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

- الأدب الرقمي: من إشكالية المصطلح إلى تحديد المفهوم.
د. سامية عليوات
- المنفى وتسلط الذاكرة في كتابات مليكة مقدم: روايات: رجالي، الممنوعة، المتمردة أنموذجا.
د/ جمعة مصاص
- رمزية الماء في شعر عبد الحميد شكيّل
رشيد العامري
- ظاهرة كسر أوائل الكلمات في لهجة منطقة بوسعادة
سمية بلفول [1] / أ.عبد المجيد سالمي [2]
- الخطاب الشّعري وفتوحات الذّكاء الاصطناعي– تأمّلات استشرافية
وداد لعجال [1] / لخميسي شرفي [2]
-عتبة العنونة بين التّمرّد النّسوي وخلخلة النّظام الأبوي في رواية شطحات أنثى لـ: عيون ليلى .
د. سناء بوختاش
- Edward Said's *Orientalism* and East / West Disparity
Hamed Halima[1], Dr. Mehiri Ramdane[2]
- Argumentation dans le discours: analyses des inscriptions des séquences argumentatives dans les éditoriaux.
Cherfaoui Abdellah[1], BRAIK Sâadane[2]

منشورات جامعة تامنغست – الجزائر

ISSN : 2335-1586

عدد 1، مجلد 12، شعبان 1444 - مارس 2023

مجلة إشكالات في اللغة والأدب
عدد 1، مجلد 12، شعبان 1444 - مارس 2023

Univeristy of Tamanghasset- Algeria

ICHKALAT JOURNAL

LINGUISTIC, LITERARY, CRITICAL STUDIES

ISSUE No. 1, Vol. 12, March. 2023

Category (c)

ISSN : 2335-1586

University of Tamanghasset Publications

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 12 عدد 1

شعبان / 1444هـ - مارس 2023م

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

ICHKALAT JOURNAL
(Linguistic , Literary and critical Studies)

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

Volume 12 Issue no 1 March 2023

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.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 مجمود 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 (الم. 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 (جـامعة باتنة1) / د. يحيى حاج امحمد (جـامعة غرداية) / د.دريس محمد أمين (جـامعة معسكر) / د.محمد عروس (جـامعة الجزائر2) / د.خير الدين بن خرور (جـامعة البليدة2) / بن جلول مختار (جـامعة ابن خلدون تيـارت)/ د. أحمد بناني(الم. الج. تـامنغست) / د موسى كراد (المركز الجـامعي بميلة) / أ.د. عيسى بريهمات (جـامعة الأغواط)/ د. عائشة عبيزة (جامعة أأغواط) / 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 جـامعة اليرموك – الأردن) / د. أبو عواد فريال (الجـامعة الأردنية) / د. صائد شديد (جـامعة قطر) / د.كريم الطيبي (أكاديميـــة تطوان – المغرب) / د.محمد محمود محـاسنة (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.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 مجمود 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

Index of topics

عنوان المقال	المؤلف	ص
أيديولوجية ترجمة الأمثال العربية بين التغريب والتوطين	خضار منير / جامعة المسيلة	13
اشتغال خطاب المقاومة في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج	عنيقي نبيلة [1] / بعيو نورة [2] جامعة البويرة / جامعة تيزي وزو	29
الأدب الرقمي: من إشكالية المصطلح إلى تحديد المفهوم.	د. سامية عليوات/ جامعة بومرداس	46
الأعلام الجغرافيّة في المعلقات العربية (الجغرافيا قلب الأدب) دراسة بينية	حبيب زباح [1] / أحمد التجاني سي كبير [2] جامعة ورقلة	63
الأنساق الثقافية المضمرة في قصيدة الرّاعي النميري	مليكة حمر جامعة منتوري- قسنطينة	85
العلامة وصناعة الدّلالة الشّعرية :سيمياء الصورة الشعريّة في "كاليغولا يرسم غارنيكا الرّايس " لعز الدين ميهوبي	سماش مختارية [1] / د. قادة غروسي [2] جامعة سيدي بلعباس	100
المتفرج وأزمة الوعي في المسرح المصري مسرحية "يوسف ابن تاشفين" للسيد حافظ أنموذجا	فاطمة قسول جامعة البليدة2	114
المقدّس في الخطاب الجبراني بين الثقافة والأدب	أصالة القويي [1] / شراف شناف [2] جامعة باتنة1	131
المنفى وتسلط الذاكرة في كتابات مليكة مقدم -روايات: رجالي، الممنوعة، المتمردة أنموذجا.	د/ جمعة مصاص جامعة خنشلة	148
الناقة وتشكّلات النسق النموذج في النص الشعري الجاهلي. مقاربة ثقافية	سمية الهادي المركز الجامعي بميلة	160
تأويل ازدواجية الهوّية في رواية "ميلانين" لـ (فتحية دبش)	مرسلي رشيدة [1] - آغا عائشة [2] - حكوم مريم [3] / جامعة بشار	176
تعددية أصوات الشخصيات في رواية زنقة الطليان لبومدين بلكبير	سعاد وهايي1 / عقيلة بالي محجوبي2 جامعة سطيف	191
حجاجية الأساليب الإنشائية في سورة الزمر	سويح فاطنة [1] / أبو بكر زروقي [2] جامعة بسكرة	206
حجاجيّة الأصوات في عنوان كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي (ت684هـ)	فاطمة غراب [1] / د. علي زيتونة مسعود [2] جامعة الوادي	223

رمزية الماء في شعر عبد الحميد شكيّل	رشيد العامري / جامعة سكيكدة	237
شعرية الإيقاع في ديوان مرايا الشّفاه لعبد القادر مكاريا	بناجي ضرار [1] / د. خذري عالمة [2] جامعة خنشلة	254
صورة الآخر في رواية القصر ليوسف العيشي ميمون	حاشي محمد نصر الدين / بوطرفاية مصطفى [2] جامعة تيارت	267
ظاهرة كسر أوائل الكلمات في لهجة منطقة بوسعادة	سمية بلفول [1] / أ.عبد المجيد سالمي [2] جامعة الجزائر2	280
نظرية اللغة، بحث في مقاييس العلم بين اللسانيات الكلية والنسبية - محمد الأوراغي أنموذجا-	هاجر ماصري [1] / صالح حوحو [2] جامعة بسكرة	295
نقد الصورة في الشعر الثوري الجزائري قراءة لرؤى يحي الشيخ صالح النقدية	سهيلة بوساحة جامعة برج بوعريريج	312
وسطاء الترجمة الأدبية: صمام أمان مجتمعي، أم حجر عثرة - أدب الأطفال أنموذجا	د. سحر محمد السادة جامعة الجزائر 2	327
المنهج التداولي في قراءة الخطاب التعليمي: نماذج من كتاب اللغة العربية السنة الثانية من التعليم المتوسط	ط.د/سارة عميرة [1] / د/الحاج قديدح [2] جامعة جيجل	343
الأَبْعَادُ الحِجَاجِيَّةُ فِي الشِّعْرِ العَرَبِيِّ المُعَاصِرِ مُقَارَبَةٌ تَدَاوُلِيَّةٌ فِي "اِسْتِحَالَات شَخْصِيَّة" لِمُحَمَّدٍ الأَشْعَرِيِّ	عبد الجليل بوطبل [1] / محمد برونة [2] جامعة وهران 1	357
البنيَةُ الإيقَاعيَّةُ في قصيدَةِ "القلب الصّوفيّ" لأبي القاسِمِ سعدَ الله - دراسَةٌ جمَاليّةٌ-	حاكمي حمزة [1] / بن سعيد محمد [2] جامعة وهران 1	374
الخطاب الشّعري وفتوحات الذّكاء الاصطناعي– تأمّلات استشرافية	وداد لعجال [1] / لخيسي شرفي [2] جامعة تبسة	389
المضامين التربوية في ديوان "حديقة الملائكة" لصلاح الدين باوية	راوية بلقليل [1] / د.سليم بتقة [2] جامعة بسكرة	403
الهمز بين الدرس الصوتي القديم والحديث -دراسة مصطلحية-	مختار بزاوية/ جامعة معسكر	416
التعليم عن بعد في ظل جائحة كورونا في الجامعات الجزائرية مزاياه وصعوباته -دراسة ميدانية-	كريمة بوكرب [1] / الربيع كيفوش [2] جامعة جيجل	429
تحديات اللسانيات العرفانية في حقل تعليمية اللغات - تعليمية الاستعارة التصورية أنموذجا-	نعيمة بوسنة [1] / عبد الحميد شكيل [2] جامعة عنابة	445
دور المقابلات الصرفية الاسمية في تحديد الوظائف النحوية المتشابهة _دراسة وظيفية لنماذج مختارة من القرآن الكريم_	صبرينة بوعلاق جامعة سطيف 2	462
مركزية الهامش وهامشية المركز في القصيدة العباسية - بائية ابن	فريد عوف /	479

	جامعة جيجل	الروي نموذجا.
494	صافي الدّين لعبابسة جامعة سطيف 2	وظائف الإحالة بالضّمائر وأغراضها البلاغيّة والجماليّة عنوان المقال باللغة الإنجليزية
511	د. سناء بوختاش جامعة تيزي وزو	عتبة العنونة بين التّمرّد النّسوي وخلخلة النّظام الأبوي في رواية شطحات أنثى لـ: عيون ليلى
522	د. حرّاز العيد جامعة بشار	اللّغة الشعريّة في المجموعة القصصية" الذاكرة ورمادها" لعبد القادر بن سالم
539	BOUDERSA Hemza[1] ENS Constantine	A Critique to Mouloud Feraoun's Vision to Colonialism from Clear 'Ambivalence' to Implicit Criticism
557	Hamed Halima[1], Dr. Mehiri Ramdane[2]/ Univ_ Biskra	Edward Said's *Orientalism* and East / West Disparity
577	Zohra Bleila[1], Aziz Mostefaoui[2] Univ- Adrar	Investigating the Effect of Pupils' Motivation, Attitudes and gender difference on EFL Learning in Adrar Middle Schools
593	Cherfaoui Abdellah[1], BRAIK Sâadane[2] CU- Naama	Argumentation dans le discours: analyses des inscriptions des séquences argumentatives dans les éditoriaux.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة التحرير

نفتتح العقد الثاني في مسار مجلة إشكالات بهذا العدد الجديد، الذي يتضمن مجموعة جديدة من المقالات في اللغة والأدب والنقد وما يتصل بها، آملين أن يكون الشكل الجديد (خطا وألوانا) مريحا ومساعدا على التصفح والقراءة، لعلمنا أن الشكل لا يقل أهمية عن المضامين في عملية التلقي.

ونغتنم هذه الفرصة لنلفت انتباه الباحثين إلى ضرورة متابعة مسار تحكيم بحوثهم، سواء تعلق الأمر بالاطلاع على حسابهم على البوابة، أو الاطلاع المستمر على بريدهم الإلكتروني لمواكبة الجديد، والقيام بما يلزم في الوقت المحدد.

هذا، ولا يفوتنا أن نشكر لمن لهم الحرص على سير المجلة قدما نحو العطاء نصائحهم وتوجيهاتهم الإيجابية والمشجعة على الاستمرار، والله نسأل العون والتوفيق والسداد.

رئيس التحرير

أ.د. رمضان حينوني

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 12، عدد:1، مارس 2023
ص: 13 - 28 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

أيديولوجية ترجمة الأمثال العربية بين التغريب والتوطين

Translation's ideology of Arabic proverbs between Domestication and Foreignization

خضار منير *
KHEDAR Mounir
جامعة "محمد بوضياف" – المسيلة (الجزائر)
University of Mohamed BOUDIAF, M'sila . (Algeria)
mounir.kheddar@univ-msila.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/10/14	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

من بين المسائل المحتدمة في الأوساط العربية حالياً كيفية ترجمة "الأمثال العربية" الواردة في الروايات حال نقلها إلى جمهور غير عربي. فمن منظري الترجمة وممارسيها من يدعوا إلى توطينها بالبحث عن المكافئ المحتمل وكتابتها بما يتوافق مع اللغة/الثقافة الهدف لتجنيب القارئ مشقة البحث عن معناها في ثقافتها الأصلية. ويوجد على الجانب الآخر من النقاش ، من يدعوا إلى نقل تلك الأمثال بتغريبها بالمحافظة على صورة المثل وخصوصياته اللغوية الثقافية المتجذرة في حرفه. يستكشف هذا المقال الأيديولوجيات الكامنة وراء هذا الجدل الدائر حول ترجمة بعض الأمثال المركزية في العالم العربي وكيف ترتبط هذه الأيديولوجيات بطرق متعددة باستراتيجيات الترجمة المستخدمة.

الكلمات المفتاح : إيديولوجية، توطين، تغريب، مثل، استراتيجية.

Abstract :

One of the heated debates within Arabic circles currently involves the translation of "proverbs" in novels translations intended for non-Arabic audiences. On one side of the debate are those who claim that the metaphor can legitimately be translated with domestication strategy by searching for a possible equivalent in target language/culture. On the other side of the debate are those who claim that the proverbs must be translated with foreignization strategy in a way that preserves their images and keywords because of the rich and important theological connections of those proverbs. This article explores the ideologies behind the debate about the translation some of the central proverbs of the Arabic world and how those ideologies relate in multiple ways to the translation strategies that are employed.

Keywords: Ideologie, Domestication, Foreignization, Proverb, Strategy

* خضار منير: mounir.kheddar@univ-msila.dz

مقدمة:

تكتسي الأيديولوجية في عملية الترجمة أهمية قصوى كونها الفيصل في تحديد الاتجاه الذي تنحوا إليه الترجمة، فإذا كان الغرض الأساسي من ترجمة العناصر الخصيصة بالثقافة مثلا المحافظة على جميع خصوصياتها اللغوية والثقافية التي قد تبدوا غريبة في نظر الجمهور المتلقي، فإنّ الغالب أن تسود إيديولوجية التغريب بدلاً من إيديولوجية التوطين إلاّ أنّ تحديد الأيديولوجية أمر معقد للغاية لتداخل العديد من العوامل المؤثرة فيها.

يمكن القول أنَّ التقسيم التاريخي الرئيس الذي هيمن على التفكير الترجمي ومجمل الخطاب العام حول نظرية الترجمة كان الترجمة "الحرفية" مقابل "الحرة". وقد تمَّ التعبير عن هذا التقسيم بطرق عديدة ومختلفة عبر التاريخ، من تبني سانت جيروم لنهج "الحرف مقابل المعنى" إلى التقسيمات الحديثة الذي جاء به نيدا أي التكافؤ "الشكلي" والديناميكي" ونيومارك " التكافؤ الدلالي والتواصلي" والترجمة التوثيقية والأداتية لنورد إلى غير ذلك من التقسيمات وتتعلق جميع هذه التقابلات بدرجة تلاعب هذه الاستراتيجيات بالنَّص المصدر برمته أثناء انتقاله إلى النص الهدف، وغالبا ما يتم تحديد هذا التلاعب بعلاقة متلقي النص الهدف مع الثقافة المصدر.

فالمترجم ملزم دوما باتخاذ قرارات أثناء مسار الترجمة لحل المشاكل التي تواجهه غير أنّ طبيعة القرار تتعلق بالموقف الإيديولوجي الذي يتبناه هو نفسه والذي يؤثر بدوره على إستراتيجيته الشاملة، فعلى المستوى الميكرو النصي أو الوحدات الصغيرة للنص (الوحدات المعجمية والتركيبية لا يقوم المترجم إزاءها إلا بحل المشاكل الموضعية من خلال تفعيل الاستراتيجيات الموضعية أو التقنيات وعلى المستوى الماكرو نصي- أو مستوى السياق العام فهو يتخذ قرارات مهمة تبعا لتوجهه الايديولوجي مثلا التغريب أو التوطين.

«En réalité, la nature de la décision dépend du niveau où se place le traducteur et de sa stratégie de traduction. Au niveau microtextuel (des unités lexicales et syntaxiques), le traducteur ne fait que résoudre des problèmes locaux. Au niveau macrotextuel, il est conduit à prendre des décisions importantes en fonction d'une stratégie préétablie (par exemple sourcière vs cibliste).»[1]

من المسلم به حاليا أنّ الترجمة عملية متعددة الأوجه يحتاج منتجها-المترجم أساسا-إلى أن يأخذ بالحسبان، حال اتخاذه للقرارات الموضعية أثناء المسار الترجمي، جميع العوامل والقيود الممارسة على الصعيد الماكروي، في مرحلة ما قبل الترجمة والتي تملي عليه تبني إيديولوجية محددة، ففي هذه المرحلة ، عادة ما يكون هناك شدٌ وجذبٌ بين عدة أقطاب متعارضة من مثل: معايير لغة المصدر مقابل معايير اللغة الهدف، الخطاب السائد المتحيز في الثقافة المستهدفة، هابيتوس المترجم، العاملين في المجال الترجمي والرعاية، الثقافة، مكانة

الأدب المترجم في الثقافة المستقبلة، ذوق الجمهور المتلقي للترجمة والتي تفرض ضغوطًا مختلفة على المترجم قبل بدء عملية الترجمة الفعلية.

أولاً: إيديولوجية المترجم.

لا تتم الترجمة في فراغ تام وليست فعلا منعزلا بل هي فعل متصل ومستمر وجزء من مسار نقلٍ بين ثقافي وهي وعلاوة على ذلك نشاط تلاعبي للغاية عبر الحدود اللغوية والثقافية على مستوى جميع مراحل عملية النقل، فهي ليست نشاطا بريئا وشفافا بل نشاط مشحون بمعاني ذات أهمية كبيرة في كل مرحلة مراحلها، فمن النادر أن تنطوي على علاقة المساواة بين النصوص أو المؤلفين أو الأنظمة.

«translation does not happen in a vacuum, but in a continuum; it is not an isolated act, it is part of an ongoing process of intercultural transfer. Moreover, translation is a highly manipulative activity that involves all kinds of stages in that process of transfer across linguistic and cultural boundaries. Translation is not an innocent, transparent activity but is highly charged with significance at every stage; it rarely, if ever, involves a relationship of equality between texts, authors or systems.»[2]

فالترجمة مثل اللغة تمامًا كلاهما ممارسة اجتماعية تقوم في إطار تفاعلات معقدة جدًا مع السياق الاجتماعي الذي يؤثر بدوره عليها كالعلاقات مع السلطة والرقابة وإذا ما كانت أية عملية من عمليات كتابة نص خاضعة للتأثيرات الأيديولوجية المحيطة ولأيديولوجية المؤلف فإنَّ عملية إعادة الكتابة (أي الترجمة) هي في حد ذاتها انعكاس للآليات الأيديولوجية، لذا لم يعد يُنظر إلى الترجمة على أنها تلاعب بالكلمات أو الجمل وحسب بل عملية تفاعلية بين ثقافات معقدة من وجهة نظر أخلاقية وإيديولوجية.

وقد أُستخدمت لفظة الأيديولوجية بشكل عام في المصطلحات السياسية السلبية في نطاق التعاريف الماركسية التقليدية حيث تُعتبر شكلاً من أشكال التشويه المعرفي أو التمثيل الخاطئ أو الوهمي للحقيقية.

«A form of cognitive distortion, a false or illusory representation of the real»[3]

ويرى معظم الباحثين في دراسات الترجمة الإيديولوجية على أنها الافتراضات والمعتقدات الضمنية ونظام القيم التي تتقاسمها المجموعات الاجتماعية جماعياً في وقت معين، وهي بذلك تؤثر على المترجمين عند إقبالهم على ترجمة النصوص، سواء بوعي أو بغير وعي، نزولا عند تلك المعتقدات والخلفيات الثقافية وما إلى ذلك من الأمور ويتجسد ذلك حسب **فرغال** في التحركات الأيديولوجية التي تفرض اتجاهًا معينًا على النّص من أجل أن يقترب أو يلاقي هدف المترجم أو هدف وكيل آخر"

«ideological moves as "superimposing certain directionality on the text in order to approximate it to, or even have it meet, their own or some other agent's goal»[4]

وبتأثر المترجمون بمعتقداتهم وخلفياتهم والتزاماتهم الاجتماعية والسياسية فيختارون أنواعًا مختلفة من الاستراتيجيات الموضعية(التقنيات)كالإضافة والحذف وتغيير الأسلوب والتعديل وتغيير النغمة، التورية Euphémisme والتشنيع والتلاعب، والتكييف وتقنيات أخرى قد تتفاعل فيما بينها لإنتاج نوع من التلاعب في الخطاب يتوافق مع أجندتهم الأيديولوجية أو مع أجندات أخرى، فالأيديولوجية تشمل نطاقًا واسعًا من أنماط الفكر والأعراف، فالمترجم قد يحذف الإشارات "الخارجة"(المنافية للآداب العامة) في الترجمة إلى العربية، لأنَّ العرف لا يقبلها، وهو يصف ذلك بأنَّه حذف "ايديولوجي"، وقد يُعدّل المترجم من صياغة إشارة ما إلى العرب حتى لا يغضب القارئ العربي وهو سينسب ذلك أيضًا إلى الأيديولوجية ومعنى ذلك كله أنَّ الترجمة تصبح بمثابة "إعادة كتابة"، وهي نوع شائع من أنواع "المعالجة"(التي قد تصل إلى حد "التلاعب") بالنص الأصلي»[5].

فالترجمات التي قام بها المستشرقون قامت لأهداف إيديولوجية أهمها ضرب الإسلام والتمسك بها هي التي تُحوّل الترجمة من غايتها السليمة ألا وهي الانفتاح على الآخر المختلف لتصبح آلية لتشجيع الغزو الثقافي والهيمنة الفكرية بفعل انخراط المترجم في تلك الإيديولوجية عن طريق اللجوء إلى آليات الحذف والإضافة والتبديل والتعديل، فالتبديل يظهر في تحريف الكلمات وإعطائها معنى على نحو مغاير لما أراده النّص الأصلي وتتمثل الإضافة في التوسع في شروحات مقصودة من طرف المترجم أمّا الحذف فيتجلى في اختزال النص الأصلي من خلال محو مقاطع أو حتى صفحات كاملة لأنّها لا تتناسب مع ذوق المترجم وآرائه وقد يلجأ المترجم إلى عملية الانتحاء عن طريق تحويل دلالة المصطلحات والمفاهيم بغرض توسيع دلالاتها الجديدة وتشويهها[6].

كما يورد **الفائق** في كتابه اقتباس **دلال الجيوسي** لملاحظة جون أبدايك الذي يرى أنَّه من المؤسف أن السيد منيف لا يبدوا " ذو ميول غربية "مغرَّبًا Occidentalisé" بما فيه الكفاية لإنتاج رواية تشبه إلى حد كبير ما نُسميه رواية وهو الموقف الذي ينبع من الإيديولوجية النمطية الحالية الأحادية الجانب القائمة على الكونية والوحدة وتجانس الطبيعة البشرية.

«It is unfortunate . . . that Mr Munif . . .appears to be . . . insufficiently Westernized to produce a narrative that feels much like what we call a novel.'.»[7]

هذه الإيديولوجية التي تهمش وتستبعد الخصائص المميزة والفريدة للمجتمعات العربية وتقاليدها الخطابية وترى أنَّ على "الآخر" أن يتكيف مع معاييرها حتى يُقبل كعضو في الثقافة الكونية وفي عالم الأدب وتؤدي الخيارات المتكررة إلى إنتاج "الصور النمطية" وإلى "سوء فهم" للثقافة الأصل حيث أنّها تحجب "الحقائق" حول هذه الثقافة ولا تنقل وقائع حياة "الآخر" إلاَّ بقدر ما يُنظر إليه على أنَّه شفاف ولا تعتبر الأعمال الأدبية إلاَّ وثائق علمية (تاريخية أو اجتماعية أو أنثروبولوجية أو إثنولوجية أو غيرها).

1-أيديولوجية إعادة الكتابة.

ركّز **لوفيفير** و**باسنيت** على العوامل التي من شأنها أن تتحكم في تلقي النص الأدبي من مثل قضايا الإيديولوجية والمؤسسات والمعالجة حيث اعتبرا أنَّ الأشخاص الذين بيدهم السلطة يتحكمون في "إعادة كتابة" الأدب وفي استهلاكه من قبل الجمهور وأنَّ الدافع وراء "إعادة الكتابة" غالبًا ما يكون دافعًا أيديولوجيًا قد يتوافق مع الأيديولوجية السائدة في الثقافة المستهدفة وقد يتعارض معها وأظهرت أبحاثه أنّ العوامل السياسية والإيديولوجية والتحريرية والشعرية لها تأثير كبير على قرار المترجم في تبني إحدى الاستراتيجيات المتاحة ويضرب مثلاً على ذلك ترجمة "رباعيات الخيام" التي قام بها فيتزجالد في القرن التاسع عشر- والتي تُمثل نوعًا من أنواع إعادة الكتابة "الارتقاء" على الأصل حيث جعلها تتوافق مع الأعراف الأدبية الغربية المناسبة لعصره هذا من الناحية الشكلية الجمالية للنص أمّا من ناحية التلاعب بالمحتوى والمضمون فيرى[8] أنّ الترجمة التي قام بها المستشرقون "لعيون" الأدب العربي في القرن التاسع عشر ركّزت على ترجمة ما يؤكّد صورة الشرق التي رسمها الأوروبيون للعرب فقد اختاروا المعلقات وألف ليلة وليلة وأعادوا كتابتها بأسلوب يتوافق تمامًا مع الصورة المتجذرة في مخيال القارئ الأوروبي ومع مسار الآداب الغربية في ذلك الوقت.

ويؤكد لوفيفير أنّ النقد الأدبي والسيرة الذاتية والتاريخ الأدبي والدراما والمختارات والنشر- والاقتباس السينمائي وما إلى ذلك هي أيضًا جزء من " إعادة الكتابة" ولكن الترجمة الأدبية هي الميدان الأكثر وضوحًا لإعادة الكتابة لأنّ الترجمة[9] هي أوضح نمط يُمكن التعرف عليه بوضوح لإعادة الكتابة،....وربما تكون أشد الأنماط نفوذًا وتأثيرًا، لأنها تستطيع إبراز صورة الكاتب أو أعماله

أو صورتهما معًا، فيما يتجاوز حدود ثقافته الأصلية أمّا العوامل الحقيقية التي تتحكم في النظام الأدبي الذي تعمل الترجمة في إطاره فإنَّ لوفيفير يرى أنها ثلاثة عوامل:

العامل الأول: المهنيون داخل النظام الأدبي: مثل النقاد الذين تؤثر تعليقاتهم على مدى تقبل العمل أو رفضه والمعلمين الذين يرجع إليهم قرار تدريس الكتاب المعني أو عدم تدريسه والمترجمين أنفسهم الذين يقررون تبني إستراتيجية معينة وكذا الأسس الفنية التي يتسم بها النّص ويتحكمون في بعض الأحيان في أيديولوجيته.

العامل الثاني: الرعاية خارج النظام الأدبي: قد تتمثل في شخص قوي ومؤثر أو مجموعة من الأشخاص النافذين في فترة تاريخية معينة مثل الناشرين، وسائل الإعلام، الأحزاب السياسية، المؤسسات الأكاديمية والمجلات التعليمية ويرى أنَّ الرعاية تتضمن ثلاثة عناصر أو مكونات هي:

أ)- المكون الأيديولوجي: الذي يحدد اختيار الموضوع وشكل عرضه وتقديمه.

ب)- المكون الاقتصادي: الذي يتعلق بدفع أجور المهنيين من كتاب ومن يعيدون الكتابة ونتوقع في الغالب أن يلتزم المستفيد من الأجر الاقتصادي الذي يدفعه له الراعي أو الصحافة الأدبية بتحقيق انتظارات الراعي كما أنَّ الانضمام إلى مجموعة معينة يعني أن نتصرف بطريقة تدعم تلك المجموعة وتحقق أهدافها.

ج)- مكون المكانة: يأخذ هذا الأخير مجموعة متنوعة من الأشكال.

ويمكن أن تكون الوصاية عامةً أو جامعة أو أن تكون خاصة أو متفرقة وهي من النوع العام أو الجامع في حالة ما كانت المكونات الثلاثة (الإيديولوجية والاقتصادية والمكانة) مجتمعة في يد نفس الشخص أو نفس المجموعة. في هذه الحالة، يسعى ممثل السلطة إلى الحفاظ على استقرار النظام. وهي من النوع الخاص أو المتفرق، في حالة ما كانت المكونات الثلاثة مستقلة عن بعضها البعض.

العامل الثالث: الشعرية المهيمنة أو الأسس الفنية السائدة:

يمكن التعامل مع الشعرية المهيمنة أو الأسس الفنية السائدة من جانبين، يختص الجانب الأول بجرد جميع الأجناس الأدبية والمواقف النموذجية والشخصيات وكذلك الرموز ويختص الجانب الثاني وهو المهم بدراسة الدور الذي يلعبه الأدب ككل في النظام الاجتماعي ويلعب الجانب الثاني دورًا مهمًا في اختيار الموضوعات الموجهة لإعادة الكتابة والتي يجب أن تكون ذات صلة بالنظام الاجتماعي للثقافة الهدف وهذا يعني أنه لا يتم تقدير الأعمال الأدبية إلاّ إذا توافقت الموضوعات المختارة مع النظام الاجتماعي للثقافة المستقبلة وتضطلع مؤسسات معينة في النظام الأدبي بتحديد الأسس الفنية وتحاول فرضها في حقبة زمنية محددة وجعلها المعيار الذي تُقاس به جودة الإنتاج كالترجمة مثلاً وهي بذلك تُعلي من شأن بعض الأعمال إلى مصاف الكلاسيكيات وتُدني بعضها الآخر.

تتحدد صورة العمل المترجم إذًا بعاملين أساسيين: إيديولوجية المترجم والشعرية المهيمنة في الأدبيات المستهدفة أثناء الترجمة إلاّ أنَّ لوفيفير يعزو الأهمية والتأثير للبعد الأيديولوجي الذي يشير في هذه الحالة إلى إيديولوجية المترجم أو إلى الإيديولوجية التي تفرضها عليه السلطة.

ويُبيّن لوفيفير أنّ إيديولوجية المترجم وثقافته تصبح جزءاً مؤثراً في الإستراتيجية التي يتبناها في ترجمته وهي الأيديولوجية التي تفرضها عليه السلطة والمجتمع والمؤسسات، لذا يجب عليه أن يتوصل إلى حل وسط بين إيديولوجية اللغة المستقبلة ووضعه كمترجم حتى لا تتعارض ترجماته مع الأسس الفنية السائدة. ويقول في هذا السياق أننا« نستطيع أن نثبت أنّه إذا اصطدمت الاعتبارات اللغوية على أيّ مستوى من مستويات عملية الترجمة مع اعتبارات خاصة بالأيديولوجية أو الأسس الفنية، كان النصر حليف الأخيرة»[10]

ثانيًا: إشكالية نقل الأمثال:

تعتبر الأمثال من أبرز العناصر الخصيصة بالثقافة كونها تعكس مشاعر الشعوب على اختلاف طبقاتها وانتماءاتها، وتجسد أفكارها وتصوراتها وعاداتها وتقاليدها ومعتقداتها ومعظم مظاهر حياتها، كما أنها لا ترتبط بطبقة اجتماعية محددة بل تنبع من جميع طبقات المجتمع، وتصور مختلف أحوالها وعاداتها وتقاليدها، فالأمثال هي مرآة الثقافة وجوهر الحكمة التي يتم من خلالها وصف التجارب الإنسانية وتسجيلها بشكل فريد.

وفي كتب التراث وكتب الأمثال،نجد الفارابي مثلا قد عرفها على أنها :« ما تراضاه العامة والخاصة في لفظه ومعناه، حتى ابتذلوه فيما بينهم، وفاهوا به في السراء والضراء، واستدروا به الممتنع من الدر، ووصلوا

به إلى المطالب القصية، وتفرجوا به عن الكرب والمكربة، وهو من أبلغ الحكمة لأن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة[11].

و قد أثارت ترجمة الأمثال الشعبية لاسيما العربية منها إلى اللغة الفرنسية الكثير من الصعوبات للمترجم ويرجع ذلك إلى حقيقة وجود أمثال متعددة لفكرة واحدة باللغة العربية، لكن غالبا ما تكون غير موجودة في اللغة الفرنسية. وكان نيومارك[12] قد فرّق بين صنفين من الأمثال وهي الأمثال الثقافية تلك التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بثقافة مُجتمعٍ ما، والأمثال غير الثّقافيّة وهي الأمثال التي تكون مشتركة بين العديد من الشّعوب لكونها تُعبّر عن حقيقةٍ عامّةٍ، مُطلقةٍ وشاملة، وهي ذات صبغة عالمية من حيث المعنى والدلالة لتواجدها في أغلب اللغات والثقافات أمّا الأمثال الثّقافيّة فهي وثيقة الارتباط بالبيئة المحيطة التي رأت النور ومتجذرة بعمق في ثقافة المنشأ كما هو الحال مع الأمثال العربية المصرية، فهي مرتبطة غالبا بها أيّما ارتباط وهذا النوع بالتحديد الأكثر إشكالية عندما يتعلق الأمر بالترجمة.

لذا فإنّ للاستراتيجيات التي يوظفها المترجم لنقل الأمثال لاسيما في سياق الترجمة الأدبية، أهميةً قصوى ذلك أنها لا تؤثر فقط في نوعية الترجمة بل تكشف الكثير مما يجري خلال عملية الترجمة وتُفشي- حقائقَ نواياه وأهدافه والمعايير التي يلتزم ويخضع لها، فهي تعبّر بشكل أو بآخر عن ايديولوجيته ومشروعه ورؤيته وتنمُّ في كثير من الحالات عن الكيفية التي ينظر بها إلى لغة المصدر وثقافتها والأهداف الأيديولوجية التي يحاول تحقيقها.

1-ترجمة الأمثال وفق إستراتيجية التوطين:

تعتقد منى بيكر[13] أنّ أسلوب التكافؤ هو الغالب والأكثر استعمالًا حال نقل التعابير الاصطلاحية والأمثال واقترحت الاستراتيجيات الموضعية الآتية:

1-استخدام تعبير اصطلاحي له نفس المعنى والشكل

تتضمن هذه الإستراتيجية استخدام تعبير اصطلاحي في اللغة الهدف ينقل تقريبًا نفس المعنى الخاص بالتعبير الاصطلاحي الوارد في اللغة المصدر كما يتكون من عناصر معجمية مكافئة لتلك المتكون منها التعبير الاصطلاحي الأصلي، غير أنّها تعتقد أنّه نادرًا ما يتحقق هذا النوع من التطابق التام. يذرف دموع التماسيح To shed crocodile tears / يسلط ضوءا على To Shed light on

2-استخدام تعبير اصطلاحي له نفس المعنى ولكن شكل مختلف

تعتقد منى بيكر أنّه بالإمكان غالبًا العثور على تعبير اصطلاحي أو عبارة مسكوكة في اللغة الهدف يكون معناها مشابهًا في اللغة والثقافة المستقبلتين ولكنها تتكون من عناصر معجمية مختلفة.

لكل مقام مقال A word in season

3- الترجمة بإعادة الصياغة

هذه هي الاستراتيجة الترجمية الأكثر شيوعًا في ترجمة العبارات الاصطلاحية والأمثال فعندما يتعذر العثور على تطابق في اللغة الهدف أو عندما يبدو من غير المناسب استخدام لغة اصطلاحية في النص الهدف بسبب الاختلافات في التفضيلات الأسلوبية للغة المصدر واللغة الهدف، يلجأ المترجم إلى إستراتيجية إعادة صياغة المثل الوارد في النص الأصلي.

4-الترجمة بحذف تلاعب التعبير الاصطلاحي

تتمثل هذه الإستراتيجية في تقديم المعنى الحرفي للتعبير الاصطلاحي فقط في سياق يسمح بقراءة ملموسة لتلاعب لغوي.

«This strategy involves rendering only the literal meaning of an idiom in a context that allows for a concrete reading of an otherwise playful use of language.»[14]

5-الترجمة بحذف التعبير الاصطلاحي كاملاً

كما هو الحال مع الكلمات الفردية، قد يتم أحيانًا حذف التعبير الاصطلاحي تمامًا في النص الهدف وقد يرجع ذلك إلى عدم وجود تكافؤ قريب في اللغة الهدف ولا يمكن إعادة صياغة معناه بسهولة أو لأسباب أسلوبية.

2-ترجمة الأمثال وفق إستراتيجية التغريب.

كان أنطوان بيرمان قد أشار في كتابه "الترجمة والحرف أو مقام البُعد" إلى النزعات "Tendances" ،التي يسلكها المترجمون عامةً ومَن يعملون على النَّص الروائي خاصةً والتي تميل إلى تخريب حرف النَّص الأصلي لصالح معنى النَّص المُترجم وجمال شكلِه وتسهيلاً لقراءته إرضاءً للقارئ المتلقي وتلبية لذوقه معتبرًا أنَّ كلَّ ترجمةٍ ناقصة لأنَّها تخضع، في أغلب الأحيان، لهذا النظام التشويهي الذي يتمثل في ثلاثة عشر نزعة مشوِهةً للعمل الأصلي لاسيما النَّص الروائي ومن بين النزعات التي أشار إليها نزعة تدمير التعابير الثابتة والاصطلاحية (La destruction des locutions)

فالنثر يزخر بالعديد من الصور والتعابير والصيغ والأمثال التي تنبع في جزءٍ منها من اللغة المحلية كما أنّ أغلبها يحمل معنىً أو تجربةً تتواجد في تعابير لغاتٍ أخرى لأنّ مصدر إنشاء العبارات والأمثال والصور التعبيرية هي التجارب الإنسانية التي تكون في الغالب مشتركة وذات صبغة عالمية، غير أنّ إبدال تعبير اصطلاحي أو مثل شائع بما يكافئه في لغة الترجمة يمثل بالنسبة لبيرمان وجهة نظر عرقية لأنّ اللعب بمفهوم "التكافؤ في هذه الحالة يعني مهاجمة الخطاب ولأنَّ الترجمة ليست عمليةَ البحث عن مكافئات حتى ولو كان المعنى هو نفسه، فإن استبدال التعابير الاصطلاحية والأمثال بما يعادلها هو تمركز عرقي. وأشار إلى أنّ الإستراتيجية التي تقوم على الإثنية المركزية والتي تستبدل صورة بيانية ما بما يعادلها تخون الغاية الأخلاقية للترجمة، وتقوض الغرابة وغالبا ما تتقاطع نزعة تدمير التعابير الثابتة والاصطلاحية مع نزعة التوضيح.

فلا يُمكن إطلاقا أن تحل المكافئات التي يوظفها المترجم محل التعبير الاصطلاحي أو المثل الأصلي وليس بإمكانها تعويضها كما أنّ أيّ محاولة لفعل ذلك هو الجهل بوجود وعي في دواخلنا بالمثل يدرِك على الفور في المثل الجديد مثيلا للمثل المحلي.

«Les équivalents d'une locution ou d'un proverbe ne les remplacent pas. Traduire n'est pas chercher des équivalents. En outre, vouloir les remplacer est ignorer qu'il existe en nous une conscience de proverbe qui percevra tout de suite, dans le nouveau proverbe, le frère d'un proverbe du cru»[15]

فالترجمة بالمعادل تفضي إلى تدمير المثل والعبارة الشعبية ومن ثم إلى تدمير شبكة دلالات الثقافة المحلية. ولعلّ من النزعات التي قد تشوّه المثل "نزعة الإطالة" التي تنجم في جزءٍ منها عن نزعتي "العقلنة" و"التوضيح" وكذا نزعة "تدمير الإيقاع" وذلك بترجمة المثل أو الصورة البيانية بجملة أطول منها من الناحية التركيبية أو بسبب إهمال جانب من جوانب البلاغة اللفظية كالسجع والمقابلة والجناس. وعليه يرى بيرمان أنّ المترجم الذي يتعامل مع المثل والتعبير الاصطلاحي يجد نفسه بين خيارين إمّا البحث في لغة وثقافة الوصول عن ما يكافئه أو أن يترجمه حرفياً إذ يقول:

« Aussi le traducteur se voit-il placé, face à un proverbe étranger, à la croisée des chemins : ou rechercher son équivalent supposé ou le traduire « littéralement », «mot à mot »[16].

تعني الترجمة الحرفية كما جاءت في كتاب المصطلحات لدوليل وآخرين ما يأتي:

«Stratégie de traduction qui consiste à produire un texte d'arrivée en respectant les particularités formelles du texte de départ et qui est habituellement conforme aux usages de la langue d'arrivée du point de vue grammatical .»[17]

غير أنّ الترجمة الحرفية عند بيرمان هي ليست الترجمة كلمة بكلمة بل هي المزاوجة بين النقل الحرفي للكلمات المفتاحية وبين المحافظة على شكل المثل من حيث الطولِ والقصرِ والإيقاعِ وهو ما يتطلب من المترجم إرغام اللغة الهدف على تقبل الصيغة الأجنبية وتغيير بعض عناصر اللغة الأصل.

«Cependant, traduire littéralement un proverbe, ce n'est pas un simple « mot à mot ». Il faut aussi traduire son rythme, sa longueur (ou sa concision), ces éventuelles allitérations, etc. Car un proverbe est une forme. Le travail traductif se situe précisément entre ces deux pôles ; la traduction « mot à mot » du proverbe et la traduction de la forme-proverbe,»[18]

ويقول بيرمان في موضع آخر بخصوص الترجمة الحرفية ما يأتي:

«n'est donc pas un mot à mot « servile », mais la structure allitérative du proverbe original qui reparaît, sous une autre forme. Tel me paraît être le travail sur la lettre : ni calque, ni (problématique) reproduction, mais attention portée au jeu des signifiants»[19]

فالترجمة الحرفية عند بيرمان فيما يتعلق بنقل الأمثال والعبارات الاصطلاحية تعني المزاوجة بين الترجمة الحرفية لكن بشرط المحافظة على شكل المثل والعبارة والصورة وأسلوب التعبير وبين الترجمة بالمكافئ، ولكن المكافئ الذي لا يرفض غرابة المثل والصورة البيانية الأجنبين.

ثالثا: تحليل ونقد أمثال مترجمة وفق ايديولوجتي التغريب والتوطين.

النموذج الأول:سياق المثل الوارد في رواية زقاق المدق:

جاء على لسان الست سنية عفيفي خلال حديثها مع أم حميدة صاحبة المنزل الذي تسكن فيه أم حميدة والتي تبلغ من العمر خمسين عاما، أرملة، عاشت وحيدة لمدة عشر سنوات بعد وفاة زوجها وعندما عرضت عليها أم حميد الزواج من رجل يتقدمها في السن، اعترضت على ذلك حيث إنها كانت تريد الزواج من شاب وقالت لأم حميدة:

المثل الوارد في المدونة الأصلية:

« وكان تدرّج الحديث قد خلطها أم حميدة فآنست إليها، واستطاعت أن تقول وهي تضحك لتداري ارتباكها **أصوم وأفطر على بصلة!** »[20]

الترجمة الفرنسية للمثل:

«, elle put dire, en riant pour dissimuler son embarras :

-**Je jeûne et vous voulez me faire déjeuner d'un oignon** !»[21]

أصل المثل ومعناه:

جاء في قاموس الأمثال الشعبية[22] أنّ هذا المثل يُقال في ذلك للشخص الذي كان يحرم نفسه من بعض المتع في سبيل الحصول على بعض الفوائد وإذا به يفشل في ذلك ويُقال للشخص المغرور الذي ظل يسخر من البنات وإذا به بعد مدّة يتزوج من فتاة دميمة أو عانس أو أرملة.

بمعنى حينما يصبر الشخص على حالة صعبة جدا لمدة طويلة من أجل الحصول على ما هو أفضل وأجدى ولا يرضى بالقليل المتوفر حاليا غير أنه يصطدم بالواقع بعد ذلك ولا يحصل إلا على أقل مما كان يتوقعه ،فيقول أصوم أصوم وافطر على بصلة.

تحليل ونقد ترجمة النموذج الأول:

إنّ المثل الوارد في هذا السياق اعتمد على أسلوب الكناية التي تجعله يحمل معنيين: معنى قريب حقيقي غير مقصود غالبا، ومعنى بعيد مجازي والمقصود عادة وهو الواجب نقله في هذا السياق كما أشرنا إلى

ذلك في معنى المثل العربي وأصله والمعنى السياقي الحقيقي الوارد في سياق هذه الرواية هو: وكأن السيدة عفيفي أرادت أن تقول لأم حميدة: **"أتريدينني بعد طول عزوبية أن أتزوج بشيخ هرم!**

أمّا فيما يخص الإستراتيجية التي تبناها **أنطوان كوتين** في ترجمته لهذا المثل، فإنّه يُمكنا أن نلاحظ أنّه فضل الإبقاء على صورة المثل العربي تقريبا كما جاءت على لسان السيدة عفيفي حيث ترجم الشطر الأول منه حرفيا دون زيادة أو نقصان وتدخل في شطره الثاني مفضلا أولاً الاعتماد على صيغة المخاطب في قوله **Et vous voulez** بدل صيغة المتكلم كما جاءت في المثل" **وأفطر"** بغية توضيحه أكثر كما أضاف الفعل me faire الذي لم يكن موجودا في المثل الأصلي.

فقد وظف التوضيح في شطره الثاني معتقدا أنّه قد يستعصي- على القارئ الفرنسي- فهم المعنى التواصلي والتداولي بسبب أنّ العربي يوظف ما يسمى بالحذف بل ويحبذ ذلك، وهو ما يترك مهمة تأويل المضمر للقارئ أو السامع وكشفه، من دون أن نبسط له الأمر كاملاً وينتمي أسلوب التوضيح أو الإبانة إلى إستراتيجية التوطين التي تهدف إلى استئصال كل غريب في القول والدلالة، وهو ما يرتبط في هذه الحالة بغريب الدلالة غير أنّ أنطوان بيرمان ينعت استعمال أسلوب التوضيح أو الإيضاح clarification الذي أضافه المترجم في هذه الحالة بالميل إلى تشويه نص المثل بإطالته allongement مما يُفقد المثل صيغته البليغة ولا يحافظ على شكله forme-proverbe.

نعتقد أنّ المترجم أنطوان كوتين، نظرا ربما لعدم وجود معادل دقيق للمثل في اللغة الفرنسية يعبر عن الفكرة نفسها بما فيها من ظلال للمعنى، وجد الحل في المزاوجة بين أسلوبين من أساليب الترجمة، الترجمة الحرفية التي حافظ نسبيا من خلالها على الخصوصية الثقافية للمثل العربي لاسيما صورته وهي تصب في إستراتيجية التغريب التي تعلي من ثقافة المصدر وتعرف القارئ المتلقي بها شرط أن تراعي البلاغة اللفظية والمعنوية الدلالية لأنّ الترجمة الحرفية عاملٌ من العوامل الأساسية التي تساعد في اغتناء اللغة الهدف وفي إثرائها بالمصطلحات الجديدة وهذا ما يؤكده أنطوان بيرمان في معرض قوله:

«La traduction littérale est nécessairement néologique. Que cela surprenne encore, voila qui est surprenant. Car toute grande traduction se signale pour sa richesse néologique même quand l'original n'en comporte pas»[23]

والترجمة بالتوضيح Explicitation حينما أضاف فعل vouloir بصيغة المخاطب والفعل me faire اللذان م يكونا موجودين أصلا في نص المثل وهو بذلك أفقد شيئا من مميزات المثل التي هي الإيجاز الذي يعتبر من أخص خصائصه كونها تأتي بكلمات قليلة لتؤدي معاني جزلة،حسب قول نعوم جحار في "المنجد في الأمثال الحكم والفرائد اللغوية:" «إن هذا الفن من الفنون الأدبية يزخر بالاستعارات والتعابير المجازية عن الحقائق الخلقية فتدعمها بذكر الأقوال المأثورة والأشعار المشهورة...هذا فيما يتعلق بالمعنى، أما المبنى فميزته الإيجاز والاقتضاب والتفنن بأساليب الطباق والإيقاع المسجَّع ....سواء كان ذا صيغة فصحى أو لهجية[24] »

يمكننا أن نعتبر أنّ أنطوان كوتين قد ترجم هذا المثل وفق إستراتيجية تزاوج بين التوطين(استراتيجية التوضيح) والتغريب (الترجمة الحرفية للشطر الأول والمحافظة على صورة المثل) في آن واحد.

النموذج الثاني:

سياق المثل الوارد في رواية زقاق المدق:

ورد هذا المثل على لسان المعلم كرشة وهو يحاول استمالة فتى الدكان للقدوم إلى المقهى الذي يملكه حيث قال: «أنت ابن ناس طيبين كما يبدو لي، **الإناء الطيب ينضح ماء طيبا.**»[25]

الترجمة الفرنسية للمثل العربي:

«Tu es le fils de braves gens, à ce qu'il me semble. **Bon sang ne peut mentir.**»[26]

أصل المثل العربي ومعناه

جاء في موسوعة الأمثال الشعبية المصرية [27] أنّ هذا المثل يضرب للشخص الذي يتفوه بألفاظ السباب، والمعنى أنّك إذا كنت إنسانًا حسنًا فستقول قولاً حسنًا ولا يظهر منك إلاّ ما يعجب الناس وبالعكس فإنّك إذا كنت سيئًا في كلامك فإنّ هذا الكلام يدل على طبيعتك والمقصود بالإناء الطيب في الرواية الأسرة الطيبة، أي أنّ الأسرة الطيبة يكون نتاج ثمرتها أبناء طيبون يتسمون بالأخلاق الحميدة. فالمثل الوارد في هذا المقطع يشبه كثيرا أو هو صياغة أخرى للمثل القائل: كل إناء بما فيه ينضح والذي يعني أنّ كأس الماء لن يفيض إلا ماءً وكأس اللبن لن يفيض إلا لبنا وكذلك الإنسان ومشاعره الداخلية فمن امتلأ حسدا وحقدا فلن ينضح إلا الحسد والحقد.

تحليل ونقد الترجمة:

يوظف المترجم في هذا النموذج استراتيجية التوطين والمتمثلة في الترجمة اللّسنية traduction idiomatique حيث ارتأى أن ينقل المثل العربي إلى ما يقابله من النوع نفسه في اللغة المنقول إليها ولجعل صورة المثل فرنسية أكثر اصطلاحية، أعتمد المترجم في نقل هذا المثل على توظيف المثل الفرنسي الشهير:

« Bon sang ne peut mentir [adv]

Les qualités et les défauts des parents se retrouvent chez les enfants ; ce qu'un parent a fait, son enfant le fera ; bonne race ne peut mentir ; noblesse oblige ; tel père, tel fils.»[28]

والذي يضرب في الثقافة الفرنسية للإشارة إلى معنيين عموما فمن ناحية يشير إلى أنّ الآباء يحتفظون بعلاقات ودية حسب طبيعتهم ومن ناحية أخرى يرث الأبناء من الآباء عموما صفاتهم وعيوبهم، فبمقارنة بسيطة بين المثلين نستطيع أن نلاحظ أن المترجم قد أصاب في تحصيل المعنى السياقي للمثل العربي وانعكس ذلك في حسن اختياره للمكافئ الفرنسي الذي يعكس تقريبا نفس المعنى المراد منه.

غير أنّ الترجمة التي أعطت المعنى مباشرة لم تكن بالطبع قادرة على الحفاظ على هذه الصورة الغريبة تمامًا عن الثقافة الفرنسية فهي فقيرة للغاية، وأفقدت المرجع الشعري†Poétique للمثل العربي تمامًا وأصبح المثل باهتًا ويكون المترجم حسب فينوتي وبيرمان قد حرم القارئ الفرنسي من التعرف على "الآخر" المختلف ثقافيا وعلى خصوصياته وأفقد المثل الأصلي غرابته من خلال محو الاختلاف الثقافي من ناحية الفكرة أو الفروق الدقيقة التي تعتبر غريبة على القراء المستهدفين وعن طريق إدخال السمات الثقافية للمجتمع المستهدف باستخدام لغة اصطلاحية خاصة به. وهو ما يعده بيرمان عملاً إثنومركزيًا يشوه المثل لأنه يميل إلى تدمير شبكة دلالات الثقافة المحلية.

«Les équivalents d'une locution ou d'un proverbe ne les remplacent pas. Traduire n'est pas chercher des équivalents. En outre, vouloir les remplacer est ignorer qu'il existe en nous une conscience de proverbe qui percevra tout de suite, dans le nouveau proverbe, le frère d'un proverbe du cru»[29]

خاتمة:

أوضح هذا البحث من خلال فحص ايديولوجية التغريب والتوطين أو ما يعرف بثنائية الشكل والمحتوى إلى:

- أنّ المفهومين مرتبطان ارتباطًا وثيقًا ذلك أنّ الشكل هو ما يعطي للمحتوى بنيته ويمكّن القارئ من الوصول إليه بينما يُبرر المحتوى وجود الشكل لأنه بدون محتوى يكون هذا الأخير فارغًا وبالتالي، فإن كلّ واحد من المفهومين يعتمد على الآخر.

-أنّ الترجمة هي في الواقع مسألة توازن بين المفهومين بدلاً من تفضيل أحدهما على الآخر.

-أنّه لا يمكن القيام بنقل أمثال وعبارات شعبية دون الرجوع إلى المصادر التراثية والمراجع التي تشرح أصلها ومعناها وتوضح مغزاها ومراد القول فيها.

-أنّه من غير الممكن ترجمة الأمثال دون الرجوع إلى السياقات التي وردت فيها في الرواية لتحديد معانيها بدقة حسب المقام.

-أنّ الترجمة التي نراها ملائمة للأمثال يمكن أن تكون تغريبية أو توطينية أي العمل على الحرف أو بمحاولة إيجاد معادل لها ولا أستعمل العمل على الحرف للدلالة على الترجمة كلمة بكلمة وإنما المقصود حرفية الدلالة حرفية نقل " شكل المثل" والخصوصيات السوسيوثقافية المرتبطة به وهي الحرفية التي تحفظ للمثل الأصلي بنيته بتعبير بيرمان، وتراعي نقل بلاغته وتركيبه فكأنما تسعى لإبداع مثلٍ آخر.

-أنَّ ترجمة المثل تقتضي إقامة موازنة بين احترام كلّ من المعنى والمبنى واسترجاعها معا في النَّص المترجم، وعدم ترجيح كفة أحدهما على حساب الآخر كما نودُّ أنْ نشير أيضًا إلى أنّ التطرف في الأفكار بين "دعاة التغريب" و"دعاة التوطين" لا يضمن النقل الأمثل للأثر الأجنبي.

هوامش:

[1] Mathieu GUIDERE:(2008) Introduction à la traductologie : penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain. , Bruxelles : De Boeck. ,
p.96.

[2] Susan BASSNETT and Harish TRIVEDI :(1999) Post-Colonial Translation:Theory and Practice . p.2

[3] Michael GARDINER :(1992) The Dialogics of Critique: M M Bakhtin and the theory of ideology .London: Routledge P.60.

[4] Mohammed FARGHAL: (2008), Extrinsic Managing: An Epitaph To Translatorial Ideological Movesk, Sayyab translation journal ,Vol 1, p1

[5] محمد عناني: (2003)، نظرية الترجمة الحديثة. مكتبة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ص239.

[6] عبد الحميد بن الشيخ: (2017)، ترجمات المستشرقين في معيار الترجمة، دفاتر الترجمة، ص49

[7] Said FAIQ: (2004) Cultural Encounters in Translation from Arabic .MULTILINGUAL MATTERS LTD. p.5

[8] محمد عناني: (2003)، المصدر السابق، ص 240

[9] نفسه، ص 241-242

[10] نفسه، ص 246

[11] إسحاق بن إبراهيم الفارابي: (2003)، ديوان الأدب، ج1، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ص 74

12 Peter NEWMARK: (1988) A Textbook of Translation .Prentice HaH International vUIO Ltd. P.108

13 Mona BAKER: (1992) In Other Words: A Coursebook on Translation Routledge. p.76

[14] Ibid, p.105

15 Antoine BERMAN :(1999) La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain .Paris: Seuil, p. 65

[16] Ibid, p.14

17 Jean DELISLE, Hannelore LEE-JAHNKE, Monique c. CORMIER :(1999), terminologie de la traduction, john benjamins publishing company. P. 86

[18] BERMAN, Op.cit. p. 14

[19] Ibid

[20] محفوظ نجيب: (1985) ، زقاق المدق، دار مصر للطباعة، القاهرة، ص 26

[21] Mahfoud NAGUIB : (1989), Passage des Miracles, Sindbad , P35

22 إبراهيم احمد شعلان: (2003)، موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة. الآفاق العربية، ص 332

[23] BERMAN, Op.cit. p. 105

[24] أنظر جوزف نعوم حجار : (2009) ، المنجد في الأمثال و الحكم و الفرائد اللغوية، دار المشرق ، لبنان، ط1

[25] محفوظ، مرجع سابق ص54

[26] NAGUIB, Op.cit. p. 65

[27] شعلان ، مرجع سابق ، ص412

[28] انظر www.expressio.fr

[29]BERMAN, Op.cit., p. 65

قائمة المراجع:

(1)-الكتب:

Mathieu GUIDERE : (2008) Introduction à la traductologie : penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain ,Bruxelles : De Boeck. p161

محمد عناني: (2003) نظرية الترجمة الحديثة، مكتبة الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.ص 322

Peter NEWMARK : (1988) A Textbook of Translation .Prentice HaH International VUIO Ltd. p292

Said FAIQ: (2004) Cultural Encounters in Translation from Arabic .MULTILINGUAL MATTERS LTD. p138

Susan BASSNETT and Harish TRIVEDI (1999) Post-Colonial Translation: Theory and Practice. p214

Mona BAKER: (1992) In Other Words: A Coursebook on Translation Routledge. p353

Antoine BERMAN : (1999) La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain .Paris: Seuil, p141

Michael GARDINER: (1992) The Dialogics of Critique: M M Bakhtin and the theory of ideology, London: Routledge. P272

نجيب محفوظ: (1985)، زقاق المدق، دار مصر للطباعة، (القاهرة)، ص320

(2)-المجلات

Mohammed FARGHAL: Extrinsic Managing: An Epitaph To Translatorial Ideological Movesk, Sayyab translation journal, Vol 1, (2008), P 1-27

عبد الحميد بن الشيخ: ترجمات المستشرقين في معيار الترجمة، دفاتر الترجمة، ح 20، رقم 01، (2017)، ص43-52

(3)- **القواميس:**

إسحاق بن إبراهيم الفارابي، (2003)، ديوان الأدب، ج1، مجمع اللغة العربية، (القاهرة)، ص792

Jean DELISLE, Hannelore LEE-JAHNKE, Monique c. CORMIER : (1999), terminologie de la traduction, john benjamins publishing company, p441

Mahfoud NAGUIB : (1989), Passage des Miracles, Sindbad , p 316

إبراهيم احمد شعلان:(2003) ، موسوعة الأمثال الشعبية المصرية والتعبيرات السائرة.: الآفاق العربية، ج 1، ص 713

جوزف نعوم، حجار: (2009)، المنجد في الأمثال والحكم والفرائد اللغوية، دار المشرق، (لبنان) ، ط 1، ص 488

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 12، عدد:1، مارس 2023
ص: 29 - 45 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

اشتغال خطاب المقاومة في رواية البيت الاندلسي لواسيني الأعرج

Engaging the Discourse of Resistance in the Andalusian House Novel by Waciny Laredj

عنيقي نبيلة * / بعيو نورة[2][1]
Aniki Nabila[1]/Bayou Noura[2]
مخبر ل م د جامعة أكلي محند أولحاج –البويرة الجزائر.
جامعة مولود معمري -تيزي وزو(الجزائر)،
Mouloud Meamri university -Tizi ouzou (Algeria)
nabilaaniki@gmail.com[1] / noura.adab@gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/09/27	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

تحاول هذه الدراسة الموسومة باشتغال خطاب المقاومة في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج أن تضع يدها على صور الصراع القائم بين الذات الواعية التي تسعى إلى الحفاظ على ذاكرتها ووجودها في ظل تكالب السلطة، لترسم ثقافة المقاومة رحلتها نحو تفجير الصمت المطبق وتحرير الأصوات المقموعة عن طريق تفعيل الذاكرة والمقاومة على الوجود والانتماء، سعيا منا كذلك إلى الكشف عن اشتغال خطاب المقاومة في مدونة قامت علىالذاكرة كعنصر أساسي في تفعيل هذا الخطاب،وأهميته في كشف الفكر الجوهري المنسي الذي سكتت عنه السرديات الكبرى .

الكلمات المفتاح:ثقافة، مقاومة، ذاكرة، تاريخ، كتابة، موسيقى.

Abstract:

The present study concerns itself with engaging the discourse of resistance in The Andalusian House novel by Waciny Laredj in an attempt to shed light on the images of the conflict between the conscious self that seeks to preserve its memory, and existence in the wake of the fierce struggle of power. The conscious self, therefore, aims to make the awareness of resistance portray its journey towards breaking the absolute silence and liberating the oppressed voices by activating memory and resistance to existence and belonging. In our part, we sought to investigate the resistance engagement in a blog, which is mainly based on evoking the memory, as an essential component in stimulating this

* نبيلة عنيقي nabilaaniki@gmail.com

discourse and its importance in revealing the pivotal thought, which happened to be forgotten and neglected by the meta narrative.

Keywords:Resistance-awareness-memory–history-writing-music.

مقدمة:

أثارت الرواية العربية اليوم قضايا في صميم المقاومة والبحث عن الذات والوجود في ظل الصراع الذي عرفته السرديات الكبرى، التي تقوم على ثنائية المركز والهامش وسيطرة الآخر وسلطته،مما مهد لظهور خطاب مضاد عنوانه الرفض والتمرد، وباتت المقاومة بذلك راهنا وضرورة، وعليه فإذا كانت الإمبراطورية أو المركزية الأوربية قد اتخذت من السرديات وسيلتها لبسط نفوذها وسلطتها فإن الرد بالكتابة أو السّرديات المضادة تمثل رحلة لابد منها بالنسبة للشعوب المستعمرة حتى تتكلم وتعبر عن ذاتها وهويتها،إذ توالدت السّرديات المضادة التي رسمت أفقا للكتابة ترتمي وراء الانعتاق لتقاوم بالثقافة باعتبارها سلاحا أزليا يتغلل عبر نافذة الزمن لإحياء التاريخ وتحرير الذاكرة، وإثبات هوية الذات ووجودها وانتمائها.

تعدّ رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج صرخة من صرخات المقاومة،مقاومة الذوات وهي تسعى إلى تعميق سؤال الهوية وصلة الإنسان بالذاكرة والتاريخ بعد تعرضه لفعل الاقتلاع من فضائه الأصلي، وإعادة تشكيل أواصر الانتماء الجديدة إلى العالم الجديد الذي يتمثلفي البيت الأندلسي، وما يحمله من خصوصية ثقافية جعلت منه مكانا لاحتفاء الذات بماضيها وثقافتها وهويتها ومقاومتها، قصد الحفاظ على إرث الأجداد وتاريخهم، والبيت الأندلسي لواسيني الأعرج يحكي قصة بيت ليس كالبيوت، بيت جمع بين أسواره ألف حكاية، حكاية الأندلس وهي تودع أبناءها وحكاية الجزائر وهي تستقبل المورسكيين المهجرين قصرا. هي حكاية الجد غاليليو الروخو الذي عانى من عذابات التفتيش في غرناطة ليجد نفسه يعيش المنفى في بلاد غير بلاده وأرض جديدة، هي صرخة من صرخات الألم التي ذاقتها الذات المهاجرة إلى منفاها وهي تحاول إسماع صوتها في مواجهة سلطة متمردة سرقت ذاكرة أمّة، هي حكاية الجد غاليليو الذي حمل الأندلس بكل مآسيها، كما حمل حبهالكبير لحنا سلطانة التي بقي وفيا لها ولحلمها بالعيش في البيت الأندلسي كالذي رأته على هضاب غرناطة في يوم من الأيام.

إنّ البيت الأندلسي في روايتنا هاته هو الوجه الثاني للأندلس يحمل من خيباتها وانكساراتها وضياعها ومقاومة مراد باسطا حفيد الجد غاليليو آخر ما تبقى من السلالة المنقرضة،وهو يحاول الحفاظ على مخطوطة جده الأول التي دون عليها فظائع محاكم التفتيش، وأن يقاوم محو هوية وتاريخ البيت وهو يتساءل «**من أين بدأ هذا الجرح يا سيكا آمن الدار؟ أمن سقم أصبح يشبهها في كل شيء** "[1]سؤال يوقظ جراح السنين ويعود للماضي والحاضر القلق معا وهو وخز للذاكرة الموجعة ،كما يعادفيها السرد إلى ماض وذاكرة متخمة بإرث ثقافي أندلسي عريق أوصى به الموريسكي الأول الجد غاليليو الروخو "**حافظوا على البيت الأندلسي، فهو من لحمي**

ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا"[2]نص يحمل بين حروفه روح المقاومة وهو يتكرر على طول الرواية التي تحمل تاريخ أناس تم ترحيلهم من غرناطة تاركين أملاكهم وأحلامهم، فقد طرد غاليليو الروخو بعد أن ذاق عذابات محاكم التفتيش،لكنّه لم ينسَ وعده وحلمه لحبيبته بأن يكون لهما بيتا أندلسيا،ولو في أرض غير غرناطة "**سأبني بيتنا الأندلسي على الأرض الأخرى وسنسكنه مع بعض، لي يقين بذلك لا يلين أبدا، سنبنيه هنا في هذه الدنيا قبل الآخرة، لا أدري في أي مكان ولا في أي زمان،ولكني مطمئن للآتي، واجهت موت المحاكم وخرجت كاملا فلن تقهرني أي قوة أخرى بعدا الآن،حلمي الذي وعدتك به واشتهيته وأنت ترينه منجزا في أحد مرتفعات غرناطة سيلازمني إلى آخر العمر"**[3]تم ترحيل الحلم والذاكرة نحو أرض جديدة تحمل من آمال غاليليو ما يكفي لتشييد البيت الأندلسي،هذا البيت الذي يواجه فيما بعدحلقة الضباع التي نخرت الأجساد وتمادت في طمس الهويات وفتكذاكرة أمّة.

البيت الأندلسي فضاء يحكي ماضيا ثريا عنيفا وجميلا، يروي قصصًا لأناس عاديين في رواحهم ومجيئهم اليومي، يحكي قصة غاليليو الروخو "**الموريسكي الضائع الذي بناه بأنامله مثل الذي يعزف نوتة أندلسية على تلوينات طبوعيه مختلفة** "ليحمل في طياته معاني الحب والوفاء "**لبيتي معنى واحد اسمه سلطانة** "[4]هذا البيت الذي أفقدته حلقة الضباع هويته «**لم تتبق إلا أصداء أماكنهم وظلالهم المنكسرة كل شيء انكسر** "[5] أمّا البيت الأندلسي" **فهيإعادة بعث الموروث الأندلسي في تحيين آخر، وهو القرن السادس عشر،من وجهة نظرحوارية تتمازج فيها الهويات الثقافية،وتتعدد الأصوات بطرق إيجابية، لكنها في غالب الأحيان تصطدم بالأصولية وبأشواك التعصب** "[6]أشواك التعصب هذه صنعتها مافيا العقار ضمن حلقة الضباع التي وقفت في الحقيقة ضد الهوية والتاريخ والذاكرة .

نص يحمل من حرارة المقاومة وهي قضية جوهرية طرحها واسيني الأعرج على شكل سرديات المقاومة انطلاقا من الروائي في حد ذاته،وهو يحاول أن يقاوم زيف التاريخ وينصف ماضيه وماضي أجداده وأصوله الموريسيكية،إلى شخصيات الرواية التي رسمت لنا عنوان المقاومة، إلى المثقف الواعي بقضيته والذي رسم طريق مقاومته بأسلوبه الخاص سواء بالكتابة أو بالموسيقى أو استرجاع الذاكرة (التاريخ) على هيئةمقاومة، أي مقاومة الصمت ومناهضة كل أشكال القهر والاستبداد التي تهدد الهوية،وهذا ما دفعنا للاشتغال على خطاب المقاومة في نص البيت الأندلسي والبحث عن جواب لأسئلة شغلت فكرنا ونحن نجوب غمار هذه المدونة، فماهي تمثلات ثقافة المقاومة في رواية البيت الاندلسي ؟وكيف برز خطاب المقاومة في هذا النص ؟

أولا: ثقافة المقاومة عند إدوارد سعيد:

شكلت الرواية المعاصرة شكلاً من أشكال المقاومة، حيث تولت الرد على كل ممارسة تهدف إلى تزييف التاريخ أو نسيانه وتحقيق وجود الفرد وانتمائه، بعدما كانت سردا يخدم الإمبراطورية الغربية، التي ترى في ما دون الغربي وحشيا دونيا ومرفوضا، فوجود الرواية المعاصرة والتي عدّت سردا مضادا لما خلفته السرديات الإمبراطورية محاولة ردّ الاعتبار للشرقي وذاته وهويته وتاريخه، فكتابة الشرقي عن نفسه إذن

ومقاومته هي خطوة نحو كسر الصمت الذي أُلحق به،وتقويض لفكرة الشرقي الصامت الكسول والخامل، بعيدا عن سمات الحضارة والتمدن، وهي في أصلها نابعة من ثقافة المقاومة، هذا المفهوم الشامل الذي أخذناه عن الأب الروحي للفكر مابعد الكولونيالي الذي محمد لميلاد فكر تحرري تقويضي، الناقد إدوارد سعيد، فالمقاومة في مفهومها هي ثقافة المرفوض ضد المفروض ومقاومة ضد الهيمنة، إذ تستدعي المقاومة طرفا قويا مهيمنا وطرفا مهمشا.

أمّا اصطلاحا فنجد المقاومة هي السعي لرؤية جديدة للعالم والقدرة على خلق الجديد، ويعني أيضا التمرد وكسر النظام السائد، خاصة بعدما عرف العالم هذه الثنائية بين المهيمن والمهمش، وهي أيضا "**أن تقول لا، معناها المناهضة معناها التمرد... معناها الاحتجاج ضد...هي إذن شكل من أشكال العصيان والثورة**"[7].ثورة المهمش حتى يصنع ذاته، أن يتمرد على كل سلطة قيدته وحدّت من حريته، أن يرفض الخضوع والخنوع للآخر مهما كان نوعه. " **أن تسير عكس التيار السائد ...أن تقول لا حين تسود كلمة نعم،يكفيك أن ترفض الخضوع للعادات والتقاليد السائدة حتي تصبح مقاوما ثقافيا،يكفيك أن تحمل قلما وتكتب لمحاربة السلطة كانت ...يكفيك أن تقول لا وتقف في وجه أي من تلك السلطات**"[8] فكتابة المرأة عن المرأة مقاومة لأنها تمردت على الرجل الذي كان يرى فيها هامشا،وكتابة الأنا العربية عن تاريخها وهويتها مقاومة لأنها قاومت الفكر المركزي (الآخر)الذي أخذ أرضها وزيف تاريخها وطمس هويتها، فكان لزاما عليها أن ترفض الخضوع، إذ يرى إدوارد سعيد وهو الذي عاش مع هذا الآخر ودرس تفكيره ورؤيته للأنا العربية "**أنّ هناك دائما محاولة للقمع والإخضاع يقابلها إبداع شعبي وإرادة يضطلعان بمهمة المقاومة** "[9]والرد على هذا الطغيان.

والمقاومة هي ردة فعل واعية لكل استبداد واستعباد ،"**وهي عملية ذات شقين يتعلق الشق الأول باسترداد الأرض المغتصبة** "[10]أي استرجاع أرض الأصلاني، أي مقاومة المستعمر وخروجه من الأرض المستعمرة،والشق الثاني متعلق بالمقاومة الأيديولوجية التي يوليها إدوارد سعيد اهتماما كبيرا، إذ يتكون هذا الأخير من "**إصرار على رؤية التاريخ البشري ...يقوم علي إزالة الحواجز بين الثقافات وأخيرا الدخول إلى الخطاب الأوروبي والغربي من أجل الاختلاط به،والعمل على تحولات فيه ودفعه إلى الاعتراف بالتاريخ المهمش أو التاريخ المقموع أو التاريخ المنسي** "[11]ومنه يسعى إدوارد سعيدإلى تأكيد أهمية المقاومة في صناعة الذات، خاصة ذات ما بعد الاستعمار وتاريخها الذي كتب بكل قذارة وتزييف، والتي عملت على تأكيد هويتها وكيانها الذي غُيّب من طرف المركزية الغربية،ويضيف سعيد أنّ المقاومة ما هي "**إلا تلك القدرة على مجابهة الخطاب السائد،والقدرة علي إنتاج كتابة ترد عليه بالقيام برحلة إلى الداخل** "[12] أي الرحلة من الخارج كما رسمها الآخر عن الشرقي، إلى الداخل من خلال الخوض في ثنايا الثقافة الغربية،وكشف أهم الأنساق التي تمررها ثم الدخول إلى ثقافة المقاومة والرفض والاعتراض على المستعمرات واستنباط آليات الرد علي المركز الكولونيالي الذي يري في الآخر التابع مخلوقا ضعيفاوبدائيا،هذا المفهوم أي ثقافة المقاومة من المفاهيم التي أرساها إدوارد سعيد في بحثه عن خصوصية هذا الغربي وتفكيره نحو الشرقي والرحلة العكسية من الخارج إلى الداخل،والتي

تبناها الكتاب والشعراء حتى يؤسسوا لفكر لا يؤمن بالمركزية ولا بالسلطة كما أشار في أغلب كتبه ومقالاته، وعلى رأسها كتابه المهم الثقافة والامبريالية، بالإضافة إلى ذلك نجد إدوارد سعيد يرى أن ثقافة المقاومة جاءت كرد فعل وتجديف ضد التيار الغربي،كموقف رافض ومتمرد على المفاهيم التي يحاول الغرب ترسيخها لدى الشرقي.

وهي حقيقة صنعها الفكر الكولونيالي الذي طغى وبسط نفوذه مما استدعى خلق خطابٍ مناهضٍومقاومٍلذلك الفكر المهيمن، أي خَلْقَ فكرٍ تحرريٍ،ويقوم فعل المقاومة حسب إدوارد سعيد **"على رسم خريطة الأرض الثقافية كمرحلة تالية للمقاومة المسلحة، ويقصد بها المقاومة التي تتم بوسائل ثقافية وعلى السرد وتهدف هذه المقاومة إلى إعادة اكتشاف ما كان قد تم قمعه في ماضي الأصلانيين من قبل عمليات الإمبريالية "**[13]فالإمبريالية كمرحلة أو حركة قمعية عجلت بميلاد السرد المضاد الذي كان أهم الوسائل التي قاومت بها الأنا العربية والإفريقية الفكر المركزي الغربي بهيمنته وجبروته،فالكتابة السردية المضادة "**تفكك الصور النمطية المتحيزة أيديولوجيا للمركزية الغربية، منطلقة من الوعي بأهمية امتلاك سلطة "الكلمة "و"الصوت "في تمثيل الذات "**[14]فبعد أن كانت الكلمة والصوت حكرًا على الإمبريالية الغربية حيث كتب تاريخ مستعمراتها بزيف كبير ونصرة دوما للآخر الغربي الذي يري فيه موضع القوة والتفوق والتحضر، في حين نرى في الأنا الشرقية الدونية والضعف،آن الأوان لهذا التابع أن يكتب ويقول بصوته لا ولهذا يقول أن المقاومة الثقافية "**هي صراع سرديات الأولي أوروبيةتعتبر نفسها الأقوى والأجمل،والثانية تحاول إبراز خصوصياتها التي تعبر عن هوية شعوبها وتاريخهم "**[15]

مما سبق يمكن القول إنّ المقاومة هي طريق الحرية والتغيير والسبيل الناجع لخلق فكر جديد واعٍ بماضيه وتاريخه، قادر على حماية إرثه الثقافي وصون هويته وحفظ ذاكرته، ويكون ذلك بتبنات المقاومة وثقافة المقاومة من تفعيل الذاكرة أي التاريخ والكتابة والموسيقى كما هي في نص البيت الأندلسي.

ثانيا: التاريخ /تفعيل الذاكرة:

تتكئ الرواية الجزائرية اليوم إلى التاريخ بشكل كبير، إذ يعد مرجعا مهما لها، تستقي موضوعاتها منه ومن شخصياته، والرواية الجزائرية هي «**أشدالروايات إيغالا في توظيف التاريخ ...حاولت الرواية الجزائرية المعاصرة. بحسب مضامينها المتقاربة نوعا ما أن تقرب الماضي للتاريخ من الواقع الجديد لربما لأنها رأت أن تاريخنا أصبح بعيدا عنا مسافة أننا لم نستطع الوفاء له، ... من هدا المنطلق يعد دخول التاريخ إلى النصّ الروائي الجزائري مغامرة من الكاتب الذي يحاول إيصال أفكاره إلى القارئ بشتى الوسائل "**[16].فالرواية إذن شمولية جمعت التاريخ والماضي في ثناياها محاولة إنصاف التاريخ وتعريف الأجيال به،وبذلك صون قوميتهوذاكرته وهويته التاريخية،إذ "**أن الماضي يستمر،كما يقول "ستيوارت هول " stuart hall في كتابه "الهوية الثقافية والشتات identily and diaspora culural" ما دام يتحدث إلينا، لكن هذا الحديث ليس عملية بسيطة بين ذات حاضرة بصورة كلية وبين ماضٍ حقيقي بل هي كثيرا ما تحدث من خلال الذاكرة والفنتازيا والأسطورة "**[17]أي

أن الرواية تستثمر التاريخ حتى تكون حلقة وصل بين الماضي والحاضر وتقربه من الذوات من خلال الاسترجاع والذاكرة،فهيأي الرواية "**استثمار للتاريخ ...الرواية أكملت ما سكت عنه التاريخ وصححت ما زيفه**"[18] والقول بهذا لا يعني تماما أن التاريخ يغير الحقائق بل الرواية تعمل على ملء الفجوات والبياضات التي تركها التاريخ عمدا أو عن غير قصد بفعل الحقب التاريخية المتعاقبة،لذلك نرى النصوص الروائية التي أخذت من التاريخ ثرية بأحداث تجعلنا نرى زيف التاريخ، فمهمة الروائي إذن هي استكمال ما بدأه التاريخي بسرد أحوال الأمم ليأتي الروائي ولمسته الخاصة، نافخا فيها حركية بعد سكون تاريخي للأحداث،وهنا بإمكاننا أن نطرح السؤال نفسه الذي طرحه نضال الشمالي في علاقة الرواية بالتاريخ أن نقول "**أم أنّ الرواية تغبط التاريخ ثراءه المعرفي فتحول المعرفة الماضوية إلى ترنيمة معادة التشكيل**"[19] .

إن الرّواية بفهمنا هذا تكون قد أخذت مادتها من التاريخ إلا أنها أيضا تتغلغل في المجتمع وخبايا النفوس وتعمل علىاستنطاق المسكوت عنه،هذا المسكوت الذي همشه التاريخ ونسيه على الحواف،فالتاريخ عادة ما يهتم بالأحداث الكبيرة والشخصيات العظيمة في حين يترك حياة الناس العادية والبسيطة وهذا ما تتولاه الرواية،إذ تحاكي النفوس البسيطة والمنسية والمهمشة وتكتب عما تعيشه في غياب للتاريخ الذي أهملها فأخذتها الروايةوبعثت فيها الوجود، وهذا ما أشار إليه كارلوس فونتيس في إحدى مقالاته عن الرواية والتاريخ "**أعتقد أن الرواية تمثل الآن تعويضا للتاريخ، إنها تقول ما يمتنع التاريخ عن قوله، نحن كتاب أمريكا اللاتينية نعيد كتابة تاريخ مزور وصامت،فالرواية تقول ما يحجبه التاريخ**"[20] وهي استمرار له وفي الوقت نفسهاستمرارية الماضي الذي يقوم على المرويات والسرود،حتى يمكن للأجيال التواصل مع ماضيها واستعادة تاريخها،وكثيرة هي النصوص الروائية التي قامت على استحضار التاريخ والذاكرة، ورواية البيت الأندلسي إحدى هذه النصوص التي عاد فيها واسيني الاعرج إلى حقبة تاريخية مهمة في تاريخ الجزائر وهي أصله الموريسكي المتجذر في كيانه،إذ يأخذ من مأساة الأندلس موضوعا لروايته،فالتاريخ نقطة ارتكاز عنده منها ينطلق وإليها يعود إذ يتخذ من التاريخ منبعا ينهل منه .

لواسيني الأعرج علاقة وطيدة بالتاريخ "**إذ يشكل استثماره في الكتابة الروائية رصيدا معرفيا مهمنا، إذ لا يكاد أي عمل من أعماله الروائية أن يتحرر من الماضي وألا ينغمس بطريقة ما في التأمل أو مما ترسب في المخيلة الشعبية، ويكمن هذا الحوار الروائي في إعادة رسم خريطة الوجود، ومن ثمّ خلق أوضاع جديدة متخيلة او ذات حمولات مرجعية تاريخانية،تعد بطريقة ما إعادة قراءة للتاريخ**"[21].قراءة التاريخ والعودة إليه في البيت الأندلسي إعادة رسم لخريطة الوجود وكذلك تفعيل لذاكرة الماضي،"**إذ أنّها (أي الذاكرة)تحمل الماضي قدما إلى الحاضر ثم إلى المستقبل وتعصمه من الاختفاء أو الانزلاق في ثقب الذاكرة**"[22] أي تمنعه من الانمحاء.

وهناك من يعمل على تعطيل ذاكرته حد النسيان أي محاولة غلق لجراح الذات ومعاناتها،إلا أننا مع واسيني الأعرج من خلال البيت الأندلسي نعود إلى غرناطة أرض الأجداد التي تأبى النسيان،وهي لفتة منه لإحياء ذاكرة أمّة،فنجد مراد باسطا بطل الرواية الذي يحتفظ بالمخطوطة التي رسمت تاريخ الموريسكيين الذين فروا بهويتهم وثقافتهم من الأندلس إلى الجزائر منذ أكثر من أربعة قرون، والتي كتبت بلغة ألخميادو، هذه اللّغة

التي تمثل سرّهم نحو هويتهم المقهورة وتاريخهم،وتفعيل ذاكرة الذات المتمثلة أولا في الروائي كما ذكرت وبطل الرواية ثانيا الذي جعل منه ذاكرة حية وتفعيل هذه الذاكرة بالعودة إلى الماضي والتاريخ هو إثبات لوجود هذه الهوية،وهذه الأمة التي قاومت وجودها ولاتزال تقاوم، وهذا ما أكّده إدوارد سعيد وهو يشير إلى أهمية الذاكرة في حفظ الماضي،وتشكيل هوية الفرد الفلسطيني في كتابه ثقافة المقاومة "**إنّ الذاكرة أداة جمعية بالغة القوة لحفظ الهوية،وهي شيء يمكن حمله ليس فقط عبر الروايات الرسمية والكتب، ولكن أيضا من خلال الذاكرة غير الرسمية،إنّها واحدة من الحصون الرئيسية ضد الانمحاء التاريخي،إنّها أداة للمقاومة** "[23].

مساءلة الذاكرة والتاريخ هي خطوة جريئة من الروائي بنا في شخصية مراد باسطا، هذا الأخير هو رمز المقاومة في نص يصور الصراع الذي تعاني منه الذات المقاومة، إذ "**أنّ المقاومة شكل من أشكال الذاكرة في مقابل النسيان** "[24].وهي تسعى إلى الحفاظ على ذاكرتها وهويتها التي أصبحت سلعة في يد سلطة مهيمنة تبيع وتشتري ذاكرة وتراث أمّته بأبخس الأثمان،فاسترجاع الماضي وتفعيل ذاكرة مراد باسطا هو تأكيد على أن صوت الذاكرة لا يموت بل يصارع لأجل البقاء:«**متأكد أن الأصوات لا تموت (صوت الذاكرة)شيء عالق في الأشجار والأحجار والهواء،كلما انتابني صوت على حين غفلة سمعت حنين حنا سلطانة الجميل الذي لم يكن يضاهيه أي صوت آخر** "[25]. هووخز لذاكرة مثقلة بحنين لأناس سكنوا البيت وتركوا أنفاسهم فيه "**في هذا البيت روائح كثيرة ،بعضها تداخل مع الروائح الجديدة حتى مات فيّ،وبعضها لا يزال يقاوم، كلما شممتها شعرت بنفسي في زمن غير هذا الزمن،الروائح أيضا لها ذاكرة،وفي ذاكرتها أنسجة قادرة على الاستمرار طويلا** "[26].هنا نجد واسيني الأعرج وُفّق إلى حد كبير في نقل مواجع الذاكرة التي تنفح برائحتها في أي مكان مصرة على البقاء والحياة، والمتمثلة في مراد باسطا وسيكا وسليم التي لم تهزهم الروائح الجديدة، روائح البيت الأندلسي التي فيه، رائحة غرناطة ذاكرة أجدادهم الموريسكيين التي سكنتهم وهم لم يعرفوها، فهي (أي غرناطة)كما يرى مراد "**غرناطة ليست لنا، لكن فيها من أنفاس الحق الضائع والمسروق** "[27].غرناطة الذاكرة الموجعة التي خانها التاريخ ليعيد إنصافها واسيني الأعرج من خلال مراد باسطا الذي بقي وفيا لها،وإن سكت التاريخ عنها لن يسكت صوت مراد وصوت سيكا وحنا سلطانة،وصوت المثقف الذي اغتيل بسبب إنصافه لحقيقة البيت الأندلسي، فهذا الصحفي (.يوسف) هو وجه المثقف الذي يقاوم من أجل الكلمة،وهو أيضا صورة عن اغتيال الأصوات التي تواجه حلقة الضباع وصوت الذاكرة "**هناك خيانات يسكت عنها التاريخ لأنها تجرحه** "[28].

لقد كانتهاته الجروح دافعا لمراد وأمثاله لأجل الصّمود والمواجهة للحفاظ على هذا الماضي الثري "**لم أكن أبحث عن حروب المجد،ولكن حربي كانت فيّ،في أعماقي،كيف أحافظ على ما تبقي من ذاكرة نصفها مسروق ،ونصفها الآخر مهزوم** "[29]كانت ذاكرة هذا البيت وذاكرة أمّة جسدها واسيني الأعرج في المخطوطة، هذه الأيقونة التي نسجت حولها خيوط الرواية انطلاقا من الحريق الذي نشب في البيت،ومجازفة سيكا بنفسها لإنقاذها وهي تردد لمراد باسطا «**لا أدرى ماهي القوة الخارقة التي دفعت بي يوم الحريق المهول الذي أكل البيت الأندلسي ...وسحب المخطوطة من مكانها الذي كنتأعرفه جيدا وهو لا يدري أنه سيأتي يوم أضطر فيه لإنقاذها**

من نهاية مفجعة "[30].المخطوطة هي صوت الذاكرة أيضا وظفها واسيني الأعرج لتكون ومضة ومنبها إن أمكن القول لإيقاظ التاريخ، فيأخذ الروائي من خلالها عبر الأزمنة والأمكنة ليحكي تاريخا لم يعد موجودا إلا في ذاكرة أحفاد المورسكيين، والمخطوطة التي حفظته ووقفت ضد كل الأكاذيب التي تحكي تاريخا مزيفا عن الأندلس وغرناطة "**حاولت أن أتأكد من الكثير من الإشارات التي عاشها البيت الأندلسي،وسعدت أنها لم تكن مجرد ابتداع ببحث عن تاريخ مزيف لتعيد تركيبه وتصنيعه "**[31].هذا التاريخ أعاد تركيبه واسيني الأعرج عندما فتح جراح السنين ومعاناة أجداده المورسكيين في منفاهم،ثم الجد غاليليو وهو يخط حياته ومسيرته من جبل البشرات نحو الجزائر في المخطوطة،لتكون إرثا ثقافيا وذاكرة حية لأناس صنعوا تاريخا بدمائهم ووفائهم لأرضهم الأولى حتى ورثوها لأحفادهم وهم لم يعرفوها يوما لكن عرفوا معنى الوفاء لذاكرة أجدادهم ولإرثهم والحفاظ عليه، وهي أيضا نص للمقاومة،إذ جمعت بين طياتها تاريخ وماضي المورسكيين "**سأتذكر ذلك اليوم طويلا حتى عندما يطوى ما تبقي من الحياة لأنها كانت المرة الوحيدة التي لمست فيها المخطوطة بشكل غريب ...كنت خائفا عليها،وكأن سارقا أو جحيما ما كان يتهددها "**[32]ثم يضيف مراد عن المخطوطة "**وجدت فيها شيئا يشبهني أو أشبهه،كتاب تحرك بين أيد يمكن عدها على رؤوس الأصابع حتى وصل إليّ مليئا بالغموض والخوف وأحيانا بالدم والرماد،هرب كثيرا خوفا من ضياعه وخُبِّئ آلاف المرات من القتلة والسارقين ...كأن يدا خفية ما ليست كُكل الأيادي كانت دائما حاضرة لحمايتها "**[33].فلم تكن المخطوطة كتابا عاديا ولا دينيا يمكن نسيانه كما يقول مراد باسطا وارثها الأخير "**ما كان بها من معلومات وأسرار،لا شيء يضاهيه،ربما لأنه لا يهمني بشكل خاص حين وضعتها بين يدي في ذلك اليوم الممطر بدت رائحة الزمن الذي مسها قريبة مني، بل فيَّ، حين فتحها لم أعد قادرا على السيطرة على أحرفها ونداءاتها الداخلية وخوفها،رأيت وجوها مر عليها اليوم أكثر من أربعة قرون حية ومليئة بالحيرة والأسئلة الخفية، قرأت في عينيها ذعرا لم أعهده في بشر، أعيش معهم كل يوم،كل حرف كان محملا بالأصوات والنداءات والحنين "**[34]. نداء الأصل والهوية والانتماء الذي جعل مراد يصون أمانةأجداده وفاءً لذاكرتهم وإرثهم ورائحتهم التي أخذته إلى زمن بعيد، زمن حنا سلطانة والجد غاليليو.

مزج واسيني الأعرج بين زمنين في الرواية، زمن الطغاة وحلقة الضباع وهم يساومون البيت الأندلسي الذي يمثل ذاكرة أمة وحياة مراد باسطا، وزمن المخطوطة التي تحكي رحلة المقاومة والعذاب الذي عانى منه الروخو نحو التغييب والنفي، يمكن القول عنها إذن أنها ثنائية زمانية تقابليه لماض يرى حاضره من عيون المخطوطة، ومراد باسطا الذي يرسم تاريخا آخر من خلال مقاومته على البقاء في هذا البيت ليصبح الزمن زمنا واحدا هو زمن المقاومة والبقاء والاستمرار عبر الوجود والكتابة.

والقول بتفعيل الذاكرة هنا هو خطوة منا لتأكيد سعي واسيني الأعرج للوقوف على مقاومة الشخصيات، هذه الشخصيات التي تشكل أساسا مثيرات للذاكرة حتى تبوح وتقول ما سكت عنه التاريخ حتى تحكي قصة مقاومة الجد غاليليو وهو يصنع طريقه نحو الجزائر، وقصة أحفاده وهم يقاومون على وجودهم وانتمائهم وهويتهم،

ويمكن القول أيضا إنّ اعتماد واسيني الأعرج على تفعيل ذاكرة شخصياته هي خلق لنص مواز،نص مضاد من شأنه أن يرد على كل زيف وتهميش وطمس وتغييب.

أمّا البيت الأندلسي فهو الوطن العربي، هو الجزائر المستقلة التي لازالت تقاوم جشع الضباع التي تخرب البلاد لأجل مصالحها الشخصية، حيث تباع الأوطان والذاكرة بأبخس الأثمان ،ويدفن التاريخ الذي يقف معارضا لهم، وهو صورة الضباع لخيبات الأمل وضياع الإنسانية، كضياع حلم الأندلس وحنا السلطانة وبقي وخز الذاكرة،أما المخطوطة فهي رمز الذاكرة الفردية التي قاومت ولازالت تقاوم وهن واستسلام الذاكرة الجمعية، هذه الذاكرة التي يرى فيها مراد باسطا "**الذاكرة مثل النجوم حينما ينفد ألقها وصبرها ثم تتعب ثم تموت ثم تتبعثر هاربة في السماء في شكل رماد مضيء**"[35].

ثالثا: الكتابة ورمزية البقاء

البيت الأندلسي، هذا الفضاء الثري الذي جعل منه واسيني الأعرج فضاءً ثقافيا هوياتيا واجتماعيا يحمل ذاكرة أمة ورمز مقاومة لذات تحاول إثبات وجودها في ظل الصراع حول هذا البيت، إذ "**عجت الرواية بالفضاءات المتنوعة والمفتوحة على مختلف مظاهر الطبيعة الأندلسية، والتي ألهمت الشعراء والكتاب كما المعماريين الذين تركوا محطات لايزال أثرها شاهدا على عظمتهم إلى اليوم في قرطبة وغرناطة ومدن إسبانيا الأخرى، بكنائسها ومساجدها وقصورها وشوارعها المتميزة، كلّأسهم في إنتاج معاني ودلالات أيديولوجية كثيرة لها أبعاد تاريخية وحضارية ودينية واضحة المعالم في الماضي**، لقد جمع البيت الأندلسي معالم حضارتين مختلفتين ألفتهما ووحدتهما جدران هذا البيت الذي يحكي هجرة المورسكيين المسلمين نحو الجزائر،ومعاناتهم في إيجاد فضاء يحتويهم ويحضنهم بعد نفيهم من غرناطة التي بقيت تسكن أحفاد المورسكيين في الجزائر "**فانخلاع الإنسان من فضائه الأصلي وما ينجرّ عنه من تحولات نفسية اجتماعية وثقافية، لأن استبدال الفضاء المألوف انزياح نفسي وتخييلي وإعادة تشكيل لأواصر الانتماء إلى العالم الإنساني جملة، وليس مجرد مغايرة حسية لمنطقة بعينها،وفقدان المكان الأصلي أو التغرب عنه نهاية لفكرة التماهي مع الأصل بحدّ ذاتها، وبداية لتجاوز حدود الجغرافيا واللغة والدين والطبقة والوطن** "[36]إلا أن واسيني الاعرج ومن خلال هذا النص أراد أن يقدم فكرا مختلفا، فانزياح الإنسان عن فضائه الأصلي هو نهاية لفكرة التماهي أو إثبات الوجود في نفس الوقت نجده إعادة صناعة الوجود والهوية الذي قدمته شخصيات هذا النص، وذلك من خلال الكتابة التي "**تتحول إلى عملية إلغاء في الوجود أو علامة تضاف إلى الوجود،أو هي محاولة لتبديد فقدان الإنسان لذاته في أوطان غريبة أو في الغربة،ومن ثم تتسع الكتابة لتكون نسقا من المقاومة وسردية مضادة لحالة الإقصاء عن الوجود**"[37]أي هي ميلاد لفكر الانتماء في مكان آخر يعطي للذات إشارة الحياة والمقاومة بدل الموت،وإذا كانت الكتابة "**حرية فإنها ليست سوى لحظة،لكن هذه اللحظة هي من أوضح لحظات التاريخ ما دام التاريخ هو دائما وقبل كل شيء اختيار وحدود لهذا الاختيار،لأن الكتابة تنحدر من إشارة دلالية للكاتب فتلامس التاريخ أكثر من أي عنصر آخر** "[38].تدون اللحظات الهاربة منا لتسكن التاريخ وتعلن لا للموت بل للخلود وإضاءة الذاكرة،فإصرار غاليليو

بطل البيت الأندلسي على تدوين كل ما حدث منذ خروجه من أرضه هو رسم لخريطة الحياة التي عاشها ويعيشها من بعده "**منذ زمن بعيد لم أكتب شيئا يستحق أن يدون،ربما كانت الكتابة رديف الحياة، إذ تفقد الشهوة أحيانا في كل شيء بما في ذلك مواصلة العيش،وتتحول أحيانا إلى شعلة مضيئة،لكنها حارقة أيضا،لا قوة في الدنيا تستطيع الوقوف في طريقها،لقد أقسمت بأن أحافظ على الذاكرة متقدة وسأفعل اليوم أيضا بما أستطيع أن أدونه قبل انطفاء الروح** "[39]لقد كانت الكتابة عند غاليليو ظمأ يشفي لهيب المنفي والعذاب وشعلة تعطي للحياة معنى،كما أن الكتابة عند غاليليو مقاومة "**إن التذكر والكتابة يعدان شكلا من أشكال مقاومة التلاشي والذوبان** "[40]هذا التلاشي الذي كان هاجسا عند غاليليو الذي رفض الاستسلام والذوبان، وبث ذلك في أحفاده الذين أخذوا عنه القلم "**سأكتب بعيني وإن لم أستطع فبقلبي،إذا فشلت سأكتفي باستعادة ذاكرتي وأكتب بكل حواسي التي لا تموت** "[41]. إنّ إصرار واسيني الاعرج على مرافقة هذه الثنائية الضدية (الكتابة والموت) هو تأكيد على المقاومة وإصرار على البقاء عبر الحروف .

الكتابة ⟷ الديمومة
الفناء ⟷ الموت

الكتابة هي فعل مقاومة على البقاء أي مقاومة الموت.

هنالك صفحات تحفظ الذاكرة وتمنحها الوجود، فهذا مراد باسطا يقر "**يمر زمن أحيانا لا نجد من يحمل على ظهره شأن تدوين ما حدث في هذا البيت، إما خوفا أو أن الوثائق اندثرت،ولكنه في لحظة ميتة يأتي مجنون يضع ذاكرة المكان في كفة ثم يوقدها كقنديل زيتي** "[42]كما فعل واسيني الأعرج أولا لما أعاد إحياء ذاكرة المورسكيين،ثم أحفاد الجد غاليليو الذين حافظوا على إرث جدهم كمراد باسطا سيلينا ومارينا، هذه الأخيرة التي يقول عنها مراد باسطا "**مارينا كانت تكتب يوميا وكنت أساعدها في تقريب الضوء في أوراقها وأهيئ لها مدادها** "[43]وهي صورة من صور مقاومة مراد باسطا للحفاظ على تاريخ وإرث أجداده الذي تنخره الضباع وتنهك قواه "**لم يبق لي إلا الكلام والأحرف الهاربة من سلطان التدوين ونعمة سيكا صوتي الأعمق والخفي ...سأتسلح باليقين الهش وأتشبث ببقايا العمر وأقول ببيتنا الهارب البيت الاندلسي** "[44].هذا البيت الذي حمل بين جدرانه مخطوطة الجد غاليليو الروخو التي قاومت أوراقها التلاشي والمحو وقاومت غربة المنفى ومالكيها: "**هو ذا مخطوط جدك يا سيلينا الذي عاش غريبا ومات غريبا كسابقيه من الناس الطيبين،هولك احفظيه في عينيك،ضعيه في عمق قلبك إن وجدت ما تكتبينه، اكتبي عني وعن أهلي، عن كل مآسينا،كيف سرقوا منا حلما كان، وكيف كان حلما لنا،وكيف بهدلوهوحولوه إلى لا شيء**"[45]

لقد ترك الجد غاليليو إرثا ماديا ومعنويا و هو ميراث الحرف والقلم وأوصاهم بالتدوين، فكانت لهم لغتهم الخاصة التي نقلوها من غرناطة،هي نفسها التي قاومت الاحتلال في غرناطة وصانت المخطوطة فلم تعد اللغة "**وسيلة تعبير وتواصل فحسب،وإنما هي تشكيل ثقافي شديد الخصوبة والحساسية** "[46].تساعد الفرد علي الانسجام ويضيف وكذلك "**تمتلك اللغة دورا محوريا في إدراك ذواتنا التي ربما تتعرض ميتافيزيقا للتصفية أو التلاشي في سديم الثقافات وجغرافيات أخري حيث نعبرها أو تعبرنا** "[47] .

وبالعودة إلى النص فقد كانت للمورسكيين لغتهم الخاصة التي حفظت إرثهم وصانت هويتهم من التغييب والذوبان في ظل هذا التهجير والنفي من أرضهم، فكانت ألخيميادو لغتهم التي صانت أقليتهم لتمد جسور التواصل مع أجيال أخرى ولتعرفهم بلغة أجدادهم السرية التي كتبوا بها نصوصهم وتاريخهم وحتى النص القرآني، إذ كان سليم حفيد مراد باسطا يتقن هذه اللّغة ويوصي بها، فهي التي تحمي جنونهم وحماقاتهم وأشواقهم ودينهم **«تتعلم لغة أمك وأجدادك لكي لا يسرق منك حقك في هذا الكتاب، حافظت عليه بكل ما أملك من قوة كما فعل الذين سبقوني "**[48]

لقد كان مراد باسطا يحيا على أمل البقاء في البيت فتمسك بكل ما له صلةبالمورسكيين في منفاهم من تاريخهم وثقافتهم، فكانت اللغة عند مراد باسطا " هي منفى المهزومين " بها كتبوا عن خيباتهم وغربتهم،فالمخطوطة وكتابات الروخو ومراد باسطا وسيلينا كلها تيمات زج بها واسيني الأعرج في هذا الهرم السردي الذي يحكي رحلة مقاومة وبحث عن الهوية المفقودة، هوية المورسكين المهجرين قسرا، لنصل إلى الموسيقى التي وظفها الروائي لتخترل التاريخ والواقع، الحاضر والماضي، وتبوح بما أخفاه التاريخ وتناساه،فكانت هي الخيط الذي ينقل حنين حنا سلطانة بلاتيوس وغاليليو من غرناطة إلى الجزائر وخليج الغرباء، ليحتضنه بالبيت الأندلسي، أين تعزف نغمات الأمل بغد جميل عبر أوتار الخيبة والانكسارات وغربة المنافي ولحظات الاحتراق والبحث عن الذات والانتماء .

رابعا: الموسيقى وإمكانية التجذر

حضور الموسيقى فينص واسيني الأعرج هو إنصاف لذاكرة أجداده وإعادة بعث لثقافة منسية في السجل التاريخي والثقافي الجزائري (الموسيقى الأندلسية)،كما أنها بعث لما حفظته مخيلة مراد باسطا وحنينه الدفين لبلاد جده الموريسكي، إذ قامت الرواية عبر فصولها على مقامات موسيقية أندلسية وهذه أيضا صورة لتداخل الرواية والفنون، إذ عمد الروائي المعاصر إلى تلوين نصه السردي بطبوع فنية مختلفة،وهذا ما جعل ميشال بوتور يقر بوجود علاقة جدلية بين الرواية والموسيقى و"**على الموسيقيين أن ينكبوا على مطالعة الروايات،كما يجدر بالروائيين أن يكونوا مطلعين على بعض المفاهيم الموسيقية،وقد شعر بتلك الحاجة كبار الفنانين "**[49]كما أن "**الموسيقى والرواية فنان يوضح أحداهما الآخر،ولابد لنا في نقد الواحد منهما من الاستعادة بألفاظ تختص بالثاني "**[50].

تساعد الموسيقى الرواية على ترجمة الأحاسيس والمشاعر، فبدل لغة الكلام نجد لغة النوتات، وهي صورة أبت أن تفارق مراد باسطا، وهو يعود بذاكرته إلى أيامحناسلطانة التي عشقت الأندلس وموسيقاها،إذ **"جعلت من البيت الأندلسي ملجأ لكل عاشق للموسيقى ...لاكاسا أندلوسيا"**[51]لقد أسست فرقتها النسائيةالخاصة بهاركا (مقام من مقامات الموسيقي الأندلسية تؤدى فيها الأنغام الرفيعة والحادة أكثر).

حنا سلطانة التي أثثت فضاءها بكل ماله علاقة بالحنين لغرناطة الأصل والانتماء،من الموسيقى إلى العطر الذي كانت تصنعه من أسرار أجدادها في غرناطة،كانت لياليها وأيامها هي ليالي الحنين وأمل العودة ،وهو أيضا

مقاومة لأجل البقاء، فاحتفاظ حنا سلطانة بعطر أجدادها، وموسيقاهم هي صور لمقاومة الذات على الحياة والبقاء والهوية حتى ولو في المنفى،فكانت حنا سلطانة تجتمع مع فرقتها ومحبي الموسيقى الأندلسية "**يتبادلون نشوة الموسيقي التي كانت ترميهم بعيدا نحو زمن لم يعد موجودا** (زمن غرناطة)**التي غادروها رغما عنهم وينقرون كؤوسهم في شنشنات لا يتوقف رنينها، مختلطة مع رنين الخلاخيل والمياه،التي تقاوم رعشة الموسيقي...في لحظة هاربة والأمطار تكسر ملامح الأشياء من وراء الزجاج،بدا لي أني سمعت صوت حنا سلطانة بلاثيوس نقيا دافئا وهي تدوزن بحنجرتها وأناملها الناعمة العود كما تعودت أن تفعل كلما كانت السهرة جميلة وبها من تحب،ثم ترفع الريشة التي في يدها غالبا فيرد عليها بقية أفراد الفرقة النسائية** "[5257]. إرث ثقافيأندلسي قاوم غربة المنافي ووجع الفراق ووضع بصمة للبقاء والانتماء.

استعان واسيني الاعرج في هذه المدونة بمصطلحات موسيقية أندلسية، فكانت على شكل عناوين لفصول الرواية،وكأنه يفتح الكلام بنوتات أندلسية تعزف على أوتارها مقاومة مراد باسطا وسيكا للحفاظ على هذا البيت الأندلسي والمخطوطة، وكانت البداية بصوت أنثوي رمز الوجود والنماء "استخبار سيكا " يحمل من حنان حنا سلطانة وهي تحمل في عروقها دم غراة العشق والحب،كما أن الاستخبار يوظف عادة لشد انتباه القارئ والمستمع ويدخله في عوالم الموسيقي الأندلسية الساحرة،خاصة إذا كان صوت الحفيدة كصوت حنا سلطانة التي ملكت قلوب العاشقين للإرث الأندلسي، والتي كانت تأخذهم بوصلاتها إلى زمن غرناطة الحلم والحنين.ثم نجد التوشية والتي من خلالها يكون التحضير لدخول العزف النوبة هي عناوين تدل علي الإحساس بفقدان الهوية وضياع الذات فضلا عن الإحساس بالاغتراب.

الفصل الأول بعد الاستخبار الذي قدمته سيكا وتوشية مراد باسطا نجد **نوبة خليج الغرباء**،والنوبة كما أشار إليها واسيني الأعرج في هامش الرواية هي مقام أندلسي معروف جاء به الموريسكيون واليهود أثناء عمليات التهجير القسري،وخليج الغرباء فضاء يوحي بالانغلاق وإحساس بقساوة المنفى للمورسكيين،فهذا الجد غاليليو الروخو يكتب لأحفاده معاناته وغربته "**ينتابني حزن غريب، يعبر داخلي كضباب الضفاف المغلقة،آن الأوان أن أحكي عن هذه الدار وأنا أودع هذه الدار، هذه الدنيا التي سرقت مني زوجتي سلطانة بلاتيوس في وقت مبكر...ولم تبق لي إلا ابنتي لالة مارينا التي ورّثناها بعض أمراضنا القاسية وأشواقنا الجميلة وأحاسيسها الهشة**"[53]

هذه الأشواق التي جعلته يتنفس هواء غرناطة وهو بعيد عنها ويشرب الياسمين مرشوشا بفتات عود النوار مثلما كان يفعل والده في غرناطة، ويصنع مفتاح البيت الأندلسي نسخة عن مفتاح بيته في الأندلس الذي لا يزال محتفظا به حتى أكله الصدأ بعد أن كان يرى في المفتاح أمل العودة، وخليج الغرباء هو إذن فضاء يحكي وجع الذات المغتربة التي تعاني ضياع الذات وفقدان الهوية، وفيه يتحول المكان إلى ذاكرة تختزن ألم الرحيل وعذاب المنفى، فيه يتسع إحساس الفقد في ظل هذا الخليج الذي يوحي من اسمه بحجم هذا الوجع.

أما الفصل الثاني والذي كان عنوانه **"وصلة الخيبة"** فيقصد به خيبة مراد باسطا في الحفاظ على البيت وهدمه من طرف البلدية، هي أيضا خيبة مراد الذي وجد نفسه يقاوم الورثة بعد أن كان يأمل فيهم الوفاء لإرث أجداده،فلما نقول وصل هو إيقاع لزمن جميل، زمن حنا سلطانة، زمن الذاكرة، أما الخيبة فهي الواقع المرير الذي يعيشه مراد باسطا وهو يرى البيت الأندلسي تنهكه الضباع، فتحمل وصلة الخيبة انكسارا وألما وفشلا، لنجد واسيني الأعرج يقف بين الفصول فسحة لاسترجاع الذاكرة المثقلة بألم الفراق وتأمل نهاية البيت الأندلسي بفاصلة سماها إيقاعات الحرف السري (الفصل الثالث) وهي إيقاعات مشفرة تخفي بين ثناياها هموم الهوية والذاكرة معا، هوية المورسكيين وهم يزرعون حياة جديدة نفسها من الأندلس الأم، عطرها ذاكرة أبت النسيان .

الفصل الرابع نوتة موسيقية أخري في مقام الرماد، مقام الشموخ والعلياء، المقصورة العليا المطلة على البحر حيث كان الروخو وحنا سلطانة وأبناؤهم من بعدهم يراقبون البحر عله يحمل مع سفنه أخبارا عن إخوانهم في الأندلس، فعندما نقول مقام فيعني الاستقرار، استقرار الروخو أول مرة وهو يحط حقائبه "**فجأة رأيت جدي غاليليو الروخو ينزل في الساحل الموحش بحقائبه الجائعة والحزينة،هو الذي ظل يردد دائما: الغريب ليسغريب الدار،ولكن غريب الوجه والحقائب، يبحث عن مكانه في الفجوة الصغيرة،خليج الغرباء**"[54]أما الرّماد فهو الحالة التي آل إليها البيت الأندلسي بعد قرار الهدم الذي طال البيت .

يختم واسيني الأعرج مقطوعاته الموسيقية التي تنوعت بين الصعود والهبوط بين مواجع الفراق والمنفى إلى أغاني الوفاء والحب التي رسمتها حنا سلطانة وأخذتها عنها الحفيدة سيكا التي افتتح بها الروائي مسيرته السردية هذه، ويغلق بها ألحانه وهي لمسة سيكا الناعمة وهي تجري لإنقاذ المخطوطة من الحريق،التي تحفظ تاريخ المورسكيين في الجزائر،وثيقة ثبوت هويتهم ووجودهم،كما أنقذت مراد باسطا من حياة الرماد التي يعيشها بحبها وعشقها فلم تكن سيكا كأي أنثي في حياته "**من بين كل الوجوه النسائية التي مرت علي، وتركت ملمسا دفينا على حياتي،ظل وجه حبيبتي سيكا هو الأبقى والأنقى،ربما لأنها كانت صبية، وقبل أن افتح عيني عليهاكبرت بسرعة ؟...ربما لأن بها بعضا من تفاصيل وجه حنا سلطانة** "[55]. وبهذا نجد أن الموسيقي قد شكلت في هذه المدونة الماضي والحاضر، والتاريخ والواقع، والذاكرة والوعي والمقاومة لأجل البقاء، بقاء الصوت والكلمة والحرف.

خاتمة

خلاصة القولإنّ هذه الدراسة قد وضعت أمام أعيننا مدى الأثر الذي حققته ثقافة المقاومة في نموذج السرد المضاد الذي تبنته الأنا الشرقية في رحلتها نحو الداخل، وكتابة تاريخها وإثبات وجودها وكسر قيود السلطة المركزية التي سيطرت على السرد الإمبراطوري وشوهت تاريخ الشعوب المستعمرة، ليكون إدوارد سعيد الحاضنة الرئيسية لميلاد الفكر التحرري لدى المثقف العربي، الذي أصبح واعيا بما تكتبه الإمبريالية فيسعى إلى التعريف بثقافته بقلمه ورؤيته هو.

استثمرت الرواية التاريخية لمساءلة الماضي والحاضر وتأكيد الهوية الأندلسية ومقاومتها على الوجود والانتماء وإنصاف لتاريخ الموريسكيين المنسي.

حملت الرواية في طياتها نداءات الذاكرة والأصوات المقموعة، إذ مثلت الذاكرة في هذا النص الوطن العربي والجزائر خاصة،والتي لازالت تقاوم جشع حلقة الضباع التي تخرب البلاد لأجل مصالحها الشخصية.

الكتابة في البيت الأندلسي هي تدوين للحظات الهاربة حتى تعلن الخلود وإضاءة الذاكرة المحملة بزخم الماضي. فالكتابة هي رديف الحياة، وعدم انطفاء الروح ومقاومة التلاشي والذوبان خاصة بلغتهم التي صانت وهويتهم ومدت جسور التواصل بين الأجيال لتربطهم بأجدادهم الموسكيين في غرناطة.

إن الموسيقي في البيت الاندلسي هي الخيط الرفيع الذي يشدّ الماضي بالحاضر، والتاريخ والذاكرة بالمقاومة والصمود والوجود أيضا.

هوامش:

[1] واسيني الاعرج: البيت الأندلسي، (2010) منشورات الحمل ط1ص27.

[2] المرجع نفسه، ص 43.

[3] المرجع نفسه، ص 92.

[4] المرجع نفسه، ص 32.

[5] المرجع نفسه، ص172.

[6] وسيلة سناني: في نظرية التداخل الثقافي، (2016)، دار فضاءات للنشر والتوزيع ط1، (عمان) ، ص125.

[7] مجموعة من المؤلفين: ثقافة المقاومة، ((2016منشورات الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، ص63

[8] المرجع نفسه، ص94.

[9] إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، حاوره دافيد برساميان، ترجمة: علاء الدين أبو زينة (2006)، دار الآداب، ط1، (لبنان)، ص144.

[10] إدوارد سعيد: الثقافة والامبريالية، تر: كمال أبو ديب، ((2004، دار الآداب، ط3، (بيروت)، ص273.

[11] المرجع نفسه، ص273.

[12] المرجع نفسه، ص295.

[13] رامي أبو شهاب: الرسيس والمخاتلة، خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد الغربي المعاصر (النظرية والتطبيق)، (2013)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، ص107

[14] احمد بوعزة: سرديات الثقافة من سياسات الهوية الى سياسات الاختلاف (2014)، منشورات الاختلاف، ط1، (الجزائر العاصمة)، ص51.

[15] ادوارد سعيد: ثقافة المقاومة، ص413.

[16]أحمد بقار: الرواية والتاريخ عند وسيني الأعرج (الاستدعاء والدلالة)، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 19 جانفي 2014، ص111.

[17]ناذر كاظم: تمثلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، (2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، (بيروت)، ص54.

[18]نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، (2006)، عالم الكتب الحديث (اربد، الأردن)، ص108.

[19]نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص107.

[20]كارلوس فوينتس: تقول الرواية ما يحجبه التاريخ، مجلة الكرمل، (فلسطين)، العدد 18، (1985)، ص113.

[21]الطاهر روابنية: جدل التاريخي والمرجعي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج، الرواية الجزائرية المعاصرة (1990-2011) وقائع سردية وشهادات تخييلية، وحدة البحث حول الثقافة والاتصال واللغات والآداب والفنون يومي 21-22 نوفمبر 2011.

[22]ادوارد سعيد: ثقافة المقاومة ص161.

[23]ادوارد سعيد: ثقافة المقاومة ص161.

[24]المرجع نفسه، ص143.

[25]واسيني الاعرج: البيت الاندلسي، ص53.

[26]المرجع نفسه، ص55.

[27]المرجع نفسه، ص336.

[28]المرجع نفسه، ص329.

[29]واسيني الاعرج: البيت الاندلسي، ص336.

[30]المرجع نفسه، ص8.

[31]المرجع نفسه، ص23.

[32]المرجع نفسه، ص49.

[33]المرجع نفسه، ص49.

[34]واسيني الاعرج: البيت الاندلسي، ص50.

[35]المرجع نفسه، ص28.

[36]شرف الدين مجدولين: الفتنة والآخر، انساق الغيرية في السرد العربي، (2012)، دار الأمان (الرباط المغرب)، ص187.

[37]رامي أبو شهاب: في الممر الأخير، سردية الشتات الفلسطيني (منظور ما بعد الكولونيالي)، (2007)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، (بيروت لبنان)، ص203.

[38]رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، (2009)، دار العين للنشر (القاهرة)، ط1، ص44.

[39]واسيني الأعرج: البيت الاندلسي، ص150.

[40]رامي أبو شهاب: الممر الأخير، سرديات الشتات الفلسطيني، ص103.

[41]واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص301.

[42]المرجع نفسه، ص43.

[43]المرجع نفسه، ص396.
[44]المرجع نفسه، ص34.
[45]واسيني الأعرج: البيت الاندلسي، ص398.
[46]رامي أبو شهاب: الرسيس والمخاتلة، خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد الغربي المعاصر (النظرية والتطبيق)، ص105.
[47]رامي أبو شهاب: الممر الأخير، سرديات الشتات الفلسطيني، ص104.
[48]واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص205.
[49]ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، (1986)، منشورات عويدات، (بيروت)ط1، ص40.
[50]المرجع نفسه، ص40.
[51]واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص190.
[52]المرجع نفسه، ص52.
[53]المرجع نفسه، ص65.
[54]واسيني الأعرج: البيت الأندلسي، ص309.
[55]المرجع نفسه، ص447.

قائمة المصادر والمراجع:

أ. **الكتب:**

1. احمد بوعزة: سرديات الثقافة من سياسات الهوية الى سياسات الاختلاف (2014)، منشورات الاختلاف، ط1، (الجزائر العاصمة).
2. إدوارد سعيد: الثقافة والامبريالية، تر: كمال أبو ديب، (2004)، دار الآداب، ط3، (بيروت).
3. إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، حاوره دافيد برساميان، ترجمة: علاء الدين أبو زينة (2006)، دار الآداب، ط1، (لبنان).
4. خاليد فؤاد طحطح: في فلسفة التاريخ، (2009)، منشورات الاختلاف، ط1، (الجزائر).
5. شرف الدين مجدولين: الفتنة والآخر، انساق الغيرية في السرد العربي، (2012)، دار الأمان (الرباط المغرب).
6. مجموعة من المؤلفين: ثقافة المقاومة، (2016)منشورات الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية.
7. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، (1986)، منشورات عويدات، (بيروت)ط1.
8. ناذر كاظم: تمثلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، (2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، (بيروت).
9. ضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، (2006)، عالم الكتب الحديث (اربد، الأردن).
10. رامي أبو شهاب: الرسيس والمخاتلة، خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد الغربي المعاصر (النظرية والتطبيق)، (2013)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1.

11. رامي أبو شهاب: في الممر الأخير، سردية الشتات الفلسطيني (منظور ما بعد الكولونيالي)، (2007)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، (بيروت لبنان).
12. رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، (2009)، دار العين للنشر (القاهرة)، ط1.
13. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، (1986)، منشورات عويدات، (بيروت)ط1.
14. وسيلة سناني: في نظرية التداخل الثقافي، (2016)، دار فضاءات للنشر والتوزيع ط1، (عمان).
15. واسيني الاعرج: البيت الأندلسي، (2010) منشورات الحمل ط1.

ب. المجلات:

16. أحمد بقار: الرواية والتاريخ عند وسيني الأعرج (الاستدعاء والدلالة)، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 19 جانفي 2014
17. كارلوس فوينتس: تقول الرواية ما يحجبه التاريخ، مجلة الكرمل، (فلسطين)، العدد 18، (1985).
18. نورة بعيو: مظهر العلاقة التفاعلية بين الفضاء والأيديولوجية في روايتي، مدن الملح والبيت الأندلسي، مجلة الأثر، جامعة مولود معمري تيزي وزو الجزائر، العدد 20، جوان 2014.

ت. **الملتقيات :**

19. الطاهر روابنية: جدل التاريخي والمرجعي في كتاب الأمير لواسيني الأعرج، الرواية الجزائرية المعاصرة (1990-2011) وقائع سردية وشهادات تخييلية، وحدة البحث حول الثقافة والاتصال واللغات والآداب والفنون يومي 21-22 نوفمبر 2011.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12، عدد:1، مارس 2023
ص: 46 - 62 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الأدب الرقمي: من إشكالية المصطلح إلى تحديد المفهوم.

Digital literature : from the term problem to defining the concept.

د/ سامية عليوات *

Samia Aliouat

جامعة امحمد بوقرة، بومرداس (الجزائر).

University M'Hamed Bougara-Boumerdes (Algeria).

s.aliouat@univ-boumerdes.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/10/09	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

تخبر القراءة الكرونولوجية لتطور الأدب، أنه ما فتئ يخضع بشكل غير منقطع للتطوّرات الحضارية وخصائص العصور والأزمنة التي يمرّ بها، لذلك فقد أخذ في زمننا الحاضر بسمات العصر وملامحه المميّزة ، وهي في الأغلب سمات تكنولوجية وخصائص رقمية، ألقت بتأثيراتها على الأدب، فظهرت التجربة الأدبية الرقمية، ولأن تحديد المصطلحات والمفاهيم وكذلك موضوع الاشتغال هي أوّل ما يخلق شهادة ميلاد الأشكال والأجناس الأدبية، فإنّ مسعى هذه المداخلة يستهدف الوقوف على إشكالية مصطلح الأدب الرقمي، كما تروم رصد مفهومه بشكل عام ومفهوم النص الشعري الرقمي، والنص الروائي الرقمي بشكل خاص، بما يسمح ببناء تصوّر واضح حول مفهوم الأدبية الرقمية.

الكلمات المفتاحية : الأدب، التكنولوجيا، الأدب الرقمي، الأدب التفاعلي، النص المتشعّب.

Abstract :

The chronological reading of the evolution of literature informs that it has been constantly subject to civilizational developments and the characteristics of the ages and times it goes through. As a matter of fact, it took special technological and digital features from our current age. In addition, as defining terms and concepts as well as the subject of work is the first thing that creates the birth certificate of literary forms and genres, this article aims to identify the problem of the term digital literature. Moreover, it targets to monitor its concept in general and the concept of the digital poetic text, and the digital narrative text in particular so that it allows building a clear recognition of the concept of digital literature.

Keywords: literature ; technology ; digital literature; interactive literature; hypertext.

* سامية عليوات: s.aliouat@univ-boumerdes.dz

أولا. مقدّمة:

لعلّ من أبرز مظاهر تأثّر الأدب والنقد الأدبي بمخلّفات عصر السرعة ومقولة "القرية العالمية" التي يميّزها الاستعمال الواسع للتكنولوجيا في شتّى مجالات الحياة، إلى الدرجة التي صار فيها الإنسان مواطنا عالميا مهما كان بعد الرقعة الجغرافية التي يعيش فيها عن مركز الحضارة الغربية التي كانت موطن ميلاد التكنولوجيا ومسرح التطورات التقنية المتلاحقة، بحكم ما أتاحه له ذلك من القدرة على التواصل السريع والاطلاع الآني على مستجدّات السياسة والاقتصاد والأدب والفنون وكلّ مناحي الحياة الإنسانية ، ظهور ما صار يعرف بـ"الأدب الرقمي"، و "الأدب التفاعلي" ومنه "النقد الرقمي" و"النقد التفاعلي".

فقد ظهرت في مجال الأدب ونقده أجناس تعبيرية جديدة تجاوزت في طريقة كتابتها ونشرها وقراءتها الوسائط التقليدية، إلى وسائط حديثة أسوة بالتطور التكنولوجي الذي شهده عصرنا، وصارت الوسائط الرقمية والتطبيقات التكنولوجية ومنصّات التواصل الاجتماعي، على تنوعها واختلافها، بديلا معاصرا لنشر أنساق الثقافة المختلفة وبشكل خاص الفنون والآداب ونقدها. وبذلك ظهر أيضا ما صار يسمّى الأدب الإلكتروني، أو الأدب الرقمي، أو الأدب التفاعلي.فما المقصود بهذه التسمية الجديدة؟ أو ما مفهوم الأدب الرقمي؟ وهل هناك اختلاف بينه وبين ما يسمّى أيضا: الأدب التفاعلي؟

يستهدف هذا المقال بسط القول في تلكم الأسئلة على أمل معاينة أكبر قدر ممكن مما قدّمته جهود الأدباء والنقاد العرب والغربيين حول مفهوم الأدب الرقمي عموما، والقصيدة الرقمية والرواية الرقمية والأدب التفاعلي بوجه خاصّ، ممّا يعين الباحث في هذا الموضوع المستجدّ على رصد مكمن إشكالية المصطلح في هذا الجنس التعبيري المستحدث ومعاينة مفاهيمه الخاصة التي منحوه إياها والتي باختلافها عن التعريف المتوارث لأشكال الأدب التقليدية اكتسبت شرعية وجودها وشرعية التحديد الذي يجعلها مختلفة عن سابقها.

ثانيا. الأدب الرقمي وإشكالية تأصيل المصطلح:

تتفق المراجع على أنّ أوّل محاولة في التأسيس لهذا الجنس الأدبي قد شهدها عام 1953 حين كتب الإنجليزي "روالد دال Roald dahl" مجموعة قصصية بعنوان "شخص مثلك someone like you"، وقد تمّ تصنيف المجموعة ساعتها على أنّها من أدب الغموض والرعب والخيال العلمي، وغيرها من الأوصاف التي تخبر عن تسرّع في إصدار الحكم النقدي فيما يخص تجنيس هذه التجربة، وذلك لأنها احتوت على قصة طويلة بعنوان:"The Great Automatic Grammatizator"، وهي تصف حياة رجل ذي عقلية ميكانيكية خارقة، وبواسطة جهاز حاسوب ضخم يثبت بشكل ناجح أن نظام القواعد اللّغوية محدّد من خلال مبادئ رياضية، ثم يستغلّ هذه البرمجة لإنشاء آلة عملاقة يمكنها كتابة رواية ذات مواصفات قياسية كبيرة، وقادرة على نيل الجوائز وذلك في غضون خمسة عشرة دقيقة بالتقريب. نهاية القصة مخيفة، إذ يتمّ إجبار عدد معتبر من كتاب العالم على التنازل عن أسمائهم لوضعها على القصص التي تنتجها الآلة، وذلك بعد فشل إبداعهم في مجاراة ما تبدعه تلك الآلة.[1]

تثير العلاقة المتراكبة بين الأدب والتكنولوجيا سؤال هوية الأدب الرقمي من حيث الإمكانية المتاحة في تثبيت المزاوجة الظاهرة بين الأدب بما هو تعبير إنساني بلغة طبيعية عن قضايا الإنسان والمجتمع في الواقع والحياة، والتكنولوجيا بما هي معطيات تقنية وبرمجيات حسابية تستعمل لغة غير طبيعية، ما يثير مشروعية التساؤل عن التركيب الظاهر والجينات الخفية التي سيحملها هذا الجنس الأدبي وليد التزاوج بين الأدب والتكنولوجيا، دون أن يعني ذلك مصادرة حقّ الأدب في هذه الممارسة التجريبية والانفتاح على روح العصر ومعارفه وعلومه، وهذا في الحقيقة ديدنه منذ ميلاده: أشكال تتناسل من بعضها وعصور أدبية يسلم بعضها إلى بعضها الآخر تتغير فيها الموضوعات والأجناس ويبقى المسمّى واحدا.

وقد ظهرت كثير من الدراسات ذات المنحى التأسيسي لهذا الوافد الجديد إلى الساحة الإبداعية يمكن معاينتها في مراجع التأصيل لهذا الأدب ونقده، تستهدف التأسيس المرجعي لمصطلح "الأدب الرقمي" وهي- في عمومها- تروم وضع هذا الجنس التعبيري الجديد في سياقه التاريخي والمعرفي وتبيان حدود دلالته الاصطلاحية ومرجعياته ومرتكزاته الإبداعية وأنماط تشكّله ووسائط نشره، ولو أن بعضها ينفي عليه صفة "الأدبية" أو "شرعية الانتساب الفعلي للأدب. ولعلّ هذا وما يقاربه ما دفع بعض النقاد إلى التخفّف من توظيف مصطلح "الأدب" واستبدلوا به مصطلح (الإبداع)."[2] بينما يفضّل بعض النقاد استخدام مصطلح "النصّ" لتوصيف هذا الجنس الإبداعي الجديد، فلا يسمّون القصيدة قصيدة ولا الرواية رواية، ولا القصة قصة، بل هي نصوص إبداعية عملا بمبدأ أن النصّ لا حدود له، ويبدو أنّه كذلك مادام القارئ يمكن أن يشارك في إبداعه. لا، بل إنّ بعض النقاد، على غرار سعيد يقطين، ينظرون إلى هذه الإشكالية من زاوية الكاتب المنشئ، الذي لم يعد "كاتبا"، ولم تعد هذه الكلمة قادرة على حمل مدلولها الحقيقي فيما عرفته سيرورة الإبداع الأدبي من تحوّلات إلى "الرقمية" و"التكنولوجية" وذلك بالنظر إلى التحوّلات التي لحقت بوظيفته، فيستخدمون كلمة "مبدع" تسمية جديدة للشاعر أو الروائي أو القاصّ الذي "يكتب" و"ينشر" عبر وسيط تكنولوجي رقمي أو عبر وسائط التواصلي الاجتماعي.

وتزيد من حدّة إشكالية تأصيل مصطلح "الأدب الرقمي"، مسألة ترجمة المصطلح باعتبار أن الجنس التعبيري الذي يحدّده وافد جديد إلى الثقافة العربية وهو في نظر بعض النقاد العرب، بحاجة إلى مصطلح عربي، وكبداية لمعالجة الطرح، يمكن التدليل بمصطلح"النص المتشعّب" "hypertext" في الدراسات النقدية الرقمية، والذي كان يعني في الدراسات النقدية المعاصرة "النص المتعالي" قبل ظهور مصطلح "الأدب الرقمي" أو "الأدب التفاعلي"، ويمكن اعتباره مرجعا أو سندا للتحوّل الجوهري الذي أصاب النّص الأدبي على صعيد تركيبه النصّي وبنيته التناصية بشكل خاص، والتي يبدو أن النصّ الرقمي التفاعلي يستلهمها فيشكل بنيته من أكثر من مستوى لغوي (حروف، خطوط، صور، أشكال، أصوات، حركات ..) ويعتمد في تحقّقه بشكل واضح على متلقيه. وهكذا يمكن اعتبار مصطلح "النصّ المتعالي" "hypertext" خلفية مرجعية للنصّ الرقمي على صعيد التشكيل البنائي بما هو "نظام لتخزين صيغ مختلفة من المعلومات، كالصور والنصوص، والأصوات،

وغير ذلك من ملفّات الحاسوب، بحيث يسمح بالوصول إليها وإلى غيرها من المعلومات المرتبطة بذلك النص مباشرة."[3] وصار يعني في الدراسات النقدية الرقمية "النص المتشعّب" حيث تظلّ التكنولوجيا الحديثة الوسيط الرقمي المؤسّس لعمليتي التشكيل البصري والصوتي وطريقة النشر والتوزيع في الأدب الرقمي.

تنفتح المعطيات السابقة في مستوى آخر ذي صلة بالبناء التشكيلي للنّص الرقمي على إشكالية قوامها ماهية العناصر البنائية التي تشكّل "أدبية" النص الرقمي، وهي مثلما تبنّاها معظم الأدباء والنقاد العرب (الرقميين) وانشغلوا بها واشتغلوا عليها، ذات طابع تقني يخلق بها النصّ الرقمي جماليته الخاصة عبر المزاوجة بين أكثر من مستوى لغوي، بل بين أكثر من لغة، أكثر ممّا هي أدبية بالمفهوم المتعارف عليه للأدبية، "وحتى أولئك الذين لم يغب عن وعيهم القيمة الأدبية للأعمال التي يبدعونها رقميا فقد كانوا مهتمين بإظهار الجماليات الأدبية من خلال الجوانب التكنولوجية. ومن نتائج هذا...أنّ حضور الكلمة/ اللّغة قد تراجع تراجعا حادّا لصالح التطبيقات التقنية، واجتهد بعض المبدعين في التعويض عن غياب أو تراجع الكلمة بأدوات غير أدبية على نحو لامس إشكالية التجنيس الأدبي."[4]

هل يعني ذلك فعلا أن "الموهبة لم تعد تكفي"؟ ذلك أنّ الكاتب المنشئ، أو "المبدع" كما يسمّيه النقد الرقمي، لم يعد يكتفي "بأفكاره الإبداعية، ومقدرته البلاغية وحساسيته الجمالية لإبداع جنس أدبي أو غير أدبي بالصفة الرقمية، فقد بات مطالبا بتعلّم لغة جديدة هي لغة البرمجة، وبحاجة لدراية وخبرة بالتعامل مع البرامج والتطبيقات الإلكترونية، كمعالجات الصور والأصوات، والحركة، والتمثيل ثلاثي الأبعاد، ولغة الامتداد الشبكي، والبريد الإلكتروني، وتصميم الصفحات، وإدراج الارتباطات التشعيبية، واحتراف التنسيقات عبر النوافذ..إلخ.. حتى كلمة كاتب لم تعد تكفي."[5]

وإذا صار ذلك كذلك، فإن كلمات اللّغة الطبيعية لم تعد هي مدار الإبداع الأدبي، ولم يعد الإبداع الكلامي والتنسيقات الجمالية على المستوى التركيبي هي ما يخلق أدبية الأدب و لا هي ما يثير الإحساس بالبعد الجمالي وتمثّله في الأدب الرقمي، لم يعد ذلك يشكّل إلا جزءا من العملية الإبداعية برمّتها، بل صارت التكنولوجيا وتطبيقاتها الرقمية هي مثار الدراسة الجمالية ومناط تحقّق الأدبية في النصوص الرقمية. فهل تحقّق التكنولوجيا أدبية " الأدب الرقمي"؟

يرى بعض النقاد أن ذلك ممكن، بمعنى وجود توفّر ما يسمح بـ"انتفاع النص الأدبي بصورة عامة من الوسائط التكنولوجية... ويبقى النّص منتسبا للأدب مادام ارتباطه بهذه الوسائط ليس عضويا أو وجوديا. فإن كان الأمر على غير هذا الوجه فتلحق هذه الأشكال بالإبداعات الرقمية التي تنتظر اكتمال التشكيل، وإمكانية التجنيس، وتُخرج من دائرة الأدب، وتعامل على أنّها برامج وتطبيقات إبداعية رقمية، مع بيان أنّ الأمر على المستوى الأدبي ممكن ويسير في النصوص السردية، وصعب ومتعذّر في النصوص الشعرية."[6]

ومع كلّ ما يمكن أن يلتمسه التنظير والممارسة النقدية من مبررات الوجود الشرعي للأدب الرقمي واختلاف طبيعة شعريته (أدبيته) عن شعرية النص التقليدي كما أرستها النصوص الإبداعية على صعيد

الممارسة، فإن ذلك لا ينفي مشروعية التساؤل عن أحقيته في الانتساب للأدب بشكل عام، والسبب، في نظر بعض النقاد المتفائلين بمستقبله، بسيط "وهو أنّ التجارب الإبداعية الرقمية-حتى الآن- تختلف عن بعضها البعض، ويختلف فيها مقدار توظيف التكنولوجيا والتطبيقات الرقمية، ويختلف فيها مقدار حضور الكلمة/اللّغة، وقد نستطيع تحديد مواضع تحقّق "الأدبية" لكل "عمل" على حدة، لكن ليس على صورة تأسيس نقدي رقمي عام."[7]

هل يعني ذلك تحوّلا أصاب وظيفة النقد والناقد من معاينة مواطن الجمال في التعبير الأدبي واكتشاف العلاقات الجديدة بين الوحدات اللّغوية والقول عن "الجميل" كيف هو "جميل" في النص التقليدي ، إلى معاينة مواطن تحقّق نجاح تطبيق التكنولوجيا في "إبداع" النص الأدبي؟

يثير "عبد النور إدريس" في دراسة له موسومة بـ:"النقد الرقمي/ التفاعلي" ضمن كتابه المعنون بـ"الثقافة الإلكترونية، مدارات الرقمية" عددا من القضايا التي ترتقي، من حيث وجاهة طرحها، إلى الدرجة التي تثير من خلالها إشكالية جدلية تخصّ الاشتغال النقدي في نسخته الرقمية حول أدبية الأدب الرقمي قوامها:" إذا كان المبدع الرقمي غير مطالب بالتخصص في الإعلاميات، فكيف يقنعنا برؤيته الرقمية؟... وإذا كان حيّز النقد الرقمي ينصبّ على آليات اشتغال النص الرقمي، فكيف لهذا النقد أن ينتقد الكاتب بتصوّرات خارجة عنه؟... وإذا كانت تجربة النّص الرقمي تتجاوز الكاتب ذاته، أيمكن لها أيضا أن تتجاوز الناقد؟ ...كيف نتصوّر مهندس إعلاميات ناقدا أدبيا رقميا دون مرجع؟."[8]

يقرأ "أحمد زهير الرحاحلة" في هذا "البيان" القلق المتسائل عن مشروعية وجود الأدب الرقمي، انطلاقا من طبيعة تكوينه الرقمية وإشكالية الأدبية فيه، المنطلق العام للإجابة المؤسِّسة لوجود الأدب الإلكتروني، حيث يمكن أن تشكّل الإجابة عن تلك الأسئلة، وخاصة المتعلقة بالنص الرقمي في حدّ ذاته، مثار الدراسة النقدية للنّص الرقمي، عبر تحليل جمالياته الأدبية، التي يمكن معاينتها على صعيدي النص في حدّ ذاته والملحقات التقنية فيه[9] والتي تمّ استثمرها في سبيل تشكيله النهائي.

ليست مسألة "الأدبية"، في الحقيقة المرتبطة بشرعية وجود هذا الأدب، إلّا واحدة من المسائل التي تطرحها نظرية الأدب الرقمي ويثيرها النقاش النقدي حول إشكالية مصطلح "الأدب الرقمي"، إذ تشكّل قضية "النصّ التشعبي" وما يتصل بها من توظيف النص الرقمي للأدوات والتطبيقات التكنولوجية على الصعيد الإجرائي لهذا الاستثمار مسألة أخرى. فما هي مميزات هذا النص وما علاقته بالنص الرقمي وأدبيته؟

يرادف مصطلح "النصّ المتشعب" "hypertext" في اللّغة العربية مصطلحات أخرى كانت قد أحصتها "فاطمة البريكي" قوامها: النص المتفرّع، والنص المترابط، والنص الفائق، والنص المتشعّب وغيرها[10] وهي تلاحظ حول أصل هذه الكلمات (المصطلحات) علاقة القرابة في الدلالة اللّغوية بين لفظتي "التشعّب" و "التفرّع"، فكلتاهما تعني "التفرّق" و"الانتشار"، بينما تبتعد عنهما في الدلالة اللّغوية لفظة "الترابط"[11]، ومع ذلك فإنه من أكثر المصطلحات اللّصيقة بـ" النص المتشعّب" انتشارا على الصعيد الاصطلاحي، وذلك لأنها

تقترب من حدود مصطلح "hypertext" كونها "تعبّر عن التقاء عدّة نصوص، أو التقاء نصّ متن وعدّة حواش، ضمن سياق واحد، كانتظام عدد من اللآلئ في سلك واحد، من الممكن أن تكون واحدة منها- الواسطة عادة- هي الحبّة الرئيسية، أو الحبة المتن وبقية الحبات حواش لها."[12] لكن ما علاقة هذا بشكل مباشر بالنص الرقمي من جهة وبشعريته من جهة أخرى؟

إن اشتغال النقد الأدبي الرقمي على هذه التقنية، من حيث هي طريقة لعرض النصوص الرقمية على الشاشة وجعلها معادلا لمفهوم النّص الرقمي، كان من منطلق " الخصائص المائزة لتقنية التشعيب التي يمكن إجمالها في تعدّد المسارات، وكسر النمط الخطّي، وتعدّد البدايات والنهايات، واستحالة الطباعة الورقية."[13] وإذا كانت بنية المواقع الإلكترونية تقوم في الأساس على مبدأ الارتباط التشعيبي التي تمكّن من الربط بين عدّة صفحات والصفحة الرئيسية، ما يساعد "النص المتشعّب" على كسر الترابطية النمطية للنصوص القرائية التقليدية، ما يسمح لكلّ قارئ بمعاينة الجزء الذي يريد الاطلاع عليه، فقد تمّ استثمار هذه الآلية في تصميم النصوص الأدبية الإلكترونية بما يساعد في تقديم بنيات مختلفة لها، وهكذا انتقل النص التشعيبي من المواقع الإلكترونية إلى النصوص الأدبية الرقمية.[14] وهذا جوهر علاقة النص الأدبي الرقمي ببنية الموقع الإلكتروني والنص الإلكتروني المتشعّب. ومع ذلك فإنّ "تحقّق الخاصية التشعيبية في النصوص الإبداعية الرقمية لا يعني بالضرورة أنّ هذا النّص قد حقّق معايير التصنيف الرقمي، ولعلّ أبسط ما يمكن أن يفسّر به الأمر أنّ التشعيب خاصية إلكترونية ترتبط بالوسيط الجديد (الحاسوب) ولا تنفصل عنه في العرض والديناميكية، ولا يعني هذا أبدا أنّ النّص ..قد أصبح تفاعليا أو رقميا إبداعيا ولا حتّى ترابطيا رقميا."[15]

ولكن: "هل يأخذ العمل "صفة التفاعلية " لمجرّد ارتباطه بالوسيط الإلكتروني واحتوائه على روابط تنتج مسارات لا خطيّة؟ أم أنّ التفاعلية تتأتّى من قبل المتلقّي الذي يستجيب للروابط والعقد ويقوم بتفعيلها؟ هل هناك معايير محدّدة لإدراج التشعيب أو تثبيت الرابط فوق كلمة أو رمز أو أيقونة بعينها؟ أم أنّ المسألة مجرّد اختيار من المبدع أو حتّى المخرج الذي يساعده على تحقيق التشعيب لنصّه.؟"[16]

تعني دراسة "التفاعلية" إبراز العناصر المطعّمة للنّص الأدبي التي تقوم بتحفيز المتلقي على المشاركة في بنائه رفقة المبدع، لذلك فإن أبسط ما يمكن أن يعرّف به الأدب التفاعلي هو أنّه:"الأدب الذي يوظّف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والإلكترونية، ولا يمكن أن يتأتى لمتلقّيه إلّا عبر الوسيط الإلكتروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء. ولا يكون هذا الأدب تفاعليا إلّا إذا أعطى المتلقّي مساحة تعادل، أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنّص."[17]

وهكذا فإن تحقّق "التفاعلية" مرهون بشرط مساهمة المتلقي في تشكيل النص الإبداعي ويتمثّل التفاعل هنا برأي "سعيد يقطين" في "العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو ينتقل بين الروابط لتشكيل النصّ بالطريقة التي تفيده. وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية التي يقوم بها قارئ الكتاب المطبوع."[18] لذلك فإنّ الأدب التفاعلي

عنده هو:" مجموع الإبداعات التي تولّدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطوّرت من أشكال قديمة، ولكنّها اتخذت مع الحاسوب صورا جديدة في الانتاج والتلقّي."[19]

تتوسّع دائرة المفهوم عند "عبد الله الفيفي" إلى الدرجة التي تصبح معها، فيها، التفاعلية متجاوزة لعملية قراءة النص إلى "تفاعل مع ضروب فنّية مختلفة، من نصّ وصورة وموسيقى فضلا عن الأيقونات والروابط التصفحية."[20]

وتتجاوز دائرة المفهوم ذلك عند "فاطمة البريكي"، فالأدب التفاعلي في رأيها هو الأدب "الذي يعتمد على تفاعل المتلقي مع النّص من جهة، ومع المبدع من جهة أخرى، ومع بقية المتلقين من جهة ثالثة."[21]

بينما يرى "أحمد زهير الرحاحلة" أنّ "التفاعلية" لا تزال صفة للنص الإبداعي الرقمي، لا أحد خصائصه البنائية، ذلك أنها موجودة أيضا في النصوص الورقية، لذلك فهو يتحدث عن مستويات "للتفاعلية" يحملها في: التفاعلية الأدبية: التي تنتجها بنية النّص مع فعلي القراءة والتلقّي بغض النظر عن الوسيط. والتفاعلية التقنية: التي يرى أنّها تنقسم بدورها إلى قسمين: تفاعلية ذاتية موازية للتفاعلية الأدبية ومرتبطة بها، وتفاعلية موضوعية تتمثّل في طبيعة التطبيقات التكنولوجية ذاتها، وتحديثاتها المستمرّة.[22] وهو يقدّم لنا خلاصة قراءاته في اشتراطات "الأدب التفاعلي" في التنظيرات النقدية في مجموعة من العناصر المركّزة[23]:

- جنس أدبي يقدّم عبر وسيط تكنولوجي.
- لا يمكن أن يقدّم مطبوعا على الورق.
- يتّكئ على تقنية التشعيب/ الترابط.
- يوظّف التقنيات الرقمية و الوسائطيات المتعدّدة.
- يعطي مساحة موازية للمتلقّي للمشاركة(حذفا/ إضافة/ تعديلا).
- يظهر حساسية مفرطة تجاه الحدود.

لكن التساؤل الجوهري الذي يطرحه النقد حول مسألة أصالة مصطلح "الأدب الرقمي" هو ما يمكن طرحه بهذه الصيغة: هل ما ينتج عن تزاوج الأدب والتكنولوجيا منتج أدبي أم منتج تقني؟[24] والإجابة على هذا التساؤل ليست، في الحقيقة، إلاّ افتراضا أنه إذا كان الشكل الإبداعي المنتج هو أدب، فهذا يعني أنّ النظريات النقدية التقليدية ستبقى صالحة للمعالجة والأداء بها، أما في حالة افتراض أن المنتج ليس أدبيا إنما هو تقني أو فنّي، فإنّ هذا يعني بدوره أنّ النظريات النقدية التقليدية السائدة ليست صالحة لدراسة مثل هذه الأشكال الإبداعية، وستكون الحاجة ماسّة للبحث عن مناهج أو على الأقلّ إجراءات جديدة تنسجم مع طبيعة النصوص الجديدة، ولن يكون ذلك ممكنا إلّا إذا تمّ التوصّل إلى معايير يمكن من خلالها تحديد ما هو أدبي وما هو تقني، ووضع حدود لها، وبيان ملامحها وخصائصها البنائية والنوعية، ما يمكن أن ينتهي إلى حالة

متكاملة الأركان من الاختلاف بين النقاد ومحلّلي شعرية الخطاب الإبداعي الرقمي.[25] وعلى العموم، فإن كلّ هذه المسائل والجدل حولها ليست إلاّ روافد تأسيسية لإشكالية واحدة قوامها التساؤل عن شعرية الأدب الرقمي و محاولة تأصيل المصطلح. لكن: ما هو الأدب الرقمي الذي تمّ تأجيل الحديث عن مفهومه إلى الآن؟

ثالثا. الأدب الرقمي في عتبة المفاهيم:

تأسيسا على ما سبق، يظهر مفهوم الأدب الرقمي في جوهره إحالة على "النص الأدبي الذي ينتفع إلى أقصى حدّ من التكنولوجيا وتطبيقاتها، عبر وسيط إلكتروني قادر على أن يكون مكوّنا أصيلا بين المبدع والتص والمتلقّي في وقت واحد، وضمن فضاء رحب لحرية المشاركة في العملية الإبداعية."[26] وهو تعريف لا يفصّل في البنى التكوينية لهذا الأدب ولا في الأبعاد الجمالية له، بقدر ما يركّز على انتفاعه من التكنولوجيا في تشكيله البنائي وعلى وسيط نشره وكأنّها هي العناصر التي تمنح هذا الجنس التعبيري أدبيته.

توجز "فاطمة البريكي" تعريفا للأدب الرقمي بالقول:" يمثّل هذا المصطلح جميع النصوص الأدبية التي تقدّم عبر الوسيط الإلكتروني، أي باستخدام النظام الثنائي الرقمي."[27] وهي تميّزه بمميزات النصوص الرقمية التي توجزها في العناصر التالية:[28]

أ. جاهزية النص: حيث أن النص الرقمي يجعل من العمل الأدبي قطعة قابلة للتعديل على الدوام من قبل المبدع.

ب. سهولة النشر: ذلك أن النصّ الرقمي يتميّز برحابة الفضاء المحيط به، إذ تجد جميع الأعمال فضاء رحبا للتداول دون رقابة بيروقراطية، وبالتالي قد ينجح كاتب ما في إعلان نفسه كاتبا انطلاقا من الشبكة.

ج. النقل والحفظ: إذ تتميّز النصوص الرقمية بسهولة نقلها و سهولة حفظها لأنّها لا تشغل مساحة كبيرة في ذلك مقارنة بالكتب الورقية. ولتعزيز هذه المميزات، تستعير الباحثة مميزات أخرى للنص الرقمي هي في الأصل نتائج دراسة للناقد والفيلسوف الإيطالي "أمبرتو إيكو" وهي[29]:

- حرية البحث.
- سهولة البحث.
- تجاوز حاجز الزمان والمكان.
- مجانية الخدمة.
- إمكانية الربط بين الأجزاء داخل النّص.
- إمكانية التخزين على مساحات محدودة، كمجموعة أقراص جنب المكتب.
- إمكانية عملية التحديث وسهولتها.

وهي تقول إن النصّ الأدبي الرقمي لا يختلف من هذه الحيثية عن النصوص الرقمية المختلفة المقدّمة عبر الوسيط الإلكتروني، وإذا كانت له ميزة خاصة، وذات أهميّة، فهي أنه أسرع في وصول المبدع والنّص إلى القارئ والناقد من النّص الورقي، لذلك فهي تعدّ الأدب الرقمي البطاقة التعريفية لأيّ أديب جديد يريد أن يعرّف بنفسه. وقد شاعت النصوص الأدبية الرقمية في بدايات العلاقة التي نشأت بين الأدب والتكنولوجيا، ورغم تعدّد الأشكال التي ظهر بها النص على الوسيط التكنولوجي منذ بداية هذه العلاقة، إلا أن الشكل الأولي، وهو النص الرقمي سيظلّ موجودا دائما، وأنّنا لا نستطيع أن نستغني عن النصوص الرقمية لمجرّد أنّها تمثّل أوّلية العلاقة بين الأدب والتكنولوجيا.[30]

وإذا كانت نقطة الاشتراك بين النص الرقمي والأدب الرقمي هي وسيط نشرهما التكنولوجي، فإنّ الأخير يقدّم نفسه من خلال مواقع تبدو قريبة إلى التخصّص في نشر النصوص الأدبية على مختلف أجناسها، وكذلك عبر الصفحات الثقافية في مواقع أخرى، ومواقع الصحف والدوريات العامة.

هناك من النقاد من لا يضع حدودا بين "الأدب الرقمي" و"الأدب التفاعلي"، فيقدّمون تعريفا "للأدب التفاعلي" ينسحب مفهوميا على "الأدب الرقمي" على غرار "محمد زرفاوي" الذي يمثّل "الأدب التفاعلي interactive littérature" بالنسبة له:" جنسا أدبيا جديدا تخلّق في رحم التقنية، قوامه التفاعل والترابط، يستثمر إمكانات التكنولوجيا الحديثة، ويشتغل على تقنية "النّص المترابط Hypertext" ويوظّف مختلف أشكال الوسائط المتعدّدة، يجمع بين الأدبية والإلكترونية."[31]

تتجلّى صعوبة وضع تحديد جامع يحقّق الكفاية من حيث المفهوم ولغة الإبداع ووسيط النشر ، في كم التعريفات التي تحمل طابع العمومية، وهكذا نقرأ في تعريف المركّب الإضافي "الأدب الرقمي" مرّة أنّه: "كلّ شكل سردي أو شعري يستعمل الجهاز المعلوماتي وسيطا، ويوظّف واحدة أو أكثر من خصائص هذا الوسيط."[32] ومرّة أخرى هو:" أدب لم يتخلّ عن اللّغة في بنائه، ولا يمكن إنتاجه إلّا عبر برامج إلكتروني.. يزوّد النص بالمؤثرات الخارجية، كالصورة والصوت والحركة والرابط واللّون وغير ذلك."[33] على أنّ الأمر الأكثر لفتا للانتباه في مسألة تعريف "الأدب الرقمي" هو بلا أدنى شكّ الخلط الواضح بين مركبات إضافية عديدة قوامها: الأدب الرقمي، الأدب التفاعلي، النص الرقمي، وما يلحق بها من أجناس تعبيرية: النص المترابط، النص المتشعّب، النص الفائق، النص الإلكتروني...لذلك هناك من سعى إلى وضع مصطلح يمكن أن يجمع هذه المركبات الإضافية في مركّب يحيل على البعدين : التقني والأدبي في الوقت نفسه، وأكثر شمولية، وهو مصطلح "الإبداع الرقمي" الذي يعرّفه "السيد نجم" بأنّه: "ذلك المنتج الإلكتروني لمبدع ما في سعيه لإنتاج "نص رقمي" على الشاشة الزرقاء مستعينا بمفهوم جنس أدبي ما (شعر، رواية، قصّة، مسرحية) متوسلا بالتقنية الرقمية ومنجزاتها (التي أحالت الكاتب إلى ضرورة تعلّم فنون تركيب وتحريك الصورة، والصوت، وفنّ الجرافيك و الأنيميشن.. أحالته إلى التعرّف على قدرات الإخراج الفنّي الدرامي."[34] وهو تصوّر يفرض بطريقة ما على الكتّاب الرقميين أن لا يسندوا مهمة "رقمنة" نصوصهم إلى منهدسي البرامج الإلكترونية، ويضيف "أحمد زهير

الرحالة" إلى هذا المركب الإضافي كلمة أخرى ليصبح مركبا ثلاثيا قوامه: "الأدب التفاعلي الرقمي" تقديرا منه "أن الخاصية الإبداعية الرقمية هي ما يعطي القيمة للأدب المنتفع بالتكنولوجيا وليس الخاصية الرقمية وحدها."[35] ومهما يكن من أمر واقع "الأدب الرقمي" ومستقبله، فإن عجلة الإبداع لن تتوقف عند نقطة محدّدة مثلما أنّها لم تبدأ من نقطة محدّدة لأنها خاضعة لمنطق الإبداعي الإنساني.

رابعا. مفهوم الرواية الرقمية:

إذا كان الأمر على هذه الدرجة من الاختلاف في تحديد ما هو "رقمي" و ما هو "تفاعلي"، فإن ذلك ينسحب بشكل مباشر على تجنيس السرد الذي ينتفع من التكنولوجيا في بنائه وفي وسيط نشره. إذ يظلّ السؤال دائما يلاحق الباحث في هذا المجال دون أن يعثر على جواب نهائي ما هي الرواية الرقمية؟

لقد نأى رواد نقد الأدب المتوسل بالتكنولوجيا في تحقّقه، في بدايات ظهور هذا الجنس التعبيري، عن الخوض في الفروقات الحاصلة بين المصطلحات التي تحليل على الأجناس الأدبية التي تداخلت مع الحاسوب والتكنولوجيا الرقمية، وهكذا لا يثير "حسام الخطيب" هذه الحيثية في معالجة قضايا الأدب والتكنولوجيا والنص المفرّع[36] رغم أنّه من الأعمال الرائدة في هذا المجال والمؤسسة لهذا النوع الجديد من الدراسات النقدية.

واكتفى "سعيد يقطين" في مؤلفه الرائد: "من النص إلى النص المترابط" باستخدام مصطلح (الرواية التفاعلية) مقابلا لمصطلح (Hyperfiction) دون أن يقدّم مبرّرات هذا الاختيار، بل ظهر مدافعا أكثر عن ضرورة مواكبة التطور الحاصل في مجال أساليب الكتابة والنشر في الإبداع كما في النقد، يقول: "لقد دخلت الدراسات الأدبية مرحلة جديدة من البحث، وتولّدت مصطلحات ومفاهيم جديدة، لكننا ما نزال بمنأى عن التفاعل معها، أو استيعاب الخلفيات التي تحدّدها، ظهرت مفاهيم تتّصل بالنص المترابط، والتفاعلية، والفضاء الشبكي، والواقع الافتراضي، والأدب التفاعلي، ونحن ما نزال أسيري مفاهيم تتّصل بالنّص الشفوي أو الكتابي، ولم نرق بعد إلى مستوى التعامل مع النّص الإلكتروني."[37]

ورغم ذلك، تتفق البحوث والدراسات العربية التي عالجت هده المسألة على أنّ المصطلح الأجنبي "Hypertext" هو ما يشير إلى الخاصية الثابتة في كل المصطلحات الغربية المعبّرة عن الروايات المقدّمة عبر الوسيط الإلكتروني، ومنها: Hypertext Fiction ,Interactive Novel, Hyperfiction, Digital Novel ,Internet Novel, Nonlinear Fiction. وهي مثلما تصفها "فاطمة البريكي" ثمّ تحلّلها، مصطلحات عامة، وبعضها فضفاض، قد تصف أي رواية رقمية مقدّمة على الشاشة الإلكترونية أو شبكة الأنترنت، دون اشتراط استخدامها لتقنية " Hypertext" أو غيرها من الوسائط المتعدّدة، وربما كان، مصطلح"Nonlinear Fiction " الأقدر على حمل إشارة ضمنية إلى استخدام هذه الرواية تقنية "النص التشعيبي"، المرادف العربي الذي تفضله ترجمة للمصطلح الأجنبي الشائع "Hypertext"، وذلك رغم أنّ "Nonlinear Fiction" لا ينصّ بشكل مباشر وصريح على معنى "Hypertext" فقط يمكن فهم هذا المعنى من فكرة عدم خطّية النص الروائي، إذ يبدو أن "النص المتشعّب" هو الآلية الوحيدة التي يمكنها أن

تجعل النص يسير في اتجاه غير خطّي، و في الوقت نفسه ترى الناقدة المتمرسة في مصطلحي "Hyperfiction" و "Hypertext Fiction" أنهما ينصّان على وجود البعد التفرعي أو التشعبي أو الترابطي في النص الروائي، وتجعله جزءا أساسيا في بنيته.[38] ولكنها، تفضل مصطلح "الرواية التفاعلية" اقتداء بالمصطلح الأجنبي "Interactive Novel " وترجمة له، وهو مصطلح يتداخل مع مصطلح " Hypertext Fiction" وهي ترى أنّهما، في كثير من الأحيان، يستخدمان بمعنى واحد في سياقات مختلفة، للتعبير عن الجنس الأدبي الإلكتروني ذاته، الذي يقدّم الفن الروائي من خلال استثمار معطيات التكنولوجيا الحديثة، مع فارق جوهري هو أن الأول يؤكّد على الدور التفاعلي للقارئ، دون أن يقيّده بوجود تقنية النص "المتشعب"، في الوقت الذي يشترط الثاني توفّر تلك التقنية، دون أن ينصّ على البعد التفاعلي للنصّ.وهذا ما يجعل المصطلح الأول راجحا أمام الثاني، وهذا برأيها يكفي لترجيح مصطلح "الرواية التفاعلية" التي يشير إليها الأول على "الرواية التشعبية" التي يحتملها المصطلح الثاني[39]. وهو ترجيح يشفع لوجاهته المعنى اللّغوي للفظتين.

مع ذلك تعرّف "البريكي" الرواية "التفاعلية" بدل الرواية "الرقمية" بأنّها: " نمط من الفن الروائي يقوم فيه المبدع بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المتفرّع) والتي تسمح بالربط بين النصوص، سواء أكانت نصا كتابيا، أم صورا ثابتة أم متحركة، أم أصواتا حيّة أو موسيقى، أم أشكالا جرافيكية متحركة، أم خرائط، أم رسوما توضيحية، أم جداول، أم غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائما باللّون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن، أو إلى ما يرتبط بالموضوع نفسه، أو ما يمكن أن يقدّم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات."[40] وهو تعريف لا يلامس البعد التفاعلي للرواية ممّا يجعله ينطبق أكثر على مفهوم الرواية الرقمية، لذلك تراجع الناقدة هذا التعريف الموثّق في جزء منه عن الباحثة المقتدرة "عبير سلامة"، وتعيد صياغته بما يحدّد الرواية التفاعلية بأنّها: " نصّ أدبي يعتمد في إنشائه وتلقّيه على الوسيط التكنولوجي مستخدما العناصر التقنية المتوافرة حاليا، كالصوت والصورة والأشكال الجرافيكية المتحركة وغيرها، كما أنّه قابل لاستخدام كلّ ما يستجدّ إلكترونيا، مع الربط بين هذه العناصر المختلفة باستخدام تقنية النص "المتشعّب"، التي تعدّ عصبا رئيسا في هذه النصوص، لأنها تزوّدها بالسمة التفاعلية التي تميّزها، ونعني بها التفاعل الذي يقوم بين المتلقّي والنّص، وبين المتلقّي والمبدع، وبين جماعة المتلقين المختلفين، وأحيانا بين جماعة المبدعين المختلفين."[41]

أمّا مصطلح "الرواية الرقمية" فإنه "لا يشير إلّا إلى أي نصّ روائي مقدّم على الحاسوب بصيغة رقمية، دون اشتراط استخدام التقنيات المتاحة من خلاله، ودون اشتراط حدوث تفاعل مميّز من القارئ. وهذا يعني أنّه يمثّل نسخة أخرى من النصوص الورقية التقليدية،... لأن استخدام التقنيات المتاحة عبر الوسيط الإلكتروني، وإتاحة الفرصة للقرّاء للتفاعل مع النصوص الإبداعية شرطان أساسيان لقبول النصوص ضمن ما يسمّى بالإبداع التفاعلي."[42] رغم ما قد يثيره هذا التعريف من ملاحظات تخص بشكل أساسي صفة التفاعلية التي تبدو صفة

عامة وحتى ولو لم تكن شرطا لتحقق النص الإبداعي الورقي، فإن اشتراطها في النص الإبداعي الإلكتروني لتحققه نصا تفاعليا لا يجعلها خاصية لصيقة به، إنّها بالحري إحدى صفاته.

خامسا. مفهوم القصيدة الرقمية:

ترتدّ البدايات الأولى لما صار يسمّى بـ(الشعر الرقمي) أو (القصيدة الرقمية) إلى خمسينيات القرن العشرين، فيما ينقله (أحمد زهير الرحاحلة) عن (سامي مهدي)، "فقد بدأت المحاولات التجريبية الأولى على يد(ثيو لوتز Theo Lutz) عام 1959.

وفي عام 1968 نظم jasia reichardt معرضا في لندن بعنوان Cybernetic Serendipity ضمّ جناحا لقصائد ونصوص أنتجت بواسطة الحاسوب، وفي عام 1970 تحدّث (Dick Higgins) عن حاسوب خاص للفن . وفي العام نفسه حاولت (Marie Borof) محاكاة العملية الشعرية وإنتاج شعر عن طريق تغذية الحاسوب بكلمات مأخوذة من مختارات شعرية. ولا يستبعد وجود محاولات أخرى متنوعة لم تصل إلى علمنا. غير أنّ الشعر الحاسوبي، أو الرقمي إن شئت، لم يظهر بأشكاله التي نعرفها اليوم إلّا بعد ظهور الحاسوب الشخصي(personnel computer) وتطوّره وانتشاره بين الأفراد اعتبارا من ثمانينات القرن العشرين،[43] لذلك، لم يكن لما صار يسمّى "الشعر الإلكتروني" من وجود اصطلاحي قبل سنة 1990 فيما يمكن استشفافه من المراجع التأسيسة لهذا الموضوع. تقول (فاطمة البريكي): "بدأت الممارسة الفعلية للقصيدة التفاعلية في مطلع تسعينات القرن المنصرم، على يد الشاعر الأمريكي (روبيرت كاندل robert kendall) الذي تحدّث عن تجربته في نظم الشعر(الشعر التفاعلي) وحيدا على الشبكة."[44] وتنقل عنه (مرح البقاعي) حديثا عن هذه التجربة: "في العام1990عندما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن أعرف أيّ شخص يمارس الكتابة الإبداعية على الشبكة، ولا كان للشعر الإلكتروني تسمية اصطلاحية في حينها أفضل من اسم hypertext الذي عرّفت به نصوصي في ذلك الوقت، وحدها كانت طيوري تحلّق في الفضاء الإلكتروني المطلق."[45] ورغم الجدل الذي أثاره هذا التصريح، لاحقا، في كتب النقد الرقمي في الثقافة العربية، أهو يخصّ القصيدة الرقمية والنشر الإلكتروني بشكل عام، أو يخصّ القصيدة التفاعلية بشكل خاص، كما وجّهت التصريح إلى ذلك (فاطمة البريكي) التي لا تتوقّف عند هذا الحدّ، بل تقدّم تعريفا للقصيدة التفاعلية بإحالتها على مفاهيم للقصيدة الرقمية، ما يعني وجود اتجاه لا يعترف بالفوارق بين منتجات التكنولوجيا على الصعيد الأجناسي، أو خلط يسهم في تغذية أزمة المصطلح في النقد العربي، وذلك رغم أنه يبدو أنها على علم بالفرق بين المصطلحين، بل بين ثلاثة مصطلحات مستخدمة في هذا السياق:"...وقبل تعريف القصيدة التفاعلية، لابدّ من الإشارة إلى وجود فروق جوهرية بين المصطلحات(التفاعلية، الرقمية، والإلكترونية) مع أنّها تشترك جميعا في أنّها تشير إلى النصوص الشعرية التي تقدّم عبر الوسيط الإلكتروني."[46] ولكنها تعود وتقرّ بأنها تسمّي "شعرا تفاعليا" و "قصيدة تفاعلية" كلّ شعر مقدّم عبر الوسيط الإلكتروني. تقول: "سأعتمد في حديثي عن الشعر المقدّم إلكترونيا مصطلح (القصيدة التفاعلية) أو (الشعر التفاعلي) اتساقا مع بقية المصطلحات المعتمدة والمستخدمة في هذا

الكتاب."[47] وتعرّف (القصيدة التفاعلية) بالقول إنها: " ذلك النمط من الكتابة الشعرية الذي لا يتجلّى إلّا في الوسيط الإلكتروني معتمدا على التقنيات التي تتيحها التكنولوجيا الحديثة ومستفيدا من الوسائط الإلكترونية المتعدّدة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوّع في أسلوب عرضها وطريقة تقديمها للمتلقّي/المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلّا من خلال الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونيا وأن يتفاعل معها، ويضيف إليها ويكون عنصرا مشاركا فيها."[48] وهو تعريف ينسحب على لقصيدة الرقمية عموما وليس القصيدة التفاعلية بشكل خاص، كما نجد أن مفهوم "الشعر الرقمي" يتّسع عند بعض النقاد "ليشمل كلّ الأشكال الشعرية الإبداعية التي تنتفع بالتكنولوجيا أو أحد تطبيقاتها، عند أي مستوى من مستويات الإبداع، دون أن يكون ذلك في حدود النقل والنشر فقط أو ما يمكن أن نسمّيه (خدمة الوسيط) أو الحاضن غير الورقي."[49]

تعدّدت المصطلحات التي استخدمها النقاد لتوصيف هذا الجنس التعبيري الناتج عن تزاوج "الشعر" والتكنولوجيا، تحت مسمّى "الأدب الرقمي"، ونقرأ مرادفات له من قبيل: "الشعر الإلكتروني" و"الشعر التكنولوجي" وهما يحيلان على بعضهما ولا يخصّصان المقصود بهما إلّا من حيث وسيط برمجتهما ونشرهما التقني، رغم مسعى بعض النقاد التمييز بينهما ولكن دون خصائص مميّزة(فاطمة البريكي مثلا)، و"الشعر التفاعلي" وهو المصطلح المحبّب لدى "فاطمة البريكي" التي تقدّم هذا التعريف في حقّ المصطلحين (الرقمي) و(الإلكتروني):"أمّا (الشعر الرقمي) و (الشعر الإلكتروني) فلا يختلفان عن بعضهما في دلالتهما العامّة...، أمّا سبب تسمية الشعر المقدّم من خلال الشاشة الزرقاء بالشعر الرقمي مثلا، فيعود إلى أنّه يقدّم رقميا عل شاشة الحاسوب...، أمّا سبب تسميته بالشعر الإلكتروني فقد يعود إلى طبيعة الوسيط الحامل له."[50] لذلك فهي تفضّل مصطلح (الأدب التفاعلي)، ويسايرها في ذلك "إبراهيم ملحم" الذي يبيّن معناه، ويلاحظ أنّ "اضطراب المصطلحات الدالة على الأدب التفاعلي في الغرب يؤكّد صعوبة استقرار المعنى حول هذا النمط في تقديم النّص الأدبي... على الرغم من الجهود المميّزة التي بذلتها الناقدة الرائدة في هذا المجال: فاطمة البريكي، فإنّ الفروق الدقيقة بين المصطلحات: الأدب الرقمي، الأدب التكنولوجي، الأدب الإلكتروني، ليست ذات شأن، فمصطلح (الأدب التفاعلي) ينبغي أن يبتلع هذه المصطلحات جميعها، ما عدا تلك التي قدّمت على الأنترنت، وفي الوقت نفسه، نستطيع تقديمها على الورق دون أن يحدث أيّ خلل فيها: ليصبح مدى تحقّق التفاعل هو المعيار الذي نحتكم إليه في نقد العمل."[51] ولا يقدّم "عبد النور إدريس" حلّا لهذه المعضلة، بل يزيد الأمر اضطرابا حين يتحدّث عن ثلاث مصطلحات بمعنى واحد فيما يبدو من قوله: "بالنسبة للقصيدة الرقمية: ندرج هنا نموذجا لرايمون كينو"(مائة ألف مليار قصيدة) وهي قصيدة رقمية Digital Poem أو قصيدة إلكترونية Electronic Poem والقصيدة التفاعلية هو أحد المصطلحات المستخدمة للتعبير عن النّص الشعري الذي يقدّم عبر الوسيط الإلكتروني."[52] بخلاف "فاطمة البريكي" التي كانت تفضّل مصطلح "الأدب التفاعلي" قبل أن تتراجع عن هذا الموقف بالقول صراحة: "وعلى الرغم من ظهور أشكال وأنواع كثيرة ومختلفة لأوجه العلاقة

القائمة بين الأدب والتكنولوجيا، كالأدب البصري، أو التفاعلي، أو غيرها، إلّا أنّ الحيّز الأكبر في النصوص الأدبية المقدّمة إلكترونيا هم من نصيب الأدب الرقمي."[53] وتجعل من (الأدب التفاعلي) ومنه (الشعر التفاعلي) شكلا من أشكال الأدب الرقمي، بما أنّه يمنح القارئ خيار المشاركة في صياغته.

