واستفحلت في الشّارع العربي ككلّ، يظهر ذلك في قوله: «وجل سعد من صيحتي، وقال بإشارات أنثوية بعد أن استردّ أنفاسه:

- سؤالك يا علاّمة، ضعه على الذّي خلق وسوّى.
- استغفر الله في ما تقول يا رجل
- هل شاورني ربّي في أمري؟ هو الذّي خلقني ولم يسوّني...، لا ذكرا ولا أنثى سمّاني، وإنّما بينهما خلاّني..»[20] إنّه الحوار الذّي دار بين العلاّمة وصهره الشّاذ سعد حيث يطفو إلى السطح، الأسلوب النّابذ وذلك بتوظيف لغة مقموعة يظهر هذا القمع في رفض (ابن خلدون) سلوك (سعد) الشّاذ وتخنثه، كما يعترض على تصريحه بهذا التّخنّث، أمّا (سعد) إذ يتحجج بأنّه ابتلي بهذا البلاء من الله (عزّ وجلّ)، وأنّ سلوكه ناتج عن فطرة جبل عليها.

وظّف الرّوائي التّونسي (أبو بكر العيادي) بدوره الأسلوب الجنسي ولغة الجسد، فحطم القيود، وتجاوز الممنوع، وأزاح الستار عن قضايا جنسيّة صمت عنها المجتمع التّونسي والمغاربي بشكل عام، كقضيّة التّخنّث والمثلية الجنسية، لقد وظّف شخصيات شاذة مخنّثة أو مثلية، من ذلك شخصية (حمّة قرقوش) هذا التّاجر الشّاذ الذّي يهوى الرّجال من دون النّساء، كما في المقطع الذّي يقول فيه السّارد: «لم يكن قرقوش يعلم، وهو يستقبل أحد الغلمان المخنثين في ذلك الصّباح الرّاكد...وهو المعروف بميله إلى الغلمان فاستدنى الفتى بعيدا عن الأنظار وراح يداعبه، فلمّا أنس منه قبولا أغلق الدّكان، وفتح بابا خلفيّا يفضي إلى فناء مترب تناظرت حوله غرفتان، قاد الفتى إلى غرفة على يمينه»[21] إذ قام كل من الشّرطي (الصّحبي نوّار) و(النّاوي) من نصب خطة محكمة للنيل من (قرقوش) ومن تجارته،بعد أن اكتشفا خيانته لهما، إذ أنّه أوهم (النّاوي) بأنّه الوسيط الذّي يوصل الضّريبة (للصحبي نوّار) في حين أنّه كان يظفر بها لنفسه، فكان ردّ فعلهما عنيفا إذ خطّطا لانتقام منه، فحرّضا غلاما لإغراءه والإطاحة به، لعلمهما أنّ الغلمان نقطة ضعفه الوحيدة، فاستغلاّها ضدّه، استعمل الرّوائي (العيادي) أسلوب اللّغة الجسدية، التّي أهملت وهمّشت في مجتمع محافظ خاصّة إذ تعلّق الأمر بالشّذوذ الجنسي (ظاهرة المثلية)، لأنّ المجتمع العربي يصمت ويتغافل عن الممارسات الشّاذة المخالفة للطّبيعة والفطرة الإنسانية، كما أشار الرّوائي إلى قضيّة أخرى شاعت في الأوساط العربية والتّونسية على وجه الخصوص، وهي ظاهرة اغتصاب الأطفال والاعتداء الجسدي والمعنوي على الرجال، من ذلك حادثة الاعتداء على (عبد الحميد) من جماعة من المخمورين المجهولين، كما في قول السّارد: «لقد أكلت طعامنا، وشربت شرابنا ولابدّ أن تدفع الثّمن.

- ليس لي...والله....نقود
- لا يهمّ، سنقبل منك مقايضة، فكّر ما هو أغلى شيء عندك عدا اللّباس الذّي يسترك وهبه لنا برضاك.
- لَ.... لم أفهم.
- فكّ حزامك، واخلع سروالك، وسوف تفهم »[22] ندرك من الحوار الذّي جرى بين (عبد الحميد) وأحد الندماء، أنّه تعرض لابتزاز وضغط نفسي لإجباره على الرّضوخ والاستسلام لمطالب المجرمين بعد أن شاركهم احتساء المشروب، كما يلاحظ أسلوب المجرم بلغته السلطويّة القهريّة في مواجهة أسلوب (عبد الحميد) المعادي لهذه السلطة القمعيّة، بلغته الهامشيّة المقموعة يؤسّس هذا التوظيف للأسلوب النّابذ والأسلوب الجاذب لانتفاضة الرّوائي على طابو الجنس.

كشف الرّوائي إذًا عن مسألة جنسيّة خطيرة وغير طبيعية(اغتصاب الرّجال) لأنّها تمثل ظاهرة محددة في الثقافة العرفية العربية، هكذا حطّم الرّوائي طابو الجنس وخاض فيه بكلّ جرأة وخلخل بذلك كلّ القيود والقوانين.

عمد الرّوائي (إبراهيم الكوني) إلى تحطيم طابو الجنس متجاوزا بذلك كلّ القيود والضّوابط من خلال مجموعة من المقاطع السّردية، نذكر منها قول السّارد (غافر) متحدّثا عن (سدرة): «"لا أدري ولكن الحقيقة أنّ المرأة صارت محظية، وربّما معشوقة، لأنّ المتعة، لأنّ الاستمتاع بين الرّجل والمرأة هو شهادة على الحبّ، ولا يعود دليلا على غصب...قالت إنّها فضّلت أن تختار عدوّ الرّواية لأنّه الأقوى...اختارت رأس القطيع كي تضمن قوت الذريّة أيضا وتحمي نفسها من التنقّل بين الأحضان»[23] يعبّر السّارد عن موقف (سدرة) من مغتصبها ويستغرب كيف غفرت له زلّته واتخذته خليلا لا سيما أنّها كانت تعاني من غطرسة الزّوج الذي كان يحتقرها وينكّل بها شأنها في ذلك شأن أغلبية النساء في ليبيا يؤكد الناقدان (جاكوب ليدغارد وجاكوب غاردبو نيلسن Jakob Ladegaard and Jakob Gaardbo Nielsen)في كتابهما (النسق الأدبي والدراسات الثقافية) متحدثا عن وضع المرأة أنّها لا تمارس حقوقها كما تشاء لأنّ الزوج يمثلها في المجتمع بحيث لا يمكنها ممارسة حقوقها بنفسها[24]، كما استخدمت (كيت ميلليت Kate Millett)في كتابها (السياسات الجنسية) مصطلح «النظام الأبوي (دور الأب) لوصف سبب قمع النساء، قادة بذلك إلى أنّ النظام الأبوي يُخضع الأنثى إلى الذكر، أو يعامل الأنثى بوصفها أدنى من الذكر على نحو تتم معه ممارسة القوّة –بكيفية مباشرة أو غير مباشرة– للحجر على النساء في الحياة المنزلية والأسرية»[25] يُحدث

الرّوائي بذلك مفارقة عندما جعل من المرأة المغتصبة تختار مغتصبها ليكون خليلها وحاميها بدل أن يكون عدوّها، كما حمل الشّخصيات على استخدام أسلوب جسدي ولغة جنسيّة (جريئة).

إنّ استحضار الرّوائي لهذا النّوع من الأساليب المهمّشة المقموعة يدعم الانتفاضة ضدّ الضوابط الجنسية في المتن الرّوائي.

4-طابو السياسة:

تعدّ السّياسة من القضايا المحرّمة، التّي لا يجوز الخوض في منطق ثقافة المركز وأعرافه لذا فإنّ تسليط الضّوء على الثّغرات السياسية، وفضح خلفياتها للعامة، يعدّ من القضايا المرفوضة وأنّ أسلوبها مقموع، من ذلك قول السّارد المحامي (عبد القادر): «ولكنّ تحدث أيضا عن شخص يدعى (عبد الكريم بو عبد الله) وقال بأنّ فرقة من رجال الأمن الرّسمي اقتحمت ليلا منزل والديه الواقع في الحيّ نفسه، واقتادته باتّجاه مجهول، لم يظهر له خبر إلى اليوم، صحيح أنّ الاتهام جاء على لسان أخيه الذّي يقرّ بأنّ الذّين اختطفوه كانوا بلباس رجال الأمن الرّسمي»[26] يكشف (يوسف عيّاشي) للمحامي (عبد القادر) أنّ رجال الأمن هم المسؤولون عن اختطاف الصائغ (عبد الكريم) بتهمة توريطه مع الجماعات الإسلامية واتجاره بمجوهرات مسروقة، يسلط السّارد (عبد القادر) الضوء إذًا على ظاهرة استغلال الشرطة وتدني الوضع الأمني في البلاد وقيامهم بجرائم عدّة كالخطف والسرقة والقتل والابتزاز، ومن ثم يتهمون أفراد الجماعات الإسلامية ويؤكّد (عبد القادر) خطورة هذه التّهم واستحالة الإعلان عنها في المحكمة: «من يستطيع أن يأتي إلى جلسة المحكمة ويقول بالفمّ المملوء والكلمات الواضحة المعبّرة، أنّ الذّين اختطفوا هذا أو ذاك هم من رجال الأمن»[27] إنّ اتّهام رجال الأمن من القضايا المحرّمة التّي يمنعها القانون والحديث فيها يعدّ تجاوزا وتطاولا على السلطة ومساسا بشفافيتها، وأنّ محاولة فتح هذا النّوع من القضايا والخوض فيها، تحدٍّ للسلطة (المركز) ومعارضتها، باستعمال أسلوب هامشي لا يخلُو من جرأة وتحدٍ، إذ إنّ ما يعارض السلطة ومؤسّساتها يبقى هامشيا ومقموعا.

يظهر الأسلوب النّابذ في فضح السّارد (عبد القادر) بعض الزلاّت السياسية التّي يتغافل عنها الرأي العام كما يعود إلى الثغرات التاريخية المسكوت عنها محاولا بذلك كتابة تاريخ جديد يتعامل مع الأحداث التاريخية تعاملا تخييليّا[28]، كما يفضح سياسة الرئيس (اليامين زروال) التّي تكشف عن قلّة التّجربة السياسية لديه في قوله: «هذه طفولة سياسية تنمّ عن قلّة التّجربة والجهل التام بخفايا الدبلوماسية مع كلّ هذا الحصار من الدّول يغلق آخر الأبواب المفتوحة لا يمارس السياسة أصحاب الرؤوس الخشنة، الذّين لا

يملكون طاقة إدارة الحوار إلى آخره»[29] ينقد السّارد سياسة الرئيس وجهله الدبلوماسي بمعارضة هذه السياسة العرجاء ويثور عليه ويواجهه، لذا فإنّ أسلوبه هامشي كما يرى أنّ الرئيس ما هو إلاّ لعبة تحركها قوى خفيّة، لا يملك معها مصيره: «إن انفعلت وبدأت ترفع صوتك، يأتيك الجواب صاعقا، اذهب واشتك عند الوزير أو عند الرئيس...كما لو أنّ للرّئيس سلطة...ليس إلاّ دمية تحرّكها أيادٍ خفيّة لجلاّدين ومصاصي دماء بلا قلب ولا شفقة، لو كان للرّئيس هيبة ما، لما تجرّأ هؤلاء على التّلفّظ بمثل هذا الكلام»[30] يكشف السارد عن خفايا دواليب السلطة والخروقات، التّي يقوم بها المسؤولون في القطاعات العامة وعن كيفيّة استخفاف هؤلاء بالرئيس وهذا ما يؤكّد للشّعب أنّه بلا سلطة ولاهيبة، إنّ الإرتكاز على هذا الأسلوب المعادي للرئيس (المركز) يترجم عن جرأة وتحدٍ وشعور بالسؤولية.

يفضح الروائي (محمّد ساري) سياسة البلاد المتعفّنة، ويكشف الخفي الحقيقي عن وضع المستشفيات في الجزائر وحالتها المتدهورة، دون أن يحرّك الرئيس والمسؤولون ساكنا للنهوض بهذه المرافق العمومية: «نحن في دولة اللاّعقاب، اللاّمراقبة تسيّب مطلق ثمّ لماذا يعتني الرئيس وحاشيته بمستشفيات الجزائر؟ إنّهم ليسوا بحاجة إليها، أي فرد من هؤلاء وعوائلهم يصاب بزكام طفيف تخصّص له طائرة يطير بها فورا إلى باريس أو جنيف ليعالج في أرقى مستشفياتها على حساب الخزينة العمومية»[31] ويؤكّد أيضا أنّهم يستغلّون أموال الدّولة للعلاج في مستشفيات أوروبية راقية، إذا ما دعت الحاجة إلى ذلك، وهذا ما جعلهم يهملون المستشفيات التّي لا يلجأ إليها غير المواطن الجزائري البسيط.

هذا الأسلوب الذّي يستخدمه السّارد أسلوب معارض لا يخاف المواجهة والعواقب وبالتالي فإنّ لغته تعارض المركز (السلطة) محاولة بذلك نسف أحادية القطب.

كما حاول السّارد في موضع آخر كسر الأحادية القطبيّة والثّورة عليها وتقويضها وذلك في حديثه عن تسيّب السلطة التّي أغرقت البلاد في أوحال العنف والاستبداد، يتجلّى ذلك في المقطع السّردي الذّي يقول فيه: «إنّه إرهاب الدّولة الضّعيفة التّي عجزت عن إخراج البلاد من التّخلّف والفوضى، برغم الثروات المكدّسة في الخزائن العمومية والحسابات البنكيّة والشّخصية»[32] فإذا كان الأسلوب السلطوي يمثّل الجذب فإنّ أسلوب السّارد (رشيد) يمثّل تحدّيا لهذه الأحادية وتقويضها ورفضها، يعدّ هذا النّوع من الأساليب ضربا في أساسات السياسة الجزائرية.

حاول الرّوائي (بنسالم حميش) عرض الصّراع العنيف بين الأسلوب الذّي تستخدمه السّلطة والأسلوب الذّي يلجأ إليه المثقف (ابن خلدون) حيث عمد السّارد (ابن خلدون) لفضح استبداد

السلطان وسطوته وتهميشه للعلماء وإذلاله له، يظهر ذلك في قوله: «لذا كاتبت السلطان أستأذنه في الذّهاب إلى المغرب مكتفيا بذكر شوقي إلى أهلي وموطني، إلاّ أنّ الجواب أتاني بظهير تعييني للمرّة الثالثة قاضي المالكية بالقاهرة »[33]إنّه نفوذ السلطان فرج وإحكام قبضته عليه وعلى سائر العلماء، لذا فهو يمثّل المركز بأسلوب آمر، في حين يحتلّ (ابن خلدون) موقع الهامش بأسلوبه المقموع ولغته الهامشيّة الرّافضة للمركز، يظهر هذا التّنوّع الأسلوبي والمزواجة بين الأسلوب المركزي والهامشي في قوله: «وحين شعرت بعودة الصحة إليّ، قصدت فرج، فأخبرته بنيّتي في قضاء فريضة الحجّ وشوقي إلى الكعبة الشريفة والبقاع المقدّسة إلاّ أنّ السلطان المخمور واجهني بصيحة عريضة، وقال: "المرض باذٍ عليك يا ولي الدين! ورغبتي أن أزيل عنك غمتك بأن أعيد إليك القضاء سترجع إليك صحّتك بفضلي، ولا تطلب منّي غيرها»[34] إنّ هذا التنوّع بين أسلوب السلطان فرج يمثّل المركز بلغته الآمرة الجاذبة، وأسلوب (ابن خلدون) الذّي يمثل الهامش وتكون اللّغة التّي يسخرها لغة مقموعة يُفعّل هذا التنوّع في الأساليب الثورة على السياسة وقوانينها الجائرة.

يبيّن السّارد (ابن خلدون) في محطّات عديدة من الرّواية سطوة (تيمورلنك) واستغلاله لضعف (ابن خلدون) وقلّة حيلته، من ذلك قوله: «ثمّ كلمته بصوت يصل إلى الآذان عن البغلة وانتزاعها منّي من طرف تيمور، وعن صرّة ثمنها وبراءة ذمتي منها وطلبت أن ترجع إلى صاحبها ... «بل هي لك» قالها السلطان بفمّ مخمور يستهجن القصّة كلّها»[35]هذا الأسلوب السلطوي الجاذب الذّي يمثله كلّ من (تيمور) و(السلطان فرج) بلغتهما الآمرة المركزيّة وأسلوبهما الجاذب، في المقابل يعدّ أسلوب السارد (ابن خلدون) الهامشي المقموع بلغته النّابذة دعامة للثورة على طابو السياسة.

فضح الرّوائي التّونسي (العيادي) ثغرات سياسية مسكوت عنها في عدّة محطّات من رواية (زمن الدنوس) حيث أشار مثلا للفيضانات التّي اكتسحت تونس ودمّرت وخربت كلّ شيئ يقول السّارد: «وقيل إنّ المدد زاد على الحاجة فصار يباع في الأسواق وكلّ الأرصفة وحتّى في المتاجر العصريّة، وقيل بل إنّ لفيفا من أهل الحلّ والرّبط حوّلوا وجهتها لمصلحتهم ليصبوا كالعادة من المصائب مغنما، مثل كواسر تنهش جيفة»[36] يكشف السارد عن معلومة خطيرة، مفادها أنّ المسئولين قد حوّلوا الإعانات التّي أرسلتها البلدان العربيّة لإغاثة الشّعب التّونسي لمصالحهم الشّخصية، وندّد باستغلال السّلط لحقوق الشعب وهكذا يكون قد فجّر مسألة حسّاسة، يحظر الخوض فيها كما بيّن السّارد في موضع آخر قمع السلطة وأفراد الشّرطة للطّلبة واعتدائها على الحرم الجامعي: «قد قامت من وسطه طالبة ممزّقة الثّياب تصيح صيحات متقطّعة تعلو على لغط الطّلاب حولها، وتروي في هياج يشبه الخبل ما فعل أفراد الميليشيا برفيقاتها وتقول

إنّهم عند الباب ينتظرون الإذن باقتحام الجامعة وتأديب من فيها»[37]إنّه يكشف عن التّجاوزات التّي تقوم بها السّلطة والشّرطة لإخماد ثورة الطّلبة وإضعاف المعارضة، لأنّها سعت لإرهابهم بالاعتداء على الطّالبات، كما يتجلى في هذا المقطع كسر طابو السياسة من خلال تجسيد أسلوب السّارد الرّافض للسياسة القمعية التّي يتعرّض لها الطّالب الجامعي في تونس، وأيضا كشف السّارد سياسة السّلطة المتعفنة، بالتعرض للتّجاوزات التّي يقوم بها رجال الشّرطة لخدمة مصالحهم الشّخصيّة الماديّة والمعنوية، فقد كان (الصحبي نوّار) يحمي تجّار الممنوعات ويسهم في تزويدهم بالسلع الممنوعة، مقابل مبالغ مالية شهرية، كما في قول السّارد (قرقوش): «لن يحميك إلاّ البوليس قال حمّة وهو يعبث بشاربه المعقوف أنظر إلى البراني خيشة لولا علاقته بالشّرطة لما أعيد بناء دكّانه وتجهيزه بعد أن أحرقه الكامل كنتولة»[38] بيّن السّارد إذًا الدّور اللاأخلاقي والمستبد الذّي تقوم به الشّرطة لدعم الأعمال والممارسات المخالفة للقانون.

ويكشف عن سياسة السلطة في الإيقاع بالطّلبة المعارضين، وكيفية إغراءهم للتخلّي عن مبادئهم، يتضح ذلك في قوله: «قال له هذا الطّالب الذّي لا يذكر اسمه: "لك الشارة بمركز في العاصمة ومنزل وسيّارة وامتيازات أكثر قد تكون من نصيبك إن تقبل"....وأشياء أخرى تقلّب فيها وجوه الرّأي معا...أنت تحبّ بلادك طبعا، وتكره أن يسيء إليها بعض الشّباب الطّائشين من طلبة الجامعة، نريد أن نعرف من يقف وراءهم وأنت بهذه الأمور خبير»[39] بيّن السّارد السلوكات غير الطبيعية التّي يتبعها الأمن السرّي، يتجلّى ذلك في إقحام طلبة مزيفين لكشف أسماء الطّلبة المعارضين، والتجسّس على أخبارهم وتحرّكاتهم لإضعاف المعارضة وتفكيك عناصرها ولا يتمّ ذلك إلاّ باستقطاب أهم وأنشط أفرادها (عبد الحميد)، بتقديم امتيازات وخدمات مغرية يشير السّارد (عاشور الباهي) محذّرا (عبد الحميد) بأنّ السلطة تسعى لتفكيك الشلّة والقضاء عليها نهائيا ذلك بتضليل قائديها وإغراءهم بالمال والنّفوذ «القضية قضية شعب، ولا يمكن أن نخون شعبنا بقبول المنافع الشّخصية التّي لن يتردّد النّظام وأتباعه في استعمالها طعما يصيدنا به»[40] كما يؤكّد السّارد هذا الرأي في قوله: «تبيّن له بعد الجهد أنّهم إنّما يريدون فقط إضعاف الشلّة باستقطاب بعض عناصرها البارزة، لتفجيرها من الدّاخل دون اللّجوء إلى عنف السلطة المعتاد»[41] أدرك السّارد (عبد الحميد) أنّ (جلال الجبري) ورفاقه (أعوان الأمن السري) إنّما يريدون محاربة الشلّة من الدّاخل بطريقة ذكية وخبيثة تبعد عنهم الشبهة، ولا تضطرهم إلى استعمال القوّة ويبيّن السّارد في موضع آخر استغلال أعوان الشّرطة لنفوذهم حيث هدّد (جلال الجبري) (الكامل كنتولة) وحذّره من التّعرّض لـ (عبد الحميد): «أنت الكامل الشّهير بكنتولة! سأل كبيرهم الطّويل المتين بغلظ وهو يتفحصه بنظرة

ازدراء...قال رئيسهم في لهجة صارمة لا تقبل النّقاش ولا الاعتراض وهو يحرّك إصبعه بالوعيد، إيّاك أن تقربه أو تمسّ منه شعرة، وإلاّ فسوف تندم، سوف نريك عجبا ما رأيت مثله في السّجن»[42] إنّه التّنوّع اللّغوي في هذا المقطع السّردي من خلال الارتكاز على الأسلوب النابذ (للكامل كنتولة) بلغته المقموعة الهامشية في مقابل الأسلوب الجاذب (للجبري) بلغته الآمرة.

وهكذا يؤكد الرّوائي تقويضه للأسس السياسية في مدوّنته على نحو ما جاء في كلام السارد: «عندما فتح عينيه على الدّنيا، وبدأ يفهم من أين تجيء اللّقمة، تعلّقت همّته بالخطب الرّنانة التّي كان أولوا الأمر يملأون بها أسماع النّاس عبر الإذاعة، ثمّ عبر التّلفزيون في مقرّ الشّعبة بالحيّ وفي بعض مقاهي المدينة، ولم يحفظ منها غير تكافؤ الفرص، ووعود بالطّعام لكلّ فمّ، والعمل لكلّ طالب، وإذا أهل الحلّ والرّبط ممن يرجى منهم الإنصاف، ويؤمّل فيهم العدل، وتنتظر منهم كلمة الصّدق ينكثون العهد، وإذا كلّ واحد منهم يحابي أهله ويصانعهم، ويؤثرهم بالمناصب على غيرهم من النّاس، وإذا الوعود تنجلي عن سراب، وإذا الهموم تتراكم على الحيّ أكداسا حتّى ليكاد أهله يغرفونها بالرّفوش»[43] يمثّل أسلوب السّلطة ورجال السّياسة أسلوبًا لا يخلو من التوجيه والتحكم بينما يشغل أسلوب النّاوي والشّعب التّونسي، مساحة الهامش والإقصاء وباللغة المقموعة وهذا يدّل على وجود صراع قويّ بين السّلطة (اللّغة الجاذبة) و(النّاوي) (اللّغة النّابذة)، وبالتّالي يقويض طابو السياسة وبحطمه، ويؤسّس حضور الأسلوب السلطوي والأسلوب النّابذ في المقطع السّردي تعدّدا وتنوّعا أسلوبيا، هذا التّعدّد يظهر في مقطع سردي آخر يقول فيه السّارد: «اشتراكية فجّة على الطّريقة السّوفيتيّة تنتزع من النّاس أرزاقهم وممتلكاتهم ولا تعطيهم سوى الوهم...يروي عنه للتّندّر جاء مرّة يشرح لأحد القرويين البسطاء ما التّعاضد، فقال: التّعاضد هو أن نسوّي بينك وبين جارك، سأله القروي: كيف؟ فقال: لنفرض أنّ لك بقرتين ولجارك بقرة بفضل التّعاضد تصبحان متساويين، قال القروي: تعطونه بقرة ؟ قال: لا، بل ننتزع منك بقرة»[44].

إنّ أسلوب المسؤول السلطوي المستغل لسذاجة وفقر الفلاحين، اعتمد على لغة آمرة جاذبة (اللّغة الجاذبة) في مواجهة أسلوب الفلاح البسيط الذّي لا يدرك مخاطر تجربة التّعاضد، التّي وضعت البلاد على شفير الهاوية وبلغته الهامشية (اللغة الجاذبة)، إنّه صراع هنا بين السلطة والشّعب التّونسي، وهذا يؤسس لضرب طابو السياسة في مسار وتوّجه الرّواية التّونسية.

عمد الرّوائي (إبراهيم الكوني) من خلال استغلاله لأساليب لغويّة مناهضة للسلطة والمعادية لها لإثارة قضايا سياسية حسّاسة، كاسرا بذلك كلّ أنواع القيود والطّابوهات، من ذلك حديثه عن الثّورة

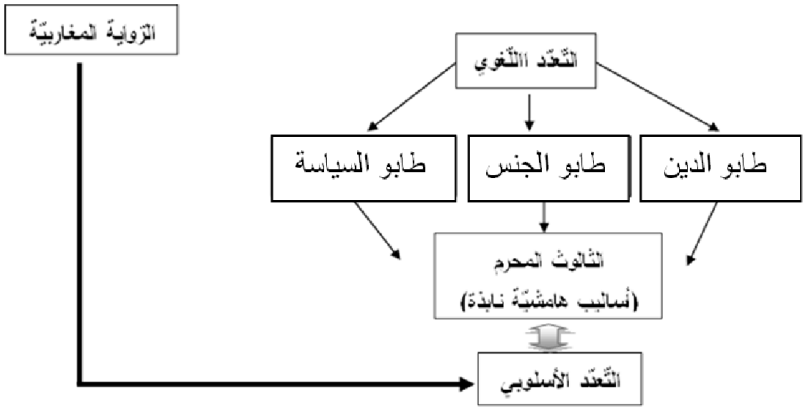
وقسوتها على الثوّار والشّعب في ليبيا، كما في قول السّارد (غافر): «سلت حياة المدنية منذ اشتعال الفتيل وشبّ الحريق...منذ أسبوعين كاملين، فالنّاس اليوم سجناء دورهم، والدّور سجينة مدينتهم، والمدينة سجينة أسوار البنادق التّي تترصّد الكائنات لتقتنصهم بمجرّد ظهورهم، تترصّدهم ليل نهار...ويلتقطون المارّة ببنادقهم اللّئيمة من أبعد مسافة ليتساقط الأشقياء في الطّرقات»[45] ندرك من خلال هذا الأسلوب المعاناة التي يعيشها الشّعب اللّيبي من السلطة والجيش، يظهر هذا الأسلوب الرّافض للسّياسة القمعية، في قوله: «ينزفون ساعات قد تطول يوما قبل أن يهمدوا، ولكن الأقل حظا ينزفون أمدا قد يستغرق أيّاما دون أن يجرؤ أحد على نجدتهم...النّجدة توقّفت بعد تدخّل القناصة، توقّفت عندما حوّل هؤلاء الأبالسة المنقذين أيضا إلى ضحايا»[46] يزاوج الرّوائي بين الأسلوب الهامشي للشّعب اللّيبي (اللّغة النابذة) والأسلوب الآمر للسلطة والجيش (اللّغة الجاذبة) تدعّم هذه المزاوجة الخطيّة التّعدّد الأسلوبي في الرّواية.

يتمظهر الخطاب الهامشي المناهض للمركز من خلال المقطع السّردي الذّي يتحدث فيه السّارد (غافر) عن سياسة التّجهيل التّي كان لها الفضل في تثقيفه وحصوله على كمّ هائل من الكتب القيمة «أو ليس مفارقة أخرى أن يرجع الفضل في تثقيفي (إن جاز التّعبير) إلى سياسة التّجهيل نفسها التّي أحرقت فيها أجرام الثقافة "الكتب" وتقوم لجان "تطهير المجتمع" بتكيف أي بإتلاف كنوز المركز الثقافي بالمدنية ليرأف بحالها...»[47] يفضح السّارد إذًا ممارسات السلطة المتعفّنة لتجسيد سياسة التّجهيل القاضية بإتلاف الكتب، لأنّه نظر إليها على أنّها المؤثّر الأوّل في الثّورة والعصيان وإتلاف عقول الأجيال لذا فهي خطر على البلاد ككلّ، كما يتجلّى عصيان السلطة في استحضار أسلوب السّلطة الآمر المركزي (اللّغة الجاذبة) وأسلوب السّارد (غافر) ووالده المغلوب على أمره الرّافض للسلطة القمعيّة (اللّغة النابذة).

كما تهيمن التّعدديّة الأسلوبية في المقطع السّردي الذّي يشير فيه السّارد (غافر) لسياسة الثوّار الصارمة وعدوانيتهم مع أيّ فرد لا يتعاون معهم، وذلك في قوله: «مال نحوي لامس بشفتيه أذني ليهمس كأنّه يذيع سرّا خطيرا بدأ خفيته! ما الذي أخفيته أيّها الشّقيّ؟ أخفيته! حاولت أن أقنعه ولكنّه لم يقتنع فلم أجد مفرّا من إخفائه!... خيّل لي أنّي أبصرت في مقلتيه بريقا مريبا برغم الظّلمة قبل أن يقول: " هل يرضيك أن يفسد علينا كلّ ما فعلنا؟ أيّهما أهون أن تخفي رجلا في سبيل أمّه، أم نخفي أمّه في سبيل رجل؟!»[48] ندرك من خلال هذا المقطع السردي أنّ الثوّار اتبعوا سياسة قمعية ضدّ الشّعب فقد عمل الجندي سليم على قتل عمّه العجوز، بعد أن منعه هذا الأخير من تحطيم بيته الذّي طالما حلم بتشييده إنّها معارضة السلطة في استحضار أسلوب (سليم) السلطوي بلغته الآمرة القمعيّة في مقابل أسلوب

صاحب البيت والسّارد (غافر) الرّافض لسياسة زميله المهمّشة لصاحب البيت وبلغته الهامشيّة، مثلما يظهر هذا الأسلوب الهامشي للسّارد (غافر) وعامة الشّعب «أن راهنت طوال الأسابيع الماضية على موقفها كجلاّد بلا منازع يمتلك السلطان على الرقاب عبر مسافة تمتدّ لثلاثة آلاف متر نحو جهات الدّنيا الأربع»[49] إنّه الصدام بين أسلوب السلطة واستبداده بشعب ليبيا الثائر وذلك بتسخير كلّ الوسائل المتاحة لشلّ الثورة وإخمادها، وأسلوب السّارد (غافر) المعارض لغطرسة السلطة واستبدادها بلغته الهامشيّة، يدعّم هذا النّوع من الأساليب الثورة على السياسة المنتهجة في رواية (فرسان الأحلام القتيلة).

حطّم الرّوائيون المغاربة (بنسالم حميش، محمّد ساري، أبو بكر العيادي، إبراهيم الكوني) طابوهات الثالوث المحرّم (التدّين، الجنس، السياسة) فعمدوا لتجاوز كلّ المحظورات، وتخطى كلّ الحواجز لكشف المستور والممارسات المهمّشة والمرفوضة في المجتمع، وبالتالي عمدوا لتجسيد التعددية الأسلوبية من خلال خيار الأساليب الرافضة الهامشيّة للشّعب المغاربي بكلّ فئاته، وتنوّع لغاته نمثّل لذلك بمخطّط بياني كالآتي:



إنّ توظيف العديد من الأساليب اللغوية المعادية لسلطة المركز وتحطيم طابوهات الثالوث المحرّم (الدّين، الجنس، السياسة) من شأنه أن ينوّع ويعدّد الأساليب اللغوية في الرّواية المغاربية.

5- خاتمة:

نتوصّل في الختام لجملة من النتائج أهمّها:

– انتهكت الرّوايات المغاربية المختارة طابو الدّين وتجاوزته بكلّ جرأة، فتعرّضت لأمراض جنسية خطيرة (التخنث، الاغتصاب، الشذوذ الجنسي) وبيّنت قضايا اجتماعية كثيرة (الشيوعية، الإجهاض).

– حطّمت الرّوايات المغاربيّة المنتخبة طابو الجنس من خلال عرض العلاقة الجسديّة بين (رشيد) و(نصيرة) (القلاع المتآكلة) وكشف الستار عن أمراض جنسيّة عرفت انتشارا في الوطن العربي كقضيّة التّخنّث (العلاّمة) والحديث عن قضيّة الشّذوذ الجنسيّ والمثلية (زمن الدّنوس) وقضية الاغتصاب (فرسان الأحلام القتيلة).

– اسدلت المجموعة الرّوائية المغاربية المدروسة الستار عن ثغرات خطيرة وسمت السّاحة السياسيّة المغاربيّة، فقد أفضح الرّوائي الجزائري (محمّد ساري) عن قضايا سياسيّة يغفل عنها الرّأي العام تتعلّق بأسباب إشعال نار الفتنة في العشرية السّوداء (القلاع المتآكلة)، وحدّثنا الرّوائي المغربي عن استبداد السّلطان ومعاملته الضنكة للمثقفين (العلاّمة) كما كشف الرّوائي التّونسي عن فساد المسؤولين والسّياسيين ما مهّد لدمار البلاد (زمن الدّنوس) وفضح الرّوائي اللّيبي بدوره عن فساد السّلطة وسياسة التجاهل التّي انتهجتها لإتلاف عقول الأجيال (فرسان الأحلام القتيلة).

هوامش:

[1] عبد الله محمّد الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ط3، (2005)، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ص226.

[2] محمّد ساري، القلاع المتآكلة ، ط1، (2013)، منشورات البرزخ (الجزائر)، ص 64.

[3] أنور المرتجي، م، باختين الناقد الحواري، (2009)، مطبعة أمينة (الرّباط) ، ص 153.

[4] ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي ط1، (1986) ، دار توبقال (الدار البيضاء)، ص180.

[5] المصدر نفسه، ص 89.

[6] محمّد ساري، القلاع المتآكلة، ص 81.

[7] مفيدة بنوناس، "تمظهرات الخطاب الديني في الرّواية المغاربية المعاصرة"، المركز الجامعي، الطارف (الجزائر)، العدد الثالث، مارس، 2012، ص 257.

[8] أبوبكر العيادي، زمن الدونس ، ط1، (2011)، دار ورقة للنشر (تونس)، ص 70، 71.

[9] المصدر نفسه، ص 71.

[10] أمينة رشيد، تشظّي الزّمن الرّواية الحديثة، (1988)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، ص122.

[11]"Texts do not lie outside the circuit of sexual politics but are implicated in them. It is this mode of implication, particularly as it results in the constitution of the sexed subject, that the feminist critical method uncovers. Rape is a term central to the poetics of narrative as well as a crucial area of feminist politics: the raped woman functions as the subject both *of* narrative and *in* feminism. How are rape, narrative structure, and feminist politics imbricated? How may we contest the claims of universal or global validity advanced by feminists and narrative theorists on the grounds of..."

Margaret R. Higonnet,"Life after Rape: Narrative, Theory, and Feminism." In Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature, (1994),Cornell University Press (USA), p61,78.

[12] إبراهيم الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ط1، (2012)، دار الآداب للطباعة والنشر والتوزيع ، (بيروت)، ص 115.

[13] المصدر نفسه، ص 194.

[14] المصدر نفسه، ص 199.

[15] محمّد ساري، القلاع المتآكلة، ص 78.

[16] المصدر نفسه، ص 79.

[17] المصدر نفسه، ص 146، 147.

[18] فيصل درّاج، دلالات العلامة الرّوائية، ط1، (1992)، دار كنعان (دمشق)، ص57.

[19] بنسالم حميش، العلامة ، ط1،(2003)، الشركة الدولية للطباعة (القاهرة)، ص 158.

[20] المصدر نفسه، ص 194، 195.

[21] أبو بكر العيادي، زمن الدّنوس، ص 121.

[22] المصدر نفسه، ص 176.

[23] إبراهيم الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 65، 66.

[24]" The husband is the administrator of all her rights; she wills her rights to be asserted and exercised only in so far as he wills them to be. He is her natural representative in the state and in society as a whole. This is her relationship to society, her public relationship. She cannot think about exercising her rights directly on her own"

Jakob Ladegaard and Jakob Gaardbo Nielsen, Between the Audienzsaal and the Bedroom: A Feminist-Narratological Reading of Female Sovereignty in Caroline Auguste Fischer's Der Günstling (1809).(2019)," In Context in Literary and Cultural Studies, UCL Press, (Royaume-Uni), p77,95.

[25] رامان سلدن، ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر: جابر عصفور، ط1، (1998)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، ص198.

[26] محمّد ساري، القلاع المتآكلة، ص 24.

[27] المصدر نفسه، ص 24.

[28] ينظر: نورة بعيو، آليات الحواريّة وتمظهراتها في خماسيّة "مدن الملح" وثلاثيّة "أرض السّواد"، (2014)، دار الأمل للطّباعة والنّشر (تيزي وزو) ، ص 168.

[29] محمّد ساري، القلاع المتآكلة، ص 71.

[30] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[31] المصدر نفسه، ص 71.

[32] المصدر نفسه، ص 110.

[33] بنسالم حميش، العلاّمة، ص 326.

[34] المصدر نفسه، ص 336.

[35] المصدر نفسه، ص 325.

[36] أبو بكر العيادي، زمن الدنوس، ص 22.

[37] المصدر نفسه، ص 53.

[38] المصدر نفسه، ص 114.

[39] المصدر نفسه، ص 127.

[40] المصدر نفسه، ص 132.

[41] المصدر نفسه، ص 133.

[42] المصدر نفسه، ص 157.

[43] المصدر نفسه، ص 08، 09.

[44] المصدر نفسه، ص 22، 23.

[45] إبراهيم الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، ص 10.

[46] المصدر نفسه، ص 11.

[47] المصدر نفسه، ص89

[48] المصدر نفسه، ص 213.

[49] المصدر نفسه، ص 222.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 250 - 262 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

فنيات الإلقاء ومهارات التأثير اللغوي

Speaking Skills and Language Influence Techniques

Benattia Mustapha / د.مصطفى بن عطية *

مخبر الدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية.

جامعة محمد بوضياف المسيلة (الجزائر)

university Mohamed Boudiaf Of Msila - Algeria

mustapha.benattia@univ-msila.dz

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/03/26	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يقدّم هذا البحث توجيهات عملية وقواعد أساسية تحكم شكلا تعبيريا لغويا في مواقف خاصة، يحتاج فيها المرسل إلى تلك القواعد لتصل رسالته الكلامية بأقصر الطرق وفي أفضل حلّة ممكنة، فيكون ناقلا للمعارف ومؤثرا بواسطة اللغة المنطوقة في متلقّين محتمَلين.

وتتلخّص التوجيهات والقواعد سالفة الذكر، في مواصفات نفسية وأخرى فكرية ومنهجية، تعضدها صفات تمثيلية وقدرات لغوية، تتيح التواصل بشكل أفضل لتحقيق الهدف من الإنشاء اللغوي بواسطة المشافهة.

الكلمات المفتاح : إلقاء، مشافهة، تواصل، تعبير.

Abstract :

This research presents practical guidelines and essential rules that control a form of language expression in a particular situations where the sender needs them so that his message passes through the shortest path and will be received in the best possible state.

Consequently and in this case, the sender can not only transmit knowledge but also influence by means of the spoken language on the likely adressees.

The above-mentioned guidelines and rules are summarized in psychic, intellectual and methodical specifications supported by representational qualities and language skills that allow a best communication for achieveing by means of spoken language the language narration's objective.

* د.مصطفى بن عطية: mustapha.benattia@univ-msila.dz

Keywords: Recitation -spoken language -communication -expression.

مقدمة:

تقوم اللغة بوظائف كثيرة، حيث تعمل على تنظيم العلاقة بين المرسل والمتلقي وفق نسق من العلاقات. ويتحقق ذلك بنقل الفكر المختزن في الأذهان والأحاسيس الكامنة في نفس المتكلم. فالغاية من ممارسة اللغة هو تحقيق التواصل بين أفراد الجماعة اللغوية الواحدة.

وفي سبيل تحقيق هذا التواصل بشكل سليم، يسخّر المتكلم مهارات اللغة الأساسية من استماع وتحدّث وقراءة وكتابة. وإذا كانت مهارة الاستماع مهارة إدخال وتخزين وتحليل للمعطيات اللغوية، فإنّ مهارة التحدّث مهارة إخراج، مما يوجب على المتكلم/الباثّ مراعاة جملة من القواعد تعين على تحقيق تواصل فعّال ومؤثّر. فالتحدّث مهارة يمكن قياسها بالنظر إلى المنتوج اللغوي (الكلام) والناتج المتوقّع حصوله وهو التأثير في المتلقي.

إنّ تمكّن متكلّم اللغة وإتقانه لها في الوضعيات التواصلية المختلفة، لا يتوقف على حفظ قواعدها وتراكيبها، بقدر ما يتوقف على الفرصة الكافية الممنوحة للممارسة والتدريب الفعليين على فنونها وأساليبها المتنوّعة. "وعلى هذا فاللغة في ضوء المدخل التواصليّ ينظر إليها على أنها مهارات حيوية تستخدم عناصرها اللغوية، من أصوات، ومفردات، وتراكيب، وقواعد ككل متكامل دون الفصل بين هذه العناصر التي تستخدم في سياقات تواصلية حقيقية، بهدف الممارسة الحقيقية للغة وصولا إلى اكتسابها وتعلّمها والقدرة على التواصل بها في مواقف الاتصال اللغوي التي يتعرض لها مستخدمو اللغة"[1] .

ومن المواقف التي تواجه متكلّمي اللغة عموما والمتخصّصين والباحثين في مؤسسات التعليم العالي بشكل خاص أثناء تقديم بحوثهم واجتياز مناقشة أطروحاتهم ومذكراتهم وهو ما يعرف بالإلقاء.

ومن الأسئلة التي يمكن طرحها فيما تعلق بهذا الموقف اللغوي هو:كيف يتحقق الإلقاء بصفة ناجحة؟ وهل تكفي القدرات الفطرية لتحقيق إلقاء وظيفيّ؟ وهل يتحقق الإلقاء الجيد باستغلال القدرات اللغوية وحدها؟

تستوجب الإجابة على هذه الأسئلة السير في الموضوع وفق منهجية وصفيّة لتحقيق أهداف البحث والحصول على إجابات حول أهم ما يتعيّن على معتلي منابر إلقاء البحوث وعرض الأطروحات وتقديم الدروس، أن يمتلكه من مهارات وفنيات وقدرات مختلفة تعينه في سبيل طرح موضوعه على جمهوره.

1. الإلقاء، مفهومه ومجالاته:

1.1–مفهوم الإلقاء:

يعرّف الإلقاء بأنه توصيل ما يريده المتكلم للآخرين مشافهة وإقناعهم واستمالتهم أو هو فن مشافهة الجمهور للتأثير عليهم أو استمالتهم وهو بذلك عدة فنون تهدف جميعا إلى الغاية نفسها كالخطابة وإلقاء الشعر وإعطاء الدروس وغير ذلك. "وكذلك نستطيع أن نقول أن فن الإلقاء هو فن النطق بالكلام على صورة توضح ألفاظه ومعانيه"[2] والإلقاء على هذه الصفة هو فن فطري يعتمد على الذوق ابتداء قبل أن يكون اعتماده على القواعد والقوانين "وما القواعد والقوانين إلا المادة التي يظهر فيها الأثر الفني"[3] وإنما تأتي الخبرة لتدعّم القدرات الفنية للملقي ويأتي العلم لإثراء مواهبه ووضعها على مسارها الصحيح. بيد أنّ من الدارسين من يرى "أنّ الإلقاء علم بالإضافة إلى كونه فنّا...فهو مزيج وخليط منهما"[4].

إنّ من ضعفت عنده قدرة مواجهة الجمهور كان لزاما عليه اللجوء إلى تعلم القواعد اللازمة التي أثبتتها علوم الاتصال والتي من شأنها قيادة الملقي إلى الكيفيات التي بواسطتها يستميل أذهان المتلقّين، ويجذب انتباههم، ويؤثر في نفوسهم.

2.1– مجالات الإلقاء:

بحكم وظيفته التعبيرية التواصلية يأخذ الإلقاء عدة أشكال، وتتنوع باختلاف المجالات التي يوظف فيها، ومن هذه المجالات ما عرف قديما، من فنون أدبية تقوم على روعة التركيب ومن وسائل تواصلية ترمي إلى حسن الإقناع وقوة التأثير.

بيد أن الإلقاء لم يعد يتخذ هذه الأشكال فحسب؛ بل "صار الإلقاء يرتاد مجالات عدّة، ويستعمل استعمالات مختلفة؛ فمجاله الأول هو التشخيص، على اختلاف أنواعه: سواء أكان مسرحا أم أداء لأدوار تمثيلية أخرى... ومن مجالات توظيفه كذلك: المجال الإعلامي بكل تجلياته؛ في إذاعة الأنباء، ومجال الدعاية والإعلان... دون أن نغفل مجاله القديم– الجديد : الخطابة في مختلف المحافل، ويشكل الإلقاء كذلك دعامة أساسية في المجال الإبداعي؛ شعرا ورواية وقصة وملحمة.."[5].

فمجالات الإلقاء لا تقتصر على الخطابة الكلاسيكية المعروفة، بل تتعدّاها إلى كل مقابلة للجمهور، وليس من الضروري أن يكون الإلقاء لغرض فنيّ كالقصة والرواية وإلقاء الشعر، وإنما يتعدّاه إلى أغراض علمية كالمحاضرات والدروس، وسياسية كالمقابلات والخطب السياسية وتربوية كالندوات وفكرية كالمناظرات وغير ذلك.

2. مواصفات الإلقاء :

مما ثبت في علم الاتصال حاجة الملقي والخطيب إلى طائفة من الصفات والقدرات التي إن توفّرت فيه كان أكثر تأثيرا، وإلا فإنّ عليه التدريب على امتلاكها ومن تلك المواصفات:

1.2-المواصفات النفسية: وهي مهارات وقدرات وصفات تتعلق أساسا بالاستعداد الشخصيّ للمرسل، فـ"لكي يكون الملقي ناجحا لا بد أن يتمتع بالثقة بنفسه وبقدراته"[6]؛ إذ إنّ كثيرا من الإخفاقات في التواصل عن طريق الإلقاء يكون مردّه إلى عوائق نفسية تحول دون الراحة في ملاقاة الجمهور، فتجد الخطيب متهيّبا أو خائفا أو خجولا، مما ينقل للمتلقي تلك الحالات النفسية التي تؤدي في الغالب إلى شعور سلبي يمنع وصول الرسالة.

إنّ ما يطلق عليه بعض الباحثين مصطلح "إدراة العواطف"، أمر في غاية الأهمية فـ" التعامل مع المشاعر لتكون مشاعر ملائمة، قدرة تنبني على الوعي بالذات"[7]. وإدراة العواطف هذه "هي القدرة على تهدئة النفس، والتخلّص من القلق الجامح، والتهجّم، وسرعة الاستثارة"[8]، وهذه الحالات النفسية طبيعية إنْ تغلّب عليها صاحبها، خصوصا وهو يستعدّ لمقابلة جمهوره فأحسن إدارتها بالتحضير اللازم لموضوعه وبالتدريب المتواصل على إلقائه، "ولكن ينبغي أن يكون توّاقا للحديث عنه؛ فالحماس يجعل المتحدّث أكثر حيوية وحرارة في حديثه، أو أكثر ديناميكية، كما يقول الباحثان: (برلو) و (ميرتز). ويشيران بذلك إلى أنّ الملقي الذي يبدو في الظرف الاتصالي حيويا ونشيطا، يعتبر على درجة عالية من التصديق، بخلاف الذي قد يبدو متعبا. فإدراك الجمهور لتلك الخاصية وهو يتفاعل مع الملقي، من العوامل المؤثرة على فاعلية الإلقاء"[9] لأنها سبب لتحصيل جماهيرية أكبر.

وهذه "الجاذبية الجماهيرية تعني متحدثًا مناسبًا وموضوعًا مناسبًا وجمهورًا مناسبًا في زمن مناسب. لكن البداية تبدأ من اللسان، وتوظيف الطاقات جميعًا لإنجاح عملية التحدث، والجاذبية الجماهيريّة تعني أن مالكها لديه قضية تملك عليه مشاعره، ويعبّر عنها بصدق ونضال وهذا يفضي بالمتحدث إلى تجاوز الذات، وبالتالي يحظى بالجماهيرية والتأييد"[10]. وإذا كان للثقة بالنفس تلك الأهمية البالغة لتحقيق ما

يعرف بالجاذبية الجماهيرية، فإنّ المقبل على الإلقاء ملزم بالاستعداد نفسيا لكل لقاء مع الجمهور إلى غاية امتلاكه تلك الثقة.

ولعل ما يبدأ به الطالب من أعمال، خصوصا في مراحل التعليم الجامعي، وهو إلقاء العروض والأوراق البحثية أمام زملائه، يعتبر فرصة لذلك التدريب المطلوب. وعليه فإنّ من الواجب على الطالب الاستعداد نفسيا وذلك بالاقتناع بأن زملاءه ليسوا أفضل منه حالا، بل إنه يفوقهم في كثير من المناحي.

وليعلم من سنحت له فرصة الإلقاء ومخاطبة الجمهور أنّ "الخطيب المتميّز هو الخطيب الواثق من نفسه وبما يقول إلى درجة تظهر واضحة للناس ولكنها لا تصل إلى درجة الغرور"،[11] فصاحب العرض أو البحث مطلّع على موضوعه أكثر من متلقّيه، وهو حافظ لكثير من استشهادات الموضوع وأمثلته، كما يفترض أنه قد تدرّب على كيفيات ترتيب العناصر والمباحث والفصول خارج حجرة الدرس، ومع كل ذلك وجب عليه أن يسمع دائما لتعليمات المتخصّصين في هذا المجال وهم يقولون:

"لا تشك في نفسك ولا في قدرتك، ومما يساعد على ذلك أن تتذكّر دوما أنك متمكن من الموضوع أكثر من أيّ شخص آخر في القاعة"[12]، ويعد هذا الشعور دافعا قويا للانطلاق في الإلقاء دون عوائق نفسية.

إن هذه الاعتبارات تساعد الطالب الذي تُوكَل إليه مَهمَّة العرض والإلقاء إيجابيا على التحضير النفسي، وتبقى فقط بعض المهارات الأخرى ليتدرّب عليها لامتلاكها مستقبلا. ثم إنه من الواجب على من توكل إليه مَهمّة الإلقاء أن يكون بصيراً بنفسيات جمهوره، فيخاطبهم على قدر عقولهم، وبما يلائم مستوياتهم ونفسياتهم، فيخصّ كلاّ منهم باهتمام خاص، إذ يطوف بعُيونهم، ويستنطقُ مشاعرهم، فيُلِمّ بدوافعهم ورغباتهم.

2.2-المواصفات الصوتية:

من المتعارف عليه بداهة أنّ "لكلّ منّا صوته المميّز وطريقة حديثه الخاصة، وهذه تميزنا عن الآخرين (إن الصوت شيء فريد أكثر من البصمة. إنه يكشف عن شخصيتك ومزاجك واتجاهك ومشاعرك، في كل مرة تفتح فيها فمك للتحدث، فإنّك تعرِض نفسَك وأفكارك...) فلا تحاول تقليد أحد، بل تدرب ومارس حتى تحسن صوتك ليكون أكثر تأثيرا وقبولا لدى الجمهور، فإذا لم تخرج كلماتك في أفضل صورة فإن الكلمات التي جمعتها بدقة تهبط على آذان صمّاء"[13].

فالصوت آلة الخطابة وأساس المشافهة فيجب أن يخلو من العيوب النطقية كالحُبسة واللّثغة والتأتأة .....وهذا تجنبا للسخرية من الملقي أو الانصراف عن المسموع، وتعذّر بلوغ المعنى المقصود لعدم وضوح الكلام. "ويعني الوضوح ...النطق بطريقة واضحة"[14].

ويحسُن أن يكون صوت الخطيب واضحا، مسموعا، جميلاً، دافئاً، معبراً، قويا غير مزعج، قادراً على حمل المعاني، يحافظ على حرارة العواطف ودفئ الكلمات، مطواعاً يعلو وينخفض ويزمجر ويتهجد وفق مقتضيات المقام، ويلمّح في ذكاء متى يبدأ، ومتى ينتهي، متى يوجز، ومتى يطنب، متى يرفع صوته، ومتى يخفضه. فإذا أردت لصوتك أن يؤدي وظيفته في اتزان عليك أن تحترم القاعدة : "ارفع صوتك بحيث يسمعك آخر من في القاعة ولا تؤذي سمع الجالس أمامك"[15] و"انتبه إلى أنّ صوتك سيكون أعلى لديك مما هو لدى الجمهور (بسبب قرب أذنيك وبسبب وجود أصوات أخرى حولهم)."[16]

إنّ عدم اهتمام الملقي بنبرة صوته قد يكون عائقا لا يمكن تداركه إلا من الملقي نفسه بواسطة معرفة الخلل أولا ثم " التدرّب على التغيّر الجيد في مقام الصوت والنبرة فذلك يشكل وسيلة لنقل المعنى، وظلال المعنى، ويعمل أحيانًا على تغيير معاني الكلمات، فحَرِيٌّ بالمتحدّث التدرّب على التحول بمهارةٍ من نبرة الرجاء إلى التحذير إلى الحبّ إلى التساؤل إلى الغضب إلى الاحتقار إلى الإثارة وإلى التهدئة. وهكذا تنعكس هذه المشاعر في صوته ليتمكّن من إثارة مستمعيه"[17]، فالصوت اللغوي وحده لا يكفي في كثير من الأحيان لحصول الفائدة وبلوغ المعاني، وعليه فاهتمام الملقي بما يصاحب صوته من أحوال وتلوّنات لبلوغ غايته وتحقيق مقصده من الكلام.

"ومن شأن الإشارات الصوتية المصاحبة للنطق أو طريقة التعبير الصوتي التي تتبدّى في الإيقاع والتأكيد بالنطق أن:

أ-تساعد على عمل وصلات لفظية للأبنية اللغوية.

ب-تكمل معاني الجمل الغامضة أو تؤكد معاني معيّنة.

ج-تنقل اتجاهات المتحدّث"[18].

ومن العجيب أن الصمت أحياناً -إن جاء في وقته- يُعَدُّ حقا، من أرقى درجات التأثير؛ إذ يتجلّى الخطيب بالمهابة وتذهب نفوس الناظرين كل مذهب، وتتعطّش للاستماع وتتُوق لما قال، وتستيقظ في أعماقها المكامن فيكون بذلك ترك الكلام أبلغ من الكلام، فـ"لا بد للخطيب من مراعاة التوقف في الحديث عند مواضع مناسبة ليهيء ذهن السامع ويحافظ على ترابط الأفكار"[19].

و"حرصا على الأداء الجيد، والنطق الصحيح، وإبراز معنى الكلمة في دقّة، مع الحرص على الانسجام الصوتي بين الحروف وبعضها، وحتى بين الكلمات المكوّنة للجمل؛ حيث إنّ اللغة العربية ذات طابع موسيقي...فقد حرص العلماء بعد مشوار طويل من المعاناة المريرة على وضع علامات وإشارات تحقق الهدف المرجو، وحتى تبدو اللغة العربية على فطرتها الجميلة الشائقة، فحددوا العلامات التي تبيّن:

1-الحركات القصيرة.

2-الحركات الطويلة.

3-السكون.

4-التنوين.

5-الشدّة. "[20]

بيد أن العلامات سالفة الذكر رغم أهميتها في ضبط المنطوق إلا أنها لا تكفي وحدها لتحقيق الهدف فـ"عند القراءة الجهرية يضطر القارئ إلى الوقوف عن القراءة تبعا لحال نَفَسِه"[21]. وهنا وجب التنبيه إلى ضرورة معرفة الملقي والقارئ والخطيب ماهية الوقف وهل الوقوف على الكلمة يتم بطريقة عشوائية؟ وما الوقف بالنسبة للكلمة التي ينتهي الوقوف عليها؟

فالوقف: "هو قطع النطق عند آخر الكلمة."[22] وله ضوابط وقواعد ينتظم وفقها وهي:

1-انتهاء المتكلم من كلامه.

2-إتمام الجملة أو الفقرة.

3-انتهاء النفس براحته عند كلمة معينة بشرط إتمام الفكرة أو المعنى.

4-إتمام النظم في الشعر، أو السجع في النثر"[23].

وللوقف ضوابط أخرى نذكر منها:

1-إذا كان آخر الكلمة ساكنا، بقي ساكنا عند الوقف. قال تعالى:﴿وربَّكَ فكَبّرْ وثيابَكَ فطهرْ﴾ (المدثر، الآيتان 3 و4).

2-إذا كان آخر الكلمة متحركا –بالفتحة أو بالضمة أو بالكسرة –سُكّن عند الوقف: قال الله تعالى:

﴿ إذا جَاءَ نَصرُ اللهِ والفتحُ ﴾ عند الوقف: ﴿إذا جَاءَ نَصرُ اللهِ والفتحْ﴾(النصر، الآية 01)

عليكَ نفسكَ، عند الوقف : عليكَ نفسكْ.

اِلْزَم أدبَ الطريقِ عند الوقف : اِلْزَم أدبَ الطريقْ[24].

وللوقف تفصيلات حول الكلمة الموقوف عليها في حال التنوين وهاء الضمير في آخر الكلمة والأسماء المنقوصة والمقصورة وهاء السَّكْت[25].

وقد فصّل فخري محمد صالح في ضوابط الوقف في الحالات المذكورة أعلاه في كتابه: اللغة العربية أداء ونطقا وإملاء وكتابة، ولزيادة الاطلاع ندعو القارئ للرجوع إليه .

3.2–ما تعلق بالقدرات اللغوية:

وهي أن يحسن المتكلم استعمال لغته نحوا وصرفا ومعجما وبلاغة كي لا تكون لغته سببا في انصراف الجمهور عن الموضوع للتعليق على أخطاء الخطيب وتصيّد عثراته من رفع لما وجب فيه النصب وجر ما لا يجر وتثنية على غير قياس صحيح وغير ذلك.

ولا تحصل قدرة الملقي على حسن استخدام اللغة وفق ضوابطها نحوا وصرفا ومعجما وبلاغة إلا بكثرة الاطلاع على تراث اللغة العربية من شعر ونثر وجميل قول مأثور، فإن كثرة القراءة والمطالعة، وحفظ ما تيسر من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف جدير لأن يكسب المتكلم قدرة لغوية تعينه على اعتلاء المنابر وجودة الخطابة والإلقاء.

وهذا ما أكّده العلامة ابن خلدون من أهمية الحفظ في تعلّم العربية، فقد وضع فصلا في مقدمته بعنوان: في أنّ حصول هذه الملكة بكثرة الحفظ، وجودتها بجودة المحفوظ، فقال:" قد قدّمنا أنّه لابد من كثرة الحفظ لمن يَرومُ تعلّم اللسان العربي، وعلى قدر جَوْدَة المحفوظ وطبقتِه في جنسِه ،وكثرته من قلّته، تكون جَوْدة الملكة الحاصلة عنده للحافظ .....وعلى مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جَوْدة الاستعمال من بعده، ثمّ إجادة الملكة من بعدهما. فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة الحاصلة، لأنّ الطبع إنما ينسج على منوالها وتنمو قوى الملكة بتغذيتها"[26]، ثم يضيف قائلا:"فملكة البلاغة العالية الطبقة في جنسها، إنما تحصل بحفظ العالي في طبقته من الكلام".[27]

4.2–ما تعلق بالقدرات التمثيلية :

ونقصد بالقدرات التمثيلية ما له علاقة بحركات الملقي وطريقة وقوفه ونظره، فـ"الحركة أهم من محتوى الحديث أو حتى أسلوب الإلقاء". ولقد أثبتت الدراسات الحديثة "أنّ أثر الحركة يقدر بـ55% بينما الأسلوب له 38% والمحتوى ليس له سوى 7% فقط."[28] وهذا بلا شك أثر ذو قيمة لا ينبغي إغفاله، فـ"كما أنّه في عالم الجمال الحركيّ يتبدّى الجمال من خلال المهارة الجسمانية دون كلام، فإنّ عالم

الإنسان العاطفي يتجاوز أيضا مدى اللغة والمعرفة"[29]، ومنه فلقدرة المتكلم على استخدام حركته الجسمية بطريقة أكثر تأثيرا، أثر بالغ الأهمية في التاثير على عالم العواطف والتوجهات النفسية للمتلقين.

إنّ لهذه الاستنتاجات ما يفسرها عمليّا فـ"من المعلوم أن الناس يتذكّرون ما يرونه أكثر مما يسمعونه ومن هنا كان الأثر العالي للحركة...والإشارات والحركات لها معان يميل الناس إلى تفسيرها بشكل طبيعي وتلقائي مما يجعل أثرا كبيرا للحركة".[30]

واستجابة لكل هذه المعطيات يليق بالخطيب أن تتلاءم حركاته، وتعابير وجهه وصوته مع مضمون كلامه، وإنّ أهم ما يمكن أن يعزّز المعنى أو يوضحه أو يشرح المقصود، هي حركات أعضاء الجسم: كاليدين والرأس والشفتين والعينين، فمن شأن كل تلك الأعضاء أن تسهم جميعها في لفت انتباه المتلقي وربطه بالموضوع، وإشعاره بأهميته في حلقة التواصل، وبأنه مقصود بالرسالة، ولكي يكون التأثير في كل فرد من جمهورك على الصورة التي تحب عليك أن تلتزم بالنصائح الآتية:"

-إذا كنت خائفا فانظر إلى جباههم وليس إلى عيونهم.

-انظر إلى الجالسين في الأطراف وليس إلى الذين أمامك فقط.

-انظر إلى جميع الحضور ولا تركز على بعضهم.

-أشعر كل واحد منهم وكأنك تتحدّث إليه شخصيا.

-توقّف بعينيك عند كل شخص ثلاثا إلى أربع ثوان، ثم انتقل إلى غيره (أو انظر إليه لجملة كاملة أو فكرة قصيرة ثم انتقل إلى غيره).

-إذا كنت ستقرأ (ولا نحبذ القراءة) فالأفضل أن تقرأ لفترة ثم ترفع عينيك وتنظر للجمهور لفترة بدلا من رفع النظر بين كلمة وأخرى).

-الابتسامة قبل بداية الحديث لها تأثير سحري في ارتياحك وارتياح الجمهور.

-لا تنظر إلى الأرض طويلا.

-لا تنظر إلى السماء أو السقف طويلا.

-تذكّر أنّ نظرك للجمهور عَينًا بِعَيْنٍ يعكس ثقتك بنفسك ويزيد انتباه الجمهور ولا شيء يكسر التواصل معهم كعدم النظر إليهم. "[31]

ولنا أن نتصوّر خطيبا يقول من درر الشعر والنثر ما شاء الله، إلا أنه لا يمثّل للمعاني ولو بحركة خفيفة، فتراه مسمّرا في مكانه سادلا ذراعيه مركزا نظره في زاوية واحدة من الجمهور، والنتيجة طبعا هو انصراف الجمهور عن الرسالة وانشغالهم بغيرها حتما.

5.2–ما تعلق بالصفات الشكلية :

يستحسن بالنسبة للخطيب أو الملقي عند مواجهة الناس أن يكون حَسَن الشكل والهندام، ظاهر الهيبة، نظيف المظهر، وذلك كلّه شرط لازم، لأنّ توافر مثل هذه الصفات يساعد الخطيب على نيل احترام الناس، ويسهّل عليه مهمة إقناعهم. فمن كان هندامه غير لائق بوضعية التواصل، كان مدعاة للسخرية أو الاستخفاف، وربما صرف نظر المتلقين ومن ثمّ اهتمامهم عن الموضوع، ودفعهم للاهتمام بالتعليق أو إبداء الملحوظات حول الشكل، دون الاهتمام بجوهر الموضوع. وهذا أمر لا يكون أبدا في صالح الملقي.

6.2–ما تعلق بالقدرات العقلية :

يجمل بالخطيب أن يتمتع بذكاء عال، يسعفه في اختيار أكثر المواضيع تأثيراً وملاءمة لموقفه، وأقوى الأساليب وأفضلها مناسبة للموضوع . فالهدف الأساس من الإلقاء هو الإقناع الذي "هو كسب تأييد الأفراد لرأي أو موضوع أو وجهة نظر معينة، وذلك عن طريق تقديم الأدلة والبراهين المؤيدة لوجهة النظر، بما يحقق الاستجابة لدى الأفراد".[32]

كما يعينه ذكاءه على مواجهة الحشد، والتمالك أمامه، بقوّة الحافظة وسعة الثقافة وروعة التمثيل والاستشهاد، مما يشحن فيه سرعة البديهة وقوة الردّ على شوارد الأسئلة ونوادر المفاجآت.

والمقدرة الإقناعية من القدرات العقلية، والسمات الأساسية للملقي المؤثّر. وتتضمن مجموعة من المهارات أو السّمات نذكر منها:

أ–القدرة على التحليل والابتكار: وتعني أن يكون الملقي قادرا على إدراك العلاقات بين العناصر المكوّنة لفكرته، وأن يكون قادرا على تحليل هذه العلاقات؛ وذلك ليستطيع ابتكار مزيد من العلاقات والتوصّل إلى معانٍ معيّنة، تؤيّد فكرته، وتحقّق مزيدا من الإقناع.

ب–القدرة على العرض والتعبير: فأسلوب العرض يلعب دورا كبيرا لجذب الانتباه... وفي هذا المجال فإنّ الملقي يمكنه أن يبدأ بطرح عدد من التساؤلات التي تغطي إجاباتها الموضوع المراد نقله للأفراد وإقناعهم به. وهذا الأسلوب يتيح للمستمعين الفرصة للتفكير والمشاركة في الحديث".[33]

7.2–ما تعلق بالصفات الخُلُقيّة :

"ولعلّ هذا من أهم صفات الخطيب المتميّز: فإنّ تحسّس المشاعر وصدقها، وأمانة النقل، وصدق الحديث والعاطفة، أمور لا بدّ من توافرها لدى الخطيب الجيّد".[34]

ومن كمال تأثير الخطيب في مستمعيه أن يكون حَسَنَ السيرة، مَرْضيَّ الأخلاق، حيث يكون الفعل منه صورة صادقة لأقواله؛ لا يدْعوهم إلى فضلٍ لا يأتيه ولا ينهاهم عن شرٍّ كلُّه فيه. ومثال ذلك من يدعو إلى السماحة وهو شحيح، ومن يحثّ على التضحية والإيثار وهو عبد الأنانية والأثَرة، ومن يستدرج متلقّيه بقوله إلى الفضائل، وهو بفعله منغمس في الرذائل. فما أشد مقْتَ مَن يحَدّثُ الناس بما لا يفعل، ويحثّهم على ما لا يؤمن به.

إنّه المقْتُ الذي أكْبرَه اللهُ سبحانه وتعالى وهو يشنّع على عباده هذا الانفصام بين الأقوال والأفعال، إذ قال عزّ مِن قائل: ﴿يَاأَيُّها الذينَ آمَنُوا لِمَ تقُولُونَ ما لا تَفعَلونَ كَبُرَ مَقْتًا عِندَ اللهِ أنْ تَقُولُوا ما لا تَفعَلُون﴾ (الصف، الآيتان 2 و3).

خاتمة:

وخلاصة القول:

–إنّ التحكم في المواصفات المذكورة أعلاه يعدّ دعامة مهمّة في سبيل التأثير بواسطة اللغة ونقل المعارف والتحكم في المواقف المتنوعة في الحياة العلمية والمدرسية بصفة خاصة.

–على طلبة العلم، والمتدرّبين في المدارس العليا للأساتذة، والباحثين الجامعيين، الانتباه إلى هذه المواصفات وإيلائها الاهتمام البالغ قصد التمكّن من أدوات الإقناع والإمتاع والتواصل الفعال.

–نرى من الضروري تدريب الطلبة على الإلقاء، ابتداء من السنة الجامعية الأولى، واستغلال حصص الأعمال الموجّهة والأعمال التطبيقية وتقديم العروض في المواد المختلفة، وجعلها فرصة سانحة لتقديم التوجيهات والنصائح للطلبة ليتمكنوا من مواجهة الجمهور بتمكّن واقتدار.

–تعزيز المعارف النظرية حول الموضوع بتدريبات دورية على الإلقاء الممتع وذلك بتكليف الطلبة في أقسام اللغة العربية خصوصا بحفظ واستظهار نصوص مختارة من الشعر والنثر واستحسان الإلقاء الجيد وتثمينه بالعلامات الإضافية في الأعمال الموجّهة.

هوامش:

[1] هداية هداية الشيخ علي إبراهيم: الحاجات اللغوية لدى مستخدمي اللغة العربية في المواقف التواصلية الشفهية والكتابية، (1433ه)، المعهد العربي للغة العربية، (المملكة العربية السعودية)، ص04.

[2] عبد الواحد عسر: فن الإلقاء، (1993)، الهيئة العامة المصرية للكتاب، (مصر)، ص05.

[3] المرجع نفسه، ص06.

[4] خالد توكال مرسي: فن الإلقاء والتحرير الكتابي، (2008)، مكتبة الآداب، (مصر)، صص13-14.

[5] سعيد وعزوز: فن الإلقاء الشعري مقوماته ووظيفته، (2008-2009)، المركز التربوي الجهوي، شعبة اللغة العربية، (مراكش، المغرب)،: ، تحت إشراف د.محمد زوهير، ص04.

[6] المرجع نفسه، ص06.

[7] دانييل جولمان، الذكاء العاطفي، تر:ليلى الجبالي، (2000)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص68.

[8] المرجع نفسه، ص64.

[9] وليم ج، ماكولاف: (د.ت)، فن التحدث والإقناع، دار المعارف القاهرة، صص16-23.

[10] الفقي، محمد أبو زيد، الحاجز النفسي: دراسة في الخطابة العملية، (2003)، دار البيان، القاهرة، ص 08.

[11] طارق السويدان: فن الإلقاء الرائع، (2003)، شركة الإبداع الفكري، الكويت، ص169.

[12] المرجع نفسه، 169.

[13] المرجع نفسه، 182.

[14] خالد توكال مرسي، مرجع سابق، ص32.

[15] طارق السويدان، مرجع سابق، ص183.

[16] المرجع نفسه، ص183.

[17] محمد الشريدة وفريال هديب: التحدث بين النظرية والتطبيق، (2010)، (دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد03، (العدد37)، ص643.

[18] جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، (1990)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص26.

[19] طارق السويدان، مرجع سابق، ص190.

[20] فخري محمد صالح: اللغة العربية أداء ونطقا و إملاء وكتابة، (1994)، دار الوفاء للطباعة والنشر، المنصورة، القاهرة، (مصر)، ص47.

[21] فخري محمد صالح، ص77.

[22] المرجع نفسه، ص77.

[23] المرجع نفسه، ص77.

[24] المرجع نفسه، ص78.

[25] المرجع نفسه، صص79-84.

[26] ابن خلدون: المقدمة، (2004). دار البلخي، ط1، دمشق، (سوريا)، ج2، ص406.

[27] المرجع نفسه، ص407.

[28] طارق السويدان، مرجع سابق، ص194.

[29] دانييل جولمان، الذكاء العاطفي، تر:ليلى الجبالي، (2000)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص63.

[30] المرجع نفسه، ص194.

[31] المرجع نفسه، ص199.

[32] خالد توكال مرسي، مرجع سابق، ص34.

[33] المرجع نفسه، ص34-35.

[34] طارق السويدان، مرجع سابق، ص28.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 263 - 275 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

معالم الإبداع اللغوي في القصة القصيرة جدا: قراءة في نصوص قصصية مختارة

Features of Linguistic Creativity in the Very Short Story –Read the Selected Short Stories–

أسماء بن قري / Asma Benkerri *
جامعة محمد البشير الإبراهيمي. برج بوعريريج/الجزائر
University of Mohamed El Bachir EL Ibrahimi.BBA/Algeria
. Asma34bb@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/03/22	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

انتشرت القصة القصيرة جدا انتشارا واسعا في العالم عامة وفي المغرب العربي خاصة ، وذاع صيتها في المجلات الثقافية والملتقيات العلمية ، لذا عدت من ابرز سمات الفن السردي ، تميزت بمرونتها وقدرتها على استيعاب المعلومة وإيصالها في أقل وقت ممكن ، إذ تعد خصيصة أدبية من خصائص هذا العصر ، فشكلت ظاهرة بارزة لا يخطئها القارئ المتعمق ، ومن هنا بدأت تتوغل في الساحة الأدبية تحت مسمى(القصة القصيرة جدا). بيد أن هذا الجنس السردي ارتبط بتقنيات جديدة تستند لمرجعية ثقافية فكرية تكسب الخطاب القصصي نكهة دلالية تحيله لظروف العصر وثقافة كتابها الذين ينزاحون إلى تقنيات لغوية فنية مكثفة ومقومات جمالية تتضمن معنى المفارقة والسخرية والتهكم من الواقع المسكوت عنه ، ليتخذها القاص وقودا للقصة القصيرة جدا فيبحر فيها بقلمه إلى مرافئ الإبداع، ويسعى هذا المقال الوقوف على معالم الإبداع اللغوي في القصة القصيرة جدا انطلاقا من نماذج قصصية مختارة للعديد من الكتاب أمثال: حسن البطران ، منى صبري ، حسين الناصرة ، عبد الرحيم التدلاوي ، حسن برطال ، شيمة الشمري.

الكلمات المفتاح: قصة قصيرة جدا ، لغة ، تكثيف ،انزياح ، مفارقة ، رمز.

Abstract :

Very short story spread widely in the world in general and in the Arab Maghreb in particular, and became famous in cultural magazines and scientific forums, so I considered one of the most prominent features of the narrative art, characterized by its flexibility and its ability to absorb and communicate information in the least time possible, as a literary characteristic of the characteristics This era,

* أسماء بن قري asma34bb@gmail.com

formed a prominent phenomenon is unmistakable readerIn-depth, hence began to penetrate into the literary scene under the title (very short story). However, this narrative genre has been associated with new techniques based on intellectual cultural reference, which gives the narrative discourse a semantic flavor that conveys it to the circumstances of the times and the culture of its writers who are displaced to intensive linguistic techniques and aesthetic components, including the meaning of irony, irony and sarcasm of the silenced reality.For him, the storyteller takes fuel for the very short story and sails the pen to the ports of creativity.

This article seeks to identify the features of linguistic creativity in the very short story based on selected story models of many writers such as: Hassan Al-Batran, Mona Sabri, Hussein Nazareth, Abdul Rahim Altdlawi, Hassan Bartal, Shima Shammari.

Keywords: very short story, language, condensation, displacement, paradox, symbol

مقدمة:

تعد اللغة من السمات الأساسية التي يحقق بها الإنسان وجوده ، باعتبارها الأساس المتين الذي يشكل التواصل بين الأفراد لما تملكه من ترجمة لنتاج الفكر وخوالج النفس ، فهي كما يقول محمد داني:"الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير ، هي أول شيء يصادفنا وهي النافذة التي من خلالها نطل ومن خلالها نتنسم ، وهي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب ، والجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الآفاق ، وقد عرف الإنسان العالم يوم عرف اللغة "[1].

بناءا على ذلك اتخذت اللغة مناطا للكتابة والتأليف حيث اتخذها الكاتب كقاعدة أساسية للتعبير عن خلجات نفسه إذ تشكل " الوعاء المادي الذي يكتسب فيه البناء القصصي وجودا واقعيا فالبعد اللغوي هو البؤرة التي تنطلق منها الأبعاد الأخرى وترتكز عليها"[2]، بحيث تصبح اللغة منتجة ، تستدعي قراءة واعية لما تحمله من دلالات مختلفة منبثقة من لغة موحية ذات نسيج داخلي متماسك سواء كان هذا النسيج على المستوى السطحي أو على المستوى العميق ، وباعتبار الشعرية هي تتبع للغة واستنباط قوانينها وجمالياتها ، فهي حسب حسن ناظم:" محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحادثة للأدب

بوصفه فنا لفظيا ، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية فهي إذا تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي بغض النظر على اختلاف اللغات"[3].

تستدعي خاصية الشعرية خطابا أدبيا واعيا فريدا من نوعه لتستنطق خصائصه وتميزه عن باقي الخطابات بحيث يوحي النص بقدرة إبداعية واعية قادرة على التحكم في اللغة ونسج مفرداتها لتحلل هذه القدرة الإبداعية بفاعلية قرائية منتجة .

ولهذا البعد في القصة القصيرة جدا خصوصية أكثر في إثارة ذهن القارئ واستفزازه ، حتى أصبحت معيارا للتقبل والقراءة " بسبب كثافتها الشديدة واقترابها من لغة الشعر في أجواء تعبيرية ورمزية سواء على صعيد الجملة التي تنتج صورا ومجازات أو على صعيد الدلالة العامة التي تنتجها القصة كلها"[4].

تتجسد هذه الخصوصيات بتوفر لغة قصصية مبدعة لها تقنياتها الخاصة بها لتنشئ علاقة تفاعلية مع مبدعها وقارئها فبي نفس الوقت ، لأن "العلاقة بين المبدع ولغته وأساليبها علاقة ينبغي أن تكون حميمة وجدلية ، لأن اللغة هي أداة للتوصيل ، وهي القابلة للتفجير الجمالي عندما تكون لغة في النصوص الإبداعية ، من هنا غدت القصة القصيرة جدا من الناحية التجنيسية تميل إلى اللغة الشعرية ، وفي الوقت نفسه تحافظ على سرديتها، ومن ثم تحقق لنفسها جماليات عليا وهي تتداخل مع أجناس وأنواع أدبية وفنية جديدة"[5].

إن الوقوف على لغة القصة القصيرة جدا وعلى معالم الإبداع فيها يعتبر كشفا عن العمل القصصي وعن وعي الكاتب بلغته " وإدراكه لدورها وضرورة تحولها بالواقع المعرفي في عالم الوقائع إلى التشكيل الفني "[6]فالقاص لا ينقل الواقع حرفيا كما هو أو يقدم كل شيء جاهز بل يصوغه بأساليب فنية جمالية تضفي عالما خياليا على القصة مع المحافظة على مضمون الفكرة لأجل إنشاء علاقة تفاعلية مع القارئ .

هذا الطرح يؤدي إلى التساؤل : -إلى أي مدى تكمن فعالية لغة القصة القصيرة جدا لأجل بناء نص قصصي فريد من نوعه ومتميز فنيا وجماليا ؟

-وهل استطاعت ذات القصة بلغتها الفنية أن تستهوي المتلقي لنص مؤثث لغويا؟.

أولا-القصة القصيرة جدا:(التشكل والظهور)

ظهرت القصة القصيرة جدا في منذ منتصف القرن العشرين ، وربما قبل ذلك مع قصص جبران خليل جبران في مجموعته "**المجنون والتائه**" لكنها لم تصنف كقصص قصيرة جدا ، فالحكاية القصيرة

جدا وجدت منذ وجود الإنسان العربي مع النوادر والطرائف والمثل والحكاية ، وحسب الاطلاع فإن هناك حكايات في انفعالات التراث وعلى ذكر ما هو مألوف ومتداول بين الباحثين أن القصة القصيرة جدا بدأت " حينما ترجم فتحي العشري رواية" **انفعالات** " ل" نتالي ساروت عام 1972 بانحراف نوعي مغاير قصص قصيرة جدا"[7].

تعتبر القصة القصيرة جدا جنس أدبي مستحدث في الساحة الثقافية والأدبية "تمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والانتقاء الدقيق ، ووحدة المقطع ، علاوة على النزعة القصصية الموجزة و المقصدية الرمزية المباشرة والغير مباشرة "[8] إذ يقول عنها الناقد المغربي محمد معتصم : " القصة القصيرة جدا اختيار إيديولوجي فني يعبر عن طموح جميل "[9].

ومن المعترف به أن القصة القصيرة جدا حظيت بمكانة خاصة ، لأنها تتلاءم مع عصر التقنية والسرعة والاختزال "بحيث أنها عدت جنسا أدبيا مهما في سياق التحولات الإبداعية خلال القرن العشرين ، في الانعتاق من الاشتراطات الفنية لكتابة القصة القصيرة لنقل الأحاسيس تبعا لاستيعاب ا العصر ، إذ تم نقل الإيقاع البطيء للحدث إلى الإيقاع الحاد للرؤيا "[10].

لقد حاول التجريب الذي انتهجه كتاب الرواية الجديدة وتيار الوعي تخطي كل ما هو نمطي وسائد وتجاوز كل ما يقود إلى الاجترار والتكرار " لخلق هزة تؤدي إلى تغير في شعور القارئ واتجهت نحو متغير جمالي جديد .. واقتربت لغة القصة من اللغة الشعرية ذات الإيحاءات المختلفة "[11] ، من هنا أصبحت القصة القصيرة جدا "معنية بتكنيك إيحائي ، لغوي ، درامي يفرض على عناصرها واجبا مشتركا ذا حدين ، حده الأول المحافظة على روح الاشتعال والتوهج ، وحده الآخر تقديم هذا التوهج بكلمات قليلة بحيث أن لكل كلمة بوحها الخاص المنسجم مع الكلمات الأخريات "[12].

وحتى يصل المبدع إلى روح التوهج اللغوي الفني القصصي الجمالي ، لابد له من تقنيات لغوية تمكنه من الوصول إلى نشوة الإبداع وروح التميز ليصبح ما أنتجه نصا مفتوحا متعدد الدلالة وهذا يستدعي فنانا متمرسا قادرا على إنتاج فضاء تشكيلي خلاب ، مقوضا لأسس الفن القصصي التقليدي ومجسدا لنبرات الراهن المتشظية والطاقات المستلبة بعبارة ضيقة ورؤية متيعة وبلغة راقية .

نجد الخطاب القصصي القصير جدا ذا بعد بلاغي عميق ، حيث " تتجلى فيه الاستعارة بشكل مكثف ومثير للانتباه فيتعدى توظيفها مستوى الكلمة والجملة إلى مستوى النص والخطاب ككل"[13]حيث تتجاوز اللغة البنية السطحية لتنقل القارئ إلى البنية العميقة التي تضمن انسجام النص

وفاعليته ، فالتشكيل القصصي القصير جدا عبارة عن نظم وتأليف مليء بالاستعارات القائمة على الإبداع ،" وكل إبداع خروج وتجاوز للمألوف ، وكل تجاوز للمألوف هو تجاوز للمعنى إلى الدلالة "[14]، بمعنى أن القاص عندما يكتب نصا قصصيا قصيرا جدا فإنه لا يعتمد على اللغة التقريرية العلمية المألوفة ، وإنما يعتمد على اللغة الحية الموحية ذات الترميزات المشفرة التي تنبع من ذات الكاتب وتتماشى مع ظروف عصره .

ثانيا– خصائص اللغة القصصية القصيرة جدا:

أ–النمو والحركية: تتصف اللغة القصصية القصيرة جدا "بصفة النمو والحركية يراعي فيها البنية الصرفية ، وترتيب الفونيمات ضمن سياق تركيبي معين ، وتحافظ على العلاقات النحوية الوظيفية حيث الأفعال تقدم وظيفة داخل الجملة ، وتؤدي المعنى المناسب لها ، حينها تكون اللغة مولدة تؤدي المعنى الدلالي الذي يستفز القارئ ويدفعه إلى إعادة القراءة والتأويل"[15]، فكلما كان القاص على دراية بالنحو والصرف والقوانين اللغوية ومعرفته لوظيفة الأفعال ووضعها في مكانها المناسب بدقة كلما تماسك البناء القصصي وأصبح أكثر تركيزا ، حيث يقول عنها جميل حمداوي:"كلما كانت القصة القصيرة جدا مبنية على الجمل البسيطة ذات المحمول الواحد ، وابتعدت عن الجمل البسيطة ذات المحمول الواحد ، وابتعدت عن الجمل الطويلة ذات المحمولات المتعددة كانت القصة القصيرة جدا أكثر تركيزا واقتضابا واختزالا وانبهارا للقارئ وإدهاشا له "[16].

ب– الإلمام الكافي بأساليب العربية: إن أهم ما يمكن أن يتوفر للغة هذا النمط من القص من شروط وخصائص وهو "الإلمام الكافي بأساليب العربية خبرها وإنشائها والصيغ التي تحقق بها هذه الأساليب مع معرفة بأغراضها الحقيقية ، وما تخرج إليه من معاني مجازية ، التي يحسن فيها التقديم والتأخير "[17]، فضلا عن التعرف على معاني حروف الجر وحروف العطف وفهم المجاز بأنواعه وشروطه ، حتى يتسن له إنشاء نص قصصي قصير جدا شكلا ومضمونا وأكثر تركيزا وتكثيفا ليتميز عن القصة القصيرة وعن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

ج– الاهتمام بعلامات الترقيم: ولعل من أهم المكونات الأساسية التي تقوم عليها القصة القصيرة جدا :" الاهتمام بعلامات الترقيم وتطويعها سيميائيا لخدما أغراض الكاتب ونواياه الإبداعية والتصويرية ...فهناك من يتحرر منها ويرفض الوقفات المفرملة ويتمرد على ضوابطها ثورة وانزياحا وجرأة ، وهناك من يحترم علامات الترقيم أيما احترام ويضعها في أماكنها المناسبة."[18] ، إذ تساهم هذه العلامات

في تكوين النص تركيبا ودلالة ، ويلاحظ أن كثير من كتاب القصة القصيرة جدا ،" يكثرون من علامات الحذف الثلاث والفاصلة من أجل تحقيق التكثيف والإيجاز وخلق الجمل القصيرة المتتابعة سرعة وإيقاعا"[19].

ثالثا–القصة القصيرة جدا ومعيار التلقي:

من أفضل القصص القصيرة جدا تلك التي تستهوي عقل القارئ وتنشئ معه علاقة تفاعلية إيجابية ، وتعمل على إثارته دلاليا وجماليا ، إذ أن " الوعي بالكتابة القصصية القصيرة جدا هي الكتابة نفسها ، وإدراك مقصدية النص القصصي جدا من طرف المتلقي ، هي مرحلة أساسية لنجاح العمل القصصي القصير جدا ، لأن منه يبدأ العمل وإليه ينتهي بعدما يمر بعملية القراءة من طرف القراء"[20] .

إن القصة القصيرة جدا جنس أدبي يشترك في إنتاجه القاص والقارئ بواسطة اللغة التي تساهم في بناء الحدث ورسم الشخصية وفق فضاء سردي مكثف يمنحها هويتها وخصوصياتها ، لتمنح النص القصصي فضاء تشكيليا جديدا ، يستنطقه القارئ " فاللغة حمالة أوجه تساعد على خلق الحوارية فيما بينها من جهة وفيما بين المتدخلين لقراءتها من جهة أخرى ، وهكذا تتعدد مدلولاتها بتعدد متلقيها "[21].

يقوم مرسل القصة وهو القاص الذي يوجه رسالة بخلق مشاهد حية عن طريق إحكام سيطرته على اللغة بأسلوب تقني يراعي فيه الوضع الاجتماعي ليبصر من خلاله المتلقي، وهو المرسل إليه، هذا المتخيل السردي ليفتح المجال للتأويل.

ومن هذا المنطلق تظهر لغة القصة القصيرة جدا على فضاءات رحيبة تبين مهارة القارئ وتمكنه من الغور خلف النص ليغوص بمخيلته في الخطاب القصصي ، وفي هذا يقول جميل حمداوي :"إن القارئ لا يخلق شيئا من فراغ بل يعمد على ما جاء في العمل القصصي وما أوحى به القاص من خلال اللغة ، لأن اللغة هي المعبر الذي يؤدي إلى ما بعد النص ، يعني أن المتلقي يخترق حاجز الكلمات والجمل المعزولة عن سياقها للوصول إلى المعنى "[22].

وبما أن اللغة هي تعبير عن أفكار ومعارف نميز بها خطابا من الخطابات الأدبية خاصة، لذا " فمن بين خصوصياتها في القصة القصيرة جدا الشعرية ، وحتى تتحقق هذه الشعرية لابد من أن يسخر المبدع طاقاته بتأن شديد في التعامل مع المفردات والتراكيب اللغوية"[23]، بطريقة فنية مغايرة تتميز بخرق المألوف وتجاوز الجاهز بالتلاعب العبارات والأساليب وحسن توظيف الفراغات التي تدغدغ أفق القارئ وتفتح مساحة لا حدود لها من القراءات والتأويلات .

إذا تضفي اللغة القصصية الجمالية على النص القصصي القصير جدا تميزا وتفردا أدبيا يضاهي الأجناس الأخرى بل ويفوق عليها انزياحا وعصرنة ورواجا ، وذلك بفضل التنويع في معالم الإبداع اللغوي ، فاللغة تنقل النص من دائرة البناء التركيبي إلى البناء الدلالي العميق ، فهي ذكية في نسج عناصر قصصية جمالية دون النفاذ إلى لغة الشعر بصفة كلية ، حيث حافظت على واقعتها السردية بالرغم من التماس بينها وبين لغة الشعر .

رابعا–معالم الإبداع اللغوي في القصة القصيرة جدا:

تتجلى معالم الإبداع في النص القصصي القصير جدا في خطابه البلاغي والمرتبط باستخدام اللغة استخداما بلاغيا بحيث تؤدي دلالات ومعاني تزيد النص قوة وجمالا ، وتعبر عن المعنى خير تعبير ، ومن بين معالم الإبداع اللغوي التي يتفنن القاص في توظيفها هي:

1–التكثيف:يعد التكثيف أحد أعمدة القصة القصيرة جدا ، فانطلاقا من الحذف واستخدام النقط المتتابعة والجمل القصيرة المتراكمة ، ومن مقولة خير الكلام ما قل ودل يتحقق التكثيف ، الذي يقول عنه حسين المناصرة:" ليس بوسع القصة القصيرة جدا إلا أن تتعامل مع اللغة من منظور التكثيف الحاد ، فتغدو لغتها محدودة جدا من حيث عدد الكلمات ، لكنها في الوقت نفسه تحيل إلى عالم شاسع من خلال الإيحاءات والدلالات"[24].

يؤدي التكثيف إلى توليد دلالي منفتح يجعل اللغة تنحرف على اللغة العادية فيصبح المعنى أكبر بكثير من حجم الكلمات ، "فاللغة لا تعكس طرق تفكيرنا فحسب ، وإنما تؤثر على مدارك القارئ وعلى طرق تشكيل مفاهيمه فضلا على ذلك فإن "القيمة الحقيقية للمعنى ليست في طول العبارة ، بل في الكثافة اللغوية، واللغة التي تعتمد على الجمل الفعلية الضاجة بالحركة من أهم السمات العامة في القصة القصيرة جدا لأنها محشوة بالدلالات ذات الكثافة اللغوية الموحية ، وفيها يبتعد عن الوصف والإطناب لأنها تسعى إلى تفسير دلالات المضامين التي اختبأت وراء هذه التقنيات التي قد تملك وراءها مضامين ومدلولات سياسية ودينية ، لا يجرأ الكاتب على البوح أو التصريح بها "[25]

ويظهر ذلك في قصص القاص الكبير حسن البطران الذي يعد من أبرز كتاب القصة القصيرة جدا احتراما لقصر حجمها إيجازا وتكثيفا وحمولة دلالية ، ويتجلى ذلك في قصة (خباثة مبطنة) يقول :**"ابتسم ... غادرت المكان"**[26]

تتكون هذه القصة القصيرة جدا من سطر واحد تضمن ثلاث كلمات مركبة من فعلين (ابتسم، غادرت)يدلان على الحركة والتوهج ما يزيد لدى القارئ طاقة خيالية حافلة بالدلالات.

كاما يظهر في المجموعة القصصية "فهم لاحق " وهي سلسلة تصدر عن دار حمارتك العرجا الإلكترونية ، في قصة (عودة) لمنى صبري تقول :"**بلحظة استوقفني مشهد بعد غربة لسنوات..نسيت أو تناسيت بعض المعالم والشخوص ... وكأنهم ربي من قبل ...نظرت لساعتي أتفقد التاريخ والتوقيت ... أين أنا ؟!.. في حلم ؟أم عادت ذاكرتي المفقودة؟**"[27].

يتجلى في هذه القصة الحذف والإضمار وذلك من خلال توظيف النقط المتتابعة ، التي تحفز المتلقي لسد الفراغات فهو توظيف قصدي واع توظفه القاصة لتكثيف المعنى تفاديا للإطناب ومراعاة لحجم القصة القصيرة جدا ، وتمويها للقارئ في الوقت نفسه وإدهاشا له ليفتح مجالا للكشف والتأويل ، كما وظفت الأغراض الإنشائية في المتن السردي على شكل علامات تعجب واستفهام حتى"تتنوع وظائف كل علامة من هذه العلامات مستفيدة من ضبط إيقاع الألفاظ والجمل والعبارات "[28].

2-الانزياح اللغوي: يعد الانزياح تقنية من تقنيات الكتابة الفنية القصصية في القصة القصيرة جدا فهو خصيصة مهمة في إثراء الدلالة " ذلك أنه يعطي المفردات والتراكيب مداليل جديدة"[29] ، ويعرف بأنه :" ذلك الملفوظ الذي ينهك القواعد المألوفة ويكون هذا الانحراف مقصودا ومتعمدا ، ومن القصيصات المعبرة عن ذلك (تسلية) لشيمة الشمري تقول:"**مساء كان حزينا ... تراسلا كثير... فرح بها .. شعرت بقربه.. تعلقت به .. صباحا تجاهلها.!**"

يلاحظ أن ثمة انزياحا تركيبيا للاختصاص (**مساء كان حزينا... صباحا تجاهلها**) بتقديم ظرف الزمان أو المفعول فيه على الفعل والمفعول به ، أو بتقديم الفضلة على العمدة لوظائف فنية وجمالية وإيحائية"[30].

3-التتابع:يستند الكاتب في تحبيك قصته القصيرة جدا إلى توظيف إيقاع سردي، " يتميز بالسرعة والإيجاز وكثرة التعاقب في تسلسل الأحداث، وتتابع الأحوال والحالات، ومن الأدلة على ذلك الإتباع الفعلي وكثرة الاسترسال في الجمل والأفعال التي تصور حركية الأحداث وسرعتها الانسيابية.

ومن الأمثلة القصصية المعبرة عن تتابع الأفعال وانسيابها استرسالا قصة (منسج) لعز الدين المعزي :"**كعادته يستيقظ جدي باكرا ، يغسل تعب المساء ، يغلق خلفه باب الدار القديمة ، ثم يبتلعه الحقل في كل الأحوال وتذوب الشمس ، و.. يتكور جدي ، يرتعش و... ينام** "[31].

ويستند الكاتب حسين المناصرة في مجموعته القصصية إلى توظيف تقنية توالي الجمل وتتابعها لقطة لقطة ، لأجل خلق لغة إيقاعية انزياحية تأملية تلتقط صورا تراجيدية ملفعة بعتمة الراهن ، وذلك من خلال قصة (همست ليلى) يقول:"**همست ليلى في أذن أمها فاطمة ... سأذهب إلى جدتي مريم ... ماشيا في طريق الغابة الموغلة في بعدها ومخاطرها !! لن أخش دبا ، غولا ... أو حتى ذئب !! اقتربت ليلى من جدتها المريضة ... حطت فمها على أذنها اليمنى ، همست أنت جدتي المريضة ...كنت أبحث عنك في بطن الذئب !!كبرت ليلى !! لم تعد تهمس صارت تصرخ غي وجه الجنود المدججين بالسلاح ، يقبعون عناكب الليل ...**"[32].

تمتلئ هذه الخصيصة القصصية بمزيج من الجمل المتراكبة المتسارعة من أجل خلق التوتر داخل المتن السردي كما تحمل دلالات متنامية تجعل ذهن القارئ يسير عبر وتيرة واحدة ، و ما يزيد النص تحبيكا وتعقيدا هو توظيف العديد من الألفاظ مثل (دبا ، أفعى ، غولا ، الجنود ، عناكب ...) التي تحمل معنى الاستلاب الجسدي والفكري والحضاري المدجج بفضاءات الحرب والاستغلال ، من ذلك فقد ساهمت الجمل القصير المتراكبة في تشكيل وبناء المعنى الدلالي العميق للقصة فساهم المستوي السطحي للغة في بناء المستوى العميق للنص .

لقد استطاعت هذه القصة القصيرة جدا بفضل تراكيبها اللغوية وأفعالها التي تدل على الحركة وتوالي الأزمنة والأماكن أن تمزج النص بنكهة جديدة في تصوير الواقع المعاش عامة وما يكابده المواطن الفلسطيني خاصة من العذابات والمحن وتشظيه في وسط محموم بالسلاح وأنين الحرب وفي النهاية تبرز نوايا القاص والتي هي الانعتاق من الواقع المرير للولوج إلى عالم الحلم ولعله حلم وردي يجد فيه القاص متنفسا ولهفة تبعده عن صميم الحدث ، وذلك يتجلى في رمزية العنوان (التنفس حلما).

4-توظيف الرمز:إن جل القصص القصيرة جدا ذات القيمة الفنية واللغوية والجمالية تميل إلى استخدام الرمز "إذ تحول لغة القصة ومعاجمها إلى دوال رمزية ، وأقنعة سيميائية وإيحاءات دالة ،ومؤشرات نصية مفتوحة "[33].

وقد تتنوع الرموز إلى رموز تاريخية ،سياسية ،أسطورية ،سيميائية ،ولغوية كما توظف رموز بشرية تحت أقنعة حيوانية تحيل عليها ،فاللغة في القصة القصيرة جدا كما يصفها محمد داني :" لغة إيجاز وترميز وإيحاء وحذف وإيقاعات متعددة في عبارات محدودة إلى حد أن تصبح اللغة في مجملها استعارة ومجازا "[34].

كثرت في القصة القصيرة جدا الرموز السياسية خاصة لما آلت إليه الأوضاع في العالم العربي ، ويظهر ذلك في نص (الساعة) لعبد الرحيم التدلاوي من مجموعته القصصية (وجوه مشروخة) والذي يقول فيه:" **كم الساعة ؟**

وكانت بمعصمه أنواع شتى...

أ شرقية أم غربية

إنها معطلة إلى حين ..."[35]

يرمز عبد الرحيم التدلاوي ب: **الساعة** للراهن المعتم بالانكسارات التي تعانيها الأمة العربية متمثلة في التشتت والضياع في وسط مفخخ بضجيج النزعات الدولية ، كما يرمز بكلمة **معطلة** إلى هذا الوضع المسكوت عنه في زمن المصالح الشخصية وانعدام الروح الوطنية التي لا تبشر بخير.

5-المفارقة: تعد المفارقة من أهم القواعد التي يقوم عليها القاص في بناء القصة القصيرة جدا وهي " صيغة بلاغية تعني قول المرء نقيض ما يعنيه لتأكيد المدح بما يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح وهي العنصر الأهم في تحريك شحنة اللغة باتجاه الفعل الذي يحرك بدوره أنساق الدلالات .. تسعى إلى تعميق إحساس المتلقي بالأشياء المحيطة به لتشكيل الصدمة الإدهاشية ، وتعد شكلا من أشكال القول يساق فيه معنى ما في حين يقصد منه معنى آخر غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر ."[36] تعكس المفارقة أفق انتظار المتلقي إلى ما لا يتوقعه أصلا فتدهشه بتناقضاتها ، فهي شحيحة المبنى غنية المعنى ، كما تحمل في طياتها معنى السخرية والتهكم وفي هذا السياق يقول حميد لحمداني:" تقوم السخرية بتذليل اللغة وتطويعها ببلاغة عالية من أجل خلق أشكال التهكم والاحتقار"[37]

يبرز في نص (حياة) لعبد الرحيم التدلاوي في مجموعته القصصية (طنين الشك) والذي يقول فيه :"**يمشي منشغلا بهموم الحياة ،يستظل بسور متهالك إذا بحية رقطاء تسقط حول عنقه ،رأسها مواجه لرأسه ...تصدر فحيحا ولسانها المشقوق يتراقص ... لقلب يرتجف من شدة الخوف... تنظر الحية في عين الرجل يهولها منظر البؤس يصل منهما، تتعاطف معه تلدغه... فتسقط ميتة**"[38].

نجد في هذا النص مفارقة واضحة تخيب أفق انتظار القارئ وتثير دهشته ، فبعد أن عرض القاص هول الحية وشراستها ، والكل يعرف بأن سمها قاتل، ولكن في نهاية المطاف بعد أن لدغت

الرجل حدثت نهاية عكسية وهي موت الحية من سم الرجل، وهنا يكمن جمال الإبداع اللغوي في القصة القصيرة جدا.

يلمح المتن السردي في قصص حسن برطال خاصية السخرية من الواقع البشري ، لتمرير خطاب هادف حيث يظهر ذلك من خلال هذا المقطع القصصي الذي يقول فيه :"**تصدع الجدار ثم انهار ...وللوقوف على سبب الحادث حمل الخبراء (حجيرة) وبعض العينات من الركام إلى المختبر لدراسة هذه المواد المستعملة في البناء** ."[39]

يسعى القاص إلى إبراز ملامح إنسانية مرمغة في الفساد وانعدام القيم ، كما اختصرت أزمت السياسة العربية وإدانتها ، باعتبارها مصدرا للتخريب لا للبناء ، تهدف هذه المفارقة والسخرية إلى تعرية الأسس انتقادا للواقع وكشفا عن المسكوت عنه في قالب بلاغي قصصي ، لتكون مفتاحا تأويليا للدخول إلى عالم القصة وتخليص الواقع من نبرات الراهن المستلبة في مناخات تتوق إلى مصادرة الظلم والفساد .

إن توظيف القصة القصيرة جدا لهذه المعالم الإبداعية التي تنبثق من نتاج الفعل اللغوي تستفز القارئ وتثير دهشته لتأسيس ميثاق جديد للقراءة يجعل المتلقي يهرب وفرشاته في حقائب السرد القصصي القصير جدا مما يتطلب قارئ نموذجي يحدد شفرات النص ويستنطق طاقاته الكمونية المتوارية خلفه ليعيد إنتاجه من جديد مستندا إلى خلفيات ثقافية وتاريخية واجتماعية فشدة براعة القاص في توظيفه لهذه التقنيات اللغوية يزيد من إقبال القراء عليها وبالتالي تقبلها بسرعة ورواجها . إذا ليست اللغة " ناقلة للحدث، بقدر ما هي بانية للحدث ولعناصره وموحية ومعبرة توحي أكثر مما تقول "[40]، إذ تنتقل فيها الدلالة من البعد الحرفي التركيبي المباشر إلى بعدها السياقي البلاغي والضمني.

خاتمة:

1-شكلت القصة القصيرة جدا لوحة فنية تشكيلية تدور داخل فضاء لغوي قصصي درامي يزيد القصة القصيرة جدا – باعتبارها جنس أدبي حديث –رواجا وقبولا.

2-لعبت اللغة المكثفة وتشفيراتها المرمزة دورا بارزا في جعل القصة القصيرة جدا تضاهي الأنواع الأدبية الأخرى بل وتفوقها وصفا وبلاغة ،تركيزا وتقطيرا ودلالة في قدرتها على تشكيل عوالم النص القصصي السردي بلمسات وهمسات شعرية.

3- إن إستراتيجية اللغة في القصة القصيرة جدا لا تنظر إلى النص بأنه بنية مغلقة يحمل في طياته ما يفسره فحسب ، بل تؤمن أيضا بأنه بنية مفتوحة على تعدد القراءات وتنوع الفضاءات لأجل خلق أفق جديد للقراءة لصياغة تأملات تاريخية وواقعية وسياسية وثقافية .

هوامش:

[1]_ محمد داني : جماليات القصة القصيرة جدا مطبعة البوغاز مكناس، 2015 ، ص50

[2]_ جاسم خلف إلياس : شعرية القصة القصيرة جدا ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا ، 2010 ، ص129.

[3]_ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص9.

[4]_ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا ، ص129.

[5]_ حسين المناصرة: القصة القصيرة جدا، رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص25.

[6]_ جميل حمداوي :القصة القصيرة جدا أركانها وشروطها ، دار نشر المعرفة ، المغرب ، 2013، ص64.

[7]_ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا ، ص20.

[8]_ مجلة الراوي : مجلة دورية تعني بالسرديات العربية ، رجب 1434هـ / مايو 2013 ، ص64.

[9]_ محمد سعيد الريحاني : حاء الحرية خمسون قصة قصيرة ، سلسلة إبداع ، منشورات وزارة الثقافة ، 2014، ص9.

[10]_ جاسم خلف إلياس : شعرية القصة القصيرة جدا ، ص81.

[11]_ المرجع نفسه: ص24.

[12]_ أحمد جاسم الحسين : القصة القصيرة جدا مقاربة تحليلية ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، 2010، ص45.

[13]_ المرجع نفسه: ص103.

[14]_ محمد يوب : القصة القصيرة جدا – الخروج عن الإطار - ، ط1، 2015 ، ص104.

[15]_ المرجع نفسه: ص103.

[16]_ جميل حمداوي :القصة القصيرة جدا أركانها وشروطها ، ص38.

[17]_ القصة القصيرة جدا قراءة نقدية، مجلة التربية والعلم، المجلد 18، العدد 3، 2011، ص7.

[18]_ جميل حمداوي : القصة القصيرة جدا ، أركانها وشروطها ، ص14.

[19]_ المرجع نفسه: ص16.

[20]_ محمد يوب: القصة القصيرة جدا ، ص105.

[21]_ المرجع نفسه: ص101.

[22]_ حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا ، قضايا ونماذج تحليلية، مطبعة أنفو برانت ،فاس،ط1 ،2012. ص56.

[23]_ المرجع نفسه: ص56.

[24]_ محمد داني: جماليات القصة القصير جدا، ص49.

[25]_ حسين المناصرة: القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، ص32.

[26]_ محمد يوب: القصة القصيرة جدا ، ص56.

[27]_ مؤسسة عبد الرحمان السديري الخيرية: ملف ثقافي ربع سنوي، مجلة الجوبة ، العدد 27، 2010، ص8.

[28]_ مجلة الراوي : مجلة دورية تعني بالسرديات العربية ، ص175.

[29]_ مجموعة من كتاب العرب: فهم لاحق قصص قصيرة جدا، ط1، 2015، ص21.

[30]_ محمد داني: جماليات القصة القصيرة جدا، ص32.

[31]_ أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا ، ص57.

[32]_ جميل حمداوي: آليات القصة القصيرة جدا ، عند المبدعة شيمة الشمري، مكتبة المثقف ، ط1، 2015 ، ص57 .

[33]_ جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا ، أركانها وشروطها ، ص40.

[34]_ حسين المناصرة:قصص قصيرة جدا (التنفس حلما)، قصة همسة ليلى، ص07.

[35]_ جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا ، أركانها وشروطها ، ص07.

[36]_ محمد داني: جماليات القصة القصيرة جدا، ص22.

[37]_ المرجع نفسه: ص108.

[38]_ المرجع نفسه: ص119.

[39]_ حسين المناصرة:القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، ص101.

[40]_ حميد الحمداني: القصة القصيرة جدا ، نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا ، ص48.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 276 - 291 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

هندسة معاني الخطاب اللّساني من منظور التّصور العرفاني
البنية التّصورية والأفضية الذّهنية أنموذجا–

Formation of the Meaning of Linguistic Discourse from the Perspective of Cognitive Perception –the Conceptual Structure and Mental Space as a Model–

دمني فاطيمة الزهرة[1] / أ.د بن شيحة نصيرة[2] *
Demni Fatima Zohra[1] / Pro. Benchiha Nacera[2]
مختبر الدّراسات المتعددة التّخصصات في تعليم وتعلم اللّغات.
جامعة أحمد زبانة غليزان (الجزائر).
University of Ahmed Zabana Relizane (Algeria).
fatimazohra.demni@univ-relizane.dz[1] / univ-relizane.@nacera.benchiha[2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/03/30	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

نروم من خلال هذا المقال إلى تقصي بنائية معاني الخطاب اللّساني بوصفه معرفة كامنة في الذّهن، ولا يتأتى ذلك إلّا عن طريق عمليات ذهنية وإدراكية معقدة تستوجب استحضار العديد من المرتكزات العلمية الفاعلة في تركيب البنية المعرفية للخطاب اللّساني؛ والمدعمة بالعديد من الحقول المعرفية التي تتجاذب أقطاب هذا التّصور البنائي.

فالخطاب اللّساني بوصفه معرفة كامنة في الذّهن يخضع للعديد من المراحل البنائية التي تعمل على ترصينه بطريقة علمية تجعل منه قابلا للأداء الفعلي، في إطار عملية محكمة الجوانب تهيئ له تحقيق فعاليته في الحدث التّواصلي.

وضمن هذا المسعى سنحاول رصد آلية تشكل المعاني في ضوء التّصور العرفاني، من خلال الاشتغال على القدرات العرفانية للمتكلّم لتبيان كيفية بناء المعاني داخل الخطاب اللّساني المنجز؛ وقد وقع اختيارنا على نظرية البنية التّصورية التي ترى أنّ المعنى بنية ذهنية في الدّماغ؛ أي أنّه يتشكل داخليا، ونظرية الأفضية الذّهنية؛ لما لها من

* دمني فاطيمة الزهرة: fatimazohra.demni@univ-relizane.dz

إمكانات لتأويل المعاني وفهم مقاصد المتكلّم من خلال ما تطرحه من فضاءات لا متناهية، كما أنّها تنظر في تكوّن الأبنية اللّغوية في الأذهان قبل خروجها إلى التّحقق اللّساني.

الكلمات المفتاح: اللّسانيات العرفانية، الخطاب اللّساني، هندسة المعنى، التّمثيل الذّهني، البنية التّصورية، الأفضية الذّهنية.

Abstract :

Through this study, we aim to investigate the constructivism of the meanings of the linguistic discourse as a latent knowledge in the mind. This can only be achieved through complex mental and cognitive processes. The latter necessitates invoking many effective scientific foundations in building the cognitive structure of the linguistic discourse; which are supported by many cognitive fields that attract the poles of this constructivist perception.

Linguistic discourse, as a latent knowledge in the mind, is subject to many structural stages that work to consolidate it in a scientific way that makes it capable of actual performance, within the framework of a well-rounded process that prepares it to achieve its effectiveness in the communicative event.

For this purpose, we will try to monitor the mechanism of the formation of meanings in the light of the cognitive perception, by working on the cognitive abilities of the speaker to show how to construct meanings within the linguistic discourse ; We chose the theory of the conceptual structure; which believes that meaning is a mental structure in the brain; that is, it is formed internally, and the theory of mental space; because of its capabilities to interpret meanings and understand the intentions of the speaker through the endless spaces it poses. It also considers the formation of linguistic structures in the mind before it goes into linguistic application.

Keywords: Cognitive linguistics, linguistic discourse, meaning formation, mental representation, conceptual structure, mental space.

مقدمة:

شكّلت اللّسانيات العرفانية منعرجا حاسما في الدّرس اللّساني المعاصر، فهي مبحث مهم في حقل اللّغة نظرا لما تتميز به من خصائص متنوعة في معالجة اللّغة وفق التّمثلات الذّهنية، وقد ارتكزت

اللّسانيات في معالجتها للعمليات الذّهنية والإدراكية المتعلقة باللّغة على جملة من العلوم كالعلوم العصبية، الذّكاء الاصطناعي، علم النّفس وعلم الحاسوب.

إذ تعتبر من أهم العلوم التي ترتكز على كل ما له علاقة بالتّصورات الذّهنية التي يشكّل الدّماغ المصدر الأساس لها، وتندرج منها جملة من النّظريات المختلفة التي تتناول اللّغة، وتعدّ نظريتا البنية التّصورية والأفضية الذّهنية من النّظريات التي أخذت حيزا من الطّرح، كونهما تبحثان في هندسة المعاني وتصميمها ذهنيا من جهة ، وآليات تأويلها من جهة أخرى.

وانطلاقا مما سبق ذكره تتراصف أمامنا جملة من المثيرات التّساؤلية مؤداها:

– عبر أيّ سيرورات يتم بناء المعنى؟.

– كيف تتجسد تجاربنا المختلفة في صورة تمثلات ذهنية؟

– هل كل مدخلات العالم الواقعي يمكن للذّهن أن يبني لها تمثيلا ذهنيا؟ وهل كل التّمثلات الذّهنية لها مقابل في الواقع الحقيقي؟.

– ما مدى إسهام نظرية الأفضية الذّهنية في هندسة معاني الخطابات وتأويلها؟.

وقد اعتمدنا المنهج الوصفي التّحليلي باعتباره منهجا يقوم على عملية الوصف والتّحليل ويتواءم وطبيعة الظّاهرة.

أوّلا: اللّسانيات العرفانية (Cognitive Linguistics) حدود ومفاهيم:

تُعدّ اللّسانيات العرفانية تيارا لسانيا حديثا، يهتم بدراسة اللّغة من منظور معرفي، وترتبط ارتباطا وثيقا «بالدّراسات النّفسية مثل: علم النّفس، الأنثروبوبوجيا، الذّكاء الاصطناعي، العلوم الحاسوبية، وكل العلوم التي تتصل بالمعرفة والإدراك بشكل عام، فهي تدرس الذّكاء البشري وخلفياته البيولوجية وتجلياته النّفسية وانعكاساته اللّغوية»[1].

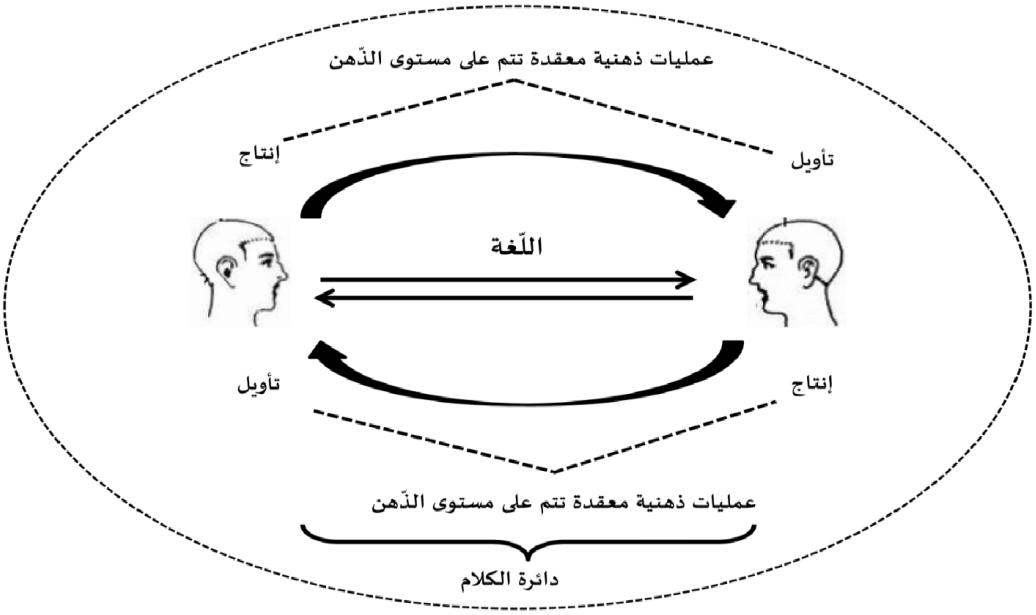
يقوم هذا العلم على «دراسة العلاقة بين اللّغة البشرية والذّهن بما فيها الاجتماعي والمادي والبيئي، أي العلاقة بين اللّغة والذّهن والتّجربة الاجتماعية والمادية والبيئية»[2]، كما تُعرّف بأنّها جملة من العلوم تدرس اشتغال الذّهن والذّكاء دراسة أساسها تظافر مجموعة من الاختصاصات التي تّسهم بشكل أو بآخر في إثراء هذه الدّراسة من منطلق أنّ اللّسانيات العرفانية تستند على العلوم المختلفة في تحقيق غايتها المنشودة[3].

وقد نهضت اللّسانيات العرفانية على نقض تيارات سابقة نقضا منهجيا بالأساس، حيث تجاوزت الدّراسات القائمة على الوصف البنوي والتّوزيعي وعلى المنهج الشّكلي وعلى المنهج المنطقي، محدثة بذلك قطيعة مع هذه الاتجاهات، فاللّغة بالنّسبة لها نشاط عرفني تتكون من تمثيلات معرفية، ولذلك كان من الأولى دراسة خصائصها الدّلالية المعرفية، وتفاعلها مع الملكات المعرفية الأخرى مثل: الإدراك والتّذكر والتّصوير والعمل والتّجسدن وتمثيل البيئة والسّياق[4]، وعلى هذا فقد شكّلت-اللّسانيات العرفانية- منعرجا حاسما في الدّرس اللّساني الحديث، محدثة تطورا ملحوظا، انتقلت من خلاله الدّراسة اللّغوية من المحايثة إلى السّياق بمختلف أنواعه.

وممّا تجدر الإشارة إليه هو أنّ العرفانيين أخرجوا الدّراسة اللّغوية إلى مجال «دراسة العمليات الذّهنية السّابقة للإنجاز بما هي تمثيلات ذهنيّة خالصة مجالها فكر الإنسان، تتحكم في الأبنية اللّغوية المنجزة»[5]؛ بمعنى أنّهم أولوا اهتمامهم للجوانب الذّهنية بوصفها الرّكيزة الأولى التي يتم على مستواها تشكل المعاني وبنائها قبل خروجها إلى التّحقق الفعلي بالأبنية والألفاظ.

ويمكن أن يختزل برنامج اللّسانيّات العرفانية في «دراسة الأبعاد العرفنيّة في التّواصل اللّغوي»[6]، فهي تهتم بدراسة الوظائف التّواصليّة في علاقتها مع العمليات الذّهنية التي يستخدمها المتكلّم أثناء العملية التّواصلية هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحاول «تركيز مزيد من الجهود للاستعلام والتّحقيق حول المعرفة اللّغوية، وعلى وجه الخصوص، محاولة بناء أوصاف مقنعة حول طبيعة وخصائص المعرفة القائمة عند المتكلّم في نفس حال تكلمه وحديثه»[7].

نستشف من القولين السّابقين أنّ اللّسانيات العرفانية تُعنى بدراسة العمليات الذّهنية للمتكلمين في إطار المواقف التّواصلية، بحيث تعمل على تفسير العمليات الذّهنية المتعلقة بإنتاج الخطاب من قبل المتكلّم وتأويله من قبل المتلقي والعكس، ويمكن التّمثيل لذلك من خلال المخطط الآتي:



الشكل: 01: مخطط توضيحي لعملية التّواصل من منظور اللّسانيات العرفانية

ثانيا: المعنى بين الذّهن والواقع:

إنّ الحديث عن هذه القضية يُشكّل إطارا يصعب فيه إيجاد أجوبة كافية، وهو ما يقودنا إلى طرح أسئلة جوهرية مفادها: هل المعنى تمثيل ذهني خالص؟ أم أنّه خاضع لتمثلات العالم الخارجي؟.

إنّ الإجابة عن هذا الطّرح تضعنا أمام أمرين لا ثالث لهما، وبالعودة إلى إطار نظرية دلالية تصورية تعتبر أنّ اللّغة الطّبيعية بنية معلومات مرمزة في الذّهن البشري، أو هي تمثيل ذهني، فالمعنى الذي تحمله اللّغة مصوغ بالطّريقة التي ينظم بها الذّهن التّجربة، ولا يمكن لهذه المعلومات المتجلية في التّمثيلات اللّغوية أن تحيل على العالم الواقعي، كما في نظريات الدّلالة الواقعية، وإنّما على عالم مسقط ناتج عن هذه البنية ووليد التّنظيم الذّهني المذكور. وإذا كان للّغة اتصال بالعالم الخارجي، فهو عبر توسط الأنساق الإدراكية، كالنّسق البصري أو السّمعي، وليس عبر علاقة سحرية بين الذّهن والعالم كعلاقة القصدية أو غيرها[8].

فالمعنى إنّما هو ظاهرة معرفيّة؛ تنتج عن العمليات الذّهنية والتّفاعلات الاجتماعية، وهو ما يؤكده "راي جاكندوف" (**Ray Jackendoff**) في قوله: «فإذا لم تكن مستعدا للتّعامل، على الأقل، مع اللّغة والذّكاء والوعي والذّات والتّفاعل الاجتماعي والثّقافي، فإنّك لن تفهم المعنى»[9].

ومنه فإنّ البشر «لا يتحدثون عن الأشياء إلّا بفضل امتلاكهم تمثيلات ذهنية عنها. فإذا لم يكن لكيان مثل ك في العالم الواقعي تمثيل في ذهن المتكلم م، فإنّ ك لا وجود له عند م، أو ليس في متناول م، فلا تمكن الإحالة عليه في قول معين، ولذلك فليس وجود ك الواقعي شرطا كافيا لقدرة م على الإحالة عليه، كما أنّ الوجود الواقعي ليس شرطا ضروريا، إذ هناك عدد من الكيانات يحيل عليها المتكلمون وليس لها مقابلات ملائمة في العالم الواقعي، كالكيانات في الصّور الذّهنية والأحلام والهلوسات. إنّ الإحالة إذن؛ علاقة قائمة بين التّعابير اللّغوية وبين تأويلات المتكلمين للعالم الخارجي، حيث يكون التّأويل ناتجا عن تفاعل بين الدّخل الدّاخلي والوسائل الصّالحة لتمثيله داخليا»[10].

فالمعنى إذن «ليس فقط وليد لحظة معينة بما يصاحبها من صوت وصورة، ولكنّه أيضا حصيلة المواقف الحية التي يمارسها الأشخاص في المجتمع»[11]، وتأكيدا لهذا الطّرح يقول "عبد الرّحمان طعمة": «يجب أن ننظر إلى المعنى بوصفه متأصلا في التّجربة؛ ممّا يعني أنّ المعنى اللّغوي يتكامل مع جوانب التّجربة أو الخبرة الأخرى»[12].

وهذا يدل على أنّ مشروعية المعنى تُكتسب أيضا من العالم الواقعي والتّجربة، ذلك أنّ المعاني لا بد أن تستند إلى أنساق واقعية يستطيع الذّهن استحضارها أثناء عملية البناء، بمعنى؛ لابدّ من الرّبط بين العمليات الذّهنية والتّجربة الجسدية المستقاة من الواقع، لأنّ هناك تعاملا مشتركا بينهما –المعاني لا تكمن هويتها ولا بنيتها إلّا من خلال تجذرها في الواقع–[13].

وفي طرح مخالف يبين "جاكندوف" أنّ العديد من المعطيات التي تخص التّجربة تتحدد كيفية دراستها بالنّظر إلى مساهمة العقل فيها، ويسوق مثال الهلوسة خلال الأحلام، إذ يعتبر العالم الحقيقي (الخارجي) (**Out-Thereness**) منسوبا لتجربة لا تتطلب مُدخلا بيئيا، ويُشترط في العالم المبني ذهنيا أن يوفر سمة العالم الخارجي (**Out-Thereness**) التي تتوفر في الذّهن (الإدراك العقلي)، وهذا ما يؤكد أنّ معظم تجاربنا تعود إلى مساهمة الذّهن فيها حتى وإن كانت خارجة عن العالم الواقعي، ويذهب إلى القول بأنّنا مهيؤون طبيعيا لنكون غير واعين بمساهمتنا في تجاربنا التي تنتج عن الدّخل المحيطي (العالم الواقعي)[14].

ومنه فأنّ طبيعة التّصور اللّغوي في النّهج المعرفي تتحدد من خلال تلك العلاقات التي تبين الكيفية التي ترتبط بها اللّغة والعالم ببعضهما في الذّهن البشري، لبيان الصّورة التي يتعالق بها التّمثيل الذّهني للمعاني والعالم الواقعي، ويبقى هذا الطّرح نسبيا –يتعلق بحالات معينة سبق ذكرها– إلى درجة لا

يمكننا القول بوجود تعالق تام بين ما هو خارجي (واقعي) وبين ما هو تصوري في الذّهن، واستنادا إلى ما سبق ذكره تبقى هذه العلاقات طردية بين التّحقق وعدمه.

ولعلّ الفكرة الجوهرية في فهم التّراكيب اللّغوية وبيان معانيها مرهون بسياق الحال، باعتباره الفيصل الأساس في مقاربة معاني الخطابات، لذا كان الاهتمام به من الأولويات الضّرورية التي أخذها العلماء بعين الاعتبار، إذ يعدّ عمل "فريث" (**Firth**) عملا متطورا داخل اللّسانيات المعرفية، نظرا لما أحدثته نظريته السّياقية من تأثيرات انكبت على إعادة الاهتمام بالأحوال والمحيط الذي يتضمن الأحداث الكلامية.

وعليه فإنّ التّرجمة الحرفية لمعاني الخطاب اللّساني «تفقده وظيفته الأساسية، وهي التّواصل بين بني البشر. لذلك فإنّ معنى العبارات لا يتضح ولا يكون جليا إلّا إذا روعيت الأنماط الحياتية بين الجماعة المتكلمة، وكذا الحياة الثّقافية والعاطفية والعلاقات التي تؤلف بين الأفراد داخل المجتمع»[15].

وبهذا تصبح العملية التّواصلية مؤطرة تحكمها العديد من المرجعيات التي تجعل من عملية بناء الحدث الكلامي قائمة بين أقطاب العملية التّواصلية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تصبح فكرة القول إنّ المعاني معطاة آنيا بمجرد انتقال الأفكار من رأس المتكلّم إلى السّامع مغالطة تُقصي فعالية السّياق والظّروف والعلاقات التي تربط بين المتكلمين، إذ من الضّرورة بمكان التّأكيد على أنّ أي حدث تواصلي يرتكز على عدد من المنطلقات أو المبادئ التي يتشارك فيها أطراف الفعل التّواصلي ممثلة في السّياق أوّلا والمعرفة المشتركة ثانيا، ليصبح المعنى بذلك حصيلة كل هذه العلاقات.

وهذا ما يؤكد أنّ الخطابات أو العبارات اللّغوية تكتسب دلالاتها في النّهاية من خلال ملابسات الأحداث، أي من خلال سياق الحال (**Context of Situation**)[16].

ثالثا: هندسة معاني الخطاب اللّساني من منظور التّصور العرفاني:

يعدّ المعنى معطى مرنا ومتحركا، والمتكلم هو المسؤول عن نظمه وهندسته وتصميمه، من خلال تجسيد تمثلاته في الخطابات اللّسانية أثناء عملية التّواصل، ولما كان النّشاط اللّغوي نشاطا لسانيا ذهنيا منفتح الأطر والحدود –السّياقات والأحوال–، كان تحصيل المعاني أمرا أساسيا يكفل استمرارية النّشاط التّواصلي، بحيث شكلّ هذا الأمر موضوع بحث اهتم به الدّارسون، إذ انكبوا على إيجاد الطّرق والآليات المتحكمة في إنتاج المعاني من لدن المتكلّم وفهمها وتأويلها من لدن المتلقي.

ولعلّ عملية انبناء معاني الخطاب اللّساني تتوقف على مسألة طبيعة التّمثيل الذّهني للتّصورات، وهذا يبين لنا بجلاء أنّ المعارف اللّغوية بصفة عامة والمعاني بصفة خاصة تُبنى في مستوى البنية التّصورية (**Conceptual Structure**)[17]، وفيه تتم معالجة المعلومات اللّغوية وغير اللّغوية.

1- نظرية البنية التّصورية (conceptual structure Theory):

تعتبر البنية التّصورية من أهم المباحث التي تميز البحث العرفاني، حيث يرى العرفانيون أنّ كل العمليات الذّهنية «ليست جزءا من اللّغة في حد ذاتها، إنّما هي جزء من الفكر، إنّها المحل الذي يتم فيه فهم الأقوال اللّغوية في سياقاتها، بما في ذلك الاعتبارات الذّريعة والمعرفة الموسوعة إنّها المعرفة التي يبنى عليها التّفكير والتّخطيط»[18].

واعتمادا على ما سبق نجد أنّ البنية الدّلالية هي البنية التّصورية عند "راي جاكندوف"، كما عنون بها كتابه المنشور عام (2002م) "أسس اللّغة، الدّماغ، والدّلالة والنّحو والتّطور" (**Précis of foundations of languages: Brain, Meaning, Grammar, Evolution**)، حيث تناول فيه مصطلحات من قبيل الدّماغ، الذّهن والدّلالة...، كما وسّع فيه نظرية علم الدّلالة التّصوري وهندسة التّوازي، إذ أنّ المعنى بنية ذهنية في الدّماغ؛ أي أنّه تمثيل ذهني يشفر المعلومة المدخلة[19].

وتتشكل البنية التّصوية من وجهة نظر "جاكندوف" حينما تجتمع المعلومات اللّغوية وغير اللّغوية الآتية من المحيط، ويُشترط في هذه المعلومات أن تكون مترابطة ومتعالقة معا في السّياق، ويفترض "جاكندوف" وجود مستوى واحدا جامعا للتّمثيل الذّهني فيقول: «يوجد مستوى واحد من التّمثيل الذّهني، هو البنية التّصورية، وفيها تكون المعلومات اللّغوية والحسيّة والحركيّة متساوقة»[20] حتى نتمكن من تمثيل قدرتنا على تنفيذ الأوامر والتّعليمات.

ولأنّ البنية التّصورية تجمع بين هذه المكونات الثّلاث ينبغي أن تكون «ثريّة ثراء في قدرتها التّعبيريّة كي تتناول كل الكائنات التي يمكن أن تُعبّر عنها اللّغة. وينبغي كذلك أن تكون ثرية ثراء كافيا في القدرة التّعبيريّة كي تتناول كذلك طبيعة كل الصّيغ التّجريبيّة الأخرى»[21]، وهذا الثّراء يمنحها القابلية لتمثّل كل التّجارب والمعلومات اللّغوية وغير اللّغوية، وتخزينها والتّعبير عنها لغويا أثناء الحاجة إليها في موقف تواصلي ما. وبما أنّ بناء المعنى يعتبر عملية تصورية أساسا فإنّ بناءه يقوده السّياق ويخضع تبعا لذلك للمعلومات الخاصة بوضع معين[22].

فتشكل المعنى من خلال هذا الطّرح هو تشكل داخلي؛ أي «عملية ذهنية (أي داخلية باطنية، تقوم على القول بأنّ المعنى ليس في الكون أو في الأشياء أو في علاقة اللّغة بالواقع، بل في الأبنية الذّهنية»[23]، ويوافق "لانقكار" (**Langacker**) على هذا الرّأي من خلال إجابته عن السّؤال الذي طرحه: أين توجد المعاني؟، فيقول: «من منظور لساني عرفاني، الإجابة واضحة، المعاني في أذهان المتكلمين الذين ينتجون ويفهمون العبارات»[24]، ومنه تندرج التّصورات داخل الذّهن ضمن نطاق البنية التّصورية وهي عبارة عن «نسق مركزي من أنساق الذّهن. وهي ليست جزءا من اللّغة في حد ذاتها، بل هي البنية الذّهنية التي ترمزها اللّغة في صورة قابلة للتّواصل»[25].

ومنه فإنّ البنيّة التّصورية هي «مظهر من مظاهر التّمثيلات المعرفية يقوم عليه الفكر لدى الإنسان. (...) فإنّ البنية التّصورية بنية جبرية (**Algebriac**) مكونة من عناصر منفصلة. وهي ترمز تمييز الأنماط (**Types**) من الورودات (**Tokens**)، والمقولات التي نفهم من خلالها العالم، والعلاقات بين مختلف الأفراد والمقولات (...). إنّها إحدى الأطر الذّهنية التي تمكن من تخزين التّجربة والرّبط بينها وبين الذّاكرة المرحلية (**Episodic**) وخط العمل المستقبلي»[26]، فهي البؤرة التي يتم على مستواها تحديد منزلة المعاني والتّمثيل لها صوريا بما يوافقها من العالم الخارجي.

وهي ترتكز على قيد يتلخص في «وجوب افتراض مستويات للتّمثيل الذّهني تتضافر فيها المعلومات القادمة من أجهزة بشرية أخرى، مثل جهاز البصر، والجهاز الحركي، والأداء غير اللّغوي، وجهاز الشّم، ...إلخ، وربط كل ذلك باللّغة، فبواسطة هذا الرّبط يستطيع البشر أن يتحدثوا عمّا يرونه ويسمعونه، ...إلخ. وبدون افتراض هذه المستويات التّمثيلية يستحيل أن نقول إنّنا نستعمل اللّغة في وصف إحساساتنا وإدراكاتنا وتجاربنا المختلفة بوجه عام»[27].

وباعتبار المعاني والتّصورات والتّمثيلات الذّهنية انعكاسا للعالم الخارجي المدرك بالحواس داخل الذّهن، واستنادا إلى هذه الأقاويل والطّروحات يصبح المعنى كيانا ذهنيا، يتجسد في الأبنية الذّهنية قبل تمثله في الخطابات اللّسانية المنجزة.

2- نظرية الأفضية الذّهنية (Mental Spaces Theory) :

إنّ نظرية الأفضية الذّهنية واحدة من النّظريات التي تبنّت البحث في الفضاء اللّغوي من حيث هو فضاء ذهني؛ أي تهتم بنشاط العمليات الذّهنية بشكل أساسي، وهي نظرية نفسية تداولية عرفانية للساني

"جيل فوكونيي" (**Fauconnier**)، وكانت قد مهدّت السّبيل لها أعمال اللّساني "نونبرغ" (**Nunberg**)[28].

وتتمثل نظرية الفضاءات الذّهنية في اعتبار اللّغة واستعمالها «بناءً ذهنيا لفضاءات وعناصر، ولأدوار وعلاقات بين فضاءات. حسب وجهة النّظر نفسها، قوام التّواصل يتمثل في بناء فضاءات متشابهة ومتماثلة. وهدف نظرية الفضاءات الذّهنية دراسة كيفية أو كيفيات بناء الفضاءات والعلاقات بين الفضاءات. (...)، فإنّه لا يُعتدّ في نظرية الفضاءات الذّهنية بالعلاقة بين الكلمات والعالم، وإنّما مُنتهى ما يُعنى به هو العلاقة بين الكلمات والبنى الذّهنية، التي ينشئها المتكلّم والمخاطب»[29]، فهي تبحث في العمليات النّفسية لبناء المعنى عند النّاس، وهذه العملية «تتداخل فيها عمليات ذهنية رفيعة المستوى ومعقدة، تنطبق داخل وعبر المجالات عندما نفكر، نتصرف، أو نتواصل»[30].

فالنّاس أثناء عملية التّواصل الكائنة بينهم يعمدون إلى بناء فضاءات مستوحاة من المعلومات اللّغوية والسّياقات الحالية، والتي تشير إلى «حزم مفاهيمية صغيرة مبنية كما نعتقد وكما نتحدث لأغراض محلية الفهم والفعل»[31].

ونظرية الأفضية الذّهنية بوصفها نظرية نفسية عرفانية فإنّها تنخرط «ضمن النّظريات والمناويل التي تُعنى بتفسير العلاقة بين دلالة الأبنية اللّغوية المنجزة والآليات الذّهنية التي تنتج تلك الدّلالة وتطاولها في إطار النّشاط اللّغوي الخطابي»[32]؛ فهي تسعى إلى دراسة تلك العمليات الذّهنية الاستدلالية المتحكمة في توليد وإنتاج الخطاب لدى المتكلّم، وتفسير محتواه لدى السّامع.

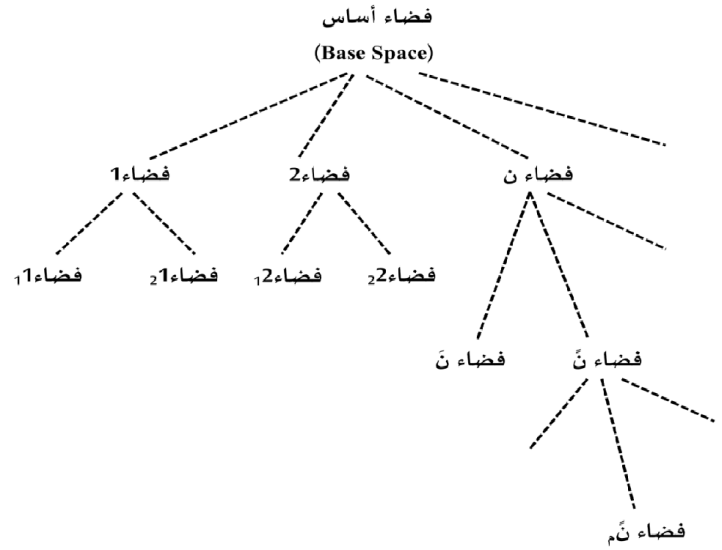
وبما أنّ النّشاط التّواصلي حدث محكوم بعمليّات ذهنية تسيّر بناء المعنى، فإنّ المتكلم هو المسؤول والمتحكم في بناء المعاني وتوجيهها على نحو يجعل المتلقي ينتقل من معنى إلى آخر، كما يحمله على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم متخيل بناه في ذهنه، وهذا العالم المبني يسمّيه "لنقكار" بفضاء الخطاب الرّاهن" (**Current Discourse Space**) وهو «فضاء ذهني للعناصر والعلاقات التي يتقاسمها المتكلم والمستمع على أنّها أساس لتواصلهما في لحظة معينة أثناء جريان الخطاب»[33]، وهو ما أسماه "فوكونيي" بمفهوم الفضاء الذّهني (**Mental Space**).

فالمتكلم وهو ينتج البنية اللّغوية «سواء كانت جملة أو نصّا فإنّه ينقل مخاطبه بين فضاءات ذهنية مترابطة نحويا ومنطقيا تُيسّر لذلك المخاطب فهم البنية والاهتداء إلى الدّلالة المقصودة»[34]، وتتأتى أهمية هذه النّظرية في كونها تبحث في السّبل التي يحقق بها المتكلمون تواصلا ناجحا يبعث على الاستمرارية

وتحقيق الغاية المنشودة منه، دون حدوث خلل يتسبب في انقطاع دائرة الكلام وحدوث سوء فهم بين الطّرفين، نتيجة عدم تحصيل المعاني الصّحيحة التي توجه مسار الفعل التّواصلي، كما تعمد إلى مقاربة المعاني المنجزة أثناء الحدث التّواصلي على نحو يجعل المتلقي لا يزيغ عن المعنى المقصود؛ فهي تحين المعنى الصّحيح من مجموع عدد من المعاني التي يمكن أن يتوجه تفكير المتلقي إليها.

والفضاء الذّهني هو «جملة المعلومات المنظّمة المتعلقة بالمعتقدات والأشياء (...) وتنشأ الأفضية الذّهنية نشوءا فوريا أثناء الكلام وتتعدّد وتتناسل، كلّ ذلك بوجه آن –قوليّ (فوري آني). فالفضاء الذّهني بنية عرفنيّة تُبنَى فيها المجالات وتنتظم وتترابط بأنواع من التّرابطات ما بين المجالات»[35]، ومنه فإنّ المتكلم يعمد إلى الفضاءات الذّهنية من أجل أن يجعل سامعه يؤسس فضاءً ذهنيا جديدا.

يكون الفضاء الأوّل واقعيا (مستمدا من التّجربة والمقام) يعرفه المتكلّم والسّامع، والثّاني فضاء ذهني متولد عن الأوّل إمّا أن يكون واقعيا أو مفترضا، ثمّ يتولد عن الفضاء الثّاني فضاء ثالث، وهكذا تتوالد الفضاءات وتترابط فيما بينهما بدءا بالفضاء الأوّل الأصلي، ولذلك أطلق "فوكونيي" على الفضاء الأوّل "الفضاء الأب" (**Parent Space**) والفضاء الثّاني "الفضاء البنت" (**Daughter Space**)[36]، بحيث تنتج مجموعة من الفضاءات الذّهنية انطلاقا من الفضاء الأوّل الأصل، ومنه القدرة على إنتاج ما لا نهاية من المعاني، وقد مثّل "فوكونيي" لهذه الشّبكة من الفضاءات بالتّشجير التّالي:[37]



- **فضاء 1:** فضاء متولد عن الفضاء الأساس.
- **فضاء1₁:** فضاء متولد عن الفضاء 1.
- **فضاء1₂:** فضاء متولد عن الفضاء 1.
- **فضاء 2:** فضاء متولد عن الفضاء الأساس.
- **فضاء2₁:** فضاء متولد عن الفضاء 2.
- **فضاء2₂:** فضاء متولد عن الفضاء 2.
- **فضاء ن:** فضاء متولد عن الفضاء الأساس.
- **فضاء نَ:** فضاء متولد عن الفضاء ن.
- **فضاء نً:** فضاء متولد عن الفضاء ن.
- **فضاء نّم:** فضاء متولد عن الفضاء نً.

الشّكل: 02: مخطط توضيحي لشبكة الفضاءات الذّهنية المتولدة عن الفضاء الأساس

وتعدد الفضاءات بهذه الصّورة يعكس ديناميكية المعنى ومرونته، واتساعه وانفتاحه على عدّة احتمالات (**Meaning Potenial**)[38]، إذ «يتم تنظيم الفضاءات التي يحددها الخطاب بهذه الطريقة؛ بحيث تكون إحدى هذه الفضاءات هي أساس النّظام في أي مرحلة معينة من الخطاب، ، وتكون أحد الفضاءات (والتي من المحتمل أن تكون نفس الفضاء) هي موضع التّركيز (البؤرة). وسيكون البناء في المرحلة التّالية مرتبطا إمّا بفضاء القاعدة (**Base Space**) أو بفضاء التّركيز (البؤرة) (**Focus Space**). فمن النّاحية المجازية ينتقل المشاركون في الخطاب عبر فضاءات، بحيث تتحول وجهة نظرهم

وتركيزهم أثناء انتقالهم من فضاء إلى آخر. ولكن يظل فضاء القاعدة متاحا كنقطة انطلاق محتملة لتشكيل بناء آخر في أي وقت»[39].

ويستلزم بناء المعنى حسب "فوكونيي" عمليتين: «بناء فضاءات ذهنية وإقامة ربط بينها. وهذا الرّبط يقوده سياق الخطاب، لأنّ بناء المعنى محكوم دائما بالسّياق. ويعرّف "فوكونيي" الفضاءات الذّهنية بوصفها بنيات جزئية تتوالد عند التّفكير والكلام محدثة تقسيمات دقيقة في بنياتنا المعرفية والخطابية»[40].

لقد ذكر "فوكونيي" مثالا يوضح فيه مفهوم الفضاء الذّهني مؤكدا على مبدأ الانتقال بين الفضاءات:[41]

– في رسم لوقا تمتطي ساحرة قارنا.

فالفضاء الأوّل هو الفضاء الواقعي الذي يرسم فيه لوقا اللّوحة، أمّا الفضاء الثّاني فهو فضاء افتراضي بناه الرّسام في اللّوحة.

فضاء الواقع..... فضاء ذهني.

ويشترط في الانتقال بين هذه الفضاءات أن تكون مترابطة ومسترسلة في المفهوم الذّهني لها.

وتواصل هذا التّوجه نحو «دراسة العمليات الذّهنية التي تسبق حدث التّلفظ وتوجهه مع اللّسانيين العرفانيين (...). ومحصل تصورهم للمعاني أنّ بناءها ذاتي، لأنّها من إنشاء المتكلّم وهي تكوينية قبل أن تكون تأويلية، لأنّها تتكون في الأذهان، ثمّ تخرج إلى التّحقق اللّساني في صورة منجزة تكون معطاة للفهم والتّأويل»[42].

وعلى هذا النّحو يصبح الفضاء الذّهني هو «الوضعية التي ندركها مهما كانت درجة تعقيدها، وتضم مجموعة من العناصر والعلاقات التي تربط بينها. وعبر الخطاب، تثار الفضاءات الذّهنية، تنشأ، وتتغير بإضافة عناصر جديدة وعلاقات»[43].

الخاتمة:

كان مدار هذا المقال البحث في كيفية هندسة معاني الخطاب اللّساني، من خلال إيراد نظرية البنية التّصورية ونظرية الأفضية الذّهنية، وكيف لهذه النّظريات أن تجعلنا قادرين على بناء وإنتاج الخطابات وفهمها وتأويلها، لتحقيق التّواصل بيننا، ويمكن إجمال أهم النّتائج في النّقاط التّالية:

– ليس كل التّمثلات الذّهنية الموجودة في الذّهن لها مقابل في العالم الواقعي.

– إنّ بناء المعنى يعادل بناء التّصور حسب نظرية البنية التّصورية.

– إنّ إدراك الأبنية اللّغوية عند فوكونيي يتطلب النّظر في الآليات الذّهنية التي تنتج المعنى، من خلال ما تتيحه من فضاءات لا متناهية تُسهل السّبيل لفهم المقاصد.

هوامش:

1– هبة عبد الرحمن سلام: كتاب علم الدّلالة والعرفانية، (2017م)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4/25، ع 100، ص 603.

2– الأزهر الزناد: النّص والخطاب مباحث لسانية عرفانية، (2011م)، دار محمد علي للنّشر (تونس)، ص 22. نقلا عن: يوسغادي حبيب: التّناول التّراثي للّسانيات العرفانية ومنجزه المعاصر، (2020م)، مجلة الأكاديمية للبحوث في العلوم الاجتماعية، المركز الجامعي إليزي، مج 1، ع 2، ص 259.

3– ينظر: الأزهر الزناد: نظريات لسانية عَرفنية، (2010م)، دار محمد علي للنّشر (تونس)، ص 15.

4– ينظر: نفسه، ص 27، 28.

5– منانة حمزة الصفاقسي: الدّلالة العرفانية الإدراكية وتراجع دور التّركيب الإعراب في إنتاج الكلام وتأويله، (سبتمبر 2015م)، مجلة اللّسانيات العربية، مركز عبد الله بن عبد العزيز الدّولي لخدمة اللّغة العربية، ع 2، ص 102.

6– الأزهر الزناد، نظريات لسانية عَرفنية، ص 28.

7– عبد الكريم جيدور: اللّسانيات العرفانية ومشكلات تعلم اللّغة واكتسابها، (ديسمبر 2017م)، مجلة العلامة، جامعة ورقلة، ع 5، ص 304.

8– ينظر: محمد غاليم: المعنى والإحالة في الإطار التّصوري، (2010م)، مجلة أبحاث لسانية، معهد الدّراسات والأبحاث للتّعريب بالرّباط، المغرب، ع 27، 28، ص 7– 28. نقلا عن: جنان بنت عبد العزيز التّميمي: المعنى: من اللّغة إلى الذّهن، (2019م)، مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، مج 30، ع 116، ص 284.

9– راي جاكندوف: الدّلالة مشروعا ذهنيا، تر: محمد غاليم، ضمن كتاب: دلالة اللّغة وتصميمها، تر: محمد غاليم وآخرون، (2007م)، دار توبقال للنّشر (المغرب)، ص 12.

10– سمير عابي: اللّسانيات العرفنية –المبادئ العامة والأسس–، (2021م)، مجلة العدوى للّسانيات العرفنية وتعليمية اللّغات، جامعة المسيلة، مج 1، ع 1، ص 27.

11– أحمد يحي: الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللّغة، (1989م)، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 20، ع 3، ص 81.

12– عبد الرّحمان طعمة: البناء العصبي للّغة دراسة بيولوجية تطورية في إطار اللّسانيات العرفانية العصبية، (2017م)، دار كنوز المعرفة (الأردن)، ص 232.

13- ينظر: توفيق قريرة، الاسم والاسميّة والإسماء في اللّغة العربيّة مقاربة نحوية عرفانية، (2011م)، مكتبة لسان العرب (صفاقس)، ص 16.

14- ينظر: راي جاكندوف: علم الدّلالة والعرفانية، تر: عبد الرزاق بنور، (2010م)، المركز الوطني للتّرجمة (تونس)، ص 82، 83.

15- شفيقة العلوي: محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، (2004م)، أبحاث للتّرجمة والنّشر والتّوزيع (لبنان)، ص 20.

16- ينظر: تمام حسان: اللّغة العربية معناها ومبناها، (1994م)، دار الثّقافة (المغرب)، ص 237 وما بعدها.

17- See: Ray Jackendoff: Semantics and Cognition, (1983), The Massachusetts Institute of Technology (England), p.p 16- 22.

18- محمد غاليم: هندسة التّوازي النّحوي وبنية الذّهن المعرفية، ضمن: آفاق اللّسانيات دراسات- مراجعات- شهادات تكريما للأستاذ الدكتور نهاد الموسى، هيثم سرحان وآخرون، (2011م)، مركز دراسات الوحدة العربية (لبنان)، ص 57، 58.

19- ينظر: راي جاكندوف: علم الدّلالة والعرفانية، تر: عبد الرزاق بنور، ص 15.

وينظر أيضا في تفصيل ذلك:

Ray Jackendoff: Précis of foundations of languages: Brain, Meaning, Grammar, Evolution, (2003), Behavioral and Brain sciences, The united states of America, vol 26, p.p 651- 707.

20- راي جاكندوف: علم الدّلالة والعرفانية، تر: عبد الرزاق بنور، ص 68.

21- نفسه، ص 69.

22- See: Nancy Chang, Olya Gurevich: Context-Driven Construction Learning, (2004), Proceedings of the annual meeting of the cognitive science society, 26 (26), p 204.

23- راي جاكندوف، علم الدّلالة والعرفانية، تر: عبد الرزاق بنور، ص: 11.

24- Langacker, W. Ronald: Cognitive Grammar A Basic Introduction, (2008), Oxford University Press, p 27.

25- محمد غاليم: النّظرية اللّسانية والدّلالة العربية المقارنة مبادئ وتحاليل، (2007م) دار توبقال للنّشر (المغرب)، ص 33.

26- نفسه، الصفحة نفسها.

27- عبد المجيد جحفة: مدخل إلى علم الدّلالة الحديثة، (2000م)، دار توبقال للنّشر (المغرب)، ص 48.

28- Voir: Jacques Moeschler, Anne Reboule: Dictionnaire Encyclopédique de pragmatique, (1994), Edition du Seuil, p 155.

29- Ibid, p 158.

30- Gilles Fauconnier: Mappings in Thought and Language, (1997) Cambridge University Press, p 1.

31- Gilles Fauconnier, Mark Turner: The Way We Think: Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities, (2002), Basic Book (New York), p 40.

32- لطفي الذوبي: قدرة نظرية الفضاءات الذّهنية على تأويل الأبنية اللّغوية، (ديسمبر 2016م)، مجلة العلامة، جامعة ورقلة، ع 5، ص 11.

33- Langacker, W. Ronald: Foundations of Cognitive Grammar, Vol: 2, Descriptive Application, (1991) Stanford University Press, Stanford, (California), p 97.

34- لطفي الذوبي: قدرة نظرية الفضاءات الذّهنية على تأويل الأبنية اللّغوية، ص 14.

35- الأزهر الزناد: نظريات لسانية عَرفنية، ص 206.

36- See: Gilles Fauconnier: Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language, (1994), Cambridge University Press, p 18.

37- See: Gilles Fauconnier: Mappings in Thought and Language, (1997), Cambridge University Press, p 39.

38- See: Ibid, p: 37.

39- Ibid, p.p 38, 39.

40- Ibid, p 11.

41- Gilles Fauconnier: Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language, p 19.

42- لطفي الذوبي: قدرة نظرية الفضاءات الذّهنية على تأويل الأبنية اللّغوية، ص 13.

43- Langacker, W. Ronald: Foundations of Cognitive Grammar, Vol 2, Descriptive Application, p 97.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 292 - 312 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أثر الأنساق الثقافية الثابتة في تشكيل الشخصية الروائية عند محمد مفلاح.

The Effect of Stable Cultural Aatterns on the Building of the Novelist Character of Muhammad Muflah.

د. كريمة رقاب[1] / د. عبد السلام بقاق[2] *

REGGAB KARIMA[1] BEGAG ABDESLEM[2]

مخبر التّراث الثّقافي واللغوي والأدبي للجنوب الجزائري[1]/ مخبر نظرية اللغة الوظيفية[2].

جامعة غرداية – الجزائر[1]/جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف – الجزائر[2]

University of Ghardaia [1] / Hassiba Benbouali University of Chlef [2]

begag84@gmail.com [1] / a.begag84@univ-chlef.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/25	تاريخ القبول: 2022/04/27	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة من خلال مقاربتها الثقافية والبنائية إلى الكشف عن أهم الأنساق الثقافية الثابتة باعتبارها من أبرز آليات النقد الثقافي في بعض أعمال محمد مفلاح الروائية (الوساوس الغريبة، الكافية والوشام، الاخيار خيرة والجبال، عائلة من فخار، ...) وأثرها في تشكيل الشخصية الروائية من جانبها المادي (المظهر، المستوى الدراسي، العمر، ...)، ومن جانبها المعنوي (الأفعال، والوصف الداخلي، ...)، وعليه ستحاول الإجابة على جملة من الإشكالات لعل أهمها:

ماذا نعني بالأنساق الثقافية؟ وما علاقتها بالنقد الثقافي؟ كيف أثرت هذه الأنساق في تشكل الشخصية عند محمد مفلاح من خلال مجموعة من الأعمال الروائية المكتوبة في فترات زمنية مختلفة على اعتبار أن فن الرواية من أكثر الأجناس استيعابا للمرجعيات الثقافية والاجتماعية والتاريخية و... لتعدد فضاءاتها وأزمنتها وشخوصها وقدرتها على احتواء الجانب الشعبي الذي يصنع الثقافة في المجتمع كما أن اختلاف ازمنة الأعمال الروائية يكشف لنا الأنظمة الثقافية في المجتمع بين والاستمرارية والأفول وقد جمعت هذه الدراسة بين المضمون (النسق الثقافي) والشكل (بنية الشخصية) حتى نلامس إجراءات النقد الثقافي وليس نقد الثقافة.

الكلمات المفتاح : أنساق، ثقافية، مفلاح، شخصية، نقد ثقافي.

* كريمة رقاب: begag84@gmail.com

Abstract :

This study, over its cultural and structural approach, quests to bring to light the most foremost stable cultural patterns as one of the most noticeable mechanisms of cultural criticism in some of Muhammad Muflih's novelistic works (peculiar obsessions, sufficient and tattoos, the collapse, Kheira and the mountains, a family of pottery,…) and their impact on the personality building. The novelist from her physical side (appearance, academic level, age, …), and from her moral side (actions, internal description, …), and accordingly she will try to answer a number of problems, perhaps the most important of which are:

What do we mean by cultural patterns? And what are its kinds? What is its relationship to cultural criticism? How did these formats influence the personality building of Muhammad Muflah through a group of fictional works written in different periods of time, given that the art of the novel is one of the most accommodating genres of cultural, social and historical references and... due to the countless varieties of its spaces, times, characters and its capability to contain the popular aspect that makes culture in society, just as the divers times of fictional works disclose the cultural systems in society between continuum and decline, this study incorporate content (cultural pattern) and form (character structure) in order to touch off the procedures of cultural criticism and not criticism of culture.

Keywords: patterns, cultural, stable, Muflah, personality, cultural critic.

تمهيد:

اعتنقت النظريات النصية في فترة ما بعد الحداثة مبدأ التعامل والتفاعل مع المرجع، بعد أن كانت تتعامل مع النص دون غيره من منطلق المركزية والبنية المغلقة (الداخل) من خلال جهود البنيويين الذين أعلنوا عن موت المؤلف[1] بعد أن تم تجريده من سلطة المركز، واعتباره مجرد ذات فاعلة وظيفتها خلق نصوص ذات بعد واقعي داخلي لا خارجي عن طريق المكون الأساس لها وهو اللغة، وبهذا تصبح مقاربة النص بذاته ولذاته، وكذا من خلال جهود التفكيكين الذين أضافوا إلى موت المؤلف موت النص عن طريق قطع أصله–وهو ما يؤدي إلى غياب النص الثابت واختفاء المركز الذي يحتاجه القارئ للفهم أكثر–

بعد القراءة التأويلية للمتلقي والتي تنتج نصوصا ذات مدلول جديد، وعليه لا توجد قراءة نهائية يطمئن إليها المتلقي، بل توجد نصوص بعدد قراء النص الواحد، ومن ثَمَّ تصبح كل قراءة نصا جديده مبدعًا[2].

وهي جهود أحدثت جدلا كبيرا في النقد الغربي –رغم اعتناق العديد لها لاستجابتها لميولاتهم الإيديولوجية والعقائدية والحضارية و... لأن النص ذو طبيعة تفاعلية – تجعله في علاقة حيوية وطيدة بين الداخل والخارج، فأصبحت تبحث عن بديل يكشف حقيقته، وسعت إلى كسر مركزيته ولم يعد الغاية القصوى لها، فاحتضنت هذا السعي الدراسات الثقافية التي خرجت من النص إلى الخطاب ومن المقدس والنموذج والكتابي إلى المهمش والمدنس والمرئي و...، وبهذا لم يعد ينظر إلى النص بوصفه نصا ولا إلى أسباب إنتاجه الاجتماعية والفنية[3] بل أصبح ينظر إليه على أنه دال ثقافي أساسه الأنظمة الثقافية المتجذرة في وعي ولا وعي الأفراد نتيجة البيئة والدين والتاريخ والأعراف والعادات و...، والتي تتخذ من النص أداة ووسيلة لاستنطاقها والكشف عنها، وهي ما يعرف بالأنساق الثقافية. فماذا نعني بالأنساق الثقافية؟ وما هي الأنواع التي اعتمدتها أعمال محمد مفلاح الروائية؟ وكيف أثرت في تشكيل الشخصية الروائية عنده من جانبها المادي والمعنوي.

أولا: مفهوم النسق:

1– النسق لغة: جاء في لسان العرب: "مَا كَانَ عَلَى طَرِيقَةٍ نِظام وَاحِدٍ، عامٌّ فِي الأَشياء، وَقَدْ نَسَّقْتُه تَنْسِيقاً؛ ... والتَّنْسِيقُ: التَّنْظِيمُ. والنَّسَق: مَا جَاءَ مِنَ الْكَلَامِ عَلَى نِظام وَاحِدٍ"[4].

2– النسق اصطلاحا: هو مجموعة من العلاقات تستمر وتتحول في استقلال عن الأشياء التي تربط فيما بينها، أو هو فكر قاهر وقسري مغفل الهوية. وهو أيضا بنية نظرية كبرى تهيمن في كل عصر على الكيفية التي يحيا عليها البشر ومن خلالها يفكرون"[5].

مفهوم النسق الثقافي: يرى عبد الله الغذامي أن النسق الثقافي من المفاهيم المركزية للنقد الثقافي، وقد حدده في سبعة محددات هي: الوظيفة، القراءة الخاصة (باعتباره حالة ثقافية)، الدلالة (مضمرة)، الطبيعة السردية، التاريخانية الراسخة، المحرك الفاعل، التعارض النسقي[6]. وبهذا يكون الغذامي قد قدم مفهوم النسق عن طريق المحددات بعيدا عن التعريفات الجامعة، ولكن يمكن اختزال هذه المحددات في مفهوم مختصر هو أن النسق الثقافي ذو طبيعة اختراقية، فهو يخترق النص من خلال قوته ويختبئ تحت غطاء الجمالية بدون استئذان، ويبسط قوته على عناصر الخطاب فيتسلل عبر البنى الذهنية إلى الشخصيات –وهي أبرز مكونات الخطاب– ويفرض سطوته عليها الأمر الذي يجعلها شكلا ماديا

ومعنويا من خلاله، فنسق المحافظة مثلا يفرض على الشخصية نمطا من اللباس والسلوك وغيرهما، وهو ما سنفصل فيه لاحقا، ويقدم لنا أحمد موسى ناصر المسعودي تعريفا للنسق الثقافي يمكن الاطمئنان إليه، يقول: "البنية الذهنية التي تؤثر في بناء النصوص وتلقيها، تلك البنية تتكون من تفاعل مجموع عناصر الثقافة المعنوية والمادية التي تكتسب قوتها وضعفها من مراكز السلطة بعمومها، ويمكن تلمسها في تشكيل الخطابات الإبداعية إما عبر مستويات ظاهرة أو مضمرة"[7].

ثانيا: مفهوم الأنساق الثقافية الثابتة:

للأنساق الثقافية عدة أنواع تعتمد على البنية التقاطبية، مثل: الأنساق المضمرة والصريحة، والأنساق الثابتة والمتحولة، وسنعتمد في هذه الدراسة على الأنساق الثقافية الثابتة فماذا نعني بها؟

1- مفهوم الأنساق الثقافية الثابتة:

يتميز كل مجتمع بثقافة تخصه وتميز بيئته ومعارفه ومعتقداته وسلوكه و...، تناسلتها الأجيال عبر الزمن إما بطريقة رتيبة ثابتة (متعلقة بالمعتقدات والأعراف)، أو نشيطة متحركة (متعلقة بتطور الحياة والفكر الإنساني) عن طريق إضافة كل جيل شيئا جديدا يتماشى مع مشاعره وطموحاته وتطور الحياة وكل حاجياته، فينتج عنه زيادة في الكم والكيف مما يؤدي إلى التراكم الثقافي على مر العصور يصنعه الأفراد أنفسهم[8].

والأنساق الثابتة هي الأنساق المترسخة والمتجذرة في أذهان أفراد المجتمع، لا تستطيع أقوى العوامل اجتثاثها رغم تعاقب الأجيال، لأنها مرتبطة بالجانب العقائدي والأخلاقي للأفراد والأعراف، وهي ليست من صنع خيال المؤلف، إنما موروث جماعي راسخ، ومن الأنساق الثقافية الثابتة في أعمال محمد مفلاح الروائية التي ساهمت في تشكيل الشخصية الروائية

1-1- نسق المحافظة:

أ- المحافظة لغة: جاء في لسان العرب: "المحافظة تعني المواظبة على الأمر وفي التنزيل العزيز: (**حافظوا على الصلوات**) أي صلوها في أوقاتها ... ويقال حافظ على الأمر والعمل وثابر عليه وحارص وبارك إذا داوم عليه وحفظت الشيء أي حرسته ... والمحافظة المراقبة، ويقال إنه لذو حفاظ وذو محافظة إذا كانت له أنفة"[9]، معنى هذا أن كلمة المحافظة في اللغة ترتبط بالثبات والاستمرارية والأنفة والحراسة والدفاع والنخوة والستر والوفاء، وهي دلالات ترتبط كلها بالمعنى الاصطلاحي للمحافظة إما من قريب أو من بعيد.

ب- **المحافظة اصطلاحا:** يتطابق مفهوم المحافظة اصطلاحا لدى الغرب بمفهومها لدى العرب من ناحية الثبات والاستمرارية للماضي، إلا أنها تأخذ شكلا اجتماعيا ودينيا عند العرب[10] أكثر من الشكل السياسي لدى الغرب[11].

يقول جبور عبد النور: " محافظة: هي النزوع إلى إبقاء ما هو قائم ومقاومة التجديد ...، لا سبيل إلى التبديل فيه أو تطويره إلى الأحسن"[12]. وهنا نشير إلى أن مصطلح المحافظة مصطلح هلامي يصعب ضبطه لأنه يدخل في مجالات متعددة ومتنوعة، ويظهر نسق المحافظة في أعمال محمد مفلاح الروائية في ما يأتي:

1-1-1- العادات والتقاليد: تصنع المجتمعات المحافظة "العرف كقاعدة للسلوك وكمعيار للنظر إلى الأمور"[13]، ساعية إلى تثبيته كلما تعددت السنون للحفاظ على هويتها، وهنا يستوقفنا تمسك المجتمعات العربية بأعرافها في الماضي خشية التماهي مع عادات وحضارة المستعمر[14]، ومجتمع محمد مفلاح الروائي انعكاس للمجتمع الجزائري ثقافيا -في معظمه- فهو يتمسك بالعادات السلبية والإيجابية، وتتجلى هذه العادات والأعراف في:

1-1-1-1- اللباس المحتشم: يرفض مجتمع محمد مفلاح اللباس غير المحتشم، وكذا تبرج المرأة، إذ يرى في تبرجها خدشا في أخلاقها، والشخصية النسوية في ذلك المجتمع تعي هذا الأمر جيدا، لذلك تحاول معظم الشخصيات النسوية أن تلتزم بهذا العرف الذي ساهم في تشكيل هذه الأخيرة في جانبين:

أ- **الجانب المادي:** معظم الشخصيات النسائية في مجتمع محمد مفلاح الروائي -خاصة المتزوجات الماكثات في البيت- تأثرت بذلك النسق من جانب المظهر، وذلك بارتدائها الحايك لكل الفئات العمرية (شابات وعجائز)، فهي تدرك الرفض والنبذ اللذان سيسلطان عليها وعلى أسرها، يقول السارد:

1- "فلما رأته العالية زوجته الشابة وهو في عريه الفاضح يصرخ ... فهِمَتْ أن الحياة معه أصبحت مستحيلة، فتلفعت بحايك المرمة الجميل وهربت ..."[15].

2- "... قصدت الخزانة وفتحت أبوابها ... ثم تلفعت بالحايك الأصفر وخرجت من البيت ..."[16].

3- "تتوجه نحو الخزانة أخرجت منها الحايك الأصفر وبحركات مضطربة تلفعت به وخرجت من الشقة والألم يعصر قلبها"[17].

4- "ارتدت نعيمة فستانها الجميل وتلفعت بالحايك وخرجت من البيت"[18].

أما في رواية عائلة من فخار فنجد البطلة خروفة قد التزمت اللباس المحتشم رغم تبرجها (أطقم، سراويل، ...) بعدما كانت ترتدي اللباس القصير في مدينة وهران[19]، وكذلك المعلمة وردة في رواية الانهيار التي اختارت الملابس المحتشمة في ذهابها إلى العمل بعيدا عن السراويل[20].

ب- **الجانب المعنوي**: والقارئ لأعمال محمد مفلاح الروائية يجد أن نسق المحافظة قد ساهم بشكل كبير في تشكيل الشخصية -خاصه النسوية منها- حيث إن إرغام المجتمع للنساء على ارتداء زي معين من اللباس أحدث في نفوسهن الشعور بالقهر والعبودية، وحسد النسوة اللاتي لم يرضخن لذلك الإرغام لكن بطريقة خفية تكشفها الملاسنات التي ترشق بها المتبرجات، واتهامهن بالفساد والانحلال من باب الغيرة والعجز عن تحدي المجتمع مثلهن، لـذلك كـن يغيرن مظهرهن وسـلوكـهن -خاصة- بمجرد الخروج من بيئتهن، مثلما فعلت فاطمة الحمراء (بيت الحمراء)[21] وخروفة ولد الفخار (عائلة من فخار) عندما ذهبت إلى مدينة وهران[22]، أو طلاقهن مثلما فعلت نعيمة زلاميت (بيت الحمراء)، يقول السارد: "بعد الطلاق صارت نعيمة حرة، قصت شعرها وصبغته بالأصفر واستغنت عن الفساتين المحتشمة وارتدت الجيب والسروال الجينز ... أهدت الحايك الأصفر لجارتها خديجة، استنكر الحي سلوكها الطائش ... حاول الشبان استفزازها، كما عبّر الكبار عن سخطهم عليها ... فهي في حي محترم ولا يحب المتهورات"[23]، وهو السلوك نفسه للبطلة ربيعة (الانهيار)[24]، ونصيرة التل (الوساوس الغريبة)[25]، ويكشف لنا المقطع السردي السابق تشبث أفراد المجتمع بنسق المحافظة لأنهم رفضوا سلوك التحرر لنعيمة واعتباره نوعا من التهور.

1-1-1-2- تقييد حريه المرأة وإذلالها: يمارس مجتمع محمد مفلاح الروائي تضييقا على الشخصيات النسوية فلا يسمح لها بالدراسة ولا بالعمل، ويكون ذلك إما بطريقه مباشرة عن طريق القمع أو بطريقة غير مباشرة عن طريق نبذ المرأة التي تتمرد على أعرف المجتمع وعدم الزواج منها، فالمرأة إذًا في أعمال محمد مفلاح -عادة- مسلوبة الإرادة والاختيار، وهو ما يولد لدى بعضهن نسق الرفض والتمرد، وقد أثر هذا القمع في تقييد حرية المرأة وإذلالها في أعمال محمد مفلاح على الشخصية النسوية في:

الجانب المعنوي: حيث تعيش معظم الشخصيات النسائية الإحساس بالقهر، والحزن لعدم مواصلتها الدراسة مثل: يمينة النساج (عائلة من فخار) التي كانت تعيش الحسرة بسبب أميتها وحرمانها من العمل –رغم انتمائها إلى جيل يرفض عمل ودراسة المرأة–، الأمر الذي جعلها تترجم ذلك الرفض إلى حث ابنتها على مواصلة الدراسة[26]، والتي كانت تفتخر بها بين الناس[27]، وخيرة (خيرة والجبال) التي أرغمت على الزواج على الرغم من رفضها للفكرة، وهو ما جعلها في صراع وانفعال دائم مع أبويها وزوجها وكذا مجتمع قريتها[28]، أما مريم السموري (الكافية والوشام)فقد سلبت حرية اختيار نمط عيشها، فزُوِّجت باحميدة الرفاف قهرا وطلقت منه قهرا، الأمر الذي جعلها تعيش الحيرة والخوف من المستقبل خاصة وأنها يتيمة الأبوين، كما عانت الإذلال من طرف زوجها الذي كان يعنفها جسديا ولفظيا[29]، أما ربيعة (الانهيار) فقد قضت شهورا في ضيق ونكد وتفكير دائم تحاول إرضاء زوج مغرور مضطرب نفسيا، فعانت ضغوطا نفسية كبيرة جعلتها عنيفة مع أقرب صديقاتها وعائلتها[30]، ومن أبشع صور إذلال الشخصية النسائية عند محمد مفلاح شخصية عودة زوجة موسى البقال (بيت الحمراء) التي تحملت خيانته ومعاملته السيئة لها حتى يتزوج فاطمة الحمراء، تقول عودة: "لماذا يا موسى خدعتني، بعد ثلاثين سنة من الزواج ترميني كالخرقة تحملت فيها كل الصعاب ...، وها أنت تفكر في الزواج بالحمراء"[31]، ولولا أن ابنها عبد الله قد حفظ ما تبقى لها من كرامة وأخذها إلى منزله لبقيت تعيش جحيم ومرارة الضرة التي ستشاركها زوجها الذي أعرض عنها، وأصبحت مجرد شيء في البيت، وكذا شخصية فوزية العسلي (الوساوس الغريبة) التي عانت الإحساس بالذل بسبب مزاج خطيبها المتقلب وتردده الواضح في الارتباط معها، بعد أن ضيعت معه سنوات طويلة من عمرها، فعاشت حالات نفسية جمعت بين كرامة الأنثى المجروحة والخوف من كلام الناس وعائلتها، ومن خوف تبخر حلم الزواج من عمار الحر، ومن شبح العنوسة[32].

ومن مظاهر تقييد حرية الشخصيات النسائية في مجتمع محمد مفلاح الروائي سلبها حرية اختيار طريقة عيشها، وهنا أخص بالذكر رفض فكرة طلب الطلاق من طرف المرأة (الخلع)، فالمجتمع يجبرها على البقاء في عصمة رجل لا ترغب في العيش معه، وهو ما يؤثر على سلوكاتها فتصبح عنيفة ومريضة، وتعيش حياتها ناقمة على ذلك الاختيار المفروض، وحتى وإن تمردت وانفصلت عن زوجها وأخذت مسكنا مستقلا لها نُبذت ونُعتت بصفات نابية تدفع ثمنها مدى الحياة هي وأولادها، وهو ما يدفع الكثير من

هذه الفئة إلى انحراف سلوكها الذي يوقعها في دوامة نفسية جراء سلوك أفراد مجتمعها، الذين ينبذونها نهارا، ويتسللون إلى منزلها ليلا بحثا عن المتعة.

ومن هنا نستنتج أن مجتمع محمد مفلاح يهتم بنسق المحافظة أكثر من اهتمامه بنسق الدين.

1-1-2- الزواج: من أنساق المحافظة في مجتمع محمد مفلاح الروائي والذي ساهم في تشكيل الشخصية ماديا ومعنويا نسق الزواج، لأنه يعصم الفرد من الوقوع في الرذيلة، ويحقق له -عادة- التوازن النفسي، كما أن مجتمع محمد مفلاح يرفض وبشدة كل علاقة خارجة عن إطار الزواج، وقد انعكس هذا النسق على تشكيل الشخصية الروائية عند محمد مفلاح من:

أ- الجانب المادي: فشخصيات محمد مفلاح خاضعة للمجتمع، تسعى جاهدة لإرضائه حتى تحقق نسق الزواج، فترفض الأسر المحافظة تبرج بناتها، عكس العائلات غير المحافظة التي تتفنن بناتها في إظهار مفاتنها للرجال قصد جلب إعجاب الرجال ومن ثَمَّ الزواج بها، مثل فتيحة الوشام التي كانت تبالغ في زينتها، لذلك كانت حلم معظم شباب الحيّ الفقير منه واليتيم، لا الثري وصاحب النسب العريق، وكذلك خروفة التي بالغت في الاهتمام بمظهرها (لباس، عطور، حلي، كعب عالٍ، ...) حتى تستمر خطبتها مع الرجل الثري جيلالي العيار[33].

والمتأمل لبعض الشخصيات النسائية في أعمال محمد مفلاح يجدها قد تشكلت لنا بطريقة غير مباشرة من جانبها المادي وبشكل دقيق من خلال تبرير الشخصيات الرجالية عدم الارتباط ببعض الشخصيات النسوية بسبب أشكالهن، مثل: العالية (الوساوس الغريبة) التي طلقها زوجها بسبب نحافتها وذمامتها، وكذا زوجة عبد الحكيم الوردي. يقول السارد: "كان حظها سيء مع عبد الحكيم الوردي ... ربما تزوجها بدافع الشفقة، لم تكن جميلة، فملامح وجهها غير متناسقة وجسدها هزيل أما قامتها فقصيرة جدا"[34]، والأمثلة كثيرة مثل: خيرة (خيرة والجبال) التي كان مظهرها (الذمامة + طريقة اللباس)، وكذا سلوكها المريب سببا في عنوستها[35]، وسمية الراقنة الذميمة[36]، وخدوج الممرضة[37]، و...

ومن هنا نستشف أن الجمال للمرأة عند مجتمع محمد مفلاح جسر قوي للوصول إلى هدف الزواج، حتى ولو كانت سيئة السمعة، نعيمة زلاميت، فاطمة الحمراء، ...

وقد ركز الكاتب رغم قلة اهتمامه برسم الشخصيات ماديا – بتصوير هذه الشخصيات ليبرر للقارئ رفض الرجال الارتباط بها، وبهذا يكون نسق الزواج في شقيه (القبول والرفض) قد رسم لنا الشخصيات النسائية بدقة في جانبها المادي.

ونلاحظ أن نصوص محمد مفلاح الروائية لا تركز على المظهر الخارجي للشخصيات الرجالية باعتباره سببا من أسباب قبول الفتيات وعائلاتهن للزواج أو رفضه، فالأعراف السائدة في ذلك المجتمع هي أن عيب الرجل في الارتباط هو المال، يقول السارد: "ولكن نعيمة النعاس لم ترض به زوجا ما دام معدما ولا مأوى له"[38]، أو الفحولة، فشخصية ربيعة (الانهيار) قد انجذبت إلى شخصية الرجل المثقف (محفوظ) في البداية، لكنها تمردت عليه بعد أن فقد فحولته معها، أما فاطمة الحمراء (بيت الحمراء) فقد انجذبت إلى قدور بلمريكان الرجل الثري، وكذلك خروفة (عائلة من فخار) وفتيحة الوشام (الكافية والوشام) اللتان انجذبتا إلى الرجال الأثرياء، إلا ما جاء بشكل عارض في رواية بيت الحمراء أين وصف لنا السارد اهتمام موسى البقال بمظهره للتقرب من فاطمة الحمراء، فكان في ذلك الوصف بناء ماديا لهذه الشخصية، يقول السارد: "بقي في كرسيه أمام باب المحل منتظرا أن تُطلّ فاطمة الحمراء كان انيقا في لباسه الجديد"[39]، "رأت موسى في لباسه الجديد جالسا على كرسي بلاستيكي أبيض"[40].

ب- **الجانب المعنوي**: وهو الجانب الأكثر ثراء في تكوين الشخصية الروائية، فبطلات مفلاح تعشْنَ خوفا نفسيا من العنوسة والرغبة الجامحة في الزواج سواء أكانت أرملة أم عزباء أم مطلقة، هذا الخوف يجعلهن يعشن صراعا نفسيا مع ذاتهن وقلقا دائما وتوترا، وسنختار على سبيل التمثيل لا الحصر شخصية خدوج المرضة في رواية بيت الحمراء وشخصية سمية الراقنة في رواية الكافية والوشام اللتان تتجرعان مرارة العنوسة، وتعيشان شعور المرارة بسبب الوحدة والنبذ والاحتقار من المجتمع، فيتسرب اليأس إلى نفسيهما وتبدآن التفكير بالزواج من شيخ أو عاطل عن العمل أو عديم الأخلاق أو ... حتى إن خدوج قد تسرب إليها شعور الكره اتجاه الرجال لأنهم لم يرغبوا في الزواج منها.

1- "عارضتها بحماس:

- بدون الرجال ستصبح الحياة مملة ... إنك قاسية على الرجال.
- إنها الحقيقة التي لا نريد نحن النساء التصريح بها.
- بكل صراحة أقول لك أنني كرهت الحياة لأنني عانس، فأنا أكره الرجال لأنهم لم يهتموا بي ... أقول لك الحقيقة أنا أتمنى أن يتزوجني أي رجل ولو ليوم واحد وليخطفني بعد ذلك الموت"[41].

2- "واصلت سيرها نحو الراقنة سمية العانس الصابرة على هموم حبها الفاشل ... فاجأتها اليوم وهي تحدثها عن علاقتها بشيخ مقاول متزوج مريض بالقلب، لامتها فتيحة على سلوكها الغريب فتنهدت

سمية قائلة: كرهت نفسي هذا الشيخ المتصابي قد يتزوجني من يدري؟ ... قالت سمية بحزن: المهم أن لا أسمع كلمة العانس عند كل مناوشة أو حين أمر في أنهج الحي"[42].

ومن الشخصيات الرجالية التي كان لنسق الزواج دور مهم في تشكيل شخصيتها من جانبها المعنوي شخصية عواد الروجي (بيت الحمراء) الذي كان شديد الانفعال والتوتر، معاقرا للخمرة لأنه لم يستطيع تحقيق حلم الزواج خاصة من نعيمة زلاميت[43]، وكذا منصور (الانهيار) الذي أصبح عصبيا وعنيدا بسبب شخصية وردة[44]، وقلقا بسبب شخصية ربيعة[45]، ولعل في شخصية عمار الحر (الوساوس الغريبة) نموذجا قويا في أثر نسق الزواج في تشكيل الشخصية معنويا، والمتتبع لهذه الشخصية يجدها شخصية قلقة غير مستقرة، وليست لديها القدرة على اتخاذ القرارات، تسكنها وساوس غريبة، غير مبالية اندفاعية تعيش ضغط المجتمع، وضغط والدته لأنه لم يتزوج، بالإضافة إلى ضغط خطيبته فوزيه العسلي التي تحاصره دائما وعائلتها بإعلان موعد العرس، وبعد رحلة عذاب واضطراب نفسي، نجد أن هذه الشخصية في نهاية السرد قد استقرت وسكن الهدوء نفسها، واشتهت الكتابة بعد أن تعسرت عليه من قبل.

"وصاح فرحا وهو يدور في غرفته.

- سأتزوج.

- وستكون سعادة والدته عظيمة ستدوي زغرودتها القوية في أجواء المدينة ... عاد إلى مكتبه فجلس على الكرسي ... رشف قهوة باردة ... شرع في الكتابة بشوق ومحبة"[46].

- "لا لن يخدع فوزية العسلي سيتزوجها ... وسيواصل الحياة معها ... شعر أنه تغلب على نفسه القلقة وأصبح قادرا على مواجهة ضعفه"[47].

1-2- نسق الستر:

أ- الستر لغة: جاء في لسان العرب ستر الشيء يستره ويستره ستر أخفاه، والسَّتر بالفتح مصدر سترت الشيء أستره إذا غطيته، وفي الحديث: (إن الله حيي ستير)"[48]، ومعظم المعاني لمادة [س ت ر] في لسان العرب دالة على الإخفاء والتغطية، وهو نقيض الكشف والفضح.

ب- الستر اصطلاحا: "كل ما تقوم به الذات من حجب لسوء صادر منها أو واقع عليها، حقيقيا كان أو متوهما منها، حماية لذاتها أو لمن هو في حكم ذاتها، حيث تخفيه عن الآخرين"[49].

ويُعدُّ الستر من القيم الإسلامية التي جاءت بنصوص صريحة في الأحاديث النبوية الشريفة الصحيحة، مثلما جاء في صحيح البخاري في باب ستر المؤمن على نفسه.

ومن أبرز القضايا الاجتماعية التي يسعى مجتمع محمد مفلاح الروائي إخفاءها وسترها:

1-2-1- الاغتصاب: تعاني شخصيات محمد مفلاح النسوية من الاغتصاب الذي يمارس عليها، والتي عادة ما تفضل عدم البوح به، إما خوفا من مغتصبها الذي يكون أكثر منها جاها أو قوة، وإما خوفا من الفضيحة في مجتمع لا يرحم، وقد ساهم هذا النسق في تشكيل الشخصية الروائية عند محمد مفلاح على:

المستوى المعنوي: نلاحظ أن هذا الفعل يؤثر في تشكيل الشخصية على المستوى المعنوي أكثر من المستوى المادي، إذ أن معظمها تعيش قلقا دائما من فضح أمرها، وبالتالي احتقارها ونبذها أو استغلالها من طرف الآخرين، وكذا خوفها من عدم الزواج مستقبلا، لذلك نجدها شخصية خائفة يُمارس عليها كل أنواع العذاب من طرف الزوج المغدور حتى لا يفضحها، أو الشخصيات الرجالية التي تراها وعاء لاحتضان حماقاتها.

ويُعد الارتباط بامرأة مغتصبة فاقدة للشرف عند الشخصية الرجالية في أعمال محمد مفلاح عارٌ لا يمكن السكوت عليه، وهو فعل مرفوض وغير مقبول إطلاقا لدى مجتمع محمد مفلاح الروائي مهما كانت وضعية المرأة ضحية أو راغبة، لذلك كثيرا ما تتعرض إلى التعنيف، فالعذرية من الأشياء المقدسة لدى الشخصيات الذكورية مهما كان انتماؤها الاجتماعي والثقافي، فعواد الروجي الفقير والعربيد، صاحب السوابق يشترط الفتاة العذراء، يقول السارد: "يجب أن تكون عذراء لم يمسس جسدها أي رجل، توترت أعصابه"[50]، وقد جن بعدما أخبره سليم الزين بأنه طلق نعيمة لأنه وجدها ثيبا[51].

وفي رواية بيت الحمراء تعيش البطلة أزمة نفسية حقيقية بعد اغتصابها من طرف قدور بلمريكان، وتخشى فضح أمرها وعدم الزواج، لكنها ترتاح بعد أن تلتقي بسليم الزين الذي أوهمها في البداية أنه يؤمن بالعصر الجديد، ولا أهمية للعذرية عنده، لكنه سرعان ما أصبح يعنفها بعد الزواج لتبوح له بصاحب الحادثة، "دارت حول نفسها ... في داخلها نما قلق مخيف استولى عليها ... انتظرت أين يجرها هذا القلق اللعين ... همست متأسفة حطمتني يا سليم الزين.

- تفو كلب حقير خدعتني يا سليم ... صفعها ذات يوم ... ولما ثارت في وجهه صارخة بسخط: لم لما تضربني؟

- ارتعش وصفعها مرة ثانية وهو يصيح كالمجنون أنت ساقطة، هزها بعنف وقال لها بقوة:

- اقسمي لي أن تقولي الحقيقة ... سألها بحدة من أفقدك عذريتك؟

– بكت نعيمة بحرقة، كان كل ليلة يشبعها ضربا وفي فترة الخطبة أحبها بعنف، ولما أفشت له يوما بالسر الذي لم يكن يعلمه قال لها بأنه ليس متخلفا، ثم ما قيمة غشاء في عصر الصواريخ؟ ... ولكن بعد شهرين تغير سلوكه أصبح رجلا عنيفا يسألها كل ليلة عن الرجل الذي اغتصبها"[52]، ورغم أن نعيمة زلاميت قد استطاعت أن تتخلص من بعض مخاوف الفضيحة بعد رحيل طليقها، إلا أنها قد عاودت شعور الخوف والقلق بعد عودته رغم قوة شخصيتها ومواجهتها للمجتمع، وإذا كانت نعيمة قد وجدت والدتها سندا لها وأعطتها القوة التي تحتاجها لمواجهة مستقبلها بعد الفضيحة وهو ما أكسبها قوة وتحديا، فإن مريم السموري (الكافية والوشام) قد استسلمت لأحمد معاليش (مدير الكافية) وكتمت سر اغتصابه لها، وتحولت إلى إنسانة مسلوبة الإرادة تتحكم في مصيرها زوجة أحمد معاليش فتيحة الوشام، فتزوجها احميدة الرفاف الذي ينهار بعد أول يوم من الزواج لاكتشافه الفضيحة، وتطلقها منه عنوة رغم حملها ورغبتها الملحة في البقاء معه، لأن فعل الاغتصاب قد كسر محرك القوة داخلها.

ونلاحظ اختلاف سلوك سليم الزين مع سلوك احميدة الرفاف، فسليم رفض الأمر بطريقة جنونية، وعاد إلى المدينة بهدف فضحها بعد هجره لها لسنوات، بينما احميدة فقد كظم غيظه ولم يسألها عن الفاعل حتى يحقق أهدافه البراغماتية بعد أن وعدته فتيحة الوشام بحياة كريمة.

ويعد فقدان العذرية للشخصيات النسائية عند محمد مفلاح من المواضيع الحساسة والمسكوت عنها فعادة ما يتم تعنيف النسوة مدة ثم تطليقهن مع الفضيحة، مثلما فعل عمار مع زوجته خضرة (الانهيار)[53] وغيره من النماذج، أو رفض الارتباط بهن مثلما رفض عواد الروجي الزواج من نعيمة بعد أن فضحها زوجها سليم الزين، وهو إن دل على شيء إنما يدل على تمسك المجتمع الروائي عند محمد مفلاح بالقيم الأخلاقية الراسخة والمتجذرة في عمق أفكاره.

فمحفوظ خشي أن يطلق زوجته بعد مدة قصيرة من الزواج حتى لا يُظن فيها ظن السوء من الناس ويتهمونها بفقدان العذرية، ويحي ليتيم طار فرحا ليلة زفافه بعد أن وجد خيرة التي طالتها الألسن في القرية عن شرفها عذراء، وغيرها من الأمثلة.

من خلال هذه النماذج يكشف لنا نسق الستر ذكورية المجتمع الذي يمارس سلطته وتعسفه ضد مخلوق ضعيف ذبح مرتين، مرة بسبب الاغتصاب، ومرة بسبب تبعات الاغتصاب النفسية والاجتماعية، فالرجل المستغِل بدل ما "يثور عن عاره الحقيقي – المتمثل في طحنه من طرف الفئة المتسلطة – يثور ضد

من يمثل عاره الوهمي وهو المرأة المستضعفة متشبثا بلقب الشرف الذي يمنحه امتيازات ذاتية تمنحه بعض الرضا والثقة في مواجهة الناس"[54].

1-2-2- الماضي المشوه: يحاول الإنسان السوّي قدر المستطاع أن يدرس خطوات حياته حتى لا يجني ماضيا ملوثا يلاحقه مدى الحياة، ويسكنه دوامة من الخوف والقلق لاكتشاف أمره أمام الناس، فيبذل كل جهده للستر على نفسه.

ويعد الماضي المشوه من أكثر الأشياء التي سعت الشخصية النسائية عند محمد مفلاح في سترها حتى لا تفضح، ومن هذه الشخصيات فاطمة الحمراء (بيت الحمراء) التي حاولت إخفاء سبب خروجها من المدينة ورحلتها إلى وهران، وفتيحة الوشام حاولت إخفاء علاقاتها المتعددة قبل وبعد طلاقها المستمر على أحمد معاليش، أما خروفة (عائلة من فخار) فقد كانت تخفي سر علاقتها بجلال العزاوي، وزياراتها لشقة جيلالي العيار قبل الزواج، لأنها تخشى الفضيحة وهي ابنة عائلة تعيش على أمجاد أجدادها في البطولة والشرف و...، وقد ساعدتها في ذلك والدتها التي بررت للجارة أن ابنتها زوجة جيلالي وقد ذهبت معه بعد إعلامها[55]، ونلاحظ أن الشخصية النسائية في أعمال محمد مفلاح قد اختارت نسق الستر كحل مثالي لمشكلتها، لأنها تدرك وضعية الضعف الممارس عليها في محيطها، لذلك تسعى إلى البحث عن معينات تحمي بها نفسها، فتستحضر ذلك النسق باعتباره معينا يجنبها كثيرا من التبعات المؤذية لها[56] من جانب المجتمع، وليس من جانب الدين الذي لا نجد له بصمة في نسق الستر في هذه الأعمال.

وقد أثر هذا النسق في بناء الشخصية الروائية عند محمد مفلاح في:

الجانب المعنوي: الشخصيات النسائية التي تحتفظ بأسرار تخص ماضيها السيء عادة ما تعيش حالات الخوف من اكتشاف أمرها، فتبدأ في البحث عن مصدر أمان يساعدها على تجاوز تلك المخاوف، وعادة ما يكون هذا المصدر هو الأم، عكس الشخصيات التي تفتقد إلى هذا السند، فنجدها تتصارع مع هواجسها ومخاوفها عن طريق التداعي الحر، ومحاورة المرآة حتى لا يبقى ذلك السر جاثما على صدرها.

1-3- نسق الفحولة:

أ- الفحل لغة: جاء في لسان العرب: " فحل: الْفَحْلُ مَعْرُوفٌ: الذَّكَرُ مِنْ كُلِّ حَيَوَانٍ، وَجَمْعُهُ أَفْحُلٌ وَفُحُولٌ وَفُحُولَةٍ وَفِحَالٌ ... وَرَجُلٌ فَحِيلٌ: فَحْلٌ، وَإِنَّهُ لَبَيِّنُ الْفُحُولَةِ"[57]، وهو تعريف يجمع بين التفرد والتخصص.

ب- **الفحولة اصطلاحا**: ارتبط مفهوم الفحولة في الماضي عند العرب في الشعر خاصة غرض الهجاء، فالشاعر الفحل هو من يلجم أفواه مبارزيه من الشعراء مثلما فعل علقمة مع امرئ القيس، بعد أن جعلا أم جندب المرأة الصفية الطبع السليمة الذوق حكما بينهما، وانتهت المبارزة بتفوق علقمة وصار فحلا[58]، وهي إحدى الروايات.

ويُعد الناقد عبد الله الغذامي من النقاد العرب المعاصرين الأوائل الذين تطرقوا إلى مسألة الفحولة في الشعر، مركزا على العوامل الثقافية التي صنعت هذا الفحل، ولأن الثقافة أوسع من الشعر فإن مصطلح الفحولة يسري في كل المجالات، يقول الغذامي: "لقد انتقل النسق وترحَّل من الشعر إلى الخطابة ومنها إلى الكتابة ليستقر بعد ذلك في الذهنية الثقافية للأمة ويتحكم في كل خطاباتنا وسلوكياتنا"[59]، وبهذا يكون نسق الفحولة قد هاجر إلى فنون الأدب الأخرى كالسرد مثلا، وقد اخترت نسق الفحولة ضمن الأنساق الثقافية الثابتة لأنه من الأنساق التي لا تتغير في المجتمعات العربية خاصة الضيقة منها، وسأتناول في هذا المطلب نسق الفحولة انطلاقا من الثقافة الشعبية والاجتماعية السائدة في تلك البيئة.

1-3-1- المرأة الفحلة: فالمرأة بطبيعتها البيولوجية والنفسية مخلوق رقيق، لا يتحمل صعاب الحياة إلا أن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي طرأت على المجتمعات العربية استعارت هذا النسق إلى المرأة، ورغم أن هذه الاستعارة من العيوب النسقية التي كانت في الماضي إلا أنها لاقت إكبارا واستحسانا من الرجال أنفسهم، فيقال: (امرأة بألف رجل)، (امرأة فحلة) وهكذا، وهو ما حوَّل مركز الفحولة من الرجل إلى المرأة عن طريق ممارسة فعل الفحولة[60] وليس أصل الفحولة، وفي أعمال محمد مفلاح الروائية نجد نموذج المرأة الفحلة مستحبا في ذلك المجتمع حتى إنه تحول إلى نسق ثابت، مثل: هدى الوهرانية (عائلة من فخار) التي أصبحت تملك مكتب دراسات، والتي كانت محل إعجاب يمينة النساج، وكذا شخصية زينب الهندي (الوساوس الغريبة) الأرملة الثرية التي طلب منها عبد الحكيم الوردي مساعدته لأنه لا يملك النقود فتعده بذلك، "أنا شاعر ولي أكثر من ديوان، ولكني لم أجد مالا لأطبع على نفقتي أي ديوان من مخطوطاتي الكثيرة ... فأنا موظف بسيط ومرتبي الشهري متواضع جدا لهذا لجأت إليك ... قد تتعجبين من طلبي هذا ولكن ثقتي فيك كبيرة، لذا قصدتك راجيا منك مساعدتي على طبع أحد دواويني"[61].

وشخصية المرأة صاحبة المال التي استعارت الفحولة من الرجل فأصبحت هي من تنفق عليه وتساعده كثيرة في مجتمع محمد مفلاح الروائي، إذ إننا نجد فتيحة الوشام (الكافية والوشام) مكنت احميدة

الرفاف من عملٍ في مؤسسة الكافية، ومن سكن في العمارات الرمادية بعد أن أنهكته البطالة، بالإضافة إلى شخصية فاطمة الحمراء (بيت الحمراء) التي تنفق على البيت وزوجها المخمور في مدينه وهران بتجارة الذهب.

وملاحظ أن هذا النسق قد كان له الأثر البين في تشكيل هذه الشخصيات من خلال:

أ- الجانب المادي: وهنا نجد شخصية خيرة (خيرة والجبال) التي كانت تتميز بالقوة في مظهرها الخارجي، فهي تقوم بكل أعمال البيت الخارجية زرع سقاية ...إلخ، لذلك كانت لا تهتم بمظهرها الخارجي، ونظرتها حادة[62] مثل الرجال، وهو ما جعل سكان القرية ينادونها بالخير ويفكرون في خطبة فتاة لها[63]، وعند زواجها قالت إحدى الحاضرات: "تزوج يحي رجلا وهو لا يعلم"[64].

ب- الجانب المعنوي: تظهر سلوكات خيرة المضطربة حالتها النفسية بسبب استعراضها لنسق الفحولة، فهي لا ترغب أن تصبح أما ولا أن تتزوج أو أن تعيش الحميمية مع زوجها الذي كان يضربها لذلك "رفضت أن تكون مجرد امرأة، فهي لا تريد أن تعيش حياة عادية مثل الأخريات لا هم لهن إلا شؤون البيت"[65]، تمشي في الشارع تستوقف الرجال وتحدثهم بصوت عال غير آبهة بتقاليد القرية.

أما فتيحة الوشام ورغم قوتها إلا أنها كانت تتمنى زوجا يجعلها امرأة وتنجب أطفالا، وكذلك هو الشأن مع فاطمة الحمراء التي فضلت الزواج من موسى البقال عدوها الأزلي حتى لا تبقى حياتها بين البيوت لتبيع خواتما، أصبحت تتنمى "المكوث في البيت محترمة وفي حماية الزوج المخلص"[66] بعد أن كانت تناطح رجال الحيّ وتقف في وجوههم وتهددهم بالضرب.

1-3-2- الفحل الأخلاقي: ونماذج الفحل الأخلاقي عند محمد مفلاح قليلة، لكن معظمها ينتمي إلى طبقه المثقفين الذين يتأثرون بالثقافة، فتصبح سلوكاتها موزونة عند بعضهم أو متهورة عند البعض الآخر في حالة التطرف الفكري، فعمار الحر كان فحلا أخلاقيا له مبادئ وقيم، لكنه من شدة إيمانه بمعتقداته وأفكاره أصبح عصبيا وشكاكا و...، والنمط نفسه نجده في محفوظ (الانهيار) الذي دخل في دوامة الضعف والشك حتى انحرف عن أخلاقه التي عرف بها عند الناس، حتى إن خضرة التي ذهب إليها ليلا مخمورا أدخلته البيت ومنحته قهوة ساخنة وترقبت الشارع صباحا ليخرج حتى لا يسقط في نظر الحي لأنه خلوق.

1-4- الفحل الجسدي: يتوزع الفحل الجسدي في أعمال محمد مفلاح على محورين، محور خاص بالشخصيات النسائية ومحور خاص بالشخصيات الرجالية، فأما المحور الخاص بالشخصيات

النسائية فتمثل في رغبة معظم الشخصيات النسائية في ذَكَرٍ يلبي احتياجاتها الجنسية من خلال ممارسة العلاقة كل يوم، يقول السارد: "تمنت لو كان زوجها رجلا قويا يحبها بعنف التتار ويعصرها كل ليلة بين ذراعيه"[67]، وهو ما جعلها تقوم بفعل الخيانة مع الشاب احميدة الرفاف، أما ربيعة (الانهيار) فقد كانت تنتظر كل ليلة أن تختلي بزوجها لكنه رغم شبابه قد أعرض عنها لأنه يعيش مخاض الكتابة، وكذلك خيرة المرأة الكهلة التي كانت تنتظر محفوظ دائما لتأخذ منه ما تريد، وقد كان لهذا النسق أثر في تشكيل الشخصية من:

أ– الجانب المادي: إذا نجد اهتمام هؤلاء النسوة بمظهرهن من تبرج وحلي وعطور وغنج في الكلام لبلوغ مرادهن مع الرجل الذي جذبهن.

ب– الجانب المعنوي: حيث استطاع هذا النسق أن يغير في سلوكهن، فكثيرا ما تجدهن في حالة هستيرية شديدة من الغضب أو القلق أو الصراخ على أتفه الأسباب، وكثيرا ما ينتهي الأمر بطلاقهن لأن الحياة لا تستقيم في نظرهن –بدون تلبية حاجاتهن الجسدية والنفسية–، ونلاحظ أن معظم الشخصيات النسائية عند محمد مفلاح تسعى إلى تحقيق أهدافها الجسدية دون مراعاه للحالة النفسية أو العمرية أو الجسدية للرجل، فربيعة زوجة محفوظ لم تتحمل هجران زوجها لها رغم تبريره لحالته التي تسيطر عليه بسبب عسر الكتابة، فتبدأ في اتهامه بالعجز وبالمرض، وتلح عليه بأن يذهب إلى طبيب حتى يتم علاجه، وبعد حروب وثورات نفسية انتهى بها المطاف إلى دخول مغامرة يصعب على المرأة خوضها، يقول السارد: "طافت به ربيعة الشوارع والأنهج والأزقة، كان هدفها من وراء ذلك واضحا وهو أن يراها معارف زوجها فيسرون لمحفوظ بالنبأ المفجع سيجن الرجل وسيهددها بالطلاق ... ستتحداه وستقاومه بكل أسلحتها أمام القاضي، ستطعن في سلوك زوجها وترفض الطلاق، ستعذبه طويلا ستذله قبل أن يقرر طلاقها ... ستنتقم لكرامتها الجريحة ... لا يهمها إن قالوا إنها امرأة مستهترة وسيئة السمعة"[68].

ولعل انتشار نسق الخيانة عند الشخصيات النسوية في أعمال محمد مفلاح هو ما يفسر اهتمام المرأة فيها بالجانب الحسي والجسدي في ذاتها.

وأما المحور الخاص بالشخصيات الرجالية فيظهر نسق الفحولة الجسدية من خلال الرغبة في ممارسة العلاقة مع النساء الجميلات والفاتنات مهما كان انتماؤهن أو سنهن أو سلوكهن، وقد كان لهذا النسق أثر في تشكيل هذه الشخصيات من:

أ– الجانب المادي: حيث كانت الشخصيات الرجالية تتباهى بقوتها العضلية والجنسية التي ستسعد حتما نساء المدينة أو القرية، فمن وجهة نظرهم أن المرأة لا تنتظر شيئا من الرجل إلا إسعادها جسديا، وسنختار منصور المعدم الذي اعتمد على قوة جسده لإغراء وردة –المعلمة المثقفة المخطوبة– على الزواج، "لا أظنها ترفض طلبي. مد ذراعه اليمنى ذات العضلات المفتولة وهزها في الهواء بزهو، ذراعي قوية ... ماذا تريد مني؟ إنها في حاجة إلى إنسان قوي يحميها من الناس، لو أتقدم إليها طالبا يدها ستسعد بذلك ولن تفكر في ذاك الطالب الجامعي المخنث"[69]، ويظهر لنا هذا المقطع السردي مفهوم منصور للرجل المناسب للزواج، فالطالب الجامعي في نظره لا يليق لهذه المهمة لأنه مخنث.

ب– الجانب المعنوي: نجد نسق الجسد قد ساهم في تشكيل الشخصية من جانبها المعنوي، حيث إن هذه الشخصيات الشبقة التي تتمنى ممارسة الجنس حتى مع ممثلات الأفلام الأجنبية[70] في مخيلتهم، ومع أي امرأة بعيدا عن المشاعر، قد اكتسبوا ثقة قوية في أنفسهم من وراء قوة أجسادهم وعطشهم الجنسي، فمنصور مثلا يظن أن وردة المعلمة المثقفة مثل نعيمة وربيعة اللتان تفضلان الرجل القوي بدنيا على الرجل المثقف لو كان أميا لأنه سيسعدهما.

وكما أن نسق الفحولة قد جر نسق الخيانة للنساء جره أيضا للرجال، ولكن بطريقة مبتذلة أكثر، فمنصور بعد أن كان يعشق وردة ويتمناها زوجة حتى يروي ظمأه منها ها هو يتمنى ربيعة زوجة لأنه لم يستطع مقاومة نداء عينيها، ويدعو الله أن يطلقها محفوظ حتى يتزوجها، متحديا بذلك سخرية الناس لأنه أعزب وتزوج ثيبا.

وتظهر قوة نسق الفحولة الجسدية لدى محمد مفلاح في ظهور نسق آخر وهو نسق العنف، فالكثير من الشخصيات الرجالية كانت تمارس هذا الأخير على زوجاتهم وحتى خليلاتهم في حالة رفضن ممارسة العلاقة، أو إظهارا للرجولة التي تتغذى من فكرهم المظلم والمحصور في جسد المرأة، والتي هي في نظرهم مجرد وعاء لصب غرائزهم وحماقاتهم، إنها تابعة وخادمة له، وهو ما يفسر نفورهم من النساء الذميمات ولو كن ذوات أخلاق، وانجذابهم نحو النساء الجميلات ولو كن سيئات السمعة.

الخاتمة:

خلصت الدراسة إلى جملة من الاستنتاجات لعل أهمها:

1– تعد الأنساق الثقافية عامة من الوحدات الأساسية في تشكيل الخطاب الروائي شكلا ومضمونا.

2- الأنساق الثقافية عامة ليست من صنع أو خيال الكاتب، إنما بنيات ذهنية متجذرة في وعي ولا وعي الأفراد، تفرض نفسها على الشخصية التي تحتويها، وهي إما متحركة أو ثابتة وإما متجذرة فعالة أو هلامية وغير فعالة.

3- الأنساق الثقافية الثابتة هي الأنساق التي تستمر دورة الحياة فيها إلى عدة أجيال وتبقى شامخة تفرض نفسها بقوة.

4- ساهمت الأنساق الثقافية وبشكل كبير ومباشر في تشكيل الشخصية الروائية عند محمد مفلاح ماديا ومعنويا، وقد كان للجانب المعنوي النصيب الأوفر من هذه الأنساق ذلك أن الأنساق الثقافية في المجتمعات العربية خاصة المحافظة ترسم وتقنن سلوكات الناس وتفرض سيطرتها عليهم باسم الدين والأعراف، وهو ما يولِّد في نفوسهم الإحساس بالقهر والضغط والظلم والإهانة والسيطرة، لذلك عادة ما تحاول رفضها عن طريق نسق التمرد أو الخيانة أو ...

5- ولَّد تعدد الأنساق الثقافية الثابتة بنائية التقاطب بين ما هو واقع مفروض وبين رغبات الشخصيات فنسق المحافظة ولد نسق التمرد والرفض ونسق الفحولة ولد نسق الخيانة ونسق الستر ولد نسق القبول والخضوع.

6- تشبث المجتمع الروائي في أعمال محمد مفلاح الروائية غالبا بالأنساق الثابتة لأنه مجتمع محافظ ورتيب وضيق.

7- ارتباط نسق الستر بالشخصيات النسائية أكثر من الشخصيات الرجالية ذلك أن مجتمع محمد مفلاح الروائي محافظ وذكوري، يبيح للرجال مالا يبيحه للنساء، وقد تفاوتت درجات هذا النسق من شخصية إلى أخرى، فالستر عند الأغنياء تختلف أهميته عند الفقراء، والستر عند المرأة يختلف عنه عند الرجل، فالمرأة تخاف الفضيحة الأخلاقية لأنها ترتبط بأسرتها، كالاغتصاب والدعارة والماضي الأسود و... وتخاف التشرد في الشوارع فتنجب ولدا غير شرعي لتضمن بقاءها في البيت، وتجنب نفسها نسق السخرية والشفقة من المجتمع بسبب عقمها، أما الرجل فيختار نسق الستر خوفا من نسق السخرية الذي يطاله في حالة العنَّة أو العقم، فالموت أهون عنده من هذه الفضيحة، أو خوفا من نسق العار الذي يطاله بسبب سلوك حريمه.

8- اهتمام الشخصية النسائية بنسق الفحولة الجسدي وذلك راجع إلى بنيتها الذهنية البسيطة والزائفة لمفهوم الفحولة والذي رضعته منذ الطفولة من واقعها.

9- تأثير نسق الخطأ على الشخصيات الرجالية في مفهوم الفحولة فالفحل عندها قوي الجسد الذي يشبع غرائز شريكته، وليس الرجل المهذب والمثقف وصاحب الدين.

هوامش:

1 ينظر: رولان بارث، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، (1999)، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، ص 78.

2 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية (1998)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232، ص 59.

3 سمير كاظم خليل، فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، (2014)، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق – سوريا، ط 1، ص 8.

4 ابن منظور محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري الإفريقي، لسان العرب، (1414هـ)، دار صادر، بيروت – لبنان، ط3، 351/10 – 352، [ن س ق].

5 ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية، نقلا عن: أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، (2014)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1، ص 32.

6 ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، (2008)، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط4، ص 77 وما بعدها.

7 أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، ص 34.

8 ينظر: دلال ملحس استيتية، التغيير الاجتماعي والثقافي، (2010)، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط 3، ص 252.

9 ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، 441/7، [ح ف ظ]

10 أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، ص 38.

11 طوني بينيت وغيره، مفاتيح إصلاحية جديدة – معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، (2010)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان.، ص 671.

12 جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، (1984)، بيروت – لبنان، ط2.

13 مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي – مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، (2005)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 9، ص 104.

14 سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة – مقاربة سوسيوشعرية، (2015)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص 236.

15 محمد مفلاح، رواية الوساوس الغريبة، (2005)، دار الحكمة للنشر والترجمة، الجزائر، ص 100.

16 محمد مفلاح، رواية الانهيار – الأعمال غير الكاملة –، (2007)، دار الحكمة، الجزائر، ص 21.
17 محمد مفلاح، رواية الكافية والوشام، (2002)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين – دار هومة، الجزائر، ص 54.
18 محمد مفلاح، رواية بيت الحمراء – الأعمال غير الكاملة –، (2007)، دار الحكمة، الجزائر، ص 127.
19 محمد مفلاح، رواية عائلة من فخار (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة)، (2008)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران –الجزائر، ص 69.
20 محمد مفلاح، رواية الانهيار، ص 35.
21 محمد مفلاح، رواية بيت الحمراء، ص 139.
22 محمد مفلاح، رواية عائلة من فخار، ص 69.
23 محمد مفلاح، رواية بيت الحمراء، ص 129.
24 محمد مفلاح، رواية الانهيار، ص 77.
25 محمد مفلاح، رواية الوساوس الغريبة، ص 16.
26 محمد مفلاح، رواية عائلة من فخار، ص 15.
27 المصدر نفسه، ص 13.
28 محمد مفلاح، رواية خيرة والجبال، ص 440 و446.
29 محمد مفلاح، رواية الكافية والوشام، ص 47.
30 محمد مفلاح، رواية الانهيار، ص 12، و15، و29.
31 محمد مفلاح، رواية بيت الحمراء، ص137.
32 محمد مفلاح، رواية الوساوس الغريبة، ص 73، و74، و88، و163.
33 محمد مفلاح، رواية عائلة من فخار، ص 50.
34 محمد مفلاح، رواية الوساوس الغريبة، ص89.
35 محمد مفلاح، رواية خيرة والجبال، ص 439 - 440.
36 محمد مفلاح، رواية الكافية والوشام، ص 106.
37 محمد مفلاح، رواية بيت الحمراء، ص 150.
38 المصدر نفسه، ص124.
39 المصدر نفسه، ص137.
40 المصدر نفسه، ص137.
41 محمد مفلاح، رواية بيت الحمراء، ص149.
42 محمد مفلاح، رواية الكافية والوشام، ص106.
43 محمد مفلاح، رواية بيت الحمراء، ص 119.

44 محمد مفلاح، رواية الانهيار، ص 41.
45 المصدر نفسه، ص 94.
46 محمد مفلاح، رواية الوساوس الغريبة، ص 164.
47 المصدر نفسه، ص 159.
48 ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، 343/4، [س ت ر]
49 أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، ص 73 – 74.
50 محمد مفلاح، رواية بيت الحمراء، ص 118.
51 المصدر نفسه، ص 199.
52 المصدر نفسه، ص 126 – 127.
53 محمد مفلاح، رواية الانهيار، ص 48.
54 مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص 48.
55 محمد مفلاح، رواية عائلة من فخار، ص68.
56 أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، ص 89.
57 ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، 516/11، [ف ح ل].
58 ينظر: السيد أحمد صقر، شرح ديوان علقمة الفحل، (1935)، المطبعة المحمودية، القاهرة – مصر، ص 3 – 4.
59 عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 123.
60 المصدر نفسه، ص 119.
61 محمد مفلاح، رواية الوساوس الغريبة، ص 150.
62 محمد مفلاح، رواية خيرة والجبال، ص 439.
63 المصدر نفسه، ص 440.
64 المصدر نفسه، ص 443.
65 المصدر نفسه، ص 437.
66 محمد مفلاح، رواية بيت الحمراء، ص 142.
67 محمد مفلاح، رواية الكافية والوشام، ص 15.
68 محمد مفلاح، رواية الانهيار، ص 96.
69 المصدر نفسه، ص 41.
70 محمد مفلاح، رواية بيت الحمراء، ص124.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 313 - 327 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أسس البحث اللغوي بين علوم اللغة العربية واللسانيات العامة

The Fundamentals of Language Research Between Arabic Langue sciences and General Linguistics

Dr. ibrahim bachar / د. إبراهيم بشار*

مخبر اللّسانيات واللغة العربية

جامعة محمد خيضر/بسكرة (الجزائر)

University Mohamed Khider /Biskra (algeria)

Ibrahim.bachar@univ-biskra.dz

تاريخ الإرسال: 2022/02/25	تاريخ القبول: 2022/04/26	تاريخ النشر: 2022/06/02

مُلخّص البحث

نسعى في هذا المقال إلى مقاربة أساسيات المنهج في الدرس اللغوي العربي القديم من جهة، وفي للسانيات العامة من جهة أخرى؛ بغيةَ تبيين اختلاف السياقات الثقافية والتاريخية والعلمية التي أفرزت العلوم التي رامت الدقة في دراسة اللغة قديما عند العرب وحديثا مع فرديناند دوسوسير، وتلافينا الوقوف عند إشكالية الأصالة في المنهج العلمي، التي تبقى هاجسا يُحْرِج الدارسين العربَ ويوقعهم في حالة ارتباك، خصوصا إذا تعلّق الأمرُ بالعلوم الأدبية واللغوية؛ إذ نجدُ بعضَ المعاصرين منبهرين بالميتودولوجيا الغربية، يقذفون أسهمَ الاتّهام إلى التراث العربي، ويصرّون على افتقادِه دقةَ المنهج العلمي، ويقيسونه على أساس اللسانيات حاملةِ الريّادةِ المنهجية والدقة العلمية إلى مختلف العلوم الإنسانية. وفي المقابل هناك صنف من الباحثين، ظلّ متوجّسا من اللسانيات ومقدّسا للتراث، يردِّد في دواخله مقولة التيار السلفي العؤدَوي: "ما ترك الأول للآخر شيئا"، وفي خضم هذا وذاك نسيئ إلى تاريخنا وحاضرنا. فلا تراثنا اللغوي مستعد للإجابة عن أسئلة الحاضر، ولا اللسانيات بمنطقنا التوجّسي ومنهجنا الإسقاطي قادرة على النهوض بلغتنا العربية.

في هذا السياق يندرج مقالنا، الذي أردنا من خلاله الإجابة عن إشكالية إبستيمية أساسية مفادها: فيم تتجلّى خصوصيات المنهج في البحث اللغوي في علوم اللغة العربية من جهة وفي اللسانيات العامة من جهة أخرى؟ وكيف حدّد العلماء العرب الأوائل طرائق دراستهم للغة جمعا وتقعيدا؟ وما أبرز مظاهر الدقة العلمية التي سطّرها اللسانيون في وصف اللغة وتفسيرها؟

الكلمات المفتاحية: منهج، لغة عربية، لسانيات، نحو، علمية.

* د. إبراهيم بشار: Ibrahim.bachar@univ-biskra.dz

Abstract

In this article, we seek approach of The Fundamentals of method in language research in Arabic language sciences and general linguistics. This is in order to show the different cultural, historical and scientific contexts that produced sciences that aimed at reaching accuracy in the study of language in the past among the Arabs and recently with Ferdinand de Saussure the problem of originality in the scientific method remains an obsessi on that embarrasses Arab scholars and puts them in a state of confusion, especially when it comes to literary and linguistic sciences, where you find some contemporaries fascinated by Western methodology. They throw accusations against the Arab heritage and insist on its lack of an accurate scientific method. They also measure it on the basis of linguistics that bears the pioneering method and scientific accuracy in different human sciences. On the other hand, you will find a class of researchers who are apprehensive about linguistics and sanctifying heritage, repeating within it the saying of traditional trend: "The first left nothing to the last". In the midst of this and that, we are understimating our history and our present. Neither our linguistic heritage is ready to answer the questions of the present, nor is linguistics with our apprehensive logic and projective approach capable of advancing our Arabic language.

In this context, we wanted in our article to answer a basic epistemic problematic: What are the peculiarities of the method in linguistic research in Arabic language sciences on the one hand, and in general linguistics on the other hand? And how did the early Arab scholars define the methods of their studies of language as a whole? and what are the most prominent manifestations of scientific accuracy that linguists have written in describing and interpreting language

Keywords: method, Arabic language, linguistics, grammar, scientific.

تمهيد

ارتبطت دراسة اللغة عند مختلف الأمم بالكتاب المقدّس فهما وأداءً وحفظا، مما جعلها تصطبغ بالبعد الديني وتنأى عن الاستقلالية والشمولية، وقد ازدهرت تلك الدراسات أيّما ازدهار خصوصا عند الهنود والصينيين وعند العرب المسلمين، بل كانت المعين الأوّل الذي اغترف منها علماء اللغة في العصر الحديث، مثلما تطالعنا بذلك البحوث المقارنة والتاريخية في القرن التاسع عشر، التي قام بها النحاة الألمان والمبشّرون المسيحيون خصوصا في الهند.

وبغض النظر عن جدلية القطيعة والاستمرارية بين الدرس اللغوي القديم والدرس الحديث فإننا اخترنا تتبُّع الأسس المعرفية التي سطّرت منهج دراسة اللغة العربية قديما، حتى نرصد الإشكاليات الإبستيمية والعلمية، ثم نقف عند المنهج الذي رسمه فرديناند دوسوسير (De Saussure)، للوصول بدراسة اللغة المعينة (اللسان) إلى العلمية والعالمية (دراسة مختلف الألسنة). وإلى أيّ مدى تحقّق ذلك؟

ولتحقيق ذلك الهدف، اقتضى منّا ذلك التطرّق إلى العناصر الآتية:

- الأسس المنهجية والمعرفية لتقعيد علوم اللغة العربية.
- قراءة نقدية.
- أصول المنهج اللساني عند الغربيين.
- خاتمة.

أولا/ الأسس المنهجية والمعرفية لتقعيد علوم اللغة العربية:

عندما نتكلم عن علوم اللغة العربية فإننا نقصد علم الأصوات علم الصرف وعلم النحو وعلم البلاغة (بالخصوص علم المعاني) وفقه اللغة والمعجمية. وهذه العلوم نشأت متداخلة متكاملة في إطار ما اصْطُلِحَ عليه علم العربية، ثم نزعت إلى الاستقلال تدريجيا؛ فعلم الأصوات مثلا كان مبثوثا في عدة علوم:

- المعجمية (كتاب العين للفراهيدي، التهذيب للأزهري، البارع لأبي علي القالي...)
- النحو والصرف (الكتاب لسيبويه، سر صناعة الإعراب لابن جني...)
- مختلف كتب القراءات.
- البلاغة (سر الفصاحة للخفاجي)

وعلماء العربية على اختلاف مذاهبهم وتنوع دراساتهم ظلوا مشدودين إلى ذلك القديم المقدّس من اللغة؛ وكانوا يرون فيه الكمال والرقي، إذ على الرغم من تباين علوم اللغة في كيفية التعامل مع تلك النصوص الشفوية في العصرين الجاهلي والإسلامي إلا أن النحو والصرف والبلاغة والمعجمية تأسست على قواعد عامة تُمجِّد القديم من النصوص وتحذر من كل جديد وافد وتستنكف عن الاعتماد عليه خصوصا إذا خالف ذلك القديمَ بنيةً أو دلالةً.

اللغويون قد تبنوا أصولا منهجية صارمة في جمع اللغة والاحتجاج بها، مرتبطة بالإطار الزماني والإطار المكاني، ووضعوا شروطا للرواية والدراية، وحددوا مقاييس للاطراد وللشذوذ وللقياس والإجماع، وبلغ علم النحو من الدقة ما يفضي به إلى تنظيم العقل وتحديد عملياته. أما البلاغيون العرب فاتخذوا منهجا منفتحا مرنا يتناسب مع الطبيعة الإبداعية للغة، ويتجدد بما تمليه المقامات التواصلية قبل أن تأوي البلاغة كذلك إلى قوالب جاهزة وقوانين جامدة فرضته علمية البلاغة.

كان العربي يدرك قيمة اللغة ومركزيتها في الحياة، ويستشهد بالشعر والخطابة؛ لأنهما مظهران خطابيان يمثلان الإمتاع والإقناع في اللغة. ولم يكن هناك داعٍ اجتماعي أو علمي لتقعيد اللغة، فهي تُنْطَق بالسليقة ويتلقاها العربي كما يتلقى الرضيع حليب أمه، وظلّت كذلك حتى مجيء الإسلام؛ حيث حدثت متّغيراتٌ دينية واجتماعية وسياسية وعلمية جعلت العلماء يفكرون في ضبط هذه اللغة وتقنينها. حيث اِستُنهضت الهمم للحفاظ على هذه اللغة في نحوها وصرفها ومعجمها وصوتها.

1- القرآن مركز انبثاق علوم اللغة العربية:

توصف الحضارة العربية الإسلامية بأنها حضارة بيانية أكثر منها برهانية وبأنها لغوية أكثر منها عقلية. وهو وصف تنازع في جدواه محمد عابد الجابري وطه عبد الرحمن؛ فاعتبرها الجابري سمة ضعف للعقل العربي على حين استند إليها طه عبد الرحمن في إعادة قراءة التراث بنظرة تداولية. [1]

وبغض النظر عن تلك الجدلية الإبستيمية فقد مثّل القرآنُ الكريم مركزَ الإشعاع الحضاري والعرفي؛ فكلّ العلوم اللغوية تمت إليه بسبب:

ففي سياق نشأة النحو العربي كان الخوف على القرآن من الخطأ في المرفوع والمنصوب في الفاعل والمفعول به وما ينجر عنها من اختلاف في المعاني دافعا أوليا؛ حيث تروي كتبُ النحويين آياتٍ كثيرةً وقع فيها اللحن؛ نذكر منها سماعَ بعض من يقرأ قوله تعالى: ﴿وَأَذَانٌ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى النَّاسِ يَوْمَ الْحَجِّ الْأَكْبَرِ أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ﴾ [التوبة:3] . وذلك بعطف كلمة (الرّسول) على كلمة (المشركين) فيتغير المعنى إلى النقيض؛ أي يصبح المعنى: أن الله بريءٌ من المشركين ومن الرسول صلى الله عليه وسلم.

كما أن خُلُوَّ المصحف العثماني من النقط والشكل أدّى إلى اختلاف الناس في حركات الكلمات، وهو ما أفضى بأبي الأسود الدؤلي إلى أن يضع النقاط ليميز بينها. ثم انبرى النحاة يُقعّدون

للغة العربية بطريقة علمية دقيقة ومنهجية واضحة، فوصلوا للقوانين التي تحكم نظام اللسان العربي، لكنهم وقفوا أمام مخالفة بعض آيات القرآن الكريم للعرف النحوي ليقعوا في مخالفة الاستعمال للوضع.

من هنا فُتِح المجالُ للبلاغة التي احتوت –أول ما احتوتْ– المجاز والإعجاز؛ فالأول جاء ليستوعب ما تركه النحاة والمفسرون؛ إذ شمل الاستعمالُ الأولي للمجاز كلَّ تجاوزٍ في الأنماط التركيبية الأساسية كالحذف والتقديم والتأخير ، وكلَّ تجاوز في الدلالات المركزية أو العرفية إلى الدلالات الثانوية عن طرق الاستعارة والكناية؛ وبهذا مثّلت ثنائية مجاز القرآن وإعجازه المنطلق الأساسي للبلاغيين في تشكيل أطر هذا العلم الواسع، الذي فتح نصوصا كثيرة إقناعية وشعرية ليعجَّ بطائفة غير متناهية من المصطلحات والمفاهيم.

وعلى الرغم من نزول القرآن الكريم بلسان عربي مبين إلا أنّ كلماتٍ كثيرةً في القرآن الكريم لم يُدرِك معناها الصحابةُ رضوان الله عليهم، حيث تروي كتب السيرة أن عبد الله بن عباس حبر هذه الامة وترجمان قرآنها تصدّر لتفسير القرآن، يأتيه الناس للسؤال عن معاني كلمات غريبة، وكان أكثر من يأتيه رجلا يسمى نافع بن الأزرق؛ حيث بلغت سؤالاته أكثر من مائتي مسألة. وعُدَّت هذه السؤالاتُ البذرة الأولى لانبثاق المعجمية:

– غريب القرآن – غريب الحديث.

– غريب اللغة – رسائل الموضوعات.

– ظهور المعجم المكتمل (معجم العين).

كما لا ننسى ما قام به النصر بن عاصم الليثي في سياق تيسير البحث المعجمي عندما ميّز بين الأحرف المتشابهة في الرسم ورتبها ترتيبا ألفبائيا سارت عليه جلّ المعاجم العربية إلى يومنا هذا.

وفي مقابل هذه القفزة النوعية في الكتابة العربية كان الدرس الصوتي عند العرب مبثوثا في عدة علوم مثل علم تجويد القرآن وعلم القراءات القرآنية فضلا عن المعجم والصرف العروض. وبلغ فيه العرب مكانا عليا؛ حيث عكست القراءات القرآنية تلك التنوّعات الصوتية التي تزخر بها اللهجات العربية كالإمالة والفتح والإدغام والقلقلة والتسهيل والهمز والاختلاس والتلتلة. فكان همُّ المسلم الذي يحفظ القرآن في صدره أن يعرف هذه القضايا المهمةَ المتصلة بلغة القرآن الكريم.

فلقد اكتسبت العربية قدسيتها من القرآن الكريم واختيار خالق اللغات؛ ﴿ وَرَبُّكَ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَيَخْتَار مَا كَانَ لَهُمُ الْخِيَرَةُ سُبْحَانَ اللَّهِ وَتَعَالَىٰ عَمَّا يُشْرِكُونَ﴾ [القصص: 68]؛ من هذه النقطة اشتغل علماء فقه اللغة مثل ابن جني وابن فارس والثعالبي على استنباط خصائص هذه اللغة الشريفة في تنوّعاتها الصوتية واشتقاقها الصرفي وإعرابها التقديري ومجازها الفني؛ حتى إنهم تساءلوا عن أصلها وفرعها، فظهرت نظريات فقه اللغة كالتوقيف والاصطلاح.

2- علوم اللغة العربية بين الوصفية والمعيارية:

جدير بالذكر أن أغلب الأمور المنهجية التي سنذكرها استنبطها العلماء المتأخرون من استقرائهم للكتب الأصول في علوم اللغة العربية؛ ولم يصرّح بها اللغويون إلا فيما ندر. فقد كان العربي يتكلم بالسليقة ولم يكن بحاجة إلى تقعيد لغته، ولكن بعد تسلّل العجمة واللحن إلى ديار العرب قرر العلماء تقعيد اللسان العربي نحوا وصرفا ومعجما.

* مصادر الاحتجاج: حدّد العلماء ثلاثة مصادر للاحتجاج: القرآن الكريم والحديث الشريف وكلام العرب، ووضعوا أصولا منهجية تتعلق بالنقل والناقل (التواتر- بيئة الاحتجاج –عصر الاحتجاج) خاصة نوجزها في:

فعن القرآن قال البغدادي: "كلامه [الله] عز اسمه أفصح كلام وأبلغه، ويجوز الاستشهاد بمتواتره وشاذه."[2] وهذه إشارة إلى حجية القراءات القرآنية صحيحها وشاذها. وحديث المصطفى صلى الله عليه وسلم حجة فهو أفصح من نطق بالضاد، ثم كلام العرب خصوصا الشعر؛ فقد كان ديوان العرب وترجمان علمهم.

- الإطار الزماني: أو ما عرف بعصر الاحتجاج، وهي الفترة الزمنية التي أخذت منهاالنصوص المحتج بها، تبدأ من شعر أبي ليلى المهلهل تقريبا (100 قبل الإسلام) وينتهي إلى شعر إبراهيم بن هرمة (ت176هـ).
- الإطار المكاني: حرص العلماء على الأخذ من العرب الأقحاح، الذين لم يجاوروا العجم ولم يختلطوا بهم؛ فكانت أكثر القبائل التي أخذوا منها قبائل وسط الجزيرة العربية وشرقها. وقدد حدّدها العلماء في ست قبائل، يقول السيوطي: "كانت قريش أجود العرب انتقادا للأفصح من الألفاظ، وأسهلها على اللسان عند النطق، وأحسنها مسموعا، وأكثرها إبانةً عما في النفس.

والذين عنهم نُقِلت اللغة العربية عنهم وبهم اقتُدي وعنهم أُخذ اللسان العربي من بين قبائل العرب هم: قيس وتميم وأسد (...) ثم هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين"[3].

ثانيا/ قراءة نقدية:

إن مصدرية نص للتقعيد النحوي تتوقف على ما يتمتع به ذلك النص من فصاحة عالية، وقوة بليغة، فمقتضى ذلك أن يتم تصنيف النصوص، التي تعتبر مصادر للغة، حسب قوتها ودرجة فصاحتها. وإن كان ذلك كذلك، فإنه قد ترجحت لهذه القراءة غياب هذا الجانب المنطقي في حركة التقعيد النحوي؛ مما جعل تصنيف المدارس النحوية التقليدية لمصادر اللغة تصنيفاً غير منضبط؛ فلغة القرآن، التي تعتبر اللغة العربية النموذجية الفصحى، لم يتم استقراؤها استقراء تامّاً، وقُدِّمت عليها لغة قبائل البدو (أكلة اليرابيع) والأشعار مجهولة القائل، يقول ابن حزم: "من النحاة من ينتزع من المقدار الذي يقف عليه من كلام العرب حكماً لفظيا، ويتخذه مذهباً ثم تعرض له آية على خلاف ذلك الحكم، فيأخذ في صرف الآية عن وجهها. ولا عجب أعجب ممن إن وجد لامرئ القيس أو لزهير أو لجرير أو الحطيئة أو الطرّماح، أو لأعرابي أسدي أو سلمي أو تميمي أو من سائر أبناء العرب لفظاً في شعر أو نثر جعله في اللغة ، وقطع به ، ولم يعترض فيه ، ثم إذا وجد لله تعالى خالق اللغات وأهلها كلاماً لم يلتفت إليه، ولا جعله حجة، وجعل يصرفه عن وجهه، ويحرفه عن موضعه، ويتحيل في إحالته عما أوقعه الله عليه".[4]

أما لغة الحديث النبوي ، فقد أُبْعِدَتْ من دائرة الاحتجاج والاستشهاد لأسباب غير علمية ولا منهجية، على الرغم من كون المصطفى – عليه الصلاة والسلام – أفصح من نطق بالضاد، وعلى الرغم من غلبة الفصاحة وقوة البيان على جل الصحب الكرام[5]. فلم يستشهد سيبويه إلا بثمانية أحاديث وكذلك كان موقف الفراء والمبرد والفارسي، وقد اختلف المتأخرون في سبب عزوف القدامى عن الاستشهاد بالحديث:

- جواز نقله بالمعنى مما يفضي إلى عدم ثبات لفظه.
- أغلب رواة الحديث أعاجم ووجود بعض اللحن في الحديث.

لكنّ المعاصرين ردّوا على هذه الدعاوى؛ يقول سعيد الأفغاني:"والقول بأن في رواة الحديث أعاجم ليس بشيء، لأن ذلك يقال في رواة الشعر والنثر اللذين يحتج بهما، فإن فيهم الكثير من الأعاجم؟ وهل في وسعهم أن يذكروا لنا محدثا ممن يعتد بهم يمكن أن يوضع في صف حماد الراوية؟ الذي

كان يكذب ويلحن ويكسر، ومع ذلك لم يتورع الكوفيون ومن نهج منهجهم من الاحتجاج بمروياته، ولكنهم تحرجوا في الاحتجاج بالحديث.[6]

ومهما يكن من أمر، فإن الاستقراء كان ناقصا لم يشمل كل اللهجات العربية، مما أوقع بعض النحويين في التخطيء والأحكام المعيارية المبنية على الاحتكام إلى القاعدة، مهما كانت درجة النص. وقد ناقش هذه القضايا تمام حسان في كتابه: عن المعيارية والوصفية في تقعيد اللغة العربية؛ حيث ردّ بروز النزعة المعيارية في النحو العربي بسبب النحاة، بل أتى بفعل مجموعة من المؤثرات، وكان دورهم أن توسّعوا في تطبيق هذا المنهج، وحكموا قواعدهم في الكلام العربي؛ الأمر الذي دفع بعض النحاة إلى تخطئة العرب في بعض المواطن.

لقد نشأ النحو– في مجمله – معياريا، غايته دفع اللحن الذي بدأ يشيع على ألسنة الموالي وبعض العرب، وكان من الممكن ألا يعبأ أحد بهذا اللحن لولا اعتزاز المسلمين بلغتهم.

غير أن القول بغلبة النزعة المعيارية لا يعني خلو النحو العربي من بعض الملامح الوصفية، التي تتمثل في: رحلة النحاة إلى البادية، ومشافهتهم الأعراب، وتحديد بيئة زمانية، وأخرى مكانية لدراسة اللغة. كما ذكر ذلك تمام حسان، إلا أنه يأخذ عليهم أمرين:

- دراسة اللغة خلال ثلاثة قرون، ولا شك أن اللغة مرت خلال تلك القرون بمراحل عدة في: أصواتها، وصرفها، ونحوها.
- الخلط بين لهجات متعددة، وأخذهم اللغة عن ست قبائل فقط، ثم خلطهم بين مرويات تلك القبائل.

كما أن الحدود الزمنية لم يحترمها كل النحاة؛ فقد وقع شيء من التجاوز عند بعض النحاة غالبا؛ فقد استشهدوا بشعر جذيمة الأبرش وأعصر بن سعد، وهؤلاء عاشوا في القرن الرابع قبل الإسلام، وشعرهم مشكوك في صحته وفي نسبته، وحتى لو كانوا قد قالوا شعرا فإنه يخالف ما عرف في بيئة الحجاز قبيل الإسلام.[7]

ثم إن المشافهة التّي كانتْ هي قناة التواصل المهيمنة في حضارتنا العربية؛ إذ لم يدوّن العربي في العصر الجاهلي إلا بعض الصكوك والأحلاف وقليلا من الشعر، وعلى الرغم من بداية التدوين الفعلية مع القرآن الكريم، إلا أن الرواية الشفوية للشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام ولغة الأعراب –كما أسلفنا– كانت هي المعين الذي اغترف من اللغويون لتقعيد اللغة العربية، مما أثّر ذلك كثيرا في بلورة قواعد

اللغة، وفتح المجال أمام المشككين. فقوة الحفظ ليست أسا منهجيا تطمئن إليه الحقيقة؛ وقد نصَّ الجاحظ، وهو في سياق الحديث عن المفاضلة بين اللفظ والخط، عن بعض الهنات المحتملة في المشافهة أو المرويات الشفوية: "القلم أبقى أثرا واللسان أكثر هذرا"، وقالوا: اللسان مقصور على القريب الحاضر والقلم مطلق في الشاهد والغائب، وهو للغابر الكائن مثله للقائم الراهن، والكتاب يقرأ بكل مكان ويدرس في كل زمان، واللسان لا يعدو سامعه، ولا يتجاوزه إلى غيره".[8] ولهذا لا يمكن أن يقرأ تشكيكُ طه حسين في الشعر الجاهلي إلا في إطار الاحتكام إلى المنهج الديكارتي الذي لا يطمئن إلا للمعطيات الموثقة.

وبعيدا عن موقف طه حسين المبالَغ فيه، لو نتأمّل بعض المرويات المنقولة والشواهد المذكورة يَتحسّس الباحث غربتها عن العصر الجاهلي؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر نسوق شاهدا شعريا لامرئ القيس ذِكْر في باب جواز تسكين الحركة الإعرابية لتوالي الحركات، وقد أثار جدلا بين النحويين:[9]

فاليوم أشربْ غيرَ مستحقب * إثمًا من الله ولا واغلِ**

حيث رُوي هذا الشّاهدُ بتسكين الباء، واستند إليه العلماء في تجويز إسكان الحركة الإعرابية في قوله تعالى: (إن الله يأمرُكم أن تذبحوا بقرة) [البقرة 2: 67]. لكن على الرغم من اختلاف العلماء في رواية هذا الشاهد، لم يلتفتوا إلى ضعف المتن، فكيف لرجل عاش في الجاهلية أن يتحدث عن إثم شرب الخمر؟

كما أن التركيز على المرويات الشفوية أفضى إلى الاهتمام بالحركة الإعرابية، وإهمال غيرها من القرائن المساعدة على معرفة المعنى مثل الرتبة والسياق. فضلا عن تأثير النزعة التعليمية على هيمنة البعد الشكلي في تصنيف الأبواب النحوية.

لقد شهد تقعيدُ علوم اللغة العربية، خصوصا في المعجم والصرف والنحو، تحوّلا سلبيا بسبب التقليد؛ فكيف للعلماء المتأخرين أن يوقفوا سيرورة اللغة وتطورها؟ وذلك! باشتراطهم القرونَ الأولى شرطا للاحتجاج، فلم يزد صنّاع المعاجم ومؤلفو الكتب النحوية الشيءَ الكثير، على الرغم من أفول أساليب وأنماط نحوية وتغيّر الدلالات عبر الزمن، فكان هذا سببا لتَغلُّب منطق القاعدة على النص.

لذا فلا غرو أن يصطدم الباحث المعاصر بالتناقض في وسم علم النحو وعلم البلاغة المهمين بالوصفية حينا وبالمعيارية حينا آخر، وبالأصالة تارة وبالتأثير الإغريقي تارة أخرى، بكونهما علمين دقيقين يستندان إلى قواعد وقياس تارة، وبكونهما فنين ذوقيين تارة أخرى. والأمر ناتج عن تواري المنهج خلف الممارسة العملية من جهة، والتباين بين سيرورة اللغة وسيرورة العلوم الواصفة من جهة أخرى.

وبعض بذور هذا الشرخ ليست حادثة؛ بل كانت ضمن خطة التأسيس، خصوصا مع الاستقراء الناقص للهجات القبائل العربية؛ لكن ما زاد الأمرَ حدّةً اكتفاءُ المحدثين بالتقليد؛ ممّا أدّى إلى أن اتُّهمت البلاغة والنحو بالمعيارية، والحقيقة أنه اتهام للبلاغة التقليدية وليس للبلاغة العربية الأصيلة، فما ذنب بلاغتنا من دارسٍ عاش العصرنة بكل معانيها، وتواصل بأجهزة الاتصال الحديثة وتناوحته الخطابات الكثيفة من كل جهة، أن يرمي بكل ذلك جانبا ويقبع يلوك بيتا للشنفرى لو عاش وقتنا لمنه استنفرَ، أو يكرر خطبة للحجاّج مكتفيا بها ليرسّخ في زمن الاختلاف سطوة القوة على كلّ حوار أو حرية.

ثالثا/ اللسانيات العامة – الأسس والمنهج:

- تحديد المشكلات.
- تحديد الموضوع والهدف.
- تحديد المنهج: (الاستقلالية والوصف).

1– تحديد المشكلات:

جدير بالذكر أن اللسانيات لم تنشأ دفعة واحدة؛ بل تأسست بناء على تراكمات عدّة، بداية من القرن التاسع عشر؛ حيث ازدهرت الدراسات اللسانية المقارنة، التي استلهمت من النموذج البيولوجي ونظرية الأنواع علميتها، لإثبات القرابة بين الألسنة خصوصا الهندو أوروبية، فاكتُشفت الأُسَرُ اللغوية، ثم تولّدت الحاجة إلى تتبّع حياة الألسنة وتطورها نضجها وانتكاستها وموتها فرادى؛ فازدرهت اللسانيات التاريخية على ضوء تزايد الاهتمام بعلم التاريخ في تلك الفترة، وقد قطعت أشواطا كبيرة نحو العلمية.

لكن نظرا لظهور المنهج الوصفي وعودة الاهتمام بالبنية الداخلية للغة، طفق الاهتمام يتجه نحو دراسة الظواهر اللغوية في إطار سكوني ثابت ومحدّد، بغية كشف النظام الذي يحكم اللسان في مستوياته الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية. (10)

لقد انبثقت اللسانيات في ضوء مشكلات عويصة، عانى منها الدرس اللساني الغربي، وقد ذكرها جون ليونز (Lyons) من خلال هذه المقارنة بينهما (الدرس اللغوي الغربي واللسانيات):

- تتصف اللسانيات بالاستقلال، وهذا مظهر من مظاهر علميتها، على حين أن النحو التقليدي كان يتصف بالمنطق والفلسفة، بل كان خاضعا لهما.

- تهتم اللسانيات باللغة المنطوقة قبل المكتوبة، على حين أن علوم اللغة التقليدية فعلت العكس.
- تعنى اللسانيات باللهجات، ولا تفضّل الفصحى على غيرها.
- لا تقيم اللسانيات وزنا للفروق بين اللغات البدائية والمتحضرة، كونها أداة تواصل.
- تسعى اللسانيات إلى بناء نظرية لها صفة العموم، يمكن من خلالها دراسة جميع الألسنة ووصفها.
- تدرس اللسانيات اللسان في إطار كلي صوتا وصرفا وتركيبا ودلالةً.[11]

2- تحديد الموضوع والهدف:

تؤكد الدراساتُ الإبستمولوجية الحديثة على أن البحث العلمي السليم يمر بأربع مراحل:

- ملاحظة كل الوقائع وتسجيلها.
- تصنيف هذه الوقائع وتحليلها.
- استخراج المبادئ العامة عن طريق استقراء هذه الوقائع.
- المراقبة التكميلية لهذه المبادئ.[12]

سعى اللسانيون إلى دراسة اللغة دراسة علمية موضوعية، بعيدا عن الأحكام المسبقة والمعايير المفترضة والتخمينات غير المؤصّلة، وهذا الهدف كان صعب التحقق؛ لأنّ اللغةَ ماثلةٌ في عديد الأشياء، وتتداخل فيها مختلف الأبعاد: إنسانية/ اجتماعية/ فردية فضلا عن أنها بنية معقدة متشابكة ذات طبيعة نفسية وذهنية وبيولوجية...

لذا بادر فرديناند دوسوسير إلى التفرقة بين ثلاثة مصطلحات: لغة Langage / لسان Langue/ كلام Parole، حتى يتمكّن من رسم طريقه نحو علمنة الدراسة اللغوية.

ولم يكن التمييز بين اللغة واللسان مشكلا في حد ذاته؛ لرجوعهما إلى طبيعة واحدة، ذلك أن اللغة ظاهرة إنسانية فطرية موجودة بالقوّة، فهي كامنة يولَد بها الإنسان. لهذا كانت الهدف الأصلي للسانيين لولا إغراقها في التجريد والاستبطان؛ حتّى إنّ اللسانيين لما توجهوا إلى ما يمثّلها وهو اللسان، بوصفه نظاما من العلامات يتفق عليه أعضاء الجماعة اللغوية، لم يبحثوا فيما يتميز به اللسان العربي عن

اللسان الإنكليزي أو اللسان الإسباني، وإنما سعوا إلى بناء نظرية لها صفة العموم؛ يمكن من خلالها دراسة جميع الألسنة بوصفها نظما اجتماعية ذات جوهر إنساني موحّد.(13)

وأُبعد الكلامُ والمعنى (الدلالة الخاصة) والفعل التواصلي لعدة اعتبارات: "الفردية، التغيّرية، عدم الاستقلالية، الثانوية." وكانت الجملة الممثّل الشرعي التطبيقي للسان، بصفتها جزءا من ذلك النظام العام، والمتضمن لمختلف البنى اللسانية: "صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية".

ويقوم الوصف البنوي للغة على هذه المستويات ولا يتجاوزها، ولا يدخل في جدال مع المعنى الكلامي؛ «لأننا إذا أردنا أن نحدد معنى من المعاني يجب أن تتوافر لدينا معرفة علمية دقيقة عن كل شيء في عالم المتكلم، ولكن مدى المعرفة البشرية محدود جدا بالنسبة لهذا الأمر. نحن لا نستطيع أن نعرف معنى أحد المباني اللغوية بشكل دقيق (...) ليس لدينا طريقة لتعريف كلمة الحب أو الكره (...) ويضيف إليها (...) اختلاف وجهات النظر الخاصة (...) ومن هذه الصعوبات تَعدُّد المواقف التي تُستعمَل فيها الكلمة المراد بيان معناها، ثم نجد الصعوبة الخاصة بمزاج المتكلم وحالته النفسية والثقافية (...) وصعوبة استعمال الكلمات في غير المواقف التي اعتاد أكثرُ الناس استعمالَها فيها».(14) ويفهم من هذا القول أن اللسانيين لم يهملوا المعنى أو انتقصوا من قيمته؛ ولكن تركيزهم كان منصبا على وصف اللغة وكشف النظام الذي يحكمها.

3- المنهج (الاستقلالية والوصف):

إن القطيعة الحاسمة بين اللسانيات والفكر اللغوي القديم، كانت على رأس المتطلبات النظرية والمنهجية التي طرحتها اللسانيات، والمتعلقة أساسا بتحديد الموضوع وضبط المفاهيم والأدوات الإجرائية وتكوين مصطلحية خاصة بها، فضلا عن الرغبة المنهجية في استقلالية اللسانيات ذاتها، والاستفادة من النتائج المتحصل عليها في العلوم الأخرى، سواء أكانت علوما إنسانية أم علوما دقيقة.15

ولم يكن غريبا أن تبنّت دراسةَ اللغة عديدُ العلوم؛ لأن اللغة حاضرة في مختلف أشكال النشاط الإنساني؛ بل لها المركزية في كل تحليل تاريخي أو ديني أو فلسفي أو علمي أو أدبي. وهذه الدراسات كانت استجابة لأهدافها الخاصة؛ لذا اصطبغت بطبيعة تلك العلوم ومناهجها. لكن الأمر زاد حدّةً عندما خضعت اللغة إلى تفسيرات المنطق والفلسفة، وانغمست في أمور متافيزيقية وغيبية؛ مما جعل دوسوسير يدعو إلى استقلالية الأداة والهدف في دراسة اللغة؛ وقد عُبّر عنه فيما بعد بدراسة اللسان في ذاته ومن أجل ذاته (16).

وكان المنهج الوصفي ومقولة الآنية (Synchronic) الآليتين الأساسيتين لتحقيق الاستقلالية؛ فأما الوصف فيقتضي مقاربة الحدث اللغوي دون أحكام مسبقة أو معايير مفترضة؛ بل يتطلب استنباط ذلك النظام من الحدث اللغوي ذاته، وأما الآنيةُ فقدّمت لنا وصفة دقيقة عن التفاعل بين عناصر البنى الإفرادية والتركيبية في حالة من الثبات والاستقرار؛ ممّا أحاد تأثير الزمان على الحدث اللغوي. وكان هذا إيذانا بخصوصية الدرس اللساني في بحثه عن حقيقة الظاهرة اللغوية منعزلةً عن كل شدّ مصطلحي أو منهجي.

ونتيجة لذلك ، لم يلبث الأمر كثيرا حتى شهدنا ميلاد قاموس ثري للسانيات ومنهج علمي رصين بعد أن كانت علوم اللغة تستعير ذلك من علوم أخرى.

خاتمة

يجد المتأملُ علومَ اللغة العربية تداخلا في المواضيع بطريقة تكاملية حينا وبطريقة تلفيقية حينا آخر، ولعل أبرز الإشكاليات التي تخلّلت الأطر المنهجية لتقعيد علوم اللغة العربية نذكر:

- عدم الاعتماد على مفهومي الوضع والاستعمال ممّا أدّى إلى تسرّب النعوت القيمية والمعيارية مثل الشاذ والغريب والحوشي والنادر في مصنفات البلاغة والنحو.
- عدم التمييز بين النحو التعليمي والنحو العلمي أو التخصصي في أمّات كتب اللغة؛ فهذا ابن جني يقرّ بالبعد التعليمي في تعريف النحو "ليلحق من ليس من أهل العربية بأهلها في الفصاحة" ليصطدم المتعلم بترف فكري نجم عنه التنافس في التقدير والتأويل والتمحّل في التعليل؛ حتى زلّت في النحو ألسنةٌ وأقلام.
- عدم التمييز بين البلاغة بوصفها جماليةً للكلام وبوصفها علما للخطاب.
- غياب البعد الإبداعي في وصف اللغة والاكتفاء بالتقليد، وهذا ناجم عن هاجس الأفضلية في القرون الأولى، مما جعل علوم اللغة عسيرة وشواهدها غريبة عند الأجيال اللاحقة. إلى درجة أنه على الرغم من كثرة المعاجم في اللغة العربية وتنوّع مدارسها فقد غاب المعجم التاريخي الذي يرصد تطورات اللفظة عبر أزمنة متعاقبة، وتجد الزبيدي، على سبيل المثال لا الحصر، في القرن الثاني عشر الهجري يستنسخ ما ورد في المعاجم الأولى لفظا ودلالةً وشواهدَ غير آبهٍ بحركية اللغة ومسيرة الحضارة.

- التقليد في العصور المتأخرة أفضى إلى وقوع النحو العربي في المعيارية؛ لأنّ النصوص المحتج بها ارتبطت بإطار زماني ومكاني سابق، فعلا سلطان القاعدة وتنافس النحاة في التخطيء بدل وصف نظام اللغة المستعملة.
- وفي مقابل الإشكالات الإبستيمية التي ميّزت بعض الدراسات اللغوية القديمة نجد أغلب الدراسات اللسانية العربية ظلّت تجتر النقاش غير المنتهي حول عظمة التراث أو ضرورة اللسانيات، بدلا من التعامل مع الواقع اللغوي ودراسة اللغة العربية. كما أنّها، ومنذ قرن من الزمن على ظهور اللسانيات، اكتفت جلّ الدارسين بالنقل والترجمة من الآخر، أو السعي نحو إثبات أسبقية القدامى إلى تناول ذلك المفهوم الوافد؛ فلا الفريق الأوّل استطاع أن يوائم بين المناويل اللسانية واللغة العربية، عبر تبيئتها وتحويرها ولا الفريق الثاني المتحفُّظ ضمنيا من اللسانيات، والمتشبّع بتفوق التراث حاول استثمار ذلك الزخم وفق مقتضيات الواقع اللغوي المعاصر؛ "إننا لا نجد تعاملا فعليا مع اللغة العربية في وضعيتها الراهنة وبمعطياتها الجديدة."[17]

وبناء عليه، فالأجدى هو جَعْلِ التراث رافدا من جملة روافد نستثمره في وصف اللغة العربية في العصر الحاضر ومعالجة مشكلاتها بدلا من تلك المقارنات والإسقاطات؛ التي جعلت التراث مادة للدراسة عوضا عن اللغة في حدّ ذاتها.

هوامش:

[1]-للتعمق أكثر ينظر محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي، وطه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث.

[2]-البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، (1997)، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط4، 9/1.

[3]-ينظر محمد صالح سالم، أصول النحو- دراسة في فكر ابن الأنباري، (2006)، دار السلام، مصر ط1، ص 53، 254.

[4]-ابن حزم الأندلسي، الفصل في الملل والأهواء والنحل، (1928)/ مطبعة علي صبيح، مصر، ط1، ص 29.

[5]-قطب مصطفى سانو،" قراءة في مصادر التقعيد النحوي"، مجلة المسلم المعاصر،العدد 84، تموز/يوليو 1997، لبنان، الموقع:almuslimalmuaser.org ، تاريخ التصفح:04-03-2019، الساعة: 10:00.

[6]-العسكري، شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف،(1963)تحقيق عبد العزيز أحمد، مطبعة البابي الحلبي، مصر، ط1، ص 12.

[7]-ينظر محمد خان، أصول النحو العربي، 2012، منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية، مطبعة جامعة محمد خيضر – بسكرة، الجزائر، ط1، ص 37.

[8]-الجاحظ، البيان والتبيين، (2008)، تحقيق درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، ص 59.

[9]-محمد خان، أصول النحو العربي، ص 43.

[10]-ينظر، أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات،(2008)، دار الفكر، دمشق، ط3، ص18، 19.

[11]-المرجع نفسه، ص 15

[12]-مصطفى غلفان، اللسانيات العربية-أسئلة المنهج، (2013)، دار إربد، الأردن، ط1: ، ص18،17.

[13]-ينظر أحمد قدور، مبادئ اللسانيات، ص 16.

[14]-Bloom Field,Language,(1950), New York, P 139,140.

نقلا عن كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة،(2001)، مكتبة النهضة المصرية، ط3، ص242، 243.

[15]-مصطفى غلفان، اللسانيات العربية-أسئلة المنهج، ص15.

[16]-ينظر محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت، ص 49.

[17]- مصطفى غلفان، اللسانيات العربية-دراسة نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية، رسالة دكتوراه، جامعة عين الشق، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، (دت)، ص27.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 328 - 341 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

البعد التداولي للإشاريات في الخطاب النثري: مقامة ابن أبي الخصال الأندلسي أنموذجا

The Pragmatic Dimension of References in the Prose Discourse

Maqamat Ibn Abi Al-Khisal Andalusi as a Model

جلالة خولة [1] * / زرقين فريدة [2]

djellala khawla [1] / zerguine farida [2]

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

جامعة 8 ماي 1945 قالمة (الجزائر)

University of May 8, 1945, Guelma, Algeria

Djellala.khawla@univ-guelma.dz [1] / Boumahra.farida@univ-guelma.dz

تاريخ الإرسال: 2022/02/25	تاريخ القبول: 2022/04/28	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

تعد الإشاريات من المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها الدرس التداولي كما تسهم في تحقيق بنية الخطاب وتماسكه، وتهدف هذه الورقة البحثية إلى إبراز أهمية الإشاريات بأنواعها (الشخصية، والزمانية، والمكانية، والاجتماعية) في تحديد دلالة الخطاب النثري من خلال السياق التواصلي، وقد اخترنا مقامة ابن أبي الخصال الأندلسي التي عارض فيها إحدى مقامات الحريري نموذجا لهذه الدراسة في محاولة لتعيين مرجعية العناصر الإشارية ضمن ظروف استعمالها. لنتوصل في الأخير إلى أن الإشاريات عامل مهم في تأدية المقاصد التبليغية وإنجاح العملية التواصلية.

الكلمات المفتاح : إشاريات- خطاب نثري- مقامة- سياق

Abstract :

The references are one of the basic concepts on which the pragmatic lesson is based and contribute to achieving the structure and coherence of the discourse. This research paper aims to highlight the importance of references (personal, temporal, spatial, and social) in determining the significance of the prose discourse through the communicative context. The Maqamat of Ibn Abi Al-Khisal Al-Andalus, in which he opposed one of Al-Hariri's maqamat, is a model for this study in an attempt to

* جلالة خولة Djellala.khawla@univ-guelma.dz

determine the reference of the indicative elements within the conditions of their use. Finally, we conclude that the signs are an important factor in the implementation of the informative purposes and the success of the communicative process.

Keywords: references – prose discourse – Maqamat – context

مقدمة:

تعد الإشاريات مبحثا مهما في الدرس التداولي، فهي الدرجة الأولى من درجات التحليل التداولي؛ والتي تعنى بتحديد المخاطب والسياق الزمني والمكاني في الخطاب، بتتبع العناصر الإشارية والرموز التعبيرية المبهمة ضمن ظروف استعمالها، وتعتمد على السياق الوجودي المتمثل في المخاطبين، ومعطيات الزمان والمكان[1]. وهذا البحث يسلط الضوء على دراسة البعد التداولي للإشاريات في الخطاب النثري الأندلسي في رسائل ابن أبي الخصال الأندلسي الذي لقب ب"رئيس كتاب الأندلس" نظرا لبراعته في الكتابة والتأليف فاقت أدباء عصره، وقد اتخذنا من المقامة التي عارض فيها ابن أبي الخصال مقامات الحريري نموذجا لهذه الدراسة بهدف الإجابة عن عدّة تساؤلات تمثلت في:

–ما الإشاريات التداولية؟ وما أنواعها؟

–كيف ساهمت الإشاريات في تحقيق العملية التواصلية وكشف المقاصد التبليغية في مقامة ابن أبي الخصال؟

ويُقسم البحث إلى عدّة محاور أساسية هي: عرض موجز لمفهوم الإشاريات وتحديد أنواعها، ثم الوقوف عند العناصر الإشارية الشخصية، والزمانية، والمكانية، والإجتماعية وبيان بعدها التداولي في نماذج من المقامة.

أولا: تعريف الإشاريات التداولية: وهي العلامات اللغوية التي يتحدد مرجعها إلا في سياق الخطاب التداولي، لأنها خالية من أي معنى في ذاتها؛ ولذلك سميت بالمبهمات فبالرغم من ارتباطها بمرجع إلا أنه مرجع غير ثابت؛ لأنه يتغير تبعا للسياق الذي ترد فيه الإشاريات[2]. فللإشاريات بأنواعها دور بالغ في تحديد دلالة التركيب، ولا يقف دور الإشاريات في السياق التداولي عند الإشاريات الظاهرة، بل يتجاوز ذلك إلى الإشاريات ذات الحضور الأقوى؛ وهي الإشاريات المستقرة في بنية الخطاب العميقة، عند التلفظ بها، وهذا ما يعطيها دورها التداولي في استراتيجية الخطاب؛ وذلك لأن التلفظ يحدث من ذات بسمات

معينة، وفي مكان وزمان معينين هما: مكان التلفظ، ولحظته إذ تجتمع في الخطاب الواحد على الأقل ثلاث إشاريات هي: (الأنا ، الهنا ، الآن).

وعليه تكون الإشاريات: "تلك الأشكال الإحالية التي ترتبط بسياق المتكلم مع التفريق الأساس بين التعبيرات الإشارية البعيدة عنه"[3]. ويرى أغلب الباحثين على أن الإشاريات تنقسم إلى خمسة أنواع هي: إشاريات شخصية، إشاريات زمانية، إشاريات مكانية، إشاريات اجتماعية وإشاريات نصية أو خطابية[4]. وسنركز في هذا البحث على أربعة أنواع من الإشاريات هي الشخصية، والزمانية، والمكانية، والاجتماعية؛ لأن إشاريات الخطاب قد تلتبس بالإحالة إلى سابق أو لاحق مما أدى إلى إسقاطها من الإشاريات عند بعض الباحثين[5].

ثانيا: البعد التداولي للإشاريات في مقامة ابن أبي الخصال:

1- الإشاريات الشخصية: وهي بشكل عام الإشاريات الدالة على المتكلم أو المخاطب أو الغائب[6]، وأوضح العناصر الإشارية الدالة على شخص هي ضمائر الحاضر، والمقصود بها الضمائر الشخصية الدالة على المتكلم وحده مثل "أنا" أو المتكلم ومعه غيره مثل "نحن"، والضمائر الدالة على المخاطب مفردا أو مثنى أو جمعا، مذكرا أو مؤنثا، وضمائر الحاضر هي دائما عناصر إشارية، لأن مرجعها يعتمد اعتمادا تاما على السياق الذي تكون فيه[7]، فهي ليست لها معنى، ما لم يتعين ما تشير إليه، فهي أشكال فارغة في المعجم الذي يمثل المقام الصفر[8]. أما ضمائر الغائب فلا تدخل في مجال الإشاريات إلا إذا كانت حرة أي لا يعرف مرجعها من السياق اللغوي[9].

وبالنظر إلى الخطاب النثري الذي بين أيدينا والمتمثل في "مقامة ابن أبي الخصال" نلاحظ أنها تزخر بالعديد من الإشاريات الشخصية.

أ-ضمائر المتكلم: ورد في المقامة ضمير المتكلم " أنا " أي ضمير المتكلم المنفصل صريحا مرة واحدة في قوله: " أنا براحتكَ أَسعد، ومن نصَبك أَبعد"[10]، وبالرجوع إلى سياق الخطاب يظهر أن الضمير "أنا" الذي يحيل إلى ذات المتكلم " الحارث بن همام" قد استخدم لغرض تداولي يكمن في ترك أثر في نفس المخاطَب بالتأكيد على نفسه، من خلال حثه على المبيت عنده وأنه سيلاقي من الراحة والسعادة ما ينسيه همه وكدره وما لاقاه في سابق أيامه. وفيه إشارة ضمنية لتخصيص ذاته بحب الخير للشيخ، وإزالة الشك عن نفسه، ومن ثم التأثير فيه لغرض تحقيق مقصده وهو سرقة الشيخ والاحتيال عليه.

واستعمل الضمير المنفصل "نحن"، الذي قسّمته "لاكوف" إلى قسمين هما:

1- نحن الشاملة: التي تجمع المتكلم والمخاطَب، فهي تعادل أنا وأنت أو أنتم وتجعلهم مشتركين في الاهتمام وبمثابة متكلم واحد مما ينتج عن ذلك قوة عاطفية، وتكمن أهمية استعمالها للدلالة على التضامن وعلى هذا يسميها "فاولر" نحن التعاونية.

2- نحن القاصرة أو الحاصرة: التي تستبعد المخاطَب فهي تعني أنا وآخرون، وفيها يفصل المتكلم نفسه عن المخاطَب ويشرك آخرين معه في الخطاب والتأكيد على سلطته[11].

ففي قوله: " فبينا نحن بخناصرة"[12]،استعمل الكاتب "نحن القاصرة" أي القسم الثاني من تقسيم "لاكوف"، والغرض التداولي من هذا العنصر الإشاري الجمع بين الراوي(المتكلم) وبين أصحاب الفدادين(المخاطَب) وإشراكهما في الخطاب وذلك من خلال السياق الذي ورد فيه، واستعمله كذلك في قوله: " فبينا نحن نتأمل أسماله"[13]، فالعنصر الإشاري "نحن" في هذا المثال يحيل إلى المتكلم والجماعة الذين التقى بهم في بيت الحريد وهو بيت معزول عن البيوت الأخرى، فجعل منهم شركاء في العملية الخطابية وأبعد المخاطَب وجعل العنصر الاشاري الذي يشير إلى المتكلم ومن معه مغايرا للمرجع الذي يشير إلى المخاطَب، والقصد منه التأكيد على عدم معرفته به ولا تجمع بينهما أي رابطة، فكان منظره يدعو إلى التأمل وإثارة العديد من التساؤلات: من يكون؟ ولما هو في هذه الحالة المزرية؟، وما دافعه إلى التسول؟

أما ضمير المتكلم المتصل فقد ورد بشكل لافت، ومن أمثلة ذلك قوله:" لما نضوت ثياب الغِرّ الغَمْر، وارتقيتُ قليلا في درَج العُمر وزرَّت عليّ الشّريعة جُيوبها، وطوّقَتني الفرائضُ لُزومها ووجوبَها؛ وأسلمني السِّر إلى الجهر، وبَرزتُ إلى الدَّهر، فتعاطاني مَذِلاً، وتَعاوَرَني مُبْتذِلاً"[14]، فقد تضمن هذا التركيب ضمير المتكلم المتصل من خلال "تاء المتكلم" المرتبط بالكلمات(نضوت، ارتقيت، برزت) ، و"ياء المتكلم" التي ارتبطت بالألفاظ(طوّقتني، أسلمني، تعاطاني، تعاورني) والتي يعود مرجعها من خلال السياق على الراوي " الحارث بن همّام"- وهو نفس اسم الراوي الذي اعتمده الحريري في مقاماته، فابن أبي الخصال في معارضته لمقامات الحريري لم يغير بطلي المقامة-الذي يتحدث عن نفسه بتعابير فنية وجمالية رائعة، القصد منها بيان انتقاله من مرحلة الصبا إلى مرحلة الشباب، وكيف أصبح يعتمد على نفسه ويخوض غمار هذه الحياة. ويكمن البعد التداولي لضمير المتكلم المتصل هنا في الاختصار والإيجاز والابتعاد عن التكرار الذي يحدث إطنابا؛ ومن ثم الحفاظ على تماسك النص وترابط أجزائه.

وفي مثال آخر قوله: " فوقفتُ سادرًا، ثم وليتُ مبادرًا... وانفصمَ عن عنقي طوقُ الأمانة؛ عُجْتُ إلى السّروجي صدر الأرحبيّ، ولَبان الأعوجيّ؛ فما زلتُ في خبر ألتقطهُ، وغيث أهبطهُ وزهر أعتبطُه، أصافحُ

مُقلةً بمَبسِم، وأخصِفُ حافراً بمَنسِم، حتّى مخضتُ عن زُبدَته حقينةُ، واقتدحتُ من زناد الشّكّ يقينةُ.."[15]. يحيل الضمير المتصل في الكلمات: (وقفتُ، ولّيت، عنقي، عُجتُ، ما زلتُ، أصافحُ، أخصِفُ، مخضتُ، اقتدحت) إلى الراوي "الحارث بن همام" الذي يتكلم عن اجتماع الناس حوله بعدما خرج عليهم يهتف بصوت مرتفع، ثم تولى عنهم دون أي مبالات منه، بقوله: (فوقفت سادرا ثم وليت مبادرا) ليمتطي حصانه ثم يذهب للبحث عن السروجي وهو البطل الثاني لمقامة ابن أبي الخصال؛ وعليه فقد أكسبت الضمائر المحيلة إلى ذات الراوي المقامة ترابطا واتساقا، والضمير لا يفهم معناه إلا باستخدامه مقترنا بالسياق الذي يجري فيه الكلام؛ لأن "ممارسة التلفظ هي التي تدلّ على المرسل في بنية الخطاب العميقة، مما يجعل حضور الأنا يرد في كل خطاب، ولهذا فالمرسل لا يضمّنها خطابه شكلا في كل لحظة، لأنه يعوّل على وجودها بالقوة في كفاءة المرسل إليه، وهذا ما يساعد على استحضارها لتأويل الخطاب تأويلا مناسبا "[16].

ب– ضمائر المخاطَب: وهي التي يستعملها المتكلم ليشير بها إلى ذات المتلقي من خلال علامات تحيل إليه، ويمكن لهذه العلامات أن تكون ظاهرة على سطح بنية الخطاب، ويمكن أن تكون داخل البنية العميقة.

و قد اعتمد "ابن أبي الخصال" في هذه المقامة على ضمائر المخاطَب وذلك من أجل تحقيق العملية التواصلية بين المتكلم والمتلقي، ومن ذلك قوله: " أمرٌ ما أقعَدك وأفردَك، فهل يُصدِرُك من أوردكَ؛ أطليعةُ فُتّاك أم رذيّة نسّاك؟ و توقّف وهمًا، ثم انتزع من كِنانته سَهما، وقال: انتسبْ وإلا فاحتسبْ"[17] فالمتكلم وهو" أبو زيد السروجي" يخاطب الراوي "الحارث بن همّام" بخطاب شديد اللهجة والذي يحيل تداوليا ومن خلال سياق النص على أن "السروجي" توجس شرًا من "الحارث" بعد افتراق الجمع وبقائه هو، مستعملا في ذلك علامات يعود مرجعها إلى المخاطَب فتنوعت بين العلامات الظاهرة (الكاف) في الكلمات(أقعدك، أفردك، يصدرك، أوردك) وبين العلامات التي تكون داخل البنية العميقة للنص في الكلمات(انتسب، احتسب) والتي تدل على الضمير "أنت" أي " الحارث بن همام" فجاء الضمير مستترا ليترك مجالا للتأويل. ومما لاشك فيه أن هذا الخطاب الموجه إلى المتلقي يستلزم ردا خاصة وأن المقامة مبنية على شكل حوار بين شخصياتها، لتشكل بنية فنية جميلة ذات مقاصد تبليغية فنجد الرد من "الحارث" بقوله: "استأنس بأودّائكَ، وفّر سهامك لأعدائك، أو إنك يا أبا زيد لذو أيدْ...فرِقّ لمن لا يعْرُفك وتطامن لمن يستشرفُك"[18] فقد أنكر عليه قوله، وحاول أن يثنيه عن فعله بأن وجه له الخطاب فأشار إليه

باستعمال عناصر إشارية تحيل إليه(الكاف) و بألفاظ تحمل طاقة حجاجية للمتلقي لاستمالته، وكسب تعاطفه ومن ثم التأثير فيه. كما ورد في المقامة ضمير المخاطَب المتصل الدال على الجمع في قوله: "ما هذا الجمود والأكفّ التي لا تجود، ومنكم عهدَ الجود، مالكم عن زاهد راغب، وجاهد لاغب، وأبي كل أزَيْغب ساغب"[19] ويعود مرجع العلامات اللغوية إلى جماعة تحلقت حول شيخ بالي الأسمال كما يبدو لهم، إلا أنه يملك من الفصاحة والبلاغة ما جعلهم يرقون لحاله، ويتأثرون بكلامه وعذب ألفاظه، وما قصده إلا الوصول إلى هدفه المنشود وهو التكسب منهم والاحتيال عليهم.

ج– ضمائر الغائب: تعد الشخصية الثالثة عنصرا في الخطاب (الحديث) ميزتها أنها تبتعد عن الإبهام ويدعوها"جون سرفوني j. cervoni " "باللا– شخص – non-personne "، ولكن لا يمكن للضمير أن يعبر عن اللا– شخص – بحيث لا يظهر إلا إذا أراد المتكلم ذلك. تقول "أركيوني orec hioni": " إن التصريح القائل أن الضمير (هو) تمكن وظيفته في التعبير عن اللا–شخص– يبدو غير صحيح تماما إنما يكون ذلك في بعض الأساليب التي يرغب فيها المتكلم تحديد طبيعتها" [20] إنه يمكن أن نطلق على (هو) الضمير الغيبي، ولا يختلف عن (أنا) و (أنت) ولا يمكن تحديد وظيفة (هو) خارج أفعال الكلام Actes de parole حسب "مانغونو Maingueneau "، فالسياق اللغوي هو الذي يسمح بترجمة (هو)، وربطه بسابقه يقدم له مدلولا ، نفس الشيء بالنسبة لـ: (أنا) و (أنت) اللذين يفتقدان للمرجعية في حالة فقدان الاستعمال الواقعي لهما. فضمائر الشخص تبقى الأكثر جلية، والأكثر معرفة من الضمائر"[21].

وفي هذه المقامة نجد أن الشخصية الثالثة حاضرة في قوله: "عهدي بهم منذ ثلاثٍ يتناغَون سهدا، ويتضَاغَونَ جهدا، ومن قبل ما علق جناح رحمة بأبٍ يحفّهم، وأنهج شعار رأفة كان يلُفّهم، فصفرت وِطَابُهُم، واصفّرت أكُفّهم؛ فما بقاؤهم؟ وكيف لقاؤهم؟"[22]، استعمل الكاتب مجموعة من العناصر الإشارية التي تدل على ضمير الجمع الغائب "هم" الذي يعود مرجعه حسب السياق إلى أهل بيته وأولاده، وحمل بعدا تداوليا حيث فيه إشارة ضمنية على حاجتهم وعوزهم من بعد عزهم وعطف والدهم وقربه منهم، وهو ما أكده في قوله: " فعلمنا أنه يكني عن عِرسه، ويومئ إلى قرارة غرسه"[23]؛ بمعنى علم المتلقون بأن السروجي يتكلم عن زوجته وأولاده وذلك من خلال السياق.

وقوله أيضا: " فهتفتُ بالحي هتفة ضمتهم من أقاصيهم، وحَشرتهم على بكرة أبيهم؛ فلما انتَدَوا، وأخذوا مجالسهم واحتبوا، قلت لهم: " أمانة غاديكم وثمرة أياديكم!" فقالوا: لك الفداءُ، وعليك الأداء؛

فما هو إلا أن خامرتهم الأنيات، وضاحكتهم تلك الإياة..."[24]تنوعت العناصر الإشارية في هذا النص بين ضمائر الغائب المتصلة المتمثلة في "هم" وضمائر الغائب المستترة التي لا يقوم المتكلم بالتلفظ بها لدلالة الحال عليها، وارتبطت مرجعيتها بحسب السياق إلى أهل الحي الذي يسكن فيه "الحارث" وردّة فعلهم بعد رؤيتهم له وهو في حالة غضب وانفعال صاحبه صراخ وهتاف أيقظ سكون المكان، كما أسند لهم دور الفاعلية في قوله: (انتدوا، أخذوا، احتبوا)فكان لضمير الغائب مساهمة في تفاعل الخطاب.

وعليه فالإشاريات الشخصية في المقامة كان لها دور بارز في إضاءة جوانب عدّة من بنية الخطاب ومقصديته، فهي ليست إشارات لغوية تدل على المتكلم أو المخاطَب فقط بقدر ماهي علامات لغوية لها القدرة على تحقيق تماسك النص وترابطه وإعطائه أبعادا تداولية لها القدرة على التأثير في المتلقي.

2- الإشاريات الزمانية: هي كلمات تدل على زمان يحدده السياق بالقياس إلى زمان التكلم، فزمان التكلم هو مركز الإشارة الزمانية في الكلام، فإذا لم يعرف زمان التكلم أو مركز الإشارة الزمانية التبس الأمر على السامع و القارئ [25]، ومن أجل تحديد مرجع الأدوات الإشارية الزمانية، وتأويل الخطاب تأويلا صحيحا، يلزم المرسل إليه أن يدرك لحظة التلفظ، فيتخذها مرجعا يحيل عليه, ويؤول مكونات التلفظ اللغوية بناء على معرفتها [26].

وقد قام "بنفنست" بتقسيم الزمن إلى ثلاثة أقسام معتمدا على علاقة المتكلم بالزمن كما يلي:

1- الزمن الطبيعي: وهو زمن يحس به الإنسان ويدركه في حياته، ويمتاز عن غيره من الأزمنة باللانهائية والخطية بمعنى "الاستمرارية" "La linéarité".

2- الزمن التاريخي: ويمثل فيه الإنسان جزءا لا يتجزأ من البيئة التي ينتمي إليها. ومن اللسانيين من يحاول إبعاد الزمن من المرجعية، إذ يؤكد "بنفنست" أن الأحداث ليست هي الزمن لكن متضمنة فيه [27]، في حين نجد "أركيوني Orec chioni" تقول: "إن الزمن هو حصر حدث ما في محور الأزمنة بالنسبة لوقت معتمد كمرجع"[28]. ويعود هذا الزمن إلى تاريخ معين باعتماده مرجعا نظرا لأهميته التاريخية في حضارة معينة.

3- زمن الحدث: وهو الزمن اللغوي أو ما يدعوه "بنفنست" زمن الحديث، أو زمن الخطاب حسب "تودوروف"، وهو البحث عن تمثيلية الزمن في ارتباطه مع لحظة الحديث[29].

وتجدر الإشارة إلى أن العناصر الإشارية قد تكون دالة على الزمان الكوني الذي يفترض سلفا تقسيمه إلى فصول، وسنوات، وأشهر، وأيام، وساعات ...إلخ. وقد تكون دالة على الزمن النحوي، وقد

يتطابقان في سياق الكلام، وقد يختلف الزمن النحوي عن الزمان الكوني، فتستخدم صيغة الحال للدلالة على المضي، وصيغة المضي للدلالة على الاستقبال فينشأ بينهما صراع لا يحله إلا المعرفة بسياق الكلام ومرجع الإشارة[30].

وقد لجأ ابن أبي الخصال في هذه المقامة إلى توظيف الإشاريات الزمانية في سياق الإنتاج، فلا يمكن للقارئ أن يدرك دلالة الزمن إلا من خلال معرفة السياق الذي ورد فيه. ومن الإشاريات الزمانية التي تدل على الزمن الحاضر قوله: " ولما نزف عمر اليوم، وحسر مدّ القوم ...فما استوعى خِرَقه، ولا أوكى سُحتَه وحُرَقه، إلاّ ونفس اليوم زاهقة، وفترة الظلماء راهِقة، والكواكب قتير في حَباب"[31].

فمن خلال هذا القول نجد أن الكاتب يقصد الفترة الزمنية الحالية فكلمات "عمر اليوم، نفس اليوم، فترة الظلماء" إنما تدل في هذا السياق على معنى الزمن الحاضر الذي يعيش فيه المتخاطبين. فلابد من معرفة الزمن الحقيقي للتلفظ وتأويل الخطاب تأويلا صحيحا والوقوف على المقاصد التبليغية.

ومن الإشاريات الزمانية أيضا قوله: " يا أبا زيد! إن لهذه الأيام أوابدَ كأوابد الوحش فقيِّدها بالسهام، وخلّدها في الأوهام؛ واعقلها بالمأثور، ووكل المنظوم بالمنثور؛ ليعرف يومنا بسيماه، ولا يشتبه به سواه"[32]. على الرغم من أن الأحداث وقعت في زمن الحدث إلا أن أمنية المتكلم من صديقه أن تخلد أبد الدهر وأن يحفظها –لما لها من أهمية عندهما– في المنظوم والمنثور فنلاحظ أن العنصر الزماني هنا يحمل معنى البعدية ، فالمتكلم في هذا السياق يقصد أنه يتمنى أن تظل ذكرى محفوظة على الدوام.

وتندرج في هذه الرسالة أيضا الإشاريات الزمانية الدالة على الماضي وذلك في قوله: " عهدي بهم منذ ثلاثٍ يتناغون سهداً، ويتضاغون جهدا، ومن قبل ما علقَ جناح رحمة بأبٍ يحفّهم، وأنهجَ شعار رأفة كان يَلُفّهم، فصفِرت وِطَابُهم، واصفَرّت أكفهم..."[33].نلاحظ في هذا النص أن الكاتب لم يحدد الزمن الماضي و أنما جاء مبهما حتى أنه لم يذكر في كلمة "ثلاثٍ" التي تفهم من خلال السياق دلالتها على الزمن؛ هل هي ثلاث أيام أم ساعات أم أشهر أم سنوات.. وترك المجال مفتوحا لخيال المتلقي و لجذب انتباهه وربما تساؤله عن الوقت الذي لم يقصده الكاتب مما ترك ذلك بعدا نفسيا وشعوريا على طرفي العملية التواصلية. و كذلك تدل كلمة " من قبل" على الزمن الماضي الذي يدل على حدث سابق للحظة التلفظ والقصد منه تغير حاله وبنيه من اليسر والسعة إلى الافتقار وخسارة الأموال في (فصفرت وطابهم بمعنى: لم يبق له حلوبة يحتقن لبنها، واصفرت أكفهم)، والغرض التداولي من العلامة الزمانية الواردة في سياق

الخطاب(من قبل) هو إدراك المخاطَب للوضع الذي آل إليه المتكلم وهو ما يلزمه التضامن معه والأخذ بيده.

ف"ابن أبي الخصال" استعمل الإشاريات الزمنية التي تدل على الماضي والمضارع والمستقبل ولكن أغلبها كانت تدل على زمن ماضٍ لأن المقامة عبارة عن قصة دارت أحداثها في زمن مضى، وتعد هذه الإشاريات من أبرز العلامات اللغوية التي ساعدت على تحديد زمن وقوع الأحداث و الكشف عن خفايا الخطاب ومقاصد المتكلم وذلك بالنظر إلى السياق، وهو مايعطي بعدا تداوليا للخطاب.

3- **الإشاريات المكانية**: وهي عناصر تشير إلى أماكن يعتمد استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتكلم ووقت التكلم، أو على مكان آخر معروف للمخاطب أو السامع، ويكون لتحديد المكان أثره في اختيار العناصر التي تشير إليه قربا أو بعدا أو وجهة. ويستحيل على الناطقين باللغة أن يستعملوا أو يفسروا كلمات مثل: هذا و ذاك، هنا و هناك، ونحوها إلا إذا وقفوا على ما تشير إليه بالقياس إلى مركز الإشارة إلى المكان، فهي تعتمد على السياق المادي المباشر الذي قيلت فيه[34]، فنجد أن الإشاريات المكانية تختص بتحديد المواقع بالانتساب إلى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي، وتقاس أهمية التحديد المكاني بشكل عام انطلاقا من الحقيقة القائلة إن هناك طريقتان رئيستان للإشارة إلى الأشياء هما: إما بالتسمية أو الوصف من جهة أولى، وإما بتحديد أماكنها من جهة أخرى[35]؛ وحتى لا يخفق التواصل يجب على الكاتب أن يشير إلى مكان صريح معلوم، وينبغي على المتلقي أن يكون عارفا له.

ومن شواهد ذلك في هذه المقامة نذكر قوله: "فبينا نحن بخُناصرة إذ نشأت بحريّة فجعلت تسحُّ ولا تشح، وطفقت تُريق ولا تستفيق، وتثجم ولا تنجم...وصاحب البيت الحَريد يركض ركض البريد طرباً بالسُّقيا، وتبركا بهذه اللُّقيا، فآضت القلادة وشاحاً، والسّقط مصباحاً، والفتر باعاً، والأفحوص مرباعاً "-"[36]، فقد ذكر الراوي في هذا الخطاب "خناصرة" وهي بلدة قديمة في الشام، فاستعاض عن الإشاريات اللغوية بذكر المكان صراحة، وبيّن في صورة بلاغية جميلة كيف استقبلتهم الأمطار عند وصولهم إلى المكان المنشود" خناصرة" والتي تظهر كما يدل عليه سياق الحديث أنها بلدة ريفية يقصدها الناس للعمل وكسب قوتهم؛ فذِكرها مقصود لأنها ترمز إلى العطاء والخير الوفير، ولها تاريخ حضاري وثقافي عريق فقد ذكرها الشعراء في دواوينهم يقول عنها "عدي بن الرقاع" في داليته المشهورة بقوله:

وإذا الرَّبيعُ تتابعَتْ أنواؤُه فسَقى خُناصِرة الأحَصَّ وجادَها[37]

ويكمن البعد التداولي لهذا المكان في كونه أحد أهم الأمكنة التي جرت فيها أحداث المقامة، وبالتالي يعتبر محور الخطاب الذي تدور فيه معظم الأحداث، والقصد من ذكره تناسب موضوع المقامة مع المكان الذي يعتبر صالحا للتكسب باعتباره أرض خصب ونماء.

وفي مشهد آخر من مشاهد المقامة يقول: " واقتدَحتُ من زنادِ الشكّ يقينهُ، وإذا هو بالكرخ، قد استمجد من العفار والمرخ"[38]. ذكر عنصر المكان "الكرخ" وهو محلّة ببغداد أو مخمرة قصدها "السروجي" دارت فيها أحداث أخرى من المقامة، وقد أعقب ذكرها بقوله: "قد استمجد من العفار والمرخ" ويقصد أنه طلب المجد في غير مكانه مصورا إياه بالشجرتين تكثر نارهما، فحمّل بذلك إشارة المكان بعدا تداوليا يتمثل في التحقير والإزدراء.

إلى أن يقول: "ولم أزلْ ألْمَحُه بعيون الرَّصَد، وأجتذبُ أخبارَهُ بالسَّبب المحْصَد، إلى أن أُعلمت أنه أُدرج في حُبّ، وألقي في غيابات جبّ، وأنّه بعد الصيانة مُمْتَهن، وبما شربَ مُرتهن..."[39] حيث ذكر مكانين هما: "حُبّ" و" غيابات جُبّ" يقصد الكاتب من خلال ذكره لهذين المكانين وبالرجوع إلى سياق الخطاب التداولي كيف أنّ طلب الشيء في غير موضعه ومكانه يؤدي إلى نتائج معاكسة لما هو منتظر ، فكانت مغبة ذلك ماآلت إليه حاله من خسارة ماله وإدخاله في جرّة ثم رميه في قعر بئر ؛ وفيه حاول الكاتب أن يوصل رسالة تفيد أن ما أخذ بغير حق يذهب هباءً فالعناصر الإشارية المكانية تظافرت مع مقصد الكاتب.

وفي موضع آخر من المقامة يقول: " فقم حتى تعرف عادتي، وتقف عند إرادتي. فانتهى بي إلى إيوان في بستان؛ كأنّما رصّع بالخدود، أو اقتطع من جنان الخلود؛ وإذا الرياحين تنضّد، والأزاهر تخضد، وأزرار الحَباب على لُبّات الأباريق تُعقد، وكأنما خرّت هناك أسلاك، أو انتثرت أفلاك!"[40] الكاتب من خلال إشارته للمكان "أيوان في بستان" ببغداد ووصفه له يحاول أن يبين الحال الذي عليها صاحب الكرخ من غنى وترف العيش، ومقصد الكاتب من وصف هذا المكان أن يجعله معلوما عند المتلقي.

ونلاحظ أن مشاهد المقامة وأحداثها قد انتقلت مكانيا من الشام إلى بغداد ولم تحصل في مكان واحد، وعليه أصبح من الصعب تحديد قصد المتكلم إلا بتحديد مكانه أثناء السياق الاستعمالي للملفوظ.

فقد اهتم "ابن أبي الخصال" بالمكان وحوله من دلالته الجغرافية إلى دلالة شخصية، ولا يمكن فهم الإشاريات المكانية والوعي بأهميتها إلا بالعودة إلى السياق الذي وردت فيه، فهي تثري الخطاب وتبين أماكن حصوله وتربط بين أجزائه، كما تسهل العملية التواصلية بين أطراف الخطاب .

4- الإشاريات الاجتماعية: وهي ألفاظ و تراكيب تشير إلى العلاقة الاجتماعية بين المتكلمين والمخاطبين من حيث هي علاقة رسمية أو علاقة ألفة و مودة. والعلاقة الرسمية يدخل منها صيغ التبجيل في مخاطبة من هم أكبر سنا ومقاما من المتكلم، كاستخدام "أنتم" للمفرد المخاطب، و"نحن" للمفرد المعظم لنفسه، وهي تشمل أيضا الألقاب مثل: فخامة الرئيس، جلالة الملك، سمو الأمير، كما تشمل أيضا: السيد، السيدة، الآنسة. ويدخل فيها أيضا: حضرتك وسيادتك، وسعادتك وجنابك... [41].

تتحدد العلاقة الاجتماعية بين المتخاطبين من خلال العلامات اللغوية والسياق الذي ترد فيه ومن ذلك قوله: " يا ينابيع النّدى، ومصابيح الهدى، ومفاتيح الجدا، وحياة الحياة وردى الرّدى"[42]."السروجي" في هذا الخطاب يحاول أن يخلق له جوا من المحبة والألفة بين الناس بندائهم وجلب انتباههم بأوصاف جميلة وكلمات رقيقة، ويعقب ذلك بحجة بالغة تمثلت في قوله: "ما هذا الجمود والأكف التي لا تجود"[43]، وساهمت في بلوغ قصد المتكلم والتأثير في المتلقين، وحثهم على العطاء والجود فيكون له نوال المنشود.

وتظهر الإشاريات الاجتماعية في قوله: "أيها السَّواد الغريب والشخص المريب! أمر ما أقعدك وأفردك، فهل يصدرك من أوردك؛ أطليعة فتّاك أم رذيّة نساك؟"[44]فمن خلال الألفاظ(السّواد الغريب، الشخص المريب) تتحدد العلاقة بين المتكلم والمتلقي، وكيف بدت متوترة يشوبها الخوف والشك، ففي هذه المقامة نجد أن العلاقات الاجتماعية بين الشخصيات تتغير بين الحين والآخر، فما إن ألزم طرفٌ الحجة للطرف الآخر أثر فيه بكلامه وحسن بلاغته، والسعي في إفهامه وتغيير أفكاره، وإبانة مقصده أصبح قلبه يحمل ودا وللصفح محبا. كما حدث مع بطلي المقامة والتي تفهم من خلال السياق.

ومسألة تحديد نوع العلاقة الاجتماعية بين أطراف الخطاب مسألة نسبية إذ تختلف من موقف لآخر، ومن حيث قرب أو بعد الأطراف، سواء كان القرب أو البعد ماديا أو اجتماعيا أو نفسيا، وتعد الإشاريات الاجتماعية من المجالات المشتركة بين التداولية وعلم اللغة الاجتماعي [45].

البعد التداولي للإشاريات في المقامة موضوع الدراسة يتضح من خلال إبراز خصوصية النص التخاطبية، وميزاته التفاعلية بالعودة إلى سياق الاستعمال الذي له بالغ الأهمية في تفسير الكلام وتعيين المشار إليه.

والحفاظ على تماسك النص وترابط أجزائه من خلال قدرة تعبيرية فنية وجمالية تحمل طاقة حجاجية وإنجازية للتأثير في المتلقي وتحقيق قصده، مما ينجح العملية التواصلية ويعطي قيمة وظيفية وأبعادا تداولية.

خاتمة:

نخلص في نهاية هذا المقال إلى مجموعة من النتائج تمثلت في:

- الإشاريات الشخصية داخل المقامة كشفت البعد التبليغي والتواصلي من خلال ارتباط الضمائر بالسياق، وإحالتها على المتخاطبين، وقد تنوعت الضمائر بين ضمائر المتكلم والمخاطَب وضمائر الغائب، وبعض العناصر الإشارية كانت في البنية العميقة للمقامة مما تطلب منا الوقوف على معطيات الخطاب لتحديد مرجعها وفق ظروف استعمالها للوصول إلى مقاصد المتكلم التي أكسبتها قيمتها الوظيفية وأبعادها التداولية.
- تنوعت الإشاريات الزمانية بين الزمن الحاضر والماضي والمستقبل .فتحديد زمن وقوع الحدث يساهم في تأويل الخطاب تأويلا صحيحا والوقوف على المقاصد التبليغية بحسب سياق الخطاب التداولي.
- كما قدمت الإشاريات المكانية للمتلقي المساعدة في معرفة مواضع المتخاطبين مما يجعل التواصل أسهل, و استطاع ابن أبي الخصال من خلال ذلك منح رسائل خفية لا تفهم مقاصدها إلا من خلال السياق.
- اتضح أن الحضور الزمكاني للإشاريات داخل المقامة له دور مهم في إنجاح العملية التواصلية بين عناصر الخطاب.
- ساعدت الإشاريات الاجتماعية على تحديد العلاقة بين المتخاطبين من حيث الحب والمودة أو التوتر والخوف، وفي ضوئها تتحدد مقاصد المتكلم وأهداف الخطاب بالنظر إلى السياق التداولي للخطاب.

الهوامش:

[1]-ينظر: فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط1 :1987،ص61-67 .

[2]- ينظر : عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، مارس2004 ص 80-81 .

[3]- مرجع نفسه، ص 81 .

[4]- محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة، د ط،2002م، ص17.

[5]- مرجع نفسه، ص24.

[6]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص 82 .

[7]- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 17-18 .

[8]- الأزهر الزناد، نسيج النص: بحث فيما يكون به الملفوظ نصا ، المركز الثقافي العربي، ط1 :1993، ص 116 .

[9]- محمود أحمد نحلة : آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر ص 18 .

[10]- أبو عبد الله ابن أبي الخصال، رسائل ابن أبي الخصال، تح: محمد رضوان الداية، دار الفكر، دمشق سوريا،ط1، 1987 ص430.

[11]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص293-294.

[12]- أبو عبد الله ابن أبي الخصال، رسائل ابن أبي الخصال، تح: محمد رضوان الداية ص421.

[13]-مصدر نفسه ،ص422

[14]- مصدر نفسه، ص420

[15]- مصدر نفسه، ص435-436.

[16]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص 82 .

[17]-أبو عبد الله ابن أبي الخصال، رسائل ابن أبي الخصال، ص426.

[18]- مصدر نفسه ص426-427.

[19]-مصدر نفسه ص424.

[20]- ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب ، دار الأمل ، د ط ، د ت ص 102- 103.

[21]- مرجع نفسه: ص 103 .

[22]- أبو عبد الله ابن أبي الخصال، رسائل ابن أبي الخصال، ص424.

[23]- مصدر نفسه، ص424.

[24]- مصدر نفسه، ص435.

[25]- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 19 .

[26]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص 84 .

[27]- ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ص 105 .

[28]- مرجع نفسه، ص 105 .

[29]- مرجع نفسه، ص 105- 106 .

[30]- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 21 .

[31]- أبو عبد الله ابن أبي الخصال، رسائل ابن أبي الخصال، ص425- 426.

[32]- مصدر نفسه، ص448 .

[33]- مصدر نفسه، ص424 .

[34]- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 21 .

[35]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص 84 .

[36]- أبو عبد الله ابن أبي الخصال، رسائل ابن أبي الخصال، ص 421-422 .

[37]-مصدر نفسه، ص421.

[38]-مصدر نفسه، ص436.

[39]- مصدر نفسه، ص436.

[40]-مصدر نفسه، ص438.

[41]- محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 25 .

[42]- أبو عبد الله ابن أبي الخصال، رسائل ابن أبي الخصال، ص424.

[43]- مصدر نفسه، ص424.

[44]- مصدر نفسه، ص426.

[45]- ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص 26 .

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 342 - 357 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التّكثيفُ الدّلالي وَتَوالُدُ المعَانيّ في قَصيدَة الرَبِيْعِيّة لشَيخِ الشّعر الملْحُون أَحمَد الغَرَابْلِي

Semantic Condensation and the Generation of Meanings in the "EL–Rabiea" Poem By Al–Sheikh of Malhoon Poetry, Ahmed Al–Garabli

مفيدة بن وناس[1] * / عبد اللّطيف حني [2]

Moufida Benounase [1] / Abdellatif Henni [2]

مخبر التراث والدراسات اللّسانية

جامعة الشاذلي بن جديد الطارف (الجزائر)،

University chadli bendjedid ,ETAREF-Algeria

mofida2010@gmail.com[1] / henni2006@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/25	تاريخ القبول: 2022/03/30	تاريخ النشر: 2022/06/02

مُلخّص البَحث

يتدثّرُ الشعرُ الملحون المغاربي بالعَديدِ من الجماليات الفنية والأدبية، التي تجعلهُ مجالا خصبًا للدراسات النقدية، وعليه تتنزلُ هذه الدراسة للبحث في إحدى الأدوات الفنية التي يَستعينُ بها الشاعرُ لنقل رؤاه وأفكاره للمتلقي بصورة تجعلهُ يتفاعلُ معها ومع جمالياتها، وهو التكثيف الدّلالي، وذلك بالوقوف عليه في الشعر الملحون المغاربي متخذا من قَصيدة الرَبِيْعِيّة للشيخ أَحْمَد الغَرَابْلِي أُنموذجا، والتي تتغنى بفصل الرّبيع وأجوائه وطبيعته الخلابة بمختلف عناصرها ومكوناتها، للوقوف على طريقة تقديم الشاعر لموضوعه بألفاظ موحيّة وعبارات دالة تعكسُ تحكمهُ في التكثيف من أجل تعميق الدّلالات وتوليد المعَاني.

الكلمات المفتاح: تكثيفُ، دّلالي، شعرُ ملحونُ، رّبيع، دلالات، الغَرَابْلِي.

Abstract :

Maghreb salty poetry is covered with many artistic and literary aesthetics, which makes it a fertile field for critical studies, and accordingly this study descends to search for one of the artistic tools that the poet uses to convey his images and ideas to the recipient in a way that makes him interact with it and its aesthetics, which is semantic condensation, by standing on it in The poem of spring by Sheikh Ahmed Al-Gharabli, which sings about the spring season, its atmosphere and its picturesque

* مفيدة بن وناس mofida2010@gmail.com

nature with its various elements and components, standing on the way the poet presented his subject with suggestive words and expressions that reflect his control of condensation in order to deepen connotations and generate.

Keywords:Condensation, semantic, salted poetry, spring, semantics, gharabli.

أولا– مُقدمة :

ارتبط الشاعر بالطبيعة فقد وُلد في رحابها وبين أرجائها ومفاتنها، فتفاعل معها وتناغم مع جماليتها المتنوعة والمنتشرة والمترامية، فألهمته بالشعرية وزودته بالجمالية في القول والتعبير، وراح يستلهم من تنوع تضاريسها وأشكالها موضوعاته، لذلك كانت الطبيعة موضوعا قارا وثابتا في أغلب دواوين الشعراء ومنهم شُعراء الملحون المغاربي؛ فقد انطلقوا من أحضانها ومعالمها، فكانت تربة خصبة ترعرع فيها خيالهم ونما بصفة دائمة، فتوالدت لديهم المعاني وتكثفت الدلالات للتعبير عمّا يجيش في صدورهم من مشاعر وأحاسيس، ونقل أفكارهم للمتلقي بكل جمالية واحترافية.

ومن شعراء الملحون الذين اعتمدوا في نصوصهم على وصف الطبيعة والتغني بجمالياتها الشاعر الشيخ أَحمَد الغَرَابْلِي[1] أحد فُرسان الشعر الملحون المغاربة المعروف بمهارته الشعريّة في البيئة المغاربية وقُدرته التعبيرية بين أصحاب النسج والصنعة، وعليه تتأسسُ دراستنا على إشكالية رئيسة مفادُها:

–مَا مَدى نجاح الشاعر أَحمَد الغَرَابْلِي في وصف الرّبيع وأجوائه وطبيعته؟ –وكيف استطاع تفعيل التكثيف الدّلالي وتوالد المعاني من خلال قصيدته المشهورة "الرَبِيْعِيّة"؟

وتَسعى دراستُنا إلى تحليل القصيدة والوقوف على إمكانات الشاعر التعبيرية والغوص في معانيها ودلالاتها، لتأكيد تدثّر الشعر الملحون المغاربي بمختلف الجماليات التعبيرية، وعُمق أفكاره والتواصل مع المتلقي وقُدرة الشاعر على تفعيل آليات عُلوم اللغة والاستفادة منها ومن تنوعها لشحن نصه بالدّلالات والمعاني، التي تُغني عن الاستطراد والتعليل والتفسير، وتجعله يقصدُ الفكرة بالإشارة والتلميح.

وقد اعتمدت دراستُنا على العناصر التالية: بسطٌ لقصيدة الرَبِيْعِيّة، ثم مَفهومُ التكثيف الدّلالي لغةً واصطلاحًا، ثم تحليلُ فاعلية التكثيف الدّلالي في وصف الرّبيع، من خلال الوقوف على ولادة فصل الرّبيع، ووصف الأزهار والوُرود، ووصف الطيور، وأخيرا الإشادة بالصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم.

ثانيا–قَصيدَةُ "الرَبِيْعِيّة" للشيخ أَحمَد الغَرَابْلِي:

إنّ المطلع على المدونة الشعرية الشعبيّة عُموما يجد فيها ذلك التوظيف المكثف للطبيعة ومعالمها؛ إذ لم يتخلف شاعرُ الملحون المغاربي عن التوظيف الجمالي للطبيعة وفصولها وخاصة فصل الرّبيع الذي وصفه الشعراء على مُرور العصور الأدبية، فراحوا ينسجُون مقطوعات وقصائد في التغني به وبأزهاره وحلته الملونة الباهرة، ولعلّ شاعرَ الملحون المغاربي كان من أولئك المبدعين الذين خَاضُوا في هذا الغرض البارز؛ فأبَانُوا عن مقدرة شعرية تُعبر عن شخصيتهم ونظرتهم الخاصة.

ومن الشُعراء الذين أبدعوا في نسج قصائد في التغني بفصل الرّبيع وأجوائه شاعرُ الملحونِ الشَيخ أَحمَد الغَرَابْلِي، الذي استطاع بشاعريته الفذّة ولغته الشعبية القريبة جدا من الفصحى التعبير عن مشاعره وأحاسيسه تجاه الطبيعة الماتعة؛ إذ استطاع بعثَ الحركية والحيوية في الطبيعة الجامدة من خلال التكثيف الدّلالي، راسما صورًا فنية ممتعة ومميزة، كما تمكن الشاعر من توليد المعاني من خلال الاستعانة بمعجم لغوي يعكسُ معرفته الثقافية وخبرته في الحياة.

وقد برعَ الغَرَابْلِي في وصف الرّبيع ومَظاهره في قصيدته "الرَبِيْعِيّة" التي تتربع على خمس وثمانين بيتًا (85)، بلغة شعبيّة تقتربُ بشكل كبير من الفصحى ولها صلة قوية بها، حيث يقدم شاعرنا تجربته الشعورية مع الطبيعة، وينقل لنا حالته النفسية وتجاوبها مع الأجواء الرَبِيْعِيّة، مُعاينا ما يدور حوله من حياة تمثلت في الزُهور والورُود والطيُور، مستحضرا قدرة فاطر السموات والأرض، شاكرا له هذه النعم، مُصليا ومُسلما على الحبيب المصطفى.

ثالثا–مَفهُومُ التّكثيف الدّلالي:

1–المفهُومُ اللّغَوي:

قدمت المعاجم العربية المعنى اللغوي لمصطلح التكثيف، بالاعتماد على الفعل (كثف)، حيث جاء في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت170هـ) في تفسيره لمادة (ك ث ف)، «كثف :كَثُفَ كَثافةً، أي :كثر والتف .والكثيف :اسم يوصف به كثرة العسكر والسحاب والماء. وقد استكثف الشيء، أي :اشتد. وكذلك في الأمور»[2].

ويرى صاحب تاج العروس أن التكثيف من مادة كثف أي الحشد والتجميع والغليظ، فيقول: «كَثْفُ: الجَماعَةُ وَمِنْه حَدِيثُ ابنِ عَبّاسٍ: أَنّه انْتَهَى إِلَى عليٍّ رضيَ الله عَنْه يومَ صِفّين، وَهُوَ فِي كَثْفٍ، أَي :حَشْدٍ وجَماعَةٍ .والكَثافَةُ كسَحابَةٍ :الغِلَظُ. وَقد كَثُفَ، الشيءُ ككَرُمَ، فَهُوَ كَثِيفٌ :غَلِيظٌ ثَخِينٌ كاسْتَكْشَفَ .وقالَ اللَّيْثُ: الكَثافَةُ: الكَثْرَةُ والالْتِفافُ والفعلُ كالفِعْلِ .والكَثِيفُ :اسْم كَثْرَتِه »[3].

وللمعنى نفسه يذهب ابن منظور(ت711هـ)، فيقول: «كثف :الكَثَافَةُ: الْكَثْرَةُ والالتِفافُ، وَالْفِعْلُ كَثُفَ يَكْثُفُ كَثَافَة، والكَثِيف اسْمُ كَثْرته يُوصَفُ بِهِ الْعَسْكَرُ وَالْمَاءُ وَالسَّحَابُ ... وَيُقَالُ :اسْتَكْثَفَ الشيءُ اسْتِكْثَافاً، وَقَدْ كَثَّفْتُه أَنا تَكْثِيفاً.... الكَثِيفُ والكُثاف الْكَثِير»[4]، بمعنى الالتفات والتكور على الشيء والتجمع، ويقصد به أيضا: «الْكَثِيرُ المتراكِبُ الْمُلْتَفُّ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ، كَثُفَ كَثَافَة وتَكَاثَف. وكَثَّفَه : كثَّره وغلَّظه... والكَثَافَةُ :الغِلَظُ. وكَثُفَ الشَّيْءُ، فَهُوَ كَثِيف، وتَكَاثَفَ الشَّيْءُ .وَفِي صِفَةِ النَّارِ:لسُرادِق النَّارِ أَربعَةُ جُدُرٍ كُثُفٌ؛ الكُثُفُ :جَمْعُ كَثِيف، وَهُوَ الثَّخِينُ الغَلِيظ»[5].

كما يُفسر الأزهري (ت 370هـ) الفعل كثف: فيقول: «قَالَ اللَّيْث: الكثافة :الْكَثْرَة والالتِفاف، والفِعل كثُف يكثف كثَافة، والكثف اسْم كثرته، يُوصف بِهِ الْعَسْكَر وَالْمَاء والسحا ... وَيُقَال :استَكثَفَ الشيءُ اسْتكثافاً، وَقد كثّفْته أَنا تكثيفاً »[6].

وللمعنى نفسه فسر ابن فارس (ت395هـ) مادة كثف التي تدل على التجميع والضغط كما ذهبت باقي المعاجم العربية، فيقول: «كَثَفَ (الْكَافُ وَالثَّاءُ وَالْفَاءُ أَصْلٌ صَحِيحٌ يَدُلُّ عَلَى تَرَاكُبِ شَيْءٍ عَلَى شَيْءٍ وَتَجَمُّعٍ .يُقَالُ :هَذَا شَيْءٌ كَثِيفٌ. وَسَحَابٌ كَثِيفٌ وَشَجَرٌ كَثِيفٌ»[7].

نخلص من خلال ما ورد في المعاجم العربية حول مادة كثف التي تتعدى للتكثيف أنها تعني التجميع والالتفاف والتكوير والشدّة في الجمع لشيء أو مادة، ومنها جاء مفهوم التركيز والضغط الذي يوظفه النقاد على سبيل المجاز، فنقول: التكثيف الدلالي؛ أي تجميع وتركيز وضغط الدلالات في النص الأدبي، وعلى هذه المعاني اللغوية تأسس المفهوم الاصطلاحي للتكثيف الذي خاض فيه الدارسون والنقاد.

2–المفهُومُ الاصطلاحي:

استرعى مُصطلح التكثيف الدّلالي الكثير من الناقدين والمهتمين بمجال المصطلحات الأدبية والنقدية، وكلّ كانت له نظرته انطلاقا من مطالعاته للدرس الأدبي والنقدي الغربي والعربي، ومنهم محمد حسن عبد الله الذي يرى أنه من أضرب المجاز، فيقول: «فالتكثيف –وهو أهم أسرار المجاز–ليس اختصارا أو ليس اختصارا فحسب، إنه اختصار في سبيل العمق والاطناب —إن صح التعبير– وحرية التصور، بل لقد نظر هربرت ريد إلى أنواع المجاز جميعا على أنها نوع من الإطناب المركز قصد به اختصار صفات الشيء ...وتشير إلى نمو في الحساسية الشعرية، ووسيلة رئيسة في تنمية الذكاء وتنمية اللغة أيضا»[8].

وبذلك يكون التكثيف أحد تقنيات المجاز الموظف من قبل المبدع، في سبيل تحقيق العمق في المعنى والإطناب في الدلالة، ويتقاطع أيضا مع مصطلحات أخرى مشابهة له في العمل والجمالية، دون التشابه

الكلي معها، وهذا رأي أحمد زكريا ياسوف، الذي يقول: «سوف نبتعد عن اختلاف القدامى في المصطلح، فهذه الجمالية اللغوية موزعة تحت عناوين الإشارة، والكناية، والإيجاز، والتلميح، والتلويح، والتعريض، كما أنّ مفهوم الاختزان ههنا لا يطابق الإيجاز كما ورد في كتبهم؛ لأنه يتضمن عندهم الإيجاز في الحذف، كحذف جواب الشرط مثلاً، وقد يعني إيجاز الآية بكليتها، وغايتنا الإيجاز في المفردة فقط»[9].

لقد قصد أحمد زكريا ياسوف الإيجاز في اللفظة الذي يحقق البلاغة والجمالية الشعرية، لا التقنيات الأخرى الموظفة في الإيجاز والاختصار والكناية، فالتكثيف عندهم هو الاقتصاد في الألفاظ، واستعمال الموجز منها والمعبر عن الموقف الشعري بكل احترافية وعمق دلالي.

تناول القُدماء المصطلحات التي تتقاطع مع التكثيف الدلالي في مُصنفاتهم وتعرضوا لها بالشرح والتحليل؛ ومنها الإيجاز والاتساع والإيماء والتعريض وغيرها، وكلها تفيد منح المبدع الاستعانة بألفاظ بليغة ذات عدد قليل مؤدية للمعنى بشكل كبير؛ أي الاقتصاد في اللفظ والإطناب والتوسع في المعاني والدلالات، وهي أحد أسرار البيان في كتاب الله العزيز المسمى بالإعجاز اللغوي والبلاغي والبياني[10]، الذي يهدف إلى« القصد في اللفظ والوفاء بحق المعنى و"البيان والإجمال" و"الإيجاز بالحذف مع الوضوح والطلاوة»[11].

ويُؤكد عبد القادر القط قيمة الصُورة الفنية في تفعيل التكثيف من خلال الاقتصاد في الألفاظ والتوسع في الدلالات والمعاني، فيقول: «الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ، والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرهما من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني ويرسم بها الصورة الشعرية»[12].

ويَسعى المبدع من خلال التكثيف إلى نقل المعاني والدلالات إلى المتلقي بنص رامز وبألفاظ تسترعيه وتجلب انتباهه وترقى لحالته النفسية، فالنص قادر أن يعايش الحالة الشعورية للمتلقي ويتعايش معها من خلال ما يتوفر عليه من مختلف الآليات اللغوية والدلالية، ويجعله يتفاعل مع النص بإيجابية وجمالية، فيمنحه حياة واستمرارا، وبذلك يؤكد قدرة الأديب على «الصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتجميلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر، إن التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش والبحث والنقر، فكما إن تلك تعجب وتخلب وتروق

وترنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور»[13].

رابعًا–فَاعلية التّكثيف الدّلالي في وَصف الرّبيع:

فعّل الشاعر الشعبي الطبيعة المحيطة به واستفاد كثيرا من لوحاتها وأشكالها وتضاريسها في استلهام الأفكار والدلالات التي شحن بها نصه الشعري، وشدّ بها عضد المعاني المقصودة، حتى تبلغ درجة التأثير في المتلقي ليتفاعل مع أفكاره ويصل إلى الحالة الشعورية والطاقة العاطفية المودعة في القصيدة.

ومن أهم الأدوات الأسلوبية والآليات التعبيرية التي انتهجها شاعرنا من أجل التأثير في المتلقي التكثيف الدلالي في قصيدته الرَبِيْعِيّة، الذي منح النص عمقا وبلاغة، ومكننا من التعمق في ما وراء ذات المبدع واستجلاء مختلف الأحاسيس والمشاعر الخبيئة في نفسه «إنه إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا عند الذات المبدعة، يتجمع في بؤرة واحدة ليؤدي أغراضا عديدة»[14].

إن اهتمام الشاعر بشحن نصه الشعري بالدلالات المتنوعة، والسعي لتكثيفها بشكل مضغوط ومضاعف، من شأنه أن يثري «العاطفة ورفع درجة تأثيرها، وتركيز الإيقاع وتكثيف حركة التردد الصوتي في القصيدة»[15] مما يمنحها ثقلا معنويا، وأداء متميزا مشحونا بالعمق والتوالد الفكري.

كما استطاع الشاعر الشّعبي أن يستفيد من اللغة العربية المستعملة بين عموم الناس والقريبة جدا من الفصحى، وذلك بالتركيز على الألفاظ المكثفة التي تحمل معان متعددة وكثيرة، والتي تختلف من متلقي لآخر، وهنا تكمن الكفاءة والمقدرة اللغوية والمهارة الشعرية التي يمتلكها شيوخ الملحون المغاربي، فقد رضعوا العربية منذ نعومة أظافرهم، وعزّزوها بحفظ آيات القرآن الكريم، فتمكنوا منها، واستطاعوا امتلاك ناصيتها، وتطويع أسَاليبها وألفاظها بما يتناسب مع فهم المتلقين من العامة وغيرهم.

وقد اعتمد شاعرنا في قصيدته الرَبِيْعِيّة على مجموعة من المحطات التي ربط بها متلقيه ونقلهم بواسطتها لتجربته الشعرية، مكثفا دلالاته، وعاملا على توالد معانيه، وهي :

1–وَصفُ ولادَة فَصل الرّبيع:

افتتح الشاعر الشيخ الغَرَابْلِي قصيدته الرَبِيْعِيّة بوصف الانتقال من فصل الشتاء بصعوبة أحواله إلى الربيع بفرح أيامه، حيث يمثل وصف هذا التحول عتبة افتتاحية لقصيدته، فقد عمل شاعرنا على تكثيف معانيه والاعتناء بجودتها، انطلاقا من خبرته الإنسانية والشعرية الظاهرة في تراكيب الرَبِيْعِيّة، ويتجلى ذلك جليّا في الافتتاحية التي يقول فيها:[16]

وَاجَبْ الحَمْدْ لمؤلانَا بسرّ وَجْهَارْ بِالمَطَرْ ارْحَمنَا وَتْشَرْحَتْ الخْواطَرْ

وَصَاحَتْ طْبُولْ الرّعدْ عْلَى لْيمينْ وْيسَارْ وَالبرْقْ اَفْرَندْ في زَنْد المزَانْ غَازَرْ
وَالقْزَاحْ نْشَر بَنْدَه بالغُيوسْ بَشّارْ وَالتَقَى بحْريْ وَخْرَجْ عَلَى التيَاهَرْ
منْ أَهْواهَا رنّتْ الأطْيّارْ فَوقْ الأشْجَارْ والأشْجَارْ عْرَايّس وَزَهرْ هَاجْ واهَرْ
الزّهُو نَادَاتْ إيّامُه بِطيّبْ وَسّرَارْ مَنْ فَضَلْ مُولانَا فَصّلْ الرَبيّعْ زَاهَرْ

يحمدُ الشيخ أَحمَد الغَرَابْلِي الله تعالى في بداية قصيدته ويشكره على نعمه الظاهرة والباطنة، ومنها إغاثة الأرض بالمطر النافع الذي به تزدهر الحياة وتحيا، وقد صاحبت الغيث أحواله الجوية المعروفة عند الناس وهي الرعد والبرق، وتعد علامات الخير والبركة عند الناس، وقد استطاع الشاعر بسط مدخل فصل الرّبيع من خلال افتتاحية تهيئ المتلقي لما يقبل عليه من معان، وفيه تكثيف للمعنى وخاصة حين يتحدث عن فرح كل المخلوقات واستبشارها بالرّبيع وجوه، الذي يمثل لها سعة وانفراجا، من فصل صعب تميز بالبرودة وقلة الزرع وضمور الضرع، إلى يسر واعتدال وزهر وزرع فالرّبيع فضل من الله تعالى، وهو المتعارف عليه بين الناس، فالشاعر أفلح في التعبير عن حالة سابقة عسيرة وأخرى لاحقة يسيرة مستبشرة.

وتكمنُ براعة الشاعر في القدرة على الوصف المرتكز المكثف للوقوف بالمتلقي على حالته الشعورية تجاه حلول فصل الرّبيع، والسعي لنقل تلك الأجواء المميزة بالألوان الزاهية والطبيعة الخلابة، وذلك بالتركيز على ألفاظ مكثفة ذات دلالات عميقة موحية، وتتجلى في قوله:[17]

حَمْلَتْ الأنهَارْ بالأَمْطَار والأرض أَرْوَاتْ رَفْلَتْ في بْرُودْ عَبْقَريّ لمّا
وَاحْيّاهَا بَعْدَ مَوْتهَا مُحيّ الأَمْوَاتْ مَثلْ عُرُوسَةْ حْكيّتْ لْبَعْلهَا
وَانْضَمُوا بالسُرُورْ في بْسَاطْ الفَرْجَاتْ حَيّاهَا بالوْصَالْ رَقّاتْ وَرَاقَتْ
حَمْلَتْ مُنهُ بُقْدرُة الحّي الوَارَثْ

إنّ الشاعر ينقلنا إلى مشهد جديد خلاب رغم أننا مررنا به سابقا، لكنه ببراعته وقوته التعبيرية قدمهُ في حُلة جديدة وممتعة من خلال الولوج إلى جزئياته التي تنقلنا إلى عالم جميل ممتع، من خلال تصوير الأنهار والأمطار وتفاعل الأرض معها، وكيف انتقلت من مرحلة الموت إلى مرحلة الحياة والتطور والنماء بفضل الله تعالى، حيث شبهها بالعرُوس التي تزفّ لزوجها بالسرور والفرح وبالوصال فرقّت وراقَت، فحملت منه نُورا وبهاء ورقة ونعمة من المولى العزيز الحكيم ووُلد سلطان الفصول الرّبيع جميل الطلعة، وفي ذلك يقول الشاعر الغَرَابْلِي:[18]

بَعدْ حَمْلَتْ وَضْعَتْ فَصلْ الرّبيّع سُلْطَانْ أَميرَا سْعَدْ بهْ أَكْرَمنَا كْريمْ رَاحَمْ
طيّبْ الأَرْضْ بِنَفْحَة منْ جْنَانْ رَضْوَانْ كُلّ بَطْحَة تْهَجِي منْ فزْهَا نْسَايمْ
طَلْقَتْ زَرَابيْ فَوقْ رَوابهَا وَوُطْيَانْ صَنْعَة مُدَبّر الأَشْيَاء خَالقْ العُوَالَمْ
وَتَاقَتْ جُنُودْ انْوَار البيّدْ تَحْصَارْ جَابْدِيْن اعْلامَاتْ العزّ وَالمفَاخَرْ

وَالجوَامَرْ ذَهَبْ وَ فَضّة تْلُوح بّنوارْ طَلَقَتْ مْجَادَلهَا في ظْفَايَر الكْرَايرْ
الزّهُو نَادَات إيّامُه بَطيّبْ وَسْرَارْ منْ فَضْل مُولانَا فَصْلْ الرّبيعْ زَاهَرْ

يُقدم الشاعر المعاني للمتلقي بأسلوب قَصصي مَاتع مُركزا على فكرة جمال فصل الرّبيع، مُستعينا بالتصوير المكثف والدلالات المتلاحقة؛ إذ يُواصل تشخيص الرّبيع مثل مولود بهيّ الطلعة من أم تسمى الأرض، والتي يستمر بوصفها المرأة الولود ذات جمال خلاب، والربيع السُلطان المبجل والأمير السعيد الذي عمّ خيره وانتشر جماله بين ربوع الأرض ففرحت به الطبيعة، لما انتجه وانبته من جنود من الزهور والنوار، فتشكلت حُلة خضراء، وانتشرت زرابي مبثوثة بين أرجاء الأرض عاليّها ورواسيها، صنعة الله بديع السموات والأرض.

ونحن نُطالع الأبيات السابقة نستحضر افتتاحية قصيدة البُحتري التي يتغنّي فيها بإقبال الرّبيع وترحابه به، وكان شاعرنا يقتدي به وبنهجه، حيث يقول البحتري:[19]

أتَاكَ الرّبيْعُ الطلقُ يَخْتالُ مِنَ الحُسنِ حَتى كَاد أَنْ يَتَكلمَا
وَقَدْ نَبه النَورُوز فيْ غَلَس الدُجَى أَوَائلَ وَرد كُنّ بالأمْسِ نُوّمَا
يَفُتّهَا بَرد النّدَى فَكَأنّهُ يَنْبُتُ حَديثًا كَانَ قَبْلَ مُكتَمَا

2-وَصفُ الأَزهَار وَالوُرُود:

افتتح الشاعر الرَبِيْعِيّة بالترحيب بالفصل المزهر لينتقل إلى وصف مفصل للرّبيع مركزا على الأزهار والنوار والورود المميزة بألوانها وأشكالها ورائحتها، ومتغنيا بجمالها وتنوعها، ومشكلا بتنوعها وتعددها صورا شعرية بديعة، تكشف عن نفس راقية ومشاعر رومانسية واحتفاء بالمتلقي وذوقه.

وقد استطاع الغَرَابْلِي تلخيص حُلول الرّبيع على الأرض بألفاظ منتقاة ومعان مُكثفة تعكس دقة تصويره وجميل تعبيره، كما تُؤكد قدرته الفائقة على تفعيل جميع الخيارات اللّغوية التي بين يديه، وسعة خياله مما جعله يُعبر عن هذه اللوحات الفنية بتعابير دقيقة مُكثفة ومعان عميقة، مما ينقل الملتقي إلى ما يراه ويشعر به، ويتجلى ذلك في وصف أزهار الرّبيع فيقول:[20]

شُوفْ المَخْبيرْ شيّد في البْطَاح اَعْلُومْ خَبرْني بِالْسُرُور وَغْنَى وَغْنَايَمْ
والخيْلي منْ تبَاعَةْ الوَرْدْ المعْلُومْ بِالنّصْر عْلَى الجُنُودْ سُلْطَانْ وحاكم
وَالعَدْرَة اليّاسمينْ تَهدِيْ لِهْ اَشْمُومْ وَالخَابُورْ التّحَيلْ يَنْصفْ بِاغْرَايَمْ
وَالنَرْجَسْ لْلْسُرُورْ جَنْدُه مْتَلايَمْ
العَشَيقْ وَمَعْشُوقْ مَعْ البْدا في تَبْسَامْ بَيّن يَاسْ وَنَسْري وَالبّان لَه وَالَمْ
وَالشقَيرَة وَالضّيّالَة وِرْد الحْزَامْ جَار فَنْ سُوسَانْ مْتَوّجْ العْمَايمْ
وَالحُكْم مَتْوَلي بَيّن الجْنُودْ الحْكَامْ وَالبَهْر وَالبَهجَة يَهْدُيُوا طَيّبْ ناسَمْ

بَن الْفِجِيْجْ وَالزَوِيّونْ وَالبَابْنُوجْ فِيْ حضَارْ وَالزهَر في غْلاهْ غْلَيهُم غَرمْ اذْنَانَرْ
قَيْقْـلانْ وَطُمَاجْ المجَاوْرَه الجُلارْ وَالعَطْرشَة فَاحَتْ بِنَسيّمْهَا العَاطَرْ

بعدَ أن وَضع الشاعر المتلقي في أجواء فصل الرّبيع ينتقل به الآن في هذه الأبيات ليعرض عليه أنواعًا من أزهاره، محملا إياها رؤاه الفنية وسَاكبا في قوالبها ظواهر شعره الأسلوبية، فيُخاطب المتلقي بأمر (شُوْفْ) وغرضه لفت الانتباه إلى تلك الأزهار، والتي قام الغَرَابْلِي بمعاينتها وهي: المخْبيزْ، الخَيّلي، الوَرْد، اليَاسَمِينْ، والخَابُورْ، يَاسْ، النّسْرَي، البّانْ، الشّكيرَة، الضّيّالَة، وَردْ الحزَام، البَهْرْ، البَهْجَة، بَن الْفِجِيْجْ، الزَوِيّونْ، البَابْنُوجْ، العَطْرشَة، والاستعانة بجمالياتها المادية الظاهرة والمعروفة، للارتقاء بأفكاره وتلوينها بالبلاغة والإيجاز، وتعبئة تلك المرجعية التي يمتلكها القارئ حول الأزهار بالدّلالات المختلفة المعبرة عن حالته والواصفة لموقفه، وهذا ما يؤكد تقديم الشاعر لصور متنوعة من الزهور التي لا يكتف بذكرها بل يَصفُ وُجودها في الطبيعة وجمالياتها القريبة جدًا من مخيلة المتلقي.

ولعلّ المعاين لقصيدة الرَبِيْعِيّة يجد توظيفا واسعًا للأزهار، ممزوجا بوصف دقيق لها وتشخيص لوجودها؛ إذ استخدم الشاعر ألفاظا موحية ومعبرة عنها، فنشم عطرها ونستنشق رائحتها الزكية من أجواء القصيدة، وهذا من استراتيجيات تشكيل صُوره الشعرية، وعمق الدلالات المكثفة، التي تتجلى بالتركيز على الأزهار المميزة لفصل الربيع فيقول:[21]

نُوَارْ الخَيْزرَان حَولْ الشّمسْ يْدُورْ وَالشّاكُوكِي مَع لخْمَاسِي في جْوَارُهْ
ومضَل المُلُوكْ للْزّهُو بَنْدَه مَنْشُورْ وَمَشْرقَيّة عَن يْمِيّنَه وَيْسَارَهْ
وَالدَيّدِيْ كِغْلامْ للْطَاعَة مَشْمُورْ وَالتيّقَفّة مْثِيلْ عَدْرَة خُتَـارَهْ
لَبْشَارتهَا الشْقَيقْ يَعرَم دِيْنَارَهْ
مْدَيلكَة لَبْسَتْ منْ البْهَا ثْيَابْ صَفْرَهْ غَارَتْ منْ الزْفَرَانة خَدّها في تَعْكيْرْ
وَالمدَيْدَسْ فِيْ جْوَارْ غَاليّة وَجمّرَهْ وَالنّويْنَسْ وَالطفْس مَع نُوَارْ الحَرِيرْ
وَالزْرَيّرَيقْ للْمِيّر وْزِيّر منْ الوَزْرَهْ رَاحَفْ الجَلْبَابْ عَلى اليّرقَانْ الغْطِيّرْ
وَالنَخْل لَيّه قْلايّدْ منْ عْقُودْ الأثْمارْ وَالدّوَاليْ لَبَسَتْ منْ عَبْقَريّ ضْفَايّرْ
وَالبّطَايّح تَمثيّلْ زْمُرُدَة في تَخْضَارْ وَالنّحَلْ يَرْعَى في نْوَاوْرْ الغْفَى البَاهَرْ

يَسعَى الشيخ الغَرَابْلِي إلى إحاطة المتلقي بأنواع كثيرة ومتعددة من الزهور التي تحتفي بها الأجواء الرَبِيْعِيّة، وهذا دلالة على ثقافته الواسعة في مجال الزهور وأسمائها التي مازال اسم بعضها يتداول ليوم الناس هذا، والآخر لم يعد يستعمل أو يذكر، أو غيّر باسم آخر، فقصيدة الرَبِيْعِيّة هي تدوين لهذه الأسماء المندثرة من قواميس استعمالنا اللغوي وحتى من حدائقنا.

كما نقل شاعرنا باحترافية بلاغية تفاعل وحوار الأزهار والورود بعضها مع بعض، مُضفيا عليها صفات الإنسان لنقل جمالها وحيوتها للمتلقي، وكأنها في مجلس أُنس تتبادل أطراف الحديث؛ "فنُوارْ الخَيْزْرَانْ" الذي يتابع الشمس أينما ذهبت ودارت يدور، "الشَاكُوكِي" ينعم بجوار لخماسي، ومُضَل المُلُوكْ سعيد والمشّرقية عن يمينه ويساره، و"زَهْر الدَيّدِي" مثل الغلام المطيع فهو يتمايل شرقا وغربا، و"التَيْقَفَةْ" مثل العذراء الجميلة في خذرها، "وَزَهْرَة المدَيْلكْ" لبست ألوانا باهية زاهية صفراء، حتى غارت منها "زَهْرَة الزَفَرانة" والدليل خدها شديد الحمرة والنّخل توشح بقلائد من ثمار كناية عن عراجين التمر، والدَوَالي (أَشْجَار العِنَب) تشكلت في لباسها على شكل ضفائر، "وَوَرْد البَطَايَحْ" مثل حجر كريم (زُمرد) في لون أخضر.

إنّ هذه الأوصاف الجميلة التي ألبسها شاعرنا الغَرَابْلِي للأزهار والورود توحي بالدلالات التي يسعى الشاعر لشحنها وإيصالها للمتلقي، مُستعينا بتقنية التشخيص للوقوف على عمق تلك الجماليات التي عاينها، وبذلك يكون قد نجح في رسم صوره وتشكيل أفكاره وشحنها بالمعاني، التي تغني عن الاستطراد والتعليل والتفسير، وتجعله يقصد الفكرة بالإشارة والتلميح الجمالي المتواصل، إنّ «هذه الحرية المتاحة في التلقي جزء أساسي من اللّذة الفنيّة. إنّ تحريك واستدعاء وتفاعل الصور والأفكار والتجارب في لا شعور المتلقي وإثارتها من خلال عناق وصدام الصور المبدعة فنيا يولد إحساسا خاصا بالمشاركة حتى من خلال التضاد»[22].

وما يؤكد توجهنا في نقل صور الأزهار للمتلقي بطريقة موحية ممزوجة بالدلالات المكثفة، قوله:[23]

صَبّ نْسَيّم الصَبّة عْلَى رَوضَة اللّقَاحْ وَأَرْوَاتْ منْ المزَانْ وَالنّهر السَايّحْ
مَاسُوا وَتْعَانْقُوا عْرَاشْ منْ الدّوَاحْ وَأصْبَحْ حبّ النّدَى عْلَى الورَقْ اللاقحْ
رُمَانْ وَبُرتَقَالْ وَتُرنّج وَتُفَاحْ تَيّن وَزَيتُونْ جَاوُرْ الخَوخْ الطَافَحْ
كُنْ ثُرَيا لَها منْ الطُعُم مْصَابَحْ
فيْقْ يَا سَاهيْ تَنْظَرْ مَا يَسّر الأَلمَاحْ مَنْ ثمَارْ الاّ يحصَيّهَا عَقيّل رَاجَحْ
شُوفْ زَهَر الرّوضْ بِطَيّب الأرْوَاحْ شُوفْ زَهَر الرّيحَانْ مْثَيلْ درّ وَاضَحْ
شُوفْ البَلْنَزْ إيْميسْ مَع هُبوبْ الأرْيَاحْ شُوفْ نُوَارْ اللّوزْ مُعمّر الْسّوَايّحْ

إنّ اعتناء شاعرنا المكثف بالأزهار في الرَيْبِعِيّة يعكس وعيه بالقيمة الجمالية والفنية لمعاني النبات خصوصا والطبيعة عموما في توليد الدلالات، وحشد الكثير من المعاني التي تؤكد جمالية خطابه الشعري الذي من شأنه الارتقاء بخيال المتلقي والتأثير فيه، فشاعرنا في قصيدته لم يكن «باحثا عن المجهول بقدر

ما كان مراعيا للصقل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام، والميل إلى تصوير الكليات العامة، التي يشترك في فهمها الناس جميعا»[24]

3-وَصفُ الطُيُور :

إنّ وصفَ الرّبيع وأجوائه مثلما اقتضى منّا الحديث عن الزهور والورود التي شكلت لوحاته الفنية الماتعة، بمختلف أشكالها وألوانها، يقتضي الحديث عما يصاحبها من طيور، وهذا ما عمل عليه شاعرنا الغَرَابْلِي؛ إذ لم يتوقف في رسم صوره البديعة عند الأزهار بل أضاف عليها ما يحيط بها من حياة أخرى، وتتمثل في الطيور والحشرات مثل النحل الذي أينما وُجد الزهر وُجد، ليؤكد شَساعة ثقافته وامتلاكه لمعجم ثري للطيور، بصور جمالية وملفتة للانتباه، حيث يقول:[25]

الأَطْيَار في كُلّ حينّ تَتْجَاوَبْ بَطْبَاغْ عَرَقْ اَعْجَمْ وَالحَقَازْ وَالرّصدْ وَحَمدَانْ
بُوحْ وَسُمريْس رَصّعْ المَايَا تَرّصَاغْ وَالحدّادْ الحْرَيزْ يَنْشَدْ بصَبْهَـانْ
وَالحَرْبَل وَالهزَارْ وَالبْلبُل سَمّاغْ وَالزّندْ يَنْشَدْ اللّغَى بَطبَعْ زَيْدَانْ
وَكُلّ السرّ وَالبّها لأُم الحسّانْ
هَيّـجْ الكنّار أُم اقْنيّن بالوّلاعَة لأنّه تَلميّذَه رَاوّي عْلَيه الأَوْزَانْ
وَاليّمَام يَبَدلْ الأطْبَاع بالسْرَاعَة ضِدّ لَيّمَام الَفَخْتَ يجَاوْبُه بِتَحْنَانْ
كُلّ وَقتْ يّقِيّمُوا حَضرَة وَ كلّ سَاعَة يجدْدُوا في التّسبيْحْ لربّنَا الرّحمَانْ
وَقتْ يَتخَلَى الفَجرْ عَن ظْلامْ الأسْحَارْ يَنْشدُوا بَطبّاغْ اللّي حَقهُمْ شَاعَرْ
صَبحَتْ أزْهَار الرّوضْ مَبَسمَة بِالثْغَاْرْ عَايمَة في نْدَاهَا وَتُجودْ بالبْشَايرْ

من خلال الأبيات السابقة يستكمل شاعرنا رسم لوحته التصويرية بعد تزيينها بمختلف الأزهار والورود من الطبيعة الخلابة، ها هو يضيف لها أنواعا متعددة من الطيور المغردة، التي تجاوبت بكل فرح وسرور مع الطبيعة ومائها ودورها وأشجارها؛ فأينما وجدت الأزهار والمياه حضرت الطيور المتفاعلة مع ألوان الربيع بأصواتها وحركتها وحيويتها، فالأذن تسمع تغريدها قبل رؤيتها.

ويعرض الغَرَابْلِي على المتلقي مجموعة من الطيور المزينة لأجواء الرّبيع، ومنها: (عَرَقْ أَعْجَمْ، الحقَازْ، الرّصَدْ، حَمدَان)، التي علا صوتها في أرجاء الطبيعة الرَبِيْعِيّة، وطير (البُوحْ، سمْرَيسْ)، رصّعوا الأشجار وملأوا الأرض بألوانهم الزاهية، وينشد بالأغاني (الحْدَادْ الحْرِيزْ)، ويتعالى صوت(الحربَلْ، والهزار، والبُلبُل، والزند) بالأناشيد التي لها وقع جميل على الأذن، وحظيت طائر (أم الحْسَان) (أمْ الحسَنْ) بالجمال والدلال ففاقت أقرانها من الطيور، وأثار طائر (الكَنَارْ) طائر (أُمْ اقْنينْ) بغنائه، فراح يحاكيه ويبدع أكثر منه صوتا وغناء،

وتابع طائر (اليَمَام) الأنغام معبرا فيها ومنوعا في موسيقاها ونوتاتها بجمالية وإبداع منقطع النظير، مما شكل مشهدا جماليا ممتعا، بسنفونية موسيقة تعزفها طيور الربيع المتميزة.

أطلعنا الغَرَابْلِي على أسماء كثيرة للطيور من خلال قصيدته، منها ما يزال مستعملا والآخر ظلّ حبيس الذاكرة، وهذا يكشف ثقافته المتعددة والمتنوعة حول الطبيعة وألفاظها، حيث عدد لنا الكثير من الأسماء التي عرفت في البيئة المحلية مثل (اليَمَامْ) و(الحدَادْ) و(الهَزَارْ) (أُمْ الْحَسَنْ) وهو طائر لونه أحمر و(المقْنينْ) ذي اللّون الأصفر، و(الْبُلْبُلْ) مبيّنا تفاعل الطيور بعضها مع بعض، وأثرها في الطبيعة والزهور، مما شكل لوحة فنية جميلة تلمحها كل حواس المتلقي.

وقدّم لنا الشاعر قاموسا متكاملا يضم أسماء الطيور التي تزخر بها الطبيعة المغاربية، وتحتفظ بصورها وتغريدها ذاكرة العامة، وقد اعتاد الناس على رؤيتها في الطبيعة والتمتع بمنظرها وسماع أصواتها المغردة في بساتينهم وحدائق منازلهم، ويمكن ارجاع غرابة الأسماء التي سردها شاعرنا إلى تطور المجتمع من البداوة إلى المدنية، وموت هذه الأسماء رغم الوجود القليل لهذه الطيور واقتصاره على الغابات والجبال النائية، فانصرفت الأسماء القديمة للزوال والاندثار، لكنّ القصائد التي تتغنى بالربيع حافظت على قاموس لغوي ثري وعلى الأسماء المحلية التي كانت متداولة، ويمكننا إحياؤها وبعثها من جديد، لصلتها بالفصحى ولفعالية دلالتها اللغوية، فهي إرث لغوي يمثل ثقافتنا الشعبية المتنوعة.

وقد أبدع شاعرنا من خلال كثرة الدلالات التي أجاد تطعيم قصيدته الرَبِيْعِيّة بها، فتوالدت المعاني العميقة المعبرة عن جمالية الصورة المتكونة من الطيور والزهور والورود، بإضفاء الحيوية والحركية على المعنويات، وشحن نصه بالدّلالات المكثفة والمعاني العميقة التي تنقل الحدث مشخصا وكأنه يُعرض أمامنا مباشرة.

4–ختَامٌ بالصّلاة والسّلام على رَسُول الله صَلّى الله عَليه وَسَلّم:

ينتقلُ الشيخ الغَرَابْلِي بعد تصويره للأزهار المترامية في الطبيعة والطيور المزينة لسماء وأشجار الرّبيع، إلى التغني بالصّلاة والسلام على النبي كخاتمة للربيعية، التي نقلت لنا مشاهد ممتعة وجميلة عايشنا من خلالها الحدائق الغناء، فالشاعر يرى أن هذه الطبيعة فيض من نور محمد صلى الله عليه وسلم، فيقول:[26]

الزّهُو نَادَاتْ إِيَامُه بْطيّبْ وَسْرَارْ مِنْ فَضْل مُولانَا فَضْل الرّبِيْع زَاهَرْ
لُوجُودْ المصْطفَى أَحْمَد زَهرْ الأزْهَارْ جْرَاتْ نهَارْهَا وَنَاحَتْ كلّ طُيّورْ
منْ نُور حْبَيبْ رَبّنَا شَرْقَت الأنْوَارْ لوجُودْ كُلّ كُونْ خَاليْ وَالمعْمُورْ
لَولا هُو مَا تْكُون جَنّة ذَاتْ ثْمارْ وَقُصُورْ منْ الجيْنْ وَولدَانْ وَحُورْ

صَلَى الله عْلَيهْ عَدّ النْجُومْ تْنُورْ

تمثلُ هذه الأجواء التي ينقلها لنا الشاعر مشهدا من الفرح والسرور الذي يتفاعل معه المتلقي، وهو فضل من الله الذي أنعم علينا بالطبيعة الجميلة الخلابة وبعناصرها من أزهار متنوعة وطيور متعددة، والتي تؤثر فينا وننجذب إليها دون شعور، فهي صورة كلية من الطبيعة، متكونة من جزئيات كالفسيفساء المشكلة للوحة كبرى، وتمثل الصنعة الجمالية «المبتكرة والرؤية المميزة والتجربة الموحدة والقدرة على استحضار الغائب وتجسيده في علاقات عفوية، توحد بين المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تعمق الأثر الشعري والفكري لدى المتلقي»[27].

يُؤكدُ الغَزَابْلِي أنّ هذه النّعم التي حَبانا الله بها هي من فضله تعالى لوجود سيد الخلق أجمعين سيّدنا محمد صلّى الله عليه وسلّم، فقد تفتحت كل زهور الربيع وجرت مياه الأنهار وغنّت الطيور فرحا بالحبيب المصطفى؛ إذ هذه الطبيعة فيضٌ من نوره صلّى الله عليه وسلّم، وهي جزءٌ لا يذكرُ أمام جنة الرضوان التي أُعدت وخُلقت لسيدنا محمد صلّى الله عليه وسلّم ولأمته.

يُواصل شاعرنا الاحتفاء بالصلاة والسلام على نبيّنا المختار، وهو تقليد معروف لدى شعراء الملحون في النظم، حيثُ يركزون في الافتتاحية على حمد الله تعالى والصلاة على النبي، وبالطريقة نفسها يكون الاختتام، وهذا ما يسير وفقه شاعرنا، فهو يتبركُ بالصلاة على النبي لإنهاء الرَبِيْعِيّة، مُعرجًا على الشمائل المحمدية وفضله على البشرية الجمعاء، وشكر الله تعالى على المبلّغ والرسالة، حيث يقول:[28]

الصّلاةْ عْلَى منْ جَانَا بْشَيرْ وَنَذيرْ بالرّسَالةْ وَكتَابْ الدّينْ دَينْ مَشْهُورْ
قَادْنَا المنَاهُجْ القْويمْ دُونْ تَعْسيرْ بَعدْ كنّا في ظْلامْ الجَهْل وَضّحْ النُورْ
نُورْ طَه منْ بهْ قْلُوبنَا في تَهييرْ سَاعَدنَا بِوجُودْهْ طَابْ الأَفرَاحْ وَسْرُورْ
سَاعَدنَا بِعْرِيسْ الجنّة إمَامْ الأبْرَارْ سيّدنَا محُمد المجبّر المكَاسَرْ
وَاجَبْ نَفْرحُوا لوجُودْه كْبَار وْصغَارْ منْ علّينَا فَضْلُه بيّن الغْبَادْ شَاهَرْ
الزّهُو نَادَاتْ إيّامَه بِطيّبْ وَسْرَارْ منْ فَضْل مُولانَا فَصلْ الرّبيعْ زَاهَرْ
منْ منّة رَبّنا اكْرَمنَا وَارْحَمنَا بالهَاديْ كَوكَبْ البّهَا بَعثُه فِينَا
آمنّا بهْ دُونْ ريّب وَصْدَقْنَا ويْكُونْ شهيّد يَوم الحْسَابْ عَلّينَا
وَفضَل الوَاه بِالجَميّع يَضَللنَا وَمنْ حَوضُه إلاّ ضَميّنَا يَسقّينَا

يَا مَسعُدَنا بسيّد الأَسْيَاد نَبيّنَا

يُضفي شاعرنا من خلال الأبيات السابقة أوصافا جليلة على سيّد الخلق أجمعين في شكل مدح نبويّ خالص غرضه طلب البركات والحسنات من المولى عزّ وجل، وشكره تعالى أن وفقه في قصيدته الرَبِيْعِيّة، تيمنا بمولد النبي صلى الله عليه وسلم وفضله على البشرية جمعاء، ويختم القصيدة بقوله:[29]

يَا سعَداتْ منْ جَادْ عْلَيّه نِعمَ جَوّادْ	نَالْ طيّبْ المَقْصوُدْ وَفَازْ بالسَعَادَةْ
لَيْك نُتوسَلْ يَا رَبيّ بِسيّد الأَسْيَادْ	لا تْوَاخُذني بِالنّقصَانْ وَالزّيَادَةْ
جِيْزْنَا وَحْفَظْنَا منْ كَيْدْ قُومْ حُسَادْ	لا صْلاحْ اَدْرَكنَا مُنهُمْ لا إيْفَادَةْ
يَالحَافَظْ وَضّحْ اسّمي فيْ رَمزْ	رَايّسْ اللّغزْ أحْمدْ الغَرَابْلِي المَاهَرْ
والسّلامْ انْهيبْه مَا فَاح طيّب الأزْهَارْ	للأَشْيَاخْ وَطُلْبَة وَأَهْل النّبي الطَاهَرْ
وَالصّلاةْ وَالسّلامْ عْلَى شَريقْ الأَنْوارْ	سيّدْنَا مُحمد نُور البّهَا الزّاهَرْ

يتوجه الشاعر لله تعالى بأن ينعم عليه بالسعادة في الدارين، متوسلا إليه أن يغفر ذنوبه وأن لا يؤاخذه في نقصان أو زيادة في الدين، وأن يجيره من الحاسدين الحاقدين عليه، موثقا اسمه الشيخ أَحمَد الغَرَابْلِي، مُصلّيا ومُسلّما على النبي المختار.

يأتي شاعرنا على نهاية الرَبِيْعِيّة التي قدم فيها للمتلقي لوحات فنية ممتعة من الطبيعة كان فصل الرّبيع موضوعا لها، وكانت الأزهار الملونة ورائحتها الطيبة حاضرة لا تغيب في المشهد الربيعي المعروض، والطيور تحلق في سمائها بمختلف أنواعها متخذة وضعيات مختلفة فوق الأشجار وأغصانها، ليزين المشهد الشعري بالصلاة والسلام على المختار محمد صلّى الله عليه وسلّم ومدح أخلاقه وصفاته الخلُقية والخلّقية التي هي نُور في الدنيا والآخرة.

لقد شحنت قصيدة الرَبِيْعِيّة بالكثير من المعاني السامية والدلالات الموحية، العاكسة لثقافة الشاعر وقدرته الشعرية ومقدرته على النظم وفق تقاليد الشعر الملحون المغاربي، كما عكست ثقافته الأدبية والشعبيّة الواسعة.

خامسا–خَاتمة :

من خلال دراستنا للتكثيف الدلالي في وصف الرّبيع ومعانيه في قصيدة الرَبِيْعِيّة للشيخ أَحمَد الغَرَابْلِي نقفُ على النتائج التالية:

1–استطاع الشاعر أن يلتزم بتقاليد النظم في القصيدة الشعبية المغاربية من خلال الافتتاحية والاختتام، والاستعانة بالثناء على الله تعالى ومدح سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

2-نجح الغَرَابْلِي في تصوير مختلف أنواع الزهور بمختلف ألوانها وأشكالها، وجعلها قريبة من المتلقي وكأنه يلمسها ويراها ويشم رائحتها، وبذلك شحن قصيدته الرَبِيْعِيّة بكثافة الدلالات المعبرة والمعاني الموحية التي نقلت تجربته الشعورية للمتلقي.

3-تمكن الشاعر من تقديم معجم ثري من الزمن الماضي يتضمن أسماء الأزهار والطيور التي كانت معروفة في البيئة المغاربية عموما، وبذلك الحفاظ على هذه الأسماء التي اندثر بعضها لعدم وجوده في الاستعمال اللغوي الحالي.

4-القصيدة الرَبِيْعِيّة لوحةٌ فنيةٌ كبرى لفصل الرّبيع، استطاع الشاعر أن يرسمها بخبرته الشعرية وألفاظه الموحية، معتمدا على تكثيف الصورة والعناية بها، وامتلاكه لقاموس لغوي شعبي ضخم يمكنه من التواصل مع المتلقي ووضعه في مستوى مشاعره وأحاسيسه بكل احترافية ومقدرة فنية.

هوامش:

1-هو الشيخ أحمد الغرابلي، أحد شعراء الملحون المشهورين والمشهود لهم بالبراعة والصناعة في نظم الزجل والنظم، من أهل فاس، ظهر في أواخر القرن 19، عاش أيام السلطان الحسن الأول وأدرك السلطان عبد العزيز، نظم في مختلف الأغراض خاصة الهجاء والوصف والمدح النبوي، وله مكانة مرموقة بين شعراء الملحون في المغرب العربي لجودة قصائده، وجمالية تعابيره وقدرته الفائقة على النسج والنظم في الأشكال الشعرية المعروفة، من أشهر قصائده: اللطفية، التوسل، في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، ربيعية، الحجام، الياقوت...، توفي 1340هـ بفاس (ينظر: الشيخ أحمد الغرابلي، الديوان، (2012)، جمع وإعداد لجنة الملحون التابعة لأكاديمية المملكة المغربية، إشراف وتقديم عباس الجراري، سلسة تراث، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة، (الرباط)، مقدمة الديوان).

2-الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، (1989) تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، دار مكتبة هلال (بيروت)، ج 5، مادة: كثف، ص 51.

3-محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، (2005)، دار الفكر (بيروت)، ج5، مادة: كثف، ص 300.

4-محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، (1414هـ-1994م)، دار صادر (بيروت)، ط3، ج 9، ص 96.

5-المرجع نفسه، ج 9، ص 96.

6-الأزهري، تهذيب اللغة، (2001)، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي (بيروت)، ط1، ج 10، مادة (ك ث ف)، ص 105.

7-أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، (1399هـ- 1979م) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر (بيروت)، ط1، ج 5، مادة (ك ث ف)، ص 161.

8-محمد حسين عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (1981)، دار المعارف (القاهرة-مصر)، ص 128.
9-أحمد زكريا ياسوف، دراسات فنية في القرآن الكريم، (2006)، دار المكتبي (سورية)، ط 1، ص 496.
10-للتوسع في مصطلح التكثيف البلاغي ينظر: أحمد محمد إدعيس دعسان، (التكثيف البلاغي في القرآن الكريم –جزء عمّ- دراسة بلاغية أسلوبية)، 2008، رسالة ماجستير، جامعة الأردن/ الأردن، ص 4-9.
11-محمد دراز، النبأ العظيم، (2006)، دار المكتبي للنشر والتوزيع (سورية)، ط 1، ص 109.
12-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، (1978)، دار النهضة العربية (بيروت)، ص 435 .
13-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، (1981)، صححه وعلق على حواشيه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر (بيروت)، ط 02، ص 297.
14-فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، (2004)، دار الفارس (الأردن)، ط 01، ص 11.
15-محمد بن أحمد وآخرون، البنية الإيقاعية في شعر المناصرة، (1998)، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين (القدس)، ص 83.
16-الشيخ أحمد الغرابلي، الديوان، (2012)، جمع وإعداد لجنة الملحون التابعة لأكاديمية المملكة المغربية، إشراف وتقديم عباس الجراري، سلسة تراث، موسوعة الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة المعارف الجديدة (الرباط)، ص 143.
17-المرجع نفسه، ص 143.
18-المرجع نفسه، ص 143-144.
19-صالح حسن اليظي، البحتري بين نقاد عصره، (1982)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت)، ط1، ص 92.
20-الشيخ أحمد الغرابلي، الديوان، ص 144.
21-المرجع نفسه، ص 144-145.
22-محمد حسين عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 129.
23- الشيخ أحمد الغرابلي، الديوان، ص 145.
24-محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القيم والحديث، (1979)، دار النهضة العربية (بيروت)، ص 52.
25- الشيخ أحمد الغرابلي، الديوان، ص 145-146.
26- المرجع نفسه، ص 146.
27-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحديث، (1991)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون (الجزائر)، ص 15.
28- الشيخ أحمد الغرابلي، الديوان، ص 146-147.
29- المرجع نفسه، ص 147-148.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 358 - 376 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أثر توظيف التراث الصحراوي في رواية التبر لإبراهيم الكوني

The Impact of Employing Desert Heritage in a Novel (Altibr) by Ibrahim Al Kouni.

(ط . د) عبد الكريم نفيس[1] / أ . د محمد بكادي[2] *

Abdelkrim Naffis [1] / Mohammed Bakadi [2]

مخبر الموروث العلمي والثقافي لمنطقة تامنغست،

جامعة تامنغست . الجزائر

University Of Tamanghasset Algeria

a.nefis@univ-tam.dz [1] mohamedbakadi@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/03/22	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

كان التّراث الصّحراوي ولا يزال وسيظل من أهم الموروثات المؤثرة في الشّكل السّردي الروائي؛ كونه أحد الجماليات الروائية الفاعلة في هذا الجنس الأدبي النثري، لما له من أهمية في تفعيل وإثراء المقاطع الحكائية وعلاقاتها بالشّخصيات والأحداث والأزمنة والمكان.

ولعلّ من بين المبدعين الذين خاضوا هذه التّجربة . وهي توظيف التراث الصّحراوي . في السّرد المغاربي لاسيما في الرواية هو الأديب والكاتب والروائي الليبي إبراهيم الكوني. في كثير من أعماله الأدبية التي جعلت الكثير من المهتمين بإبداعاته من التّعرّف على التّراث وفهم كنهه، خاصة ما تعلق منه بالصّحراء وشعابها الواسعة والممتدة الأطراف.

ومرادي من هذه الدّراسة الموسومة بـ (أثر توظيف التراث الصّحراوي في رواية "التبر" لإبراهيم الكوني . هو الوقوف على أحد أهم الموروثات التي ساهمت في تطور وارتقاء هذا النّوع الأدبي، الذي شهد انتشارا ورواجا واسعا أوساط أدباء الوطن العربي المغاربي، وذلك من خلال التّطرق لأحد رواده، وهو الأديب والروائي إبراهيم الكوني الذي له فضل كبير في ازدهار السّرد العربي في البلدان المغاربية.

الكلمات المفتاحية: تراث صحراوي، رواية مغاربية، إبراهيم الكوني، رواية التبر.

* عبد الكريم نفيس: krimo13tam@gmail.com

Abstract:

The desert heritage was, is and will remain one of the most important legaceis affecting the narrative form; as it is one of the active narrative aesthetics in this literary prose genre, because of its importance in activating and enriching the narrative passages and their relationships with characters, events, times and place.

Perhaps among the creators who went through this experience. It is the employment of the Saharan heritage. In the Maghreb narration, especially in the novel, is the Libyan writer and novelist Ibrahim Alkouni. From the desert and its vast and extended reefs.

What I want from this study, which is tagged with (the impact of employing desert heritage in the novel of "Atteber" by Ibrahim Alkouni). one of its pioneers, the writer and novelist Ibrahim Alkouni, who has great merit in the flourishing of Arabic narratives in the Maghreb countries.

Key words: desert heritage, Maghreb novel, Ibrahim Alkouni, the novel of Atteber.

المقدمة:

يعد فن الرواية من الفنون النثرية الحديثة التي عرفها الوطن العربي "فهي حديثة نسبيا، لم يمض على استوائه على سوقه، ناضجا أكثر من ثلاثة قرون في العالم الغربي، ولا أكثر من قرن ونصف في عالمنا العربي"[1]، فهي إبداع نثري له خصوصيته نظرا لما يتناوله من مواضيع مختلفة ومتنوعة من جهة، ومن جهة أخرى خصائصها التي تميزت بها وتنطلق منها؛ كالأفكار والشّخصيات وبناء الأحداث والمواقف وتشكل الزّمان والمكان، فهي فضاء نثري أوسع وأرحب من النّص الشّعري؛ إذ يجد المبدع في هذا الفن النّثري ما لا يجده الشّاعر في نصه، فالسّارد ليس مقيد بوزن ولا بقافية ولا بحرف رويّ، وإنّما هو حرّ في مداعبته للألفاظ والعبارات، وفي طريقة سبكها وإصباغ النّبرات الصّوتية عليها.

فعالم الرواية لاسيما الرواية المغاربية، عالم فني إبداعي جميل، "يصوّر فيه المبدع الأحداث الواقعية بطريقة سردية خيالية وأحيانا أسطورية، اتسمت بتوظيف مخزون الذّاكرة الجمعية من مبالغات وأمثال وصور وتلميحات"[2]، كما تميزت الرواية المغاربية "بإنتاج كتب باللغة الفرنسية لأسباب تاريخية وسوسيو ثقافية

تخص الجزائر ثم المغرب فتونس بدرجة أقل، وتشهد موريتانيا بدورها ظهور أدب ناطق بالفرنسية"[3]، ولكن تبقى اللغة الرّسمية للرواية المغاربية هي اللغة العربية، والتي بسببها تطور السّرد المغاربي ورسم مكانه عاليا بين الآداب العالمية .

ولعلّ أهم ما ميّز بعضا من الروايات المغاربية هو توظيفها للتراث الصّحراوي، وهو تراث لم يتناوله إلّا فئة قليلة من المبدعين والمهتمين بهذا الموروث المتميز، على الرّغم من غزارته وكثافته وفُسحة مجاله. ومن أهم هؤلاء الكتاب الذين وظفوا هذا التراث في أعمالهم وساهم في انجاحها _حسب اعتقادنا _ هو الكاتب والروائي العالمي اللبيبي ابراهيم الكوني .

وهذا البحث محاولة لتسليط الضوء على ذلك التوظيف وعلى الاثر الذي خلفه في أعماله الابداعية متخذا من روايته التبر عينة وأنموذجا للدراسة. وذلك من خلال محاولتي الاجابة على اشكالية جوهرية وهي: ما أثر توظيف التراث الصحراوي في الرواية المغاربية وهي الإشكالية التي سأتطرق الإجابة عنها من خلال المحاور الاتية :

1 . ماهية التّراث الصّحراوي

2 . تعريف الرواية المغاربية وخصائصها

3 . التّعريف بإبراهيم الكوني وبأهم أعماله

4 . تجليات أثر توظيف التراث الصّحراوي في رواية التّبر.

أولا. ماهية التراث الصحراوي

حظي التراث بمفاهيم وتعريفات كثيرة، فهناك من عرّفه بأنّه "هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشفوي، الرّسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب"[4]، فهذا التعريف شامل لمختلف جوانب التراث الاجتماعية والثقافية والمادية. ويعرّف أيضا بأنّه "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتّاريخي، والخلقي، ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"[5]، ويظهر التراث فيبرز في "آثار الأدباء والفنّانين، فتصبح هذه الآثار محصّلا لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية"[6].

ومن خلال هذه التعريفات يمكننا القول أن التراث الصحراوي، هو : تلك العادات والتقاليد والتجارب والخبرات والفنون والعلوم والثقافات التي وصلتنا من الأجيال الغابرة التي سكنت الصحراء ،

وسكنتها الصحراء، ويقسم التراث الصحراوي إلى قسمين؛ تراث صحراوي مادي، وتراث صحراوي غير مادي، فأمّا التراث الصحراوي غير المادي فيتمثل في الأمثال والحكم الشعبية، كالمثل الشعبي الشّائع بين سكان صحراء الجزائر القائل: (اخرج لربي عريان يكسيك)، والعادات والتقاليد الخاصة بحفلات الأعراس والختان، وتسمية المولود، والأعياد والمناسبات الدّينية، وكذلك الرّقصات الفلكلورية كرقصة "سبيبة" في جانت والتي تقام في يوم عاشوراء، ويضاف إلى التراث الصحراوي الألعاب الشعبية، مثل كرة المولود التي تقام في تمنغست بمناسبة ذكرى مولد النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وغيرها كثير.

وأمّا التراث الصحراوي المادي فمتمثل في مظاهر الطبيعة التي خصّ الله سبحانه وتعالى بها بعض أقاليم الصحراء الكبرى، ونذكر على سبيل المثال المتحف الطبيعي بطاسيلي ناجّر، والمتميز بصخوره المنقوشة برسومات ورموز وحروف تيفناغ، وتعتبر المخطوطات من التراث الصحراوي المادي، ويشتهر بهذا التراث منطقة (توات)، فهي تحمل الكثير من المعارف والمعلومات والآثار التّاريخية، والقصائد الشعرية، ضف إلى ذلك الصّناعات التقليدية كالنسيج والفخّار والحلي والجلود، واللباس التقليدي، وكذا الأكلات الشعبية التقليدية، كالأكلة المعروفة ب(تقلة).

ثانيا. الرواية المغاربية؛ التعريف والخصائص:

لقد أثار مصطلح (الرواية المغاربية)، الكثير من أراء النقاد المختلفة ، الأمر الذي جعل الغموض يحيط بهذا المصطلح، ونحن هنا لسنا بصدد عرض تلك الاختلافات التي كان سببها . في اعتقادنا . سيطرة المستعمر الفرنسي على الإنسان المغاربي وأفكاره في فترة من الفترات الزمنية.

فالرواية المغاربية "حديثة العهد من حيث النّشأة والتكوين والتطور قياسا إلى مثيلتها في المشرق العربي. ويعتبر تكونها حصيلة تطورات اجتازتها أشكال تعبيرية شبه روائية مثل القصص التّاريخي والسّيرة الذّاتية"[7]، ولم يختلف النقاد في حداثة ظهور الرواية المغاربية في أقاليم المغرب العربي "فهي حديثة الظهور بالرغم من وجود تراث سردي لدى هذه الشعوب تشترك في بعضه مع دول المشرق العربي، وتتميز في بعض آخر بفعل تميزها التّاريخي"[8]، ولكن بعد ظهورها انطلقت انطلاقة متميزة وسريعة، مستمدة سردياتها من أصالة تراثها الثقافي والتّاريخي، "وإذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإنّ تطورها كان سريعا، إذ أن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية التي تحطمت معها مقولة المشرق بضاعتنا ردّت إلينا بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا ونقدا من جهة، وإبداعيا وتلقيا من جهة أخرى"[9].

وتبقى الرواية المغاربية هي تلك الأعمال الروائية النّاتجة عن أدب البلدان المغاربية ، سواء تلك الروايات التي كتبت باللغة العربية أو التي كتبت بغيرها، والتي عرفت تطورات سياقية ونسقية حيث ملئت المكتبات المغاربية والعربية والعالمية بهذا النتاج النثري، فحظيت بقراءات ودراسات في السّاحة الدّولية العربية والعالمية على حدّ السواء.

وقد تميزت الرواية المغاربية بخصائص مكنتها من حجز مكان جدّ راق على المستوى العربي وعلى المستوى العالمي كذلك، ومن هذه الخصائص تنوع الروايات نتيجة تنوع المرجعيات الثقافية وكذا تنوع اللغات في الكتابة، وعلى رأسها اللغة الفرنسية التي جعلها بعض الروائيين لغة أعمالهم الابداعية الادبية ، أمثال "كاتب ياسين" من الجزائر، و"إدريس الشرايبي" من المغرب، و"ألبير ميمي" من تونس، و"موسى ولد أبنو" من موريتانيا، لفترة زمنية من التّاريخ، وبخروج المستعمر الفرنسي من بلاد المغرب عادت الرواية المغاربية إلى لغتها الرّسمية وهي اللغة العربية.

وإذ نجد الرواية المغاربية متشابهة ذلك أنّها نتاج أدبي "يجسد ويصدر عن قواسم مشتركة تعتبر ثمرة استلهام الأدباء لنفس السياق السّياسي والسوسيو ثقافي، وثمرة استلهام لنفس المتخيّل ولنفس الذّاكرة اللغوية المشتركة، الغنية والمتجذرة في المقدّس والدّنيوي، والمدون والشّفوي منذ قرون"[10]، كما تميزت الرواية المغاربية باستلهامها للتراث الشعبي، كونها تصوير لواقع حياة الناس ونقده، لذلك نجد من خصائصها تناولها لمجموعة من القضايا، كقضية الفكر المتخلف وقضية المرأة وقضية الأرض[11]. ومن الناحية الفنية فقد تطورت عن التقليد لتركب موجة التجريب، فأصبحت بذلك مضاهية للرواية الغربية من النّاحية الأسلوبية، وعموما فالرواية المغاربية كانت سمتها إبراز الهيمنة السياسية على المثقفين، وإعطاء الأهمية الكبرى للأمور الفكرية على الأمور الفنية، مستخدمة المفردات والعبارات اللغوية البسيطة، أضفت بذلك على الرواية المغاربية خصوصية محلية من ناحية الشّكل والمضمون.

ثالثا . التعريف بإبراهيم الكوني، وبأهم أعماله:

إبراهيم الكوني أديب ليبي من قبيلة الطوارق، من أبرز الروائيين في بلاد المغرب العربي والوطن العربي والعالم، "ولد إبراهيم الكوني بغدامس في ليبيا عام 1948م، أنهى دراسته الإعدادية والثانوية في الجنوب الليبي، قصد معهد غوركي للآداب بموسكو، بحيث حصل على الليسانس ثمّ الماجستير في العلوم الأدبية والنقدية عام 1977"[12].

ومن المعلوم أن إبراهيم الكوني قد عمل "بوزارة الشؤون الإجتماعية بسبها ثم بوزارة الإعلام، فمراسلا لوكالة الأنباء الليبية بموسكو 1975م، ثمّ مندوب جمعية الصّداقة الليبية البولونية بوارسو 1978م، وعمل مستشارا بالسّفارة الليبية بموسكو 1987، ومستشارا إعلاميا بالمكتب الشعبي بسويسرا 1992م، كما قدّم الكوني للإذاعة العديد من البرامج المسموعة من بينها "خدعوك فقالوا" سنة 1969م، وبرنامج بعنوان "الثقافة للجماهير" سنة 1969م، وقد أجريت معه عدة لقاءات أدبية نشرت في العديد من الصّحف والمجلات العربية والعالمية والمحطات الفضائية، ومواقع شبكة الإنترنت من بينها: مطبوعات كالأسبوع الثقافي، وليبيا الحديثة، والإذاعة، والكفاح العربي، والثّقافة العربية، والشّرق الأوسط، وقنوات كالعربية الفضائية، وموقع عرب أون لاين، وموقع المنارة والإعلام"[13].

وله نتاج أدبي كبير نشرته العديد من الصّحف والمجلات المحلية والعربية والعالمية، كما شارك في العديد من الملتقيات والندوات والمهرجانات الأدبية على غرار مؤتمر الأدباء والكتاب الليبيين عام 1968م، ومن أهم أعماله الأدبية المنشورة . وأغلبها روايات .: البحث عن المكان الضّائع، البلبال، البئر، التبر، الخروج الأول إلى وطن الرؤى السّماوية، الرُّبة الحجرية، السّحرة في جزأين، الشّرخ، الورم، برق الخلّب، ثوب لم يدنس بسم الخياط، رسول السّماوات السبع، عشب الليل، فرسان الأحلام القتيلة، في زمان نسكنه في زمان يسكننا، الواحة، أنوبيس، قابيل أين أخوك هابيل؟، مراثي أوليس، من أساطير الصّحراء، من أنت أيُّها الملاك؟، نداء من كان بعيدا، نزيف الرُّوح، يعقوب وأبناؤه، يوسف بلا إخوته، نزيف الحجر، واو الصّغرى، المجوس في جزأين، بيان في لغة اللاهوت، ناقة الله، القفص، الدّنيا أيّام ثلاثة، نداء الوقواق، جنوب غرب طروادة، ترجمت هذه الأعمال لعدة لغات في العالم.

رابعا . رواية التبر، وأثر التراث الصّحراوي فيها:

1 . ملخص الرواية:

بطل رواية التبر أوخيّد، الذي أهداه زعيم قبائل "آهجار" "أبلقا"، تعلق به أوخيّد تعلقا شديدا بلغ درجة العشق، فمدحه قائلا: "أبلق، رشيق، ممشوق القوام، نبيل، شجاع، وفي[14]، وزينه بأفضل الملابس وأفضلها متمثلة في: السّرج والفرش والشّكيمة والجراب والزمام وحتّى السّوط. لباسه القديم باهت وشاحب"[15]. وفي غزوة من الغزوات المتكررة وقع في غرام ناقة حسناء تسكن في وادي "المغرغر"، ودفاعا عن ميوله العاطفي، "اشتبك الأبلق مع جمل رمادي كريه، وكانت معركة شرسة حيث مزقه غريمه بأنيابه في الرّقبة والفك، وأصابه في الخد الأيسر بجروح بليغة"[16].

ومع بزوغ الفجر أكتشف أوخيّد عُريانا، إثر تسلله إلى عشيقته ليلا في واد المغرغر، فقال الشّيخ حكيم قبيلة غرغر: "إذا أفلت الفارس من حسان القبيلة، فلا يجب أن يفلت "المهري" النّادر من نوق القبيلة، أنا أرى أن نستأثر نوقنا به"[17]، لأنّ سلالة الأبلق سلالة نادرة، لذلك يريدونه أن يتزاوج من نوقهم، وهو السّبب الذي جعله يُصاب بداء "الجرب"، فحزن أوخيّد وازداد حزنا عندما أخبره شيوخ القبيلة أنّ الأمل في تعافي الأبلق ضعيف جدّا، حتّى التقى بالشيخ "موسى" الذي دلّه على عشبة "آسيار"؛ وهي عشبة سحرية تزود الجسم بطاقة هائلة، ليُعالج بها "أبلقه"، إلّا أنّ مفتاح هذا العلاج لا يملكه إلّا الجنّ، "الجنّ هو الذي يملك المفتاح إلى الشّفاء من الألف داء"[18].

غير أنّ هذا النوع من العلاج سيجعله يصاب بالجنون، وكي لا تصاب الإبل بالعدوى عُزِلَ الأبلق فكان يُرافقه صاحبه، فمرات يوبّخه قائلا: "هذه نتيجة طيشك. ماذا كسبت. ماذا كسبت الآن من مغامراتك؟ ألم تسمع كلام الشّيخ موسى؟ الأنثى أكبر مصيدة للذكر. سيدنا آدم أغوته امرأته فلعنه الله وطرده من الجنّة. ولولا تلك المرأة الجهنمية لمكثنا هناك ننعم بالنّعيم ونسرح في الفردوس"[19]. وتارة أخرى يواسيه ويحثه على الصّبر: "لابد أن تصبر كثيرا إذا أردت أن تخرج من الورطة. الحياة هي الصّبر كما تقول العجائز"[20].

وبسبب المرض تغير لون الأبلق وراح أوخيّد يناجي الله ليشفي أبلقه: "يا ولي الصّحراء. إله الأولين. أنذر لك جملا سمينا. سليم الجسم والعقل. اشفِ أبلقي من المرض الخبيث واحمه من جنون آسيار. أنت السّميع أنت العليم"[21]، وراح على إثر هذا الألم يتساءل: "هل من الضّروري أن يمرّ الشّفاء عبر الجحيم؟ (...) هل ثمن الإثم فادح إلى هذا الحدّ؟ هل الأنثى بلوى إلى هذا الحدّ؟ هل عين الحسد شريرة وقاتلة"[22]؟ ثمّ قرّر أخذه إلى الشّيخ موسى ليُطهره من خطيئته، فيُشفى من مرض الجرب.

تمضي الأيّام وتزوج أوخيّد ورزق بولد، فعاش حياة اجتماعية جدّ صعبة؛ بسبب الحروب التي أصابتهم بالفاقة والجوع، ولضمان لقمة العيش اضطر أوخيّد إلى رهن الأبلق مقابل الطّعام، وكان يرى المتسبب الأول في هذه المأساة هو دخول المرأة في حياته: "جاءت حواء وفرّقته عن القبيلة وعن الأبلق. المرأة. المرأة. ألم يقل الشّيخ موسى أنّها هي التي طردت آدم من الجنّة"[23]؟ هذه المرأة التي طلب منها أحد أقربائها بأن تنفصل عن زوجها ليتزوجها هو، وظلّ ذلك الرّجل يضايق أوخيّد فكان يغريه بالذّهب، ولكنّ أوخيّد لم يكن يعبأ بالذّهب فراح يستفزّه بالأبلق، وكان هذا الأخير حقا نقطة ضعف أوخيّد، لأنّه التصق به

التصاقا روحيا، الأمر الذي تسبب في غيرة زوجته من الأبلق الذي لم يكن يفارقه لسنوات بحلوها ومرّها: "أصبح بعد الزواج ضرّة وغريما. بل عدوّا"[24].

ومن شدّة ما تلقاه أوخيّد من عذاب وبأس، استسلم وقرّر أن يطلّق زوجته، إذ لم يستطع الصُّمود أمام وصية القاضي؛ الذي حاول أن يقنعه بالعدول عن قراره، لكن دون جدوى: إذا عزم إبليس على أمر ظلّ يسهّل له ويزيح الأحجار عن طريقه حتّى يدفع بصاحبه إلى الهاوية. الله غالب!"[25]، وبعد صبر طويل كُتب الشّفاء للأبلق، فتعافى من مرضه، ليصطدم أوخيّد بإشاعة يدّعي فيها أصحابها بأنّ أوخيّد طلّق زوجته وتخلّى عن ولده بسبب حفنة من الذّهب، الأمر الذي أرهقه كثيرا، وصدَّق قطّاع الطّرق هذه الإشاعة، فكانوا يترصدون له لينالوا ممّا عنده من المال الموهوم في عقولهم، ففرّقوا بين أوخيّد وأبلقه، ولم يتمكنا من الاجتماع مجددا، افترقا افتراقا أبديا، بسبب قساوة قلب الإنسان، حتّى ظلّ أوخيّد يردد كلمات معانيها توحي بأنّه أدرك أنّ الجنّ أرحم من الإنسان: "لا تخشى الجنّ، فالجنّ أرحم من الإنسان، وما أقسى قلب الإنسان عندما يُملَأ بالحقد والكراهية وحب الإنتقام"[26]، فانتهت قصة الرواية نهاية مأساوية؛ بحيث مات أوخيّد ومات أبلقه.

2 . تجليات أثر التراث الصّحراوي في الرواية:

إن أرحب مجال لاستيعاب واستدعاء التراث الصحراوي ، حسب رأينا ، هو الأدب ، وتحديدا جنس الرواية ؛ كونها وعاء يجمع بين مختلف العلوم والثقافات، و باعتبارها كذلك جزء من الثقافة البشرية، وهو ما يمكننا التدليل عليه من خلال تطرقنا لمظاهر أثر التراث الصحراوي في رواية التبر من خلال ملامسة أثره من زوايا متعددة .

أ. أثره في فكرة الرواية:

ليس غريبا أن نجد إبراهيم الكوني ينطلق في كتاباته من التراث الصّحراوي؛ نظرا لانتمائه لبيئة صحراوية من جهة، ومن جهة أخرى لكونه سخر قلمه لإبراز هذا الموروث الثّقافي الأصيل والغني، ورسم مكانه بين الثّقافات العالمية الأخرى، الأمر الذي انعكس إيجابا على الأدب العربي عموما، والأدب المغاربي خصوصا، إذ بات من الضّروري تغيير الفكر الاجتماعي والثّقافي لفكرة مراجعة التراث وتوظيفه، "ليس من أجل الانغلاق على الذّات، وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي، والحنين الرّومنسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذّات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة، والهوية الخاصّة"[27].

ولم تكن فكرة اختيار الكوني كلمة "التبر" عنوانا لروايته اعتباطا، وإنّما كان مبني على أساس البيئة الصّحراوية الغنية بهذا المعدن (الذّهب)، ليغوص بنا في هذا الإقليم الجغرافي الكبير، ما جعلها مغايرة للرواية الغربية التي كانت تعتبر "بوصفها المثال الأعلى بالنسبة إلى الرواية العربية، وظهور روايات أخرى تنتمي إلى أمريكا اللاتينية، واليابان، وإفريقيا... وتميزت هذه الروايات بشكل فني مغاير للشكل الفني في الرواية المغاربية"[28]، والكوني ، من وجهة نظرنا كان يدرك قيمة التراث المتراكم في الكتب القديمة، فلم يعد هناك داع لترك الرواية العربية ملتصقة بالرواية الغربية، فسار على درب أولائك الذين "قطعوا صلة الرواية العربية بالرواية الغربية، ونسبوها إلى هذه الأشكال القصصية والسّردية الموجودة في بطون كتب التراث"[29].

كما أن ابراهيم الكوني وجد في توظيفه للتراث الصّحراوي ذلك الجمال الواسع، والذي لا تحتضنه إلّا الرواية، وقد تبين لنا في هذه الرواية أنّها على قدر عظيم من الجمال الفكري، حيث اطلعنا الروائي على ما يفعله الذّهب في تلك النّفوس التي اعتادت على بيع ذممها، وكيف يستغل المالكون له أعوص ظروف النّاس ليشتروا منهم أغلى ما يملكون، حتّى ولو كانت نفوسا وأرواحا إنسانية، والمقطع الموالي يبين لنا قيمة هذا المعدن عند الروائي حين يقول : "لا يحتاج إليه الإنس فقط وإنّما الجنّ أيضا. صراع الإنس والجنّ بسببه. وصراع الشّيطان والإنسان بسببه. وصراع الإنسان والإنسان بسببه. فكيف لا تحتاج إليه؟ دخلت بسببه الحبس، ووقفت في الأسر، نكّل بي زنوج بامبارا. ولكن لا تنس أنّه بدونه لما حققت ما حققت"[30]!.

وكون الروائي في حاجة ماسة إلى التعبير عن بيئته، وجد نفسه مضطرا لتوظيف التراث الصّحراوي في رواية التبر، حتّى تكون رواية مقبولة عند القرّاء، فالحاجة"إ إلى التعبير عن البيئة المحلية بطرائق مفهومة ومقبولة من الجميع، ألزمت الكاتب العودة إلى التراث ليتمكن من التعبير عن بيئته ومكانه، وخصوصا أنّ التراث العربي يمتلك القدرة على التجدد، لذا نجده حاضرا في وجدان الكاتب"[31]، وهذا ما نلمسه في الكوني بحيث أنّ التراث الصّحراوي متجذّر في وجدانه، لذلك فأغلب رواياته أفكارها مستلهمة من التراث الصّحراوي، وفي هذه الرواية إنطلق انطلاقة حقيقية من التراث الذي لا يخفى أثره في كتاباته، فهو لم يكن من أصحاب الأفكار الذّين قال فيهم أحد النّقاد: "فالتّوظيف الحقيقي للتراث لا يعني المحافظة الشّكلية على قداسة التراث والصّلاة في محرابه، بقدر ما تكون عملية تغيير وتطويع وتحوير إلى حدّ لا يبعده عن خطوطه"[32].

ب . أثره في بناء الشّخصيات:

إنّ استدعاء الكوني للتراث الصّحراوي فرض شخصيات متعددة ومتنوعة، عبّر بها عن جوانب الحياة بطابع فني أصيل، فقد "أصبحت الشّخصية التراثية في رواياتنا رمزا فنيا يعبر عن الحياة بجوانبها كافة سياسية، اجتماعية، دينية"[33]، وجعل لها دورا في نقل الأحداث، لقدرتها على العيش في الصّحراء والتنقل بين شعابها الممتدة، وتضاريسها المعقدة، ورمالها الكثيفة، لذلك وجدت هذه الشخصيات متنوعة ومقسمة كما يأتي:

شخصية "أوخيّد" وهي الشّخصية البطلة في الرواية ، والمحرّكة لأحداثها ، فهي شخصية أساسية محورية ؛ كون أن تطورات الأحداث مبنية عليها، وفي اعتقادنا أنّ أوخيّد شخصية تراثية تاريخية منتمية للتراث التارقي ، لأنّ الروائي نقل بواسطته حوادث تاريخية. وكذلك الشخصية الثانية في الرواية ، وهي شخصية " الأبلق " وهي شخصية الجمل الذي ارتبط بشخصية البطل أوخيد ، والجمل عنصر من عناصر الثقافة الصحراوية لاسيما التارقية، حيث نجده في الرواية يمثل أحد شخوصها الرئيسيين ، إذ نقرأ في هذه الرواية كيف تحصل أوخيد على هذا الجمل من زعيم قبائل آهجّار ، وهو جمل مهري اسمه الأبلق ، فأعطاه أوصافا لا توجد فصيلة تشبهه في الصّحراء، فيقول: "هل سبق لأحدكم أن شاهد مهريا أبلق؟ ويجيب نفسه لا. هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا في رشاقته وخفته وتناسق قوامه؟ لا. هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا ينافسه في الكبرياء والشّجاعة والوفاء؟ هل سبق لأحدكم أن رأى غزالا في صورة مهري؟ لا. هل رأيتم أجمل وأنبل؟ لا. لا. لا. اعترفوا أنّكم لم تروه ولن تروه"[34].

فكان يفاخر به ويعتز برشاقته ومشيته، وفخامة قامته، فاعتنى به وكساه بأجمل الثياب "من سرج وفرش وشكيمة وجراب وسوط"، حتّى وقع الأبلق في غرام ناقة من نوق وادي "المغرغر"، فتشابك مع جمل وخذه بعضة أصيب على إثرها بداء الجرب، فقرر أوخيّد هو أيضا بدوره أن يتزوج، وقضى سنوات في زواجه، لتكون تلك المرأة سببا في شقائه ثم في نهايته المأساوية، إلّا أنّه لم يتخلّ عن أبلقه، حين غُرِر به ليطلق زوجته ليتزوج منها رجل آخر، وتأتيه على إثر ذلك تهمة أنّه تخلى عن زوجته وولده بسبب حفنة من ذهب، فتضاف مأساة أخرى؛ وهي ترصد قطاع الطّرق له، لينالوا ما عنده من ذهب، فقتلوه وقتلوا أبلقه. ومن هنا يتجلى لنا نوع من الشّخصية التّاريخية التي لعب التراث الصّحراوي الدّور الأساس في تشكلها، وأضاف لها الروائي شخصية مساعدة .كما رأينا سابقا . والمتمثلة في المهري الأبلق، ليتقلد بذلك بطل الرواية مواقف وتصرفات تجعل القارئ يجزم بتراثيتها الصّحراوية.

أيضا ،شخصية "الشّيخ موسى": وهي شخصية استدعاها الروائي من التراث الصحراوي الصوفي ، فهي شخصية دينية صوفية، "فالشّخصية الصّوفية ، هي من الشخصيات التي ترتبط عادة بالصحراء ، فهي في الثقافة الصحراوية عموما تمثل رمزا للخلاص، فنجد كاتبنا يلجأ إليها كي يتجاوز حدود الزّمن وينتقل إلى عالم يمنحه مساحة أكبر من حرية التعبير، حتّى إنّنا نستطيع أن نصف الشّخصية الدّينية بأنّها برّ الأمان للكاتب، يعبر من خلالها ويتخذها مرشدا إلى حقيقة الأمور وبواطنها"[35]، فأوخيّد قد أرهقه كثيرا مرض أبلقه، فظل يتنقل به بين شيوخ القبائل لعلّه يجد ترياقا له يخلّصه من مرضه، وتزول بذلك أوجاعه، حتّى التقى بالشيخ موسى الذي دلّه على عشبة "آسيار"؛ وهي نبتة سحرية تزود الجسم بطاقة هائلة، بيد أنّ هذا العلاج لا يملكه إلّا عالمَ الجنّ، وأنّ هذا النّوع من العلاج سيصيب الأبلق بالجنون، وعندما استفسر منهم الشّيخ موسى عن سبب إصابة البعير بهذا الدّاء، ذكّرهم بأنّ الأنثى أكبر مصيدة للذّكر فسيدنا آدم . عليه السّلام . أغوته امرأته فطُرِد من الجنّة، وأخبرهم بأنّه لولا تلك المرأة لمكثنا هناك ننعم بالنّعيم ونسرح في الفردوس، فكانت بذلك موعظة من الشّيخ موسى حتّى لا يتورطوا مرّة أخرى في مثل هذا البلاء، الذي كان عاقبته مرض وداء.

كما كانت هذه الكلمات بلسما على قلب أوخيّد؛ كون الوازع الدّيني متأصل فيه، وبحضور هذه الشّخصية الدّينية جعلت هذه الرواية تنال إثراء روائيا صادقا، عميق الدّلالات والوظّائف والأهداف، كما تراءت لنا من خلاله تجليات التراث الصّحراوي، من خلال ذكره عشبة آسيار وكذا الترفاس[36] اللذين هما من النباتات الصّحراوية. وقد ظهر لنا في هذه الرواية كيف تمكنت شخصية الشّيخ موسى من بسط سلطانها على بقية شخصيات الرواية، ونلحظ ذلك من خلال ذكر أوخيّد المتكرر للشيخ موسى حين يعرض أقواله مستشهدا بها في كلّ حدث يستدعي ذلك، فكانت لشخصية الشّيخ موسى "سلطة معنوية تؤكد على قوة الشّخصية وتجتذب إليها الشّخصيات الأخرى التي ستتعلق بها وتجعل منها مركز الإهتمام"[37].

شخصية "آيور": وهي شخصية اجتماعية؛ مستقاة من المجتمع الصحراوي ،وهي في الرواية زوجة البطل أوخيّد، وهي الشّخصية التي مثلت المرأة في هذه الرواية، وغالبا فإنّ "كتّاب الرواية المغربية لم يكونوا يلحون على الجانب المظهري في تقديمهم لنموذج المرأة الجاذبة بحيث يبرزونه في المقام الأول من خلال تركيزهم على ملامح الجمال والتناسق في جسد المرأة"[38]، وإن كان الكوني لم يشر إلى هذا صراحة، إلّا أنّنا نلمسه عندما قال الرّاعي لأوخيّد: إنّ قريب زوجتك يطلب منك أن تطلق زوجتك كي يتزوج منها

هو، مقابل أن يرجع لك الأبلق، لأنّ أوخيّد كان قد رهن الأبلق لـ "دودو" قريب زوجته التّي كان يحبها منذ الصّغر، فكيف نفسّر إذن وقوع أوخيّد ودودو في حبّ آيور؟.

وقد خرج الكوني عن المقولة: "أمّا الصّفات الباطنية والمزاجية الأخرى فقلما يجري الحديث عنها وذلك بهدف الإبقاء على المظهر الخارجي كمصدر دائم ووحيد الإنجذاب لدى شخصية المرأة"[39]؛ فكان من أولائك الذّين تطرقوا إلى الصّفات الباطنية والمزاجية للمرأة، حين أشار إلى غيرة آيور من الأبلق عندما رأت تعلق زوجها أوخيّد به، وعندما قال بأنّها فرقته عن الأبلق وعن القبيلة: "جاءت حواء ففرقته عن القبيلة وعن الأبلق. المرأة. المرأة. ألم يقل الشّيخ موسى أنّها التي طردت آدم من الجنّة"[40]؟، وكذلك عندما أشار إلى أنّ المرأة يمكنها أن تنقلب إلى عدوّ ماكر في أيّ لحظة، وهذا بسبب الغيرة التي ولّدها في قلبها الأبلق، فهي صفات باطنية في المرأة وظّفها الروائي في هذا النّص، فالتصقت بآيور كلّ الصّفات السّلبية لأنّها كانت السّبب المباشر في المتاعب التي عاشها أوخيّد مع أبلقه، إلّا أنّها تبقى شخصية جذّابة تمكنت من استمالة رجلين، غُرست صورتها في قلوبهما، والملاحظ هنا أنّ الروائي وبسبب توظيفه للتراث الصّحراوي، لم يُظهر آيور بأنّها تلك المرأة التي تتميز بالمعرفة أو الذّكاء أو الوعي مثلا، وإنّما أظهرها بصفات مُضمرة نستشفها من سياق النص.

شخصية "دودو": كانت شخصية دودو تلك الشّخصية المتسلطة، بحيث كان يحاول أن يسيطر على أوخيّد بماله وذهبه، ولا يخفى علينا أن توظيف مثل هذا النّوع من الشّخصيات "سيشكل علامة على إيديولوجية لا عقلانية يعاد نتاجها على المستوى الأدبي من خلال تصوير النّظم التسلطية السّائدة في المجتمع وتجسيدها إبداعيا ثمّ إشاعتها في نماذج تخيلية قريبة من الأصل بهذا القدر أو ذاك"[41]، وها هو الواقع الذي صوّره لنا الروائي في هذا النّص يعكس ذلك، إذا كان دودو غنيا بسبب الذّهب الذي جمعه بعد إغارته على قبائل "بامبارا"، وحين مس النّاس الجوع والطّوى بسبب الحروب، قابله من ضحاياها أوخيّد الذي كان يسعى إلى تأمين الغذاء لزوجته وولده، فاستغلّ فرصة غناه ليرهن منه الأبلق، ولم يتوقف هنا، بل جعله وسيلة ضغط ليطلّق أوخيّد زوجته، فيتمكن هو من الزواج منها، وما كان من أوخيّد إلّا أن استسلم للأمر الواقع كما أشرنا إلى ذلك في عنصر ملخص الرواية.

ج . أثره في بناء الأحداث والمواقف:

لا شكّ أنّ الأحداث والمواقف مرتبطة ارتباطا وثيقا بالوظّائف التّي تؤديها الشّخصيات؛ كونها الحامل والمجسّد لذلك الموروث الصّحراوي، فذاكرة الإنسان "تختزن موروثاته عبر الزّمن، وتظهر هذه الموروثات

المتعاقبة في مواقف الإنسان المتعددة في حياته، والرواية تستمد أحداثها من هذه المواقف، وإن لم تكن الأوفر حظّا في استعارة تلك الموروثات، وإلّا فبماذا نفسّر هذه الومضات التّراثية في رواياتنا؟"[42]، لذلك نجد في هذه الرواية التي بين أيدينا أنّ التراث الصّحراوي ساهم بشكل كبير في بناء أحداث ومواقف الرواية.

فنجد أن أحداث الرواية تبدأ بالفرحة العميقة التي غمرت أوخيّد بالأبلق، واقترنت هذه الفرحة بالسّعادة الواسعة والتي كان المتسبب فيها زعيم قبائل آهجار الذي أهداه هذا الأبلق، فقيمة الهدية تكمن في مانحها، وبالمقابل كلّ من رأى الأبلق إلّا وأعجب به، بما فيهم شيخ القبيلة الذي صاح في رجاله قائلا: "كيف لم تقولوا لي إنّ ضيفنا النّبيل يملك مهريا بهذا الكمال؟ مهري أبلق رشيق مثل الغزال، هذه سلالة انقرضت من الصّحراء منذ مائة عام. فمن أين حصلت عليه بالله؟"[43]، وليحافظ والد أوخيّد على الزّعامة في نسله ويحفظها من الغرباء، أراد منه أن يتزوج من ابنة عمّته شقيقة "موخامد"، وتوسط في ذلك بالشّيخ موسى، لكنّ أوخيّد رفض، لأنّه يرى أنّ هذه الفتاة "فتاة بليدة، مطفأة العينين. لا شرر ولا شعر. لا جاذبية ولا مواهب. فتاة عادية ذات ملامح مرضية. ثمّ إنّها لم تخطر له على بال في يوم من الأيّام. لم ير فيها المرأة. لم ير فيها الأنوثة، فكيف يجرؤ ويتزوجها؟ لعن المشيخة، وبعث لوالده بالرّفض"[44]. فغضب منه والده ودعا عليه دُعاء أحرق قلبه، وتخلى عن المشيخة ليتزوج من الفتاة التي أحبها وهي آيور، فظهر أوخيّد بوجه لم يألفه سكان الصّحراء، إذ أنّه من عاداتهم التّراثية عدم الخروج عن طاعة آبائهم والتّمرد عليهم، وكانت النّتيجة أن تبرأ الوالد من ابنه أوخيّد.

ومن الطّبيعي أنّ الأبلق لا يستطيع العيش من دون أبناء جنسه، فكان يطوف على النّوق السّارحة في وديان الصّحراء، وبسبب فحولته أصيب بداء الجرب، فسيطر المرض على كامل جسمه، فذهب بريق جماله، "فكلّفته الفحولة العمياء داء الجرب. عاد من إحدى الغزوات كئيبا. انطفأ بريق المرح في عينيه الكبيرتين ودلّى شفته السّفلى أكثر"[45]. فبسبب الدّاء الذي أصيب به الأبلق، حزن أوخيّد حزنا عميقا وخشي على أبلقه من الموت، فالتقى بالشّيخ موسى الذي أخبره أنّ شفاء الأبلق في عشبة آسيار كما أشرنا إلى ذلك سابقا، لكنّ هذه العشبة ستصيبه بالجنون، لأنّ التّداوي بها يمرّ من باب الجنّ، فازداد أوخيّد حزنا وظلّ يطوف بأبلقه حول الخبراء علّه يجد له دواء يشفيه من دائه في غير هذه العشبة، ولكنّه لم يجد بديلا عنها فتناولها الأبلق وأصيب على إثرها بالجنون، وظلّ أوخيّد يُكابد جنون الأبلق من جهة، ويُقاوم عطش الصّحراء من جهة أخرى. ثمّ ينتقل بنا الروائي إلى حدث آخر وهو شفاء الأبلق من الدّاء

ومن الجنون، ليقرر أوخيّد بعد ذلك التّطهير والتّكفير عن الخطيئة، والطّهارة هنا كانت بالمفهوم الصّوفي؛ المفهوم الذي ينزاحون به عن مفهومه الحسّي إلى دلالته الرّوحية، لذلك نلمس في هذه الرواية أنّ الروائي يجعلك تعيش فيها بين عالمين؛ عالم محسوس وعالم روحي، وبعد غياب طويل من أوخيّد عن أهله يترك أبلقه يسرح في الوديان، ويلتحق هو بزوجته وولده.

ظنّ أوخيّد أنّ معاناته قد انتهت، ليصطدم بغريمه دودو الذي ادّعى أنّه كان يحبّ هذه المرأة منذ القدم، فبعد أن ساومه بالطّعام .كما رأينا ذلك سابقا . رهن منه أبلقه، ولكي يرجع له أبلقه طلب منه أن يطلّق زوجته، حتّى يتمكن دودو بالزواج منها، فظلّ أوخيّد يقاوم ويقاوم، فكانت نهاية تلك المقاومة استسلام وخضوع للأمر الواقع، فطلّق زوجته وتخلى عن ابنه، ولم يكتف دودو بهذا، بل راح يذيع الإشاعات والأخبار الكاذبة، فانتشر بين الناس أنّ أوخيّد طلّق زوجته وتخلى عن ابنه بسبب حفنة من الذّهب، فلم يتحمل أوخيّد هذه الإشاعات، "صبر على كلّ البلايا ولكن كيف يصبر على شئ كهذا؟ إنّه أكبر من العار. إنّه أسوأ من الموت. ليته مات. لا. لا. لا. ينبغي أن يموت قبل أن يصحح هذا الخطأ. لابد أن يقنع الناس بحقيقة ما حدث"[46]، وهنا تغير موقف أوخيّد فأصبح يفكر في الإنتقام، وقرّر أن يقتل من سرق منه زوجته وخطف منه ولده؛ دودو، فقتله، ولكنّ رجال دودو الذين تسابقوا لتركته التي خلّفها والتي على رأسها "التّبر"، في طريقهم كانوا يطاردون أوخيّد لينتقموا لسيّدهم، فوقع بين أيديهم، وطبعا قتلوه!، فكانت نهاية الرواية تراجيدية؛ كون نهايتها ارتبطت بموت بطلها.

وما يمكن ملاحظته من خلال معظم هذه الاشياء المسرودة ، هو تمكن الروائي من جعل التّراث الصّحراوي يحدد مواقف وأحداث الرواية، فتراه كيف جعل أحداث الرواية مرتبطة ارتباطا وثيقا وعميقا بالأساطير الصحراوية التي هي جزء لا يتجزأ من الموروث الصّحراوي، الأمر الذي ولّد علاقة وطيدة بين الأحداث والمواقف الأسطورية، تجعل من القارئ عاجزا عن الفصل بينهما، فالتّراث الصّحراوي الجليّ أثره في هذه الرواية، جعل الأحداث والمواقف تتراوح بين الخيال والواقع، وهذا عنصر من عناصر أسرار جماليات السّرد في هذه الرواية.

د . أثره في تشكيل الزّمان والمكان:

إنّ الزّمان والمكان عنصران حكائيان مهمان في الرواية، فهما خلفية للأحداث التي توظفها الشّخصيات، فليس من الممكن أن تتطور أحداث الرواية إلّا في إطارهما، والروائي هو الذي يتحكم في

ذلك، من خلال ما يوظّفه من رُؤى وانطباعات، ولأنّ الكوني وظّف التّراث الصّحراوي في هذه الرواية، فإنّ هذا الأخير بدوره قد أثّر على تشكيل الزّمان والمكان مع ما يتناسب مع هذا النّوع من السّرد.

فأمّا من ناحية الزّمن، أعتقد أنّ الكاتب في هذه الرواية لا يلتزم بتلك النّظريات التي سنّها النّقاد في التّنظير للرواية سواء كانت عربية أو غربية، بل فسح الكوني مجالا واسعا يبحر فيه بأفكاره، فترك الزّمن معلّق بالأذهان، ينبغي للقارئ أن يستنتجه مستعينا في ذلك على خلفياته الثّقافية والمعرفية والإدراكية، فتراه عندما أشار إلى أنّ أوخيّد في فترة زمنية عانى فيها من الجوع ونقص المؤونة،فاضطر إلى رهن أبلقه مقابل الطّعام بسبب الحروب، يدرك هنا القارئ أنّ هذه الحرب كانت مع الطليان زمن احتلال هذا الأخير لليبيا،هذا بالنّسبة للزمن البعيد. أما بالنّسبة للزمن القريب فهو جلي متاح للقارئ أن يدرك حدوث الكثير من الوقائع، والسّبب في تجليه بهذا الوضوح هو أنّ حركية الأحداث في الصّحراء تختلف عن غيرها من الأماكن والفضاءات، فسيرها في فضاء الصّحراء يمس أناء الليل وأطراف النّهار، وهنا سنستدعي بعض العبارات الدّالة على الزّمن . للتمثيل وليس الحصر .: (نهارا، الليالي المقمرة، في الظلمات، الفجر، السّفر الليلي، المساء، منتصف الليل، مواسم الأمطار، الصّباح، قبل أن يتضح الخيط الأبيض من الخيط الأسود، عتمة الليل، عمّت الظلمة، الشّروق...)، إذن فهي أزمنة ارتبطت بالسّفر والترحال الذي عاشه أوخيّد مع أبلقه، تحمّل في طياته عويص الأسباب لبلوغ أسمى الأهداف، ساهمت كلها في تشكيل الزّمن في مشهد نستطيع أن نصفه "بالدّرامي"، في حالات متعددة؛ نفسية، مزاجية، اجتماعية، دينية (صوفية) وثقافية، أوصلت الفكرة إلى القارئ وكل هذه الحالات متشبعة بنكهة بيئة صحراوية.

وأمّا من ناحية المكان، فقد وضّح التراث الصّحراوي طريقها بواقعية مطلقة، كما وضّح دلالاتها الاجتماعية، بحيث اختار السّارد مكانا واحدا لسرد الأحداث وهو الصّحراء بصورها المتعددة، ويتجلى ذلك من خلال هذه المقاطع التي أوردها الروائي حين يقول : "السّرج صنعه أمهر الحدادة في "غات"، والفرش كليمة مزركشة جاء بها التّجار من "توات"، والشّكيمة ضفرّتها عجائز قبيلة "إيفوغاس" في "غدامس"، والجراب طرزته أنامل حسناوات "تامنغست"[47]، فنجد ان كل الأماكن التي ذكرها تنتمي لبيئة صحراوية بداية من غات المدينة الليبية ، إلى توات الواقعة في الجنوب الغربي للجزائر إلى غدامس الليبية كذلك إلى تامنغست المدينة الجزائرية الواقعة في أقصى جنوب الجزائر في الصحراء الجزائرية ، كذلك نلمس ذلك في قوله في أحد مقاطع الرواية : "اكتشف أنّ أبلقه الرّشيق قد وقع في غرام ناقة حسناء تملكها قبيلة تعودت أن تقضي الرّبيع في وادي "المغرغر"[48]، أيضا في قوله في موطن آخر : "في تجواله بين النّجوع

حصل على زيت غريان من رُعاة قبائل "أولاد بوسيف"[49]، وايضا قوله : "عرّافو "كانو" يرافقون قوافل التّجار في الصّحراء"[50]، وكذلك في مقطع آخر :"فوق "قرعات ميمون" تدلت سحب بنفسجية كثيفة وتلاحمت على رؤوس الجبال المتباعدة في الخلاء الأبدي الممتد"[51].