سادسا. خاتمة:

نتج ما صار يسمّى "الأدب الرقمي" أساسا من تزاوج بين "الأدب" و "التكنولوجيا"، من حيث هي طريقة لعرض النصوص الرقمية على الشاشة وجعلها معادلا لمفهوم النّص الرقمي، وقد تمّ استثمار ذلك في كتابة النصوص الأدبية الرقمية ونشرها.

يشترط تحقّق صفة "الرقمية" على الأدباء معرفة واسعة وعميقة بالتطبيقات التكنولوجية المختلفة في الآن ذاته التي تسمح لنصه بالانتماء إلى مجال "الأدب الرقمي" ولا يمكن إيكال عملية "رقمنة" النصّ الأدبي إلى غير مؤلفة، حفاظا على خصوصية الرؤية في البناء النصّي وفي البعد الجمالي لهذا البناء.

يخبر تعدّد مصطلحات الإبداع الناتج من تزاوج الأدب والتكنولوجيا عن فوضى مصطلحية ليست غريبة عن النقد العربي، والسبب فيما يبدو هو الفهم الشخصي للمصطلحات ذات الأصل الوافد من الغرب، ما يبرّر بشكل مقنع ضرورة وجود مؤسّسة تأخذ عل عاتقها هذه المسؤولية.

يمكن ملاحظة درجة تأثير استخدام الآليات والوسائط التكنولوجية الإبداع الأدبي على مستويات متعدّدة ليس آخرها شكل الإبداع أو بنيته النصية أو طريقة نشره، خصوصا مع تحوّل طريقة تلقّيه والتفاعل معه من قارئ جديد له مواصفات مختلفة تجعل منه عنصرا مشاركا في كتابة النص وفي تشكيل بنيته ورؤيته وهذا أحد الشروط الأساسية التي تجعل من النصّ الأدبي الرقمي "تفاعليا".

هوامش:

[1]- ينظر : أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي، (2021)، دار فضاءات (الأردن)، ج2، ط1، ص21-22.

[2]- أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي(2018)، دار فضاءات(الأردن)،ج1، ط1، ص226.

[3] -ENCARTA world English Dictionary, Bloomsbury publishing Pls, U.S.A,1999, p926.

[4]- أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي،ج1، ص226.

[5]- المرجع نفسه، ص227.

[6]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[8]- عبد النور إدريس: الثقافة الإلكترونية، مدارات الرقمية، (2014)، دار فضاءات (الأردن)، ط1، ص97.

[9]- ينظر: أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي، (2021)، دار فضاءات (الأردن)، ج2، ط1، ص228.

[10] - ينظر: فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، (2006)، المركز الثقافي العربي (بيروت)، (الدار البيضاء)، ط1، ص21-22.

[11] - ينظر: فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجيا، (2008)، المركز الثقافي العربي (بيروت)، (الدار البيضاء)، ط1، ص102.

[12] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[13] - أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي،ج1، مرجع سابق، ص228.

[14] - ينظر: فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجيا، مرجع سابق، ص223.

[15] - أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي،ج1، مرجع سابق، ص228.

[16] - المرجع نفسه، ص229.

[17] - فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص49.

[18] - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي، (2005)، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ط1،ص259.

[19] - المرجع نفسه، ص9-10.

[20] - عبد الله الفيفي: شعر التفعيلات وقضايا أخرى، (2021)، دار الفراهيدي للطباعة والنشر (بغداد)، ط1، ص103.

[21] - فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجيا، مرجع سابق، ص223.

[22] - أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي،ج1، مرجع سابق، ص229.

[23] - المرجع نفسه، ص80.

[24] - المرجع نفسه، ص230.

[25] - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[26] - أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي،ج2، مرجع سابق، ص10.

[27] - فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجيا، مرجع سابق، ص45.

[28] - المرجع نفسه، ص43.

[29] - المرجع نفسه، ص44. وللتوسع ينظر: أمبرتو إيكو: هل ستؤدي شبكة الأنترنت إلى موت المؤلف على الرابط التالي:
http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article &ID=4838

[30] - المرجع نفسه، ص45-46.

[31] - عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء، مدخل إلى الأب التفاعلي، (2013)، دار الثقافة والإعلام (الشارقة)، ص194.

[32] - فليب بوطزتر: محمد أسليم، مجلة علامات، ع35، ص102

[33] - حافظ محمد الشمري: الأدب الرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي، (2020)، مركز الكتاب الأكاديمي (الأردن)، ط1، ص26.

[34] - السيد نجم: النص الرقمي وأجناسه، قراءة في واقع منتج النص الرقمي في العالم العربي، تاريخ النشر:2007/10/14 على الرابط:

http//alfawanis.com/alfawanis/index.php ?option=com cotentltemid=28&id=3207

[35] - أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي،ج1، مرجع سابق، ص81.

[36]- ينظر: حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، (1996)، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر(دمشق/ الدوحة)، ط1.

[37]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، مرجع سابق، ص208-209.

[38]- فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجيا، مرجع سابق، ص147-148.

[39]- ينظر: المرجع نفسه، ص149.

[40]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص112.

[41]- المرجع نفسه، ص154.

[42]- المرجع نفسه، ص155.

[43]- سامي محمدي: الشعر الرقمي وأزمة الشعر، جريدة الدستور الأردني، عمان، الجمعة8 أغسطس 2008. نقلا عن: أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي، ج1، مرجع سابق، ص91.

[44]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص79.

[45]- مرح البقاعي: القصيدة الرقمية، الفنّ هو تكنولوجيا الروح، الحوار المتمدّن، ع1011، تاريخ النشر:2004/11/8، الرابط: http://www.ahiwar.org/debat/show.art.asp?aid=26282

[46]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص74.

[47]- المرجع نفسه، ص77.

[48]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[49]- أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي، ج1، مرجع سابق، ص92.

[50]- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص75.

[51]- إبراهيم ملحم: الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، (2013)، عالم الكتب الحديث (إربد/ الأردن)، ص ص17-23.

[52]- عبد النور إدريس: الثقافة الإلكترونية، مدارات الرقمية، مرجع سابق، ص94.

[53]- فاطمة البريكي: الأدب والتكنولوجيا، مرجع سابق، ص46.

قائمة المراجع:

1- إبراهيم ملحم: الأدب والتقنية، مدخل إلى النقد التفاعلي، (2013)، عالم الكتب الحديث (إربد/ الأردن)،د.ط.

2- أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي، (2018)، دار فضاءات (الأردن)، ج1، ط1.

3- أحمد زهير الرحاحلة: نظرية الأدب الرقمي، (2021)، دار فضاءات (عمان، الأردن)، ج2، ط1.

4- حافظ محمد الشمري: الأدب الرقمي بين ضبابية العولمة وتداعيات المشهد الثقافي، (2020)، مركز الكتاب الأكاديمي (الأردن)، ط1.

5- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي، (2005)، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ط1.

6- عبد الله الفيفي: شعر التفعيلات وقضايا أخرى، (2021)، دار الفراهيدي للطباعة والنشر (بغداد)، ط1.

7- عبد النور إدريس: الثقافة الإلكترونية، مدارات الرقمية، (2014)، دار فضاءات (الأردن)، ط1 .

8- عمر زرفاوي: الكتابة الزرقاء، مدخل إلى الأب التفاعلي، (2013)، دار الثقافة والإعلام (الشارقة).
9- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، (2006)، المركز الثقافي العربي (بيروت)، (الدار البيضاء)، ط.1
10- فاطمة البريكي: الكتابة والتكنولوجيا،(2008)، المركز الثقافي العربي(بيروت)،(الدار البيضاء)، ط.1
11-World English Dictionary, Bloomsbury publishing Pls, U.S.A,1999.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 12، عدد:1، مارس 2023
ص: 63 - 84 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الأعلام الجغرافيّة في المعلقات العربية (الجغرافيا قلب الأدب) دراسة بينية

The Geographical flags in the Arabic Muallaqat (Geography is the heart of literature), an interdisciplinary study

حبيب زبالح[1] / * أحمد التجاني سي كبير[2]
Zbalah habib [1], Ahmed Tidjani Sikebir [2]
مخبر النقد ومصطلحاته/جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)
Université de Gasdi Marbah et ourgla (Algérie)
zbalahhabib27@gmail.com[1] / Ahmedtidjanisikebir@ gmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/10/14	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

تعد الدّراسات البينيّة ميدانا علميّا ومجالا معرفيّا مهمّ جدّا ومطلب ملحّ في وقتنا الرّاهن نظرا للكثير من المعطيات؛ والدّراسات البينيّة ظهرت إلى الوجود نظير التطوّر العلميّ المذهل وبروز تفرّعات عديدة وتخصصات لا حصر لها دقيقة؛ فظهرت كدراسة تبحث في ميدان تلاقي العلوم بتخصّصاتها في ورشة التّفاعل؛ والكشف عن نتائج تفاعلها والزامية مزج ودمج معارف مختلفة من أجل نتائج متنوّعة ومفيدة من خلال تزاوج العلوم وتفعيلها وستركّز بحثنا على كشف العلاقة بين الشّعر والجغرافيا على وجه الخصوص ومنه الأسئلة التّي يطرحها البحث هي: ما الدّراسات البينيّة وما أسباب ظهورها وما أهدافها؟ وما علاقة الشّعر بالعلوم الأخرى؟ وما علاقته بالجغرافيا؟ وما نقاط التقاطع التي يشتركان فيها لتفعيلها وتخصيبها أكثر؟ وكيف يمكن للعلوم وخاصّة الجغرافيا من تطوير الشّعر؟

الكلمات المفتاحيّة: دراسات بينيّة، شعر، جغرافيا، معلّقات. أعلام جغرافيّة، مكان

Abstract :

Interdisciplinary studies are a very important in scientific and knowledge fields, and are a pressing need at the present time due to a lot of data; interdisciplinary studies have come into existence in the face of astonishing scientific development and the emergence of numerous branches and innumerable disciplines; it emerged as a study researching the field of convergence of science in its specializations in the workshop of interaction; the disclosure of the results of their interaction is mandatory and combines different knowledge for diverse and beneficial results via the intermingling and activation of sciences. Our research will focus on revealing the relationship between poetry and geography in particular. Among these questions that the research raises are: what are the interdisciplinary

* أحمد التجاني سي كبير Ahmedtidjanisikebir@ gmail.com

studies ? why do they appear?and what are their objectives? And what does poetry have to do with other sciences? And what does it have to do with geography? What intersections do they share to activate and enrich them further? And how can science, particularly geography, develop poetry?

Key words: studies Interstitial, poetry, geography, geographical flags, pendants, location

مقدّمة:

لقد عرف علماؤنا قديما ما كان يسمى بالموسوعيّة إذ تجد العالم الواحد أو الباحث الواحد على اطّلاع كبير بعدّة علوم مختلفة، فتجده طبيبا وأديبا وفيلسوفا وريّاضيّا في آن واحد، ينهل ويجمع شتّى من العلوم من هنا وهناك غير مقيّد ولا سجين لنفسه في تخصّص واحد، فهو باحث في جميع التخصّصات، حرّ في تفكيره جامع شامل للكثير من الثّقافات، لم يعد غريبا أنّ نرى الجديد والتّجديد في العلوم منذ الزّمن التّليد - ولذلك حاولت الفلسفة الإجابة عن بعض الإشكالات ممّا رأتها ضروريّة ومنها هل العلم اتّصالي أم انفصالي؟ - وسواء كان الجديد قد جاءنا بفائدة أم هو مجرّد اجترار لها؛ فلابد أن يعترف به في البداية كمنهج أو علم بعد أن يفرض نهجه ومنهجه؛ ثمّ ما يلبث أن يموت وينجلي نوره وتنتهي سطوته ليحلّ محلّه علم آخر يقوم على أنقاضه، فلا غرو أنّ أنواع النّقد العديدة الّتي لا تزال تظهر ثمّ ينتقل ويتغيّر إلى الوجود من هذا النّقد إلى غيره، إذ ظهرت أنواع النّقد السيّاقي وبعدها النّقد النّسقي النصّاني وما زال ينتقل من نقد إلى آخر بداية من البنيوية إلى التّداوليّة واليوم يبرق في الأفق نقد آخر جديد ألا وهو النّقد الجغرافيّ، وما زلنا نرى ونتفحّص النّصوص الأدبيّة محاولين الإحاطة بها إلى أن نعمل على تحقيق ذلك فعلا، ولا يتأتّى هذا إلا بظهور علم جديد ومعرفة ثاقبة؛ والّتي هي الآن تلوح في الأفق وتتمثّل في الدّراسات البينيّة باعتبارها مجالا رحبا يرحّب في بحثه بجميع التخصّصات دون استثناء لتفعيلها والبحث في نقاط تلاقيها بالدّراسة والتّفحيص والتّمحيص بغرض توليد علوم جديدة وأفكار مبتكرة مفيدة للإنسانيّة، وهذا يحيلنا إلى طرح الكثير من الأسئلة الّتي سنحاول ونعمل على الإجابة عنها في هذا البحث وهذه الأسئلة هي:

ما الدّراسات البينيّة؟ وما علاقة الأدب وخاصّة الشّعر بالجغرافيا؟ وما الّذي سينتج عن تلاقي الأدب بالجغرافيا وتفاعلها؟ وما أهمّ نقاط تلاقيها واشتراكها؟

وهل ينحصر تواجد الأعلام الجغرافيّة في الشّعر عامّة والمعلّقات خاصّة في أماكن للنّسيب خاصة ولا تتّسع لتكون مجالا للبحث في فروع وتخصّصات أخرى؟ وما هي أهمّ الأغراض والأهداف الّتي تحملها الأعلام الجغرافيّة في الشّعر؟

الدّراسات البينيّة: مفهومها، ونشأتها، وأهميّتها، وعراقيلها.

1. مفهوم الدّراسات البينيّة:

إنّ العلوم في تطورٍ مستمر، وممّا ليس فيه شك هو أنّ كلّ فترة زمنيّة من الأزمنة السّابقة قد تميّزت بميزات خاصّة، وبرز فيها مجال من المجالات العلميّة بقوّة، لذا فلا ضير أن تكون هذه الفترة إذن مميّزة بمجال يساير متطلبات هذه الحقبة؛ فظهرت إلى الوجود الدّراسات البينيّة كمجال يبحث في تلاقي العلوم وتفاعلها وهذا نظرا لكثرة فروع العلوم وتخصّصاتها، خاصّة مع عجز هذه التّخصصات في تحقيق الهدف والمبتغى في الكثير من القضايا الشّائكة؛ أو على الأقل البحث في دوائر تلاقي العلوم هو الحل الأمثل والملجأ الذّي يجب اعتماده للوصول إلى الكثير من الحلول النّاجعة للكثير من المعضلات التّي وقف التخصّص الواحد عاجزا أمام حلّها فالبينيّة:" منهج يساهم في تبادل الخبرات البحثيّة والاستفادة من الخلفيّات الفكريّة، والمناهج البحثيّة وإدماجها في إطار مفاهيميّ ومنهجيّ شامل يساعد على توسيع إطار دراسة الظّواهر والمشكلات وتقديم فهم أفضل لها؛ الأمر الذي يؤدّي في نهاية المطاف إلى الخروج بنتائج دقيقة وتقديم حلول نافعة قابلة للتّطبيق ... ومن هذا تمّ تعريف البينيّة من قبل كلاين ووليام على أنّها دراسات تعتمد على حقلين أو أكثر من حقول المعرفة الرّائدة أو المعرفة التّي يتمّ بموجبها الإجابة على بعض الأسئلة أو حلّ بعض المشاكل أو معالجة موضوع واسع جدّا أو معقّد جدّا يصعب التّعامل معه بشكل كاف عن طريق نظام أو تخصّصٍ واحدٍ؛ و بشكل عامّ اتّفقت آراءُ التّربويين حول تعريف التخصّصات البينيّة بأنّها نوع من الحقول المعرفيّة الجديدة النّاشئة من تداخل عدّة حقول تقليدية أو مدرسة فكريّة تفرضها طبيعةُ مُتطلّبات المهن المستحدثة[1]".

فالبينيّة ميدان تلتقي فيه العلوم لتبادل المعرفة و استفادة بعضها من بعض وهي جسر يعبر عليه الباحث للانتقال فيما بين هذه العلوم، فالبينية هي عصارة تفاعل نتائج مختلف العلوم؛ وخاصّة في عصرنا هذا نظرا لكثرة التخصّصات والفروع وتشعّبها؛ فلابد من إعادة شمل هذه التخصصات لبلوغ نتائج جديدة، " إنّ سمة هذا العصر ـ ألاّ ينعزل علم عن العلوم الأخرى أو أن يستعين بعونها وما وصلت إليه من نتائج"[2]

والبينيّة ليست مبحثا جديدا في المسار المعرفي؛ بل هي موجودة منذ زمن بعيد في تراثنا القديم؛ وكان ذلك على سبيل المثال لا الحصر مع العلّامة، والأستاذ النّاقد الكبير الجاحظ " ومن العجيب أن يحذق الجاحظ هذه الثّقافات المختلفة ويمزجها ويخلط بين عناصرها في عمق وفهم، وأن تكون مؤلّفاته وكتبه عصارة تلك الثّقافات المتعدّدة بعد هضمها وتفاعلها؛ وإظفاء الطّريقة الجاحظيّة عليها؛ وتقديمها للقرّاء شرابا سائغا عذب المذاق، ولعلّنا لا نجد في تاريخ الفكر الإنسانيّ ما استوعبت مؤلّفاته من جوانب الحياة المتعدّدة في عصره [3] واضح جدّا وليس هناك أدنى شكّ بأنّ الجاحظ العالم الموسوعيّ استطاع مزج علومه ومعارفه المختلفة لتتجلّى في حلّة وإبداع جديد وعميق، ولقد صنع ذلك أيضا مع

الشّعر إذ رأى بأنّه مجموعة من الثّقافات الممزوجة والمختلطة فألحقه بكثير من الصّناعات الّتي هي على شاكلته" والحقّ أننا لا نكاد نعثر على ناقد لم يولع بعقد الصّلة بين فنّ الشّعر وفنّ التّصوير أو النّسج أو النّقش أو الصيّاغة، ولعلّ الجاحظ هو الّذي شغل النقّاد بهذه الصّلة...فذهب إلى أنّ الشّعر صناعة (صياغة) وضرب من النّسيج، وجنس من التّصوير...[4]

ولكن مطلب الدّراسات البينيّة اليوم قد أصبح أكثر إصرارا من الماضي؛ ويعود هذا لتفرّع العلوم وتشعّبها وبُعد غورها في التّخصّص، فقد أضحت توجد تخصّصات لا حصر لها؛ والّتي لابدّ أن تلتقي وتشترك في كثير من النّقاط القابلة للتّفاعل والتّلاقح لتوليد معانٍ وأفكار إبداعيّة جماليّة جديدة"وفي ضوء حالات عديدة من تجارب العلوم المعاصرة، يعتبر **إدغار موران** أنّ تاريخ العلوم ليس تاريخ المسار التخصُّصي فحسب؛ وإنّما هو تاريخ تغيّر الحدود التخصّصية، وهجرة بعض المشكلات والمفاهيم والمناهج من تخصُّص إلى آخر، وتشكّل تخصّصات هجينة وهو كذلك تاريخ تكتّل التخصُّصات والتصاق بعضها ببعض[5]

إلّا أنّ الدّراسات البينيّة لا تزال تسير خبط عشواء؛ فرُغم الاجتهادات والمجهودات المبذولة مازالت تبحث عن هويتها وكنهها إذ مازال الدّارسون مختلفين في المصطلح الأفضل والمناسب لها أو تعريف دقيق يضع حدّا نهائيا لمفهومها كما باقي جميع العلوم التي تبحث عن ذاتها في جدّتها وحداثتها "وككل مصطلح جديد لم يتفق الدّارسون بعد على تعريف مفهوم البينية وحدودها ومجالاتها، ولم تنتج دراساتهم ما يكفي من الأعمال التّي تهتمّ بالمصطلح والتّي يمكن أن يطمئن إليها أهل التخصص فيما يعرف اليوم بالعلوم البينيّة[6] إذ يوجد من يطلق عليها اسم تداخل التخصّصات فمثلا نجد الدكتور **مضر خليل عمر الكيلاني** يقول بأن : "هناك مفهومان للدّراسات المتداخلة التخصّصات[7]

ممّا سبق يتبين لنا أنّ البينيّة مجال معرفيّ يهتمّ **بتلاقح العلوم وتفاعلها** وهي في عهدنا هذا ضرورة لا مفرّ منها لمن أراد النجاح والتطوّر وابتكار أفكار وحلول جديدة لمختلف مشاكل الإنسانية، خاصّة وأنّ التخصّص الواحد لم يعد يجدي نفعا لوحده وأصبح عاجزا عن حل المشكلات والكثير من المعضلات حتّى في التخصّصات التّي كانت تبدو يقينيّة ثابتة دقيقة لكنّها فشلت فتجاوزت المنطق والعقل كمنطق متعدّد القيم في الفيزياء وهي نتائج خارقة متجاوزة للعقل ممّا يضطر الفيزيائيّ إلى البحث في تخصّص آخر، عساه يجد حلّا لها؛ وبالتّالي على الباحث أن يكون اليوم واسع الفكر غير محدّد النّظام أو المجال الّذي يبحث فيه، وهذا كلّه يجبر أصحاب التخصّص الواحد على الاستعانة بغيرهم من أهل التخصّصات الأخرى ويجب أن يكون هذا في أقرب وقت ودون تردّد، ولذلك فالدّراسات البينيّة تحتاج اليوم وليس غدا لفتح ورشات العمل وإنشاء مؤسسات خاصّة بجميع فروع التخصّصات وتحاورها لالتماس نتائج منطقية واقعية وصدق المثل الشعبي الشّائع "**يدٌ واحدة لا تصفق**"، كما يكشف الواقع أنّ أصحاب التّخصصات العديدة هم دائما أصحاب الإبداع والنّظرة الثّاقبة والعقل المنير والأفكار

الحيّة وفي تراثنا أمثلة كثيرة عن ذلك كما أسلفت الحديث عن الجاحظ ولدينا كذلك العلّامة صاحب المقدّمة ابن خلدون الموسوعيّ والذّي تمكّن من التفعيل في ما بين العلوم الّتي هو محيط بها ممّا ساعده على الإبداع والاختراع والابتكار" وهكذا فإنّ الفكر البينيّ هو المحرّك المعرفيّ الذّي مكّن ابن خلدون من اكتشاف علم الاجتماع الإنسانيّ أو علم العمران البشريّ[8] ومن الاجتهادات التّي حاولت ضبط مفهوم البينيّة نجد جهود المحلّلة النفسيّة النمساويّة ميلاني كلاين "وتحدّد كلاين البينيّة بأنّها مدخل يعبّر عن دمج تخصّصات متعدّدة في معالجة قضيّة ما يتعدّى مجالها نطاق تخصّص واحد، وذلك وفق معياري التّكامل والتّفاعل بما يؤدّي إلى تطوير المفاهيم والافتراضات النظريّة والتّوصّل إلى نتائج معمّقة[9]

ومن خلال ما أسلفنا ذكره في التّحليل ومحاولة الإحاطة بمفهوم **الدّراسات البينيّة يتّضح بأنّ الدّراسات البينيّة هي تخصّص علميّ معرفيّ غايته الجمع بين العلوم جميعا**- وليس فقط بين نظامين بل كلّما كثرت المجالات والمعارف زاد عمق الدّراسات البينيّة وقيمتها وزاد معها قوّة الإبداع وجماليّتها وشموخها - عن طريق التّنسيق بين هذه المجالات للبحث عن التقاط والمحاور التّي تلتقي فيها هذه المعارف بهدف تفعيلها والعمل على تنشيطها وتحريرها إلى مجال مستقلّ وهي بذلك وعاء هلامي يجمع جميع التخصصات بالمزج والدمج؛ وأكثرُ حريّة يساعدها على التطوّر والرقيّ والاغتراف ممّا تباين عنها وهذا استجابة لمتطلّبات التطوّر المذهل للعلوم، وإذا كان البشر بمختلف أشكالهم وألوانهم وألسنتهم وخصوصيّاتهم يريدون التقرّب من بعضهم تحت مسمّى العولمة التّي اختصرت المسافات وأزالت الحدود بينهم وقلّصت الفجوات بين البشر، فهذا هو السّعي والهدف الذّي تصبو إليه الدّراسات البينيّة وتأمل على تحقيقه على أرض التّطبيق والواقع وتعمل على صنعه فعلا وعملا لتجاوز الحدود بين التخصّصات العلميّة.

" وفي حالات كثيرة لا يحدث في أثناء مرحلة نشوء اتجاه علميّ جديد تخصيص للاتجاه الأصليّ فحسب، بل تتحقق غالبا أشكال ترابط انتقاليّة متداخلة الاختصاصات أيضا "[10].

الشّعر والبينيّة: يُعتبر الشّعر مركز تلاقي العديد والكثير من العلوم ممّا يشكّل بينيّة فعّالة تساهم في اختراع المعرفة، فهو بوتقة تجري فيها مختلف فروع العلم الذهبيّة لتعمل على إعلائها في الفضاء وتحلّق بها في الجوّ، والدّراسات البينيّة تجتهد لتبحث وتجد فتجلب أفكار جديدة من مختلف العلوم لضمّها إلى تخصّص ما، والشّعر يعتمد على الخيال ويبحث في الميتافيزيقا التعبيريّة مع مزج العلوم الكونيّة التّي في الأرض والفضاء كلّها جمعاء، ممّا يجعله أكثر قوّة وفعاليّة ومساهمة في الإبداع، وفي هذا المبحث سنرى تلاقي الشّعر وفعاليّته مع بعض العلوم وسنتحدّث عن البينيّة والتّباين أوّلا.

2-في ماهية البينيّة والتّباين:

عند التطرق إلى الدّراسات البينيّة على أنّها مجال معرفيّ يبحث في تلاقي العلوم باختلافها وتفاعلها مع بعض يتبادر إلى ذهننا بالضّرورة التّباعد فيما بين التّخصّصات إنّه التّباين والسؤال هنا هل تُنكر البينيّةُ التباينَ الموجود بين التخصّصات، والجواب عن السّؤال هو: إنّ الدّراسات البينيّة في أصلها لا تُقصي اختلاف العلوم وتخصّصها وتباينها؛ إذ لا بينيّة بلا تباين؛ بل على العكس من ذلك تُعزّز هذه الاختلافات والتخصّصات وتباينها، وإنّما الّذي تبحثُ فيه البينيّةُ هو: نُقطةُ تلاقي هذه العلوم وزيادة تفاعلها وتلاحمها مع بعض وإلزاميّتها على الجُلوس على طاولة واحدة لتبادل المعرفة والخبرات، وبالتّالي ظهور نتائج جديدة ذات أهميّة أكبر وفائدة أعظم من خلال بروز أفكار جديدة؛ فالتّباين بين العلوم موجود بالضّرورة ولكن لابد من استفادة هذه العلوم من بعضها البعض" هناك التقاء متواصل بين المجالات العلميّة دون أن يُقلّل ذلك من تفرُّد كلّ منها في خصوصيّتها كمجال متميّز من مجالات المعرفة [11]، تهتمّ البينيّة بجمع العلوم المختلفة التخصّصات؛ وتفعيل ما تقاطعت فيه، إذ تعتمد بالضّرورة على وجود مجالين معرفيين مختلفين أو مجالات معرفية مختلفة." فالفكر البينيّ هو فكر غيريّ بالضّرورة [12]

فلا يمكن الحديث عن البينيّة إلّا بوجود التّباين، والتّباين ليس بمعنى أنّ المجالين المعرفيين مختلفين في خصوصيات ومشتركين في أخرى؛ بل حتّى وإن كان التّباين لا يُظهر أيّ تقارب بين المجالين الموجّهين للدّراسة والبحث؛ كأن يكون بين العلوم الإنسانيّة والعلوم الصّرفة من رياضيات وفيزياء وغيرها، وحين تبحث البينيّة في نظامين مفترقين فهي: تُكثّف من جهودها لتجد نقاط الاشتراك والتلاقي بينهما مهما بدا أنّهما لا يلتقيان لشدّة تباينهما " نفهم من قول دولاكرو أنّ البينيّة تقوم على التّباين في الفكر؛ وهذا التّباينُ هو جوهرُ المشروع الّذي ارتبط بهؤلاء المفكّرين؛ فتكون البينيّة بذلك؛ ليس مجرّد تجميع لمختلف؛ بل توليفة تتعاون وتتظافر من أجل تقديم توصيف علميّ للظّواهر أقرب إلى الصّحّة ومن ثمّ فالبينيّة ظاهرة معرفيّة؛ أي موضوعا ومنهجا في الوقت ذاته...وإنّ هذا التّلاقح الفكريّ هو الذي هيّأ للدّراسات البينيّة اتّساع أُفقها [13]

عمل البينيّة يتضح حين تقوم:" على دمج منظورات ومساهمات عدّة مركّبات معرفيّة، وإحداث تكامل واتّساق بين الأفكار والأساليب التّي يستخدمها كلّ مركّب معرفيّ في عمليّات المعالجة عند الإجابة عن سؤال أو حلّ مشكلة مركّبة أو الدّراسة المتعمّقة لموضوع حيث يُسقط الحواجز بينها، بهدف تحقيق هدفا أكثر شمولا أو الارتقاء بالمعرفة، وفي ذات الوقت يحتفظ كلّ مركّب معرفيّ بخصوصيّاته [14]

تبحث البينيّة في جميع العلوم دون استثناء حتّى التّي تبدو متباعدة ولا تلتقي في أيّ نقطة من التقاط؛ فهي تعمل على تفعيل وتقريب المختلِفَين المتباينَين حتّى يلتقيا؛ والعمل على توليد أفكار جديدة

منها؛ الدّراسات البينيّة لا تتوقّف فقط عند الظّاهر البينيّة و الواضح التّلاقي بين العلوم؛ بل تعتمد التّباين جوهر البينيّة ولذلك قال أبو شمر: " إذا كان لا يتوصّل إلى ما يحتاج إليه إلّا بما لا يحتاج إليه فقد صار ما لا يحتاج إليه يحتاج إليه [15]

لم يعد هناك طائل من تشعّب التخصّصات وبُعد عمقها ما لم تتّحد وتمزج لإيجاد حلول جديدة للعديد من المعضلات والمشاكل الإنسانية أو ابتكار تنتفع به الإنسانيّة؛ ولا يتأتّى هذا إلّا بالاشتراك والتّقارب وتضايف العلوم وتفاعلها خاصّة في العصر المعاصر؛ عصر التخصّصيّة بامتياز والتفرّع الدّقيق" العلم المعاصر يسمح بالتقارب غير المرتقب بين العلوم ويسمح في التّعايش بين مجموعة العلوم الكثيرة والمتنوّعة، ويقبل إعادة التنظيم والتنسيق المستمر بين فروعه المختلفة [16]

فلم يعد يوجد أيّ مجال من مجالات العلم والمعرفة جميعا، لم يعد يوجد مجال أو تخصّص له الاستقلاليّة التّامة والمطلقة عن باقي فروع العلوم الأخرى وتخصّصاتها، حيث الذّكاء الفعليّ للتخصّص اليوم هو ذلك التّخصّص الذّي ينهل من باقي العلوم بنهم وشراهة ولا خجل في ذلك ولا تكبّر، ممّا يساعده على الإبداع والاختراع، وليس يبقى التخصُّص منطويّا على نفسه، لذلك بدأ تغيّر المفاهيم للكثير من العلوم وأصبح الأدب والشّعر مثلا " والأدب الحقيقي هو تلك الأشكال التواصليّة التّي تسعى للإلتقاء بالآخر، إذ لا يمكن لنصّ أدبيّ أو للوحة فنيّة أو مسرحيّة أو نحوها من أشكال الإبداع أن تحيا إذا لم يكن ذا طابع بينيّ أو حمل تجربة غيريّة...ويرى آخرون أنّ الشّعر هو مواجهة لغويّة أو فضاء مشترك مع الآخر [17]

3-الشّعر يمثّل بينيّة علوم العرب وتقاطعها في العصر الجاهليّ:

الشّعر محور أساس ولبنة فعّالة لتلاقي العلوم وتفاعلها وتقاطعها وتواشجها مع بعض باستضافته لها بين أبياته؛ فجميعها موجودة في أكنافه بين ظهرانيه؛ وخاصّة علم الجغرافيا؛ فالمعلقات مثلا تشتمل على أماكن عديدة من أعلام جغرافيّة كثيرة بمناخها وتضاريسها ونباتاتها وأوديتها وجبالها المتنوّعة والكثيرة، وبسبر أغوار الشّعر نجد ونستفيد الكثير من الأخبار والأفكار والمعطيات" إنّ الشّعر كما يقول هيجل أكمل الفنون، والوعي الّذي يبدعه وعي متفوّق يمتلك القدرة على أن يبني رؤية شموليّة للعالم [18] و الباحث الجغرافيّ يجد ضالته وما يهمّه في الشّعر خاصّة وأنّ الجغرافيا بدون أدنى شكّ منثورة بين أبيات القصيدة من الأعلام، فالأدب والجغرافيّة يتداخلان ويتقاطعان يُفيدان بعضها، فكما اضطرّ الشاعر إلى اعتماد استعمال الجغرافيا بشتّى أنواعها في نصوصه لنقل أحاسيسه ومشاعره وكلّ ما يرجّ في نفسه وخياله؛ فأيضا يعود الجغرافيّ إلى هذه النصوص ليستفيد وينهل ما يحتاجه منها؛ لذلك نتج ما يسمّى بالأدب الجغرافي نظرا للبينيّة التي تجمع بينهما نتيجة تفاعلها إذ "إنّ الأدب الجغرافيّ هو تلك النصوص الأدبيّة وغير الأدبيّة التّي شكّلت الجغرافيا جزءا أساسيا من بنيتها أو كانت لها وشائج تربطها بها من قريب أو من بعيد، وبعبارة أخرى فإن الأدب الجغرافيّ العربيّ يمثّل ذلك التّراث الضّخم

من النّصوص... عن مواضيع شكلت الجغرافيا جزءا لا يتجزأ من مضمونها؛ سواء عظم أثرها فيها أو ضعف..."[19]، شكّل الشّعر عند العرب ديوانا دوّنوا فيه جميع علومهم دون استثناء فإليه يعود الباحثون لدراساتهم كلّها فيما يتعلّق بالعرب في العصر الجاهليّ" فكانت الثّقافة الشّعريّة نفسها مجالا لتداخل المعارف التّراثيّة قاطبة..."[20]

ممّا لا شكّ فيه أنّ العلوم متّصلة ببعضها البعض منذ زمن بعيد، فكلُّ العلوم فيما بينها متداخلة ومتفاعلة وهي أعضاء لجسد واحد؛ والأدب واحد من هذه الأعضاء التي تساعدهم كما يساعدونها فقد قيل الفلسفة أم العلوم فمنها انبثقت العلوم الأخرى؛ وقيل أيضا "الجغرافيا أم العلوم"[21]؛ فكل علم يعتبر مصدرا يستفيد منه علم آخر، وفي هذا المبحث سنكشف إن شاء الله عن نتائج تفاعل الأدب بالجغرافيا وعن العلاقة التي تجمع بينهما وتداخلهما؛ وما ينتج عن تزاوجهما على أنهما متكاملان لا يمكن الفصل بينهما وأنه بقدر ما تستفيد الجغرافيا من الأدب تستفيد الجغرافيا منه أيضا "لأنّ مساهمة الجغرافيّ في إحياء التّراث العربيّ لا ينبغي أن تقف عند ما جاء في كتب البلدان والرّحلات والمعجمات الجغرافيّة، إذ أنّ المادّة الجغرافيّة التّي يمكن استخلاصها من كتب الأدب ومعجمات اللّغة وشروح الشّعر العربيّ تفوق ما قد نجده في الكتب الجغرافيّة، فعلى الجغرافيّ أن يأخذ من تلك العلوم جميعا..."[22]

لقد كان أدب الرّحلات والبلدان والمسالك والممالك في السّرديات العربية القديمة من " أهم الأجناس الكتابية التي تحققت فيها بينيّة الفكر القديم، فقد نشأ أدب البلدان مع اليعقوبيّ منذ القرن الثالث للهجرة في رحاب المنظومة الأدبية وجاء أدب المسالك والممالك مع ابن حوقل في صورة الأرض والإصطخري في المسالك والممالك والمقدسيّ في كتابه أحسن التّقاسيم في معرفة الأقاليم ليحكم الصّلة بين مختلف فروع الإنسانيّات الإسلاميّة القديمة وقد تقاطعت فيه معارف متنوّعة منها الأدب العجيب وصورة الأرض وعلم الأطوال والأعراض؛ ولم يكن علمُ الجغرافيا علما مستقلّا عن سائر الفنون القديمة التي تجمع في وظائف كتابتها خدمة الرحّالة والمسافرين بين الأصقاع بتقديم مادّة علميّة تعرفهم بتلك الأقاليم وخدمة الوظائف الأدبيّة الإمتاعيّة كالكتابة في الأدب العجيب و خصائص الأمصار وعادات النّاس ....وقد اختلفت مؤلّفاتُ العرب في أدب الرّحلات من حيث درجات التّفاعل بين الخطابات الأدبيّة والعلميّة"[23]

مما هو متفق عليه عند العرب والدّارسين والباحثين جميعا؛ هو أنّ الشّعر ديوانهم الذّي تجتمع فيه مختلف أحوالهم الحياتيّة الاجتماعيّة والنّفسيّة والثّقافيّة وعاداتهم وتقاليدهم ولن تجد شيئا من حياتهم خارجا عن الشّعر فهو قلب معرفتهم النابض؛ ولذلك كان ديوانهم وقد جاء في طبقات ابن سلام الجمحي:"كان الشّعر في الجاهليّة عند العرب ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصرون"[24]

فالشّعر في العصر الجاهليّ هو الّذي جمع بين أبياته علوم العرب، فكلّ باحث في هذا العصر يعتمد الشّعر أوّلا مصدرا ومنبعا في دراساته المتعلّقة بمعارف العرب في هذا العهد، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول:"كان الشّعراء في الجاهلية يقومون من العرب مقام الأنبياء في غيرهم من الأمم"[25] فلم يكن للعرب في العصر الجاهليّ علم أقوى من الشّعر، وعن ابن سيرين عن عمر بن الخطاب رضي الله تعالى عنه قال:"كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه..."[26]

فالشّعر هو المؤسسة التّي تلتقي فيها جميع تخصّصات العلوم عند العرب في العصر الجاهلي، فهو يشكّل التّداخل والبينيّة ونقطة التّلاقي والتّفاعل بين مختلف العلوم العربية قديما في العهد الأوّل ممّا وصل إلينا؛ وهذا هو معنى كلمة ديوان حين نقول الشّعر ديوان العرب."الشّعر ديوان العرب؛ ويمكن القول : إنّه سجلّهم النّفيس الّذي حفظ تراثهم وتاريخهم وآدابهم وأخلاقهم، وإنّه متحفهم النّاطق الّذي دوّنوا فيه أخبار أبطالهم ووقائع بطولاتهم، وما تفرّدت به قرائح حكمائهم من حكم بليغة وأمثال بديعة وآيات في تجارب الحياة، ولولا الشّعر العربيّ لما عرفت الآداب العربيّة؛ ...ولولاه أيضا لما عرفت الجغرافيا العربيّة ومواقع الصّحراء؛ ومرابعها وواحاتها وجبالها ووديانها؛ فإنّ كل ذلك مدوّن في أشعار الشّعراء مخلّد فيها؛ ولولاه أخيرا لما اغتنت خزانة العلوم العربيّة بكل ما تحفل به الآن في مواضيع البلاغة والبيان واللّغة فضلا عن مواضيع العلوم الإنسانيّة" [27]

ولمّا كان البحث عمّا يتعلق بالعرب يفرض عليك العودة إلى الشّعر في جميع الأحوال وفي كل ما له علاقة بالعلوم، والجغرافيا واحدة من هذه العلوم فإنّ الجغرافيا بالضرورة مبثوثة في ثنايا القصائد بل إنّها تشكل أساسه الفني والجماليّ. ففي القصيدة تجد كل ما له علاقة بالجغرافيا بمختلف أنواعها البشرية والطبيعية والمناخية وليس أدنى ريب في ذلك؛ بل كانت منطلق القصيد إذ لا تخلو قصيدة واحدة من ذكر الأماكن" الأطلال" وهي أعلام جغرافيّة خلّدتها القصائد مسجّلة بماء من ذهب، والتّي كانت تمثّل جوهر الشّعر حيث ذِكرها يبعث فيك انشراح الصّدر وراحة النّفس ففي المكان كلام كثير وتأويل عميق وتفاسير مختلفة نفسية واجتماعية وثقافية وروحية، فالمكان أو الأعلام الجغرافيّة يسبر لك أغوار حياة العربي منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا،

وإنّ الأعلام الجغرافيّة التّي يذكرها الشّاعر في النّص لها أبعاد عديدة؛ وبعيدة العمق؛ وعميقة الدّلالات؛ وتأخذ قراءات تأويلية متنوّعة ومعظم الظواهر الطبيعية تتّحد في المكان:" يرى لابلاش أن الجغرافيا - وهي كغيرها من العلوم- تستمدّ موادها من الكون، ولها أن تستفيد من نتائج العلوم الطبيعية الأخرى، لكنّها تنفرد برسالة خاصّة، وهي أنها توضح كيف أن ما تدرسه العلوم الأخرى من ظاهرات طبيعية وبشرية كظاهرات تنفصل عن بعضها البعض، تدرسها الجغرافيا باعتبارها تتحد في المكان وتؤثر في الإنسان وتتأثر به، أي بعبارة أخرى تدرس الظاهرة الطبيعية في وحدتها المكانية"[28]

"قلمّا يخلو كتاب من كتب التّراث من معارف جغرافية سواء أكانت هذه الكتب كتب أدب أو تاريخ أو فقه أو حديث أو دواوين شعر، ومن المتفق عليه تقريبا أنه لم تظهر لدى المسلمين مصنّفات جغرافية متميزة بنفسها عن فروع المعارف الأخرى إلا بعد القرن الثاني للهجرة"[29]

فذكر الأماكن لابد منه في القصائد الشّعريّة وهي نقطة لم يغفل عنها الشّعراء وأعطوها اهتماما عظيما بالتنوّع في ذكرها؛ فأهميّته لا حصر لها من جانب الجماليّة والفنيّة ونقل أحاسيس الشّاعر وأخبار أهل المكان وعاداتهم وثقافتهم وتنويع المعنى وغيرها كثير " ويعتمد الشّاعر في تحلية جيّد شعره بذكره الأماكن"[30]

ولمّا كان اهتمام الشّعر بالأعلام الجغرافية كبير لا حدود له فكان لابد للدّارس ضرورة أن يتوقف عند هذه الأعلام وأسماء الأماكن المذكورة فيه بالدّراسة والتّحليل العميق" ولمّا كان الشّعر العربيّ شعر مكانيّ في ارتباطه بالبيئة التّي أنتجته والإنسان الذّي أبدعه كان لزاما على الدّرس الأدبي أن يلتفت إلى المكان فيه..."[31].

وإذا"كانت الجغرافيا هي دراسة العلاقة بين الطبيعة والإنسان"[32] فالجغرافيّ مضطرّ لدراسة الأدب الجاهلي وخاصّة الشّعر منه لتحقيق هذه الغاية الجغرافية، ومنه لا فرار للجغرافيّ من شعر العصر الجاهليّ وعلى رأسه المعلّقات" إن من يتتبّع الشّعر الجاهلي يستطيع أن يعرف الكثير من المعارف والأفكار الجغرافيّة عند العرب، ذلك أنّ العرب سجّلوا أخبارهم وظروف بلادهم وأفكارهم في شعرهم، فالشّعر الجاهليّ من أصدق الوثائق التي يمكن الاعتماد عليها في دراسة ظروف بلاد العرب الجغرافية"[33]

ما يحتاجه الجغرافيّ في دراسته الجغرافيّة من دون أدنى شكّ هو المكان فكلّ دراساتها مرتبطة به ارتباطا عميقا حتّى لكأنّ الشّعراء في العصر الجاهلي وعلى رأسهم أصحاب المعلّقات قد استهلّوا قصائدهم بالأمكنة لكأنّهم كانوا يقصدون خدمة الجغرافيّ أوّلا قبل غيره من الجمهور المتلقّين ولنضرب أمثلة من المعلّقات فهذا امرؤ القيس يقول[34]:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللّوى بين الدّخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

ففي هذين البيتين فقط خمسة مواضع ذكرها الشّاعر سقط اللّوى، الدّخول، حومل، توضح وأخيرا المقراة

وأمّا عبيد بن الأبرص فيقول[35]:

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيّات فالذّنوب
فراكس فثعالبيات فذات فرقين فالقليب
فعردة فقفا حبر ليس بها منهم عريب

فكلّ الأسماء في هذه الأبيات هي أسماء لأماكن وهي طبعا تمثّل أعلاما جغرافية شامخة أمام الجغرافيّ

وفي معلّقة الحارث بن حلّزة نجده يقول[36]:

آذنتنا ببينها أسماء ربّ ثاو يملّ منه الثّواء
بعد عهد لها ببرقة شما ء، فأدنى ديّارها الخلصاء
فالمحيّاة فالصّفاح فأعلى ذي فتاق فعاذب فالوفاء
فرياض القطا فأودية الشّر بب فالشّعبتان فالأبلاء

ففي البيت الأوّل لم يذكر شاعرنا اسم علم بيّن أو مكان واضح لكنّه حدّثنا عن جميع الأمكنة دون استثناء وهو يرى بأنّها تملّ من المقيم بها طويلا؛ فتجبره على الرّحيل؛ ثمّ حدّثنا عن برقة شمّاء والدّيّار الخلصاء وأمّا البيتين المواليين فكانت كلّها عن أعلام جغرافية وفقط دون زيّادة، وإن كان ما توقفنا عنده متمثّل في الأطلال فهذا لا يعني أنّ الأمر متوقّف هنا بل في خضم القصائد كلّها فيضانات عارمة من الأعلام الجغرافيّة بمختلف أنواعها جبال وأوديّة ومياه ودارات وبرقة ومنها عن الجبال مثلا في قول امرؤ القيس:

على قطن بالشّيم أيمن صوبه وأيسره على السّتار فيذبل[37]

ففي بيت واحد لدينا ثلاثة أعلام لجبال وهي: قطن والسّتار ويذبل

ومن أعلام الجبال في معلّقة طرفة بن العبد قوله:

فذرني وخُلقي؛ إنّني لك شاكر ولو حلّ بيتي نائيا عند ضرغد[38]

فلفظة ضَرغَد كعلم جغرافيّ لجبل من الجبال لا تتوقف عند حاجة الجغرافيّ لها فقط؛ وإنّما هي أيضا لفظة جميلة بأصواتها الرنّانة الجذّابة فلها شاعريّة خاصّة كما قال عباس محمود العقاد في كتابه اللّغة الشّاعرة تجعل الصّدر منشرحا والنّفس مرتاحة والقلب كبير والرّوح في الفضاء تسبح والأبيات تنير وتزيدك تعلّقا وتشبّثا بالقصيدة لتواصل طرب أذنيك؛ وهذا لا يكشف إلّا عن قيمة وقمّة الأعلام الجغرافية في القصيدة الجاهليّة، فقد تركت بلا شكّ لمسة فنّية جماليّة.

كما نجد أيضا من الأعلام الجغرافيّة ذكرا للبرق والدّارات ومن ذلك مثلا برقة ثهمد في معلّقة طرفة بن العبد حيث يقول:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[39]

وعن الدّرات يقول امرؤ القيس:

ألا ربّ يوم لك من هنّ صالح ولا سيّما يوما بدراة جلجل[40]

فالمعلّقات غنيّة جدّا بذكر الأعلام الجغرافيّة التّي زيّنت القصائد الشّعريّة وكشفت عن مدى خبرة الشّاعر بأرضها التّي يقطنها ومدى اطّلاعه على أعلامها ومعرفته لها وكذا إحاطته بها؛ فلا يخفى عليه شيء إلا وتفحّصه وتمعّنه بالدّقة والتّمحيص والتّقل بالتّفصيل

" ولعلّ أبرز ما ترك فيه العرب مادّة وفيرة هو مجال ذكر الأماكن المختلفة في الجزيرة العربية، ولم يتعدّ ذكر الأسماء حدود جزيرتهم إلا نادرا"[41]

وممّا اتّسم به فعلا وحقيقة الشّعرُ العربيّ الجاهليّ عن غيره من الشّعر العالمي هو تميّزه وتفرّده الجليّ باهتمامه المبالغ فيه بذكر الأماكن والمواضع والأعلام الجغرافيّة وهذا لمعرفته المسبقة بقيمتها وأهميّتها في الشّعر وعند العرب، ولذلك كلّه صار إلزاميّ على الجغرافيّ العربيّ العودة إلى الشّعر الجاهلي جميعا وما المعلّقات إلّا أنموذجا لا أكثر وهو كلام يؤكّده الكثير من النقّاد والدّارسين " ويذكر كراتشوفسكي أن ذكر المواضع كثر وروده في الشّعر العربيّ بصورة ربّما كانت الوحيدة من نوعها في الأدب العالمي، ذلك أنّ من عادة الشّاعر العربيّ أن يخصّص القسم الأوّل من القصيدة لذكر المحبوب والأطلال، وحيثُ كانت تنزل قبيلته من وقت لآخر، ويعرف هذا القسم من القصيد بالنسيب... هكذا يتضح لنا أن معارف العرب الجغرافيّة قبل الإسلام قد ارتبطت بظروف بيئتهم ومتطلّبات معيشتهم، وأنّهم أودعوا الشّعر الجاهليّ جلّ أفكارهم ومعارفهم الجغرافيّة، حتى لقد قال أبو هلال العسكري" إنّ الشّعر ديوان العرب وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها ومستودع علومها، إنّ الشّعر العربيّ مرجع مهمّ يمكن من خلاله تتبُّع معارف العرب الجغرافيّة، لاسيّما فيما يتعلّق بأسماء الأماكن والأعلام الجغرافيّة، وكان البدو كثيرٌ ما يسترشدون بأبيات الشّعر و ما بها من أعلام جغرافيّة ليتبيّنوا طريقهم في شبه الجزيرة الواسعة، وساعدهم في ذلك حفظ الشّعر عن ظهر قلب [42] " فالشّعر الجاهليّ من أصدق الوثائق التّي يمكن الاعتماد عليها في دراسة ظروف بلاد العرب الجغرافيّة[43]

"إنّ تحديد الشّعراء لهذه المواضع لم يقتصر على كونها مناطق خصبة اتخذتها القبائل مرابع تنعم بخصبها ومياهها، وإنما هي شيء غير هذا، فالشعراء حاولوا أن يحدّدوا لنا هذه المناطق، ويرسموا أماكنها بكلّ دقّة، وما كانوا يجدونه فيها، وبهذه المعلومات يوضحون أخبارا تاريخيّة، ويصوّرون تخطيطا جغرافيّا يمكن الانتفاع به، لأنّه يلقي أضواء قويّة على هذه المناطق التّي لم تزل مجهولة، وفي هذه النّاحيّة تكمن أهميّة الشّعر الجاهليّ، الّذي يعدّ من أصدق الوثائق صحّة وتوثيقا"[44]

2. في تواشج الأدب بالجغرافيا وأعلامها وتقاطعها:

يستند الشّعر ويتّكئ كثيرا على علم الجُغرافيا ولا يستطيع أن ينفصل عنه أو يبتعد؛ ففي الأدب نجد جميع أنواع الجغرافيا الطّبيعية والبشريّة والنبّاتيّة خاصّة وأنّه:" ظهرت الجغرافيّةُ بلا شكٍّ في الأزمنة الموغلة في القدم أماّ للعلوم والمعارف البشرية، أنها أقدم العلوم وأشملها، اتّسع مجالها بقدر ما استطاع أن يرى الإنسان..."[45]

فالشّاعر لابد أن يقوم بمسح سطح الأرض التي يعيش فيها للتّعرف على أعلامها الجغرافيّة لكي يوظفها في نصه ويجعل القارئ يجول في الطبيعة التي رسمها ويتعرف على حياة الناس وثقافتهم وعاداتهم وتقاليدهم في تلك البيئة، فالمتلقي يتفاعل مع هذه الطبيعة وأعلامها الجغرافيّة؛ فيحلل ويؤوّل ويستنتج

ويكتشف جغرافيا المحيط من خلال النص وهذا يثبت دخول الجغرافيا في الأدب كما أن الأدب لا يستغني عن الجغرافيا وبتلاقح العلمين وتفاعلها تنتج معطيات وأفكار وعلوم أخرى جديدة" وظهرت مرحلة جديدة من مراحل تطور المعارف الجغرافية وهي مرحلة الجغرافيا اللغوية"[46]

وإنّ ذكر الأماكن في القصيدة الشعريّة بمختلف أنواع الأعلام من أطلال وجبال وأودية ودارات يزيد بكلّ تأكيد من رونق النّص وجماله كما يلفت انتباه القارئ ويزيّنه له في ذهنه فيلقي عليه بمشاعره ونهيته لما لهذه المواضع المختلفة من أداء فنّي يرسمه الشاعر بها داخل القصيدة الشّعرية فيزيد من شاعريتها وجاذبيّتها ذلك لأنّ المتلقّي يعيش داخل هذه الأماكن بخياله فيطوف ويجول فيتمتع بهذه المناظر ويشارك الشّاعر في العيش معه بها والكلّ من المتلقّين حسب تصوّره لهذه الأعلام التّي رسمها في ذهنه من خلال الصّوّر السّابقة في عقله ثمّ إنّ النّظم المحكم للمكان وطريقة بنائه و رسّه داخل النّص وبقوّة اللغّة والانسجام بينها يشكّل التّركيبة الحقيقية للنّص ممّا يكسبه فُلاذيّة لا تقهر ولا تهدّم تظلّ شامخة سامقة كامل الدّهر والكلّ يجتهد ليرى تلك الأعلام لما تتركه من أثر جميل في نفس متلقّيها وسامعها " فالمبنى المكانيّ مع المبنى اللّغويّ يشكّلان معا جسد النّصّ وأداءه الفنّيّ..."[47]) ولذلك لا غرو إطلاقا في القول أنّ الشّعر العربي هو شعر الأعلام الجغرافيّة وشعر المكان والمواضع؛ لما يزخر به من معالم يشتاق سامعها إلى السّفر إليها ورؤيتها " إنّ الشّعر العربيّ في الأساس هو شعر مكان فهو يرتبط ارتباطا مباشرا بالبيئة التّي أنتجته والإنسان الذّي أبدعه...فالطّلل في بعده الصّحراويّ يفرض ظلاّ كبيرا على القصيدة العربيّة القديمة..."[48] ، ولاغرو أيضا في القول بأنّ الشّعر العربيّ هو شعر جغرافيّ بالدّرجة الأولى قبل القول بأنّه سياسيّ أو تاريخيّ أو حكميّ أو وصفيّ، ويكفي هنا دليلا؛ الأماكن والأعلام الجغرافيّة التّي تقف أمامك في مطلع قصائد جميع الشّعر الجاهلي إلّا القليل منه لتستقبلك قبل الولوج في ثنايا القصيدة والتّي ستمتّعك بمعالم أخرى تجعلك وكأنك تعيش ما تقرأه وتسمعه حقيقة لِما تركته من أثر فيك عميق فتكون أنت أكثر حنينا وشوقا لماضي هذه القصائد بكلّ ما جاء في فحواها أكثر من الشّاعر الذّي نظمها نفسه فتشعل فيك لهيبا يغادرك لا تستطيع التوقّف عن السّماع والقراءة وهذا ناتج للمزج الكبير والتّداخل العميق بين الجغرافيا بأعلامها والأدب بجماله وفتنه" وقد أثبتت سلسلة من الأبحاث أنّ المادّة المكانيّة Toponomy للشّعر الجاهليّ يمكن أن تسوق إلى نتائج طيّبة لو أخضعت لدراسة دقيقة، ويذكر قستنفلد Wristenfeld ، وهو من الملمّين بجغرافيّة بلاد العرب ، وذلك في كتابه البحرين واليمامة Bahrein and jemama أن وجود الأعلام الجغرافية عند الشّعراء يمثّل بالنّسبة لأبحاثنا مادّة لا تقدّر بثمن،... ولكنّه من النّاحية الأدبيّة يمثّل أهمّيّة كبرى"[49]، لذلك فإنّ العرب عامّة والشّعراء خاصّة ومنهم أصحاب القصائد الطّوال المعلّقات قد اهتمّوا اهتماما بليغا وفائقا بالمواضع والأماكن والأعلام الجغرافيّة نظرا لولعهم الشّديد وحبّهم الكبير لها وتعلّقهم العميق وامتزاجهم المذهل بها "إن المجال الوحيد الذّي خلّف فيه العرب مادّة وافرة يكاد يقتصر على

مواضع الجزيرة العربيّة المختلفة، ولقد وصلت إلينا هذه المادّة في آثار فريدة ربّما كانت الوحيدة من نوعها في الأدب العالميّ"[50]

فالعلاقة بين الأدب والجغرافيا علاقة وطيدة وكبيرة تعمل على تبادل المعرفة والأخبار والجماليّة الفنيّة ولا يمكن إنكار هذا أبدا وفي أيّ حال من الأحوال بل وكما سبق الحديث عنه الشّعر الجاهليّ شعر مكان وشعر أعلام جغرافيّة "وبالرغم أننا لم نُهمل عند فحصنا للآثار الأدبيّة علاقتها بعلم الجغرافيا وتاريخ اكتشافات الجغرافيّة...بقدر ما قصد به عرض تاريخ الأنماط الأدبيّة المرتبطة بعلم الجغرافيا في صورة أو أخرى..."[51]

" يعتبر أندري فير من روّاد هذا التّوجّه الجديد في دراسة علاقة الأدب بالجغرافيا في كتابه الأوّل الذّي خصّصه ل: (**جغرافيا مارسيل بروست**) سنة 1939 وفي كتابه الثّاني الجغرافيا الأدبيّة 1946 ومنذ التّسعينات من القرن الماضي بدأهذا الاتّجاه يتحقّق من خلال المؤتمرات والأعداد المتخصّصة ، ويمكننا هنا إعطاء مثال فرانكومونتي الذّي عمل على تشكيل " أطلس للرّواية الأوروبيّة (1800 – 1900) سنة 2000 والذّي أثار اهتماما واسعا لدى المهتمين بالجغرافيا الأدبيّة "[52]

وليس فيه شكّ أنّ للجغرافيّة الأدبية فوائد جمّة وكبيرة " تفتح لنا الجغرافيّة الأدبيّة عامّة ... تفتح الدّارس الأدبي على الاختصاصات الأخرى، ومن بينها النّقد البيئي، أو الطّبيعيّ، الجغرافيّة الأدبيّة دعوة إلى التّطوير والتّجديد والتّجاوز"[53]

كما سبق ذكره سالفا للأدب علاقة بجميع العلوم والمعارف الإنسانية، والعلوم فيما بينها متماسكة ومتشبثة كما تتشبث الجغرافيا بالأدب وهذا يؤكده أكثر المفكرين ومن بينهم غاستور باشلار فهو يرى بأنه "لا تخلو إنشائية الكتابة من الناحية الموضوعاتيّة من بُعد بينيّ؛ فهو يذهب في تحليل جمالية الفضاء إلى أن العلاقة بين الكتابة والتّجربة واللّغة هي التي تحدّد زاوية نظر المتكلم إلى الفضاء، وبذلك يكون المكان موضوعا أدبيا أي ظاهرة جمالية في إدراك الأشياء، لا بما هو مكان محايد، بل بما هو زاوية نظر(كما الطفولة، ظلال الشجرة ...)، وهي زوايا نظر تتناول ما يمكن أن نُسمّيه بالجغرافيا العاطفية والجمالية كالفضاء المدني، وكالأطلال في القصيد البدوي والفضاء المجلسيّ- في نوادر القصور والبلاطات وأدب المنادمة والمطارحات والمفاكهات وكالمجالس الأدبية في المقامات، وإنّ المبدع يسعى بخطابه عن المكان أو الفضاء إلى تأثيث المكان بالتّجربة الرّوحيّة التّي يعيشها مع أفكاره وأحاسيسه في ذلك الفضاء فيؤثّثها بالنّسيب في المكان الطّللي ...نلحظ أن المكان البيني عرف تطورا لافتا للانتباه في الموضوعات الشعرية الحديثة..."[54]

اهتمام العرب بالجغرافيا وأعلام الأماكن لم يكن لهدف محدد أو غاية مؤقتة، بل تُمثّل الأماكن من الأعلام الجغرافيّة بالنّسبة للعربيّ مجالا مفتوحا من كامل التّواحي والاتجاهات؛ فالأعلام الجغرافيّة تتضمّن عمقا يحوي ألوان حياة العربيّ جميعا" وكانت عناية العربيّ بالجغرافيّة وليدة ظروف البيئة إلى

حدّ كبير فقد نشأوا في وسط يُحتّم عليهم أن يُلمّوا ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا بالمعلومات الجغرافيّة المختلفة ...وما كان لهم أن ينتقلوا بإبلهم وأغنامهم، وهي أثمن ما يقتنون إلاّ إذا عرفوا موارد المياه ومنابت الكلأ وعرفوا الوحش من حيوان البادية وقد اشتملت أشعار العرب على الكثير من الحقائق الخاصّة بوصف بيئتهم الطبيعيّة وبهذا أصبح الشّعر العربيّ القديم مصدرا هاماً من مصادر كتابات الجغرافيّة الأولى، فهو غنيّ بالأعلام الجغرافيّة من أودية وآبار وجبال وتلال ... ولذلك لم يكن غريبا أن نجد الجغرافيّة بين الفنون التّي يُعنى بها اللّغويّون"[55] فواضحة جدّا وجليّة أهمية معرفة الأعلام الجغرافيّة؛ فالعرب بها يهتدون وبين المواضع بإبلهم وأغنامهم يرحلون وينتقلون، فهم مجبرون على معرفة موارد المياه وأماكن العشب؛ كما أنّهم مجبرون على معرفة الأماكن التّي تكثُر فيها الوحوش والأوابد، ولتقصّي هذا والإلمام به لابدّ من اعتماد الشّعر ولا غنى عنه أبدا؛ فهو مصدر الأعلام الجغرافيّة وغنيّ بها." تسارعت المؤسّسات العلميّة والمهنيّة لتطوير تقنيّات تعتمد المكان لجمع البيانات وتحليلها ورسم السيّاسات على أساس متطلّبات المكان، فقد تنامت الحاجة إلى التّفكير المكانيّ، وجعل المكان للدّراسة والتّقصّي"[56]

امتزج العربيّ بالبيئة التي يعيش فيها وغرس طبيعتها في روحه وكان هذا امتزاجا كلّيا وتامّا؛ فكانت حُليته التي يلبسها كما كان حليتها التي تلبسه، وكما كان يعرف الأماكن التّي عاش فيها وألفها كانت هي الأخرى قد عرفته وألفته "من هنا كان تفاعل الشّاعر الجاهليّ مع المكان حسيّا ومعنويّا؛ وأخذ عنده صوّرا ومدلولات مختلفة برزت من خلال رؤيته الفنيّة التّي جسّدت المكان على أرضيّة الواقع"[57]

" إنّ تفاعل المستوطنين في مكان ما لا يقتصر على علاقاتهم الإنسانيّة المشتركة، بل يتعدّاها إلى المكان نفسه، فالمستوطن يتدافع مع مكان استيطانه، فسؤثّر فيه ويتأثّر به...وهذا يعني أنّ الجاهليّ يستخدم خبراته ومعارفه الطبيعيّة وما فوق الطبيعيّة من أجل التّفاعل مع المكان تفاعلا يحرّره من قيود القحط، ويمنحه القدرة على الاستقرار بالمكان..."[58]

فلم تعد موجودة أيّ ضبابيّة من قيمة المكان في الشّعر الجاهلي وأنّ وجوده لم يقتصر فقط على التّذكّر والبكاء والحنين والنّدب بل يتجاوز هذا إلى مجالات أرحب وأوسع وأعمق ولا حدود لها إطلاقا تتجاوز كلّ خصائص الشّعر بل وتقع على رأس قائمة خصائص الشّعر ولا مجال للرّيب في ذلك أبدا" ولذلك ينبغي أن ندرس علاقة الجاهليين بالمكان لنعرف مقدار ارتباطهم به، وأثره في تعايشهم، وفي علاقتهم بالأمم المجاورة..."[59]

إنّ الأعلام الجغرافيّة في الشّعر الجاهليّ والمعلّقات مثلا تحتوي الكثير ممّا يعبّر عن **كلّ ما له علاقة بالعربيّ نفسيا ثقافيا اجتماعيا تاريخيا وغيرها** جميعا فهي تمثّل الوعاء الذّي جمع فيه حياة العربيّ بشتّى أشكالها كما له وظائف مختلفة داخل النّصّ الشّعريّ." لذا نجد أنّ المكان في الشّعر الجاهلي

حمل في طيّاته بعدا نفسيّا داخل النّص الشّعريّ وداخل الصّورة الشّعريّة إلى جانب وظائفه الفنيّة، وأبعاده الاجتماعيّة التّاريخيّة المرتبطة به خاصّة في سيّاقاته المرجعيّة فعلاقته بالشّعر الجاهليّ علاقات تأثّر وتأثير..."[60]

خاتمة:

وختاماً يمكننا القول بأنه قد نتج عن التّلاقح بين **الأدب والجغرافيا** ظهور الأدب الجغرافيّ والنّقد الجغرافيّ " أمّا الجغرافيّة الأدبيّة باعتبارها اختصاصا قائما بذاته فلم تظهر إلّا في العقود الأخيرة، يدخل هذا الاختصاص في نطاق الدّراسات الإنجلو أمريكيّة تحت مسمّى الأدب الجغرافيّ ويسمّيه الفرانكوفونيين بالتّسميّة نفسها، بل يتم تدقيق الاختصاص بجعله مندرجا تحت مسمّى النّقد الجغرافيّ أو البويطيقا الجغرافيّة وتتوزّع الاهتمامات بهذا الموضوع بين نقّاد الأدب وعلماء الجغرافيا"[61]

النتائج:

01- الشّعر محور تلاقي الكثير من العلوم والمعارف التّراثيّة؛ فهو منبع ومنهل الكثير من العلوم التي يمكنها النّهم منه، فهو يشكّل بيئيّة العلوم جميعا عند العرب في العصر الجاهلي؛ ولا يوجد أيّ متخصّص في مجال ما يمكنه الاستغناء عنه وهذا هو المقصود بديوان العرب والباحث الجغرافيّ واحد من المحتاجين بقوّة إلى الشّعر الجاهليّ عامّة والمعلّقات خاصّة لما تزخر به من أعلام جغرافيّة عديدة ومتنوّعة.

02- تشكّل الجغرافيا بأعلامها العديدة والمتنوّعة من أطلال وجبال وأودية ومياه ودارات وبرق مادّة علميّة غزيرة يفيض داخل القصيدة الشّعرية إذ تعتبر خريطة ذهبيّة لدى الجغرافيّ ووسيلة بها تكتشف حياة العرب في شتى مجالاتها النفسية والاجتماعية والتاريخية والسيّاسية والعقليّة وعاداتهم وتقاليدهم وكلّ ما يتعلّق بالعربيّ.

03- مازال الشّعر يحتاج إلى تحليل عميق لسبر غور جمال الجغرافيا وسحرها المنثور التّي شملته وأحاطت به المعلّقات الجاهلية (المذهّبات).

04- على الشّاعر أن يكون ذا اطّلاع واسع بجغرافيا بيئته لنثرها بين أبيات قصيدته فتزيدها سحرا وجمالا يفتن بهما ألباب قارئيها بعد إفادتهم بأخبار الجغرافيّة فيها ليستمتعوا بلغة الأماكن المميّزة في الشّعر.

05 - أصبحت الدّراسات البينيّة من حيث أنّها تُعنى بتكتّل العلوم وتعاونها مع بعض جنبا إلى جنب مطلبا ملحّا وضروريّا لحل الكثير من المعضلات الشّائكة العالقة والتّي وقف الاعتماد على تخصّص واحد عاجزا على حلّها ممّا أوجب تغيير كلمة علم بالمجال المعرفيّ كي يكون بذلك المعنى أشمل وأوسع لمختلف العلوم.

06 – إنّ نتائج العلوم متحرّكة غير ثابتة زئبقيّة في جميع التخصّصات والميادين بما فيها العلوم الدّقيقة فهي جميعا نسبيّة ومتغيّرة كما يشهد تاريخ العلم نفسه ممّا يسمح لها بالاحتكاك ضرورة مع نتائج العلوم الأخرى بالتّفاعل معها والاستفادة منها بتبادل الأخبار والمعارف والمصطلحات على الأقل الّتي أضحت تنتقل من نظام تخصّصي إلى آخر.

07- مازالت الدّراسات البينيّة تعمل على إثبات وجودها وأنّها مازالت تعاني الكثير من العراقيل رغم الاعتراف بأهميّتها وقوّتها في الكشف عن الكثير من خبايا العلم وأسراره؛ لعدم وجود اهتمام جدير وأليق بها.

08 – مازال النقّاد ينظرون إلى الجغرافيا المنثورة في القصائد الشّعرية بأنّها مجرّد وصف للّطبيعة كغرض شعريّ بحت، ولم تأخذ قسطها الأوفر والمستحقّ من الاهتمام كمجال وعلم في تفاعله مع الشّعر والأدب؛ وأنّ الأعلام الجغرافيّة في الشّعر ذا قيمة عظمى كبيرة جدّا؛ فبعد الزيّادة الفنيّة والجماليّة للنّص حيث تعطيه عمقا بعيد الأغوار من شتّى النّواحي فهي تساعد الكثير من العلماء من مختلف فروع العلم و التخصّصات في الوصول إلى حقائق العرب ومعرفة أخبارهم وكلّ ما يتعلّق بحياتهم؛ فهي أعلام يحتاجها الجغرافي والمؤرّخ وعالم الاجتماع والنّفسانيّ وحتّى الأطباء فكثيرا ما كان المكان علاج للأنفس أو استعمال نباتاته المذكورة في ثنايا القصائد دواء للعلاج.

09 – ظهور النّقد الجغرافيّ الّذي أصبح يسطع وينادي في الأفق للظهور؛ لتحليل النّصوص الأدبيّة بدل أنواع النّقد السّابقة.

10- ما زال الشّعر بحاجة إلى دراسته من جديد من حيث أعلامه الجغرافيّة لما تشكّله من لمسات فنية وجمالية في النّص الشّعريّ كما أنّه يعتبر المدخل الرّئيسيّ لولوج النّص ودراسته وتحليله من الدّاخل والخارج، فالشّعر نشاط من المكان منه وإليه يعود مرّة أخرى، فالأعلام الجغرافيّة تمثّل قلب النّص وهويّته وموت القلب يعني موت النّص، وأي محاولة لإهمال الأعلام الجغرافية في النّقد والتّحليل هو إهمال للنّص كلّه وهويته جميعا وإقصاء للشّاعر وقصيدته؛ لأنّ الشاعر والقصيدة جزء من الأعلام الجغرافية الّتي تحويها.

11- تعتبر الأعلام الجغرافيّة منطلق النّصوص الشّعريّة وقوامها الأساسي؛ وهي الباب الّذي ما زال مغلقا ولابد من فتحه لدخول القصائد من جديد من هذا الباب الكبير الواسع دراسة متمعّنة ومتفحّصة فنيّة جماليّة استكشافيّة للإحاطة أكثر بمضمون القصائد من نواح أخرى غير المألوفة وبيان مدى قيمتها ونبضها وما تصنعه من نفَس وحياةٍ للنّصوص ممّا تجعله أكثر شساعة من أن يكون مجرّد أبيات معدودات مقيد بإطار مغلق، فالأعلام الجغرافيّة تزيد من رحب المكان حيث كلّما تضمّن النّص أعلاما جغرافيّة كثيرة زاد اتّساع النّص؛ لأنّ المكان هو الآخر لوحده يحتاج إلى تحليل عميق يكشف منه الدّارس الكثير من الغموض والأفكار الجديدة؛ وما تخفيه الأماكن من أسرار لا يمكن إحصاؤه.

12 – اكتشفت من خلال البحث بأنّ موضوع الأعلام الجغرافيّة في المعلّقة الجاهليّة موضوع عميق ومتشّعب وليس سطحيا وواضحا كما كان يبدو في الوهلة الأولى إذ يمكن أن يكون بحثا آخر عن الأعلام الجغرافيّة في المعلّقة الجاهليّة دراسة جماليّة فنيّة ربّما أكثر من جمال البلاغة بأنواعها لأنّها تلفت انتباه المتلقّي وتجعله يعيش أحاسيس ومشاعر عميقة ويتحرّك ويتنقل داخل المعلّقات الجاهليّة فيرحل ويسافر بروحه منفعلا ومتفاعلا مع النّص وهي مركز الشّعر الّذي يشعّ منه نوره على سائر القصيدة.

هوامش:

[1] البينيّة مركز الأبحاث الواعدة في البحوث الاجتماعيّة ودراسات المرأة،' جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرّحمان.
[2] محمد محمود محمدين، الجغرافيا والجغرافيون بين الزمان والمكان، الرياض 1996، ط2، ص24
[3] د.عبد الرحمن حميدة، أعلام الجغرافيين العرب ومقتطفات من آثارهم، دار الفكر دمشق، ص96.
[4] عصام قصبجي، أصول النّقد العربيّ القديم، 1991، مديريّة الكتب والمطبوعات الجامعيّة منشورات جامعة حلب. ص130.
[5] نورد الدّين بن خود، دليل الدّراسات البينيّة العربيّة في اللّغة والأدب والإنسانيّة، ص09
[6] صالح بن الهادي رمضان، التفكير البينيّ، أسسه النظريّة وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، ص15
[7] د. مضر خليل عمر الكيلاني، العلم وتداخل التخصّصات فيه. مقال منشور يوم: 2017/09/28.
[8] صالح بن الهادي رمضان، التفكير البينيّ، أسسه النظريّة وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، ص244
[9] محمود جابر حسن الجلوي، بناء مناهج الدّراسات الاجتماعيّة بالمرحلة الابتدائيّة وفق مدخل الدّراسات البينيّة، مجلة الجمعيّة التّربويّة للدّراسات الاجتماعيّة،العدد 74، القاهرة،2020، ص28
[10] مدخل متداخل الاختصاصات تأليف: تون أ . فان دايك، ترجمة وتعليق : سعيد حسن بحيري، 2001، ط 01، دار القاهرة للكتاب، ص15
[11] صالح بن الهادي رمضان، التفكير البينيّ، أسسه النظريّة وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، ص204
[12] آمنة بلعلي، الدراسات البينية وإشكالية المصطلح العابر للتخصصات، مجلة سياقات، 2017/04/30، ص 269
[13] المصدر نفسه، ص270
[14] صالح بن الهادي رمضان، التفكير البينيّ، أسسه النظريّة وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها، ص273
[15] المصدر نفسه، ص252
[16] المصدر نفسه، ص206
[17] الآفاق المعرفية والرهانات المجتمعية، اللغة العربية والدراسات البينية، ص 208.
[18] البينيّة مركز الأبحاث الواعدة في البحوث الاجتماعيّة ودراسات المرأة، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرّحمان
[19] عبد الحق بلقيدوم، الأدب الجغرافي العربي، المفهوم، الأنماط والتطور. 10فبراير 2017، مجلة أنفاس
[20] الدراسات البينية وإشكالية المصطلح العابر للتخصصات، ص 69.

[21] محمد محمود محمدين الجغرافيا والجغرافيون بين الزمان والمكان، درا الخريجي، الرياض السعودية، ط02، 1996، ص24.

22 عبد الله يوسف الغنيم، أقاليم الجزيرة العربيّة بين الكتابات العربيّة القديمة والدّراسات المعاصرة، قسم الجغرافيا، الكويت ، 1981، ص90.

[23] صالح بن الهادي رمضان، التفكير البينيّ، أسسه النظريّة وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها ص81.

[24] المرجع نفسه، ص08

[25] المرجع نفسه، ص08

[26] عفيف عبد الرحمان، الأدب الجاهلي في آثار الدّراسين قديما وحديثا، دار الفكر للنّشر عمان، ص09.

[27] ابن قتيبة، أبي محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، قدم له الشيخ: حسن تميم، راجعه وأعد فهارسه: الشيخ عبد المنعم العريان، دار أحياء العلوم، بيروت، ط 03، 1987، ص05.

[28] محمد محمود محمدين الجغرافيا والجغرافيون بين الزمان والمكان، دار الخريجي، الرياض السعودية ط02،1996، ص32

[29] الحميدي يوسف بن عبد العزيز، ياقوت الحموي مؤرخا من خلال كتابه معجم البلدان، بيروت، لبنان، ط 01، 2014، ص125

[30] حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشّعر العربي؛ قراءة موضوعاتية جماليّة، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2001، ص08

[31] محمد محمود محمدين الجغرافيا والجغرافيون بين الزمان والمكان، درا الخريجي، الرياض السعودية ط02،1996، ص35

[32] المصدر نفسه، ص135

[33] أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزنيّ، شرح المعلّقات السّبع، بيت الحكمة، الطبعة 01، 2010، ص06

[34] زهير مصطفى اليازجي، وأحمد عبد الله فرهود، المعلقات العشر، دار الرفاعي للنشر مع دار القلم العربيّ، 2005م، ط01، ص140

[35] أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزّوزنيّ، شرح المعلّقات السّبع، بيت الحكمة، الطبعة 01، 2010، ص176

[36] المصدر نفسه، ص42

[37] المصدر نفسه، ص 73

[38] المصدر نفسه، ص48

[39] المصدر نفسه، ص100

[40] محمد محمود محمدين الجغرافيا والجغرافيون بين الزمان والمكان، درا الخريجي، الرياض السعودية، ط02،1996، ص135.

[41] المصدر نفسه، ص136.

[42] المصدر نفسه، ص135.

[43] نوري حمودي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد، بيروت، ط01، 1970، ص

[44] محمد محمود محمدين الجغرافيا والجغرافيون بين الزمان والمكان، درا الخريجي ،الرياض السعودية ط02، 1996، ص22.

[45] المصدر نفسه، ص137.

[46] محمد الصالح خرفي، جماليّات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، 2006/2005، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ص314.

[47] د. سعيد محمد الفيوميّ، فلسفة المكان في المقدّمة الطلليّة في الشّعر الجاهليّ، مجلة الجامعة الإسلاميّة (سلسلة الدّراسات الإنسانيّة)، المجلد 15، العدد 02، 2007، ص253

[48] سعيد محمد الفيومي، فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي ، مجلة الجامعة الإسلاميّة، غزة، فلسطين، المجلد 15، العدد 02،2007، ص241.

[49] أغناطيوس كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافيّ العربيّ، نقله إلى العربيّة صلاح الدّين عثمان هاشم، قام بمراجعته إيغور 1957، ص49

[50] المصدر نفسه، ص48

[51] جغرافية الأدب العربي سعيد يقطين، القدس العربيّ 2021

[52] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[53] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[54] صالح بن الهادي رمضان، التفكير البينيّ، أسسه النظريّة وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها ، ص149.

[55] عبد الرحمان حميدة، أعلام الجغرافيين العرب ومقتطفات من آثارهم، دار الفكر، دمشق، ط3، 1995، ص40.

[56] د. مضر خليل عمر الكيلاني. العلم وتداخل التّخصّصات فيه -مقال

[57] فواز معمري، جماليّت المكان في الشّعر الجاهليّ المعلّقات أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة علوم، موسم 2018 تحت إشراف الدكتور عمار بن القريشي، جامعة المسيلة.

[58] فاروق أحمد سليم، الانتماء في الشّعر الجاهليّ.من منشورات إتحاد كتاب العرب.1998 .ص204،205

[59] المرجع نفسه، ص 192

[60] فواز معمري، جماليّت المكان في الشّعر الجاهليّ المعلّقات أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة علوم، موسم 2018 تحت إشراف الدكتور عمار بن القريشي، جامعة المسيلة.

[61] سعيد يقطين، جغرافية الأدب العربيّ، مجلة القدس العربيّ.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

1- محمد محمود محمدين، الجغرافيا والجغرافيون بين الزمان والمكان، 1996، الرياض ، ط2.
2- د.عبد الرحمن حميدة، أعلام الجغرافيين العرب ومقتطفات من آثارهم، دار الفكر دمشق.
3- عصام قصبجي، أصول النّقد العربيّ القديم، 1991، مديريّة الكتب والمطبوعات الجامعيّة منشورات جامعة حلب،.
4- نورد الدّين بن خود، دليل الدّراسات البينيّة العربيّة في اللّغة والأدب والإنسانيّة.

5- صالح بن الهادي رمضان، التفكير البينيّ، أسسه النظريّة وأثره في دراسة اللغة العربية وآدابها.
6- محمود جابرحسن الجلوي، بناء مناهج الدّراسات الاجتماعيّة بالمرحلة الابتدائيّة وفق مدخل الدّراسات البينيّة، مجلة الجمعيّة التّربويّة للدّراسات الاجتماعيّة،العدد 74، القاهرة،2020.
7- سعيد حسن بحيري، مدخل متداخل الاختصاصات تأليف: تون أ . فان دايك، ترجمة وتعليق، 2001، دار القاهرة للكتاب، ط 01،.
8- الآفاق المعرفية والرهانات المجتمعية، اللغة العربية والدراسات البينية.
9- عبد الله يوسف الغنيم، أقاليم الجزيرة العربيّة بين الكتابات العربيّة القديمة والدّراسات المعاصرة،1981، قسم الجغرافيا، الكويت.
10- عفيف عبد الرحمان، الأدب الجاهلي في آثار الدّراسين قديما وحديثا، دار الفكر للنّشر عمان.
11- ابن قتيبة، أبي محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، قدم له الشيخ: حسن تميم، راجعه وأعد فهارسه: الشيخ عبد المنعم العريان،1987، دار أحياء العلوم، بيروت، ط 03.
12- الحمو دي يوسف بن عبد العزيز، ياقوت الحموي مؤرخا من خلال كتابه معجم البلدان،2014، بيروت، لبنان، ط 01.
13- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشّعر العربيّ، قراءة موضوعاتية جماليّة، 2001، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق.
14- زهير مصطفى اليازجي، وأحمد عبد الله فرهود، المعلقات العشر، 2005م، دار الرفاعي للنشر مع دار القلم العربيّ، ط01.
15- نوري حموي القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي،1970، دار الإرشاد، بيروت، ط01.
16- محمد الصالح خرفي، جماليّات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، 2006/2005، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر.
17- أغناطيوس كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافيّ العربيّ، نقله إلى العربيّة صلاح الدّين عثمان هاشم، قام بمراجعته إيغور 1957.
18- فواز معمري، جماليّت المكان في الشّعر الجاهليّ المعلّقات أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة علوم، 2018 تحت إشراف الدكتور عمار بن القريشي، جامعة المسيلة.
19- فاروق أحمد سليم، الانتماء في الشّعر الجاهليّ، 1998، من منشورات إتحاد كتاب العرب.

المجلاّت:

20- البينيّة مركز الأبحاث الواعدة في البحوث الاجتماعيّة ودراسات المرأة، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرّحمان.
21- د. مضر خليل عمر الكيلاني. العلم وتداخل التخصّصات فيه.
22- عبد الحق بلقيدوم، الأدب الجغرافي العربي، المفهوم، الأنماط والتطور، أنفاس.
23- آمنة بلعلي، الدّراسات البينية وإشكالية المصطلح العابر للتخصصات. مجلة سياقات.

24- البينيّة مركز الأبحاث الواعدة في البحوث الاجتماعيّة ودراسات المرأة، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرّحمان.
25- د. سعيد محمد الفيوميّ، فلسفة المكان في المقدّمة الطلليّة في الشّعر الجاهليّ، مجلة الجامعة الإسلاميّة (سلسلة الدّراسات الإنسانيّة)، المجلد 15، العدد 02، 2007.
26- سعيد يقطين، جغرافية الأدب العربي، القدس العربيّ،2021.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12، عدد:1، مارس 2023
ص: 85 - 99 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الأنساق الثقافية المضمرة في قصيدة الرّاعي النميري

CULTURAL SYSTEMS IMPLIED IN AL-RA'I AL-NUMEIRI POEM

مليكة حيمر *
Malika Himeur
مخبر الدراسات اللغوية والأدبية.
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1(الجزائر).
Frères Mentouri Constantine 1 University / Algeria
malika.haimer@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2022/8/2	تاريخ القبول: 2022/09/04	تاريخ النشر: 2023/03/02

مُلخّص البحث

يهدف المقال إلى تطبيق آليات النقد الثقافي على نصّ شعري قديم من خلال الكشف عن مضمرات الأنساق الثقافية في قصيدة الرّاعي النميري التي قدّم فيها الشّاعر أفكارا ورؤى ذات أبعاد ثقافية متعدّدة، فغدت نصّا أدبيّا مُحمّلاً بخصوصيات فكرية وجمالية، مُضمرا دلالات ثقافية مُغايرة لظاهر النصّ. انطلاقا من الإجابة عن الإشكالية الآتية:

-ماهي الأنساق الثقافية المضمرة التي تضمّنتها قصيدة الرّاعي النميري، وماهي أبعادها الثقافية؟

اضطلع المقال بالوقوف عند مفهوم النسق والنسق الثقافي، وكذا القراءة الثقافية للنص الأدبي، لتكون له بعد ذلك وقفة مع قراءة الأنساق الثقافية المضمرة في قصيدة الرّاعي النميري، ومن ثمّ خلص إلى استنتاج الأبعاد الثقافية للأنساق المضمرة التي جاءت معبّرة عن الموقف السياسي الرافض لنظام السلطة الحاكمة آنذاك.

الكلمات المفتاح: نسق ثقافي مضمر؛ قصيدة الرّاعي النميري.

Abstract :

This research paper aims to apply the cultural criticism techniques to an ancient poem, through revealing the implications of cultural systems in Al-Ra'i Al- Numeiri poeme, in which he presented thoughts and visions of multiple cultural dimensions. The resulted literary text is laden with intellectual and aesthetic peculiarities, implying cultural connotations different from the surface meaning of the text. For the purpose of answering the following problematic: What are the cultural systems implied in Al-Ra'i Al-Numeiri's poem? What are their cultural dimensions? the research paper tackled the concept of system and cultural system, as well as the cultural reading of the literary text. Then a reading in the cultural systems implied in Al-Ra'i Al-Numeiri's poem was made. Finally, the cultural

* مليكة حيمر: malika.haimer@yahoo.com

dimensions of the implied systems, expressing the opposing political position to the ruling authority regimen at that time, were deduced

Keywords: implicit cultural system; Al-Ra'I Al-Numeiri's poem.

- مقدمة:

يُشكّل النص الأدبي كتلة متلاحمة من التراكمات المعرفية، والثقافية، والجمالية التي تمّ استدعاؤها من طرف المبدع لكي ينسج نصّه، ويسعى إلى إيجاد نوع من العلاقة بين كلّ هذه التراكمات والمعطيات الثقافية بمختلف مكوّناتها؛ التاريخية، والسوسيولوجية، والسياسية، والدّينية، والعناصر الجمالية المكوّنة للنص الأدبي، وهذا ما ينبئ عن وجود علاقة وطيدة بين الأدب والثقافة الإنسانية.

فالثقافة مصطلح عامّ وشامل لكثير من معطيات الحياة الإنسانية، بما فيها المعرفة، والأخلاقيات الإنسانية، والعادات والتقاليد، والقوانين والفنون، وغيرها. فجاء بذلك النقد الثقافي لينظر إلى النص الأدبي بوصفه كُلاً متكاملا غير معزول عن الظواهر الأخرى؛ لأنّه لا يُقرأ لذاته فحسب بل يُقرأ لكونه حاملا لنسقٍ الذي يسعى النقد الثقافي لكشفه بالاعتماد على النص، فيكون النص تبعا لذلك وسيلة لاكتشاف الثقافة وأنساقها.

فالنصوص الأدبية على الرغم ممّا تشتمل عليه من قيّم جمالية وبلاغية فإنّها تشتمل هي الأخرى على أنساق ثقافية بما تحمله من أبعاد فكرية، وتاريخية، وسياسية، واجتماعية، وذاتية. فالنص –من منظور النقد الثقافي- يمكن اعتباره حادثة ثقافية بكلّ معاييرها، إلى جانب كونه عملاً أدبيّا، سواء كان ذلك شعرا أم نثرا. ومن هذا المنطلق تهدف هذه الورقة البحثية إلى الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة، ودلالاتها في قصيدة الراعي النميري التي قدّم فيها الشّاعر أفكارا ورؤى ذات أبعاد ثقافية متعدّدة، فغدت نصّا أدبيّا مُحمّلاً بخصوصيات فكرية، وجمالية، ممّا يجعل منه فضاءً رحبا لجدل أنساق ثقافية وفكرية متناقضة، تتصارع هذه القيّم في فضاء هذا النصّ الشّعري. وانطلاقا من هذا المعطى النظري تسعى المداخلة إلى الإجابة عن الإشكالية الآتية:

-ماهي الأنساق الثقافية المضمرة التي تضمّنتها قصيدة الراعي النميري، وماهي أبعادها الثقافية ؟

أوّلا- مفهوم النسق والنسق الثقافي:

النسق ***system*** حسب محمد مفتاح هو ما كان " مؤلفا من جملة أو عناصر أو أجزاء تترابط فيما بينها، وتتعالق لتكون تنظيما هادفا إلى غاية وهذا التجديد يؤدي إلى نتائج عديدة"[1]. يعني هذا أنّ النسق يلتزم خاصية التتابع، والترابط بين بنياته، ويهدف إلى تحقيق غاية ما، وتلك الغاية هي موضوع النقد الثقافي، حيث يهدف هذا الأخير إلى تحليل تلك الغاية وإيجاد أبعادها الثقافية. وقد يأتي النسق مرادفا لمعنى بنية القيمة أو معنى النظام ***system*** حسب مصطلح دي سوسير[2].

كما يتحدّد النص –حسب الغذامي- عبر وظيفته وسياقاته " وليس عبر وجوده المجرّد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلاّ في وضع محدّد ومُقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر. ويكون ذلك في نصّ واحد، أو في ما هو في حكم النص الواحد. ويشترط في النص أن يكون جماليا، وأن يكون جماهريا"[3]. فوظيفة النسق هي التي تحدّد موقعه على مستوى اللغة عامّة، وعلى مستوى النص خاصّة، فتصبح الوظيفة النسقية هي الوظيفة السابعة للغة[4] ، بحسب ما ذهب إليه محمد الغذّامي في تحديد وظائف النقد الثقافي، ذلك أنّ كل وسائل الاتصال البشري تحمل في طياتها دلالات نسقية ثقافية مضمرة، تؤثّر على كلّ " مستويات الاستقبال الإنساني في الطريقة التي بها نفهم والطريقة التي بها نفسّر" [5]. يعني هذا أنّ النسق يدخل ضمن حيّز التواصل اللغوي، لكن يبقى مضمرا متسترا داخل النصّ، ليأتي القارئ ويفكّ شفرات النص من أجل كشف المضمر المتواري وراء النصّ في إطار ما يفرضه النص من تراكمات معرفية، وثقافية، ذلك أنّ مشروع النقد الثقافي يتّجه إلى " كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية"[6] وهذا لن يتحقّق إلاّ بفعل ملاحقة الأنساق المضمرة وكشف الستار عنها، فالوظيفة النسقية لها شروط يجب تحقّقها، منها ما يكون في نصّ واحد، أو في ما هو بحكم النصّ الواحد، وأن يكون المضمر منهما نقيضا للعلني؛ أي يتخفّى المضمر من وراء العلني، وأن يكون النص جماليا، وجماهريا يحظى بمقروئية كبيرة، وبالتالي يكون النص عبارة عن حادثة ثقافية، ويكون النسق دلالة مضمرة مخبوءة، ومنغرسة داخل النصّ، ومؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللّغة من كتّاب وقرّاء[7]، فالنسق ذو طبيعة " سردية يتحرّك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفيّ ومضمر وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة وأهمها قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمرّ الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة"[8].

الأنساق الثقافية هي أنساق تاريخية متغيّرة ومتجدّدة في الزمان والمكان، وهي نظام مترابط من العناصر المتفاعلة، والمتمايزة والتي تخصّ كلّ المعارف والمعتقدات والأخلاق، والعادات والتقاليد؛ أي كلّ ما يخص الإنسان في مجتمع معيّن، فقد يكون النسق الثقافي في الأغاني أو في الأزياء أو الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت. كلّ هذه وسائل وحيل بلاغية / جمالية تعتمد المجاز والتورية وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاوٍ في المضمر" [9].

أمّا الثقافة ليست امتدادا لنظام اجتماعي وسياسي وإيديولوجي فحسب، بل ترجع إلى موضوعات مختلفة، كما أنها أيضا تصف عمليات مميّزة داخل المجتمع، وبدلا من أن تعكس هذه الثقافة المجتمع تعمد إلى تعميمه، وتعقيده، وتعميته [10]. فالثقافة مجالها واسع ومتشعّب، تدرس الظواهر الحياتية داخل المجتمعات وخارجها، ولا يمكن إيجاد صورة واضحة لها.

ثانيا- القراءة الثقافية للنّص الأدبي:

يمكن أن تؤسّس الأرضية النظرية للقراءة الثقافية للنص الأدبي حدثا إيديولوجيّا واجتماعيا واقتصاديا وجماليّا، ولعلّ هذا ما يدفعني إلى طرح السؤال الآتي: هل قيمة النصّ الأدبي تكمن في أدبيته بحسب تعريف تودوروف أدبيّة النصّ؟ أم أنّ هناك أنظمة وأنساقا ثقافيّة تعمل على تشكيل النصّ وفق هذه الخصوصيات التي يسعى القارئ للكشف عن مضمراتها؟

يرى الغذّامي أنّ "النصوص التي لا تسمّى عادة بالأدبية هي الأكثر انفعالا مع الوظيفة النسقية، من دون أن ينتفي ذلك عن النصوص الأدبية أيضا"[11] ؛ فالنصوص الأدبية على الرغم ممّا تشتمل عليه من قيم جمالية وبلاغية فإنّها تشتمل هي الأخرى على أنساق ثقافية بما تحمله من أبعاد فكرية، وتاريخية، وسياسية، واجتماعية، وذاتية. فالنص –من منظور النقد الثقافي- يمكن اعتباره حادثة ثقافية بكلّ معاييرها، وليس عملا إبداعيا فحسب، سواء كان ذلك شعرا أم نثرا.

تسعى القراءة الثقافية إلى قراءة النصوص قراءة مغايرة تقوم في الأساس على سياقاتها التاريخية والثقافية؛ ذلك أنّ النصوص تتضمّن في بنائها أنساقا ثقافية مضمرة، والتي لا يمكن كشفها إلاّ حين إنجاز تصوّر كلي حول طبيعة البُنى الثقافية للمجتمع[12]. فيصبح النصّ عبارة عن منظومة من القيم الثقافية المتداخلة التي تجمع في طياتها التاريخ، والسياسة، والدّين، والسوسيولوجيا، والأيديولوجيا، وغيرها.

ثالثا- الأنساق الثقافية المضمرة في قصيدة[13] الراعي النُّميري[14]:

تهدف الدراسة في هذا الجانب إلى الكشف عن مضمرات الخطاب الشعري في ملحمة الراعي النميري، انطلاقا من دراسة سياقاتها الثقافية الحاضرة بقوّة والتي فرضت نفسها عبر كامل أبيات القصيدة.

وباستقراء قصيدة الراعي النميري، هذه، نجد أنّ دراسة الأنساق المضمرة فيها تمحورت حول أربعة أنساق، هي: نسق الذات، نسق الصراع مع السلطة، نسق القبيلة، نسق البطولة.

أ-نسق الذات:

يشكّل النص الشّعري واقعة ثقافية يحمّل فيها الشاعر خلاصة تجاربه في الحياة، وثقافاته المتعدّدة، فيصبح النص مسرحا لصراع الأنساق الثقافية، وهذا ما تُفصح عنه القراءة الثقافية لملحمة الراعي النُّميري، حيث يبدو للدارس أنّ ذات الشّاعر مثّلت نسقين متناقضين؛ نسق الذات المتأزّمة والمنغلقة، ونسق الذات الصّريحة في خطابها مع السلطة الحاكمة.

أ-1- نسق الذات المتأزّمة:

تكشف القراءة الثقافية للقصيدة في بداياتها عن ذات تعيش حالة من الاكتئاب، والضيق، والتأزّم، يعلن عنها الشاعر صراحة في مطلع قصيدته، جاعلا من ذاته ذاتا أخرى خصّها بالسؤال عن حالها، ويبدو هذا ماثلا في قول الراعي النّميري[15]:(الكامل)

مَا بَـــالُ دَقِّكَ بِـــــالفِرَاشِ مَذِيـــلا أَقَذًى بِعَيْنِـــكَ أَمْ أَرَدْتَ رَحِيـــلاَ؟

لَمَّا رَأَتْ أَرَقِـــي وَطُـــولَ تَقَلُّبِـــي ذاتَ العشَاءِ وَلَيْلِيَ المَـــوْصُولاَ
قَالَتْ خُلَيْـــدَةُ مَـــا عَرَاكَ وَلَمْ تَكُنْ قَبْلَ الرُّقَـادِ عَنِ الشُّؤُونِ سَؤُولاَ
أَخُلَيْدَ إِنَّ أَبَاكِ ضَـــافَ وِسَـــادَهُ هَمَّـــانِ بَاتَـــا جَنْبَةً وَدَخِيْـــلاَ
طَرَقَـــا فَتِلْكَ هَمَـــاهِمِي أَقْرِيْـــهِمَا قُلُصَـــا لَوَاقِحَ كَالْقِسِـــيِّ وَحُولاَ
شُمَّ الكَوَاهِلَ جُنَّـــحًا أَعْضَـــادُهَا صُهْبًا تُتَـــاسِبُ شَدْقَمًا وَجَدِيلاَ[16]

تكشف هذه الأبيات عن ذات متأزّمة ناقمة على الوضع الّذي تعيشه، وهو ما يعكس نسقيا قلق القبيلة، وشعورها بالجور والظلم من السّعاة الذين يمثّلون العنصر الخادم للسلطة، فتنفتح بذلك الدائرة التأويلية على لغة التساؤل انطلاقا من السؤال عن سبب ضيق الشّاعر وعدم نومه، هل هو المرض، أم أنّه يرغب في الرّحيل؟ لكن الشّاعر لم يوضّح سبب أرقه وهمومه، وهذه الضبابية تنسجم إلى حدّ بعيد مع حالة التأزّم والانغلاق التي تحياها الذّات الشّاعرة التي تسعى ضمنيا إلى الانعتاق والتحرّر من ربقة السلطة، انطلاقا من الحوار المؤسس بينه وبين ابنته "خُليدة"، وهنا تظهر المرأة كنسق ثقافي مضطرب " مُشبعا بالعاطفة المشوبة بلغة الخوف والقلق جرّاء هاته الهواجس الثورية التي أخذت بالتزاحم على فِكر الشّاعر"[17]، ثمّ يفصح الشاعر بعدها عن سبب تأزّمه، فالذي يقلقه همّان؛ هَمٌّ في القلب، وهَمٌّ بجَنبه، يأتيان بغتة ليلا، فيجدان عند الشّاعر حسن الإقراء، وهذان الهمّان في ثقافة الشاعر ضيفان عزيزان أقراهما إبلا كثيرة، وسمينة، أصيلة ومشهورة، وهذا ما يخلق مفارقات على مستوى الوعي والثقافة المتعارف عليها عند عامّة النّاس، فمن المعروف أنّه لمّا تنزل الهموم بالإنسان يجابهها بالصبر، والدعاء، والسعي لإيجاد حلول لها، لكن الشاعر خرق حدود المألوف، وخلق صراعا بين الشرّ والخير، بين الهموم، وإقراء الضيف، بل كان إقراءً جزلا محاولة منه لبيان قوته وشرفه وسؤدده للآخر (السلطة الحاكمة)، ولذا فإنّ حالة التأزّم والضيق التي يعيشها الشاعر، هنا، ماهي إلاّ تمهيدا لرفض سلطة الآخر (السلطة الحاكمة) .

أ-2- نسق الذات الصريحة الثائرة على السلطة:

تعكس الذات عبر كامل أبيات القصيدة مفارقات ثقافية، فتنتقل بالقارئ من حالة الضيق والتأزّم والانغلاق إلى حالة من التفتّح والانعتاق من ربقة السلطة، فتنقلب الموازين، ويصبح الشّاعر هو ضيف الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، فماذا أخذ هذا الضيف معه للخليفة؟ وهل أقرى الخليفة هذا الضيف أم لا؟ كلّها تساؤلات تضعنا أمام موقف قبول/ رفض، وهذا ما يبدو في قوله[18]: (الكامل)

أَبْلِغْ أَمِـــيرَ المؤمنـين رِسَـــالَةً شَكْـــوَى إِلَيْـــكَ مُظِلَّةً وَعَوِيْـلاَ
مِنْ نَـــازِحٍ كَثُرَتْ إِلَيْكَ هُمُومُهُ لَوْ يَسْتَطِيـــعُ إِلَى اللِّقَـــاءِ سَبِيْلاَ
أَوَلِيَّ أَمْـــرِ اللَّهِ إِنَّ عَشِيْـــرَتِي أَمْسَـــى سَوَامُهُمُ عِزِيْـــنَ فُلُـــولاَ
قَطَعُوا اليَمَامَةَ يَطْرُدُونَ كَـــأَنَّهُمْ قَوْمٌ أَصَـــابُوا ظَالِمِيْـــنَ قَتِيْلاَ
فَادْفَعْ مَظَـــالِمَ عَيَّلَتْ أَبْنَاءَنَا عَنَّـــا وَأَنْقِذْ شِلْوَنَـــا المَـأْكُولاَ
إِنَّ السُّعَاةَ عَصَوْكَ حِيْنَ بَعَثْتَهُـمْ وَأَتَوْا دَوَاعِيَ لَوْ عَلِمْـــتَ وَغُـــولاَ

إِنَّ الَّذِيــنَ أَمــرْتَهُـمْ أَنْ يَعْدِلُـــوا لَـمْ يَفْعَلُــوا مِـمَّا أَمــرْتَ فَتِيـلاَ [19]

تمثّل هذه المفارقة شكوى من الشاعر، وإدانة للسلطة الحاكمة التي تمارس الاضطهاد في حقّ رعيتها دونما وازع أو ضمير ممثّلة في قبيلة الشاعر (بنو نمير)، في حين لاقت القبيلة من الشدائد والصّعاب ما جعل إبلهم تتفرّق، وصارت كالجماعات المهزومة، وتراهم مُسرعين كمن يُلاحق صيدا، يحتازون تهامة، وكأنّهم قد قتلوا رجلا ظُلما، ويخافون أن يُدركهم أصحابه، نلاحظ من خلال هذا المقطع الشعري أنّ لغة الشّاعر أسهمت في توليد الأنساق القادرة على اختراق الآخر، وتفكيك عوالمه، وقيّمه الثقافية الزائفة؛ رغبة منه في بناء الذات المتمرّدة الرافضة للظلم، وقد تجلّت صورة الذات المتوازنة الثائرة على السلطة بشكل فعلي في الجزء الثاني من النص، حيث أعلن الشاعر صراحة عمّا يعانيه ويضايقه، فكان خطابه الشّعري الذي وجّهه إلى الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان بمثابة رسالة شكوى يبثّها شكواه وقبيلته من ظُلم السّعاة الذين يجمعون الأموال من الرّعية، ويصف له مدى تجبّرهم وظلمهم الرعية، فلم يفعلوا ما أمرهم الخليفة بالعدل واللّين شيئا، وهذا ما يكشف نسق الرفض للسلطة الجائرة، فينتقل الصّراع مع الذات إلى الصراع مع السلطة ضمن ما يسمّى نسق القبيلة/ السلطة، فيصبح الضمير الجمعي هو الغالب، ويقدّم الشاعر رسالته تلك عارضا فيها الحجج والبراهين على شرف قومه، آخذا لهم العذر من بني أميّة، وساخطا على السّعاة وأفعالهم الدّنيئة التي لا تمتّ لأخلاق الخليفة بصلة.

ب- نسق الصّراع مع السلطة:

يجد الدّارس لطبيعة العلاقة بين السلطة والمثقّف (الشّاعر) أنّ هذا الأخير لا يخضع لمفهوم الهيمنة المطلقة للسلطة، لكن مع ذلك نجده خطابا مروّجا للسلطة، وخادما لأركانها، كما يبدو ذلك واضحا في خطاب الراعي النميري الذي وجّهه للخليفة الأموي قبل بثّه شكواه، قال[20]: (الكامل)

قَتَلُوا ابْنَ عَفَّانَ الخَلِيفَةَ مُحْرِمًا وَدَعَا فَلَمْ أَرَ مِثْلَهُ مَخْذُولاَ
فَتَصَدَّعَتْ مِنْ بَعْدِ ذَاكَ عَصَاهُمُ شِقَقًا وَأَصْبَحَ سَيْفُهُمْ مَسْلولاَ
وَزَنَتْ أُمَيَّةُ أَمْرَهَا فَدَعَتْ لَهُ مَنْ لَمْ يَكُنْ غُمْرًا وَلاَ مَجْهُولاَ
مَرْوَانُ أَحْزَمُهَا إذا نَزَلَتْ بِهِ حُدْبُ الأُمُورِ وَخَيْرُهَا مَسْؤُولاَ
وَإذا قُرَيشٌ أوقدَتْ نِيرانها وَثَنَتْ ضَعَائِنَ بَيْنَهَا وَذُحُولاَ
فَأَبُوكَ سَيِّدُهَا وأنتَ أميرها وَأَشَدُّهَا عِنْدَ العَزَائِمِ جُولاَ[21]

يتجسّد من خلال هذه الأبيات موقف الذّات المساند للسلطة، وكيف لا وقد كان بنو نمير بالأمس القريب يحاربون بني أميّة، فلم يجد الشّاعر سبيلا إلى الاعتذار منهم إلاّ المدح، ويروى أنّه "حضر الراعي دار الخلافة وطلب إلى عبد الملك إنصاف قومه "بني نُمير" الذين كانوا مع عبد الله بن الزبير وذلك بالأمس القريب، فلم يستجب له عبد الملك، فلم ييأس الرّاعي وأعاد الكَرّة في السّنة التالية حتّى تمكّن من التأثير على الخليفة الذي حقّق له ما أراد، لذلك قيل عنه لم يزل يخطب الدراهم حتّى أتت قومه وذلك بمديحه بني

مروان"[22]. فقد مدح الخليفة الأموي بصفات يطيب للعربي أن يمدح بها، من مثل القوة، والكرم، والعدل، والحِلم، والحزم، كما مدح بني أمية، وتتجلّى في هذا المدح قيمًا دينية وتاريخية، فتصبح القوّة نسقا ثقافيا يحمل في ثناياه كلّ ماله علاقة بأصالة العربي الذي يذود عن حياضه وحماه، وتصبح القوّة والحرب سبيلا لتحقيق البقاء والاستقرار، وهذا النسق من ضرورات الوجود الإنساني في الحياة الصحراوية، كما تتجلّى القيمة التاريخية في حادثة مقتل عثمان بن عفّان أو كما تُسمّى بالفتنة الكبرى، حيث أنّ جماعة من حزب الخوارج قتلوا عثمان بن عفّان وهو صائم، فتفرّقت أمور المسلمين بعد مقتل عثمان، ورفعوا السيوف في وجوه بعضهم، فاجتمعت بنو أميّة، وزانوا أمورهم وتدارسوها، ودعوا بالخلافة لمروان بن الحكم –أبو عبد الملك- الّذي لم يكن قليل تجربة، ولم يكن مجهولا بين النّاس والسّادة، أكثرهم خيرا للنّاس ودراية بالمسؤولية، وإذا استعدّت قريش للحرب، وأوقدت نارها، وكتمت ضغائنها وأحقادها في صدورها، فأبوك يا أمير المؤمنين سيّد قريش في الملمّات، وأنت أميرها وأشدّها عزيمة لدى اشتداد الأمور، فالشاعر هنا قدّم صورة واضحة عن علاقة المسؤول عن قومه بالسلطة الحاكمة، وهي علاقة إيجابية كما تبدو من طرف الشّاعر لكي يستدرّ عطف الخليفة (الممدوح) إليه، ويعفو عن قومه، فمثّلت لغة المديح في هذا المقطع؛ مدح الخليفة، نسقا مُخاتلا يسعى الشّاعر من خلاله إلى فرض صوته الحجاجي، ومن ثمّ هجاء الخليفة بفعل الاحتجاج على أفعال جُباته[23] ، وهذا ما حقّقه الشّاعر في الشطر الثاني من خطاب السلطة، حيث نلحظ تحوّلا في مسار الخطاب، ومضمونه، فأصبح خطابا معاديا للسلطة بسبب الظلم الذي ألحقه السّعاة بقوم الشّاعر، ويبدو ذلك من خلال رسالة الشكوى التي عرضها الشاعر على الخليفة الأموي، عرضها بأسلوب المحامين من خلال الإتيان بالحجة والدليل على صحة ما يقوله، وهذا ما بدا واضحا في قوله[24]: (الكامل)

إنَّ السُّعَاةَ عَصَوْكَ حِيْنَ بَعَثْتَهُمْ ... وَأَتَوْا دَوَاعِيَ لَوْ عَلِمْتَ وَغُولاَ
أَخَذُوا العَرِيْفَ فَقَطَّعُوا حَيْزُومَهُ ... بِالْأَصْبَحِيَّةِ قَائِمًا مَغْلُولاَ
حَتَّى إِذَا لَمْ يَتْرُكُوا لِعِظَامِهِ ... لَحْمًا وَلاَ لِفُؤَادِهِ مَعْقُولاَ
نَسِيَ الأَمَانَةَ مِنْ مَخَافَةِ لُفَّحٍ ... شُمْسٍ تَرَكْنَ بِضَبْعِهِ مَجْزُولاَ
كَتَبَ الدُّهَيْمُ وَمَا تَجَمَّعَ حَوْلَهَا ... ظُلْمًا فَجَاءَ بِعَدْلِهَا مَعْدُولاَ
وَغَدَوْا بِصَكِّهِمُ وَأَحْدَبَ أَسْأَرَتْ ... مِنْهُ السِّيَاطُ يَرَاعَةً إِجْفِيلاَ
مِنْ عَامِلٍ مِنْهُمْ إِذَا غَيَّبْتَهُ ... عَالَى يُرِيدُ خِيَانَةً وَغُلُولاَ
خَرِبِ الأَمَانَةِ لَوْ أَحَطْتَ بِفِعْلِهِ ... لَتَرَكْتَ مِنْهُ طِبَاقًا مَفْصُولاَ
كُتُبًا تَرَكْنَ غَنِيَّنَا ذَا خَلَّةٍ ... بَعْدَ الغِنَى وَفَقِيرُنَا مَهْزُولاَ[25]

كشف الراعي النميري في هذه الأبيات عن عجز الحاكم الأموي في تسيير الحكم، فقد فشلوا في الحكم، فجاءت العلاقة مبنية من قِبَلِ السلطة الحاكمة على الظلم، والجور، والتعسف في حقّ الرعية، ومن ثمّ غياب سياسة العقاب الرادع من قبل السلطة/ الخليفة تجاه هؤلاء، وقد بَدَا ذلك واضحا من خلال عرض الشّاعر

الأفعال الشنيعة، والسلوكات السيئة التي بدرت من السّعاة اتّجاه الرعية، وهو نقد للحكم السّائد آنذاك، حكم بني أميّة، فقد كان الشاعر يكرههم ويمقتهم، حيث قال فيهم في قصيدة أخرى[26]: (البسيط)

بَنِي أُمَيَّةَ إِنَّ اللهَ مُلْحِقُكُمْ عَمًّا قَلِيْلٍ بِعُثْمَانَ بْنِ عَفَّانِ[27]

يخاطب الشّاعر بني أميّة الظالمين، ويتوعدّهم بالموت القادم إليهم، فسيلقون مصيرهم من الموت ويلحقون بعثمان بن عفّان. ففي عصر بني أميّة " انتهت الشورى والديمقراطية وانفصلت السياسة عن الدّين بوجه عامّ، وصار الأمر ملكيا وقد سلك ملوك بني أميّة في سياستهم مسلك الترغيب والترهيب فاتّخذوا المال وأغدقوه على الأنصار والخصوم وسيلة لتثبيت عرشهم"[28] ، وكانت الحياة السياسية آنذاك " حياة ثائرة، إذ كان الأمويون يُعَدُّون في رأي كثير من الأمّة الإسلاميّة غاصبين للخلافة"[29].

ومن اللاّفت في هذه الأبيات أنّ فكرتها تُثيرُ صراعا حادّا بين نسقين ضدّين؛ يتمثّل الأوّل في صوت الشّاعر الذي وجّه رسالة شكوى للخليفة الأموي من السّعاة الّذين كشف عن عيوبهم، ومساوئهم، وما ألحقوه بالرعية من ظلم وتنكيل، وقد أطال الشّاعر في عرض النسق المضاد (الشكوى)، وكذلك في كشف العيوب النسقية الخارجة على العُرف الثقافي الاجتماعي، حيث عمل السّعاة على مُخالفة أوامر الخليفة، وعصيانه، فنكلوا بالرعية في جمع أموال الزكاة منهم، وهم في ذلك غيّبوا سلطة العقل ممّا أوقعه ذلك في الطيش والسفه، فهذه الصفات اللاّأخلاقيّة أضحت مسلكا قصديا في عالم النسق المضاد، أثارت حفيظة الشّاعر، ودفعته إلى الشكوى التي جعلها سلاحا لنقد الوضع السياسي والسلطة في عصره، ورغبة منه في إعلاء صوت الثقافة على السلطة والسياسة، وهذا ما أكّده "تيري إيجلتون ***Terry Eagleton*** حين قال:" أن نُعلِيَ الثقافة على السياسة- أن نكون بشرا أوّلا، ومواطنين ثانيا- يعني أنّ على السياسة أن تتحرّك ضمن بُعد أخلاقي عميق، معتمدة على ما توفره من موارد في جعلها الأفراد مواطنين صالحين، يشعرون بالمسؤولية ويتّسمون بالاعتدال والطّباع الحسنة"[30]. وهو النسق المضمر الذي سعى الشّاعر إلى إيصاله للخليفة الأموي.

ج- نسق القبيلة:

يعدّ الشاعر ابن قبيلته، والناطق الرسمي باسمها، وتعمل هي على احتضانه وتنشئته وحمايته، وهذا حال الرّاعي النّميري الذي كان من رجال قومه ووجهائهم، فتحمّل مسؤولية الدّفاع عن قومه، فكان له ذلك، وبالتالي يتحوّل الخطاب من الأنا الفردي إلى الأنا الجمعي، ويبدو ذلك في قول الشّاعر[31]: (الكامل):

أَوَلِيَّ أَمْـــرِ اللهِ إِنَّ عَشِيْـــرَتِي أَمْسَـــى سَوَامُهُمُ عِزِيْـــنَ فُلُـــولاَ
قَطَعُوا اليَمَامَةَ يَطْرُدُونَ كَـــأَنَّهُمْ قَوْمٌ أَصَـــابُوا ظَالِمِيْـــنَ قَتِيْلاَ
يَحْدُونَ حُدْبًا مَائِلاً أَشْرَافُهَا فِي كُلِّ مَنْزِلَةٍ يَدَعْنَ رَعِيْلاَ
شَهْرَيْ رَبِيْعٍ مَا تَذُوقُ لَبُونُهُمْ إِلاَّ حُمُوضًا وَخْمَةً وَذَوِيْلاَ
أَوَلِيَ أَمْرِ اللهِ إِنَّا مَعْشَرٌ حُنَفَاءُ نَسْجُدُ بُكْرَةً وَأَصِيلاَ
عَرَبٌ نَرَى للهِ فِي أَموالنا حَقَّ الزَّكَاةِ مُنَزَّلاً تَنْزِيلاَ
قَوْمٌ عَلَى الإِسلامِ لَمَّا يَمْنَعُوا مَاعُونَهُمْ وَيُضَيِّعُوا التَّنْزِيلاَ[32]

يبدو من خلال المقطع الشّعري أنّ الأنا الجمعي/ القبيلة صوت يتحرّك في فضاء النصّ ليكون بنية مركزية تتفاعل في تشكّلاتها النسقية مع ما يُضمره النص من آفاق موضوعاتية، فنسق القبيلة لا يقلّ قيمة عن نسق الحكم، فكلاهما يحمل قيّما أخلاقيّة واجتماعيّة وسياسية، ولهذا يُنبّه الشّاعر الحاكم الأموي إلى ضرورة مراعاة نسق القبيلة بوصفه علامة فارقة في الحُكم، حيث ينطوي نسق القبيلة على نقد لاذع موجّه للسلطة بسبب تجاوز السّعاة قيمة العدل، وإلحاقهم الضيم بقوم الشاعر، حتى عادوا جماعات متفرّقة، كما تفرّقت إبلهم أيضا، وعانوا الفقر، نتيجة الظلم الذي ألحقه بهم هؤلاء السّعاة، وفي هذا إشارة من الشاعر إلى استهتار السعاة بالسلطة المركزية/ الخليفة، ومحاولة لتأسيس سلطة ظالمة.

يعترف الشّاعر، ضمنا، في مخاطبته الخليفة/ رمز السلطة بتفرّد قبيلته، وشرعيتها الدّينية المبنيّة على أسس وقواعد صحيحة، وهنا يبرز النسق الدّيني في قول الشاعر: (حنفاء نسجد بكرة وأصيلا، عرب نرى في أموالنا حَقَّ الزَّكَاةِ مُنَزَّلاً تَنْزِيلاَ، ما ضيّعوا التهليلا) وهي قرائن دالّة على شرف قوم الشّاعر، وتمسّكهم بالدّين الإسلامي الحنيف؛ يصلّون صباحا ومساءً، يؤدّون زكاة أموالهم، فهم على دين الإسلام، لم يمنعوا زكاة واجبة، ولم يُضيّعوا صلاة صائبة، وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى:﴿ وَأَقِيمُوا الصَّلاةَ وءاتُوا الزَّكَاةَ وارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ﴾[33] ، فالمعاني الدّينية التي ضمّنها الشاعر قصيدته، وأسندها لقبيلته والمرتبطة بثقافة الإسلام، تستوجب من الخليفة أن ينهض بالمسؤولية ويكون حكما عادلا، ويُنصف قوم الشّاعر المظلومين. فهذه القيم الإنسانية النبيلة كالكرم الذي تمثّله الزكاة، والدّين الذي يمثّله فعلي الزكاة والصّلاة، وكذا التكبير والتهليل، ترتبط كلّها بالشرط الثقافي للقبيلة، فالنحن الجماعية كلّها ذات واحدة لا يمكن فصلها عن بعضها البعض، وهو النسق المضمر الذي أراد الشاعر إيصاله للخليفة الأموي.

د- نسق البطولة:

تجسّد نسق البطولة في قصيدة الراعي النّميري من خلال عنصر الحيوان الذي يعدّ منذ القديم محلّ اهتمام الإنسان، نظرا للمكانة الهامّة التي احتلها في حياة الإنسان، فكان رفيقه في مغامراته الواقعية، والفكرية، وفي صراعاته النفسية، وسباحاته الخيالية في قضايا الوجود والطّبيعة[34]، وكان لوصف الإبل حيّزا كبيرا في القصيدة، فقد تفنّن في وصفها، ورعيها، حتّى لُقّب بالرّاعي، وقد وظّف الشاعر الجمل كنسق ثقافي يرمز إلى قبيلته، وقوّتها وشدّة صبرها على تحمّل الشدائد، وذلك من خلال الأوصاف التي نعته بها، يقول الشّاعر[35]: (الكامل)

كَانَتْ نَجَائِبَ مُنْذِرٍ وَمُحَرِّقٍ أُمَّاتُهُنَّ وَطَرْقُهُنَّ فَحِيْلاَ
وَكَأَنَّ رَيِّضَهَا إذا بَاشَرْتَهَا كَانَتْ مُعَاوِدَةَ الرَّحِيلِ ذَلُولاَ
حُوزِيَّةٌ طُوِيَتْ عَلَى زَفَرَاتِهَا طَيَّ القَنَاطِرِ قَدْ تَزِلْنَ نُزُولاَ
لا يَتَّخِذْنَ إذَا عَلَوْنَ مَفَازَةً إلاَّ بَيَاضَ الفَرْقَدَيْنِ دَلِيلاَ
قُوداً تَذَارَعُ غَوْلَ كُلِّ تَنُوفَةٍ ذَرْعَ النَّوَاسِجِ مُبْرَمًا وَسَحِيلاَ
حَتَّى إذا حَسَرَ الظَّلاَمُ وَأَسْفَرَتْ فَرَأَتْ أَوابِدَ يَرْتَعِينَ هُجُولاَ

حَدَتِ السَّرَابَ وَأَلْحَقَتْ أَعْجَازَها رُوحٌ يَكُونُ وُقُوعُهَا تَحْلِيلاَ
قَعَدُوا على أَكْوَارِهَا فَتَرَدَّفَتْ صَخِبَ الصَّدَى جَذَعَ الرِّعَانَ رَحِيْلاَ
مُلْسَ الْحَصَى بَاتَتْ تَوَجَّسُ فَوْقَهُ لَغَطَ القَطَا بِالْجَلْهَتَيْنِ نُزُولاَ
يَتْبعن مَايِرَةَ الْيَدَيْنِ شِمِلَّةً أَلْقَتْ بِمُخْتَرَقِ الرِّيَاحِ سَلِيلاَ
جَاءَتْ بِذِي رَمَقٍ لِسِتَّةِ أَشْهُرٍ قَدْ مَاتَ أَوْ جَرَضَ الْحَيَاةَ قَلِيلاَ[36]

تكشف القراءة الثقافية لهذا المقطع عن مضمرات نسقية، توسّلها الشّاعر لإيصال فكرته، وشكواه إلى الخليفة/ السلطة الحاكمة، فكانت الناقة رمزا ثقافيا لقساوة العيش، وما ذاك إلاّ إشارة ضمنية لقبيلة الشّاعر التي عانت الويلات من قِبل السلطة، فصوّر الشّاعر الإبل تصويرا يَنمّ عن مدى التشتت، والضيم الّذي لاقته في مسيرتها في الصحراء، فالإبل فَقَدَتْ معالم الطّريق ولم تجد لها إلاّ الفرقدين، وهما نجمان لا يغربان باعتقاد العرب[37] ، فجاءت هذه الصّورة مقابلة " لصورة القبيلة التي تشتّت جمعها، وقطعوا الفيافي (اليمامة) خائفين كأنّ قوما يُطاردونهم لإدراك ثأر عندهم، وصورة القبيلة هذه معناها أنّها افتقدت (الرائد) الّذي اعتادت العرب أن تتبعه وتسير وراءه لأنّه أدرى بمعالم الطّرق ومسالكها، إنّ الرّائد في هذه القصيدة الّذي يتشوّق إليه الشّاعر وذَكَرَهُ أكثر من مرّة هو عدل الخليفة، وهذا مصدره سماوي أيضا"[38]. فالقراءة الثقافية تُبعد القارئ عن النص البسيط لتذهب به في عوالم البحث عن النص المفقود(الغائب) انطلاقا من عملية التأويل للنص البسيط، عبر قرائن لغوية دالّة، فيصبح النص مسرحا لصراع الأنساق الثقافية، وهذا ما يدفعنا إلى طرح التساؤل الآتي: هل يمكن للقراءة الثقافية للنص الأدبي أن تحلّ محلّ القراءة العادية؟ نجيب، فنقول: إنّ هدف هذه القراءة " البعيدة ليس فهم النص المجترئ على غيره، واستقلاله السالب لاستقلال غيره، وإنّما إدراك شبكة العلاقات التي يصنف فيها النص الأدبي ويُعاد تشكيله"[39]، فالشاعر في نصّه هذا قابل قبيلته بإبله القويّة السمينة المشهورة، الأصيلة، وهي " صورة قريبة إلى حدّ ما إلى قبيلة الشّاعر، ذات السؤدد والمركز، والقوّة قبل المحنة التي ألّمت بها، غير أنّ هذه الإبل تعرّضت لأكثر من اختبار صعب ، بعدما خطت خطوات ليست بالكثيرة، ممّا أفقدها القدرة على مواصلة الرّحلة، فَقَدْ أَلمّ الإعياء بقائدة الرّكب (المائرة) فأُجهدت، ممّا أدى إلى إجهاضها، فولدت سليلا قبل موعده في العراء، في مهبّ الرّيح، حيث البَرد وقسوة الحياة"[40]. فصورة السليل الذي قُذف في العراء ماهي إلاّ تعبيرا عن صورة عريف القبيلة وما ألحقه به السّعاة من ضرب وتنكيل، فالناقة، هنا، مثّلت نسقا ثقافيا رامزا إلى القبيلة، وراسخا في معتقدات العرب منذ القديم، فالناقة ارتبطت في ثقافة الشعوب القديمة باستمرارية الحياة في وسط بيئة قاحلة وجافّة، وقد جعلوا منها السفينة في الملاحم الكونية القديمة، تحملهم إلى العالم الثاني، وهو ظاهر مفهوم البلية التي كانوا يربطونها عند قبر الميّت ساعة دفنه، فالبَليّة لا تكون إلاّ ناقة تُعقل إلى جانب القبر حتّى يُدركها الموت، فإذا نهض الميّت من قبره وجدها قريبة منه وامتطاها عابرا عليها إلى العالم الآخر، وكان النظر إلى الناقة في الجاهلية نوعا من العبادة[41] إلى أن جاء الإسلام فغيّر من المنظومة الفكرية للجاهليين فغدت الإبل رمزا للخصوبة والورود والسّقيا، لقوله تعالى في ناقة سيّنا صالح عليه السّلام:

﴿فقالَ لَهُمْ رَسُولُ اللهِ نَاقَةَ اللهِ وَسُقْيَاهَا﴾[42] . فغدت الناقة في حيّز النص الشعري، هنا، نسقا مضمرا يرمز للقبيلة في حالتي القوّة والضّعف، وهذا ما هو إلاّ وسيلة لبلوغ الشاعر هدفه، واستدرار عطف الخليفة إلى قومه.

-خاتمة:

خلصت الدراسة في نهاية هذه الورقة البحثية إلى رصد النتائج الآتية:

1-عكست قصيدة الرّاعي النّميري في مجملها عدّة أنساق ثقافية، عملت كلّها على تعرية الواقع السياسي الذي كان سائدا في عصر بني أميّة، إذ عمد الشّاعر إلى خلق أنساق ثقافية متنوّعة؛ نسق الذات، ونسق الصراع مع السلطة، ونسق القبيلة، ونسق البطولة، فكانت تلك الأنساق بمثابة القالب الذي صَبّ فيه الشاعر نقده غير المباشر للسلطة الحاكمة آنذاك.

2-أبرزت الأنساق الثقافية في قصيدة الراعي النّميري الصّراع بين المركز (السلطة) والهامش (الرعية) .

3-بيّنت دراسة الأنساق الثقافية في قصيدة الراعي النّميري صلة الوصل بين الإنسان، والحيوان، والسلطة، وما ينجم عن هذه العلاقة من تحقيق للاستقرار والطمأنينة في العالم الإنساني.

4- استخدم الشّاعر الشّعر كأداة لتمرير أنساق ثقافية تعبّر عن موقفه السياسي، خاصّة في علاقته بالسلطة الحاكمة؛ فحملت قصيدته، هذه، نسقا سياسيّا مُضمرا يعرف بالهجاء المُبطن بالمدح لنقد ممارسات السلطة السياسية مع الرّعيّة.

5- كشفت الدراسة الثقافية لقصيدة الرّاعي النّميري عن فعالية النسق ضدّ نظام السلطة الجائر، بهدف تغيير الواقع المأساوي الّذي فرضته تجاوزات السّعاة "الجُباة" مُمثلي السلطة.

-هوامش:

[1] محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، إعداد وتقديم: أبو بكر العزاوي، ط1(2000)، شركة النشر والتوزيع-المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ص:49.

[2] عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3(2005)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، بيروت، لبنان، ص:76.

[3] المرجع نفسه، ص:77.

[4] تمثّل الوظائف الستّ للغة في: الوظيفة النفعية، والتعبيرية، والمرجعية، والمعجمية، والتنبيهية، والشاعرية(الجمالية).- ينظر: المرجع نفسه، ص:65.

[5] المرجع نفسه، ص:65.

[6] المرجع نفسه، ص: 77.

[7] ينظر: المرجع نفسه، ص: 77، 78، 79.

[8] المرجع نفسه، ص:79.

[9] المرجع نفسه، ص:80.

[10]عبد القادر الرباعي، تحوّلات النقد الثقافي، ط1(2007)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ص:66.

[11] المرجع السّابق، ص:65.

[12] يوسف عليمات، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ط1(2009)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، جدار للكتاب العالمي، عمان، ص:11.

[13] تعدّ القصيدة موضوع الدّراسة مِدحة جادت بها قريحة الشّاعر الرّاعي النّميري، في مدح الخليفة الأموي "عبد الملك بن مروان، وشكا فيها من السّعاة، وهم الّذين يأخذون الزكاة من قِبَلِ السلطان"، حيث كان الراعي سيّد قومه، يدافع عنهم، ويقصد الشام ويطرق أبواب الخليفة عبد الملك بن مروان، يشكو ظلم العمّال والولاّة، ليرفع الضيم عن أبناء قبيلته، وقد أخفق في شكواه في المرّة الأولى، إلاّ أنّه نجح في المرة الثانية، وتوصّل مع الخليفة إلى ما يريد في قصيدته هذه. فجاءت هذه اللاّمية خطاب مزدوج، يجمع بين المدح والشكوى، محمّلا بكثير من التراكمات الثقافية المختلفة. -ينظر: الراعي النميري، الديوان، شرح: واضح الصمد، ط1(1995)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص:12-13-17.

[14] اسمه عُبيد بنُ حُصين بنِ مُعاوية بن جنْدل بن قَطَن بن ربيعة بن عبد الله بن الحارث بن نُمَير بن عامر بن صعْصعة بن مُعاوية عِكرمة بن خَصفةَ بن قيْس بن عيْلان بن مُضَر. وزاد عليه القرشي بقوله:" بن مُضر بن نزار بن معدّ بن عدنان". يُكنّى أبا جَنْدَل نسبة إلى ولد له كان اسمه "جندل"، ولُقِّبَ بالرّاعي لكثرة وصفه الإبل، وجَودة نَعْتِهِ إيّاها، وهو شاعر فحل من شعراء الإسلام، وكان مُقَدَّماً مُفَضَّلاً حتّى اعترض بين جرير والفرزدق، فاستكفَّهُ جرير فأبى أن يَكُفَّ، فهجاه ففضحه. احتلّ الرّاعي النُّميري مكانه هامّة في قومه، فكان من رجال العرب ووجوه قومه، وكان يُقال له في شعره: كأنّه يعتسِفُ الفلاةَ بِغير دليل، أي أنّه لا يحتذي شعرَ شاعر، ولا يُعارضه، وكان مع ذلك بذِيّا هَجّاءً لعشيرته. ينتمي الراعي إلى قبيلة نُمير، وموطنها نجد، وبنو نُمير رهط الرّاعي من قيس عيلان، وقد اشتركت بطون قيس في معارك ضدّ الأمويين، وأحلافهم، وكان أشدّها معركة مرج راهط، حيث خسرت قيس المعركة، ولمّا قتل عبد الله بن الزبير، كان لا بدّ للنميريين من التقرّب إلى الأمويين، فتحمّل الراعي النميري تلك المسؤولية، وسعى جاهدا إلى التقرّب من الخلفاء والأمراء، يُسخّر شعره في مدحهم ويعتذر عن بني نُمير، حتّى تمكّن من بلوغ غايته في هذه اللاّمية التي نحن بصدد دراسة الأنساق الثقافية المضمرة فيها.

-ينظر ترجمة الراعي النميري في: أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تح: إحسان عبّاس، ط3(2008)، دار صادر، بيروت، المجلد24، ص:112-117.

- القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطّاب)، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: محمد علي البجاوي، (دط) (1981)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ج2 هامش، ص:729.

- شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ط6 (دت)، دار المعارف، مصر، ص:243-244.

[15] الراعي النّميري، الديوان، ص: 198-199.

[16] **شرح المفردات: الدفّ: الجَنْب، المذيل: المريض، القذى: مرض يُصيب العين. ماعراك: ما أصابك، خُليدة: اسم ابنة الراعي النّميري. ضَافَ: أي نزل به ضيفا، الجنبة: الضيف في فناء القوم وجانبهم، الدخيل: الضيف الذي أدخلوه. الهام والهموم: جمع هَمّ. القلص: الفَتِيّة من الإبل. اللّواحق: الحبالى، الحول: جمع حائل وهي الناقة غير اللاّحق مع ضرب الفحل لها، القسي: جمع مفرده**

قوس. شُمّ: الشَّمَمُ إرتفاع قصبة الأنف وحسنها، وهي من صفات السّادة، الكواهل: الأكتاف من جهة الظهر، جنّحا: سريعة، شَدقم وجديل: اسما فحلين مشهورين.

[17] يوسف محمود عليمات، بلاغة الحِجاج في النصّ الشِّعري: داليّة الرّاعي النُّميري نموذجاً، مجلة جامعة دمشق، المجلد29 العدد (2+1)، سنة 2013، ص:280.

[18] الراعي النُّميري، الديوان، ص: 204-205-206-209-210.

[19] **شرح المفردات: مُظِلّةٌ: كبيرة، العويل: الاستغاثة والبكاء. السَوَامُ: الإبل الراعية، عِزون: جمع عِزَة وهي العُصبة والجماعة من النّاس. الفلول: المنهزمون. عَيَّلت: أثقلت، الشِلو: بقية المسلوخة إذا أُكِل منها شيء. السّعاة: جمع ساعي: وهو جامع الضرائب والزكاة وغيرها، الدواعي: صروف الدّهر ونكباته، الغول: كلّ ما أهلك الإنسان.**

[20] الرّاعي النّميري، الديوان، ص: 207، 208، 209.

[21] **شرح المفردات: الشكول والأشكال: جمع شكل وهو الشبه.**

[22] الراعي النميري، الديوان، ص:13-14.

[23] يوسف محمود عليمات، بلاغة الحِجاج في النصّ الشِّعري: داليّة الرّاعي النُّميري نموذجاً ، ص:281.

[24] الرّاعي النُّميري، الديوان، ص: 209، 210، 211.

[25] **شرح المفردات : العَريف: سَيّدُ القوم لمعرفته بما ينفعهم، الحَيزوم: الصّدر، الأصبحيّة: السّؤياط المنسوبة إلى ذي أصبح وهو ملك من ملوك حمير. اللّقح: جمع لاقح وهي الناقة التي ظهر حملها، الشمس: جمع الشموس وهي الشرسة لا تقبل راكبها، الضبع: العضد، المجزول: المقطوع. الصكّ: الصحيفة التي فيها أسماء النّاس، الأحدب: المتقوّس الظهر، أسأرت: أبقت وتركت، اليراعة: الجبان، الإجفيل: الذي يهرب فزعا. ذو خِلّة: المُعدم، الفقير، الحمولة: المتاع.**

[26] الراعي النُّميري، الديوان، ص:226.

[27] تُعرف حادثة مقتل عثمان بن عفان بالفتنة الكبرى، كما تُعرف بالفتنة الأولى، وتعدّ من أبرز تحوّلات المسار التاريخي للخلافة الراشدة، وقيام الدولة الأموية، وبروز الخلافة الوراثية، حيث أدّت الفتن والنزاعات بين الأحزاب السياسية في عصر بني أميّة إلى قيام الثورات على الخلفاء، فثار على عثمان من أهل العراق، وشاركوا في قتله ممّن هم في طليعة حزب الخوارج.

[28] سلمى محمد أحمد المكي، الصورة الفنية في شعر الراعي النميري دراسة تحليلية نقدية، (2006)، بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، كلية اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة أمّ درمان الإسلامية، ص:1.

[29] شوقي ضيف، التّطوّر والتجديد في الشّعر الأموي، ط7 (د، ت)، دار المعارف، مصر، ص:85.

[30] راضية لرقم، الأنساق المضمرة للسخرية ودلالاتها في مقامات بديع الزمان الهمذاني، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مجلد8، العدد3، (2019)، ص:495. نقلا عن: تيري إيجلتون، فكرة الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، ط2000، دار الحوار (اللاذقية)، ص:25، 26.

[31] الرّاعي النّميري، الديوان، ص:205-206.

[32] **شرح المفردات: الحُدب: الإبل المهزولة، الرعيل: القطعة المتقدّمة من الإبل وغيرها، شهري ربيع: ربيع الأولى وربيع الآخرة، اللبون: ذات اللبن كالإبل والأبقار وغيرها، وخمة: كريهة، الدَويلُ: النبتُ اليابسُ.**

[33] الآية 43 من سورة البقرة.

[34] سهام سلطاني، عبد اللطيف حني، الأنساق الثقافية المضمرة في الحكاية الشعبية –حكاية بقرة اليتامى أنموذجا- ، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والإنسانية، المجلد 3، العدد9، جانفي (2020)، ص:206. على الخط: https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/444/2/5/106864

[35] الرّاعي النّميري، الديوان، ص: 199، 200، 201، 203، 204.

[36] **شرح المفردات: النجائب: الإبل العتيقة الكريمة المنجبة، المنذر: هو منذر بن ماء السّماء، المحرّق: هو عمرو بن هند. الرّيض: من الدّواب الذي لم يقبل الترويض. الحوزية: الناقة المنحازة عن الإبل لا تُخالطها. المفازة: الصّحراء، الفرقدين: نجمان سماويان. القود: الطويلة، تُذارع المفازة: تقطع بسرعة كأنّها ذِراع. حسر الظّلام: انكشف، الهجول: جمع الهجل وهو الثابت من الأرض. الوقوع: وقع مناسم النّاقة، التحليل: السّريع الهيّن اليسير. أُكوارها: الكور: الرّحْلُ، صهب الصّدى: الفَحل الذي يهدر للضراب والنزوان، الجَذَع: الشابّ الفَتِيّ، المكان الرجيل: الصّلب. الجلهة: ناحية الوادي. المائرة: سريعة الحركة، الشملّة: الخفيفة السّريعة.**

[37] مخيمر صالح، ملحمة الرّاعي النُّميري –قصيدة الرفض والاحتجاج-، مجلّة التراث العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد 35 (أبريل 1989)، ص:83.

[38] المرجع نفسه، ص:84.

[39] القادر الرباعي، تحوّلات النقد الثقافي، ص:67، 68.

[40] مخيمر صالح، ملحمة الرّاعي النُّميري –قصيدة الرفض والاحتجاج-، ص:83.

[41] ينظر مقال بعنوان: الأسطورة في الشعر الجاهلي، الموقع الالكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki تاريخ الزيارة: 2021/12/18، التوقيت 10:40.

[42] الآية 13 من سورة الشّمس.

-قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم.

-المصدر الرئيس:

1- الراعي النميري، الديوان، شرح: واضح الصمد، ط1(1995)، دار الجيل، بيروت، لبنان.

-المراجع:

1- راضية لرقم، الأنساق المضمرة للسخرية ودلالاتها في مقامات بديع الزمان الهمذاني، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، الجزائر، مجلد8، العدد3، (2019).

2- سلمى محمد أحمد المكي، الصورة الفنية في شعر الراعي النميري دراسة تحليلية نقدية، (2006)، بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، كلية اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة أمّ درمان الإسلامية.

3- سهام سلطاني، عبد اللطيف حني، الأنساق الثقافية المضمرة في الحكاية الشعبية –حكاية بقرة اليتامى أنموذجا- ، مجلة الميدان للدراسات الرياضية والاجتماعية والإنسانية، المجلد 3، العدد9، جانفي (2020).

4- شوقي ضيف، التطوُّر والتجديد في الشّعر الأموي، ط7 (د، ت)، دار المعارف، مصر.

5- شوقي ضيف، العصر الإسلامي، ط6 (دت)، دار المعارف، مصر.

6- عبد القادر الرباعي، تحوّلات النقد الثقافي، ط1(2007)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن.
7- عبد الله الغذّامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3(2005)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، بيروت، لبنان.
8- أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تح: إحسان عبّاس، ط3(2008)، دار صادر، بيروت، المجلد.24
9- القرشي (أبو زيد محمد بن أبي الخطّاب)، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: محمد علي البجاوي، (دط) (1981)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ج.2
10- محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، إعداد وتقديم: أبو بكر العزاوي، ط1(2000)، شركة النشر والتوزيع-المدارس، الدار البيضاء، المغرب.
11- مخيمر صالح، ملحمة الرّاعي النُّميري –قصيدة الرفض والاحتجاج-، مجلّة التراث العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد 35 (أبريل 1989).
12- يوسف عليمات، النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم، ط1(2009)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، جدار للكتاب العالمي، عمان.
13- يوسف محمود عليمات، بلاغة الحِجاج في النصّ الشِّعري: داليّة الرّاعي النُّميري نموذجاً، مجلة جامعة دمشق، المجلد29 العدد (2+1)، سنة 2013.

-الموقع الالكتروني:

14- مقال بعنوان: الأسطورة في الشعر الجاهلي، الموقع الالكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12، عدد:1، مارس 2023
ص: 100 - 113 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

العلامة وصناعة الدّلالة الشّعرية :
سيمياء الصورة الشعريّة في "كاليغولا يرسم غارنيكا الرّايس " لعز الدين ميهوبي

Sign and the manufacture of indication poetic:
Semiotic of poetic image in"Caligula draws Guernica of Rais" by Azzedine Mihoubi,

ط.د. سماش مختارية[1] / د. قادة غروسي[2] *
et.semmache mokhtaria[1] / d. Kada gharoussi[2]
مخبر النقد والدراسات الادبية واللسانية.
جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس (الجزائر)،
University of Djilali El Yabes, Sidi Bel Abbes (Algeria),
semmachemokhtaria@gmail.com[1] / gharoussi.prf@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال:02 ـ 08 ـ 2022	تاريخ القبول: 12/24 /2022	تاريخ النشر: 2023/03/02

مُلخّص البحث

تعدّ الصورة الشعرية من أبرز السّمات المميّزة للخطاب الشعري والحدّ الفاصل بين لغة الشعر ولغة النثر بل إنّها من أهمّ عوامل سحر الشعر.

وقد لفت انتباهنا الأهميّة البالغة التي أولاها الشاعر للصورة الشعرية باعتبارها إحدى الأدوات الفنيّة التي اعتمد عليها في نقل تجربته الشعريّة قصد خلق عالم شعريّ خاص .

ولمّا كان المنهج العلاماتي (النقد السيميائي) من المناهج الحديثة التي اهتمّت بالقصيدة الشعرية وشواغلها الفنية، كونه يسعى لموازاة الخط بين التوجيه إلى علامات النص وما تحيل إليه تلك العلامات ممّا يقع في دوائر خارج النص. فقد حاولنا في هذا البحث القيام بمقاربة سيميولوجية للصورة الشعرية في ديوان "كاليغولا يرسم غارنيكا الرّايس" للشاعر عز الدين ميهوبي، قصد البحث في جماليّاته الفنيّة و الوقوف على المعاني العميقة الثّانوية بين ثنايا هذا النص الشعري .

الكلمات المفتاح : العلامة، السيميائيات، الصورة الشعريّة، كاليغولا، غارنيكا.

Abstract :

The poetic image is one of the most prominent distinguishing features of poetic discourse and the boundary between the language of poetry and the language of prose. Rather, it is one of the most important factors in the magic of poetry.

0ur attention was drawn to the great importance that the poet attached to the poetic image as one of the artistic tools he relied on in conveying his poetic experience in order to create

* ط.د. شماس مختارية: semmachemokhtaria@gmail.com .

a special poetic world.

In this research, we have tried to take a semiological approach to the poetic image in the Diwan "Caligula paints Garnica Al-Rayes" by the poet Ezz El-Din Mihoubi, in order to researching its artistic aesthetics and identifying the deep secondary meanings between the folds of this poetic text.

Keywords : Sign, semiotics, poetic image, Caligula, Guernica .

المقدمة :

الظاهرة اللغوية نظام تواصليّ استطاع لفت انتباه المفكرين والفلاسفة واللغويين والبلاغيين منذ القدم، وقد حظي بنصيب وافر من الاهتمام والدراسة بهدف استكشاف بنيته الجوهرية. ويعدّ النص الأدبي فضاء لغويّا من وجهة نظر النقد فهو جسم لغويّ ونسيج من الدّوال المنسجمة والمتناسقة.

وقد تبدّلت نظرة النقد الحديث لهذا النص بعدما استخدم دي سوسير مصطلح **السيميولوجيا semiologie** للإشارة إلى علم العلامات "[1]، كما اختلفت المناهج النقدية في مقاربة النص الشعري تنظيرا وتطبيقا، وتباينت توجّهات النقاد قديما وحديثا في تحديد ماهية وطبيعة هذا النوع من النصوص نظرا لمعاييره المتغيّرة من زمن إلى آخر ومن مكان إلى مكان، لأنّ النص الشعري هو حالة شعورية يصعب المسك بها والتعبير عنها.

والنص الشعريّ المعاصر هو مزيج من العلامات والدّوال التي تعبّر عن مدلولات لا نهائية. إنّه نص زئبقيّ، تحوم في فلكه جميع البصائر النقدية بغية الولوج إلى أغواره السحيقة والبحث عن جمالياته وعصارته الفنيّة.

وقد شغل النقد السيميائي جزءا ملفتا من مساحة النقد العربي الحديث بصفته أحد الاتجاهات التي حاولت أن تكشف عن خصائص الأجناس الأدبية المختلفة وكونه أحد الروافد الرئيسية لحركة النقد.

وقد حاول المنهج السيميائي أثناء مقارباته للنص الشعري أن يوازي الخطى بين التوجه إلى علامات النص، وما تحيل إليه تلك العلامات مما يقع في دوائر خارج النص. على الرغم من أنّ دراسة النصوص وفق المنهج العلاماتي تتطلّب جهدا نقديّا، ومتابعة متأنّية للنص .

وتجدر هاهنا الإشارة إلى أنّ عملية القراءة قد تحوّلت في ظل المنهج السيميائي من قراءة أفقيّة معيارية إلى قراءة عمودية متسائلة، تحاول سبر أغوار النص والغوص في دهاليزه، رافضة كل تلك " التصورات النقدية التقليدية التي تهتم بسيرة المؤلف "[2] من جهة، ومعتبرة النص بنية قابلة للتّأويل من جهة ثانية كونها تنظر إليه (النص) باعتباره " قطعة كتابية من إنتاج شخص أو أشخاص عند نقطة معيّنة من التاريخ الإنساني وفي صورة معينة من الخطاب، ويستمد معانيه من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية،

والدلالية، والثقافية المتاحة لهم"[3] . كما تنطلق القراءة السيميائية من النص نفسه وتتموقع فيه بوصفه شكلا من أشكال التواصل، ترتبط بعلاقة تفاعل بين النص والقارئ، لأن القارئ ينشط على مستوى استنطاق الدال في النص، مما يجعله يتفاعل مؤثرا في النص أو متأثرا به [4] .

ويتّكأ الناقد السيميائي في استنطاقه للنص على جملة من الآليات الإجرائية الفنية والجمالية من ضمنها : سيمياء العنوان، سيمياء التضاد، سيمياء التركيب، سيمياء المعجم، سيمياء الإيقاع، سيمياء الزمان والمكان وغيرها من الأدوات التي وإن اختلف شكلها فما هي إلا أدوات اجتهادية، ورؤية نقدية حداثية في تحليل النصوص الأدبية، وكلها أدوات تسهم في تفكيك النص وبالتالي تأويله، شريطة أن يتمتّع المؤوِّل بقدرة منهجية ومعرفيّة واصطلاحية معتبرة تغنيه عن عملية التّأويل الموضوعي .

وانطلاقا من كون النقد ليس مجرد استكشاف ولا استنزاف إنما هو إبداع موازٍ للنص الأصلي، وهو وسيلة للكشف عن المعنى المتسامي في النص البدائي النهائي. واعتبارا بأنّ الشعر أسلوب في الصياغة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسيّة حيث يغدو مشابها للرسم في طريقة التشكيل، والصياغة والتّأثير والتلقي، وإن اختلفا معا في المادة التي يستعملانها، إذ يغدو الشاعر فنّانا تشكيليا يعيد تشكيل العالم وفق رؤيته المتفرّدة وبأدواته الخاصة، أردنا الوقوف على تلك اللوحات الفنية التي تفنّن الشاعر عز الدين ميهوبي في تشكيلها في ديوانه الشعري الموسوم : **"كاليغولا يرسم غارنيكا الرايس "** متتبّعين في ذلك الصور الشعرية التي استخدمها باعتبارها " مصدرا مدهشا لثراء التعبير وتوتره، مصدرا لغنى شعري كبير، حيث لا يمكن لقصيدة ما الارتقاء إلى مستوى الحيوية الشعرية دون أن يكون للصورة دور في إذكاء قوة الأداء والتصعيد من كثافته وسحره [5].

وتختفي خلف هذا الطرح جملة من الأسئلة مثّلت إشكالية هذا البحث وهي: **ما مدى قدرة المنهج السيميائي على تفكيك شفرات النص الشعري ؟ وهل هناك استجابة بين جماليات قصائد ديوان "كاليغولا يرسم غارنيكا الرايس" وآليات التحليل السيميائي ؟.** اتبعنا من أجل الإجابة عنها المنهج السيميائي متخذين من العلامات اللغوية أدوات إجرائية للكشف عن الدلالات اللامتناهية الثاوية في ثنايا الخطاب الشعري محل الدراسة .

ومن الأهداف التي رمنا بلوغها :

- رغبتنا في تطبيق بعض آليات التحليل السيميائي على قصائد الشاعر عز الدين ميهوبي لمعرفة مدى استجابتها لتلك الآليات جماليّا.
- معرفة أهميّة اعتماد الصورة الفنية، بوصفها معيارا سليما في الدراسات النقدية والأدبيّة.

العلامة من الإبداع إلى التلقّي :

يعتمد علم العلامات على النظر إلى اللغة باعتبارها علامة ذات محمولات متعدّدة. وقد غدت العلامة علما مستقلّا بذاته على يد الفيلسوف الأمريكي **شارلز سيبندرس بيرس** ، وتكاد كل العلوم - حسب تصوره - تندرج تحت علم العلامة (السيميوطيقا) ، ولعلّ سبب هذا الجنوح هو أنّه فيلسوف، والفلسفة تتّسم بشمولية

المعرفة وحبّها من جهة، وضرورة النظر إلى الأشياء نظرة شمولية في ضوء علاقتها بغيرها من جهة أخرى، وكذلك فالعلامة لا يمكن تأويلها دون النظر إلى سياقها العام ـ النصي والفكري ـ الذي وردت فيه .

يرى بورس أن العلامة هي أساس الكون كله معترفا بأنّه "لم يكن باستطاعته دراسة أي شيء كان، رياضيات، أخلاق، ميتافيزيقا، جاذبية أرضية، دينامية حرارية، بصريات،كيمياء، علم التشريح المقارن، علم الفلك، علم النفس، الاقتصاد، تاريخ العلوم، لعبة الورق، الرجال والنساء، الخمور، علم القياسات إلّا من دراسة سيميائية " [6]، وعليه فالمجال السيميائي في نظره شامل وواسع . وبهذا الطرح يعدّ بيرس كل نشاط إنسانيّ نشاطا سيميائيا .

ويعرّف بيرس العلامة بأنّها " شيء ما يحل محلّ شيء ما بالنسبة لشخص ما من زاوية ما "[7]. أو هي : " شيء ما يعوّض ـ بالنسبة لشخص معيّن ـ شيئا آخر وفق علاقة أو صفة ما "[8] وبهذا فالعلامة عند بيرس تقوم على ركائز ثلاث تشكل مجتمعة مايسمى بالسيميوزيس أي " النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها "[9] وهي : الماثول، الموضوع والمؤوّل . والعلامة من خلال هذا التعريف لا وجود لها إلّا من خلال المتلقّي، الذي يمثّل العنصر الأخير في التعريف،أو المستهدف من العلامة ـ إن صحّ التعبير ـ، وما تمثّله العلامة لا وجود له ـ على مستوى النص بعد فراغ المبدع منه ـ إلّا في ذهن المتلقّي الناقد الإيجابي ـ فالعلامة إذن يمكن أن تموت ـ نصيّا ـ لو صادفت قارئا عاديا غير قادر على فكّ شفرتها .[10]فالنص بالمفهوم النقديّ يتجاوز السطح الظاهري للنّتاج الأدبي إلى ما تحته، وهو ما دفع بجوليا كريستيفا إلى تعريفه بأنّه: "ممارسة دلاليّة منحها علم العلامات امتيازا، لأنّ عملها الذي يتمّ بوساطته اللقاء بين اللغة والفاعل عمل مثاليّ " [11] ، وإنتاج الدلالة يتولّد من خلال العلامة التي تتيح التفاعل بين المبدع واللغة، بواسطة المفردات المستخدمة في تعاليها النصي، فكلما كانت العلامة متعالية متجاوزة إطارها القاموسي كلّما كانت أكثر امتيازا ومثالية إبداعية .[12] و العلامة هي شيء مجرّد قبل التلقّي يصبح له كيان يشكّله كلّ ناقد وفق رؤيته، وهو السّبب الرئيسي في تعدّد النصوص الموازية للنص الأصلي.

قبل الولوج إلى صلب البحث رأينا أنّه من الأجدر القيام بقراءة سيميائية لعنوان الديوان الشعري مدونة الدراسة (كاليغولا يرسم غارنيكا الرايس) باعتباره مفتاح الولوج إلى فهم الديوان وصوره الشعرية وكل ما تعلق به من قضايا نقدية .

سيمياء العنوان :

عنوان النص هو علامة لغوية تعلوه لتحدّده من ناحية ولتغري القارئ بقراءته من ناحية أخرى، وهو أول المراحل التي يتأمّلها الناقد للكشف عن بنيته وتراكيبه ومنطوقاته الدّلالية ومقاصده التداولية .

كما أنّه يعدّ علامة سيميائية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، وتؤدي وظيفة تناصية من ناحية ثانية إذا كان يحيل إلى نص خارجيّ يتناسل ويتلاقح معه شكلا وفكرة [13].

ويمكن تعريف العنوان بأنّه :" مجموع العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل تعيينه، ومن أجل أن تشير إلى المحتوى العام وأيضا من أجل جذب القارئ"[14] .كما أنّه يعدّ علامة جوهرية مصاحبة لكل نص، وهو المفتاح الأساسي للنص وقد يكون واضحا مفهوما دالّا على محتوى النص دلالة ظاهرة، كما قد يكون مراوغا يحمل في طياته رموزا وإشارات لا يمكن تفكيكها إلّا بالغوص في أعماق النص .

يهتمّ الناقد في قراءته للعنوان بمجموعة من المستويات والبنى أهمّها :

1ـ **البنية التركيبية :** وفيها يتناول الناقد بالحديث الجملة النحوية وسياقاتها بوصفها الوحدة اللغوية الأساسية في عملية التواصل .

2ـ **البنية الصرفية:**حيث يتناول الناقد بالدراسة صيغ الأفعال والأسماء وأقسامهما، والتغييرات التي تطرأ على الفعل وكل ما تعلق به من زيادة وتجريد واشتقاق وغيرها من مسائل صرفية .

3ـ **البنية الدلالية :** وتعنى بالبحث في الحقول الدلالية للوحدات المعجمية لتسهيل مقاربتها النقدية واتخاذها مفاتيح للتأويل .

4ـ **البنية الموسيقية:** وفيها يكون الحديث عن ثنائية الوزن والقافية وعلامتها بالنص الشعري علاماتيا وكشف صورها التّأويلية ، وأما إذا كان النص نثريا فيسعى الناقد للبحث عن الموسيقى الداخلية للنص وما تعلّق بها من مظاهر كالسجع مثلا.

لقد حظي العنوان في التصور السيميائي باهتمام خاص فعدّه نصّا في حدّ ذاته وما تبقى من مقاطع ما هي إلّا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم، والعلاقة بين الفروع والعنوان ليست بالعلاقة الاعتباطية، إنّها علاقة طبيعية منطقية، علاقة انتماء دلالي، فالدلالة التي تثيرها الوحدات والمقاطع أصبح محكوما عليها بفلسفة الانتماء إلى الحقل الدلالي الرئيس الذي يشغله الفضاء الدلالي للعنوان . وهكذا يلعب العنوان دورا سيميولوجيا في عالم العلامات لما يؤديه من وظائف متعدّدة في التواصل الثقافي والحضاري . **"كاليغولا يرسم غارنيكا الرايس "** هو عنوان الديوان الشعري مدونة الدراسة، ينتاب القارئ عند قراءته للمرة الأولى شيء من الغموض، باعتباره يتألّف من سلسة من الكلمات التي تنتهي كلّها إلى مداخل متباينة . لن يتمكّن القارئ من فك غموضها إلّا بالبحث المتعمّق تاريخيا في ذاكرة الأيّام والشعوب، حيث يتبدّى لنا العنوان فضاء سيميائيا يفتح العقل الشعري على ثلاثة إشارات دلاليّة هي :

1 ـ كاليغولا:

اسم لإمبراطور روماني اسمه الأصلي " جايوس قيصر جرمانيوكس" ، أطلق عليه اسم كاليغولا ومعناه : حذاء الجندي الصغير نسبة إلى الحذاء الذي كان يلبسه وهو ما يزال صبيّا وهو ما أثار سخرية العساكر منه . كان يتصف بالقسوة والاستبداد والقتل و الاغتصاب ، كما عرف بالوحشية والظلم والتعذيب وانتهاك الحرمات وسفك الدماء . إلى أن اغتيل من طرف أحد نواب الشعب الروماني . فكاليغولا رمز الظلم والقتل والقسوة والوحشية والبطش .[15]

2 ـ غرنيكا :

هو اسم قرية إسبانية تعرضت للهجوم بالطائرات والقنابل من قبل قوات حربية ألمانية إيطالية مساندة لقوات القوميين الإسبان، وقد راح ضحيةة المذبحة أكثر من ألف وستمائة شخص.

وقد قام الفنان التشكيلي **بابلو بيكاسو** بتجسيد هذه المجزرة في لوحة الغرنيكا التي استوحاها من غارات الألمان على تلك القرية. وتصوّر اللوحة فراغات تناثرت فوقها جثث القتلى وأشلاءهم الممزقة، إضافة إلى صورة لحصان وثور ومصباح متدلي من الطرف العلوي للوحة تمسك به يد، وعلى أرضيتها تمددت أطراف مقطعة لبشر وحيوانات ، بينما تمسك يد ملقاة على الأرض وردة وسيفا مكسورا. والنتأمّل للوحة يجدها خالية من أي إشارات لمرتكبي المجزرة وأسلحتهم ماعدا صورة الثور التي ربما ترمز إلى همجيتهم ووحشيتهم، فقد ركّز الفنان على صور الضحايا ومخلفات الحرب .

3 ـ الرّايس :

اسم قرية صغيرة تقع جنوب العاصمة الجزائرية.وقعت فيها واحدة من أعنف المذابح على يد الجماعات المسلحة في الجزائر سنة 1997، كانت حصيلتها 238 قتيلا، وقيل 800 قتيل . وقد أعلن هؤلاء الإرهابيون عن مسؤوليتهم عن الحادث حسب تصريحات الحكومة الجزائرية آنذاك .

وقد وقعت المذبحة ليلا، حيث قتل الأطفال والرجال والنساء وحتى الحيوانات باستخدام البنادق والفؤوس والسكاكين . ذبح الأشخاص وحرقت جثثهم وخطفت الفتيات وعلّقت الرؤوس المقطوعة على عتبات الأبواب ...[16]

وبعد هذا الشرح لوحدات العنوان ومعانيها المعجمية والتاريخية، يتبيّن لنا بأنّ عزالدين ميهوبي أوجد تقاطعا دلاليّا بين ما وقع في غرنيكا وبين شخصية كاليغولا السفاح وبين ما حدث في قرية الرايس الجزائرية، فما أشبه هذا بذاك، فقد شبه الإرهابيين الذين نكلوا بأهالي قرية الرايس بشخصية كاليغولا الدموية وشبه القرية الإسبانية الآمنة غارنيكا بقرية الرايس التي استحالت خرابا وهكذا غدا ديونه الشعري لوحة فنية تشبه لوحة غارنيكا لبابلو بيكاسو .

الصورة الشعرية:

نالت الصورة الشعرية اهتمام الباحثين منذ القدم، مواصلة سيرها اتجاه الدرس النقدي المعاصر، باعتبارها إحدى الأدوات الفنيّة المؤثرة في تأليف العمل الأدبي، وكونها العلامة الفارقة بين لغة الشعر ولغة النثر، "فبفضلها يحقّق الشّعر عنصر السّحر، لما يحدثه في القارئ من تأثير وانجذاب مغناطيسي"[17].

ومن هذا المنطلق نجد الشاعر العربي المعاصر "يعتمد عليها في تشكيلاته الشعرية ليحسن من هيئتها الجمالية، فيجعل منها مؤشرا دالّا على خلاصة تجاربه الشعرية، لما تحمله من دلالات ومضامين رمزية أيقونية تتطابق وأفكاره وانفعالاته وأحاسيسه، التي ينقلها للقارئ في لوحة كلاميّة تتّسم بلغة فنيّة ذات طابع جمالي لا يعرف الحدود والحواجز"[18]، وهو الأمر الذي من شأنه أن يضفي على القصيدة رونقا يسحر القارئ ويأسره.

والصورة الشعريّة هي علامة تتجلّى قيمتها بوصفها منتجا دلاليّا في النص،كما أنّها ليست عنصرا فنيّا يشارك في التشكيل والإبداع فحسب، إنها نامية ومتطوّرة عبر التلقّي الذي يحقّق جماليّتها حينما يحسن القارئ الإيجابيّ سبر أغوارها .

سمات الصورة الشعرية من المنظور السيميائي:

أ ـ الصورة الشعرية وسيمياء التجسيم :

سيمياء التجسيم هي شكل من أشكال النقل الفنيّ للمفاهيم والأفكار، من عالم التجريد إلى عالم المادة المحسوس والمجسّد، بغرض تفجير دلالة المعنى. فالتجسيم هو وسيلة لتوضيح المعنى وجلائه والهدف منه هو "جعل المعنوي حسيّا، فكأنّنا بالتجسيم نحوّل المعنوي المجرد من اللّبوس والحدود المكانية إلى حسيّات ترى أو تسمع أو تلمس أو تشم أو تذاق" [19].

لقد لجأ عز الدين ميهوبي إلى هذه التقنية (تجسيم المعاني المجردة في صور حسيّة حيّة)، فجعل من (الحزن) كائنا حيّا في قوله في قصيدة **"الدّالية":**

يجيء الخريف [20]
فيورق في قمقم الدّار
حزن طويل
يقول أبي للذي يزرع الدمع في الخدّ
صبر جميل ...

والخريف هو فصل الألوان الباهتة والأضواء الخافتة، تتساقط فيه أوراق الأشجار وتنكشف غصونها إلاّ أوراق حزن الشّاعر فإنّها تورق وتينع وسط الدّار التي اغتال كاليغولا سكانها.

وفي هذه الصورة **(فيورق في قمقم الدار حزن طويل)** شبّه الشاعر الحزن بالنبات الذي يورق، حيث ذكر المشبه (الحزن) وحذف المشبه به (النبات) وترك القرينة الدالة عليه (لفظة يورق) على سبيل **الإستعارة المكنية** ، والغاية من استعمالها هي تجسيم الحسّي قصد تقريب المعنى.

وهكذا أراد ميهوبي أن يصوّر للقارئ عمق الآلام والجراح التي عاشها هو والتي تعيشها قرية الرّايس. وبنفس الصورة يردف شاعرنا قائلا في قصيدة **"الرّأس" :**

سألته الكراسي التي أورق الحزن فيها [21]
وأتعبها الانتظار الطويل ..
رأس من هذه ؟
يد من هذه ؟ لم يجب ..
واكتفى بالبكاء .

فالحزن عارض معنويّ أضفى عليه الشاعر بعدا حسيّا مدركا هو (فعل الإوراق)، للدّلالة على عظم حجم الأسى الذي خلّفته المجزرة في نفس الشاعر .

في هذه الصورة (**سألته الكراسي ...وأتعبها الانتظار الطويل**) شبّه الشاعر الكراسي بالإنسان الذي يعتريه التعب وتصيبه المشقّة، فصرّح بالمشبه (الكراسي) وحذف المشبه به (الإنسان) وترك أحد لوازمه وهي :(أتعبها الانتظار) على سبيل **الإستعارة المكنية،** وقد لجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب من التصوير لتقوية المعنى وتقريبه من الأفهام .

ومن صور التجسيم التي استعملها ميهوبي في قصيدته " **المنديل** " الذي جعله مؤشرا للدمع الغزير المسكوب حزنا وكمدا على إثر الفجيعة التي ألمّت بالرّايس، قوله :

رقيّة تأكل من كسرة الصبر[22]
من نفحة الياسمين
وتجدل منديلها
من حقول البنفسج
من رعشة الطيّبين ...

فالصبر قيمة معنويّة أسند إليها الشاعر بعدا حسيّا تمثل في فعل (الأكل) ، فرقيّة الرّايس هي رمز للمرأة المؤمنة، المستسلمة لقدر الله، الصابرة على المحن والرزايا، تستقي من إيمانها صبرا عظيما يجعلها تتجاوز ألم المجزرة وما حلّ بقريتها من دمار.

وقد استعمل الشاعر في السطر الأول من هذه القصيدة (رقيّة تأكل من كسرة الصبر) صورة بيانية بليغة جدّا تتمثل في التشبيه البليغ، حيث شبّه الشاعر الصبر (الذي هو مضاف إليه) بالكسرة (التي هي مضاف) أي أضيف المشبه به إلى المشبه، فشبّه الصبر بالكسرة وكأنّه يؤكل مثلها.

ومن نماذج التجسيم أيضا في قصيدة " **الفستان** " قوله :

حليمة قالت لنا :[23]
قمر يتجول بين الشّوارع
بحثا عن الشمس
في حارتي
كنت مثل نساء المدينة
أحصي الدقائق
أسأل عن تاجر من فرح
يبيع فساتين عشق
ويرسم في أعين الفتيات

سماء وقوس قزح ...
غدا فرحي..
هل يجيئ غدا ؟ ...
مرّ عام ولم تلبس الفتيات
فساتينهنّ
ولم تتجمّل حليمة بالكحل ..
ولم تر شكل القمر ...

لقد انعكس الوضع المتأزّم الذي عاشه الشاعر في فترة العشريّة السوداء على نفسيته وحالته الشعورية وكان له دور كبير في تشكيل شعره، فتراه في هذه القصيدة يتّخذ من القمر رمزا للبوح بما يختلج نفسه، لما له من تأثيرات إيجابية وسلبية في الآن ذاته على نفسيته. فجعل شاعرنا من القمر كائنا حيّا دائم الحركة إذ صوّره لنا شخصا عاقلا يتجول في الشوارع باحثا عن الشمس، عن الحرية، وعن الأمل. تعلّقت به حليمة الشاعر ورأت فيه المحبوب الذي تتجمّل له، غير أنّها خرجت معه من عوالم الأمل إلى عوالم الخوف.

وفي هذه الصورة (**قمر يتجول بين الشوارع**)، شبّه شاعرنا معشوق حليمة بالقمر يتجول بين الشوارع، فذكر المشبه به (القمر)، وحذف المشبه (معشوق حليمة ومحبوبها)، وترك القرينة الدالة عليه وهي (لفظة يتجول)، على سبيل **الإستعارة التصريحية** ، والقصد من هذا التصوير هو نقل المعنى من صورته المجردة إلى صورة حسيّة .

أمّا في قوله (**بحثا عن الشمس**)، فالشمس هنا **كناية عن** الحرية والأمل .

ب. الصورة الشعرية وسيمياء التضاد :

من المرتكزات التي تنهض عليها القصيدة الشعرية المعاصرة هي التضاد، ومعناه أن يجعل الشاعر الكلمات والصور حوافز تحمل في ذاتها كلمات وصورا متضادة، وتدفعها إلى التوالد والبروز، "فبالتضاد يتحوّل النص إلى حركة تستوعب في أصلها مفارقات الحياة"[24].

يقول الشاعر في قصيدة **"الجدار" :**

متى يصبح الجمر وردا [25]
وصوت الرصاص غناء
متى يغلق الحزن أبوابه
ويكفّر عن ذنبه الإثم ...

يجمع الشاعر في هذا المقطع بين حقول دلالية متباعدة بل متناقضة في ذات الوقت، فقد جمع بين ثنائية الحياة والموت في: الجمر/ الورد، الرصاص/ الغناء. فالورد علامة تحيل على الحياة والصفاء في مقابل الجمر الذي

يحمل معاني الألم والقسوة. أما الغناء فيحيل إلى معاني الفرح والحبور في مقابل دلالة الحزن والألم التي تحملها كلمة الرصاص.

أمّا عن نوع هذه الصورة التي استعملها الشاعر في قوله :(**متى يصبح الجمر وردا؟**) فهي **التشبيه البليغ**، حيث صور لنا الشاعر أمنيته بأن يستحيل الجمر (المشبه) وردا (المشبه به)، فحذف بقيّة عناصر التشبيه من أداة ووجه شبه.

وفي قصيدة **"غرنيكا "** يقول :

اللون الأخضر غرنيكا [26]
والعيش الطالع لا يكبر

إنّ استعمال العلامات المتضادة في النص "يعمل على تأسيس وجود جديد، فيركّب الصور تركيبا متداخلا، معقّدا وفق تناقضات تدهش القارئ ، وتخلخل ذاكرته الفنية"[27] .

فالتقاء المتناقضين (الطالع) و(لا يكبر) يعظم المسافة ويضاعف سيمياء الأضداد، فيمنح الصورة الشعرية عمقا أكبر وتشكيلا شعريّا أدق في نقل أحاسيس الشاعر إلى القارئ .

ف (اللون الأخضر، العشب الطالع) هي علامات سيميائية تدل على مظاهر الخصب، والنماء والحياة، والاستمرارية، والأمل والتجدّد وغيرها. لكن الشاعر جمع هذه المركبات مع لفظة (لا يكبر) وهي علامة على القصور والذبول والموت وفقدان الأمل في واقع يبشر بالخير، ممّا نتج عنه تركيبا تتضادّ وحداته. وبقراءة سيميائية يكشف القارئ هذه الأضداد فيحسّ باللامعقول من حيث أنّ الشاعر جمع بين ما لا يجتمع.

وهذه الصورة **(اللون الأخضر غرنيكا) هي تشبيه بليغ مقلوب**، إذ ذكر الشاعر طرفي التشبيه الأساسيين وهما مدينة غرنيكا (المشبّه) واللون الأخضر وهو (المشبه به)، والمقصود باللون الأخضر هو الحياة والأمل والاستقرار.

ومن صور التضاد أيضا ما جاء في قصيدة **"كاليغولا "** حيث قال الشاعر:

نسي الناس من خوفهم اسمه[28]
لم يكن صالحا أو علي
لم يكن مثلما يزعمون يصلّي عليه النبي
لم يكن أي شيء
وكان اسمه كاليغولا ..
من الدّم يقتات
من بطن سيّدة بقرت ..
من بقايا صبي

لقد استدعى الشاعر شخصيات متناقضة، فهذا "كاليغولا" الشخصية الدّموية، التي ارتبط ذكرها بكل مظاهر الموت والخراب والدمار والظلم والاستبداد والقتل و...وهذان "علي" و"صالح" وكلتاهما شخصيتان دينيّتان، اتسمتا بالسّماحة والرّأفة ولين الجانب، فالأول هو عليّ بن أبي طالب ابن عمّ رسول الله ـ ص ـ رابع الخلفاء الراشدين، وذاك هو النبيّ صالح الذي أرسل إلى قوم ثمود.

والملاحظ أنّ "عز الدين ميهوبي" قد وظّف العلامتين "صالح" و"علي" للدّلالة على براءة الدين الإسلامي ممّا حدث من إبادة في قرية الرايس من جهة، وللدّلالة على أنّ الدين هو ما كان على النهج الذي اتبعه هؤلاء الأنبياء والرسل والخلفاء الراشدون، وما عدا ذلك فهو زيغ وظلال.

الخاتمة و النتائج: وفي الختام يمكننا القول أنّ :

- السيميائية منهج يقوم بإقحام النص الشعري وفق إحدى الطرق الإجرائية وتحرص على المواءمة بين الجانبين الخارجي والداخلي للعلامة، دون أن ينسى المرجع والمؤول.
- السيميائية هي العلم الذي يتكفل بدراسة أنظمة العلامة فيحاول أن يتعرف على كنهها وعلّتها وكينونتها، وعلاقتها بغيرها من العلاقات، فهو إذ ذاك يهتم بالنص في حدّ ذاته بغض النظر على كل المؤثرات الخارجية.
- للسيميائية القدرة على تفكيك وتشريح النص الشعري وذلك بالنظر في العلامة والدلالة والمعنى الذي تفرضه العوامل الخارجيّة.
- الصورة الشعرية هي علامة فاعلة في إنتاج الدلالة الشعرية ، وقادرة على صناعة المعنى .
- استطاع الشاعر أن يمزج في صوره الشعرية بين المحسوس والمتخيل واللامعقول، وبهذا يتسنى للصورة الشعرية بما تملكه من فعالية سيميائية أن تقوّي الحضور الذي يزيد من حداثة النص الشعري عموما، ومن قصائده على وجه الخصوص.

هوامش:

[1] محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي ـ القاهرة ـ الشركة المصريّة العالمية للنشر لونجمان، 1997،ص 138.

[2] يوسف الأطرش، المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمبر 2000، ص145.

[3] المرجع نفسه، ص 146.

[4] ينظر علي زغينة، مناهج التحليل السيميائي،محاضرات الملتقى الوطني الأول ، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7 -8 نوفمبر 2000، ص 135.

[5] ينظر، عبد الكريم امجاهد، شعرية الغموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات الموجة، دار القرويين، 1998، ص179 .

[6] C ,s,Peirce,écrits sur signe,Tra :gérard Deledalle, , Paris éd Seuil1978,p : 56

[7] جيرار دولودال بالتعاون مع جويل ريطوري ، السيميائيات أو نظرية العلامات،تر : عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوارللنشر والتوزيع، سوريا ، ط1، 2004 ، ص : 95-96 .

[8] Gerard deledalle : Théorie et pratique du signe –introduction à la sémiotique de C .S Peirse,Ed ,Payot, paris,1979,p :145

[9] سعيد بنكراد، السّيميائيّات– مفاهيمها وتطبيقاتها ـ دار الحوار للنشر والتوزيع ،ط3، 2012،سورية، ص 61.

[10] ينظر : بهجات عاطف السيد، العلامة وإنتاج الدلالة الشعرية: سيمياء الزمان في خروجا عن النص لأشجان هندين مجلة جامعة الطائف ـ الآداب والتربية ـ ، م2،ع5 ،2011، جامعة الطائف، ص 242 .

[11] رولان بارث، نظرية النص، تر : محمد خير البقاعي، طي كتاب : آفاق التناصية المفهوم والمنظور للمترجم ـ القاهرة ، الهيئة المصرية العربية للكتاب ـ سلسة دراسات أدبية،1998، ص37 .

[12] ينظر : العلامة وإنتاج الدلالة الشعرية، ص 242 .

[13] ينظر: عمار شلواي، مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، مقاربة سيميائية، محاضرت الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2004، ص359.

[14] حلومة التيجاني، البنية السيميائية في قصة النبي إبراهيم -عليه السلام- دراسة تحليلية سيميائية في الخطاب القرآني، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ط1 ، 2014، ص73،74.

[15] ينظر مجموعة علماء وباحثين، الموسوعة العربية الميسرة، دار الجيل، بيروت، القاهرة ، تونس، الجمعية المصرية، ط1، 2001م، ص 1918 .

[16] نقلا عن الموسوعة الحرة، تاريخ /مجزرة الرايس، من خلال الرابط : http//ar.m.wikipidia.org/inki

[17] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، (دت)، دار هومة، (الجزائر)، ط1، ص: 56.

[18] نبيلة تاوريت، سيمياء الصورة الشعرية في القصائد السياسية لنزار قباني،2015 مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، العدد 17، جوان، ص178 .

[19] عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديّا ، مفهوم الصورة الذهنية الإبداعية العربية قديما وحديثا وفق مستويات النقد التطبيقي في تحليل النص، (2007)، مؤسسة الثقافية الجامعية، الإسكندرية، دط، ص: 307.

[20] عز الدين ميهوبي، ديوان كاليغولا يرسم غارنيكا الرايس،(2000)، منشورات أصالة، سطيف الجزائر، ط1، ص :22

[21] الديوان، ص : 25.

[22] المصدر نفسه، ص : 07.

[23] ـالمصدر نفسه، ص :12.

[24] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، "السياب/ سعدي يوسف/درويش/أدونيس "أنموذجا، (1996)، سراس للنشر، تونس، ط3، ص : 41.

[25] الديوان، ص: 23.

[26] المصدر السابق، ص: 30.

[27] راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، (2008)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: 117.
[28] الديوان، ص: 28.

قائمة المصادر والمراجع

1. الكتب :

1. سعيد بنكراد :السيميائيّات– مفاهيمها وتطبيقاتها- دار الجوار للنشر والتوزيع ،ط3، 2012،سورية .
2. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، 2005، دار هومة، (الجزائر)، ط1.
3. عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديّا، مفهوم الصورة الذهنية الإبداعية العربية قديما وحديثا وفق مستويات النقد التطبيقي في تحليل النص، (2007)، مؤسسة الثقافية الجامعية، الإسكندرية، مصر، دط.
4. عبد الكريم امجاهد، شعرية الغموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات الموجة، دار القرويين، 1998
5. عز الدين ميهوبي، ديوان كاليغولا يرسم غارنيكا الرايس،(2000)، منشورات أصالة، سطيف الجزائر، ط1.
6. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، "السياب/ سعدي يوسف/درويش/أدونيس "أنموذجا، (1996)، سراس للنشر، تونس، ط3.
7. راوية يحياوي، شعر أدونيس، البنية والدلالة، (2008)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا .
8. حلومة التيجاني، البنية السيميائية في قصة النبي إبراهيم -عليه السلام- دراسة تحليلية سيميائية في الخطاب القرآني، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ط1 ، 2014 .
9. جوليا كرستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم،(1997)، ط2، دار توبقال،المغرب،
10. محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي ـ القاهرة ـ الشركة المصريّة العالمية للنشر لونجمان، 1997.
11. نسيمة بوصلاح :تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، (2003)، إصدارات رابطة إبداع الثقافية،الجزائر، ط1.
12. هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، (2010)، المجمع الثقافي دار الكتب الوطنية"، ط1.
13. مجموعة من العلماء والباحثين،الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ج4 ، 1999.
14. علي عشري زايد، استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، (1997)، دار الفكر العربي، مصر، دط.
15. على حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، جرير والفرزدق والأخطل، (2010)، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، ط1.
16. عبد الستار الشيخ، علي بن أبي طالب أمير المؤمنين ورابع الخلفاء الراشدين، (2015)، دار القلم ، دمشق، ط1.
17. مجموعة علماء وباحثين، الموسوعة العربية الميسرة، دار الجيل، بيروت، القاهرة ، تونس، الجمعية المصرية، ط1 .
18. ـ جيرار دولودال بالتعاون مع جويل ريطوري ، السيميائيات أو نظرية العلامات،تر : عبد الرحمن بوعلي ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ، ط1، 2004.
19. ـ رولان بارث، نظرية النص، تر : محمد خير البقاعي، طي كتاب : آفاق التناصية المفهوم والمنظور للمترجم ـ القاهرة ، الهيئة المصرية العربية للكتاب ـ سلسة دراسات أدبية،1998.

20. C ,s,Peirce,écrits sur signe,Tra :gérard Deledalle, , Paris éd Seuil1978
21. Gerard deledalle : Théorie et pratique du signe –introduction à la sémiotique de C .S Peirse,Ed ,Payot, paris,1979.

2. المجلات والملتقيات

22. ـ بهجات عاطف السيد، العلامة وإنتاج الدلالة الشعرية: سيمياء الزمان في خروجا عن النص لأشجان هندين مجلة جامعة الطائف ـ الآداب والتربية ـ ، م2،ع5 ،2011، جامعة الطائف .
23. نبيلة تاوريت، سيمياء الصورة الشعرية في القصائد السياسية لنزار قباني،2015 مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، العدد 17، جوان.
24. عمار شلواي، مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم، مقاربة سيميائية، محاضرت الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2004 .
25. هناء رضوان، الميثولوجيا عند العرب،1998، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، عدد 88ـ 89، بيروت.
26. يوسف الأطرش، المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمبر 2000.
27. علي زغينة، مناهج التحليل السيميائي،محاضرات الملتقى الوطني الأول ، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7 -8 نوفمبر 2000 .

3. الأطروحات:

28. السحمدي بركاتي: (الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي)2009/2008، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة/الجزائر.

4. المواقع الإلكترونية:

29. عبد الكريم الريباري، سيميائية التناص في شعر فاطمة ناعوت، عبر الرابط: www .diwanealarab.com يوم : 04/ 04/ 2021، الساعة : 11:00س .
30. نقلا عن الموسوعة الحرة، مجزرة الرايس، من خلال الرابط : http//ar.m.wikipidia.org/inki يوم : 2022/04/25 .

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 114 - 130 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المتفرج وأزمة الوعي في المسرح المصري
مسرحية "يوسف ابن تاشفين" للسيد حافظ أنموذجا

The Audience and the Crisis of Consciousness in the Egyptian Theater –Al-Sayid Hafiz's "Youssef Ibn Tashfeen" as a model

فاطمة قسول / Fatima Kassoul *
مخبر الدراسات الأدبية والنقدية.
جامعة علي لونيسي ـ البليدة 2 ـ (الجزائر)
Ali Lounici University- Blida 2 - (Algeria)
f.kassoul@univ-blida2.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/10/04	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

يسلّط الكاتب المسرحي المصري السيد حافظ في مسرحيته " يوسف ابن تاشفين"، الضوء على واقع المسرح المصري المعاصر، في ظل أزمة وعي المتفرج، الذي أمسى سلبيا ولا يبحث سوى عن المتعة والترفيه، المصنّفة تحت لواء الذوق الهابط، وينأى عن ما يقدمه المسرح الهادف، معتمدا في ذلك على تقنية الميتادراما، التي تعوّل على إحقام المتفرج في المسرحية، حيث يصبح طرفا في عرض المسرحية، بالإضافة إلى توظيف التاريخ الأندلسي، لتقديم صورة عن مجد البطل المغربي المسلم "يوسف بن تاشفين" الذي حافظ على الأندلس، والذي يحيل من خلاله إلى إمكانية إمتاع المتفرج وتسليته وفي نفس الوقت التطرق إلى مواضيع هادفة، وعن أهم النتائج التي توصلنا إليها، فتمثلت في محاولة الكاتب إرجاع السيادة للمسرح الهادف، الذي يرقى بوعي المتفرج وبحضوره، بالإضافة إلى كسر نمطية المسرح التقليدي، عبر جعل المتفرج طرفا فاعلا في العرض المسرحي، وإثارة وعيه بمواضيع ترقى بأبي الفنون .

الكلمات المفتاح : مسرح، مصري، متفرج، أزمة، وعي.

Abstract :

The Egyptian playwright Al-Sayid Hafez sheds light on the reality of contemporary Egyptian theater in his play "Youssef Ibn Tashfeen". In light of the audience's crisis of awareness, whose role has become negative, only looking for entertainment with an under level taste using the technique of meta-drama, Which relies on involving the spectator in the play to become a party to the play, in addition to employing Andalusian history, by presenting a picture of the glory of the Moroccan Muslim hero "Youssef bin Tashfin" who preserved Andalusia, through which he refers to the possibility of entertaining the spectator

* فاطمة قسول: f.kassoul@univ-blida2.dz

and at the same time addressing to purposeful topics .The most important reached result is the writer's attempt to restore the value of the purposeful theater, which raises the audience's awareness and presence. In addition to breaking the stereotype of the traditional theater, by making the audience an active party in the theatrical performance, and raising his awareness of topics that fit for the father of arts.

Keywords :stage, Egypt, Audience, Consciousness, Crisis

أولا:مقدمة:

يخلق فضاء الفرجة المسرحي في المشاهد أو المتفرّج هالة من المتعة، الّتي يتداخل فيها الإدراك والانفعال، الوجدان والفكر، الإحساس والعقل، تلبية لذلك الإمتاع البصري الذي تحققه تلك التعبيرات الجسدية للممثلين، ويعتبر المتفرّج واحدا من أهم العوامل التي تساهم في الارتقاء بالعمل المسرحي، لما يقدمه من إضافة فكرية ومعرفية، بالإضافة إلى المساهمة التي من شأنها التطوير، وارتهانا للدور الأساسي الذي يلعبه وعيه في النهوض بالعملية المسرحية، يسلّط السيّد حافظ في مسرحيته "يوسف بن تاشفين" الضوء على واقع أزمة الوعي لدى المتفرّج (المتلقي) المصري، والتي يصورها في ظل الموروث التاريخي الأندلسي، باعتماد تقنية المسرح داخل المسرح(الميتادراما)، التي تعوّل على إقحام المتفرج في المسرحية ليصبح طرفا في العرض، ويخرجه بذلك من دائرة المألوف المتعلّق بالإيهام، الانفعال، التطهير، إلى اللامألوف عبر إثارة وعيه بمشاكل واقعه.

كيف تتجلى أزمة وعي المتفرّج في مسرحية "يوسف بن تاشفين"، في ظل استناد واستلهام الموروث التاريخي الأندلسي ؟.

وللإجابة على هذا السؤال نعول على المنهج التحليلي، الذي يخولنا لاستدراك هذا التفاعل، الذي صور في إطاره ردود فعل المتلقي واتسام مواقفه بالسلبية، وسعيه إلى إيجاد المتعة والتسلية بعيدا عن مسرح هادف، ما يحيل إلى أن المتفرج المعاصر يعيش أزمة وعي.

ثانيا:تقنية المسرح داخل المسرح في مسرحية "يوسف بن تاشفين"للسيد حافظ:

جاءت مسرحيّة "يوسف بن تاشفين" تجسيدا لتقنية المسرح داخل المسرح (الميتاتياترو)، حيث نجد أنفسنا أمام قصتين: الأولى ممثلة في قصة ملوك الطوائف وسقوط حكمهم، واسترجاع سيادة الأندلس على يد المرابط المغربي يوسف بن تاشفين، والثانية قصة المتفرج المصري المعاصر المتذمر من أحداث القصة التاريخية، والذي يبحث عن المتعة والتسلية، لتتداخل أحداث القصتين، وتتشابك مجسدة رؤية درامية، تتحقق "في لحظة معينة من الحدث الأساسي (المسرحية1)، يؤدي إلى تحول الممثّل/ الشخصية إلى متفرج، يشاهد أمامه عرضا ما (المسرحية 2)، وإلى جعل الخشبة تنقسم إلى حيزين مكانين، هما حيّز اللعب وحيّز الفرجة، أي أن

الخشبة في حدّ ذاتها تتحوّل إلى صالة وخشبة، ما يجعل المتفرّج الأصلي يرى أمامه على المسرح صورة لوضعه كمتفرج، ولجوهر العلاقة المسرحية، وللفرجة بكافة أبعادها"[1]، فهذه التجربة المسرحية تشكّل إحدى أهم التجارب في استلهام التاريخ، حيث شكّل مادة خصبة لتحديد موضوعها ومضمونها، الذي يعالج واقع المسرح المصري اليوم، فالأحداث تدور في فلك الحقبة الزمنية لحكم ملوك الطوائف للأندلس، فبعد إعلان سقوط الحكم الأموي عام 422هـ للأندلس، بدأت فترة حكم جديدة مغايرة عُرفت في التاريخ الأندلسي باسم (تاريخ ملوك الطوائف)، وهم الأمراء الذين أعلنوا استقلالهم السياسي عن قرطبة بعد سقوط الأمويين، وقد اختار الكاتب بالضبط، فترة حكم خليفة اشبيلية (هشام المؤيد)، وحكم الخليفة المعتمد بن عباد لإشبيلية، وعزله على يد القائد المغربي يوسف بن تاشفين، مؤسّس دولة المرابطين وموحد المغرب، صاحب المجد الخالد الذي استطاع استعادة الأندلس.

وهكذا يطرق حافظ أبواب التاريخ الأندلسي، الذي شغلته أحداثه لسنوات"...شغلني يوسف بن تاشفين عشر سنين.." [2]، لتجسيده على ركح المسرح، مع أمنية أن يوصل للمتفرج صورة عن مجد هذا البطل المسلم المغربي، الذي حافظ على الأندلس، بعد أن قسمها ملوكها إلى طوائف، وتكالبوا على بعضهم البعض، إرضاء لمصلحتهم التي دفعتهم إلى وضع ثقتهم في الملوك الصليبيين، غير أنه في الآن ذاته كسر المتوقع من المسرحية التي تضم فصلين، والتي تنبئ من البداية أننا سنكون أمام عرض لمسرحية تاريخية، إذعانا لعنوانها الذي يمارس إكراها أدبيا، باعتباره الجزء الدال والأكثر وضوحا، ويؤشر لنا على معنى أولي، بإضافة شخصيات عصرية إلى جانب الشخصيات التاريخية، مسلطا الضوء أكثر على شخصية المتفرج العصري، والتي أعطاها وجهين: صورة المتلقي أو المتفرج المعاصر في ظل الواقع الاجتماعي، وصورة المتلقي أو المتفرج المعاصر في ظل الواقع السياسي، وكان ذلك في إطار حقبتين تاريخيتين من حكم ملوك الطوائف للأندلس:

أ ـ حكم خلف الحصري المحتال سنة 426هـ ه لإشبيلية، و الذي بويع بالخلافة على أنه هشام بن الحكم (المؤيد بالله) وذلك بعد مقتل هشام.

ب ـ حكم أبو القاسم المعتمد على الله محمد بن عباد، الذي وُلّي إشبيلية بعد وفاة أبيه المعتضد سنة 461هـ/ 1069م، وامتلك قرطبة.

1. المتفرج المتميز العصري/ التاريخ وأزمة الوعي: فعن واقع المتفرج المعاصر في ظل الواقع الاجتماعي، يضعنا الكاتب من خلال الفصل الأول لمسرحيته، أمام كرسي فخم يجلس عليه كما أسماه (متفرج ممتاز عصري)، "بقعة ضوء على المسرح كرسي فخم ..يجلس متفرج عليه بجوار الستار كتبت لافتة :(متفرج ممتاز عصري) "[3]، عبارة نلمس فيها نبرة سخرية وتهكم، تروم بنا منذ البداية إلى التفكير في ماهية موضوع النص، الذي نراه عبر عتبة العنوان"يوسف بن تاشفين" كما قلنا سابقا أنه عمل تاريخي، لوحة تجعلنا نتساءل عن طبيعة هذه العلاقة، ومراد الكاتب من طرحه..

يواصل الكاتب وهو أحد أبطال المسرحية من خلال مقدمة اللوحة الأولى، تعتيم الصورة أمام المتلقي من خلال جعله يؤمن أن فكرة المسرحية تاريخية بحتة بطلها قائد المرابطين، وذلك عبر حوار تخييلي يجمعه بالقاضي الإشبيلي المالكي الحافظ عالم أهل الأندلس ومسندهم "ابو بكر ابن عربي"، الشخصية التاريخية التي عايشت الأحداث السياسية في عصر المرابطين، وشهدت قيام دولة الموحدين[4]، ويخبره أنه يريد الامتثال لحلمه، الذي رأى فيه القائد المغربي محرر الأندلس، ويكتب نصا مسرحيا عنه، بالإضافة إلى مشاركته الفكرة، ومشاورته مجموعة من زملائه الكتاب والنقاد المسرحيين، أمثال عز الدين المدني، عبد الكريم برشيد، أحمد جمعة... الذين شجعوه على خوض التجربة، "ابن العربي: أنا أبو بكر بن العربي ..عاصرت قيام دولة الموحدين .. وبايعت الخليفة عبد المؤمن في مدينة... الكاتب: شكرا لك يا سيدي على هذه المعلومات؛ إنني أريد أن أقدم نفسي للمشاهدين .. ماذا كنت أقول؟ ..شغلني يوسف بن تاشفين.. عشر سنين"[5].

وفي إطار هذا الحوار والمشاورة، يواجه الكاتب متفرجا متذمرا من موضوع المسرحية الذي يراه مملا، ويصف كل من يشجعه على كتابتها بالمجانين" هذه فرقة من المجانين.. "[6]، مطالبا بمسرحية كوميدية، ترفيهية فيها نساء وراقصات عاريات،"من غير المعقول في زمن مسرح الكباريهات، الذي تعزف فيه الفرق أجمل الأغنيات، وتظهر فيه الراقصات الفاتنات...، تأتينا هذه الفرقة بمسرحية جادة عن ابن تاشفين، وعن تاريخ المسلمين والعرب والنكد، ويبعدون عن النكات ...(دا كلام)"[7].

لنكون أمام صورة من صميم موضوع المسرحية، والتي تعالج واقع المسرح المصري، الذي أدار ظهره عن المواضيع الهادفة، واستسلم للأذواق الهابطة، والمؤسسات الثقافية التي تسعى للربح السريع،"يا عم روح أنا لا أحب التاريخ ..أحب الأغاني و الرقص والأفراح.. أحب الأرجوزات والضحكات والأفراح"[8].

فكما هو معلوم أنّ الجمهور اليوم له دور فعال في نجاح العرض المسرحي، وبقدر ما يحقق العمل جماهيريته"،يكون بالضرورة طليعيا في مضمونه تجريبيا في شكله"[9]، فالوعي بدور الجمهور وأثره في الفن المسرحي، "يتجلى في كون النص يؤلّف ليعرض، وأنه مهما كان ذا طاقة إبداعية متميزة، فقيمته الحقيقية تكمن في بعده الجماعي، الذي يكمن بدوره في العرض المسرحي"[10]، غير أن جمهور اليوم مختلف، جعل له حافظ في نصه شهودا اختارهم من الواقع، وكلهم كتاب ونقاد مسرح، يشهدهم امتعاضه الشديد من هذه الفئة، التي شوهت جو المسرح وألغت ذلك التوحد بين الجمهور المتفرج وأبو الفنون.

اتجاه تجريبي جديد في طريقة الطرح، عمد في ظله كشف وفضح سلوكيات اجتماعية متفشية، لا تخدم غير الأقلية من أفراد المجتمع الغير واعي، الذي رغم أقليته، استطاع أن يجد له مكانا ويفرض نفسه، فحافظ "يقوم بتوظيف التاريخ وفق رؤية فكرية، تستحضر التاريخ ضمن وجهة نظره ..، ولا تدلف الرؤية والفكر والحقيقة للمسرحية، من باب الحدث التاريخي المجرد، إنما عبر فكره ورؤيته للتاريخ وتجربته في الحياة"[11]، وهذا ما جعله يؤسس لعمله الفني ضمن ما يسمى بالمسرح الذهني أو مسرح المشكلة، الذي يسعى إلى معالجة "القضايا الاجتماعية المتعلقة بالعلاقات الاجتماعية، وأخلاقيات المجتمع التقليدي ومشكلات الفرد ومواصفاته، وتسعى

إلى مناقشة وسائل حلها"[12]، فالكاتب يأمل في تطهير ما هو غالب على مسارحنا، من مواضيع لا تعمد سوى إلى إثارة الغرائز وبعيد عن الأخلاقيات، ولا تعمل سوى على إغراق الجماهير في موجة من الضحك الهستيري الذي لا معنى له.

فخشبة المسرح عنده وسيلة لإيقاظ وعي الجمهور، فهو المكان الأنسب لمناقشه حقائق وقضايا الشعب، والمسرحية ليست وسيلة لنقل الفكرة، بل الفكرة هي المسرحية ذاتها[13]، وطبعا تجسيد هذا الوعي بالفكرة، يكون من خلال خلق صراع بين "قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي" [14]، والذي تجسد بين المتفرج والكاتب، وفق بعد ذهني يهدف إلى تقديم رؤية نقدية للواقع والحياة والمجتمع، لنكون أمام مسرحية مشبعة بالدلائل والرموز تمثلت في:

أ ــ سطحية متفرج اليوم الذي لا يأبه لماضيه وماضي أجداده، وإهدار تراثه بعقلية لا واعية لما يحيط بها.

ب ـ سكوت وصمت المؤسسات الثقافيه، عن هذا التجاوز في حق المسرح.

ج ـ فقدان أبو الفنون لهيبته، في ظل تفشي المواضيع الذميمة والتي ليس لها هدف.

د ـ إيجاد المسرح التجاري لنفسه مكانا امتثالا لذوق الجمهور، الذي أصبح يبحث عن الفرجة ذات المتعة الغرائزية.

كل هذه الدلائل ولدت من رحم الصراع، "جوهر الدراما وخاصيتها اللازمة، فالدراما دائما تعنى بممارسة الإنسان لإرادته، في صراعه مع نفسه أو مع الآخرين أو مع بيئته، أو مع القوى المحيطة به، من خلال عرض هذا الصراع بين الذوات، نستطيع أن نكتشف صفاتها وأبعادها الذهنية"[15]، وأهم ما ميز المسرح الذهني في المسرحية هو الصراع الذي تجسّد بين المتفرج الذي يصر على رفضه التام لمثل هذه المسرحيات، وأنه لم يدفع ثمن التذكرة ليبقى جالسا في مكانه، متجها يتفرج على مسرحية بطلها (يوسف ابن تاشفين)،"المتفرج:نعم أمنعك يا(روح أمك)، لقد دفعت تذكرة درجة أولى، وأريد أن أضحك وأمرح وأفرح ..مسرح يعني شتائم، وركل بالقدم، ورقص و.." [16]، وبين الكاتب السيد حافظ الذي يصر على إقناع المتفرج، بأن ما ينتظره من المسرح لا يليق به، لنكون بذلك أمام صراع خارجي بين شخصيتين متناقضتين، مختلفتين على مستوى المبادئ، ووجهات النظر، أدت بانصياع الكاتب لطلبه في أن يتفرج على مسرحية كوميدية، اختارها من التراث التاريخي ،"الكاتب: سأقول لك حكاية خلف الحصري ..وهي حكاية كوميدية"[17].

حكاية خلف الحصري التاريخية الكوميدية، " أخلوقة لم يقع في الدهر مثلها، وإنما ظهر رجل يقال له خلف الحصري، بعد نيف وعشرين سنة من موت هشام بن الحكم المؤيد وادعى أنه هشام ، وبويع له على جميع منابر الأندلس، في أوقات شتى، وسفك الدماء وتصادمت الجيوش في أمره" [18] ، قصة لا يكاد العقل يصدقها، فهي أقرب لأن تكون مجرد قصة فيلم أو تمثيلية كوميدية، غير أن الكاتب يدعو المتفرج الذي يشكك في حقيقة القصة، إلى الإطلاع على مجموعة من المصادر تثبت صحة ما يقول:"الكاتب: هذه حكاية خلف

الحصري، وان لم تصدق ارجع إلى كتاب لسان الدين ابن الخطيب، أعمال العلام، وكتاب عبد الواحد المراكشي – بالأندلس ص671 القسم الخاص 681.." [19].

لنقف على هذه الأعجوبة التاريخية، حيث يموت الحاكم"هشام المؤيد" خليفة إشبيلية، فيتولى الحكم محتال شبيه له اسمه" خلف الحصري"، والمروّع في الأمر أن حكمه امتد لأكثر من عشرين سنة، والمضحك المبكي أن الرعية عاشت كل هذه الفترة مخدوعة، وتدعو لحاكمها المزيف،"الكاتب: نعم، وكان يشبه الخليفة الأموي، هشام المؤيد، المشكوك في موته؛ وفكر ابن هشام المؤيد الخليفة المعتضد بن عبادي فكرة" [20]، فقد "جازت هذه الحيلة على أهالي قلعة رباح، لأن خلفًا لم يكن معروف النسب عندهم.." [21].

اعتمد حافظ على هذه القصة، في إشارة منه لإقناع المتفرج، أنّ في التاريخ قصصا تجمع بين المتعة والفكر وذات عبرة، قصة ذات طابع كوميدي، ولكنها في الآن ذاته هادفة، في طياتها الكثير من الدلائل السياسية والاجتماعية والتاريخية، ولأن المسرح صاحب الهوية الحق، وعبر جميع مراحله التاريخية التي مر بها، قد سخر نفسه دائما للنقد والنقض، فإن هذه المسرحية، تقبض على أهم المنعطفات السياسية، وأخطرها في تاريخ الخلافة الإسلامية في الأندلس، غير أنها لا تعتبر تأريخا، بقدر ما هي بحث في الأحداث والشخصيات التاريخية، التي تصلح كمحرك للفعل الدرامي على خشبة المسرح، لنكون أمام مسرحية اكتست طابع التجريب والتجديد، في كونها استطاعت مسرحة التاريخ خدمة لواقع الحال، بالاستناد على "الإثارة والتلميح والتداخل والتقابل عوضا عن التقرير والتوضيح والمباشرة" [22]، لتحفل بالكثير من الأحداث والمواقف الكوميدية، والتي يمكن أن تقرأ قراءات رمزية وتفسر على أكثر من وجه، من مثل:

أ ــ الخيانة: صورة خيانة الوطن و الشعب، بتولي خلف الحصري دور الخليفة هشام المؤيد، الإنسان البسيط بائع الحصير زوج امرأة ذميم يراها أجمل النساء، ابتسم الحظ له وتولى خلافة جنة الأرض الأندلس، وهو لا يعرف من أمور الدولة والسياسة والرعية شيئا،"خلف: شوف مولاي ..مولاي نطقتها ..أنا مولاي ..هذا الكرسي هو الذي يحكم ..كرسي يحكم شعبا، وطرطور مثلي يهز رأسه " [23].

ب ــ الخوف والاستغباء: خوف الشعب واستغبائه، بإجباره على تصديق الكذبة لمدة عشرين سنة، ومصادرة حقه في التعبير، وعلاقة الفتور التي تجمع الحاكم بالمحكوم، والذي لا يهمه أمر الرعية، فالأسبقية لمصالح الشخصية على خدمة الشعب،"بائع4: سمعت أن مولانا هشام مات وأن من يجلس على العرش هو رجل يشبهه ولا يعرف إلا مسك الصولجان" [24].

ج ـ الطمع: صورة الزوجة التي أعمى الطمع بصيرتها، ممثلة في زوجة الحصري، التي استغنت عن زوجها وأبو أولادها من أجل المال،"الوزير: يجذب المرأة بعيدًا زوجك هذا ليس منه فائدة ترجى لذلك سأزوجك رجلًا أفضل منه ألف مرة ..دعيه يذهب معي، وسيحضر لك كل شهر ألف دينار..، زوج خلف: موافقة .. خذوه .. يخرج خلف معهم" [25].

د ـــ الندم: زوج خلف بعد عشر سنوات من غياب زوجها، تستفقده وتشتاق له وأولادها، وتطالب برجوعه بعد أن عرفت أن ما فرطت فيه مقابل المال شيء كبير، إنه بعلها وأبو أولادها " بحياة أمك .. قل لي يا أخي أين زوجي ؟الشرطي السري: والله ما أعرف زوجك.زوجي خلف: عشر سنوات لم أراه ..كبر الأولاد، وما عادوا يتذكرون وجهه"[26].

فرغم أن المسرحية تندرج تحت فصل التوظيف الاجتماعي للتراث التاريخي، إلا أننا نجد فيها ملامح التوظيف السياسي، والتي تجلت من خلال صورة خيانة الوطن، وعلاقة الفتور بين الحاكم والمحكوم، واستغباء الشعب، فهذه الأخيرة يمكن إسقاطها على الواقع المعاصر، وعلى المتفرج أن يعي ذلك، بالإضافة إلى وعيه، بأنّ الدولة ومؤسساتها الثقافية هي الأخرى تعمد إلى استغباء الشعب، وتلهيته عبر تلك المواضيع المارقة التي تتجسد على ركح المسرح، وجعله لا يركز فيما يحيط به، خوفا من ثورة شعبية اجتماعية تعيق سير السلطة وفق ما ترمي وتسعى إليه.

وأمام كل هذه الرموز الدالة، يسعى حافظ إلى إقناع المتفرج المعاصر، بأن تاريخنا يحفل بقصص تؤسس لفكرة الاقتراب من المسرح الجاد، الذي يجمع بين المتعة والفكر، أو ما يسمى بالكوميديات الراقية، التي ترتفع إلى مستوى الأدب المسرحي، البعيدة عن المفارقات الصارخة، سواء في الحركات الجسدية أو المواقف السطحية، كما تفعل المسرحيات الهزلية، إنها تسعى إلى إثارة الضحك، عن طريق تنبيه المتفرج إلى مواطن الشذوذ في واقعه الاجتماعي والإنساني، بحيث يصبح الضحك انتقادا للواقع، وتعليقا عليه أملا في إصلاحه،إلا أن الرفض للموضوع جملة وتفصيلا كان قرار المتفرج،"المتفرج: بذمتك ودينك ومذهبك ..هذا مشهد كوميدي مليء بالضحكات والقفشات والمسخرة والسخريات !..أين القفشات والشتائم والنساء العاريات والغاني الخليعة ؟ حتى يكون مسرحًا له قيمة، ويستحق التذكرة." [27].

هذا واقع حال المسرح المصري، الذي "لا يسر أحدا، يصدق هذا القول على وجهيه: المسرح التجاري ومسرح الدولة معا، ويبقى الأمل في مشاهدة مسرحية ذات معنى، تضمن الحد الأدنى من المتعة، وربما شيئا من الفكر"[28]، غير أن كاتب المسرحية يصر على كشف الحقيقة، وتعرية ما تحت اللوحة من قتام، باعتباره عين المجتمع، التي تقوم بترصد معاناة العامة، قصد تنبيههم إلى المخاطر التي تحدق بهم، باحثا عن أفضل السبل لتنوير عقولهم، وجعلهم يأملون في ما هو أفضل ،والأفضل يكمن في دعم موقفه، الداعي إلى التأسيس لقاعدة جمهور مسرحي واعي، يعرف ما له وما عليه، بالإضافة إلى الوقوف على نصوص فيها من المتعة والفائدة، ما يجعلها تقف على خلخلة وزعزعة وإعادة صياغة البنية الفكرية للمتفرج من جديد.

وإن كان حافظ قد ركز على موضوع وعي المتفرج، فإنما يرجع إلى استحالة فصله عن المسرح، وما له من تأثير على نجاح العرض، وعن طبيعة مشاركته في خلق العرض المسرحي فقد مرّت بثلاث مراحل:[29]

أ ـــ مرحلة التأليف الفوري: وفيها يتدخل المتفرج، دون أن يستلزم ذلك وجوده المادي على المسرح مع الممثلين.

ب ـــ مرحلة مسرح الصورة الرمزية: وفيها يشارك المتفرج بالعملية المسرحية، بشكل مباشر أكثر، فيطلب منه الإدلاء برأيه في موضوع معين يهم جميع الحاضرين، ويريدون مناقشته، ويطلب من كل متفرج الإدلاء برأيه في المشكلة دون أن يتكلم، وإنما باستخدام أجساد المشاركين الآخرين.

ج ـــ مرحلة مسرح حلبة النقاش: ففيها يتم إلغاء سلطة الممثل على المتفرجين، من خلال تدخل كل مشترك في الحدث تدخلا حاسما ..، وهكذا فإن هذا النوع من المسرح يؤسس نظاما خاصا للمشاركة، من خلال حالة التشابك بين الممثلين والمتفرجين، وإسهامهم في إنتاج العرض بعيدا عن الصورة التقليدية السائدة للمسرح، التي يبدو فيها الممثل فاعلا في العرض،بينما المتفرج سلبيا في إنتاج العرض المسرحي.

فابن تاشفين كعمل فني ومنظور فكري حافظي، يناقش واقع المسرح المعاصر، عبر رؤية تدعو إلى مشاركة المتفرج في أحداث المسرحية، ولكن بعد عملية تطهير جمالي وأخلاقي لأبي الفنون من ذلك المتفرج الدخيل، وإنّ جعل هذا الأخير مشاركا وشخصية من شخصيات المسرحية، فإنما لأجل رسم خارطة طريق تشدد على ما يصبوا إلى طرحه، بتكثيف الأحداث وتكييفها مع ما يتوافق والراهن الاجتماعي، والحقيقة الواقعية بخلفية سوسيو ثقافية، حيث "يتداخل المتخيل مع ما هو تاريخي واقعي"[30]، وذلك بخلقه حالة من التشابك بين شخصيات تاريخية وأخرى عصرية، لتأطير رؤية اجتماعية وسياسية، عبر حبكة درامية واقعية خصبة في تأويلها، فعلى مدار المسرحية يبقى الكاتب مصمما على إحداث القطيعة الكبرى، ومواجهة كل الأفكار المناقضة لأفكاره، وذلك عبر لوحة ثانية تتداخل فيها الأزمنة، وتقدم لنا رؤية بانورامية للساحة السياسية في الأندلس، والتي تصور تاريخا سوداويا عن أبشع فترات الحكم الإسلامي على مر الزمان، وفضيحة من أفظع فضائح حكم ملوك الطوائف."محمد بن حزم: كما قلت لك، أربعة رجال كل منهم يتسمى بالخلافة وإمارة المؤمنين ..وتلك فضيحة لم ير التاريخ مثلها"[31]، يراها الكاتب أقل الفضائح حدّة ودرجة، بالمقارنة مع ما يحدث في عصرنا، "الكاتب: يا رجل الفضائح في زمننا أكثر"[32]، ليقف على لوحة لصورة علاقة الإعلام بالسلطة في الوطن العربي، والتي يراها من أفظع الفضائح في عصرنا، يمثل مشاهدها كل من شخصية (الصحفي) و(المذيع)، والتي هي من أكثر العلاقات تخلفاً، باعتبارها واقفة على التبعية، والتي كان من أخطر نتائجها أن قدرات الصحفيين والمذيعين المهنية قد تناقضت ومبادئ الصحافة، التي في أصلها تقوم على كشف الحقيقة أمام الشعب ،"الكاتب: سأدعو من عصرنا مذيعًا يمسح أحذية كل مسؤول، وصحفيًا مأجورا لامعًا، وشاعرا مأفونا ساطعًا ..سأدعوهم لملاقاة الخلفاء الأربعة، وسترى ماذا سيقولون، ويكتبون، ويمدحون".[33]

ليغدو الصراع هنا صراع فكرة، توصلنا "لخيط الصراع بمفهومه الفني... وهو لا يبدو صراعا بين شخصيات المسرحية، إنه صراع يخترق الأجيال زمانا ومكانا، وهو صراع تاريخي له إسقاطات في الحاضر" [34]، تتجسد عبر لقاء الملوك الأربعة بالمذيع والصحفي بالإضافة إلى الشاعر، الذي لا يختلف دوره عنهم، ليثبت الكاتب عبر هذه اللوحة التي جمعهم فيها، أن التبعية للسلطة قيدت حريتهم، وأغفلت الدور الأساسي لهم، القائم على خدمة الشعب والمجتمع، وكشف انحرافات الأشخاص الذين يتولون السلطة،"مذيعة: مولاي؛ سموكم يا أمير

المؤمنين، ماذا ترى في حال الأمة؟، خلف: يضحك .. ضحكة بلهاء)أنت حلوة مثل الغنوة.الصحفي: بصراحة، ووضوح، ونبوغ فكري، وبعمق سياسي، ونهج أدبي بليغ عرض صاحب السمو، في صراحته المعهودة، إلى الأمة ببيان واضح، حول الإستراتيجية العربية والتكتيكية .. فهو الزعيم العربي الأول" [35].

وتبقى صورة المتفرج على ذات الحال، في قالب السلبية واللاوعي الرافض للواقع السلطوي، والتي تتضح مع أحداث المسرحية أكثر وأكثر، عبر الأسئلة التي طرحها المذيع على ملوك الطوائف، والتي لها علاقة بواقعنا من مثل:

*ما أ ريكم في الحوار العربي الأدبي المعاصر؟ *ما أ ريكم في الحوار العربي الأوروبي المعاصر؟

فإجابة الملوك عن الأسئلة كانت عبثية، بعيدة لا علاقة لها بطبيعة السؤال، تنم عن محدودية تفكيرهم، وتكشف استهتارهم وعنجهيتهم الكذابة، التي عمد الصحفي والمذيع والمذيعة على تلميعها، والتي يراها المتفرج تستحق التصفيق الحار، "يقف المتفرج الممتاز العصري يصفق بشدة"[36]، مع أنه لم يسمع تشخيصا ولا علاجا للمسائل المطروحة، ليمرر حافظ المحتوى المفترض، عبر إيماءة التصفيق بشدة من طرف المتفرج، مما لا يدع فسحة لسوء الفهم في الوعي الجمعي بقصدية الخطاب ومغزاه، فالسلطة تعرف كل ما تشاء، وتصرف الأمور كلها طبقا لما تشاء، والمتفرج يفتقد الحرية بما يندرج تحت هذه الكلمة من معاني حرية القول والفعل والتفكير.

لتنتهي فترة حكم خلف الحصري، الذي ضحكت له الحياة ووجد نفسه حاكم اشبيلية بخدعة، وإن انطلت على الناس وصدقتها، إلا أن الدنيا وهداياها ليست دائمة، ليخرج إلى مجهول التاريخ، وينتهي دوره في المسرحية، التي ركزت على ضرورة وعي المتفرج المتميز العصري لمثل هذه القصص التاريخية، التي تستحق التجسيد مسرحيا.

يستمر حافظ التأكيد على هذه الفكرة ضمن حقبة تاريخية أخرى لحكم ملوك الطوائف، ممثلة في حكم محمد بن عباد بن محمد بن إسماعيل بن قريش بن عباد الملقب بالمعتمد، "كلفا بجاريته اعتماد لما ملكها، لتتفق حروف لقبه بحروف اسمها لشدة ولوعه بها" [37]، وُلِّي إشبيلية سنة 461هـ/ 106م، وسقط حكمه على يد القائد المغربي الأمازيغي "يوسف بن تاشفين"، لتكون هذه المرحلة التاريخية معادلا موضوعيا لأناته، التي تصبو دائما إلى مسرح يهدف إلى تحرير المتفرج العصري من سلبيته.

2. المتفرج المميز العصري / أزمة الوعي وأسئلة إنصاف التاريخ:

إنّ فكرة إخراج المتفرج المسرحي من بوتقة اللاوعي، لا تزال حاضرة عبر الفصل الثاني من المسرحية، والتي يأتي فيها السيد حافظ على قصة الأمير المغاربي المرابطي "يوسف بن تاشفين"، الذي أسقط حكم الخليفة الأندلسي "المعتمد بن عباد"، ففي أعقاب انقسام الأندلس إلى دويلات، وجد ملوكها أنفسهم بين مطرقة النصارى في الشمال، وسندان البربر في الجنوب، والتطاحن والتناحر والتنازع فيما بينهم، فطمع فيهم العدو النصراني، وفرض عليهم الجزية، فأدوها تحت وطأة الخوف، مؤثرين عافية وسلامة حكمهم وسلطانهم، هذا الخنوع والخضوع جعل طمع "ألفونسو" ملك الفرنجة يزداد شططا ويفرض عليهم رفع قيمة الجزية، وينقص من

ملك وحق المسلمين فيها، ما جعل "المعتمد بن عباد" يغضب ويعلنها حربا، ويطلب يد العون من سلطان المرابطين "يوسف بن تاشفين"، الذي لبى النداء تحت مبدأ الأخوة في الدين، فكان بطلا لمعركة "الزلاقة" التي انتصر فيها للمسلمين على الفرنجة، ليعود القائد إلى المغرب بعد هذا النصر العظيم، غير أنه ظل دائم الاطلاع على أحوال الأندلس وملوكها، كارها ما يسمعه عنهم من بذخ وترف ولهو، وابتعادهم عن الدين، وإهدار حق الرعية في هذه الأموال التي يصرفونها على ملذاتهم، لهذا عزم على عزل وخلع ملوك الطوائف، وتدبير أمر إماراتها، وأراد في هذا العودة إلى حكم الشرع فيما هم به، فاستفتى العلماء فأفتوه بجواز خلع ملوكها المترفين، جمعا لكلمة المسلمين، وتقوية لهم على الجهاد، وعند إحساس "ابن عباد" بأن سلطانه سيسلب منه، استنجد بملك الفرنجة ألفونسو، هذا الأخير الذي لم ينس الهزيمة النكراء، الذي لحقت به في معركة "الزلاقة" على يديه بمساعدة ابن تاشفين، ورد عليه بقوله أنه أمسى في خبر كان، بعد أن فقد قوته وجاهه وماله[38]، ولا شرعية دولية بدون أموال.

لتكون خاتمة الملك الأندلسي على يد المرابط المغربي، وتكون النهاية مأساة أليمة، "وعبرة لتقلب الدهر، ذلك أن الرجل الذي لبث زهاء ربع قرن يقبض بزهاء على مصائر إسبانية، والذي كان يحكم سواد النصف الجنوبي لشبه الجزيرة، والذي يرجع إليه سبب استيلاء ألفونسو السادس ملك قشتالة على طليطلة، والذي استدعى المرابطين إلى الأندلس، اختتم حياته الباهرة في غمرة البؤس والحزن في ظلام السجن ... ومات في سجن أغمات"[39].

وكما قلنا سابقا إنّ فكرة إخراج المتفرج العصري، من بوتقة اللاوعي عبر هذه المسرحية لا تزال قائمة وحاضرة، وتجلت في كون أن حافظ عندما يسلط الضوء في هذا الفصل على الطريقة التي أنهى بها "يوسف ابن تاشفين" حكم ملوك الطوائف، والقسوة التي أظهرها نحوهم، والتي "جعلت بعض المؤرخين يضعون سحابة على سيرته"[40]، إنما يريد:

أ ــ إعادة النظر في تاريخ "ابن تاشفين"، بعدما ألغيت جميع إنجازاته لنصرة الدين، واختزلت في آسر المعتمد.

ب ــ إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب.

فمثل هذه المواضيع هي التي يرتقي بها المسرح، وبها يتفتّح فكر المتفرج، الذي يريده هو الآخر أن يطرح أسئلة على نفسه، في شأن تولي هذا الرجل حكم الأندلس بعد تنحيته لملوكها، وفي سيرته التي تضم الكثير من القضايا التي تستدعي الوقوف عندها، والتي لها قراءاتها التاريخية الحقيقية، والتي لا بد من إماطة اللثام عنها، بالإضافة إلى دعوته لأن يخوض في إشكالية علاقة الغرب بالشرق وتاريخها الذي هو امتداد لحاضرها،"مصطفى رمضاني: أنا مصطفى رمضاني، كاتب وناقد مسرحي مغربي، أرى أننا الآن في مفترق الطرق؛ هل يحق لابن تاشفين أن يتولى حكم المسلمين، وأن يكون إمام المسلمين، أم لا.."[41].

سؤال الناقد المسرحي مصطفي رمضاني سؤال يطرح إلى غاية يومنا هذا، ويدفع بالمتفرج إلى التجاوب مع المسرحية، والتفاعل مع تاريخ ابن تاشفين المرابطي الأمازيغي، فعندما نقف على القصة نجد أن "ابن عباد"

الملك بتحالفه مع المرابطين قد رفض التحالف مع المستعمر الإفرنجي ضد بني دينه، غير أنه نكث عهده معهم بعدم التواصل مع "ألفونسو"، بمجرد أن ألحق الهزيمة بهم في معركة "الزلاقة"، ليكون نموذجا للساسة الذين يغلبون السلطة والقيادة على حساب الرابط الديني، الذي انتهى بمجرد قضاء المصلحة، وهذا النموذج حسب حافظ مازال موجودا إلى غاية يومنا هذا، مؤكدا على أن التجارب التاريخية ما هي إلا "منتج إبداعي يتخذ من الماضي، وسيلة لمعاينة الحاضر، مستعينا بخبرته الإنسانية في استحضار جوهر التاريخ، بما يتلاءم مع طبيعة المشكلات المعاصرة"[42]، فبعض قصص التاريخ تضع"المعتمد" في صورة الضحية، وابن تاشفين في صورة الجلاد ومغتصب الأندلس، ويرى حافظ أن سبب تشويه صورة القائد، إنما يعود لوسائل الإعلام الموالية للسلطة، ويظهر ذلك من خلال توظيفه لشخصية المؤرخ الصحفي المعاصرة (ابن فكة)،"الكاتب: أعتقد أن برنامج التلفزيون، مع التاريخ، يستضيف هذه الليلة، في القناة العاشرة، الكاتب الصحفي المؤرخ ابن فكة(تظهر كاميرا تلفزيون، وابن فكة، والمذيع"[43] .

فابن فكة ومن مثله، أذاعوا أن العرب لم يهضموا فضل استئثار "ابن تاشفين" مهمة تخليص الأندلس من ربقة حكامها العرب، الذين عاثوا فيها فسادا، مبررين ذلك بأن الإسلام دين العروبة، والأولى أن تبقى تحت حكم ملك "كالمعتمد"، الذي وإن جمعت سيرته بين الملك، الحبّ والشعر الحرب،البطولة والهزيمة، المروءة والخسة، الوفاء والخيانة، الغنى الفاحش والفقر المدقع، الحرية والعبودية...، فهو خير من أن يحكمها أمازيغي، كما لم يهضموا فكرة أن يعطيهم دروسا في الإيمان وحسن المعتقد، وهو الغير عربي الذي على يديه مدّد حكم الإسلام في هذه البلاد أربعة قرون أخرى، كل هذا جعلهم يجنون على سيرته وينصفون "المعتمد" باسم الشرعية الدولية، إذعانا لمقولته الشهيرة: "رعي الجمال عندي خير من رعي الخنازير"[44]، ويكون في نظرهم الملك العربي المغلوب على أمره، الذي انتزع منه ملكه عنوة على يد المرابطي "ابن تاشفين"، ليطلع القائد من كل هذا بسواد الوجه على مر السنوات والتاريخ، ويحمل على عاتقه لقب آسر المعتمد وسالب ملكه وثروته،"المعتمد وخلفاء الأندلس: نحن الحكام الشرعيون للأندلس ..طلبناك لتخبرنا فأتيت واحتلّلتَ البلاد"[45] .

فشخصية "ابن فكة" المؤرخ الصحفي المعاصر، تمثل صورة لأولئك الذين يسترجعون التاريخ ويصوغوه على مزاجهم، "ويقرون أن يلعبوا التاريخ ،أن يعيدوا صنعه، أو بالأحرى صنعهم على هواهم، أن يحملوا التاريخ كما ينبغي أن يكون "[46]، في صورة لتزييف التاريخ وحقائقه، "الصحفي المؤرخ: سيرون أمورا غريبة فعلها يوسف بن تاشفين ..أمورا أغرب من الخيال، وسيرون ممارسات إجرامية أشد رعبا مما قد يرى في الأحلام .. ضد بلد مسالم وشعب شقيق ..عبثوا بكل شيء فيه، بكل الحقد، والدموية، واللصوصية، والجاهلية الظالمة العاتية؛ فالذين يسمعون بآذانهم غير الذين يرون بأعينهم على أرض الواقع من آثار الهول الذي نزل بأهل الأندلس" [47].

فحافظ هنا لا يتردد في نقد رواة التاريخ من أعوان الحكام، من خلال الدور الذي يمثله الصحفي المؤرخ، والذي ينم على أن التجارب التاريخية، تؤكد أن المؤسسة الإعلامية أحيانا ما هي إلا انعكاس لسلطة جائرة

تعمل لحسابها، فهي جزء لا يتجزأ عنها، تقوم على تغييب الحقيقة وطمسها، وتغريبها بدل من المساهمة في كشفها،"الصحفي المؤرخ: إن نظام الشرعية الدولية لا يسمح بهذا ..يوسف بن تاشفين ليس له تاريخ من رجال الدولة، ولم يكمل تعليمه في المدرسة الحربية، أو ينل الشهادات العليا ..إن الفونسو السادس زعيم الفرنجة رجل متحضر" [48].

وعليه فإن التجني والتشويه والعنصرية التي تعرض لها ابن تاشفين، وبأنه رجل بدوي صحراوي غير حضاري خالف الشرعية الدولية، عندما أخذ على عاتقه مهمة تخليص الأندلس، من أيدي ملوك الطوائف قبل أن يستبد بها الغزو الإفرنجي، جعلت مؤلف المسرحية، يقف على ضرورة استشعار المتفرج العصري حجم المسؤولية اتجاه القائد المغربي ونصرته، حيث يرجع سبب تعتيم صورته إلى الآلة الإعلامية، التي تبث سمومها ليل نهار، فالقائد البطل كان همه الأول حماية الأندلس وليس غزوها، وكان ذلك بفتوة شرعية غلبت فيها مصلحة الإسلام والمسلمين، بعد أن استخف ملوكها بدينهم، وأسهبوا في ترفهم وعززوا مطامع الغرب فيهم،"ابن تاشفين: هؤلاء تلقبوا بألقاب الخلفاء، وخطبوا لنفسهم في المساجد، وضربوا النقود بأسمائهم ..وأثاروا الفتة بينهم؛ لرغبة كل واحد منهم في الاستيلاء على صاحبه ..وولوا حكم البلاد رجالًا فاسدين ..حلوا عبيدهم سادة البلاد ..واخترعوا كل أنواع الأسلحة والمكائد والمصائب في محاربة بعضهم بعضًا ..واستنجدوا بالكفار؛ ماذا نقول يا سيدي الإمام؟." [49].

أضف إلى ذلك أن يمنح "المعتمد" ملك الفرنجة " ألفونسو" الطامع الأول في الأندلس حق الشهادة في "ابن تاشفين"، الرجل المسلم الذي مدّ يده له يوما باسم الأخوة في الدين لأجل نصرته، فهو الهوان والخنوع، في إدانة واضحة من الكاتب لكنه العلاقة المبنية على مصالح السلطة السياسية، على حساب الدين والأخوة، والتي تجعل المسلم يسلم رقبته للغرب النصراني، عدوه الأول بلا هوادة،"الفونسو: إن يوسف بن تاشفين بنى أسطولاً كبيرا وجهز جنودً ا ليحارب العالم المتمدين؛ يحارب الحضارة والعرب، إنه بدوي صحراوي لص.. يسرق أموال البشر ..نحن نطالب بحذف اسمه من التاريخ، ومحاكمته تاريخيا، وقتله، وحرق جثته، ووضع اسمه مع المجرمين" [50].

فحافظ أراد عبر تقديم هذه الأحداث، تقديم ما يتوافق ورؤيته التي "تهيئ للمتلقي إجراء المحاكمة العقلية للأحداث، وعقد مقارنة بين نقيضين، يمثل كل منهما جوانب مهمة من الأحداث التاريخية"[51]، فتبرئة ابن تاشفين من التهم المنسوبة إليه، هدف يسعى الكاتب إلى تحقيقه، إذ يبدي تعاطفا كبيرا معه، ويدعوا المتفرج إلى وعي أسباب ودوافع سلبه الحكم من ملوك الأندلس، ويُظهر ذلك من خلال الحوار الذي جمع القائد المغربي مع الملك "المعتمد"، "المعتمد: تسجنني وتأخذ الحكم؟ ابن تاشفين: لقد شاهدت قصورك والذهب الذي تحتويه، المعتمد بن عباد: خذ ما تشاء. ابن تاشفين: ليست لي مطامع في الذهب والقصور، إنني رجل صحراوي، لا أفهم في الشعر، ولا بناء القصور، ولا في الغناء، إنما أفهم في شيء واحد؛ إن المسلمين يجب أن يكونوا أقوياء وليسوا جبناء ضعفاء.. أنا فأمامي المشوار الطويل" [52]، ليلتزم عبر هذا الحوار "حدود الشخصية المرسومة، فلا ينطقها

إلا بما يتلاءم معها..، كما يبدي أنّ استثماره لتقابل الشخصيتين في المواقف، كان لأجل إثراء الجانب الدرامي أولا والجانب الذهني ثانيا" [53]، مع وقوفه على أبعاد هذا الصراع، ودوافع ابن تاشفين في سلب حكم ملوك الطوائف، الذي يأبى أن يهادن أو يغير خط سيره، إذا تعلق الأمر بتحقيق العدل ونصرة الإسلام والمسلمين،"ابن تاشفين: وظيفتي العدل إلى رجل غيور على الدين" [54].

كما يبدي إعجابه الكبير "بابن تاشفين" وتعاطفه الشديد معه، وبأنه القائد المسلم الذي ليس عليه غبار، فهو مثال الأمير البطل والحاكم العادل، الذي يجب على كل حاكم عربي أن يغار على دينه وعروبته أن يقتاد به، الرجل الذي رفض الألقاب والقصور والثروة، وتجاوز أعراف وتقاليد العرق والجنس واللون،"ابن تاشفين: ليست لي مطامع في الذهب والقصور، إنني رجل صحراوي، ..إنما أفهم في شيء واحد؛ إن المسلمين يجب أن يكونوا أقوياء وليسوا جبناء ضعفاء " [55].

فهو لا يعترف إلا بكونه مسلما يغار على دينه، "فالإسلام .. أول من قرر قواعد المساواة والعدل والحرية والإخاء واعتبرها من أسس وأبجديات هذا الدين، فالناس متساوون في الأصل ووحدة الجنس، ولا فضل لأحد على أحد، إلا بالعمل الصالح والتقوى"[56]، فهو القائد المغربي المسلم الذي أخذته العزة بالإسلام، وأبى إلا أن يخلص الأندلس من أيدي ملوكها، الذين لا محالة سيسلمونها باستهتارهم لملك قشتالة على طبق من فضة، ليصبح بإقدامه على خلع "المعتمد" من كرسي الحكم، ناصر المستضعفين الذين ولوه لقب أمير المسلمين، وناصر الدين، وليس كما أشيع عنه،"رجل1: لابد من اسم تمتاز به أمير المسلمين.رجل2: وناصر الدين.ابن تاشفين: أمير المسلمين، وناصر الدين! " [57].

وبعد كل هذا المجد التاريخي الذي أسسه "ابن تاشفين" نصرة لدولة الإسلام، التي امتد بها الزمن لأربعة قرون، يأتي إسقاطه على يد الموحدين، بعد أن اتجهت دولتهم " بقوة نحو هاوية سحيقة، وكارثة محققة،.. إذ قام في سنة512 هـ ـ 1117 م ، رجل من قبائل مصمودة الأمازيغية (البربرية)، يدعى محمد بن تمرت، بثورة على المرابطين"[58]، لتكون النهاية على يد رجل من بني جلدتهم، وهو ما أثار استغراب حفيظة الكاتب، في أن المرابطون" الذين فتحوا البلاد، وأقاموا صرح الإسلام في بلاد المغرب والأندلس لسنوات وسنوات، الآن وبعد ظهور بعض المنكرات في بلادهم، وبعد انشغالهم بالجهاد عن التعليم، أصبحوا يكفرون وتحلّ دماؤهم ويقاتلون من قبل جماعة الموحدين، ذلك الاسم(الموحدين) الذي يشير بقوة إلى أن غيرهم كفار وليسوا بموحدين أو مسلمين"[59]، في إشارة إلى أن ما يجمع المسلمين هو نفسه الذي يفرقهم، إعلاء كلمة لا اله إلا الله، والتي كانت سببا لفتنة كبيرة، أدت إلى حروب دارت بين المسلمين في بلاد المغرب،"الكاتب: وظلت دولة الموحدين مائتي عام قوية ..فشل في اقتحامها الفرنجة؛ إلا أن الغريب، والعجيب، أن الذي اقتحمها، ودخلها، هم الموحدون ..دولة عربية أخرى" [60].

وإذا رجعنا إلى الأسباب التي جعلت "ابن تومرت" يسقط الدولة المرابطية، فإننا نجدها نفس الأسباب التي جعلت "ابن تاشفين" يسقط حكم ملوك الطوائف، جهاد المارقين وحماية الإسلام والمسلمين والتي هي

فوق كل اعتبار، فمن من الرجال ظلم الآخر، "عبد الكريم برشيد: وهكذا يمكن أن يقال أن الوقت وقت البحث عن الحقيقة ..من من الرجال ظلم الآخر ؟ وكيف للمسلمين أن يجددوا القتال !.." [61]، سؤال يعيد المتفرج العصري إلى نقطة البداية، ويجعل الحيرة تستبد به بعد أن جعله حافظ في صفه، وأقنعه أن " ابن تاشفين " مظلوم، وما أشيع عنه كذب وبهتان، فهل ابن تومرت هو أيضا مظلوم بإسقاطه حكم دولة إسلامية احتضنت الإسلام لأربع قرون، وإن وقف المتفرج على مسألة أيهم ظلم الآخر، فيجب أن يقف على مسألة، أن الحرب والتطاحن بين المسلمين لا يخدم سوى الغرب، ودليل ذلك أنه استطاع أن يحكم قبضته على الأندلس، وأمست الفردوس المفقود الذي يحلم المسلمون باسترجاعه يوما ما،"ليلى بنت عائشة: أنا ليلى بنت عائشة، الناقدة الجزائرية، أقول لكم، ولكل الأجيال: حاول البعض أن يخفي الحقيقة عنكم .. ولكن الحقيقة تبقى دائمًا في الصراع الدائر بين الشرق والغرب ..كان على مر الأجيال والمطامع مستمرة رغم كل ادعاءات السلام" [62] .

ثالثا. خاتمة: وفي الأخير نصل إلى النتائج التالية:

* تقنية الميتادراما أو المسرح داخل المسرح، الكادر الذي صور السيد حافظ في إطاره مسرحية يوسف بن تاشفين التي تعتبر ثورة على المتفرج السلبي الذي لا وعي له.

* توريط المتفرج في المسرحية قراءة لواقع المسرح المصري ، وتدني الأذواق.

*أراد السيد حافظ عبر مسرحية "يوسف ابن تاشفين"، أن يعيد للمسرح هيبته على مستوى المواضيع المطروحة الهادفة، والتي تتطلب وعي المتفرج .

* التعبير عن علاقة الوعي بالموضوع، وعي بحقيقة بؤس التاريخ، حين يبحث الإنسان عن معناه وهو مسيج بتاريخ مقذوف فيه، وكيف يعثر على هذه الحقيقة القادرة على فهم الماضي فهما مستمدا من معايشة الحاضر.

هوامش:

[1]: حسن يوسفي، المسرح والمرايا،2006، اتحاد كتاب المغرب،د.ط،ص: 45

[2]: السيد حافظ، مسرحية يوسف بن تاشفين، د.ت، رؤيا للنشر والتوزيع، د.ط، ص: 03.

[3]: المسرحية، ص: 03.

[4]: أبو الفداء الحافظ بن كثير الدمشقي، البداية والنهاية،د.ت، مكتبة المعارف بيروت،د.ط،ص: 87

[5]: المسرحية، ص: 04.

[6]: المسرحية، ص: 03.

[7]: المسرحية، ص: 04.

[8]: المسرحية، ص: 04.

[9]:العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري،2016/2017، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي،جامعة محمد بوضياف، المسيلة، ص: 202

[10]:المرجع نفسه، ص: 206

[11]: أبوالندى محمود وليد، الفِكْر واستدعاءُ التّاريخ في مسرحيّة "ثورة الزّنج " "للكاتب معين بسيسو "رؤيةٌ نقديّةٌ معاصِرة،2017، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية ،مجلد1،ع/25، ص:16

[12]: إبرهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،1991، دار الشعب، القاهرة، د.ط، ص: 145

[13]: ينظر:أبوالندى محمود وليد، الفِكْر واستدعاءُ التّاريخ في مسرحيّة "ثورة الزّنج " "للكاتب معين بسيسو "رؤيةٌ نقديّةٌ معاصِرة،ص: 16

[14]: المرجع نفسه، ص: 21

[15]: المرجع نفسه،ص: 21

[16]:المسرحية، ص: 05.

[17]:المسرحية، ص: 05.

[18]:شهاب الدين أحمد عبد الوهاب النويري، نهاية الأدب في فنون الأدب،د.ت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،د.ط،ص:363

[19]:المسرحية، ص: 07.

[20]:المسرحية، ص: 05.

[21]:رينهارت الدوزي، ملوك الطوائف ونظرات في تاريخ الإسلام،2012،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،د.ط، ص:20/19

[22]:حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي(دراسة نقدية تحليلية)، 2009،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع،د.ط، ص:107

[23]:المسرحية، ص: 12

[24]: المسرحية، ص: 12

[25]:المسرحية، ص: 07

[26]:المسرحية، ص: 09

[27]:المسرحية، ص: 09

[28]:فاروق عبد القادر،من أوراق نهاية القرن (غروب شمس الحلم)، 2002، الدار الثقافية للنشر،مصر، د.ط،ص: 337

[29]:يحيى البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصر،2001، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع،د.ط،ص: 287

[30]:يحيى سليم عيسى، آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردنية،2017، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10 ، ع1/،ص: 242

[31]:المسرحية، ص: 14

[32]:المسرحية، ص: 14

[33]:المسرحية، ص: 13

[34]:ينظر:أبوالندى محمود وليد، الفِكْرُ واسْتدعاءُ التّاريخ في مسرحيّة "ثورة الزّنج " "للكاتب معين بسيسو "رؤيةٌ نقديّةٌ معاصِرة،ص: 22

[35]:المسرحية، ص: 15

[36]:المسرحية، ص: 15

[37]:ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة،1974، تح :محمد عبدالله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ط،ص: 109

[38]:ينظر :راغب السرجاني، قصة الأندلس،2010، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والنشر والترجمة،القاهرة،د.ط،،ص: 456

[39]:شوقي أبو خليل، الزلاقة بقيادة يوسف ابن تاشفين،1980،دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، سورية، ط.2،ص:64

[40]:المرجع نفسه، ص:64

[41]:المسرحية، ص: 15

[42]:يحي سليم عيسى، آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردنية،ص: 224

[43]:المسرحية، ص: 23

[44]:المسرحية، ص: 19

[45]:المسرحية، ص: 21

[46]:يحي سليم عيسى، آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردنية ، ص: 236

[47]:المسرحية، ص: 25

[48]:المسرحية، ص: 22

[49]:المسرحية، ص: 21

[50]:المسرحية، ص: 25

[51]:يحي سليم عيسى، آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردنية، ص: 239

[52]:المسرحية، ص: 21/20

[53]:العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري، ص:206

[54]:المسرحية، ص: 25

[55]:المسرحية، ص: 20

[56]:عطية محمد عطية، مقدمة في الحضارة الإسلامية العربية ونظمها،2011، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، د.ط،ص: 138

[57]:المسرحية، ص: 28/27

[58]:راغب السرجاني، قصة الأندلس،ص: 533

[59]:المرجع نفسه،ص: 551

[60]:المسرحية، ص: 31/30.

[61]:المسرحية، ص: 31.

[62]:المسرحية، ص: 31.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1/السيد حافظ، ،مسرحية يوسف بن تاشفين، د.ت، رؤيا للنشر والتوزيع، د.ط

المراجع:

2/إبرهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،1991، دار الشعب، القاهرة، د.ط

3/ابن الخطيب،الإحاطة في أخبار غرناطة،1974،تح: محمد عبدالله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة،د.ط

4/أبو الفداء الحافظ بن كثير الدمشقي، البداية والنهاية،د.ت، مكتبة المعارف بيروت،د.ط

5/حسن يوسفي، المسرح والمرايا،2006، اتحاد كتاب المغرب،د.ط

6/حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي(دراسة نقدية تحليلية)، 2009،دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع،د.ط

7/راغب السرجاني، قصة الأندلس،2010، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والنشر والترجمة،القاهرة،د.ط

8/رينهارت الدوزي، ملوك الطوائف ونظرات في تاريخ الإسلام،2012،مؤسسة هنداوي، القاهرة،د.ط

9/شهاب الدين أحمد عبد الوهاب النويري، نهاية الأدب في فنون الأدب،د.ت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،د.ط

10/عطية محمد عطية،مقدمة في الحضارة الإسلامية العربية ونظمها،2011، داريافا العلمية، د.ط

11/فاروق عبد القادر،من أوراق نهاية القرن، 2002، الدار الثقافية للنشر،مصر،د.ط

12/يحيى البشتاوي، المسرح والقضايا المعاص،2001، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع،د.ط

المجلات والدوريات:

13/أبوالندى محمود وليد، الفِكْرُ واسْتدعاءُ التّاريخِ في مسرحيّة "ثورة الزّنج " "للكاتب معين بسيسو "رؤيةٌ نقديّةٌ معاصِرة،2017، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية ،مجلد1،ع/25

14/يحيى سليم عيسى، آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني،2017، المجلة الأردنية للفنون، مجلد 10،ع/ 1

الرسائل الجامعية:

15/العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري،2016/2017، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي،جامعة محمد بوضياف، المسيلة

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 131 - 147 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المقدّس في الخطاب الجبراني بين الثقافة والأدب

The Sacred in Khalil Gibran's Discourse: between Culture and Literature

أصالة القوبي [1] * / شراف شناف [2]
Assala Elgaoubi [1] / charaf Chenef [2]
الموسوعة الجزائرية الميسرة.
جامعة باتنة 1-الحاج لخضر(الجزائر)،
University of Batna 1 - Hadj Lakhdar (Algeria)
assala.elgaoubi@univ-batna.dz [1] / charaf.chenef@univ-batna.dz [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2023/12/13	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

تهدفُ الثقافة الشعبيّةُ إلى بناء معارف تترجمُ تجارب الإنسان، ويعنى الخطابُ الأدبي بها بحثا عن المعنى، وجبران خليل جبران من الذين كرسوا جهدهم الفكريّ للبحث عن الرّوابط الخفيّة بين الثقافة الإنسانيةِ والمقدّس.

وعليه تسعى هذه الدّراسة التي تعتمد القراءة الأنثروبولوجية إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية :

— كيف تعامل الكاتب مع المقدّس أدبياً؟

— ما العوامل المشتركة بين المشترك الثقافي الإنساني وبين ما قدّمه جبران من فكر ؟

وتحاول إخراج المقدّس من دائرة الدّين وتبرهن على سعة استيعابه كالمقدّس الثقافيّ والشعبي والمعرفي، وتوصلت إلى جملة من النتائج من بينها أن النص الكوني الذي اختاره جبران أسهم في تشكيل تمثل المقدس الثقافي في الذهنية الحديثة.

الكلمات المفتاح: جبران خليل جبران، المقدس، الثقافة الشعبية، الموروث الإنساني.

Abstract :

The aim of popular culture is the structuring of knowledge that translates the human experience. In the same context, literary discourse seeks to understand the nature of such knowledge and its meanings. Gibran Khalil Gibran is one the writers who gave all their intellectual prowess for the quest of seeking these hidden links between human culture throughout the ages and that which is divine and sacred.

Based on that, our study seeks to answer the following questions:

- How did Gibran Khalil Gibran deal with the sacred in his literature?
- How were abstractions represented in his texts?

* المؤلف المرسل: assala.elgaoubi@univ-batna.dz

- What are the common elements between the collective of human culture and what Gibran's intellectual legacy?

Keywords: Gibran Khalil Gibran, the Sacred, Popular Culture, Human Heritage.

مقدّمة:

يتشكّل الوعي والخصوصيّة الثقافية انطلاقا من مرجعيات فكرية راسخة في المكون الثقافي للإنسان اكتسبها منذ نشأة فكره الخاص وتمرس عمليّة إعمال العقلِ وإمعان النّظر في العلاقات الكونية والرّكائز الأساس التي تسيّر عالم الموجودات، ويعدّ الموروث الشّعبي ذاكرة الثقافة الإنسانية والحاملَ لهويتها، كما يربط بين الظاهر والمخفي من خلال انقسامه إلى موروث ماديّ وآخر لا ماديٍّ.

والأدبُ وثيقُ الصّلة بالثقافة الشعبية إذ كان ملازما لها ومعبراً عنها بوصفه وثيقة رمزية تخلّد فكر الإنسان وحضارته ومخياله الشّعبي والمشترك الإنسانيّ ككل.

وعلى هذا الأساس، نتناول في هذه الدّراسة عيّنة من الأدب العربيّ الحديث بغيةَ الكشف عن حضور المقدّس الشعبي في المدوّنات الأدبية من خلال قراءة أدب "جبران خليل جبران" قراءةً أنثروبولوجية؛ باحثةً عن تموقع الإنسان من وجهة نظر الكاتب وعن علاقة هذا الإنسان بعالمه وبموروثه الإنسانيّ، كما تسعى الدّراسة إلى إبراز التمظهرات الأدبية لبعض المقدّسات الخاصة بجبران خليل جبران وكيفيّة صياغتها داخل نسقٍ أدبيّ له بنيةٍ جماليّة وطابع إبداعيٍّ.

وعليه، كيفَ أثّر الموروث الشّعبي العالميُّ على توجّه جبران الثقافي وانتمائه الفكريّ؟ وما مدى حضور الرؤية والخصوصية الهوّياتية في مدوّنته الأدبية؟ وما أبرز عناصر الثقافة الشعبيّة التي تجلّت في كتاباته لقول آرائه حول المقدّس؟

أولاً: الإيقاع الكونيُّ بوصفه مقدّساً

حينما نتحدّث عن الإيقاع في أغلب الأحيان يخطُر على الذهن مباشرةً الشعرُ بأوزانه وقوافيه وموسيقاه بسبب فكرةٍ قد ترسّخت لعقود وأزمان مضت، ولكن هذا المفهوم لا يشكّل إلاّ الجزء اليسير واليسير جداً من مفاهيم الإيقاع المتعدّدة، فالشعر في حد ذاته لا يقفُ عند ذلك الإيقاع البسيط الذي يمكن أن يحدّده وزن ما وتحتجزه قافية بعينها. إذ ليس الشعر أن يتمكن الشاعر من اللغة ويطوّعها أو يحشوها بالألفاظ ثقيلة الوزن، ولا أن يمتلك ملكة النّظم والرصف الجماليّ فقط، بل الشعر الحق حركة انسيابية في الروح، هذا العالم المتكامل داخل الإنسان، الشعر اتحاد للوعي والشعور مشكلاً دفقة شعورية نحو اللانهاية.

ويمكن أن نستحضر هنا قول الكاتب "خزعل الماجدي" عن الشعر إنه حركة احتجاجية من الطبيعة على ذاتها، كذلك يكون الشعر «معاناة الشّاعر في عالم المجاهيل التي لا يعيها، بل ينفعل بباطن تجاربها ويحاول

استحضارها من خلال اللّغة، ممارسة للرؤيا في عمقها المعرفيّ، وتجربة إنسانيّة شاملة في صياغة الإيقاع الكونيّ»[1].

والإيقاعُ حركة لا محدودة وحياةُ لا نهاية لها كما يقول عنه "أدونيس" في كتابه "زمن الشعر"، كما أنّ الإيقاع يبدأ في نفس الشاعر قبل بداية الكتابة على شكل تموجات عاطفية تحرّك دافع البوحِ وعاطفة الإنسانِ الفنان المغايرة لعاطفة الإنسان العادي، وتتحقق بذلك الغاية الجمالية التي «ترسخ شعرية هذا الإيقاع اللامتناهي والمفتوح دائماً، القابل للامتداد، كما أنه سبب في تغيير زاوية النظر للنصّ وجعله إنتاجاً مشتركا بين إيقاع النصّ وإيقاع الذّات الكاتبة له»[2].

واستناداً إلى هذا التصور عن الإيقاع نتجه لفكر "جبران خليل جبران" من خلال دراسة الموسيقى بوصفها أحد عناصر الإيقاع الكوني كمقدّس إنساني في الثقافات الشعبية، ثم ديني _بالنظر إلى ديانته المسيحية_ فنجدُ أنّ الموسيقى قد شغلت حيّزا مهما جداً في كلّ أساطير العالم، كما تظهر في العهد القديم والعهد الجديد بصيغة ذات أهمية بالغة، إذ «يعظمُ فعل اللجوء إلى الموسيقى حينما تتعلّق بالمعتقدات الميثولوجية أو الدينية واللاهوتية، حينما تتحد الموسيقى بسحرها مع قداسة المعتقد الدّيني، بحثاً عن الكمال في البعدِ السيكولوجيّ، وتصبح الموسيقى ذلك المقدّس الساحر»[3]، ولعلّ أبرز الأمثلة عن ذلك "سفر المزامير" في "العهد القديم" إذ تتجلّى أهميّة الموسيقى ومكانتها السامية في إحداث التأثير المراد في النفس البشرية، و«الموسيقى طاقة إدهاشيّة أثيرية ترتعش بها النفس، لملامستها سراً بينها تشعرُ به ولا تقوله، يتشكل هذا السرّ خارج الزمان والمكان، في زمان روحيّ مليء بالشوق والحنين والقوى الماورائية الفاتنة. وتنفلتُ الموسيقى من كلّ قيدٍ فتتدفّق فينا وتضمن خضوعنا أمامها، تنتصر علينا وننتصر بها على أنفسنا، والموسيقى لغةٌ إنسانيّة ووسيلة تواصل اجتماعي، لغةٌ لا تقولها الأحرف والكلمات، بل الأنغام والإيقاعُ وحدهم قادرين على البوحِ بمكنوناتها تعبيراً عن الانفعال الوجدانيّ والتّدبر الفكريّ وإسهاما في إبراز الخصوصيّة والهويّة الخاصة بثقافة ما، كما تقود الموسيقى إلى عالم مفارق متجاوز للجسد»[4] لأنّ إيقاعها حركةٌ نابعةٌ من مصدرٍ روحانيّ مجهول لا تتحكّم فيه الذّات بل تنقادُ إليه طواعيةً غير مدركةٍ في أغلب الأحيان لاتّجاهه، فالإنسان نسمة والرّوح هواءٌ نفخها الله في الجسد الترابي، وكما يحرّك الهواء الأشجار في الطبيعة فيصدر منها حفيف تحرّك الموسيقى ونغماتها الإنسان فيصدر منه شعورٌ بالتّجاوب مع الله في وحدة متكاملةٍ لرحلة ذروتها نشوة الوصلِ والعودة إلى المنبعِ الأصليّ للرّوح، وهذا تصوّر دائريٌّ يربط بين المتشابهات في الموضوعات الثقافية في حياة الإنسان لفهم التصور الشعريّ للحياة، وممّا يدعم هذا التصور في أدب "جبران":

1) «وجد الإنسان فأوحيت إليه الموسيقى من العلاء لغة، ليست كاللّغات، تحكي ما يكنه القلب للقلب، فهي حديث القلوب»[5].

2) «الإنسان لا يدري ما يقوله العصفور فوق أطراف الأغصان، ولا الجداول على الحصباء، ولا الأمواج إذ تأتي الشاطئ ببطء وهدوء، ولا يفقه ما يحكيه المطر إذ يتساقطُ منهلاً على أوراق الأشجار، أو

عندما يطرقُ بأنامله اللّطيفة بلّور نافذته. ولا يفهمُ ما يقوله النّسيمُ لزهور الحقل، ولكنّه يشعرُ أنّ قلبه يفقه ويفهم مفاد جميع هذه الأصوات (...) أصوات تناجيهِ بلغة خفيفة، وضعتها الحكمة قبل كيانه، فتحدثت نفسه والطبيعة مرات كثيرة وهو واقفٌ معقودَ اللسان حائراً وربما لفظه الدّمع، والدّمعُ أفصحُ مترجم»[6].

3) «رأيتها بعين سمعي فشغلتني عن جوهر حديثها بجواهر عواطفها المنسجمة بموسيقى في صوت النّفس، بلى: فالموسيقى هي لغة النفوس والألحان نسيمات لطيفة تهزّ أوتارَ العواطف. هي أنامل رقيقة تطرق باب المشاعر وتنبه الذّاكرة فتشغل هذه ما طوته اللّيالي من حوادث أثّرت فيها بماضٍ عبر»[7].

4) «الموسيقى كالشّعر والتصوير، تمثل حالات الإنسان المختلفة وترسم أشباح أطوار القلب وتوشح أخيلة ميول النّفس وتصوغ ما يجول في الخاطر وتصف أجمل مشتهيات الجسدِ»[8].

5) «صبيّة كانت بالأمس نغمة شجية بين شفتي الحياة فأصبحت اليوم سراً صامتاً في صدر الأرض»[9].

6) «استمع إلى جميع أغاني العاشق المعروفة، (...) بدا وهو يستمع، كأنه كان أيضاً يصغي إلى أناشيد أخرى أبعدُ من مجال أذني»[10].

ارتبطت الموسيقى بالمواسم والطّقوس الاحتفاليّة الخاصّة بها وبالتقاليد الدّينية، والعادات الشعبية في المجتمع الإنساني منذ القدم، لكن المتغيّرات الحضارية الطارئة لم تستطع مجابهة الروافد المستجدة الخاصة بكل عصر وبكل ثقافة «وأخذت الأغاني الشّعبية الموغلة في القدم تندثر وتنحرف جزئياً، وهذا خطر على مغزاها الأصليّ وقيمة تراثيّتها فتولد خوف شديد في ذهن الإنسان على مستقبل جودة ونوعيّة التراث الشعبي الذي سيصل الأجيال القادمة»[11]. ومن هنا لجأ المثقّفون لربط هذا الكنز المتناثر من خلال الكتابة والتّدوين ومحاولة إثبات نسب كل منجز ثقافي إلى منطقة أو جماعة أو طائفة أو غير ذلك، لأنّ من المعروف أن الموروث الأدبي الشعبي مجهول المؤلّف، حيث اشترك في تكوينه مخيالٌ جماعي لا يمكن حصره في جهد فرديٍّ خاصّة وأنّه «بين المشافهة والكتابة مسافة زمانية ومكانية، فللمجلس مقام خاص للتواصل يحضر فيه طرفا الكلام (المتكلم/ المستمع)، لذلك يجري الكلام وفق شروط مناسبة. أما الكتابة فشيء آخرٌ، وذلك لاختلاف المقام والأداة»[12]، وكما يرى "جبران" الإنسان نغمةٌ من نغمات الكون وموسيقى خفيّة تجسّد لغة الله، يرى أيضا أن نصوصه وهي عصارة روحه، نغمة من نغمات فكره وموسيقى نفسه، فتعامل معها تعامله مع اللّحن الموسيقيّ الموروث منذ آلاف السنين فنجدُ «تواشجاً شديداً بين التّقاليد الشّعبية والثقافة الكتابية في أدبه، كما اتّسم بالشفاهية والعبر أجناسية، وهكذا كان رحم الأسلوب اللغوي عند جبران»[13] لأنه اختار تحرير النصّ من قيد الجنس الأدبي المرتبط حصراً بنمط موسيقي بعينه، فالنثر عنده لا يختلف عن الشّعر إلاّ من حيث المحتوى والمضمون والنّسق الشعري الداخليّ، إيمانه بهذه الفكرةِ أدى إلى ظهور التداخل الكبير بين اللّغة العاميّة واللغة الفصحى في نصوصه، على الرّغم من وجود اختلاف بين الموسيقى الدّاخليّة لكلّ منهما. ومن بين أبرز الأمثلة الدالة على حضور لغة المشافهة عنده توظيفه «قواني بدل أركان أو زوايا، حرطقة عوضاً عن صليل، نقب بدل حرث أو فلح. (...) سالم بمعنى سليم، متخوم عوضا عن متخم، وشعشع في مقام شع»[14] وفي رأينا ليس هذا راجع إلى

جهله بمصادر اللغة العربية وألفاظها كما زُعِمَ في وقت مضى فالقارئ الحصيف يدرك تمكّن الكاتب من اللغة وأساليبها من خلال قدرته على صياغة التراكيب النحويّة السليمة والصور البلاغية المبتكرة وهذا لا ينقص جبران أبدا.

ثمّ إنّ قصيدة "المواكب" تجسّد صرحاً أدبيا ودليلا قويا على المكانة العالية للموسيقى في روح الإنسان، فهي القصيدة الشعرية المطوّلة الوحيدة التي كتبها جبران على طراز الشعر العربيّ القديم (التزام الوزن والبحر والقافية والرّوي وما إلى ذلك)، وكرسها كاملة للحديث عن عظيم الأثر الذي يقعُ في النّفس البشرية عند سماع الموسيقى والنّاي بالتّحديد كأعمق صوت أثيريٍّ ساحرٍ لآلة موسيقية، ويقول في قصيدة "المواكب":

1) «أعطني الناي وغنِّ.. فالغنا يمحو المحنْ
وأنين الناي يبقى.. بعد أن يفنى الزمنْ»[15]
2) «أعطني الناي وغنِّ.. فالغنا خيرُ الصلاة
وأنينُ الناي يبقى.. بعد أن تفنى الحياةْ»[16]
3) «أعطني الناي وغنِّ.. فالغنا نارٌ ونورْ
وأنين الناي شوقٌ.. لا يدانيهِ الفتورْ»[17]
4) «أعطني الناي وغنِّ.. فالغنا سرُّ الخلود
وأنين الناي يبقى.. بعد أن يفنى الوجود»[18]
5) «أعطني النـــاي وغنِّ.. وانسَ داءً ودواء
إنما النـاس سطورٌ.. كتبت لكن بماء»[19]

أول ما يصادفنا هاهنا هو رمز الناي، والنّاي رمزٌ صوفيٌّ عريقٌ عميق الأثر في النّفس الهشّة الحسّاسة، صوته شجيّ يحكي ألما وجرحاً غائراً في القلب، وهو شبيه بالإنسان من حيث رحلة تكون الآلة الموسيقيّة في حد ذاتها، إذ يجتث الغصن من منبته الأصليّ غصباً ثم يخضع لسلسة عذابات (هي عذابات التكوّن) من حرق وخرق وثقب وقصٍ، ليتشكل في النهاية على الهيئة التي نعزف عليه بها من خلال النفخ فيه من نفس الإنسان التي هي في الأصل الأوّل من روح الله الموجِدِ للكون، إذ كان الإنسان أول الأمر هيكلا ترابيا لم يعرف الحياة إلا بعد أن نفخ الله فيه من روحه، وهكذا، يكون الاستخدام الرمزيُّ «بمثابة استنطاق للمسكوت عنه وتحطيم المركز وتقويضه»[20]. وهذه الرّحلة تحيلنا مباشرة إلى رحلة الإنسان في الحياة نحو مقصده الأزليّ وموطنه الأوّل الذي هو في حنين وشوق دائمين إليه، يعود إليه كما تعود القطرة من الماء إلى المحيط الأعظم*.

ثانياً: المشتركُ الإنسانيُّ الثّقافيُّ بوصفهِ مقدّساً

يقوم الكونُ على الاختلاف بين الأفكار والرؤى والمعتقدات الدينيّة...، لكن القدرة على استيعاب هذا الاختلاف تخلق الجوّ الحضاريّ الذي يبدع فيه العقل التأملي فيستثمر هذه المكوّنات الثقافية في عمليّة خلق منجز جديد يثري الرّصيد الثقافيّ.

وقد عهدنا أنّ التساؤلات الكبرى هي الموجه الأول لمقصديّة الكتابة الأدبية ومحاولة استشكال العلاقة مع الآخر ثم مع الكون ومع الخالقِ، وتشكل بؤرة مركزية في الحضارة الإنسانية للتصدّي لفوضى العلاقات أو لإنشاء حلقة وصل وجسر رابط بين مختلف المرجعيات الفلسفية والفكرية (التي بدورها تدير حركة العالم من موقع قوّة).

نحن نعلمُ أنّ الإنسان كائنٌ جمعيٌّ بطبعه يحيا وسط مجتمع ويتبع ما يؤمن به هذا المجتمع بالضّرورة، وأغلبية المجتمعات إن لم نبالغ في القول «ترى المقدّس من وراء ستار المحظورات والممنوعات التي تحاط بهالة من الغموض، ويشار إليها بالبنان على أنها ذلك المخصّص (Réservé) أو المفصول (Séparé)، ما يعني طرده من الاستعمال المشترك حماية للنظام السائد، لأنه محاط بالمحرمات، هذا ما يجعله يظهر بشكل سلبي في الذّهن»[21].

لكن هذا الطّرح غير مبرر واقعياً ومنطقياً، فالمقدّس عند الإنسان بمثابة حماية لسكينة نفسه ووسيلة تعزيز لعلاقته بمعتقده (ولا نقصد هنا المعتقد الديني فحسب بل كلّ ما يقدّسه الإنسان وفقاً لعقليته)، لذلك نجدُه يبحثُ دائماً عن مقدّسات تسمو به عن تفاصيل الحياة العاديّة وتمنحه قوة روحية غير مرئية، و«المشاركة في المقدّس تتيح للبشر أن يحيوا في حضرة الآلهة على نحوٍ دوريٍّ، ومن هنا تنشأ الآلهة الرئيسية للأساطير في جميع الديانات التي سبقت الديانة الموسوية، لأنّ الأساطير تروي حركات الآلهة، وهذه الحركات تؤلّف النماذج التّي تحاكيها الفاعليات الإنسانية جمعاء. وعلى قدر تقليد الإنسان الديني للآلهة فإنه يحيا (زمان الأصل)، (الزمان) الأسطوري.

إنّه يخرج من الديمومة العادية ليحلق بركب (زمان) ثابتٍ، السرمديّة»[22]، فالإنسان بحاجة دائمة إلى الفرار من الزمن الضيّق والمساحة القلقة ذات العلاقات المرتبكة، وهو حين يعيش في ظلّ الحداثة وفلسفتها وفي منأى عن الفكر الأسطوري المفسّر للوجود بغاياته وعلاقات مخلوقاته، يفقد الثّقة في محيطه ويفتقر إلى الاتّزان الرّوحي والاندماج العفويّ البريء مع الطّبيعة والرّوح الكونيّ.

وهذا الهروب يتحقّق في اللجوء إلى الأسطورة و«عودة الشعر إليها إنما هو حنين للطفولة والمنشأ وإيذان بخلق لغة مبتكرة وولادة تعبير جديد يتعدى ويتجاوز حدود اللغة نفسه»[23]، لأنّ الأساطير نواة أوليّة للفكر الدّيني مفسرة لكثير من طقوسه وخباياه، وهي تقوم بهذا الدّور الشارح والتفسيري من خلال تفعيل خاصيّة الخرق المنطقيّ والخيال المجنّح من أجل لفت الانتباه والتأثير العميق في الوجدان، ثم «إنّ المسألةَ الأساسية في الواقع هي مسألة المعرفة في ذاتها بالقياس إلى معرفة الذّات، ما السبيل إلى التّمييز بين الكائن والظّاهر؟ ما الذي يجعل العمل الفنيَّ ينتمي إلى المجالين الواقعيّ (الوقائع) واللاواقعي (الأفكار)؟ فإذا كان وجوده مرهوناً بالمجالين معاً، فأين تكمن الحقيقة (حقيقته)؟»[24]، تعتمد الأساطير على كائنات خالدة لا تفنى ولا تموت تساعد على سير حركة العمل البطوليّ الذي تدور أحداثه حول تصرفات الآلهةِ والطّقوس الواجب ممارستها والإنسان مخيّر بين الخضوع والإذعان أو التعرّض لتبعات تمرّده من عقاب وانتقام شرسين.

كما أن «وجود مؤلّف فردي للنصوص في طور التّفكير الإنسانيّ الاستعاريّ أمر غير منطقيّ تماما، لأنّها لا تنطلق من جهد فرديّ لمؤلف واحدٍ بعينه، بل تنطلق من توافقٍ جمعيٍ على جعل التّراث مقدّساً»[25]، وهو تراث مشترك تضافرت في صنعه جهود أقوامٍ كثيرةٍ خلال دورات زمنية عدة.

ونحن نعتقدُ أنّ الأساطير قد امتلكت هذه المكانة وتربّعت على عرش الخيال لارتباطها المباشر بالوظيفة الأخلاقيّة للدّين فهي «تحافظ على القيم الموجودة بالفعل كي لا تُخترع قيم أخرى (...) والدّين يبدأ بتقديم المساعدة من خلال سحر إقناعه للإنسان المتعبِ والتّائه.

وتصل إلى العلوّ حينما تنجح في منح الناس الوحدةَ الأخلاقيّة والاعتقاد بأنّ ما يطبق في الفن جيد ومستحب وفي حالة تقدم، وتنتهي بالموت أو الانتحار الذاتي المستميت دفاعا عن أسباب فقدان الأمل في الماضي»[26]، وبالرّغم من اعتماد الأساطير على نظام العجائبيّة الخارق للعادة فإنها حفرت في الذاكرة الجماعيّة وحازت على احترام وتقدير صعدا بها إلى مصاف التراث الشعبي المقدّس دون قصد عمدي سابق لهذه الحركة بل بفعل لا وعيٍ جمعيٍ أيضاً لا تفسير منطقي له.

ومن بين الأساطير والمعتقدات الدينية التي ظهرت في أدب جبران خليل جبران ما يلي:

1) «ما أعظم نبتون ولكن ما أقسى قلبه! لو كنت أنا سلطانة البحار لما رضيتُ الذّبائح الدّمويّة»[27].

2) «على الجدار الشرقي منه صورة فينيقية الشواهد والبيانات ...، تمثّل صورة عشتروت ربة الحبّ والجمال جالسة على عرش فخمٍ ومن حولها سبع عذارى عاريات واقفات بهيئات مختلفةٍ»[28].

3) «سمعت تعاليم كونفوشيوس، وأصغيت لحكمة برهما، وجلست بقرب بوذا تحت شجرة المعرفة (...) كتبت على الطّور إذ تجلى "يهوه" لموسى، وعبر الأردن رأيت معجزات التّاصري، وفي المدينة سمعت أقوال رسول العرب (...) شاهدت قوّة بابل، ومجد مصرَ، وعظمةَ اليونان»[29].

4) «سفر أيّوب كان عندي أجمل من مزامير داود، ومراثي ارميا كانت أحبُّ إليَّ من نشيد سليمان، ونكبة البرامكة أشد وقعاً في نفسي من عظمة العبّاسيين، وقصيدة ابن زريق أكثر تأثيراً من رباعيّات الخيّام، ورواية هاملت أقرب إلى قلبي من كلّ ما كتبه الإفرنج»[30].

5) «... تعيدُ إلى التّفس ذكرى أمجاد الملوك والشعراء والفرسان الذين أودعوا غرناطة وقرطبة وإشبيلية تاركين في قصورها ومعابدها وحدائقها كلّ ما في أرواحهم من الآمال والميول»[31].

"جبران" حين يستعير هذه الأساطير والشّخوص التّاريخيّة من سياقها الأصليّ فهو يقدّم قراءة جديدة لنصها التراثي، يحييه ويمنحه فرصة قول كلمات لم تقل بعدُ رغم السّنين الطويلة التي عاشها، لأنّ «العودة إلى الماضي مشروطة بحضور الأثر الفعال للذّات الكاتبة، من خلال فعل الاصطفاء لعناصر وعلاقات النص أولاً، وإعادة بناء واعي لعدم التوافق التام بين الماضي والحاضر ثانياً، ما يضفي على التراث عناصر بانية مثرية لدلالاته المتجدّدة»[32]، وهذا ما يجعله دوماً يبحث عن الصياغة الملائمة للسياق، خاصّة أنّ فضاء الشفوية فضاء مفتوح قابل للاختراق في كلّ مرّة يُحكى فيها حدثٌ ما، لأنّ «الثقافة الشفاهيّة لم تهتم بتوفير الظروف المساعدة لحماية

النصّ الأدبي، وفي حقيقة الأمرِ، فإنّ النص رهين التّداول الشفاهي يخضع لروح العصر الذي عرف فيه»[33] وللغرض الذي استعير له أيضا من خلال كل الانزياحات التي تطرأُ عليه. نلاحظ أنّ "جبران" لا ينتمي فكرياً إلى جهة ما على حساب الأخرى، بل يؤمن بمقدرة الأساطير والحضارات الإنسانيّة على السّواء ويستلهم روح ما يخدم فكرته منها دون تمييز طائفيّ أو عقائدي، فيذكر الأساطير الإغريقيّة والفينيقية والأمجاد البابلية والمصرية والعربية والهندية وجميع الدّيانات السماويّة والوضعية، دعوةً منه إلى تشكل دين جديد، هو دين الإنسان ودين المحبّة الخالصة*.

ومن الأمثلة الجبرانيّة في ذلك أيضاً:

1) «ثمّ نظرت فإذا بحوريّة تقترب متّا كالخيال فصرختُ مستغربا: من هذه؟ قال: هي ميلبومين ابنة جوبيتير وربة الروايات المحزنة»[34].

2) «فيا إلهة الشعر، يا أدانو، اغتفري ذنوب الألى يقتربون منك بثرثرة كلامهم ولا يعبدونك بشرف أنفسهم وتخيلات أفكارهم»[35].

3) «دعوتك أيها الأنسي وأنا ربّة مسارح الخيال، وحبوتك المثول أمامي وأنا مليكة غابة الأحلام، فاسمع وصاياي وناد بها أمام البشرِ»[36].

4) «الخبزُ السحريُّ الذي ذاق طعمه قيس العربي ودانتي الطلياني وسافو اليونانيّة فالتهبت أحشاؤهم وذابت قلوبهم، ذلك الخبزُ الذي عجنته الآلهة بحلاوة القبُلِ ومرارة الدُّموعِ وأعدّته مأكلاً للنّفوس الحساسة المستيقظة»[37].

واضحٌ إذن أنّ الأمثلة السّابقة تحيل ضمنياً إلى سعةِ اطّلاع "جبران" وانفتاحه على الثّقافة العالميّة، إضافة إلى ذلك فإنّنا نلمس تأثّره بالفكر الأسطوريّ وإيمانه بنجاعة هذه الاستراتيجية الحكائيّة في إيصال الرّؤية واضحةً وسلسةً.

«أما مصطلح التراث الشعبي فهو واسع يشمل الممارسات الشّعبية كالسّلوك والطّقس، كما يشمل الفلكلور، والميثولوجيا، والأدب الشعبي الصادر عن ضمير شعبي وعطاء جمعي خلال مسيرة الحضارة الإنسانية»[38]، ويزيدها التوارث والتواتر من جيل إلى جيل قيمة. ومن المتفق عليه أنّ الأساطير والحكايات الشّعبية «تنتصر دائماً للخير، بعد أن تصور جانب الخير المطلق في مواجهة مباشرة مع الشر المطلق، ولابدّ للخير أن ينتصر في النّهاية من أجل استمرارية الحياة لأنّ الشر لا يتمكّن من بناء عناصر حياة صحيّة»[39]، فتسير الأحداث العجائبية سيراً موجهاً بدقّة واحترافية في رسم ملامح البطل الفيزيولوجيّة والسيكولوجيّة، وغالبا ما يكون بطلاً ملحميا أو خارقاً و«يظهر هذا البطلُ الثقافيّ بعد وقوع حدثٍ مركزيّ قد يكون رؤيا أو نبوءة تتحقق، وبذلك يتحوّل إلى شخص مختارٍ من قبل الآلهة يخضعُ لامتحانات شاقّة تميزه عن الإنسان العاديّ، وإما أن يقع ضحية خطأ فكري فينبذه المجتمع، أو أن يقتلَ ويعذّب ويصلب أو يغدو جثّة هامدة في العراء، ولا يتمّ إدراك هذا الخطأ الكوني إلاّ بعدَ موته ليصبحَ البطلُ رمزاً لفلسفة أو عقيدةٍ دينيّة»[40].

ويحظى البطلُ ببطولةٍ مجتمعيّة واسعة الانتشار، أمّا عند "جبران خليل جبران" فاختيار البطل يكاد يكون منطبقاً مع ما سبق ذكره، ومن أمثلة ذلك أبطاله (السابق-التائه-المجنون-النبي-يسوع ابن الإنسان...)، بطلٌ خارقٌ يمتلك قدرات تتجاوز ما لدى الإنسان يقوم بمهامٍ ذات بعدٍ قيميّ.

ففي "النبيّ" مثلاً اختار شخصيّة المصطفى وقدّم رسما تصويريا له يتشكل أمام أعين الناس كما تخيّله "جبران"، ثمّ رسم له ملامح شخصيّته وأناط له مهمّة الدّعوة إلى دين المحبّة الذي أرسله الله من أجله.

وفي "يسوع ابن الإنسان" يروي تفاصيل حياة الرّسول المسيحي ولكن كما رآها هو وليس بالضرورة بالنسبة إليه أن تتوافق سيرة بطله مع سيرة يسوع ولا أن يكتب تفاصيل أحداث حياته الموجودة في الكتاب المقدس، بل يسعى إلى أن يخلق رسولا داخل كل إنسان يؤمن حقا بوجود الله.

كذلك يمكن أن نذكر شخصية "السابق" وهو الإنسان الذي تجاوزت حدود معرفته وإدراكه عصرهُ وسبق البشرية بذلك إلى حياة غير الحياة وزمان غير الزمان، حياة أثيرية لا ألم فيها ولا خداع وزمان سرمدي لا حدود له.

و"المجنون" الذي رفع عنه القلم والحجاب أيضاً، فتتجلّى له العوالم المستترة ويرى كل ما ورائيات الكون فينضح عقله بالمعرفة ويبوحُ للبشريّة بأسرار الخلق والوجود.

أمّا "التائه" فهو الإنسان الباحث عن الحقيقة، يدور في حلقةِ التقصي والاستقصاء واستقراء العالم والوقائع وربط الأحداث بغية الوصول والحظوة لدى من يوجد وراء كلّ هذه العلائق الشّائكة في العالم.

والآن، نسوق أمثلة عن ذلك من المدونة الأدبيّة لجبران خليل جبران:

1) «تلك التي أخرجت آدم من الجنّة بقوّة إرادتها وضعفه قد أعادتني إلى تلك الجنّة بحنوها وانقيادي»[41].

2) «سجدتُ أمامك مثلما فعل ذلك الرّاعي عندما رأى العليقة مشتعلة»[42].

3) «تجلّيت لآدم بجسم حوّاء فاستعبدته، وظهرت لسليمان في قدّ حبيبته فصيّرته حكيماً وشاعراً. ابتسمت لهيلانة فخربت تروادة، وتوّجت كليوباترا فعمّ الأنس في وادي النّيل»[43].

4) «قد احتملت السّجن والدموع والعطش من أجل الحقيقة الجارحة التي رأيتها مكتوبة بالدّماء على وجوهكم، وقاسيت العذاب والجلد والسخرية لأنني جعلت لسكينة تنهيداتكم صوتاً صارخاً»[44].

والمحبّة ها هنا هي السبيل الوحيد للخلاصِ، أي أن يضحّي البطل بنفسه ويقاسي صنوف العذابات من أجل غيره من النّاس، أو يستميت في الدّفاع عن حقوق مسلوبة ومغتصبة بغير وجه حقٍ، فالحب بمفهومه العام أعمق وأقدر شعور على توجيه مسار الإنسان لأنه يتعامل مع المعارف الباطنية والعالم المقدس المتعالي عن كل شوائب الحياة الواقعية ومادياتها، كما يعتمد على الحدس والعاطفة الصادقة في رحلة الكشف التي لابد أن يخوضها في هذه الحياة، ليثبت أنّ الخير هو القيمة المطلقة المنتصرة والغاية الدّائمة التي من أجلها وجد.

ثالثاً: المعرفةُ بوصفـها مقدّساً

ما يميّز الإنسان عن باقي الموجودات في العالم هو العقلُ والقدرةُ على التّدبر في الكون بمختلف علاقاته، لذا كانت الحقيقة مطلباً يبذل في سبيله الروح خاصّة وإن تعلّقت هذه الحقيقة بالمعارف الرّوحيّة والمعتقدات الدينيّة حول منشأ الرّوح ومآلها بعد رحلة الحياة المؤقتة، إذ يدرك أنّ «الإنسان عالم وسيط بين العالم العلوي والعالم السفلي، ويمكن اعتباره نسخةً عن هذه العوالم حيث يشترك في تجسيده كلّ ما في الكونِ من علو وسموّ ومن سفليّة أيضاً، وما يدعمُ هذا القول هو بعض الصّفات الملائكيّة العائدة إلى قبس روح الله في الإنسان، وفي المقابل بعض صفات الحيوانات والجمادات»[45].

وذلك طبقاً لما قد يواجهه الإنسان في هذه الحياة ولطريقة نشأته وبداياته والمفاهيم أو المبادئ الكبرى التي يؤمن بها، وبالتالي، أجوبته عن التساؤلات الوجوديّة المفسّرة للكون ولتواجده في هذا العالم وعلاقاته بالمخلوقات الأخرى، ومن هنا تتشكّل عنده المقدّسات والمدنّسات (تبعاً لعقليّة المجتمع) فيتحدّد «الدنيويُّ أو المدنّس باعتباره بحثاً دائماً عن التّوازن وعن موقف وسطيّ يضمن الحياة المتّسمة بالحكمةِ وبعدم مخالفة قواعد المسموح به اجتماعياً»[46] دون الإخلال بنظامِ القوى من أجل استمرارية وديمومة هذا الكونِ، ومن المؤكّد أنّ الدين «هو الحلُّ المثاليُّ لكلّ الأزمات الوجوديّة، لأنّه يقبل التّكرار غير المشروط أو المحدّد، ولأنّه ذو أصلٍ متعالي وروحاني، ذو قيمةٍ نابعةٍ من كونه كشفاً من عالم يعلو عالم الإنسان»[47]، لكن من جهة أخرى لا نرى بأساً في التّذكير بقولنا فيما سبقَ إنّ المقدّس لا يتعلّق فقط بالجانبِ الدّيني فغالباً ما يتعدّاه إلى مختلفِ جوانبِ الحياةِ الإنسانيّة، وأمّا مسارهُ التاريخيّ «فليس من الممكن رسم خطوط عريضة له ومحدّدة بشكل جازم، كما لا يمكنُ ضبطُ أشكال تمظهر هذا المقدّس في الحضارة المعاصرة لأنّه أصبحَ يتميّز بالتجريد والذّاتية والباطنيّة، ويرتبط بمدى استعداد الرّوح ونواياها ومفاهيمها»[48] داخل المنظومة الفكريّة المنتمية لها.

كما أنّ هذا الطّرح يقودنا إلى التفكير في مسألة الوعي الأنطولوجيّ للإنسان بذاته وبشخصيّته «ومن الخطأ أن نعتقد بجهل الإنسان القديم لنفسه ولمفهومها الحقيقيّ، فقد لازمه هاجس معرفة ذاته من خلال تعامله اليوميّ معها، لكن الاختلاف يكمن في وضعِ هذا المفهوم داخل إطار مرجعيّ غير الإطار العقلي الذي نضعه نحن فيه الآن»[49] إذ لابد أن الوعي بالذات لصيق بالجوهر الحضاري الذي يحياه الإنسان فتختلف الرؤى وزوايا النظر للقضية الواحدة باختلاف المعطيات العقلية المتاحة.

و «ما العلمُ، في جوهره، إلاّ أن نشعر بمكنونات الطبيعة وقوّة روحها الكليّة، فأن ندرك الرّغبة المستترة في عيني الحيوان أو الزّهرة، يعني أنّنا في طريق إدراك مقاصد الرّوح، وحين يخفق العقل، تتزحزح الشمس عن كنفها لتواجه الليل الروحي بما يخفيه داخل أعماقه»[50] وهذا يتحقق حينما تتضافر المعارف العقلية الحسية مع المعارف الباطنية التي تعتمد على الحدس في تشكيل الصور الذهنية، دون أن نقصي جانبا لحساب جانب آخر أو أن ننبهر بالإنتاج العقلي لأنه ظاهر للعيان ونغفل الإنتاج المعنوي لكونه خفيا ولا مرئيا.

وهذا ما كتبه "جبران" إيمانا به ونشراً له، إذ نادى مرّات كثيرة بوجوب الإصغاء بل والشّعور بروح الكون الخفيّة المبثوثة في الحيوان والنبات والريح والمياه والجمادات.

وفي هذا الصدد نذكر جملة من الأمثلة:

1) «وعواطفه المنصرفة عن المحسوسات تبيّن له غوامض الوجود ومستتراته وتريه ما غبر من الأجيال وما بقي منها بلمحة واحدةٍ، وبلمحة واحدة تنسيه كلّ ذلك وتعيد إليه الشّوق والحنين، فيجد في ذاته منحجبا عن روح روحه انحجاب العين عن النّور، فيتنهد ومع كلّ تنهيدةٍ تنسلخُ شعلة من فؤاده المتّقد»[51].

2) «كلّ شيء عظيمٌ وجميل في هذا العالم يتولد من فكر واحد أو من حاسة واحدةٍ في داخل الإنسان. كلّ ما نراه من أعمال الأجيال الغابرةِ كان قبل ظهوره فكراً خفياً في عقل رجل أو عاطفةِ لطيفة في صدر امرأة»[52].

3) «نسيَ ذاته المقتبسة والتقى بذاته المعنويّة الخفيّة المفعمة بالأحلام المترفعة عن شرائع الإنسان وتعاليمه، واتسعت دوائر الرؤيا أمام عينيه، وانبسطت له خفايا الأسرار، فانفردت نفسه عن مركب الزّمن المتسارع نحو اللاشيء ووقفت وحدها أمام الأفكار المتناسقة»[53].

4) «أحبك ساجداً في جامعك وراكعا في هيكلك ومصليا في كنيستك، فأنت وأنا ابنا دين واحدٍ هو الرّوح، وزعماء فروع هذا الدين أصابع ملتصقة في يد الألوهيّة المبشرة إلى كمال التفس»[54].

الرّوح الكلية هي نقطة التلاقي بين أرواح جميع البشر عبر كلّ العصور السابقة واللاحقة، هي العامل المشترك بين كل أفكار الحضارات ومعتقداتها، هي الغاية العليا ونقطة البداية والنهاية بالنسبة للإنسان، لأن الروح لا تهدأ إلا ببلوغ ذروة المعراج الروحي وبمعرفة الحقيقة المطلقة الكامنة في تضاعيف هذه الحياة، تبحث عنها طوال مسار دورتها الزمنية وتبتهج حينما ترتقي بالأنا الصغرى نحو أناها العظمى من خلال التواصل الوجداني مع النغم الخفي لإيقاع هذا الكون.

بما أنّ اللّغة هي التي تجعل وجود الإنسان في جماعة ما ممكناً، كما يصرح "ارنست كاسيرر" في كتابه "اللغة والأسطورة"، فهي أيضاً الوسيلةُ الوحيدةُ للتعبير الصادر عن تجربة عميقة في الروح، وهي «البقايا اللاواعية التي تبقى راسخةً من كل المعتقدات القديمة، وبالتقريب فإنّه في أغلب أرجاء العالم توظف لفظة "الأرض" للتعبير عن: "الأم الكبرى"» [55]، واللغة أقدر الوسائط على التأثير المباشر في عقل الإنسان لذلك اختارها الله لحمل وحي الدين ولقول كلامه المبجل.

ونجدُ هذا المفهوم وهذا التوظيف أيضاً عند "جبران" في نصوصه التالية:

1) «كل شيء في الطبيعة يرمزُ ويتكلّم عن الأمومة، فالشّمسُ هي أمُّ هذه الأرض ترضعها حرارتها وتحتضنها بنورها ولا تغادرها عند المساء إلاّ بعد أن تنومها على نغمة أمواج البحرِ وترنيمة العصافير والسّواقي، وهذه الأرض هي أم للأشجارِ والأزهار، تلِدُها وتُرضعها ثم تَفطمها. والأشجار والأزهار تصيرُ بدورها أمهات حنونات للأثمار الشهيّة والبزور الحية، وأم كلّ شيءٍ في الكيان هي الرّوح الكليّة الأزليّة الأبديّة المملوءة بالجمال والمحبّةِ»[56].

2) «يا أيتها التموّجات الأثيرية الحاملة أشباح النفس ويا بحر الرقة واللطف، إلى أمواجك نسلّم أنفسنا وفي أعماقك نستودع قلوبنا، فاحملها إلى ما وراء المادّة وأرينا ما تكنه عوالم الغيب»[57].

3) «كانت الأرض عطرة ترتدي جميع حليّها كابنة الملكِ في حفل زواجها، أمّا العريسُ فكان السّماء»[58].

4) «تمخّضت بنا الأرض وأطلقتنا أغنيةً وأججيةً، أغنية للسّماء وأججية للأرض، وهل بين أرض وسماء ماله أن يحمل الأغنية ويحل الأججية غير الشّوق الذي فينا؟»[59]، شوقٌ إلى الحياة الأبدية مع الأمّ الحقيقية: الله الأمُّ، الله المحبّة عند "جبران" وفي التّصور المسيحي، حيث يتّصفُ الخالق بصفات الأنثى الرّحيمة اللّينة المحبّة لأطفالها، أنثى عطوف وحنون وصبور.

5) «أحبُّ الأرضَ بكليّتي لأنها مرتعُ الإنسانية روح الألوهيّة على الأرض، الإنسانيّة المقدّسة روح الألوهيّة على الأرض. تلك الإنسانيّة الواقفة بين الخرائب»[60].

6) «اخلعوا هذه الأثواب ودلّوني عارياً إلى قلب الأرض. مدّدوني ببطء وهدوءٍ على صدر أمّي»[61].

يظهر هنا التعلّق الفطري بالأرض الأم وينتج عنه التعلق بالطّبيعةِ خاصة إذا ارتبطت بذكريات عالقةٍ في اللاوعي، كما هو الأمر مع "جبران" الذي عاش طفولته الآمنة في قرية "بشري" بلبنان داخل أحضان الجبال والأشجار العالية والمياه المتدفّقة والكهوفُ الساكنة العريقة الامتداد الزّمني في الماضي البعيد، تعجّ بأرواح الغابرين وعواطفهم دون أن يسمعَ لها صوتٌ.

ومن هنا بدأ تشكّل ثنائية "الفوضى والسّكون" في ذهنيّة "جبران" مقابل ثنائيّة "المدينة والقرية"، ثمَّ "الشّر والخير" كمقابل لها، لأنّ الطّبيعةَ بريئةٌ دوماً وعذراء ساحرةُ الجمالِ في نظره ولا يمكنُ أن يصدر عنها أذى أو خبث أو شر مطلقاً.

ونركّز هنا على نموذجٍ واحدٍ يختصر لنا علاقة الرّموز الأدبيّة بالوعي واللاوعي عند الكاتب حين تجسد نسق أفكاره وبنية تفكيره في الثّقافة العالمية القديمة، اعتقاداً قائلاً إن «الأشجار كالأرواح مثلها مثل كل المخلوقات وقطعها جريمةٌ، وأشجار الورد كانت في القديم تعامل كالنساء الحوامل، وكي لا يتمّ إزعاجها أو وضعها في خطر ما لابدّ من تفادي إشعال النّار على مقربةٍ منها أو إصدار نوعٍ من الفوضى، لأنّ من المحتمل إذ ذاك أن تتعرّض لخطر وضع ثمارها قبل الوقت المحدّد (...) وقد كان الأجدادُ القدامى للثقافة الغربية مثلاً يعبدون بعض أشجار الغابات المقدّسة.

والقساوسة يعاملون الأشجار باحترام كاحترام المقدّسات، وخاصّة معاملتهم الأشجار العالية التي تجذب النظر بما لها من جمال وألوان أصلية كشجرة البلوط مثلا»[62]، وربّما لشدتها وقوّتها التي تبهرُ النّاظرَ أو لقدرتها على حماية الملتجئ إليها.

كذلك لشجرة السنديان مكانةٌ خاصة في أغلبِ الثقافات القديمة منها ما يعود للشّرق كثقافة الشعوب الآسيوية ومنها ما يعود للغرب كثقافة الشعوب الأوروبية، وقد «ارتبطت هذه الشّجرة بالسماء والمطرِ والرعد، ويسمع صوت الإله في خشخشة أوراقها ويساق الخير إلى الشّعب عن طريق المطر ويردع العدوّ أو يخوَّفُ

عن طريق الرّعدِ، كما كانت غابات السنديان مكانا للخدمات المقدسة للآلهة ولا تتمّ الشّعائر والطّقوس من دون أوراقِ السّنديان»[63]، لذلك بقيت رواسب هذا التقديس المعنويّ عالقة بمدلول شجرة السنديان عبر عصورٍ وأجيالٍ خلت، إلى أن وصلت إلى "جبران" وتجلّت في فكره المتعلّق جداً بكلّ ما هو سماوي وعلوي وروحاني حفاظا على خيط الصلة بالإله الموجد للكون، خاصة عندما نتعامل مع دلالات هذه الشّجرة في ظل المعتقدات القديمة، إذ « حظيت بتفضيل من إله السّماء العظيم الذي يعبدهُ الإنسان ويسمع صوته المرعب من خلال الرّعدِ القويّ، فضلها دونا عن باقي أشجار الطّبيعةِ فتنزل إليها من سحابة داكنةٍ خلال وميض البرقِ، تاركاً خلفه علامةَ وجودهِ ومروره السريع في شق أسود على جذع الشّجرة وأوراق محترقة وذابلة. ولهذا أحيطت هذه الشّجرة بهالة كبيرة من المجدِ حيث إنها كرسيٌّ لإله السّماء العاصف ومحصلة نزوله على الأرض»[64].

إنّ الأمر، كما يبدو من خلال ما سبق، فيه اتّكاءٌ لجبران على الخلفيّات الدّلالية والأساطير القديمة التي تخصُّ السنديانة حين يذكر في مواطن عدّة عظمتها وشموخها ومجدها، ومن ذلك قوله:

1) «كما أنّ السنديانة والسروة لا تنمو الواحدة منها في ظلّ الأخرى»[65].
2) «السّنديانة الشامخة فوق الذرى»[66].
3) «إنّ الريح لا تكلّم السنديان العالي بأرقّ مما تخاطبُ أدنى وريقات الحشائش»[67].
4) «كسنديانة عتيّة مكسوَّة بأزاهير التُّفاح هو الإنسان الشاسعُ فيكم»[68].
5) «إلاّ أنّكم السنديان الصلب وهو بعد في بدء تكوّنه»[69].
6) «تفتق الأديمَ عن دوحة عاتية من السنديان»[70].

السنديانة هي رمزُ القوّة والصّمود وتمام العنفوان إذ تعتزّ بمجدها وعلوها الشاهق ولخشبها صلابةٌ وقدرة على التّحملِ والمواجهة لكلّ قوى العواصف وأخطار الصواعق والرّعود، كما أنّها في الجانبِ الآخر أمٌّ رحومٌ للعصافير التي تبني أعشاشها بين أغصان وأوراق السنديان، توفّر لهم الأمان والحماية وتحنو عليهم كما تحنو الأرضُ الأم على ابن كبدها الإنسان، وأمٌّ صبور أيضا تنتظر نضوج ثمارها سنوات طوال، وهذا الرمز يجعلنا نتأمل في نقاط التقاطع بين السنديانة وقلب الإنسان؛ القلب الصامد أمام معتركات الحياة، الشامخ مجداً وفخراً أنّه من صنع الله وحامل قبسٍ من روحهِ وأنّه محلّ حلول الإله في الفكر المسيحيّ الذي يؤمن به "جبران"، كذلك لا تنمو السنديانة في غير الموضع الملائم لها وإن طال بها الزّمن كقلب الإنسان الذي يرفض حب مناخ لا يواتيه ولا يرتبط بذكرياته وأشواقه. وبين السنديانة والله؛ الذي يتسم بكل بصفات القوة والشدة والصلابة والجبروت بالدرجة ذاتها التي يحمل فيها صفات الرفق واللين والحب والتسامح.

خاتمة:

يحيا النصُّ الأدبي من جديد إذا ما درس من خلال روح المنهج وليس بالاعتماد على آليات وضوابط قد تخنقُ المنهجَ وتضيّقُ زوايا النظر لديه في محاولته الإجابة عن تساؤلات القلق المعرفي، ويثبتُ المنهج

الأنثروبولوجي قدرته على إحياء النصِ وعلى إجابته عن التساؤلات السابقة الطَّرح، كما نراه الأنسب لمقاربة الموضوع المتعلّقِ بالإنسان وثقافته ومعتقدِه.

- الحفريّات المعرفية من بين أبرز الاستراتيجيات القادرة على الكشفِ عن العلاقة بين الأدب ووظائفه الحياتية وبين الثقافة الإنسانية (الدينية والشّعبية).
- يتجاوز "جبران خليل جبران" التحديد الجغرافيَّ والفصل الوهمي للحقبِ التاريخيّة، ويعتمدُ خاصية التّخييل والتّركيب الإبداعي للوقائع الموجودة بالفعل في عمليّة صناعة الرؤية والمعرفة الخاصّة بهِ، ونجده في كتاباته يرفض الإيديولوجيّات المادية المتسلّطة على الإنسان ويتبنّى الإيديولوجيّات الروحيّة، والإيديولوجيا أشمل من الرؤية الدينية بالرغم من أنّ الدين هو الذي يوَلِّدها ويوجّهها.
- يمارس جبران عملية الهدم والبناء من خلال كتابته لآراء تقوض ما كان سائدا في حقبة زمنية ما ليرسي دعائم فكر جديد ورؤية مستحدثة تحقق وئاما فكريا وانسجاما ثقافيا بين مختلف الثقافات الإنسانية.

هوامش:

[1]- إبراهيم الرّماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، (2003م)، دار هومة (الجزائر)، ص107.

[2]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (مساءلة الحداثة)، ج4، (2014م)، دار توبقال (المغرب)، ط3، ص84.

[3]- ينظر: جمال أبو الرب، حاسّة السّمع في الخطاب الديني، (2014م)، منشورات الجمل (بغداد)، (بيروت)، ط1، ص137.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص132-134.

[5]- جبران خليل جبران: المؤلفات العربية الكاملة، (2015م)، دار هاشيت أنطوان ودار نوفل (بيروت)، د.ط، بيروت، ص8.

[6]- المصدر نفسه، ص9.

[7]- المصدر نفسه، ص7.

[8]- المصدر نفسه، ص14.

[9]- جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص157.

[10]- جبران خليل جبران: المؤلفات العربية الكاملة، (2015م)، دار هاشيت أنطوان ودار نوفل (بيروت)، د.ط، ص351.

[11]- ينظر: حلمي بدير، أثر الأدب الشّعبي في الأدب الحديث، (2003م)، دار الوفاء لدنيا الطباعة (القاهرة)، ط1، ص7.

[12]- سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجلّيات)، (2012م)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، ط1، ص161.

[13]- ينظر: بطرس الحلاق، جبران حداثة عربية: ذات تتكوّن وأدب يتجدّد، تر: إياس الحسن، جمال شحّيد، (2013م)، المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، ط1، ص301.

[14]- المرجع نفسه، ص419-420.

[15]- جبران خليل جبران: المواكب، ص378.
[16]- المصدر نفسه، ص380.
[17]- المصدر نفسه، ص386.
[18]- المصدر نفسه، ص389.
[19]- المصدر نفسه، ص390.
[20]- باهية غنام، "طابوهات الثالوث المحرم وتقويضاته في نماذج من روايات مغاربية"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، عدد:2، مجلد:11، سنة:2022م، ص233.
[21]- ينظر: روجيه كيوا، الإنسان والمقدّس، تر: سميرة ريشة، مرا: جورج سليمان، (2010م)، دار المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، ط1، ص145.
[22]- ميرسيا إلياد: المقدّس والعاديُّ، تر: عادل العوا، (2009م)، دار التنوير (بيروت)، ط1، ص136.
[23]- شينة نصيرة، التوظيف الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب: التقنيات والوظائف الدلالية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، عدد:5، مجلد:09، سنة2020، ص159.
[24]- كليمان موازان: ما التاريخ الأدبي؟، تر: حسن الطالب، تق: سعيد علوش، (2010م)، دار الكتاب الجديد المتّحدة (بيروت)، ط1، ص51.
[25]- ينظر: سعيد الغانمي، فاعلية الخطاب الأدبي (محاولة بلاغيّة المعرفة من الأسطورة حتى العلم الوصفيّ)، (2015م)، منشورات الجمل (بغداد)، ط1، ص73.
[26]- Will Durant: Histoire de Civilisation (les origines. _ le sumèrie._ l'Égypte._ la Babylonie._ l'Assyrie), Traduction de : Charles Mourey, (1937), (Payot, paris), p98.
[27]- جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، ص249.
[28]- جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص210.
[29]- جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، ص366.
[30]- جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص209.
[31]- المصدر نفسه، ص215.
[32]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، ص71.
[33]- ينظر: عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، (2005م)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط2، ص90.
[34]- جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، ص261.
[35]- المصدر نفسه، ص294.
[36]- المصدر نفسه، ص300.
[37]- جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسرة، ص173.
[38]- ينظر: فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، (1992م)، دار الشروق (القاهرة)، ط1، ص12.
[39]- ينظر: حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص22.
[40]- ينظر: سعيد الغانمي، فاعلية الخطاب الأدبي، ص97.

[41] - جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، ث282.
[42] - المصدر نفسه، ص341.
[43] - المصدر نفسه، ص362-363.
[44] - جبران خليل جبران: الأرواح المتمرّدة، ص132.
[45] - ينظر: عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز، (2002م)، دار الشروق (القاهرة)، ط1، ص123.
[46] - ينظر: روجيه كايوا، الإنسان والمقدّس، ص195.
[47] - ينظر: ميرسيا إلياد، المقدّس والعادي، ص235.
[48] - ينظر: روجيه كايوا، الإنسان والمقدّس، ص191.
[49] - ينظر: سعيد الغانمي، فاعليّة الخطاب الأدبي، ص50.
[50] - ينظر: بطرس الحلاق، جبران حداثة عربية ذات تشكّل وأدب يتجدّد، ص356.
[51] - جبران خليل جبران: عرائس المروج، ص33.
[52] - جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص176.
[53] - جبران خليل جبران: عرائس المروج، ص29.
[54] - جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، ص371.
[55]- Will Durant: Histoire de Civilisation (les origines. _ le sumèrie._ l'Egypte._ la Babylonie._ l'Assyrie), p86.
[56] - جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، ص205.
[57] - جبران خليل جبران: الموسيقى، ص19.
[58] - جبران خليل جبران: يسوع ابن الإنسان، ص359.
[59] - جبران خليل جبران: حديقةُ النبيّ، ص693.
[60] - جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة، ص369.
[61] - المصدر نفسه، 358.
[62] -Will Durant: Histoire de Civilisation (les origines. _ le sumèrie._ l'Egypte._ la Babylonie._ l'Assyrie), p86.
[63] - ينظر: جيمس فريزر، الغصن الذهبي (دراسة في الدين والسحر)، تر: نايف الخوص، (2014م)، دار الفرقد (دمشق)، ص 219-220.
[64] - ينظر: المرجع نفسه، ص 896.
[65] - جبران خليل جبران: النبي، ص 184.
[66] - جبران خليل جبران، يسوع ابن الإنسان، ص 440.
[67] - جبران خليل جبران: النبي، ص 197.
[68] - المصدر نفسه، ص253.
[69] - جبران خليل جبران: حديقة النبي، ص 718.

[70] - جبران خليل جبران: المجنون، ص 98.

قائمة المراجع:

1- إبراهيم الترماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، (2003م)، دار هومة (الجزائر).
2- بطرس الحلاق، جبران حداثة عربية: ذات تتكوّن وأدب يتجدّد، تر: إياس الحسن، جمال شحّيد، (2013م)، المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، ط1.
3- جبران خليل جبران: المؤلفات العربية الكاملة، (2015م)، دار هاشيت أنطوان ودار نوفل (بيروت)، د.ط.
4- جبران خليل جبران: المؤلفات العربية الكاملة، (2015م)، دار هاشيت أنطوان ودار نوفل (بيروت)، د.ط، بيروت.
5- جمال أبو الرب، حاسّة السّمع في الخطاب الديني، (2014م)، منشورات الجمل (بغداد)، (بيروت)، ط1.
6- جيمس فريزر، الغصن الذهبي (دراسة في الدين والسحر)، تر: نايف الخوص، (2014م)، دار الفرقد (دمشق).
7- حلمي بدير، أثر الأدب الشّعبي في الأدب الحديث، (2003م)، دار الوفاء لدنيا الطباعة (القاهرة)، ط1.
8- روجيه كايوا، الإنسان والمقدّس، تر: سميرة ريشة، مرا: جورج سليمان، (2010م)، دار المنظمة العربية للترجمة (بيروت)، ط1.
9- سعيد الغانمي، فاعلية الخطاب الأدبي (محاولة بلاغيّة المعرفة من الأسطورة حتى العلم الوصفيّ)، (2015م)، منشورات الجمل (بغداد)، ط1.
10- سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجلّيات)، (2012م)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت).
11- عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافيّة، (2005م)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط2.
12- عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز، (2002م)، دار الشروق (القاهرة)، ط1.
13- فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، (1992م)، دار الشروق (القاهرة)، ط1.
14- كليمان موازان: ما التاريخ الأدبي؟، تر: حسن الطالب، تق: سعيد علوش، (2010م)، دار الكتاب الجديد المتّحدة (بيروت)، ط1.
15- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (مساءلة الحداثة)، ج4، (2014م)، دار توبقال (المغرب)، ط3.
16- ميرسيا إلياد: المقدّس والعاديُّ، تر: عادل العوا، (2009م)، دار التنوير (بيروت)، ط1.
17- Will Durant: Histoire de Civilisation (les origines. _ le sumèrie._ l'Égypte._ la Babylonie._ l'Assyrie), Traduction de : Charles Mourey, (1937), (Payot, paris).
18- مجلّة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، عدد:2، مجلد:11، سنة:2022م.
19- مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، عدد:5، مجلد:09، سنة2020.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 148 - 159 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المنفى وتسلط الذاكرة في كتابات مليكة مقدم: روايات: رجالي، الممنوعة، المتمردة أنموذجا.

Exile and memory dominance in Malika Mokeddem's writings -My men, forbidden, rebellious novels as a model

د/ جمعة مصاص*
Dr Messas Djemaa
جامعة عباس لغرور- خنشلة/ الجزائر
Abbes Laghrour University, khenchela, Algeria
messasdjema@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/12/24	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

شكل المنفى في مرجعيته هاجسا يقض مضجع الإنسان، يحاصره وينغص عليه وجوده واستكانته لواقعه يحمل في طياته ضربا من الإقصاء والنبذ الدائمين اللذين يظلان يلاحقان المنفيّ ويتربصان به في حلّه وترحاله؛ فتتولد لديه فوبيا من الخوف والقلق والارتباك وعدم القدرة على التصالح مع الذات ولا مع الماضي.

لعل المتتبع لمسار الكتابات السردية الجزائرية المعاصرة، يقر بمدى التنوع والتجديد الذي تغلغل في كيان الكتابة السردية، عبر محاكاة الراهن واسترجاع الماضي والاشتغال على الثنائيات الضدية كصراع الأنا والآخر، المركز والهامش والائتلاف والاختلاف..الخ.

يحاول هذا المقال الموسوم" **المنفى وتسلط الذاكرة في كتابات مليكة مقدم** استقراء وجع المنفى وجراحات الذاكرة في كتابات مليكة مقدم وعبر الإجابة على سؤال جوهري:

-كيف استطاعت **مليكة مقدم** أن تبث وجع المنفى وتعبر عن تسلط جراحات الذاكرة في كتاباتها السردية؟

الكلمات المفتاح : منفى، تسلط، ذاكرة، سرد، مليكة، مقدم

Abstract :

Exile in its reference formed an obsession that disturbs man's sleeping, surrounds him and disturbs his existence and his resignation to his reality. It carries with it a form of permanent exclusion and rejection that continues to haunt the exiled and stalk him in his dissolution and his travels. It generates a phobia of fear, anxiety, confusion and the inability to reconcile neither with oneself nor with the past.

Perhaps the follower of the path of contemporary Algerian narrative writings will acknowledge the extent of diversity and innovation that has permeated the entity of narrative writing through simulating the present and recalling the past, and working on antagonistic

* جمعة مصاص messasdjema@gmail.com

dualities such as the struggle of the ego and the other, the center and the margin, coalition and difference..etc.

This article entitled " Exile and Memory Dominance in Malika Mokeddem's Writings " attempts to extrapolate the pain of exile and wounds of memory in the writings of Malika Mokeddem and by answering a fundamental question:

How was Malika Mokeddem able to transmit the pain of the exiled and express the wounds of memory dominance in her narrative writings?

Keywords: Exile, dominance, memory, narrative, Malika Mokeddem.

تقديم

شكل المنفى في مرجعيته هاجسا يقض مضجع الإنسان، يحاصره وينغص عليه وجوده واستكانته لواقعه ليتوسل بالذاكرة يمنح منها كينونته. وتتفق أغلب المعاجم العربية حول جذر كلمة "منفى"، أي النفي الذي يعني الطرد والإبعاد[1] والإقصاء والتغييب..

أمّا المعاجم الأجنبية، فتحيل كلمة منفى فيها إلى الخروج مطلقا، فالمنفيُّ هو من يُرغَم على ترك بلدته مدة زمنية طويلة، كعقاب له[2] فكل "منفي" يتضمن اغتراباً وغربة بشكل من الأشكال،

فالمنفى في نهاية الأمر اغتراب مكاني(قسري) عن الوطن[3] والمنفى" هو الإقامة الاضطرارية في بلد آخر بسبب القمع والملاحقة أو غياب الحريات بشكل عام"[4] ومن هنا فهو يمثل ملاذا لإعادة ترميم الذات بعد الاهتزازات والاهتراءات التي حدثت فيها على المستوى النفسي والاجتماعي.

المنفى، إذن، إبعاد عن الوطن، ونبذٌ، ونزعٌ للآلفة ومكان مؤقت يقع بين زمكانين؛ أحدهما ماضٍ في الوطن والآخر حاضرٌ يتطلع للمستقبل خارجه..

وهو ما يحاول هذا المقال الموسوم**"وجع المنفى وتسلط الذاكرة في كتابات مليكة مقدم"** أن يبحث فيه من خلال استقراء وجع المنفى وجراحات الذاكرة في كتابات مليكة مقدم وعبر الإجابة على سؤال جوهري:

- كيف استطاعت **مليكة مقدم** أن تبث وجع المنفى وتعبر عن تسلط جراحات الذاكرة في كتاباتها السردية ؟

1- المنفى ضرب من الإقصاء

يمثل المنفى بانفتاحه وخصوبة مناخه الإبداعي والثقافي وتنوع أجناسه فرصة للبوح بما يعتمل في النفس من أفكار متزاحمة تستبد بوجودية الإنسان في عالم موحش يسوده الاغتراب..و«**المنفى هو أحد أكثر الأقدار مدعاة للكآبة**»[5]؛ يحمل في طياته ضربا من الإقصاء والنبذ الدائمين اللذين يظلان يلاحقان المنفيّ ويتربصان به في حلِّه وترحاله؛ فتتولد لديه فوبيا من الخوف والقلق والارتباك وعدم القدرة على التصالح مع الذات ولا مع

الماضي، فتغدو أيامه مجرد أرقام متزاحمة ومتسارعة في سلسلة عمره الزمني، تغشاها المرارة، فيعيش حياة غير طبيعية، تحت وطأة هواجس تقض مضجعه.

فهناك على الدوام، علاقة قائمة بين فعل التهديد بالنفي، وبين ردة الفعل التي تتلبس الشخص المعني بالرعب، مخافة أن يغدو واحداً من المجذومين، وهو ما يعني أن يعيش الشخص وضعية النبذ الاجتماعية والمعنوية[6] حيث يعيش المنفيُّ على الدوام حالةَ وسطٍ دائمة (البين/ بين) وهي حالة تتركه- مثلما يقول إدوارد سعيد- غير قادر على الاندماج والانصهار في المحيط الجديد؛ ولا يمكنه التخلص من تبعات بيئته الماضية.. يعيش في تضايق مستمر، لأن أنصاف التداخلات، وأنصاف الانفصالات تؤلمه وتضايقه، وهو مصاب بهوس الحنين والحلم؛ وإلى ذلك فهو عاطفي من ناحية، ومقلد حاذق لا يعلم به أحد، من ناحية أخرى، يعيش حالة من الاغتراب.

والاغتراب ليس مرضا أو حالة طارئة، إنما هو سمة جوهرية تلازم الوجود الإنساني، فهو ظاهرة عامة يمكن ملاحظتها في مختلف النظم والثقافات والمجتمعات. ويحدث الاغتراب حين يعي الإنسان أن لامكان له في المكان الذي يعيشه حتى وإن كان وطنه، فيأتي وجع البوح وتسلط الذاكرة ليحاصر الإنسان ويسيطر عليه

لعل المتتبع لمسار الكتابات السردية الجزائرية المعاصرة، يقر بمدى التنوع والتجديد الذي تغلغل في كيان الكتابة السردية، عبر محاكاة الراهن واسترجاع الماضي والاشتغال على الثنائيات الضدية كصراع الأنا والآخر، المركز والهامش والائتلاف والاختلاف..الخ

وهو ما نلمسه في كتابات**"مليكة مقدم"**؛ أين غدا الزمن النفسي عاكسا للوجع الذي يغلف كتابات المنفى عندها، عبر تداعيات من الهوس والاكتئاب وعرض للذكريات المؤلمة التي ترواد الشخصية وتحاصرها في منفاها..

2- المنفى وفضاءات التذكر

تستثير ثيمة المنفى مخيلة الكثير من الكتاب إما لأنهم عاشوا الاضطهاد والاغتراب، وإما لأنهم شعروا بالسخط وانعدام الحرية؛ فآثروا مغادرة بلدانهم نحو أفق من الحرية وسعة العيش وكان اختيارهم بوعي ومسؤولية.

إن رواية المنفى هي رواية حنين جارف إلى الوطن إلى التعبير عن أفكار جديدة عن الانفتاح والانعتاق ليست متاحة في البلد الأم، هي فرصة للتخلص من وطء الذاكرة وتسلطها عبر رؤية مستقلة غير خاضعة للضغوط السياسية والاجتماعية والأخلاقية والدينية.

تتوزع وقائع الحكي وأحداثه في روايات **مليكة مقدم** (**رجالي، الممنوعة، المتمردة**) على عدد من الفضاءات التي ضمت طفولة الكاتبة/الساردة وشبابها، ومن ثمّ تميزت بمرجعها الواقعي الذي أحاط الخطاب السردي البوحي بسمة الصدق والمصداقية، وأقام وشائج التلاحم والتقارب بالمتلقي الجزائري خاصة لأنه يعرف تلك الأماكن والفضاءات التي جعلتها الكاتبة مسرحا للأحداث.

نزع الاتجاه الروائي للأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية• إلى الواقعية الانتقادية في محاولة لترميم وإعادة بناء الذات، بركوب موجة التجديد والتوسل بآليات من «**الخيارات الواعية المتعمدة التي تقلق طمأنينة القارئ المعتاد على الحبكة التقليدية والشخصيات الواقعية ولكنها تقوم قبل كل شيء على التجريب الذي لا يعرف الكاتب نتيجته إلا بعد انتهاء الرواية، ولا يعرف مصيره إلا بعد أن يحكم عليه القرّاء**»[7] أين يتناول الكاتب في كتابته السردية مواضيع ومضامين جديدة تنأى عن الاتجاه التقليدي، وعن الإغراق في المثالية وتوجيه الأدب توجيها إصلاحيا.

تأتي كتابات **مليكة مقدم**• لتفجر اللغة وتنتهك الأعراف، وتعكس هواجس القلق وهواجم اللاستقرار على مستوى الفرد والمجتمع، في ظل منظومة هشة لا تزال ترزح تحت قيود الاستعباد والتبعية الاستعمارية في محاولة لتتبع تسلط الذاكرة ، بالاتِّكاء على استرجاع الماضي واستذكاره..

تعلن **مليكة مقدم** تمردها في جلِّ كتاباتها، والتمرد في جوهره هو سوء تكيّف المرء مع قوانين المجتمع و« **ضعف القدرة على التكيف الاجتماعي نتيجة التضارب والتصادم بين القيم والهروب من توتر سوء التكيف مع معايير المجتمع الذي يعيش فيه**»[8] .

ومن هنا يعتقد الفرد أن التمرد هو السلوك الأنجح الذي يؤدي إلى تحقيق الذات أولا والراحة النفسية ثانيا، وبالمقابل يرى آخرون ومنهم الباحث السوسيولوجي محمد راضي جعفر أن التمرد ينتج عن شعور الإنسان بالاغتراب وهو « **حالة إنسانية نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد وتجعله غريبا بعيدا عن الواقع الاجتماعي**».[9]

تكشف **مليكة مقدم** في كتاباتها عن شخصية متمردة، ثائرة، رافضة للتقاليد والأعراف، ضاربة بالقوانين الاجتماعية والأخلاقية عرض الحائط، « **وحتى ترضى الأنا الهامشية وتزيل الشعور بالدونية، أقامت علاقات حميمية خارج مؤسسة الزواج أثناء دراستها الجامعية**»[10]، ثم انتقلت إلى باريس للعمل كطبيبة لينتهي بها المطاف امرأة وحيدة تعاني العزلة والاغتراب والحنين إلى الصحراء التي كرهتها، تقول: « **لم أكن أتصور أبدا أنني استطيع العودة يوما إلى هذه المنطقة ومع ذلك لم ابتعد عنها بشكل نهائي أبدا كل ما فعلته هو أنني ألحقت الصحراء والحزن الشديد إلى جسمي المهجر وبقيت مجزأة بينهما**»[11]، إنها تلحق الحزن بالصحراء كمعادل موضوعي لها ، هذه البيئة التي ولدت فيها وكرهتها لقساوة طبيعتها وانكماش أهلها على بعضهم، أدركت ذلك حين درست الطب في مدينة وهران التي تضجُّ بالحياة والصخب.. فشتان بين بيئتها الصحراوية والبيئة الجديدة التي اندمجت في رحابها ووجدت فيها حريتها..

وتعود الذاكرة بالكاتبة/الساردة لمرحلة الطفولة، أين يبدأ الصراع ووعي الاختلاف تقول في نفسها:«**لم أنس أن أطفال بلادي يملكون طفولة مريضة، منحلة، لم أنس أصواتهم الشفافة التي لا ترن إلا بأغلظ الفواحش، لم أنس أنهم، ومنذ الطفولة المبكرة، لا يكتسي الجنس الآخر في رغباتهم إلا صورة شبح مبهم**

يهددهم، لم انس أنهم يضربون الكلاب ضربا مبرحا، لم انس أنهم عدوانيون لأنهم لم يتعلموا المداعبة ولو بالنظر فقط، لأنهم لم يتعلموا الحب، نعم، لم أنس ولكن الذاكرة لا تقي ضد شيء».[12]

تكرر **مليكة مقدمة** عبارة لم أنس ست مرات متتالية، في نغم حزين ورتيب والتكرار« حالة نفسية معينة عند مستعمله، فقد يأتي التكرار للتنبيه على الأهمية، وكأنه يطلب أن نضع أكثر من خط تحت هذا المكرر وربما يأتي ليزيد في درجة اللون، أو الألم، أو الفرح، أو الخطر، أو الجمال، أو القبـــح إلى آخر هذه الأشياء التي تتأبى على الحصر»[13]، تداعت فيها طفولتها الهشة، ومر خيالها أمام ناظريها، وأدركت الآن فقط، وهي تعيش الاغتراب النفسي والجسدي كيف يضيع الطفل الصغير ويحرم من طفولته. إنها أمام الذاكرة التي لاتقي ضد شيء، لأنها ذاكرة مخترقة ومفتوحة بشكل متداع مع الماضي.

3-السيرة الذاتية بين المراوغة والكينونة

في روايات **مليكة مقدم(رجالي، الممنوعة، المتمردة)**، يبرز بشكل جلي أن الكاتبة/الساردة هي ذاتها **مليكة مقدم**، بالنظر للمعطيات التي تبوح بها، ويظهر أننا أمام نوع مغامر من الأدب هو أدب البوح أو أدب الاعتراف، والذي كان يظهر في الأدب العربي على استحياء بين حين وآخر، لما يتطلبه من شجاعة تمكّن الكاتب من مواجهة المجتمع، ولكنه شقّ طريقه بجرأة مع موجة التحرر التي اعتنقتها المرأة العربية متأثرة بمثيلتها في الغرب.

توصف السيرة الذاتية بأنها (جنس مراوغ)، فهي تكون حينا رواية- قصة-صورة-وصف-حكي- تاريخ- مذكرات، وكما يلاحظ أنها جميعا تنضوي في دائرة السرد.

استغرق نضج فن السيرة الذاتية بوصفها جنسا أدبيا ردحا من الزمن حيث« **تشكلت بفعل سنن المثاقفة والمعايشة المعرفيتين اللتين نشأتا في العصر العباسي الذي اتّسم بالخصوبـــة والانفتاح الثقافيين من جهـة، وكان موّارًا بالأحـداث والتحوّلات الثقافيـة الكبرى من جهة أخرى».**"[14]

ويرى **شوقي ضيف** أن صور الترجمة الشخصية عند العرب فن مستحدث، قلّدوا فيه غيرهم من الأمم الأجنبية التي قرأوا آثارها، واستدخلوا مفاهيمها وبخاصة؛ الفارسية، واليونانية والهندية[15]، ولكنها في العصر الحديث تواشجت مع الأجناس الأدبية إلى حد التماهي، وعليه لا يمكننا « **تجاوز الصيغ الإبداعية التي كانت تقترب، أو تكاد، من السيرة الذاتية هدفا وغاية، شكلا ورؤية؛ فهناك العديد من الأجناس الأدبية التي توافرت على معطيات السيرة الذاتية بمعناها الواسع، فأدب المجلس، وأدب الرحلة، والحكايات الأدبية، والقصص، والأخبار، والمسامرات، والمنافرات، والمرويات السردية، تحفـــل بملامح فنية تجعلـــها تقترب من جنس السيرة الذاتيـة بعد معالجتها فنيـا ونقديـــاً»**[16]، ولكنها أهملت لأنها لم تقع ضمن اهتمام الذائقة النقدية.

يتأرجح زمن السيرة بين ثلاثة أقطاب تتواشج في بنية سردية متكاملة:

- زمن ماضٍ مستعاد، وهو زمن الأحداث.

- زمن حاضر قلق ومتوتر وهو زمن الكتابة (زمن حاضر يتم فيه الاسترجاع).
- زمن غير متعين مرتبط بوعي المتلقي/ القارئ عند إنجاز فعل القراءة، (ويتكون من زمنين: **زمن القراءة** وهو غير متعين يشرئب نحو المستقبل، **وزمن الكتابة** وهو الزمن الآني المستمر).

ويتمظهر الأنا في رواية السيرة الذاتية في ثلاثة محاور:

- الأنا المؤلف الحقيقي بشخصيته الواقعية وبسماته.
- الأنا السارد/ الراوي الذي يتحكم في آلية السرد ويوجهها توجيها ذاتيا.
- الأنا الشخصية التي تعرض سيرتها وتحدد ضمن العمل الروائي، وهو ما يفترض أحياناً تطابقا بين المؤلف والشخصية.

4- وجع المنفى وبوح الأنا

يقف الروائي أمام عتبات الأنا وقفة الطفل؛ الذي ينطق باسمه حين يتكلم على ذاته، فيوقع بوحه وآهاته، ويتلمس طريقه عبر تداعيات الذاكرة التي تحاصره بوطأة الذكريات؛ والأنا« **عندما تتصدر الكلام لها جلبة كبر وخيلاء، وتكون بؤرة تشع منها إرادة فردانية ورغبة بالكمال وهناك قرينة تلازمها هي العزلة والوحدة**»[17]، تشكل بدورها حقلا بحثيا يوغل فيه القارئ، ليكتشف هوية السارد استنادا إلى وقائع لغوية (الحروف، التراكيب..) وإلى وقائع غير لغويـة (الحوادث الاجتماعية، ملابسات المكان والزمان ..).

يستبد وجع المنفى ويطغى تسلط الذاكرة في البنية السردية في كتابات **مليكة مقدم**؛ أين يغدو المنفى سوطا يجلد الكاتبة/ الساردة كلما أرخت العنان لذاكرتها الموجوعة؛ فيحول ذلك دون انعتاقها واندماجها في المجتمع الجديد الذي تعيش فيه وهو ما يتجلى في (روايات: رجالي، الممنوعة، المتمردة).

فالإبعاد والنفي كانا يمثلان أقسى وأقصى عقوبة يمكن أن تطال الفرد، لأنه يعي جيّدا أن نفيه سيعيده إلى نقطة الصفر، سيحرمه من أحلى سنوات العمر، بل يحول دون أن يعيش في مكانه الذي ألفه وتربى فيه.. فقط طعم المرارة وتسلط الذاكرة لا يكاد يجد منها فكاكا.

لا نبالغ إذا قلنا أن الكتابة السردية في روايات **مليكة مقدم**، تترجم سيرة ذاتية للكاتبة في حدّ ذاتها، سيرة تتماز بالتشتت العاطفي والضياع النفسي، والقهر الاجتماعي يغذيها الاغتراب والمنفى اللذان يعصفان بكيانها.. صحيح هو منفى اختياري إرادي، اختارته الكاتبة/ الساردة لكنه موجع، كيف لا؛ وهي تعيش وحيدة بلا أهل، متنكرة للصحراء وعاداتها وتقاليدها، وهو الأمر الذي استنكره منها والدها خاصة بعد تهجمها في كتاباتها على الإسلام ومجاهرتها بالإلحاد، فرفض رؤيتها وألغى وجودها من حياته، وهو ما تترجمه بطلتها "سلطانة" في رواية الممنوعة(1993)، التي عاشت حياة قاسية مليئة بالخيبات في مجتمع ذكوري، يصادر حقوق المرأة ويستأثر بها؛ تقول الكاتبة/الساردة مخاطبة والدها:« **فارقتك لأتعلم الحرية، الحرية في عشق**

الرجال، فتلك الحرية تعني لديك العار والخطيئة والفسق يا أبي، تلك الحياة تبقى محرمة عليك سوف أكتبها حتى النهاية»[18]، في هذا القول تتبدى جرأة الكاتبة/الساردة في مواجهة الآخر المتمثل في والدها، وهو كلام صادم في مجتمع محافظ كالمجتمع الصحراوي، تجاهر فيه الكاتبة بعشق الرجال والحرية في ذلك، تقول: « **فنحن كثيرات ممن جعلنا من الحق والمساواة والحرية والحب، واختيار علاقاتنا الجنسية، ديانتنا الوحيدة، فأي وسيلة أفضل من مواصلة التحدي لهم بالكتابة عن الرجال».**[19]

تبدو كلمات مليكة مقدم وكأنها شعار لحركة نسوية، ومرد ذلك هو تشبعها بالثقافة الأوروبية واستعدادها للانغماس فيها .. ولكن تجد نفسها بعد سنوات من جلد الذات والتنصل من كل القيود؛ وحيدة كئيبة محاصرة بالمنفى والغياب والاغتراب عن الذات، تقول:« **تتأرجح السنوات، تتكدس في الحاضر داخل زوابع الضياء..يكاد قلبي يترنح، لا تبعد واحتي إلا بكيلومترات قليلة، قصر من شراب محاط بالكثبان والنخيل..تكسر الزمان تحت ضغط الهروب، القطيعة، الغياب والمنفى"** إنها تقر بالمنفى والغياب والقطيعة وكلها ثيمات للاغتراب والتمزق حيث يستبد بها الحنين وتحاصرها الذكريات في المنفى؛ تقول مستحضرة أيام الطفولة والبراءة :" **أنهض من سرير، وأهجر المضجع الجماعي، أهرب من همهماته، وبخطى حذرة، ألتحق بسرير جدتي في المطبخ، دخولي المختلس وسط استغراقها في النوم لم يعد يرعبها قط، تفتح لي ذراعيها المعتادتين وتتناغى ببعض كلمات التشجيع.»**[20]

هذا الاستحضار يقابله واقع مفجوع وموجوع مغشيٌّ بالكآبة والوحدة حين تعلن الكاتبة/الساردة« **هذا الصباح أنا وحيدة في السرير، وحيدة هذا المساء في رائحتنا »**[21]

تعتمد **مليكة مقدم** في كتاباتها السردية على آلية البوح والاعتراف بما تنوء به ذاتها التي غدت عاجزة عن تحمل وطأة الاغتراب والنفي وتسلط الذاكرة، وجل كتبها تقترب من جنس السيرة الذاتية، التي تتوسل بها الكاتبة/الساردة لتعرض تجربتها الذاتية على المتلقي بعد أن وصلت مرحلة النضج وغدت كتلة من القلق لا تستطيع الفكاك منها إلا بالكتابة ومساءلة الذات «**هذه المساءلة للذات تعرض لنا الشخصية الرئيسية/الكاتبة في رواية رجالي عن ذاتها المتألمة عن ذلك التهميش والتمييز الذي تعرضت له لا لشيء سوى تلك التاء التي تلازمها والتي تسميها "فضيلة الفاروق" تاء الخجل**»[22]، تظهر الكتابة عند **مليكة مقدم** عنصرا حيويا هاما كالهواء الذي تتنفسه والماء الذي تشربه.

يتعمق الإحساس بالتهميش والدونية والصراع مع الآخر –والدها-، هذا الآخر الذي فتحت عيناها على قسوته، وتمييزه بينها وبين أخوتها الذكور، فكم أوجعها صراخه في وجه أمها« **أبنائـــي وبناتك»**[23]، وحين تتذكر أنها تمنت الموت يوما ما، تقول:«**انتابتني مرة الرغبة بالموت، تأملت حزنك بسبب وفاة شقيق لي أصغر مني، تساءلت عن شعورك لو رحلت أنا عن هذه الدنيا»**[24].. إنها تحتج على هذه الازدواجية في المعاملة، لكن في صمت ويوما بعد يوم يتعالى حاجز الكره والتحدي والانتقام..

وتتسلط الذاكرة وتعلي من وتيرة الشجن الذي يقوض كيانها، ويعيدها إلى الماضي، هي عودة لأجل الكتابة في الحاضر، واستفزاز الذاكرة كمكون هام في تشييد واقع الكاتبة المراوح للمنفى والاغتراب، فيشتد الحنين إلى الصحراء« **صوت الصحراء الذي يأتي أحيانا رتيبا، وأحيانا أخرى مملوسا، وكما هو حال الصحراء، فأنا لا أملك سوى كلمات، وسوى ذاكرتها المرصعة من أجل تخطي الهاوية»**[25]

ويستمر بوح وتسلط ذاكرة الكاتبة/ الساردة حين تربك القارئ بوصف واستعراض تصرفاتها المنافية للعادات والتقاليد والتعاليم الدينية؛ فهي لا تتورع عن أكل رمضان، ولا عن التدخين أمام الملأ بل تفعل ذلك بلذة وانتصار، تقول:«**أشعر بالنشوة لأنني لست مضطرة بعد اليوم أن أتناول الطعام على شرفة غرفتي في السكن الجامعي خلال شهر رمضان، حين يكون الطعام انتصارا في بعض المعارك، أتلذذ به في الجزائر، شرعت أدخن في المستشفى، وفي المدرجات، وفي المطاعم بدافع الوقاحة، ليعلم الجميع أن لا شيء محظور عليّ، لأقول سحقا لكل القيود، فاستهلاك كل الحريات أخيرا نشوة لا مثيل لها»**[26]

لقد وجدت الكاتبة/الساردة في الكتابة متنفسا لتقول ما تشاء دون خوف أو حياء، فهي تعلن أنها غدت ملحدة منذ بلغت الخامسة عشر، تقول:« **أنا ملحدة منذ بلغت الخامسة عشر، كم يريحني أن استطيع أخيرا إعلان ذلك والمجاهرة به، فذلك الاعتراف محفوف بالمخاطر في مجتمع من أقل المجتمعات تسامحا»**[27] إنها تقوض كل أعراف المنظومة الدينية و تنسلخ من جلباب أسرتها المحافظة بكلمة "ملحدة"، ولم تقف عند عتبات البوح، فحسب، بل ذهبت إلى التصريح بعلاقاتها الغرامية وتحررها بلغة مكشوفة وفي تحدٍ صارخ للمنظومة الاجتماعية التي لاتقبل أن يصدر ذلك من المرأة على وجه الخصوص «**فالمبدع هنا امرأة تكتب عن نفسها، عن لقائها بالآخر، عن شبقها وحرمانها المضاجعة ولونها، هي امرأة تتقمص دور الكتابة، فتستنطق الجسد، وتكشف عن مفرداته، في لغة خاصة، هي لغة حقيقية»**[28]، دون خوف أو وجل ودو أي اعتبار للأعراف والعادات والتقاليد.

لم تقف مليكة مقدم عند عتبات البوح، فحسب، بل ذهبت إلى التصريح بعلاقاتها الغرامية وتحررها بلغة مكشوفة وفي تحدٍ صارخ للمنظومة الاجتماعية التي لاتقبل أن يصدر ذلك من المرأة على وجه الخصوص «**فالمبدع هنا امرأة تكتب عن نفسها، عن لقائها بالآخر، عن شبقها وحرمانها المضاجعة ولونها، هي امرأة تتقمص دور الكتابة، فتستنطق الجسد، وتكشف عن مفرداته، في لغة خاصة، هي لغة حقيقية»**[29]، في جلد ذاتي يعلي من درجة الألم الذي يقوض كيانها وينتهكه كاشفا عن استبداد فعل الكتابة ليكشف عن وجع المنفى في كتاباتها من خلال البوح الذاتي، وما يكتنزه من حمولات نفسية أرهقت ذاتها، تتأرجح بين الاستكانة للوجع الذي يتربص بها وبين محاصرة الذكريات لها ومرورها أمام عينيها في شريط لا حدود له.

وفي الختام لنا أن نقول أن:

- ✓ كتابات **مليكة مقدم** تنحو -في جانب منها -إلى أدب الاعتراف وهو أدب وافد على ثقافتنا العربية عن طريق الغرب.
- ✓ رواية المنفى هي رواية الحنين الجارف إلى الوطن الذي يسكن الكاتبة/الساردة
- ✓ المنفى شكل سوطا يجلد الكاتبة/ الساردة وان قرار البوح فعل اضطراري أوجدته رغبة عارمة في اختراق المألوف.
- ✓ الذاكرة الموجوعة تحول دون الانعتاق والاندماج.
- ✓ تسلط الذاكرة يوقع الكاتبة/الساردة في مأزق الخروج عن المنظومة الاجتماعية ويدفعها إلى نقطة اللاعودة.
- ✓ التوسل بالكتابة لنسيان الحاضر المأزوم واسترجاع الماضي المربك بالذكريات المؤلمة.
- ✓ اعتبار الكتابة عملية علاج للذات والتئام لجراح المنفى.

هوامش:

[1] ورد في المعجم الوسيط أن النفي عقوبة بإبعاد شخص خارج حدود بلاده لفترة غير محدودة، وقد كانت عقوبة النفي مقررة لبعض الجرائم في التشريع الجنائي المصري قبل سنة1904، ثمّ ألغيت منذ ذلك التاريخ. وقد نصت الدساتير الحديثة على تحريم إبعاد المواطن عن أراضي وطنه أو منعه من العودة إليها. ينظر: المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، طبعة مصورة في مجلد واحد(د، ت) مادة نفى، ص ص 980، 981 .

[2] ينظر: Édouard Saïd Exile and the Narrative Imagination Yale . Michael Seidel:Universitypress ; New Harven and London,(1986). P.

وفي الفرنسية نجد دوال النفي تبدأ بالمقطع EX وتعني كلها الإبعاد، التغرُّب، الهجرة الجماعية..الخ.

[3] محمد الشحات: سرديات المنفى، الرواية العربية بعد 1967 (2006) ، دار أزمنة للنشر والتوزيع، (عمان) –الأردن، ط1، ص34.

[4] علي ناصر كنانه : المنفى الشعري العراقي(2012)، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع(بيروت) لبنان، ص 5.

[5] إدوارد سعيد: صور المثقف، محاضرات ريت سنة 1993 (1997)، نقله إلى العربية، غسان غصن، راجعته منى أنيس، دار النهار، (بيروت)، ط3، ص ص 57،59.

[6] ينظر: كتاب إدوارد سعيد Édouard Saïd :

Des intellectuels et du Pouvoir (representations of the intellectual) , (1996), traduction française par Paul CHEMLA, (Paris), Seuil,p 63.