فالكوني من خلال هذه المقاطع، نجده قد شكل المكان بكل حدوده، برؤية صحراوية الأمر الذي يجعلنا ندرك صيرورة الأحداث داخله بكل وضوح، كما أنّه استطاع أن يطلعنا على تلك العلاقة الوطيدة بين هذه الأماكن والتراث الذي وظّفه في هذه الرواية، فلم يكن هذا التّوظيف وفق خلفية عصبية، ولم يكن استعراض للملكات اللغوية والثّقافية والمعرفية التي يتميز بها الروائي، بل وجد نفسه مجبر لإبراز تلك الرّابطة المتينة بين الوقائع والمكان، تحت سُلطة الموروث الصّحراوي الأصيل.

الخـــــاتمـــــــة:

من خلال ما تطرقنا إليه في هذا البحث ، وبعد أن وقفنا على الأثر الذي خلفه توظيف التراث الصحراوي في رواية التبر لإبراهيم الكوني خلصنا إلى نتائج جوهرية نوجزها في الآتي :

– لقد وظف الكاتب ابراهيم الكوني التراث الصحراوي بشكل سلس ، واستدعى العديد من الأمكنة الصحراوية بطريقة فريدة تنم عن قدرة ابداعية كبيرة.

– رسم الكاتب ابراهيم الكوني شخصيات الرواية سواء كانت رئيسة أو ثانوية بخلفية تراثية صحراوية ، وجعلها تنقل الواقع الصحراوي للعالمية بطريقة فريدة.

– لقد ساهم توظيف التراث الصحراوي في رواية التبر لإبراهيم الكوني مساهمة فعالة في ابراز الثقافة والعادات والتقاليد الصحراوية لاسيما منها التارقية ، وإخراجها للعالم.

. –. استطاع ابراهيم الكوني أن يوظف التراث في رواية التبر وفق مقاربة ذكية سعى من خلالها لتوثيق الإرث الصحراوي في مخيلة القراء والتعريف به ونشره.

– كان لتوظيف التراث في العمل الروائي "التبر" أثر كبير في إبراز جمالية الإبداع في تلك الرواية.

– لقد كان توظيف التراث في الرواية توظيفا طبيعيا لا يعتريه أي تكلف أو تصنع ، وهو ما ينبي عن عبقرية المؤلف وخبرته الكبيرة في استدعاء التراث الصحراوي وتوظيفه في الرواية .

هوامش:

[1] . عادل فريجات، مرايا الرواية دراسات تطبيقية في الفن الروائي، إتحاد الكتاب العرب، 2000، ص09.

[2] . عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، المغرب، 2000، ص20.

[3] . المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[4] . محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص24.

[5] . جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1984، ص63.

[6] . المرجع نفسه، ص63.

[7] . عبد الحميد عقار، مرجع سابق، ص26.

[8] . صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب العربي، بسكرة، الجزائر، الطبعة الأولى، ص15.

[9] . المرجع نفسه، ص16.

[10] . عبد الحميد عقار، مرجع سابق، ص20.

[11] . ينظر حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدّار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1985، ص535 . 540.

[12] . ar.wikipedia.org/wiki، إبراهيم الكوني، بتاريخ: 25 / 01 / 2022.

[13] . عبد الصّمد جلايلي، الفضاء الأسطوري في روايات إبراهيم الكوني، رسالة دكتوراه، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، 2017 / 2018، ص17.

[14] . الكوني، إبراهيم، رواية التّبر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1992، ص08.

[15] . نفس المرجع ، ص09.

[16] . نفس المرجع، ص14.

[17] . نفس المرجع، ص16.

[18] . المرجع نفسه، ص21.

[19] . المرجع نفسه، ص22.

[20] . المرجع نفسه، ص24.

[21] . المرجع نفسه، ص30.

[22] . نفس المرجع، ص40.

[23] . نفس المرجع ، ص95.

[24] . المرجع نفسه، ص118.

[25] . نفس المرجع، ص123.

[26] . المرجع نفسه، ص131.

[27] . محمد رياض وتار، مرجع سابق، ص10.

[28] . نفس المرجع ، ص11.

[29] . المرجع نفسه، ص11.

[30] . الكوني، إبراهيم، مرجع سابق، ص124.

[31] . حسن علي المخلف، التراث والسّرد، وزارة الثّقافة والفنون والتراث، قطر، الطّبعة الأولى، 2010، ص26.

[32] . حمادي صبري مسلم، أثر التراث الشّعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 1980، ص159.

[33] . حسن علي المخلف ، مرجع سابق، ص49.

[34] . الكوني، إبراهيم، مرجع سابق، ص07.

[35] . حسن علي المخلف، مرجع سابق، ص60.

[36] . ويسمى كذلك بالكمأ وهو فطر بري موسمي نادر الظهور، ينمو بعد نزول المطر في الصّحراء تحت التّربة.

[37] . حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي (الفضاء . الزّمن . الشّخصية)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة الأولى، 1990، ص270.

[38] . المرجع نفسه، ص276.

[39] . المرجع نفسه ، ونفس الصّفحة.

[40] . الكوني، إبراهيم، مرجع سابق، ص95.

[41] . حسن بحراوي، مرجع سابق، ص279.

[42] . حسن علي المخلف، مرجع سابق، ص23.

[43] . الكوني، إبراهيم، مرجع سابق، ص15.

[44] . المرجع نفسه، ص71.

[45] . نفس المرجع، ص19.

[46] . نفس المرجع، ص136.

[47] . نفس المرجع، ص09.

[48] . المرجع نفسه، ص13.

[49] . المرجع نفسه، ص25.

[50] . نفس المرجع، ص31.

[51] . نفس المرجع، ص33.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 377 - 391 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

بلاغة الإنشاء في الكتابة الأدبية المعاصرة

The Rhetoric of Creation in Contemporary Literary Writing

Saliha Berdi / صليحة بردي *

جامعة الجيلالي بونعامة – خميس مليانة (الجزائر)

Djilali Bounaama University of Khemis Miliana (Algeria)

salihaberdi@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2022/02/25	تاريخ القبول: 2022/03/14	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

تقوم الكتابة على رسم الكلمات، والافادة من النظام المتعارف عليه في اللغة الوظيفية، عبر شبكة معقدة من العناصر اللفظية المتباعدة التي توضع إلى جوار بعضها في بناء الخطاب الأدبي المعاصر؛ حيث تستمد كل واحدة منها قيمتها الفنية في ضوء هذه العلاقة التركيبية، في حين لا تحمل أي أثر جمالي في ذاتها، وهذا ما يمنح الكتابة خصوصيتها واختلافها النوعي، أما عن هويتها فتتحدد في سياق الاستعمال اللغوي. إن الكتابة بكل ما اجتمع فيها من مقومات الأداء الأدبي، والإنجاز الفني تطرح جملة من التأويلات؛ تتعلق أساسا بذلك التوظيف الخاص للفظ الذي يعمل على إثراء النص المكتوب، وشحنه بطاقة جمالية أكبر، وفتحه على قراءات متعددة، وتوثيق الدلالات اللغوية بالنظر إلى مختلف السياقات المحققة للمعنى، في ضوء هذا الطرح المعرفي تثير الممارسة التعبيرية سؤال بلاغة الإنشاء بوصفها مظهرا من مظاهر تجريب القيم الجمالية في الكتابة الأدبية المعاصرة.

الكلمات المفتاح: كتابة، نظام، خطاب، بلاغة، إنشاء، قيم جمالية.

Abstract :

Writing is based on drawing words and benefits from the system recognized in the functional language, through a complex network of divergent verbal elements that are placed next to each other in the construction of contemporary literary discourse; where each of them derives its artistic value in the light of this synthetic relationship, while it does not carry any aesthetic impact in itself, and this is what gives writing its privacy and qualitative difference; as for its identity, it is determined in the context of linguistic use. Writing with all its elements of literary performance and artistic achievement poses a number of interpretations. Basically related to that

* صليحة بردي: salihaberdi@gmail.com

particular use of the word, which enriches the written text, charges it with a greater aesthetic energy, and opens it to multiple readings, and documenting linguistic connotations in view of the various contexts that achieve meaning. In the light of this cognitive proposition, the expressive practice raises the question of the rhetoric of construction as a manifestation of experimenting with aesthetic values in contemporary literary writing.

Keywords: aesthetic values, creation, discourse, rhetoric, system, writing.

المقدمة:

شغلت الوقائع الكتابية الفكر النقدي؛ بما جادت به القرائح الإنسانية من توقيعات بلاغية، وتخريجات جمالية في الإنشاء والتأليف؛ وإذا كانت الذهنية العربية تخضع لسلطة الواقع في ممارسة الكتابة، وتعاني صراعا بين القديم والجديد راح يشغلها، فإن الفعل الكتابي لديها لا يستكين إلى ثابت ولا يطمئن لمتغير، وإنما يكتفي بما يملك من قدرة على الأداء بأفكار استفزازية، وأصيلة غير متداولة.

وتتأتى الإنتاجية الخاصة في الكتابة من الانزياح المخصوص عن مألوف النظم/التركيب، الأمر الذي من شأنه خلق هامش كاف من الأداء الجمالي، وهذا أهم مرتكز في الاشتغال الكتابي على اللغة؛ كونها تخرج بهذا الفعل عن حقل الكتابة العادية إلى حقول الكتابة الأدبية إفادة وإمتاعا، غير أن هذا النوع من الكتابات لا يؤدي فروض الطاعة إلا لفئة مخصوصة من الكتاب؛ هم الأدباء دون سواهم، من هذا المدخل نثير أسئلة الكتابة؛ انطلاقا من جدلية ترسيم الحدود، ومقولة الاختلاف، وخيارات اللغة، ووعي الإنشاء، وصولا إلى الكتابة في حضرة الاستقبال والتلقي.

أولا – الكتابة وإشكالية ترسيم الحدود:

تتصل الكتابة في أخطر تحديد لها بالكينونة الإنسانية؛ ذلك أن "الكتابة هي وجود يخلقه الإنسان في داخله ليكون إنسانا"[1]، وكأن وجوده لا يحقق اكتماله إلا في حضور الأثر الكتابي؛ لذا فـ "إن سؤال الكتابة الحقيقي هو سؤال الإنسان بوصفه إنسانا"[2].

تقترن الكتابة بإشكالية الوجود الإنساني؛ أي أن الإنسان أول ما كتب، كتب إثباتا لوجوده، وترسيخا لآثاره، فضلا عن أن الكتابة ها هنا تعد وسيطا جيدا لنقل المكنونات، والتصورات الضمنية التي راكمها بداخله، وبعبارة أخرى يمكن القول أن الكتابة التي يتمثلها الإنسان بداخله، هي ذاتها الكتابة التي يثبت وجوده مرورا بعتبتها الإنشائية، وسؤال الكتابة هو سؤال الإنسان؛ بمعنى أن مقاربة حيثيات الكتابة جملة وتفصيلا، وتفكيك معطياتها، ومحاورة طروحاته هو في بعد أعمق يعد مقاربة للذات في تقمصها جسد الكتابة، وانبعاثها عبره.

وتتراجع أصناف الكتابة على كثرتها لتتقدم الكتابة الجميلة التي تحتل موقع الصدارة؛ حيث "أن الكتابة التي تتكرس في داخل البعد الجمالي فحسب، لا بد أن تغادر منطقة الكتابة من أجل الكتابة رغم أن الكتابة في هذا المجال لها مبرراتها في أطر معينة وهي أطر ضيّقة، على العكس من ذلك لا بدّ لسؤال الكتابة أن يضع في صلبه مصيرية الإنسان في هذا العالم الذي تمور فيه شتى الصراعات"[3].

إن الكتابة رحلة في عوالم الجمال لا حدود لها، إنها تحتكم إلى منطق التجاوز لو افترضنا وجود منطق له في ممارسة الكتابة، إنها متمردة بطبعها على الثوابت، وقبل ذلك على ذاتها، ولعلنا نجد لذلك تفسيرا في حواريتها المضمرة والمعلنة مع الإنسان ومصيره في الوجود، وإذا كان الإنسان لا يحتكم لثابت كذلك الكتابة التي تتحدث بلسانه، وتتخذ من متلعلقاته مادة لها.

ثانيا – الكتابة ومقولة الاختلاف:

تقف الكتابة من الكتابة الأخرى موقف التمايز حتى وإن انحدرتا من الصلب ذاته فكرا وجمالا؛ "فإذا قرأت بصوت عال من مجموعة قصص قصيرة لكاتب معروف، سوف تكتشف أنه لا يوجد تماثل بين أسلوب شخص وآخر، وستجد حتى الكلمات تختلف في تركيبها، وكذلك المساحات البيضاء، جميع ذلك يمتلك تمايزا بين كاتب وآخر، إن أسلوب الكاتب شخصاني وذاتي، مطبوع بالدماغ، والعظام، والجملة العصبية، إنه ينبثق ويحدد نفسه في أعمال الكاتب، ثم ينعكس عبر وعي الكاتب بطرق عميقة لا تنفصل عن مضمون العمل، وقد تمضي سنوات حتى يمكنك أن تكتشف أسلوبك، وبعض الكتّاب لا يفلح"[4].

تختلف مقادير الكتابة من كاتب لآخر باختلاف الأسلوب بوصفه عتبة جمالية تنفتح على فضاءات لا حصر لها من التجريب في الاشتغال والأداء، إنه بمثابة البصمة التي لا تكرر أبدا، ومهما

وقفت على مؤشرات التشابه والمماثلة، فالأمر لن يكون إلا ضربا من المراوغة الجمالية التي تندرج تحت توصيف التناص.

واختلاف الأسلوب تحدده جملة من الاستعدادات الفطرية والذوقية والعقلية، وبما أن الكتابة تجسد الإنسان والإنسان مختلف، فإن الكتابة مختلفة، ثم إن الاختلاف مظهر من مظاهر الجمال يأخذ بعدا آخر حين تجسده الكتابة، وسؤال الأسلوب ماثل في خطاب المقاربة النقدية منذ الإرهاصات الأولى للكتابة الأدبية غير أن الذات القارئة تطرحه باستمرار بحكم طبيعته الزئبقية التي تجعله يتفلت منها كلما توهمت الإمساك به.

أصبحت الكتابة هاجسا للكتاب بغض النظر عن تصوراتهم بشأن القيم الجمالية، وهم على اختلاف في هذا والاختلاف فيه، أكبر نعمة أثمرت روائع كتابية لا تتكرر مطلقا، و"كل كاتب يجعل من الكتابة مشكلته، ومن هذه المشكلة موضوع قرار يمكن أن يغيره. لا يفترق الكتاب فقط حسب اختلاف نظرتهم للعالم، أو حسب مميزاتهم اللغوية، أو اتفاق الموهبة، أو حسب قرائحهم وتجاربهم الخاصة. حالما ينظر إلى الأدب على أنه وسط يتغير فيه كل شيء (ويصبح أجمل)"[5].

وإذا كان الإنسان يتطلع لأن يُعرف من مداخل المخالفة كذلك الحال في كل ما يتعلق به، ومن هنا اهتدى إلى فكرة الكتابة المخالفة في "إنتاج ما ليس بمألوف، في حين أن كل كتابة مألوفة هي استظهار لما خطّته الأقلام في قاعة الدرس، حتى لو لم تكن عن ظهر قلب، أو بتصرف. ولكن الكتابة اللامألوفة هي التي تتوحد فيها القيمة الجمالية والمعرفية أو إحدى القيمتين، ولا ينتج كلام الكاتب المغامر حين يُنتج ما ليس مألوفا، من وهم وفصام ما، بل من ثقافة تراكمت لديه، ورأى انحيازه عنها وتجاوزه لها، أو إثراء قضية من قضاياها، وهذا ما يشار إليه بالمبدع؛ فالإبداع في الكتابة نص فذ"[6].

إن سؤال الاختلاف في الكتابة الأدبية لم يعد يستجيب للتفسيرات الكلاسيكية التي ترده إلى الفروق الفردية لغة، وأسلوبا، وفطرة، وموهبة، وغير ذلك، وإنما هناك مسألة إشكالية أخرى إنها الكتابة منها وإليها بعيدا عن سياقات الكاتب؛ حيث أصبح نسق الكتابة أكثر احتكاكا بسؤال الاختلاف، هذا ما اهتدت إليه المقاربة النقدية المعاصرة التي أعادت للكتابة الأدبية موقعها باعتبارها موضوعا للسؤال.

ثالثا – الكتابة وخيارات اللغة:

تحتكم الكتابة في ممارستها الأسلوبية للسند اللغوي الذي يعمل على تأثيثها بعناصر التخريج التي تشاء، غير أن "اللغة موجودة وتشهد على وضعية تاريخية قذف بها فيها، تحيط بنا وتتجاوزنا، هي بالنسبة

للجميع الحاضر المباشر، وإن كانت تاريخيا جد متقنة وبعيدة عن كل بداية، أما الأسلوب فقد يكون هو الجانب المظلم، إنه مقترن بأسرار الدم والغزائز، العمق الشديد، وكثافة الصورة، لغة الوجدانية حيث تتكلم اختبارات أجسادنا ورغباتنا، هو زمننا السري المغلق عنا نحن أنفسنا، فكما أن الكاتب لا يختار لغته فهو كذلك لا يختار أسلوبه، الذي هو ضرورية المزاج، فهو غضب داخلي، هو عاصفة أو انقباض، هو بطء أو سرعة، يأتيه من أنس حميم مع نفسه، لا يكاد يعرف عنه أي شيء، يضفي على لغته نبرة فريدة كذلك السمت الذي يظهر على وجهه، والذي يمكن من التعرّف عليه"[7].

يتحدد أسلوب الكتابة انطلاقا من اللغة التي يتدخل في توجيه مسارها وصوغ خصوصيتها الخطاب التاريخي، ومع ذلك يصعب تحديد بدايات حوارية اللغة/التاريخ، ولو افترضنا تراجع الخيار الإنساني في تحديد التخريجين اللغوي والأسلوبي فإننا نقول بأن الإنسان لا يختار ذاته، وما دامت الكتابة تمثل الإنسان بكل تناقضاته سواء اكتمل نموذجه أو لا أقله في مستوى إدراكه له، فإن الكتابة لغة وأسلوبا ليست اختيارا بكل ما تعنيه الكلمة بما أنها محكومة بالمرجعين الثقافي والاجتماعي، والأعقد من ذلك المرجع الجمالي الذي يستعصي على التحديد، والتفسير، والتصنيف من الناحية الإجرائية.

وتأخذ الكتابة توصيف المغامرة اللغوية، وليست كل كتابة بمغامرة في الاشتغال على اللغة، وإنما فقط تلك التي تكاشف عوالم لم تُطرق بعد وأساليب لم تستعمل قبلا، وهذا ما يجعلنا بصدد "جمالية تستمد كيانها من تفاعل اللغة مع اللغة، وملاعبة اللغة اللغة، ورفض اللغة للغة، وذوبان اللغة في اللغة، بل فناء اللغة في اللغة، بل ميلاد اللغة من اللغة ... إنه المستحيل الذي لا ينتجز إلا باللغة، والمحال الذي لا يسعه إلا حيز اللغة"[8].

تخرج اللغة في انفعال الكُتَّاب بها عن أطر العلاقة المباشرة القائمة على الاستدعاء والاستجابة؛ إذ لها في هذا مخارج عدة من اللعب، والحوار، والمشاكسة، والمراوغة؛ فاللغة "حالما يتناولها الشخص الذي يريد الكتابة تتحول طبيعتها بين يديه، هنا تتضح "القفزة" التي هي الأدب. اللغة العامة في متناولنا وتجعل الواقع في متناولنا، هي تقول الأشياء، تعطينا الأشياء بأبعادها، وتتلاشى هي نفسها في هذا الاستعمال الذي هو دائما لا غ وخفي، ولكن عندما تصبح اللغة لغة (حكي) تصبح خارج نطاق الاستعمال، وبدون شك أننا نتوهم أننا نتقبل ما تسميه كما هو في الحياة العادية وبسهولة أكثر؛ لأنه هنا يكفي أن نكتب كلمة "خبز"، أو كلمة "ملاك" لكي نتمتع على هوانا بجمال الملاك، وبلذة الخبز"[9].

وتأخذ اللغة توصيف الثابت ما دامت تأخذ موقعها داخل النظام بل هي النظام عينه، ثم تتخذ مظاهر عدة من التغيّر والتبدل بمجرد أن تشد رحالها من موقعها هذا إلى عالم الكتابة إلى درجة الانسلاخ عما كانت عليه أصلا؛ حيث "نكتب من الداخل عن الخارج، أو من الخارج عن الداخل، أو نُغرق البراني في الجواني، أو نَلبسُ الممكن بالمستحيل، ...ففي كل هذه الأطوار لا نُنجز شيئا غير العدَم، والتمسك بحبل المستحيل، ذلك بأن الكتابة التي تنهض على سحر اللغة التي تقوم على شرود المعاني التي تنهض على البحث عن الحقيقة التي تسرح في المجهول السَّحيق الذي يعوم في العدم والفناء: ليست لدى نهاية الأمر، إلا ممارسة لمستحيل، والتماسا لمجهول، وتكريسا لعدم"[10]، وهذه التوقيعات المختلفة التي تشهدها اللغة بين يدي الكاتب هي بمثابة ولادة جديدة لإنسانيته المتمردة على الرتابة والنمطية التي تتصف بها اللغة النظام.

إنها كتابة مضادة للكتابة المألوفة أو الكتابة المعرفية، بل هي "اكتشاف للمجهول الذي يظل مجهولا، أو يزداد جهلا بفعل الكتابة، والكتابة بحث عن الجواني الغائر في مجاهل الذات عبر البراني الذي يبدو هو أيضا بعيد المنال، شديد المِحال لا هو ذاهب، ولا هو آتٍ، ولا هو بَاقٍ، ولا هو فَانٍ"[11].

إنها ضرب من الكتابة يجمع بين الفكر والجمال، وهي تنطلق من تراكم معين لفقه المعرفة، وإدراك منقطع النظير لأوجه حسن الكلام، وإذا كنا نفتح قوسا للتمثيل لها يمكن نعدّ الإيجاز غير المخل والإطناب غير الممل واحدا من صفاتها؛ ذلك أن: "من حد البلاغة جمع المعاني الكثيرة في الألفاظ اليسيرة"[12]، بالإضافة إلى استحضار سائر أصناف التصوير والتنميق بما يخدم الموقف الجمالي في هذا الباب.

وإذا كانت اللغة من أهم مرجعيات الكتابة وبها يمكن أن نفسر جماليات الأثر الكتابي، فـ "إن موقع الكتابة الأصلية يصعب تحديده، وهي ليست جزءا من نظام اللغة، بل هي شرط لكل نظام لغوي يحكمه الاختلاف والإرجاء بين دواله ومدلولاته"[13].

أما إذا أردنا البحث عن موقع للكتابة يكون بمثابة الأصل الذي يقدم لنا تفسيرا مقنعا لسؤال البداية بالنسبة لها، فإنه من الصعب بما كان الخوض في هذا، ذلك أن تفسير الكتابة باللغة النظام من منظور علاقة الجزء بالكل أو الفرع بالأصل لم يعد يفي بالغرض؛ كونه لا تستجيب لآخر الخرجات التجريبية التي بلغتها الكتابة حيث تراجع اللغة/النظام وتنحصر في مقابل امتداد اللغة/الكتابة باختلافها.

وقد تخرج الأدبية أو الجمالية باعتبارها مقدارا كتابيا عن معطى الفرد إلى معطى الجماعة؛ "ومن هنا فإننا إذا ما أردنا سبر جماعة من الناس فإن طريقنا الوحيد إليهم هو لغتهم الأدبية (والشعرية خاصة)،

وإذا ما قمنا بتشريح نماذج من خطابهم الشعري، فإننا سنكشف بذلك جوانب من المحرّكات الخفية لمشاعرهم، وهي مشاعر قد تخفى في الاستعمال العادي للغة، ولكنها تبرز في لغة الشعر لما لهذه اللغة من سمات فنية راقية تتسلط على الفرد فتلغي خصوصيته، وترقى به إلى جماعية شاملة توحده مع الآخرين، وتجعله ناطقا باسمهم يقول عنهم مثلما يقول لهم، وهو إذ يصنع القول فإن الجماعة تصنع الفعل"[14].

تتسم الكتابة الشعرية بجمالية لا حدود لأبعادها اللغوية؛ وأهم ما في ذلك أنها تحمل روح الجماعة التي خرجت في كنفها إلى النور، وكلما تجاوز الشعر قائله ليكون لسان حال الجماعة كلما كان أدعى لسؤال الجمالية المنبعثة من الذائقة الجماعية، وكلما كانت الكتابة أشد تجاوزا لعتبات التفسير الجزئي الذي يكتفي بتسليط الضوء على جانب من الذاتية، كلما كانت أكثر استفزازا للتأويل في منظور شعرية الجماعة.

رابعا – الكتابة ووعي الإنشاء:

إن سبل الكتابة شائكة، ودروبها وعرة تستوجب توخي الحذر، وعدم الانخداع بمغرياتها، والانسياق دون وعي طلبا لمتغيراتها، بل على الكاتب أن يأخذ في اعتباره أنه "لم تكن طريق الكتابة يوما ما مفروشة بالورود كما يقولون؛ هي طريق غير معبدة تستلزم معرفة مسبقة في السير عليها بأقلّ ما يمكن الخسائر المحتملة، وتقتضي من الكاتب أن يكون ماهرا في قصّ الأثر، وتعقب المخفيات والمضمرات والغوامض في القدرة على تفكيك ما تتركه الأقدام السائرة قبله من علامات، لذا لا يمكن لغير المشغول بهذا السؤال بالغ الاستعصاء والمجهولية المغامرة في تراب ملغوم"[15].

الكتابة شيء والتحكم فيها شيء آخر، وليست الكتابة سلوكا حضاريا فحسب، أو وسيطا لنقل الأفكار والتصورات فقط، وإنما هي ممارسة معقدة لا تعدو كونها سؤالا لا بد من طرحه في مراجعة مسارات الخبرة الأدبية؛ فالكتابة هي أولا وقبل كل شيء تراكم نوعي تصنعه التجربة التي نراجع فيها ما تقدمه الذات، وما يقدمه غيرها.

وإذا كنا بصدد مناقشة وعي الإنشاء في النص المكتوب لا بد من مساءلة العلاقة بين الكاتب وما يكتب، التي سرعان ما تبلس قناعا بمجرد الشروع في الفعل؛ حيث أن "أول دم يحصل بين الكاتب والكتابة هو صدام الموهبة بلا أدنى شك، فدون موهبة لا كتابة مهما كان نوع الكتابة، ومنهجها، وأسلوبها، وغايتها، ومقصدها، وبعد صدام الموهبة تبرز فورا الثقافة بوصفها زيت الموهبة ووقود الكتابة، ومن ثم تتحرك نحو أفق الصدامات: التجربة، والخبرة، والقدرة الفكرية –الخاصة– على إنتاج المعرفة، فلا

كتابة حقيقة من دون سند فكري شخصي يعرّف عن نفسه بقيم فكرية لامعة ومدهشة تترك بريقها على سطح الكتابة وفي جوفها"[16].

يشكل الاستعداد الفطري أو الموهبة سبيل الكتابة ومرجعها الأول الذي يساهم في تذليل صعابها بما يتواشج وإياها من رغبات وطموحات وأحلام، ثم تأتي الثقافة في الدرك الثاني، ثم التجربة والخبرة والتفكير والقدرة على إنتاج المعرفة وابتكارها لاحقا، ومن هنا كانت رحلة الكتابة شاقة كثيرة المحطات والاختبارات، وهي مراتب أهل الصنعة الذين يمتهنون الكتابة ويحترفونها.

إننا نتلقى الكتابة بعد أن قطعت أشواطا من التشكيل لم تكن هينة أبدا في انتقالها من طور لآخر، فكثيرا ما يكتب الكاتب في ذاته قبل أن يخط المكتوب على الورق، وله في ذلك شؤون؛ غير أن الذي لا خلاف بشأنه أن التجريب الكتابي معقد في التصور والأداء؛ إذ "تتطلب عملية صوغ الكلام نوعا من الصنعة المتميزة؛ حيث ينفتح الخيال المرهف على طاقة تنضج فيها حيوات التجربة وتنمو وتكبر وتستوي، وتقوم على حساسيّة عالية في انتقاء الألفاظ التي تتلاءم مع أساليب التعبير والتشكيل؛ لأنها الفعالية الأكثر خطورة في صناعة الكلام؛ فاللغة تحتوي على ما لا يعدّ ولا يحصى من الألفاظ التي تصلح للكلام ضمن ضوابط، وأعراف، وتقاليد لغوية خاصة لا يمكن التلاعب بها، لذا فإن عملية انتقاء الألفاظ بما يناسب الحال الكلامية عملية في غاية الدقة والخطورة على النحو الذي يجعل الانتقاء نوعا من الثقافة والوعي والفن أيضا؛ لأن كل لفظ من ألفاظ اللغة يصلح لمقام كلامي، ولا يصلح لآخر ما يلقي على عاتق صانع الكلام مهمات ليست سهلة في وضع اللفظ موضعه الصحيح والمناسب"[17].

تثير الكتابة سؤال الصوغ أو الصناعة الذي يستدعي في حال الأدبية خيالا مرهفا، وإحساسا عاليا في اختيار الألفاظ المناسبة للمقامات الأسلوبية المتعددة والمتنوعة، وهي ممارسة يكمن خطرها في مدى التحكم في توجيه المعاني بواسطة الاستعمال اللغوي الجيد؛ فيصبح "النص ثمرة طبيعية لحركة الكتابة وعطائها اللغوي، وتجليها النسجي"[18]، وما أصعب ذلك خاصة وأن الكاتب يجد نفسه وجها لوجه في مقابل حقول دلالية لا تقل امتدادا واتساعا، ومن هنا جاز القول أن الكتابة اختيار، وتركيب، وانزياح في الآن ذاته، فهي تقوم على تداخل إجرائي معقد في استحضار الوحدات اللغوية، وإعادة تشكيلها وفق النموذج الذي تتصوره وتريده.

وإذا كنا نتطلع بتقدير شديد للكتابة في ضوء اعتباراتها الجمالية، فإننا لا نستطيع إلا أن نكون بصدد "وعي كتابي استثنائي ومستمر لا يتوقف بخصوص حاجة النص المكتوب من الكلام؛ لأن النص

كائن لا يختلف عن أي كائن آخر، وهذا الكائن يحتاج إلى تناسب مثالي بين مكوناته كي يكون جميلا في نظر الرائين، ولائقا لذاته وضروراته، وأي خلل في أقدار هذه المكونات وتناسبها يسهم حتما في تشويه صورة الكائن النصي، وإفساد فعالية الخلق والتكوين"[19].

الكتابة لحظة وعي وإدراك لحدث، أو موقف، أو غير ذلك من الوقائع الكتابية التي كانت وقائع إنسانية في الأصل، أما عن كون الكتابة تمثل الاستثناء والاستمرار فلأنها تستكين لهاجس التناسب بين تخريجها اللغوي ومحمولها الفكري، ومسألة الاستمرار مرتبطة بلا محدودية النص المكتوب حتى وإن كان يحمل ظاهريا نقطتي انطلاق ووصول يمكن تحديدهما بسهولة إلا أن منطلقه الحقيقي آت من بعيد جدا، أبعد حتى من الذات التي كتبت، والقريحة التي أنتجت؛ فالمسألة ها هنا سياقية ونسقية في آن. وهو ماض إلى حيث القراءة بآفاقها المتعددة، أين نشهد دون شك حدث الكتابة وهو يتوالد بصيغة لانهائية.

ويحضرنا تصور "عبد الملك مرتاض" عن الكاتب لحظة اشتغاله بالكتابة؛ حين قال واصفا المشهد: "يُمسك الكاتب بقلمه، أو يقعُد من حاسوبه مَقْعَدَ العشيق لعشيقته، أو مقعد المتعبّد لعبادته في محرابه: يقتنص الألفاظ اقتناصا، ويلتمس الأفكار التماسا، ويَنشُد المعاني فلا يزال يعالجها، فتراه يُغريها به في شيء كثير من التلطف والتحسس، ويُراودها عن نفسها لعلّها أن تَقبل به، فتُقبل عليه، ولكن لا بد من أن يقوله، وهو يريد إلا إفضاء باللامعقول، فلا يدري كيف يقدّمه في شكل كلمات متتابعة، تنتظمها سطور متلاحقة، وقد يظل ما يريد قوله في طيّ العدم إذا لم تُوجده الكتابة"[20].

والموهبة في هذا الشأن مطلوبة غير أنها قد تأخذ وصفا يتصل بالخبرة الشعورية أكثر من المرجع الفطري الذي عادة ما نفسره بمقولة الإلهام؛ وليس في ذلك إلغاء لدور الموهبة بل هو حب للكتابة أكثر من أي تفسير آخر؛ "فالذي يحب الكتابة يمتلك من الصبر ما يجعله يناضل لينال ثقة حبه، ويكون كاتبا، وحين يجد من يمسك بيده في مثل تلك الورش، أو المحترفات، قطعا ينتج بصورة لا يمكن تخيلها، وربما كان كثيرون يملكون الموهبة، ولكن يفتقدون الصبر الذي يساند مواهبهم، ومن ثم لا نسمع لهم حسا إلا نادرا"[21].

تقترن الموهبة بالرغبة في الكتابة والإرادة في الوجود عبرها، والصبر مطلوب لأنك حين تكتب قد لا تسعفك الجمل من الوهلة الأولى، فهو مخاض عسير حين لا تود أن تكتب من أجل الكتابة فقط بل من أجل التميز والاختلاف، وتزداد الممارسة عسرا حين تجد نفسك تائها في عالم من النماذج الكتابية

الجميلة، جمالا يترفع عن الوصف والمحاكاة، فتكتب تحت وطأة هاجس البحث عن موقع قبل أن تستكين روحك لأي رغبة أخرى.

ولا نكاد نجد طرحا أرّق المقاربة النقدية بقدر سؤال الأدبية في اتصاله باشتغال الكتابة، من منطلق أن "الأدب يبدأ بالكتابة، والكتابة هي مجموعة من الطقوس؛ هي الاحتفال الواضح أو الخفي الذي عن طريقه –بغض النظر عما نريد قوله، وعن كيفية التعبير– يعلن عن ذلك الحدث: أن ما كتب ينتمي إلى الأدب، وأن الذي يقرؤه يقرأ الأدب"[22].

يتخذ الأدب توصيفه الجمالي من المحددات الكتابية التي يولد من رحمها مثيرا سؤال الأدبية؛ أي ما يجعل الأدب أدبا، ويخرج به عن الكتابات المزاحمة، وفي هذا السياق تأخذ الكتابة توجها مغايرا للنمطية والمألوف؛ حيث تتجه إلى فضاءات الكتابة المضادة.

تحمل الكتابة توصيف الضدية بالنظر إلى مساعيها في تجاوز كتابات الآخرين تحقيقا لمطلب الفرادة والتميّز، فتحضر "كأنها عمل يتضاد مع الذات الكاتبة من حيث إن الكتابة —كإبداع– هي ادّعاء كوني يفوق الذات الفاعلة، ويتمدد من فوقها متجاوزا إياها، وكاسرا ظروفها وحدودها، ويكون النص هنا أكبر من صاحبه وأقوى وأخطر، ويتحول الكاتب من فرد عادي إلى نموذج ثقافي يتسم بصفات وجودية، وصور ذهنية، وهيئات تخييلية تتجدد فيه، وتتولد له مع تقلب حيوات النص"[23].

وفي أحايين كثيرة لا تكتفي الكتابة بضديتها التي تستهدف غيرها من الكتابات بل تتعداها إلى معارضة الذات التي أخرجتها إلى الوجود؛ على أساس أن "الذات وهي تكتب إنما تفعل ذلك لكي تدل على كل ما هو مفقود منها، وبذا فهي لا تدل إلا على ما هو سواها، وما هو غيرها، وكأنما الذات – هنا– تنفي نفسها من خلال الكتابة مثلما أنها تنفي الآخر بتجاوزها له، وفي كلتا الحالتين فإن الكتابة تقدّم الاختلاف، وتعرض الضدّ: الذات المختلفة في النص المختلف، ومن هنا ينشأ العمل المضاد بما هو اختلاف عن الأصل، وعن الشبيه، فالمؤلف هو الشخص ذاته، والنص كتابة جديدة لا تشبه ما عداها، ولذا فهي الضدّ"[24].

إننا لا نعرف حدودا للكتابة في ضديتها التي قد تجعلها تتعارض حتى مع الذات الكاتبة، فلا تمثلها بقدر ما تمثل نموذجا يتعالى عليها فما يكتبه الإنسان عن ذاته لا ينقل بالضرورة صورة حقيقية عنها، وإنما قد تكون الصورة التي يفترض اقترانها بشخصه، أو التي يريد أن يكونها.

وهناك مظهر جمالي آخر للكتابة إنها الطقوس المصاحبة، ولكل كاتب في ذلك شؤون قد يغفلها بعض النقاد إلا أن المشهد التفسيري للواقعة الكتابية لا يكتمل دونها؛ ذلك "أن طقوس الكتابة لدى كل من يكتب، لا تخلو من الطرافة، والإمتاع أيضا، إذا ما ألقي عليها بعض الضوء، هناك من يكتب في الأمكنة المغلقة الهادئة، كمن يحافظ على سر، وهناك من يكتب في المقاهي، وفي أركان الشوارع الضاجة، وهناك من يكتب نهارا، ومن يكتب ليلا، ومن لا يكتب إلا في ساعة التوتر القصوى، من يكتب ساعات محددة في اليوم، وفي فصول محددة من السنة، ومن يكتب في أي زمن، وأي ساعة يعثر فيها على كتابة، وهكذا"[25].

وهي طقوس نجد لها أثرا في المدونة النقدية التراثية؛ فقد ذكرها ابن قتيبة حين قال: «وللشعر دواع تحث البطيء، وتبعث المتكلف؛ منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب»[26]، وأضاف فقال: «أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب»[27].

إن للكتابة أوقات يتأتى معها فيض التعبير، فتتحرك الأقلام صوب ذلك الدفق الشعوري تراوده عن نفسه خواطر، وخيالات، وأحلام، وعلى قدر كرم المعاني تأتي مكارم الكلام، وعلامة الجمال في هذا حدوث توافق بين حسن المعنى وجمال الشكل الذي يرتديه.

يكتب الكاتب تحت وطأة الحماس الجمالي الذي يتصدر مجموع دوافعه؛ وهو يتمثل له من مدخل "إدراك الجمال في العالم الخارجي، أو من ناحية أخرى في الكلمات وترتيبها الصحيح، البهجة من أثر صوت واحد على الآخر، في تماسك النثر الجيد، أو إيقاع قصة جيد، الرغبة في مشاركة تجربة يشعر المرء أنها قيّمة ويتعين عدم تفويتها، الدافع الجمالي واهن جدا عند الكثير من الكتاب، لكن حتى مؤلف الكتيبات أو الكتب المدرسية ستكون لديه كلمات ومصطلحات مدللة تروق له دون أسباب نفعية، أو قد يهتم بقوة بأسلوب الطباعة، اتساع الهوامش ... إلخ فوق مستوى دليل القطارات، لا يوجد كتاب يخلو من الاعتبارات الجمالية"[28].

تتصدر الاعتبارات الجمالية اهتمامات الكتاب وانشغالاتهم، فسؤال الجمال أصبح يُطرح وبإلحاح في سياق سؤال الكتابة، بل إن تفسير هذا لا يتم إلا بتفسير ذاك، والجمال يكمن في التفاصيل قبل النموذج في اكتماله، إنه في الإيقاع، وحضور الكلمات، وروعة السبك وغيرها، بل حتى في الخط،

والبياضات، والعناوين، والتوقيعات، والعلامات؛ مثل علامات الحذف حين تقول اختصارا ما تعجز عن قوله الكلمات.

خامسا – الكتابة في حضرة التلقي:

تتخذ الكتابة وجودها الفعلي مرورا بعتبة التلقي، ولابد أن تحمل في ذاتها مواصفات القبول التي يتأسس عليها السند القرائي، هذا ما أشار إليه "عبد الله إبراهيم" في بحث له حول "صنعة الكتابة"؛ حيث قال: "شرط الكتابة الإمتاع، ونَدُرَ أن ظهرت نصوص عظيمة غير ممتعة، ولعلي أفرق بين الإمتاع والإثارة؛ فالإمتاع قرين المؤانسة والحبور بالأحداث، والمؤالفة مع الشخصيات، والتفاعل مع وقائع العالم التخيّلي، والتفكير بها، فيما الإثارة انفعال عارض يبعث الخوف، أو الغضب، أو الهياج، أو الشهوة، فهي نوع من التحريض النفسي لا يجلب المتعة الفكرية والنفسية؛ لأنه يسد منافذ الاستغراق الذاتي بالعوالم المتخيّلة"[29].

إن من أبرز مظاهر الجمال في الكتابة ذلك الإشباع الذي نحسه ونحن نقرأ، إشباع قوامه المتعة؛ حيث "ينبثق السعي إلى استشفاف القيم البلاغية الأكثر خفاء من معطى نراه حقيقا، لا لشيء إلا لكونه الأكثر حضورا في النشاط الدلالي للوظيفة الفنية للغة الأدبية؛ نعني بهذا القول أن المتلقي القارئ يستعين خلال بذله أسباب تفهم الخطاب باستنهاض الخفي المعمى من كل إمتاع أدبيّ"[30]، والبون شاسع بين القراءة المفيدة والقراءة الممتعة، ولا نفترض إمتاعا دون إفادة، وهذه رتبة أخرى من مراتب الجمال في الكتابة.

وقد لا تحمل الكتابة انطلاقا منها ووصولا إليها مؤشرات عبور كافية للانتقال من توصيفها المادي المغلق إلى فضاء الحياة المفتوح لولا وضعها على مشرحة القراءة؛ فالكِتَاب "شيء مادي في عالم أشياء مادية، إنه مجموعة رموز ميتة، وعندما يأتي القارئ المناسب، تظهر الكلمات إلى الحياة –أو بعبارة أدق– يظهر الشعر الذي تخبئه الكلمات؛ لأن الكلمات وحدها ما هي إلا رموز محضة، ونشهد عندئذ انبعاثا للعالم"[31].

إن القراءة وفق هذا المنظور تستحيل كتابة عن الكتابة وما أصعب الكلام عن الكلام كما يقال، بعبارة أخرى تأخذ الكتابة وجودها الفعلي الجمالي إذا ما أتيحت لها فرص للقراءة النموذجية التي تملك القدر الكافي من المؤهلات لاستنطاق الجمال حين يلتبس بالتراكيب اللفظية، ذلك أن الحرف والكلمة

الواحدة لا يحملان الجمال في طبيعتهما وإنما ممكن الجمال في النظم الرائق، والتركيب اللائق، والأثر اللاحق.

الخاتمة والنتائج:

نخلص أخيرا إلى أن الكتابة الأدبية مظهر من مظاهر الإبداع الفني الإنساني، المنقطع النظير انتقالا من الذات الكاتبة إلى غيرها، وانطلاقا من نسقها الواسع من حيث العطاءات اللغوية، والخيارات التعبيرية، تتحدد ملامح الإنشاء الواعي للتجربة الكتابية، إنها بلاغة الكتابة حين تقوم على وضع العناصر في خاناتها، تحت وصاية القيم الجمالية، الموجهة لمسارات هذه التجربة، والمتحكمة في تحقيق أوجه الجمال فيها، ومن النتائج التي يمكن تسجيلها أيضا:

- يمارس الإنسان وجوده عبر الكتابة التي تعدّ وسيطا نوعيا لنقل أفكاره وتصوراته.
- تقوم الكتابة على توصيف الاختلاف في المقادير الأسلوبية والقيم الجمالية.
- الكتابة أثر مفتوح في ممارسة الاختلاف على مستوى الإنشاء اللغوي.
- الكتابة الأدبية لحظة وعي في مسارات التجريب والإنشاء، وتراكم من الاعتبارات الجمالية.
- كلما انحرفت الكتابة عن النموذج كلما حققت أثرها المضاد، وانطباعها المختلف في حضرة التلقي.
- تستحيل الكتابة الأدبية كتابة من الدرجة الثانية في حضرة التلقي، وهو ما يوصف بتناسل الأثر الكتابي مرورا بعتبات الفهم والتأويل التي ينتجها القراء أثناء اشتغالهم بالقراءة.

هوامش:

[1]- رسول محمد رسول، الكتابة بوصفها سؤالا، (نوفمبر/تشرين الثاني 2019)، مجلة الجديد ثقافية عربية جامعة، لندن، ع58، ص28.

[2]- نفسه، ص28.

[3]- نفسه، ص28.

[4]- مجموعة من المؤلفين، تقنيات الكتابة (القصة القصيرة والرواية)، (1995)، تر. رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع (سوريا)، ط1، ص129.

[5]- نفسه، ص45.

[6]- عبد الله إبراهيم، صنعة الكتابة، (نوفمبر/تشرين الثاني 2019)، مجلة الجديد ثقافية عربية جامعة، لندن، ع58، ص20.

[7]– موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، (2004)، تر. نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر (الدار البيضاء)، ط1، ص39.

[8]– عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، (2010)، ط1، دار هومة (الجزائر)، ص 5.

[9]– موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، مرجع سابق، ص46.

[10]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد–متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، (2002)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع (الجزائر)، ص12.

[11]– نفسه، ص 11.

[12]– أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد العسكري، كتاب التحفة البهية والطرفة الشهية – الرسالة السادسة عشرة في التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم/مجموعة مختارة من عيون الأدب العربي، (1981)، منشورات دار الآفاق الجديدة، (بيروت)، ط1، ص218.

[13]– عواد علي، السمّ والترياق الكتابة والكلام في منظور دريدا، (نوفمبر/تشرين الثاني 2019)، مجلة الجديد ثقافية عربية جامعة، لندن، ع58، ص32.

[14]– عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، (1991)، دار الآداب (بيروت)، ط1، ص17.

[15]– محمد صابر عبيد، لماذا نكتب؟ الكتابة بوصفها هوية، (نوفمبر/تشرين الثاني 2019)، مجلة الجديد ثقافية عربية جامعة، لندن، ع58، ص10.

[16]– نفسه، ص10.

[17]– نفسه، ص10-11.

[18]– عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم مساءلات حول نظرية الكتابة، (د.ت.ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع (وهران)، ص 24.

[19]– محمد صابر عبيد، لماذا نكتب؟ الكتابة بوصفها هوية، مرجع سابق، ص12.

[20]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، مرجع سابق، ص 7.

[21]– أمير تاج السر، ضغط الكتابة وسكرها – كتابات في الثقافة والحياة، (2014)، دار العين للنشر (القاهرة)، ط1، ص112.

[22]– موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، مرجع سابق، ص40.

[23]– عبد الله محمد الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، مرجع سابق، ص7.

[24]– نفسه، ص8.

[25]– أمير تاج السر، ضغط الكتابة وسكرها – كتابات في الثقافة والحياة، مرجع سابق، ص123.

[26]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، (2005)، تحقيق مفيد قميحة ومحمد أمين الضنّاوي، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط2، ص22.

[27]– زكريا صيام، دراسة في الشعر الجاهلي، (1993)، ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر)، ط2، ص411.

[28]– جورج أورويل، لماذا أكتب؟، (2013)، تر. علي مدن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت)، لبنان، ط1، ص209.

[29]– عبد الله إبراهيم، صنعة الكتابة، (نوفمبر/تشرين الثاني 2019)، مجلة الجديد ثقافية عربية جامعة، لندن، ع58، ص16.

[30]– عميش العربي، مبدأي الخفة والثقل في نظرية البلاغة العربية، (جانفي 2014)، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة الشلف، ع11، ص31.

[31]– خورخي لويس بورخيس، صنعة الشعر، (2014)، تر. صالح علماني، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون (بغداد)، ط2، ص16.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 392 - 409 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تعليم النص الأدبي في ضوء المقاربة النصية، السنة الثالثة من مرحلة التعليم الثانوي أنموذجا دراسة وصفية تحليلية للوثائق التربوية

Teaching Literary Texts in the Light of Textual Approach;Third Year of Secondary Education as a Model Analytical Descriptive Study of Educational Documents

د. فطيمة بغراجي / Dr.Fatima Baghradji *
جامعة أبي القاسم سعد الله– بوزريعة/الجزائر
University of Algers2, Abou El Kacem Saad Allah
fatima.baghradji@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/02/25	تاريخ القبول: 2022/04/01	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يهدف هذا المقال إلى الوقوف على تصور منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي والوثيقة المرافقة له لمفهوم المقاربة النصية وكيفية استثمارها في تعليم النصوص الأدبية، من خلال الإجابة على التساؤلات الآتية:كيف يتمّ تعليم النص الأدبي في ضوء اعتماد منهاج اللغة العربية وآدابها على المقاربة النصية في تعليم اللغة العربية وآدابها؟ وماهو التصور الذي يملكه المنهاج والوثيقة المرافقة له للمقاربة النصية وطريقة تطبيقها؟

لم يشر المنهاج إلى المقاربات التعليمية المعتمدة في تعليم اللغة العربية وآدابها، رغم أنّها من المبررات الأساسية للإصلاح الذي أعلنت عنه المنظومة التربوية، وهو الأمر الذي لانجد له مبرّرا، خاصة وأنّ مناهج الإصلاح قد أعلنت عن توجّهها نحو تغيير طرائق التعليم المعتمدة في المناهج السابقة، وهو مايطرح العديد من التساؤلات عن ماهية هذا التجديد، وعن تمثّل المنهاج لتلك المقاربات التعليمية، وقدرته على شرح مبادئها، وتبيين طريقة تطبيقها.

الكلمات المفتاح :تعليم، نص أدبي، مقاربة نصية، تعليم ثانوي

Abstract :

This article identifies Arabic literature curriculum conception for secondary education 3rd year and its attached documents associated to the concept of the textual approach and exploitation method to teach literary texts through the questions: How

* فطيمة بغراجي fatima.baghradji@gmail.com

can literary texts be taught considering that Arabic literature curriculum adopts textual approach to teach Arabic and literature? What is the perception of the curriculum and attached document and how to apply it?

The curriculum, introducing Arabic literature, did not refer to the educational approaches adopted in teaching Arabic and literature. Although it is one of the main reform justifications announced by the educational system, it is unjustified since the reform curricula declared the orientation to change the formers. This raises many questions about the renewal essence, embodiment of the curriculum in educational approaches, its ability to explain principles, and indication of the application method.

Keywords:
Teaching, literary text, textual approach, secondary education

المقدمة

تمثّل النصوص الأدبية منتجا فريدا تظهر فيه العلاقة القوية والوثيقة بين اللغة العربية وفروعها المختلفة وبين الإبداع ودراسة الأدب، فهي تعكس أعلى مستويات الإتقان لمهارات اللغة، وتمثّل مجموعة من التجارب الأدبية لنخبة من المبدعين من عصور مختلفة، وتتميّز بالألفاظ المنتقاة والعبارات الرصينة، والأسلوب الجميل، ممّا يجعلها مادة لغوية مناسبة لتعليم اللغة العربية؛ حيث تبصّر المتعلمين بالجمال، وتسمو بأذواقهم ومشاعرهم، وتفتح عقولهم للفهم والتفكير والتحليل، ممّا يساعدهم بعد ذلك على الإبداع من خلال معايشتهم لتلك التجارب المتمثلة في النصوص المقدمة، وكلّ ذلك يزيدهم فكرا وإبداعا.

وتعدّ المقاربة النصية من أهمّ المقاربات التي تعنى بإيجاد علاقة بين العناصر اللغوية والعناصر غير اللغوية وكيفية توظيفها في بناء النصوص، وكذلك كيفية استثمارها من طرف المتلقي في تفسير النصوص وفهمها وتأويلها، ولا تقتصر المقاربة النصية على تحليل مستويات النص الصوتية والصرفية والتركيبية والمعجمية والدلالية والتداولية، وإنّما تشمل كذلك تحليل الخصائص المميّزة للأنواع النصية للتمييز بينها، ذلك أنّ المقاربة النصية ستسمح للقارئ" بتجاوز مستوى الجملة والنظر إلى النص من حيث شموليته، عن طريق اكتشاف تناميه من نقطة الصفر إلى نقطته النهائية؛ أي بتحليل كيفية سريان المعلومات فيه، أمّا

على صعيد المكتوب، فإنّ المتعلّم عند إنتاجه لنصوصه سيولي الاهتمام لاتساق نصه، وهذا بالسهر على جعل الوحدات التي تكوّنه مترابطة لا خلل فيها"[1].

ولا تقتصر عملية التحليل هذه على الروابط الموجودة داخل النص فقط؛ بل تتجاوزها إلى الروابط الخارجية، وهنا "يأتي دور السياق في تفسير أبعاد النص، كما ينبغي ربط هاتين الوظيفتين بالتواصل؛ أي القارئ باعتباره المحلّل الذي سيفكّ النص إلى وحداته المكوّنة له، قصد تحليل علاقته وضبط خواصه النوعية البنوية المميّزة له"[2]، ويحتاج تحليل النصوص الأدبية إلى معرفة بخواص الأجناس التي تنتمي إليها هذه النصوص، "فعندما نشرع في قراءة رواية مثلا تصبح المكوّنات التي نتوقّعها خاضعة لطبيعة مفهومنا عن الرواية، ممّا يجعل الأمر مختلفا عندما نشرع في قراءة قصيدة أو مقال صحفي[3]، ممّا يعني أنّ عملية تحليل النصوص تتطلّب توظيف المتلقي المحلل لمعارفه، وخبراته، وكفاءاته القرائية، ليتمكّن من فهمها وتفسيرها وبناء معانيها، وعليه فإنّ التساؤل الذي يتبادر إلى الأذهان هو كيف يتمّ تعليم النص الأدبي في مستوى السنة الثالثة من التعليم الثانوي، في ضوء اعتماد منهاج اللغة العربية وآدابها على المقاربة النصية في تعليم اللغة العربية وآدابها؟ وماهو التصور الذي يملكه المنهاج والوثيقة المرافقة له للمقاربة النصية وطريقة تطبيقها؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات يتعيّن علينا تحليل منهاج اللغة العربية وآدابها والوثيقة المرافقة له للوقوف على تصورهما للمقاربة النصية وكيفية تطبيقها في تعليم النص الأدبي؟ ومعرفة الآليات التي أعدّها المنهاج لإكساب المتعلمين كفاءة نصية تمكّنهم من تحليل النصوص الأدبية وتذوّقها ونقدها؟

1. التعريف بالمنهاج

يعرّف المنهاج بأنه "مجموع الخبرات التربوية التي توفرها المدرسة للتلاميذ داخل المدرسة وخارجها، من خلال برامج دراسية منظمة، قصد مساعدتهم على النمو الشامل والمتوازن، ومن أجل إحداث تغييرات مرغوبة في سلوكهم وفقا للأهداف التربوية المنشودة"[4]، ويشترط في هذه الخبرات"أن تكون منظمة ومنطقية وقابلة للتطبيق وتحدث تأثيرا"[5].

ويعدّ منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي (شعبة آداب وفلسفة، وشعبة لغات أجنبية) أحد مناهج التعليم الثانوي التي تضطلع بإظهار مكانة اللغة العربية وآدابها في هذه المرحلة، وتبيّن أهمية إتقانها من طرف المتعلمين، ويدلّ على ذلك حرص مؤلّفي المنهاج على اختيار أحسن الطرائق التعليمية، وأجود المحتويات التعليمية وأقدرها على تحقيق الكفاءات المحددة في هذا المستوى التعليمي، ولأنّ المنهاج هو الحامل للتصورات التعليمية الخاصة بالمواد التعليمية والراسم لطريقة تعليمها، سنحاول الاطلاع

على تصوره لطريقة تعليم النص الأدبي في هذا المستوى التعليمي في ضوء اعتماده على المقاربة النصية في تعليم اللغة العربية وآدابها.

2. المحتوى العام للمنهاج[6]

يتألّف منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي من اثنين وعشرين صفحة (22)، وقد تضمّن العناصر الآتية:

- تقديم تصوّر عن مادة اللغة العربية وآدابها، والأهداف الأساسية من تعليمها.
- التوزيع الزّمني المخصّص لتعليم اللغة العربية وآدابها في هذا المستوى التعليمي.
- ضبط ملمحي الدخول إلى هذه المرحلة التعليمية والخروج منها والهدف الختامي لها.
- استعراض الكفاءات التي يراد للمتعلم أن يكتسبها.
- تقديم الأنشطة المكوّنة لمادة اللغة العربية وآدابها، ومحتوياتها.
- استعراض طرائق التدريس ومواصفاتها.
- تحديد الوسائل التعليمية الضرورية لتنفيذ المنهاج.
- تدابير التقييم وأهدافه.

3. تقديم مادة اللغة العربية

أشار منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي في تقديمه لمادة اللغة العربية وآدابها إلى المكانة الهامة التي تحظى بها هذه الأخيرة في المنظومة التربوية، حيث يرى المنهاج أنّ تعليمها في هذا المستوى التعليمي"يكتسي أهمية خاصة بالنظر إلى كونها تعدّ تتويجا لمرحلة التعليم الثانوي، وسنة اجتياز امتحان البكالوريا، ومن هذه الأهمية يبرز دور الأستاذ في تقديم ما يفيد المتعلمين بأفضل طريقة تمكّنهم من الاستيعاب الفعّال، ساعيا دائما إلى تلمّس أنجع السبل وتتبّع أنفع الطرائق لكي ينجح في تنشيط فعله التربوي"[7]، غير أنّه لم يشر مطلقا إلى مميّزات تعليم اللغة العربية في هذا المستوى التعليمي باعتباره خاتمة المرحلة الثانوية، وسنة اجتياز امتحان البكالوريا، حيث يفترض أن يكون المتعلم قد اكتسب في هذا المستوى التعليمي الكفاءات اللازمة التي تعينه على دراسة ألوان مختلفة من آثار الأدب العربي وتحليلها، قادرا على استثمار علوم اللغة من نحو وصرف وبلاغة وعروض كآليات لدراسة النص الأدبي وتحليل مكوّناته اللغوية والبلاغية والإيقاعية، واكتشاف أثرها في بناء النص وتشكيله.

لم يشر المنهاج في تقديمه لمادة اللغة العربية وآدابها إلى المقاربات التعليمية المعتمدة في تعليم اللغة العربية وآدابها، رغم أنّها من المبررات الأساسية للإصلاح الذي أعلنت عنه المنظومة التربوية، واكتفى المنهاج بالإشارة إلى أنّه سيأخذ على عاتقه "تحديد مختلف أشكال العلاقات التي قد تساعد على التمييز بين مفهوم المقاربة بالكفاءات والمفاهيم التي تتقاطع معه داخل الحقل التربوي-البيداغوجي، كما هو الأمر بالنسبة لبيداغوجيا الأهداف وغيرها من المفاهيم المتداخلة معه"[8]، وهو الأمر الذي لانجد له مبرّرا، خاصّة وأنّ مناهج الإصلاح قد أعلنت عن توجّهها نحو تغيير طرائق التعليم المعتمدة في المناهج السابقة، وهو ما يطرح العديد من التساؤلات عن ماهية هذا التجديد وطبيعته وجدّيته وعن تمثّل المنهاج لتلك المقاربات التّعليمية، وقدرته على تقديمها، وشرح مبادئها، وتبيان طريقة وآليات تطبيقها.

وقد حاولت الوثيقة المرافقة للمنهاج استدراك ما أغفله المنهاج من ذكر لمعالم الإصلاح الذي أعلن عنه ممثّلا على وجه الخصوص في التوجّه نحو طرائق تعليمية جديدة، تستمدّ أسسها من نتائج دراسات حديثة في المجال التربوي، وفي مقدمة هذه الطرائق المقاربة بالكفاءات والمقاربة النصية؛ حيث أشارت الوثيقة المرافقة في المقدمة إلى أنّ المنهاج يهدف في هذا المستوى التعليمي إلى الارتقاء بالمتعلّم إلى"التّحكم في إنتاج النصوص بمختلف أنواعها حسب خصائصها البنائية والمعجمية ولا يتأتّى ذلك إلاّ إذا تحكّم الأستاذ بدوره في بناء استراتيجيات تعلميّة لتدريس نشاط النصوص، على المستويين القرائي والكتابي معا"[9]، وترى الوثيقة المرافقة أنّ معرفة الأستاذ بالأنواع النصية وأنماطها، وإدراكه لخصائصها وكيفية بنائها ومنطق اشتغالها، من شأنه"أن يمكنّه من وضع استراتيجيات معيّنة لتدريس النصوص حسب طبيعة كل نوع"[10].

ولعلّ أهمّ ما يجدر بالأستاذ أن يعتني به حسب الوثيقة المرافقة للمنهاج في سياق تعليمه للنصوص هو إكساب المتعلمين كفاءتي التحليل والإنتاج، من خلال تزويدهم بآليات تحليل النصوص، وتدريبهم على النسج على منوالها، لأنّ هذين النشاطين يمثلان في نظر الوثيقة المرافقة للمنهاج"جوهر الفعل التربوي في درس النصوص الأدبية"[11]؛ حيث إنّ الفعل التربوي لا يجب أن يقتصر على أن يفهم المتعلم جملا فقط مثلما كان معمولا به في المناهج السابقة؛ بل يجب حسب الوثيقة المرافقة للمنهاج" أن يتعلّم أيضا على أيّ نحو تنظّم المعلومات في نص أطول، في مقالة صحفية – مثلا – كيف يلخّص نصوصا تلخيصا سليما وصحيحا، وأخيرا كيف تترابط الأبنية النصية مع الوظائف الفكرية والعملية للنصوص، ومعنى هذا لكلام أنّه لا يكفي أن يوجّه الأستاذ المتعلم إلى إنتاج نصوص

متماسكة وسليمة في بنيتها ولكن يتعيّن عليه أيضا أن يكسبه قدرة تمكّنه من جعل النصوص المنتجة مطابقة للسياق الذي أنتجت فيه.[12]

ورغم صحة هذه اللغة التي استقتها الوثيقة المرافقة للمنهاج من مبادئ الدراسة النصية التي تقتضيها المقاربة النصية، إلا أنها لم تقدّم الشرح الكافي والبسط الوافي لها، ولم تشر إلى المرجعيات المعرفية التي انطلقت منها، كما أنها لم تشر إلى كيفية استثمارها في تعليم اللغة العربية، ولم تقدّم أمثلة ونماذج تساعد المعلم على تمثّلها وفهمها، وبالتالي حسن استثمارها وتطبيقها في تعليم اللغة العربية وآدابها، حتى يتمكّن المتعلمون من التعرف على الآليات التي تمكّنهم من التقاط المؤشرات النصية، وتحويلها إلى مادة دلالية متماسكة، "فمعنى النص لا يمكن تشخيصه تحليليا إلا بفعل إنتاجي، يضطلع القارئ فيه بتركيب الأجزاء المتناثرة، وبإقامة علاقات الترابط والتفاعل بين المكوّنات والعناصر، بغية الوصول إلى تشكيل الرؤية الفكرية والجمالية للنص"[13]، فقد كان لابدّ إذن أن تعرض الوثيقة المرافقة للمنهاج طريقة استثمار المقاربة النصية في تعليم اللغة العربية وآدابها حتى يهتدي بها الأستاذ في تمكين المتعلمين من اكتشاف بنية النصوص الأدبية وخصوصياتها ومميّزاتها الفنية، ناهيك عن أنواعها وأنماطها، لا أن تترك له مهمة بناء استراتيجيات تعليمية لتعليم النصوص مثلما ذهبت إليه الوثيقة المرافقة للمنهاج.

إنّ عدم ذكر المنهاج للمقاربة النصية في تقديمه لمادة اللغة العربية يوحي بأنها لاتمثّل اختيارا منهجيا عميقا يتطلّب إعادة النظر في الكيفية التي تعلّم بها اللغة والأدب، وفي المحتوى التعليمي الذي يتمّ اختياره في هذا المستوى التعليمي الذي يشكّل مرحلة فارقة في المسار التعليمي للمتعلم، فتبنّي المقاربة النصية يقتضي اتّخاذ جملة من التدابير التعليمية تتوافق مع مقتضياتها، ويحتاج كلّ ذلك إلى شرح وبسط وتفصيل، حتى يتمكّن المعلّم من تمثّل هذه الطريقة التعليمية الجديدة، ويحسن استثمارها في تحقيق الكفاءات المستهدفة في نهاية هذه السنة التعليمية.

لقد حدّد المنهاج مجموعة من الأهداف التي ينبغي على الأستاذ تحقيقها في هذا المستوى التعليمي، يمكن تلخيصها فيمايلي:

- "تفعيل الكفاءات المحددة في المجال المنطوق والمكتوب.
- تذليل الصعوبات التي تعترض تدريس النشاطات المقررة.
- التحكم في أساليب ربط التعلمات بالواقع المعيش للمتعلمين.
- تقويم موارد المتعلمين وكفاءاتهم في ضوء المقاربة بالكفاءات".[14]

والغاية المنشودة من تعليم اللغة العربية وآدابها في هذا المستوى التعليمي حسب منهاج السنة الثالثة من التعليم الثانوي، هي:

- "ترسيخ حبّ الاطّلاع في نفسية المتعلمين، وتعليمهم كيفية الوصول إلى الحقيقة عن طريق استغلال الموارد التعلمية.
- تعليمهم كيف يتعلمون عن طريق تزويدهم بتقنيات التفكير المنهجي السليم، القائم على أساس الاستغلال الأقصى للعمليات العقلية الآتية: "الفهم، النقد والحكم، التجديد والإبداع، التحليل، التعليل والاستدلال، التفسير والمقارنة).
- تمكينهم من توظيف التقنيات العملية الآتية:
  - منهجية معالجة المشكلات.
  - منهجية البحث.
  - ضوابط العمل الجماعي.
  - فنيات الحوار وآدابه.
  - تقنيات التلخيص والتدوين"[15].

إنّ دعوة المنهاج إلى تفعيل كفاءات المتعلمين في المجال المنطوق والمكتوب في هذه السنة التعليمية يؤكّد اهتمام المنهاج بتنمية قدرة المتعلمين على التواصل بشقّيه الشفاهي والكتابي، ويكشف عن توجّه نحو طرائق تعليم للّغة تسعى إلى إكساب المتعلّم القدرة التواصلية، وهو مفهوم مستمدّ من النظرية الوظيفية التّداولية للّغة، والتعليم حسب هذا التوجه يسعى إلى تنمية كفاءات التّواصل لدى المتعلّم بما يضمن له حسن التعامل، والتفاعل الإيجابي مع غيره.

لقد حصر المنهاج الأهداف المذكورة آنفا في جانبين اثنين هما الجانب المنهجي وتمثّل خصوصا في إكساب المتعلمين مهارات التعلم الذاتي والمنهجية في التفكير والعمل الجماعي، والجانب الاتصالي وتعبّر عنه دعوة المنهاج إلى إكساب المتعلمين فنيّات الحوار وآدابه لتوظيفها في التعبير عن أفكاره ومناقشته لآراء الآخرين، والملفت للنظر ههنا أنّ المنهاج لم يشر في عرضه لمجموع الكفاءات التي يهدف إلى تحقيقها لدى المتعلمين في هذا المستوى التعليمي إلى ما يمكن عدّه من مقتضيات المقاربة النصية، وهو ما يؤكد ما ذهبنا إليه آنفا من أنّ المقاربة النصية لا تشكّل في نظر المنهاج مبررا للإصلاح يستوجب الذكر رغم علاقتها

الوطيدة بتعليم اللغة العربية، وهو ما يطرح عدّة تساؤلات بشأن الإصلاح الذي دعت إليه المنظومة التربوية.

4. التوزيع الزمني لأنشطة اللغة العربية

خصص منهاج اللغة العربية وآدابها لطلبة السنة الثالثة من التعليم الثانوي(شعبة آداب وفلسفة، وشعبة لغات أجنبية) حجما ساعيا يقدّر ب"سبع ساعات" أسبوعيا موزعة على النحو الآتي:

– "الأدب والنصوص: أربع(04)ساعات أسبوعيا، تخصص لدراسة النص وتحليل معطياته وتحديد نمط بنائه وما فيه من مظاهر الاتساق والانسجام، ثم دراسة ما يتعلق بتعزيز التعلمات القبلية في النحو والصرف والبلاغة والعروض.

– التعبير الكتابي: ساعة(01)واحدة أسبوعيا، وتخصص لتقديم الموضوع ومناقشته وحصة لكتابته، وحصة لتصحيحه، وذلك على مدى ثلاثة أسابيع.

– المشروع: ساعة(01) واحدة أسبوعيا.

– المطالعة الموجهة:ساعة(01) واحدة أسبوعيا، حصة للمطالعة، وحصة لإجراء تدريبات حول إحكام موارد المتعلم وضبطها".[16]

5. ملمح الدخول إلى السنة الثالثة من التعليم الثانوي

يفترض منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي أن يكون المتعلم في بداية هذه السنة التعليمية قادرا على:

– "إنتاج وكتابة نصوص ذات طابع وصفي أو سردي أو حجاجي، وذات علاقة بمحاور تدريس نشاطات المادة، وذلك في وضعيات ذات دلالة يتمثل خصائص الوصف أو السرد أو الحجاج، ومراعاة مصداقية التعبير وجمالية العرض، والتحكم في الكفاءة اللغوية والادبية على وجه الإجمال".[17]

6. ملمح الخروج من السنة الثالثة من التعليم الثانوي

يفترض منهاج اللغة العربية وآدابها تحقق مجموعة من الكفاءات لدى المتعلم في نهاية هذه السنة التعليمية، يمكن تصنيفها إلى ثلاث مجموعات:

"أ– **المجموعة الأولى**: خاصة بتحليل النصوص وتحديد أنماطها، وإصدار أحكام نقدية بشأنها، وتمثلها الكفاءات الآتية:

- تحديد أنماط النصوص مع التعليل
- التمييز بين مختلف أنماط النصوص.
- إعادة تركيب أنماط النصوص(من الحجاجي إلى السردي، من السردي إلىالوصفي،، من التفسيري إلى الإعلامي، من الوصفي إلى الحجاجي، من السردي إلى الحواري، من الحواري إلى الحجاجي...).

ب– المجموعة الثانية:خاصة بالكتابة وآلياتها، وتمثّلها الكفاءة الآتية:

- إنتاج وكتابة نصوص متنوعة(تفسيرية، سردية، حجاجية، وصفية، تعليمية، حوارية، إعلامية)

ج–المجموعة الثالثة: خاصة بالنقد الأدبي للنصوص، وتمثّلها الكفاءة الآتية:

- النقد الأدبي لأنماط مختلفة من النصوص التي تنتمي إلى العصور الأدبية المدروسة".[18]

إنّ ما يمكن ملاحظته بخصوص الكفاءات التي اشترط منهاج اللغة العربية توفّرها لدى المتعلم في مستوى السنة الثالثة من التعليم الثانوي، هو أنّ جلّ الكفاءات المعروضة تهدف إلى تنمية مهارات المتعلّم النصية التي تسمح له بالتعرّف على أنماط النصوص والتمييز بينها، وإنتاج نصوص متنوعة ذات أنماط مختلفة، كما تهدف أيضا إلى تمكين المتعلم من المهارات التذوّقية والنقدية التي تسمح له بتذوّق النصوص المقروءة، وتلمّس مواطن الجمال فيها، وإصدار أحكام بشأن مضمونها، وهي كفاءات يتطلّب تحقيقها توفير طرائق تعليمية حديثة تستمدّ أسسها من النظريات الحديثة للقراءة والتأويل وجمالية التلقي والدراسات اللسانية الحديثة.

7. طرائق التعليم

يقترح منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي الطرائق النشطة لتحقيق أقصى قدر ممكن من الفاعلية في ممارسة عملية التعلّم الناجعة، ويرى بأنّه لا يوجد طريقة من هذه الطرائق صالحة لكل الأحوال؛ بل"هناك عدة عوامل تحدد متى تكون طريقة ما أكثر مناسبة من غيرها، ومهما يكن من أمر، فإنّ الالتزام بطريقة واحدة في جميع النشاطات يجعل النشاط رتيبا مملاّ تنعكس آثاره على المتعلمين بالخمول والكسل"[19].

ويضيف المنهاج بأنّ"المقاربة بالكفاءات توصي باعتماد التنوّع في طرائق التدريس، وتجعل من المتعلم المحور الرئيس في تفعيل النشاطات، وهذا المبدأ يزداد أهمية في هذه السنة لكون المتعلم قد حصل على مكتسبات تسمح له بأن يتوصّل بنفسه إلى استنباط الأحكام من الدرس وإبراز أهميّتها في حياته،

أضف إلى ذلك درجة النضج الفكري التي أصبح يتمتّع بها وشعوره بالدخول في مرحلة الرشد والرجولة، وعليه فالطريقة الفضلى في هذه المرحلة الختامية من تمدرس المتعلم إنّما هي تلك التي تقحمه في الفعل التربوي، وتجعله يفعّل إمكاناته الفكرية، ويسخّر قدراته العقلية".[20]، ويؤكّد المنهاج في السياق نفسه بأنّ طريقة التدريس الفعالة لابدّ أن تتوفّر على الشروط الآتية:

– "التأكيد على أهمية موضوع الدرس في حياة المتعلم، وشعور المتعلم بأنّ نشاطه في الدرس يسهم في فهم بعض مظاهر الحياة.

– ربط التعلّم بالعمل، حيث إنّ ذلك يثير دافعية المتعلم ويحفزه على التعلّم.

– توظيف أساليب العرض العملي المشوقة والمثيرة للانتباه، وإشراك المتعلمين خلال تنفيذها وتشجيعهم على حلّ وضعيات مشكلة بأنفسهم.

– ربط الثواب بنوعية التعلم.

– التعرف على حاجات المتعلمين ومشكلاتهم والسعي إلى مساعدتهم على مواجهتها.

– إطلاع المتعلمين على النتائج المباشرة والبعيدة من وراء تحقيق الأهداف التعلمية للموقف التعلمي.

– فسح المجال للمتعلمين ليقيموا أعمالهم بأنفسهم"[21].

فالطرائق النشطة حسب المنهاج تدفع المتعلمين إلى المشاركة الفعلية والنوعية في كلّ التعلمات وتحقيق الكفاءات التي تقيس قدراتهم الفعلية في حلّ المشكلات التي تواجههم، مجسّدين بذلك مبدأ التعلم الذاتي الذي دعت إليه المقاربة بالكفاءات باعتباره يشجع المتعلمين على المبادرة والابتكار والاستقلالية في القرار، وهو ما يمكّن هؤلاء المتعلمين من اكتساب كفاءات حقيقية تساعدهم على مواجهة كلّ المشكلات التي تواجههم داخل المدرسة، أو في الحياة بصفة عامة.

ومن الطرائق النشطة التي دعا المنهاج إلى اعتمادها هي بيداغوجيا المشروع باعتباره رافدا من روافد الدّعم وإدماج الكفاءات القاعدية والكفاءة الختامية، فإنجاز المشروع يظهر حسب المنهاج أكثر من غيره من النشاطات الأخرى بأنّ"المتعلم هو مركز الثقل، بينما يتولّ الأستاذ مسؤولية التوجيه والإرشاد أو التعديل والإغناء، وحتى يكون في مستوى هذه المسؤولية وجب عليه أن يتحكّم في طرائق اكتساب المعارف وطرائق العمل وأشكال التقييم، ووجب كذلك أن يتوافر على مهارة مساعدة المتعلمين في أداء أعمالهم المتعلقة بإنجاز مشاريعهم"[22].

وعلى العموم، فإنّ إنجاز المتعلمين للمشاريع يمكّنهم من تحقيق الأهداف الآتية:

-"القدرة على تفعيل المعارف والمعارف الفعلية المكتسبة.

-تعميق المعارف بالنسبة إلى أنماط النصوص المقررة.

-اكتساب كفاءات أكثر فاعلية.

-الانتقال من المعارف الخبرية إلى المعارف العملية التطبيقية.

-تجنيد نشاطاتهم لاكتساب معارف عمليّة"[23].

نلاحظ بأنّ المنهاج قد انصرف كليّا في عرضه لطرائق التعليم إلى الحديث عن المقاربة بالكفاءات وأهمّ مميّزاتها، كما تحدّث عن بيداغوجيا المشروع التي تعدّ رافدا من روافدها، يساهم في تحضير المتعلّم لتحمّل أعباء الحياة بفاعلية في المستقبل، ويمكّنه من البحث والتعاون والتفاعل مع الآخرين بشتى الأساليب، وأغفل المنهاج تماما الحديث عن المقاربة النصية ولم يولها اهتمامه رغم علاقتها المباشرة والوطيدة بتعليم اللغة العربية، ورغم أنّها من صميم التجديد الذي حمله الإصلاح التربوي للمنظومة التربوية(2003)، وهو ما يجعلنا نتساءل عن ماهية هذا التجديد، وعن مبرّراته خاصة وأنّ الوثيقة المرافقة للمنهاج قد سلكت نفس المسلك في تقديمها لطرائق التعليم المعتمدة في هذا المستوى التعليمي، واكتفت بالإشارة إلى المقاربة النصية عند عرضها لطريقة تعليم النصوص الأدبية، وسنبيّن ذلك عند الحديث عن طريقة تقديم أنشطة اللغة العربية.

8. طريقة تقديم أنشطة اللغة العربية

قدّم منهاج اللغة العربية الأنشطة التي يتأسّس عليها تعليم اللغة العربية وآدابها في مستوى السنة الثالثة من التعليم الثانوي، مبيّنا أهمية كلّ نشاط والأهداف التي يتوخّى تحقيقها من خلاله، إضافة إلى طريقة تقديمه، وتتمثّل هذه الأنشطة التعليمية في:النصوص الأدبية والتواصلية، روافد فهم النصوص وتحليلها ممثّلة في أنشطة البلاغة وقواعد النحو والصرف والعروض، المطالعة الموجهة، إحكام موارد المتعلم وضبطها، التعبير الكتابي.

1.8.تقديم نشاط النص الأدبي(النصوص الأدبية والتواصلية)

لقد حدّد المنهاج نوعين من النصوص يتمّ الاعتماد عليهما في نشاط النصوص والأدب هما: النصوص التواصلية والنصوص الأدبية، وفيمايلي عرض لمميّزات كلّ منهما حسب ماورد في المنهاج.

أ- النصوص الأدبية

استهلّ المنهاج حديثه عن النصوص الأدبية بتوضيح الفرق بين مفهومين هما الأدب الحديث، والأدب المعاصر، معتبرا أنّ "الأدب الحديث أوسع مجالا وأعمق مدى من الأدب المعاصر؛ إذ يمكن القول حسبه أنّ كلّ أدب معاصر يعتبر أدبا حديثا، وليس كلّ أدب حديث داخل في مفهوم المعاصرة إلاّ بقدر محدود"[24]، وقد بيّن المنهاج أنّ المزاوجة بينهما "ترتّب عنها ثراء من النصوص المتنوّعة في الشعر والنثر معا، بحيث يجد الأستاذ الميدان فسيحا لتدريب المتعلمين على تمرّس النصوص بمختلف أنماطها"[25].

وتتعلّق الأهداف التعليمية الخاصة بنشاط النصوص الأدبية في مايلي:

- "تحديد نمط النص واستخراج خصائصه.
- تحديد المقاطع السردية في النص الحواري.
- تعيين المقاطع التفسيرية في النص الحجاجي.
- تبيان المقاطع الوصفية في النص السردي أو الحجاجي.
- تلخيص نص سردي أو حواري أو وصفي أو حجاجي.
- جدولة النصوص حسب نمطها مع الحرص على إثبات الأدوات اللغوية الرافدة لنمطها.
- إبراز المؤشرات والروابط الجملية التي تمكّن من تحديد نمط النص.
- الوقوف على وسائل التأثير في نمط النص.
- تحويل عكسي لأنماط النصوص.
- تكييف أداء قراءة النص حسب نمطه"[26].

وعلى العموم على الأستاذ أن يجري من التدريبات مايراه كافيا لجعل المتعلمين يتحكمون في إنتاج النصوص بمختلف أنماطها.

وتبيّن هذه الأهداف اهتمام المنهاج بأن تغطّي النصوص الأدبية كلّ الأنماط النصية(السردية، الوصفية، الحوارية، الحجاجية...)، وهو أمر مطلوب يمكّن المتعلّم من اكتساب آليات تحليل النصوص مهما كان نمطها، غير أنّنا نتساءل عمّا يقصده المنهاج بتمكين المتعلم من إبراز المؤشرات والروابط الجملية التي تمكّن من تحديد نمط النص، إذ كان من المفروض أن يؤكّد المنهاج على ضرورة تمكين المتعلمين من تلمّس المؤشرات النصية، والأدوات اللغوية التي تساهم في اتساق النص وانسجامه، وتعينه على تحديد نمط النص، وهو ما يجعلنا نتساءل عن مكانة المقاربة النصية وأهميتها في الإصلاح التربوي الذي أقرته المنظومة

التربوية، ونلاحظ أيضا أنّ المنهاج لم يذكر تنمية الكفاءة النقدية، وتذوّق النصوص الأدبية ضمن الأهداف المتعلقة بتعليم النصوص الأدبية، ممّا يدلّ على أنّ تنمية الحسّ الجمالي، وإكساب المتعلم القدرة على التحليل والنقد واكتشاف مواطن الجمال في النصوص ليس من أولويات المنهاج في تعليم النصوص الأدبية، وهو ما يتنافى مع الكفاءات التي حدّدها المنهاج في ملمح الخروج من السنة الثالثة من التعليم الثانوي، ويتعلق الأمر بكفاءة النقد الأدبي لأنماط مختلفة من النصوص التي تنتمي إلى العصور الأدبية المدروسة في هذا المستوى التعليمي.

ب– النصوص التواصلية

عدّ المنهاج النص التواصلي نصا نثريا رافدا للنص الأدبي"يعالج الظاهرة التي تناولها النص الأدبي بشيء من التوسع والتعمق، والأستاذ في تدريسه لهذا النص يهتدي بالمتعلمين إلى أن يقفوا موقفا نقديا من الظاهرة التي يعالجها النص الأدبي في ضوء المعطيات الواردة في النص التواصلي"[27].

إنّ اعتبار المنهاج للنصوص التواصلية روافد للنص الأدبي يجعلنا نتساءل عن خصائص هذه النصوص، وما الذي يميّزها عن النصوص الأدبية، خاصة وأنّ المنهاج دعا المعلمين إلى اتخاذ المعطيات الواردة في هذه النصوص مطيّة لنقد النصوص الأدبية.

إنّ اعتماد المنهاج على النصوص الأدبية من جهة، والنصوص التواصلية التي لم يذكر ما يميّزها عن النصوص الأدبية من جهة أخرى، يجعلنا نتساءل عن الكيفية التي يتمّ بها تعليم هذه النصوص، خاصة وأنهما على مايبدو يتباينان في مستوى الأدبية.

2.8.تعليمية النص الأدبي والمقاربة النصية

يمثّل النص حسب الوثيقة المرافقة للمنهاج "دعامة أساسية في التدريس بشتى تخصصاته عامة، وفي تدريس اللغة العربية خاصة، ولهذا توجّهت عناية المربّين واللغويين إلى الاهتمام بالبناء الجيّد والمتماسك للنصوص؛ لأنّ النصوص عندما تكون على هذه الحال تسهم في بناء عقلية منظمة قادرة على التعامل المنهجي والمنطقي مع المعارف والمعلومات، وعلى اكتساب مهارات نصية متعدّدة، وكذلك اكتساب أنواع التفكير المنهجي"[28].

وتؤكّد الوثيقة المرافقة للمنهاج على تناول النص في ضوء المقاربة بالكفاءات، من حيث هو بنية كليّة مترابطة، وأنّ دراسته يجب أن تكون من هذا المنطلق؛ حيث "يعمد الأستاذ عند تناول النص الأدبي إلى توظيف المعارف المكتسبة من طرف المتعلمين، وذلك بتحريك مالديهم من معلومات أو

معارف لها علاقة بالنص المدروس، فقد يكون المتعلم قد قرأ عملا من أعمال الأديب موضوع الدراسة، أو مقطوعة مرّت به، فأضحت مصدر صورة متمثّلة يحملها عن شكل كتابته الأدبية، وقد يكون تاريخ كتابة ذلك النص مرتبطا في ذهن المتعلّم بما سبق أن درسه عن الفترة التاريخية أو العصر الأدبي الذي ينتمي إليه النص المدروس، فهذه المعلومات، وإن كانت بسيطة، يستطيع الأستاذ أن يوظّفها كبداية للتفاعل بين المتعلمين والنص"[29].

لقد حدّدت الوثيقة المرافقة للمنهاج مرحلتين لقراءة النصوص الأدبية وتحليلها، وهي:

أ– القراءة الاستكشافية الأوليّة للنص

يكلّف الأستاذ المتعلمين في هذه المرحلة بقراءة النص قراءة سريعة يحاولون من خلالها الوقوف على بعض أفكار النص ومعانيه، دون الغوص في تفاصيله، لأنّ "الهدف من هذه القراءة هو صوغ كل متعلّم لفرضياته الخاصة، قبل التأكّد منها جماعيا"[30]، ويتعيّن على الأستاذ "أن يقبل كلّ القراءات، وأن يتجنّب التعليقات السلبية حولها، حتى لا يحدّ من تلقائية المتعلمين في التفاعل مع النص"[31].

ويمكن للمتعلمين الاستعانة في هذه المرحلة ببعض المؤشرات المتعلقة بالمظهر الخارجي للنص مثل"عنوانه، وكيفية انتظامه في فضاء صفحة الكتاب، ونمط الخط الذي كتبت به بعض الكلمات أو العبارات من أجل إبرازها، وللأستاذ أن يتدخّل في نهاية هذه المرحلة لإدخال بعض التعديلات على ما توصل إليه المتعلمون من فرضيات، والاحتفاظ منها بأكثرها قبولا للتمحيص، ويكون ذلك بمشاركة كلّ المتعلمين"[32].

ب– مرحلة تعميق المعاني

هي مرحلة يتمّ فيها التعمّق في النص من أجل تأكيد الفرضيات أو دحضها حول بعض معاني النص التي توصّل إليها المتعلمون في المرحلة الأولى، ويتعيّن "أن تتّسم الدراسة في هذه المرحلة بصرامة كبيرة، وأن تجري وفق مجهود فكري منظّم؛ لأنّ الهدف منها تحديد معاني النص بأكبر قدر ممكن من الدقة والموضوعية"[33].

وعليه، فإنّ المتعلمين –في هذه المرحلة الثانية – يعملون على رصد المؤشرات النصية المتعلقة بفرضية من الفرضيات، ثمّ العمل على تفسيرها من أجل الوصول إلى استنتاجات معيّنة.

وقد يكون من المفيد، قبل إنهاء الحديث عن تحليل النص التأكيد على بعض المظاهر الأخرى المتعلقة بها، والتي منها "ضرورة اهتمام الأستاذ بالأبعاد الخارجية للنص، مثل السياق والإضاءة التاريخية، ذلك أنّ الكثير من دلالات النص لايمكن الاهتداء إليها ما لم نطّلع على الظروف والملابسات التي أحاطت بإنتاج النص"[34].

كما يتعيّن على الأستاذ أيضا تزويد المتعلمين ببعض المعارف النظرية عن الأشكال والأجناس الأدبية وذلك في سبيل إكسابهم ثقافة نقدية تيسّر لهم التعامل مع مختلف النصوص، "ففي معرفة نمط النص مثلا، والجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، ما يمكن أن يشكل مدخلا لفهمه، كما أنّ الدراسة الجيدة للأشكال اللغوية لا يمكن أن تتمّ بدون هذه المعارف"[35].

ولا شكّ – كذلك – في أنّ الوقوف على طريقة بناء نمط معيّن من النصوص من شأنها "أن تساعد المتعلم على اكتساب كفاءة نصية عالية على مستوى الدراسة والإنتاج معا، ومعلوم أنّ هذه الكفاءة لا تتحقّق إلاّ إذا تعيّن إطلاع المتعلم على عيّنة كافية من كلّ نمط من الأنماط النصية، بما يمكّنه من تمثّل الخصائص اللغوية والبنائية لكلّ نوع"[36].

إنّ مراحل تحليل النص التي ذكرتها الوثيقة المرافقة للمنهاج هي من صميم المقاربة النصية، حيث تمثّل المرحلة الأولى نقطة تماس بين المتعلم والنص تمكّنه من فهم الهيكل الخارجي للنص متمثّلا في معطياته اللغوية والأسلوبية، غير أنّ هذه القراءة الأوليّة والتماس السطحي مع النص لا يمكّن المتعلّمين من الوصول إلى فهم المقاصد الضمنية للنص وتحديد العلاقات الموجودة بين عناصره، لذلك لابدّ من الانتقال إلى المستوى الثاني للقراءة، وفيه يلجأ المتعلمون إلى تجنيد مكتسباتهم وطاقاتهم الفكرية ورصيدهم المعرفي وخبراتهم المتراكمة وحسّهم الفني ومعرفتهم بالأنواع النصية وخصائصها في تحليل النص وبناء معناه، وهذه الخطوات التي ذكرتها الوثيقة المرافقة للمنهاج من شأنها مساعدة المتعلمين على اكتساب كفاءة نصية عالية على مستويي التلقي والإنتاج تمكّنهم من اكتشاف الأدوات والآليات التي تحقّق نصية النصوص وتميّز النص ممّا ليس نصا، وتمكّنهم كذلك من الحكم على انسجام تلك النصوص وفهمها وتفسيرها وتذوّقها، ثمّ النسج على منوالها، إذا ماتمّ الالتزام بها على الوجه المطلوب، غير أنّ مايلفت الانتباه هنا هو أنّ الوثيقة المرافقة للمنهاج لم تقدّم نماذج واضحة تمكّن المعلم من الاستنارة بها والاستعانة بها في تحليل النصوص، وهو ما من شأنه أن يحول دون تحقيق الكفاءة النصية المستهدفة لدى هؤلاء المتعلمين.

9. روافد فهم النصوص وتحليلها

استقرّ أمر المنهاج على أنّ النص الأدبي في مرحلة التعليم الثانوي"يدرس دراسة كليّة اعتمادا على كون النص ظاهرة لغوية متعدّدة الأبعاد، معقّدة في تشكيلها ومضامينها، الأمر الذي يجعل معالجة النص تستمدّ من آفاق مختلفة منها المقاربة النصية؛ أي النظر إلى النص على أنّه وحدات لغوية ذات وظيفة تواصلية واضحة تحكمها جملة من المبادئ منها الانسجام والتماسك أو الاتساق، ولتحقيق هذا المبدأ في تناول النص، تظهر حاجة المتعلم إلى التحكم في دعائم فهم النص من حيث بناؤه الفكري والفني، ومن هذه الدعائم: قواعد النحو والصرف، البلاغة والعروض"[37].

لقد ذكر المنهاج المقاربة النصية لأوّل مرة على امتداد صفحاته، وأشار إلى بعض مبادئها وأسسها (الانسجام، التماسك(الاتساق)، ودعا المنهاج بعد ذلك إلى ضرورة تمكين المتعلم من آليات القراءة والتحليل التي تعينه على فهم النص، وطريقة بنائه بالاعتماد على ما أسماه بالدعائم: قواعد النحو والصرف، البلاغة والعروض، غير أنّ المنهاج لم يشر إلى علاقة هذه الدعائم بالنص لا تحليلا ولا تكوينا؛ بل إنّ المنهاج قد خصص لهذه الروافد اللغوية حصصا زمنية خاصة، يعتمد فيها على محتوى نحوي جملي في ظلّ صعوبة اختيار نصوص تتضمّن تلك المحتويات النحوية والصرفية والبلاغية...، ولم يشر المنهاج كذلك إلى الكيفية التي يتمّ بها استثمار هذه المعارف اللغوية والبلاغية في تحليل النصوص وبناء معانيها في ضوء اعتماد المقاربة النصية، وترك مهمّة الاجتهاد في ذلك للأستاذ.

الخاتمة

- لم يشر المنهاج في تقديمه لمادة اللغة العربية وآدابها إلى المقاربات التعليمية المعتمدة في تعليم اللغة العربية وآدابها، رغم أنّها من المبررات الأساسية للإصلاح الذي أعلنت عنه المنظومة التربوية، وهو الأمر الذي لانجد له مبرّرا، خاصّة وأنّ مناهج الإصلاح قد أعلنت عن توجّهها نحو تغيير طرائق التعليم المعتمدة في المناهج السابقة، وهو ما يطرح العديد من التساؤلات عن ماهية هذا التجديد وطبيعته وجدّيته، وعن تمثّل المنهاج لتلك المقاربات التّعليمية، وقدرته على تقديمها، وشرح مبادئها، وتبيان طريقة وآليات تطبيقها.

-حاولت الوثيقة المرافقة للمنهاج استدراك ما أغفله المنهاج من ذكر لمعالم الإصلاح الذي أعلن عنه ممثّلا على وجه الخصوص في التوجّه نحو طرائق تعليمية جديدة، تستمدّ أسسها من نتائج دراسات حديثة في المجال التربوي، غير أنّها لم تقدّم نماذج واضحة يهتدي بها الأساتذة في تطبيق المقاربة النصية في تعليم النصوص الأدبية، واكتفت بالعرض النظري لبعض مبادئ المقاربة النصية.

– إنّ التحليل من أعلى درجات الاقتراب من النصوص، فهو بمثابة علاقة حميميّة بين النص والقارئ، لذلك يعدّ تمكين المتعلمين من كفاءة قراءة النصوص الأدبية وتحليلها والوقوف على مواطن الجمال فيها، من أهمّ الأهداف التي تهتمّ بها المقاربة النصية، وتسعى إلى تحقيقها، وعليه فإنّ اعتماد منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي على المقاربة النصية في تعليم اللغة العربية وآدابها، يفرض عليه الاعتناء بـتنمية هذه الكفاءة لدى المتعلمين وتطويرها، من خلال تزويدهم بالآليات القرائية المناسبة لكل نوع من النصوص، وتعريفهم بخصائصها البنائية والفنية، وكيفية تنظيمها، والعوامل المحققة لاتساقها وانسجامها، وتدريبهم على كلّ ذلك، حتى يصبحوا قرّاء متمرّسين، قادرين على مواجهة أيّ نوع نصي، وتحليله باستعمال الآليات القرائية المناسبة، ودون شكّ ستساهم هذه الكفاءة القرائية والتحليلية والنقدية في تطوير كفاءاتهم الكتابية والإبداعية؛ لأنّ التجارب أثبتت أنّ الكاتب الجيّد، هو في الأساس قارئ جيّد.

هوامش

[1]– محمد يحياتن، تحليل النص الأدبي في التعليم الثانوي، ملاحظات أولية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع12، ديسمبر، 1997، ص424-425.

[2]– صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، (2000)، دار قباء (مصر)، ج1، ص55.

[3]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، ص235.

[4]– إبراهيم مجدي عزيز، معجم مصطلحات ومفاهيم التعليم والتعلّم، (2009)، عالم الكتب، ص979.

[5]– المرجع نفسه، ص978.

[6]–منهاج اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة من التعليم الثانوي، العام والتكنولوجي، شعبة آداب وفلسفة وشعبة لغات أجنبية، (2006)، اللجنة الوطنية للمناهج، وزارة التربية الوطنية (الجزائر).

[7]– المرجع نفسه، ص02.

[8]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[9]– الوثيقة المرافقة لمنهاج السنة الثالثة من التعليم الثانوي العام والتكنولوجي، اللغة العربية وآدابها، آداب وفلسفة، لغات أجنبية، الرياضيات، العلوم التجريبية، تسيير واقتصاد، تقني رياضي، (2006)، اللجنة الوطنية للمناهج، وزارة التربية الوطنية (الجزائر)، ص02.

[10]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[11]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[12]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[13]– محمد حمّود، مكوّنات القراءة المنهجية للنصوص، المرجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط، (1998)، دار الثقافة (الدار البيضاء)، ص21.

[14]– منهاج اللغة العربية وآدابها، السنة الثالثة من التعليم الثانوي، ص02.

[15]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[16]–المرجع نفسه، ص03.

[17]– المرجع نفسه، ص 05.

[18]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[19]– المرجع نفسه، ص18.

[20]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[21]– المرجع نفسه، ص18-19.

[22]– المرجع نفسه، ص 19.

[23]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[24]– المرجع نفسه، ص07.

[25]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[26]– المرجع نفسه، ص 7-8.

[27]– المرجع نفسه، ص08.

[28]– الوثيقة المرافقة لمنهاج السنة الثالثة من التعليم الثانوي، ص07.

[29]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[30]– المرجع نفسه، ص08.

[31]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[32]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[33]– المرجع نفسه، ص09.

[34]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[35]– المرجع نفسه، ص 10.

[36]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[37]– منهاج اللغة العربية وآدابها للسنة الثالثة من التعليم الثانوي، ص08.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 410 - 428 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تقويض سرديّة السيِّد في رواية (رحمة) لتوني موريسون

Undermining the Master Narrative in Toni Morrison's Novel *Mercy*.

Chahra Belghoul / شهرة بلغول *

جامعة العربي بن مهيدي– أم البواقي (الجزائر)

University Larbi Ben M'hidi OEB (Algeria)

chahrabelghoul@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/02/25	تاريخ القبول: 2022/03/10	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

تعود الروائية الأمريكية توني موريسون (1931–2019)، الحاصلة على جائزة نوبل للآداب سنة 1993 في روايتها "رحمة" الصادرة سنة 2008 إلى زمن البدايات الخاصة بتشكّل المجتمع الأمريكي؛ لترصد بعين فاحصة الخلفية القائمة لتاريخ خط العنف مساراته، وتكفّل الدين بإضفاء الشرعيّة عليها، متتبّعة محطات العبور والانتقال بين عالمين، امتلك أحدهما امتياز القوة والتفوق، وفرض على الآخر وجوب الخضوع لنظام العبوديّة؛ لذا يغدو التحرّر من هذه السرديّة شرط وجود، ومغامرة ملحميّة تستعيد فيها الذات الإنسانيّة فاعليّتها، بعيداً عن التراتبية المفروضة بمنطق الهيمنة والتمييز العرقي.

الكلمات المفتاح : سرديّة، سيّد، سود، تقويض، بيض، عبوديّة.

Abstract :

In her novel *Mercy* (2008), the American Nobel Laureate Toni Morrison (1931–2019) revisits the beginnings of American society; a society shaped by violence and its daily ramifications, and backed up and legitimized as it were by religion. In the novel, Morrison oscillates between two worlds; one which is dominated by a racial supremacy and slavery discourse and the other which is pulled into submission and acceptance of this domination. Breaking through this 'slave narrative' is seen by Morrison as an essential step towards reclaiming human dignity, and a mechanism to dismantle the dependency rhetoric from within.

Keywords: Master narrative, blacks, undermining, white, slavery.

* شهرة بلغول chahrabelghoul@gmail.com

مقدمة:

شكّل موضوع السود حجر الأساس في المشروع الأدبي للروائية الأمريكيّة **توني موريسون Toni Morrison**، بوصفها مناضلة نسويّة أفرو أمريكيّة سعت من خلال كتاباتها إلى نقد وتفكيك مشاريع الهيمنة الثقافيّة، ويتميّز الطرح الذي قدمته في أنّه زاوج بين الكتابة النقديّة والكتابة الإبداعيّة؛ فقد جسّدت نصوصها الروائيّة تصوراتها النظريّة التي صاغتها في كتابها النقدي الموسوم بـ "اللعب في الظلام: البياض والخيال الأدبي" " Playing in the Dark Whiteness and the Literary Imagination" الصادر سنة 1993، والذي ترجم إلى العربيّة من قبل الباحث المغربي محمد مشبال تحت عنوان "صورة الآخر في الخيال الأدبي" سنة 2018، فإلى أيّ مدى تمكّنت الروائية من تفكيك سرديّة السيّد دون أن تقع في الإشكاليّة ذاتها بتحويل الهامش إلى مركز بديل؟

أولاً: الحضور الأفريقاني ودوره في بلورة الاستراتيجية التخييلية للكتّاب البيض:

تستند مقاربة موريسون في كتابها النقدي إلى فكرة جوهريّة مفادها أنّ حضور الأسود في الأدب الأمريكي الأبيض قد خضع لاستراتيجيّة تخييليّة سعت لتنميطه ضمن دائرة الحضور السلبي، بمختلف أبعاده؛ لكنّ المفارقة تكمن في أنّه كان في عمقه حضوراً فاعلاً، كشف عن حاجة الإنسان الأبيض إليه؛ ليؤسّس عالمه السردي وتصوّراته عن الأنا والآخر؛ فصناعة الشخصيّة الأفريقانيّة في هذا الأدب "فعل انعكاسي؛ إنها تأمل عظيم في الذات واكتشاف قوي للمخاوف والرغبات الثاوية في الوعي الكتابي. إنها كشف مدهش للتوق والرعب والحيرة والخجل والشهامة، ومن الصعوبة عدم رؤية ذلك"[1]، فبقدر ما يبرز هذا الأدب مركزية فاعليه، يكشف أبعاد العلاقة الشائكة بالآخر، ولعلّ هذا ما قاد الكاتبة إلى تقديم قراءة تفكيكية لاستراتيجيات الحجب والتغييب المستندة إلى تحيّز عرقي مارسه الأدباء والنقاد على حد سواء؛ لذا فالقضية حسبها ليست قضيّة غياب؛ بقدر ما هي قضية تغييب وتجاهل قصدي، فالوجود المركزي للإنسان الأبيض، الهارب من العالم القديم (أوروبا) إلى العالم الجديد (أمريكا) فراراً من الاضطهاد ورغبةً في تجسيد حلم الحريّة الذي تختصره عبارة "الحلم الأمريكي" –التي تختزل بدورها الأمريكي في العرق الأبيض– هو حلم لم يتحقق سوى على حساب الآخرين؛ عبر ممارسة سياسات الإقصاء والاستغلال، وهذا ما عبّرت عنه صراحة بقولها: "الحريّة البيضاء ذات طبيعة طفيليّة، لا معنى لها.. من دون شبح الاسترقاق ودواء النزعة الفرديّة، ومن دون عصا القوة المطلقة المسلطة على حياة شخص مختلف"[2].

سعت الكاتبة من خلال مقاربتها النقديّة إلى مساءلة العديد من التصوّرات السائدة حول الأدب القومي الأمريكي في بدايته، والتي تحوّلت بفعل تبنيها من قبل نقّاد ومؤرخي الأدب إلى معارف قطعيّة، من ذلك النظر إلى منشأ هذا الأدب في منأى عن مؤثرات الحضور الأفريقاني، على امتداد عمليّة تشكّله التاريخيّة، كما أنّ سماته المتمثّلة في "الفرديّة والذكوريّة والالتزام الاجتماعي مقابل العزلة التاريخية؛ والإشكالات الأخلاقيّة الحادة والغامضة، وموضوعات البراءة المقترنة بهواجس الموت والجحيم وتشكيلاتهما"[3] خاصيّة أمريكيّة خالصة، لا علاقة لها بهذا الحضور الذي أعيد خلقه؛ ليتلاءم ونظرة المركز القائمة على تمثّله وفق تصوّرات نمطيّة، من قبيل: العجز، التوحّش المراقب، الحضور الشبحي الصامت، الظلمة، وغيرها من التصوّرات التي تصفها بالغيريّة المنبوذة؛ لذا تستحضر مصطلح الأفريقاني في هذه الدراسة للإشارة إلى "السواد الدال والموحي الذي صارت تعنيه الشعوب الإفريقية، كما يراد به السلسلة التامة للرؤى والافتراضات والقراءات الخاطئة التي تصاحب معرفة المركزيّة الأوروبيّة بهذه الشعوب"[4]، وحتى لا تُختزل دراستها في إبراز النظرة العنصريّة التي أطّرت حضور السود في المخيال الأبيض؛ فتوقعها في دائرة الاتّهام، بدواعي الذاتيّة، والتجلّي في صورة الضحيّة؛ بحكم أصولها، عملت على قلب هذا المنظور؛ لإبراز أثر التراتبية العرقية والإزاحة العنصرية في ذهن الأسياد، من خلال الاشتغال على مجموعة من النصوص الأدبية التي جسّدت هذه الاستراتيجيّة التخييلية.

إذا كانت موريسون قد مارست في كتابها النقدي وظيفة الهدم والتفكيك؛ لإبراز انحرافات الرؤية المتمركزة حول العرق ودورها في توجيه الحركة الأدبية والنقديّة؛ فإنّ نظرة فاحصة لإبداعاتها الروائيّة، تكشف عن الوظيفة المكمّلة، وهي إعادة البناء، عبر إحلال المكوّن الأفريقاني (الأسود) في جوهر العمليّة السرديّة، وتحريره من الحضور المظلم السّكوني (الثابت) الذي اختزلته فيه سرديّة الكتّاب البيض، وذلك وفق استراتيجيّة مضادة تسعى إلى مقاومة سياسات المحو والإقصاء؛ وهذا ما تطمح هذه الورقة البحثيّة لاستجلائه من خلال تحليل رواية "**رحمة**" **Mercy**.

ثانياً: تهشيم النسق الروائي، الكتابة بين استراتيجيّة الإيهام والإبهام:

تجدر الإشارة إلى أنّ الدخول إلى عوالم هذه الرواية ليس بالأمر الهيّن، فهو أشبه بمغامرة محفوفة بالأسرار؛ إذ تعترض المتلقي عند مداخل النص الكثير من المقاطع الضبابيّة، التي تبدو للوهلة الأولى أشبه بأرخبيلات مفكّكة، وكأن الروائيّة تراهن منذ البداية على دور المتلقي في بناء عوالمها، مما يجعله بحاجة إلى قدر غير يسير من الانتباه والصبر؛ كي يقيم جسوراً بينها؛ للخروج من متاهات القول إلى فضاءات

التأويل، ولا يعد الأمر مجرد تعقيد عابر، بقدر ما يمثّل استراتيجيّة وتخطيطاً مسبقين، اشتغلت الروائية وفقهما فأحكمت نسج عالمها السردي، على نحو جعل مشروع القراءة أشبه برحلة لفك الألغاز والحجب، ذلك أنّ لا شيء معطى سلفاً، كما أنّ لا شيء وارد بشكل عرَضي، وفي هذا الصدد تصرّح في أحد الحوارات قائلة "المقصود في النهاية هو أن نثير القارئ ذهنيًا ونقدح قدرته على الاستنارة وقد حرصت دوما ككاتبة أن لا أركن إلى الكسل"[5]، فالرهان معقود منذ البداية على جعل الأمر أشبه بلعبة سردية، تستدرج فيها القارئ إلى حلبة المواجهة، متسلحاً بتوقد الذهن؛ لأنّه السبيل الوحيد الذي يمكّنه من التقاط الإشارات المبثوثة بين تضاعيف النص؛ لتشكيل المعنى، لا انطلاقا مما قيل؛ بل انطلاقًا مما لم يقل وظلّ متوارياً بين السطور.

عن طبيعة هذه المقاربة لمفهوم الكتابة تقول: "إن واحدة من معضلات الكتابة بالنسبة لي –إلى جانب معضلات كثيرة أخرى– هو في أن تكتب بلغة تستطيع بواسطتها إيصال أفكارك إلى القارئ بمحض وسائل اللغة ذاتها وبعيداً عن أية وسائط أخرى ولذا يتحتّم على الكاتب دوماً أن يتوخّى شديد الحذر ويولي أهمية قصوى لما يكمن بين الكلمات، ولكل ما لا يقال مما يحمله الإيقاع ونمط تشكيل العبارات"[6]، فالركون إلى اللغة المباشرة وحدها أمر مضلِّل؛ لأنّه ينطلق من استسهال مخل لمفهوم الكتابة ولمشروع القراءة اللذين تتمثّلهما بوصفهما محاولة لإسباغ شيء من النظام على الفوضى التي تغرق عالمنا.

لن يطول انتظار القارئ طويلاً كي يجد نفسه في مجابهة الكثير من الإشارات، التي تبدو للوهلة الأولى مستغلقة ومحيّرة، ليس هذا فحسب؛ بل ومنقطعة الصلة بعنوان الرواية "رحمة"، إذ تضعه الروائية منذ البداية أمام خطاب يدعو إلى عدم الخوف، دعوة تخفها الكثير من الغرائبيّة، يعود أحد أسبابها إلى التباس حقيقة المخاطِب والمخاطَب فيها، إضافة إلى الغموض الذي يلفّ الكثير من الرموز الواردة فيه، مثل ظلّ الكلب الذي يرتسم في بخار الغلاية، ودمية أوراق الذرة، أمّا على صعيد الرؤيا التي يحملها، فيمكن أن نلحظ أنّها تؤسّس لمقولة العنف بوصفها محطة البدايات، وفق رؤية **حنة أرندت Hannah Arendt**، ممّا يجعلها في تعارض مبدئي مع العنوان، تقول: "لا تخف. فلا يمكن أن تصيبك روايتي بأي أذى برغم ما قمت به. أعدك بأن أستلقي بهدوء في الظلام. ربما أنتحب، أو أرى من وقت لآخر الدم من جديد، لكنني لن أثني أعضائي أبدا عن النهوض ولن أكشر عن أسناني. سأشرح. ربما تعتقد، إذا شئت، أن ما أخبرك به هو بمثابة اعتراف، إلا أنه اعتراف مليء بالغرائب المألوفة في الأحلام فقط"[7]، يسعى الصوت السردي إلى تجاوز وضعية العنف، عبر ممارسة الحكي، في ما يشبه الاعتراف؛ الذي يتجلّى

كبوح مراوغ، ينطلق من التلميح بدل التصريح؛ لاستعادة ما جرى؛ رغبة في استخلاص المعاني التي تتوارى خلف الإشارات، ومراهنًا في الوقت ذاته على قدرة المخاطَب ببعديه (الواقعي والمفترض) على قراءة ما تضمره من خطابات؛ أي التوصّل إلى إدراك ومعرفة الحقيقة التي يشوبها الالتباس، وتجدر الإشارة هنا إلى تعدّد المعاني التي يحيل إليها مفهوم الاعتراف، من ذلك ما يتعلّق بالصراع والنضال من أجل الاعتراف[8] رغبة في التأسيس لذاكرة عادلة، ولعلّ افتتاح الرواية بهذا المقطع امتداد لمشروع الكاتبة بوصفها مناضلة ضد أنظمة الهيمنة الثقافيّة.

ثالثاً: تفكيك مركب العنف والعبوديّة في المجتمع الأمريكي:

1. على مستوى العلاقات:

يشكِّل سؤال العنف قضية محوريّة في المشروع الروائي لتوني موريسون، وما يميز طبيعة مقاربتها للموضوع، أنّها لا تعدّه عارضاً اجتماعيًا أو انحرافًا عن مسار طبيعي، بقدر ما يتجلّى بوصفه جوهرًا تأسّس عليه المجتمع الأمريكي؛ فما يجمع شخوص الرواية ويوحّد مصائرها – على الرغم من تباين الأصول والمرجعيات– هو أنّ جميعها ضحايا لأشكال مختلفة من العنف الذي تبرّره المصلحة الاقتصاديّة التي تعدّ قطباً محورياً يرتكز عليه تأسيس المجتمعات البشريّة وإرساء أنظمة الحكم، ولأنّ كل سلطة– كما تشير حنّة أرندت– أياً كان نوعها محكومة بمنطق النّفوذ، ومهدّدة في بقائها بفعل رهان المنافسة، فإنّ السعي لتحقيق المصلحة يعد الضامن الوحيد لاستمرارها؛ إذ هي قرينة المِلكيّة، تغذيها وتستمد قوّتها منها، ويعود هذا التفسير بجذوره إلى أرسطو الذي قال "إن المصلحة التي هي مفيدة لشخص أو لمجموعة من الناس، هي الحاكم الأعلى في الأمور السياسية وينبغي أن تكون كذلك"[9]، ولعلّ هذا ما جعل خيار العنف في تصوّره المبدئي مواكباً للتحوّلات الكبرى التي شهدتها البشريّة، لا بوصفه رهاناً من أجل البقاء فحسب؛ وإنّما بوصفه رهاناً من أجل حيازة السلطة والسطوة على الآخرين.

يكشف تأمّل أثر العنف على العلاقات الإنسانيّة في الرواية عن تجلّيه بوصفه الوجه الآخر للمصلحة، فمثلاً تحرم الطفلة السوداء "فلورنس" من أمها بعد أن يعرض دورتيغا (تاجر العبيد الذي ينحدر من أسرة مربي ماشية برتغالي) على جاكوب أخذها بموافقة أمها؛ تعويضاً له عن ديونه، في عمليّة مقايضة تضمن استمرار المصالح وتتجرّد من كل حس إنساني، أمّا لينا التي تنحدر من السكان الأصليين، فقد كانت ضحيّة عنف ارتكبه البيض في حق قريتها التي أحرقت، في ما أضفيّ على الفعل مبرر ديني يوحي بقرب ميلاد أورشليم جديدة؛ ليصنع لاحقاً بعض المشيخيين خلاصها؛ بإنقاذها وتدجينها

(تطهيرها من الوثنيّة)، بعد أن منحوها اسما توحي دلالته ببارقة الأمل الذي راحت تهتدي به؛ لتتحرّر من التراتبيّة التي حرمتها من مشاركتهم قدّاس الأحد، فكانت النتيجة أن تمّ التخلي عنها؛ لتسخّر لاحقاً خادمةً في مزرعة السيد جاكوب، ولا يختلف مصير السيدة "ريبيكا" التي تنحدر من أسرة بريطانيّة عن باقي النماذج النسائية في الرواية، فقد كانت هي الأخرى ضحية عنف رمزي ذي خلفيّة دينيّة، تشرّبته في طفولتها من ممارسات أهلها؛ ممّا جعل علاقتها بالدين تتّسم بنوع من العداء والرفض؛ فقد كانت فريسة مشاهد دمويّة لإعدامات وحشيّة، تابعتها أسرتها بحماس كما لو كانت طقوساً مصاحبة لاحتفالات دينيّة، أو استعراضات ملكيّة، ذلك أنّ الدين كان في تصوّرهم أشبه بشعلة؛ تتغذى من حقد عجيب، على حد تعبير الساردة، ليتقرّر لاحقاً التخلّص من أعبائها؛ عبر تزويجها؛ في "صفقة" تحكمها المصلحة الماديّة لا غير.

تقدّم الرواية رؤية شاملة عن ظاهرة العبوديّة في المجتمع الأمريكي، تتجلّى من خلالها الخطاطة الهرمية لمجتمع تدفعه حمّى التملّك وهوس المكانة إلى إعادة رسم الحدود بين مكوناته، حيث لعب العرق دوراً بارزاً في تحديد ضحايا هذه المنظومة التي تسحق الإنسان، وتختزله في بعد وظيفي يجرّده من الحقوق، بناء على تصنيف عرقي تراتبي، وعن طبيعة هذه الرؤية التي تشيّئ الآخر وتغالي في إثبات دونيتة حدّ الشيطنة، توظّف الرواية مقطعاً تصويرياً بصوت فلورنس، للحظة اكتشاف (تفحّص) سوادها عن قرب، من قبل سكان بيض، صادفتهم أثناء رحلتها للقاء الحدّاد، تقول: "راقبت لأرى ماذا في أعينهما. لا يوجد فيها حقد أو نفور، بل إنهما تنظران إلى جسمي عبر مسافات لا يمكن التعرف إليها. فالخنازير تنظر إلي بارتباط أكثر عندما ترفع رؤوسها من المعلف، أشاحت المرأتان نظريهما عني بالطريقة التي قلت لي إنه علي القيام بها مع الدببة حتى لا تقرب"[10]، تبدو هذه النظرة مسكونة بالخوف من الآخر، الذي يتجلّى في تصوّر البيض بوصفه حضوراً متوحّشاً وشيطانياً، إذ تسأل إحداهما إذا كان يمكن للشيطان أن يكتب رسالة، لترد الأخرى بقولها إنّ إبليس مليء بالخداع والاحتيال.

ما يميّز "الأسود" في نظر البيض هو فراغه المفترض من الإنسانيّة[11]؛ إذ يُختزل وجوده في رمزيّة لونه؛ بناءً على معياريّة ذاتيّة، تعكس العمى المعرفي بوجود مختلف، وتؤسِّس لعلاقة تحتكِم إلى منطق الهيمنة والتفوّق، وتكمن خطورة هذه النظرة، في جعل الضحيّة تعيد إنتاج صورة السيّد بشكل غير واعٍ؛ حين تؤمن بدونيّتها؛ إذ تشير الرواية إلى أنّ السود كانوا في كثير من الأحيان ضحايا لأبناء جلدتهم، الذين كان لدورهم بالغ الأثر في استمرار هذه المنظومة.

2. على مستوى اللغة:

تراهن الروائية منذ البداية على فكرتي الإبهام والالتباس في بناء عوالم الرواية، معتمدة في ذلك على التكثيف الرمزي والاستعاري للغة، ممّا يسهم في إدماج المتلقي في عمليّة إنتاج المعنى المتعدد، تعدد مستويات التأويل؛ لكن الثابت الوحيد الذي لا يمكن الاختلاف حوله، هو الجانب الشاعري للّغة المتحرّرة من قيود المعاني الجاهزة، وعن خصوصيّة العلاقة بها، تقول الروائية في أحد حواراتها: "تتحدّد مهمة الكتّاب السود –كما أرى– في ملاعبة اللغة وتحريرها ببساطة بدل قمعها أو حصرها أو إرغامها على الانكفاء وعدم التحليق في فضاء مفتوح بعيداً عن أية محددات عنصرية ضيقة"[12]، وهذا ما جعلها تغدو في حد ذاتها بطلاً من أبطال الرواية، يعدّل حضورها الشاعري موازين السرد ويخفّف من حدّة العنف الذي يغرق عوالمه، كما يفتح مغاليقه على أفق التعدّد والاحتمال.

يتجلّى البعد اللعبي في التعامل مع اللغة في العديد من المقاطع الواردة في الرواية، من ذلك إيهام المخاطب في بداية الرواية بتقديم اعتراف؛ لكنّ الشخصيّة تتدارك بإثارة الشك والحيرة حول مفهومه وطبيعة محتواه، وذلك من خلال التوظيف المكثّف للرموز المستوحاة من عالم الأمريكيين السود "ربما تعتقد، إذا شئت، أن ما أخبرك به هو بمثابة اعتراف، إلا أنه اعتراف ملئ بالغرائب المألوفة في الأحلام فقط، وفي تلك الهنيهات التي يلعب فيها ظل كلبٍ في بخار الغلاّية، أو عندما تميل دمية مصنوعة من أوراق الذرة سريعا في زاوية الغرفة بعدما كانت تجلس على أحد الرفوف وواضح سر وصولها إلى هناك. فالأمور الغريبة تحصل في أي وقت وفي أي مكان أنت تعرف وأنا أعرف أنك تعرف. وأحد الأسئلة هو: من المسؤول؟ والسؤال الآخر هو: هل يمكنك القراءة؟"[13]، فانتقال الغريب من عالم الأحلام إلى العالم الواقعي الذي تمثّله أحداث الرواية، يحرّض المتلقي على اكتشاف العلّة في هذا الاضطراب، عبر التقاط الإشارات وامتلاك القدرة على تأويلها؛ إذ تراهن الساردة منذ البداية على معرفة المخاطب؛ لتضعه أمام اختبار حقيقي لهذه القدرة، متسائلة "هل يمكنك القراءة؟"، فهي دعوة مضمرة إلى قبول التحدي، والانخراط في مغامرة تفكيك إشارات النص؛ لالتقاط المعنى المخبوء وراءها.

كما تحضر المراوغة الساخرة في إدارة الحوار بين السيِّد جاكوب، ودورتيغا (تاجر العبيد) وزوجته؛ للكشف عن التشوّه الذي ألحقه الرجل الأبيض بنظام العالم، تشوّه لا يختلف عن ذلك الذي ألحقه بأجساد عبيده، مخلّفاً اضطراباً يغيّب عن اللّغة بعدها التواصلي، ليحلّ التعالي ذي الأصول الوضيعة محلّه، يتّضح ذلك من خلال افتتاح السياق بالإشارة إلى استشعار جاكوب الملل وغياب الحياة في بيت مضيفه،

مشبِّهاً السكون الذي خيّم على الأجواء بصمت القبور، الذي لا تبدّده سوى ثرثرة الزوجة الأشبه بطاحونة كلام، وهذا ما يوحي بأنّ البياض في أصله المعزول، لا دلالة له سوى الصمت، ولن يكتسب حضوره الفاعل سوى بعد دخول السواد إلى مجاله؛ إذ يتصوّر الزوجان دورهما في هذا العالم "المتوحش" على نحو يجعلهما أشبه بالقدِّسين، وتتمثّل تضحيتهما في العناية بالعبيد المرضى والجامحين؛ لكبح شرورهم، ونلحظ في هذا المقام كيف يغذي إثبات دونيّة الآخر وشيطنته الشعور بالتعالي الذي يدفعهما إلى تمثّل دور المخلِّص في بعده المقدّس، وظيفة تعطي السيّد مكانة تجعله صاحب الأرض متناسياً أهلها السابقين ومغيِّباً آثارهم.

يقلب هذا التصوّر الأدوار بين الضحيّة والجلاّد؛ لكنّه يكشف في المقابل حاجة الإنسان الأبيض إلى الأسود؛ فمنه يستمد تفوّقه ووجوده الفاعل في مسرح التاريخ، وأمام هذه الصورة السلبية المقدّمة عن العبيد، تزداد حيرة جاكوب؛ فيتساءل "هل هم غالباً مرضى، يا سيّدتي؟" فتجيبه قائلة:" ليس كما يدّعون" قالت المضيفة "يا لهم من سفلة، لا يمكنهم أن ينجوا أبداً من مثل هذا الخداع في البرتغال". "أوَ يأتون من البرتغال؟" تساءل جاكوب، وهو حائر إن كانت المرأة التي تقدّم الطعام تفهم الإنكليزية، أم أنهم يعلمونهم فقط باللغة البرتغالية. "في الحقيقة، أنغولا هي جزء من البرتغال" قال دورتيغا "إنها الأرض الأجمل والألطف" "البرتغال؟"، "أنغولا، لكن، بالتأكيد، لا مثيل للبرتغال أبداً"[14]، ليستمرّ سوء الفهم الذي يؤطّر الحوار، وكأنّ طرفيه ينتميان إلى عالمين مختلفين، وذلك نتيجة التصوّر الذي يقدّمه الزوجان عن المكان؛ انطلاقاً من إزاحة الأصل بوصفه مكاناً "مستعمَراً"، واستنساخ صورة المكان النموذج "البلد المستعمِر" وذلك على صعيد التسميّة؛ إذ يعبّر دورتيغا عن أنغولا بمسمى البرتغال، وعن المدينة الأمريكية التي ولد فيها أولاده باسم "ماريلاند" الذي يحيل إلى إنجلترا، ونلحظ في هذا المقام كيف تمارس لغة السيّد ما يسمّى في الدراسات الثقافيّة بالإزاحة المكانيّة، حين تنفي عن المكان وجوده وهويته الأصليّة وتمنح المستعمِّر مزيّة خلقه من العدم، فلا ذاكرة ولا تاريخ يسبقان وجوده.

كما يتعزّز البعد الرمزي بتوظيف الجانب العجائبي المستوحى من ثقافة السكان الأصليين (السود والهنود الحمر)، كتضمين الأمثولة الرمزية عن أنثى النسر في الحوار الذي دار بين لينا وفلورنس[15]، في تجسيد لدور الحكي في مقاومة المحو والإقصاء، إضافة إلى تمرير بعض معتقدات السكّان الأصليّين مثل الاعتقاد بنذير الشؤم "سرعان ما يُصاب الفأل المشع ويتحول إلى سحب داكنة"[16]، وانتقام الطبيعة من قسوة البيض "ابتهج في كل لحظة من لحظات اليقظة عندما قرّر قتل الأشجار واستبدالها ببنائه المدنّس

هذا. هجس بأن إعدام الأشجار بهذه الأعداد، بدون طلب الإذن منها سيثير سوء الطالع. وها إن مخاوفه قد صحَّت. أدرك ذلك عندما شارف منزله على الانتهاء. لقد أصيب بالمرض، ولم يعد في ذهنه شيء آخر. حيَّر لينا وجمع الأوروبيين يحيرونها"[17]، إضافة إلى الإيمان بعودة أشباح الموتى "تسلّق جاكوب فارك خارجاً من قبره لزيارة منزله الجميل"[18]، ليتجلّى ذلك على نحو تفصيلي في وصف المنزل الجديد الذي عكف جاكوب فارك على بنائه، على الرغم من عدم حاجته إليه؛ إذ بدا الأمر تجسيداً لهوس السعي إلى المكانة بعد أنّ وقع تحت عدوى تأثير منزل السيد دورتيغا، ما دفعه إلى الإيمان بأنّ "الرجل هو ما يخلفه وراءه"[19]؛ ونتيجة ذلك تولّدت لديه رغبة محاكيّة؛ ذات خلفيّة تنافسيّة؛ على الرغم ممّا أبداه من امتعاض أثناء زيارته له؛ نتيجة رفضه لاكتساب الثروة على حساب استغلال العبيد.

يحيل البناء إلى تصورات تعيد إحياء النماذج البدئية (الفردوس/ الجحيم)، ويتعلّق الأمر على وجه التحديد بالبوابة الحديدية، التي جُلِب الحدّاد لإنجازها، والتي توحي ظاهرياً بأنّها تفصل بين عالمين مختلفين، أحدهما منبوذ نتيجة ما ساده من عنف وقسوة ولّدها غياب القيم الإنسانيّة وتغليب منطق المصلحة التي تبرّر الاستغلال، وعالم آخر منشود (مزرعة جاكوب)، يبرّر خيار الانعزال والانفصال عن الجماعة ، ويطرح رهان النجاة من دوامة العنف السائدة، تقول الساردة: "المنزل الكبير، عديم الفائدة الآن لعدم وجود أولاد أو أحفاد يعيشون فيه ويملئونه بالحياة. ما من أحد ليقف وهو يشعر بالمهابة أمامه، أو بالإعجاب بالبوابة المشؤومة التي استغرقت الحدّاد شهرين لإنهائها، تلتقي في أعلاها حيتان نحاسيتان ولما فتحوها تلبية لرغبة السيد الأخيرة. شعرت لينا كأنها تدخل عالم الملعونين"[20]، كما يجسّد البناء مقابلاً موضوعياً لفكرة أرض الميعاد، وفق التصوّر الديني الذي تبناه المؤسسون الأوائل لأمريكا، بوصفها أورشليم الجديدة؛ لكنّه يتحوّل إلى جحيم واقعي، بعد أن حلّ الوباء.

تتجلى المشابهة على مستوى الوصف الذي أطلق على قاطني المكان "الملعونين"، والذي ينفتح بدوره على معاني النبذ والانعزال وسوء العاقبة، نتيجة الوقوع في المحظور، كما تذكِّر الحيّتان بالخطيئة والسقوط؛ ممّا يجعل التصوّرات اليوتوبية عن الخلاص مدنّسة، وكأنّ الروائية ترمي من خلال ذلك إلى التذكير بالوجه القاتم للحلم الأمريكي، والجرائم التي ارتكبت لتجسيده؛ لذا يغدو المرض (الوباء) الذي أصاب السيّدين استعارة رمزية للعنف، وتمظهراً من تمظهرات الأزمة التي تستجلب اللعنة والدنس؛ اللذين يلاحقان مصائر المذنبين؛ ممّا يهدّد بانهيار النظام الثقافي القائم؛ وهذا ما تطلّب الاستعانة بشخصيّة استثنائيّة، استطاعت كسر حلقة العنف المتمثّلة في نظام العبوديّة والتّحصن من آثاره.

يشير **رينيه جيرار René Girard** إلى وجود هذه التصوّر لدى بعض المجتمعات البدائية التي "تؤمن بأن لكل وباء، كالجدري مثلاً إلهه الخاص الذي ينذر له المرضى طوال فترة مرضهم فيعزلون عن الجماعة ويوكل أمر العناية بهم إلى مُسَار (Initié)، وإن شئنا، إلى كاهن هذا الإله وهو رجل سبق أن أُصيب بهذا المرض وتغلّب عليه ما جعله في نظر الجماعة شريكا لهذا الإله في القدرة، وبالتالي محصّنًا ضد مفاعيل عنفه"[21]؛ فوفق هذه الرؤية، نجد أنّ الحدّاد قد حظيّ بعد تحرّره من نظام العبوديّة باحترام السيّدين؛ على الرغم من كونه أسود؛ كما أنّه نجا من التبادل العنفي المتمثّل في الرغبة في الانتقام والأخذ بالثأر؛ حين قرّر تبني طفل أبيض يدعى ملايك؛ بل عدّ بالنسبة إلى باقي الشخصيّات بمثابة المخلِّص المثالي بعد أن حلّ الوباء؛ ولعلّ هذا ما دفع بعضها لاحقاً إلى الرحيل (مثل سورو) بحثاً عن مسارات جديدة تفضي إلى تفكيك نظام العبوديّة القائم والتحرّر من إكراهاته؛ ذلك أنّ عدم التورّط في ممارسة العنف بشكل مباشر لا يعفي بقية الفاعلين الضامنين لاستمراره من آثره.

رابعاً: الرواية بوصفها سِفر خروج يؤصِّل للعبور المكاني والأجناسي:

تتسم أحداث الرواية ببنائها الدائري؛ إذ يستعيد السرد البداية من اللحظة التي قرّرت فيها فلورنس تقديم ما يشبه الاعتراف؛ لإعادة كتابة سيرة التشرّد والعبوديّة، التي بدأت منذ تخلي أمها عنها، مستعينة في ذلك بما حوته ذاكرتها من تفاصيل؛ رغبة في إضفاء دلالات على الإشارات المبهمة، وإدراك المعاني الكامنة وراء المواقف والأحداث التي واجهتها، ويعكس هذا الخيار مسعى الروائية لتقويض تصوّر الضحيّة المثاليّة، وإخراجها من حالة الوجود المتشيئ إلى الوجود الفاعل، حين قرّرت منحها الصوت لرواية الأحداث؛ لكنه ليس صوتاً منفرداً ومهيمناً، بقدر ما تجلّى كحلقة ضمن حلقات أخرى، تناوبت شخوص متعددة في نسج تفاصيلها؛ لإضاءة مختلف جوانب الحكاية المستعادة، بشكل يضمن إضفاء بعد تشاركي على السرد البوليفوني، يعارض منطق الهيمنة والإقصاء اللذين يؤسّس لهما نظام العبودية العنصري؛ لكنّ المتلقي، ما إن يصل إلى نهاية الرواية؛ حتى يدرك أنّ تلك البداية مضلّلة ضلال الاعتراف المقدّم، الموغل في الترميز والغموض؛ إذ يتجلّى في نهاية النص الاعتراف الحقيقي، الذي تقدِّمه أمّ فلورنس، وكأنّه يرسم بداية جديدة، تلزمه بإعادة القراءة وفق سنن جديدة.

يبدو مشروع الكتابة أشبه بسِفر خروج، يخط تفاصيل المحن؛ ليلتقط ما فيها من مِنح أفضت إلى خلاص وأقدار رحيمة؛ فلولا خوض فلورنس مغامرة الخروج التي تبدو قاسماً مشتركاً بين الشخصيات، لما طرأ أي تحوّل على صعيد وضعيتها ورؤيتها للعالم؛ لكن ما يميّز تجربتها –خلافًا لغيرها– أنّها ذات مسارين:

خروج تعقبه عودة أشبه بولادة ثانيّة، وهذا ما جعل مساراتها تستدعي رمزياً عودة أوديسيوس، وفق منظور مختلف، شكّل فيه التحوّل رهان انعتاق.

يتم اختيار فلورنس لأداء مهمة عويصة، تتمثّل في جلب الحدّاد، القادر وحده على علاج السيّدة، بعد أن أصيبت بالوباء، وتحيل هذه الشخصية من الناحية الرمزيّة إلى فكرتين مركزيتين هما: تميّزه عن باقي شخوص الرواية بكونه تحرّر من وضعية العبيد وصار ندًّا للبيض الأسياد، إضافة إلى رمزية العلاقة بالحديد من الناحيّة الأنثروبولوجيّة، المرتبطة بالسحر في التفكير البدائي، كمقابل للطب؛ ولعلّ هذا ما جعله يمثل في تصوّر فلورنس بوصفه مخلّصاً مثالياً، ويعود سبب اختيار فلورنس الأشبه بالانتخاب لما توفّر فيها من مزايا؛ لم يحظ بها الآخرون؛ أوّلها شغفها بالحدّاد الذي يعد ضامنًا لبلوغها الهدف من الرحلة؛ وثانيها تعلّقها منذ الصغر بالأحذيّة التي كانت حكرًا على الأسياد، تقول: "يبدأ كل شيء مع الأحذية، لم أتمكن أبداً، وأنا طفلة من تحمل كوني حافية القدمين ولطالما توسلت للحصول على حذاء، حذاء أي كان"[22]؛ وهذا ما جعل لينا تطلق عليها وصفاً تصنيفياً، تحدّده علامة تميزها عن غيرها، تقول: "إنه العام 1790 ومن غيرك في هذه الأيام يملك يدي عبد وقدمي سيدة برتغاليّة"[23]، فقد بدت كائناً هجيناً، يملك جانباً إلهياً بالمفهوم الأسطوري الذي يفصل بين عالم البشر الفاني وعالم الآلهة الخالد، على نحو يذكّر بأبطال الملاحم، الفارق ذاته الذي جعل الأسياد يختلفون عن العبيد؛ أي امتلاكهم امتياز التفوّق.

تذكّرنا هذه الملامح بشخصيات الملاحم التي يحتل فيها الرجل مركز الصدارة، فوحدهم الأبطال من يحظون بامتياز مفارقة الديار، لخوض مغامرة الحياة والعودة بعد الظفر بتحقيق الأمجاد، متسلحين بهالة العظمة ومباركة الآلهة، وخلافاً لهذه السردية النمطيّة، تمنح الروائية الامتياز لامرأة سوداء؛ لخوض هذه التجربة (المغامرة)؛ بحثاً عن تحقيق الخلاص في بعده الجماعي، والتحرّر من وضعيّة العبد الخاضع، وبقدر ما بدت الرحلة ذات مسار خارجي، فقد كان لها الوقع ذاته داخلياً؛ فبالنسبة إلى فلورنس مثّل الشغف أوّل الطريق، ومثّلت الحكمة منتهاه، وبينهما محطات للخيبة وأخرى للعبور.

تستحضر الرواية أصداء الملحمة عبر معارضتها، فقد تآلفت العديد من التفاصيل لتشكّل ملحمة مضادة، تعارض منطق الهيمنة والتفوّق الذكوري؛ من ذلك ما تعلّق باختيار اسم البطلة الذي لم يكن عبثياً؛ فاسم فلورنس ذي الأصول اللاتينية يوحي بتجدد الحياة؛ إذ يعني الشيء الزاهر والعامر، ممّا يجعل التطلّع إلى آفاق جديدة، تتجاوز وضعية العبوديّة التي تجرّدها من إنسانيتها أمراً منتظراً، سواء على صعيد

خياراتها أو انعكاساتها، تقول "أترى؟ أنت محق. والأم التي لي محقة أيضا. إنني أصبح قِفراً، إلا أنني فلورنس أيضا، لا تُسامَح، ولا تُسامِح. لا شفقة، يا حبي، بتاتاً. أتسمعني؟ عبدة، حرة، أنا أبقى"[24].

إضافة إلى ذلك، يذكِّر الحذاء والرسالة بهِبات الآلهة للأبطال الأسطوريين؛ قصد تذليل العقبات التي تعترض طريقهم؛ فضلاً عن كونهما يوحيان بمسارات القدر التي خُطّت لها؛ فقد بدا شغفها بالأحذية أمراً غير مبررٍ بالنسبة إلى من حولها؛ بل مستهجنًا في كثيرٍ من الأحيان، تقول "تقطب أمي، الأم التي لي حاجبيها، وتغضب لِما تقول إنها أساليبي في تجميل الأمور. وحدهن النساء السيئات ينتعلن الأحذية، ذات الكعوب العالية، تقول عني أني خطيرة وجامحة"[25]؛ وكأنّ السِّر في ذلك لعنة أصابتها وأعدتها مسبقاً للخروج عبر مسالك التيه بحثاً عن الخلاص، لتأتي مقولة لينا في ما يشبه النبوءة، التي ستتكفل الرواية بإثبات مدى صحتها "نتيجة لذلك، تقول لينا "باتت قدماي بلا فائدة، وستكونان على الدوام طريتين وغير خبيرتين بمسالك الحياة، وتفتقران إلى باطن القدم القوي، الأقسى من الجلد، الذي تتطلبه الحياة" ولينا على حق"[26]؛ وهذا ما جعل فقدانها للحذاء في آخر مسارات الرحلة أمراً مبرراً؛ لأنه يعكس رمزيًا انتقالها من السذاجة العاطفية إلى النضج العقلي.

أمّا الرسالة فقد مثّلت طوق النجاة الأخير في حال تعرضها إلى المتاعب، التي قد تعيقها عن بلوغ غايتها؛ بالنظر إلى مضمون الخطاب الذي تضمنته والذي يكتسب شرعيته من كونه صادراً عن السيدة، ويعطي لخروجها غير المألوف مشروعيّة تتيح لها وطأ أرض لم تكن لتبلغها؛ ممّا جعلها وفق هذا المنظور تحظى بامتياز الحريّة لبلوغ عوالم الأحرار؛ لكنها تبقى على الرغم من ذلك حريّة مشروطة ومقيّدة، تقول:"أنا مع الرسالة صاحبة انتماء وقانونيّة. وبدونها أنا عجلة ضعيفة تخلى عنها القطيع، سلحفاة بدون ذرقة، تابعة بدون علامات مميزة سوى السواد الذي ولدت فيه، من الخارج، نعم، لكن من الداخل أيضا"[27]، فقد بدت الرسالة بمثابة الاعتراف الذي أكسبها هويّة جديدة، تحظى بشرعيّة الوجود؛ لكنه ليس وجوداً حراً بذاته ولذاته، بقدر ما هو وجود وظيفي مؤقّت وهبه السيّد.

خامساً: تقويض التصوّر الرومانسي للرغبة:

سعت توني موريسون عبر هذه الرواية إلى تفكيك التصوّر الرومانسي، الذي ساد الأدب الأمريكي خلال الفترة التي جرت فيها أحداث الرواية (القرنين السابع عشر والثامن عشر)؛ أي ما سمّي بالرومانس القوطي[28] الذي يمزج بين المغامرات العاطفية الخياليّة والإثارة الناجمة عن بث الرعب والتشويق، وقد عدّ هذا التوجّه من قبل البعض تعبيراً عن "المواجهة المباشرة مع القوى التاريخية الحقيقية والضاغطة والتناقضات

الكامنة فيها بالشكل الذي خبرها به الكتّاب. فالرومانس الذي يعد اكتشافا للقلق المستورد من ظلال الثقافة الأوروبيّة، حقق الاعتناق الآمن أحيانا والمجازف أحيانا أخرى لمخاوف إنسانيّة محددة ومفهومة: خوف الأمريكيين من النبذ والإخفاق والضعف وانعدام الحدود والطبيعة المنطلقة التي انحنت للهجوم، وخوفهم من غياب ما يدعى بالحضارة، وخوفهم من العزلة ومن العدوان الخارجي والداخلي معا. وفي الجملة، يمثل الرومانس رعب الحرية الإنسانية: ذلك الشيء الذي اشتهوه أكثر من أي شيء آخر"[29]، وقد تجسّد ذلك في رغبة الإنسان الأبيض في إثبات وجوده، وإضفاء الشرعيّة على ممارساته؛ عبر فرض سلطته على الآخرين، الذين مثّلوا السود غالبًا، وهنا تكمن المفارقة، فبقدر ما زاد توقه إلى تأكيد حريّته؛ تعزز نظام العبوديّة المفروض على الآخرين؛ وهذا ما جعل الاستراتيجيّة التخييلية في هذا الأدب قائمة على استحضار الشخصيات الأفريقانيّة، وفق أبعاد: الصمت والتشيّؤ، التوحّش المكبّل، والشرّ المرعب.

تبدو النهاية التي اقترحتها توني موريسون للرواية تراجيدية، تتعارض في ظاهرها مع عنوانها "رحمة"؛ لكنّها تبقى منسجمة إلى حد بعيد مع خياراتها في الكتابة؛ إذ صرّحت في أحد حواراتها ردًا على سؤال في هذا الصّدد قائلة: "كيف سأبدو وأنا أكتب قصصاً عاطفية ذات نهايات سعيدة؟"، فاستبعادها لهذا النمط من الكتابة الرومانسيّة، يكشف موقفاً فلسفيًا يعارض ما يسميه رينيه جيرار "الكذبة الرومانسيّة"، وتتمثل مقولته الجوهريّة في كتابه "الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية"[30] في أنّه لا وجود للرّغبة العفويّة بوصفها موضوعاً سوى في التصوّر الواهم للرومانسيين؛ فكلّ رغبة هي في حقيقتها رغبة محاكية؛ ناتجة عن وجود طرفين أحدهما يتموضع بوصفه نموذجاً أو وسيطاً يسعى الطرف الآخر إلى محاكاته ضمن ما يسمى بمثلث الرّغبة.

وفق هذا المنظور، تتعمّق موريسون في رصد أبعاد الرغبة التي تستشعرها بطلتها "فلورنس" تجاه الحدّاد، كاشفة عن رواسب نفسيّة وثقافيّة لا يمكن إغفالها في تحليل هذه التجربة العاطفيّة، التي كان لها كبير الأثر في إعادة تشكّل وعي الشخصيّة بحقيقة وجودها ومسيرتها نحو التّحرّر.

يتشكّل وعي فلورنس بوجودها منذ طفولتها على وقع وجود منافس؛ إذ تعيش باكرًا تجربة فقد الأم؛ نتيجة اختيار هذه الأخيرة الاحتفاظ بطفلها الصغير، وتخليها عنها لصالح جاكوب؛ تعويضاً له عن مستحقاته المالية التي عجز سيّدها دورتيغا عن دفعها، لتمثّل لاحقاً موضوع رغبة منافسة بين السيّدة التي فقدت ابنتها باتريسيان ولينا (الخادمة) "شكّلت فلورنس نسخة هادئة، خجولة عنها في زمن انتقالها، قبل الدمار؛ قبل الخطيئة؛ قبل الرجال. حامت لينا حول باتريسيان، متنافسة مع سيدتها على عطف الفتاة

الصغيرة. أما فلورنس هذه، الآتية في أعقاب وفاة باتريسيان، فيمكنها، بل عليها أن تكون لها"[31]، وحتّى حين اكتشفت الرغبة التي شدّتها إلى الحدّاد، لم يخل الأمر من ظهور طرف منافس، مثّلته في بداية المطاف سورو التي بدت سهلة المنال، على حد وصف لينا لها، ثمّ مثّله لاحقاً الطفل ملايك، الذي تبناه الحدّاد، وفي المقابل، بدا موقفه منها لامبالياً، تقول الساردة: "لم يتطلّع ولا مرّة إلى فلورنس الواقفة في الجوار، لا تتنفس، تحمل سطل الحليب بيديها الاثنتين كما لو أنها تساعد الجاذبية على إبقائها ملتصقة بالأرض. كان عليها أن تعرف العواقب المترتبة، لكنها شعرت بالثقة بأن سورو، السهلة المنال دوماً ستحوّل انتباهه سريعاً وتحول دون سيلان لعاب فلورنس. وتضاعف قلقها لما عرفت من سيدتها أنه رجل حرّ"[32]، تفتح العبارة الأخيرة أمام المتلقي مجالاً للتّساؤل عن حقيقة الرّغبة التي شدّت فلورنس نحو الحدّاد، أكانت عفويّة فعلاً أم تم تحفيزها على وقع هذا الوجود المنافس، وهل كانت متّجهة نحو الحدّاد كموضوع للرغبة أم أنّه كان هو الآخر وسيطاً منافساً؟

بالعودة إلى المقطع الوصفي الذي تورده الرواية لمشهد قدوم الحدّاد إلى مزرعة جاكوب فارك، لأوّل مرّة، يتضّح دور المحفزات الجانبيّة في تشكّل رغبة فلورنس، تقول الساردة: "شاهدت لينا وهي حائرة بين بعض التسلية، ومن ثم بكثير من الكرب، ملامح الغزل الذي بدأ في صبيحة وصول الحدّاد للعمل في منزل السيّد السخيف. وقفت فلورنس جامدة، ظبيّة مرتاعة، لما نزل عن حصانه، وخلع قبعته، وسأل إن كان هذا المكان آل فارك. نقلت لينا سطل الحليب إلى يدها اليسرى وأشارت إلى التلّة. التفّت السيدة وهي تقود البقرة، من حول زاويّة الحظيرة، وسألته عن غرضه وعضّت على شفتيها لما أجابها. "يا إلهي"، تمتمت، ثم مدّت شفتها السفلى إلى الخارج نافخة شعرها بعيداً عن جبهتها، ثم قالت: "انتظر هنا لبرهة"."[33]، فقد أحدث هذا اللقاء اضطراباً متعدّد المستويات، لعلّ أوّل تجلٍ له يمكن رصده من خلال تأمّل تفاصيل لغة جسد السيّدة التي توردها الساردة، المتمثّلة في عض الشّفة السفلى، وإبعاد الشعر عن جبهتها، ما يفسّر عادة بشعور المرأة بالقلق أو الاهتمام الذي يصل حد الإعجاب والخضوع لتأثير الرجل المقابل، فضلاً عن الرّغبة في لفت الانتباه، موقف عبّرت عنه الساردة بوصفه غزلاً غير معلن، كانت فلورنس شاهداً محايداً عليه؛ لكنّها انفعلت وتأثّرت به؛ إذ انتقلت إليها عدوى هذا الإعجاب/ الرّغبة نتيجة الإيحاء، كما حجبت عنها كل إمكانيّة لمقاومتها أو إنكارها، فحين حاولت لينا تنبيهها وتحذيرها من عواقب تعلقها الأعمى بالحدّاد، الذي لم يكلّف نفسه عناء توديعها قبل رحيله، بقولها: ""أنت مجرد ورقة واحدة في شجرته"، هزّت فلورنس برأسها، وأغمضت عينيها، وأجابت "لا، بل أنا شجرته""[34].

يشير رينيه جيرار إلى أنّه كلّما اقترب الوسيط بدت ثمار الرغبة أكثر مرارة، إذ لها دائماً وجه آخر مظلم، ينكره الرومانسي المأخوذ بجمال الحلم الوردي "أمّا الروائي، فيُظهر لنا، إثر الحلم الحاشيّة المشؤومة للوساطة الداخليّة، أي "الحسد والغيرة والكراهيّة العاجزة""[35]، ولعلّ هذا ما يكشف عنه تحليل الحلم الذي رأته البطلة بعد وصولها إلى تحقيق ما كانت تعتقد أنّه الغاية التي تحشّمت من أجلها عناء المغامرة.

تستدعي الرواية في هذا المقام هالات الأسطورة بعد تدنيسها، وذلك حين تصوّر محطة وصول فلورنس إلى كوخ الحدّاد؛ إذ تجد نفسها محرومة من الشعور ببهجة تحقيق الحلم الرومانسي، الذي ذلّل عقبات رحلتها؛ فقد ظلّ في دائرة ما لا يدرك؛ نتيجة استيقاظ أعمق هواجسها، بعد أن أدركت أنّ اهتمام الحدّاد منصب على الطفل "ملايك" الذي تبناه وتكفّل برعايته، وهذا ما دفع الروائية إلى وضعها في مواجهة مع ذاتها، مواجهة يتصارع فيها الشغف والخوف، والوعي واللاوعي، بحثاً عن الحقيقة التي يُعاد إدراكها بعد إزالة ما يشوبها من زيف الوهم، الذي ما كان له أن يتولّد لولا الرغبة المحاكيّة.

فقد تطلّب الأمر بقاءها رفقة الطفل المنافس –الذي ولّد لديها شعوراً بالكراهيّة العاجزة– لتنبعث بداخلها أصداء الماضي الدفين وتجربة الفقد والتخلي في شكل كوابيس مؤرّقة، تقول "شاهدت حلما ارتد عليّ: أنا راكعة على العشب الطري والبرسيم الأبيض ينبثق منه. ثمة رائحة لطيفة وأنا أقترب منحنية لتنشقها، لكن الأريج يختفي، لاحظت أنني عند حافة بحيرة، زرقتها أشد من زرقة السماء [...] انحنيت وأنا أتمسك بالعشب للمحافظة على توازني. عشب لامع طويل ورطب. شعرت على الفور، بالخوف لرؤيتي أن وجهي ليس هناك. لا يوجد أي شيء حيث يجب أن يكون وجهي"[36]؛ إذ يتجلى وهم الوصول في مشهد أسقطت فيه الحدود الفاصلة بين الواقع والحلم؛ فانبعثت المخاوف الدفينة لترتسم في مرآة الواقع، كاشفةً عمق الشعور بالضياع الذي خلّفه فعل التخلّي، وذلك عبر تمثّل مشوّه لأسطورة نارسيس؛ فبدل حب الذات والهوس بها تجد الشخصية نفسها مسلوبة الملامح، نتيجة سوء تقدير ذاتها، بعد أن توهّمت استعادتها بمجرد العثور على الحدّاد، ولعلّ مردّ ذلك إعادة إنتاجها نموذج المرأة الخاضعة بإرادتها؛ إذ بلغ شغفها وهوسها بالحدّاد حد خضوعها الأعمى لأهوائه، مانحة إيّاه حقّ تملّكها، ويفسّر رينيه جيرار هذا السلوك لدى الشخوص الروائية بقوله "إن رغبة الانصهار في جوهر الآخر بهذا الشكل لا بد أن تكون نتيجة الإحساس بنفور كبير تجاه جوهر الذات الخاص"[37]، ولنا أن نتساءل في هذا المقام عن الصورة الأكثر تعبيراً عن حقيقة الشخصيّة، أتكمن في الوهم الذي رافقها طيلة مغامرتها الواقعيّة أم في الحلم الذي تراءى لها ليكشف زيف واقعها؟

حتى تستعيد البطلة ذاتها كان لا بد لها أن تستيقظ من هذا الوهم الزائف، على وقع الصدمة التي خلّفها موقف الحدّاد، المهين والرافض لوجودها، في ما يبدو ضربة دفعتها في لحظة صدق حين صرّحت بحقيقة مشاعرها؛ لكنّها لم تدرك ما سيترتب عنها من عواقب؛ ذلك أنّ "اعتراف العبد برغبته يدمّر رغبة السيّد ويضمن لا مبالاته الحقيقية. وبالمقابل، تدفع هذه اللامبالاة العبد إلى حافة اليأس وتضاعف رغبته"[38]، وعلى الرغم من شعور المرارة والخيبة؛ فإنّ هذا الموقف قد كشف عن حقيقة رغبة فلورنس، التي تبدو في جوهرها متعلقة بكينونة الحدّاد بوصفه ذاتاً متحرِّرة من نظام العبوديّة؛ أي في تلك الحريّة المستعادة التي جعلته نداً للبيض ونظيراً لهم، وكأنّه بذلك قد حقّق الانصهار المستحيل، بين عالم البيض وعالم السود؛ ممّا أحدث اضطرابًا في نظرة فلورنس إليه وإلى ذاتها؛ فقد ظلّت مستلبة منتقلة "من القلق المهين إلى الاتّهام الذاتي"[39]؛ لذا كان الوعي بحقيقة هذه الحرية في النهاية –لا بوصفها حلماً بل نضالاً– باعثاً على اختيار مسارٍ لعودةٍ مختلفة، هي أشبه بميلاد جديد من رحم الألم، تخلّت فيه البطلة عن حذاء السيد الذي اختزل وجودها في وجود التابع، وتسلّحت بدل ذلك بالكتابة التي أعادت للضحيّة صوتها المسلوب ومنحتها القدرة على تدوين سرديّة مضادة، جعلتها تتصالح مع ماضيها، من خلال تحرير المعنى من الاستقطاب الثنائي (السيد/ العبد، الضحية/ الجلاّد، المركز/ الهامش، الحضور/ الغياب).

كما أتاح هذا التحوّل للمتلقي اكتشاف الأبعاد المختلفة الكامنة وراء هذا المصير المأساوي؛ وذلك من خلال الوقوف على ما ينفتح عليه الاعتراف المتخيّل المنسوب إلى أم فلورنس (في نهاية الرواية) من دلالات، في مسعى لإضفاء المعنى على المواقف الملتبسة والمسالك المضلّلة التي انتهجتها الرواية، وإزالة ما اعتراها من لبس أدى إلى إساءة فهم؛ فغدت الرحمة المستترة الوجه الآخر للقسوة الظاهرة (سواء تعلّق الأمر بموقف الأم أو موقف الحدّاد) تأكيداً على نسبية الحقيقة وتعدّد أوجه مقاربتها؛ فلا وجود لخيرٍ أو شرٍ مطلقين، وهذا ما يضفي بعداً إنسانياً على مختلف التجارب والمواقف في الرواية.

خاتمة:

بناء على ما سبق، تتجلّى المرتكزات التي أسّست عليها توني موريسون مشروعها السردي الذي يسائل المنظومة الأدبية الأمريكية السائدة؛ ليثبت تحيزاتها، فقد اختارت الرد بالكتابة لإثبات رؤيتها الراميّة إلى تحرير الحضور الأفريقاني من النظرة السكونيّة التي اختزله فيها الكتّاب البيض، وذلك عبر توظيف وسائل اللغة ذاتها لإعادة بناء المخيال الأدبي، وقد أسهم ذلك في:

– التجرّد من الاستقطاب الثنائي للموضوع وفتح المجال لتأمّل أنماط مختلفة على صعيد العلاقة بين السود والبيض، فقد جنّب ذلك الرواية السقوط في إعادة تكريس الثنائية الضديّة التي يمثّلها الأبيض/ الأسود، من خلال تقديم نماذج بينيّة مثّلها كل من جاكوب فارك السيّد الأبيض المتعاطف مع العبيد، والحدّاد الذي تحرّر من نظام العبوديّة دون أن يسقط في مأزق معاداة البيض والرغبة في الثأر منهم.

– التحرّر من التصوّرات المثاليّة والقوالب الجاهزة عبر خلخلة اليقينيات وخلق الالتباس فضلاً عن تكريس نسبيّة المواقف والأحداث.

– التأكيد على أنّ الحرية قضيّة وعي بحقيقة النضال والمقاومة، لا مجرد حلم رومانسي يسمح بالانتقال السريع من عالم العنف والاضطهاد إلى عالم القيّم.

– تهجين السرد وتهشيم النسق الروائي، وذلك عبر استحضار محكيات الثقافة المحليّة للسود والهنود كالأمثولة الرمزية، إضافة إلى معارضة الملحمة والأسطورة والرومانس لتقويض مركزيّة الرؤية الغربية للعالم.

– تجاوز الهيمنة والوصاية التي يمارسها الروائي على عوالم النص وفاعليه، وذلك عبر تحرير صوت الشخصيّة ومنحها حق تقديم رؤيتها عن العالم، إضافة إلى إشراك المتلقي والمراهنة على فاعليته في بناء معاني النص.

هوامش:

[1] طوني موريسون: صورة الآخر في الخيال الأدبي، تر: محمد مشبال، (2018)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع (الأردن)، ص67.

[2] المرجع نفسه، ص30-31.

[3] المرجع نفسه، ص56.

[4] المرجع نفسه، ص57.

[5] لطفية الدليمي: فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة حوارات مختارة مع روائيات وروائيين، (2016)، دار المدى (بغداد)، ص209.

[6] المرجع نفسه، ص204-205.

[7] توني موريسون: رحمة، تر: باسيل أنطوان، (2012)، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر (بيروت)، ص7.

[8] الزاوي بغوره: الاعتراف من أجل مفهوم جديد للعدل دراسة في الفلسفة الاجتماعية، (2012)، دار الطليعة للطباعة والنشر (بيروت)، ص24.

[9] حنة أرِندت: في الثورة، تر: عطا عبد الوهاب، (2008)، المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، ص29.

[10] توني موريسون: رحمة، ص137.

[11] ينظر: أشيل مبيمبي: نقد العقل الزنجي، تر: ميلود طواهري (2018)، ابن النديم للنشر والتوزيع، (الجزائر)، دار الروافد الثقافية–ناشرون (لبنان)، ص107.

[12] لطفية الدليمي: فيزياء الرواية وموسيقى الفلسفة حوارات مختارة مع روائيات وروائيين، ص209.

[13] توني موريسون: رحمة، ص7.

[14] المصدر نفسه، ص25.

[15] ينظر: المصدر نفسه، ص76.

[16] المصدر نفسه، ص8.

[17] المصدر نفسه، ص55.

[18] المصدر نفسه، ص171.

[19] المصدر نفسه، ص108.

[20] المصدر نفسه، ص63.

[21] رينيه جيرار: العنف والمقدس، تر: سميرة ريشا، (2009)، المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، ص61.

[22] توني موريسون: رحمة، ص8.

[23] المصدر نفسه، ص8.

[24] المصدر نفسه، ص191.

[25] المصدر نفسه، ص8.

[26] المصدر نفسه، ص8.

[27] المصدر نفسه، ص139.

[28] ينظر: شانتال لابر وبياتريس سولير: قاموس الشعريّة، تر: لطفي السيد منصور، (2021)، دار الرافدين (بغداد)، ص227–228.

[29] طوني موريسون: صورة الآخر في الخيال الأدبي، ص88–89.

[30] رينيه جيرار: الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، تر: رضوان ظاظا، (2008)، المنظمة العربية للترجمة (بيروت).

[31] توني موريسون: رحمة، ص75.

[32] المصدر نفسه، ص56.

[33] المصدر نفسه، ص ن.

[34] المصدر نفسه، ص75.

[35] رينيه جيرار: الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ص64.

[36] توني موريسون: رحمة، ص164–165.

[37] رينيه جيرار: الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ص81.

[38] المرجع نفسه، ص143.

[39] فرانز فانون: بشرة سوداء أقنعة بيضاء، تعريب: خليل أحمد خليل، ، (2004)، دار الفارابي (لبنان)، منشورات آنيب ANEP (الجزائر)، ص65.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 429 - 443 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

خطاب الجسد وتمثيلات اللاوعي الأنثوي في رواية (نخب الأولى) للروائية ليلى عامر
مقاربة سوسيونفسية

Body Discourse and Female Unconscious Representations in Leila Amer's novel (Toast of the first one)
Socio's Psychological Approach

ربيحة حدور[1] / عدلان رويدي[2]*
Rabiha Haddour[1] / Adlene Rouidi [2]
مخبر اللغة وتحليل الخطاب.
جامعة محمد الصديق بن يحي-جيجل (الجزائر).
University of Mohamed Siddiq Ben Yahya-Jijel (Algeria)
Haddour.rabiha@univ-jijel.dz1 rouidiadlene@yahoo.fr2

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/03/19	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يسعى البحث إلى الحفر في الملفوظات النصية في رواية "نخب الأولى" للكشف عن الهيمنة الأنثوية اللاواعية التي لم تستطع الروائية التملص منها، واستظهار علاقة الجسد الأنثوي بالتمايز الجندري، وكيفية استثمار الروائية لخطاب الجسد في إرساء الخصوصية الأنثوية التي أبقت الرواية نسائية غير قادرة على طرح وعي نسوي عميق. تحاول هذه الدراسة الإجابة على الإشكالية المتمثلة في محاولة تبيّن حدود تأثير جندر الكاتبة على الخطاب السردي في الكتابة النسائية.

يهدف البحث إلى الوصول إلى كشف صيغ التمثيل اللاواعي للمضامين المختلفة المتعلقة بالجسد التي تكشف علاقة الكاتبة بالنص وفيه بالمجتمع وتجلي خطاب اللاوعي الجمعي الجندري في نصوصها والتي تساهم في الإبقاء على أنثوية النص النسائي دون وعي منها. تفيد هذه الدراسة في إمكانية استغلالها للبحث المعمق في خصوصية الرواية النسائية الجزائرية ومعرفة حدود تطورها الروائي.

الكلمات المفتاح: جندر، رسوم متحركة، تمييز، سلطة، ذكورية.

Abstract :

The research is aimed at digging of textual speeches in the novel "Toast of the first one" to reveal the unconscious female dominance that the novelist could not

* ربيحة حدور، Haddour.rabiha@univ-jijel.dz

avoid. The research seeks to show the relationship of the female body to gender differentiation and how the author invested in body discour, which introduced feminine particularity, kept the novel female, unable to generate deep feminist consciousness.

The aim of the research is to uncover the forms of unconscious representation of the various contents of the body that reveal the author's relationship with the text and society, and to reflect the speech of the collective unconscious in its texts, which contribute to the unconsciousness of the feminine text.The importance of this study lies in the fact that it can be used forin in depth research into the specificity of Algerian women's writing and the limits of its novel development.

Keywords: body, gender, love, female dominance, father.

تمهيد:

عمدت الرواية النسوية منذ ظهورها الأول على إبراز هواجس المرأة واستعادة صوتها المضمر وتقويض السلطة البطريركية مستعرضة مواضيع الهيمنة الذكورية، مقدمة كتابةً بالجسد تستعيد فيها الكاتبة حريتها عليه وصوتها المهمش، فتظهر من خلال الكتابة خصوصيات المرأة الأنثوية المتمثلة في الإنجاب والأمومة والوضع الاجتماعي المكرس لدونيتها بطرق سردية مختلفة، ممّا جعل طرح مسألة خصوصية هذا التوجه الأنثوي في الكتابة أمرا لابد منه في ظلّ التمايز الملاحظ فيها —حسب بعض النقاد– عن كتابات الرجل.

يبقى هذا الطرح نسبيا يحتاج إلى دراسات متكررة لإثبات خصوصية السرد النسوي من عدمها، في ظلّ وجود كتابات دوّنها الرجل واستطاع فيها التعبير بشكل لافت للنظر عن كينونة المرأة وألمها. أمام هذا التصور تسعى هذه الدراسة إلى إبراز أشكال الهيمنة الأنثوية اللاواعية (بغض النظر عن طرح قضايا الهيمنة الذكورية بشكل واع) التي شكلّت خصوصية هذه الرواية النسائية.

"**نخب الأولى**" للروائية "**ليلى عامر**" رواية بوليفينية حسب المفهوم الباختيني يتناوب فيها كلّ من "عمر" و"مريم" و"نبيلة" على الحكي. تستند الرواية على الذاكرة، وتتمثل معالم خطاب البوح والاعتراف. تقوم سرديا على بنية متشظية تمزج بين سرد المذكرات وأدب الرسائل، مستفيدة من تقنية التداعي الحرّ للأفكار الذي تتسرب عبره كثير من مكبوتات الروائية الكاشفة عن هيمنة أنثوية لاواعية، رغم إسناد الحكي المحوري لسارد أساسي هو: "عمر"، الذي فقد ذاكرته وزوجته وحبيبته.

1. التهميش السرديّ للصوت الذكوري:

أقصت الروائية الصوت الذكوري بشكلين: واعٍ، وغير واعٍ، ظهر النمط الواعي في تقديم الحكي على لسان ثلاث ساردات مؤنثات (نبيلة، مريم، سعاد) مقابل صوت سردي واحد يعود لشخصية (عمر)، إضافة إلى جعله ذاتا غير فاعلة لا تدافع عن نفسها، تختار الانزياح إلى طريق الخمر والفسوق، وهو تصوير يقدم الصورة الرجولية بشكل سلبي، الأمر لا يتوقف عند هذا الحدّ البسيط من التقسيم الحكائي لأدوار الحكي، بل يتعلق الأمر بالنمط اللاواعي الذي وقع فيه تأنيث الخطاب عند "عمر"، وجعل صوته يتماهى مع حكايات نبيلة، ورسائل مريم، واعترافات سعاد، باعتبار أنّ التأنيث "مرتبط بالخطاب اللغوي، وهو نسق ثقافي يصدر من الرجال مثلما أنّ التذكير نسق ثقافي آخر يصدر عن النساء مثلما يصدر عن الرجال"[1]. أي أنّ الروائية لم تستطع جعل الشخصيّة عمر مذكرة بالشكل الذي لا يكشف وجودها ككاتبة نسائية، وعليه يبدو سرد عمر شبيها بأسلوب سرد الأخريات مع اختلاف الأحداث، فقد تأنثت لغته واتَّسمت بالعاطفية[2].

يعدّ مظهر التأنيث الذي امتاز به خطاب الشخصية **"عمر"** تجسيدا لممارسة تغييبية للرجل بصورة غير واعية، يكرس للهيمنة الأنثوية دون طرح واضح ومباشر لقضايا الهيمنة الذكورية، كما هو الحال عند روائيات كثيرات (فضيلة الفاروق مثلا). أيّ أنّ الروائية لم تستطع التخلص من نسق الأنوثة وفرضته–بلا وعي –على "عمر".

تتجلى الهيمنة الأنثوية –أيضا– في تقديم تيمة " الموت" الذي لا يكون في الرواية مجرد موضوع بل محورا دلاليا رمزيا ، فموت "مريم" الحقيقي، لم يمنع تخليدها في مذكرات عمر، وعليه يتكرر حضورها السرديّ في مذكراته، في حين يعبّر موت زوجته عن تهميش ومعاقبة نفسية لعمر، تنتهي بإفقاده الذاكرة، وهكذا، فإنّ الروائية لا تتخلص من العنصر الأنثوي بقدر ما تبرزه، بينما يمثل الموت المجازي لعمر، فعلا سرديا، يحمل نسقا مضمرا، الرجل في هذه الرواية شخصية تفقد ما منحه المجتمع من امتيازات بفقدانه الذاكرة ليصبح في حاجة إلى الرعاية الأنثوية، وبالتالي، تصبح الأنثى في مرتبة أعلى من الذكر، وتنقلب الثنائية، ليصبح الرجل تابعا لها لا متبوعا له.

2. سيكولوجية الحب واستلاب الذات الذكورية:

شكّل الحب الرومانسي (ومصطلح الرومانسية هنا لا علاقة له بالمذهب الإبداعي الرومانسي ولا بصيغته المتداولة العاطفية، بل بالمفهوم النفسي الذي يعني حبّا "اندفاعيا" وغير عقلانيّ، وكثيرا ما يكون

غير حكيم وهو يزدري الواقع ويتغذى على الوهم ويكون عادة قصير العمر وينتهي بتحطيم قلب أحد المحبيْنِ[3]) في هذه الرواية موضوعا مهيمِنا ظاهريا، باعتباره العاطفة التي تخلق حياة مأساوية للشخصيات، فبسبب حبّ "عمر" لمريم غير السويّ والعصابي، انهار زواجه بنبيلة، وفي محاولة لنسيانه مريم بالخمر اغتصبت زوجته وابنته في غيابه. الحبّ في هذه الرواية يُساق بمعنى سلبي ويُعرض بشكل يحيل على ضعف النفس أمامه وافتضاح عقدها بوجوده.

إنّ الحب عند عمر يمثل حالة "الحب اللعبي (**lidos**) هو الحبّ غير الهادف الساعي لنيل المتعة الطارئة وينتهي بانتهاء اللعبة"[4]، يقول: **"تقربت منها كانت فرسا جامحا لا تلين ولا تتجاوب معي حاولت وحاولت، لم يكن هدفي سوء كنت أود أن أبقى أطول مدة إلى جانبها فقط"** [5]. يظهر ذلك الحبّ اللعبي في مطاردته الدائمة لمريم ومحاولته الظفر باهتمامها الذي انتهى بتركه لها. حالة الحب لدى السارد تزداد شبقا كلّما همّت مريم برفضه ليزداد تعلقا بها. تشكل العبارة التبريرية (لم يكن هدفي سوء كنت أود أن أبقى أطول مدة إلى جانبها فقط) ملفوظا لغويا يؤكد أكثر شعور "عمر" بالفراغ وإدراكه النفسي بأنّ ما يفعله خاطئ يجعل أغلبية كلامه في العمل الروائي عن مريم مبررا بتعليلات تظهر حسن نيّته تجاهها، دون أن يتوافق كلامه مع فعله. الذي يجعل حب عمر لمريم لدوسيا هو عدم ارتباطه بها وهروبه من هذه العاطفة إلى نساء أخريات، وارتباطه بنبيلة رغم عدم حبه لها.

السؤال الذي يجب طرحه هنا، وفقا لهذه الاضطرابات والسلوكيات غير المتزنة، هل كان "عمر" يحبّ "مريم" فعلا؟، يبدو أنّ إظهار عاطفة الحب عند عمر فعل سيكولوجيٌّ يغطي معاناته من حالة مازوشية تتلذذ بتعذيب نفسها وتستسيغ إشباع شعوره الذاتي في أن يكون محبوبا، وهذا ما يشي بشعور العدمية والفراغ النفسي لديه.

إنّ شخصية عمر متعطشة للحبّ لكنّها غير قادرة على بذل العطاء الكافي لإنجاح العلاقة، يقول عمر متسائلا عن سبب اهتمامها بمريم: **"أم أنا رجلٌ فقير أتصنع الرومانسية؟"**[6] قد تبدو الجملة الاستفهامية سؤالا بريئا ولكنّها الجملة السردية التي أخذ فيها الاعتراف مجرى التبرير، رغم أنّه بصدد البوح الذي لا رقابة عليه (حرية كتابة المذكرات) إلّا أنّ طاقة الأنا الأعلى تضبط سلوكه غير السوي ليشكلّ البوح، من خلال الخطاب مفردات تحمل محاولة نفسية لتبرير الخطأ وسوء المعاملة مع مريم يعني ذلك أنّ "المحتويات المكبوتة والمواد النفسية التي لم تبلغ القيمة والشدّة اللتان تسمحان لها بعبور عتبة الوعي"[7] المشكلة للاوعي. أي أنّ "عمر" يدرك نفسيا ضعفه ورغبته في مريم لتعترف بوجوده وتعزز ثقته بنفسه،

لكنّ ذلك لا يكفيه ليعترف بتصرفاته السلبية تجاه مريم ومطاردته النساء رغم عشقه لها. الإنسان السوي يعتذر فور ارتكاب الخطأ ويبادر بالإصلاح، بينما يبادر المخطئ بالتبرير "**إنَّ الحب موقف اتجاه الشخصية، يحدد علاقة شخص بالعالم ككلٍّ لا نحو موضوع واحد للحبّ فإذا أحب شخص شخصا آخر وحده وكان غير مكترث ببقية رفاقه فإنَّ حبّه ليس حبّا، بل هو تعلق تكافلي أو أنانية متسعة**".[8]

"عمر" شخصية –في منظور علم النفس–مستجدية للحب، تحمل منذ بدء الحكي نظرة مجندرة اجتماعيا، يقول عن مريم بدءا باعتبار مريم نسخة عن حواء مسؤولة عن الخطيئة في قوله: "**نفسها بحثت أربعين عاما عن رجل كأنّ خطيئتها وحقيقتها أيضا**"[9] **إلى** اعتبارها ملكية في قوله: "**إلى أن جاء ذلك اليوم الذي بدد كلّ شيء واستسلمت لحظي أجل ملكتها أخيرا**"[10] **وبحكم أن** "**كثير من التصورات التراكمية في النفس ترجع إلى أمور، أفكار غير واعية**".[11]

يصبح إدراج كلمة ملكتها من الفعل (ملك يملك) ملفوظا غير واع، تظهر فيه المرأة ملكية، تحقق لعمر نشوة الامتلاك لا نشوة الحب، أنّه سعيد بالتفرد بالمرأة التي رفضته لفترات طوال، لكنّه لا يرضى بإكمال فرحته، وهكذا يلاحظ أنّ "**الحاجة العصابية تفشل في إرضائنا حتى عندما نقوم بإرضائها**"[12]. وهنا تنتهي حالة البحث عن مسد للافتقار النفسي لتبدأ مرحلة تالية من المازوشية التي تندمج بالسادية، يستمتع فيها عمر بشكل غير واع بالابتعاد عن مريم وهروبه من حبها ويتلذذ بتعذيبها، هي وزوجته وكل المحيطين به بسبب حبه لمريم تدل على مازوشيته أقوال مثل: "**ما استطعت الابتعاد عنها**"[13] ويضيف "**كانت ذكرياتها تحاصرني**"[14] **أنّها** تعابير عن الخوف من الحبّ والآخر الأنثوي ومما يدل على ساديته قوله: "**أرغب الآن في أذية أحدهم**"[15] ، يضيف: "**تصرفت كالعادة بقسوة أردت أن أخبرها أنّ حياتي بدونها بخير جدا**"[16]. وعن نفسه يذكر: "**أقسو على جسدي أكثر فأذيقه كلّ الملذات التي تغلف سمومها قاتلة تبدو لي طريقة مثلى في حرق جسدي**"[17] **رويدا رويدا**".[18]

وفقا لكل هذا يصبح الحبّ عند عمر في علم النفس مقابلا لمصطلح "**الوحدة التكافلية**" وهو "الحب غير الناضج ويحدد له شكلين، الشكل السلبي للوحدة التكافلية، هو شكل الخضوع أو إذا استخدمنا مصطلحا سريريا قلنا: أنّه المازوخية فالشخص المازوخي يهرب من الشعور الذي لا يطاق للعزلة والانفصال بأن يجعل نفسه جزءا لا ينفصل عن شخص آخر ويوجهه ويرشده ويحميه. والشكل الإيجابي للاندماج التكافلي هو الهيمنة، أو إذا شئنا استخدام مصطلح سيكولوجي على المازوخية قلنا: السادية،

فالشخص السادي يريد أن يهرب من عزلته وشعوره بالانحصار بأن يجعل شخصا آخر جزءا لا ينفصل عنه".[19] وهو ما تظهره المقاطع السابقة الممثل بها عن مازوشية "عمر".

يتّصف عمر بالأنانية، وهي لا تتوافق مع حب الذات، بل إنّهما ضدّان بالفعل، فالشخص الأناني في أيّ علاقة عاطفية لا يحب نفسه كثيرا بل يحبّها بشكل قليل جدا، أنّه في الحقيقة يمقت نفسه، والشخص الأناني في الحبّ يفتقد الإعجاب والرعاية ممّا يخلق له حالة من القلق الذي يجعله يسعى إلى أن يستلب من الحياة الإشباعات التي يسدّ على نفسه الطريق لاجتيازها[20] دون وعي منه.

وهي الحالة التي مرّ فيها "عمر" فانتقل من السعي الأناني إلى كسب حب مريم لتحقيق رعاية نفسية لذاته التي حققت له إشباعا نفسيا، وبدل احتفاظه بذلك الإشباع يفر من حالة الخضوع لمريم. وهكذا يكون عمر فقد عنصر الانفعال النفسي، وما كان يغذي شغفه بمريم هو صعوبة الوصول إليها ورفضها له في علم النفس: **"إذا تلاشى الانفعال يتحول الحب الرومانسي إلى نمط حب آخر أو إلى جفاء"**[21]، وهو ما حصل في نهاية المطاف بتحول الحبّ إلى شفقة وعطف.

رغم علم مريم التام بمجون عمر وسعيه اتّجاه النساء لا تتوقف عن مراسلته، رغم قرارها بعدم عودتها إليه لم تتوقف عن مراسلته، فالحبّ هنا يشبع لديها حبها الذاتي للتعذيب الذي تتعرض له؛ لأنّها لم تتوقف عن مراسلته، مريم تقول: **"كم أكره النساء أكره اللواتي يرتمين في قلب هو ملك أخرى كرهت النساء وأكره نفسي وكرهت هذا الذي أسميته حبا"**[22] يصبح ما تشعر به مريم منتميا إلى خانة الحب الوجودي الذي يمثل **"طبيعة إيروسية واضحة فهو ديالكتيكي المضمون لا يعيش ولا ينمو ولا يتجدد ولا يخلق إلّافي القلق وعدم التحقق الكامل، وهو في صورته هذه امتداد للهاجس الوجودي: الوجود يعني أن أراقبه من الخارج قريبا أو بعيدا وإذا شاء أن يندمج بي فلا مانع بشرط أن لا أسلم ذاتي له فهو غريب عني مهما حصل"**[23] وهو ما فعلته مريم باستمرارها في حبها له رغم زواجها ومراقبتها له رغم ارتباطه بنبيله، لذلك تختم مريم موقفها اتجاه عمر باحتوائه بعد فقدانه الذاكرة لتظهر بهذا الفعل بحثها عن وجودها الذاتي المقرون بوجود عمر بجانبها دون أن تستسلم له في فترة كان محافظا على ذاكرته.

يُعدّ حب مريم سلبيا، أنّها لم تملك الرجل الذي زعمت حبه إلّا بعد أن فقد ذاكرته؛ أي أنّها لم تكن فاعلا قويا وشخصية ديناميكية لتتمكن من فرض وجودها على عمر منذ البدء، وإلزامه بالوفاء لحبها، بل اختارت الانسحاب، وتركه في حالته الماجنة لتتزوج به نبيلة، التي مثلت أكثر أنموذج المرأة المحبّة.

وفقا لكل ما ذكرناه، يمكن فهم سبب هروب عمر من الحب رغم ولعه بمريم ولجوئه إلى الخيانة، فالخيانة "**Infidelity**" في علم النفس تعني أنّ "الطرف الخادع يمنح مكانة عالية للطرف المخدوع"[24] تجعله يفضل أخذ وضع دوني في العلاقة والتلذذ بالمازوشية، إضافة إلى شعوره اللاواعي بالخوف من الأنثى وسيطرتها عليه، ويدعم استنتاجنا هذا إقصاء زوجته من حياته ومشاركته أدنى التفاصيل.

ينهزم هروب عمر من الحبّ أمام سلطة الحكي التي أعادته في نهاية السرد إلى حضن مريم التي احتوته، يظهر من هذا أنّ الحب احتواء لذات الآخر لكنّه يضمر نسق الهيمنة الأنثوية مجددا، لا مفرّ للرجل إلّا إلى حضن المرأة؛ أي أنّها ثنائية لا تفند أنّها تعيد خط الواقع إلى الحكي لتجعل الرجل بلا عقل تابعا للمرأة، حتى وان كانت دون أنوثة، وهو ما يعد حسب رأينا ممارسة تكرس لدونية المرأة خصوصا وأنّ كلّ الذوات الساردة (مريم، نبيلة، سعاد) يغيب عنهن فعل التمرد، راضخات للقدر، فنبيلة تسكت كامرأة مسكينة أمام اضطهاد وفسوق زوجها، ومريم تسكت عن حبها وتتزوج رجلا غير حبيبها فلا تواجه عمر مطالبة إياه باحترام علاقتهما، ولا تعارض سعاد تزويجها من مغتصبها.

3. التفكيك المطلق لصورة الأب البطريركية:

يحمل الأب في المخيال الشعبي والتصور الاجتماعي صورة مقدسة لأسباب ميثولوجية ودينية واجتماعية، إلّا أنّ الصورة الإيجابية المقدسة تنكسر في متن هذه الرواية، فيصبح الأب (عمر) مجرما ومهملا لعائلته وأنانيا، الرواية لا تخلق صورة سلبية للرجل الحبيب/ الزوج وحسب، بل صورة سلبية للأب أنّها عملية هدم سردية للمقدس وبناء المدنس تكشف عن رغبة نفسية غير واعية في إقصاء الرجل. تقول سعاد واصفة أباها: "**فلتسمع الأرض أنّني أتمنى الموت لوالدي؛ لأنّه وحش مقرف ومدمن وحش جرى خلف نزواته بأنواعها ليهرب منها تلك التي نعرف عنها سوى ماضيها**"[25] وتضيف: "**ليتك يا أبي أيها المجرم انتظرتنا في بيتنا الوحوش التهمت كلّ أحلامنا دمرتنا بعد أن عشنا حياة تعيسة وخلافاتك مع والدتي كانت الخاتمة إننا نفقد أغلى ما نملك وأفقد أنا روحي**"[26]. في هذه الأمثلة، تتفكك الصورة الاجتماعية التي يبنيها المجتمع للأب في هذه الرواية وتنهار معها أولى اللبنات الاجتماعية وهي الأسرة، وهذا يعبّر عن محاولة الروائية للربط بين التأثير السلبي للحب على الأسرة حين يستحوذ على اهتمام رب البيت، وما يمكن أن يخلقه الإهمال من ألم نفسي على الطفل يجعله لا يخرج من المرحلة الأوديبية بسلاسة.

4. خطاب الجسد (المبتور/ المغتصب) والتمييز الجندري:

لا يعدّ الجسد مجرد بنيّة تضمن الحفاظ على سلامة الأعضاء الداخلية البيولوجية، لقد أصبح الجسد اليوم محطّ دراسات كاملة لما يكشف عنه من أنساق اجتماعية وتاريخية ترتبط به وبالنظرة إليه. أمام تغير النظرة إلى الجسد وتزايد الاهتمام به، عمدت الكتابات الإبداعية إلى إظهار الجسد في علاقته بالمجتمع، واهتمت الكاتبات بوجه أخصّ بذلك لتميّز الجسد الأنثوي عن الذكوري تاريخيا واجتماعيا وثقافيا وارتباطه بالمكانة الدونية للمرأة. وهو ما يتبيّن في رواية "نخب الأولى".

4-1/ الجسد المبتور:

قدمت الرواية صورة حزينة عن الجسد وبدل عرض الجسد الأنثوي أو استثمار أنوثته وخصائصه بنوع من الإقصاء، لكنّ هذا الإقصاء الظاهر نوع من الحضور المضمر المؤكد عليه، الجسد وإن غيّبت ملامح أنوثته يجب أن يحضر سرديا. تقول الساردة مريم: **"بدوت بشكلي الجديد كالمهرجة غابت عني الأنوثة...أرى الشفقة في أعينهم حتى وأنني قد غطيت شعري"**[27] إنّ نظرة مريم إلى جسدها نظرة متأصلة في لا وعيها جندريا، أنّها حزينة لفقدان شعرها، والشعر هنا فارق مجندر يميز جندر المرأة عن الرجل لكنّه –أيضا–يؤكد على تقويض مساحة الجمال. إنّ غياب الشعر يعد غيابا لمعيار رئيس للأنوثة حتى وإن كان مردّ غيابه هو العلاج الكيماوي لمرض السرطان.

يضاف إلى غياب الشعر – كملمح أنثوي – تأثر الجسد باستئصال الثديين، تقول مريم: **"ماتت داخلك الأنثى ها أنت تسيرين روحا بجسد معطوب"**[28]. إنّ اعتبار الجسد معطوبا وإصرار مريم على فقدانها قيمتها أمام من حولها يشير إلى أنّ الأنوثة معيار اجتماعي له علاقة بالجسد، حتى منظور المرأة لنفسها يتعلق بجسدها ممّا يعني أنّها تؤمن أنّ الفروق بينها والرجل لا تكمن في روح الأنثى وكينونتها بقدر ما تتجسد في المعالم الخارجية التي يقبلها المجتمع للجسد الأنثوي ويفرضها عليه، ومنها وجود ثديين مكتنزين وجسد ممشوق وأرداف مثيرة هذا يعني أنَّ الأنوثة لم تكن ثابتة في حدّ ذاتها كمعايير مقدمة اجتماعيا، فالأنوثة درجات أيضا، لكنّ "مريم" لا تنفصل عن الترسبات الاجتماعية اللاواعية، يسكنها وعي جمعي يقر بأنّها منعدمة الفائدة ما دامت بلا جسد كامل. يدل على رأينا هذا قول "مريم": **"قبل ذلك وحين بدأ يظهر ان كنت أحاول إخفاءهما بقطعة قماش تحت ملابسي كانا مصدرين لخجلي بدت الأمور محرجة جدا وهما يتكوران كتفاحتين ناضجتين"**[29].إنّ الشخصية لم تنفلت في أيّ مرحلة من عمرها من الصبغة الاجتماعية للعلاقة بين الجسد والأنوثة، فقد كانت تشعر بالخجل من معالم الأنوثة رغم أنّها معطى بيولوجي لا حيلة لها في وجودها؛ أي أنّها في مراهقتها قد شقت طريقا غير سوي في

التصالح مع جسدها وترسب في لاوعيها شعور بالعار؛ لأنّها تحمل جسدا أنثويا يعد مصدر شهوة وإغراء وخطر على المجتمع الذكوري بما فرضته الرؤية الاجتماعية للجسد الأنثوي، وهكذا نجد أنّ "خطاب اللاوعي يتكلم من خلال الوعي"[30].

إنّ الأنوثة مرتبطة بالجسد الأنثوي في جزئيات محددة تتعلق بمدى قدرة تلك المرأة على الإنجاب والإرضاع وإمتاع عين الذكر الذي يشاهدها، وتقل الأنوثة اجتماعيا بغياب هذه العناصر، لذلك كان من الصعب على مريم استئصال الثدي؛ لأنّه رمز الجمال في الوعي الجمعي، ورمز التغذية والإرضاع. تعبر مريم عن الأفكار السابقة في هذه الأمثلة السردية: **"كيف تبادر إليها أن تستأصل هذا الثدي اللصيق بروحي قبل جسدي، أراه أنوثتي جمالي الذي لم يفتر يوما ولم يذو قبل هذا المرض اللعين"**[31] **"هو نبع الأمومة، نبع الحب، نبع الأنوثة التي بدونه لا تضيء وتفقد جاذبيتها"**[32]، **"لن تستطيع أبدا معرفة هذا الشعور كيف تعرف وهي بثديين بارزين مكتنزين أنوثة"**[33]؛ أي أنّ هذا الجسد محصور حتى في اللاوعي عند مريم بوظيفته الإنجابية والاجتماعية. وهكذا يعدّ الثدي معيارا آخر للجمال، تعي مريم أنّ الأنوثة لا تقف عند حدود وجود ثدي، فالأمر يتعدى ذلك اجتماعيا إلى معايير أكثر تدقيقا «يحددها المجتمع والثقافة لكل من النساء والرجال على أساس قيم وضوابط وتصورات المجتمع لكل من الرجل والمرأة»[34] تشترط فيها القاعدة الجمالية الثدي مكتنزا. لذلك يمكن اعتبار ورود ألفاظ (ثديين بارزين مكتنزين، أراه أنوثتي، جمالي، نبع الأنوثة). من الملفوظات المترسبة في اللاوعي الجمعي التي تتسرب عبر السرد. والذي يحيل على تجذر نسق النظام الذكوري حتى في اللاوعي النسائي. هذا المفهوم الذكوري القضيبي الذي يعتبر الأنوثة كما تصرّ "لوس إيريجاراى" نقصا دائما وعيبا في المرأة بغياب ميزة القضيب عند الرجل[35]، وهو مفهوم اجتماعي بحت يلغي من خلال طرحه بهذا الشكل أية إمكانية؛ لأن تكون الأنوثة جوهر المرأة لا مظهرها.

لا يعود هذا الربط الملح بين الأنوثة والجسد إلى المجتمع وحسب، فقد يعود كذلك إلى نظرة الذات إلى نفسها، وهي النظرة التي تشكلّت عبر تأثيرات الآخر عليها، لقد عاشت مريم فترة نفسية تميزت بالإغراء الجسدي، فصارت تسير **"كملكة جمال تحمل أسطورتين من الأناقة"**[36] فكانت محط نظر وإعجاب الرجال، هذا الاعتراف من الآخر هو حالة نفسية تحقق لها سدّا للافتقار النفسي المضمر للمميزات الذكورية التي منحها المجتمع للرجل، تحاول مريم تبرير ذلك بأنّها لا تبحث عمن يقدس جسدها ويشتهيه بقدر ما تبحث عمن يوفر لها الحنان، تقول: **"وحيدة أنا محاطة بعيون تشتهيني تشتهي ما**

تحمله الأنثى من دهشة وعطور...لا أريد إلّا قلبا واحدا حنونا كيد الله"[37] هذا المقطع يكشف خفيا صراعها النفسي، أنّها لم تخف من فقدان جزء من جسدها بقدر ما أصابها من رعب لفقدان الإعجاب ومرحلة النشوة النفسية التي امتلكتها لفترة معينة، وهو التأثير القوي السلبي للتمييز الاجتماعي المعياري.

الجسد هو نقطة الالتقاء بالآخر، إنّ غياب ملامحه في بعض الوقائع يصعب عملية بناء الوعي الجديد بكون الجسد ليس العنصر الوحيد في تحديد الأنوثة والذكورة **"ها هي أحلي منطقة في جسدي تحصد بآلة حادة أو مشرط لمَّاع اعتنى به طبيب مهووس بالنظافة صحوت بلاهما كانا جمالي وثقتي بنفسي لكم أشعر بالفخر حين أضم إحدى البنتين أو والدتي وهما يغلفان صدري بحنو"**[38]. لقد أبرزت الساردة شعور **الفخر** بحضن نفس العنصر المثيل (الأمّ / البنت) دون أن تذكر الزوج مثلا الذي أقصته تماما من التفاعل، ولم تذكره إلّا كشخصية عابرة، رغم أنّ التأثير الأقوى لفقدان الثدي يتجلى أكثر بحضن الآخر الذكر؛ لأنّه أكثر انتباها واهتماما بأنوثة الزوجة.

يكشف هذا الميل إلى الأنثى الخوف الذي تعيشه الشخصية من الآخر الرجل ويظهر أكثر ارتباط هذا الصراع النفسي بالأمومة، التي عاشتها كطرف مفعول مع والدتها، وطرف فاعل مع بنتيها، أنّه الشعور بالنقص من عنصر يحدد به المجتمع فعالية المرأة وأنوثتها الكاملة (الإنجاب والإرضاع) ؛ أي: تحقيق الشبع النفسي للوليد الذي لم يعد يتأتى لمريم بعد فقدانها " ثدييها" ومرضها الخطير.

هذا الجسد المشوه والمبتور، أبان عن عدم ثقة مريم بنفسها منذ سن المراهقة، وضعف اعترافها بذاتها تقول: **"لنر من يحمل لي حبا لروحي ومن كان معجبا بشكل مريم الخارجي"**[39]؛ أي أنّها لا تزال تبحث أيضا عن القبول من الآخر، ولذلك تسبب زواجها من بدون ثدييها قلقا نفسيا كبيرا لها فتساءلت: **"أيعقل أن تتزوج من شبه رجل شبه جسد شبه روح"**[40] وبررت في موقف تعريها أمام زوجها خوفها من جسدها المبتور قائلة: **"نامت الفتاتان وأنا ارتديت لباس نوم جديد كامرأة معتوهة بجسد معاق تلمست مكانهما لا ثديين يزينان ليلة دخلتك على حبيب العمر"**[41] **وتضيف: "مرة أخرى حين كنت أحممك وطلبت مني أن نتعرى معا تحت المياه الدافئة أردت أن تمسد جسدي رفضت خوفا عليك من الصدمة"**[42]. بررت الساردة خوفها من اظهار جسدها لعمر بقلقها عليه بينما لم يكن سوى ذلك خوفٍ على نفسها من رد فعل يكسرها أكثر، أنّه التعليل الذي يحمل تبطينا لانهيار الشعور بالذات المثالية.

إذا كانت أنوثة المرأة بالنسبة للمجتمع الذكوري محصورة في جسدها فإنّ زينة الرجل في عقله الذي إذا فقده لن يكون غير ذكر ضائع، تطرح الساردة إذن ثنائية الجسد/ العقل موازاة مع ثنائية المرأة / الرجل، لا لتظهر عدم ثبات هذه الثنائيتين اجتماعيا بل لتكرسهما من خلال صوت مريم، لتصبح هذه الشخصية الساردة مجرد فاعل حكائي لا ذاتً نواةً تفعل إشكاليات الأنثى وخطورة الربط التام بين الجسد والأنوثة أو العقل والذكورة.

يمكننا من جهة تأويلية أخرى أن نعتبر سحب هذه الميزة التي وسم بها الرجل اجتماعيا وتميز بها جندريا، مؤشرا على الهيمنة الأنثوية اللاواعية، ليكون الظاهر فعل تكريس للتمييز الاجتماعي والمضمر هو رغبة لاواعية في الإقصاء وتهميش الذكر.

4-2/ الجسد المغتصب:

لا اختلاف يقع في أنّ الاغتصاب فعل عنيف يكسر الذات المغتصبَة نفسيا، ويتسبب في إقصاءها من التفاعل الاجتماعي بشكل مباشر أو غير مباشرٍ، وهو في الوقت نفسه إحدى الظواهر التي تكشف عن التمييز الجندري وتعري حقيقة المجتمع الذكورية البطريركية حين يعمد إلى معاملة الضحية بقسوة.

إنّ الاغتصاب في هذه الرواية يأتي نتيجة غياب الأب والزوج عمر عن البيت لانشغاله بشرب الخمر والسهر مع النساء. تصف سعاد الوضع بعد حادثة الاغتصاب قائلة: **"تقتل أمي بعد اغتصابها أمامنا وأطرح أرضا أمامها لينتهك ذلك الوحش طفولتي"**[43] وتضيف: **"ألم ما بعده ألم أن تفقد الفتاة الصغيرة شرفها برائحة الموت، الخمر، الصراخ والعويل، القدر يجعلك تدفع ثمن أخطاء الكبار، في ليلة مشؤومة، موت هناك وذبح بسكين حاد هنا، تمزق رحمي وصار كتلا من الدم والسوائل المنوية القذرة لوحش لم يع ما فعله إلّا بعد انقضاء تلك الليلة. القانون. هل أنصفنا القانون لم ينصفنا أحد".**[44]

تصبح سعاد في هذه الحالة موصومة اجتماعيا و"يواجه من يحمل وصمة عار (صفات يعتبرها المجتمع مخزية) مشاكل في التفاعل الاجتماعي مع "العاديين" قد تترتب عليها نتائج مدمرة للهوية الذاتية إذا حاول الموصوم بالعار أن يصبح عاديا، فإنَّه يخاطر باكتشاف تعارض خاص بين الهويّة الاجتماعية الافتراضية والهوية الاجتماعية الواقعية، قد يؤدي إلى إفساد هويته الاجتماعية وعزله عن المجتمع بحيث يصبح وحيدا بوصفه شخصا مُدانا يواجه عالما يرعب عنه"[45]، وعليه، فإنّ محاولة سعاد لتبدو شخصا عاديا (أنثى

كاملة) يقابل بالرفض الاجتماعي؛ لأنّها تفقد إحدى العناصر التي لا يتساهل المجتمع فيها (البكارة/ الشرف).

إنَّ هذا الخوف من فقدان البكارة المرتبطة في المفهوم الذكوري بالشرف يكشف أيضا عن خوف من بقاء المرأة دون رجل يصونها ولكنه يعكس أيضا مدى ذكورية الرجال حين يتعلق الأمر بالشرف؛ أي أن الرجال لا يقبلون جماع امرأة فقدت غشاء بكارتها دون أن تكون لهم الحظوة في تجربة الأمر، لذلك تستبعد المرأة المغتصبة والأرملة والمطلقة من دوائر الاهتمام إلّا بنسبة قليلة ونادرة.

في هذا السياق، تقرر خالة إيجاد حلّ والذي كان تزويج ابنة عمر لمغتصبها قائلة: "**لا لا أنا أقترح تزويجها من ذلك النذل وهكذا تصحح الأمور تحتفظ بالطفل وتكون متزوجة أفضل. دام صمت هائل أنذر بموافقة جميع الأطراف على اقتراح خالتي وقع ذلك علي كصدمة كهربائية**"[46] وتمّ الأمر بسرعة فزوجت إلى السكير المغتصب، وفي وصف مشهدها كعروس تذكر: "**مرمية هنا كخردة وسط القذارة فوضى وعيون ترمقني باحتقار كأنّ تلك المرأة وحش يتأهب لافتراسي... أنا لست عدوة لك أنا ضحية مثلك ضحية تفكير المجتمع الظالم**".[47]

يتعامل المجتمع العربي عموما والجزائري على وجه التخصيص بشكل لا يعاقب فيه الجاني بشكل واضح، تتستر عائلة الضحية (سعاد) عن الواقعة كما لو أنّها من فعلتها بإرادتها، ويسمح القانون بخروج الجاني بكفالة رغم موت الأمّ في الحادثة، وعن نظرة المجتمع للمرأة المغتصبَة تقول سعاد: "**بعضهم ينظر إليَّ كفتاة منحوسة تسببت في مقتل والدتها وتشرد عائلتها وكأنني أنا من ثملت وفعلت ما فعلت**"[48] وتضيف: "**وهكذا صار عام قتل والدتي واغتصابي تاريخا لمدينتنا التي تنسى كلّ شيء إلّا الفضائح**"[49]، وتضيف قائلة: "**ما أسهل التجمهر حول الفضيحة.**"[50]

إنّ اعتبار الشخصية سعاد ما حصل لها فضيحة، والتصريح بهذه اللفظة انعكاس للتمييز الجندري بين الرجل والمرأة اجتماعيا المتأصل في بنية اللاوعي. ويظهر سلوكيا في هذه المقاطع السردية حين تمّ تسريح المغتصِب بكفالة، فالرجل المغتصب يعاقب لكنّ المرأة تحمل ثقل النظرات المريبة والتأويلات الخاطئة التي تصل حدّ اتهامها بشرفها. وأمام هذا الوضع يختار أخوال سعاد التشاور لإيجاد حلّ. تقول: "**يتشاورون الآن ماذا سيفعلون بي؟ مغتصبي سيخرج بعد أيام بكفالة ولا أحد سيداري هذه الفضيحة سواه. أخوالي كأنَّهم أمام قنبلة دقيقة المعالم ستنفجر في أيِّ لحظة**".[51]

إنّ تصرف الخالة (شخصية سردية) يكرس للمعايير النمطية الجندرية دون مراعاة لكينونة الأنثى المغتصبة أنّه يسير وفق ما يمليه المجتمع بغض النظر عما إذا كانت الفتاة ضحية أو جانية ويتم تكريسه من المرأة نفسها (هو ما جسده اقتراح الخالة) وهو بذلك ينتج نظاما ذكوريا بشكل تواتري تلقائي تكون المرأة مساهمة في إعادة إنتاجه. يصبح الاغتصاب هنا فضيحة للمرأة رغم أنَّ الجاني رجل ولا تتم معاقبته بالشكل الكافي إلّا بإلزامه الاعتراف بالولد.