• تمييزا له عن الأدب الجزائري المكتوب بالعربية.

[7]لطيف زيتوني: التجريب في الإبداع الروائي، (2008) ضمن كتاب: الرواية العربية، ممكنات السرد، الجزء الأول، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،(الكويت)، ص 120.

•مليكة مقدم كاتبة جزائرية تكتب باللغة الفرنسية، ولدت في 5اكتوبر1949 في القنادسة، ولاية بشار، درست طب الكلى في جامعة وهران، هي مقيمة الآن في مدينة **مونبوليي** في فرنسا، تكتب باللغة الفرنسية، من المدافعات الشرسات على المرأة؛ أصدرت الروايات التالية: قرن الجراد (1992)، الممنوعة (1993)، أحلام وقتلة (1995)، الرجال الذين يمشون(1997)، ليلة الصدع (1998) وانخطاف العصاة (2003)، المتمردة (2004)، رجالي(2006)، أدين بكل شيء للنسيان(2011).

[8]ملاك جرجس، "تمرد الشباب الحاضر"، مجلة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت)العدد 178، سبتمبر1972، ص10.

[9]محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العربي المعاصر،(2013)، دار المعتز للنشر والتوزيع، (عمان)، الأردن، ط1، ص17.

[10]هدى عماري، "تشظي الذات بين المركز والهامش في الرواية النسوية الجزائرية.- رواية رجالي لمليكة مقدم أنموذجا"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي (تامنراست) ،الجزائر،المجلد 09، العدد 5، السنة 2020، ص601.

[11]مليكة مقدم : الممنوعة، (2008)، تر محمد ساري، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ط1، ص7.

[12]المصدر نفسه، ص12.

[13] محمد ابنيان وسهيل خصاونة وفرحان القضاة: "أثر التكرار في شعر الصاحب بن عباد". مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب. الجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية. جامعة اليرموك، (اربد)، الأردن المجلد8، العدد 1، 2011، ص 166.

[14]هيثم سرحان، "خطاب السيرة بين كفاية الأشعار وجناية الأخبار قراءة في تجربة أبي نواس"، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 2008 بعنوان (تداخل الأجناس الأدبية)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، اربد- الأردن، بتاريخ 22-24 جويلية، 2008، / نشر في المجلد الثاني، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2009، ص849.

[15]ينظر: شوقي ضيف: الترجمة الشخصية،(1987)، ط4، سلسلة فنون الأدب العربي(الفن القصصي)، دار المعارف، (القاهرة) ، ص125.

[16] هيثم سرحان:خطاب السيرة بين كفاية الأشعار وجناية الأخبار قراءة في تجربة أبي نواس، ص 849.

[17]صالح، زامل: تحول المثال، دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي(2003)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (بيروت). لبنان، ط1، ص 40.

[18]مليكة مقدم: رجالي، (2007)، ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي، (بيروت)- لبنان، ط1، ص20.

[19] المصدر نفسه، ص 21.

[20]المصدر نفسه ، ص15.

[21]مليكة مقدم: المتمردة، (2004)، المركز الثقافي العربي، (بيروت) –لبنان، ط1، ص9.

[22]ليدية منصوري، "خطاب مليكة مقدّم بين الاعتراف والبوح في رواية ''رجالي'' " رأي اليوم، صحيفة عربية مستقلة، 16جوان، 2020، تمت الزيارة يوم 2021/01/20 متوفر على الموقع
https://www.raialyoum.com/index.php/

[23]مليكة مقدم: رجالي، ص11.

[24]مليكة مقدم: رجالي، ص13،14.

[25] مليكة مقدم: المتمردة، ص21.

[26] مليكة مقدم: رجالي، ص 71.

[27] مليكة مقدم: رجالي، ص71.

[28] ينظر: عبد العاطي كيوان: أدب الجسد، بين الفن والإسفاف- دراسة في السرد النسائي (،2003)، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، (مصر)، ط1، ص57.

[29] ينظر: عبد العاطي كيوان: أدب الجسد، بين الفن والإسفاف- دراسة في السرد النسائي (،2003)، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، (مصر)، ط1، ص57.

1- إدوارد سعيد: صور المثقف، محاضرات ريت سنة 1993، (1997) ، نقله إلى العربية، غسان غصن، راجعته منى أنيس، دار النهار، (بيروت)، ط3.
2- شوقي ضيف: الترجمة الشخصية،(1987)، ط4، سلسلة فنون الأدب العربي(الفن القصصي)، دار المعارف، (القاهرة).
3- صالح، زامل: تحول المثال، دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي(2003)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (بيروت). لبنان، ط1.
4- عبد العاطي كيوان: أدب الجسد، بين الفن والإسفاف- دراسة في السرد النسائي (،2003)، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، (مصر)، ط1.
5- لطيف زيتوني: التجريب في الإبداع الروائي، (2008) ضمن كتاب: الرواية العربية، ممكنات السرد، الجزء الأول، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،(الكويت).

6- ليدية منصوري: خطاب مليكة مقدّم بين الاعتراف والبوح في رواية "رجالي" رأي اليوم، صحيفة عربية مستقلة، 16جوان، 2020، تمت الزيارة يوم 2021/01/20 متوفر على الموقع https://www.raialyoum.com/index.php/

7- محمد ابنيان وسهيل خصاونة وفرحان القضاة: "أثر التكرار في شعر الصاحب بن عباد". مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب. الجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية. جامعة اليرموك، (اربد)، الأردن المجلد8، العدد 1، 2011.

8- محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العربي المعاصر،(2013)، دار المعتز للنشر والتوزيع، (عمان)، الأردن، ط1.

9- محمد الشحات: سرديات المنفى، الرواية العربية بعد 1967 (2006) ، دار أزمنة للنشر والتوزيع، (عمان) – الأردن، ط1.

10- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، طبعة مصورة في مجلد واحد(د، ت) مادة نفى.

11- ملاك جرجس، "تمرد الشباب الحاضر"، مجلة العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (الكويت)العدد 178، سبتمبر1972.

12- مليكة مقدم: رجالي، (2007)، ترجمة نهلة بيضون، دار الفارابي، (بيروت)- لبنان، ط1.

13- مليكة مقدم : الممنوعة، (2008)، تر محمد ساري، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ط1.

14- مليكة مقدم: المتمردة، (2004)، المركز الثقافي العربي، (بيروت) –لبنان، ط1.

15- هدى عماري، "تشظي الذات بين المركز والهامش في الرواية النسوية الجزائرية.- رواية رجالي لمليكة مقدم أنموذجا"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي (تامنراست) ،الجزائر،المجلد 09، العدد 5، السنة 2020، ص601.هيثم سرحان:خطاب السيرة بين كفاية الأشعار وجناية الأخبار قراءة في تجربة أبي نواس، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 2008 الموسوم تداخل الأجناس الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، اربد- الأردن، المجلد الثاني، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2009.

16- Édouard Saïd Des intellectuels et du Pouvoir (representations of the intellectual),(1996) , traduction française par Paul CHEMLA, (Paris), Seuil.

17- Édouard Saïd Exile and the Narrative Imagination(1986), Yale University press ; New Harven and London.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 160 - 175 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الناقة وتشكّلات النسق النموذج في النص الشعري الجاهلي. مقاربة ثقافية

The Camel and the Model Pattern Realizations in the Pre-Islamic Poetic Text. Cultural Approach

سمية الهادي *
SOMIA LHADI
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة (الجزائر)
University center of Abdelhafid Boussouf Mila (Algeria)
s.lhadi@centre-univ-mila.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/11/02	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

مقالنا الموسوم بـ: الناقة وتشكلات النسق النموذج في النص الشعري الجاهلي. مقاربة ثقافية. يهدف إلى كشف بعض مفاهيم النقد الثقافي التي ذاع صيتها في ساحة النقد الأدبي مرحلة ما بعد البنيوية. خاصة في أمريكا. وقد تأسس على جملة من المفاهيم الفكرية والفلسفية والثقافية التي يمكن أن تكشف عن أنساق النص الأدبي باعتباره شكلا بلاغيا معقدا. ومن هنا سعينا إلى اعتماد منهجية تتبنى بعض الأدوات النقدية الإجرائية مثل النسق المضمر، والهامش والمركز. وقد أوصلتنا إلى مجموعة من الاستنتاجات، منها: النص الشعري الجاهلي تحكمه مجموعة من الأنساق المضمرة، تتحول إلى (متعال). كما أن الناقة تكتسب رمزية كبيرة على المستوى النفسي، ويتجلى ذلك في ثنائية: الموت والحياة – الخصب والجذب.

الكلمات المفتاح: نقد ثقافي– هامش– مركز– نسق مضمر-شعر جاهلي

Abstract :

Our article which is entitled The Camel and the Model Pattern Realizations in the Pre-Islamic Poetic Text. Cultural Approach aims predominantly to unravel some of the concepts of cultural criticism that became popular in the post-structuralist phase of literary criticism especially in America. It was founded on a set of intellectual, philosophical and cultural concepts that can reveal the literary text formats as a complex rhetorical form. Therefore, we have sought to adopt a methodology that adopts certain procedural critical tools such as implicit format, margin and center. And this led us to a set of conclusions, including: The pre-Islamic poetic text is governed by a group of implicit patterns, which turn into (transcendents). The camel also acquires great symbolism on a psychological level, and this is reflected in the duality: death and life - fertility and attraction.

Keywords: Cultural Criticism, Margin, Centre, Cultural System, Pre-Islamic Poetry.

* سمية الهادي: s.lhadi@centre-univ-mila.dz

المقدمة

الأدب حقل معرفي جمالي منفتح على مختلف المكونات المعرفية في الوقت الراهن، وعلى العلوم الإنسانية، والفكرية، من فلسفة، وتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وكذا الفنون كالنحت، والرسم، والموسيقى...إلخ. فقد برز خطاب أدبي أفرزته تغيرات حضارية، واجتماعية أدّت إلى تشكّل فئات يعدّها البعض مهمّشة، وقد تكون أحيانا أقلّيات لها خصوصية ثقافية، وحضارية، جعلت من خطابها الأدبي شكلا مميّزا، يتطلب خطابا نقديا أبعد عن التحليل الأدبي لتفاصيل البناء اللغوي، والمعنوي التي تعوّد النقد الأدبي على رصدها. وقد جاءت حاجتنا إلى دراسة الشعر الجاهلي مؤسسة على مفهوم النسق.

ومن هذا المنطلق وقع الاختيار على موضوع: الناقة وتشكلات النسق النموذج في النص الشعري الجاهلي. مقاربة ثقافية. وقد أفرز لنا إشكالية، تتمحور أساسا حول مختلف الأنساق المضمرة داخل النفسية الجاهلية من خلال الحمولة الرمزية التي تتخزن في موضوع الناقة. فلم تعد هذه الأخيرة جسما يتحرك أمام الإنسان؛ بل تراكمات تنبني على جملة من المتضادات؛ فهي الموت والحياة. وهي النماء والفناء. وهي الواقع والمتعالي. وعلى هذا الأساس كان الهدف من هذه الدراسة هو استكناه الجوانب الخفية المخزنة في مجاهيل الوجدان، والتي أفرزت سلوكات معينة في الحياة، وجاءت الناقة وسيلة لإخراج تلك الحمولة.

وقد تم تشكيل خطة ترتكز أساسا على مهاد نظري، يجيب عن سؤال أجرأة النقد الثقافي. ويوصلنا إلى تبني بعض المفاهيم النقدية من مثل: المركز والهامش. النسق المضمر. وتجليات الناقة في النص الشعري الجاهلي. من خلال تشكلات النسق النموذج. والتركيز على بعض الثنائيات المتضادة التي تبرز في شبكة العلاقات داخل النص الشعري الجاهلي.

I- مهاد نظري:

1- أجرأة النقد الثقافي (Cultural Criticism):

أدت رغبة النقاد في مواكبة الانفتاح الذي شهده الأدب على ميادين العلوم، والفنون، وكذا وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي، وتشكل خطابات مرتبطة بفئة المهمّشين، و المستضعفين، وحتى فئة مواقع التواصل الاجتماعي، والأدب النسوي، والشواذ...إلخ إلى الإستعانة بكل الوسائل المتاحة من قراءة التاريخ، والولوج إلى مختلف العلوم، والوسائط الاجتماعية، والإعلامية « منذ هذه الجهود وأخرى مثلها والاكتشافات من داخل الفعل النقدي كانت الدفعة القوية إلى مرحلة (المابعد) النقدية، حيث (التاريخيانية الجديدة) و (النقد الثقافي) متأسسة على نقد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية، حيث تأتي مشروعات نقدية متنوعة تستخدم أدوات النقد في مجالات أعمق وأعرض من مجرد الأدبية، مجال ما وراء الأدبية»[1].

ويجعل فنسنت ليتش (Vincent. B. Leitch) مصطلح النقد الثقافي رديفا لمصطلح " ما بعد الحداثة "، وكذلك لمصطلح " ما بعد البنيوية"، ويرى بأن من سنن هذا النقد الاستعانة بمناهج التحليل كتأويل النصوص، ودراسة الجوانب التاريخية، والثقافية، وحتى التحليل المؤسساتي.[2]

وقد ارتسمت ملامح النقد الثقافي من خلال العنوان الرئيسي الذي تبنّى فكرة الولوج إلى أعماق النص الأدبي؛ وذلك بالاستعانة بكل ما قد يساعد في فك شفراته، والغوص في ماهو خفي ومضمر، في حين رأى البعض أن النقد الثقافي بمرونته، وبالآليات المتاحة هو أحسن أداة لقراءة نماذج معينة من النصوص تنتمي في الغالب إلى الطبقات المهمشة، والأقليات...إلخ.

و«تغطي الدراسات الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم وقد حظيت بشيوع واسع في التسعينات، مع أنها قد ابتدأت عام 1964 كبداية رسمية منذ تأسست مجموعة بيرمنجهام تحت مسمى (Birmingham center for contemporary cultural studies) ومر المركز بتطورات وتحولات عديدة، إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام النقدي الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية. »[3]

ومن نتائج اهتمام النقد الثقافي بالنصوص التي أنتجتها فئات خاصة من المجتمع، لم يعطها النقد الأدبي حقها من القراءة، والتحليل، أو قد يكون أهملها في أغلب الأحيان، ظهور مفاهيم، ومصطلحات ارتبطت بالنقد الثقافي، كالمركز، والهامش، والنسق المضمر ...

1-1- المركز والهامش (Centre and Margin):

عبّرت ثنائية المركز والهامش في فترة زمنية معينة عن الصراع بين كل ما يمّثل المستعمِر الظالم في مقابل المستعمَر المضطهد. وسرعان ما أخذت الثنائية، أبعادها من خلال اهتمام النقد الثقافي بنتاج أدبي أوسع رأى فيه تعبيرا عن الطبقة المهمشة في المجتمع.

وتعد عبارة المركز والهامش أبرز المصطلحات النقدية التي حرص النقد الثقافي على الوقوف عندها، ذلك أنّ هذه الثنائية تمثّل الصراع بين كل ما هو عالمي، نخبوي، سلطوي، في مقابل ما هو مهمّش، مستضعف، مُهمل.

وربما كانت هناك أسباب ودوافع نفسية وتاريخية وحضارية أوجبت هذه الضرورة في مجتمع رأسمالي مهيمن، تتقوقع فيه كثير من الأقليات على نفسها، وتخزن عقدا كثيرة من بينها الإحساس بالاضطهاد، والتهميش.

و«يتساءل جوناثان كولر عما يحدث في الحقل النقدي حين يلحظ المرء أساتذة الأدب ينصرفون عن دراسة ملتون إلى دراسة مادونا، وعن دراسة شكسبير إلى دراسة الدراما التلفزيونية (soap opera)، ويرى البروفيسور الفرنسي يكتب عن السجائر، وزميله الأمريكي يكتب عن السمنة»[4] وهو التوجه الذي سلكه النقد الثقافي في تعامله مع النصوص الأدبية بعيدا عن التصنيف النخبوي، وعن الصوت المتعالي الذي ينتقي نصوصا بعينها للدراسة، والتحليل.

2-1- النسق المضمر (Cultural System):

أكّدت كثير من الدراسات الجادة، أن هناك سلوكات فردية وجماعية تتخفى داخل ثنايا النصوص، وتشيع دلالة قد تكون كاذبة، وإنما تشفعت برونق فني وجمالي أصبح مثالا يحتذى به. ولكن في الحقيقة الأمر عبارة عن قبح وليس جمالا، لكن جرت العادة عكس مقتضيات الحقيقة. لذلك بعض آراء عبد الله الغذامي كانت صادمة عندما طرح فكرة شعرنة العقلية العربية. والمتنبي شحاذ بليغ... ومثل هذه الجرأة أسهمت في رأي هذا الناقد في الكشف عن النّسق المضمر في النصوص الأدبية، ذلك أن الثقافة تنتج سبلا مختلفة للولوج إلى النتاج الأدبي، منها التخفي وراء ما هو شائع، أو جمالي، أو متداول، ومقبول في المجتمع، و«أن في الخطاب الأدبي، والشعري تحديداً، قيما نسقية مضمرة، تتسبب في التأسيس لنسق ثقافي مهيمن ظلت الثقافة العربية تعاني منه على مدى مازال قائماً، ظلّ هذا النسق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسّله بالجمالي الأدبي.» [5]

II – الناقة في النص الشعري الجاهلي. وتشكلات النسق النموذج.

1- نسق المصير (الصراع بين مكونات الطبيعة):

يستفيد الناقد على مر العصور من مختلف الخلفيات المحيطة بإنتاج النص، وتُبنى عملية التقييم وإعطاء الحكم بناء على التصور الأخير الذي ينشئه من معرفة ملابسات إنتاج ذلك النص. وقد يصيب في حكمه، وقد يبالغ في إصراره على رؤية تفسيرية ما. وقد يؤدي في النهاية إلى اختلاف الرؤى من ناقد إلى ناقد آخر وفق اختلاف المنطلقات. و«لا يزال النقد الأدبي -حتى اليوم – يستمد مصطلحاته من مختلف ميادين المعرفة من علم أو فن أو فلسفة مستعينا بكل شيء يخدمه في الحكم والتوضيح والتحليل. وفي كل عصر تصبح المصطلحات السائدة شاهدا على المصدر الرئيسي الذي يتغذى منه النقد. ففي القديم استعار النقد اصطلاحات الفلسفة وتعبيراتها: فإذا تحدث عن الكل والجزء والوحدة والكمال والمحاكاة في الشعر، دلنا على أنه يتكئ على فلسفة ما وراء الطبيعة، وإذا استعمل اصطلاحات الضرورة والاحتمال وما شابه، فإن المنبع الذي يستقي منه هو الطبيعة.» [6]

ولعل النص الشعري القديم قد عاش واقعه الجدلي مع الأحكام النقدية التي كانت تحاول الإحاطة بمعانيه ودلالاته. ولا يزال الأمر إلى غاية الساعة جدليا كل طرف يحاول الانتصار لقضيته. ولقد جاء زمن الحداثة وما بعد الحداثة بحمولة معرفية من مختلف العلوم والثقافات، وصنع لنفسه طرائق تقييمية تغرف من الفلسفة والمعرفة بلا هوادة، وجاءت رغبة العودة إلى قراءة الماضي وفق مفاهيم الحاضر بشكل واضح، وكان النقد عند الغرب يسير في هذا الاتجاه. ومثلما حاولوا هم، حاول النقد العربي الأخذ بزمام ما وصل إليه. وجاءت عديد الدراسات تدعو إلى إعادة قراءة النص الأدبي القديم شعرا ونثرا. وقد نتوافق مع ما طرحه طه حسين في حرصه على خصوصية نصنا العربي، حين قال: «بل نحن نحب لأدبنا القديم أن يظل قواما للثقافة العربية، وغذاء للعقول، لأنه أساس الثقافة العربية، فهو إذن مقوم لشخصيتنا، محقق لقوميتنا، عاصم لنا من الفناء في الأجنبي، معين لنا على أن نعرف أنفسنا.» [7]

وتجدر الإشارة إلى أن مرحلة ما بعد الحداثة قد أفرزت كثيرا من المفاهيم، وألغت كثيرا منها. وسارت في مسار النقض والتقويض، والبحث في الحفريات التي أنتجت الهويات والخصوصيات والجماليات، ومنظومة القيم والأخلاق، والأفكار. وكان النقد الثقافي أحد العناوين الكبرى الذي ميز الرؤية الفكرية الراهنة. و«ضمن هذا المنظور تصبح الدراسة النصية مناسبة لإعادة النظر على أكثر من مستوى بالطروحات والنظريات الشعرية بقدر ما تكون مناسبة لتفتح مستمر ليس على صعيد العمل الإبداعي وحده، وإنما أيضا على صعيد العمل الثقافي وامتداداته ككل.»[8]

وحين نتلمس العملية الإبداعية العربية بدءا بالعصر الجاهلي، فحريٌّ بنا أن نبحث في مختلف الأنساق التي شكلت رؤيته الفنية، ورؤيته الوجودية، وعلاقته بكل الأشياء والموجودات التي تحيط به، «إن الشاعر الجاهلي، لم تكن له معرفة بالتشبيهات والكنايات والاستعارات، يتعامل في ضوئها مع لغته الشعرية، كما لم تكن له معرفة بالبحور العروضية وعلم القوافي، عندما اهتدى إلى الأوزان والرنة الموقعة في أواخر البيت الشعري. ولكنه هكذا وجد نفسه حين احتضن عالم الشعر، أو احتضنه هذا العالم الغريب على حين غرة.»[9]

وانتماؤه إلى تلك الأشياء، حوّلها في وجدانه إلى منظومة إشارية تزوده بالمعنى الذي يريده. فكانت الفرس تعطيه معنى، والصحراء معنى، والوشم معنى، والطلل معنى...، و«كان الشاعر الجاهلي مرتبطا أشد ما يكون الارتباط-بخيمته وعمودها، وفاصلتها الكبرى والصغرى، كما كان مرتبطا بخبب ناقته، الذي يسمعه في غمرة سكون الرمل، بعيد كل فجر، وهو يمتطيها للانتقال من قطرة ماء، أو واحة نخل إلى واحة نخل، مرورا ببقايا حياة، في صور من أطلال، تجسد أكثر من معنى للخراب والتلاشي والفناء. فمن الظلم أن نعتقد أن نظرة هذا الإنسان – وهو الشاعر – لم تكن تتجاوز ظاهر ما يسمع ويرى، ما يكمن وراء ذلك ويختفي في الأعماق.»[10]

ويمكن أن نتجاوز هنا كثيرا من الرؤى النقدية الحديثة التي وصفت العقلية العربية بالمسطحة، وأن النصوص الشعرية آنذاك عبرت عن هذه الخصوصية. ففي مقابل هذا وجدت كثير من الدراسات التي رأت أن الإنسان العربي في الجاهلية كان يغوص في الموجودات المحيطة به، ويتأمل حركيتها، بل إن هذا العمق اكتسبه من الأنساق الطقوسية الدينية التي استوطنت وجدانه وسيرت سلوكه. فتشكلت في نفسه صورة الخوف والرهبة والقلق، وهذه السلوكات كانت تدفع الإنسان إلى الخوف والتبتل، والإيمان بالقوى الخفية التي تسكن خلف الأشياء والظواهر وتتحكم فيها.

وفي هذا الإطار يقول أدونيس: «ومن هنا ثبت لدي أنه لا يمكن فهم الرؤيا الشعرية العربية في معزل عن هذه الرؤيا الدينية، وأن الظاهرة الشعرية جزء من الكل الحضاري العربي لا يفسرها الشعر ذاته، بقدر ما يفسرها المبنى الديني لهذا الكل.»[11] ويمكن التنويه إلى الرؤية النقدية التي طرحها الباحث عبد الله بن أحمد الفيفي في إشارته إلى بعض الاكتشافات والحفريات التي عثر عليها في شبه الجزيرة العربية من قبل البروفيسور.عبد الرحمن الطيب الأنصاري. وهو أستاذ في قسم الآثار بجامعة الملك سعود. حين عبر عن

اندهاشه بأن «تلك الكشوف لم تستغل بعد من قبل دارسي الأدب الجاهلي. بل لم تدرس أو تحلل بعد، بما يكفي من العمق والمقارنة، من قبل الآثاريين أنفسهم، ومرد نصيب من ذلك إلى فقدان التعاون بين التخصصات العلمية المختلفة لإقامة دراسات تكاملية كهذه، في جو تسوده نزعة انعزالية من جهة وإثارة احتكارية للمعلومات من جهة أخرى.»[12]

وقد نادت الباحثة (سوزان ستيتكيفيتش) بإعادة قراءة القصيدة الكلاسيكية بطريقة أخرى؛ فهي تسعى «إلى بيان أن هذه القصيدة [القصيدة الكلاسيكية] شديدة الصلة بصورة جوهرية ومتكاملة بالجوانب السياسية والمراسمية لحياة البلاط وأنها، بعيدا عن كونها مجرد قصيدة وصفية، تعليمية، أو متملقة بطريقة مذلة، كما زعم بعض النقاد، تلعب دورا فعالا في طقوس التبادل، والمفاوضات ذات الطبيعة الحرجة، وصنع الأساطير (Mythopoesis) في البلاط العربي الإسلامي.»[13] وقد طالبت بإعادة قراءة القصيدة بناء على الجانب الطقوسي. المرتبط بتشكلات الوجدان عبر سنوات طويل.

ويمكن تبرير هذا التوجه بالزخم الطقوسي العربي في الجاهلية، من احتفالات، وتقديم قرابين، وطقوس إنشادية، و«تعد الحقبة الوثنية قبل الإسلام مرحلة تكوين ثقافي ذي تقاليد أدبية راقية شكلت خلفية أساسية للدين الجديد وحضارته. وقد اشتملت تلك الحقبة على ثقافة سامية عربية عريقة ذات أساس حضاري وطيد في الشرق الأدنى القديم وعلى بقايا العصر الهيليني، كما وقعت تحت تأثير المسيحية واليهودية، والحضارة الرومية والفارسية. وفي هذا السياق كانت القصيدة العربية الكلاسيكية أهم تعبير أدبي لمرحلة ما قبل الإسلام.»[14]

ويمكن – في هذه الدراسة -التركيز على الناقة، باعتبارها مكونا وجوديا طقوسيا في حياة الإنسان الجاهلي، وتحولت إلى مكون جمالي في القصيدة الجاهلية. مستندين إلى جملة من الأشعار التي تلبي هذه الحاجة.

2-الناقة (الإيقونة المتعالي):

تبوأت الناقة مكانة راقية في الشعر الجاهلي. وكانت قطعة لا يستغنى عنها في الحياة. وصار اهتمام الإنسان العربي بها يكتسي طابعا يصل إلى حد الأسطورة، فتتحول إلى (متعالي) في وجدانه، تمارس حضورها الدائم في السلم والحرب، في الرخاء والعسر، في الحل والترحال. وإذا كان سيرها على الأرض، فهي أحيانا ترتقي إلى السماء. ولا شك في أن الإنسان العربي كانت معبوداته في الأرض، إلا أن عيناه كانتا مشدودتين إلى السماء بشمسها وأقمارها ونجومها، فكان يحدد الأنواء، ويهتدي بالنجم. وفي مقابل السماء كانت الأرض محط تجسيم المعبود. فيصنع ذلك من الحجر، والخشب، والتمر. فيُعبَد صنمُ التمر في الرخاء، ويؤكلُ في القحط والجوع.

وكانت مختلف أنساق النصوص تجسد صراع البقاء، ويتلخص الأمر على شكل بنى متضادة؛ كالليل والنهار، والشمس والقمر، والسهل والجبل، والضعف والقوة، والحياة والموت،...ومن هنا « تسمح إحدى النتائج الأساسية التي استخلصها بروب من دراسته[وقد وجه دراسته للحكايات الروسية العجيبة]

بتأكيد سمة مكونة في الشعر الجاهلي هي تقابل الوظائف، فقد لا حظ أن عددا كبيرا من الوظائف تشكل مزدوجات أو ثنائيات ضدية، أي أن لكل وظيفة تقريبا نقيضا يمثل تجاوزا أو حلا لها، فالتحريم يقابله الانتهاك، وحس النقص يقابله إشباع النقص وهكذا، أي أن الحكاية تنتظم على صعيد بنيتها، انتظاما ثنائيا ضديا، ولا شك أن دراسة عدد كبير من النماذج في الشعر الجاهلي تكشف عن الدور الأساسي الذي يلعبه التنظيم الثنائي الضدي في تشكيل بنية النص الشعري. »[15]

ومن ناحية الملمح الأسطوري الذي يتميز به النص الشعري الجاهلي خاصة في بناء الصورة الشعرية، فهو يضفي مسحة حكائية تتشابك فيها الأحداث، ويتجلى فيها الصراع كبعد درامي يصنع حركية الإنسان والأشياء، و«يؤدي الربط بين الشعر الجاهلي من جهة والحكاية(ح ح) والأسطورة من جهة ثانية إلى فتح آفاق تصورية جديدة لدراسة هذا الشعر بين أهمها نقل قراءة من مستوى الفعل الواقعي إلى مستوى الفعل التخيلي، ومن مستوى القراءة التاريخية إلى مستوى القراءة الإشارية- الرمزية، ومن مستوى الدلالة التقليدية للتشكل إلى مستوى الدلالة الطقسية للتشكيل، ثم من مستوى القراءة التجزيئية السائدة في الدراسات العربية إلى مستوى القراءة البنيوية التي تسعى إلى كشف آلية تشكل النص وشبكة العلاقات التي تتنامى بين وحداته المكونة فيما بينها، وبين هذه الوحدات والنص الكلي، وعلاقة البنية بالرؤيا الجوهرية التي تملكها الثقافة للإنسان، والطبيعة والزمن، أو باختصار، للشرط الإنساني في أبعاده المتشابكة المعقدة جميعها»[16]

ويبدو السلوك الطقوسي كممارسة في مجريات الحياة اليومية، فلم يعد الأمر مجرد اعتقاد عابر، وإنما ينعكس على مسميات الأشياء والموجودات الحيوانية والنباتية وغيرها. ولذلك تتخزن في البيئة العربية الجاهلية نماذج من الاعتقادات والعبادات تعطي معنى القوة والرهبة للإنسان آنذاك. وتوحي له الصحراء بأنها رحم كبير يمكن احتواء كل شيء يرى ولا يرى.

ومن هنا كانت بعض التوجسات من بعض الكائنات الغريبة التي ذكرها الرواة وهي تصادف الإنسان أثناء الرحلة، أو في غير الرحلة، مثل الرئي، والهاتف، والنسناس، والغول، والشق، والسعلاة. وتوصف بأنها ذات أشكال مخيفة تجعل الإنسان يتوجس خيفة. ومثل الأوابد كالكهانة، والعرافة، والفراسة، والقيافة، والطيرة... تماما مثل بعض الأساطير التي وصفتها الملاحم اليونانية والرومانية. فارتبطت التسميات بالاعتقادات، «ومن الأسماء الطوطمية ما يتعلق بالحيوان مثل أسد وثور وذئب وذؤيب وكلب وكليب ونمر ونمير، وعجل وثعلب وبكر وضب وطبيعة وليث وفراس وغنم وعنزة، ومنها ما يتعلق بالنبات مثل طلحة وطليحة، وسمرة وسلمة وأرطأة، وقتادة وحنظلة، ومنها ما يتعلق بالجمادات مثل صخر وحجر وفهر وجندل، ومنها ما يتعلق بالهوام والحشرات مثل حية، والأرقم، والأسود وجعل وجعيل. »[17]

وتظهر الناقة كمكون مفصلي في العقلية العربية، لغرائب هذا الكائن الذي وصفه القرآن في سياق المحاججة والبرهان بقوله تعالى جل وعلا:﴿ أَفَلاَ يَنْظُرُونَ إِلَى الإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ﴾. (الغاشية:17) فهي قاهرة الصحراء الشاسعة والمميتة، وهي المطعمة في سنين القحط، وبذلك عبر زهير بن أبي سلمى:

إذا السنةُ الشَّهباءُ بالناس أجْحفتْ ونالَ كِرامَ المالِ في الجَحْرةِ الأَكلُ
رأيتَ ذوي الحاجاتِ حول بيوتِهم قطينا بها حتى إذا نبت البقلُ.[18]

وتتحول إلى مكون للموت في سياق تعبيري آخر، في قوله:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم.[19]

وهي عنوان الفحولة التي كان يمجدها العربي؛ إذ أسقط هذه الصفة على الإنسان أيضا « والواقع أن فكرة الناقة من أكثر الأفكار تنوعا فالناقة منبت كل ما أهم وأقلق وأحزن الشاعر الجاهلي، أو هي التي تخلق الأفكار التي ترفع الإنسان عن رتبة الحيوان، الأفكار العالية التي لا تتصل بإشباع الحاجات الأولية، الناقة في هذه الحالة ليست وسيلة إلى غاية بل هي مجمع كل شعور بالغائية الواضحة والغامضة، الناقة هي خالقة الأساطير التي أخرجت الشعر من الغناء الساذج إلى التصدي الملح لفكرة المشكلات أو لنقل إن الناقة هي التي نقلت الفكر العربي قبل الإسلام مما نسميه طبيعة الملاحم إلى طبيعة الدراما والصراع، فالعلاقات الأساسية بين الشاعر والعالم في شكل مزاج من الرفض والقبول تكمن في هذه الناقة.»[20]

ويمكن الاستعانة بجملة من الأنساق لتوضيح الأمر كما يأتي:

3-مركزية نسق الناقة في المخيال العربي:

أ- أسطرة الصورة النمطية:

كل مكنونات الحياة والموت جسدت في الناقة عند العرب، و«كان من معتقدات العرب أن من الإبل ما هو وحشي يسكن أرض وبار، وهي من مواطن الجنّ، وتقديس الإبل سفينة الصحراء وعنوان الصبر والجلد أمر لا شك فيه عند العرب القدامى قبل الإسلام وحسبنا على ذلك دليلا أن قبيلة طيء كانت تعبد جملا أسود.»[21] وتستوقفنا قصيدة الشاعر الجاهلي خفاف بن ندبة الموسومة بـ (طرقت أُسيماء الرّحال). في سياق استحضار صورة الحبيبة وسط عناد كبير، وصدود شديد منها تجاهل. فيجابه الوحش في الفلوات منفردا، ممتطيا ناقته القوية المتينة القادرة على مجابهة الصعاب. ويعطي لها أوصافا تتلاءم مع طبيعة الموقف الحياتي وانعكاسه على الموقف الشعوري:

ومُعبَّدٍ بيضُ القَطَا بجُنُوبه ومن النواجِعِ رِمّةٌ وصليبُ
نَفَّرْتُ آمِنَ طيرِهِ وسباعِهِ ببغامِ مِجْذامِ الرّواحِ خَبُوبُ
أُجُدٍ كأنّ الرحلَ فوق مُقَلَّصٍ عاري النّواهقِ لاَحَهُ التّقْريبُ[22]

وكثير من النصوص الشعرية الجاهلية تحتمل نسقا واحدا في وصف الرحلة. والرحلة هي جفاء أحيانا، وبحث عن الحبيبة أحيانا أخرى، وسفر صوب الحرب حينا ثالثا...والنص هنا يصف رحلة الحبيبة. فيتبعها راكبا ناقته. وهذه الناقة تتميز بالصلابة، والسرعة، والخفة، وإيقاظ الطير والسباع من مرقدها بما تملكه من جسد

مكتنز (أُجُد)، كما أنها بيضاء اللون (النواعج)، وهي أيضا ناقة عالية القوائم (وذلك تشبيه لها بصورة الحمار الوحشي).

ويأتي البياض هنا في مقابل الليل البهيم. والمميز بجانب هذه القوة تظهر رقة الناقة، فالراكب هنا اختار الناقة (البغام)، وهي الناقة التي تصدر صوت الحنين إلى ولدها الذي فقدته. ويتم ربط الصورة البشرية ممثلة في راكب الناقة وحنينه إلى الحبيبة. بالصورة الحيوانية (الناقة) التي تحن إلى صغيرها. ولعل هذا الاندماج بين الصورتين يبرز مدى التلاحم بين الإنسان والناقة. وهي هنا تمارس الاحتواء؛ فكل المعاني مجسدة فيها بشكل متضاد؛ فالقوة في مقابل الرقة. والبياض في مقابل السواد. ومن هنا فعِظم الرحلة، وعظم الصحراء وقساوتها تليق بهذه العظيمة القوية المقاومة. وهكذا تتخزن الناقة كمتعالي في الوعي العربي الجاهلي، وتتمظهر ككيان يملك قوة خارقة، وهي بذلك ملجأ وملاذ يحتمي به الإنسان كلما ألمّت به الشدائد والكروب والمحن.

وإذا كان البعير المكتنز لحما وشحما قادرا على خوض غمار الرحلة، والسيطرة على متاعب الصحاري والمفاوز. فإنه يتحول إلى رمز الضعف والاستكانة حين يوصف في مقاطع شعرية لعروة بن الورد أثناء رحلته باحثا عن مجد الصعاليك في الفيافي، ومقارعة الخطوب، مناوئا الصعلوك المستكين الراضخ بذلة إلى قليل الزاد:

قليلُ التماسِ الزادِ إلا لنفسهِ إذا هو أمْسى كالعريش المُجَوَّرِ
يُعين نساءَ الحي، ما يستعنّه، ويُمسي طليحاً كالبعير المحسَّر [23]

وهنا في سياق الضعف والاستكانة يصبح البعير (طليحا)؛ أي أصابه الكلل والعياء فلا يقوى على الحركة إلا قليلا، وقد نُقّيَ من الشحم. وفي سياق الضعف مع الصعلوك المستكين، تظهر الناقة في سياق القوة مع الصعلوك المغامر الذي لا يهاب الخطوب:

سيُفْزِعُ، بعدَ اليأسِ، مَنْ لا يخافُنا كواسِعُ في أُخرى السّوامِ المُنفَّرِ
يُطاعنُ عنها أوّلَ القومِ بالقَنَا ويَنْضِ خِفافٍ ذاتِ لون مُشهَّرِ. [24]

فالناقة أو البعير (السّوام) تستدرج في المراعي وتترك على حالها، حتى جاء إذا وقت القتال والزحف تهيج تلك النوق فتمتزج حركتها الهوجاء مع ضوضاء المعركة. وتظهر الناقة هنا كجزء من الخلاص الذي يطمح إليه الجاهلي في ظروف حياته.

ويستطيع الشاعر لبيد بن ربيعة ربط انفعاله الداخلي بالناقة في رحلة أحبابه. فالسعي راء الحبيبة في المفاوز والوهاد والسهول والوديان، والبحث عن شيء هارب، يجعل الانفعال الشعوري يستحضر الناقة كمكون وجودي لصياغة ذلك الانفعال:

هل يُبلغَنّي ديارها حَرَجٌ وجْناءُ تفْري النّجاءَ والحَبَبا
كأنّها بالعُمَيْرِ مُمْرِيَةٌ تَبْعي بكُثْمانَ جُؤْذَرا عطِبَا
قدْ آثرتْ فِزْقةَ البُغاءِ وقدْ كانتْ تُراعي مُلمَّعاً شبَبَا [25]

فتظهر الناقة الضامرة (حرج)، الضخمة الوجنتين (وجناء)، وهي تقطع المسافات بشدة وقوة (تفري النجاء). وهي مؤهلة للسير بشدة لأن ولدها أُكِل فكثر لبنها(ممرية). وهي تجوب الأمكنة (بكثان). مصابة بعطب (عطبا) كبير، وهو فقدانها لولدها. وبقليل من التأمل نجد النص هنا مشكلا على بنية الفقدان. فالراحل خلف المحبوبة مصاب بالفقد فهو يجدّ ويسعى للوصول إليها. والناقة التي غُيّبَ عنها ولدها تجِدُّ في السير علها تصل إليه. ويبرز أمامنا التدفق العاطفي إلى حد الامتزاج بين الإنسان وناقته التي تتظهر أيضا كمخلص.

ومعلقة عنترة بن شداد حافلة بمثل هذه المواقف، التي تكشف عن نسق الناقة كإيقونة متعالية:

ولقدْ حَبَسْتُ بها طويلاً ناقتي أشكُو إلى سُفَعٍ رواكدَ جُثَّمِ
يا دارَ عبلةَ بالجواءِ تكلَّمِي وعِمي صباحاً دارَ عبلةَ واسْلَمِي
دارٌ لآنسةٍ غضيضِ طرفُها طوعِ العناق لذيذة المتبسم
فوقفتُ فيها ناقتي وكأنها فدنٌ لأقضي حاجةَ المتلوّمِ [26]

وقد نتساءل أمام معنى الوقوف الذي يمارسه الشاعر ويُشهد عليه ناقته. لماذا لا تتركُ هذه الناقة راتعة في مسرحها تأكل وتمارس نشاطها الاعتيادي، إنما الأمر يصبح إشراكها في عملية الوقوف. ويتشكل المعنى من متضادين: الطلل البالي الذي يندثر ويمّحي من حين إلى آخر. ومشهد الحياة الذي تمثله هذه الناقة في الوقوف الطويل في صبر ومصابرة. ثم إن هذه الأخيرة تتحول في البنية الشعرية إلى قصر ضخم (فدنٌ). ودلالة القصر تفيد الاحتواء والاحتماء من صروف الدهر. ويستمر مشهد الرحيل في ليل بهيم حالك. وتتجلى الناقة السوداء الحلوبة (اثنتان وأربعون حلوبة).

وقد رأينا في مشهد سابق أن سواد الليل يهزمه لون الناقة الأبيض. لكن هنا يظهر السواد الذي يتلاءم مع طبيعة الحس الشعوري لدى الحبيب، وإحساسه بالشؤم المجسد في الغراب الأسحم. وكأن النسق الشعري الذي يجسد جمال الحبيبة بريحها الطيبة وأسنانها البيضاء، وهي روضة جميلة الأشجار والأزهار يداعبها الندى والمطر. يتعارض ويتضاد مع مشهد الحزن والأسى الذي يمثله فقدان الحبيبة. ولعل غنى النص الشعري بكثير من التفاصيل التي تصنع لنا صورا مشهدية مكونة من عناصر الطبيعة (نباتية وحيوانية). ثم في مقابل الناقة الحلوب تظهر الناقة التي دُعيَ عليها بانقطاع اللبن (شدنية)، تتجلى سريعة في السير تضرب الأرض (تطس الأكام) بالخف والميسم، وهي بهذا السير تكسر حتى الصخور.

ب- فضاءات التشبيه، وزحام الثنائيات:

العملية الشعرية هي تأسيس باللغة غير المألوفة. وذلك اعتمادا على حركية التشكيل داخل فضاء الأمكنة والأزمنة وفقا لملابسات أغوار النفس وتدفقات المشاعر والأحاسيس. ويقوم الشاعر بتلقي العالم الخارجي وتخزين مكوناته داخل الوجدان. ويتحول فيما بعد إلى تجربة قوامها رؤية ما تماشيا مع حالة شعورية ما. ولهذا يلجأ الشاعر إلى تبني نظام إشاري لغوي ملغز يحتمل دلالات بعيدة، وعميقة. «وأقصد باللغة الملغزة تلك

التي تتألف من مجازات واستعارات، وبالرطانة تلك اللغة التي تتألف من كلمات غريبة أو نادرة. والواقع، أن طبيعة اللغة الإلغازية، تتمثل أساسا في التعبير عن حقيقة ما بكلمات موضوعة، في تركيبات لغوية مستحيلة. وهذا لا يحدث باستعمال السمات العادية للأشياء، ولكن باستعمال بدائلها المجازية.»[27]

وتبدو قوة الشاعر التعبيرية في حسن اختيار اللغة في نظامها الإشاري. «ولكن الشيء الأعظم من هذا كله، فهو التجويد في صياغة المجاز. وهو الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يتعلمه المرء عن غيره، إنه آية العبقرية. لأن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرية قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة.»[28] وكل وجدان هو خزان لمختلف الأنساق التي تتوافق أحيانا وتتضاد أحيانا أخرى. ويتكشف الأمر من خلال السياقات، والمواقف الانفعالية لدى الشاعر.

وقد يكشف أي نسق مخزن عن نمط من التفكير. وإذا كانت الاستعارة هي وعاء من أوعية ذلك التفكير؛ فإن العبقرية التعبيرية تظهر من خلال صوغ تلك المتضادات لتشكيل رؤية شعرية منسجمة مع الموقف الشعوري. «إن الاستعارة هي المبدأ الحاضر أبدا في اللغة، وهذا ما يمكن البرهنة عليه بالملاحظة المجردة. فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة.»[29] ولا شيء خارج سلطة الاستعارة؛ لأنها حاجة تعبيرية ملحة. فجل كلامنا الاعتيادي هو سلسلة من الاستعارات التي تمارس فيها اللغة إكراهاتها.

ويستجيب المتكلم لسلطتها في غير تذمر. لأن الأمر في الأخير يصب في دائرة المقصدية المتوخاة حين لا تلبي اللغة الاعتيادية عمق المعنى. «إن هذا تفسير موجز لمبدأ الاستعارة، وفي أبسط التشكيلات (الصياغات) فإننا عندما نستعمل استعارة ستكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معا، وتستندان إلى كلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين.»[30] وفي الأخير تسير الاستعارة في منحى الانزياح، والعدول عن المعيار اللغوي المألوف، وهي بذلك تبيح للتعبير الشعري مجموعة من الاختيارات.

وتستحوذ الناقة على مساحة كبيرة في البنية الشعرية لدى الشعراء الجاهليين، ومنهم الشاعر (معلقة طرفة بن العبد)، فقد تنوعت أوصافها بكثير من الصور الحسية التي تتماشى مع حركيتها في كل سياق تعبيري. وهي مكون مفصلي تنطلق منه الدلالة الكلية لنص معلقته، وهي أيضا خاضعة لمبدأ التحول داخل أنساق المعلقة. فهي عنوان للموت وللحياة، عنوان للضعف وللقوة، للحركة والتوقف، للرحلة والإقامة...يقول:

وإنّي لأمضي الهمّ عندَ احتضارِهِ بعَوجاءَ مِرْقال تروحُ وتغتدي
أمونٍ كألواحِ الأرانِ نصأتُها على لاحبٍ كأنّه ظهرُ بُرجُدِ
جماليّةٍ وجناء تردي كأنها سفنجةٌ تُبري لأزهرَ أربَدِ
تُباري عِتاقاً ناجياتٍ، وأتْبَعَتْ وظيفاً وظيفاً فوق مَورٍ معبّدِ
تريّعت القُفَّيْنِ في الشوك ترتعي حدائق مولىّ الأسرّة أغيدِ
تريعُ إلى صوت المُهيبِ، وتتقي بذي خُصَلٍ، روعات أكلفَ مُلبِدِ

كأنّ جناحيْ مَضْرَحِيٍّ تكنّفا ... حِفافَيْهِ شُكّا في العسيبِ بمسْرَد
فَطَوْراً به خلف الزميلِ، وتارةً ... على حَشَفٍ كالشَّنّ ذاوٍ مُجدَّد
لها فخذان أُكْمِلَ النَّحْضُ فيهما ... كأنهما بابا مُنِيْفٍ مُمَرَّد
وطَيٌّ مَحالٍ كالحَنِيّ خُلُوفه ... وأجرِنَةٌ لُزَّتْ بدأْيٍ مُنَضَّد
كأنَّ كِناسَيْ ضالةٍ يَكْنِفانها ... وأَطْرَ قِسِيٍّ تحت صُلْبٍ مُؤيَّد
لها مِرْفقانِ أفتلانِ كأنها ... تَمُرُّ بِسَلَّمَيْ دَالِجٍ مُتشدِّد
كقنطرةِ الرُّوميِّ أقسمَ ربُّها ... لَتُكْتَنَفَنْ حتى تُشادَ بِقَرْمَد
صُهابِيةُ العُثْنُونِ مُوْجَدَةُ القَرَا ... بعيدةُ وَخْدِ الرِّجْلِ مَوَّارةُ اليد
أُمِرَتْ يداها فَتْلَ شَزْرٍ وأُجْنِحَتْ ... لها عَضُداها في سَقِيْفٍ مُسَنَّد
جَنوحٌ دِفاقٌ عَنْدَلٌ ثم أُفْرِعَتْ ... لها كتِفاها في مُعالىً مُصعَّد
كأنَّ عُلُوبَ النِّسْعِ في دَأَياتِها ... مَوارِدُ من خَلْقاءَ في ظَهرِ قَرْدَد
تَلاقى، وأحياناً تَبِيْنُ كأنّها ... بَنائِقُ غُرٍّ في قَمِيصٍ مُقدَّد
وأَتْلَعَ نَهّاضٌ إذا صعّدَتْ به ... كَسَكّانِ بُوْصِيٍّ بدجلةَ مُصْعَد
وجُمجمةٌ مثلَ العَلاةِ كأنما ... وعَى المُلْتقى منها إلى حَرْفٍ مِبْرَد
وخدٍّ كقرطاسِ الشآمي ومِشْفرٍ ... كَسِبْتِ اليماني، قَدُّهُ لم يُجَرَّد
وعينانِ كالماويتينِ اسْتكَنّتا ... بكَهْفَيْ حِجاجَيْ صخرةٍ قَلْت مَوْرِد
طَحورانِ عُوّارَ القذى، فتراهما ... كمَكْحُولتَيْ مُذْعُورةٍ أُمِّ فرقد
وصادقتَا سَمْعَ التوجُّسِ للسُّرى ... لِهَجْسٍ خفيٍّ أو لصوتٍ مُنَدَّد
مُؤلَّلتانِ تعرفُ العِتْقَ فيهما ... كسامِعتَيْ شاةٍ بحَوْمَلَ مُفْرَد
وأَرْوَعُ نبّاضٌ أَحَذُّ مُلَمْلَمٌ ... كِزِنْداةِ صخرٍ في صفيحٍ مُصَمَّد
وأَعْلَمُ مخروتٌ من الأنف مارنٌ ... عتيقٌ متى تَرْجُمْ به الأرضَ تزْدَد
وإنْ شئْتُ لم تُرْقِلْ وإنْ شئْتُ أرْقَلَتْ ... مَخافَةَ مَلْوِيٍّ من القَدِّ مُحْصَد
وإن شئْتُ سامى واسِطَ الكورِ رأسُها ... وعامتْ بِضَبْعَيْها نَجاءَ الخَفَيْدَد
على مثلها أمضي إذا قال صاحبي ... ألا ليتني أفديكَ منها وأفتدي[31]

لقد ألفنا في قراءاتنا للشعر الجاهلي الحديث عن فكرة الطلل الذي يستوعب ثنائية الحياة والموت. وبينهما تُستجلى مجموعة من الثنائيات الضدية الأخرى؛ مثل: الحركة والسكون – القوة والضعف – الرحلة والمكوث – الذكر والأنثى – الفحولة والعقم – الخصوبة والجفاف...وكثير من الثنائيات الأخرى. وحين نلج النص من منطلق تشكلات النسق يتبدى أمامنا موضوع الحياة والموت في لوحة مشهدية يجسدها وقوف الناقة وسيرها. وتتأسس تلك اللوحة على فضاء مجازي كلي تتواشج خيوطه من خلال مكونات الناقة وما يتصل بها.

واختيار الناقة السريعة (عوجاء مرقال) في البداية لمحاولة التخلص من الهم، والانتقال السريع من مكان إلى آخر، هو إشارة على طلب الحياة. فتغدو الناقة تابوتا يخزن معنى حياتيا مغايرا. وتتراص صفات الناقة مكونة مشهد القوة والصلابة والقدرة على التحمل طيلة السفر الذي قد يربط الليل بالنهار. وهذه الصفات هي: عوجاء – وجناء – ناجية...ولقد صففت كثير من الصور التشبيهية في لوحة مشهدية مفعمة بالحركة. وهذه الحركة هي رد فعل عن سكونية الطلل معنى الموت المبثوث فيه. وعليه يتأسس المعنى الشعري على جملة نواة، وهي (كقنطرة الرومي). والقنطرة إشارة دالة على مكان يربط بين موضعين. ومن صفاته الصلابة والقوة وحسن التأثيث. وهي صفات متوفرة في ناقة العبور على صحراء شاسعة وقاحلة.

وعلى ذلك «أخذ الشاعر يصف الناقة وصفا تفصيليا مشهورا وحدثنا الشراح قالوا هذا وصف ينبئ عن الإعجاب بالناقة، ولكن هذا كله لا يكفي؛ ففي مقام الصراع المزعوم بين الناقة والطلل علينا أن نتفهم معنى هذه التفصيلات، علينا أن نتذكر أن هناك علاقة جدلية بين هذين المفهومين اللذين نعبر عنهما بلفظي الناقة من جهة، والطلل من جهة ثانية.»[32].

وعالم الموت الذي يتجسد في الصحراء القاحلة الموحشة التي تخبئ في بطنها أطلالا بالية. هو العنوان الكبير الذي أظهرته رؤيا الشاعر، وخزنته أنساق النص. «فالأطلال والضبي الغرير تحت إيالة الشمس وفي ظل الشجر، والسفن المبحرة إلى المجهول، والشكوى والفخر والمغامرة في طلب اللذة كل ذلك يضيء زوايا هذه الرؤيا الشعرية، ويعمل على بناء صرحها القوي والمنسجم. إن طرفة هاهنا ليس فيلسوفا، يقدم رأيا في فلسفة الحياة، كما أنه ليس رجلا عاديا ينظر إلى الأشياء ببساطة، وإنما هو شاعر يتحرك في فضاء رؤياه بمشاعره وإحساساته الإنسانية وأحلامه التي تخلق منطقها الخاص في النظر إلى الحياة.»[33]

وترتسم بذلك معاني النص الشعري، في لوحة مشهدية تنسجم فيها ثنائيات الوعي الروحي، ومختلف تفاصيل الحياة، لتجسد رؤية ورؤيا الشاعر الجاهلي لذاته وللبيئة التي يعيش فيها.

الخاتمة:

توصلنا من خلال هذه المقاربة الثقافية إلى جملة من النتائج، نوجزها في:

1- النص الشعري الجاهلي هو نص دينامي حيوي دلالاته متجددة.
2- النص الشعري الجاهلي محمل بمختلف المكونات الثقافية الجاهلية التي تسهم في رسم السلوك البشري آنذاك الذي يطمح نحو الحياة، ويرفض الاستسلام لهواجس الفناء وسط بيئة قوامها صراع البقاء.
3- ميل الشعر الجاهلي إلى رسم النموذج الذي يتحول مع مرور الزمن إلى (متعالي) في الذاكرة الجماعية.
4- يرتسم موضوع الحياة والموت في النص الجاهلي في لوحة مشهدية يجسدها وقوف الناقة وسيرها. وتتأسس تلك اللوحة على فضاء مجازي كلي تتواشج خيوطه من خلال مكونات الناقة وما يتصل بها.

هوامش:

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي. دراسة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي. ط3. الدار البيضاء 2005. ص14.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص31.

[3] المرجع نفسه. ص19.

[4] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي. دراسة في الأنساق الثقافية العربية. ص16-17.

[5] عبد الله الغذامي – عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي. دار الفكر. دمشق 2004.ص 31.

[6] إحسان عباس: فن الشعر. دار الشروق للنشر والتوزيع. ط2. الأردن 2011. ص15.

[7] طه حسين: حديث الأربعاء. ج1. دار المعارف بمصر. ص13

[8] سامي سويدان: في النص الشعري العربي. مقاربات منهجية. دار الآداب. ط2. بيروت 1999. ص11.

[9] أحمد الطريسي: النص الشعري. بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية. دراسة نظرية وتطبيقية. الدار المصرية السعودية. القاهرة 2004. ص13

[10] المرجع نفسه. ص15.

[11] علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول. بحث في الاتباع والإبداع عند العرب. ج1. الأصول. دار العودة. بيروت. ط4. دت. ص20.

[12] عبد الله بن أحمد الفيفي: مفاتيح القصيدة الجاهلية. نحو رؤية نقدية جديدة. عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا.ط1. النادي الأدبي الثقافي. جدة 2001. ص20.

[13] سوزان بيكني ستيتكيفيتش: القصيدة والسلطة. الأسطورة. الجنوسة. والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية. ترجمة: حسن البنا عز الدين. ط1. المركز القومي للترجمة. القاهرة 2010. ص17.

[14] المرجع نفسه: ص25.

[15] كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة. نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986. ص26.

[16] المرجع نفسه: ص36-37.

[17] على البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. دراسة في أصولها وتطورها. ط2. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت 1981. ص47.

[18] زهير بن أبي سلمى: الديوان. شرح: علي حسن فاعور.ط1. دار الكتب العلمية. بيروت 1988.ص86.

[19] المصدر نفسه: ص 110.

[20] مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعر القديم.دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. دت. ص115.

[21] محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994، ص 285.

[22] أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي: الأصمعيات. تحقيق: عمر فاروق الطّبّاع.شركة الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع.دت. ص22-23.

[23] عروة بن الورد: الديوان. شرح: سعدي ضناوي. ط1. دار الجبل. بيروت 1996. ص151.

[24] المصدر نفسه. ص154.

[25] لبيد بن ربيعة: الديوان. دار صادر. بيروت.دت. ص21.
[26] محمد علي سلامة: شرح ديوان عنترة بن شداد.ط1. الصحوة للنشر والتوزيع. مصر 2010. ص174-175.
[27] أرسطو: فن الشعر. ترجمة: إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو مصرية. د.ت. ص189.
[28] المرجع نفسه. ص192.
[29] آ.أ.ريتشاردز: فلسفة البلاغة. ترجمة: سعيد الغانمي – ناصر حلاوي. أفريقيا الشرق 2002. ص93.
[30] المرجع نفسه. ص94.
[31] طرفة بن العبد: الديوان. شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمي. ط3. بيروت 2002. ص 20-23.
[32] مصطفى ناصف. قراءة ثانية لشعرنا القديم. ص159.
[33] أحمد الطريسي: النص الشعري. بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية. دراسة نظرية وتطبيقية. ص206.

قائمة المراجع:

[1] إحسان عباس: فن الشعر. دار الشروق للنشر والتوزيع. ط2. الأردن 2011.
[2] أحمد الطريسي: النص الشعري. بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية. دراسة نظرية وتطبيقية. الدار المصرية السعودية. القاهرة 2004.
[3] أرسطو: فن الشعر. ترجمة: إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو مصرية. د.ت. ص189. [33] المرجع نفسه.
[4] آ.أ.ريتشاردز: فلسفة البلاغة. ترجمة: سعيد الغانمي – ناصر حلاوي. أفريقيا الشرق 2002.
[5] بول ريكور: الاستعارة الحية. ترجمة: محمد الولي. دار الكتاب الجديدة المتحدة. ط1. 2016.
[6] زهير بن أبي سلمى: الديوان. شرح: علي حسن فاعور.ط1. دار الكتب العلمية. بيروت 1988.ص86. [33] زهير بن أبي سلمى: الديوان.
[7] سامي سويدان: في النص الشعري العربي. مقاربات منهجية. دار الآداب. ط2. بيروت .1999
[8] أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي: الأصمعيات. تحقيق: عمر فاروق الطّبّاع.شركة الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع.دت.
[9] سوزان بيكني ستيتكيفيتش: القصيدة والسلطة. الأسطورة. الجنوسة. والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية. ترجمة: حسن البنا عز الدين. ط1. المركز القومي للترجمة. القاهرة 2010.
[10] طرفة بن العبد: الديوان. شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمي. ط3. بيروت .2002
[11] طه حسين: حديث الأربعاء. ج1. دار المعارف. مصر. دت.
[12] عبد الله الغذامي: -النقد الثقافي. دراسة في الأنساق الثقافية العربية. المركز الثقافي العربي. ط3. الدار البيضاء 2005.
[13] عبد الله الغذامي – عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي. دار الفكر. دمشق .2004
[14] عبد الله بن أحمد الفيفي: مفاتيح القصيدة الجاهلية. نحو رؤية نقدية جديدة. عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا.ط1. النادي الأدبي الثقافي. جدة 2001.
[15] عروة بن الورد: الديوان. شرح: سعدي ضناوي. ط1. دار الجبل. بيروت 1996.
[16] علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول. بحث في الاتباع والإبداع عند العرب. ج1. الأصول. دار العودة. بيروت. ط4. دت.

[17] على البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. دراسة في أصولها وتطورها. ط2. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت 1981.

[18] كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة. نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي. الهيئة المصرية العامة للكتاب .1986

[19] لبيد بن ربيعة: الديوان. دار صادر. بيروت.دت.

[20] محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994.

[21] محمد علي سلامة: شرح ديوان عنترة بن شداد.ط1. الصحوة للنشر والتوزيع. مصر 2010.

[22] مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعر القديم.دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. دت.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 176 - 190 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تأويل ازدواجية الهوّية في رواية "ميلانين" لـ (فتحية دبش)

Interpretation of dual identity in Melanin's novel by Fathia Dabash

مرسلي رشيدة * / آغا عائشة [2] / حكوم مريم [3]
MORSLI RACHIDA [1] / AGHA AICHA [2] / HAKKOUM MERIEM [3]
مخبر الدراسات الصحراوية.
جامعة طاهري محمد بشار (الجزائر)
University Tahri Mohammed Bechar (Algeria)
morsli.rachida@univ-bechar.dz [1] / agha.aicha@univ-bechar.dz [2]
hakkoum.meriem@unibechar.dz [3]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/12/06	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

ترتبط الهوّية بالإنسان أو بالأحرى هي جزء منه، حتى عند هجرته يحملها بين أشيائه، هي عبئُه، هي الوطن، هي كل شيء بالنسبة إليه، وتعدُّ فرنسا الوجهة التي يحلم بها الكثير؛ إذ شكلت الهجرة ظاهرة اجتماعية، كتب عنها الكثير من الروائيين، ولعل فتحية دبش، وهي روائية تونسية مقيمة في فرنسا، من بين الذين قدّموا رؤية أخرى بطعم العنصرية، بسبب معاناة ذوي البشرة السوداء في كلا الضفتين، واختارت "ميلانين" عنواناً موحياً لروايتها له امتداد داخل هذا الخطاب؛ ذلك أنّ ميلانين هي مادة صبغية مسئولة عن لون بشرة الإنسان، وكان تعبيراً صارخاً من المبدعة عن العنصرية. حيث شكلت خطاباً روائياً يعبر عن جيل فقد الارتباط بالوطن الأم، ولم يحسن نسج خيوط تواصله داخل فضاء مستعار يمثل المهجر، وأصبح يعيش حالة اللّاوطن، نصّ فرض علينا التوغل في أعماقه ومحاولة تأويله.

الكلمات المفتاح : تأويل؛ هجرة؛ هوّية؛ فضاء؛ رواية؛ ميلانين.

Abstract:

Identity is linked to a person, or rather is a part of him, even when he emigrates; he carries it among his things. It is his a burden, The homeland is everything for him. The northern bank, especially France which is considered the haven that most of these immigrants' dream. I s among those who gave another taste to immigration with the taste of racism due to the suffering of black-skinned people on both sides, and chose "Melanin" as title of her novel. It formed a narrative discourse that expresses a generation that lost its attachment to the motherland space and did not improve the weaving of its communication threads within the borrowed homeland, and its affiliation faded, so it felt a stranger and began to live without country. A text that forced us to interpret it

* مرسلي رشيدة: morsli.rachida@univ-bechar.dz

Keywords: Interpretation; Immigration; identity; space; novel; Melanin.

مقدمة:

جمعت فرنسا بين شرائح متعددة من المهاجرين؛ من ثقافات وهوّيات متعددة، ممّا جعل فئة لا يُستهان بها من سكانها يدخلون في صراع مع هذا الوافد المختلف؛ وينظرون إليه نظرة استعلاء؛ ولا يمكن إلاّ أن يكون مجرد يد عاملة رخيصة يستغلها في تشييد منشآته وحضارته، فسكن المهاجرون أحياء منعزلة عن الفرنسيين؛ وبالتالي مثّل هذا الفضاء شرخاً كبيراً قام على أساس اختلاف الهوّية واللّون. وإن كانت معاناة السود لا تقتصر على الغرب فقط، كأن السّواد وصمة عار تلحق بهم أينما حلُّوا وارتحلوا. ومما لاشك فيه أنّ هذه الهجرة كانت لها تداعياتها، سواء على المهاجر كفرد؛ أو على البلد المضيف كجماعة، مما شكّل صوراً متعددة لازدواجية الهوّية لدى الوافدين. ولدراسة هذه الرواية استعنا بالمنهج التأويلي، بغية الإجابة عن الأسئلة الآتية

- ما تأويل ازدواجية الهوية داخل هذا الخطاب الروائي ؟
- وما هي علاقة الفضاء بالهوية؟ وهل تنطفئ شمعة هوية الفرد بمجرد هجرته من وطنه الأم؟

1. بين ضفتي ميلانين:

من مفارقة هذه الرواية أن صاحبتها فضّلت كتابتها باللغة العربية رغم أنها تعيش في فرنسا؛ وتتقن الفرنسية بل ومترجمة أيضاً، وهذا ما يميّزها عن بعض الروائيين الفرانكفونيين؛ فهي مختلفة عنهم؛ لأنّها احتفظت بلغتها الأم وبالتالي بهوّيتها؛ ذلك أنّ عدم القدرة على الكتابة باللغة الأم تعدّ تيمة تميّز أصحاب الاتجاه الفرنكوفوني؛ لذا يجد القارئ لكتاباتهم اغترابا في اللغة والهوية، فالمشاعر تميل إلى اللغة الأم لكنّ التعبير عنها يتمّ بلغة غيرها. وفتحية دبش تحاول استحضار الوطن والهوية من خلال اللغة فـــ "من لا يملك آلية التمكن من لغته لا يمكنه امتلاك ثقافة تؤكد وجوده في الحياة على مر العصور. وفقدان وعي الهوية، أو الانتماء، دليل على الارتماء في قاع ثقافة الآخر، والنيل من ثقافة الذات"[1] وهي بهذا كسرت قاعدة لغة الغالب؛ خاصة وأنها مقيمة في فرنسا، تعبيراً منها عن انتمائها لثقافتها وتشبثها بأصولها.

وإن كنّا لا نجزم حتماً أنّ كلّ من كتب باللغة الفرنسية فَقَدَ هويته؛ ذلك أنّ الكاتب الجزائري "كاتب ياسين" كان يكتب بالفرنسية مجبراً، لأنه لا يتقن غيرها، ونذكر هنا مقولته الشهيرة "إني أكتب باللّسان الفرنسي كي أقول للفرنسيين إني لست فرنسياً"[2] ولتمسكها باللغة العربية في وسط باريس دلالة على ارتباطها بهوّيتها وثقافتها "فهوية اللّغة هي قوة الثقافة وقوة للهوية"[3]، فهي في هذه الرواية عبَّرت عن آلام فئة غير معترف بها، فئةٌ فُرِضَ عليها واقعٌ لم تُعطَ فيه حقَ الاختيار، فلا هي عاشت في أوطانها، رغم الفقر والهوان، ولا هي تساوت مع صاحب الأرض، وعاشت بسلام، فئة تعيش في أحياء مهمشة رغم أنها تقع في عاصمة أوروبية؛

عاصمة الجن والملائكة كما يحلو للبعض تسميتها، فأخذت بيد القارئ إلى هذا الفضاء المظلم من باريس، ووضعت يدها على جروح المهاجرين من عرب وأفارقة.

ولم تنس الضفة الشمالية وما حملته أيادي المهاجرين من حقائب لا تحمل أشياءهم فقط، بل هي مثقلة بأعرافهم وتقاليدهم، أو بالأحرى بهوياتهم، هذه الهوّية التي أصبحت عبئاً ثقيلاً على عاتق الأجيال المتلاحقة، وصوَّرَت للمتلقي صراعاً قائماً بين أجيال المهاجرين، من أجل الحفاظ على هذه الهوية وسط كل هذه المتناقضات، وحتى هنا في تونس لم يسلم صاحب البشرة السوداء من عنصرية؛ وإن كانت بدرجة أخف.

ورسمت فتحية دبش للقارئ لوحة بألوان سوداء؛ بسواد بشرة هذه الفئة ومعاناتها ومعاناة العرب المهاجرين أيضاً؛ الذين ازدوجت هويتهم، وتاهوا بين تقاليد آبائهم، وانفلات المجتمع الغربي، واقتربت كثيراً من هذه الشخصيات، ومن معاناتها، وكيف تعاملت كل شخصية مع هذه الهوّية، التي حَملها الآباء معهم إلى أوطان غير أوطانهم. وشكلَّت الرواية حواراً مع الغرب؛ لذا اختارت الروائية شخصيات بعينها من هذا المجتمع، تمثل وجهات نظر مختلفة اتجاه المهاجرين؛ وبالتالي تطرح إشكالية حوار الحضارات، وتقاطعها داخل المجتمع الغربي.

2. تأويل ازدواجية الهوية:

إن عنوان هذه الرواية هو أول ما يلفت انتباه القارئ ويستفزه؛ لذلك يحاول فك شفراته كأول عتبة يتحتم عليه المرور بها؛ لأنه من لم يحسن قراءتها ولم يعرف كيف يتعامل معها، فإنّه "يخطئ أبواب النص فيبقى خارجه"[4]، لذلك فضّلنا الوقوف على هذا العنوان بغية استدراجه إلى عالم التأويل؛ علَّه يبوح بمَّا خُبئ في ثناياه من مدلولات، إذا ما اعتبرنا سلفاً أن هذا النص الإبداعي برُّمته عبارة عن انزياح. والكاتبة لخّصت معاناة فئةٍ كبيرةٍ من المهاجرين من العنصرية في كلمة واحدة، وكأننا بها تقول "كفى" هذا مجرد لون يتحكم فيه هرمون صغير لا يمكن له أن يؤثّر في مصير البشر، فعنوانها يمكن أن نؤوّله على النحو الآتي: "كفى! هذا مجرد ميلانين". وفتحية دبش اختارت هذا المصطلح العلمي عنواناً لروايتها بوصفها استعارة عن العنصرية التي يعاني منها ذوو البشرة السوداء، لأنها المادة الصبغية التي تتحكم في لون البشرة، تصنيف جاء على أساس اللّون سواء في شمال المتوسط أو في جنوبه.

إن التمييز العنصري ظاهرة عرفتها مجتمعات شتى؛ ولقد انعكس العنوان داخل ثنايا هذه الرواية بشكل جلّي فلفظة "سواد"، "سوداء" أو حتى ما يدُّل على معناها مثل لفظة "الظل" و" إفريقي" "سمرة صحراوية" ...الخ عبارات طغت داخل هذه الرواية، ولا يمكن تجاهلها؛ إذ لا يكاد يخلو مقطع من هذا المتن منها **"وكأن الظل قدري والصّمت! تلك المرارة التي أورثنيها ذلك الاختلاف الذي لا أستطيع إخفاءه، بل أؤكده بأضمومة ضفائر إفريقية..."**[5]، فالظل والاختلاف وضفائر إفريقية كلها عبارات لها رمزية ودلالة؛ توحي بحجم المعاناة التي تواجه هذه الشريحة بمجرد اختلافها!!! والأمثلة كثيرة داخل النص تبعث برسائل متعددة، بطريقة بسيطة ومرهفة بدون عنف أو حقد، فهي تنقل للقارئ صورة العنصرية

في فرنسا، كما تنقلها له من تونس العربية المسلمة البيضاء، كما تصفها وكأنها تتعمد بهذا الوصف الإشارة إلى تعاليم الإسلام، بأنّه لا فرق بين عربي وأعجمي، ولا أبيض، ولا أسود إلاّ بالتقوى، فهي تنبّه المسلم إلى هذه النقطة بإشارة خاطفة؛ لعلها تجد آذاناً صاغية. تنقل الروائية للمتلقي معاناة ذوي البشرة السوداء على لسان أنيسة عزوز الصحفية التونسية ذات البشرة السمراء، لكن القارئ يلمس إنسانية هادئة، وواضحة لهذه الشخصية في هذا الخطاب مثلا هنا نجدها تقول **"نسمع كلمات لا تثير حفيظة أحد، بل يستخدمها حتى السود فيما بينهم (عبيد أو وصفان شواشين) أو كلمة (عتيق) التي رغم ندرة استخدامها في الحيّز العام إلاّ أنها لا تزال مرقونة على أوراق البعض الثبوتية"**[6] تكتفي بالسرد فقط، ثم تستدرك قائلة: **"وكأن الطبيعة والميلانين وحدهما المسئولان على هذا التقسيم"**[7] تلوم هذا المجتمع وعنصريته التي لا يعترف بها، بل يمارسها دون أن يشعر بهذه الفئة؛ لدرجة أن السود أنفسهم أصبحوا يستعملون هذه الألفاظ العنصرية دون مبالاة وباستسلام تام.

نجد الروائية تستعمل تشبيهات جميلة لذوي البشرة السمراء، مستوحاة من الطبيعة، تبعث من خلالها رسالة راقية مسالمة لهذا الآخر؛ بأن كفى عنصرية فالجمال ليس مقتصرا على ذوي البشرة البيضاء **"زبّقي كان كالانتماء وليّنة كنت كوطن يعشش بخيالي، وكعود فانيليا أقشر روائحي وأبعثرها على موته ليحيا"**[8] وتبقى هذه التأويلات تحتمل الصواب والخطأ، كل قارئ ينظر إليها من وجهة نظره الخاصة، ذلك أنَّ "التأويل لا حدود له، لأن كل تأويل هو مظهر من مظاهر الحقيقة ووجه من أوجه الحق"[9] والعنصرية والغربة تشتركان في عنصر التهميش؛ فكل من المغترب أو صاحب البشرة السوداء المهمّش في مجتمعه يشعر بهذا الإقصاء؛ لذا جمعت بينهما المبدعة؛ لأنهما يتشاركان نفس الفضاء، وفي كثير من الأحيان نفس المصير.

تبدأ الأحداث بمهمة أنيسة عزوز الصحفية التونسية في فرنسا، المتمثلة في إنجاز تقرير صحفي عن حي **"سان سان دونيس، محافظة لا تهمد ولا تلين، بين سياساتها اليسارية وواقعها الفقير، أصبحت وطناً جديداً داخل الوطن للفرنسيّين من أصول مهاجرة، عيّنة دقيقة لكل عمل في إطار مبحث الهوية"**[10] لقد سلمت المبدعة مهمة السرد إلى أنيسة، لأنها تمثل المرأة السمراء، وهي الأخرى كاتبة روائية وصحفية؛ وإن لم تكن مغتربة الآن لكنها أقامت في فرنسا في وقت مضى، ومرّت بهذه التجربة فتكونت رواية ميلانين من قصتين، كلاهما تحمل توقيع امرأة سمراء، وكأن فتحية دبش تبغي من وراء هذا تحرير المرأة؛ وإعطائها الحق في التعبير عن ذاتها، المرأة العربية التي وجدت نفسها مقيّدة بأغلال العادات والتقاليد حتى وهي تسكن واحدة من أكبر عواصم الغرب "باريس"، أمّا شخصية الرواية الثانية رقية امرأة سمراء تعيسة، تعاني من مشاكل عدّة بعد وفاة زوجها؛ الذي لم يكن ذلك الزوج الوفي المحب، فقد استغلها واعتبرها مجرد جسر يعبر من خلاله إلى الضفة الأخرى. رقية التي أتت إلى فرنسا وهي طفلة؛ هذه الطفلة التي عاشت متنقلة بين وطنين تعبّر عن هذا الوضع قائلة: **"نحمل هوّيتين وجنسيّتين واغترابين ونتحول بذلك إلى**

سلعتين، كبش فداء تنحره أوطاننا الموروثة مرّة وأوطاننا المكتسبة مرّة بتناوب مرهق ومقرف، وَحْدَها الحقائب وفيّة أبداً"[11] فهذا تعبير صارخ عن اغتراب هذا الجيل، وعن سخطه الكبير من وضعية اللّاوطن، وعن هوية لم يستطع تقبلها وسط فضاء غير فضائها.

وفتحية دبش تحاول الوقوف على "ثيمة الهوية" داخل روايتها؛ ذلك أنّ "الهوية الثقافية تحمي بقدر ما تحرم، وتوحد بقدر ما تطمس الفروقات وتضمن الاستمرار بقدر ما تنفي التنوع والتجدد"[12] فالروائية ترى أنّ هذا الطابو يجب تجاوزه، ومعالجته؛ خاصة وأن الآخر هنا يرفض وجودهم؛ ولا يتقبل اندماجهم، وهذا الذي دفع بالجيل الأول إلى محاولة الحفاظ على هوّيته والتمسك بها، حتى وإن رفضتها الأجيال اللّاحقة، ولا يعني هذا أن يرفض الإنسان **الآخر**، ولا يعترف به ولا يتعرف عليه؛ لكن هذا ليس على حساب تصفية هويته وطمسها "فالهوّية إطار للتعرف وأصل للانتساب من دون أن يعني ذلك الانغلاق التام، المفضي إلى نفي الآخر في الداخل وفي الخارج."[13] والرواية تسلّط الضوء على مسكوت عنه، سواء في المهجر أو حتى في الوطن الأم، تعالج حالة اللّا انتماء التي يشعر بها المهاجر، تضع كل تفاصيل حياتهم، وأحاسيسهم، إنّ الغربة جعلت منهم يقفون على الحدود، لا هم عبروها إلى الغرب، ولا هم عادوا واندمجوا في مجتمعاتهم، مشاعر ظلّت مضمرة لا يستطيع المهاجر البوح بها، واستطاعت فتحية إخراجها للعلن في هذا العمل الفني.

3. إشكالية الهوّية وتعدد الأصوات:

من أجل تأويل تعدد الأصوات داخل هذا الخطاب، كان لزاماً علينا تفكيكه، وتتبع هذه الأصوات والوقوف على اللّامقول فيه، لتطرح الروائية للقارئ إشكالية الهوّية؛ هل هي فقط ما ورثناه أو أنها مكتسبة أيضاً، أو بصيغة أخرى هل هي ثابتة أو متحولة؟ وفي هذه الحالة يصعب الجزم بالأصوب لأن مزدوجي الجنسية ينتمون إلى الفضائين معاً، شئنا أم أبينا، فالإنسان مرتبط بمحيطه الذي يعيش فيه، وله فيه ذكريات متنوعة حزينة كانت أم سعيدة، فالمكان يلازم الإنسان ويلتصق به[14]. فشخصية "رقية" باعتبارها صوتٌ من أصوات الرواية نجدها تعاني بسبب هذا الانتماء، أو لنقل بسبب الشوائب التي ألحقها الآباء بالهوّية، كطقس الوشم مثلاً الذي يوضع على أكتاف الفتيات ونجد له دلالتين؛ الأولى هي بلوغ الفتاة، والثانية هي كبح ميولها الجنسي، وما هذا إلاّ "رمزٌ لقمع الهوّية الفردية للأنثى التي تُعامل ككائن ثانوي فقط لا كشريك مهم في سيرورة الحياة"[15]؛ لأن هذه الطقوس هي من وحي ثقافة راسخة لدى قبيلتها، ومن شروط الانتماء إلى هوّية مجموعة ما، هو الاشتراك في "وحدة اللغة والثقافة والتاريخ والأرض..."[16] شروط يجب أن يخضع لها الفرد وإلا تمّ نبذه من هذه الجماعة، فكان لزاماً على هذه الأم، وهذه الطفلة، الخضوع لهذه السلطة ؛ لأن الأعراف تقتضي ذلك، ولا مفر لهما؛ لأن الوشم – مظهر من مظاهر الثقافة- يمثل "للمرأة إشكالية خاصة، وهو معقد، نظراً لأنها لا تستطيع الهروب من الوسم مقارنة بالذكر غير الموسوم، نظراً للارتباطات المصاحبة المعقدة لنوعها مع العرق والإثنية والطبقة والنشاط

الجنسي."[17] ولا تكتمل هذه الطقوس إلاّ باختيار عريس للفتاة، ولا يكون غريباً، ومن الأحسن أن يكون ابن العم؛ الأمر الذي أحرجها **"لم يكن يسيراً أن أشرح لصديقاتي الفرنسيات أنّني موعودة لابن عم لي ولا من اليسير أن أعترف لأمي أنّ قلبي يخفق لقلب آخر فيما يقطن جسدي الموشّم بلاداً غريبة"**[18] هذا التناقض الذي عاشته رقية وغيرها من بنات الجالية العربية بشكل خاص؛ جعل هذا الارتباط بالهوّية يتلاشى بالتدريج؛ لكن مع ذلك نجد هذه الأم متمسّكة بكل ما يربطها بهويّتها، رغم بعدها عن الفضاء الذي تنتمي إليه؛ فضاء يسيطر عليها ويتحكم في قراراتها، فإننا نجدها تؤمن بهذه العادات، بل وتقدّسها أيضاً، هوّية حملتها عبر البحار في حقائبها، عكس ابنتها رقية، التي تنتمي لجيل لم يعرف هذا الوطن إلاّ زائراً سائحاً.

رقية تلك الجثّة الهامدة التي استلمت مقاليد الحكي من أنيسة؛ وتحولت فجأة من بطلة إلى ساردة، فاستخدمت الروائية تقنية الاسترجاع، لتعطي لهذه الشخصية الميّتة دوراً رئيساً في الرواية، بعد مغالطة القارئ بأنّها قد انتهت وتلاشى دورها؛ فيجدها فجأة تخاطب الروائية أنيسة (الشخصية البطلة) قائلة: **"أنت الآن مسلوبة الإرادة. أختار لك عوض أن تختاري أنت لي! فالروائي ليس إلاّ نرجسياً معوجّاً، ليس له من هاجس إلاّ التّلاعب بشخوصه..."**[19] تدخل مع أنيسة في حوار تختلف نبرته، وتزداد حدّته عن الخطاب الذي لمسناه مع أنيسة الهادئة، رقية ثائرة غاضبة ممن يدّعون أنهم قومها، أو على الأقل يشاركونها نفس الجنسية، تتحدث عن نفسها لأنها المعنية بالدرجة الأولى؛ لذلك نجدها أكثر اندفاعية في الحكي من أنيسة، لتقول لها **"نحن تونسيّون في نظركم فقط عندما نكون بالخارج وحين نعود للوطن نصبح زميقري وفي أفضل الحالات عرب فرنسا"**[20] تتكلم باسم جيل لم يعرف وطناً غير فرنسا، أمّا الوطن الأم فيسمع عنه، أو في أحسن الأحوال يقضي فيه عطلة لا تزيد عن شهر، جيل له نظرة مغايرة لفكرة الهوّية، يحتاج إلى وطن يحبه لا يشعر فيه بغربة ولا باغتراب **"نحن الغرباء في كل مكان، غرباء حتى في سجننا الضيّق... نحن أيضاً مثلكم تماماً، مدمنون على كلّ ما يأتي من هناك..."**[21] وضعية أصبحت تزداد سوءا مع تعاقب الأجيال، صعب أن لا تجد لك وطنا، والأصعب هو هذا البَين **"نحارب النسيان ونحارب التذكّر في آن. نسكن باريس لكنّنا نعرف القيروان وروائحها وقصص أزقتها وجدرانها وخرافاتها وعجائزها وتسكننا"**[22]. ترسم رقية صورة للفتاة حتى وإن كانت بعيدة عن هذا الوطن وعاداته وتقاليده العابرة للقارات، ولا مفر للفرد منها، كل هذا استرجاع للزمن، تنتقل بنا رقية عبر فضاءه وترسم الخطوط العريضة التي لا يجب أن يتجاوزها الفرد وخاصة الأنثى، لكن رغم كل هذه الحواجز فإنّ رقية ثارت ضدّ هذه الأعراف وتزوجت بسهيل الذي أحبته؛ في حين أن الوشم ظلّ جاثماً على كتفها، فالوشم وُضِع لها وهي طفلة؛ مذكِّراً إيّاها بأنها آتية من هناك، لكن هذه السلطة لم يعد لها نفوذ على رقية الشابة المتمردة ولا حتى الوشم عاد له ذلك !.

وليست شيماء صديقتها ذات الأصول الجزائرية ببعيدة عن هذه السلطة؛ إذ عانت من ضغط أكثر من رقية؛ لأنها تجاوزت خطوطها الحمراء بحبها لأنطوشا اليهودي جارهم في الحي، الذي لا يفصل بينهم سوى شارع كبير **"كان بيننا ما يشبه الهدنة نتقاسم الحيّز العام، يقيم آباؤنا من الجدران سدوداً، ونحرص على كسرها في حديقة الحيّ صغارا قبل أن نكبر ونصبح أولياء"**[23] قناعات الآباء التي تشربوها ولن يحيدوا عنها، خاصة مع اليهودي الذي يرون فيه محتلاً غاشماً؛ ولا يمكن بأي حال من الأحوال التغاضي أو التسامح مع من يتعامل معه فهي رؤية " تؤكد على عنصر الدّين أو العقيدة، كان وسيظلّ الحاجز الأهم والفاصل الحادّ بين الشعوب، والذي لن ننصهر بسببه في بوتقة واحدة إلاّ في حدود التعايش النسبي، فلن يرض عنك الآخر حتّى تتبع ملته."[24] وفي إشارة من الكاتبة - ولو بطريقة غير مباشرة - أن هذا الحاجز سوف يتجدد مع الأجيال؛ ولن ينطفئ مع موت الآباء. وشيماء كانت عقوبتها قاسية بعد أن وصلت الأمور لحد محاولة قتل أخيها من قبل والد أنطوشا، لتُبعث إلى وهران وكأن الوطن أصبح منفى لمن تخوّل له نفسه التمرد على الحاضنة الاجتماعية، أو حتّى محاولة الانتقال إلى الطرف الآخر من الشارع! لأنّ حبّ اليهودي جريمة لا تُغتفر، ويجب أن تزوَّج هناك بمن يشبهها.

لكن شيماء تتمرد على كلّ هذه الأعراف، من خلال رسالة لـ "رقية" **"باريس! سأعود إليها يوماً، أنا هنا، يتيمة ولا وجه لي..."**[25] شيماء التي لم تعرف وطناً غير باريس؛ كيف لها أن تتأقلم مع وطن لم ترتبط به إلاّ بواسطة أوراق تثبت انتماءها إليه، فهي تصف ابتعادها عن باريس كمن مات والداه وعاش يتيماً. بعد مرور عدّة سنوات تكتشف رقية بأنّ شيماء العنيدة عادت وتزوجت بأنطوشا رغم كل الظروف، وكأن الكاتبة تسلط الضوء على قضية تمرد الأبناء على الآباء وعلى عاداتهم وأعرافهم، فهذا ينطبق على أنطوشا هو الآخر إذ يقول لرقية **"قد صرت حراً من كل إرث تركه أبواي، لست أحلم بالأرض الموعودة بل بالإنسان الموعود..."**[26] هذا بالنسبة إلى الجيل الثاني.

أما الجيل الثالث فقد أعطت أنيسة لمحة خاطفة تضع القارئ في الصورة عنه، وذلك من خلال حديثها مع شاب من هذا الجيل **"حادثته بالعربية أستفسر عن قصده بالحيّ الهادئ، لكنه اعتذر بلطف لعدم فهمه لسؤالي، أخبرني أنّه من الجيل الثالث للهجرة، بحيث انقطع الخيط الرّابط بينه وبين اللغة تقريباً، ولا يملك للتواصل الضروري غير بعض الكلمات التقليدية"**[27] لقد فقد بوصلته بفقده للغة؛ لأنها هي الوسيلة الوحيدة التي تربطه بالوطن وبهوّيته؛ لأن اللغة هي "الضامنة لاستمرارية المثل الإسلامية وللرسالة الإلهية، بل إنها تمثل ذاكرة تمنح للفرد عناصر الوعي للتعبير عن هوّيته"[28] وهنا تشير إلى خطر ضيّاع هذا الجيل، وفكّ ارتباطه بكل ما يمت بصلة إلى وطنه وهوّيته؛ هي رسالة للمهاجرين حتى يهتموا بقضية اللغة، وتعليمها لأبنائهم كي يحافظوا على أصولهم وهوّياتهم.

تقدم الكاتبة على لسان رقية محاولات الاختيار بين الضفتين، ويستقر الأمر على اختيار الضفة الغربية **"شعور غريب بأن باريس من قبل الآن لم تكن تعنيني وأنّ سرّتي المدفونة على بعد أميال من هنا**

لم تعد تنقصني، ولا أفتقدها، كأنها شيء ضيعته."[29] ؛ ودلالة السرّة هنا رمزية وهي أن يبقى صاحبها مرتبطاً بمكان دفنها للأبد؛ لكن رقية هنا تحسم أمرها **"لم تعد تعنيني"**، كلمة لها مدلولها الكبير، توحي بأنها لم تعد تهتم للوطن الأم؛ وأن هذا الوطن ضاع وكفى. فهذا جيل ولد وترعرع في فرنسا كل ذكرياته مرتبطة بهذا المكان، فكيف له أن يختار غيره حتى وإن كان يحب أرض الأجداد لتقول رقية: **"لي حبّان، وطني وباريس"**[30] لقد امتزجت مشاعرهم بازدواج هوّيتهم. أمّا شيماء فقد اختارت منذ البداية باريس، وذلك لأنها رأت في الوطن الأم مجرد منفى؛ أو كما جعله أهلها لها عندما عاقبوها بإرسالها هناك، الوطن الأم الذي أصبح سجناً بدلا من أن يكون ملاذاً**!!!**.

4. **علاقة الفضاء بالهوّية:**

غالباً ما يحدث تداخل بين مصطلحي الفضاء والمكان عند استعمال النقاد العرب لهما؛ لذا أصبح أمراً لا يمكن تجاوزه، وكان لزاماً علينا التطرق لهذا الإشكال ولو بإيجاز، فمفهوم كل واحد منهما في لسان العرب جاء على النحو التالي الفضاء هو "فضا: الفضاءُ : الخالي الفارغ الواسع من الأرض (..)."[31]. أما المكان هو"المكان: الموضع، والجمع أمكنة(...) لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك"مع ذلك فإن ما شاع وكثر استعماله بين الدارسين هو مصطلح "المكان"، لكن يمكن تحديد الفرق بينهما في كون أن المكان يدل على الواحد؛ أما الفضاء فهو يمثل تعدد هذه الأمكنة. وهذه "الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلُفُّها جميعاً."[32] إذن فالفضاء هو أكبر وأشمل من المكان، بل ويحتويه. وهذا ما ذهب إليه أيضاً سمر روحي الفيصل"إننا نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد، ليس غير؛ ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها."[33] ولعل ما يميّز الفضاء السردي عن الأماكن الواقعية هو اللّغة التي تشكله على المستوى السردي، وقد تنوعت الأماكن داخل ميلانين مشكِّلة فضائين مختلفين الأول جنوب المتوسط والثاني شماله، ويعتبر الفضاء مكوّنا مهما داخلها، طغى على باقي المكونات الأخرى؛ بل شكّل محور الحكي وأساسه، فكل الأحداث مرتبطة بأحد الفضائين أو كليهما.

أمّا الهجرة فهي مرتبطة بالفضاء حتماً؛ لأنه لا يكون لها معنى خارج إطار الفضاء فـ "الهِجْرة والهُجْرةُ: الخروج من أرض إلى أرض... هاجَرَ الرجلُ إذا فعل ذلك، وكذلك كل مُخْلٍ بمسكنه مُنْتَقِلٍ إلى قوم آخرين بِسُكْنَاهُ، فقد هاجر قومه."[34]؛ إذن هي مغادرة المكان سواء كانت داخلية أو خارجية، ولعل هذه الأخيرة هي الأصعب، كما أن أسبابها متعددة وإن كان طلب الرزق أوّلها. وفي ميلانين تعددت مظاهر تصوير الفضاء، تراوحت بين تونس وباريس، لكل فضاء خصوصيته التّي تميّزه عن الآخر؛ أو بالأحرى لكل واحد منهما هوّيته التّي تفصله وتجعله مختلفاً.

شكّل المهاجرون حلقة الوصل بين العالمين؛ فإنك تجد في باريس أماكن وأسواقًا خاصة بالمهاجرين؛ وكأنك في وطنك "**وحده الحنين يجرُّني إلى جولة بالمغرب الصغير ببار باس، لاـقوت- دور و سوق –جان. أملأ حواسي بالأصوات وباللّغة وبالروائح**"[35] المهاجر هنا رغم بعده عن وطنه احتفظ بكل ما يمكّنه من

استحضاره؛ كالأطعمة التقليدية والألبسة وغيرها؛ لذلك يعدُّ الإبداع الروائي مرآة لغوية، يعبّر بها المبدع عن آلام مجتمعه وآماله، عن واقعه المعيش، بل عن هوّيته وصراعاتها، هي كتلة من المشاعر المتناقضة، وقد شغل عنصرا الفضاء والهجرة الكُتّاب، فكانت الهوّية هي الرابط هنا بين الفضاء والهجرة؛ لأنها قطب الرحى في إنشاء المجتمعات، وتعتبر صمام الأمان لبقائها ودوامها؛ لأنها هي فكر وسلوك تختص به جماعة عن غيرها، و"لا يوجد جنس أدبي أقدرُ على التعبير عن الهوّية وبلورتها والذّودِ عنها، أو الحنين إليها لاسترجاعها بعد استلاب، واستحضارها بعد غياب، كجنس الرواية."[36] والرّوائي بحسه المرهف، وإدراكه المنفرد للأخطار التي تحدّق بالأوطان؛ يستشرف مُسبقاً هذه الأخطار، ويدُّقُ ناقوس الخطر، ويحذّر المجتمع منها، ولعل هذا ما حصل مع الروائية هنا؛ إذ نجدها عبَّرت وكتبت عن معاناة السود والمهاجرين.

ورواية ميلانين تشكل فضاء سردياً يجسّد الهجرة، فالروائية وشخوص روايتها من الفئة التي هاجرت أوطانها، تنقل للقارئ حياة أناس عانوا من بؤس الغربة، وبشاعة الاغتراب، لقد جعلت من نصّها لسان جهاز كاميرا، يصوّر لنا أحداثا عايشها المهاجرون، سواء في الضفة الجنوبية، أو في الضفة الشمالية للمتوسط؛ إذ "تحولت الرواية إلى كاميرا ترينا ما لا تلتقطه المقولات والمفاهيم، وتُسمِعنا ما يهمس به الفردُ المأزومُ في خلوته والمحْبَط في لحظات يأسه..."[37] نقلت للقارئ العربي صورة أناسٍ عانوا لسنوات في صمت، أناس كان الكل يعتقد أنّهم يعيشون في أوروبا العدالة، أوروبا حقوق الإنسان كلّها أمور أثبتت الرواية عكسها.

الفضاء داخل ميلانين متعدد على حسب الشخصيات أحياناً يشكل غربة، وأحياناً أخرى اغتراباً، وأخرى متأرجحًا بين حنين وتمرد وسخط وانتقام، كلها مشاعر يلمسها القارئ مرتبطة بالفضاء والهجرة مباشرة، أنيسة خلال حديثها في بداية السرد كانت ناقمة على إفريقيا ككل باعتبارها موطن ذوي البشرة السوداء، إذ شبهت هجرة سكان إفريقيا بأبشع صورة بكلمات تثير الاشمئزاز؛ فهي ترى في هؤلاء المهاجرين أناس منبوذون من أوطانهم، لأنهم لو وجدوا عيشة كريمة فيها لما غادروها **"بعد الربيع العربي بدأت إفريقيا تتقيأ أطفالها بلا مواربة ولا خجل تستفيد في ذلك من شماعة الفقر، ومن صمت التاريخ على جرائمها ففي بيع أطفالها قديماً للقوافل العربية ثم البواخر الغربية (...) هرباً من ذلّ الفقر والحاجة وبحثاً عن الحرية والكرامة في شمال الخير والدّفء المأمول (...) وتحوّلت البضاعة السوداء إلى بضاعة ملوّنة."**[38] عبارات لخّصت مأساة سنين كثيرة عاشها السود؛ والآن يعيشها كلُّ الأفارقة بكل ألوانهم من أجل لقمة العيش، يرمي أبناء القارة السمراء بأنفسهم في عرض المتوسط في حضن عدّو الأمس، هجرتهم فرضت عليهم التعايش مع الآخر، والتعرف إلى ثقافته؛ ولكنهم أصبحوا خائفين من أن تُطمسَ هوّيتهم فحراستهم لهذه الهوّية هو الذي أضعفها وجعلهم يفقدون الكثير لأنهم لم يدركوا أنّ "حراسة الأفكار هي مقتلها. وانغلاق الهوّيات علامة على ضعفها. أمّا الهوّية القوية والمزدهرة فهي القادرة على التوسع والانتشار."[39] وكذلك التمّيز الذي تعرض له المهاجر في فرنسا على وجه خاص، جعله ينغلق على ذاته؛ لأن السلطات هناك خصّصت لهم أحياء منعزلة عن الفرنسيين؛ أحياء تسكنها أغلب الجاليات الوافدة، فتشكلت فيها العصابات والمخدرات وكل أنواع الجريمة، لقلة الأمن فيها.

تعرض أنيسة رأي زميلها في الجامعة؛ وقد أكَّدت على هذا الفضاء؛ لأنه يمثل الفئة المثقفة للمجتمع أو بالأحرى واجهته الثقافية، فهو يمثل شريحة كبرى من الفرنسيين الرافضين مشاركة فضائهم مع الغير وهي صفة "ملازمة لكل جامعات العالم، فكل جامعة تُرحِبُ بما يوافق منهجها وفكرها وأيديولوجيتها وتقصي على ما يُخالفها"[40] إنّ اختيارها لهذا الفضاء لم يكن عبثاً، وإنّما له دلالته، فهي تنقل للقارئ خوف **الآخر** من المهاجرين أيضاً؛ خوف مشروع لكنه لا يبرر العنصرية أبداً **"سألني عن هويتي، قلت قادمة من جنوب المتوسط و إليه عائدة...لا يمكن إدماجهم أبداً و كلّ عرق يجب أن يحافظ على نقائه...ماذا يعني كلّ ذلك، العرق و الإدماج؟ لم يرتبك نيكولا من سؤالي و لكنّه اضطر للشرح و التعليل و هو يؤكد أنّه ليس عنصرياً بل قومياً ليس إلاّ...ذلك الخيط الرفيع الذي يرقص عليه الجميع هنا وهناك، في سباق الهوّية"**[41] نيكولا الطالب الجامعي يرفض هذا النزوح الكبير الذي شهدته فرنسا، ويصر على أن فرنسا شقراء وستظل، الكل خائف على هويته، القادم والمقيم، لكن شوارع فرنسا تقول غير ذلك لقد أصبحت حبلى بالسمرة الإفريقية، وهذا ما أزعج نيكولا وغيره من الفرنسيين. وما دوريات الشرطة في أحياء العرب والأفارقة، إلا دليل على هذا الخوف، وهذه المرة من فضاء آخر، يمثل السلطة العليا، ذلك أنّ الفرنسيين أدركوا جيداً أن الوضع اختلف عمّا كان وأن نسبة الهجرة ازدادت بشكل مقلق، وهذا ما أشار إليه إدوارد سعيد المفكر والمختص في الاستشراق؛ إذ يرى أن الهوّية الفرنسية قد تراجعت وتدهورت نتيجة اختلاط الأجناس فيها [42]؛ إذ تحاول هذه السلطة فرض سيطرتها على هذه الجالية.

وفي المقابل ترصد الروائية للمتلقي قلق أبناء هذه الجالية، بل غضبهم من هذه التصرفات وعدم تقبلهم لهذا الوضع في حين نجد آباءهم يسايرون الوضع أقل ما يوصف به هو الرضوخ والخوف، وهنا فرق واضح بين الأجيال، وربما سوف يكون أسوء مع الأجيال القادمة **"إنها بطاقة تعريف وطنية... فرنسية! مجرد ورقة مادام! لسنا فرنسيين لأننا لا نملك المواصفات الصّحيحة. اللّون عندهم هو الهوّية، ونحن هنا عرب أو سود! (...) هناك زميقري وهنا راكاي"**[43] لقد وُلِدوا بلا وطن، لم يجدوا فضاء يحتويهم ويتقبلهم، غربة قاتلة واغتراب مرير.

ولعل معاناة السود أكبر، هم يعانون من التمييز في الضفتين معاً، أنيسة عندما تسرد قصة عمّي فرج صديق والدها وكبير الحي، وتصوّر كيف كان الكلّ يحترمه باستثناء من كانت بشرتهم بيضاء، وقد جعلت طفلة صغيرة تمثل هذا الموقف طفلة بيضاء طبعاً، وكانت أمنيته الوحيدة هي أن يؤذن للصلاة **"مرتبة تاق إليها بكلّ حباله الصّوتية وحرمته إيّاها قوانين القوامة في عرف قريتنا"**[44] وهنا تحيلنا مباشرة إلى مؤذن الرسول صلى الله عليه وسلم "بلال" بدون تصريح، وتبين أن الدّين قد انحرف عن تعاليمه الحنيفة؛ ذلك أنّ الروائية تفضّل الرمز والإيحاء على التصريح في الكثير من المواقف، بل تركت الأمر هكذا مفتوحا للقارئ ليؤوّلها؛ إلاّ أن هذه

العنصرية لا يتصف بها الجميع والدليل أحمد زوجها ذو البشرة البيضاء الذي أحبها، ولم يكن لون بشرتها عائقاً أمامه أبداً؛ بل كان يبقى لساعات طويلة تحت أشعة الشمس حتى يصبح أسمراً.

ثم تنتقل إلى حكاية صديقتها الفرنسية لورانس التّي لا تأبه للون بشرة أنيسة ولا حتى جنسيتها، فهي تحبها وتعتز بصداقتها، وهنا تنقلنا إلى حوار من نوع آخر؛ حوار يظهر الفوارق المتباينة في طريقة تفكير الآخر المختلفة عنّا تماماً. مقارنة بين فكر الغرب وفكر العرب (الشرق)، أو بالأحرى المرأة بين فضائين مختلفين **"قادرات هنّ على التحدّي والتّمرد ومستكينات نحن للعرف والعادة"**[45] المرأة عندهم حرّة طليقة لا تحكمها عادات ولا تقاليد؛ أمّا المرأة عندنا يحكمها مجتمع بكل ما فيه من أعراف وقيم، فشتّان بين العالمين، أنيسة حرّة وتعمل وتسافر لكن هناك ضوابط في حياتها لا تتجاوزها حتى وإن ابتعدت عن مركز السلطة، فالسلطة أصبحت ذاتية الآن؛ ولا يمكن أن تفكر مثل صديقتها المتحررة بمجرد مفارقتها الفضاء الأبوي فالهوّية محمّلة بين ثنايا حقائبها.

مظاهر ارتباط الفضاء بالهوّية داخل ميلانين متعددة؛ عمدت صاحبتها إلى رصدها، رغم أنها مليئة بالتناقضات، ومشاعر هؤلاء اختلطت بحب وطن فارقوه، ووطن سكنوه، وهوّية ورثوها وأخرى مكتسبة. إذ وجدوا صعوبة في التأقلم مع الاثنين في فرنسا، عاشوا في أحياء منبوذين والتواصل مع هذا الغرب قد يكلفهم حياتهم مثل ما حدث مع الشاب "زهير" المغربي الذي أحب شقراء باريسية "ماري تيراز" وأحبته لكن الآخر (والدها) رفضه ورفض هذه العلاقة كما أن والداه كذلك رفضا هذا الارتباط **"اكتشاف جثّته غريقاً بنهر السّان ذات فجر (...)لم يتحمل إسلام الصّدمة (...) فرنسا طاحونة يا بنيتي... لا تدع ولا تذر، نحن ننفق أيامنا وأجسادنا في تشييد مجدها وبناياتها، وحفر أنفاقها قبل أن يسلّمونا قرشين...يسلموننا إلى المرارة والغربة الجديدة..."**[46] إسلام الابن الثاني لهذه العائلة ضاع هو الآخر في سجون فرنسا؛ لقد ضيّع هذان العجوزان ابنيهما في الغربة نتيجة عدم الانسجام داخل وطن لم يستطع أن يحتويهم.

تختم روايتها برسالة من زوجها حول نتائج تحاليل (أ.د.ن) محاولاً تهدئتها ويقول لها بأنهما سوف يكتبان تفاصيل ذاكرة الميلانين التي سيحملها أحفادهما من بعدهما، رسالة هي الأخرى تحمل عدّة دلالات هو يحاول أن ينسيها هذا التمييز، ويبعث فيها أملاً جديداً بأن جينات الإنسان واحدة وأننا كلنا أبناء آدم عليه السلام، ورسالة أخرى هي جيل جديد أحسن من الأول، يحمل ذاكرة الميلانين، ويمجدها، ولا يجعلها عائقاً بين بني البشر خاصة وأن أحفادهما حتماً يحملون جينات الرجل الأبيض والمرأة السمراء، جينات توحدت ولا يمكن الفصل بينها أو حتى التمييز بينها.

خاتمة:

- ✓ إنّ تأويل الهوّية في هذه الرواية كشف عن هويتين: هوّية ثابتة وأخرى متحولة؛ هي ثابتة مادام الفرد مقيماً في وطنه الأصلي، يتشارك مع قومه عاداتهم وثقافتهم، والأهم يتقاسم معهم الأرض واللّغة لأنها الأقوى في الحفاظ على هذه الهوّية، أمّا الهوّية المتحولة فهي التي

تتغير، ويحاول الفرد أن يجعلها تتأقلم مع الفضاء الجديد الذي انتقل إليه، أو حتى وُلِد فيه؛ فالمهاجر لا يمكنه أن يحافظ على كل مقومات الهوّية إلاّ أنه يستطيع التمسك باللّغة، لأنها هي الرابط القوي الذي يربطه بوطنه الأم وبقوميته.

- ✓ لا يمكن الفصل بين الفضاء والهوّية بأيّ شكل من الأشكال؛ لأنها مرتبطة به أيّا ارتباط، وحتى عندما يغادر المرء فضاءه فإنه يبقى دائماً متعلقاً به؛ وإن كان هذا التعلق عن طريق ممارسات أو عادات أو لباس وبشكل أكثر تجلياً بلغةٍ تربطه بموطنه.
- ✓ أمّا المهاجرون فمهما حاولوا التنصل من هوّياتهم فإنهم لا يستطيعون ذلك، لأنها الخيط الرفيع الذي يشُّدهم إلى أوطانهم وإلى جذورهم، وهناك أيضاً هذا الآخر الذي يذكّرهم بعنصريته بهذه الهوّية.
- ✓ إنَّ الخوف على الهوّية هاجس لدى الجميع سواء كان مهاجراً أو صاحب أرض، لذا يجب التعايش والانسجام لأن الفضاء هو الذي جمع بين هذه الهوّيات ولا يمكن لأيّ أحد إقصاء غيره بمجرد اختلافه عنه.

هوامش:

[1] عبد القادر فيدوح: تأويل المتخيل (السرد و الأنساق الثقافية)، (2019)، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع (دمشق)، ط1، ص69.

[2] عبد السلام المسدي: الهوية العربية والأمن القومي (دراسة و توثيق)، (2014)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات (الدوحة)، ط1، ص 13.

[3] بدرية شامي/ حسان راشدي: الاغتراب اللغوي والهوياتي في روايتي "الحب والفانتازيا" و"بعيداً عن منزل أبي" لآسيا جبار، (2021) مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، المجلد10، العدد5، ص82.

[4] عبد الحق، بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (2008)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، ص15 .

[5] فتحية دبش، ميلانين، (2019) ديوان العرب للنشر والتوزيع، (مصر)، ط2، ، ص43.

[6] فتحية دبش، ميلانين، ص68.

[7] فتحية دبش، ميلانين، ص68.

[8] فتحية دبش، ميلانين، ص85.

[9] علي حرب، التأويل والحقيقة (قراءات تأويلية في الثقافة العربية)، (2007) دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت)، ط1، ص117.

[10] فتحية دبش، ميلانين، ص40.

[11] نفسه، ص84.
[12] علي حرب، التأويل والحقيقة، ص 224.
[13] نفسه، ص83.
[14] أنظر: عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية (في النص الروائي المغاربي الجديد)، (2013) منشورات الاختلاف، (الجزائر)، منشورات الضفاف (بيروت)، ط1، ص 114.
[15] إيمان جريدان: هوية المكان وتحولاته (قراءة في رواية طوق الحمام)، (2021)، دار الكافي للنشر والتوزيع والترجمة (الجزائر)، ط2، ، ص142/143.
[16] أحمد بعلبكي...[آخ]، تحرير وتقديم: رياض زكي قاسم، الهوية وقضاياها (في الوعي العربي المعاصر)، (2013)، مركز دراسات الوحدة العربية (بيروت)، ط1، ص28.
[17] جينز بروكمبير، دونال كربو، تر: عبد المقصود عبد الكريم، السرد والهوية (دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة)، (2015)، المركز القومي للترجمة (القاهرة)، ط1، ص 249.
[18] فتحية دبش، ميلانين، ص98.
[19] نفسه، ص80.
[20] نفسه، ص83.
[21] نفسه، ص 83.
[22] نفسه، ص 92.
[23] فتحية دبش، ميلانين، ص127.
[24] إيمان جريدان، هوية المكان وتحولاته (قراءة في رواية طوق الحمام)، ص134.
[25] فتحية دبش، ميلانين، ص117.
[26] فتحية دبش، ميلانين، ص131.
[27] نفسه، ص17.
[28] عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيّل (السرد والأنساق الثقافية)، ص69.
[29] فتحية دبش، ميلانين، ص 124.
[30] نفسه، ص112.
[31] أبي الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، (2006)، المجلد الواحد والعشرون، دار نوبليس (بيروت)، ط1، ، ص146.
[32] حميد لحميداني: بنية النص الأدبي(من منظور النقد الأدبي)، (1991) المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع (المغرب)، ط1، ص63.
[33] سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء الرؤيا (مقاربات نقدية)، (2003)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دمشق)، ص102.
[34] ابن منظور، لسان العرب، ص37/36.
[35] فتحية دبش، ميلانين، ص 12.

[36] عبد الملك مرتاض: السَّرد والسَّردانية (عرض لنظريات السردانية العربية المعاصرة، وتحليلاتها لبعض نصوصها) (2019)، دار القدس العربي، ط1، (وهران)، ص283.

[37] محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، (1996) شركة الرابطة (المغرب)، ط1، ص22.

[38] فتحية دبش، ميلانين، ص13.

[39] علي حرب، حديث النهايات (فتوحات العولمة و مأزق الهوية)، المركز الثقافي العربي (المغرب) و(لبنان)، ط2، 2004، ص24.

[40] إيمان جريدان، هوية المكان وتحولاته، ص145.

[41] فتحية دبش، ميلانين، ص15.

[42] ينظر، إدوارد سعيد، تر: ثائر ديب: تأمُّلات حول المنفى (ومقالات أخرى)،(2007)، دار الآداب (بيروت)، ط2، ص262.

[43] فتحية دبش، ميلانين، ص 153/152.

[44] نفسه، ص158.

[45] نفسه، ص64.

[46] نفسه، ص149/148.

المصادر و المراجع:

1. فتحية دبش، ميلانين: (2019)، ديوان العرب للنشر والتوزيع (مصر)، ط2.
2. أبي الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، (2006)، المجلد الواحد والعشرون، دار نوبليس (لبنان)، ط1،.
3. أحمد بعلبكي...[آخ]، تحرير وتقديم: رياض زكي قاسم، الهوية وقضاياها (في الوعي العربي المعاصر)، (2013)، مركز دراسات الوحدة العربية (لبنان)، ط1.
4. إدوارد سعيد، تر: ثائر ديب: تأمُّلات حول المنفى (ومقالات أخرى)1، (2007)، دار الآداب (لبنان)، ط2.
5. إيمان جريدان: هوية المكان وتحولاته (قراءة في رواية طوق الحمام)، (2001)، دار الكافي للنشر والتوزيع والترجمة (الجزائر) ط2.
6. بدرية شامي/ حسان راشدي: الاغتراب اللغوي والهوياتي في روايتي "الحب والفانتازيا" و"بعيداً عن منزل أبي" لآسيا جبار، (2021)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تامنغست، المجلد 10، العدد 5.
7. جينز بروكمبير، دونال كربو، تر: عبد المقصود عبد الكريم: السرد والهوية (دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة)، (2015)، المركز القومي للترجمة (القاهرة)، ط1،.
8. حميد لحميداني: بنية النص الأدبي(من منظور النقد الأدبي)، (1991)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع (المغرب)، ط1.
9. عبد الحق، بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (2008)، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1.

10. عبد السلام المسدي: الهوية العربية والأمن القومي (دراسة وتوثيق)، (2014)، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات (قطر)، ط1.
11. عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل (السرد والأنساق الثقافية)، (2019)، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع (دمشق) ط1.
12. أنظر: عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية (في النص الروائي المغاربي الجديد)، (2013)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، منشورات الضفاف (بيروت)، ط1.
13. عبد الملك مرتاض: السَّرد والسَّردانية (عرض لنظريات السردانية العربية المعاصرة، وتحليلاتها لبعض نصوصها)، (2019)، دار القدس العربي (الجزائر)، ط1.
14. علي حرب: التأويل والحقيقة (قراءات تأويلية في الثقافة العربية)، (2007)، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع (بيروت)، ط1.
15. علي حرب: حديث النهايات (فتوحات العولمة ومأزق الهوية)، (2004)، المركز الثقافي العربي (المغرب) و(لبنان)، ط2.
16. سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء الرؤيا (مقاربات نقدية)، (2003)، منشورات اتحاد الكتاب العرب (دمشق).
17. محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، (1996)، شركة الرابطة (المغرب)، ط1.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 191 - 205 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تعددية أصوات الشخصيات في رواية زنقة الطليان لبومدين بلكبير

The Characters' Polyphony in Boumediene Belkabir's novel Zanqat Etaliane

سعاد وهابي[1] * / عقيلة بالي محجوبي[2]
Souad Ouahabi[1] / Akila Bali Mahdjoubi[2]
مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب،
جامعة محمد لمين دباغين- سطيف/ الجزائر
Mohamed Lamine Debaghine Setif2 University (Algeria)
So.ouahabi@univ-setif2.dz [1] / Bm.akila@yahoo.fr [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/12/07	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

يناقش هذا المقال أحد أبرز العناصر التجريبية التي احتفت بها الرواية الجزائرية المعاصرة، والمتمثل في تعددية الأصوات، نظرا لمساهمته في انزياح الرواية عن النمط التقليدي الجامد من خلال كسره لهيمنة الصوت الأحادي الذي يشكل أحد سمات السرد الروائي الكلاسيكي، فنجدها تتمرد على سلطة الراوي العليم منفتحة على تعدد الشخصيات وتباين منظوراتها الأيديولوجية واختلاف أنماط وعيها، وبناءً على هذا سنقف عند أصل المصطلح ومفهومه ومدى مساهمته في توضيح الرؤية التي تحملها رواية زنقة الطليان لبومدين بلكبير.

الكلمات المفتاح: رواية جزائرية، تعدد أصوات، حداثة، زنقة الطليان، بومدين بلكبير.

Abstract:

This article deals with one of the most prominent empirical elements that the contemporary Algerian novel celebrated, represented by the plurality of voices. Due to its contribution to the novel's departure from the traditional rigid pattern by breaking the dominance of the monophonic voice that constitutes one of the features of the classic narratives. So we find it rebelling against the authority of the knowledgeable narrator open to The multiplicity of personalities, their varying ideological perspectives, and their different patterns of consciousness. Based on this, we will stop at the origin and concept of the term and the extent of its contribution to clarifying the vision of Boumediene Belkabir's novel Zanqat Al-Italian.

Keyword: Algerian novel, polyphony, modernity, Italian alley, Boumediene Belkabir.

* سعاد وهابي So.ouahabi@univ-setif2.dz

مقدمة:

قطعت جهود الروائيين الجزائريين أشواطا كبيرة في مجال النهوض بالخطاب الروائي الجزائري وتطويره للارتقاء به إلى المصاف العالمية، وذلك من خلال ولوجهم عوالم الحداثة ومتاهات التجريب، وبما أن الرواية تعد "الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما يزال غير مكتمل"[1]، الأمر الذي أتاح للرواية الجزائرية استيعاب مختلف التقنيات الفنية المحدثة، وتقديمها بمنظور جديد بغية تخطي الشكل الروائي الكلاسيكي القديم، وكسر رتابته، وسعيا للاختلاف، وإنتاج نصوص متميزة ومتفردة بأفكارها وأساليبها ورؤاها.

ونظرا لسعي الروائي الجزائري الملح لتصوير البرامج الاجتماعية والثقافية والأيديولوجية، ارتأى مساءلة جملة من الفنيات التي تفي بالغرض وتحقق المطلوب، فرأى في تقنية تعدد الأصوات وسيلة؛ وتعد هذه التقنية الأكثر شيوعا في الخطاب الروائي التجريبي الجزائري، والتي تمنح لشخصيات الرواية الحرية والديمقراطية في التعبير عن رؤاها ومنظوراتها ومواقفها الجدلية وطروحاتها الفكرية كونها" تتمتع باستقلالية نسبية عن سلطة المؤلف، وذلك بفعل المسافة الجمالية التي يخلقها الروائي بينه وبين شخوصه. ولا تعني –بطبيعة الحال-هذه الاستقلالية أن الشخصية تقع خارج خطة المؤلف، بل تعتبر جزءا من استراتيجية المؤلف، التي تهيئ الشخصية سلفاً لمثل هذه الحرية النسبية"[2].

ومن الروائيين المعاصرين الذين جسدوا هذه التقنية في رواياتهم، نجد الروائي الجزائري بومدين بلكبير في روايته" زنقة الطليان" الصادرة في طبعتها الأولى سنة 2021عن منشورات ضفاف والاختلاف، والذي انطلق فيها من الواقع بمحمولاته الأيديولوجية، والتي تحددت معالمها عبر عدد هائل من الشخصيات باختلاف أعمارها وأجناسها ورؤاها وأفكارها، وعليه نطرح الأسئلة الآتية: ما مفهوم تعدد الأصوات؟ وكيف تجلى في رواية زنقة الطليان؟

أولا-الرواية البوليفونية/ المتعددة الأصوات:

البوليفونية(Polyphonie/Polyphony)، أو تعدد الأصوات من المصطلحات المتداولة بشكل كبير في الدارسات والأبحاث المختلفة، ومصطلح تعدد صوتي " استعارة استعملها دارسو الكلام وقد أخذوها من مجال الموسيقى حيث يعني التناسق القائم بين الأصوات (أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد)"[3].

ويعدّ الناقد الروسي ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtin) أول من توصل إلى هذا النمط من التفكير الفني من خلال دراسته لروايات دوستويفسكي في مؤلفه " شعرية دوستويفسكي"، الروائي الذي انهارت على يده القوالب الأدبية التي وجدت في تاريخ الرواية الأوربية، والتي كانت تقوم على أساس المركزية اللغوية، والصوت الأحادي، ف"هو خالق الرواية المتعددة الأصوات polyphone لقد أوجد صنفاً روائياً جديداً بصورة جوهرية"[4].

فالمبدأ الجوهري الذي تقوم على أساسه النصوص الروائية من منظور باختين هو التعدد الصوتي أو ما يسميه أيضا بالحوارية، ويقصد به احتفاظ الشخصيات "بنوع من الاستقلال في التعبير، ويترتب عن هذا

الاستقلال، اتباع رؤى ووجهات نظر الشخصيات لمنطق حواري، يفقد من خلاله النص الروائي نبرته الأحادية"[5]، كما يعرفها أيضا "إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية، أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الاخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الالحان في عمل موسيقي counterpoint"[6].

وهذه التعددية في أصوات الشخصيات تكون دوما مصحوبة بتعددية أيديولوجية؛ ذلك أنّ " المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية (Idéologéne)"[7]، وهي بهذا" مختلفة أيما اختلاف عن الرواية المنولوجية الأحادية الراوي والموقف، واللغة، والأسلوب، والمنظور، وذلك بوجود تعددية حوارية حقيقية على مستوى السراد، والصيغ، والشخصيات، والقراء، والمواقف الإيديولوجية"[8].

وتتحدد الرواية البوليفونية عند أوسبنسكي(Uspenski) وفقا لمجموعة من الشروط:

"1-عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

2-يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحدث. أي بعبارة أخرى، ألاّ يكون موقفا إيديولوجيا مجردا من خارج كيان الشخصيات النفسي.

3-أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الأيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية العالم المحيط بها"[9].

بمعنى أن الرواية البوليفونية أو المتعددة الأصوات لا يمكن أن تتحقق إلاّ إذا تعددت فيها الرؤى الأيديولوجية.

ثانيا-الشخصية وتعدديتها في رواية زنقة الطليان لبومدين بلكبير:

تعتبر الشخصية من العناصر الأساسية في البناء السردي ولاسيما في الرواية، حيث اتخذت مكانة بارزة في طريقة الاشتغال عليها في الرواية الحداثية من خلال تخلص هذه الأخيرة من هيمنة الراوي العليم ومنح الحرية الكاملة لكل شخصية في التعبير عن نفسها، وقد اختلفت المنظورات في التعاطي مع مفهوم الشخصية وتحليلها ووصفها فنيا، ومن بينها منظور ميخائيل باختين الذي يقول "فليس الوجود المعطى للشخصية، ولا صورتها المعدة بصرامة هو ما يجب الكشف عنه وتحديده وإنما وعي البطل وإدراكه لذاته، أو بعبارة أخرى: كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه"[10].

انطلقت الأحداث في الرواية من فضاء واقعي، وهو حي زنقة الطليان، هذا الحي الذي يعدّ رمزا للوطن الذي يعيش أفراده ضحية للفساد السياسي والظلم الاجتماعي، الناتج عن إهمال السياسيين وأصحاب النفوذ للمصالح العامة والإهتمام بالمصالح الشخصية، وقد ضمّن الروائي هذا الفضاء عددا كبيرا من الشخصيات والأصوات المتصارعة، متخلصا من المنطق الأحادي، والراوي العارف بكل شيء، وهي على النحو الآتي:

1-دلال سعيدي، المرأة الرمز لخيبات الحياة: وهي البطلة الرئيسية والمحورية، الفاعلة والمؤثرة في الرواية، امرأة في الأربعينيات من العمر، تنحدر من منطقة السوارخ، وتقيم في إحدى بنايات زنقة الطليان المتهالكة والآيلة إلى الانهيار، والمناسبة لحالتها الاجتماعية وظروفها المادية، موظفة بمكتب التوثيق، تعيش على ذكريات الماضي المليء بالخيبات والانكسارات، وخيبة الحاضر المأسوي.

لقد كانت أولى المآسي التي عاشتها في سن الطفولة هو تعرضها للتحرش الجنسي من قبل المراقب العام في المدرسة الإكمالية، تقول مسترجعة الذكرى الصادمة "عاد بي ذلك العنوان إلى ذكرى مؤلمة كأنّها حدثت الآن، استعاد عقلي المراقب العام في المدرسة، ذاك الوحش المسمّى: سي محذب محمد فوزي، انتهك براءتي وأغرقني حتى الرأس في بالوعة العار الآسن. بسبب ما فعله معي أصبحت أمقت نفسي، شعرت بأن جسدي ملوّث ومدنّس، بتّ أتفادى الاقتراب من زملائي في الدراسة، بتُّ وحيدة، ومنذ ذلك الوقت تلاشت ثقتي بنفسي وبمن هم حولي، بتّ أمقتّ كل الناس"[11]، وهو الفعل الذي ترك بداخلها تشوها نفسيا، ومن علامات هذا التشوه مقتها الشديد لرشيد العفريت لأنه يذكّرها بالمراقب العام وإن كان لا يوجد بينهما أي شبه، والأشدّ من هذا كرهها للزواج وفكرة الأمومة فهي تقول"كان هاجس داخلي يحدّثني بأنّه ليس لديّ ابن، كما لم أعد أتذكر إن كنت أمًا في مرحلة ما، هل فقدت عقلي؟ ولم أعد أتذكر أي شيء عن حياتي السّابقة أم أنّني لا أرغب في التفكير بالأمر برمته، لا أرغب بتاتًا في تذكر الماضي، نار مستعرة في داخلي، تلك الذّكريات بمثابة موس يخترق لحمي ويصل إلى حد العظم"[12]، لتواصل سرد جراحاتها قائلة "أنا واحدة من النساء القلائل جداً، لم يرغبن في إنجاب الأطفال، بدأت أشك في الأمر، وبدأت أتساءل ثم أدركت أن ذلك ناتج عن الضغط الذي تعرضت له بعد أن جاءني دم الحيض أوّل مرة في طفولتي وما تعرضت له لاحقا في الإكمالية على يد المراقب العام، وما تلاها من أحداث ليلة الدخلة"[13].

ونتيجة للقهر والمعاملة السيئة التي تلقتها من قبل الزوج وأهله قررت الانفصال عنه، بالإضافة إلى تخلي أهلها عنها، كل هذه الأحداث جعلتها تنتقل من مدينة السوارخ التابعة لولاية الطارف إلى لا بلاص دارم لعلها تحظى بحياة أجمل غير مدركة ما سيحدث لها، صحيح أنها تحصلت على منزل بثمن بخس وعلى وظيفة بطريقة سهلة، غير أنها فشلت في الحفاظ عليها وفشلت في إقامة علاقة عاطفية، نظرا للسلبية التي تتمتع بها، في البداية حاولت التقرب من الشاب يعقوب عله ينسيها المرارات التي عاشتها مع زوجها السابق، لكنه لم يبد أي اهتمام بها ولا بمحاولاتها ، وبعد أن باءت محاولاتها مع الشاب يعقوب بالفشل لم تستسلم أمام هذه الخيبة وحوّلت أنظارها إلى جلال الجورناليست صاحب الشخصية الفذّة مستعينة بطقوس السحر والشعوذة للحصول عليه، مما يوحي بتقويضها لكافة القيم الأخلاقية والدينية، وما يثبت لنا أكثر انهيار المبادئ عندها، ممارستها للرذيلة مع رب عملها جمال حياهم مقابل بعض الهدايا والأموال وغض الطرف عن تأخراتها المستمرة في القدوم إلى العمل، لينتهي بها المطاف إلى طردها بطريقة مهينة من العمل من طرف وحيد بن جمال حياهم بعد وفاة والده وتآمر العمّال عليها.

كما نجدها تقف موقفا محايدا إزاء قرار الترحيل والهدم، كل هذا يفرض علينا تصنيفها في خانة البطل السلبي، لا نقول إنها لم تحاول التغيير من وضعها الاجتماعي، غير أن اجتهاداتها في التغيير كانت بطرق غير مشروعة، الأمر الذي يجعلها شخصية سلبية وإن كانت سلبية مقبولة لأنها كانت" دافعا لإثارة انفعالنا وثورتنا على الأوضاع والظروف المشابهة والتي يمكن أن تحدث لأي منا، فهي في هذه الحالة تكون سبيلا للوعي وتنبها للتأمل في واقع الإنسان يدفعه إلى تغيير هذا الواقع"[14].

فتوالي الخيبات بداية بالاغتصاب ثم قهر الزوج وعدم تقبلها فكرة الأمومة، وبعدها الفشل في إقامة علاقة عاطفية تكسر شيئا من وحدتها من لامبالاة الشاب يعقوب إلى القبض على جلال الجورناليست والزج به في السجن، ثم الطرد من العمل، وطردهم من سكناتهم لتجد نفسها في الشوارع بلا مأوى، كانت هذه الأحداث كافية لأن تفقد صوابها وتدفع بها إلى الجنون" فأنا لست بحالة جيّدة، هزمت بالضربة القاضية في صراعي مع الحياة والزّمن"[15].

2-جلال الجورناليست، الصوت الوطني الحالم بالتغيير: من الشخصيات البارزة والمساهمة في سيرورة الأحداث، مثقف يشتغل مهنة الصحافة، قدمته في البداية دلال سعيدي مفصحة للقارئ من الأول عن رؤيته وأفكاره النضالية في سبيل البسطاء المهمشين وإسعادهم، والوقوف في وجه الظالمين ف"شخصيته تأسر كل من يعرفه أو يدنو منه، على الرّغم من المسحة السّاخرة حول شفتيه. ملامح وجهه تشي بأنّ عقله قلق ومشغول على الدّوام، كأنّه يحمل العالم بأكمله فوق كاهله. ورغم كل ذلك، كان يستقبل الحياة بوجه ضاحك، متهكمًا وناقداً بطرفه المعهود"[16].

ليتحدث هو عن حياته وعن الجحيم الذي عاشه بسبب زواج لم يرض به من رجاء قايدي، المرأة التي تكبره سنا، فهو يعتبر نفسه ضحية زواج من دون حب، غير أنه لا ينكر تقصيره وإهماله لها ولأطفاله قائلا" لا أنفي، فقد كنت أعربد مع أصدقائي في حانات خنشلة، مستمتعًا بأجواء الشرب والموسيقى اللّذيذة، تاركاً رجاء مع الأولاد في البيت يقتلهم البرد في ليالي الشّتاء الطويلة، كانت تنفخ في النّار طوال الليل لينعم أطفالنا بالدفء وينامون بعمق"[17]، ولكن على الرغم من السلبيات التي يتصف بها من عربدات وتقصيرات لأسرته واضطرابه العقدي الإيماني، إلاّ أنّه يظل من خيرة أبناء ساكني لا بلاص دارم، فهو يمثل نموذج البطل الإيجابي الساعي للتغيير، المفعم بالطموح والتحدي، والمعارض لقرارات رئيس البلدية ناجي مسعودان ورجل الأعمال الانتهازي حمة طُلبي المتمثلة في طرد وترحيل سكان زنقة الطليان، وتهديم بناياتهم وتحويلها إلى محلاّت تجارية خدمة للسيّاح القادمين من كل حدب وصوب.

فوعيه التام بمخططات ودسائس ناجي مسعودان ومعاونيه، وحسّه الجماعي أو ما يسمى عند لوسيان غولدمان برؤية العالم، دفعا به إلى القيام بكل ما في وسعه للتصدي لهذا القرار الجائر دون خشية على مصيره فهو لا يخشى في الحق لومة لائم" إنسان منفلت من القيود وقلق ومتذمر وشرس وساخط على الظّلم، وعارم وفوضوي وشكاك ومجنون وصاخب وحنون وحالم، لا أرض تثنيه أو سماء توقفه عن تحقيق ما يؤمن به. من

خيرة ساكنة زنقة الطّليان وألطفهم لغة وأسلوباً وتواصلاً مع الناس...ومن أشرسهم في الحق، انتقادا للسّلطات وإبداء للمواقف"[18]؛ حيث انتهج العديد من الاستراتيجيات والطرق لتوعية سكان زنقة الطليان حتى لا يقعوا فريسة للسياسيين، ويتجاوزوا الخوف المسيطر عليهم جراء القرار، فراح يوزع الصحف المتناولة لموضوع التهديم قصد توعية الناس اجتماعيا وسياسيا وتنبيههم للنوايا الخبيثة لناجي مسعودان وحمة الطلبي، وحثهم على مقاومتهم، كما قام بإعداد برنامجا إذاعيا" مخُ الهدرة" عبر إذاعة عنابة الجهوية، ناقلا انشغالات سكان زنقة الطليان والذي كان له تأثير عميق في نفوسهم، إلى جانب إجرائه للعديد من المناقشات في مقهى ثلاثة وعشرين وفي بيته وحتى في الملهى الليلي مع ثلة من الشباب الواعيين، بالإضافة إلى تمنيه بتحويل البنايات المهجورة إلى فضاءات للفن والثقافة والتسلية؛ أي بمعنى آخر أنه استغل مهنته في الإعلام والصحافة لغرض نبيل والذي" ينم عن الشعور الذاتي بحب الوطن والتفاني في تطويره والعمل على جعله في الموقع الذي يحقق الرفاه والعيش الكريم لكافة أفراده ويؤدي إلى سيادة روح التعاونية والتسامح بينهم من أجل ديمومة الوضع"[19].

غير أنّ هذا النضال والمواجهة للمسؤولين الفاسدين، كلّفه حياته لوحده بشكل فجائعي تراجيدي؛ حيث تمّ اعتقاله والزجّ به في السجن، وفي هذا الصدد يقول نونو لارتيست" أُوقف جلال بعد عودته من العمل، قرب البناية التي يقيم بها في زنقة الطّليان. في الحقيقة كنت أنا من كشف أمره، من خلال مجموعة من التّقارير، كتبتها عنه وعن تحركاته المشبوهة، وأودعتها قبل أشهر لدى قسم الاستعلام في السونترال لتكليف من يستكمل متابعته"[20]، ليتعرض داخل السجن إلى العنف اللفظي والجسدي ويقرر الدخول في إضراب عن الطعام، وكل هذا لم يمنعه من مواصلة نضاله مخاطبا القاضي بعد اتهامه بتكوين جماعة أشرار والتحريض على العنف "أنا شخص يحبُّ وطنه، أنا صحفي ومن حقي انتقاد رئيس البلدية سي ناجي مسعودان وكشف فساده مع رجل الأعمال حمّة طلبي، وممارسة الرقابة المواطنية عليه"[21]، ومع هذا تم قمع صوت الحق، بالحكم عليه بسنة في السجن، وغرامة مالية قدرها مئة ألف دينار، ليموت في نهاية المطاف جائعا مضربا عن الطعام.

3-فيصل بونخلة، الرؤية الساخرة في انتقاد السلطة: يعتبر هو الآخر من الشخصيات التي تملك رغبة جامحة في التغيير واهتماما شديدا بشؤون ساكنة لا بلاص دارم إلى جانب صديقه جلال الجورناليست، كان يعقد رفقة جلال مختلف النقاشات لمنع البارونات الجائرة من ترحيل ساكني زنقة الطليان متخذا من الأسلوب الساخر المتنفس الوحيد للتعبير عن معارضة القرار الصادر من طرف ناجي مسعودان وحمّة طلبي؛ وتعدّ" السخرية إحدى الفنيات التي يوظفها الكاتب لنقد الواقع وذلك حين يشعر بالتوتر والضيق تجاه تناقضات الحياة، وعيوب المجتمع، مما يولّد فيه الشعور بالاحتقار والدونية تجاه الآخر، فيستعمل الأسلوب الساخر لإضحاك القارئ، وهدفه هو التغيير والتنفيس عن الحسرة المكبوتة"[22]، فنتيجة التهميش والإقصاء الذي طال سكان زنقة الطليان، وماخلفته من شعور باليأس وخيبات الأمل اللاّمتناهية، راح فيصل بونخلة برؤية ساخرة من أشكال السياسيين رئيس البلدية ناجي مسعودان ورجل الأعمال حمّة طلبي، ذوي البطون والمؤخرات المكورة، ينتقد قرارهم في تهديم بنايات زنقة الطليان يقول" ها هو حمّة طلبي، الجبري طلع عليه النّهار، وفاق

وأصبح بقدرة قادر رجل أعمال كبير، هذا الكائن الهلامي المكوّر البطن أشبه بالزّواحف من ذوات الدّم البارد، يرغب في الاستيلاء وأخذ بيوت النّاس قهراً"[23].

ففي كل مناقشة مع جلال لا ينثني عن السخرية والاستهزاء بحمة طلبي، فها هو يسأل جلال" هل حمّة طلبي يمتلك مؤخرة؟ فشكله الدائري والمكور قد يعفيه من وجودها"[24]، ليجاريه جلال في السخرية قائلا" لعله كله مؤخرة. وهو الآن يتغوط في زنقة الطليان، غائطه لوث المكان ورائحته خنقت المدينة بأكملها"[25].

أمّا عن ناجي مسعودان السياسي الفاسد المتسلط والخادم لمصالحه الشخصية دون أخذ بعين الاعتبار الطبقات الهشّة والفئات المحرومة فيسخر منه قائلا" لا تنس سي مسعودان، القادم من عين قشرة. يشعرني بالقرف، خصوصاً عندما يرتدي بذلة النصف كم مع ربطة العنق التي تكشف عن مرفقيه المحدودبين، كما تكشف تلك البذلة، أيضا، أنه يشترك في ارتدائها مثله مثل كل الانتهازيين والمتحزبين والسّياسيين والطّماعين والسّراقين والذين هم على شاكلتهم في استعدادهم لبيع أعراضهم وأوطانهم من أجل بضعة دنانير أو مصالح ضيّقة أو منافع عابرة أو مطامع خاصة أو مطامح مقيتة، لا شرف ولا ضمائر لهؤلاء ولا وفاء لهم تجاه بلدهم"[26].

غير أنّ هذا الشعور الجماعي، والوقوف لصالح المقهورين الضعفاء لم يمنعه من السقوط في أنانيته ونزعته الفردانية التي تتجلى في عدم مساندته والوقوف مع جلال الجورناليست بعد القبض عليه، تاركا إياه يدفع وحده ثمن اختلافه، ولهذا لم تخرج نقاشاتهم بنتيجة إيجابية ونجاح كل من حمّة طلبي وناجي مسعودان في الافتكاك من مبتغاهم.

4-نونو لارتيست، الصوت الأناني وطغيان النزعة الفردانية: وهو من الشخصيات الفاعلة في تحريك الأحداث وتصاعدها، أحد ساكني المدينة العتيقة الجدد، فنان مغني وموسيقار، عميل سري لمصالح ورجالات الأمن، مواليا للسياسيين ناجي مسعودان وحمّة طلبي، يحدّث جلال عن مسيرته الفنية وعن معاناته ومعاناة الفنان في الجزائر للتمويه وعدم كشف أمره يقول "إيه يا جلال يا جاري العزيز .. الفنّان يعاني بحق ومعاناته تختلف عن معاناة النّاس العاديين، فهو يعرف، ومن يعرف يتألم أكثر ممن لا يعرف"[27]، ليواصل حديثه قائلا" أمضيت معظم سنواتي الخمس عشرة الأولى في العمل في الغناء للمساعدة في سداد ديون والدي. لم تكن حياتي سهلة والموسيقى كانت واحدة من الوسائل التي استخدمتها للترفيه عن التفس. بدأت كتابة الأغاني بعمر صغير جداً وتحديداً عندما كنت في الثّانية عشرة. لما أنهيت دراستي الثّانوية، غادرت عنّابة إلى فرنسا بحثاً عن وظيفة، خاطرت بالذهاب إلى باريس وعملت لفترة في المطاعم والحانات ومصانع عجلات السيارات"[28].

فما عاشه من متاعب ومصاعب واجهته في مختلف مراحل حياته ولّدت لديه مشاعر الأنانية وإقصاء الآخر المحروم والمغلوب على أمره، فراح يتواطئ مع السلطة ضدّهم، عبر التجسس على نشاطات جلال الجورناليست يقول " كنت أسمعهم في المقهى ينتقدون انتقادًا ساخراً السَّيّد رئيس البلدية ويتظاهرون بأنّهم يفقهون في كلّ شيء ويأخذ كل واحد فيهم دوره في انتقاد مشاريع وممارسات سي ناجي مسعودان وحمّة طلبي

وكأنّهم وحدهم المخولون بإصلاح العالم"[29]، ليقرّ بأنه السبب الرئيسي في اعتقال جلال الجورناليست بالكشف عن أمره والتبليغ، فبسببه تبعثرت الأحلام وتشتت العقول وسيطر الخوف على نفوس سكان لا بلاص دارم.

5-ناجي الرجلة، القهر الإجتماعي والاسترجال المكره: وهي من الشخصيات الثانوية، نجاة أو كما تفضّل اسم ناجي الرجلة، امرأة مسحوقة اجتماعيا، تعيش على هامش الحياة، دفعت بها مرارات الحياة وقهرها إلى التخلّي عن أنوثتها الليّنة، والتوجه نحو الاسترجال والخشونة، تصفها دلال سعيدي" كانت نجاة، أو بالأحرى ناجي الرّجلة كما يطلق عليها سكان المدينة العتيقة، والتي لا يجرؤ أيّ أحد على مناداتها "نجاة". تسند ظهرها إلى جدار بين مطعم الجمال ومحلّ بقالة، وطاولة علب السّجائر والحلويات والفول السوداني غير بعيدة عنها، من لم يسبق وأن عرفها، يعتقد أنها رجل، ملامحها رجالية ودوما ما ترتدي قميصا فضفاضاً بعض الشيء حتّى تخفي صدرها كآخر علامة بقيت تدلّ على أنوثتها المسروقة. كانت ترتدي دوماً ملابس الرّجال، وقصة شعرها ذكورية، ونبرة صوتها خشنة مثلهم"[30].

وإن كنّا نحن نعتبر أن استرجال المرأة وتشبهها بالرجال ينمّ عن ضعف الوازع الديني، وضعف الشخصية، إلّا أنّه يبقى بالنسبة لنجاة وسيلة لمواجهة الذئاب البشرية، حيث وجدت نفسها بلا مأوى يحميها ولا عائلة تستأنس بها بعدما طردتها زوجة والدها تقول "كنت أحياناً لا أتوفر على عشاء ليلة. خمس عشرة سنة وأنا أنام في الخارج، بلا مكان واحد للنوم، نمت في الزّقاق، ونمت كذلك بجنب مقهى، كما نمت بمحاذاة مركز الشرطة، لا بيت يؤويني. ما كنت أخشاه لحظتها هو تعرض أبناء الحرام لي. الليل يخرج الأشخاص شديدي الخطورة من أوكارهم وجحورهم، دخلت معهم في العديد من الشجارات العنيفة. الله فقط يعلم بي"[31]، فهي ترى أن تجردها من الأنوثة المجبر والمكره، أمر فرضته مقتضيات العصر" فالأمر جائز في مجتمع متوحش أن تتحول الأنثى إلى كائن خالٍ من العواطف، تتصرف بخشونة وقوة بعيدة عن ملامح الأنوثة، وخاصة مع الرجال. ومع كل ذلك أنا امرأة تمتلئ بالحزن وبداخلها جراح لا تندمل"[32].

والأمرّ من هذا هو ولوجها عالم الإدمان على المخدرات والمتاجرة بها، ورغم ضبطها متورطة في بيعها وسجنها، إلاّ أنها لم تتوقف عن هذا الفعل بعد الإفراج عنها، والمخدرات أحد أوجه القهر الاجتماعي الاقتصادي، يلجأ الأشخاص إلى بيعها بغية التغيير من أوضاعهم المزرية.

ومع كل هذه الجراحات والإكراهات والتجاوزات، إلاّ أنها كانت دوما تبتغي الكفاف والعفاف فأقصى أمنياتها بيت وباب يغلق، فأحلامها انهارت في فترة التسعينيات، الفترة الأكثر كآبة وسوداوية للمجتمع الجزائري ككل تقول "الأحلام التي رسمتها كلّها ذهبت هباء. إبان فترة التّسعينيات كنت أمتهن الغناء، وبعد تعرض صديقاتي سلوى ومريم وليندة وبوبا الدرابكي للقتل، رحمهم الله جميعا على يد الجماعات الإرهابية المسلحة، مذّاك توقفت عن الغناء. كانت أسوأ الأوقات، الشك، الظلمة، اليأس. لا شيء أمامي، الحياة حقيرة جداً. كنت متجهة نحو الجحيم"[33]، كما اتخذت من طاولة الشاي مصدرا يحفظ كرامتها، ومن تربية القطط مؤنسا لوحدتها.

لتنتهي حياتها بشكل مأسوي؛ حيث" تمّ العثور على جثتها داخل الخرابة التي تعيش فيها، تبيّن أن قرابة عشرين قطة كانت ترعاها نجاة التهمت انفها وعينيها، ونهشت أجزاء من ذراعيها"[34].

وبهذا فقد مثّلت شخصية ناجي الرجلة، صوت المرأة المضطهدة والمهمشة، التي وقفت عاجزة حيال أوضاعها الاجتماعية.

6-معيوف عزارنية، والانحراف الصوفي: وهو من الشخصيات الثانوية، شيخ الزاوية العيساوية، ذو بنية ضخمة ولحية حمراء مع بعض الشيب، تميّز بأفعاله الصوفية المنحرفة؛ ذلك أنّ الصوفية الحقّة هي ما قامت على كتاب الله وسنة نبيه محمد صلى الله عليه وسلم، وهو ما يتنافى تماما وسلوكات معيوف عزارنية بسبب بعض الممارسات المتعارضة والقيم الإسلامية بدءا بممارسة طقوس السحر والشعوذة بمقام سيدي عبد النور، وذلك عندما استعانت دلال سعيدي بزبيدة الشوافة للتمكن من جلال الجورناليست، والتي أخذتها إلى الشيخ معيوف عزارنية تقول " ما أن جلست، حتى سألني الشيخ عن اسم الرجل، أخبرته: <<جلال>>.

وأثناء ذلك نظر إليّ العين في العين، وقال:

-هل تحتفظين بصورة له؟

رددت بدون أن أشعره بأنّني أتلافى النظر في عينيه:

-بإمكاني إيجاد واحدة.

ثم التفت باتجاه زبيدة الشوّافة وقال:

-الخميس ما بعد القادم، بإمكانك إحضارها برفقتك للزّردة وسنرى ما باستطاعتي فعله حيال طلبها"[35].

بالإضافة تصوير دلال إلى كل مظاهر الإباحة من رقص وغناء وزغاريد والضرب على الدف والطبل والاختلاط والتي تعدّ بالنسبة للصوفية أحد أوجه الذكر، غير أنّها في ديننا الحنيف تعدّ من البدع المحدثة المنكرة تقول دلال " أخبرتني زبيدة الشوّافة، أن ذاك الشيخ الذي يرتدي جلابية زرقاء، هو معيوف عزارنية. أشار إلى خمسة من أعضاء فرقته، وإذ بهم يقفون في خط مستقيم ويشبكون أذرعهم على ظهورهم منحنيين وهو يحركون أرجلهم ويترنحون ذات اليمين وذات الشمال. كان يلتفّ من حولهم بشكل دائري إلى أن يقف أمام أوسطهم ويشرع بالقفز برشاقة في حركات صوفيّة متناسقة، بطريقة أثار من خلالها انتباه أغلب الحضور. ثم يتعالى صوته بعبارات خاصة، لم أستطع فك كنهها"[36].

كما تصف حالة "التهوال" الصوفي الذي دخل فيها الشيخ معيوف تقول" دخل الشّيخ في نوبة تهوال متوغلا بلطف، إلى أن بدا كالممسوس وعلى رقبته محرمة حمراء اللّون، رمى عصاه وبدا كأنه في عالم آخر...إلى أن همد ثم تحرك مجددا على وقع الضّرب المتسارع للبندير والعزف المتسارع للناي وصيحات الشيخ:<<الله..الله ياسيدي عامر..>>. وبدأ الشيخ يقفز ويحرك رأسه يمنة ويسرة كالمخطوف ومعه امرأة على رأسها وشاح غطى شعرها وكامل وجهها..."[37]، فالتهوال يعد بمثابة التطهير الكلي من الأذى في اعتقاد الصوفيين.

فمن خلال هذه الممارسات وغيرها، تبيّن أنّ الشيخ معيوف عزارنية صوفي منحرف لا يمت للعقيدة الصحيحة بصلة.

7-رشيد العفريت: يصنف ضمن الشخصيات الفاعلة في الرواية، اسمه الحقيقي محمود فالي، ينحدر من منطقة عين الصفراء غادرها نحو لا بلاص درام هروبا من مطاردات الشرطة، غير أنه لم يجن من هذه المدينة سوى الشقاء والصخب، تشي ملابسه وهيئته بأنه درويش تصفه دلال سعيدي" المخبول، الذميم، صاحب النّدبة الظّاهرة أعلى حاجبه الأيمن على شكل حدوة حصان، كما لو أنّه أُسقط عنوة من مكان مرتفع بعض الشيء أو تمّ رميه بحجر حاد، أو ضرب بأداة صلبة عقابا له على جرم قد اقترفه. كان دوما ما تجده مرتديا قميصا فضفاضا متسخا أو جلاّبية بالية"[38]، رحيل زوجته صونيا كتو من الأمور التي آلمته، ليجد في دلال سعيدي صورتها وهيئتها، آملا ملاقاتها.

وهذا التنكر بإخفاء اسمه الحقيقي وإهمال نفسه من أجل أن يبعد على نفسه الشكوك، باعتباره أحد قادة الطائفة الأحمدية القاديانية وهي طائفة دينية محظورة، وفي هذا الصدد يحيلنا الروائي على شخصية مرجعية؛ حيث تشابك الواقعي مع الخيالي؛ ذلك أنّ" محمد فالي" هو شخصية حقيقية، وهو زعيم الطائفة الأحمدية في الجزائر، والتي ترى فيها الدولة الجزائرية خروجا عن الدين الإسلامي، ينحدر من مدينة عين الصفراء التابعة لولاية النعامة الجزائرية، تم القبض عليه سنة 2017.

ليتم اكتشاف رشيد العفريت، من قبل رجال الأمن والقبض عليه وتفكيك هاته الطائفة والزجّ به في السجن ورغم ما حصل له، إلاّ أنه بقي مؤمنا بالمدعي للنبوة ميرزا غلام أحمد –المؤسس الفعلي لهذه الطائفة بالهند-مناجيا إياه" ها أيها المصلح المجدّد والإمام المهدي والمسيح الموعود وموحدّ الأديان ورابع الأربعة، بعد كريشنا وعيسى ومحمّد، أطلب عونك ودعمك وسندك، كي تلاقيني الأقدار بها من جديد، فأنا لم أخش ولم أخف حينما كنت خلف القضبان، فلم أنكر إيماني بك وجمعي للتبرعات لبناء مسجد لطائفتنا ولإنشاء مسجد مدرسة، بغرض ترسيخ مبادئ الطّائفة لدى الأطفال ولإطلاق قناة تلفزيونية تبشر بأفكار طائفتنا. عقيدتي لم تتزحزح قيد أنملة رغم التحريض والتضييق والقيود والإكراهات المفروضة عليّ"[39].

8-الابن نزيم: من الشخصيات العابرة بائع خضار متجول والابن الوحيد لدلال سعيدي، تخلّت عنه في طفولته بسبب كرهها للأمومة كما سبقت الإشارة إلى هذا.

فبعد مصادفته لها أثناء مزاولة مهنته المتمثلة في بيع الخضار والفواكه، راح يسترجع الحياة التي عاشها معها وهو طفل فلا يذكر منها غير قسوتها وجفائها وأنانيتها واستهتاراتها، وتجاوزاتها الأخلاقية الذميمة، ولسانها السليط فلم تكن أبدا أم عطوف، بل كانت أم جافية صعبة المراس يقول" لم أتذكر أيّ موقف أبدت فيه عطفاً تجاهي طيلة الفترة التي عاشتها ببيت والدي. كانت لا تأبه لوجودي، بله لحاجاتي ومطالبي، هي امرأة مستهترة غير مهتمة إلا بنفسها. كانت معاملتها جافة تخلو مطلقاً من أيّ حنان أو عاطفة الأمومة، كانت تتظاهر وتكذب

باستمرار ولم تكن امرأة جديرة بالثقة أو بالأمومة إطلاقا! كانت تهوى القفز على الحقائق والمشكلات، كي تهرب من المواجهة، لم أعش معها كما كان يعيش أيّ طفل مع أمّه، بقدر ما خبرت أمومتها الزّائفة والمشوّهة"[40].

لتتخلى عنه في نهاية الأمر، ويجد نفسه متنقلا من مكان إلى آخر، غير أن رحيلها كان بالنسبة له فرصة استرجع فيها ثقته بنفسه والتخلص من الخوف والضعف الذي كان يسكنه وهو معها قائلا" لم أتنفس بعمق وأنام ملء جفوني سوى لحظة مغادرتها بيت والدي إلى وجهة مجهولة. لم أعد ذلك الطّفل الخائف والمتردد والمتوجس والتائه والضّعيف والمنزوي. صرت أكثر جرأة وإقداماً، وغير مبال بالآخرين وبتّ لا آبه بكلامهم ونصحهم وأوامرهم ونواهيهم"[41]؛ أي أنّ رحيلها شكّل خطوة إيجابية في حياته ساعده على تجاوز الفترات السيئة والعصيبة التي عاشها معها.

9-زبيدة الشوافة: تعتبر هي الأخرى من الشخصيات العابرة في الرواية والمساعدة للشخصية الرئيسية، ساعدت دلال سعيدي في الوصول إلى الشيخ معيوف عزارنية، تملك شهرة واسعة لدى نسوة لا بلاص دارم يقصدونها لقراءة الطالع والفنجان نظرا لخداماتها غير مكلفة مقارنة بغيرها من المشعوذات على حد قول دلال" زبيدة الشوافة كانت امرأة خدومة جداً، لا أتذكر أنّي سبق وقصدتها وأرجعتني خائبة، كما أنّها غير مكلّفة إطلاقاً مقارنة بالآخرين المتطلّبين جداً مال قارون لا يكفيهم! تأخذ من مائتي دينار إلى خمسمائة دينار فقط، وعندما أكون مفلسة كنت أكتفي بأن أمنحها خماراً وقارورة مزيل العرق أو أي غرض آخر متاح وكانت دوماً ترضى ولا تتبرم أبداً"[42].

10-علجية المداحة: من ساكني المدينة العتيقة، لا عمل لها سوى التسكع والتجول بين دكاكين وشوارع وبنايات زنقة الطليان، بالإضافة إلى تجسسها وتتبعها الدائم لأخبار الناس ومطاردة الأطفال والصراخ عليهم، الأمر الذي جعلها ممقوتة من طرف الجيران، غير أن صفاتها لم تمنعها من القيام بردّ فعل إيجابي عبر وقوفها ضد قرار الطرد والترحيل؛ حيث نجدها تصرخ في وجه ناجي مسعودان، كاشفة لوعوده الكاذبة:

"-قبل ثلاثة أشهر كنت هنا في هذا الحي، تتسوّل أصواتنا، كي ننتخب لصالحك. واليوم ها أنت ذا تقف بكل تبجح وبرودة دم لتطردنا من بيوتنا!

أجابها من دون أن يندى جبينه:

-أنا آسف، هذه تعليمات من أعلى السّلطات جئت اليوم لأنفذها، الأمر يتجاوزني، ما أنا إلا عبد مأمور.

ردت ممتعضة وبلهجة صارمة:

-تقول إن الأمر خارج عن يدك، وأنت يا عطاي من أمضى على الطّرد!"[43].

ثالثا-تعدد المنظورات الأيديولوجية وأنماط الوعي في الرواية:

بعد رصد مجمل الشخصيات المتفاعلة في الرواية، تبين وجود مجموعة من الأيديولوجيات والأطروحات الفكرية المتباينة، وأولى هاته الأيديولوجيات نجد الأيديولوجيا البراغماتية وهي" أيديولوجيا نفعية ذات نظام فكري متصل بمجموع الأفراد أو الجماعات بمختلف توجهاتها الفكرية والثقافية، ولعلها ترتبط أكثر بالطبقة

السياسية والبورجوازية وبالشخصيات الانتهازية التي تسعى إلى استغلال كل ما يخدم مصالحها، ولا يهمها ما قد ينتج عن جراء تصرفاتها البراغماتية ما دامت تخدم مصالحها الخاصة حتى وإن كانت على حساب الآخرين"[44]، والتي مثّلها كل من صوت رجل الأعمال حمة طلبي ورئيس البلدية ناجي مسعودان من خلال قرارهما التعسفي والمجحف في حق الفئات الضعيفة الهشة، والممثل في طردهم من سكناتهم وتحويلها إلى محلات خدمة للسياح ولمصالحهم الشخصية كما سبق وأشرنا إلى هذا، كما تمثّلت في شخص نونو لارتيست رجل الأمن الموالي للسياسيين، لتقابل هاته الأيديولوجيا ، أيديولوجيا الرفض والمعارضة من خلال معارضة هذا القرار، وقد مثّلها جل أصوات الرواية، وأبرزها صوت المثقف الصحفي جلال الجورناليست الذي ضحى بحياته في سبيل التغيير وتوعية الناس بالنوايا الخبيثة للسياسيين الانتهازيين إلى جانب فيصل بونخلة، كما نجد تجلي الأيديولوجيا الدينية سواء الصوفية ممثلة في شخص معيوف عزارنية أو من خلال التوجه الطائفي الأحمدي القادياني لرشيد العفريت، ومن خلال هذا الأخير تتجلى الأيديولوجيا السياسية المعارضة لهاته الطائفة من خلال مطاردة الشرطة له والقبض عليه.

كما تباينت أنماط الوعي بين الوعي السلبي من خلال الموقف الحيادي إزاء قرار الترحيل، ومحاولة التغيير أو مواجهة قساوة الحياة بطرق غير مشروعة كدلال سعيدي وناجي الرجلة وزبيدة الشوافة، وبين الوعي الإيجابي من خلال عدم الرضوخ للاستغلال والركون إلى الصمت حيال أوضاعهم الاجتماعية كجلال الجورناليست وفيصل بونخلة، أو الدفاع عن حريتهم العقائدية كرشيد العفريت.

ورغم تباين أنماط الوعي وتنوع الأيديولوجيات، إلاّ أن نهاية حيواتهم المأسوية يدل على رؤية الرواية القائمة على استحالة تغيير الواقع والانتصار لا يكون حليفا إلا لذوي المال والنفوذ.

خاتمة:

حاولت هذه الورقة البحثية الوقوف عند مظهر من مظاهر التجريب التي استثمرها الكتاب في بناء نصوصهم الروائية، والممثلة في تقنية تعدد الأصوات، ولرصد هذه التقنية وقع اختيارنا على رواية زنقة الطليان لبومدين بلكبير، وبعد الغوص بين ثناياها، واستظهار أهم الأصوات المشكّلة لها تم التوصل إلى النتائج الآتية:

1-أن أصل مصطلح تعدد الأصوات يعود إلى المجال الموسيقي، لينتقل إلى مجال النقد والأدب ولاسيما الرواية على يد ميخائيل باختين ليحمل معاني تعدد الشخصيات ورؤاها وأفكارها وأيديولوجياتها وأساليبها ولغاتها.

2-تعدُّ رواية "زنقة الطليان"، روايةً تجريبية بامتياز، نظرا لانفتاحها على مبدأ الحوارية وتمردها على سلطة الصوت الواحد، وعلى الهيمنة الأيديولوجية الواحدة.

3-حضور عدد كبير من أصوات الشخصيات التي شكّلت معالم نص المدونة، والتي منحها الروائي كامل الحرية في التعبير عن وعيها بذاتها وطرح أفكارها نفسها بنفسها دون تدخل الراوي عبر استخدام

الضمير أنا، ومن بين هاته الأصوات: الصوت الوطني الحالم بتغيير الواقع، الصوت الأناني وطغيان النزعة الفردانية وتغليب المصلحة الشخصية على المصلحة العامة، الصوت الديني الطائفي ومواجهة السلطة في سبيل نشره، الصوت المعبر عن خيبات الواقع...، ويعود هذا التعدد في الأصوات إلى التعدد في المنظورات الأيديولوجية، والتعدد في أنماط الوعي.

4-من الأيديولوجيات والطروحات الفكرية الحاضرة في المتن المدروس والتي عبرت عن وعي أصحابها، الأيديولوجيا البراغماتية، أيديولوجيا الرفض والمعارضة، الأيديولوجيا الدينية والأيديولوجيا السياسية.

5-تراوح أنماط الوعي بين الوعي الإيجابي من خلال محاولات التغيير بطرق مشروعة، والوعي السلبي من خلال رفض الواقع بطرق تتنافى والأعراف الاجتماعية والدينية والقانونية للمجتمع الجزائري، ويرجع هذا التعدد إلى تباين المستوى الثقافي للشخصيات، واختلاف منظوراتها السياسية والاجتماعية والأيديولوجية.

هوامش:

[1]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، (1987)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع(مصر)، ص16.

[2]- محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي-التعدد اللغوي والبوليفونية-، (2016)، رؤية للنشر والتوزيع(مصر)، ص91.

[3]-محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، (2010)، دار الفارابي(لبنان)، ص101.

[4]-ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، (1986)، دار توبقال للنشر(المغرب)، ص11.

[5]-محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي، ص91.

[6]-ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص59.

[7]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص102.

[8]-جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، (2012)، www.alukah.net، 2022/3/2.

[9]-المرجع نفسه.

[10]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي-الفضاء، الزمن، الشخصية-، (1990)، المركز الثقافي العربي(لبنان)، ص210.

[11]-بومدين بلكبير، زنقة الطليان، (2021)، منشورات الاختلاف(الجزائر)، ص62.

[12]-المصدر نفسه، ص91.

[13]-المصدر نفسه، ص91.

[14]-عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث(1830-1954)، (2009)، دار الكتاب للطباعة النشر والتوزيع(الجزائر)، ص244، 245.

[15]-بومدين بلكبير، زنقة الطليان، ص209.

[16]-المصدر نفسه، ص31.

[17]-المصدر نفسه، ص35.

[18]-المصدر نفسه، ص35.
[19]-الشريف حبيلة، الرواية والعنف-دراسة سوسيو نصية-، (2010)، عالم الكتب الحديث(الأردن)، ص145.
[20]-بومدين بلكبير، زنقة الطليان، ص142.
[21]-المصدر نفسه، ص188.
[22]-عبد الواحد رحال، التجريب في النص الروائي الجزائري، (2015)، رسالة دكتوراه، جامعة أم البواقي، الجزائر، ص314.
[23]-بومدين بكبير، زنقة الطليان، ص162.
[24]-المصدر نفسه، ص175.
[25]-المصدر نفسه، ص175.
[26]-المصدر نفسه، ص176.
[27]-المصدر نفسه، ص47.
[28]-المصدر نفسه، ص47، 48.
[29]-المصدر نفسه، ص142.
[30]-المصدر نفسه، ص26.
[31]-المصدر نفسه، ص 147.
[32]-المصدر نفسه، ص148.
[33]-المصدر نفسه، ص148.
[34]-المصدر نفسه، ص60.
[35]-المصدر نفسه، ص42.
[36]-المصدر نفسه، ص41.
[37]-المصدر نفسه، ص74.
[38]-المصدر نفسه، ص13.
[39]-المصدر نفسه، ص195، 196.
[40]-المصدر نفسه، ص203، 204.
[41]-المصدر نفسه، ص 205، 206.
[42]-المصدر نفسه، ص 42.
[43]-المصدر نفسه، ص125.
[44]-غنية بوحرة، مظاهر الصراع الأيديولوجي في رواية الأزمة، (2015)، http://jilre، 2022/3/5.

قائمة المراجع:

1-بومدين بلكبير، زنقة الطليان، (2021)، منشورات الاختلاف(الجزائر).
2-جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، (2012)، www.alukah.net
3-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي-الفضاء، الزمن، الشخصية-، (1990)، المركز الثقافي العربي(لبنان).
4-الشريف حبيلة، الرواية والعنف-دراسة سوسيو نصية-، (2010)، عالم الكتب الحديث(الأردن).

5-عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث(1830-1954)، (2009)، دار الكتاب للطباعة النشر والتوزيع(الجزائر).
6-عبد الواحد رحال، التجريب في النص الروائي الجزائري، (2015)، رسالة دكتوراه، جامعة أم البواقي، الجزائر.
7-غنية بوحرة، مظاهر الصراع الأيديولوجي في رواية الأزمة، (2015)، http://jilre.
8-محمد بوعزة، حوارية الخطاب الروائي-التعدد اللغوي والبوليفونية-، (2016)، رؤية للنشر والتوزيع(مصر).
9-محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، (2010)، دار الفارابي(لبنان).
10-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، (1987)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع(مصر).
11-ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، (1986)، دار توبقال للنشر(المغرب).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 206 - 222 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

حجاجية الأساليب الإنشائية في سورة الزمر

The argument of Compositional techniques in Surah Az-Zumar

سويح فاطنة[1] / أبو بكر زروقي[2] *
Fatna Souiah [1] / Aboubaker Zeroki [2]
مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها.
جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)
University of Mohamed Khider Biskra (Algeria).
fatna.souiah@univ-biskra.dz [1] aboubakerzeroki@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2023/12/07	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

الحجاج ترجيح خيار من بين خيارات أسلوب هو في ذاته عدول عن إمكانيات لغوية على أخرى يتوقع أنها أكثر نجاعة في مقام معين. أما الأساليب الإنشائية فهي الكلام الذي يتوقف تحقق مدلوله على النطق به، كالأمر والنهي والدعاء والاستفهام وغيرها...وهذه الأساليب الإنشائية تؤدي معان أصلية، وقد تتعداها إلى معان فرعية، وذلك عند خروج كل أسلوب عن معناه الأصلي ولكن الهدف من ذلك كله هو التأثير في المخاطب بترغيبه تارة وترهيبه أخرى، باستعمال أبلغ الأساليب، وأقوى الحجج.

فما بالنا إذا تعلق الأمر بأيّ القرآن الكريم، وسورة الزمر بالخصوص التي تعددت في الأساليب الإنشائية لترغيب أهل الجنة بالجنة، وترهيب أهل النار بالنار. فما المعاني الأصلية لهذه الأساليب في السورة الكريمة، وهل يمكننا اعتبار الأسلوب الإنشائي حجة؟

الكلمات المفتاح: حجاج، إقناع، روابط حجاجية، أساليب إنشائية، عوامل حجاجية.

Abstract :

The argument is preferring one of the style options, that is in itself a rejection of linguistic possibilities over another, that is expected to be more effective in a particular place. As for the Compositional techniques, they are the speech whose meaning depends on its pronunciation, such as command, prohibition, questioning... These compositional techniques lead to original meanings, when each method deviates from its original meaning, but the goal of all this is to influence the recipient by tempting him at one time and intimidating him at another.

When it comes to the Qur'an, and Surah Az-Zumr in particular, which has a number of compositional techniques to desire people with Paradise, and intimidate them with hell.

* فاطنة سويح: fatna.souiah@univ-biskra.dz

What are the original meanings of these methods in the Surah, and can we consider the compositional techniques as an argument?

Keywords: Argument, Persuasion, Argumentative links, Compositional techniques, Argumentative factors.

مقدمة:

يُعد موضوع "الأساليب الإنشائية من أقدم المباحث البلاغية وأكثرها اهتماما ودراسة، فقد شغل بال الكثير من العلماء واللغويين، قديما وحديثا، فخصصوا له فصولا وأبوابا من مصنفاتهم، ومنهم من أفرد للأساليب الإنشائية مصنفا كاملا؛ كونها من أهم قضايا العربية، ومن أساليبها في الكلام، إذ تُعرّف الأساليب الإنشائية بأنها: "الكلام الذي يتوقف تحقق مدلوله، على النطق به كالأمر والنهي والدعاء والاستفهام، وإنشاء العقود، وإنشاء المدح والذم، وأمر التكوين، والقسم، ونحو ذلك" والأساليب الإنشائية أحيانا تخرج عن غرضها الحقيقي لتؤدي أغراضا مجازية، إذ نجد من العلماء من يعتبر المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، فاستعماله لا يمس بلاغة المتكلّم فقط، وإنما يجعل السامع مشاركا في عملية الابداع، كونه يجلب انتباه السامع ويجعله يستعمل تخييله وتصويره لفهم كُنْهِ هذه المجازات.

إشكالية الدراسة: تتمحور الإشكالية الكبرى للبحث حول البعد الحجاجي في الأساليب الإنشائية، ما أثر الحجاج في تحرير معنى الأساليب الإنشائية وتقريبه من نفوس المتلقين؟ وتتفرع بعض الأسئلة عنها:

1. ما الأساليب الإنشائية؟
2. ما العلاقة التي تربط ما بين الحجاج والأساليب الإنشائية؟
3. هل تتوفر سورة الزمر على الأساليب الإنشائية؟

أهداف البحث:

- ذكر العلاقة التي تربط ما بين البلاغة والحجاج.
- شرح الأساليب الإنشائية وتحليلها في سورة الزمر استعانة بكتب التفسير.
- استخراج الروابط والعوامل وكذا السلالم الحجاجية من السورة الكريمة.

منهجية البحث:

1. **منهج البحث:** تعتمد هذه الدراسة منهج المقاربة الحجاجية الذي نراه الأنسب لمثل هكذا دراسة.
2. **صعوبات البحث:** لا يمكن القيام بأيّ بحث دون صعوبات، وصعوبات هذا البحث تكمن في كثرة المادة العلمية وتشعبها مما يصعب علينا ضبطها واختيار الأنسب منها.

3. **حدود الدراسة:** يُعتبر هذا البحث جزئية دراسة فقط من موضوع شاسع ألاَ وهو الآليات البلاغية والآليات الحجاجية، أو بعبارة أخرى جزئية بسيطة من موضوع شامل ألا وهو علاقة البلاغة بالتداولية، أمّا دراستنا فجزئية متمثلة في الحجاج وربطه بالأساليب الإنشائية.

أولا: الأساليب الإنشائية في سورة الزمر

1. تعريف الأساليب الإنشائية: هي الكلام الذي يتوقف تحقق مدلوله على النطق به، كالأمر والنهي والدعاء والاستفهام، وإنشاء العقود، وإنشاء المدح والذم، وأمر التكوين، والقسم، ونحو ذلك.

أ. الاستفهام: والأصل فيه طلب الإفهام والإعلام لتحصيل فائدة علمية مجهولة لدى المستفهم، وقد يراد بالاستفهام غير هذا المعنى الأصلي له، ويستدل على المعنى المراد بالقرائن القولية أو الحالية. وقد أحصى البلاغيون معاني كثيرة خرج إليها الاستفهام عن حقيقته إذ تنبهوا إليها لدى دراسة مختلف النصوص، وهي ما يلي:1- الإنكار، 2- التوبيخ، 3- التقرير، 4- التعجب أو التعجيب، 5- العتاب، 6- التذكير، 7- الافتخار، 8- التفخيم أو التعظيم، 9- التهويل والتخويف، 10- التسهيل والتخفيف، 11- التهديد والوعيد، 12- التكثي، 13- التسوية، 14- الأمر، 15- التنبيه،16- الترغيب، 17- النهي، 18- الدعاء، 19- الاسترشاد، 20- التمني والترجي، 21- الاستبطاء، 22- العرض، 23 التحضيض، 24- التجاهل، 25- التحقير والاستهانة، 26- المدح والذم، 27- الاكتفاء، 28- الايناس، 30- التهكم والسخرية، 31- الإخبار، 32- التأكيد. إلى غير ذلك من معان[1].

- شرح الاستفهام وتحليله:

قال الله تعالى: **(لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ فَأَنَّى تُصْرَفُونَ)**	06

جملة "لا إله إلا" بيان لجملة الحصر في قوله "له الملك"، وفرع عليه استفهام إنكاري عن انصرافهم عن توحيد الله تعالى، ولما كان الانصراف حالة، استفهم عنها بكلمة "أنّ" التي هي هنا بمعنى "كيف". والصرف: الإبعاد عن شيء، والمصروف عنه هنا محذوف، تقديره: عن توحيده، لقرينة قوله: "لا إله إلا هو"[2] و"أنّ": اسم استفهام للإنكار والتوبيخ بمعنى "كيف" في محل نصب على الظرفية المكانية متعلق بمحذوف حال[3].

قال الله تعالى: **(أَمْ مَنْ هُوَ قَانِتٌ آنَاءَ اللَّيْلِ سَاجِدًا وَقَائِمًا يَحْذَرُ الْآخِرَةَ وَيَرْجُو رَحْمَةَ رَبِّهِ)**	09

في الألف التي في "أمّن" وجهان: أحدهما: أنها ألف استفهام، الثاني: ألف نداء[4] أما "أم" فيجوز أن تكون متصلة معادلة (الكافر خير أم الذي هو قانت) ويجوز أن تكون منقطعة مقدرة ببل (بل أمّن هو قانت) والاستفهام إنكاري.

قال الله تعالى: **(قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ)**	09

"هل" حرف للاستفهام الإنكاري والنفي لا محل له من الإعراب[5]. والمقصود هنا إثبات عدم المساواة بين الفريقين، وعد المساواة يُكَنَّى به عن التفضيل، تفضيل الذين يعلمون على الذين لا يعلمون، ولهذا كان نفي الاستواء في هذه الآية أبلغ من نفي المماثلة في قول النابغة:

يُخْبِرُكَ ذُو عَرْضهم عنّي وعالمهم وليس جاهُلُ شيءٍ مثلُ من عَلِمَا[6]

قال الله تعالى: (أَفَمَنْ حَقَّ عَلَيْهِ كَلِمَةُ الْعَذَابِ أَفَأَنْتَ تُنْقِذُ مَنْ فِي النَّارِ)	19

الهمزة للاستفهام الإنكاري والهمزة الثانية تأكيد للهمزة الأولى[7] والفاء عاطفة على مقدر بعد الهمزة (أأنت مالك أمرهم فمن حق عليه العذاب فأنت تنقذه)[8].

قال الله تعالى: (أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِأُولِي الْأَلْبَابِ)	21

الكلام استفهام تقريري، والخطاب لكل من يصلح للخطاب، فليس المراد به مخاطبا معينا، والرؤية بصرية،[9] ومعنى سلكه أدخله، وأجراه، والينابيع جمع ينبوع، وهو العين، وفي هذا دليل على أن ماء العيون من المطر[10].

قال الله تعالى: (أَفَمَنْ شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَى نُورٍ مِنْ رَبِّهِ)	22

"أفمن" الهمزة للاستفهام الإنكاري، والفاء عاطفة على مقدر بعد الهمزة، والتقدير (أكل الناس سواء فمن يتق ...) وترك الجواب اجتزاء بمعرفة السامعين، وبدلالة ما بعده، والتقدير (كمن أقسى الله قلبه وأخلاه من ذكره حتى ضاق عن استماع الحق)[11]، وجاء في التحرير والتنوير أن الاستفهام تقريري[12].

قال الله تعالى: (أَفَمَنْ يَتَّقِي بِوَجْهِهِ سُوءَ الْعَذَابِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ)	24

استفهام مستعمل في معنى مجازين جعل المفسرون في الكلام حذفا، وتقدير المحذوف: "كمن أمن العذاب أو كمن هو في النعيم، وجعلوا الاستفهام تقريرا أو إنكاريا"[13].

قال الله تعالى: (ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا رَجُلًا فِيهِ شُرَكَاءُ مُتَشَاكِسُونَ وَرَجُلًا سَلَمًا لِرَجُلٍ هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلًا الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ)	29

الاستفهام هنا يجوز أن يكون تقريريا، ويجوز أن يكون إنكاريا، وجيء فيه بـ "هل" لتحقيق التقرير أو الإنكار[14].

قال الله تعالى: (فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ كَذَبَ عَلَى اللَّهِ وَكَذَّبَ بِالصِّدْقِ إِذْ جَاءَهُ)	32

"من" استفهام خرج إلى النفي فيحل رفع مبتدأ[15]، والاستفهام مستعمل مجازا مرسلا أو كناية[16].

قال الله تعالى: (أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِلْكَافِرِينَ)	32

"أليس" الهمزة للاستفهام التقريري حرف لا محل له من الإعراب.

قال الله تعالى: (أَلَيْسَ اللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُ)	36

"أليس" الهمزة للاستفهام التقريري حرف لا محل له من الإعراب.

ملحوظة: همزة الإنكار إذا دخلت على النفي أثبتته[17].

قال الله تعالى: (أَلَيْسَ اللَّهُ بِعَزِيزٍ ذِي انْتِقَامٍ)	37

الاستفهام التقريري، لأن العلم بعزة الله متقرر في النفوس لاعتراف الكل بإلهيته، والإلهية تقتضي العزة، ولأن العلم بأنه منتقم متقرر من مشاهدة آثار أخذه لبعض الأمم مثل عاد وثمود.

قال الله تعالى: (قُلْ أَفَرَأَيْتُمْ مَا تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ أَرَادَنِيَ اللَّهُ بِضُرٍّ)	38

الاستفهام إنكاري[18]، والهمزة للاستفهام التوبيخي، والتبكيت "رأيتم" بمعنى "أخبروني"[19].

قال الله تعالى: (هَلْ هُنَّ كَاشِفَاتُ ضُرِّهِ أَوْ أَرَادَنِي بِرَحْمَةٍ)	38

الاستفهام استعاري، الآية رد على المشركين، وبرهان على الوحدانية سببها أن المشركين خوّفوا الرسول من آلهتهم، فنزلت الآية مبينة أنهم لا يقدرون على شيء فإن قيل: كيف قال كاشفات وممسكات بالتأنيث؟ فالجواب: أنها لا تعقل، فعاملها معاملة مؤنثة، وأيضا ففي تأنيثها تحقير لها وتهكم بمن عبدها.

قال الله تعالى: (هَلْ هُنَّ مُمْسِكَاتُ رَحْمَتِهِ)	38

استفهام إنكاري.

قال الله تعالى: (أَمِ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ شُفَعَاءَ)	43

"أم" هنا بمعنى "بل"، همزة الإنكار، والشفعاء هم الأصنام وغيرها[20]، وجاء في التحرير والتنوير: "الاستفهام الذي تشعر به "أم" في جميع مواقعها هو هنا للإنكار بمعنى أن تأويلهم، وعذرهم منكرا كما كان المعتذر عنه منكرا، فلم يقضوا بهذه المعذرة وطرا[21].

قال الله تعالى: (أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِلْمُتَكَبِّرِينَ)	60

"أليس" للاستفهام التقريري لا محل لها من الإعراب.

قال الله تعالى: (قُلْ أَفَغَيْرَ اللَّهِ تَأْمُرُونِّي أَعْبُدُ أَيُّهَا الْجَاهِلُونَ)	64

"أفغير" الهمزة للاستفهام الإنكاري، والفاء عاطفة على مقدر بعد الهمزة.

قال الله تعالى: (وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِنْكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِ رَبِّكُمْ وَيُنْذِرُونَكُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَذَا)	71

"ألم" الهمزة للاستفهام التقديري[22].

ب. الأمر: وهو طلب تحقيق شيء ما، مادي أو معنوي، وتدل عليه صيغ كلامية أربع هي: فعل الأمر- المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر – اسم فعل الأمر – المصدر النائب عن فعل الأمر.

- **شرح الأمر وتحليله:**

قال الله تعالى: (قُلْ تَمَتَّعْ بِكُفْرِكَ قَلِيلًا إِنَّكَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ)	08

أي قل لهذا الإنسان "تمتع"، وهو أمر تهديد، فمتاع الدنيا قليل (إِنَّكَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ) أي مصيرك إلى النار[23].

قال الله تعالى: (قُلِ اللَّهَ أَعْبُدُ مُخْلِصًا لَهُ دِينِي (14) فَاعْبُدُوا مَا شِئْتُمْ مِنْ دُونِهِ)	15

أمر تهديد وتوبيخ[24]، وجاء في الحرير والتنوير: "الأمر مستعمل في معنى التخلية، ويعبر عنه بالتسوية، والمقصود التسوية في ذلك عند المتكلم، فتكون التسوية كناية عن قلة الاكتراث بفعل المخاطب، أي أن ذلك لا يضرني، وجعلت الصلة هنا فعل المشيئة إيماء إلى رائدهم في تعيين معبوداتهم هو مجرد المشيئة والهوى بلا دليل"[25].

قال الله تعالى: (أَفَمَنْ يَتَّقِي بِوَجْهِهِ سُوءَ الْعَذَابِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَقِيلَ لِلظَّالِمِينَ ذُوقُوا مَا كُنْتُمْ تَكْسِبُونَ)	24

أي جزاء كسبهم من المعاصي[26].

قال الله تعالى: (قُلْ يَا قَوْمِ اعْمَلُوا عَلَى مَكَانَتِكُمْ إِنِّي عَامِلٌ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ (39) مَنْ يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُقِيمٌ)	40

أي اعملوا على طريقتكم من المكر والكيد، "إني عامل" أي عامل على طريقتي من الدعوة إلى الله، وإظهار دينه (فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَنْ يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ) أي سوف تعلمون لمن سيكون العذاب الذي يذل ويخزي الإنسان (وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُقِيمٌ) أي: وينزل عليه عذاب دائم لا ينقطع، وهو عذاب النار، هل هذا العذاب سيصيبني أو يصيبكم؟ والغرض التهديد والتخويف ومبالغة في الوعيد[27].

ج. النداء: وهو "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب "أدعو" وهذا الحرف قد يكون ملفوظا أو مقدراً"[28]، وهو "دعاء يأتي بإحدى أدوات النداء وهي ثمانية أدوات: الهمزة، وأي، مقصورتين وممدودتين، ويا، وأيا، وهيا، ووا، وأعمّ، "يا" وهي تدخل على كل نداء"[29].

- **خروج النداء عن معناه الأصلي:** قد يخرج النداء عن معناه الأصلي لدوارع بلاغية تفهم من السياق وقرائن الأحوال منها:1- الدعاء، 2- الإغراء، 3- الإغراء بالتحريض، 4- التحسر، 5- الزجر، 6- الاختصاص، 7- الاستغاثة، 8- التعجب، 9- الندبة، 10- التحقير، 11- التحبب، 12- التدله والتحير والتضجر، 13- التسوية، 14- الأمر، 15- التنبيه،16- التلذذ، 17- المدح[30].

- **شرح النداء وتحليله:**

قال الله تعالى: (أَلَا هُوَ الْعَزِيزُ الْغَفَّارُ)	05

نداء خرج عن معناه الأصلي لواقع التنبيه، وافتتحت الجملة بحرف التنبيه إيذان بأهمية مدلولها الصريح والكنائي[31].

قال الله تعالى: (قُلْ إِنَّ الْخَاسِرِينَ الَّذِينَ خَسِرُوا أَنْفُسَهُمْ وَأَهْلِيهِمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ أَلَا ذَلِكَ هُوَ الْخُسْرَانُ الْمُبِينُ)	15

أشير إلى العناية والاهتمام بوصف خسارته بأن افتتح الكلام بحرف التنبيه داخلا على اسم الإشارة المفيد[32].

قال الله تعالى: (أَنْ تَقُولَ نَفْسٌ يَا حَسْرَتَا عَلَى مَا فَرَّطْتُ فِي جَنْبِ اللَّهِ وَإِنْ كُنْتُ لَمِنَ السَّاخِرِينَ)	56

والمعنى: لئلاَّ تقول نفسٌ يا حسرتا على ما فرطت في جنب الله، وظاهر القول أنه القول جهرة، وهو الشأن الذي ضاق صبره عن إخفاء ندامته في نفسه، ويصرخ بما حدث به نفسه، فتكون هذه الندامة المرح بها زائدة على التي أسرها، ويجوز أن يكون قول باطنا في النفس[33].

ثانيا: حجاجية الأساليب الإنشائية في السورة

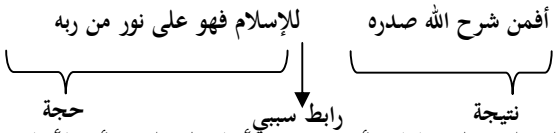
1- الروابط والعوامل الحجاجية:

أ- الروابط الحجاجية:

– روابط السببية:

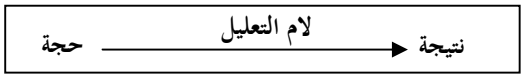
- **لام التعليل: (مثال عن الاستفهام)**

قال الله تعالى: (أَفَمَنْ شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَى نُورٍ مِنْ رَبِّهِ)	22



اللام في "للإسلام" لام العلة، أي شرحه لأجل الإسلام، أي لأجل قبوله[34] لا التعليل: ومعناها (من أجل) كما صرح الزمخشري، وذكر الرازي أنها تجعل أو الكلام سببا لآخره، وحملها **الفيروز آبادي** على معنى (حتى)، فيما بين أبو حيان أنها سميت (لام كي) لأنها بمعنى السبب[35].

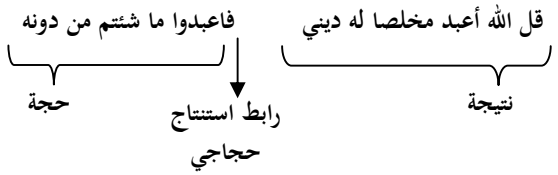
بنيتها العامة:



– روابط الاستنتاج:

- **الفاء:** (مثال عن الأمر)

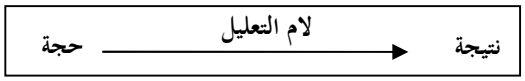
قال الله تعالى: (قُلِ اللَّهَ أَعْبُدُ مُخْلِصًا لَهُ دِينِي (14) فَاعْبُدُوا مَا شِئْتُمْ مِنْ دُونِهِ)	15



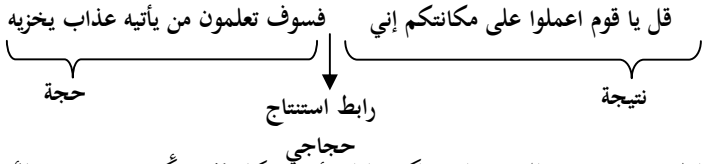
الفاء: الفصيحة، واعبدوا: فعل أمر، الغاية منه التهديد، والوعيد[36]. وجاء في التحرير والتنوير "الفاء في قوله: "فاعبدوا" الخ لتفريغ الكلم الذي بعدها على الكلام قبلها فهو تفريغ ذكري"[37].

الفاء: هي أداة كثيرة الاستخدام متعددة الوجوه، تقع: عاطفة، واستئنافية، وجوابية، وزائدة. ويكثر اختلاف المفسرين في جوابها وحملها في نصوص القرآن الكريم على أحد الوجوه المتقدمة[38].

مثال:



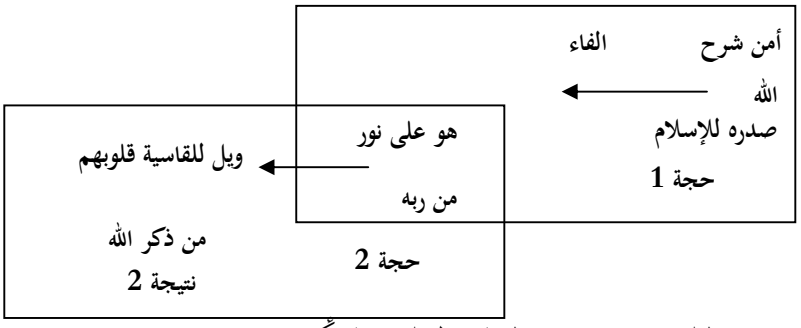
قال الله تعالى: (قُلْ يَا قَوْمِ اعْمَلُوا عَلَى مَكَانَتِكُمْ إِنِّي عَامِلٌ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ)	39



الفاء: عاطفة، و"سوف" للاستقبال. ولكن الفاء تأخذ شكلا آخرا أكثر تعقيدا من الأول مثل:

مثال:

قال الله تعالى: (أَفَمَنْ شَرَحَ اللَّهُ صَدْرَهُ لِلْإِسْلَامِ فَهُوَ عَلَى نُورٍ مِنْ رَبِّهِ فَوَيْلٌ لِلْقَاسِيَةِ قُلُوبُهُمْ مِنْ ذِكْرِ اللَّهِ أُولَئِكَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ)	22



يمكن تعميم هذه القاعدة بحيث تتعدى العملية الحجاجية إلى أكثر من نتيجتين وحجتين.

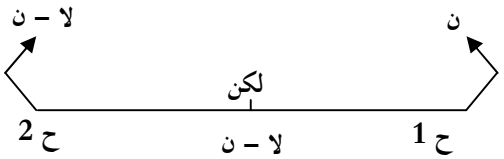
- **روابط المقابلة:**

الأداة "لكن" أوضح القرطبي أن (لكن) تفيد التوكيد، وإذا كان قبلها نفي كان بعدها إيجاب، وإن كان قبلها إيجاب كان بعدها نفي. ولا يجوز بعدها الاقتصار على اسم واحد إذا تقدمها إيجاب، ويجب هنا ذكر جملة مضادة لما قبلها[39].

المثال الأول:

قال الله تعالى: (وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِنْكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِ رَبِّكُمْ وَيُنْذِرُونَكُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَذَا قَالُوا بَلَى وَلَكِنْ حَقَّتْ

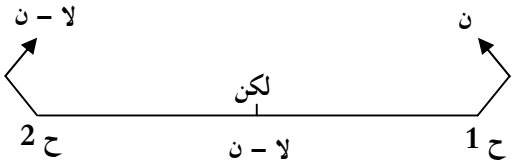
كَلِمَةُ الْعَذَابِ عَلَى الْكَافِرِينَ) 71



"لكن" الواردة في هذه الآية هي "لكن" الحجاجية لأن هنالك تعارض حجاجي ومقابلة بين ما يتقدم الرابط وما يتلوه، فالآية السابقة للربط "ألم يأتكم رسل منكم" تتضمن حجة تؤدي إلى النتيجة "ن" من قبيل "جاءتكم رسل ربنا ينذرونكم ويخوفونكم لتصدقوهم" والآية التي بعد الربط "حقت كلمة العذاب على الكافرين" تتضمن حجة تؤدي إلى النتيجة "كذبناهم وخالفناهم" أي "لا-ن" النتيجة المضادة للنتيجة السابقة وبما أن الحجة الثانية أقوى من الحجة الأولى، فإنها ستوجه القول بمجمله نحو النتيجة "لا - ن".

المثال الثاني:

قال الله تعالى: (أَفَمَنْ حَقَّ عَلَيْهِ كَلِمَةُ الْعَذَابِ أَفَأَنْتَ تُنْقِذُ مَنْ فِي النَّارِ لَكِنِ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِنْ فَوْقِهَا غُرَفٌ مَبْنِيَّةٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ) 19



"لكن" الواردة في الآية هي "لكن" الحجاجية لأن هناك تعارض حجاجي. وهي حرف عطف وإضراب بمعنى "بل" وليس للاستدراك لأنه لم يسبقها نفي. فالكلام إضراب من موضوع إلى موضوع مغاير للأول[40]. فالآية السابقة للرابط "أفمن حق عليه كلمة العذاب" تتضمن حجة تؤدي إلى نتيجة "ن" من قبيل "هل تقدر على هدايته؟" والآية التي بعد الرابط "الذين اتقوا" تتضمن حجة تؤدي إلى النتيجة "لهم غرف من فوقها غرف مبنية تجري من تحتها الأنهار" أي "لا-ن" النتيجة المضادة للنتيجة السابقة، وبما أن الحجة الثانية أقوى من الحجة الأولى، فإنها ستوجه القول بمجمله نحو النتيجة "لا-ن". وجاء في صفوة التفسير "أفمن حق عليه كلمة العذاب" أي أفمن وجبت له الشقاوة من الله تعالى، وجوابه محذوف دل عليه ما بعده أي هل تقدر على هدايته؟ "لكن الذين اتقوا ربهم" أي لكن المؤمنون الأبرار، المتقون لله في الدنيا، والمتمسكون بشريعته وطاعته "لهم غرف من فوقها غرف مبنية" أي لهم في الجنة درجات عالية وقصور شاهقة بعضها فوق بعض مبنية من زبرجد وياقوت[41].

الأداة "بل": "وهي للإضراب، وتحمل عليها الأداتان (أم) و(أو) في بعض وجوهها. وهذا المعنى قريب من الاستدراك، لأنه رجوع عما أصاب أول الكلام"[42].

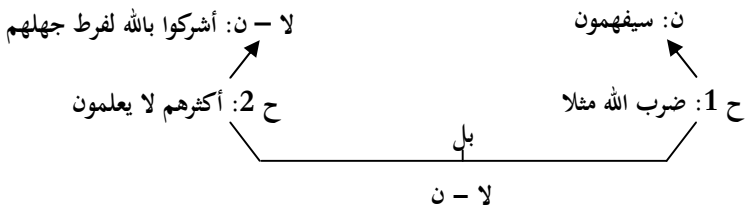
المثال الأول:

قال الله تعالى: (ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا رَجُلًا فِيهِ شُرَكَاءُ مُتَشَاكِسُونَ وَرَجُلًا سَلَمًا لِرَجُلٍ هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلًا الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ) 29

بل: إضراب انتقالي أي الانتقال من موضوع إلى آخر، بلا إبطال الحكم الأول، مرتبط بقوله "هل يستويان"[43]، وجاء في صفوة التفاسير "الحمد لله بل أكثرهم لا يعلمون" لما كان المثل بيّنا واضحا في غاية الجلاء والوضوح ختم به الآية والمعنى: الحمد لله على إقامة الحجة عليهم بل أكثر هؤلاء المشركين لا يعلمون الحق فهم لفرط جهلهم يشركون بالله[44].

وبالتالي فإن "بل" هنا جاءت حجاجية بحيث تم الانتقال بواسطتها من غرض إلى غرض، وبالتالي فإن الرابط "بل" يقيم علاقة حجاجية مركبة من علاقتين حجاجيتين فرعيتين: علاقة بين حجة "ضرب الله مثلا" التي تخدم النتيجة "سيفهمون" وعلاقة حجاجية فرعية ثانية تسير في اتجاه النتيجة المعاكسة والتي تخدمها الحجة القوية التي تأتي بعد "بل" وهي "أكثرهم لا يعلمون" والنتيجة المضادة "أشركوا بالله لفرط جهلهم" والنتيجتان مضمرتان.

نوضح هذا التحليل بالرسم البياني التالي:



النتيجة لا-ن ستصبح نتيجة القول برمته، لأن الحجة التي بعد "بل" أقوى من الحجة التي ترد قبلها.

المثال الثاني:

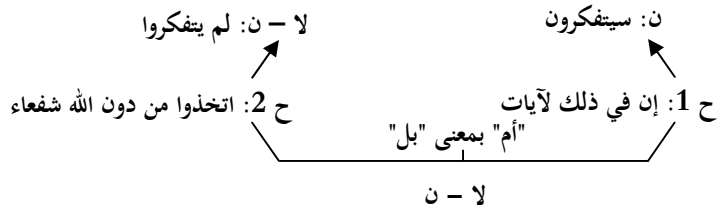
قال الله تعالى: (وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِنْكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِ رَبِّكُمْ وَيُنْذِرُونَكُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَذَا) 71

"أم" للإضراب أي لم يتفكروا بل اتخذوا لهم شفعاء من الأوثان والأصنام، فأنظر إلى فرط جهالتهم حيث اتخذوا من لا يملك شيئا أصلا شفعاء لهم عند الله[45].

ونلاحظ أن "أم" جاءت بمعنى "بل" فهي حجاجية، ثم الانتقال بواسطتها من غرض إلى غرض، وبالتالي فإن الرابط "أم" الذي هو بمعنى "بل" يقيم علاقة حجاجية مركبة من علاقتين حجاجيتين فرعيتين: علاقة بين الحجة "إن ذلك لآيات" التي تخدم النتيجة "أنهم سيتفكرون" وعلاقة حجاجية فرعية ثانية تسير في اتجاه

النتيجة المعاكسة، والتي تخدم النتيجة المعاكسة التي بعد "أم" التي هي بمعنى "بل" وهي "اتخذوا من دون الله شفعاء".

والنتيجة المضادة "أنهم لم يتفكروا" والنتيجتان مضمرتان، ونوضح هذا التحليل بالرسم البياني التالي:



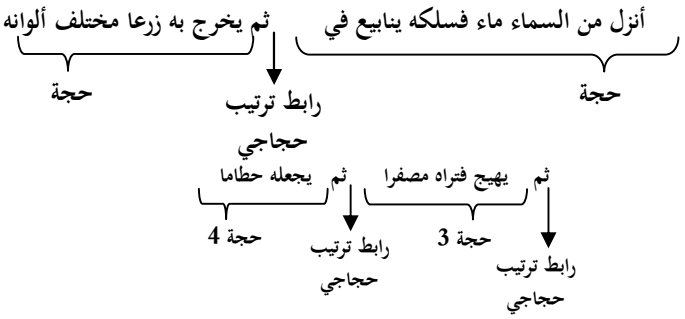
إذن النتيجة لا-ن تبح نتيجة القول برمته، لأن الحجة التي بعد "أم" التي ه بمعنى "بل" أقوى من الحجة التي ترد قبلها.

– **روابط الترتيب:** هي روابط تكون بين حجة وأخرى أو أكثر تسهم في ترتيب الحجج.

الرابط "ثم": ذكر "القراء" أن هذه الأداة كالفاء في إفادة الترتيب، وأضاف "الطبري" أنها تؤذن بانقطاع ما بعدها عما قبلها، وعبّر "الزمخشري" عن ذلك بالتراخي الزمني، والتطاول، والمدة، والوجود بين المتعاطفين، وزاد "أبو حيان" معنى المهملة، وحمل عليه كثيرا من النصوص[46].

المثال الأول:

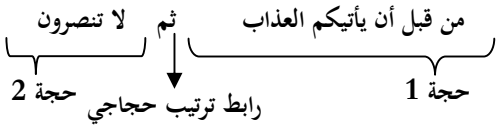
قال الله تعالى: **(أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا)** 21



يظهر الرابط "ثم" هنا ليرتب أربع حجج متضمنة في قوله: "ألم تر أن الله: أنزل من السماء ماء ثم يخرج به زرعا ثم يهيج ثم يجعله حطاما". وتراتيب الحجج في القوة عن طريق الرابط الحجاجي (رابط الترتيب) "ثم".

المثال الثاني:

قال الله تعالى: (وَأَنِيبُوا إِلَى رَبِّكُمْ وَأَسْلِمُوا لَهُ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَكُمُ الْعَذَابُ ثُمَّ لَا تُنْصَرُونَ)	54



أي من قبل حلول نقمته تعالى بكم ثم لا تجدون من يمنعكم من عذابه[47].

- **العوامل الحجاجية:**

العامل: لا ... إلاّ:

مثال:

قال الله تعالى: (ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ لَهُ الْمُلْكُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ فَأَنَّى تُصْرَفُونَ)	06

جملة "لا إله إلا هو" بيان لجملة الحصر في قوله: "له الملك" وفرّع عليه استفهام انكاري عن انصرافهم توحيد الله تعالى ولما كان الانصراف حالة استفهم عنها بكلمة "أنّى"[48] وجاء في صفوة التفاسير "لا إله إلا هو" أي لا معبود بحق إلا الله ولا رب لكم سواه[49]، فقد أعطى العامل "لا ... إلاّ" طاقة حجاجية إضافية للحجة المتبنّاة.

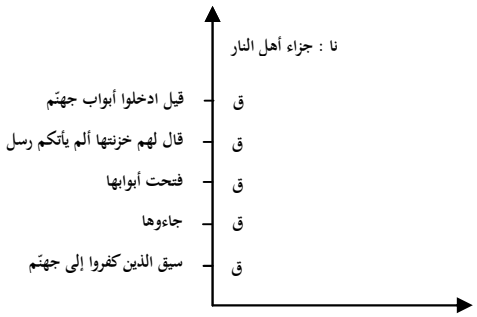
العامل إنما:

قال الله تعالى: (قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ)	09

قوله "إنما يتذكر أولو الألباب" واقع موقع التعليل لنفي الاستواء بين العالم وغيره المقصود منه تفضيل العالم والعلم، فإن كلمة (إنما) مركبة من حرفين (إن) و (ما) الكافة أو النافية، فكانت (إنّ) فيه مفيدة لتعليل ما قبلها مغنية غناء "فاء التعليل" إذ لا فرق بين (إنّ) المفردة و(إنّ) المركبة مع (ما)، بل أفادها التركيب زيادة تأكيد وهو نف الحكم الذي أثبتته (إنّ) عن غير من أثبتته له. وقد أخذ في تعليل ذلك جانب إثبات التذكر للعالمين، ونفيه من غير العاملين، بطريق الحصر لأن الجانب التذكر هو جانب العمل الديني، وهو المقصد الأهم في الإسلام لأن به تزكية النفس والسعادة الأبدية قال النبي (ص): "من يرد الله به خيرا يفقه في الدين"[50].

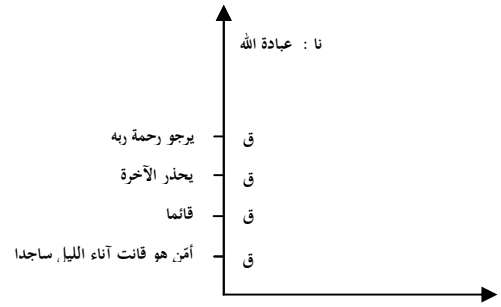
2- السلالم الحجاجية:

- **مفهوم السلالم الحجاجية:** جاء في كتاب السلميات الحجاجية: «السلم الحجاجي هو علاقة ترتيبية للحجج، المنتمية إلى فئة حجاجية واحدة، بحسب القوة الحجاجية لكل حجة، ومعلوم أنّ الحجج اللغوية متفاوتة في قوتها الحجاجية، فهناك الحجة الضعيفة والحجة الأضعف وهناك الحجة القوية والحجة الأقوى، أي من الأضعف إلى الأقوى صعودا، ومن الأقوى إلى الأضعف نزولا، فالحجج اللغوية بخلاف البراهين المنطقية، غير متساوية في قوتها، وغير متماثلة من حيث طبيعتها»[51].



نلحظ أنّ: ق1/ ق2/ ق3/ ق4/ ق5 حجج متدرجة في القوة تخدم النتيجة "ن" وهذه الحجج «تنتمي إلى فئة حجاجية معينة، وتنهض على علاقة تراتبية معينة؛ فهي تشكل سلما حجاجيا موجها نحو ما يريد أن يصل إليه المخاطب»[52].

بدأ السلم الحجاجي من أدنى حجة وهي "ق1" التي هي: «سيق الذين كفروا إلى جهنّم» ثم ذُكرت الحجة التي هي أقوى منها وهي "ق2" التي هي: "جاءوها"، ثم الحجة الأقوى "ق3" التي هي: "فتحت أبوابها" ثم الحجة التي هي أقوى "ق4"، التي هي: «قال لهم خزنتها ألم يأتكم رسل» والحجة "ق5" تفوق الحجة "ق4" التي هي: «قيل أدخلوا أبواب جهنّم»، فالحجج مرتبة من الأضعف إلى الأقوى لتخدم النتيجة "ن" والمتمثلة في "جزاء أهل النار.



أمّا السلم المختص بـ "عبادة الله" فقد بدأ بالقنوت ثم بالقيام ثم الحذر من الآخرة ثم رجاء رحمة الله، كل هذه الحجج التي تمثل "ق1، ق2، ق3، ق4" تخدم النتيجة "ن" المتمثلة في "عبادة الله.

يمثل السلم أعلاه "نعم الله سبحانه"، وقد جاءت الحجج في السلم مرتبة ترتيبا تصاعديا من الأدنى "ق1" إلى الأعلى "ق5"، وكل الحجج "ق1، ق2، ق3، ق4، ق5" تمثل النتيجة "نا" والمتمثلة في نعم الله سبحانه.

خاتمة:

وفي الأخير نجمل ما توصلنا إليه في الآتي:

- أنّ الأساليب الإنشائية تؤدي معان اصلية وقد تتعداها إلى معان فرعية، وللحجاج أثر في تحرير هذه الأساليب وتقريره في النفوس.
- أنّ الروابط والعوامل الحجاجية موجودة بكثرة في سورة الزمر، ممّا يدل على أنها سورة حجاجية بامتياز، ووجود هذه الأدوات فيها دليل على تماسك واتساق الآليات بعضها ببعض لوجود مناسبة بينها.
- أنّ كثرة العوامل في السورة يدّل على أنّها سورة حجاجية إقناعية تأثيرية.
- أنّ الأساليب الإنشائية الموجودة في السورة هي أساليب إنشائية حجاجية.

هوامش:

[1]- عبد الرحمن حسن الميداني، البلاغة العربية: أسسها، علومها، وفنونها، (1416هـ-1996م)، الجزء الأول، دار القلم (دمشق)، الدار الشامية (بيروت)، الطبعة الأولى، ص 223.

[2]- الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، (1884م)،الدار التونسية للنشر (تونس)، الجزء الثالث والعشرون، ص 337.

[3]- عبد الكريم محمد يوسف، أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم غرضه وإعرابه، (1421هـ-2000م)، مكتبة الغزالي (بدون بلد) الطبعة الأولى، ص 124.

[4]- أبو الحسن علي محمد بن حبيب الماوردي البصري، من روائع التفاسير النكت والعيون، ص 116.

[5]- عبد الكريم محمد يوسف، مرجع سابق، ص 124.

[6]- الطاهر بن عاشور، مرجع سابق، ص 349.

[7] - المرجع نفسه، ص 371.
[8] - عبد الكريم محمد يوسف، مرجع سابق، ص 124.
[9] - الطاهر بن عاشور، مرجع سابق، ص 378.
[10] - أبو القاسم محمد بن أحمد بن جزيّ الكلبي، التسهيل لعلوم التنزيل، (1415هـ-1995م)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ضبطه وصححه وخرّج آياته: محمد سالم هاشم، الجزء الثاني، الطبعة الأولى.
[11] - عبد الكريم محمد يوسف، مرجع سابق، ص 124.
[12] - الطاهر بن عاشور، مرجع سابق، ص 380.
[13] - المرجع نفسه، ص 393.
[14] - المرجع نفسه، ص 403.
[15] - عبد الكريم محمد يوسف، مرجع سابق، ص 125.
[16] - الطاهر بن عاشور، مرجع سابق، ص05 وما بعدها.
[17] - عبد الكريم محمد يوسف، مرجع سابق، ص 125.
[18] - الطاهر بن عاشور، مرجع السابق، ص 15 وما بعدها.
[19] - عبد الكريم محمد يوسف، مرجع سابق، ص 126.
[20] - أبو القاسم محمد بن أحمد، مرجع سابق، ص 270.
[21] - الطاهر بن عاشور، مرجع سابق، ص 28.
[22] - عبد الكريم محمد يوسف، مرجع سابق، ص 126.
[23] - أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، (1417هـ-1996م)، دار الكتب العلمية (بيروت)، المجلد الثامن (من أول سورة يس حتى آخر سورة الحجرات)، الطبعة الخامسة، ص 155.
[24] - المرجع نفسه، ص 158.
[25] - الطاهر بن عاشور، مرجع سابق، ص 359.
[26] - أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، مرجع سابق، ص 163.
[27] - محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، (1401هـ/1981م)، دار القرآن الكريم (بيروت)، القسم الرابع عشر، تفسير السور الكريمة (الصافات –ص – الزمر -غافر)، الطبعة الأولى.
[28] - عيسى علي العاكوب، المفصل في علوم البلاغة العربية- المعاني- البيان- البديع، (1421هـ-2000م)، منشورات جامعة حلب (حلب)، ص 285.
[29] - إبراهيم السمرائي، من أساليب القرآن، (1408هـ-1987م)، دار الفرقان (بدون بلد)، الطبعة الثانية، ص 41.
[30] - أحمد محمد فارس، النداء في اللغة والقرآن، (1409هـ-1989م)، دار الفكر اللبناني، (بدون بلد)، الطبعة الأولى، ص 161 وما بعدها.
[31] - الطاهر بن عاشور، مرجع سابق، ص 330.
[32] - المرجع نفسه، ص 361.
[33] - المرجع نفسه، ص 45.

[34] - الطاهر بن عاشور، مرجع سابق، ص 380.
[35] - محمد أحمد الصغير، الأدوات النحوية في كتب التفسير، (1422هـ-2001م)، دار الفكر (دمشق)، الطبعة الأولى، ص 488.
[36] - محي الدين درويش، إعراب القرآن الكريم وبيانه، (1420هـ-1999م)، المجلد السادس، دار ابن كثير (بيروت)، دار الإرشاد للشؤون الجامعية (حمص)، الطبعة السادسة.
[37] - محمود أحمد الصغير، مرجع سابق، ص 182.
[38] - المرجع نفسه، ص 182.
[39] - المرجع نفسه، ص 480.
[40] - محي الدين درويش، مرجع سابق، ص 504.
[41] - محمد علي الصابوني، مرجع سابق، ص 53.
[42] - محمود محمد أحمد الصغير، مرجع سابق، ص 481.
[43] - محي الدين درويش، مرجع سابق، ص 512.
[44] - محمد علي الصابوني، مرجع سابق، ص 56.
[45] - المرجع نفسه، ص 60.
[46] - محمود أحمد الصغير، مرجع سابق، ص 571.
* هاج النبت هيجانا إذا يبس، وأرض هائجة إذا يبس قلبها أو أضفت حطاما: فتاتا وهشيما.
[47] - محمد علي الصابوني، مرجع سابق، ص 63.
[48] - الطاهر بن عاشور، مرجع سابق، ص 337.
[49] - محمد علي الصابوني، مرجع سابق، ص49.
[50] - الطاهر بن عاشور، مرجع سابق، ص 351..
[51] - أزفالد ديكرو، السلميات الحجاجية، ترجمة وتقديم: أبو بكر العزاوي، مطبعة وراقة بلال، فاس-المغرب، الطبعة الأولى، 2020م.
[52] - مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي -تنظير وتطبيق على السور المكية، دار عدنان، لبنان، الطبعة الأولى، 1436هـ - 2015م، ص 117.

المصادر والمراجع:

1- إبراهيم السمرائي، من أساليب القرآن، (1408هـ-1987م)، دار الفرقان، الطبعة الثانية.
2- أبو الحسن علي محمد بن حبيب الماوردي البصري، من روائع التفاسير النكت والعيون.
3- أبو القاسم محمد بن أحمد بن جزيّ الكلبي، التسهيل لعلوم التنزيل، (1415هـ-1995م)، دار الكتب العلمية (بيروت)، الجزء الثاني، ضبطه وصححه وخرّج آياته: محمد سالم هاشم، الطبعة الأولى.

4- أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، (1417هـ-1996م)، دار الكتب العلمية (بيروت)، المجلد الثامن (من أول سورة يس حتى آخر سورة الحجرات)، الطبعة الخامسة.

5- أحمد محمد فارس، النداء في اللغة والقرآن، (1409هـ-1989م)، دار الفكر اللبناني (بدون بلد)، الطبعة الأولى.

6- أزفالد ديكرو، السلميات الحجاجية، ترجمة وتقديم: أبو بكر العزاوي، مطبعة وراقة بلال، فاس-المغرب، الطبعة الأولى، 2020م.

7- الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، (1884م)، الدار التونسية للنشر (تونس)، الجزء الثالث والعشرون.

8- عبد الرحمن حسن الميداني، البلاغة العربية: أسسها، علومها، وفنونها، (1416هـ-1996م)، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار القلم (دمشق)، الدار الشامية (بيروت).

9- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، (1421هـ-2001م)، مكتبة الخانجي (القاهرة)، الطبعة الخامسة.

10-عبد الكريم محمد يوسف، أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم غرضه وإعرابه، (1421هـ-2000م)، مكتبة الغزالي (بدون بلد)، الطبعة الأولى.

11-عيسى علي العاكوب، المفصل في علوم البلاغة العربية- المعاني- البيان- البديع، (1421هـ-2000م)، منشورات جامعة حلب (حلب).

12- مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي -تنظير وتطبيق على السور المكية، دار عدنان، لبنان، الطبعة الأولى، 1436هـ - 2015م.

13- محمد أحمد الصغير، الأدوات النحوية في كتب التفسير، (1422هـ-2001م)، دار الفكر (دمشق)، الطبعة الأولى.

14- محمد علي (الصابوني)، صفوة التفاسير، (1401هـ/1981م)، دار القرآن الكريم (بيروت)، القسم الرابع عشر، تفسير السور الكريمة (الصافات –ص – الزمر -غافر)، الطبعة الأولى.

15- محي الدين درويش، إعراب القرآن الكريم وبيانه، (1420هـ-1999م)، دار ابن كثير (بيروت)، دار الإرشاد للشؤون الجامعية (حمص)، المجلد السادس، الطبعة السادسة.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 223 - 236 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

حجاجيّة الأصوات في عنوان كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي (ت684هـ)

The Argumentation of Sounds in the Title of the book (The Pathway of Rhetoricians and the Lamb of Literary Writers) of Hazem the Carthaginian

ط د. فاطمة غراب [1] * / د. علي زيتونة مسعود [2]
Fatma gherab [1] / Dr. Ali Zitouna Messaoud [2]
مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده.
جـــامعة الشَّهيد حمَّه لخضر _ الوادي (الجزائر)
Hamma Lakhdar Eloued University (Algeria)
gherab-fatma@univ-eloued.dz. [1] ali-zitouna@univ-eloued.dz [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/12/07	تاريخ النشر: 2023/03/02

مُلخّص البحث

يُعدُّ العنوان من أبرز العتبات الحجاجيّة، التي تسهم في إقناع القارئ بالقيمة المعرفيّة للمادَّة المكتوبة، كونه يعدُّ من أهمّ العناصر الموازية للنَّصِّ الرَّئيس، والتي تُسهمُ في الكشفِ عن المقاصد الإقناعيّةِ والتَّأثيريّةِ، المتعلّقةِ بترويجِ المكتوبِ وتوسيعِ دائرةِ مقروئيّتهِ. وقد إستثمر المؤلّفون القدامى إستراتيجيّة الإقناع (الحجاج) أثناء إنتاجهم لعناوين مصنّفاتهم؛ وذلك بهدفٍ إقناعيّ تأثيريّ (تداوليّ)، وهو ما نجده في عناوين المصنّفات البلاغيّة والنّقديّة العربيّة القديمة.

ولإثباتِ حجاجيّة الأصوات في هذه المصنّفات، قمنا بمقاربة عنوان كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي (ت684هـ) حِجاجيًا؛ وذلك بتحليل البنية الصوتيّةِ المشكّلةِ لعنوانهِ، محاولين الوقوف على أبعادهِ الإقناعيّةِ والتَّأثيريّةِ لتشكيله الصَّوتيّ، منْ منظورٍ حجاجيّ تداوليّ.

الكلمات المفتاح: حِجَاج؛ أصوات؛ عنوان؛ منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

Abstract:

The title is considered one of the most important argumentative thresholds, which contributes to convincing the reader of the cognitive value of the written material, as it is one of the most important elements parallel to the main text, and which contributes to revealing the persuasive and influential purposes related to promoting the written and expanding its readability. The old authors invested in the strategy of persuasion (argumentation) during the production of the titles of their works; this is for the purpose of commercial marketing (deliberative), which is what we find in the titles of ancient Arabic rhetorical and critical works.

* فاطمة غراب: gherab-fatma@univ-eloued.dz

In order to prove the argumentation of sounds in these works, we approached the title of the book (The Pathway of Rhetoricians and the Lamb of Literary Writers) of Hazem the Carthaginian (d. 684 Hidjri), by analyzing the formulated phonetic structure of its title, trying to identify its persuasive and influential dimensions of its vocal formation from argumentative and deliberative point of view.

Key words: Argumentation; Sounds; Title; Method of the rhetoricians and the lamp of literary writers.

المقدمة:

يُعدُّ العنوان مِنْ أبرزِ العتبات الحجاجيَّةِ، والمداخل النصّيَّةِ التي تسهمُ في إقناعِ القارئِ بالقيمةِ المعرفيَّةِ، والعلميَّةِ للمادَّةِ المكتوبةِ، سواء أكانتْ شعرًا أم نثرًا؛ كونهُ يعدُّ من أهمِّ العناصر الموازيةِ للنَّصِّ الرَّئيس، والتي تُسهمُ في الكشفِ عنِ المقاصد الإقناعيَّةِ والتأثيريَّةِ، المتعلّقةِ بتداولِ المكتوبِ، وتوسيعِ دائرةِ مقروئيّتهِ في السَّاحةِ الثَّقافيَّةِ. وقد إستثمرَ المؤلّفون القدامى استراتيجيَّةَ الإقناعِ (الحجاج) أثناءَ إنتاجِهِمْ لعناوين مصنَّفاتِهِمْ؛ وذلكَ لهدفٍ إقناعيٍّ تأثيريٍّ (تداوليّ)، وهو ما نجدهُ في عناوين المصنَّفاتِ البلاغيَّةِ والنقديَّةِ العربيَّةِ القديمة.

ولإثباتِ حجاجيَّةِ العنوانِ في المصنَّفاتِ الأدبيَّةِ، والبلاغيَّةِ، والنَّقديَّةِ العربيَّةِ القديمةِ، قُمنَا بمقاربةِ عنوانِ كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي (ت684هـ) حِجَاجيًّا؛ وذلكَ بتحليلِ البنيةِ الصَّوتيَّةِ المشكِّلةِ للعنوانِ على مستوى الصَّوتِ، محاولينَ الوقوفَ على الأبعادِ الإقناعيَّةِ والتَّأثيريَّةِ لخطابِ العنوانِ مِنْ منظورٍ حِجاجيٍّ تداوليٍّ.

والإشكاليَّةُ التي تطرحهَا هذهِ الدِّراسة هِيَ: ما التَّوجيهُ الحجاجيّ للأصواتِ المشكِّلةِ لبنيةِ عنوانِ (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي؟

وتتفرَّعُ عَنْ هذهِ الإشكاليَّةِ العديدَ مِنَ الأسئلةِ الفرعيَّةِ، نذكرُ أهمَّهَا:

_ما المقصودُ بالحجاج؟

_ما تعريفُ الصَّوت؟

_ما مفهومُ العنوان؟

وللإجابةِ عَنْ هذهِ الإشكاليَّةِ والأسئلةِ المتفرِّعةِ عنهَا، إتَّبعنَا إجراءَ الوصفِ والتَّحليلِ، إضافةً إلى آليَّةِ الإحصاءِ؛ مُستعينينَ بآليَّاتِ المنهجِ الحِجاجِيّ التَّداوليّ، ومعطيات اللّسانياتِ البنيويَّةِ، كما إعتمدنَا على المنهجِ السيميائيّ والتَّأويلِ في عمليَّةِ الكشفِ عَنْ علاقةِ العُنوانِ بمحتوَى الكتابِ.

وتوزَّعتْ عناصرُ الإجابةِ عَنْ الإشكاليَّةِ المطروحةِ وفقَ خُطَّةٍ، تحدَّدتْ معالمهَا على النَّحوِ الآتي:

أوَّلًا: مفهومُ الحِجاج.

ثانيًا: تعريفُ الصَّوتِ.

ثالثًا: مفهومُ العُنوانِ.

رابعًا: حجاجيَّةُ الأصواتِ في عنوانِ كتابِ: (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي (ت684هـ).

أولا ـ مفهومُ الحجاج:

يعدُّ مفهومُ "الحِجاج"(L'argumentation) مِنْ أبرزِ المفاهيم اللِّسانيَّةِ الحديثةِ، التي اِنشغلَ بتحديدِهَا وتأطيرِهَا ثُلَّةٌ مِنْ العلماءِ، والمفكِّرينَ، والباحثينَ في مختلفِ الحقولِ المعرفيَّةِ، المهتمَّةِ بالوظيفَةِ الإقناعيَّةِ والتَّأثيريَّةِ للخِطاباتِ الإنسانيَّةِ المختلفةِ، كعلومِ الاتِّصالِ، وعلمِ النَّفسِ المعرفيّ، واللِّسانياتِ التَّداوليَّةِ؛ كونُ الحِجاجِ وسيلةَ الاستمالةِ، والإقناعِ، والتَّأثيرِ في وجهاتِ النَّظرِ، والمشاعر، والسُّلوكِ، وأداةً ناجعةً وناجعةً في تأويلِ مختلفِ الخطاباتِ الاستدلاليَّةِ، والكشفِ عَنْ المقاصد التَّداوليَّةِ والإقناعيَّةِ.

حيثُ تعدّدت التَّعريفات الاصطلاحيَّة لمصطلحِ الحجاج؛ تبعًا لتعدُّدِ مجالاتِه (الفلسفة، والمنطق، وعلوم الاتّصال، واللِّسانيات، والبلاغة...إلخ)، وتبايُنِ اِستعمالاتِه (الخطابة، الخطاب القانوني، والخطاب الفلسفيّ، والخطاب الإعلاميّ، والخطاب السِّياسيّ، والخطاب القرآنيّ، ...إلخ) هذا من جهة، ولتنوُّعِ التوجُّهاتِ الفكريَّةِ لمنظِّريهِ (التوجُّه البلاغيّ عند بيرلمان وتيتيكا، والتوجُّه المنطقيّ لتولمين، والتوجُّه اللّساني التَّداولي لديكرو وأنسكومبر، والتّوجُّه البلاغيّ الفلسفيّ لميشال مايير...) من جهة أخرى. وسنقتصر على إيراد تعريف أصحاب نظريَّة الحِجَاج اللُّغويّ؛ حيث عرَّفه رائدا نظريَّة الحجاج اللّغويّ "ديكرو" (Ducrot) و"أنسكومبر"(Anescombre) بأنَّه: "تقديمُ المتكلِّمِ قولًا ق1 (أو مجموعة من الأقوال) مُوَجَّهة إلى جعلِ المخاطبِ يقبلُ قولًا آخرَ ق2 (أو مجموعة أقوال أخرى) سواء أكان ق2 صريحًا أم ضمنيًّا، وهذا الحملُ على قبولِ ق2 على أنَّهُ نتيجةٌ للحجَّةِ ق1 يُسمَّى عمل محاجَّةٍ"[1].

فالحِجَاجُ، إذن، وفقَ منظورِ أصحابِ الحجاجِ اللُّغويّ، هُوَ عبارةٌ عَنْ إنجازِ ملفوظينِ تداوليّينِ؛ أحدهما يُدعَى "الحجَّةُ"، والآخرُ يُسمَّى "النتيجةُ الحجاجيَّةُ"، والتي تُستنتجُ مِنَ الملفوظِ الأوَّلِ (الحجَّة)، وهذهِ النَّتيجة قدْ تكونُ صريحةً (ظاهرة) أو ضمنيَّةً (غير ظاهرة أو غير مصرَّح بها) داخلَ الخطابِ الإقناعيّ.

مِنْ خلال هذا التَّعريف، نخلصُ أنَّ الحِجَاجَ هُوَ توظيفُ المحاجِجِ (المتكلم أو الكاتب) لمجموعةٍ من التِّقنياتِ، والآليَّاتِ، والأدواتِ البلاغيَّةِ، واللُّغويَّةِ، وشبه المنطقيَّةِ، قصدَ إقناعِ المتلقي (المستمع أو القارئ) بالنَّتيجةِ الحِجاجيَّةِ، التي تقودُ إليهَا الحُجج المدعِّمة للقضيَّةِ المطروحةِ، والتي يريدُ المحاجِجُ تمريرهَا للمتلقي، ومحاولةِ كسبِ تأييدِهِ لهَا وقبولهَا.

ثانيا ـ تعريف الصَّوت: يعدُّ الصَّوتُ مِنْ أبرزِ العناصر المشكِّلةِ لبنيةِ العنْونة. والصَّوتُ اللُّغويّ كما يعرِّفهُ "إبراهيم أنيس": "هُوَ ككُلِّ الأَصْوَاتِ يَنْشَأُ مِنْ ذَبْذَبَاتٍ مَصْدَرُهَا عِنْدَ الإِنْسَانِ الحُنْجُرَة"[2].

فالصَّوْتُ، إذنْ، عبارةٌ عَنْ أثرٍ سمعيٍّ ناتجٍ عَنِ الموجاتِ الصَّوتيَّةِ التي تصدرُ عنْ الجهازِ النُّطقيّ.

ثالثا ـ مفهومُ العُنوانِ: يعدُّ "العُنوانُ" مِنْ أبرزِ العتباتِ النَّصِّيَّةِ الموازيةِ والمحيطةِ بالنَّصِّ الرَّئيس، وتكمنُ أهميَّتهُ في كونهِ أوَّلَ ما يُواجِهُ القارئَ عندَ تصفُّحهِ لواجهةِ المكتوبِ، وأوَّلَ ما يقاربهُ المحلّلُ أثناءَ تحليلِهِ للخطاباتِ المختلفةِ، قصدَ الكشفِ عَنْ جماليَّاتِهَا، وبناها اللُّغويَّةِ، وأبعادهَا الدَّلاليَّةِ، والسِّيميائيَّةِ، والحِجاجيَّةِ، والتَّداوليَّةِ.

ونظراً لهذهِ الأهمِّيَّة، تعدَّدتْ المفاهيمُ الاصطلاحيَّةُ لمصطلحِ "العُنوانِ" عندَ النُّقَّادِ والباحثينَ في مجالِ تحليلِ الخطابِ والسِّيميولوجيا؛ وذلكَ نظرًا لتعدُّدِ زوايَا النَّظرِ إلى العُنوانِ، كونهُ يمثّلُ بنيةً صوتيَّةً، وصرفيَّةً، ونحويَّةً، وتركيبيَّةً، ذاتَ أبعادٍ فنيَّةٍ، وجماليَّةٍ، وذاتَ حمولةٍ دلاليَّةٍ، وحجاجيَّةٍ تأثيريَّةٍ، حيث عرّفهُ النَّاقدُ "لوي هويك" (Leo Höck) أحد أكبرِ المؤسّسينَ المعاصرينَ لعلمِ العنونةِ في كتابهِ (سمة العنوان) (La marque du titre) بأنَّهُ: "مجموعةُ العلاماتِ اللِّسانيَّةِ (كلمات مفردة، جمل، نصّ) التي يمكنُ أنْ تُدْرَجَ على رأسِ النَّصِّ، لتحدّدهُ، وتدلَّ على محتواه العامّ، وتجذبَ الجمهورَ لقراءتهِ"[3].

يتَّضحُ مِنْ خلالِ هذَا التَّعريفِ، أنَّ "لوي هويك" (Leo Höck) عرَّفَ "العنوانَ"، إنطلاقًا مِنْ مادَّتهِ (كونهُ يتشكَّلُ مِنْ كلماتٍ، وجملٍ، وقد يتجاوزُ ذلكَ إلى نصٍّ بأكملهِ)، وأنطولوجيَّتهِ (كونهُ يتموضعُ في أعلَى النَّصِّ، سواء أكانَ شعرًا أم نثرًا أو في واجهةِ الكتابِ)، ووظائفهِ الأساسيَّةِ التي يضطلعُ بأدائهَا (الوظيفة التَّحديديّة أو التَّعيينيَّةِ، والوظيفة الدَّلاليَّة الإيحائيَّة، والوظيفة الإغرائيَّة).

ويُعرّفُ "حاتم بن عارف العوني" العنوانَ بقولهِ: "العنوانُ في حقيقتهِ هُوَ الكلمةُ أو الكلماتُ التي تختصرُ الكتابَ بصفحاتهِ ومجلَّداتهِ، وتعتصرُ جميعَ معانيهِ في تلكَ الأحرفِ التي تُرقَّمُ علَى واجهةِ الكتابِ"[4].

يتَّضحُ ممَّا تقدَّمَ أنَّ العنوانَ عبارةٌ عَنْ رسالةٍ تواصليَّةٍ تداوليَّةٍ، متكوّنةٍ مِن كلماتٍ، وجملٍ، وروابط، تحاولُ وسْم مضمونِ المكتوبِ، والتَّعريف بمحتوياتِهِ، وتحديدِ مضامينهِ، بأوجزِ عبارةٍ وأدقِّ دلالةٍ؛ وذلكَ قصدَ إغراءِ القرَّاءِ على متابعةِ قراءةِ المادَّةِ المكتوبةِ، سواء أكانتْ شعرًا أم نثرًا.

رابعا ـ حجاجيَّةُ الأصواتِ في عنوانِ كتاب: (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي (ت684هـ):

1 ـ حجاجيَّةُ المعرفةِ والسُّلطةِ العلميَّةِ للمؤلِّف "حازم القارطاجنّي" (ت 684هـ):

أ ـ التَّعريف بالمُؤلِّف: هُوَ أبُو الحسنِ حازم بن محمَّد بن حسن بن محمَّد بن خلف بن حازم الأنصاريّ القرطاجنّي[5] النَّحويّ، شيخُ البلاغةِ والأدبِ[6]. وُلد سنة 608هـ، ونشأ في وسطٍ ممتازٍ، وقضى طفولتهُ وشبابه في عيشٍ رغدٍ، متنقلًا بين قرطاجنَّة ومُرسيَّة. وكان مقبلاً على التَّعلُّمِ والدَّرسِ منذُ طفولتهِ. وقد بدأ ككلِّ الأطفالِ في عصرهِ بحفظِ القرآنِ، وتخرَّجَ في قراءتهِ على شُيوخٍ مِنْ قرَّاءِ بلدهِ. ووجدَ مِنْ والدهِ خيرَ مُلقِّنٍ ومُوجّهٍ لمعرفةِ العربيَّةِ، وتعلُّمِ قواعدهَا، والإلمامِ بطائفةٍ مِنْ قضايَا الفقهِ، والعلومِ الحديثيَّةِ. ولمَّا يفعَ أقبلَ مثلُ معاصريهِ ابن الأبَّار والمخزوميّ على دراسةِ العُلومِ الشَّرعيَّةِ واللُّغويَّةِ. واكتملتْ عناصرُ ثقافتهِ فكانَ فقيهًا، مالكيَّ المذهبِ كوالدهِ، نحويًّا بصريًّا كعامَّةِ علماءِ الأندلسِ، حافظًا للحديثِ، راويةً للأخبارِ والأدبِ، شاعرًا.

إتَّصلَ بشيخهِ الجليلِ عُمدةُ الحديثِ الذِي عُرِفَ بالانتسابِ إليهِ أبي علي الشَّلوبين. ومِنَ المقدَّرِ أنَّ هذا الإمامَ لاحظَ في مُريدهِ شيئًا مِنَ الاستعدادِ للأخذِ بالعلومِ العقليَّةِ، فلمْ يجعلْ منهُ راويةً كابن الأبَّار أو

لغويًّا نحويًّا فقط، فيقتصرَ على تدريسِ كتابِ سيبويه لهُ، بلْ حملهُ على الأخذِ بالعلومِ الحكميَّةِ الهيلينيَّةِ، ووجَّههُ إلى دراسةِ المنطقِ، والخطابةِ، والشِّعرِ، وأعجبَ حازم بعلوِّ منزلةِ أستاذِهِ، وأكبر اتّساعِ معارفِهِ. فأقبلَ على مطالعةِ ما أشارَ عليهِ بهِ مِنْ مُصنَّفاتِ شيخهِ ابن رشد، وكُتبِ غيرِهِ مِنَ الفلاسفةِ، أمثال الفارابي وابن سينا. قاربَ عددُ شيوخِ حازم حسبَ أبي حيان الألفَ...[7].

للقرطاجنّي عدَّةُ تآليفَ، وتوفيَ ليلةَ السَّبتِ 24رمضان سنة أربع وثمانين وستمائة (ت684هـ) بتونس[8].

قالَ أبُو حيَّان: كانَ حازم أوحدَ زمانهِ في النَّظمِ، والنَّثرِ، والنَّحوِ، واللُّغةِ، والعروضِ، وعلمِ البيانِ. روى عَنْ جماعةٍ يقاربونَ الألفَ؛ وروى عنهُ أبو حيان وابن رشيد، وذكره في رحلتهِ، فقالَ: حَبْرُ البلغاءِ، وبحْرُ الأدباءِ، ذُو اِختياراتٍ فائقةٍ، واِختراعاتٍ رائقةٍ، لا نعلمُ أحدًا ممّنْ لقيناهُ جمعَ مِنْ علمِ اللِّسانِ ما جمعَ، ولا أحكمَ مِنْ معاقد علمِ البيانِ ما أحكمَ، مِنْ منقولٍ ومبتدعٍ؛ وأمَّا البلاغةُ فهُوَ بحرُهَا العَذْبُ، والمتفرّدُ بحَمْلِ رايتِهَا أميرًا في الشَّرقِ والغربِ؛ وأمَّا حفظُ لغاتِ العربِ، وأشعارِهَا، وأخبارِهَا، فهُوَ حمَّادُ رواياتِهَا، وحمَّالُ أوقارِهَا؛ يجمعُ إلى ذلكَ جودةَ التَّصنيفِ، وبراعةً؛ ويضربُ بسهمٍ في العقلياتِ، والدِّرايةُ أغلب عليه مِنَ الرّوايةِ[9].

ترَكَ حازم ثلاثةً أو أربعةَ تصانيفَ في فنونِ البلاغةِ والشِّعرِ، منهَا مَا هُوَ مفقودٌ، وَهُوَ كتابُ التَّجنيس، ومنهَا في العروضِ وعلمِ القافيةِ، ومنهَا أخيرًا في فنِّ الشِّعرِ، وهُوَ كتاب (المنهاج)، أمَّا آثارُهُ النَّحويَّةُ، فقدْ صنَّفَ كغيرِهِ مِنَ المشارقةِ والمغاربةِ، أمثال ابن هشام، وابن الضَّائع، والجزريّ، وابن الحاج رسالةً في الرَّدِّ على كتابِ المقرَّبِ لابن عصفور، أسماهَا (شدُّ الزنَّار على جحفلة الحمارِ)، وهُوَ كتابٌ مفقودٌ[10]، كمَا صنَّفَ حازم قصيدةً نحويَّةً على رويّ الميمِ[11].

فانطلاقًا مِنَ الجوانب الشَّخصيَّةِ والثَّقافيَّةِ، ورُتبيَّةِ السِّيرةِ العلميَّةِ لحازم القرطاجنّي، مُؤلِّفُ كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، تزدادُ حِدَّةُ الإقناعِ لدَى القارئِ بقيمةِ الكِتابِ المعرفيَّةِ والعِلميَّةِ، وبكفاءةِ صاحبهِ الحِجاجيَّةِ والتَّداوليَّةِ، وبالتَّالي تتَّسعُ دائرةُ مقروئيَّتِهِ في السَّاحةِ الثَّقافيَّةِ، بازديادِ عددِ القُرَّاءِ، وذلكَ بفضلِ سُلطةِ المؤلِّفِ (حازم) العلميَّةِ والمعرفيَّةِ، التي تفرضُ علَى المتلقّي نمطًا مِنَ النتائجِ الحِجاجيَّةِ، مِنْ قبيلِ: هذَا كتابٌ ألَّفهُ حازمٌ، وهُوَ المرجعُ في العربيَّةِ، والعَروضِ، والبلاغةِ، والأدبِ، والشِّعرِ في عصرِهِ، فاقتنوهُ، واستفيدُوا مِنْ معارفِهِ، واتّبعُوا مناهجَ البُلغاءِ والأدباءِ في صناعتهمْ البَلاغيَّةِ والشِّعريَّةِ؛ لتبلغُوا مراتبَ الفُحولِ في الجودةِ والإتقانِ.

ب ـ حِجاجِيَّةُ اللُّوغُوس أو لغة العنوان (Logos):

ب ـ1ـ التَّعريفُ بالكتابِ: المنهاجُ "كتابُ بلاغةٍ ونقدٍ، تذكّر موضوعاتهُ المختلفةُ المتنوعةُ بمصنَّفاتِ الرُّمَّاني 994/384، والخطابيّ 998/388، والجرجانيّ 1081/474 ـ 1082، كمَا يكمِّل صنيع كثيرٍ من النُّقادِ، أمثال: قدامة 958/337، والآمديّ 981/371، والخفاجيّ 1073/466"[12].

تناولَ حازم في هذَا الكتاب صناعةَ الشِّعرِ على العمومِ وعلى الوجهِ الذِي يراهُ المؤلِّفُ في عصرِهِ؛ حيثُ درسَ موضوعَ الشِّعرِ، وطريقةَ نظمِهِ، وذلكَ في القسمِ الثَّاني، والثَّالث، والرَّابع مِنَ المنهاج ببحثِ المعاني،

والمباني، والأسلوبِ[13]. أمَّا القسمُ الأوَّلُ فهوَ مفقودٌ، ويرجَّحُ أنَّ حازمًا قد تناولَ فيهِ "القولَ وأجزاءَهُ، والأداءَ وطرقهُ، والأثرَ الذي يحصلُ للسَّامعينَ عندَ صُدورِ الكلامِ"[14]. وكُلُّ قسمٍ مِنَ الأقسامِ الثَّلاثةِ "مُوزَّعٌ إلى أربعةِ أبوابٍ، أطلقَ حازم علَى كُلِّ منهَا اسمَ منهجٍ، ثمَّ جعلَ المناهجَ أو الأبوابَ مُتألِّفةً من فصولٍ دعاهَا على التَّعاقبِ بمعلمٍ أو معرفٍ. وهو يُتبعهَا غالبًا بملاحظاتٍ بلاغيَّةٍ، يجمعهَا في فصولٍ ختاميَّةٍ، يعنونُ لها بمأمّ أو مآم على الإفرادِ أو الجمعِ. هذا وقد جعلَ فقر المنهاج متمايزةً هي أيضًا في كلِّ فصلٍ من فصولِ الكتابِ، فعنونَ لها بلفظينِ على التَّعاقبِ إضاءة وتنوير"[15].

يبحثُ القسمُ الثَّاني في المعاني؛ والمقصودُ بالمعاني عند حازم "البحثُ في حقائق المعاني ذاتها، وأحوالهَا وطرقِ إستحضارهَا، وانتظامهَا في الذِّهنِ، وأساليب عرضهَا، وصُور التَّعبيرِ عنهَا"[16].

والقسمُ الثَّالثُ مِنَ المنهاجِ موضوعهُ المباني والأعاريض الشِّعريَّةِ. وهُوَ يتألَّفُ مِنْ أربعةِ مناهجَ أو أبوابٍ، يبحثُ فيهَا المؤلِّفُ الأوزانَ، وما تخضعُ لهُ مِنْ قوانينٍ، وأحكامٍ بلاغيَّةٍ، ترتبطُ باللَّفظِ، والتركيبِ، والبحرِ، والقافيةِ، وسائرِ ما يتقوَّمُ بهِ فنُّ النَّظمِ[17].

أمَّا القسمُ الرَّابعُ والأخيرُ، فيتناول بالبحثِ والدِّراسة الأسلوب. وقد جرى فيهِ على عادتهِ مِنْ توزيع كلِّ قسمٍ إلى أربعة مناهجَ، وفي هذه الأبواب الأربعة الأخيرة، التي هي نهاية التَّأليفِ: تعرَّضَ حازم إلى الطّرقِ الشِّعريَّةِ، ومآخذ الشُّعراءِ في كُلِّ لونٍ مِنْ ألوانِ النَّظمِ، بحسبِ مَا تقتضيهِ أحوالُ الكلامِ فيهِ[18]. وهوَ في الفصلِ الأخيرِ مِنْ كتابهِ، يُعلنُ عَنْ خُطَّتهِ في مؤلفه، ويُصوّرهَا لنَا بقولهِ: "قدْ تكلَّمنَا عَنْ هذه الصِّناعة (الصِّناعة الشِّعريَّة) في جملةٍ مُقنعةٍ، وبقيت أشياء، لا يمكنُ تتبعهَا؛ لكثرةِ تشعُّبهَا وتعذُّر إستقصائِها"[19].

وانطلاقًا ممَّا تقدَّمَ مِنْ مضامين حولَ محتوى كتاب المنهاج، يقتنعُ القارئُ بنتيجةٍ ضمنيَّةٍ، مفادهَا: أصالةُ حازم في علميّ البلاغةِ والشِّعرِ. والتَّوجيهُ الحجاجيُّ الذِي يرومُ الكاتبُ توجيهَ القارئ إليهِ، مِنْ خلالِ تأليفهِ لهذا الكتابِ هُوَ: دعوةُ الشُّعراءِ إلى الاحتذاءِ بمناهجَ الفحولِ مِنَ البلغاءِ والأدباءِ في صناعتهمْ الشِّعريَّةِ.

وللكشفِ عَنْ حِجاجيَّةِ اللُّوغوس في خِطابِ العنوانِ، سنقومُ بمقاربةِ لغةِ عنوانِ الكتابِ حجاجيًّا، على مستوى الصَّوت، وذلك وفقَ ما يلي:

ب ـ 2 ـ حجاجيَّةُ الصَّوتِ: يمتلكُ الصَّوتُ طاقةً إقناعيَّةً وتأثيريَّةً بالغةً؛ تُسهمُ في توجيهِ المتلقي نحوَ نتيجةٍ حجاجيَّةٍ مُعيَّنةٍ، وتغييرِ مواقفهِ، وآرائهِ أو تعديلِ سلوكِهِ تجاهَ محتوى الكتابِ ومضمونهِ. وللكشفِ عنْ حِجاجيَّةِ البنيةِ الصَّوتيَّةِ، المشكِّلةِ للُغةِ عُنوانِ كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي (ت684هـ)، سنبيّنُ الأبعادَ الحِجاجيَّةَ والتَّأثيريَّةَ للصَّوامت، والصَّوائت، وذلكَ فيما يلي:

ب ـ 2 ـ 1 ـ حجاجيَّةُ الصَّوامت: اِضطلعتْ الأصواتُ الصَّامتةُ بدورٍ حِجاجيٍّ في لغةِ عُنوانِ (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)؛ حيثُ أسهمتْ في إقناعِ القارئِ، واِستمالتهِ، والتَّأثيرِ فيهِ فِكرًا(التَّأكيد على قيمةِ الكتابِ المعرفيَّةِ والمنهجيَّةِ)، وشُعورًا (دعوة القارئ إلى الإعجابِ بمحتوى الكتابِ)، وسلوكًا (دعوة القارئ إلى اِقتناء الكتابِ،

ومتابعة قراءته، والامتثال بما أدلى بهِ من مناهج وطرائق؛ تمكّنُ الشُّعراء مِنْ إحكامِ صناعتهم الشِّعريّةِ)؛ وذلكَ قصدَ إحداثِ إستمالةِ المتلقينِ، والتَّأثيرِ في إعتقاداتهمْ، ومواقفهمْ الفِكريّةِ والعاطفيّةِ، والسُّلوكيّةِ.

وقبلَ توضيحِ الأبعادِ الإقناعيّةِ والتَّأثيريّةِ للصَّوامتِ الأكثر حُضورًا وسيطرةً علَى خطابِ العنونةِ مُتَّخذينَ مِنْ عُنوانِ الكتابِ فضاءً إجرائيًّا وتطبيقيًّا؛ لاختبارِ فرضيّةِ حِجاجيّةِ الصَّوامت في خطابِ العنونةِ في الكتبِ التَّقديّةِ، والبلاغيّةِ العربيّةِ القديمةِ، سنقومُ بإحصاءِ عددِ تواترِ الأصواتِ الصَّامتةِ، ونسبِ تكرارهَا في خطابِ العنوانِ (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، وهو ما يوضّحهُ الجدولُ التَّالي الذِي يوضّح عددَ تواترِ الصَّوامت في بنيةِ العنوانِ، ونسبةِ تكرارهَا:

الصوامت	عدد تواترها	النسبة المئوية
الميم	01	%5
النون	01	%5
الهاء	01	%5
الجيم	02	%10
الهمزة	05	%25
اللام	03	%15
الباء	02	%10
الغين	01	%5
الواو	01	%5
السين	01	%5
الراء	01	%5
الدال	01	%5
المجموع	20	%100

نلاحظُ مِنْ خلالِ هذَا الجدولِ أنَّ عددَ الأصواتِ الصَّامتة، المشكّلةِ لبنيةِ عنوان كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) بلغتْ حوالي (20) صامتًا. وتجدرُ الإشارةُ، ههنَا، أنَّ أكثرَ الأصواتِ حُضورًا في خطابِ العنوانِ هُوَ صوتُ الهمزةِ، الذِي تواترَ تكرارهُ حوالي (05) مرَّات، بنسبةٍ قدرهَا (25%)، ثمَّ يليهِ، مِنْ حيثُ الحضورِ، صوتُ اللاَّم الذِي بلغَ عددهُ حوالي (03) مرَّات، بنسبةٍ قدرهَا (15%)، ثمَّ يليهِ صوْتَا الباء والجيم، اللَّذين تواترا تكرارهمَا حوالي مرَّتين، بنسبةٍ قدرهَا (10%)، ثمَّ يليهِ الميم، والنُّون، والهاء، والغين والواو، والرَّاء، والدَّال؛ حيثُ تكرَّرت هذهِ الأصوات مرَّةً واحدةً، بنسبةٍ قدرهَا (5%).

وسنقتصرُ فيما يلي بتحليلِ أكثرِ الأصواتِ الصَّامتةِ حُضورًا في خطابِ العنونةِ حِجاجيًّا، وهمَا صوتا (الهمزة)، و(اللاَّم).

ب ـ 2 ـ 1 ـ 1. حِجاجيّة صوت الهمزة: تواترَ صوتُ (الهمزة) في بنيةِ عنوان كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي (ت684هـ) حوالي (05) مرَّات، بنسبةٍ قدرهَا (25%)، وهيَ نسبةٌ مرتفعةٌ، مقارنةً

بنسبِ تواترِ الأصواتِ الأخرى. وقدْ وُظِّفَ صوتُ الهمزةِ في سياقٍ إقناعيٍّ تأثيريٍّ، يتجلَّى ذلكَ واضحًا في لفظتيْ (البُلَغَاء)، و(الأُدَبَاء)؛ حيثُ أكسبَ صوتُ (الهمزةِ) هذينِ اللَّفظتينِ صِبغةً حِجاجيَّةً وتأثيريَّةً، مُستمدةً مِنْ خصائصهَا الفيزيولوجيَّةِ، والفيزيائيَّةِ، والإيحائيَّةِ الدَّلاليَّةِ؛ فصَوْتُ (الهمزةِ) "حُنجريٌّ اِنفجاريٌّ، لا هُوَ بالمهموسِ، ولا بالمجهورِ، وفي نُطقهِ تُسدُّ الفتحةُ الموجودةُ بينَ الوترينِ الصَّوتيَّينِ حالَ النُّطق بهمزة القطعِ، وذلكَ بِانطباقِ صوتيْ الوترينِ أدنى الحنجرةِ اِنطباقًا تامًّا، فلا يسمح للهواءِ بالمرورِ من الحنجرةِ، ثمَّ ينفرجُ الوترانِ، فيخرج الهواءُ، محدثًا صوتًا اِنفجاريًّا (شديدًا)"[20]. فصفةُ الجهرِ والشِّدَّةِ في الهمزة، دعَّمَ الطرَحَ الحِجاجيّ لحازم، من خلالِ تأليفهِ لهذَا الكتابِ، والمتمثِّل في: الجهرِ بالمناهجِ الأدبيَّةِ والطَّرائق الشِّعريةِ، التي سلكهَا فُحولُ الشُّعراء في نظمِ أشعارهمِ، التي بفضلهَا ذاعَ صِيتُهم بالجودةِ والإتقانِ، والشَّاعريَّةِ. حيثُ تناولَ "موضوعَ الشِّعر وطريقةِ نظمهِ، ونجدهُ يتعمَّقُ ذلك في القسمِ الثَّاني والثَّالث، والرَّابع من المنهاج ببحثِ المعاني، والمباني، والأسلوب"[21]. وصوتُ (الهمزةِ) في أوَّلِ اللَّفظةِ وآخرهَا، يعملُ على لفتِ اِنتباهِ القارئِ، ويتّصفُ بالحضورِ، والوضوحِ، والعيانيةِ[22]، حيثُ حاولَ "حازم" إقناعَ القُرَّاءِ (البُلغاء، والأدباء، والشُّعراء، والنُّقَّاد) بأنَّ كتابَهُ (المنهاج) تحضرُ فيهِ الطَّرائق الشِّعريّة والبلاغيّة الواضحة، التي اِنتهجَهَا فُحولُ البلغاءِ والأدباءِ (الشُّعراء) في صِناعتهمْ الشِّعريّة. وهذَا مَا مكَّنهمْ من الظُّهورِ في السَّاحةِ الأدبيَّةِ، والشُّهرةِ، وذُيوعِ الصِّيتِ في الجودةِ، والإتقانِ مِنْ ناحيةِ المعاني، والمباني، والأسلوبِ، والسُّمو إلى مرتبةِ الفحولِ.

وَبذلكَ فقدْ أكسبَ صوتُ (الهمزة) لفظتيْ (البلغاء)، و(الأدباء) طابعًا حِجاجيًّا وتأثيريًّا، أسهمَ في إقناعِ المتلقي (القارئ) بنتيجةٍ حِجاجيَّةٍ ضِمنيَّةٍ، مفادهَا: وُضوحُ المناهجِ الأدبيَّةِ، والشِّعريَّةِ، والنَّقديَّةِ التي عرضهَا "حازم" في كتابهِ. والتَّوجيهُ الحِجاجيُّ الذِي يرومُ توجيهَ المتلقّي إليهِ هو: لفتُ اِنتباهِ القُرَّاءِ إلى قيمةِ الكتابِ الأدبيَّةِ، والنَّقديَّةِ، والبلاغيَّةِ، والعروضيَّةِ بالنسبةِ للنَّاظمِ والنَّاثرِ؛ فالكتابُ بمثابةِ دليلٍ توجيهيّ، يُكسبُ الشُّعراءَ آليَاتَ الصِّناعَةِ الشِّعريَّةِ، وطرائقَ اِنتقاءِ موادهمْ الشِّعريَّةِ، ونسجِ عباراتهمْ ومعانيهمْ، وأخيلتهمْ، ومبانيهمْ ونظمهَا في قالبٍ شِعريٍّ، يستميلُ النُّفوسَ والعُقولَ، وتحسنُ لهُ الأسماعُ والأذهان لذلكَ تجدهُ يُكثرُ مِنْ اِستخدامِ الأفعالِ الإلتزاميَّةِ (ينبغي[23]، يجب، اِعلم[24]، ...)، والتي تستوجبُ على القارئ التقيّدَ بهَا. ويظهرُ ذلكَ في العديدِ من المواضع؛ نذكرُ بعضهَا فيمَا يلِي:

ــ يقولُ حازم في معلمٍ دالٍّ على طرقِ العلمِ بما قصد في أبنية القول من أنحاء التَّناسب وذهب فيها من مذاهب البلاغة التي يكون لها بها تحصين في الوضع، وتحسين في السَّمع: "فأمَّا ما يجب اعتمادهُ في وضع القوافي وتأصيلها، فإنَّ النَّظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكّن؛ الثَّانية جهة صحَّة الوضع؛ الثَّالثة جهة كونها تامَّة أو غير تامَّة؛ الرَّابعة جهة اِعتناء النَّفس بما وقع في النِّهاية لكونها مظنَّة اِشتهار الإحسان أو الإساءة"[25].

يدعو "حازم" مِنْ خلالِ هذهِ المقولة الشُّعراء إلى اِختيارِ قوافٍ متناسبةٍ مع الوزنِ والغرضِ الشِّعريّ، لتحدثَ أثرًا مُوسيقيًّا تطربُ لهُ النَّفس، وتستميلُ إليهِ القُلوب والعقولُ. لذلكَ فهو يوجّهُ شعراءَ عصرهِ إلى إحكامِ وضعِ قوافيهمْ أثناءَ نظمِهمْ لأشعارِهمْ، وذلكَ من جهاتِهَا الأربع:

أ ــ جهةُ التَّمكُّن؛ مِنْ حيثُ اِئتلافِها، وتلاؤمها بما قبلها.

ب ــ جهةُ الوضع؛ مِنْ حيثُ مراعاة وحدة الرَّوي في سائر قوافي القصيدة.

ج ــ جهة كونها تامَّة أو غير تامَّة؛ من حيثُ كونها مكتفية بذاتها أو أنَّها تحتاج إلى بيت آخر ليتمّ معناها.

د ــ جهة اِعتناء النَّفس بما وقعَ في النِّهايةِ؛ بحيثُ يُراعى في القافيةِ موقعَهَا، وأثرهَا الجماليّ في نفسيَّةِ المتلقي.

وقال أيضًا في سياقٍ آخر: "يجب للشَّاعر إذا أرادَ نظم شعر ــ وكانَ الزَّمان له مُنفسِحًا والحال مُساعِدة ــ أنْ يأخذَ نفسَهُ بوصيَّة أبي تمام الطائيّ لأبي عبادة البحتري في ذلك ويأتمّ بهِ. فإنَّها تضمَّنتْ جملاً مفيدةً بما يحتاجُ إلى معرفتهِ، والعمل بحسبه صاحب هذه الصِّناعة"[26].

وعليه، فحازم، ههنا، يدعُو الشُّعراءَ إلى اِتّباعِ وصيَّةِ أبي تمّام للبُحتريّ في نظمِ الشِّعر؛ فهُوَ أرادَ إقناعَ المتلقيّ (البحتريّ خاصَّة والشُّعراء بصفة عامَّة) بضرورةِ مراعاةِ الاستعداداتِ النَّفسيَّة والأوقاتِ المناسبةِ، التي تسمحُ بقولِ الشِّعرِ، كما عليهِ مُراعاة المقامِ، والملاءمةِ بينَ اللَّفظ، والمعنى، والوزنِ، والغرضِ الشِّعريّ أثناءَ الصِّناعةِ الشِّعريَّةِ؛ ليحسُنَ موقعَها في نفوسِ المتلقينَ.

كما عرضَ حازم مجملَ القوانين البلاغيَّةِ التي يجهلهَا شُعراء عصرهِ (شعراء المشرق الأندلسيّين). يقول في هذا الصَّدد: "وإنَّما اِحتجتُ إلى هذا لأنَّ الطِّباع منذُ اختلَّت، والأفكار منذ قصّرت، والعناية بهذه الصّناعة منذ قلَّت، وتحسين كلّ من المدّعين صناعة الشّعر ظنّه بطبعه، وظنّه أنَّه لا يحتاجُ في الشّعر إلى أكثر من الطَّبع. وبنيته على أنَّ كلّ كلام مقفًّى موزون شعر، جهالة منه: أنَّ الطِّباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللَّحن؛ فهي تستجيدُ الغثَّ، وتستغيثُ الجيّد من الكلام ما لم تقمع بردّها إلى اِعتبار الكلام بالقوانين البلاغيَّة، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن"[27].

فالشِّعر، حسب حازم القرطاجنّي، ليس مجرَّدَ طبعٍ فقط، أو كلامٍ موزونٍ مقفًّى، بل هو كلامٌ خاضعٌ للقوانين البلاغيَّةِ، التي تُضفي على الشّعرِ لمسةً جماليَّةً، وأثرًا طيّبًا في نفسيَّةِ المتلقي، الأمر الذي يزيدهُ إقناعًا وتأثيرًا. وكما أرجعَ حازم القرطاجنّي ضُعفَ الشِّعرِ الأندلسيّ في عصرهِ إلى اِختلالِ طباعِ الشُّعراءِ، وفسادِ ذائقتهم الأدبيَّةِ؛ لعدمِ تقيّدهم بالقوانين والأحكامِ البلاغيَّةِ. ولذلكَ أتَى حازم بهذَا المشروعِ الإصلاحيّ النَّقديّ لتقويمِ العمليَّةِ الإبداعيَّةِ الشِّعريَّةِ، ونقدِهَا وفقَ معيارِ الجودةِ والحُسْنِ.

ب ـ 2 ـ 1 ـ 2 ـ حجاجيَّةُ صوت اللَّام: وظَّفَ الكاتِب صوتَ اللاَّم في عنوان كتابه (المنهاج) (03) مرَّات، بنسبة قدرها (15%) توظيفًا حجاجيًّا، وغايته من توظيفهِ هو إحداثُ الإقناعِ والتَّأثيرِ في القرَّاءِ؛ وذلكَ نظرًا لخصائصهِ الصَّوتيَّة، والإيحائيَّةِ، والتَّأثيريَّةِ، ويتجلَّى ذلكَ واضحًا في لفظةِ (البُلَغَاء). فصوتُ اللَّام، ههنا، "لثويٌّ (جَانبيٌّ) مُتوسّطٌ مجهورٌ مُرقَّقٌ"[28]؛ فهُوَ صَوْتٌ مُتوسّطُ الشِّدَّةِ، يمتازُ بصفتيْ الجهرِ والانحرافِ. وسمةُ الانحرافِ

أو الجانبيَّةِ التي يمتازُ بها صوتُ اللاَّم أسهمتْ في إقناعِ المتلقي (الشُّعراء) بنتيجةٍ حِجاجيَّةٍ، مفادُهَا: انحرافُ الشُّعراء الأندلسيُّون عَنْ نهجِ الفُحُولِ مِنَ الشُّعراءِ. والتَّوجيهُ الحِجَاجِيُّ لهذَا التَّوظيف هوَ: دعوةُ الشُّعراءِ إلى اتِّباعِ المناهجِ الشِّعريَّةِ، التي اتَّبعهَا فُحولُ الشُّعراءِ في صناعتِهِمْ الشِّعريَّةِ. ومَا زادَ في عمليَّةِ الإقناعِ والتَّأثيرِ الخصائص الفيزيولوجيَّة لصوتِ اللاَّم، المتعلِّقةِ بمخرجه اللِّثويّ؛ بحيثُ يُنطقُ هذا الصَّوت "بأنْ يتَّصلَ طرفُ اللِّسانِ باللِّثةِ، ويرتفعَ الطَّبقَ، فنسدَّ المجرَى؛ عَنْ طريقِ اتِّصالِهِ بالجدارِ الخلفيّ للحلقِ، وتكونُ الأوتارُ الصَّوتيَّةُ في حالةِ تضييقٍ، ممَّا يجعلهَا تهتزُّ عندَ مُرورِ الهواءِ بهَا"[29].

إنَّ هذَا الصَّوتَ يوحِي "بمزيجٍ مِنَ اللُّيونةِ، والمرونةِ، والتَّماسكِ، والالتصاقِ"[30]. وهِيَ ذَاتُ الدَّلالاتِ والوظائف الحجاجيَّةِ، التي حاولَ حازم إقناعَ المتلقِّي بهَا، مِنْ خلالِ تأليفِهِ لكتابِ (المنهاج)؛ فالهدفُ مِنْ تأليفِهِ: إكسابُ الشُّعراءِ طرائقَ ومناهجَ الفُحولِ مِنَ البُلغاءِ والأُدباء في صناعتِهِم الشِّعريَّةِ؛ قصدَ إضفاءِ سمةِ المرونةِ والتَّماسكِ بين المعنى، والمبنى، والصُّورة، والأسلوبِ، والوزنِ في بناءِ القصيدةِ العربيَّةِ. والهدفُ مِنْ كُلِّ ذلكَ تبليغُ المعنى وإيصالِهِ إلى المتلقي، في أحسنِ صُورةٍ مُؤثِّرةٍ ومُقنعةٍ، وهذَا هُوَ دَيْدَنُ الحِجَاجِ ومُبتغاه. ولعلَّ دليلُ ذلكَ، قوْله في سياقِ تبيينِ طُرقِ المعرفةِ بما ينحى بالأساليبِ نحوهُ مِنْ جِهة ما يقصدُ حُسن موقعهَا مِنَ النُّفُوسِ: "فبالتَّصرُّفِ في المعاني علَى هذه الأنحاء يحسنُ موقعُ الأساليب من النُّفوسِ. فَمَنْ نحا هذَا النَّحو، وحمَّل كِلتَا الصِّناعتين من الأخرى ما تحتملهُ، وسَلَكَ في الطُّرقِ والأساليب المسالكَ المؤثِّرة المتقدِّم ذكرهَا، وذهبَ بهَا المذاهب الملائمة للأغراضِ، وآنسَ بعضَ المعاني ببعضٍ، وراوحَ بينهَا على النَّحو المشار إليهِ، كان جديرًا أنْ ترتاحَ النُّفوس لأسلوبِهِ، وأنْ يحسنَ موقعهُ منهَا"[31]. فهُوَ يدعوهُمْ إلى التَّمسُّكِ بمناهجِ البلغاء؛ لتحسنَ صنعتهمْ الشِّعريَّة.

ب ـ 2 ـ 2 ـ حِجاجيَّةُ الصَّوائت: تنهضُ الصَّوائتُ الطَّويلة بِانفتاحِها، وامتدادهَا، وطُولها بوظائفَ حجاجيَّةٍ وتأثيريَّةٍ، تُسهمُ في إقناعِ المتلقي، والتَّأثيرِ فيهِ عاطفةً، وفكرًا، وسلوكًا. وهو ما نجدهُ في الصَّوائت المشكِّلةِ لبنيةِ عُنوانِ (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي (ت684هـ). وقبلَ إثباتِ ذلكَ، سنقومُ بتوضيحِ عددِ تواترِ الأصواتِ الصَّائتةِ في خطابِ العنونةِ، ونسبِ تواترهَا، وهُوَ ما يُوضِّحُهُ الجدول التَّالي:

الصوائت الطويلة	عدد تواترها	النسبة المئوية
ألف مَدّ	04	%100
ياء لينة	/	/
واو لينة	/	/
المجموع	04	%100

والملاحظُ مِنْ خِلالِ هذا الجدول، أنَّ الصَّائتَ المسيطرَ على بنيةِ عنوانِ كتابِ (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي (ت684هـ) هُوَ الصَّائتُ الطَّويلُ (ألف المدّ أو الألف الليّنة)، حيثُ بلغَ عدد تواترِهِ وحضوره في خطابِ العنونةِ حوالي (04) مرَّات، بنسبةٍ قدرُهَا (100%).

وسنقومُ فيمَا يلي بتحليلِ ألف المدّ حِجاجيًا، والكشفِ عَنْ علاقتهِ بالمقصديّةِ الإقناعيّةِ مِنْ تأليفِ "حازم" لكتابهِ (المنهاج)، وذلك فيمَا يلِي:

ب ـ 2 ـ 2 ـ 1 ـ حجاجيّة ألف المدّ: وظّفَ (حازم) ألفَ المدّ في عنوانِ مؤلّفِهِ توظيفًا حِجاجيًا، حوالي (04) مرّات، بنسبةٍ قدرهَا (100%). ويتجلّى ذلكَ واضحًا في الألفاظِ التّاليةِ: (منهاج)، (البلغاء)، (سراج)، (الأدباء). حيثُ أضفتْ (الألف اللّيّنة) على هذه الألفاظ خاصيّة الامتدادِ في المكانِ والزّمانِ[32]، إضافة إلى تميّزهَا بصفةِ الانفتاحِ. فقدْ أسهمتْ الألفُ اللّيّنةُ بامتدادهَا، وانفتاحهَا في إقناعِ القارئِ بنتيجةٍ ضِمنيّةٍ، مفادهَا: بيانُ دور المناهجِ الأدبيّةِ، والطّرائق الشّعرية للفحولِ مِنَ الشُّعراءِ في إكسابِ المبتدئينَ مِنَ الشُّعراءِ خاصيّة الامتدادِ، والديمومةِ لأشعارهمْ عبرَ الزّمانِ والمكانِ. يقولُ: "وكانَ أبو الطيّب المتنبي يعتمدُ المراوحةَ بين معانيهِ، ويضعُ مقنعاتهَا من مخيّلاتهَا أحسن موضعٍ، فيتمّ الفصولَ بها أحسنَ تتمّة، ويقسّم الكلامَ في ذلك أحسنَ قسمة. ويجبُ أنْ يؤتمّ به في ذلكَ، فإنّ مسلكهُ فيه أوضحُ المسالك"[33]. فتجربةُ المتنبّي في نظمِ الشّعر تمثّلُ حُجّةَ القُدوةِ، التي ينبغي على المتلقّي (الشُّعراء) التقيُّدَ بهَا؛ وذلكَ بالتفنُّنِ في إستخدامِ الأساليبِ، والصُّورِ، والأخيلةِ، والقوافي، وتجويدِ المطالعِ والخِتام.

والتّوجيهُ الحِجاجِيُّ الذي يقصدهُ الشّاعِرُ هُوَ: لفتُ الانتباه إلى القوانين البلاغيّةِ، والعروضيّةِ والأسلوبيّةِ، التي اِتّسمت بها قصائدُ الشُّعراء الفحول، وفيهِ دعوةٌ للشُّعراءِ بالانفتاحِ على مناهجِ فُحولِ الشُّعراء القُدامى، والنّسجِ على منوالهمْ في الصّياغةِ الشّعريّةِ.

الخاتمة والنتائج:

يمكن أن نجمل أبرز النتائج التي توصّلت إليها هذه الدّراسة في النّقاط الآتية:

- إضطلعتْ الأصواتُ بدورٍ حِجاجيّ في لغةِ عُنوانِ كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي (ت684 هـ)؛ حيثُ أسهمتْ في إقناعِ القارئ، واستمالتهِ، والتّأثيرِ فيهِ فِكراً (التّأكيد على قيمة الكتابِ المعرفيّةِ والمنهجيّةِ)، وشُعورًا (دعوة القارئ إلى الإعجابِ بمحتوى الكتاب)، وسلوكًا (دعوة القارئ إلى اِقتناء الكتاب، ومتابعةِ قراءتهِ، والامتثال بما أدْلى بهِ مؤلّفُهُ مِنْ مناهجِ وطرائق؛ تمكّنُ الشُّعراء من إحكامِ صناعتهمْ الشّعريّةِ).
- أسهمت الخصائص الصّوتيّة (الجهر، والشّدّة ...)، والدّلالات الإيحائيّة (لفت الانتباه، والحضور، والظهور...) لصوت (الهمزة) في لفظتيْ (البلغاء)، و(الأدباء) في لفت اِنتباه القارئ عامة والشّاعر خاصّة، وإقناعه بضرورة قراءة كتاب (المنهاج)، للاحتذاء بطرائق الفحول من الشُّعراء في النّظم الشّعريّ.
- أكْسَب صوتُ (اللّام) بنيةَ عنوانِ الكتابِ طاقةً إقناعيّةً وتأثيريّةً بالِغة؛ وذلك بفضلِ دلالته على الانحراف والتّماسك؛ فهو يُثبتُ نتيجةً حِجاجيّةً، مفادها: بيان اِنحراف الشُّعراء الأندلسيين المعاصرين عن القوانين الشّعريّة والبلاغيّة، التي سلكها فحول الشُّعراء في نسجِ أشعارهم. وفي ذلك دعوة بقيّة الشُّعراء إلى اِتّباعِ الطّرائق والمناهجِ الشّعريّة البليغة التي اِنتهجها هؤلاء الشعراء الفحول.

- وظّفَ حازم (ألف المدّ) في عُنوانِهِ (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) توظيفًا حِجَاجيًّا؛ ويتجلّى ذلكَ واضحًا في الألفاظِ التّاليةِ: (منهاج)، (البلغاء)، (سراج)، (الأدباء). حيثُ أضفتْ (الألف اللّيّنة) على هذهِ الألفاظِ خاصيَّةَ الامتدادِ في المكانِ والزّمانِ، إضافة إلى تميّزِهَا بصفةِ الانفتاحِ. فقدْ أسهمتْ الألف اللّيّنة بامتدادهَا، وانفتاحِهَا في إقناعِ القارئِ بنتيجةٍ ضِمنيَّةٍ مفادُهَا: بيانُ دور المناهجِ الأدبيَّة، والطَّرائق الشِّعريَّةِ لفحولِ الشُّعراء في إكسابِ المبتدئينَ من الشُّعراءِ خاصيَّة الامتدادِ والدّيمومةِ لأشعارِهِمْ عبر الزَّمانِ والمكانِ.

هوامش:

[1] ـ شكري المبخوت، "نظريّة الحجاج في اللّغة"، ضمن كتاب: (أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم) فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف: حمّادي صمود، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانيّة، تونس 1، كليـة الآداب، منوبة، د ط، د ت، ص 360.

[2] ـ إبراهيم أنيس، الأصوات اللُّغويّة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر، (د ط)، (د ت)، ص07.

[3] ـ Léo Höck, La marque du titre, dispositifs Sémiotiques d'une moutors publishers, paris, 1981, p 5.

نقلا عن: عامر رضا، العنونة في الشّعر النسوي المعاصر شعر "هدى ميقاتي" أنموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف: جاب الله أحمد، قسم اللّغة والأدب العربي، كلية الآداب واللّغات، جامعة الحاج لخضر ـ باتنة،2013 / 2014 م، ص15.

[4] ـ حاتم بن عارف العَوْني، العنوان الصَّحيح للكتاب تعريفه وأهميّته وسـائل معرفته وإحكامه أمثلة للأخطاء فيه، دار عالم الفوائد، مكة المكرمة، ط1، غرة جمادى الآخرة 1419هـ، ص 18.

[5] ـ القرطاجَنّي: منسوب إلى قَرطاجَنّة من سواحل كورة تدمير، من شرقيّ الأندلس. ينظر: شهاب الدّين أحمد بن محمَّد المقرّي التلمسانيّ، أزهار الرّياض في أخبار عياض، ضبط وتعليق: مصطفى السّقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنشر، القاهرة، صندوق إحياء التُّراث الإسـلاميّ المشـترك بين المملكة المغربيّة، ودولة الإمارات المتّحدة، الرباط، د ط، (1358هـ/1939م)، 173/3.

[6] ـ ينظر: شهاب الدّين أحمد بن محمَّد المقرّي التلمسانيّ، أزهار الرّياض في أخبار عياض، 3/ 172.

[7] ـ ينظر: القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م، ص53، 54.

[8] ـ ينظـر: المقـرّي، نفـح الطّيـب مـن غصـن الأنـدلس الرّطيـب، تحقيـق: إحسـان عبـاس، دار صـادر، بـيروت، د ط (1388هـ/1968م)، مج2، ص589.

[9] ـ ينظر: المقرّي التِلمسانيّ، أزهار الرّياض في أخبار عياض، 172/3.

[10] ـ ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص87 ـ 89.

[11] ـ أزهار الرّياض في أخبار عياض، ص172.

[12] ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص113.

[13] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص95.

[14] ـ المرجع نفسه، ص94.
[15] ـ المرجع نفسه، ص95.
[16] ـ المرجع نفسه، ص96.
[17] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص101.
[18] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص109.
[19] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص109 ـ 111.
[20] ـ سليمان فيّاض، اِستخدامات الحروف العربيّة (معجميًّا، صوتيًّا، صرفيًّا، نحويًّا، كتابيًّا)، دار المرّيخ للنَّشر، الرياض المملكة العربيّة السُّعوديّة، (د ط)، (1418هـ/1998م)، ص19.
[21] ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص95.
[22] ـ ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها دراسة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دط،1998م ص72.
[23] ـ ومن أمثلته قول (حازم) في المعلم الدَّالّ على طرق العلم بما يخصّ المحاكاة التشبيهيّة من الأحكام: "وينبغي أن ينظر في المحاكاة التشبيهيّة من جهات...". (ينظر: حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص111).
[24] ـ ومن أمثلته، ما ذكره (حازم) في قوله: "واعلم أنَّ التَّماثل، والتَّشابه، والتَّخالف قد يقع في أشياء كثيرة الوجود، وقد لا تقع هذه النِّسب إلا في أشياء قليلة، وقد لا توجد واقعة في أكثر من شيئين". (ينظر: منهاج البلغاء، ص45).
[25] ـ حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص271.
[26] ـ المرجع نفسه، ص202.
[27] ـ حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص26.
[28] ـ حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، (1420هـ/1999م)، ص43.
[29] ـ المرجع نفسه، ص30.
[30] ـ حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص61.
[31] ـ المرجع نفسه، ص359.
[32] ـ ينظر: حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص73.
[33] ـ حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص361.

قائمة المصادر والمراجع:

أ ـ الكتب العربيّة:

1 ـ العَوْني، حاتم بن عارف، العنوان الصَّحيح للكتاب تعريفه وأهميّته وسائل معرفته وإحكامه أمثلة للأخطاء فيه، 1419هـ، دار عالم الفوائد، مكة المكرمة، ط1.
2 ـ القرطاجنّي، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمَّد الحبيب ابن الخوجة 1986م، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3.

3 ـ المبخوت، شكري، "نظريّة الحجاج في اللّغة"، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف: حمّادي صمود، د ت، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانيّة، تونس1، كلية الآداب، منوبة، دط.

4 ـ المقرّي، شهاب الدّين أحمد بن محمّد التلمساني، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، تحقيق: إحسان عباس، (1388هـ/1968م)، دار صادر، بيروت، د ط، مج2.

5 ـ المقرّي، شهاب الدّين أحمد بن محمّد، أزهار الرّياض في أخبار عياض، ضبْط وتعليق: مصطفى السّقا إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، (1358هـ/1939م)، مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنشر ـ القاهرة، صندوق إحياء التراث الإسلاميّ المشترك بين المملكة المغربيّة، ودولة الإمارات المتّحدة، الرباط، د ط، ج3.

6 ـ أنيس، إبراهيم، الأصوات اللُّغويّة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها بمصر، د ط، د ت.

7 ـ عباس، حسن، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، 1998م، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دط.

8 ـ عمر، أحمد مختار، معجم اللُّغة العربيّة المعاصرة،2008م، عالم الكتب، القاهرة، ط1، مج2.

9 ـ فياض، سليمان، استخدامات الحروف العربيّة (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا) 1418هـ/1998م، دار المريخ، الرياض، المملكة العربيّة السعوديّة، د ط.

10ـ كمال الدين، حازم علي، دراسة في علم الأصوات، 1999/1420، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1.

ب ـ الكتب الأجنبيّة:

2 ـ Léo Höck, La marque du titre, dispositifs Sémiotiques d'une moutors publishers, paris, 1981.

ج ـ الرسائل الجامعيّة:

1 ـ رضا عامر، العنونة في الشّعر النسوي المعاصر شعر "هدى ميقاتي" أنموذجا،2013 /2014م رسالة دكتوراه، قسم اللّغة والأدب العربي، كلية الآداب واللّغات، جامعة الحاج لخضر ـ باتنة.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 237 - 253 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

رمزية الماء في شعر عبد الحميد شكيّل

The symbolism of water in the poetry of Abdelhamid Shekiel

رشيد العامري*
Rachid Lamri
جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة (الجزائر)،
University of 20 August 1955 -Skikda (Algeria)
elamiri1975@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/11/22	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

شكّلت موضوعة الماء رمزا شعريا خصبا، وظفه الشعراء العرب قديما وحديثا، فلا تكاد تخلو تجربة شاعر عربي من الماء ورمزيته المتعددة، واستحضاره في التعبير عن أحاسيس مختلفة، ومواقف سياسية ودينية وفكرية واجتماعية عديدة، تختلف باختلاف زاوية الرؤية و الاتجاه الفني. وتزهر في المتن الشعري للشاعر شكيّل مفردات الماء وما يدخل في مجالها الإيحائي من كلمات، لإنتاج هذه الشعرية المائية المنفتحة على الكثير من دلالات الخصوبة والفعل والخلق. و تحاول دراستنا هذه مسح رموز الماء لدى الشاعر و دراستها دراسة مستقصية للأشكال و الأبعاد، مستعينة بما تنطق به النصوص من إشارات، و ما تقدمه من مفاتيح قصد الإحاطة بالخصائص الفنية و الفكرية لهذا الشاعر .

كلمات مفتاحية: مفردات الماء ؛ رمزية الماء ؛إيحاء ؛شعر ؛عبد الحميد شكيّل.

Abstract :

The theme of water formed a fertile poetic symbol, employed by Arab poets, ancient and modern. The experience of an Arab poet is hardly devoid of water and its multiple symbolism, and its evoked expression in the expression of different feelings, and many political, religious, intellectual and social positions, differing according to the angle of vision and artistic direction. It blossoms in the poetic text of the poet Shekiel, the vocabulary of water and the words that fall into its suggestive field, to produce this water-poetry that is open to many connotations of fertility,Action and creaation.Our study attempts to survey the poet's water symbols and study them in an exploratory study of shapes and dimensions, using the signs uttered by texts, and the keys they present in order to understand the technical and intellectual characteristics of this poet..

* رشيد العامري.elamiri1975@yahoo.fr

Keywords: water vocabulary; the symbolism of water; Suggestion; Poetry; abdelhamid Shekiel.

-تقديم:

من المعلوم أن موضوعة الماء شكلت باستمرار رمزا شعريا خصبا، وظفه الشعراء العرب قديما وحديثا، فأصبح الماء موضوعًا شيقًا في شعرهم باعتباره مكوّناً طبيعياً يؤثّر في وجدان الشعراء،ولا يخلو أي شعر لشاعر عربي من الماء ورمزيته المتعددة، واستحضاره في التعبير عن أحاسيس مختلفة ومواقف سياسية ودينية وفكرية واجتماعية، برؤى وتصورات عديدة تختلف باختلاف تجربة كل شاعر واتجاهه الفني"[1]. فتفوقوا من حيث استخدامه في بعض الأغراض الشعرية، واعتباره مادة أساسية في التأمل الشعري والبوح. وأجمل ما نحصل عليه من الماء، هو خياله المادي، الذي ولّد لدى الشعراء أحلام يقظة كبرى: سفر، وطوفان، وتجديد للأرض وللجنس البشري.وهذا الخيال المادي للماء، أصبح مولِّدا للصورة الشعرية، فجاء تعامل الشعراء مع الماء كمكان تجري فيه كل التحولات العاطفية والوجدانية، وبعدا ميثولوجيا عمّق إحساسنا بفاعليته. والماء ليس شكلا مكانيا يمكنك تحديده من خلال بقعته الجغرافية، فالجغرافية الحاضنة له لا تمنحه أسماء، ولا تتسع لمعانيه، وإنما هو تكوين حي متحول يمنح الأشكال الحاوية له بعدا خياليا وشعريا، وهو كيان معرفي لا حدّ لقدرته على التوليد والتكوين والتشكيل والتأويل".[2]وهو وفق البعد الديني، كلي القدرة،﴿**وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ**﴾[الأنبياء، 30] .ولذلك فالماء يمتد في الوجود وفي الكون فيكون كمرآة لقدسية الخالق وعظمته وإبداعه . وهو وفق البعد الجغرافي كلي الأماكن: محيط، و بحر، ونهر، ومستنقع، وجدول، وبحيرة، ونبع. وهو وفق البعد المادي كلي الأشكال: صلب، وسائل، وغاز. وهو وفق البعد الصوري كلي المواقع. وهو وفق الصورة الفاعلة: فيضان، وعاصفة، ومطر، وهطول. فالماء في الخيال العربي والعالمي "هو كوجيطو الوجود، وسرورُ الموجود، وصلة الوصل بالمعبود، به يتم إحساسُ الكينونة بالنقاوة، واشمئزازها من القذارة، وبه تحلم وكأنها في رحم البراءة"[3]، إذ كل ما يرغبه القلب يُمكن أن يُختصَرَ دائما بصورة الماء"[4] والشاعر حين يتلقف هذا الماء السماوي المقدس بوجدانه يصيّره صورا شعرية غاية في الجمال يرسمها بإتقان على جدران القصيدة. ولم يشغل الماء العرب وحدهم، ولكنه احتل في تراث الإنسانية القديم من أساطير و موروثات مكانة خطيرة، بدءا من التفكير في أصل الخلق وما أفرزه من أساطير، و مرورا بمفهوماته لآلهة الماء من حيث انقسامها إلى آلهة للمياه العذبة و أخرى للبحار و المحيطات، و في تشكيلات الأدب عامة و الشعر خاصة، وهي تشكيلات اتخذت من الماء مادة أساسية ترسم من خلالها لوحات توحي بالتأمل حينا، و إثارة الدهشة و الإعجاب حينا آخر"[5]. وقد ورد الماء موصوفا بالقداسة في كثير من النصوص الأدبية والأسطورية القديمة"[6]، ففي قصة (الإنسان المعذب) نجد قول هذا الإنسان البار الذي ابتلته الآلهة بالمرض: "وفي بوابة الماء المقدس، نثر علي الماء المقدس"[7]. وكذلك في

ملحمة كلكامش نجد قول (أوتونابشتم): "وسكبت الماء المقدس على قمة الجبل"[8]. وكذلك نجد صفة القداسة في النقوش التي تظهر الآلهة وهم يحملون آنية تتدفق منها الجداول أو ترسمهم جالسين في غرف تحت الماء؟. أما بالنسبة لارتباط الماء بمعنى الخلود،فيبدو من ملحمة كلكامش "أن زهرة الحياة الأبدية نمت في البحر في جوف الأرض وأن كلكامش انطلق في تيار من البحر العذب للبحث عنها"[9].كما ترد إشارة إلى (ماء الحياة) في القصص البابلية والذي يمنح الخلود لكل من شرب منه . وما اتصاف الماء بالقداسة إلا ليمنح الخصب والحياة والتجدد للإنسان، كما يفعل الماء بالطبيعة حيث يحمل دلالة الخصب والنماء والتجدد ذاتها . "وقدسية الماء لديهم هي من قدسية الخالق، فالنفس تبحث عن خالقها كما الطبيعة الظمأى تبحث عن الماء الدافق، عطشُها المتجهُ نحوه شبيهٌ بعطش الأرض القاحلة المتجهة نحو الماء، فهي تنتظر تجلّيه كما تنتظر الأرض الذابلة شربَ ماء المطر".[10] فالأرض والماء صورتان عن النفس والخالق. ولذلك نجدُ الماء في الفكر الإنساني يتخذ صفة الحكمة، ففي قلب الحكيم يسكن الماء، وهو شبيه بالينبوع. أما قلب المحروم من الحكمة فشبيه بوعاء مشقوقٍ يتسرَّبُ منه ماء الحكمة".[11] إن في الماء قوة اجتذاب فاتنة ساحرة وواعدة بسلام دائم..قوة الجذب هاته قائمة على فكرة الصور المنعكسة، وهي نواة الجمالية. فحكاية نرسيس هي حكاية الانعكاس والتأمل، حيث يصبح انعكاس الأشياء أشد واقعية من الواقع ذاته، لأنه أكثر نقاوة، ولأن صورته المنعكسة هي انتصار للهدوء والراحة .فالصورة المنعكسة على الماء تفتح الطريق إلى عالم الخيال الذي هو حضرة الحضرات، حسب تعبير ابن عربي، ومرآة الماء هي فرصةٌ للخيال المنفتح، لأن الإغواء والجمال يسيران نحو الأعماق" فالأحلام الجيدة هي الطبيعية، أي التي تربط الحُلُمَ بالطبيعة، إذ يستحيل تحقيق أحلام عميقة مع الأشياء المصنوعة. والشاعر الحق حين يبدأ الكلام عن المرآة تسوقه دينامية الخيال إلى الحديث عن الماء ليُضفي الشمولية والغنى والكمال على تجربته الشعرية"[12]. وفي العوالم الشعرية ذات الصلة بالماء لدى الشعراء، نجد القصائد تدور في فلك قيم الجمال والقبح والمعذّب . وتلتقي تجاربهم الشعرية في عدّ الماء مكوّناً يسهم أحياناً في عزلة الشاعر وزيادة معاناته وحصاره، ويفتح أحياناً أخرى باباً للهرب، والتأمّل، ومغادرة المكان إلى أفقٍ آخر . وتبرز جماليات الماء من حيث كونه نبعا حينا، و بحراً حيناً، أو مطراً حيناً آخر، وما تتصف به البيئات المحيطة بهذين النوعين، من جمال ، وتأثيرها في نفس الشاعر .

ولعل بدر شاكر السياب من أبرز الشعراء وأكثرهم تعبيرا عن رمزية الماء في تجربته الشعرية، وتعدّ قصيدته «مطر»، التي يتحدث فيها عن الحبيبة فينفذ من خلالها إلى الطبيعة مع قطرات الماء إلى جوهر المعاناة التي تشكل تجربة القصيدة التي دفعت به إلى الهروب من العراق، فتتوحد الحبيبة مع الوطن، بل تكاد تكون رمزًا له، فالمطر يرمز إلى الخصب، على الرغم من أن لا نفع الخصب مع وجود الظلم. لذلك لم يثمر المطر في العراق إلا الجوع. إن الرمز يتسرب إلى ثنايا النص الشعري ويسري في مفاصله حين تكون اللغة الموضوعة عاجزة عن استيعاب محمولات الفكرة، وهو يعمل على إكسائها شكلا من الأشكال المحسوسة . والرمز ذو صلة عميقة بالتفكير الشعبي كم يقول "فرويد" فهو ماثل في أغاني الشعب وأساطيره ورواياته المتوارثة. وقد حلل الكثير من

النقاد أسباب لجوء السياب إلى الرمز وهي أسباب سياسية ناجمة عن ميل الشاعر إلى الرمز بسبب تأزم الأوضاع السياسية وخشية من غضب السلطة أولا، أما الطائفة الأخرى من النقاد فترى أن السياب لجأ إلى الرمز لتأثره بالأدب الغربي، والطائفة الثالثة هي التي ترى أن السياب يستخدم الرمز استعراضا لعضلاته الثقافية وهناك تفسيرات أخرى بعضها نفسي والآخر فكري.

وغدا هذا العنصر الطبيعي على يد السياب "حقلاً دلاليا طافحا برموز ومعان ثرّة وغنية متنوعة تنوع تجاربه النفسية والفكرية التي وظف فيها الماء توظيفاً مشعا يؤكد أن الشاعر الخلاق هو الشاعر الذي يقتبس أتفه الأشياء وأكثرها إهمالا وشيوعا ليجعل منها رموزاً كونية ساطعة"[13].فالسياب من الشعراء الذين توصلوا إلى "جعل الرؤية الموضوعية منبثقة من ذات الشاعر .و استطاعوا أن يجدوا في مضامين التراث وصوره ورموزه ما يندمج في عملهم الإبداعي ويقدم الرؤية الموضوعية والذاتية معا"[14]. ولعل (المطر) من أبرز مفردات الماء و أكثرها حضور ا في شعره وأقربها تعاملا رمزياً يرتفع به في هذا التعامل من كونه أحد عناصر الطبيعة إلى كونه لفظة سحرية دالة، تعطي دفقها الشعري في القصيدة وتجعلها ذات دلالات جديدة، وكثيرا ما كان السياب يوظف المطر للإشارة ة إلى معان متضمنة ،منها معان مألوفة كالخير والغنى و البشارة، و أخرى غير مألوفة في العربية وهو القحط والجدب أو الفقر أو الألم .وهو مسار يقصده الشاعر عندما يربط بين هطول المطر والتعاسة التي يجلبها على الفقراء والمعدمين الذين لا يملكون ما يقيهم البرد والفقر. فضلا عن ارتباط الماء بجميع أشكاله ببعض التجارب النفسية الشعورية الذاتية والتي غلفت الماء بأغلفة رمزية. لقد تمتع السياب بقدرة على استحياء الرموز وخلقها،والارتقاء بدلالتها والتوحد معها، وإيصال أفكاره من خلالها بأسلوب رائع وناجح في التعبير من خلالها تعبيرا شفافا يومئ إلى المقصود من طرف خفي، لذلك وقف النقاد طويلا عند استخدام السياب للرموز ودواعي لجوؤه إليها والمنابع التي استقى منها تلك الرموز، ولجوؤه إلى الرموز الأسطورية في شعره، لأنه يراها شديدة الصلة بالحاضر ،فذلك لقاء طبيعي لأن الأسطورة التي هي فكرة وعطاء إنساني كبير قابلة للتحول، ولأنه ملامس للواقع المعاصر.

المطر رمز الحياة على الأرض فهو مصدر الخير والخصب والحياة وقد بدأ الشاعر قصيدته بصورة موحية بالهدوء والسكينة. يبدأ الشاعر بالتغزل في عيني الحبيبة فهما غابتا نخيل ساعة السحر وهما مقيدتان بساعة السحر وهي ساعة الهدوء والسكينة يبدأ الشاعر بالتغزل في عيني الحبيبة :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر".[15]

وهما مقيدتان بساعة السحر وهي ساعة الهدوء والسكينة.

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم".[16]

وقد أضفى امتداد الغابتين هدوءاً ممتدا أردف بهدوء الساعة بل لم يكتف بذلك فإذا العينان شرفتان مطلتان يبتعد عنهما القمر أو الضوء لتنعما بهدوء أيضا، يردف الهدوء السابق، ولكن الشاعر يعود إلى هذا الهدوء فإذا به يحركه أو يبعث فيه الحركة.

و ترقص الأضواء كالأقمار في النهر "[17].

إن أنشودة المطر ، تندرج ضمن النصوص التي تنتمي إلى الحقل الوجداني، و فيها عمق المعاني الوطنية بربطه بين الحبيبة و الوطن، كما صورت تداعيات السياب المستوحاة من ذاكرة الحب و الطفولة و من ذكريات الغربة و النضال. إن كلمة مطر منبع حركة مسترسلة تنبض منها المعاني و تنمو و منها ينسج الشاعر أحاسيسه و يتواصل في الزمان "[18] و لكلمة مطر دلالتها الرمزية، أبرزه النقاد و ربطوه بتموز و بعشتار رمز الخصب عند الكلدانيين، و نلاحظ ارتفاع الشاعر بدلالة الماء، حيث لم يبق في مفهومه الضيق كعنصر من عناصر الطبيعة، بل جعله مفردة ذات طاقة سحرية تعطي دفقها الشعري في القصيدة.

أولا-المسار التطبيقي:

تزهر في المتن الشعري للشاعر شكيّل مفردات الماء وما يدخل في مجالها الإيحائي من كلمات، بدءًا من نصوصه الشعرية الأولى « تحولات فاجعة الماء»، ومرورًا ب«مراتب العشق»، إلى «مرايا الماء». فكلها تدور حول موضوعات الماء، وتخلُق منه ما لم يُخلق، وتُشَكِّلُ ما لم يتشَكَّل. تقف رموز شكيّل المائية التي تَغنى بها في هذه النصوص مؤثثا ذكرياته بها وبصورها التي تظهر في الينابيع المتدفقة كالشريان في جسد قريته(سيوان) أو في المطر وهو يغسل أحزان الغربة عن وجهه، أو في البحر الذي يحرس مدينته. وغيرها الكثير من الصور التي اكتسبت أبعادا ودلالات رمزية عميقة الأثر نابعة من قدرة الشاعر الفنية وطاقاته الإبداعية ونجاحه في بلورة تجاربه الفكرية والشعورية واضعة في أيدينا بعض المفاتيح التي نستطيع بوساطتها الإحاطة بما يمكن الإحاطة به من الخصائص الفنية والفكرية لهذا الشاعر. إن الحديث عن جماليات مفردات الماء في شعر عبد الحميد شكيّل يصب في هذا المنحى، خاصة أنه صوت شعري متفرّد في تجربته، متفرّد في قاموسه اللغوي، نصوصه الإبداعية منفتحة على الكثير من التأويل والقراءات. وفي قصيدة شكيّل نطالع الآفاق المائية البارزة الواردة في دواوينه المختلفة، متآلفة مع عناصر الطبيعة الساحرة، وكلها ذات جغرافية جمالية وأبعادا دلالية غنية.وسنقف عند تفاصيل التجربة الإنسانية للشاعر شكيّل في علاقته بهذا العنصر الحيوي، ونحاول كنه رمزيته وأبعاده الدلالية ، و ملامسة جمالياته، ، التي فجّر الشاعر طاقاتها. ويشكل الماء في تجربة شاعرنا - عبد الحميد شكيّل- الشعري ظاهرة ملفتة للانتباه، إذ جعل منه الشاعر النواة الدلالية المتناسلة عبر قصائد مجموعاته الشعرية كلها، واللحمة الجامعة بين نصوصه.ويعد تعامل الشاعر شكيّل مع الماء، واحدا من طرق اكتشاف الفاعل في الشعر الحديث، فكان الماء رفيق الشاعر، لا لأنه عاش في بيئة مائية، وإنما لأنه قد اكتشف فيه قدرته على استيعاب تحولات الخطاب الشعري. والماء في فلسفة الشاعر"هو هذه الأرض بكل إشاراتها الأسطورية، وعلاماتها الحضارية؛ إنه تلك التعابير الشعبية القادمة من الصدر ومن الوطن"[19] وقد

قدّمه بمكوناته وتراكيبه الكلية، وقدمه بوصفه المنشأ والعلة الأولى في قصة الخلق، وبوصفه قوة مانحة ومهدمة في الآن نفسه،والبحر هو السيد، وهو الفاعل المتمرّد على كل القيود. فالماء بما يحمله من دلالات الحركة والتحول والعبور، وبما يحويه من أبعاد رمزية، وإيحاءات أسطورية، يعتبر قيمة مهيمنة بامتياز في نصوص الشاعر شكيّل، وكأن نصوصه تموج الماء، وتتحرك تحرك الماء .و تحاول دراستنا هذه مسح رموز الماء لدى الشاعر و دراستها دراسة مستقصية للأشكال و الأبعاد، مستعينة بما تنطق به النصوص من إشارات، و ما تقدمه من مفاتيح قصد الإحاطة بالخصائص الفنية و الفكرية لهذا الشاعر.

ثانيا- تجليات عنصر الماء و رمزيته:

1- ماء البدايات/ أو الماء المقدس:

شكّل الماء في تجربة شاعرنا -عبد الحميد شكيّل- الشعري ظاهرة ملفتة للانتباه، إذ جعل منه الشاعر النواة الدلالية المتناسلة عبر قصائد مجموعاته الشعرية كلها، واللحمة الجامعة بين نصوصه. ويعد تعامل الشاعر شكيّل مع الماء، واحدا من طرق اكتشاف الفاعل في الشعر الحديث، فكان الماء رفيق الشاعر، لا لأنه عاش في بيئة مائية، وإنما لأنه قد اكتشف فيه قدرته على استيعاب تحولات الخطاب الشعري. والماء في فلسفة الشاعر"هو هذه الأرض بكل إشاراتها الأسطورية، وعلاماتها الحضارية؛ إنه تلك التعابير الشعبية القادمة من الصدر ومن الوطن"[20]وقد قدّمه بمكوناته وتراكيبه الكلية، فالبحر هو السيد، وهو الفاعل المتمرّد على كل القيود، وقدّم المطر بعنفوانه وغضبه، وبوصفه قوة مانحة ومهدمة في الآن نفسه، وقدمه بوصفه المنشأ والعلة الأولى في قصة الخلق. فالماء بما يحمله من دلالات الحركة والتحول والعبور، وبما يحويه من أبعاد رمزية، وإيحاءات أسطورية، يعتبر قيمة مهيمنة بامتياز في نصوص الشاعر شكيّل، وكأن نصوصه تموج الماء، وتتحرك تحرك الماء، وهي في تحركها تتحرر من الجمود والثبات.

وهكذا،أصبح المتن الشعري يكتبه الماء، ويمحوه الماء لإنتاج هذه الشعرية المائية. و أصبحت شعرية الماء، تتحكم في الكتابة الشعرية لقصائد الشاعر شكيّل، منفتحة على التأويلات المتعددة لمكون الماء الذي يعدّ المعادل الموضوعي للحياة، وإعادة تشكيل هذه الحياة، وإعادة فهمها والتواصل معها، حيث يغدو الماء ظلا وهامشا، وحلما يبني نبض الحياة ودم الوجود، يقول الشاعر:

"هو الماء،
سلسبيل الروح،
وإكسير الحياة،
...قمرُ الروح، وسرّ البداية"[21]

والشاعر لا يمنح الماء بهذا الوصف شكله الطبيعي فحسب، بل يوغل في المعنى المرموز، ليعطيه أبعادا دلالية أقوى، وظلالا تتجاوز طبيعته المادية المألوفة. و" تتحرك قطرات الماء، وتتفتح علامات الخلق والألوهية، لتدعوا القارئ نحو مقامات التوحيد والإيمان"[22]و" في أديان الحضارة الغربية نجد الماء بوصفه رمزا

للمبدأ الأول في الخلق، ففي سفر التكوين من العهد القديم؛ كانت الأرض خربة وخالية وكان روح الله يرفرف على وجه القمر"[23] وفي القرآن الكريم ﴿وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ﴾ [هود،30]. وهي المعاني الروحية التي استقرّت بعمق في قلب الشاعر .كيف لا والماء أصل الأشياء، ومبعث الروح من العدم، إنه أقوى الدلالات الرامزة والمحيلة على الخالق الباري، والمانحة للاطمئنان النفسي والرواء الروحي وذهاب الأحزان. ويشكل النبع بالنسبة لسكان القرية مكان التزود الطبيعي بالماء الشروب، وهو إلى جانب ذلك، يتجاوز هذه الوظيفة الطبيعية ليشغل وظائف أخرى ترتبط بطقوس الحياة في القرية. ويصنع الشاعر من خلال تعامله مع ماء العذوبة رومانسية بيئية صغيرة ذات شاعرية هادئة، إذا علمنا أن سكان القرية يتزودون في الغالب من مياه الينابيع القريبة من مساكنهم، وتتكرر مشاهد النسوة وهنّ رائحات قادمات من وإلى النبع، حاملات جرار الطين، تحت أنظار شباب القرية الذي يرنو في استحياء إليهن علّه يحظى بمحبوبة أو زوجة، ولا يجد الشباب فرصة اختيار شريكته إلا عند نبع الماء، وقد استطاع الشاعر أن ينقل إلينا ذلك في صورة معبرة إذ يقول:

"في سيوان:
لمحتها عند مرتفع النبع،
تتنكّب جرّتها الفخارية،
تنقل –بدلال- بذخ خطوتها"[24].

وتمثل هذه الصورة كيف أن نبع الماء تحوّل عن وظيفته الطبيعية من فضاء للتزوّد بالماء الشروب إلى فضاء آخر، فهو إن كان يمنح السكان الماء -وهو سر الحياة- فإنه يمنح القلوب حياتها أيضا، عندما يصبح فضاء لتعارفها وتآلفها. وكثيرة هي منابع الماء في قرية الشاعر، وإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدلّ على وفرة الماء، وخصوبة الأرض، خاصة عندما تقترن وفرتها بوفرة النساء المليحات، ولعلّ عذوبة الماء وصفائه، من عذوبتهن وصفائهن، يقول الشاعر:

" في سيوان منابع ما تجّاج،
وجوه طافحة بالبِشر،
كثيرة –هي- أسراب النسوان!!"[25].

ونظرا لوفرته وتنوع حالاته ودوره الفاعل في الحياة، فإن الشاعر أضفى عليه من الصفات الإنسانية ما يؤهله للقيام بفعاليته تلك على أسمى صورة . ويتقلب الماء ما بين حالات شعورية شتى، بحسب الحالات الشعورية للذات الشاعرة :

" أستل من الماء دمعته الفاقعة
أستل من الماء فرحته العشبية "[26].

فهو في حالتي الحزن والفرح، إنسان في أسمى وأنبل صفاته الإنسانية، يفيض بالدمع حال الحزن، وتنبسط أساريره حال الفرح والبهجة .و تنفتح قرية الشاعر على آفاق رحيبة، تتزاحم فيها خضرة المساحات

الممتدة في الربوع الفسيحة، وزرقة البحر الطالع من جنباتها، إنها مكانه الأول، جيكوره، حيث براءة الطفولة وشفافية العلاقات الاجتماعية، حيث الحب فلسفة ولغة متداولة، حيث الوجوه الطافحة بالبشاشة والألفة. ولأجل ذلك ارتفع الشاعر بالقرية وأصبغ عليها فيوضات أسطورية باذخة، يقول الشاعر:

" في سيوان : رف طير الماء الناري،
متشحا بحوريات الشجر الزان!!"[27].

إذ يظل "الطير" الناري رمزا لطائر الفينيق الذي ينبعث من احتراقه ليتجدد، ويعلن فتوحات أخرى للحياة، وحينما يقرنه الشاعر بالماء تزداد ظلاله الرمزية اتساعا، على اعتبار أن الماء مبعث الحياة وأكسيرها. والمطر يؤكد أيضا مبدأ إشاعة الحب، فالمطر شتائي، والشتاء موطن الحكايات المؤجلة، والمطر ينساب وكل ما هو منساب أنثوي، والمطر طفولة، ونغمة سماوية عذبة، وترنيمة شتائية صوفية الأبعاد، يقول الشاعر:

"المطر
موسيقى الماء المتنزل
من سحب القلب، وغيم الأنحاء ،
يا لروعته حين يسحّ ، وأنا أتلوى تحت رذاذ الفتح"[28].

ومن ثم، ارتفع الماء إلى مرتبة عالية في الممارسات والفكر الإنساني على مر العصور، ومنه اكتسب هذه القداسة التي لا ينازعه فيها عنصرا آخر من عناصر الحياة. وله حضور مكثف في قرية الشاعر" سيوان" وهو ذو صفات متميزة، فيه من الشفافية والانسياب والصفاء الشيء الكثير. وهو ذو أبعاد رمزية مرتبطة بطبيعته؛ إذ يمثل بالنسبة لسكان القرية سرّ انتمائهم للمكان، واستمرارهم في العيش فيه، وحضور أحدهما لابد أن يكون متصلا بحضور الآخر. إن الماء هو أكسير الحياة وسرّها في منشئها ومنتهاها، بل إنه الحياة في حد ذاتها، يقول الشاعر:

"في سيوان: كان الماء،
صار الماء خرائط
من فيروز الجان"[29].

وللماء خاصياته الإنسانية المتميزة في فضاء النص الشعري عند شكيّل، ذلك أن الأنسنة من أروع القيم الجمالية، يضفي فيها الشاعر أو الأديب صفات إنسانية على الأمكنة، والأشياء والحيوانات، وظواهر الطبيعة، حتى يشكلها، تشكيلا إنسانيا، ويجعلها كأي إنسان، تتفاعل مع الأحداث، تحس وتعبّر، وتتحرك، تحن وتقسو، حتى يغدو المكان زاخرا بالحياة والحركة التفاعلية بينه وبين الإنسان، ويصبح المكان بمرتبة التماثل مع " الأنا "الشاعرة والتوحد معها داخل الصورة الشعرية .وبالتالي، يجعلها الشاعر تتجاوب مع مشاعره وأفكاره، كي تشاركه المعاناة والقهر والفرح في الحياة، وعندها يصبح المكان الخارجي أكثر حيوية وحياة، ويتسم بالعمق والروعة. الماء فضاء فسيح، فيه متسع كبير للحركة والتحول والعبور، وهو قيمة مهيمنة في نصوص

الشاعر، منفتحة على الكثير من دلالات الخصوبة والفعل والخلق. وفكرة الخلق فكرة أسطورية في تراثنا الشعري والميثولوجي، وكل الحضارات القديمة مائية؛ من آشورية، وبابلية، وكنعانية. والماء عند الشاعر فعل كوني، عندما يهطل مطرا على الأرض تنهض كل القوى الخفية الكامنة، وكأنه بهطوله يعيد للحياة دورتها، يقول الشاعر:

" الهطول، أحجار من وبر الماء،
فألبسني جبة، وخذ مجرى الماء ،
كيما تطلع من رماد الوقت ،
سيدة النخوة"[30].

ويتجلى البعد الأسطوري من خلال العبارة "تطلع من رماد الوقت" والتي تحيل دوما على أسطورة البعث والتجدد بعد الفناء. وليؤكد الشاعر تطلعه لمستقبل آت مفعم بالحياة والجمال، يستدعي مرة أخرى رمز الانبعاث والتجدد فينيق، إذ يقول :

" من شجني ينهض فينيق العمر،
معتمرا جلباب الأمصار،
يشمخ في أفق الماء النازف
من صلب القلم المسطار"[31].

وحين يجمع الشاعر بين طائر الفينيق الأسطوري، رمز الانبعاث، والماء رمز الخصب والحياة، فإن ذلك يمنح القصيدة طاقات دلالية أرحب وأوسع، وإحساسا أقوى بتدفق الحياة. و الماء عنصر رمزي للاغتسال والتطهر من الذنوب، خاصة إذا اقترن بطقوس معينة، يقول الشاعر :

" المساء في عنابة،
صوت يسيل على الشرفات،
قرنفلة تخدش خفر النساء
اللواتي يغتسلن بماء القطارة
قصد التطهر من شيطان الجسد"[32]

ومياه "القطارة" تحديدا لها امتدادا أسطوري في مخيلة سكان المنطقة ولا تزال كذلك، لما لها من قدسية في الموروث الفكري للعنابيين . والحق، إن الماء بوجه عام يشكل مكانة مقدسة في العقلية الدينية والروحية لجميع الأديان قديما وحديثا، فلا تخلوا ديانة أو عقيدة من تقديس هذا العنصر بطريقة أو بأخرى فكرا أو طقسا. وعلى الأخص كان الماء عنصرا رمزيا للتنظيف والطهارة من الذنوب عند البشر. ومن ثم ارتفع الماء

إلى مرتبة عالية في الممارسات والفكر الديني للأمم على مر العصور، وصار يُنظر إليه بالمنظار المقدس، ومنه اكتسب هذه القداسة التي لا ينازعه فيها عنصر آخر من عناصر الحياة .

وعلى كل فإن أسطرة الماء في نصوص "شكيل" هي "نزوع عقلاني لتخليق فتوحات الذات و تبدلات المعنى، والرسو الجميل على خد الأفق بما هو عليه كحالة فيزيقية ترشح بالكثير من المعاني الخفية التي ظلت تؤرق الذاكرة، وتحفر في طوبوغرافية المخيال. إن الذهاب إلى الأسطورة في منظور الشاعر، هو ذهاب جمالي، قصد احتلاب الزمن الأسطوري، وشحنه بالدلالات للتدليل على أن الأسطرة المشبعة حالة من الشعرية الجميلة التي تعطيك الإبراق الجميل كيما تبدع دون التخلي عن التعالقات الأخرى، المرتبطة بالذات، والتجربة، والكتابة كمكون أساسي في أبجدية الكتابة وتحولات الإبداع.

2- ثنائية البحر و المدينة:

لا يرى الشاعر "عبد الحميد شكيل " البحر وما يتصل به وما يدل عليه، إلا كائنا إنسانيا حيا، فهو يحس ويعقل ويتفاعل مع الشاعر، وبذلك يتضح سعة خيال الشاعر من حيث تشخيصه للبحر من حوله، وتبدو تلك العلاقة الحميمة التي ربطت الشاعر بالبحر، فطالما استوحى منه قصائده، واستمد منه قدرته على بعث نسغ الحياة، وطاقة التجديد والحيوية والانطلاق. والشاعر حين يريد أن يرسل سلامه لمدينته التي يعشقها، لا يجد أصدق من البحر حاملا لذلك السلام، يقول:

" هيبون ... هيبون ...هيبون
البحر والشراع، والسفائن المسافرة
جميعها يامدينتي المتابرة
تبعت لك السلام والقبل
للوجه، للجبين ، للمقل"[33].

فالبحر وما يدل عليه وما يحتويه من عناصر" الشراع"، " السفائن" كلها أخذت من العناصر الإنسانية ما يرتقي بها إلى مرتبة الأنسنة، وهي صورة فنية بالغة الدلالة أراد من خلالها الشاعر أن يؤكد فلسفته الجمالية في التعامل مع ثنائية البحر والمدينة، وهي الفلسفة التي ترتكز على صوفية العشق وقدسية المكان كأداة أسلوبية، وعلى البعد الإنساني كغاية جمالية. لا يمثل شاطئ البحر مجرد مكان للسباحة والاستجمام، وإنما هو الانساع في مقابل الضيق، والألفة الحقيقية في مقابل النفاق الاجتماعي، إنه متسع يحتوي النفوس التي ضاقت بها أرجاء المدينة، ويسجل الشاعر تجربته إذ يقول:

" حبيبتي ترفضني مقاهي المدينة،
تدفعني لشاطئ البحر،
أجمع المحار،
عقد سؤدد ليوم عرسنا المجيد"[34].

لقد وجد الشاعر في شاطئ البحر متسعا يمارس فيه حريته، ومصدرا لتأكيد تواصله مع من يحب، وفي ذلك تحرر من قلق المدينة وتوتراتها. ويلجأ الشاعر إلى شاطئ" طوش" الجميل لممارسة رغبته في التحرر من ضيق المدينة أملا في غد مشرق، يقول الشاعر:

حبيبتي متى تشرق الشمس ؟
وينتهي العذاب والألم ،
وترجع الليالي ويرجع النغم
ونمرح نحن الشباب على رمال " الطوش"[35].

إذ يظل الشاعر مفعما بالأمل" يصارع أمواج" الآلام والعذابات التي تسكن دروب المدينة مسكونا بالرغبة في حياة أفضل، ربما تأتي يوما ما مدهونة بزبد البحر.وهي أبعد من ذلك كله، إنها سيدة البحر المتجددة الخالدة، في أبهى صورها، معشوقة الفرسان حينما يناديها الشاعر:

"رأس الحمراء :
ها أنت، يا سيدة المدن البحرية
تنهضين من رماد الوقت،
مطهمة، تتشوق للفرسان !"[36].

وقد أحبها بعنف، فهي بأوجاعها وأحزانها منبع إلهامه، وهي التي عشق روحها، و بحرها و حدائقها و فتنة نسائها، وقد تآلفت هذه العناصر لتشكّل فضاء رحيبا يمارس فيه الشاعر حريته ، يقول:

"أحب عنابة:
وردة الروح ،
البحر، الحدائق المعلقة،
وفتنة النساء "[37].

فالشاعر يعلن تعلّقه وحبه لمدينته "عنابة" وما تحويه من نزه وفضاءات متميزة؛ "البحر"، " النساء"، " الحدائق" وهي عناصر مكانية متآلفة تشكل وحدة محفورة بعمق في وجدان الشاعر. ويوغل في المعنى المرموز، حيث يصف مدينته التي أغرق في حبها" بمكة" قلبه، وهي معاني توحي بدرجة الحب الصوفي الذي أعلنه الشاعر لمدينته، كيف لا وهو يساوي بينها وبين " مكة" المكان المقدس الذي تهفو إليه قلوب المسلمين، وهي صورة منحوتة بجمالية لا تجد لها مثيلا إلا في الشعر المتسامي، يقول الشاعر:

" في الشتاء ألبس بردة ذاتي،
في الربيع أتحلّى بخرير المياه!

ولما تضيق فضاءات نفسي:
أقصدك يا مكة قلبي"[38].

إن الحضور المكثف لمدينة الشاعر" عنابة" بأسماء متعددة:بونة، هيبون، رأس الحمراء...يمكن أن يؤسس لرؤية فلسفية في التجربة الإنسانية للشاعر مع المدينة؛ ذلك أن دلالة هذه الأسماء توحي بشيء من الرغبة في بعث الماضي المجيد للمدينة بكل زخمه الحضاري المتميّز، وبناء جسر تواصل مع هذا الماضي لتأكيد البعد الإنساني الرفيع لهذه المدينة، ومن ثم تعميق درجة الإحساس بجمالياتها. وفي الواقع إن هذا التصور الحضاري الرفيع لجماليات المدينة عند الشاعر، إنما هو حلم الشاعر الذي يبنيه داخل نصوصه الشعرية، بحثا عن ملامح أخرى لمدينته التي يحيا فيها؛ مدينة يبنيها الجمال ويحكمها سلطان الحب والإنسانية السامية. ويفصح الشاعر بملء جوانحه عن شدة حبه لمدينته بونة، مصبغا عليها من الصفات والمزايا ما يجعلها ملكة متوّجة على عرش القصيدة والقلب كذلك. ولا يملك الشاعر حينها إلا أن يغامر ويسميها حبيبته قائلا:

"أيتها المنتصبة في سماء الوجد،
عند قدميكِ يرتدّ البحر"[39].

وحين ينتقل الشاعر إلى مدينة بحرية أخرى، وهي مدينة " القل " الجميلة، لا يرى فيها الشاعر إلا امرأته، التي تملّكت جوانحه، وأحاسيسه، وتربّعت على عرش فؤاده، وهي وردة البحر حين يخاطبها :

" وردة البحر : يا حلوتي، وحلتي، وحيلتي،
هل لي أن ألتمس عذرك وعفوك،
وعفتك، وأجيئك نورسا مبللا بالزقو!"[40].

فهي امرأة لها من صفات الأنوثة، ما جعل الشاعر يجيئها متوددا متوسلا، خاصة وهي العفوّة العفيفة. وهو النورس الذي لا يجد ملاذا له إلا ملتحفا زرقة بحرها .وبوجه عام، فإن المدينة في فلسفة الشاعر، ترتقي في أحايين كثيرة إلى مرتبة الإنسان – المرأة – وتغدو جزءًا من ذات الشاعر وفيضا من فيوضاته. مدينة القل الصغيرة، الساحرة، التي تسكن البحر ويسكنها، وتسكن هي وجدان الشاعر وذاكرته الملئى بفيوضات غامرة نابعة من ارتباط طفولة الشاعر بفضاءاتها المترفة المغمورة بالحب والجمال. يلبسها الشاعر لبوسا أسطوريا من قبيل ابتكار الأسطورة في النص الشعري، حين يستدعي قصة " البنات الجميلات" اللواتي تنزّلن من السماء وسَبَحْنَ على شاطئ عين الدولة"[41] في قلب المدينة، وشكّلن بذلك تحديا للقيم والضوابط الاجتماعية التي تحرّم تكشّف النساء على شواطئ البحر. وهي قصة تمتد في مخيلة سكان المنطقة عبر الأزمان المتعاقبة مشكّلة ظلالا وأبعادا أسطورية،يقول الشاعر:

" وردة البحر أيتها الدفق الرسولي،
ومتنزّل النساء الأنيقات،
اللائي خدشن ورع سيدي عاشور، وتقوى سيدي القوفي"[42].

إذ يظل الجبل وما ينتمي إليه وما يعبّر عنه رمزا لكل معاني السمو الروحي، والسلطة الأبوية التي يذعن لها كل سكان المنطقة. إذ تظل الذكرى محفورة في المخيلة الشعبية لسكان المدينة، وتزداد تأصلا في الموروث الثقافي، حتى تحوّلت هذه العناصر الثلاثة سيدي عاشور"، " سيدي القوفي"، "متنزّل النساء الأنيقات" إلى أسطورة لها بريقها الممتد على مر السنين، ودخلت في معمارية التفكير الأسطوري الجمعي لسكان المدينة.

3- الماء و المرأة:

صنع الشاعر من خلال تعامله مع ماء العذوبة رومانسية بيئية صغيرة ذات شاعرية هادئة، إذا علمنا أن سكان القرية يتزودون في الغالب من مياه الينابيع القريبة من مساكنهم، وتتكرر مشاهد النسوة عند النبع، حاملات جرار الطين، تحت أنظار شباب القرية الذي لا يجد فرصة اختيار شريكته إلا عند نبع الماء، وقد استطاع الشاعر أن ينقل إلينا ذلك في صورة معبرة إذ يقول:

"في سيوان:
لمحتها عند مرتفع النبع،
تتنكّب جرّتها الفخارية،
تنقل –بدلال- بذخ خطوتها"[43].

وتمثل هذه الصورة كيف أن نبع الماء تحوّل عن وظيفته الطبيعية من فضاء للتزوّد بالماء الشروب إلى فضاء آخر، فهو إن كان يمنح السكان الماء -وهو سر الحياة- فإنه يمنح القلوب حياتها أيضا، عندما يصبح فضاء لتعارفها وتآلفها. وكثيرة هي منابع الماء في قرية الشاعر، وإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدلّ على وفرة الماء، وخصوبة الأرض، خاصة عندما تقترن وفرتها بوفرة النساء المليحات، ولعلّ عذوبة الماء وصفائه، من عذوبتهن وصفائهن، يقول الشاعر:

" في سيوان منابع ما تجّاج،
وجوه طافحة بالبِشر،
كثيرة –هي- أسراب النسوان!! "[44]

لقد أحب الشاعر قريته " سيوان " المتميزة بكثرة منابع الماء والبساتين والأشجار، وشغف بها، وارتبط معها بخيط رحمي، وتوحد معها روحيا، وغذت جزءًا من ذاته، وعندما أراد الشاعر أن يصف جمالها، لم يجد أقوى من المرأة رمز الخصب و النماء وصفا لها، يقول:

" في سيوان :
تتهادى امرأة الماء،
تصيح البهجة : أنا فتنة الكون الأزلي،
فاضحة الفرسان"[45].

فقد ألحق الشاعر بالقرية صفات أنثوية من قبيل " امرأة الماء"، " فاضحة الفرسان" و هي دلالة على الطابع الانسيابي، والخصوبة، والجمال الفتان للقرية، وقد لجأ الشاعر إلى تقنية الأنسنة لإعطاء أبعاد الجمال قيمة رمزية أكبر، وتقريب تلك القيم من ذهن القارئ. والمطر يؤكد أيضا مبدأ إشاعة الحب، فالمطر شتائي، والشتاء موطن الحكايات والأساطير المؤجلة، والمطر ينساب وكل ما هو منساب أنثوي، والمطر طفولة، ونغمة سماوية عذبة، وترنيمة شتائية صوفية الأبعاد، يقول الشاعر:

"المطر
موسيقى الماء المتنزل
من سحب القلب، وغيم الأنحاء ،
يا لروعته حين يسحّ ، وأنا أتلوى تحت رذاذ الفتح "[46].

فالماء والمرأة ثنائية ارتبطت في الفكر الديني والأسطوري بقصة الخلق الأولى، وكلاهما منبع الحياة، ورمز الخصوبة والتجدد.

" في الزمن الأول خلق الله الماء،
في الزمن الثاني خلق الله المرأة،
في الزمن الأخير تم المزج "[47].

لقد قرن الشاعر بين الماء والمرأة في مرتبة واحدة، وبذلك منح الماء صفة إنسانية عظيمة، لأن المرأة من حيث هي إنسان رمز الخصوبة، والولادة والاستمرارية، كذلك الأمر بالنسبة للماء فهو رمز الخصوبة والولادة والخلق.

-خاتمة:

لقد شكّل الماء في تجربة شاعرنا عبد الحميد شكيّل ظاهرة ملفتة للانتباه، إذ جعل منه الشاعر النواة الدلالية المتناسلة عبر قصائد مجموعاته الشعرية كلها، واللحمة الجامعة بين نصوصه.ويعد تعامل الشاعر شكيّل مع الماء، واحدا من طرق اكتشاف الفاعل في الشعر الحديث، فكان الماء رفيق الشاعر، لا لأنه عاش في بيئة مائية، وإنما لأنه قد اكتشف فيه قدرته على استيعاب تحولات الخطاب الشعري. والماء في فلسفة الشاعر هو هذه الأرض بكل إشاراتها الأسطورية، وعلاماتها الحضارية؛ إنه تلك التعابير الشعبية القادمة من الصدر ومن الوطن. وقد قدّمه بمكوناته وتراكيبه الكلية، بوصفه المنشأ والعلة الأولى في قصة الخلق، وبوصفه قوة مانحة. والبحر هو السيد، وهو الفاعل المتمرّد على كل القيود، فالماء بما يحمله من دلالات الحركة والتحول والعبور، وبما يحويه من أبعاد رمزية، وإيحاءات أسطورية يعتبر قيمة مهيمنة بامتياز في نصوص الشاعر شكيّل، وكأن نصوصه تتموج الماء، وتتحرك تحرك الماء، وهي في تحركها تتحرر من الجمود والثبات.

هوامش:

[1]-أحمد بلحاج آية وارهام:دلالات الماء في شعر عبد الكريم الطبال، مجلة عود الند، العدد 90 ، https://www.oudnad.net.12/12/2013

[2]-المرجع نفسه.

[3]-ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الشعر الجاهلي، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1986، ص1.

[4]-مولود محمد زايد البيضاني:رمزية الماء في شعر السياب، مخطوطة رسالة ماجستير، في اللغة العربية و آدابها، كلية التربية، جامعة البصرة-العراق، 2001، ص14.

[5]-المرجع نفسه، ص14.

[6]-ريتا عوض:أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1978، ص61.

[7]- خليل أحمد خليل:مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 1973،ص72.

[8]- ريتا عوض: أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص61.

[9]- أحمد بلحاج آية وارهام:دلالات الماء في شعر عبد الكريم الطبال،مرجع سابق.

[10]- زهير مناصفي:شاعرية الماء و الحياة النفسية، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1،دت ، ص149.

[11]- المرجع نفسه، ص153-154.

[12]- مولود محمد زايد البيضاني:رمزية الماء في شعر السياب، ص13.

[13]- علي حداد: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1، 1986، ص283.

[14]- عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، العراق،ط1، 1978، ص153.

[15]- بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، دار العودة،ط4، 2000، ص474.

[16]- المرجع نفسه، ص474.

[17]- المرجع نفسه، ص474.

[18]- ريم العيساوي:قراءة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب،الأنطولوجيا.
https://alantologia.com.06/11/2018

[19]- وليد بوعديلة: الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل، تجريب البنية وفتوحات الرؤية، مجلة عمّان، الأردن، عدد122، آب 2005 ، ص81.

[20]- المرجع نفسه، ص81.

[21]- عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص53.

[22]- وليد بوعديلة: الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل، تجريب البنية وفتوحات الرؤية ، ص83.

[23]- عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، د ط، 1998،ص45.

[24]- عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص92.

[25]- المصدر نفسه، ص113.

[26]-المصدر نفسه، ص16-19.
[27]- المصدر نفسه، ص97 .
[28]- عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة، ص29.
[29]- عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، ص93.
[30]- عبد الحميد شكيل : يقين المتاهة، ص35.
[31]- عبد الحميد شكيل : فاجعة الماء، ص40.
[32]- المصدر نفسه، ص117.
[33]- عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، ص149.
[34]- المصدر نفسه، ص101.
[35]- المصدر نفسه، ص97، 98.
[36]- عبد الحميد شكيل: مرايا الماء، ص46.
[37]- عبد الحميد شكيل: قصائد متفاوتة الخطورة، ص141-142.
[38]- عبد الحميد شكيل: مرايا الماء، ص68.
[39]- عبد الحميد شكيل: الحالات في عشق بونة،اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع عنابة، الجزائر، ط1، 2006، ص42-47.
[40]- عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص101.
[41]- أحد شواطئ مدينة القل، يقع وسط المدينة، ويسمى أيضا شاطئ البنات الصغيرات، وفي القصة الشعبية أن البنات الصغيرات تنزّلن من السماء بكامل زينتهن وسَبَحن على الشاطئ، إلا أن سيدي عاشور وسيدي القوفي لم يرقهما الأمر، واعتبرا ذلك خدشا للحياء وتحديا لسلطتهما الروحية، فأنزلا بهن اللعنة والعقاب.
[42]- عبد الحميد شكيل: تحولات فاجعة الماء، ص98، 99.
[43]- عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، ص92.
[44]- المصدر نفسه، ص113.
[45]- عبد الحميد شكيل :تحولات فاجعة الماء، ص58.
[46]- عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، ص91.
[47]- عبد الحميد شكيل: يقين المتاهة، ص29.

-المصادر و المراجع:

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

-المصادر:

1.عبد الحميد شكيل:قصائد متفاوتة الخطورة، ط1،(1985) المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر .
2.عبد الحميد شكيل :تحولات فاجعة الماء، ط1، (2002) مقام المحبة، دار هومة، الجزائر.
3..عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، مقام سيوان،ط1، (2004) مطبعة المعارف، الجزائر.
4.عبد الحميد شكيل :مرايا الماء، مقام بونة، ط1، (2005) منشورات وزارة الثقافة،الجزائر.

5.عبد الحميد شكيّل:يقين المتاهة، ط1، (2005) منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية.
6.عبد الحميد شكيّل:الحالات في عشق بونة، ط1، (2006) اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر.

-المراجع:

1.ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الشعر الجاهلي،ط1، (1986) مكتبة الشباب، القاهرة.
2.بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، ، ط4 ، (2000) دار العودة بيروت.
3.خليل أحمد خليل:مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط1، (1973)دار الطليعة للنشر، بيروت.
4.ريتا عوض:أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط1، (1978) المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت.
5.عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية، دط، (1998) المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة.
6.عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، ط1، (1978) منشورات وزارة الثقافة و الفنون، العراق.
7.علي حداد: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط1، (1986) دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
8.زهير مناصفي:شاعرية الماء و الحياة النفسية، ط1، (دت)معهد الإنماء العربي، بيروت.

-المقالات:

1.وليد بوعديلة: الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيّل، تجريب البنية وفتوحات الرؤية، (2005) مجلة عمّان، الأردن، عدد122.

-الأطروحات:

1.مولود محمد زايد البيضاني:رمزية الماء في شعر السياب، (2001) رسالة ماجستير، في اللغة العربية و آدابها، كلية التربية، جامعة البصرة-العراق.

-مواقع الأنترنت:

1.أحمد بلحاج آية وارهام:دلالات الماء في شعر عبد الكريم الطبال، مجلة عود الند، العدد 90 .
https://www.oudnad.net.12/12/2013
2.ريم العيساوي:قراءة في أنشودة المطر لبدر شاكر السياب،الأنطولوجيا.
https://alantologia.com/06/11/2018.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 254 - 266 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

شعرية الإيقاع في ديوان مرايا الشّفاه لعبد القادر مكاريا

Rhythm Poetry in the Lip Mirrors Collection of Abdul Kader Makaria

ط د. بناجي ضرار[1] / د. خذري عالمة[2]*
bennadji.derar[1] / khedri.alma[2]
مخبر المتخيل النقدي المعاصر والدراسات الحداثية في الفكر واللغة والأدب.
جامعة عباسلغرور (خنشلة)،(الجزائر).
Abbas Laghrour University (Khenchela), Algeria.
bennadji.derar@univ-khenchela.dz[1] / khedri.alma@univ-khenchla.dz[2]

تاريخ الإرسال : 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/12/07	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

تعالج هذه الدراسة دور الإيقاع في شعرية النص وأثره في البناء الداخلي والخارجي لموسيقى المنجز الشعري، وذلك من خلال شعر "عبد القادر مكاريا" نموذجا. فما مفهوم الإيقاع؟ وما أثره في موسيقى الشعر؟ كيف تجلى هذا عند الشّاعر "مكاريا"؟ ولتحقيق أهداف الورقة البحثية وإجابة على الإشكاليات المطروحة، تقصّى الباحثان الوصف والتحليل نماذج من نصوص ديوان " مرايا الشفاه ".

وقد خلُصا بذلك إلى أن الإيقاع يصنع الشّعريةً ويغري المتلقي بقراءة النص وتحليله واستكناه دلالات النبر والتنغيم منه، كما يحدّد مدى مزاوجة الشّاعر بين الأصالة والحداثة في التجربة الشّعرية.

الكلمات المفتاح : حداثة؛ نص شعري؛ إيقاع؛ شعرية؛ موسيقى.

Abstract :

This study addresses the role of rhythm in the poetry of the text and its impact on the internal and external construction of the music of poetic music, through the poetry of "Abdulkader Makaria" as an example. What is the concept of rhythm? What is its impact on the construction of poetry music? How did this manifest in the poet Makaria? In order to achieve the objectives of this paper and to respond to the problems raised, the researchers explored, by description and analysis models of the texts of the "lip mirrors" collection. They have thus concluded that rhythm creates poetry and tempts the recipient to read and analyze the text, find the connotations of stress and intonation from it, and determine the extent to which the poetry combines originality and modernity in the poetic experience.

Keywords : :modernity; poetic text; rhythm; poetic; music.

*. بناجي ضرار: khedri.alma@univ-khenchla.dz

مقدمة:

معلوم أنّ الشّعر العربي هو ألفاظ وتراكيب تحتكم إلى نظام إيقاعي يضبط حدودها الهندسية والصوتية. وقد جعل هذا التّظام القصيدة العربية تتميّز من حيث شعريتها، الأمر الذي أظهر اختلاف النصوص الحداثيةعن التراثية القديمة، هذه الأخيرة التي كانت رهن هندسة إيقاعية مقيّدة من خلال شكل كلاسيكي لا يقبل التّمرد، لذا خالف النص الحداثي المعاصر النظام العمودي قصد التجديد، بل أصبح مفتوحا على آفاق متنوعة بداية باللاشكل إلى الاتكاء على تفعيلة واحدة في أغلب القصيدة.وعلى هذا الأساس، ارتأينا أن يكون نموذج دراستنا هو الشاعر الحداثي الجزائري المعاصر عبد القادر مكاريا ساعين بذلك إلى تحليلبعض نصوصه الشعرية من الناحية الإيقاعية من خلالديوانه المعنون بـ: **"مرايا الشفاه"**.

طرح الإشكالية:

إنّ التراكمات المعرفية والابستيمولوجية لموجة التّطورات الكرونولوجية جعلتنا نطرح جملة من التّساؤلات، أبرزها هل يمكن اعتبار شعرية القصيدة تكمن بالدرجة الأولى في الإيقاع؟ أم أنّ للإيقاع دورا بارزا في تبلور شعرية القصيدة المعاصرة؟ وهل تأثرت القصيدة عند عبد القادر مكاريا بهذه الميزة؟ وهل أظهر ريتم الإيقاع الذي اعتمد عليه في ديوانه "مرايا الشفاه" ملامح الشاعر في النص؟

الفرضيات:

يرى المتأمل في حيثيات القصيدة العربية –خاصة عند "عبد القادر مكاريا" بأنّ للإيقاعدلالة بارزة في تكوين شعرية النص، حيث يمزج فيها بين الشّعر العمودي وشعر التفعيلة، فللإيقاع قوالب يصبّ فيها الشّاعر تجربته الشّعرية بشيء من الإبداع والتّخييل حتى يرتقي بالنّص إلى البلاغة والتّأثير، وهذا كلّه يندرج ضمن الشّعرية.

أهداف البحث:

نهدف بالبحث إلى تبيين الجانب الإيقاعي للقصيدة المعاصرة من خلال نصوص عبد القادر مكاريا والماثلة داخل ديوانه "مرايا الشّفاه"، ثمّ إبراز شعرية القصيدة في نصوصه بداية بالإيقاع ودلالاته، مع العلم أنّه زاوج بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعلية، وهذا يتجلى بتركيزنا على الإيقاع الداخلي والخارجي للقصيدة مع إظهار دلالة كل عنصر منها.

منهج البحث:

تم الاعتماد في هذا المقال على المنهج الوصفي مدعما بالآلية الإحصائية، والتي مكنت من الإحصاء بعض الظواهر الصوتية والإيقاعية، مع إعطاء دلالة لكل عنصر وتفاعلاته مع حالة الشاعر.

أولا: تمهيد:

للولوج إلى هذا المقال من الناحية التطبيقية، كان لزاما التّطرق بإيجاز إلى الوقوف علماهية الشّعرية والإيقاع، ذلك أنّها مصطلحان بارزان في هذا العمل البحثي، وكما هو الحال؛ فإننا نعمل على التّعريف بالنظرية الشّعرية، ثمّالوصول إلى بيان الإيقاع وأهميته، ثم نقوم بتقسيم الإيقاع إلى قسمين مع تبيان كل قسم على حِده.

1. الشعرية:

تسعى الشّعرية كما يعرّفها كمال أبو ديب في فحواها خلق علاقات تواشج وتلاحم بين عناصر النّص الشعري الذي لا ينحصر في « الوزن والقافية أو الصورةأو الموقف العاطفي أو الإيديولوجي، ولكن العلاقات بين عناصر مختلفة تتلاحم في سياق واحد،حيث لا يبدو أحدها نشازا»[1]، فالشعرية في نظره تفاعل بين العناصر المكونة للنّص بخلاف ما كان قديما حين ينظر إلى الشعر بأنّه كلام موزون مقفّى،وأنّ الفرق بين الخطاب الشعري والنثري يكمن في الموسيقى التي يصدرها النّص الشعري بخلاف النثر.

أما النّاقد عز الدّين إسماعيل، فيرى بأنّه لا يمكن للشاعر أن يتنكر للتراث، بل أدّى به الأمر إلى إنكارأن يكون الشاعرحداثيا بحتا؛فلابد له-على حسب رأيه- أن يكون مشدودا دائما نحو أصالته وتراثه[2]، أما الناقد كمال أبو ديب يرى أنّ الشّعرية هي عبارة عن الجمالية المعاصرة. وهذا ما نلمسهفي قوله أنّ « الشّعر المعاصر يصنع لنفسه جماليته الخاصة سواءً في ذلك ما يتعلق بالشّكل والمضمون..»[3]، فالشعر المعاصر يخلق لنفسه جماليته الخاصة ولا يعتد بالوزن والقافية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى مرتكزات أخرى من الناحية الموسيقية على وجه الخصوص.

2. الإيقاع:

يعتبر مصطلح الإيقاع من المصطلحات الأكثر تداولا عند النّقاد المحدثين لما تشوبه من ضبابية وتعدد في الرؤى النقدية التي تناولته، فالشاعر انطلاقا من كونه مبدعا « يحاول أن يخلق نوعا من التوافقالنفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق التوقيع الموسيقي الذي يعدّ أساسيا في أيّ عمل فني، ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلاّ لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق الإيقاعي في هذا العالم الخارجي، المنطبقة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر »[4]. فالموسيقى داخل النص تؤسس لنا الانغماس في حيثيات العالم الخارجي انطلاقا من نفسياتنا الخاصة.

والحديث عن الإيقاع يحتاج لأكثر من وريقات بحثية، وعليه فلزام علينا التناول بشكل موجز دقيقأهم التعريفات التي خصتها، ومنها « فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة »[5]، في هذا إشارة إلى أنّ الإيقاع أداة تستعملللقياس موسيقى الألحان والقصائد، وهذا من خلال فواصل موسيقية متناسبة تجعل من يتقنها يعرف اللحن الصحيح من النشاز في القصيدة.

كما يعرّف الإيقاع –بطريقة معاصرة-بأنّه « تنظيم متوالٍ لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي »[6]، إذنفهو منظم لجملة من العناصر الصوتية -على غرار اختلافاتها- إلاّ أنّه ينظمها وفق آلية نظامية موسيقية محددة داخل القصيدة تجعل من أذن المتلقي تألف ذلك النظام.

والإيقاع بدوره ينقسم إلى قسمين رئيسين في القصيدة وهما؛ **الإيقاع الثابت (الخارجي)، الإيقاع المتحول/المتغير(الداخلي).**

وسنأتي بذكر محتوياته فيما يلي:

1.2. الإيقاع الخارجي:

1.1.2. البحر:مصطلح عروضي يقصد به أوزان شعرية خاصة، وهو« صورة الكلام الذي نسميه شعراً»[7]، وهو كذلك الإيقاع الموسيقي المنتظم الذي تسير وفقه القصيدة الشّعرية[8]، وعليه فالبحر الشّعري بصفة عامة هو تلك « الإيقاعات الموسيقية التي اعتمدها الشّعراء، فألفتها الآذان وطربت لها النفوس فاعتمدها الشّعراء طوال قرون عدّة، حتى جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي فاستخرج صُورها الموسيقيّة، وسكبها في قوالب سمّاها البحور »[9].

وبالنظر في ديوان " **مرايا الشفاه** "، نرى أن الدّيوان يضم اثنين وعشرين قصيدة، تتراوح بين القصائد العمودية وقصائد التفعيلة، لكن قصائد التفعيلة كانت أكثر من قرينتها،هذا لأن عددها ثمانية عشر قصيدة. أما العمودي فكانلها نصيب القصائد الأربع المتبقية، وهي على النحو الآتي؛ غيمة /أختها /بغداد/دعونا/، وهذا له دلالة واضحة على أنّ الشاعر عبد القادر مكاريا مال إلى الحداثة والتجديد في بناء القصيدة دون التأصيل التراثي وإتباع نظام العمود في بناء القصيدة.

وبخصوص الحديث عن البحور الشعرية التي بنيت عليها القصائد المدونة الدراسة، فقد جاءت على النحو الآتي: اثنتا عشرة قصيدة نظمت على بحر المتدارك، هذا الأخير الذي يعتمد على تفعيلة (فاعلن). ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة **"القلب رمانة و المساء"**[10]:

فجأةً

0//0/

فاعلن

يصبحُ القلبُ رمانةً

0//0/ 0//0/ 0//0/

فاعلن فاعلنفاعلن

كثرة قصائد الديوان التي بنيت على منوال المتدارك تدلّ على تمكن الشاعر من ناصية هذا البحر وطواعية هذه التفعيلة لإبداعه،فجعل من هذا البحر عنوانا موسيقيا بارزا في هذا الدّيوان.أما بقية القصائد، فجاءت على عدة بحور وهي:المتقارب والكامل والبسيط والرمل.