خاتمة:

من خلال الدراسة السابقة يمكن استنتاج ما يلي:

- لم تتمكن الرواية النسائية المعاصرة (من خلال المدونة المدروسة) من التحرر التام من الصور النمطية الاجتماعية الخاطئة حول الأنوثة والجسد، فحملت الرواية صيغ تعبير مجندرة وملفوظات تكرس لدونية المرأة بدل تخليصها من ذلك الوضع.
- كشف النصّ عن غياب اطلاع للكاتبة على وضع المرأة التاريخي وتطوره وتمظهرات تهميشها في الخطاب اللغوي وما أفادته في التنبيه إلى الخطابات التمييزية التي يجب إلغاؤها في المتون الأدبية، فأوردت مفردات وملفوظات دون وعي بدلالاتها المترسبة اجتماعيا كما غاب عن الرواية، رغم ما حملته من مشاهد توضح قساوة المجتمع على المرأة (حالة الاغتصاب) إلّا أنّ العمل لا يخرج عن نطاق الوصف والملاحظة ونقل صور حقيقة للواقع ولتأثير الحبّ السلبي على الرجل نفسيا، وما يخلقه من تشتت.
- إنّ هذه الرواية لم تنتقل من مرحلة الكتابة النسائية إلى مرحلة الكتابة بوعي نسوي تحرري الواعية بحساسية الوضع الأنثوي، وهكذا تضاف هذه الرواية إلى الكتابات النسائية الجزائرية التي تهمش الرجل سردا، وتصيّره كائنا سلبيا، وإن كانت الرواية تهمشه بصورة لا واعية أكثر ممّا هي واعية.
- تمثل الرواية –هنا –صوتا أنثويا حزينا يجسد ويصور معاناة المرأة في مواضع مختلفة (زوجة، حبيبة، ابنة) بصورة سوداوية لا تمثل صوتا ثوريا نسويا تحرريا، ورغم وجود هذه الهيمنة اللاواعية التي استنطقناها إلاّ أنّ عدم وجود الصوت التحرري المتمرد غير الخاضع يضمر في النهاية هيمنة ذكورية سلبية. يمكن القول –إذن–إنّ الخصوصية التي تضيفها هذه الرواية للخطاب النسائي تندرج ضمن الإطار التيماتي والأسلوبي بما يكمّل بقية الروايات الأنثوية النسائية.

هوامش:

[1]- عبد الله الغذامي، الشعر إذا لم يكن خطابا في التأنيث، (1999)، بحث ضمن كتاب، الكتابة والمتخيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص: 53.

[2]- الرواية، ص: 93.

[3]- ينظر: مها سليمان يونس، سيكولوجية الحب بين الفلسفة وعلم النفس والطب النفسي، العراق، ع20، مجلة بصائر نفسية، 2018، ص: 70.

[4]- المرجع نفسه، ص: 68.

[5]- ليلى عامر، نخب الأولى، (2020)، دار خيال، ط1، برج بوعريريج، الجزائر، ص: 17.

[6]- الرواية، ص: 28.

[7]- ك.غ.يونغ، جدلية الأنا واللاوعي، (1997)، تر: نبيل محسن، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ص: 11.

[8]- فارس كمال نظمي، الحب الرومانسي بين الفلسفة وعلم النفس،(2007)، دار تاراس للطباعة والنشر، ط1، العراق، ص: 80.

[9]- الرواية، ص: 22.

[10]- الرواية، ص: 18.

[11]- عادل سعيد آل عوض، إيقاظ الوعي ليس ما تراه بل ما تريد أن تراه، (2001)، فهرسة مكتبة الملك، ط1، الرياض، ص: 17.

[12]- كمال نظمي، الحب الرومانسي بين الفلسفة وعلم النفس، ص: 108.

[13]- الرواية، ص: 17.

[14]- الرواية، ص: 18.

[15]- الرواية، ص: 23

[16]- الرواية، ص: 24.

[17]- الرواية، ص: 24.

[18]- الرواية، ص: 23.

[19]- الحب الرومانسي بين الفلسفة وعلم النفس، المرجع السابق، ص: 97

[20]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 100.

[21]- المرجع السابق، ص: 70.

[22]- الرواية، ص: 24.

[23] فارس كمال نظمي، الحب الرومانسي بين الفلسفة وعلم النفس، ص: 74.

[24]- المرجع السابق، ص: 118

[25]- الرواية، ص: 120.

[26]- الرواية، ص: 117.

[27]- الرواية، ص: 75.

[28]- الرواية، ص: 81.

[29]- الرواية، ص: 80

[30]- ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، (1990)، تر: جورج أبو ص: الح وآخرون، مركز الإنماء القومي، (بيروت، لبنان)، ص: 304.

[31]- الرواية، ص: 75.

[32]– الرواية، ص: 76.

[33]– الرواية، ص: 76.

[34]– مسرد ومفاهيم ومصطلحات النوع الاجتماعي، (2006)، منشورات المبادرة الفلسطينية لتعميق الحوار العالمي والديمقراطية "مفتاح" (رام الله فلسطين)، ط1، ص: 10.

[35]– ينظر: بام موريس، النسويّة والأدب، ص: 204.

[36]–الرواية، ص: 81.

[37]– الرواية، ص: 77.

[38]– الرواية، ص: 80.

[39]– الرواية، ص: 81.

[40]– الرواية، ص: 113

[41] – الرواية، ص: 111

[42] – الرواية، ص: 143

[43]– الرواية، ص: 117

[44]الرواية، ص: 121.

[45]–كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، (2009)، تر: منى البحر ونجيب الحصادي، ط1، دار العين للنشر، القاهرة، ص122.

[46] الرواية، ص: 132–133

[47]– الرواية، ص: 133.

[48]الرواية، ص: 121.

[49]الرواية، ص: 122.

[50] الرواية، ص: 123

[51] الرواية، ص: 132

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 444 - 460 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

خطوات البحث في الدراسات اللّغوية العربيّة بين الأصالة والمعاصرة

Research Steps in Arabic Language Studies Between Authenticity and Contemporary

عائشة وقاد[1] * / علي منصوري[2]

Aicha Ouggad[1] / Ali Mansouri[2]

مخبر اللّغة العربيّة وآدابها.

جامعة علي لونيسي البليدة 2 (الجزائر)

University Ali Lounici Blida2 (Algeria)

aichaouggad2020@gmail.com[1] / alimansouri478@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/25	تاريخ القبول: 2022/03/25	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

للبحث اللّغوي أسس وثوابت ينطلق منها في تقصّي المعرفة، والكشف عن الحقائق، هذه الأسس والثوابت هي عبارة عن خطوات يسير عليها الباحث أثناء مراحل تقصّيه للحقائق، تُمثّل له مُرْتكزات تُدعّم البناء الّذي يريد خوض غماره، لكنّ ما يُعيق عمليّة البحث اليوم هو الجهل بخطوات البحث اللّغويّ لدى بعض الطّلبة، وتجاهل لأصوله في التّراث العربي، مع قِصَر بُعد النّظر لدى البعض الآخر، إذ يعتقد مُعظَم الطّلبة أنّ خطوات البحث تقتصر على طرق توثيق المادّة العلميّة، وكيفيّة تجنّب السّرقات العلميّة، ومعرفة بعض مبادئ الرّقن.

وبناءً على هذا جاءت هذه الورقة البحثيّة لتوضيح أسباب ودوافع البحث اللّغوي، وكيف أثبت البحث اللّغوي أصالته في التّراث العربي، من خلال مراحل صياغته، مع بيان الفروقات التي تميّز الخطوات المتّبعة في البحث الأكاديمي المعاصر عن البحث في التّراث اللغوي.

الكلمات المفتاحيّة: بحث، لغة، أصالة، تراث، معاصرة.

Abstract :

Linguage research has its foundations and constants proceeds in the search for knowledge, and the disclosure of a truths, these foundations and constants are steps that the researcher walks through during the stages of his investigation of the facts, he's got the foundations that support the building that he wants to go through, but

* عائشة وقاد: aichaouggad2020@gmail.com

the research process is hampered by ignorance of language research steps of some students, and ignored his origins in arab heritage, with short sightedness for some others, as most students believe that research steps are limited to methods of documenting science, How to avoid scientific thefts, and to know some of the principles of slavery.

Accordingly, this research paper was to clarify the reasons and motives of linguistic research, and how linguistic research has proven its authenticity in the Arab heritage, through the stages of its formulation, while explaining the differences that characterize the steps taken in contemporary academic research.

Keywords: research, linguage, originality, heritage, contemporary.

المقدمة:

تعدّ مناهج البحث الرّكن الأساسي الّذي يستند إليه الباحثون أثناء مسارهم العلمي في الكشف عن الحقائق العلميّة المرتبطة باللّغات، إذ هي في جوهرها تقييد للباحث، وإلزام له بنظام معيّن يسير عليه، ليَحْسُنَ بناء وتنظيم وتنسيق المعارف التي تندرج ضمن قالب البحوث الأكاديمية، غيرَ أنّ هذا الإلزام والتقييد يفيد الباحث في تحديد معالم دراسته، ويحول دون الخروج عن الأبعاد المعرفيّة والمنهجيّة المرسومة له، كما يساهم في خوصصة مجال البحث وتوضيح النهج الّذي يجب على الباحث أن يسلكه دون غيره، مما يقلّص من فوضى وعشوائية الانتقاء للمعارف، ويسهّل سبل الوصول إلى الأهداف المنشودة.

ولذا كانت معرفة تاريخ خطوات البحث في اللّغة واجبة على كلّ باحث يدرس موضوعات اللّغة وما يتّصل بها، باعتبار أنّ قراءة الوثائق التّاريخيّة المتعلّقة بعلم المناهج هي موروث لغوي يعبّر عن الهويّة اللّغويّة للأمم، وانعكاس حضاري للعلوم، وبناء منطقي للخيوط المفهوميّة التي تربط العلوم الحديثة بسياقها التاريخي الأوسع، ذلك لأنّ العلم في أصله عبارة عن خطّ مستقيم من التّفكير العقلي، الّذي يمثّل حلقات متسلسلة متّصلة بما قبلها وبما بعدها، وبما سيكون في المستقبل، مما يقودنا إلى استيعاب التّراث اللّغوي للأمم السّابقة، ومعرفة أصوله التي تُحْدِث تمايزا بين ما أنتجته هي وما أضافه العلم الحديث عن سابقه.

وتبعا لهذا فإنّ العلوم تتطور بفعل القراءة للتراكمات المعرفيّة السابّقة في موضوع ما، مما يسمح بتمحيصه وتحليل محتواه، ونقده، واستكمال نواقصه، سواء في الجانب المعرفي المحض، أو في جانبه المنهجي وطريقة تناوله، وعلى هذا الأساس كان من أولويات مناهج البحث في اللّغة تحديد أهمّ المراحل والخطوات الأولى، التي يجب أن يمرّ بها الباحث في تقصّي المعارف، وإقامة البحوث والرّسائل الأكاديميّة داخل المؤسسات الجامعيّة، وفق ما يتناسب والمعايير العالميّة لمنهجيّة البحث في اللّغة.

وتماشيا مع ما تمّ ذكره أردنا أن ننحو بهذا البحث في اتّجاه تعريفي تأصيلي لأهمّ خطوات البحث اللّغوي في التراث العربيّ ومقارنته مع المراحل البحثية المعاصرة، حتّى يستفيد الباحث منها، ويقيم خطوات ثابتة في اختيار موضوعات علميّة أساسها المزج الثقافي المنهجي بين الركائز التراثيّة العربيّة الأصيلة، وبين الأسس الغربيّة الدّخيلة، ليُمحّص ويزن برجاحة عقله أهمّ الخطوات التي يجب أن يتّبعها حسب متطلبات بحثه، ولذا تمثّلت إشكاليّة البحث في تساؤل عامٍّ مفاده :

– ما مدى صحّة وجود خطوات بحثيّة أصيلة في التّراث اللّغوي؟ وهل لهذه الخطوات صلة بمنهجيّة البحث اللغوي حديثا؟

– ما هي أهم الفروق التي تميّز خطوات البحث بين المنهجيّة المعاصرة وأساليب البحث التّراثيّة؟

وبالنّسبة للمنهج المعتمد في دراستنا هو المنهج الوصفي التحليلي الذي يتماشى مع متطلبات البحث بشكل أساسي، مع الأخذ بالمنهج التاريخي في تتبّع تطوّر خطوات البحث اللّغوي في علوم اللّغة العربيّة بين الأصالة والمعاصرة.

وتكمن أهميّة هذه الدّراسة في بيان أصالة الخطوات المنهجيّة الموجودة في التّراث العربي وأثرها في بناء منهجية معاصرة للبحوث الأكاديميّة، مع بيان الفروق الموجودة بين الخطوات التراثيّة الأصيلة والخطوات المنهجيّة المعاصرة في البحوث الأكاديمية.

أولا – تأصيل خطوات البحث اللّغوي في الدّراسات اللّغويّة العربيّة لدى المتقدّمين:

يظنّ الكثير من الباحثين المبتدئين أنّ الدّرس اللّغوي العربيّ القديم لم يكن له منهج خاصّ به في إقامة البحوث اللّغويّة، وأنّ سيره كان عشوائيا بدأ مع فشوّ اللّحن لأسباب دينيّة محضة، غير أنّ الحقيقة التي يجهلها هؤلاء أنّ للدّرس العربي منهجيّة ندركها من خلال اطّلاعنا على الموروث اللّغوي، ونلمسها في مضامين كتاباتهم وكيفيّة إخراجهم لها، وكثيرا ما نجد أنّ الكتب والمؤلفات المعجميّة تذكر خطوات لجمع المادّة العلميّة، وترتيب مداخلها وأبوابها من خلال مقدّمات كتبهم، وتسرد في بعضها الآخر تفاصيل

معاناتهم وتكبّدهم للمشاق، وكيف كان السّبيل للتّوصل إلى فكرة جديدة أثارت اهتماماتهم، حتّى صارت مجالا علميا موسعا.

ولذا كان حريّا بنا التّطرّق إلى خطوات البحث في الدّراسات اللّغويّة العربيّة الأصيلة، وبيان أهمّيتها في صياغة بعض الخطوات الأساسيّة التي لا تزال إلى يومنا هذا راسخة، وذات أبعاد ومضامين تحيينيّه لا تموت بمجرّد قدمها، وسنورد أمثلة على ذلك بإذن الله.

1 – طرق تحديد موضوعات البحث عند المتقدمين:

بادئ ذي بدء لا بدّ لنا أن نطرح تساؤلا حول قضيّة اختيار الموضوعات البحثيّة وتحديدها في التّراث العربي، فهل قامت الدّراسات العربيّة التراثيّة على انتقاء الموضوعات البحثيّة وتحديدها وفق ميول الدّارسين، أم أنّ هناك أسبابا فرضها الواقع اللّغوي عليهم لدراسة مواضيع دون أخرى؟

– مواضيع فرضها الواقع اللّغويّ:

مما لا شكّ فيه أنّ الموضوعات البحثيّة في الدّراسات اللّغويّة القديمة في بداية نشأتها، فرضها الواقع اللّغويّ عليهم، ذلك أنّ نزول القرآن ودخول الأمم المجاورة للدّين الجديد، جعل من غير النّاطقين باللّغة العربيّة لهم عُجْمة وركاكة في أدائهم الصّوتي والإعرابي أثناء قراءة القرآن، وبفعل هذا الامتزاج تأثر اللّسان العربيّ، مما دعا أهل النّخوة والغيرة على لغتهم ودينهم، إلى انتحاء المبادئ الأولى للعلوم اللّغويّة، ولذا كان العامل الدّينيّ عاملا من العوامل الأساسية في تدوين اللّغة ونحوها.

وتفسيرا لذلك فإنّ السبب الرّئيسي في انتقاء المواضيع اللّغويّة في الدّراسات اللّغويّة العربيّة القديمة كان دينيا محضا، لخدمة الدّين ولغة القرآن الكريم، هذا ما فرض نفورا لدى السّامع السّليقي الّذي لم تخالط بداوته عُجمة، وصار فشوّ اللّحن مُنغّصا للسّامع، موجبا لمحاربته، فكانت أوّل الموضوعات التي فرضها الواقع اللّغوي هو موضوع منهجيّ بحتٌ، يتعلّق بعلامات الشّكل، (ضمّة وفتحة وكسرة وسكون)، واصطُلِح عليها بنقط أبي الأسود الدّؤلي نسبة لواضعها، أو نقط الإعراب، لأنّها تميّز المعاني عن بعضها البعض وتوضّح ما التُبِس وما تَشَاكَل بين الحروف المتشابهة في الرسم، كالقاف والفاء، والجيم الخاء والحاء، وهي أمور منهجيّة تضبط اللّغة شكلا.

ونصّ الدّليل على ذلك ما ذكره "ابن سعيد العسكري" (ت 382هـ): «وقد رُوِيَ أنّ السّبب في نقط المصاحف كثرة التّصحيف، ويُقال إنّ نصر بن عاصم اللّيثي (ت 89هـ) قام بوضع النّقط أفرادا وأزواجا،

وخالف بين أماكنها بتوقيع بعضها فوق الحروف، وبعضها تحت الحروف؛ فكان مع استعمال النّقط أيضا يقع التّحريف، فأحْدَثوا الإعجام وأتبعوا النّقط به».[1]

ولا يفوتنا أن ننوّه إلى قضيّة تصحيح الأخطاء اللّغويّة والإملائيّة التي تتكفّل بها منهجيّة البحث الحديثة، وتولي لها اهتماما بالغا، وتجعلها ضمن دائرة ما يُراد تسويقه في متن البحث من أفكار، لعلمها أنّ التعوّد على الخطأ دون التنبيه إليه، يزيد في انتشاره، ولذلك نجد أكثر المؤلفات الحديثة تنطوي تحت اسم الأخطاء الشّائعة، بغرض علاجها والتّقليل من حِدّة انتشارها؛ كذلك كان للدّراسات اللّغويّة العربيّة شأن في ذلك مما عُرِف باصطلاح "التّصحيف والتّحريف"، فالتّصحيف هو «الخطأ الجليّ الظاهر، ويعني تغيير اللّفظ والمعنى، فهو خطأ يعرِض للّفظ ويُخلّ بالمعنى والعرف، كتغيير كلّ واحد من المرفوع والمنصوب والمجرور والمجزوم، أو تغيير المبنى عمّا قسم له من حركة أو سكون»[2]؛ وأمّا التّحريف فهو خفيّ في معناه ظاهر في مبناه، وهو «خطأ يعرض للّفظ ولا يُخلّ بالمعنى كتكرير الرّاءات وتطنين النّونات».[3]

ومن المؤلّفات التراثيّة في هذا الباب: كتاب "التصحيف والتحريف وشرح ما يقع فيه" "للحسن بن عبد الله العسكري" (ت382هـ)، وكتاب "المجل إلى تقويم اللّسان" "لابن هشام اللّخمي (ت577هـ) وكتاب "تصحيح التصحيف وتحرير التحريف" لصلاح الدين الصفدي" (ت764هـ)، وكتاب "التطريف في التصحيف (التصحيف في الحديث الشريف)" للحافظ "جلال الدين السيوطي" (ت911هـ)، وغيرها كثير.

- **مواضيع افترضها الميول الشخصي:**

وقد سقنا في هذا المقام أمثلة تُثبت أنّ البحث في اللّغة وتحديد موضوعاتها كان مرتبطا بالواقع اللّغوي وبمبدأ العقيدة الإسلاميّة، غير أنّ هذا لا ينفي وجود الميولات لدى علماء اللّغة، فقد كان "عبد اللّه بن قُريب" المعروف باسم الأصمعي ضليعا بمفردات اللّغة ومعانيها، مما جعل اللّغويين يطلقون على ميول الشّخص لجانب لغويّ دون آخر مصطلح "البراعة" فيقولون على سبيل المثال: وقد كان فلان بن فلان، لغويا ونحويا وشاعرا وفقيها بارعا في شرح الألفاظ دون غيره؛ أي: برع واشتهر في المسائل اللّغويّة المتعلّقة بشرح الألفاظ دون غيرها من فروع اللّغة.

- **شروط اختيار المواضيع والتأليف فيها:**

وتجدر الإشارة إلى أنّ تحديد الموضوعات في الدّراسات اللّغويّة له ميزان لا يخطئ القياس، ومعايير لا تسمح بتكرار الموضوعات المتناولة إلّا بشروط، ولا تسمح باختيار موضوع لغويّ انتهى فيه أصحابه إلى

نتائج تحيط بأبعاد الموضوع، فيذكر "ابن حزم الأندلسي" (ت 456هـ) في مقدّمة رسالته الموسومة بـ: "التقريب بحدّ المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العاميّة والأمثلة الفقهيّة" أنّ من دواعي التأليف سبعة أشياء لا ثامن لها وهي: «إمّا شيء لم يسبق إلى استخراجه فيستخرجه؛ وإمّا شيء ناقص فيُتمّمه؛ وإمّا شيء مُخَطَّأٌ فيُصحّحه؛ وإمّا شرح مُسْتَغلَق فيَشرَحُه؛ وإمّا شيء طويل فيَخْتَصِرُه؛ دون أن يحذف منه شيئا يخلّ حذفَه إيّاه بغرضه؛ وإمّا متفرّق فيَجمَعُه؛ وإمّا منثور فيُرَتِّبُه».[4]

وقد ذكر "ابن خلدون" (808هـ) في مقدّمته هذه الأقسام مُشيرا إلى أنّها مُتَعارفة لدى النّاس- ولعلّه يقصد ابن حزم وغيره بذلك- فقال: «ثُمّ إنّ النّاس حصروا مقاصد التّأليف التي ينبغي اعتمادها وإلغاء ما سواها، فعدّوها سبعة: (أوّلها) استنباط العلم بموضوعه وتقويم أبوابه وفصوله وتتبّع مسائله...؛ (وثانيها) أن يقف على كلام الأوّلين وتواليفهم، فيجدها مستَغْلَقة على الأفهام...فيحرص على إبانة ذلك لغيره...، (وثالثها) أن يعثُر المتأخّر على غلط أو خطأ في كلام المتقدّمين ممن اشتهر فضله...فيستوثق من ذلك بالبرهان الواضح...، (ورابعها) أن يكون الفنّ الواحد قد نقصت منه مسائل أو فصول بحسب انقسام موضوعه، فيقصد المطّلِع على ذلك أن يُتَمّم ما نقُص من تلك المسائل...، (وخامسها) أن تكون مسائل العلم قد وقعت غير مرتّبة في أبوابها ولا منتظمة؛ فيقصد المطّلع على ذلك أن يُرتِّبَها ويُهذّبها ويجعل كُلّ مسألة في بابها...، (وسادسها) أن تكون مسائل العلم مُفرّقة في أبوابها من علوم أخرى فينتبه بعض الفضلاء إلى موضوع ذلك الفنّ وجمع مسائله، ويظهر به فنّ يَنْظُمُه في جملة العلوم التي ينتحلها البشر بأفكارهم، كما وقع في علم البيان؛ (وسابعها) أن يكون الشّيء من التواليف التي هي أمّهات للفنون مُطَوّلا مُسْهَبا، فيقْصِد بالتأليف تلخيص ذلك بالاختصار والايجاز وحذف المتكرّر...مع الحذر من حذف الضروري لئلا يُخلّ بمَقْصِد المؤَلِّف الأوّل».[5]

وسار على نهجهم في ذلك "حاجي خليفة" (ت 1067هـ) في كتابه كشف الظّنون عن أسامي الكتب والفنون في الباب الثالث مما جاء في المؤلفين والمؤلفات على نهج ابن حزم الأندلسي، فقال: «ثُمَّ إنّ التّأليفَ على سبعةِ أقسامٍ لا يُؤلِّفُ عَالِم عاقِلٌ إلّا فيها وهي إمّا شيء لم يُسبق إليه فيخترعه، أو شيء ناقص يُتَمّمه، أو شيء مُغلق يشرحه، أو شيء طويل يختصره دون أن يُخلّ بشيء من معانيه، أو شيء متفرّق يجمعه، أو شيء مُختلط يُرتّبُه، أو شيء أخطَأَ فيه مُصنِّفُه فيُصلحه».[6]

وفيما يبدو لنا أنّ قول هذا الأخير منقول عن رسائل ابن حزم، لورود التشابه بين الألفاظ وتطابق التقسيمات بدليل أسبقية ابن حزم التاريخية في ذكر الأغراض من التأليف، وبُعد تاريخ الوفاة بينهما، مما

يعني عصرين مختلفين متباعدين زمنيا، ولا نذكر أنّنا عرفنا أحدا أسبق لذكر أسباب التأليف في الموضوعات والعلوم من ابن حزم في حدود اطّلاعنا.

- **الاستعدادات النّفسيّة والرّسوخ في البحث:**

وأمّا ما تعلّق لقد كان لعلمائنا المتقدّمين من الاستعدادات النّفسيّة والعزيمة والإصرار للبحث والتنقيب عن أصول المسائل ما لا يمكن للعقل الحديث تصوّره، رغم قلّة الإمكانيات وكثرة العراقيل، كطول السفر وقلّة الزاد والعتاد، وندرة وسائل الاتصال وغير ذلك مما يُعَسّر عمليّة البحث، إلّا أنّ هذا لم يُثن الإرادة الجامحة في طلب العلم، ولو شُقَّ المسير، فنجد تحد ورغبة لا مثيل لهما عند علمائنا المتقدّمين في البحث عن مكامن اللّغة، ومحاولة الإحاطة بأسرارها وأغوارها، وتصنيفها بحسب تقسيمات العلوم وما تفرزه التّطوّرات البحثيّة، وفي بعض الأحيان تجاوز بهم الأمر إلى التأليف في الأسر أو داخل السّجن، كما هو حال الإمام "محمد بن أحمد بن أبي سهيل السرخسي" (ت483هـ)، صاحب كتاب "المبسوط"، والّذي أملاه وهو في السّجن، ويقع في واحد وثلاثين مجلدا، غير أنّ هذه الصّعوبات لم تُثن عزمهم وإرادتهم في الفهم والإفهام والتّقصّي لإثبات الحقائق اللّغويّة والدّينيّة، ثُمّ إنّ طلبهم للعلم والمعرفة كان امتثالا دينيا حثّهم عليه القرآن الكريم والأحاديث النّبويّة الشّريفة، وممارسة يوميّة توارثوها جيلا بعد جيل.

- **اختيار عناوين المؤلّفات عند المتقدّمين:**

ومن زاوية أخرى نجد أنّ اختيارهم لعناوين بحوثهم ومؤلّفاتهم، كان له نصيب من العناية الفائقة بألفاظ اللّغة واختيار الأنسب منها للمقام حتّى يقع القصد كما هو المراد، وهذا بارز من خلال مسمّيات معاجمهم كتهذيب اللّغة وأساس البلاغة، ولسان العرب ...إلخ

فهذه كلّها ألفاظ انتُقِيت بعناية لتصبّ كلّ واحدة منها في مصبّها الخاصّ والّذي ترمي إليه دلالته السّياقيّة؛ فكانت عناوينهم موجزة ومُقتضبة العبارات، واسعة المعنى تماشيا مع مضامين مؤلفاتهم، بسيطة السّبك قويّة الحبك، غير متكلّفة في اللّفظ من غريب غامض، ومسجوعة العناوين في بعضها الآخر خاصّة عند المتأخرين في حدود القرن الرابع إلى غاية القرن الثالث عشر للهجرة، ككتاب المنتَخَب من كلام العرب، لعلي بن الحسن الهُنائي (ت309هـ)، وكتاب الفرق بين الكلام الخاصّ والعام لابن جنّي (ت392هـ)، وغيرها كثير لا يسع المقام لذكرها.

2 – ذكر معالم خطّة البحث:

لقد عُنِيَ العرب الأوائل في مؤلّفاتهم بذكر تفاصيل تشير إلى بعض السّمات التي تشترك فيها المقدّمة التّراثيّة مع المقدّمة المعاصرة المتَضمَّنَة في البحوث الأكاديميّة الحديثة، وترسم معالم الخطّة التي يريد المؤَلِّف السّير عليها في بحثه، فقد كانت أغلب المؤلّفات – بعد رسوّ علم العربيّة ونضجه – تفتتح مقدّماتها بعرض موجز للموضوع، وتُبيّن الغرض من التأليف أي: ذِكْر (أسباب البحث ودواعيه)، ومِنْ ثَمَّ بيان غاياته وأهميّته، أي: (بيان القيمة المضافة في مجال التخصص).

كما لا تخلو بعض المؤلّفات من ذكر أهمّ الدّراسات التي اعتمد أصحابها فيها على مصادر ممن كان لهم سبق التأليف في هذا المجال، وهي بمثابة "الدّراسات السّابقة" كما يصطَلِح عليها علم المناهج حديثا؛ كما فعل الأزهريّ (ت 370هـ)في معجمه "تهذيب اللّغة"، «ففي خاتمة مقدّمته أوضح علّة تأليفه لمعجمه والمنهج الّذي سار عليه، وبيان الأئمّة الذين اعتمد عليهم فيما جمع في ذلك المعجم، مُرَتِّبًا إيّاهم في طبقات، ومعلّلا سبب تسمية المؤَلِّفِ باسم: "تهذيب اللّغة"... مع تقديم وصف للوضع اللّغوي الّذي كان عليه الأوائل وصلته بفهم القرآن الكريم، ثمّ تغيّر الحال بعد هذه الفترة المبكّرة مع المولّدين».[7]

ولعلّه من المفيد أن نوضّح المقصد من المنهج عند الأزهري، إذ أنّ دلالته في كتابه تشير إلى طريقة ترتيب مداخل المعجم وفق نظام التقليبات الصّوتيّة التي ابتكرها الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ)، ذلك أنّ مناهج ترتيب المعاجم كانت تسير وفق نظم وطرق معيّنة كالتّرتيب الألف بائي، والترتيب على أساس الموضوعات، والترتيب على أساس المعاني كما فعل ابن سيده في "مُخصّصه".

ومن زاوية أخرى لا يمكننا إغفال ذكر علمائنا المتقدّمين لتقسيماتهم في مقدّماتهم وما حوته من أبواب وفصول ومباحث، كانت تقوم على أساس التّرتيب من الأعمّ إلى العام، ومن العام إلى الخاصّ؛ فالأعمّ يمثّل الأبواب، والعامّ يمثّل الفصول، والخاصّ يمثّل الجزئيات والعناصر الفرعيّة، وقد تكون العمليّة عكسية، بما لا يدع مجالا للشّك أنّ هذه الطّرق تتطابق مع المناهج الحديثة، فالطريقة الأولى تُعْرَف بالاستنباط، أي: الانطلاق من الكلّيّات ووصولا إلى الجزئيات، أمّا الطريقة الثّانية فتُعْرَف بالاستقراء أي: الانطلاق من المستوى الأدنى إلى المستوى الأعلى، ومن الجزء إلى الكلّ.

وبناء على ما سبق ذكره نجد تشابها في رسم معالم الخطّة من خلال مقدّمات الكتب التّراثيّة الخاصّة بالدّراسات اللّغويّة، غير أنّ ما يعيبها طول بعض المقدّمات التي تصلح أن تكون بحدّ ذاتها كتابا منفردا، كمقدّمة ابن خلدون (ت808هـ).

والفرق بين كتابة المقدّمة المعاصرة والمقدّمات التّراثيّة أنّ التراثيّة كثيرا ما كان يعمد أصحابها إلى كتابة المقدّمة قبل البدء في تدوين الكتاب، عكس المقدّمات الحديثة والتي تُكتب عادة بعد الفراغ من البحث، حيث تتكوّن للباحث رؤية كاملة ودقيقة وواضحة لمحتويات كتابه، وللطريقة العلميّة التي سلكها وهو يجمع المعلومات ويُصَنّفُها.[8]

3 – جمع المادّة العلميّة:

لقد سبق وأشرنا إلى أنّ للعامل الدّيني وفشوّ اللّحن في اللّغة يدٌ في نشأة الدّراسات اللّغويّة، وعاملان من عوامل جمع اللّغة باعتبارها مادّة علميّة، وهي مرحلة تختلف في أسسها عن الطّرق الحديثة في جمع المادّة العلميّة، ذلك لأنّ الدّوافع تختلف، وأنّ المنطلقات التأسيسيّة للدّراسات اللّغويّة تفترق كونها في القديم معدومة لافتقارها للدّراسات السّابقة، باعتبار أنّ البحث اللّغوي في بدايته كان يعتمد على المشافهة والرّواية ولم يكن للتّدوين وجود، أمّا حديثا فجمع المادّة تتوفّر فيه الدّراسات السّابقة، وتعمل الجامعات على تسير جمع المادّة بطرق حديثة نحو توفير المكتبات الورقيّة والإلكترونيّة وغير ذلك.

ولذلك كان لا بدّ من توفّر شروط في راوي اللّغة قديما؛ أوّلها مصاحبة الأقحاح وفصحاء العرب ممن لم تُخالط ألسنتهم عُجمَة، وثانيها الإقامة عند المَتَحَرّي فترة زمنيّة معينة حتّى تثبت أمانته وصدقه وعدله؛ وتمثّلت أسس جمع المادّة العلميّة قديما في:

- جمع اللّغة: وأكثر طرقها كانت سماعيّة باعتماد السّماع المباشر من القبائل الفصيحة، أو باعتماد السّماع غير المباشر من الرّواة ممّن يوثق بهم، عن طريق سلسلة العنعنة كما هي مُثبتة في نقل الأحاديث النّبويّة، نحو: سمعت عن فلان عن فلان عن فلان ... عن النّبي صلّى الله عليه وسلّم، فكذاك هو في اللّغة.
- مرحلة التدوين: وانقسمت إلى مرحلتين، تمثّلت مرحلتها الأولى في الجمع العشوائي دون تخطيط أو تخصيص أو تنظيم لمداخل المادّة المجموعة، ككتاب النّوادر لأبي زيد الأنصاري (ت 214هـ)، أمّا مرحلتها الثّانية فتمثّلت في التدوين المخصّص باعتماد التّصنيف للألفاظ الخاصّة بموضوع واحد كالرسائل اللّغويّة للأصمعي، أو جمع الألفاظ لمختلف المعاني ككتاب الألفاظ لابن السّكيت (ت 244هـ)، أو جمع الألفاظ في معجم يضمّ كل الكلمات العربيّة كمعجم العين للخليل.[9]

- مرحلة التّقعيد: فبعد جمع اللّغة وتدوينها جاء علماء النّحو والصّرف ونظروا فيها، وقاموا بوضع كلّيات للجزئيات، ومعايير قائمة على فرض القاعدة أساسا، تتأوّل لما خرج عن القواعد التي يصوغها اللغوي بأحكام في شتى التأويلات، أو يحكم عليها بالشّذوذ والقلّة.[10] وذلك باعتماد النحاة المتقدمين – في تقعيد اللّغة العربيّة – على مصادر لاستنباط قواعدها، تمثّلت في القرآن الكريم، الحديث النّبوي الشريف، القراءات القرآنيّة، ديوان العرب من الشّعر والنّثر، لينتج لنا عن هذا التّقعيد أصول النّحو المتعارف عليها، من سماع وقياس واستصحاب حال واستحسان.

ومن هذا المنطلق بدأت العلوم اللّغويّة تتأسس وتتّسع، حتّى كثُرت التآليف والعلوم، وظهرت التّصنيفات والتّقسيمات للعلوم، وأخذت الدّراسات اللّغويّة في التّشعّب والتفرّع كالعروض والنحو والصّرف والبلاغة والبيان والبديع...إلخ، فبدأت تظهر الشروحات والتعليقات على أمّهات الكتب تيسيرا وتبسيطا للغتها، وجاءت المتون لتلخيص وتسهيل الحفظ والتّعلم لقواعد النّحو في شكل نظم شعرية كألفيّة ابن مالك في النّحو، ومُثَلّث قطرب وغيرها؛ مما ساهم في إفراز وجمع مادّة علميّة ضخمة، مثّلتها دار الحكمة وبيت الحكمة بمصر وبغداد.

4 – أسلوب كتابة الرسائل اللّغويّة والمؤلّفات عند المتقدّمين:

امتاز أسلوب كتابة البحوث في الدّراسات اللّغويّة لدى المتقدّمين، بجزالة اللّفظ، وقوّة المعنى، ودقّة التصوير، وحلاوة التّعبير، والفصاحة والبيان، وحسن السّبك والحبك والنّظم، في شتّى الفنون، فكانت البحوث قائمة على أساس المنطق العقلي، الّذي يتّسم بالوضوح خاصّة فيما يتعلّق بالمصطلحات الفنيّة، باعتبارها مفردات لا بدّ للباحث أن يذكرها إشارة منه إلى الحقائق التي يكشف عنها حسب كلّ علم وفنّ، فيُصَنّف ويُقسّم على أساسها، وكذلك فعل النّحاة في تقسيمهم للمسائل النّحويّة وعرضها بأسلوب ماتع وواضح ودقيق، مع مراعاة الموضوعيّة دون تحيّز أو انتصار لطائفة دون أخرى، غير أنّ هناك من المتقدمين من وقع في فخّ النّزعة العرقيّة والانتصار للغته على حساب لغات العالم، كابن فارس الّذي عدّ العربيّة مخصوصة بالبيان دون غيرها من اللّغات، وهذا ليس بالموضوعيّة بمكان.[11]

ومما لا شكّ فيه أنّ كثرة إيراد الشّواهد والأدلّة النّقليّة والعقليّة في قضيّة الاستدلال على صحّة وجهة نظر في مسألة من المسائل اللّغويّة هو من ضمن الأساليب التي توحي بقوّة الحجّة لدى الباحث، ورجاحة عقله، وقوّة فكره في التحليل والاستنباط والاستنتاج، وذلك بإيراد الدّليل كبرهان بالإثبات أو النّفي للمسائل اللغوية.

وأفضل ما يعبّر عن ذلك قول "عبد اللّطيف البغدادي" في شرح الخطب النّباتيّة فيما نقله السيوطي عنه: «اعلم أنّ اللّغويّ شأنه أن ينقل ما نطقت به العرب ولا يتعدّاه، وأمّا النّحوي فشأنه أن يتصرّف فيما ينقله اللّغويّ ويقيس عليه، ومثالهما المحَدّث والفقيه، فشأن المحَدّث نقل الحديث برمّته، ثُمّ إنّ الفقيه يتلقّاه ويتصرّف فيه ويبسّط فيه علله، ويقيس عليه الأشباه والأمثال».[12]

وإنّما سُقنا هذه المسألة كدليل على جواز تصرّف المتقدّمين من العلماء والباحثين في المسائل والاجتهاد فيها قياسا وتعليلا وتحليلا، كلٌّ بأسلوبه الخاصّ، على نحو أسلوب السّيوطي في كتاباته فهو يختلف حتما عمّا أورده سيبويه في كتابه من عرض للمسائل وتفنّن في الطّرح والاستدلال، فالأسلوب هو فنّ يعكس شخصيّة الباحث في بحثه.

ثُمَّ ما لبثت اللّغة أنْ قَلّ أداؤها في التّعبير عن المضامين والمعاني في المؤلّفات، بقلّة الملكة اللّغويّة لدى الكُتّاب والباحثين، امتزجت فيها كلّ الأسباب التي أثرت سلبا على البحث العلمي حتى يومنا هذا، مِنْ تراجع لنسبة القراءة والمطالعة، وتفشّي الحروب، والصّراعات الطّائفيّة والمذهبيّة، والتّأثر بالأمم الغربيّة كاليونان، والفرس والسّريان...إلخ.

ثانيا – خطوات البحث في الدّراسات اللّغويّة المعاصرة (الفروق المنهجيّة والسياقات المعرفيّة):

تعدّ خطوات البحث في الدّراسات اللّغويّة العربيّة المعاصرة متشابهة مع مثيلاتها من التخصّصات في العلوم الإنسانيّة عامّة، فلا تكاد تختلف إلّا في مسائل معدودة، ولذلك حاولنا هنا ذكر أهمّ المراحل التي يجب على الباحث أن يكون ذا علم بها، وأن يتمثّلها في بحوثه الاكاديميّة ومذكّراته ورسائله وأطاريحه، ومنجزاته البحثيّة مستقبلا.

ومن هذا المنطلق أردنا أن نقدّم نظرة جديدة للباحث قد تغيّر من خلفيّته المعرفيّة، التي ترى أنّ المنجزات العربيّة للدّراسات التراثية في مجال البحث اللّغويّ غائبة عن المنهج وخطوات إنجاز البحوث بمعايير أكاديمية، مثلما يعرفه اليوم العالم الغربي، فمن خلال حدود اطّلاعي لمست في الطّلبة والباحثين نظرة قاصرة عن منجزات التّراث اللّغوي العربي فيما يخصّ خطوات البحث العلمي، وكأنّ كلّ ما استحدثه العلم من مناهج وعلوم وفنون هو منجز غربي نستورده كما نستورد الأنظمة التعليميّة وغيرها.

وتأسيسا على ذلك أردنا أن نقدّم في هذا المقال موازنة علميّة تنصف التّراث العربيّ في مجال البحث العلمي، وتُحيي بعض معالمه الغائبة لدى طلبتنا وباحثينا، كما لا تجحد فضل المناهج الحديثة في البحث العلمي، وعلى هذا النّحو جاء خطوات البحث اللّغوي في الدّراسات العربيّة المعاصرة كما يلي:

1- اختيار موضوع البحث وتحديده:

ويكون اختيار موضوع البحث حسب ما هو منصوص عليه في البحوث الجامعيّة بطريقتين: إمّا أن يختار الباحث موضوع بحثه عن قناعة مراعاة لميوله ورغبته، وإمّا أن يساعده في ذلك المشرف أو الإدارة القائمة على الكلّيات والأقسام، وذلك بتقديم مقترحات لموضوعات تتناسب مع التدرّجات العلميّة الممنوحة في الجامعة؛ «وتبقى الأفضليّة أن يعتمد الطالب في هذه المرحلة على نفسه في اختيار البحث، فلربّما كان ذلك باعثا له على الإجادة والتّحدّي وإثبات التّميّز، دون التّخلي عن ضرورة الاستشارة لمن هم أكثر خبرة منه».[13]

ونلمس في البحوث المنجزة حديثا مُراعاة زمن الإنجاز فيها، فهي مقيّدة بفترة تحدّدها المؤسّسات التربويّة، على عكس ما جاء في تراثنا، فقد كان جمع مادّة لغويّة أو تأليف كتاب يطول ويقصر بحسب غرض المؤلِّف، فقد كان بعضها يزيد عن عشر سنوات بحثا وتمحيصا وتدوينا وتعديلا.

ثُمَّ إنّ ما تشترطه البحوث المعاصرة مِن وُجوب توفّر المصار والمراجع لتأسيس انطلاقة سويّة توحي ببُعد نظر الباحث من خلال اطّلاعه على مفاتيح ومداخل موضوع بحثه، كما يجب أن لا ننسى وجوب استعداد الباحث للبحث، لأنّ الاستعداد النّفسي يلعب دورا في إنجاز الرسائل والمذكّرات في وقتها المحدّد؛ عكس ما وُجِد في تراثنا، فقد كانت بدايات البحوث تتأسّس على الأفكار المنطقيّة والتّحليل العميق، والفلسفة الرّياضيّة في نشأتها كما هو عند الخليل بن أحمد، لتتأسس بعدها المؤَلَّفات على النّقد البنّاء وإضافة ما يمكن من خلال القراءة الفاحصة العميقة، والتي تُعرف حديثا بـ"منهجيّة إعادة قراءة التّراث وإحيائه"، لتأتي بعدها المؤلّفات التي تأسست على مصادر سابقة وكان ذلك في نهاية القرن الرّابع وما بعده.

أمّا صياغة عنوان البحث حديثا فقد أخضعها مُؤسِّسوا المناهج الحديثة إلى شروط منها[14]:

- أن يكون دقيقا في الدّلالة على الموضوع.
- أن يكون واضحا غير غامض ولا مبهم.
- أن يكون شاملا للمادّة العلميّة التي سيتناولها.
- أن يكون قويا ذا تأثير على القارئ.
- أن يكون موجزا قدر الإمكان.
- ألا يكون متكلفا في عباراته من حيث اللّفظ، فلا يكون مسجوعا ولا حاويا لألفاظ غريبة.

وهذه الشّروط نجد أنّ غالبيّتها كانت مُتَمَثِّلَةً عند المتقدّمين من علماء اللّغة، غير أنّ الاختلاف يكمن في السجع الذي ورد في كتابات العلماء الأوائل، وخلوّه في الكتابات المعاصرة.

2 – خطّة البحث وتبويبها:

تعدّ خطّة البحث مرتكزا أساسيا لا غنا عنه في البحوث الأكاديمية، فهي بمثابة فنّ التنظيم لمداخل وفصول ومباحث الموضوع المتناول بالدّراسة، وغالبا ما ترد خطّة البحث مجملة أثناء كتابة مقدّمة الموضوع، ومفصّلة باعتبارها فهرسا لأهم النّقاط التي تطرّق إليها الباحث، فضلا عن ذلك فإنّ للخطة عناصر تتمثل في تمهيد للموضوع، وهي غير قابلة للتّهميش، إذ يجب على الباحث أن يصوغها من زبدة أفكاره الخالصة، لأنّها تمثّل تصورا لما هو في ذهنه عن الكيفيّة التي يريد أن يمهّد بها للبحث، غير أنّ العنصر المغَيّب لدى المتقدّمين في هذه المسألة هو تفصيل الخطّة في مقدّمتهم، فقد ترد في بعض أمّهات الكتب على شكل فقرات لما يريد الكاتب أنْ يُضَمِّنه كتابه، وقد تُغْفَل لدى كثير منهم.

ثُمّ يأتي ذكر أهميّة البحث من خلال التطرق لأهم النّقاط التي نريد إزالة اللّبس عنها وتناولها في البحث بالدّراسة والتّحليل والعرض، والنّقد، لتلي الأهميّة ذكر الأهداف التي يسعى الباحث لتحقيقها في هذا الموضوع، ولم تكن الأهميّة والأهداف غائبة عن موروثنا الثّقافي، بل كانت متجذّرة متأصّلة في كلّ مقدّمة يكتبها صاحبها.

لتأتي مرحلة ذكر الأسباب الذّاتية والموضوعيّة التي دفعت الباحث لاختيار موضوعه، مع ضرورة التعقيب لمسألة أهمّ الدّراسات السّابقة باعتبارها مرجعا مهما في معرفة نقاط القوّة والضعف لدى غيره، فيتجنّب تكرار بعض المسائل المتناولة، ويحاول تصحيح مآخذ بحوث غيره، وتجنّب تكرار الأخطاء نفسها، ولا ننسى أن ننوّه إلى ضرورة التّرتيب الزّمني للدّراسات السّابقة، وأنّها لا تقتصر على الرسائل الجامعيّة والمذكّرات والأطاريح فقط كما يظنها الغالبية من الباحثين المبتدئين، وإنّما هي كلّ كتاب ومقال ومدوّنة يعرض للمسألة في إحدى الزوايا التي يتقاطع معها موضوع الباحث؛ وقد مثّل لهذه الخطوة علماء تراثنا في مؤلّفاتهم أحسن تمثيل بما أُتيح لهم من إمكانيات في زمنهم.

وتلي مرحلة الدّراسات السّابقة طرح الإشكاليّة بسؤال عامّ شامل لمحتوى العنوان، وأسئلة جزئيّة بحسب الفصول والمباحث يمكن صياغتها، لأنّ هذه الأخيرة تعكس الإجابة عن الإشكاليات المطروحة وتسعى إلى تنظيم الإجابات في شكل أبواب وفصول ومباحث ومطالب، وأمّا الإشكاليّة فلم يكن لعلمائنا تَمَثّلها بشكل جليّ كما هو في عصرنا، لكنّ المساءلات لم تخل في متن كتاباتهم، كالتّخييل بوجود سائل يفترضه

المؤَلِّف ويفترض ما يسأله، ليكون هو السائل والمجيب في نفس الوقت، فينقل المراد والقصد على شكل حوار جدلي على سبيل التوضيح والتيسير.

ثمّ تلي هذه المرحلة الفرضيّات باعتبارها احتمالات وتوقّعات يسوقها الباحث قبل الشروع في البحث، ويتحقّق من صحّتها بعد عرض النتائج المتوصّل إليها في نهاية بحثه، وهي عنصر لم يكن له مكان في تراثنا بمفهومه الحديث، لكنّ الافتراض بمفهومه اللّغوي الأصيل وُجِد في النّحو العربي عند سيبويه كمفهوم العامل المعدوم وتعليله بالابتداء، والتأوّل للقول بما يساهم في بلورة القواعد اللّغويّة وضبطها بما هو راجح واسع الاستعمال.

وتُختَتم المقدّمة المعاصرة بذكر أهمّ الصعوبات التي واجهت الباحث، وعرقلت مسار البحث، أو كادت أن تحول دون إنجازه في الوقت المطلوب، وهو أمر مشترك بين البحوث التراثية والبحوث المعاصرة، غير أنّ الكتابات التراثية لم تكن مقيّدة بزمن معيّن، ولا إطار مؤسساتي كما هو حال جامعاتنا اليوم.

3 – جمع المادّة العلميّة:

تختلف طرق جمع المادّة العلميّة عند المتقدّمين عمّا نعرفه اليوم في بحوثنا المعاصرة التي تتطلّب فيها جمع المادّة العلميّة توفير أدوات بحثيّة للطالب الباحث، يجب على كلّ مؤسسة جامعيّة أن توفّر هذه الأدوات تذليلا لصعوبات البحث، وتيسيرا للبحث والباحث والمشرف، كالمكتبات الورقيّة والمكتبات الإلكترونيّة، والمخطوطات، والمواقع التي لها اتفاقات دولية بين الجامعات بغرض تبادل الخبرات العلميّة وتطوير البحث العلمي، وحتّى توفير مكافآت مالية ومنح دراسيّة للطّلبة الجادّين والباحثين المتميزين.

وما تختلف فيه طرق جمع المادّة العلمية في تراثنا وعصرنا الحالي هو السّرعة في جمع المادّة وتوفّرها عبر صيغ مختلفة، والتي ساهمت التكنولوجيا الحديثة في تطويرها، عدا عن ذاك فقد عُرِف في تراثنا مكتبات ورقية كبيت الحكمة ودار الحكمة، ومساهمة الأمراء في استقطاب العلماء ومكافأتهم جزاء ما كتبوا وألّفوا إمّا ذهبا أو نقدا، وإرسال البعثات العلميّة لتعلّم اللّغات بغرض ترجمة المؤلّفات ونقلها إلى العربيّة وغير ذلك مما هو مبثوث في كتب التاريخ.

4 – كتابة البحث وأسلوبه:

وهذه المرحلة تُشكّل بونا شاسعا بين ما ورد في تراثنا وما هو موجود حاليا، أمّا عند المتقدّمين لم تكن وسائل الكتابة منشرة مثلما نعرفه اليوم، فقد اعتمدوا في كتاباتهم على القلم المصنوع من القصب أو الخشب والدّواة التي تحمل صمغا بمثابة مداد، مع الاعتماد على التدوين بخطّ اليد، واختلاف طرق

التهميش عمّا نعرفه اليوم، فطريقة التوثيق لم تكن خارج المتن كما نعرفها اليوم، بل كان أغلبهم يذكر اسم المؤلف والكتاب ولا يزيد عن ذلك، إضافة إلى أنّ ترقيم الصّفحات لم يكن كما تعاهدناه اليوم بل كانت تدلّ آخر كلمة في أخر سطر من الورقة على الصّفحة الموالية، وذلك بتكرار كتابة نفس الكلمة في بداية الصفحة الموالية.

أمّا حديثا فيجب على الباحث أن يراعي في كتابة بحثه مبادئ الرّقن على الحاسوب، مع وجوب التعليق والتحليل والاستنتاج بأسلوبه الخاص حتّى تبرز شخصيّة الباحث، ولا يكون بحثه مجرّد نقول حرفيّة؛ ويجب عليه مراعاة ما يلي[15]:

- تنظيم الفقرات وتسلسلها زمنيا وتاريخيا وارتباطها بما بعدها من حيث المعنى، حتى لا يبدو البحث مهلهلا.
- مراعاة المنهج العلمي في إخراج البحث وفق المعايير المتّفق عليها.
- مراعاة كتابة الفقرات وتنظيمها.
- مراعاة نظام التفريعات التي يستدعيها البحث، والسير في ذلك على طريقة واحدة دون الخلط فيما بينها.
- مراعاة الحواشي والهوامش.

الخاتمة:

خلاصة القول في هذه الورقة البحثية التطرق إلى خطوات البحث في الدّراسات اللّغويّة العربية بين الأصالة والمعاصرة، ومن خلال العرض الموجز توصلنا إلى النتائج التالية:

- توصلنا إلى وجود تطابق جزئي في خطوات البحث اللّغوي بين الدّراسات العربية التراثية والمعاصرة.

-وجود سمات إيجابية في التراث اللغوي تخصّ خطوات إعداد البحوث يمكن تحيينها خدمة لطالب العلم وتحسينا لجودة البحوث الأكاديميّة.

- محاولة رسم نظرة إيجابيّة لدى الباحث اللّغوي للرجوع والاطلاع على التراث اللغوي العربي.

- التنبيه على ضرورة إبعاد الباحثين المبتدئين عن التشويش المتعمد في تقديم مادّة منهجيّة البحث وفقا لحاجاته الواقعيّة والتطبيقيّة.

هوامش:

[1]. العسكري (أبو أحمد الحسن بن عبد الله بن سعيد): شرح ما يقع فيه التّصحيف والتّحريف، (1983هـ/1963م)، تح: عبد العزيز أحمد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي (مصر)، ط1، ج1، ص13.

[2]. الكفوي (أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني): الكلّيات، (1419هـ/1998م)، مؤسّسة الرّسالة (بيروت)، ط2، ص538.

[3]. نفسه، ص: 538.

[4]. ابن حزم (أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد): رسائل بن حزم الأندلسي – التقريب لحدّ المنطق، (1983م)، تح: إحسان عبّاس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت)، ط1، ج04، ص103.

[5]. ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد): مقدّمة ابن خلدون، (مارس 2014م)، تح: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر (الجيزة)، ط7، ج3، ص105- 106.

[6]. حاجي خليفة: كشف الظّنون عن أسامي الكتب والفنون، (1360هـ/1941م)، تح: محمد شرف الدّين يالتقايا- رفعت بليكه الكلسي، دار إحياء التّراث العربي (بيروت)، د/ط، مج1، ص35.

[7]. سعيد حسن بحيري: المدخل إلى مصادر اللّغة العربيّة، (1428هـ/2008م)، مؤسّسة المختار للنشر والتوزيع (القاهرة)، ط2، ص279.

[8]. بشار بكور: مقدّمات الكتب من خبيء فوائدها ومكنون نفائسها، مدوّنة الألوكة، تاريخ الإضافة: 2015/10/11م الموافق لـ1436/12/27هـ، اطلعت عليه بتاريخ: 2021/12/02م على الساعة 17:26 بتوقيت الجزائر، العفرون، البليدة، https://www.alukah.net.

[9]. نسيمة نابي: مناهج البحث اللّغوي عند العرب في ضوء النّظريات اللّسانيّة، (2011/2010م)، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري (تيزي وزو) / الجزائر، ص32.

[10]. علي زوين: منهج البحث اللّغوي بين التراث وعلم اللّغة الحديث، (1986م)، دار الشؤون الثقافية العامة (بغداد)، ط1، ص23.

[11]. نعمة رحيم العزاوي: مناهج البحث اللّغوي بين التّراث والمعاصرة، (1421هـ/2001م)، مطبعة المجمع العلمي (بغداد)، د/ط، ص73- 74- 80.

[12]. السيوطي (عبد الرحمن جلال الدين): المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، (1406هـ/1986م)، تح: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، منشورات المكتبة العصريّة (بيروت)، د/ط، ج1، ص59. يُنظر أيضا: أحمد مختار عمر، البحث اللّغوي عند العرب مع دراسة لقضية التأثير والتّأثر، (1988م)، عالم نشر الكتب (القاهرة)، ط7، ص81.

[13]. محمد السيد الديب: مناهج البحث في الأدب واللّغة والتربية، (1420هـ/2000م)، د/دار نشر، (القاهرة)، د/ط، ص42.

[14]. محمد علي عبد الكريم الرديني – شلتاغ عبود: منهج البحث الأدبي واللّغوي، (2010م)، دار الهدى (عين مليلة)، د/ط، ص221.

[15]. نفسه، ص265- 282.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 461 - 478 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

سؤال الثّقافة في السّرد الفلسطينيّ:قراءة ثقافيّة في المجموعة القصصيّة (أرض البرتقال الحزين) لغسّان كنفاني.

A Question of Culture in the Palestinian Narrative; Cultural Reading in the Story Collection (Land of Sad Oranges) by Ghassan Kanfani

Dr. Naima Boussekine / د. نعيمة بوسكين *

جامعة باجي مختار، عنابة / الجزائر

University Badji Mokhtar Annaba / Algeria

naimaboussekine@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2022/02/25	تاريخ القبول: 2022/03/30	تاريخ النشر: 2022/06/02

مُلخّص البحث

نحاول في هذا البحث تقديم مقاربة ثقافيّة عن أحد أعمال الرّوائيّ الفلسطينيّ غسّان كنفاني: "أرض البرتقال الحزين"، حيث سنعرض لما أتاحه النّص من أنساق أنّثت لاوعي السّرد الفلسطينيّ في مختلف تمظهراته الأجناسيّة بما هي انعكاس لما يجري على الأرض .

سيتّخذ هذا البحث مسارين: مسارٌ نظريّ نحاول من خلاله التعرّض لاستراتيجيّات المقاربة الثّقافيّة كإجراء قرائيّ جديد، يحاول أن يرسّخ تصوّرًا جديدًا لمفهوم القراءة، كما سنتعرّض لمفهوم النّسق بما هو مقولة أضحت تثير الكثير من الجلبة لجدّيتها، ومسار تطبيقيّ نحاول من خلاله تقصّي أنساق المجموعة القصصيّة، وكيف كانت انعكاسا صادقا للواقع الفلسطيني.

الكلمات المفتاح: سرد، ثقافة، نسق، مقاومة، خيانة.

Abstract :

In this research, we try to present a cultural approach to one of the works of the Palestinian novelist Ghassan Kanafani: "The Land of Sad Oranges." We will present the formats provided by the text that enriched the unconscious of the Palestinian narrative in its various gender manifestations, as they are a reflection of what is happening on the ground.

* د. نعيمة بوسكين: naimaboussekine@yahoo.fr

This research will take two tracks :A theoretical path through which we try to expose the strategies of the cultural approach as a new reading procedure, trying to establish a new conception of the concept of reading, and we will also discuss the concept of transcription, which is a saying that has become a lot of fuss because of its seriousness .And an applied path through which we try to investigate the formats of the narrative collection, and how it was a true reflection of the Palestinian reality

Keywords: Narration, culture, format, resistance, betrayal.

1. مقدّمة :

الرواية هي الجنس الأدبي الأقدر "على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركبة، المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا[1]، ورصد التحولات المتسارعة في الواقع الراهن.

ومن نافل القول الحديث عن نشأة الرواية العربية لكثرة ما قيل وما كتب في هذا الموضوع، فعلى "الصعيد الأدبي، تعد الرواية، بمعناها الحديث.. جنساً جديداً على الأدب العربي، وليس في ذلك خدش لكرامة تاريخنا العربي، ولا للغتنا وأدبنا العربيين. ولا يلغي تلك الحقيقة.. محاولة إيجاد الصلة بينها وبين الحكاية.. والمخيلة الشعبية في ألف ليلة وليلة أو التغريبة، إلى حد الإدعاء أننا أسبق الأمم في الرواية، لأنه من وجهة نظر جميع النقاد والمفكرين هناك إجماع على حداثة الرواية"[2] في الأدب العربيّ .

وتعد البداية الحقيقية للرواية العربية الفلسطينية، بعد النكبة، بعد أن استفاد بعض الكتاب من التجارب الغربية والعربية السابقة، وتمثلوها، واستطاعوا صياغة الواقع فنياً، إذ "أصبح الهم الوطني يحتل مساحات الصفحات كلها التي تطمح إلى التعبير عن تجربة الاقتلاع والنفي.. إلا أنّ مجمل الإنتاج الأدبي الذي أفرزته تلك المرحلة، ظل موسوماً بالحدة الانفعالية التي تجللها حالة من الحزن، ويطفو عليه إيقاع الحنين الرومانسي إلى المكان المفقود، والإصرار المباشر الشعاري، على العودة إلى الأرض"[3] .

وقد بدأت الرواية الفلسطينية، منذ بداية الستينيات، تنحو منحى واقعياً واضحاً، إذ أدت عوامل كثيرة متضافرة إلى تبلور هذا الاتجاه لدى الكثير من الكتاب، ونذكر من تلك العوامل، سيادة بعض

الأفكار والمفاهيم الجديدة، ونمو حركات التحرر في العالم الثالث، وانطلاقة حركة التحرر الفلسطيني عام 1965. مما أدى إلى سيادة الاتجاه الواقعي على مجمل النتاج الروائي .

وبما أنّ الواقعية تلقي على الكاتب مهمة إنسانية يتطلب النهوض بها معرفة عميقة بقوانين الحياة والتطور، وفهماً صحيحاً للصفة التاريخية للحوادث، وموهبة قادرة على استشفاف المشاعر الإنسانية، واكتشاف الأفكار التي تعتمل في أعماق المجتمع، فإنّ الروائي الفلسطيني كان على قدر المسؤولية في استيعاب الواقع، ورصد حركته وتحولاته، فكان صورة صادقة لآلام شعبه المنكوب .

ولا يمكن – في خضمّ الحديث عن السّرد الفلسطينيّ – أن نغفل كتابات غسّان كنفاني الذي غدا أيقونة السّرد الفلسطينيّ المقاوم من خلال جملة من الأعمال الجادّة والملتزمة، والنّاضجة على المستوى الفنيّ، فقد كان غسّان كنفاني يكتب من داخل المحنة، ومن هنا صدقه، ووهجه .

1. النّص وسؤال الثّقافة :

من المهمّ أنّ نعترف بفضل النّقد الأدبيّ في محاورة النّصوص الإبداعيّة على مدى حقبٍ طوال، لكنّ الأهمّ أن نعترف بقصوره في تحقيق القراءة الكاملة كمالًا ميسورًا، ذلك أنّ النّصّ الأدبيّ – إضافة إلى كونه خطابًا لغويًّا ينبني على علاماتٍ – فإنّه أيضًا حادثة ثقافيّة وخزانة مليئة بالأنساق المخيّمة والمتصارعة، والتي تمثّل ثقافة المرحلة .

إنّ الاكتفاء بقراءة العلامات ليس إلّا قراءة ساذجة، لأنّ هذه العلامات – في ذاتها، وفي نمط تجاورها– تقدّم للقارئ إحالات نحو مضمرٍ ما، فهي ليست إلّا حيلة بلاغيّة لتمرير مضمر قديم في اللّاوعي .

من هنا جاء النّقد الثّقافيّ كبديل إجرائيّ بعد البنيويّة، يحاول مقاربة النّص استنادًا إلى نمط الأنساق التي يفرزها، فهو يعترف بأنّ النّص نازلة محدثة، جاءت كنتيجة لإلحاح الأنساق القديمة والتي سادت بطريقة ملفتة، وشبيه بذلك ظهور المقامات في العصر العبّاسيّ تبعًا لاستفحال ظاهرة التّسوّل والتّطفّل، ومن ثمّة فمؤلف النّص ليس هو الكاتب ولكنّها الجماهير، وهي ذاتها المتلقّي الذي يقرؤه.

وإذا كنّا نعترف في البدء بقصور النّقد الأدبيّ في محاورة النّصوص محاورة مثاليّةً، فإنّ هذا لايعني أنْ نقتله ونحلّ محلّه النّقد الثّقافي، لأنّ المحاورة الثّقافيّة المثلى لاتستقيم إلّا ارتكازا على العلامات اللّغويّة، ومن ثمّ تأويلها، فاستكناه النّسق إذنْ لابدّ له من توسّل اللغة، هذا أولًا .

وثانيا أنّ المقاربة الثّقافيّة المعاصرة لاتهتمّ بالنّسق منفردًا، بل لابدّ أن ينضاف إلى هذا التّنويه بجماليّة النّص، وجماليّة استكناه النّسق ذاته، من مثل تضادّ الأنساق وتوالدها وتعدّدها واصطراعها .

2. تشريح النّسق:

شغل النّسق حيّزًا كبيرًا من اهتمام النّقد الثّقافي، مع أنّ بعض الدّراسات –في تناولها للنّسق – بقيت لا تفرّق بين التحليل الثّقافي وبين التحليل الأدبي للنّصوص، وليس هذا دعوة إلى إحلال النّقد الثّقافي مكان الأدبيّ؛ بقدر ما هو دعوة الى خلق تزاحم وتعاون بينهما في الكشف عن الجماليات والمضمرات معا.

لا خلاف بين النّقّاد أنّ النّسق ذو مرجعيّة فلسفيّة محضة، بيد أنّه وجد في النّصوص الإبداعيّة مبرّرًا قويّا عظّم سطوته كمفهوم أساس في النّقد الثّقافي، لهذا رأى جان بيار فرنار Jean-Pierre Vernant" أنّ فلاسفة اليونان هم أوّل من وضع النّسق"[4]، وهو يشير إلى أنّ النّسق استراتيجيّة تقي التّفكير الفلسفي من الترهّل والتّناقض .

جاء في المعجم الفلسفيّ أنّ النّسق هو "مجموعة من الآراء والنّظريّات الفلسفيّة التي ارتبطت بعضها ببعض منطقيًّا، وصارت ذات وحدة عضويّة متناسقة ومتماثلة"[5]، " والنّسق في شكله العام هو الجمع بين أفكار الفيلسوف في وحدة، كما جاء في القاموس المحيط النّسق هو ما جاء من كلام على نظام واحد"[6]، ومن ثمة فكلا المعجمين الفلسفي واللّغوي يتّفقان أنّ النّسق يشترط الترابط المنطقيّ، وتماثل الأجزاء.

من المهمّ هنا أنْ نشير إلى التّعريف الذي قدّمه "بارسونز" Talcott Parsons حيث يرى أنّ النّسق "هو ذلك التّصوّر الذي يضمّ مجموعة من الأنساق الاجتماعيّة تنحصر أساسًا في وظائف التّكيّف وتحقيق الهدف، والمحافظة على النّسق في ظلّ التّفاعل مع الفروع"[7]، هذا المفهوم الذي كان الضّوء الأخضر لخروج النّسق من دائرة الفلسفة نحو حقول معرفيّة أخرى، وبخاصّة حقل النّقد، ففي ظلّ إخفاقات القراءة الجماليّة؛ وجد هذا المفهوم مبرّرًا قويّا ليصبح من أهمّ مقولات النّقد الثّقافي، ولعلّ أولى هذه المبرّرات قدرته على التّماهي مع مختلف الحقول المعرفيّة .

في مجال قراءة النّصوص اتخذ النّسق مفهومًا مغايرًا لما عليه الطّرح الفلسفيّ، إذ يتحدّد عبر وظيفته وليس عبر وجوده، والوظيفة النّسقيّة لا تحدث إلّا في وضع مقيّد ومحدّد، وهذا يكون حينما

يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضًا ناسخًا للظاهر، ويكون ذلك في نصّ واحد، ويشترط في النّص أن يكون جماليًّا وأن يكون جماهيريًّا "[8]

وكما هو ملاحظ فقد حافظ النّسق على خاصّيّة التّرابط والانتظام؛ كما اكتسب خاصّيّة الإضمار، فالبلاغة – من منظور النّقد الثّقافي ليست سوى حيلة لتمرير أنساق خطيرة سكن لاوعي النّص والمجتمع، ومحاولة تأويل هذه الأنساق –ارتكازا على اللّغة– هي محاولة الكشف عن أنساق ذات سطوة تحكم تفكير المجتمع وتنتج نصوصه، فلا يشترط في النّسق أن يوافق قناعات المؤلّف بل ربّما يناقضها، وعلى قاعدة القبحيّات كان الكثير من التأويل المتعسّف الذي يحتاج مراجعة جادّة؛ ولعلّ أهمّ ما يستدعي المراجعة مسألتان :

أ. **ما يتعلّق بالنّص** : فالثّقافة الانسانيّة –بما هي رؤية الإنسان تجاه الحياة والمكان والزّمان – ليست كلّها قبحيّات، بل هناك أنساق جماليّة يفرزها لاوعي النّصوص ولها سطوتها في تأثيث وجدان المجتمع، ومن ثمّة لا يسعنا أن نوافق الغذّامي في اتهامه للشعر العربيّ بأنّه إنّما اخلق لتكريس ثيمة الفحولة، ولصناعة الطّاغية لاحقًا .

ب. **ما يتعلّق بالنّسق** : فليس كلّ خطاب يصلح لتحمّل أنساق مضمرة، بل لابدّ أن يحمل الخطاب موقفًا أو رؤية أو رفضًا لسلوكٍ معيّن، أو نقدا أو نمط تفكير...لتحصل مواجهته بالمضمر المضاد، أو النّسق المضاد، إنّ عدم استيعاب هذه الجزئيّة ولّد خلطًا كبيرًا بين التّحليل الثّقافي بما هو إجراء نقديّ له آليّاته وتأصيله، وبين الدّراسات الثّقافيّة التي تنحو نحو التقريريّة والوصفيّة لكلّ مظاهر السلوكات الإنسانيّة.

3. الجانب التّطبيقي :

1.3.غسان كنفاني : الرّفض والمقاومة :

سيظلّ غسّان كنفاني بعد قرابة خمسين عامًا من مقتله على يد الموساد الإسرائيلي شخصيّة فريدة من نوعها، فهذا الطّفل الذي تفتّق على قيام الكيان الصّهيوني، ظلّ يحمل قضيّة فلسطين بين جوانحه، لقد كانت حياته حياة لامنتمٍ بأتمّ معنى الكلمة منذ ولادته التي قال عنها :" أن أمه حين جاءها المخاض لم تستطع أن تصل إلى سريرها قبل أن تضع وليدها، وكاد الوليد يختنق بسبب ذلك، وحدث هذا في التاسع من نيسان عام ستّة وثلاثين من القرن الماضي، شهدت طفولته الكثير من الفقر والحرمان كما شهدت الكثير من النّفي، فمن حيّ المنشيّة المحاذي لتل أبيب، انتقل والده إلى عكّا هربًا من

الاحتكاكات التي كانت تحدث بين العرب واليهود التي زادت وتيرتها بعد قرار التّقسيم، ثمّ إلى يافا، وشهد قيام دولة الكيان وما تمخّض عنها من مجازر دير ياسين ويافا وحيفا، التحق بكلّية الحقوق صفر اليدين، فكان يبيع الزّيت لتحصيل القليل من الغاز والمأكل، ولاحقا كلّية الآداب بدمشق، اشتغل مدرّسًا وصحفيًّا، وانخرط في تنظيمات سياسيّة كالقوميين العرب، وناطقًا رسميًّا باسم الجبهة الشّعبيّة، ارتحل إلى الكويت، حيث تحسّنت ظروفه المادّية، وأحبّ غسّان أخيرًا تلك المترجمة الجميلة " آنّي"، وغدا أبًا لفايز وليلى، أين كتب له القدر أن يخرج من عصبيّته وبوهيميّته، عرف من معنى السّكّريّ، عاش متخفّيًا حذرًا بعد أن صار قياديًّا في الجبهة الشّعبيّة، لينتهي به المطاف أشلاء بعد عمليّة نفّذها الموساد حيث فخّخت سيّارته .

هذا النّمط من أنماط الحياة لا يمكن أن ينتج إلّا شخصيّة متمرّدة تسخر من كلّ شيء، ولا تقيم وزنًا لأيّ شيء، لأنّها لن تخسر أكثر ممّا خسرت بعد ضياع الوطن والدّخول في أتون التيه والضّياع، يمكن تلمّس هذا في عنف العلامات التي تؤثّث غالبيّة نصوص غسّان كنفاني، كما يمكن ملاحظة هذا في قلق الأنساق التي تنكتب بها هذه العلامات.

لقد مثّل سؤال الموت والفقد ثيمة جوهريّة في نفس غسّان كنفاني، من خلالها صنع عالمه الخاص، عالم يموج بالنّزوح والحرمان والمظلومين، عالم الهامش، ولعلّ هذا هو السّر في تبنّيه لليساريّة في وقت مبكّر.

ليس غريبًا بعد هذا أن نجده مقاومًا لا يعبأ بحياته التي تآكلت بفعل طفولة تعيسة، واحتلال ينتهك كلّ لحظة مساحة من إنسانيّته، وخاتمة هذا إصابته بالسّكريّ وهو في باكورة العمر، سيكون علينا أن نتقصّى الكثير من الأسئلة الفلسفيّة فيما كتب غسّان كنفاني، فسؤال الرّفض هو قطب الرّحى في جماليّة الكتابة عنده، "ولأنّ التساؤل الفلسفي هو شكل مستتر من أشكال الرفض، فهو ينطوي على تشكيك، والشك بحد ذاته منهج فلسفي اعتمده كبار الفلاسفة، حيث يرتبط بمفهوم " اللّا "، وهي بحد ذاتها نزعة للتمرد على القيم السائدة البالية وعلى السياسة والعمل التقليديين، فيها نزوع للتغيير وبناء للذات الفردية واستقلالية العقل في قدرته على اتخاذ قراراته من وحي الوعي بالرفض و "اللا" والما قبل للرفض، وما يؤول إليه الحال بعد تبني "اللا" أو الرفض نزعة شجاعة للمواجه ورفض التبعية لأحد."[9]

تنطوي مقولة "اللا" أو الرفض على ممانعة وسير باتجاه الوعي الفردي وعدم الانسياق مع "الجمع" أو قل "القطيع"، وهذا ديدن غسان كنفاني طيلة حياته، لم يكن تابعًا لأحد، ولم يخضع لأحد، وكانت كتاباته استثناءً في كتابات جيله .

2.3. عتبة العنوان :

العنوان نوع من التّعالي النّصي الذي يحدّد مسار القراءة، التي يمكن أن تبدأ لها الرؤيا الأولى للكتاب"[10]، ومن ثمّة فحقيق بهذا العنوان أن يكون هوّيّة نصّه، وجامع شتاته، وعنصر جذب للقارئ، لأنّ انبناءه على متوقّعٍ تأويلي ذكيّ سيجعل منه موضع خروقات قرائيّة متعدّدة تهبه الكثير من العمر والخلود، ومن ثمّة فالعنوان منخلق ومهندس في تركيبته المعجميّة والدّلاليّة لغرض التّلقّي والتّأويل .

أرض البرتقال الحزين جملة إسميّة بانزياح طافح بالشّعريّة، تمثّل الأرض أرض فلسطين، وتتميّز هذه العلامة بلين إحاليّ فريد كونه طافحا بالإنسانيّة؛ فيسهل سحبه على كلّ أرض مقهورة، ولعلّ السّارد تفطّن إلى هذا فخصّص الأرض المرادة حين أضاف علامة البرتقال دون خيانة للنّزعة الإنسانيّة التي تنكتب بشعريّة داخل النّسق، فأرض فلسطين إلى جانب كونها أرض الزّيتون – وهو نسق دارج مستهلك- فهي أرض البرتقال، البرتقال الذي يستمدّ حزنه من حزن هذه الأرض، ومن غبن هذا الشّعب وقهره، أرض كانت مهبط الدّيانات والأنبياء، ومجمع الطّوائف ؛ تدين بالمحبّة، يصبح شعبها بين ليلة وضحاها شتاتًا من أجل أسطورة انكتبت بتحيّز مغرض؛ لا يؤمن به أهله فضلًا عن غيرهم، لتبدأ المعاناة .

ولربما موسمية البرتقال وتعلقه بفسحة زمية محددة تجعله يأخذ رمزية العارض، فهو مؤقت المثول كحالة ذلك الفلسطيني الذي يعيش مشتتا ملتحفا الغياب في مساراته الحكائية والواقعية، لكنه يعد بمثول مركزي مستقبلي أو استعادة تمثيلية لذلك الواقع خطابيا.

3.3. نسق الخيانة :

كل ثورة تعمل" على إنتاج مجموعة من العلامات التي تضمن استمرارها، وتضمن لها مكانًا مقدّسا في وجدان الأتباع والآخر، هكذا حاولت الثّورة البلشفيّة التّمحّك بمثاليّة ماركس وقيمها النّبيلة، ومراعاة الإنسان، بينما كانت الحقيقة أنّها ثورة حكم أصحابها بالحديد والنّار، وكان الإنسان آخر اهتماماتها [11].

سنجد الكثير من الأشباه لما حصل مع الثّورة البلشفيّة خصوصًا في العالم الثّالث، حيث سقف الوعي لم يبلغ المرجوّ بعد، من جهة أخرى تكون السّلط التي تقود هذه الثّورات أكثر عدائيّة مع من يريد التّشكيك في مصداقيّة هذه المبادئ" المقدّسة"، تظهر هذه العدائيّة في ألين صورها في قوانين المساس بالمقدّسات – الخيانة العظمى – التآمر ضدّ الوطن – الإساءة للرّموز ....قريب من هذا ما حدث مع "تروتسكي" المنظّر الثّاني للشّيوعيّة حين أراد أن يرسي أولى دعائم النّقد الذّاتي لهذه الإيديولوجيّة .

كان غسّان كنفاني ناطقًا رسميًّا باسم فصيل الجبهة الشعبيّة أقوى تنظيم بعد حركة "**فتح**"، ما أتاح له الإطّلاع عن كثب على الممارسات التي تنافي قدسيّة الثّورات .

في " **أرض البرتقال الحزين** " سيكون غسّان كنفاني حياديًّا في طرح مضامينه، لأنّه سيتعرّض لمفهوم الخيانة بصرف النّظر عن مرتكبها، مركزًا كان أم هامشًا، وهذا إذا كان دليلًا على حياديّته في الفن، فهو أيضًا دليل آخر على ارتفاع منسوب الرّفض لديه، فلم يكن تابعًا لأطروحات الإيديولوجيّة الثّوريّة التي كان مؤمنًا بأطروحاتها .

في قصّة "**أبعد من الحدود**" يطرح غسان كنفاني خيانة السّلط لما تؤمن به، ففي الوقت الذي يعاني فيه أهل فلسطين اللجوء والفاقة والحرمان، يعيش " **الرّجل المهمّ**" حياة الملوك، فينام طفله "في الحرير الأزرق "[12]، ويلبس هو بدلة بربطة عنق، وله مشجب يعلّق عليه بدلته، وليس للرّجل المهمّ عمل سوى ملاحقة بني جلدته من المناضلين لأجل الوطن، وتبلغ قسوته والخوف الذي ينشره بين أبناء جلدته أن لا يجد بعضهم إلّا أن يخاطر هربًا من فضاعته "فيقفز من النّافذة في أثناء التّحقيق بين يديه"[13]، وهذه إشارة ذكيّة من الكاتب في رسم صورة غير مألوفة للغبن الذي يتعرّض له المواطن الفلسطينيّ، فبالإضافة إلى فظاعة الاحتلال، هناك أيضًا ما تمارسه الفصائل ضدّ بعضها البعض في محاولة التّمركز، يتجلّى هذا بوضوح في الاغتيالات السّياسيّة التي لا تنتهي .

في قصّة "**السّلاح المحرّم**" سيكون الكاتب رمزيًّا بامتياز، فأبو علي الرّجل المتوعّك دائما، والذي لا يمثّل إلّا هامش القرية إزاء "شلّة" المختار والضّابط؛ يحاول وينجح – بالرغم من توعّكه – في أن ينتزع السّلاح من الجنديّ، تحت تشجيع وهتاف أهل القرية، لكنّه بالمقابل يتعرّض للمطاردة من قبل الكلّ :

المختار : الذي يمثّل السّلطة الوطنيّة .

الضّابط : الرّمز الذي أبقاه الكاتب مبهمًا، في إشارة ذكيّة منه إلى أنّ الحكم العسكريّ دائمًا يعادي قيم الحرّيّة، فلن يختلف الوضع إذا كان هذا الضّابط من ضبّاط الاحتلال، أو ضبّاط السّلطة الفلسطينيّة .

عبد الله وفاروق: اللذان "يكرهان بعضهما كراهيّة مقيته"[14]، لكنّهما يتحالفان فيطاردان **أبوعلي**، وهي إشارة للتحالفات التي تجريها مختلف الفصائل الفلسطينيّة سعيًا خلف مصالح الفصيل .

الخيط الرّابط بإحكام بين هذه الرّموز هو البندقيّة التي تمثّل نسق المقاومة، فسعيُ هؤلاء على اختلاف توجّهاتهم أن ينتزعوا من **أبوعلي** البندقيّة التي " ضمّها إلى صدره "[15]، هو تشريح بالغ الدّقة لما هو عليه النّضال الفلسطيني، فهذا النّضال الذي بدأ موحّدا لا همّ له سوى الإنسان وتحرير الأرض مع عزالدّين القسّام وعبد القادر الحسيني؛ انتقل بفعل ميلاد سرديات جديدة (القوميّة – اليسار– واليمين – المقاومة الإسلاميّة...) إلى نضال تحكمه مصلحة الفصيل أوّلا، وهي مصلحة تحدّدها الجهة التي تموّله ماديًّا، ويبلغ أن تتطرّف بعض الفصائل باسم قيم الإنسانيّة والتّعايش والقيم النّبيلة إلى أن تعقد صفقات مع العدوّ ذاته .

في قصّة **ورقة من الطّيرة** يشير غسّان كنفاني إلى الانحراف الصّارخ للسّلط عن أهداف النّضال، بعد انغماسهم فيما يسمّى النّضال السّياسي السّلمي، "وهي مقولة فرضتها قيم ما بعد الحرب الكونيّة الثانية، كما يشير إلى أولى بذور التّطبيع الذي بدأه الأردن، والذي انتشر إلى باقي دول المقاومة، ليتحوّل مؤخّرًا من نقيصة تعني بيع الأرض، إلى قيمة إنسانيّة تعكس التّحضّر والإنسانيّة، من جهة أخرى تشيطن الفصائل التي بقيت على مبادئها، وتوضع في خانة الإرهاب والعقوبات"[16]،لذلك يقول:" على كلّ أنا أعرف من الذي أضاع فلسطين....أولئك الذين يكتبون في الجرائد، يجلسون في مقاعد مريحة، وفي غرف واسعة، فيها صور وفيها مدفأة، ثمّ يكتبون عن فلسطين، وعن حرب فلسطين "[17]، كانت علامة " **الجرائد**" إشارة ذكيّة من غسّان كنفاني لإبراز الدّور الذي يلعبه الخطاب في عالم مابعد الحرب الكونيّة الثّانية، حيث يمثّل الإعلام حجر الزّاوية في كلّ عمليّة اغتصاب للأرض، ولا تفتأ القوى الإمبرياليّة من إيجاد خطابات موالية في نسيج الآخر؛ وتتعهّدها إلى أن تتعاظم، هكذا سنجد من يطالب بالاندماج بين العرب واليهود في نسيج واحد بعد إلغاء البعد الدّيني، وهكذا سنلحظ حكومة يهوديّة إئتلافيّة تضم وزراء عرب، ونجد نوّاب عرب في الكنيست الإسرائيلي.

شيءٌ آخر مهمّ أشار إليه غسّان كنفاني هو مسألة تشييء الإنسان المقاوم، في ظلّ المصالح والتّجاذبات السّياسيّة لا يمثّل عنصر المقاومة سوى وسيلة لتحقيق المآرب، إنّه التشيّؤ : "يابنيّ فلسطين ضاعت لسبب بسيطٍ جدّا، كانوا يريدون منّا نحن الجنود أن نتصرّف على طريقة واحدة، أنْ ننهض إذا قالوا انهض، وأن ننام إذا قالوا نم، وأن نتحمّس ساعة يريدون منّا أن نتحمّس وأن نهرب ساعة يريدون منّا أن نهرب ....يحسبون هؤلاء الجنود ضربًا طريفًا من الأسلحة... تحتاج إلى حشو، صاروا يحشونها بالأوامر المتناقضة "[18]، فلم يعد الإنسان يختلف عن السّلاح (**الشّيء**)، في الوقت الذي تسعى فيه الدّول المتحضّرة إلى الاستثمار في العنصر البشريّ ؛ وتعمل على رفاهه ليتحقّق ولاؤه وانتماؤه الحقيقيّ لوطنه، تعمد دول العالم المتخلّف إلى تشييئه وتهميشه، لتعيش في دوّامة الانقلابات، والتطاحنات، أبسط أزمة يمكن أن تدخل هذه البلدان في أتون حرب أهليّة، لأنّ العداء بين السّلطة والمواطن متواجد سلفًا، " ولكنّني أعني ....أن يحترموا شعور المحارب، الذي يفقد رفاقه في كلّ معركة"[19]، " الرّصاص لا يجب أن يطلق على النّاس، يجب أن يطلق على الضّباع"[20]

4.3. نسق المرأة– موؤودة المخيّمات :

نشأت المرأة العربية، ولا سيما الفلسطينية "في مجتمع بني جزء أساسي من تاريخه الحديث على الصراع ضد الاستعمار والصهيونية، لذلك كان لا بد وأن تحتل قضية تحرير الوطن وقضايا الديمقراطية، المساحة الأكبر في النضال من أجل بناء مجتمع فلسطيني قائم على أسس العدالة والمساواة لجميع أبنائه رجالاً ونساء" [21]وكان من الطبيعي في ظل تلك الأوضاع الصعبة التي عاشتها المرأة الفلسطينية بعد النكبة، ألا تنفصل قضية تحررها عن القضية الوطنية.

وقد تميزت ظروف المرأة الفلسطينية، سواء داخل الوطن أو خارجه، بخصوصية معينة، تبعاً لحركة الواقع الفلسطيني، والعربي عموماً، والتحولات الطارئة على مسار القضية المركزية، فقد عاش الفلسطينيون في الشتات "ظروفاً استثنائية في ميداني السياسة والتعليم: ففي السياسة كانوا خاضعين لأمزجة الأنظمة العربية، ومواقفها المتذبذبة من القضية... أما في التعليم، فلم يتلق الفلسطينيون تعليماً موحد المناهج والأساليب، فهم تابعون لأنظمة التعليم السائدة في الأقطار العربية التي استقروا فيها"[22] .

وقد قدمت الرواية الفلسطينية خلال العقدين التاليين لقيام منظمة التحرير "مشاهد حية من تجربة الشعب المعاني، فيها من التفصيل والصدق والتمثيل لوجهي الحقيقة الخارجي والداخلي أكثر مما يمكن أن تقدمه أية وثائق تاريخية.."[23]، كما قدمت معظم النماذج النسائية التي زخر بها الواقع، وتناولت

صورة المرأة وقضيتها من خلال إبراز علاقتها بالقضية الوطنية، وبالعالم من حولها، من جهة، وبالرجل من جهة ثانية "تلك العلاقة التي ستظل المفتاح الرئيسي للحياة الإنسانية"[24].

في أرض البرتقال الحزين يركّز غسّان كنفاني على أنموذج المرأة في المخيّمات، وما ذلك إلّا لأنّ "المخيمات لعبت دوراً كبيراً في المحافظة على الشخصية الفلسطينية من الناحيتين العاطفية والنفسية. وهذا الدور هو نتيجة كونها تضم أكبر التجمعات الفلسطينية وأكثرها وحدة وانسجاماً على مستوى العلاقات الاجتماعية، والحس السياسي والوطني"[25]، سيجد القارئ عدّة نماذج في هذه المجموعة القصصيّة، بدءًا بالمرأة الأمّ التي يقع على كاهلها كلّ الغبن، فهي الأرملة والثّكلى والمعيلة والأمّ والأب، سيكون غسان كنفاني غير مباشر في رسم أبعاد شخصيّة كل أنموذج امرأة، بالمقابل ينتهي المتلقّي إلى أنّ غالبيّة الشّخصيّات النّسويّة محرومة من التّعليم، ومن السّقف الأدنى من الوعي الذي لا يفي بشعورها بالكرامة داخليّا فضلا عن ممارستها واقعا .

في قصّة **أبعد من الحدود** يقدّم لنا السّارد أنموذج المرأة التّابع وفق منظور **غايتري سبيفاك** Spivak Chakravorty Gayatri[26]، ولكنه التّابع المسالم الذي لا يدخل في علاقة عنفيّة، فزوجة الرّجل المهمّ تعيش الخضوع من خلال جملة من الممارسات الثّقافيّة المنتشرة في العالم الثّالث: مساعدة الزّوج على خلع معطفه، ووضعه على المشجب، ثم يأتي الإيحاء بتحوّلات هذا التّابع وفق النّسق الذي يحكم المتبوع: "هل أمسكتم به؟"[27]، يبرز النّص هنا تطابقًا تامّا بين المرأة والرّجل المهمّ الذي لا يمثّل إلّا السّلطة الأمنيّة التي تجثم على رقاب الفلسطينيّين لتنتهك ما تبقّى من آدميّتهم .

الأنموذج الثّاني الذي يقدّمه الكاتب هو أنموذج الأمّ، ووفق مشهديّة متناهية في الفظاعة، ففي قصّة **الأفق وراء البوّابة** يقدّم لنا السّارد أنموذج الأمّ التي تعاني رحيل ابنها وابنتها الطّفلة **دلال**، في تيه الشّتات، والتي تموت دون أن تعلم بوفاة ابنتها، ودون أن تستلم هديّة ابنها الذي أخفى عنها موت دلال سلّة " فيها بعض اللّوز الأخضر"[28]، إنّ موت **دلال** هنا هو موت الأنوثة التي تشغل أكبر مساحة في ذات المرأة، وفق مفهوم التّابع سيكون من طبائع الأمور تحت نير الاحتلال أن لا تلتفت المرأة إلى أنوثتها، وأن تتمتّع بها .

أنموذج آخر للأمّ يقدّمه السّارد هو أنموذج الأمّ المعذّبة التي تموت في اليوم آلاف المرّات من هول ما تعانيه إن على مستوى الذات، أو على مستوى الذّات التي تحب : "نظرت إلى أمّي هناك بين النّساء، رافعة ذراعيها في الهواء، كانت تبكي بصمت، ولكنّها في تلك اللّحظة ضحكت من خلال بكائها

ضحكة صغيرة دامعةً "[29]، حين يغيب الإنسان عن الوعي فلا يدري الفرق بين الضّحك والبكاء؛ فمعنى هذا أنّ منسوب القهر بلغ أشدّه، وأنّ انتهاك الآدميّة بلغ شأوا لا يمكن معه أن تنوجد أيّة إرادة.

الأنموذج الأشدّ تأثيرًا بعد أنموذج الأم، هو أنموذج الطّفلة، ففي **الأفق وراء البوّابة** تموت **دلال** غريبة في التّيه بعيدة عن أمّها، ولا تعلم الأمّ بوفاتها لتقبّلها قبلتها الأخيرة لأنّها ستكون في انتظارها في عالم آخر، وفي **ورقة من غزّة** تنتظر الطّفلة **ناديا** البنطلون الذي وعدها به عمها العائد من الكويت، ولكنّها لن تتمكّن من أن تلبسه لأنّ ساقها بترت، " ومدّت يدها، فرفعت بأصابعها الغطاء الأبيض، وأشارت إلى ساق مبتورة من أعلى الفخذ"[30]، هذه السّاق المبتورة هي الطّفولة التي ترزح تحت نير الجنون الذي يرتكبه الكبار، وهي الأنوثة الموعودة المفقودة، وهي الأرض التي تآمر الكلّ على سلبها .

5.3. نسق المقاومة:

في قصة "أبعد من الحدود" تحاول الذات أن تستعيد مثولها المركزي من خلال استدعاء تفاصيل الذاكرة ومقاومة الغياب، "لقد حاولوا أن يذوبوني كقطعة سكر في فنجان شاي ساخن...وبذلوا، يشهد الله، جهدا عجيبا من أجل ذلك...ولكنني ما أزال موجودا رغم كل شيء..". ص 17. فالذات في رفضها الامتثال لوعي المطابقة والتموضع داخل اعتبارات استعارية، تبحث عن تمثلها الأحادي بعيدا عن الصياغات الخطابية التي يفرضها المركز/الجماعة، فمقاومة الغياب هي أولى ملامح الانفصال ومقاومة التقولب ثانيها، ولربما مخاطبة الغيرية "يا سيدي" في إطار من التقابل /الحضور، يؤكد هذه الضدية "لقد تقولب دوري في الحياة بشكل حاسم .أنا كفرد، مجرد خنزير، وأنا، كجماعة، حالة ذات قيمة تجارية وسياحية وزعامية ....،وأنا أعرف بأن المنابر ستمتلئ بمن يقول: هذا خائن جبان متخاذل هارب، لا بأس، لن ينالني العار أكثر مما نالني، وبعد خمسة عشر عاما لا بأس أن تكونوا كلكم زعماء الإخلاص ورجال المعركة والأبطال الصناديد الذين لا ييأسون ولا يهربون...ص19

إن الأنا تعبر عن تمثيل حكائي يقف على تخوم الهامش في محاولة لاستعادة مركزيتها، لكنها وهي في صيغتها التضليلية التي تؤكد هامشيتها إلا أنها تعزز انبثاقية مركزية مغايرة من خلال التركيز على الأنوية وتمثلاتها المتعددة، وهذا ما يجعل رمزية الحضور تطفو وتختمر داخل النص، ويجعل من قولبة الأدوار ممارسة ذاتية بامتياز، متحيزة لقناعاتها من خلال ركن الآخر وإدخاله في دائرة التهميش.

في قصة "ثلاث أوراق من فلسطين" يتحدد نسق المقاومة من خلال التغاير في الرؤية والأدلوجة والديانة، فالأوراق وعد بالإنجازية الممتدة زمن المستقبل وبالتجدد والإخصاب بعد موت، حيث تكمن

مقاومة الغياب/النسيان، واختيار رقم ثلاثة التحاف بالقداسة والتعالي على ممكنات الواقع التغايري /اليهودي، إذ نجد في الورقة الأولى الموسومة بـ"ورقة من الرملة" تظهر المسميات الفلسطينية كأبي عثمان وفاطمة، وتغيب نظيراتها اليهودية من خلال التوصيف المعول على التحديد الديني، وهذا يؤكد على استدعاء الحضور الفلسطيني في صيغة مثول آني /مركزي، وتغييب الآخر اليهودي أو طمسه وتهميشه وتحقيره، من هنا تستعيد الذات الفلسطينية مركزيتها بعد تهميش تاريخي طويل، ويتوارى المغاير بقتله رمزيا واسميا، لتظهر المقاومة عبر مسارات سردية مختلفة :المقاومة بالتطبيب والحلاقة من خلال إعادة الحياة للفلسطينيين/الانبثاق والتجدد، المقاومة بالسلاح بعد تفجير أبي عثمان نفسه وإحالة اليهود إلى نقطة الصفر/العدم المحض، المقاومة بالإحالة الهوياتية "تسمية الفلسطيني وتحديد هويته" وبالطمس الهوياتي من خلال الإحالة الدينية "تغييب اسم اليهودية واليهودي ".

وأما في الورقة الثانية الموسومة بـ"ورقة من الطيرة" تقاوم الذات الغياب من خلال الحكي/السرد بصيغة "أنا"، بينما يتحول الآخر إلى مكون حكائي في حكم الغائب/الهامش، رغم أنها تسرد وضعها وهي تعيش حالة تهميش من قبل سلطة سياسية ظالمة لا تأبه إلا لمصالحها الشخصية، فالشرطي بوصفه مركزا لأنه يمثل السلطة السياسية يسعى إلى إعدام لحظته الرمزية من خلال المطاردة، ورجال الصحافة يمارسون مركزيتهم بوصفهم سلطة إعلامية لذا يسيطرون على الخطاب ويوجهون المدرك العام نحو تمثل القضايا بحسب منظورهم وتحيزاتهم وإيديولوجيتهم وليس كما يجب أن تكون، والسلطة العليا تموضع الجنود /رجال الهامش ضمن خطاطة متخيلة تقوم بتحييد الواقع أو بتسريده، لتظل هي محافظة على مركزيتها وتعاليها.

بل ويستدعي البطل أسماء قادة من الذاكرة وينتشلهم من هامش النسيان والغياب للحفاظ على مركزية مثولهم خطابيا، مثل: إبراهيم أبو ديه، عبد القادر الحسيني، حمد الحنيطي، سرور برهم...،خاصة وأن الأول تعرض للإقصاء والإهمال من قبل سلطة تنكرت لجهوده وأنظمة سياسية تأخرت في إنصافه، يقول الكاتب على لسان البطل الذي يسرد تفاصيل تهميشه هو ورفاقه من قبل السلطة الوصية :"لقد أهملنا المسؤولون إلى درجة أنني سمعت أنهم قالوا أننا جزارون ولسنا محاربين وهم حتما لا يحتاجون إلينا، فلذلك علينا أن نذهب إلى حيث نشاء كي نحارب كيف نشاء...وضد من نشاء! جزارون! هكذا قالوا.. وأي نوع من المحاربين يريدون؟ محاربون يلبسون المعاطف البيضاء ويردون على الجرائم اليهودية بابتسامات عذاب؟ أم يريدوننا أن نحارب بمحاضر جلسات جامعة الدول العربية؟".ص54.

هذا ويعاود الرقم ثلاثة الظهور في هذه القصة "الزبون الذي يشتري من البطل ثلاثة أقراص من العجوة، اشتراؤه لثلاثة أقراص بفرنكين"، ليستعيد رمزيته الدينية ويغير كينونته من الامتثال إلى اليهودية "الشمعدان"، نحو تمثله الإسلامي على اختلاف تمظهراته، ورمزية الاستعادة تحمل مضمونية مقاومة لأنها تتوسل بالديني أو المخيال الثقافي من أجل استعادة مركزيتها وتهميش تعارضاتها القيمية/الدينية .

بينما الورقة الثالثة والمعنونة بـ"ورقة من غزة" فيتموضع البطل كذلك في هامش النص/الواقع، حيث تمثل غزة اعتلالا ذاكراتيا بينما كاليفورنيا التي يهرب إليها صديقه مصطفى تمثل امتدادا مستقبليا ما يحولها إلى مكون مركزي، لكن الاصطفاء ينحل حينما تسترجع غزة مركزيتها ويتحول الآخر إلى انعطافة هامشية في تمثلات الذاكرة، حيث تغير الذات نظرتها إلى مثولها بعد بتر ساق ناديا التي يعبر نقصها عن امتلاء هوياتي، لتتحول مدينة الآخر إلى تفريغ لذاكرة السرد/الذات وانفلات معياري يفضي إلى انقضاض هوياتي، وهو ما يحولها إلى عالم محايث/هامش حكائي مبتور نفسيا وإيديولوجيا.

في قصة "الأخضر والأحمر" بقدر ما يظهر الكاتب مأساوية الواقع خاصة مع العنونة الفرعية "النزال . جدول الدم . الموت للند " إلا أن خطابه يضمر المقاومة والامتداد في زمن المستقبل، فالاخضرار يحمل رمزية الانبعاث والتجدد والازدهار، بل ويحظى بمركزية مثولية حتى أن الاحمرار بما هو توصيف للدم والظلم والقتل يبدو كلاحقة لفظية/تابع إضافي، هذا ويصبح الطفل الصغير انبثاقة من ناصية الحلم، تأبى الاستسلام للموت وللدم وللاضمحلال، فهو ابن السقطة أو الحفرة أو القبر، لكنه في الوقت ذاته ابن مقاومة الغياب والموت وإقبار الذات والهوية، "ليس يدري أحد بالضبط كيف حدث ذلك، الآن، بوسع الكثيرين بأن يقولوا بأن الطفل الصغير انبثق من الجبين بعد أن أنضجه التراب الساحن الرطيب...بوسع غيرهم أن يقولوا بأن الطفل كان موجودا في التراب أصلا فأيقظته السقطة.. ولكن الحقيقة الأقرب للتصديق أن الطفل انبثق من العينين، لفظته العينان مثلما يلفظ الرحم المترع الوليد.. وأن في عين كل رجل . يقتل ظلما . يوجد طفل يولد في نفس لحظة الموت". ص 68.

6.3.نسق الرّفض:

حتى وإن كانت نصوص كنفاني تعج بنسق الرفض الظاهر بشكل جلي، فإنها في الوقت ذاته تحوي على هذا النسق مضمرا ومتوسلا بالحيل الخطابية أو البلاغية، ففي قصة "أبعد من الحدود" يتحدد البطل في شكل صوت انبثاقي متحرر من ربقة الشخصنة وسلطة التعيين، ولعل العنوان في حد ذاته يشكل إحالة مرجعية على هذه الكينونة الباهتة الهاربة من التقولب، إذ يدخل الصوت/الحالة من النافذة

التي تمثل رؤية ملتبسة /منظور محايث ليعبر عن انوجاد هوياتي متحلل من كل مركزية مؤطرة، وهذا التقابل الموضعي والحوار البيني وإن أظهر خنوعا إلا أنه أضمر من خلال المثول الأنوي تمردا ورفضا للتموضع التقابلي الموازي الذي تفرضه سلطة الواقع/سلطة الحكي، وكأن بالذات تسترجع هويتها وتمثلها عبر اعتلالات واقعية، لتستولي على السرد وتهيمن على ممكناته، إذ تصبح هوية في حكم الإنجازية الحالية وغير مفروضة من قبل الآخر، يقول الكاتب :"لا يا سيدي، لا تحاول أن تستدعي كاتبك ليحمل لك الملف الذي يحتوي على كل التفاصيل الهامة وغير الهامة لحياتي ...تريد أن تعرف شيئا عني؟ هل يهمك ذلك؟ احسب على أصابعك إذن:لي أم ماتت تحت أنقاض بيت بناه لها أبي في صفد، أبي يقيم في قطر آخر وليس بوسعي الالتحاق به ولا رؤيته ولا زيارته، لي أخ، يا سيدي، يتعلم الذل في مدارس الوكالة، لي أخت تزوجت في قطر ثالث وليس بوسعها أن تراني أو ترى والدي، لي أخ آخر، يا سيدي، في مكان ما لم يتيسر لي أن أهتدي إليه بعد.."ص15.

إن ما تظهره الذات هو تحييد منطقها التخييلي، وسرد التفاصيل اليومية المهملة والمبعثرة في ذاكرة منسية يلفها الصمت، لكنها تضمر مركزية المثول ومضمونية حضورية من خلال السرد، والذي ينتشلها من الهامشية ليقذف بها في تعارضاتها "أي في مركزية آنية"، وكأن بها تنتشل نفسها من الغياب/النسيان عبر مسارات ذاكراتية وتهمش الحاضر في سبيل تاريخ مركزي تستعيده وتهيمن عليه بعيدا عن الصياغات السلطوية المؤدلجة، لذا فالرفض كامن في تضاعيف اللغة /الخطاب، واستبعاد الآخرية مضمر هنا بسبب المنادى البعيد "ياسيدي" الذي يؤكد المنطق الاستبدالي الذي تسلكه الذات حفاظا على مركزيتها خطابيا.

فهوية النفي ونسق الرفض إذن كامن في تضاعيف هذه القصة، وما استدعاء "الأنا" وأسبقية وجودها إلا دليل على التموضع المركزي والحفاظ على سلطة السرد/الواقع في مقابل تهميش المغايرة، حتى وإن بدت الذات في ظاهرها تسرد تفاصيل تحقيرها أو تحييدها أو نظرتها التبخيسية لنفسها، "فأنا لست صوتا انتخابيا، وأنا لست مواطنا، بأي شكل من الأشكال، وأنا لست منحدرا من صلب دولة تسأل بين الفينة والأخرى عن أخبار رعاياها.. وأنا ممنوع من حق الاحتجاج، ومن حق الصراخ فماذا ستربح؟ لا شيء.. وماذا ستخسر إذا بقيت أنا وراء المزلاج؟ لا شيء أيضا.."ص 17.

وأما في قصة "أرض البرتقال الحزين" يضمر الارتحال رفضا رغم ما يظهره من خنوع واستسلام، لأنه يحمل رغبة في الاستبدال الموضعي :ذاكرة البرتقال/الأرض بدل الوطن المستلب والمنتهك أمام أنظار البطل وأبنائه، ثم يضمر امتدادا زمنيا في مستقبل النص "الأولاد" في الوطن البديل/لبنان كبديل عن

الكهولة الموؤودة في فلسطين، وهذه الصورة الاحتجاجية هي توسل بهوية الرفض من أجل تغييب الآخر اليهودي رمزيا وتحويله إلى مكون هامشي في ذاكرة الحكي، والحفاظ على مركزية الذات والوطن والبرتقال الذي يرافق البطل حتى في حالات إحباطه ليذكره برفض التموضع المستعار/المؤقت، "ودارت عيونه تلتمع في وجوهنا...كانت فكرة ملعونة قد أوجدت طريقها إلى رأسه، فانتفض واقفا كمن وجد نهاية ترضيه...وفي غمرة من شعور الإنسان بقدرته على إنهاء مشاكله، ومن شعوره بالرعب قبل إقدامه على أمر خطير أخذ يهذي.. وأخذ يدور حول نفسه باحثا عن شيء لا نراه...ثم انقض على صندوق كان قد خرج معنا من عكا وأخذ ينثر ما فيه بحركات عصبية مخيفة.."ص79.

4. الخاتمة :

في خاتمة الدراسة توصلنا إلى جملة نتائج من بينها:

. النص مخاتل بطبعه، لذلك لا يمكن الاطمئنان لدلالاته الظاهرة، بل لابد من متابعة مضمراته واستنطاق كوامنه، وحتى إن بدت لنا قصص غسان كنفاني بسيطة في بنيتها مفهومة في لغتها غير أنها ترتكز على دلالة المغايرة وهوية الاختلاف، لذلك تحتاج إلى قارئ/محاور نوعي ينتج لنا نصيات محايثة أو تأويليات متعددة بعد النبش والتنقيب والحفر عميقا.

. قلق الأنساق يؤثث نصوص كنفاني وهذا راجع إلى الشعور بالتيه والضياع والتمرد والالتحاف بهوية مبعثرة بين تفاصيل مكانية مختلفة.

. انشغل كنفاني بعوالم الهامش المنبني على مفاهيم الاقصاء والنبذ، هذا وانبنت نصوصه على الرفض وعلى اعتلالات الذاكرة السيجة بالوجع.

. اختار الكاتب البرتقال لأنه يحمل رمزية العارض والمؤقت واللذة الزائلة، وفي ذلك توصيف لحالة الفلسطيني الذي يعيش مشتتا متنقلا باحثا في شتاته عن هويته وموضعيته.

. يمكن ملاحظة العديد من الأنساق في هذه النصوص، فنسق الخيانة تظهر تمثلاته ومرجعياته التي تختلف بين المركز والهامش، حيث يتحرر الكاتب من تبعيته لأي سلطة واقعية أو خطابية ويحاول التزام جانب الرفض، ومن هنا لا يكتفي بالإشارة إلى الغبن الفلسطيني من وجود الاحتلال بل يحاول إسقاط الصورة المثالية التي كانت تصور بها الفصائل الفلسطينية المقاتلة وتصارعها من أجل مصالحها الذي قد يصل إلى حد عقد صفقات مشبوهة مع العدو.

. يقدم النص نماذج مختلفة عن المرأة داخل المخيمات بوصفها تابعا خاضعا لسلطة المركز الذكوري، حيث تتوارى الصورة المألوفة التي تتوسل الأنوثة والرقة والجمال لتعوضها بصورة الوجع والفقد .

. نسق الرفض لا يمكن الوقوف عنده في ظاهر النص فقط بل هو كامن في مضمراته متوسلا بالحيل البلاغية والخطابية، لذلك تعبر الإحالات الأنوية على محاولة للحفاظ على مركزية الذات في مقابل تهميش الآخر وتغييبه ورفضه.

. في نسق المقاومة تبتعد الذات عن الصياغات المؤدلجة التي تتبعها الجماعة، فهي تبحث عن تمثل أحادي من أجل مقاومة الغياب وتهميش الآخر اليهودي وطمسه من خلال إقصاء مسمياته.

هوامش:

1جابر عصفور: زمن الرّواية – المنفتح، مجلّة فصول، القاهرة، مجلّد11، العدد4/ 1993، ص5

مصطفى الوليّ : الغائب المنشود، الفلسطينيّ في روايات جبرا ابراهيم جبرا، دار الكنوز الأدبيّة، بيروت،ط1، 1995، 2ص16

3وادي فاروق: ثلاث علامات في الرّواية الفلسطينيّة، المؤسسة العربيّة للدّراسات، بيروت،ط1، 1981، ص34

4جان بيار: فارنار أصول الفكر اليوناني، تر سليم حدّاد، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، دط، بيروت ص118-119

5 جورج صليبا: المعجم الفلسفي،ج2،دار الكتاب اللبناني،دط،بيروت،1979،ص161

6مراد وهبة: المعجم الفلسفيّ، حرف النّون، دار القباء الحديثة للطّباعة، دط، القاهرة،2007،ص645

7السّيد رشا غنيم وآخرون: التّغيير ودراسة المستقبل، دار المعرفة الجامعيّة، الاسكندريّة،دط،2002،ص195

8عبد الله الغذّامي: النقد الثّقافي (قراءة في الأنساق العربيّة)، المركز الثّقافي العربي،ط3، بيروت2005،ص76

9 عبد الواحد بهنسي: الرّفض الاجتماعي، دار المعرفة، أسيوط، مصر، ط1991/2،ص312

10 عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مدرسة الثّقافة والحفلات، سطيف الجزائر،ط1/ 2000، ص64

11 جمال حمّاد: ثورة يوليو، منشورات السّعيد البنهاوي وشركاؤه، مصر، 1992، ص5

12 غسان كنفاني: أرض البرتقال الحزين، دار منشورات الرّمال، قبرص، د.ط، 2013،ص9

13غسان كنفاني: أرض البرتقال الحزين ص9

14غسان كنفاني: أرض البرتقال الحزين ص30

15غسان كنفاني: أرض البرتقال الحزين ص39

16 ابراهيم سبعاوي: تأملات غزّاويّة، دار البيان للطّبع، ط1، 2004، ص89

17غسان كنفاني: أرض البرتقال الحزين ص54

18غسان كنفاني: أرض البرتقال الحزين ص55

19غسان كنفاني: أرض البرتقال الحزين ص60

20غسان كنفاني: أرض البرتقال الحزين ص30

21ميّ الصّايغ، المرأة العربيّة، الواقع والتّطلّعات، مجلّة النّهج دمشق، ع/41، 1995، ص100

أحمد أبو مطر: الرّواية في الأدب الفلسطيني(1950-1975)، المؤسّسة العربيّة للدّراسات، بيروت، ط1، 1980، 22ص9-10

23 حسام الخطيب : ظلال فلسطينيّة في التجربة الأدبيّة، دائرة الثّقافة، في م . ت . ف دمشق، ط1، 1990، ص316

24 طه وادي: صورة المرأة في الرّواية العربيّة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980،ص298.

عبد الرّحيم عدنان : الآفاق النظرية للعمل التربوي والشخصية الوطنية الفلسطينية، لجنة الدراسات الفلسطينيّة،1976،ص 21825

ناقدة هنديّة ولدت عام1942، كان لها فضل السّبق في التنظير لمفهوم التّابع من خلال عدّة أبحاث جادّة، من أبرز

26منظّري الدّراسات مابعد الكولونياليّة .لها مقال ذائع الصّيت هل يستطيع التّابع أن يتكلّم؟

27غسان كنفاني، أرض البرتقال الحزين ص 9

28غسان كنفاني، أرض البرتقال الحزين ص27

29غسان كنفاني، أرض البرتقال الحزين ص 48

30غسان كنفاني، أرض البرتقال الحزين ص69

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 479 - 492 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أثر الخطاب التشكيلي في تسويق الأعمال الفنية في الجزائر
عينة من أعمال الفنان الجزائري خالد سباع أنموذجا

The Impact of Fine Art Discourse on the Marketing of Artworks in Algeria
Sample of Paintings of Algerian Artist Khaled Sebaa

ط.د بغزو جلال[1] / د. قجالي آمنة[2] *
Baghzou Djalel[1] / Guedjali Amina [2]
مخبر علم اجتماع الاتصال للبحث والترجمة
جامعة صالح بوبنيدر- قسنطينة 3 (الجزائر)،
University of Salah Boubnider- Constantine3 (Algeria)
djalal.baghzou@univ-constantine3.dz[1] / amina.guedjali@univ-constantine3.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/26	تاريخ القبول: 2022/04/19	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

هدف هذه الدراسة إلى معرفة أثر الخطاب التشكيلي في تسويق الأعمال الفنية في الجزائر، من خلال تحليل سيميولوجي لعينة من لوحات الفنان الجزائري المعاصر "خالد سباع". وللإجابة عن إشكالية الدراسة تم اتباع منهج التحليل السيميولوجي، بالتحديد مقاربة رولان بارت من خلال مجموعة من أدوات جمع البيانات المتمثلة في: الملاحظة والمقابلة وأخرى تندرج ضمن المقاربة المستخدمة وتتمثل في: أداة التعيين وأداة التضمين. وأبرز ما خلصت إليه هذه الدراسة ما يأتي:

أن اللوحة الفنية التشكيلية المعاصرة تتكون من مجموعة من المعايير الفنية التي يراعيها الفنان أثناء تكوينه للوحة، وهي عبارة عن منظومة من العلامات المشفرة تتطلب تحليلا عميقا لفك شفراتها، والكشف عن معانيها وطريقة تأثيرها في المتلقي عموما والجزائري على وجه الخصوص. وأن مختلف المعايير الفنية الموظفة من طرف الفنان تشكل الخطاب التشكيلي لعمله الفني، وتساهم بشكل مباشر في تسويق هذه الأعمال.

الكلمات المفتاحية: معايير فنية، خطاب تشكيلي، لوحة تشكيلية معاصرة، تسويق أعمال الفنية، تحليل سيميولوجي، خالد سباع.

* ط.د بغزو جلال: djalal.baghzou@univ-constantine3.dz

Abstract :

This study aims to find the impact of artistic discourse on artworks marketing in Algeria, through a semiotic analysis of a sample of the contemporary Algerian artist Khaled Sebaa's paintings. In order to answer the studies problematic, the semiotic analysis, specifically Roland Barthes's approach, was followed and other data collection tools like observation and interview, and others that fall within the approach such as nomination and inclusion tools. The most prominent findings of this study are:

Contemporary painting consists of artistic standards the artist takes into account while making the painting, which is a system of encrypted signs that require a deep analysis to decipher their codes, reveal their meanings, the way they affect the recipient in general and the Algerian one in particular. Various artistic standards employed by the artist constitute the artistic discourse of his artworks and directly contribute to their marketing.

Keywords: Artistic standards, Fine art discourse, Contemporary painting, Artworks marketing, Semiotic analysis, Khaled Sebaa

أولا: مقدمة

تتأسس أي منظومة في الفكر المعاصر على معايير معينة لتكون في صيغتها المثالية، وتختلف طريقة تطبيق هذه المعايير، ويختلف قدر كل واحد منها حسب الحاجة إليه، وإلى تأثيره وحسب الهدف العام من الإنتاج، والعمل الفني ليس استثناء مما ذكرنا ، فهو يخضع لمعايير معينة توجهه نحو ما يريده منه منتجوه. ويجدر الذكر هنا بأن كلمة "يخضع" المستعملة في الجملة السابقة تنطبق على الشق الكلاسيكي من تاريخ الفن والفترات الأولى من الفن الحديث، في حين أنها لا تستعمل تماما فيما يخص دراسة الفن المعاصر أو بمصطلح أدق فن ما بعد الحداثة، والذي يحظى بالحرية التامة لأسباب إبداعية فنية وأسباب أخرى مرتبطة بالإيديولوجيا المعاصرة.

هذه المعايير تشكل الخطاب التشكيلي إذا تحدثنا عن الأعمال الفنية المعاصرة، وإذا ذكرنا العلاقة بين منتج العمل الفني ومتلقيه، نجد أنها لم تعد تقليدية تنتهي بعملية الحكم فقط، لكنها أصبحت تنتهي بعملية الاقتناء، لأن الأيديولوجية النيوليبيرالية المعاصرة أضفت صفة الصناعة على كل المجالات،

ومنها مجال الفن الذي بلغت قيمة سوقه العالمية 64.1 مليار دولار أمريكي عام 2019[1] إذن عملية التلقي أصبحت عملية ديناميكية إيجابية ازدواجية الاتجاه وتراكمية في فترة ما بعد الحداثة التي ألغيت فيها تلك المسافات الطويلة بين الفنان و المتلقين.

وبالعودة إلى المعايير الفنية المشكلة للخطاب التشكيلي نجد أنها قد تغيرت بتغير أشكال وأسس التفكير وأنماط التعبير واختلاف الذوق الجمالي، وتغير معاييره وتغير الهدف النهائي منه الذي أصبح الاقتناء، لذلك وجب على الفنان استعمال معايير فنية مكونة لخطاب تشكيلي يساهم في تسويق أعماله الفنية وأنموذج عملنا البحثي هذا هو الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر خالد سباع.

1. تساؤلات الدراسة:

انطلاقا مما سبق تتطرق هذه الدراسة إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

– ما المعايير الفنية المشكلة للخطاب التشكيلي المستخدمة في تصميم أعمال الفنان التشكيلي الجزائري المعاصر خالد سباع؟

– ما التأثير الذي ينشده الفنان الجزائري المعاصر خالد سباع من خلال خطابه التشكيلي؟

– ما دور خطاب الفنان خالد سباع التشكيلي في تسويق أعماله الفنية بالجزائر؟

2. أهمية موضوع الدراسة:

– الدراسة تبحث في علاقتين، علاقة الفنان بعمله الفني وعلاقة الفنان بالمتلقين من خلال العمل الفني.

– الدراسة تحاول الكشف على كيفية مساهمة الخطاب التشكيلي في تسويق الأعمال الفنية.

– الدراسة تتميز بالجدة لأنها تدرس أعمالا معاصرة لفنان تشكيلي جزائري معاصر.

3. أهداف موضوع الدراسة:

– معرفة المعايير الفنية المشكلة لخطاب الفنان الجزائري المعاصر خالد سباع التشكيلي.

– الكشف عن التأثير الذي ينشده الفنان الجزائري من خلال خطابه التشكيلي.

–إبراز دور خطاب الفنان خالد سباع التشكيلي في تسويق أعماله الفنية بالجزائر.

ثانيا: الإطار النظري

1. مفاهيم الدراسة:

تناول هذا البحث بعضا من المصطلحات والمفاهيم التي ارتأينا أن نوضحها كما يأتي:

أ. المعايير الفنية:

وتسمى أيضا بأسس التصميم في العمل الفني وتتمثل في:

– **الوحدة**: هي ترابط أجزاء العمل الفني فيما بينها لتكون كلاً واحداً. والمقصود بالوحدة في العمل الفني أنه يحتوي على نظام خاص من العلاقات وترابط أجزاءه حتى يمكن إدراكه من خلال وحدته في نظام متسق متآلف، تخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد.[2]

– **التوازن**: هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة أي أنه يتضمن العلاقات بين الأوزان، ومفهوم الاتزان هو موازنة جميع الأجزاء والعناصر في مساحة التشكيل المصمم[3]، وعلى ذلك فإن هناك ثلاثة أنواع لنظام التوازن : الاتزان المحوري، الاتزان الوهمي، الاتزان الإشعاعي.[4]

– **الإيقاع**: وهو أحد الأسس الهامة التي تعتمد على التكرار في عملية التصميم المرئي، فتكرار العناصر المتماثلة أو على الأقل متشابهة في تصميم معين، يبعد الملل عن التصميم ويوحي بالإيقاع كما في الموسيقى.[5]ويتحقق عن طريق تكرار الأشكال وباستخدام العناصر الفنية ويكون الإيقاع من خلال التكرار أو من خلال التدرج؛ أيضا يكون من خلال التنوع ومن خلال الاستمرار.[6]

– **الحركة**: لا يخلو أي تصميم من الحركة، وهي في العادة تكون ضمنية (أي لا يكون التصميم متحركا، وهي أن يلجأ المصمم إلى تكرار نفس الموضوع المتحرك بأوضاع متغيرة للإشارة إلى أنه يتحرك.[7]

– **العمق**: وهو العمق في التصميم عن طريق الإيحاء بوجود بعد ثالث وهمي يبتدعه المصمم.

– **نقطة الارتكاز (مركز السيادة)**: وهي النقطة التي تكون بمثابة المفتاح للتصميم حيث تكون النقطة الأولى التي يسقط عليها نظر المشاهد، ويشترط أن تكون النقطة الأكثر جذبا للوهلة الأولى.[8]

ب. فن تشكيلي:

جاء الجذر اللغوي لكلمة (فن)ART, في اللغة الانجليزية و أيضا العديد من اللغات الأوروبية من الجذر اللاتيني (ARS) والذي يعني (المهارة) ومازال هذا التفسير مأخوذ به حتى الآن. وكذلك تعرف الفنون التشكيلية Arts plastiques والمصطلح هنا من الكلمة الإغريقية PLASTICOS والتي تعني ما يمكن إعطاؤه شكلا محددا ظاهرا بمعنى افتعال للشكل مع تحديده بمكونات شكلية، وانتشرت الكلمة لتشمل كل الفنون التي تهتم بمخاطبة حاسة البصر.[9]

ج. العمل الفني:

يمثل وحدة متماسكة وحيوية، نتيجة لعناصر البناء التي تترابط بصورة أو بأخرى لتصف لنا حقيقة هذه الرؤية، أما الحيوية فلكون العمل نابعا من شعور كائن بشري مما يعطي له طاقة للتشكل والهيمنة

على أساس الرؤية الإستيطيقية . وهنا لا يلبث العمل الفني أن يبدو لنا بوصفه موضوعاً جماليا ، وعلى ضوء ذلك وما دام العمل الفني يشير لكل ما فيه من حيوية وعناصر بناء إلى إدراك جمالي فلا بد من احتوائه على بنية مكانية تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما لابد من بنية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملا إنسانيا حيا.[10]

د. الخطاب التشكيلي:

عرف مايكل شورت الخطاب على أنه: اتصال لغوي، يعتبر صفقة بين المتكلم و المستمع، نشاطا متبادلا بينهما، وتتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي.[11]

فيما يعرف عبد العالي معزوز الخطاب التشكيلي بقوله: لغة الصورة هي اجتماع عدة مكونات أهمها الخطوط والأشكال والألوان، ولكن بكيفية تسمح بتركيب معين لهذه العناصر حتى يكون لها وقع و تأثير.[12]

حسب التعريفات سالفة الذكر فإن الخطاب التشكيلي للوحة الفنية هو مجموع مكوناتها التشكيلية من خطوط وأشكال وعناصر، موظفة وفق تركيب معين وضمن سياق محدد يضمن وصول الرسالة من الفنان إلى المتلقين، ويحقق أهدافه من إنجاز العمل.

هـ. تسويق الأعمال الفنية:

عام 2007، أصدرت الجمعية الأمريكية للتسويق تعريفا ينص على أن التسويق هو ذاك النشاط الذي تقوم به المنظمات والأفراد والذي يعمل من خلال أو ضمن مجموعة من المؤسسات والعمليات لإيجاد، اتصال، تسليم وتبادل عروض السوق، التي لها قيمة لكل من الزبائن والعملاء والمسوقين والمجتمع ككل.[13]

يضم هذا التعريف الأعمال الفنية كعنصر قابل للتسويق، فيما يقول ديجل أن الهدف الأساسي من تسويق الفنون هو جذب عدد من الأشخاص إلى الشكل الملائم من التواصل مع الفنان، للتوصل إلى النتيجة لمالية المثلى.[14]

نستخلص مما كتبه ديجل أن عملية تسويق الفنون لا تضع الجانب المالي فقط كهدف، ولكن تضع أيضا وصول الأعمال الفنية للمتلقين هدفا رئيسا.

ثالثا: إجراءات الدراسة:

1. المنهج:

يعتبر المنهج الهيكل الأساسي في البحث العلمي حيث يضمن التسلسل المنطقي والسيرورة المنظمة للدراسة، وبالتالي التوصل إلى نتائج علمية سليمة ودقيقة. حيث يعرف المنهج على أنه: "عبارة عن أسلوب أو تنظيم أو استراتيجية أو خطة عامة تعتمد على مجموعة من الأسس والقواعد والخطوات، يستفاد منها في تحقيق أهداف البحث أو العمل العلمي.[15]

وقصد الوصول إلى نتائج تجيب عن الإشكالية المطروحة، استخدمنا المنهج الوصفي الذي يستعمل في دراسة الأوضاع الراهنة للظواهر من حيث خصائصها وأشكالها وعلاقاتها، بالإضافة إلى العوامل المؤثرة في ذلك، وهذا يعني أن المنهج الوصفي يهتم بدراسة حاضر الظواهر والأحداث. كما يقوم برصد ومتابعة دقيقة لظواهر أو أحداث معينة بطريقة كمية أو نوعية في فترة زمنية معينة أو عدة فترات من أجل التعرف على الظاهرة أو الأحداث من حيث المحتوى.[16]

كما تفرض طبيعة الدراسة وخصوصية الموضوع المنهج السيميولوجي لتحليل الأعمال الفنية، واستخراج المعايير المشكلة للخطاب منها وكذا دوره في تسويق العمل الفني. والتحليل السميولوجي حسب الناقد الفرنسي "رولان بارث": هو شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل البصرية والألسنية، بحيث يلتزم الباحث الحياد نحو الرسالة والوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة من تدعيم للتحليل.[17]

2. العينة:

ارتأينا اعتماد العينة القصدية على مستويين، مستوى اختيار الفنان حيث اختير الفنان خالد سباع أنموذجا لدراستنا لإمكانية الوصول إليه شخصيا وإجراء مقابلة معه، وتقريب تأويلاتنا من الحقيقة أكثر، كما أن الفنان فنان معاصر له رصيده من الممارسة الفنية على المستوى المحلي والعالمي وسيرته الفنية تسبقه لتعريفه.

أما على المستوى الثاني فقد اخترنا الأعمال الفنية المعاصرة للفنان، كونها أعمالا معاصرة غنية بالمعايير الفنية في تكوينها وتحوي خطابا تشكيليا مميزا، وتم ذلك بمساعدة وتوجيه من الفنان نفسه على مستوى اختيار الأعمال التي تخدم موضوع بحثنا وتجعله جليا وذو نتائج قريبة من الدقة.

3. أدوات جمع البيانات:

بالنسبة للأدوات المعتمدة في هذه الدراسة فقد تم الاعتماد على:

أ. **الملاحظة العلمية:** في عملية اختيار الأعمال الفنية المحللة؛

ب. المقابلة المفتوحة: مع الفنان كأداة مساعدة لجعل نتائج تأويلاتنا للأعمال الفنية أكثر دقة، إضافة إلى معرفة وضعية الفنان في سوق الفن؛

ج. أدوات التحليل السيميولوجي: التعيين والتضمين من أجل قراءة شكلية وضمنية للأعمال المختارة.

رابعا: الإطار التحليلي:

1. بطاقة تعريفية للفنان خالد سباع Khaled Sebaa:

بعد إجراء مقابلة مع الفنان لخصت أهم معلوماته الشخصية فيمايلي:

- الاسم: خالد
- اللقب: سباع
- مكان الإقامة: مدينة خنشلة في الشرق الجزائري
- الاسم الفني: السبع (مأخوذ من النطق اللاتيني للقب Sebaa)
- التكوين: خريج المدرسة العليا للفنون الجميلة بالعاصمة الجزائرية سنة 1992 تخصص خزف

بداية المسيرة: التخصص في رسم البورتريه لمدة 10 سنوات

- التخصص الحالي: الحروفية.
- الجوائز: عدة جوائز وطنية ودولية
- الفنانين المتأثر بهم: الفنان الجزائري الخنشلي لزهر حكار

2. تحليل اللوحات التشكيلية:

أ. اللوحة الأولى: عنوان اللوحة: دون عنوان

المصدر: الفنان التشكيلي الجزائري خالد سباع

– المستوى التعييني للوحة الأولى:

- يظهر العمل على شكل مربع بأبعاد متوسطة، مليء بالحروفيات المستوحاة من الخط العربي بتشكيلات وتركيبات مختلفة وبألوان مختلفة و خلفية متعددة الأنماط.
- المستويات (Les plans): بملاحظة متمعنة في هذا العمل الفني نجد أنه متكون من عدة مستويات استطاع الفنان إبرازها للمتلقين عبر التغيير في حجم الوحدة التركيبية الحروفية، فترتيبها من الأصغر إلى الأكبر يعطي خداعا بصريا بأن للوحة عمقا لا يكاد يرى أفقه كما يمكننا تمييز ستة مستويات لهذه اللوحة انطلاقا من حجم التركيبة الحروفية كما ذكرنا آنفا.
- الألوان: الألوان المستخدمة من قبل الفنان خالد سباع غالبا ما تكون مكررة في أجزاء من أعماله الكثيرة ففي هذه اللوحة مثلا نجد ألوان الطيف مجتمعة بقدر مختلف لكل واحد منها، وبإشعاع وتشبع مختلفين، كما يمكننا ملاحظة أن الألوان الداكنة تغلب على خلفية العمل مع المزج بين الألوان الباردة والحارة.
- الزخم الكبير للألوان الداكنة استطاع الفنان كسره باللون الأبيض الخاص بالتركيبة الحروفية الأكبر والأبرز في اللوحة والتي تعتبر **مركز السيادة** في اللوحة الفنية.
- الحركة: متلقي هذا العمل الفني ستكون حركة عينه خلال اللوحة سلسة وسليمة دون عوائق بصرية وانسداد للمسار الوهمي المصمم من طرف الفنان، والذي تنتقل فيه عين المتلقي عبر الخطوط المكونة للتركيبات الحروفية بشكل انسيابي، فيما تنتقل العين بين مستويات اللوحة أيضا بشكل سلس بسبب التدرج في القيمة الداكنة والفاتحة للألوان المستعملة بشكل يجعلها قريبة من بعضها البعض فيما يخص درجة التشبع.
- أهم العناصر المشكلة للعمل الفني:

– الخلفية: بألوانها الكثيرة وتدرجاتها المختلفة وتضاد ألوانها بين الباردة والدافئة ودكانة ألوانها.

– التركيبة الحروفية الذهبية: بأشكالها المختلفة وانسياباتها السلسة وأحجامها المختلفة، واختلاف اتجاهاتها بين العمودي والأفقي. تعتبر هذه التركيبة السائدة في اللوحة العنصر الأهم فيما يخص الانتقال بين الخلفية بعمقها، والتركيبة البيضاء التي تعتبر مركز السيادة في اللوحة، وكما سبق ذكره فإن هذه التركيبة هي الوعاء الانتقالي بين الخلفية والمستوى الأول من اللوحة.

ب. اللوحة الثانية:

عنوان اللوحة: دون عنوان

المصدر: الفنان التشكيلي الجزائري خالد سباع

– المستوى التعييني للوحة الثانية:

- يظهر العمل على شكل مستطيل بأبعاد متوسطة، مليء بالحروفيات المستوحاة من الخط العربي بتشكيلات وتركيبات مختلفة وبألوان مختلفة وبخلفية أحادية اللون.
- المستويات (Les plans): للابتعاد عن التكرار يكفينا أن نكتب بأن المستوى التعييني فيما يخص المستويات في هذه اللوحة متطابق تماما مع العمل رقم 01، ورغم ذلك فإن الفنان أنتج كل عمل على حدة، ولم ينتج العملين كسلسلة متكاملة قصدا.
- الألوان: الألوان المستخدمة من قبل الفنان خالد سباع غالبا ما تكون مكررة في أجزاء من أعماله الكثيرة لكن في هذه اللوحة نجدها أحادية اللون Monochrome باستعمال اللون الرصاصي بتدرجات مختلفة مع خلفية بلون أحادي رمادي تكون تضادا لونيا وقيميا مع اللون الرصاصي بهدف إظهار التركيبة الحروفية بشكل جلي.
- الزخم الكبير للون الرصاصي استطاع الفنان كسره باللون الرمادي في الخلفية لتكون اللوحة مريحة لعين المتلقي.
- الانتقال بين الخلفية الحيادية الفاتحة والتركيبة الحروفية باللون الرصاصي انتقالا صريحا وصارخا مثل العمل رقم 01، لكن الفنان جعل هذا الانتقال سلسا ومريحا للناظر، ما يمنح للعين حركة سلسة

ومدروسة والسر في هذا هو تدرج اللون الرصاصي المستعمل في التركيبة الحروفية التي تفصل بين الخلفية والموضوع الرئيسي للعمل.

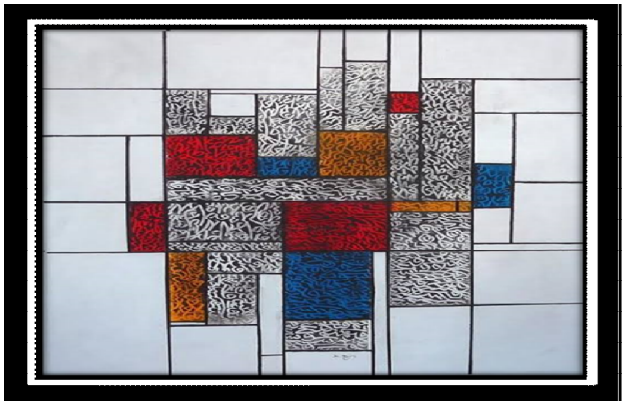
- الحركة: حركة العين في هذا العمل ستكون منحصرة وعيا على التركيبة الحروفية باللون الرصاصي لكن لا وعيا فإن العين تجنح إلى الخلفية الرمادية في كل مرة بهدف كسر الزخم الكبير للون الرصاصي رغم استعمال التدرج اللوني، فيما ستتبع العين مسارا وهميا خلال الخطوط المكونة للتركيبات الحروفية.
- العناصر المشكلة للعمل الفني:

– الخلفية: بحيادية وأحادية لونها الرمادي الفاتح المدروس.

– التركيبة الحروفية نحاسية اللون: بأشكالها المختلفة وانسياباتها السلسة وأحجامها المختلفة واختلاف اتجاهاتها بين العمودي والأفقي تعتبر هذه التركيبة الموضوع الأساسي للعمل الفني والتي تعتبر سائدة في اللوحة، وتدرج اللون الرصاصي ساهم في الانتقال بين الخلفية والتركيبة الحروفية.

ج. اللوحة الثالثة:

العنوان: Hommage à Mondrian



المصدر: الفنان التشكيلي الجزائري خالد سباع

– المستوى التعييني للوحة الثالثة:

يجدر الذكر هنا أننا سنعرض المستوى التعييني للعمل الأصلي للفنان "بيت موندريان" الذي استقى منه الفنان خالد سباع عمله والذي سمي "ذكرى لموندريان" واللوحة الأصلية هي: التركيبة أصفر، أحمر، أزرق ورمادي، التي أنجزت عام 1920.

وبعد عرض المستوى التعييني للعمل الأصلي سنذكر أوجه الاختلاف بينه وبين عمل الفنان خالد سباع مع بيان خصوصيته:

- لوحة التكوين مرسومة على لوحة مستطيلة بيضاء مقسمة بخطوط طولية وعرضية باللون الأسود لكي تشكل زوايا مستقيمة.
- الرسام استخدم الخطوط السوداء لتحديد الحدود بين الكتل الملونة كتحقيق للتوازن والاستقرار في اللوحة.
- ونرى أيضاً أن الأجزاء مقسمة بطريقة غير متساوية وبألوان مختلفة فنرى أن الأشكال مرة مربعة ومرة مستطيلة بشكل طولي أو عرضي.
- وأن كل جزء ملون بلون واحد فقط أي بلون من الثلاث الألوان الأساسية (الأحمر، الأصفر، الأزرق) أو الألوان الحيادية (الأبيض، الأسود، الرمادي).
- نلاحظ أيضاً أن اللوحة لا تحتوي على إطار واضح.
- يمكن أن نلاحظ أيضاً بأنه على الرغم من أن موندريان رسم على لوحة ذات لون أبيض إلا أنه قام بطلي المساحة البيضاء باللون الأبيض، فيمكنا أن نلاحظ التشققات على اللوحة الأصلية.
- اللون الأبيض يأخذ الحجم الأكبر.
- بالنسبة لخصوصية عمل الفنان خالد سباع فإنها تظهر جليا في ملء المساحات اللونية بتركيبات حروفية تتناسب واللون الموافق لها من العمل الأصلي لبيت موندريان، فيما غير الفنان خالد سبع التركيبة الهندسية الأصلية بما يتماشى مع نظرته التركيبية لعمله الفني.

– المستوى التضميني للوحات الأولى، الثانية والثالثة:

تجدر الإشارة إلى أن المقابلة مع الفنان خالد سباع قد ساهمت في بلورة هذا التفسير الذي يخص أعماله:

- بواقعية كبيرة وبالتزام صارم يضع الفنان خالد سباع نفسه في صف الثقافة الفنية المحلية أو بنطاق أوسع الثقافة الفنية الشرقية، وما أعماله إلا دعم لها ووقوف ضد المد الثقافي الغربي متمثلا في فن

ما بعد الحداثة بتياراته المختلفة. وبما أن هذا الفن هو انعكاس لما يعرفه المجتمع الغربي من تغير فيما يخص القيم والمنظومات الفكرية والفلسفات والإيديولوجيات، فإنه من الخطأ تفسير الأعمال المعاصرة بعيدا عن انعكاساته الاجتماعية.

- يحاول الفنان خالد سباع من خلال أعماله بعث الخط العربي من جديد في قالب حروفي معاصر يمكن العمل الفني من مجاراة تيارات الفن المعاصر الكثيرة والمختلفة التي نشأت وتطورت خلال الثقافة الغربية. ويعتمد في ذلك على المعايير الفنية في تصميم أعماله الفنية.
- أعمال الفنان خالد سباع تستقي ألوانها بشكل خاص من تسربات الضوء على الطبيعة إضافة إلى أعماق البحار الزاهية بالشعب المرجانية، والألوان المختارة في مجملها مستقاة من الثقافة الشرقية من الحرف اليدوية والفنون القديمة والهندسة المعمارية.
- الأعمال الفنية بالنسبة للفنان خالد سباع تعتبر ثورة في مكنونات الخط العربي الذي نستغل منه فقط الأنواع المعروفة منه.
- الحركة في أعمال الفنان خالد سباع تخدم الهدف الكلي للعمل الفني وهو إعادة إنتاج الخط العربي بصورة تنافسية مع تيارات الفن المعاصر.
- التركيب في أعمال الفنان خالد سباع يتغير من عمل إلى آخر حسب الوحدات التركيبية المساهمة في التركيبة الكلية وحسبه، فهي أساس اللوحة والتجسيد الفني لفكرتها.
- لوحة Hommage à Mondrian هي تحدي صريح للعمل الفني المعاصر ودلالة على أن الحروفية الشرقية تستطيع مجاراة التيارات الفنية الغربية على مستوى الشكل والهدف.

خامسا: خاتمة

ختاما توصلت دراستنا إلى النتائج التالية:

1. تتمثل أهم المعايير الفنية المكونة للخطاب التشكيلي عند الفنان خالد سباع في: التوازن، الإيقاع، الحركة، العمق ونقطة الارتكاز.

2. التأثير الذي ينشده الفنان خالد سباع هو تحصين وتمكين المجتمع الجزائري من مواجهة المد الثقافي الغربي كما هو في الأعمال الفنية ذات الاتجاه المعاصر، إضافة إلى رفع مستوى تلقي الأعمال الفنية للمتلقين الجزائريين، وكذا جذب جامعي الأعمال الفني ومقتني الفن.

3. من الخطأ تفسير الأعمال الفنية المعاصرة بعيدا عن انعكاساتها الاجتماعية لأن الفن المعاصر انعكاس لما يعرفه المجتمع من تغير فيما يخص القيم والمنظومات الفكرية والفلسفات والإيديولوجيات.

4. يستقي الفنان خالد سباع ألوان أعماله الفنية من مصادر عدة ابرزها الطبيعة والثقافة الشرقية.

5. خطاب الفنان خالد سباع التشكيلي يساهم لا شعوريا في رفع مستوى التذوق الجمالي لدى المتلقين الجزائريين.

6. يحاول الفنان خالد سباع إحياء الثقافة المحلية من خلال التركيبات المستقاة من عناصر هذه الثقافة مثل الحرف العربي أو النص العربي وتصميمها وفق معايير فنية معاصرة تشكل خطابا تشكيليا مؤثرا في المتلقين والمقتنين على حد سواء.

7. أصالة أعمال الفنان خالد سباع على مستوى التركيب والقيم اللونية يساهم في تسويق أعماله الفنية ويجعلها مطلوبة لدى جامعي الأعمال الفنية المحليين والأجانب.

8. التأثر بالثقافتين العربية والإسلامية واستعمال الحرف العربي كعنصر تشكيلي رئيسي في الخطاب التشكيلي للفنان خالد سباع، يساهم في تسويق أعماله الفنية لدى المنتمين لهتين الثقافتين وغيرهم من خارجهما.

9. ثورية الفنان خالد سباع في التصدي للمد الثقافي الغربي المعاصر تكسب أعماله أهمية حضارية وهوياتية وتجعلها أحد أهم حوامل عرض الثقافة المحلية وتسويقها ونقلها عبر الأجيال.

10. عدم إعطاء عناوين للأعمال الفنية يحفظها من أحادية التأويل التي تجعل العمل الفني عملا ميتا، وهي أيضا استراتيجية تسويقية للأعمال الفنية، ويعتمدها الفنان التشكيلي الجزائري خالد سباع.

11. إعادة إنتاج الأعمال الفنية العالمية بأسلوب الفنان خالد سباع بصيغة إبداعية مبتكرة وأصيلة، تجعل الأعمال عالمية الانتماء، وتجعل خطابها التشكيلي عابرا للحدود والثقافات، وهو ما يساهم في انتقال الأعمال الفنية من السوق المحلية إلى السوق العالمية.

هوامش:

[1] Clare McAndrew, The art market, (2020),Basel & USB (Switzerland), p8.

[2] زينب رضا حمودي كاظم الجبوري، (محاضرة بعنوان: أسس التصميم)، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابيلون العراق، أكتوبر 2016.

[3] روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، ت: عبد الباقي محمد إبراهيم و محمود يوسف، دار نهضة مصر للطبع والنشر (مصر)، ص54-56.

[4] زينب رضا حمودي كاظم الجبوري، مرجع سبق ذكره.

[5] رمزي العربي، التصميم الجرافيكي، (2008)، دار اليوسف للطباعة والنشر والتوزيع (عمان)، ص84.

[6] زينب رضا حمودي كاظم الجبوري، مرجع سبق ذكره.

[7] رمزي العربي، مرجع سبق ذكره، ص 84.

[8] المرجع نفسه، ص85.

[9] عادل الفورتية، "القيم الجمالية في اللوحة التشكيلية الليبية"، مجلة كلية الآداب، ليبيا، العدد السادس، ص42.

[10] أبو الريان محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، (1977)، دار الجامعات العربية (الإسكندرية)، ص25.

[11] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي و الخطاب، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع (بيروت)، ص04.

[12] عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة بين الفن و التواصل، أفريقيا الشرق (المغرب)، ص150.

[13] نظام موسى سويدان، التسويق المعاصر، (2015)، دار الحامد للنشر و التوزيع(الأردن)، ص30.

[14] Diggle k, Guide to art marketing, Rhingold (London).

[15] علي عبد الرزاق جلبي، المناهج الكمية والكيفية في علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية (الإسكندرية)، ص19.

[16] شادي عبد الرحمان، الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتورية في الصحافة الوطنية، دراسة تحليلية سيميولوجية لنماذج من صحيفتي "اليوم" و"الخبر"،(مذكرة ماجستير)، 2000، قسم علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، ص49.

[17] وليد قادري، صورة الإسلاميين في السينما المصرية (مذكرة ماجستير)، 2011، قسم علوم الاعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة الجزائر03، الجزائر، ص08.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 493 - 509 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أثر الشّواهد القرآنيّة في إرساء أسس الدّرس النّحويّ العربيّ: دراسة وصفيّة تحليليّة

The Impact of Qur'anic Evidence on Establishing the Rules of the Arabic Grammar Lesson; An Analytical Descriptive Study-

أ. مراد عميروش* / د. فتيحة حدّاد

Mourad Amirouche[1] / Fatiha Haddad[2]

جامعة مولود معمري؛ تيزي وزو (الجزائر)

University of Mouloud Maamri Tizi Ouzou (Algeria)

mourad-professeur@hotmail.com[1] / bleu001dz@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/26	تاريخ القبول: 2022/04/26	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

تقوم هذه الدراسة **بالبحث في أثر الشّواهد القرآنيّة في إرساء أسس الدّرس النّحويّ العربيّ دراسةً وصفيّة تحليليّة**، وذلك من خلال تتبّع مراحل الدّرس النّحويّ العربيّ من النّشأة إلى التّأسيس والتّقعيد، مع التّركيز على وصف الشّواهد القرآنيّة التي اعتمدها نحاة البصرة والكوفة في استنباطهم القواعدَ النّحويّة والاستشهاد بها على صحّتها؛ ثمّ تحليلها لمعرفة **وبيان أثرها في التّأسيس للدّرس النّحويّ العربيّ**، فجاءت الدّراسة لتبحث في أوّل واضع للنّحو العربيّ وأوّل ما وضع منه، والأسباب الدّاعية إلى نشأته، **وكذا البحث في آراء النّحاة في الاحتجاج بالنّصّ القرآنيّ**، ثمّ التّركيز على بيان **أثر الشّواهد القرآنيّة في إرساء أسس الدّرس النّحويّ العربيّ عند مدرستي البصرة والكوفة**، من خلال تحليل الشّواهد القرآنيّة التي اعتمدها نحاة البصرة والكوفة في التّقعيد لدراساتهم النّحويّة.

الكلمات المفتاح: أثر، شواهد قرآنيّة، أسس، درس، نحوي.

Abstract:

This study investigates the effect of the Qur'anic evidence in establishing the rules of the Arabic grammar lesson - a descriptive and analytical study, by tracing the stages of the Arabic grammar lesson from its inception to its foundation and relegation, with a focus on describing the Qur'anic evidence that was adopted by the grammarians of "El-Basra" and "El-Kufa", in their elicitation of grammatical rules and citing them; Then analyze it to find out and show its impact on the foundation

* مراد عميروش mourad-professeur@hotmail.com

of the Arabic grammar lesson. The study came to examine the first to develop Arabic grammar, as well as the first to be developed from it, and the reasons for its inception, as well as researching the opinions of grammarians in protesting the Qur'anic text, then focus on explaining the impact of the Qur'anic evidence in establishing the rules of the Arabic grammatical lesson at the schools of "El-Basra" and "El-Kufa", by analyzing the Qur'anic evidence adopted by the grammarians of "El-Basra" and "El-Kufa"in the recitation of their grammatical studies.

Keywords: impact, Qur'anic evidence, rules, lesson, grammar.

مقدّمة:

الحمد لله ربّ العالمين وصلّى الله وسلّم على نبيّنا محمّد وعلى آله وأصحابه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين، أمّا بعد؛

فإنّ القرآن الكريم كلام الله المنزّل على نبيّه محمّد – صلّى الله عليه وسلّم – من لدن حكيم عليم بلسان عربيّ مبين، المعجز في لفظه ومعناه، لذلك أقبل عليه الصّحابة رضوان الله عليهم بتدارسه في المجالس والمساجد، حتّى يعرفوا معانيه ومقاصده؛ وبخاصّة ما تعلّق منه بأمور التّشريع والعقيدة، وحين بدأوا يتعمّقون في الدّرس أكثر، احتاجوا إلى ما يعين على فهم الدّلالة التّفسيريّة، ثمّ رأوا أنّ فهم الدلالة التّفسيريّة لا يكون إلّا بفهم القواعد النّحويّة المعينة على ذلك؛ لذلك أخذوا يمعنون النّظر في التّفسير ويتأمّلون في دلالاته؛ فازداد الاهتمام بالجانب النّحويّ، والبحث في التّراكيب الّتي تعين على فهم دلالات القرآن الكريم، وحين اتّسعت رقعة الدّولة الإسلاميّة واختلط العرب بالأعاجم بدأ اللّحن يتفشّى بين ألسنة النّاس حتّى بلغ بهم الأمر إلى أن يلحَنوا في آي الذّكر الحكيم، ما جعل المسلمون يدركون خطورة الأمر، وأهمّية التبصّر بلسان العرب شعره ونثره؛ لفهم الأساليب القرآنيّة وخصائها صونا للقرآن الكريم من جهة وحفظا للّغة العربيّة من جهة أخرى، فكانت هذه الأسباب وغيرها هي الدّاعية إلى التّفكير في وضع أولى اللّبنات الّتي أرست لأسس الدّرس النّحوي العربيّ، وقد اتّفقت الرّوايات على أنّ أوّل واضع لها إنّما هو أبو الأسود الدّؤلي وتلاميذه، ثمّ تطوّر الدّرس النّحويّ بعد ذلك إرساء وتقعيدا على يد كلّ من علماء البصرة يتقدّمهم شيخها سيبويه، وعلماء الكوفة يتقدّمهم شيخها الكسائي. وقد كان عمل المفسّرين في إشاراتهم إلى بعض القضايا النّحويّة في معرض تفسيرهم بمنزلة الأساس في التّقعيد للنّحو العربيّ؛ وإن لم يقصدوا

وضع النّحو؛ وهذا يدلّ على أنّ القواعد النّحويّة لم تبنَ بمعزل عن النّص القرآنيّ؛ بل كان للشّاهد القرآنيّ بقراءاته أهميّة كبيرة في بناء القواعد والقياس عليها؛ ولهذا كانت عناية النّحاة الأوائل بالشّواهد القرآنيّة واضحة وجليّة؛ لما لها من أثر في وضع القواعد النّحويّة والقياس عليها وتوضيحها وتأكيدها، ويدلّ على هذا كثرة مصنّفاتهم في هذا الباب، فنجد كتب معاني القرآن الكريم الّتي جمعت بين التّحليل اللّغويّ للآيات القرآنيّة وذكر ما تعلّق بها من شواهد نحويّة تعين على تطوير هذا التّحليل، وكذلك كتب إعراب القرآن الكريم التّي تعدّ فرعا من المعاني، لتناولها بعض مقاصد المعاني؛ إذ نجد أنّ أصحابها اهتمّوا كثيرا بالإعراب، وأنّ اعتناءهم بالشّواهد القرآنيّة جاء في مقدّمة ذلك الاهتمام، وهذا ما نلاحظه في (إعراب القرآن للزّجاج) وفي من كان قبله (كالكتاب لسيبويه) الّذي أطلق عليه دستور النّحو العربيّ، والّذي جمع فيه أفكار شيخه الخليل بن أحمد الفراهيدي؛ فنجد أنّ سيبويه قد اعتنى بالشّواهد القرآنيّة في الاستدلال والاستشهاد إلى جانب اعتنائه بالشّواهد الشّعريّة؛ إذ بلغ عددها نحو أربعة وأربعين وسبعمئة شاهدا قرآنيّا، وكذلك فعل شرّاح الألفيّة أمثال ابن عقيل الّذي اتّضح اهتمامه بالشّواهد القرآنيّة؛ أين استشهد بنحو مئتين وثمانية وستّين شاهدا قرآنيّا في مختلف المسائل النّحويّة التي أوردها ابن مالك في ألفيّته. فأهمّيّة الشّاهد النّحويّ تعتبر جوهريّة وأساسيّة في كلّ ما له علاقة بالدّرس اللّغويّ والنّحويّ، سواء كان ذلك على مستوى التّفسير أو على مستوى التّعليل أو على مستوى التّحليل أو على مستوى التّأصيل للقاعدة اللّغويّة والنّحويّة.

لذلك جاء موضوع بحثنا موسوما (**أثر الشّواهد القرآنيّة في إرساء أسس الدّرس النّحويّ العربيّ – دراسة وصفيّة تحليليّة –**) والذي نهدف من خلاله إلى بيان أثر الشّواهد القرآنيّة في إرساء أسس الدّرس النّحوي العربيّ، وإبراز مكانتها وأهمّيتها في التّقعيد والتأسيس للدّرس النّحويّ العربيّ محاولين بذلك الإجابة على إشكاليّة البحث الآتية: **ما هو أثر الشّواهد القرآنيّة في إرساء أسس الدّرس النّحويّ العربيّ؟ وما أهمّيتها ومكانتها في التّأسيس والتّقعيد للدّرس النّحويّ العربيّ؟** ومن أجل الإجابة على هذه الإشكاليّة كان لا بدّ من اعتماد منهج يناسب موضوع البحث – محلّ الدّراسة – وهو المنهج الوصفي التّحليليّ القائم على وصف الظّاهرة وتحليلها ونقدها والتّقعيد لها إضافة إلى منهج مرافق له وهو المنهج التّاريخيّ القائم على تحديد الظّاهرة التّاريخيّة وتحليلها وتركيبها ثمّ إصدار الأحكام عليها. كما جاء موضوع البحث – محلّ الدّراسة – ليبحث في ظروف نشأة النّحو وأوّل واضع له وكذا في تعريف الشّاهد القرآنيّ والاحتجاج، وآراء النّحاة في الاحتجاج به.

أولا – نشأة النّحو وأوّل واضع له وأوّل ما وضع منه: إنّ الدّاعي إلى نشأة النّحو العربيّ إنّما كان بسبب انتشار اللّحن بين ألسن العرب لاختلاطهم بالأعاجم، وكذا بلوغ هذا اللّحن المساس بالنّص القرآنيّ الّذي لا يليق بعظمته وعظمة قائله سبحانه وتعالى الخطأ ولا التّحريف؛ لذلك تصدّى جمع من الصّحابة رضوان الله عليهم لمنع تفشّي هذا اللّحن حفظا للقرآن الكريم من جهة وحفظا للغة العربيّة من جهة أخرى. فكانت الحاجة إلى وضع قواعد تُضبَط بها اللّغة العربيّة وتحفظها من اللّحن.

وإذا تتبّعنا الرّوايات الّتي أوردها المؤرّخون للنّحو العربي – على سبيل المثال لا الحصر – في مسألة أوّل واضع للنّحو العربيّ وأوّل ما وضع منه؛ فإنّنا نجد أنّ بينها اختلافا وتباينا واضحا، ممّا يدلّنا على أنّه ليس ثَمَّ رواية قطعيّة الثّبوت والدّلالة يمكن أن نقف عندها ونأخذ بها دون سواها، فقيل إنّ الذي ابتدأ هذا العمل هو أبو الأسود الدّؤلي بإشارة من عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – وقيل بإشارة من علي بن أبي طالب – رضي الله عنه – وقيل بإشارة (زياد بن أبيه) وقيل إنّ أبا الأسود هو الذي بدأ هذا العمل بنفسه، قال السّيرافي: "اختلف النّاس في أوّل من رسم النّحو، فقال قائلون: أبو الأسود الدّؤلي، وقيل: هو نصر بن عاصم، وقيل بل هو عبد الرّحمن بن هرمز، وأكثر النّاس على أنّه أبو الأسود الدّؤلي."[1] ويبدو أنّ هذه الرّواية التي نقلها السّيرافي ترجّح كون أبي الأسود الدّؤلي الواضع الأوّل للنّحو، بينما نجد في المقابل الرّواية الّتي ترجّح كون علي بن أبي طالب — رضي الله عنه – الواضع الأوّل للنّحو؛ وهي الرّواية الّتي نقلها القفطي في (إنباه الرواة على أنباه النّحاة) إذ قال: "الجمهور من أهل الرّواية على أنّ أوّل من وضع النّحو: أمير المؤمنين علي بن أبي طالب – رضي الله عنه — قال أبو الأسود الدّؤلي — رحمه الله — دخلت على أمير المؤمنين عليّ — عليه السّلام — فرأيته مطرقا مفكّرا، فقلت فيم تفكّر يا أمير المؤمنين؟ فقال: سمعت ببلدكم لحنا، فأردت أن أصنع كتابا في أصول العربيّة فقلت له: إن فعلت هذا أبقيت فينا هذه اللّغة العربيّة، ثمّ أتيته بعد أيّام فألقى إليّ صحيفة فيها: "بسم الله الرّحمن الرّحيم، الكلام كلّه اسم وفعل وحرف، فالاسم ما أنبأ عن المسمّى والفعل ما أنبأ عن حركة المسمّى، والحرف ما أنبأ عن معنى ليس باسم ولا فعل، ثمّ قال: تتبّعه وزد فيه ما وقع لك، واعلم أنّ الأشياء ثلاثة، ظاهر ومضمر، وشيء ليس بظاهر ولا مضمر، وإنّما يتفاضل العلماء في معرفة ما ليس مضمر ولا ظاهر، فجمعت أشياء وعرضتها عليه، فكان من ذلك حروف النّصب فذكرت منها: إنّ، وأنّ، وليت، ولعلّ، وكأنّ، ولم أذكر لكنّ فقال: لم تركتها؟ لم أحسبها منها، فقال بل هي منها، فزدها فيها."[2] قال القفطي: هذا هو الأشهر من أمر ابتداء النّحو.

ولكنّ الظّاهر من الرّوايات الّتي اطّلعنا عليها أنّ الواضع الأوّل للنّحو العربي؛ إنّما هو أبو الأسود الدّؤلي، وهو أوّل من بدأ بوضع الأسس الأولى له، كما بيّنّا ذلك في رواية القفطي، وهذا بإشارة من علي – رضي الله عنه – والله أعلم.

ولعلّ ما يؤيّد كلامنا هو ذكر اسم أبي الأسود الدّؤلي في أكثر كتب النّحو الّتي قسمّت النّحاة البصريّين إلى طبقات، على النّحو الّذي ذكره الزّبيدي في مُصنَّفه (طبقات النّحويين البصريّين) إذ جعل اسم أبي الأسود الدّؤلي الأوّل في الطّبقة الأولى منهم.

ثانيا: تعريف الشّاهد القرآنيّ والاحتجاج وبيان آراء النّحاة في الاحتجاج بالنصّ القرآنيّ:

1– تعريف الشّاهد القرآنيّ: هو صنف من الشّواهد النّحويّة، والشّاهد النّحويّ هو الخبر القاطع الموثّق يستعمله اللّغويّ أو النّحويّ أو المفسّر مرويّا عن النّاطق باللّغة، ويكون في العربيّة آية قرآنيّة، أو بيتا شعريّا أو حديثا نبويّا؛ وجاء في (معجم المصطلحات النّحويّة والصّرفيّة) لمحمّد سمير اللّبدي: أنّ الشّاهد "قول عربيّ لقائل موثوق بعربيّته يورد للاحتجاج والاستدلال به على قول أو رأي، وأمثلة الشّاهد كثيرة تعجّ بها كتب النّحو ومراجعه، والشّاهد النّحويّ كما هو وارد في هذه المراجع يكون آية قرآنيّة، أو بيتا من الشّعر أو قولا سائرا، والفرق بين الشّاهد والمثل؛ أنّ المثل قد يورد للتّمثيل به على حقيقة قاعدة لا للتّدليل على صحّتها والاحتجاج على سلامتها."[3] وهذا يعني أنّ الشّاهد هو الذي يأتي كدليل على صحّة القاعدة. أمّا المثال فهو ما استُدِل به على القاعدة النّحويّة من جملة أو تركيب أو كلمة: فقولهم مثلا: "أعجبني زيدٌ علمُه أو حسنُه أو كلامُه" مثال لبدل الاشتمال فالشّواهد إنّما سيقت في الأصل لإثبات صحّة القاعدة. "وأمّا الأمثلة فيصوغها المصنف ليوضح بها القاعدة، وتعدّ بمثابة الجانب التّطبيقي الإيضاحي للقاعدة وليست دليلا على صحّتها."[4] من هنا نجد أنّ الشّاهد القرآنيّ لا يختلف عن غيره من الشّواهد النّحويّة من شعر أو نحوه من كلام العرب من حيث الاستدلال والاحتجاج به على صحّة القاعدة النّحويّة وسلامتها؛ إنّما يختلف عنها من حيث قوّة وأولويّة الاستدلال والاحتجاج به مقارنة بالشّاهد النّحويّ باعتباره كلام الله – عزّ وجلّ – الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه – كما نصّ على ذلك علماء النّحو.

ومن المفيد أن نشير إلى أن المثال يعتبر تمهيدا لتوضيح قاعدة ما، وأنّ الشّاهد تأصيليّ وتوكيديّ. ثمّ إنّ الشّاهد النّحويّ الّذي ما زال معتمدا في معظم دراساتنا ومناهجنا الدّراسيّة ينتمي في معظمه إلى العصور

التي يحتجّ بكلام العرب فيها، والتي حدّدها كثير من القدامى، وبخاصة البصريّون منهم، بالقرن الثاني الهجري بالنّسبة للحضر، والقرن الرّابع بالنسبة للبدو. واعتمد ذلك مجمع اللّغة بالقاهرة.

والشّواهد النّحويّة هي الأساس الذي يقوم عليه النّحو العربيّ وأصوله، ويستوي فيها الشّاذّ القليل والكثير، وذلك تبعا لأوجه الخلاف في مسائل النّحو وقضاياه بين المدارس المختلفة.

2- تعريف الاحتجاج: لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (حجج) "الحجّة والبرهان وقيل الحجّة ما دوفع به الخصم، وقال الأزهري، ومن أمثال الأزهري، لجّ، فحجّ، معناه، لجّ فغلب من لاجّه بحججه، يقال: حاججته أحاجّه حجاجا، ومحاجّه، حتّى حججته، أي غلبته بالحجج التي أدليت بها والحجّة الوجه الذي يكون به الخصومة."[5]

اصطلاحا: عرّفه السّيوطي في (الاقتراح) بقوله: "الاحتجاج ما ثبت من كلام من يوثق بفصاحته فشمل كلام الله تعالى، وهو القرآن الكريم، والحديث الشّريف، وكلام العرب قبل بعثته، وبعده إلى أن فسدت الألسنة بكثرة المولّدين نظما، ونثرا عن مسلم، أو كافر، فهذه الأنواع لابدّ فيها من الثبوت."[6] ويقول تمام حسان في كتابه (الأصول) بأنّ "الاحتجاج استعمال أدلّة النّحو، وهي كلام العرب الفصيح المنقول نقلا سليما، الخارج إلى حدّ الكثرة."[7] الاحتجاج يراد به "إثبات صحّة القاعدة، أو استعمال كلمة أو تركيب بدليل نقليّ صحّ سنده إلى عربي فصيح سليم السّليقة."[8]

3- آراء النّحاة في الاحتجاج بالنصّ القرآنيّ: أجمع النّحاة على حجّية النّصّ القرآنيّ، فهو أفصح ممّا نطقت به العرب، وأصحّ منه نقلا، وأبعد منه عن التّحريف.

"وأقرّ النّحاة بأنّه كلام الله أجري على كلام العباد، فكلّموا بكلامهم، وجاء القرآن على لغتهم وما يعنون، ومن هنا ظهرت شواهد القرآن الكريم في كتب النّحو."[9] ويعتبر القرآن الكريم مصدرا مهمّا من مصادر السّماع، "فكل ما ورد أنّه قرئ به جاز الاحتجاج به في العربيّة، سواء أكان متواترا أم آحادا أم شاذّا."[10] أمّا المتواتر فهو ما قرأ به السّبعة، وهو ما رواه جمع من القرّاء لا يمكن تواطؤهم على الكذب عن مثلهم عددا ووصفا إلى نهاية سند القراءة. أمّا الآحاد فهو ما روي عن بعضهم، ولم يصل حدّ التّواتر، أمّا الشّاذ فهو ما كان عن غير السّبعة، أمّا القراءة الشّاذّة فهي ما لم يصح سندها "وقد أجمع القرّاء على أنّ أقوى القراءات ما توافر فيه الشّروط التّالية: صحة السّند إلى رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، وموافقة العربيّة ولو بوجه من الوجوه."[11] والمراد بصحّة السّند ما دون درجة التّواتر وهي: تلقّي نصّ القراءات على الوجه الصّحيح الذي تلقّاه الرّواة الثّقاة عن رسول الله صلّى الله عليه وسلّم. أمّا المراد بموافقة العربيّة بوجه

من الوجوه أي من وجوه قواعد اللّغة سواء أكان أفصح أم فصيحاً مجمعاً عليه أم مختلفا فيه اختلافاً لا يضرّ.

وقد اختلف النّحاة في موضوع الاستشهاد بآيات القرآن الكريم وقراءاته، "فالكوفيّون مثلا يعتمدونه بشكل مطلق ويقدّمونه على غيره من كلام العرب شعره ونثره، جاهليّه، وإسلاميّه. يقول الفرّاء: اتّباع المصحف إذا وجدت له وجها من كلام العرب وقراءة القراء أحبّ إليّ من خلافه."[12]

ويقول أيضا: "إن لغة القرآن الكريم أفصح أساليب العربيّة على الإطلاق: وإنّ الكتاب أعرب وأقوى في الحجّة من الشّعر."[13]

وأما البصريّون، الذين ولدت وتقرّرت في موطنهم الدّراسات اللّغويّة عموما، فإنّهم يتحفّظون قليلا في الأخذ بالقرآن الكريم، وبخاصّة في اعتماد القراءات التي طعنوا في بعضها، وأخضعوها لقواعد أقيستهم، فما وافق ذلك اعتمدوه وأخذوا به، وما خالفه طعنوا فيه ورفضوه، واعتبروه شاذّا لا يقاس عليه. وقد عمدوا إلى تأويل ما لم يتوافق مع قواعدهم. وهم بذلك يقدّمون القياس والقاعدة على نصّ القرآن الكريم.

والقرآن الكريم والقراءات، حقيقتان متغايران، فالقرآن الكريم هو الوحي المنزّل على نبيّنا سيّدنا محمّد صلّى الله عليه وسلّم بيانا وإعجازا، أمّا القراءات فهي اختلاف ألفاظ الوحي المنزّل، المذكور كتابة أو نطقا وضبطا، وهذا ما جعل التعدّد في الأوجه الإعرابيّة، وهو باب دخل منه خلاف كبير وجدل كثير، ونلاحظ على البصريّين أنّهم في بعض استشهاداتهم قد أخذوا بالأشعار المجهولة وقدّموها على قراءة مشهورة؛ من ذلك أنّ المبرّد ردّد قراءة حمزة في قوله تعالى في الآية الأولى من سورة النّساء: (وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَوَالأَرْحَامَ) [النّساء: 1] حيث عطف على الضّمير المخفوض دون إعادة الخافض الذي هو الباء فقال: "لا تحلّ القراءة بها."[14]

وقد قرأ بها ابن مسعود وابن عباس وقتادة. هذا لا يعني أن المبرد لم يستشهد بالقرآن الكريم كلّه بل استدلّ بنحو خمسمئة شاهد قرآنيّ، وكذلك فعل سيبويه من قبله. ويمكن تفسير تشديد البصريين في الأخذ بالقراءات المتواترة دون غيرها بحرصهم على رفع مكانة القرآن الكريم، والبعد به عن الجدل وأسبابه، واحتراما له وتقديسا.

إنّ أهمية الشّاهد النّحوي في العمليّة التّعليميّة كبيرة، وذلك لما يوفره لنا من أساس نبني عليه قواعدنا ونطوّر به لغتنا عن طريق الأقيسة المختلفة التي تعتد بها اللّغة العربية.

ولا عيب إذ نادى البعض بضرورة إعادة النّظر في أمر الشّاهد اللّغوي والنّحوي، ولنا أسوة حسنة في محاولات ابن مضاء القرطبي وأبي بكر الزّبيدي الأشبيلي في الردّ على النّحاة، وفي الواضح، وتجديد النّحو لشوقي ضيف، وإحياء النّحو لإبراهيم مصطفى، فهي محاولات سعت إلى العمل على تيسير النّحو بشكل إيجابي خدمة للعربيّة وأهلها.

رابعا: أثر الشّواهد القرآنيّة في الدّرس النّحويّ عند مدرستي البصرة والكوفة: لقد كان إرساء أسس الدّرس النّحويّ العربي واستواء قواعده عند المدرستين البصريّة والكوفيّة؛ إذ أسهمتا إسهاما كبيرا في إرساء أسسه، واستواء قواعده، وتطوّره على أيدي علمائها النّحويّين واللّغويّين.

1- أثر الشّواهد القرآنية في مدرسة البصرة: إنّ لموقع البصرة الجغرافيّ وتركيبة سكّانها الّذين كانوا في أغلبهم من القبائل العربيّة المقيمة في شرقي الجزيرة العربيّة، وبخاصة منطقة الخليج الفارسيّ؛ أثرا في اختلاطهم بالأعاجم والموالي، وظهور اللّحن وامتداده إلى ألسنة الخاصة والعامّة، ممّا جعل الولاة والخلفاء يفكّرون في وضع الأسس التي تصون بناء اللّغة، وتحفظها من عبث العابثين، وكان من أهمّ هذه الأسس الاشتغال بالدّراسة النّحويّة ووضع القواعد.

لقد احتضن علماء البصرة الدّراسة النّحويّة لأنّها نشأت في بلدهم، و تكوّنت في مدينتهم وأخذت تنمو شيئا شيئا على أيديهم، وتتطوّر حينا بعد حين حتّى تسلّم راية هذا العلم الخليل بن أحمد الذي غذّى بعلمه تلميذه النّابه سيبويه، فتطوّرت الدّراسة النّحويّة على يده واستقرّت قواعدها وتحدّدت مناهجها، وتميّزت مسائلها.

أ- القياس عند مدرسة البصرة: اعتنى نحاة البصرة القدامى بالقياس في زمن مبكّر قبل أن يظهر على صرح الدّراسة النّحويّة بعد ذلك؛ إذ كان عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي شديد التّجريد للقياس ويقال: "إنّه كان أشدّ تجريدا للقياس من أبي عمرو بن العلاء."[15]

ثمّ جاء سيبويه فتطوّر القياس على يده، إذ أكثر من القياس وتوسّع فيه؛ إذ نجد في كتابه أمثلة كثيرة للأقيسة المختلفة المتعدّدة؛ ممّا يدلّ على أنّ القياس وصل على يده إلى كامل نضجه، وتمام قوّته وأنّه أصبح أساسا من أسس الدّراسة النّحويّة التي تبنى عليه القواعد.

ب- المصادر اللغويّة للقياس عند البصريّين: تتمثل المصادر التي أخذ منها البصريّون لغتهم فيما يأتي:

ب-1- القبائل البدويّة التي ابتعدت عن المؤثّرات الأجنبيّة: حرص البصريّون على أخذ اللّغة من القبائل التي تعرف بعزلتها عن الاختلاط بالأعاجم، أو القبائل القليلة الاختلاط بالأعاجم، فكانت

القبائل التي اعتمد عليها البصريّون في أخذ اللّغة عنها، والقياس عليها: "قيس وأسد، فإنّ هؤلاء هم الذين عنهم أكثر ما أخذ ومعظمه، وعليهم اتّكل في الغريب وفي الإعراب، ثمّ هذيل، وبعض كنانة وبعض الطّائيّين، ولم يؤخذ عن غيرهم من سائر قبائلهم."[16]وكان البصريّون يعيبون على الكوفيّين أخذهم من القبائل العربيّة غير المعروفة بصفاء ألسنتها.

ب–2– أشعار العرب الجاهليّين والمخضرمين: كان من منهج الدّراسة النّحويّة في مدرسة البصرة الاعتماد على أشعار العرب الجاهليّين والمخضرمين، يقول الرّافعي: "وأشعار العرب الذين يحتجّ بهم محصورة في الطبقتين من الجاهليّين والمخضرمين. أمّا الشّعراء الإسلاميّون كجرير والفرزدق، فأكثر النّحاة على عدم جواز الاستشهاد بشعرهم."[17] وهذا يعني أنّ منهج النّحاة البصريّين كان دقيقا في تقعيد القواعد واستنباط الأحكام، وإن كان سيبويه في كتابه لم ينسب خمسين بيتا من الشّعر، كما أنّه استشهد بشعر بشّار بن برد وهو من الشّعراء العباسيّين.

ب–3– القرآن الكريم: لم يختلف أحد من النّحاة في أنّ القرآن الكريم أصل من أصول الاستشهاد في اللّغة والنّحو، لأنّه كتاب الله المنزّل على نبيّه بلسان عربيّ مبين، الذي نزل بلغة قريش أفصح العرب كلّهم، وقد استبعد البصريّون من منهجهم الاستشهاد بالقراءات إلّا إذا كان هناك شعر يسندها، أو كلام عربيّ يؤيّدها، أو قياس يدعمها.

ج– صور الاستشهاد بالقرآن الكريم عند مدرسة البصرة: لقد كان لتأثّر نحاة البصرة بالمنطق والفلسفة اليونانية أثر في جعل القياس مُرتكَزهم في استنباط أحكام القواعد في دراساتهم النّحوية والمراد بالقياس عندهم هو القياس على ما وافق الفصيح من كلام العرب الذي لم يختلط بكلام الأعاجم، من قريب أو من بعيد.

ج–1– صور من القياس البصريّ وعلاقته بالقرآن الكريم: أكثرَ البصريّون في اعتمادهم على الأقيسة في الاستدلال بها في كثير من المسائل النّحويّة، في حين أغفلوا الاعتماد كثيرا على النّص القرآنيّ الذي كان وجه الاستدلال به واضحا، ولا يحتاج إلى جدل أو مناقشة، وهو الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، ومن صور القياس البصريّ الذي قدّموا فيه كلام العرب على النّص القرآنيّ هذه المسائل النحويّة:

– **تقديم خبر ليس عليها:** منع البصريّون أن يتقدّم خبر ليس عليها، "وقاسوها على "عسى" وخبر "عسى" لا يتقدّم عليها اتّفاقا، والجامع بينهما الجمود."[18] غير أنّ الكوفيّين وغيرهم أجاز تقديم خبر ليس عليها، مستشهدين بقوله تعالى: (أَلَا يَوْمَ يَأْتِيهِمْ لَيْسَ مَصْرُوفًا عَنْهُمْ) [هود 8].

– **في تقديم اسم الفعل عليه:** منع البصريّون تقديم معمولات اسم الفعل عليها، "لأنّ هذه الألفاظ فرع على الفعل في العمل."[19] وذهب الكوفيّون إلى أنّ "عليك، ودونك، وعندك" في الإغراء يجوز تقديم معمولاتها عليها، نحو: "زيدا عليك" و"عمرا عندك" و"بكرا دونك".

واحتجّ الكوفيّون بقوله تعالى: (كِتَابَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ) [النّساء: 24].

ج–2– صور من الأصول البصريّة وعلاقتها بالقرآن الكريم: اعتمد علماء البصرة على أصلين من أصول الدّراسة النّحويّة، وهما الفلسفة والمنطق اللّذان ارتكز عليهما القياس في التّقعيد للدّرس النّحويّ متغافلين عن النّصوص القرآنيّة التّي كانت الأنسب للتّأصيل والتّقعيد النّحويّ من غيرها؛ ومن صور الأصول البصريّة التي اعتمدوا عليها في دراستهم المسائلَ النحويّة ما يأتي:

– **في الرّفع على اسم "إنّ" بالرّفع قبل مجيء الخبر:** ذهب الكوفيّون إلى أنّه يجوز العطف على موضع (إنّ) قبل تمام الخبر، واحتجّ الكوفيّون بقوله تعالى: (إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَالَّذِينَ هَادُوا وَالصَّابِئُونَ وَالنَّصَارَىٰ) [المائدة: 69] وجه الدّليل أنّه عطف (الصابئون) على موضع "إنّ" قبل تمام الخبر، وهو قوله: [مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ] [البقرة: 62] وأمّا البصريّون فاحتجّوا بأن قالوا: "الدّليل على أنّ ذلك لا يجوز؛ أنّك إذا قلت: "إنّ عمرا وزيدا قائمان" وجب أن يكون "زيد" مرفوعا بالابتداء ووجب أن يكون عاملا في خبر "زيد" وتكون "إنّ" عاملة في خبر الكاف، وقد اجتمعا في لفظ واحد، فلو قلنا: إنّه يجوز فيه العطف قبل تمام الخبر؛ لأدّى ذلك إلى أن يعمل في اسم واحد عاملان وذلك محال."[20]

نلاحظ اعتماد البصريّين على القياس أكثر من اعتمادهم على النّص القرآني رغم وضوح وجه الاستدلال فيها.

– **في معنى "إنْ" ومعنى "اللّام" بعدها:** ذهب الكوفيّون إلى أنّ (إنْ) إذا جاءت بعدها "اللّام" تكون بمعنى (ما) واللّام بمعنى (إلّا) واحتجّوا بقوله تعالى: (وَإِن كَادُوا لَيَسْتَفِزُّونَكَ مِنَ الْأَرْضِ لِيُخْرِجُوكَ مِنْهَا) [الإسراء 76] أي: وما كادوا إلّا يستفزّونك. وذهب البصريّون إلى أنّها مخفّفة من الثّقيلة، واللّام بعدها لام التّأكيد واحتجّوا بأن قالوا: إنّما قلنا: إنّها مخفّفة من الثّقيلة لأنّا وجدنا لها في كلام العرب نظيرا، وأنّا أجمعنا على أنّه يجوز تخفيف (إن) وإن اختلفنا في بطلان عملها مع التّخفيف، وقلنا: إنّ "اللّام" لام

التّأكيد لأنّ لها أيضا نظيرا في كلام العرب، وكون "اللّام" للتّأكيد في كلامهم ممّا لا ينكر لكثرته، فحكمنا على "اللّام" بما له نظير في كلامهم، فأمّا كون "اللّام" بمعنى "إلّا" فهو شيء ليس له نظير في كلامهم والمصير إلى ما له نظير في كلامهم أولى من المصير إلى ما ليس له نظير."[21] نلاحظ قياس البصريّين على كلام العرب.

ج-3- البصريّون والاستشهاد بالقرآن الكريم: كان البصريّون يقرّون بالقرآن الكريم أصلا من أصول الاستشهاد، ولكنّهم عزّ عليهم أن يتخلّوا عمّا وضعوه من مقاييس، وأسّسوه من أصول، كما عزّ عليهم في الوقت نفسه، ترك الانتفاع بالقرآن الكريم في تقعيد القواعد وبناء الأحكام، فلجأوا إلى التّأويل والتّخريج، فكثرت بذلك المسائل والآراء والأقوال والأوجه وتشعّبت، مثل مسألة وقوع الفعل الماضي حالا، ومسألة العطف على اسم "إنّ" بالرّفع قبل مجيء الخبر، ومسألة ورود الحال مصدرا وغيرها.

والمتتبّع لمنهج البصريّين في دراسة النّحو، وتقويم مسائله، وبناء قواعده، يجده منهجا غير مطّرد والسّبب في ذلك إخضاعه للّغة التي هي ظاهرة اجتماعيّة للأقيسة والقوانين؛ لذلك كان اعتمادهم على القرآن الكريم في الاستشهاد قليلا مقارنة باعتمادهم على كلام العرب؛ ومن هذه المسائل النّحويّة التي اعتمدوا فيها على القرآن الكريم ما يأتي:

- القول في العامل في الخبر بعد "ما" النّافية النّصب: اختلفت الآراء حولها بين البصريّين والكوفيّين "فذهب الكوفيّون إلى أنّ (ما) في لغة أهل الحجاز لا تعمل في الخبر، وهو منصوب بحذف حرف الخفض، وذهب البصريّون إلى أنّها تعمل في الخبر، وهو منصوب بها. أمّا الكوفيّون فاحتجّوا بأن قالوا: إنّما قلنا إنّها لا تعمل في الخبر، وذلك، لأنّ القياس في "ما" أن لا تكون عاملة البتّة؛ لأنّ الحرف إنّما يكون عاملا إذا كان مختصّا. وذهب البصريّون إلى أنّها تعمل في الخبر، وهو منصوب بها، قال البصريّون: كان القياس يقتضي ألّا تعمل؛ إلّا أنّه وجد بينه وبين "ليس" مشابهة اقتضت أن تعمل عملها وهي لغة القرآن. قال تعالى: (مَا هَٰذَا بَشَرًا) [يوسف: 31] وقال تعالى: [مَّا هُنَّ أُمَّهَاتِهِمْ] [المجادلة: 2]"[22] من هنا نجد أنّ البصريّين قد استشهدوا واحتجّوا في هذه المسألة النّحويّة بشاهدين قرآنيّين اثنين دعما وتأكيدا على صحة رأيهم فيها.

- القول في تقديم خبر "ليس" عليها: انقسم البصريّون والكوفيّون في هذه المسألة إلى رأيين: "فذهب الكوفيّون إلى أنّه لا يجوز تقديم خبر "ليس" عليها، وذهب البصريّون إلى أنّه يجوز تقديم خبر "ليس" عليها. واحتجّ البصريّون بقوله تعالى: (أَلَا يَوْمَ يَأْتِيهِمْ لَيْسَ مَصْرُوفًا عَنْهُمْ) [هود 8]. وجه الدّليل

من هذه الآية أنّه قدّم معمول خبر "ليس" على "ليس" فإنّ قوله تعالى: (يوم يأتيهم) يتعلّق بمصروف وقد قدّمه على "ليس" ولو لم يجز تقديم خبر "ليس" على "ليس" لما جاز تقديم معمول خبرها عليها، لأنّ المعمول لا يقع إلّا حيث يقع العامل."[23] نجد أنّ البصريّين اعتمدوا في احتجاجهم على هذه المسألة النّحويّة بشاهد قرآنيّ.

– خبر الفعل النّاقص إذا كان ناقصا: أورد السّيوطي هذه المسألة في (الهمع) فقال: "وشرط ما تدخل عليه "صار" وما بمعناها، و"دام" و"زال" وأخواتها، أن لا يكون خبره فعلا ماضيا، فلا يقال "صار زيد علم" وكذا البواقي، لأنّها تفهم الدّوام على الفعل، أو اتّصاله بزمن الإخبار، والماضي يفهم الانقطاع، فتدافعا وهذا متّفق عليه، واختلف في جواز دخول بقيّة أفعال الباب على ما خبره ماض فالصّحيح الجواز مطلقا، وعليه البصريّون لكثرته في كلامهم نظما ونثرا كثرة توجب القياس، قال تعالى: (وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ) [يوسف: 27] (إِن كُنتُ قُلْتُهُ) [المائدة: 116] (إِن كُنتُمْ آمَنتُم) [يونس: 84] (أَوَلَمْ تَكُونُوا أَقْسَمْتُم) [إبراهيم: 44]"[24] ونجد البصريّين من جهتهم قد حاولوا توظيف الشّواهد القرآنيّة لتأييد مقاييسهم وأصولهم النّحويّة، في مسائل عديدة، منها: مسألة القول في تقديم معمول اسم الفعل عليه "حاشا" في الاستثناء فعل، أو حرف أو ذات وجهين، وغيرها من المسائل التي ظهر فيها القرآن الكريم كأصل من أصول التّقعيد النّحويّ عند البصريّين.

ويمكن القول إنّ أثر الشّواهد القرآنيّة في الدّرس النّحوي عند المدرسة البصريّة كان واضحا وجليّا رغم كون نحاتها لم يعتمدوا عليها بالكثرة ذاتها التي اعتمدوها في قياسهم على كلام العرب الفصيح ومهما يكن فإنّ اعتماد المدرسة البصريّة على القرآن الكريم في بعض مسائلها النّحويّة قد أسهم في التّأسيس للدّرس النّحويّ العربيّ، وتطوّره.

1– أثر الشّواهد القرآنيّة في مدرسة الكوفة: نشأت المدرسة الكوفيّة بعد أن تطوّرت المدرسة البصريّة وبلغت أوجّها في التّطوّر، ويدلّ على هذا استقرار ونضوج أقيستها وأصولها وتعليلاتها، وحين نشأت المدرسة الكوفيّة كان لابدّ أن تتأثّر بالمدرسة البصريّة، وتكون المعين الّذي تنهل منه في دراساتها النّحويّة، وقد كان أبو جعفر الرّؤاسي شيخ الكوفيّين حلقة وصل بين المدرستين، بعد أن نبغ في الدّراسات النّحويّة في البصرة وأذاع ما نبغ فيه في الكوفة، ليلحقه في ذلك عميد المدرسة الكوفيّة الكسائي ثمّ الفراء وغيرهم.

أ– المنهج الكوفي في الدّرس النّحويّ: يمكن تلخيصه فيما يأتي:

"– الاستشهاد بلهجات عرب الأرياف الموثوق بلغتهم.

– القياس على القليل النّادر.

– الاستشهاد بالشّعر العربيّ في الجاهليّة وفي الإسلام، ولو لم يصلهم منه إلّا بيت واحد.

– الاستشهاد بالقراءات، لبعدها عن أقيسة المنطق والفلسفة.

– الاستشهاد بالقرآن الكريم."[25] ونجد أنّ الكوفيّين كانوا أكثر استشهادا بالقرآن الكريم من البصريّين.

ب– صور الاستشهاد بالقرآن الكريم عند مدرسة الكوفة: كان الكوفيّون أوسع أفقا في مجال القرآن والاستشهاد به من البصريّين، فقبلوا كلّ ما جاء من القرآن الكريم مؤثرين في أحيان كثيرة عدم التّأويل والتّخريج، والأخذ بظواهر الآيات. غير أنّه لا بدّ من الإشارة إلى أنّ مصدر الدّراسة النّحويّة للكوفيّين كان المذهب البصريّ الذي احتواه كتاب سيبويه، لذلك كان من البديهيّ أن يتأثّر المذهب البصريّ بالمنطق والقياس الذي كان أصل الدّراسة النّحويّة في المذهب البصريّ؛ الأمر الذي ولّد نوعا من الاضطراب في المنهج الكوفي. وما يهمّنا في هذا السّياق هو أن نورد بعض صور استشهاد الكوفيّين بالقرآن الكريم في المسائل النّحويّة التي عالجوها في دراستهم النّحويّة؛ ومنها ما يأتي:

– أسماء الإشارة يجوز أن تستعمل موصلات: نجد أنّ "الكوفيّين قد ذهبوا إلى أنّ أسماء الإشارة كلّها يجوز أن تستعمل موصلات، وخرّجوا عليه، قوله تعالى: (وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى) [طه: 17] (هَا أَنتُمْ هَؤُلَاءِ حَاجَجْتُمْ) [آل عمران: 66] أي الّذين حاججتم."[26] اعتمد الكوفيّون في التّأكيد على حكمهم في هذه المسألة على الشّاهدين القرآنيّين، وهذا يدلّ على مدى تأثير الشّواهد القرآنيّة في دراستهم النّحويّة.

– (أو) تكون بمعنى (الواو) وبمعنى (بل): ذهب الكوفيّون إلى أنّ (أو) تكون بمعنى (الواو) وبمعنى (بل) "واحتجّوا بقوله تعالى: (وَأَرْسَلْنَاهُ إِلَىٰ مِائَةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُونَ) [الصّافات: 147] أي بل يزيدون وقيل: إنّها بمعنى الواو (ويزيدون)."[27] هذه حجّتهم وهذا استشهادهم في هذه المسألة.

– (إن) الشّرطيّة تقع بمعنى (إذ): ذهب الكوفيّون إلى أنّ (إن) الشّرطيّة تقع بمعنى (إذ) واحتجّوا بقوله تعالى: (وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا) [البقرة: 23] أي: وإذ كنتم في ريب؛ لأنّ (إن) الشّرطيّة تفيد الشّكّ بخلاف (إذ) وإذا ثبت أنّ (إن) الشّرطية فيها معنى الشّكّ، فلا يجوز أن تكون ها هنا الشّرطيّة، لأنّه لا شكّ أنّهم كانوا في شكّ فدلّ على أنّها بمعنى (إذ)."[28] هكذا كان مذهب الكوفيّين في تأويلهم وتخريجهم لهذا الشّاهد القرآنيّ.

– **لولا بمعنى (لم)**: أورد هذه المسألة ابن الشّجريّ في أماليه فقال: "زعم قوم من الكوفيّين أنّ (لولا) قد تستعمل بمعنى (لم) واحتجّ بقوله تعالى: (فَلَوْلَا كَانَتْ قَرْيَةٌ آمَنَتْ فَنَفَعَهَا إِيمَانُهَا إِلَّا قَوْمَ يُونُسَ) [يونس: 28] قال معناه: لم تكن قرية آمنت عند نزول العذاب فنفعها إيمانها إلّا قوم يونس، وكذلك قوله تعالى: (فَلَوْلَا كَانَ مِنَ الْقُرُونِ مِن قَبْلِكُمْ أُولُو بَقِيَّةٍ يَنْهَوْنَ عَنِ الْفَسَادِ فِي الْأَرْضِ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّنْ أَنجَيْنَا مِنْهُمْ) [هود: 116]"[29] أي لم يكن من القرون.

كانت هذه بعض صور استشهاد الكوفيّين بالقرآن الكريم في مسائلهم النّحويّة التي كانت محل بحث في دراستهم النّحويّة، ولعلّ المقام لا يسمح بذكرها جميعا، لكثرتها؛ وإلّا فكتب النّحو حافلة بما يدلّ على أثر الشّواهد القرآنيّة في الدّراسات النّحويّة عند مدرسة الكوفة، واعتماهم الكبير عليها.

ومن أثر الشّواهد القرآنيّة في الدّرس النّحويّ عند مدرستي البصرة والكوفة؛ نشأة الخلافات النّحويّة بين المدرستين؛ وبخاصة في الإعراب والتّقدير، وغيرها من المسائل النّحويّة التّي أوردها صاحب (الإنصاف) ابن الأنباري، فكان مصدرا نحويّا ثريّا للدّراسين والباحثين المشتغلين في مجال النّحو لمعرفة وجوه الخلاف النّحويّ بين المدرستين النّحويّتين البصريّة والكوفيّة.

خاتمة:

إنّ أثر الشّواهد النّحويّة في إرساء أسس الدّرس النّحويّ العربيّ كان واضحا وجليّا، من خلال ما بيّناه في دراستنا لموضوع البحث محلّ الدّراسة؛ وبخاصّة في مدرستي البصرة والكوفة، باعتبارهما المدرستين اللّتين تأسّس على أيدي نحاتها الدّرس النّحويّ العربي ونضج ونما؛ لأنّهم أدركوا مكانة القرآن الكريم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، فجعلوه أصلا من أصول الدّراسة النّحويّة؛ وإن آثر بعضهم القياس على الفصيح من كلام العرب؛ فهذا كتاب سيبويه حوى نحو سبعمئة وأربعين شاهدا قرآنيّا، وكذلك الأمر في غيره من كتب النّحو المشهورة التي خلفت من بعده؛ الحاصل أنّ عناية النّحاة الأوائل المؤسّسين للدّرس النّحويّ العربيّ بالشّواهد القرآنيّة كانت بالغة، بدليل أنّ اللّحن في القرآن الكريم كان السّبب في وضع أسس وقواعد النّحو العربي صونا لكلام ربّ العالمين من جهة، وحفظا للّسان العربيّ من جهة أخرى.

ومن جملة النّتائج الّتي توصّلنا إليها في ختام دراستنا لموضوعنا الموسوم: (أثر الشّواهد القرآنيّة في إرساء أسس الدّرس النّحويّ العربيّ – دراسة وصفيّة تحليليّة –) ما يأتي:

– إقرار النّحاة المؤسّسين للدّرس النّحويّ العربيّ بأنّ القرآن الكريم أصل من أصول الاستشهاد النّحويّ الذي لا يمكن الاستغناء عنه في التّقعيد والتّأصيل واستنباط الأحكام النّحويّة.

– تأثّر نحاة المدرسة البصريّة بالمنطق والفلسفة اليونانيّة؛ ما جعلهم يعتمدون أكثر القياسَ على الفصيح من كلام العرب في دراستهم النّحويّة، فجاء اهتمامهم بالشّواهد القرآنيّة أقل منه.

– إسهام الشّواهد النّحويّة التي درسها البصريّون — على قلّتها – بتأويلاتهم وتخريجاتهم، في إثراء الدّرس النّحوي العربيّ، وفتح المجال للاجتهاد في الحكم على المسائل النّحويّة؛ وبخاصّة الخلافيّة منها.

– عناية نحاة المدرسة الكوفيّة بالشّواهد القرآنيّة عناية كبيرة رغم تأثّرهم قليلا بالقياس البصريّ فجاءت دراساتهم النّحويّة حافلة بالمسائل النّحويّة التّي أسهمت في التّقعيد والتّأصيل للدّرس النّحويّ العربيّ.

– قبول نحاة المدرسة الكوفيّة للقراءات واعتمادها في الاستشهاد على كثير من المسائل النّحويّة فكان لهذا أثر كبير في إثراء الدّراسة النّحويّة عندهم.

– بروز أثر الشّواهد القرآنيّة في المسائل النّحويّة الخلافيّة بين نحاة المدرستين البصريّة والكوفيّة، من خلال تأويلاتهم وتخريجاتهم وتعليلاتهم، وهو ما أسهم في إرساء أسس الدّرس النّحويّ العربيّ ونضجه ونموه.

هوامش:

[1]– أبو سعيد الحسن بن عبد الله السيرافي، أخبار النّحويين البصريّين، تح: طه محمد الزّيني، محمد عبد المنعم خفاجي ط1. القاهرة: 1900، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ص 10.

[2]– جمال الدّين أبو الحسن عليّ بن يوسف القفطيّ، إنباه الرّواة على أنباه النّحاة، تح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط1. بيروت: 1986، مؤسسة الكتب الثّقافيّة، ج1، ص 39، 40.

[3]– محمد سمير اللبدي، معجم المصطلحات النحوية والصرفية، ط1. بيروت: 1985، مؤسسة الرسالة، ص 119 – 120.

[4]– محمد إبراهيم عبادة. النحو التعليمي في التراث العربي، ط1. القاهرة: 2000، منشأة المعارف، ص 90.

[5]– محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، طَ. بيروت: 2003، دار الكتب العلمية، ج3، ص 53.

[6]- السيوطي، الاقتراح في علم الأصول النّحو، تح: محمد حسن محمد الشّافعي، بيروت: دت، دار الكتب العلمية ص 14.

[7]- حسان تمام، الأصول، دط. القاهرة: 2000، عالم الكتب، ص 151.

[8]- ابراهيم عبد الله رفيدة، النحو وكتب التفسير، ط2. طرابلس: 1998، الدّار الجماهيرية، ج1- ص:493.

[9]- حسّان تمام، الأصول، ص 94.

[10]- حسان تمام، الأصول، ص 95.

[11]- السيوطي، الاقتراح، ص 24.

[12]- أبو زكريا يحي الفراء، معاني القرآن، ج1، ص 14.

[13]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[14]- ابن يعيش، شرح المفصل، المجلد 3، ص 78.

[15]- كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري أبو البركات، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم دط. القاهرة: 1998، ص 27.

[16]- جلال الدّين السيوطي، الاقتراح في أصول النحو، تح: عبد الحكيم عطيّة، ط2. بيروت: 2006، دار البيروتي ص 47.

[17]- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ط. بيروت: 2000، دار الكتب العلمية، ج1، ص 279.

[18]- كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريّين والكوفيّين، ج1، ص 160.

[19]- كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريّين والكوفيّين، ج1، ص 228.

[20]- كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريّين والكوفيّين، ج1، ص 185.

[21]- كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريّين والكوفيّين، ج1، 640.

[22]- كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريّين والكوفيّين، ج1، ص 165.

[23]- كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريّين والكوفيّين، ج1، ص 160.

[24]- جلال الدّين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: عبد العال سالم مكرم، دط. بيروت: 1992 مؤسسة الرسالة، ج2، ص 72.

[25]– جلال الدّين السّيوطي، الاقتراح في أصول النّحو، ص 92.

[26]– جلال الدين السيوطي، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج1، 264، 290.

[27]– كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريّين والكوفيّين، ج1، ص 478.

[28]– كمال الدين عبد الرحمن بن محمد الأنباري أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريّين والكوفيّين، ج1، ص 632.

[29]– هبة الله بن علي بن محمد بن حمزة الحسني العلوي، أمالي ابن الشّجري، تح: محمود محمد الطناحي، ط1. القاهرة: 1992، مكتبة الخانجي، ج2، ص 513.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 510 - 519 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الاغتراب في المجموعة القصصية "أوراق الشباب" لرمضان حينوني

The Alienation in the Short Story Collection" Youth Papiers" for Ramdane Hinouni

Boutalbi Zohra / أ.الزهرة بوطالبي *

مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب

جامعة قاصدي مرباح – ورقلة (الجزائر)

Université Kasdi Merbeh- Ouargla Algeria

zohradz2266@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/2/26	تاريخ القبول: 2022/03/14	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

ألف رمضان حينوني مجموعته القصصية "أوراق الشباب" ذات تيمة أحادية (المرأة) في حقب زمنية متفاوتة تقاطعت والعشرية السوداء.أوصل استنطاق أوراقها إلى مكاشفة اغتراب على مستوى خطابها التقديمي نقر دافعيتنا لمدارسة سائر مفاصل المجموعة. وشد انتباهنا قصة " هي والعاصفة" المطّعمة بالاغتراب. فقمنا بمقاربة مستوياته، لنحصل على سلسلة عائدية اغترابية اجتماعية ونفسية، أوصلتنا إلى اغتراب وجودي مكنون.

الكلمات المفتاح : اغتراب – أوراق الشباب– مثقف –هي والعاصفة– امرأة– رمضان حينوني

Abstract :

Hinouni wrote his collection of short stories ,"Youth Papers"about the woman in varying periods that intersected with the black decade. The interrogation of its papers led to find alienation at the level of its intoductory discours, which led us to read it and drew our attention to the story of "She and the Storm" which was full of alienation ,so we studied its levels to obtain a diverse series of social and psychological alienation that led us to an invisible and existential alienation.

Keywords: Alienation; Youth Papers; Intellectual; She and the Storm; Woman; Ramdane Hinouni.

* زهرة بوطالبي.:zohradz2266@gmail.com

مقدمة:

أنتج الجزائري رمضان حينوني[1] مجموعته القصصية "أوراق الشباب" في حقب زمنية متفاوتة يقدر بسبع سنوات، خلال مدى زمني محجور بين الثمانينات والتسعينات ، تتسع مساحتها الورقية لمخزون تعداده قصص عشر ذات تيمة أحادية خصيصتها المرأة، وهي على الترتيب (الشيخ عمران–تحية–تعارف–البائسة– الوسواس–امرأة– الجلاد– أسوار الخوف– نموذج لحال مزرية–هي والعاصفة)، وقد تخيرنا منها قصة ""هي والعاصفة" لأسباب نختزلها في إحاطة مزدوجة مرجعية تاريخية تناسل منها موضوع الدراسة.كيف ذلك؟

–تعتبر القصة شارة فضائية مرجعية تؤرخ زمنيا للعشرية السوداء تمكننا من اكتشاف خصوصية هوية المجتمع الجزائري عبر وسيط صحراوي واصل لملابساتها أمام إلحاحه على قراءتها (فإن لم تكن هذه الأوراق جديرة بأن يقرأها قارئ رفيع، فحسبها أن تشغل قارئا متواضعا، قد يجد فيها شيئا مما يحسبه في دائرة القراءة) ثم أضاف (فهي لا تعدو أن تكون مقاربات وملامسات لواقع يعيشه الناس يصدق على بعضهم ولا يصدق على آخرين، وهذا هو الأصل في الأدب الواقعي) .

– أوصلت عملية مقاربة القصة المدروسة بسائر النماذج القصصية، ثم تكرير المادة الحكائية إلى القبض على مؤشر اغترابي نظير التباين القائم بينها؛ لدينا رتبة أخيرة تنفرد بالحجم الأكبر من المساحة الإجمالية للمجموعة، يشغل حيزها الورقي نسبة 65 بالمئة من المجموع، يساوي شفرة إيحائية حددت طبيعة الدراسة، ونقرت الدافعية لخوض غمارها.

أولا– مفهوم الاغتراب:

يعد الاغتراب من الظواهر التي نص عليها قانون الوجود الإنساني بل هي أمارة تكتيكية تمكننا من تعرية النوازع السياسية والاجتماعية والنفسية التي يتفاعل معها، وتؤثر في كينونته، ويؤرخ الدكتور حسن العسكري أولى لقطات مشاعر الاغتراب الإنساني بلحظة هبوط سيدنا آدم عليه السلام من الجنة متأزما قلقا إلى الأرض بعد عصيان ربه.[2]

ورد في لسان العرب: الغَرْبُ: الذهاب والتنحي عن الناس، والغَربة والغَرْبُ: النوى والبعد. التغريب: النفي عن البلد. التغرب: البعد.الغُرْبة والغرب: النزوح عن الوطن والاغتراب. الغريب: الغامض من الكلام. أغرب الرجل: جاء بشيء غريب.[3]

أما معجم اللغة العربية المعاصرة: «اغتراب: مصدر اغترب، فقد الإنسان ذاته وشخصيته مما قد يدفعه إلى الثورة لكي يستعيد كيانه.»[4]

نستنتج من المفاهيم السابقة أن الدلالة المعجمية للاغتراب تتعلق بالبعد عن المكان والبشر لدوافع اختيارية أو جبرية تكرس لانفصال عن الذات يحاول المغترب درءه، والخلاص منه عبر ثورته على الواقع قصدية إحداث التوازن النفسي.

ونذكر من التعاريف الإصلاحية التي نعدها منافذ توسعة للمعجمية القبلية باعتبارها تحدد أنواع وفصائل الاغتراب. لدينا الاغتراب الاجتماعي "Alienane" من الفعل يعني إحداث شرخ في العلاقات الاجتماعية القارة، أو حدوث انفصال أو التسبب في كراهية شخص، أو ما ينجم عن حالة الانفصال.[5] كما أشار كارل ماركس إلى الاغتراب السياسي الذي يتحول فيه الفرد إلى لعبة تستغلها السلطة الطاغية، والاغتراب الاقتصادي الذي تهيمن فيه الرأسمالية، وتنفرد طبقة خاصة بوسائل الإنتاج جميعها.[6]

ومنه حصيلة المفاهيم الاغترابية بشقيها المعجمي والاصطلاحي تشكل توافقا معنويا يوصل إلى البعد والانفصال في شتى مجالات الحياة؛ المكانية والاجتماعية والسياسية والذاتية..سنحاول مقاربتها على المجموعة القصصية "أوراق الشباب" للتعرف على أنواع الاغتراب فيها الظاهرة، والمبطنة.

ثانيا–ملخص القصة:

ترصد القصة جانبا من واقع المرأة الجزائرية في الحقبة التسعينية عبر نموذج لشخصية (فريدة) الهامشية. بعد أن تولى القدر تقطيع مسار حياتها إلى وجهتين متعاكستين؛ استقرار أسري هدّه هجوم بشري شنيع نتاجه حمل لعين.ومن هنا تشكلت بذور أزمة عائلية تستدعي تغليب المصلحة العامة على الفردية، أدت استنادا إلى النواميس المسنونة إلى تكسير هذا الرابط المقدس، لتطرد فريدة من جنتها إلى جحيم المدينة منكسرة ذليلة، تتقاسم أوجاعها وجارتها الأمينة.

بعد أشهر يخلق نسيم أنيسها وبين رفض وقبول لكينونته تظهر بوادر انفراج أولي للأزمة، لما تقترح زبيدة صاحبة البيت الذي تخدمه الأم تبنيه لحرمانها عطية الإنجاب. ومزامنة مع هذه الأحداث يصل السارد القصة بشبكة جزيئات قصصية داخلية تسرد معاناة نسائية. إلى أن تنفرج الأزمة نهائيا بظهور حبيب فريدة ياسر، الذي يبحث عنها دون كلل ويأس حتى يجدها، ويعيدها إلى جنتها.

ثالثا: الاغتراب في المجموعة القصصية "أوراق الشباب" لرمضان حينوني:

1– اغتراب التقديم: الولادة/ النشر

وسم حينوني مجموعته القصصية (أوراق الشباب) مكافئة لدلالتها المعجمية (ورق الشباب نضرته وحداثته)،[7] حيث قام بتدوين مادتها ذات التيمة الاجتماعية على امتداد فترتي (1985 و1992)، يقول: « الأولى عندما كنت طالبا في جامعة السانية بوهران أحضر لشهادة الليسانس، والثانية عندما كنت ضابطا احتياطيا في مناطق متفرقة من الهضاب العليا»[8] إشارة إحالية تؤكد خضوعه لاغتراب مكاني مزدوج، على متمفصل الإطار العام للحيز الجغرافي المنفصل عن بلده الأصلي يمثله (وهران، والهضاب العليا)، ثم الاستيطان في فضاءي (الجامعة/ الثكنة العسكرية) الخاضعتين لنسق تسيير خاص، وبحكم الخصوصية يتألف مجتمعها من مجموع مخاليط بشرية تتقاطع في الهوية الوطنية، وتتمايز في المشارب العرفية والتقليدية بل حتى الثقافية، مما يمهد لاغتراب اجتماعي مضاعف.

إذن السارد يعيش اغترابا محققا؛ ولأن الكلمة ذات وجهين متضادين أحدهما مستحسن، والثاني سلبي[9]. بمعنى إما اعتزال الجماعة، وإما الفاعلية؛ لقد فجر الانفصال عن المكان والآخر مكامن الإبداع فيه، ليتخذ من مجموع الخبرات المكتسبة تغذية مرجعية لكتابة مجموعة قصصية مواردها الطاقوية واقعية يقول عن أوراقه:« فهي لا تعدو أن تكون مقاربات وملامسات لواقع يعيشه الناس، يصدق على بعضهم ولا يصدق على الآخرين،وهذا هو الأصل في كل أدب يوسم بالواقعي»[10]، تبرير هذه المعادلة المتوازنة ما ذهب إليه مصطفى سويف عن علاقة اختلال ذات المبدع بالآخرين؛ إذ يفقد إحساس التوافق والتكامل مع النحن لينتج توترا عاما، يدفعه لمباحثة آليات استعادة النحن المفقودة، وذلك من خلال جذب الآخرين إلى عالمه، لا أن ينتظم في عالمهم قصدية تحقيق التكامل بين المبدع والآخرين، ويضيف أن هذا الصراع منشأ العبقرية[11].وقد حاول السارد فعلا إسماع صوته لزملائه كما صرح في خطابه التقديمي للمجموعة.

لكن على الرغم من دافعية قهر الاغتراب الحينوني عبر ولادة مؤلفه، إلا أن أعراض ما بعد الولادة سيطرت على ذاته، ولم يتمكن من الإعلان عن منتجه تعلة الاغتراب النفسي لأسباب نجتهد في استنتاجها؛ أولا شعوره كما قال بدونية منتوجيته مقارنة بما كتبه العظماء؛ والعلية مبثوثة في مفصلين؛ فهو متردد في تسمية الأوراق بالقصص أو المقالات القصصية في فضاء التقديم، والمرجعية استرجاع واقعة إخفاقه في الكتابة عندما كان طالبا في الثانوية، مما جعل أستاذه ينشأ قصة ينسبها إليه في المجلة كما ورد في هامش قصة (الشيخ عمران)، التي احتلت المرتبة الأولى من المجموعة. ثانيا: جنس المولود أنثى تندرج طريقة تعاطي السارد لملابساتها ضمن المسكوت عنه حينها.

وبعد انفصال عن الإعلان والنشر زمنا من 1992 إلى 2009 (تاريخ التقديم) قرر السارد إخراجها من كهف المحافظ كما قال، مناص مع اغتراب ديني أبطاله أصحاب الكهف المغتربين عن قومهم في الكهف حفاظا على دينهم، ثم خروجهم في زمن غريب عنهم، وتسرد القصة القرآنية ردود أفعال الناس بعد نومهم سنين، تشاكل إطلاق سراح المجموعة القصصية بعد سبات لسنوات في مجتمع جديد عنها، لا يعتبر إنجاب الأنثى عارا. وستختلف أيضا ردود أفعال القراء الذين حثهم الكاتب على الموضوعية.

والسؤال ما علاقة اغتراب التقديم بالاغتراب في القصة المدروسة "هي والعاصفة"؟

رابعا: الاغتراب في قصة "هي والعاصفة":

1-اغتراب المرأة:

تسرد القصة ملابسات قضية اجتماعية تتعلق بالمرأة التي تقع ضحية فعل همجي سليب يعد معيار لتصنيفها ضمن المنبوذين اجتماعيا لتنفصل عنه؛ تواجه اللاإنتماء، والانعزال واللاتوافق مع أوضاعه مما يولد شعورا بالدونية والعدم[12]، بل تصدع العلاقات حتى مع المقربين.سنحاول تتبع ألوان الاغتراب عند فريدة بطلة القصة، وحليمة والجارة.

أ-فريدة:

تخير حينوني لمولودة قصته مسمى (فريدة) بمعنى الجوهرة النفيسة[13] تجسيدا لخلالها الحميدة قبل الأزمة؛ صحيح لم تكن ضلعا في فاعلا في الخطيئة التي يغترب فاعلها إنتماء ومعتقدا عن قريتها كما ورد في القصة، لكنها من يتحمل تبعاتها.

إن ما لفت انتباهنا في هندسة تسريد القصة هو الاغتراب الحينوني في استهلالها الذي نعده مناورة تمهيدية؛ أين انفصل عن نمطية الحكي الرتيب، مغايرا في تراتبية الأحداث مما يؤكد أن أصل اغتراب فريدة جسدي؛ يعرفه الدكتور علي العلوي بأنه «الهوة الفاصلة بين الجسد والروح على المستوى السيكولوجي، والمتمثلة في رفض الجسد باعتباره شيئا ماديا ذا طول وعرض وكتلة وعمق، وتبخيس دوره في تحديد علاقة الإنسان بالآخرين داخل المجتمع، والتنقيص من أهميته في تشكيل نظرة الناس إلى بعضهم»[14].

إنها تستشعر انفصالا مفاجئا يفصل جسدها الحالي عن السابق يقول السارد:« كانت كأن يدا سحرية رفعت عنها حملا ثقيلا..استيقظت من فراشها بعد أن سمعت صرخة الطفل الذي حواه بطنها..استسلمت، ولم تقو على تحريك طرف من أطرافها..كان صدرها يعلو وينخفض بلا انتظام كأنما تلفظ أنفاسها.»[15] تشير علامات الحذف إلى تغيير جسدي لم تتقبله فريدة، بل تعتبره حملا ثقيلا نهايته

بالولادة التي كانت ضريبتها الركون شهور الحمل في غرفة تميز بالقبح والظلام.وبالمقابل ذكر جمالها الفيزيولوجي قبل الأزمة « اختفى ذلك الجسم الرشيق بين الأثواب، ومعه الشعر الفاحم الذي كان يسترسل في حرية على كتفيها»[16] .من هنا انتقلت رواسب عدوى الجسد المنبوذة من فريدة إلى أهلها، لتنفصل عنهم مجبرة عبر طردها لأن وضعها ينافي العرف والعادات في مجتمعها، فتقع فريسة من جديد لاغتراب العائلة؛ حيث يكون الولاء العائلي أو القبلي على حساب المجتمع والفرد معا، رغم أن العلاقة داخل الأسر في المجتمعات الحديثة مبنية على التماسك والتآزر والعصبية، ليس بسبب اعتمادهم على بعضهم فقط بل مبدأ المشاركة في المكاسب والخسائر..مما يجعل الفرد يتوقع الكثير من ذويه، وإلا تكون خيبة أمل كبرى.[17]

لقد شعرت فريدة بتداخل اغترابي؛ اغتراب عن عائلتها التي كانت تحقق لها الاستقرار الاجتماعي والحماية، نتج عنه انفصال ذاتي؛ لتتساءل عن سبب تخلي أهلها عنها بعد ارتداد لعرض تفاصيل ذكرياتها من أرشيف حياتها مسبقا « كلهم هاجموها بعنف..لم يتيطع أحد أن يتفهم وضعها ويرثي لحالها..وكلهم طبقوا قرار الرجل الأول، فقاطعوها وكأنها ما كانت يوما أختا لهم، تخدمهم وتمازحهم، وتوزع ابتساماتها عليهم..لقد نسوها لكنها لم تنسهم..»[18]

فكان سببا في انفصالها عن مجتمع المدينة الجديد الجاهل المغيب عنه تفاصيل حياتها، وتمظهر ذلك في مداراتها لنبأ حملها عن الجيران باستثناء جارها الأمينة قالت لها:« إنني لا أريد أن يعلم أحد بوضعي..أريد أن أكون وحيدة، فأنا لا أطيق كلام النساء الثرثارات..إنهن يسببن الإحراج عمدا للآخرين..يكفيني وجودك يا جارتي العزيزة.

ب– حليمة:

مالكة المنزل الفخم الذي تعمل فيه فريدة، كانت تنعم باستقرار عائلي وزوجها، لكن مشكلتها اغتراب جسدي تشخيصه المبدئي المعلن عنه في القصة عدم أهليتها للإنجاب، قال السارد معلقا عن حال زوجها لما طرحت مشروع تبني نسيم ابن فريدة:« فكر في وجوم زوجته وهي تتقطع ألما لعدم قدرتها على الإنجاب»[19]، مم أدى إلى اغتراب عائلي دفع زوجها باقتراح الزواج من الأم التي تملك الخصوبة، والقادرة على فعل الولادة.ليتحول جناح الأحداث إلى مكاشفة حقيقة مضادة؛ وهي مداراة حليمة خبر عقم زوجها خوفا على شعوره بالدونية والنقص.

ج– الجارة:

أنيسة فريدة ، وكاتمة أسرارها أصل معاناتها أيضا وانفصالها عن المجتمع جسدي، تقول مواسية لجارتها ساردة لحكايتها مع زوجها:« كنت الأميرة عندما كان الشباب وكانت النضارة..وعندما وليا أو كادا، رميت في مزبلة الأيام كما ترمى الورقة المستعملة، ليحل محلي شباب آخر ونضارة أخرى إلى حين»[20] لقد انفصل عنها زوجها بسبب جسدها الذي فقد نضارته بمرور السنين، وها هي الآن تعيش وحيدة في غرفة قبيحة بجوار فريدة. وانفصلت عن المجتمع بدورها؛ لأنها تدرك مليا رؤية المجتمع لفصيلاتها.

خلاصة القول اغتراب المرأة في قصة " هي والعاصفة" أسه جسدي تراوح بين فريدة الضحية التي انفصلت بدورها عن مثيلاتها من الأمهات العازبات؛ فكرت مرارا في آليات للتخلص منه قبل الولادة عبر إجهاضه، وبعدها بقتله، لكن محاولاتها باءت بالفشل علية قوة إيمانها، وانفصلت في العمل أيضا عنهن من خلال امتهانها خدمة البيوت عن الخدمة في الأماكن المشبوهة كالحانات والملاهي، ثم استسلمت لفكرة تبني ابنها لعجزها عن تأمين وثائق ضمان مستقبله .أما حليمة فقهرت اغترابها عن طريق الثورة والانفصال فترة عن زوجها كردة فعل على محاولة استبدالها، وارتباطه بأخرى. بينما انفصلت الجارة نهائيا عن سيرورة أحداث القصة من غرفتها إلى فضاء مجهول.

2- اغتراب المثقف:(ياسر)

يجسد شخصية المثقف في القصة ياسر الذي يجمعه بالبطلة الانتماء المكاني والحب، استنادا إلى تحليل المعطيات النصية أصل إرهاصات اغترابه طفولية؛ حيث فقد والديه صغيرا، وكان ملزما بتحصيل مصاريفه الدراسية من خلال العمل، وقد ورد عن نشأة ومسببات الاغتراب عند شيلدر، أن درجة الاهتمام التي يتلقاها الفرد في طفولته المبكرة تعد أساسية وهامة[21] .لذلك فكرة العصامية والاعتماد على النفس كرست لاغتراب اجتماعي إيجابي؛ انفصل فيه عن شرائح المجتمع القروي، حيث كانت بنيته الذهنية مزيج من النظريات التي يتعلمها من الدراسة، وخبرة الكبار سنا الذين يجالسهم، لقد كان بفعل كاسرا للعادات والتقاليد؛ إنه الوحيد المؤمن ببراءة فريدة وطهرها، ومصمم على الارتباط بها، قال لأمها:« أن الذي اعتدى عليها من أوغاد الدنيا، لا يهمه سوى تدمير البيوت المظلمة، ولا يفكر إلا في تلبية المطالب الحيوانية»[22] .كما أنه الوحيد الذي يذكرها في القرية بعد انفصالها عن أهلها وقريتها.والمفارقة أنه انفصل حتى عن الكبار الذين نبذوا فريدة لعصبيتهم، وتطبيقا لقوانين القبيلة.

خامسا: الاغتراب الوجودي:بين التقديم/ هي والعاصفة

إن قارئ القصة يتبادر إلى ذهنه أن البطلة هي فريدة، لكن كل المعطيات ترشح ياسر للبطولة.كيف ذلك؟ نتكئ للبرهنة على ذلك على مناص القصة والتقديم؛ لدينا بطل الخطاب التقديمي بحث عن المرأة، لما تخيرها جنس مولوده القصصي، وانفصل عن النشر والإعلان إلا بعدما توفرت الأرضية الملائمة لطرحها.وياسر بحث عن حبيبته فريدة منفصلا عن المجتمع وأعرافه، ولم يعلن حتى وجدها وأعادها إلى جنتها.ففي كلا القصتين هنا سر يتعلق بالبحث عن المرأة تتشابك وتتناص مع قصة سيدنا آدم عليه السلام وأمنا حواء لما انفصلا عن الجنة، ثم فكرة بحثه عن زوجه حتى وجدها؛ وفريدة فعلا كانت تسكن الجنة في مستهل حياتها فكانت الخطيئة سبب طردها منها، وبحث عنها ياسر وأعادها إلى جنتها.خلاصة القول: كل الاغترابات المسبوقة ما هي إلا غلاف لاغتراب وجودي تيمته بحث الرجل عن المرأة المناسبة في ورق الشباب، ولعل حينوني قصد اغتراب المثقف تحديدا باعتباره من زمرته.

خاتمة:

توصلنا بعد مدارسة الاغتراب في التقديم وقصة هي والعاصفة إلى مجموع نتائج منها:

- أنتج حينوني مجموعته القصصية في فترات متفاوتة بتيمة مركزية واحدة (المرأة).
- سجلنا توافقا معنويا بين المفاهيم المعجمية والاصطلاحية للاغتراب.
- شكلت المعطيات الخارجية لقصة "هي والعاصفة" أيقونا مركزيا بالاتحاد مع مادة الخطاب التقديمي أضاء منحى الدراسة.
- اغتراب المؤلف في التقديم المكاني والاجتماعي والنفسي فجر مكامنه الإبداعية.
- اغتراب التقديم تراوح بين ولادة المجموعة والنشر.
- كشفت المناورة التمهيدية الحينونية في استهلال القصة أن اغتراب المرأة فيها أسه جسدي
- اغتراب المثقف ياسر بوادره مشقة طفولية أوصلته إلى الفرادة عن شرائح فضاء انتمائه.
- سجلنا مناصا بين اغتراب التقديم واغغتراب أصحاب الكهف، ومناص في القصة المدروسة وقصة آدم عليه السلام
- كل الاغتراب المسبوقة ماهي إلا غلاف لاغتراب وجودي كوني.

هوامش:

[1] - رمضان حينوني من مواليد بني ونيف ولاية بشار بالجزائر، حاصل على دكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر من جامعة جيلالي اليابس بسيدي بلعباس، له عدة مؤلفات منها المستشرقون وبنية النص القرآني ، والاغتراب في شعر الماغوط...والمجموعة القصصية "أوراق الشباب".

[2] - ينظر محمود رجب، الاغتراب "سيرة ومصطلح"، (1988)، دار المعارف (القاهرة)، ص 180.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي كبير وآخرون، دار المعارف (القاهرة)، مادة غرب، ص 3225-3227 .

[4] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، (2008)، عالم الكتب، ج2 ، مادة غرب، ص 1602 .

[5] – ينظر لزهر مساعدية، نظرية الاغتراب من المنظورين العربي والغربي، (2013)، دار الخلدونية للنشر والتوزيع (الجزائر)، ص 13. وريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، (1983)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت)، ص 65.

[6] – ينظر عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، (2003)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، ص 21.

[7] – ابن منظور، لسان العرب، مادة ورق، ص 4815.

[8] – رمضان حينوني، أوراق الشباب، (2012)، دار ابن بطوطة للنشر والتوزيع (عمان)، ص 3.

[9] – ينظر عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، ص 44-45 .

[10] - رمضان حينوني، أوراق الشباب، ص 5.

[11] –ينظر محمود سليم هياجنة،الاغتراب في القصيدة الجاهلية، (2005)، دار الوضاح للنشر والتوزيع (الأردن)، ص 34، ومصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف (القاهرة)، ص 338- 346).

[12] – ينظر عبد اللطيف محمد خليفة، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، ص 21.

[13] – ابن منظور، لسان العرب، مادة فرد، ص1688.

[14] – شاكر فريد حسن، الاغتراب في الجسد–قراءة في شعر أبي العلاء المعري،(2018)،www.knoznet.com

[15] – رمضان حينوني، أوراق الشباب، ص 61.

[16] – نفسه، ص 110.

[17] – ينظر حليم بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، (2006)، مركز دراسات الوحدة العربية (بيروت)، ص115- 116.

[18] – رمضان حينوني، أوراق الشباب، ص 82.

[19] – نفسه، ص 76.

[20] – نفسه، ص 85.

[21] – عبد الرحمان سليمان النملة، الاغتراب أزمة الإنسان المعاصر،(2018)، wwwfikrma.com

[22] – رمضان حينوني، أوراق الشباب، ص 99.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 520 - 532 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التوظيف السيميائي للقيم الأخلاقية في الرواية

The semiotic employment of moral values in the novel

جمال بلعربي / Djamel Belarbi *
مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية (الجزائر)
CRSTDLA –Algeria
djamelbelar@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/02/26	تاريخ القبول: 2022/03/22	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

ننطلق في هذا المقال من التسليم بأن المعيار الأخلاقي لا يتموقع خارج النص الأدبي، وإنما يتشكّل بداخله، فهو واحد من مكوناته. لذلك نقاربه بمعزل عن كل ما هو خارج النص الذي لا يكتسي أية قيمة فنية إلا بعد أن يخضع للتخطيب. مما يترتب عنه أن العمل الأدبي له أخلاقه الخاصة وهي ليست بالضرورة أخلاق مجتمعه أو العالم خارج النص بصفة عامة. وسوف نحاول في هذه الدراسة أن نقرأ رواية الكاتب أمين الزاوي "الساق فوق الساق" من هذه الزاوية وبهذه المسلمات، فنستخرج براديغم القيم الأخلاقية فيها ونرصد آليات اشتغاله السيميائي النسقي داخلها .

الكلمات المفتاح : سيميائية أدبية ؛ معيار أخلاقي ؛ أمين الزاوي ؛ رواية.

Abstract : We postulate that the ethos is not situated outside the literary text, but in the text itself, because it is a component of it. We thus approach it separated from all that is extra textual and has an artistic value only after being transformed into a discourse. In this spirit, we will read "The leg on the leg" (Saq fawq saq), novel by A. Zaoui, and study the ethos paradigm and its semiotic functioning that is not supposed to be consistent or likely with the extratextual world.

Keywords: Literary semiotics; ethos; A. Zaoui; novel.

مقدمة:

اخترنا في هذه الورقة أن ندرس براديغم المعيار الأخلاقي، وسلّمه وآليات اشتغاله كنسق، في رواية "الساق فوق الساق"[1] لأمين الزاوي. ونفهم من عبارة "براديغم المعيار الأخلاقي" مجموعات المواقف

* جمال بلعربي: djamelbelar@gmail.com

والسلوكات والأفكار والمفاهيم التي تنتظم في سلّم من القيم الأخلاقية، فعلى أساس هذا السلّم يتم الحكم على الأفعال بأنها أخلاقية أو غير أخلاقية وفق ترتيب قيمي. ومن بين مكونات هذه المجموعات، إلى جانب مجموعات أخرى، يستمد الخطاب الروائي الخامة التي يشكل منها علاماته، ودلالاته[2] السردية التي تجعل من النص الأدبي يستحق أن يحمل صفة الجنس الأدبي "رواية". لكن هذا البراديغم لا يتطابق بالضرورة، وفي جميع الحالات، مع قالب نموذجي موجود خارج النص، كما يعتقد عادة. بل نسلّم أنه يتشكل ويشتغل بصورة نسقية تتحكم فيها بنية الخطاب السردي. بمعنى أنه يستطيع أن يتحلى بدرجة من الاستقلالية عن أخلاق المجتمع وفي المقابل يحتكم إلى الأخلاق التي ينتجها النص وفق نسقية أدبية يفترض أن يتميز بها أي نص عن غيره.

نقدم هذه المسلمات، في صياغة إشكاليتنا، اعتمادا على ما يتميز به العمل الفني من إبداعية ومن ارتباط بالمخيال يصل، في بعض الأحيان، إلى حد خلق فاعلين افتراضيين ضمن ما يسمى بأدب الخيال العلمي مثلا، أو فاعلين أسطوريين ابتدعهم المخيال الشعبي عبر القرون كما هي الحال في الحكايات الشعبية، أو وضعها مؤلفون يخضع منطقهم لتصورات عقائدية وثنية، كما حدث مع الأدب اليوناني. وبالمنطق نفسه، نجد أن العمل الأدبي، الخيالي بالتعريف، يقدم نفسه على أنه يخضع للنسق الخاص بجنسه ولعالمه الفني[3]. ولكن هذا لا يمنع من مقاربة العمل الفني من وجهات نظر أخرى، غير السيميائية الأدبية، ولتكن وجهات نظر اجتماعية أو سياسية أو جمالية. كما يمكن أيضا أن نقارب العمل الفني من حيث تفاعل هذه المقاربات. لكننا اخترنا هنا المقاربة السيميائية التي تفترض أن يكون العمل الفني لغة تنتج الخطابات وفقا لنسقيتها[4] بواسطة العلامات المعطاة في شكل براديغمات. تنتظم في تراكيب وسلاسل من التراكيب لتوليد دلالات الخطاب.

سوف نستعمل في هذه المقاربة أدوات التحليل المكرسة في نظرية السرد، أو نظرية القصة، والسيميائية الأدبية بصفة عامة، ونحاول إثراءها بتصورات الجهاز المفاهيمي لغلوسيمية هيلمسلاف. ونوزع النقاش على الفقرات التالية:

أولا – رواية "الساق فوق الساق" في ميزان الأخلاق:

تحكي هذه الرواية مقاطع من سيرة الراوي، أحد أبرز الفاعلين في القصة، الذي يتقاطع في كثير جدا من التفاصيل مع الكاتب. لكن رغم ذلك سوف نتجاهل هذه العلاقة ونتعامل مع الرواية من

حيث هي خطاب سردي مستقل بذاته. أي بنية مكتملة لها نسقها وبراديغماتها وعالمها النصي الذي نجتهد هنا لمقاربته.

يتوزع هذا الخطاب السردي على 25 فصلا أو مقطعا، تعرض وقائع جرت في قرية يحدد الخطاب موقعها في أقصى الشمال الغربي الجزائري، ويسميها قرية "قصر المورو"، في منطقة ريفية نائية تسكنها عائلة من المسلمين واليهود من أحفاد المهجّرين من الأندلس. وتبدأ الأحداث بشكل خاص منذ الوجود الاستعماري الفرنسي إلى غاية بداية الثمانينات من القرن الماضي. مع "إلحاقات" من زمن هجرات الموريسكيين من الأندلس إلى شمال إفريقيا. وتمثل حرب التحرير الجزائرية خلفية أساسية لوقائع القصة، بما فيها من عنف وقسوة واقتتال. وتتأثر حياة عائلة المورو بتلك الأحداث فتجعلها تتزح، أي يتم تهجيرها بشكل ما، من جديد، إلى مخيم للاجئين بالمغرب، أقيم على الحدود مع الجزائر الفرنسية، ويهاجر أحد أفراد العائلة للعمل والنضال في فرنسا. وهناك يتشكل الجنين الذي سيصبح راوي القصة وفاعلها من وجهة نظره. وتتواصل الأحداث إلى غاية التحاق هذا الفاعل الراوي بالجامعة.

على هذه الخلفية تعرض الرواية قصة الطفل "بوطشل" منذ ولادته حتى دراسته بالثانوية ثم الجامعة، وعلاقته بعمته ميمونة اليهودية، وجدّه وعمّه وأخيه مجيد، وابنة عمّه زهرة.

للوهلة الأولى، وعند القراءة التقليدية للنص سوف نلاحظ أنه يصور عددا من المشاهد التي توصف عادة بأنها "غير متخلقة"، كي لا نقول غير أخلاقية. منها تصرفات الفاعلة "ميمونة"، قليلة الحياء، وكلامها عن الجنس والأعضاء التناسلية بشكل فاضح. والفاعل "عويشة" الرجل الذي يرتدي عباءة امرأة. و"اليامنة"، العاهر الجزائرية التي تعمل في ماخور بباريس وعلاقتها بمغتصبها ثم بالعم "إدريس" الزبون العاشق، وسلوكات هذا الأخير غير الأخلاقية. مثل هذه المشاهد والتفاصيل قد تبرر طرح السؤال حول وظيفيتها في الخطاب السردي. هل تخدمه إلى درجة تجعلها مبررة وضرورية فعلا أم أنها مجرد تزيين، أو إقحام، يهدف إلى التماشي مع نمطية قرائية معينة ومن أجل الإثارة المجانية؟. لكننا نعتبر مثل هذا السؤال وبهذه الصيغة، سؤالا أخلاقيا من حيث المبدأ، ولا يقدم أية فائدة نقدية. إذ من غير المقبول منهجيا أن نُخضع المقاربة النقدية لغير المفاهيم والأدوات التحليلية النقدية. فهذا سؤال، على الرغم من الصيغة النقدية التي يظهر، أو يتظاهر بها، يهدف إلى إصدار حكم قيمي على الرواية بدلا من مقاربتها التحليلية. في حين أننا اخترنا لهذه الورقة مقاربة سيميائية لا مجال فيها للتقييم الأخلاقي. بل

إن الأخلاق في نظرنا، وحسب الاختيار المنهجي الذي حددناه منذ البداية، تشكل موضوعا للمقاربة وليست قيمة أو سلم قيم نحتكم إليه في تقييم بعض جوانب الرواية أو شكلها أو دلالاتها.

إن مثل تلك المشاهد والتفاصيل لا تقبل التقييم الأخلاقي حين تكون جزءا من عالم النص. فالقيم الأخلاقية مجالها السلوك البشري في المجتمع، أي كل ما هو خارج النص من الأفعال، وليس لها أي مجال في الرواية، أي ما هو داخل النص، ولا في أي عمل فني غيرها. وبطبيعة الحال، يمكن أن نقف موقفا أخلاقيا من عمل فني ما أو حتى من نوع فني بأكمله. ولكن هذا الموقف يكون ممكنا فقط خارج النص. وخارج الخطاب. وخارج العمل الفني. وخارج الممارسة النقدية أيضا.

يتأكد ذلك في رواية "الساق فوق الساق" عندما ندقق في تفاصيل الشخصيات وما يصدر عنها من سلوكات وما تحمله من أفكار. حيث أن القراءة السطحية سوف تؤدي بنا إلى اعتبارها شخصيات متناقضة ومضطربة. فـــ"العم إدريس" يجمع بين النضال وتعريض حياته للخطر من أجل قيم سياسية وعقائدية يؤمن بها، من جهة، وارتياد المواخير، من جهة أخرى. على عكس الشخصيات "الأسطورية" التي تكرسها الأدبيات الجزائرية المهتمة بحرب التحرير. والتي تُظهر تلك الشخصيات مترهة عن النقائص، كما هو الحال في بعض شخصيات رواية "الحريق" لمحمد ديب، على سبيل المثال. إن تناقض شخصية "العم إدريس" هنا، يقبل القراءة الإيحائية، بل يجب أن يكون قابلا لمثل هذه القراءة لكي يستحق القيمة الفنية الجمالية التي يحملها النص الأدبي، وقبل ذلك، لكي يصلح ليكون علامة سردية.

لذلك اعتبرنا أن اشتغال سلّم القيم الأخلاقية في مدونتنا لا يتطابق بالضرورة مع ما يفترض أنه القالب الأصلي له في المجتمع في تلك المرحلة من التاريخ. بل هو يخضع لنسقية مختلفة يمكن أن نتعرف عليها بواسطة المقاربة السيميائية[5]. وأية محاولة تدعي النقد بروح علمية وموضوعية لن يكون لها معنى إذا لم تتخلص من الإسقاطات السطحية لأخلاق المجتمع على المكونات السردية ذات الوجود الخطابي بامتياز. إننا لا نستسيغ أن يتم إسقاط الحكم الصادر ضد خامة المضمون[6]، التي لا شكل لها، على الشكل الخطابي للعمل الفني الخيالي، أي على شكل التعبير، حسب المصطلحية الغلوسيمية للويس هيلمسلاف. إننا نعتبر ذلك انزلاقا منهجيا غير مقبول في المقاربة العلمية السيميائية للأعمال الفنية بصفة عامة بما فيها الأعمال الأدبية وما تتضمنه من خطابات سردية.

ثانيا – براديغم المعيار الأخلاقي في الرواية:

يمكن أن نرصد هذا البراديغم في سلوكات العديد من الفاعلين، وفي العديد من المواقف والمشاهد؛ حيث يكون في الإمكان الاختيار بين عدة بدائل. لكن الخطاب يستعمل منها البدائل التي تتسق مع بنيته. وهنا نعتقد أن ذلك الاختيار يتحقق بواسطة سينتاغمات ينبني بها الخطاب ويتأسس. فنرجع إلى سلم القيم الأخلاقية المكرس في المجتمع ونرى كيف يبلور الخطاب طبعته الخاصة به انطلاقا منه. فقد نبّهنا في الفقرة السابقة إلى أنه من غير المنهجي أن نحكم على الفاعلين وسلوكاتهم ومواقفهم من خلال المعيار الأخلاقي المكرس في المجتمع، خارج النص. وهنا يجب أن ندقق التنبيه أكثر فنقول إن الحكم لا يكون على الفاعلين وسلوكاتهم داخل النص كما لو أنهم يوجدون في المجتمع. بل يجب أن ننتبه دائما إلى أنها كائنات، أو مقادير، خطابية، ذات طبيعة تجريدية وخيالية. وبذلك نتساءل كيف ينبني سلّم القيم الأخلاقية في هذا الخطاب، رواية "الساق فوق الساق"، وكيف يشتغل، وما هي العلاقات التي تقوم بينه وبين بقية البراديغمات؟.

في هذا الخطاب نجد الفاعلة "اليامنة"، من قرية مجاورة لقرية المورو، قد تعرضت في شبابها للاغتصاب، ثم الحمل، من عشيق مسن تركها وهرب. تعيش في فرنسا وتمتهن البغاء. لكن نكتشف بعد ذلك أنها مناضلة في صفوف جبهة التحرير الوطني، وأنها تتجسس على زبائنها لصالح الجبهة؛ وقد تم تكليفها باغتيال "العم إدريس" المناضل في صفوف الحركة الوطنية الجزائرية، المعادية لجبهة التحرير الوطني أثناء ثورة التحرير، والذي كان يتردد عليها. وهكذا يتحول فعل البغاء إلى تمويه لنشاط سياسي وطني. وفي المقابل نجد "الشيخ عبد الحميد" زوج "ميمونة"، صاحب الأخلاق العالية والتقوى الصافية، يخضع لتوجيه واستخدام الإدارة الاستعمارية لتعبئة الأهالي ضد الثورة ولصالح الإدارة الاستعمارية؛ لقد كان يجتهد لجعل الإسلام يحث على طاعة أولي الأمر الاستعماريين. ونكتشف أن المسمى "عويشة"، الذي يرتدي ملابس النساء، ولا أحد يعرف من أين أتى أو لماذا، مناضل في صفوف الجبهة التي كلفته باغتيال "الشيخ عبد الحميد". يتحمل التعرض لاغتصاب جماعي من طرف بعض عملاء الجيش الفرنسي من الجزائريين، ورغم ذلك يخفي سر مهمته إلى أن ينفذها ويهرب. إننا أمام فاعلين يظهرون، في مرحلة من الخطاب، بأخلاق دونية، لكنهم في مرحلة لاحقة، ومن وجهة نظر أخرى، سياسية، تبدو أفعالهم أخلاقية جدا. وتبدو دونية أخلاقهم نوعا من التضحية. أو على الأقل، لم تكن تلك لدونية عائقا أمام الفعل الثوري. فالفعل الثوري، من وجهة نظر إيديولوجية حتمية اجتماعية وتاريخية بينما تبقى الدونية الأخلاقية الفردية مندرجة ضمن التفاصيل المنعزلة للأشخاص.

الفاعل "العم إدريس"، هو الآخر، يجمع بين السكر والتردد على المواخير والنضال في صف الحركة الوطنية الجزائرية؛ ويفقد ساقيه في حادث مرور عمدي دبّره له بعض عناصر الجيش الجزائري بعد الاستقلال، كاد أن يودي بحياته، بعد زيارته لقبر "مصالي الحاج" زعيم الحركة الوطنية الجزائرية، على الرغم من معرفته بخطورة مثل تلك الزيارة، وعلى الرغم من أنه كان ممنوعا من العودة إلى الجزائر بسبب نضاله في صفوف حركة مصالي. كما نجده يعشق العاهر "كوليت" التي يتضح في النهاية أنها هي "اليامنة" نفسها وقد غيرت اسمها ويتزوجها. الشيء الذي يبيّن أن العلاقات العاطفية والمواقف الأخلاقية والمواقف السياسية، في هذا الخطاب، تخضع لتنسيق خاص، يبدو صادما، وأحيانا صداميا، عندما نجرّده من نسقيته ونخضعه لمبدأ مطابقة الواقع. فلسنا هنا بصدد كتابة مطابقة للواقع، من نوع التقرير الصحفي، أو اليوميات، بل بصدد إبداع خيالي خالص. يقول بعض خطابه بصورة تقريرية مباشرة، ويقول بعضه الأخر بالإيحاء وبفتح العلامات السردية على إمكانيات متعددة للقراءة.

الرواي، الصبي "بوطشل"، عاشق عمته "ميمونة" اليهودية وعاشق ابنة عمه "زهرة" يتعرض لنوع من التحرش من طرف العمة. هو منتج السرد في هذا الخطاب. يستعمل الكثير من العبارات الجنسية عبر مختلف فصول السرد، ولكنه يجمع بين العفة والتورية من جهة، وتسمية الأشياء باسمائها الصريحة من جهة أخرى. وهو يركز كثيرا على التفاصيل التي يتم تجاوزها عادة من باب الأخلاق. فالتبئير في الخطاب يفضح الموقف السياسي والإيديولوجي، ويساعدنا على تبيّن براديغم القيم الأخلاقية أيضا. ولعل ذلك مما يجعل التبئير من أهم أدوات التخطيب (تحويل القصص إلى خطابات سردية).

من بين هذه الأمثلة الكثيرة، يمكن أيضا أن نقف عند الفاعلة "ميمونة"، ونحاول أن نتتبع كيف ينبني سلم القيم الأخلاقية عندها وحولها. فهي شابة ذات شخصية قوية وصارمة، لكنها مرحة وسليطة اللسان وجريئة. تتعمد إثارة الجميع بأنوثتها، بل يبدو أن طريقتها في إظهار هذه الأنوثة هي رأسمالها. يزوجونها من الشيخ "عبد الحميد" فيكون الرابط الوحيد والأقوى بينهما هو السرير والمعاشرة اليومية. هو إمام ورع وهي من أصول موريسكية يهودية، أهم ما في حياتها الإثارة. فما يبدو متناقضا في ظاهره يسمح في النهاية بقيام علاقة يجتمع فيها الضدان. وبعد وفاته يذاع أنها تقيم علاقة مع "عويشة" الذي بعد فترة طويلة يطلب يدها، لكنه يهرب ليلة عرسهما. "ميمونة" بذيئة الكلام وكثيرة الحديث عن الأشياء التي يستحي الآخرون من الخوض فيها. لكنها الوحيدة التي تفهم "بوطشل" الراوي، وتعتني به وتتفهم عواطفه. كما تتفهم ظروف "عويشة" وتدافع عنه.

نلاحظ أن البراديغم الأخلاقي الذي يتشكل منه الخطاب السردي يتيح إمكانيات كثيرة لبناء شخصية "ميمونة" وترتيب تفاصيل حياتها ويومياتها. فمن الممكن أن تكون بعض تفاصيل علاقتها مع زوجها "عبد الحميد" تشمل بعض الجوانب الدينية مثلا، أو أية تفاصيل أخرى من الحياة الأسرية. أما أن يتم اختزالها في السرير فقط، فهذا اختيار سينتاغمي يعبر بواسطة هذا الاختزال بالذات ويوجه دلالته. إذ لا يمكن أن تكون هناك أية عواطف بين فاعلين متناقضين تجمعهما رغم ذلك علاقة زواج. بينما العلاقة بينها وبين "عويشة" التي ليس فيها مجال لعلاقة السرير، تبدو علاقة عاطفية قوية جدا. والدلالة واضحة هنا: العلاقة الزوجية علاقة سطحية للاستهلاك الرسمي والفيزيولوجي، والعلاقة العاطفية الحقيقية هي علاقة الحب حتى عندما تكون بدون زواج ولا أي اتصال جسدي أو أية إمكانية لوقوعه. خاصة عندما تكون هذه العلاقة متوازية مع العلاقات السياسية والإيديولوجية. فالفاعلة "ميمونة" متمردة وثائرة و"الشيخ عبد الحميد" تقليدي ولا يستوعب متطلبات اللحظة التاريخية الثورية، بل هو رجعي وموال للاستعمار. فمن الصعب أن تجمعهما علاقة عاطفية إيجابية، لكن ذلك لم يمنع من وجود علاقة مرحلية أملتها الظروف الاجتماعية. ولذلك فهي علاقة غير أساسية وغير منتجة. ويمكن القول من النايحة الإيديولوجية إنها علاقة غير تاريخية. بهذا الترتيب يمكن الاستنتاج بأن براديغم القيم الأخلاقية يتحول في هذه السينتاغمات إلى أداة للسيميوز. ولتوليد المعنى. فبواسطته يمكن أن نستنتج الصيغ والعلاقات السياسية التي لا يفصح عنها الخطاب، على الرغم من أنه خطاب جريء جدا بالمعنى السياسي النقدي.

في هذه الرواية تتوازى الدلالات الاجتماعية والعاطفية مع الدلالات السياسية والإيديولوجية، بشكل يجعل براديغم المعيار الأخلاقي مكونا مهما في سينتاغمات التعبير السياسي وتحليل التاريخ ونقده. بل نكاد نجزم أن المبرر الأول، إن لم يكن الوحيد، لإدراج تلك العلامات ذات المعنى المتنافي مع سلم القيم الأخلاقية المكرسة خارج النص، هو استثمارها في تشكيل الدلالات السياسية، وممارسة النقد الاجتماعي والثقافي داخل عالم النص من منطلق إيديولوجي[7].

ثالثا – المعيار الأخلاقي المتنكر:

يتم في هذه المدونة استعمال براديغم المعيار الأخلاقي بشكل متنكر يمكن أن نستنتجه من دراسة السينتاغمات، أي المركبات، المذكورة أعلاه في درجة أعمق. فالخطاب السردي المتجسد في مدونتنا، ومن وجهة النظر السياسية، ينبني على أساس الصراع الذي كان قائما بين جبهة التحرير الوطني

وجيشها من جهة، والحركة الوطنية الجزائرية بزعامة "مصالي الحاج"، من الجهة المقابلة – مع وجود الاستعمار الفرنسي كطرف أساسي ثالث في الصراع، على مستوى المحور الأساسي للصراع. لكن الخطاب في هذه المدونة لا يخصه بتبئير يمكنه من أن يكون طرفا ثالثا في البناء السيميائي لهذه العلاقة. ويبدو بكل وضوح أن مضمون الخطاب يميل إلى حركة "مصالي الحاج" ويتعاطف معها. لكنه لا يوجه أي انتقاد صريح موجه إلى الطرف الآخر. ومع ذلك يمكن أن نستنتج أحكاما قاسية يسلطها عليه، باستعمال براديغم المعيار الأخلاقي. فالفاعل "إدريس"، أحد أهم الفاعلين في الرواية، والأكثر ثقافة وتشبعا بالسياسة، هو المعيل الأساسي للعائلة، بعمله في فرنسا ثم بمشروعه الاقتصادي بعد عودته وبتر ساقيه، مناضل في الحركة الوطنية. أما زوجته "اليامنة" العاهر السابقة في مواخير باريس، فهي مناضلة في صفوف جبهة التحرير. ونلاحظ وجود مجموعة من السمات الإيجابية ترتبط بالفاعل "إدريس" تقابلها مجموعة سمات سلبية ترتبط بالفاعل "اليامنة". بحيث لا تكون "اليامنة" إيجابية إلا عندما تتحول من مساند للفاعل "جبهة التحرير" إلى مساند للفاعل "إدريس". فهذا التحول على مستوى ما يسمى بالمربع السيميائي[8]، حسب مصطلحية غريماس، يعيد بناء براديغم القيم الأخلاقية ويعيد تشكيل الفاعلين. وكذلك الفاعل "المخنث"، أو الذي يبدو كذلك، المسمى "عويشة"، المناضل في صفوف جبهة التحرير، فبفضل تدخل "ميمونة" ومساندتها له، يتحول من مساند لجبهة التحرير إلى مساند لـــ"إدريس" في مشروعه الاقتصادي. فليس عبثا أن يجتمع في هذا الخطاب اثنان من أهم الفاعلين وقد انتهك عرضهما، ليكونا رمزين للنضال في صفوف جبهة التحرير. ولتكون قيمتهما داخل الخطاب مرهونة، بشكل خاص، بمساندتهما لفاعل مضاد لجبهة التحرير.

الفاعل "عبد الحميد" هو الآخر، وليس من الصدفة أن يسمى على اسم زعيم التيار المحافظ في الحركة السياسية الوطنية الجزائرية قبل الاستقلال، "عبد الحميد بن باديس"، رمز جمعية العلماء المسلمين، يظهر بمظهر الخائن، حتى وإن كان الخطاب يبرر بصورة ما سذاجته التي تبدو خيانة فقط من وجهة نظر معينة:

"كان سيدي الشيخ ملاكا في عيون الأهالي، يملك في لسانه وفي جيبه مفاتيح الجنة جميعها [...] لكن الثورة [...] في طرحها لأسئلة الوجود والكرامة والعدل والحرية تختلف عن مقاربات سيدي الشيخ وتتجاوزها [...] كانت الثورة أعمق من فهمه الساذج والبسيط للحياة في بلد مستعمَر"[9].

يخرج التعبير هنا عن إطار الكتابة الأدبية ويظهر بكل وضوح في مستوى تقريري لا يمكن تبريره إلا إذا اعتبرناه علامة سردية مقصودة يدرجها الخطاب من أجل استغلالها سرديا لتنظيم السينتاغمات ووضع حدود صارمة للإمكانيات الدلالية التي يتيحها المخيال الفني. فلهذا الفاعل حضور قليل، وسريع، وغير مباشر في الخطاب. يسميه والده ويختار له زوجته ويفرض عليها تغيير اسمها من أجله. ثم تفكر الإدارة الاستعمارية بدلا منه وتقرر له وتوجهه. بهذه السمات، من الصعب أن يكون حضوره في السرد معبّرا، ولعل بنية الخطاب السردي نفسها تحدد له هذه الوظيفة: الوجود على هامش التاريخ. ولعل هذا ما يقتضي انتقال السرد من لغة الأدب إلى لغة تقريرية مباشرة. فهو بمعنى ما موجود خارج السرد.

بحركة رمزية يسجل السرد عملية الختان الجماعي التي يتعرض لها أطفال المخيم بمناسبة الاستقلال[10]. فالحركة هنا تهكمية ساخرة تهدف إلى تحقير النظام السياسي المتأسس في نهاية حرب التحرير وخلال السنوات الأولى للاستقلال. "الحرب التحريرية التي انتهت بالاستقلال وبختان جماعي للأطفال"[11]. ولا يمكن بأي حال اعتبار الواقعة من زاوية أخلاقية. بل لا يمكن حذفها من الخطاب. فالأمر يتعلق هنا بسينتاغم أساسي في الخطاب يعبر عن موقف سياسي صريح من الصراع بين جبهة التحرير الوطني والحركة الوطنية الجزائرية. ويعبر عن موقف ما من الإدارة السياسية للمجتمع بعد الاستقلال.

يتأكد التوظيف النسقي لسلم القيم الأخلاقية أكثر عندما نجد في النص مواقف يتجنب فيها السارد الاستعمال المباشر للعبارات والكلمات "النابية" ويستعمل بدلا منها عبارات "مهذبة"، مثلا: "صبت عمتي على جميع البنات سيلا من السباب العاري، كلام ثقيل ووقح!"[12]. نعتقد أن مثل هذا المشهد يبرر استعمال كلمات وعبارات كثيرة تقوم بتكريس أسلوب معين في الكتابة الأدبية يهدف إلى الإثارة الحسية وليس إلى التواصل الثقافي والفني. لكن السارد يتجنبها، ويكتفي بالإشارة إلى نوعيتها، بل هو يصدر حكما أخلاقيا ضدها بصريح العبارة. وهو ما يؤكد لنا أن استعمال المعيار الأخلاقي يخضع لتنسيق سيميائي يخدم البناء السردي وتشكل الخطاب.

رابعا – العمة "ميمونة" اليهودية المشاكسة:

تحتوي هذه المدونة على خطاب سردي نقدي بامتياز. يعمل على خلخلة السائد والمكرس والهادئ من الرموز والعلامات من أجل إعادة صياغة موجهة ضد كل ما نتلقاه جاهزا مما تصنعه "الأقدار".

لكن ذلك كله يحدث داخل الخطاب. وحتى العالم خارج النص، يجب أن نتعامل معه على أنه من مكونات عالم النص. فهذا الخطاب يستحضر التاريخ، بسلسلة من الاستباقات والإلحاقات، وبتبئير يجعله يركز على تفاصيل معينة من التاريخ دون غيرها. من أجل ممارسة نقد صريح، كثيرا ما تخرج لغته، كما رأينا، عن المستوى الأدبي والفني إلى مستوى تقريري ومباشر. ولعله سيكون من قلة الذوق أن نعتبر الخطاب السردي بأكمله ذريعة الهدف منها إدراج تلك المقاطع التقريرية ذات الطابع السياسي والعقائدي الواضحين. فلن نجد حينئذ أي معنى للمقاربة النقدية.

يمارس هذا النقد من خلال مناقشة الصراع القائم بين جبهة التحرير الوطني باعتبارها الطرف الذي يحتكر تمثيل الشعب والثورة، وبين الحركة الوطنية الجزائرية باعتبارها الممثل الشرعي والتاريخي للشعب، وللحراك السياسي الرافض للاستعمار، والمحرك الأول للثورة. وبالموازاة مع هذه المواجهة المنقوصة — بحيث يغيب الخصم الحقيقي للثورة، ممثلا في السلطات الاستعمارية، أو على الأقل تغيب المواجهة المباشرة معه — يستعمل الخطاب الفاعلة "ميمونة" ليجسد من خلالها مواقفه النقدية. فهي من الشخصيات الإيجابية في الرواية ولعلها شخصية محورية بامتياز، وهي تمثل فاعلا أساسيا في البنية السردية ولا يمكن الاستغناء عنها دون تعريض البنية كلها للانهيار.

لكن العمة "ميمونة" من أصل يهودي، مثل الجدة "ميمونة"، أول نساء العائلة منذ أيام تهجير الموريسكيين. ويفترض أن تكون شخصية سلبية حسب التصورات المكرسة في المجتمع خارج النص. لكن على العكس من ذلك، تبرز إيجابية هذه الشخصية وتبرز أهمية دورها كفاعل في البنية السردية من خلال العدد الكبير من العلاقات التي تربطها بالأشخاص الآخرين وبأحداث الرواية، ومن مواقفها الإيجابية والثورية أيضا. إذ نكتشف مع هذه الشخصية أن التناقضات التي نتصورها عادة حول هذا الموضوع، ليست سوى تناقضات من صنع أوهامنا وذاكرتنا الضعيفة. فالبعد اليهودي في الشخصية الجزائرية عميق ومتجذر في تاريخ تجربتنا الاجتماعية والثقافية. وهذا الخطاب لا ينقل شقاء الوعي الذي يتميز به الرأي العام الشعبي، بل يستبدله بوعي آخر ينبني على المعطيات التاريخية وليس على الانفعالات السطحية التي ليس لها أي سند تاريخي. ولعل هذا مما يستفز الأخلاق الهادئة والمستقرة في مجتمعنا. لذلك ينبني الخطاب السردي في رواية "الساق فوق الساق" حول هذه الشخصية ويكرس انسجامها مع بقية مكونات المجتمع، ويجعلها محركة للتغيير.

"ميمونة" هي كذلك أهم شخصية نسائية في الخطاب. فهي تصر على حضور أنوثتها في جميع المواقف، وتبني كل سلوكاتها ومواقفها بأنوثتها، إلى درجة أن رنة خلخالها الذي تتمسك به، تتحول إلى إيقونة في الخطاب، فيتطور حضور هذه الأيقونة مع تطور الأحداث. ولذلك تعتني "ميمونة" بخلخالها عناية خاصة: "تعتني عمتي ميمونة بتلميع خلخالها مرتين في الأسبوع باستعمال مخلوط النخالة ورماد الكانون [...] وتزينه كي يحافظ على رنته التي تدوخ الرجال وتغيظ النساء، وتثير أسئلة لدى الصغار."[13]. و"ميمونة" هي الوحيدة التي تقف في وجه "العم إدريس"[14] الفاعل المحوري في البنية السردية. وهي تحضر في بداية السرد من خلال تأكيد الراوي على حبه لها. وتحضر في نهاية السرد بقرار وموقف وأسى تكابده بوعي ورجاء. وبين البداية والنهاية تكاد لا تغيب عن أحداث الرواية ووقائعها. وهي التي تمنح للرواية عنوانها "الساق فوق الساق[15]".

"ميمونة" زوجة الخائن "الشيخ عبد الحميد" وأرملته. وهي عاشقة قاتله "عويشة". وهي من تغير اسم هذا الأخير إلى "عياش" وتفرض عليه ترك الملابس النسوية وارتداء طقم رجالي. وهي من تفتح المقهى الذي كان يديره، بعد أن اختفي، وتغير اسم المقهى من "استراحة الاستقلال"، الساخرة، إلى "استراحة عياش". ربما لنستنتج بأن أهم ما قامت به الثورة، ليس طرد المستعمر، بل القضاء على التيار الرجعي ممثلا في شخص "الشيخ عبد الحميد"، لكن من أجل مستقبل مجهول إيديولوجيا. لأنها بعد ذلك تقضي على جذور الفكر الثوري في المجتمع من خلال محاصرة وتصفية أنصار "أب" الحركة الوطنية.

عندما نتعامل مع "ميمونة" على أنها علامة قابلة للاستعمال داخل النسق السردي، سوف نجد أنها ذات تأثير أساسي على دلالات مختلف السينتاغمات التي توجد فيها. كما أنها تتسبب في إعادة بناء براديغم القيم الأخلاقية من أساسه. على سبيل المثال في مشهد عرسها مع "عياش"، تكون النساء في حالة من البرود والسلبية، لكن "ميمونة" تتدخل وتشتمهن لأنهن لم يزغردن، وتزغرد هي لنفسها، وتعطي للعرس فرحته ومعناه.

خاتمة:

لقد تعاملنا في هذه الدراسة، مع المدونة، باعتبارها إنجازا، حسب التعبير الهيلمسلافي[16]، أو ملفوظا، حسب التعبير المكرس في اللسانيات، يستند إلى لغة، تسمى في هذا المقام السيميائية الأدبية. بمعنى أن النسق الذي يحكم السرد هو بمثابة لغة أخرى غير لغة العلامات اللسانية التي يكتب بها النص. وحسب

التعبير البارتي، يتعلق الأمر بنسق داخل النسق[17]. لكنه نسق تعبيري وليس نسقا لإنتاج خطاب إيديولوجي. فربما، بتعبير أكثر دقة، سيكون النسق البارتي الثاني درجة سردية إيحائية أخرى في تنسيق الدلالات بعد النسق السردي الذي اخترنا أن نقارب الخطاب على مستواه.

تبين لنا على هذا المستوى أن براديغم المعيار الأخلاقي من البراديغمات المحورية في هذه المدونة، ويستعمله الخطاب استعمالا أساسيا في بنيته العامة وفي تشكيل الدلالات وتوليد المعنى. بل وفي توجيهها أيضا، وهو الأهم. وكما سلمنا منذ البداية، يتشكل هذا البراديغم بطريقة خاصة بالخطاب السردي الموجود فيه. بحيث يتحول إلى مكون من مكونات عالم النص، وهو لا يمتثل لسلّم القيم الموجود خارج النص والمكرس في المجتمع الموجود خارج الرواية. هو ينطلق منه لكنه يتشكل بطريقة مختلفة عنه[18]. فيتشكل منه من أجل ضمان درجة معينة من مطابقة الواقع، ولكنه يختلف عنه من أجل الانسجام الداخلي للعالم داخل النص الذي هو عالم خيالي بالتعريف. وهو عام خاضع لتخطيب[19] خاص.

يتمثل التخطيب في تفكيك العالم خارج النص وتقطيعه إلى جزيئات[20] — أو غلوسيمات بالمعنى وبالتعبير الهيلمسلافي — باعتبار ذلك العالم خامة قابلة للتشكيل. ثم استعمال تلك الجزيئات لبلورة علامات وسينتاغمات جديدة داخل نسق سيميائي يتم استثماره في تشيكل الخطاب وتوليد الدلالات. وهنا يتمثل البعد الفني والأدبي والجمالي للنص. وتتجلّى قيمته الإبداعية وقابليته النقدية. وفي سياق مقاربتنا تصبح مكونات المعيار الأخلاقي أيضا خامة قابلة للتقطيع وللاستثمار في تشكيل الخطاب وفي إنتاج عالم النص.

بتعبير أوضح يمكننا القول إن الأخلاق في هذا الخطاب السردي لا تلعب دورها الحقيقي المنوط بها في المجتمع خارج النص، حيث تتولى تنظيم الأفعال وتصنيفها وتحديد درجة مقبوليتها، بل هي تخترق البنية الفوقية المكرسة في المجتمع خارج النص، كما يتمثله النص نفسه، لتربكها وتحطمها وتعيد تشكيلها من جديد. كل ذلك من خلال بناء علاقات جديدة بين الفاعلين بعضهم ببعض وبين الفاعلين والأفعال المقترنة بهم. إنها تلعب دور الموجه الهيكلي الذي يؤثر على جميع السينتاغمات الموجودة في الخطاب السردي وبالتالي يقوم بتوجيه دلالتها وتثوير قيمها الاجتماعية والجمالية.. إلخ. ولذلك نجد براديغم القيم الأخلاقية أحيانا يتقاطع مع البراديغمات الأخرى، وأحيانا يوازيها. وفي جميع الحالات يؤثر على بنيتها وعلى دورها في بنية الخطاب السردي بأكمله.

هوامش:

[1]- أمين الزاوي: الساق فوق الساق، منشورات الاختلاف، (2016)، (ط 1)، منشورات الاختلاف (الجزائر).

[2]- سعيد بنكراد: النص السردي نحو سيميائية للإيديولوجيا، (1996)، (ط1)، دار الأمان (الرباط)، ص 65.

[3]- لويس هيلمسلاف: حول مبادئ نظرية اللغة، (2018)، (ط1)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ،ط 1، ص 126.

[4]- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، (2010)، (ط1)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ص 111.

[5] – Jacques Fontanille : Pratiques sémiotiques, (2008), Presses Universitaires de France, (Paris) , p. 113.

[6]- هيلمسلاف، مرجع سابق، ص 64.

[7]- بنكراد، مرجع سابق، ص 41.

8 – Driss Ablali & Dominique Ducard: Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques, (2009), Presses Universitaire de Franche-Comté, (Paris), p. 163.

[9]- الزاوي، مرجع سابق، ص 210.

[10]- نفس المرجع، ص 79-81.

[11]- نفس المرجع، ص 112.

[12]- نفس المرجع، ص 119.

[13]- نفس المرجع، ص 82-83.

[14]- نفس المرجع، ص 111.

[15]- نفس المرجع، ص 222.

[16] – هيلمسلاف، مرجع سابق، ص 33.

[17]- رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، (1986)، (ط1)، عيون (الدار البيضاء)، ص 135.

18 – Fontanille, Ibid, p. 235.

19 – Ablali, Driss & Ducard, Dominique,Ibid, p. 184.

[20]- هيلمسلاف، مرجع سابق، ص 58.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 533 - 546 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تفعيل الحوسبة في اللغة والتواصل: المنظور والإجراء

Computing in Language and Communication: Perspective and Procedure

شعيب شيخاوي[1] * / قويدر شنان[2]

Chouaib Chikhaoui[1] / Kouider Chenene[2]

مخبر الدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية

جامعة محمد بوضياف – المسيلة (الجزائر)،

University Mohamed Boudiaf – M'sila (Algeria)

chouaib.chikhaoui@univ-msila.dz [1] / kouider.chenene@univ-msila.dz [2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/26	تاريخ القبول: 2022/04/04	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يعد الحاسوب من الركائز الأساسية في عصر التكنلوجيا والانفجار التقني والمعرفي والثقافي، كما يعتبر أهم الوسائل واسعة الانتشار وذات التأثير الكبير من حيث الاستخدام في ميادين كثيرة من حياتنا – ولعل المجال اللغوي أبرزها– لذا فإن هذا البحث يركز على عرض جملة من المفاهيم الأساسية في الحوسبة اللغوية مع بعض النماذج الإجرائية، محاولة منا لوضع لبنة تؤسس لإدراك مبادئ هذا المجال اللساني الحديث ومدى تغلغله في الدراسات اللغوية من جهة، وبث الوعي بضرورة العمل بمناهجه وإجراءاته من جهة أخرى.

الكلمات المفتاح : حوسبة – لسانيات – معالجة آلية – لغة وحاسوب.

Abstract :

The computer is one of the cornerstones of the technological age and the technical, cognitive and cultural revolution. It is also considered one of the most important and widespread means of expansion, which effect is seen in many aspects of our lives, most notably the linguistic aspect. As such, this study highlights a number of basic concepts in computational linguistics, some procedural models in an attempt to lay a foundation for understanding the

* شعيب شيخاوي: chouaib.chikhaoui@univ-msila.dz

principles of this modern linguistic field, the extent to which it penetrates linguistic studies, and raises awareness about the necessity of applying its methods and procedures.

Keywords: computing -linguistics - automated Processing - language and computer

المقدمة:

إن التحديات الراهنة وارتباطها بالهوية اللغوية باتت تحتم علينا المضي قدما لبذل جهود مضاعفة في مجال حوسبة اللغة –وبشكل خاص اللغة العربية– لأن ذلك سيحقق لثقافتنا ولغتنا نقلة نوعية هائلة من حيث وضعهما الراهن بين الثقافات العالمية.

لقد بدأت الدراسات اللسانية الحاسوبية تشغل حيزا كبيرا من اهتمام حقل اللسانيات اللغوية و البرمجيات الحاسوبية في الآن ذاته، ذلك أن الثورة الرقمية وصلت إلى أماكن قصية في العالم، واللغات واحدة من الحقول التي طالتها تلك الثورة من خلال تعدد تطبيقات اللسانيات الحاسوبية وتعدد استخداماتها، وبدأت البحوث والدراسات تنتشر في كثير من المعاهد والجامعات، وهذه البحوث و الدراسات تلتقي على طموح عريض يتمثل في تحقيق التخاطب بين الإنسان والحاسوب، فيكون الحاسوب بما يستودع من معارف الأمم ومنجزاتها في إدارة شؤون الحياة و تطوير العلوم و تقنياتها أداة الإنسان في إمتلاك حاضره و استشراف مستقبله.

والنظام اللغوي العام يتألف من مجموعة من الأنظمة الفرعية؛ كل نظام يضبط مجموعة من الظواهر اللغوية التي تنتمي إلى أحد المستويات اللسانية، ، فالنظام الدلالي مثلا يفسر الظواهر المرتبطة بالمفاهيم التي تنقل مدلولات الواقع إلى دوال مجردة، وما ينشأ بين هذه الدوال من علاقات دلالية وما يعتريها من تطور بمرور الزمن[1]. لذا يراعي التمثيل الحاسوبي لهذا النظام اللغوي خصوصية كل مستوى فرعي وتشابكه مع المستويات الأخرى، تلك الخصوصية التي تبرز في اختلاف الوحدات اللغوية لكل مستوى وتمايز القواعد والمبادئ التي تحكمها[2].

1- تاريخ الحوسبة ومفهومها

يتقاطع مفهوم الحوسبة اللغوية مع هدف اللسانيات الحاسوبية وأبحاث علم الذكاء الاصطناعي، حيث تعني جعل الحاسوب ذا قدرة على فهم اللغة وأداء مهام محددة وفق برامج مصممة خصيصا لهذا الغرض[3].

ترجع البدايات الأولى للسانيات الحاسوبية إلى فترة ظهور الحاسوب، و أصبح منذ ذلك الوقت متاحا للإفادة منه في جميع المعارف الإنسانية[4]. أما عن بدايات استخدام الحاسوب في دراسة اللغة فمن الصعوبة وضع تأريخ زمني محدد، ذلك أنه لم يحدث دفعة واحدة، بل على مراحل متفرقة في دول متعددة[5].

وقد كانت البادرة الأولى من نصيب الغرب؛ فعلى المستوى الأمريكي يذكر الدكتور (مايكل زار تشتاك (M. zorechnak) إن العمل في اللسانيات الحاسوبية بدأ في قسم اللسانيات بجامعة جورج تاون عام 1954م، و ذلك في حقل الترجمة الآلية من اللغات الأخرى إلى اللغة الإنجليزية. أما على المستوى الأوروبي، فتذكر المصادر أن أقدم محاولة لدراسة اللغة بواسطة الحاسوب تمت سنة 1961 بجامعة (Gotborg) السويدية. لكن البداية الفعلية لهذا الاتجاه كانت لمركز التحليل الآلي للغة بمدينة غالارات (Gallarat) بإيطاليا سنة 1962[6].

ويذكر الدكتور (عبد الرحمن حاج صالح) أن أقدم الاختصاصيين الذين شعروا بأهمية المزاوجة الفعلية بين علوم الحاسوب وعلوم اللسان هو الباحث الأمريكي د.ج. هايس (D.G.Hoys) ثم ف. إينجف (V.Yngve)[7].

بينما نصيب العرب؛ فقد بدأت قصة الإتصال العلمي بين الحاسوب و البحث اللغوي العربي، كما يذكر (إبراهيم أنيس) في الكويت عام 1971م، إذ يعد كتاب اللغة العربية و الحاسوب للدكتور (نبيل علي) سنة 1988م أول كتاب يتناول موضوع اللسانيات الحاسوبية[8].

2.1 – مفهومـها

أ. **لغة**: "هي دراسة اللغة والكلام باستخدام الحاسوب"[9].

ب. **اصطلاحا**: تتعدد تعريفات وتسميات اللسانيات الحاسوبية[10]، ويصعب مع ذلك إعطاء تعريف جامع لها، حيث تعرف بأنها «علوم حديثة تستخدم الحواسيب في تحويل النصوص و المعلومات اللغوية إلى لغات الحاسب الرقمية لتحليلها وترجمتها للغات أخرى»[11].

ويعرفها نهاد الموسى على أنها "نظام بيني بين اللسانيات وعلم الحاسوب المعني بحوسبة الملكة اللغوية، وهي تنتسب إلى العلوم المعرفية وتتداخل وحقل الذكاء الاصطناعي الذي هو فرع من علم الحاسوب يهدف إلى وضع نماذج حاسوبية للإدراك الإنساني"[12].

بينما يعرفها صلاح الناجم بأنها: «علم دراسة أنظمة الحاسوب لغرض فهم و توليد اللغة الطبيعية»[13].

أما (إبراهيم مهديوي) فيختار تعريفا شاملا لكل ما سبق ذكره بقوله إنها: «دراسة علمية للغة الطبيعية من منظور حاسوبي، و هذه الدراسة لا يمكن أن تتم إلا ببناء برامج حاسوبية لأنظمة اللغات البشرية من خلال تقييس ومحاكاة نظام عمل الدماغ البشري لنظم عمل الحاسب الآلي»[14].

وعليه فاللسانيات الحاسوبية علم يربط بين اللسانيات وعلم الحاسوب، وهو مجال ينتمي إلى مجالات الذكاء الاصطناعي الذي يهدف إلى محاكاة الآلة للغة الطبيعية البشرية. إذ تقوم اللسانيات الحاسوبية على تصور مفاده أن الحاسوب كأنما هو عقل بشري يقوم بالعمليات العقلية والنفسية في إنتاج اللغة و فهمها و إدراكها[15].

وللسانيات الحاسوبية مكونان: أحدهما نظري والآخر تطبيقي؛ أما الأول (النظري) أو (اللسانيات الحاسوبية النظرية) فتتناول قضايا في اللسانيات النظرية والنظريات الصورية للمعرفة اللغوية التي يحتاج إليها الإنسان لتوليد اللغة و فهمها[16].

أما الثاني (التطبيقي): "فأول عنايته بالناتج العلمي لنمذجه الاستعمال الإنساني للغة ، و هو يهدف إلى إنتاج برامج ذات معرفة باللغة الإنسانية، و هذه البرامج بما تشتد الحاجة إليه أجل تحسين التفاعل بين الإنسان والآلة؛ إذ إن العقبة الأساسية في طريق التفاعل بين الإنسان و الحاسوب إنما هي عقبة التواصل"[17].

وإنطلاقا من هذا فإن دراسة اللغة وما اتصل بها من علوم على نحو يمكّن الحاسوب من فهمها والتعامل معها على جميع مستوياتها هو السبيل الوحيد للتقدم في العديد من التطبيقات اللغوية الحاسوبية المتنوعة، ومنها ما هو في المعجم والتعليمية والتواصل وغير ذلك. وسنخصص جزءا من كل مجال على حدة.

2- الحوسبة والمعجم

يمثل المعجم المرجع الأساسي لنا فيما يضل عنَّا معناه أو لفظه من المفردات والغريب، وما يزال في اللّغة من الكَلم المفردة ما يقرَّب إلينا معناه مرادف أو ضدّ أو صورة.

ولكن المعجم بمادته اللفظية الخالصة يظلُّ محدودًا في مفرداته، لأن وضع الكَلم من أصوات اللّغة على وفق قواعد التقليب والاشتقاق والتصريف والسوابق واللواحق ينتهي إلى غاية ومقدار محدودين يمكن حسابهما بهما عدًا[18].

1.2- المعالجة الآلية للمعجم العربي:

أصبح للمعجم في مجال اللسانيات الحاسوبية موقع محوري، بل أصبح المعجم مفتاح الدلالة ومحور التوليد اللّغوي، وعلى هذا تتبوأ المعالجة الآلية للمعجم العربي مكانة متميزة في ميادين التعامل مع اللّغة العربية وفق منظور معلوماتي[19].

ويقصد بالمعالجة الآلية للمعجم العربي: "اعتماد نظم الحوسبة المتقدمة التي تستند إلى خوارزميات برمجية تستثمر المنطق المعجمي العربي في معالجة المفردة العربية، وذلك عن طريق استخلاص العناصر الأولية لبنية الكلمة، ومباشرة تحديد سماتها المعجمية"[20].

إن المعجم الآلي يعتمد على معالجة مفردة واحدة حسب اختيار المستخدم، ثم يباشر إظهار الجذور المتاحة لتلك المفردة في الموسوعة قيد الدراسة مع إتاحة الفرصة لانتقاء الجذر المناسب لعملية البحث.

2.2- كيفية بناء معجم آليا:

يتطلب بناء المعجم الإلكتروني صياغة المصطلحات، وتعميم استعمالها ونشرها وتداولها إلاَّ أنّ هذا الصنف من المعاجم يلم إلمامًا كبيرا بجميع مستويات اللّغة. ويشترط في المعجم الإلكتروني أن يكون شاملا وعامًا؛ لأنّ البرنامج اللساني المعدّ للمعالجة الآلية لا ينبغي أنّ يتسرَّب لباقي مفردات الجملة.

تسعى اللسانيات الحاسوبية إلى إنشاء بنوك للمصطلحات انطلاقا من تخزين المصطلحات، مرفقة معلومات عن كل مصطلح مفرد، ومن هذه البنوك نذكر[21]:

- البنك الآلي السعودي للمصطلحات (1983)؛ والذي يساهم في تعريب العلوم والتقنية وتهيئة وسيلة مساعدة للعاملين والمختصين في مجال المصطلحات من أفراد وهيئات عربية وأجنبية.

– بنك المصطلحات في مجمع اللغة العربية الأردني: والذي تأسس عام 1985 للإفادة من تقنيات الحاسوب وبرمجياته في تخزين المصطلحات العلمية والتقنية، بهدف جمع المصطلحات وتنظيمها وتوفير وسائل توزيعها.

– بنك المصطلحات والمعجم الآلي الشامل بمكتب التنسيق والتعريب: وهو الذي يزود المستعمل بالمصطلح العلمي الحديث والموحد، ويوثق ندوات المكتب ومؤتمراته كما يعمل على توثيق المصطلحات الموحدة التي أقرتها مؤتمرات التعريب.

ولم تعد حوسبة المعجم أمرا من قبيل الرفاهية بل مطلبا أساسيا تفرضه طبيعة المعجم طبيعة مضمونه وتنظيمه وتحديثه وخدماته للبشر ولنظمهم الآلية[22].

3.2– مشروع الذخيرة اللغوية[23]:

الذخيرة كبنك المعلومات الآلي، فالهدف الرئيس لهذا المشروع هو أن يتمكن الباحث العربي أيا كان من العثور على معلومات شتى من واقع استعمال العربية بكيفية آلية في وقت وجيز. وهي بمثابة مصدر لمختلف المعاجم والدراسات، وقد انبثق عنه العديد من المعاجم نذكر منها: المعجم الآلي الجامع لألفاظ العربية المستعملة، المعجم الآلي للمصطلحات العلمية والتقنية المستعملة. وكل واحد من هذين المعجمين آلي مثل الذخيرة في شكلها الأول، بمعنى أنه يقوم على ركيزة متصلة بالحواسيب في أحدث صورها.

1.3.2– وظائف مشروع الذخيرة الأساسية:

بعد اطلاعنا على المزايا التي تمتاز بها الذخيرة، لابد أن نشير إلى ما تقوم به من وظائف أو كيف تستثمر الذخيرة وتوظف عمليا، فمن وظائف الذخيرة أو أحد معاجمها نذكر[24]:

– تحصيل معلومات تخص الكلمة العربية عادية كانت أم مصطلحا.
– تحصيل معلومات تخص الجذور وصيغ الكلام.
– تحصيل معلومات تخص أجناس الكلم.
– تحصيل كلمات تخص حروف المعاني.
– تحصيل معلومات تخص المعرب الذي ورد في الاستعمال.
– تحصيل معلومات تخص صيغ الجمل والأساليب الحية والجامدة منها.
– تحصيل معلومات تخص بحور العروض والضرورات الشعرية والزحافات والقوافي وغيرها.

– تحصيل معلومات تخص المفهوم الحضاري أو العلمي.

3– الحوسبة وتعليمية اللغة

لقد تطور الوعي بأهمية البحث في منهجية تعليمية اللغات بشكل كبير في السنوات الأخيرة، حيث انصرفت الأذهان لدى الدارسين على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم العلمية وتباين المدارس اللسانية التي ينتمون إليها نحو تكثيف الجهود، بهدف تطوير النظرة البيداغوجية الساعية لترقية الأداءات الإجرائية في حقل التعليمية، مما جعلها تكتسب الشرعية العلمية لتصبح فرعا من مباحث اللسانيات من جهة وبعض العلوم من جهة أخرى (مثل علم النفس وعلم الاجتماع وغيرها[25].

ويتوقع الكثيرون أن تكنلوجيا المعلومات لها دور حاسم في تطوير عملية التعليم –وخاصة تعليم اللغات– للدارسين والطلاب على حد السواء، فقد كان الدافع لاستغلال الحواسيب والأنظمة الذكية (تكنلوجيا المعلومات) زيادة إنتاجية نظام التعليم، بعد أن عجزت الوسائل التقليدية في مواجهة التضخم الهائل في المواد التعليميمة وكثرة تعقدها مع متطلبات تنوع وارتقاء المهارات الذهنية المطلوبة[26].

إن ارتقاء نظم الحواسيب والبرمجيات والتقدم في بحوث اللسانيات الحاسوبية وفر مقومات مهمة لدخول التطبيقات الحاسوبية مجال الانسانيات وبالأخص علم اللغة والأدب[27]، ولعل أهم هذه التطبيقات برامج تعليم اللغات.

لهذا فأهمية تعليم وتعلّم اللغة تتزايد بفعل المتغير المعلوماتي والتقني، نظرا لدورها المتزايد في تنمية الفرد والمجتمع[28].

تعد علاقة اللغة بالتعليم علاقة متشعبة ومتعددة الجوانب لأنها تشمل[29]:

– تعليم العربية والتعليم بالعربية.
– تعليم العربية تلقينا على يد المدرس وتعلّما ذاتيا من دونه.
– تعليم وتعلم العربية للناطقين بها أو لغير الناطقين بها من الأجانب وأبناء الأمة الإسلامية وأبناء الجاليات العربية والإسلامية في المهجر.

لقد أصبح تعليم اللغة علما دقيقا وواحدا من أهم علوم المستقبل، حيث تتداخل فيه مجالات معرفية متعددة ومتباينة وعلى رأسها علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم الحاسب الآلي مؤخرا. لكن فيما يخص برمجيات تعليم وتعلّم اللغة العربية نجدها مازالت قاصرة وتتبنى أنماطا تقليدية في عرض المادة التعليمية

والتدريب عليها، لذلك هي في حاجة ماسة إلى برمجيات ذكية تتعامل ديناميكيا مع المتعلم، وتقوم على استخدام النظم الآلية المتاحة حاليا في مجالات الصرف والنحو والمعجم[30].

ورغم ذلك إلا أن هناك محولات مشجعة لاستخدام الحاسوب المنزلي في تعليم قواعد العربية كتعليم الأبجدية، التهجي، أقسام الكلم، إعراب الجمل، واستخلاص الجذور وتصريف الأفعال، بالإضافة إلى التدريب على تكوين جمل قصيرة. هذا علاوة على كثير من برامج اللعب التعليمية مثل برامج ألعاب الكلمات ومحاكاة تسلسل عمليات تكوين الكلمات بالاشتقاق[31].

لقد صارت الحواسيب الآلية وسيلة مساعدة في العملية التعليمية، ورغم تخوف المدرسين من استخدام هذه الآلة الجديدة فإن فوائدها أكثر من أن تحصى، خاصة بعدما تطورت الأنظمة الآلية وصارت قادرة على استخدام الصورة والحركة والصوت[32].

1.3- أساليب ونظم التعليم باستخدام الحاسوب

يخضع الحاسوب في التعليم لثلاثة أساليب هي[33]:

- الأسلوب الموضوعي: وفيه يتم إعداد برنامج ومعلومات لغة معينة، ثم يقوم المتعلم باختيار الجزئية التي يود تعلمها وفق الاختيارات المتاحة والمعروضة على الشاشة، والملاحظ أن هذا الأسلوب لا يرتبط بمستوى دراسي معين ولا يراعي الفروقات الفردية بين المتعلمين.
- الأسلوب المنهجي: يشبه الأسلوب الأول، لكن يختلف عنه في تعيين المستوى الدراسي المناسب للمتعلم، زيادة على كثرة التمارين والاختبارات المساعدة للطالب.
- الأسلوب المختبري: يرتبط بمنهج ومستوى محدد مثله مثل الأسلوب المنهجي، بيد أن هذا الأسلوب له طريقة عرض مختلفة، إذ يقوم بتمثيل الظواهر على أصلها كما تحدث في الطبيعة، وهذه عملية جد هامة في المختبرات العلمية.

لقد اعتمد تصميم البرامج والأنظمة الآلية في بداية استخدام الحواسيب في التعليم على لغات بسيطة مثل البيسك Basic والباسكال Pascal التي تساعد على استعراض الرسومات والأشكال الهندسية المتحركة بصورة محدودة، إضافة إلى اقتصارها على طريقة الأسئلة والأجوبة في تعليم اللغات مع احتواء بعض لغات البرمجة الأخرى على المحاضرة والشرح والتعليق[34]. إن تصميم البرامج التعليمية الحاسوبية يتطلب جهدا ووقتا كبيرا، ويزداد تعقيدا بتعدد اللغات المستهدفة بالتعليم والتعلم عدا اللغات المستعملة في البرمجة.

2.3- الحاسوب وأسس التعليم المبرمج

يعد التعليم المبرمج وسيلة من وسائل تعليمية اللغة باستخدام الحاسوب، حيث يعرّفه حمد عبد الله عبد القادر في مقاله (الحاسوب والتعليم من منظور التعليم المبرمج) بأنه: "التعليم المعد وفقا لتسلسل معين قصد مساعدة الدارس على تعلم موضوع محدد، وذلك باستعمال أجهزة تعليمية في بعض المجالات"[35]. وبعكس النظم التقليدية، تبدأ البرامج الحاسوبية الذكية لتعليم اللغات من الفرضية القائلة إنه لابد للبرنامج التعليمي نفسه أن يكون خبيرا في مجال تعليمية اللغة، بمعنى أنه يجب عليه حل المسائل والمعضلات التي يضعها –ربما بعدة طرق– الطالب بل ويكون قادرا على تتبع وتقييم ونقد ما يتوصل إليه المتعلم. فمن أهم مبادئ هذا المجال[36]:

-التدرج: ويتمثل في احترام الخطوات الاجرائية وتجزئة المعلومات حتى يسهل فهمها واستيعابها.
-التحقق: وهو التأكد من مدى بقاء ما تم اكتسابه من معلومات.
-النشاط: ويتجلى من خلال قيام المتعلم بالتمارين التي تعينه على استيعاب جزئيات الدرس.
-التحصيل: ونعني به استيعاب المعلومات وتمثلها.
-التثبيت: ويتم بمحاولات متتالية توصل المتعلم إلى المستوى المطلوب من التحصيل في زمن محدد.
-التكرار: ويتمثل في عدد الاستدابات الصحيحة التي يقوم بها المتعلم.

ومن خلال هذه الأسسس والمبادئ والخطوات يمكن النظر إلى الحاسوب على أنه تجسيد لعملية التفاعل بين المعلومات والنظم من جهة وبين المتعلم من جهة أخرى، فالحاسوب تقنية تعليمية مساعدة في التدريس تعطي الدارس فرصة للقيام بتعليم نفسه ذاتيا أو من خلال شارح.

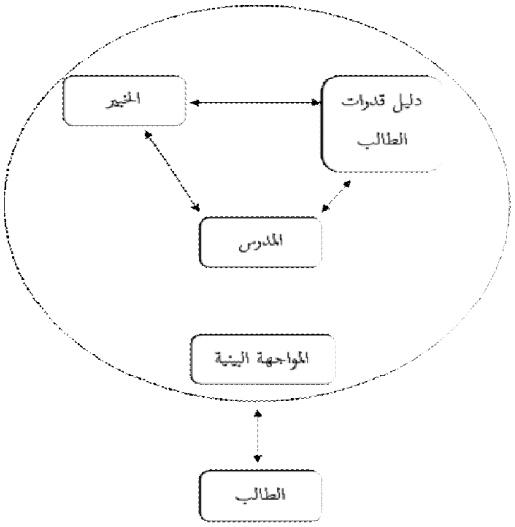
ومن أمثلة هذه البرامج الداعمة للتعليم المبرمج والمتوفرة بلغة عربية برنامج "المساعد العربي" الذي تسوقه شركة سعودي سوفت، وبرنامج "نافذة" الصادر عن شركة بحرينية[37].

وتعود بدايات استخدام الحوسبة في التعليم إلى برنامج سكولار (SCHOLAR) لتعليم جغرافية أمريكا الجنوبية، عبر قاعدة بيانات جغرافية لا تعتبر مجرد نصوص مسجلة سلفا بل تتعدى ذلك وتدفع الطالب لأخذ المبادرة في الحوار، فيما يقوم برنامج صوفي (SOPHIE) بتعليم الطالب كيفية العثور على الأخطاء وتصحيحها في الدوائر الإلكترونية، لكن برنامجا واي (WHY) وجايدون (GUIDON) يظهران الفرق بين تدريس موضوع خاص (كاللغة تعلّما وتعليما) والاستراتيجيات العامة لتعلّمه وتعليمه[38].

ونلاحظ أن برامج التعليم قد تطورت خلال العقد الأخير مع انتشار استخدام الأنترنت، حيث فتحت الشبكة العالمية آفاقا عظيمة للمتعلمين ووفرت لهم وسائط متعددة ومعلومات متنوعة في شتى الميادين. فمن أهم وسائل التعليم والتعلم عبر الحاسوب في مجال اللغات نجد منصات التعليم المفتوح عبر الأنترنت التي تقدم في كثير من الأحيان وبشكل دوري دورات ومحاضرات تهتم بتعليم اللغات وتعلّمها وفق الطرق الحديثة وباستخدام التكنلوجيا الراهنة.

فمن أهم هذه المنصات نذكر منصة "رواق" ومنصة "إدراك"، وهما تشتغلان في توفير المعرفة بمختلف صنوفها للفرد العربي بشكل مجاني. ويعرّف مؤسسو منصة رواق هذا الموقع على أنه: "منصة تعليمية إلكترونية تهتم بتقديم مواد دراسية أكاديمية مجانية باللغة العربية في شتى المجالات والتخصصات، يقدمها أكاديميون متميزون من مختلف أرجاء العالم العربي، ومتحمسون لتوسيع دائرة المستفيدين من مخزونهم العلمي والمعرفي المتخصص؛ حيث يسعون لإيصاله لمن هم خارج أسوار الجامعات[39].

ويمكن أن نلخص مكونات برامج التعليم الذكية بمعاونة الحاسوب في الشكل التالي[40]:



الشكل1: التخطيط العام لبرامج التعليم بمعاونة الحاسوب ومنصات التعليم المفتوح في إطار الأنظمة الخبيرة

4- الحوسبة والتواصل

تشير كل الدلائل إلى أن التواصل عن بعد عبر الوسيط الإلكتروني سيقلب مفهوم التواصل اللغوي الذي اعتدنا عليه رأسا على عقب، سواء من حيث طبيعة العلاقة بين المرسل والمستقبل، أو من حيث تنوع أشكال التواصل واتساع نطاقه.

وتختلف أساليب التواصل الإلكتروني عن التواصل المباشر الشفهي كثيرا، إذ أن شفاهة الحوار المباشر تزخر بالانفعالات وتؤازرها غالبا ألوان متعددة ومتضافرة من أفعال الكلام كحركة اليدين والعينين وتغير ملامح الوجه وأوضاع البدن وغيره، ولاشك أن أسلوب "الكتابة المحضة" سيكشف النقاب يوما ما عن مناطق بقيت مجهولة حتى في عصرنا عن علاقة الشفاهة بالكتابة، وهي العلاقة التي مازالت محصورة في جوانبها الاملائية دون أن تتعرض للجوانب الاتصالية الأخرى سواء الذهنية أو النفسية أو المعلوماتية[41].

على صعيد آخر يتفق الجميع على أن التواصل الحالي عبر الانترنت -الذي يسوده الطور الكتابي حاليا- مرحلة بدائية وانتقالية تمهد لتواصل أوسع نطاقا قد نطلق عليه "تواصل ما بعد الكتابة"، أين يمتزج فيه المكتوب مع المسموع بالإضافة إلى المرئي من الصور الثابتة والمتحركة مكونا بذلك رسالة اتصالية كثيفة المعلومات، لذا فإن أقل ما يقال عن هذه النقلة النوعية في العملية التواصلية إنها ثورة في أسلوب التواصل الذي اعتاده البشر منذ الأزل[42].

ليس لدينا تصور واضح عن طبيعة وتوجهات هذا الأسلوب الجديد في التواصل فضلا عن آثاره النفسية والاجتماعية واللغوية، لكنه سيطرح -حتما- العديد من الأسئلة المحورية حول العلاقات بين أنساق الرموز المختلفة نصوصا وأصواتا وأشكالا، ومن هذه العلاقات نذكر على سبيل المثال[43]:

- العلاقات بين نبر الكلام وتنغيمه.
- العلاقات بين الأداء اللغوي والانفعال النفسي والفيزيولوجي.
- العلاقات الخاصة بمساهمة الصور في فهم النصوص واستغلال تحليل النصوص لغويا في فهم الصور ذاتها.

ومثلما سيتواصل الانسان مع أخيه الانسان عبر الوسيط الإلكتروني يستحاور مباشرة مع الآلة، وهو الحوار الذي يؤكد البعض أنه سيفوق -عما قريب- التواصل بين البشر، ولن يقتصر الحوار (البشري-الآلي) على إنسان يسأل أو يسترجع معلومات وآلة تبحث عن معلومات لاستظهارها على الشاشة؛ فهو حوار أعمق من ذلك بكثير، حوار تبدو فيه الآلة أقرب ما تكون إلى "النديم البشري"، آلة تجادل وتناور

وتغازل وتتجاوب مع أهواء متحدثها وتكتيكات حواره. وكما هو جلي فإن هذا التواصل (الإنس–آلي) يتطلب فهما دقيقا للعلاقة بين اللغة الطبيعية للإنسان ولغة الآلة الاصطناعية؛ وهو الأمر الذي سيقتضي بدوره إمعانا عميقا في كيفية اكتساب الحاسوب المهارات اللغوية من جانب، وكيفية اكتساب الانسان لغته من جانب آخر[44].

الخاتمة والنتائج

لقد سعت المعاهد الدولية في أبحاثها لمعالجة اللغات الطبيعية آليا إلى بناء أو تطوير بيئة اتصال بين الحاسب والمستخدم عبر برامج تقوم أيضا بإنتاج اللغة؛ حتى تتمكن الآلة من فهم المطلوب منها والاستجابة بصورة يدركها الانسان. واستطاعت انجاز إجراءات فعالة لتطويع اللغة حينا وتصميم البرامج المناسبة حينا آخر. وبهذا نخلص إلى النتائج التالية:

- أصبح من الضروري على الباحثين في مجال علوم اللغة وعلوم الحاسوب توحيد جهودهم لتطوير مباحث وتطبيقات الحوسبة اللغوية.
- يلزمنا توفير قواعد البيانات اللازمة لتصميم المعاجم اللغوية وإنجاز مشروع الذخيرة العربي.
- ليس من السهل إخضاع الدراسات اللغوية والتعليمية والكلامية للنمذجة والتحليل الحاسوبي في المعالجة الآلية.
- تمتاز العملية التواصلية في اللغة بتعقيدها، فإذا ما أردنا حوسبتها فسنحتاج إلى نظام حاسوبي يحاكي قدرة الإنسان في التفكير.

هوامش

[1]– حسين محمد علي البسومي، منهج العلاقات الدلالية في فك اللبس الدلالي في اللغة العربية حاسوبيا، مجلة جامعة المدينة العالمية (مجمع)، المملكة العربية السعودية، العدد الثاني، أفريل 2015، ص341–342.

[2]– المرجع السابق: ص342.

[3]– محمد خالد عبد الرحمن وبشرى محمد الأمين، من قضايا حوسبة اللغة، مجلة الجزيرة للعلوم التربوية والانسانية، جامعة الجزيرة، مجلد 6، العدد 2، 2009، ص03.

[4]- راضية بن عربية، محاضرات في اللسانيات الحاسوبية، ألفا للوثائق، قسنطينة، ط1، 2017: ص 22.

[5]- عبد الرحمن بن حسن العارف، توظيف اللسانيات الحاسوبية في خدمة الدراسات اللغوية العربية "جهود و نتائج " مجمع اللغة العربية الأردني، العدد 73، 1 ديسمبر 2007: ص 48.

[6]- المرجع السابق: ص 48-49.

[7]- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج1، موفم للنشر –الجزائر- 2007، ص 233.

[8]- راضية بن عريبة، محاضرات في اللسانيات الحاسوبية: ص 22.

[9]- Oxford advenced learn's dictionary, 7th edition, Oxford university press, 2005, pp 311.

[10]- أعطيت مجموعة من المسميات للسانيات الحاسوبية ومن بينها: اللغويات المعلوماتية، الهندسة اللغوية، علم اللغة الحاسوبي..إلخ.

[11]- نبيل علي، اللغة العربية والحاسوب، دار تعريب، دط، 1988: ص70.

[12]- نهاد الموسى، العربية نحو توصيف جديد في ضوء اللسانيات الحاسوبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000: ص53.

[13]- صلاح الناجم، علم اللغة الحاسوبي: www.alnajem.com 2022/01/10، 22.19.

[14]- إبراهيم مهديوي، اللسانيات الحاسوبية، رقمنة اللغة ورهان مجتمع المعرفة، شبكة الألوكة، https://www.alukah.net/literature_language/0/109521/ date 15-02-2022

[15]- وليد العناتي، العربية في اللسانيات التطبيقية، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011: ص277.

[16]- نهاد الموسى، العربية نحو توصيف جديد في ضوء اللسانيات الحاسوبية: ص53.

[17]- المرجع السابق: ص54.

[18]- المرجع نفسه: ص247.

[19]- المرجع نفسه: ص 252.

[20]- راضية بن عريبة، محاضرات في اللسانيات الحاسوبية: ص 102.

[21]- الجيلالي بن يشو، دراسات في اللسانيات التطبيقية، دار الكتاب الحديث - القاهرة – ط1، 2015: ص52-53.

[22]- نبيل علي، اللغة العربية والحاسوب: ص495.

[23]- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية: ص396.

[24]- المرجع السابق: ص400-402.

[25]- أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية "حقل تعليمية اللغات"، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000، ص130.

[26]- ينظر: نبيل علي، العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، دط، 1994، ص174.

[27]- المرجع السابق: ص182.

[28]- نبيل علي، الفجوة الرقمية رؤية عربية لمجتمع المعرفة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، دط، 2005، ص371.

[29]- المرجع السابق، ص371.

[30]- المرجع نفسه: ص371-374.

[31]- نبيل علي، اللغة العربية والحاسوب، ص186.

[32]- حسن جميعي ومصطفي شرابي، الحاسوب في تعليم الشريعة والقانون، ندوة استخدام اللغة العربية في تقنية المعلومات 10-14 ماي 1992، مجلة التواصل اللساني، المجلد 1، ط1، 1993، ص198.

[33]- المرجع السابق، ص198.

[34]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[35]- حمد عبد الله عبد القادر، الحاسوب والتعليم من منظور التعليم المبرمج، ندوة استخدام اللغة العربية في تقنية المعلومات، ص204.

[36]- آلان بونيه، الذكاء الاصطناعي، تر: علي صبري، سلسلة عالم المعرفة، **المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت**، دط، 1993، ص234.

[37]- المرجع السابق، ص206.

[38]- المرجع نفسه، ص235.

[39]- ينظر: موقع منصة رواق على الانترنت https://www.rwaq.org/pages/about /02/12 3:082022

[40]- آلان بونيه، الذكاء الاصطناعي، ص235.

[41]- نبيل علي، الثقافة العربية وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، دط، 2001، ص238.

[42]- المرجع السابق: ص239.

[43]- المرجع نفسه، ص239.

[44]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 547 - 567 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

سؤال الذات والمعنى في شعر ما بعد الحداثة :

مقاربة تأويلية لقصيدة النثر الجزائرية(مكاشفات في مشهد الموت) لعثمان لوصيف أنموذجا

The Question of Self and Meaning in Postmodern Poetry:

An Interpretive Approach in the Algerian Prose Poem "Exposures in the Scene of Death" by Othman Lousif as a Model

سليمة مسعودي / salima messaoudi *

مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة.

جامعة باتنة 1 (الجزائر)،

University of Batna 1 (Algeria)

salima.messaoudi@univ-batna.dz

تاريخ الإرسال: 2022/02/26	تاريخ القبول: 2022/03/30	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

عرف إنسان ما بعد الحداثة وضعا من التشظي والاغتراب الوجودي، وهو ما استفز لديه الأسئلة الوجودية الأساسية حول الذات والكون والبحث عن المعنى، خصوصا في الشعر الذي يعد مرآة تعكس ما تعجز الفلسفة عن الوصول إليه من مناطق عميقة من الغيب واللاوعي.

وتعد قصيدة النثر أقوى تمظهر شعري لوضع ما بعد الحداثة بفعل انزياحها عن المؤسساتية والفكر الجاهز، وتبني نسق الحفر والتفكيك في الوجود البشري، والبحث عن أسرار الكينونة، وهو ما دعا إلى دراسة موضوع الذات والمعنى، من خلال مقاربة تأويلية لنص " مكاشفات في مشهد الموت " لعثمان لوصيف.

الكلمات المفتاح: سؤال الذات؛ شعر ما بعد الحداثة؛ قصيدة النثر؛ أسرار الكينونة.

Abstract :

Postmodern man experienced a state of fragmentation and existential alienation, which raised existential questions about the self, the universe and the search for meaning. This is especially true in poetry, which is a mirror that reflects deep areas of the unseen and unconscious that philosophy is unable to reach.

* سليمة مسعودي: salima.messaoudi@univ-batna.dz

The prose poem is considered the strongest poetic manifestation of the postmodern state as it abandoned institutionalization and ready thought and adopted the method of digging and dismantling in human existence, and the search for the secrets of being. This, thus, is what called for research on the subject of self and meaning, through an interpretive approach to the text "Eposures in the Scene of Death" by Othman Lausif

Keywords: The Question of Self ,Postmodern Poetry, The prose poem, the secrets of being

مقدمة :

يفترض الوضع ما بعد الحداثي المشحون بالارتياب والشك القلق والتشظي والاغتراب وفقدان الهويات طرح سؤال ماهية الذات الإنسانية بإلحاح، خصوصا لما أفرزته الحداثة من تداعيات؛ وما خلفته من شروخ في طبيعته الإنسانية ذاته، إذ تمحورت العلوم التي أفرزتها حول الإنسان ككائن مركزي في دورة الكون والطبيعة، وعملت على محاولة الخروج به من الوضع البشري المحدود، نحو آفاق أخرى تجعل من الحياة تطورا مستمرا، يستطيع أن ينفلت من قبضة الانحباس في الأرضي البشري ومحدوديته المكانية الزمانية وقدراته، بحيث يبدو كل شيء خلقا وصناعة إنسانية، لدرجة أن الدماغ البشري الذي يمثل التمظهر المادي والطبيعي للأفكار، لم يعد بإمكانه البتة مواكبة هذه التطورات، وناب الآلي التقني (الذي هو صنيع يديه) عنه، كآلات تفكر وتعمل وتنتج، ونابت الرياضيات واللوغاريتمات في تسيير الحقائق العلمية ورصدها وتمثيلها. كما أن خطر المكننة توصل إلى أن يشكل تهديدا للإنسان صانعه، ففي حين حرره من عبودية العمل لتؤدي الآلة دوره، إلا أنه أصبح مهددا لكيانه البشري ذاته، ككائن فاعل دينامي مؤثر ومنتج، ولكينونته، فالعمل لا يشكل عبودية بقدر ما يشكل ضمان حياة وتحررا بالمفهوم السياسي الفلسفي:" إن الوضع البشري للعمل هو الحياة ذاتها"[1]، بحيث يضمن العمل بقاء الفرد والنوع معا، ويخلق بالفعل تجاوزه المستمر لشروطه التاريخية، ويتجاوز بالأثر هشاشة الحياة الفانية.

إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي تجاوزت كينونته وحياته اشتراطاته الطبيعية، ليكون خالق اشتراطات كينونته باستمرار، إذ لم يبق منحبسا داخل اشتراطات الطبيعة، بل يعمد باستمرار إلى صناعة شروط حياته، مما يجعله في سؤال دائم حول هذه التحولات، وحول طبيعته البشرية التي تتعلق بخصوصيات وجوده البشري الأساسية، مما جعله في سؤال مستمر حول طبيعته الإنسانية وعلاقته بها:" إن مشكل

الطبيعة البشرية هو مشكل أوغستيني " لقد أصبحت مشكلا بالنسبة إلى نفسي ذاتها" يبدو غير قابل للحل، وذلك بالنسبة إلى المعنى النفسي الفردي، كما هو بالنسبة إلى المعنى الفلسفي العام"[2] وهذا ما يفرض طرح سؤال الذات : من أنا ؟ الذي يشكل البحث عن الخصوصية الإنسانية داخل الوضع البشري المبني على ما مارسه الإنسان من تحور في الطبيعة والأشياء، وحتى في مفاهيم المكان والزمان والقيمة، وهو ما يضيف سؤالا آخر صار يطرح بإلحاح: ما الذي أضافه الإنسان لكينونته البشرية؟ وهل ما يضيفه ثابت أم متغير؟ وهذا في ذاته يطرح سؤالا آخر أكثر دقة وجدوى: ما الذي أضافته الحداثة لسؤال الكينونة البشرية من أنا ؟ وهو السؤال الذي يطرحه الوضع ما بعد الحداثي نتيجة التمزقات والمتاهات والانجراحات والأمراض التي حاصرت بها الحداثة الإنسان المعاصر.

أما سؤال: ما أنا ؟ فإنه يؤوب إلى الشرط الطبيعي البحت للوجود البشري، لكن السؤال الأكثر جدوى منه فهو: هل حدث خلل في تكوين الطبيعة البشرية للإنسان بفعل تحولات كينونته ؟ و يبدو هذا السؤال أكثر حدة وانجراحا من سابقه، لأن التحولات المهولة التي سببتها الحداثة في الطبيعة البشرية تبدو جسيمة الأثر في التكوين الطبيعي الأصلي والأولي للإنسان .

هذان السؤالان الأوغستينيان بامتياز أصبحا يفرضان حضورهما بشكل كبير في إنسان ما الحداثة، بكل انهياراته وركامات خسائره وانكساراته وأرباحه ومكتسباته وتفككاته وتقنوياته. بل وأفرزا قلقا وجوديا حادا وخوفا من المجهول، بحيث أصبح القلق والتوتر ريتما عاديا للحياة، والخوف من الخواء وفقدان المعنى والقيمة هاجسا ملازما للذوات، وتفكك الهويات مصيرا للأفراد والجماعات البشرية الموزعة في شتات جغرافي ونفسي كبير، وهو ما ولد العنف والارهاب كنوع من ردود الأفعال المضادة، وطريقة لاستعادة الهوية المسلوبة وجلب الاعتراف.وهو نفسه الذي رفع صوت الهامشيين في نوع من المقاومة الثقافية لطغيان المركزيات.

إن ما يميز وضع ما بعد الحداثة تحرر الهامش من هيمنة المركز، وانهيار السرديات الكبرى، وانشطار المجتمعات الجماعية كالقوميات والوطنيات، وعليه فقد تحررت النزعة الفردية من سلطة الأنظمة بمختلف أنواعها، مما جعلها تبحث عن تأكيد فاعليتها:" أصبحت بحثا قلقا عن الذات الفاعلة، عن الكائن لذاته، بصفته مبدأ التقييم الأوحد القائم بذاته، في حين أثبتت كل الأخلاقيات الاجتماعية، لا سيما القومية منها، أو الجمهورية عجزها وضررها منذ زمن بعيد"[3] فالإشكالية لم تبق مطروحة في العلاقة بالآخر، بل

أساسها كامن في علاقة الذات بنفسها، والتي تشهد في عصر العولمة والاستهلاك وعالم الاتصالات تفككا وتمزقا عميقا، وسع الهوة بين الذات وإدراكها، بفعل وضع الاغتراب والتشظي الذي تعيشه.

ويشكل البحث عن الذات ماهية وهوية وكينونة أهم أشكال البحث عن المعنى، وهو ما نجده في نصوص من شعر ما بعد الحداثة، بمختلف وضعيات التمثل التي ترتأيها.

أولا– الذات وأسئلة المعنى والوجود:

يؤوب بنا البحث في المعنى داخل الوجود الشعري إلى البحث في الذات البشرية ككائن ينتج المعنى، وكائن واع يبحث عن المعنى في العالم، فالذات لا تحقق وجودها إلا إذا أعطته معنى معينا، وكل ذات رهينة معناها، هذا المعنى الذي يتشكل أسئلة في وعي ولاوعي الذات، و يتشكل تأويلا في مختلف تمظهرات المعرفة البشرية. وعليه فإن أسئلة الذات هي تأويل لمعناها بشكل أو بآخر : " إنها في النهاية عملية تأكيد حقيقة الإنسان ومعناه وحضوره إلى هذا المعنى على الدوام، تدعم فكرا يجهز الحضور الصريح ويجهزه الحضور التأويلي المتبادل[4]" فسؤال الذات حول المعنى هو نفسه سؤال الماهية والحقيقة، وهو ما يكفل إمكان وجود معرفة، وهو نفسه السؤال الذي ينطلق من الفكر الديكارتي الذي أكد بدوره على وجود ذات مفكرة وموضوع مفكر فيه، فالتفكير هو طرح السؤال حول المعنى في وعي الذات، وهو ما يحقق لها وجودها حسب الباراديغم الديكارتي، حيث تنفصل الذات عن موضوعها لتتأمله بوعي عقلاني، حسب الفلسفة العقلانية، في حين أن الذات نفسها هي الذات المفكرة المتسائلة وهي نفسها موضوع المعرفة حسب الفلسفة الميتافيزيقية، وهي الذات والموضوع والوعي بهذه المعرفة أيضا حسب سارتر والفلسفة الظواهرية:" كنا نقول إن الوعي هو الكائن العارف من حيث هو كائن، وليس من حيث هو موضوع للمعرفة[5] "بحيث يكون الوعي بعدا كينونيا للذات العارفة، متجاوزا بها الظواهر الحسية، ف"المعرفة هي أن نعي أننا نعرف[6] "

فالوعي هو البعد الثالث في المعرفة، الذي يربط الذات بموضوعها، وهو يشكل الانطلاق من الذات في اكتشاف ذاتها وموضوعها، وهو قائم ككينونة بالنسبة لها. بل هو كينونة متفكرة في ذاتها انطلاقا من تشكل الموضوع فكرة وحياة عن طريق وعي الذات له عند هيجل، والذي يؤكد أن : " الموضوع إنما صار حياة عبر هذا التفكر في داخله. أما ما يفرده الوعي بالذات عن ذاته – من حيث يوضع كائنا _ على مجرد الوجه الذي للإيقان والإدراك الحسيين. وإنما هو كينونة متفكرة في ذاتها[7] "

وعليه يمكن القول إن المعنى كامن في العلاقة الثلاثية التي تربط الذات والوعي والموضوع، فكل جدلية ثنائية وثلاثية تمظهر جانبا من المعنى، وتسعى إلى الاقتراب من المعنى النهائي (اليقين والحقيقة المطلقة).

وينتج المعنى عن وضع الامتلاء الذي تحققه هذه الذات، بما تؤمن به من منظومات فكرية وما تكتسبه من قيم وأخلاقيات، وما تتوصل إليه من قناعات شخصية حول الوجود والحياة والذات والآخرين والعالم والأشياء، وما تؤديه من أفعال، وما تحققه من إنجاز. فالمعنى هو ما تبنيه الذات لنفسها كذات مدركة، وتقاوم كل مساس به، وهو ما يخرجها من طور البدائية نحو الذات الواعية الفاعلة، مع أنه بعد كل شوط تقطعه هذه الذات نحو المعنى، ومهما كانت درجة إحساسها بالامتلاء والرضا، نجدها تشعر أنها ما زالت بعيدة عن نيل ما تريد، وأن معناها ما زال مطلبا بعيد المنال، وأن هنالك أبعد من المعنى ما تريد أن تصل إليه، وهو ما يطلق عليه لوك فيري " معنى المعنى"، ولا تختلف في ذلك عن إدراك الغايات القريبة من تفاصيل حيواتنا اليومية، وتحقيق معانينا المستهدفة من ورائها، إذ نحس بالرضا وتحقيق ما أردناه، لكن معنى أكبر وأعمق ما يزال ينادي لأجل أن نهب لتحقيقه :" ففي الحياة اليومية نحن نعرف دون شك، في كل لحظة، لماذا علينا أن ننجز هذه المهمة أو تلك المفروض أنها مفيدة؛ ولكن فائدة هذه الفائدة نفسها تظل في معظم الأحيان عندما يحدث لنا أن نفكر فيها، غامضة ومشكوك في أمرها. إن"معنى المعنى"– أي الدلالة النهائية لكل هذه الدلالات الخاصة – يفلت منا دوما. وليس لهذا الانطباع في الغالب إلا طابعا عابرا إذ تكفي العودة إلى أنشطتنا العادية للتخلص منه[8]". فمن خصوصيات المعنى في الوجود الأنطولوجي للإنسان أنه غير مكتمل ولانهائي، ولا يمكن الوصول إليه، إنه كائن زئبقي؛ كلما ظن الإنسان أنه أمسك به، وجده منفلتا من بين أصابعه، وهو ما جعل الإنسان ذاته كائنا يطور نفسه وقدراته ومكتسباته وثقافته باستمرار، ففي طريق البحث عن المعنى وجد الإنسان العلوم والمعارف والفنون، إنها معانيه التي تتطور باستمرار، وتأخذ بين الحين والآخر صورا وأبعادا جديدة، وما حركية تطورها وصيرورتها إلا هذه السبل في البحث عن المعنى، وفي هذا الطريق ذاته ستبقى في تطور مستمر، وستكتشف الكثير من الحقائق والمعاني التي يكمل بعضها بعضا، وينقض بعضها بعض، وما مظاهر البناء والهدم ذاتها إلا صور هذه التحولات والتغيرات.

إن المعنى والبحث عنه هو الجدلية التي أسست لفعل المعرفة كنسق وجود بشري يختلف عن غيره، المعنى الذي يتحقق عبر تاريخانية التحولات الإنسانية، ليكون متحولا متطورا، رغم جينات الأصل البشري

الذي ينطلق منه، المعنى الذي تتوالى المعارف والنصوص لتؤكد له أوجها متعددة، ولكنه يبقى الهوية غير المكتملة والرجاء بعيد المنال.

و المعنى الذي لم يبق حياديا إزاء الطبيعة ،وعمل على إعادة التكوين المستمرة للجوهر الإنساني بالعودة الدائمة به إلى ينابيعه البكر ومنابته الأولى، إلى الموناد التي شكلت الجواهر الأولية للعناصر والكائنات، ونراه يشكل في الشعر حنينا دائما للانمائي، وبرغبة الالتحام به، وهو نفسه ما خلف حالات التشظي والتفكك والقلق والاضطراب الذي تعاني منه الذوات الشاعرة في تقلبها بين المفاهيم بحثا عنه، خصوصا في هذا الوضع البشري الذي استحالت فيه البشرية إلى ضحية في يد مصفوفة العولمة عبر الإعلاميات والبرمجيات والصناعة التي أحالت الفن كغيره من القيم إلى سلعة استهلاكية ووسيلة سطحية للاستمتاع والتسلية، في عصر يشهد أوج عبادة السلع بصنميتها الفيتشية التي سيطرت على علاقات البشر، و كرست الآلية والاستهلاك ورواج المنفعة المادية الخالية من البصمة الإنسانية وروح القيمة والمعنى .

إن تراجع المعنى أو تلاشيه أو غيابه ارتهن عند اللحظة التي غاب فيها أثر المقدس عن الحياة الإنسانية، وتملص الإنسان عن طبيعته التاريخانية القائمة على المراكمات المعرفية، فالعلم الذي جاء ليعوض حاجة الإنسان إلى الأديان، صور هذه الأخيرة على أنها بنى مثالية خيالية لا أساس لها من الواقع والواقعية، واعتبر أن الأنظمة السياسية هي التي فرضتها عبر العصور المختلفة كأداة تمكنها من التحكم في الأذهان وإخضاع الشعوب، إنها ليس أكثر من أدوات للهيمنة والسلطة، بما تفرضه على الحياة البشرية من قيود وقوانين تحد من ممارسة الحياة، وتقلص من حضور الكينونة الفردانية للذات، وتحتم عليها الانتظام في جماعات، وانحسارها فسح المجال لسيطرة الدنيوية و زوال المعنى، مما دفع إلى حالات التشظي وانعدام التوازن النفسي والوجودي، وانهيار المجتمعات، وابتذال الشر، وزوال القيم والأخلاق، وهو ما دفع بالعالم العلماني لوك فيري إلى الاعتراف بذلك في كتابه" الإنسان المؤله أو معنى الحياة" في قوله:" كان معنى المقدس (المقصود به هنا المقدس الديني السماوي على وجه الخصوص) يلهم كل مجالات الثقافة البشرية، من الفن إلى السياسة، ومن الميثولوجيا إلى الأخلاق، شيء وهمي ربما، ولكنه عظيم . فهل يمكن لأخلاقياتنا الخالية من كل تعال أن تعوض هذا الاختفاء للإلهي ؟ وهل ينبغي لها أن تفعل ذلك ؟ وهل يمكن لحجب الحكمة القديمة أن يكون أساسيا إلى درجة أن المسألة الجوهرية المتعلقة بمعنى الحياة قد صارت ببساطة لاغية وغير ذات موضوع ؟[9]" .

إنها حالة من الاغتراب والتشيؤ في مجتمع الصناعة والآلة و بيروقراطية الإدارة التي فرضت أسلوبا منمطا من التفكير بالعقل الأداتي والعقلانية التقنية حسب مدرسة فرانكفورت.

ثانيا– الذات الشاعرة والبحث عن المعنى في قصيدة النثر:

وتشكل الذات الشاعرة ذاتا مقاومة في كل العصور لكل أشكال نفي الذات وتلاشيها، وما الشعر إلا تحقيق لكينونة ووجود، وعليه فإنه في نزال مستمر ضد الموت بمختلف تمظهراته، والذات الشاعرة ذات فاعلة كوعي، وعي يطلب التحرر ويمارس وجوده في البحث عن المعنى داخل الأشياء والطبيعة وروح العالم ومونادات، الذات الحية الحيوية في انطلاقها الدؤوب في مغامرة لا تتوقف بحثا عن المعنى؛ المعنى العابر للتاريخ والإنسان والقيم، والذي يبقى في حالة تشكل دائم، بعيدا عن القولبة والانغلاق في مفاهيم نهائية وقوالب جاهزة، في كل العصور. فالشعر مغامرة البحث عن المعنى؛ عن الذات، وهو بهذا نوع من المقاومة، مقاومة الاستلاب؛ استلاب العالم الخارجي للذات، وتحريرها الدائم من مختلف أشكال الخطابات الجاهزة، ومن تمادي العقلانية والتقنية والنفعية في تغييب الذات والإنسان.

وإذا كان كل موضوع مرتهنا بذات عارفة، متسائلة باحثة فإن الذات في الشعر هي العارف والمعروف في آن، لأنها تبحث عن حدودها فيما تبحث عن معناها، وهو البحث عن الماهية والجوهر، الذي يبدو في ظاهر الأمر غريبا منفصلا عنها، لكنه في الحقيقة ملتحم به وملابس له، وهو ما انتبه إليه رولان بارت الذي رأى أن الذات العارفة موجودة في كل موضوع للمعرفة، من خلال سؤالها عنه، وتمثيلها لمعرفته : " يوجد جوهر الشيء (جوهر المعروف) منفصلا عن وعي الذات العارفة، ويجعله نموذج السؤال متصلا بهذا الوعي، بكيفية ينطوي بها هذا التقليد على تغذية مضاعفة لحضور الذات العارفة. ذلك أن هذه الذات حاضرة تأويليا _ منذ البداية _ في علامة الاستفهام ويضاعف من حضورها السؤال عن الماهية، أضف إلى هذا أن أية إجابة محتملة ستظهر جوهر الشيء من خلال تمثيله لغويا أمام الذات، بطريقة تضمن ليس حضور الشيء وحده، وإنما أيضا وبالدرجة الأولى حضور الذات التي تمثل حضورها ثانية من خلال حضور الشيء"[10] فحضور الموضوع كسؤال واستفهام أمام الذات فيه حضور مضمر لها، والبحث عنه وتمثيله هو حضور مضاعف آخر، وعليه فإن المعنى والحضور والحقيقة الكامنة في المعرفة تحوي داخلها إضافة إلى الموضوع المعروف ذاتها العارفة وقد تحولت بدورها إلى موضوع معروف. وهي بذات الفعل المستفهم المؤول لا تكتفي باستعادة العالم إلى مجالها، بل تستعيد معه ذاتها أيضا:" الإعلان عن تمامية الذات بعد إضافة موضوعها إليها _ ذلك الموضوع الذي ليس سوى نفسها_ ثم تأكيد هذا الإعلان عن

حقيقتها وحضورها من خلال استرداد العالم (مجال وجودها المثبت) .إنها عملية رفع وتسوية تسترد الذات معها حقيقتها التي تحضر بها إلى نفسها مثلما تسترد الذات معها حقيقتها التي تحضر بها إلى نفسها مثلما تسترد العالم"[11]

إن المعنى الذي تسعى إليه الذات ليس بعيدا عنها، بل كامن فيها، وفي قدرتها على معرفته والتواصل معه، والإفصاح عنه، حتى وإن كان كامنا في الطبيعة، فالإنسان باعتباره كائنا منتميا إليها، كأي حيوان، سيحقق تعاليه على حيوانيته في الوعي الذي تتزود به ذاته، والذي تمارسه عليها وعلى الطبيعة معا، وهو الوعي غير المكتمل الذي يجعل من الإنسان الحيوان غير المكتمل، الواعي باستمرار، والمحقق لذاته بوعيه هذا، المتأمل فيها قبل أي شيء آخر، والمدرك أن العالم لا يمكن معرفته إلا من خلال وعي الذات، والمدرك أيضا أن الذات تبقى في حاجة دائمة لأن تعرف نفسها وتعثر على معناها، لذلك يرى نيتشه : " أن الإنسان يجد في نفسه ما لا يجده في أي مكان من العالم، شيئا غير قابل للمعرفة وغير قابل للبرهان، شيءا غير مادي يفلت من محاولات رصد وبحث، إن إدراك وجوده ليس فعلا موجها للذات، بل هو فعل يرتد إليها"[12]. هذا التمركز في الذات ازدادت وتيرته وتصاعد مستواه مع ما يشهده الوضع ما بعد الحداثي من التشتت الهوياتي الجغرافي، والتشتت النفسي وفقدان التوازن، والشعور بالاغتراب، حيث فقد الذات الثقة في كل شيء، ولم تعد هنالك مرويات تستند عليها وحقائق تطمئن إليها، فوجدت نفسها في حالة فصام عن التاريخ والأنظمة الاجتماعية التي تلاشت، مما استدعى تذبذب العلاقة مع الأنا المضطربة القلقة في علاقتها مع المعنى في انعدام اليقينيات، ومع الآخر.

ويرتد الشعر بنزعته الفردانية التذوتية إلى البدء المدرك للوجود البعيد عن الفراغية والتكرار، وللفناء، والرغبة في الخلود والحياة الأبدية، والوعي البشري الذي يمضي في خط مستقيم، في حين أن الكون والطبيعة من حوله لا يسيران إلا في حركة دائرية، فالإنسان هو الكائن الوحيد الذي يعي وجوده، ويتجاوز به غريزة البقاء بالتناسل، نحو البقاء بطرق أخرى عن طريق البحث عن الخلود بالأثر كوجود فردي، حيث الفن أجمل وأقوى سبل البقاء الإنساني ذي النزعة الفردانية:" إن واجب الفانين وعظمتهم الممكنة، يكمنان في قدرتهم على إنتاج الأشياء _ أعمال ومكتسبات وكلمات_ وهي أشياء تستحق الانتماء وتنتمي على الأقل إلى نقطة معينة، إلى الديمومة من دون نهاية، بحيث يتمكن الفانون بواسطتها من الحصول على مكان في كوسموس يكون فيه كل شيء خالدا إلا هم، فهم مؤهلون على الأفعال الخالدة، وقادرون على ترك آثار لا تفسد، فإن البشر، ورغم فنائهم الفردي، يرتفعون إلى خلود يكون خاصا بهم،

ويثبتون أنهم من طبيعة إلهية"[13]فكل وجود بشري هو من طبيعة فردانية، يحقق كينونته عن طريق أعماله الخاصة، ويحقق خلوده عن طريق إنتاجه الذي يستمر بعد الموت .

إن انكتاب الذات شعريا هو نوع من الفن الذي يقاوم الموت، ويقاوم تلاشي إنسان القيمة في هذا الوضع ما بعد الحداثي الذي شيأ كل معنى، وأقام الاستهلاك قانونا لحياة البشر؛ استهلاك القيم والعلاقات والأشياء المادية، وحتى الوقت والمكان والمشاعر، في عصر العولمة كنظام حياة عالمي، فرضته الإمبريالية الغربية التي هيمت على العالم باقتصادياتها وصناعاتها الثقافية (الإعلام، الأنترنيت بكل ما تستدعيه من وسائل التواصل الاجتماعي)، بما تفرضه من أنساق ذهنية وسلوكية وثقافية، مستبدلة بها أنماط التفكير التاريخية، التي تعمل على تمييعها وإذابتها، وزلزلة رسوخها وإماتتها تاريخيا، إنها سردية "الحداثة السائلة "التي عملت على : " إذابة وتمييع مجموعة كبيرة ومتنوعة من الكيانات الثابة المستقرة، أو الكيانات التي تستمد بقاءها واستمراريتها من داخله على نحو ثابت(البنى الاجتماعية، والروابط الإنسانية، والنماذج السلوكية، والنماذج القومية، وما إلى ذلك"[14]

ولم تكن قصيدة النثر نوعا أدبيا منزاحا عن المؤسساتية الشعرية العربية، وتجاوزا لأستطيقا الحداثة وحسب، بل هي مرحلة وجودية قائمة بذاتها، تقوم على تأويل الكينونة وشعرنة الحياة انطلاقا من التحولات الكبرى في مفاهيم الحياة ومعطيات الوعي البشري وتنامي نزعة الفردية والخروج عن مؤطرات الفكر الجماعي في سياق البحث عن يقين فردي وهوية وكينونة، وطلب النجاة من وضع الشتات والعدمية والخوف والموت والنهايات، ما دفع الشعراء إلى البحث عن إيقاعاتهم الخاصة، وفق ريتم التمرد والتفرد، فكان الانطلاق من الذات في البحث عن المعنى وموناداتالوجود أبرز تمظهر فلسفي انطلقت منه هذه القصيدة، ففي عصر الما بعد والنهايات والشك وموت اليقينيات لم يبق أثر للمعنى الثابت الجاهز الجماعي، وارتد المنطق الشعري إلى أصله الأول في البحث عن المعنى والحقيقة .وهو ما جسدته كتابة الذات وتمثلاتها في قصيدة النثر بوصفها وعيا ما بعد حداثي، يخضع الواقع والمعرفة لمنطق المساءلة والحفر والتفكيك، بعيدا عن القواعدية والسكولائية .

وتقيم قصيدة النثر حيث يتسع مجال الحرية في الإبداع إلى أقصى مداءاته، مفتوحا على مجال الرؤية والتشكيل معا، فكانت كتابة للذات بامتياز، حيث تنبثق من التجارب الشخصية للشعراء، المفتوحة على البحث والمغامرة، والنائية عن القواعدية والنماذج النمطية، تسعى لتحقق كينونتها الوجودية والشعرية بعيدا

عن المألوف والعادة، فكانت كتابة مساءلة وقلق وصدامية وتحول، ترفض الانصياع للمرجعيات التاريخية والرسوخيات الجمالية، وتسعى للتجاوز ذاتها باستمرار، مؤمنة بخطية الزمن في سيره المستمر نحو المستقبل.

لقد انفتحت شعرية قصيدة النثر على منطق لانهائية الرؤى والأشكال، فعدم الاكتمال هو المبدأ الذي يسير منطقها، إذ لا وجود لمشروع مسبق ولا نسق مكتمل، وكل نص يخلق كيانه الخاص انطلاقا من تشكيل رؤيته الكينونية وتجسده الجمالي في لحظة زمنية معينة، ولكل لحظة تصورها الفلسفي الخاص، وسياقاتها الثقافية المختلفة، هذه التي تستدعي ابتكار طرق في توظيف الممكنات اللغوية والجمالية، فكل رؤية تشكل رهانا فلسفيا معيشا، يستدعي بدوره شكله واستراتيجياته الفنية، وهو ما جعلها كتابة للذات في تحولاتها وصيرورتها الدؤوب ونزعة فردية كنسق قائم على كينونة مختلفة متغايرة باستمرار، تبحث عن أشكالها فيما هي تبحث عن معناها.

وتعد قصيدة النثر في صميم ما تعالجه من كتابة الذات والنزوع نحو المواقف الوجودية الفردانية نوعا من الشعر ما بعد الحداثي، الذي شكل موقفا مضادا من توجه الحداثة الفلسفية نحو إلغاء الذات(موت المؤلف)، لقد جعلت الحداثة النص موضوعا ينطلق من ذات صفرية فراغية، ويحقق إنتاجيته عبر تناميه داخله حسب جوليا كريستيفا التي ترى أن الذات قبل النص مختزلة في الصفر والفراغ بالنسبة للنص، بل لا وجود لها خارجه :" إن هذه الذات الصفرية خارجية بالنسبة للفضاء الذي يحكمه الدليل، وحين تصبح علاقة الدليل مع التقديرية مختزلة إلى الصفر، لتعكس الأمر وتقول لا وجود للذات (ومن ثم لا مجال للحديث عن اللاوعي)..فالذات الصفرية ونحن ندرك هنا إلى أي حد هو غير ملائم مفهوم الذات لا ترتهن بأي دليل، حتى لو كنا في فضائنا العقلاني لا نستطيع تفكيرها إلا عبر الدليل"[15]، فالذات قيمة معدومة صفرية داخل النص، ولذلك أعلنت الحداثة موت المؤلف، فلا وجود إلا للنص والنسق والمصفوفات.

لقد أدرك الشاعر في الوضع ما بعد الحداثي أن حالة التشيؤ والآلية التقنية والشتات التي يعيشها الكائن البشري تشكل مأزقا وجوديا من أصعب ما تعرضت له الإنسانية في منعرجاتها الكبرى، كما يعي جيدا أن الحالة الشعرية تمنح البشر إحساسا بتجاوز حدودهم الخاصة، والقدرة على التواصل مع ما لا يبلغه إدراكهم، فهي تطهر من القلق والهم والسطحية والابتذال، وتغير من شكل الواقع، إنها حالة مغيرة لشكل الوجود، ومتغيرة في آن، إنها حالة عابرة وتصادفية لكنها حالة تطلق بعض طاقات الكون

العميقة[16]. فلا سبيل لتجاوز حالة التيه والاغتراب واللايقين إلا بالشعر؛ الشعر الذي يبحث عن حدود لذات الشاعر فيما هو يبحث عن ملامح وتقاسيم لمعناه.

ثالثا– الانعكاس المرآوي بين الذات الشاعرة ومرايا المعنى والوجود في نص: "مكاشفات في مشهد الموت":

" مكاشفات في مشهد الموت" نص شعري للشاعر عثمان لوصيف، أخذ مساحة ديوان بأكمله، وهو نص واحد مبني على مقاطع عديدة، ينتمي هذا النص إلى قصيدة النثر التي تتبنى الرؤيا وفلسفة المعنى والوجود نسقا لكينونتها الشعرية، انطلاقا من مواجهتها في مرايا الذات الشاعرة، حيث تتجلى مواقف الذات ملونة بحس انهزامي حاد، يشبه الوقوف أمام مشهد الموت، لكنه ليس موت فرد، بكل ما يستدعيه موت الفرد ذاته من تداعيات الألم والعجز والفقد، إنه موت أشمل وأكبر، موت جماعي، يطال العالم والكون بأسره.

وإذا كان العنوان يحمل بعضا من روح متنه، فإن هذا العنوان" مكاشفات في مشهد الموت" يحيل على تلاشي الحجب بين ذات الشاعر وبين حقيقة الوجود ومونادات في لحظة الموت وموقفه الكبير، وما بينهما من مكاشفات أثناء تأمله كمشهد حي، فالمكاشفة التي جاءت على صيغة "مفاعلة" التي تفيد معنى التشارك وتدل على تشارك طرفين في الفعل نفسه، تؤكد أن الذات والعالم، يكشف كل منهما للآخر ما كان يخفيه من أسرار محتجبة، وقد جاءت جمعا لتؤكد أن هذه المكاشفة تعددت حتى وإن كانت في لحظة زمكانية ووجودية واحدة، فليس العالم والوجود وحده ما يسفر عن حقيقته للذات الشاعرة، بل حتى هذه الذات ستسفر عن حقيقتها أمام الوجود، والملفت للانتباه أن هنالك ثنائية كامنة وراء الدال " مكاشفات" هي ثنائية الحضور والغياب، والشهود والغيب، فالمكاشفة هي إخراج الداخل النفسي الحميمي الذي كان محتجبا في عالم الغيب إلى حيز الحضور العياني الظاهري، كما أنها تحيل أيضا بطابعها النفسي الروحي على تداعيات اللاشعور وما كان محتجبا من أقاصي الروح والغيب إلى عالم الشهود والتجلي اللغوي، والملاحظ أيضا أن توظيف الشاعر للدال "مشهد الموت " بدلالة المشهد على الحواس كلها، فيه إحالة على جانب مضمر يتعلق بتجسيد الموت كموقف يخرج عن الفردانية بموت الفرد، ليأخذ وضعه الطبيعي كمحطة من محطات الحياة في الكون والطبيعة، ويربط الإنسان (الكائن الذي يعي موته) بأسئلة كينونته وأسرار وجوده، ويدفعه إلى التأمل في معنى الحياة والموت، والإنسان والطبيعة، إنه يخرج بالموت من كونه حادثا عابرا ومشهد يوميا ملازما للحياة والكائنات الحية، نحو معناه الأولي ككائن غيبي

محفوف بالأسئلة، ويقع على البرزخ بين عالمين في أغلب الديانات والفلسفات: "يقال الموت فصل صغير جدا على سطح الطبيعة الأبدية، حادث تافه في الحياة الكونية الكبيرة...لكن توقف ! إن هذا العارض لهو لغز عميق ومأساة جسيمة؛ هذه النهاية الخفية لبرزخ السيرة هي لحظة تبجيل، أو بالأحرى يجد الذهن نفسه ممزقا بين حقيقتين لا يعترض عليهما معا، وهما مع ذلك متناقضتان: شباب الطبيعة الأبدي، وشباب الفرد الذي يستحيل استعادته، وبشكل ما، يسخر تجدد الربيع السنوي الذي لا يكل ولا يهدأ يسخر من قلقنا الثقيل على مصيرنا"[17] إنه الصراع الأبدي بين شباب الجوهر والمونادا داخل ذرات الكون، وبين أجزئها المادية الفانية.

في العنوان ذاته ترتبط المكاشفات ظرفيا زمانا ومكانا بموقف الموت، فالمشهد عادة ما يأخذ البعد الزماني والمكاني معا، لأن كل مشهد يتمدد على هذا البعد في تجليه ووجوده، إضافة لما تفيده " في" من هذه الظرفية، ما يعني أن المكاشفات تمت في هذا الإطار الزمكاني، لكن " في " حرف الجر" نفسه يوجهنا نحو دلالة ثانية، هي أن المكاشفات تمت بسبب مشهد الموت، إذا ما اعتبرنا أن حرف الجر في يأخذ معنى السببية والتعليل، فمشهد الموت هو الذي فتق هذه الأسرار والمكاشفات بين ذات الشاعر وبين معاني العالم والكينونة والوجود، عن طريق ما يستفزه من أسئلة وما يطرحه من إشكالات، وما يستدعيه من تأمل في أولية الكينونة الإنسانية وجوهرها.

ينتمي نص "مكاشفات في مشهد الموت " إلى نصوص الرؤيا التي تستبطن معاني الوجود والطبيعة وتكوين الذات الإنسانية، وتقف على ما يتركه الكون وتحولاته من صدى حي في ذاته، وتحفر في فلسفات الماقبل، هذه الأخيرة التي تؤوب بنا إلى الماهيات الأولى والعناصر الأصلية ومونادا الخلق، بفرض من مواقف المابعد التي شهدت تحولات جذرية في طبيعة الحياة البشرية، بفعل سيولة المتغيرات وتجددها على الدوام، بحيث تستهدف الحداثة السائلة إذابة كل الصلابة التي توارثها الإنسان من قيم الخير والحق والجمال والدين وجوهر الإنسان ككائن روحي، و إبدالها بنظام جديد يخلو منها إلى الأبد، وكأنه تغيير تام في الخلايا الجذعية والجينات الكينونية الإنسانية، وإبدالها ببطاقات إلكترونية وقطع آلية:" فإذا كانت الروح حديثة فإنها كذلك حقا طالما أيقن الإنسان أن الواقع ينبغي أن يتحرر من "الماضي المستبد"، وهذا لا يمكن تحقيقه إلا بإذابة المواد الصلبة (أي بتذويب كل ما يتشبث بالبقاء على مر الزمان، ويتجاهل مروره أو يسلم من تدفقه وجريانه). وعليه ظهرت الدعوة إلى تدنيس المقدس، في صورة التنصل من الملضي و إنزاله عن العرش، والتنصل من التراث قبل كل شيء، من رواسب الماضي وبقاياه في الحاضر، ومن ثم الدعوة إلى

تحطيم الدرع الواقي الذي يتشكل حديده ومعدنه من المعتقدات والولاءات التي سمحت للمواد الصلبة بأن تقاوم الصهر والإذابة"[18]

هذه القطيعة الابستيمولوجية والكينونية خلفت في الإنسان حالات الانقطاع والتفكك، والتشظي، وفقدان المعنى والحقيقة وتلاشي اليقينيات التي شكلت مطمأنه الوجودي، فغدا إنسان المابعد ذاتا مفككة وجماعات مشتتة، وهو ما يدعو إلى البحث عن الذات والمعنى لاستعادة ما تم فقدانه منهما، وهذا ما تمفلت به نصوص الرؤيا في الشعر، ومنها هذا النص.

والرؤيا كموقف شعري لا تصدر إلا عن موقف وجودي، يصر على البحث في ما فقده إنسان ما بعد الحداثة من يقين وحقيقة ومعنى، ويعمل على استعادة الكائن الغيبي والقيمي والروحي في الإنسان، فالشعر أكثر الوسائط البشرية إيمانا وكشفا عن البعد الميتافيزيقي في الحياة الإنسانية، وعليه كانت الرؤيا الموقف الملاذ الذي لاذ به الشعر في هذا الوضع الكينوني المشتت: "إن تبني الرؤيا كاتجاه شعري، يجعل الشعر متجها إلى ميتافيزياء الكون الإنساني، ليكون محاورة أنطولوجية للوجود الروحاني العميق، فالرؤيا مقاربة ذوقية صوفية لعالم الذات وأسرارها الدفينة، حيث تنتقل بها إلى عالم الغيب، الذي تتجلى فيه يقينيات الأشياء بصورتها الحقيقية الباطنة (..) أنها الاتصال بعمق الإنسان و أبعاده الداخلية، وتجاوز العقلانية إلى الحدس والتجربة، وهي التطلع نحو ما لا ينتهي، وسفر في أعماق العالم"[19]، وعليه فإن قصيدة الرؤيا هي النص الذي يجوب المناطق الغامضة المجهولة التي يكمن فيها عالم من الأسرار اللانهائية، ويخيم عليها صمت الأبد، ويعيد تخليقها لغة. لذلك عادة ما ترابط نصوص الرؤيا في المنطقة المشتركة بين الحياة والموت، وعلى حواف الكون، وكأنها منبثقة عن عالم موغل في قدم البدايات، راسخ في الأبد، يحتاج إلى من يكتشفه ويجد له ما يؤديه من بلاغة اللغة، وكأنها الشعر توصيف لحياة بعد موت، وموت بعد حياة، بالمعنى الواسع لكليهما.

يبدأ النص " مكاشفات في مشهد الموت" بمقطع يمتحور بين واقع يملؤه الجفاف والحرائق وموت العناصر، والمجاعات والرمضاء والرماد، وخراب العالم والإنسان والساعة، وبين عالم الروح حيث يخيم صمت الأبدية ونشيج العناصر في بحثها عن ملاذ، والروح التي تمزق الحجاب لتنتظر ما تتصدع عنه جبال الحجب من حقيقتها ومعناها:

جراحات الأرض تدخن، / والغابات كلها تنوء بالحروقات../ من ضيع الصدفة / ومزق خيوط الفراشة؟/ الأزرق مات.. وما من زغب أو حفيف/ أصاهر الرمضاء فتسلمني أعضائي للقيظ اللافح،/ هل

أرفع راية الرماد / وأعزف للجنائز؟ /الريشة الأخيرة تسقط في هاوية النسيان/ والموت يتثاءب../ أزحف بين الشقوق الصخرية / مثل سحلية أنهكتها المجاعات، / اتحسس أثرا لنشجيع العناصر / وأبكي خراب الساعة.../ مزقي حجابك أيتها الروح/ وانتظري / ما سوف تصدع به الجبال ![20]

في كيمياء واحدة يصهر عثمان لوصيف كينونة الذات الشاعرة في كيان العالم المعاصر، كلاهما يعاني وضع الخراب والحروقات نفسه، وكلاهما حنين إلى البدايات الأولى، فالعالم بدأ يحس بضعف قدرته على مواصلة الوجود، ومختلف أخطار الفناء تحيطه بما تركه التطور الصناعي من نتائج وخيمة على سلامة الحياة، من تلوث بيئي وتغير للمناخ، وتقلص للغلاف الجوي، وندرة في المياه، والذات فقدت معناها الإنساني وجانبها الروحي، وقيمها الأخلاقية البشرية، وهوياتها الأنطولوجية والثقافية، كل ذلك يحيل على مشهد لموت يطال كل شيء، لكنه يشعل في الروح رغبتها في تمزيق الحجاب عن حقيقتها وحقيقة العالم قبل هذا الخراب والدمار:

من هنا مر بحر تقول الحكاية/ وكانت لحورياته شؤون عذبة../ لكن ! / من ينتفض الآن في أعماقي/ ليسأل عن عرش ذهب في الذكرى ؟/ مياه حبلت ذات عصر بالأساطير والأبجديات../ من يخزني بزعانفه الحميمة/ ليشعل في براءة الموج؟/ من يقذف بي في المتاه الجميل؟/ أيها الغامض فينا/ ارفع عن وجهك القناع/ قال صوت شارد:/ بعيدة هي مشكاة الندى/ سأبحر في الجفاف../ في الملح الأسود لأجاج الزبد/سأوغل في السديم الأغبر/ لعظام نخرتها سوسة الزمن/ وألج كهوفا لما تزل تصدى بها/ أجنحة لوطاويط انقرضت ![21]

يرتد الشاعر إلى الماضي السحيق، حيث كانت صحارى الروح والجغرافيا بحارا متدفقة عذبة، وحيث تناسلت الأساطير بالمعنى والأسرار والحقيقة، وهو ما يشعل حرائق الحزن في ذاته، ويقذفه في متاه الشعر الجميل؛ طريق البوح والأوبة لعالم الأوليات والبدايات. في لحظة الشعر يبدو المعنى بوجهه الغامض، وصوت الذات الشارد يطلب منه إزاحة القناع، حيث راحة النفس كمشكاة الندى بعيدة، تبحث عن مطمأن لها في كل هذا المتاه، عن كوة للنور وسط ظلامية العصر والإنسان، وفي طريق الجفاف ذي دلالة الحقيقة، وقد أودى البشر بوفرة المياه، بفعل ما عاثوه من فساد وتخريب، ودلالة المجاز ممثلة في جفاف البشر من مياه الإنسانية والمعنى وحياة القلب، حيث لا يبقى بعد التصحر غير ملح أسود. عندها لا حل لذات الشاعر سوى البحث في أقاصي الأعماق، بالإيغال في سديم الخلق الأول، والامتزاج بغبار التكوين،

حيث الحقائق الأصلية كعظام نخرتها سوسة الزمن، وبالنفاذ إلى عمق الكهوف حيث تشكلت الحياة البدائية الأولى، بفطريتها وصفاء وجودها في الطبيعة.

يقف الشاعر بين عالمين وزمنين على طرفي النقيض: عالم الواقع المدمر بفعل أنانية البشر وتوحش العقل، وافتراس عصر الأنوار ثم عصر الحداثة لما يشكل التكوين الأصلي للإنسان؛ روحه ومعناه، بإلغائه للميتافيزيقا والدين والأساطير، وعصر الماضي السحيق الذي شهد بدأ الحياة الإنسانية وتخليق الكينونة ببعدها الروحي . وهذا ما يشكل أزمة وجودية حادة في ذات الشاعر، بين حنينها للأوبة واعتناق البدايات، وجبرية إقامتها في عصر مظلم قاسي، وهو ما يدفعه إلى موقف الاحتراق النفسي الوجودي الكبير:

من يكاشفني لحظة الفاجعة؟ /نار تتأجج في داخلي../أصرخ فتسقط أمامي/ جثة العالم وهي ترتجف/ أدنو منها فتتحول إلى صخرة مزينة بالتخاريم/ والمنمنمات البلهاء/ أتركها /وأمضي في الفراغ لحنا ناشزا![22]

بعد التأمل في أصل العالم وما آل إليه من سوء مصير، يعود الشاعر لتأمل ذاته وما لحقها من تداعيات نتيجته، فهول ما رأى جعله يستنجد بمن يخفف عنه لحظة الفاجعة، ونيران الألم والأسى والحيرة تتأجج داخله، وتبحث عمن يخفف من حرائقها، وتدفعه إلى الصراخ وهو أقصى ما يصله الإنسان من رد فعل نتيجة الألم، وهناك لم يعد يرى سوى سقوط العالم جثة أمامه، كموت جماعي يطال كل شيء حي؛ يطال البشر وقيمهم ومعتقداتهم، ويطال كائنات الطبيعة؛ هذا الموت الذي تسبب فيه الإنسان الذي تجرد من طبيعته الإنسانية، تتحول جثة العالم _ حيث جثة العالم رمز مكتنز بإحالاته الدلالية إلى غياب المعنى وتلاشي القيمة واغتيال الروح _ إلى صخرة بمجرد ما تقترب الذات الشاعرة منها، وكأن الشاعر يستحضر ضمنيا أسطورة ميدوزا التي تحيل بنظرتها كل إنسان إلى حجر، فإذا كانت ميدوزا قد حولتها نقمتها وحنقها من عقاب أثينا لها بتحويلها من فتاة جميلة إلى كائن بشع مخيف، فإن ذات الشاعر الحانقة على وحشية البشر قد اكتسبت هذه الطاقة السلبية التي تحيل العالم من حولها إلى حجارة بلهاء لا تقول شيئا، وهي حال من الفراغ واليأس والضياع، كأقصى ما يصل إليه الإنسان في موقف الألم والحنق والنقمة ..حيث يغدو كلحن ناشز لا ثبات فيه ولا نظام أو يقين الخطو والطريق:" وأمضي في الفراغ لحنا ناشزا".

في هذا الخراب المطبق والمتاه الكبير يستعيد الشاعر روح البدايات الأولى للكون ومخلوقاتها، بفعل الحنين والتوق إليها، لكنه يمظهرها بوحشية العصر الراهن:

تنين هرم يدب إلى جانبي/ بعينين جاحظتين /زواحف مشوهة الخلقة/تبسط أجنحتها العملاقة /ثم تطير /مخلوقات تلتهم مخلوقات../من ألقى بك في هذا المجهول المرعب/يا المضرج بالرغائب /المثخن بالحنين !/تراني أعيش في عصر الديناصورات؟/زهور بدائية تنمو على شفتي/كدندنات الفجر/لكنها لا تلبث أن تموت/تتصادى الأبعاد وتتهافت الأسئلة.[23]

لقد كانت المخلوقات البائدة من ديناصورات وتنانين وزواحف طائرة عملاقة رموزا لكل ما يحيل على أولية الخلق والمخلوقات وبداياتها، بما فيها المعاني الروحية العميقة التي ولد الكائن البشري مزودا بها، لكن هذا العصر المظلم المدمر لم يترك لها ما يشجعها على الخلود والبقاء، ولا يترك في الذات سوى الحنين وتوقد الرغائب إليها في هذا البؤس والخواء، حيث تجسدها شعرا كزهور بدائية برية، تمنطق ما يسكن أعماق الذات، وتزداد الأبعاد تصاديا وتقاربا بينها؛ بين ما تتوق إليه هذه الذات، وهذه الأصول التي تكمن في أعماق الروح، وتتهافت أسئلة الشاعر حولها، وتتداعى الخواطر والتأملات، والرغبة في استثارة مكامن الحقيقة في الأشياء، واستكناه أسرارها:

منتبذا مومأة من حجارة /أقف عارياعلى صخرة الأبدية/عاريا إلا من مهجتي/ خفيفا كما الخرافة/ذاهلا كما البرق/ظامئا كما القصيدة/أقف.. وبداخلي تتهشم التواريخ /وتتمزق العصور..[24]

بين الذات الشاعرة وبين الأبدية هذه المسافة من التأمل، مواجهة الكون منذ بدأ خلقه، إلى لحظة الراهن السوداوي، حيث لا حجب ولا مسافات بين الداخل وبين الخارج، بين هذه الذات في أعماقها السحيقة، وبين الأبدية في أصقاعها الزمنية البعيدة، إنه ما يشبه لحظة التعري والانكشاف، وزوال الحجب والمسافات، فكل طرف منهما يعد انعكاسا مرآويا للآخر، الذات الشاعرة التي تقف دائما في البرزخ ونقطة التقاطع بين عالمي الواقع والغيب، بكل الحنين الذي يشدها إلى لحظة خلقها الأولى، وفطرية وجودها، ونقاوة أصلها، ولحظة العالم الأولى ببراريها الأصيلة، حيث لحظة الشعر هي جسر العبور، لتكون النصوص قصائد ظامئة للحقيقة والمعنى المنبجسين من ذلك الانعكاس المرآوي، وفي هذه اللحظة بالذات تتلاشى التواريخ البشرية التي غربت الانسان عن أصله والعالم عن براريه، ولم تبق سوى طاقة التدمير، ومشهد الموت الرهيب، وأنين الكون الجريح :

التدمير معجزة الخلق/والخلق رسول الدمار/أسطروة قاتلة آيات التكوين/ولعبة هي الحياة في مشهد الموت الرهيب/ أيها الكون الجريح/ يا أنين الروح في حجارة اللغة / ألتقط جراحاتك أنا الشاعر / جرحا../جرحا../ أنفخ فيها من شجني/ فتتحول إلى زهرات مضيئة[25].

الشعر تمظهر لهذا الانعكاس المرآوي لروح الكون ومكابداته على الذات الشاعرة، بل إن روح الكون هي الثاوية في عمق الروح البشرية من لحظة الخلق الأولى، وما راكمته إليها من حنين عبر تاريخ التحولات الإنسانية، ومن تحولات عن طينة تكوينها الأول، والشعر هو فن الإنصات لهذه التراكمات والتحولات، يشبهه الشاعر بالكاربون الذي نكتشف به عمر المستحاثات والأحفورات التاريخية وما أصابها من تغيرات، ويشبهه بمجس الطبيب والكاهن والنبي، يكتشف جراحها، وينفخ فيها، فتزهر الحقيقة ويظهر المعنى.

في هذا النص يمارس الشعر وظيفة الذاكرة البشرية، وتاريخ تحولها :

أتذكر بدائيتي السحيقة/ سكنت المغارات /وتسلقت الغابات/ صارعت الوحوش وأوقعت الطرائد/ نحت الحجارة / واكتشفت النار والحديد../ دافئا كنت ومتوحشا أعترف، / سفكت الدماء وعشت فيك فسادا/ أكلت لحم بني آدم/ وأشعلت حروبا شرسة/ ابتدعت الطوطم والأوثان / أقمت طقوسا للرقص والغناء/ واجترحت الأساطير../ غير أن الألوهة الكامنة في أعماقي /منذ الأزل/ أشرقت بين ضلوعي فجأة![26]

في سرد يشبه التاريخ يبرز الشاعر تقلب الإنسان بين أصله الروحي الصافي الذي يشكل حنينه للإلهي، وبين قدرته على التطور والتحول التي تتجسد في تطوره العقلي، هذا بدوره الذي يقوم على غريزة الأنانية وحب الذات والبقاء، وفي موقف مضمر يبرز الشاعر الصراع بين الطرفين، ليصل إلى تلازمهما في ذات الكائن البشري، حيث لا تنفصل روحه عن جسده، ولا تنفصل فطرية أنانيته وغريزة حب البقاء، عن حنينه للإلهي فيه. إنهما الكل الذي يحيا فيه إلى الأبد، ولكن وفق شريعة الصراع، حيث ينتصر في كل مرحلة أحدهما على الآخر. ولكن الذات الشاعرة كائن مختلف، تتغلب فيه روحه ونوازع الغيب فيه على حياة المادة الدنيوية في لحظة الشعر، فتشرق الألوهة فيها، لينصت عبرها للأعماق السحيقة، إنها خلود الجوهر الذي لا يتلاشى، حيث ظلت روحه مبتهجة في زمهرير الموت وليل العدم وفي كل عصور الجليد، وهو ما يصيب الكون والبشر بأعطاب الشر وظلمات الدمار، وتتعطل فيه حدوسهم عن رؤية الحقيقة، لتبقى الروح بنورانيتها الملاذ، وروح الذات الشاعرة تبصر في العماء ما تعجز عنه بقية الأبصار:

ما الذي يجري أيها الصقيع القارس؟ / يا زمهرير الموت في ليل العدم! / عصر جليدي آخر يغشى الحياة / هل أهجر المكان؟ رحت أدفن في التراب كلماتي/ وأسفح للطبيعة أورادي، / لكن الروح المنبثة في كل ذرة هواء/ كانت دوما مبتهجة[27].

إن الروح الكامنة في الكون وفي البشر هي القدرة الخفية التي تحرك الحياة وتذيب طبقات الجليد الذي تراكم عبر الزمن، بكل ما اختلقه البشر لحياتهم من حياة الحضارة المادية التي تغذي الجسد، وتهمل الروح، إنه الصراع الأزلي الأبدي بين قطبي الوجود: الروح والجسد، اللوغوس والإيروس، والروح وهي الجوهر أو المركز اللوغوسي الذي يقوم عليه الكون (عالم المطلق والعقل الأول والروح والبعد الإلهي وقدرة الكينونة واللغة) في حين أن الجسد أو طاقة الإيروس هي الطاقة الحسية وشهوات الحياة، ومطالب الجسد المادية الغريزية، وللشعر القدرة في تجسيد هذين القطبين وما يدور بينهما من صراع كوني، لقدرته على الاقتراب رمزيا وعن طريق اللغة العليا الإيحائية الرموزية من القطبين ومضمراتهما الخفية، ليكون بدوره عقلا لوغوسا قائما بذاته :" يقع الشعر في أعلى مناطق الكتابة / الكلام ولذلك فهو مركز لوغوسي شارد، لا يمكن معاينته أو قياسه، فإذا كان اللوغوس في الفلسفة واضحا في شقها الميتافيزيقي بشكل خاص معبرا عن المطلق أو العقل الأول، فإنه في الشعر يتحول إلى مركز لا متعين، لا يمكن قياسه أو تحييده، ولذلك فإنه يجر معه عندما يهرب هكذا حشدا من الآفاق الشعرية غير السائدة والمنتهكة أبدا لانتظام العقل وثباته، إنه يسعى بالكلمة نحو تفتق كلي، وكذلك فإنه يواصل الفهم الرموزي للعالم باعتباره حشدا لامتناهيا من الشفرات التي تدل على أشياء أخرى لامرئية "[28] لذلك يطأ الشعر المناطق المجهولة أو هذا الجوهر المطلق اللانهائي اللامتعين، ويعيد تخليقه لغة، وهنا سر العلاقة الخفية بين اللغة الشعرية وبين الكينونة والوجود، حيث يشع المعنى بما هو كامن في الخلق:

أيتها الخليقة النائمة / هبي !/ مع النسائم الضميخة / وعانقي المرايا والضياءات / رحيمة هي السماء/ وخالد هو الجوهر ! / يا أبابيل الطير حلقي / و يا سواقي الفيروز سبحي / وسقسقي../ و أنت يا كتائب الشعر/ سيري ولا تيأسي / سنحتضن الجوهر وإن بعدت الشقة![29]

يوقظ الشاعر الأسرار النائمة في ذاته وفي الكون، ويدعوها للعودة إلى الحياة، فالجوهر الكامن فيها حي وخالد وأبدي، ولا يعصف الموت به أبدا، إنه الكامن في كل الكائنات والطبيعة، إنه المونادا التي بثها الله في كل شيء لتهبه الحياة، والتي تبقى حية بموت الأشياء ولا تفنى، وهي مركز الاتصال الخفي بين عناصر الكون وكائناته، وهي التي تسعى الذات الشاعرة للاتصال بها، وتجسيدها شعرا.وإذا كانت هذه المونادا نوعا الجوهر الشعري المطلق، فإن النص هو أحد الاحتمالات اللانهائية لتحققها، لذلك يحث الشاعر الشعراء والنصوص على عدم اليأس ومواصلة البحث عن هذه المونادا(الجوهر الأولي الروحي في ذرات الكون) واحتضانها.

إن هذا الجوهر ليس بعيدا عن الذات البشرية، بل هو داخلها، و لا يظهر إلا إذا استعادت جانبها الروحي، وإشراقات البدء والألوهة، ولحظة الشعر تجلي لهذا الإشراق عندما تلج الذات الشاعرة عالمها الأولي، حيث تنادي منادا هذه الذات أخواتها في الكون، في نوع من تآلف العناصر وتناغم المونادات:

من تغمدني بهالاته وآياته ؟/ من مزج نبضي بنبض الكون؟ / وأي بحر هذا الذي/ راح يزفر ملء خلاياي وأنسجتي ؟ / كل العناصر / وكل ذرة / تتلهف سكرى.. مجنونة/ كل شيء يشتعل وجدا / البروقات تخطفني / والرسائل العذراء ترفرف من حوالي/ مغسولة بالنداءات الحميمة / من بوسعه الآن أن يوقف / هذا الخبل المشبوب؟[30]

كحالة من الوجد والإشراق الصوفي تعثر الذات الشاعرة على معناها الملتحم بعناصر الكون الأخرى، وتتلقى وحي الأعماق الكامنة والأنوار المبثوثة في الكون، وهي اللحظة التي تخرج بالذات عن حدود الزمان والمكان والمحدود والنسبي، نحو المطلق اللانهائي:

الجوهر يتحد بعناصره/ والعناصر تلتهب بجوهرها / الهدير ينغمس في دمي/ ودمي يهاجر مع الهدير / الأغاني تغزل خيوط الغيث / والغيث ينهمر بالأغاني / البداية تتلاشى في النهاية/ والنهاية ترهص بالبداية / اللحظة تلج السرمد/ والسرمد يمتد في اللحظة/ الكون يكتنز بكينونتي / والأشياء كلها تنبض بي../ أي كائن أسطوري أنا ؟[31]

هكذا يتجلى الانعكاس المرآوي بين الذات والكون، ليكون كل منهما صورة عن الآخر المثقل بالمعنى، وتبدو الكينونة الحقيقية مشعة، متجاوزة لكل أوصافها ومختلفة عن كل تأويلاتها وما تنعت به من صفات، ولا يكون الشعر سوى استعارة عنها واحتمالات تأويلية لمعانيها، وطالما يبحث عنها فلن يعثر عليها، لأنها الجوهر والمونادا الذي تحسه الذات وتستشعره بوجدها، ولا تملك أن تعثر عليه، لأنه المراوغ الضبابي الذائب الذي بعثورها عليه تضيعه، إنه الداخلي الخارجي، الواضح الغامض، الحاضر الغائب في آن.

الخاتمة:

شكل سؤال الذات والمعنى والوجود أهم ما طرحه الوضع ما بعد الحداثي من إشكاليات، بفعل ما خلفته الحداثة من تداعيات خطيرة في معمار الذات البشرية وعلاقاتها بالغيب والمعنى والقيمة والوجود، وقد تردد صدى هذا الوضع في شعر ما بعد الحداثة، خصوصا في قصيدة النثر، هذه الأخيرة التي حفرت بعمق شديد في كيانات الذات الإنسانية، وحاولت استقصاء تمظهر الجوهر الوجودي فيها، ومختلف

الصلات التي تربطها بالكون وعناصره وأشيائه، خصوصا لما لاحظت أن ما تعيشه هذه الذات من دمار داخلي وقيمي هو انعكاس لما يعيشه العالم من دمار وخراب تمظهر في بنياته العميقة والسطحية، ولم يعد خافيا على العيان، فكأنما كل العالم يسير إلى هاوية الموت والنهايات.

وقد استطاع ديوان " مكاشفات في مشهد الموت" أن يحيط بالكثير من أسئلة الذات وصلاتها الوجودية، وأن يقف على علاقة نومادا الوجود الإنساني، وعلاقاتها بنومادا عناصر الكون وكائناته،، فكان متنا جيدا للكشف عن المناطق العميقة من الكينونة .

هوامش:

[1] حنة أرندت: الوضع البشري، ترجمة هادية العرقي، جداول للنشر، بيروت، مؤمنون بلا حدود، الرباط، ط 1، 2015، ص 27 .

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] آلان تورين: براديغما لفهم عالم اليوم، ترجمة جورج سليمان، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحد العربية، بيروت، ط1، 2011، ص 164، 165 .

[4] حسام نايل: دروس التفكيك : الإنسان والعدمية في الأدب المعاصر، دار التنوير، لبنان، ط 1 ،2014، ص 29 .

[5] جان بول سارتر: الكينونة والعدم: بحث في الأنطولوجيا الفنومينولوجية، ترجمة نقولا متيني، المنظمة الغربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2009، ص 28.

[6] المرجع نفسه، ص 29 .

[7] هيغل: فنومينولوجيا الروح: ترجمة ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2006، ص 256، ص 259.

[8] لوك فيري: الإنسان المؤله أو معنى الحياة، ترجمة محمد هشام، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، د. ط، 2002، ص 13 .

[9] لوك فيري: الإنسان المؤله أو معنى الحياة، ص 11 .

[10] حسام نايل: دروس التفكيك، ص 28 .

[11] المرجع السابق، ص 30 .

[12] علاء جواد كاظم: الإنسان الأخير: فريدريك نيتشه كأنثروبولوجي، الغصن الذهبي للنشر، بغداد، دار انثروبوس، الجزائر، ط 1، 2019، ص 44 .

[13] حنة أرندت: الوضع البشري، ص 40 .

[14] سيغمونت باومان: الحداثة السائلة: ترجمة حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط2، 2017، ص 21 .

[15] جوليا كريستيفا: علم النص ،ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2013، 91 .

[16] ينظر: إدغار موران: النهج إنسانية البشرية، الهوية البشرية، ترجمة هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، أبو ظبي، ط 1، 2009، ص 167، 168 .

[17] فلاديمير يانكلفيتش : فلسفة أولى، ترجمة سعاد حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2004، ط 1، ص 56 .

[18] زيجمونت باومان: الحداثة السائلة: ترجمة حجاج أبو جبر، ص 43 .

[19] سليمة مسعودي: الحداثة والتحريب في تشكيل النص الشعري المعاصر: دراسة في شعر أدونيس، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط 1، 2020، 12، 13 .

[20] عثمان لوصيف: مكاشفات في مشهد الموت، دار ميم، الجزائر، ط1، 2021، ص 9، 10 .

[21] ألمصدر نفسه، ص 10، 11 .

[22] عثمان لوصيف: مكاشفات في مشهد الموت، ص 13، 14.

[23] عثمان لوصيف: مكاشفات في مشهد الموت، ص 14.

[24] المصدر نفسه: ص 15 .

[25] المصدر السابق: ص 16 .

[26] المصدر نفسه: ص 39 .

[27] المصدر نفسه، ص 40 .

[28] خزعل الماجدي: العقل الشعري، دال النايا، دمشق، 2011، ط1، ص 45 .

[29] عثمان لوصيف: مكاشفات في مشهد الموت: ص 42 .

[30] المصدر نفسه: ص 71، 72 .

[31] المصدر السابق: ص 68، 69 .

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 568 - 582 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

نبضات الرؤيا في الشعر العربي: محمد مهدي الجواهري أنموذجا

Pulses of vision in Arabic poetry
Muhammad Mahdi Al-Jawahiri as a Model

* بومدين سبقاقي[1] / الميهوب جعيرن[2]

Boumedyene sebgagui[1] / El-mihoub djirane[2]

مخبر اللسانيات التقابلية وخصائص اللغات

جامعة عمار ثليجي – الأغواط/ الجزائر

University of Amar Telidji–Laghouat/ algerie

b.sebgagui@lagh-univ.dz[1] / mihoubjirane@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/26	تاريخ القبول: 2022/04/05	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

إن هذا المقال يتناول مفهوما لطالما تجاذبته الكثير من التصورات، واختلفت فيه الآراء النقدية حول تحديد كنهه بشكل واضح، فالرؤيا في الشعر العربي ممتدة امتداد النّص، كامنة في بواطنه، وقد ظلّ هذا المصطلح يتأرجح بأشكال متباينة من شاعر لآخر، كلّ حسب واقعه المعيش، كأنّما قد ساهم هذا الواقع بشكل كبير في تحديد الهوية الصّريحة لمفهوم الرؤيا، وسنحاول في هذا المقال أن نحدّد بعض أشكال الرؤيا في الشّعر العربيّ، ونقدّم مفهومها بأوجهه المتباينة مع نماذج من نظم الشّاعر العراقيّ محمد مهدي الجواهريّ، ذلك أن الرؤيا في الشعر العربي يعتريها الكثير من اللّبس، ولا تحدّد منجزاتها إلاّ إذا رُبطت بالنّص الشعريّ في حدّ ذاته، فتأتي على أوجه تنشطر تارة بين الحلم و الكشف عن الواقع ثم الإبداع والرمز وغيرها من الأشكال الرؤياوية.

الكلمات المفتاح : رؤيا؛ رؤية؛ حلم؛ تخييل؛ رمز.

Abstract :

This article treats a concept that has been dealt with several perceptions , and the critical opinions differed to determinate its notion clearly, the Vision in Arab poetry that extend as long as the text, this concept remained vacillating with dissimilar aspects from a poet to another, as if this fact contributes greatly in establishing and

* بومدين سبقاقي: b.sebgagui@lagh-univ.dz

fixing the frank identity to the notion of the Vision, we will try in this article to determinate some Vision's aspects in Arab poetry , we expose its concept with the dissimilar aspects enriched with samples poetized from the Iraqi poet Madm Mahdi Al Jawahiri, since the Vision in the poem is somehow obscured and its achievements can't be determinate only if linked with poetic text itself , so it comes sometimes with an aspect where it is fissional between the dream and the discover of the fact the creativity.

Keywords: Vision, View, imagination, creativity, symbol.

مقدمة:

النّصّ الشّعريّ كيان مركّب من مجموع تصوّرات ومواقف يترصّدها الشّاعر في أماكن وأزمنة مختلفة، تزدادا حدّتها ويتغيّر نبضها الحسيّ حسب تلك التّشاكلات التي تأخذ بالشّاعر، فتَشُدُّه نحو ما يترك في نفسه خلجات يترجمها هو الآخر في منجز شعريّ، وهذا ما يجعل إنتاجه الأدبيّ مضطرب الخفقان بين الحدّة أحيانا، واللّيونة أحيانا أخرى، فتتشكّل رؤياه حلما أراده في الواقع أبت الظروف أن يتمثّل للشاعر هذا الحلم، أو قد تتجلّى الرؤيا في عصارة تجاربه الحياتيّة فيتأتّى نصّه مفعما بالحكمة نابضا بإيقاع ترشيد النّفوس ليمتزج بطابع الإنسانية فيغذّيها بحكمه، وتارة تكون رؤياه مندسّة في إبداعه النّصي مبنيّة على سعة التّخييل التي يظفر بها، فيُنَمّي نصّه بالصورة والرمز ويُفرغ شحناته الدّلاليّة حتّى يخلق لنا إنتاجا مبدَعا كلّه جمال و براعة في الانتقاء وحسن التّصوير.

والشاعر يسعى دوما إلى كشف ذلك الغموض المتواري حتى يحقّق فيه كنهَهُ، وبرؤياه يستطيع رسم واقع أفضل وتقديم صورة غير التي كان يراها مجرّدة في أول الأمر، إنها قوة إبداعية استلهمها من واقعه وحوّلها إلى قوّة دفع يثير فيها أشكالا طالما كانت متخفيّة وراء ستار الواقع، وننطلق من هذه التصورات في بحثنا هذا نحو تحديد مفهوم الرؤيا وعلاقته المتجذّرة في الواقع أولا، ثم في النّص ثانيا، كما نسعى كذلك إلى حصر أشكال هذه الرؤيا بصورة موجزة، لأنّ الخوض فيها يتطلّب أكثر من بحث، ونوجز بعض الإشكالات التي أثارها هذا المفهوم، ومن ذلك: ما الرّؤيا في الشعر؟ وما الفارق بين الرؤية والرؤيا؟ وما أشكالها في الشعر العربي الحديث؟ وكيف تجلّت أوجه الرّؤيا عند الجواهريّ ؟

وللإجابة عن هذه الإشكالات، تناولنا الموضوع وفق النقاط الآتية:

أوّلا. مفهوم الرؤيا:

لقد وردت لفظة الرؤيا في القرآن الكريم بصيغ متعدّدة، فجاءت فعلا في قوله تعالى:«إِنِّي بَرِيءٌ مِنْكُمْ إِنِّي أَرَى مَا لاَتَرَوْنَ»[1]، وارتبط فعل هذه الرؤيا بكسر حاجز البصر، حتى أصبح يرى ما لا يرونه، كأنّما قد اطّلع على جانب من الغيب في هذه الرؤيا «... فالتّخييل هو رؤيا الغيب وهو بديل للاّنهائية...»[2] وهذا انتقال من مفهوم الرؤيا المجرّد إلى رؤيا استشرافية، هذه الأخيرة التي تعطي صاحبها التّميّز والتّفرّد، إذ ليس كلّ بشر يصل إلى هذا النّوع من الرؤيا التي تتجاوز الواقع، وإنّ ورودها في القرآن الكريم جاء مرتبطا بالحلم، فخُصَّت بالأنبياء دون غيرهم، حتّى نجد رؤيا نبيّ اللّه يوسف تتحقّق بعد عقد من الزّمن في قوله تعالى «وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى العَرْشِ وَخَرُّوا لَهُ سُجَّدًا وَقَالَ يَا أَبَتِ هَذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِنْ قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّي حَقًّا»[3]، وقد يكون منبع الرؤيا ذلك الشعور الخفيّ الذي يوجِدُ حضوره من تلك التّأمّلات وحدّة البصيرة التي يمتلكها الإنسان، إنها لازمة في تفكيره، تكاد لا تفارقه إلا وقد تمخّضت منها رؤى جديدة.

الشاعر العربيّ الحديث كثير التّأملات، تشدّه أبسط المواقف وتدنو به نحو التّعمّق في كيانها، فيتمثّل له ما لم يكن موجودا على أنّه موجود، ويحقّق برؤياه ما استحال على أرض واقعه، إذْ هو يرى بعين لا يرى بها غيره، ويدقّق في كلّ حركة ويمتثل عند كلّ سكون، إنّه يتابع التّفاصيل ليدرك وجوده فيها، فهو يحاكي بذلك واقعه وينجز واقعا يراه قريبا منه وفي وجدانه «إن الرؤيا مقولة معرفية وجمالية... تحدّد رؤيته للعالم، وإدراكه للوجود، وفلسفته في الحياة وفي كلّ ما يحيط به من طبيعة أو فكر أو لغة»[4] فالرؤيا ها هنا قد أسّست لفلسفة الشاعر وصنعت تفكيره، وهذا ما يجعله متميّزا عن سواه، وهو الآخر بدوره ينقل هذا التصوّر الفلسفيّ للحياة في ذاته الشاعرة، ويترجم ذلك في انفعالاته وسلوكاته.

تأخذ الرؤيا عند بعض الشعراء منحى آخر يختلف عن سابقيه، يوجِد لها الشاعر ما يوافقها في نفسه من خلال تقصّيه الحاد للواقع، والغوص في مكامن هذا الوجود حتى تكاد تصبح هذه الرؤيا قريبة من ملامسة الواقع و التنبّؤ بخباياه عن طريق الكشف لكلّ ما هو خفيّ «وهناك رؤيا الاستحالة والكشف (التنبّؤ) و الرؤيا البهيجة . والرؤيا توحي بالمحسوس، كما قد توحي أيضا بالنّموذج البدئيّ، والمثالي، والرّوحي»[5] فالشاعر يرتقي بهذه الرؤيا إلى المثالية التي عجز واقعه عن تجسيدها نظرا للظروف المانعة نحو تحقيق ذلك، ولعلها في هذا الجانب ارتبطت بشكل واضح بالنزعة الفلسفية التي تعتري الشّاعر في تحقيق رؤياه والتعبير عنها.

إن الانتقال بين عالم ماديّ وآخر يتخيّله الشاعر هو ما يعطي للرؤيا أبعادا جمالية من جهة، وفلسفية من جهة أخرى، فتمثّل له الرؤيا في هذا المجال حياة يحياها في عالمه المتخيّل الذي يحمل طابع المثالية و التّجاوز، ثمّ يلتفت إلى عالمنا الماديّ ليقُصّ عليه نبضات هذه الرؤيا ويجسّدها في منجزه الشعريّ، فهو يساهم في بثّ الوعي الحياتي للإنسان ويجعله أكثر حضورا في العالم الذي يعيشه «لقد تغنّى الشعراء النقاد العرب الحداثيين بمصطلح الرؤيا الشعرية وبأبعاده الجمالية والمعرفية، حيث أكدوا في كتاباتهم أن للشاعر رؤيا، يحياها في عالمه»[6].

وتَعْلَقُ الرؤيا بالرمز والأسطورة كثيرا في الشعر العربي الحديث، لأنّ الذات الشّاعرة تشحن من لدنها هذا الرمز بدلالات واسعة، وتصنع من السياق رؤى واسعة الأفق، كأنّه يتجاوز الواقع بهذا الرمز الأسطوري ليحمل في منجزه الشعريّ رؤية إنسانية تعبر عن وجدانه و ذاته داخل هذا الكون «فهي بقيمها و دلالاتها و جوهرها الإنساني تمكّن الشاعر من التعبير عن ذاته بأبعادها الرمزيّة التي تحمل رؤية إنسانية كونية»[7]، فإنّ هذا الشّحن الجديد بالدلالات والرموز قد أتاح للنّص أبعادا رؤيوية لم يكن ليظفر بها لولا حسن توظيف هذا الرمز، ورغم هذا التعدّد في مفهوم الرؤيا إلاّ أنّها تبقى دائما مرتبطة بتلك الدلالات النّفسيّة والمواقف المتباينة التي تتأرجح الشّاعر.

ثانيا: بين الرؤية والرؤيا:

لقد تضارب هذان المفهومان عند جملة النّقاد، والفصل بينهما لا يكاد يُبينُ إلى تغليب الأول على الثّاني أو العكس، بقدر ما يؤكّد أنهما متلاحمان يُكَمِّلُ أحدهما الآخر، فكأن الأول محطّة لإرساء قواعد الثاني، وكأن الرؤية هي أول إجراء قد تُبنى عليه الرؤيا كمفهوم واسع، على اعتبار أن الرؤية قد ارتبطت بجانب حسّي بصريّ ملموس مصدره العين المجرّدة «... أولا الدلالة الحسية التي تشير إليها (رؤية العالم) مؤكدة الرؤية البصرية أو النظر إلى ما يقع في مدى الأبصار من مفردات العالم التي يمكن أن يشير البعض منها إلى الكل»[8]، فالانطلاق من الجزء – الرؤية – ضرورة لإدراك الكل الذي يتجسّد في الرؤيا.

إن الرؤيا كمفهوم إجرائي تجعل الشاعر يتجاوز الوصف الحسّي، أو نقل المشهد على حاله الطبيعية، بل هي تخوض معه خفايا الوجدان، وتمكّن فيه الدّقة والخَلقَ، وتبعثه على الإبداع حتى لا يضحى نبضه الشعريّ تجريدا يلبسه الجمود ويعتريه التّكرار«الشاعر في مفهوم الرؤيا الحديثة، ليس وصّافا، أو مراقبا، أو معلّقا على ما يراه»[9]، و إننا إن ربطنا الرؤيا بمفهوم الحداثة ألفيناها تخصّ الشاعر الحديث الذي توجّه إلى المكامن ليرصد ويستشرف الواقع، على عكس الشاعر القديم الذي اكتفى بالتصوير الحسي،

والوصف المباشر الذي يُعجز وجود الرؤيا ويجعلها مجرد رؤية تمتدّ امتداد البصر، ولعل الفيصل بين المفهومين هاهنا ليس تناقضا أو تفضيلا بينهما، بقدر ما يكون امتدادا زمنيّا ونموّا لمفهوم الرؤيا نراه يتغيّر في كلّ مرّة.

ثالثا. أشكال الرؤيا عند الجواهري:

قبل الولوج إلى وهاد الرؤيا عند الشاعر، نشير في إيجاز إلى أكبر محطاته الأدبية والشعريّة التي ساهمت بشكل متقدّم في صناعة هذا التميّز، الجواهريّ شاعر عراقي ولد في النّجف عام 1899م، من أسرة عريقة المنشأ، حيث سعى والده دوما إلى إعداده حتى يتبوّأ مكانة دينية، ختم القرآن وحفظ نهج البلاغة وكان مولعا بالشعر منذ صغره، نشرت أول قصائده عام 1921م، وتتالت بعدها دواوينه الشعرية مدوية في التراث العربي، صارخة بكل أشكال التصوير و الإبداع، تقلّد عدة مناصب وكانت له الكثير من التشريفات والتكريمات، وفي عام 1997م رحل الجواهري تاركا وراءه تخليدا شعريّا عظيما[10].

لقد استطاع الجواهري تجسيد مفهوم الرؤيا بأشكال مختلفة، فكان يُبدع في التّنقل بين محطاتها، ويهبها أوجها تمتاز فيها بالمرونة والامتداد والتلاحم، حتى نراها بين الحلم ثم التخييل والرمز والأسطورة، والإبداع والكشف تارات أخرى، ونحاول في هذا المقال أن نتتبع نبضاتها في ذاته الشاعرة.

1. الرؤيا الحُلُم:

الشاعر الحديث يسعى إلى إنجاز عالم مُتَخَيَّلٍ غير الذي نراه ونعيشه بحواسنا المجردة، يستحضر فيه ذاته الإبداعية للانتقال من واقع ملموس إلى حلم رأى فيه تحرّرا وسعة تتواءم و خياله الجامح، ولأن الرؤيا قد اشتركت في محطات حياتية كثيرة بمفهوم الحُلُمِ، فإنّها تسعى إلى المثالية والتغيير و التجاوز نحو ما هو أفضل وأسمى، هذه الرؤيا التي يصورها الشاعر تزداد أفقها عند القارئ حسب درجة استيعابه للنص، و اللقاء بينهما – القارئ و النص – يزيد من تأويلات هذا الحلم، فالشاعر الحديث حين انطلق من واقعه إلى رؤيا تجلّت أمامه في عزّ خياله، وحلمه، كان قد وضع في الحسبان تصوّر القارئ، ولعل ما يثير رؤيا الحلم هو مبدأ الرفض الذي تحمّل الشاعرُ عناء تجسيده، وهو سبيله نحو الإبداع في تحقيق هذا الحلم " فالفنان حين يرى الوقائع على هذه الصورة التي لا ترضيه ينفعل لذلك انفعال الرافض ويؤدي ذلك إلى التوتر الذي هو خطوة نحو الإبداع"[11] .

لقد انطلق الجواهري هو الآخر من الإحساس بالعالم ليرسم لنا معالم رؤيا الحلم في شعره، فأسّس لذلك ما يناسبها من المؤهلات كالزمان والمكان والشخصيّات التي رأى فيها عين الحلم، فنراه يعود بنا إلى

محطة تاريخية، أوشخصية يرى فيها حلما، يستحضرها كشيء من الحجاج ليضع القارئ في كنه هذا الحلم، فيعيش معه التجربة الإبداعية ويصوّر له الحلم بطريقة فنية مختزلا فيها كل الدلالات النفسية.

إن التّأمل في المواقف والأحداث هو أساس الرؤيا، لأنه بمكانة المراجعة والتدقيق للماضي، حتى تُبنى عليه النّظرة الاستشرافية التي يحملها هذا الحلم، وقد مثّل لنا الجواهريّ ذلك حين رأى في النّشء الشّاب خلفا يجسّد حلم الوطن، ورغبة جامحة لا بدّ أن تحمل لواء التغيير ذات حين:

لَنَا فِيكَ يَا نَشْءَ العِرَاقِ رَغَائِبُ أَ يُسْعَفُ فِيهَا دَهْرُنَا أَمْ يُمَانَعُ
سَتَأْتِيكَ يَا طِفْلَ العِرَاقِ قَصَائِدِي وَ تَعْرِفُ فَحْوَاهُنَّ إِذْ أَنتَ يَافِعُ [12]

إنه قد اشترط في هذا النشء إن أراد تحقيق حلم الوطن، وإسعافه من وهاد الجراح أن يتأمل في التراث، ولا يفرط فيه، حتى يجعله نقطة انطلاق إلى ما هو أفضل، ولعل كلمة –قصائدي– يعني بها الشاعر التراث والمخطوطات التي تحفظ في ثناياها انتصارات العراق خاصة، والعرب عامة، فهو يسعى بذلك إلى التغيير وشحذ الهمم عن طريق هذه الرؤيا الحلم التي انطلق فيها من كينونة الواقع إلى مثالية رآها الجواهري على مهل، وهذا يبرر تلك الرؤيا التي جعلت الواقع ذخيرة لها، وامتزجت به.

وفي محطة أخرى لأشكال الرؤيا عند الجواهري، نراه يعلّق حلم هذا الوطن بالمدرسة التي احتضنت روافد العلم، هذا الذي اعتبره الشاعر مصدر نموّ و شبّهه بالسّقي، إذ لا يكون الوطن سيدا على بقية الممالك و الأوطان إلا به، ويركّز مرة أخرى على الشّباب الذي رأى فيه أذنا صاغية للطّموح والسيادة والنّمو فيقول:

مَدَارِسُنَا احْفَظِي الأَوْلَادَ إِنَّا وَضَعْنَا بَيْنَ أَضْلُعِكِ الفُـؤَادَا
أَرِيهِمْ وَاجِبَ الوَطَنِ المُفَدَّى لِكَيْمَا يُحْسِنُوا عَنْهُ الجِهَـادَا
أَرِيهِمْ أَنَّنَا بالعِلْمِ نَنْـمُو كَمَا يَنْمُو الثَّرَى سُقْيَ العـهَادَا
أَرِيهِمْ أَنَّنَا نَبْـغِي رِجَالاً نَسُودُ بِهَا المَمَـالِكَ لَا سَوَادَا [13]

وليست الرؤيا الحلم منحصرة على الوطن فقط، بل إن الشاعر يتجاوز ذلك إلى ما هو خفيّ، ليس مرئيّا أومعاشا، فيغوص في أعماق النفس البشرية، وينير لها ذلك الوهج الذي يرسم حلما، أوينبو برؤيا تجسّد المكنون، وتغلّب الواقع وتقلب موازينه، ويتحوّل الشاعر من هاهنا إلى مصلح يحرّك أشجان النفس، ويبثّ فيها ضميرها إيقاظا، وكشفا للدّاء، وهذه ميزة تكون للشاعر دون غيره، فهو إنسان قبل أن يكون شاعرا.

وقد اعتبر الجواهري من يزرع الضمير في النفس البشرية شأنه شأن الطبيب المداوي، فكأنه بهذا يقارب المعالج الباحث عن حلم الإنسان الذي يكفل له السعادة، و التخلص من الظلم، ونبذ كل ما يعكّر مزاج الإنسان أو ينغّص من فرحه ولذّته بهذه الحياة «كما يعالج الشعر أحلام الإنسان وتطلعاته، وآماله في السعادة والانعتاق والحب وغير ذلك، حتى لتكاد الرؤى الشعرية التي تعالج قضايا الإنسان و أحواله وهمومه وأحلامه، تنسحب على جوانب لا حصر لها من حياة البشر»[14]، فالرؤيا بمفهوم الإنسانية قد كشفت عن دلالات إنسانية، وأحاطت بالمكنون النفسي والحياتيّ بأشكال لا يمكن حصرها.

وتأتي الرؤيا مصاحبة للحلم الذي يتوازى والنبوءة عند الشاعر، فيضحى هذا الأخير يتمثّل المستقبل كأن يراه بأم عينيه، ويتوعّد بحدوث نبوءاته قياسا على تصويره للواقع، وجلبه لأحداث ممهّدة لرؤياه التي اكتست ثقة بوقوعها، والجواهري مثّل ذلك في تلك الأحداث التي تفرّق الجمع والشّمل بسبب طول الظّلم بالبلاد، حين يرى أن في ذلك كله حكمة توشك أن تأخذ بكلّ ظالم نحو مصرعه، يقول:

كَمَا فَرَّقَ الشَّمْلَ المُجَمَّع حَادِثُ فَقَدْ يَجْمَعُ الشَّمْلَ المُفَرَّقَ جَامِعُ
وَمَا طَالَ عَصْرُ الظُّلْمِ إلَّا لِحِكْمَةٍ تُنْبِئُ أَنْ لَا بُدَّ تَدْنُو المَصَارِعُ [15]

إن رؤيا الحلم لا يمكن تحديدها إلا بالعودة إلى العمل الأدبي، إذ وجب ربط فضاء النص بهذا المفهوم، فهي متجددة مع كل رمز أو نحو ذلك، والشاعر بهذا النوع من الرؤيا يرقى إلى أكثر من التنبّؤ بالحلم و الرؤية الغيبة، بل إنّه يشير إلى ما وراء هذا الحلم.

2. الرؤيا التخييل:

ليس التخييل في الرؤيا الشعرية الحديثة مرتبطا بوجه حسي تُترجمه الصور المجازية، إنه أوسع من هذه الزاوية، ولا يحدّه في ذلك تصوير جزئي أو نظرة سطحيّة يبين من خلالها الشاعر رؤياه، إنها تخييل يلامس مواطئ الغيب، ويجعل بين الواقع والخيال ظفيرة تكاد لا تتمزّق، تتكامل بالتزاوج بينهما «...أن التخييل شيء أشمل وأعمق من الخيال، فالتخييل هو رؤيا الغيب ...»[16]، والمادة الأساسية لرؤيا التخييل هي ذلك الغيب المدسوس في حواضن الواقع الذي يتقصّاه الشاعر، إنه يرمي بطرفه نحو نافذة ما وراء العالم المحسوس ليربطه بالحاضر، يجعل النص بزاويتين متكاملتين، الأولى منهما هو الواقع المعيش، والثانية هي التّطلّع إلى رؤيا غيبية يُعمل فيها الخيال بصورة أكثر شمولا وعمقا، ومن هذا المنظور فإن الشاعر الحديث يختلف مع أترابه القدامى في توظيف الخيال، فلم يعد مجرد صور حسية، بل أضحت الصورة

الشعرية تُشحن بالرمز والإيحاء، وهذا ما يوسّع أكثر فضاء رؤيا التخييل فيجعل النص مفتوحا على كثير من القراءات.

والجواهري بحداثته الشعرية قد جعل نصه أكثر حضورا، وبثّ فيه من الجمالية الشعرية مبلغ حسن التّصوير وحذاقة الاختيار، وهذا دليل نفاذه إلى المتخيل الشعري على اعتبار أن النص الأدبي نفسه لا يكتمل إذا لم يظفر بتشكل التخييل في الصورة الشعرية «النّص الأدبي عبارة عن تَشَكُّل تخييلي (une formation fictive)»[17] ، وقد اختار الشاعر نمطا يناسب تمثيل هذه الرؤيا تجلى في المظاهر الآتية:

أ – اللغة الشعرية:

تساهم اللغة بشكل كبير في رسم جوانب الرؤيا عامة، والرؤيا كتخييل بصفة خاصة، فقد عمد الجواهري إلى اختيار لغته الشعرية بعناية لإبهار المتلقي، وبناء نسيج شعري فذ، إذ عامل التأثير باللغة يشترط أن تصطحب في ثناياها الأناقة والإبداع، وتدنو نحو بواطن النفس وخباياها، وأن تخلو من الرتابة والاعتيادية «... إن وظيفة اللغة الشعرية هي تصوير الوجدان الذي يفيض من العاطفة المتأججة للشاعر... يسحر المتلقي ويبهره»[18]، فالشاعر يرقى بمستوى اللغة العادي إلى مستواها الرامز.

أ – 1 الرمز :

أفحم الجواهري نصوصه بالرمزية والإيحاءات المختلفة، فتأجّجت بالدلالات الكامنة، وجاء الرمز على أشكاله بين الطبيعي والسياسي والتاريخي، ومن ذلك جعله الطير رمزا للشاعر الذي يغرّد في اعتقاد من يطرب به، ولكنه في الجوهر مخضّب بالجراح والآلام :

غرّدَ الطَّيْرُ فَقَالُوا : مسعَدٌ رُبَّ نَوْحٍ خَالَهُ الغِرُّ غِنَا
وانثنى الغُصْنُ وَلَوْلاَ أنَّهُ حَامِلٌ مَا لَمْ يُطِقْهُ مَا انْثَنَى[19]

لقد اعتير الرمز في الشعر العربي الحديث من أكثر الوسائل التي صوّرت الإنسان وأسرار الحياة، فكان يحمل أبعادا دلالية تتيح للشاعر أن يشحنه بما يريد من الإيحاءات، فيخلق تفاعلا بين النص والقارئ، وكأن الشاعر يوظفه هروبا من الواقع أو رفضا له، متسترا وراءه بجملة من الخفايا التي يسعى الشاعر الكشف عنها «و اللافت للانتباه في الشعر العربي المعاصر، بالضبط، هو توظيف الرمز الشعري بكثرة، حيث يكون في جانب جمالي وفني، وذلك هروبا من واقع مأزوم، وعلى المؤوّل أن يصل إلى المعنى أو الحقيقة»[20] ، والجواهري كغيره من شعراء العصر الحديث كان هو الآخر قد كثّف من حضور الرمز ذي

الأبعاد الخفية، فوظف الرمز التاريخي الديني – فرعون– حين عبّر عن ظلم وجبروت الاستعمار الذي غزا سوريّا، ورأى في ذلك نهاية لكل طاغية كنهاية فرعون، ومن نقيض ذلك أنه صاحب في توظيفه هذا شخصية هارون التي رمز بها إلى شدة الحزن وبلوغ العجز أمام ما فعله هذا المستعمر، وكذا الإحساس بالضيق والخناق، يقول :

كُؤُوسُ الدَّمعِ مُتَرّعَةٌ دِهاقُ وَلِلْحُزْنِ اصْطِبَاحٌ وَاغْتِبَاقُ
مَضَى فِرْعُونُ لَمْ تَفْقِدْهُ مِصْرُ وَلاَ هَرُونُ حَنَّ لَهُ العِرَاقُ
ثَبَتَّ يَا دِمَشْقُ عَلَى الرَّزَايَا وَتَوْطِينًا وإِنْ ضَاقَ الخِنَاقُ[21]

أ – 2 الانزياح اللغويّ :

إن ظاهرة الانزياح في الشعر العربي الحديث جعلت النص الشعري ينتقل من صورته الحسية إلى صورته الشعورية، ولا يخلو نص حديث إلا وكانت لغة الانزياح السبيل فيه إلى تعبير أوسع، ورؤيا أعمق، فالشاعر يعمل على التقديم والتأخير في المراتب، والزيادة والحذف، ولكن ما يعطي الانزياح التأويل أكثر هو التنافر في اللفظ، أو الجمع بين المتناقضين على سبيل واحد، فيستعير المحسوس إلى المعنويّ أو العكس، ليحقق بذلك التطابق الخفي بينهما «...وهذا من أهم مداخل الاستعارة بنوعيها، استعارة المحسوس إلى المعنوي، واستعارة المعنويّ إلى المحسوس»[22]، وإن الجمع بين النقيضين كوسيلة من وسائل الانزياح كان له حضور عند الجواهري، فنراه في قصيدته المعنونة بـ **الشّاعر المقبور**، قد ألّف بين الشاعر الذي يُطرب ويتغنى بكل ما تجيش به نفسه، وبين ذلك المقبور الذي تناساه الدهر، إذ لا يمكن لشاعر صاحب لسان أن يكون مقبورا خفيّا، وفي هذا دلالة نفسية في كون أن هذا الشّاعر لم يرضَ بالواقع حتى طبع على نفسه القبر والانزواء، ولعل التركيب الاسمي الذي اختاره الشاعر كعنوان هو ما زاد إثبات القبر للشاعر،فكأن الجواهريّ يريد بهذا أن يعبّر عن معاناة من حملوا لواء التغيير، وتحدّوا بألسنتهم كل المضائق التي اعترضت عنفوانهم، ومما جاء في هذه القصيدة قوله:

دعا الموتَ فاستحْلتْ لديه سَرائرُهُ أخو مورود ضاقت عليه مصادره
عراهُ سكوتٌ فاستَرابَتْ عُداتُهُ وما هو إلاّ شاعرٌ كلّ خاطرهُ[23]

لما وجد الشاعر من دهره ذلك الضيق والألم صار ينادي الموت ويستحليه، حتى ظنّ أعداؤه أنه قد وهن وضَعُفَ، ولكن الجواهري هنا دسّ التحدّي في بداية النّص، إذْ ليست دعوة الموت بالأمر الهيّن، وليس هذا الشاعر إلاّ جزء من مجتمع قد ملّ ضيق العيش ونكده.

ب– التنويع في التصوير:

نوّع الجواهري في تشكيل الصورة الفنية، فجعلها تخضع للمجازية حتى تتواءم مع الرؤيا التي أراد الشاعر تبليغها، وتعقيبا على الرمز واللغة الشعرية عنده، فإن التصوير عن طريق الصور البيانية كان له الفضل كذلك في التعبير:

ب–1 التشبيه :

حفلت نصوص الجواهري بالتشبيه ليزيد من جمالية الصورة الشعرية، ويقرّب المعنى إلى المتلقي بشكل أيسر وأوضح، وهاهو ينقم على الشباب الذي فضّل الشّيب عليه، فرأى كأنه قد سلّمه للموت دون أن يشعر، وشبه حياته الشبابية كسلّم صعده الشاعر وهو يتوق إلى بلوغ منتهاه، ليجد نفسه في مرحلة الشّيب :

وما فيكَ يا عَرْشَ الشّبَابِ مَزِيَّةٌ على الشّيب إلاّ السّيرُ فيكَ على العمى
سَلِمْتَ وقد أَسْلَمْتَنِي بيدِ الأسى كأني إلى الموتِ اتَّخذْتُكَ سُلّـمًا[24]

ب– 2 الاستعارة :

إن الاستعارة من المجاز اللغوي الذي يجمع بين المعنى الحقيقي والمجازيّ على أساس المشابهة بينهما، وهي وسيلة لرؤيا التخييل، إذ يستطيع الشاعر من خلالها المزج بين عالمه الحقيقي المجرد، وبين عالم مُتَخَيَلٍ يصنعه من ذاته، وهي تعطي الكثير من المعاني مما يتيح تنوع الرؤى وامتداد أشكالها، إذ من خصائص الاستعارة التجسيدُ والتشخيصُ، أوبثّ حركة في جماد، أو نقلٌ من معنوي إلى صورة محسوسة، وقد شبّه الشاعر الربيع بالإنسان، فنقل لفظة الربيع من مكنونها المعنوي إلى صورة مجرّدة، وأكسبها لونا ملموسا فأصبح الربيع كأن يُرى بالعين المجرّدة، وهذا جانب من التشخيص لبثّ رؤيا التخييل :

نسج الرّبيعُ لها الرّداء الضّافِي وَهَمَتْ بها كَفُّ الحَيَا الوَكَّافِ[25]

ب– 3 الكناية :

إن الكناية أسلوب ذكيّ من أساليب التعبير، وهي أجمل فنون الأدب، إذ ليست متاحة لكل متكلّم ولا يقوى عليها إلا بليغ متمرّس يستطيع بذلك اختزال معاني وصور كثيرة الدلالة عميقة التصوير في لفظ أقل وأبلغ، فقد جعل الجواهريّ لفظة النّاي بما تحمله من معاني كناية عن الشّعر الذي يتأجّج في صدره، ورفع مستوى الخطاب من أسلوبه المباشر إلى أسلوب غير مباشر صوّر فيه النّاي الذي كنى به عن الشعر بكلّ ما يحمله من متناقضات، ألم، أمل، وشكايا، وبلايا جعلت النّاي ينطق ويصدح رغما عنه،

هذ الشّحن الدلالي جعل فيه الشاعر النّاي برؤيتين متوازيتين ظاهريّا، لكنهما مختلفتان في عمق الدلالة والمعنى، فجعل الأول حسيّا معروفا، وأعطى للثاني كناية عن الشعر :

لا أريدُ النَّايَ إنّي حاملٌ في الصَّدْر نايَا
عازفًا آنًا فآنَا بالأَماني وَ الشَّكَايَا[26]

إن هذا النوع من التصوير يكشف للقارئ الصور الحسيّة ويقرّبها إليه، فيضحى تجسيد الصورة أبسط وأجمل يشمل سعة الخيال وتنوّع الصورة، والشاعر لا يكتفي بالوجه الخارجي المجرّد، لكنّه يسعى إلى الغوص في أعماق تجربته الشعرية ليصل بالقارئ إلى رؤيا كان يتصوّرها، أو موقف يبينه «إذن إنّ الأخيلة التصويرية تكشف لنا عادة عن تشبيهات خارجية تنعش حواسّنا على الدّوام وتثير البهجة في نفوسنا »[27]، فالجمالية مطلب لا بد منه في هذا التصوير، ولعل من بلاغة الكناية الإيجازُ في التعبير والدقة فيه.

ب– 4 المجاز :

إن الصور المجازية لها أثر كبير على المتلقي، فهي تُظهِرُ تعبيرا بالمحسوس عن المعنويّ مع الخفّة و الإيجاز والمبالغة، وإن المتأملّ لهذا النوع من الصّور يجد فيه الكثير من الإجادة والعلاقات بين ما هو حقيقي وما هو مجازيّ، فقد يُعبَّرُ بالمكان عن أهله، مثلما فعل الجواهريّ في التعبير عن هجرانه للديار، فذكر لفظة الدار ولكنه لم يكن يقصدها، إنما توجّه بالهجر و الخطاب إلى أهلها، فجعل المكان مفرغة لخطابه وبثّ الشعور نحوها بالعفاء والسرور لزوّارها، وبهذا فإنه يرسل التّحايا نحو الدّيار بطريقة غير مباشرة قوله :

هَجَرْتُ الدِّيَارَ فَقُلْتُ العَفَاءَ لِرَبْعِ السُّرُورِ وَزُوَّارِهِ[28]

هذا النوع من التصوير يزيد من جمالية النص وإبداع صاحبه، فالمزاوجة بين الواقع والخيال، أو بين المجرّد والرؤيا عن طريق الترميز وتكثيف الصور البيانية إنما دليل على الحذاقة التي تُمكِّنُ صاحبها إلى لغة راقية، وتصوير مثالي يساهم في الخلق وتشكيل التوازن بين الواقع والرؤيا «إن وعيا كهذا لا تتميّز به إلا الذات المبدعة التي تسعى إلى خلق نوع من التّوازن بين ظاهر الحياة العادية، وقيمها الوجودية والإنسانيّة »[29].