البحر	القصيدة	النسبة
الكامل	غيمة	%4.55
البسيط	حياتي	%4.55
الرمل	أختها	%4.55
المتقارب	نزيف/اعتراف/بغداد/نهاية/دعونا	%22.72
المتدارك	بقية القصائد	%63.63

من الملاحظ أن البحر الذي يلي المتدارك من ناحية تكراره في الديوان، هو بحر المتقارب بنسبة 22.72%،ذلك أنّ المتقارب قريب إلى البحر المتدارك، فكلاهما يعتمد تفعيلة خماسية: فعولن في المتقارب وفاعلن في المتدارك.ومن نماذج المتقارب في الديوان قصيدة **"نزيف"**[11]:

أتيتُ
/0//
فعولُ
وكان الرصيف
/0//0/0//
فعولن فعولُ
سراجاً
0/0//
فعولن

والملاحظ أن تفعيلة (فعولن) قد طرأ عليها زحاف القبض (وهو حذف الجزء الخامس الساكن[12]).

2.1.2. تشكيل القافية:

من أدقّ التعاريف للقافية ما نجده عند واضع علم العروض **"الخليل بن أحمد الفراهيدي"**؛ حيث يُعرّفها بأنّها آخر كلمة في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله من حركة[13]، ولقد جاء كلامٌ على لسان الأخفش الأوسط يعرّف القافية بأنّها آخر كلمة في البيت، كما زعم الفراء بأنّها هي نفسها الرّويُّ.

يعرّفها إبراهيم أنيس بقوله« ليست القافية إلاّ عدّة أصواتٍ تتكرّرُ في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءهامّاً بين الموسيقى الشّعرية »[15]، وعلى هذا الأساس تكون القافية كلمة أو مجموعة من الحروف في الكلمة الأخيرة من البيت، و للقافية أنواعٌ و ألقابٌ. كما أنّ لها حروفاً ترتكز عليها.

والقوافي في ديوان **"مرايا الشفاه "** على نوعين وهما-وهنا الحديث عن القصائد العمودية-:متواترة(/0/0) ومتداركة (/0//0):

ردّي على جرحي وأشلائي ردائي *** ياغيمة سكنت دمي فجرحتُ مائي[16]

0/0//0///0//0///0//0/0/***0/0//0/0/0//0/0/0//0/0/

فالقافية في هذا البيت مكونة من (0/0/) وهي قافية متواترة.

أما بخصوص القوافي المتداركة في الديوان، نجدها في قصيدة **"أختها"**:

نسخةٌ منها على الأرض تسيرْ *** تتهادى فتحاكيها الطّيورْ[17]

0//0/0///0/0/// *** 0///0/0//0/0/0//0/

مما سبق نرى أنّ القافية في هذه القصيدة هي قافية متداركة مكونة من(0//0/).

إذن؛ فالشّاعر في قصائده -خاصة العمودية-زاوج بين القافية المتواترة والقافية المتداركة، إيمانا منه بأن هذا النوع من القوافي يحمل من الحِدّة والمباشرة في الخطاب ما يسمح له بتبليغ رسالته من خلال نصوصه الإبداعية في الدّيوان.

3.1.2.الرّوي:

وهو آخر حرف صحيح في البيت،إذيرتكز على القافية، وهذا الحرف يُعدُّ عنوانا لبعضٍ من القصائد القديمة 18 على غرار سينية البحتري وغيرها من القصائد العربية القديمة، وهو كذلك «النّبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، وتبنى بها القصيدة »[19].

من خلال هذين التعريفين، نرى أنّ الرّوي وهو الحرف الصحيح الموجود في آخر البيت الشّعري من القصيدة، ونجده بالضرورة يتكرّر على طول الأبيات منها، ممّا يترك إيقاعاً موسيقيّاً خاصّاً يميّز القصيدة.

ومن خلال استقصائها للقصائد العمودية بشكل خصوصي –لأن قصائد التفعيلة في الديوان لم تكن تحمل حرفا متكرّرا في كل دفقاته الشعرية سواء من ناحية الأسطر أو من ناحية تكرار نفس الحرف في كل مقطع. وعليه فحرف الرّوي في القصائد الأربعة جاء على النحو الآتي:

القصيدة	حرف الرّوي
غيمة	الهمزة المكسورة
أختها	الراء الساكنة
بغداد	الهمزة الساكنة
دعونا	الراء/الهمزة /الراء

ولقد اختار الشاعر في كل قصيدة حرف روي واحدا إلا في قصيدة "دعونا "؛ حيث أردف الراء كروي تارة وعدل عنه بالهمزة، ثمّ أعاد حرف الراء كروي، وهذا نوع من التجديد والحداثة في بناء القصيدة، وهوكذلك دليل أنّ الشّاعر لا يميل إلى الرتابة التقليدية في انتقاء روي لقصيدته، وإنما أراد أن يختاره الحرف لا أن يختار هو الروي،وهذه من سمات الحداثة والتجديد في القصيدة المعاصرة. كما نلاحظ أن الشاعر زاوج بين الحروف المهموسة والمجهورة لانتقائه حرف الراء والهمزة فقط، وهذا التزاوج بين هذين الحرفين، دليل أنّ الشاعر في حالة اضطراب،تارة في موقف قوة وتارة في حالة ضعف.

2.2. الإيقاع الداخلي:

هو الإيقاع الذي يرتكز على المحسّنات البديعية لتشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة وللأبيات بشكل أدقّ، وله فاعلية الربط بين أجزاء النّص الشّعري، بالإضافة إلى دور التحسين وإضافة المسحة الجمالية على النّص الأدبي بشكل يجعل من القصيدة تتزيّن بحُليٍّ من البديع اللّفظي. كما يعرّفه البعض بأنّه الإيقاع الخفي الذي تتداخل فيه القواعد من نظم وغيرها مع أحاسيسه وانفعالاته[20].

لقد تتبعنا في دراستنا هذه، مجموعة من المكونات التي يرتكز عليها الإيقاع الداخلي كالتكرار والجناس والتدوير والتوازي والتصريع.

1.2.2. إيقاعية التكرار:

يعرف التكرار في المعاجم اللّغوية على أنّه من الفعل « أعاده مرّة بعد مرّة، و يقال كررت عليه الحديث وكررته، إذا أرددت عليه، والكَرُّ الرجوع على الشيء»[21]، وعليه فلا يخرج المعنى اللّغوي بمعنى إعادة الأمر أو الشيء مرة بعد مرّة. وتُعدُّ ظاهرة التكرار ميزة أسلوبية عرفها العرب القدماء واهتم بها الدّارسون المحدثين في اللّغة من بعدهم. ومن القدماء نذكر **"الجاحظ"**؛ حيث يقول عنه« ليس التّكرار عيبا مادام لحكمة كتقرير المعنىأو خطاب الغبي أو الساهي، كما أنَّ ترداد الألفاظ ليس بعيٍّ ما لم يجاوز مقدار الحاجةويخرج إلى العبث »[22]. وفي هذه المقولة أشار الجاحظ إلى شروط ورود التّكرار، وسنعالج التكرار بنوعين؛ تكرار الألفاظ، تكرار العبارة.

أ- **تكرار الألفاظ:**نجده في الديوان في قصائد عديدة من بينها قول الشّاعر[23]:

فجأة دون انتباهٍ
خانه العاشقونْ
خانه الورد والشِّعرُ،والأصدقاءْ
خانه الصمتُ،والكلماتْ

نرى في قصيدة **"عبد الكريم"** تكرار لفظة خانه، وهذا يدلّ على كبر الفاجعة التي تلقاها الشّاعر حينأراد الحديث عن عبد الكريم، ولينقل هول المصاب كرّر تلك اللفظة (خانه)، فقد وقع في فعل الخيانة وأزيد من ذلك خانه كل من يحيط به ويحبه، والتكرار علامة على إقرار الأمر ووقوعه وتجسيد قمة الألم والحسرة.

ب-تكرار العبارة:

كما نجد تكرارا من نوع آخر في قصيدة أخرى، وذلك في قول الشاعر[24]:

تحالفت والأرض أن لا نحبّك
خانت
تحالفت والشمس أن لا نحبّك
خانت

تحالفت والقلب أن لا نحبّك
خان

فالتكرار هنا في نفس السطر واضح عدا تغيير الاسم بين الأرض والشمس والقلب، كما تمّ تكرار فعل الخيانة مع جميع التّحالفات، فالشاعر تحت تأثير الصدمة وسرّ تكرار العبارة هو إثارة انتباه المتلقي لما تعرض له من خيانة في كل تحالف مع من كان.

2.2.2. إيقاع البديع:

أ- الجناس (التجنيس):

للجناس عدّة تسميات في كتب البلاغة والأسلوبية؛ منها التجنيس والمجانسة. ويأتي هذا الجناس بمعنى التشابه بين لفظتين في النطق، وينقسم بالضرورة إلى قسمين رئيسيين واضحين على حسب عدد الحروف المتشابهة: تام ناقص، التام لم نلحظه في ديوان " مرايا شفاه "؛ حيث يعدُّ من أكثر ألوان البديع أهمية في تشكيل الإيقاع الداخلي للنّص الشّعري.

ب- **الجناس الناقص:** وهو اختلاف اللفظتين في بعض الحروف أو الهيئة أو الترتيب،

وهو متجلي في عدّة أبيات من ديوان" مرايا شفاه "، على سبيل المثال في قصيدة " عبد الكريم": (جنون/حنون/يخون)[25] ؛ فهذه الألفاظ تحمل نفس الوزن ونهايتها بحرف النون ولهذا وقع بينها جناس ناقص لتشكل جرسا موسيقيا في أذن المتلقي مما يجعله يستعذب هذا الأثر الموسيقي داخل القصيدة.

ج- **التصريع:** التصريع ظاهرة لغوية تتبع نظام القافية والبيت المرصّع،وهو « ما يعتمد فيه إتباع العروض للضرب في وزنه ورويّه »[26]. كما أنّ التصريع في القصيدة هو«تصيير مقطع المصراع الأول في البيت من القصيدة مثل القافية. ويبدو أنّه لم يكن أساساً من تقاليد الشّعر العربي أو لوازمه الضرورية، إلاّ أنّ كثرة وروده في جانب كبير من الشّعر وعند عدد من الشّعراء الفحول »[27]. لهذا يبدو أنّ التصريع لم يكن إلزاماً في الشّعر العربي، وإنّما عرف كفنية أسلوبية داخل القصيدة لزخرفتها.

وإن التّاظر في ديوان" **مرايا شفاه**"،يجدّ التصريع في قول الشّاعر من قصيدة "غيمة":

ردّي على جرحي وأشلائي ردائي * ياغيمة سكنت دمي فجرحتُ مائي**[28]

فلفظة (ردائي /مائي) شكلت تصريعا بين الضرب والعجز في بداية القصيدة، مما جعل أذن المتلقي تستقبل جرسا موسيقيا عذبا،وهذا مقصد الشاعر من إضفاء هذا المحسن.

وكما في قوله:

هذا الصّنوبر فيه بعض صفاتي * من خضرة وتحمّل وأناةِ**[29]

ونجد في هذا البيت التصريع بين لفظتي (صفاتي /أناةِ)، مما وقّع في القصيدة جرسا موسيقيا أثّر إلى حدّ كبير في إكساب القصيدة موسيقى داخلية خاصة.

د- التّدوير:

يعدّ التدوير صفة مشتركة بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة ، لكنه أخذ في الأخيرمنحى آخر خاصة مع الثورة التي أقامها الشّعراء المعاصرون على مستوى الوزن، فبعدما كان اشتراكا لشطرين في كلمة واحدة؛ حيث يكون بعضها في الصدر والآخر في العجز، أصبح التدوير في شعر التفعيلة هو اشتراك سطرين في اقتسام تفعيلة واحدة، كذلك « هو أن تكتمل التفعيلة مع نهاية السطر الشّعري، فتكتمل مع بداية السطر الذي يليه،وهي ظاهرة خليلية لازمت العروض »[30]، والتدوير في فحواه « فائدة شعرية وليس مجرّد اضطراب يلجأ إليه الشّاعر، ذلك لأنّه يصبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنّه يمدّه ويطيل نغماته»[31]. وهذا الضرب من سمات الإيقاع في الدّيوان موجود في نصوص عبد القادر مكاريا خاصة في قصائد التفعيلة،وعلى سبيل المثال[32]:

العالم صار جميلا جدا /0/0 0/// 0/// /0/0 0 فاعلْ فعلن فعلن فاعلْ فا

مذ أحببتكْ /0 0/0/ 0 علْ فاعلْ فا

مذ أحببتك صار العالمْ /0 0/0/ 0// 0/0/ 0/0/ 0/0 علْ فاعلْ فعلْ فاعلْ فاعلْ

أجمل مما كان /0// 0/ 0/0/ 0 فاعلُ فاعلُفا

إذن وبالنظر إلى ما أوضحنا، نجد خاصية التدوير الإيقاعي حاضرة في قصيدة "إنسان" بالإضافة إلى عدّة قصائد أخرى،ودلالة وجود التدوير في أغلب القصائد أنّه ميزة تعطي حرية أكبر للشاعر حتى يتمكن من سكب تجربته الشعرية في قصيدة التفعيلة.

هـ- التوازي:

يعدّ التوازي «من المفاهيم التي احتلت مركزا مهما في تحليل الخطاب الشعري، وأصل هذا المفهوم جاء في المجال الهندسي، إذ نقل كنا نقلت كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية إلى ميادين أخرى»[33]، كما نجد جهودا كثيرة حاولت بيان حقيقة التوازي لتشمل:« عدّة مصطلحات من انسجام وتناسب في بنية البيت مثل: التطريز وتشابه الأطراف، وكذلك ورود العجز على الصدر والعكس، والتبديل،والتجزئة، والتفويف والمقابلة والمطابق،والمناسبة، والمماثلة، والتوشيح والموازنة والمؤاخاة ...»[34].

والتوازي كغيره من سمات الإيقاع الشعري،كان حضوره بقوة في نصوص عبد القادر مكاريا من خلال ديوان " مرايا شفاه "، نذكر منها تمثيلا لا حصرا ما جاء في قوله من قصيدة "حياتي":

ما الصبر إلاّ نقطة من بحرنا * ما الشعر إلاّ زورق للآتي**[35]

فالملاحظ في هذا البيت،وجود توازيات في أجزاء البيت بداية باحتوائه على (ما) النافية ثم ذكر اسم سواء (الصبر أو الشعر) ثم (إلاّ) يعني استثناء للنفي، ثم يأتي بعده المستثنى (نقطة/زورق). وبهذا يكون طرفا البيت الصدر والعجز متوازيين من حيث الأجزاء وكأن الصدر مقابل للعجز في أطرافه، وكما هو الحال في بيت آخر يقول الشاعر[36]:

الورد ينام على كتفي
والشمس تدور على كفّي

ففي هذين السطرين من شعرهينطلق الشاعر من ذكر المبتدأ (الورد/الشمس)، ثمّ يذكر الفعل المضارع (ينام/تدور)، ثم حرف الجر (على) في كلا السطرين ثم الاسم المجرور (كتفي/كفّي). وبهذا يحمل السّطران خاصية التوازي الإيقاعي من حيث ترتيب وذكر أجزاء السطر الشعري تباعًا. وفي هذا كله دلالة واضحة على تمكن الشّاعر من ناصية الشعر وخاصة الإيقاع؛ ذلك أنّه أولى التوازي مكانة في تجربته الشعرية ضمن هذا الدّيوان ليتيح للقارئ تذوقه وتفحصه من خلال قرع الأذن الموسيقية عند المتلقي.

خاتمة:

من خلال دراستنا لشعرية القصيدة ضمن ديوان " مرايا الشفاه "، يمكننا الانتهاءإلى جملة من النتائج وهي كالآتي:

- أتاحت دراسة ديوان " مرايا الشفاه " لعبد القادر مكاريا إدراكحقيقة التجربة الشعرية عنده انطلاقا من رصد السمات الإيقاعية داخل نصوصه الشعرية، وهذا من خلال دراسة بعض جوانب الإيقاع في نصوصه،والتي نستشف منها مدى اشتغال الشاعر على الخاصية الإيقاعية ومحاولة إظهار الجوانب الجمالية فيها.
- تبيّن لنا أيضا ميل الشاعر إلى شعر التفعيلة أكثر من الشّعر العمودي،وهذا دليل على اتجاهه نحو الحداثة والتجديد؛فرغم امتلاكه بعض التجارب العمودية، إلا أن الغلبة في ديوان "مرايا الشفاه " كانت لشعر التفعيلة.
- توظيف المحسنات البديعية في شعره بغزارة، حيث كان تأثيرها في الإيقاع الدّاخلي للقصائد كبيرا،وهذا دليل العناية التي أولاها الشاعر للمحسنات.
- ندرت عند عبد القادر مكاريا في ديوانه " مرايا الشفاه " الزّلات العروضية عدا بعض السقطات، والتي نعدّها محاولات منه نحو اختراق المألوف، وهذا ما لاحظناه في تعديه على حرف الروي في قصيدة "دعونا"، وفي قصيدة بغداد كذلك، وما لمسنا فيها من الاختلالات الإيقاعية على مستوى نمطالإيقاع في القصيدة العمودية.
- تحتاج التجربة الشعرية والإيقاعية عند عبد القادر مكاريا إلى عناية وتمحيص، ذلك أنّها تجربة غنيّة بخصائص وسمات أسلوبية تجعل من الدّرس النقدي ثريا ببحثه في دلالات ووظائف الإيقاع.

ملحق :

التعريف بالشاعر : عبد القادر مكاريا

شاعر جزائري من تيسمسيلت ، أصدر عدة اعمال شعرية ، أشرف على تنظيم (ربيع الونشوريس) مساهم نشيط في الحياة الأدبية والثقافية ، عضو مؤسس وأمين عام مساعد في بيت الشعر الجزائري .

دواوينه :

من أهم دواوينه :

1- قضايا خزفية 1990.

2- أيتها الحمقاء 2007.

3- مرايا الشّفاه 2008.

4- خيانة التراب 2008.

5- أحبك....والتصف 2012.

6- صار لا شيء يدهشني 2016.

7- ستمطر هذا المساء 2022.

له أعمال شعرية مخطوطة :

1- تعالي نغني أغاني الطفولة .

2-نرسم بالماء قوس قزح .

3- نعلق للغيم أرجوحة ثم نركبها .

4- نتمايل حتى يكون لنا كوكب من فرح.

هوامش:

1. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، (2007)، دار الانتشار العربي،ط1، (د-ب)، ص 61.
2. ينظر : محمد سعدون، طقوس الشعرية المعاصرة، (2020)، دار خيال ،ط1، برج بوعريريج ،الجزائر،ص90-91.
3. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، (1972)، دار العودة، ط1، (بيروت، لبنان)، ص10.
4. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر –قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ،(د-ت)، دار الفكر العربي، ط3، (مصر)،ص47.
5. الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (و، ق،ع)، (2000)، دار الحديث،ط3، (مصر)،ص1032.
6. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، (1992)، دار الفكر العربي ،ط1، (مصر)، ص188.
7. عبد الرحمان تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، (2003)،دار الفجر للنشر و التوزيع، (مصر)،ط1 ،ص05.
8. ينظر: إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشّعر، (1991م)،دار الكتب العلمية، (لبنان)، ط1، ص164.
9. المرجع نفسه، ص164.
10. أبو طه عبد القادر مكاريا ،مرايا الشّفاه ،(2007)، وزارة الثقافة، ط1، (الجزائر)، ص85.
11. المصدر السابق، ص46.

[12] عبد الرحمان تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص24.
[13] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، (1952)،مكتبة الأنجلو المصرية، (مصر)، ط2، ص347.
[14] سعيد محمود عقيّل، الدّليل في العروض، (1999)،عالم الكتب، (لبنان)، ط1، ص 22.
[15] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص426.
[16] عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص09.
[17] المصدر السابق، ص44.
[18] ينظر : عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، (1987) ،دار النهضة العربية،(د-ب)، ط1، ص136.
[19] إميل يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القوافي و فنون الشّعر، ص247.
[20] ينظر: حياة معاش، الأشكال الشّعرية في ديوان الششتري –دراسة أسلوبية –(أطروحة دكتوراه)، (2011) ،جامعة باتنة، ص54.
[21] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك،ر ،ر)، ج5، ص135.
[22] الجاحظ، البيان و التبيّن، 1998م،دار الكتب العلمية، ج1، (لبنان)، ص79.
[23] عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص23.
[24] المصدر السابق، ص57-58.
[25] ينظر: المصدر السابق، ص21-22.
[26] السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، 1987م،دار الكتب العلمية، (لبنان)، ط2، ص527.
[27] علوي الهاشمي، مدخل إلى فلسفة البنية الإيقاعية، (1992)،منشورات اتحاد كتاب و أدباء الإمارات، ط1، ص311.
[28] عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص09.
[29] المصدر السابق، ص11.
[30] عبد الرحمان تبرماسين، العروض و إيقاع الشّعر العربي، ص94.
[31] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (1967)، مكتبة النهضة، ط3، (لبنان)، ص91.
[32] عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص11.
[33] محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، (1996)، المركز الثقافي العربي ،ط1، الدار البيضاء، (المغرب)، ص97.
[34] آمال منصور، أدونيس و بنية القصيدة المعاصرة، (2007)، عالم الكتب الحديثة ،ط1، (الأردن)،ص170.
[35] عبد القادر مكاريا، مرايا الشفاه، ص11.
[36] المصدر السابق، ص26.

المراجع:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، (1952)،مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2.
2. أبو طه عبد القادر مكاريا ،مرايا الشّفاه ،(2007)، وزارة الثقافة، ط1،الجزائر.
3. آمال منصور، أدونيس و بنية القصيدة المعاصرة، (2007)، عالم الكتب الحديثة ،ط1، أربد، الأردن.

4. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشّعر، (1991)،دار الكتب العلمية، (لبنان)، ط1.
5. الجاحظ، البيان و التبيّن، (1998)،دار الكتب العلمية، ج1، (لبنان).
6. حياة معاش، الأشكال الشّعرية في ديوان الششتري –دراسة أسلوبية –(أطروحة دكتوراه)، (2011)،جامعة باتنة.
7. سعيد محمود عقيّل، الدّليل في العروض، (1999) ،عالم الكتب، (لبنان)، ط1.
8. السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، (1987)،دار الكتب العلمية، (لبنان)، ط2.
9. عبد الرحمان تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، (2003)،دار الفجر للنشر و التوزيع، مصر،ط1.
10. عبد العزيز عتيق، علم العروض و القافية، (1987)،دار النهضة العربية،(د-ب)، ط1.
11. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، (1992)، دار الفكر العربي ،ط1،مصر.
12. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، (1972)، دار العودة، ط1، (لبنان).
13. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر –قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ،(د-ت)، دار الفكر العربي، ط3،مصر.
14. علوي الهاشمي، مدخل إلى فلسفة البنية الإيقاعية، (1992)،منشورات اتحاد كتاب و أدباء الإمارات، ط1.
15. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري،(2007)، دار الانتشار العربي،ط1.
16. الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (و، ق،ع)، (2000)، دار الحديث،ط3، (مصر).
17. محمد سعدون، طقوس الشعرية المعاصرة، (2020)، دار خيال ،ط1، (الجزائر).
18. محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف، (1996)، المركز الثقافي العربي ،ط1، (المغرب).
19. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، (1967)، مكتبة النهضة، ط3، (لبنان).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 267 - 279 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

صورة الآخر في رواية القصر ليوسف العيشي ميمون

The image of the other in the novel The Palace by Youssef Al-Aishi Maimon

ط.د/ حاشي محمد نصر الدين[1] * / أ.د/ بوطرفاية مصطفى[2]
HACHI Mohamed nacer eddine[1] / Pro. BOUTERFAYA Mostefa[2]
مخبر الخطاب الحجاجي.
جامعة ابن خلدون- تيارت / الجزائر.
Ibn khaldoun University of Tiaret / Algeria.
Nacereddine.mohamed@univ-tiaret.dz[1] / mostefabouterfaya@yahoo.fr[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/10/15	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

الصراع بين الأنا والآخر صراع طويل، يمتد لبدايات وجود الانسان على سطح الأرض، حيث تعدّ ثنائية الأنا والآخر من أبرز القضايا التي اهتم بها الأدباء والنقاد في مجمل إبداعاتهم، باعتبارها قضية إشكالية تعكس مدى التأثير والتأثر الذي أحدثته الأنا والآخر في بعضها، فلا يكاد يخلو أيُّ خطاب من الخطابات الإبداعية عامة والروائية خاصة من تمثيل الذات أو الآخر، فالتمثيل هو الذي يعطي للجماعة صورة عن نفسها وعن الآخر، ويضمُّ الأدب الجزائري المعاصر العديد من النماذج التي حمِلتْ فكرة التقابل بينهما كمنهج لها.

وقد سلطت هذه الورقة البحثية انشغالنا في هذا المجال على إبراز صورة الآخر في الأدب الجزائري من خلال استعراض صورتي الأنا والآخر بمختلف أشكالها عبر رواية القصر (سيرة دفتر منسي) خصوصا وأنه قدم طرحا جديدا لرواياته ناقلا لنا عبرها صورة الفضاء الصحراوي بعمق، مع وصف للجانب التراثي و الديني بامتياز.

الكلمات المفتاح : صورة، ذات، آخر، صراع، تعايش، تأثير وتأثر.

Abstract :

The conflict between the ego and the other is a long struggle, extending to the beginnings of human existence on the surface of the earth, where the pair of the ego and the other is one of the most prominent issues that writers and critics have taken care of in their overall creativity, as it is a problematic issue that reflects the extent of the effect and influence that the ego and the other have had on each other.

Hardly any discourse is devoid of creative discourses in general and the novelist in particular from the representation of the self or the other.

Representation is what gives the group an image of itself and the other.

* حاشي محمد نصرالدين: Nacereddine.mohamed@univ-tiaret.dz

Modern Algerian literature includes many models that carry the idea of the encounter between them as a method

This research paper highlighted our preoccupation in this field with highlighting the image of the other in Algerian literature by reviewing the images of the ego and the other in its various forms through the novel "the palace" (Biography of a forgotten notebook), especially since the latter presented a new proposal for his novel, conveying to us through it the image of the desert space in depth, with a description For the traditional and religious aspect par excellence.

Keywords: : Image, self, other, conflict, coexistence, influence and vulnerability.

مقدمة

تعدّ دراسة صورة الآخر فرعا من فروع الدراسات المقارنة، الذي شهد تطورا ملحوظا في الفترة الأخيرة بسبب تلك الرغبة في تحقيق التفاهم والتعرف بين الأمم والدول، ويتم ذلك عبر دراسة مختلف الصور المقدمة في الآداب القومية الصادرة عن الشعوب الأخرى، سواء أكانت هذه الصور إيجابية تساعد في نشر التفاهم بين الدول، أو تحمل نظرة سلبية تسيء للآخر.

تضمنت نصوص روائية جزائرية كثيرة مشاهد تُصور العلاقة بين الأنا والآخر، وكان متْنُ روايّة القصر " سيرة دفتر منسيّ " محور بحثنا للكاتب الجزائري يوسف ميمون، فلم تكنْ كباقي المدونات الأدبية التي تناولت صورتي الأنا والآخر بمختلف أشكالها فحسب، بل كانت متن منفرد عن البقية بحكم أنها توّجتْ بجائزة النبراس الوطنية للإبداع الأدبي بعد سباق مع أكثر من خمسين رواية، كما أنها مثلثْ وبشدّة البعد التاريخي والمكاني للمنطقة، فنجدها قدمت تعريفا للمناطق، شاملة للعادات والتقاليد والآثار الدينية بشكل ماتع للقارئ، فهي بمثابة نافذة ترويجية للمنطقة ككل، فتناولناها بالدراسة والتحليل من خلال استقراء صورة الآخر، ومقارنة الأنا والآخر من ناحية التعايش والصراع وعنفها، و انطلاقا مما سبق تحاول هذه الورقة البحثية الإجابة عن التساؤلات الآتية:

كيف عالج الروائي يوسف ميمون إشكالية علاقة الأنا والآخر في شقّيها المحلي، أي بين أبناء الدشرة الواحدة (الأنا والآخر المحليين) وبين الآخر الأجنبي الوافدين عليهم (الأنا المحلي والآخر الأجنبي)؟

سلكنا في بحثنا هذا المنهج التحليلي المقارن، الذي حاولنا من خلاله تحليل صورة الآخر في الرواية، بهدف الوقوف على أدقّ تفاصيل الواقع المعيش كما نسجها الكاتب، والإدراك الجيد للعلاقة مع الآخر آنذاك بمختلف تمثلاتها، حيث تساعدنا هذه الصور المكتشفة على رصد مواطن التشابه والاختلاف بين الثقافات، مما يُنتج وعيا بالاختلاف وإدراكا للتعددية التي تؤسس للوجود الإنساني، فيتم قبول الآخر بشكله المختلف والتعايش معه وفق ما يتطلبه الامر، وبالتالي تترسخ ثقافة القبول وتُلغى ثقافة الإقصاء.

ولقد قسمنا بحثنا هذا إلى محورين الأول نظري والثاني تطبيقي، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة.

تطرقنا في المحور الأول إلى تحديد مجموعة من المفاهيم والمصطلحات على سبيل المثال: الصورة، الآخر، صورة الآخر، الصورة الأدبية ثم جدلية الأنا والآخر، أما في المحور الثاني فقد كان مخصصا لتطبيق ما تم تناوله في المحور الأول النظري من بحثنا هذا، فقمنا باستقراء أوجه ظهور الآخر، و تمثيلات صورة الآخر، كما تمت دراسة أهم الشخصيات الممثلة للأنا والآخر، والعالقة بين الأنا والآخر، ثم وقفنا عند تجليات الصورة النمطية المعتادة، وأخيرا كانت خاتمة بحثنا المتواضع هذا بذكر ما تم الوصول إليه من نتائج.

أولا: مفاهيم

1/ الصورة:

تنوعت التعريفات اللغوية للصورة لكنها لم تختلف في تحديد ماهيتها، حيث جاء في لسان العرب لابن منظور " مادة (ص.و.ر) أي تصورت الشيء، توهمت صورته، فتصور لي".[1]

وفي أسماء الله الحسنى: المصوّر هو الذي جمع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها.

وجاء في المصباح المنير مادة (ص.و.ر) " صورة التماثيل وجمعها صور مثل حرفة وحرف وتصورت الشيء مثلت صور له وشكله في الذهن فتصور هو وقد تطلق الصورة ويراد الصفة كقولهم صورة الأمر كذا، أي صفته ومنه قولهم صورة المسألة كذا أي صفتها"[2]

اما اصطلاحا فالصورة هي تعبير عن ذلك البعد الدلالي بين ثقافتين أو مجتمعين مختلفين، فهي تنشأ بين الأنا مقابل الآخر، ويمكن القول أنها تلك الصورة الذهنية التي يكوّنها شخص أو مجتمع عن ثقافة ما تختلف عنهم، فيستطيع من خلالها كشف وترجمة ثقافة بلده أو المكان الذي ينتمي له.

2/ الأنا:

وردت كلمة الأنا في معجم الوسيط بمعنى " ضميرُ رفْعٍ منفصِلٌ للمتكلم، أو المتكلمة "[3]

فالأنا هو وصف للشخص المؤنث أو المذكر على حد سواء مصوراً لذاته وعاكسا لشخصيته.

وهذا ما جاء في معجم المحيط : " ضمير رفع منفصِلٌ للمتكلم مذكراً ومؤنثا، مثناه وجمعُه نحن ".[4]

أما مدلول الأنا اصطلاحا فيرى سارتر أنه عُولِجَ ضمن علاقته بالآخر فيقول: " محتاج من الشخص الآخر اعترافا بوجودي، إنه الوسيط بيني وبين نفسي، وليس في كل الأحوال أن يبقى الأنا، أنا، فهو آخر بالنسبة للآخر "[5] فالأنا حسب سارتر يعتبر آخر بالنسبة للبقية، فعلاقتهم متصلة ولا يمكن تخيُّل أنا من دون آخر.

3/ الآخر:

تعدّ لفظة " الآخر" قديمة قدم وعي الانسان باختلافه عن غيره، ولقد طرأت عليها عدة تغيرات، فانتقلت من كونها مجرّد لفظة، وأصبحت مصطلح له معانٍ ودلالات في العلوم الانسانية، بحيث أصبح مفهوما متداخلا مع مفهوم الذات التي لا تحقق وجودها إلا بوجود الآخر.

يُعرف مصلّح النجار " الآخر" بأنهم فرد أو جماعة لا يمكن تحديدهم إلا في ضوء مرجع هو(الأنا)، فإذا حدّدنا هوية الأنا كان الآخر فرداً أو جماعة يحكم علاقته بالأنا عامل التمايز، وهو تمايز إطار الهوية أحيانا والإجراء في أحايين أخرى.[6]

إذاً لا وجود لآخر دون وجود أنا فلا بد من توفر شرط الاختلاف والتمايز حتى يمكن التفريق بينهما، كلاهما يحدد غيره ويحيل إليه، فمجرد قول عبارة صورة الآخر يتبادر مباشرة إلى الأذهان مفهوم الذات أو الأنا. ومما يجب الوقوف عنده في هذا المقام هو أن قضية الأنا والآخر لا ترتبط دائما بوجود علاقات ثقافية فقط بين الطرفين وإنما يتسع المجال ليشمل العلاقات بين الجنسين (ذكر- أنثى).

4/ صورة الآخر:

قبل اللجوء إلى دراسة صورة الآخر يجب التأكيد على نقطة مهمة وهي أنّ نفي الآخر وعدم الاعتراف به هو نفي للذات، وذلك من منطلق " أن الإنسان لا يمكنه العيش مستقلا بذاته، فهو من دون شك بحاجة ماسة إلى إنشاء علاقات مع غيره تشعره بالسكينة والهدوء، وتسهل عليه مرارة العيش وحيدا منعزلا عمن يحيط به"[7]

إن صورة الآخر إذن في الواقع ما هي إلا انعكاس لخلفيات الأنا وآرائها اتجاهه، وهي بهذا المفهوم صورة ترتبط ارتباطا قويا بالمواقف السلبية أو الإيجابية التي تنتجها الذات عن الآخر والتي تصبح فيما بعد بمثابة العماد التي تستند إليه الأنا في رسم علاقاتها به وتحديد طريقة تعاملها معه ومنه يمكن إدراك نسبة التفاعل التي قد تنتج بينهما.

إن عملية تكوين صورة الأخر هي عملية فردية أو جماعية تختلف فيها الجوانب التي قد تساعد في معرفة الآخر واكتشافه، إذ يمكن للأنا أن تعتمد في محاولاتها لاكتشاف الآخر على الجانب المجتمعاتي بما فيه من عادات وتقاليد متوارثة وسلوكيات معتادة مختلفة بالمقارنة إليها، كما يمكنها أيضا أن تستند في ذلك على الجانب الأدبي وهذا من خلال النص الإبداعي الذي يعكس بشدة ثقافات أي مجتمع، فهو مرآة عاكسة لقضايا هذا المجتمع وظواهره، وبالتالي فهو قادر على أن يكون تعبيرا عن الآخر من جهة، وممثلا لبعض الانطباعات عن الذات من جهة أخرى، فالأنا تستقي محددات الآخر من مصادر كثيرة، اجتماعية أو تاريخية أو ثقافية و أدبية، لتكون في الأخير صورة كلية عنه تعيد تشكيلها وفق وجهة نظرها الخاصة المحتكمة لخلفيات متنوعة.

5/ الصورة الأدبية:

الصورة الأدبية تتمثل في كل ما يصدرُ من الأديب أو الباحث المقارن في رحلة بحثه عن الآخر على اختلاف الحضارات والدول واللغات بين الشعوب والأمم، فكل ما يصدرُ منه في سبيل ذلك من نصوص وروايات وحتى شعر يندرج ضمن الصورة الأدبية فهي تحمل ضمن طيّاتها الكثير من الأفكار حول الآخر، وأوجه التقاطع ومواطن الاختلاف ... الخ.

إن دراسة الصورة الأدبية للآخر يستوجب بالضرورة أن تكون الذات متفتحة على الآخر، غير منغلقة على نفسها، لأن انفتاحها على الآخر ودراستها له - بتوفر الرغبة في التعرف عليه - يساعد في التعرف على الثقافات

المتنوعة التي تختلف بشكل أو بآخر عن ثقافتها وهويتها، بل إنه يجعلها أكثر إدراكا لسلبياتها إذْ ما كان هذا الآخر متغلبا عليها، أو لمواطن قوتها في حالة ما كان متخلفاً عنها، كما قد تساعدها في التعبير عن الأحاسيس المكبوتة تجاهه، فالصورة الأدبية هي مجموعة انفعالاتها به، وبما أن من الأفكار التي تصِفُ الآخر وترسم صورة له، فكما يجبُ أن تُثبت عندما تنقل صورة صحيحة واقعية للآخر، فلا بُدّ لها أن تُصحح في حالة ما نقلت صورة سلبيّة مشوّهة عنه.

6/ جدلية الأنا والآخر:

الحديث عن الآخر يعني بالضرورة اكتشاف الذات، وعلاقة هذا الذات مع الآخر قد تكون سياسيا، حضاريا، اجتماعيا، وثقافيا، فهذه العلاقة قائمة على أساس أن الذات هي المكوّن الأساسي في حركة الفكر والثقافة بشكل عام وهي الأصل، والآخر مجرد ظل لهذه الذات وهو فرع عنها ، وتظل العلاقة بين الأنا والآخر علاقة جدلية افتراضية، فقد تكون الأنا على حساب الآخر أو إلغاء الآخر لصالح الأنا، وهذه العلاقة قائمة على ثنائية الأشياء، وعلاقة التضاد القائمة بينها، واستحالة الدمج بين هذه الثنائيات، مثل الحياة و الموت، والخير والشر، و الصواب والخطأ، والذكورة والأنوثة، إلى غير ذلك من العلاقات الثنائية والضدية التي تحكم منطق الأشياء.

والصراع بين الأنا و الآخر، صراع طويل يمتد إلى البدايات الأولى لوجود الإنسان على هذه البسيطة، ويدخل في أخص العلاقات الإنسانية، كما كانت بدايته في الصراع بين الأخوين قابيل وهابيل، وقد تقترب هذه الغيرية أو تبتعد بين الأطراف، ولكنها لا تُلغى بل تبقى قائمة، لأن العلاقات الإنسانية بطبيعتها قائمة على أساس التغاير لا التمازج، وفقا للمصالح الذاتية و الاعتبارات الخاصة التي قد تقترب أو تبتعد من مصالح الآخرين واعتباراتهم الخاصة، وقد عبر الشاعر الألماني "غوته" عن ذلك وهو يتحدث عن ذاتية اللغة الألمانية بالنسبة له وغيرية اللغات الأخرى، يقول : " أنا أحب الألمانية ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن أحب الفرنسية، ولكني أفهم حقيقة أن الفرنسي يحب الفرنسية ويعيشها، ولا يمكن أن يحب الألمانية كما يحب لغته القومية "[8]

ثانيا: الجانب التطبيقي

1/ ملخص رواية القصر "سيرة دفتر منسي" :

رواية "القصر" هي رواية تقرأ الفضاء الصحراوي بعمق، وكانت أنموذجا شبابياً واعداً لتسريد الصحراء، وجاءت في 192 صفحة، في طبعة أولى عن دار النشر منشورات الوطن، طبعت كجائزة للفوز بالمسابقة الوطنية للإبداع سنة 2020 من تنظيم جمعية النبراس الثقافي لبلدية سطيف، قسمها الروائي إلى سبعة فصول وهي بالترتيب (الفقد، المنجم، دفتر منسي ، سيليكوز، قرار، مارغريت، رقصة الهوبي، الجوبتا ، الدفين)، تتأرجح هذه الفصول بين الواقع والمتخيل، لتحكي الواقع الذي يعيشه سي محمد وهو مهدد بالسجن بسبب تراكم

ديون علاج زوجته زينب من مرض السرطان، الذي سرقها وهي لا تزال صغيرة مع عائلته، ابتسام طالبة بجامعة طاهري محمد تخصص طب، وصفية طالبة سنة الثالثة ثانوي .

والمتخيل وهو سيرة والده سي مختار التي يكتشفها بعد أن يعثر صدفة على مذكرات والده في دفتر منسي مكتوب عليه "القنادسة 1971" مدفون في سرداب المنزل ، فيتعرف من خلاله على والده الذي رسمه في ذاكرته على أنه مجرد اسكافي لا علاقة له بالتعليم، كما قالت له والدته مسعودة، ليكتشف الحياة الصعبة التي عاشها والده في أسرة تتكون من والده سي عبد الله الذي توفي بمرض الربو ورثه من منجم الفحم، الذي كان تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي، وأخته علياء التي سارت على خطى والدها لتودعهم بعد سنة فقط بسبب نفس المرض وهي بنت العاشرة من عمرها، ولم يتبقَ له من هذه العائلة سوى أمه فريحة التي أكل الدهر على قلبها وشرب وخرفت قبل أوانها " الخرف المبكر"، وبما أنه الوحيد الذي يعتني بها وقع في مشكلة في العمل مع المكلف بالعمال لتكون سبب تعرفه على مديرة المنجم سيدة أجنبية بشعر أصفر ، وعينين زرقاوين وقامة طويلة لتتولد قصة حبّ بين سي مختار ومديرة المنجم "مارغريت " وتنتهي قصتهما برحيل مارغريت إلى بلدها بسبب مرض والدتها بعد أن وعدته بتحميض صورتها والعودة، لكنها لم تفعل، فبعد سنوات وبسبب تطور حالة فريحة يتزوج سي مختار مسعودة ابنة الجيران لتعتني بأمه، وبعد وفاة أمه ولِدَ له ابنه البكر محمد، بعد مدة وبسبب المشاكل المتراكمة طلّق سي مختار مسعودة وهي حامل لِتعود بمحمد لبيت أهلها ليلتحق سي مختار بالجيش بعد دفنه الدفتر وقلادة مارغريت داخل سرداب في غرفة منزله بعد أن وضعها داخل صندوق خشبي ولفّه في عمامته، ليكتشف سي محمد في آخر الدفتر أن هناك كنز أثري "الجوبتا" مدفون بزريبة منزله، تركته مارغريت عند سي مختار وأثناء استخراجه للكنز وفي الوقت نفسه تحضر ابنة أخت مارغريت "ميشيل "مع ابنه إبراهيم الذي تعرف عليها في رحلة سياحية بتاغيث بعد أن كانت تبحث على سي مختار لتعطيه صورته مع خالتها مارغريت، ليكتشف إبراهيم أن الصورة تعود لجده سي مختار بعد أن تعرف على قلادة مارغريت في الصورة، ومن أهم مميزات الرواية نجد الطابع الاجتماعي العميق والذي يشكل حجر الزاوية في الرواية والجانب التراثي والديني حيث تنقلنا إلى عوالم الصحراء بتراثها وإرثها الحضاري وعوالم الزوايا، ودورها الديني والثقافي والجانب الفني للرواية من حيث تماسكها البنيوي وتجربتها في الأسلوب وتقنيات الزمن في عرض الذاكرة بعيون الحاضر، ومن حيث البنيات الفنية والنفسية للشخصيات.

شحن يوسف العيش ميمون روايته (القصر) بالكثير من الدلالات والقيم التي أطّرت علاقة " الأنا " و " الآخر " ، وزادت من فرص فهم ودراسة صورة الآخر، والتي تسهل فهم الذات وتساعد على نضج الشخصية الفردية على المستوى المعرفي والإنساني ، وكانت علاقة الأنا والآخر في الرواية ممثلة في :

2/ نظرة الشفقة للآخر:

مثلتها ابنة محمد : ابتسام لمّا استرجعت شريط ذكرياتها قبل وفاة أمها زينب، فقد نزلت للسوق بغرض تلبية وصية والدتها لشراء ستائر، حيث كانت لا تملك من المال إلا ما يكفيها لشراء الستائر كانت تسلمته من

والدتها زينب، فصادفت طفل صغير جاء للسوق حديثا يبيع الفشار، كانت تجارته كاسدة، فأشفقت لحاله وحال والدته بعد أن يعود إليها مساءً خالي الوفاض مُحملا بسلعته ولم يبعها.

مشت بضع أمتارٍ ثّم لفتها صبيّ صغير يبيع الفشار، كانت أكياس الفشار مكدسة على الطاولة وفكرت ابتسام : " هذا الوجه جديد على السوق، يا له من مسكين، هل سيعود بكل هذه الأكياس ؟ بالتأكيد ستفكر والدته بأن المشروع فاشل ولن ترسله الأسبوع القادم، كيف سيعود بهذا الحمل كله؟ وكيف سيتبادل النظرات مع أمه؟ " [9]

فكرت ابتسام وهي تفتح حقيبة يدها، أبعدت المرآة وبطاقة الحساب البريدي، تحققت من المبلغ الذي سلمته لها زينب، لم يكن المال كافيا، وقد لا يكفي لشراء الستائر حتّى، فتذكرتْ أنها لا تملك أي مال، وقد كانت نيتها مساعدة الطفل المسكين الذي أشفقت لحاله، فنسحبت منه دون لفت نظره لمّا غادرت لكي لا تُحبط من معنوياته ، حتى وصلتها رسالة بهاتفها مفادها بأنها تلقت منحتها الجامعية في حسابها البريدي، فتناولتها منهم وعادت على جناح السرعة قاصدة بائع الفشار، فاشترت منه نصف سلعته، لأن نظرتها المُشفقة نحوه عندما كانت بدون مال، لم يُبرِدْ غليلها إلا عندما اقتنت منه نصف سلعته لمّا تسلمت منحتها رغم عدم حاجتها للفشار، فوزعته على الأطفال الحاضرين ولا همَّ لها حينها إلا ابتسامته البريئة.

فطفولتها القاسية جعلتها تُحسُ بالطفل البائع البائرة سلعته وبأمه المسكينة التي تنتظر عودته محملا بخبر يُفرحها بنجاح مشروعها، وعادات أهل المناطق الصحراوية وتربيتهم لم تكن لتسمح لها بترك الطفل الفقير يصارع وحيدا دون أن تُقدم له يد العون وفق مقدورها.

" ...خرجت بسرعة إلى أقرب مركز بريدي، سحبت مبلغ المنحة من آلة السحب وعادت بنفس السرعة، توجهت مباشرة إلى الصبي بائع الفشار، واشترت منه نصف سلعته التي راحت توزعها على الأطفال أثناء تجوالها في السوق... غادرت وبائع الفشار يناظر كيسين وحيدين وسعادته تكاد تفر من عينيه "[10]

وبالفعل نجحت ابتسام في رسم البسمة على الصبي فبعد أن كان حائراً صارت السعادة تملئ قلبه و ناظريه.

3/ الآخر المُعزون لوفاة زينب ونظرة المؤلف لهم:

كعادة كل مأتم يتبادر الحضور أفواجا لبيت المتوفي قصد مواساة أهله، والترحم على الميت والدعاء له، حيث يعتبر من العادات الراسخة في قيمنا و مجتمعنا ومن تعاليم ديننا، كحال أسرة محمد المتوفية زوجته (زينب) حديثا، حيث توافد المُعزين من كل حدب و صوب على اختلاف شرائح المجتمع فكلٌ واهتماماته آنذاك، فليس الجميع على نفس القدر من النية في مواساة أهل الميت فنجد من يبتغي مصلحة وراء ذلك سواء دنيوية أم غير ذلك حيث قال :

" لفظ أصحاب البذل أولا من يوهمون الناس بأن توقيت الصلاة فرض عليهم المغادرة، هؤلاء لا يظهرون إلا ساعة يعوّلون على أمر سياسي قد يُعدُ هذا تخطيطا مُحكما لانتخابات قادمة لا أحد يعلم، ثم لفظ بعض

أصحاب المواعيد الذين لم يجدوا مكانا يقفلون فيه صفقة ما غير خيمة العزاء، ثم المتملقون أولئك الذين تجدهم في أي عزاء، لعلهم يصادفون فيه مسؤولا يقدمون له فروض الطاعة" [11]

ومنهم من لا يعرف أهل الميت فهم غرباء لا همَّ لهم إلا تحصيل الأجر وراء ذلك : " ثمَّ الغرباء الذين حضروا الجنازة ليقوا القراطين بعد أن تجنبوا الطابور الطويل في المقبرة " ومنهم من يطمح لتحقيق بعض الحسنات لروح والده المتوفي صدقة عليه :

" بجانب الخيمة خزان ماءٍ لا يتوقف عن التنقل من حي إلى آخر، يتصدق به صاحبه على روح والده في كل جنازة، وتراه يحثُّ الناس على أن يغترفوا منه، تشعرُ وكأن روح والده لم تصعد بعدُ إلى السماء، بل تقف على رأسه كمدربٍ يودُ لو يحرز هدف التعادل في الوقت بدل الضائع "[12]

وأخيرا نجد الجيران والأقارب والمشردون الذين لا مأوى لهم : " بعدهم الجيران الذين لطالما كان انسحابهم بطيئا من الخجل، ثم الأقارب من يحملون نفس الكنية، وأخيرا المشردون الذين توضموا وتناولوا الشاي، فلم يجدوا بعد ذلك مكانا يتساوون فيه مع الخلق غير خيمة العزاء ."[13]

/ تحول الأنا لتُصبح الآخر:

مثّلها الكاتب بعبارة : " لقد تحولتُ أثناء فترة مرضها، إلى فريحة نفسها " [14]

عبارة قالها مختار بكثير من الحسرة بعد أن كبرت والدته فريحة في السن، ونالت منها بعض الأمراض مما سببتْ لها عجز جعلها لا تقوى على القيام بدورها كأم تعتني بولدها وبيتها، بالاضافة إلى إصابتها بمرض الزهايمر أو الشيخوخة المبكرة فصارت لا تتذكر ولدها إلا بصعوبة بالغة، كل هذا الأمر جعل مختار يتسلم زمام أمور البيت ومسؤوليته الداخلية، فبعد أن كان يعمل خارجا في المنجم ليحضر مصاريف البيت، امتدتْ مسؤوليته إلى داخله أيضا، فصار يكنس ويطعمها ويُنظفها ...الخ

" حتى بتُّ على يقين بأن ثمّة خطب ما في فريحة، وكأنّي بها خرفت قبل أوانها، لم تكن فريحة في سن كبيرة حتى تفقد ذاكرتها بهذا الشكل، ما جعلني أطلق على حالتها بالخرف المبكر، حين لم أجد له تفسيراً آخر، كوني لم أسمع بحالة مشابهة تحدث في حيّنا ولا حتى في البلدة، سوى لأولئك الذين طعنوا في السن " [15]

فهته الحالة نلاحظ أنه تمّ استبادل الآخر (الوالدة فريحة) ليصبح مختار (الابن) بدلا عنها، فهو حلّ محلها بقيامه بواجبات البيت كلها.

" وفي كل مرة كان وضع والداتي يزداد سوءاً، حتى صارت تسألني عن نفسي وعمّن أكون، فأظل معها إلى أن تتذكرني، لقد عانيتُ كثيرا طيلة هذه المدة ". [16]

ولكن متى تتحول الذات إلى آخر ؟ فكل ذات تصبح آخر عندما تصبح موضوعا لذات أخرى.

إذن فإن عدد الآخرين بالنسبة لي يساوي عدد الذين هم على علاقة معي، إنهم موضوع حب وكره ومصلحة و شعور بالانتماء والقرابة و صلة الرحم.

فحالتنا هنا (علاقة الولد بأمه) لقوتها ومتانتها أصبحت لا فرق بين الأنا والآخر ولا حرج في التبادل بينهما إذا اقتضت الضرورة ليصبحا واحد (برّ مختار بأمه) حيث حلّ محلها بدون أي تردد لمّا احتاجته، ليعوّض ولو شيئا بسيطا من جميلها السابق.

حيث يقول : " كنت أطبخ وأكنس وأنظف، بصراحة لم أصدق كيف تسنى لها أن تتحملنا كل هذا الوقت، فسرعان ما كنتُ أتعب أو ينتابني الملل، فأؤجل بعض الأعمال، لكنني في الأخير كنت أعود إليها مرغما، فلا أحد يمكنه أن يخدمنا غيري " [17]

5/ الآخر الانساني المُساعِدْ:

مُمثلة في شخصية دحمان ذلك الجار الطيّب، الذي لطالما قدّم يد المساعدة لمختار وعائلته لكونه يملك محلا تجاريا في الحي فكان مختار لا يتردد في أن يقترض منه ما يحتاج لغاية تيسر أموره، وكان أيضا مثقفاً جدا، دائم المطالعة لا يتوانى أهل الحيّ في استشارته والاستفادة من خبرته

" كان عمي دحمان عجوزاً طيباً جدا، يفضل الحديث كثيراً خاصة إذا ما تعلق بتاريخ البلدة، فتجده يسرد ويسرد ولا يتوقف وكأنه يؤلف قصة المنطقة كلها، أحيانا يصل به الأمر إلى أن يوزع من جاء ليشتري منه فقط كي يواصل حديثه " [18]

أيضا كان لا يتوانى في تقديم المساعدة كلما هرع له مختار طالبا عونه، حيث لجأ إليه لمّا توفي والده عبد الله مفجوعا به، وبع أن تأكد من وفاته قدّم له واجب التغسيل والمواساة بما يقتضيه واجب التعزية.

" توجهت نحو عمي دحمان أخبره بالأمر، وسرعان ما ارتدى عباءته وعاد معي إلى المنزل، أخذت له طريقا ودخل إلى مضجع والدي، تلمسّه كثيرا قبل أن يقول مؤكداً : " إنا لله وإنا إليه لراجعون " ثم انتظر معي حتى طلع ضوء النهار وخرج في ساحة الحيّ بالقصر يذيع الخبر مرت ساعة تقريبا ثم عاد عمي دحمان وبعض الرجال من الجيران، غسلوه داخل الغرفة ".[19]

إلا أنَّ شخصية دحمان كان يُعاب عليها بأنها لا تغيب عنها لا شاردة ولا واردة من أخبار الحيّ، فهو يجيد كشف كل مستور ومُخبئ عنه.

" لقد كان عمي دحمان محطّة أخبار الحيّ كلّه، كان يعلم بكل شاردة وواردة بين جدرانه، والسبب في ذلك أن الجميع كان يحترمه هنا، فلا يُخفون عنه شيئا، وحتّى وإن حاولوا فأنا متأكد من أنهم لن يفلحوا، في الحقيقة كان يصلح لأن يكون محققاً في مكتب مخابرات ما، ومتأكّدٌ من أنّ المتهم كان سيُقِرُ بجرائمه حتى وإن لم يرتكبها، كان لا يأسر أيّ سؤال ويتركه طريح لسانه، يلقيه في حجرك كالجمرة فتعيده وقد تحول إلى إجابة من فرط لسعها، لقد كنّا جميعا نخجل من تجنبّ إجابته أو الكذب عليه، لأنه سيكتشف أمرنا عاجلا كان أم آجلا".[20]

إلى درجة أن صار دحمان مضرب المثل في موضوع بحثه الدائم عن خصوصيات الناس وأخبارهم فمختار في أحد المواضع خاف على نفسه أن يلحق به هذا الفعل قال: " لكنّني كنتُ دائما أخشى ... أن تلبسني روح عمي دحمان فأتحول مثله إلى علامة استفهام، وأجدني أسأل عن كل شيء وأحاول أن أعرف كل شيء ".[21]

6/ صراع الذات مع آخَرِها:

هل يمكن أن يتصارع الإنسان مع نفسه؟ أو بالأحرى ينقسم الإنسان إلى (ذات وآخر) في الوقت نفسه، بل ويتولد صراع بينهما كلٌ وهدفه، ومن المؤكد أن الذي يؤرق هو الشخص نفسه حصيلة هذا التجاذب والصراع الذي تكون النفس بينهما، هذا بالضبط ما حصل عندما أحسّ بشعور مثَّلتهُ شخصية محمد لمَّا بلغتْ أمه من الكِبَرِ عتيا فكان مضطراً لأن يتركها لدى جيرانهم لتعتني بها زوجة جاره وابنتها (مسعودة) وفي نفس الوقت كانت الفتاة الأجنبية مارغريت قد أُغرِمَ بها لدرجة الهيَام، فلما ذهبت مارغريت للسفر على أن تعود، لم يحدث ذلك وظل ينتظرها بعد أن ملأت قلبه وعقله، ونفس الوقت اضطر لأن يتزوج ابنة جارهم (مسعودة) لكي تعتني بوالدته المريضة، لكن وقع في موقف لا يحسد عليه، فهو كان بين نارين فضميره يؤنبه بشدة اتجاه مسعودة لكونه لا يُحبها ولا يكِنُ لها أي عواطف عكس مارغريت التي كان ينتظرها حاملا لها كلَّ الودّ والحب، فكان في صراع دائم بين ذاته (نفسه) وبين آخره (ممثل في الذي تزوج مسعودة) يقول عن نفسه : " ويقيني بحبّ مارغريت، جعلني أتردد كثيرا في قبول الزواج من مسعودة، كنتُ متأكدا بأنني سأظلمها بزواجي، وأنها لن تأخذ من قلبي سوى وظائفه الحيوية ".[22]

ويستطرد قائلا : " لقد عشت الأسوأ حين وقعتُ بين مخالب تأنيب الضمير تجاه مسعودة، في مقابل حبّي لمارغريت، **عشتُ دائما صراعا بيني وبين آخري الذي رافقها** ".[23]

7/ الأنا المهتمة بالآخر:

كانت ممثلة بشخصية ابراهيم (الأنا) الدليل السياحي الذي كان يعمل على مرافقة السياح، الذي كان من بينهم الفتاة الشقراء، (ميشيل) التي جسدت هنا (الآخر) ، فقد كان سبب هذا الاهتمام الخاص، عندما ذُكر على مسامعها كلمة القنادسة قاصدين بها منطقة مروا بها فتغيرت ملامحها بشكل واضح، ولأن هذه المنطقة هي موطن ابراهيم لاحظ هذا الأمر بوضوح وسجله في ذهنه بتركيز كبير

" من بين الركاب كانت هناك فتاةٌ شقراء، لم تنفك نظراتها منذُ بداية الرحلة تتراوح بين المناظر خلف زجاج نافذة الباص وبين ألبوم صور كانت تحمله، كانت كمن يقوم بعملية مقارنة ما، وظلّت هكذا حتى سمعت سليم يذكر اسم القنادسة، فتغيرت ملامحها فجأة ثمّ راحت تبتسم، ردّ فعلٍ لاحظه إبراهيم وسجله في ذهنه بتركيز كبير ".[24]

ولأن هذا الاهتمام بالآخر (ميشيل) كان كبيرا لاحظ إبراهيم غيابها أثناء السهرة، فتفقدها في خيمتها ليجدها مغمى عليها، ونقلها للمشفى في آخر لحظة من حياتها، وبعد أن تعافت رجعا للمخيم فسألته: كيف علمت بغيابي؟ فكان جوابه: أن السبب هو منطقة القنادسة لما ذُكرتْ على المسامع، فتغيرت ملامحها لتبرر له أنها سبب قدومها للسياحة، وتسرد له أن خالتها مارغريت كانت حبيبة أحد العمال هنا لمّا كانت تعمل بالبلاد سابقا وهدفها لقاءه، وكتتمة لاهتمامه بها (الآخر: ميشيل) راح يُساعدها في كشف الخيوط، وعرف أن المقصود هو جدّه عندما رأى قلادة في الصورة وتذكر برؤيتها في منزلهم.

8/ الأنا المنبهرة بالآخر:

وتظهر حالة الانبهار بالآخر بحكم أن الأنا قد رأت شيئا عكس توقعها فتتولد حالة الاستغراب والاعجاب، فكان هذا بعد لقاء محمد العامل بالمنجم بمديرته مارغريت لأول مرة، و كانت بمثابة صدمة له، لم يتوقع أن يكون مديره امرأة وأيُّ امرأة بل آية في الجمال والرشاقة

" أيعقل أن يكون المدير فتاة؟ ".[25]

هكذا كانت أول ردة فعل له عندما سأل مرافقه بذلك . وكان سبب زيارته لمكتب المدير لتستفسر عن سبب ضربه لأحد العمال بالمنجم.

ويستطردُ مؤكدا بهذا الانبهار والإعجاب الذي ندم أنه جاء متأخراً:

" الحق أنني ندمت كثيرا تلك اللحظة، ليس لأنني ضربتُ رئيس عملي، بل لأنني تأخرت في فعل ذلك، وفي دهشة الوليد الذي يرى وجه القابلة، رحْتُ أطالع هذا الجمال الرباني، ' سبحان الذي خلق فسوّى' ".[26]

والجدير بالذكر أن هذا الانبهار كان طبيعيا بالآخر فهو إضافة لأنه لم يتوقع أن مديره في العمل امرأة ، ولأنه أيضا لم يعتدْ على رؤية مثل هذا الوجوه في قريته المتواضعة (القنادسة)، وقد كان إيجابيا أيضا لأنه يعد حجر أساس لعلاقتهم التي تشكلت مؤخرا بعد هذا اللقاء، والتي حل فيها التفاعل والإعجاب بالآخر من الطرفين، بعد أن كان منبهرا بها.

خاتمة:

واحتوت الرواية مضمون فكري حداثي يحمل صورة الأنا والآخر ممَّا جعل السرد يشتغل على كل ما هو حداثي في التقنية السردية التي نسجت على المقابلة بين عدد من الشخصيات الروائية بتناقل جميل بين الماضي والحاضر، الواقع والمتخيل، حملت الكثير في طياتها من الدلالة

وفي الأخير يمكننا أن نستخلص أهم النقاط التالية:

- عالج الرّوائي " يوسف ميمون " إشكالية العلاقة بين الأنا الحاضرة والآخر السابق في رواية " القصر " ، تلك العلاقة التاريخية الممتدة في الزمن، والتي شهدت ذكريات وأحداث، تم ربط الذكريات الأجيال السابقة باللآحقة في مشهد مميز.
- مستوى الأحداث المتعلقة بأزمة محمد وتردده في بيع البيت الذي يمثل الذاكرة المكانية والذي يحمل ذكريات الآخر(الجدّ).
- اختيار الأب (محمد) ووالده (مختار) للتناوب على الحكي لإعادة تشغيل الصلة المتينة بين الماضي والحاضر أي بين الأنا الحاضر و الآخر الماضي.
- اهتمام الأب بالمخطوط وانفراده به بدل استظهاره مباشرة للأحفاد ممّا يعني أنّ بناء المستقبل يبدأ من إصلاح علاقة الجيل الثاني بالأول وتعريفه على الحقائق المغيبة. جسّد حدث عدم دراية محمّد بأنّ

والده يتقن القراءة والكتابة واعتقاده بأميّة والده وفقا للمصدر الوحيد (ما روّته أمه له) دعوة مضمرة إلى ضرورة الاعتماد على مصادر متعددة للآخر لمعرفة الحقيقة لأنّ المصدر الواحد قد يقدم الحقيقة مغلوطة أو مشوهة أو ناقصة.

- التقاء ميشيل (التي تزور القنادسة لتنفيذ وصية خالتها بتسليم صورتها مع مختار وهو الشيء الوحيد الذي لم يسلم من التلف في ذاكرتها) بإبراهيم يمثل لقاء الأجيال القادمة التي تنفتح على الآخر بصورة أوسع ولكنّها تجهل مساراتها التاريخية فتفقد معها هويتها حتى تستعيدها.

هوامش:

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت (لبنان)، ج2، 1991، ص34.
[2] أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، المصباح المنير، دار المعرفة، القاهرة، ط2، د ت ، ص350.
[3] ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر، تركيا، (د ط)، (د ت)، ص28.
[4] بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، لبنان، 1987، ص18.
[5] أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق سوريا، دط، دت، ص104.
[6] يُنظر إلى: النجار مصلح وآخرون، الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية، 2009، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ص51.
[7] ميلاد حنا، قبول الآخر فكر واقتناع وممارسة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص90.
[8] يُنظر إلى مقال ل: خليل عودة، جدلية العلاقة بين الأنا والآخر في سيناريو جاهز لمحمود درويش، جامعة النجاح، ص1.
[9] يوسف العيشي ميمون، القصر(سيرة دفتر منسي)، منشورات الوطن، 2020، ص16-18.
[10] المصدر نفسه ، ص:19-20.
[11] المصدر نفسه ، ص:14.
[12] المصدر نفسه ، ص:11.
[13] المصدر نفسه ، ص: 14-15.
[14] المصدر نفسه ، ص:108.
[15] المصدر نفسه ، ص:73.
[16] المصدر نفسه، ص: 73.
[17] نفس المصدر، ص: 108.
[18] المصدر نفسه ، ص:44.
[19] المصدر نفسه ، ص:44.
[20] المصدر نفسه ، ص: 79-80 .

[21] المصدر نفسه ، ص: 114.
[22] المصدر نفسه ، ص:173- 174.
[23] المصدر نفسه ، ص:174.
[24] المصدر نفسه ، ص:174.
[25] المصدر نفسه ، ص:75.
[26] المصدر نفسه، ص:75.

المراجع:

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت (لبنان)، ج2، 1991.
2. أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي، المصباح المنير، دار المعرفة، القاهرة، ط2، دت.
3. ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر، تركيا، (د ط)، (د ت).
4. بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، لبنان، 1987.
5. أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق سوريا، دط، دت.
6. النجار مصلح وآخرون، الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 2009.
7. ميلاد حنا، قبول الآخر فكر واقتناع وممارسة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.
8. مقال ل: خليل عودة، جدلية العلاقة بين الأنا والآخر في سيناريو جاهز لمحمود درويش، جامعة النجاح.
9. يوسف العيشي ميمون، القصر(سيرة دفتر منسي)، منشورات الوطن، الجزائر، 2020.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 280 - 294 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

ظاهرة كسر أوائل الكلمات في لهجة منطقة بوسعادة

The phenomena of breaking the beginning of words in the dialect of the bou-saada region

سمية بلفول [1] / أ.عبد المجيد سالمي [2] *
Soumia belfoul [1] / abedlmajid salmi [2]
مخبر الدراسات والبحوث الإفرادية والصوتية
جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله
Algiers 2 university –Abu alqasim saadallah
soumia.belfoul@univ-alger2.dz [1] abdelsalmi@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/12/01	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

يتناول هذا المقال ظاهرة لغوية منتشرة في بعض اللهجات العامية بالجزائر، تحديدا في لهجة منطقة بوسعادة بولاية المسيلة، وهي ظاهرة كسر أوائل الكلمات، وذلك بتتبع أصول هذه الظاهرة وغيرها قديما وحديثا، والوقوف على أسبابها، ودواعي جنوح اللهجة البوسعادية نحوها، مدعمين ذلك بأمثلة ونماذج من الألفاظ المكسور أوّلها في نطق سكان بوسعادة.

والهدف من وراء هذه الدراسة التعريف بالمنطقة، وبأهم خصائصها النطقية، والوقوف على مدى موافقتها أو مخالفتها للنطق اللهجي العربي القديم.

الكلمات المفتاحية : لهجة، منطقة بوسعادة، كسر، أوّل الكلمات.

Abstract :

This article presents one the linguistic phenomena prevalent in some colloquial dialects in Algeria, especially in the dialect of Bou-Saada region, which is the phenomena of breaking the beginning of words , by tracing the origins of the phenomena , ancient and modern ones, and identifying its causes and reasons for the delinquency of Bou-Saada dialect towards it, supported by examples and models of wards that its beginning is broken in pronunciation of the resident of Bou-Saada region.

The aim of this study is to introduce the region, its most important pronunciation characteristic, and the extent to which it agrees or disagree with the ancient Arabic dialectic pronunciation.

Keywords: Dialect, Bou-Saada Region, Break, Beginning of words.

* سمية بلفول: soumia.belfoul@univ-alger2.dz

المقدمة :

إنَّ الامتداد الشّاسع الذي تتميز به الجزائر منحَها تنوعا لهجيًا واسعا، وفقا لما تنفرد به كلّ لهجة من عبارات ومفردات، قد يقتصر تداولها على رقعة واحدة أو تشترك مجموع المحكيات المستعملة هنا وهناك في تداول تعابير جامعة، وهو الأمر الذي يجعلنا نحكم على هذه اللهجات بالتداخل تارة والاختلاف تارة أخرى.

والتنوع اللهجي في الجزائر وغيرها من الأقطار العربيّة ما هو إلا امتداد للهجات سلفت كانت شائعة في القديم، أو هو تطور عن الفصحى بسبب ما يصيبها من تغير في الأصوات والأبنية والتراكيب استجابة لقوانين التطور اللغوي التي تمس جميع اللغات، والتي تساهم فيها مجموعة من العوامل: التاريخية، الطبيعة الجغرافية(التضاريس والمناخ)، ومستوى المعيشة، وعامل الاحتكاك، والتسهيل والتيسير وغيرها، وتضم اللهجة الجزائرية عدة صور نطقية مختلفة باختلاف سكان المنطقة التي يقطنونها، ومن بين الظواهر الصوتية الشائعة ظاهرة كسر أوائل الكلمات في منطقة بوسعادة.

والغاية من هذا البحث هو التعريف بالمنطقة، وتسليط الضوء على بعض الخصائص الصوتية التي تميز الناطقين من سكنة بوسعادة، محاولين بذلك الإجابة عن إشكالية مفادها: إلى أي مدى يمكن أن تكون ظاهرة الكسر امتدادا لنطق لهجي عربي قديم؟

منطلقين من فرضيات عدة أهمها:

- وجود لهجات عربية قديمة فصيحة يستخدمها أهل المنطقة.
- تعتبر ظاهرة الكسر من ابتداع سكان بوسعادة، فأصبحت عادة كلامية يتوارثها أهل المنطقة.
- أصالة ظاهرة الكسر في العربية.

أوّلا: اللهجة البوسعادية

اللهجة هي" مجموعة من الصفات اللغوية ذات نظام صوتي خاص ينتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة[1]، وهذه الصفات اللغويّة تمس عادة الجانب الصوتي أكثر من غيره، عرّفوها أيضا بأنّها:" مستويات محلية من الكلام تبعد إلى درجة كبيرة أو صغيرة عن اللغة الأم، إذْ يمكن التعرف عليها من خلال الرجوع إلى الأصول التاريخية لتلك اللغة، والتي تشكل مع المستوى المعياري كلًا واحدًا"[2]، ذلك أنّ اللهجات المحليّة الموزعة بحسب أقاليم (بيئات) الأمة الواحدة لا تنفصل تماما عن اللغة الأم، وإنّما تشترك معها في مجموعة من الظواهر التي تيسر اتصال الأفراد بعضهم ببعض.

1. التعريف بمنطقة بوسعادة

بوسعادة مدينة تابعة لولاية المسيلة، تبعد عن عاصمة الولاية بـ 68كلم يحدّها من الشمال بلدية أولاد سيدي إبراهيم، ومن الشرق بلدية الحوامد، ومن الغرب بلدية التامسة، ومن الجنوب الشرقي بلدية ولتام، ومن الجنوب الغربي بلدية الهامل، تغطي بوسعادة مساحة إجمالية تقدر ب 255كلم^{2}[3].

تُلقَبُ مدينة بوسعادة بمدينة السعادة، وببوابة الصحراء، ومدينة العلماء والعظماء، وغيرها من التسميات التي اختلفت الروايات حولها، ولمزيد من الاطلاع يمكن العودة إلى مراجع تتناول تاريخ هذه المدينة العريقة.

وصل عدد سكانها إلى ما يقارب 178ألف نسمة حسب تعداد سنة 2018م[4]، ولم تتوفر لدينا نسب حديثة موثوقة للتعداد الحالي، والأكيد أنّه في تزايد وأكبر مما ذُكِر.

كانت ولا تزال منطقة بوسعادة آهلة بالسكان، ترجع انتماءات السكان على أرضها إلى أصول متنوعة: العرب الهلاليون النازحون من شبه الجزيرة العربية والذين يشكلون الجزء الأكبر من التركيبة البشرية، والإدريسيون، وأولاد نايل وهم سلالة الولي الصالح ثامر بن محمد.[5]

تشتهر منطقة بوسعادة بأشكال تعبيريّة مختلفة؛ كالأمثال، والألغاز، والأشعار، والغناء الشعبي...الخ.

2. خصائص اللهجة البوسعادية:

هي إحدى اللهجات الجزائرية والعربية، يتحدثها أكثر من ثمانية ملايين شخص في الجزائر؛ من سكان بوسعادة وبعض مناطق ولاية المسيلة، ووسط ولاية الجلفة، وولاية الأغواط، وبعض المناطق الحدودية لولاية بسكرة، وتعتبر من أقرب اللهجات إلى العربية الفصحى ببنيتها الصوتيّة ومعجمها وتراكيبها[6]، فهي لا تكاد تخرج عن منظومة الظواهر المألوفة عند مستعملي اللغة العربيّة القدامى من قلب وإبدال وحذف وغيرها، وأهم الظواهر الصوتية التي تميز هذه اللهجة مايلي:

أ/ القلب المكاني: تتميز لهجة بوسعادة بظاهرة القلب المكاني، وهي" العملية التي يتم فيها تقديم أو تأخير أحد حروف اللفظ الواحد مع حفظ معناه"،[7] ويُعرَّف أيضا بأنّه:" إبدال مواقع الأصوات في الكلمة، فيتغير ترتيبها بتغير أصواتها المقدمة والمؤخرة على السواء مع حفاظ الكلمة على معناها.[8]

خصّ القدماء ظاهرة القلب المكاني بالدراسة منذ عهد الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت175ه)، الذي اشتهر بنظرية التقاليب اللغوية، ومن جاء بعده، يقول ابن فارس(ت395ه):" من سنن العرب القلب في الكلمة...كجذب وجبذ، وبكل ولبك."[9]

لقد ووردت ظاهرة القلب المكاني في لهجات عربية قديمة؛ ككنانة وتميم والحجاز، وكثير من العرب، يقول السيوطي:" الحجاز تقول لعمري وتميم تقول رعملي."[10]

وتبرز ظاهرة القلب المكاني في النطق البوسعادي في كثير من الألفاظ منها:

لشمس ← لسمش (بتقديم لسين على الشين)

عجوز ← عووج (بتقديم لزاي على العين)

يلعن ← يعلبتقديم اللام على النون)

ب/ تخفيف الهمزات: تعدّ الهمزة من الأصوات التي تحتاج إلى جهد عضلي كبير في إنتاجها، فهي صوت حنجري شديد ومستثقل، لذلك كان النطق بها دون تخفيف ضربا من التكلف والصعوبة، لذلك عمدت اللهجة البوسعادية على غرار كثير من اللهجات المعاصرة والقديمة إلى تخفيف الهمزة إمّا بحذفها، أو بإبدالها ياء أو ألفا أو واوا طلبا للتسهيل والاقتصاد في الجهد المبذول:

حذفها في أوّل الكلمة: نحو

أحمر ← حمر

أعور ← عور

أعمى ← عمى

حذفها في آخر الكلمة: نحو

جاء ← جا

ضوء ← ضو

غلاء ← غلا

إبدالها إمّا ألفا، أو واوا، أو ياءً: عبر سيبويه عن هذه العملية بقوله:" إذا كانت الهمزة ساكنة وقبلها فتحة وأردت أن تخفف، أبدلت مكانها ألفا، وذلك قولك في بأس وقرأت: باس، وقرات، وإن كان قبلها مضموما فأردت أن تخفف، أبدلت مكانها واوا، وذلك قولك في الجؤنة، والبؤس: الجونة والبوس، وإذا كان ما قبلها مكسورا أبدلت مكانها ياء[11]، ومثالها ذلك في اللهجة البوسعادية قولنا:

مؤمن ← مومن

رأس ← راس

هدأت ← هدات

ذئب ← ذيب

ج/ من بين القواعد العامة التي تبني اللفظ الشعبي المتداول في منطقة بوسعادة تسكين أواخر الكلمات بإسقاط الحركة الإعرابية عن الحرف الأخير، ذلك أنّ المجتمع العربي عموما والبوسعادي خصوصا لا يحافظ على علامات الإعراب، نحو: يكتبُ: يكتبْ، كسبَ: كسبْ.

د/ يستعمل سكان بوسعادة حرف (الشين) غالبا كأداة للنفي مع الإبقاء على حروف النفي نحو:

لم يرجع ← ما رجعش

لن أصبر ← ما نصبرش

لم أقدر ← ما نقدرش

هـ/ الإبدال: يُعد الإبدال من المباحث الصوتية الشائعة في اللغة العربية وفي لهجاتها القديمة والمعاصرة، وهو من الظواهر التي تناولها العلماء بالدّرس والعناية، عرّفوه بأنّه: إقامة حرف مقام حرف، إمّا ضرورة، وإمّا استحسانًا.[12]

ويحدث الإبدال عادة بين الأصوات المتقاربة في المخارج والصفات، ويكون في الصوامت والصوائت، ومن صور الإبدال في لهجة بوسعادة نذكر:

1. في الصوامت:

أ/ بين الغين والقاف: ورد هذا التبادل قديما في اللهجات العربية ومزال مستعملا في اللهجات الحديثة، وخاصة في بوسعادة، والمسوغ الصوتي لهذا الإبدال أنّ صوتي الغين والقاف متقاربين في المخرج، وجعلها تمام حسان من الطبق مع توسع الطبق في حالة القاف حتى تشمل اللهاة باعتبارها قصوى أجزائه[13]، ومن أمثلته:

غنم ← قنم

غربال ← قربال

غرداية ← قرداية

ب/ بين اللام والنون: نحو:

إسماعيل ← سماعين (إبدال اللام نونا)

ج/ إبدال حرف القاف (ڤ)، ومن ذلك:

قمر ← ڤمر

تقول ← تڤول

وقف ← وڤف

رقد ← رڤد(بمعنى نام)

د/ وبين الشين والسين، نحو:

الشجرة ← السجرة

الشجاعة ← السجاعة

يوسع إبراهيم نجا دائرة الإبدال ليشمل الحركات فيقول:" هو جعل حرف مكان حرف، أو حركة مكان أخرى." [14]

والحركات في العربية ثلاث هي: الفتحة، والضمة، والكسرة، وثلاثة من جنسها: الألف، والواو، والياء المديّة، وكلّها: "صوت مجهور يحدث أثناء النطق به أنْ يمر الهواء حرا طليقا من خلال الحلق والفم دون أنْ يقف في طريقه عائق أو حائل، ودون أنْ يضيّق مجرى الهواء تضييقا من شأنه أنْ يحدث احتكاكا مسموعا.[15]

تتبادل هذه الحركات الموقعية في الكلام، فينوب أحدها عن آخر محدثا بذلك تغيرا في المعنى كما هو الحال أثناء صياغة اسم الفاعل والمفعول من غير الثلاثي، وقد لا يحدث تغييرا فيحتفظ بالمعنى نفسه، كالإمالة مثلا، وبعض مظاهر النقل، ومن بعض مظاهر الإبدال في الصوائت:

- إبدال الياء ألفا إذا كانت أصل عين الفعل ياء، وأسند الفعل المضارع إلى ضمير الغائب، نحو: يَبيتُ ، يباتُ.

- إبدال الياء الساكنة ياء ممدودة إذا كانت لام الفعل ألفا وأصلها ياء، وذلك عند إسناد الفعل الماضي إلى ضمير المتكلم المفرد، نحو: اشتريتُ: شريتُ.[16]

ثانيا: حركة فاء الكلمة:

تتميز لهجة منطقة بوسعادة بكسر الحرف الأوّل من الكلمة سواء في الأسماء أو في الأفعال على خلاف اللهجات العاميّة في الجزائر التي تميل إلى تسكين الحرف الأوّل، والحقيقة أنّ هذه الظواهر الصوتية لها جذورها التاريخية وأصولها اللغوية، فجلّ الروايات تعزو ظاهرة الكسر إلى لهجات عربية قديمة تتنوع بين لهجة الحجاز ولهجة تميم، فنُسِب إلى لهجة الحجاز كسرها أوائل بعض الأسماء، وإلى تميم الضم، وذكرت كتب اللغة شواهد كثيرة تدل على ذلك، منها ما أورده السيوطي في كتابه المزهر تحت عنوان" ذِكر ألفاظ اختلف فيها لغة الحجاز

ولغة تميم" فيقولون: رِضوان بالكسر بدل رُضوان بالضم، الحِج بالكسر بدل الحَجُّ بالفتح، مِرية ومُرية، القِنية والقُنوّة[17]، بإضافة إلى كسرهم فاء الصيغة الدّالة على الزراعة (فِعال) فيقولون: حِصاد وقِطاف.[18]

ومرد هذا الإبدال بين الحركات عند بعض الباحثين هو طبيعة البيئة الناطقة بهذه أو تلك؛ أي أنّ الطبيعة المشتملة على الضم تنتمي إلى البيئة البدوية، وأنّ المشتملة على الكسر تنتمي إلى البيئة الحضرية[19]، وهو التفسير الذي قدمه أحمد مختار عمر أيضا بقوله:" إذا رويت لنا كلمة بروايتين إحداهما تشمل على ضم في موضع معين من هذه الكلمة، والرواية الأخرى تتضمن الكسر في الموضع نفسه، زعمنا أنّ الصيغة المشتملة على الضم تنتمي إلى البيئة البدوية وأنّ المشتملة على الكسر تنتمي إلى البيئة الحضرية.[20]

ولكن وجود الكسر عند الحجازيين لا يعني أنّه غير موجود في لهجات أخرى ومنها تميم؛ فبنو تميم يكسرون فاء (فعيل) إذا كان الحرف الثاني من تلك الصيغة حلقيًا، يقول الرضي:" أُطرد إتباع الفاء للعين في فعيل إذا كان عينه حلقيًا لمشاكلة العين، قالوا: رِغيف، وشِهيد، وشِعير."[21]

ونُقِلَ عن سيبويه قوله " في فعيل لغتان: فَعيل وفِعيل إذا كان من الحروف الستة، فإنّ الفاء تُكسر في لغة تميم، وذلك قولك: لِئيم، ونِحيف، ورِغيف، وبِخيل"[22]، والحروف الستة هي الحروف الحلقية: الهمزة، والهاء، والعين، والغين، والحاء، والخاء، نسبة إلى الموضع الذي تخرج منه.

إلّا أنّ من العرب من يكسر فاء (فعيل) مطلقا، بغض النّظر إنْ جاء بعدها حرف حلقي أم لا، وربما كان ذلك من باب والقياس على هذه الألفاظ- التي عينها حلقية- فيحدث بينها مماثلة صوتية[23]، إذا جاء بعد حركة الحرف الأوّل فيها حرف متلوٌّ بكسرة قصيرة أو طويلة، وهو ما نجده كثيرا في لهجة بوسعادة نحو: (كِثير، وكِبير، سِمين..) وهي الظاهرة التي تعرف عند المحدثين بمصطلح " التوافق أو الإتباع، أو الانسجام الحركي" vowel harmany، ونقصد به:" مماثلة حركة لحركة أخرى مجاورة قبلها أو بعدها مماثلة تامة"[24]، وهو عند إبراهيم أنيس:" ظاهرة من ظواهر التطور في الحركات؛ فالكلمة التي تشتمل على حركات متباينة تميل في تطورها إلى الانسجام بين الحركات حتّى لا ينتقل اللسان من ضم إلى كسر إلى فتح في الحركات المتوالية[25]، هربا من الثقل وطلبا للتسهيل، واقتصادا للجهد المبذول.

ولم يقتصر هذا النطق في الأسماء فقط بل تعداه إلى الأفعال، فالمتداول أنّ حرف المضارعة يُحرّك بالفتحة إلا إذا كان الفعل الماضي رباعيا فإنّه يضم، لكن بعض القبائل كانت تكسر حرف المضارعة، وهي الظاهرة التي تعرف "بالتلتلة" أو" بتلتلة بهراء" نسبة إلى قبيلة بهراء، وإلى قبائل أخرى: كأسد وقيس وهذيل وتميم وطيء وربيعة ولعامة العرب إلّا الحجازيين فلغتهم الفتح.[26]

والتلتلة كسر حرف المضارعة، وهي خاصة بالتاء، أو في حروف المضارعة مطلقا ما عدا الياء، فهو الحرف الوحيد الذي لا يُكسر من أحرف المضارعة، فيقولون: أنا إعلم، ونحن نِعلم، وأنت تِعلم، وهو يَعلمُ بفتح الياء، يعلّل سيبويه ذلك بثقل الكسرة على الياء، إلّا أنّ الملاحظ هو شيوع هذا النوع -كسر الياء- في معظم اللهجات العربية المعاصرة وفي لهجة منطقة بوسعادة بالتحديد، على اعتبار أنّ الكسرة والياء مخرجهما واحد

تقريبا، كما أنّ الكسرة تناسب الياء أكثر من الضمة أو الفتحة لذلك فإنّ تحقق الاتساق الصوتي والاقتصاد في المجهود العضلي عند النطق بها متوافر بينهما.[27]

ويرى رمضان عبد التواب أنّ كسر حروف المضارعة هو الأصل وأنّ هذه الظاهرة سامية قديمة توجد في العبرية والسريانية والحبشية، والفتح في أحرف المضارعة حادث في العربية القديمة، بدليل عدم وجوده في اللغات السامية الأخرى وبدليل ما بقي من الكسر في بعض اللهجات العربية القديمة، واستمراره حتّى الآن في اللهجات الحيّة المعاصرة في نحو: يِكتب، ويِفتح، ويِضرب، ويِقول، وأشباهها.[28]

وقد جاء في القرآن الكريم آيات كثيرة بكسر حرف المضارعة، ومنها قراءة يحي بن وثاب، ومنصور بن المُعتمر في النساء: الآية 104 [فَإِنَّهم يِيلَمُونَ كَمَا تِيلَمُونَ]، وقرأ الأعمش النخعي، ويحي بن وثاب من سورة الفاتحة:الآية 5 :[إِيَّاكَ نِعْبُدُ وَإِيَّاكَ نِسْتَعِين][29]

ومن أجل ضبط هذه الظاهرة وضع العرب شروطا لذلك هي:

- أنْ يكون الفعل ثلاثيا من باب (فعِل يفعَل) فيقولون: إعلَم، ونعلَم...الخ.
- إذا كان أكبر من أربعة بما فيها من أحرف الزيادة (أي خماسي وسداسي)، وأن يكون:
- مبدوءًا بهمزة وصل، مثل : استعان.
- مبدوءًا بالتاء وكان على وزن(تفعّل) مثل: تعلَّم، وتفاعل كتشاجر، وتفعلل كتدحرج، إلّا الياء.[30]

وإذا كان جنوح القبائل العربية عموما إلى ظاهرة الكسر سواء في الأسماء أو في الأفعال يُفسر بميل هذه القبائل في نطقها إلى مبدأ السهولة والتيسير والاقتصاد في الجهد العضلي خاصة إذا كان هذا الانتقال من الضمة إلى الكسرة، ذلك أنّ الضمة هي أثقل الحركات بخلاف الكسرة، فإنّ الدّارج على ألسنة الناطقين من سكان بوسعادة هو جعل الكسرة بدل الفتحة في كثير من الألفاظ، وهنا لا يمكن أنْ تفسر الظاهرة من باب السهولة والتيسير، ذلك أنّ الكسرة لا يمكن تصنيفها بأنّها أخف من الفتحة صوتيا، فالفتحة هي الأيسر والأسهل في النطق، لذا يمكن إرجاع نطق الألفاظ التي يتم فيها إبدال الفتحة بالكسرة، إلى أسباب أخرى الأرجح أنْ تكون من باب الإلحاق والقياس على غيرها مما كُسِر أوّله فأصبحت عادات كلامية متوارثة جارية على ألسنة الناطقين من سكنة منطقة بوسعادة، فالممارسة والمران والدربة تجعل من المستثقل خفيفا، وفيما يلي بعض النماذج التي توضِّح ظاهرة الكسر في أوائل الكلمات من المنطوق البوسعادي:

- في الأسماء:

جبَلْ	←	جَبَلٌ
لبَنْ	←	لَبَنٌ
كريم	←	كَرِيم

ورد لفظ" **جِبَلْ**" في قولهم: العادة جِبَلْ والجِبَلْ ما يتحوّل، ويُضربُ هذا المثل في الأشخاص الذين يعتادون على أفعال وسلوكات معينة منذ الصغر، فيكون من الصّعب تغييرها.

و(جِبَلْ) اسم ثلاثي على وزن (فِعَلْ) بكسر الفاء وفتح العين، مع تسكين حركة الحرف الأخير، يقابله في النطق الفصيح (جَبَلٌ) على وزن(فَعَلٌ) بتوالي فتحتين، ثم حدث الإبدال في حركة الفتحة ؛ وهي صائت قصير أمامي متسع، يكون فيه اللسان مستويًا في قاع الفم مع ارتفاع خفيف في وسطه، ويوصف بأنّه أخف الحركات[31]، ليصبح كسرة؛ وهي صائت قصير أمامي يتجمع فيه اللسان أثناء تشكيله نحو الطبق أو الغار، وتكون فيه الشفتين منفرجتين مسحوبتين إلى الوراء، وهو أثقل من صائت الفتحة[32]، فتصبح الكلمة بعد الإبدال (جِبَلْ) بكسرة قصيرة وفتحة، بعدما كانت في الأصل منسجمة، وبالتالي لا يمكن تفسير هذه الحالة بالانسجام والاقتصاد في الجهد العضلي، ولعل هذا النوع من الكلمات هو امتداد لنطق لهجي قديم أرجعه بعض المحدثين إلى التحضر آنذاك.

والتحليل نفسه يصدق على لفظ"**لِبَنْ**" في قولهم: اللّي شاهي اللِبَنْ ومدرَّقْ الطّاس؛ يُقالُ هذا المثل في الأشخاص الذين يريدون الحصول على شيء معين، ولا يقدمون الأسباب لذلك، وكلمة(لِبَنْ) اسم ثلاثي على وزن(فِعَلْ) بكسر الفاء، يقابله في الفصحى(لَبَنٌ) على وزن (فَعَلٌ) بفتح الفاء .

تقول اشويخة الزهرة وهي تمدح عم أولادها:

قِليل لِمْثال يعطي ما يدي كِريم لأخلاق قول بالتيسير[33]

فالكلمات (قِليل، كِريم) جاءت على وزن(فِعيل)، يقابلها في النطق الفصيح (قَليل، كَريم) بفتح ثم كسرة طويلة، فأبدلت الفتحة التي فوق القاف في (قليل) والكاف في (كريم) لتصبح كسرة، فتنسجم بذلك الكسر القصيرة مع الكسرة الطويلة التي بعد اللام في (قليل)، والرّاء في (كريم)، فتوالي الكسرة القصيرة مع الكسرة الطويلة أسهل من توالي الفتحة ثم الكسرة؛ لأنّ اللسان بذلك يعمل في اتجاه واحد، تحقيقا لمبدأ المماثلة والانسجام الصوتي بين الحركات، والهدف هو الاقتصاد في الجهد العضلي والتيسير في النطق.

- في الأفعال:

يعتبر الفعل الماضي الثلاثي المجرد الأكثر دورانا في لهجة منطقة بوسعادة لخفته في الكلام، والثلاثي المجرد بالنظر إلى ماضيه وحركة عينه ثلاثة أوزان: فَعَلَ، فَعُلَ، وفَعِلَ، هذا التنوع في حركة العين لا نجده عند الناطقين من سكان بوسعادة، فهم يلزمون وزنا واحدا وهو (فِعَلْ) بكسر الفاء وفتح العين دائما[34]، ومن ذلك:

شبَعْ	←	شَبِعَ
سمَعْ	←	سَمِعَ
ضرَبْ	←	ضَرَبَ
بكَى	←	بَكَى

يقول سكان بوسعادة:" اللّي فاتو الطِعام ايقول شِبَعْتْ، واللّي فاتو الكِلام ايقول سِمَعْتْ"، ويقال هذا المثل للذي يأتي متأخرا، أو فاته الكثير ويريد معرفة التفاصيل؛ فالفعلان(شِبَعْتْ)، و(سِمَعْتْ) فعلان ماضيان على وزن(فِعَلْتْ)، أصلها(شَبِعْتُ)، و(سَمِعْتُ) على وزن (فَعِلْتُ) بفتح الفاء وكسر العين، وتسكين تاء الفاعل في الأخير، والإبدال الذي حدث في هذين الفعلين هو الانتقال من فتح وكسر إلى كسر ثم فتح؛ أي من الحركة الخفيفة الفتحة إلى الأثقل منها وهي الكسرة في النطق الفصيح، ومن الأثقل إلى الأخف في النطق البوسعادي، وكلاهما يتطلب مجهودا عضليًا وإنْ كان في اللهجة يكون أكبر، وهو شائع عند البوسعاديين في نطقهم للأفعال الماضيّة الثلاثيّة، ويمكن تفسيره بأنّه امتداد لنطق قديم أو هو نتيجة الدربة والإلحاق فأصبح على إثر ذلك الثقيل خفيفا.

وقولهم في "ضِرَبْ" و"بِكَى": ضِرَبْنِي وبِكَى وسِبَقْنِي وشِكى"؛ فالكلمات (ضِرَبْنِي، بِكَى، سِبَقْنِي، شِكَى) مثلا أصلها (ضَرَبَ، بَكَى، سَبَقَ، شَكَى) أفعال ثلاثيّة ماضية جاءت على وزن(فَعَلَ) بتوالي الفتحات في النطق الفصيح، ثم حدث الإبدال في حركة الحرف الأوّل (الفتحة)، لتنتقل إلى كسر قصيرة، فتصبح الأفعال بعد الإبدال (ضِرَبْ، بِكَى، سِبَقْ، شِكَى) بكسرة قصيرة ثم فتحة قصيرة، ولا شك أنّ الانتقال من الكسر إلى الفتح يتطلّب مجهودا عضليّا أكبر مما لو انسجمت الحركات فيما بينها، وربما يعود السبب للعلة نفسها التي ذُكِرت في الفعلين الأولين.

وما قيل في الفعلين (ضِرَبْ، وبِكَى) ينطبق تماما على الفعل (خِزَرْ) في قولهم:" اللّي خِزَرْ للسِما عِما"، ويُضربُ هذا المثل في الذي ينظر إلى من هم أعلى منه مرتبة، أو مالاً، أو مُلكًا دون قناعة، فإنّ ذلك سيؤدي به إلى الحسد والنقمة، وربما يصل به إلى الكفر وهو عين العمى.

فالفعل الماضي(خِزَرْ) أصله (خَزَرَ) بمعنى (نَظَرَ) ثلاثي على وزن(فَعَلَ) بتوالي الفتحات، ثم أبدلت فتحة الحرف الأوّل إلى كسرة، فأصبح (خِزَرْ) على وزن (فِعَلْ).

أما الفعل المضارع فقد سارت اللهجة البوسعادية على خطى القبائل العربية في كسرها لحروف المضارعة خاصة الياء، فيقولون: يِفْهَمْ، يِسْمَعْ، نِتْوَكَّلْ، نِمشي،.... الخ.

يقول الشاعر عامر أم هاني:

قِمَرْ الليل إذا جا عنِّي منْ ثَمْ هُوَ زَهْوُ لبالْ نِشْتي طلعاتو

ووَنسني بيه للغربة يِفْهَمْ نِحْكيلو لِمْحان عنِّي وُشْ فاتو[35]

يصف الشاعر في هذين البيتين القمر، ويبدي إعجابه به، فهو المؤنس له في غربته، ووظّف الشاعر في ذلك الأفعال المضارعة (نِشْتي، يِفْهَم، نِحكيلو) على وزن (نِفْعَلْ، يِفْعَل) بكسر حروف المضارعة.

الفعل(يِفهَم) على وزن (يِفْعَلْ) وأصله (يَفْهَمُ) وماضيه (فَهِمَ)، كُسِرَ حرف مضارعه لأنّه ثلاثي من باب (فَعِلَ يَفْعَلُ) وهو الشرط الذي وضعه القدماء لكسر حروف المضارعة مع أنّهم كرهوا كسر الياء استثقالا، إلّا أنّ سكان بوسعادة يكسرون كل أحرف المضارعة بما فيها الياء.

والفعل (نِحكي) جاء على وزن (نِفْعَلْ)، أصله (أحكي) وماضيه (حَكَى)، وهو من باب(فَعَلَ يَفْعَلُ)، إلّا أنّ البوسعاديين ومعهم بعض القدماء كسروا حرف مضارعه لأنّ مضارع هذا الفعل مفتوح العين، فشُبِّه بمضارع (فعِل)، وأُبدِلت الألف الدّالة على ضمير المفرد في الفصحى بالنون التي تدلّ على ضمير الجمع في الفصحى، وعلى ضمير المفرد المتكلم في اللهجة.

وفي مثال آخر من قول الشاعر العطوي عبد القادر في قصيدته" البيت الحمراء"

نِسْري على لِفجار وانشق البُكرة نِتْوَكَّلْ على خالقي عظيم الجاه[36]

يصدق على الفعل (نِسْري) ما ذُكِر أعلاه في الفعل (نِحكي).

أمّا الفعل الخماسي (نِتْوَكَّلْ) جاء على وزن(نِتْفَعَّلْ)، وأصله (أتوكَّلُ) على وزن (أتفَعَّلُ) وماضيه (توكَّل)، كُسِرَ حرف مضارعه لأنّه جاء مبدوءا بالتاء وجاء على وزن (تفَعَّلَ) .

والملاحظ على ما تمّ ذكره من أفعال، أنّ سكان بوسعادة لا يخرجون في كسرهم للأفعال المضارعة عن الشروط التي وضعها القدماء لهذه الظاهرة، إلّا أنّهم لا يحصرونها في أحرف بعينها لأنّها عندهم تشمل كلّ أحرف المضارعة.

وفي الأمر يقولون: اِشر، اِمش، مسبوق بألف وصل، والهدف من هذه الهمزة هو تجنب البدء بالساكن أي الصامت غير المتبوع بحركة وهم في ذلك يشبهون النطق الفصيح، وجيب، وبِيع، بتطويل الحركة القصيرة بدل بِعْ في اللغة الفصيحة.

الخاتمة:

ناقش هذا البحث ظاهرة كسر الحرف الأول في لهجة منطقة بوسعادة، وتوصل إلى:

- أنّ للحركات أهميّة واضحة في بيان اختلاف اللهجات فيما بينها، وفي توضيح الاختلاف بين لهجات اللغة الواحدة، وفي بيان خصائص لهجة بعينها.
- أنّ ظاهرة الكسر في منطقة بوسعادة هي سمة بارزة تميِّزُ أهل المنطقة ولا تقتصر على ألفاظٍ بعينها.
- أنّ كسر أوائل الكلمات في لهجة بوسعادة، ليس من ابتداع السكان، وإنّما هو امتداد للتنوع اللهجي القديم، خاصة وقد أشرنا أنّ من سكان بوسعادة من تعود أصوله إلى شبه الجزيرة العربيّة، فمن الطبيعي أنْ يتوارث أبناء المنطقة لهجتهم الأم ويكون لها أثر واضح في ألفاظهم المنطوقة.
- توصل البحث أيضا إلى أنّ كسر حروف المضارعة ظاهرة أصيلة تعود إلى لغة قبائل عربية قديمة، ينطقها أهل بوسعادة مع كلّ حروف المضارعة وليس التاء فقط.

- أنّ اللهجة البوسعادية كغيرها من اللهجات الجزائرية والعربية تميل إلى الاقتصاد في الجهد العضلي أثناء نطق كثير من الألفاظ واختيار الأسهل من الأصوات لتسهيل عملية الكلام، وهو ما يفسّر وجود ظاهرة التوافق أو الإتباع الحركي لدى الناطقين بها.

- أنّ حياة البدو التي يعيشها سكان بوسعادة والبعد عن التأثيرات التي تفرزها المدن، والطابع الديني لأهل المنطقة مع انتشار المساجد والزوايا والعلماء، وتمسك أهل المنطقة بكل ما هو تراث، كلّها عوامل ساعدتهم في الحفاظ على كثير من خصائص اللغة الفصحى.

- أنّ الاختلافات النطقيّة في الجزائر لا يجب النظر إليها على أنّها أشكال خاطئة من الحديث الذي لابد أنْ يُعدَّل، والأصح أن يتم التعمق في خصائصها وتحديد قواعدها الصوتية، وما تنتجه من تفاعلات فونولوجية تتحكم في تراكيبها.

هوامش:

[1] إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، (2003م)، المكتبة الأنجلو مصرية (القاهرة)، ص15.

[2] سهير كاظم حسن، الظالمي حامد ناصر، الدراسة التاريخية للظواهر التطريزية والظواهر الصوتية في اللغة العربية عند المستشرقين، (2016م)، مجلة آداب البصرة، العراق، العدد الثامن والسبعون، ص 91.

[3] أحمد عزوز، نسب سيدي ثامر، (2014م)، دار زاد الطالب للنشر والتوزيع المحمدية، (الجزائر)، ص73.

[4] أحمد زياد، مدينة بوسعادة الجزائرية: https:/read.opensooq.com، (2022/01/20م): 18:20د.

[5] أحمد عزوز، مرجع سابق، ص77.

[6] أمباركة بن عبد الرحمن، الأحكام الإعرابية واللهجات العربية المعاصرة، (2015م)، رسالة ماستر، جامعة الجلفة، (الجزائر)، ص65.

[7] أحمد علم الدين الجندي، اللهجات العربية في التراث، (1983م)، الدار العربية للكتاب، (القاهرة)، ج2، ص647.

[8] محمد الأنطاكي، الوجيز في فقه اللغة، (1969م)، دار الشرق، (بيروت)، ص274.

[9] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: بسيج أحمد حسن، (1979م)، دار الكتب العلمية، (بيروت)، ص153.

[10] جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وضبط: جاد محمد أحمد المولى، وآخرون، (دت)، مكتبة دار التراث، (القاهرة)، ج2، ص277.

[11] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، (1992م)، مكتبة الخانجي، (القاهرة)، ج3، ص543، 544.

[12] ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، (1993م)، دار القلم، (دمشق)، ص69.

[13] ينظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، (1990م)، مكتبة الأنجلو مصرية، (القاهرة)، ج2، ص93.

[14] إبراهيم محمد نجا، اللهجات العربية، (دت)، دار الحديث، (القاهرة)، ص69.

[15] كمال بشر، علم اللغة العام، (1980م)، دار المعارف، (مصر)، ص105.

16 ينظر: سميرة شيخ، تجليات ظاهرة الإبدال الصوتي في اللهجات العربية الحديثة، مجلة الموروث، (2017م)، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، المجلد 5، العدد 5، ص252، 253.

17 ينظر: جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج2، ص276.

18 صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، (2009م)، دار الملايين، (بيروت)، ص84.

19 إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص177.

20 ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، (1998م)، عالم الكتب، (القاهرة)، ص34.

21 رضي الله الاستراباذي، شرح الرضي على الكافية، تح: عمر يوسف حسن، (1975م)، مؤسسة الصادق، (طهران)، ج4، ص239.

22 ابن سيدة، المخصص، تح: إبراهيم جفال، (1996م)، دار إحياء التراث، (لبنان)، (مصر)، ج4، ص331،330.

23 القياس على الألفاظ التي تكون عينها حلقية فيكسر ما قبلها؛ أي إلحاقها بها أو النطق على منوالها، ويقع تحت هذا النوع قولهم: (رِبِع، طِبِب، سِمِن،...)، فنجدهم يبدلون الفتحة التي في الحرف الأوّل في كلمة (طبيب) مثلا كسرة لتصبح (طِبِيب)، فيحدث بذلك انسجام بين الكسرة التي تحت الطاء مع الكسرة الطويلة التي في الباء، فمجيؤها على هذه الشاكلة أسهل، حتّى لا ينتقل اللسان من فتح إلى كسر في الحركات المتوالية، بل يكون انتقاله من كسرٍ إلى كسر، فيعمل بذلك اللسان في اتجاه واحد، والهدف هو الاقتصاد في الجهد العضلي.

24 أحمد محمد عبد العزيز علام، الإتباع الحركي فيما ليس بإعراب في العربية، مجلة الجمعية العلميّة السعودية للغة العربية، (جمادى الآخرة 1431هـ)، العدد 5، ص77.

25 براهيم أنيس، في اللهجات العربية، ص86.

26 ينظر: رمضان عبد التواب، فصول في فقه اللغة، (1999م)، مكتبة الخانجي، (القاهرة)، ص124.

27 عبد الناصر عبد الله الجبري، لهجات العرب في القرآن الكريم، (1971م)، دار الكتب العلمية، (بيروت)، ص68.

28 رمضان عبد التواب، فصول في فقه اللغة، ص265./ رمضان عبد التواب، بحوث ودراسات في فقه اللغة، (1995م)، مكتبة الخانجي، (القاهرة)، ص265.

29 إسماعيل زغودة، وآخرون، دراسة لغوية في المستويين الصرفي والنحوي في اللهجات العربية، (2019م)، مجلة أدبيات، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، المجلد1، العدد2، ص173.

30 ضاحي عبد الباقي، لغة تميم دراسة تاريخية وصفيّة، (1985م)، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ص208.

31 كمال بشر، علم اللغة العام: الأصوات، ص152.

32 نفسه، ص140.

33 سعاد أرفيس، الحوار في الشعر الشعبي لمنطقة بوسعادة، (2020م)، أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، (الجزائر)، ص21

34 ينظر: عمر يحياوي، الدلالة الإفرادية لصيغة الفعل الماضي في لهجة منطقة بوسعادة، (2017م)، جامعة مولاي سعيدة، المجلد الرابع، العدد الثامن، ص327.

35 نجاح أوكالي، عبد الحميد جوبر، الشعر الشعبي في منطقة بوسعادة، (2011م)، مجلة الأحمدي، جامعة المسيلة، المجلد1 ، العدد2، ص259.

36 سعاد أرفيس، الحوار في الشعر الشعبي لمنطقة بوسعادة، ص129.

المراجع:

(1) الكتب:

إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، (2003م)، المكتبة الأنجلو مصرية (القاهرة).
إبراهيم محمد نجا، اللهجات العربية، (دت)، دار الحديث، (القاهرة).
أحمد عزوز، نسب سيدي ثامر، (2014م)، دار زاد الطالب للنشر والتوزيع المحمدية، (الجزائر).
أحمد علم الدين الجندي، اللهجات العربية في التراث، (1983م)، الدار العربية للكتاب، (القاهرة)، ج2.
أحمد مختار عمر، علم الدلالة، (1998م)، عالم الكتب، (القاهرة).
تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، (1990م)، مكتبة الأنجلو مصرية، (القاهرة)، ج2.
جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وضبط: جاد محمد أحمد المولى، وآخرون، (دت)، مكتبة دار التراث، (القاهرة)، ج2.
ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، (1993م)، دار القلم، (دمشق).
رضي الله الاستراباذي، شرح الرضي على الكافية، تح: عمر يوسف حسن، (1975م)، مؤسسة الصادق، (طهران)، ج4.
رمضان عبد التواب، فصول في فقه اللغة، (1999م)، مكتبة الخانجي، (القاهرة)/ بحوث ودراسات في فقه اللغة، (1995م)، مكتبة الخانجي، (القاهرة).
سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، (1992م)، مكتبة الخانجي، (القاهرة)، ج3.
ابن سيدة، المخصص، تح: جفال خليل إبراهيم، (1996م)، دار إحياء التراث، (لبنان)، (مصر)، ج4.
صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، (2009م)، دار الملايين، (بيروت).
ضاحي عبد الباقي، لغة تميم دراسة تاريخية وصفيّة، (1985م)، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، (القاهرة).
ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: بسيج أحمد حسن، (1979م)، دار الكتب العلمية، (بيروت).
كمال بشر، علم اللغة العام، (1980م)، دار المعارف، (مصر).
محمد الأنطاكي، الوجيز في فقه اللغة، (1969م)، دار الشرق، (بيروت).
عبد الناصر عبد الله الجبري، لهجات العرب في القرآن الكريم، (1971م)، دار الكتب العلمية، (بيروت).

(2) المقالات

أحمد محمد عبد العزيز علام، الإتباع الحركي فيما ليس بإعراب في العربية، مجلة الجمعية العلميّة السعودية للغة العربية، (جمادى الآخرة 1431هـ)، العدد 5.
إسماعيل زغودة، وآخرون، دراسة لغوية في المستويين الصرفي والنحوي في اللهجات العربية، (2019م)، مجلة أدبيات، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، المجلد الأول، العدد الثاني.
سميرة شيخ، تجليات ظاهرة الإبدال الصوتي في اللهجات العربية الحديثة، مجلة الموروث، (2017م)، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، المجلد 5، العدد 5.

سهير كاظم حسن، الظالمي حامد ناصر ، الدراسة التاريخية للظواهر التطريزية والظواهر الصوتية في اللغة العربية عند المستشرقين، (2016م)، مجلة آداب البصرة، العدد الثامن والسبعون.
عمر يحياوي، الدلالة الإفرادية لصيغة الفعل الماضي في لهجة منطقة بوسعادة، (2017م)، جامعة مولاي سعيدة، المجلد الرابع، العدد الثامن.
نجاح أوكالي، عبد الحميد جوبر، الشعر الشعبي في منطقة بوسعادة، (2011م)، مجلة الأحمدي، جامعة المسيلة، المجلد1 ، العدد2.

(3) الرسائل الجامعية

أمباركة بن عبد الرحمن، الأحكام الإعرابية واللهجات العربية المعاصرة، (2015م)، رسالة ماستر، جامعة الجلفة، (الجزائر).
سعاد أرفيس، الحوار في الشعر الشعبي لمنطقة بوسعادة، (2020م)، أطروحة دكتوراه، جامعة المسيلة، (الجزائر).

(4) المواقع الإلكترونية

أحمد زياد، مدينة بوسعادة الجزائريةhttps:/read.opensooq.com (2022/01/20م): 18:20د.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 295 - 311 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

نظرية اللغة، بحث في مقاييس العلم بين اللسانيات الكلية والنسبية - محمد الأوراغي أنموذجا-

Theory of Language, research in linguistic science dimensions between the universal grammar and linguistic relativity –Mohamed al auraghi as a modal-

هاجر ماصري[1] * / صالح حوحو[2]
Hadjer masri [1] / saleh houhou[2]
مخبر اللسانيات واللغة العربية
جامعة محمد خيضر _ بسكرة / الجزائر
Université of Biskra/Alegria
hadjer.masri@univ-biskra.dz[1] / s.houhou@univ-biskra.dz[2]

تاريخ الإرسال 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/10/03	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

معلوم أن استحداث النظريات اللسانية رهن الرؤية المفهومية للغة في علاقتها بالبعد الإبستيمولوجي، إذ يتّخذ اللسانيون من اللغة موضوعا لبناء تصوراتهم التي لا تستقل عن المرجعية النظرية، فكانت اللسانيات النسبية لمحمد الأوراغي مشروعا يسعى لاقتراح نموذج نحوي للغة العربية ظهير للسانيات الكلية، فإذا اختار تشومسكي اعتبار اللغة مرآة تعكس بنيتها بنية العضو الذهني، فإنّ الأوراغي قد ردّ هذا التّصور بعدّ اللغة بنية متشكّلة مرتبطة بالواقع، إذ يتوسلها لفهم العالم الخارجي سعيا لتحقيق الكفاية التفسيرية وهو ما يلزم البحث في ماهية اللغة في النظرية النسبية.

الكلمات المفتاح : لغة، لسانيات نسبية، لسانيات كلية، إبستيمولوجيا.

Abstract :

It is known that developinglinguistictheoriesdepends on the conceptual vision of the language in relation to the epistemological dimension, as linguiststakelanguage as a subject to buildtheir perceptions that are not independent from the theoreticalreference,so the relative linguistics of mohammad al-uraghiwasapr ojectthats ought to propose a grammatical modelfor the arabic language ,if chomsky chooses to considerlanguage as a mirrorwhose structure reflects the structure of the mental organthen al-uraghirefutedthis perception considering dimension of language with a formed structure linked to reality if itinvokesit to understand the external world to achieve explanatorycompetencewhichisrequired to research the essence of language in the relativstictheory.

Keywords: language, relative linguistics, universal grammar, epistemology.

* هاجر ماصري Hadjer.masri@univ-biskra.dz

أولا: مقدمة

ممّا لا شك فيه أنّ النظرية اللغوية النسبية قد واجهت تحديا أكبر خلّف على إثرها تأثيرا واسعا إن على مستوى التصور اللغويّ، أو الفلسفيّ، أو النفسيّ، أو الاجتماعيّ، إذ تؤمن هذه النظرية بأن «مستخدمي أنظمة نحوية واضحة الاختلاف تقودهم نحو أنماط مختلفة من الملاحظة، وتقويم الأحداث الخارجية المماثلة، وعدم المساواة في الملاحظة، بل والوصول إلى رؤى مختلفة للعالم»[1]، من هذا المنطلق كان لزاما الوقوف عند حدود تصوّر اللسانيات الكلية لماهية اللغة، في سجال مع نظرية اللسانيات النسبية، لمحاولة بناء صرح نظريّ يسعى إلى وصف علمي دقيق لهذا الموجود "اللغة"؛ فالتفكير في استحداث النظرية اللسانية كان ولا زال الهمّ الشاغل للسانيّ، أيا كان غربيا أو عربيا.

وأورد البواعث على عمل من هذا القبيل ثبوت أن ما بأيدي اللغويين من نماذج نحوية ونظريات لسانية قديمة، أو جديدة، لا يسعف الباحثين المتخصصين في دراسة اللغات على تطوير معرفة الناس بلغاتهم، ولا يصحّ بطبيعة الحال التفكير ببناء نظرية لسانية، إلا إذا قام الدليل على أن علم اللغة في أزمة فكرية لا يتجاوزها بغير إقامة نظرية لسانية جديدة من شأنها أن تحتفظ بصواب ما في النظريات السابقة وتصوب أخطاءها، بحيث تُحدث هذه الأخيرة نقلة علمية في ميدان اللسانيات، وطفرة معرفية بالموضوعات العربية المعرفية[2]، فلكي تشكّل نظرية جديدة كشفا، أو خطوة إلى الأمام، ينبغي أن تدخل في صراع مع النظرية التي تسبقها؛ ومعنى هذا أنها يجب على أبسط الفروض أن تؤدي إلى بعض النتائج المتعارضة، وهو ما يعني من المنظور المنطقي أنها يجب أن تناقض سابقتها، وبهذا المعنى نجد التقدم في العلم دائما ثوريا.

إن النسق الرمزي الذي تصطبغ به نظرية اللسانيات الكلية يجعلها قابلة منطقيا للرفض المطلق لمبدأ الوجود الحقيقي للغة، حيث يُحرِّض هذا النظر النظرية اللسانية المستحدثة على اعتناق أنموذج استبدالي، أي على تبني مبدأ مناقض لهذا الأخير يفيد بأنّ اللغة لها وجود حقيقي، ليكون موضوع الوصف واقعيا، في حين أن لغوي مدرسة تشومسكي العقلية يرون بأنّ نظرية اللغة الطبيعية إنمّا هي نظرية في الملكات والقدرات الذهنية لمستعمليها، وعليه فإن المنوط بهذه النظرية هو أن تصل إلى الجوانب الأعمق لهذه الملكات والقدرات من خلال طرح فروض علمية، تنتج معرفة نظرية تُغلِّب اليقين الرياضيّ على التفكير العلميّ.

وبالتالي؛ فإن النظرية البديل الممثلة في نظرية اللسانيات النسبية مطالبة بأن تكون قادرة على تفسير سائر ما نجحت سابقتها في تفسيره، إذ لزام عليها أن تفضي إلى نتائج على الأقل في القوة نفسها التي كانت لنتائج سابقتها، وإلى نتائج أفضل إذا أمكن[3]، وإذا كان محور النظر فيها قضية اللغة فالبحث في أصل تشكُّلها وفيما تفرزه من ثنائيات القول والكلام، يمثّل محور البحث اللساني العام الذي ينبغي مقاربته سعيا لتطوير مسار الدراسات اللسانية العربية الحديثة، والارتقاء بها إلى مصاف العالمية.

-أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في تحقيق النظر في قضية التطلع لبناء نظرية لسانية عربية تختلف في شروطها الابستمولوجية عن كل المشاريع التي شهدتها الثقافة العربية منذ مطلع هذا القرن، حيث يسعى الأوراغي إلى دراسة اللغة انطلاقا من واقع اللغة العربية في علاقتها بأصولها الثقافية، ففحص الخصائص النمطية التي تميّز اللغة العربية، كلغة واقعية، يجعل من الدراسة قادرة على إيجاد حلول منطقية لجملة من الإشكالات التي تعترض تطور اللغة العربية، وهو ما لا يتأتّى إلا بفهم مقولات الأوائل واستحضار التراث كمنطلق للتجديد، فمن بناء تصور لماهية اللغة، إلى بناء نموذج نحوي وظيفي لمستعملي اللغة.

-أهداف الدراسة:

هدفت الدراسة إلى بيان أسس التنظير اللساني الذي ينطلق في بناء النظرية من تصوره للغة، فالموقف من اللغة مبدئيا، هو المحدّد لباقي عملية البناء والتأسيس، وهو ما ينبغي الكشف عنه في أحد الاتجاهات اللسانية، ممثّلا في اللسانيات الكلية التي تفرض نحوا كليا مشمولة به اللغات أجمع، ليكون نحوا عالميا لا تشذُّ عنه أية لغة، وهذا المساق محكوم بمرجعية "اللغة عضو ذهني" مشترك بين البشر، وبالنظر إلى البحث اللساني العربي نجد من اللسانيين من استحدث منهجا جديدا في النظر إلى اللغة، لا ينفك هو الآخر عن المرجعية التراثية التي تؤسّس له، وعلى يد اللساني المغربي محمد الأوراغي كان الاتجاه النسبي منهجا لدراسة اللغة العربية، والذي يرى خصوصيةً للغات تفرض معالجة كل نمط وفقا لما يميّزه.

-إشكالية الدراسة:

تعدّ اللسانيات النسبية من أحدث الاتجاهات اللسانية العربية التي سعت للمقارنة بين اللغات، ضمن إطار محكوم باللغات المنتمية إلى نمط لغوي واحد، وما يميز هذا الاتجاه عن الاتجاه الكلي، استناده على المعطيات اللغوية الواقعية، لا الانطلاق من مواضعات وفرضيات اعتباطية لا تقترن محتوياتها بواقع ما، ومن هنا تتأتى إشكالية الدراسة ممثلة في الأسئلة الآتية:

- ما حدود الاتصال والانفصال في نظرة اللسانيين للغة، بين ما تفرضه المرجعية الفلسفية وما وصلت إليه العقلية العلمية من نتائج، وما مدى تواؤم هذا الطرح مع بناء الأنموذج (البراديغم) النحوي الملائم للغة؟
- ما مكونات الخطاب اللسانيّ الكليّ، وبما تردّ اللسانيات النسبية عن مقدمات هذا الطرح؟
- وكيف استثمر الأوراغي مفاهيم المفكرين العرب لتأسيس النظرية اللسانية العربية؟

-منهج الدراسة:

اتّخذ البحث منهجا وصفيا، تحليليا مقارنا، يتقوّم على رصد مقدّمات النظرية اللسانية الغربية لرائدها نعوم تشومسكي، في مقابل طروحات النظرية اللسانية النسبية في الثقافة العربية المعاصرة، وذلك بتوسيل اللغة موضوعا للبحث.

ثانيا: اللسانيات الكلية بين النظرية والهوية المعرفية

إذا سلّمنا منطلقا أن للسانيات أصولا فلسفية فلا بد من القول باختلافها عن علوم اللغة قديما، وما ذلك إلا لأن الفلسفة شأنها شأن مباحث العلوم الإنسانية، قد شهدت تطورات انتقلت على إثرها من التجريد والميتافيزيقا والمثاليات، إلى ما يعرف اليوم بالفلسفة الواقعية والوضعية والعقلانية، لذلك فإنه «ما لم نربط بين أسس المعرفة اللغوية، ومقومات العلوم السائدة الأخرى، فإنه يتعذّر علينا الإمساك بنسيجها المعرفيّ، كما يتعذّر إدراك خفاياها الأصولية، ومما نعتبره بديهيا أن العلوم تتواكب تاريخيا، وتنشئ فلسفة منهجية متكاملة، وهذا التكامل قد يكون عن طريق التماثل، وقد يكون من باب التقابل»[4]، مثّلت هذه الثورات العلمية الفاصل المحوريّ في النظر إلى اللغة التي باتت محور البحث بآلة الوصف والتفسير العلميّ، إذ اتخذت الحقبة الزمنية الممتدة من 1957م لنفسها مكانا أكثر تأثيرا بظهور الفلسفة اللغوية لصاحبها نعوم تشومسكي الذي أعاد بناء أطاريح من نوع خاص ينبئ بميلاد جديد لتفكير لسانيّ علميّ حديث شكّل منعرجا إبستمولوجيا بما سنّه من قناعات منهجية ورياضية، استطاع بفضلها مقاربة النظرية اللسانية على نحو جامع لمعارف لغوية وغير لغوية، أملا في فهم الخصائص النوعية لطبيعة المعرفة البشرية وطبيعة الإدراك بعيدا عن إجابات نظرية المعرفة الكلاسيكية.

ولقد شكّل النصف الثاني من القرن العشرين استعدادا لطلب الاسترفاد من علوم متداخلة الاختصاص interdisciplines، ففلسفة العلم الكلاسيكية أعلنت انسحابها جرّاء نظرتها إلى الظواهر باعتبارها ذرات، أو أجزاء، أو عناصر، وليس بالنظر إليها في كليتها القائمة، أو من منظور كونها نسقا system، أو من منطلق يقرّ بأن وجود التنظيم إنما يتضمن صفات في الكل، ولكنها ليست ظاهرة في كل جزء منه، وفي إطار هذه الفلسفة اقتربت فروع العلم حتى كادت تذوب في وحدة تشملها جميعا، ومن ثم أصبحت وحدة العلم هي المثل الأعلى الإيجابي للروح العلمية المعاصرة[5].

ولقد مثّل الدرس اللساني نقطة اتصال بين التراث الفلسفي والبراديغم العلمي لمنهجية العصر آنذاك، والذي يرمي إلى بناء الفرضيات في مقاطعة مطلقة للوقائع التجريبية، فانفتاح النسق اللساني أفرز العديد من الأنظار التي أعادت طرح الكثير من القضايا اللغوية، وقد نادى تشومسكي بالمنهج العقلي الذهني تبعا لفلسفته العقلية التي مثّلت نتاج تلاقح مشروع مع فلسفة ديكارت في مقابل ما كان مشاعا في تلك الحقبة من ذيوع صيت الإمبريقية التجريبية وهما منهجان قد عهدا كثنائية ممتدة منذ أفلاطون، وأرسطو إلى دافيد هيوم وروني ديكارت، وقد أخذ تشومسكي عن ديكارت «الفكرة المتعلقة بفطرية اللغة Innéisme Linguistique وهو ما يعرف أيضا بالفطرية اللغوية، أي وجود بنيات لغوية تصورية مجردة، جاهزة للاستعمال عند الإنسان؛ فاللغة البشرية عند ديكارت كما عند تشومسكي، صفة ملازمة للجنس البشري، تميّزه عن غيره من الكائنات الأخرى»[6]، فالفرق الجوهريّ بين الإنسان وباقي المخلوقات هو التفكير المجرّد الذي يتولّد من آلة العقل؛ العضو الفاعل في الأساس، والذي تفتقر إليه الكائنات غير الإنسان، فالعقل وحده القادر على تسيير الفعل اللغوي

كونه لا يتيح للإنسان القدرة على التصويت والنطق فحسب، بل يتعدى ذلك إلى وظيفته الدالة، وهي القدرة على التحكم في المسار المفهوميّ لاستعمال تلكم التصويتات بحسب السياقات الواردة.

1. السؤال الأفلاطوني مهد العقيدة الفطرية

اللغة البشرية حدّدت عند تشومسكي بالملكة الفطرية التي تفرض استقلالا مطلقا عن العالم الخارجي، إنها القدرة على الفهم والإنتاج والتوليد والتحويل «فهي توليدية، بمعنى أنها تتيح لنا أن نفهم كيف يكون بالإمكان استخدام وسائل متناهية بصورة غير متناهية، أي إنتاج تعابير سوية وحرة بصورة متواصلة ومتجددة إلى ما لانهاية لهو هي تحويلية، بمعنى أن مبنى النشاط اللغوي هو "الفرق" الحاصل بين نظامين أو مستويين من المعلومات والإجراءات، الأمر الذي يجعل هذا النشاط عبارة عن ترجمة أو تحويل، عبر قواعد وآليات تشتغل بين الملكة والقدرة أو بين الكفاءة والأداء أو بين المعرفة والعمل، أو بين البنى العميقة و البني السطحية، أو بين المبادئ العامة والثابتة وبين الاستعمالات الخاصة والمتغيرة»[7].

إنّ ما دفع تشومسكي إلى هذه الاستدلالات وجود قاعدة فلسفية صلبة يسند إليها مقود الاستئناس إذ لم تكن تلكم المفاهيم من قبيل النسق الوراثي، والكليات النحوية، سوى انعكاسا مشرعنا لنظرية أفلاطون في المثل، فالإنسان في تصور أفلاطون لا يكتسب معارف جديدة وإنما يعيد اكتشاف معارف معطاة قبلا لأن طبيعة المعرفة قبلية حيث تضع المقاربة الأفلاطونية قاعدة التفسير على أساس الفكر لا على أساس بنية العالم كما هي في التقليد الأرسطي، لذا فقدرتنا المعرفية محدّدة بطرق الفهم والإدراك ومعرفتنا الفعلية تابعة لتجارب خاصة تثير جزءا من النظام الثاوي في فكرنا وإذا كانت المعرفة كذلك فهي فطرية[8].

من هنا فإن تشومسكي يعود في تفسيره للواقعة اللغوية إلى أفلاطون بالذات متخذا منه نموذجا لبناء نحوه التوليدي معتبرا أنّ الناطق بلغة من اللغات لا يتعلمها إلا لأنه يمتلّ أساسا، ومن غير وعي نظاما إدراكيا يسمح له ببناء جمل صحيحة أو استخدام تعابير حرة لم يسبق له سماعها، وكما أن المعرفة عند أفلاطون هي تذكر لما كانت النفس تعرفه مسبقا في عالم المثل، كذلك شأن اللغة عند تشومسكي فالطفل بعدّه تمثيلا للإنسان لا يتعلّم من الألفاظ والمفردات إلا ما يتوافق مع قائمة التصورات والمفاهيم الموجودة لديه في العقل أو في الدماغ بصورة سابقة على وجود اللغة نفسها.

فمنذ أفلاطون تقرر أن المعرفة موجودة بكيفية قبلية في الذهن البشري بالقوة، وأن الذي تفعله التجربة ليس سوى إيقاظ هذه المعرفة من كمونها[9]، وعليه تكون طبيعة المعرفة المسلّم بها من لدن العقلانيين عامة والديكارتيين خاصة، إنما هي التي تكون مستمدة من الحقائق الثابتة والتي لا تثير أي تناقض أو غير قابلة للتفسير وبما أن اللغة جزء من هذه المحسوسات جعل تشومسكي تمثيلاتها العقلية موضوعا للدراسة ليؤول التمثيل العقلي للموضوع هو نفسه الموضوع القابل للبحث[10].

فكان بذلك على وعي تام بأن الإشكال اللغوي لا يجد مقاربته إلا في كون الإنسان وقدرته على معرفة ما يسمى بالظاهرة العقلية mental phénomène وتحديد ماهيتها من جهة إحداث الفعل الكلامي المرتبط قطعا

بعوامل داخلية تنأى عن أي شيء خارجي عكفت على وصفه المناهج اللسانية السابقة بإيعاز من المذهب الآلي الحتمي، وعليه فإن المعرفة الفطرية التي تهيأت لتشومسكي في الفلسفة الأولى كانت المهاد الذي استلم قضية تفسير الحدث اللغوي في اللغات البشرية لـ «تنفتح نظريته التوليدية على ضربين من القراءة: الأولى تقرأ ماهية اللغة من خلال مقولات الطبيعة والدماغ أو الذاكرة والوراثة أو الآلة والضرورة، أما الثانية فهي تحاول تفسير النشاط اللغوي من خلال مفاهيم العقل والثقافة والحرية أو الإبداع»[11]، والملاحظ أن اللغة باتت ضمن تصوره خاضعة لجملة من المبادئ الثابتة والكلية، تحرسها مفاهيم خارجة عن نطاقها صيَّرها تشومسكي بقدرته على الاستنتاج المعرفي والصياغة الحديثة المنطقية «كحارس لأفكاره فقد كان هاجسه الدائم الدفاع عن عقيدته الفطرية حول الكليات النحوية الوراثية، معتبرا أن البيئة والتجربة والمهارة، كلها ليست سوى قادح»[12].

ورغم ما يبدو من تعلقه هذا بفكرة الكلية والفطرية كما جاءت عند الفلاسفة العقلانيين القدماء إلا أنه يسعى إلى صبغ أفكاره بالعلمية المطلقة بما يستعيره من مفاهيم بيولوجية ونتائج نفسية وحقائق كونية.

2. تشومسكي من انفتاح النسق اللساني إلى المتكلم المستمع المثالي

كانت الثورتان الكوبرنيكية والداروينية إيديولوجيتين على قدر ما غيرت كلتاهما من نظرة الإنسان إلى موضعه في الكون، ومن الواضح أنهما كانتا علميتين على قدر ما أطاحت كل منهما بنظرة علمية سائدة، نظرية فلكية سائدة ونظرية بيولوجية سائدة هي الأخرى[13]، فلم يكن بذلك المشهد العلمي آنذاك خلوا من مفهوم الانقلاب الثوري، إذ يبدو أنّ الثقل الأيديولوجي للنظرية التوليدية التحويلية كان جسيما وذلك لكونه حدث على طرف نقيض من الاعتقاد السائد المبني على الاختبار والتجريب، ليؤسس من بعد ذلك للعقلانية الموضوعية التي غيّرت موضع الإنسان من فاعل للغة إلى ناطق بها، ومن ثم إلى مستوى أعلى في التجريد إلى متكلم مستمع مثالي.

إنّ طبيعة هذا التّصور قد خلقت عديد الأسئلة التي هيَّأ لها تشومسكي إجابات تحاول أن تكون مقنعة إلى حد ما، إذ زعم بأن لعلم اللغة القدرة على الإسهام الحقيقي في دراسة طبيعة العقل البشري انطلاقا من اللغة، فعلاقة تشومسكي باللغة انبثقت بالأساس من تصوره لمنتج اللغة، فالإنسان يختلف في تصوره عن ذلك التوصيف الذي حدّدته الفلسفات التجريبية على أنه مجرد آلة ناطقة، فبهذا المعنى تكون اللغة شأنها «شأن الأفعال والقرارات التي تصدر عن الإنسان، والتي يُظن أنها نتيجة الاختبار أو وليدة الإرادة الحرة إنما هي أمور قد تحددت سلفا بأحداث وظواهر أخرى، وإنها جميعا تخضع لقوانين نسبية ومن ثم فإن ما نسميه الحرية أو الاختبار إنما هو وهم وخداع للنفس»[14]، إذ حوّل تشومسكي مجال البحث الألسني إلى الحدس اللغوي وفق مبدأ تصوري مركزي أسس عليه نظريته اللسانية، إنها الإبداعية التي غيبت مع السلوكية منذ زمن، فالقول بالإبداعية اللغوية créativité linguistique هو تسليم بالإمكانيات والقدرات الخلاقة التي تختزل في ذات، هي ذات المتكلم والتي «تجعله في كل وقت وحين قادر على إنتاج وتأويل مالا حصر له من الجمل اللغوية الجديدة إن كل جملة يصدرها المتكلم أو يفهمها هي بالفعل جملة جديدة لأنه يخلقها في سياق تواصلي جديد.

وعليه فقد تحدد منظور تشومسكي للغة على أنه بحث عن متكلم مستمع مثالي إذ لم يزد رده على الفلسفة التجريبية أن ابتكر مفاهيم تعد شبكة مصطلحية من قبيل الحالة الأولية للملكة اللغوية، والبنية الأصلية، كثوابت تنوب عن مفاهيم الحرية والإدارة فالإنسان وفق المنظور العقلي قد زُوّد بعدة ملكات محددة وهي ما يشكل العقل، وهذا العقل أو تلك القدرات تقوم بدور حاسم في اكتساب المعرفة والقيام بدور مستقل عن أي عامل خارجي في البيئة أي أننا لا نتأثر بهذه البيئة حتما.

فالتوليديون قد آمنوا بالمسألة المعرفية وساقوا الفرضيات تلو الفرضيات التي تقضي بوحدة العقل النظري، إذ أن اللغات الطبيعية على اختلافها الظاهر إلا أنها تخضع لنظام كلي واحد ينتظم في صيرورة ثابتة فإذا كان هذا العقل يعمل بطريقة واحدة في جميع اللغات الطبيعية، فإنه يجب في لازم هذا القول أن يثبت لذلك العقل الحكم ذاته فيما يتعلق باللغات الاصطناعية بحيث ينبغي أن يقال إن العقل البشري في إنتاجه للغات النظرية أي الاصطناعية يشتغل بطريقة واحدة ويوظف نسقا واحدا من المبادئ الكلية في جميع تلك اللغات، ومن ثم جاز التقابل بين النظري والطبيعي، فالملكة اللغوية وجب أن يوازيها في اللغات النظرية الملكة التصويرية والبيئة اللغوية التي تحدد الشكل الذي تتخذه تلك الملكة في لغة من اللغات الخاصة والذي يوازيها في الشطر الآخر من المسألة النموذج العلمي والفلسفي المهيمن.

ثالثا: اللسانيات النسبية وأولوياتها في المنجز اللساني العربي

تقرر سلفا أن الشرعية الأساسية التي تعطى لأي نظرية تسعى لبسط برنامجها تتأتى من فرضية عمل hypothése de travail مغايرة تماما للنظرية المتجاوزة، فتكون بذلك النظرية مؤسسة على موضوع يمكن وصفه على أنه تصور لـ "ماهية اللغة" ولكيفية دراستها، ومن ثم كيفية مقاربتها في أنموذج لغوي يضمن تحقيق المعرفة العلمية، ولقد اشتغل اللسانيون قديما وحديثا على هذه الموضوعة لتنتج عدة نظريات باتت تستدعي الفحص، ومن ثم المقارنة بين مناهج قيامها من جهة ومفاهيمها المؤسسة لها من جهة أخرى واستحدثت طرائق جديدة في البحث اللغوي تستقل بالنظر في طرائق اللغة لتتخذها موضوعا للتأمل والدراسة وهوما اصطلح عليه في نظرية اللسانيات النسبية بـ "العلومية" أو "الابستيمولوجيا" في أدبيات العصر الحديث والتي تتحقق بانتقال النظر من العلم إلى الفلسفة أي فلسفة العلم «إذ صار[الباحث] يطرح أسئلة موجهة إلى الطريقة التي اتبعها وهو يجيب على أسئلته اللغوية، وعلى هذا فإن الباحث في اللغة قد تجده مرة لسانيا صرفا وهو يحلل اللغة ويصوغ معرفته ببنيتها في عبارات مبنية بناءها وتجده مرة أخرى علوميا لسانيا وهو يحلل المفاهيم المؤسسة لنظرية لسانية بأسئلة تنتمي إلى العلومية اللسانية»[15].

ولعل ما دفع اللسانيين ومنهم محمد الأوراغي إلى هذه المنهجية في التنظير ما أفرزته مساطر العلم الحديث من نتائج تستحق الوقوف عندها، إضافة إلى تراكم المعرفة اللغوية الذي شكل إشكالا علميا ومنهجيا دفع بالباحثين في مختلف حقولهم المعرفية إلى استظهار نوعين من الأسئلة «أسئلة حول الموضوع المبحوث مثلا

اللغة بالنسبة إلى دارسها، وأسئلة تتعلق بتحليل المفاهيم المؤسسة، والمنهجية المتبعة والأهداف المرسومة للعلم (اللسانيات) الذي يتولى دراسة ذلك الموضوع، أي اللغة بالنسبة إلى مثالنا».[16]

فالنظرية النسبية ليست بدعا عن باقي النظريات إذ شكل محورها الاستبدالي الممثل في المفاهيم الإجرائية العملية في مقابل نظرية اللسانيات الكلية أساس البحث في النظرية وماهيتها وفحص بنياتها وتحديد درجة انسجام عناصرها وما ذلك إلا لتشكيل نموذج استكشافي ينتمي إلى العلومية اللسانية.

1. مفهوم نظرية اللسانيات النسبية

النسبية في المفهوم اللغوي-بكسر النون وسكون السين-مصدر صناعي بمعنى النسبة أي الصلة والقرابة ونستعمل النسبة في مقدارين متجانسين بعض التجانس يخص كل واحد منها بالآخر ومنه المشاكلة أي المناسبة بين شيئين وتنطلق النسبة في الاصطلاح على الصفة الإضافية التي تختلف بحسب المتعلقات والأمور الخارجية[17].

وفي العرف اللساني ينضم إلى اللسانيات النسبية من أعمال اللغويين تلك النماذج التي تحلل اللغة المعينة في إطار عام يستغرق مجموعة محصورة من اللغات المنحدرة من أصل واحد، أو اللغات المنتمية إلى نمط لغوي واحد، إذ الثابت في الاتجاه النسبي قيام البحث اللساني فيه على تجميع اللغات في أصناف متغايرة استنادا إلى أساسيين، القرابة السلالية والقرابة النمطية[18]، وهذه الأخيرة هي موضوع مشروع الأوراغي إذ يفرض وجود علاقة تقوم بين لغات تنتمي إلى نمط لغوي معين بحيث يكون التشاكل البنيوي أساس تجميع اللغات بغض النظر عن انتماءاتها، إذ اعتمدت ضبط بنائها بتوقع الأنماط اللغوية الممكنة والقواعد النحوية التي تستخرج من واقع اللغات[19]، فهي بذلك نظرية لغوية تؤسسها فرضية مراسية واقعية تفيد أنّ اللغات البشرية ملكات صناعية كسبية[20]، حيث يفترض الأوراغي أن خلايا الملكات الذهنية برنامج طبيعي يقدرها على التشكل ببنية ما يحل فيها من خارج ذاتها المبني على وجه كلي لتصبح قادرة على استعماله لاكتساب العلم بغيره[21].

2. من بنية اللغة إلى بنية المعرفة

يميّز كاتز اتجاهين في الدرس اللساني المعاصر الحديث من حيث التحقق العيني للغة؛ يطلق على الأول اتجاه الاسميين Nominalists وعلى الثاني باتجاه التصوريين conseptvalists أما الأول فيقصد بهم لغويي مدرسة بلومفيلد السلوكية وهم الذين يؤمنون بأن الوجود الواقعي الحقيقي ليس إلا وجود العلامات المحسوسة، أي وجود التحقق العيني للغة فهو اتجاه يستمد إطاره من الفلسفة الوضعية التي تجعل المعرفة هي معرفة الظواهر والوقائع العينية التي يمكن اختبارها بالتجربة[22].

ويتصور الأوراغي أن النظرية اللسانية النسبية قد وطدت علاقة اللغة بالواقع إذ تفيد مسلمته أن اللغة البشرية قضية واقعية، أي أنها تحيل على موجودات في العالم الخارجي منتهجة في ذلك المنهج التجريبي بمقولة المنهج المراسي، فاللغة تشبه المرآة في تصور الفلاسفة الغربيين والعرب، غير أن الاختلاف يكمن في وجه الشبه فاللغة بهذه المعنى «تعكس الحقيقة الباطنية لظواهر الكون المادية فبنيتها انعكاس لبنية غيرها، وغيرها

هذا إما نظام الكون و إما بنية الذهن العضوية أو الملكية»[23]، هذا الأخير هو ما يسميه كانز بمذهب التصوريين ومن يرون أن نظرية اللغة الطبيعية إنما هي نظرية في الملكات والقدرات الذهنية لمستعمليها.

فالخيار العضوي جر التوليديين إلى ركوب التجريد في مقابل التجريب، إذ لجؤوا إلى «بناء أنساق افتراضية استنباطية ونماذج صورية، فلقد أثير حول هذه النتائج الكثير من النقد وحامت حولها بعض الشكوك الأمر الذي سينتهي إلى نعتهم بالميتافيزيقيين أي المثاليين (....) وهو ما أثنى بعضهم عن متابعة الطريق كما حدث لـ steven pinker وكما حدث من قبله لجرولد كانز J.k الذي ارتد عن العقلانية وتبنى الواقعانية كأساس لتصوراته اللاحقة»[24].

وقد أدرك هؤلاء جميعا أن تفسير النشاط اللغوي بالبنية الماورائية والتركيبة الوراثية ضرب من المقولات المجردة الصورية، فهي شبكة مفاهيمية لا تعنى بوصف الواقع اللغوي وتفسيرها فالإنسان بمجرد أن يفكر ويتخيل أو يرمز ويتكلم يتعدى المجال العضوي الوراثي نحو مجال آخر يجسده النشاط الثقافي والفعل التواصلي والوسط المفهومي، أو الإبداع التخيلي ولو كانت اللغة تحدث كما تتكون الأذرع لكان الناس يتكلمون لغة واحدة تختلف لهجاتها لا أكثر، كما تختلف ذراع الواحد من البشر عن ذراع سواه ولانتفى أساسا فعل الخلق والإبداع أو عمل الفهم والبناء، ولانعدمت القدرة على ممارسة الفعل والتأثير[25].

إنه وللوقوف على الخصائص التي تميز اللغة في علاقتها بما ليس منها كان لزاما الوقوف عند النظر البشري للتفكير الفلسفي واللغوي، فالفلاسفة قد تعاملوا مع اللغة معاملة خاصة أي «بألفاظ لا تدل على الصورة القولية، أو لا تقترن بوجه اللغة الدال بل تتوجه مباشرة إلى المدلول عليه و إلى المعنى المجرد من اللفظ، وهو الدلالة البحتة»[26]، فلا يهم منطقيا كابن سينا مثلا أن يهتم بشكل البنية أو الصورة القولية كما يصفها أهل اللغة لأن سعيه هو إقامة قواعد تعصم الفكر بأي لغة من الوقوع في الخطأ وهو ما يلزمه أن يتناول تلك البنية من جهة الدلالة لا الصورة القولية الخاصة بكل لغة فأي مكون في النسق لا تتعين خصائصه الداخلة في تشكيل ماهيته إلا بتحديد الخصائص المكونة لماهية مقابله وعليه فإن المعرفة العلمية لا تعني شيئا إذا لم ينظر في مقابل كل من «المعرفة الفطرية» و «المعرفة العادية» كما أن النظرية النسبية لا ينكشف بناؤها المنطقي بمعزل عن النظرية الكلية في اللسانيات أولا ثم في غيرها من العلوم الإنسانية والطبيعية[27].

ولارتباط النظرية النسبية بالواقع كانت ذات طبيعة عملية في حين أن الأساس الذي يقف وراء المعرفة النظرية هو مبدأ الصورنة الذي يوسم به منهج اللسانيات الكلية، حيث يتم فيه الفصل مطلقا بين العلم والواقع، تماما كما حدث في الرياضيات التي دشنها رياضيو القرن الثامن عشر حينما سنوا تقليدا حديثا يقوم على التفسير المنطقي والافتراض العقلي بغض النظر عن التحقق العيني للظواهر، فالصيغة الرياضية الرمزية باتت قبلة البحث اللساني وسمة العصر.

وبالنظر إلى اللسانيات كعلم نجد جون دي بوا يعرفه على أنه الدراسة العلمية للغة[28] وذلك لكونه يتقصى بنية اشتغال اللغات الطبيعية والإنسانية، فاللغة بهذا الاعتبار باتت الموضوع المشتغل عليه إذ هي مادة

وموضوع، حيث فرق دي سويسر بين اللغة بوصفها نسقا صوريا ينفلت للملاحظة ويُكون موضوع اللسانيات، وبين مجموع الوقائع اللغوية التي تشخص النسق وتشكل مظاهره وتجلياته الخاضعة للملاحظة وهي مادة اللسانيات ومن دراسة هذه المادة يتوصل إلى ذلك النسق[29]، ليتحول بذلك الموضوع "النسق" إلى هدف داخلي منحصر إما في بناء موضوعها المتشكل وصوغه في نسق من المبادئ والقواعد الكلية، و إما في استكشاف موضوع اللسانيات الثابت فإعادة صياغة بنيته في نسق القواعد النمطية التي تعم عددا محصورا من اللغات، وهكذا يوافق الهدف الإنشائي اللسانيات الكلية ويلائم الهدف الاستكشافي اللسانيات النسبية[30]، ومفهوم الكلية بهذا الاعتبار يفرض أن تكون اللغة ذات موضوع متشكل غير خاضع للوجود الفعلي، فحقائق الأشياء لا تتحقق في الأعيان عند أصحاب هذا النظر، كما أن اللغة لا تستقل بذاتها عن النظرية التي يضعها اللساني في حين أن اللسانيات النسبية تفرض للغة وجودا حقيقيا والتعبير عن بنيته في استقلال مطلق عن النظرية بصيغ موازية مطابقة.

وعليه يتعين على اللغة بوصفها نسقا من الرموز أن تشكل منفذا إلى النسق المفهومي وإلى النفس الإنسانية، وبوصفها مؤسسة اجتماعية تتخطى الفردي يجب أن تسهم في تعيين ميزة الأمة، وبما يطرأ عليها من التغيير والتطور وجب أن تفتح الطريق لمعرفة الأسلوب الشخصي ولمعرفة أقدم صروف الأجيال ،وهذا ما استبعدته اللسانيات الكلية بالذات وهو مصدر المأزق -بتعبير على حرب - أي كوننا لا نملك معايير موضوعية ثابتة وحاسمة أو نهائية تتيح لنا معرفة العالم على حقيقته لأن الحقيقة لا تنفصل عن لغتها ومراجعها أو عن مؤسساتها أو عن قواها و أدواتها فضلا عن أرضها مما يجعل معرفتنا بالواقع مرهونة بظروفنا الخاصة، ووضعياتها النسبية بمعاييرنا وأدواتنا النسبية وكلها وقائع محايثة تناساها تشومسكي وسواه من دعاة المعرفة الموضوعية والحقيقة اليقينية[31].

3. ثنائية البنية الكلامية والقولية

إن الهدف من النظر في بنية اللغة هو الوصول إلى فهم للعالم الخارجي فبهذا التسليم - بنية اللغة تعكس نظام الكون- يُسَلِّمُ باتخاذ اللغة وسيلة لتحليل بنية الواقع، لتقوم للنحو العلمي والنموذج الاستكشافي فيما بعد مهمة الكشف عن المبادئ التي بواسطتها يرتبط اللفظ بوصفه رمزا بالذهن البشري من جهة وبالشيء الذي يدل عليه من جهة أخرى، يقول الغزالي: «إن الشيء له في الوجود أربع مراتب، الأولى حقيقته في نفسه، الثانية ثبوت مثال حقيقته في الذهن وهو الذي يُعَبِّرُ عنه بالعلم، الثالثة تأليف صوت بحروف تدل عليه، وهو العبارة الدالة على المثال الذي في النفس، الرابعة تأليف رقوم تُدرك بحاسة البصر دالة على اللفظ وهو الكتابة، فالكتابة تبع للفظ إذ تدل عليه، واللفظ تبع للعلم إذ يدل عليه، والعلم تبع للمعلوم إذ يطابقه ويوافقه، وهذه الأربعة متطابقة متوازنة إلا أن الأولين وجوديان حقيقيان لا يختلفان في الأعصار والأمم، والآخرين وهما اللفظ والكتابة يختلفان في الأعصار والأمم لأنهما موضوعان بالاختيار» [32]، والملاحظ على نص الغزالي أن الثابت في أذهان البشر بعيدا عن لغاتهم الخاصة يشمل ما كان في المرتبة الأولى أي حقيقة الشيء في ذاته، وما استقر في المرتبة

الثانية بمعنى «ثبوت مثال حقيقته في الذهن»، أي المعاني المفردة التي تنعكس من حقيقة الشيء المادية مع علاقات التأليف بينها، فمثلا حقيقة القلم المادية مشترك عام بين كل لغات البشر وذلك المثال في الذهن كلي هو الآخر.

وقد اصطلح المناطقة أثناء وصفهم للقضية اللغوية مصطلح "البنية الكلامية" وهي التي تقتصر على المعنى المجرد من اللفظ وهو ما يعرف بالدلالة البحتة أما وجود الشيء في المرتبتين الأخيرتين فيخرج عن الثبات إلى التغير عبر الأعصار والأمصار كونها تحقق فعلي للألفاظ، فاستحق لذلك أن يوصف بالبنية القولية. ولقد فصل المناطقة والفلاسفة بين البنيتين "البنية القولية" و"البنية الكلامية" ليهتموا بالكلامية لكونها عامة وكلية.

ولم يحِد أحد من الفلاسفة عن هذا التصور إذ عبَّر الغزالي عن تصور النظار للنطق[33]، والكلام والقول، ليجمل الرأي في أن النطق مستوى كلي، فكل البشر يشتركون في هذه الخاصية، فيكون بالضرورة اشتراكهم دليلا على خضوعهم لقوة واحدة يفرضها العالم الخارجي فيَمثُل "النطق" كليا في حين يختص "القول" بنمط معين من اللغات.

أ. كلية البنية الكلامية ونمطية البنية السطحية:

أعاد الأوراغي صياغة الكلام المنطقي بأدوات لسانية مستعملا اللغة اللسانية في تفسيره لبنية اللغة في إطار نظرية اللسانيات النسبية، فبنية اللغة متقوِّمة أساسا من بنيتين أساسيتين بمعنى «بنية عميقة أو كلامية يعبر عنها ببنية سطحية أو قولية، الأولى كلية أساس للثانية المتشكلة من خصائص كلية، ونمطية وخصوصية، أما السحيقة فهي بنية قَبْلُغَوية بوصفها تمثيلا للبحث المجرد من الرمز ومع ذلك فهي أساس البنية الكلامية التي تعتبر بدورها أساسا للبنية القولية»[34].

فما يُميزُ البنية السحيقة أنها ذات خصائص كلية ثابتة، في حين أن البنية السطحية هي ما تحمل أثر الأولى وزيادة، أي أنها انعكاس للثابت الداخلي من جهة، وتأثر بوسائط خارجية وضعية من جهة أخرى، لذلك كان موضوع البحث في النظرية اللسانية النسبية البنية "القولية" و "الكلامية" فكان المنهج قائما على «رواسم كلية تربط بين الخصائص البنيوية الكلية والأصول الدلالية والتداولية، رواسم عامة تعلق خصائص بنيوية نمطية بوسائط نمطية، رواسم خاصة، تربط الخصائص الفارقة بالوسائط الخصوصية»[35]، وهذه الرواسم ما هي إلا استحداثات نظرية لتفسير طبيعة العلاقة بين العمق السحيق الكلي وبين السطحي النسبي النمطي.

وإذا صح أن «القول النمطي» يشكل بموجب طبيعته المادية صورة مطابقة لما قبله، لاح فراغ في النسق المفهومي للنظرية وفي لغتها الاصطلاحية، لأن السابق الكلي لا يكون شرطا مباشرا على لاحق نمطي الذي تجبره طبيعته المادية على أن يكون مطابقا لأصله ولسد هذا الفراغ تعين إدخال مصطلح «الكلام» بوصفه أصلا للقول وشرطا مباشرا لتكونه[36]، فظهر أن «الكلام» بمثابة حلقة وصل لأنه يجمع في آن واحد بين كونه «لاحقا وأصلا» فهو أصل لصورته، لأن النطق ليس سوى جزءا من الشرط التام جزؤه الثاني "الوسائط" ومن مجموع ذلك النطق الكلي والوسيط الاختياري يتشكل أصل ضروري لتكون كلام نمطي يعد بدوره أصلا

لصورة "القول النمطي" لأن المطابق النمطي يجب أن يكون نمطيا مثله[37]، وعليه يتعين على ثنائية الكلام/القول أن تتمتع بخاصية التوازي في كل اللغات بمعنى أن بنية القول تتشكل ببنية الكلام، وبما أن الكلام يصدق على المقتطع من الدلالة البحتة (النطق) وجب أن يكون واحدا في كل اللغات وبخلافه (القول) الذي يختلف في حدود الإمكان من لغة إلى أخرى بسبب خضوعه لمبدأ الوضع بالاختيار.

تبين أن العالم الخارجي بحسب أشراط النظرية النسبية أصل فاعل في تكون المعرفة، فالسؤال الذي ينبغي الإجابة عنه هو أي علاقة قائمة بين العالم الخارجي وبين ما في الدماغ البشري من قوى نفسية داخلية أهي علاقة "تعلق" أم "تضايف"، وتبعا للتطور المتكون في نظرية اللسانيات النسبية عن ذات القوى النفسية، فإن العلاقة الممكن قيامها بينها وبين العالم الخارجي من صنف التضايف لا التعلق؛ أي أنها تقوم بين شيئين يصح وجود كل منهما مع عدم الآخر لكن كل واحد منهما يكون سببا في إضافة صفة إلى الأخر، إذ كل واحد من المتضايفين محتاج لا في ذاته بل في صفته تلك إلى الأخر بسبب العالم الخارجي يتعرف الإنسان على ذاته وبالتالي لا يستقيم تصور لبنية اللغة إلا بعلاقة بين المعاني في الذهن والحقائق الثابتة في العالم خارجه[38].

ب . موقعية اللسان بين البنيتين اللغوية والوجودية:

كما أكد الأوراغي على أن اللغة لا تعد انعكاسا مباشرا للواقع لأن هذا الانعكاس يؤدي بالضرورة إلى بنية لغوية موحدة بين اللغات وهو ما يرفضه الواقع بشدة، لذلك استحدث مصطلح "اللسان" ليجعله وسطا بين بنيتين لغوية ووجودية يقول: «التغاير اللغوي ضرورة عقلية لأن بنية اللغة لا تعكس مباشرة بنية وجودية، إذ يقوم بين البنيتين اللسان، بوصفه جملة محصورة من الإمكانات المتقابلة الموزعة على مختلف المستويات اللغوية، وبعدها تأتي الوسائط اللغوية بين بنية وجودية كانت ذهنية أو كونية، وبين النسق الرمزي يمنع اللغة أن تعكس بنيتها بكيفية مباشرة بنية غيرها الواقع خارجها»[39].

فعندما يعرف ابن جني (392هـ) اللغة على أنها «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[40]فإنه يدرك جيدا البون الشاسع بين آلية النطق كمستوى كلي وآلية القول كمستوى نمطي، فالرموز الصوتية ماهي إلا انعكاس لبيئة لغوية عبر عنها بقوله «كل قوم» دلالة على اختصاص كل قوم بنمط معين من التصويت محكوم بعالم خارجي «وهذا شأن الفاعلية البشرية تحويل المعطيات الطبيعية إلى دراسات ذاتية وخبرات وجودية هي لغات رمزية واصطلاحات نظرية أو مخلوقات مفهوميه يؤلف بها الإنسان عالمه ويضع حياته بقدر ما يتحاور شرطه ويغير واقعه نعم نحن كائنات طبيعية ولكن علاقتنا بطبيعتنا ذات طابع ثقافي»[41].

ومما هو جدير بالذكر أن ما يفضي إليه ابن جني يشد من أزر الأطروحة النسبية التي تفسر تحول اللهجات إلى لغة واحدة أو العكس من ذلك، على خلاف الأطروحة الكلية، فالعلاقة بين الدال وصورته الذهنية علاقة غير لزومية لذلك كان "القول" مستوى نمطيا، فالإنسان بضيعة من الكون الوجودي وجزء منه وتصوره له ما هو إلا انعكاس للخارج عن ذاته.

أما المستوى الكلي فيظهر فيما يشترك فيه كل البشر ممثلا في التركيب الفيزيولوجي، فإضافة إلى القدرة على التصويت، القدرة على الإحساس ذلك أنه واحد عند الناس جميعا وهو ما يسميه ابن جني ب "وحدة الإحساس" وهي «عملية نفسية تنتج عن انعكاس خصائص الأشياء الخارجية والداخلية للفرد، والتي تنتج عن تأثره ببعض المؤثرات المادية في أعضاء الحواس والانطباع الحاصل لإحدى حواسنا نتيجة مثير»[42]، في حين أن الإدراك «عملية تأويل الإحساسات تأويلا يزودنا بمعلومات عما في عالمنا الخارجي من أشياء أو هو العملية التي تتم بها معرفتنا لما حولنا من أشياء عن طريق الحواس»[43] بإعادة تصنيف وتنظيم العلاقات في تأويل وترجمة ما ندركه، إذ لا تجتمع كما لا تشترك جماعة مع جماعة أخرى في إدراكها للأشياء، وهذه الرؤية تتفق مع كثير من اللسانيين الذين يرون أن اللغة تمارس نوع من الديكتاتورية على الإدراك الحسي وأن البنية اللغوية تشكل في الفرد من محيطه الذي ينظم له تصوره للعالم.

رابعا: خاتمة

- اللغة مرآة يعكس نسقها التركيب البنيوي لمعالقها الواقع خارجها؛ ومعالقها إما بنية العالم عند الفلاسفة في إنجلترا حديثا، وإما التركيب البنيوي للدماغ البشري عند تشومسكي حاليا.

-إن المشكلة اللغوية قد وجدت طريقها للحل عند أصحاب المنطق العقلي في المتكلم المثالي أي الإنسان المسؤول عن أدائها وفعلها، وهو ما دفع تشومسكي للاهتمام بدور العقل مثنيا صور رأي ديكارت (أنا أفكر أنا كائن) أنا موجود.

-موضوع الوصف في تقدير الأوراغي واقعي، تسعى نظرية المقام إلى الكشف عن خصائصه الذاتية فوظيفة النظرية اقتناص المعرفة فإذا جاءت تنبؤاتها موافقة تمام الموافقة للصفات الخارجية التي تشكل ذات الموضوع الموجود في العالم الخارجي فقد استجابت النظرية لقيد الموافقة الخارجية وكانت نظرية ناجحة في حين أن موضوع الوصف لدى أصحاب النظر العقلي وهمي يبنى بناء بالنظرية وليس له وجود مستقل عنها وإنما يقوم بها إذن هو يتشكل بنسق نظرية.

-لقد كان منطلق الأوراغي تراثيا إذ أسس للنظرية اللسانية النسبية بناء على جدلية الفكر واللغة عند العرب القدامى فلاسفة كانوا أم لغويين أم مناطقه فالرؤية المفهومية للغة قد أسست النظرية اللسانية ابستمولوجيا وأنطولوجيا.

-قدم الفلاسفة العرب لمفهوم اللغة في علاقتها بالوجود من موقف ابستمولوجي، إذ ينطلقون من تصور شامل للوجود فاللغة لدى الإنسان اقتضاء وجودي وبهذا التصور يكون الإنسان قد وهب اللغة والفكر معا لا أسبقية لأحدهما على الآخر، فهي قوة ذهنية داخلية ملهمة.

-يرى محمد الأوراغي عن أن تعذر التمييز داخل القدرة اللغوية بين المعارف الطبيعية والمعارف الكسبية انعكس بشكل واضح عن طريقة الاستدلال التي انتهجها صاحب النحو الكلي لإثبات طبيعة المعارف المنسوجة

"خلقه" في خلايا الذهن البشري، وليس من المبالغة القول بأن تشومسكي قد فقد كل وسائل الاستدلال لإثبات طبيعة المعارف اللسانية واختار أسلوب الإقناع لتعميم مبادئ النحو الكلي.

هوامش

[1]Carrol, j : (1956) language, Tought and reality maruink oplerphilosophy and phenomemological research, p 23.

نقلا عن أحمد إبراهيم محمد، النظرية اللغوية النسبية بين التراث والدرس اللساني الحديث، دراسة تأصيلية مقارنة، جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية، مصر، مج 1، ع 38، ص443.

[2]- ينظر محمد الأوراغي، نظرية اللسانيات النسبية ونحو العربية، أعمال الندوة الدولية حول اللغة العربية والنظريات اللسانية: الحصيلة والأفاق، 2007م، ص 124 – 125.

[3]- ينظر، كارل بوبر، أسطورة الإطار في دفاع العلم والعقلانية، تر: يمنى طريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001م، ص 46 - 47 .

[4]- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1986م، ص 113.

[5]- ينظر، محيي الدين محسب، انفتاح النسق اللساني دراسة في التداخل الاختصاصي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، دار الكتب الوطنية، ليبيا، ط1، 2008 م، ص74.

[6]- مصطفى غلفان، حافظ إسماعيلي علوي، اللسانيات التوليدية من النموذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الأدنوي مفاهيم وأمثلة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م، ص 05- 06.

[7]- علي حرب، أصنام النظرية و أطياف الحرية (نقد بورديووتشومسكي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص 72.

[8]- ينظر، محمد الطيب بنكيران، الخلفية الفلسفية في النظرية التوليدية، عالم الفكر، الكويت، مج 25، ع3،1997م، ص 46-47.

[9]- ينظر، محمد محمد العمري، الأسس الابستمولوجية للنظرية اللسانية البنيوية والتوليدية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2012م، ص174.

[10]- ينظر، عبد الغاني قبايلي، أثر اللسانيات الغربية على اللسانيات العربية التفسيرية عينة، رسالة دكتوراه، إشراف: عز الدين صحراوي،جامعة باتنة1، الجزائر، كلية الأدب العربي والفنون، 2017م، ص 156 .

[11]- علي حرب، أصنام النظرية و أطياف الحرية (نقدبورديو وتشومسكي)، ص 73.

[12]- المرجع نفسه، ص74 .

[13]- ينظر، كارل بوبر، أسطورة الإطار في دفاع عن العلم والعقلانية، تر: يمنى طريف الخولي، ص53.

[14]- جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية، تر: حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 1985م، ص234.

[15]- محمد الأوراغي، الوسائط اللغوية، أفول اللسانيات الكلية، دار الأمان، الرباط، 2001م، ص36.

[16]- محمد الأوراغي، الوسائط اللغوية، أفول اللسانيات الكلية، ص36.

[17]- ينظر، الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، الرياض، د ط، د ت، ج4، ص260- 265، وينظر، الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن الكريم ، تح: محمد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت ، لبنان، ط5، 2007م، ص 801.

[18]- ينظر، محمد الأوراغي، الوسائط اللغوية، اللسانيات النسبية والأنحاء النمطية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط2، 2013 م ج 2، ص 17، 20، 21.

[19]- ينظر، محمد الأوراغي، نظرية اللسانيات النسبية دواعي النشأة، دار الأمان، الرباط،ط1، ص194.

[20]- المرجع نفسه، ص 194.

[21]-المرجع نفسه، ص 195.

[22]- ينظر، محيي الدين محتسب، انفتاح النسق اللساني، دراسة في التداخل الاختصاصي، ص72- 73.

[23]- محمد الأوراغي، الوسائط اللغوية، أفول اللسانيات الكلية، ص68.

[24]- ينظر، محمد محمد العمري، الأسس الابستمولوجية للنظرية اللسانية البنيوية والتوليدية، ص225.

[25]- ينظر، علي حرب، أصنام النظرية وأطياف الحرية (نقد بورديو وتشومسكي)، ص76.

[26]- محمد الأوراغي، الوسائط اللغوية، أفول اللسانيات الكلية، ص 65.

[27]- ينظر، محمد الأوراغي، نظرية اللسانيات النسبية، دواعي النشأة، ص177.

[28]- V = Jeam Du Bois. Dictionnaire de linguistique. F rame larovsse. Bordas. 2002. Pp53.301.320

[29]- محمد الأوراغي، الوسائط اللغوية، أفول اللسانيات الكلية، ص 50.

[30]- ينظر المرجع نفسه، ص 52.

[31]- ينظر علي حرب، أصنام النظرية وأطياف الحرية، ص88

[32]- أبو حامد الغزالي، المستصفى من علم الأصول، اعتنى به، عبد الله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971م ص36.

[33]- "النطق" ليس هو صورة العبارة ولا نفس الإشارة، ولا شكل الحروف، ولا تقطيع الأصوات، بل النطق هو تمكُّن النفس الإنسانية من العبارة عن الصورة المجردة المتقررة في علمه، المفردة في عقله، المتبرئة عن الأشكال المعراة عن الأجسام، وهو أصل الكلام والقول، لأن كلامنا أثر نطقنا قبل إلقاء القول عليه والكلام يحتاج إلى عبارة ونظم ولفظ ليصير قولا، ولا يظهر القول إلا بواسطة الصوت، فالقول إذا صدر عن لسان المتكلم وانتظمت عبارته، يحمله الهواء ويبلغ المعاني الملبوسة المركبة المرتبة إلى آذان المستمعين. ينظر، أبو حامد الغزالي، المعارف العقلية،تح: عبد الكريم العثمان، دار الفكر، دمشق، ط1، 1963م، ص 30، 69.

[34]-محمد الأوراغي، الوسائط اللغوية، اللسانيات النسبية والأنحاء النمطية، ج2، ص44-45.

[35]- محمد الأوراغي، الوسائط اللغوية، اللسانيات النسبية والأنحاء النمطية، ج2، ص 46.

[36]- ينظر، محمد الأوراغي، نظرية اللسانيات النسبية، دواعي النشأة، ص 197.198.

[37]- المرجع نفسه، ص199.

[38]- محمد الأوراغي، الوسائط اللغوية، أفول اللسانيات الكلية، ص 283،284.

[39]- المرجع نفسه، ص392.

[40]- ابن جني، الخصائص، تح: محمد على النجار، مصر، دار الكتب المصرية، ط2، 1955م ج1، ص33.
[41]- علي حرب، أصنام النظرية وأطياف الحرية (نقد بورديو وتشومسكي)، ص79.
[42]- أحمد إبراهيم محمد، النظرية اللغوية النسبية بين التراث والدرس اللساني الحديث، دراسة تأصيلية مقارنة، مجلة دار المنظومة، جامعة الأزهر، مصر، مج01، ع38 ص471.
[43]- المرجع نفسه، ص472.

سادسا: قائمة المصادر والمراجع

أ. الكتب العربية:

1. ابن جني، الخصائص، تح، محمد علي نجار، دار الكتب المصرية، مصر، ط2، 1955م، ج1.
2. جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية، تر: حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 1985م.
3. أبو حامد الغزالي، المستصفى من علم الأصول، تح: عبدا لله محمد عمر. دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،1971م،
4. أبو حامد الغزالي، المعارف العقلية، تح: عبد الكريم العثماني، دار الفكر، دمشق، ط1، 1963م.
5. الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، الرياض، دط، دت.
6. الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن الكريم، تح: محمد الكيلاني، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط5، 2007م.
7. عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1986م.
8. علي حرب، أصنام النظرية وأطياف الحرية (نقدبورديو وتشوميسكي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.
9. كارل بوبر، أسطورة الإطار في دفاع عن العلم والعقلانية، تر: يمنى طريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001م.
10. محمد الأوراغي، الوسائط اللغوية، أفول اللسانيات الكلية، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2001م، ج1.
11. محمد الأوراغي، الوسائط اللغوية والأنحاء النمطية، دار الأمان، الرباط، المغرب،ط2، 2013م، ج2.
12. محمد الأوراغي، نظرية اللسانيات النسبية دواعي النشأة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2010م.
13. محمد محمد العمري، الأسس الابستمولوجية للنظرية اللسانية البنيوية والتوليدية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2012م.
14. محيي الدين محسب، انفتاح النسق اللساني، دراسة في التداخل الاختصاصي، دار الكتب الجديدة المتحدة بيروت، لبنان، 2008م.
15. مصطفى غلفان، وآخرون، اللسانيات التوليدية من النموذج قبل المعيار إلى البرنامج الأدنوي، مفاهيم وأمثلة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

ب. المجلات

1. أحمد إبراهيم محمد، النظرية اللغوية النسبية بين التراث والدرس اللساني، دراسة تأصيلية مقارنة مجلة دار المنظومة، جامعة الأزهر، مصر، مج01، ع 38.