3. الرؤيا الكشف :

الشاعر يرى بعين المسبار التي يكشف بها المستور في الواقع، ويجرّده في منجزه الشّعريّ، إنّه يبحث عن تلك الفراغات الكامنة التي تبدو طبيعية الدلالة ظاهريّا، غير أنها تخفي من ورائها عالما آخر يدخله

الشاعر فيجعل لسانه يقطع بالحقّ ولا يخشى في ذلك شيئا، وأوّل ما ينطلق منه في هذا النّوع من الرؤيا هو البحث عن الذات وإثبات وجودها، حتّى تنتزعه في هذا طبيعة فلسفية وتوجّه يطغى عليه التّأمل وكثرة البحث والتّنقيب، متقصّيا، فلا يمرّ على موقف إلا وقد حطّ رحال الكشف فيه، وأثار الكثير من التّساؤلات التي من شأنها الإبانة عن خفايا هذا العالم، وهذا ما فَرَقَ بين نمطيّة الشعر القديم الذي صوّر الواقع الماديّ على حاله، وبين الشعر في العصر الحديث الذي غاص في الأعماق «ثمة فرق كبير بين الشعر القديم والتجربة الشعرية الحداثية، فإن كانت مهمة الشاعر القديم تكمن في التعبير عن الواقع في صورته المرئية، فإن الشاعر الحداثي تجاوز النمط التعبيري، حيث تحوّل إلى مكتشف لحقيقة الوجود »[30]، الشاعر الحداثي ينبذ تلك النمطية المجردة ويؤثر إثبات ذاته.

إن الرّؤيا الشعرية التي يكون الكشف غايتها، تجعل من العالم الملموس محطتها الأولى، فيكون هذا الكشف متواريا هو الآخر، يحمل في ثناياه إشارات التغيير غير المباشر، بل قد يكون إيحاء مرتبطا بمدى فهم القارئ، والذات الشاعرة تسعى دوما إلى الغوص في بواطن النّفس عن طريق متخيّلها الشعريّ، وترصد ذلك المكنون الخفيّ لتهبهُ الإبانة والوضوح.

وقد سعى الجواهري إلى الكشف دوما مع إثبات الوجود، فرأى أن العيش الذي تحيطه المضائق، وتضحى المطامع أجَلَّ شيء فيه، ليس بحياة يكونها الإنسان، وإنّه في هذا الكشف صوّر الحياة بشكلها الآخر، ونقّب في حقيقتها التي يكون فيها الانتظار الوسيلة الوحيدة لإثبات الوجود، مع التحلّي بالصبر و التأمل فيها، وفي هذا الصدد يقول :

لعلّ الذي وَلّى منَ الدَّهْرِ راجِعُ فَلا عَيْشَ إنْ لَمْ تبْقَ إلاَّ المَطامِعُ
غرورٌ يُمنينَا الحياةَ وصَفْوَها سَرابٌ وجَنّاتُ الأماني براقِعُ
نُسَرُّ بزَهوٍ من حياةٍ كَذوبَةٍ كما افْتَرَّ عن ثغرِ المُحِبِّ مُخَادِعُ
هو الدّهرُ قارِعْهُ يصاحبْكَ صفوُهُ فَما صاحَبَ الأيّامَ إلاّ المُقارِعُ[31]

وهكذا فالشاعر العربي الحديث يثير أشكالا كثيرة من الرؤى، فيتطلّع إلى ما هو أفضل، أو يجلو همّا وينفّس كربة، فقد مُنِحَ قدرة على الكشف والتأمل، وتبقى رؤياه دائما قابلة للتجدّد والتّنوّع في إنتاجه الأدبيّ.

خاتمة :

وإن ما نخلص إليه في خاتمة هذا المقال أن الرؤيا لا تبقى على شكل واحد في الشعر العربيّ الحديث، وأنّها تتداخل فيما بينها فتأتي حلما يندسّ فيه التخييل والكشف، وهي منفذ يرسم فيه الشّاعر واقعا أفضل وصورة أسمى، وأن جلّ النقاد لم يفرقوا بين مفهومي الرؤيا والرؤية، على اعتبار أنّ الأولى امتداد للثانية، فالرؤيا ارتبطت بالبصيرة، والرؤية كانت محصورة في البصر، وممّا نستنتج في رؤيا الجواهريّ مايلي :

– التعبير برؤيا الحلم عن الواقع الذي تعيشه الأمة العربية عامة، وعن مكامن الحياة لدى الإنسان بوجه خاص.

– أن رؤيا التخييل في نتاجه الأدبي جاءت جامحة بتوظيف كلّ وسائل الخيال الفني من رمز ومجاز واستعارة وغيرها من أدوات تشكيل الصورة الشعريّة.

– أنّه قد ألَمَّ بشتات من الرؤى كان الهدف منها استقراء الواقع، ورسم رؤيا استشرافية.

هوامش:

[1]القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم، سورة الأنفال، الآية 48.

[2]بشير تاوريريت: استراتيجية الشّعرية والرؤيا الشّعرية عند أدونيس دراسات في المنطلقات والأصول، (2006)، ط1، دار الفجر للطباعة والنشر(قسنطينة الجزائر)، ص61.

[3]القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم، سورة يوسف، الآية 100.

[4]عبد الله العشيّ: أسئلة الشّعرية بحث في آلية الإبداع الشّعريّ،(2009م)، ط 1، منشورات الاختلاف،(الجزائر العاصمة)، ص 168

[5]محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي،(1998)، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، (بغداد، العراق)، ص 21

[6]بشير تاوريريت: استراتيجية الشّعرية والرؤيا الشّعرية عند أدونيس دراسات في المنطلقات والأصول، (2006)، ط1، دار الفجر للطباعة والنشر(قسنطينة الجزائر)، ص141/140

[7]حورية الخمليشي: الشعر و أنسنة العالم،(2018)، ط1، دار الأمان(الرباط)، ص 107

[8]جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر،(2008)، ط 1، المركز الثقافي العربي(الدار البيضاء، المغرب)، ص 5

[9]علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية،(2003)،ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع(عمان، الأردن)، ص 14

[10]كفاح الجواهري، رواء الجصاني : الجواهري..قصائد..وتأريخ..ومواقف، (2012)، مؤسسة سندباد للطباعة والفنون، (دمشق، سوريا)، ص 7/ 12

[11]أحمد رحماني: الرؤيا والتشكيل في الأدب المعاصر، ط1، مكتبة وهبة، 14 شارع الجمهورية عابدين، (القاهرة، مصر) ، ص14

[12]كفاح الجواهري، رواء الجصاني : الجواهري..قصائد..وتأريخ..ومواقف، (2012)، مؤسسة سندباد للطباعة والفنون، (دمشق، سوريا)، ص 49

[13] نفسه، ص 92

[14]عبد الحكيم دربالة: الموضوع الشعري، دراسات تحليلية في الرؤية والتشكيل في الشعر الجديد، (2005)، ط1، ايتراك للنشر والتوزيع،(القاهرة، مصر)، ص 39

[15]كفاح الجواهري، رواء الجصاني : الجواهري..قصائد..وتأريخ..ومواقف، (2012)، مؤسسة سندباد للطباعة والفنون، (دمشق، سوريا)، ص 50

[16]بشير تاوريريت: استراتيجية الشّعرية والرؤيا الشّعرية عند أدونيس دراسات في المنطلقات والأصول، (2006)، ط1، دار الفجر للطباعة والنشر(قسنطينة الجزائر)، ص 61

[17]عبد الواحد المرابط : السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، (2010)، ط1 ، الدار العربية للعلوم ناشرون، (بيروت لبنان)، ص 186

[18]عبد الملك مرتاض : قضايا الشعريات متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، (2009)، دار القدس العربي، (وهران الجزائر)، ص 113

[19]كفاح الجواهري، رواء الجصاني : الجواهري..قصائد..وتأريخ..ومواقف، (2012)، مؤسسة سندباد للطباعة والفنون، (دمشق، سوريا)، ص 54

[20] بومدين الذباح، أحمد العارف : لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، (2018)، ط 1، دار التنوير، (الجزائر)، ص 135

[21] كفاح الجواهري، رواء الجصاني : الجواهري..قصائد..وتأريخ..ومواقف، (2012)، مؤسسة سندباد للطباعة والفنون، (دمشق، سوريا)، ص 85

[22] مسعود بودوخة : الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، (2011)، ط 1، عالم الكتب الحديث، (إربد، الأردن)، ص 43

[23] كفاح الجواهري، رواء الجصاني : الجواهري..قصائد..وتأريخ..ومواقف، (2012)، مؤسسة سندباد للطباعة والفنون، (دمشق، سوريا)، ص 50

[24] نفسه، ص 52

[25] نفسه، ص 61

[26] نفسه : ص 69

[27] سلمان علوان العبيدي : البناء الفني في القصيدة الجديدة، (2011)، عالم الكتب الحديث، (إربد، الأردن)، ص 77

[28] كفاح الجواهري، رواء الحصاني : الجواهري..قصائد..وتأريخ..ومواقف، (2012)، مؤسسة سندباد للطباعة والفنون، (دمشق، سوريا)، ص 60

[29] عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتّأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، (1994)، دار الوصال، ديوان المطبوعات الجامعية، (وهران، الجزائر)، ص 107

[30] بشير تاوريريت: استراتيجية الشّعرية والرؤيا الشّعرية عند أدونيس دراسات في المنطلقات والأصول، (2006)، ط1، دار الفجر للطباعة والنشر(قسنطينة الجزائر)، ص 164

[31]كفاح الجواهري، رواء الحصاني : الجواهري..قصائد..وتأريخ..ومواقف، (2012)، مؤسسة سندباد للطباعة والفنون، (دمشق، سوريا)، ص 49

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 583 - 597 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الملكة اللغوية؛ مقاربة لسانية بين تشومسكي وأعلام الفكر اللغوي العربي القديم.

The Linguistic Proficiency; a Linguistic Approach Between Chomsky and the Flags of Ancient Arabic Linguistic Thought.

د–منيرة لعبيدي / D–Mounira Labidi *

جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي (الجزائر)

Elchahid Hamma Lakhdar University of El-oued (Algeria)

labidi-mounira@univ-eloued.dz

تاريخ الإرسال: 2022/03/05	تاريخ القبول: 2022/04/01	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يهدف هذا المقال إلى التعريف بمفهوم الملكة اللغوية عند أعلام الفكر اللغوي العربي القديم من خلال رصد وجوه الائتلاف والاختلاف بين آرائهم وآراء اللساني نعوم تشومسكي، بعقد مقاربة لسانية بينهما من حيث مفهوم الملكة، وأنواعها، وآلياتها، ومعوقاتها، وقد أفرزت نتائج البحث على أن القدامى كان لهم باع عتيد في هذا الموضوع وخاصة عند ابن خلدون.

الكلمات المفتاح : ملكة، توليدية، تحويلية، كفاية، فطرية، حدس

Abstract :

The present article aims at defining the language profeciency, according to old arabiclinguistical thought scholars. Through investigating the similarities and differences between their own ideas, and NOAM Chomsky ones. Via a linguistical approach, between them, in terms of definition of the concept of language profeciency ; types, mechanisms and its obstacles. The reserch results revealed that the elders had a long experience in the topic, especially for IBN Khaldoun.

key words: proficiency , generative, transformative, competence , innate, intuitive.

* منيرة لعبيدي: labidi-mounira@univ-eloued.dz

مقدمة:

تعد النظرية التوليدية التحويلية لنعوم تشومسكي من أبرز النظريات الألسنية التي لقيت رواجا واسعا في مجال البحث اللساني، لما تميزت به من حركة ديناميكية تجديدية على مستوى الفكر والمنهج. فهذه النظرية قد فجرت ثورة ألسنية في مسار الدرس اللساني منذ ظهوره على يد العالم اللساني فردينان دي سوسير. فبفضلها لم يعد الدرس اللغوي قائما على الوصف البنيوي وحسب، بل تعداه إلى التحليل والتفسير متخذا من المنهج العقلاني وسيلة لدراسة البنية اللغوية داخليا وخارجيا، وهو ما خوّل لهذه النظرية أن تتخطى حدود الدراسة الشكلية (البنية) لتتساءل عن طبيعة القدرة الخفية التي يمتلكها الإنسان والتي تمكنه من إنتاج وفهم لغته في كل آن ومهما كانت طبيعة الظروف المحيطة به.

إن هذه القدرة تسمى الملكة اللغوية أو الكفاية اللغوية وهي خاصية مشتركة بين كل البشر، يمتلكها الإنسان منذ ولادته ويتم تعزيزها بالاندماج مع أصحاب اللغة الأم. وهذه القدرة تمثل موضوع النظرية التوليدية التحويلية ومحور بحثها، وقد استوحى تشومسكي ماهيتها من الفكر الفلسفي القديم.

ومن ثم نطرح الأسئلة التالية:

* هل عرف الدرس اللغوي العربي القديم مفهوم الملكة اللغوية ؟

* ما هي أهم وجوه الاختلاف والائتلاف بين تشومسكي وأعلام الفكر اللغوي العربي القديم في هذ المسألة ؟

أولا: مفهوم الملكة اللغوية عند تشومسكي:

تمثل الملكة اللغوية جوهر النظرية التوليدية التحويلية وموضوعها الرئيس، فقد خالف بها **تشومسكي** مبادئ السلوكية التي اعتبرت الإنسان ألة تخضع نشاطه اللغوي إلى قانون ميكانيكي فيزيائي واحد وثابت هو(مثير و استجابة). وفي مقابل ذلك ذهب تشومسكي إلى أن الإنسان يملك قدرة لغوية عقلة ابتكارية، تجعل استعماله اللغوي متجددا باستمرار ومتحررا من كل المثيرات، خارجية كانت أم داخلية، كما تمكنه من استعمال اللغة كوسيلة تفكير وتعبير ذاتيين.[1]

وهذا يعني أن تشومسكي يقرّ بأن العقل البشري هو مصدر الطاقة الابداعية عند الإنسان، وهو خاصية مشتركة بين بني البشر، ينمو ويتطور بنموه الفزيولوجي والسيكولوجي[2]. إذا فالعقل هو المسؤول عن تفسير وتحليل ظاهرة الإبداع اللغوي عند الإنسان. وهو ما جعل تشومسكي يؤمن بأن بنية اللغة تحددها بنية العقل الإنساني، وأن خصائص اللغة الكلية تمثل قاسما مشتركا بين الجنس الإنساني، وأن دراسة

المعرفة اللغوية، التي هي خاصية إنسانية مميزة وجزء لا يتجزأ من المعرفة الإنسانية بصورة عامة، صار أمرا حتميا لتقديم نظرة واضحة عن بنية اللغة ومميزاتها الإنسانية واكتسابها وعلاقتها بالفكر الإنساني [3] وفي هذا الصدد بيّن تشومسكي أن نظريته قد حولت مركز الاهتمام من السلوك الفعلي إلى دراسة نظام المعرفة التي تكمن وراء استخدام وفهم اللغة. وبصورة أدق حولت مركز اهتمامها إلى دراسة الموهبة الفطرية المسؤولة عن هذه المعرفة، فكان التحول في الاهتمام تحولا من دراسة اللغة المجسدة إلى دراسة اللغة المحصلة والمتمثلة داخليا في العقل. ومن ثم فإن النظرية التحويلية تهدف بالضبط إلى تصوير ما يعرفه المرء عندما يعرف اللغة، أي أن هدف النحو التحويلي هو تحديد خصائص المبادئ الفطرية المحددة بيولوجيا والتي تؤلف مكونا واحدا من مكونات العقل الإنساني وهو الملكة اللغوي[4].

ومن هذا المنطلق سمى تشومسكي القدرة على إنتاج الجمل وتفهمها في عملية التواصل **بالكفاية اللغوية**، وهي بمثابة ملكة لا شعورية، تجسّد العملية الآنية التي يؤديها متكلم اللغة بهدف صياغة جمله، وذلك طبقا لتنظيم القواعد الضمنية الذي يقرن بين المعاني والأصوات اللغوية. فالكفاية اللغوية أو الملكة اللغوية هي التي تساعد المتكلم الذي لا يملك معرفة واعية بقواعد لغته على استعمال لغته استعمالا سليما، كما تساعده على تمييز صحيح الكلام من خطئه عند سماعه.[5] يقول تشومسكي: "يجب أن نعتبر أن الكفاية اللغوية أي معرفة اللغة، هي بمثابة تنظيم مجرد مكون من قواعد تحدد الشكل والمعنى الأصلي لعدد غير متناهي من الجمل الممكنة".[6]

وبناء على ما سبق، نستنتج أن الملكة اللغوية عند تشومسكي تتمظهر من خلال خصائص لغوية أخرى ترتبط بها ارتباطا وثيقا، وهي:

1 – الإبداعية: وتعني استعمال اللغة استعمالا تجديديا، إنها تمثل القدرة التي يمتلكها المتكلم، والتي تمكنه من إنتاج عدد غير محدود من جمل اللغة، انطلاقا من عدد محدود من القواعد المخزّنة في ذهن المتكلم تخزينا فطريا.[7]

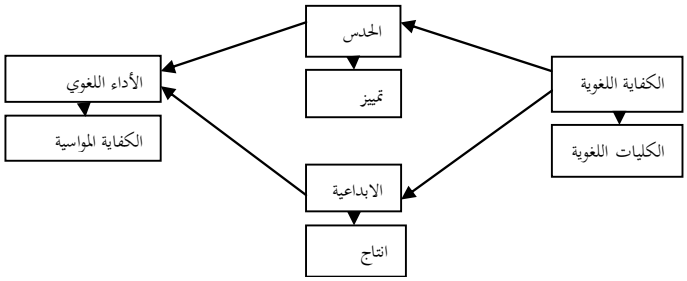
2 – القدرة الفطرية: وهي التي سماها تشومسكي بالكليات اللغوية أو الملكة الفطرية ، وهي قواعد عامة تجمع بين اللغات رغم تنوعها واختلافها، ومهمة اللساني هي اكتشاف هذه الكليات ووصفها.[8]

3– **الحـدس اللغـوية**: تسمى مقدرة المتكلم على التمييز بين الجملة الصحيحة والجملة المنحرفة بالحدس اللغوي الخاص بمتكلم اللغة. وهو جزء من كفاية الانسان اللغوية أي جزء من معرفته الضمنية بقواعد اللغة، فوظيفة الكفاية اللغوية ليست إنتاج الجمل وحسب، بل الحكم على أصوليتها من عدمها.[9]

4– **الأداء اللغوي** : هو الاستعمال الآني للغة ضمن سياق معين، وفيه يعود المتكلم بصورة طبيعية إلى القواعد الكامنة ضمن كفايته اللغوية كلما استخدم اللغة في مختلف ظروف التكلم. ومن مميزاته أنه يتفق أو يختلف وقواعد اللغة التي تمثل الكفاية اللغوية تبعا لظروف المتكلم الذي هو عرضة لمؤثرات خارجة عن اللغة كالنسيان والانفعال والتكرار[10].

وعليه فإن الكفاية اللغوية تعني المعرفة الضمنية للغة، والأداء اللغوي هو الإنجاز الفعلي لهذه المعرفة، أي أن الكفاية اللغوية هي التي تقود استراتيجية الأداء الكلامي وتوجهه، ومن ثم فإن المشكلة التي تعترض الباحث اللغوي، هي قدرته على تحديد تنظيم القواعد الضمنية الذي اكتسبه الإنسان منذ طفولته، والذي يستعمله في أدائه الفعلي، من خلال معطيات الأداء الكلامي[11].وفي هذا المقام يقول تشو ميسكي : " إن من يتكلم لغة معينة يدري على العموم كيف يستعملها للوصول إلى أهداف معينة، لذا نستطيع القول أن هذا الإنسان قد اكتسب تنظيم كفاية مراسية تتواءم مع كفايته اللغوية التي تختص بالقواعد"[12].

وبناء على ما سبق، يمكن توضيح العلاقة القائمة بين العناصر السابقة على النحو الآتي:



وفي هذا المقام نطرح السؤال التالي: " هل الملكة اللغوية تتكون من الكليات اللغوية وفقط؟ والجواب: طبعا لا، لأن الكليات اللغوية سمة عامة بين اللغات، ولو كان الأمر كذلك لكان العالم كله يستعمل لغة واحدة مشتركة. إذن مما تتألف الملكة اللغوية؟

يرى تشومسكي أن الملكة اللغوية هي وحدة من وحدات العقل الإنساني، " وطبيعة هذه الملكة هي مادة بحث النظرية العامة للبنية اللغوية التي تهدف إلى اكتشاف العناصر المشتركة بين ما يمكن تحققه من اللغات الانسانية. وغالبا ما تسمى هذه النظرية اليوم ب (النحو الكلي) الذي يمكن أن ينظر إليه على أنه تحديد لسمات ملكة اللغة المحددة جينيا. كما يمكن للمرء أن ينظر إلى هذه الملكة على أنها أداه اكتساب

اللغة أي مكون فطري من مكونات العقل الإنساني، يؤدي إلى ايجاد لغة خاصة عبر التفاعل مع التجارب الحاضرة. فهي أداة تحول التجربة إلى نظام مكتسب من المعرفة أي إلى معرفة لغة أو أخرى." [13]

نفهم من هذا أن الملكة اللغوية تقوم على مكون أساسي عام هو (النحو الكلي)، وهذا الأخير هو المسؤول عن تكوين المعرفة اللغوية لدى المتكلم على النحو الآتي:

الملكة اللغوية ⟵ النحو الكلي + النحو الخاص .

النحو الكلي ⟵ الكليات اللغوية (الكفاية الفطرية)

الكليات اللغوية ⟵ القواعد العامة (قاعدة الزيادة ،الحذف ،التقديم ...)

النحو الخاص ⟵ القواعد الخاصة للغة الأم(كفاية مكتسبة)

القواعد الخاصة ⟵ (قاعدة الفاعل ،الفعل ،المفعول به...)

إذا فالقواعد العامة تهتم بمبادئ اللغة الثابتة والدائمة والعامة والقائمة بصورة مشتركة ضمن كفاية متكلم أية لغة من اللغات الإنسانية والتي لا تتغير نسبة لتنوع البشر، بينما تهتم القواعد الخاصة بالأنظمة البنيانية والمستعملة في لغة معينة[14].وهذا يعني أن الملكة اللغوية أو الكفاية اللغوية هي نتاج تفاعل الكفاية الفطرية مع الكفاية المكتسبة أي تفاعل القواعد العامة مع القواعد الخاصة حيث تمثل القواعد العامة المبادئ الأولية لهذه الكفاية. ويمكن تلخيص ذلك على النحو الآتي:

تفاعـــــل

الكفاية الفطرية + الكفاية المكتسبة ⟵ الكفاية اللغوية

(القواعد العامة) (القواعد الخاصة) البيـــــئة

ثانيا: الملكة اللغوية عند أعلام الفكر اللّغوي العربيّ :لقد اهتم علماء اللغة العربية بمصطلح الملكة في معاجمهم وأولوه عناية خاصة لما له من علاقة بمصطلح الملك والملكوت الذي يدل على وحدانية الله وربوبيته لهذا الكون. والمتصفح لهذه المعاجم يلمس إجماعا يوحي بأن مصطلح الملكة يشير إلى دلالتين لا ثالث لهما، وهما:

1-القدرة والسيطرة والشدة والتّملك.

2-السّجية والخلق والطبع الذي ينشأ مع المرء على الفطرة ويتطور حتى يصبح صفة راسخة فيه.

ومن أبرز الشخصيات التي أشارت إلى ذلك **العلامة الشريف الجرجاني** في كتابه التعريفات حيث قال:" هي صفة راسخة في النفس، وتحقيقه أنه تحصل للنفس هيئة بسبب فعل من الأفعال ويقال لتلك الهيئة

كيفية نفسانية، وتسمى حالة ما دامت سريعة الزوال، فإذا تكررت ومارستها النفس حتى رسخت تلك الكيفية فيها، وصارت بطيئة الزوال فتصير ملكة، وبالقياس إلى ذلك الفعل عادة وخلقا"[15].

تكـــرار

فعل ⟵ حالة (غير مستقرة) ⟵ ملكة (صفة راسخة)= عادة \ خلق

إذا فالملكة عند الجرجاني تتميز بما يلي:

1- إنها خاصية صورية غير ملموسة لأنها تتعلق بالجانب النفسي.

2- إنها غير فطرية، ويتم اكتسابها عن طريق التكرار لتعزيز الفعل وتثبيته حتى يصبح صفة قارة في النفس تكافئ السلوك الفطري الذي عبّر عنه بكلمة(عادة أو خلق) .

وقد ذهب **ابن خلدون** مذهب الجرجاني في اعتبار أن الملكة صفة راسخة تحصل بتكرار الفعل الذي تعود منه للذات صفة، ثم تكرر فتكون حالا أي صفة غير راسخة ثم يزداد التّكرار فتكون ملكة راسخة[16].

وعلى ما يبدو فإن ابن خلدون يميل إلى اعتبار الملكة فعلا اختياريا يخضع لرغبة الفرد في اكتساب هذه الملكة من عدمه، أي أن الملكة عنده ليست فطرية. وقد دل على ذلك كلامه عن الفرق بين معنى الملكة والطّبع، إذ قال: " يظن كثير من المغفلين ممن لا يعرف شأن الملكات أن الصواب للعرب في لغتهم إعرابا وبلاغة أمر طبيعي، ويقول كانت العرب تنطق بالطبع، وليس كذلك، وإنما هي ملكة لسانية في نظم الكلام تمكنت ورسخت فظهرت في بادئ الرأي أنها جبلة وطبع، وهذه الملكة كما تقدم، إنما تحصل بممارسة كلام العرب وتكراره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها أهل صناعة البيان، فإن هذه القوانين إنما تفيد علما بذلك اللسان ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها." [17] وإذا، فابن خلدون يختلف مع تشومسكي في كون الملكة اللسانية مكتسبة وليست فطرية، لكنه يتفق معه في جملة من القضايا أهمها:

أ_ الملكة هي مجموع القواعد المختزنة في الذهن، يقول ابن خلدون: " فاستنبطوا من مجاري كلامهم قوانين لتلك الملكة مطّردة شبه الكليات والقواعد، يقيسون عليها سائر أنواع الكلام"[18]. وهذه القواعد تمثل (النحو الخاص)، وقد أطلق عليها اسم الصناعة كناية عن علم النحو.

ب _كل ملكة لسانية تتمظهر في فعل لساني هو بمثابة الإنجاز الفعلي لها، وهو ما يقابل الأداء اللغوي عند تشومسكي. يقول ابن خلدون: " اعلم أن اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك

العبارة فعل لساني ناشئ عن القصد بإفادة الكلام، فلا بد أن تصير ملكة متقرّرة في العضو الفاعل لها وهو اللسان."[19]

ج ــ يعد الذوق من أهم دعائم الملكة، فبواسطته يستطيع المتكلم أن يتحرى الهيئة المفيدة لكلامه نظما ودلالة، كما يستطيع بواسطته أن يميز التراكيب التي لا تجري على منحى أساليب لغته، ومن شروط سلامة الطبع و الفهم.[20] وهذا يعني أن الذوق عند ابن خلدون هو بمثابة الحدس اللغوي عند تشومسكي.

وعلى الرغم من تشبث ابن خلدون بفكرة عدم فطرية الملكة اللغوية إلا أننا نجده في موضع آخر من مقدمته يثبت عكس ذلك، ففي الفصل المعنون بـ (فصل في أن ملكة هذا اللسان غير صناعة العربية ومستغنية عنها في التعليم)، بيّن ابن خلدون أن "صناعة العربية إنما هي معرفة قوانين هذه الملكة ومقائسها خاصة، فهو علم بكيفية لا نفس كيفية، فليست نفس الملكة وإنما هي بمثابة من يعرف صناعة من الصنائع علما ولا يحكمها عملا."[21]

إن في هذا القول إشارة واضحة إلى أن صناعة العربية هي مجموع القواعد الخاصة باللغة العربية والتي تمثل نحو اللغة عربية أي (قواعد خاصة)،بينما الملكة اللسانية هي المعرفة الضمنية بهذه القواعد والتي تظهر عند الاستعمال اللغوي. وهذا يعني أن" الملكة هي غير صناعة العربية وأنها مستغنية عنها بالجملة"[22]. وقد ضرب لذلك مثلا بجهابذة من النحاة و المهرة في صناعة العربية المحيطين علما بتلك القوانين، ومع ذلك يلحنون ولا يجيدون تأليف الكلام على أساليب اللسان العربي. وفي مقابل ذلك هناك الكثير من الأدباء الذين يملكون قريحة لغوية سليمة، وهم لا يفقهون من المسائل اللغوية إلاّ قليلها. وهنا نطرح السؤال التالي: كيف استطاع هؤلاء الأدباء إنتاج هذا الكم الهائل و الرائع من المنظوم و المنثور دون معرفتهم بقواعد لغتهم ؟

إن إجابة هذا السؤال نجدها عند تشومسكي والتي مفادها أن هؤلاء الأدباء لهم قدرة فطرية هي التي ساعدتهم على إنتاج هذا الكم الهائل من الإبداع الأدبي، وأن هذه القدرة قد تعزز نشاطها من خلال تفاعلهم مع بيئتهم، فاكتسب أصحابها أساليب الخطاب بالدربة والمران وأحيانا دون قصد، وهذا يعني أن الملكة اللغوية تتكون في الأصل من (ملكة فطرية + ملكة مكتسبة)، كما سبق شرحه، وفي ذلك دليل واضح على أن الملكة اللغوية عند ابن خلدون تتكون من جانبين (فطري ومكتسب) كما يراها تشومسكي.

ومن العلماء العرب الذين نحو هذا المنحى في شأن الملكات **أبو نصر محمد الفرابي** في كتابه (الحروف)، حيث بين أن الإنسان "إذا خلا من أول ما يفطر ينهض ويتحرك نحو الشيء الذي تكون حركته إليه أسهل عليه بالفطرة ...وأول ما يفعل شيئا من ذلك يفعل بقوة فيه بالفطرة وبملكة طبيعية، لا باعتياد له سابق قبل ذلك ولا بصناعة، وإذا كرر فعل شيء من نوع مرارا كثيرة حدثت له ملكة اعتيادية إما خلقية أو صناعية"[23]. من هذا القول نخلص إلى أن :

-الملكة عند الفرابي تنقسم إلى نوعين خلقية (فطرية) وصناعية (مكتسبة).

- الملكة الفطرية أسبق من الملكة الصناعية.

- الملكة تثبت وترسخ بالتكرار والاعتياد.

ثالثا: أنواع الملكة

من خلال ما سبق عرضه، يمكن حصر أنواع الملك اللغوية (الكفاية اللغوية) عند تشومسكي في ثلاثة أنواع، وهي: الملكة الفطرية، والملكة المكتسبة، والملكة المراسية .

أما عند **ابن خلدون** فهي كثيره، نوجزها فيما يلي:

يقول ابن خلدون: " اللغة ملكة في اللسان، وكذا الخط صناعة ملكتها في اليد، فإذا تقدمت في اللسان ملكة العجمة صار مقصرا في اللغة العربية"[24]. في هذا القول إشارة إلى ثلاثة أنواع من الملكة، وهي :

أ _**ملكة اللسان**: وهي معرفة المتكلم بكل قواعد اللغة الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية.

ب_ **ملكه الخط**: وهي معرفة المتكلم بقواعد اللغة التي يتكلمها كتابة .

ج_ **ملكة العجمة**: وهي ملكه تعيق اكتساب ملكة اللسان العربي وهي واضحه عند غير أهل اللغة العربية.

وقد بين ابن خلدون أن تمام الملكة يكون في امتلاك المتكلمين لملكة العبارة (ملكة اللسان)، وملكة الخط معا، فبهما يصبح فهم الأقوال من الخط والمعاني كالجبلة الراسخة، إذ ترتفع الحجب بينه وبين المعاني. وربما يكون الدّأب على التعليم والمران على اللغة وممارسة الخط يفضيان بصاحبهما إلى تمكن الملكة. ويمكن تمثيل هذه الملكات على النحو الآتي:

الملكة التامة = ملكة اللسان +ملكة الخط.

الملكة الناقصة = الملكة التامة +ملكة العجمة.

وقد أطلق ابن خلدون على **الملكة الناقصة** اسم (**الملكة الممتزجة**)، وهي عبارة عن خليط بين الملكة الأولى للعرب والتي تمثل اللسان الأصلي مع الملكة الثانية التي تمثل اللسان الأعجمي، والملكتان في علاقة مطردة فيما بينهما، فكلما كانت الملكة الأولى أرسخ تفوقت على الملكة الثانية والعكس صحيح .[25]

ويمكن ضبط هذا الكلام في نظرية عامة على النحو الآتي:

الملكة الممتزجة ← الملكة الأولى + الملكة الثانية.

الملكة الأولى (فطرية). ← اللسان الأصلي

الملكة الثانية ← اللسان الأعجمي

الملكة الممتزجة تكافئ اللسان الأصلي ← الملكة الأولى أرسخ من الملكة الثانية.

الملكة الممتزجة تكافئ اللسان الأعجمي ← الملكة الثانية أرسخ من الملكة الأولى.

إلى جانب هذه الملكات أشار ابن خلدون إلى ملكات أخرى هي:

1 – ملكة البلاغة: وهي التي تهدي البليغ إلى وجوه النظم وحسن التركيب الموافق لتراكيب العرب في لغتهم ونظم كلامهم[26]

، وهي في عمومها تابعة لملكة اللسان لأنها متعلقة بقواعد اللغة من حيث النظم والأسلوب.

2 – الملكة الصناعية: وهي الملكة التي تتدافع فيها ملكتان على المحل، فإذا سبقت الثانية الأولى قصرت الأولى عن تمام الملكة اللاحقة، لأن قبول الملكات وحصولها للطباع التي على الفطرة الأولى أسهل، وإذا تقدمتها ملكات أخرى كانت منازعة لها في المادة القابلة وعائقة عن سرعة القبول، فوقعت المنافاة وتعذر التمام في الملكة, وهذه الملكة هي نفسها ملكة العجمة[27] .

رابعا: آليات اكتساب الملكة:

1-**الانغماس اللغوي:** ويقصد به أن ينغمس المتكلم في بيئة لغوية سماعا واستعمالا لمده زمنية طويلة، يسمع أصواتها، ويعي تراكيبها، وينسج على منوالها، ويظل على هذه الحالة يكرر حتى تصير صفة راسخة فيه أي ملكة. وقد أشار إلى ذلك عبد الرحمن الحاج صالح في معرض حديثه عن سبل تكوين الملكة اللسانية كمنهج فعّال في تعليم اللغة الأم أو اللغة الثانية، فبين أن الملكة اللغوية لا تنمو ولا تتطور إلا في بيئتها الطبيعية أما خارج هذا الجو فصعب جدا، فمن أراد أن يتعلم لغة من اللغات فعليه أن يعيشها مدة

من الزمن، فلا يسمع غيرها ولا ينطق بغيرها، وأن ينغمس في بحر أصواتها كما يقولون لمدة من الزمن كافية لتظهر فيها هذه الملكة.[28]

ويعد الانغماس شرطا أساسيا في النظرية التوليدية التحويلية، فموضوعها يرتكز على معاينة إنسان متكلم، مستمع مثالي، تابع لبيئة لغوية متجانسة تماما، ويعرف لغته جيدا، وهذا يعني أن البيئة المتجانسة شرط أساسي في توفير الحمام اللغوي المناسب لتكوين الملكة اللغوية. ولقد أكد تشومسكي أن الأطفال يولدون وليس لديهم استعداد لتعلم لغة دون أخرى، ولذلك يمكن أن نفترض أن جميع الأطفال لديهم قدرة على تعلم اللغات مطلقا دون لغة بعينها، فإذا ما أدرج هؤلاء الأطفال في ظروف طبيعية أصبحوا من أبناء اللغة التي يسمعونها في المجتمع الذي ولدوا فيه[29] .

وعليه عدّ تشومسكي آلية السماع عاملا مهما في تكوين الملكة اللغوية لأنها وسيلة المتعلم للاندماج في البيئة اللغوية التي ترعرع فيها، فالطفل يكتسب لغته عن طريق سمعه جملها ومحاولة تكلمها، ولا يحتاج إلى من يمده بصورة منظمة بالمادة اللغوية.

ولقد تنبها ابن خلدون إلى هذه القضايا منذ زمن بعيد، عندما أكد أن السمع هو أبو الملكة اللسانية، وأن الطفل يكتسب لغة البيئة التي تربى فيها وسمع خطاباتها خلال نموه الطبيعي، في إشارة منه إلى أن الصبي يسمع استعمال المفردات فيلقنها، ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها، ثم لا يزال سماعه يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة[30].

وفي السياق نفسه، أكد ابن خلدون أن اكتساب اللغة عن طريق السمع لا تتحكم فيه العوامل الوراثية، وإنما يخضع لظروف البيئة اللغوية التي ينمو فيها الطفل بالمعايشة اليومية لما يسمعه. وفي ذلك يقول: " لو فرضنا صبيا من صبيانهم نشأ وتربى في جيلهم، فإنه يتعلم لغتهم ويحكم شأن الإعراب والبلاغة فيها حتى يستولي على غايتها وليس من العلم القانوني في شيء، وإنما هو بحصول هذه الملكة في لسانه ونطقه، وكذلك تحصل هذه الملكة لمن بعد ذلك الجيل بحفظ كلامهم وأشعارهم وخطبهم والمداومة على ذلك بحيث تحصل الملكة و يصير كواحد ممن نشأ في جيلهم وتربى بين أحيائهم"[31]

2-الحفظ والتكرار:

هاتان الخاصيتان تمثلان حجر الأساس في العملية التعليمية، وهما متلازمتان، ولا يمكن تحقق إحداهما دون الأخرى،. فالحفظ لا يقع دون تكرار، والتكرار لا يكون إلا لغاية تثبيت الشيء أي حفظه. وقد تنبه ابن خلدون إلى هذه المسألة عندما بين أن حصول ملكة اللسان العربي إنما هو بكثرة الحفظ من كلام

العرب حتى يرتسم في خيال المتكلم المنوال الذي نسجوا عليه تراكيبهم، فينزل بذلك منزلة من نشأ معهم وخالط عباراتهم في كلامهم حتى حصلت له الملكة المستقرة في العبارة عن القصد.[32]

كما بين ابن خلدون أن الحفظ لا يحقق غايته إلا بأمرين هم:

* **الفهم**: فلا تحصل ملكة ما يحفظه المتكلم إلا بعد فهمه.

* **التكرار**: يرى ابن خلدون أن الملكة تحصل بممارسة كلام العرب وتكراره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه، ولا تحصل بمعرفة القوانين العلمية التي استنبطها أهل البيان، لأن هذه القوانين تفيد علما بذلك اللسان، ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها[33] .

ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي:

(الحفظ + الفهم) ← التكرار ← حصول الملكة

خامسا: العوامل المؤثرة في الملكة

يرى تشومسكي أن العوامل المؤثرة في سلامة الملكة اللغوية هي عوامل متشابكة وخارجة عن إطار اللغة، منها: الذاكرة، الانفعال، الانتباه...الخ، أي تعود إلى أحوال الظروف الاجتماعية والنفسية والاقتصادية المحيطة بالمتكلم[34].

أما ابن خلدون فقد أرجع العوامل المؤثرة في الملكة اللغوية إلى العوامل الخارجية الآتية:

1-الاختلاط: وهو تسرب خصائص اللغة الثانية إلى اللغة الأصلية مما يؤدي إلى فساد ملكة اللسان الأولى، كما حدث للسان العربي عندما اختلط مع الأعاجم، إذ تكونت عند أجياله ملكة ناقصة ناتجة عن سماع أساليب لغوية جديدة، فاختلط عليه الأمر وأخذ من هذه وهذه، فاستحدث ملكة ناقصة عن الأولى، مما أدى إلى فساد اللسان العربي.

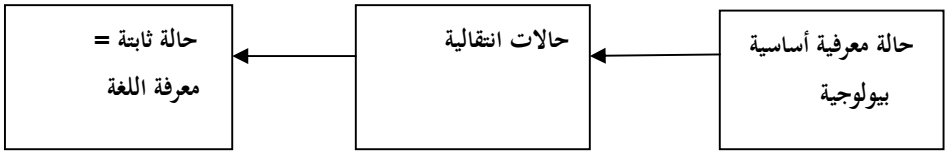
2-العجمة: هي في حد ذاتها ملكة عند أهلها، وقد صارت عاملا مؤثرا على ملكة اللسان العربي عندما شرع أهلها في تعلم اللغة العربية فزاحمتها ففسد لسانهم ، لأن الطبيعة البشرية لا تتسع إلا لملكة واحدة، وفي الغالب التي نشأ المتكلم وترعرع في بيئتها، وفي ذلك يقول ابن خلدون: "فإذا تقدمت في اللسان ملكة العجمة صار مقصرا في اللغة العربية لما قدمناه من أن الملكة إذا تقدمت في صناعة بمحل، فقل أن يجيد صاحبها ملكة في صناعة أخرى"[35].

سادسا: كيفية حصول الملكة اللسانية

يرى تشومسكي أن الاستعمال اللغوي لا يخضع لأي مثيرات ملحوظة، بل هو نشاط متجدد وملائم للظروف الكلامية التي لا ترتد إلى خارج إطار التفسير الآلي الميكانيكي وتندرج في مجالات الإبداع الفكري الإنساني، وعلى هذا الأساس رفض تشومسكي محاولات علم النفس السلوكي تفسير اللغة في إطار نظرية المثير والاستجابة، لأنها في نظره محاولات عاجزة، لعدم اعتقاد أصحابها بأن وراء عملية اكتساب اللغة هناك قدرة عقلية فطرية قائمة بصورة طبيعية عند الطفل وتعدّه لاكتساب اللغة.

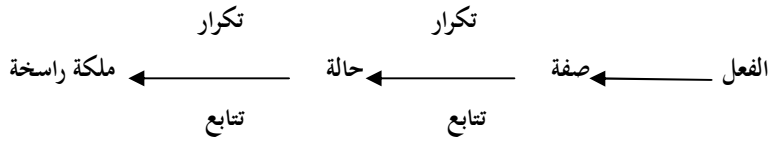
إن الطفل في نظر تشومسكي قادر على اكتساب أي لغة إنسانية من دون تمييز، لأنه يمتلك ضمنيا الأشكال العامة المشتركة بين كل اللغات (القواعد الكلية) كجزء من كفايته الذاتية الفطرية، وعليه فإن عملية اكتساب اللغة عنده بمثابة إجراء يقوم به لاكتشاف قواعد لغته بالذات من ضمن القواعد الكلية الكامنة ضمن كفايته اللغوية الفطرية التي تعمل من خلال تفاعلها مع المادة اللغوية التي يتعرض لها الطفل.

وقد شرح تشومسكي مراحل اكتساب الملكة على النحو الاتي:



إذ تمثل المرحلة الأولى الجانب الفطري في الملكة اللغوية، وهو القواعد الكلية التي تساهم في بناء المعرفة اللغوية الثابتة من خلال تفاعلها مع الإثارة الملائمة في مراحل النمو اللغوي للطفل والتي تمثل بدورها المرحلة الثانية (الانتقالية)[36].

أما عند ابن خلدون فالملكة اللغوية مكتسبة وليست فطرية، قوامها تتابع الفعل و تكراره، و إذ ا أهمل هذا الأخير لا تتشكل الملكة الحاصلة عنه، وذلك وفقا للمعادلة التالية:



وهي نفس المعادلة التي ذكرناها سابقا عند الشريف الجرجاني، غير أن ابن خلدون زاد عليها مرحلة (صفة).

أما الفرابي فيرى أن أساس الملكة هو الجانب الفطري، وبالتكرار والتفاعل مع المجتمع يصبح ملكة، وذلك على النحو الآتي:

فعل فطري ← تكرار ← (ملكة اعتيادية).

ونفس الفكرة نجدها من قبل **عند الخليل بن أحمد الفراهيدي** عندما أشار إلى أن العرب نطقت على سجيتها وطباعها أي على الفطرة مما ساعدها على معرفة مواقع كلامها فقام في عقولها علله[37]

الخاتمة:

وفي نهاية هذا العرض نصل إلى أن موضوع الملكة اللغوية قد لقي عناية خاصة في تاريخ الفكر اللغوي العربي لما له من تأثير على سلامة اللغة العربية التي لها علاقة وطيدة بالقرآن الكريم، وعلى هذا الأساس ولع بها نخبة من أعلامنا المفكرين وفي مقدمتهم ابن خلدون الذي أعطى وصفا موسعا للملكة اللغوية من حيث المفهوم وطرق حصولها، وهذا ما يوحي لنا بأن تشومسكي كان له اطلاع واسع على تراثنا اللغوي، كما كان لهذا التراث العريق تأثير كبير على الكثير من مفاهيم النظرية التوليدية التحويلية.

وعموما يمكن أن نوجز أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه النقاط:

1- أساس تكوين الملكة اللغوية عند تشومسكي هي القواعد الفطرية التي تتفاعل مع البيئة اللغوية للمتكلم و تكون معرفته اللغوية بها أي أن عملية الاكتساب هي حالة لاحقة بعد الحالة الأساسية وهي الكفاية الفطرية.

2- اختلف علماء اللغة بين فطرية الملكة اللغوية واكتسابها، فابن خلدون والشريف الجرجاني يميلان إلى اعتبارها حالة تتعزز بالتكرار فتصبح ملكة، بينما الفراهيدي والفرابي فيميلان لوجود قدرة فطرية للمتكلم، أي ملك فطرية، هي المسؤولة عن تعريف المتكلم بلغته العربية.

3- تتكون الملكة اللغوية عند تشومسكي من قواعد كلية هي أساس تكوين القواعد الخاصة، بينما تتكون الملكة اللغوية عند ابن خلدون من قواعد خاصة باللغة الأم. وعلى هذا الأساس يرى ابن خلدون أن معرفة المتكلم بقواعد لغته لا تعني تحصيله للملكة اللسانية، فقد يكون المتكلم ذو ملكة لسانية عالية ولا يعرف قواعد لغته، والعكس صحيح.

4- يعتبر كل من تشومسكي وابن خلدون أن السمع أهم دعائم الملكة اللغوية في عملية التعلم، وعلى هذا يجب أن تراعي المناهج التعليمية في المدارس هذه الخاصية لتقوية ملكة التلاميذ، فكلما كانت

الأساليب والجمل التي يسمعها التلميذ سليمة وتتطابق مع لغته، كلما كان تعلمه لها سهلا وأيسر، يعني كلما كانت البيئة اللغوية التي ينغمس فيها التلميذ نقية وصافية كلما كان اكتسابه للغة أرقى وأفضل.

هوامش:

[1] ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية)، 1982, المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،ص:30.

[2] شفيقة العلوي، دروس في المدارس اللسانية الحديثة التنظير، المنهج والاجراء، 2013،مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، دط، ص:42

[3] ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، 1985، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، ص:101.

[4] نعوم تشومسكي، المعرفة اللغوية طبيعتها وأصولها واستخدامها، تر: محمد فتيح، 1993، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، ص: 83،84

[5] ينظر: ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية)، ص:34

[6] المرجع نفسه، ص: 35.

[7] – ينظر: شفيقة العلوي، دروس في المدارس اللسانية الحديثة، ص:50.

[8] –أحمد عزوز, المدارس اللسانية أعلامها, ومبادؤها ومناهج تحليلها للأداء التواصلي,2014,دار التنوير, الجزائر,ط1,ص199

[9] ينظر: ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص: 64

[10] ينظر: نعمان بوقرة، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، 2006، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، ص: 165.

[11] ينظر: ميشال زكريا، (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام،1983، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، ص:47.

[12] ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية)، ص:39.

[13] نعوم تشومسكي، المعرفة اللغوية، ص:53.

[14] ينظر: ميشال زكريا، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية)، ص:78

[15] الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، دت، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، دط، ص:193.

[16]ينظر: ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد، مقدمة ابن خلدون وهي الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، تح: المستشرق أ.م. كاترمير عن طبعة باريس سنة 1858، المجلد الثالث،1996، مكتبة لبنان بيروت، دط، ص: 297.

[17]- المصدر نفسه ، ص:313

[18]-المصدر نفسه ، ص:281.

[19]- المصدر نفسه ، ص:279

[20]- ينظر: المصدر نفسه ، ص:.313

[21]- المصدر نفسه ، ص:309

[22]المصدر نفسه ، ص: 310.

[23]-الفرابي أبو نصر محمد، الحروف، تح: محسن مهدي، 1970، دار المشرق، بيروت، دط، ص:135

[24]- ابن خلدون، المقدمة، ص: 276.

[25]- ينظر: المصدر نفسه ، ص:306.

[26]- ينظر: المصدر نفسه ، ص:314.

[27]- ينظر: المصدر نفسه ، ص: 326

[28]- ينظر: عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، 2007، الجزائر، دط، ج1،ص:193

[29]- ينظر: جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية، تر: حلمي خليل، 1985، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ص: 247.

[30]- ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص:297

[31]- المصدر نفسه ، ص:315.

[32]- ينظر: المصدر نفسه ، ص: 312.

[33]- ينظر: المصدر نفسه ، ص: 313.

[34]- ينظر: ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص:63.

[35]- ابن خلدون، المقدمة، ص:277

[36]- ينظر: ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص:156-158

[37]- ينظر: أبو القاسم الزجاجي، الايضاح في علل النحو، تح:مازن المبارك، 1982،دار النفائس،بيروت،ط2، ص: 65

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 598 - 616 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

آليات التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري المعاصر
ديوان الدواوين لـ عقاب بلخير أنموذجا

The Mechanisms of Visual Formation in the Contemporary Algerian Poetic ; Text Diwan of Diwans by La'qab Belkheir as a Model

(ط.د) لعموري يمينة [1] / د. ورنيقي الشايب [2]*

PhD student Lamouri Yamina[1] / Dr , Ourniki Chaib[2]

مخبر علوم اللسان.

جامعة عمار ثليجي -الأغواط / الجزائر

University of Ammar Telji - Laghouat / Algeria

y.lamouri@lagh-univ.dz[1] / Ouarniki2007@yahoo.com [2]

تاريخ الإرسال: 2022/02/26	تاريخ القبول: 2022/03/30	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يعد التشكيل البصري تقنية حداثية تنزع الضبابية على النص الشعري بالانفتاح على تعدد القراءات وإثراء الرؤية الفكرية، وإبراز دور الشاعر الجزائري في التخلص من قيود القصيدة التقليدية، وقد عرف الشعر الجزائري المعاصر زخما من التحولات شكلا ومضمونا، انطلاقا من اهتمام اللغة الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة بالعنصر الفضائي المتمثل في لعبة السواد والبياض، تشكيل السطر الشعري، وعلامات الترقيم داخل النص الشعري، هذه التقنيات التي ترقى بالنص إلى مستوى التجديد والحداثة لما لها من أبعاد دلالية وفنية على مستوى العمل.

وقد تم تسليط الضوء في هذه الدراسة على " ديوان الدواوين " لعقاب بلخير لما يحمله في طياته من إبداع وتقنيات أضحت جسر التواصل بين الشاعر والمتلقي.

الكلمات المفتاح: تشكيل بصري، شعر جزائري معاصر، تقنيات، تجديد، عقاب بلخير، متلقي.

Abstract :

Summary Visual formation is a modernis technique that removes the blurring of the poetic text by opening up to multiple readings and enriching the intellectual vision, highlighting the role of the Algerian poet in rid of the limitations

* لعموري يمينة: y.lamouri@lagh-univ.dz

of the traditional poem. Contemporary Algerian poetry has known a momentum of transformations in form and content based on the interest of the poetic language in the contemporary Algerian poem in the spatial element represented in the game of black and white, the formation of the poetic line, and punctuation within the poetic text, these techniques that raise the text to the level of renewal and modernity because of their Semantic and technical dimensions at the work level In this study, light was shed on the "Diwan Al-Dawain" by La'qab Belkhei because of its creativity and techniques that became the bridge of communication.

Keywords, visual formation, contemporary Algerian, poetry, techniques, innovation, L'aqab Belkheir, forum

مقدمة :

استطاع الشاعر المعاصر أن يرسم له طريقا مميزا، وعنوانا منفردا ونسقا حداثيا تجديديا وفق جملة من الآليات والتقنيات الكتابية البصرية المعاصرة ،فالرؤية الجديدة تفسح المجال للشاعر التعبير عن انفعالاته بحرية، لأن التطور يعنى بتجديد الشاعر قبل أن يعنى بتجديد القصيدة،لأن القصيدة ما هي إلا محصلة جهد الشاعر ورؤيته الجمالية والحسية لواقعه الثقافي والنفسي المؤدي للإبداع.

ترصد لنا هذه الدراسة ظاهرة حداثية فرضت وجودها وهي " ظاهرة التشكيل البصري " حيث برز لنا مدى انسجام الدلالة البصرية والدلالة التي تحملها النصوص الشعرية المعاصرة، حيث تبدو واقعية اللغة ملمحا بارزا في معظم النصوص الشعرية المعاصرة، فكما أن التشكيل عند الرسام يتمثل في اللون فالشاعر يتمثل التشكيل عنده في الكلمة، فاللغة تتجه اتجاها تصويريا، والتشكيل البصري يمكن الشاعر من نقل الجزئيات وأحاسيسه بدقة ووضوح .

وقد تم تسليط الضوء في هذه الدراسة على آليات التشكيل البصري في " ديوان الدواوين " لعقاب بلخير، لرصد معالم التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، لما يحمله هذا الديوان من أثر جمالي ودلالي في القصيدة المعاصرة، وهذا بعد الإجابة على هذه الإشكاليات: ما التشكيلات البصرية التي تضمنها الديوان؟ وما مدى مساهمتها في بناء المعنى ودورها في الشعر الجزائري المعاصر؟ وفق العناصر التالية:

أولا: إضاءة حول مفهوم التشكيل البصري لغة واصطلاحا.

ثانيا: آليات التشكيل البصري في" ديوان الدواوين "لعقاب بلخير.

1- لعبة البياض والسواد.

2- علامات الترقيم.

3- تشكيل السطر الشعري.

أولا : إضاءة حول مفهوم التشكيل البصري لغة واصطلاحا

يعد التشكيل البصري من أهم المصطلحات الشعرية المعاصرة، وظاهرة فنية معاصرة بوصفها من أهم سمات القصيدة الجديدة متجاوزة النمطية والتقليدية من خلال آليات وتقنيات لإغناء النص الشعري وتطويره وتعميقه، ليتلاءم مع رؤية العصر رؤية وتشكيلا.

1 – التشكيل البصري لغة:

ورد في " لسان العرب " " لابن منظور": (الشكل بالفتح الشبه، والمثل، والجمع أشكال وشكول. والشكل، المثل نقول هذا على شكل هذا، أي على مثاله، وشكّل الشيء تصور، وشكّله صوره، وتشكل العنب أينع بعضه، شكل العنب وتشكل أسودّ وأخذ في النضج، وشكلت المرأة شعرها ظفرت خصلتين في مقدمة رأسها في يمين وشمال ثم سرت بها سائر ذوائبها. وشكل الكتاب أشكلته فهو مشكول إذا قيدته بالإعراب وأعجمت الكتاب إذا نقطته).[1]

أما في " تاج العروس " لـ " الزبيدي " فنجد ((الشكل: الشبه) قال أبو عمرو يقال: فلان شكل من أبيه، وشبه والشكل أيضا: المثل...والشكل (صورة الشيء المحسوسة والمتوهمة) وقال ابن كمال :الشكل هيئة حاصلة للجسم بسبب إحاطة حد واحد بالمقدار كما في المضلعات من مربع ومسدس وشكل الشيء: تصور، وشكله تشكيلا: صوره)[2]

من خلال هذين التعريفين نلاحظ بأن التشكيل هو الشبه أي تشبيه شيء بشيء أي مثله.

2 – **التشكيل البصري اصطلاحا** (...إن ارتباط مصطلح التشكيل المستعار من فن الرسم وتشغيله في فنون الكلام المتعددة الأجناس، هو أقرب إلى روح المصطلح وفعاليته وحساسيته من التشكيل السردي أو التشكيل السير ذاتي أو أنماط التشكيل الأخرى المرتبطة بفنون القول، وذلك للحيوية التي يتمتع بها فن الشعر على المستوى التشكيلي قياس بالفنون السردية والسير ذاتية في علاقته بالرسم الذي ينحدر منه مصطلح التشكيل).[3]

والتشكيل البصري في الشعر هو أسلوب حداثي اتبعه الشاعر للتعبير عن رؤاه وأفكاره، وإيصال ما هو مغيب إلى المتلقي عن طريق فن الرسم لأن الشعر وثيق الصلة به، باعتباره جنس من التصوير ذا بعد إبداعي.

كما أن التشكيل البصري هو (خط ولون وكتابة وفضاء أو ما ينشأ عن ذلك من علاقات مركبة، تناغما وإيقاعا وتضادا وانسجاما)[4] وهو (كل ما يمنحه النص للرؤية سواء كانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة أو على مستوى البصيرة / عين الخيال)[5] وهذا ما يقر عليه إحسان عباس بقوله: (تصوير أي منظر متكامل من الحياة بناء خياليّ) [6]

نستخلص بأن التشكيل البصري ينقسم قسمين: هما الشكل: هيئة الشيء وصورته، والبصر: الرؤية.

فهو مزيج بين الحقيقة والخيال، فالقصيدة فضاء تشكيلي يختلط فيه الواقع بالخيال والمرئي باللاّمرئي، ويرجع ذلك أن الخيال في الصورة الشعرية البصرية خيال واقعي انعكاسي، تكون العلاقة بين مفرداته اللغوية قائمة على التناسب والتوافق بين الدلالات، لأن غرضها هو التوصيل ،أي نقل المعنى إلى القارئ بواسطة الصورة التي تمثله لأن كل قارئ وكل شاعر له رؤية خاصة به.

وللتشكيل البصري في الشعر دور بارز في توجيه المتلقي لفك وفهم شفرات النص والتوصل للدفقة الشعورية لدى الشاعر عن طريق علامات متمثلة في (الرسم بمختلف أشكاله الهندسي، والفني، والخطي، والإخراج الطباعي مثل: عتبات النص، والسطر الشعري، وتقسيم الصفحة، وعلامات الترقيم، والتقنيات السينمائية مثل: تقنية اللقطة وتقنيتي المونتاج والسيناريو) .[7]

إذن فالتشكيل البصري في الشعر هو كل ما تمنحه القصيدة للرؤية من علامات يمكن تأويلها وتفسيرها، كما أن التشكيل البصري عبارة عن تداخل الفنون من الفن التشكيلي.

الرسم والصورة، النحت والهندسة المعمارية وغيرها من الفنون البصرية المعتمدة أساسا على البصر، وانسجامها من خلال تداخل الرسومات والأشكال والألوان، والتشكيل البصري سمة التميز للقصيدة التجديدية على نظيرتها التقليدية.

لقد كانت البوادر الأولى للاهتمام بالفضاء البصري للنص الشعري مع ظهور شعر التفعيلة، فبعد انتقال الشعر من مستوى الشفوية إلى مستوى الرؤية البصرية أصبح متلقي النص الشعري يعتمد على البصر وليس السمع، لأن الخطاب الشعري تجاوز حدود الإلقاء والمكونات اللغوية والفكرية، وقد ساهم التشكيل البصري باعتباره جزءا أساسيا في النص الحداثي في إضفاء اللمسة الدلالية والفنية .

ثانيا : آليات التشكيل البصري في "ديوان الدواوين" لعقاب بلخير

يعد الشاعر عقاب بلخير أحد الأقلام الشعرية الجزائرية المعاصرة ،التي رسمت لها تميزا فنيا من خلال تمكنها من الكتابة الشعرية والإلمام بكل أشكالها وأساليبها، والشعر الجزائري المعاصر باعتباره جزء من الشعر العربي له عوامل خاصة به أسهمت في تفعيل حركة الوعي الشعري ،والإشارة إلى أسباب تغير شكل القصيدة المعاصرة، وربطها بالتحولات السياسية والاقتصادية والثقافية في المجتمع العربي عامة، والجزائري خاصة.

وللقصيدة المعاصرة تحولات شكلية متنوعة رسمت مسارا خاصا تجاوزت به القصيدة التقليدية ،وقد لجأ الشاعر المعاصر عقاب بلخير كغيره من الشعراء المعاصرين إلى توظيف ظاهرة التشكيل البصري في قصائدهم الشعرية لأنه الوسيلة الأفضل والأقرب لنقل أحاسيسهم الداخلية، ونحاول رصد مختلف الظواهر الفنية التي تجسد التشكيل البصري في شعره .

1- لعبة البياض والسواد:

تهدف التشكيلات الهندسية إلى لفت انتباه المتلقي إلى القصيدة من خلال الفراغات وقراءة البياض وإتاحة الفرصة له للتأويل، باعتباره عنصرا فاعلا في إنتاج الدلالة وتحقيق الجمالية في الإبداع الشعري

(محاولة استثمار بياض وسواد الصفحة الشعرية وعلامات الترقيم وغيرها من العلامات التي نشكل منها بصريا في رسم الفضاء البصري للقصيدة، الذي أخذ يساهم مع غيره من الفضاءات النصية والعناصر الأخرى في الاتجاه بالدلالة الشعرية لها) [8] أي أن استغلال الشاعر للصفحة وترك البياض والفراغات يحمل في طياته دلالات على المتلقي استنطاقها باعتباره شريكا مع الشاعر ،لأن القصيدة البصرية لها وقع مباشر على نفسية المتلقي، باعتبارها فتح الشهية للتغلغل في معاني القصيدة .

تزخر النصوص الشعرية الجزائرية بلعبة البياض والسواد لتبين عن مقصدية حداثية، وعن وعي واهتمام بالفضاء الشعري المكاني، ونجد ذلك في قصيدة " التحول " التي جسدت في طياتها زخما من البياض للتعبير عن الدفقه الشعورية التي انتابت الشاعر لحظة كتابتها.

اقرأ الحرف

با..

بائس وجهها

حا..

حروب ومُحْرَمَةٌ للدم المتقاطر من خدّها

يا..

يموت المحبون والناس ماشية .[9]

من خلال هذا المقطع نلاحظ بأن البياض سمة بارزة أضفت عليه رونقا وجمالا لأن البصر يقع على الفراغ أكثر من السواد، وهذا ما يجعل المتلقي في عملية بحث عن ما يخفي الشاعر من كبت وما يدور في ذهنه وما لا يريد البوح به وكأن الصمت والبوح في حوار، أو لعبة أحدهما ينطق الحرف والآخر يكمل (وباتت الصفحة بيضاء بفضائها جزء من التجربة الشعرية التشكيلية ،لأن الشاعر لا يعتني بالشكل الذي يحدد – إلى حد بعيد– طريقة القراءة بالإضافة إلى اكتساب الصفحة نسقا فنيا خاصا لتصبح جزءا حقيقيا من التجربة الشكلية، وجزءا من الصورة الشعرية الكلية بكل معطياتها النفسية والفكرية والصوتية والموسيقية) [10].

لا تخلو أي قصيدة حداثية من التشكيل فقد أصبح جزءا من التجربة الشعرية المعاصرة وبه اكتسبت سمة التميز، وأصبح للصفحة دور بارز في إضافة الجمالية على القصيدة لأنها جسر تواصل بين الشاعر والمتلقي.

وفي قصيدة " في انتظار الغائب " يقول :

هل أقول الجرح .. لا

لا ولا

لا لانحناءات الظلال

لا .. لانكسارات الجبال

هل أقول الصمت .. لا

لا ولا

لا .. لانقطاع الصوت صوت الأدعية .[11]

لقد اعتمد الشاعر عقاب بلخير في هذا المقطع تقنية البياض كمنبه في رسم الفضاء البصري للقصيدة، فهو في حالة رفض لكل ما تعيشه الأمة العربية من جروح وانحناءات وانكسارات إلا أن الدعاء

يبقى هو الحل الوحيد، فقد بدأ هذا المقطع بتساؤل وفي نفس الوقت يتلقى الإجابة من ذاته الشاعرة وكأنه في حالة اغتراب داخلي، ونجد الشاعر في قصيدة " الدخول الى مملكة الحروف:"

ألف البدء..

كن فيكون.. أكون أنا أو يكون سوايا

ليس ما بيننا غير هذي المرايا

يضع الخط فسحته

غير أن السواد يظل دليل الخطوط

وأبقى أنا

بين هذا البياض وهذا السواد أخيط الأفق .[12]

يتجلى لنا البياض في السطر الأول والسطر السادس حيث يوضح لنا فراغا نصيا ووسيلة تعبيرية، أراد الشاعر من خلالها أن يصور لنا تأرجح مشاعره بين البوح والصمت تصويرا بصريا، وذلك أعطى أهمية بارزة لفنيات التشكيل البصري المتمثلة في لعبة البياض والسواد.

2 – علامات الترقيم :

تعد علامات الترقيم رموزا مكانية بين الكلمات أو الجمل (وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات؛ لإيضاح مواضع الوقف، وتيسير عملية الفهم والإفهام)[13] حيث يلجأ الشاعر إلى استخدامها ليسهل على القارئ فهم دلالة المقصود بدقة ووضوح، وهذه العلامات لها دور بارز وأهمية بالغة باعتبارها (مكسب تاريخي مفيد للتواصل الإنساني وضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب). [14]

يبدو لنا جليا قيمة استخدام علامات الترقيم لدى الشاعر المعاصر؛ باعتبارها أحد العناصر الأساسية والمكونة للتشكيل البصري .

تنقسم علامات الترقيم إلى قسمين:

أ– علامات الوقف: متمثلة في (النقطة، نقطة التوقف الوزني، نقطتا التوتر، نقط الحذف، المد النقطي، دلالة الفعل وسمات الأداء الشفهي، علامة الانفعال، علامة الاستفهام، نقطتا التفسير، الفاصلة، الفاصلة المنقوطة...).

ب– علامات الحصر: وتتمثل في (العارضة، العارضة المائلة، المزدوجتان، الهلالان.)

ونحاول الآن الاستدلال لهذه العلامات من " ديوان الدواوين " لغناه وثرائه بأغلبها.

2-1 :نقطتا التوتر: (..): ونعني بها (وضع نقطتين أفقيتين من مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية). [15]

ومن النصوص المبنية بتقنية نقطتي التوتر " قصيدة التحول " التي يقول فيها:

أنت سميت كل الأسامي..
صحائف كتبي على الطاولةْ
أرسلت شعلة ذاهلةْ
قرأتها العصور على لوحتي
كتبت لوحتي...
اقرأ الحرف .. جدد اساميك .. لوّح بمنديلك الموت لا..
كل ما يرسل الحزن .. لا ..
وابتدت..
كل أحلامها في النكوص .. نمتْ
فوق دالية الوقت .. أشجارها انتشرتْ
وتمايل شعر على كتفها..
كبرتْ [16]

أراد الشاعر من خلال هذا المقطع أن يرسم لنا صدى نفسيته عن طريق تقنية نقاط التوتر التي تعبر عن أمله في الحياة، فهو يرفض كل سمات التشاؤم (الحزن، الموت) ويستبدلها بلا النافية متبوعة بنقاط تأخذ مكان شعور الشاعر، وتحقق وقعها على القارئ من خلال ربطها بتجربته الشعرية، وغربته الداخلية، وفي موضع آخر من قصيدة " الدخول إلى مملكة الحروف " يقول :

هل قرارك يا هذه الكلمات سوى في العما
قال.. من قال.. ثاروا.. وناموا..
وجاؤوا.. وراحوا.. أرى
أحرف الكتب تسبقني
لمهب السقوط.. أقول الكلام أقول الألف [17]

لجأ الشاعر هنا إلى بناء نصه بمجموعة من نقاط التوتر،وهو يخاطب الكلمات باعتبارها مجموعة من الحروف مشكلة أفعالا ماضية للدلالة على إحساسه الداخلي (ثاروا، ناموا، جاؤوا، راحوا) مفعمة بالقيم الصوتية التي تترك جرسا موسيقيا لدى المتلقي، فهذه النقاط لها وظيفة تركيبية ودلالية في آن واحد. فقط وظف الشاعر هذه التقنية للتعبير عن تسارع الزمن وعن الدفقة الشعورية التي رسمها من خلالها إيقاعا بصريا ودلاليا.

2-2 :نقاط الحذف(...): (وتسمى أيضا نقاط الاختصار، وهي ثلاث نقاط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا لتشير إلى أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة)[18] ومن النصوص التي وضعت نقط الحذف قصيدة " السفر في الكلمات " التي يقول فيها :

وأنتم تكنَوْن خمرا بغير سقاة
هل اللغة... الموت.. هل... كل ما أنا أعرفه
أبجدياتكم لا تلوك الكلام المواتي [19]

نلاحظ هيمنة نقاط الحذف في السطر الثاني ممزوجة بتساؤلات محاولة منه الاختصار؛ وترك القارئ في حالة بحث عن ما يريد الشاعر عدم البوح به لأن الكلمات لا تسد عمق الألم الذي يعيشه، فالصمت أحيانا هو الحل الوحيد، ونفس التقنية في قصيدة " التحول:"

لم يعد
غيرها يتألق
من يغني معي
من يقول الدعاء ويمضي... لنا غدنا [20]

لا تكاد تخلو ولا قصيدة من الحذف لكي يجعل من القارئ شريكا دائما، لاستنطاقه النص، ومحاولة الوصول إلى شعور الشاعر الحقيقي الذي جعله يستعمل هذه النقاط، سواء الدلالة التركيبية أو التعبير عن شعوره, وفي قصيدة " وقائع الليلة الأخيرة بعد الألف " يقول :

الموعظة الأخيرة للوقائع المريرة
اسأل الآن كيف... ؟ متى... ؟
وغدا سوف تجمعنا الطرقات

ونرتاح بعد السفر .[21]

يتجلى الحذف هنا في السطر الثاني بعد علامات الاستفهام، فهو في حالة تساؤل (كيف...متى) بحثا عن الزمان والمكان لأنه يعيش حالة اغتراب ذاتية، وفي نفس الوقت ينتظر شروق شمس الأمل والوصول إلى مبتغاه بعدما كان الطريق مسدود.

2-3 :**المد النقطي** (.....): ونعني به (مد أربع نقاط أفقية فأكثر من النص الشعري بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين، أو سطر كاملا، أو مجموعة وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر)[22] فرؤية الشاعر هي المتحكمة في توظيف هذه النقاط، وقد توزعت هذه التقنية في مجموعة من القصائد على شكل سطر فاصل بين مقطع وآخر؛ حيث نلاحظ في قصيدة " المدن الفسيحة والجدار " تكرار هذه التقنية 14 مرة اخترنا منها ما يلي:

لا شيء فينا غير نار تأكل الضعفاء منا

البائسين

.....

يتهالكون ويرقدون بلا قيام

يتملكون الرمل والحفرا

هم صامتون بلا كلام

أشكالهم لا تشبه الصورا

.....

نم يا حبيبي ربما تصحوا على يوم يجيء وينتهي

يوم يحاول ما يحاول من صفاءْ

يوم لنا واليوم أيام تمر بلا انقضاءْ

ولآن صورتنا الأخيرة نم هنا

نم بالرجاء وما لديك من الضياءْ

قد تسقط الدنيا وتنخطف السماءْ

.....[23]

من الواضح من خلال هذا المقطع تجلي تنقيط ثلاث أسطر شعرية تلعب دور فواصل أي فاصلة بين فكرة وفكرة، حيث تركت حضورا بصريا يفسح للمتلقي في كتابة ما حاول الشاعر إخفاءه وعدم البوح به، فهو يصف لنا مأساة الطبقة الضعيفة البائسة التي لا تستطيع حتى البوح بما تعانيه، ثم يأتي فاصل وينتقل إلى فكرة كل شيء يمر.

كما تحمل قصيدة " أرضي مدينتي وحبيبتي " زخما متنوعا من هذه التقنية حيث تكررت 12 مرة اخترنا منها قول الشاعر:

يا فتية الزمن الحقودِ
يا لهفة الأم الكئودِ
وتضيع صيحات المدينة
من خلف أسوار التباريح الحزينة
.....
الفرحة انفجرت بأقداح المطرْ
والطير عادت من سفرْ
وارتاحت الشمس الرؤوم بحلمها
والآن متسع الممرّْ
.....
الأرض قالت: اجمعوني باقة من حقل زيتون وزهرة
ومدينتي انتظرت رحيل الليل حين أزاح سرّه
وحبيبتي فضت خيوط الشمس, واستلقت على ألواح
صخرة .[24]

لجأ الشاعر عقاب بلخير إلى تقنية الحذف في قصيدة " أرضي مدينتي وحبيبتي " فقد جسدت المدينة دور الحبيبة بلغة إبداعية، فلكل شاعر عالمه الذي ينفرد به، من خلال ألفاظه وتراكيبه، فاللغة الشعرية ميدان حي تتجلى فيه رؤيا الشاعر، وقد وظف الشاعر أسطر كاملة لمنح القارئ فرصة لرصد معالم صمت الشاعر باعتباره أحد طرقي العملية الإبداعية.

وقد استعان الشاعر بمعجم الطبيعة (الأرض، الشمس، الليل، حقل زيتون، زهرة، صخرة، توظيفا إيحائيا لحبه لوطنه....) فهذا المقطع جسد لوحة بصرية أدت وقعها الفني والجمالي.

ومن أنواع المد النقطي ما يسمى بدلالة الفعل، ومن النصوص التي وظفت المد النقطي لتجسيد دلالة الفعل نص " الشهيد والدرس " التي تدور حول الطفل الفلسطيني محمد الدرة.

خ.. ر.. ج

ض.. ح.. ك

ص.. ر.. خ

صرخاته كانت تهدّ وقلبه

ما بين جُنَاحَيهِ كعصفور يصارع من الخطرْ

والطفل ناء بالنداء وعينه حبلى

بألوان الزهر

ثم يترك بياضا بمساحة سطرين ويكمل.

ن.. ظ.. ر

خ.. و.. ف

خوف يذيب القلب...حلم ينقضي [25]

وفي المقطع الموالي يقول:

ق.. ب.. ض

ح.. ض.. ن

وأب يواجه حتفه

ويمد في يده حماما للسلامْ

والطفل منبطح، يحاول أن يخبئه

.....فيسبقه اللئامْ [26]

إلى غاية نهاية القصيدة التي هي إسدال الستار على البشاعة والظلم.

ر.. ح.. ل

ف.. ت.. ح

ك.. ب.. ر

الدرس لم يبدأ..

غاب التلاميذ ..[27]

من خلال هذه المقاطع الشعرية أراد الشاعر عقاب بلخير أن يضعنا أمام فيلم سينمائي وطني قصته البشاعة والظلم والاستبداد للبراءة تحت عنوان محمد الدرة الطائر الجريح الشهيد الذي علّمنا درسا في التضحية، حيث صور لنا الحادثة بتشكيل بصري رائع كلوحة فنية ريشتها الروح العربية التي تدمي دما مستخدما دلالة الأفعال باتجاه أفقي، ولكن تفصل بين حروف كل فعل نقاط التوتر، لأن الشاعر في حالة حزن وأسى وقلق (خ.. ز.. ج) (ض.. ح.. ك) (ص.. ر.. خ) (ن.. ظ.. ر) (خ.. و.. ف) (ق.. ب.. ض) (ح.. ض.. ن) (ر.. ح.. ل) (ف.. ت.. ح) (ك.. ب.. ر) فهذا التفريق البصري بين حروف الفعل الواحد يدل على سمة من سمات التوتر التي كان يعيشها المبدع، وهي تمزق الذات المبدعة نفسيا كتقطيع وتمزيق الكلمة، فالشهيد " محمد الدرة " الذي اغتيل أمام مرأى العالم، لم يتوانى ولا شاعر معاصر إلا وكان من ضمن عناوين قصائده.

تبدو هذه الكتابة البصرية جسر تواصل بين المبدع والمتلقي من حيث المضمون والدلالة والانسجام والتعبير (يكشف عن فعل داخلي حي يتجه نحو التعبير عن حركة تتصف ببعض الانسجام والتشكل في اتجاه حركي واحد على صعيد الدلالة والأسلوب). [28]

عمد عقاب بلخير إلى المزج بين الشكل والصوت أي بين البصر والقراءة لتجسيد قصة البطل الشهيد، حيث عبر عن الحالة النفسية التي استدعت منه نطق الأفعال ممزقة.

4-2 :الاستفهام (؟): (هو طلب المعرفة بشيء لم يكن معروفا من قبل ،وذلك باستعمال إحدى الأدوات الآتية: الهمزة، هل، من، ما، متى، أيان، أنى، كم، أي)[29] (يعد من أكثر الوظائف اللغوية استعمالا لأن الاتصال الكلامي يكاد يكون حوارا بين مستفهم ومجيب) [30] والاستفهام تقنية حداثية باعتباره مكونا أساسيا ومهما في بنية القصيدة.

يقول في قصيدة " التحول"

بين صمتي وبوحي انهيار

أنا من أنا .. من كان في ومن سيكون ؟

لا أنا من أنا

صفحة البياض وليس السواد [31]

يتجلى الاستفهام في السطر الثالث في موضعه المحدد بعد الاستفهام مباشرة ممزوجا بضمير المتكلم أنا للدلالة على الذات الشاعرة، ومواجهة الواقع المرير، بين الأمل والألم.

وفي مقطع آخر من قصيدة " الدخول إلى مملكة الحروف " يقول :

حلمي! ...

كيف لا تعرفون الحلم ؟

حينما يبس الزهر في تربة من ألم ؟

ويعرج طير المساء على وجهها

يجد الموت مخلبه يلتئم

حلمي .. [32]

يتجلى لنا الاستفهام في السطر الثاني والثالث للتساؤل عن معنى الحلم، حيث نجد الشاعر متشبثا بحلمه إلى غاية موته، فتحقيق الحلم مرتبط بإرادة الذات الشاعرة وعدم فقدان أمله في ما يصبو تحقيقه رغم العراقيل، وفي موضع آخر من نفس القصيدة يقول :

قال لي ومضى

كيف حالك؟ حالي كحالك ... بالأمس سافرت

لا سلعتي ربحت

في مزاد النفوس ولا

حيلتي انتصرت في عقول البشر [33]

يظهر لنا الاستفهام في السطر الثاني، بإحداث نغم موسيقي في بنية القصيدة فهو أحد التقنيات البارزة التي زخرت بها قصائد الشاعر، فهو يسأل عن الحالة التي يعيشها ولم يكن ينتظر الإجابة، لأن الإجابة هي نفسها فكأن الشاعر يعيش حالة اغتراب داخلي.

وفي قصيدة " غابت الشمس غابت "يقول:

غابت الشمس ولكن أين غابت ؟

أمُ أين الشمس كي توقظ صبحي ؟

أمُ هل تدرين كم ذا سنغيب ؟

وتغيب الشمس من قبل المغيب[34]

افتتح الشاعر قصيدته بالسؤال عن غياب الشمس التي يرمز من خلالها للحرية حيث بني هذا المقطع الشعري على مجموعة من التساؤلات حول غياب الشمس التي تحمل دلالة الأمل، وإشراقة يوم جديد، لأنه أراد أن يبين للقارئ حجم المرارة والمعاناة التي تكون تحت ضغط المستعمر، فقط مزج بين أدوات الاستفهام (أين، هل، كم) للتعبير عن ما يختلجه ذاتيا من خلال ذكرياته مع أمه التي كانت رمز الحنان والأمل والراحة والاطمئنان.

2-5 :علامة الانفعال (!): (وتسمى علامة تعجب وهي تدل على التعجب والحيرة والقسم والنداء والتحذير ونحو ذلك) [35] (والتعجب ليس إلا تعبير عن حالة انفعالية واحدة عن حالات التأثر والانفعال)[36] ومن النصوص المبنية بتقنية الانفعال قصيدة " كلام من الروح:"

سكون لنا وسكون

وليل طويل لنا وكلام

لمن هذه الكلمات لمن ؟

يفرش الحب في أرضنا ويطول ؟

ولا زهر، لا أرض تفرشنا وهنا

آخر الابتداء وهذا الجنون !

فقام وجودك في كلمتين ونم!

واعتصر قطرة من دمائك أو قطرتين وقم! [37]

تتجلى علامة الانفعال في الأسطر الثلاثة الأخيرة فالشاعر يصور في هذه الأسطر حالة تعجب بعد تساؤل للتعبير عما يدور في داخله من ضجر، فقد اقترنت علامة الانفعال بعد أفعال أمر (اعتصر، قاوم) فهو يحث على المقاومة والاجتهاد والاعتماد على النفس.

كما نجد توظيف علامات الحصر، وهي جزء من علامات الترقيم (وهي من الوسائل المهمة التي تساهم في تنظيم المكتوب وتساعد على فهمه، وهي تشمل على العلامات التالية: العارضتان، الهلالان)[38].

*المزدوجتان: (" ") ويطلق عليها " علامة التنصيص " أو علامة الاقتباس (وتوضعان في الحالات التالية: لتمييز العبارات المنقولة حرفيا من الكتاب، ولإبراز عناوين الكتب أو الأبحاث أو

المقالات، ولبيان أن لفظا ما مترجم، ولتمييز مستويات اللغة: أي ما تشمل عليه)[39] يقول في قصيدة "أوراس وحكاية الزمان" :

وتنام في عينه أغنية تسافر في المقابر والمداشر والحواضر .

"يا أمي لا تبكي علي

ولدك مجاهد في الوطنية" [40]

فقد استعمل الشاعر المزدوجتين للدلالة على اقتباس جزء من أنشودة " أماه ديني قد دعاني للجهاد وللفداء " لأبو راتب أماه لا تبكي علي إذا سقطت ممددا فالموت ليس يخيفني ومناي أن استشهد، فهذا تناص للدلالة على حب الوطن وفرحة التضحية من أجله والاستشهاد في سبيله.

لقد حظيت علامات الترقيم لدى الشاعر عقاب بلخير في ديوانه " ديوان الدواوين " باهتمام كبير لأنها لعبت دور وسيط بينه وبين المتلقي بإثارة انتباهه بين ترك فراغات للقارئ للتأويل والتفسير وبين الأثر الجمالي والفني الذي تتركه في القصيدة .

3 / تشكيل السطر الشعري : (ونعني بالسطر الشعري: كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد سواء أكان القول تاما من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام) [41]. فالسطر الشعري يجسد الدلالات البصرية التي يود الشاعر تجسيدها للمتلقي.

3-1 :التفاوت الموجي: ويدخل تحت إطار الأطوال السطرية المتفاوتة التي تعني (تفاوت طول سطرين شعريين متواليين أكثر تفاوتا كميا من حيث عدد الكلمات) [42]. ومن النصوص التي بنيت أسطرها بتقنية التفاوت الموجي نص " غابت الشمس غابت "حيث يقول :

غابتْ الشمس ولكن أين غابتْ؟

وامتطانا الليل، لوْعاتٍ ترامت

تتهاوى كالسكارى

والحيارى تحتها روح تهاوت

غابتْ البسمة غابتْ

والأنينْ

ذلك الشجو الحزينْ

والبكاء

والصغار التعساء [43]

إن الناظر إلى هذا النص يستوقفه تفاوت أطوال الأسطر الشعرية حيث تتفاوت أطوالها بين كلمة في أقصر سطر وخمس كلمات في أطول سطر وهذا راجع لتفاوت الدفقة الشعورية عبر كل سطر، فالتموج يقصر كلما كان الشعور حزينا (الأنين، البكاء).

وفي مقطع آخر من قصيدة " انتصار:"

يقرع الصوت أذني

دمار..

دمار..

دمار..

يرد الصدى

والدمار، حياة بغير انتصار

أبتغي النار... النار من تتقن الانطلاق إلى عالم من غبار . [44]

الخاتمة :

وفي الأخير يمكن القول بأن:

*الشاعر عقاب بلخير في ديوانه " ديوان الدواوين " أبدع أرقى إبداع في الاشتغال على آليات التشكيل البصري التي توزعت على جل القصائد ؛ حيث أنه يكتنز بهذه التقنيات، والخصائص الشعرية التي تتكامل فيما بينها مشكلة لوحة فنية رائعة، ريشتها أنامل ذهبية، استطاعت أن تكون جسر تواصل بين آليات المعاصرة والمتلقي.

*لقد انفتحت النصوص الشعرية المعاصرة في ظل وعي جديد، واكتسبت نصوصه أبعادا جديدة تضيف لموقف الشاعر من واقعه المعيشي ورؤيته له.

*تجليات أهم آليات التشكيل البصري في ديوان الدواوين من لعبة البياض والسواد، وجمالية علامات الترقيم بكل أنواعها، وكذلك تشكيل السطر الشعري مما منحه تنوعا وثراء.

*البياض من أبرز السمات الجمالية والفنية ومظهر من مظاهر الإبداعية للقصيدة وهذا ما تجلى من خلال قصائده.

*ميول الشاعر عقاب بلخير إلى استعمال علامات الوقف بزخم حيث واكب كل جديد في الساحة الأدبية الشعرية وتفنن في توظيفه رؤية وتشكيلا.

* الشاعر عقاب بلخير ذا بصمة شخصية واضحة،من خلال أسلوبه وتراكيبه، حيث برع في رسم آليات التشكيل البصري انطلاقا من الصورة البصرية لبناء الفعل النفسي الانعكاسي لمتلقيها ..

هوامش:

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج1، دار الطباعة والنشر، ط4،, بيروت،لبنان، 2015،ص119.

[2]- الزبيدي، تاج العروس، تحقيق: نواف الجراح، ج5، دار الأبحاث للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2011، ص781.

[3]- محمد صابر عبيد، التشكيل اللغوي، الصنعة والرؤيا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1432هـ- 2011م ص11.

[4]- محمد أبو رزيق، النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل، العدد2، مجلة الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2003،ص126.

[5]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 – 2004)، بحث في سلك الأداء الشفهي ((علم تجويد الشعر))، ط1،بيروت، 2008، ص18.

[6]- إحسان عباس، فن الشعر، 1987, عمان، دار الشروق، ط1، مصر ، ص128.

[7]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص18.

[8]- أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر،ط 1، 2015، عمان،الأردن، ص20.

[9]- عقاب بلخير، ديوان الدواوين، دار الأوطان، ط 1،الجزائر ، 2009،ص110.

[10]- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، 2006،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ص172.

[11]- عقاب بلخير، ديوان الدواوين، مرجع سبق ذكره ، ص270.

[12]- المرجع نفسه ،ص146.

[13]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره ، ص 199.

[14]- المرجع نفسه ، ص 199.

[15]- المرجع نفسه ، ص 204.

[16]- عقاب بلخير، ديوان الدواوين,مرجع سبق ذكره ، ص88 – 89.

[17]- المصدر نفسه ، ص152.

[18]- محمد الصفراني، مرجع سبق ذكره، ص 205.

[19]- عقاب بلخير، ديوان الدواوين، مرجع سبق ذكره ، ص16.

[20]- المصدر نفسه ، ص 87.

[21]- المصدر نفسه ، ص 255.

[22]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص 208.

[23]- عقاب بلخير، ديوان الدواوين، مرجع سبق ذكره، ص 221 - 222.

[24]- المصدر نفسه، ص 241 -242.

[25]- المصدر نفسه ،ص204.

[26]- المصدر نفسه ، ص205.

[27]- المصدر نفسه ،ص206.

[28]- علوي الهاشمي،فلسفة الايقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت،2006،ص37.

[29]- ثويني حميد آدم، البلاغة العربية المفهوم والتطبيق، دار المناهج للنشر والتوزي، عمان،الأردن، 2007/1427،ط1، ص121.

[30]- عبد الراجحي، التطبيق النحوي، ،دار المعرفة الجامعية، ط 2، الإسكندرية، 1420هـ – 2000م ،ص299.

[31]- عقاب بلخير،ديوان الدواوين, مصدر سبق ذكره, ص94.

[32]- المصدر نفسه ،ص148.

[33]- المصدر نفسه ، ص149.

[34]- المصدر نفسه ، ص28.

[35]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث, مرجع سبق ذكره، ص 211.

[36]- المرجع نفسه ، ص 211.

[37]- عقاب بلخير، ديوان الدواوين, مرجع سبق ذكره، ص 182 - 183.

[38]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص 217

[39]- المرجع نفسه ، ص220.

[40]- عقاب بلخير، ديوان الدواوين، مرجع سبق ذكره،ص177.

[41]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص171.

[42]- المرجع نفسه ، ص172.

[43]- عقاب بلخير، ديوان الدواوين، مرجع سبق ذكره، ص 28.

[44]- مرجع نفسه، ص 276 -277.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 617 - 636 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة

رواية "رمل الماية . فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج نموذجا

Experimentation in the Contemporary Algerian Novel, the Novel "The Tragedy of the Seventh Night After the Thousand" by Ouassini Aaraj, as a Model

(ط.د) ربيع زكور [1] * / أ.د.عيسى مدور [2]
zekkour rabie[1] / Meddour aissa[2]
مخبر المتخيل الشفوي بين حضارة المشافهة وحضارتي الكتابة والصورة
جامعة باتنة1 الحاج لخضر(الجزائر)
University OF Batna1 Hadj Lakhdar (Algeria)
achrafzyani8@gmail.com[1] / aissameddour@hotmail.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2020/11/09	تاريخ القبول: 2022/04/04	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

يعد التجريب أحد المفاهيم المركزية في حقل الإبداع الأدبي، وأصبح أحد المسائل الفنية الهامة خاصة في المشهد الروائي، والذي ارتبط به بقوة مما أدى إلى ظهور ما يعرف بالرواية التجريبية.

و يندرج هذا المصطلح في إطار المفاهيم النقدية الحديثة وقد ظهر كتعبير عن الحاجة إلى التجديد والرغبة في التخطي والخروج عن المألوف وتجاوز المحظور وكسر القواعد والثورة على النموذج ورفض الجماليات التقليدية . وتتناول هذه الدراسة موضوع التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، وقد أخذنا رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " لواسيني الاعرج نموذجا، حيث تعرض هذه الدراسة أهم عناصر التجريب التي احتوتها الرواية

الكلمات المفتاحية:تجريب ؛ رواية، ؛ أسطورة ؛ تراث؛ تناص؛ لغة.

Abstract :

Experimentation is one of the central concepts in literary creativity, and it became one of the important technical issues, especially in the novel, which was strongly linked to it, leading to the emergence of what is known as experimental novel.

* ربيع زكور. achrafzyani8@gmail.com

This term falls in modern critical concepts and has emerged as an expression of the need for renewal, the desire to move beyond the norm, bypassing the prohibitions, breaking the rules, revolting

Algerian novel, and we took the novel "The Tragedy of the Seventh Night after a Thousand" by Loasini Al-Araj as an example. This study presents the against the paradigm and rejecting traditional aesthetics.

This study deals with the subject of experimentation in the contemporary most important elements of experimentation that the novel contained

Keywords:, experimentation; Novel; myth; heritage; intertextuality; language

مقدمة :.

الرواية جنس أدبي بنيته ليست ثابتة أو منتهية، بل هي في تحول مستمر، تنمو وتتطور وتتفاعل مع تطور المجتمع البشري، وتتفتح على كل المستجدات والتغيرات.[1] إنها أكثر الأنواع قابلية لاحتواء الأجناس الأخرى، أدبية كانت أو غير أدبية، فهي نص مفتوح على كل النصوص الأخرى، وهذا يتم بإدخال أساليب مختلفة تسمح بالخروج عن المألوف وكسر الرتابة[2]

لقد استطاعت الرواية الجزائرية أن تؤسس ملامح تجربة سردية إبداعية، ترتكز على خطاب روائي مهووس بالبحث عن أشكال فنية جديدة وبناء نصوص مفتوحة على جملة من التحولات في المنجز السردي، سمتها التجاوز والمغايرة التي تطال المرتكزات الجمالية واللغوية على حد سواء.

لقد استند الكتاب الجزائريون إلى التجريب في ممارستهم الإبداعية لملامسة آفاق تعبيرية جديدة وغير مألوفة، تعمد إلى تكسير النمطية، وتتعالى على سلطة النموذج، وتتمرد على سكونية اللغة، وتجازف في عوالم اللامعقول. فالرواية لا تستقر على حال، ودائما ما تصاحبها لحظات من الانعتاق عن الأشكال التي غالبا ما كانت تنتهي إلى تقييد الكتابة [3]

إن واسيني الأعرج هو واحد من الذين خاضوا غمار التجريب، خاصة في روايته" رمل الماية" والتي انفتح فيها على النص القديم، ولكن ببنى نصية جديدة، لا تهدف إلى سرد أحداث تاريخية ماضية، إنما لتقديم مفهوم جديد عن الصراع الدائر بين السلطة والشعب في الماضي

والحاضر، حيث استخدم تقنية الوعي ليتواصل مع الماضي والاندماج معه وقراءته من أجل الحاضر.

من هذا المنطلق كانت هذه الدراسة التي تتمحور حول الإشكاليات التالية :

ما هو التجريب الروائي ؟ وما هي مظاهره في رواية "رمل الماية " ؟ وما هي الغاية من توظيفه ؟

2.مفهوم التجريب الروائي:

رغم أن التجريب مرتبط بالمجال العلمي، إلا أنه تم توظيفه في المجال الأدبي، ويجب الإشارة إلى أن توظيف المصطلح في المجال الأدبي أو الفني لا يختلف عنه في المجال العلمي، ففي الأدب يكون عن طريق توظيف أساليب وتقنيات إنشائية، ترتكز بدرجة كبيرة على اللغة وطريقة التعبير، أما من الناحية العلمية فيكون بالتركيز على الجوانب الملموسة واستنتاج القوانين والنتائج.[4]

و قد تعددت مفاهيم التجريب في الأدب عامة وفي الرواية خاصة، وذلك لأنه مصطلح فضفاض، فتحديد مصطلح التجريب في مفهوم جامع مانع يعني نهاية التجريب.[5]

يرى سعيد يقطين "أن الإفراط في التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب [6]، بينما يرى صلاح فضل بأنه "ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل".[7]

و يمكن اعتبار التجريب بأنه اتجاه في التقنية الروائية اعتمده الأدباء المعاصرون من اجل التغيير، ومن أجل تجاوز الواقع الفني المتكرر والمستهلك، فهو يسعى إلى الانفتاح على عوالم فنية جديدة ومبتكرة، فيها ثورة على النمطية والقوالب الجاهزة.[8]

بذلك يمكن القول أنه على ارتباط وثيق بالرواية، إذ لا تخلو دراسة تتعرض لقضايا الرواية العربية المعاصرة إلا ونجد فيها حضورا قويا لهذا المصطلح، وذلك ساعة تشخيص أوضاع الرواية العربية الراهنة.[9]

و هذا الارتباط متعلق بالدرجة الأولى بالبحث عن أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة هذا البحث رواية جديدة تستند إلى جملة من المبادئ الحداثية، التي وظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب تقليدية.[10]

فالتجريب إذن هو محاولة التجاوز والتخطي بالبحث الدائم عن أدوات جديدة، لأن هذا البحث هو الذي يغري الروائي بارتياد آفاق الكتابة الروائية بغية تحقيق المغايرة للسائد السردي، مما يكسب هذه الكتابة الخارقة للنموذج الروائي العلامات الدالة على حداثتها.[11]

و بهذا المفهوم تتحول الرواية إلى رواية الحرية، لأنها تؤسس قوانينها الذاتية وتتبنى قانون اخرق المستمر للمألوف، وهي حين تضع قوانين اشتغالها الجديدة فإنها في نفس الوقت تضع أسس هدمها.[12]

بمعنى أن التجريب في الوقت الذي يخرج فيه رواية إلى الوجود، هو نفسه الوقت الذي يخونها فيه، لأن الكتابة الروائية التجريبية حريصة دوما على بقاء بعدها التجريبي التحديثي من خلال تجاوز ما بنته وابتكار أشكال تعبيرية جديدة، فالتحديث المستمر هو طبع الرواية الجديدة مما أضفى عليها خصائص فنية تجاوزت خصائص الرواية الواقعية.[13]

فالتجريبي في ثورة دائمة على القواعد، وتنكر مستمر للأصول، ورفض للقيم والجماليات التقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا عليه في الرواية التقليدية متآلفا مقبولا عند أي من الروائيين الجدد.[14]

إن منطق التجريب يقتضي أن يرتاد الكاتب أفق المخالفة والتميز الذي يحقق له الخصوصية، والتفرد في توقه إلى نص مكتمل، لان الاكتمال يكمن أساسا في البحث المتواصل، وتكمن بذلك قدرة الروائي في أنه يخترع دون تقيد بالنموذج أو المثال.[15]

وهذا أمر ليس بصعب المنال، لأن الروائيين يستثيرون خيالهم ورغبتهم في التجديد وبذلك يحققون ما يسمى بجماليات الاختلاف التي تخرق أفق توقع المتلقي، ويوظفه من إمكانياتهم الكامنة، فجدل التجريب الإبداعي متعدد الأطراف، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها."[16]

لقد حطم التجريب سلطة المقدس الفني وتمرد على الأعراف الجمالية التقليدية، وصار ينظر إلى النص الروائي التقليدي على أنه مجرد نص سردي قديم، تتحقق فيه جماليات بالية بالمعنى الروائي، وبذلك أصبح فاصلا بين الثبات والتغير، وبين المحافظة والتحرر، وبين التقليد والتجديد[17].

3. مظاهر التجريب في رواية رمل الماية:

لقد استقى واسيني الأعرج البنية العامة لروايته من حكايات "ألف ليلة وليلة"، ولكنه لم يلتزم حرفيا وقد مزج فيها بين الواقعي والعجائبي، واستعان بمختلف الأشكال السردية، وقد استطاع أن يستوعب ذلك كله في بنيته النصية بطريقة جعتها جزءا من النص ومكونا من مكوناته

1.3 الاشتغال الأسطوري في الرواية:

أصبحت الأسطورة بفضل خصائصها ملجأ الأدباء، فهي بالنسبة إليهم النموذج الأول الذي يمتلأ بكل أسباب السحر، ويزخر بجلال المشاعر الإنسانية في طفولتها البريئة، فالأديب يحاول أن يخلص الأسطورة من مسوحها القديمة، وأصولها الدينية، ويسقطه على من يريد تصويره من مشاعر أو شخصيات، أو إحداث دون الوقوع في حماة المحاكاة[18].

ان توظيف الأسطورة ليس بالأمر السهل، لأن المبدع عند استخدامها يجب أن، يبلورها بحسب توجهاته الفكرية، والواقع أن هذا الانزياح، سواء على الأصل الذي استلهمت منه الأسطورة أو عن مستوى من اللغة إلى آخر، هو ما يعطي الأسطورة خصوصيتها.

وقد شغلت الأسطورة حيزا كبيرا في رواية "رمل الماية"، حيث أنها تتقاطع مع حكايات ألف ليلة وليلة، والتي تعتبر مصدرا مليئا بالأساطير ونصا مفعما بالسحر والعجائبية، فالليلة السابعة بعد الألف تدخل أسطوريتها وتسير باتجاه الزمن المطلق، فهذه الليلة توقف فيها الزمن، ليبدأ زمن آخر يصعب تحديد ملامحه ومعرفته .... لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل، ولا الذين عرفوا إسرار النجوم"[19].

ومن الأجواء الأسطورية في الرواية حادثة هروب البشير الموريسكي من محاكم التفتيش، حيث ركب البحر ولكنه تعرض لمحاولة اغتيال نجا منها، فركب خشبة وغادر السفينة، ليصل إلى شاطئ مهجور بمساعدة سمكة ذهبية كبيرة، " عيناها من زمرد ظهرها مصقول بماء الذهب والياقوت، جسدها معشق بالأحجار الكريمة والزجاج الملون، نصفها حورية والنصف الآخر جان".فرحلة البشير تشبه إلى حد كبير رحلة السندباد الأسطورية في الحكايات، من ناحية تتابع الأحداث والتعرض لخطر القراصنة في عرض البحر، ثم النجاة بمساعدة خارجية والتوجه إلى شاطئ جزيرة مهجورة[20].

كما نلمح سمات الأسطورة من خلال المكان الأسطوري وما فيه من أحداث عجائبية، ومن أمثلة ذلك قول الكاتب:" منذ ذلك اليوم البعيد ... أشياء كثيرة تغيرت، أطفئت أنوار الجنة، وجللت الأبواب بالستائر السوداء، وأغلقت النوافذ المطلة على الأنهار والوديان، ونبت الزقوم على أشجار الجنة " [21].

إن الموريسكي شخص ثائرة ترغب في التحرر من الظلم والعبودية، فلجأ إلى الكهف فرارا من السلطة، جاعلا منه الملاذ الآمن للنجاة من الموت، فامتزجت بذلك الأسطورة بالتاريخ وذلك باستحضار قصة أهل الكهف فالبشير عاش في الكهف ثلاثة قرون ونيف ثم بعث من جديد .

2.3 توظيف التراث:

استثمر الكاتب التراث بشكل كبير وملفت للنظر في روايته ن وأصبح سمة بارزة في خطابه السردي، حيث اتجه إلى توظيف مختلف أنواعه ، سواء الدينية أو التاريخية أو الأدبية أو حتى الشعبية

أ ـ التراث الديني:

تم توظيف التراث الديني من طرف واسيني في عدة أشكال :

_ توظيف معاني الآيات القرآنية: ومثال ذلك قوله: "أنت لن تموت حتى يبلغ الكتاب اجله.....قلت ربما مكثت يوما أو بعض يوم"[22].و الملاحظ أن العبارتين كتبتا دون وضعهما بين أقواس التنصيص لأن الكاتب لا يقصد الاستشهاد القرآني، إنما هو استثمار للغة القرآنية لما تتوفر عليه من حمولة وشحنة بلاغية. والآية الوحيدة التي استشهد بها هي قوله تعالى : (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا إِنَّ كَثِيرًا مِنَ الْأَحْبَارِ وَالرُّهْبَانِ لَيَأْكُلُونَ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبَاطِلِ وَيَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلَا يُنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ) التوبة 34 . وجاءت في معرض جدال بين أبي ذر ومعاوية

حول معناها في إشارة من الكاتب إلى استغلال الحكام لبعض النصوص القرآنية، حيث تحولت من القداسة إلى أجواء الخصومات السياسة

_ الاستعانة بالقصص القرآني: استعان الكاتب بالقصص القرآني، وبالذات قصة أهل الكهف، وهذا ما يتجسد في قول الراعي لبطل الرواية :"غربتك طالت يا سيدي ثلاثة قرون وها أنت تعود من غيابك مضيفا إلى غيابك تسع سنوات لأكون أنا المحظوظ برؤيتك"[23]. ويؤكد

البشير هذا التشابه بقوله:"ما وقع لي ليس بعيدا عن ما وقع لأهل الكهف، الفارق بيننا أن نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ بينما ما حدث لي هو بعيد عن هذا كله، "[24].بالإضافة إلى هذا نجد أن أحداث الرواية قائمة على الصراع بين الخير والشر كما في القصة الدينية، الخير يمثله الموريسكي والشر ممثلا في الحاكم ومحاكم التفتيش.

كما نجد اسم الخضر الذي تسمى به الحاكم ليمرر أحكامه الجائرة وتمثل ذلك في قول الراعي:"سيدنا الخضر عاد كما كان أيام زمان يغرق السفن ويبيد الخلائق ينزع الرقاب ويهدم البيوت العالية ولا أحد يملك حق رؤيته"[25].ليتألم الموريسكي من هذا الزمن وينادي الخضر الحقيقي قائلا:" آه يا سيدنا الخضر الحقيقي يا أعلم أهل زمانه "[26]. كما نجد قصة يأجوج ومأجوج ومحاولة هدم السد التي استعان بها واسيني لتصوير فساد الحكام حيث يقول :" لقد جاؤوا يا سيدي، كانوا يحفرون السد باستمرار حتى إذا كانت الشمس تغيب قال الذي عليهم ارجعوا فستحضرون غدا فيعودون اليه كأشد ما كان"[27].

ب_التراث التاريخي:

يعد اشتغال الكاتب على التاريخ هاجسا تجريبيا ورؤية حداثية على مستوى الخطاب الروائي بغية تأسيس انزياح روائي وخصوصية سردية جديدة، يمتزج فيها السرد الروائي بالتاريخي.فاستلهم من التراث التاريخي عن طريق استدعاء الشخصيات التي كان حضورها بارزا، فاستحضر شخصية طارق بن زياد ليعبر من خلاله عن أسفه على أبناء الأمة وما يحدث لهم من ضياع وأن ابن زياد لو بعث من جديد لأصابته صدمة شديدة ولكان غير خطبته ولقال:" الخيانة أمامكم والقبور وراءكم بدل أن يقول العدو أمامكم والبحر وراءكم"[28]. كما استدعى شخصية الحلاج " ليكشف أن ما يحدث اليوم من ضياع حقوق المثقف قد حدث بالأمس مع الحلاج الذي استنظقه الكاتب حيث يقول :"الكل يدور ويدور داخل الفراغات والخوف؟؟ ماذا حدث أيها الموريسكي القوال الذي ورث شقاوة اللسان عن جد مات وهو ما يزال يصرخ، أعطوني حظي في الكلام يا أبناء الكلبة"[29]

ومن الشخصيات الأخرى التي استدعاها الروائي شخصية ابي ذر، ومعاوية، ومحمد بن عبد الله الصغير، كما استعان ببعض الأحداث التاريخية كسقوط الأندلس في يد الصليبيين،

والصور المفجعة لحادثة سقوط غرناطة، والصراع بين الخلفاء حول الحكم، وما توظيف هذه الإحداث المتنوعة إلا ليبين أن الحاضر ليس إلا امتدادا للماضي وللتاريخ العربي في جانبه المظلم.

ج_ التراث الشعبي :

استطاع الروائي أن يستخدم التراث الشعبي بنماذجه السردية المختلفة للتعبير عن آلام الذات والجماعة وفضح الفساد بأنواعه. وللكاتب رصيد هام من الثقافة الشعبية حيث جعل روايته ذات نكهة شعبية، دون أن يخل ذلك بهيكلها الأدبي، وقد تم توظيف التراث للخروج من المألوف والسائد ولإنتاج نصوص تتجاوز التقليد، وكذلك لنقد الحاضر وفهم أبعاده من خلال الماضي، فالتراث يجب أن يدخل في تفاعل حقيقي مع الحاضر، فعندما ننفصل عن الواقع يصبح مجرد شعارات لا معنى له.

و قد تعددت مصادر التراث عند واسيني نجد منها :

1_ الأغنية الشعبية :وظفت الرواية الأغنية الشعبية في كثير من فصولها وهي مقطوعات وإن تنوعت موضوعاتها فهي تتماشى وأحداث الرواية، لأن " الموسيقى والرواية فنان يوضح أحدهما الآخر، ولا بد في نقد الأول من الاستعانة بألفاظ تختص بالثاني"[30]. ومن أمثلة توظيف الأغنية الشعبية نجد:

يا عيني على اللي راح، والله ما ننساه.

لو كان يجيبوا لي الدنيا،

و ملك فرعون، والله ما ننساه[31].

إن مجموع الأغاني في الرواية تعبر عن الحالة النفسية المنكسرة من الظلم والقهر، تعبير عن حالة العذاب وصعوبة الحياة، وقد اختصرت الكثير من السرد وعبرت بصدق أكبر عن الهموم والإحزان :

غن با عيني غن،

القلب صار وحيد،

واش بقى لي في القلب شيء، نصير به عنيد[32].

_ الأمثال الشعبية:المثل الشعبي في الرواية "يجلب الاهتمام ويوضح المقصود أو يؤكده، وهو جد مثير للخيال وعون كبير على الفهم، فكل شيء فيه له تأثير على العقل والإحساس من سجع وإيقاع وبلاغة ونغم وانجاز وتمثيل وغير ذلك [33].و تستخدم الأمثال الشعبية لأنها أقوى تأثيرا في العلاقات الاجتماعية، وألصق بحياة الناس كونه لا يعالج قضية اجتماعية مرتبطة بظروف مرحلية معينة مثل القصة الشعبية إنما يركز على السلوك الإنساني في ظروف وحالات متغيرة، سواء كان السلوك فرديا أو جماعيا.، أي إنها تعبر عن الواقع الاجتماعي ونظرة الناس إلى الحياة، وعن مواقف وآراء شخوص الرواية، وحالتهم النفسية، وقد أخذ المثل في رواية واسيني مدلولات معاني متجددة، تتفاعل مع مجريات الأحداث، حيث نجد المثل القائل "دير روحك مجنون تشبع كسور"[34]، قد ورد على لسان الذي سجن الموريسكي ويضرب للإنسان الذي اتخذ من الجنون والدروشة وسيلة لكسب تعاطف الناس وللحصول على عطاياهم وتفضلهم.

و في الرواية مثل مشابه لهذا المثل وهو:" مجذوب ويعرف باب داره"[35]، ولفظة المجذوب تعني الجنون والدروشة، ويضرب في الدلالة على دهاء شخص لا يوحي مظهره بذلك.

كما نجد المثل القائل " يتعلم الحفافة في رؤوس اليتامى"[36] ، و يضرب في حالة الإنسان، الضعيف الذي يتعرض للظلم ولا يجد من يدافع عنه

إن الأمثال الشعبية تبقى حية، ولكن تأخذ مرجعياتها من السياق الذي ترد فيه، واستثمارها فيه أهمية بالغة للنص، فهي تخدم البناء الروائي على المستويين الفني والجمالي، كما أنها تمنح النص حركية وشعرية وتكسبه ثراء فنيا ودلاليا تنفجر من خلاله جملة من الرؤى والمعاني المتجددة.

3_استخدام البراح: القوال أو البراح هو من يحول التعاقدات الفردية والجماعية إلى أخبار عامة، وبذلك فهو يقوم بتسجيل الحدث من جهة، وإعطاء المعلومة صبغة ورمزية سوسيولوجية

و البراح يعرض معلومة معينة عن طريق صياغتها بطريقة شاعرية بحيث تتلاءم مع مختلف المناسبات مع مختلف المناسبات، فالبراح لا محالة أهم خاصية للخطاب الشفوي من خلال التناسب مع وضعية معينة أو جمهور معين أو مناسبة معينة، فالعلم الحقيقي للخطاب الشفوي هو علم الزمن المناسب، أي الوقت المثالي الذي يجب وجوده من أجل الكلام به وإعطاء كل الفعالية للكلمة .

و قد كان للبراح دور محوري في الرواية، والذي يمثله البشير قوال غرناطة، وذلك عبر تقنية التداعي الحر للأحلام، وقد ورد وصفه بالقوال في قول السارد:" لا يا البشير أنت صوت القوالين في هذه المدينة، دافع عن الضمير الحي، الأسواق تحتاج إلى وجودك لمقاومة كتب التاريخ المزورة، قل الحقيقة."[38]

إن الموريسكي هو الشخصية المدافعة عن الحق، فهو ذو نزعة تميل إلى التمرد على الأوضاع القائمة، لتألمه لحال البلاد، وقد روى حكاية الموريسكي قوال آخر وهو عبد الرحمان المجدوب الذي استدعاه الكاتب من الماضي، وهو كما جاء على لسان علماء القلعة:" سيدي عبد الرحمان المجدوب وراق المدينة الأصيل، عندما يصل إلى البحر يتلوى مثل الثعبان ويصرخ بأعلى صوته: لماذا تأخرت علينا يا البشير يا آخر السلالات الموريسكية"[39]

وهناك من القوالين من ترك مجهول الاسم، كالقوال الذي بشر الناس بنهاية الظلم وسقوط نظام الحكم بقوله:"يا السامعين ما تسمعوا إلا سمع الخير، عام الجوع راح والزمان ولى والقصر اللي كان عالي طاح، والطير المحبوس على يا السامعين"[40]

د_ التراث الأدبي:

تعتبر "ألف ليلة وليلة" من أقدم النصوص الأدبية التي كان لها الخلود عبر الأزمنة، وقد حظيت بمكانة هامة على مستوى الأدب العالمي، "حتى أن فولتير كان يتمنى أن يفقد الذاكرة ليستعيد لذة قراءة الليالي من جديد، ولقد تأثر هو وغيره من المجددين الممهدين للثورة بكثير من الليالي"[41]، وأثرت على الكثير من الأعمال الأدبية في العصر الحديث، فاستمدت الروايات من أسلوبها ونهلت من عجائبيتها.

وقد تأثرت بها رواية" رمل الماية"، وتمثل ذلك في سرد تخييلي يمتزج فيه الواقع بالخيال، وبأسلوب إبداعي جديد يختلف عن حكايات الليالي، وقد وظف الروائي هذه الحكايات ليصور الواقع المرير الذي تعيشه الأمة اليوم من فساد الحكم وسيطرة الرأي الواحد، فالسارد نقل الواقع دون إخفاء أو تزوير للواقع.

إن البنية العامة للرواية تتكون من الحكاية الإطارية، وحكايات أخرى فرعية، فالحكاية تمت عن طريق دنيا زاد التي قررت أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها شهرزاد عن ملكها خوفا من بطشه حيث كانت تروي له ما يرضيه، فقد كانت دنيا زاد تعرف الكثير مما خبأته شهر زاد عن

الملك شهريار، فالأسرار والإخبار كانت تأتيها من القلعة والحقول الفسيحة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة .

حكاية دنيا زاد كانت حقيقية وواقعية، تسرد فيها وقائع المجتمع المفجعة، حيث روت للملك أحداث الليلة السابعة بعد الألف، في تركيب سردي بسيط، مما جعل الحكاية قادرة على احتواء حكايات كثيرة بطريقة أشبه ما تكون بحكايات الليالي، "لآن الحكاية الخرافية عامة تتميز بوجود أجزاء رخوة في الفعل القصصي وهو ما يسمح بإدراج أفعال قصصية ثانوية في سياقه تتوالد باستمرار"[42].

إننا نجد الكثير من الحكايات الفرعية المتولدة عن الحكاية الإطارية، فقد وظف الكاتب حكاية فاطمة العرة وزوجها معروف الاسكافي بهدف نقد الحكام، وإبراز مدى تكالبهم على الحكم، فقد قام قمر الزمان بن المقتدر بالله بقتل أبيه شهريار وهذا بالاتفاق مع زوجة أبيه، كما نجد توظيف حكاية السند باد، الذي يمثله البشير الموريسكي، حيث يتعرض لمخاطر عديدة في رحلته البحرية بعد اضطراره إلى مغادرة غرناطة تحت ضغط محاكم التفتيش وتوجهه إلى المارية حيث ركب البحر، وهناك تعرض لمحاولة قتل من طرف المارانوس، ولكنه نجا منها ليهرب على متن خشبة يقطع بها البحر ليصل إلى شاطئ مهجور بمساعدة سمكة ذهبية، كما نجد حكاية الصياد والعفريت وحكاية علاء الدين والمصباح السحري.

إن التناص مع حكايات الليالي لم يكن بهدف إضفاء الطابع الأسطوري او الخرافي على الرواية بقدر ما كان أسلوبا إبداعيا يمكن الكاتب من إنتاج سرد جديد يتماشى مع الواقع الحاضر، أي استغلال أحداث الماضي لنقد الحاضر بغية التغيير، وجاء ذلك على لسان دنيا زاد حيث تقول للملك :"عليك أن تعرف الحقيقة كما هي لا كما رواها الوراقون الذين تعرفهم جيدا أكثر مما أعرفهم، دابة العواية لم تكن كاذبة، شهرزاد لم تقل لشهريار الا ما كان يريد سماعه ."[43]

3.3 التجريب على مستوى اللغة:

تلعب اللغة دورا أساسيا في الرواية، فهي الأداة الأساسية في التشكيل الفني للرواية والوجه المعبر عن أدبيتها وهويتها، فان الرواية لا تتميز عن باقي الأجناس إلا في إطار اللغة، فهي " طاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر ويتجلى ذلك في تعدديتها اللغوية، فقد تشكلت الرواية ونمت بخلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية ."[44]، وبهذا فما انتماء

الرواية إلا إلى لغتها التي تكتب بها بغض النظر عن الحكاية وانتمائها إلى هذا المكان أو إلى هذا المجتمع.

ولا يختلف رأي مرتاض عما سبق من آراء حيث يرى أن اللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستخدم اللغة مثلها مثل المكان أو الزمان، فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المشكلات في الرواية لولا اللغة، وهو يطالب "بتبني لغة شعرية في الرواية ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا....غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها.... وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء."[45]

فاللغة أصبحت عنصرا هاما من عناصر التجريب الروائي تمتاز بالخصوص بتنوعها وتكسيرها لنطاق أحادية اللغة، بل والانفتاح على المستويات اللغوية المختلفة، لآن الخطاب الروائي من أكثر الأجناس الأدبية تحررا واستيعابا لعديد الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية أو غير أدبية والتي يعبر عنها بأساليب لغوية مختلفة . وقد امتازت رواية " رمل الماية" بالتعدد اللغوي، ونلمح ذلك من خلال ما يلي :

1_اللغة الفصحى: جاءت لغة الرواية فصيحة في معظم مقاطعها داخل المتن الروائي، حيث ينتشر السرد والوصف بلغة واضحة، كاستحضار الكاتب لمأساة الحلاج حيث يبرز الفرق بين موقفه الصامد وهو يعاني كل أنواع التنكيل دون أن يتنازل عن قناعاته، وموقف صديقه ومريده الشبلي الذي استجاب للضغوطات وتخلى عن أفكاره وتراجع عنها حيث يقول:" رجموك بالحجارة فما قلت آه وألقيت عليك وردة فتألمت منها ... من حقك أن تتأوه يا سيد العاشقين للوردة التي خانت سرك وفرحك، من حقك أن تبكي من جرح الوردة وتسخر من جرح الحجارة."[46] وفي موضع آخر يصور السارد حادثة سقوط غرناطة في أيدي الصليبيين وتقاعس الخليفة أمامهم حيث يقول على لسان الموريسكي:" استيقظنا ذات فجر بارد فوجئنا بمحمد الصغير يسرق دمنا وعرقنا يبيعنا ويبيع معنا الجبال التي وقفت في استقامة واحدة في وجه المد القشتالي، نصحنا بالانصياع إلى أمر الله "[47]

كما شكل النص القرآني رافدا لغويا هاما للرواية لما تتوفر عليه لغنه من بلاغة وقدرة على الخلق والتصوير ولابتكار دلالات جديدة تحول الآيات القرآنية من أجوائها الدينية المفعمة

بالروحانية إلى أجواء سياسية واجتماعية لها ارتباط بالرواية، ومن بين الصيغ التي اشتملت عليها نجد قول الكاتب :" الشمس تكور والنجوم تتكدر، والجبال تسير والعشار تعطل، والوحوش تحشر، وحين يسأل الناس الموءودون بأي ذنب قتلوا يتدثر الملوك داخل أكتافهم حفاة عراة."[48]

2_ توظيف العامية: العامية لغة أنشأها العامة بغية توظيفها في الحياة اليومية، فهي لغة البيت والشارع والمجتمع ككل، وقد مزج واسيني بين الفصحى والعامية وعرف كيف يوزعها على صفحات الرواية بغية تجاوز اللغة الروائية التقليدية والانفتاح على مستويات لغوية أخرى، ، وهو ما يفيد أن كاتب الرواية

التجريبية في الجزائر قد توصل إلى أن يتجاوز الاشتغال داخل لغة واحدة، وأن يخترق النموذج المقدس الذي تمثله الفصحى وبذلك تتعدد المستويات اللغوية التي يشخصها أدبيا في لغة خطابه الروائي.

وقد احتوت الرواية على الكثير من الأشكال التعبيرية العامية نذكر منها:

آ. استثمار روافد اللغة الشفوية: لجأت الرواية إلى الاشتغال ببعض الصيغ العامية المتداولة والتي كان لها حضور بارز، من قبيل قول الكاتب :" هذا قالهم ارقدوا نغطيكم"[49]، وقوله: " آه يا يما الحنانة لقد فعلها أبناء اللي ما يتسموش"[50]، وقوله:"طز فيك"[51]، وغيرها من العبارات العامية التي تمتلئ بها الرواية

وهذه الصيغ العامية تعبر عن تراث البلاد، وهي متوارثة عبر الأجيال، وهي تمتاز بالبساطة والعفوية، وتعبر عن رؤية الإنسان العامي لواقعه، وهي تعكس محاولة الروائي تصوير واقع المجتمع الجزائري والاستعمالات اللغوية الشائعة، وكذا لوسم الأحداث بالواقعية والعمل السردي بالصدق الفني .

ب_الأغنية الشعبية: هي من أشكال التعبير الشعبي، وتعتبر عنصرا هاما في حياة الشعوب تستخدم في مناسباتهم وتصاحبهم في أعمالهم، فهي مرتبطة بحياة الإنسان في مراحلها الكاملة، كما أنها ترتبط بمعتقداته، وهي من وسائل البهجة أو التعبير عن الضيق، وهي متنفس لعاطفة الإنسان الشعبي .

ووظفت الرواية الأغنية الشعبية في سياقات مختلفة، لأنها أكثر الأجناس تداخلا مع الفنون الأخرى، إذ تستوعب أكثر من فن، وتوظف هذه الفنون توظيفا جماليا دون أن يفقد كل فن خصائصه المميزة.

وهي مقطوعات تتماشى مع مواقف الشخصيات وانفعالاتها، فهذا عبد الرحمان المجدوب يندد بالاستبداد الذي يتعرض له مجتمعه، ويعبر بذلك عن هموم الجماعة ويريد أن يغادر فيقول:

يا موجة يا مواجة...خذيني في حماك
ما عندي لا دا لا دوار...[52]

إن مرارة الضياع التي صنعها الخليفة محمد الصغير في الأمة بكاملها، والتي فقدت أرضها وأصبحت مشردة ومعذبة بعد عز دفعت السارد إلى توظيف الأغنية للتعبير عن الذات الجمعية وبث الهموم والزفرات الحادة صوب البحر للبحث بين أمواجه عما يداوي حرقة فقد البلد فيقول :

يا لبحر يا لحنين ...غرقني بين الموجة والموجة...
داويني بملحك نبرا[53]

حتى الحاكم شهريار لما ظهر على شاشة التلفزيون، بعد وقوع بلاده في أيدي الأعداء بسبب أطماعه، ليخاطب شعبه رفع عقيرته بأغنية قديمة للشيخة الرميتي في رثاء مصطنع للحكماء السبعة حيث يقول :

يا عيني عللي راح، والله ما ننساه .
لو كان يجيبوا لي الدنيا ...
و الله ما ننساه ...[54]

إن واسيني يتمثل في ذلك الواقع العربي الراهن الذي تتحكم في مصيره أطماع حكام يخضعون لأوامر خارجية من أجل البقاء في السلطة .ان الموريسكي تأثر كثيرا بهذا الواقع الانهزامي وبهذا المنحدر السحيق الذي تسير فيه الأمة، " فعوى كثيرا حتى ذبلت شفتاه :

يا الرايح . وين رايح.
جيبلي أخبار... .[55]

إن هذه الأغاني التي أدرجت داخل الرواية كانت أقدر على التعبير عن الهموم من السرد الفصيح المباشر، فقد اختزلت الكثير من الكلام، إضافة إلى أنها تمتاز بالعفوية والروح الفطرية،

واحتفال الرواية بهذه الأغاني أكسبها ثراء دلاليا وجماليا، وأضفت على العمل طابع المحلية والهوية الجزائرية .

وعموما فان هذا التفاعل بين العامي والفصيح منح الرواية طاقة أسلوبية تأخذ من معين الثقافة الشعبية وتمنحها شحنة جمالية ودلالات عميقة، تكشف عن عمق الوعي الشعبي تجاه رداءة الواقع وتناقضاته.

3_ اللغة الأجنبية : إن توظيف لغة الآخر في الرواية هو تحقيق لتفاعل فني بين الثقافات، وقد حاول السارد من خلال هذا المزج هدم القواعد وكسر النمطية واستحداث طريقة جديدة في السرد، تختلف اختلافا كليا عن الطريقة التقليدية، وبالتالي الانزياح عن المألوف من حيث الاستعمال اللغوي.

إن استخدام اللغة الأجنبية في الرواية أكد انفتاح الكاتب على اللغات الأجنبية وتجاوز كل ما هو ذاتي، كما ساهم في تنويع الكتابة الروائية. فقد تناول الكاتب اللغة تناولا ثلاثيا جمع فيه بين اللغة العربية والاسبانية والفرنسية، وفي هذا رفض واضح لهيمنة اللغة المعيارية في الرواية، وتجاوز لقدسيتها التي انهارت أمام معاول الحداثة الروائية .

لقد استخدم واسيني اللغة الاسبانية في مواضع متعددة من نصه الروائي، منها أسماء أماكن: كاسم الهضبة التي وقف عليها محمد الصغير لدى مغادرته غرناطة (El ultimo suspiro del moro)[56]، **ومنها كلمات أغان كالأغنية التي غنتها ماريوشا (Me soy maryucha del bechiryo no de me mincharro solo quastro)[57]، كما نجد استعمال اللغة الفرنسية في شكل كلمات أو عبارات مترجمة مثل : (ملأتني الذاكرة المضاءة _Memoire Clairiere_)[58]**

إن هذا التشكيل اللغوي هدفه إنشاء نص ذي خطابات متداخلة مما يقفز باللغة إلى استعمال جديد، في مدار تجريبي تدور فيه تبعا لإحساس الكاتب. فإذا كانت الرواية التقليدية تستأثر بها اللغة الواحدة والصوت الواحد، فإننا نجد في الرواية الجديدة شكلا روائيا آخر يتزاحم فيه الأصوات مما يتطلب التعدد اللغوي تبعا لمساحة الحرية المعطاة للأصوات، وهذا هو الوضع الطبيعي لرواية الأصوات وتعددها الذي يفترض وجهات نظر متباينة ومستويات اجتماعية وثقافية مختلفة.[59]

إن اللغة لم تعد أداة إبلاغ فحسب ، و إنما صارت فضاء إبداع وأفق كتابة قادرة على تشكيل نص روائي متميز تشتغل صيرورته داخل اللغة، فالرواية الجديدة قوامها التمرد على الأعراف اللغوية التقليدية والخروج عن المألوف اللغوي، حيث يتم التعاطي مع عدة لغات بدلا من لغة واحدة.

4_ اللغة الجنسية : اختار بعض الروائيين الجزائريين اثر دخول مغامرة التجريب خرق بعض المحظورات ومن أهمها المحظور الجنسي، ومن هؤلاء نجد واسيني الأعرج الذي خرق هذا االطابو (taboo) بقوة، واستعمل لغة مباشرة صريحة لا تلميح فيها، رغم إدراج الجنس في المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة التي لا يمكن الاقتراب منها لحساسيتها من منظور أحكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدة وأخلاقا.

إن تجربة واسيني نتجاوز الأعراف الاجتماعية للمجتمع الجزائري الذي يتميز بتقاليده وطبيعته المحافظة، وهي زيادة على ذلك تجسد النموذج الدال على كتابة التعرية والتي لا تتحرج عن الحديث في الجنس بكل جرأة، في أسلوب مثقل بعبارات مكشوفة تصدم بجرأتها وتجسد موقف تحد سافر للأخلاق السائدة.[60]

وسنكتفي بمثال واحد للدلالة على ذلك، في وصف الملك شهريار لخيانة دنيازاد له مع عشيقها الذي عاقبه ورماه للأسود، في لغة فاضحة في تصوير العلاقات الجنسية بتفاصيلها حيث يقول السارد :" وابيضت عينها مثل المصروع. حشرها في الزاوية عشرين مرة رافعا رجلها اليسرى عاليا ويضغطها أكثر باتجاه الحائط وهي تئن من اللذة المجنونة . ورماها على السرير مثل الخرقة الخفيفة ...."[61]

الخاتمة:

تقف هذه الدراسة ضمن المقاربات السردية التي تهدف إلى رصد التحولات في الرواية الجزائرية، وهي تتناول ظاهرة التجريب في رواية " رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، ، وهي تحاول الكشف عن مدى العمق التجريبي لدى الكاتب ومدى وعيه بمسألة التجريب.

لقد استطاع الكاتب من خلال روايته المساهمة في تأسيس تجربة إبداعية سردية جديدة، لها خصوصياتها تهتم بتكريس خطاب روائي مهووس بالبحث عن أشكال فنية وتعبيرية مطبوعة

بسمات التجاوز والمغايرة والقفز على النموذج، فقد استعان بمختلف الأجناس الأدبية، من تكييفه للتراث الأسطوري، بما يخدم الرواية إلى استعانته بالتراث بمختلف أنواعه سواء الديني منه أو التاريخي أو الشعبي أو الأدبي .

كما استثمر البنية السردية وخاصة في مجال اللغة وذلك من خلال التعدد اللغوي. وقد خلصت الدراسة إلى النتائج التالية :

1_ التجريب رؤية إبداعية تتحقق عبر تدمير سلطة النموذج، لأن التجريب في الكتابة الروائية هو إبداع يحرر الروائي، وذلك توظيف تقنيات جديدة مغايرة للرواية التقليدية، قوامها البحث والكشف والتجاوز والخروج عن المألوف والتمتع بإجهاد القارئ وإشراكه في العمل الروائي.

2_ جسد السارد رؤية تركيبية بين الواقع والخيال، وذلك من خلال توظيف الأسطورة، وتكييفها لإنتاج مقولات جديدة، تؤسس لنقد سياسي للواقع الراهن وفق الانزياح عن الأسطورة الأم، إضافة إلى تحقيق البعد ألعجائبي لفسح المجال أمام تخييلية النص.

3_ يعتبر التراث من أهم المظاهر في التجريب الروائي، حيث أحسن الكاتب توظيفه بصيغه المختلفة، مما وضع الخطاب الروائي ضمن سياقات جمالية ودلالية متعددة، وأنشأ علاقة جديدة بين النص والتراث، خاصة التاريخي منه، لمساءلة الماضي وصولا إلى الحاضر للكشف عن عيوبه.

5_ أعاد الكاتب صياغة التراث المستثمر في النص، سواء المكتوب منه أو الشفوي، العربي منه أو المحلي، وذلك من خلال تحميله بدلالات جديدة تتلاءم مع روح العصر، ضمن بنية تخييلية جديدة سمحت باختراق المحظور السياسي من خلال الإسقاطات على الواقع الحاضر.

6_ عمد واسيني الأعرج إلى المغامرة في الممنوع وذلك بخرق المحظور الجنسي من خلال لغة جريئة، وبعرض تفصيلي دقيق للتأكيد على أنه يعيش حرية تامة بكل تفصيلاتها داخل الرواية.

7_الرواية ظاهرة لغوية، ومظهر من مظاهر التجريب، ويتمثل ذلك في تجاوز أحادية اللغة والصوت الواحد اللذين كانا مسيطرين في الرواية التقليدية، وذلك باستخدام التعدد اللغوي حيث استطاع السارد التنويع في مستويات اللغة بهدف تحريك الخطاب وإثرائه بالقيم الجمالية والدلالية.

هوامش:

[1]محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، شركة الرابطة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 290

[2]محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي، الرواية العربية إلى أين؟، ديسمبر 2010، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص02

[3]جورج دورليان، الرواية الجديدة في فرنسا" مقاربة في الشكل والمضمون"، مجلة العربي، العدد544، وزارة الإعلام، الكويت، 2004، ص88

[4] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، دبي، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2011، ص48

[5]بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999، ص262

[6]سعيد يقطين، القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص287

[7]صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والتوزيع الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص03

[8]محمد عزام، قضايا النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، دط، 1996، ص72

[9]خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط2، 2010، ص171

[10]سندي سالم أبو سيف ، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ، ط1، 2008، ص22

[11]بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للنشر والتوزيع، تونس ، ط1، 2005، ص07

[12]محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2004، ص291

[13] محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، ص06

[14]عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د ط، 1998، ص47

[15]آلان روب غرييه ، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم، القاهرة، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص39

[16] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص03

[17]كمال أبو ديب، الحداثة_ السلطة_ النص، مجلة فصول، المجلد4، العدد3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص40

[18]سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص92

[19]واسيني الأعرج، رمل الماية_فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2015، ص48

[20]محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002، ص74

[21] واسيني الأعرج، رمل الماية_فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص11

[22]المصدر نفسه، ص44

[23] المصدر نفسه، ص56

[24] المصدر نفسه، ص43

[25] المصدر نفسه، ص60

[26] المصدر نفسه، ص60

[27] المصدر نفسه، ص285

[28] المصدر نفسه، ص44

[29]مخلوف عامر، توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، الجزائر، ط1، 2005، ص154

[30] واسيني الأعرج، رمل الماية_فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، 145

[31]ميشال بوتور، في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، دار عويدات، ، بيروت، ط2، 1982، ص40

[32] واسيني الأعرج، رمل الماية_فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص237

[33]محمد عيلان، في الأمثال الشعبية الجزائرية، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص04

[34] واسيني الأعرج، رمل الماية_فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص282

[35]المصدر نفسه، ص219

[36]المصدر نفسه، ص286

[37] المصدر نفسه، ص346

[38] المصدر نفسه، ص327

[39] المصدر نفسه، ص62

[40] المصدر نفسه، ص65

[41] سهير العلماوي، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، ، دط، 1966، ص69

[42] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013، ص101

[43] واسيني الأعرج، رمل الماية _فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص132

[44] يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، ، 2005 ص227

[45] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص125

[46] واسيني الأعرج، رمل الماية_فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص384

[47] المصدر نفسه، ص165

[48] المصدر نفسه، ص290

[49] المصدر نفسه، ص223

[50] المصدر نفسه، ص30

[51] المصدر نفسه، ص231

[52] المصدر نفسه، ص269

[53] المصدر نفسه، ص165

[54] المصدر نفسه، ص237

[55] المصدر نفسه، ص238

[56] المصدر نفسه، ص41

[57] المصدر نفسه، ص234

[58] المصدر نفسه، ص314

[59] محمد التلاوي، وجهة نظر في رواية الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999، ص62

[60] بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب، ص 635

[61] واسيني الأعرج، رمل الماية_فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ، ص332

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 637 - 652 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

النقد العربي ومسألة الحداثة

Arabic Criticism and the Issue of Modernity

د.زرقي إبراهيم *
D.zergui brahim
جامعة العربي التبسي – تبسة (الجزائر).
université cheikh larbi tébessi tébessa (algérie)
brahim.zergui@univ-tebessa.dz

تاريخ الإرسال: 2020/11/08	تاريخ القبول: 2021/06/12	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

تسعى هذه المقاربة إلى الكشف عن العلاقة بين الحداثة والمسائل المعرفية والفكرية التي أدت إلى إظهار إشكاليتها المنتشرة في الساحة النقدية العربية، إلا أنه من المدهش أن نكتشف من خلال هذه المداخلة عن علاقة الحداثة بالعناصر المكونة (العقل، العلم، الزمن)، التي أدت إلى تأزم الوضع الاستعجالي الذي يعقد بين الحداثة والأفكار المختلفة المعرفية، وتدفع بنا هذه العلاقة إلى اليقظة الفكرية بدل الانشغال والافتتان بما تحتويه الحداثة وما حملته معها من مدهشات جعلت المجتمع العربي ينبهر إليها، ففي علاقة الحداثة بهذه العناصر التي تأكد بأنها علاقات معنوية دون نظيراتها في الثقافة الغربية التي تبدو عملية أكثر منها، من هنا بدت الأزمة ظاهرة للعيان في الثقافة العربية المتأرجحة بين التشكيك والتأصيل، وفي هذا المقال نجد توضيحا أكثر لذلك.

الكلمات المفتاح : الحداثة، النقد العربي، العقل، العلم، الزمن، الإشكالية.

Abstract :

This approach reveals the relation between modernity and the intellectual and cognitive issues that led to show its spread problematic in arabic criticism area. However, it is surprising to discover, through this study, the relation between modernity and its composed elements (mind, science, and time) that led the emergency situation that hold between modernity and the different cognitive ideas to be at a crisis. Thus, we are intellectually awake instead of

* زرقي إبراهيم، brahim.zergui@univ-tebessa.dz

being preoccupied and fascinated by modernity which has amazed Arab community. This moral relation between modernity and these items is different from its parallel in western culture which look more practical than it. From here, the crisis becomes clear in arabic culture oscillating between doubting and rooting. In this article, we find more clarification for that.

Keywords :Modernity, Arabic criticism, mind, science, time, problematic.

مقدمة:

يرتبط تحديد أزمة الحداثة في الثقافة العربية من تلك العلاقات التي تنطلق من تأسيس داخلي وليس عن طريق جلب خارجي للأفكار، وبإمكاننا أن نكتشف حداثتنا العربية المستقلة عن طريق مفاهيم عربية، شرط أن يكون هناك تواصل معرفي ونقدي مع الحداثة في آفاقها الإنسانية العامة، وليس عن طريق الانقطاع عنها ودفعها جانبا دون أن نقتنص منها ما قدمته للإنسانية جمعاء، إذ أننا أكدنا للثقافات الأجنبية أننا منسلخون عن أصولنا وثقافاتنا وأزماننا القديمة التي هي أكثرها كانت دفعا قويا لتأسيس الحداثة الغربية التي تسيطر الآن على الساحة النقدية.

أولا: الحداثة والنقد مقاربة جادة:

المقاربة بين الحداثة والنقد من المقاربات الفكرية والمعرفية الجادة والمهمة، وقد تتسم بقدر من الإثارة والدهشة، ولا تخلو من طرافة، وهي بالتأكيد ليست من المقاربات العادية والعابرة، كما أنها ليست من المقاربات البسيطة، وهي من المقاربات الجديدة التي لم نتطرق لها عربيا في حقل الدراسات الفكرية والنقدية.

ونحن بحاجة إلى هذا النمط من المقاربات الفكرية التي نكتشفها بأنفسنا ونبتكرها من داخلنا، وتعبر عن قدرتنا على الاجتهاد الفكري، وتدفع بنا نحو اليقظة الفكرية بدل الانشغال والافتتان بالمقاربات الوافدة علينا من خارج مجالنا الفكري والتاريخي، والتي تشعرنا بالضعف والتبعية والكسل الفكري والمعرفي.

ولعل ما يعترضنا في هذه المقاربة أننا أمام مفهوم يكاد يكون منطفئا هو مفهوم النقد العربي أو هكذا يبدو، فهو المفهوم الذي أعلن إغلاق بابه منذ وقت مبكر في سيرة المدرسة النقدية العربية،

في مقابل مفهوم متقد وحيوي وفعال هو مفهوم الحداثة، كما أننا أمام مفهوم ينتمي إلى حضارة مغلوبة هي الحضارة العربية، في مقابل مفهوم ينتمي إلى حضارة غالبة هي الحضارة الغربية.

لهذا من الصعب علينا وفي مثل حالتنا الفكرية والحضارية الراهنة تخيّل هذه المقاربة وإعمال الخيال فيها، وجعلها في دائرة البحث والنظر، ولعل من الصعب علينا أيضا لفت انتباه الآخرين من خارج مجالنا الفكري والحضاري إلى مثل هذه المقاربة وتقريبها إلى دائرة البحث والنظر.

وتستند هذه المقاربة في إطارها الكلي إلى أن الحداثة تتكون من ثلاثة عناصر أساسية وجوهرية ومترابطة، لا تقبل التجزئة والتفكك، هي: العقل، العلم، الزمن، وطبقا لقانون المقاربة نطرح الإشكال الآتي: هل هذه العناصر الثلاثة المكونة للحداثة هي من المكونات العملية النقدية أيضا؟

وما يعترضنا في هذا الشأن أن هذه العناصر الثلاثة هي عناصر واضحة ومتجلية ومنكشفة في مفهوم الحداثة، لكنها ليست بذلك الوضوح في مفهوم النقد والتجلي والانكشاف، وهي بحاجة إلى برهنة وإثبات، وقبل هذا نحن بحاجة إلى استجلاء هذه العناصر في مفهوم الحداثة حتى نتمكن من ربطها وإدراجها في مفهوم النقد.

ثانيا: الحداثة والعناصر الثلاثة (العقل، العلم، الزمن):

يمثل مفهوم الحداثة مفهوما مرجعيا ومركزيا في نظام الفكر الغربي الحديث والمعاصر، وهذا ما يفسر الجانب الكمي والنوعي من الكتابات والدراسات الممتدة والمتراكمة حول هذا المفهوم، وعلى تعدد وتنوع حقول وميادين هذه الكتابات والدراسات التي جعلت هذا المفهوم يصبح مفهوما ثريا في حقله الدلالي ومنكشفا في حكمته وفلسفته وعناصره ومكوناته.

1. علاقة الحداثة بالعقل:

فمن جهة العلاقة بين الحداثة بالعقل، فهي علاقة لجوهر ثابت فيها، علما أن أكبر فاعل في الحداثة وأعظم مكوّن لها هو العقل، فقد بدأت الحداثة من مبدأ الانتصار للعقل وسيادته، وتنصيبه كمحكمة عليا حسب قول الفيلسوف الألماني "ايمانويل كانت" (Immanuel Kant) (1724-1804م)[1]، وجاءت لتعلن الانتصار للعقل في ساحة الفكر الأوروبي الحديث والمعاصر، وقد أوضح عالم الاجتماع الفرنسي "آلان تورين" (Alain touraine) في كتابه "نقد الحداثة" الذي ظل يعرف الحداثة ويناقشها ويقلب صورها، وقد "تورين" منذ تساؤله في السطر

الأول في كتابه هذا أن تعريف فكرة الحداثة لن يكون بعيدا عن فكرة الانتصار للعقل، ومبرهنا على ذلك بقوله: "أن العقل هو الذي يبعث الحياة في العلم وتطبيقاته"[2].

ويرى "تورين" أن أقوى تصور غربي للحداثة هو التصور الذي تقترن فيها الحداثة بالعقلنة، وقد أكد أن العقلنة تفرض هدم العلاقات الاجتماعية والعواطف والأعراف والمعتقدات التي تدعى تقليدية، وأن عامل التحديث هو العقل. واستنادا إلى هذا الرأي يرى "تورين" أن فكرة الحداثة مقترنة اقترانا وثيقا بفكرة العقلنة والعدول عن إحدى الفكرتين نبذ للأخرى.

وتاريخ فكرة الحداثة عند الغربيين هو تاريخ تقدم العقل الذي نهض به الفلاسفة والمفكرون الأوربيون منذ القرن السابع عشر، ومثل فيه الفيسلوف الفرنسي "رينيه ديكارت" (René Descartes) (1596-1680م) محطته الرئيسية، وعرف بالعقلانية الذاتية، إلى القرن الثامن عشر ومحطته الرئيسية مثلها الفيلسوف الألماني "ايمانويل كانت" الذي عُرف بالعقلانية النقدية مرورا بالقرن التاسع عشر الذي مثل فيه الفيلسوف الألماني "هيغل" (Hegel) (1770-1831م) محطة رئيسية وعُرف بالعقلانية التاريخية، وصولا إلى القرن العشرين وكانت فيه محطات عدة، مثل فيها الفيلسوف الألماني "ماكس فيبر" (Max Weber) (1864-1920م) محطة رئيسية وعُرف بالعقلانية الاجتماعية، ومثل فيها أيضا الفيلسوف الإنجليزي "كارل بوبر" (Karl Popper) (1902-1994م) محطة رئيسية وعُرف بالعقلانية العلمية، وانتهاءً بالفيلسوف الألماني "يورغن هابرماس" (Jurgen Habermas) (1929م) الذي عُرف بالعقلانية التواصلية.

لقد بات ممكنا القول أن الحداثة تصور للمجتمع على أنه نظام يخضع للعقل بوصفه الأداة الوحيدة لتحرير الطبيعة البشرية من جميع السلطات، إذ تقترن الحداثة في نمط تكوينها وفي نمط عملها بالعقل أساسا، وبالمعقولية حصيلة العمل العلمي المختلف، فالمعقولية هي قبل كل شيء حقل فيه تنتظم معارفنا، وتتحدد تدخلاتنا لفهم الطبيعة والحياة فهما يقترب من حقيقة واقعها، يعني ذلك أن جميع أنماط تفكيرنا وجميع أنماط حياتنا يجب أن تكون مطبوعة بالمعقولية، ومتصلة من قريب أو بعيد بالعقل[3].

إنه يمكننا أن نؤكد أن الحداثة رؤية للعالم، إنما نهضت على العقل والثقة في قدرته، وينسلك الإيمان بالعقل قيمة في ظل القطع مع التقليد، ذلك أن الإشكالية المحورية مقصورة على غاية

جوهرية هي تحديدا الانتصارات المتنامية للعقل والمعقولية بوصفها الحاصل الفلسفي للمشروع الحداثي، إبان فلسفة الأنوار وفلسفة التقدم.

من هاهنا تتبدا وجاهة المسلمة الديكارتية التي أصبحت تؤكد العقلانية أساسا للحقيقة والمعرفة، ومن ثمة ارتباط فكرة الحداثة بفكرة العقلانية، ثم إنها انفصال للعقل العلمي عن الوجدان الديني وعن الأسطورة، إذ "لاشك أن مجال الحداثة وآثارها هو مجال العقل ومستتبعاته، ولاشك أيضا أن الفكر في تقاليد الأنوار يتحدد بالتضاد الصريح والفعال مع الأسطورة، فينتج عن ذلك استعمال العقل من حيث هو قدرة معارضة لهيمنة الأسطورة على السلوك الجماعي، وذلك بتطوير المعارف وتقليص المجالات الغامضة والمبهمة في العلاقات التي تربط الإنسان بالوجود"[4]، ومتى كان الأمر كذلك فإنه يتضح أن الفكر الفلسفي قد أسس حداثته بمحاولة تأكيد العقل واستبعاد تجليات اللاعقل، وبالتالي نهضت الحداثة على حركية "إثبات المعقول واستبعاد اللامعقول"[5].

فالحداثة ترتكز إذن على فكرة الإعلاء من شأن العقل، ومن ثمة على إخضاع الفكر والممارسة لتدخله، فالعقلنة شرط ضروري للحداثة سواء تعلق الأمر بعقلنة الفكر العلمي أم بعقلنة الفكر السياسي، أم بعقلنة التعامل مع الطبيعة، لذا يجوز القول أن العقلنة هي المبدأ الذي يمكن انطلاقا منه تعريف الحداثة.

وسيكون لهذه العقلنة مع "ديكارت" و"نيوتن" و"غاليلي" أيما تأثير وبخاصة على الوعي الإنساني، ذلك أن "انبجاس الظاهرة الغاليلية كان انكسارا في مسار الزمن الذي بدأ معه العصر الحديث، ونقل الإنسان نظريا وعمليا من موقف الكون، ومن نفسه إلى موقف آخر ليس للبشرية به عهد من قبل"[6]، من هنا ووفقا للمعطيات الفلسفية والفكرية التي روجت فكرة الحداثة، أن الحداثة ليست مجرد تحول وتتابع أحداث إنما هي إشاعة منتجات الفعالية العقلية العلمية والتقنية الإدارية الجديدة.

من هنا يمكننا أن نخلص إلى تأكيد مفاده أن الحداثة قلبت كل الأسس التي كان ينهض عليها الفكر التقليدي، حيث أعلنت رؤية للإنسان والعالم والأشياء جديدة، فلم يعد الإنسان سجين مقدس، وأسير سلطته، تلك السلطة التي كانت تصدر من خارج المجتمع (السماء)، بل أصبح هو مبدأ ومصدر كل سلطة، وقد كانت الثورة الفرنسية مناسبة لإعلان حقوق الإنسان والمواطن،

مقابل "حقوق الله"، وهي نقطة ارتكاز كل النظم الاجتماعية، وسيبلور الاعتراف بالحقوق الطبيعية للإنسان قانون جديد، أخلاق جديدة، ويتبدل مفهوم الإنسان ذاته وسيصبح موضوعا للدراسة العلمية والإنسانية، من هاهنا تكمن دينامية الحداثة، فلا شيء مقدس، وبالتالي فجوهر الحداثة، عقلنة مستمرة ودائمة لجميع مظاهر الحياة، ذلك هو التحديث كمسار يحرر الحياة ومظاهرها من اللامعقول.

كل ذلك سيدفع بـ"ديكارت" إلى تأسيس حداثة فلسفية ترتكز على مبدأ الذاتية التي اعتبرها أساسا لليقين، وقيمة مطلقة وفيصلا يفرق بين طريقتين في التفكير:

- الأولى مركزها الله.
- والثانية محورها الإنسان الحديث الذي أقر ذاته مبدأ، بالرجوع إليه يكتسب كل شيء أهميته ودلالته.

فالحداثة انبت على الوعي بالذات عندما حددت نظرة الذات العاقلة إلى نفسها وأبنيتها الأولية والمركزية من خلال عملها التفكيري، وتحويل الذوات الأخرى إلى مواضيع يتسلط عليها العقل العلمي[7].

ومن هنا أصبحت الطبيعة موضوع سيطرة وتحكم، وباعتبار أن أساس الحداثة تحويل علاقة الإنسان بالطبيعة، وتحويل علاقة الإنسان بالإنسان، فقد قامت الحداثة بالتأسيس العقلي للمجتمع، وذلك بعقلنة الفكر السياسي، فقد بدأت مع "ميكيا فيلي" كواقع يجب فهمه وتحليله لتتعمق فيما بعد الثورة الفرنسية، فمع مفكري عصر التنوير وفلاسفة العقد الاجتماعي وصولا إلى "هيغل"، وحتى نفهم طبيعة هذه الانزياحات لابد أن ندرك أن رهان الحداثة في استنادها إلى العقل، إنما كانت حرية الإنسان، وبالتالي يمكن استجماع الحداثة في بعدها التحرري، وإنه في سياق هذا النحو من الفهم لم تعد مبادئ الفكر والسلوك تستمد من مرجعية ماضوية، دينية، بل تمتد تجذيرا للعقل وآليات اشتغاله.

وبشكل عام يمكننا أن نؤكد أن الملامح الأولى لوعي الإنسان بحريته، إنما تبدأ من خلال وعيه بنفسه كذات، فهي المصدر الأرقى لكل حقيقة، فالحداثة صارت هي أولوية "الذات" وانتصارها، إنها رؤية للعالم قوامها الذات، إن ذلك الابصار هو ما مكن إنسان العصور الحديثة من أن يدرك

نفسه كذات مستقلة، "ذات" هي علامة على صاحبها وبيان لحاملها، إنها لا تكتفي بأن تعلن عما يميزها عن الطبيعة، بل تروض هذا العالم وتغزوه[8].

غير أن الذي ليس يعتريه شك هو ارتباط الحداثة منذ منابتها الأولى بإرادتي المعرفة والقوة، وتتمثل إرادة المعرفة في نشأة العلوم الإنسانية لتحرير الإنسان والسيطرة على الطبيعة والمجتمع، وستتطور بفضل ازدهار العلوم الطبيعية، حتى إذا اتسق ذلك كان إرادة القوة منشدة لإرادة معرفة قوانين الإنسان والمجتمع والطبيعة انشداد تلازم لإرادة السيطرة والهيمنة، فإرادة المعرفة التي تعتمد على تحرير الإنسان من الماضي والتقليد، أما إرادة القوة التي ستتمكن من السيطرة على الإنسان ومراقبته، وهما وجهان ملازمان للحداثة.

2. علاقة الحداثة بالعلم:

لقد كانت حركة التنوير بالفعل تمثل مرحلة الولادة للحداثة، ذلك لكونها قدمت الزاد الفكري الذي سوف تؤسس الحداثة عليه بنيانها، ذلك أن الذات في الحداثة أصبحت مستقرة ومتماسكة ومعروفة، وهي ذات واعية وعقلانية ومستقلة وكونية، فلا توجد ظروف أو اختلافات فيزيائية تؤثر بشكل جوهري فيما ينبثق عن هذه الذات من قبل، والتي أصبحت تدرك نفسها، وتدرك العالم عن طريق العقل المفكر الذي يفترض أنه الشكل الأرضي للأداء الذهني، والشكل الموضوعي الوحيد، هذا الإدراك الناتج عن الذات هو "العلم"، والذي يمكن أن يوفر الحقائق الشاملة عن العالم بغض النظر عن المدركات الأخرى، حيث أن المعرفة الناتجة عن العلم هي التي تمثل الحقيقة الأزلية، والتي ستقود دائما إلى التقدم والكمال، وعن طريق العلم أيضا يمكن تحليل وتطوير كل المؤسسات والممارسات الإنسانية[9].

ذلك فإن العلم هو الأنموذج لكل أشكال المعرفة المفيدة اجتماعيا، ذلك أن العلم يتسم بالحيادية والموضوعية، والعلماء الذين ينتجون المعرفة العلمية عن طريق القدرات العقلانية غير المنحازة يجب أن يكونوا أحرارا في إتباع قوانين العقل وألاّ تحفزهم اهتمامات أخرى مثل المال والسلطة.

ومن هنا نستطيع أن نقول أن علاقة العلم بالحداثة تتحدد من خلال معرفة تاريخ تطور الفكر الأوروبي الحديث، والذي ارتبط بحركة تطور العلم، فإلى جانب المفكرين والفلاسفة كان هناك

علماء الفلك والفيزياء والرياضيات الذين أحدثوا هزّات عنيفة غيّرت مجرى تاريخ العلم، ووضعوا الفكر الأوروبي على طريق التطور والتحوّل، فمع كل تطور في العلم أعقبه تطور في الفكر.

ولعل من السهولة تتبع أثر وتأثير بعض العلماء الذين غيروا وجهة العلم وأثروا في تطور الفكر الأوروبي الحديث، ففي القرن السادس عشر ارتبط اسم عالم الفلك البولوني "كوبر نيكوس" (Copernicus) (1473-1543م) بعصر النهضة، وفي القرن السابع عشر عصر الإصلاح الديني برز اسم العالم الإيطالي "غاليلو" (Galileo) (1564-1642م) الذي دافع عن رأي "كوبر نيكوس"، فجاهر برأيه العلمي في دوران الأرض حول الشمس وأحدث به هزّة عنيفة في ساحتي العلم والفكر معا، وأثار به غضب سلطة الكنيسة التي عرفت آنذاك بقوة البطش، وفي القرن الثامن عشر عصر الأنوار برز اسم عالم الفيزياء الإنجليزي "اسحاق نيوتن" (Isaac Newton) (1643-1727م) الذي أحدث أعظم ثورة في تاريخ العلم في عصره، وعدّه البعض أنه مثل أعظم شخصية علمية عرفها القرن الثامن عشر، بل وأكثر شخصية عرفها تاريخ العلم الكلاسيكي كله، وما له من دلالة لأثر "نيوتن" على تطور حركة الفكر الأوروبي، المقولة التي اشتهرت عند الأوروبيين (لولا نيوتن لما وجد كانت).

فالمعرفة العلمية التي سُخرت لفهم الطبيعة والتحكم فيها تم استخدامها أيضا للتحكم في الإنسان، بمعنى أن منطق النظام الذي تصوره الإنسان للسيطرة على الطبيعة تم نقله بالكامل للتحكم بالأفراد والجماعات، وهذا ما يتبادر إلى ذهننا عند فحص مختلف التنظيمات القانونية والإدارية وأشكال الترشيد والضبط والتقنين والعقلنة لمختلف جوانب الحياة في العالم المعاصر، وكل هذه الآليات تعمل وفق نظمها ومنطقها الداخلي، وتكرارها يكرر إنتاج المجتمع طبقا لمقاسات ومواصفات معينة، وهذا من وجهة نظر مدرسة فرانكفورت التي ترفض أي تناظر أو تماثل تجريبي قد يُعقد بين الظواهر الطبيعية والظواهر الاجتماعية، بحيث يمكن صياغته في قواعد وقوانين مما يُنتج قواعد تُسير السلوك البشري لا تمت بصلة للقواعد التي تتحكم في الظواهر الطبيعية[10].

وقد حدا بالعلم الذي أكد بأن النظرية العلمية التجريبية يستطيع تطبيقها على المنظومات السلوكية الاجتماعية، ولهذا أراد أن يُسوي بين ما تقوم به الطبيعة من حركة تراتبية التي تخضع لقوانين ثابتة يسير بها الكون بأجمعه مع ما يُنتج من سلوكات إنسانية تخضع للتغيرات اللحظية التي لا نستطيع أن نثبت سكونها ومراقبتها في لحظة ما، فننتج بذلك نظرية علمية تتحكم في الظواهر

الإنسانية، وقد كان لمدرسة فرانكفورت رأي في علاقة العلم بالظواهر الاجتماعية، فهي ترفض رفضا قاطعا أن يكون السلوك الإنساني يخضع للتقدم والتطور العلمي خاصة النظريات الحديثة التي ما فتئت تتحكم وتسير الظواهر الطبيعية وفقا لقوانين ثابتة.

وإذا كانت الحداثة نتاج غربيا محضا ومحصلة لسياق التطور التاريخي الغربي، فهي وفقا لذلك وريثة لعصور مختلفة تمتد من العصور القديمة اليونانية وعصر النهضة والأنوار لتنتهي إلى الحداثة بوصفها الزمن التاريخي الذي كثف معارف العصور السابقة جميعها، وأعاد إنتاجها بصفة إنسانية من نوع جديد أطلق عليها "النزعة الإنسانية"، لتأخذ هذه النزعة سمة كونية ليس لفضائلها الخلقية فحسب، وإنما لتداخل اعتبارات سياسية واجتماعية واقتصادية معينة، فمصطلح الحداثة في علاقته بالعلم بناءً على ما قامت أركانه بعد وقوع الحدث نفسه[11]، فاستخدام هذا اللفظ كان حديثا جدا ومحصورا بالحقل الأدبي، إذ كانت الحداثة تعني الجدّة بما هي أداة للإبداع الخلاق والرؤى المبتكرة، ولا شأن لها بالمضمون، فقد كان المنظرون للإبداع يعبرون عن هوى نقدي من نوع جديد، لا وجود فيه للإحساس الجمالي أو للرومانسية الشعرية والتذوق الفني بقدر ما تختزن لغته ذروة الحداثة ونهايتها ونشأتها، رغم أنه لدى الكثير من النقاد الأدبيين قد أعلنوا عن ولادة لحداثة جديدة أطلقوا عليها فيما بعد "ما بعد الحداثة"[12]، ومن غير شك أن تحتفظ لفظة الحداثة بالكثير من قوتها وتألقها بسبب ارتباطها بشعور معاصر متميز، يعني أننا نعيش في أزمنة جديدة بالكامل، فالحداثة هي وعي جديد شرط تمكن الغرب من تحقيقه وإنجازه إنجازا علميا دقيقا، وأحيانا تفاعل ضده من أجل تقويضه وإلغاءه[13].

فالحداثة وفقا لذلك زمن تاريخي أكثر من كونها وعيا جديدا، وإن كان هذا الوعي الجديد قد تمظهر في فترة تاريخية محددة مما جعلها لصيقة بعدد من المحددات بدءاً من العقلانية والتنوير وانتهاءً إلى فكرة العلم والتقدم، فهي تتجلى إذن في مجموعة من القيم التي تعبر عن فعل العصر، ولذلك يبدو من غير المجدي أن نبحث عن تأريخ للحداثة وتقسيم العصور وفقا لها على اعتبار أن اكتشاف العلم كمحدد للعالم المعاصر هو يعتبر توسع استعماري واستحواذ على أسواق جديدة ترمز إلى عصر النهضة[14]، في حين أن النقاد الأدبيين يحددون تاريخ ميلاد الحداثة في النصف الأول من القرن العشرين، ويستخدمون المصطلح للدلالة على مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية أو الرومانسية، وكان ديدنها التجريد والإغراق في الرمزية كالانطباعية والتعبيرية

والتكعيبية والدادئية والسيريالية مع الإقرار بعدم وجود ما يوحد هذه الحركات، بل إن بعضها جاء ثورة كاسحة على البعض الآخر، فإذا كانت الحداثة الأدبية قد فرضت نفسها على الأدب المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية، فإن التُربة الخصبة التي ساعدت على ولادتها وإنضاجها يبدو أنها غير متفق عليها، إذ تتنازعها الثقافات المختلفة كالإنجليزية والفرنسية والأمريكية، وهو ما أدى إلى ظهور المدارس النقدية المختلفة التي ظهرت في منتصف القرن العشرين[15].

3. علاقة الحداثة بالزمن:

فلا يمكن الإحاطة بمفهوم الحداثة بعيدا عن فكرة الزمن، هذه الحقيقة وهذه العلاقة لابد من إدراكها عند النظر والتأمل في مفهوم الحداثة، فهناك اتصال واقتران لا ينفصل ولا ينقطع أبدا بين الحداثة والزمن ومتى ما حصل هذا الفصل وهذا القطع اختل تكوين المعرفة بمفهوم الحداثة، وكل فهم للحداثة لا يكون ناظرا لفكرة الزمن لا يُعطي إلا فهما ناقصا لمفهوم الحداثة، المفهوم الذي لا يتحدد ولا يكتمل دون فكرة الزمن، فالحداثة دون فكرة الزمن هي حداثة ناقصة أو حداثة غير مكتملة، أو أنها حداثة مُتوهمة، وهي ليست حداثة إلا على سبيل المجاز وليس على سبيل الحقيقة.

هذا التأكيد الذي يصل إلى حد اليقين في العلاقة بين الحداثة والزمن نابع من كون أن مفهوم الحداثة في فلسفته وحكمته وماهيته وهويته، وفي بيانه ولسانيته، هو مفهوم زمني مشتق من الزمن، وجاء متلبسا بالزمن، وقابضا عليه، ومتخذا منه وجهة ومساراً، عابراً به ومن خلاله درب الحياة في تحولاتها وتغيراتها المتقادمة والمتلاحقة[16].

الحداثة هي مفهوم زمني هذه حقيقة لا ريب فيها، وذلك باعتبار أن الحداثة ناظرة إلى ما هو حديث، والذي هو خلاف القديم، فالحداثة تتصل بالحديث من جهة، وتقطع مع القديم من جهة أخرى، وتُعطي الأهمية والقيمة والاعتبار لكل ما هو حديث، وتسلب الأهمية والقيمة والاعتبار عن كل ما هو قديم، فهي تفاضل بينما هو حديث وما هو قديم، ولا تساوي بينهما.

والاتصال بالحديث في الحداثة يحصل بلا توقف أو انقطاع، ملاحقة وتعقبا لكل حديث، ومتى ما حصل توقف أو انقطاع عن هذه الملاحقة وهذا التعقب تكون الحداثة قد فقدت صفتها ومصداقيتها وانقلبت على ذاتها[17].

ثالثا: النقد والعناصر الثلاثة (العقل، العلم، الزمن):

قبل الكشف عن علاقة النقد بالعناصر الثلاثة (العقل، العلم، الزمن) والبرهنة عليها لابد من الإشارة إلى بعض المقدمات الفكرية الممهدة لهذا الغرض، وهذه المقدمات هي:

1. مفهوم الحداثة هل هو مفهوم خاص أم هو مفهوم عام؟

بمعنى أن مفهوم الحداثة هو مفهوم خاص بالغرب يتأطر بثقافته وتُراثه وتاريخه، ويتحدد به وينحصر عليه ولا يتعداه إلى غيره، فهو المخول بالحديث عن هذا المفهوم دون سواه، وهو المعني بتحديد هذا المفهوم وهويته ومادته وصورته وجهته ومساره، أم هو مفهوم عام ظهر في الحضارات وعرفته جميع المدنيات، وعبرت عنه مختلف التجارب الحضارية التي مرت على التاريخ الإنساني في أزمنته القديمة والحديثة، ومن ثمة فهو مفهوم عام لا يحق للغرب أن يحتكره لنفسه ويُعلن تملكه ويكون وصياً عليه، وإنما يحق للحضارات والمدنيات الأخرى أن تكون شريكة في التعبير عن هذا المفهوم وبلا وصاية أو احتكار من أحد.

أمام هذا السؤال الجدلي والإشكالي يمكن القول أن مفهوم الحداثة هو مفهوم خاصة من جهة، ومفهوم عام من جهة أخرى بلا تناقض أو تعارض، مفهوم خاص من ناحية المبنى، ومفهوم عام من ناحية المعنى.

من ناحية المبنى فإن الحداثة بهذا الرسم للكلمة هي من ابتكار الغرب، وتحسب من هذه الجهة على الأدب الأوروبي الحديث، وفي هذا النطاق تحدد المعنى الخاص لفكرة الحداثة الذي أراد منه الغرب أن يُعبر من جهة عن طبيعة تجربته الفكرية والتاريخية التي تُعد واحدة من أضخم التجارب الفكرية في التاريخ الإنساني الحديث والمعاصر، ويُعبر من جهة أخرى طبيعة رؤيته لفلسفة التقدم والتمدن.

ومن ناحية المعنى والمفهوم العام، فإن مفهوم الحداثة قد تمثلته وعبّرت عن روحه وجوهره جميع التجارب الحضارية التي مرت على التاريخ الإنساني، فهذه التجارب هي حالات وأنماط من التقدم ومعبرة عن روح التقدم وفلسفته، وهذا هو جوهر الحداثة وروحه[18].

وما هو ثابت أن التاريخ الإنساني قد مرت عليه وبلا توقف حضارات عدة قبل الغرب كانت هناك حضارات، وبعد الغرب ستكون هناك حضارات أيضا، الأمر الذي يعني أن الحداثة قد مرت على كل هذه الحضارات التي كانت قبل حضارة الغرب، وستمر على الحضارات القادمة بعد حضارة الغرب.

وبهذا فالحداثة الغربية قد مرت على الحضارة العربية خاصة الإسلامية منها، كما مرت على الحضارات الأخرى، وأن الحضارة العربية مثلت محطة من محطات الحداثة ورافدا من روافدها ومسارا من مساراتها، لكن الذي يختلف بين هذه الحضارات هو نوعية الحداثة التي تتصل بها ودرجتها، فالحضارة الصينية لها حداثتها نوعا ودرجة، والحضارة الهندية كذلك، وهكذا الحال مع الحضارات اليابانية والأمريكية والعربية والإسلامية وغيرها من الحضارات الأخرى بما في ذلك الحضارة الغربية، والاختلاف في الحداثة نوعا ودرجة ناشئ من تأثيرات عوامل المكان والزمان، وظروف البيئة من جهة، وعالم الأفكار، ونظام القيم والأخلاق من جهة ثانية، وطبيعة التجربة والخبرة من جهة ثالثة، وهي التأثيرات التي تؤثر في جميع الحضارات وتكوّن طبيعتها ومزاجها وبنيتها وروحها العامة[19].

هذه هي صورة الحداثة بين المعنى العام والمعنى الخاص، ويتصل بهذا المنحى النقاش الفكري والنقدي العابر بين الأمم والمتمحور في السؤال الآتي: هل توجد حداثة أم حداثات، فهناك ميل لتقبل فكرة الحداثات المتعددة والمختلفة، الأمر الذي يفك علاقة الارتباط بين الغرب والحداثة، ويجعل طرق الحداثة متعددة لا تنحصر في طريق واحدة هي طريق الغرب، ويفتح المجال أمام تبلور نماذج من الحداثات المختلفة عن حداثة الغرب.

2. النقد في المفهوم العربي:

عند النظر في مفهوم النقد يمكن اعتبار أنه يمثل أحد المفاهيم الذي ابتكرته الثقافة العربية الإسلامية، وانفردت به في فترة ما، فقد نشأ وتطور في الإطار الزمني والتاريخي لهذه الحضارة، وترك تأثيرا مهما في منظومة الثقافة العربية في مكوناتها وتشكلاتها، وفي حركتها ومساراتها، هذا المفهوم بحاجة إلى حفريات معرفية جديدة لاستظهار مدلولاته والكشف عن مكنوناته العميقة والمتجددة والفاعلة بوصفه المفهوم الذي يقارب مفهوم الحداثة، وتتأكد قيمة مفهوم النقد العربي باعتباره وسيلة حيوية في سيرورة وبناء الحياة العربية الإسلامية، على اعتبار أن الإسلام يضم قوانين تستحق الاجتهاد حتى تساير الوضعيات العربية الجديدة وفقا للمنظور الإسلامي، وتتأكد قيمة مفهوم النقد عند معرفة أن جميع المنجزات الفكرية والعلمية والحضارية التي حصلت وتحققت في ساحة الحضارة العربية الإسلامية الجديدة كانت بتأثير هذا المفهوم، فهذه المنجزات هي ثمرة من ثمرات النقد العربي الذي نشأ تحت وطأة الإسلامي، فهو الذي بعث فيه الروح وألهم فيه الثقة

وأكسب الشجاعة وحفز على المعرفة، وحرض على الفعل والمبادرة خاصة بعد غياب المؤول (الرسول، الصحابة...)[20].

فالنقد هو الذي ارتقى بهؤلاء النقاد إلى المراتب العلمية العالية من أمثال ابن سلام الجمحي والجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم، وجعل منهم أئمة في مجالاتهم، فهو الذي حفزهم لأن يبذلوا أقصى طاقاتهم في تحصيل العلم وتكوين المعرفة من جهة، وفي تقديم العلم وإنتاج المعرفة من جهة أخرى، ولولا النقد ودافعيته لما وصل هؤلاء إلى ما وصلوا إليه من درجات علمية جعلت منهم أئمة في زمانهم هذا قديما.

أما في النقد المعاصر فيظهر لنا أثر الحداثة في فكر جابر عصفور المفكر والناقد المصري الذي ولد عام 1944، والذي خاض معركة المعرفة والسياسة معا إلى أن أصبح وزيرا للثقافة، مما ينم على موقف خاص به وبما كان يراه يوما ما موقفا نقديا، إذ برزت عنده قناعة نقدية تتمثل في ضرورة استغلال المنجز الخاص والأخذ به ضرورة خاصة المنجز الغربي، وربما كان ذلك طاغيا في تعامله مع التراث، وقد شكل الآخر (الغربي) عنده فتنة لابد من الأخذ بها خاصة منذ سنة 1977، منذ أن شاع المد التوسعي (البنيوي) القادم من الغرب، وأراد عصفور أن يبني لنفسه مجدا نقديا وفكريا، وآخرها مجدا سياسيا، لأن الكثير ممن عاب عليه تقلد المنصب في هذا الظرف بالذات، في ظرف الربيع العربي الذي قادم معظم الدول العربية وعصف بها إلى ثورة ضد الحكام، ضد ما هو قديم، ضد كل ما كان يحنُ إلى الماضي، فوجد عصفور نفسه مخالفا لتقلبات الحداثة سواء كان ذلك "العقل والعلم والزمن" التي تنفي عليه صفة العلم والمعرفة والتماشي مع الزمن، لقد شاع عند جابر عصفور البعد عن الوسطية التي تحاول أن تجد مكانا غير لائق للثقافة العربية لأنه كان يرى هؤلاء الذين يدعون إلى الوسطية لا يقدمون حلا جوهريا لهذه المعضلة، بل إنهم يدفعون العملية إلى التمويه الثقافي على هذا المنجز، والذي ناء بنفسه وترفع عن القراءة العصرية (الحداثية).

ولقد دَأَبَ جابر عصفور دَأْبَ الجابري في نظرته للتراث، إذ يرى الجابري أن التراث يمثل العلاقة التي تتراوح بين الاتصال والانفصال، بين الحضور والغياب، وأن التراث نفكر فيه كما نفكر به، واستحضارنا له يأتي من باب التعظيم والتبهيل والتقديس، وكثير ما إنقاد جابر عصفور وراء هذه الترهات التي كان ينظر بها إلى التراث، حيث يبرز هذه العلاقة في قوله: "هذا الفهم

يجرنا إلى المشكلة الثانية، حيث تتحول علاقة القارئ بالمقروء إلى علاقة اتصال وانفصال في آن، وإذا كان القارئ ينتمي إلى عصره، والمقروء ينتمي إلى عصره المقابل، فإن العلاقة بينهما علاقة انفصال لا محالة، لكن هذا الانفصال سرعان ما يتحول إلى اتصال على مستوى البعد القيمي لعالم القارئ، ولكن المشكلة ليست على هذا النحو من البساطة الظاهرة، فالنص المقروء هو بعض ثقافة القارئ"[21].

لقد كان جابر عصفور يعلم منذ البداية أن مشروعه النقدي الرامي إلى تحديث النقد العربي ومعه العقل الثقافي العربي لا يمكن أن يتبع خطوات المشروع الغربي حافراً بحافرٍ، ذلك أن ما كتبه جابر عصفور في مشروعه النقدي التحديثي حتى الآن ليس عملا نقديا مكتملا، ولا يناقش أعمال نقدية مكتملة، وقد شبهه الكثير من النقاد بما قام به حينما أصبح وزيرا للثقافة، فهو بهذا المنصب قد قضى على ماضيه الذي يتخذه موضوعا للدراسة الحداثية والتي آمن بها، وقال بأنه استغلال حثيث للتجربة الغربية فلابد أن نكون مستهلكين للحضارة والحداثة جزء منها، وهو من جهة أخرى رفض لكل دراسة قام وآمن بها، وأنها تشكل وعيا حقيقيا للإنسان العربي على مدار حياته، ولأن بدايات جابر عصفور انطلقت من هذا النبع العقلاني المادي التاريخي، فإن اندفاعه الوجداني يقابله احجام خفي عن صياغة نظرية شاملة للثقافة العربية طالما هو لم يحاور بعد هذا التيار التحديثي، ويسبرُ أغواره وينقده، لاسيما وأن التيار لا يكتفي بالتعامل مع الفكر في آفاقه التجريدية، بل ينزله إلى أرض الواقع المادي، لا يضر عصفور أن ينتصر لمقولات النقد العربي من وجهة نظر التأثير والتأثر بين الآداب والمناهج، غير أن ما نستطيع أن نؤاخذه به هو ارتهانه كليا للمشاريع الحداثية التي غذت فيما بعد الفكر الاستشراقي، مما أدى بجابر عصفور أن يقع في نقض مشروعه النقدي، إذ ادعى أن التراث ملهمنا من جهة، ونقيضنا من جهة أخرى، إذ كيف يستقيم الأمر لديه، فحقيقة الأمر أن جابر عصفور لم يتناول التراث إلا بعد أن ظهر كموجة دراسية عند الغرب، ولم يتغنى في نقده بأي كان، إلا إذا نال هذا المبدع مكانة لدى الدارسين.

الخاتمة:

وأخيرا لم أكن هنا بصدد خلق ثنائية جديدة إلى جانب الثنائيات القلقة والسجالية في الخطابات العربية والغربية المعاصرة، وهي ثنائية الحداثة والنقد، حداثة غربية بمعنى الكلمة والتي توصلنا إليها من خلال تحديد مستلزماتها وعناصرها المتجذرة فيها، والنقد العربي الذي يفتقد لتلك

العناصر، فإذا كان النقد العربي قد نشأ في أحضان العلم العربي الصافي في العصور المتقدمة في تاريخ الدولة الإسلامية، والتي عرفناه من خلال دراساتنا المختلفة بأن التطورات الحاصلة في العصور العباسية قد أدت إلى تقدم الثقافات العلمية كما فعل الخوارزمي في الرياضيات، وأبو حيان في الكيمياء، والحسن بن الهيثم في الفيزياء، والكندي وابن سينا في الطب، وغيرهم من فلاسفة وعلماء العرب الذين أثبتوا في زمانهم الحداثة العربية الإسلامية، إلا أننا ما سُقناه سابقا يؤكد لنا أن الحداثة اكتملت بعناصرها الثلاث (العقل، العلم، الزمن)، بينما النقد يبقى يتأرجح بين هذه العناصر، ولعله يخلو من فكرة الزمن، لأنه غير مرتبط بها أساسا، ذلك أن العملية النقدية تُولد رفيقة للعمل الإبداعي، ومن هنا بدت الإشكالية قائمة بين الحداثة والنقد خاصة العربي منه.

هوامش:

[1] آلان تورين، نقد الحداثة، ج1، تر: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص03.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] فتحي التريكي، الحداثة والمعقول، في فلسفة الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992، ص30.

[4] المرجع نفسه، ص17.

[5] نفسه، ص17.

[6] فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003، ص216.

[7] المرجع نفسه، ص216.

[8] محمد الشيخ، ياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1996، ص12.

[9] صالح مصباح، التنوير الكلاسيكي في تنوعه وتاريخيته راديكاليا ومعتدلا ومضادا، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، تونس، ع39، 2005، ص65.

[10] حسن مصدق، النظرية النقدية التواصلية، يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص37.

[11] بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، مر: د.جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1995، ص20.

[12] يورغن هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، تر: د.فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص39.

[13] يورغن هابرماس، الحداثة مشروع ناقص، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع39، آيار–حزيران 1986، ص42.

[14] رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص33.

[15] المرجع نفسه، ص34.

[16] نفسه، ص35.

[17] هنري لوفيفر، ما الحداثة، تر: كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت، 1983، ص45.

[18] آلان تورين، المرجع السابق، ص19.

[19] المرجع نفسه، ص19.

[20] محمد إقبال، تجديد الفكر الديني في الإسلام، تر: عباس محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1968، ص168.

[21] جابر عصفور، قراءة في التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1991، ص14.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 653 - 670 ISSN:2335-1586 / E ISSN: 2600-6634

الإيقاع الداخلي بين الإيحاء والدلالة في شعر الصنوبري

The Internal Rhythm between Suggestion and Connotation in Alsanawbari's Poetry

د. أحمد علي جودة Ahmad Ali Joudeh / [1]

جامعة العلوم الإسلامية العالمية / عمان– الأردن

The World Islamic Sciences & Education University

Ahmad.Joudeh@wise.edu.jo

تاريخ الإرسال: 02/03/2022	تاريخ القبول: 12/04/2022	تاريخ النشر: 02/06/2022

ملخص البحث

جاءت هذه الدراسة لتبحث عن الدور الإيحائي للإيقاع الداخلي في شعر الصنوبري، وهو شاعر عباسي من شعراء العصر العباسي الثاني، وقد اهتمَّ كثيرا بالإيقاع وجعله موحياً ذا دلالة في شعره. وظهر الإيقاع في شعره مرتبطاً بحالته النفسيَّة من حزن وفرح وغضب أو اضطراب.

وما الإيقاع الداخلي إلاَّ شكل من أشكال الإيقاع والذي يغلِّف القصيدة الصنوبريَّة، فينقل لنا مشاعر الشاعر عن طريق اختيار الألفاظ والأصوات الموصلة للإيحاء للمتلقي أثناء الشروع في قول القصيدة؛ لتصبح قصيدته تجربة أنجبنها معاناته النفسية والشعوريَّة. فالفضاء الشعري عند الصنوبري ثري بما فيه من ألفاظ مختارة بعناية لإيصال الأفكار والصور ناهيك عن دور التناسق اللفظي من تكرار وبديع، لإغناء موسيقاه الشعرية والتحليق بها لأقصى غايات الإيحاء الشعري.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع الداخلي، الصنوبري، الإيحاء الشعري

Abstract :

This study came to search for the suggestive role of internal rhythm in Alsanawbari's poetry. Alsanawbari, who is an Abbasid poet of the second Abbasid era, paid much attention to rhythm and made it suggestive and significant in his poetry. The rhythm appeared in his poetry related to his psychological state of sadness, joy, anger or turmoil. The internal rhythm is only a form of rhythm that envelops the coniferous poem. It conveys to us the

[1] أحمد علي جودة: Ahmad.Joudeh@wise.edu.jo

feelings of the poet by choosing the words and sounds that convey suggestiveness to the recipient during the initiation of saying the poem, so that his poem became an experience which was given a birth by his psychological and emotional suffering.

The poetic space of Alsanawbari is rich in that it contains carefully selected words to convey ideas and images, not to mention the role of verbal consistency in terms of repetition and exquisiteness to enrich his poetic music and fly it to the maximum ends of poetic inspiration.

keywords:Internal Rhythm, Alsanawbari , Suggestive Poetry.

1. مقدمة:

إنَّ الإيقاع – بفرعيه الداخلي والخارجي– هو الذي يُحقق شعرية النص، وينقله من النثر إلى الشعر. لذا كان اهتمام الشعراء منذ بدايات الشعر منصباً على الإيقاع الشعري. ولما كان الإيقاع الخارجي يُعنى بالوزن الشعري والقافية كان الشعراء أكثر اهتماماً به على حساب الإيقاع الداخلي، حتى بدأ النقاد العرب القدماء يدرسون الإيقاع الداخلي من تكرار وبديع ويمتدحون الشعراء الذين اهتموا بهذا الجانب، وجعلوا لهم السبق كما فعل الآمدي والحاتمي وغيرهما من النقاد، وظهر بعد ذلك الصنوبري في العصر العباسي الثاني والذي تتلمذ على شعر أبي تمام فسماه ابن رشيق صاحب العمدة (حبيب الأصغر) لجودة شعره، كما تتلمذ على شعر ابن الرومي ومسلم وأبي نواس والبحتري، وظهر في شعره اهتمامه بالموسيقى بشكل كبير.

فالإيقاع الداخلي من شروط الالتزام بعمود الشعر العربي على طريقة القدماء و لم يخرج عنه البحتري، مما جعل شعره أكثر إيحاءً، لذا التزم الصنوبري طريقة البحتري حتى أجاد وأحسن حتى سماه عبد الرحمن عطبة في كتابه "الصنوبري شاعر الطبيعة " تلميذ البحتري، ومدح شعره النقاد والأُدباء لما فيه من بدائع ولطائف لم يأتِ بمثلها إلاَّ القليل من الشعراء المجيدين. وعُدَّ إمام شعر الطبيعة في عصره والعصور التي تليها إلى يومنا هذا.

تناولت الدراسة الحديث عن الإيقاع الداخلي في شعر الصنوبري، حيث أظهرت التزام الصنوبري بتوظيف الإيقاع الشعري الداخلي الموحي، الذي جعل من شعره موسيقى تُطرب من يسمعها، وتوحي للمتلقي ما لم يقله مباشرة من دلالات.

واستفادت الدراسة من المنهج الوصفي التحليلي في تحليل شعر الصنوبري وتوضيح الدلالة والإيحاء فيه عن طريق الإيقاع الداخلي بشطريه التكرار والبديع وبينت دورهما في تكثيف الدلالة والإيقاع.

2. الإيقاع الداخلي بين الإيحاء والدلالة في شعر الصنوبري

1.2. مفهوم الإيقاع الداخلي:

اختلف الدارسون حول الإيقاع الداخلي والغرض منه في الشعر. ففريق يرى بأنَّه عنصر إضافيّ إلى الإيقاع الخارجي متمثِّلاً بالوزن والقافية، ويمكن تعريفه أنَّه: "كل الأشكال الإيقاعيَّة التي تصنعها الحروف والكلمات والجمل فيما بينها إضافة إلى الموسيقى التي تقوم على التفعيلة والقافية" [(1)]. وفريق آخر –المهتمون بقصيدة النثر– نظروا إلى الإيقاع الداخلي كبديل عن الخارجي، ويعني إلغاء الوزن والقافية من القصيدة. ويجعل منها عملاً مبتكراً، أبدعوه ليعوِّضوا اختفاء الوزن والقافية من قصائدهم.

وفي هذا الإتجاه ما يوقع في اللبس عند محاولة تحديد مفهومه. فنجد من يفرِّق بين الوزن والإيقاع، فهذا أدونيس فرَّق بين القصيدة القديمة والجديدة بقوله: "والقصيدة القديمة قائمة على الوزن السهل المحدَّد، المفروض من خارج بينما تقوم القصيدة الجديدة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، لذلك هو ابتكار، ويتطلب استخدامه قوة وبراعة وموهبة أكثر مما يتطلَّب استخدام الوزن" [(2)]. وقد جانب أدونيس الصواب على ما أرى، لأنه حكم على الشعر القديم بخلوه من الإيقاع الداخلي مُتعصباً للقصيدة الحديثة وفي هذا ظلم للكثير من الشعراء العباسيين الذين عرفوا الإيقاع واهتموا به مثل البحتري والصنوبري. ومع تعدد من قام بتعريف الإيقاع الداخلي وأهميته في الشعر فقد قام عبد القادر أبو شريفة بتعريفه تعريفاً جامعاً بأنَّه: وحدة النغمة الناتجة عن اتفاق الأصوات والتي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في بيت الشعر" [(3)]. وتتحدد هذه النغمة بحسب الأصوات المؤلِّفة المتكررة فيها. وأكدَ ذلك عز الدين إسماعيل عندما قام بتعريفه بأنَّه: "حركة الأصوات الداخلية وتآلفها دون الاعتماد على التفعيلة" [(4)]. والحقيقة أنَّ الإيقاع الداخلي موهبة وبراعة لا تقل عن موهبة قول الشعر الموزون، فليس كل شاعر قادراً على توظيفه توظيفاً إيحائياً يخدم دلالة الشعر ويوصل مشاعره للمتلقي...

ولما كانَ الصنوبري [5]شاعراً مجدِّداً، فقد اهتمَّ بالإيقاع الداخلي في شعره، وجعل دوره الإيحائي لا يقل عن دور اللفظ أو الصورة في بنية القصيدة ودلالتها. وهو نموذج من الشعراء الذين كان لهم دور لا يُجحد في تطور الشعر في العصر العباسي الثاني. فكان شعره موضوع هذه الدراسة.

وقسَّم الدارسون الإيقاع الداخلي إلى قسمين هما: التكرار الصوتي والتكرار البديعي.

أولاً: التكرار والتنسيق الصوتي:

يعد التكرار الصوتي من أبرز ملامح التنسيق الصوتي ويأتي التكرار في الصوت والكلمة والجملة والمقطع." ومما لا شك فيه أن مثل هذا التكنيك في القصيدة لا يصدر إلاّ عن وعي تام بالوظيفة الإيقاعية وغير الإيقاعية التي يمكن أن يقوم بها" [6]. فهو يُفصح عما يعتمل في صدر الشاعر دون الإخبار به كما نرى ذلك في الشعر الحديث، كما في قصائد الرفض الشعري والقناع الشعري " وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن الإفصاح المباشر وإخبار القارىء بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفيَّة" [7]

لكن مهارة استخدام هذا التكنيك لا ينجح به الكثير من الشعراء، فاستخدامه بحاجة إلى موهبة ودربة، والإشكاليَّة التي يمكن أن يوقع فيها الإغراق في الإيقاع الداخلي كما يرى الدارسون، الاهتمام بالشكل على حساب المعنى، "والتلوين الداخلي موسيقيَّاً إمكانيَّة خلاقة إذا وظفه الشاعر في القصيدة، لأنَّ هناك خطراً من أنْ تتحول الموسيقى الداخليَّة إلى زخرفة فارغة تحيل إلى تجارب شعر عصور الانحطاط الأدبي" [8]. فالشاعر الذي يُقلِّد في شعره غيره في تكرار الكلمات والجمل دون معرفة أو هدف إيحائي، يجعل شعره زخرفة شكلية لا فائدة منها وعنصر ضعف في شعره. فالإيقاع الداخلي له هدف إيحائي دلالي يوظِّفه الشاعر لتوصيل ما يريده دون حاجة إلى قوله.

مستويات البناء الإيقاعي:

1- **تكرار الحرف:** إنَّ تكرار الحرف له قيمة فنِّيَّة وإبداعيَّة كبيرة، أقصدَ الشاعر ذلك أم لم يقصدْ، " كونه أصغر الوحدات اللغوية في النص الأدبي" [9] ومنها يتشكَّل النص. ويكون بمثابة لبنة من لبنات النص، ومن خلاله تتشكل ضفيرة الكلمات لتخرج في النص نسيجاً إبداعيَّاً يتمثل في تراصف الجمل المكونة للصور التي تعكس وتعبر عما يحسه الشاعر ويريد التعبير عنه [10] في عمله الأدبي..

والحروف قسمان:

أ- حروف مجهورة: حروف (أصوات) تهتز معها الأوتار الصوتيَّة، وهي: (أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ظ، ع، غ، ق، ل، م، ن، و، ي). والأصوات المجهورة وحدات صوتيَّة يوفر انتشارها ظلالاً من المعاني تتصف بالتفخيم في النص الشعري، و"يركِّز الشعراء على تكرار الأصوات المجهورة لأنها غالباً تفيد التفخيم، وتمتاز بالقوة والشِّدَّة، وبالتالي فهي تثير انتباه السامع، وتؤثر فيه، خاصة إذا كانت قصائد الرثاء" [11] ويدل تكرارها في النص على القلق وعدم الارتياح النفسي بما يُعانيه الشاعر من اضطراب وغضب ورفض أو حزن وجزع.. يقول الصنوبري [12]:

أضرَّ بي ثكلكِ ليلى وفي إضرارهِ بي كُلُّ إضرارِ
يا يومَ ثُكلٍ لمْ أذُقْ مِثلهُ أمرَّ عيشي أيَّ إمرارِ

وقع التكرار على (الضاد واللام والراء) في هذين البيتين واختارها الشاعر لأنها حروف مجهورة، وهي أصوات قوية، تثير الانتباه وتخبرنا عن انفعال الشاعر وغضبه ورفضه لما حدث له من مُصيبة ألمت به بموت

ابنته الوحيدة ليلى. فيُصوِّر مُعاناته وانفعاله باختيار أصوات تنقل للمُتلقي لواعج قلبه في رثاء ابنته.

ب- أصوات مهموسة: وهي الحروف التي لا تهتز معها الأوتار الصوتيَّة [13]". وهي: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ف، ك، ه). وحدات صوتية ووجودها في النص يُؤدي إلى تكثيف الدلالات وتنوعها، فالصوت المهموس من سماته أنَّه صوت خافت، يدلُّ على حِس مرهف ويوقظ بسماعه الوجدان.

يشكِّل الصوت بنية النص، وهو من العناصر المكونة للإيقاع، والصوت المفرد لا يمكن بأي حال أن يكون له معنى بذاته، ولكنه يكتسب المعاني بوجوده في سياق [14]. يقول الصنوبري:

سُقياً لِجيرونَ و للبَـــــريصِ إذْ عيشُنا صَافٍ من التَّنغِيصِ [15]
نفسِ اسلُكي بي طُرُق التَّخلِيصِ المُورِداتي مَوردَ التَّمحيصِ [16]

يقع التكرار على (الصاد والسين والتاء) من الحروف المهموسة التي لا تهتز الأوتار الصوتية بنطقها، واختارها الصنوبري؛ وتدل على هدوء نفسي، لأنها أصوات خافتة توقظ الوجدان في تذكر أماكن جميلة لها ذكريات عند الشاعر نعُم فيها بحياة رائعة مُبهجة لا نكد فيها ولا تنغيص.

إنَّ تكرار الأصوات بعينها، يُحدث إيقاعاً داخلياً في السياق له دلالاته النفسية. "إنَّ لكل حرف مخرجاً صوتياً، ولكل حرف صفات، ومخارج الحروف وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعوريَّة وفنِّيَّة، لا يتعمد الشاعر إظهارها، بل يتجسد التوافق النغمي والانسجام اللفظي تجسداً فطريَّاً

لـدى الشـاعر الموهـوب المتمكن من أدواتـه اللغويَّة والفنِّيَّة، وصـاحب الموهبـة الحقيقيَّة" [17]- فالشـاعر صاحب الموهبة يعرف دور الإيقاع الداخلي في التحليق بشعره فيُوظِّفه عن علم وإدراك.

2- **تكرار الكلمة**: ويعمد الشاعر لتكرار كلمة أو أكثر في البيت الشعري،"والكلمات حين تتجمع في الجمل والعبارات تكتسب جرساً موسيقيَّاً آخر زيادة على ما كان لها من موسيقى فرديَّة " [18].. ويأتي تكرار الكلمات على أنماطٍ ثلاثة:

1- تكرار الاشتقاق: يأتي هذا بتكرار الكلمات المشتقة من الجذر نفسه، التي ترجع لِأصل مُعجمي واحد، ويُعدُّ الاشتقاق من الآليات التوازنيَّة في البيت الشعري، وقد حظيت باهتمام الشعراء العباسيين وخاصة منْ ينتسبون لمدرسة البديع (الصنعة). يقول الصنوبري:

سخطتَ فزدتُكَ سُخطاً فلا رضيتَ إذا رضيَ الساخطُ [19]

كرر الصنوبري ثلاث مشتقات للجذر اللغوي سخط وهي (سخطتَ، سُخطاً، الساخطُ)، وجاءت المشتقة الأولى فعلاً ماضياً والثانية مصدراً والثالثة اسم فاعل. وهدف الصنوبري من تكرار المشتقات " الإيحاء وتوصيل الفكرة من خلال تكرار الكلمة " [20]، وما يُثيره التكرار للكلمات المشتقَّة من إيقاع لتلك الحروف المهملة (ط، ض، خ) فيشعر المتلقي بألفة مع هذه الحروف، بالإضافة لدلالة الكلمات في البيت، فالشاعر يريد الخلاص من الساخط عليه فزاد من سخطه.

ب- تكرار المجاورة: يقوم هذا النمط من التكرار بالتجاور بين الألفاظ المكررة "بحيث يتردد في البيت لفظتان، كل واحدة منهما بجانب الأخرى، أو قريبة منها من غير أن تكون لغواً، لا يُحتاج إليها" [21].

و"يُضفي على البيت الشعري نغماً موسيقيَّاً يتناسب مع إيقاع نفس الشاعر ويوحي بما يُعانيه الشاعر" [22]. يقول الصنوبري:

فاجتنبتُ المقراضَ إذْ ليس في العا دَةِ قرضُ المقراضِ بالمقراضِ [23]

وظَّف الصنوبري هذا النمط في عجز البيت (المقراض، المقراض)؛ وكلمة المقراض الأولى تعني المقص الذي يقصُّ الإنسان به أظافره، أمَّا المقراض الثاني فهي أظافره التي بات يستخدمها كسلاح للدفاع به عن نفسه. وهدف الشاعر يتبيَّن من تكرار كلمة المقراض التي وضعها في صدر البيت أيضاً، حرف الضاد وهو من الحروف المهملة، ألحَّ على تكراره ليبدو حرف الروي مأنوساً للسامع، ويربط شطري البيت بإحكام سواء في النغم أو بالدلالة.

5- تكرار البداية: يرتبط هذا التكرار بالقصيدة وأبياتها؛ لدوره في بناء النص والتحامه فيأتي في بدايات الأبيات، ويأتي التكرار في كلمة أو كلمتين، أو في الشطر الأول كله، يقول الصنوبري:

خليقٌ أنْ يَطيرَ إلى مَسِنْيا فؤادٌ ليته قد كانَ طارا

خليقٌ أنْ يَطيرَ إلى مَسِنْيا وقاطِنها اشتياقاً وادِّكارا (24)

كرَّر الصنوبري الشطر الأول من البيت الأول في البيت الثاني (خليقٌ أنْ يطيرَ إلى مَسِنْيا)؛ ليخبرنا بمشاعره وتشوُّقه لصديقه المسافر، واشتياقه له، فأثار بهذا التكرار إيقاعاً يجعل نصه يُغنِّي ويُطرب. ويُسمَّى هذا التكرار بالتكرار الرأسي الذي يقع بين الأبيات بشكل عمودي. ويظهر بداخل القصيدة من أبيات متوالية. ويعمل على ربط النص بجانبيه التأثري والإيقاعي مُشكِّلاً بُنية واحدة مُؤثِّرة.

ومن فوائد التكرار – هنا – أنَّه يُفيد الصورة الشعريَّة ويُقوِّيها، ويهدف إلى" التأكيد والإدهاش والتهويل وإيضاح الصورة الشعريَّة في إحساس المتلقي ووجدانه" (25)، فإذا أردنا التعبير عن فكرة ما ذكرنا اللفظة مرتين أو ثلاث في الصُّورة فيُوضِّح الصورة ويُقويها في ذهن المتلقي ووجدانه.

1- تكرار الجملة: يلجأ الشاعر إلى التكرار في الجمل (التركيب) في البيت الشعري لتحقيق الإيحاء.

والتكرار في الجمل (التركيب) نوعان:

1- التركيب المماثل: عندما تتكرر الجمل (الاسمية أو الفعليَّة)، كتكرار المعنى أو تكرار الجملة المُثبتة والمنفية، ويلجأ إليها الشاعر؛ لتكثيف الإيقاع. يقول الصنوبري:

ألأنَّ الشَّبابَ لم يبقَ عندي ما شَبابٌ ولا مَشيبٌ بباقِ (26)

كرَّر الصنوبري جملتين اسميتين الأولى تبدأ بـِ (أنَّ) الناسخة، والثانية قام بتكرار معنى الأُولى بتوظيف النفي، فأثرى الإيقاع وأثَّر في المتلقي على استسلامه بانقضاء الشباب والوصول لعمر الشيخوخة، مُقرراً رؤيته عن هذه الحياة بأنَّها تمضي كالحلم بسرعة ولا بقاء لها.

2- التركيب المطابق: وينشأ في الجمل ذات الأساليب من نفي واستفهام، كعطف جملة على جملة، أو تعلق الأولى بالثانية، ويؤدي إلى كثافة نصِّيَّة عالية. يقول الصنوبري:

كيفَ ما أُرعِشَتْ أناملُ شَمَّـــرٍ فأبتْ أنْ تطيعَ فيـــه ارتعاشا (27)

كيفَ لمْ ترتهِشْ من الرُّعبِ كفًّا ـهُ فيُكفاهُما الحُسينُ ارتِهاشا (28)

استخدم الصنوبري التركيب المطابق بتوظيف الاستفهام بـ (كيف) لتصوير الحالة التي كان عليها (شَمَّر) أثناء مشاركته في قتل الحُسين بن علي حيث قال: (كيف لم يرهب الحُسين ويداه ترتعشان وهو يُقدم

على طعنه) ثُمَّ قام بتكرار رأسي أو عمودي لجملة السؤال عن الحال بـ (كيف) أيضاً مُستخدماً معنى أكثر قوة من الرعشة إلى الرهشة من رهبة الإمام الحسين والتي تدل على حركة أقوى للرعشة من رعبه وإقدامه على هذا الجرم. مما أظهر إيحاء الرفض والغضب لما قام به هذا المجرم في نفس الشاعر وأثَّر في المتلقين، مما زاد من كثافة النص والإيحاء معاً. واستخدام الاستفهام في هذا النص يدعى النبر المقامي والذي يزيد في التنغيم ونقل الدلالات عن طريق النغم المصاحب للنبر.