2. محمد الأوراغي، نظرية اللسانيات النسبية ونحو العربية، أعمال الندوة الدولية حول اللغة العربية والنظريات اللسانية: الحصيلة والآفاق 2007م.
3. محمد الطيب بنكيران، الخلفية الفلسفية في النظرية التوليدية، عالم الفكر، ع3، مج25، الكويت، 1997م.

ج. الكتب أجنبية

1. V :jean DW bios, dictionnaire de linguistique, France, Larousse bordas, 2002, pp 53-301-320.
2. Corral, j :(1956) langage, thought and reality, maruink, opter philosophie and phénomène logiciel reasearch p23.

د. الرسائل الجامعية:

1. قبايلي عبد الغاني، أثر اللسانيات الغربية على اللسانيات العربية، التفسيرية عينة، رسالة دكتوراه، إشراف: عز الدين صحراوي، جامعة باتنة1، الجزائر، كلية اللغة والأدبا لعربي والفنون 2017م.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 312 - 326 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

نقد الصورة في الشعر الثوري الجزائري: قراءة لرؤى يحي الشيخ صالح النقدية

Criticism of the image in Algerian revolutionary poetry

Areding of the critical vision of Sheikh Saleh

سهيلة بوساحة*

Souheyla Boussaha

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية المعاصرة

جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج (الجزائر)،

University of Mohamed Bachir Elibrahimi, Bordj Bouarreridj (Algeria)

Souhyla.boussaha@univ-bba.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/12/09	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

تهدف هذه القراءة إلى نقد الصورة في الشعر الثوري الجزائري من منظور الناقد الجزائري "يحي الشيخ صالح"، وتتبع مختلف الآراء النقديّة الّتي تكشف عن حداثة خطابه النقديّ ووعيه وإدراكه بمختلف التطوّرات والتغيّرات الّتي مسّت نظريات النقد، وهي قراءة في النص النقديّ المعنون "شعر الثورة، دراسة فنية تحليلية"، استعنت فيها بما توفره نظرية القراءة والتلقي ونقد النقد من آليات نقدية تسمح بقراءة النصوص النقدية، وحاولت تقييم تلقي الصورة الشعرية في القصيدة الثورية من منظور الناقد الجزائري، لفهم أعمق للأحكام النقدية التي كانت مقيدة بطبيعة هذه القصيدة التي لم يكن يعنيها الجانب الفني بقدر ما يعنيها موضوع الثورة.

استطاع الناقد الجزائري تقييم الشعر الثوري الجزائري من جانبه الفني، رغم ما يحمله من أبعاد إيديولوجية، ولقد كشفت تجربته النقدية عن وعيه بمختلف التطورات الحاصلة في نظريات نقد الشعر الحديثة، إذ تتوفر في الناقد الجزائري الشروط النقدية؛ يكشف عنها وعيه باستخدام الأدوات الإجرائية.

الكلمات المفتاح : صورة شعرية، شعر ثوري جزائري، نقد، نقد النقد، رؤى نقدية، يحي الشيخ صالح.

Abstract :

This reading aims to criticize the image in Algerian revolutionary poetry from the perspective of the Algerian critic Yahya Sheikh Saleh, and to follow the various critical opinions that reveal the modernity of his critical discourse, his awareness and awareness of the various developments and changes that affected the theories of criticism. An analytical technical study, in which I made use of the critical mechanisms provided by the theory of reading, receiving and criticizing criticism that allow reading critical texts. Artistic as far as the subject of the revolution is concerned. The Algerian critic was able to evaluate the

* سهيلة بوساحة souhyla.boussaha@univ-bba.dz

Algerian revolutionary poetry from its artistic side, despite its ideological dimensions. His critical experience revealed his awareness of the various developments taking place in modern poetry criticism theories. The Algerian critic has monetary conditions; Revealed by consciousness using procedural tools.

Keywords: Poetic image, Algerian revolutionary poetry, Algerian criticism, criticism criticism, critical visions, Yahya Sheikh Saleh.

مقدمة:

يهتم نقد أسلوب الشعر بجملة من القضايا البلاغية والعروضية التقليدية إلى جانب جملة من القضايا الأسلوبية الحديثة، إذ يستعين الناقد المعاصر في تحليله لأسلوب القصائد الشعرية على الأدوات التي تُوفّرها القواعد البلاغية القديمة والأدوات التي وفّرتها الأسلوبية الحديثة. ويعتمد تحليلي، بناء على اطلاعي على المدونات النقدية التي اعتمدتها في هذا البحث، في الأساس على القواعد البلاغية التقليدية باعتبارها المرجع الأساسي لدراسة الأساليب الأدبية التي لم تتجاوز المعايير النقدية التي وضعها النقد العربي القديم، نظرا للمرحلة الشعرية التي خصتها المدونات بالدراسة، بحيث لم يتجاوز هذا الشعر أساليب الشعر العربي القديم في تلك المرحلة التي تؤرخ لنهضة أدبية عربية جزائرية متميزة باهتمامها بالموضوع على حساب الشكل. لا نستغرب إذا كانت دراسة نقادنا تنصب على هذه المعايير التقليدية في مجملها دون غيرها، وهذا بطبيعة الحال ليس حكما سلبيا على هذا الشعر إذا ما قارناه بنهضة الشعر في المشرق العربي التي كانت رائدة في هذا المجال، بناء على عوامل تاريخية مختلفة كل الاختلاف عن عوامل النهضة الأدبية في الجزائر التي تأخرت إلى النصف الأول من القرن العشرين والتي كانت استجابة شرطية تاريخية لإثبات الذات الجزائرية في ظل الاستعمار الفرنسي؛ فالنهضة الأدبية الجزائرية رد فعل ثوري ضد محاولات الاستعمار محو معالم الشخصية الجزائرية، وبالتالي لجأ الشعراء الجزائريون مباشرة إلى أساليب الشعرية العربية القديمة وأساليب شعرية النهضة الأدبية في المشرق العربي بوصفها امتدادا طبيعيا للتاريخ الأدبي العربي والإسلامي.

أولا: الصورة الشعرية في الشعر الثوري الجزائري:

1.1 فلسفة الصورة الشعرية في المشهد النقدي القديم والحديث:

استهل **الشيخ صالح** حديثه عن الصورة الفنية في الشعر الثوري الجزائري بفكرة الشاعر الإغريقي **سيمونيدس**Sémonides القائلة أن الشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت"[1] ليستدل بها على اشتراك الشعر مع الرسم والذي يتجلى من خلال التصوير الشعري؛ فالعلاقة بين الشعر والرسم مبحث ازدهر أساسا عند شراح أرسطو الذين تقبلوا فكرته على أنه والرسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها،

لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل، وتأثيرها في النفس، فالصلة بين الفنين واضحة، "فكلاهما يخيّل الأشياء إلى المتلقي، ويقدمها إليه تقديما محسوسا، حتى لو كان يحاكي أفكارا مجردة وانفعالات نفسانية؛ إذ يظل الرسام يتوسل بالمنظور والمشهد المباشر، ويظل الشاعر يتوسل بلغة تثير الإحساسات في الأذهان، وتصوّر الشيء وتخيله للمتلقي"[2] وكأنّ الناقد أراد أن يلفت انتباه النقاد إلى أنّ قضية الصورة الشعرية قد انتبه إليها الشعراء القدامى قبل أن يظهر أرسطو بنظراته في نقد الشعر[3].

ويؤكد الناقد أنّ الشعر تصوير ليظهر أهمية الصورة في الدراسات النقدية القديمة والحديثة العربية والغربية، من خلال إدراجه آراء نقاد عرب وغربيين وفلاسفة، ليثبت أنّ فكرة تداخل فني الرسم باعتباره تصوير والشعر رغم اختلافهما من حيث المادة الفنية وإضافة لما قاله الشاعر الإغريقي، أكّد أنّ دراسة **أرسطو** ورأي **الجاحظ** الذي يرى فيه أنّ الشعر رسم ناطق وضرب من التصوير[4] أي جنس منه[5] تُقِّر بتداخل الفنيين، واستدل برأي الفيلسوف **هيقل Hegel**الذي اعتبرالشعر تمثُل تصويري لا يضع تحت الأبصار ماهيات مجردة، بل واقعا عينيا"[6] وفكرة **ابن سينا** حيث يلتقي الشعر بالتصوير والشاعر "يجري مجرى المصوّر، فكل واحد منهما محاك"[7]، وتوجد مواقف وآراء نقدية قديم تؤكد تداخل الجنسين وتتحدث عن قضية التصوير الشعري استنادا لفكرة **أرسطو** لأنّهم كانوا السباقين في شرح فلسفته قبل فلاسفة الغرب. كل هذه الأدلة ليقول **الشيخ صالح** أنّ الصورة الشعرية قضية تناولها النقد القديم والحديث وناقشها الكثير من الفلاسفة، وهي فنية أصيلة في الشعر لا يمكن له بأيّ حال من الأحوال أن يتخلى عنها، "فمنذ القديم والشعر يتغير ويتطور وتتغير تبعا لذلك النظرة النقدية إلى مقوماته الفنية التي تخلع عليه صفة الشعرية، من لغة وموسيقى وفكر"[8] وصورة تتغير دون أن يُتخلى عنها، ولقد كان التركيز في الدراسات البلاغية منذ **أرسطو** "على الطبيعة الزخرفية للصورة منطلقة من تصور أنّها عنصر خارجي في العمل الفني، غير أنّ النقد الحديث يتجاوز هذا التصور"[9] ويعتبر الصورة الشعرية هي الفن بعينه؛ على اعتبار أنّها "بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده"[10] ولقد شهدت نظريات الشعر في تاريخها ومسيرتها ظهور تيارات نقدية مختلفة مما جعل وسائل الشعر الفنية تختلف قيمتها من تيار أدبي لآخر، لكن النظام التصويري بقي في أثناء كل ذلك يحتل مكانة أساسية لم يتزحزح عنها واعتُبر هبة الشاعر الطبيعية التي بدونها لن يخول له الدخول إلى مملكة الشعر، فمختلف قضايا الخطاب الشعري حسب **الشيخ صالح** تأثرت بظهور المذاهب والتيارات الفكرية، عدا الصورة الشعرية التي إذا تخلى الشاعر عنها لا يمكنه الانتماء إلى عالم الشعر. يُشير ناقدنا إلى قضية تعامل النقد العربي القديم مع الصورة الشعرية، حيث وجد أنّ الخطاب الشعري العربي القديم يعج بالصورة الفنية إلا أنّ النقد لم ينظر لهذه القضية وإنّما استغلها النقد البلاغي في المجاز والتشبيه والاستعارة[11]، أي أنّها "تمثلت بوجه خاص في الأنماط البلاغية المعروفة وشتى الألوان البديعية، لأنّ حقل البلاغة تولى مهمة التنظير للصورة الشعرية ومعظم الدراسات البلاغية تحوي عددا من الملاحظات الفنية والخصائص الجمالية المائزة لبنية الصورة البيانية والتي تشترك فيها مع بنية الصورة في الشعر المعاصر؛ فكل الخصائص التي تتوفر في الصورة الشعرية

المعاصرة تتوفر كذلك في الصورة الشعرية القديمة... التي تعتمد على المفارقات اللغوية، وتقيم العلاقات بين الأشياء البعيدة المتناثرة وتؤالف بينها مؤالفة تثير الدهشة والاستغراب، وتفاجأ المتلقي، وتحرك مخيلته، ولنا في الشعر العربي القديم، وبخاصة الشعر العباسي نماذج كثيرة من هذه الصور المثيرة. والصورة الشعرية الحديثة مهما بدت جديدة في شكلها، فإن كثيرا من عناصر الجدة والحداثة فيها هي عناصر مشتركة بينها وبين الصور القديمة، ويأتي في مقدمة هذه العناصر عنصر الحسية، وإذا كان هنالك فرق حقيقي بين الصورتين، فإنّما هو فرق في المحتوى الوجداني، وفي الدلالة الاجتماعية والحضارية لهذا النمط أو ذاك[12] ويمكن إدخال هذه الدراسات ضمن الحقل البلاغي، وليس بالضرورة أن يختص النقد الأدبي بدراسة الصورة منفردة ومعزولة عن باقي البنيات الأسلوبية والبلاغية.

انتقل **الشيخ صالح** للحديث عن الصورة الشعرية بصفتها مصطلحا نقديا بعد إشارته إلى قِدمها كقضية، وتداخلها مع الرسم وتبيان المجال النقدي الذي اهتم بها والذي انحصر في البلاغة التي تولت مهمة الكشف عن خصائصها الفنية والجمالية في الخطاب الشعري، فوجدها ترجمة للفظة الفرنسية Image دخلت النقد العربي في العصر الحديث ثم راح يتتبع مفهومها في النقد الغربي والعربي، الأمر الذي يكشف عن منهجه العلمي التاريخي الذي يتطلب منه تتبع الظاهرة وتقصيها بإيراد الأدلة من المصادر والمراجع، وبدأ بمفهوم قدّمه الشاعر الفرنسي الحديث **بيار ريفردي**Pierre Reverdy الذي اعتبر الصورة إبداع ذهني صرف لا تنبثق من المقارنة، وإنّما من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة، ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة بين حقيقيتين واقعيتين بعيدتين لم يدرك ما بينها من علاقات سوى العقل واستنتج منه أنّ الصورة إبداع ذهني لأنّها تعتمد أساسا على مخيلة الشاعر وبذلك لا يمكن أن تُتعلّم، وهي لا تجمع بين حقيقتين بعيدتين في المجال الحسي بحيث لا يدرك ما بينهما من علاقات إلا العقل لأنّها بذلك ستفسّر المجردات بالمجردات، بل ينبغي أن تكون إحدى الحقيقتين واقعية تدرك عن طريق الحواس وبذلك تحقق صفة التصوير"[13] ويرى الناقد أنّ الصورة الشعرية تعتمد على الحواس أكثر من اعتمادها على العقل والمنطق، لأنّ "الصورة الحسية التي نواجهها في ظاهر الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلي المجرد، وإذا لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها، وكانت الحقيقة أولى وأنفع منها"[14]، فكلما ابتعدت الصورة عن الحس فقدت خاصية التصوير المتصل "بتقديم المعنوي المجرد من خلال الحسي العيني، وهذا أمر يتم عن طريق إحلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعاني المجردة، تمثيلا وتمكينا لها من أن تتصور وتتخيل في ذهن المتلقي، على أساس أنّ المفروضات يمكن أن تتخيل في الذهن كما تتخيل المحققات"[15] اعتمادا على الحس وليس على المعنى.

قد وجد **الشيخ صالح** فكرة حسية الصورة عند النقاد العرب المحدثين، وهي تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ولقد تبنى الناقد فكرة التركيب العقلي للصورة الشعرية التي تنتمي إلى عالم الفكرة أكثر من عالم الواقع، لأنّ الواقع الحسي فيها ليس إلا وسيلة للتعبير عن الفكرة أو الشعور من جهة، ومن جهة أخرى، فلأنّ ذلك الواقع لا يحتفظ بمواصفاته كما هي بل يتشكل من قبل الشاعر بناء على

شعوره، إذ ينتقي بعضها ويهمل بعضها الآخر، هدفه في ذلك تجلية الفكرة أو الشعور لا الواقع المحسوس[16] ويتحقق ذلك باعتماد الخيال الشعري الذي "يمتلك القدرة على توحيد الفكر والشعور في وحدة شعرية، هذه الوحدة هي الصورة أو مجموعة الصور التي تتكون منها القصيدة"[17] إذ تُعوّل الصورة الشعرية كثيرا على الخيال باعتباره قوة إدراكية تمكّن الشاعر عند اللجوء إليها من صهر مدركاته الفكرية وحالاته الشعورية للخروج بصورة إبداعية. ويتأتى عمق الصورة الشعرية من التئام الفكرة أو العاطفة بالصورة الحسية، فقد أصبح مشروطا في التنظيرات النقدية الحديثة ترابط الفكر بالعاطفة والحس من أجل تركيب الصورة والذي يستبعد فيه أن يُبنى طرفي الصورة على فكرة أو على واقع حسي، وإنّما يتم البناء عن طريق المزج بين العالمين الفكري والحسي، مع أنّ ناقدنا قد استنكر ابنباء الصورة على الفكر واعتبره مساهم فعّال في اختفاء الخاصية التصويرية ويذهب بها إلى التقريرية والمباشرة، كما أنّ اعتماد الصورة على الواقع الحسي في ابنبائها يقلّص ظلالها حول الفكرة التي تعبّر عنها والشعور الذي يمازجها ويفقدها النزعة الإنسانية، ليتحول الأدب بذلك إلى نظم بلا روح وهذا يكشف أنّ الصورة ليست حلية يعمد إليها الشاعر لتحسين كلامه، فعلى عاتقها يقع عبء الإفصاح عن أفكار الشاعر وشعوره بدرجة يستحيل على التقرير والمباشرة أن يبلغاها. نقف من خلال هذا التوضيح عن التوجه النقدي الذي يتبناه **الشيخ صالح** ومحاولة استثماره لمختلف نظريات الشعر الحديثة القائلة بحسية الصورة الشعرية وفاعلية ابنبائها على الجانبين الفكري والعاطفي، وهذا اعترافا منه بإنجازات النقد الحديث وإعطائه الأهمية لقضايا الخطاب الشعري كونه يرى الكثير من التعسف في الدراسات النقدية العربية القديمة عندما تناولت التصوير في مجال بلاغي ضيّق قاصرة اهتمامها على النواحي الشكلية فيه، على حساب التعبير في الصورة الذي أولته الدراسات النقدية الحديثة أهمية، محاولة منها استدراك ما فوّته النقد البلاغي القديم[18] فما تعاني منه الصورة الشعرية قديما هو عدم إبداء اهتمام "للانفعالات والأبعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر، إن هذا يجعل الصورة تحقق دورها الإيصالي الدلالي بدقة مع تأثير نفسي عكسي"[19] في حين أنّ النقد الحديث أولى اهتمامه لمعاينة الصورة من الجانبين التعبيري والنفسي. وقد استثنى الناقد من هذا الحكم **الجرجاني** الذي يمثل مدرسة هامة في ميدان النقد الأدبي خاصة في مجال الصورة، حيث اهتدى إلى ضرورة الاهتمام بالجانب النفسي في نقد الصورة وتحليليها وبزّ في ذلك النقاد العرب والغربيين ومدارسهم النقدية الحديثة وسبقهم إلى ما اهتدوا إليه مؤخرا بقرون؛ إذ يمثل كتابه أسرار البلاغة بداية الاهتمام النقدي بالصورة الشعرية التي يعتبرها الكثير من النقاد المحدثين قضية من قضايا النقد الحديث ووليدة المذهب التصويري والرومنسي في الغرب.

في نظر **الشيخ صالح**ليس مهما في الصورة أن تُعبّر عن المعنى أو الفكرة التي يريد الشاعر إيصالها بل هناك وظيفة أخرى لا تقل أهمية عن التعبير عن المعنى وهي الوظيفة النفسية، فإلى جانب التعبير عن المعنى يقع على الصورة عبء التعبير عن نفس الشاعر وشعوره الخاص الذي يعيشه إبان تشكيله الصورة على نحو ما، لأنّه مهما يكن الموضوع الذي يتناوله الشاعر فلا مناص من أن يتلون بلون نفسية الشاعر، وذلك ما يعبر عنه بالصدق في التعبير"[20] فالجانب النفسي في الصورة لا يحدثنا عن نفس الشاعر، وهذا ليس معناه أنّ

الصورة لا تعبر عن نفس الشاعر التي يتولى الجانب الدلالي في الصورة مهمة الكشف عنها؛ لأنّ هذا الجانب في الصورة معناه مراقبة خط الشعور لدى الشاعر فلا تخرج الصورة عنه ولا تنفر من الحالة النفسية. يتفق **الشيخ صالح** مع كثير من الآراء التنظيرية الحديثة التي اهتمت بالصورة الشعرية ووظيفتها وأقرّ بوجود وظيفتين لها أو "مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي؛ أي الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية"[21] حيث تعبّر الأولى على نفسية الشاعر مما يسمح بالكشف عن صدق التجربة الشعورية، وهنا تكون "الصورة أداة تعبير ووسيلة كشف ووسيط أساسي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبّر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها أو يجسدها بدون الصورة"[22] أما المستوى الثاني من الفاعلية فيتجلى في التعبير عن المعنى أو الفكرة. مرحلة لاحقة؛ الناقد مطالب أن يكشف أولا عن الجانب النفسي الذي يكشف عن مدى تلوّن نفسية الشاعر بموضوع شعره ثم تأتي الخطوة الثانية في عملية التحليل وهي الكشف عن معنى الفكرة. لا يفهم من هذا أنّ النقد الحديث يطالب الصورة بأن تُعبّر عن الحالة النفسية للشاعر، فهي عندما "تفعل ذلك فأنّ وظيفتها الدلالية هي التي تقوم بتلك المهمة لكن المقصود بذلك ألاّ تنشز الصورة عن خط الشعور عند الشاعر، مهما يكن الموضوع الذي يتناوله بعيدا عن ذاته ولا تنفر عن الحالة النفسية التي يعيشها في قصيدته، إذ تكمن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير الإيحاءات في الذات المتلقية في ارتباطها بالاتساق والانسجام Harmony اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة"[23] وهما المستوى الدلالي والنفسي.

2.1. دلائلية الصورة في الشعر الثوري الجزائري:

عاين **الشيخ صالح** قضية الصورة الفنية في الشعر الثوري الجزائري بعدما تتبع فلسفة الصورة الشعرية في المشهد النقدي القديم والحديث محاولا استنباط جملة الخصائص والمميزات وكذا القواعد والمعايير التي تحكمت في انبناء الصورة الثورية، ساعيا إلى الوقوف على مدى تحقق الصورة الدلالية في الشعر الثوري الجزائري، وبعد معاينته لقصائد الثورة وجد أنّ صور هذا الشعر قد تحققت فيها دلائلية الصورة بشكل جيّد[24] على حد تعبيره، في حين أخفق الشاعر الثوري الجزائري في تحقيق الوظيفة النفسية لصوره لأنّها الأصعب منالا، ولقد نبّه الناقد إلى أنّ دراسة الصورة وتحليلها يتم ضمن السياق الذي وردت فيه فعزل الصورة عن السياق يفقدها وظيفتها النفسية وبالتالي يفقدها الخاصية التصويرية المتمثلة في نقل المعنى دون شعور[25] فمراعاة السياق أثناء معاينة الصورة الشعرية تطلّبه السياق الذي انبت عليه الصورة كما أنّ السياق أو الموقف هو الذي يحدّد نمط الصورة وكونها مفردة أو متعددة، وسواء أكانت متداخلة أو متتابعة أو غير ذلك من التركيب الصوري"[26] ومحاولة تحديد أو تفسير الصورة "لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق"[27] فناقدنا مدركا جيّدا أهمية السياق في تحديد الصورة وعلى وعي أنّ "الصورة الشعرية هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة"[28] إذ يميل الشاعر الثوري الجزائري إلى التعبير عن طريق الصورة، لكن لا يفهم من هذا الكلام

أنّ القصيدة الثورية عبارة عن صور يمسك بعضها برقاب بعض"[29] ذلك أن شعراء الجزائر قد "اهتموا بالصورة الأدبية كما فهمها القدماء، وهذا راجع إلى أن معظمهم تلقى ثقافته من مصدر واحد استقوا منه جميعا"[30] وهو التراث العربي، دون أن يُحاولوا استثمار المقولات الحديثة التي نادت بها المدارس التصويرية والرومانسية نظرا لظروفهم الاجتماعية والسياسية وتسخيرهم الإبداع لخدمة الشعب وقضاياه، فكما قصّر الشعر الجزائري الحديث في مختلف البنيات الشعرية قصّر في صوره، مما يعني أنّه حذا حذو القدماء في بنية القصيدة العمودية ولم يُجز لنفسه أن يخرج عن أعمدتها.

يقّر **الشيخ صالح** بتوافر التصوير في الشعر الثوري الجزائري لكنه لم يصل حد الافتعال، لأنّ الحماسة كثيرا ما تدفع الشاعر إلى التقرير، لكنه ما يلبث أن يعود إلى التصوير"[31] غير أن ميزة "الصورة إبان الثورة، وعكسها لطابع الحرب وتلونها به أبعدها عن الافتعال والتزيّد، وجعلها معبّرة عن واقع الحياة الدامية آنذاك، لكن بعض هذه الصور يبدو ناشزا ومنفرا للذوق أحيانا"[32] وصور الشعر الثوري الجزائري ميزتها تباعد أطرافها أو طرفاها، ومن هذا التباعد تتأتى شعرية الصورة حسب **الشيخ صالح**، لكن تلك المسافات الشاسعة بين أطرافها لا تبقى كما هي بل إن الشعور يلغيها ويجعل من الأطراف المتباعدة شيئا واحدا"[33] ويدعّم الناقد رأيه بدليلين أحدهما يحتكم إلى النظرة النقدية الحديثة ويؤكد به أنّه على مستوى الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكن سرعان ما تأتلف في إطار شعري واحد" ويحاول من خلال نص **الجرجاني** النقدي أن يوضّح شعرية تباعد أطراف الصورة وأثرها الجمالي على المتلقي ويتبنى قوله: "إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشدّ كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وذلك أنّ موضع الاستحسان والمثير للدفين من الارتياح أنك ترى الشيئين مثلين متباعدين، ومؤتلفين مختلفين"، لنخلص أن لناقدنا وعي منهجي يتبعه في الاستدلال على مختلف أدواته الإجرائية التي يتخذها وسيلة في دراسته وتحليله، ويمكن أن ندرج منهجه النقدي ضمن المنهج العلمي الأكاديمي لتحليه بالكثير من الروح العلمية وابتعاده عن أحكام القيمة والنزعة الذاتية، من حلال تقديمه المبررات والأدلة التي تدعّم دراسته.

تطرق **الشيخ صالح** إلى جانب مهم في قضية الصورة الشعرية وهو علاقتها بالمنطق، فوجد أن الصورة الشعرية الثورية منبنية على اللامنطق وتخضع لمنطق الشاعر لا للمنطق العادي، واستدل على لا منطقية الصورة من خلال التركيب بين أطراف متناقضة أما في منطق شعور الشاعر الذي تشكلت الصور على أساسه فليس بينها أي تناقض، والصورة لا تخضع في علاقاتها للتفكير المنطقي وإنّما لمنطق الشعور وللدافع النفسي[34] مما يدخل صورة الشاعر الثوري ضمن حداثية الصورة؛ حيث شهد المشهد النقدي الحديث "تمرد الصورة الشعرية الحديثة على حدود التناسب المنطقي والتقارب بين طرفي التشبيه، وذلك باعتمادها على المفارقات اللغوية"[35] وخرقت الصورة الشعرية الحديثة منطق التناسب والتماثل بين طرفيها فتغيرت القرينة العقلية التي اشترطها نقاد البلاغة، فحدث الانفجار الفني العقلاني في الصورة الفنية والذي كان غير منتظر

وحصيلته تأتي غير متجانسة منطقيا"[36] لكنها مقبولة فنيا؛ وهذا من صميم نظريات النقد الرومنسي التي اهتمت بالخيال وأعطته حرية الجمع بين المتناقضات والتي تبدو معها القصيدة بنية متكاملة. يعتبر **الشيخ صالح** الصورة الشعرية مصطلح نقدي ينشأ عن تلاقي الفكرة بالواقع الحسي مما يوحي أن الصورة تخدم الفكرة، والجانب الحسي فيها يكون وسيلة لتوضيح الجانب الفكري وبلورته. ويرى الناقد أنّ الصورة تتضح عن طريق تقريبها بين أشياء متباعدة لا تجمع بينها إلا علاقات كامنة بعيدة وبقدر ما تتركب الصورة وتتكاثف بقدر ما تتوغل في الإبداع وفي التأثير تبعا لذلك، ثم ينفي ناقدنا إمكانية استغلال جميع مواصفات الواقع الحسي المختار لإسباغها على الفكرة فذلك غير ممكن، والطبيعة نفسها لا تقدم هذه النماذج المتماثلة من العالم الحسي، وفي رأيه أن الشاعر يقوم بعملية تفكيك للواقع الحسي فينتقي منه ما يخدم شعوره ويعيد صياغته من جديد، ولذلك فإنّ واقع الصورة يخدم الفكرة لا الجانب الحسي الذي هو وسيلة لبلورة الأول وتجليته[37] وما ذهب إليه ناقدنا له ما يدعمّه في مختلف الدراسات النقدية التي اهتمت بقضية الصورة والجانب الحسي فيها، بدليل أن **جابر عصفور** يوضّح اشتغال الجانب الحسي في الصورة الفنية ويرى أنّ "المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلف بينها في علاقات، لا توجد خارج حدود الصورة ولا يمكن فهمها أو تقديرها، إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته"[38] الذي أوكلت له مهمة الجمع بين مدركات متناقضة من أجل فهم الواقع، كما أكّد **محمد ناصر** على قضية غلبة النزعة الحسية على الشعر الثوري الجزائري، بسبب ووقفة الشعراء الصارمة عند حدود الشكل للشيء الموصوف، واهتمامهم الشديد بالمظهر الخارجي منه"[39] دون الجانب الدلالي.

يؤكد **الشيخ صالح** أنّ فاعلية الصورة المركبة المبنية على خيال واسع وكثيرة الأطراف وبعديتها في الوقت نفسه هي أكثر إبداعا وأقوى تأثيرا من صورة قصيرة النفس تقوم على التشبيه المفرد الذي لا يحوي إلا طرفين[40] ويمكن الاصطلاح عليه الصورة المفردة كونها "تستقل بذاتها على نحو منفرد، حيث تصاغ بنحو إفرادي دون أن تنظمّ إليها صورة أخرى فرضها سياق سريع، بينما تأخذ الصورة المركبة أشكالا متنوعة من التركيب تتحدد وفق السياق الفني الذي يتطلب ذلك"[41] وقد نشأ عن ذلك الإهمال أن وُسمت الصورة الشعرية في الشعر الثوري الجزائري "بالجفاف، والتحجر والجمود، حيث لا يجد المتلقي فيها سوى نوع من الصناعة الشكلية والحشد المتتابع للمشاهد دون أن تثير في أعماقه انفعالا أو تعاطفا"[42] لأنّه لم يراع السياق الذي وردت فيه ولم يحاول أن يبتكر صورا تتماشى مع المضمون الثوري أو أن يجعلها متعددة ومتباعدة الأطراف، ولأنّه قلّد صور الشعر القديم فجاءت صورة مفردة تفتقر إلى طول النفس فأُعدمت التأثير والانفعال.

ثانيا:التجديد في الصورة الفنية في الشعر الثوري الجزائري:

1.2. إحياء الصورة في الشعر الثوري الجزائري:

انحصر معنى التجديد في الصورة الفنية عند الشاعر الثوري الجزائري حسب **الشيخ صالح** في محاولة تطوير التراث العربي لا الخروج عنه، فوجد أنّ تجديده في مجال الصورة تجديد مغايرا لما دعا له المذهب

الرمزي الذي يسعى إلى تحقيق التكاثف والتشابك بين أطراف الصورة وأبعادها المتعددة، وهو بهذا قد أخرج نفسه من إطار التصوير الشعري الذي نادت به نظريات النقد الحديثة. فصارى جهد الشاعر الثوري الجزائري حسب **الشيخ صالح** من أجل الصورة الشعرية أُختصر في اعتمادها على الإيجاز غير المخل والتلميح الذكي، شأن الصورة الناجحة في الشعر العربي القديم"[43] الذي لم يحاول أن يجعل صوره تتماشى والمضمون الثوري فـ"طبيعة الصور في الشعر القومي الحديث لم تكد تختلف بالإجمال عن الصورة في الشعر القديم من حيث اعتمادها على الأطراف الواضحة والحدود الظاهرة"[44] وكأنّ هذا الوضوح والإيجاز تطلّبه المضمون الثوري الذي ينتظره الشعب ليعبّر عن آلامه وطموحاته حتى يصل إلى المعنى دون عناء، لكن لا يفهم من هذا أن الشعر الثوري الجزائري خال من التصوير فعلى الرغم من الصعوبات التي عاشتها الحركة الشعرية في الجزائر وميل الشعراء إلى استخدام الشعر للمهمات السياسية، فإن الشعراء عمدوا إلى نوع من التركيز في الصورة وتقصير المسافة بين أجزائها، متخلين عن بعض الأدوات البلاغية التي تفصل الصورة وتساعد على الإسهاب في التعبير وهم يحاولون أن تكون هذه الصورة باعثة لمشاعر خفية في النفس، موحية بأكثر من تصوّر[45] فخروج الصورة الشعرية عن بعض معاييرها التقليدية أدخلها حيّز الحداثة، فقد اتّبع الشاعر الثوري الجزائري طريقة القدماء والمحدثين معا في تشكيل صور شعره، فمن الناحية التركيبية التي تكشف عن الناحية النفسية اتبع فنيات الصورة الحديثة ومن ناحية الشكل بقي محافظا على طريقة بناء الصورة القديمة، وقد حققت صور الشاعر الثوري الجزائري الوحدة الشعورية المطلوبة منها، ذلك أن أهمية الصورة تتأتى من التركيبة الداخلية وليس من تركيبة شكلها الخارجي[46] والمتصفح لصور الشعر الثوري الجزائري يجدها، من شكلها الخارجي مبنية على شاكلة الصورة التقليدية؛ إذ تنتمي القصائد الثورية "في نسجها وصورها إلى المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي رادها أحمد شوقي وحافظ إبراهيم بعد محمود سامي البارودي"[47] التي أحييت الصورة القديمة وحافظت على نسج القدماء لها، الأمر الذي انتفت معه التركيبة النفسية لصور الشعر الثوري الجزائري، مما نفى عنها التشكيل الحداثي الذي ناد به النقد الحديث.

2.2. تجديد الصورة في الشعر الثوري الجزائري:

التجديد في الشعر الثوري العربي "لم يتعد التخفف من القيود الصارمة للشعر العروضي واستخدام لغة المشافهة في التعبير واستلهام الواقع اليومي والمعاش والموقف الثوري الملتحم بالحركة الوطنية"[48] فحال الشعر الثوري الجزائري مماثلة لنظيره في المشرق العربي، مع أنّه كان بإمكان الشاعر الجزائري في فترة المأساة الوطنية أن يعمّق تلك الفروق، لو هيكل شعره الثوري على شاكلة شعر التفعيلة لما يتمتع به هذا الخطاب من حرية أكبر من حرية خطاب الشعر العمودي.

ينفي الناقد انبناء الشعر الثوري على شكل الشعر الحر، حيث أرجع تلك المحاولات التجديدية الشكلية التي خاض غمارها شعراء الثورة رجوعا لفن الموشحات ولم يدرجوها ضمن شعر التفعيلة، و**الشيخ صالح** في فكرة النظام الرتيب في الموشح محقّ؛ ففي الموشحات "تتناظر الأقفال كما تتناظر الأغصان في أوزانها، والقوافي

دائما تسير على نظام دوري منتظم في داخل القفل الواحد، ومن هنا نستطيع أن نطلق على الموشح اسم الشكل العمودي"[49] لأنّه يعتبر شكل من أشكال العمود الشعري. اعتبر ناقدنا الشاعر الثوري الجزائري متخلي عن نظام ليقع في نظام آخر رتيب لا يتغير في كامل القصيدة، فحال دون السماح للشاعر بالتصرف في إطالة أشطره وتقصيرها مما يجعل الفرق ضئيلا جدا بين الشعر الثوري المنبني على النظام التقليدي والقصائد التي خرج فيها أصحابها عن هذا النظام محاولين التجديد.

يُقر **الشيخ صالح** بالتجديد الذي يتمتع فيه الشاعر بحرية التصرف في حجم الأشطر ويعتبره المكسب الإيجابي الجديد الذي يستفيد منه الشاعر أيما استفادة، بحيث تصبح صوره لا يتحكم فيها البيت بهندسته الصارمة مضيفا إليها ما ليس من جوهرها أو مختزلا لها، وإنّما يتحكم فيها تكوينها الخاص ومعناها[50] إذ ربط ناقدنا فاعلية الصورة الشعرية بتحرر الشاعر من قيود الأوزان، فهو يدرك مدى استيعاب خطاب الشعر الحر للتجربة الشعورية للشاعر ولتجويد أدواته الفنية، خاصة الصورة الشعرية التي وجد أن الوزن والنظام العروضي معوقا نجاحها، فهي تحتاج حرية في التركيب الشكلي حتى يتحقق تصويرها، لأنّ "الصورة المركبة تتشكّل من صور جزئية تتكثف في عرض واحد من الرصد للظاهرة، فالتكثيف يطبع هذا النمط من التصوير"[51] الذي يساعد عليه السطر الشعري باعتباره "عمود الشكل الجديد وقطبه"[52] لاعتماد الشعر الحر عليه، فكل الأعمدة التي خرج عنها الشعر الحر استحالت قواعد وقوانين للشعر الجديد.

توصّل الناقد إلى أنّ الشعر الموزون يسمح بنوع واحد تقريبا للصورة وهي المفردة دون المركبة، ليكشف لنا عن الوزن الثابت وسلبية الصورة، فالتجزؤ والاقتضاب في الصورة سببه الوزن، لذلك يلجأ الشاعر في القصيدة العمودية إلى التحايل الفني حتى يغطي سلبية الوزن على الصورة الشعرية؛ لأنّ الحيلة الفنية تجعل صوره أطول نفسا وتغطي ما يمكن أن يظهر عليها من تجزؤ واقتضاب وتمكّن السامع من أن ترتسم في مخيلته صورة واضحة الملامح قوية التأثير، وقد تمثلت تلك الحيلة حسب **الشيخ صالح** في ابتعاد الشاعر الثوري عن تقديم صورا مفردة في موضوع ما؛ فصوره في الغالب عبارة عن صور عديدة جزئية تتآزر لتشكّل صورة كبيرة تكون تكثيفا لصور عديدة تتوازى في ارتباطها بخط الشعور الذي يمثل العمود الفقري للقصيدة[53] مما يعني أن الشعر الثوري الجزائري لم يخلُ من الصور المركبة، لكن تُسيطّر عليه الصور المفردة لانبنائه على الخطاب العمودي الذي يفرض على الصورة أن تحشد أو ترصد "أكبر عدد من عناصر الاشتراك بين طرفي الصورة[54] في بيت واحد دون أن تتعداه إلى الأبيات الأخرى لاستقلالية كل بيت وسيطرة الوحدة الموضوعية، في حين يسمح الخطاب الشعري الحر للصورة أن تتكاثف وتجمع عناصرها التركيبية متجاوزة الوزن والبيت ومعتمدة على السطر الشعري نتيجة توافر الوحدة العضوية. أقرّ **الشيخ صالح** بتوافر الصورة في الشعر الثوري على مقدار من الكثافة رغم أن الصور المفردة هي الغالبة فيه إلا أنّها استطاعت خلق كثافة الصور، لأنّ تكثيف الصورة المفردة يتم عن طريق جمع الصور الجزئية المفردة لتتشكّل صورة كبيرة، ويجمع بين الصور المفردة وظيفتها النفسية التي تُعد خط الشعور الواحد في العمل الشعري. واعتبر الناقد ظاهرة التكثيف من ظواهر الشعر

الثوري الجزائري البارزة والتي طبعته بطابع خاص"[55] فمختلف شعراء الجزائر احتفظوا بسمة من الوضوح في صورهم الشعرية بالرغم من طموحهم التجديدي، ولم يوغلوا في الرمزية التي عرف بها بعض المجددين في الشرق العربي[56] لأنّ الرمزية كانت تبني صورا يحوطها الغموض وتعتمد على "التصوير الاصطناعي الذي يرتب المعاني والأشياء ويركبها خارج نسقها الطبيعي"[57] والشاعر الثوري الجزائري كونه محافظ تجنّب التعقيد والغموض في بناء صوره الشعرية وأرادها عفوية غير مصطنعة، ومع هذا يعتبر الشاعر الثوري الجزائري مجدّد في الصورة؛ إذ فتح بها عوالم فسيحة من الإيحاء والتأثير وإن كان شكلها تقليديا في الغالب[58] لأنّ شاعر الثورة على وعي بأنّ التشبيه والاستعارة من ضرورات الشعر ولم يغامر في التجديد في بنائها أو تركيبها وصدّ موجات التجديد في التصوير التي نادت بها الرمزية التي "تتخذ التشبيه والاستعارة وسيلة لطمس معالم الشيء المشبه، بحيث يحل محله المشبه به في الذهن، والصعوبة الأساسية التي يواجهها الكاتب أو الشاعر، في هذه الحالة، هي كيفية توصله إلى نقل الصورة التي مسخها عمدا، بكل ما فيها من المعاني والظلال، إلى ذهن القارئ"[59] فالرمزية بطريقة تشكيلها للرموز تجهد القارئ وتُربكه، والشعر الثوري معدّ أصلا من أجل التأثير في القارئ، لذلك نجده قد سعى لتمكين شعره الاحتفاء "بمجموعة من العناصر الفنية التي كفلت له قوة التأثير"[60] في جمهوره، لكن بوعي وحذر شديد دون الانفتاح العشوائ، أو الاستثمار اللاعقلاني لما تنادي به مذاهب الأدب الغربية الوافدة.

خاتمة:

- توصل الناقد إلى أنّ الصورة في الشعر الثوري الجزائري تشعُ بالوظيفة الإيحائية وترسم ظلالا للمعنى، مما جعلها تحقق كثيرا من متطلبات الصورة الشعرية وفنياتها في نظرية الشعر الحديثة.
- حاول الناقد أن يلفت انتباه القارئ إلى أنّه بإمكان الشكل القديم أن يتسع ويعبّر عن مضمون جديد؛ إذ استطاع شعراء الثورة الجزائرية أن يُعبّروا عنها بعمود الشعر المتوارث وعيا منهم بقدرته على الاستيعاب.
- الشاعر الجزائري على وعي بمرونة القالب القديم الذي اتخذه للتعبير عن الثورة لذلك حافظوا عليه، مع وجود شعراء للثورة الجزائرية اتخذوا من أجل إظهار عواطفهم والتعبير عن مشاعرهم أساليب مختلفة قديمة وجديدة.
- غلب على الشعر الثوري الجزائري القالب القديم حتى تقوم فنيات القصيدة وبخاصة الصورة الشعرية بوظيفتها المعنوية والنفسية معا وبشكل متواز؛ فهي تعبّر عن المعاني المتجددة بتغيّر المواضيع التي يتناولها وفي الوقت نفسه تعبّر عن نفسيته وشعوره إزاء ما يتطرق إليه من أحداث وقضايا.

- تحقق للشعر الثوري الجزائري حداثته في التصوير رغم تقليده لبنية الصورة القديمة، نجح في ذلك لأنّه عبّر بصدق عن مشاعره تجاه قضية شعبه، مما أكسب صوره التماسك والتكاثف الذي تنشده الصورة الحديثة.

ما يمكن أن ندرجه من توصيات:

ضرورة الاهتمام بما قدّمه النقاد الجزائريون من رؤى ومواقف نقدية للشعر الثوري الجزائري، وإعادة قراءتها والتحاور معها للمساهمة في بلورة نظرية نقدية خاصة بالشعر الثوري الجزائري، الذي أهمل جانبه الفني؛ فنقاد الشعر في الجزائر على وعي بمختلف التطورات الحاصلة في نظريات الشعر الحديثة، وتتوفر فيهم الشروط النقدية، التي تكشف عن كفاءتهم المعرفية، منجزاتهم النقدية تستحق القراءة والتفاعل معها.

الهوامش:

[1] أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، دراسة فنية تحليلية، (1987)، دار البعث للطباعة والنشر (قسنطينة الجزائر)، ص: 317.

[2] أنظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي،(1947)، دار الثقافة للطباعة والنشر (القاهرة)، صص: 281-283-284.

[3] أنظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (1997)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، ص: 51.

[4] يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 317.

[5] أنظر: الأخضر عيكوس: في الصورة الشعرية ومميزاتها الفنية، (1990)، مجلة جامعة قسنطينة، علوم إنسانية، العدد الأول، ص: 142.

[6] يحي الشيخ صالح، شعر الثورة، ص: 317.

[7] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص: 283.

[8] يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 317.

[9] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، (1998)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر (الإسكندرية)، ص: 309

[10] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، (1979)، دار العلم للملايين (بيروت)، ص: 21.

[11] أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 317.

[12] أنظر: الأخضر عيكوس:في الصورة الشعرية ومميزاتها الفنية، ص: 144-147.

[13] أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 318.

[14] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث، ص: 336-337..

[15] المرجع نفسه، ص: 265.

[16]أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 318.
[17]الأخضر عيكوس:في الصورة الشعرية ومميزاتها الفنية صص: 140-141.
[18]أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 318-319.
[19]رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 309.
[20]أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة. ص: 319-320.
[21]رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 309.
[22]أنظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث، ص: 464.
[23]كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص:21.
[24]أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 320.
[25]أنظر: المرجع نفسه، ص: 324-325.
[26]محمود البستاني: الإسلام والفن، (1992)، مجمع البحوث الإسلامية للدراسات والنشر (بيروت لبنان)، ص: 20.
[27]كامل فرحان صالح: الشعر والدين- فاعلية الرمز الديني المقدّس في الشعر العربي- (2006)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع (لبنان)، ص: 255.
[28]عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، (دس) النهضة العربية للطباعة والنشر (بيروت، لبنان)، ص: 391.
[29]أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 328.
[30]عبد الله ركيبي: الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، (2011) المجلد السادس، الأعمال الكاملة للدكتور عبد الله ركيبي، دار الكتاب العربي (سوريا)، ص: 237.
[31]أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 328.
[32]أنظر: شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، (1985)، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، ص: 153.
[33]أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 329.
[34]أنظر: المرجع نفسه، ص: ن.
[35]الأخضر عيكوس:في الصورة الشعرية ومميزاتها الفنية، ص: 144
[36]عبد الله حمادي: لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية، (1983)، الجزائر، مجلة الثقافة والثورة، العدد 10، ص: 57.
[37]أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة، ص: 330.
[38]جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث، ص: 306.
[39]محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، –اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، (1983)، دار الغرب الإسلامي (بيروت-لبنان)، ص: 454.
[40]أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 330.
[41]أنظر: محمود البستاني: الإسلام والفن، ص: 136.
[42]محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص: 454.
[43]أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 330.

[44] عمر الدقاق: نقد الشعر القومي، (1978)، منشورات اتحاد الكتاب العرب (دمشق)، ص: 176.
[45] شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، ص: 151.
[46] أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 331.
[47] حسن فتح الباب: مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية، (1997)، دار الرائد للكتاب الجزائري (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة)، ص: 34.
[48] سيف الدين القنطار: الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، –دراسات نقدية عربية- (1997)، منشورات وزارة الثقافة السورية (دمشق)، ص: 35.
[49] أنظر: علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، (1985)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة)، ص: 180.
[50] أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 333.
[51] أنظر: محمود البستاني: الإسلام والفن، ص: 137.
[52] علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل، ص: 183.
[53] أنظر: يحي الشيخ صالح. شعر الثورة، ص: 333.
[54] محمود البستاني: الإسلام والفن، ص: 137.
[55] أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 333.
[56] أنظر: صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، (1984)، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، ص: 356.
[57] اسماعيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي، ج3، (1986) المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر)، ص: 21.
[58] أنظر: يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، ص: 334.
[59] اسماعيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي، ص: 20.
[60] صبري حافظ: الأدب والثورة، –الشعر الروسي الحديث: دراسة وقصائد (1985)، دار التنوير للطباعة والنشر (بيروت)، ص: 20.

قائمة المصادر والمراجع:

1- الأخضر عيكوس: في الصورة الشعرية ومميزاتها الفنية، (1990)، مجلة جامعة قسنطينة، علوم إنسانية، العدد الأول.
2- اسماعيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي، ج3، (1986) المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر).
3- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي،(1947)، دار الثقافة للطباعة والنشر (القاهرة).
4- حسن فتح الباب: مفدي زكريا شاعر الثورة الجزائرية، (1997)، دار الرائد للكتاب الجزائري (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة).
5- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، (1998)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر (الإسكندرية).

6- سيف الدين القنطار: الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، –دراسات نقدية عربية- (1997)، منشورات وزارة الثقافة السورية (دمشق).

7- شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، (1985)، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر).

8- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، (1984)، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر).

9- صبري حافظ: الأدب والثورة، –الشعر الروسي الحديث: دراسة وقصائد (1985)، دار التنوير للطباعة والنشر (بيروت).

10- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، (دس) النهضة العربية للطباعة والنشر (بيروت، لبنان).

11- عبد الله حمادي: لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية، (1983)، الجزائر، مجلة الثقافة والثورة. العدد 10.

12- عبد الله ركيبي: الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، (2011) المجلد السادس، الأعمال الكاملة للدكتور عبد الله ركيبي، دار الكتاب العربي (سوريا).

13- علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، (1985)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (القاهرة).

14- عمر الدقاق: نقد الشعر القومي، (1978)، منشورات اتحاد الكتاب العرب (دمشق).

15- كامل فرحان صالح: الشعر والدين- فاعلية الرمز الديني المقدّس في الشعر العربي- (2006)، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع (لبنان).

16- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، (1979)، دار العلم للملايين (بيروت).

17- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (1997)، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة).

18- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، –اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، (1983)، دار الغرب الإسلامي (بيروت-لبنان).

19- محمود البستاني: الإسلام والفن، (1992)، مجمع البحوث الإسلامية للدراسات والنشر (بيروت لبنان).

20- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة، دراسة فنية تحليلية، (1987)، دار البعث للطباعة والنشر (قسنطينة الجزائر).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 327 - 342 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

وسطاء الترجمة الأدبية: صمام أمان مجتمعي، أم حجر عثرة - أدب الأطفال أنموذجا

Literary Translation Mediators: A safety Valve or A Stumbling Block. Children's Literature as A Case Study

د. سحر محمد السادة *
Dr. Sahar Mohammed Assadah
معهد الترجمة- جامعة الجزائر 2 / الجزائر
Institution of Translation- University of Algiers 2/ Algeria
sah.sadah@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/11/03	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

من أولويات المترجم أن لا يأخذ بعين الاعتبار رسالة النّص الأصل نفسها فقط، بل أيضا الحالة الإجتماعية والثقافية للنص الهدف، والرسالة الموجّهة لمستقبليه. غير أن الترجمة في كثير من الأحايين تكون مقيدة بالعديد من المعايير التي تحكم العملية الترجمية، كما هو الحال في ترجمة أدب الأطفال الذي لا يخضع للقواعد الأدبية العامة فحسب، بل لقواعد صارمة خاصة ومحددة. فكما أن لبعض القوى مثل السلطة والآيدلوجيا ورقابة وسائل الإعلام أن تتحكم بجلّ تفاصيل حياتنا اليومية، تتحكم هي الأخرى بعملية تلقي وقبول أو حتى رفض النصوص الأدبية، ومن ضمنها ترجمات أدب الأطفال. وتلك السلطات العليا هي بمثابة شبكة من الوسطاء، يمكن أن تأتي في هيئة أشخاص أو قوى اجتماعية تشارك بشكل كبير في ديناميات إنتاج الترجمة. في هذا المقال نحاول تسليط الضوء على "وسطاء الترجمة" ودورهم في تقوية أو تقويض دور المترجم وإدارة المشهد الترجمي و/ أو التلاعب به وذلك بالتركيز على ترجمة أدب الأطفال التي ينشط فيها دور هؤلاء الوسطاء، والتحديات التي يواجهها المترجم عند نقل ثقافة النص الأصل للطفل بما يتلائم مع واقعه الاجتماعي وتاريخه الثقافي والعقائدي.

الكلمات المفتاح : *وسطاء الترجمة، الواقع الاجتماعي والثقافي للنص، الأيدلوجيا، ترجمة أدب الأطفال، المتلقي الطفل.*

Abstract :

One of the translator's priorities when translating a text is not only rendering the message of the source text (ST) but also understanding the socio-cultural situation addressed to its recipients in the target language (TL). However, the translator is but only one player in the translation field, since there are other authorities that control the acceptance or rejection of literary texts, and the translation of Children's Literature is no exception. This article provides a short yet detailed overview of the most four effective agents in translation: Ideology, censorship, economy and the TT reader. Those four agents, as we prefer to call

* سحر محمد السادة. sah.sadah@gmail.com

them "translation intermediaries" are the mediators who make a bridge between the author of the ST and the potential translator of the TT. This article sheds light on translation mediators and their role in strengthening or undermining the role of the translator and managing and/or manipulating the translation scene by focusing on Children's Literature translation and the child recipient.

Keywords: *Translation intermediaries, socio-cultural situation, ideology, Children's literature translation, the child recipient.*

مقدمة

مرت الترجمة منذ نشأتها بالكثير من المنعطفات بعد أن كانت مبنية على أساس لساني بحت، فأصبحت مع مرور الوقت تمارس دورا اجتماعيا وثقافيا فتؤثر وتتأثر بكل المتغيرات التي تطرأ على المجتمعات. فبعد أن كان دور الترجمة محصورا في نقل رسالة نصية أو شفهية من لغة إلى أخرى، باتت معنية بدور أكبر تداخلت فيه التخصصات بفضل تأثرها بالمدارس العلمية والتيارات الفكرية التي أعادت احياء فكرة أن المترجم ليس اللاعب الوحيد في العملية الترجمية. وقد أفضت العولمة التي أثرت في مختلف جوانب الحياة إلى تواصل الشعوب والثقافات المختلفة ببعضها ما أفرز انتعاشا فكريا وعلميا، وأوكل للمترجم مهمة "الوساطة الثقافية" فهو الراعي الأدبي باعتباره المسئول عن تسهيل العملية التواصلية وتفسير المعنى المقصود. غير أنّ الوساطة لا تنحصر في شخص المترجم وحده، فالرعاية الأدبية قد تأتي بأشكال مختلفة من السّلطات (أشخاص كانو أم مؤسسات)، وهذه السّلطات من وجهة نظر أندريه لوفيفر Lefevere[1] (2011: 29 - 30) قد تتمثّل في شخص ما أو مجموعة نافذة (سياسيّة كانت أم دينيّة) كسلطة الملكة إليزابيث في عهد شكسبير، أو طبقة اجتماعيّة، أو ناشر، أو إحدى وسائل الإعلام. وقد أطلق عليها لوفيفر توصيف "الفئة الوسطى من الكتّاب" وهي الفئة التي تشكل جسرا يمتد بين مؤلف النّص الأصل والقارئ. فبحسب لوفيفر تشمل هذه الفئة المترجمين، ومؤرخي الأدب، وواضعي القواميس الأدبيّة، والنقّاد، ودور النّشر. وأهمّيّة هؤلاء الوسطاء تتأتى من دورهم الرئيس في وصول العمل الأدبيّ إلى القارئ من عدمه، فهم من يقررون قَبول الأعمال الأدبيّة أو رفضها. (انظر: التّرجمة وإعادة الكتابة، تر: فلاح رحيم، 2011: 7[2]).

ترجمة أدب الأطفال ومعاييره

أدب الأطفال هو أدب موجّه في الأساس للأطفال بموجب معايير فنيّة معيّنة هدفها جلب المتعة وترسيخ المبادئ التّربويّة النّافعة للطّفل، وهو ما عبرت عنه الكاتبة كيمبرلي رينولدز Reynolds[3] بقولها أن مصطلح "أدب الأطفال يشير إلى "المواد التي تُكتب لكي يقرأها الأطفال والشّباب، وينشرها ناشرو كتب الأطفال،

وتُعرَض وتُخزَّن في الأقسام الخاصّة بكتب الأطفال و/أو اليافعين بالمكتبات العامّة ومتاجر بيع الكتب" (ترجمة ياسر حسن 2014: 11). فأدب الأطفال يتمثّل في الكتب التي تباع لفئة الأطفال، تلك التي تنمّي لديهم التّواصل الاجتماعيّ، وتعلمهم وتبهجهم وتجعلهم يتفاعلون مع من حولهم. فالكتاب يمثل الكائن الوسيط الذي يربط الطّفل بالعالم الخارجيّ، وهو ما يصفه سيث ليرر Lerer[4] (2010: 390) بالنقطة الفريدة التي تهيئ للتّلاقي والاتّصال مع الطّفل. ولهذا يذهب بيتر هانت Hunt[5] (2005) لوصف أدب الأطفال بالأدب الذي يمهد لإلتقاء العديد من الثّقافات والعديد من التّخصّصات.

أمّا عن معايير ترجمة أدب الأطفال فيمكن القول بأنها تشبه إلى حد كبير معايير ترجمة الأدب بشكل عام. غير أنّ الأمر معقد أكثر ممّا يبدو عليه بحسب وصف ايزابيل ديسميديت Desmidt[6] Isabelle (2014: 86)، ذلك أن التّرجمة لا تخضع للقواعد التّرجميّة العامّة فحسب، بل تخضع أيضاً لقواعد خاصّة ومحدّدة مثل: القواعد التعليميّة، والقواعد التربويّة، والمعايير الفنيّة. ويُقصد بهذه القواعد:

- القواعد ذات الصلة بالنّصّ المصدر، كمسألة الولاء للنص الأصل أو المؤلف، والتّرجمة المباشرة، والسعي إلى التواؤم عوضاً عن المقبوليّة.
- القواعد الأدبيّة والجماليّة، ومن ذلك محاولة التّرجمة بطريقة أدبيّة وجماليّة، والسعي إلى القبول وليس المواءمة.
- قواعد الأعمال، ويتضمن ذلك الولاء للطابع التجاري وعمليات التحرير والنّشر والتوزيع.

من جهة أخرى، تستعرض O'Sullivan[7] (2013: 453 - 454) خمسة عوامل تعتبرها جوهريّة عند مناقشة ترجمة أدب الأطفال، من بينها علاقة التّواصل غير المتماثلة بين الوسطاء الكبار وبين القرّاء من فئة الأطفال واليافعين.

ولما لم يكن المترجم هو اللاعب الوحيد في عملية الترجمة، كان لا بد له أن يأخذ بعين الاعتبار الرسالة الموجّهة لمستقبلي النّصّ الوصل، وهم بحسب توصيف المنظره جيليان لاثي Latheay[8] (2014: 86): قارئُ النّصّ الهدف، والمحرر، والناشر، والموزع، والمصور، والنّاقد، فضلا عن رغباته الخاصّة لكونه مترجما. تؤكّد الكاتبة ولجموث Wohlgemuth[9] (2014: 47) في مقال نشرته بعنوان: *Flying High Translation of Children's Literature in East Germany* بأنّ القضايا العامّة المتعلقة بترجمة نصوص الأطفال في العديد من المجتمعات كالصورة الضعيفة لكتب الأطفال أو مكانتها المتدنيّة وكم يُدفع للمترجم تميل إلى التلميح بطريقة أو بأخرى إلى الدور الهامشيّ الذي تلعبه ترجمة أدب الأطفال داخل النّظم الأدبيّة. وتضيف أنّ هنالك خمسة عوامل تؤثّر في سيرورة ترجمة أدب الأطفال، وهي: القضايا الإيديولوجيّة، واللاعبين الرئيسين، والاقتصاد، والمترجمين، ومنزلة التّرجمة (ن.م: 50-57). وعلى غرار ولجموث ترى ريتا أوتينان Oittinen[10] (2014: 40) أنّ الذّوق العامّ متمثلاً في الشّكل، والاتفاق، والمعتقد الإيديولوجي، والجانب

الاقتصادي المعني بالدفع للكتّاب والمراجعين، إضافة إلى الحالة الأدبيّة (النّوع والمترجم والناشر)، جميعها "معوقات" للحركة التّرجميّة لأدب الأطفال.

ينتقد لوفيفر[11] (2011: 17) من جهته هؤلاء الوسطاء، فقد جرت العادة على الاستخفاف بالنّصوص المترجمة باعتبارها نصوصا ناقصة نظرا لمرورها بتلك الفئات الوسيطة. وهو يدافع عن النّصّ المترجم الذي أعيدت كتابته على اعتبار أنّه يقدم خدمة إنسانيّة جليلة في تقديم الأدب إلى جمهوره. ويسرد سلسلة من الأمثلة لروائيين تأثروا بثقافات أخرى وصلت إليهم عن طريق التّرجمة، ولم يقرؤوها بنسختها الأصليّة. فالرّعايّة الأدبيّة patronage والشّعريّة Poetics (العقيدة الفنيّة السائدة) من وجهة نظر لوفيفر هما العاملان الأكثر تأثيرا في عمليّة إعادة الكتابة وصناعة السمعة الأدبيّة. ونظام الرعايّة الأدبيّة ينقسم إلى ثلاثة عناصر: الإيديولوجيا، والحالة الاقتصاديّة، وإعطاء المترجم مكانته المعنويّة (ن.م: 30-57)[12]. ونحن هنا إذ نحاول تسليط الضوء على الوسطاء الأربعة الأكثر تأثيرا في المترجم والعمليّة التّرجميّة لأدب الأطفال (الإيديولوجيا، والنّشر والرقابة، والحالة الاقتصاديّة، والقارئ) بوصفهم منظمي العلاقة بين المترجم والمجتمع والثّقافة للغتين الأصل والوصل.

1. إيديولوجيّة التّرجمة:

لم يأتِ مصطلح الإيديولوجيا مرتبطا بالمحيط السياسي فحسب بل بالثّقافة أيضا. يرى فريدريك جيمسون Fredric Jamson[13] (1974: 107) أن الإيديولوجيا هي تلك اللوحة المتشابكة من الشكل والميراث والمعتقد التي تنظم أفعال الإنسان. ويعرف هولينديل Hollindale[14] (1992: 19) الإيديولوجيّة بأنّها:

Ideology is “A systematic scheme of ideas relating to politics or society or to a conduct of a class or group, and regarded as justifying actions"

"الإيديولوجيّة مخطط للأفكار "المنهجيّة" المتعلقة بالسياسة، أو المجتمع، أو سلوكِ طبقة أو مجموعة، وتعد بمثابة مبررات لأي إجراء ترجمي" (ترجمتنا). فالتّرجمات تجسد مجموعة من القيم الإيديولوجيّة (سواء أكانت مقصودة أم لا) والتي تختلف من ثقافة إلى أخرى، وتختلف أيضاً في نسبة التّأثير في القراء مختلفي الأذواق، والاحتياجات، والأصول الاجتماعيّة والعرقيّة. وفي هذا الشّأن يرى هولينديل (ن.م) أن الإيديولوجيّة يمكن أن تظهر ضمنيا، حيث تُضمَّن الأفكار بصورة خفيّة بما يسمح بتمرير المبادئ التعليميّة والتوجيهيّة بغيّة تعزيز أثر معنوي ما وتحقيقه.

تناقش Oittinen[15] من جهتها (2014: 39) تعريف لوفيفر للترجمة بكونها إعادة كتابة للقرّاء في الثّقافة الهدف بدلا من إنتاج نص "متطابق"، والذي يربط فيه بين التّرجمة ومسألة السّلطة، والعقيدة الفكريّة، والمؤسسات والرعايّة، ما يشدّد على وجوب وجود مختصّين في المنظومة الأدبيّة (النقّاد والمراجعين والأساتذة

والمترجمين) مسؤولين عن صنع القرارات حول شعريّة النّصّ poetics، وهم من يحددون العقيدة الفكريّة للنص المترجم.

في حين يرى بعض الباحثين أن التدخلات الإيديولوجيّة لطالما ارتبطت بسياسات الدّول وتوجّهاتها. تشير ويلجموث *Wohlgemuth* [16](2014: 50 - 51) إلى أنّ أحد العناصر الأساسيّة التي كانت تتحكم في السياسة الأدبيّة لترجمة أدب الأطفال في ألمانيا الشرقيّة على سبيل المثال أثناء حكم الشيوعيّة تبلورت في دمج الأعمال من التراث الثّقافي العالمي عن طريق التّرجمة، فقد كان ينظر لمثل هذه النّصوص كجزء من البرنامج التعليمي الشامل. وانعكس هذا الفعل على الأمانة في نقل الكتب الأجنبيّة التي كان يفترض بها أن تعرض المعايير نفسها، وبذلك اضطرت دور النّشر إلى الامتثال لمثل تلك المبادئ الإيديولوجيّة بما يتناسب مع النسيج الإيديولوجي لبلدها وأدبها المحلي.

ويناقش الفيصل[17] (1998: 83) تدخل الإيديولوجيّة الصارخ في التّرجمة، فالأدب المترجم يتعمد تقديم موضوعات وقيم تعبر عن "إيديولوجيّة منتحيّة" بحسب تعبيره. فمن خلال دراسة بعض قصص الأطفال يمكن أن تتكشف لنا كمّيّة الفروقات الإيديولوجيّة التي تعتنقها الثّقافات المختلفة. ويضرب الفيصل مثالا بمقارنة بين قصتين الأولى "أمريكيّة" المنشأ والثّانية "بلغاريّة" تظهر فيها شخصيّة "الأرنب"، الشّخصيّة المحبوبة عالميّا، والتي وظفت إيديولوجيا لتخدم فكر منتجيها. ففي النسخة التي قدمتها أينيد بلايتون بعنوان (الأرنب والتمساح) يتفوق الأرنب على نظيره التمساح بالخديعة والمكر دون أي عقاب، وهو ما يجسده الفكر "الرأسمالي"، في حين وظفت شخصيّة الأرنب في الثّقافة البلغاريّة في مجموعة (الأرنب قصير الأذن) للبلغاري كيريل أوبستولوف لخدمة الفكر الاشتراكي القائم على المساواة والتعاون، فتظهر لنا شخصيّة الأرنب المسالم المتعاون والمحب لأصدقائه.

ويؤكّد لورانس فينوتي Venuti[18] (1995: 42) من جهته، وهو المدافع عن إستراتيجيّة التّغريب في التّرجمة، أن التّرجمة عموما هي "مكان اختلاف". ويضيف أن التوطين المهيمن على التراث الإنجليزيّ الأمريكي يمارس "عنفا استعلائيا" على النّصّ المصدر، ويخفي في إطار التكافؤ الدلالي ما يشكل في الواقع اختلافا يجب أن تحتفظ به التّرجمة (ن.م: 21). وفي مكان آخر، يشدد فينوتي على فكرة العنف الاستعلائي والتي إن دلت على شيء فإنما تدل على ممارسة "الهيمنة والإقصاء الثّقافي" عندما يصبح مسخرا لخدمة الهيمنة الثّقافيّة الأنجلوأمريكيّة (ن.م: 40)[19].

أما عن قضيّة ملائمة أدب الأطفال للثقافة المستقبلة فالملاحظ تباين آراء المنظريّن والنقّاد بين مؤيد ومعارض. ترى الكاتبة مونيكا بيرنز Monica Burns[20] ضرورة أن تكون كتب الأطفال مفصلة بما يتلاءم مع ثقافة الدّول التي ستترجم إليها. وتضيف بأن جزءا من تفصيل الكتب وتصميمها يقع على عائق المترجم وجزءا آخر على عاتق المحرر أو الناشر، وهي تعتقد أن هذه السياسة تُكَيّف مع النّصوص لأغراض دينيّة وسياسيّة أو أسباب أخلاقيّة (بيرسون Persson، 1962: 78). غير أن لأوتينان Oittinen[21] رأيا مناهضا للتدخلات الإيديولوجيّة في ترجمة أدب الأطفال، لأنّه يتنافى مع أدبيّات التّرجمة في قولها:

''Whatever the strategies chosen, they reflect the adults' views about children and childhood. Ideology and ethics always go hand in hand intranslating for children, which is no innocent act."(Oittinen, 2014:43)

"أياً كانت الاستراتيجيات المختارة لترجمة أدب الأطفال، فإنّها تعكس آراء الكبار وحدهم تجاه الأطفال والطّفولة. فغالبا ما تسير الإيديولوجيّة والأخلاقيات جنباً إلى جنب في ترجمة كتب الأطفال، وهذا لا يعد عملاً فيه براءة" (ترجمتنا). ويرى بعض الدّارسين أن العديد من النّصوص المترجمة تعمد إلى التقليل من شأن القارئ الطّفل، بحجة "حمايته" من أي ثقافة دخيلة تتعارض مع ثقافته، وهو ما يسميه تابيرت Taberrt[22] (2002: 308) بالاعتقاد المشترك بأن الأطفال يجب أن يكونوا محميين ضد أي شيء غير مألوف ثقافيًا أو غير لائق أخلاقياً. وعليه يقترح خلق التوازن بين تكييف العناصر الأجنبيّة مع مستوى فهم القارئ الطّفل وما يعتبر مناسباً، وفي الوقت نفسه الحفاظ على الاختلافات التي تشكل إمكانات ترجمة النّص الأجنبي المترجم بما يسهم في إثراء ثقافة اللّغة الهدف.

أما في الوطن العربيّ فيندر أن يوجد كتاب مترجم خال من التدخل الإيديولوجي، الأمر الذي وصفه مدلل Mdallel[23] (2003: 298 - 306) في مقاله *Translating Children's Literature in the Arab World :The State of the Art* بالتدخل الإيديولوجي البحت، فهو بحسب وصفه "مشبع بالمخاوف الإيديولوجيّة والتعليميّة". ويضيف بأن الكتب العربيّة المترجمة لا يحدث أن تأتي منافيّة لأخلاقيات الطّفل، إذ إن الأنواع الرئيسة المصنفة تكون إما أخلاقيّة، أو تعليميّة، أو حكايات خرافيّة تجمع هذين الهدفين معاً. ونتيجةً طبيعيّة لذلك يحدث أن يترجم من الكتب العالميّة ما يتفق مع ذَيْنِك الهدفين والتي لا تنتهك بأي شكل من الأشكال القيم الراسخة في الثّقافة العربيّة المستمدة من الدّين الإسلامي.

ويرى مدلل[24] من جهته (ن.م) أن مخاوف الكتاب والمفكرين والنقّاد العرب مبررة، فلكل دولة الحق في اختيار الأدب الذي سيترجم لأطفاله. فيمكن النّظر إلى الرقابة على أنّها رد فعل طبيعي، فلربما كانت الأدبيّات التي تترجم للطّفل تحتوي على عناصر أو موضوعات مشجعة للعنف، أو العنصريّة، أو التمييز الجنسي، أو القيم الأخلاقيّة التي لا تقبلها الثّقافة المستهدفة. ولهذا كانت الحاجة بحسب تعبير الفيصل[25] (1998: 86) إلى بناء صناعة ثقافيّة راقيّة تناسب أدب الأطفال مقاسا، ولغة، ومضمونا، ويندرج الأدب المترجم فيها، بحيث يحب الطّفل ما يترجم له ويقبل على قراءته. ويضيف بأن المسؤوليّة تقع على عاتق الجميع بدءا من الهيئات والمؤسسات وصولا إلى الأفراد والباحثين في علم النّفس والاجتماع، وهو ما عبّر عنه بضرورة التّكامل مع الهيئات الثّلاث (الأدب والتّربيّة ووسائل الإعلام). ويقول معلقا (ن.م: 83)[26]: "أعتقد بأنّ كلّ أمّة تنتج أدبا لأطفالها ملائما لها، معبّرا عن نظرتها إلى الطّفل في حاضره ومستقبله، عاملا على متاعه ومساعدته على التّكيّف مع مجتمعه وإعداده للمستقبل".

الملاحظ أنّ الفيصل لا يشكّك في عدم رغبة منتجي أدب الأطفال في التّسبّب بالضّرر لمجتمعاتهم، ولكنه يرى تباين الأمم في ثقافاتها، فما تراه أمة "مقبولا" قد لا نراه بالضّرورة كذلك. غير أن من الخطورة أن تستخدم الأمم القويّة التّرجمة سبيلا لفرض ثقافاتها على الأمم الضعيفة بغيّة محو هُويتها وإخضاعها لها. ولكنه يحذر (ن.م) من التدخل التّرجميّ إلى درجة تشبيهه للترجمات الدخيلة على الثّقافة العربيّة بالاختراق الثّقافي الذي جاءت به التّرجمات لتعبر عن إيديولوجيّة مغايرة للإيديولوجيّة العربيّة. فالرقابة تصبح في بعض الأحيان وسيلة للحفاظ على الهويّة الثّقافيّة الخاصّة، كي لا تطغى ثقافة معيّنة على غيرها من الثّقافات.

2. النّشر والرقابة:

ترى أوسوليفان O'Sullivan[27] (2013: 451) أنّه لا يمكن استخلاص تعريف عالمي متفق عليه لأدب الأطفال من النّصوص الفعليّة نفسها، لا من حيث السمات النّصّيّة ولا حتّى الأسلوبيّة التي يتقاسمها كلّ كتاب. والقاسم المشترك الوحيد بين هذه النّصوص غير المتجانسة هو اعتقاد منتجيها من مؤلفين، وناشرين، ومراجعين بأن تلك الكتب مناسبة للأطفال.

ومن خلال التّركيز على قراءة كتب الأطفال نلاحظ أن كتابتها، وترجمتها، ونشرها، إضافة إلى مراجعتها عمليات يقوم بها البالغون، فأمناء المكتبات على الأغلب هم من الكبار وهم من يديرون كتب الأطفال ويختارونها، والمعلمون هم من يستخدمونها ويشجعون على قراءتها، وشراء الكتب أيضا من اختصاص الوالدين أو الأهل.

وترى اوتينان Oittinen[28] (2000: 69) أنّه قلما نجد الطّفل ضليعاً في العمليّة الإنتاجيّة للكتب، ولهذا نجد أن دور الراشدين في اختيار نوع الأدب الذي يقرؤه الطّفل محوري جداً ورئيس، وبهذا فإن الكتب التي لا تحصل على موافقة الكبار من الصعب أن تصل للصغار. فأدب الأطفال في المجمل ما زال حكراً على قرارات الكبار ورهن رغباتهم.

من جهة أخرى تعتقد كاثرين بيلزي Belsey[29] (1981: 109) أن النقّاد مشاركون أيضا في عمليّة الشراكة عندما يصبح النّقد رفيقا للإيديولوجيا، فالنّقد بعد أن تُخلق مجموعة نصوص يزودها بالتّأويلات المقبولة، وهو بذلك يمارس عمليّا دوره الرّقابي ضدّ العناصر التي تصطدم مع الإيديولوجيا المهيمنة في النّصّ.

ويرى شافيت زوهار Zohar[30] (1986) من خلال تطبيقه لنظريّة الأنساق المتعدّدة على أدب الأطفال بأن تدنّي مكانة هذا الأدب، إلى جانب البنى الثّقافيّة المختلفة التي تميّز مرحلة الطّفولة، والمفاهيم المتجذّرة لتحديد ما هو الأدب الأفضل "لصالح الطّفل"، كلّها عوامل أدّت إلى ظهور قضيّة الرّقابة Censorship التي يعدّها تقليصا جذريّا لعمليّة الإبداع، لا سيما في ترجمة النّصوص الكلاسيكيّة المشهورة أمثال "Gulliver's Travels"، والتي تعدّ كلاسيكيّات لا تحتمل التّأويل من وجهة نظره (انظر Latheay ، 2009: 33).

ويرى بعض الباحثين أنّ لمعركة سوق كتب الأطفال وثقافته تأثيرا ملحوظا في التّرجمة. وتضرب المنظرة جيليان لاثي Latheay[31] (2009: 31 - 33) مثالا حياً لإستراتيجيّات التّسويق الدّوليّة لسلسلة (هاري بوتر Harry Potter) القصصيّة المشهورة، والفاصل الزّمنيّ المتناقص بسرعة بين نشر النّسخة الأصليّة والنّسخ العالميّة المترجمة. لكنّها ترى تخلف التّرجمة إلى اللّغة الإنجليزيّة عن التّرجمة من الإنجليزيّة إلى اللّغات الأخرى.

ويرى بعض الدّارسين أنّ ترجمة أدب الأطفال تأثرت هي الأخرى بأذواق الكبار، فالمترجمون هم من يتخيرون نوعيّة الكتب التي تستحق التّرجمة، كتبت باربرا وول Barbara Wall[32] (1991: 1-2) معلقة على أثر ذلك الفعل على سوق أدب الأطفال بقولها: "إذا كانت كتب الأطفال ستنشر وتسوق وتشترى، فيجب في البداية جذب وحث وإقناع الكبار لشرائها."

نستشفّ ممّا سبق أنّ اختيار الكتب المستهدفة للتّرجمة هو جزء مهمّ في عمليّة التّرجمة. ففي حين تُتَرْجَم العديد من الكتب في جميع المجالات، وخاصّة من اللّغة الإنجليزيّة، فإن نظام اختيار كتب بعينها لترجمتها له نقائصه. والسّبب في ذلك هو ميل بعض دور النّشر إلى اختيار الكتب التي تنال جوائزَ على المستوى الدّولي في معارض الكتاب. وتعزو Oittinen[33] (2000: 166) الأسباب لقلّة "الوقت والموارد والاتّصالات" التي تجعل مواكبة أحدث التّطوّرات في عالم النّشر في كلّ بلد أمرا مستحيلاً، ما يعني أنّه حتّى كلاسيكيّات أدب الأطفال قد تظلّ دون ترجمة، لأنّها لم تكن مشاركة في معارض الكتاب فقط. وتشاركها الرّأي ريتا جيسكوير Ghesquiere[34] (2014: 19) والتي تعتقد بأنّ تصدير الكتب والتّرجمات لا يستند لقيمتها الأدبيّة الجوهريّة، بل هو نتيجة للهيمنة الثّقافيّة وتركيز السّلطة على مستوى دور النّشر.

ومنذ بداية الخمسينيّات من القرن العشرين، زاد إنتاج الكتب البريطانيّة والأمريكيّة بنسبة أربعة أضعاف، فيما ظلّت نسبة التّرجمات المنشورة كما هي في بلدان أوروبيّة أخرى. وتشير التقديرات إلى أنّ 3٪ فقط من الكتب المنشورة في الولايات المتّحدة هي ترجمات من لغات أخرى. وفي الوقت نفسه فإن عدد التّرجمات في أوروبا قد تفاوتت بين إسبانيا (22.9٪) وإيطاليا (19٪)، وفرنسا (14.3٪)، وألمانيا (8.8٪)، لتحتلّ المملكة المتّحدة المركز الأخير بنسبة (4٪) فقط من الأدب المترجم. ويرى جيرمي مندي Munday[35] (2008: 152) أن أحد التفسيرات المحتملة لهذا التباين قد يرجع إلى أنّ سوق تجارة الكتب الأوروبيّة تهيمن عليه في الأساس ترجمات أصلها من اللّغة الإنجليزيّة. ويحذر فينوتي[36] (1995: 10-20) من التّداعيات الثّقافيّة لهذه التّجارة غير المتوازنة والتي يمكن أن تفرز ما أسماه "عنف الإثنيّة للتّرجمة" الذي يعكس موقف الإمبرياليّة وكراهيّة الأجانب للثّقافة الأنجلوأمريكيّة المهيمنة، فإنتاج نصوص مماثلة هو ممارسة سياسيّة ثقافيّة إيديولوجيّة للثّقافات الأجنبيّة، وهو تأكيد أو تجاوز للقيم والحدود المؤسسيّة في اللّغة الهدف.

ولعلّ من أهم التحديات التي يفرضها سوق النشر عدم التزام بعض الناشرين بقواعد النشر فيما يتعلق بطباعة العمل دون ذكر اسم المترجم، والاملاءات غير المبررة التي تحصر المترجم في اطار: "قل كذا" ولا "تقل

كذا"، اضافة إلى المقابل المادي الزهيد الذي يتلقاه مترجم أدب الأطفال بالمقارنة مع ترجمات الأعمال الأدبية الأخرى التي تقع ضمن تيار الأدب العام.

3. الحالة الاقتصاديّة:

يرى بعض النقّاد والمهتمين بترجمة أدب الأطفال بأن العنصر الاقتصاديّ يشكّل أحد الرّكائز الأساسيّة اللّاعبة في التّرجمة. فمسألة "كم يُدفع للمترجم" تميل إلى التّلميح بطريقة أو بأخرى إلى الدّور الهامشيّ الذي تلعبه ترجمة أدب الأطفال داخل النُّظم الأدبيّة (ولجموث[37]، 2014: 47). بينما ترى Oittinen[38] (2014: 40) هي الأخرى أن الجانب الاقتصاديّ المعنيّ بالدفع للكتّاب والمراجعين من "معوقات" الحركة التّرجميّة لأدب الأطفال وحديثها عن تضمين عناصر الإيديولوجيا والحالة الاقتصاديّة في الحسبان عند الحديث عن ترجمة أدب الأطفال.

ويؤكّد لوفيفر[39] (2011: 30) أن العنصر الاقتصاديّ مهمّ في عمليّة الإنتاج الأدبيّ، إذ يحرص الرّاعي على تمكين الكتّاب والقائمين بإعادة الكتابة من اكتساب مصدر للعيش بتقديم المنح إليهم أو تعيينهم في مناصب معيّنة. وهو عمل يهدف إلى تثمين دور الكاتب والمترجم على حد سواء من خلال دعمهما وإكرامهما ماديا ومعنويا، وهذا يعني إنزال المترجم منزلته المتميزة التي يستحقها.

ويروي لوفيفر[40] (ن.م: 33) سلوك الأدباء التّيودوريّين الإنجليز، فأيّ كاتب يتحصّل على آلة طابعة كان يقابل نشر كتابه بالرّفض، ويمنع أيضا من إصدار نسخ كثيرة من كتابه، بهدف أن تصل مخطوطاتهم أفراد النّخبة فقط ممّن عرفوا بالذّوق الرّفيع والبصيرة، ويحرم منها جمهور النّاس الذين كانوا يحصلون في المقابل على كتب أقل شأناً. ويمكننا هنا عقد مقارنة لترجمة أدب الأطفال التي ظلّت ولأمد طويل بحسب توصيف أوكونيل O'Connell (2006: 19) تعاني من مشكلة النّظرة الدّونيّة تماماً كالنّظرة الاستخفافيّة التي ينظر بها إلى كتب الأطفال الأصليّة، حيث عُدّت الآداب الأصليّة ذات أهمّيّة هامشيّة مقارنة بالأنواع الأدبيّة الأخرى، على الرّغم من معرفة الجميع بأهمّيّة أدب الأطفال وترجمته اللذين يلعبان دوراً مهمّاً في تعليم الأطفال وتنشئتهم وترفيههم. الجدير بالذكر بأن بعض الدّول أولت ترجمة أدب الأطفال عنايّة خاصّة، وهو ما حدث في ألمانيا الشّرقيّة في عهد الشّيوعيّة. تذكر الكاتبة ويلجموث Wohlgemuth[41] (2014: 47) أنّ مشروع التّرجمة في ذلك الوقت كان خاضعاً، شأنه شأن أي مشروع آخر، للعديد من الضّوابط الاقتصاديّة، ما يعني أن النّاشرين اضطرّوا إلى تعديل خطط أعمالهم لتتناسب مع ضوابط السّوق الإجمالي في ألمانيا الشّرقيّة، فالخطط المقدّمة التي تُقْبَلُ وَفقها الأعمال وتُنْشَرُ لم تكن السّلطات تضعها للسّيطرة على الأمور الماليّة للبلاد فقط ولكنّها كانت تمثّل شكلا من أشكال السّيطرة الإيديولوجيّة على النّشر.

ومن النّاحيّة الماليّة، تذكر الكاتبة أن معضلة الحصول على حقوق الملكيّة كان يتطلب وقتاً ومالاً كثيرين، ما يعني أن معظم دور النّشر كانت تستثني الكتب باهضة التّكلفة من القائمة. كما أنّ عددا من

السّياسات الماليّة المتّبعة آنذاك، كمقايضة الكتب بالأشياء عوضاً عن المال، وطباعتها بالمشاركة مع دول غربيّة أخرى ساهمت في دخول الكتب الأجنبيّة للبلاد.

4. قارئ التّرجمة:

يُعد دور القرّاء في العمليّة التّرجميّة بالغ الأهمّيّة، لأنّ التّرجمة تميل في الوقت الحاليّ إلى أن تكون موجّهة للقارئ أكثر منها إلى النّصّ الموجّه. وقد تكون لردود القرّاء والتّقييم الجماليّ أهمّيّة حاسمة في تحديد المدى الذي يمكن من خلاله تمثيل القيمة الجماليّة ومنه تنمية ذوق القراءة عند الطّفل واتّخاذ قرار في هذا الشّأن. ويقترح كلينج فورد Cullingford[42] (1998: 193 - 194) ثلاثة مبادئ أساسيّة لتنميّة هذه الذائقة:

1. الاهتمام بالقارئ أوّلاً قبل الكتاب.
2. ربط القراءة بالمتعة.
3. تجاوز التّمييز بين القراءة للمتعة والمطالب المدرسيّة (التّعليميّة) عبر تقديم المهام التي تكون أقرب إلى العالم الحقيقي قدر المستطاع.

لكن ومع أنّ القرّاء لا يشاركون مباشرة في نشاط التّرجمة، إلا أنّهم يُعَدُّون مؤثرين مباشرين على سيرورتها، فعلى سبيل المثال يمكن للقارئ المشاركة في عمليّة التّرجمة بناءً على توقعات الطّفل الجماليّة، ما يعني ضرورة الاستفادة من خبرات الأطفال الجماليّة ومعرفة توجّهاتهم وتقييم خيالهم الجماليّ.

من جهة أخرى، تتبنى ريتا أوتينان Oittinen[43] (2014: 38-39) في مقالها *No Innocent Act* تصور الباحثة الأمريكيّة لويز روزنبلات Louise M. Rosenblatt التي تجعل القراءة على نوعين، يختلفان في عنصرين أساسيّين هما: التّجربة والوقت. هذان النّوعان من القراءة هما: القراءة "الجماليّة" التي تولد المشاعر والمواقف والبهجة الجماليّة، والقراءة "المؤثرة" التي يركز القارئ أثناءها في المقام الأول على هدف معين، سواء أكان الحصول على معلومات، أم تنفيذ إجراءات معيّنة، أم حل مشكلة محدّدة (روزنبلات، 1978: 23). وتتحدث أوتينان (ن.م) عن تجربتها قارئةً ومترجمةً قائلةً:

> When I read a book to be translated, I may, even as a translator, first be totally involved in the story. Sometimes I almost forget my role as a translator and read for pleasure. And yet when I later take up the book again and reread it several times, with the intention of translating it, my attitudes change. I am not reading for myself any more but to be able to write and retell the story for Finnish child readers. I concentrate on the differences in culture, my future readers in the target language... In the translation process, my first reading resembles aesthetic reading and the subsequent readings are more analytical."[44](Oittenan, 2014: 38)

"عندما أقرأ كتاباً بغرض ترجمته، أنسجم كلّيّاً مع القصّة، حتّى لو كنت أنا المترجمة، وأحياناً أنسى كلّيّاً مهمّتي وأقرأ للاستمتاع، ولكنّي عندما أقرأ الكتاب مجدداً عدّة مرات بغرض ترجمته، يتغير موقفي عندها، فأنا هنا لا أقرأ لنفسي ولكن لأكون قادرة على الكتابة وإعادة سرد القصّة للقرّاء من الأطفال الفنلنديّين، وينصبّ تركيزي على الاختلافات الثّقافيّة، وقراءة النّصّ الهدف... ففي عمليّة التّرجمة تمثل قراءتي الأولى للنّصّ قراءة "جماليّة"، والقراءات المواليّة قراءاتٍ تحليليّة" (ترجمتنا).

وهنا تعرض لنا المترجمة أوتينان في أسطر تجربتها في ترجمة نصوص الأطفال التي تتضمن قراءات متعددة تشمل اعادة النظر في الجوانب الثقافية والجمالية للغتين المنقول منها والمنقول اليها. في ذات الصدد تعتقد جيليان لاثي Latheay[45] (2016: 28) أن نمط القراءة المزدوجة هذا ينطبق على الأدب بالنّسبة إلى الأطفال والكبار على حد سواء. فالقراءة الأولى "الجماليّة" مفيدة لكونها طريقة للتّعامل مع نظرة الطّفل إلى الأدب قبل البدء في عمليّة التّرجمة.

على صعيد آخر، تمثل قضيّة القارئ المزدوج dual reader في ترجمة أدب الأطفال تحدّياً يضاف إلى قائمة التّحدّيات التي تواجه المترجمين. فالأطفال مجموعة قارئة يشكلون الشّريحة المستهدفة الأكثر أهمّيّة في تحليل الطّبيعة الجماليّة للنّصّ، فهم تماما مثل الكبار لديهم أحكام جماليّة خاصّة بهم إزاء الأعمال الأدبيّة. تذكر Oittinen[46] (2014: 36) معرّجة على ترجمات (أليس في بلاد العجائب) بأن تعدّد المخاطب في التّرجمات يؤدي إلى تغيّر الإستراتيجيّات التّرجميّة فيما يتعلق بمستوى المفردات وتركيب الجمل ومكان الأحداث، بالإضافة إلى صورة الطّفل والتي من شأنها تغيير صورة الشّخصيّة الرّئيسة "أليس".

اتضح فيما سبق أن نظرة الأطفال وقدرتهم على التّقييم مقيّدة بشدّة بسبب قلّة خبرتهم في الحياة، ونقص معرفتهم وتطوّرهم غير النّاضج في العقل والجسد. ولهذا فإن تركيزهم على تقدير الأعمال الأدبيّة يختلف كلّيّا عن تقدير الكبار، وبشكل عامّ فإن جلّ ما يعنيهم هو قراءة هذا النّوع من الأعمال الأدبيّة الكاملة التي فيها من الجدّة والخيال والنّقاء والجمال الكثير. فالتّقدير الجماليّ الأدبيّ للأطفال، خاصّة في مراحلهم المبكرة، يعتمد بشكل كبير على الحدس، فهم على سبيل المثال يميلون إلى تحويل انتباههم دون وعي إلى الأشياء اللّافتة للنّظر كالألعاب، والألوان المتنوعة، والأصوات، والأشكال، وما شابه ذلك. وهو ما تراه Latheay[47](2016: 55) محفزا لباعة الكتب والنّاشرين والمؤلفين الذين يدركون أنّ الصور والإضافات المزخرفة أو تخطيط صفحات الكتاب اللّافت سيجذب انتباه القرّاء الصّغار واليافعين لشرائها.

الخاتمة:

أفضى التحول الإجتماعي والثقافي في الدراسات الترجمية إلى تغيير مفهوم الدور التقليدي للمترجم المنحصر في الجانب اللغوي، ليصبح الناشط الأكثر فعالية في العملية الترجمية ولاعبها الرئيسي. غير أن قواعد ترجمة أدب الأطفال فرضت لاعبين أساسيين آخرين في الساحة الترجمية لعلّ أهمهم: إيدلوجيا الثقافة المستهدفة، ودور النّشر والرقابة المجتمعية، والحالة الاقتصاديّة للبلاد، وقارئ النص الهدف. فمن التّحدّيات التي تواجه ترجمة هذا

الأدب تقيُّده بالأغراض البيداغوجيّة، والإيديولوجيّة، والأخلاقيّة، والدّينيّة، إضافة إلى الحاجة القرائية الجماليّة والتّحدِّيات الاقتصاديّة. وقد حاول هذا البحث أن يبين تأثر ترجمة أدب الأطفال بما احاطها من عوامل خارجية ، والتي أفرزت نوعا جديدا من الوصاية بإعتبار أن الرعاية الأدبية رد فعل طبيعي وصمام أمان مجتمعي جاء لحماية الطّفل من الإطلاع على أي عمل أدبي يتعارض مع ثقافته المجتمعية وأسسه العقائدية، وكيف انعكس ذلك بدوره على ضعف حركة الترجمة نتيجة احجام المترجمين عن هذا النوع من الأدب تجنبا للتصادم مع وسطاء الترجمة. وأثبت هذا المقال أن ترجمة أدب الأطفال تعكس الاتجاهات الاجتماعية والسياسية السائدة في الثقافة المستهدفة ما يدفع بالمترجم لسلوك مسلك إعادة الكتابة عوضا عن النقل الأمين لرسالة النص الأصل.

هوامش:

[1] التّرجمة وإعادة الكتابة، أندريه لوفيفر، تر: فلاح رحيم، ص: 39-30

[2] المرجع نفسه: ص: 7

[3] *أدب الأطفال مقدمة قصيرة جداً* .كيمبرلي رينولدز: تر:ياسر حسن. ص: 11

[4] *أدب الأطفال من إيسوب إلى هاري بوتر* . سيث ليرر، ص: 390

[5] بيتر هانت، *مقدمة في أدب الطفل*، 200

[6] Desmidt, A Prototypical Approach within Descriptive Translation Studies. Colliding Norms in Translated Children's Literature. p. 86

[7] O'Sullivan, Children's Literature and Translation Studies. P. 453-454

[8] Latheay, *Translating children's literature. P.* 86

[9] *Flying High Translation of Children's Literature in East Germany,* Wohlgemuth, p.47

[10] Oittinen, No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children.P. 40

[11] التّرجمة وإعادة الكتابة، أندريه لوفيفر، تر: فلاح رحيم، ص:17

[12] المصدر نفسه، 30-57

[13] *The Prison House of Language*. Jamson, Fredric. P.107

[14] *Signs of Child ness in Children's Books.* Hollindale, p.19

[15] No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children .Oittinen, p.39

[16] 'Children's Literature and Translation under the East German Regime'. *Wohlgemuth, 50-51*

[17] سمير الفيصل. ص: 83 *دراسة: أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية.*

[18] *The Translator's Invisibility*. Venuti, p. 42

[19] نفس المصدر. ص: 40

[20] *Translations of children's books* , In Person, p. 78

[21] No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children. Oittinen,p. 43

[22] Approaches to the translation of children's literature . Taberrt. P. 308

[23] *ranslating Children's Literature in the Arab World :The State of the Art, Mdallel, 298-306*

[24] مصدر سابق

[25] *دراسة: أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية. سمير الفيصل. ص: 86*

[26] نفس المصدر، 83

[27] Children's Literature and Translation Studies. O'Sullivane. P. 451

[28] *Translating for Children,.* Oittinen, p. 69

[29] *Critical Practice*. Belsey,109

[30] Zohar Shavit IN Latheay, *Translating children's literature*. p.33

[31] نفس المصدر. ص:31-33

[32] *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction*. Barbara Wall, p.1-2

[33] *Translating for Children*. Oittinen, 166

[34] Why Does Children's Literature Need Translations. Ghesquiere, 19

[35] *Introducing Translation Studies: Theories and Applications,*2nd ed . Jeremy Munday, p. 152

[36] *اختفاء المترجم: تاريخ الترجمة*. ترجمة: سمر طلبة. لورانس فينوتي. ص: 10-20

[37] 'Children's Literature and Translation under the East German Regime. Wohlgemuth. P. 47

[38] No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children. Oittinen, p. 40

[39] لوفيفر، 30 *الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية*. ترجمة: فلاح رحيم. اندريه

[40] نفس المصدر.ص: 33

[41] Children's Literature and Translation under the East German Regime. Wohlgemuth. P. 47

[42] *The formative years: Children's tastes in reading*. Cullingford, 193-194

[43] No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children. Oittinen, 38-39

[44] نفس المصدر. ص: 38

[46] No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children. Ritta Oittinen, p. 36

[47] *Translating children's literature*. Latheay. p.55

المراجع:

- رينولدز، كيمبرلي. (2014). *أدب الأطفال مقدمة قصيرة جداً* (الطبعة الأولى). ترجمة: ياسر حسن. مصر، القاهرة: مؤسسة هنداوي للثقافة للتعليم والثقافة.
- الفيصل، سمر روحي. (1998). *دراسة: أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية*. إتحاد الكتاب العرب.
- فينوتي، لورانس. (2004) *اختفاء المترجم: تاريخ الترجمة*. ترجمة: سمر طلبة. مصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- لوفيفر، أندريه. (2011). *الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية*. ترجمة: فلاح رحيم. لبنان، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
- ليرر، سيث. (2010). *أدب الأطفال من إيسوب إلى هاري بوتر*. ترجمة: د. ملكة أبيض. سوريا، دمشق: وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب.
- هنت، بيتر. (2014). *مقدمة في أدب الطفل* (الطبعة الأولى). ترجمة: إيزابيل كمال. القاهرة، مصر: المركز القومي للترجمة.
- Belsey, Catherine. (1981). *Critical Practice*. London and NewYork: Methuen.
- Cullingford, C. (1997). *The formative years: Children's tastes in reading*. Washington, D.C.: Cassell.
- Desmidt, I. (2014). 'A Prototypical Approach within Descriptive Translation Studies? Colliding Norms in Translated Children's Literature.' *IN*: Van Coillie, J and Verschueren, *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. London; New York : Routledge Taylor & Francis Group, pp.79- 96.
- Ghesquiere, R. (2014). Why Does Children's Literature Need Translations? *IN*: Van Coillie, J and Verschueren , *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. London; New York : Routledge Taylor & Francis Group, pp.19-33.
- Hollindale, Peter.(1992). *Signs of Child ness in Children's Books,* Stroud: Thimble Press.

- Jamson, Fredric. (1974). *The Prision House of Language*. Princeton University Press.
- Lathey, Gillian. (2009). 'Children Literature', in Mona Baker & Saldnha. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*.2nd ed. USA & Candad: Routledge. pp.31-34.
- Lathey, Gillian. (2014). The Translator Revealed. Didacticism, Cultural Mediation and Visions of the Child Reader in Translators' Prefaces *IN*: Van Coillie, J and Verschueren, *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*. London ; New York : Routledge Taylor & Francis Group, pp. 1-18.
- Lathey, Gillian. (2016). *Translating children's literature*. London: Taylor & Francis.
- Mdallel, S. (2003). Translating Children's Literature in the Arab World: The State of the Art. *Meta*, *48*(1-2), 298–306.
- Munday, Jeremy .(2008). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*,2nd ed. London & New York: Routledge.
- O'Sullivan, Emer. (2013). Children's Literature and Translation Studies. *IN*: Millán, C. and Bartrina, F. (eds) *The Routledge Handbook of Translation Studies*. London and New York: Routledge.pp.451-463.
- O'Connell, Eithne (2006). "Translating for Children." In: Gillian Lathey. *The Translation of Children's Literature*. Cleveland: Multilingual Matters ltd.
- Oittinen, R. (2000). *Translating for Children,* New York & London: Garland.
- Oittinen, R. (2014). No Innocent Act. On the Ethics of Translating for Children. *IN*: Van Coillie, J and Verschueren, *Children's Literature in*

Translation. Challenges and Strategies. London; New York: Routledge Taylor & Francis Group. pp. 35-45.

- Persson, Lisa-Christina, ed. (1962). *Translations of children's books*. Lund: Bibliotekstjanst.
- Shavit, Z. (1986). *Poetics of children's literature*. Athens, Georgie: University of Georgia Press.
- Tabbert, R. (2002). Approaches to the translation of children's literature. *Target. International Journal of Translation Studies Target, 14*(2), 303-351. doi:10.1075/target.14.2.06tab
- Thomson-Wohlgemuth, Gabriele .(2003). 'Children's Literature and Translation under the East German Regime', *Meta* 48(1-2): 241-249.
- Venuti, Lawrence. (1995). *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge. Print.
- Wall, Barbara. (1991). *The Narrator's Voice: The Dilemma of Children's Fiction,* Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: Macmillan Academic and Professional Ltd.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 343 - 356 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المنهج التداولي في قراءة الخطاب التعليمي: نماذج من كتاب اللغة العربية السنة الثانية من التعليم المتوسط

The deliberative approach to reading the educational discourse Samples of the reading book for the second year of intermediate education

ط.د/سارة عميرة[1] * / د/الحاج قديدح [2]
Sara Amira [1] / [2] Hajj Qadidah
مخبر اللغة وتحليل الخطاب
جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل (الجزائر)
Mohammed Al-Siddiq Bin Yahya University-jijel/ Algeria
saraamr833@gmail.com [1] / hadj71@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/10/16	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

من بين النظريات اللسانية التي لاقت استقطابا من طرف الدّارسين اللغويين النظرية التداولية، ونظرا لأهميتها في الدّراسات اللسانية الحديثة اقتضت الضرورة اختيار موضوع لساني يتمثل في مقاربة الخطاب ضمن حقل التعليمية، وتهدف هذه الدراسة إلى اكتشاف مدى صلاحية آليات المنهج التداولي في تحليل الخطاب التعليمي التي ساهمت في إثراء الدّرس اللساني في تحليل الخطاب.

وما توصلنا إليه في نهاية هذا البحث مساهمة آليات التحليل التداولي في اكتشاف مضامين الخطاب التعليمي وتفكيك شفراته وأبعاده النصية التي أدت إلى عملية التواصل بين المتكلم والمتلقي.

الكلمات المفتاحية: تداولية – تعليمية – منهج تداولي- خطاب تعليمي

Abstract :

Among the linguistic theories that have been attracted by linguistic scholars is deliberative theory, and due to its importance in modern linguistic studies it is necessary to choose a linguistic subject consisting of approaching discourse within the field of education, and this study aims to discover the validity of the mechanisms of the deliberative approach in the analysis of educational discourse that contributed to enriching the linguistic lesson in the analysis of speech.

At the end of this research, we found that the mechanisms of deliberative analysis contributed to the discovery of the contents of the educational discourse and the dismantling of its codes and textual dimensions that led to the process of communication between the speaker and the recipient.

* سارة عميرة saraamr833@gmail.com

Keywords: Deliberative- Educational- Deliberative approach- Educational letter.

مقدمة:

مع تطور وازدهار الدّرس اللساني الحديث بزغ تيار لساني جديد على الساحة اللسانية واللغوية أطلق عليه مصطلح التداولية pragmatics، اهتم بدراسة اللغة من خلال الاستعمال والسياق ولذلك يعد المنهج التداولي من أبرز المناهج اللسانية الحديثة التي اشتغلت على الخطاب ومقاصده بين المتكلم والمخاطب، ولهذا كانت له عدة تداخلات وتفاعلات مع عدّة مجالات، ومن أهمّ هذه المجالات التعليمية التي تسعى إلى إكساب المتعلم مهارات الكفاءة التواصلية التي يتواصل من خلالها المتعلم مع المعلم، ومن أبرز الخطابات التي عنيت بها التداولية وكانت محل اهتمامها الخطاب التعليمي.

يعدّ الخطاب التعليمي مسرحا خصبا للدّراسات التداولية لذلك يسعى المعلم إلى تبسيط الخطاب التعليمي بين المرسِل والمرسَل إليه، فهو القالب اللغوي الذي تصبّ فيه عملية التواصل والإقناع من خلال الخطاب التفاعلي بين أطراف العملية التعليمية الذي يقوم على ثنائية المتكلم والمتلقي، ولهذا وظفت التداولية إجراءات ومباحث لتحليل الخطابات والنصوص واكتشاف كنه مقاصدها في الخطاب التعليمي.

وهذا ما دفعنا إلى طرح الإشكالية الرئيسية بتحديد معالم البحث وأهدافه: ما مفهوم الخطاب التعليمي؟ وفيم تكمن آليات التحليل التداولي التي تمكننا من سبر أغوار الخطاب التعليمي؟ وكيف استفاد الخطاب التعليمي منها؟

وبذلك يكون الهدف من هذه الدراسة هو تحليل الخطاب التعليمي بواسطة آليات التحليل التداولي وقد قُسّم البحث إلى عدّة محاور أساسية هي عرض جهاز مفاهيمي لمفهوم التّداولية والتّعليمية، ومن ثمّ التطرّق إلى مفهوم الخطاب التّعليمي والوقوف عند آليات المنهج التداولي في الخطاب المدروس من خلال أخذ عينة من هذا الخطاب وإجراء هذه الدراسة عليه، تمثلت في دراسة نماذج من كتاب اللغة العربية للسنة الثانية من التعليم المتوسط.

أوّلا: التداولية:pragmatics

يعود أول استعمال لمصطلح التداولية إلى الفيلسوف الأمريكي (**شارل موريس**)، وتشمل التداولية ثلاثة فروع متمثلة فيما يلي:[1]

1- علم التراكيب syntactics: وهو يعنى بدراسة العلاقات الشكلية بين العلامات بعضها مع بعض.
2- علم الدلالة semantics: وهويدرس علاقة العلامات بالأشياء التي تدل عليها، أوتحيل إليها.
3- التداولية: pragmatics وهي تدرس علاقة العلامات بمفسريها.

وقد صرّحت **(فرانسواز أرمينكو)** أنّ التداولية «درس جديد وغزير إلا أنه لايملك حدودا واضحة...تقع التداولية كأكثر الدروس حيوية في مفترق طرق الأبحاث الفلسفية واللسانية»[2] أشارت أرمينكو في تعريفها للتداولية بأنها غير واضحة وذلك لتشعبها وغزارتها وتغلغلها في مجالات متعدّدة كالفلسفة واللسانيات.

أما **(فان دايك)** فيؤكّد على تداخلها مع مجالات عديدة بقوله «هذا العلم الذي بدأ تطوره على نحو صحيح منذ السنوات العشرين الأخيرة له خاصية التداخل مع عدّة تخصصات أخرى، وقد حفزته علوم الفلسفة واللغة والأنثروبولوجيا، بل علم النفس والاجتماع أيضا»[3]

وقد تطرّق كل من **آن (ماري ديير)** (Anne Marie Diller) و**(فرانسوا ريكاناتي)** (François Récanati) إلى تعريفها بأنّها:«استعمال اللغة في الخطاب شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية فهي إذن تهتم بالمعنى كالدلالية وبعض الأشكال اللسانية التي لا يتحدّد معناها إلا من خلال استعمالها»[4] فالتداولية تهتم بالمعنى من خلال الاستعمال؛ لأنها تقوم«بدراسة اللغة قيد الاستعمال أوالاستخدام language in use، بمعنى دراسة اللغة في سياقاتها الواقعية، لا في حدودها المعجمية، أوتراكيبها النحوية هي دراسة الكلمات والعبارات والجمل كما نستعملها ونفهمها ونقصد بها في ظروف ومواقف معينة، لا كما نجدها في القواميس والمعاجم، ولا كما تقترح كتب النحو التقليدية»[5] أي دراسة اللغة أثناء الاستعمال والسياق بعيدة عن معناها اللغوي المعجمي الذي وضعت فيه؛ لأنّها «علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال؛ ويدمج، من ثمّ، مشاريع معرفية متعدّدة في دراسة ظاهرة "التواصل اللغوي وتفسيره"»[6] وعموما فالتداولية«هي مجموعة من البحوث المنطقية اللسانية، وهي كذلك الدراسة التي تعنى باستعمال اللغة، وتهتم بقضية التلاؤم بين التعابير الرمزية والسياقات المرجعية والمقامية والحدثية والبشرية»[7]

تعدّدت تعريفات هذا المصطلح ولكن أوّل من عرفه **(شارل موريس)** (Charles Morris) سنة 1938بقوله « إنّ التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات»[8] ومن هذا التعريف يتضح أن شارل موريس اعتبر التداولية جزءا من علم العلامات أو السيمياء لكنه لم يحدّد طبيعة هذه العلامات.

بالرغم من تعدّد التعريفات السابقة عند اللسانيين الغربيين إلا أنّ محمود نحلة اتخذ تعريفا جامعا مانعا للتداولية، ولعلّ أوجز تعريف للتداولية أقربه وضوحا لها هو«دراسة اللغة في الاستعمال in use أو في التواصل in interaction لأنّه يشير إلى أنّ المعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، ولايرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول negotiation اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدّد (مادي، واجتماعي، ولغوي) وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما»[9] وهنا في هذا التعريف يتبين أن التداولية غير مقتصرة على المتكلم أوالسامع فقط بل تسعى وراء اكتشاف مقاصد المتكلم ومعانيه.

وبناء ممّا سبق يتبين لنا بالرغم من اختلاف وجهات نظر الباحثين والدارسين للتداولية لتعدّد مشاربهم إلا أنها تتفق على أنّ التداولية دراسة استعمال اللغة بغرض التواصل بين المتكلم والسامع.

ثانيا: التعليمية: didactics

لم يتفق اللغويون على مصطلح واحد للتعليمية، حيث يرى **محمّد الدّريج** أنّ هناك اختلافا بين مصطلحي التعلّم والتعليم، لذلك«لابد أن نميز في محاولتنا لتعريف العملية التعليمية بين ظاهرتين ظاهرة التعلم Learning وظاهرة التعليم Teaching ...نعني بالتعلّم (التحصيل) العملية التي يدرك الفرد بها موضوعا ما ويتفاعل معه ويستدخله ويتمثله، عملية يتم بفضلها اكتساب المعلومات والمهارات وتطوير الاتجاهات، في حين أنّ التعليم (التدريس) نشاط تواصلي يهدف إلى إثارة التعلّم وتحفيزه وتسهيل حصوله، إنه مجموعة من الأفعال التواصلية والقرارات التي يتم اللجوء إليها بشكل قصدي ومنظم، أي يتم استغلالها وتوظيفها بكيفية مقصودة من طرف الشخص أو مجموعة من الأشخاص الذي يتدخل كوسيط في إطار موقف تربوي - تعليمي»[10] فالتعلم يهدف إلى اكتساب المعلومات والمهارات أمّا التعليم فيهدف إلى إثارته وتعزيزه.

فالتعليمية يقصد بها كل فعل تربوي«يقوم به المعلم ويلقى استجابة لدى المتعلم، نتيجة استهداف مجموعة من الكفاءات المتوفرة عنده، ويتم هذا الفعل عن طريق الاستعانة بمجموعة من الطرائق والوسائط التعليمية من أجل تحقيق الأهداف المرجوة، ولا تتضح هذه الأهداف إلا عن طريق إخضاع العملية بأكملها للتقييم وكذلك العنصر المسخر له هذه العملية وهو المتعلم»[11] فهي عملية قائمة على ما يقدمه المعلم للمتعلم عن طريق وسائط تعليمية بغية تحقيق أهداف مسطرة في الدرس التعليمي.

وعليه فهي الوضعية التي يتم فيها التواصل بين المعلم والمتعلم، وطبيعة الخطاب الذي يجري بينهما بالدراسة والتحليل أي «الوضعية التي يتمّ فيها إنتاج الخطاب الذي نتناوله بالدراسة والتحليل من خلال الأدوات العلمية التي استمدناها من المنهج التداولي»[12] وبذلك ينتج خطابا تعليميا يستلزم أقطاب العملية التعليمية لكي تتمّ عملية التواصل (المتكلم(المعلم)، المتلقي(المتعلم)، الرسالة التعليمية(الخطاب التعليمي)) فالتعليمية أوالديداكتيك هي المجال العلمي الذي تتفاعل فيه عناصر العملية التعليمية والتي تنتج بتفاعل المثلّث الديداكتيكي فهي« عملية ديناميكية قائمة أساسا على ما يقدّم للمتعلّم من معارف ومعلومات ومهارات، وعلى مايقوم به المتعلّم نفسه من أجل اكتساب هذه المعارف وتعزيزها وتحسينها باستمرار»[13] تتّجه نحو تتبع سيرورة العملية التّواصلية بين معلّم ومتعلّم من أجل تحقيق التعلّم والاكتساب، فالمتعلّم جوهر العملية التعليمية باعتباره محور العملية التعليمية ونجاحها مقتصر على ما يتلقاه المتعلّم من معارف ومعلومات، وما يقوم به من جهة أخرى. كما أنّها تعدّ «النّظام العلمي الذي يهتم بدراسة عناصر العملية التعليمية: الأستاذ، الطالب المادة التعليمية (الخطاب)، طرائق التعليم، والوسائل التعليمية »[14] وبتفاعل هذه العناصر(المعلّم ،المتعلّم والمحتوى التعليمي) تنتج العملية التّعليمية وتتحقّق الأهداف المنشودة منها، وبهذا تكون عملية تعليمية تواصلية بامتياز.

من خلال ما سبق نستنتج أنّ العملية التعليمية عملية تفاعلية بالدرجة الأولى بين عنصرين رئيسين المعلّم (المرسِل) والمتعلّم (المرسَل إليه) قائمة على ما يقدّمه المعلم من معارف ومعلومات وكيفية استجابة المتعلم لها واكتسابها.

ثالثا: الخطاب التعليمي: Educational Discourse

الخطاب التعليمي عبارة عن سلسلة من الملفوظات اكتست طابع التعليمية «خطاب يتم فيه تحويل المادة العلمية إلى مادة (خطاب) ذات طابع تعليمي وهو أيضا خطاب يتكرر فيه خطاب الآخر، وهي ميزة خاصة بالعمل التربوي»[15]

وهو تلك «الرسالة التي يشترك في صنعها كل من المرسِل وهو الأستاذ أو الملقي، والمرسَل إليه وهو الطالب أو المتلقي وذلك مع استعمال أحدث الطرق والوسائل لإنجاح هذه العملية سواء كانت بصرية أوسمعية أو بصرية/سمعية»[16] ويتبين من خلال هذا التعريف أنّ الخطاب التعليمي يرتكز على ثنائية (أنا-أنت)، فالضمير "أنا" يتجسد في صورة المعلم والمرسِل، أمّا الضمير"أنت" فيتجسّد في صورة المتعلّم والمرسَل إليه.

ويقصد به في الوسط الجامعي «الإنتاج البحثي المعبّر عن جملة التصورات والتوجهات الفكرية التي تعبر عن رؤية طلبة الدراسات الجامعية كجماعة تربوية صاعدة في الجامعات الجزائرية حول الواقع التربوي، وهو عبارة عن جملة المعلومات والأفكار العلمية المنسقة في الخطاب يهدف إلى التعليم أوالقوانين واللوائح والتصريحات والتضمينات التي تشملها سياسات التعليم واستراتجياته»[17] أي أن الخطاب يعبر عن الواقع التربوي.

وكل خطاب تعليمي تداولي «هو ذلك الخطاب الذي يكتسي طابعا تداوليا يفترض وجود متكلّم ومخاطَب»[18] وعليه فالخطاب التعليمي مجموعة من المعلومات تهدف إلى التعليم ورسالة فاعلة بين المتكلم(المعلّم) والمتلقي(المتعلّم) بغية تفعيل الخطاب التفاعلي بينهما أثناء التكلم في الخطاب ويراعى في الخطاب التعليمي ملابسات وظروف إنتاج العملية التعليمية.

ولتحليل خطاب تعليمي لابد الأخذ بعين الاعتبار:[19]

1-طبيعة المتكلم الخاصة (إدخال عدد من الثوابت)، كطبيعة المتلقين (المستمعين)، عددهم، سنّهم، مستواهم، سلوكهم، التنظيم المادي، والسياسي، والاجتماعي الذي تتمّ فيه العلاقة التعليمية...الخ

2-باعتباره خطابا يمتثل للواجبات (القوانين) التالية: خطاب تعليمي (اعتبارات النوع)، يستعمل اللغة (اعتبارات موضوعاتية)

رابعا: المنهج التداولي في الخطاب التعليمي:

سيتم في هذا الجزء من البحث دراسة وتحليل نماذج من نصوص فهم المكتوب من كتاب القراءة للغة العربية للسنة الثانية من التعليم المتوسط وفق المقاربة التداولية، وذلك باستجلاء نظريات التداولية في الخطاب التعليمي ومعرفة مدى استخدامها.

1- الأفعال الكلامية: Verbal actions

يرى الدارسون واللغويون أن نظرية الأفعال الكلامية هي الركيزة الأساسية للتداولية، وهي التي«تدرس الأفعال التي تعبر عن فعل ولايحكم عليها بصدق أو كذب، وقد لاتصف شيئا من وقائع العالم الخارجي، وليس من الضروري أن تعبّر عن حقيقة واقعية، فهي تهدف إلى إرساء قواعد نظرية لأفعال الكلام من الأنماط

المجردة، أوالأصناف التي تمثل الأفعال المحسوسة والشخصية التي تنجز أثناء الكلام، فالمتكلم عندما يتحدّث يخبر عن شيء، أو يصرح بشيء، أو يأمر، أوينهى، أويلتمس، أويعد، أويشكر...»[20] ونستشف من هذا التعريف أنّ الأفعال الكلامية هي أفعال قابلة للإنجاز والتأثير في المتلقي كالقيام بأمر ما أو العدول عنه، كالأمر والنهي والشكر بغرض التأثير في المتلقي وتحقيق عملية التواصل.

وتنقسم الأفعال الكلامية إلى أسلوبين خبري وإنشائي:

أ- **الأسلوب الخبري**: ويقصد به«الخطاب التواصلي المكتمل إفاديا والذي يريد المتكلم من نسبته الكلامية أن تطابق نسبته الخارجية»[21] وهو الخبر الذي ينقله المتلقي للقارئ ويقابله الفعل التقريري ولا يمكن الحكم عليه بالصدق أوالكذب، ومثال ذلك في:[22]

-إنّ أباك قد فنيَ وهو حيّ.

-فإنّ لك أجلا لايعدوك.

وهذا المثال مأخوذ من نص وصيّة أب (**ذو الأصبع العدواني**) تركها لابنه (**أسيدا**) عندما اقترب أجله وأراد إخباره بأنّه ضعفت قوّته، وقارب موته، فاستعمل مؤكّدات على قرب موته، وهي أداة التوكيد **"إنّ"**، توحي بأنّ الأب على وشك الموت.

ب- الأسلوب الإنشائي: وهو«الخطاب التواصلي المكتمل إفاديا والذي يريد المتكلم من نسبته الكلامية أن توجد نسبته الخارجية»[23] والأسلوب الإنشائي أنواع منها: ما هو طلبي كالأمر، الاستفهام، النّداء والنهي، التعجب، ومنها ما هو غير طلبي كالمدح والذم. نأخذ نموذج عن النداء فيما يلي:

وقد افتتح ذو الأصبع العدواني وصيّته بالنّداء في قوله:

«يابنيّ، إنّ أباك قد فني وهو حيّ»[24] والنّداء«ليس وسيلة تواصلية فحسب، وإنّما يكون للتعبير عن المشاعر والأفكار ذلك أنّه قد يخرج النداء عن غرضه الحقيقي أي الفعل الكلامي المباشر إلى أغراض بلاغية تستفاد من السياق، ويسمى حينئذ فعل كلامي غير مباشر»[25] والغرض من النّداء هنا لفت الانتباه.

ومن هنا نلمس أن الخطاب التعليمي يحمل في طياته أساليب خبرية وإنشائية، ولا يمكنه أن يخلو منها، وذلك مرتبط بطبيعة الخطاب، فالنهي يعبر عن الابتعاد عن الشيء والشكر يعبر عن الامتنان والاعتذار يعبر عن الندم....ومنها ما يؤكد الخبر بأدوات التوكيد كإنّ، أنّ...، والتمييز بينهما يعود إلى دور الأستاذ في سياق الخطاب التعليمي.

وهناك ثلاثة أنواع من أفعال الكلام :[26]

- **فعل قولي**: يقابل التلفظ بالأصوات (فعل صوتي)، والتلفظ بالتراكيب (فعل تركيبي) واستعمال التراكيب حسب دلالاتها (فعل دلالي).

- **فعل إنجازي(القول الفاعل)**: يحصل بالتعبيرعن قصد المتكلم من أدائه:يعدّ، يخبر، يعجب، ينذر، ويشمل (الجانب التبليغي والجانب التطبيقي).

- **فعل تأثيري(استلزامي):** يحصل حين يغير الفعل الإنجازي من حال المتلقي بالتأثير عليه،كأن (يرعبه،يجعله،ينفعل..) ويتميز كل فعل من هذه الأفعال بتوفره على قوة إنجازية.

فالفعل القولي يراد به توظيف الألفاظ في جمل مفيدة، ويبرز الفعل القولي في الأساليب الخبرية والأساليب الإنشائية؛ فالخبرية يقصد بالخبر الكلام الذي يحتمل الصدق أو الكذب فإن كان مطابقا للواقع فهو صادق وإن كان مخالفا له فهو كلام كاذب، أمّا الإنشائية فيقصد بها الأفعال التي لاتخبر ولاتحتكم لمعيار الصدق أوالكذب بل تخضع إلى أغراض وأساليب (التعجب، الاستفهام، الأمر...)، والفعل الإنجازي هو الفعل المتضمن في القول أي المعنى الذي يؤدّيه اللفظ، والآثار التي ينجزها الكلام، أمّا الفعل التّأثيري فهو الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي.

ومن أمثلة ذلك من كتاب السنة الثانية من التعليم المتوسط:

«فقالت نورة على الفور:"إذن قومي ياأمّي..قومي". وقامت الأمّ فقالت لها الفتاة: "اخلعي ثوبك هذا" وبهتت الأمّ وكادت ترفض، لولا أن بدأ سيل القبلات ينهمر عودا على بدءٍ، ويعمل عمله المعجِزَ»[27]

1- **فعل القول:** وهو التلفظ بالكلمات والجمل:إذن قومي ياأمي..قومي.

2- **فعل الإسناد:** وهو عبارة عن علاقة بين المرسِل والمرسَل إليه؛ أي إسناد معنى القول إلى الطرف الآخر، "أنتِ" قومي ياأمّي..قومي، حيث تمّ إسناد الفعل"قومي" إلى المفرد المخاطب(الأمّ).

3- **فعل الإنشاء:** ويتحقق فعل الإنشاء حسب قصد الكلام كالأمر، والنهي، والنصيحة، وهنا كان القصد من الكلام أمر البنت "نورة" أمّها بالقيام.

4- **فعل التأثير:** ويتوقف ذلك على ما ينجزه الكلام ويؤثّر في المتلقي، وفي ذلك "وبهتت الأمّ وكادت ترفض، لولا أن بدأ سيل القبلات ينهمر عودا على بدءٍ، ويعمل عمله المعجِزَ"

فاللغة لم تعد وسيلة تواصل فقط بل وسيلة تأثير في السياق، وهذا ما تجلى لنا أثناء تحليل الأفعال الكلامية، فهي أفعال تقريرية قابلة للإنجاز، كما يمكننا تلخيص ذلك في تحليل القول الآتي: "**إن لم تنجح سأغادرك**"؛ ففعل الكلام هنا هو التلفظ بهذه الجملة في حدّ ذاتها، أما فعل الإسناد وهو إسناد الفعل تنجح إلى الضمير المخاطب "أنت"، وأما الفعل الإنشائي فيتمثل في التهديد أوالتحذير، في حين أنّ الفعل التّأثيري يتعلق بالذعر أوالخوف أو الإلحاح على النجاح...

إنّ استثمار الأفعال الكلامية في الخطاب التعليمي يجعل المتعلم يميز بين الأفعال التقريرية والإنجازية والتأثيرية وهذا يساعده على الفهم والاستيعاب.

2- **الاستلزام الحواري:** Dialogue Obligation

تعود إرهاصاته إلى الفيلسوف (**بول غرايس**) من خلال محاضراته التي درسها بجامعة هارفرد، والاستلزام الحواري أحد جوانب الدرس التداولي، ويقصد به «المعنى المستفاد من السياق، ويعدّ من أهم المبادئ البراجماتية اللسانية (التداولية)، ويعنى أنّ التواصل الكلامي محكوم بمبدأ عام (مبدأ التعاون) وبمسلمات حوارية،

وسلامة القول وقبوله من قائله وملاءمته مستوى الحوار، فبعض جمل اللغات الطبيعية في بعض المقامات تدل على معنى غير معنى تركيبها اللفظي»[28] ويفهم من ذلك أن العبارات في الاستلزام الحواري تحمل معاني منها ماهي صريحة ومنها ماهي ضمنية تفهم من خلال السياق والتأويل؛ فالمعاني الصريحة هي ماتلفظ بها المتكلم من عبارات حرفية والضمنية هي المعاني غير المباشرة وما أراد المتكلم توصيله إلى السّامع، ويقوم مبدأ التعاون على أربع مسلمات maximes:[29]

أ- اجعل مشاركتك تفيد القدر المطلوب من ⟵ الإخبار مسلمة القدر Quantité(الكمية)

ب- لا تقل ما تعتقد أنه كاذب، ولا تقل مالا تستطيع البرهنة على صدقه ⟵ مسلمة الكيف Qualité(الكيفية)

ج- لتكن مشاركتك ملائمة ⟵ مسلمة الملاءمة Pertinence

د- ابتعد عن اللّبس، تحرّ الإيجاز، تحرّ الترتيب⟵ مسلمة الجهة modalité

ويقوم مبدأ التعاون على هذه المسلمات؛ وتتجسّد في مشاركة المتكلمين التبادل الخطابي مع مراعاة كمية المعلومات ونوعيتها ومدى ملاءمتها بعيدا عن اللبس والإبهام، واتباع أطراف الخطاب هذه المسلمات يؤدي إلى تحقيق التّعاون بين أطراف الحوار.

وتحصل ظاهرة الاستلزام الحواري إذا تمّ خرق إحدى القواعد الأربع السابقة، فمثلا لدينا الحوار الآتي بين المعلم(أ) والمتعلم(ب):

المعلّم: هل أنجزت واجباتك اليوم؟

المتعلّم: أحضرتُ الكتاب المدرسي وكراس الدرس.

من خلال المثال يتضح أنه استلزام حواري تمّ فيه خرق قاعدة الملاءمة، وهناك تغيّر في الألفاظ والصياغة في القول الثاني، فعلى المتلقي أن يفهم قصدية المتكلم من خلال سياق الخطاب التعليمي ويحمل هذا الاستلزام حمولة دلالية فحواها أنّ المتعلم لم يقم بإنجاز واجباته، وبذلك فالاستلزام الحواري يفهم من خلال السياق الذي قيل فيه الخطاب.

ويمكن أن نأخذ نموذجا للاستلزام الحواري من نص "سهرة عائلية" من كتاب القراءة للسنة الثانية متوسط:

« أذكر أنّ منظر جوزة بيضاء قشرتها ناصعة، استهواه ذات ليلة فأصرّ على أن يكسرها بنفسه، وكم كانت دهشته ودهشتنا كبيرة عندما وجد بداخلها كتلة سوداء لاتشبه لبّ الجوز...هذه الجوزة مثل المنافق»[30]

توجد عبارات لاتدل مباشرة على المعنى المقصود الذي يقصده المتكلم، بل تحمل معاني ومقاصد ضمنية تفهم وتؤوّل من خلال السياق، فمثلا: عبارة "هذه الجوزة مثل المنافق" تستلزم حواريا أن لانحكم على مظهر الإنسان وشكله الخارجي، وإنّما لابدّ أن نكتشف سلوكه وأخلاقه حتى نحكم عليه وهذا ما أراد الكاتب أن يوصله للقارئ عن طريق تشبيه الجوزة بالمنافق.

3- **الحجاج: Pilgrims**

يعدّ الحجاج شكلا من أشكال التواصل والخطاب ومن أهمّ مرتكزات التحليل التداولي؛ لأنه«يستهدف التأثير في السامع، فيكون بذلك الخطاب ناجعا فعّالا، وهذا معيار أول لتحقق السّمة الحجاجية، غير أنه ليس معيارا كافيا، إذ يجب ألاّ تهمل طبيعة السّامع (أوالمتقبّل) المستهدف.فنجاح الخطاب يكمن في مدى مناسبته للسامع، ومدى قدرة التقنيات الحجاجية المستخدمة على إقناعه»[31] ولهذا فالحجاج تقنية من تقنيات الخطاب، ويتجلى ذلك في الخطاب التعليمي عندما يحاول المعلّم (المرسِل، المخاطِب) إقناع المتعلم والتأثير فيه (المرسَل إليه المتلقي) بوساطة تقنيات وروابط حجاجية منها روابط النتيجة (إذا، لهذا السبب، إذن...)، وأدوات التّعارض (لكن، غيرأنّ، بينما...)، أدوات التوكيد(إنّ، أنّ...)، فيقوم المعلم بتبليغ أفكاره والتّأثير في السامع، ولهذا عدّ الخطاب إقناعيا، وعندما يحصل وينتج الإقناع يكون قد اتّخذ الخطاب التعليمي بعدا حجاجيا من خلال التأثير في السامع.

انطلاقا من هذه الروابط التي توضح بأن الخطاب إقناعي يمكننا التمثيل للخطاب التعليمي بالنموذج التالي:

«وإذا غلبته الشهوة، وكان-لامحالة- منقادا للّذة، فليقف دون الشّبع،...وبذلك يكون قد عدل بين أصول الحياة...غير أنّ الإنسان إذا كان هكذا...»[32]

فنجد:

-المتكلم (الكاتب)

- المتلقي (القارئ)

-الروابط الحاجية: (وإذا – بذلك – غير أنّ)

-بعض الجمل التفسيرية استعملها الكاتب لكي يفسر لنا عملية النظام الغذائي.

4- الإشاريات: Signals

وللإشاريات حمولة دلالية لا يمكن فهمها بمعزل عن سياق تداولها، لأنها عبارة عن«علامات محيلة غير منفصلة عن فعل التلفظ، وهو فعل يقتضي متلفظا يتوجه بخطابه إلى مخاطب، ضمن إطار زماني ومكاني محدّد. لذلك لا يمكن إسناد دلالة ما إلى ملفوظ معين دون الوقوف عند الإشاريات من جهة وعند سياق إنتاج الملفوظ من جهة أخرى»[33] فنجد الإشاريات الشخصية في الضمائر التي لا يتحدّد معناها إلا بالرجوع إلى السياق الذي وردت فيه، والضمائر أنواع منها: أسماء الإشارة، الأسماء الموصولة، ضمائر المتكلم والمخاطب والجمع...

ونجد في الخطاب التعليمي غلبة ضمير المتكلم (المعلّم، المخاطِب) مقابل ضمير المخاطَب (أنت، أنتم) من خلال مخاطبة المتلقي (المتعلّم، المخاطَب)، وبهذا يكون صاحب الخطاب التعليمي هو المتلفظ مثل: "أيها التلاميذ، هل أنجزتم واجباتكم اليوم، سوف نشرع في مقطع تعليمي آخر وأكلّفكم بالتحضير"

فنجد الضمائر الواردة هنا ضمير المخاطب (أنتم)، ضمير المتكلم (نحن)، أمّا الإشاريات الزمانية فهي ما تدل على زمن التكلم وتتحدّد حسب السياق الذي ترد فيه ونجد بعض الكلمات الزمانية: (أمس، الليلة، صباحا، مساء...)، كما نجد الإشاريات المكانية التي تدل على المكان الذي يعرف به مكان تكلّم المتكلّم.

والإشاريات أنواع منها:

أ-الإشاريات الشخصية: وتتمثل في الضمائر التي تحيل إلى الشخص أوالمتكلم مثل "أنا، نحن" أي الذين شاركوا في عملية التواصل

ب-الإشاريات الزمانية: وهي مايدل على الزمان، ويحدّد ذلك السياق زمان المتكلم وقت التكلم، ومن العبارات التي تدل على الزمان نجد اليوم، مساء، الأمس...

ج-**الإشاريات المكانية**: وهي ما يدلّ على المكان، ويحدّد ذلك السياق مكان المتكلم وقت التكلم.

ويمكن أن نستحضر ذلك في:

« كان تحلّقنا حول أبي في السهرة حول المدفأة هي الفترة الوحيدة التي نجتمع فيها إليه، فنحن لم نكن نأكل معه، لأنّ إصابته بداء السكّر منذ سنوات شبابه كانت تفرض عليه نظاما خاصا للأكل ومن هنا كان يتجنّب الجلوس إلى مائدتنا خشية أن تمتدّ يده للمحرّمات عليه بسبب المرض»[34]

ونجد في هذا المقتطف من النص:

الضمائر الشخصية تتمثل في الكلمات (تحلّقنا – نجتمع – نأكل) تحيل إلى الضمير " نحن"والمتكلم هنا هو "الكاتب" الذي يتحدث بصفة الجماعة، كما نجد زمن التكلم هنا هو في "الليل" في فصل الشتاء، فالكاتب لم يصرّح به ولكن أشار إليه من خلال عبارة " كان تحلّقنا حول أبي في السّهرة حول المدفأة"، كما يظهر من خلال النص بما أنّ الكاتب وعائلته مجتمعين في السّهرة فالمكان هنا هو البيت.

4- الافتراض المسبق: Presupposition

إن كل عملية تعليمية قائمة على افتراض سابق، دون التصريح به ففي الخطاب التعليمي لا يمكن أن يكتسبه المتعلم دون وجود مرجعيات سابقة، ويتبين ذلك من خلال التقويم التشخيصي في بداية النشاط التعليمي عن طريق التغذية الراجعة أو بما يسمّى استرجاع المكتسبات السابقة حتى يستطيع المتعلم من اكتساب معلومات جديدة، وذلك لنجاح عملية التواصل والتبليغ، وقد عرّف **مسعود صحراوي** الافتراض المسبق في كتابه "**التداولية عند العلماء العرب**" بأنه:«في كل تواصل لساني ينطلق الشركاء من معطيات وافتراضات معترف بها ومتفق عليها بينهم، تشكل هذه الافتراضات الخلفية التواصلية الضرورية لتحقيق النجاح في عملية التواصل، وهي محتواة ضمن السياقات والبنى التركيبية العامة ، ففي الملفوظ (1)،مثلا:

(1)- أغلق النافذة.

وفي الملفوظ(2):

(2)- لاتغلق النافذة.

في الملفوظين كليهما خلفية "افتراض مسبق"مضمونها أن النافذة مفتوحة »[35]

ويرى التداوليون بأن الافتراض المسبق له أهمية كبرى خاصة في مجال التعليمية؛ لأن الافتراضات المسبقة«ذات أهمية قصوى في عملية التواصل والإبلاغ؛ ففي التعليميات Didactique، تمّ الاعتراف بدور"الافتراضات المسبقة" منذ زمن طويل، فلا يمكن تعليم الطفل معلومة جديدة إلا بافتراض وجود أساس سابق يتم الانطلاق منه والبناء عليه»[36]

وفي الخطاب التعليمي مثلا أعطني قلما، الافتراض السابق القلم موجود وهنا يحضر المتلقي القلم مع قدرة المتكلم على إحضاره.

ونستدل بذلك في هذا النموذج : عندما أرادت الطفلة نورة تقديم هدية لأمّها وذلك في قول الكاتب:« وكانت تحمل في يدها شيئا ملفّفا ليس بالصغير، ودنت من أمّها في إشراق، وقبلتها، ثمّ قالت لها في إلحاح:" عديني أن تجيبيني إلى طلبي يا أمّاه!" فابتسمت الأم وقالت:"أريد أن أعرف أوّلا هذا الطلب". فقبّلتها "نورة" قبلة طويلة، وقالت:"بل عديني قبل أن تعرفي! »[37]

يتبين من هذه الفقرة أوالحوار الذي جرى بين نورة وأمّها في دلالة معنى العبارة" عديني أن تجيبيني إلى طلبي ياأماه" يستدرج إجابة المتعلم بأن نورة تريد طلبا من أمّها أي توجد علاقة بين المتكلم والمتلقي وقائمة على افتراض سابق وهو أن البنت نورة تريد تقديم هدية لأمها، لكن نفترض أن البنت نورة تريد تقديم الهدية لامرأة أخرى، فستجيبها بإحدى العبارات الآتية:

-من أنت؟ أنا لاأعرفك!

- ولماذا أعدك ؟

وعليه فالافتراض المسبق ضروري لإنجاح عملية التبليغ والتواصل بين المتكلم والمتلقي.

خاتمة:

نجد من خلال ما توصّلنا إليه أنّ الخطاب التعليمي لايخلو من آليات التحليل التداولي؛ لأنه قائم على تعليم المتعلم بحجج مقنعة وأفعال قابلة للإنجاز...وذلك بغرض التواصل التربوي، ومن أجل ذلك حاولنا الكشف عن تجليات هذه الآليات لتحقيق الأهداف المنشودة من خلال الخطاب التعليمي التي عملت على فهم المتلقي واستيعابه، وما توصلنا إليه:

- تداخل وتقاطع التداولية مع مختلف التخصصات (علم النفس، اللسانيات، التعليمية ....) وذلك لكثرة تشعب هذا العلم وتغلغله في شتى المجالات ومن أهمها التعليمية الذي ساهم في معالجة الخطاب التعليمي وتحليله.
- أسهمت آليات التحليل التداولي في اكتشاف مضامين الخطاب التعليمي وتفكيك شفراته وأبعاده النصية، من خلال أفعال الكلام (توظيف اللغة للتعبير عن نفسه كالأساليب الخبرية والإنشائية التي

تعين المتعلم على التعبير عن المعاني التي يقصدها)، الحجاج (إغناء اللغة بالحجج الكافية مما تسهّل عملية التواصل التربوي بين المتعلّم والمعلّم)،الاستلزام الحواري (إدراك مقاصد المتكلم الضمنية)، الافتراض المسبق (يدرك العلاقات السابقة ومناسبة الكلام)، الإشاريات (إزالة الإبهام عن الملفوظات بالإشارة إلى ماتحيل إليه) التي أدّت إلى عملية التواصل بين المتكلم والمتلقي.

- من خلال مقاربتنا للخطاب التعليمي توصلنا إلى أنّ كل الخطابات التربوية تداولية، وهذا ماسهل عملية التواصل بين المتكلم (المعلم) والمتلقي (المتعلم).
- وهدفنا من هذه الدراسة هو التعرف على الخطاب التعليمي التداولي وكيفية توظيف هذه الآليات التداولية والهدف من ذلك.
- توظيف المنهج التداولي في الخطابات التعليمية أكسبت المتعلم كفاءات تبليغية وتواصلية يتم عن طريقها التواصل مع المعلم التي أعانته على فهم الخطاب ومقاصده.

وما يمكن أن نقترحه في هذا البحث مايلي:

- لابدّ من اعتماد آليات التحليل التداولي في الكتب المدرسية في جميع الأطوار؛ لأنها تعمل على مساعدة المتعلم من فهم مقاصد المتكلم وتحليل النصوص وفهمها واستيعابها.
- الحرص على مطالبة المتعلمين بتوظيف هذه المكتسبات في إنتاجهم الشفهي والكتابي.

هوامش:

[1] ينظر محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، (2002)، دار المعرفة الجامعية(الإسكندرية)، ص9

[2] فرانسواز أرمينكو: تر:سعيد علوش، المقاربة التداولية، (1986)، مركز الإنماء القومي(الرباط)، ص6

[3] تون أ. فان دايك: تر:سعيد حسن بحيري، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، (2001)، دار القاهرة للكتاب(القاهرة)، ط1، ص114

[4] نقلا عن تون أ. فان دايك: تر:سعيد حسن بحيري، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ص4

[5] بهاء الدين محمد مزيد: تبسيط التداولية، من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي، (2010)، شمس للنشر والتوزيع (القاهرة)، ط1، ص18.

[6] مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، (بيروت)، ص16

[7] فليب بلانشيه تر: صابر الحباشة: التداولية من أوستن إلى غوفمان، (2007)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، ص18

[8] نقلا عن فرانسواز أرمينكو تر:سعيد علوش، المقاربة التداولية، ص4

[9] محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص14

[10] رشيد فلكاوي: "تعليمية اللغة العربية بين النظرية والتطبيق"، "مجلة الآداب"، العدد14، ص55

[11] المرجع نفسه، ص56
[12] نوارة بوعياد: "دراسة تداولية للخطاب التعليمي الجامعي باللغة العربية"، 2001، "إنسانيات"، المجلد15، العدد14، ص130
[13] آمنة متّاع: "أقطاب المثلث الديداكتيكي في التراث العربي على ضوء اللسانيات الحديثة"، 2014، "مجلة الواحات للبحوث والدراسات"، المجلد 7، العدد 2، ص594
[14] ياسين فرفوري: "إسهامات اللسانيات التداولية في تعليمية الخطاب الجامعي"، 2020، "مجلة لغة كلام"، المجلد6، العدد3 ص76
[15] نوارة بوعياد: "دراسة تداولية للخطاب التعليمي الجامعي باللغة العربية"، ص132
[16] بوعلامات لعرج: "آليات الخطاب التعليمي التفاعلي ووسائله"، 2015، "الخطاب والتواصل"، العدد الأول، ص271
[17] حيزية كروش: "الخطاب التعليمي التداولي بين المعلم والمتعلم"، 2014، "التعليمية"، ص80
[18] ياسين فرفوري: "إسهامات اللسانيات التداولية في تعليمية الخطاب الجامعي"، ص76
[19] ينظر نوارة بوعياد: "دراسة تداولية للخطاب التعليمي الجامعي باللغة العربية"، ص129
[20] محمود عكاشة: النظرية البراجماتية اللسانية، (2013)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، ص96
[21] مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، ص81
[22] ينظر ميلود غرمول: اللغة العربية السنة الثانية من التعليم المتوسط، (2017)، أوراس للنشر(الجزائر)، ص72
[23] المرجع نفسه، ص82
[24] ميلود غرمول، اللغة العربية السنة الثانية من التعليم المتوسط، ص72
[25] خيرة عمامرة: "البعد التداولي في الخطاب الصوفي،كتاب الوصايا لابن عربي نموذجا"، 2015، "مجلة المخبر"، العدد الحادي عشر، ص459
[26] ينظر خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، (2009)، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1 ص97
[27] ميلود غرمول: اللغة العربية السنة الثانية من التعليم المتوسط، ص17
[28] محمود عكاشة، النظرية البراجماتية اللسانية، ص86
[29] مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص33
[30] ميلود غرمول، اللغة العربية السنة الثانية من التعليم المتوسط، ص12
[31] صابر الحباشة: التداولية والحجاج مداخل ونصوص، (2008)، صفحات للدراسات والنشر(دمشق)، ص20
[32] ميلود غرمول، اللغة العربية السنة الثانية من التعليم المتوسط، ص152
[33] جواد ختام: التداولية أصولها واتجاهاتها،(2016)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع(عمان)، ط1، ص76
[34] ميلود غرمول، اللغة العربية السنة الثانية من التعليم المتوسط، ص12
[35] مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، ص31
[36] المرجع نفسه، ص32
[37] ميلود غرمول، اللغة العربية السنة الثانية من التعليم المتوسط، ص17

قائمة المراجع:

- **المؤلفات:**

1- بهاء الدين محمد مزيد: تبسيط التداولية: من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي، (2010)، شمس للنشر والتوزيع (القاهرة)، ط1.
2- تون أ. فان دايك: تر:سعيد حسن بحيري، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات: (2001)، دار القاهرة للكتاب(القاهرة)، ط1، ص114
3- جواد ختام: التداولية أصولها واتجاهاتها: (2016)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع(عمان)، ط1.
4- خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم: (2009)، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1.
5- صابر الحباشة: التداولية والحجاج مداخل ونصوص: (2008)، صفحات للدراسات والنشر(دمشق).
6- فرانسواز أرمينكو: تر:سعيد علوش، المقاربة التداولية: (1986)، مركز الإنماء القومي(الرباط).
7- فليب بلانشيه تر: صابر الحباشة: التداولية من أوستن إلى غوفمان: (2007)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1.
8- محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر: (2002)، دار المعرفة الجامعية(الإسكندرية).
9- محمود عكاشة: النظرية البراجماتية اللسانية: (2013)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1.
10-ميلود غرمول: اللغة العربية السنة الثانية من التعليم المتوسط: (2017)، أوراس للنشر(الجزائر)
11- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي: دار الطليعة، (بيروت).

- **المقالات:**

1- آمنة منّاع: "أقطاب المثلث الديداكتيكي في التراث العربي على ضوء اللسانيات الحديثة": 2014، مجلة "الواحات للبحوث والدراسات" ،المجلد 7، العدد 2.
2- بوعلامات لعرج: "آليات الخطاب التعليمي التفاعلي ووسائله": 2015، "الخطاب والتواصل"، العدد الأول.
3- حيزية كروش: "الخطاب التعليمي التداولي بين المعلم والمتعلم": 2014، "التعليمية".
4- خيرة عامرة: "البعد التداولي في الخطاب الصوفي"،كتاب الوصايا لابن عربي نموذجا: 2015، مجلة "المخبر"، العدد الحادي عشر.
5- رشيد فلكاوي: "تعليمية اللغة العربية بين النظرية والتطبيق": مجلة "الآداب"، العدد14.
6- نوارة بوعياد: "دراسة تداولية للخطاب التعليمي الجامعي باللغة العربية": 2001، "إنسانيات" المجلد15 العدد14
7- ياسين فرفوري: "إسهامات اللسانيات التداولية في تعليمية الخطاب الجامعي": 2020، مجلة "لغة كلام"، المجلد6، العدد3.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 357 - 373 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الأَبْعَادُ الحِجَاجِيَّةُ فِي الشِّعْرِ العَرَبِيِّ المُعَاصِرِ: مُقَارَبَةٌ تَدَاوُلِيَّةٌ فِي "اِسْتِحَالَات شَخْصِيَّة" لِمُحَمَّدٍ الأَشْعَرِيِّ

Argumentative Dimensions in Contemporary Arabic Poetry

A Pragmatic approach in "Istihalat shakhsia" by Muhammad Al-Ash'ari

عبد الجليل بوطبل[1] * / محمد برونة [2]

Abdeldjilil Boutbel [1] / mohamed berrouna [2]

مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر

جامعة وهران 01 أحمد بن بلة (الجزائر)

University of Oran 01 Ahmed Ben Bella (Algeria)

boutbel.abdeldjilil@edu.unvi-oran1.dz [1] / medberrouna@gmail.com [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2023/09/09	تاريخ النشر: 2023/03/02

مُلخّص البَحث

نتطلع في هذا البَحثِ إلى وضع مقاربة تداولية للخطَابِ الشِّعرِيّ المُعاصر؛ مع استدعاء آليات الحجاج وذلك بالوقوف عليها في شعر مُحَمَّد الأَشعَرِيّ متخذين من قصيدة "**اِستحَالَات شَخصِيَّة**" أنموذجا للدراسة والنَّظَرِ في كفاءاتها الإبلاغيةِ والتَّأثيريّة والإمتَاعِية، كحِجيَّة الاستعارة والعوامل الحجاجية وغيرها، وتقصّي ما ساعد في انسجام هذا النّص واتّساقه .

من هنا جاء البَحثِ ليعالج الإشكاليّة التّالية: هل يمكن للبعد الحجاجيّ أن يلامس الحدث الكلاميّ في قَصِيدَةِ "اِستحَالَات شَخصِيَّة" وربط العلامات اللّغويّة فيه باستجلاء كفاءاتها الإبلاغيةِ والتّأثيريّة والإمتَاعِية؟ وهل استطاع الأَشعرِيّ نقل تجربته الشعوريّة الحاضرة من خلال تشكيل التّراكيب اللّغوية وتحديد المعاني الإيحائية واستظهار الحركات الحجاجيّة؟

كلمات مفتاحية: تداوليّة؛ حجاج؛ الأَبْعَادُ الحِجَاجِيَّةُ؛ استعارة حجاجيَّة؛ محمّد الأشعريّ.

Abstract :

In this paper, we look forward to developing a pragmatic approach to contemporary poetic discourse, with the invocation of argumentative mechanisms in the poetry of Muhammad al-Ash'ari, taking the poem "Istihalat shakhsia" as a model for the study, and examining their, informative, effective, and entertaining, such as metaphor, argumentative factors, and investigate what helped in the coherence and consistency of this text.

Hence, the research came to address the following problem:

* عبد الجليل بوطبل: boutbel.abdeldjilil@edu.unvi-oran1.dz

Is it possible for the argumentative dimension to touch the verbal event in the poem "Istihalat shakhsia" and link the linguistic signs in it through its informative, effective and entertaining competencies?

Was Al-Ash'ari able to convey his present emotional experience through the formation of linguistic structures, the identification of suggestive meanings, and the memorization of the argumentative movements?

Keywords: Pragmatics; Argumentation; Argumentative dimensions; Argumentative metaphor; Muhammed Al-Ash'ari

تقديم :

إنَّ الشّاعر الحقَّ هو الّذي يُؤثث المعنى ويَخرج بالشّعر من المعياريّة إلى الشّعريّة ومن التّخييل إلى الفعاليّة الحِجاجيّة ومن الوضوح إلى الغموض، فالحِجاج يرتبط بالخِطاب الشِّعريّ كونه حاملًا للتّوجيهات والأفعال الكلاميّة لتكثيف الحُجة فيجعل له حركيّة وديناميّة، كما أنّ الغموض أرضيّة خصبة له حين يصير المعنى دفينًا فيكون الالتجاء للإقناع لكشف الحُجب[1]، وهو شرط أساس في عملية تلقيه جماليًّا فالوظيفة الجماليّة تعضد الوظيفة الشّعرية؛ حيث «إنَّ الشِّعرية والجمالية يستعملان مترادفين»[2]، فالجمال مبحث من مباحثها لِما له من طاقة تعبيريّة ومسحةٍ إبلاغية وتأثيرية، ولا تكون هذه الحِجيّة إلّا بتحقيق القوة الإنجازيّة وتحقيق المتعة والرّجّة والغائيّة؛ حيث الفضاءُ التّخييليُّ الاحتماليّ والّذي يمثل قوة استماليّة أيضًا؛ فالشّعرية هندسة لغويّة جماليّة إقناعيّة مفتوحة على تعدد القراءات؛ فهي الأداة لتبيان العناصر الضِمنيّة ومقاصد المُتكلم.

كما أنَّ تحديد قصديّة الخِطاب الشِّعريّ مرتبط بعالَم المتكلِم ومرهون بمعرفة الخلفية الثّقافيّة والنّفسيّة له، وإدراك سياقات التّراكيب المُنتجة لهذا الخِطاب، وذلك بسَوق القرائن المُوحية؛ حيث إنّ معرفة المؤلِف وتكوينه الثّقافيّ وحضوره الطبقيّ والاجتماعيّ وعلاقته بالمؤسسة الإيديولوجيّة أو السّلطة الفكريّة تُبِينُ عن الفاعليات النّسقيّة في الخطاب الأدبيّ[3]، فمُحَمَّد الأَشعَرِيّ له أفكار ذات طابع نفسيّ سياسيّ إيديولوجيّ يعرضها في لبوس لغويّ يغلب عليه الإضمار، فهو صوت نقيّ نوعيّ جمعيّ وفردانيّ جعل الذّات الشّاعرة بين الرّماد والورد، اللّاهث وراء دوائر المتاه والمفارقات[4]، فالاندماج والانشطار بادي جليّ من شعريّته القائمة على اللّعب باللّغة، كما أنّه أحدث تحافلًا بين العناء والغناء وبين الإشارات الغامزة والألفاظ الرّامزة، جاعلًا الشّعر مرتهنًا لشعريته باستعلان الأنا وحضور الذّات والجمال[5]، هذا بالإضافة إلى أنّ لغته اجتراحيّة متوثبة تتميّز بالتّدفق والشّطح التّخييليّ والانزياح اللّغويّ والتّوتر التّصويريّ[6].

وبناء على ما ذُكر نسعى إلى مشاركة المُخاطَب فيما يثيره الخِطاب من أسئلة وعلامات نسقيّة دفينة، وما ينبغي على المُخاطَب أن يبحث في ثناياه ورصد بؤره والولوج في غماره؛ فلا خِطاب بلا حجاج ولا مخاطَب بلا انصهار وتفاعل مع الخِطاب[7]، كما أنَّ لكلِّ بِنية تركيبية معناها ومقصدها، ولكل صيغة لفظية وظيفة إبلاغية تُوجبها ملابسات الخِطاب وأغراضه، ومن أهم تلك الملابسات والأغراض حال المُخاطَب، والفائدة الَّتي يَجنيها من الخِطابِ[8]، أنَّ عملية التَّفاعل مطلب أساس في التَّأويل، فشاعرية الخِطاب متوقف على حسّ المُخاطَب ودرجة تلقيه له جماليًا، فـــ« عطاء النَّص الأدبيّ مرهون بقدرة الدَّارس على التَّناول»[9]، وهذا التَّعاون الَّذي يَنتُجُ بين النّص والقارئ ما هو إلَّا تشارك خطابي، وبه ينفتح على اِحتمالات ممكنة وعوالمَ متعددة، كون الخطابات حاملة لثلاثة محاور أساسية «المُتكلم، والمخاطَب والغائب، والمحاور كلها في تفاعل»[10]؛ أي الانتقال من المُقدمات إلى النّتائج، من متضمنات القول إلى إنجازيّة الأفعال الّتي تنبني على احتمالات لاستجلاء واستكمال المُتَضَمَّن النَّصِيّ .

وهو حال الخِطاب الشّعريّ المعاصر الجانح إلى المراوغة والغموض والأداء المُقَنَّع، وقد تعددت فيه مستويات اللّغة الشّعريّة وصارت الموسيقى معقدة ومعبرة جامعة للأصوات المتباينة فيه[11]، ثمّ إنّ الغموض آلية جمالية تخلق اللّذة والدّهشة وتجعل المُخاطَب يتقصّى المسارات الدّلالية والمعاني اللّامتناهية للإبانة عن مقصديّته.

وقد مازجت القصيدةَ المعاصرة عدة ظواهر فنية كالتّضمين والتّناص والإيحاء، لأنّها تمتع بالقدسية والسّلطة العظيمة على عقول النّاس[12]، وهكذا نجد الخطاب الشّعريّ المعاصر تغير تغيرًا جذريًا بانفتاح التّجربة الشّعريّة وتجاوز سنن العمود الشّعريّ، حتّى وصفت اللّغة الشّعريّة بأنّها أسطوريّة[13]، وذلك لخروجها من وضوح المعياريّة إلى ظلال الشّعريّة وضبابيتها؛ فوافق الأداء اللّغويّ الواقع المعيش لخلق المفاجأة والدّهشة واستفزاز تأويل المُخاطَب .

هذا وقد جعل محمد الأشعريّ في نصوصه أسئلة مقلقة شديدة التّمنع والتّستر؛ عصيّة الفهم ذات ترميز مكثف، لا تُفَكُّ شفراتها إلّا بتوسل المقاصد، والأنموذج محلُّ الدّراسة **"إستحالات شَخصِيَّة"**[14] خير مثال، وبما أنّ «النّص الشّعريّ ليس لعب ألفاظ، وليس نقل تجربة ذاتيّة وحسب، إنّما يهدف فوق ذلك كلّه، إلى الحثّ والتّحريض»[15]، استدعينا الإجراء التّداوليّ لمقاربة هذا النص وفحص مُكَوِنَاته الحِجَاجِيَّة - السّياقيّة واللّغويّة والمنطقيّة - واستظهار القصديّة وتحديد التّفعيّة ومواطن الإقناع.

من هنا لم تكن التّداوليّة «علماً لُغويًا محضًا بالمعنى التّقليدي، علمًا يكتفي بوصف وتفسير البُنى اللّغوية ويتوقف عند حدودها وأشكالها الظاهرة، ولكنّها علم جديد للتّواصل يدرس الظواهر اللُّغوية في مجال الإستعمال»[16]؛ من أجل تبيين قواه الإنجَازِيَّةِ وبنَاء خِطَابٍ استمالي إقناعيّ، وتبعًا لذلك فهي« نظام لسانيٌ فرعيٌ يهتم تحديداً بإستعمال الكلام في التّواصل»[17]؛ ولهذا فالدَّرس اللُّغوي التّداولي يدرس المنجز اللُّغوي في

سياق التّواصل والاستعمال؛ إذن فهي تدرسُ أحوال فضاء الإستعمال وسياقاته حسب قصدية المُتكلم ومقاصد المُخاطَبين.

كما أنّنا اعتمدنا في هذه الدراسة على الظواهر الحجاجيّة كون القصيدة ذات طاقة إقناعية أنْ وُظفت الأفعال الكلاميّة والاستعارة الحِجَاجِيَّة والرَّوابطَ والعوامل الحِجاجية قصد الاستمالة والتّفعية وسببه أن الحجاج علم لغوي و «عملية لسانية اتّصالية، الغاية منها الإقناع، الّذي يعتمد على وسائل منطقية ولغوية خاصة في غاية الوضوح»[18]، و «حَمل المُتلقي على الإقناع بما نعرضه عليه أو الزّيادة في حجم هذا الاقتناع»[19]، وعليه سنقدم مقاربة تداوليّة وآلية الحجاج في التّطبيق؛ كون الحِجَاج يُعدُّ مبحثًا من مباحثِ التّداوليّةِ ومِن الحقولِ المعرفيةِ المتاخمةِ لَهُ؛ إذ تدرس اللُّغة بوصفها ملمحًا تواصليًا إقناعيًا.

1. مضمون القصيدة:

اِنبَنَت معماريّة هذا الخطاب الشِّعريّ من **101** سطرًا ضمَّنَها الشّاعر معانٍ مشفرة مفخخة، هذا المبنى اللُّغويّ تعددت فيه الإيحاءات وكثُر فيه الغموض لخلق تشكيلات جديدة لإثارة المُخاطَب، مما حال دون القبض على مقصديته وضمن انفتاحية نصه، وقد بدأ الغموض من عتبة النّص الأولى وهو العنوان وقد شكّل لوحده خطابًا وجب تأويله لأنّه يحيل على كثير من الدّلالات، فقد «سهرت القصيدة العربية المعاصرة على الاهتمام به لغويًا وبلاغيًا وتميقه بصريًا وخطيًا، وتكثيفه بالإيحاء الرّمزيّ والأسطوريّ والتّشكيل»[20]، ويكون وسيطًا بين أفق القصيدة والمُخاطَب فيستبق مسار النّص ويوحي بدلالته المركزيّة[21]، وهو إشارة نصيّة وعتبة بصريّة له مقصدية تحيل للمتن الشّعريّ؛ معين على فهم شيء من المتن لأنّه جزء منه.

ورد عنوان القصيدة على النّحو التّالي" **إستحَالَات شَخصِيَّة**"؛ جملة اسميّة تقريريّة مكثفة إيحائيّة تشبه لحد ما في تشكلها وحركيتها العنوان الرّئيس للدّيوان" **حكايات صخريّة - سرير لعزلة السّنبلة** – فهو بؤرة الدّيوان ونواته، فكلّ العناوين الدّاخليّة امتداد له كونه عتبة أولى؛ فهو متحرّر إلى حدّ ما ومنفتحٌ على احتمالات التّأويل والتساؤل، ما هي هذه الاستحالات؟ وما مقاصدها؟ هنا يُحفز المُخاطَب ليعيد توزيعها وتنظيمها، يحمل دالًا لإيحاءات كثيرة تجعل المقاصد تدنو ثمّ تتوارى لتؤكد لا نهائية التّأويل، فيعطي بذلك ومضة إشاريّة للتجربة الشعورية، ويحدث فجوات جمالية تتو منه وتتماهى فيه، لأنّه يمثل البنية العميقة للنّص اللّاحق، فمنه تتناسل المعاني في نسيج سرديّ يسعى إلى انفتاح عوالم القصيدة، فهو ذو مقصدية مثير لأسئلة تُبِينُ عن مكونات القصيدة ومراتبها القولية، وكعلامة يحيل على عديد من العلامات.

2. الأفعال الكلاميّة:

هي أداة تداوليّة تتجسد باللُّغة الَّتِي يستميل بها المُتكلم المُخاطَب، فهي وسيلة اِتّصال وإيصال تُؤدي إنجاز فعل من لدن مخاطَب، أو الكف عنه، أو تغيير سلوكه أو معتقده، ويحصل هذا لحظة التّلفظ[22]، إذن هي ملفوظات إنجازية الهدف منها تحقيق قصد معين.

وقد قسَّمها" **جون أوستين** " John Austin إلى ثلاثة أنواع :الفعل اللَّفظيّ /الفعل الإنجازي /الفعل التأثيري، ثمَّ قدم لها تصنيفًا آخر على أساس القوى الإنجازية فجعلها خمسًا هي :أفعال الأحكام / أفعال القرارات /أفعال التَّعهد /أفعال السُّلوك / أفعال الإيضاح، ثمَّ أُعيدت صياغتها من قِبل **جون سيرل** John Searle إلى خمسة أنواع هي :الإخباريات / التَّوجيهيات / الالتزاميات /التَّعبيريات / الإعلانيات[23].

كما أردف الفعل القضوي بمكونات الفعل الكلامي المباشر، وتعمق في غير المباشر؛ لكون بعض الأفعال تُفصح عن معانٍ غير معبر عنها في الفعل المحتوى القضوي[24]، نَلْمَحُ مما سبق أنَّ الأَفعَال الكَلَامِيَة وسيلة إيصال واتّصال تعمد إلى التأثير في المُخاطب لينجز هاته الأفعال، وهذا من وظائف الحِجاج، وخاصة أفعال الإيضاح؛ والَّتي تستخدم لبيان رأي وذِكر حُجة، فهي ترتبط بالحِجاج[25].

إذا عدنا إلى الأشعريّ نجده أنَّه استعمل الأَفعَال الكَلَامِيَة ليستميل بها المُخاطب للتَّأثير فيه وفي الوقت نفسه نتحرى بها مقاصده، ونستند إلى تقسيم" **سيرل** "في رصد هذه الأفعال؛ ولقد اخترنا تصنيفه لأنَّه وسَّع مجال بحثه وتعمق فيه، وهذا ما سيساعدنا في هذه الدِّراسة.

1.2. الإخباريات :Assertives يُقابل هذا الفعل في تصنيفات" أوستين "أفعال الإيضاح وأفعال الأحكام؛ فهي بدورها «تعكس قدرة المُتكلم على إصدار الأحكام حسب موقعه الاجتماعي ووضعه الاعتباري كأن يكون قاضياً أو حاكمًا ومن ذلك مثلاً :اعترض -أعلن -صرّح -وافق -اتّهم..[26]» مثلا قوله في السّطر الثّالث" **:لَا تَذُقْ مِنْهُ فَاكِهَةً أَبَدًا**"، جملة تنتقل دلاليًا في أماكن عدّة من القصيدة تخبرنا بفعل نهي وهو عدم الاقتراب تستدعي التَّرك ممن هو دونه؛ فهي تثير قضية مهمة وهي الرّفض وعدم الرّضا، مما تلفت القارئ انتباهه مُكَثِّفَة بذلك الدّلالة؛ كما أنّ هناك أوامر ونواهي مثل **:لَا تَذُقْ لَا تَسْتَظِل، لَا تَسْتَعِر، لَا تَتَمَلَّكْنِي** .. هي إصدار أحكام وتختلف حسب وضعيّة المُتكلم، وكذا تختلف في الطرق الّذي يرتبط بها القول بمصالح المُتكلم والمتلقي.

وكذلك قوله في السّطر الثالث والأربعون"**كَأَنِّي مَشَيتُ عَلَى الغَيمِ فِي حُلُمِي**"، فالشّاعر يعلن عن مرحلة ديناميّة بفعل إنجازيّ يفتح حوارًا تواصليًا وهو" **المَشْيُ** "، وعليه فالأشعري هو المصرّح بهذه الأحكام معلنًا ومعترضًا عليها في الوقت نفسه، كما أنَّه نقل عدَّة حقائق؛ نحو قوله في السّطر الثّالث عشر" **فَهَزَزتُ إِلَيَّ بِجِذعِ غَوَامِضِهَا**".

2.2. التَّوجيهات :Directives وغرض التَّوجيه جعل المتلقي ينجز عملًا مُحددًا، كالإذن والنُّصح والإرشاد والاستفهام والأمر، ويقابل هذا تصنيف" أوستين "أفعال السلوك وأفعال القرارات[27] وعليه فالأشعريّ سلك مسلكًا مناسبًا اتخذه ذريعة من أجل تنفيذ إرادته والتّعبير عن قصديته من خلال استعمال علامات غير مباشرة نحو قوله في السّطر التّاسع عشر: **هَذَا المَذَاقُ الَّذِي يَلسَعُ القَلب** "مفارقة تركيبيّة وصوتيّة تشير إلى عمل مشين وتحدد أوصافه، فالشّاعر وظّف كفاءته التّداوليّة من خلال تفعيل القوالب الذّهنيّة .

3.2. **الإلتزاميات** :Commissives وفيها يلتزم المتكلم بفعل شيء ما في المستقبل وشرطه الإخلاص وهو القصد[28]، وعليه فالأشعريّ يلزم المُخاطَب بكلامه ويلتزم هو بما يقول أيضًا؛ أي إنّه كان صادقًا في كلامه مما تحقق فيه شرط الإخلاص، ولهذا جاء بنماذج من خطابه بعدَّة أفعال تحريضيَّة منها " : **وَنَحنُ وَحِيدِينَ نَلهَثُ فِي الفَلَوَاتِ، وَنَضرَعُ لِلرَّبِّ أَنْ يَجْعَلَ الجَنَّةَ المُبتَغَاةَ"...** ؛ فهو يقدّم قرارًا حاسمًا، ويُذكر المخاطَب بالتزامه بم التزم به هو، وبهذا قدّم خدمة للمُخاطَب بتوظيف الثقافة الإسلاميّة كأداة أمل وفأل.

4.2. **التّعبيريات** :Expressives يدخل في هذا التّفريع أفعال الشُّكر والإعتذار والتّعزية والتّرحيب[29] وتقابلها أفعال الممارسة" **السُّلوك** "عند" **أوستين**"، ويتجلى هذا في أفعال الإثبات الشّخصيّة مثل: **"كَأَنِّي جَنِينُ أُنُوثَتِهَا"**، و**"كَأَنِّي عَبَرْتُ الزُّقَاقَ"**، إثبات توكيد" **أَنِّي** "صفة غير مرئيّة ترتبط بالأسرار الكونيّة، وعليه قد حقق القوة الإنجازيّة بعلامة تكرار الأنا؛ فالشّاعر حرّر نفسه من العبوديّة، ليخلق لنفسه فسحةً من البّوح، فالضّمير يُعطي للحجاج حريّة وتفاعلًا يرتقي به نحو الإقناع والإمتاع .

5.2. **الإعلانيات** :Declarations لا تحتاج هذه الأفعال لشرط الإخلاص، وتكون حين التّلفظ ذاته[30]، ونجاح هذه الأفعال حين تطابق العالَم الخارجي، وما يميزُهَا هي أن تُحدثَ تغيرًا في الوضع القائم، إذن فهي تدُّل على كل فعلٍ يؤدي غرضًا إعلانيًا، ومثال ذلك السّطران الرّابع والعشرون والخامس والعشرون : **"لِإِمْرَأَةٍ لَا أَرَى وَجْهَهَا - لَا أَرَى أَثَرًا لِأَسَارِيرِهَا "..** إعلان صريح عن التّماهي العاطفيّ فهي طاقة استمد الشّاعر الفاعلية وأعلن عن محسوس بمعقول، فأعاقته معضلة التّبليغ وعصيّ التّواصل وبذلك تنغلق كلّ عِلّة تدفعنا إلى التّأويل، لذا استدعى الأشعريّ في السّطر الرّابع والأربعين: **"فَالْتَقَيْتُ بِسَيِّدَةٍ لَمْ تَكُنْ فِي البِدَايَةِ أَنْتِ"** إعلان صريح عن حقيقة الجَمع والرؤية لإمرأة تكاد تكون سرًا من أسرار الوجود ورمزًا متغيرًا حسب انفعالات الشّاعر وتوظيفه أو هي إمرأة حقيقيّة في نظر محمّد برادة يكاد سرّها يُباح عن طريق القرائن اللّغويّة -**وجهها، أساريرها، اللّقاء، سيّدة، أنتِ** - حينما يقول: « تَفْتِنُهُ حبيبته" **إيزيس** " فتضع بين راحتيه وجهها الّذي لفحته الشّهوة وتدعوه إلى أن يشرع أجنحته ليبدأ رحلة الحياة والموت من أجل الإندماج الكلّيّ .. فينطلق منتشيًا في حوار طويل، أشبه ما يكون براحة المحارب بين معركة وأخرى، متسائلًا عن التّعدد والتّفرد، عن الانشطار والالتفات، عن التّناسل والاحتضار .. حتّى إذا ما اكتملت كيمياء الفعل - العشق الاستشهاد - الاندماج داخل الشّاعر - الذّات، أحسّ بنفسه وأحسسنا معه، أنّه يتحول، تتحول، إلى شيء آخر»[31]، ويتحقق ذلك في السّطر الثّامن والعشرين: **"أي هواية نذرتني لعشق مراياك "**إعلان صريح بدال حسيّ وقوة إنجازيّة تخطّت المستحيل اللّاإراديّ، وذلك في الطّلب عن هواية يتفنن في تأديتها دلاليًا ، من هنا أصبح الخِطاب يلامس الذّات العاشقة.