ثانياً: التكرار البديعي والتنسيق الصوتي:

يُعرِّف الطيبي علم البديع: بأنَّه" معرفة وجوه تحسين الكلام. والتحسين إمَّا راجع إلى المعنى، أو إلى اللفظ، أو إليهما جميعاً" [29]. كما "وينشأ عبر تكرار ظواهر نغميَّة باستخدام المحسنات البديعيَّة كالتصريع والترصيع والجناس والطباق والمقابلة ورد العجز على الصدر".[30]، لدوره الإيحائي في القصيدة وأيضاً في إحداث النغم الموسيقي الناتج عن الإيقاع الداخلي الذي يجعل القصيدة قريبة المأتى للمتلقي، ويكشف عن نفسية الشاعر ومشاعره.

ويقع التكرار في الفنون البديعيَّة (اللفظية) التالية:

1- **التصريع:** وهو من وسائل التجويد والافتتان والتحسين في الشعر، وأغلب شعر الصنوبري وظَّف فيه

التصريع إن لم نقل كله. وعرَّفه ابن رشيق: بأنَّه" ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه،

وتزيد بزيادته...، وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أوَّل وَهلة أنَّه أخذَ في كلام موزون غير

منثور" [31]. يقول الصنوبري:

أرى شَجَرَ الخوخِ استجدَّتْ ملابِسَا تَوَقَّدن حتى خلتُهُنَّ مَقابسا [32]

ورد التصريع في (ملابِسَا، مَقابسا) وهذا التكرار أعطى إيقاعاً متماثلاً، لربط أبيات القصيدة بإطار الروي في العجز، ولأنَّ حرف الروي (السين) من الحروف المهموسة الخافتة، فقد اختارها الشاعر روياً؛ لتكثيف الدلالات وتنوعها، فقد شخَّصَ شجر الخوخ وجعلها في فصل الربيع تلبس أجمل ثيابها كالعذارى التي تلبس ما يجعلها مشتعلة كالقبس من باب التشخيص وارتداء الثياب صفة بشرية.

فالشاعر في أحضان الطبيعة يشعر بالأمان، ويُصوِّر جمال شجرة الخوخ ذات الثمار الحمراء المبهرة؛ لإثارة المتلقي والتأثير في الوجدان.

ب– الجناس: يقول العسكري: "يسميه ابن رشيق التجنيس، وهو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها" [33]. وهو ضروب: منها المماثلة، وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى، ومنها الترديد، وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثمَّ يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه. يقول الصنوبري:

ضَبِّيَّةٌ غضِبَتْ للحقِّ وامتعضتْ له لدنْ غضِبَ الضبيُّ وامتعضا [34]

وقع الجناس في البيت بين (ضبِّيَّة) ويعني القصيدة ونسبتها للشاعر، لأنَّه من قبيلة ضبَّة، و (الضبيِّ) يعني نفسه منسوباً لقبيلته. ناهيك عن طريقة الصنوبري في اختيار الكلمات عندما يختار روياً من الحروف المهملة، لإثبات مقدرته وفحولته، فهو يُلح على ذكره بألفاظ يحتوي على هذا الحرف حتى يأنس المتلقي للفظ والإيقاع المتولد منه لتصبح قصائده سهلة الحفظ تقرب من الغناء.

والجناس يُغني موسيقى التركيب ويزيد الإيقاع ويعمل على نقل الإيحاء للمتلقي. وهو من أهم فنون البديع التي استعان به أصحاب مدرسة البديع؛ لدوره في الإيقاع والإيحاء على السواء.

ج– الطباق: "وهو الجمع في العبارة الواحدة بين معنيين متقابلين، على سبيل الحقيقة أو المجاز، ولو إيهاماً، ولا يُشترط كون اللفظين الدَّالين عليهما من نوع واحد كاسمين أو فعلين، فالشرط التقابل في المعنيين فقط" [35]، ويقع الطباق في كلمة واحدة مع نقيضها. يقول الصنوبري:

وما الصُّبحُ إلاَّ آيبٌ ثُمَّ غائبٌ تواريه آفاقٌ وتبديه آفاقُ [36]

يقع الطباق بين اسم الفاعل في (آيبٌ، غائبٌ) فالكلمة (آيب) شكلت مع نقيضتها (غائب) طباقاً، ويظهر في البيت تشابه الوزن وتشابه الحروف في اسم الفاعل على وزن (فاعل) مما يُثري الإيقاع في البيت.

" فعندما يأتي الشاعر بالطباق والجناس لطيفاً تتداعى فيه المعاني إلى الذهن بلا مشقة أو تكلف، وهو يخدم المعنى والصوت والصورة حيث يُكسبها زخرفاً لفظياً أيضاً" [37]. والصنوبري من الشعراء الذين لجأوا في شعرهم إلى الطباق والجناس بكثره لعلمه أنَّه يخدم المعنى كما يخدم الإيقاع الداخلي في النص.

د– المقابلة: "وهي أن يأتي المتكلم بلفظين متوافقين فأكثر، ثُمَّ بأضدادها أو غيرها على الترتيب" [38]، فيقع الطباق بين لفظ ونقيضه، أمَّا المقابلة فتقع بين تركيب وضده بالمعنى. يقول الصنوبري:

وبهِ يُعَزَّى كلَّ يومِ تفرُّقِ وبه يُهنَّا كلَّ يومٍ تلاقي [39]

ذكر الشاعر جملة (يُعزَّى كل يوم تفرقٍ) وجملة تنفي معناها أو تعكسه (يُهنَّا كلَّ يومٍ تلاقي) على سبيل المُقابلة. ففي الشطر الأول قام بتعزية التفرق وفي الشطر الثاني قام بتهنئة التلاقي، وما يشعر به من تهنئة المحب بلقاء محبوبه وتعزيته بفراقه " فالمقابلة في الكلام من أسباب حُسنه وإيضاح معانيه، على شرط أنْ تُتاح للمُتكلم عفواً، أمَّا إذا تكلَّفها وجرى وراءها، فإنَّها تعتقل المعاني وتحبسها، وتحرم الكلام رونق السلاسة والسهولة " [40]. والمقابلة تشبه الطباق بأنَّ أجزاء من الجملتين يتكرر فيهما بعض الحروف أو الأفعال أو الأسماء كتكرار (به، كل يوم) في جملتي المقابلة في المثال السابق أو تكرار حروف باقي الكلمات (يُعَزَّى، يُهنَّا) و (تفرُّقِ، تلاقي) كونهما جاءا على صيغة فعل مُضارع، في كل طرف من طرفي الطباق، مما يُثري الإيقاع الداخلي بتكرار الأصوات المتشابهة فيه.

هـ– رد العجز على الصدر: "وهو أن يجعل المتكلم أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو ما هو مُلحق بالمتجانسين" [41] في البيت الواحد. ويقوم الشاعر باستعماله بهدف التدليل والتقرير والتبيين وزيادة المعنى، ويرجع إلى إيحاء اللفظ الأول بتوقع الثاني مُكرراً في عجز البيت. يقول الصنوبري:

قلْ لآذارَ ما تركتَ لكانو نَ وكانونَ ويكَ يا آذارُ [42]

ذكر الشاعر كلمتي (آذار) و (كانون) في صدر البيت، فأوحى للمتلقي بتكرار (آذار) و (كانون) في العجز لربطه المعنى بين الشتاء والربيع بشهري كانون وآذار بالتبديل والعكس. ويهدف الشاعر من تكرار هاتين الكلمتين لزيادة الإيقاع الصوتي في البيت؛ مع التناسق الصوتي المتولد من تكرار حروف الكلمتين لتوليد إيحاء التفاؤل والاستبشار. فالفنون البديعية اللفظية تزيد من تدفق الإيقاع والتكرار المتولد من تكرار الحروف في الكلمات وفي الجمل يُؤثِّر في المتلقي فيما يشيعه من إيحاء ودلالة.

3. التطبيق:

1- في رثاء الصنوبري لابنته ليلى، يقول:

ألا يا أيُّها القمْـــريُّ كم ذا تُغرِّدُ في الرَّواحِ وفي البُكورِ
أجدَّكَ تشتكي جَزَعاً وتبكي لمفقـــــودٍ كبيرٍ أو صغيرِ
فقعْ في بابِ قنسرِّينَ فانظرْ إلى جزعِ النساءِ على القبورِ [43]

بدأ الشاعر قصيدته بالإيحاء الشعري البلاغي إذ لجأ إلى مُخاطبة القمري وهو طائر من الطيور. ويرى موسى ربابعة بأنَّ شعور الشاعر بالحرمان والتوتر والفقد ينعكس ويتجلَّى في هذه الأشياء التي يُخاطبها لتصبح رموزاً لانفعالات الشاعر ومواقفه ورؤيته، فجاءت لغته متوترة ومتوهجة، لأنها لغة انفعاليَّة قادرة على حمل مشاعر الشاعر الذي يعيش في أزمة، وهذه الأزمة قادته إلى أن يسقط ما في نفسه على الأشياء الطبيعيَّة المحيطة به[44]. فما يشعر به الشاعر من رفض لمصيبته جعلته يُسقط مشاعره على طائر القمري علَّه من خلال مُخاطبته يُخفِّف ما يشعر به من عجز على التصبّر.

ففي البيت الأول استخدمَ حرف النداء (يا) لمناداة القمري، والنداء يُكسب المنادى قرباً وتشابهاً بينه وبين الشاعر، فيقوم بعكس ما يُعانيه من جزع لفراق ابنته بمعاناة ذلك الطائر الذي يُحاكي طيرانه العشوائي حالة الجزع وتغريده الذي يُحاكي نواح الشاعر ما يدل على جزعه. فقد استخدم (كم) الخبرية للدلالة على كثرة النواح لحالة الفقد التي يشعر بها موظفاً زمان تغريده وهو غروب الشمس حيثُ قدَّمه على وقت البكور قبل طلوع الشمس، فالشاعر اختار وقت الجزع للطائر عند الغروب والليل كما نعلم يكون الإنسان فريسة للوحدة وللذكريات التي تزيد من مُعاناته. وحتى في الصباح لا يتوقف الطائر عن النواح، لأنَّ حالة الجزع لا تتوقف. وقد استخدم الشاعر الطباق (الرَّواحِ، البُكورِ)، لِيخدم المعنى بتوقع الكلمة الأُولى للثانية، ويُثري الإيقاع. فموقف الشاعر النفسي يفرض عليه مُناداة القمري ومُحاولة تصبيره؛ لأنَّ بتصبُّره تصبيراً للشاعر وتعزيته، فالطائر الجزع هو معادل موضوعي للشاعر والنداء لغير العاقل يستخدمه الشاعر للكشف عن غرض الشاعر وهو التصبُّر. والصنوبري يشعر بالغضب والحزن لذا جاءت القصيدة التي يبثُّ فيها لواعج وحرقة روحه"مُستخدماً حرف الراء المجهورة روياً والراء صوت لساني تكراري فيه نوع من التنفيس لتكرار حركة اللسان، وكأنَّ فيه زفيراً "[45]، مع حركة الكسرة والتي تشي بالنواح والانكسار. والنبر في الراء يرتفع عن باقي حروف الكلمة فقام بتكراره في البيت الأول أربع مرات (القمْريُّ، تُغرِّدُ، الرَّواحِ، البُكورِ) فتكرار الحروف المجهورة كالراء والياء يدل على اضطراب وحزن وجزع.

وفي البيت الثاني يلجأ الشاعر إلى الاستفهام باستخدام الهمزة مُخاطباً الطائر للتقليل من مُعاناته ليتصبر، فاستخدم (جدَّكَ) بمعنى (حقاً) للدلالة على أنَّ هذا الجزع الذي يشتكي منه هو مُبالغ فيه، فيسأله (أحقاً تشتكي جزعاً على مفقود؟!).وعليه أن يُراجع نفسه ويتفكر بما يشعر به من جزع ويتصبَّر لأنَّ الجزع لا يُرجع ميتاً. واستعان بتكرار حرف (الكاف) أربع مرات في البيت، وهو حرف مهموس، لإيقاظ

الوجدان والتنبُّه علـه يرعـوي من جزعه. واستخدم الطبـاق (كبـير، صـغير) مُحدثاً تنـاغم يُثري الإيقـاع والإيحاء.

وفي البيت الثالث يستخدم الشاعر فعل الأمر (قعْ) لتوجيه القمري إلى المكان الذي يجعله يتصبَّر على مُصيبته، فالشـاعر يعكس أصـداء مشـاعره على القمـري ليصـف من خلالـه مشـاعره وآلامـه هـو، ويقـوم بتوجيـه القمـري إلى المقـبرة الـتي دفن فيهـا ابنتـه ليلى لينظـر إلى النسـاء اللـواتي ينحنَ جزعـاً على موتاهم علَّ القمري يتصبَّر، ويتصبَّر أيضاً بتصبُّره الشاعر نفسه، وهذا يُرجعنا إلى رثاء الخنساء وجزعها على موت أخيها صخر في الجاهلية حين قالت:

ولولا كثرة الباكينَ حولي على إخوانهم لقتلتُ نفسي (46)

فـرأي الشـاعر يتطـابق مـع رؤيـة الخنسـاء من أنَّ رؤيـة البـاكين تجلب لـه التصـبُّر واحتمـال ألم الفجيعة، واختـار الشـاعر الحروف (النون والبـاء والـراء) في البيت، وقـد كـرر كـل واحـدة منهـا ثلاث مرات، ولأنها من الحروف المجهورة فقد أثارت انتباه المتلقي وقوة النبر فيها دلَّ على الاضطراب والقلق بل الغضب عما حلَّ به وجعله يريد أن يتسلَّى ويتصبَّر عن جزعه. فكما كانت رؤية الخنساء للنائحات دواء للتصبُّر كـذلك كـان للقمـري والشـاعر أيضـاً فخفَّف بكـاء النسـوة عليهمـا مـا يجدانـه من عـذاب وأوجاع.

2- وفي قصيدة للصنوبري يرثي فيها ابنته ليلى التي جزع على فراقها، يقول:

دَهْرٌ يُساءُ به الفتى ويُغـــــــاظُ لا الوعظُ يَردعهُ ولا الوعَّاظُ

ما زالَ يلحقني حـــــريقُ دُخانِهِ فالآنَ عادَ عليَّ وهو شُواظُ

فاضتْ لدنْ فاضت مدامعُ أهلها حزناً فألاَّ حين فاضت فاظوا (47)

ويظهر في هذه الأبيات رفض الشاعر وعدم تصبُّره على موت ابنته التي أحبها أكثر من روحه، فهو يتحدث عن إساءة الدهر له بخطف ابنته منه ولا حول له في الدفاع عنها أو حمايتها، فهو يشتكي هذا الدهر الذي أصبح عدواً عليه، يُنزل فيه الخطوب والمصائب ولا يرحمه حتى أحرق قلبه بموت ابنته. والدهر "تلك القوة الغيبية الفاعلة في الكون،.. وهي نظرة جاهلية ما زالت مُستخدمة عند الشعراء في العصر العباسي" (48).. فالصنوبري على هول هذا الخطب لا يتصبَّر ولا يطيع وعظ الوعاظ إذ وعظوه بالتصبُّر على المصيبة.

بدأ الشاعر في البيت الأول بمفردات غالبيتها ذات إيقاع قوي ومصوغة بشكل لافت للانتباه، والحروف التي تخرج عند قراءة البيت مجهورة؛ لتعبِّر عن المأساة التي لحقت به. وبدأ الشاعر الاستهلال للتواصل مع المتلقي، ولأنَّ الشاعر يشعر بالغضب فلم يُمهّد لفكرته بل قالها مُباشرة، فالمسؤول عن كل ما أصابه من معاناة وذُل هو الدَّهر الذي أساء إليه كثيراً، وقد استخدم كلمة (الفتى) للدلالة على صغره وضعفه أمام هذا العدو الغاشم الذي لا طاقة له لمقارعته ومُحاربته والاقتصاص منه على غدره. واستخدم الشاعر التكرار بحرف الظاء في التصريع (يُغاظُ، الوعَّاظُ)، فالشاعر عند استخدامه يلجأ إلى تكرار الحرف؛ ليسهل تقبله في أذهان المتلقين. والظاء صوت لساني تكراري ويلتقي فيه طرف اللسان مع الثنايا العُليا، وفيه انقطاع للنفس، لذا حرَّكه الشاعر بالضم لجريان الصوت والتي تشبه التوجع وكأنَّه يولول ويتأوَّه. واختاره لأنه من الحروف المجهورة المهملة التي تشي عن حالة الشاعر النفسيَّة واضطرابه وما يُثيره من إيحاء عند النطق به، فيشعر بما يشعر به الشاعر من غيظ وغضب. وقام بتكراره في البيت الأول ثلاث مرات في ثلاث كلمات (يُغاظُ، الوعظُ، الوعَّاظُ) وهو من أنواع التكرار الاشتقاقي الذي يلجأ إليه الشاعر. وهدفه من التكرار الاشتقاقي تزايد الإيقاع بتكرار الحرف المهمل (الظاء) حتى يُشعر المتلقي بألفة مع صوت هذا الحرف. فالدهر هو المسؤول أمام الشاعر عن هذه الإساءة، وهي ليست الإساءة الأُولى التي لحقته مع هذا العدو الذي لا طاقة للشاعر على مواجهته أو التعزِّي والتَّصبُّر على ما لحقه من هذا الدهر. وكرر الشاعر في هذا البيت ثلاث حروف مجهورة (الظاء، الراء، العين) وما يتركه هذا التكرار من إيحاء لما يشعر به الصنوبري من غضب واضطراب، واستخدامه للفعل (يُغاظُ) وما يحمله هذا الفعل من دلالات السخط والغضب في نفسه، فالمصيبة أشعرت الشاعر بالغيظ لعدم قدرته على رد الإساءة، وهذا الغيظ المتمثل بعدم التصبُّر والجزع لا تنفع معه المواعظ ولا وعظ كل الواعظين.

ووظَّف التصريع (ويُغاظُ، الوعَّاظُ) والروي حرف الظاء، وكأنه يتفق مع ما قاله حازم القرطاجني في حديثه عن الاستهلال: بأن تكون الألفاظ "الواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها" [(49)]. فبعدَ الاستهلال يضع العجز مُوظِّفاً الروي المشابه؛ ليوازن صدره عجزه في بناءٍ تلاحمي يبنيه على التوافق في معناه، مُشكلاً لحمة فنيَّة وبنائيَّة للبيت.

وأمَّا البيت الثاني فقد بدأه بِـ (ما زال) للدلالة على الاستمرارية في إلحاق الأذى بالشاعر ومُلاحقته على طول الزمن، واستخدم الجناس الناقص المجاور في (يُلحق، حريق) ليُغني موسيقى التركيب برفع وتيرة الإيقاع لنقل الإيحاء عبره، وللدلالة على حالة التشظي التي يعيشها، والبؤس الذي يُخيِّم عليه،

حيث صَوَّر المصاعب التي كان يلقاها في حياته السابقة بالدُّخان، أمَّا الآن، فقد عاد الدَّهر عليه بمصيبة من العيار الثقيل الذي ناء بتحمُّله واحتماله وهو (شُواظُ)، مُصوِّراً مُصيبته الكُبرى بالنار المحرقة التي أحرقته واستنزفت صبره فلم يَعُد يُطيق التَّصبُّر، فيبكي بُحرقة وقهر كونه لا يستطيع الثأر من هذا الدَّهر الذي عاداه وقلب حياته رأساً على عقب؛ ليظهر لنا أنَّ جزعه مُتأتٍّ من غيظه لعدم قدرته على رد الإساءة للدهر..

وأمَّا البيت الثالث فالشاعر يُلح على القهر وعدم تحمُّله للعيش بعد موت ابنته الغالية، وقد استخدم الإيقاع الداخلي ليوصل للمتلقي أنَّه لم يعد يحتمل البقاء حياً، ويتمنى الموت كل حين، علَّه يلقى ابنته بعد موته. وقد صوَّر الحالة التي يبكي فيها ابنته فاستخدم الفعل (فاضَ) لدمع العين، فكما أنَّ الماء يكثر حتى يسيل، كذلك يزداد الدمع في العين حتى يسيل. وقد كرر الفعل الماضي فاض (فاضتْ، فاضت) في الشطر الأول من البيت ثُمَّ كرره في الشطر الثاني من باب رد العجز على الصدر، واستخدم في القافية الفعل (فاظ) بمعنى مات، واستخدم (فاضت، فاظوا)، مع أنَّ (الظاء) متقاربة في المخرج مع صوت الضاد، فيصبح إيقاع الفعل المكرر في كل شطر من البيت يُحدث توازي وتماثل صوتي في الإيقاع من الجناس الناقص، والمعنى الذي يريده الشاعر باستخدام التكرار الصوتي والبديعي، هو تصوير مدى الفاجعة التي يشعر بها، فحسرة الفقد التي عاناها الشاعر جعلته يتمنى لو أنَّه مات في نفس الوقت الذي ماتت فيه

ابنته، لكان قد ارتاح من هذا الشعور الذي لا طاقه له على احتماله أو التصبُّر عليه.

3- وفي قطعة أخرى من شعر الطبيعة يقول الصنوبري:

أما الرِّياضُ فَعِشقُها عِشْقُ لم يبقَ فيَّ لغيرِها طُرُقُ
أنظرُ إلى حِذقِ الرَّبيعِ فما إن كاد يعدلُ حِذقَه حِذْقُ
نُسَخُ الرِّياض أتَتك تُقرأُ مِن بُعدٍ كأنَّ سُطورَها مَشْقُ (50)

تظهر عبقرية الصنوبري الشعرية في استثمار طاقة اللغة باختيار ألفاظها وأنساقها وإيقاعها ليكشف من خلالها عن بواطن نفسيته معتبراً ومُتأملاً عندما يتحدث عن الطبيعة، وجمالها الذي يسلب العقول، وهو عاشق مُتيَّم بالطبيعة وكل ما فيها من جمال.

بدأ الشاعر البيت الأول بأمَّا التفصيلية لربط المبتدأ بالخبر بالفاء الرابطة، وما يُحدثه التفصيل في البيت من نغم ناتج من الربط بالفاء. وكرر الصنوبري الحروف (القاف والراء والياء) في البيت

واختارها حروفاً مجهورة واختار منها حرف القاف روياً للنص، وأكثر من الكلمات التي تحتوي حرف القاف، الذي يخرج من أقصى اللسان قرب اللهاة وينحبس الهواء ثم يخرج بقوة مولداً اهتزاز الأوتار الصوتية فيخرج صوته قوياً مُفخَّماً، ينبِّه المتلقي بانفعال الصنوبري ودهشته لما يرى من جمال الرياض، وما فيها من جمال مُحبَّب إلى قلبه. فصوت القاف يُولد نغماً موقعاً مُحبباً إلى النفس. وهذا النغم ليس غاية وإنَّما وسيلة للإيحاء. "وللألفاظ قيمة ذاتيَّة إذْ تقدم المتعة الحسِّيَّة التي يجدها المُتلقي مُستمعاً أو قارِئاً فتنشأ من تتابع أجراس حروفها، ومن توالي الأصوات التي تتآلف في النطق، وفي الوقوع على الأسماع، كما أنَّ التلاؤم يكون في الكلمة بائتلاف الحروف والأصوات وحلاوة الجرس، ويكون في الكلام بتناسق النظم وتناسق الفقرات وحسن الإيقاع" [51].. فقد كرر المصدر (عشق) في الشطر الأول لإحداث النغم من التناسق الصوتي للتكرار، ووظَّف التصريع (عِشْقُ، طُرْقُ) لربط شطري البيت، وتظهر براعة الاستهلال عندما يصبح لوحة مُزخرفة تلفت الأنظار إليها، وتُبهر المتلقي ببريقها وترضي رغبته. وبالتصريع يستدل المتلقي على القافية ويركِّز على التكرار الصوتي لإحداث الإيقاع الذي يُثري المعنى ويوحي بالدلالة. فالنفس عاشقة لذا ألحَّ في اختيار كلمة (عشق)، والعشق حاجة للنفس ومطلب لا يُقاومه الجسد ليرشف المتعة ويشفي الغليل؛ لإعادة التوازن لهذه النفس القلقة المضطربة بالعشق واقتناص اللحظة لرؤية من يُحب. وهنا ينقل للمتلقي شعوره بأنَّه يعشق الطبيعة كما يعشق المُحب المحبوبة، وما يجده من خوف واضطراب لرؤية الرياض. وتكرار ضمير الغائب (ها) في (فَعِشقُها، لغيرِها) للدلالة على شعوره بالتشظي فهو عاشق للرياض ويخاف معشوقته الطبيعة، فاستخدم (لم يبقَ) للدلالة على أنَّها سيطرت عليه ولا يملك مُفارقتها والرجوع إلى بيته وحياته السابقة، فعشقه للرياض سلبه عقله وعطَّل إرادته على أخذ القرار.

أمَّا في البيت الثاني فقد كرَّر المصدر (حِذق) ثلاث مرات، واحدة في الشطر الأول واثنتين في الشطر الثاني من أنواع المحسنات البديعية اللفظية المسمَّى رد العجز على الصدر، وما يُحدثه هذا التكرار للكلمة المكررة من تناسق صوتي وإيقاعي مُتشابه، هذا إذا عرفنا أنَّ حروف الكلمة مجهورة، قوية بنبرها وآخرها حرف روي القصيدة (القاف). وتكراره لكلمة (حِذق) لِتدل على المهارة، فالشاعر مُنفعل لجمال الرياض وانفعاله هذا يجعله يستخدم كلمة مهارة بمعنى أنَّ الرياض لوحة فنيَّة مُبهرة تدل على إتقان خلق الله لهذه الرياض التي تُبهر مَن يراها، وعشقه للجمال لا يعيبه.

وأمَّا البيت الثالث فالشاعر يُلحُّ فيه على انفعاله واللذة والمتعة التي يجنيها من رؤيته لمحبوبته الرياض، فقام

بتكرار الحروف (الراء، القاف) وهما حرفان مجهوران يحملان دلالة ما يشعر به الشاعر من إنفعال وانبهار المصاحب لرؤيته الرياض. وكل محب يرى محبوبه المثال والنموذج لا شبيه له. وقام بتصوير نسخ الرياض مُشبهاً جمالها واستقامتها بجانب بعضها كأنها سطور مكتوبة يمد الكاتب الحروف فيها ويمطُّها، ليزيد من جمالها الذي يُسبي العقول في نسخها. وما يُحدثه ذلك من تلوين صوتي يخدم الإيقاع ويُثريه، فيُعبِّر عن هاجس عند الشاعر، ألا وهو العشق لهذه الرياض.

خاتمة: تخلص الدراسة إلى أنَّ:

الصنوبري عَرف قيمة الإيقاع الداخلي ودورها الإيحائي في الشعر، وكان شعره برأي كثير من الدارسين القدماء والمحدثين من أجمل الشعر وأعذبه، لاهتمامه الكبير في توظيف الإيقاع الداخلي من في كل شعره؛ لدوره في تعميق الإيقاع، وإثراء الدلالة في وجدان المتلقين.

وجعل من الإيقاع الداخلي أداة فاعلة داخل النص الشعري، ووظّفها توظيفاً دقيقاً؛ لتصبح أداة جماليَّة وبنائيَّة تُحرِّك فضاء النص وتُثريه، وتنقله من السكون إلى الحركة الموسيقيَّة الموقَّعة الموحية فتنقل مشاعره ولواعج قلبه للمتلقي وتؤثر فيه.

هوامش

1)بيان الصفدي، في موسيقى الشعر العربي، 1998م، مجلة المعرفة، سوريا، السنة 37، ع 419، ص 163

2)أدونيس، زمن الشعر، 1978م، دار العودة، بيروت، ط 2، ص 39

3)أبو شريفة، عبدالقادر، وقزق، حسين لافي، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، 2008، دار الفكر، عمان، ط 4، ص 76

4)إسماعيل، عزالدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، 1955، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 374

5)الصنوبري، أحمد بن محمد بن مراد الضبي الملقب بالصنوبري (ت 334هـ): ولد بأنطاكية وعاش طيلة حياته بحلب، كان غنياً وتنقل في طلب العلم بين دكاكين الوراقين ومجالس طلب العلم في الشام والعراق، تتلمذ على شعر أبي تمام وسماه ابن رشيق صاحب العمدة (حبيب الأصغر) لجودة شعره، وعدَّ من المجددين لشعر الطبيعة. مدح الكثير من رجالات الدولة في عصره، وكان من شعراء سيف الدولة الحمداني وخازن كتبه. راجع: الصنوبري، ديوان الصنوبري، 1998م، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط 1، ص 5-12

6)خالد سليمان، اليوينكورن في مواطن الخيول،1990م، مجلة الأديب المعاصر، العراق، ع 41، ص 64

7)الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، 1997م، دار العلم للملايين، بيروت، ط 10، ص 280-281

8)بيان الصفدي، في موسيقى الشعر العربي، 1998م،مجلة المعرفة، سوريا، السنة 37، ع 419، ص 163-164

9)مبروك، مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري –، 2002م، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، ص 70

10) انظر: قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، رسالة ماجستير، 2009-2010م، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ص 186

11) قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص 191

12) ديوان الصنوبري، ص 93

13) مبروك، مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري –، ص 49

14) انظر: قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص 191

15) جيرون: دمشق أو محلة فيها، البريص: غوطة دمشق

16) ديوان الصنوبري، ص 209

17) صابرعبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1993م، ص 38

18)عبد الهادي، منى، التجربة الشعرية في شعر الصنوبري (رسالة ماجستير)، 2008م، جامعة حلب، حلب، سوريا، ص 144

19)ديوان الصنوبري، ص 259

20)قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص 193

21)عبد المطلب، محمد، البلاغة والأُسلوبيَّة، 1994م،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط 1، ص 301

22)قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص 195

23)ديوان الصنوبري، ص 218

24)ديوان الصنوبري، ص 41

25)ربابعة، موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، 1988م، مؤتمر النقد الأدبي الثاني، منشورات جامعة اليرموك، إربد، ص 4

26)ديوان الصنوبري، ص 345

27)شَمَّر: هو شَمَّر بن ذي الجوشن وقد شارك في قتل الحسين بن علي

28)ديوان الصنوبري، ص 196، الارتهاش والارتعاش بمعنى واحد، لكن الارتهاش أقوى.

29)الطيبي، شرف الدين حسين بن محمد، التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، 1987م، تحقيق هادي عطيَّة مطر الهلالي، ط 1، عالم الكتب، بيروت، ص 283

30)الرقيبات، محمد أحمد مفضي، التكرار في الشعر الأندلسي: شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري أُنموذجاً، (رسالة دكتوراه)، 2011م، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ص 94

31)القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 173-174

32)ديوان الصنوبري، ص 139

33)العسكري، أبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، كتاب الصناعتين، 1986م، تحقيق علي محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريَّة، صيدا- بيروت، ص 321

34)ديوان الصنوبري، ص 454

35)الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية، 1996م، دار القلم، دمشق، ج 2، ط 1، ص 377

36) ديوان الصنوبري، ص 236

37)التطاوي، عبد الله، القصيدة العباسيَّة بين الاحتراف والإمارة، 2000م، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 345

38)حسين، عبد القادر،فن البديع، 1983م، ط 1، دار الشروق، بيروت، ص 49

39)ديوان الصنوبري، ص 362

40)الجارم، علي ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، 1948م، ط 8، دار المعارف، مصر، ص 285

41)الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية، ج 2، ص 514-515

42)ديوان الصنوبري، ص 82

43)ديوان الصنوبري، ص 76

44)انظر: ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقيَّة)، 2000م، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيَّة والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، ص 76

45) جودة، أحمد علي، التجديد في شعر الصنوبري، 2018، مؤسسة حمادة، إربد- الأردن، ص 246

46) الخنساء، تماضر بنت عمرو، الديوان، 2004، شرحه حمدو طمَّاس، دار المعرفة، بيروت، ط 2، ص 72

47) ديوان الصنوبري، ص 266

48)الحوراني، محمد عيسى عبد الله،الدهر في شعر ابن الرومي (دراسة تحليلية)، (أطروحة دكتوراه)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2012-2013م، ص 15

49)القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت 1966، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ص 282

50)ديوان الصنوبري، ص 363

51) طبانة، بدوي، قضايا النقد الأدبي،1988م، دار المريخ، الرياض، 147

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 671 - 688 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تجليات الحدث الجنسي (المسكوت عنه) في ثقافة النص الروائي الجزائري المعاصر
أحلام مستغانمي أنموذجاً

The Manifestations of the Sexual Event (It Can't be Declared.) in the Culture of Contemporary Algerian Narrative Text
Ahlam Mostaghanemi as a Model.

Belouafi Mahammed / بلوافي محمد *

جامعة تامنغست (الجزائر)

Université of Tamanghasset (Algeria)

belouafimahammed@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/02/26	تاريخ القبول: 2022/05/03	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

سعينا من خلال هذا البحث أن نسلط الضوء على أحد انواع الحدث؛ الذي يعتبر من أهم مكونات السرد الرئيسية، و كل رواية تتضمن أحداثا، تتداخل مع بعضها البعض لتشكل نسيج الرواية، بعضها يأتي مفصحا عنه، وبعضها الاخر يكون متخفيا، يقرأ ما بين سطور النص.

وأهمية الأحداث لا تكمن في ذاتها و إنما بما تؤديه من خدمة في خلق الصورة وتقديم الفكرة وتوسيع الرؤية، وتختلف طبيعة الأحداث وبنيتها وتمظهرها في الرواية من كاتب إلى أخر، ومن كتاب إلى أخر.ولذلك سعينا في هذه الورقة البحثية أن نقارب بين الطرفين؛ ونكتشف كيف استطاعت الرواية أن تقدم حدثا صريحا مفصحا عنه، هو في الأصل مسكوت عنه في ثقافة المجتمع. وكيف تم توظيف ذلك ما أوجهه وما جمالياته الفنية ؟

ومن خلال مدارسة كتابات احلام مستغانمي، اكتشفنا كيف استطاعت أن تكسر الحاجز بصورة ابداعية راقية، ولغة شعرية فنية .

الكلمات المفتاح : حدث، نص، رواية، جزائري،جنس، احلام مستغانمي.

* بلوافي محمد: belouafimahammed@gmail.com

Abstract :

Through this research, we have sought to highlight one of the most important components of the narrative, each novel containing events, that overlaps with each other to form the fabric of the novel, some of which come open, others are hidden, read between the lines of the text.

The importance of events lies not in themselves, but in the service they perform in creating the image, presenting the idea and expanding the vision, and the nature and structure of the events differ and appearing in the novel from one writer to another, and from one book to another. And how was that employed, what was his face and what his artistic aesthetics were?

Through the writings of Ahlam Mastaghanemi, we discovered how she was able to break the barrier creatively and artistically, and in an artistic poetic language.

Keywords: Event, text, novel, Algerian, sex, Ahlam Mostaghanemi.

المقدمة:

من الملفت للنظر في السنوات الأخيرة، نزوع الكتابة إلى تشخيص الجنس تشخيصًا مباشرًا ومكشوفًا، وهذا النوع من الكتابة يعرف اليوم تزايدًا ملحوظًا، عند الكتّاب و الكاتبات، مع الإشارة إلى أن حضور الجنس في روايات الكاتبات وقصصهن هو ما يصنع الحدث اليوم في آدابنا العربية ،كما في الآداب الأجنبية.

والواقع أن القارئ يجد نفسه أمام كتابة جديدة مغايرة لما ألفه في الآداب الرومانسية، ففي هذه الرواية، كما في مثيلاتها، يسترجع فعل الحبّ والجنس جوانبه الواقعية والطبيعية، المادية والملموسة، فكأنّما صار الامر في الرواية العربية؛ تحضير لتكسير حجاز الممنوع، وجدار الصمت، وتجاوز الثقافة الاجتماعية التقليدية، التي تضع الملفوظ الجسدي والجنسي في الثلاثي المحرم (الدين، السياسة، الجنس)، وخاصة جسد المرأة الذي كان أخرساً في التراث الأدبي، ولم يكن له الحقّ في الكلام، وفوق ذلك لم تعد الروايات تقدم جسد المرأة بوصفه موضوعًا للرغبة الجنسية، بل بكونه هو ذاتًا للرغبة.

وهذا الانزياح في الكتابة والاسلوب الذي تبنته الروايات المعاصرة، هو ما دفعني إلى سبر أغوارها/ ومحاولة الكشف عن خباياها واسرارها، وسنكتفي في هذا المقام بمقاربة نماذج من الأدب الجزائري المعاصر؛ لتقديم تصويرها للجنس وتجليات أبعاده وأنواع ميوله، وخاصة الروايات النسائية، لأنها الأكثر تعبيرًا عن استحضار الجنس، والتي تنزع إلى تسجيل الجسد والجنس، لذا اخترنا من بينها؛ روايات (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) للكاتبة أحلام مستغانمي.

إن تشكيلة الأحداث عند الكاتبة أحلام مستغانمي؛ ضمن مجموعة الأعمال السابقة الذكر، بداية من ذاكرة الجسد، نجدها في معظمها عبارة عن أحداث مسترجعة، قائمة في أبسط صورها على وسيلة التذكر، لأن مضمون الرواية في حد ذاته يرصد وعياً وحركة أكثر مما يريد سرد وقائع لأحداث معينة.

وترتيب الأحداث عموماً عند الكاتبة، هو ترتيب غير تسلسلي، بل يعنى بإبراز الشخصية، وتزويد القارئ بمعلومات عنها، ..." وفي هذا النوع من الروايات، يحس القارئ بامتلاء المكان امتلاء مبالغا فيه"[1] نظرا لكثرة الشخصيات المتزاحمة فيه، والمعلومات .

وهذا المضمون ما هو إلا سمة من سمات الرواية الجديدة، التي تأخذ الطابع الفكري التأملي، بغض النظر عن نوع هذه الأحداث، سواءاً كانت اجتماعية، سياسية، أو اقتصادية، بل تتعدى ذلك لتأخذ طابعاً جدلياً وتنافراً مع الواقع، وتعكس اختلافاً واسعاً بينهما، وبين طابع التدوين والتسجيل والتسلسل المنطقي القائم في الروايات التقليدية.

وعليه فإن هذا النمط من الكتابة، غير خاضع لنمطية محددة ومعروفة، على نحو الرواية التي تقوم بترتيب الحدث، ترتيباً زمنياً منطقياً، لتصل بذلك إلى عمق الحبكة والإشكال، ثم تنتهي إلى نتيجة ما، ثم إن هذه الأحداث غير مرتبطة بحبكة متماسكة، بحيث يؤدي التقديم أو التأخير فيها إلى فك الحبكة، وإذا كان الأمر كذلك فأنه يتبادر إلى الذهن سؤال يطرح نفسه؟؟ أين هي نقطة أو بؤرة التأزم بالنسبة للحكاية، و أين يحدث تداخل وتشابك الأحداث، وأين هي العقدة بالمفهوم الروائي التقليدي.

عندما نتعمق في النص نجد أن الأزمة، أو الإشكالية؛ إنما هي فكرية نفسية بالدرجة الأولى، تتمثلها الشخصيات وهي تتأزم أمامنا وتتألم، وفي هذا المقام يقول د. زعموش عن ذاكرة الجسد:" ولأن الرواية الجديدة تطبعها خاصية فقدان الأمل في إمكانية التصالح مع الواقع، فإن الكاتبة "أحلام مستغانمي" تنطلق من هذا المبدأ الذي يجعل شخصياتها تعاني أكثر مما تبني رؤية مستقبلية..... ويصير

مضمون الرواية؛ تعبيراً عن أزمة فكرية أكثر منها اجتماعية"[2] وهو مبدأ يعكس صورا متعددة لأزمات الفرد مع المجتمع، مع التطور، مع التكافؤ، مع العدالة، مع الرقي، مع الحرية، ..الخ، التي تنكسر على أولى عتبات الاماني والتطلعات.

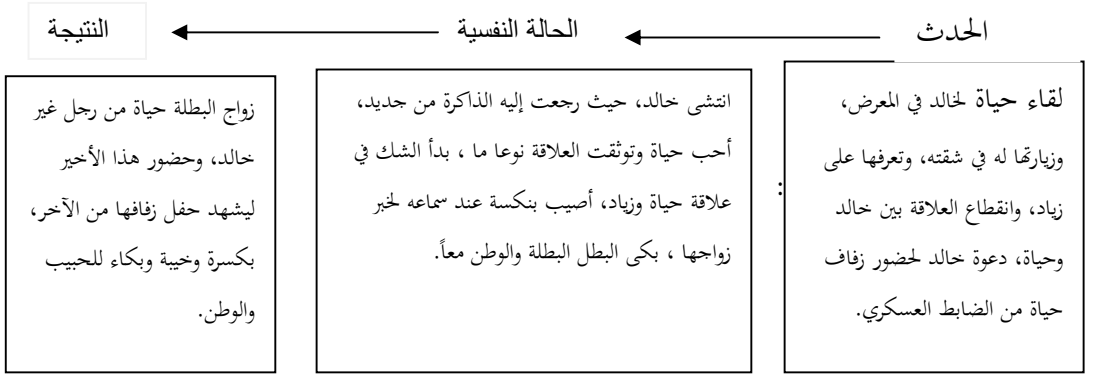
أما الإشكالية، أو العقدة، أو الحبكة، فإننا نشعر بها منذ بداية النص الروائي، تنمو مع تقدم سير الأحداث، وهي تتأزم توازياً مع مصير البطل، لتصل في نهاية المطاف إلى نتيجة غير متوقعة لدى القارئ.

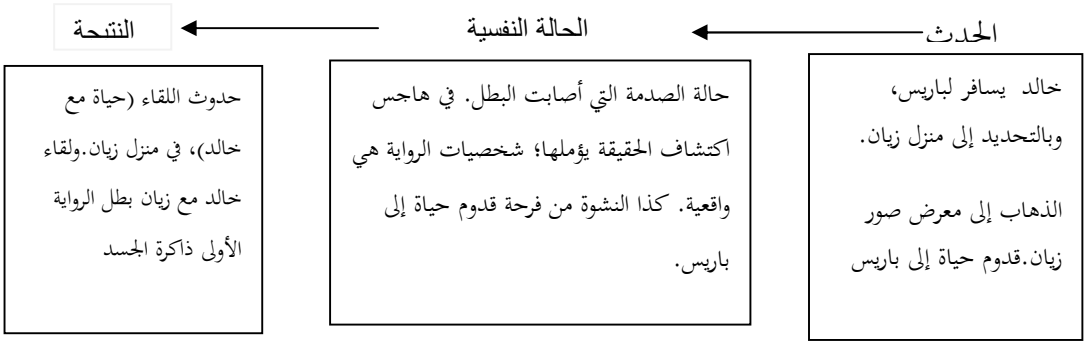
إن أزمة النص تتجلى على مستوى الشخصيات، في حين أن العقدة التي كانت سمة في الرواية التقليدية، إنما نجدها هنا تتشكل في خيال وذهن المتلقي أو القارئ لنص الكاتبة أحلام مستغانمي، وذلك بفعل كل تلك القضايا والتأملات والإشكاليات المطروحة على رصيف السرد؛ (الحب، الحياة، الموت، الوطن، الذاكرة، الحرية، الأمل، الخيبات،...) على مستوى الحدث والشخصية والنص، فيتشارك بذلك القارئ مع الشخصيات الروائية، في معاناتها وتأزمها النفسي.

ومن ثم فإن تأزم الشخصية النفسي، هو ما يقود الحدث، وليس العكس، ويتضح هذا في بعض المواقف نذكر منها على سبيل المثال:

الحالة النفسية	(فوضى الحواس)	الحدث	النتيجة
ذهبت إلى السينما لأنها كانت تريد أن تكتب قصة حب، وقررت بعدها أن	←	حدث اللقاء في السينما، في المقهى، في الشقة ولم يكن ذهاب البطلة إلى المقهى إلا بدافع معرفة ذلك الرجل، وحدسها الذي كان يقول	← الفراق، بسبب وهم الحب، وموت الحبيب

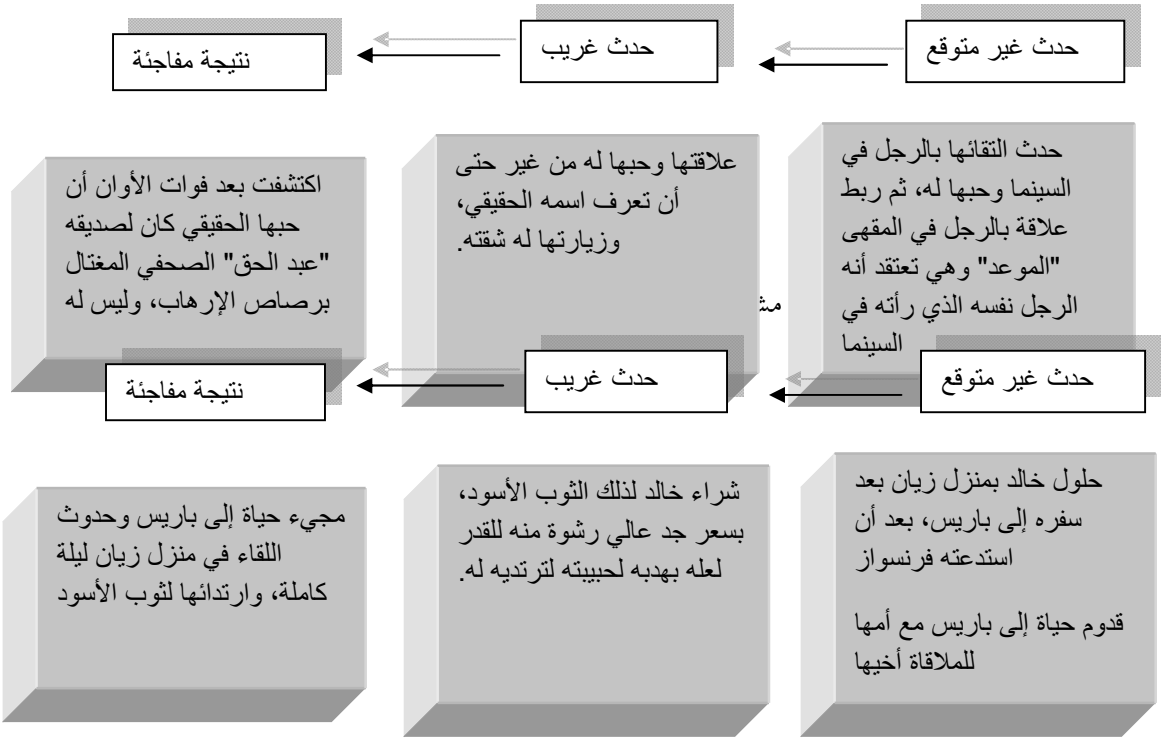
بينما نجد الأمر يختلف نوعاً ما، في ذاكرة الجسد،



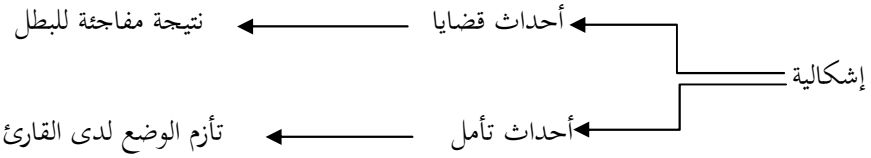


وهكذا يزداد التأزم، وتكبر الإشكالية عند القارئ، ويزداد الغموض والإبهام لدى المتلقي، وذلك عن طريق تداخل الحيثيات المشكلة للبناء السردي، كلما سار تقدماً.

بينما يتسم الحدث أحيانا بسمة التوتر كما هو في فوضى الحواس:[3] يتضح من خلال الخطاطة التالية:



بل الأمر يتعدى هذا اللامتوقع، حيث أن الإشكالية لا نجدها تتحدد في موضع واحد في النص، بل خيوطها منسدلة من بداية فعل السرد، وهذا ما يزيد من تعقيد الوضع للقارئ، ويمكن توضيح ذلك بالمخطط التالي:



لقد استبدلت الرواية الجديدة، أغلب عناصرها الفنية، ويمكن أن نرى ذلك عموما في مختلف عناصر البناء التركيبي الذي يتبنَّين عليه النص، لكني أخص بالذكر هنا عنصر الحدث، الذي تَنسَجُ عليه خيوط القصة و الحكاية؛ أو كما تعرف بالحبكة النصية، وبالتحديد أتحدث هنا عن الحدث الجنسي، وتواجده ضمن المتن، من الهيئة إلى الغاية.

نجد أن المؤلفة على مستوى هذه الأعمال الفنية الروائية، لم تتطرق إلى هذه المسألة بصورة سطحية ومباشرة، كما كان معروفاً لديها في الكتابات الروائية الاخرى، بل أجدها قد تجاوزت الأمر إلى الوصف والتصريح، إلى الدلالة والرمز، وهنا أستحضر عنوان الرواية الأخيرة " عابر سرير"؛ إذ يكمن فيها الإيحاء من أول عتبة نصية تعترضنا، آلا وهي العنوان، فمن خلال استعمال لفظة سرير تكمن دلالة كبيرة على الفعل الذي يجري عليه، بينما كلمة عابر؛ فإنما تدل بدورها على كون الفعل متكرر، لأكثر من مرة، ومتعدد مع أكثر من شخص.

" بدأت مشواري في الحياة كعابر سرير .... حتى السرير الأخير"[4].

ولكن بالرغم من ذلك يبقى مظهر الحدث الجنسي متجلياً بوضوح في النص الروائي .

مظاهر الحدث الجنسي في النص الروائي المستغانمي

إن من أوجه تطور الرواية العربية ونضجها أكثر من غيرها، "باستثناء الشكل والبنية هو الجنس. فمنذ الثمانينات استطاعت الرواية أن تقارب الجنس (وهو أحد المحرمات الكبرى في ثقافتنا العربية الاسلامية) بجرأة لافتة، بل وأن تخترقه إلى حد بعيد، محولة إياه إلى ثيمة مثل بقية الثيمات، وهذا الإختراق لا يعود في تقديري إلى التحولات التي تشهدها كل المجتمعات العربية فحسب، وإنما أيضا إلى وعي الفرد لذاته، واكتشاف الروائي العربي سواء كان ذكرا أو أنثى لجسده وتنامي الرغبة في استكشاف عالمه الحميمي والتمسك بالحق في التعبير عن شهواته واستيهاماته"[5]، وفي هذا القول تصريح وإقرار بتطور الفكر العربي وانفتاحه، وبالتالي إنفتاح النص الروائي ومواكبته لوعي المجتمع والكتاب على حد سواء .

إن تجليات الجنس في الروايات التي كتبت منذ تلك الفترة مختلفة فهو يحضر كاختراق للممنوع . كتمرد على قيم الحياء والحشمة والأخلاق التي تقوم عليها الثقافة العربية التقليدية. الجنس كهتك لعرض هذه الثقافة و كفض لبكارتها . إن الثقافة العربية التقليدية، "الجنس موضوع شائك ومعقد لا لأننا نستحي من تداوله فحسب، بل لأن الحديث عن الجنس في تحققه الإنساني يتحدى إمكانيات اللغة ويخرج عن المألوف والعادي، وبالتالي تصوير المتعة الجنسية يصبح معضلة لغوية"[6].

ومما لا شك فيه أن فكرة الجنس، لم يطرحها الروائيون في أعمالهم طرحاً مجرداً من أفكارهم وتأملاتهم وإيديولوجياتهم، بل حملت اتجاههم الفكري ورؤيتهم للمرأة، وللفعل في حد ذاته، وقد يكون الحدث الجنسي لديهم، يمثل نوع من التجسيد الفني الروائي، الذي له دلالات رمزية متعددة، بعيدة عن النظرة السطحية للفعل في حد ذاته، فمنهم من يطرح الجنس كفكرة تعالج صراعاً معيناً بين الشخصيات،

ومنهم من يصور من خلاله فروقاً واختلافات اجتماعية وطبقية، وقد يمثل أيضاً أنموذجاً إنسانياً معقداً، من حيث بنيته أو علائقه، وقد يكون صورة أخرى تجسد العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع.

ومن منظور أخر، يمثل الجنس عملية بيولوجية لا بد منها، بين اثنين(شخصين) تربطهم علاقة حب، وهو هدفهم المنشود من ورائها، ومن خلفها جميع أشكال الترابط الأخرى التي يمتثلون إليها، " وحتى اسمى العلاقات الإنسانية ليست في النهاية إلا نفاق تعويضي للكبت الجنسي"[7]، فالجنس هو الغاية من وراء العلاقة الثنائية بين الرجل والمرأة، وغيابه يصبح نوع أخر من العذاب الذي يزيد من ألم الشخصية. ومن مظاهره في النصوص المدروسة نجد منها:

1 ـ الجنس: فعل بيولوجي قاتل للرغبات المكبوتة:

بصورته البيولوجية يتجسد في علاقة خالد بكاترين، "هذه العلاقة التي كانت تفرضها الطبيعة البيولوجية للإنسان، وواقع الغربة والبيئة الغريبة، هذه العلاقة غير الشرعية التي ساعدت على انتشاله من صراعه النفسي، ومن حدة اليأس، ووهم الوحدة الرهيب"[8].

يقول السارد في ذاكرة الجسد: أكانت حقاً متعبة إلى هذا الحد، أم أصبحت فجأة تغار علي أو تغار مني.....أم جاءت بجوع مسبق.....كالعادة، لم أحاول أن أتعمق في فهمها، فقد كنت أريد لأن أستعين بها لأنسى، كنت سعيداً أن أختصر معها يوماً أو يومين من الانتظار....انتظارك أنت! وكنت في حاجة إلى ليلة حب بعد شهر من الوحدة والركض، إعداد كل تفاصيل هذا المعرض"[9].

نجد فيما سبق دلالة على أن الجنس، إنما كان أمراً واقعياً تفرضه البيئة والظروف، ولم يخصه السارد برؤية معينة، بل لم يعدو إلا أن يكون ضرباً جنونياً فقط،

يقول" كان بيننا تواطؤ جسدي ما، يشع بيننا تلك البهجة الثنائية، تلك السعادة السرية التي نمارسها دون قيود....شرعية الجنون[10].

كما نجد أن الجنس قد أظهر نوعا من السلوى إلى جانب كونه سبيلا لتحقيق الرغبات المكبوتة، لذلك كانت كاترين تقول: " ينبغي ألا نقتل علاقتنا بالعادة، ولهذا أجهدت نفسي حتى لا أتعود عليها، وأن أكتفي سعيداً عندما تأتي، وأن أنسى أنها مرت من هنا عندما ترحل [11]. يتضح لنا من خلال هذا المقطع أن الشخصية ترى في الجنس أبعد من كونه فعلا بيولوجيا و أداة لتفريغ اللذة، بل هو أكبر من ذلك إذ يمكنه تحقيق الراحة النفسية و الطمأنينة .

في حين أن هذه العبارة تعتبر إشارة من الكاتبة، إلى هذه الرغبة البيولوجية، في رواية فوضى الحواس، في قولها: " ورغم ذلك في الصباح، أنج من جسدي، كنت أستيقظ وتستيقظ رغبة داخلي، تلفني رائحة شهوتي، فأبقى للحظات، مبعثرة تحت شرشف النوم النسائي الكسول، يستبقني إحساس بمتعة مباغتة، لم أسع إليها، جاءني البحر حتى سريري ليتحرش بي"[12].

كما أشارت إليها ـ الرغبة البيولوجية ـ في عابر سرير،"فقد كنت على جوعي الجسدي رجلا انتقائياً في حرماني كما في متعتي، أنا المولع بانحسار الثوب على جسد متوهم، ما وجدت في جسدها المكشوف مكمن فتنتي"[13]، تتحدث الشخصية عن نفسها مبينة رغبتها البيولوجية لكنها تقدم ذاتها الإنتقائية حتى في مثل هذه الظروف اللاإرادية، والفعل الجنسي عندها يمثل ثقافة و قناعة فكرية .

" كانت إثارتها في إغرائها الموارب، في تلك الأنوثة التي تحت صخب الموسلين ترقص وكأنها تبكي، ..... كان في الجو براعم جنون لشهوات مؤجلة أزهرت أخيراً خارج بساتين الخوف"[14]، مثال أخر يدل على الشهوة والرغبة المدفونة في النفس، التي تتطلع الى ممارسة الفعل بعدما أوقظت مدافنه.

2 ـ الجنس؛ فعل غير محقق (رغبة):

أول ما يطالعنا في هذا الباب؛ هي الثنائية التي حكمت النص المستغانمي، بفصوله الثلاث، الآ وهي (الحلم/الواقع)، فإذا ما أمعنا النظر في طبيعة العلاقة التي ربطت البطل بحياة، نجدها غالباً ما تكون حقيقية مغلفة بالخيال؛ واقع داخل حلم، الأمر الذي يزيد من ضبابية الموقف، وغموض الفكرة لدى المتلقي ـ هل هذه العلاقة حقيقة أم خيال ـ ويزيد من تشويش الموقف، وهي تمثل طبيعة السرد المستعملة من المؤلف.

" على حافة العقل والجنون ...وفي ذلك الحد الذي تلغيه العتمة، والفاصل بين الممكن والمستحيل،...كنت أقترفك...كنت أرسم بشفتي حدود أنوثتك...أرسم بيدي كل ما لا تصله الفرشاة...بيد واحدة كنت أحتضنك ...وأزرعك وأقطفك...وأعريك وألبسك وأغير تضاريس جسدك لتصبح على مقاييسي"[15]. في هذا تصريح مبطن على الفعل الجنسي، و دلالة واضحة من خلال القرائن المسردة .

كما نجد أن خالد كان يحلم بالحصول على حياة في الحقيقة و الواقع، بينما الحرمان جعله لم يقدم على تحقيق رغبته إلا على مستوى أحلام اليقظة فقط. ويتضح لنا هذا فيما يقول السارد: " أنت لي الليلة ككل ليلة، فمن سيأخذ طيفك مني؟ من سيصادر جسدك من سريري؟ من سيسرق عطرك من

حواسي؟ ومن سيمنعني من استعادتك بيدي الثانية...أنت لذتي السرية، وجنوني السري، ومحاولتي السرية للانقلاب على المنطقة.... كل ليلة تسقط قلاعك في يدي، تستسلم حراستك لي، وتأتين في ثياب نومك لتتمددي إلى جواري"[16].

ويعترف السارد بهذا الحلم مؤكداً هذا الجنون في موقف أخر، إذ يقول :" فليكن ....سأعترف لك...بعد كل تلك السنوات أنني وصلت معك يوماً إلى ذلك الحد المخيف من اللاعقل، ذلك الرجل المجنون الذي تحلمين به"[17].

وفي هذا الصدد نجد أن الشخصية الساردة في "فوضى الحواس" بغد الفاجعة باتت تحلم برغبة في أن تنال " عبد الحق"، لكن الموت كان أقرب له منها، مما أصابها بخيبة أمل وإنكسار، " هل أمارس الحب إذن؟ ومع من؟ وكيف لي أن آتي المتعة بذريعة موت رجل تمنيت أن أكون له يوما....ولم أكن؟"[18].

وتصرح في موضع آخر في قولها :" .. وبالتالي لن يكون زوجي هنا في الغد ليقاسمني ضجري، ولكوني عائدة من حمام نسائي أشعل شهوتي، بي رغبة في أن أهدي أنوثتي إلى رجل"[19]. وفي هذا دلالة على الرغبة المكبوتة في النفس.

وفي موقف آخر من رواية عابر سرير، نجد شهوة خالد المكبوتة، وفراقه لمدة سنتين عن حياة، جعلته يحلم دائما، ويتطلع إلى إشباع رغبته حتى لو بالأحلام والأوهام التي يرسمها وفقاً لما ينتقيه من نساء.

يقول:" شاهدتها ذات صباح ترتدي روب الحمام الأبيض، وتقوم بتجفيف شعرها أمام المرآة، لم يكن يبدو منها شيئاً...لكنها كانت شهية بشعرها المبلل وحركاتها المغرية،....وكنت في عمر الاكتشافات الأولى ، مشتعلا بها"[20].

وهذا حين أدركته الشهوة أول مرة، أمام تلك المرأة البولونية.

وفي موضع آخر يقول:" قررت أن أتناول قهوتي الصباحية مع فينوس، الأنثى الوحيدة الموجودة في البيت، ...تنتظر لهفة يديك، أو أوامر من عينيك لتسقط ملاءتها أرضاً وتصبح امرأة"[21].

3 ـ الجنس فكرة روحية:

لقد كانت بالنسبة لخالد روحاً ووطناً، ولم يفكر بها باعتبارها أداة للمتعة والجنس فقط، " لم تكن مشكلتي معك مجرد شهوة، لو كانت كذلك لحسمتها يومها بطريقة أو بأخرى"[22].

وهي بالنسبة له ذاكرة، وامرأة فوق كل الشبهات، حيث كانت القذارة تحيط به من كل مكان، إلا أن روحه لم يجدها إلا في روح حياة، يقول:" كانت القذارة المتوارثة أمامي في عيون معظم النساء الجائعات لأي رجل كان،في عصبة الرجال الذين يحملون شهوتهم تراكماً قابلاً للانفجار، أمام أول أنثى"[23].

إن الحلم بطبيعته يستدعي الرغبة، واستخدام خالد لكلمة (الرغبة) يدل عموماً على ممارسة وتحقيق الشخصية لمتطلاعتها ورغباتها على مستوى الحلم، ومنه يتضح أن الرغبة لدى خالد ترقى عن الجسد، إلى مستوى تلك الرغبة الروحية الفلسفية، "رغبة جنونية تولد في مكان أخر خارج الجسد، من الذاكرة أو ربما من اللاشعور، من أشياء غامضة تسللت إليها أنت ذات يوم، وإذا بك الأروع، وإذا بك الأشهى، وإذا بك كل النساء أنت"[24].

وعليه تتحول نظرة الشخصية للرغبة ومفهومها لها، " إلى مفهوم جنسي، لكنه ذهني، يقوم على افتراض الحاجة إلى تلك الرغبات، وهذا من شأنه أن يختزل العلاقة التي طالما حلم بها، إلى مجرد رغبة ذهنية"[25].

وفي ظل هذا المعنى تقول الراوية في فوضى الحواس، وهي في معرض الحديث عن وقت الرغبة والشهوة:" ماذا يفعل الناس أثناء هذا بوقتهم وأجسادهم؟ وكيف ينفقون هذه الساعات؟ ولماذا في العصر دون أي وقت آخر، ذبذبات عالية من الشهوة تسيطر على تلك الغرف النسائية التي تنتقل فيها النساء بثياب البيت.. متكاسلات.. ضجرات؟"[26].

4 ـ الجنس فوضى وبيروقراطية:

إنها فلسفة نفعية جديدة في مجتمعاتنا، تبيح الجنس بين الرجل والمرأة، لا لمجرد تفريغ الشحنة وإجابة الغريزة، بل لقضاء الحاجة وفي سبيل المصلحة، وهنا يتخذ الجنس طبيعة التدمير والفوضى، " بشكل يهدد النظام المشروع لتلبية الغريزة بالفناء، وأصبح لهؤلاء من النفوذ في المجتمع، ما استطاعوا به تهيئة بعض الأذهان لما يدعون إليه"[27].

" الحرام هو ما يمارسه بعضهم بطرق عصرية، كأن يرسل أحدهم ابنته أو زوجته أو أخته لحضر له ورقة من إدارة، أو تطلب شقة أو رخصة لمحل تجاري نيابة عنه، وهو يعلم أن لا أحد هنا يعطيك شيئاً بلا مقابل"[28].

لقد أصبح لهؤلاء المسؤولين الأثر في توجيه مبادئ الفوضى الجنسية، في صورة عملية، تسهل الحرام وتحبب الفاحشة في مجتمعاتنا العربية الإسلامية.

" إنه ما يحدث الآن في أكثر من مدينة... وفي العاصمة بالذات...حيث يمكن لأي فتاة أن تمر بمكتب ما في الحزب، أن تحصل على شقة أو خدمة أخرى...والجميع يعرف العنوان طبعاً، ويعرف اسم من يوزع الشقق والخدمات على النساء والشعارات على الشعب بالتساوي.. يكفي أن ترى منظر الفتيات اللاتي يدخلن هناك لتفهم كل شيء...."[29].

5 ـ الجنس فعل محظور:

بما أن المؤلف وكذا تركيبة الأبطال، كانوا ذو ذهنية أو خلفية، أو عقلية جزائرية إسلامية، فانه من المعروف لديها أن الجنس أمر محظور شرعاً، والأمر يكون أكثر حزماً وتشدداً إذا ما تعلق بالمرأة على حساب الرجل، وهذه قضية تعود إلى العرف العربي، وهنا نستحضر موقف ديننا الحنيف من الزنا أو الجنس غير المقنن، وهو موقف صارم وحازم، يتوخى المصلحة الاجتماعية والأسرية، وكذا سلامة الفرد؛ يقول تعالى : ((ولا تقربوا الزنا)) الإسراء 23. لذلك فإن سعت إليه الشخصية، أو قامت به، إنما يكون في إحدى الصور التالية: كبت، منع، رغبة سرية، فكرة محظورة، خاصة كما سبق الذكر؛ على المرأة، يقول السارد: " هناك جارات تتقاطع خطواتي بهن مراراً في هذه البيوت العربية المشتركة، وأدري رغبتهن السرية في الحب .. تعلمت مع الزمن، أن أفك رموز نظرات النساء المحتشمات... والمبالغات في اللياقة والمفردات المؤدبة. ولكنني كنت أتجاهل نظرتهن ودعوتهن الصامتة إلى الخطيئة، لم أعد أدري اليوم...أكنت أتصرف كذلك عن مبدأ، أم عن حماقة وشعور غامض بالغثيان"[30]، وكأن الشخصية تحاور نفسها تحصراً على فات و ضاع منها ، آهو قناعة وصواب، أم جهل وحماقة.

" كانت تقول إننا نحتاج إلى مدينة ثالثة ليست قسنطينة ولا الجزائر، لا تكون مدينتي، ولا مدينتها، مدينة خارج خارطة الخوف العربية"[31]، وهنا نجد الشخصية تسعى الى الهروب من المجتمع، بغية ممارسة الفعل، لأنه يعتبر من المحظورات ثقافة و عادة في المجتمعات الاسلامية، فالجنس محظور على المرأة، متسامح فيه مع الرجل، في هذا المقام نجد السارد يسخر من أزواجهن ـ أي الرجال أزواج النساء ـ في قوله:

" كنت في الواقع أشفق عليهن... وأحتقر أزواجهن الذين يسيرون كالديوك المغرورة دون مبرر... سوى أنهم يمتلكون في البيت دجاجة ممتلئة، محتشمة، لم يقربها أحد ربما عن قرف !..."[32].

في كلامه هذا إشارة ودلالة واضحة إلى تعدد علاقات الرجال المشبهين بالديوك.. وغرورهم عفاف زوجاتهم.....بينما يدل الكلام في الوقت ذاته على انطواء الزوجات داخل البيوت إلى درجة التقوقع والتخلف سواء بفكرهن أو شكلهن أو معاملتهن أو ربما حتى نظافتهن....

" لفت انتباهي أن أبي، على غير عادته، أصبح يغلق علينا باب الغرفة بالمفتاح، بعد أن كان...فتسرع النساء إلى أول غرفة ويغلقن عليهن الباب...فرأيته يدخل مع امرأة بملاءة سوداء،...من يومها بدأت زوجة أبي ... تتجسس....وترى نساء بهيئات مختلفة يعبرن كل مرة وسط الدار،...فهي لم تجرؤ حتى على إخباره..خشية أن يغضب ويعيدها إلى أهلها"[33].

فغلق باب الغرفة التي بها الأهل من طرف الأب، يدل على أنه يدرك سوء ومنع ما يقبل عليه، مما يجعله يتوارى على الأنظار، كما أن الصمت الذي لاذت إليه الزوجة بعد معرفة خيانة زوجها لها في بيتها، يدل على المنظور الاجتماعي للخيانة من طرف الرجل على حساب المرأة، فهي تخاف على نفسها دون خيانة فما بالها لو كانت الخيانة من طرفها، ما كان ليكون عقابها؟؟؟.

كما أن الرسام خالد بطل ذاكرة الجسد، كان زانياً، والجنس عنده من منظور اجتماعي لا يختلف عن البقية، إذ هو محظور على المرأة ،و على المتزوجة بصفة أكبر، دون غيرها من الرجال، الذين دائما لديهم التبرير والمبرر.

" ولكن كان عليّ أن أقاوم رغبتي الحيوانية ذلك اليوم، وألا أترك المدينة تستدرجني إلى الحضيض.

فهناك مبادئ لا يمكنني التخلي عنها مهما حدث، كأن أعاشر امرأة متزوجة تحت أي مبرر كان"[34].

وربما يعود سبب هذا الحظر ـ المتعلق بالمرأة المتزوجة ـ في مبادئ البطل إلى عاملين أثنين هما[35]:

أولاً: كون أن ذلك يعد خيانة، باعتبار أن الزواج رباط مقدس.

ثانياً: حب في الحرية، وعدم المشاركة، وخوفاً من اختلاط الأنساب،

لكن الزنا هو زنا في تشريعنا الديني، سواء كان بامرأة متزوجة، أو غيرها، ومع ذلك لم يكن الجنس يهم خالد لحد ذاته، وإنما كان هروباً من الواقع المر الذي تعيشه البلاد، وحالة الخوف الدائمة، والموت المتربص بالشخص في كل زاوية ومكان، فكان يلجأ إلى الجنس لخلق عالم آخر يجد فيه نفسه.

" في النهاية لم يكن السرير مساحة للذتي، ولا لطقوس جنوني. وحدها تلك المساحة البيضاء المشدودة إلى الخشب كانت قادرة على إفراغي من ذاتي"[36].

كما أن اهتمامه بحياة لذاتها لأنه كان يجد فيها الوطن الغائب. ولذلك كان حبه لها أكبر من الجنس.

" أتحداهم أن يحبوها مثلي، وحدي أحبها دون مقابل"[37].

6 ـ الجنس كفعل ضد الرغبة:

يرد الجنس في النصوص الروائية في بعض الأحيان بصورة روتينية ، أو كفعل بيولوجي ضد رغبة الشخص، يجسد من خلاله تلك الكآبة في الحياة الاجتماعية التي يعيشها المجتمع، في ظل ما يفرض عليه من قوانين، وقلة ما يعرض عليه من اختيارات،

" لا أكثر كأبة من فعل حب لا حب فيه"[38]

" بدون لهفة ولا شغف، يؤثثها ذلك الصمت الذي يلي ضجة الجسد تلك الخيبة الصامتة، الندم المدفون تحت الكلمات"[39].

أثناء حديثها عن معاشرة زوجها مكرهة؛ " لا بد أن توضع على أبواب غرف النوم ((ممنوع التلويث)) ... ذلك أننا نلوث دائما بمن لا نحب "[40]. وفي هذا دلالة لمنع من إقامة علاقات مع جنسية، داخل الغرف ذاتها التي شهدت اطهر اللحظات في العلاقة الزوجية. فحتى وإن رغب في الخيانة فعليها أن تكون بعيدة، خارج عن حدود المقدسات الزوجية.

" كان عزائي أن كل مساء ملايين البيوت ينزل عليها الليل كما ينزل علينا، بذلك القدر من نفاق المعاشرة"[41].

نلتمس من هذا الكلام ... وكان النفاق في المعاشرة قد أصبح عادة لدى العديد من الأزواج، نفاق في الأحاسيس والرغبة والإخلاص.

7 ـ الجنس فعل مشروع ومقبول

رأينا عدة أوجه، قد ورد بها مفهوم الجنس في النص المستغانمي، وهنا نجد أن الكاتبة قد طرحت الجنس أيضا ضمن إطاره الشرعي، عن طريق الزواج، وقد في هذا الإطار نجد البطل خالد قد كان يتمنى دائماً، ويحلم بذلك اليوم الذي يمتلك فيه حياة، في إطار الزواج الشرعي يقول:

" دعيني أحلم أن الزمن توقف...وأنك لي، أنا الذي قد أموت دون أن يكون لي عرس، دون أن تنطلق الزغاريد يوما من أجلي، كم أتمنى اليوم لو سرقت كل هذه الحناجر النسائية، لتبارك امتلاكي لك."[42].

وكم كان صعباً عليه حضور زفاف من يحب، دون أن يستفزه الوضع، أو يجرح مشاعره الموقف،

" وضعت قناع الفرح على وجهي، وحاولت أن احتفظ به طوال تلك السهرة، يقول في معرض تحية العريس:"أحاول أن أنسى أنني أتحدث لزوجك، لرجل يتحدث إلى مجاملة على عجل، وهو يفكر ربما في اللحظة التي سينفرد فيها بك في آخر الليل..."[43].

يتساءل خالد إن كانت حياة الآن حبيبته بعد أن أصبحت في عصمة رجل آخر، حيث يكون الجنس لهما حقاً مباركاً، يقول: " أكنت حبيبتي حقاً في تلك اللحظة التي كان رجل آخر فيها إلى جوارك، يلتهمك بعينين لم تشبعها ليلة حب كاملة، في تلك اللحظة التي كان فيها الحديث يدور حول المدن التي ستزورينها في شهر العسل..."[44].

ونفس الصورة نلمسها في (فوضى الحواس)، وهي في معرض الحديث عن الحب، وكيف كان أمره بين أبيها وأمها أثناء الحرب، " تراها عرفت الحب لتفهمني، هي التي لم تعرف معنى الزواج، وتحملت نتائجه فقط، كم تراها مارست الحب في حياتها؟ خمس سنوات من الزواج، كانت خلالها تسكن في بلد وأبي في بلد آخر، ولم يكن يعود من الجبهة من تونس، إلا مرة كل بضعة أشهر، ليقضي معها أياماً لا أكثر، يعود بعدها لقواعد المجاهدين..."[45].

أما في (عابر سرير)، لم يكن التطرق إلى الجنس بهذا المفهوم، إلا عابراً أثناء الحديث عن تلك العلاقة الروتينية، التلقائية بين البطل وزوجته، أو عند الحديث عن علاقة أبيه كذلك...

" أعتقد أنني خلال سنوات طويلة ما أقمت علاقة جميلة....أكثر مما يعطيني جسدها الذي اعرفه عن ظهر الزواج ! "[46]. ففي هذا تصريح واضح ـ وهو منطقي على كل حال ـ على إقامة علاقة ما بين الزوجين وذلك بالرغم من قلتها، أو قلة شغفها وشهوتها، ففقدان المتعة في العلاقة الجنسية جعل البطل ينصرف إلى إقامة علاقة مع الكتب على فراش الزوجية.

وهكذا لم تعتمد أحلام مستغانمي على الجنس كفعل دال على ذاته، بل دال على إحدى أوجه الحرية، وصورة من صور المجتمع، حيث يتخذ دلالته الضمنية التي تتوافق وانعكاسها الظاهر على الواقع، ولعل ارتباط هذه الدلالة بالنسيج الروائي، هو من أهم النقاط التي انتبهت لها أحلام مستغانمي.

وعموماً توحي الأحداث بواقعيتها سواء على المستوى الشخصي(مذكرات) أو التي تخص أحداث الثورة والاستقلال، وما تبعها من تغيرات وطنية وعربية، ووصف للواقع الجزائري الراهن.

والجديد في رواية (ذاكرة الجسد) كما هو الحال بالنسبة (لعابر سرير)، أنها استرجاع لأحداث وقعت، منطلقة من النهاية لتتخذ شكلاً دائرياً، وتجعل من النهاية بداية من جديد.

ففي النص الأخير (عابر سرير) ينطلق الراوي (الحكي)، من ليلة التقاء (البطل خالد الصحفي)، بحياة في منزل زيان، فيستهل السرد بوصف لهفة اللقاء ثم ترتد بعد ذلك إلى الخلف ليحكي الأحداث التي أدت إلى هذا اللقاء انطلاقاً من أحداث الصورة الملتقطة للطفل وكلبه. ويسترسل السرد إلى أحداث الحكاية في باريس، أثناء اللقاء وما عقبه من تطورات.

أما في (فوضى الحواس)، فإن الترتيب كان تتابعياً ، بدأت القصة بوهم، حوار قائم بين حبيبين، وانتهت بوهم؛ فشل الحب وموت الحبيب، فهي لا تبدأ هنا إلا من أجل أن تصل، وبوصولها إليه تكتمل الدورة، ولكنها لا تنغلق"[47].

أما إذا عدنا إلى رواية (ذاكرة الجسد) فإننا نجد في البداية مقدمة استهلالية، تمثل فعل الكتابة الذي به تدخل عالم الرواية، كون أن الرواية الجديدة أصبحت لا تواجه الحكاية بشكل مباشر، منذ البداية، لذلك استعارت شكلاً من أشكال السيرة الذاتية، معتمدة في ذلك على الذاكرة، وهذا لدفع عملية سير الأحداث، فهناك ما يسمى بتعدد النص الروائي، كأن يكون سيرة ذاتية، أو رواية مونولوجية، والسارد هنا في النص المستغانمي يتخذ وضعية شخصية داخلية في القصة المروية (السرد من الداخل)، وهذا ما يسميه "جيرار جينت" (بالأمود يجتيك)[48]؛ (homodiegetique)، أي السرد بضمير المتكلم، سرد داخلي كما أسلفنا الذكر.

هوامش:

[1] فريال سماحة ، رسم الشخصية في روايات حنا مينا، ، 1994دار كنعان للدراسات، دمشق، ط1، ص 21.

[2] عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلة الثقافة، العدد 114، وزارة الثقافة والإعلام، ص48

[3] شهرزاد محمد خالد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، 2003، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية، الأردن، ص 15.

[4] عابر سرير، 2003، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط2، ، ص47.

[5] الحبيب السالمي، الجنس في الرواية، مقال في مجلة العربي الجديد، قسم ضفة ثالثة؛ https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/opinions/2017/6/26/

[6] Voir Domna Stanton, ed. Discourses and Sexuality (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992). P1-45

[7] واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية، 1986، المؤسسة الوطنية للكتاب، في الجزائر. ص433.

[8] شهرزاد حرز الله، م، س، ص 16

[9] ذاكرة الجسد، 1993، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، ط1، ص 88.

[10] ذاكرة الجسد ، ن، ص.

[11] ذاكرة الجسد، ص89.

[12] فوضى الحواس، 1998، دار الآداب ، بيروت، ط6، ص 142.

[13] عابر سرير، ص 86.

[14] عابر سرير، ص 213.

[15] ذاكرة الجسد، ص 208.

[16] ذاكرة الجسد ، ص209.

[17] ذاكرة الجسد، ص211.

[18] فوضى الحواس ، ص355.

[19] فوضى الحواس، ص، 255.

[20] عابر سرير، ص 45.

[21] عابر سرير، ص 99.

[22] ذاكرة الجسد، ص 396.

[23] ذاكرة الجسد، ص 398.

[24] ذاكرة الجسد، ص 460.

[25] ينظر عبد الله ابراهيم، الرواية النسائية العربية، – تجليات الجسد والأنوثة –، مجلة علامات، المغرب، المجلد 2002، العدد 17، 2002.

[26] فوضى الحواس، ص 146.

[27] مصطفى عبد الواحد، الإسلام والمشكلة الجنسية، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1990، ص 19.

[28] ذاكرة الجسد، ص 413.

[29] ذاكرة الجسد، ص 413

[30] ذاكرة الجسد، ص 396 . 397.

[31] عابر سرير، ص 158.

[32] ذاكرة الجسد ، ص 397.

[33] عابر سرير، ص 174.

[34] ذاكرة الجسد ، ص 398.

[35] شهرزاد حرز الله، م، س، ص 21.

[36] ذاكرة الجسد، ص399.

[37] ذاكرة الجسد، ص 432.

[38] عابر سرير، ص 87.

[39] عابر سرير، ص 99.

[40] عابر سرير، ص 88.

[41] عابر سرير، ص 157.

[42] ذاكرة الجسد، 430.

[43] ينظر ذاكرة الجسد ، ص421.

[44] ذاكرة الجسد، ص 445.

[45] فوضى الحواس، ص 101.

[46] عابر سرير، ص 173.

[47] شهرزاد حرز الله، م، س، ص 22.

[48] مجموعة مؤلفين، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، منشورات مختبر السرديات، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص24.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 11 عدد: 2 السنة: 2022
ص: 689 - 705 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تحولات المصطلح السردي في الخطاب النقدي عند سعيد يقطين

Narrative Term Transformations in the Critical Discours, the Case of Saeed Yaqtin

D.Bareche Zahira **د. زهيرة بارش** *

مخبر المثاقفة العربية في الأدب ونقده

جامعة محمد لمين دباغين سطيف2

Mohamed Lamine Debaghine Setif 2 University

nour1yakine@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2022/02/24	تاريخ القبول: 2022/04/01	تاريخ النشر: 2022/06/02

ملخص البحث

تسعى هذه المقاربة إلى تعميق المعرفة بالمصطلح النقدي السردي المستنبت في التربة العربية، من خلال الاطلاع على الاجتهادات التي قدمها الناقد سعيد يقطين، وتتبع تحولات المصطلح النقدي عنده والسردي على وجه الخصوص، ومقاصد هذا التحول القريبة والبعيدة، وما يعكس ذلك من رؤية ابستمولوجية دقيقة بالسرديات وعوالمها الخفية ، بغية تحقيق العمق المعرفي المنشود، الذي يجنب السطحية والاختزال ويساهم مع الزمن في تطوير السرد العربي وفق رؤية ووعي واضحين. وقد تناول البحث من قبيل التمثيل لا الحصر جملة من المصطلحات السردية البارزة في أبحاث سعيد يقطين، في محاولة لتتبع خصوصية تعامله معها، وتسليط الضوء على مواطن الإبداع فيها، وهي: التراث، السرد العربي، التعلق النصي، التفاعل النصي، المجلس، الكلام، زمن النص، السيرة الشعبية. ليتضح بعد العرض والتحليل أن جهود الباحث تتجاوز النقل والترجمة للمصطلح إلى محاولة التطويع والإبداع بما يتناسب وخصوصية النصوص العربية على اختلاف أشكالها وأنواعها.

الكلمات المفتاح : مصطلح سردي، تحولات، رؤية ابستمولوجية، وعي، إبداع.

Abstract :

The present paper deals with deep ideas on narrative critical term studied by Arab researchers through studying Saeed Yaqtin's works and the transformations of the critical narrative term. we look also at the recent and far objectives reflecting an epistemological vison about narratology and hidden worlds. Thus, we can achieve

* د. زهيرة بارش: nour1yakine@yahoo.fr

the wanted cognitive depth avoiding superficiality as well as reduction, and contributing with time to develop an Arabic narration according to a clear vision.
The studied narrative terms used in Yaqtin's works are: heritage, Arabic narration, textual dependence, textual reaction, speech, time of text, popular biography.
Thus, the researcher' efforts are neither a simple transfer nor translation, but he tried to adapt and create in accordance with the specificity of the different forms and types of Arabic texts.

Keywords: Keywords: narrative term, transformations, epistemological vision, awareness, creation.

مقدمة:

عرف النقد العربي الحديث تطورا كبيرا في السنوات الأخيرة على أصعدة مختلفة، ويعد الطابع العلمي للدراسات الأدبية هو أبرز سماتها، نتيجة المد اللساني العارم الذي شهدته نهايات القرن الماضي، والذي أدى إلى انفجار معجمي واصطلاحي كبير، نتج عنه بروز عديد الإشكاليات والصعوبات في الساحة النقدية العربية، سواء من ناحية الترجمة والتعريب أو التلقي والتمثل، إذ ظهر كم هائل من المصطلحات الجديدة في المعجم النقدي العربي.

وبتسليط الضوء على السرديات، يتضح أن عددا كبيرا من المصطلحات قد تسرب إليها، وأصبح لزاما على الناقد العربي أن يتوقف عندها ويستقرئها، باعتبارها كلمات مفاتيح تساعده في فك شفرات النصوص. وستقف هذه المقاربة، عند جملة من المصطلحات السردية البارزة في الممارسة النقدية عند سعيد يقطين، من قبيل: التراث، السرد العربي، التعلق النصي، التفاعل النصي، المجلس، الكلام، زمن النص، السيرة الشعبية. مع تتبع مجالاتها وتحولاتها، ومقاصد هذا التحول القريبة والبعيدة، وما يعكسه من رؤية ابستمولوجية دقيقة بالسرديات وعوالمها الخفية لدى هذا الناقد.

1/ التحول الابستمولوجي من التراث إلى النص:

يقر يقطين بداية بتشعب مفهوم التراث وغموضه، نظرا لضيق ومحدودية زوايا النظر التي يتم من خلالها تناوله. إذ نجد أن أول ما يثيره في هذه القضية هي إشكالية المصطلح، بحيث يرى أن هذا الأخير يمتاز باللبس والغموض لعدة اعتبارات، منها أنه ارتبط بكل ما خلفه العرب والمسلمون، ومن ناحية أخرى يتحدد زمنيا بكل المنجزات قبيل عصر النهضة، وهو ما يجعله مفهوما فضفاضا يفتقد إلى الدقة والتحديد،

وهذا ما يدفع بالباحث إلى تعويضه بمفهوم "الزمن": "يدفعني هذا الالتباس في استعمال التراث إلى تعويضه بمفهوم آخر هو النص"[1]، وهو يرمي من وراء هذا التحديد إعطاء التراث بعدا حضاريا وثقافيا، يتجاوز الانتقائية والعشوائية والإيديولوجية.

ويدعو يقطين إلى تناول التراث في كليته، دون التمييز بين النص واللانص أو بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، لأن مثل هذه التصورات من شأنها أن تدفع إلى الانتقائية والاختزال، ومن ثم إسقاط جزء كبير من هذا التراث من دائرة الاهتمام، مما يجعل عملية الفهم والاستيعاب ناقصة وعاجزة عن رسالتها. وما تجدر الإشارة إليه المقارنة التي يقيمها يقطين، بين المبدع العربي والدارس أو الباحث العربي في تعاملهما مع التراث، فالأول استطاع أن يتعدى مرحلة الاسترجاع إلى التفاعل الايجابي الذي سينجر عنه التجاوز في مرحلة لاحقة، ويمثل لذلك بشعر التفعيلة الذي كان نتاج تفاعل الشاعر العربي مع التراث الشعري في وقت مبكر، مما أعطى الإبداع الأدبي نفسا جديدا وروحا مغايرة، حبلى بمؤهلات التطور والنماء، وانعكس ذلك كله على النص العربي الذي شهد هو الآخر العديد من التطورات والتحولات.

أما الثاني، ونقصد به الدارس فإنه لم يستطع أن يتجاوز مرحلة استرجاع التراث النقدي والبلاغي وحدود تطبيقه، فبدل التفاعل الإيجابي الذي من شأنه أن يؤدي إلى إنتاج معرفة جديدة، حدث الاستنساخ واقتداء النموذج، وذلك بسبب اختزال التراث في قيم محددة وقوالب جاهزة، وكانت النتيجة الحتمية الجمود والاجترار. ومرد هذه الفوارق بين المبدع والدارس يرجع —حسب يقطين– إلى المنظورات التي تعامل بها كل طرف، فالمبدع لم ينطلق من نظرة اختزالية وانتقائية للتراث، بل وقف على مسافة واحدة من التراث المكتوب والتراث الشفاهي، ومن الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، لقد كان أكثر تحررا من القيود الإيديولوجية التي كبحت جماح الدارس، وحدت من أفق تطلعاته، وخير دليل على نجاح الإبداع العربي في تعامله مع التراث، نجاح الرواية العربية في ترهين النظر إلى التاريخ بلفت الانتباه إلى حقب مهمشة، كعصور الانحطاط مثلا. كما يشير يقطين إلى مجموعة من النقاد من قبيل "جمال الغيطاني" و"إيميل حبيبي" و"أمين معلوف" وغيرهم، الذين استطاعوا أن يقدموا معرفة جديدة للتراث من خلال تواصلهم الإيجابي معه[2].

كما يشير أيضا إلى امتداد التراث في وجدان أبنائه ومخيلتهم وطرائق تفكيرهم، وعليه فإن الإشكالية الحقيقية التي يجب أن تثار ليست في كوننا مع أو ضد هذا التراث، ولكن بأي وعي نتعامل معه، إذ يقول: "إن التراث الذي وصل إلينا ما يزال يمتد فينا (...)، ومهما حاولنا القطيعة معه، أو إعلان موته

نظريا أو شعوريا، تظل خطاطاته وأنساقه وأنماطه العليا مترسخة في الوجدان ومتركزة في المخيلة"[3]، لكن المشكلة أننا تعاملنا مع هذا التراث بوعي يحتاج إلى مراجعات مستمرة، لقد اختزلنا هذا التراث بكل غناه وتشعبه في بعض الهواجس والأفكار والمواقف التي تمليها لحظة ظرفية عابرة، وغدا التراث طبقا لهذا التصور مجرد خزان للنصوص، نستشهد به على صحة مراميا وشرعية مقاصدنا. إنه كألبوم الصور، الذي يضم صورا لمختلف أفراد العائلة الواحدة في مراحل زمنية مختلفة ومتباينة، ولو رجع كل فرد لهذا الألبوم لشكل كل واحد تصورا خاصا به، بناء على درجة وعيه وعلمه اللذين بلغهما في المرحلة التي عاد فيها لتفحص هذا الكتاب من الصور، فقد يرى أحدهم في هذا العالم الصوري ذكريات جميلة، تستحق أن تُستعاد لتُعاش مرة أخرى وإن بشكل مغاير، كما قد يرى الآخر في هذا العالم، فترة مضت وانقضت ولم يتبق منها سوى الذكريات.

تعد العودة إلى التراث عودة إلى الذات، ومن ثم فإن الأمر يستدعي تحديد الأسئلة والأدوات والوعي، بغية الإسهام في فهم جديد لهذه الذات في علاقاتها التفاعلية مع مختلف مستجدات العصر الذي تعيشه.

بناء على ذلك، يقترح سعيد يقطين مفهوم "النص" ليحل محل "التراث"، ويبرر هذا الإبدال الاصطلاحي بـ:

– لأن مفهوم النص "لازمني" لارتباطه بما سماه "النصية"، التي هي في حد ذاتها لا ترتبط بزمن معين.

– لأن المفهوم الجديد يسمح بتأسيس نظرية للنص، أو على الأقل مقاربته في ضوء نظرية معينة للنص، بناء على تحديد الموضوع ومكوناته وعناصره، كما يمكن للنص أيضا أن يأخذ أبعادا ودلالات عدة نظرا لانفتاحه على بنيات مختلفة.

– يتيح استعمال مفهوم النص، دراسة مختلف التفاعلات النصية التي حدثت عبر مختلف الفترات الزمنية، وإبراز مستويات هذا التفاعل وأشكاله.

بهذه الاعتبارات يمكن تجاوز الانتقائية والعشوائية والإيديولوجيات في دراسة التراث، ليتم التركيز على بنيات النص الخاصة[4].

2/ السرد العربي المفهوم الجامع:

يعالج الباحث هذا الموضوع من خلال ثلاثة أسئلة جوهرية يطرحها، يحاورها ويحاول الإجابة عنها وهي: ماهية السرد العربي، سبب الاهتمام به، وكيفية التعامل معه.

يقترح الباحث مفهوم"السرد العربي" ليكون المفهوم الجامع الشامل لمختلف التجليات المتصلة بالعمل الحكائي، على غرار الأدب القصصي، النثر الفني، القصة، الحكايات العربية وغيرها من المفاهيم المتشعبة والمتنوعة، التي وظفت قديما وحديثا وكانت أغلبها تنطلق من رؤى خاصة، مما جعلها تنتج دلالات محدودة وضيقة، لا تعكس الظاهرة السردية في شموليتها، يقول يقطين: "تقديم مفهوم جامع هو السرد، ليصبح رديف الشعر وقرينه في التراث العربي"[5]، وليحل محل مفاهيم عديدة ظهرت في التراث العربي، من قبيل: القصة والحكاية وغيرهما. فهي استعمالات متشعبة ومتنوعة، لا رابط فيها ولا ناظم، كما أنها عاجزة عن الإحاطة والشمول، ويعتبر المفهوم الجديد أكثر دقة وشمولية، لأنه يسعى إلى رصد الظاهرة السردية التراثية في كلياتها، كما يسعى إلى الإحاطة بمختلف حيثياتها وملابساتها. ويوضح الباحث الأسباب التي تدفع إلى اقتراح المفهوم الجديد كيفما كان نوعه، حيث يلخصها في:

- استجابة لدواع جديدة تستدعيه وتتطلبه.
- يأتي ليعوض، أو ليتجاوز، أو ليجدد، أو ليحل محل مفاهيم قديمة، أو استعمالات متشعبة.
- توليد دلالات جديدة في ضوء السياقات التي تولد فيها.

وبتوظيف هذا المفهوم، يصبح "السرد العربي" بمثابة "الجنس العام" الذي توظف فيه مختلف أنواع الصيغ، واعتباره جنسا يستدعي أن تكون له أنواع وأنماط وكذا تاريخ، وما يتغير هي الأنواع والأنماط، أما الجنس فهو ثابت. ويشير الباحث إلى الحضور الهام والواسع للسرد في التراث العربي، حيث سجل العرب من خلاله مختلف مواقفهم من العصر والتاريخ والكون، وكذا جل رؤاهم وتفاعلاتهم من الذات والآخر، إذ "لا يمكن أن توجد الأنا بدون الآخر، والعكس صحيح، فهما وإن تباعدا وتنابذا يتفاعلان"[6]، يقوده هذا الطرح إلى الإجابة عن السؤال الثاني: لماذا الاهتمام بالسرد الآن؟ ويلخص الإجابة في سببين: -الحاجة الملحة إلى تجديد النظر في تاريخ الأمة وتراثها، بما يتلاءم والتصورات الجديدة والتطلعات الحديثة، التي يفرزها التطور الفكري والحضاري، فمنذ عصر النهضة و"التراث" يطرح إشكالات عديدة، يرى الباحث أنها ستبقى مستمرة ولن يتم تجاوزها إلا بالوعي العلمي، الذي يعمق الرؤية إلى الماضي ويحدد طرائق التعامل معه بفعالية وإبداع.

- لا يكفي تغيير زاوية النظر، ولكن يجب أيضا التطوير في تقديم الإجابة عن مختلف الأسئلة المطروحة، بغية تحقيق تراكمات معرفية ونوعية من شأنها أن تثري أدواتنا وإجراءاتنا في تعاملنا مع النص العربي.

ومن هنا تأتي الإجابة على السؤال الثالث: كيف نتعامل مع السرد العربي؟ إذ يتعلق الأمر بتطوير الوعي والأسئلة التي نعالج بها مختلف قضايا هذا السرد العربي، من حيث بنياته وتشكلاته وتطوراته، ولن يتأتى ذلك إلا بالتسلح بعدة جديدة ومنهجية مغايرة، يرى الباحث أنها تكمن في "السرديات" كاختصاص علمي يهتم بالسرد، ويحقق ما يلي:

أولا: الوصف العلمي الذي يتيح إمكانية الوصول إلى معرفة تشكلات السرد وتمظهراته، وكذا الوقوف على خصائصه ومميزاته وبنياته المتعددة.

ثانيا:التصنيف الذي يتيح مراعاة خصوصية النص العربي، وفهم أهم تجلياته وخصائصه وعلاقته بأنواع أخرى أنتجت خارج الفضاء العربي.

ثالثا:الانفتاح على علوم إنسانية أخرى، وعلى رأسها الأنتربولوجيا بهدف إبراز الأبعاد الدلالية والتأويلية المختلفة للظاهرة السردية، وعدم الوقوف عند الجوانب الوصفية والتصنيفية (التاريخية).

3/ التعلق النصي: يعده يقطين مستوى من مستويات التفاعل النصي، يتطرق إليه بإسهاب في كتابه "الرواية والتراث السردي"، حيث يحاول إبراز علاقة الرواية كنص جديد بالتراث كنص قديم، ومنه علاقة العربي بتراثه.

يرتكز يقطين بشكل كبير على أبحاث جيرار جينيت في نظرية التناص، في مقاربته لهذا المفهوم (التعلق النصي)، إذ نجده يقول: "إن التمييز بين الأنماط الخمسة هو الذي مكن جينيت من تطوير نظرية التناص"[7]. ويقصد بالأنماط الخمسة، التحديدات التي وضعها جينيت وهي: التناص والمناصة والميتانصية والتعلق النصي ومعمارية النص، أما كتاب "أطراس"(PALIM PSESTES) فللبحث في المتعاليات النصية، بحيث تصبح معمارية النص نمطا من أنماطها. وعلى نفس الخطا سيسير يقطين مستلهما تصوره، في مؤلفه الذي نحن بصدد الحديث عنه (الرواية والتراث السردي)، وذلك من خلال الدراسة التطبيقية التي أجراها على مجموعة الروايات العربية، التي ترجع في أصولها إلى التراث العربي.

لقد عالج يقطين في الجزء النظري لكتابه ما يسمى بالمتعاليات النصية، التي خصص لها جينيت كتابا بأكمله، قام من خلاله برصد مختلف أوجه التفاعل النصي، حيث أكد معنى التعلق النصي الذي يصل نصا لاحقا مثل إنياذة فرجيل بنص سابق كإلياذة هوميروس. وينقل يقطين نفس تحديدات جينيت للحديث عن ظاهرة التعلق النصي، التي يتم من خلالها تحويل نص سابق إلى نص لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة، وذلك عن طريق المحاكاة الساخرة أو التحريف أو المعارضة.

وسيلجأ يقطين إلى دراسة هذه الأنواع الثلاثة وإبراز الفوارق بينها، وهو يرمي من وراء ذلك إلى إبراز الفارق بين التعلق النصي والتفاعل النصي، ليخلص إلى أن التفاعل النصي عام، من حيث كونه يعبر عن علاقة مطلقة بين النصوص في أجناسها وأنواعها وأنماطها، أما التعلق النصي فهو خاص، باعتبار أنه يتجسد من خلال علاقات محددة تصل النصوص السابقة بالنصوص اللاحقة، وقد يحدث أن تشترك العديد من النصوص في نفس "المتعلَق به"، فتتعدد مواطن التعلق وتختلف باختلاف العصور والنصوص.

ويخلص يقطين من خلال تحليلاته، إلى أن النص المتعلق يسعى عن سبق إصرار وقصد، إلى محاكاة النص السابق والسير على خطاه، سواء صرح الكاتب بذلك أم لم يفعل، فإن ذلك سيتضح من خلال اعتماد النص المتعلق بنية نموذجية، تعبر عن الصيغة الأولى في نقاوتها، ويكون ذلك في أحوال الاقتباس والتضمين والاستشهاد، وفي هذه الحالة تتقلص سلطة النص المتعلق به، بحيث تسلب منه نمطيته التي يتشربها النص المتعلق، ويستوعبها مدمجا إياها في بنيته الخاصة على سبيل التناص، ويدخل في هذا الباب ما أسماه القدامى العكس والاجتذاب والمخترع.

4/من التناص إلى التفاعل النصي:

التفاعل النصي مظهر من مظاهر تعالق النص مع نصوص أخرى سابقة أو معاصرة أو مغايرة له، في الجنس أو النوع أو الأسلوب، ويضعه الباحث مقابلا لمفهوم المتعاليات النصية والتناص "الذي تتقاطع فيه الأقوال المتعددة المأخوذة من نصوص أخرى"[8]، فهو يعتبره أعم من هذين المصطلحين، نظرا لدلالتهما البعيدة، وفي هذا الصدد يقول يقطين: "نؤثر استعمال (التفاعل النصي) لأنه أعم من(التناص) "[9].

ويقابل (التفاعل النصي) في النص (صيغ الخطاب) في الخطاب الروائي، والذي يمكن بواسطته معاينة طرق تقديم القصة، ويتم ذلك عن طريق تفكيك النص بهدف توضيح العلاقة القائمة بينه وبين غيره من النصوص الأخرى، التي أسهمت في تشكيل بنيته، ويميز الباحث بين نص الكاتب الذي يضم مختلف البنيات النصية المتصلة بالسرد أو العرض على حد سواء، وبين نصوص غيره من الكتاب، والمتمثلة في البنيات النصية التي جرى استيعابها وإدخالها في النص، وعن طريق الدمج والتعالق يحدث التفاعل النصي بين النص ومختلف البنيات النصية التي استوعبها.

ويخص الباحث مفهوم التفاعل النصي بفصل كامل في كتابه "انفتاح النص الروائي"، حيث يدرسه من حيث:* قسميه: المتمثلين في النص والمتفاعل النصي.*أنواعه: المتمثلة في المناص والتناص والميتناص. *أشكاله: المتمثلة في الذاتي والداخلي والخارجي.*ومستوييه: العام والخاص.

5/المجلس: يمثل المجلس حسب يقطين الفضاء الأساسي لإنتاج الكلام في الثقافة العربية لعصور طويلة مضت، وهو فضاء جماعي متميز بزمان خاص وعوالم خاصة وشخصيات متميزة، إذ يقول: "المجلس فضاء متميز، له زمانه الخاص، وشخصياته المتميزة، وعوالمه الخاصة"[10] وهذا ما أعطى البعد الشفاهي التداولي لهذا الإنتاج الثقافي، حيث العلاقة مباشرة بين المنتج والمتلقي. ويميز الباحث بين نوعين من المجالس: عامة وخاصة، فالأولى تتعلق بما أسماه بـ"الثقافة العالمة" والثانية بـ"الثقافة الشعبية"، كما يرصد أيضا مجالس علنية وأخرى سرية. وبحسب طبيعة المجالس والأطراف المكونة لها تتلون الثقافة العربية بسمات خاصة، فتأخذ صورا متباينة. ومهما تعددت المجالس وتباينت فإنها تشترك في مكونات أساسية، هي المتكلم والسامع والكلام، مما يجعلها من أهم مقامات التواصل التي يسعى يقطين إلى الإمساك بآليات اشتغال مختلف مكوناتها وأطرافها، حيث ينطلق من المتكلم والسامع -باعتبارهما الطرفين المحركين للمجلس- ويحاول تحديد نوع العلاقة القائمة بينهما، وكذا نوع الخطاب الذي ينتج ضمن هذه العلاقة. ليخلص إلى وجود نوعين من العلاقات، فعلية حيث يكون المتكلم هو الفاعل الوحيد، والسامع متلقيا للفعل، وإن تفاعل فإن تفاعله سيكون ضمنيا أي لا يتجسد من خلال فعل كلامي، ويمكن التمثيل لهذا النوع بالواعظ، الخطيب، الشاعر والراوي. أما في العلاقة التفاعلية، فإننا نكون أمام فعلين كلاميين، يؤدي التفاعل الذي يحصل بينهما إلى إنتاج الكلام داخل المجلس، حيث يكون السامع مشاركا إيجابيا، ويتخذ كلامه في الغالب صيغتي الطلب أو الاستفهام، ويدخل ضمن هذا النوع المحاورات والمناظرات والألغاز والأحاجي ومصنفات من قبيل كليلة ودمنة والإمتاع والمؤانسة وغيرها. ويقود التحليل الباحث إلى نتيجة مفادها أن المجلس المقدم في الإمتاع والمؤانسة يكون فيه كل من السامع والمتكلم نموذجيين، يعكسان صورة المثقف العربي في القرن الرابع هجري[11]. كما تختلف المجالس وتتباين حسب طبيعة المحاورات التي تقام فيها، فهناك مجالس واقعية كالإمتاع والمؤانسة وأخرى تخييلية كألف ليلة وليلة، وقد يتداخل الواقعي مع التخييلي.

ويذهب يقطين إلى أن لكل فئة اجتماعية مجالسها الخاصة، وفي إطار هذه المجالس يتحقق البعد الاجتماعي والثقافي للكلام العربي، بل يذهب الباحث إلى أبعد من هذا حين يعتبر أن المجلس هو الفضاء الثقافي الأساسي الذي تم فيه إنتاج الكلام العربي القابل للنقل والتداول والاستمرار، كما لعبت المجالس دورا بارزا في تشكيل المتخيل والكلام العربيين، يقول يقطين: "إن كل شيء وليد هذه المجالس، التي تمكننا دراسةٌ تاريخيةٌ واجتماعيةٌ من تبين الدور الكبير الذي لعبته في تشكيل المتخيل والكلام العربيين"[12]، ويدلل على ذلك بأهم المناظرات والمساجلات الكبرى التي عرفها الفكر العربي، والتي كان موئلها بامتياز المجلس،

وبتنوع هذه المجالس يتنوع ويتلون الكلام العربي، كما يشير الباحث إلى سمة أساسية من سمات المجلس ألا وهي الاستمرارية، حيث أن المجلس لا ينقضي بتفرق الجلساء وإنما يستمر ويستأنف في وقت لاحق. كمجالس السير الشعبية التي تعكس بامتياز خاصيتي الطول والاستمرارية.

6/ الكلام: يرى الباحث أن الكلام قد احتل مكانة واسعة في الثقافة العربية، باعتباره محور التواصل الرئيسي، حيث يقول: "الكلام محور التواصل، وهو في الثقافة العربي يحتل أعلى المراتب"[13]، وقد اعتبر الجنس الجامع للنظم والنثر معا، فقد اهتم به العرب منذ القدم، ووصفوا به مختلف ممارساتهم اللفظية، وميزوا أنواعها وخصائصها. وقد درس يقطين هذا المفهوم من خلال ثلاثة محاور: المحور الأول ويتعلق بـ(المبادئ، المقولات، التجليات)، المحور الثاني ويرتبط بـ(الجنس، النوع، النمط)، أما المحور الثالث فيعنى بـ(القصة، الخطاب، النص)، حيث يقدم الباحث جهدا واسعا لشرح مختلف هذه المحاور، ذلك ما يتضح في كتابه "الكلام والخبر– مقدمة للسرد العربي–".

انطلق في تعريفه من أهم المصادر العربية القديمة، التي قامت بتحديده وتبيان أهم الأجناس والأنواع التي يمكن أن تنضوي تحته، حيث ميز بين المبادئ والمقولات والتجليات، ووصل كلا منها بقسم من أقسام الكلام، حيث ربط المبادئ بالجنس ومنحها صفة الثبات، وربط المقولات بالنوع ومنحها صفة التحول، وربط التجليات بالنمط وأعطاها صفة التغير. كما ميز بين ثلاث أجناس للكلام انطلاقا من صيغه(القول/الإخبار)، وهي: الخبر والحديث والشعر. وركز على مفهوم الخبر، الذي تناوله من حيث الأنواع والأنماط. وقد صنف السيرة إلى جانب الخبر والحكاية والقصة، لأنها من الأنواع الخبرية الأصلية.

–الموقف النقدي اليقطيني من الكلام العربي:نظر سعيد يقطين إلى الكلام العربي من خلال ثلاثة محاور، هي: 1–المبادئ والمقولات والتجليات 2– الجنس والنوع والنمط 3– القصة والخطاب والنص.

ويرمي من خلال هذا التقسيم الثلاثي إلى تقديم رؤية متكاملة، ينتقل فيها من الأعم إلى الأخص مرورا بالخاص، من خلال الموضوع الذي يحدده ويعالجه من زوايا ثلاث: الجنسية باعتبارها الموضوع الذي يتحقق من خلاله الكلام، والسردية التي يكشف عنها من خلال حضور (جنس) السرد في (نص) محدد، والنصية التي يبحث فيها من خلال التجليات النصية. وسيسعى الباحث إلى مقاربة مختلف هذه الموضوعات من خلال تمفصلها حسب النقاط الثلاثة السالفة الذكر، للتمكن من النظر إليها في مختلف مستوياتها[14].

1.**المبادئ، المقولات، التجليات**: ويقصد **بالمبادئ** الكليات العامة المجردة التي تتعالى على الزمان والمكان، ومهما تعددت طرائق إدراكنا لها تبقى موجودة سلفا. ويختزلها الباحث في ثلاث مبادئ أساسية وهي: الثبات والتحول والتغير. فالثبات يحدد العناصر الجوهرية الثابتة، التي بواسطتها يمكن تحديد ماهية الأشياء. ويتعلق التحول بالصفات البنيوية التي تكون عرضة لهذا التحول، كلما طرأت عوامل جديدة محيطة من شأنها أن تؤثر في الظاهرة. أما التغير فيحدث نتيجة مختلف التفاعلات التي تحصل عبر الزمن، وتكسب الظاهرة سمات جديدة. ويخضع الكلام باعتباره ظاهرة لهذه المبادئ، إذ يتم النظر إليه من حيث جوانبه الثابتة والمتحولة والمتغيرة[15].

أما **المقولات** فتتحدد بوصفها كليات من الدرجة الثانية، ويقصد بها مختلف التصورات والمفاهيم التي توظف لرصد الظواهر ووصفها، ويرى الباحث أنها تمتاز بالتحول، لأن طرائق تمثل الأشياء تختلف باختلاف الأزمنة ومختلف الأنساق الثقافية المشكلة لظاهرة ما. وتنقسم المقولات بدورها إلى ثابتة، وهي التي تنظر إلى الكلام من جهة الثبات، وترتبط بالجنس، الذي يتيح إمكانية الإمساك بمختلف الأقسام الثابتة في الكلام. ومقولات متحولة، وترتبط بالأنواع، هذه الأخيرة التي تختلف صفاتها البنيوية عن بعضها البعض وإن اشتركت في الجنس الذي يجمعها. وترتبط المقولات المتغيرة بالأنماط، التي يقصد بها مختلف الصيرورات التي تنتهي إليها الأنواع أثناء تطورها التاريخي.

وتعرف **التجليات** بكونها التحققات النصية الملموسة، وصنفت على هذا النحو لتأكيد طابع التغير الذي يطالها، وهي تخضع على غرار المقولات للثبات والتغير والتحول. حيث تتحدد التجليات الثابتة من خلال ما يسمى بـ(معمارية النص)، وتتجسد من خلالها جنسية النص، ويدخل ضمن هذا النوع من التجليات مختلف المقولات العامة أو المتعالية التي يرتبط بها كل نص. ويدخل ضمن التجليات المتحولة "التناص" بمختلف أشكاله وصوره، أما التجليات المتغيرة فيدخل ضمنها مختلف أنماط التفاعل النصي الأخرى.وهذه التجليات متغيرة باستمرار، وتأتي لاتخاذ موقف من النص بإعلان الانتماء أو الرفض، ويتجسد ذلك في شكل (المحاكاة) أو(التحويل) أو(المعارضة).

2 .**الجنس، النوع، النمط**: يضبط الناقد في هذا المحور تعريفا للكلام العربي فيقول: "نقصد بالكلام العربي مختلف التجليات اللفظية التي أنتجها العربي"[16]، وانطلاقا من المبادئ السابقة يربط اللسان العربي بالثبات لأنه يعتبره الجنس العام، ويصل اللغة العربية بمبدأ التحول فهي بمثابة النوع، ويربط الكلام بمبدأ التغير لأنه يعده نمطا.

–الجنس: ينطلق يقطين في ضبطه لهذا المفهوم من صيغتي الكلام (القول/ الإخبار)، ومن خلال النظر إلى الأداة (شعر/ نثر)، وإلى وضع صاحب الكلام (المتكلم/ الراوي)، ليخلص إلى تمييز ثلاثة أجناس للكلام هي: الشعر والحديث والخبر. ويمكن لهذه الأجناس أن تستوعب كل كلام العرب، لأنه لا يخلو من اندراجه ضمن إحداها، وبالتالي تصبح متعالية على الزمان والمكان.

–النوع: يحدد يقطين ثلاثة أنواع (ثابتة ومتحولة ومتغيرة)، فالأولى هي أقرب إلى الأجناس من حيث طبيعتها وثباتها،كالخبر، الحكاية، القصة، السيرة. والثانية هي أنواع فرعية، يمكن البحث فيها تاريخيا لمعاينة مختلف التحولات الحاصلة في ضوء الأنواع الأصول، كما يمكن البحث في ما تفرع عنها. أما الثالثة، فيقصد بها كل الأنواع المختلطة، التي تحتوي على مقومات جنسين مختلفين، وبالتالي يصعب تحديد جنسيتها، ككتاب كليلة ودمنة، الذي يضم نوعين مختلفين هما: المثل باعتباره قولا يندرج ضمن الحديث وقصة الحيوان[17].

–**النمط**: يشتغل الباحث في هذا المفهوم من وجهة أفقية عكس الأنواع والأجناس، ويعتبر الأنماط بمثابة صفات الكلام كما وردت عند القدماء، ونجد الأنماط الثابتة والمتحولة والمتغيرة .

فالثابتة: هي أنماط ثابتة لاتصالها بما يمثله الكلام في علاقته بالتجربة الإنسانية. والمتحولة: هي الأنماط العامة التي تتصل بالموضوعات، أو الصور القابلة للتحول بناء على المقاصد التي يرمي إليها المتكلم. أما المتغيرة فتنعت بالأنماط الخاصة لأنها تتصل بالأداة المستخدمة(اللغة والأسلوب)، لتمثيل التجربة المتوخاة أو تحقيق الوظيفة المرجوة.[18]

3القصة، الخطاب، النص: عندما ينتقل الباحث إلى التجليات يبين بأنه يحقق الانتقال من الجنس إلى النص، وأنه يرمي إلى تجسيد "نصية الجنس" من خلال تدقيق "جنسية النص".

وسيقتصر بحثه على جنس واحد هو "الخبر"، وعلى نوع واحد من أنواعه وهو "السيرة الشعبية" باعتبارها "نصا"، وتبعا لذلك، يصبح السرد هو "الاسم الجامع" لمختلف أنواع الكلام الذي يتحقق بواسطته، كما يغدو الخبر نوعا من أنواع السرد.

انطلاقا من هذا المفترض، سينظر إلى السرد على أنه "جنس" قابل للتمفصل من حيث التجلي وفق المبادئ الثلاثة المنطلق منها، ومن ثم سيقارب جنس السرد من حيث الثبات وانطلاقا من القصة (المادة الحكائية)، وسينظر في التحول من جهة الطرائق الموظفة في تقديم تلك المادة الحكائية (الخطاب)،

وسيدخل ضمن التغير كل ما له صلة بالأغراض والغايات التي يصبو إليها مرسل الخطاب إلى المتلقي، ونظرا لاتصال هذا المبدأ بالنمط، فقد ربطه يقطين بالنص الذي يعتبره موئل الدلالة.

ليخلص بعد ذلك إلى نتيجة مفادها ترابط المبادئ بالمقولات والتجليات أفقيا وعموديا، وتداخلها جميعا وعلى كافة المستويات وفق منظور كلي وشمولي، يتيح إمكانية النظر في السرد من حيث تجليه، من جهة بنياته الحكائية والخطابية، ووظائفه الدلالية[19].

7/ زمن النص والبناء الدلالي: وظف الباحث هذا المصطلح لتجاوز المستوى التركيبي أو النحوي لمقولة الزمن، والذي ارتبط أساسا بزمني (القصة والخطاب)، وكان قد اشتغل عليه في مؤلفيه "انفتاح النص الروائي" و"قال الراوي". يرتبط هذا النوع من الزمن بعمليتي القراءة والكتابة، فالمستوى الأول يتعلق باللحظة الزمنية التي يمارس فيها الكاتب عملية الكتابة، وهي لحظة تختلف عن كل من زمني القصة والخطاب، أما المستوى الثاني فيتعلق بزمن تلقي النص من طرف القارئ، وبتعالق هذين الزمنيين يتشكل ما يسمى بـ"زمن النص".

ويصف الباحث العلاقة بين هذين البعدين الزمنيين بعلاقة البناء، حيث يتم من خلالها إنتاج الدلالة، فالكاتب وهو يمارس عملية الكتابة يكون في حالة بناء لعالم زمني تتداخل فيه زمنيته بزمن القصة، وكلما تقدم في عملية البناء هاته يكون قد تقدم شوطا في إنتاج عالمه الدلالي، حيث يكتمل هذا العالم باكتمال فعل "الكتابة"، وتجدر الإشارة إلى أن مختلف هذه التفاعلات تحدث على المستوى الداخلي للنص، لذا يطلق عليه الباحث اسم البناء النصي الداخلي. أما على المستوى الخارجي، فيتم التفاعل من خلال عملية القراءة، حيث يتم إنتاج الدلالة من ذات القارئ بـ "الكشف عن الأصوات المكبوتة أو الخرساء التي تقبع داخل النص"[20] وتختلف هذه الدلالة حسب نوعية القراء وخلفياتهم النصية. وبهذا الشكل تسهم كل من ذات الكاتب وذات القارئ في بناء النص داخليا وخارجيا، ومن خلال هذه العملية يتحدد ما يسمى بـ(زمن النص) في بعديه، زمن القراءة وزمن الكتابة[21].

8/ تحول السيرة الشعبية من اللانص إلى النص:

يشير سعيد يقطين إلى وجود اختلافات كثيرة في تحديد ماهية السيرة الشعبية وموقعها ضمن باقي الأجناس الأدبية العربية، نظرا للاضطراب الكبير الذي يسود المصطلحات والاستعمالات التي تتصل بهذا المفهوم، من قبيل الملحمة، الحكاية، الرواية، الملحمة الشعبية، القصة البطولية وغيرها، لذا يصبح من غير اليسير تقديم دلالة دقيقة لهذا المصطلح ، إلا برده إلى السياق الذي أنتج فيه والشكل الأدبي الذي

تجسد من خلاله.لكن، بالرغم من هذا الاختلاف والتباين حول المصطلح، فإن هناك حيزا مشتركا، يكاد يجتمع عليه جل المشتغلين بالسيرة، يتمثل في الاتفاق على إبداعية هذا العالم الرحب الفسيح، الذي ارتبط بالذات العربية في حقب زمنية ماضية، ولأن "التعبير عن الذات نفسها لا يمكن أن يتم خارج الإحالة على معطيات الثقافة والتاريخ والإيديولوجيا"[22]، عبرت هذه السير عن حياة الناس وبيئاتهم الاجتماعية والتاريخية والثقافية، وحاولت نقلها وتجسيدها من خلال أشكال أدبية، تزخر بكثير من الحمولات الثقافية، وكذا الخصوصيات والمزايا الفنية والشكلية والمضمونية.

يعد بطل السيرة المحرك الرئيسي لأحداثها، فهو يجمع "ملامح البطل في الأسطورة والملحمة وفي الدراما والبطل الروائي التاريخي جميعا"[23]، وهو عادة صاحب رسالة تجسد قيم الحق، بحيث يدخل في صراعات كثيرة مع قوى الشر، تنتهي في أغلب الأحيان بانتصار الحق على الباطل، والخير على الشر، لذا نجد أغلب السير تقوم على أساس خلقي، يسعى إلى تقديم صورة مشرقة عن المثل العليا والقيم الراقية.

ويزخر تراثنا السردي بكم هائل من السير الشعبية، التي احتوت متونا ضخمة، ضاع الكثير منها بسبب سياسة التغييب والإهمال التي طالت هذه المرويات، باعتبار أنها تنتمي إلى الثقافة الشعبية التي تمثل أدب العامة، ومن ثم ظلت في منأى عن دائرة الاهتمام لعصور طويلة، مما أدى إلى الجهل بأصول نشأتها ومراحل تكونها، وفي هذا الصدد يقول عبد الله إبراهيم: "تنتمي السير الشعبية إلى مرويات العامة، وهذا الانتماء هو الذي جعلها تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية"[24]. وبهذه النظرة الاختزالية في التعامل مع التراث، كما يصورها عبد الله إبراهيم، ضاع جزء كبير منه، بكل ما يحمله من أبعاد ودلالات وقيم حضارية وثقافية.

ويشير يقطين إلى بعض الدراسات العربية التي اهتمت بالسيرة الشعبية، وامتازت في عمومها بغياب التحديد الدقيق للمصطلحات، مثل دراسة "عبد الحميد يونس" في كتابه "الحكاية الشعبية"[25]، بحيث يجعلها نوعا من أنواع الحكايات الشعبية، كما يدرجها "موسى سليمان" ضمن الأدب القصصي عند العرب، أما "فؤاد حسنين" فيدرجها ضمن القصص الشعبي، كما يتضح هذا الاضطراب أيضا مع كل من "عبد الحكيم شوقي"، الذي يقرنها بالملحمة في كتابه "السير والملاحم الشعبية"[26]، و""فاروق خورشيد الذي يعدها مرحلة من مراحل تطور الرواية العربية، أما "نبيلة إبراهيم" فتضعها ضمن القصص البطولي، حيث تعدها تارة ملحمة، وتارة أخرى رواية.[27]

ويرجع هذا الاضطراب الكبير الذي يسود المصطلح المتصل بالسيرة، إلى السجال الطويل الذي خاضه الدارسون العرب مع آراء المستشرقين، الذين سبقوا العرب إلى الاهتمام بها، حيث نعتوها بمصطلحات الأنواع الأدبية الموجودة في تراثهم الغربي، من قبيل الملحمة، الرواية(رومانس)، القصة القصيرة وغيرها، فما كان من العرب إلا أن يدافعوا عنها بأسلوب استرجاعي، يوظف نفس المصطلحات التي وصفت بها: "قالوا: ليس في التراث العربي ملحمة أو رواية (...) فقلنا: السيرة الشعبية ملحمة ورواية و(...)"[28]. وكانت النتيجة أن انعكس هذا الاضطراب الاصطلاحي على أصعدة أخرى، ترتبط بتحديد ماهية السيرة ونوعيتها ومجال الاختصاص الذي يدرسها، بحيث أصبحت تكتسي دلالتها انطلاقا من السياق الذي توظف فيه، فهي القصة والرواية والملحمة والمسرحية بحسب موضوع السجال أو سياق التحليل، وللتوضيح أكثر يمثل الناقد ببعض النماذج من الدراسات العربية.

بدءا بعزة الغنام، التي توظف مصطلح الملحمة وتنعت به سيرة عنترة، فتقول: "سيرة عنترة تعد ملحمة من الملاحم العالمية، وهي كتاب جامع للمعارف، وسجل لمآثر العرب في العصر الجاهلي"[29]، وغير بعيد عن المعنى الذي ذهبت إليه الغنام نجد أحمد محمد الشحاذ يعتبر السيرة الشعبية مقابل الملحمة في التراث الغربي، حيث يقول: "السيرة الشعبية قامت مقام الملحمة الأوروبية أو الهندية أو البابلية، لأن غلبة الفكر الأسطوري والواقع غير المنطقي يجعلها بعيدة عن التماس بالحياة العامة للأقوام"[30].

أما عمر الساريسي فيعدها قصة طويلة، ويتضح ذلك في قوله: "هي قصة طويلة دونت، وأصبحت من التراث الذي جمد على الحال التي دوّن عليها"[31].ويختم بفاروق خورشيد الذي يتحدث عن محاولة روائية تعكسها سيرة سيف بن ذي يزن، إذ يقول: "سيرة سيف بن ذي يزن محاولة روائية، تعكس موقف الحبشة من الحرب الصليبية، ومشاركتها مسيحي أوروبا في الهجوم على الدولة الإسلامية"[32].

وتبعا لذلك سيبقى تحديد مفهوم الماهية مبهما وعائما، بل سيمتد الخلط والاضطراب إلى مستوى آخر، يتعلق بالاختصاص الذي تدرس فيه، هل هو أدب الخواص، أي الأدب الرسمي الذي تعنى به الدراسة الأدبية، أم أدب العوام أي الأدب الشعبي الذي يدرسه الفولكلور، فهناك من يصنفها ضمن الحكاية الشعبية، وهناك من يدرجها في إطار القصة العربية.

ويرجع ذلك الخلط والاضطراب —حسب يقطين– إلى المنهجية المتبعة في دراسة السيرة الشعبية، والتي تنبني أساسا على مبدأ الملاءمة الاجتماعية، الذي ينطوي على غايات ومقاصد إيديولوجية بعيدا عن الأسس العلمية المضبوطة، ومن ثم فإن أي مقاربة تنطلق من هذا المبدأ تحول دون بلوغ الغاية المنشودة،

المتمثلة في البحث عن خصوصيتها من حيث كونها نصا "سواء كان هذا النص شفاهيا أو كتابيا، عاميا أو فصيحا"[33] ثم تحديد بنياته الثابتة والمتحولة، بغية ضبط نوعيتها وطبيعتها وخصوصيتها، بعيدا عن السجال العقيم والطرح الإيديولوجي.

وعلى العموم يمكن إجمال الاختصاصات التي تناولت السيرة الشعبية في:

- الفولكلور ومثلته دراسات شوقي عبد الحكيم.
- الدراسات الأدبية ومثلتها أعمال فاروق خورشيد.
- بين/ بين، مثلتها باقي الدراسات، مثل أعمال نبيلة إبراهيم، عبد الحميد يونس وعبد الرحمن أيوب وغيرهم.

وهي اختصاصات متداخلة فيما بينها، بحيث يتعسر تحديد سمات كل اختصاص على حدة، نظرا للاشتراك اللفظي والإجرائي بينها، مما يجعلها تخفق في تحديد موضوعها وضبط حدوده بالدقة المنشودة، بسبب غياب البعد العلمي في الدراسة، والمتمثل أساسا في العدة النظرية والمنهجية المحددة[34].

بهذا التصور جرى النظر إلى السيرة الشعبية العربية، باعتبارها نصا عربيا جديرا بالبحث والتحليل، وهي تعبر عن جوانب هامة من الذات العربية في صيرورتها وتحولاتها، لذا فإعادة التفكير في قراءته من جديد هو تجديد للذات العربية في مختلف بنياتها الذهنية والفكرية.

خاتمة:

وفي ختام هذه الورقة البحثية التي حاولنا من خلالها إماطة اللثام عن أهم مسارات وتحولات المصطلح النقدي بصفة عامة، والسردي بصفة خاصة عند الناقد العربي سعيد يقطين، وذلك بتقديم قراءة شاملة معمقة لأبرز المصطلحات النقدية الموظفة في أبحاثه، بالوقوف على أهم معطياته فكره النقدي في قراءته للمصطلح السردي، ومحاورة خصوصية هذه القراءة التي أتت في خضم المناهج النقدية المعاصرة. يمكن إجمال النتائج المتوصل إليها على النحو التالي:

–اقتراح مفهوم "النص" ليحل محل "التراث"، وذلك لتجنب الانتقائية والعشوائية والايديولوجية أثناء مقاربته، وليتم التركيز على بنيات النص الخاصة.

–اعتماد مصطلح "السرد العربي" كمفهوم جامع شامل لمختلف التجليات المتصلة بالعمل الحكائي، ويعد أكثر دقة وشمولية، لأنه يسعى إلى رصد الظاهرة السردية التراثية في كلياتها، كما يسعى إلى الإحاطة بمختلف حيثياتها وملابساتها.

–التعلق النصي مستوى خاص من مستويات التفاعل النصي، يتجسد من خلال علاقات محددة تصل النصوص السابقة بالنصوص اللاحقة.

–التفاعل النصي البديل الذي يقدمه سعيد يقطين ل "التناص" و"المتعاليات النصية"، فهو يعتبره أعم من هذين المصطلحين، نظرا لدلالاتهما البعيدة.

–المجلس هو الفضاء الثقافي الأساسي الذي تم فيه إنتاج الكلام العربي، القابل للنقل والتداول والاستمرار.

–الكلام هو محور التواصل في الثقافة العربية، وهو الجنس الجامع للنثر والنظم معا.

–زمن النص هو زمن ناتج عن تعالق لحظة الكتابة بزمن التلقي ، وفق علاقة بناء للنص داخليا وخارجيا.

–تحول النظرة إلى السيرة الشعبية من اللانص إلى النص، نتيجة اهتمام الدراسات بها بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك لاعتبارات عدة، تتعلق بالنزوع القومي والبعد البطولي الذي تحتفي به متون هذه السير.

ونظرا لأهمية الموضوع وحساسيته ارتأينا أن نورد بعض التوصيات التي تبقى بدورها مفتوحة على قراءات مختلفة: – ضرورة التطوير في فهم الذات والوعي والتراث قبل التطوير في التقنية والمنهج وكذا ضرورة الربط بين المصطلحات ومرجعياتها المعرفية، ومساءلة مصادرها المضمرة، حتى لا يحدث التصادم والتعارض مع النتائج مع مراعاة خصوصياتها وعدم إفراغها من دلالاتها ومحتوياتها.

هوامش:

[1] – سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 48.

[2] – ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006، ص 49.

[3] – سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص125

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 48.

[5] – ينظر: السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص 271.

[6] – محمد الداهي: صورة الأنا والآخر في السرد، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 11.

[7] – الرواية والتراث السردي، ص 23.

[8] – جراهام آلان، نظرية التناص، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين للترجمة والتأليف والنشر، دمشق، ط،2011، ص55.

[9] – الرواية والتراث السردي، ص 98.

[10] – سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 213.

[11] – ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، ص 146.

[12]- المرجع نفسه،ص 215.

[13]- المرجع نفسه، ص 146.

[14]- ينظر: المرجع نفسه، ص 179.

[15]- ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 181.

[16]- المرجع نفسه، ص 188.

[17]- ينظر: المرجع نفسه، ص 197.

[18]- ينظر: المرجع نفسه، ص 202.

[19]- ينظر: المرجع نفسه، ص 220.

[20]- أحمد برقاوي: في الفكر العربي الحديث والمعاصر، المركز الثقافي العربي، ط1، 2015، ص475.

[21]- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 51.

[22]- سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، 2008، ص 167.

[23]- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 109.

[24]- عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص194.

[25]- عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية ، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968.

[26]- عبد الحكيم شوقي: السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة، بيروت، 1984.

[27] - ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص99.

[28]- المرجع نفسه، ص 99.

[29]- عزة الغنام: الفن القصصي العربي القديم، الدار الفنية، القاهيرة، 1990، ص 275.

[30]- أحمد محمد الشحاذ: الملاحم والسير الشعبية العربية، مجلة التراث الشعبي ع2، 1986، ص 140.

[31]- عمر الساريسي: الحكاية الشعبية الفلسطينية، مجلة التراث الشعبي، ع 10، 1980، ص 190.

[32]- فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية، المكتبة الثقافية، القاهرة، 1964، ص 176- 177.

[33]- جابر عصفور: تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2014، ص21.

[34]- ينظر: سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 107.

Ichkalat journal E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586
Volume 11, No 2, Année : 2022 Pp 706 - 719

A schizoanalytical reading of the dynamics of the oedipal family in Jonathan Franzen's *The Corrections*

قراءة من خلال التحليل الفصامي لقوى العائلة النووية في رواية "التّصحيحات" للكاتب جونتان فرانزن

* **Fouzia Krim[1], Salah Bouregbi[2]**
فوزية كريم[1] / صالح بورقبي[2]
University of Badji Mokhtar, Annaba (Algeria)
جامعة باجي مختار عنابة الجزائر
Email: f.krim@univ-skikda.dz[1] / Email: salihbourg@yahoo.fr[2]

Dep. Day : 24/02/2022	Acc. day: 07/04/2022	Pub. day: 02/06/2022

Abstract:
The article studies the ideological influence of capitalism on the family in Jonathan Franzen's *The Corrections* (2001). Relying on schizoanalysis, as an anti-oedipal analysis, it argues that the father internalizes the oedipalizing system of capitalism and inflicts it on the family members. As far as it trains its members on repression and self-deception, the Lambert family becomes a generator of the capitalist subjectivity. Moreover, because of the incompatibility between the oedipalizing regime of the nuclear family and the schizophrenic tendencies of late capitalism, the Lamberts experience a state of decentering leading to clinical depression and to the disintegration of the whole family.

Keywords: Family; Schizoanalysis; Anti-Oedipus; Capitalism; *The Corrections*; Franzen.

ملخص البحث

يدرس المقال التّأثير الإيديولوجي للرّأسمالية على الأسرة في رواية "التّصحيحات" (2001) للكاتب جونتان فرانزن. من خلال اعتماد التّحليل الفصامي كتحليل يتجاوز أوذيب، تؤكّد الدّراسة أنّ أب العائلة يتشرب نظام الكبت الرّأسمالي ويسقطه على أفراد عائلته، من خلال تنشئة أفرادها على الكبت والخداع النّفسي، تصبح عائلة لامبرت نواة للنظام الرأسمالي تنتج أفرادا منقادين له. إن غياب التّوافق بين الكبت النفسي النّاتج عن الأسرة النّووية والتّحرر الفصامي النّاتج عن الرّأسمالية الحديثة يجرّ عائلة لامبرت إلى حالة من التيهان والاكتئاب، ويؤدي إلى تفكك الأسرة بكاملها.

كلمات مفتاحية: أسرة، تّحليل فصامي، تجاوز أوذيب، أأسمالية، "التّصحيحات"، فرانزن.

* Fouzia Krim. . f.krim@univ-skikda.dz

I. Introduction

Jonathan Franzen interlaces the representation of the nuclear family with a subtle critique of the hegemony of capitalism. The article examines the dynamics of the Lambert family as a nuclear unit in Franzen's *The Corrections* (2001) and their relation to the pervading principles of capitalism. It argues that the Lambert father learns Oedipus at work, and then imposes it on his family members participating in the promotion of the capitalist subjectivity.

While most critical studies about fictional families draw on psychoanalytical models of inter-familial relationships, namely the Freudian Oedipus complex, the actual study approaches the family from a historically informed perspective. It depends on schizoanalysis as developed by J. Deleuze and F. Guattari (2000). Being an "anti-Oedipal" analysis of the nuclear family, Schizoanalysis first questions the Freudian Oedipus that represses desire within a triad system of familial conflicts, and second it relates repression to the dynamics of the capitalist system. Capitalism, through inflicting upon the family its principles of individualism, repression, and alienation, turns the family into a vessel for its oedipalizing mechanisms.

II. The Nuclear Family as a Capitalist Institution: A Socio-Historical Context

A simple analysis of the development of the nuclear family reveals its relation to capitalism. Throughout history, the family kept developing into different forms and adopting various functions. J. L. Flandrin (1979) notes that the sense of close kinship—the father, the mother and the children—as the basis of the family did not appear until the seventeenth century in France and the eighteenth century in England (pp.7-8). Industrialization put an end to the stem family-the extended family that had a perennial character and enjoyed full ownership (Flandrin, 1979, p. 50). F. Engels (1972/1884) chronicles the development of kinship structures beginning from that of open-lineage in prehistory to the nuclear unity common in modern times. Remarkably, Engels argues that monogamy with restricted codes of fidelity developed with the prevalence of private property in contrast to common ownership in old

communities and the desire to keep family wealth in the hands of family members (p. 74). While "preindustrial families meshed closely with the community," in the sense that they were mainly extended families occupying a central role in the community, the modern family, with the advent of capitalism, is enclosed within defined boundaries aside from society (Hareven, 1992, p. 44).

The modern type of the nuclear family is related also to industrial capitalism. Industrialism plays a role in the privatization of the family insofar as the means of production were transferred from the household to private corporations. Responsibilities previously centered within the household, like economic production and social instructions, were relocated to other social institutions like factories and schools. This resulted in the structural isolation of the family from the kinship system (Lasch, 1977, p. 6). More importantly, the nuclear household was redefined by the specific task of consuming goods and services to carry on reproduction: "'Daddy' and 'Mummy' become the trustees for nourishing and developing the worker-child—'Me'" (Laurie & Stark, 2012, p. 23).

Shared among sociological studies about the family is the effect of the social and economic change on the family. This is especially clearer with the decoding tendency of late capitalism. R. Edwards (2009) remarks that the "economic rationality and consumer culture of late capitalism have invaded the domestic sphere, corrupting the way in which family relationships are understood and experienced" (p. 278). Since capitalism is a system constant decoding where "there is no code valid for all of society," the family as a social code fails to withstand the permanent "flows of the capital" (Deleuze & Guattari, 2000, p. 33).

The emergent social order of late capitalism fostered schizophrenia—the tendency to break free from conventional codes. Building on Lacan's conception of schizophrenia as "the failure of the infant to accede fully into the realm of speech and language," F. Jameson (2001) concludes that "schizophrenic experience is an experience of isolated, disconnected, discontinuous material signifiers which fail to link up into a coherent sequence" (pp. 29-30). Yet, Deleuze and Guattari's use of the schizophrenic experience to comment on the effects of capitalism on individual psychologies is a descriptive rather than a diagnostic one. For them, the schizoid person is a free person who does not surrender to the established social and cultural codes (of desire). The schizoid frees desire and the unconscious from the constraints of Oedipus.

Though not refuting psychoanalysis wholesale, Deleuze and Guattari's main discontent with Freudian psychoanalysis is the use of the mythical in the analysis of familial relationships, and the focus on the inter-familial relationships on the expense of external influences of culture and politics on the family. They oppose the reduction of every event in the family to infantile desires formed in the triangular family relationship (father, mother, and child). While psychoanalysis tends to universalize the nuclear structure, Deleuze and Guattari draw attention to the fact that the private family is the historical result of capitalist privatization. To claim that the family is influenced also by exterior forces means that the family is no longer the determinant of social relations as psychoanalysis holds. The relation is reversed; it is socio-economic relations of the capitalist logic that alters the dynamics of the nuclear family in a way that turns the latter into a capitalist institution serving the reproduction of the capitalist subjectivity. The nuclear family's triad of the Father-Mother-Child becomes the simulacrum of "Mister Capital, Madame Earth," and their child the Worker" (Deleuze & Guattari, 2000, p. 264). Instead of the mythical Oedipus, Schizoanalysis argues that Oedipus is the result of repression exercised by capitalism on the father who takes it home.

The main mechanism through which capitalism forges a conductive subjectivity is alienation. The individual is confined into a private life that leads to alienation from the self, people around and from reality. One no longer has the ability to build a sufficient communication with other humans and is disconnected from the real world through the mirage of expectations floating around. Moreover, individuals are made to desire not what they essentially want but what the system wants them to desire. Capitalism's claim of individualism and privacy turns out to be a mere propaganda aiming to automate its subjects into identical versions of desiring machines. These desires function as a substitute for the lack of satisfying one's authentic desires. The result of the whole process is dehumanization. Emotions, fulfillment and pleasure satisfaction become mechanized processes that can be controlled and channeled in ways that ensure the persistence of capitalism. In its privatization, the nuclear family becomes a vulnerable institution to help reproduce these capitalist dynamics essentially through the rule of the parents.

III. The Lamberts' Reflection of the Oedipalizing Dynamics of Capitalism

Being a subtle critique of capitalism, *The Corrections* presents a world that is increasingly controlled by the power of capitalist corporations. These corporations define the relations between the Lambert members. The Midland Pacific Railroad loses power to Orfic Midland, causing Alfred's early retirement and the family's troublesome situation. Alfred's patent in Midland Pacific is bought by the Axon Corporation and used to Corecktall Process; a treatment Enid discovers in advertisement and manipulates Alfred to consume for his mental disorder. Chip Lambert teaches a module of "Consumer Narratives" in which he criticizes the manipulative powers of ads generated by W_Corporation and its role in enhancing consumerism. The same corporation is the one where Chip's brother and sister-in-law own a great deal of stock. It is also the same corporation to which Brian Callahan, the chief of Chip's sister, sells pieces of music to use in producing its ads.

The Lambert family is a private family. Privatization has not provided a haven for family members as far as the profit principles of the market alters the strongest bonds of kinship, care, and intimacy. For this reason, Deleuze and Guattari (2000) reject psychoanalysis' apprehension of the family as a closed oedipal triangulation:

> The father and the mother exist only as fragments, and are never organized into a figure or a structure able both to represent the unconscious, and to represent in it the various agents of collectivity; rather, they always shatter into fragments that come into contact with these agents, meet them face to face, square off with them, or settle the differences with them as in hand-to-hand combat. (p. 97)

The child's relation to his parents is not the only construct of the unconscious since both parents are reflective of the multi-social agents. The various elements of the family are always related to and directly perturbed by the elements of the political and historical situation that prove to be "more effective than everlasting Oedipus" (Deleuze & Guattari, 2000, p. 97).

To better show how the psychodynamics of the modern American family are being determined by the forces of the capitalist system, Franzen follows a genealogical analysis of the Lamberts, concentrating on two different generations. There are the Lambert parents, who experienced both the anxious years of the Great Depression and the post-war industrial boom; and there are their children who want to live up to the new modes of life brought about by the transition of the United States to a post-industrial economy. Such generation gap prevails in contemporary American novels showing a movement from "thrift to expenditure, from the protestant work

ethic to an ethos of hedonistic consumerism, from the model of the self as an occluded privacy to that of therapeutic reconciliation" (Green, 2005, p. 106). Further illustrating this point, Franzen situates the Lambert family within two different environments, the Midwest and the East Coast. The movement of the urban sophisticated children to the East symbolizes their abandonment of the ideals associated with the Midwest and the Pilgrim Fathers such as family life and hard-work.

A Great-Gatsby-like figure, Alfred is a self-disciplined and a self-made man. He adopts the Franklinian work ethic of hard work, thrift and frugality. As a ruthless capitalist, Alfred is entirely devoted to his factory work—at the expense of family gatherings and parental affection. Alfred's character in the novel serves two roles. On one hand, he is the vessel in which the capitalist economy pours its 'oedipalizing' dynamics; on the other, he is the transmitter of these dynamics to the nuclear unit.

The capitalist system requires an obedient worker. According to E. Holland (2002), to enforce obedience on workers, the capitalist system forces workers to relinquish direct access to goods for fear of losing a job or a wage, and thus train them on self-denial. As a result, the workers are alienated from their real desires and unconsciously forced to adapt false ones to serve the commercial impulses of the system. Alfred is always straining to defy self-gratification. Moreover, he inflicts self-denial on his wife: "Anything that might have satisfied her he found a reason to withhold" (p. 279). Being constantly under the pressure of self-denial, the Lamberts live in perversion, "a serious imbalance between self-denial and self-realization" (Holland, 2002, p. 29). Alfred is portrayed as a beast in his relation to his wife, "one of the overly civilized predators you hear about in zoos, the Bengal tiger that forgets how to kill, the lion lazy with depression" (p. 242). Strangely, "to extract attraction, Enid had to be still, unbloody carcass" like inanimate resources (p. 242). Perversion in this case manifests in Alfred's masochistic acts and Enid's dehumanizing vulnerability.

When he is away from home because of work, Alfred lies at night awake on a mattress which he feels has catalogued "the faults of humanity" (p. 246). His repressed libido manifests in images of women trying to seduce him. However, "his eyes opening to Fort Wayne at sunrise…he had denied the succubuses his satisfaction" (p. 247). His persistent suspension of gratification generates anxiety. Before his retirement, Alfred used to divert his sense of alienation and anxiety to working hard. Deleuze and Guattari (2000) argue that "the subjective essence of desire and labor [is] a common

essence inasmuch as it is the activity of production in general … Capitalism [is] continually re-alienating this essence" (pp. 302-303). Capitalism alienates desire from labor and keeps them as two segregated domains. As a result, "in the routinized labor processes of capitalist civilization, the human body is 'desexualized,' and its libidinal or sexual energy is invested into performing well and getting the job done" (Kovacevic, 2007, p. 85). Alfred's "self-defeating stunt" (p. 153) shows his identification with the capitalist repression and readjustment of the need for self-fulfillment into a labor energy. H. Marcuse (1964) argues that the capitalist machine of social control substitute libido, the transcendental energy of the Life Instincts, by Eros, the mere physical acts of sexuality. The desublimation of the libido, in the view of Deleuze and Guattari (2000), is used through the nuclear family to serve the reproduction of the worker-consumer. Hard work provides Alfred with the pleasure of achievement and thus serves as a substitute to self-fulfillment.

Enid finds in the "blanket of self-deception" (p. 312) a substitute for her trampled right of gratification. For example, her refusal to admit that this was her husband, not "one of the men in uniform she ought to have married had slipped into her bed" (p. 243), saves her the dream of having a real intimate relationship. Enid's self-deception nurses submission to her atrocious exploitation which matches the capital exploitation of means of production. She retreats to many other fantasies: conceiving to hear her son Chip saying he works for Wall Street Journal instead of Warren Street Journal and informing all her neighbors about the prosperous writer he is to become; finding in pregnancy a sideway to feel and to show to her neighbors that she is not less fulfilled. When Alfred left for eleven days without kissing her goodbye, "her swelling womb, the pleasure of the fourth month, the time alone with her handsome boys, the envy of her neighbors all were colorful philters over which she's waved the wand of her imagination" (p. 250). Revenge is another substitute for Enid's self-gratification. The Dinner of Revenge consists of liver and pork that the cold husband does not like. Enid feels satisfied not only when Alfred takes her own revenge from Chip who refuses to eat, but also because she succeeds at killing the horrendous pride of her husband, who will be finally sorry at realizing what a beast he is, and that he is not a loving father as she is a loving mother.

The psychodynamics of the oedipal family reflect and reproduce the socio-economic dynamics of capitalism mainly through the child. The child (worker) is cut off from direct access to mother (goods) by the father (capital). The fear of castration (losing job or wage) forces obedience on the

child. The parents imprint self-denial, asceticism and subservience on the child's psyche. The Lambert father, for whom "fraternizing had always been a struggle" (p. 252), identifies with the boss role when dealing with his sons: "It was in their [Gary and Chip's] nature to throw their arms around him, but this nature had been corrected out of them. They stood and waited, like company subordinates, for the boss to speak" (p. 252). Trained into self-denial, Chip and Gary no longer throw their hands around their father.

With the separation of the family from other social institutions, children are deprived of proper adult role-models with which they can identify to develop strong and balanced personalities. The privatization of the family limits them to only two social role-models of the boss (the father) and the subordinate (the mother). E. Holland (2002) states:

> Within the confines of the nuclear family, children have two and only two adult figures with which to identify, and on which to model themselves: Daddy and Mommy—that is, the oppressor and the oppressed. Depriving children of any other adult role model prepares them to adopt one of these two standpoints in their later life—either of which effectively mirrors and reinforces a crucial stance in capital society: either become a boss, or submit to one. (p. 29)

Alfred and Enid's parental roles are decoded, or "stripped of their halo" to use Marx and Engels' description (2009/1848, p. 7). They have become reflectors of the power dialectics of the capitalist system, domination (Alfred) and subservience (Enid). These two polar positions inform also the consciousness of the Lambert children.

Under the dominating power of the Lambert father, the sons have no individuality to be developed. As subservient as his mother, Gary adheres to his father's despotism and becomes a shallow reflection of what the Lambert parents seek to see in their sons. He eats his dinner pretending to like rutabaga, converses with his mother about trivial topics while helping her clean the dishes and gives her fun time playing Ping-pong together. Moreover, out of pathos to seek his father's approval, Gary keeps showing off his abilities at mathematics and makes a jail with Popsicle sticks and an electric chair inside it. The child in fact has neither interest nor talent at constructing chairs and houses out of Popsicle sticks beyond winning the admiration of his father.

Chipper tries to oppose his father's domination, yet he gets 'castrated.' This happens at the "Dinner of Revenge" when the boy refuses to finish his food. Chip refuses submitting to rules on the expense of self-gratification.

The boy can fool his father through palming or secreting the liver he does not like in Gary's pragmatic way. But he refuses to imply to his father that he yielded to the orders. Because he craves self-fulfillment and autonomy, the boy is deprived of having dessert (goods) by the boss. Trying to attain authentic self-fulfillment instead of accepting substitutes, he ends being castrated. The fact that Chip is Alfred's most loved child, however, shows that the boy's individuality and rebellious spirit provide Alfred with a substitute for his own repressed personality. Chip's rejection of the adults' authority shows the desire to be an autonomous child rather than an obedient little adult. The attempts of the Lambert parents to suppress Chipper's individuality result in a feeling of futility that will be "a fixture of his life" (p. 266).

The Lamberts, as a nuclear unit, is the medium through which capitalism maintains its rule of oppression-repression. While psychoanalysis promotes the assertion that "the child is the father of the man," schizoanalysis holds that "Oedipus begins in the mind of the father" (Deleuze & Guattari, 2000, p. 178). The father learns Oedipus from the boss. In *The Corrections*, Alfred internalizes the oedipalizing system of the Midland Pacific railroad and inflicts it on his family members.

IV. The Lamberts' Disorientation Under Late Capitalism

Having been raised under the rigid and repressive system of their parents, the Lambert sons experience confusion about the novelty of their actual social and cultural context. Gary and Chip suffer a state of schizophrenia featuring in a lack of an autonomous ego, disconnection from reality, alienation and anxiety. This is in contrast to the Lambert daughter, who though also escapes family life, leads her career successfully.

Neither the submissive nature of Gary nor the rebellious spirit of Chip allow either man to construct an autonomous self. Unable to free themselves from Oedipus, their life turns to be a mere negation of what their father wants. Gary, the investment banker, sets his life goal "not to be like his father" (p. 172) in profession, and in his choice not to work more than forty hours per week (p. 197), preferring instead to spend more leisure time with his family cooking mixed grill at home. Gary, as many fellow Americans, is subjected to the desires promoted by the market: "All around him, millions of newly minted American millionaires were engaged in the identical pursuit of feeling extraordinary_of buying the perfect Victorian, of skiing the virgin

slope, of knowing the chef personally, of locating the beach that had no footprints" (p. 197). Made to desire the same thing, the individuality of these Americans is annulled. As a result, Gary never experiences real satisfaction.

While Gary gives too much importance to eating at home together, his wife and sons "couldn't care less" (p. 166) preferring junk food, eating out or order-in meals. Gary laments that "togetherness and filiality and fraternity weren't valued the way they were when he was young" (p. 166). Values like family gatherings, cooking at home, and parental authority are decoded according to the new logic of soft and consumer capitalism. Gary's disconnection from reality prevents him from realizing that Caroline is a deeply involved mother, and successful at having "an emotionally healthy family" (p. 183).

Chip's main concern also is to differentiate himself from the fate of his family. The adult Chip proceeds with the revenge game: "Chip had had plenty of incentives to work hard and prove his parents wrong" (p. 33). While Enid wants him to be a doctor, and Alfred sees no point in literary theory, Chip has his Ph.D. in literary theory. Moreover, Chip's interest in postmodern cultural theory stands against Alfred's devotion to Schopenhauer's philosophy. Against his father's misogynistic tendencies also, Chip is "the only male professor in D_ history to have taught Theory of Feminism" (p. 45). Ironically, Chip is the most unsuccessful Lambert on all sides. He is a failed screenwriter and a fired Connecticut-College-Professor. Further, he lies to his parents about his unemployment and goes to Lithuania to defraud American investors.

Chip dwells on self-delusion feeling "secure in the knowledge that his parents could not have been more wrong about who he was" (p. 35). Making fun of Alfred during dinner parties provides Chip with a sense of self-fulfillment. Importantly, in the course of consumer narratives, Chip calls his students to rebel against the system that makes the father and castrates the son. However, Melissa harshly accuses the hardworking teacher of imposing his views on his students–much like his father used to do.

The result of disconnection from reality and lack of autonomy for both sons is alienation and anxiety. Gary experiences a state of schizophrenia and gets alienated in his family. When he fails to convince Caroline to spend "one last Christmas" in St. Jude and their sons ally with her, his sense of isolation deepens. Gary ends up a shouter like his father who is now depressed, but "who, in his prime, as a shouter, had so frightened young Gary" (p. 160). Shouting for both men is the result of anxiety at the lack of self-fulfillment

and the inability to connect to reality. Gary's life comes to be dominated by "persistent suspicion that Caroline and his two older sons were mocking him" (p. 139). His state of paranoia deepens by the belief that by offering him, as a birthday gift, a dark room in the basement where he can work on his "All-Time Lambert Two Hundred" album, Caroline wants to exile him from the house exactly like thirty years ago in St. Jude when Alfred has been isolated in the basement.

Chip's satisfaction neither by his parents' world of thrift nor the new world of consumerism and easygoing results in anxiety and disorientation. Though he criticizes the consumer incentives of the system, he falls nevertheless into consumerism. Melisa introduces him to Mexican A, a drug to intensify desire and alleviate shame, which Enid also will start using later on. The materialist culture of drug use reduces human experience, memory, and feelings to mere chemicals of the brain and stands in sharp contrast to the traditional ideals of self-autonomy and volition. The Lamberts basically fail to understand that pharmaceuticals cannot offer solutions for problems which are essentially problems of life and the way they live together as a family.

E. Holland (1999) argues that schizophrenics result from "the incompatibility between the dynamics of schizophrenia unleashed by capitalism and the reigning institutions of capitalist society including … the nuclear family" (p. 2). Against the family that is supposed to maintain social order and stability, the late capitalist condition promotes unlimited freedom and speed. The individual's consciousness becomes shattered between the demands of the private family and the nature of the capitalist progress that demands constant flux and erasure of borders. This is in line also with Jameson's (1991) notion of "schizophrenic decentering," which means the "insertion [of] individual subjects into a multidimensional set of radically discontinuous realities, whose frame range from the still surviving spaces of bourgeois private life all the way to the unimaginable decentering of global capital itself" (p. 413). In their movement from the closed world of their upbringing to the disturbing life of the East Coast, the Lambert sons experience a sense of decentering, a profound feeling of disorientation.

In the case of the younger sister, however, things turn different. Denise, a successful chef in Philadelphia, does not experience disorientation; however, she turns against the sense of the family. When she has been still a fetus, Alfred has resolved to make his corrections with the last child: "From the day she was born he would treat her more gently than he'd treated Gary

and Chipper. Relax the law for her, indulge her outright" (p. 281). Denise finds atonement for her emotionally detached family in her work as a cook:

> A good crew was like an elective family in which everyone in the little hot world of the kitchen stood on equal footing, and every cook had weirdnesses concealed in her past or in his character, and even in the midst of the most sweaty togetherness each family member enjoyed privacy and autonomy: she loved this. (p. 378)

The crew in the hot world of the kitchen provides a substitute for Denise's lack of an affectionate family. It offers her the love, security and autonomy deprived of in her own family. Her work as a cook, her fascination with food and the kitchen in general are big parody of consumer capitalism. Denise does not suffer the confusion her brothers go through. Though she is disturbed by Enid's emphasis on traditional values, she is resolute to live her life the way she wants.

On the one hand, "Denise's work habits were simply evidence that she was her daddy's daughter" (p. 355); on the other and contrary to her brothers, she is not really confused about flouting the maxims of her father's discipline. Denise has been a "witness" to the stressful relation between her parents and the harm Alfred inflicted on her mother. So, "when she was older, she betrayed him" (p. 281). In addition to reflecting the counterculture of the age, her bisexuality, is a glaring announcement of a rebellion against her father's patriarchy and her mother's conservatism, and against the very sense of the family. She is not reluctant to declare "I hate family. I hate home. I'm ready to leave" (p. 508).

It is important to note that Denise has not gone through the oedipalization process, and this justifies why she does not experience the incompatibility between the codes of the nuclear family and the schizophrenic tendencies unleashed by late capitalism. Besides, she is a schizoid in the sense that she does not experience desire defined as lack. She is a nomad with productive desire and no repressed unconscious. Her character fits to Deleuze and Guattari's (2000) idea of schizophrenics who embody the anti-Oedipus forces: "forces that escape coding, scramble the codes, and flee in all directions: orphans (no daddy-mommy-me), atheists (no beliefs), and nomads (no habits, no territories)" (p. xxi). In short, Denise is the new subject that soft capitalism requires for its persistence.

V. Conclusion

Through the Lamberts, Franzen shows how capitalism strips the family of its essence as an emotional institution. The Lambert family, as much as the capitalist system that produces it, turns into a repressive institution preventing its members from attaining appropriate social roles. Trained on self-denial, the father identifies with the boss role. The subservient mother learns self-denial from her reticent husband and dwells on self-deception as a substitute for fulfillment. Both the repressive power of the boss-father and the resignation of the docile mother construct the psyche of the Lambert children. The contradiction between the oediplaizing dynamics of the nuclear family and the deterritorializing tendencies of late capitalism leads to The Lamberts' sense of decentering. The adult sons are castrated as schizophrenics, in this case not to be celebrated but to be treated as clinically sick persons (as psychoanalysis has always seen schizophrenics). The fact that Denise, the product of liberal capitalism, turns against the family proves that the latter cannot stand in front of the overwhelming powers of the capitalist machine.

Living in an age of schizophrenic decentering, where all social codes and beliefs are constantly altered by the forces of capitalism, trying to bring about corrections seems meaningless. Even Christmas, the season of miracles, brings disappointment as Gary and Chip start fighting at the dinner table. The disorder within the life of the Lamberts and the increasing detachment among them attest to the difficulty of constructing familial cohesion in a society based on capitalist ideologies.

VI. References

1. Deleuze, G. & F. Guattari (2000). *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia* (R. Hurley et al. Trans.). Minneapolis. University of Minnesota Press. 1977.
2. Edwards, R. (2009). "The dynamics of families, social capital, and social change: A critical case study." In J. A. Mancini, & K. A. Roberto (Eds.), *The pathways of human development: Exploration of change* (pp. 267-289). Plymouth. Lexington Books.
3. Engels, F. (1972). *The origin of the family, private property, and the state*. 1884. New York. Pathfinder Press.
4. Flandrin, J. L. (1979). *Families in former times: Kinship, household and sexuality*. New York. Cambridge UP.
5. Franzen, J. (2001). *The corrections*. New York. Farrar, Straus and Giroux.
6. Green, J. (2005). *Late postmodernism: American fiction at the millennium*. New York. Palgrave Macmillan.

7. Hareven, T. K. (1992). "American families in transition: Historical perspectives on change." In S. Arlene, & J. Skolnick (Eds.), *Family in transition: rethinking marriage, sexuality, child rearing, and family organization* (pp. 40-57). New York. HarperCollins Publishers.
8. Holland, E. (1999). *Deleuze and Guattari's anti-Oedipus: Introduction to schizoanalysis*. London. Routledge.
9. Holland, E. (2002). "On some implications of schizoanalysis." *Strategies*, 15(1), 27-40.
10. Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham. Duke UP.
11. Jameson, F. (2001). "Postmodernism and consumer society." In S. Malpas (Ed.), *Postmodern debates* (pp. 22-36). New York. Palgrave.
12. Kovacevic, F. (2007). *Liberating Oedipus?: Psychoanalysis as critical theory*. Plymouth. Lexington Books.
13. Lasch, C. (1977). Haven in a heartless world: The family besieged. New York. Basic Books.
14. Laurie, T. & H. Stark (2012). "Reconsidering kinship: Beyond the nuclear family with Deleuze and Guattari." *Cultural Studies Review*, 18(1), 19-39.
15. Marcuse, H. (1964). *One-dimentional man: Studies in the ideology of advanced society*. Massachusetts. Beacon Press.
16. Marx, K. & F. Engels (2009). *The communist manifesto*. Middlesex. Echo Library, 1848.
17. Strong, B. et al. (2011). *The marriage and family experience: Intimate relationships in a changing society*. Massachusetts. Wadsworth.

Ichkalat journal E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586
Volume 11, No 2, Année : 2022 Pp 720 - 729

Anticipating the Jews' Danger on Humanity in Shakespeare's *The Merchant of Venice*

استشراف الخطر اليهودي في رواية تاجر البندقية لشكسبير

Houria Mihoubi*

حورية ميهوبي

University of Msila (Algeria)

جامعة المسيلة (الجزائر)

Houria.mihoubi@univ-msila.dz

Dep. Day : 24/02/2022	Acc. day: 29/03/2022	Pub. day: 02/06/2022

Abstract:

The present research paper deals with the image of the Jews in the Shakespearean famous play The Merchant of Venice that has long been hated and criticized by the Jews throughout history. In this play, the character of Shylock represents the Jewish people who were part of the Venetian society. Shakespeare might have the intention to give his readers an idea about how the Jews looked like. He portrayed shylock as a stubborn man whose pride leads to provoking enmities. He is also greedy and materialist who has an incredible love for money .In addition, Shakespeare portrayed him as a vengeful man with a weak personality .The materialism of this Jewish character went to the extremes when nothing grieved him when his daughter fled with her Christian lover than his suddenness over the money.

Keywords: The Image; the Jews; Shakespeare; *the Merchant of Venice*; Judaism.

ملخص البحث

تتناول هذه الورقة البحثية صورة اليهود في مسرحية شكسبير الشهيرة تاجر البندقية، التي طالما كرهها وانتقدها اليهود عبر التاريخ. في هذه المسرحية، تمثل شخصية شيلوك الشعب اليهودي الذي كان جزءًا من المجتمع في البندقية. ربما ينوي شكسبير إعطاء قرائه فكرة عن شكل اليهود. لقد صور شيلوك على أنه رجل عنيد يؤدي كبريائه إلى إثارة العداوات. كما أنه جشع ومادي لديه حب لا يصدق للمال، بالإضافة إلى أن

* Houria Mihoubi. Houria.mihoubi@univ-msila.dz

شكسبير صوره على أنه رجل انتقامي ضعيف الشخصية، وتطورت مادية هذه الشخصية اليهودية إلى أقصى الحدود خاصة عندما لم يحزن حينما هربت ابنته مع عشيقها بقدر ما حزن على المال الذي اخذته معها.

Introduction

Undoubtedly, the image of the Jews in literature is an important topic that has recently constituted a wide space of debate among critics. Writers in all over the world used the religious group who have long been living in Diaspora, but one can observe that there was an agreement between men of letters that the Jews have the same characteristic features that distinguish them from other people. In the present paper there is an attempt to demonstrate that the negative image of the Jews is not only in Arab literature but also in famous western men of letters' works like William Shakespeare have also portrayed the Jews as wicked characters (McMurty 1989, 98)

It is worth noting that *The Merchant of Venice* is one of the most famous plays of the English playwright William Shakespeare that has been constantly studied by international critics, and is hostile to the official orientation of the Jews because of a character about a young merchant from Italy named Antonio, who is waiting for his boats to come to him with money, but he needs money for the sake of his friend Basanyo, whom he loves so much, because Basanyo wanted to marry a woman. In the play, other strings speak of the Christians 'hostility to the Jews, and about love, wealth, isolation and the desire for revenge. This play was produced many times, and its last production was the movie *The Merchant of Venice*, starring Al Pacino.

1-Historical Background of *The Merchant of Venice*

Historically speaking, the drama of *The Merchant of Venice* by William Shakespeare was first printed in 1600 in quarto, of which nineteen copies survived. This was followed by a 1619 printing, and later an inclusion in the First Folio in 1623. The plot of *The Merchant of Venice* has been described as a great commentary on the nature of racial and religious interactions. A medieval legend says that Jews ate Christian flesh on Easter. (Mazer 2005,102).

Christians generally believe that the Jews offended Jesus Christ. When Europeans talk about Jews, they think about usury, and Jews can lend to Christians, and the Book of Deuteronomy records in the Old Testament: "Lending to nations can be profitable, but lending to your brother is not beneficial." Christians are forbidden to lend usury, and in 1179, the Third

Ecumenical Council of Lateran stipulated that moneylenders should be expelled. Jews were generally ostracized by society. King Edward I of England ordered the Jews to be expelled from Britain during his reign.(Perez 2007,42).

In 1492 the Jews were expelled from Spain. In 1509, the War of the Alliance of Cambrai broke out, during which Jews came to Venice to flee and lived in an old iron foundry, and these Jews had to wear yellow clothes or hats. In 1541, the Venetian authorities arranged Jews in another settlement, the later famous Red Table, which were seven stories high. The Jews were later allowed to become residents of Venice and could engage in commercial activities. Almost all of the early European bankers were Jews, and they lived in Lombardy, northern Italy (Perez 2007, 112).

Interesting is the idea that differences between Jews and Christians in *The Merchant of Venice* are a divergent topic discussed quite a lot by various scholars during diverse decades. Especially the question whether William Shakespeare was anti-Judaic or not was and is of great concern, since the complex protagonist Shylock arises hate and pity by the audience (or reader). This fact left critics wondering what Shakespeare was really trying to achieve with the play,(McMurty and Jo1989,107).

One needs to analyze this topic based on the play with special emphasis on the Elizabethan age, Shakespeare's historical background. Tremendously important for the understanding of the differences between Jews and Christians in the play *The Merchant of Venice* is the fact that all Jews were expelled from England in 1290. It took approximately 350 years to be exact, until 1652, to reverse these anti-Jewish politics.(Suárez Fernández 2012,138).

There is a need to stress the historical fact that during the Middle Ages, Jews were driven away from almost all parts of Europe but none of these expulsions were as final as in England. Adding to that, English monarchs performed a new critical stage of cruelty and exploitation and forced them to exploit, even for European standards during this epoch.

The natural demonization of the Jew is the natural result of the combination of the abuse of the Jew as usurer is with the Christian religious bias that marked Elizabethan England,. This demonization leads to the degradation of Shylock. In Elizabethan times, this corruption of the Jewish religion was of course perfectly acceptable. Shakespeare probably developed his images of Jews, which undermined his characterization of Shylock, either from the knowledge of books or more likely by urban legends,(McMurty 1989,187).

2-Judaism versus Christianity in *The Merchant of Venice*

The diverse memories, rumors and legends of the Jews substituted a realistic view of this monotheistic grouping. Although Jews were not permitted to settle in England, quite a few baptized Jews, who emigrated or were expelled from Spain - entered England. Nevertheless, there were no living conditions for professed Jews due to prejudices in financial, religious or national ways(Mazer 2005,97).

It is unlikely that William Shakespeare himself ever met a person of Jewish religion. He was probably just a person influenced by the ideas and ideals of his age and legends like the "Wandering Jew", the "Ritual Murder of the Jew" and other bias. (Sanders 1968,144) Especially the criteria of usury connote prejudices concerning the Judaism, a development which started in the early 12th century and was taken up by the Elizabethan literature, e.g. by Shakespeare or Chaucer.

Significantly enough, Christopher Marlowe wrote his play *The Jew of Malta* in 1594, just prior to the turn of the 17th century at a time when Jews were exiled from English society. This was nothing new, as Jews had been expelled from the country since the Middle Ages. William Shakespeare's play followed soon after in 1596, causing many critics to think that the great playwright wrote *The Merchant of Venice* in order to capitalize on the success that Marlowe had found with his play about a Jew named Barabas. While the plots of the plays are not similar at all, the setting, themes, and the characters lend themselves to further comparison in order to discover whether Shakespeare was trying to refute Marlowe's undeniably anti-Semitic play or simply write a play that would sell. (Sanders 1968, 197).

One needs to stress that research on this topic has recently constituted a wide space of debate, with critics arguing for both sides of the argument. Many dispute whether it is Shakespeare's play or Marlowe's that holds the anti-semitic tones. Other controversies arise when looking at how the Jew is used within the play—as someone to look down upon or as a balance to the hypocritical Christians in Italy. Evidence is in wide abundance for each side of the spectrum. (Rosenberg1970,156).

Important is the idea that both *The Merchant of Venice* and *The Jew of Malta* are set in Italy, as noted in their respective titles. It's late in the 16th century and Jews are looked upon as money hoarders who will end up in hell because they do not believe that Christ is the Messiah. The Jews, in turn, view the Christians as hypocrites, which leads to Shylock's speech in act 3, scene 1:

He hath disgrace me and rendered me half

A million, laughed at my losses, mocked my gains,
Scorned my nation, thwarted my bargains, cooled my
Friends, heated mine enemies—and what's his reason? I
Am a Jew. Hath not a Jew eyes, hath not a Jew hands…? (44-48)
If you prick us, do we not bleed? (53)

Undoubtedly, this speech allows the viewer to sympathize with the treatment of Shylock in society, though this pity is later lost when Shylock demands his pound of flesh from Antonio.

Interesting is the idea that in each of the plays, one of the central characters is a Jew who has a beautiful daughter. In *The Merchant of Venice* it is Shylock and his daughter Jessica and in *The Jew of Malta* it is Barabas and his daughter Abigail. The two Jewish men are similar as they both deal with money, Shylock as a lender and Barabas as a merchant. They both reside in Italy and have stakes in ships that are at sea, Shylock through the money he has lent to Bassanio and Barabas through his own stock on ships. (Humphreys 2005,167).

For his part, Jo McMurty determined that Shylock and Barabas must have been derived from the same closed-minded stereotypes of Jews that existed at the time, which might explain the similarities between the two Jewish characters: "They arranged loans at high interest and exhorted payments from helpless victims. [Each also] had a beautiful Jewish daughter who wanted nothing more than to be rescued from her cultural fate by a handsome Christian" (McMurty,1989.p.147).

Wilbur Sanders, in his book "Barabas and the Historical Jew in Europe," agrees with McMurty saying that the Jews in each of the plays were based on popular myths of Jews at the time that said Jews "were in the habit of stealing Christian children, crucifying them, and using their blood in the Passover ritual".(Sanders1968, 344).

Both authors came to this conclusion because of the fact that Jews hadn't been allowed in England for centuries, so stereotypes were the only thing the Marlowe and Shakespeare had to base their characters on. Because Shakespeare's Shylock is so similar to Marlowe's Barabas, it is conceivable that Shakespeare's inspiration for the character came not from these stereotypes but from Marlowe's work. Critics argue both ways. (Humphreys2005,178).

One can observe that both men were materialistic to the extent that they love their money more than anything, even their own daughters. When Jessica runs away with the Christian boy Lorenzo, Shylock is more worried and upset about his fortunes that she has taken than with the fact that he has

lost a daughter. When he discovers that Jessica took some of his wealth with her, Shylock cries in act 3, scene 1:

--Two Thousand ducats in that, and other precious, precious
Jewels. I would my daughter were dead at my foot and the
Jewels in her ear! Would she were hearsed at my foot and
The ducats in her coffin! (73-77)

It is obvious that Barabas too cares more for his money than for his daughter, imposing on her to become a nun in order to retrieve some of his fortune from his old house. He is ecstatic when his daughter returns with his money in act 2, scene 1, and cries "O girl, O gold, O beauty, O bliss!" (54). Though he is excited to see his daughter, his wealth seems to be more important than his daughter just like shylock. "O beauty, O bliss," could refer to either his love of his daughter or his money, though the latter seems more fitting for his character. Barabas sacrifices Jessica a second time when he uses her beauty to play two men into killing each other to exact revenge on Ferneze who made him hand over his money and his house. (Humphreys 2005,147)

One needs to draw attention to the important idea that the theme of Judaism versus Christianity exists in each of the plays. In *The Merchant of Venice*, Shylock is shown as a grisly selfish Jew who refuses to take even double the money owed to him, instead demanding the flesh.

He only becomes human when his own life is threatened, and even gives in and converts to Christianity to save his life, but only as a last resort. Shylock uses his religion prior to his conversion as a justification for asking for the flesh. In act 4, scene 1, Shylock rationalizes his asking for Antonio's pound of flesh saying:

I have possessed your grace of what I purpose,
And by our holy Sabbath have I sworn
To have the due and forfeit of my bond (lines 35-37).

And:

An oath, an oath, I have an oath in heaven.
Shall I lay perjury upon my soul?
No, not for Venice (lines 225-227).

There is almost an agreement among critics that the disgraceful deeds of the Jews pushed European society in the Middle Ages to ostracize them, which led to an increase in their negative actions and consequently an increase in the level of their hatred. Indeed, historically speaking, the Jews were known in England and the West in general in the Middle Ages with corruption, treachery and hatred to the extent that a Christian could not make

the nanny of his children a Jew even if it was Christianized. (Perez 2007,104), and this is what Shakespeare portrayed, so they had violent and subtle reactions until they became influential in the Global system today.

To better understand the image of the Jews in *The Merchant of Venice*, one has to deal with a number of axes, including: the Jews in England in the Middle Ages, and how they entered England while they did not exceed a thousand people until they penetrated into British society, and in the later decades they became a force to be reckoned with.

After they were pariah groups hiding their religion to practice their lives normally, as they were known as psychological "filth" The moral and the physical ones were thus ostracized from Christian societies, but after that they were able to forcefully enter British life through the portal of British drama and art and influence it without declaring it.

Critics have long been rereading Shakespeare's *The Merchant of Venice* and how he portrayed the Jewish merchant "Shylock" as a greedy, spiteful, usurious and vulgar man even in his expressions. Shakespeare even wrote the play in a strong poetic language. Then he depicts Shylock with hatred reaching its climax when he asks for a pound of the flesh of the Christian man, "Sanyo," if he is late in paying the debt!

He pushed them to hate those around them, or perhaps it was a criticism of the British government and judiciary at the time, which distinguishes between a Jew and a Christian, as the judge orders at the end of the play to confiscate Shylock's money and force him to convert to Christianity. (Introduction, *The Merchant of Venice* The Arden Edition 1964,204).

The famous sentence from *The Merchant of Venice* "I want a pound of this human's flesh, it is my right and I will not give it up" . It is a Shakespearean predictive cry of early colonialism. It is also a message that the Jews are cruel to the extent that they can deprive a human being from part of his body.

There is a European proverb that says, "A hateful personality leaves behind vivid, foul memories. And if we want to translate the above into Shakespeare's language, we must be thinking about what "Antony" said to his friend about the Jewish moneylender, "Shylock" while negotiating with him to give him a loan in the play *The Merchant of Venice*: "Notice, O Psanyo, how the devil can invoke the Bible to support his purposes, and what the evil spirit waving religious martyrs is like a rotten person with a smile on his cheeks or like a rotten apple with a beautiful appearance" (ibid.,178).

From a historical point of view, at that time, there were no anti-Semitic "laws", which gave Shakespeare a great impetus to portray the stereotypical personality of the Jew deposited in the Christian European culture at the time and to make an end to the play in which the Christian triumphs over the Jew whom Shakespeare wants us to see as a negative, spiteful, waiting for his opportunity for revenge. (Sanders,1968).

As a matter of fact, the film takes us towards its goal by achieving the required gap as an opportunity similar to seeing an exhibition of Renaissance paintings, revived to it with a real magic of theatrical language and ideas through which we discern the deep desire of director Michael Radford to dismantle the prestige of the text and its author, and within this visual framing of the text which combines tragedy and comedy.

Important is the idea that Radford's approach to the narrative is based, no doubt, on the tremendous capabilities of a great actor like Al Pacino, who, perhaps alone, burdened the film thanks to his ability to play Shylock in Venice in the sixteenth century and portray the marginal situation of the city's Jews at the time as it was in most European cities. The Jews practice their usual "usury" commercial activity by virtue of their being a functional religious group that performs or carries out "dirty" work that the rest of the "non-Jewish" population refuses to do. (Von Busak, 2002, 198).

It seems that the Shakespearian text refers to the trader, Antonio, who is involved in obtaining a loan from Shylock "3000 ducats" to help his lover friend in Sanyo to ask for the hand of Porsche and promises him to return the amount within three months. The moneylender agrees but insists on setting a harsh condition.

The film does not hide it either" and Shakespeare coined it with great intelligence. It is represented by cutting a pound of flesh from Antonio's body if he is unable to repay the debt. Of course, Antonio is unable to fulfill the debt on time, and therefore Shylock asks him to apply the condition as concluded.

One can observe that the matter that pushes Antonio to struggle with Shylock on one of the city bridges, which appears in the scene The opening movie is when we see Antonio spitting on a Shylock over the Rialto Bridge. "In the Skeptic script, this is a talk show scene." Antonio tells Shylock with all his rudeness that he will spit in his face again whenever he is asked to repay the loan, and this rudeness of Antonio is based on the stereotype of him and of the Jew, as Antonio is the Christian who bears good qualities and who refuses usury in exchange for the evil Jew Shylock.

Here, the sensitivity of the situation appears in showing Shylock as a villain and a victim at the same time, a profound tragic figure that is descending towards an inevitable fate due to his own "genuine" faults (Mazer 2005,134) Here he is trying to return the slap, with the emphasis (from the text and the movie) that his motives for responding to the slap are not revolutionary, as no person can be a revolutionary, and all that occupies him from his daughter's escape is that she only stole him without concern for her actions and her fate.

Conclusion

In fact, Shakespeare may have never met a Jew like Shylock, (McMurty, Jo,1989) and may have even visited Venice, France, or Denmark. Nevertheless, he presented us with a societal model that denotes an extrapolation of the personality of the Jew in the European Renaissance and what followed it, so hatred and hatred were portrayed as necessary to see the Jew side by side with the image of the wealthy Jew who exploits people's need for money and lends them interest that they are unable to pay and what is a pound of meat except for a symbol of the image of interest that is impossible to pay, so that image was about the Jew in the popular stories and stories that unanimously agreed on his stinginess, treachery, thirst for blood, and his desire to harm others, sabotage and readiness destroy people around them (Mazer 2005,164).

That is why one can affirm that Shakespeare succeeded to a great extent to provide his readers with a real image of the Jews through the character of Shylock which became an inspiration to all the novelists and playwrights who want to write about the Jewish personality. Moreover, Shakespeare could even anticipate the future of the Jews and their danger on humanity. *The Merchant of Venice* is then an authentic predictive cry of early colonialism and the role of the Jews in recent world order.

One can observe that Shakespeare could through *The merchant of Venus* portray the major characteristic features of the Jewish personality and to give a clear image of what the Jews can do in order to fulfill their greedy goals in society. One can say that Shakespeare though was criticized and accused of anti-Semitism, he could really anticipate the real future of the Jews in our globe, and his play can be considered as a testimony from this Western great man of letters that absolutely incriminates the Jews and exposes their bad practices throughout history. For this reason, we highly recommend that this play should be taught in our schools and universities.

Shylock's philosophy of life based on materialism and greed is nowadays seen in the practices of the Jews in the Middle East. The Jews in

present day world are just like shylock, display a strong desire for land, and they became a real symbol of imperialism.

Bibliography

1. Humphreys, Arthur. 1998. "The Jew of Malta: The Jew of Malta and The Merchant of Venice: Two Readings of Life. *Drama for Students*. Ed. Marie Rose Napierkowski. Vol. 13. Detroit: Gale,
2. Marlowe, Christopher. 1964. *The Jew of Malta*. Ed. Richard W. Van Fossen. Lincoln, NE: Univeristy of Nebraska Press,
3. Mazer, Cary M. 2005."My Problem with Shylock". Penn Arts & Sciences: Department of English. October,. http://www.english.upenn.edu/~cmazer/mvnews.html 2005.
4. McMurty, Jo. 1989. "Religious, Occupational, and Regional Stereotypes." *Understanding Shakespeare's England: A Companion for the American Reader.* Hamden, CT: Shoe String.
5. Rosenberg, Edgar. 1970. "The Jew in Western Drama: An Essay and a Checklist." New York: KTAV.
6. Sanders, Wilbur. 1968. "Barabas and the Historical Jew in Europe." *The Dramatist and the Received Idea: Studies in the Plays of Marlowe and Shakespeare*. New York: Cambridge UP,..
7. Shakespeare, William. 2005. *The Merchant of Venice*. The Necessary Shakespeare. Ed. David Bevington. New York: Pearson Longman.
8. Introduction, *The Merchant of Venice* The Arden EditionLondon: Methuen, 1964p. xxxix.Google Scholar
9. Perez, Joseph *(2007). Criticism (ed.). History of a tragedy. The Expulsion of the Jews from Spain. Barcelona.*
10. -Suárez Fernández, Luis. 2012. *Ariel (ed.). The Expulsion of the Jews. A European Problem. Barcelona.*
11. Von Busak, Richard. 2002 ."The Quality of Mercy." 1 November *2005. http://www.metroactive.com/papers/metro/01.12.05/merchant-0502.html*

Ichkalat journal E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586
Volume 11, No 2, Année : 2022 Pp 730 - 747

Culture in EFL context: Teachers' and Students' perspectives Case Study: Khenchela University EFL Teachers and Students

الثقافة في سياق تعليم اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية: وجهة نظر المعلمين والطلاب

دراسة حالة: مدرسو وطلاب جامعة خنشلة

*Ouchene Nourelhouda [1], Dr. Baghzou Sabrina[2]
اوشن نور الهدى[1] / د. بغزو صبرينة [2]
Abess Laghrour, Khenchela University (Algeria).
جامعة عباس لغرور بخنشلة الجزائر
ouchene.nour@univ-khenchela.dz[1] / baghzou.sabrina@univ-khenchela.dz[2]

Dep. Day : 25/02/2022	Acc. day: 05/04/2022	Pub. day: 02/06/2022

Abstract:
Culture and language are closely related. So integrating culture in the EFL curriculum has been widely supported by many scholars and educators belong to applied linguistics and anthropology. For this, foreign language learning is often foreign culture learning. This study sets out during the academic year 2021-2022 to explore both English as foreign language teachers' and students' perspectives towards the importance of culture teaching at English department, Khenchela University. To this end, two questionnaires adapted from Sercu and el (2005) aimed to investigate teachers' perspectives towards culture teaching; the researchers tried to expand this study and investigate both teacher' and students' attitudes, practices, and familiarity with the target culture. Regarding the importance of teaching culture, the results revealed that both teachers and students share positive attitudes. However, culture is still ignored in the classroom activities and disregarded in the curriculum.
Keywords: Culture, teaching, teachers, students, perspectives.

ملخص البحث

ترتبط الثقافة واللغة ارتباطًا وثيقًا. لذا فإن دمج الثقافة في منهج اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية كان مدعومًا على نطاق واسع من قبل العديد من العلماء والمعلمين الذين ينتمون إلى علم اللغة التطبيقي والأنثروبولوجيا. لهذا، غالبًا ما يكون تعلم اللغة الأجنبية هو تعلم الثقافة الأجنبية. الدراسة الحالية تهدف للتحقيق في وجهات نظر كل من معلمي وطلاب اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية تجاه أهمية تدريس الثقافة خلال العام الدراسي 2021-2022 بجامعة خنشلة. ولهذه الغاية ، تم اقتباس استبيانين من سيركيو (Sercu) و اخرين (2005) بهدف التحقيق في وجهات نظر المعلمين تجاه تدريس الثقافة ؛ حاول الباحثون توسيع هذه الدراسة والتحقيق في اتجاهات وممارسات كل من

* Ouchene Nour El Houda. ouchene.nour@univ-khenchela.dz

المعلمين والطلاب ومعرفتهم بالثقافة المستهدفة. فيما يتعلق بأهمية ثقافة التدريس في سياق اللغة الإنجليزية كلغة أجنبية، أوضحت النتائج أن كلا من المعلمين والطلاب يتشاركون في المواقف الإيجابية. ومع ذلك، لا يزال يتم تجاهل الثقافة في المناهج الدراسية.

I. Introduction

Undoubtedly, language cannot exist without culture, henceforth produce fluent language users without teaching culture is apparently impossible. It is has been claimed that "the study of language cannot be divorced from the study of culture" (Steely, 1984, p.26). Language and culture are inseparable, understanding that fact in EFL classrooms would help both teachers and learners to achieve the main objective of EFL teaching which is the ability to use the language similarly as its native speakers do. Teaching language in separation of its culture is inaccurate, and insufficient; since language is the strongest way to express peoples' cultural beliefs, values, thoughts, laws, behaviors, and attitudes. It is the most essential element in any culture (Brooks, 1964); it is often used to describe, interpret, and respond to the culture (Moran, 2001). According to Banks (2010) culture is "the shared beliefs, symbols, and interpretations within a human group…The essence of a culture is not its artifacts, tools, or other tangible cultural elements but how the members of the group interpret, use, and perceive them."(p.8)

Language and culture are inseparable entities; Agar (1994) stated that "Culture is in language and language is loaded with culture". Hall (2002) also suggested that language is a social practice which indicates individual identities, their interpersonal relationships, and memberships in their social groups. Thus, language and culture are intertwined. Regarding the important place of culture in foreign language classes, the majority of studies claimed that, being fluent language user without knowing the culture of the target language would be almost impossible (Önalan, 2005; Razi&Böcü, 2016). Therefore, (Kaikkonen, 2001, p.64) asserted that "the most important goal of foreign language education is to help learners grow out of the shell of their mother tongue and their own culture".

Effective communication in foreign language classrooms demands (entails) more than understanding of linguistic aspects, the cultural aspects are required also. These aspects will enable the students to use linguistically correct sentences in the appropriate context. Language is the most visible

expression of culture, teaching culture in foreign language classrooms is a fundamental concept. Kramsch (1998) stated that "language is the principle means whereby we conduct our social lives. When it is used in contexts of communication, it is bound up with culture in multiple and complex ways" (p.3). Gudykunst states "Understanding communication in any culture… requires culture-general information (i.e. where the culture falls on the various dimensions of cultural variability) and culture-specific information (i.e. the specific cultural constructs associated with the dimension of cultural variability)" (pp. 285-286).

Dlaska&Tseng(2000,2002) stressed the importance of integrating culture in foreign language classrooms. Schemshadsara (2012) also supported the idea of integrating culture in foreign language teaching as a result of the extricable relationship between language and culture. That is to say that the teachers should realize the significant role of culture in developing students' communicative competence; in addition they should be aware that without acquiring a cultural knowledge many miscommunication problems will appear, even more in some cases effective communication would be impossible. Teaching language with its appropriate context would help the learners to use the target language appropriately under certain conditions. To sum up, the shift from the linguistic competence to communicative competence in EFL classroom confirms that EFL students need to more exposure to cultural knowledge in order to develop their intercultural communication skills. Besides to their linguistic accuracy, intercultural competence is also required.

II. Literature Review

Within the context of teaching foreign language, teaching culture has been an inquiry for a long time, For Bada (2000) "The need for cultural literacy in ELT arises mainly from the fact that most language learners, not exposed to cultural elements of the society in question, seem to encounter significant hardship in communicating meaning to native speakers." (p.101)

Historically speaking, teaching FL aimed to translate one language into another one; teaching FL based only on teaching literature and civilization. Therefore, teaching culture was disregarded. The advent of communicative language teaching approach dedicated teaching culture in foreign language classes. Since, without cultural knowledge, it would be impossible to comprehend the meaning of language codes. The linguistic competence only cannot help the students to effectively communicate with the target language.

Reviewing the literature, many studies tried to investigate the place of culture in EFL classes through exploring teachers and students perspectives concerning the implementation of culture in their EFL classes. A comparative study conducted by Sercu and Bandura(2005), aimed to investigate teachers' perceptions towards the incorporation of intercultural competence in EFL classrooms; the participants belong to seven different countries : Bulgaria, Mexico, Spain, Belgium, Poland, Greece and Sweden. The results indicated that the teachers have positive attitudes towards the inclusion of cultural competence in their classes; moreover the teachers believed that in target language teaching, culture teaching should go beyond providing the students with information about history, civilization, and political issues, the students should be informed about daily life issues.

Gonen and Saglam (2012) investigate Turkish EFL teachers' perceptions towards the incorporation of culture into their classes, the participants were from different educational backgrounds. The researches use both questionnaires and group of interviews in order to gather the information; the results revealed that all the teachers are aware of the importance of culture in target language classrooms. Furthermore Gonen and Saglam (2012) recommended that in EFL classes, the teachers should be prepared more on how to teach culture. Within the same context, a study conducted by Bayyurt (2000) to find out the attitudes of non- native EFL teachers towards the cultural norms of the foreign language they are teaching, the teachers were from 25 different EFL classrooms in public and private primary and secondary schools in both Istanbul, and Turkey. The results showed that the teachers believed on the importance of raising students' cultural awareness.

Lessard- Clouston (1996) explores 16 EFL teachers' views on the role of culture in both EFL learning and teaching. Throughout the study the findings revealed that the participants agreed that culture has an important role in EFL learning. Another study conducted by Kahraman (2016) to find out EFL teachers' and learners' attitudes towards culture and culture learning in a Turkish context; the participants were 107 teachers and 310 students belong to two universities, Turkey-Hacettepe University and Dumlupinar University. The data collected through a questionnaire (attitude scale) which was developed by Han, Hui (2010) and slightly modified by the researchers; the results showed that teachers and students are highly interested in teaching culture in EFL classes. Rostami (2016) conducted a comparative study to explore the Iranian teachers and learners' perceptions towards the role of culture in EFL teaching; the participants consisted of 8

teachers, and 30 learners. The data collected through questionnaires and interviews; the results indicated that both teachers and learners have positive attitudes towards teaching culture, moreover the learners claimed that the cultural element is important in language teaching.

Similarly, other studies were conducted on investigating the Algerian EFL teachers' perspectives and attitudes towards the importance of culture in EFL classrooms. One of these studies conducted by Bahloul (2012) aimed at Exploring EFL teachers insights into culture and culture teaching; the participants were 15 EFL teachers at Batna University. The researcher used a questionnaire consists of 4 close- ended and 5 open-ended items; the findings revealed that all the teachers appreciate culture and culture teaching in their classrooms. Within the same vein, Hadoui (2000) investigated teachers' beliefs and practices of integrating the intercultural approach in teaching English as foreign language; the results showed that the teachers encouraged giving more importance to the integration of culture in their teaching classrooms. Mouas & Ghouar (2017) conducted a descriptive study aimed at investigating EFL teachers' practices and perceptions of Intercultural competence teaching. The participants were 44 from English department-Batna University. The study revealed that even though the teachers are aware of the important role of culture in their classes, it is still neglected within classroom activities. Additionally, there has been a gap in literature on exploring students' perspectives towards learning culture in Algerian EFL context. Consequently, this study intended to investigate Algerian EFL teachers' and students' perspectives of teaching culture in English classes at English department Khenchela university; additionally it deeply analyses teachers' and students' opinions, attitudes, practices and familiarity of the target culture. To this end, two questions were formulated:

- **RQ1**: What are the teachers' perspectives towards the importance of integrating culture in EFL classes?
- **RQ2**: what are the students' perspectives towards the importance of integrating culture in EFL classes?

III. Methodology

The current study is basically a descriptive research which is supported by qualitative and quantitative data. It aims to examine both teachers and students perspectives towards the importance of culture teaching. It was conducted with 20 EFL teachers from English department-Khenchela University, and 50 EFL students from the same university. To reach the research aim a questionnaire was opted for as "it affords a good

deal of precision and clarity because the knowledge needed is controlled by the questions" (McDonough & McDonough 1997, 171). Two questionnaires were designed differently in order to make them suitable for both teachers and students. The questionnaires were adapted from Sercu et al (2005) and slightly changed according to the purpose of this current study. Subsequently, the questionnaire of the teacher webbed to their emails in a Google form; while with the questionnaire of the students, the researchers used a Google form, then shared a link to second year EFL students' Google classroom to grasp answers as much as possible.

IV. Data Analysis and Interpretation

A. RQ1: Teachers perspectives towards teaching culture in EFL classes

1. Teachers' Background Information

Through the analysis of the table "1" we notice that the majority of the participants are females with a percentage of (65%); while males represent only (35%). Concerning teaching experience we see that the majority of the participants (40%) are teaching English for more than 5 years and less than 10years. (35%) of the informants has more than 10 years of experience; from this we can say that our results come from reasonable good experienced teachers. This indicates that the teachers are in good position to clarify students' needs and difficulties. This demographic information serves as background information for this current study.

Table 1: Teachers' Background Information

Gender	**Male**		**Female**
Number of teachers	7(35%)		13(65%)
Teaching Experience	**Less than 5 years**	**Between 5 and 10 years**	**More than 10 years**
Number of teachers	5(25%)	8(40%)	7(35%)

2. Teachers' attitudes towards teaching culture

The statements 1 to 13 indicated that teachers had positive attitudes towards culture integration in EFL classes; as the results in the table above reveals that all the teachers (100%) agree with the importance of teaching culture in EFL classes. However a half of the teachers (55%) agree that the cultural dimension in EFL classes is neglected and more over (90%) of the participants agree on that the cultural dimension should be expended within their classes. The majority of the participants dedicate the necessity of cultural background with a percentage of (90%); nearly all the teachers (95%) disagree on that teaching culture had negative influence on the progress of

linguistic accuracy. Nearly all the teachers (80%) admitted the great role of culture to motivate students, and as we all know the significance role of motivation in developing students learning levels. Almost the majority of the participants (90%) agree on the positive influence of culture on the progress of linguistic accuracy. As for combining culture teaching with language teaching to enhance the development of students' skills (95%) of the participants agree. All the teachers (100%) agree that the main aim of teaching culture is to develop students' communicative competence.

Table2: Teachers' attitudes towards teaching culture

The items of the questionnaire	A (%)	D (%)	N (%)
1. In FL classes, teaching culture is important	100%	0%	0%
2. In Fl classes, the cultural dimension is neglected	55%	10%	35%
3. In FL classes, cultural background knowledge is necessary.	90%	0%	10%
4. In FL classes, the cultural dimension should be expanded.	90%	0%	10%
5. In FL classes, teaching culture motivate the students	80%	0%	20%
6. Teaching the target culture have a negative influence on the progress of linguistic accuracy.	0%	95%	5%
7. Teaching the target culture have a positive influence on the progress of linguistic accuracy.	90%	0%	10%
8. Teaching the target culture can change students' cultural identity.	65%	15%	20%
9. The main aim of teaching the target culture is to develop students' communicative competence	100%	0%	0%
10. Integrating culture in FL classes helps the students to improve the foreign language skills.	95%	0%	5%
11. Integrating culture in FL classes helps the students to gain cultural background knowledge to increase their awareness, in order to develop their intercultural communicative competence.	95%	0%	5%
12. Teaching culture helps the students to develop respect, tolerance, and empathy towards "otherness".	80%	0%	20%
13. Combining language and culture helps students to improve their language skills.	95%	0%	5%

For the whole paper: A=Agree, D=Disagree, N=Neutral.

3. Teachers' practices towards teaching culture

Through a deep observation, table "3" shows that the participants of the study use a variety of activities to introduce culture in their classrooms. More over the participants do used all the provided activities at least for once. The findings also reveal that some activities have been used frequently among the teachers which are emphasized through the statements 7, 8, 11; and 13. More than half of the informants (60%) admit that if they have the chance, I invite a person originating from the foreign country to my classroom. (30%) asserted that they ask my students to describe an aspect of their own culture

in the foreign language. Besides, (35%) of the teachers discuss with the students about stereotypes regarding particular cultures and countries or regarding habitants of particular countries. Only (45%) of the teachers ask their students to compare between students' own culture and the target culture. The activities used "sometimes" emphasized within the statement 2, 4, and 8. The findings in the table reveal that most of the teachers (40%) "Sometimes" ask their students about what would be like to live in foreign language classes. Furthermore (30%) of the informants occasionally ask their students to independently explore aspects of the target culture. With the same percentage (30%) of the teachers every often provide their students with new cultural information.

Table 3: Teachers' Practices towards teaching culture

Items of the questionnaire	Always (%)	Sometimes (%)	Never (%)
1. I ask my students to think about the image that the media promote of the foreign country	15%	20%	65%
2. I inform my students what I listen (or read) about the foreign country or culture.	20%	30%	50%
3. I tell my students when I find something fascinating or strange about the foreign culture(s).	10%	15%	75%
4. I ask my students to independently explore an aspect of the foreign culture.	25%	30%	45%
5. I use authentic materials, or the Internet to illustrate an aspect of the foreign culture.	10%	20%	70%
6. I ask my students to think about what it would be like to live in the foreign culture.	20%	40%	40%
7. If I have the chance, I invite a person originating from the foreign country to my classroom.	60%	20%	20%
8. I ask my students to describe an aspect of their own culture in the foreign language.	30%	20%	50%
9. I bring objects originating from the foreign culture to my classroom.	5%	10%	85%
10. I comment on the way in which the foreign culture is represented in the classroom materials.	20%	20%	60%
11. I ask my students to compare an aspect of their own culture with that aspect in the foreign culture.	45%	20%	35%
13. I talk with my students about stereotypes regarding particular cultures and countries or regarding habitants of particular countries.	35%	20%	45%

4. Teachers' familiarity with aspects related to target culture.

Table "4" indicates how far EFL teachers are familiar with the target culture. The findings show that only (35%) of the participants are very

familiar with daily life and routines, living conditions, food and drink. With the same percentage teachers are very familiar with values and beliefs. More than half of the participants (55%) are sufficiently familiar with the target culture aspects related to history, geography, and political system. The participants (45%) are sufficiently familiar with the educational system and professional life of the target culture. Regarding teachers' familiarity with literary works, (40%) of the teachers are very familiar and (60%) are sufficiently familiar. Furthermore half of the subjects (50%) of the teachers are sufficiently familiar with the international relations with the students' own country and other countries. Last but not least, (30%) of the teachers are not sufficiently familiar with aspects related to traditions, folklore, and tourist attractions.

Table 4: Teachers' familiarity with aspects related to target culture.

Items for the questionnaire	Very Familiar	Sufficiently Familiar	Not Sufficiently Familiar
1. History, geography, and political system.	55%	45%	0%
2. Different ethnic and social groups.	35%	40%	25%
3. Daily life and routines, living conditions, food and drink etc.	35%	35%	10%
4. Youth culture.	45%	35%	10%
5. Education, professional life.	35%	45%	20%
6. Traditions, folklore, tourist attractions.	30%	40%	30%
7. Literature.	40%	60%	0%
8. Other cultural expressions(music, drama, art)	40%	40%	20%
9. Values and beliefs.	35%	25%	35%
10. International relations, with students' own country and other countries.	5%	50%	45%

B. RQ2: Students' perspectives towards culture learning in EFL Classes

1. Students' Background Information

Observing the table and the figure above, among 50 students, 36 are females and 14 are males. Accordingly the females represent the majority with (72%); while the males represent (28%) of the students, Regarding the second question, their age average is between 19 and 43 years old; (68%) are 20 years old , and (20%) of the informants are 21, while (8%) are 19 years old and (2%) for both 28, and 43 years old. All of them are Second year EFL students at English department, Khenchela University.

Table 5: Students' Background Information

Gender	Male	Female
Number of the students	14(28%)	36(72%)

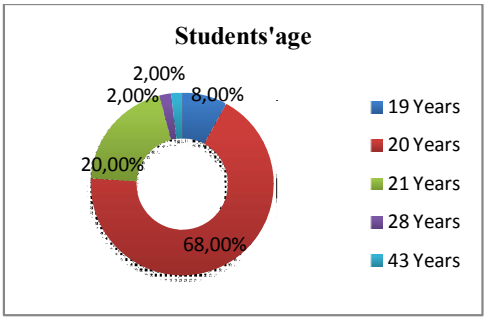


Figure 1 Students' age

2. Students' attitudes towards teaching culture

The findings of table "6" revealed that (92%) of the students agree on the close relationship between language and culture; more over (86%) agree on the importance of integrating culture in their classes. More than a half of the participants (75%) agree that when they struggle to understand aspects in the target culture; they receive help from their teacher. The majority of the informants (84%) agree that learning culture in FL classes helps to gain cultural background knowledge to increase their awareness and to develop students' ICC. (86%) of the informants disagree that learning culture is irrelevant. while (86%) agree that is enjoyable process to study culture and with (80%) students believe that learning culture increase their motivation.

Table 6: Students' attitudes towards culture teaching

Items of the questionnaire	A	D	N
1. Language and culture are closely related.	92%	6%	2%
2. Learning culture is enjoyable.	86%	10%	4%
3. In my classroom, teaching culture is supported.	8%	70%	22%
4. Learning culture is important	86%	12%	2%
5. Learning culture is irrelevant.	12%	86%	0%
6.Learning culture increases your motivation	80%	12%	8%
7. Leaning culture in FL classes helps me to gain cultural background knowledge to increase my awareness, in order to develop my intercultural communicative competence.	84%	6%	10%
8. I think that the cultural dimension should take more emphasis.	56%	14%	30%

3. Students' practices towards learning culture

Observing Table "7" shows that the majority of the students enjoy learning culture through the use of variety of activities (inside and outside the classroom). To start with outside classrooms practices only (28%) of the students spend long time studying about customs of the target culture, while (56%) disagree, and (16%) of them were neutral. Additionally, less than the half (34%) admitted that they watch films, videos to learn different aspects of the target culture. Although, the participants show an awareness of the necessity of knowing about all the aspects of target culture, more than half (60%) agree. Concerning inside classroom activities, such as the use of authentic materials in class, only (10%) agree that their teachers use authentic materials. all the participants (100%) enjoy learning culture through the comparison method between the aspects of their culture and the target culture. The majority (72%) don't feel bored when the teacher explains some cultural aspects. However, (88%) disagree that their teacher and classmates are source of encouragement.

Table 7: Students' practices towards learning

Items of the questionnaire	A	D	N
1. I feel bored, when the teacher explains some cultural aspects.	10%	72%	18%
2. When I struggle in understanding some cultural aspects, I receive help from the teacher.	86%	12%	4%
3. The teacher uses different cultural materials in the classroom.	10%	88%	2%
4. The teacher uses different cultural materials in the classroom mainly authentic materials.	46%	50%	4%
5.The teacher compares between the aspects of your culture and the target culture	100 %	0%	0%
6. My teacher and classmates are a source of encouragement for me	16%	80%	4%
7. I spend long time studying about customs of the target culture.	28%	56%	16%
8. I should be familiar with all aspects of the target culture	60%	22%	18%
9. I watch films, videos to learn about different aspects of the target culture	34%	56%	10%

4. Students' familiarity with the target culture

From table "8" we observe that there are categories of students' familiarity with aspects of the target culture: very familiar, sufficiently familiar, and not sufficiently familiar. A half of the participants (50%) are very familiar with music, art, and media. The results also reveal that more than a half of the students (52%) are sufficiently familiar with aspects related to history, geography, and political system. The (66%) of the students also are sufficiently familiar with literature. A significant proportion of the informants (78%) are not sufficiently familiar with daily life routines, living conditions, food, and drink. The higher rate (92%) of "not sufficiently familiar" is knowledge of different ethnic and social groups. Moreover (70%) of the informants are sufficiently familiar with education, professional life, traditions, folklore and tourist attractions. (80%) of the subjects are not sufficiently familiar with international relations, with students' own country and other countries.

Table 8: Students' familiarity with the target culture

Items for the questionnaire	Very Familiar	Sufficiently Familiar	Not Sufficiently Familiar
1. History, geography, political system.	28%	52%	20%
2. Different ethnic and social groups.	2%	6%	92%
3. Daily life and routines, living conditions, food and drink etc.	0%	22%	78%
4. Youth culture.	8%	50%	42%
5. Education, professional life.	8%	22%	70%
6. Traditions, folklore, tourist attractions.	10%	20%	70%
7. Literature.	24%	66%	10%
8. Other cultural expressions(music, drama, art)	50%	24%	26%
9. Values and beliefs.	8%	36%	56%
10. International relations, with students' own country and other countries.	2%	18%	80%

V. Discussion

This current study aimed to investigate teachers' and students perspectives towards the importance of teaching culture in EFL context. The researchers interested in exploring both teachers' and students' attitudes, practices, and familiarity with the target culture. The analyses of two questionnaires (teachers' version and students' version) show that both teachers and students answered affirmatively, agree; and show positive attitudes on the importance of teaching culture. However the findings reveal that the teachers' attitudes were more positive than attitudes of the students. Therefore the results of this study are similar to many other studies Bada (2002), Sercu (2005), and Atay et al (2005) revealed that EFL teachers are interested in integrating culture in EFL classes. Another significant point is there is strong agreement on the need to give culture more emphasis in the curriculum from both teachers and students. This suggests that the cultural dimension should receive more emphasis, so the students can have better understanding of the target language. Another point is that both the teachers and the students acknowledge the close relationship between language and culture since they believe on the positive influence of teaching culture on the linguistic accuracy. Moreover, most of the teachers emphasize the need to combine culture with language teaching to improve students' communicative skills. According to Al-Amir (2017) "communicative competence refers to individuals' ability to communicate with people of different social and cultural identities. In order for students to obtain such competence, they need

to establish a shared understanding between them and people from different cultural backgrounds" (p.28)

As for teachers' practices throughout the analysis of the results, the most common used practice of the teachers was to compare between the students' source culture and target culture. It was clear that all the teachers support and use a variety of the activities in their classes in very limited way; since they do not appear to teach culture either in implicit or explicit manner. The results also indicate that teaching and practicing culture is still challenged and this proves the ignorance of teaching culture in EFL classes. The same for the students practices, the answers of the students displayed on an overall level they rarely use several activities to learn culture in and outside the classroom, and this confirms that learning culture should be encouraged in and beyond the classroom. The results also reveal that among all the provided activities the students prefer the comparison method between their culture and the target culture. The present study shows that the students consider culture integration as a factor which increases their motivation in learning EFL. The findings also reveal that the students are aware with the importance of culture in learning a foreign language; however the minority of them spends long time studying about customs of the target culture. It could be noted that EFL teachers teach culture in their classes with an emphasis only on teaching history and literature.

The analysis also reveals that the participants had limited knowledge of the target culture since only the minority of the teachers are very familiar with aspects related to geography , history and political system and literature in comparison to their familiarity with daily life, routines, living conditions, values, beliefs, etc . This suggests that their cultural understanding is linked to Big C culture rather than little "c" culture. With this regard, Paige et al (2003) expressed the necessity of teaching little "c" culture to avoid pragmatic failure. This unawareness of the cultural information would impede the teachers to develop their students' cultural knowledge. On the other hand the majority of the students are not very familiar with any of the provided aspects of the target culture. This may due to the limited level of the cultural knowledge of the teachers, as well as the restricted integration of culture teaching in the foreign language curriculum. All in all, the results reveal that integrating culture in EFL process is favorable from both teachers and students. Another important point that the participants agree on the accepted fact that language and culture are inseparable. In spite the mentioned fact culture is still ignored and need more emphasis in the curriculum. The findings show that both the teachers and students lack knowledge of the

cultural aspects. Although, a worth noting point is that there is a gap between teachers beliefs towards teaching culture and their practices in their EFL classes.

VI. Conclusion

Recently in the context of teaching EFL, teaching culture considered as the main questioned issue. This current study shed the light on teachers and students' perspectives towards the importance of teaching culture in the Algerian universities context. The findings reveal that both the teachers and students support integrating culture in the curriculum while their attitudes do not much their practices in the classroom. Culture is disregarded in the curriculum and course design. Additionally, the findings claim that there is a shortage in culture related teaching activities. Also this study reveals that all the participants lack of cultural background knowledge.

Although, this study is highly recommend the urgent need to develop both teachers and students awareness towards the cultural differences between their culture and the target culture. Namely, the teachers and students should understand the differences in the ways of greeting, addressing, expressing, making requests asking questions, and communicating. From this study we can suggest that teachers need an organized effective training on what culture should they teach, and why; and how they can adequately integrate culture in their classes. Moreover decision makers and curriculum designers should give culture more emphasis and encourage the inclusion of cultural dimension with clear objectives to help both teachers and students. Additionally the focus of English teaching should be on culture teaching since the main aim of English learning is communication; and the latter one without acquiring a sufficient cultural knowledge could drop or fail. In this article the researchers attempt to explore the participants' perspectives in order to have a clear picture for the future researches; in other words this current study could serve as a basis for the researchers to investigate more about the place of culture in EFL context from both teachers and students perspectives. Additionally, they may use different data gathering tools as classroom observations, interviews, etc.

Bibliography

Agar, M. (1994). *Language shock: Understanding the culture of conversation*. New York: William Morrow and Company.

Atay, D., Kurt, G., Çamlıbel, Z., Ersin, P, & Kaslıoğlu, Ö. (2005). The Role of Intercultural Competence in Foreign Language Teaching. Inonu University Journal of the Faculty of Education, Special Issue, 10(3),

123-135. Retrieved on June 7, 2014 from: http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423903323.pdf.

Al- Amir, B (2017). Female Teachers' Perceptions of Teaching Culture in EFL Classrooms at a Saudi University. *Canadian Center of Science and Education*, 10 (6), pp. 29-36.

Bada, E. (2000). Culture in ELT. Cukurova University Journal of Social Sciences, 6, 100-110.

Bahloul, A. (2012). Exploring EFL Teachers' Insights into Culture and Culture Teaching: The Case of the Department Of English of the University of Batna. 36, pp. 9-26.

Banks, J. A. (2010). *Multicultural education: characteristics and goals*. In J. A. Banks & C. A. McGee Banks (Eds.), *Multicultural education: issues and perspectives*. (7th Ed.) (pp. 3-26). New Jersey, USA: John Wiley & Sons, Inc.

Böcü, A.B., & Razı, S. (2016). Evaluation of textbook series 'Life' in terms of cultural components. Journal of Language and Linguistic Studies, 12(2), 221-237.

Brooks, N. (1964). *Language and language learning: theory and practice. (2nd Ed.)*. New York and Burlingame: Harcourt, Brace and World.

Dlaska, A. (2000). Integrating Culture and Language Learning in Institution-wide Language Programmes. Language, Culture and Curriculum, 13 (3), Pp. 247-263.

Genç, B. and Bada, E. (2005). Culture in language learning and teaching. *The Reading Matrix*, 5, 73-84.

Hadaoui, S. (2020). Investigating Teachers' Beliefs and Practices of Integrating the Intercultural Approach in Teaching English as a Foreign Language. *Social and Human Sciences Review,* 21 (1), pp. 739-750.

Hall, J. (2002). Teaching and researching language and culture. Longman: Pearson Education Limited.

Hui, H. (2010). An Investigation of Teachers Perceptions of Culture Teaching in Secondary Schools in Xinjiang, China. Doctoral thesis, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: http://etheses.dur.ac.uk/109/

Kahraman, A. (2016). Teachers‟ and Learners‟ Attitudes towards Culture and Culture Learning in a Turkish Context. Journal of Language and Linguistic Studies, 12(2), 01-12.

Kaikkonen, P. (2001). Intercultural learning through foreign language education. In V. Kohonen, R. Jaatinen, P. Kaikkonen & J. Lehtovaara (Eds), Experiential learning in foreign language education (pp.61-105). Harlow, Essex: Longman.

Kramsch, C. (1998). Language and Culture. Oxford: Oxford University Press.

Lessard-Clouston, M. (1996). ESL vocabulary learning in a TOEFL preparation class: A case study. *Canadian Modern Language Review*, 53(1), 97-119.

McDonough, J., & McDonough, S.(1997). Research Methods for English Language Teachers. London: Arnold.

McKay, S. L. (2003). The Cultural Basis of Teaching English as an International Language. Online Documents at URL http://www.tesol.org/pubs/articles/2003/tm13-4-01.html.

Mouas, S & Ghouar, A. (2017). EFL Teachers' Perceptions and Practices of InterculturalTeaching in the Department of English Language and Literature at Batna 2 University The Current Situation and the Way Forward. *Social and Human Sciences Review*, 36, pp. 310-338.

Önalan, O. (2005). EFL Teachers' Perceptions of the Place of Culture in ELT: A Survey at Four Universities in Ankara/Turkey. *Journal of Language and Linguistic Studies*, 1(2), 215-235.

Paige, R. M., Jorstad, H. L., Siaya, L., Klein, F., and Colby, J. (2003). Culture learning in language education: A review of the literature. In D. L. Lange and R. M. Paige (Eds.), *Culture as the Core: Perspectives on Culture in Second Language Learning* (pp. 173-236). USA: Information Age Publishing.

Rostami, F. (2016). A Comparative Study of Teachers' and Learners' Perceptions towards the Role of Culture in English Language Teaching. *International Journal of Humanities and Cultural Studies*. Pp. 1061-1076. http://www.ijhcs.com/index.php/ijhcs/index

Seelye, H. N. (1984). *Teaching Culture: Strategies for intercultural communications*. Skokie, IL: National Textbook.

Sercu, L. (2005). The future of intercultural competence in foreign language education: Recommendations for professional development, educational policy and research. In L. Sercu (Ed.), *Foreign Language Teachers and Intercultural Competence: An international Investigation* (pp. 160-181). Clevedon: Multilingual Matters.

Sercu, L., Bandura, E., Castro, P., Davcheva, L., Laskaridou, C., Lundgren, U., Mendez García, M., & Ryan, P. (2005). Foreign language teachers and Intercultural Competence: An international

investigation. Languages for Intercultural Communication and Education, 10. Clevedon: Multilingual Matters.

Shemshadsara, Z. (2012). Developing Cultural Awareness in Foreign Language Teaching. *English Language Teaching*, 5 (3), pp. 95-99.

Tseng, Y. (2002). A lesson in culture. *ELT Journal*, 56(1), 11-21.

Ichkalat journal ISSN:2335-1586/E ISSN: 2600-6634
Volume 11,No 2,Année :2022 Pp 748 - 761

Intercultural Continental Paradox: ELP Course Design in Algeria

المفارقة القارية وتصميم دروس اللغة الإنجليزية القانونية في الجزائر

[1]MANSOURI Mohamed Charif
منصوري محمد شريف
University of Oran2 Mohamed Ben Ahmed (Algeria).
Laboratory: TRADTEC
جامعة وهران 2 محمد بن أحمد (الجزائر)
mansouri.mohamed@univ-oran2.dz

Dep. Day: 24/02/2022	Acc.day: 25/04/2022	Pub. Day: 02/06/2022

Abstract:
This research aims to offer insights into the extent of the continental paradox impact on Algerian law students. This paradox results from the differences between the two legal cultures; the Continental Law adopted in Algeria and the Common Law in English-speaking countries. This is likely to causepotential self-contradictionsamong law students on cultural and linguistic levels giving rise to questioning the reliability of their relationship with legal English teachers inexperienced in legal background. To measure the extent of this impact, a range of tools was used in this mixed-method research such as a professional legal drama movie to watch, a questionnaire and an interview. The findings revealed that Algerian law students suffer from the continental paradox partially. Legal English teachers are then recommended to find a solution to this paradox in one of the steps of course design.
Keywords: Continental Paradox, Legal Culture, ELP, Course Design

ملخص البحث

يهدف هذا البحث إلى تقديم رؤى حول الجانب الإدراكي والثقافي لما يصطلح عليه بالمفارقة القارية الناتجة عن تمايز النظام القانوني في الجزائر والنظام القانوني في البلدان المتحدثة بالإنجليزية، إذ تؤدي هذه الأخيرة إلى تأثير محتمل على تعليمية اللغة الإنجليزية القانونية في الجزائر، في شق الإدراك الثقافي واللغوي لطلبة القانون، فضلا عن مصداقية علاقتهم البيداغوجية بأساتذة اللغة الإنجليزية الذين قد يفتقرون إلى خلفية قانونية. لقد تم ادراج جملة من الوسائل والتقنيات على غرار تقديم فيلم بوليسي واستبيانات ومقابلات في هذا البحث متعدد الطرق. لقد كشفت النتائج أن طلبة القانون الجزائريين يعانون من مفارقة قارية جزئيا من الناحيتين الثقافية واللغوية. وعلى إثر

[1]MANSOURI Mohamed Charif. mansouri.mohamed@univ-oran2.dz

هذا، يوصى أساتذة اللغة الإنجليزية القانونية أن يكونوا على دراية بمفهوم المفارقة القارية وأبعادها، وإيجاد حل لهذه المعضلة في إحدى خطوات تصميم دروس اللغة الإنجليزية القانونية وذلك حسب الحالة التي يتم مواجهتها.

الكلمات المفاتيح: المفارقة القارية، النظام القانوني،اللغةالإنجليزية القانونية،تصميم الدروس.

I. Introduction:

Teaching English for Legal Purposes (ELP) is likely to catch more and more researchers' attention for its complicated nature. The big challenge stems from the interrelation between legal English and the specific legal culture within the context of teaching. The 'Continental Paradox', for example, means that people in general and law students in particular belonging to the Continental Law paradoxically havefalse perceptions of their own source legal culture in favor of the Common Law standards, affecting many aspects of theirs such as culture-specific elements and legal locutions. Despite the attempts of ELP course designers to find solutions to the intercultural challenges to legal English teaching, rare are those studies that focus on the 'Continental Paradox' as English teachers unexperienced in legal knowledge might be unaware of this aspect. However, few studies conducted in Europe link such "an insidious process of erroneous self-enculturation" to the USA control of the widely spread legal thrillers having serious repercussions on lay people (Machura&Ulbrich, 2001) and law students (Isani, 2001, 2006, 2011). The Algerian legal system, different from that of the USA, belongs to the Continental Lawlargely.Then, law students are likely to be susceptible to the contradictory situation thatreflects on theirrelationship with English teachers leading to questioning the extent of the influence of this self-contradictory perception on a three-fold parameter; the cultural, the linguistic, and the didactic. In fact, understanding how much law students are affected might help improve future practices in the field of ELP in Algerian EFL context, especially allowing ELP teachers to work on offering a remedy in one of the steps of course design according to the encountered situation.

II. Literature Review:

1. Intercultural Continental Paradox:

The'Continental Paradox'is defined as the powerful cultural and cognitive influence of especially widespread Anglo-Saxon law-related movies on

English-as-a-Foreign-Language (EFL) students deviating their Romano-Germanic perceptions towards Anglos-Saxon standards in terms of cultural aspects and linguistic side, such as the form of address to judges, the expression used by lawyers when objecting, and the locution of oath. Such an "ersatz legal culture" is likely to be acquired via a threefold chronological cognitive process: vacuum, exposure, and then appropriation (Isani, 2011, pp. 157-159).

In the Algerian context, many reasons might bring about such a paradox. The lack of students' requests for trainings at local courts and the absence of training offers at courts in English speaking countries (Bouhentala, 2022). Then, law students are likely to be deprived of having opportunities to discover both source and target culture specifics correctly. In addition, the absence of Algerian cinematic legal-drama industry based on the Algerian legal culture as compared to the USA that control such films (Kadri, 2022). At last, the scarce studies on ELP in Algeria and the inattention to these detailswhen teaching ELP might participate in the continuous suffering from the continental paradox.

2. World Divergent Legal Cultures:

As mentioned above, the Continental Paradox is a result of the collision of different legal cultures. Shedding light on the differences between those legal systems will offer clearer insights into the nature of such a paradox. The three main legal systems found in the world are the Common Law in most of the Commonwealth countries(and USA); the Civil Law (Continental Law) in Europe except the UK, and the Shariâa law in Muslim countries (Bhatia, 1993, p. 244). What distinguishes the 'Common Law' from the 'Civil Law', for example, is that it does not entail any codification but it is based on judicial precedents upon which judges pronounce sentences (di Carlo, 2015, p. 9).

In Algeria, the national legal system borrowed its principles from the Continental Law in the time of the French colonization. In fact, the most important aspect of Continental Lawlies in the duality of the legal system where there is a separation between administrative and normal judiciaries(Bouali et al., 2014, pp. 6-10), unlike mono-judicial systems based on Common Law reasoning in English speaking countries such as the UK and the USA (Fridja, 2011, p. 18).

Such divergence of legal systems results in, regardless the linguistic side mentioned above, the dissimilarity of culture-specific institutions, such as the existence of administrative courts (administrative tribunal and *Conseild'Etat*)in countries that follow the continental system based on the

duality explained above. Another aspect lies especially inthe inquisitorial nature of the continental law and the adversarial mode of the Common law. This includes but not limited to thepassive and active roles attributed to litigants (the pre-trial inquiries for the defendant in the continental law practice), members of jury, lawyers and judges before and during the trial process; andways of getting the truth, persons under oath, etc.(Greenfield & Osborn, 1995; Pakes, 2010).

3. Continental Paradox Impact on ELP Teaching:

The Continental Paradox is part of several intercultural challenges. The dissimilarity of legal cultures entails a different teaching methodology in which the legal culture specificities should be the focus of attention. This would be better realized with applyingintercultural approaches to teaching ELP for EFL law learners. (Codruta, 2013, p. 55). Another possibility is to combine characteristics of both an ELP teacher and a legal professional in one person (Balogh, 2013, p. 63) even though this seems to be uncommon.

Nonetheless, the challenging phenomenon of Continental Paradoxraises issues on both law learner and English teacher in ELP classes. The learners' doubtful expertise (Long, 2005, p. 20) and the teachers' lack of the specialism background(Basturkmen, 2010; Hutchinson & Waters, 1987)give rise to questioning the reliability of the learner knowledge whereon ELP practitioners may rely, especially if they prepare and introduce in-house or adapted materials.ELP teachers then ought to create a cooperative learning atmosphere wherein they may consult well-informed learners.

III. Methods:

To collect the necessary data for this mixed-method research, 45 first year and second year master law students forming the sample of the population were chosen randomly. They belong to different specialties (criminal law, property law, business law, environmental law, and administrative law) at the Department of Law at the University of Batna1 in Algeria. This is to ensure inclusiveness as only master law students study English. In addition, an interview was conducted with two English teachers.

Then, the informants were invited to watch a movie *The Judge*(Dobkin, 2014) as an incentive reminder to elicit their background. In fact, the notion of FASPian paradox (Paradox des Fictions à SubstratProfessionnel) means that legal thrillers could not be considered as typical materials of professional and specialized languages(van der Yeught, 2018). However, the movie *The Judge,* for example, contains several scenes of target legal culture aspects and specific legal locutions across 17 sequences that can be used for didactic and even research purposes.

After two students were given a pilot questionnaire to review any necessary modifications, the informants were handed the revised version to fill out. In fact, as the questions carry professional legal knowledge, they were chosen and designed carefully after a preliminary discussion with an experienced lawyer. The questionnaire contains a variety of questions in Arabic and English within four sections. The first section deals with general information. The second section deals with watching or reading the law-based thrillers in terms of type, origins, frequency, language, time etc. The third section is about the legal intercultural side of those thrillers including questions on the movie of *The Judge*that was given to watch, and the potential effect of the continental paradox. The last part is dedicated to some didactic aspects of teaching legal English.

The teachers' interview contained similar questions to the students' questionnaire in terms of the didactic aspects and the nature of their cooperation to allow for comparison and verification.It was centered on the nature of the introduced materials, the provision of the target legal culture input, the activities types, legal background inquiry, and whether or not having the intercultural input corrected. The interview was done in English and some examples of legal issues related to the national legal system were explained in Arabic to one teacher.

The data were analyzed via the Statistical Package for Social Sciences (SPSS). Some data within one section were collected in one table to facilitate the readability of the results. Furthermore, in the third section for example, the rate of the influenced students was determined as follows: From one to fifteen students (Not influenced) from sixteen to thirty students (Partially influenced), and from thirty-one to forty five students (influenced).

IV. Data Analysis:

1. Profession:

Law students were asked whether they are legal professionals or just students to measure and compare the extent of the continental paradox influence on each category. According to table 1 below, 37.8% of the respondents are pre-service students. 28.9% of them have other sorts of workoutside the legal professional community. 33.3% of the informants are legal professionals distributed between police and customs officers (8.9 %), lawyers (8.9 %), judges (8.9 %), bailiffs (2.2 %), and other legal professionals (4.4 %).

Table 1
Profession

		Frequency	Percent	Valid percent	Cumulative percent
Valid	Police officer	4	8,9	8,9	8,9
	Lawyer	4	8,9	8,9	17,8
	Judge	4	8,9	8,9	26,7
	Bailiff	1	2,2	2,2	28,9
	Legal Professional	2	4,4	4,4	33,3
	Student only	17	37,8	37,8	71,1
	Other	13	28,9	28,9	100,0
	Total	45	100,0	100,0	

2. Watching or Reading Legal Thrillers in Terms of Type, Origins, Frequency, Language, and Time

The following cross-table 2 contains two axes to match. The horizontal one lists the different legal thrillers the respondents may read such as novels and short stories, or may watch such as movies, series, cartoons, documentaries, etc. On the vertical side, the table lists the origin of the legal thrillers whether Anglo-American as they are widely spread, European and Arabic as they may carry a counterpart legal culture in addition to the fact that the respondents are Arabs. It also contains the languages and frequency of reading or watching those legal thrillers from recurrence to rarity. The last element allows knowing the length of reading/watching period considering the starting time of law studies.

According to table 2 below, the majority of informants have always been watching originally Anglo-American court-drama movies in English. The respondents also showed their interest in watching series as the latter come in the second position within the same conditions. What is noticed is that a large part of informants has been watching those movies and series since a long time ago and to a less degree, before starting their law studies. The informants provided the titles of most-watched films such as *The Judge, Catch me if you Can*, and *The Lincoln Lawyer*; and series such as *CSI*, *Suits*, *The Blacklist*, and *How to Get Away with Murder*.

Table 2

Watching or Reading Legal Thrillers in Terms of Type, Origins, Frequency, Language, and Time

Variables	Novels/ Short stories (%)	Movies (%)	Series (%)	CRT (%)	DCMTR (%)	T-trials (%)	TH-plays (%)
Origin							
Anglo-American	17,8	66,7	28,9	11,1	17,8	15,6	2,2
European (Except the UK)	2,2	4,4	13,3	4,4	8,9	2,2	4,4
Arabic	13,3	2,2	4,4	8,9	2,2	15,6	0,0
Other	0,0	2,2	0,0	0,0	2,2	0,0	0,0
Frequency							
Always	8,9	42,2	22,2	8,9	11,1	6,7	2,2
Usually	11,1	24,4	17,8	4,4	6,7	13,3	0,0
Sometimes	11,1	13,3	11,1	8,9	13,3	8,9	4,4
Rarely	2,2	2,2	0,0	2,2	0,0	2,2	2,2
Language							
English	11,1	62,2	37,8	4,4	13,3	8,9	2,2
French	2,2	2,2	4,4	6,7	4,4	0,0	0,0
Arabic	13,3	13,3	4,4	13,3	15,6	24,4	6,7
Other	0,0	0,0	0,0	2,2	0,0	0,0	2,2
Time of reading/watching							
A long time ago	15,6	48,9	35,6	20,0	17,8	6,7	2,2
Before starting my law studies	8,9	22,2	11,1	2,2	6,7	11,1	2,2
As of starting my law studies	2,2	6,7	2,2	22,2	4,4	13,3	4,4

Note. CRT = Cartoons**, DCMTR** = Documentaries**, T-trials** = Televised trials**,** and **TH-plays** = Theatrical plays.

3. Areas of Divergence Feelings and Perceptions Change:

As figured in table 3, eleven (11) criteria on cultural aspects, professional methods and roles, and the used language were chosen to measure students' awareness of the contrastive points and the rate of their perceptions change. The criteria include six elements inside the courtroom such as judges and lawyers' roles, banging a gavel, and rituals. In addition, three elements outside the courtroom and two organizational and hierarchical ones.

The table below displays that about half of law students in the present research felt before many aspects of source and target legal systems differences; the most important of which are the police investigation methods

(60%), legal procedures (51.1%), and the hierarchy and judges' titles (48.9%). Concerning perceptions change, half of the informants considered that they had their perceptions towards their own legal system deviated in favor of the Anglo-American legal family in areas including but not limited to legal procedures (62.2%), hierarchy and titles of judges (44.4%), and police investigation (48.9%). It should be noted, however, that there are slight differences between the rates of the areas of divergence feelings and perceptions change among the respondents. For example, the second criterion (48.9% / 44.4%), the seventh criterion (22.20 % / 20 %), and the tenth criterion (35.6% / 37.8%).

Table 3

Areas of Divergence Feelings and Perceptions Change

Label	Divergence feeling	Perceptions change
Legal procedures	51.1%	62.2%
Hierarchy and titles of judges	48.9%	44.4%
Legal culture-specific and hierarchy of institutions	46.7%	33.3%
Religious based locutions	17.8%	15.6%
Rituals	2.2%	6.7%
Judge and lawyers dressing	22.2%	26.7%
Banging a gavel	22.2%	20.0%
Police Investigation	60.0%	48.9%
Court Investigation	40.0%	35.6%
Language used	35.6%	37.8%
Judges' and Lawyers' roles	42.2%	37.8%

4. Areas of Continental Paradox Influence:

As displayed in table 4 below, ten questions were collected and put as criteria to judge whether master students at the Department of Law at Batna University1 suffer from the continental paradox. The judgement varies between (complete) influence, partial influence and no influence. The results showed that the informants' perceptions were falsified in terms of which expression lawyers use to object during the trial process. Other criteria also partially affected the respondents such as considering that the Algerian legal system has an adversarial process in court trials, thinking that the formula of swearing inside the court is similar, nay identical to that of Anglo-American customs. In addition, the informants were partially influenced by the criterion of how the judge manages the trial and the existence of the examining judge in the Anglo-Saxon/federal legal system.

Table 4

Areas of Continental Paradox Influence

Label	Influenced	Partially influenced	Not influenced
Adversarial system		x	
Expression of swearing before the judge (or, board)		x	
Form of address to the judge			x
Lawyer missions			x
Judge missions		x	
Members of jury seating		x	
Members of jury process			
Lawyers Verbal objection	x		
Investigating judge		x	
Administrative cases			x

Note. From 0,0% to 33,3%: Not influenced. From 33,4% to 66,7%: Partially influenced. From 66,8% to 100,0%: Influenced.

5. Didactic Aspects of Teaching Legal English:

Table 5 below displays that most informants (80%) declared that their English teachers did not use visual and listening activities such as films and documentaries. ELP teachers, according to law students, focus more on linguistic and translationactivities. However, only the fifth respondents (20%)said that their English teachers provide them with intercultural activities,even though translation might be a useful intercultural activity.

As far as law students-ELP teachers' cooperation is concerned, the majority of respondents revealed that their English teachers do not usually consult them. They alsodo not ask for assistance on the subject knowledge details or the aspects of the target legal culture. Furthermore, when teachers do, most students do not correct their information and mistakes.

Table 5

Law Students' Views on the Materials and Collaboration with Teachers

Questions	Yes (%)	No (%)	I do not know (%)	Missing (%)
Introduced Materials				
Written	80,0	15,6		4,4
Visuals	0,0	100,0		
Providing Target Legal Culture Input	42,2	47,5	8,9	
Activities Type				
Linguistic	42,2	57,8		
Writing	55,6	44,4		
Intercultural	20,0	80,0		
Translation	100,0	0,0		
International	60,0	40,0		
Asking for Legal Background	24,4	64,4		11,1
Correcting Legal Culture Input	4,4	84,4		11,1

6. Teachers Interview:

According to the obtained results from the interview as shown in table6 below, all ELP teachers (100%) at the Department of Law at Batna University1 provide law students with written authentic materials that target legal culture along with translation activities. One teacher (50%) is already a subject specialist and he said he usually does not ask for students' cooperation in terms of legal background for he is acquainted with the specialism. The other teacher is specialized in English literature and culture.Shesaid she sometimes asks for some details about the subject knowledge when unperceived,and law students in her class offer, or correct her information on legal culture.

Table 6

ELP Teachers' Views on the Materials and Collaboration with Law Students

Questions	Yes (%)	No (%)
Introduced Materials		
Written	100,0	0,0
Visuals	0,0	100,0
Materials Nature		
Authentic	100,0	0,0
Adapted	0,0	100,0
In-house	0,0	100,0
Providing Target Legal Culture Input	100,0	0,0
Activities Type		
Linguistic	0,0	100,0
Writing	100,0	0,0
Intercultural	0,0	100,0
Translation	100,0	0,0
International	0,0	100,0
Asking for Legal Background	50,0	50,0
Having Legal Culture Input Corrected	50,0	50,0

V. Results and Discussion:

The results revealed that the situation at the Department of Law at the University of Batna1 as to the continental paradox seems complicated for the heterogeneity of students in terms of professional experience. Post-service law students occupying legal professions such as judges tend to be immune from the continental paradox on the contrary of pre-service ones. This might be because of the experience legal professionals have and their work inside courtrooms or close-by.

What is critically important is that law students were motivated to watch American legal thrillers that carry a highly professional culture before plunging into legal studies. This means that there may be no relation between law students studying law and being motivated to watch legal thrillers. Nonetheless, they seem to have acquired the target legal culture aspects prior to their own when there was a vacuum in that they watched them for a long time. The fact that movies and series were produced in the USA and watched in English and not in other languages may lead to the interpretation that the potential errors of legal concepts, and language translated by subtitling and dubbing could be insignificant.

The students' erroneous perceptions as to the swearing locution inside the court is worthy of attention owing to the fact that only witnesses and other professionals are requested to swear before the judge in Algerian courts with a different formula as mentioned in articles 91 and 93(Penal Procedures Code, 2007). The negative points revealed that law students suffer from the continental paradox partially even though they showed a considerable awareness of divergence and perceptions change. Such similar results to Isani' previous studies on European law students, which means that all law students belonging to the Civil (Continental) Law system might have similar misleading self-contradictory perceptions with possible different degrees. However, this may be at the English teachers' service in that the law students' lack of an acceptable mastery of the target intercultural elements might make the legal English teacher-law student cooperation unreliable.

VI. Recommendations:

ELP teachers designing legal English courses should be aware of the continental paradox and have the ability to consider this problem as constituting a significant element in the complex situation of teaching. Consequently, legal English teachers need to find, or at least attempt to resolve this dilemma according to the varieties of the situation law students are suffering from, i.e. the nature of the vacuum, the exact time of having erroneous perceptions and the extent of the influence. They also need to

define the extent of the imprinted image and the effect of cultural shock whether law students may totally accept or reject the cultural otherness, or even find a way to coexistence.

ELP teachers may apply such a range of varieties in a net of parameters during the process of needs analysis, materials preparation, or evaluation to offer a remedy or correct the paradox according to the encountered situation. Some law students are undoubtedly unaware of the negative influence and act as if they are acquainted with their source legal culture. Therefore, English teachers should consider the psycho-pedagogical solutions for the potential perplexity and disappointment of law students when they realize that their perceptions were deviated.

The ELP practitioner could decrease the continental paradox effect in the presented materials no matter what their nature is; be they written, visual (movies, documentaries, televised trials, theatrical plays), or performative activities (mock trials). Legal translation between languages belonging to two different legal systems, for example, will show the students how to manage the pitfalls and allow them to check for the best equivalent, i.e. they can search and discover the target legal culture elements, such as the divergent culture-specific institutions. The ELP teacher can also use a variety of strategies, such as incorporating source legal culture elements and letting ELP students discover the target legal culture details when confronted, or blending both source and target legal culture components and helping ELP learners find out the divergent points.

Other recommendations out of the ELP teacher's scope of competence need to be implemented to boost law students' intercultural competence. These include but not limited to promoting law students training at local legal institutions and mobility towards Anglo-American countries. In addition, promoting media coverage of local trials, and encouraging cinema industry of legal thrillers that carry national legal culture. Should these proposals be realized, the continental paradox might be decreased, if not vanished.

VII. Conclusion:

The present research has aimed at offering insights with relation to the continental paradox and its potential impact on teaching ELP in Algeria, as it constitutes an EFL context and an area of divergent legal culture. The research paper has been concerned with the effect of the potential erroneous self-enculturation on the reliability of the relationship between ELP teachers and law students. It has been found that Algerian law students suffer from the continental paradox partially in areas such as imagining that the formulas of objection and swearing during a trial are identical to those of Anglo-

American standards and ignorance that the Algerian legal system is of an inquisitorial nature, not an adversarial one like in the USA. It has been recommended that ELP practitioners designing legal English courses should be aware of the continental paradox and have the ability to consider this problem as constituting a significant element in the complex situation of teaching. Consequently, they are required to find or at least attempt to resolve this dilemma in one of the steps of course design and according to the encountered situation.

References

Balogh, D. (2013). Teaching Legal Contents and Terminology in Foreign Languages. *1st International Conference on Teaching English for Specific Purposes*, 60–67.

Basturkmen, H. (2010). *Developing Courses in English for Specific Purposes*. Palgrave Macmillan.

Bhatia, V. K. (1993). *Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*. Routledge.

Bouali, S., Chergui, N., &Ämara, M. (2014). *Administrative Law: Administrative Organization and Activity*. Belkis Press.

Bouhentala, I. (2022). *The Head of the Department of Law at the University of Batna1, Personal Interview*.

Codruta, B. E. (2013). Teaching Legal English as a Second Language. *1st International Conference on Teaching English for Specific Purposes*, 55–59.

di Carlo, G. S. (2015). *Diachronic and Synchronic Aspects of Legal English: Past, Present, and Possible Future of Legal English* (1st Edition). Cambridge Scholars Publishing.

Dobkin, D. (2014). *The Judge*.

Fridja, H. (2011). *The Explanation of Administrative Litigations, a Comparative Study*. Elkhaldounia Press.

Greenfield, S., & Osborn, G. (1995). Where Cultures Collide: The Characterization of Law and Lawyers in Film. *International Journal of the Sociology of Law*, *23*(2), 107–130.

Hutchinson, T., & Waters, A. (1987). *English for Specific Purposes*. Cambridge University Press.

Isani, S. (2001). Calques et emprunts culturels ou le paradoxe de la culture professionnelle cible comme vecteur de perceptions erronées dans la culture professionnelle source – le cinéma et les professions juridiques. *Culture et Communication En Milieu ProfessionnelInterculturel*, 105–120.

Isani, S. (2006). *Revisiting cinematic FASP and English for legal purposes in a self-learning environment. FASP cinématographique et anglais pour juristes en apprentissage autonome: quelques écueils*. Université Stendhal Grenoble 3.

Isani, S. (2011). English for legal purposes and domain-specific cultural awareness. The 'continental paradox', definition, causes and evolution. In V. Bhatia, P. S. Hernández, & P. Pérez-Paredes (Eds.), *Researching Specialized Languages*.

Kadri, A. (2022). *Algerian International Film Critic, Personal Interview*.

Long, M. H. (2005). *Second Language Needs Analysis* . Cambridge University Press.

Machura, S., &Ulbrich, S. (2001). Law in Film: Globalizing the Hollywood Courtroom Drama. *Journal of Law and Society*, *28*(1), 117–132. Stable URL: http://www.jstor.org

Pakes, F. (2010). *Comparative Criminal Justice* (2nd ed.). Willan Publishing.

Penal Procedures Code, (2007).

van der Yeught, M. (2018). *FASP, the FASPian paradox and specialisedencyclopaedias: Highlighting FASP relevance in learning/teaching specialised languages*. Http://Journals.Openedition.Org/Ilcea/4684 .

Ichkalat journal ISSN:2335-1586/E ISSN: 2600-6634
Volume 11,No 2,Année :2022 Pp762 - 775

The Mythological Strain in *Cosmopolis&The Human Stain*

الجموح الخيالي في "المدينة العالمية" و "الوصمة الإنسانية"

*Souâd RAHMOUNI[1] / Hocine MAOUI [2]

سعاد رحموني [1] / معاوي حسين [2]

Badji-Mokhtar University-Annaba (Algeria).
LACUCRA Research Laboratory

جامعة عنابة – الجزائر

souad.rahmouni@univ-annaba.dz[2] / maouihocine@outlook.com[2]

Dep. Day 24/02/2022	Acc.day11/04/2022	Pub. Day02/06/2022

Abstract:
This article aims to unearth the mythological power lying beneath fictional writing of both American writers Philip Roth and Don DeLillo. The American myth of the New Adam at the core of this study is perceived as the common ground from which Roth and DeLillo inspire to write *The Human Stain* (2000) and Cos*mopolis*(2003). In fact, the Adamic myth which harbours this archaic concept of duality of Man with its promised rebirth and belying freedom is investigated by means of an assortment of psychoanalytical and existential views. The heroes' desire to transcend factual world is meant to strengthen their individualism and denial of reality. The urge to seek self-validation thereby ends in progression towards destruction and it is how Roth and DeLillo manage to question the dreamy side of myth.

Keywords: Denialism, consciousness, American Adam myth, innocence, Roth, DeLillo.

ملخص البحث

تهدف هده الورقة البحثية إلى إبراز القوة الميثولوجية الكامنة في كتابة المؤلفين فيليب روث و دون ديليلو. وتنظر الدراسة إلى أسطورة آدم الجديد أو الأمريكي على أنها المنطلَق الرئيس والملهم لكل من الروايتين "المدينة العالمية" (2003) و "الوصمة الإنسانية" (2000). في الواقع تعتمد الدراسة على فكرة الازدواجية الإنسانية في هذه الأسطورة والموسومة بالتطلع إلى الحرية والتجدد، وتتفحص ذلك من خلال المنظور السيكو–وجداني. إن الرغبة الجامحة لدى البطلين في الانتصار لأهوائهما وتجاوز العالم الواقعي يغذي فكرهما الاستقلالي المنكِر للواقع؛ لينتهي سعيهما إلى إثبات الذات بالتقدم تدريجيا نحو الدمار وهي طريقة روث و ديليلو في استنطاق الجانب المظلم من الأسطورة.

*Souâd Rahmouni.. souad.rahmouni@univ-annaba.dz

الكلمات المفتاحية: إنكار، وعي، أسطورة ادم الأمريكي، براءة، روث، ديليلو.

I- Introduction :

Panel members at the twenty-first annual American Literature Association Conference, in 2010 who were representative of the societies of all of Morrison, McCarthy, Updike, Roth and DeLillo speculated on the importance of American fiction wrought during the last twenty-five years and articulated the remarkable input by the above authors (Royal,2011). The proximity between fictions of Roth and DeLillo namely was remarked by a number of studies and most of which often inspect their inclination to irony, pessimism (Green, 2005), existentialism and postmodernism (Sciolino, 2015). Catherine Morley (2009) for instance, interprets the 'great American novel' as the effort of Roth and DeLillo to form the novel in a modern epic, one obviously laden with irony in its speculation about matters of identity, history and myth.

Indeed, Philip Roth and Don DeLillo's fictions are recognised as repeated trials at some epic grandeur. Yet, it is also no secret this approbation of theirs for work which "attempts to be equal to the sweep of American experience". In hope to scribe this vastness in his work, DeLillo has "tried to bring a sense of our (American) strange and dangerous times into [his] work" (DeLillo, 2010)[3]. Interestingly, this view is in accord with Roth's who inscribes in his essay "Writing American Fiction" a repugnant description of American reality when he says: "It stupefies, it sickens, it infuriates, and finally it is even a kind of embarrassment to one's own meager imagination. The actuality is continually outdoing our talents, and the culture tosses up figures almost daily that are the envy of any novelist" (Roth,1961,2). The American has not been mostly able to act imaginatively in that world of experience, a social world fraught with sin and replete with technological advances, rendering it the world of the 'unreal'.

The American author turns back to the transnational past in search for means to explain the present of the New World. For that aim, mythology was appropriated -by Emerson, Cooper and other 19th century literary figures- who clutched from Europe's formal national histories, Morley (2009)believes, some deserted accounts and subversive stories building them on popular life and experiences of individuals to create a separate history for the New World. In similar vein, D. Hoffman (1994) talks about national consciousness formed out of the European past and the American present day

of Irving, Hawthorne, Twain who employ both high and popular culture. Therefore, it is appropriate to claim that the correct move of fictions of Roth, DeLillo and others, is not to aspire to epic and mythic order of the old world but rather start from there and bring its influences down to mix with American experience. Perhaps their best efforts settle on fitting non-American matter to the present American experience as did their forebears in the likes of Emerson and Henry James; an effort radiant with myth revisions and ironic intentions.

The Human Stain (2000) and *Cosmopolis*(2003), by Philip Roth andDon DeLillo respectively manifest their writers as romancers whose exertion at defining the American perplexing condition required entanglement of their characters in mythic settings and meaning-chasing predicaments. The subject in much contemporary fiction of the new millennium is a mobile "seeker", who as Ihab Hassan (2012)contends,

> [He] knows real America. He knows therefore, that in venturous quests he may recover reality, constitute significance, maintain his vigor, all in those privileged moments of being when life vouchsafes its most secret rewards. Is this not the whole sense of Emersonian experience?(p.15)

DeLillo and Roth's subjects are "selves at risk" to use words from Hassan's title. Likewise, the passage above underlies existential and psychological meanings which reclaim the 19th century tradition, though unnecessarily hopeful as 'Emersonian' thought. The subjects typically journey from real to 'unreal' America then back, in an episode of American self-fiction brushing with death in their attempt to constitute significance. The article at hand, attempts to examine this glide towards illusion and myths of purity and transcendence. It shows thatPhilip Roth and Don DeLillo who are knownfor their curve back towards 19th century literature, share less with the hopeful purveyors of the American myth as Emerson, Thoreau or Whitman and perhaps more with Henry James for his leaning towards "tragic optimism" (Lewis,1955,p. 7). DeLillo and Roth reflectthis dialectical nature of the human experience and the American mind successfullybut also the ironic gap between myth and realisation. They have chosen to be overtly critical of the American myth by focus on the underside of exceptionalism and self-made manhood.

II-

The uniqueness of 19th century American fiction lay considerably in its romantic mythology. Crafted prettily with an essential component of

existential pathos, the nature of this literature gave it a touch of universality. The mythic dream of freedom from all limitation (religious, biological, historical…etc.) is a universal dream regardless of probabilities of its realisation. It is before all, the dream of Adam which_ in the estimate of Noble and Lewis_, was lived as a reality. America's is a dream of a 'New Adam' of moral innocence, free from sin and starting on a new dawn in his prelapsarian Eden. Paradoxically, the dream, as alleged, has been Europe's dream before it was taken and appropriated by American culture which later on grew to a defining image: that of the 'American Adam'. Two centuries back, David W. Noble (1968) advocates, the theme of 'Adamism' was the central myth in the American novel since the 19th century. Likewise, R.W.B. Lewis in his *American Adam*(1955), declares interest in psychology of myth, and argues that this image embodying "the most fruitful contemporary ideas was that of the authentic American as a figure of heroic innocence and vast potentialities, poised at the start of a new history" (Lewis,1955,p.1).

At the dawn of a new century, *The Human Stain* and *Cosmopolis* contemplate the obsolete human duality of soul/body –inherent in Adamic myth—which is Man's peculiarity and simultaneously his dilemma. Philosophy has long considered this fact the essence of man but it came to the foreground more visibly with the Renaissance. Soren Kierkegaard, who has long been praised for bringing this existential concept into psychology, has utilized the myth of Adam and Eve to divulge this eternal paradox to the Western mind (Becker, 1973,p. 26). Sartre, Camus, Freud, Jung and others who have, in some way, influenced Don DeLillo and Philip Roth are claimed to have written books that are deemed "vital" *only* for they have understood this paradox. Through their assimilation and interest in ontology and psychology, Roth and DeLillo create their protagonists in the image of the new Adam. They revisit this old metaphor to highlight the American predilection towards myths of individualism, creation and self expansion instead of mere affinity to melt in or identify with the cosmos.

Adam peculiarly aspires towards immortality in the first place, or in other words pursues the uniquely symbolic altitude of the human dualism. In *The Human Stain,* Colman Silk represents Adam who in Lewis' terms is an "individual emancipated from history, happily bereft of ancestry, untouched and undefiled by the usual inheritances of family and race" (p.5). Born into a black family in the 40s of the last century, Coleman has come to hold the precept of individualism as his religion and proceeded to dismember from all his bonds of color, family and society altogether. He had in sight the creation of a brand new future as Adam did when he was descended to earth following

his wilful disobedience. As Zuckerman contends, college buildings where Coleman Silk was dean would have been renamed in his honour to glorify him "forever", had not the incident caused his fall. Great knowledge could not guarantee him immortality in an America turning foolish "by the hour" (Roth, 2000).

Equally, in *Cosmopolis*, Eric Packer, the enormous billionaire springs from unknown origins and the narrative opens with sketches from his daily life casting his very Odyssean bragging. In her exciting talk about ambitious forms of life on disks and microchips, Kinski, his chief of theory, reveals to Packer that immortality has been all great men's dream; men of grandiose visions and prideful deeds. In fact, *Cosmopolis*is hardly about anything other than immortality realised by way of technological transcendence. This is "a promise of life lived in the hubristic confidence that the human limits of time and death can be eluded through one's ownership and manipulations of technology" (Bonca, 2012, p.1). Nevertheless since Adam, this historical dream has constantly had tragic dimensions. This unrealistic thought of men who dream of a forever is only a reflection of the wish to evade consciousness of death which starts from infancy. This evasion also emerges in a clear pushing towards freedom and self reliance that Lewis depicts as essential in the characterisation of Adam.

Moreover; Roth and DeLillo alike accentuate freedom and individualism by means of self-creation that springs from America's mythic capacity of 'self-fiction'. Lewis' (1955)subsequent excerptis illuminating for a reading of the discussed protagonists in the shadow of 'New' Adam;

> an individual standing alone, self-reliant and self-propelling, ready to confront whatever awaited him with the aid of his own unique and inherent resources. It was not surprising, in a Bible-reading generation that the new hero was most easily identified with Adam before the Fall. (p.5)

Both Packer and Coleman are as if tailored on the innocent and tragic model of Lewis' description. They are New Adams who have escaped history and then commenced their way to freedom, to a new history of wish fulfilment by means of their self-reliance and individualism.

Lewis speaks significantly of Adam's act of (self)creation as expressed through language itself[4]. In *Cosmopolis*, Packer forges his way into the cyber market of financial dealings, and names all things the way he wishes like Adam in his garden designating things for the first time. How items in Packer's world like "the smell and the feel of the concave bar make him who he is because he names the fragrance, amandine" (DeLillo, 2016,

p.117). Michael Oriard's words (1978) emphasise a playful element in use of language by DeLillo showcasing his other novel *End Zone*:

> A distinct play element is evident in DeLillo's use of language. Many words are spoken for their own sake, for their feel in the mouth of the speaker, for the harmony of their sounds, and for their originality. The book is filled with splendid vulgarity.... (Oriard,1978, p. 9)[5]

It is for this 'originality' that Packer plays creator, constantly naming stuff amidst his interaction with the world of things or while turning scenes in mind during sleepless nights: "he entered the enclosed space of the courtyard, mentally naming what was in it…" (DeLillo, 2016, p.16). This relation between him and the world seems interestingly defining of his identity for the narrative repeats after each act of naming that Packer "knew who he was" (p.20). This is one facet of the dream: to become a master of one's destiny. The new Adam was the conveyor of the new American scene of a fresh beginning during the first decades of the 19th century and a living and nurturing imagery in much of recent fiction.

The biblical story of Adam before the Fall shows not only the fact to take one's fate in both hands and head for a life of self-reliance. It also reveals distancing from nature where error and shame of the human body as something estranged in nature are discovered. Inspiring is the understanding of essence of man in the Renaissance, for it brought to light the symbolic or spiritual side together with his physical or bodily existence. The Adamic dream seems rather to stress the symbolic level for it flies away from all that is nature, inheritance or history. It expediently concurs with Ernest Becker's (1973)contemplation[6]: "Man has a symbolic identity that brings him sharply out of nature. He is a symbolic self", he trusts, and a creature with a personal life history. "He is a creator with a mind that soars out to speculate about atoms and infinity; one who can place himself imaginatively at a point in space and contemplate […]. This immense expansion, this dexterity, this ethereality, this self-consciousness gives to man literally the status of a small god in nature, as the Renaissance thinkers knew" (p.26). This certainly recalls the Greek tragedies against which Roth is usually read, yet this is most likely a great evocation of Shakespeare's "Hamlet".

In that order, Martina Sciolino(2015) refers to Hamlet and praises his psychological depth as a way to put herself up with those critics who mark down Packer's 'flatness'. "Just as Shakespeare is credited for depicting a deeply psychological subject in the early modern era with *Hamlet*, so *Cosmopolis*o□ers the flattened character", Sciolino(2015) writes, "so familiar

to DeLillo's readers and arguable a symptom of the late modern era, that is, postmodernity"(p.215)[7]. Packer is entitled to Sciolino's rendering of Guy Debord's definition, "a kind of spectacle in itself", or to Fredric Jameson's labelling of the postmodern subject as an "e□ect of late capitalism". All this enforces reading these heroes in themselves as 'fictions'. The former description applies well to Roth's anti-hero. Rightly, Derek Parker Royal (2011) believes with Debora Shostack (2004) that Coleman is a mere 'fiction' and that his story is like many Zuckerman tales constructed from "mere fictional imaginings" (Royal,p.119). Narration could be another meeting point for the authors and their emphasis on the discussion of fiction-making.

Both stories are brought up to readers in frame story manner, opening after both protagonists have met their tragic deaths. *Cosmopolis*is presented in free indirect narration but some of what we come to know about Packer towards the end is conveyed to us via Richard Sheets (Benno Levin), a disturbed ex-employer who interprets events freely in his diaries. In a more inclusive fashion, Zuckerman narrates Coleman's life story and participates actively in the narrative by way of 'fictionalisation' needed to fill the gaps in autobiographical material which becomes later the novel we are reading. With the novel opening in summer of 1998 we find out about all the events and secrets of Coleman Silk; two years after everything has happened. In another of Roth's metafictional gestures, many of the scenes described in the novel are mere reflections of Zuckerman who proves that the personal and the professional can hardly detach. Both authors however cast mystery over the demise scenes of their pretentious protagonists which occur possibly as a way to invite more thought about protagonists' pathways or to merely bestow some fancy effect on their stories.

Apart from this narratologist consideration, the narratives charter these protagonists themselves as 'creators' and fiction makers, given their high level of intellectuality. Their knowledge tempts them not only to create their own narratives, but also to be in a Faustian control of the world via acts of self-assurance. Coleman approaches his plan of dismemberment fearlessly, investing much confidence in his doggedness and readiness for self-invention. His consciousness of the country's frenzy of racism has been precocious and strong as was his grasp of the necessity of racial passing. This witty kid who happened to be a "star-athlete" and "straight-A student" could not resist living under the shadow of the past but ventured to create *his* own reality (Roth,2000,p.103, *italics added*). Leslie Fiedler's pointing (1997)to the contrast between this idealism and innocence typical of the American mythic subject, and society which abandoned this purity for the sake of cruelty and

corruption explains this need to be on a constant move as referred to earlier by Hassan.

Not unlike Coleman, Packer questions all his surrounding and never falls under the imprisoning rule of normality or routine. Only twenty-eight years, he thinks in terms of a universal scope and dares contemplate technological transcendence. Packer's ambitious dream is "transcending his body mass" and to "live outside the given limits" (DeLillo,2016). In their narratives, Roth and DeLillo give the impression of mocking the enlightenment tenets like rationality and transcendence. Marni Gauthier writes generallyabout DeLillo's undoing of America's mythical history and the quote below illustrates this view:

> While the celebration of unrestrained innocence might have been good for the soul, compelling fiction required moral darkness, or at least ambiguity. The American Adam that Whitman made perfect, Herman Melville and Nathaniel Hawthorne had already begun to make more fully human, an undertaking carried on in the decades that followed by the likes of Henry James and Mark Twain (Griffin&Hebert,2017, p. 6)

What is essentially problematic about such transcendental dreams is that they are only a manifestation of Man's denial of and blindness to his human nature which in turn indicates a denial of reality of life *per se*. To eliminate the anxiety stemming from this condition of Man's duality and shrink his being into either symbolic or physical existence is to fantasize, or in other words, to be untrue to reality. Indeed, to escape this unresolved paradox and the anxiety resultant from man's consciousness of his animality leads Man to lose the right way to freedom. Psychologically speaking, the more Man fears death, the worse this will affect the quality of his life, making it a frightening experience and thus life will be spent, in a sense, as a battle for self-validation. In light of Becker's (1973) rendering of Keirkeggadian and Freudian views,Coleman and Packer are on trial to protect their self esteem or their 'false heroics' by means of 'character defenses' to evade confronting the terror and reality of their 'creatureliness'. In view of that, and contrary to animals, humans are not saved from misery of what they view as nonsensical -if not atrocious- situation because of their consciousness of their animality, and the unresolved ontological contrast between it and the symbolic self.

One's creatureliness, that biological burden and limitation that is the body which man aims to flee, has been repressed by culture. Indeed, there is a

point in reading Packer and Coleman's acts as reflections of an unconscious repression of death which philosophers argue is a unique drive in humans. It is this new perspective on psychoanalysis which is displacing Freud's theory of sexuality (Becker, 1973). Seen from this lens, culture is problematicallybuilt on this repression. In the first pages of *The Human Stain,* Roth(2000) in a Hawthorne-like symbolic style, sums up, not very briefly, how a culture's repression translates in exaggerate tendency toward purification—evoking Clinton's "incontinent carnality":

> Ninety-eight in New England was a summer of exquisite warmth and sunshine, in baseball a summer of mythical battle […] and in America the summer of an enormous piety pinge, a purity pinge, when terrorism-which replaced communism[…]-was succeeded by a youthful middle-aged president and a brash, smitten twenty-one-year-old employee carrying on in Oval Office like two teenage kids in a parking lot revived America's oldest communal passion, historically perhaps its most treacherous and subversive pleasure: the ecstasy of sanctimony. (p.2)

Nothing is more urgent in America's culture of the 90s more than maintaining an illusion of 'sanctimony' and purity which has historically dominated America since its start. During that decade also, DeLillo inscribed *Cosmopolis*and injected it with an ironical commentary on human knowledge and the hubristic fantasy of Man in God's image. The authors' engagement with this thought recalls how 19th century fictionists were also conscious not only of the strong urge to perfection but also of the dark side of human nature and the gap in between. For example, Frederick Crews in *sins of the Fathers* (1989) discusses Hawthorne as a perfectionist and a psychologist who bents on exposition of the double dimensionality of his characters:

> And, in fact, one of the abiding themes of Hawthorne's work is the fruitless effort of people to deny the existence of their "lower" motives. The form of his plots often constitutes return of the repressed—a vengeance of the denied element against an impossible ideal of purity or spirituality" (p.17)

Like Hawthorne who highlighted pursuit of sanctimony and purity from 17th century Puritan culture and perfectionist rationality of his day, DeLillo and Roth are perfectionists in the sense they measure their characters—usually

blind to Man's ultimate fall—"against the perfectionist possibility" (Crews, 1989, p. 589).

We wonder with packer's insights as with Roth's narrator about how astonishing what passes for knowing while death the "disaster ahead" (p.209) remains unknown. "The flaw of the human rationality" Kinski admits to Packer, is that "[i]t pretends not to see the horror and death at the end of the schemes it builds" (DeLillo, 2016, p.53). Commenting about the anti-capitalist protest, her apt remark is that this effort at death denial is a protest against the future itself which seems of absurd end. In her realism, Kinski argues for heroic death against the dream of immortality which haunted most great men in history (61). However, men may turn against the artificiality of culture by falling back to the physical; calling thoughts to earth; reducing all to its basic chemistry to find 'real America'.

Actually, Packer and Coleman's self-consciousness is evident through their wit as well as through this recognition of a close relationship between the self and the sense-world. Importantly, this fact widens their knowledge thanks to consciousness of the body and narcissistic focus on their inner world which in all result in isolation of their person from "the form of social order" (Hoffmann, 2005,p.432). Following Wilson's expression, solipsism or indulgence in self consciousness leads to bankruptcy of moral idealism and thereby to the ultimate reversal of the quest order and a failing of the journey of transcendence. Under the conditions set by the defamiliarization of the world and the alienation from society, the characters revert back to the physical they have first escaped to find meaning when they sought mythic America. Hit by absurdity and the contradictory nature of unreal America, they halt from running behind transcendence and self-invention and turn to self-destruction. Marni Gauthier is right in her remark about DeLillo's undoing of the mythical history, "[DeLillo] invokes and engages neglected histories and forces them up against these quintessential American Mythologies of innocence primarily" (as cited in Royal,2011, p. 152). She notices that the Adamic character employed in his novels ends tragically which is not dissimilar to Roth. It is quite a repeated pattern in Roth that his heroes –like Oedipus—are struck by the discovery that purification must begin with their person. This recognition eventually constitutes a turning point in the path deathward.

Suitably, after the incident of resignation caused by machinations of propriety in academia— Coleman opts for a life of a solipsist immersed in the realm of desire, much like a child rebelling against a parent. Rightly RossPosnock(2006) calls this "self-*un*making" for he mindlessly celebrates

his unmodified self within his affair with the young janitor and farm carer, Faunia Farley. The later harbours the meaning of the pastoral. Setting their 'edenic' atmosphere in the farm with milking cows listening to music from old times, away from external world and more into their pastoral, Roth expresses noticeably this Adam and Eve imagery: theirs is "the world before the advent of Adam" (Roth,2000, p.354). They want to welcome death their way instead of letting agonies of time invite it.

Like a Dionysus or an Eros, the primeval Greek god of love and power, old Coleman, as Zuckerman thinks, was "taking what was strongest in him and wisest in him and tearing it apart" (p.178). Much a maniac heading vigorously towards death as if for life, this Ahab-like figure surrenders all his rationality and discipline after the multiple life disappointments. As a matter of fact, his quitting of the battle for significance and legitimacy stands in the context of Greek tragedy for America's disarray is between Apollonian rule of normalcy and Dionysian temptation to let go. Zuckerman puts this in poetic phrasing: "This *was* a new Coleman. […] the Coleman contaminated by desire alone" (p.20, *italics in original*). His reconcile with "the horrible, elemental imperfection" is a stark opposition to the 90s culture of propriety and perfection, which unluckily does not reflect the disorderly, flactuating American reality (p.242). Roth's point of view on the tragic fate of man is expressed through Faunia who recognises that the irreducible "human stain" which precedes Adam's disobedience is the only way to be in life.

It is interesting how the return of the repressed informs reading of the two recent novels:

> The unregenerate man who lingers in inwardness is like a child whose only world is himself, whose primary interest is attending to his own wants, who feels little responsibility for those other than himself, and who as a stranger in the larger world, sacrifices almost nothing of himself to it. (Johnson, 1973,p.591)

This is a perfect description of the anti-heroes' solipsism. In *Cosmopolis*(2003), DeLillo also makes his anti-hero revolt against "old puritanisms", against rationality and orderly thought patterns and also against technology which he depicts as "semi-mythological" (p.117). It is thought that Packer's evasion of death and thought of immortality mainly via technological transcendence made him forgot how to live. Freeing himself from hopeful dreams, he surrenders to the illogic of the speculative markets and heads towards death in hope for his cold heart to revitalize. A "trembling

pleasure to be found, and joy at all misfortune, in the swift pitch of markets down". DeLillo (2016)maintains, "But it was the threat of death at the brink of the night that spoke to him most surely about some principle of fate he'd always known would come clear in time. Now he could begin the business of living" (p.62).

To live is to be one with one's body sensual, sexual and chaotic, for Packer came to admit that "the frenzy…it's simply how we live" (p.50). He now listens more to his asymmetrical gland, and wants to live "in the scalding fact of his biology" (p.31). In DeLillo, the urge to destroy is capitalist and it has only come to view -more patently- in Packer. Since its start, Eric Packer's one-day journey responds to one desire: to have a haircut; i.e. to self-destruct. Disregarding the anti-capitalist riots, a pop star's funeral and especially the president's visit blocking the street, Packer's insistence on his request which should be done at Anthony's, his father's barber rather than any other shop nearby is existential. He shoots his security guard ridiculously. Packer even shoots his own palm to feel "authentic" and it is because he could *see* the world only when in pain: "He'd come to know himself, untranslatable, through his pain" (p.117). The narrative's concluding note is delightfully explanatory: upon dying, "[h]e stared into space. He understood what was missing. The predatory impulse, the sense of large excitation that drove him through his days, the sheer and reeling need to be" (p.117). Eric Packer's hyper-maniacal will in the likeness of Ahab's was the reason behind his counsellors' advices to hold off his crazy burrowing of yen.

III- Conclusion:

In conclusion, it is thought, that American characters in contemporary fiction at the start of the new century still revolve or at least touch upon this drama, of a self-created rebel. This mythic figure is noted to rely on some unconventional traits as Faustian pride or so and which ends always tragically in the real world, in the hands of history like the first Adam. Through their narratives which reflect a psychological insight, Roth and DeLillo come together in the attempt to mend the one-sided-myth of innocence with sin, and purity with tragedy, and the symbolic with the physical altitude of man. The dream of new Adam ultimately ends as that of the first; by showing its real face and peeling off its mythic shells. Kierkegaard's solution to this eternal drama is confrontation of that human fear of death to sooth the anxiety engendered by consciousness and paradoxical nature of Man. Instead of a false heroics and a hubristic self-esteem, a leap of faith in a higher power of creation poses as a safer rather than an absurd end.

IV-Bibliography:

1. Becker, E.(1973).*The Denial of Death*. New York. Macmillan Publishing.
2. Bonca, C. (2012). Contact With the Real: On 'Cosmopolis'. [Review of*Cosmopolis,*by D. DeLillo]. *Los Angeles Review of Books*, p.1.
3. Crews, F. (1989). *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes*. University of California Press.
4. DeLillo, D. (2010). An Interview with Don DeLillo. *Pen America*.
5. DeLillo, D.(2016). *Cosmopolis*(1st ed.,2003).
6. Eversole, F.(2009). *Art and Spiritual transformation*: *The Seven Stages of Death and Rebirth*. Simon and Schuster.
7. Fiedler, L.A. (1997).*Love and Death in the American novel*. Dalkey Archive Press.
8. Hebert, C. (2017). The Death and Life of American Adam: Myth and the contemporary American political novel. In Griffin, M., & Hebert, C.(eds.),*Stories of a Nation: Fictions, politics and the American Experience*. University of Tennessee Press.
9. Hassan, I.(1990)*Selves at Risk: Patterns of Quest in Contemporary American Letters*. University of Wisconsin press.
10. Hoffman, D.(1994)*Form and Fable in American Fiction*. New York. Oxford University press.
11. Hoffmann, G. (2005).*From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction.*Amesterdam.Radopi.
12. Johnson, C. D. (1973) "Hawthorne and Nineteenth-Century Perfectionism". *American Literature* 44.(4),p. 591.
13. Lewis, R.W.B.(1955). *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago. University of Chicago Press. Print, pp.1,7,5.
14. Morley, C. (2009).*The Quest for Epic in Contemporary American Fiction: John Updike, Philip Roth and Don DeLillo*. New York.Routledge.
15. Noble, W. D.(1968).*The Eternal Adam and the New World Garden: The Central Myth in the American Novel since* 1830. New York. George Brazilller, Inc.

16. Oriard, M.(1978).“Don DeLillo’s Search for Walden Pond”. *Critique* 20.(1),p. 9
17. Posnock, R.(2006). *Philip Roth’s Rude Truth: the Art of Immaturity*. Princeton University Press.
18. Roth, P.(2000). *The Human Stain*. New York. Vintage.
19. Roth, P.(1961). "Writing American Fiction". *Commentary*, 31(3), p. 2.
20. Royal, D. P. (2011).Contemporary American Fiction and the Confluence of Don DeLillo, Cormac McCarthy, Toni Morrison, Philip Roth, and John Updike: A Roundtable Discussion. *Philip Roth Studies* 7.(2),pp. 119-152.
21. Sciolino, Martina.(2015) The Contemporary American Novel as World Literature: The Neoliberal Antihero in Don DeLillo’s Cosmopolis*:Texas Studies in Literature and Language* 57.(2),p. 215.
22. Shostack,Debora.(2004).*Philip Roth*:*Countexts, Counterlives.* Columbia. University of South Carolina Press.

---

[3] In an interview with Kevin Nance run by *Chicago Tribune*(2012), DeLillo summed up the experience of many authors writing in our century, in a trial to give general shape to what he is doing: “Yes, I think my work is influenced by the fact that we’re living in dangerous times. If I could put it in a sentence, in fact my work is about just that: living in dangerous times”.

[4] For another perspective of language as meaningless see, Sean McCann

[5] Sean McCann’s “Training and Vision: Roth, Delillo, Banks, Peck, and the Postmodern Aesthetics of Vocation” (2007) discusses language from a different perspective in different novels by the authors: “Meaningless language allows DeLillo's protagonist, like Roth's, to learn that he inhabits his own distinctive world” (319).

[6] Becker’s idea on the paradoxical nature of man is built on Erich Fromm’s *The Heart of Man: Its Genius for Good and Evil*, (1964).

[7] For more discussion about this and the Greek parallels, see, Patrice D. Rankine (2005), “Passing as Tragedy: Philip Roth’s *the Human Stain*, the Oedipus Myth, and the Self-Made Man”, 47(1),p.108.

Revue Ichkalat ISSN:2335-1586E ISSN: 2600-6634
Volume 11 No 2 Année :2022 Pp 776 - 796

Les cycles de sonorité comme paradigme de reconnaissance automatique des emprunts lexicaux formels en arabe standard

---

Sonority cycles as a paradigm for automatic recognition of formal lexical borrowings in standard Arabic

دورات النغمة كنموذج للتعرف التلقائي على المقترضات المعجمية الصورية في اللغة العربية الفصحى

[*] **Hicham Ouardi**
Langues, Littératures, Arts et Cultures (LLAC),
Université Mohammed V de Rabat, Maroc
University of Mohammed V de Rabat, Morocco
hicham.ouardi@flsh.um5.ac.ma

d/dep: 24/02/2022	d/ acc : 02/04/2022	d/ pub : 02/06/2022

Résumé :
La problématique de la reconnaissance des emprunts formels, qu'elle soit automatique ou assistée, se veut l'une des questions les plus épineuses de la linguistique appliquée. En effet, la systématisation du processus d'identification exige un traitement fin des structures morphophonologiques afin d'en extraire des variables susceptibles de définir plus nettement celles jugées exogènes. Dans cette perspective, le présent papier s'interroge sur la portée sonore des radicaux trilitères en arabe standard. Par le biais d'une approche quantitative puisant dans un corpus phono lexical comptant 6512 racines trilitères, nous nous placerons sur le plan de la perception et essayerons de dévoiler les corrélats structurant les différentes lexies endogènes et exogènes au système sonore de l'arabe. Notre objectif est de bâtir le terrain à une systématisation de la reconnaissance automatique des emprunts formels trilitères sur la base des substrats sonores des entités testées.
Mots-clés : Emprunt formel, identification, corpus, échelle de sonorité, perception.

Abstract :
The problem of formal borrowing recognition, whether automatic or assisted, is one of the most challenging issues in applied linguistics. Indeed, the systematization of the identification process requires a fine processing of morphophonological structures in order to extract from them variables likely to define more clearly those considered exogenous. In this perspective, the present paper investigates the sound scope of triliteral radicals in Standard Arabic.

[*] Hicham ouardi: hicham.ouardi@flsh.um5.ac.ma

Through a quantitative approach drawing on a phono-lexical corpus of 6512 triliteral roots, we will place ourselves on the level of perception and try to unveil the correlates structuring the different lexies endogenous and exogenous to the sound system of Arabic. Our objective is to build the ground for a systematization of the automatic recognition of triliteral formal borrowings based on the sound substrates of the tested entities.
Keywords : Formal borrowing, identification, corpus, sonority scale, perception.

I. Introduction

La question d'identification des lexies exogènes à un système linguistique est l'une des problématiques les plus rigoureuses de la linguistique contemporaine. Certes, les travaux qui s'y sont invertis en vue de mettre la main sur certains corrélats révélateurs de l'aspect allogène ne datent pas d'hier ; mais, la majorité des résultats obtenus ne dépassent l'aspect classificatoire et descriptif des données linguistiques sans aboutir de façon satisfaisante à une interdépendance formelle ou substantielle susceptible de servir de moyen à une reconnaissance automatique des lexies étrangères.

Dans le cadre de cet article, nous tenterons de dévoiler la corrélation entre la structure sonore des observables et leur origine potentielle. Pour ce faire, nous présenterons tout d'abord la méthodologie du travail ainsi que les outils engagés ; puis nous examinerons les données collectées tout en adoptant une démarche quantitative. Dans un dernier temps, nous discuterons les résultats obtenus.

II. Contexte de la recherche

Le présent travail s'inscrit dans le cadre d'un programme de recherche visant la mise en place d'un prototype de reconnaissance automatique des lexies exogènes au système de l'arabe standard basée sur la simulation de la capacité humaine à percevoir les sons de la parole. En effet, le protocole d'identification se nourrit des informations idiosyncrasiques des entités testées pour se prononcer quant à leur origine. Notre hypothèse de base s'appuie sur le fait que la structure sonore des lexies revêt des informations acoustiques et articulatoires susceptibles d'orienter le locuteur natif vers le statut d'un item lexical. Les différents travaux menés jusqu'à présent ont pu démontrer la consistance de ce postulat[†]. D'autre part, sur le plan des recherches acoustiques, les modèles quantitatifs de perception catégorielle et

[†] CLEMENTS G. N. (2009), KAYE (1979) et Ouardi, (2021, 2018 & 2017)

continue de traits acoustiques de la parole dévoilent un champ d'études en ce sens. Les résultats obtenus par Dominic W. Massaro (1983), qui achemine la quête vers l'aspect continu du mode perceptif, présentent des arguments supplémentaires en faveur du rôle de l'information continue sur les traits acoustiques dans le traitement de la parole. Lesquels contrecoups nous mènent à remettre en cause la démarche de notre travail et réorienter notre quête vers la distribution des classes articulatoires structurant les racines collectées dans le corpus.

III. Matériels et méthodologie

Nous nous intéresserons dans le cadre de cette section à la description du protocole expérimental qui constitue la trame de fond de la présente recherche. *Ipso facto*, nous présenterons succinctement l'outillage numérique des données et la méthodologie de collecte et de classification des observables.

1. Les outils de collecte et de traitement numériques

L'étape de la collecte constitue la trame de fond de l'ensemble du processus du traitement du phénomène et conditionne systématiquement la phase d'exploitation des données. De ce fait, la constitution d'un corpus commensurable et adéquat à notre problématique, notamment dans sa phase de collecte doit indéniablement répondre aux principes de représentativité, d'exhaustivité et encore plus d'adéquation.

Notre préoccupation principale est la collecte des observables que nous passerons en peigne fin. C'est pour cela que les références de notre corpus doivent être authentiques et vérifiables. Le choix de *Lissan Al-Arabe* d'*IBN-MANDOUR* et du traité grammatical *AL-MOUARAB* d'*AL-JAOUALIQUI* comme sources de collecte et de vérification de l'origine des entités testées se montre naturel. En réalité, le premier ouvrage encyclopédique englobe une panoplie de dictionnaires extensifs introduisant dans la majorité des cas l'origine de l'entité lexicale. Quant au second, il représente la première contribution voire la première thèse tentant d'établir une relation de corrélat entre les critères intrinsèques des lexies et leur origine possible.

En effet, la première étape a consisté en un brassage minutieux des ouvrages puis la collecte et la vérification des différentes ressources lexicales. Puis, vient la phase d'enregistrement des données. Les lexies collectées sont enregistrées dans des tables tout en leur affectant des clés automatiques en vue de faciliter la manipulation dans les étapes ultérieures.

Cette tâche est rendue possible par le biais du gestionnaire *MySQL*. Une base de données a été créée en vue de structurer le travail. Celle-ci dévoile

un ensemble de tables reliées par des règles assurant des clés et des relations. Chaque table est dédiée à réunir les informations correspondant au maximum à un seul type d'objet. De cette façon, il sera facile de manipuler les données relatives à l'origine séparément des autres informations. D'autant plus, une table consacrée à la collecte des radicaux structurant chacune des lexies est créée. Celle-ci est initiée par l'index identifiant la lexie qui résulte de l'association des trois radicaux R1&R2&R3. Ces identifiants sont ensuite notés sur la liste principale de métadonnées ligotée au corpus et mise à jour au fil de l'acquisition des données. Elle fait état des trois racines consonantiques formant la lexie.

Étant donné le nombre des lexies qui remonte à 6512 entrées, l'automatisation se montre inévitable. Pour ce faire, une série de formules d'extraction automatique des radicaux selon leurs positions sont programmées. Cette solution se veut essentielle puisque la segmentation se fait automatiquement après ajout de l'entrée à la première table destinée à la cueillette des lexies. Encore plus, la table affichant la matrice des données phonétiques fournit tous les traits phonétiques étiquetant chacun des sons radicaux collectés. Chacune de ses entrées porte un index unique et spécifique facilitant la création de liens transparents avec les autres tables et objets ce qui favorisera, entre autres, les processus d'étiquetage, de filtrage, d'importation, d'exportation des données et aussi les traitements statistiques. La matrice mère permet de visualiser toutes les données dans un même endroit. Toutes les données sont regroupées sur la même table à l'aide des identifiants uniques affectés lors de l'enregistrement dans le gestionnaire.

Quant aux traitements statistiques, ils se feront à l'appui du logiciel *SPSS* 17.0 qui se présente en parfaite conformité avec nos besoins en termes de statistiques combinatoires. Cette alternative nous sera propice du fait que les analyses sont orientées vers l'investigation des corrélats reliant entre trois et cinq observables ce qui n'est pas le cas pour d'autres logiciels d'analyses statistiques. D'autant plus, l'exportation des résultats sous formes numérique ou graphique se fait sans difficultés liées à la transportabilité ou compatibilité.

2. Méthode de classification des données

Une fois la construction du corpus achevée, nous visualisons les données sur la matrice mère en vue de procéder aux traitements nécessaires. En réalité, les entrées collectées sont classées dans une matrice comme suit : les lignes représentent les entrées lexicales trilitères arabes et empruntées et les

colonnes indiquent respectivement, les trois consonnes formant le radical, la consonne tout en indiquant son emplacement dans le continuum sonore de la lexie, sa transcription phonétique, sa classe articulatoire et son degré de sonorité ; puis, l'origine, et les paramètres linguistiques générés automatiquement et qui constituent la charpente de notre travail ; en l'occurrence, la structure sonore et la courbe sonore formée autour du noyau consonantique (Tableau 1).

Tableau 1. Illustration graphique du mode de classification des observables.

Lexie	racine	R1	API1	ClassePhon1	SON1	R2	API2	ClassePhon2	SON2	R3	API3	ClassePhon3	SON3	Structure sonore	Origine	StructureC1C2	StructureC2C3
أبأ	ʔbʔ	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	أ	ʔ	[Glottal]	3	3-3-3	Arabe	Monotone	Monotone
أبب	ʔbb	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ب	b	[Labial]	3	3-3-3	Arabe	Monotone	Monotone
أبت	ʔbt	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ت	t	[Coronal]	1	3-3-1	Arabe	Monotone	Descandante
أبخ	ʔbx	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	خ	x	[Dorsal]	4	3-3-4	Arabe	Monotone	Ascendante
أبد	ʔbd	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	د	d	[Coronal]	3	3-3-3	Arabe	Monotone	Monotone
أبر	ʔbr	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ر	r	[Coronal]	7	3-3-7	Arabe	Monotone	Ascendante
أبز	ʔbz	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ز	z	[Coronal]	4	3-3-4	Arabe	Monotone	Ascendante
أبس	ʔbs	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	س	s	[Coronal]	2	3-3-2	Arabe	Monotone	Descandante
أبش	ʔbʃ	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ش	ʃ	[Dorsal]	2	3-3-2	Arabe	Monotone	Descandante
أبص	ʔbsˁ	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ص	sˁ	[Coronal]	2	3-3-2	Arabe	Monotone	Descandante
أبض	ʔbdˁ	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ض	dˁ	[Coronal]	3	3-3-3	Arabe	Monotone	Monotone
أبط	ʔbtˁ	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ط	tˁ	[Coronal]	3	3-3-3	Arabe	Monotone	Monotone
أبغ	ʔbɣ	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	غ	ɣ	[Dorsal]	4	3-3-4	Arabe	Monotone	Ascendante
أبق	ʔbq	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ق	q	[Dorsal]	3	3-3-3	Arabe	Monotone	Monotone
أبك	ʔbk	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ك	k	[Dorsal]	1	3-3-1	Arabe	Monotone	Descandante
أبل	ʔbl	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ل	l	[Coronal]	6	3-3-6	Arabe	Monotone	Ascendante
أبن	ʔbn	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ن	n	[Coronal]	5	3-3-5	Arabe	Monotone	Ascendante
أبي	ʔbj	أ	ʔ	[Glottal]	3	ب	b	[Labial]	3	ي	j	[Dorsal]	8	3-3-8	Arabe	Monotone	Ascendante
أتأ	ʔtʔ	أ	ʔ	[Glottal]	3	ت	t	[Coronal]	1	أ	ʔ	[Glottal]	3	3-1-3	Arabe	Descandante	Ascendante
أتب	ʔtb	أ	ʔ	[Glottal]	3	ت	t	[Coronal]	1	ب	b	[Labial]	3	3-1-3	Arabe	Descandante	Ascendante

La distribution des étiquettes linguistiques sur des cellules séparées a le mérite de cibler les classes observables lors des traitements statistiques. De surcroît, cette représentation se montre fine, claire et détaillée ce qui nous permettra de percevoir systématiquement les dissimilitudes qui existent entre chacune des classes mises en observation (oppositions horizontales) et de mettre la main sur les divergences constitutionnelles discernées dans le cadre de la même classe (oppositions verticales). De telle manière, lors d'analyse numérique, il sera facile de focaliser sur une classe afin d'en extraire les divergences internes ou opter pour une étude multivariée cherchant à dégager les corrélats sonores en faisant appel à plusieurs classes instantanément.

IV. Nature des données collectées

La collecte des ressources phono-lexicales a donné lieu à un corpus constitué de 6512 racines trilitères sourdes et défectueuses (Tableau 1 et Figure 2). La distribution des observables en termes de leur appartenance ou non au système de l'arabe classique dévoile indéniablement la dominance

des entrées endogènes (92,2%). Toutefois, bien que le score rattaché aux emprunts reste très limité, ce qui parait tout à fait naturel du fait que l'emprunt ne doit aucunement déstabiliser la consistance du système linguistique, il parait significatif sur le plan quantitatif. 505 items empruntés ont gardé leur aspect allogène contre 6007 formes arabes.

Tableau 1. Illustration numérique de la fréquence de l'emprunt dans le corpus.

	Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Arabe	6007	92,2	92,2	92,2
Emprunt	505	7,8	7,8	100,0
Total	**6512**	**100,0**	**100,0**	

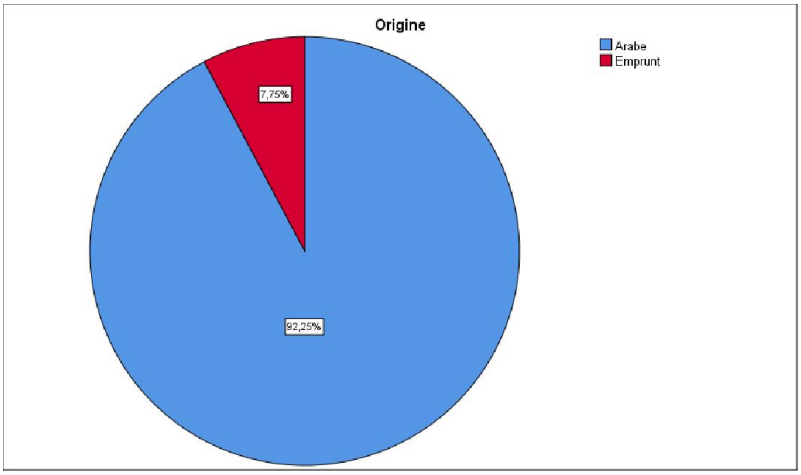


Figure 1. Représentation graphique des sous-classes du verbe trilitère sain en arabe classique.

Pour mieux comprendre les soubassements du phénomène de l'emprunt, nous essayerons de décortiquer chacune des catégories testées en maintenant un même principe de segmentation en vue de mettre la main sur les invariances susceptibles de discriminer l'une et l'autre classe. De cette manière, nous appliquerons une première expérience sur l'ensemble du

‡ La fréquence cumulée permet de déterminer le nombre d'observations qui se situent au-dessus d'une valeur particulière dans un ensemble de données. Elle est calculée sur la base des lignes supérieures du tableau de distribution de fréquences : Le nombre constaté dans la ligne en cours plus la somme des lignes supérieures. Voir plus loin ; notamment la section V dédiée à l'interprétation des résultats.

corpus et examinerons le développement de la courbe sonore dans les entités arabes et celles empruntées.

V. Résultats

1. Distributions des structures sonores autour du noyau consonantique R2

Une lecture rapide des données collectées (Tableau 3 et figures 2 et 3) nous révèle la conformité du comportement sonore dans les deux classes lexicales examinées. La courbe la plus préférée dans les lexies arabes et empruntées dévoile un engouement à la distribution égalitaire. Une structure sonore ascendante est suivie dans la majorité des cas par une structure descendante (3180 cas). Le résultat le plus frappant est l'abondance des lexies initiées par une structure sonore descendante (1514 lexies) suivie, comme il a été signalé, d'une forme différente en l'occurrence la structure ascendante. Par ailleurs, la monotonie sonore se voit moins fréquente.

Tableau 2. Représentation numérique du Tableau croisé StructureC1C2 * StructureC2C3 * Origine.

		StructureC2C3			
		Ascendante	Descendante	Monotone	Total
StructureC1C2	Ascendante	703	2081	396	3180
	Descendante	1514	499	561	2574
	Monotone	449	156	153	758
Total		2666	2736	1110	6512

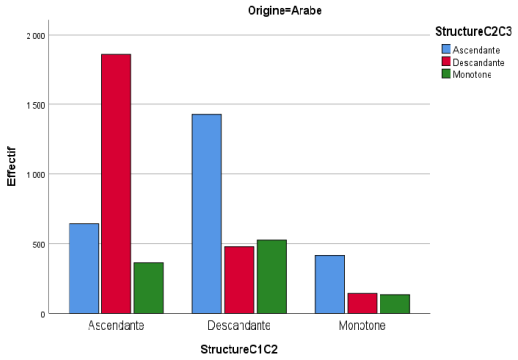


Figure 2. Représentation graphique du Tableau croisé StructureC1C2 * StructureC2C3 * Arabe

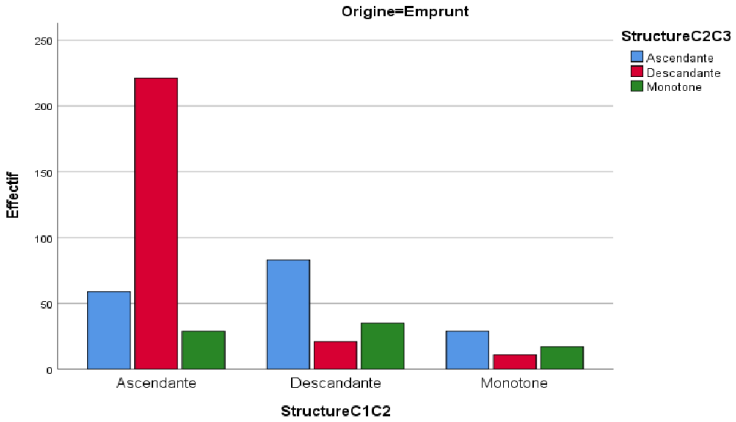


Figure 3. Représentation graphique du Tableau croisé StructureC1C2 * StructureC2C3 * Emprunt

Ces distributions quoiqu'elles se montrent frappantes, elles ne puissent rendre compte du phénomène de la reconnaissance systématique de l'origine. L'opacité des données exige, du point de vue méthodologique, cibler une classe et tenter de spéculer les différentes possibilités de combinaison afin d'identifier les invariants susceptibles de dévoiler l'aspect allogène des lexies. Pour ce faire nous essayerons de restreindre le champ de notre investigation en nous focalisant sur la classe des radicaux manifestant un coup de glotte. Ce choix est motivé, en fait, par les données explicitées en infra.

Tableau 3. Représentation numérique des occurrences des classes articulatoires dans la première position radicale (R1)

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	[Coronal]	2634	40,4	40,4	40,4
	[Dorsal]	1562	24,0	24,0	64,4
	[Glottal]	500	7,7	7,7	72,1
	[Labial]	1215	18,7	18,7	90,8
	[Radical]	601	9,2	9,2	100,0
	Total	6512	100,0	100,0	

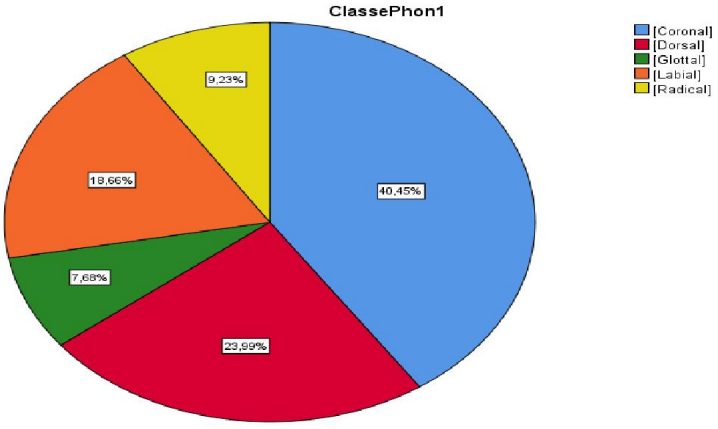


Figure 4. Représentation graphique des occurrences des classes articulatoires dans la première position radicale (R1)

Le premier site articulatoire semble être dominé par les lexies manifestant une consonne coronale (40,4%) ou dorsale (24%). En effet, le cumul de la fréquence des deux traits articulatoires restreint le reste des catégories à 35,6 %. Une dominance frappante qui nous pousse à nous demander sur les contraintes phonotactiques qui pourraient limiter l'occurrence des traits dans ce site d'attaque. D'autant plus, la restriction des classes [Labial], [Radical] et [glottal] parait très significative du fait que le système linguistique de l'arabe engage des contraintes militant dans le sens d'exclure ou restreindre toutes les entités manifestant ses trois classes articulatoires.
De ce fait, nous essayerons dans notre analyse statistique de spéculer l'occurrence des traits dans les sites médian et final pour pouvoir la consistance de cette remarque.

Tableau 4. Représentation numérique des occurrences des classes articulatoires dans la seconde position radicale (R2)

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	[Coronal]	2712	41,6	41,6	41,6
	[Dorsal]	1472	22,6	22,6	64,3
	[Glottal]	413	6,3	6,3	70,6
	[Labial]	1451	22,3	22,3	92,9
	[Radical]	464	7,1	7,1	100,0

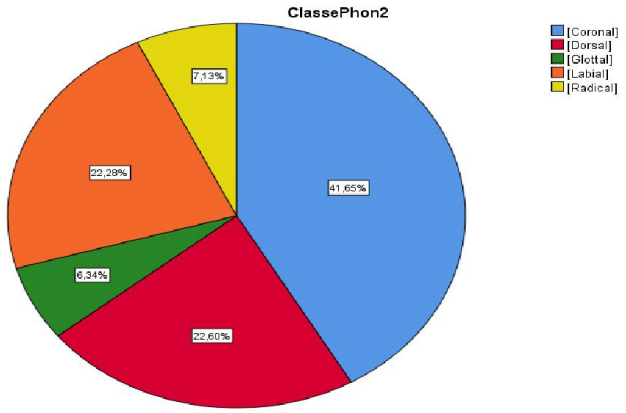


Figure 5. Représentation graphique des occurrences des classes articulatoires dans la première position radicale (R2)

Une première lecture des résultats permet, sans contredit, de dévoiler la consistance de la remarque soulevée dans la section précédente. Le cumul des occurrences relatives aux deux classes dominantes [Coronal] et [Dorsal] aboutit à un résultat très frappant (64,3%). Malgré la solidité de l'ordre de l'occurrence des classes articulatoires [Coronal]>>[Dorsal]>>[Labial]>>[Radical]>>[Glottal], il faut signaler l'augment perçu au niveau de la classe labiale au dépend des glottales et radicales.

Tableau 5. Représentation numérique des occurrences des classes articulatoires dans la troisième position radicale (R3)

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	[Coronal]	2891	44,4	44,4	44,4
	[Dorsal]	1661	25,5	25,5	69,9
	[Glottal]	354	5,4	5,4	75,3
	[Labial]	1093	16,8	16,8	92,1
	[Radical]	513	7,9	7,9	100,0
	Total	6512	100,0	100,0	

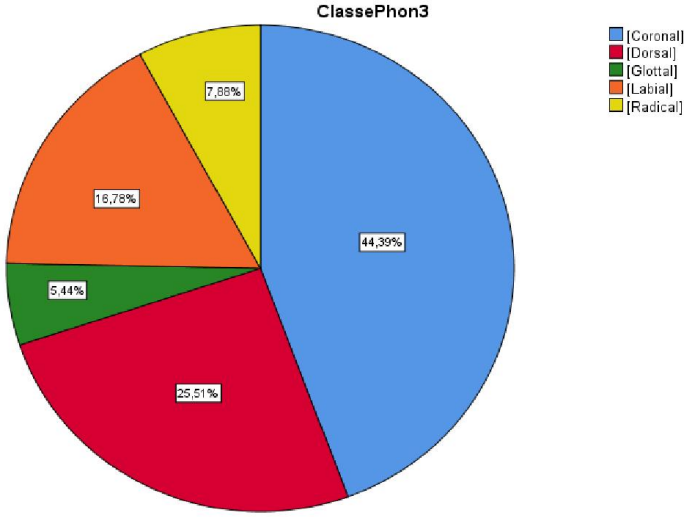


Figure 6. Représentation graphique des occurrences des classes articulatoires dans la troisième position radicale (R3)

Au niveau de la localité R3, les deux classes dominantes se voient gagner plus de fréquence par rapport au reste des classes articulatoires (69,9%). Aussi, les classes [Radical] et [Glottal] dévoilent une restriction explicite.
Une lecture synthétique des résultats divulgue incontestablement la dominance de la classe coronale dans le corpus au niveau des trois positions radicales R1, R2 et R3. L'occurrence des autres classes selon l'ordre dorsal, labial, radical et/ou glottal se montre naturelle et confirme prosaïquement des résultats affirmés par d'autres recherches [1], [2],[5].
Nous focaliserons dans le cadre des paragraphes suivants sur la classe articulatoire [glottal] pour la bonne raison que les autres classes manifestent une hétérogénéité frappante des sous-classes. L'analyse de la classe articulatoire [Dorsal] nécessite systématiquement l'étude des sous-classes qui la spécifie entre autres les catégories [Palatal], [Vélaire] et [Uvulaire]. De même, un traitement fin de la classe [Coronal] exige la déclinaison de l'étude des sous-classes [Alvéolaire], [Dental], [Interdental] etc. sans compter les caractéristiques d'emphase et de sifflement qui peuvent intervenir pour spécifier la classe les consonnes coronales. D'autant plus, afin de mieux cerner notre problématique, il a été jugé fructueux du point de vue méthodologique d'entamer le processus d'analyse en canalisant le filtre autour d'une classe présentant moins d'ingrédients.

2. Étude du cas : [glottal]

Afin de mieux comprendre la corrélation liant l'émergence du coup de glotte dans la structure sonore d'une entité et son origine potentielle, nous tenterons dans le cadre de cette section de retracer l'occurrence du trait de position [Glottal] selon sa localité dans le schème radical. L'objectif est de quantifier le poids de cette distribution sur l'origine étymologique de la lexie. Pour ce faire, nous polariserons les filtres en direction des trois sites R1, R2 et R3 manifestant ce trait articulatoire.

a. Occurrence d'un segment glottal dans la position tête

Tableau 6. Représentation numérique de l'abondance des lexies initiées par un coup de glotte (R1)

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	Arabe	464	92,8	92,8	92,8
	Emprunt	36	7,2	7,2	100,0
	Total	500	100,0	100,0	

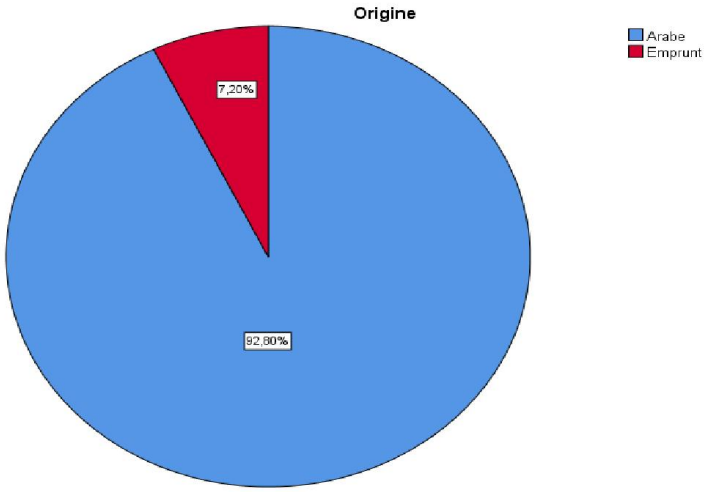


Figure 7. Représentation graphique de l'abondance des lexies initiées par un coup de glotte (R1)

Le résultat le plus frappant est l'analogie des scores. Les lexies empruntées comportant un coup de glotte dans la première position représentent 7,20% des observables ; ce qui est, en fait, très proche du pourcentage des lexies empruntées dans le corpus en général (cf. Tableau 2). Cette remarque mérite d'être examinée en faisant appel aux combinaisons sonores et l'origine de l'entité lexicale.

Tableau 7. Représentation numérique du Tableau croisé StructureC1C2 * StructureC2C3 * Origine ; dont R1=[Glottal]

			StructureC2C3			Total
			Ascendante	Descendante	Monotone	
StructureC1C2	Ascendante	Effectif	81	200	47	328
		Effectif théorique	131,9	141,0	55,1	328,0
		% dans StructureC1C2	24,7%	61,0%	14,3%	100,0%
		% dans StructureC2C3	40,3%	93,0%	56,0%	65,6%
		% du total	16,2%	40,0%	9,4%	65,6%
	Descendante	Effectif	77	3	18	98
		Effectif théorique	39,4	42,1	16,5	98,0
		% dans StructureC1C2	78,6%	3,1%	18,4%	100,0%
		% dans StructureC2C3	38,3%	1,4%	21,4%	19,6%
		% du total	15,4%	0,6%	3,6%	19,6%
	Monotone	Effectif	43	12	19	74
		Effectif théorique	29,7	31,8	12,4	74,0
		% dans StructureC1C2	58,1%	16,2%	25,7%	100,0%
		% dans StructureC2C3	21,4%	5,6%	22,6%	14,8%
		% du total	8,6%	2,4%	3,8%	14,8%
Total		Effectif	201	215	84	500
		Effectif théorique	201,0	215,0	84,0	500,0
		% dans StructureC1C2	40,2%	43,0%	16,8%	100,0%
		% dans StructureC2C3	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%
		% du total	40,2%	43,0%	16,8%	100,0%

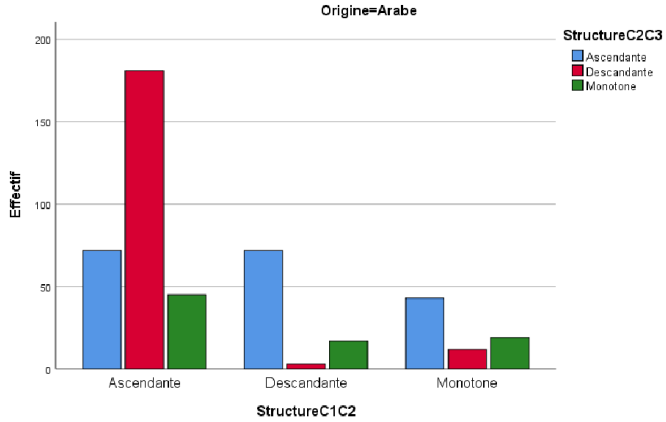


Figure 8. Représentation graphique du Tableau croisé StructureC1C2 * StructureC2C3 * Arabe ; dont R1=[Glottal]

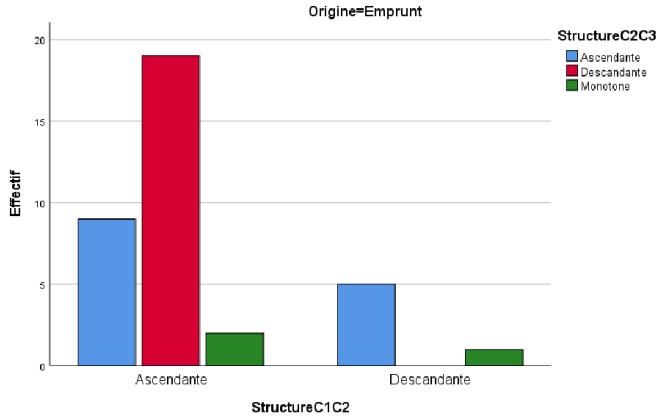


Figure 9. Représentation graphique du Tableau croisé StructureC1C2 * StructureC2C3 * Emprunt ; dont R1=[Glottal]

L'exploration multivariée des variables explicitées ci-dessus permet de discriminer les invariants sonores susceptibles de dévoiler l'aspect allogène. Outre la remarque signalée dans la section 5.1 et qui prône l'alternance sonore autour du noyau radical (Ascendant-Descendant ou Descendant-Ascendant), l'emprunt manifestant un coup de glotte dans la position initiale déjoue les structures monotones. De plus, les lexies qui commencent par une structure sonore précédant le noyau du radical se montrent fort probables par rapport aux autres candidats.

b. Occurrence d'un segment glottal dans la position médiane (R2)

Tableau 8. Représentation numérique de l'abondance des lexies manifestant un coup de glotte dans la position médiane (R2)

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	Arabe	394	95,4	95,4	95,4
	Emprunt	19	4,6	4,6	100,0
	Total	413	100,0	100,0	

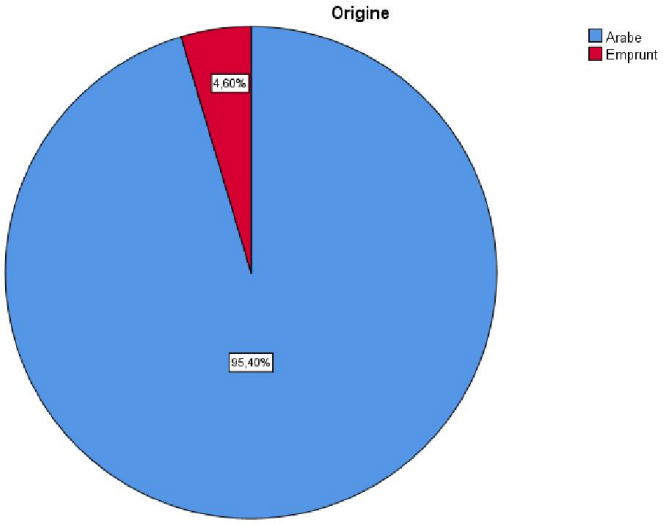


Figure 10. Représentation numérique de l'abondance des lexies manifestant un coup de glotte dans la position médiane (R2)

Le rendement des entités empruntées manifestant le trait articulatoire [glottal] au niveau médian se veut très faible. Seules 19 lexies empruntées contre 394. Cela s'explique par le fait que cette localité est assujettie aux règles phonotactiques plus strictes.

Tableau 9. Représentation numérique du Tableau croisé StructureC1C2 * StructureC2C3 * Origine ; dont R2= [Glottal]

		StructureC2C3			Total
		Ascendante	Descendante	Monotone	
StructureC1C2	Ascendante	41	12	15	68
	Descendante	175	31	50	256
	Monotone	59	14	16	89
Total		275	57	81	413

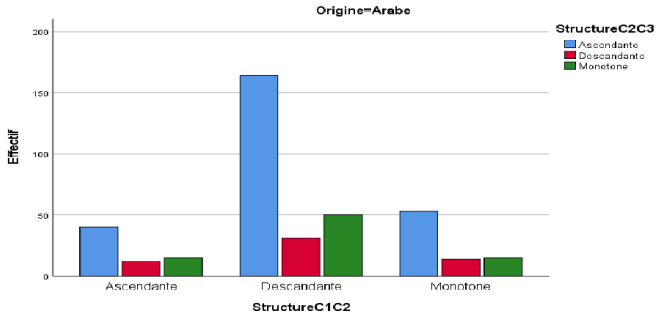


Figure 11. Représentation graphique du Tableau croisé StructureC1C2 * StructureC2C3 * Arabe ; dont R2= [Glottal]

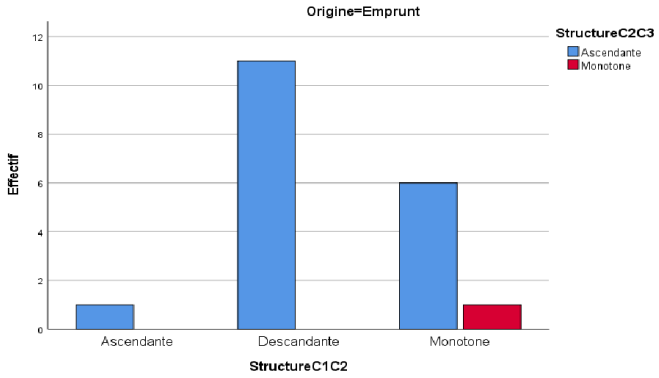


Figure 12. Représentation graphique du Tableau croisé StructureC1C2 * StructureC2C3 * Emprunt ; dont R2= [Glottal]

Les données ci-dessus dévoilent incontestablement la sujétion de ce site médian à des contraintes strictes prohibant l'occurrence des structures sonores monotones. Aucune des trois combinatoires ne révèle la structure descendante juste après le noyau consonantique. De même la monotonie sonore est prohibée après un pic autour du coup de glotte.

c. Occurrence des classes phonétiques dans le schème radical

Tableau 10. Représentation numérique de l'abondance des lexies manifestant un coup de glotte dans la position queue(R3)

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	Arabe	339	95,8	95,8	95,8
	Emprunt	15	4,2	4,2	100,0
	Total	354	100,0	100,0	

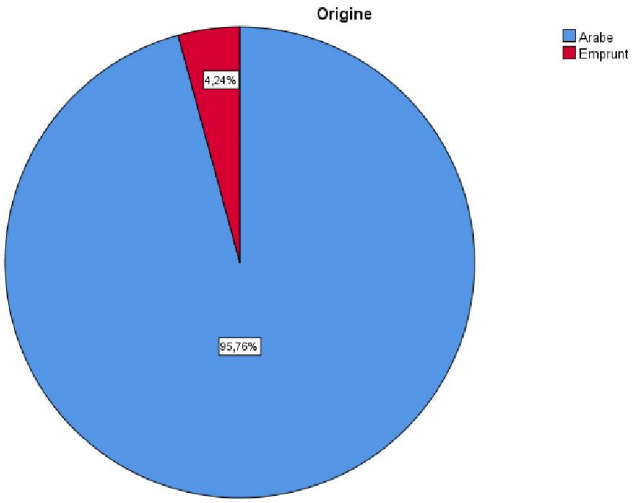


Figure 13. Représentation graphique de l'abondance des lexies manifestant un coup de glotte dans la position queue(R3)

La remarque soulevée dans la section précédente se confirme de plus en plus. Le site R3 semble aussi être contraint. Parmi les 354 candidats, seuls 15 emprunts (4,24%) contenant une consonne radicale marquée par le trait [glottal] et occupant la position finale.

Tableau 11. Représentation numérique du Tableau croisé StructureC1C2 * StructureC2C3 * Origine ; dont R3= [Glottal]

		StructureC2C3			Total
		Ascendante	Descendante	Monotone	
StructureC1C2	Ascendante	6	151	23	180
	Descendante	63	39	33	135
	Monotone	12	14	13	39
Total		81	204	69	354

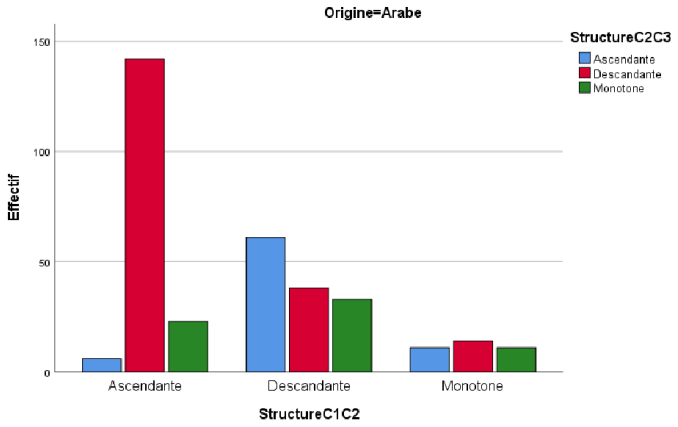


Figure 14. Représentation graphique du Tableau croisé StructureC1C2 * StructureC2C3 * Arabe ; dont R3= [Glottal]

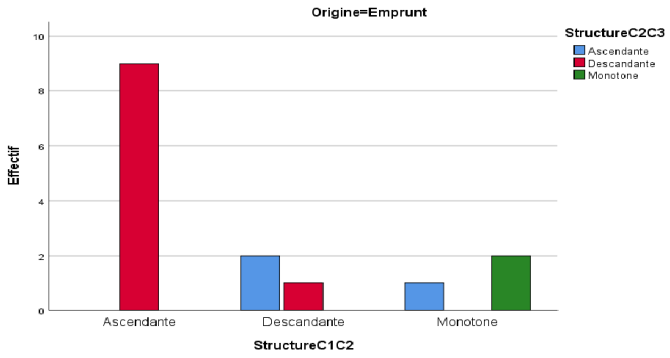


Figure 15. Représentation graphique du Tableau croisé StructureC1C2 * StructureC2C3 * Emprunt ; dont R3= [Glottal]

L'alternance sonore, elle aussi, se confirme plus nettement dans la liste des lexies dont l'origine est arabe. Par ailleurs, la classe des emprunts qui constitue la clé de voûte de notre réflexion se montre plus assujettie aux contraintes phonotactiques du système linguistique arabe. Cela s'explique par le nombre réduit d'observables. D'ailleurs, les combinatoires constatées dévoilent un refus inéluctable des structures sonores monotones. Le système phonologique de l'arabe montre un engouement considérable aux structures alternant deux rythmes sonores différents. Les alternances Ascendant-Descendant, Ascendant-Monotone et Descendant-Monotone se veulent des critères d'identification automatique sans conteste.

VI. Conclusion

Le présent papier s'est dressé comme objectif la quantification des substrats sonores des lexies arabes trilitères dans une perspective d'automatisation de la reconnaissance. Le postulat de base qui a soutenu le travail est la capacité d'un locuteur natif à reconnaitre systématiquement l'appartenance d'une entité lexicale au système phonologique de sa langue en se référant intuitivement à la perception des cycles sonores. Ainsi, nous avons tenté de spéculer les différentes localités structurant le schème consonantique trilitère en vue d'identifier les traits chauds susceptibles de corréler avec l'origine de la lexie.

Eu égard à l'hétérogénéité des classes et sous-classes articulatoires identifiant les différents schèmes, nous avons axé le travail sur la classe phonétique [glottal]. À l'issue de ce travail, nous avons pu, tout d'abord, quantifier le phénomène de l'emprunt en arabe standard. Puis, nous avons dégagé un ensemble de substrats sonores capables d'identifier l'origine des entités en prenant en considération la distribution des sonorités autour de la consonne médiane formant la racine trilitère. L'approche empirique adoptée présente en réalité des avantages et des inconvénients. D'une part, elle permet de concrétiser les données ce qui permet de mieux cerner le phénomène tout en prenant en considération les différentes variables susceptibles de contrecarrer l'analyse du phénomène de l'emprunt. D'autre part, cette analyse présuppose un brassage des différentes classes et sous-classes. En effet, ce protocole présente le risque d'alourdir la cadence du travail et de stigmatiser les résultats obtenus.

Références

Blanchet, P. (2000). *Linguistique de terrain. Méthode et théorie. Une approche ethnosociolinguistique.* Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Brandão de Carvalho, J. (1997). Primitives et naturalité. (A. Colin, Éd.) *Langages, 125*, 14–34. Récupéré sur http://www.jstor.org/stable/41683748

Bruce, B. (1989). The Crossing Constraint and 'Backwards Languages. *Natural Language & Linguistic Theory, Vol. 7*(No. 4), pp. 481-549.

Cantineau, J. (1950). Racine et schème. Dans *Mélanges William MARÇAIS* (pp. 119-124). Paris: G.-P. Maisonneuve.

Clements, G. N. (2003). Feature Economy in Sound Systems. *Phonology , 20*, 287-333.

Clements, G. N. (2009). Chapter The role of features in speech sound inventories. Dans *Contemporary views on architecture and representations in phonological theory* (pp. 19-68). Cambridge (MA: The MIT Press.

Dalbera, J.-P. (. ([En ligne], 1 | 2002, mis en ligne le15 décembre 2003, consulté le 23 décembre 2021.). Le corpus entre données, analyse et théorie. *Corpus*((DOI : https://doi.org/10.4000/corpus.10)).

Dominic W. Massaro, M. M. (1983). Categorical or continuous speech perception: A new test. *Speech Communication, 2*(1), 15-35.

Dugua, C., & Kanaan-Caillol, L. (2021, février 12). Introduction. *Corpus, [En ligne], 22 | 2021, mis en ligne le 12 février 2021, consulté le 2 novembre 2021. URL : http://journals.openedition.org/corpus/5885 ;*(DOI : https://doi.org/10.4000/corpus.5885). Consulté le novembre 2, 2021, sur DOI : https://doi.org/10.4000/corpus.5885

Haugen, E. (1950). The analysis of linguistic borrowing. *Language , Vol. 26*((2)), 210-231.

Jaubert, A. (2021). Corpus et champs disciplinaires. Le rôle du point de vue. *Corpus [En ligne], 1 | 2002, mis en ligne le 15 décembre 2003, consulté le 20 novembre 2021 DOI : https://doi.org/10.4000/corpus*.

Kaye, J. &. (1979). Loan words and abstract phonotactic constraints. *CanadianJournal of Linguistics/ Revue canadienne de linguistique, 24*(2), 71-93.

Noël, N., Wauquier, Sophie, & Durand, J. (2005). La perception de la parole. Dans *Phonologie et phonétique* (pp. 425-447). Hermès Cognition et traitement de l'information. ffhal00142953f.

Ouardi, H. (2017). Identification-detection assistée des formes trilitères allogènes en arabe standard classique. *Colloque international de la linguistique appliquée.* Rabat.

Ouardi, H. (2018). Pour une reconnaissance automatique des formes trilitères allogènes en arabe. *INTERNATIONAL CONFERENCE ON LANGUAGE AND CURRENT ISSUES - Issue 1 : "Language and Education", Laboratoire Valeurs, Société et développement, Université Ibn Zohr, Agadir.*, 272-304.

Ouardi, H. (2018). Pour une reconnaissane automatique des formes trilitères allogènes en arabe standard classique. *1*(Issue I : "Language and education"), 272-304.

Ouardi, H. (2021). *Approche morphophonologique de l'emprunt en arabe classique: Implémentation d'un identificateur-détecteur des emprunts lexicaux trilitères dans un corpus textuel.* Editions universitaires européennes.

Ouardi, H. (2021, ISBN : 978-9920-230-9). Le degré de complexité syllabique : une apostille apodictique. Dans *La lecture syllabique : Fondements théoriques.*

Revue Ichkalat ISSN:2335-1586E ISSN: 2600-6634
Volume 11 No 2 Année :2022 Pp 797 - 811

L'utopie au service de l'écologie dans *Ourania* de Jean-Marie Gustave Le Clézio

Utopia at the Service of Ecology in Jean-Marie Gustave Le Clézio's Ourania

اليوتوبيا في خدمة علم البيئة في رواية أورانيا لصاحبها جان ماري غوستاف لو كليزو

HALLAL Karim Akram[1] BELKACEM Dalila[2]

هلال كريم اكرم[1] بلقاسم دليلة[2]

Université Oran 2 (Algérie)Université Oran 2 (Algérie)

جامعة محمدبن احمد وهران2- الجزائر

hallalkarimakram@gmail.com[1] / belkacem_dalila@yahoo.fr[2]

d/dep:25/02/2022	d/ acc: 09/04/2022	d/ pub: 02/06/2022

Résumé :

Le monde aujourd'hui est en proie à une multitude de crises, à leur tête une crise écologique qui menace l'existence même de l'humanité. Dans ce contexte, la littérature contemporaine à travers l'exemple du roman Ourania de Jean-Marie Gustave Le Clézio ne peut plus faire l'économie de cette problématique et tente de produire des effets sur le réel en articulant la pensée écologique avec un nouvel esprit utopique. Un retour sur l'évolution politique et philosophique du concept de l'utopie ainsi que sur sa perception au cours des siècles est une opportunité pour déterminer en quoi l'utopie leclézienne est une tentative de réhabilitation de l'utopie. L'utopie verte leclézienne n'est pas programmatique, elle se contente de mettre en évidence les ravages de la dystopie du monde moderne sur l'environnement et invite à repenser à travers l'imagination les rapports entre l'être humain et l'environnement.

Mots-clés : Utopie, écologie, imaginaire, réalité, société de consommation.

Abstract:

The world today is in the grip of a multitude of crises, headed by an ecological crisis that threatens the very existence of humanity. In this context, contemporary literature, through the example of Jean-Marie Gustave Le Clézio's novel Ourania, can no longer ignore this issue and tries to produce effects on reality by articulating ecological thinking with a new utopian spirit. A review of the political and philosophical evolution of the concept of utopia as well as its perception over the Hallalkarimakram@gmail.com
centuries are an opportunity to determine how Le Clézio's utopia is an attempt torehabilitate utopia. Leclézienne's green utopia is not programmatic, it merely highlights the ravages of the modern world's dystopia on the environment and invites us to rethink the relationship between human beings and the environment through imagination.

Keywords: Utopia, ecology, imaginary, reality, consumer society.

ملخص البحث

يقع العالم اليوم في قبضة العديد من الأزمات، على رأسها أزمة بيئية تهدد وجود البشرية. في هذا السياق، لم يعد الأدب المعاصر من خلال مثال رواية أورانيا التي كتبها جان ماري غوستاف لوكليزيو قادرًا على تجنب هذه المشكلة، ومن ثم يحاول إحداث تأثيرات على الواقع من خلال تقريب الفكر البيئي بمفهوم جديد للمدينة الفاضلة. إن العودة عبر القرون إلى التطور السياسي والفلسفي لمفهوم المدينة الفاضلة وتصورها، هي فرصة لتحديد كيف أن المدينة الفاضلة عندلوكليزيو هي محاولة لإعادة تأهيلها. المدينة الفاضلة الخضراء عند لوكليزيو ليست برمجية، بل تكتفي بتسليط الضوء على ويلات ديستوبيا العالم الحديث على البيئة، وتدعونا إلى إعادة التفكير من خلال الخيال في العلاقة بين البشر والبيئة.

الكلمات المفتاحية:يوتوبيا، حماية البيئة، واقع، خيال، مجتمع استهلاكي.

I. Introduction

Oser parler aujourd'hui d'utopie c'est clairement prendre le risque de se faire qualifier d'hérétique. En effet, la notion d'utopie semble s'être perdue dans les méandres de la pensée politique et appartenir à des temps archaïques. Afin d'échapper à la censure de la pensée dominante une seule voie est possible, celle de lui accoler des adjectifs tels réaliste, utile ou encore concrète, une manière de se prémunir et surtout d'atténuer l'aspect chimérique qu'on lui prête. Or, nous vivons dans un monde en crise dans lequel l'aspiration au progrès et l'amélioration de la condition humaine semblent montrer leurs limites.

Crise d'un monde désenchanté, avec la disparition des grands penseurs et la fin des grands récits, les projections vers l'avenir semblent paralysées, demeure le seul horizon possible, celui de la société de consommation. Un monde enclin à diverses crises, à leurs sommet une crise écologique sans précédent qui risque de remettre en question l'existence même de l'humanité. Il n'est plus possible dès lors de faire l'économie d'un retour de l'utopie, dans une forme nouvelle certes, mais qui conserve au demeurant le pouvoir et le projet au cœur des utopies des siècles passés, celui de réenchanter le monde. De plus, l'intérêt actuel porté aux problématiques écologiques force la littérature à s'intéresser de nouveau aux

manières de voir et dire le monde et à s'ériger comme un discours alternatif,à réinvestir la réalité et à véhiculer un savoir social.

L'ambition affichée à travers l'exemple du roman *Ourania* de J-M. G Le Clézio est de dépasser la conception commune et réductrice de l'utopie, sortir des clichés et des amalgames, afin de souligner le pouvoir et la puissance d'action de l'utopie sur l'imaginaire d'abord, le réel ensuite. C'est aussi et surtout savoir comment l'utopie littéraire représente une occasion pour répondre à l'urgence écologique. Une occasion d'examiner les relations entre littérature et politique en des termes autres que ceux d'engagement de l'écrivain et de message politique explicite. Par ailleurs, cette littérature constitue un terrain privilégié pour interroger les rapports environnement/humain/texte.

II. L'utopie en question

Une simple recherche fait apparaitre à chacun qu'il n'existe aucun consensus sur la définition de l'utopie. Elle est plongée dans un chaos de définitions, ce qui rend cette notion stérile, enfermée dans des catégories préétablies. Pour la faire sortir de cette léthargie, et arracher l'utopie à ce tumulte afin de lui donner une esquisse de réhabilitation, il faut revenir sur les raisons historiques et politiques qui font que l'utopie aujourd'hui rime souvent avec illusion.

Historiquement, les chemins de l'utopie ont croisé ceux de la pensée humaniste du progrès qui a conquis l'Europe d'abord, le monde ensuite. Cette nouvelle forme littéraire témoigne de la traduction progressive de l'espérance humaine à partir des croyances religieuses vers les principes du projet moderne d'émancipation. Au moment de la Révolution française, l'idéal utopique va progressivement quitter le monde romanesque pour se fondre dans un projet réaliste concret, qui connaitra au demeurant diverses fortunes. Cette métamorphose est perceptible dans le cas de Gracchus Babeuf « […] dans l'aventure collective de la Révolution, l'utopie a, chez cet acteur des évènements, acquis des caractéristiques tout à fait nouvelles : nous sommes passés de projets idéaux, dont l'auteur lui-même doute du réalisme […] à un programme d'action pour de larges masses […] »(Roza, 2011, p. 102)

L'utopie représentait ainsi une espérance, un moyen d'enrichir la réflexion et l'imagination politiques. C'est en quoi, elle permettait de faire la jonction entre la politique et la littérature. La majorité des premières utopies partage le même socle. Le trait commun entre toutes les expériences utopiques passées est une même envie d'élévation par rapport à la société

contemporaine de leur auteur. Cependant, très vite l'amalgame des utopies avec les idéologies s'est installé, afin de dénoncer une vision totalitaire de la société. C'est surtout l'exemple du fascisme et du communisme, utopies qui se transforment en anti-utopies qui a fini par assoir cette conviction. C'est précisément à ce moment de l'histoire que « Le terme se réduit alors à l'emploi courant qu'il a depuis Marx, de n'être qu'une distorsion de la réalité qui sert à consolider le pouvoir de la classe dirigeante »(Riquier, 2017, p. 76)Il est indéniable que certaines utopies peuvent contenir un attrait totalitaire, en mettant en avant les délires d'un homme parfait. Cependant, ainsi que l'avance Karl Mannheim, les utopies comme représentations visent d'abord la transformation de la société, par opposition aux idéologies dont la fonction consiste précisément à maintenir le statuquo, à bloquer toute alternative. Cette dévalorisation est une stratégie redoutable, une façon de tenir le monde figé. Une analyse partagée par Herbert Marcuse qui considère que : « […] l'adjectif utopique ne désigne plus ce qui n'a pas de place, ne peut pas avoir de place dans l'univers historique, mais plutôt ce à quoi la puissance des sociétés établies interdit de voir le jour »(Marcuse, 1972, p. 20)

Une société qui aspire non pas à l'émancipation de l'homme, mais à son asservissement à la société marchande. De surcroit, cette contestation fait ressortir une contradiction chez les détracteurs de l'utopie, qui d'un côté l'accuse de ne produire point d'effets sur le réel et de l'autre, lui reproche de véhiculer une vision totalisante du monde. Il est trop facile d'intenter le procès des utopies, car bien que des régimes totalitaires ont disparu, une nouvelle forme de désir à la totalité s'est fait jour avec la montée en puissance de la société de consommation. Au final, il apparait que le fait de désigner comme chimériques des idées utopiques est une manière éprouvée de les disqualifier.

L'utopie souffre d'un rejet et d'une haine, celle-là est en partie ancrée dans la haine de la révolution. Ce dénigrement représente un témoignage de plus en faveur. L'utopie dans un monde en déperdition constitue une force et une envie de remettre en cause l'état actuel des choses.

1. L'utopie leclézienne

Jean-Marie Gustave Le Clézio publie en 2006 une utopie littéraire *Ourania*, durant une époque marquée par l'affaissement des ultimes utopies. Au demeurant, *Ourania* n'est pas une utopie abstraite, elle est une utopie inscrite dans un cadre géographique précis. Il dévoile une utopie historisée,

inscrite dans le Mexique contemporain, à l'ère de la domination étasunienne et de la guerre civile au Salvador.

Le roman fait référence à une cité qui a existé réellement au Mexique : Santa Fe de la Laguna, construite peu après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Une cité attachée actuellement à l'État du Michoacán, État dont le chef-lieu est Quiroga en hommage à Don Vasco de Quiroga. C'est un roman qui propose un portrait acide des méfaits de la modernité sur les liens sociaux et sur l'environnement. Mais *Ourania* n'est pas uniquement le procès du capitalisme et de la globalisation, il s'agit d'un appel au voyage dans un univers où les rêves bien qu'ils soient fragiles et provisoires peuvent être encore possibles. Le rêve réalisé par Don Vasco de Quiroga, premier évêque du Michoacán, un vertueux homme, qui vivait au commencement du XVIe siècle, et que les indigènes appellent encore leur père.La cité de l'Emporio dans le roman est en quelque sorte la continuation du projet de Don Vasco de Quiroga.

Un roman qui raconte l'histoire de Daniel Sillitoe un géographe français qui a comme projet de cartographier la vallée du Tapalcatepec et de réaliser une carte géopolitique du Bajio. Il effectue un voyage au Mexique, comportant de nombreuses aventures. Il voyage de Manzanillo, une ville du Mexique, vers Colima, capitale de l'État du Mexique du même nom. Il traverse des lieux angoissants, fait surtout la connaissance de Raphaël et part à la découverte de lieux exceptionnels, jusqu'alors isolés du reste du monde : la cité de Campos et l'Emporio. Deux lieux, deux utopies où se confrontent des idées et de nouvelles opinions, empreintes d'espérances utopiques. Cette découverte est aussi une occasion de mettre en relief les maux et les ravages de la société sur l'homme et l'environnement. C'est bien la cité de Campos qui sera au centre de la réflexion, étant donné qu'elle cristallise les dérives de la société et les comportements les plus responsables écologiquement parlant.

2. Une utopie ponctuelle

Le philosophe Jean-Noël Vuarnet distingue deux utopies : l'utopie systématique totalisante et l'utopie ponctuelle. Il considère que l'utopie ponctuelle « […] se contente de faire intervenir parmi les possibles d'une pensée désirante des éléments d'utopie ne faisant pas système entre eux et n'appelant aucune totalisation ou centralisation »(Vuarnet, 2016, p. 7). Il considère que l'utopie ponctuelle ambitionne l'invention d'un homme

nouveau, non une cité nouvelle. Elle ne vise pas un monde de la consolation, mais celui de la contestation de la réalité même.

C'est un retour de la notion d'utopie dans une nouvelle configuration. Fini le temps où l'utopie se présente comme un projet total, clé en main. L'utopie aujourd'hui se dévoile d'une façon fragmentaire, occasionnelle, l'utopie ponctuelle contient une pluralité de possibilités, elle déloge toute pensée totalisante.*Ourania* porte une utopie ponctuelle, ou plutôt deux utopies ponctuelles, puisque ni Campos ni l'Emporio ne sont présentées comme des projets parfaits. Chacun de ces espaces contient des aspects valorisants, mais renferme aussi ce qui finira par compromettre leurs existences même.

Le Clézio procède à une relecture à la fois critique et nostalgique des expériences utopiques du siècle passé. L'évocation de la guerre civile salvadorienne inspire à l'auteur des remarques et des réflexions sur la révolution. L'action se déroule sur les terres du Mexique, des terres témoins de luttes et de révolutions les plus acharnées. En effet, le narrateur d'*Ourania* tient un discours ambivalent sur la révolution, un mélange de fascination et de répulsion. Cette ambigüité est une manière de se prémunir de toute forme de récupération du discours utopique à des fins idéologiques. Par ailleurs, l'utopie le clézienne repose sur une multiplicité d'ambivalences. Elle est à la fois l'image d'une société idéale (Campos et Emporio) et un réquisitoire contre un monde aliéné qui exclut le souhait d'un meilleur monde. Le fin tableau socioéconomique du Mexique mondialisé qu'il peint en est le symptôme et témoigne de la nécessité d'un dépassement nécessaire du présent.

3. Héritages et dépassements

Le roman leclézien reprend les traits propres au genre utopique et porte en lui l'héritage des utopies anciennes à travers la référence manifeste à Thomas More. D'abord, le fondateur de L'Emporio Don Thomas porte le prénom de More. Il faut aussi noter la présence du personnage d'*Utopia* Raphaël Hythlodée, navigateur et voyageur portugais qui a abandonné son héritage pour explorer le monde.

Daniel Sillitoe se rend à proximité de Campos sans pour autant entrer. Il faut patienter pas moins de six chapitres avant de découvrir enfin la description de Campos. C'est exactement le même procédé littéraire employé par More au moment de la description de son l'ile. Cette attente participe à l'établissement d'une distance entre les habitants de Campos et le reste du monde. Cependant, cette proximité apparente avec le genre

utopique n'interdit pas à Le Clézio de s'écarter des canons du genre à travers la multiplication des trames narratives. Cette démarche n'obéit pas à une volonté de bousculer le genre, mais plutôt à revenir à l'essence même de ce genre qui se veut processus et inachèvement.

L'utopie leclézienne est une utopie qui reste lucide d'elle-même, elle appelle à la fois à fuir le monde actuel, mais aussi à la reconstruction d'un monde nouveau, plus juste, plus humain. Elle réussit à lier deux familles d'utopies en apparence antagoniste, une utopie de fuite et une utopie de reconstruction, ou pour reprendre la terminologie de Paul Ricœur : une utopie réactive et créative. La grande force de cette utopie est qu'elle est un témoignage, une preuve qu'un autre monde est possible. Pour que ce monde surgisse, il suffit de refuser et de modifier les paradigmes de celui-ci. Les expériences du passé malgré leurs échecs n'interdisent pas que d'autres tentatives puissent et doivent voir le jour de nouveau.

Chaque utopie contient le germe de sa destruction, Campos n'est pas en reste, sa faiblesse est représentée par un de ses hôtes Efraïn celui qui s'est réfugié à Campos. Un tueur qui fuit les autorités judiciaires et vient introduire le désordre dans la cité. À partir de ce moment, la chute de Campos devient inéluctable. Les habitants de Campos sont dans l'obligation de s'exiler puisque « […] la méchanceté, la cupidité et la bêtise les chassent de Campos, mais leur donnent la chance de trouver un autre domaine »(Clézio, 2006, p. 232). Ce lieu sera l'ile de la Demi-Lune, au large de Belize « […] un pays où tout se mélange, où tout est inventé »(Clézio, 2006, p. 246). Mais aussitôt il se transformera en un caillou aride, sans eau et ombre. Cette expérience sera funeste. Sans provisions ni ressources, leur situation s'aggrave de jour en jour, ils finissent par être secourus par celui qui a causé leur perte le même Efraïn, toutefois le conseiller Jadi finit par perdre sa vie. L'ile qui porte une charge symbolique très forte pour le genre utopique est sous la plume de Le Clézio un lieu désertique, ce qui contribue à relativiser l'inscription de cette utopie dans une tradition trop écrasante.

4. La réalité utopique

Le retour à l'utopie s'accompagne d'une question fondamentale, celle de son articulation à la réalité. L'utopie s'articule à la réalité du présent et constitue une force de résistance face aux idéologies. Elle permet de répondre à la critique la plus courante qui s'adresse à l'utopiste : son côté abstrait et chimérique, abandonner le réel au profit d'un idéal qui tarde à venir. Ce mouvement vers le réel est déjà visible chez les Lumières, lorsque

« […] l'utopie des Lumières quitte peu à peu les rives sereines d'une ile déserte coupée du monde et du temps réels, pour se rapprocher de l'histoire telle qu'elle se fait »(Roza, 2014, p. 114)Il faut se mettre à l'esprit que l'utopie ne cherche pas à modifier le réel instantanément, mais bien à s'en détourner. L'utopie n'est pensable que lorsque le rapport à la réalité s'inverse, lorsque le réel apparait saturé, n'offrant plus d'exutoire. Il s'agit dès lors de résister au réel, en refusant de tomber sous son emprise, car ce qui est indispensable pour l'utopie n'est pas nécessairement d'imaginer la cité parfaite, abstraite de surplus, un lieu de nulle part ailleurs, mais bien de se détourner du poids du réel, de sa superficialité. L'image de la réalité en soi est plus importante que la réalité de l'image. Le présent ne se présente plus comme une réalité immuable, mais comme une réfutation d'autres ordres imaginables. Comme la réalité d'aujourd'hui est d'une certaine façon l'utopie d'hier, nous sommes disposés à penser avec Christian Godin que : « […] l'utopie d'aujourd'hui sera la réalité de demain »(Godin, 2010, p. 66)

L'utopie cherche à transformer aussi notre façon d'habiter le réel, à interférer sur notre manière de concevoir ce réel, de cette façon il sera possible d'avoir des effets sur le réel. Le texte utopique éclaire le monde, il n'intercède pas instantanément sur le monde en soi, mais sur l'image du monde dans l'imaginaire collectif. En effet, la fiction peut incarner une certaine forme de réalité puisque « […] l'utopie n'est pas, comme Marx et Engels l'affirment, critique, ni même, comme Kant l'avance, "modélisante", elle est irradiante »(Redeker, 2002, p. 110). La véritable force de l'utopie réside dans sa capacité à exercer une influence sur la réalité qui ne soit pas de l'ordre de la réalisation programmatique.Ce qui fait qu'un discours, une attitude ou une mentalité peuvent être qualifiés d'utopiques repose selon Karl Mannheim, sur sa charge subversive, c'est-à-dire sur sa capacité à un moment donné à s'opposer d'une manière radicale à l'ordre et l'idéologie existante. Il écrit : « […] un état d'esprit est utopique, quand il est en désaccord avec l'état de réalité dans lequel il se produit. [Quand ses orientations] tendent à ébranler, partiellement ou totalement, l'ordre de choses qui règne à ce moment »(Mannheim, 1956, p. 124). C'est justement dans cette atmosphère que Daniel Sillitoe prononce un discourslors d'une conférence organisée dans le centre de recherche.Un discours aux accents utopiques qui dénonce la réalité, tout en suggérant une voie de sortie :

> Protégez votre peau, mesdames et messieurs, respectez-la, aérez-la, drainez-la, interdisez l'usage des engrais excessifs, construisez des réservoirs pour l'abreuver, des talus pour la consolider, plantez des arbres aux racines profondes, interdisez de construire et de

goudronner, détournez les eaux noires vers des bassins de décantation(Clézio, 2006, pp. 81-82)

III. Une utopie verte

Comme souvent chez Le Clézio, la problématique écologique traverse discrètement son œuvre, elle se fend au milieu d'autres problématiques d'ordre politique, social ou même esthétique. Mais elle demeure centrale dans le sens ou la résolution des autres problématiques ne peut se faire qu'à condition de surmonter la question de comment garantir un équilibre entre un épanouissement individuel et social sans compromettre l'existence des êtres vivants et non vivants sur terre. Bien entendu à cette question aucune réponse définitive ne sera esquissée, il sera plutôt question de naviguer entre deux conceptions de la vie : celle de la société capitaliste qui ne laisse aucun répit à la planète et celle de l'utopie de Campos là où l'être humain tente de réduire l'impact de ses activités sur la biodiversité.

1. Les destructions écologiques

La vallée de l'Emporio est décrite comme un lieu originel. Lieu d'origine de toutes les civilisations d'Amérique. C'est dans cet endroit riche d'une terre, le chernozem « […] noire comme devait l'être la terre du jardin d'Éden »(Clézio, 2006, p. 50) les pires atteintes à l'environnement seront commises. Une manière de rappeler à l'humanité tout entière la dette qu'elle doit à ce berceau des Purepechas, lieu qu'elle semble avoir oublié l'existence même. L'extrême fertilité de ce sol a favorisé à l'époque actuelle, le développement d'une monoculture de la fraise et de l'avocat au profit de puissantes entreprises américaines. C'est au cours d'une conférence donnée par le géographe Daniel Sillitoe au centre de recherche de l'Emporio qu'il pointe du doigt les effets environnementaux de ces pratiques agricoles sur les sols. Il dénonce vigoureusement l'utilisation des pesticides et l'urbanisation galopante, et profite pour rappeler à l'audience qu'il a fallu des centaines de milliers d'années pour que cette terre noire fertile, le chernozem se crée naturellement, et quelle est désormais en voie de disparition à l'ère de l'agriculture intensive.

Cette vallée est une vallée « égoïste et vaniteuse »(Clézio, 2006, p. 63)qui ne laisse aucune parcelle libre. La spoliation des « […] trésors géologiques qui se transformaient en dollars dans leurs comptes en banque »(Clézio, 2006, p. 71). Les habitants de la vallée semblent oublier que la terre n'est pas éternelle et que l'écosystème est vulnérable : « […] la terre noire est recouverte par des maisons, des rues des centres commerciaux, et les nouveaux quartiers de la ville rejettent des eaux-vannes,

des nitrates, du phosphore que cette terre n'a plus le temps de dissoudre »(Clézio, 2006, p. 81)

2. Deux mondes, deux visions

L'utopie d'*Ouranias*a une dimension fortement politique, elle se construit au cœur même de la cité pour en dénoncer les injustices environnementales. La crise écologique trouve son corolaire dans une crise du modèle de société basée sur le diktat de la consommation et de la jouissance individuelle.C'est typiquement le destin réservé à la zone où vivait les exclus du système, lorsque«[…] les bulldozers sont venus détruire une cinquantaine de masures, et araser le terrain. Il paraît que c'est un projet financé par les nombreuses banques de la Vallée, pour créer un lotissement de luxe, avec des jardins, une piscine à ciel ouvert et un parcours de golf »(Clézio, 2006, p. 126)

Cette contestation s'exprime aussi à travers l'opposition entre l'agriculture industrialisée dans la vallée et les pratiques d'une agriculture dite raisonnée ou biologique à Campos. L'agriculture industrielle s'appuie sur une exploitation intensive de la terre afin de répondre aux exigences d'une économie de marché mondialisée. C'est ce que Le Clézio appelle l'impérialisme de la fraise : « Et un jour, après des milliers d'années, des guerres et des conquêtes, des meurtres et des famines, ils avaient semé une herbe nouvelle qui portait des fruits rouges et acides […] cette herbe qui mange les doigts des enfants et qui mange la terre sans laisser la place à rien d'autre »(Clézio, 2006, p. 79). Les conséquences sont d'abord d'ordre environnemental avec l'appauvrissement des sols, mais aussi d'ordre social lorsqu'il évoque ces enfants victimes collatérales de ce système : « Ils portent des sacs en plastique qui contiennent des fraises grapillées dans les champs. Ils ne rient pas, ne parlent pas. Le soleil qui a brûlé leurs visages a aussi brûlé leurs langues »(Clézio, 2006, p. 130). Cet extrait raconte l'appauvrissement des sols, une catastrophe supplémentaire dans le lot des désordres dont seul l'être humain est capable. L'emploi du verbe « manger » renvoie à cet appétit insatiable du gain qui conduit l'être humain à détruire la terre pour produire une nourriture de mauvaise qualité. Un des paradoxes supplémentaires de ce système.

Le texte de Le Clézio dénonce la violence et les ravages de la domination capitaliste sans pour autant se limiter à ce volet critique et polémique. Comme toutes les utopies, il offre des contrepropositions. S'inspirant des pratiques des sociétés amérindiennes et aussi de modèles plus récents comme la communauté de Lanza delVasto, il présente d'autres

choix de vie possibles à l'échelle d'une communauté réduite, mais hétéroclite. Et c'est là où se situe l'originalité de l'utopie leclézienne, car les communautés utopiques sont le plus souvent homogènes et se protègent des influences extérieures, désormais « […] il ne s'agit plus de rêver un monde clos dont les habitants seraient comme enfermés dans une réserve expérimentale anhistorique, mais de considérer le monde réel comme l'occasion d'une critique ou d'une expérimentation »(Vuarnet, 2016, p. 9)

À côté de cette agriculture destructrice des terres et des hommes, il existe une autre façon de faire celle du peuple Arc-en-ciel, la communauté de Campos, là où la culture de la terre obéit à des impératifs d'ordre pratiques, à la diversification. Les outils sont souvent rudimentaires pour éviter justement d'agresser la terre et les techniques sont ancestrales. Ce gout des savoirs perdus se traduit par une importante remise en question des fondements idéologiques et scientifiques de la société, c'est aussi une critique acide de la société de consommation. Comble du cynisme, le narrateur explique que toute cette destruction n'a de finalité que le besoin compulsif de dépenser dans des objets sans valeur. En somme, une double destruction en soi. Les propriétaires terriens s'en vont « […] remplir leurs cartables de la précieuse manne verte qu'ils iront pendant le week-end échanger à Miami contre des habits chic, des gadgets électroniques coûteux ou des implants dentaires »(Clézio, 2006, p. 231).

À Campos la simplicité de la vie y est célébrée. Elle se traduit par le choix résolu de limiter l'avoir pour privilégier le libre développement de l'être : « […] je sais seulement que le monde est grand, que personne ne possède rien hormis ce qu'il a fait »(Clézio, 2006, p. 204). Il y a une préoccupation réelle de l'impact environnemental de l'humanité. Cette inquiétude se traduit par une guerre contre le gaspillage et contre l'accumulation des biens. À campos on ne mange pas de viande non plus, par respect à l'animal et pour économiser les ressources nécessaires à l'élevage des bêtes. L'économie est de type circulaire : le surplus de fromage produit est vendu pour acheter de l'huile, du savon et des outils, rien de superflu.

Les questions des déchets et de la pollution de l'eau et de l'air sont aussi centrales, l'auteur en fait à maintes reprises référence. D'abord pour dénoncer cette pollution, ensuite pour souligner l'indifférence qui règne à l'égard de ces problématiques. L'exemple le plus emblématique est celui de ces gens de la vallée qui comble de l'ironie, dans leurs routes vers des parcs naturels semblent parfaitement ignorés une décharge, cette « […] montagne

d'immondices dont le méthane brûle jour et nuit »(Clézio, 2006, p. 141)le seul inconfort qu'ils ressentent c'est celui de l'odeur infâme qui s'en dégage.

Au-delà de la mise en lumière des dégâts engendré par l'activité humaine sur l'environnement, c'est toute la relation de l'individu à l'univers qui doit être réévaluée. Jadi le conseiller de Campos enseignait à Raphaël : « Qu'il n'y a pas d'autre vérité que celle de la matière, et que nous sommes, avec nos sentiments et notre conscience, une simple fraction de l'intelligence de l'univers »(Clézio, 2006, p. 247).Une manière de lui apprendre l'interconnectivité de l'être humain avec le milieu et de lui signifier son insignifiance vis-à-vis du grand tout de l'univers. Cette prise de conscience permet de décentrer la place de l'humain au sein de l'univers et l'oblige à reconsidérer et réévaluer son impact sur l'environnement.

3. Une union nécessaire

Ourania n'est pas conçu comme un programme politique qu'il s'agit de suivre à la lettre, c'est ce qui d'ailleurs constitue la force de cette littérature qui ne propose pas une réponse toute faite. Le roman tente de bousculer le confort intellectuel du lecteur et l'invite à résister à la pesanteur du réel. Il l'interroge sur les questions de responsabilité de l'acte et du choix. Il s'agit de développer une autoréflexion pour faire prendre conscience aux individus les dégâts dont ils sont responsables, pour qu'ensuite, la transformation s'opère de l'intérieur l'être de chacun des lecteurs pour qu'ils puissent évoluer et ainsi devenir plus sensibles au monde environnant. C'est d'ailleurs le souhait de Jadi dans *Ourania*, lorsqu'au seuil de sa mort, il lance un dernier appel du cœur à ce qui reste de sa communauté et indirectement aux lecteurs : « c'est votre rôle maintenant »(Clézio, 2006, p. 240).

Pour accéder à une sorte d'harmonie entre l'être humain et l'écosystème, ce qui est en soi une nouvelle utopie, il est urgent non seulement d'alerter, mais aussi de proposer non pas de solutions toutes faites, mais des possibilités alternatives. Une utopie qui a toute sa place dans un monde de désenchantement politique, en manque d'imaginaire.Sans un imaginaire environnemental, il est impossible à l'individu de vivre en harmonie avec la société et le milieu, étant donné que chez Le Clézio la question sociale et les questions environnementales sont indissociables. Il doit se faire sa propre image de l'ordre du monde et des liens qui l'unissent aux autres êtres vivants.

L'utopie à travers la jonction avec l'écologie, dévoile à la fois ce qui ne va pas, et ce à quoi nous aspirons. Dans une perceptive écologique : « L'utopie mérite toute notre attention, comme objet d'histoires, à la fois politique, économique, sociale, culturelle, et comme espérance pour réorienter notre petite planète, qui s'affole, dans une direction propice à une plus grande harmonie entre les humains et entre les humains et la nature »(Paquot, 2018, p. 12). Elle déconstruit, bouscule et détruit l'ordre établi, tout cela en se reposant sur la réalité pour en inventer une autre. Elle se base sur l'expérience concrète afin de concevoir de nouvelles structures pour instituer l'homme différemment. L'articulation de la littérature à la pensée écologique lui procure la possibilité de penser le monde autrement. Elle crée de nouvelles formes inédites par l'instauration de contremodèles, de contre visions. Une manière pour les fictions de participer à une connaissance non fictionnelle du monde, puisque même si ces contremodèles n'ont pas nécessairement vocation à se réaliser, ils démontrent que rien n'est immuable, les conditions dans lesquelles les êtres humains se trouvent ne sont pas permanentes et l'histoire, peut emprunter un autre détour.

IV. Conclusion

L'intérêt que porte Jean Marie Gustave Le Clézio à l'environnement n'est pas imputable à un effet de mode ni à l'esprit du temps, bien au contraire cette préoccupation remonte à son entrée en littérature. Juste après une première période marquée par des recherches formelles vite dépassées, lorsque cette question ne faisant pas encore la une des journaux et le tour des plateaux de télévision et de radio, même s'il est vrai qu'il s'est contenté d'évoquer cette thématique principalement dans ses essais et nouvelles. Il faut dire que cette question ne se prête pas selon lui avec le genre romanesque. Avec *Ourania*, il a réussi d'une certaine façon à réhabiliter la figure de l'utopie, une utopie sociale et écologique, les deux vont de pairs dans son esprit, puisqu'il considère que l'être humain social est indissociable de l'environnement. Dans un entretien avec Jacqueline Dutton l'auteur n'hésite pas à affirmer qu'il pense : « […] l'utopie réalisable »(Dutton, 2003, p. 281) cette conviction il la partage avec les Indiens qu'il a pu côtoyer lors de son long séjour au Mexique et qui lui ont inspiré fortement l'utopie de Campos. D'ailleurs, Marina Salles signale qu'après l'expérience, relativement durable, de Santa Fe de La Laguna, Le Clézio affirme que : « […] la vie des Indiens de Santa Fe de la Laguna est

encore en partie organisée selon les principes édictés par le premier évêque de Michoacán »(Salles, 2011, p. 139).

L'utopie leclézienne renferme une multitude de petites utopies, réunis ensemble elles forment une vision d'un monde plausible, un monde réconcilié. Au-delà de la question de l'utopie qui « […] pourrait ne plus être une dimension essentielle à défendre ou à attaquer, mais plutôt une multitude d'expériences sociales ambiguës se prêtant au partage, à travers les frontières de l'espace et du temps […] »(Fjeld, 2016, p. 172).C'est à cela que finalement nous invite ce roman, le partage du monde sensible dans une relation désintéressée et le respect des équilibres fragiles des multiples écosystèmes.

Une lecture écopoétique de ce roman serait profitable. En effet,l'écopoétique assume l'étude du rapport entre l'environnement et la littérature. Elle ne se réduit pas à l'engagement écologique de l'œuvre ou celle de l'auteur ni à une question thématique et place plus tôt l'environnement au-delà de son rôle d'arrière-plan. Dans cette perspective, elle interroge l'esthétique des textes, les formes et stratégies d'écritures qui problématise la question de ce rapport. Elle contribuerait également à mettre en lumière l'évolution de l'esthétique et de l'imaginaire de l'auteur au regard de l'évolution de sa sensibilité écologique.

Bibliographie

1. Clézio, J.-M. G. (2006). *Ourania.* Paris : Gallimard.
2. Dutton, J. (2003). *Le chercheur d'or et d'ailleurs : l'utopie de J. M. G. Le Clézio.* Paris : Harmattan.
3. Fjeld, A. (2016). Repenser l'utopie avec Rancière. *Tumultes* (47), pp. 157-172. Consulté le Janvier 26, 2022, sur https://www.jstor.org/stable/10.2307/26529660
4. Godin, C. (2010, Février). Sens de la contre-utopie. *Cités, 42*(2), pp. 61-68. Consulté le Décembre 19, 2021, sur https://www.cairn.info/revue-cites-2010-2-page-61.htm
5. Mannheim, K. (1956). *Idéologie et utopie.* Paris : Librairie Marcel Rivière et Cie.
6. Marcuse, H. (1972). *Vers la libération, Au-Delà de L'homme Unidimensionnel.* Paris : DENOEL/GONTHIER.
7. Paquot, T. (2018). *Utopies et utopistes.* Paris : La Découverte.
8. Redeker, R. (2002). La vraie puissance de l'utopie », 2003/3 (n° 125), p.110. *Le Débat, 125*(3), pp. 110-111. Consulté le Février 2, 2022, sur https://www.cairn.info/revue-le-debat-2003-3-page-100.htm

9. Riquier, C. (2017, Janvier). Après la fin des utopies, le temps des prophéties. *Esprit* (431), pp. 76-85. Consulté le 12 25, 2021, sur https://www.jstor.org/stable/44135878
10. Roza, S. (2011, Octobre/Décembre). Comment la révolution a transformé l'utopie : le cas de Gracchus Babeuf. *Annales historiques de la Révolution française* (366), pp. 83-103. Consulté le 01 15, 2022, sur https://www.jstor.org/stable/41890985
11. Roza, S. (2014, Octobre-Décembre). Comment l'utopie est devenue un programme politique : Morelly, Mably, Babeuf, un débat avec Rousseau. (A. Colin, Éd.) *Annales historiques de la Révolution française* (378), pp. 111-118. Consulté le Janvier 28, 2022, sur https://www.jstor.org/stable/44477823
12. Salles, M. (2011, Janvier). Ourania de J. M. G. Le Clézio : une utopie historisée, un roman politique. *Itinerários* (32), pp. 127-142. Consulté le Décembre 19, 2021, sur https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache : IR9gKVCiDlcJ:https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/4581/3983/11106+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=dz&client=firefox-b-d
13. Vuarnet, J.-N. (2016, Février). Utopie et Atopie. *Lignes, 49*(1), pp. 160-170. Consulté le 01 10, 2022, sur https://doi.org/10.3917/lignes.049.0160

Revue Ichkalat ISSN:2335-1586E ISSN: 2600-6634
Volume 11 No 2 Année :2022 Pp 812 - 831

Le roman épidémique « *En compagnie des hommes* » de Véronique Tadjo: un engagement littéraire à fonctions multiples

The epidemic novel “In the company of men”by Véronique Tadjo:literary commitmentwith multiple functions

الرواية الوبائية" برفقة الرجال" لفيرونيك تاجو: مساهمة أدبية متعددة المهام

***MAHDEB Aissa[1] / MOULOUDJ Rym[2]**
محدب عيسى [1] مولوج ريم[2]
Université Blida 2- (Algérie)
Laboratoire de La Recherche interdisciplinaire en didactique des langues et des cultures (RIDILCA)
جامعة البليدة 2 (الجزائر)
em.aissa@univ-blida2.dz [1] / mouloudj_rim@yahoo.fr[2]

d/dep:: 26/02/2022	d/ acc: 26/04/2022	d/ pub: 02/06/2022

Résumé:
Pour ce qui est du contenu de cet article, nous nous proposons d'aborder essentiellement les différentes fonctions que peuvent remplir l’écriture de l’épidémie. Comme un corpus de référence, notre choix s'est porté vers le roman *En compagnie des hommes* de l’écrivaine franco-ivoirienne Véronique TADJO qui a accordé un intérêt particulier au sujet de l’épidémie. Quant à la démarche que nous adoptons dans cette réflexion, elle est de nature analytique fondée sur la contextualisation et l’interprétation qui devrait nous permettre de voir comment cette mise en fiction de l’épidémie se propose non seulement comme un nouveau témoignage, mais aussi, une forme de documentation didactique, une stratégie de résistance et un outil thérapeutique.
Mots-clés : fiction, épidémie, fonction, poétique, crise

Abstract:
This research aims at shedding the light on the different functions that pandemic-themed novels may have. For more insights, the researcher has suggested Véronique Tadjo's novel In the Company of Men in which she, Franco-Ivorian writer, has given particular attention to the subject of the pandemic as a sample. As for the approach adopt in this reflection, it is of an analytical nature based on contextualization and interpretation which should allow us develop a

* MAHDEB Aissa.:em.aissa@univ-blida2.dz.

comprehensive understanding of how this writing genre proposes itself not only as a new testimony, but also as a form of a didactic document, a resistance strategy and a therapeutic instrument.
Keywords: fiction, epidemic, function, poetic, crisis

ملخص البحث

تبحث هذه الورقة البحثية في موضوع الوباء في الرواية الأدبية، والدور الذي يمكن ان تؤديه هذه الكتابة. من أجل الإحاطة بالموضوع وقع اختيارنا على رواية "برفقة الرجال" للكاتبة الفرنكوإيفوارية فيرونيك تاجو، التي أولت اهتماما خاصا بموضوع الوباء. ولكي تكون هذه الدراسة موافقة للأهداف المرجوة سنعتمد على مقاربة ذات طبيعة تحليلية، مستندين الى مبدأ التفسير والسياق مما سيسمح لنا برؤية كيف فرضت هذه الكتابة نفسها ليس كشهادة جديدة عن موضوع الوباء ، ولكن أيضًا كأداة تعليمية توثيقية، وسيلة مقاومة وأيضا أداة علاجية

الكلمات المفتاحية: خيال، وباء، وظيفة، شعرية، أزمة

INTRODUCTION

Le sujet de l'épidémie a maintenu sa présence dans les différentes représentations artistiques, cinématographiques et littéraires pendant de longues années et il demeure encore aujourd'hui profondément enraciné dans l'imaginaire littéraire, grâce à une série de textes qui ont fait de ce thème un objet de mise en scène. Il s'agit, dans la plupart des cas, d'un engagement qui vise à remédier à une certaine défaillance sur le plan éthique, social, politique et même environnemental.

En raison de sa portée symbolique, et son aspect multidimensionnel, ce thème de l'épidémie ou la pandémie a repris sa fonction révélatrice, symbolique, didactique et même remédiatrice, et il est devenu une source d'inspiration pour les écrivains contemporains. Ceux-ci n'ont pas hésité à s'emparer encore une fois de ce sujet pour soulever des questions qui préoccupent actuellement l'humanité, comme celles de la crise sous toutes ses formes, la finitude du monde physique, les limites de la science médicale et l'incapacité de cette dernière à mettre fin aux souffrances excessives de l'humanité, sans oublier de cibler d'autres questions touchant plus particulièrement les préoccupations existentielles.

En parlant de la fiction épidémique, le premier nom qui vient à l'esprit est naturellement celui de l'écrivain français Albert Camus avec son roman *La peste*. Ce dernier raconte une histoire fictive d'une épidémie de peste qui

sévit dans les années 1940 sur une ville algérienne nommée Oran. Notons ici que ce texte a souvent été qualifié d'allégorie de la seconde guerre mondiale ou de l'occupation allemande de la France.

Mais, il faut néanmoins indiquer qu'il y a d'autres noms qui viennent nous faire part de leurs réflexions sur ou par ce sujet, au cours de ce siècle. Il est même tout à fait possible qu'ils aillent plus loin encore. Citons en exemple l'écrivaine franco-ivoirienne Véronique Tadjo avec son roman *En compagnie des hommes* qui a été publié en France en 2017. Cette dernière a décidé de nous embarquer à bord d'un langage hautement poétique pour une découverte d'une histoire d'un continent qui reste en proie à des crises sanitaires récurrentes, et qui demeurent une menace latente pour l'avenir de toute l'humanité.

Dans ce récit, le conte populaire ; le journal intime ; la poésie ; le témoignage ; le docu-fiction et d'autres genres et sous-genres s'entremêlent harmonieusement pour nous donner non seulement un tableau original d'un monde en crise, mais aussi, pour soulever des préoccupations écologiques et des inquiétudes sur l'avenir. Cette hybridité générique adoptée dans cette mise en fiction de l'épidémie, stimule notre curiosité et nous pousse à poser plein de questions. La représentation de l'épidémie est-elle un choix ou un besoin ? Comment se manifeste le sujet de l'épidémie à l'aube du troisième millénaire ? Comment devrait-on lire ces récits épidémiques dans ce contexte de crise ? Quels seraient les enjeux et les fonctions de cette fiction épidémique ?

Partant de ces interrogations, il est question dans la présente étude de mettre l'accent sur le regard porté par la littérature, africaine surtout, sur les épidémies et voir le monde en crise à travers l'œil de certains écrivains contemporains. Nous estimons aussi qu'il vaut la peinede préciser dans quel sens l'imaginaire épidémique pourrait jouer un rôle à part entière dans le processus de la lutte contre les crises.

On s'attachera également à accorder plus d'attention aux modalités scripturales mises en œuvre, et comment cette écriture se propose non seulement comme une forme de témoignage documentaire, mais également, comme une stratégie de résistance contre un mal invisible. Pour continuer dans la même lignée, il nous semble inévitable de mettre le point sur un autre objectif de cette action qui pourrait être inscrite également dans le cadre d'une initiative visant à aller à contre-courant de la mondialisation culturelle, par la mise en valeur des sources culturelles locales. Il importe aussi de se pencher sur les processus d'esthétisation et de poétisation adopté

par Tadjo qui devrait avoir pour but de permettre au lecteur de supporter une réalité décevante. Cette démarche pourrait être également perçue comme expérience cathartique, dans le sens où elle peut servir d'outil thérapeutique.

Il est bien important de rappeler que dans le corpus choisi, l'écriture de l'épidémie représente la fusion artistique et le croisement de genres : la poésie, le conte philosophique, les mythes et la docu-fiction. Elle s'est appuyée simultanément sur plusieurs disciplines : écologie, biologie, savoir médical, philosophie, … ; par conséquent, l'approche interdisciplinaire est une démarche de mise pour mieux approfondir le sujet et saisir toutes ses dimensions.

Le roman épidémique « En compagnie des hommes » de Véronique Tadjo: un engagement littéraire à fonctions multiples

1. Une mission moralisatrice

Consciente de la gravité des crises récurrentes, l'écriture littéraire de l'épidémie au troisième millénaire se propose d'accomplir une mission moralisatrice. Elle tente alors d'approfondir la question de la détresse humaine et elle se livre sans cesse à la représentation de l'invasion du mal, des maladies, des fléaux, des pestes et des calamités du temps moderne en se référant régulièrement aux différentes sources d'inspiration dans l'intention de mieux faire le tour de ces questions qui suscitent certainement de grandes préoccupations pour toute l'humanité.

On note tout d'abord que la résurrection de ce thème somme toute assez ancien, n'est pas une fin en soi, non plus uniquement un simple élément documentaire, mais il s'agit d'un engagement sérieux d'apporter un éclaircissement à une réalité à la fois floue et assez préoccupante, liée notamment aux crises sociales, sanitaires et environnementales, qui ont secoué le monde ces dernières années. Cela a été déjà en quelques sortes, confirmé par la romancière franco-ivoirienne Véronique Tadjo dans une interview accordée au site web *JeuneAfrique.* Quand elle a été interrogée sur les raisons qui l'ont poussées à écrire cette œuvre sur l'épidémie, elle a répondu : *« L'ignorance est encore très grande. J'ai ressenti le besoin quasi immédiat d'écrire sur ce sujet-là pour rétablir une sorte de vérité. Il me fallait montrer qu'il y avait cette part de responsabilité collective. »* (Tadjo, 2017)

Cette déclaration résume l'objectif principal de cette mise en fiction de l'épidémie qui consiste particulièrement à trouver le chemin vers la vérité et attirer l'attention sur des questions importantes. D'ailleurs ne dit-on pas que « *La connaissance est la seule morale du roman* ». (Kundera, 1986, p.

06) Il est temps donc pour cette écrivaine de dissiper les doutes actuels sur l'origine des crises cycliques qui naissent de toutes parts. Dans cette intention, elle a pris comme référence l'épidémie d'Ébola qui a eu lieu dans quelques pays de l'Afrique de l'Ouest, en l'occurrence, la Guinée, le Liberia et la Sierra Leone.

Il est question d'une expérience littéraire singulière, stimulante et assez symbolique, dans la mesure où elle tente d'embrasser toutes les facettes des problèmes écologiques et sanitaires, tout en mettant l'accent sur le rapport qui lie l'être humain avec le monde non-humain. Elle représente à notre sens, une pause de réflexion et d'imagination, visant à mieux cerner les sujets qui infligent l'humanité et de se concentrer surtout, sur la question de responsabilité.

À cet effet, et pour remettre en question les anciennes croyances qui paraissent encore enracinées dans l'imaginaire collectif concernant le sujet de l'épidémie et ses causes, des personnages non-humains ont été invités à prendre parti dans cette représentation pour jouer un certain rôle dans cette scène fictive. Ils ont eu l'occasion par conséquent de se lancer dans un débat imaginaire, ce qui leur permet de s'exprimer à voix haute, et livrer leur vision à l'égard d'une telle crise sanitaire.

Il est primordial donc pour cette poétesse d'enrayer les fausses déclarations, d'éliminer les mythes et les stéréotypies au sujet des fléaux, avant d'approfondir le sujet de manière rationnelle, en s'appuyant sur des preuves concrètes. Pour cette raison, elle a choisi la pluralité de voix en donnant la parole tout d'abord au Baobab pour décrire l'état dans lequel se trouve le monde forestier et dresser un portrait global de la situation des espèces végétales. Celles-ci ont été décrites comme étant menacées d'épuisement et d'extinction du fait des activités humaines destructives, qui ne cessent d'épuiser les ressources naturelles et détruire l'environnement sans se rendre compte de l'impact de leurs actes. *« Ils gaspillent. Entre eux, ils s'arrachent les ressources naturelles. Ils creusent dans le ventre de la terre. Ils plongent dans les océans. Ils iront jusqu'au bout. »* (Tadjo, En compagne des hommes, 2017, p. 16)

Il s'agit selon le locuteur, d'une recherche frénétique de profits immédiats, d'un acte de gaspillage qui a entrainé la destruction des ressources de la nature, notamment la forêt qui représente une base vitale pour des milliers d'espèces animales et végétales. En fait, La dégradation de l'écosystème pousse les animaux, dont certains sont porteurs de virus, à chercher un autre milieu de vie, après que leur abri est détruit. Ils devraient

être obligés de s'installer dans des villages, en compagnie des hommes, et de partager avec eux leur nourriture, leurs sources d'eau ; c'est ainsi que commence les épidémies qui ne cessent de prendre l'ampleur notamment en Afrique.

> Mais, lorsqu'ils nous assassinent, les hommes doivent savoir qu'ils brisent les chaînes de l'existence. Les animaux ne trouvent plus à manger. Les chauves-souris ne trouvent plus à manger. Ne trouvent plus les fruits sauvages qu'elles aiment tant. Elles s'approchent alors des villages, là où il y a des manguiers, des goyaviers, des papayers et des avocatiers à la saveur douce et sucrée. Elles recherchent la compagnie des hommes. (Tadjo, En compagne des hommes, 2017, p. 18)

Une autre cause majeure d'expansion de l'épidémie, ajoute l'écrivaine, est liée toujours aux actions humaines, plus particulièrement, aux actes perpétrés par des êtres humains envers les animaux. Pour bien expliquer cela, on fait intervenir par la suite l'une des parties impliquées dans cette crise épidémique. C'est la chauve-souris qui a eu l'opportunité de prendre la relève de la narration. D'un côté pour aider à comprendre comment le virus s'est introduit dans le corps humain, et d'autre côté, afin de plaider son innocence et d'éliminer l'image stéréotypée de celle-ci et qu'on lui prête souvent un sens négatif. Il est question aussi d'une mesure de dénoncer les actes de destruction de l'environnement et l'épuisement des ressources naturelles à la suite d'activités industrielles et commerciales intenses comme nous l'avons déjà dit précédemment.

> Un homme profane la nature, tire et tue une bête. Il dépèce la carcasse. Le sang sur les mains. Le sang frais sur les mains. Le sang rouge sur les mains. Il dépose l'animal sur ses épaules et le ramène au village. Il ne sait pas que je suis déjà entré dans son corps. Que je serai à présent dans sa famille. Dans son clan. J'avance à bas bruit, lentement tout d'abord, jusqu'à l'apothéose, le feu, les flammes. (Tadjo, En compagne des hommes, 2017, p. 88)

Pour sa part, le virus a pu aussi avoir un mot à dire dans cette mise en scène. Il a eu l'occasion de se défendre vigoureusement contre les préjugés portés contre lui d'être à l'origine des différentes maladies. Il commence son discours par des concessions pour détendre l'atmosphère et dissiper la peur autant que possible, pour pouvoir donner ensuite des preuves de la fausseté de telles accusations. Dans cette intention, il a avancé des arguments attestant son innocence, après avoir désigné de façon précise à qui incombe

la responsabilité de ces inquiétudes concernant les crises sanitaires successives.

> D'accord, c'est très beau, c'est très bien. Mais ce n'est pas de moi que les hommes devraient avoir le plus peur. Ils devraient avoir peur d'eux-mêmes ! Je suis un virus millénaire. J'appartiens à la grande famille des Filoviridae. On ne me connaît que depuis une quarantaine d'années, pourtant j'étais là depuis longtemps, dans cette forêt extraordinaire appelée « primaire » et où tout est resté en l'état comme dans un temps immuable. (Tadjo, En compagne des hommes, 2017, p. 87)

En poursuivant son plaidoyer, ce micro-organisme continue encore de clamer haut et fort son innocence. Des arguments et des réfutations ont été avancés, non seulement pour répondre aux accusations dont il fait l'objet, mais aussi en vue de remettre l'accent encore une fois sur la responsabilité humaine à l'égard des crises répétitives. *« Je n'aime pas voyager. Je préfère rester au fin fond de la jungle intouchée, là où je suis le plus heureux. Sauf quand on vient me déranger. Sauf quand on vient déranger mon hôte. »* (Tadjo, En compagne des hommes, 2017, p. 87)

En se servant de la puissance imaginaire et stylistique de l'écriture littéraire, Véronique Tadjo s'engage pleinement à cette action commune visant à faire face aux menaces actuelles, telles que les épidémies, la déforestation, le changement climatique, la perte de la biodiversité, la disparition de certaines espèces animales et végétales et d'autres risques qui pèsent sur le monde. Bref, il s'agit d'un récit poétique qui peut « *permettre de sortir de l'anthropocentrisme pour prendre en compte les relations complexes qui lient les différents éléments d'un environnement : animaux, végétaux, minéraux, facteurs météorologiques ou géologiques, etc.* ». (Defraeye & Lepage, 2019)Pour cette fin, elle a mis en œuvre son talent poétique, sa créativité artistique et son expérience socioprofessionnelle, pour lutter contre l'individualisme effréné et le matérialisme grandissant qui constituent, selon elle, deux causes majeures du déséquilibre cosmique et la perte des valeurs éthiques et morales.

2. Quand le récit épidémique devientuneréférencedocumentaire

Certes, de nombreuses représentations des fléaux épidémiques ont marqué le paysage littéraire mondial depuis la période antique, cependant, il faut noter qu'ils ont fait leur retour de plus en plus dans les librairies pendant les deux derniers siècles. Il était question par exemple d'un hymne à la vie dans *Le sixième jour* d'André Chedid ; une allégorie de la guerre

contre le nazisme pour *La peste* d'Albert Camus, symbole d'un amour idyllique et intemporel dans le roman du l'écrivain Gabriel Garcia Marquez *L'Amour aux temps du choléra* et dans plusieurs cas, on décrit un monde futuriste de manière dystopique dévasté par l'épidémie, comme dans l'univers de la science-fiction.

Il va sans dire que la lecture de l'histoire de certains faits épidémiques permet d'une manière ou d'une autre, d'avoir une idée sur ce qui s'était bien passé en ce temps-là, acquérir des connaissances sur l'émergence de tels fléaux, leurs origines, leurs conséquences, et les différentes réactions face au malheur et les changements des comportements dus à la menace de la contagion et de la mort. Cela donne la possibilité d'être averti afin qu'on soit mieux préparé en cas de sinistre grâce à une telle action artistique de promouvoir une culture de prévention.

En effet, le récit épidémique *En compagnie des hommes* représente l'un des rares textes écrits par une femme de lettre d'origine africaine où elle a mis en scène une épidémie bien réelle qui s'est produite au début de ce siècle. Elle surgit en Afrique en 2013 avant de s'étendre par la suite dans quelques pays occidentaux, tels que les États-Unis, l'Espagne, le Royaume-Uni et l'Italie. Ébola a mis les individus et le monde face à leur fragilité devant la menace de mort, face au danger de l'extinction. Pour qu'elle aille un peu plus loin dans sa réflexion, l'écrivaine franco-ivoirienne Véronique Tadjo donne une forme singulière à son récit en adoptant une démarche hybride et polyphonique, dans la mesure où plusieurs genres littéraires, tels que la poésie, le conte populaire, la docu-fiction, le journal intime, le réalisme magique sont regroupés en une seule œuvre en vue de chanter simultanément ce désastre humanitaire.

Convaincue de l'intérêt que présente la réécriture sur ce thème-là en ce temps-là, Tadjo justifie son engagement en faveur d'une telle reprise artistique de l'épidémie d'Ebola, en disant : *« Plus on continuera à informer sur ce virus qui n'a pas quitté l'Afrique, mieux on sera armés pour affronter les catastrophes qui pourraient survenir. »* (Tadjo, La littérature a cette faculté de créer un espace de mémoire, 2017). Elle donne ainsi à son œuvre une dimension référentielle et documentaire qui pourrait contribuer à avertir des menaces naissantes ou futures, permettant par conséquent de mieux les anticiper, les contrôler, voire les éviter.

Dans ce récit, où les éléments réalistes se mêlent à des éléments fantastiques ; l'auteure nous fournit des informations factuellement exactes sur cette expérience dramatique dans un moule fictionnel tout en ajoutant

quelques touches esthétiques. Elle nous a transmis des informations concernant l'épidémie de la maladie à virus Ébola, ses variants, sa première parution, ses symptômes, les pays touchés, le mode de transmission et les différentes actions entreprises pour en faire face. Pour cette fin, elle donne la parole aux différents personnages qui ont apporté leur contribution comme le pulvérisateur, l'infirmière, le volontaire de l'OMS et à ceux qui étaient touchés par l'épidémie, à savoir, le médecin, la petite fille et l'aide-soignant. Elle a cité même les recherches menées par le médecin congolais qui a découvert ce virus mortel sans mentionner son nom.

Il semble raisonnable donc de dire que le roman en question se propose comme un outil documentaire et un espace de mémoire, qui permettrait d'avoir des informations poétiséessur l'histoire épidémique qui demeure insuffisamment exploité. Ceci pourrait-être vrai, si on admet que « *l'œuvre d'art est éternelle et historique. Par nature paradoxale, irréductible à l'une de ses faces, c'est un document historique qui continue de procurer une émotion esthétique* ».(Compagnon, 1998, p. 258)Pour l'auteure de cette œuvre il est nécessaire d'adopter une narration littéraire documentaire qui peut permettre au lecteur de se faire une idée précise sur les défis actuels auxquels le monde est confronté tout en gardant l'aspect esthétique de cet *outil de communication*.

> Beaucoup de personnes sont restées dans le déni, aussi bien en Afrique qu'en Occident. Les gens ont été fortement marqués, traumatisés par les images, à tel point qu'ils ont littéralement bloqué tout ce qui avait trait à Ebola. Il fallait aider le lecteur en trouvant une forme qui lui permette d'entrer dans un sujet difficile mais nécessaire. » (Tadjo, La littérature a cette faculté de créer un espace de mémoire, 2017)

Pour tout dire, Véronique Tadjo met en scène, comme nous l'avons déjà souligné plus haut, des personnages réels et imaginaires, humains et non humains, qui évoluent dans un univers fictif mais vraisemblable. Elle a choisi le réalisme magique comme forme d'expression artistique ayant la possibilité de vulgariser la connaissance de l'histoire épidémique sous des angles scientifiques, historiques et anthropologiques.

Dès lors, il lui apparaît opportun de choisir l'épidémie d'Ébola comme point de départ puisant dans les ressources culturelles propres à la communauté africaine. Cela devrait permettre au lecteur d'acquérir une connaissance approfondie et variée sur ce sujet et même d'autres qui concernent notamment le mode de vie de la communauté africaine. Cette

volonté consciente de communiquer des informations sur ce fléau, a été confirmée par l'écrivaine elle-même quand elle a dit :

> L'épidémie a touché la Guinée, la Sierra Leone, le Liberia, mais on ne sait pas dans le livre de quel pays on parle. J'ai pioché dans chacun de ces pays. Au niveau des personnages, je me suis nourrie de témoignages. Je voulais que le lecteur reparte avec de l'information. C'était important qu'il y ait cette transmission-là. L'ignorance est encore très grande. J'ai ressenti le besoin quasi immédiat d'écrire sur ce sujet-là pour rétablir une sorte de vérité. Il me fallait montrer qu'il y avait cette part de responsabilité collective. (Tadjo, 2018)

3. La dimension didactique et poétique de l'écriture épidémique

« *La littérature consacrée aux épidémies passées permet de donner à celle d'aujourd'hui un sens qui dépasse notre expérience immédiate du confinement et notre peur de la contagion* ».(Compagnon, La littérature face aux pandémies, 2020). L'idée majeure à retenir de ces propos et qu'en plusde sa fonction documentaire, le roman objet de notre réflexion revête, d'une manière ou d'une autre, une fonction didactique ayant pour but de transmettre à un large public de diverses connaissances scientifiques, tout en proposant une nouvelle lecture basée sur l'imaginaire du vrai. Pour cela, plusieurs réalités scientifiques ont été l'objet d'un processus de vulgarisation et d'esthétisation visant tout d'abord à favoriser une meilleure compréhension du sujet, et ensuite à fournir un certain savoir indispensable à la lutte contre les épidémies. Ce texte constitue donc un outil d'apprentissage clé pour donner au lecteur l'occasion de vivre une expérience similaire.

Les connaissances biologiques et médicales devraient être aussi transmises de façon à pouvoir être comprises, tout en prenant en compte la dimension poétique qui doit être prise en charge dans cette entreprise artistique. Cette poétisation du savoir pourrait aider le lecteur à apercevoir ce qui existe vraiment, mais qui hors du champ visuel et faciliter ainsi la communication d'une certaine réalité. Voilà peut-être l'argument le plus pertinent qui pourrait en tout cas être utilisé par Véronique Tadjo pour justifier une telle démarche poétique et vulgarisatrice. Cela a d'ailleurs été confirmé d'une certaine manière par cette dernière qui n'hésite pas à lancer un appel aux écrivains et aux artistes de suspendre temporairement leur

engagement politique et se soucier davantage de la question écologique et environnementale.

> En littérature, beaucoup d'écrivains sont connus pour leur engagement politique. Cependant, le combat écologique est devenu primordial face à l'urgence devant laquelle nous nous trouvons. Pour que la conscience écologique soit renforcée et disséminée, il est essentiel que les arts accompagnent le travail des scientifiques. » (Tadjo, Agir par l'imagination, 2018)

Pour illustrer ceci, il convient de citer comme exemple le passage descriptif du Baobab qui pourrait être perçu comme une invitation sous-jacente à la prise de conscience écologique et de la nécessité d'informer le public sur le fonctionnement de l'écosystème forestier. Il peut être envisagé également comme un extrait vulgarisateur à travers duquel, l'auteure énumère de manière poétique les vertus de cette espèce végétale à travers la personnification où elle a fait parler le Baobab, favorisant par conséquent la vulgarisation d'un certain savoir écologique.

De la lecture de l'extrait ci-dessous, on peut comprendre que la forêt représente la source d'une biodiversité impressionnante où une variété d'espèces vivantes : mammifères, oiseaux, insectes et décomposeurs y trouvent un abri et qui vivent en interdépendance. Elle stabilise le terrain ainsi que sa contribution à la réduction du phénomène d'érosion des sols en régulant le cycle des eaux de pluie. Elle peut aussi empêcher les avalanches ; comme elle peut jouer un rôle important en favorisant la tombée des pluies grâce au processus de l'évaporation. Tout cela a été présenté sous un éclairage poétique et esthétique.

> Et pourtant, savez-vous que la forêt est le territoire qui abrite le plus grand nombre d'êtres vivants ? Le saviez-vous ? Nos racines vont chercher l'eau. Nos feuilles appellent la pluie. Pas une pluie torride et dévastatrice, mais une ondée embrassant la nature. Sans nous, les avalanches, les glissements de terrain et les coulées de boue se mettent en guerre et balaient de vastes étendues. » (Tadjo, En Compagnie des hommes, 2017, p. 17)

Une autre forme d'esthétisation du savoir écologique et biologique se manifeste à travers les figures d'analogie et le recours au discours immédiat, où on offre le pouvoir et l'opportunité aux personnages non-humains de s'adresser directement au lecteur afin de présenter leurs fiches identitaires, offrant ainsi des renseignements qui permettent à ce dernier d'accéder à des informations qui ne lui seraient pas accessibles autrement ou qui se

présentent souvent avec un style austère et ennuyeux. Dans ce sens, on peut citer l'une des fiches documentaires présentée par le personnage le virus Ébola sur soi-même qui a été présentée sous une forme séduisante et inhabituelle.

Par le biais de la personnification, le narrateur se présente comme un biologiste mais aussi comme un médecin, pour donner au lecteur un aperçu des caractéristiques biologiques générales du virus : son aptitude à se trouver partout en même temps, sa reproduction et son renouvellement biologique, son caractère complexe ; et surtout sa puissance et son invincibilité qui se manifeste dans sa capacité de développer une résistance aux antibiotiques. Il montre par la suite comment il pénètre dans le corps humain en empruntant le réseau complexe d'artères et de veines, pour décrire enfin la manière dont il se propage et s'achemine vers les organes vitaux.

> Nous, les virus, avons réussi à conquérir la planète. Nous sommes dans les océans, dans l'air. Nous sommes partout. Nous nous réinventons, accélérons nos mutations, opérons nos multiplications. Les hommes n'arrivent pas à nous cerner. Les antibiotiques, leur grande fierté, n'ont aucun effet sur nous. […] Les plus grands savants du monde ont essayé, mais ils n'arrivent pas encore à déchiffrer mon code. Je suis une équation impossible à résoudre. Quand j'entre dans un corps, j'emprunte les canaux sanguins afin d'envahir les organes vitaux : le foie, la rate, le pancréas, les poumons, les reins, la glande thyroïde, la peau et le cerveau. (Tadjo, En compagnie des hommes, 2017, pp. 88-89)

En rapport avec ce qui a été dit précédemment, Anaïs Boulard l'auteure d'une thèse de doctorat intitulée *Un monde à habiter : imaginaire de la crise environnementale dans les fictions de l'Anthropocène*, estime que le discours littéraire, par son aspect poétique et esthétique propose une autre vision de l'univers écologique tout à fait différente de celle présentée dans l'art visuel. C'est-à-dire, il peut donner une nouvelle image beaucoup plus précise et plus claire grâce à son pouvoir imaginatif et poétique. En parlant du concept de l'éco-poétique, elle note : *« La littérature en tant qu'art des mots ne peut cependant participer à l'imagerie visuelle que nous avons décrite. Mais elle peut en revanche être créatrice d'un imaginaire littéraire qui apporterait un nouveau regard sur la crise écologique. »* (Boulard, 2014, p. 39)

4. Une écriture à vocation défensive

C'est dans une intention vulgarisatrice et préventive que Véronique Tadjo a voulu que son récit épidémique soit non seulement une forme de témoignage de la dure expérience vécue par certaines communautés africaines, mais aussi, il pourrait être une forme de réaction prématurée contre toute menace pour la vie humaine comme nous l'avons déjà indiqué ci-dessus. Pour cette raison, elle invite d'une certaine manière son interlocuteur à identifier les racines de ce problème sanitaire, qui sont liées principalement à un déséquilibre cosmique écologique, engendré par les activités humaines susceptibles de porter gravement atteinte à la biodiversité et qui ne cessent de menacer l'existence humaine, animale et végétale.

Or, un tel objectif ne serait atteint que par une bonne communication du message, c'est pourquoi, la romancière a fait usage d'un style assez poétiquequi pourrait être inscrite dans une esthétique du sublime. En fait, ce dernier terme a été défini dansl'encyclopédie Univarsalis comme « *style élevé* », celui de la grande éloquence, qui vise à provoquer l'admiration de l'auditeur, et à le transporter. Mais avec le temps, cette fonction a évolué pour s'adapter aux nouvelles exigences.Pour Michel Houellebecq par exemple :

> Le sublime acquiert une originalité propre pour devenir le catalyseur d'une vision personnelle de l'homme et de l'art, et devient espace de résistance contre le devenir logocentriste culminant en laposthumanité, contre ce désir de l'homme d'être « maître et possesseur » de la nature.(Handfield, 2014)

Une démarche écopoétique a été donc adoptée par Véronique Tadjo dans sa représentation d'un thème aussi complexe et qui nécessite selon cette dernière, une approche interdisciplinaire si l'on veut vraiment mieux comprendre ce problème dans sa totalité. En effet, les sciences naturelles et les sciences humaines et sociales se mêlent et s'entremêlent dans ce récit, dans le but de mieux saisir la situation réelle dans laquelle se trouve l'environnement naturel, de prendre conscience de la responsabilité humaine envers la nature, et par conséquent prendre des mesures urgentes et efficaces afin de contrer les effets néfastes sur l'environnement et sur la santé humaine.

Dans un entretien publié dans la revue *Esprit. Presse*, la romancière a insisté sur la nécessité d'accompagnement littéraire dans la lutte contre les crises. Il faut donc d'*agir par l'imagination*[†] qui constitue, selon elle, un

[†] Titre d'un entretien avec Véronique Tadjo sur son roman *En compagnie des hommes.*

atout supplémentaire pour que la conscience écologique soit renforcée de façon à permettre d'adopter des mesures préventives pour pouvoir faire face aux éventuels problèmes écologiques ou sanitaires.

> Il nous faut donc repenser notre environnement et voir ce que nous pouvons tirer de positif dans un passé certes révolu, mais qui peut nous aider à favoriser une transformation des mentalités à long terme. Nous devons trouver des solutions nouvelles, adapter ce qui peut l'être, former ceux qui sont proches du plus grand nombre. (Tadjo, 2018)

Sur un autre front, le récit en question, par son aspect documentaire et son souci de valoriser les ressources culturelles locales, pourrait être aussi envisagé comme une attitude défensive à l'égard du processus de globalisation. Par son mécanisme d'internationalisation, ce phénomène a engendré d'une façon ou d'une autre, l'exclusion des particularités ethniques et la marginalisation de certaines parties du monde, exigeant de nouvelles normes sur tous les plans et proposer une universalisation des valeurs sociales, culturelles et artistiques.

Une attitude prudente motivée par la crainte d'être mise à l'écart, pousse cette écrivaine d'origine ivoirienne à s'investir profondément dans la mise en valeur du patrimoine culturel en s'efforçant de perpétuer les traditions africaines et les pratiques sociales de ces populations dans son œuvre romanesque. Dans ce sens, l'essayiste Cikuru Batumike souligne que cela s'applique à la majorité des écrivains africains en disant : « *Ils choisirent de se situer au carrefour des deux pour sauvegarder les racines du continent et contribuer à la réflexion universelle.* » (Batumike, 2010)

Les contes populaires, les légendes, les proverbes propres à la culture africaine et d'autres ressources artistiques locales sont largement exploitées dans ce roman épidémique, formant ainsi un ensemble cohérent. Cet engagement est effectué, selon toute apparence, dans le double but, de préserver l'identité culturelle de l'Afrique qui semble menacée de se rompre avec ses origines, et de permettre au lecteur d'acquérir assez de connaissances sur la prévention et la gestion des crises.

De façon plus imagée, Tadjo exprime son attachement à ses origines et aux valeurs culturelles, morales et spirituelles du continent africain. Cela est traduit par une forte présence des éléments religieux, ethniques, traditionnels et même littéraires appartenant à la culture africaine.

Le Baobab par exemple, étant un emblème du continent africain, a pris une place centrale dans le récit épidémique de Véronique Tadjo, dans

lequel, il a eu l'occasion de prendre la parole assurant par conséquent différents rôles. Il dit d'ailleurs : « *Je suis Baobab, arbre premier, arbre éternel, arbre symbole. Mes racines plongent dans le ventre de la terre. Ma cime entre dans le ciel. Je cherche la lumière qui éclaire l'univers, illumine la pénombre et apaise les cœurs.* » (Tadjo, En compagnie des hommes, 2017, p. 25)

En fait, ce discours a été répété à maintes reprises et sur tous les tons dans le récit. Il s'agirait à notre sens, d'une allusion métonymique à la fois à l'espèce végétale et à l'identité culturelle autochtone qui doit être valorisée et conservée étant donné que les deux sont aujourd'hui menacées d'extinction.

C'est peut-être pour les raisons susdites, que Tadjo témoigne d'une certaine façon son profond attachement à ses origines ethniques, sociales et culturelles par la valorisation des ressources patrimoniale de l'Afrique à travers une écriture qui rend un hommage vibrant à la culture et à la tradition africaine. D'après cette romancière, celle-ci, contrairement à la civilisation technologique, n'a jamais été une menace pour la nature ou pour la vie humaine. Selon elle, ces valeurs culturelles et écologiques sont dépositaires de connaissances extrêmement riches, c'est pourquoi elles ont la capacité d'accomplir ce que l'on ne peut atteindre avec le travail scientifique.

> Nous avons perdu une occasion de mettre en valeur des croyances qui sont respectueuses de la nature et qui privilégient une médecine adaptée au mode de vie de la majorité des Africains. Il nous faut donc repenser notre environnement et voir ce que nous pouvons tirer de positif dans un passé certes révolu, mais qui peut nous aider à favoriser une transformation des mentalités à long terme. Nous devons trouver des solutions nouvelles, adapter ce qui peut l'être, former ceux qui sont proches du plus grand nombre. (Tadjo, Agir par l'imagination, 2018)

5. Le récit épidémique, une vertuthérapeutique, cathartiqueou une philosophie réformatrice ?

« *L'âme du peuple ne doit pas être étouffée, elle a besoin de respirer, la littérature est son poumon.* » (Zilong, s.d.) suggère le romancier chinois Jiang Zilong. Le message de fond de cette citation est que le rôle de la littérature ne se limite pas à assurer la bonne circulation des idées ou de transmettre des connaissances de manière plaisante et détendue, mais elle ne cesse d'élargir son champ d'investigation. Cette forme de communication

peut revêtir une dimension consolatrice, dans la mesure où la mise en forme artistique et le langage poétique pourraient avoir des vertus thérapeutiques. Il y a donc de bonnes raisons d'adhérer à la thèse qui prétend qu'il existe « *trois types de soins et de pratiques thérapeutiques, la médecine du couteau, la médecine des herbes, la médecine de la parole* ».(CARLINO & WENGER, 2007, p. 19)

Alors, suivant cette logique, et dans ce contexte de crises successives auxquelles l'humanité est confrontée, le discours littéraire se propose comme un outil thérapeutique à travers duquel, le lecteur peut apprendre à gérer ses émotions et son stress lié aux problèmes psycho-sociaux et aux crises humaines et environnementales actuelles. Elle peut également inspirer la terreur et la pitié pour purger les individus de leurs viles passions, de leurs mauvais penchants et corriger les travers humains, en lui offrant une expérience cathartique comparable à celle des tragédies classiques.

Ceci a été constaté dans la technique de dramatisation de certaines scènes à laquelle la romancière a fait usage de temps en temps. Une mise en garde contre une la régression des valeurs morales et spirituelles a été soulevée dans l'extrait ci-dessous où elle décrit de manière métaphorique comment les gens se montrent opportunistes et cupides après avoir délaissé leurs pratiques culturelles, sociales et religieuses. *« Les villageois se transformèrent en une armée de fourmis Magnan, prédatrices redoutables, déterminées à tout anéantir sur leur passage. Il fallait faire table rase du passé. Du jour au lendemain, ils délaissèrent leurs champs, leurs légendes, leurs coutumes, leurs croyances. »* (Tadjo, En compagne des hommes, 2017, p. 22)

Dans une autre perspective, la littérature dans sa représentation d'une réalité peu séduisante ou traumatisante, elle s'efforce souvent d'assurer un rééquilibrage entre l'apparence formelle et le contenu notionnel en essayant à rendre la réalité moins désagréable et à favoriser par conséquent l'apaisement des tensions dans les moments difficiles. En ce sens, Véronique Tadjo écrit : *« La poésie offre un peu de consolation face à la puissance absolue de la mort. »* (Tadjo, En Compagnie des hommes, 2017, p. 75)

En mettant en fiction l'épidémie Ébola, la romancière précitée adopte une démarche particulière où elle a fait recours stratégies discursives appropriées visant à établir une entente entre deux pôles qui semblent naviguer à contre-courant : l'épidémie qui représente une réalité désagréable et l'esthétisation qui relève à la beauté. À ce point elle justifie : « *C'était*

nécessaire d'offrir ces respirations. Le sujet est très dur ». (Tadjo, La littérature a cette faculté de créer un espace de mémoire, 2017) Il ressort clairement de ces proposque,par sa dimension poétique et imaginative, ce récit permet au lecteur de se mettre en contact avec le sujet abordé, comme elle peut générer de sensations diverses.

Pour cette raison, elle a décidé que son récit revête un aspect poétique avec une perception polyphonique ; cela se manifeste dans les procédés esthétiques auxquels, elle a fait usage. En fait, le premier contact avec le texte donne l'impression qu'on y devant une odyssée lyrique remplie d'imagination, d'émotion et de sensibilité. La tonalité lyrique a été adoptée tout au long du texte par cette dernière, instaurant une musicalité assez expressive qui devrait avoir pour objectif de donner une valeur littéraire et esthétique à une histoire épidémique traumatisante favorisant ainsi l'extériorisation des sentiments par ce qu'on appelle communément le principe de catharsis.

Une telle mise en forme artistique du texte épidémique se traduit aussi par la multiplication des figures d'analogie et d'insistance, les tournures intensives, le monologue intérieur, l'imaginaire fabuleux et d'autres procédés stylistiques assez poétiques. Un tel système harmonique est d'une importance cruciale pour créer une certaine poéticité expressive visant à détendre l'atmosphère et calmer les esprits durant les temps difficiles. La perception esthétique en ce sens a été prise en compte et elle a pris des aspects différents pour être plus résistante aux effets d'une réalité perçue comme difficile et décevante.

C'est peut-être dans ce but que la romancière donne la parole par exemple à un personnage fabuleux qui est la chauve-souris, afin de se donner une image moins négative d'elle-même et de se défendre contre toute tentative de diabolisation dont il était victime. L'anaphore, la personnification, le rythme mouvementé, la focalisation interne et tant de procédés stylistiques et rhétoriques s'entremêlent et se succèdent créant un effet positif appréciable sur ce mammifère qui est souvent pointé du doigt d'être le premier responsable de l'épidémie d'Ébola.

> Non, je ne suce pas le sang des humains ! Non, je ne suis pas maléfique ! Non, je ne suis pas un esprit errant ! Non, je ne suis pas un symbole de mort et de maladies !
> Je suis une créature de bon augure qui fait partie de la nature comme toutes les autres.
> Car je suis née de l'amour.

> Laissez-moi vous conter l'histoire de mes origines. (Tadjo, En Compagnie des hommes, 2017)

En élargissant cette réflexion, on pourrait dire que la fiction épidémique dans le roman *En compagnie des hommes* veut remplir également une fonction réparatrice, et l'idée qui ne cesse de se répéter d'une littérature qui soulage les sensations d'inconfort, qui apaise les émotions et qui aide à surmonter les difficultés, a fait son retour avec l'écriture tajonienne de l'épidémie.

Conclusion

En considération de ce qui précède, on peut noter que cette mise en forme artistique de l'épidémie d'Ébola semble inscrite dans une perspective assez large, remplissant différentes fonctions. Pour cette fin, l'écrivaine franco-ivoirienne Véronique Tadjo adopte une forme hybride dans sa construction romanesque tout en optant pour une écriture à la fois polyphonique, polytonale, poétique. Cela nous a permisde déduire que cette écriture représente une initiative nouvelle visant à élargir sa portée multidimensionnelle et d'atteindre les objectifs préalablement fixés, notamment en matière de la gestion des crises.

Il a été constaté que l'auteure du roman *En compagnie des hommes* relate une histoire d'une épidémie réelle dans un moule fictionnel où cohabitent le rationnel et l'irrationnel, formant ainsi une unité indivisible pour pouvoir dresser un tableau complet et précis sur le sujet de l'épidémie. Cette combinaison a permis aussi à Véronique Tadjo d'aller plus loin dans sa réflexion et apporte d'une manière ou d'une autre sa contribution dans la lutte contre les fléaux étant donné que : « La *bataille se situe sur un terrain invisible et la littérature peut façonner des identités communes, conscientes d'un destin collectif.* » c'est pourquoi « *Il faut également agir par l'imagination, toucher l'homme dans sa représentation du monde et lui offrir des récits de transformation.* » (Tadjo, Agir par l'imagination, 2018)

Dans cette optique, nous avons essayé de démontrer que la démarche interdisciplinaire et polyphonique adoptée dans de cette représentation de l'épidémie, donne la possibilité au texte d'assumer plusieurs fonctions à l'égard du lecteur et envers la société, comme celles thérapeutique ; documentaire ; didactique ; vulgarisatrice et défensive. Cette expérience favorise, à notre sens, une meilleure compréhension du problème, éveille les consciences sur des questions sanitaires, écologiques et éthiques. Par ailleurs, il faut noter également que cette mise en texte de l'épidémie recèle une multitude de significations et d'interprétations qui pourraient aussi

contribuer à répondre à un certain besoin ou réagir opportunément aux défis auxquels on est appelé à faire face.

Ces rôles joués par un tel récit épidémique sont particulièrement importants pour nous, étant donné que cette œuvre présente une richesse exceptionnelle, sur le plan formel et thématique. Celle-ci constitue à notre sens un précieux atout, non seulement pour qu'on puisse saisir le problème de l'épidémie dans toute sa complexité, mais également pour servir de référence et ouvrir la voie à d'autres études et recherches susceptibles d'apporter un complément d'informations et de réflexions sur d'autres questions qui méritent la plus grande des d'attentions.

Bibliographie

Livres:

Boulard, A. (2014). *La pensée écologique en littérature. De l'imagerie à l'imaginaire de la crise environnementale. La pensée écologique et l'espace littéraire (36), Collection figura*. (M. V. David, Compilateur)

CARLINO, A., & WENGER, A. (2007). *Littérature et médecine. Approches et perspectives (XVIe-XIXe siècles).* Genève: Librairie Droz S.A.

Compagnon, A. (1998). *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Éditions du Seuil.

Defraeye, J., & Lepage, É. (2019). *Approches écopoétiques des littératures française et québécoise de l'extrême contemporain*. (t. e. Département de littérature, Éd.) Études littéraires, 48(03), pp. 7-18.

Handfield, P. (2014). *Le sublime chez Michel Houellebecq. De la domination à la réconciliation dans notre rapport avec la nature.* Dans D. Sylvain, & M. Vadean, La pensée écologique et l'espace littéraire (pp. 119-138). Montréal: Presses de l'Université du Québec.

JOUVE, V. (2001). *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin.

Kundera, M.(1986). *L'art du roman*. Paris: Gallimard.

Manguel, A. (1998). *Une histoire de la lecture.* (c. Babel, Éd.) Paris, France : Actes Sud.

RICOEUR, P.(1986).*Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II.*Paris : Seuil.

Tadjo, V. (2017). *En Compagnie des hommes.* Paris, France : Édition Don Quichotte.

Sitographie :

Batumike, C. (2010). *Intertitres Le plaisir de lire et d'écrire*. [Disponible en ligne]. Extrait le 16 décembre 2010 de https://defilenexil.wordpress.com/2010/12/16/quid-de-la-litterature-africaine-dexpression-francaise/

Compagnon, A. (2020, avril). *Sciences sociales et humanité*. Consulté le10 avril, 2022, sur Fondation collège de France: https://www.fondation-cdf.fr/2020/04/01/la-litterature-face-aux-pandemies/

Tadjo, V. (2017). *La littérature a cette faculté de créer un espace de mémoire*. (S. Eva, Intervieweur). [Disponible en ligne]. Extrait le 01 septembre 2017 de https://www.jeuneafrique.com/662928/culture/veronique-tadjo-la-litterature-a-cette-faculte-de-creer-un-espace-dememoire/

Tadjo, V. (2018, Janvier/ Février). *Agir par l'imagination*. [Disponible en ligne]. Extrait le 23 janvier 2022 de https://esprit.presse.fr/article/veronique-tadjo/agir-par-l-imagination-entretien-39832

Zilong, J. (s.d.). *Citation célèbre*. [Disponible en ligne]. Extrait le 23 janvier 2022 sur Le Parisien : https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/