إنّها عملية تشكيل مقصودة غير مُتجلّية باعتبارها شخوصًا، لأنّ الأشعريّ يستعمل الرّمز تفاديًا الصّراع مع أهل التّأويل الظاهريّ؛ فلغته إيحائيّة وتوسع دلاليٍّ، ومثال ذلك قوله في السّطر السّابع والأربعين " **:وَلَا كَيْفَ أُوقِظُ هَذَا الغُمُوضَ**"؛ أي تجلي الكينونة الباطنيّة.

إنّ عمليّة تحليل الأفعال الواردة في القصيدة ما هي إلّا حقيقة منفصلة عن الذّات الشّاعرة ينصهر فيها الماضي والحاضر والمستقبل بلغة رمزيّة، تمنح النّشو الجماليّ، وتفتح للبنية الاجتماعيّة تصويرًا للواقع المرير الّذي تعيشه الأمّة، فالأفعال تتراقص في انسجام من خلال الزّمن المضارع، وتنتقل من الحقيقة إلى اللّاحقيقة.

3. العواملُ الحجاجية:

ومن البَيّن أنَّ العواملَ الحِجاجية تؤدي دورًا فاعلًا في التَّخاطب والإبلاغ وتوجيه المعنى وتحقيق التّأثير، هذا وقد وجدنا في خطاب الأشعريّ عدَّة عواملَ منها:

1.3. العامل التّاريخيّ: ويُعد العامل الأوّل في بناء القصيدة في مختلف تلويناتها، سواء ممثلة في سرد الوقائع التّاريخيّة الماضيّة أو الحاضرة أو القصص الخياليّة أو أحداث محتملة يتنبؤ بها الشّاعر؛ لأنّ تأسيس الاحتماليّة يكون ضمن معطيات تاريخيّة وتفسيريّة لظاهرة ما، والكشف عنها يتمّ عبر مقاطعَ زمنيّة إبستمولوجيّة، وحسب الكيانات المأخوذة من القصيدة، مثال ذلك قوله في السّطر السّادس والأربعين: **"فَلَمْ أَدْرِ مَتَى أَعُودُ"**، والسّطر الثّالث والسّتين: **"وَلَكِنَّنِي لَا أَعُودُ إِلَى مَرْتَعٍ ضَيَّعَتْهُ الإِفَاقَةُ مِنِّي"**، فالشّاعر تحمل عبء العودة من الفضاء المتخيّل الّذي هام في غياهبه؛ حيث صرّح في السّطر التّاسع والسّتين: **"كَانَ وَقْتًا جَمِيلًا "** بأنّه زمن جميل عاشه الشّاعر فترة منسيّة، بأنّه إفصاح عن مكبوت تملؤه الأقنعة والغموض، وبذلك ظلّ الشّاعر متشبثًا بقضيته من زوايا متعددة وبقناعة نهائيّة لهذا الواقع المرّ متشفيًا به في صياغة تصويريّة لسلسلة من الأحداث الواقعيّة في أحداث متخيّلة، ليغدو خطابًا سرديًا.

2.3. العامل الإيديولوجيّ: وظّف الشّاعر تعابير إيديولوجيّة لها صلة بالواقع المعيش، وذلك بالتّخفيّ وراء الأقنعة المبثوثة في القصيدة، ومن أمثلة ذلك قوله في السّطر السّابع والثّمانين: **"وَنَعْرِفُ كَيْفَ نُرَتِّبُ فُرْقَتَنَا بِسَلَامٍ "**و" **وَكَيْفَ نُوَزِّعُ إِرْثًا جَمَعْنَاهُ بَعْدَ عَنَاءٍ"**، فالشّاعر عرف كيف يرتب كلماته نحو إيديولوجيّة غير معلنة، نظرًا لحساسيّة الموقف، فالسّطران مليئان بالإيحاءات الضّمنيّة بقوى إنجازيّة مفادها ترتيب الإرث والانتصارات في بنية عميقة قصديتها صحوة الضّمير والتّذكير على استرجاع تاريخ ضائع.

3.3. العامل الثّقافي: تتميّز القصيدة بثقافة الدّال، وتحتوي مقاطع ثقافيّة لكلّ مقطع دلالة ترميزيّة من الدّرجة الأولى، وتداوليّة من الدّرجة الثانيّة من حيث التّشكيل الثّقافيّ، في سياق محدد من متكلم محدد، إلى متلقٍ محدد، ومثال ذلك السّطر الثّالث عشر: **"فَهَزَزْتُ إِلَيَّ بِجِذْعِ غَوَامِضِهَا"** و**"وَتَسَاقَطَ غَيْمٌ وَطَنِيٌّ تَخِينٌ"**، يبدو أنّ الشّاعر تفنّن في صياغة سرديّة للمعنى بثقافة إسلاميّة؛ حيث اقتبس السّطرين من الآية القرآنيّة في **قوله تعالى :﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾**[32].

وبهذا تبرز الكفاءة التداوليّة للشّاعر حين وظّف هذه الآية للكشف عن قصديته بتحويل العام إلى الخاص، في حدث فنيّ ذي طابع فلسفيّ يمتلك القدرة على التّخصيص، إذ أنّ الشّاعر يحلم مرتين في الواقع واللّاواقع بمؤنث مشترك معًا "**غَوَامِضِهَا** "فضمير الهاء يعود على التّأنيث، يؤدي دورًا أساسيًا في إعادة فتح العمق الأنثويّ، هذه إحدى رؤى الأشعريّ في الفضائل الأنثويّة، وتبدو هذه المؤشرات الرّمزيّة اطمئنان للكينونة الأنثويّة الّتي تعود بالذّاكرة إلى تفاصيل الماضي والهواية الّتي نذرت عشق المرايا والتّبش بين الشّظايا.

ويبدو أنّ الشّاعر لا زال يتواصل مع الحقل الثّقافيّ في القصيدة؛ حيث استعمل لفظة" **أجوس** " في السّطر الثّامن عشر "**أَجُوسُ مَرَاتِعَهُ جَذِلً،** " نلحظ من خلالها أنّ بنية السّياق يكشف عن صفات الجوس، وهي الطواف ليلًا حول المُمكِن، بذلك يكشف عن عمق التّصوير المشهديّ، إنّها إثارة حسيّة وممانعة جسديّة تثير الفتنة، فالشّاعر يلامس الجسد بحروفه ويضع الكتابة شهوة في يد المُخاطَب، إنّها:« لذة التّرقب السّرديّ»[33]، وقوله في السّطر المائة" **وَنَضْرَعُ لِلرَّبِّ أَنْ يَجْعَلَ الجَنَّةَ المُبْتَغَاةَ** " نهاية للمعاناة والمأساة كحجة وآلة نفسيّة تحقق الرّاحة الحقيقيّة ولذّة العيش؛ فالمشهد الّذي عايشه الشّاعر ما هو إلّا ذكريات تأمليّة تغدو في شكل تأملات شاردة متناقضة - حقيقة واللّاحقيقة -، يستحيل تحقيقها إلّا في ظل أطوار حياة الشّاعر، لأنّ عنوان القصيدة "**اِسْتِحَالَات شَخْصِيَّة**" يوضح الرؤية الشّاردة المتوترة بالمشاهد الكونيّة واللّحظات الحاسمة من أمكنة وأزمنة في ذاكرة حيّة، الزّمن الجديد يتماهى مع الزّمن القديم، والقديم ينبعث من جديد ليفتح أفق التّأويل في رغبة جديدة في القراءة هكذا قالها الأشعريّ في السّطر السّادس والثّمانين: "**فَقَدْ نَلْتَقِي مِنْ جَدِيدٍ لِنَحْسبَ أَشْلَاءَنَا وَمَكَائِدَنَا**" فهي قراءة جديدة نحو التّعدديّة والانفتاح.

4.3. العامل النّفسيّ: يقول غاستون باشلار Gaston Bachelard :«إنّ علماء النّفس يركضون وراء الأكثر تمييزًا نكاد نقول الأكثر غرابة، فيدرسون أولًا الحلم، الحلم اللّيليّ الغريب ولا يعيرون انتباهم للتأملات، لتأملات ليست في نظرهم سوى أحلام غامضة، دون تركيب، دون تاريخ، دون ألغاز، هكذا فالتّأملات إذا شئنا هي مادة ليليّة منسيّة في وضح النّهار »[34]، ولكنّ الأشعريّ له تأملات غير منسيّة رَسخَت في صوره الذّهنيّة فأصبحت قدرًا تكامليا شاردًا في تهاويم أحلام يقظته، فهي ظاهرة روحانيّة تنسجم نفسانيًا ويتلذذ بها، وهي مكبوتات ثقيلة محملةً بالشّوارد الذّهنيّة أيضًا.

إنّها إقناع منقول من سرد أحلام تُشكل تماثلًا بين الذّات الّتي حلمت والمتلقي الّذي يستوعب ويطمئن لتلك التّأملات؛ فهي سعادة شخصيّة عاشها الشّاعر جسدًا وروحًا، رُغم أنّها استحالات -لحظات صعبة - إلّا أنّها تساهم في بناء الرّاحة الذّاتيّة نحو انفتاحنا على العوالم، كقوله في السّطر الواحد والثّمانين: "**نُدَحْرِجُ أَحْلَامَنَا وَنَصِيحُ عَلَيْهَا**"، فالشّاعر عاش ثقته وذاتيته بمواجهة العالم الحقيقيّ؛ حيث أطلعنا على كينونة الهمّ والغمّ المكبوتة في داخله وحررها من الوظيفة الواقعيّة، وبذلك حفظ ماء وجه الحياة النّفسيّة الإنسانيّة حتّى غدت حلمًا انعزاليّ، وهذا ما يؤكده قوله في السّطر مئة وواحد: "**حُلْمًا نُغَادِرُهُ وَنَعُودُ إِلَيهِ كَمَا نَشْتَهِي آمِنِينَ**"؛ إنّها حالة نفسيّة انعزاليّة تلج أعماق الدّيوان وتوقظ جراح الرّوح المُنعزلة من سرير لعزلة السّنبلة،

وهو عنوان فرعيّ لدّيوان"**حكايات صخريّة**"، فالشّاعر مخلص لرؤياه مخلص في أحلامه مخلص في تأملاته؛ إنّه انقلاب من الحقيقة إلى اللّاحقيقة المُبدعة.

4. الإستعارة الحجاجية:

يستطيع أيّ شاعر من شعراء الرّمزيّة أن يحاجج بدالّ خالص حامل لعِدّة مدلولات يتحقق معها الإمتاع والإقناع، والأشعريّ بدوره يعتمد على دال خاص به في قصيدة "استحالات"، بيد أنّ الذّات الشّاعرة ليست موجودة في مركز تفكيره النّفسيّ؛ لأنّه يوظّف معجمًا خاصًا به يتخذه وظيفة رمزيّة، مثلًا معجم الطبيعة: "**قطفت، شجر، فاكهة، خضرة، فواكهها، حجراً، ظلال، عصافيرها ورقاً، رياح، لواقح، غيم، بجذع، سيولا، الأرجواني، الرّيح، أجنحة، برد، الأقحوان، استمطرت مرتع، الجزيرة، طين، حرير، قمح، شتاء، ورد، فلوات**"؛ بمعنى أنّ مكانة الدّال تكشف ضرورة الوظيفة الرّمزيّة في وجود الذّات الأشعريّة، فالدّال هو سبب وجوده وانبعاثه، فهو يتقرب إلى المُخاطَب من واقعه الدّاخليّ .

فالإستعارة من أهم الآليات الحِجاجية؛ وهي «أن يُستعار للشيء اسمُ غيره، أو معنى سواه»[35]، أو أنّها «تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقام مقامه»[36]، فهي أداة من أدوات التّبليغ لها تأثير في المُتلقي، ونظرًا لما تقدمه من أداءات فكرية ومعرفية تتصل بالتّأويل ويؤدي القول الاستعاري أداءً حجاجيًا فاعلًا يرقى إلى أعلى درجات السُّلم الحِجاجي[37]، فهي تُعدُّ خطابًا حجاجيًا منجزًا أيضًا لذلك كلّه؛ فإنّ للاستعارة طاقة حِجاجية تهدف لإثارة وإقناع المُخاطب، لما تحمله من تلميحات وإضمار، كونها مجازًا، و«لا حِجاج بغير مجاز»[38]، وتدخل الاستعارة ضمن الوسائل اللُّغوية الّتي يرتكز عليها المُتكلم لتوجيه المُخاطب، ومن ثمّة تحقيق أهدافه الحِجاجية أيضًا.

ولمّا عدنا لخطابِ الأشعريّ وجدنا به استعارات دوال، وهذا بيانها في السطر السابع: "**ولا خضرة تستعين بها**"، والسطر الثامن: "**كلما لسعتك سماء غيمتها**"، والسطر الحادي عشر: "**وظلال مفاتنها حلكة**"، والسطر الثاني عشر: "**ورأيت عصافيرها ورقا وجلا**"، والسّطر السّابع والسّتين: "**سيتبعني جسدي مثل ذئب جريح**"،.. ويسوقنا هذا كلّه للقول أنّ الأداء الاستعاري يتميز بالحِجاجيّة والجمالية أكثر من القول العادي، «إنّه يخلط كلّ اللّغات، حتّى وإن كانت مشهورة بتضادّها، وإنّه ليتحمّل دون أن ينبس، كلّ الاتّهامات بلا منطقيّة، وانعدام الإخلاص، وإنّه ليقف صامدًا أمام التّهكم السّقراطيّ اقتياد الآخر إلى ذروة الصّغار :أن يناقض نفسه»[39]، فهو استمالة للمُخاطب لإشغال ذهنه وإذا وقع على فَهم كُنهه سيتبنى الرأي وهذه قمة الحِجاج والتّبليغ .

1.4. استعارة الدّال: يقول طه عبد الرّحمن: « ومعلوم أنّ جنس اللّفظ هو جملة الأفراد الممكنة الّتي تحتمل إثبات هذا اللّفظ لها أو نفيه عنها، وأمّا ما لا يحتمل الإثبات ولا النّفي، فيُعدّ خارجًا من جنس هذا اللّفظ»[40]، فلفظ "**فاكهة**" تحتمل إثبات قريناتها مثل: طازجة، لذيذة، حلوة، يانعة.. إلّا أنّ الشّاعر خرج من جنس هذا اللّفظ إلى جنس آخر باستعارة دال آخر في قوله: "**رأيت فواكهها حجرًا**"، مفارقة بين المستعار له

والمستعار منه، فلفظة الحجر ليست من جنس الدّال الأول - **فاكهة** - فهي دالّة جديدة مستحدثة ويسميها طه عبد الرّحمن "**بدالّة الانتقاء**"[41]، سلك بها مسلكًا حجاجيًا ظاهره التّناقض وبذلك تخرج عن المبادئ الضابطة للدّال الدّلاليّ؛ حيث أقصيت تبعيّة اللّفظة من أختها، ولم تعد مستقلة ولا ثابتة ولا متوازية تركيبيًا، لأنّ الأشعريّ فصل خاصيّة الاتّساق الدّلاليّ عن المبدإ العقليّ، كذلك فإنّ القرينة للدّال الأول تشير إلى مستوى مكتوب مرئي يشكّل مشبهًا به، بينما الدّال الثّانيّ يشير إلى المستوى الذّهنيّ المشبه، ممّا يشير إلى أنّها بنية تصريحيّة، ولكن بذكرها المشبه عمّقت الدّلالة الاستعاريّة لتصل إلى حدّ التّناقض بين طرفيها؛ بحيث ذكر "**الفاكهة**" محلّ الحياة والأمل، ومحلّ "**الحجارة**" الألم والموت.

إذًا هي وِلادة متأنية لبداية الألم والأنين في أمكنة زمنيّة تحمل سيرورة من الدّلالات رغم أنّ الاستعارة تصريحيّة إلّا أنّها تحاول أن تلتقط الممكن الدّلاليّ للمشبه به" **الفاكهة** "في الضّمير المتصل" **الهاء**" والّذي يعود على الدّال" **المرأة**"، **أمّا الدّال الثّاني" الحجارة "بدلالة القرينة" الهاء"**، ومنه تحول عالم المرأة المعنويّ المجرد إلى عالم محسوس تمثل فيه الصّفات الميتة، وبهذا الإجراء أعطى التّشكيل الاستعاريّ طاقة حركيّة للدّال المشبه وقدرة تواصليّة عميقة، وبذلك يصبح شعر محمّد الأشعريّ سلوكًا حجاجيًا تناقضيًا يتخطّى البنى التّماثليّة ويسعى نحو الاستعارة التّجسيميّة.

2.4. فلسفة الإستعارة: يقول وردزورث **William Wordsworth** : «لقد بلغني أن أرسطو قال : إن الشعر هو أكثر ضروب الكتابة تفلسفًا، وهذا صحيح؛ إذْ إن موضوع الشعر هو الحقيقة، لا الحقيقة الفردية المحلية ولكن الحقيقة العامة التي تحكم الأفراد، وليست هي بالحقيقة التي تقوم على أساس من المشاهد الخارجية؛ وإنما تنقلها العاطفة حية إلى القلب؛ فهي حقيقة دليلها في ذاتها تخلع صفتي الثقة والكفاءة على المحكمة التي تدافع عن نفسها أمامها، كما تستقبل هاتين الصفتين من هذه المحكمة ذاتها»[42]، هكذا هي فلسفة الاستعارة، فهي نقيض الحقيقة، وهي الرؤية المنطقية التي يتبناها كل شاعر فيلسوف، وكل فيلسوف شاعر.

فاللغة التجريديّة التي أحكمت قبضتها على عقل الفلسفة خارت قواها أمام فلاسفة القرون المتأخّرة - خاصة عصر النهضة -كنيتشه **Nietzsche** الذي لم يجد حرجًا في صياغة فلسفته في قالب شعري؛ في كتابه "هكذا قال زرادشت **Thus Spoke Zarathustra** وليوناردودافنشي **Leonardo da Vinci** الذي استطاع التأليف بين الفلسفة والجمال في أعماله الفنية، ليكون هذا اعترافًا ضمنيًا على أن الفلسفة لا تختلف مطلقًا عن الفن والشعر والجمال[43].

لتبقى جدلية العلاقة قائمة بين الفلسفة والشعر أزلية؛ «وذلك أنهما ينطويان على شيء من هذا ونقيضه في الوقت نفسه، وما يزيد الأمر تعقيدًا أن كل واحد منها غالبا ما يتقمص الآخر يحل فيه ويتلبس به شكلا ومضمونًا دون أن يقبل بحمل اسمه أو يتنكر لهويته، إنهما على العهد والوفاء والصداقة والإخاء أحيانا، وأحيانا أخرى تضطرم بينهما نار العداء والصراع كحرب مواقع، فهل يرجع ذلك إلى كونهما يقيمان في "المجال"

نفسه ويحتلا "الفضاء" نفسه ويستعملان "الخطاب" و"الأسلحة" و"الأدوات" نفسها لتملكه وتأثيثه»[44]، لتجد الفلسفة نفسها تحت حتميّة مراجعة ماهيتها، وأساليبها وطرقها في معالجة مواضيعها التي تتناول فيها الشعر والفن والجمال.

إذًا فهي رؤية منطقيّة تتبنى الأصل والفرع معًا المستعار والمستعار له؛ بمعنى تعريّة اللّفظة وانفصالها عن حقيقتها وبث طاقات جديدة تقتضي قدرة المُخاطَب على تلقيها، «تلك الرؤية الّتي كان بإمكانها أن تخرج من ضيق الكائن وحدوده وتُركّب في المقابل معارج المُمكن، وتمتطي صهوة التّأويل المنفتح على ذلك المجهول المحتمل، كلّ هذا بسبب التّحديدات المنطقيّة الصّارمة »[45].

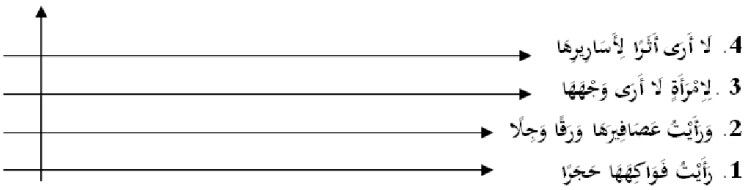
وتبعًا لهذا يقول الأشعريّ في السّطرين الواحد والعشرين والإثنين والعشرين: "**هذا التّوتر في رعشة حلّقت - هذا المد الأرجوانيّ بين لساني**" فهي صور كلاميّة تبدو غير قابلة للتّعليل والتّفكير فهي غير حاضرة في اللّغة البشريّة لأنّها عمليّة استعاريّة تحول دون استجلاء المعنى - **إتّساع دلاليّ**- ؛ أي إنّ الحقيقة في الواقع خارج اللّغة، فالعقل تُعيقهُ عدّة حواجز لإدراك المعنى الحقيقيّ للاستعارة، يقول في هذا الصدد فريديريك نيتشه **Friedrich Nietzsche** : «لست أدري أين تبدأ الجملة الّتي تحلّ لغز كلّ هذه الإيحاءات.. ما إن كان عليّ أن أقرأها من هنا أم من هناك»[46]، واستنادًا إلى هذا القول لا يمكن إيجاد حلٍّ لهذا التّناقض بتتبع المعنى الحرفيّ لحدسية الشّاعر؛ حيث إستعمل هاته الألفاظ: "**التّوتر الرّعشة، حلّقت، الأرجوانيّ**" حدثًا طارئًا في البنية الدّلاليّة للجملة، لأنّ هاته الألفاظ كرست التّفي والاغتراب والقلق، حتّى انغلقت على اللّغة الشّعريّة في ذاتها وفتحت فسحة للتجربة الخياليّة الأنثويّة يقول في هذا السياق محمّد برادة: «فالكتابة الشّعريّة عنده لا تقرّ بالفواصل والحدود، وإنّما تحدّها صراعاتها مع من يجسّد الفعل التّاريخيّ الممعن في التّعقيد والصّلابة، والذات حاضرة باستمرار من خلال الرّغائب والشّهوة الجامحة، والتّوق إلى الاندماج، وشيئا فشيئا ترتسم ملامح بنية عميقة متخيلة تستوحيها قصائد الأشعريّ: اندماج الذّات المنشطرة المتعددة المنفردة في عشقها بالوطن - المجتمع المنشطر المتعدد المتناسل.. ، ولعلّ هذا الاستحالات العميقة في شكلها وحركيّتها ولونها وضوئها وهيئتها، ما هي إلّا مثيرات وإغراءات تنبع من مشاهد حسيّة في الإبداع الفنيّ وعن تجربة ذاتيّة نفسيّة عقليّة..»[47].

ولعل هذا ما جعل بعض الفلاسفة المتأخرين لا يرى فرقا بين الشاعر والفيلسوف، كما فعل رودولف كارناب **Rudolf Carnap** حين قال عن الفيلسوف الميتافيزيقي أنه: «فريسة سهلة لوهمٍ بالغ، لأنه يصوغ عباراته في قالب منطقي، محاولًا أن يقيّمها على أسس برهانية فيتوهم أن أداته هي العقل والتّفكير، لا الخيال والعاطفة بينما الصحيح أنّ تأملاته كلّها لا تخرج عن كونها أحلام شاعرٍ ضل سبيله»[48]، وهكذا فإنّ الأشعريّ يحاول أن يفكر بالخيال داخل الفلسفة، بموضع يتفصل يتحرك بين المتناقضات؛ حيث جمعها في وحدة واحدة، وركّب ألفاظًا غير قابلة للتّركيب فاسحًا المجال للوظيفة التّخييليّة بفرض سيطرتها الإغرائية والإقناعية .

5. السُّلَّم الحجاجيّ:

السُّلَّم الحِجاجيّ هو تراتبية لحُجج وبراهين تتقدّم وتتأخر بحسب طاقتها الحِجاجيَّة وقوتها الإنجازية لها علاقة بالنَّتيجة هي علاقة ترتيبية للحُجج المُنتمية لفئة حِجاجيّة تخدم نتيجة، فالأشعريّ في طرح رأيه ودعمه بالأدلة اتَّخذ سُلمًا؛ حيث رتَّب الحُجج بقدر قوتها وحِجيّتها، بما أنّ نصّه مستحيل على أيّ قارئ كان، فإنّ «القراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي، إنّها تكور المكتوب على نفسه، فهو لايزال بها يدور، حتّى لكأنّ كلّ بداية فيه تظلّ بداية، ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة : إنّها تكتب وتقرأ، ولكن لن تبلغ كمالها كتابة، ولا تمامها قراءة، ولعلّ هذا هو السّر في أنّها كانت نصوص لذّة »[49]، وإمتاع وإقناع.

لقد بنى الشّاعر أُسسًا حجاجيّة قصد التّبليغ والإقناع، فهو بواسطة الإقناع البصريّ، يسلك مسلكًا حجاجيًا بتقديم المعاني على شكل سلّم حواريّ طويل في علاقة تخاطبيّة، معطياتها متوفرة في نص القصيدة ويمكن التّمثيل لها بالشّكل التّالي:



ولا بد هنا من التأكيد أنَّ الحُجة "2" أقوى حُجة من "1" و "3"أقوى من"2" ، أمّا "4" فهي الأقوى من الكُلّ، وهكذا جاءت الحُجّة الرّابعة كقوة إنجازيّة في قول: **"لَا أَرَى أَثَرًا لِأَسَارِيرِهَا"** مُحَرِضًا إبداعيًا وملمحًا غزليًا مُثيرًا بإيقاع منسجم مباغتٍ، يداهم المُخاطَب بأسئلة مفتوحة نحو التّشظي البصريّ تاركةً الفراغ التّخييليّ بأبعاده النّفسيّة والتّأمليّة.

وفق هذا التّشظي الدّلالي تتراكم الأسئلة اللّامتوقعة وتُعزِز فَاعِلِيَّتَهَا نحو الرّمزيّة، فالمُثيرات قد تولد فراغًا واسعًا بين الشّاعر والمُخاطَب، لأنّها تجاوزت الآلية التّقليديّة وبها يحدث التّفاعل؛ لأنّه:« خاصية فنيّة ناجعة في تكثيف اللّغة الشّعريّة، وإبراز خصوبتها الفنيّة، لا سيما إذا أبرزت تلاحم البُنى اللّغويّة وانسجامها في النّسق، ذلك أنّ البنية اللّغويّة في الشّعر لا تحدّد بالكلمات؛ بل بالصّيغ»[50] وبهذا النَّسق تتجلى قوة السلّم الحِجاجي من خلال التَّراتبية الَّتي تُحدثها قوى البرهان والبيان، والَّتي تستميل المُخَاطَب.

خاتمة:

لقد فتح محمد الأشعريّ آفاقًا حجاجيّة ذات معارضة حقيقية، حيث أعطى تصميمًا مُضافًا للنّسق الشّعريّ بأبنيته المتعالقة بجمعه بين المتناقضات والمتنافرات في قالب واحد، وتوظيفه شُحَنًا من البياضات

تجعل المقاصد تدنو ثمّ تتوارى لتؤكد لا نهائية التأويل، ولها استخلصنا من هذه الدّراسة جملةً من النّتائج أهمها:

1. أن اللغة لغة قلق وتساؤل وتمرد وتوثب، لا لغة ثبات ويقين.
2. انبنت القصيدة على العنوان فكان العتبة الأولى والنواة المركزية لتلقيها، وبذلك فتح المجال على:

- عملية التواصل الإبلاغي، وتحمِلُ المُخاطَب على الاقتناع برأي ما.
- الإجراء التواصليّ للأفعال الكلامية كوظيفة حِجاجية.
- الاستعارة الحِجاجية كونها تتسمُ بالإقناع والإمتاع والتفاعل.
- السلوك - العامل النفسي- الحجاجيّ التناقضيّ.
- التّنوع المحكي المراوغ في التّشكيل.
- المقصود المقاميّ للمعنى، وعدم كفاية القرائن اللّغوية.

هوامش:

[1] ينظر: سامية الدريدي، الحجاج في الشّعر العربي بنيته وأساليبه، (2011)، عالم الكتب الحديث، ط01، (الأردن) ص62.

[2] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللُّغة الشّعرية، (2015)، بيت الحكمة، ط01، (الجزائر)، ص 17.

[3] ينظر: يوسف عليمات، النّسق الثّقافيّ: قراءة ثقافيّة في أنساق الشعر العربيّ القديم، (2009)، عالم الكتب الحديث ط01، (الأردن)، ص11.

[4] ينظر: محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، (2006)، العدد 70-71 الإصدار، مجلة آفاق، (المغرب)، ص 282.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 283.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص 286-287.

[7] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشّهري، الخطاب الحجاجيّ عند ابن تيميّة مقاربة تداولية، (2013)، مؤسسة الانتشار العربيّ، ط 01، (بيروت)، ص61.

[8] ينظر: مسعود صحراوي، التّداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي (2005)، دار الطليعة، ط01، (بيروت)، ص192- 193.

[9] عبد الملك مرتاض، ا - ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي" لمحمّد العيد"، (1992)، ديوان المطبوعات الجزائرية، ط01، (الجزائر)، ص18.

[10] محمّد مفتاح، دينامية النّص تنظير وإنجاز، المركز الثّقافي العربي، (1987) ، ط01، (المغرب)، ص154.

[11] ينظر: رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جماليّة، (2002)، دار الوفاء، ط01، (الإسكندريّة) ص13.

[12] ينظر: فراس السّواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والدّيانات المشرقيّة، (2001)، دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع والتّرجمة، ط02، (دمشق)، ص12.

[13] ينظر: سطمبول ناصر، تداخل الأصوات في الخطاب الشّعريّ المعاصر لدى جبران، (2015)، مجلة فصل الخطاب المجلد 03، العدد09، (الجزائر)، ص07.

[14] محمد الأشعريّ، ديوان حكايات صخريّة، (2000)، دار توبقال للنّشر، ط01، (المغرب)، ص07.

[15] محمّد مفتاح، في سيمياء الشّعر القديم دراسة نظريّة وتطبيقيّة، (1989)، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، ط01 (المغرب)، ص55.

[16] مسعود صحراوي، التّداولية عند العلماء العربيّ دراسة تداوليّة لظاهرة الأفعال الكلاميّة في التّراث اللّسانيّ العربيّ (2005)، دار الطّليعة، ط01، (بيروت)، ص16.

[17] سامية الدّريدي، الحجاج في الشّعر العربيّ بنيته وأساليبه، (2011)، عالم الكتب الحديث، (الأردن)، ص16.

[18] حافظ إسماعيلي علوي ومحمّد أسيداه، اللّسانيات والحِجاج المُغالط نحو مقاربة لسانيّة وظيفيّة، (2010)، عالَم الكتب الحديث، ج03، (الأردن)، ص270.

[19] سامية الدريدي، الحجاج في الشّعر العربي بنيته وأساليبه، ص21.

[20] جميل حمداوي، أنواع العنوان في الشّعر العربيّ المعاصر، (2021)، دار الرّيف، ط01، (المغرب)، ص09.

[21] ينظر: علي جعفر العلاق، الدّلالة المرئية قراءة في شعريّة القصيدة الحديثة، (د ت)، دار الشّروق، ط01، (عمان) ص127.

[22] ينظر: عباس حشاني، خطاب الحجاج والتّداولية، (2014)، عالم الكتب الحديث، ط01، (الأردن)، ص261.

[23] ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغويّ المعاصر، (2008)، دار المعرفة الجامعيّة، ط01 (الإسكندريّة)، ص 45- 47- 79.

[24] ينظر: جواد ختام، التّداوليّة أصولها واتّجاهاتها، (2016)، كنوز المعرفة، ط01، (الأردن)، ص95.

[25] ينظر: عباس حشاني، خطاب الحجاج والتّداولية، ص264.

[26] جواد ختام، التّداولية أصولها واتجاهاتها، ص90.

[27] ينظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغوي العاصر، ص71.

[28] ينظر: المرجع نفسه، ص71.

[29] ينظر: المرجع نفسه، ص80.

[30] ينظر: المرجع نفسه، ص80.

[31] محمّد برادة، التّتاج الجديد عينان بسعة الحلم لمحمّد الأشعريّ، (1981) مجلة الآداب، العدد 9-10، (الرّباط) ص60 - 59.

[32] سورة مريم، الآية25.

[33] رولان بارث، لذّة النّص، (1992)، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ، ط01، (سوريا)، ص34.

[34] غاستون باشلار، شاعريّة أحلام اليقظة علم شاعريّة التّأملات الشّاردة، (1991)، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، ط01، (بيروت)، ص 13.

[35] أبو العباس ثعلب، قواعد الشّعر، (1990)، تح: رمضان عبد التّواب، مكتبة الخانجيّ، ط02، (القاهرة)، ص53.

[36] عبد الله بن المعتز، البديع في البديع، (1990)، دار الجيل، ط01، ج01، (بيروت)، ص 23.

[37] ينظر: محمّد عديل، الفكر اللّساني التّداوليّ قراءات في التُّراث والحداثة، (2016)، عالم الكتب الحديث، ط01 (الأردن)، ص197.

[38] طه عبد الرّحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقليّ، (1998)، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط01، (المغرب)، ص213.

[39] رولان بارث، لذة النّص، ص23.

[40] طه عبد الرّحمن، الاستعارة بين حساب المنطق ونظريّة الحجاج، (1991)، مجلة المناظرة، العدد04، (المغرب) ص55.

[41] المرجع نفسه، ص55.

[42] أ ريتشاردز، مبادئ النّقد الأدبيّ، (1963)، تر: مصطفى بدويّ، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصريّة العامة للتّأليف والتّرجمة والطّباعة والنّشر، ط01، (مصر)، ص312

[43] عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشّعر، (2008)، عالم التّربية، ط01، (المغرب)، ص14.

[44] المرجع نفسه، ص14.

[45] محمد جواد مكيكة، الاستعارة من قيد الكائن إلى رحابة الممكن، (2013)، مجلة فصل الخطاب، الجزائر، العدد03 المجلد 02، (الجزائر)، ص110.

[46] فريديريك نيتشه، غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعًا بالمطرقة، (2010)، تر: علي مصباح، منشورات الجمل، ط01، (بيروت)، ص 96.

[47] محمّد برادة، التّتاج الجديد عينان بسعة الحلم لمحمّد الأشعريّ، (1981)، مجلة الآداب، العدد 9-10، (الرّباط) ص59.

[48] غادة الإمام، اتجاهات الفلسفة الأوروبية المعاصرة، (2015)، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، ط01 (القاهرة)، ص34-35.

[49] رولان بارث، لذة النص، ص11.

[50] عصام شرخ، جماليّة الشعريّة المعاصرة المستوى التّركيبيّ والبصريّ أنموذجًا، (2021)، دار ابن الشّاطئ للنّشر والتّوزيع، ط01، (الجزائر)، ص255.

قائمة المراجع:

القرآن الكريم برواية حفص

1. أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبيّ، (1963)، تر: مصطفى بدويّ، مراجعة لويس عوض المؤسسة المصريّة العامة للتأليف والترجمة والطّباعة والنّشر، ط01، (مصر).
2. أبو العباس ثعلب، قواعد الشّعر، (1990)، تح: رمضان عبد التّواب، مكتبة الخانجيّ، ط02 (القاهرة).
3. جميل حمداوي، أنواع العنوان في الشّعر العربيّ المعاصر، (2021)، دار الرّيف، ط01، (المغرب).
4. جواد ختام، التّداوليّة أصولها واتّجاهاتها، (2016)، كنوز المعرفة، ط01، (الأردن).
5. حافظ إسماعيلي علوي ومحمّد أسيداه، اللّسانيات والحِجاج المغالط نحو مقاربة لسانيّة وظيفيّة، (2010) عالَم الكتب الحديث، ج03، (الأردن).
6. رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جماليّة، (2002)، دار الوفاء، ط01، (الإسكندريّة).
7. رولان بارث، لذّة النّص، (1992)، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ، ط01، (سوريا).
8. سامية الدريدي، الحجاج في الشِّعر العربي بنيته وأساليبه، (2011)، عالم الكتب الحديث، ط01 (الأردن).
9. سطمبول ناصر، تداخل الأصوات في الخطاب الشّعريّ المعاصر لدى جبران، (2015)، مجلة فصل الخطاب، المجلد 03، العدد09، (الجزائر).
10. طه عبد الرّحمن، الاستعارة بين حساب المنطق ونظريّة الحجاج، (1991)، مجلة المناظرة، العدد04 (المغرب).
11. طه عبد الرّحمن، اللّسان والميزان أو التّكوثر العقليّ، (1998)، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط01، (المغرب).
12. عباس حشاني، خطاب الحجاج والتّداولية، (2014)، عالم الكتب الحديث، ط01، (الأردن).
13. عبد الله بن المعتز، البديع في البديع، (1990)، دار الجيل، ط01، ج01، (بيروت).
14. عبد الملك مرتاض، ا - ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي" لمحمّد العيد"، (1992) ديوان المطبوعات الجزائرية، ط01، (الجزائر).
15. عبد الهادي بن ظافر الشّهري، الخطاب الحجاجيّ عند ابن تيميّة مقاربة تداولية، (2013)، مؤسسة الانتشار العربيّ، ط 01، (بيروت).
16. عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشّعر، (2008)، عالم التّربية، ط01، (المغرب).
17. عصام شرتح، جماليّة الشعريّة المعاصرة المستوى التّركيبيّ والبصريّ أنموذجًا، (2021)، دار ابن الشّاطئ للنّشر والتّوزيع، ط01، (الجزائر).
18. علي جعفر العلاق، الدّلالة المرئية قراءة في شعريّة القصيدة الحديثة، (د ت)، دار الشّروق، ط01 (عمان).
19. غادة الإمام، اتجاهات الفلسفة الأوروبية المعاصرة، (2015)، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح ط01، (القاهرة).
20. غاستون باشلار، شاعريّة أحلام اليقظة علم شاعريّة التّأملات الشّاردة، (1991)، تر: جورج سعد المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، ط01، (بيروت).
21. فراس السّواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والدّيانات المشرقيّة، (2001)، دار علاء الدّين للنّشر والتّوزيع والترجمة، ط02، (دمشق).
22. فريديريك نيتشه، غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعًا بالمطرقة، (2010)، تر: علي مصباح منشورات الجمل، ط01، (بيروت).
23. محمد الأشعريّ، ديوان حكايات صخريّة، (2000)، دار توبقال للنّشر، ط01، (المغرب).

24. محمّد برادة، التّتاج الجديد عينان بسعة الحلم لمحمّد الأشعريّ، (1981) مجلة الآداب، العدد 9-10 (الرّباط).
25. محمّد بودويك، أعمال شعريّة لمحمّد الأشعريّ البياض المر والبياض الشّهيّ، (2006)، العدد 70-71 الإصدار، مجلة آفاق، (المغرب).
26. محمّد جواد مكيكة، الاستعارة من قيد الكائن إلى رحابة الممكن، (2013)، مجلة فصل الخطاب الجزائر العدد03 المجلد 02، (الجزائر).
27. محمّد عديل، الفكر اللّساني التّداوليّ قراءات في التُّراث والحداثة، (2016)، عالم الكتب الحديث، ط01 (الأردن).
28. محمّد مفتاح، دينامية النّص تنظير وإنجاز، المركز الثّقافي العربي، (1987)، ط01، (المغرب).
29. محمّد مفتاح، في سيمياء الشّعر القديم دراسة نظريّة وتطبيقيّة، (1989)، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع ط01، (المغرب).
30. محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللّغويّ المعاصر، (2008)، دار المعرفة الجامعيّة، ط01 (الإسكندريّة).
31. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللُّغة الشِّعرية، (2015)، بيت الحكمة، ط01 (الجزائر).
32. مسعود صحراوي، التّداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، (2005)، دار الطليعة، ط01، (بيروت).
33. يوسف علمات، النّسق الثّقافيّ: قراءة ثقافيّة في أنساق الشّعر العربيّ القديم، (2009)، عالم الكتب الحديث، ط01، (الأردن).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 374 - 388 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

البنيةُ الإيقاعيّةُ في قصيدَةِ "القلب الصّوفيّ" لأبي القاسِمِ سعدَ الله -دراسَةٌ جَماليّةٌ-

The rhythmic structure in the poem "the mystical heart" by Abu Al-Qasim Saadallah -an aesthetic study-

حاكمي حمزة[1] * / بن سعيد محمد[2]
Hakmi Hamza[1] / Ben said Mohammed[2]
جامعة وهران 1-أحمد بن بلّة- (الجزائر)
University of Oran 1-Ahmed Ben Bella - (Algeria)
ostadhamzahakmi@yahoo.com[1] / bensaid-m@hotmail.com[2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/10/02	تاريخ النشر:2023/03/02

مُلخّصُ البَحث

تتكرّسُ البنيَةُ الإيقاعيّةُ كواحدةٍ مِنْ أهمّ البُنى المشكّلةِ للخطابِ الشّعريّ، وهي مقوّمٌ أساسيٌّ لجماليّته بحيث تمنحُهُ القدرةَ على التّأثيرِ والفعاليّةِ، وتنطَوِي على قيمٍ فنيّة وتعبيريّة خاصّة، وهيَ كذلكَ في قصيدة القلب الصّوفيّ لأبي القاسمِ سعد الله من ديوانه الزّمن الأخضر. ونحاول في هذه الدّراسة الكشفَ عن العلامات الجماليّة للبنية الإيقاعيّة الخارجيّة والدّاخليّة في هذه القصيدة، وذلك باتّباع المنهج الوصفيّ التّحليليّ.

وجماليّاتُ البنية الإيقاعيّة في هذه القصيدة تتمحورُ أساسًا في جماليّة التّناسبِ في الوزن الشّعريّ الذي خلق محورًا جماليًا انسجمت فيه تفعيلات بحر الرجز، والتّوازن وتوافق الأجزاء في القافية والروي، والتّكرار الذي حقّقَ جماليّة الانتظامِ، ثمّ الأصوات وتحقيقها للانسجام، ومناسبتها لتجربة الشّاعر العرفانيّة في هذه القصيدة.

الكلمات المفتاحية : بنية إيقاعيّة، جماليّة، تناسب، انسجام، توازن، تكرار.

Abstract :

The rhythmic structure is considered as one of the most important structures formed for poetic speech, and it is an essential component of its aesthetics so that it gives it the ability to influence, and it involves special artistic values, and it is also in the poem of the Sufi heart of Abu Al-Qasim Saadallah from the Diwan of green time. In this study, we try to reveal the aesthetic signs of the rhythmic structure in this poem, following the descriptive-analytical approach.

The aesthetics of the rhythmic structure in this poem are mainly centered in the aesthetic of proportionality in the poetic weight, balance and compatibility of parts in rhyme

* حاكمي حمزة: ostadhamzahakmi@yahoo.com

and narration, repetition through the aesthetic of regularity, and then the sounds and their achievement of harmony, and their appropriateness to the poet's secular experience in this poem.

Keywords: rhythmic structure, aesthetic, proportion, harmony, balance, repetition.

مقدّمة :

يعدُّ الشّعر -مجملا- حالة من الحالات الانسانيّة التي تحتلّ أسمى المراتبِ في نظام الكلام المتصاعد الذي يبدأ من أبسط درجاتِ الكلام منتهيا إلى حالةِ الإتقان؛ والتي تشكّل ذروة الجَمال في عمليّة التّأليف[1]،وهو جميل في تخيّر ألفاظه وتوالي مقاطعه، وجميل في إيقاعاته بأنواعها، فهو « ذلك الكائن الوجدانيّ الغامض الخالد الذي يعكسُ الحالة الوجدانيّة والفكريّة والثقافيّة والإنسانيّة بشكل عام لإنسان كلّ حقبة من الحقب، ما يقبله وما لا يقبلُه، أو بصيغة أخرى ما يستصيغه ذوقه الأدبي وما لا يفعل، ما يراه سائدا محبّبا، وما يراه مستهجنًا»[2].

والخطاب الشّعريّ ما هو إلا امتداد وتمطيط لهذه التجربة والتي يصطلح عليها إجمالا بالتّجربة الشّعريّة على أنّها « الصّورة النّفسيّة الكاملة أو الكونيّة التي يصوّرها الشّاعر حين يفكّر في أمر من الأمور تفكيرا ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشّاعر إلى اقتناع ذاتيّ واخلاص فنّيّ، لا إلى مجرّد مهارته في صياغة الخطاب بل ليغذّي شاعريّته بجميع الأفكار النّبيلة التي تشفّ عن جمال الطّبيعة والنّفس».[3] ولذلك هي تجربة تأخذ في الحسبان التأمّل كبداية للإنارة الشّعوريّة، ويمكن أن نستدلّ لهذا الحديث بالتّجربة الشّعريّة لأبي القاسم سعد الله من خلال ديوانه الزّمن الأخضر، والتي هي تجربة فريدة من نوعها، باعتبار أنّ هذا الشّاعر أوّل من كتب قصيدة التّفعيلة في الجزائر ممثّلة في قصيدة طريقي التي كتبها سنة 1955، وهي ضمن ديوانه الزّمن الأخضر.

وفي هذا الدّيوان أيضا قصيدة القلب الصّوفيّ التي تعدّ واحدة من أجمل قصائد التّفعيلة عند الشّاعر، وقد امتزجت فيها التّجربة الشّعريّة مع محاولات الشّاعر العرفانيّة الصوفية لخلقِ تجربة شعريّة صوفيّة، انطلاقا من دلالات القصيدة وأبنيتها، وفي مقدمة ذلك البنية الإيقاعيّة التي ظهرت عليها الكثير من العلامات الجماليّة، وعليه فقد كانت إشكاليّة البحث كما يأتي: ما هي جماليّاتُ البنية الإيقاعيّة في قصيدة القلب الصوفيّ؟ وما هي المعايير الجماليّة التي يمكن الاستناد عليها للوصول إلى نتائج ذات فعاليّة؟

وقد كانت الانطلاقة في هذا البحث من ضبط دقيق لمفهوم البنية الإيقاعيّة، ثمّ مفهوم الجماليّة، ثمّ تحديد المعايير الدّقيقة التي يمكن أن نقيس بها العمل الأدبيّ جماليّا، ثمّ تطبيق هذه المعايير على البنية الإيقاعية لقصيدة القلب الصّوفيّ بقسميها: الخارجيّة والدّاخليّة.

وفي سَعيِنَا إلى أهْدافِنا المَنشُودَة من هذا البَحث والتي تمحوَر أساسًا حولَ تَحديدِ المَظاهِرِ الجَماليّة للبنية الإيقاعيّة في قصيدة القلب الصّوفي لأبي القَاسم سَعد الله، والكَشفِ عن تجلّيَاتِها، اتّبعنا المنهَج الوَصفيَّ التّحليليّ، الذِي يُساعدُ على دِرَاسَة العلاقَات والظّواهرِ كَمَا هِيَ موجُودَةٌ فعْلًا، وتصنيفِهَا وَتحلِيلِهَا وإخضَاعِهَا للدّرَاسة الدّقيقَة.

أوّلا- البنيةُ الإيقاعيّةُ: للوقوف على ضبطٍ دقيقٍ لهذا المصطلَحِ لا بدَّ منَ التطرّقِ إلى تعريف الإيقاعِ لغة واصطلاحًا.

1- **الإيقاعُ لُغَةً:** تشتَرِكُ المعَاجِمُ اللّغويّة في تعريفها لمفهوم الإيقاع، والذي هو مشتقٌّ من الجذرِ (و،ق،ع)؛ وهو في لسَانِ العربِ: « منَ الفِعلِ وقعَ علَى الشّيء ومنهُ يَقعُ وقعًا وَوُقوعًا: سقط».[4]

والتوقيعُ: « إصابة المطر بعضَ الأرض وإخاؤُه بعضًا، وقيلَ: هوَ إنباتُ بعضِها دونَ بعضٍ؛ وقال اللّيثُ: إذَا أصَاب الأرضَ مطرٌ متفرّقٌ، والإيقاعُ مِن إيقاعِ اللّحنِ والغِناءِ وهوَ أنْ يوَقّع الألحانَ ويُبَيّنَهَا، وسَمَّى الخليلُ - رحمهُ الله- كتابًا منْ كُتبهِ في ذَلكَ المعنَى "كتاب الإيقَاع"» [5].

ومنهُ تَوقيعُ أصابعِ العازفِ علَى بَعضِ أوتارِ الآلة دونَ بعضِها، فينبَعِثُ منهَا إيقاعُ الموسيقَى.[6]

والإيقَاعُ: «كلمَةٌ مشتقَّةٌ من اليُونانيّةِ، بمعنَى الجرَيَان والتّدَفُّقِ، والمقصُودُ به عامَّةً هو التَّواتُرُ المتَتَابِعُ بينَ حَالتَيْ الصَّوتِ والصَّمتِ، أَو النّورِ والظَّلامِ، أو الحركَةِ والسُّكونِ، أو القوَّةِ والضُّعفِ، أو الضَّغطِ واللّينِ، أو القِصرِ والطُّولِ، أو الإسرَاعِ والإبطَاءِ، أو التَّوتُّرِ والإسترخَاءِ ».[7]

فالإيقاعُ من خلالِ هذه المعانِي اللّغويّة يعدُ عمليّةً حركيّة أو صوتيّة غير عشوائيّة، تحدُثُ جراء صوتٍ معيّنٍ دون آخرٍ، أو حركَة معيّنةٍ دون أخرى، ولهذا يصلُحُ أن يكونَ نظامًا قائمًا بذاتهِ؛ لهُ قواعِدُه التي تحكُمُهُ، وترسمُ خطّته.

2- **الإيقاع اصطلاحًا:** هو جزء من الموسيقى، وتَجدُرُ الإشارة إلى الاختلاف بين الإيقاع الموسيقيّ، والإيقاع الشّعريّ الذي يتعلّق أساسا بالشّعر؛ وينضوي تحته الوزن والتّكرار والتّبر والتّنغيم والقَافيَة والروي، وهذه كلّها لا تمثّل إلا عنصرا واحداً من عناصر الجرس حيث أنها جزء من حركةٍ أكبر هي الإيقاع.[8]

وَالإيقَاعُ هو: « ترديد لأنغام كَامِنَةٍ فِي الطَّبِيعَةِ وهو صُورَة مَنْطِقِيَّة لِحَيَاتِنَا الوجدانيّة بِمَا فِيهَا مِنْ انْفِعَالَاتٍ وَأَحَاسِيسَ وَاسْتِجَابَاتٍ وَعَوَاطِف، وَمَشَاعِر، وَرَغَبَات، ومؤثّرات وَمَظَاهِر اسْتِبْصَار»[9] وهُوَ الترديد المتواصلُ لِنِظَام مُعَيَّن، وحُسن تواصُله واستمراره وفقَ نسقٍ منسجم، وَعَلَى المتذوّق وَالنَّاقِدِ أن يَكْشِف عَنْ الْعَلاقَاتِ الإيقاعيّة على المستويين الخارجي والدّاخليّ الَّتِي بَنَى عَلَيهَا الْفَنَّانُ عَمَلَهُ.[10]

فالإيقاع يتشكّل عبر عناصرَ خارجيّة وداخليّة، « ودَرجاتُ الإيقاعِ تشملُ المستَوى الصّوتيّ الخارجيّ، المتمثّلِ في الأوزَانِ العَروضيّةِ بأنماطِهَا المألوفَةِ المسْتَحدَثةِ، ومَدى انتشَارِ القَوافِي ونِظامِ تَبادُلِهَا وَمسَافَاتِها، وتَوزيعِ الحُزمِ الصَّوتيَّة، وَدرجَات تَمَوُّجِها وعلاقاتها. كَما تَشملُ ما يسمَّى عادَةً بالإيقَاعِ الدَّاخليّ المرتَبطِ بالنّظامِ الهَارمُونيّ الكَامل للنّصّ الشّعريّ».[11]

ويمكنُ القول إنَّ البنية الإيقاعيّة هيَ أوّلُ المظاهِر المادية المحسُوسَة التي تشكّلُ النَّسيج الشِّعريّ على مستوَيات الإيقاع المرتبط بالدّلالَة ،[12] وهيَ أهمُّ ما يعطي للشّعر شعريّته عبر مجموعة من التآلفات، والتوازيات بين عناصرها. وهيَ بمثابةِ القَاعدَةِ التي يَقومُ عَليهَا أيُّ عمليّة إبداعيّة في الفنّ أو الأدب، وَيستَطيعُ الفَنَّانُ أو الأديبُ أن يُحقّقها عليها باتّباع عدّة طرقٍ[13]؛ منها التّكرار، والتّعاقبُ، والتقابل، والوزنُ والقوافي، وغير ذلك.

ثانيا- الجماليّة: لا بُدَّ لكلّ عمليّة إبداعيّة أن تصلَ إلى درجةٍ معيّنة من درجات الجماليّة[14]، فهي عنصر أساسيّ في كلّ عمل إبداعيّ، ويختلف تعريف الجماليّة بين اللّغة والاصطلاح.

1- **الجماليّة لغة:** يقول "ابن منظور" في تعريف الجَمال: « الجَمال مَصدر الجَميل والفعلُ جَمُل. وقولُه عَزَّ وجلَّ: **(وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ)** [النّحل، 06]،أيْ: بهاءٌ وحسنٌ، وحَسب ابن سِيدَه: الجَمال الحُسن يَكُونُ في الفِعل والخلْق. وقَدْ جَمُل الرَّجُلُ، بالضمّ، جَمالاً، فَهو جَميل وجُمّال، بالتّخفِيف»[15].

وذهبَ ابنُ فارس مذهبَ أهلِ اللّغةِ فقد عدَّ الحسنَ ضِدَّ القُبح، ولَم يَرد، ورَأى أنَّ الجِيمَ والمِيمَ واللام أصلان أحَدُهُما تَجَمُّعُ وعِظَمُ الخلق، والآخرُ الحسن. واعتبر أنّ الجمالَ بصفته مصدرا هو أصل مشتقّاته كلها، وقدْ خالفَهُم في هذا الجانبِ الصّرفيّ.[16]

وجاء في القاموس المحيط "للفيروز آبادي" أنَّ الجَمالَ هو: «الحُسنُ في الخُلق والخَلق، جَمُلَ ككَرُمَ، فهو؟ جَميل. والجَمْلاء الجَميلةُ والتَّامّة الجِسمِ مِن كُلِّ حَيوَان، وتَجَمَّلَ تَزيّنَ، وأجمل في الطّلَبِ: اتَّأَدَ واعتَدَل فلَم يُفْرط. وجَمَّلتُه تَجمِيلا أيْ زيّنتُهُ»[17]، فالجمال من خلال هذه المَعاني اللّغويّة هو ما تستَحسِنُه النَّفسُ، فلا ترى فيه قبحًا، ويكون سهلَ العبورِ إليهَا، لأنّها وجدت فيه مايتَناسب ويتواءم معَا. والجماليّة هي عمليّة تَحَسُّسِ ذلكَ الجمال انطلاقًا من العلامات والمعايير التي جعلتهُ جميلا.

2- **الجماليّة اصطلاحا:** الجماليّة في معجم المصطلحات الأدبيّة: «نزعة مثاليّة تبحثُ في الخلفيّات التشكيليّة للانتاج الأدبيّ والفنيّ، وتختزلُ جميع عناصرِ العملِ الفنيّ في جماليّاته، وترمي النّزعة الجماليّة إلى الاهتمام بالمقاييس الجماليّة، انطلاقا من مقولة: الفنّ للفنّ»[18]

والجَمالُ حسبَ ديمقريطس Democritus هو التّناسُب بين الأجزاء الماديّة والبنى الإيقاعيّة إحداها[19]، « والجَمال أحياناً في الأشيَاءِ وأحيْاناً في مَدَى مُوافَقَتِه لَنَا، أَو هُوَ في الخَير أو النَّافِعُ، والجمالُ في بعضِ المرّات يتمثَّلُ في الوزنِ والتّناسُبِ والانسِجَام والنِّظامِ الذي يَجمَع بينَ الأشتَاتِ والمتفرّقات»[20]

فالجَماليّة ليست عمليّة عشوائيّة وإنّما هي نظامٌ له أسس ومعايير يَقُوم عليهَا، من خلالِها يتأتَّى للنَّاقدِ أن يتتبّع جماليَّات العملِ الأدبيّ، وينتجَ أحكامه وفقَها. فهي عمليّة متكاملَة الجَوَانبِ تتعَامَل مع النصّ حسب فعاليّتِه ودرجة وصوله إلى القارئ، وبإيجاز : إنّها قياس لدرجَات الحُسنِ في العمَل الأدبيّ، وكشفٌ لنقاطِ الجمالِ فيه.

ثالثا- معايير الجماليّة: « إنَّ كُلَّ مَنْ يَتَلَقَّى الْعَمَلَ الْفَنِّيَّ سَوَاء أَكَانَ نَاقِدًا أَمْ مُجَرَّد مُتَذَوِّق لابُدَّ أَنْ يُصْدِر حُكْمًا تَقْوِيمِيًّا عَلَى هَذَا الْعَمَل، بِالاسْتِحْسَان أو الاسْتِهْجَان، وَمِن هُنَا تَبْدُو أَهَمِّيَّة وُجُود مَعَايِير لِلْحُكْمِ تُقَاس بِهَا التَّجْرِبَة الْجَمَالِيَّة بِأَبْعَادِهَا المختلفة»[21]، ومن هذه المعايير:

1- **الوحدة مع التّنويع:** هي أولى العَلامَات فِي الشَّيْء الْجَمِيل، «وهي صِفَة وَاسِعَة المدلول مَرِنَة التَّعْبِير يَدْعُونَهَا: "الْوَحْدَة"، وَالْوَحْدَة عِنْد الفلاسفة صِفَة الكمال أَو اكْتِمَال الذَّات ووحدانيّتها، أمّا الْفَنَّانُون فليسُوا أَقَلَّ تَوَسُّعًا فِي مَعْنَى الوحدة. إنّها عِنْدَهُمْ جَمِيعُ أنواع التَّرَابُط وتَمَاسُك الأجزاء. وهي أحد الأركان الَّتِي وَضَعَهَا أرسطو للتراجيديا (وحْدَةُ الزّمان والمكان والعمل)»[22].

والوحدة « عاملٌ أساسيٌّ يسهّل الفهم، والجمال التّام يَتَوَقَّف عَلَى تَكْيُف الشَّيْءِ وَفْقًا لِما تَتَطَلَّبُه الحواس، وَالانْتِبَاه، وَقُوَى العقل التَّحْلِيلِيَّة والتفسيريّة. والعقل يَتَطَلَّب نَظْرَة مُجْمَلَة. شَامِلَة مُوَحَّدَة لأنّ التَّشْوِيش يُزْعِجَه وَيَثْبُطُه. وهي من أبرز صِفَات الشِعْر الْحَدِيثِ»[23]، فالوحدة لهَا أهميّة كبيرة حينَمَا تتحقّق على المستوى الإيقاعيّ أيضًا، فتأتي الإيقاعات الداخليّة والخارجيّة دفقةً واحدة، ومتحدةً، حتّى حينَ ينوّعُ فيها الشاعر.

2- **توافق الأجزاء:** ويكون فِي الْمُوسِيقَى والإيقاع وهو « تَلاؤُمُ الأصوات، وَفِي الشِعْرِ ائْتِلافُ الْمَعْنَى مَعَ اللَّفْظِ، وَحُسْنُ الْجَمْعِ بَيْنَهَا. فَاللَّفْظُ القَوِيُّ لِلْمَعْنَى الْقَوِيّ. وَالْمَعَانِي المتآلفة هِيَ الَّتِي يَسْتَحْضِرُ بَعْضُهَا بَعْضًا، كَالرَّبِيعِ يَسْتَحْضِرُ الْخُضْرَةَ وَالزّهْر، وَالْقَمَرُ يَسْتَحْضِرُ اللُّطْفَ وَالْبَهَاء. وَهِيَ الَّتِي تَتَوَافَقُ بِحَيْث لا يَجْتَمِعُ فِيهَا الْقَوِيُّ وَالضَّعِيفُ، والغثّ وَالسَّمِينُ»[24].

ولتوافقِ أجزاء البنية الإيقاعيّةِ أهميّة كبيرة في بناء النّسيج الشّعريّ، وإظهارِه في ثوب قشيبٍ، وبخاصّة حينما يتعلّق الأمرُ بقصيدة الشعرِ الحرّ والتي تعتمد معايير جمالها على مدى توافقِ أجزائها عامة، وأجزاء البنية الإيقاعيّة بالخصوص، ومن الأجزاءِ القوافي، والتّفعيلات المتوافقة في عدد تواترها في البيت الشعريّ الواحد.

3- **التَّنَاسُبُ:** «هُوَ اتِّبَاعُ قَانُونِ الْمُنَاسَبَةِ فِي الْحُجُومِ وَالْمَسَافَاتِ، وَهَذَا يَعْنِي تَنْوِيعَ الْمَسَافَاتِ بَيْنَ الأجزاء وَتَنْوِيعَ حُجُومِ هَذِهِ الأجزاء بحيث تَتَوَافَقُ مِنْ غَيرِ أن تَتَكَرَر هِيَ نَفْسُهَا بِصُورَةٍ مُمِلَّةٍ. وكَانَ أساسُ التَّنَاسُبِ البنائِي عِنْدَ الْيُونَانِ اسْتِعْمَال الْمُسْتَطِيلِ بَدَلَ الْمُرَبَّعِ (لأنّه أكثر تنوّعا)»[25].

والتّناسبُ ضروريّ في الإيقاعات الشعريّة إذْ هو يتماشَى وحجوم الأحاسيسِ والعواطِف المتباينَة الشدّة والحضُور، ويتماشى معَ الدّلالة العامّة للقصيدة، وهو في البنية الإيقاعيّة أحدُ أهم معايير الجماليّة فيها، فالأصواتُ الشعريّة في القصيدَة من شأنِها أنْ تُعلِيَ من درجاتِ الجمالِ فيهَا حينَ يتحقّقُ فيها معيارُ التّناسبِ من حيثُ صفاتِ الحروف مثلا، أو مخارجها أو غير ذلك.

4- **التّوازن:** وهُوَ « تعَادُل القوى، وَتَقَابُل شَيْئَيْن بحيث يَتَنَازَعَان انْتِبَاهَ النَّاظِر أو السّامع بِمِقْدَار وَاحِد، والتَّوَازُن هُوَ الرَّاحَة، وهُوَ تَجَمُّع الأجزاء حَوْل مَرْكَز وترتيبها بِصُورَة تَجْعَل أحد الجانبين معادلا لِلآخَر فِي الْجَاذِبِيَّة. ونَرَى التَّوَازُن فِي الشِّعْر حَيْث يَتَقَابَل الضَّرْب وَالْعُرُوض في الشّعرِ العموديّ وحين توافقُ الضّروب بقيّة التّفعيلات في الشّعر الحرّ، وَتَتَقَابَل بَيْنَهُمَا التَّفَاعِيل، وَمِنْ أنواع التَّوَازُن التَّنَاظُر؛ وَهُو تَقَابُل الأجزاء المتساوية فِي الْحَجْم وَالشَّكْل »[26].

والتّوازُن في البنية الإيقاعيّةِ هو أحدِ العواملِ التي تعطي للإيقاعات الشّعريّة الخطيّة والاستمراريّة، وأيُّ اختلالٍ فيها من شأنه أنْ يعيقَ عمليّة التلقّي القائمِ على التذوّق الجماليّ لها، وهو أحدُ عناصرِ الجمالِ إنْ لم نقُل أبرزها وأهمّها على الإطلاقِ.

5- **التدرّج والتطوّر:** ونعني به عمليّات الصعود والهبوط، وهو لازم تمام اللّزوم للإيقاع وهو « يدخلُ فِي التَّنَوُّعِ لأنّه تَطَوُّر الأجزاء مِنْ الضَّعِيفِ إلى الأقوى، مِنْ دقّة إلى كَثَافَةٍ، وَمِنْ ضِيقٍ إلى اتّسَاعٍ، وَمِنْ مُؤَثِّرٍ إلى أشدّ تأثيرًا، وَهُوَ أيضا مِنْ أنواع الوحدة وَالتَّرَابُطِ، نَرَاهُ فِي القطع الموسيقيّة حَيْثُ تَتَدَحْرَجُ الأصوات صُعُودًا وَهُبُوطًا، وَفِي الشِّعْرِ والخطب والمسرحيّات والقصص حَيْثُ تَتَدَرَّجُ المؤثّرات والحوادث فتبدأ هَادِئَةً ثُمَّ تَتَعَقَّدُ وَتَتَأَزَّمُ حَتَّى تنحل بِخَاتَمَةٍ قَوِيَّةٍ، وَهَذَا التَّدَرُّجُ أساسُ كُلِّ تَأْلِيفٍ وَبِنَاءٍ فني» [27].

ويكونُ التدرّجُ في الأصواتِ والحروف، وقصيدةُ الشّعر الحرّ أحوجُ إلى هذا العاملِ ليتكمّلَ جمالُها الفنيّ، فالرتم الواحدُ يجعلُ منها فضفضةً تنتهي كما تبدأ، والتدرّجُ فيها كسرٌ للملل والرتمِ الواحدِ؛ وهو عينُه أحدُ أساسيّات الشعر الحرّ التي يقومُ عليها.

6- **التّكرار:** وَهُوَ « مِمَّا يُقَوِّي الوحدة وَالتَّمَرْكُز، والتكرار يعطي للإيقاع فاعليّته. وَهو يَظْهَرُ فِي عمليّة تَنَاوُبِ الحركة وَالسُّكُونِ أو تكرّر الشَّيْءِ عَلَى أبعاد متساوية. وَفِي ترديد لَفْظٍ وَاحِدٍ أو مَعْنًى وَاحِدٍ. وَهُوَ التَّرْجِيعُ؛ تَرْجِيعُ البداية فِي النِّهَايَةِ، تَرْجِيعُ الْقَرَارِ فِي الْغِنَاءِ، رَدُّ الْعَجُزِ عَلَى الصَّدْرِ فِي الشِّعْرِ، تَرْجِيعُ النُّوتَةِ الْوَاحِدَةِ فِي الموسيقى والعود المتواتر إلى شَيْءٍ بِعَيْنِهِ. وَالتَّكْرَارُ كَثِيرُ الشُّيُوعِ فِي الْفَنِّ وَقَلَّمَا نَجِدُ أثرا فَنِّيًّا لا تَتَكَرَّرُ فِيهِ أجزاء متقاربة وَمُتَبَاعِدَةٌ» [28]. و

ويحقّقُ التكرارُ انسجامًا إيقاعيّا خاصًا، ويزيدُ من ظهورِ المعاني وانكشافها، بل ومع كلّ تكرارٍ جديدٍ نغمةٌ جديدَة تصاحبُ الدّلالة المكررة لتؤدّيَ وظيفَةً تأكيديّة، والتكرارُ أحدُ أهمّ عناصر البنية الإيقاعيّة على المستوى الدّاخليّ، الوثيق الارتباط بالدّلالة.

رابعًا- جماليّاتُ البنية الإيقاعيّة في قصيدَة "القلبُ الصّوفيّ":

تحملُ قصيدَة القلبِ الصّوفيّ لأبي القاسم سعدَ الله من ديوانِه الزّمن الأخضر عالما من التدبّر والتّأمّل يفضي فيه الشّاعر ضجيجَ ما يُحيط به في تجربة شعريّة تقتربُ كثيرا من التّجربة الشّعريّة الصّوفيّة، فالشّاعرُ إلى جانبِ عزلته يخاطبُ كلّ ما لا يُدرك، ويحاوِل العروجَ والفكاك من الواقع عبر مظاهر الطّبيعة التي سيطرت على أبيات هذه القصيدة من شعر التفعيلة.

ولما كان الشّعر والتّصوّف حقلان متقاربان في عالم معرفيّ واحد، هو عالم الرّوح القابع خلفَ مظاهر الواقع، فإنّ أبا القاسم سعد الله بحثَ عن الحقيقة بأدوات معرفيّة لا يقبلها المنطق المألوف والعقل العاديّ، فالشّعر والتّصوّف يصدران عن رؤية روحيّة للعالم، رؤية إشراقيّة حدسيّة لانهائيّة، وكما يتّفقان في الرؤية يتّفقان أيضا في الأسلوب؛ الصّورة والإيقاع؛ لتأتي الإيقاعاتُ الشّعريّة هادئة كقرع صوفيّ، أو آهات عرفانيّة تنبو عن تجربة شعريّة فريدة في نوعها.[29]

وأمام هذا الخطاب الشّعريّ المتميّز تظهرُ البنية الإيقاعيّة في ثوبٍ شاعريّ يحملُ الكثيرَ من العلاماتِ الجماليّةِ التي جمعت بينَ ما هوَ شعريٌّ، وما هو صوفيّ، لنكونَ بحاجة ماسّة إلى تأويلٍ جماليّ للحروفُ أو الأصواتِ ودلالاتها عند الصّوفية لنقتربَ كثيرًا من علامات الجمال في هذه القصيدة التي وردتْ في ديوان الزّمن الأخضر كما يلي[30]:

القلبُ صوفيّ يساهرُ الظّلام
في رهبةٍ قدسيةِ الهيام
لهُ مثالٌ، نجمَةٌ حزينةُ العينينِ
تمدُّ نحوهُ شعَاع
تُلقي بَسمَةً... قناع
* * *

ويعبرُ الزمانُ كالحلْمِ
يغيبُ فيه الرّاهبُ الولهان
يُفلسِفُ اللّقاء... يعزفُ الالحان لزائرٍ صغير
يرفُّ في أعماقه، يطير
لكنَّ ريحا صرصرا تهبُّ
فتحطّم القيثار.. تطفىء الشُّعاع
وقاتلا ملوَّث اليدين
يذبح الدُّجى... يمزّقه
يغتال الرّاهب الولهان!
* * *

والتّجمة الزّانية العينين
تلقي عليه جمرتين
وتُسدل السِّتار

وبينَ ذلك وذاك، تكون البنية الإيقاعيّة عبر قسمين: الخارجيّ الذي يشمل الوزن الشّعريّ، والقافية بحرفها الأخير، ثمّ القسمُ الدّاخليّ الذي يشملُ التّكرار والأصوات.

1- البنيةُ الإيقاعيّة الخارجيّة:

أ- الوزنُ الشّعريّ:نظم الشّاعرُ أبو القاسم سعد الله قصيدته على بحر الرّجز(مستفعلن-مستفعلن-مستفعلن)، « وقد كثُر شعرُ الشُّعراء القدَامى في هذا البَحرِ، لسُهولتِه وعذُوبتِه، ولاتساعه وسماحه بالتصرّف

الكثير فيه، لأنَّه يَجوزُ حذف حرفين منْ كلّ جزءٍ فيهِ فتصبحُ مستعلن: متعلن، والرّجز مطيّة الشُّعراء الجدد أيضا، بل لعلَّه يكون وسيلتهم المفضَّلة التي لا تعدِلُها وسِيلةٌ أخرَى لنظمِ شعرهم الحرّ» [31].

وهذه الحريّة التي يتيحها بحر الرّجز تجعلُ الشّاعرَ حرّا في إطلاقِ إيقاعاته دونما حاجة إلى إعادة النّظر فيها أو تنظيمها، ومن التّفعيلات ما حقّقَ جماليّة التّناسبِ وبخاصّة في المقطع الأوّل، أينَ تناسبتْ التّفعيلات في السطرين الأولين ، ثمَّ تتناسبُ تفعيلات السطرين الأخيرين من المقطع الأوّل حين يقولُ الشّاعر [32]:

القلبُ صوفيّ يساهرُ الظّلام
في رهبةٍ قدسيةِ الهيام
لهُ مثالٌ، نجمَةٌ حزينةُ العينينِ
تمدُّ نحوهُ شعَاع
تُلقي بَسمَةً... قناع

وجماليّة التّناسب تظهرُ كما هو موضّحٌ في الجدولين الآتيين:

ألْقلْبُ صو	فيْيُنْ يُسَا	هِرُ ظْ ظَلامْ
0//0/0/	0//0/0/	00//0//
مستفعلنْ	مستفعلنْ	مُتفعلنْ
في رهْبتِنْ	قدْسيْية لْ	هُيامي
0//0/0/	0//0/0/	0/0//
مستفعلنْ	مستفعلنْ	مُتفعلْ

تلْقي عليْ	يمدّدْ نحْ	وْهُو شعاعْ
0//0/0/	0//0//	00// 0//
مستفعلن	متفعلن	متفعلن
هِ بسْمتِنْ	قناعي	
0//0//	0/0//	
متفعلن	متفعلْ	

ويظهرُ جليًّا التّناسُب في تفعيلة مستفعلنْ ضمن السطرين الأوّل والثّاني في الجدولِ الأوّل، والتّناسُبُ في تفعيلة متفعلُن ضمن السطرين الرّابع والخامس في الجدول الثّاني. وتحقّقَ التّناسُبُ في نهاية السطر الأول والرابع (متفعلن)، ونهاية السطر الثّاني والخامس (متفعل).

والأمرُ كذلك في بداية المقطع الثّاني حين يقولُ الشّاعر [33]:

والنّجمة الرّانية العينين

تلقي عليه جمرتين

وفي الجدولُ الآتي توضيح لجمالية التّناسب في بداية هذا المقطع:

وتْنجمةزْ 0//0/0/ مستفعلنْ تلقي عليْ 0//0/0/ مستفعلنْ	زانييةلْ 0//0/0/ مستفعلنْ هي جمرتينْ 00//0/0/ مستفعلنْ	عينيني 0/0/0/ مستفعلْ

ويظهر التناسب في تفعيلة مستفعلن في السّطر الأوّل والثّاني من هذا المقطع.

إنّ الإيقاعات التي حملتها تفعيلات بحر الرّجز في قصيدة القلب الصّوفيّ خلقتْ في القصيدة محورا موسيقيّا حقّقه التّناسب والتناظرُ في الأسطر الشّعريّة، وهي جماليّة يتيحُها بحرُ الرجز أكثر من غيره من البحورِ الشّعريّة، فهوَ يتلاءم مع التّجربة الشّعريّة المشحونةِ بالخطاب الصّوفيّ، فعبرَ تفعيلاته يكون العروج والأوبة، وعبر تكرّرها تتحقّق جماليّة التدرّج على نحو (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن) بحيث يشحنُ الشّاعر كلَّ تفعيلة بشعور خاص قد لايقِف عندَ حدّ التأثير في باطِن الباثّ فحسب، بل يتعدّاه لينشُر جوًا تأثيريًا في المُحيطِ الخارجيّ قد يستشعِرُه المتلقّي الذوّاق، يقول الشّاعر في بداية المقطع الثّاني[34]:

ويعبرُ الزمانُ كالحلْمِ
يغيبُ فيه الرّاهبُ الولهان
يُفلسِفُ اللّقاء... يعزفُ الالحان لزائرٍ صغير
يرفُّ في أعماقه، يطير

إنّ هذه الأسطر بتفعيلاتها التي تتدرج إلى أعلى تحقّق حركة مستمرّة، وإيقاعًا تطرَبُ له الأذن، وحالا من الصّعود الصّوفي الإيقاعيّ؛ وهو ما يعكس التّجربة الشّعريّة لهذا الشّاعر الخلاق.

ب- القافية: « تختلف القافية في الشّعر الحرّ عن قافية الشّعر العموديّ، وما يعنينا في الحديث عن قافية الشعر الحر هو الحديث عن قسمتها الى مطلقة ومقيدة، والحديث عنها هنا في هذين القسمين هو حديث عنها من حيث الوصف لا من حيث الحكم، فليس في الشعر الحر التزام بشيء منها إذ لا التزام في القافية بشيء مطلق»[35]

« والحديث الخاصّ بالقافية في الشّعر الحرّ هو الحديث عنها من حيث درجة وجودها فيه، فالقافية في القصيدة لا تخلو أن تكون مرسلة (مختلفة) أو موحدة أو متنوعة بانتظام، أو متنوعة بغير انتظام.»[36]

ولا يمكنُ دراسة القافية في قصيدة القلب الصّوفيّ كدراستنا لها في أيّ قصيدة عموديّة أخرى، والقافية في قصيدة أبي القاسم سعد الله جاءت مرسلة متنوّعة بانتظام، وهذا الانتظام حقّق الجماليّة المرجوّة من كلّ قافية في الشّعر الحر، وقد تنوّعت واختلفت لكنّها في خضمّ هذا التنوّع انتظمت وفق نسق إيقاعيّ متلائم، وهذا ما يظهره الجدول الآتي:

السّطر الشّعريّ	القافية
القلبُ صوفيّ يساهرُ الظّلام في رهبةِ قدسيةِ الهيام	الظّلام الهيام
تمدُّ نحوهُ شعَاع تُلقي بَسمَةً... قناع	شعاع قناع
يُفلسِفُ اللّقاء... يعزفُ الالحان لزائرٍ صغير يرفُّ في أعماقه، يطير	صغير يطير
والنّجمة الزّانية العينين تلقي عليه جمرتين	العينين جمرتين

لقد تجسّد من خلال هذا الجدول مدى تَلاؤُم الأصوات، وتحقيق القصيدة لجماليّة توافق الأجزاء فِي ائْتِلاف الْمَعْنَى مَعَ اللَّفْظِ، وَحُسْنُ الْجَمْعِ بَيْنَهَا، فالظّلام متوافق مع العزلة الصّوفيّة العرفانيّة، والهيام حالٌ من أحوال الصّوفيّةٌ، وهو أسمى منزلة في الحبّ، من وصلها فقد عرف الله، وعرفه الله وذكره عنده[37]، وكذلك التّوافق الحاصل بين القافيتين (شعاع/قناع) مع سطريها الشّعريّين، والقافيتين (صغير/يطير)، فالألحانُ والعزف والأعماقُ كلّها معانٍ تأتلف ترميميًّا مع القافيتين، وكذلك بين فعل التّجمة والقافيتين (عينين/جمرتين).

وأمام هذا التنوّع المنتظم في القوافي المذكورة، فقد جاءت كلّ حروف رويها مجهورة، فالحروف (الميم/العين/الراء/النون) من حرُوف الجهرِ، وقد تلاءمت هذه الحروف مع التّجربة الشّعريّة لأبي القاسم سعد الله المفعمة بالخطاب الصّوفيّ.

فالعيّن في (شعاع/قناع) « من عالم الشهادة والملكوت. وله من المخارج، وسط الحلق، وله من عدد الجمل عقد السبعين. وله من الأسماء الذاتية: الغنى والأول والآخر، وله من أسماء الصفات: القوي والمحصي والحيّ، ومن أسماء الأفعال: النصير والنافع والواسع والوهاب ».[38]

والرّاء في (صغير/يطير) « من عالم الشّهادة والجبروت ومخرجها من ظهر اللسان وفوق الثنايا».[39]

والنّون في (عينين/جمرتين) « من عالم الملك والجبروت. مخرجه، من حافة اللسان وفوق الثنايا، وله الخلق والأحوال والكرامات».[40]

لقد حقّق أبو القاسم سعد الله الجَمَاليّات المرجوّة من القافية والتي « تَشْتَغِل عَلَى ثَلاثة مُسْتَوَيَات: مُسْتَوَى الشَّاعِر الَّذِي تَخَلَّص بِبرَاعَة مِنْ المأزق، وَمُسْتَوَى السّطر الشّعريّ، الّذِي كَان انْتَاجه فَوْق الضَّغْط الشّكليّ لِلْقَافِيَة، ومستوى القافية فِي ائتلافها ترميميا ودلاليا مَعَ السّطر الشّعريّ»[41].

2- **البنية الإيقاعيّة الدّاخليّة:**

أ- **التّكرار:** إنّ التكرار يعطي للإيقاع فاعليّته.وَهو يَظْهَرُ فِي عمليّة تَنَاوُبِ الحركة وَالسُّكُونِ أو تَكَرُّرِ الشَّيْءِ عَلَى أبعاد متساوية. وَفِي ترديد لَفْظٍ وَاحِدٍ أو مَعْنًى وَاحِدٍ، ولقد استطاع الشّاعر أنْ يعرجَ بأفكاره ومشاعره في عالم عرفانيّ صوفيّ، واستطاع أن يوطّد فيه معالم هذه التّجربة عبر مجموعة من الإيقاعات الدّاخليّة وفي أوّلها التّكرار الذي حقّق جماليّة التكرار كعلامة فنيّة، وجماليّة الانسجام وتناسب والائتلاف مع معاني القصيدة، والجدول الآتي يبرز مظاهر التّكرار في قصيدة القلب الصّوفيّ:

التّكرار	الأسطر الشّعريّة التي ورد فيها
النّجمة / العينان	في قول الشّاعر: لهُ مثالٌ، نجمَةٌ حزينةُ العينين وقوله: والنّجمة الزّانية العينين
الشّعاع	في قول الشّاعر: تمدُّ نحوهُ شعَاع وقوله: فتحطّم القيثار.. تطفيء الشُّعاع
الوهْان / الرّاهب	في قول الشّاعر: يغيبُ فيه الرّاهبُ الوهْان وقوله: يغتال الرّاهب الوهْان

إنّ التّكرار في قصيدة القلب الصّوفيّ أحدُ أهم العناصر في البنية الإيقاعيّة وفي بناء القصيدة دلاليّا، فالنّجمة والعينان ينسجمان دلاليّا مع تطلّعات الشّاعر وشرود أفكاره، والشّعاع هو مصدر الإلهام، وهو الذي ينير قلب الشّاعر متى ما تسلّل إليه، والولَهُ حالٌ من أحوال أهل العرفان، والرّاهب من الرّهبة، فالشّاعر وصل إلى درجة من التدبر والعزلة جعلت في خلده كلّ هذه المعاني ومنها الرّهبانيّة.

لنقول أخيرا إنّ التّكرار حقّقَ الجماليّة المرجوّة والتي هي التّناسب مع دلالات القصيدة، فلا يوجد تكرار اعتباطيٌّ وعشوائيٌّ، بل إنّ الشّاعرَ استطاع أن يحقّق عبر هذا التكرار جماليّة التّوزان بين الإيقاع الخارجيّ والدّاخليّ عبر آلية التّكرار المنتظم.

ب- **الأصوات:** لعبت الأصوات دورًا بارزا في خلقِ جوٍ إيقاعيّ متناسب مع حقل القصيدة الدّلالي، وقد تكرّر الصّامتان الميم والنّون، وهما من أحرف الملك في الفتوحات المكية، وقد سيطر النّون على تقلّبات القصيدة فتكرّر حوالي ست عشرة مرّة، والقَصيدَة بصوتها النّونيّ تنبئ عن زفراتٍ نفسيّة وخَلجات متصادمةٍ في ذات الشّاعر، « فمرتبة النّون هي المرتبة المنزهة الثانية، وله الخلق والأحوال والكرامات، خالص له الذات»[42].

وقد أسهَم القَرع النّونيّ العرفانيّ في بوح الشّاعر عَن مكنونَات صدرِه، وكانَ هذا الحرف اللّثويّ المتكرّر في أكثر من موضع أنسبَ الأصوات لتجربة الشّاعر أبي القاسم سعد الله في هذه القصيدة، والجدول الآتي يوضّح مواضع استعماله، والانسجام الذي حققه مع بقيّة الحروف:

موضع استعمال النّون	عدد المرات	الانسجام فيه
لهُ مثالٌ، نجمَةٌ حزينةُ العينين	أربع مرّات	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الجيم والعين والزّاي والياء)
تمدُّ نحوهُ شعَاع	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الانفتاح (الحاء والواو والهاء)
ويعبرُ الزمانُ كالحلْمِ	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الزّاي والميم)
يغيبُ فيه الرّاهبُ الولهان	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الواو واللام)
يعزفُ الالحان لزائرٍ صغير	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (اللام والهمزة)
لكنّ ريحا صرصرا تهبّ	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الانفتاح (الكاف والرّاء والصّاد)
وقاتلا ملوّث اليدين	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الياء والدّال)
يغتال الرّاهب الولهان!	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الواو واللام)
والنّجمة الزّانية العينين	أربع مرّات	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الجيم والعين والزّاي والياء والميم)
تلقي عليه جمرتين	مرة واحدة	يأتلف النّون مع أحرف الجهر (الجيم والميم والرّاء والياء)

إنّ الحديثَ الصّوفي والمناجاة العرفانيّة جعلتْ الشّاعر يكثّف من إيقاع صوت النّون اللّثوي الأسناني، الجهريّ الانفتاحيّ، وقد حقّق التّناسبَ مع خلجات الشّاعر التي يرومُ الجهر بها في العوالم التي يتخيّلُها ويأملها، فانفتحت أصواتُه وتدرّجت حسبَ الأحوال العرفانيّة التي يمرُّ بها الشّاعرُ إبّان البوح، فكَان الصّامت (النّون) في كلّ تقلّبات أبياتِ القصيدَة ما بين الأملِ واليأسِ والتّدبّر والتّذمّر مَصدَر ارتجَافٍ لوجدَانِ المتلقّي الحسّاس ولا شكَّ أنّه سيكونُ كذلكَ بالنّسبَة للباثّ أيضًا.

الخاتمة:

لقد عبّر أبو القاسم سعد الله في قصيدته المعنونة ب: القلب الصوفيّ في ديوانه الزّمن الأخضر عن حالة نفسيّة عرفانيّة متأرجحة بين التدبّر والتذمّر، رغبَ فيها الشّاعر الفكاكَ من الواقع المحيط به، ولقد اصطبغت القصيدة ببنيّة إيقاعيّة خارجيّة وداخليّة فريدة في نوعها، وفي طريقنا للكشف عن جماليّات هذا البنية الإيقاعيّة وصلنا إلى النتائج الآتية:

-جماليّة الإيقاعات الخارجيّة وعلى رأسها الوزن الشّعريّ ظهرت جليّا في معيار التّناسب الذي خلقَ محورا بنيتْ عليه تفعيلات بحر الرجز الذي استطاع أن يحتويَ تجربة الشّاعر، ويظهرها في شكلها الإيقاعيّ القشيب.

-ترميم القافية الدّلاليّ، ومناسبتها لمعاني القصيدة خلقَ جماليّة أخرى في الإيقاعات الخارجيّة وهي جماليّة توافق الأجزاء، وجماليّة التّوازن، إضافة إلى جماليّة التّناسب في حرف الرويّ الذي عبرّ عن الحالة العرفانيّة للشّاعر في القصيدة، فكان في التنوّع انتظام خلق لكلّ رويّ وقافيّة عالما خاصًا بأحوال الشّاعر.

- حقّقَ التّكرار الجماليّة المرجوّة والتي هي التّناسب مع دلالات القصيدة واستطاع الشّاعر أن يحقّق عبر هذا التكرار جماليّة التّوزان بين الإيقاع الخارجيّ والدّاخليّ عبر آلية التّكرار المنتظم.

-حقّقت الأصوات جماليّةً الانسجام في القصيدة، وقد أسهم حرف النّون الذي سيطرَ على كلّ تقلّبات القصيدة في تكوين قرع عرفانيّ هو صورة طبق الأصل للتّجربة الصّوفية العرفانيّة، فكانت البنية الإيقاعيّة في هذه القصيدة مزيجا من العلامات الجماليّة التي من شأنها أن ترفع العملَ الأدبيّ في مستويات التّعبير والتذوّق.

هوامش:

[1] ينظر: فينسينتي كانتارينو، علم الشّعر العربيّ في العصر الذّهبيّ، تر: محمد مهدي الشّريف، (2004)، دار الكتب العلميّة، (لبنان)، ص: 49.

[2] آمنة مصطفى حسن، النّقد الذّاتيّ في الشّعر المعاصر، (2021)، دار لوتس للنّشر الحرّ، (مصر)، ص: 12.

[3] محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، (1997)، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (مصر)، ص: 363.

[4] جمال الدين بن منظور، لسان العرب، (دت)، دار صادر، (لبنان)، المجلّد 08، ص: 402.

[5] المصدر نفسُهُ، ص:408.

[6] ينظر: نعيمة زواخ، البنية الإيقاعيّة في الخطاب القرآنيّ -دراسة صوتية أسلوبيّة لسورة الواقعة- (2012)، مؤسسة كنوز الحكمة للنّشر والتّوزيع، (الجزائر)، ص: 17.

[7] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللُّغة والأدب، (1984)، مكتبة لبنان، (لبنان)، ص: 71.

[8] ينظر: علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، (2015)، دار غيداء للنشر والتوزيع، (الأردن)، ص: 51.

[9] ينظر: منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، (1981)، دار المعارف، (مصر)، ص: 296.

[10] المرجع نفسُهُ، ص: 294.

[11] صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، (1995)، دار الآداب، (لبنان)، ص: 22.

[12] ينظر: المرجع نفسُه، ص: 21.

[13] ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، المرجع السّابق، ص: 71.

[14] ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (1985)، دار الكتاب اللبناني، (لبنان)، ص: 62.

[15]جمال الدين بن منظور، المصدر السّابق، المجلّد 11، ص: 126.
[16]ينظر: عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، (2013)، حدوس وإشراقات للنشر، (الأردن)، ص: 18.
[17]مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، (2008)، دار الحديث، (مصر)، ص: 295.
[18]سعيد علوش، المرجع السّابق، ص: 62.
[19]ينظر: عزت السيد أحمد، المرجع السّابق، ص: 18.
[20]عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، (1974)، دار الفكر العربي، ص: 63.
[21]منصور عبد الرحمن، المرجع السّابق، ص: 5.
[22]روز غَريب، النّقد الجَماليّ وأثره في النقد العربيّ، (1952)، دَارُ العلم للملايين، (لبنان)، ص: 22.
[23]المرجع نفسُهُ، ص: 23.
[24]المرجع نفسُهُ، ص: 24.
[25]المرجع نفسُهُ، ص: 24.
[26]المرجع نفسُه، ص: 26.
[27]المرجع نفسُه، ص: 27.
[28]المرجع نفسُه، ص: 28.
[29]ينظر: عبد الله العشّي، أسئلة الشّعرية (بحث في آلية الإبداع الشّعريّ)، (2009)، منشورات الاختلاف، (الجزائر)، ص: 128.
[30]أبو القاسم سعدَ الله، الزّمن الأخضر، (2010)، عالم المعرفة، (الجزائر)، ص: 337-338.
[31]محمود علي السمان، العروض الجديد -أوزان الشعر الحر وقوافيه-، (1973)، دار المعارف، (مصر)، ص: 54.
[32]أبو القاسم سعدَ الله، المصدر السّابق، ص:337.
[33]المصدر نفسُهُ، ص338.
[34]المصدر نفسُهُ، ص337.
[35]محمود علي السمان، المرجع السّابق، ص: 106.
[36]المرجع نفسُهُ، ص: 108.
[37]عبد الرزّاق القاشاني، معجم اصطلاحات الصّوفية، تح: عبد العال شاهين، (1992)، دار المنار، (مصر)، ص: 158.
[38]محي الدّين ابن عربي، الفتوحات المكية، تح: عثمان يحي، (1985)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (مصر)، الجزء 06، ص: 298.
[39]المصدر نفسُهُ، ص: 308.
[40]المصدر نفسُهُ، ص: 309.
[41]عبد الجبار السلامي، شعرية القافية في الخطاب النقدي، (2020)، مركز الكتاب الاكاديمي، (الأردن)، ص: 217.
[42]الفتوحات المكية، المصدر السّابق، ص 308.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أبو القاسم سعدَ الله، الزّمن الأخضر، (2010)، عالم المعرفة، (الجزائر).

2- آمنة مصطفى حسن، النقد الذّاتيّ في الشّعر المعاصر، (2021)، دار لوتس للنّشر الحرّ، (مصر).
3- جمال الدين بن منظور، لسان العرب، (دت)، دار صادر، (لبنان).
4- روز غَريب، النقد الجَماليّ وأثره في النقد العربيّ، (1952)، دَارُ العلم للملايين، (لبنان).
5- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (1985)، دار الكتاب اللبناني، (لبنان).
6- صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، (1995)، دار الآداب، (لبنان).
7- عبد الجبار السلامي، شعرية القافية في الخطاب النقدي، (2020)، مركز الكتاب الاكاديمي، (الأردن).
8- عبد الرزّاق القاشاني، معجم اصطلاحات الصّوفية، تح: عبد العال شاهين، (1992)، دار المنار، (مصر).
9- عبد الله العشّي، أسئلة الشّعرية (بحث في آلية الإبداع الشّعريّ)، (2009)، منشورات الاختلاف، (الجزائر).
10- عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، (1974).
11- عزت السيد أحمد، الجمال وعلم الجمال، (2013)، حدوس وإشراقات للنشر، (الأردن).
12- علاء حسين البدراني، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، (2015)، دار غيداء للنشر والتوزيع، (الأردن).
13- مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، (2008)، دار الحديث، (مصر).
14- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللُّغة والأدب، (1984).
15- محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبيّ الحديث، (1997)، دار نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (مصر).
16- محمود علي السمان، العروض الجديد -أوزان الشعر الحر وقوافيه-، (1973)، دار المعارف، (مصر).
17- محي الدّين ابن عربي، الفتوحات المكية، تح: عثمان يحي، (1985)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (مصر).
18- منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، (1981)، دار المعارف، (مصر).
19- نعيمة زواخ، البنية الإيقاعيّة في الخطاب القرآنيّ -دراسة صوتية أسلوبيّة لسورة الواقعة- (2012).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 389 - 402 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الخطاب الشّعري وفتوحات الذّكاء الاصطناعي– تأمّلات استشرافية

Poetic discourse and the conquests of artificial intelligence – forward-looking reflections

وداد لعجال[1] * / لخميسي شرفي[2]
Widad laadjel[1] / lekhemissi chorfi[2]
مخبر الدّراسات الإنسانية والأدبية
جامعة العربي التّبسي-تبسة (الجزائر)
Laarbi Tebessi University -Tebessa (Algeria)
wided.laadjel@univ-tebessa.dz [1] / chorfi.lekhemissi@univ-tebessa.dz [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/11/11	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

تسعى هذه الدّراسة للوقوف على مستجدّات الشّعرية الرّقمية، وبيان مستقبل قصيدة الذّكاء الاصطناعي من خلال التّحليل والمساءلة، وهذا نظرا للتحوّلات العديدة التي طرأت على القيم -الفكرية والفنية- للتّجربة الإبداعية للخطاب الشّعري المعاصر نتيجة التّداخل الحاصل بين الأدب والتّكنولوجيا. فلا مناص من أن تشهد القصيدة تغيّرا ملحوظا لإلقاء الذّكاء الاصطناعي بضلاله على التّجربة الإبداعية في إنتاج نصوص شعرية بدلا عن الذّكاء البشري. وتعالج هذه الدّراسة إشكالية تستدعي الفحص والتّأمّل في هذه التّجربة الجديدة ومدى نجاحها، وإذا ما كانت قصيدة الذّكاء الاصطناعي ستعيد مراجعة قوانين الشّعرية، وهل يمكن أن تؤسّس لجنس أدبي جديد؟ ولخوض غمار هذا البحث تمّ الاعتماد على التّحليل والتّأويل الذي أسفر عن نجاح التّجارب الشّعرية الأولى لقصيدة الذّكاء الاصطناعي في المحاكاة وفشلها في العاطفة.

الكلمات المفتاح : قصيدة، ذكاء اصطناعي، آلة، أجناسية، شعرية.

Abstract :

This study seeks to identify the developments of digital poetry, and to demonstrate its future through analysis and accountability, and this is due to the many transformations that have occurred in the values -intellectual and artistic- of the creative experience of as a result of the overlap between literature and technology. It is inevitable that the poem will witness a remarkable change in artificial intelligence's casting by misleading the creative experience in producing poetic text instead of human intelligence and emotion. This study addresses a problem that calls examination and reflection on this new experiment and its success. And whether the Al poem will re-review the laws of poetry, and can it establish a new literary genre? To delve into this research, we relied on analysis and interpretation that resulted in

* وداد لعجال: wided.laadjel@univ-tebessa.dz

the success of the first poetic experiments of the poem of artificial intelligence in simulation and its failure in emotion.

Keywords: Poem, Artificial intelligence, Machine, Literally new genre, Poetic.

مقدمة:

لا يقبل الشّعر أنطولوجيا أن يكون أسير التّصوّر الواحد، ففي جوهره تحوّل وقدرة على الانفتاح المتجدّد، حيث تفرض سيرورة الشّعرية اللّامتناهية الانتقال من وضع سكونيّ إلى ما هو حركيّ بعيد عن الثّبات والرّكود الذي يتعافى مع تطوّر الشّعرية المواكبة لتطوّرات العصر، ويأبى الانصياع لنسق معيّن يعيق حركة النّص الشّعري، ما يفضي إلى صياغة مفاهيم جديدة للإنتاج بتغيّر الوسائل والأدوات، حيث مسّت موجة التّغيير الكلمة بوصفها وسيلة من وسائل التّعبير والتّواصل، ما أدّى إلى تشكّل حلقة جديدة في مسيرة حياة الكلمة والأدب، وبقي هذا الأخير مسايرا للواقع الذي ينشأ فيه، فظلّ في ترحال دائم من الطّبيعة الشّفهية إلى الكتابية، الطّباعية فالرّقمية، وبقي ينتقل كلّما وجد مجالا يمكن أن يسعه ويتغلغل فيه بما يناسب زمانه، وبما أنّنا في زمن التّقنية كان لابدّ للأدب أن يساير العصر، ومن هنا ولجت فكرة الشّعر الرّقمي حيّز الأذهان، فبالأمس القريب كان الشّعر حصنا لإبداعات الإنسان، وبالرّغم من أنّ الشّعراء هم من صنعوا القوالب الإبداعية لشعرهم، فإنّهم ما زالوا السّباقين إلى استغلال الإمكانات التي تحقّقها التّطوّرات التّكنولوجية، وتوظيفها في تطوير إنتاجهم الأدبي، فاقتحم الذّكاء الاصطناعي مختلف ميادين الحياة، وأصبحت له اليد العليا في بعض جوانب العولمة، وتجاوز الذّكاء الاصطناعي حدود العلم ليقتحم مجال الأدب أيضا، ويكشف عن وجه مختلف للعملية الإبداعية، فتشهد السّاحة الأدبية بزوغ فجر جديد لميلاد قصيدة الذكاء الاصطناعي من خلال بعض التّجارب المحتشمة ككلّ بداية جديدة، ونتيجة لذلك سعت هذه الدّراسة إلى الوقوف على أهم مراحل انتقال الشّعر من الشّاعر إلى الآلة، ومعرفة خبايا هذا النّوع الجديد من التّجارب الشّعرية، ما دفعنا إلى طرح التّساؤلات الآتية:

كيف يمكن للذّكاء الاصطناعي أن يكتب قصيدة؟ وهل يمكن اعتبار قصيدة الذّكاء الاصطناعي إبداعا؟

أ يمكن أن نشهد شكلا أجناسيا جديدا وقوانين مختلفة للشّعرية؟

أوّلا- من بلاغة الكلمة إلى شعرية التقنية (الوسيط):

حظي الشّعر بمكانة رفيعة عند العرب، وشهد مساره مراحل الازدهار والانحطاط والانبعاث والتّجديد، ذلك أنّ التّغيّر والتّحوّل هو السّمة الثّابتة للزّمن، حيث عملت القوالب المرنة للشّعر التي يصبّ الشّاعر فيها ما يختلج في وجدانه على تطويره بما يناسب الذّوق الأدبي على مرّ العصور لتغيّر أساليب الحياة ومتطلّبات العصر.

1- قدسية الشّعر وكسر النّموذج:

عرف الشّعر في العصور القديمة- الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي والأندلسي- ازدهارا، وتميّزت هذه العصور بعمود الشّعر والأغراض واللّغة الفخمة، وعرف الشّعر بعد عصر الانحطاط حركة نهضوية قامت على إحياء النّموذج القديم، وظهرت بعد ذلك حركات تجديدية تنادي بتجاوز القديم وهي حركة سؤال الذّات؛ تسعى هذه الحركة إلى تجديد الشّعر العربي وتجاوز حركة إحياء النّموذج بالتّركيز على الذّات الشّاعرة، وظلّ شكل القصيدة العربيّة على مرّ العصور يتحكّم في مضمونها، واستمرّت المحاولات التّجديدية لإخراج الشّعر من قوالبه الشّكلية كونها تؤرق الشّاعر الطّامح إلى التّجديد، فظهرت حركة شعر التّفعيلة وتكسير البنية التي نجحت في خلق شكل ونظام جديد للشّعر العربي.

ومن رحم هذه الحركة ولدت حركة جديدة وهي حركة تجديد الرّؤيا وإعادة بناء المظاهر التّعبيرية للشّعر الجديد، والانتقال بالشّعر من المضمون الواقعي إلى مضمون يتّسم بالغموض وذلك بالاعتماد على الرّمز والأسطورة والإيحاء والانزياح، حيث يرى جابر عصفور أنّ غاية الشّعر هي التّأثير ويتمّ ذلك بضرب بارع من الصّياغة تنطوي على قدر من التّمويه، ويبعد المألوف المأنوس به حتّى يصير وحشيا غريبا فيبهر المتلقّي من ناحية ويبادهه من ناحية أخرى[1]، ولأنّ الجوهر الثابت الذي لطالما قام عليه الشّعر هو التّشكيل والتّصوير، حيث مثّلت الكلمة للشّاعر مصدر طاقته الشّعرية ومن أجل خلق قصيدة تتجلّى فيها عمق رؤيته الشّعرية كان السّبيل إلى ذلك الصّورة الشّعرية عن طريق الإيحاء لخلق قصيدة الرؤيا والانزياح، ويعتبر محمد غنيمي أنّ الصّورة الشّعرية جزء من التّجربة الشّعرية[2]، وتختلف من شاعر إلى آخر كونها تعكس جمالية البناء الدّلالي في الخطاب الشّعري. ومن هنا كانت الانطلاقة لتهجين القصيدة العربية ليتزاوج الشّعر والنّثر وتولد قصيدة النّثر التي تجاوزت الوزن واهتمّت بصراع الدّوال والمدلولات.

من خلال ما تقدّم من تطوّرات شهدتها القصيدة العربية على مستوى الشّكل والمضمون، تبقى الكلمة طوال هذه الفترات ملمحا من ملامح الصّورة الشّعرية، وتشكّل الكلمات والحروف معنى وقيمة في البناء الشّعري، فالتّركيب الجيّد للجملة يولّد معنى شاعريا وإبداعيا، واستساغ النّقد من هذا المنطلق آلياته النّقدية في دراسة الشّعر.

2- ثورة الوسيط الإلكتروني:

إنّ هيمنة الصّوت والحرف في الشّعرية الشّفاهية والكتابية والإمساك بعصا اللّغة، جعلت فطاحلة الشّعر في مأمن لأنّهم يعرفون حدود نصّهم الشّعري، إلّا أنّه وفي ظلّ العولمة والتّطوّر التّكنولوجي فرضت الصّورة حضورها في مجال الإبداع الأدبي والشّعري وكذلك الدّراسات النّقدية، فبعدما كانت الكلمة مادة الشّعر صار الوسيط التّكنولوجي الوعاء الحامل للقصيدة الجديدة، وقد ساهم انتقال الخطاب الشّعري العربي من المشافهة إلى الكتابة ثمّ التّفاعل الرّقمي في خلق الاختلاف بما يلائم الحداثة الشّعرية، حيث أنّ الخروج عن قواعد النّص الشّعري المقدّس أفضى إلى ميلاد أنماط جديدة للإبداع شكلا ومضمونا وفتح آفاقا لخلق ألوان

أدبيّة جديدة، ويبرّر محمد مندور هذا التّحول "بأنّ الصّورة الجديدة للقصيدة العربية المعاصرة لم تدفع إليها نزوة طائلة أو مجرّد الرّغبة في التجديد، وإنّما جاءت لتحوّل عميق في ثقافتنا الفكرية والفنّية"[3].

إنّ انتقال الشّعر من التّشكيل السّمعي إلى التّشكيل البصري أفرز قصيدة مرئية جامعة بين اللّغة والصّورة، "فالأدب الرّقمي يكون أكثر ارتباطا بالوسيط الإعلامي ويحوّل النّص الأدبي إلى عوالم رقمية، ونقله من عالم الورق إلى عالم الشّاشة الإلكترونية"[4]، أمّا مصطلح التّفاعلية بحسب ما تناولته فاطمة البريكي هو أحد المصطلحات المستخدمة للتّعبير عن النّص الشّعري الذي يقدّم عبر الوسيط الإلكتروني، مع تأكيد ضرورة تميّزه بعدد من الخصائص والصّفات التي يمكن بموجبها إطلاق صفة التّفاعلية عليه[5]، وبالتّالي فالقصيدة التّفاعلية تنشأ من خلال علاقة تفاعلية تنشأ بين التّراصد والنّص على مستوى التّصفّح والتّلقي والتّقبّل، ويعتبر جميل حمداوي أنّ هذه العلاقة "تخضع لمجموعة من العناصر التّفاعلية هي: النّص، والصّوت، والصّورة، والحركة، والمتلقّي، والحاسوب، مع التّشديد على العلاقة التّفاعلية بين الدّاخلية (العلاقة بين الرّوابط النّصية)، والعلاقة التّفاعلية بين الخارجية (الجمع بين المبدع والمتلقّي)"[6].

إذا تجاوز الشّاعر الصّيغة الخطية المباشرة والتّقليدية في تقديم النّص إلى المتلقّي، واعتمد بشكل كلّي على تفاعل المتلقّي مع النّص، مستفيدا من الخصائص التي تتيحها التّقنيات الحديثة، تصبح القصيدة التي يقدّمها الشّاعر تفاعلية، وتعتمد درجة تفاعليّتها على مقدار الحيّز الذي يتركه المبدع للمتلقّي، والحرية التي يمنحها للمتحرّك في فضاء النّص، دون قيود أو إجبار بأيّ شيء، أو له نحو معنى واحد ووحيد، "فيستعين المتلقّي بأيّ شيء خارج حدود النّص المكتوب، أو يستخدم فيها الخصائص المتاحة الصّوتية، والحركيّة والجرافيكية المصاحبة للنص المكتوب، والتي يمكن تفعيلها أو تعطيلها بحسب رغبة المتلقّي"[7]، ويعمد الشّاعر إلى توظيف طريقة التّصاميم الإنشائيّة والإفادة من الألوان لإيصال بعض الدّلالات[8]. وبذلك تنتقل القصيدة من الكلمة وبلاغتها ودورها في بناء الشّعر إلى شعرية الوسيط الإلكتروني الذي بات من أهم عناصر الشّعرية الرّقمية.

ثانيا- من الفحولة الشعرية إلى تغذية الخوارزميات:

1- القصيدة بين موهبة الشّاعر وذكاء الآلة :

على امتداد التّاريخ تعرّض الشّعراء إلى تحدّيات كبيرة وتجاوز الشّعر مراحل صعبة، فنجد أنّ أفلاطون قد طرد من مدينته الفاضلة كل شاعر فاض تخييله، واتّهم المتنبّي واستبعد من دائرة الشّعر لتوظيفه الفلسفة والمنطق، وصولا إلى مظاهر التّجديد في الشّعر العربي وذلك بكسر قيود النّص الشّعري المقدّس والخروج عن السّلطة الخليلية فكانت ولادة شعر التّفعيلة مع بدر شاكر السّياب ونازك الملائكة، وفي ظلّ التّطوّر التّكنولوجي الذي يشهده العالم أصبح التّحدّي أشدّ وطأة على الشّعراء، فلابدّ من الشّاعر أن يطوّر أدواته الشّعرية لأنّ معضلة العلاقة بين الأدب والتّكنولوجيا والقطيعة بينهما التي طرحها حسام الخطيب في كتابه (الأدب والتّكنولوجيا وجسر النص المتفرع)[9] لم تعد إشكالا في حدّ ذاتها، فالشّاعر يصارع فحولته الشّعرية مع المؤثرات والتّقنيات الحديثة التي أنجبت القصيدة التّفاعلية رغم حداثتها وقلّة إنتاجها في العالم العربي إلّا ما أنتجه

كل من محمد السناجلة وعباس مشتاق، غير أنّ الوضع في فترة قادمة يمكن أن يكون مقلقا للشّاعر، فما فتئ يتعلّم تقنيات القصيدة الرّقمية حتّى يأتيه ما يجعله ينسى القلم والكتابة الشّعرية وما له إلّا أن يكون متلقّيا.

ولعلّ ما أوردته زهور كرام في مؤلّفها (الأدب الرّقمي) يؤكّد استمرارية تطوّر الشّعر مرجعة ذلك إلى "أنّ المتغيّرات التي نعرفها أهّلت تجربة التّفكير البشري راهنا مع تطوّر الزّمن التّكنولوجي، والتي انتقلت بالإنسان من حالة مغايرة بموجب مقتضيات الزّمن التّكنولوجي، لهذا يحقّ لأفراد كلّ مرحلة تاريخية التّعبير بواسطة الإمكانات والأدوات المتاحة، لأنّ تلك الإمكانات ليست مجرّد وسائط وإنّما تعبّر عن شكل تفكير مرحلة"[10]، وهذا ما يعيشه إنسان هذا الزّمن حيث أضحت التّقنية داعمة للإبداع البشري في القصيدة التّفاعلية، والأدب بطبيعته يواكب التّحوّلات المعاصرة على كافة الأصعدة، ذلك ما مهّد الطّريق لإطلاق أنواع أدبيّة هجينة مع تطوّر المفاهيم، وتجدّد الأفكار في محيط العقل البشري والحياة المعاصرة، حيث باتت التّقنية أسلوب حياة إذ يحقّق الذّكاء الاصطناعي قفزات سريعة ويمكن أن يحدث ثورة في كلّ جوانب حياتنا، فما كان بالأمس من وحي الخيال العلمي أضحى اليوم حقيقة واقعية، حيث يقول علي حرب أنّه "لا مجال للعودة إلى الوراء بعد الدّخول في فضاء ما بعد الحداثة، فالعالم الحديث يسير منذ زمن على نحو تفكّكه وانحلاله بقدر ما يشهد تصدّعه وانفجاره، وأمّا العالم القديم فإنّه قد استنفد طاقته على الخلق والبناء والإبداع منذ أزمان بعيدة...ثمّة فاعل بشري جديد، آخذ في التّكوّن، يجسّد نمطا مغايرا في ممارسة الوجود أو شكلا جديدا للتّرابط والتّعايش"[11]. إنّ هذه النّظرة الاستشرافية للنّاقد علي حرب بدت تتشكّل ملامحها، فما نشهده في هذه الآونة من القرن الواحد والعشرين من ظهور قصيدة للذّكاء الاصطناعي، هذه القصيدة ستقودنا إلى طريق مغاير في التّعامل مع البيانات، حيث يعمل الإنسان على تغذية الخوارزميات بعدد هائل من قصائد الشّعراء لتقوم الآلة بإنشاء قصيدة على منوالهم، إنّ الأمر أصبح أكثر تعقيدا، إنّها الخوارزميات التي أُحلّ لها نظم الشّعر، حيث يتمّ تزويد الأنظمة بالقدرة على التّعلّم التّلقائي والتّعلّم العميق، ذلك أنّ الشبكات العصبية الصّناعية هي عبارة عن خوارزميات تعمل بنفس عمل العقل البشري من خلال كميات ضخمة من البيانات، وفي دراسة لمجوعة باحثين أجنبيين لنموذج عصبي تحت عنوان (Deep-speare: A joint neural model of poetic language, meter and rhyme) "نموذج عصبي مشترك للغة الشّعرية والقياس والقافية"، فصّل فيه الباحثون طريقة عمل البيانات حيث يمكنها التّنبؤ بالسّطر التّالي للسّطر الذي قبله من الجملة، وكيفية استخدام نموذج اللّغة الشعرية لتوليد الكلمات والقافية، حيث أنّ نماذج القافية تعمل بشكل جيّد فلا يمكن التّمييز بينها وبين ما كتبه الإنسان، ولكنّ تلك القصائد التي تولّدها الآلة لا تزال ضعيفة من حيث المقروئية والمشاعر، ويدعون في الدّراسات المستقبلية إلى النظر فيما وراء القافية والتّركيز على اللّغة الشّعرية، حيث أنّ السّمة المميّزة للشّعر هي أشكاله الجمالية كالقافية والإيقاع،[12] وصحيح أنّ قصيدة الذّكاء الاصطناعي ما تزال قيد التّجربة إلّا أنّه ليس ببعيد عنها أن تنافس مكانة الموهبة البشرية في صناعة الشّعر ذات يوم، لكننا نجد الدكتور هيثم الحاج يحاول نفي هذا الاستشراف في جلسة حوارية افتراضية بعنوان - القصيدة في زمن الذّكاء الاصطناعي - المنظمة من طرف

اتّحاد كتاب أدباء الإمارات، حيث يرى أنّ الشّعر يقوم على عُرف كسر الاستخدام اللّغوي، ومسألة الكسر اللّغوي هي التي تجعل من قصيدة الذّكاء الاصطناعي في غاية الصّعوبة لأنّ ما نغذّي به الآلة (المودل) مجرّد ألاعيب تقوم على الرّبط بين المتجانسات، فلا يمكن أن يتجاوز بذلك كسر الاستخدام اللّغوي كون فكرة التّجاوز القائمة على الإبداع هي فكرة بشرية، وبذلك يستبعد هيثم الحاج وجود قصيدة ذكاء اصطناعي، وحتّى وإن وجدت فستكون في إطار محدود كأغان للأطفال أو غيره، أمّا قصيدة إبداعية تقوم على الإنشاء على غير مثال فإنّ ذلك حسب رأيه مستبعد، ويضيف أنّه إذا تمّ تغذية هذا المودل بتلك المساحات الإبداعية من طرف مبدع بشري فإنّه ينفي عن هذا العمل الأدبي صفة الاصطناعية[13] ذلك أنّ التدخّل البشريّ في عمل الآلة سيفتح قضية جديدة وهي من هو المؤلّف؟ هل هي الآلة أم ذلك البشري الذي غذّى الخوارزميات؟، لأنّنا لو عدنا إلى مسألة الإدراك لنسبنا ذلك للإنسان، ولكن من زاوية أخرى إذا ما سلّمنا بأنّ الآلة تبرمج على التّعلّم الذّاتي مثلها مثل الطّفل، وتصبح مدركة لما تقوله فإنّ ذلك يدفعنا إلى تساؤلات لا حصر لها.

إنّ مسألة الكسر اللّغوي والإنشاء على غير مثال التي طرحها الدكتور هيثم الحاج تدفعنا إلى النظّر في مادة الشّعر وهي الكلمات، فمن الصّعب على الآلة (المودل) أن تحوّل الكلمات لتتجاوز فائدتُها الغاية منها ومن استخدامها لتتجسّم المعاني المجرّدة تجسّما جماليا، وتفجّر طاقات اللّغة وتغيّر من شحناتها المعتادة، وتكسبها معان جديدة ومتجدّدة بتغيّر مستويات التّعبير ومستويات القدرة الإبداعية التي تقتضي حسّا شعريا يقظا للاشتغال على التّكثيف الدّلالي، ولقد كانت للشّاعر العراقي تجربة في تغذية الخوارزميات فألّفت الآلة ما أطلق عليه "ناصر مؤنس" (ألف قصيدة وقصيدة) نذكر بعض ما ورد منها في كتابه (مهرج زرادشت)[14]:

(1)

لم أنت متورّمة أيّتها اللّغة؟

(2)

الصّمت لا يريد أن يهتك السّتر.

(3)

كلّ سلطة ملطّخة بلطخة دم.

(4)

فقدنا الأثر ولم نعثر على منابع النور.

(5)

حفرنا عميقا في الظّلام
لنصل إلى معبد الأرواح

(6)

عبرنا الغابات المظلمة
وانحدرنا إلى الأعماق

نلاحظ أنّ ما ألّفه الذّكاء الاصطناعي لا يتجاوز سطرا واحدا، مركّبا تركيبا سليما نحويا وصرفيا ودلاليا، وهذا ما يتعارض مع رأي هيثم الحاج بشأن الكسر اللّغوي، فما نراه من الجمل هو استخدام الكلمة لغير ما وضعت لها، ذلك ما يرفع من نسبة نجاح التّجربة، وعلى ما يبدو أنّ ما ألّفته الخوارزميات أقرب إلى قصيدة النّثر في إيجازها، لكنّها لم تتّسق على مستوى الموضوع. وهذا ما يؤكّد أنّ الإنسان الشّاعر هو الوحيد القادر على تحويل اللّغة إلى ما هو سحريّ. إنّ هذه القدرة البشرية على الإبداع تدفعنا إلى التّساؤل عمّا إذا كان هذا الكائن البشريّ بفطرته الإبداعية وذوقه الفني أن يصنع ما يفوق عقله، بالفعل نجح في ذلك ولكن في مجالات أخرى، ولكن يصعب كثيرا في مجال الأدب أن يبتكر الإنسان ما يتجاوز تدفّقه الشّعوري الذي يُفرغه في قصيده ويلهم به المتلقّي، ولكنّ ذلك أيضا لا يمنع من أن تأخذ قصيدة الذّكاء الاصطناعي مسار القصيدة التّفاعلية التي شهدت معارضة شديدة ولكّنها ولدت رغم عدم اعتراف الكثيرين بها، وهذا وإن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على أنّه لا يوجد شيء مستحيل في ظلّ هذا التّطوّر التّكنولوجي المذهل الذي يشهده العالم.

يوضّح الدكتور هيثم الحاج أنّه لا يقف موقف العداء من التّحديث الشّعري إلّا أن قصيدة الذّكاء الاصطناعي لا يمكن أن تصل إلى ما وراء النّص، ولا يمكنها الوصول إلى تلك العاطفة الشّعرية التي عرفناها في القصائد البشرية، وحتى إذا كتب (المودل) الشّعر فهو مجرّد مقلّد أو مقولب ولن يستطيع تدشين تيار جديد في الكتابة، وأنّ (المودل) يمكنه أن ينتج المعارضات الشّعرية بامتياز غير ذلك فهو مجرّد قولبة[15]، ولكن ألا يمكن اعتبار هذا الانجاز الشّعري في حدّ ذاته تجديدا كما شهدته القصيدة التفاعلية من تجديد على مستوى الوسيط ؟!، فقصيدة الذكاء الاصطناعي تجديد على مستوى الخوارزميات.

2- نجاح المحاكاة وفشل في المشاعر:

ربما ليس عجيبا أن يتمكّن الإنسان من خلق آلة يمكنها محاكاة ما كتبه الشّاعر البشري، ولكنّه من الصّعب أن تتمكّن الآلة من بلوغ مستوى العاطفة البشرية، فالتّجربة الشّعرية البشرية هي حالة شعورية تأثّرية وتأثيرية، فالكاتب أمين الريحاني يقدّم جملة من الوصايا للشّعراء في مؤلّفه (أنتم الشّعراء)، يوصيهم بأن يأخذوا بيانهم ومجازهم واستعاراتهم من لوح الوجود ومن الحياة لا من الكتب والدّواوين، ويدعوهم إلى المحافظة على التّناسب والتّوازن بين الصّيغة والمعنى وبين القلب والرّوح، فإذا كانوا طائرين مثلا فليكن القول خفيفا مجنّحا، وإذا كانوا متألّمين أو ناقمين لتكن الأمواج اللّغوية من ذوب الحديد[16]، إنّ هذه القدرة الشّعرية البشرية على نظم الشّعر بما يناسب الحالة الشّعورية، لا يمكن للآلة الإحساس بها لأنّه وببساطة لا يمكن للآلة الإدراك الذي هو حالة بشرية، سينجح الذّكاء الاصطناعي في محاكاة القافية والإيقاع وسلامة الجملة تركيبيا ونحويا، ولكنّه سيفشل في أن يجعلنا نذرف الدّمع لتأثّرنا بمعنى القصيدة لغياب الصّدق الشّعري، كما أنّ البنية السّطحية لقصيدة الذّكاء الاصطناعي ستعدم شعرية النّص، فما يميّز الشّعر البشري بنيته العميقة.

وفي ذات الصّدد يرى الشاعر عبد الله الهدية أنّ الإنسان في رحلة تطوّر دائم وصولا إلى الثّورة المعرفية، ورغم تغذية الآلة بكمّ هائل من القصائد ومن ثمّة فتلك الخوارزمية قد تعطينا إنتاجا شعريا، ولكن لا

يمكن أن تجسّد روح الشّاعر لأنّ هناك مزاج لكلّ قصيدة، ويضيف أنّ محاكاة الآلة (المودل) للشّعر البشري لا يمكن أن تصل لذلك التّأثير في المتلقّي، فيمكن أن تنجح في المحاكاة ولكنّها ستفشل في المشاعر[17]، ويتّفق الشّاعر عبد الله الهدية مع الدكتور هيثم الحاج على أنّ قصيدة الذّكاء الاصطناعي تعتمد على القولبة، لأنّ الذي يمتلك قوة التّفكير وحسن التّدبير وجزالة التّعبير هو الإنسان، حتى لو كانت التّراكيب سليمة إلّا أن مسألة التّذوّق هي الحلقة المفقودة، وهذا ما يفضي إلى استحالة محاكاة الذّكاء الاصطناعي المشاعر والعواطف البشرية، فقلب الشّاعر من زجاج فإذا ما انكسر أرسل أنينه في قوافيه.

إنّ الإبداع البشري يحكمه الإحساس ما يجعل من الأمر صعبا بأن تتعالى الآلة على العاطفة البشرية، فلا يمكنها أن توحي إلى الدّلالات والمعاني والحمولات المعرفية والإحالات الخفيّة، حيث يعتبر خورخي لويس بورخيس في كتابه (صنعة الشّعر) أنّ "الشعر في كلّ مرّة تجربة جديدة فكلّ مرّة أقرأ فيها قصيدة تحدث التّجربة وهذا هو الشّعر"[18]، حيث أنّ الاستعارة تستجيب لانفعال الكاتب وعاطفته، ففي كلّ قراءة جديدة للقصيدة البشرية نقرأ معنى مختلفا عمّا قرأناه في القراءة السّابقة، ويبدي الدكتور عبد الرحمن بن حسن المحسني ارتياحه إذ لا خطورة على الأدب الإنساني من الذّكاء الاصطناعي في نظره كون "النّص الشّعري الإنساني له مواصفاته ومحايثاته، وهو ليس نصّا واحدا بل بعدد الشّعراء، ولكلّ شاعر في الإنسانية تجربته الخاصّة التي لا تشبهها تجربة أخرى، وكما تختلف بصمات يده تختلف مشاعره وقدرته على مواجهة الحدث ونسجه شعرا"[19]، فالاختلاف بين التّجارب الشّعرية التي نلمسها عند كلّ شاعر تجعلنا نستمتع بما نقرأه، حيث أثبتت دراسة (Deep speare كنموذج عصبي) أنّه رغم الشّكل الممتاز لقصيدة الذّكاء الاصطناعي إلّا أنّه يمكن تمييزها بسهولة عن شعر الإنسان نظرا لتأثيرها العاطفي المنخفض وسهولة القراءة[20]، ما يدفع المختصين في تغذية الخوارزميات النّظر إلى ما هو أبعد من الشّكل نحو مادة جيّدة للشّعر، لأنّ التّركيز على الشّكل يضرّ في الواقع بسهولة قراءة القصائد النّاتجة، التي لا يمكنها بهذا الشّكل أن تجاري القصيدة البشرية التي تعطي بأبعادها عاطفة وحدسا، وتنتهي بالمتعة الجمالية التي هي مقصد الشّعر.

ثالثا- أزمة التّجنيس:

تعدّ نظرية الأجناس الأدبية من القضايا النّقدية التي حازت على انشغالات النّقاد والدّارسين منذ ظهور مختلف أشكال الفنون، بداية من جهود أفلاطون وصولا إلى النّقاد المعاصرين الذين سعوا سعيا حثيثا للبحث في نشأة الأدب وتطوّره، محاولين تقسيمه إلى أجناس وأنواع وإرساء قواعد ومقوّمات لكلّ جنس، وتعود الارهاصات الأولى لهذه النّظرية حين وضع أرسطو أسسا تقوم عليها نظرية الأدب، "فقسّم الشّعر إلى تراجيديا وكوميديا وملحمة، وبيّن خصائص كلّ واحدة منها في الموضوع والمضمون والأداء والوظيفة"[21]، وجاء هذا التّقسيم ليضمن نقاء الجنس الأدبي، واستمرّت مسألة النّقاء في الأزمان الماضية لبيان حدود جنسي الشّعر والنّثر كون أنّ ما يميّز الواحد عن الآخر هو الوزن، ولكن في ظلّ مظاهر التّجديد التي طالت الشّعر العربي أسفر عن تداخل أجناسي، وأضحت نظريّة الأجناس الأدبية من القضايا الشّائكة المعاصرة التي تطرّقت إليها

نظرية الأدب، لأنّها تعمل على تشريح النّصوص من أجل تمييز النّوع الأدبي، الذي يختلف في شكله البنائي من نص أدبيّ إلى آخر، ومن جنس إلى آخر.

وفي ظلّ الشّعرية الجديدة اتّسعت نقطة التّماس بين الشّعر والنّثر التي دفعت بالشّاعر إلى تهجين القصيدة الشّعرية شكلا، فكان نصّه الشّعري عابرا للأنواع مفتوح على الشّعر والسّرد والنّثر الفنّي. وترى زهور كرام في هذا الصّدد أنّ تجربة الأجناس الأدبية لا تؤمن بموت جنس أدبي أو تلاشيه، بل تؤمن بمبدأ التّشرب من الجنس اللّاحق، لأنّ الشّكل الأدبي لا يولد من العدم، وإنّما يدخل في علاقة جديدة مع البناء الجديد[22]. إنّ التّلاقح بين الأجناس الأدبية هي التي جعلت التّجربة الشّعرية تبلغ نشوتها، في حين يرى عزالدين المناصرة "أنّ مبدأ التّجنيس بين الأنواع الأدبية أمر لا مفرّ منه، ذلك أنّه يتيح توليد أنواع أخرى، وهو ما يعني التّطعيم الأدبي لجنس أدبي بنوع آخر، يولّد حالة جديدة يستدعي مهارات وقدرات معرفية من أجل الكشف عن أسراره وجماله، لأنّه نتاج تلاقح أنواع أدبية"[23].

إنّ مسألة اختلاف الأجناس الأدبية القائمة على تغيّر الشّكل التي حكمت قصيدة النّثر لخلوّها من البنية الصّوتية المنظّمة رغم امتلاكها إيقاعا داخليا غير منظم، لم تعد تجد نفعا وحطّمت فكرة نقاء الجنس الأدبي، إذ تجاوزت قصيدة النّثر مرحلة الرّفض والقبول، وامتلكت شرعية كجنس أدبي مستقلّ، وفي ظلّ ظهور النّص الرّقمي لم يعد معيار الشّكل وجدلية البناء فيصلا في تحديد الجنس الأدبي، وأصبح التّحدي الذي تشهده السّاحة النّقدية هو إعادة النّظر في معايير الاختلاف، حيث ترمي القصيدة التّفاعلية إلى تأسيس منظومة أجناسية رقمية لتغيّر معايير البناء والتّشكيل، حيث يعتبر الدكتور محمد عروس أنّ "التّجاوز المستمرّ لحدود الجنس الأدبي وتحطيم قيوده يعطي فرصا أكبر للإبداع، والإبداع الجدير بالبقاء هو الإبداع المتفرّد الذي يستقي تفرّده من خلال تفاعله الإيجابي مع ثنائية الخرق والإتّباع"[24]. فقد تمكّنت القصيدة التّفاعلية من الحفاظ على مركزيتها بفضل حركيتها في خرق كل القواعد وتجاوز الحدود وتشكيل هوية جديدة، فالوسيط الإلكتروني الحامل للقصيدة التّفاعلية أكسبها أجناسية مغايرة.

ولعلّ ما بدأته القصيدة التّفاعلية في تأسيس جنس رقمي يولد من رحم التّكنولوجيا، ستكمله قصيدة الذّكاء الاصطناعي، ومن المترقّب أن تسيل هذه القصيدة الجديدة المثيرة للغموض الكثير من حبر النّقاد، فهل تحافظ قصيدة الذّكاء الاصطناعي على خصوصية جنسها أم أنّها تؤسّس لجنس جديد؟، فما تشهده هذه القصيدة من قولبة نتيجة تغذية الخوارزميات سيفضي بالضرورة إلى التّقولب في الجنس الأدبي، حيث تقوم قصيدة الذّكاء الاصطناعي على القصدية المسبقة من أجل إضفاء روح الجدّة على النص من خلال الاستعانة بتغذية الخوارزميات التي تخرجها عن التّنميط النّوعي، وتكفل لها خصوصية الجنس الذي يمكن أن تنتمي إليه، بالرّغم من أنّ ذلك يعدّ انقلابا على مبدأ النّوع الأدبي، ويمثّل حالة من تمييع النّظام وغايته الوصول إلى نص جديد بلا هوية يرفض التّنويع.

لابدّ من معرفة خصائص وحقائق قصيدة الذّكاء الاصطناعي التي عن طريقها تسهل معرفة طبيعة هذه القصيدة، ممّا يؤهّل المتعامل معها أن يدرك أبعادها ومعانيها، وإعادة ضبط معايير الجنس الأدبي لأنّه ليس معطى ثابتا، وإنّما يتغيّر من حقبة إلى أخرى نتيجة تغيّر العلاقات بين الأنساق المكوّنة لذلك النّوع.

رابعا- نحو شعرية جديدة:

بالنّظر إلى التّحوّلات الحديثة والمنطلقات النّقدية والأسس الفكرية للآداب الحديثة سنجد بينها وبين التّكنولوجيا قرابات مذهلة، ويرى حسام الخطيب أنّ هذا التّوحّد بين الأدب والتّكنولوجيا قد يفتح آفاقا وارتيادات عجيبة في العقود الأولى من القرن الحادي والعشرين[25] إنّنا نعيش مرحلة (يجب أن نفهم) لا مرحلة (نقبل أو لا نقبل)، فهل سيخلق شعر الذّكاء الاصطناعي معه نظرياته وآليات قراءته؟ هل سننتقل من التفعيلات (/0//0/0 /0//0/0 /0//0/0) إلى نظام البيانات (011 0100 011 0100)؟

ما زال الأمر مبكّرا للحديث عن شعرية جديدة، حيث يرى الشّاعر العراقي "ناصر مؤنس" أنّ الشّاعر لا يشغله الآن السّعي إلى شعرية جديدة، فهو مطمئن للسّائد يكتب الشّعر الذي يعرفه هو ويعرفه المتلقي أيضا، لا تشغله الرّؤية ولا تغيّر جوهر الشّعر الذي قيّدناه بما نملك من إرث، لا يريد توسيع الأفق ولا يقدّم خيارات جديدة، ويَعتبر أنّ هذا التّكرار المحاكاتي في الكتابة الشّعرية القائمة يمجّد المهرّج الجالس على العرش، صحيح أنّ الآلة ليست عاطفية لكنّها تملك الكثير من الفيض الذّهني الجذّاب، قادرة على جعل الكلمات تتآلف وفق ذاكرتها وإرادتها لتعطينا قصيدة مختصرة، فيخرج الشّعر من استعاراته المكتوبة بمبالغات فجّة، وتقول ما تريد في أقلّ عدد ممكن من الكلمات بلا جناس أو طباق أو بلاغة[26] ولعلّ الشّاعر "ناصر مؤنس" من القلّة الذين يؤيّدون ويطمحون إلى التّجديد الفعلي وإعادة النّظر في جوهر الشّعر في حدّ ذاته، فيرى في شعر الآلة الاختصار دون ثرثرة وأنّها تملك مخزونا لغويا يمكّنها من كتابة ما يبعث فينا الدّهشة، وإذا ما تمّ التّنظير لقصيدة الذّكاء الاصطناعي فإنّ ذلك سيؤدّي إلى تغيّر في المنظومة الشّعرية، وستعيد قصيدة الذّكاء الاصطناعي النّظر في أسئلة الشّعرية ونظرية الأدب، وبما أنّ الشّعرية تنادي بحرية الإبداع الأدبي فإنّ قصيدة الذّكاء الاصطناعي بحاجة إلى معايير وأعراف بديلة تتماشى مع خصوصية هذا النّوع الأدبي الجديد، وبحاجة إلى شعرية جديدة يمكنها الكشف عن قوانين مغايرة لفهم الآليات البنائية التي تقوم عليها قصيدة الذّكاء الاصطناعي، حيث أنّ مسألة التّناص الصريحة والمتعمّدة بين ما يتمّ تغذيته للخوارزميات مع مجموعة أشعار الشّاعر البشري، تدفعنا إلى إعادة النّظر في أدبية قصيدة الذّكاء الاصطناعي الوظيفية وشعريتها الجمالية، ذلك أنّ نظام التّغذية ومسألة الخوارزميات تستدعي البحث عن بصمات المؤلّف الضّائع بين الآلة والإنسان المغذّي للخوارزميات، فهل يفتح ذلك باب شعرية جديدة وهي شعرية الخوارزميات!

بالرّغم من أنّ قصيدة الذّكاء الاصطناعي ما تزال في مرحلة التّأسيس والتّجريب، إلّا أنّه ليس مستحيلا أن ينتصر التّجديد، فالنّاقد الأردني أحمد زهير الرحاحلة يحاول التّأسيس لمصطلح جديد وهو (الأدب الاصطناعي) من خلال مؤلّفين؛ الأوّل بعنوان (نظرية الأدب الرقمي-ملامح التّأسيس وآفاق التّجريب)

الذي نشر عام 2018، والمؤلّف الثاني بعنوان (الأدب الاصطناعي وقضايا الحساسية الرّقمية) والذي نشر مؤخّرا في العام 2020، ويعدّ المؤلّفان بأكورة تأسيس نظرية جديدة للأدب والنّقد في ظلّ تزاوج الأدب والتّكنولوجيا.

خاتمة:

خلقت التّجارب الأولى لقصيدة الذّكاء الاصطناعي جدلا في الوسط النّقدي، وكأيّ تجديد شعري سيلقى المعارضة الشّديدة، ومن خلال تتبّع البزوغ الأول لهذا النّوع من القصائد توصّلنا إلى النّتائج الآتية:

- ♦ يتم تغذية الخوارزميات بمجموع قصائد ضخمة، لتعيد الآلة محاكاة الأسلوب وتنتج على منواله.
- ♦ أبدت التّجارب الأولى لقصيدة الذّكاء الاصطناعي نجاحا في محاكاة اللّغة والأسلوب.
- ♦ فشل قصيدة الذّكاء الاصطناعي في نقل المشاعر والأحاسيس للمتلقي كون التّجربة الشّعرية لابدّ أن تنبع من القلب.
- ♦ إنّ العمل على تغذية الآلة بما يساعدها على التّعلم الذّاتي، يجعل الأمر أكثر تعقيدا وأشد وطأة على الشّعراء.
- ♦ يمكن أن تأخذ قصيدة الذّكاء الاصطناعي الانفتاح على فنّ جديد، ذاك الذي سيعتبره البعض فيروسا للشّعر، قاتل للأحاسيس والمشاعر وللإبداع الشّعري.
- ♦ كما أثارت قصيدة النّثر والقصيدة التفاعلية مسألة الأجناسية، فإنّ قصيدة الذّكاء الاصطناعي أعادت هذه المسألة إلى الواجهة، لكنها ستأخذ منحى مغايرا تماما.
- ♦ لابدّ من إعادة النّظر في نظرية الأجناس الأدبية بما يتماشى مع ما يشهده الشّعر من تجديد.
- ♦ يمكن أن ينتقل النّقد في قراءته لقصيدة الذّكاء الاصطناعي إلى آليات جديدة محورها تغذية الخوارزميات.

هوامش:

[1] ينظر جابر عصفور: مفهوم الشّعر دراسة في التّراث النّقدي، (1995)، دار الكتب (مصر)، ط5، ص57، 58.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (1992)، دار العودة (بيروت)، ط1، ص410.

[3] محمد مندور: فنّ الشّعر، (2017)، مؤسسة هنداوي للنشر (المملكة المتحدة)، ص47.

[4] جميل حمداوي: الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، (2016)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، (الأردن)، ط1، ص15، 16.

[5] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي، (2006)، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ط1، ص74.

[6] جميل حمداوي: الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، مرجع سابق، ص15.

[7] فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، مرجع سابق، ص76.

[8] حسن عبد الغني الأسدي: المدوّنة الرقمية الشّعرية-التفاعل/ المجال/ التّعالق، (2009)، دار الكتب، (العراق)، ط1، ص34.

[9] ينظر حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، (2011)، وزارة الثقافة والفنون والتراث، (الدوحة)، ط2، ص21-28.

[10] زهور كرام: الأدب الرقمي -أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، (2009)، رؤيا للنشر والتوزيع، (القاهرة)، ط1، ص13-14.

[11] علي حرب: حديث النهايات –فتوحات العولمة ومآزق الهوية، (2000)، المركز الثقافي الغربي، (المغرب)، ط1، ص12.

[12] Jey Han Lau; Trevor Cohn; Timothy Baldwin; Julian Brooke; Adam Hammond: Deep-speare Ajoint neural model of poetic language meter and rhyme; 2018; proceeding of the 56th Annual Meetting of Association for computational linguistics; Australia; p1948-1956.

[13] هيثم الحاج وآخرون: قصيدة الذّكاء الاصطناعي (جلسة حوارية افتراضية)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الإمارات، 20جانفي2021، http://youtube.com/watch?v=79uvjSdsx84&feature=share، تمّت المشاهدة بتاريخ 23 جويلية 2022.

[14] ناصر مؤنس: مهرج زرادشت (ليس لعبة-ليست كتابة)، (2015)، دار المخطوطات، (هولندا)، ط1، ص26-32.

[15] هيثم الحاج وآخرون: قصيدة الذّكاء الاصطناعي (جلسة حوارية افتراضية)، مرجع سابق.

[16] أمين الريحاني: أنتم الشعراء، (2012)، مؤسسة هنداوي للنشر، (مصر)، ص48.

[17] عبدالله الهدية وآخرون: قصيدة الذّكاء الاصطناعي (جلسة حوارية افتراضية)، مرجع سابق.

[18] خورخي لويس بورخيس: صنعة الشعر، تر: صالح علماني، (2014)، دار المدى، (بيروت)، ط2، ص18.

[19] عبد الرحمن بن حسن المحسني: النص الأدبي وأدب الذّكاء الاصطناعي، 2020، مجلة صوت الجيل، وزارة الثقافة الأردن، العدد 1، ص39.

[20] Jey Han Lau; Trevor Cohn; Timothy Baldwin; Julian Brooke; Adam Hammond: Deep-speare Ajoint neural model of poetic language meter and rhyme; op.cit; p1956.

[21] عبد العزيز شبل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي-جدلية الحضور والغياب، (2001)، دار محمد علي الحامي، (تونس)، ط1، ص5.

[22] زهور كرام: الأدب الرقمي –أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، مرجع سابق، ص25.

[23] عزالدين المناصرة: علم التناص المقارن، (2006)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، (الأردن)، ط1، ص79.

[24] محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية-مفاهيم وتصورات، (2019)، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، (قسنطينة)، ط1، ص94.

[25] حسام الخطيب: الأدب والتّكنولوجيا وجسر النص المتفرع، مرجع سابق، ص29.

[26] ينظر: ناصر مؤنس: مهرج زراداشت (ليس لعبة-ليست كتابة)، مرجع سابق، ص5-24.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أمين الريحاني: أنتم الشعراء، (2012)، مؤسسة هنداوي للنشر، (مصر).
2- جابر عصفور: مفهوم الشّعر دراسة في التّراث النّقدي، (1995)، دار الكتب (مصر)، ط5.
3- جميل حمداوي: الأدب الرّقمي بين النّظرية والتّطبيق (نحو المقاربة الوسائطية)، (2016)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، (الأردن)، ط1.
4- حسام الخطيب: الأدب والتّكنولوجيا وجسر النص المتفرع، (2011)، وزارة الثقافة والفنون والتراث، (الدوحة)، ط2.
5- حسن عبد الغني الأسدي: المدوّنة الرّقمية الشّعرية-التّفاعل/ المجال/ التّعالق، (2009)، دار الكتب، (العراق)، ط1.
6- خورخي لويس بورخيس: صنعة الشعر، تر صالح علماني، (2014)، دار المدى، (بيروت)، ط2.
7- زهور كرام: الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، (2009)، رؤيا للنشر والتوزيع، (القاهرة)، ط1.
8- عبد الرحمن بن حسن المحسني: النص الأدبي وأدب الذّكاء الاصطناعي، 2020، مجلة صوت الجبل، وزارة الثقافة الأردن، العدد 1.
9- عبد العزيز شبل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي -جدلية الحضور والغياب، (2001)، دار محمد علي الحامي، (تونس)، ط1.
10- عبدالله الهدية وآخرون: قصيدة الذّكاء الاصطناعي (جلسة حوارية افتراضية)، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الإمارات، 20جانفي2021،
http://youtube.com/watch?v=79uvjSdsx84&feature=share
11- عزّالدين المناصرة: علم التّناص المقارن، (2006)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، (الأردن)، ط1.
12- علي حرب: حديث النهايات –فتوحات العولمة ومآزق الهوية، (2000)، المركز الثقافي الغربي، (المغرب)، ط1.
13- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التّفاعلي، (2006)، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)، ط1.
14- محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية -مفاهيم وتصوّرات، (2019)، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر والتوزيع، (قسنطينة)، ط1.
15- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، (1992)، دار العودة (بيروت)، ط1.
16- محمد مندور: فنّ الشّعر، (2017)، مؤسسة هنداوي للنشر (المملكة المتحدة).
17- ناصر مؤنس: مهرج زرادشت (ليس لعبة-ليست كتابة)، (2015)، دار المخطوطات، (هولندا)، ط1.
18- هيثم الحاج وآخرون: قصيدة الذّكاء الاصطناعي (جلسة حوارية افتراضية)، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الإمارات، 20جانفي2021،
http://youtube.com/watch?v=79uvjSdsx84&feature=shar

19- Jey Han Lau; Trevor Cohn; Timothy Baldwin; Julian Brooke; Adam Hammond: Deep-speare Ajoint neural model of poetic language meter and rhyme; 2018; proceeding of the 56th Annual Meetting of Association for computational linguistics; Australia.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 403 - 415 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

المضامين التربوية في ديوان "حديقة الملائكة" لصلاح الدين باوية

Educational contents at the 'angels garden' office in salahuddin bawiyah

راوية بلقليل [1] / د.سليم بتقة [2] *
Rawya belgueliel[1] /Dr. salim betka[2]
مخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري جامعة محمد خيضر بسكرة / الجزائر.
جامعة محمد خيضر (بسكرة).
University of Mohammed Khider-Biskra
rawya.belgueliel@univ-biskra.dz [1] / s.betka@univ-biskra.dz [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/11/22	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

يعد شعر الأطفال وسيلة هامة في تنشئة الأطفال وتربيتهم، فهو ينمي ثروتهم اللغوية ويساعدهم على التذوق الفني والأدبي، فتنوعت موضوعات شعرهم لتشمل معظم مناحي الحياة، فجاء بعضه متناولا الموضوعات الدينية، الاجتماعية و الإنسانية، والبعض الآخر متناولا الموضوعات التربوية والتعليمية. ويسعى هذا البحث إلى استجلاء المضامين التربوية في ديوان " حديقة الملائكة " لصلاح الدين باوية، محددين لأهم مصطلحات الدراسة من، المضامين التربوية، والشعر الموجه للطفل، وأدب الطفل بمفهومه العام ،كما عرجنا على أنواع الشعر الموجه للطفل وخصائصه، وختامها بالحديث عن المضامين التربوية المستنبطة من ديوان "حديقة الملائكة " لصلاح الدين باوية ، وما مدى مساهمة هذه المضامين في العملية التربوية للطفل.

الكلمات المفتاح : أدب طفل، شعر موجه للطفل، مضامين تربوية، حديقة ملائكة، صلاح الدين باوية

Abstract :

Chilgren's poetry is an important means of raising and raising children. It develops their linguistic wealth and helps them taste art and literature. The topics of their poetry vary to include most aspects of life, and some of them deal with religious, social, humanitarian, and others with educational topics.

This research seeks to clarify the education at the Angels Garden for It Salahuddin Bawiya, specifying the most important terms of the study, from the educational content, to the poetry intended for the child, to the literature of the child in its general sense.We also looked at the type of poetry directed to the child and its characteristics, and concluded by

* راوية بلقليل: rawya.belgueliel@univ-biskra.dz

extracting the educational content from the Angels Garden for Salahuddin Bawiyah, and how much these contents contribute to the educational process of the child.

Keywords: Children's literature, Children's poems, Educational contents, Angels garden, Salahuddin Bawiya.

مقدمة:

أدب الأطفال هو أحد أهم المداخل الأساسية لتكوين الوعي الثقافي للأطفال، بما ينطوي عليه من أبعاد اجتماعية، وأخلاقية، وتربوية ، وجمالية، تسهم في تربية المهارات العقلية وبناء الهوية لديهم، و بما أننا في عصر المعلوماتية والانفتاح المباشر على الآخر كان على الأديب أن يراعي هذا في أبنيته اللغوية للتعبير عن رؤية معينة من الواقع، فالأدب بعامة رسالة تسعى لخدمة المجتمع والإنسانية، ولا يخرج النص الشعري الموجه للأطفال في موضوعاته، ولغته وصوره وقيمه عن هذا، فاتسع نطاق الشعر الموجه للطفل، وتنوعت ضروبه من قصص شعرية، وقصائد، وأناشيد، بعدما توجه العديد من الكتاب الجزائريون بكتاباتهم وإبداعاتهم الفنية نحو الطفل، حيث اعتمدوا في كتاباتهم على الألفاظ السهلة البسيطة والميسرة الفصيحة، تتفق والقاموس اللغوي للطفل، وتتناسب مع شريحة الأطفال في مراحلهم العمرية، ويشترط أن تكون الصورة بسيطة غير مركبة تتناول موضاعات من محيط الطفل له علاقة بحاجاته وبيئته وأسرته كي تقرب الموضوع من ذهنه ونحبب إليه محتواه فيتذوقه وبالتالي يحفظ القصائد الشعرية والأناشيد متمثلا لمحتواها - ويرى د.هادي نعمان الهيتي في موسيقى الأطفال و أغانيهم بأن" الأطفال ميالون إلى الإيقاع منذ أيامهم الأولى " .[1] مع وجود خصوصية في المضمون، حيث يكون موضوعه ذا هدف ومغزى للأطفال، نظرا لتشعب المضامين في الأعمال الشعرية الموجهة للطفل ما بين مضامين اجتماعية، ووطنية، وعلمية، وتربوية، مستهدفين بذلك غرس القيم و الأخلاق التي نحرص على تنشئة الطفل عليها.

وبما أن الأطفال هم أمل الأمة ومستقبل حياتها، فالاهتمام بالأطفال هو اهتمام بالمستقبل، وأدب الأطفال هو من أهم الآداب باعتباره الموجه للجيل الصاعد وغارس العادات ومقوم التربية والأخلاق.

ارتأينا في بحثنا هذا عن أهم المضامين التربوية التي يعمل كتاب الشعر الموجه للطفل على توجيهها للطفل عن طريق الأناشيد والقصائد وغيرها وبالأخص في ديوان "حديقة الملائكة " للكاتب "صلاح الدين باوية ".

وعليه تهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على مفهوم أدب الطفل والشعر الموجه للطفل من مفهومه وأشكاله، وتتبع المضامين التربوية.

وعليه فإن الإشكالية التي تفرض حضورها هنا تنبني على الأسئلة التالية:

- ما المقصود بالمضامين التربوية ؟ ما مدى تجليها في ديوان حديقة الملائكة ؟

_ كيف يكون النص الشعري الموجه للطفل وسيلة تربوية مؤثرة و فعالة في تنشئة الطفل و تكوينه ؟

ولتحقيق أهداف البحث، والإجابة على الإشكالية المطروحة، اعتمدنا الدراسة التحليلية الأسلوبية النقدية، للبحث في المضامين التربوية، وعن مدى نجاعة وملائمة النص الشعري الموجه للطفل ومحتواه لقاموس الطفل اللغوي، مع استشراف الحلول التي ارتأيناها مناسبة.

_الفرضيات:

_ يقصد بالمضامين التربوية القيم التربوية وما تتضمنه من نفع كبير في تنشئة الصغير وتعليمه في شتى مناحي الحياة المختلفة.

_ تضمن ديوان حديقة الملائكة العديد من القيم التربوية.

_ يعتبر النص الشعري الموجه للطفل وسيلة تربوية وذلك لما يحتويه من أناشيد وقصائد تتضمن القيم التربوية وتدعوهم للتحلي بها .

ويعد ديوان " حديقة الملائكة " للكاتب " صلاح الدين باوية " في نظرنا نموذجا حيا يمكن أن يحتذي به في كيفية معالجة جميع القيم التي يمكن أن نغرسها في الطفل من تربوية، وتعليمية، وأخلاقية، ودينية، ووطنية ... فهو نص متكامل شكلا ومضمونا، وهذا ما جعل دراستنا تكون أكثر عمقا وتحليلا.

2.تحديد مفاهيم الدراسة:

1.2 مفهوم أدب الطفل:

يعرف بأنه:" هو أدب يتميز عن أدب الراشدين في مراعاته حاجات الأطفال و قدراتهم، و خضوعه لفلسفة الكبار في تثقيف أطفالهم "[2].

و يعرف أيضا بأنه:" نوع من أنواع الأدب، سواء العام، أم الخاص. . فأدب الأطفال بمعناه العام يعني الإنتاج العقلي المدون في كتب موجهة لهؤلاء الأطفال في شتى فروع المعرفة، أما أدب الأطفال الخاص، فهو يعني الكلام الجيد الذي يحدث في نفوس هؤلاء الأطفال متعة فنية، سواء أكان شعرا، أم نثرا، وسواء أكان شفويا بالكلام، أم تحريريا بالكتابة "[3].

2.2 الشعر الموجه للطفل:

جاء في كتاب " أدب الطفل العربي رؤى جديدة و صيغ بديلة " لـ " أحمد عبده عوض" بأن الشعر الجيد :" هو الذي يمزج الخبرات ، و يربط بين تجربة الشاعر و الطفل ، و هو الذي يربط بين عواطف الأطفال و أفكارهم ، و يثير فيهم ما يتضمنه من صور شعرية و انطباعات فنية ، و استجابات عاطفية[4].

3.2 المضامين التربوية:

تعريفها اصطلاحا:" هي كافة المغازي والأنماط و الأفكار و القيم و الممارسات التربوية التي تتم من خلال العملية التربوية لتنشئة الأجيال المختلفة عليها تحقيقا للأهداف التربوية المرغوب فيها [5] ".

3.أنواع شعر الأطفال و خصائصه:

1.3أنواع شعر الأطفال:

يصنف شعر الأطفال حسب خصائصه البنائية إلى أنواع ثلاثة رئيسية نحددها في :

أ _ الشعر القصصي:

وهو الذي يتناول في موضوعاته بعض الخبرات التي يسردها بشكل قصصي [6] .

ب _ الشعر الدرامي:

وهو الذي يتناول في موضوعاته، مواقف وخبرات تكتب شعرا للعرض ضمن واحد من الرسائل الثقافية الدرامية (الإذاعة – التلفزيون – المسرح) [7] .

ج_ الشعر التعليمي:

وهو الصياغات الشعرية التعليمية أو التي تتضمن قيم تعليمية و يستخدم داخل حجرات النشاط والفصول في المدارس وإن كان معظم توجيهات شعر الأطفال هو توجها تعليميا بالضرورة[8].

_ كما أن هناك ألوان ثلاثة من الشعر يستمتع بها الأطفال ويرددونها: الأول شعر الأهازيج والأغاني، والثاني شعر الأناشيد، الثالث شعر المحفوظات و النصوص.

2.3 خصائص شعر الأطفال:

للشعر مقاييس خاصة، وخصائص تميزه عن النثر، هي:

- **موسيقى الشعر :** "يستمد الشعر من أوزانه و قوافيه إيقاعات موسيقية جميلة ، قد تكون واضحة رنانة في الشعر التقليدي الذي يلتزم وحدة البيت، وقد تكون هادئة ناعسة في الشعر الجديد الذي يجعل من التفعيلة لبنته الأولى دون التزام بوحدة البيت " [9].

أن نستخدم الإيقاع السهل والمبسط – اعتماد الأوزان القصيرة _، كأن تكرر عدد الحركات والسكون على التوالي، لنتوصل إلى إيقاع يكون قريب من قلب الطفل ليهز مشاعره وأحاسيسه ويسهل له حفظه.

- **أسلوب التعبير الشعري :"** الذي يتخذ من التعبير عن طريق الصورة أسلوبه المفضل. و إذا كان النثر يتخذ من اللفظة أداة التعبير، فإن الصورة ذاتها هي الأداة التعبيرية في الشعر "[10].

كتوظيف الصور الخيالية التي تتوافق وخبرات الطفل الحسية، وإضفاءه لصور فنية تعطي لمسات فنية رائعة، بحيث تصور جانب من جوانب الحياة أو غيرها، فتخرجه بأبهى حلة أدبية.

- **المضمون الشعري :"** فمجرد النظم وحده لا يكفي، لأن الشعر يخاطب الوجدان البشري، ويحرك كوامنه بفضل مضمونه الشعري. وإذا تناول الشاعر قضايا منطقية أو علمية أو اجتماعية، فإنه يلونها بألوان عاطفية، ويربطها بالوجدان الإنساني، لكي يهز هذا الوجدان، ويستحق أن يسمى شعرا "[11].

الشاعر أثناء كتابته لشعره، لا بد أن يراعي لألفاظه ولابد من توافقها والقاموس الشعري للطفل، فكل عمر من عمر الطفل وما يناسبه من كلمات سهلة وبسيطة دون إسراف لتنمية الملكة اللغوية للطفل، و كذا الأفكار، و المواضيع المختلفة... إلخ.

لذا وجب عليهم أن يحسنوا ما يقدموه للأطفال من ألوان شعرية مختلفة.

4. المضامين التربوية في ديوان "حديقة الملائكة :

1. **الأخـــلاق** :

يمكن أن نعرفها بأنها:" الحسن، أو الجانب الحسن، وكذلك من الممكن أن نقول: الأخلاق الذميمة أو السيئة"[12].

ومن الواضح أن إضافة كلمة بعد كلمة الأخلاق نصف بها الأخلاق يجعلها حسب ذلك الوصف الحسن أو السيء، والإسلام يدعو إلى الأخلاق الكريمة، وينهي عن مذمومها [13].

عن جابر بن عبد الله رضي الله عنهما أن رسول الله صلى الله عليه و سلم قال:<< **إن من أحبكم إلي، وأقربكم مني مجلسا يوم القيامة أحاسنكم أخلاقا، وإن أبغضكم إلي، و أبعدكم مني مجلسا يوم القيامة الثرثارون، والمتشدقون، والمتفيقهون>>.قال:<<المتكبرون>>**[14].

وفي أنشودة "أنشودة الطفل الصغير"اتجاه وصفي يجعله على لسان الطفل، فيصف نفسه بأنه طفل مهذب، ومحبوب لدى الجميع و يتحلى فصفة التأديب، والصدق في القول وعدم الكذب، كما أنه مطيع أي لا تجد معه مجهود عند طلب أمر ما، يشعر بالراحة بمجرد شعوره أنه حقق ما يكفي من رغبات الناس من حوله، وهو بهذه الأشعار أراد أن يعود الطفل على الصفات الحميدة الفاضلة التي يجب عليه التحلي بها لأنها تجعله محبوبا بين الناس، وكذا يغرس فيه القيم الأخلاقية و جعله ينبذ الصفات غير الأخلاقية، يقول في أنشودته **" أنشودة الطفل الصغير"**:

طفـــل أنا مـهذب محـــــــبب مـــــــؤدب
و صـــادق لا أكذب وإنـني مطـــــــــــيع
أنا أحـــب العـالمـــا والسلم و المـــــــــكارما
و أكره المـــــتظالما وبـــالعلا ولـــــــــــوع[15].

في هذه الأبيات أراد (صلاح الدين باوية) إيصال رسالة للأطفال تمثلت في الصفات الحميدة كأن يكونوا مهذبين، ومؤدبين، ومطيعين، ومحبين للسلم والمكارم، ويحفزهم على طلب العلم والجد والاجتهاد للظفر بالعلا، وفي المقابل النأي عن الصفات القبيحة كالكذب و المظالم ... وذلك لانتهاج السبيل المناسب والأسلوب الأمثل في الحياة.

ولما كانت لرياض الأطفال تأثير فعال فيما يتعلمه الطفل من وعي وثقافة من خلال ما يقدمه لهم المختصين في ذلك، اليوم نرى بأنه أصبح لها دور في تحسين سلوك الأطفال وتعليمهم القيم التربوية باعتبارها مؤسسة تربوية تعليمية.

ومن خلال الأنشودة هذه التي عنونها صلاح الدين باوية ب " **الطفل و الروضة** " والتي تعتبر أنشودة تربوية لما لها نفع عميق للطفل فهي تغرس فيه ا لأخلاق والصفات الحميدة، نجد هذه الأنشودة حملت في ثناياها التعليم و التعلم وذلك في قوله :

طفل أتعلم في الروضة أقرأ في صوري المعروضة
فجميع الأحرف أرسمها ومعاني الأحرف أفهمها
ألف: أبواب العلم هنا باء: بادر فالدرس غنى [16] .

الأناشيد محببة عند الأطفال، تحتوي على تراكيب إيقاعية تكسبه المهارة والغناء من خلال الكلام المنظوم الجميل المناسب لقدرتهم العقلية، وحينا يرددها ويعيد تكرارها وبالتالي تمده بثروة لغوية ويطبق ما جاء فيها.

ومن ثم ينتقل الكاتب لتأكيد خطورة الجهل، والحث على التعلم فيقول :

طفل لا أرض بالجهل فالجهل عدو للطفل
أنهجي لغتي في صوري لا أعرف معنى للخور [17] .

وفي الأنشودة ذاتها نجد باوية قد انتقل لواحدة من المضامين التربوية المتمثلة في:

2. حب الوطن و الدفاع عنه أو تعميق الشعور بالانتماء للوطن:

في الوطن يشعر الإنسان بهويته، فهو يمنحنا القوة والعزة، لذا وجب علينا أن نغرس في أطفالنا الشعور بالانتماء للوطن لأنهم جيل الغد فنجد باوية يقول :

أتعلم ماضي أجدادي في الروضة أقرأ أمجادي
وطني أهواه وأنشده و الله الواحد أعبده
و طني لبيك أنا قادم فالغد لنا أبدا باسم [18] .

وفي ديوان صلاح الدين باوية قصيدة تربوية ذات صلة بالعلم، فمستقبل البلاد مرتبط بالعلم والطفل الطموح الحالم لمستقبل زاهر يكون ذخرا لغيره وبلاده، فلا خير و صلاح من طفل كسول جاهل، فالكل ينظر له بنظرة احتقار، فيقول باوية في قصيدته المعنونة ب " **الفتى الناجح**":

مستقبل البلاد بالعلم والجهاد
لا خير في الجهول والعامل الكسول
تراه في الجماعة يعيش في وضاعة
فشخصه ضعيف وقوله سخيف [19] .

فالفتى الناجح هو ذلك الشخص المجد الطامح، ولا بد من العلم أن يزينه الخلق الكريم .

3. **حب الوالدين و طاعتهما:**

لا يخلو أبدا الخطاب الشعري الموجه للطفل من موضوعات حب الوالدين أو يتحدث على كل واحد منهم في حدة .

يقول الله تعالى في كتابه :{**وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه و بالوالدين إحسانا إما يبلغن عندك الكبر أحداهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما و اخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا** }[20]

وهذا من لطف الله بعباده، وبالوالدين خاصة، أن وصى الأبناء بالإحسان إلى والديهم بالقول اللين، وطاعتهما والبر بهما، ورعايتهما في المأكل والمشرب والنفقة عليهما وغير ذلك من وجوه الإحسان.

إذ نجد الكاتب يخصص في مدونته هذي جزءا يكتب فيه عن الأم والأم والأب معا كما ينفرد بأنشودة يتغنى فيها بالأب.

وبما أن الجنة تحت أقدام الأمهات فقد خص لها أنشودة تحت عنوان **أمـــــــــي**" يتحدث فيها عن جوهرة البيت وتعبها في خدمة بيتها وأهل بيتها فيقول:

أمـــــــــي... أمـــــــــي أحـــــــــــــلى مـــــــامـــــا
أغـــــــــلى مـــــا فـــي الـكـــــــــون تـــمامـــــــا
تشـــــــــقى أمـــــــــي دومـــــــا تتـــــعـــــــب
طـــــــــول اليـــــــوم تـــــــــأتي .. تـــــذهـــــب
بيـــــــــن الأســــــرة لا تـــــــرتـــــــــاح
مـــــــــثل الـــــنحلة فـــــــــهـــي كـــــــفـــــاح
كـــــــــي تطعمـــــــنا كـــــــي تسـقـــــــيـــــنـــا
وتـــــــــعلمـــــــنا مـــــــا يـــحميـــــــنـــا[21]

لا شك أن الأم الصالحة نعمة عظيمة من الله سبحانه وتعالى، فهي بمثابة مدرسة تربي أجيالا وأجيالا، وبالأحرى هي وطن بكل ما تحمله هذه الكلمة من معاني، فيقول الكاتب:

أمـــــــــي وطـــــــنـــــي أمـــــــــي لـــــغـــــــتي
روحـــــــــــــي.. بدنـي قـــــــــلبي .. شفتـــــــــــي[22].

في حين يقابلها بقصيدة يرثي فيه أمه عندما اختفى صوتها من البيت وذهبت حيث الرب لمكان يناسب روحها النقية، فبكى لفقدانها اشتياقه لها، فينشد قائلا:

ســـــــــــلام الله يا أمـي لـــــــــــكم اشتقت رؤيـــــــاك
أعيش اليوم في حـــــــلـــــم تـــــــــطوقنـــي ذراعـــــــاك
فمذ أصبحت في القـــــــــــبر وقلـــبي بالأســـــى شـــــاك
أمـــــنـــــــــيه و لا أدري فـــــــكيف العيـــــش لـــولاك؟[23]

وفي قصيدة أخرى يجمع بين الأم والأب تحت عنوان " أحب أمي و أبي " فيقول:

أحـــب أمي و أبـــــــــي أحـــــب أمـــــي وأبـــــي
حســـــــــبي حب منهـما والـــــحب كـــــــنز لـــلصـــبي

كم ســـــهرا لـــــعلـــــــــــتي كم شـــــــــقيا لمـــــطلـــــبـــــي
ووفرا حوائـــــــــــــــــجي من مأكـــــــــل ومشـــــــــــرب.

4. رعـــــايـــــة الجـــيـــــــــران:

للجار على الجار حقوق كالزيارة له في أفراحه و مواساته في أحزانه، وكف الأذى عنه، وعدم انتهاك حرمته، وتقديم له يد العون عند الحاجة...إلخ.

قد أمر الإسلام بالإحسان إلى الجار، وأوصى به خيرا،وجعل له على جاره حقوقا، ومن النصوص عليها نذكر مايلي:

يقول الله تعالى في سورة (النساء4): **{ واعبدوا الله و لا تشركوا به شيئا و بالوالدين إحسانا و بذي القربى واليتامى والمساكين و الجاري ذي القربى والجار الجنب والصاحب بالجنب وابن السبيل وما ملكت أيمانكم إن الله لا يحب من كان مختالا فخورا}** [24] .

وروى البخاري ومسلم عن عبد الله بن عمر وعن عائشة، أن النبي صلى الله عليه و سلم قال:<< **مازال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه>>** [25] .

ولذلك لا بد من الأولياء تعليم أطفالهم لضرورة رعاية الجار، ويبين لهم من الكتاب والسنة جزاء كل من يرعى جاره، وجزاء من يؤذيه، و صلاح باوية في قصيدة شعرية عنوانها "**جاري**"ينشد ذاكرا جاره وحسن معاملته و جواره له، قائلا:

جاري جاري قـــــــــرب الـــــــدار
يـــــــؤثر دوما حـــــسن جـــــواري
في معاملتي كـــــــــــــالأنصـــــــار
لا يـــــؤذيني كـــــــالأشـــــــــــرار [26] .

5. حـــــب العـــــلـــــم و المـــعلـــم:

و تعد قصيدة "**معلمي**" من أبرز القصائد التي تضمنت عدة قيم تربوية تمثلت في حب العلم، حبالوطن، العقيدة الإسلامية، فالمدرسة هي بمثابة الأسرة الثانية للأطفال فالمدرسون أو المعلمون هم من يلقنون الطفل مختلف العلوم و المعارف_ العطاء من العلم و المعرفة فهي تزيد و لا تنقص _في شتى الميادين،فالعلماء ورثة الأنبياء و الرسل، هم القادة ، و هم الهداة للأمة ،و سبحانه و تعالى في مدح أهل العلم و تبيين فضلهم يقول:<< **قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون>>** ، **و قال تعالى:** << **إنما يخشى الله من عباده العلماء>>** ، **و قال تعالى:** << **يرفع الله الذين آمنوا منكم و الذين أوتوا العلم درجات>>** [27] .

والشاعر هنا يصف المعلم بلسان التلميذ، يقول:

معـــــــلمي... معـــــــــــلمي يا خير لـــــحن في فـــــمي
يا خير مـــــــن علـــــمني والـــــعلم زاد المـــــسلم
عـــــلمني ما لـــــم أكـــن أعـــــلمه... بالـــــــقـــلم

علمني حب الـــــــــــورى والصـــدق في التـــــكلم
وأن أكون طـــــامـــــحا بالعـــــــلم فوق الأنـــجم
وأن أعيش مســـلـــمـــــا محافـــظا عن قـــــــيـمي
متـــيما بـــــــــوطـــني وبـــره من شيـــــــــمي
أبنيه ما عشت غدا بســـاعدي ومـــــعصـــــــــمي [28].

فالعلم النافع هو من قام المتعلم بتبليغه لغيره للانتفاع به دون كتمه، فيقول الشاعر:

لا زلت تـــــعطينا و إن تـــــعـــــيش عيش المعدم
والـــــجاهل المغتر في بـــــحبوحة بالـــدرهـــــم
طـــــــوبى لكم: معلمي يا خـــــير لحن في فـــمي [29].

يحتفل الجزائريون في السادس عشر من شهر أفريل بالحدث الوطني ألا وهو "**يوم العلم**" تمجيدا للعلماء الذين نشروا العلم، وهو يصادف يوم وفاة العالم الجزائري **عبد الحميد بن باديس**، والشاعر باوية خص مدونته بأنشودة عنوانها " **عيد العلم** "، تناول فيها عن بشرى هذا اليوم المجيد، ولما له من شأن عظيم؛ ففي هذا اليوم نجل مسيرة العلامة عبد الحميد بن باديس العلمية، ونتعلم كيف نحيا بالعلم والفكر ونرتقوا، فينشد قائلا:

عيد العلم و للذكرى بشرى بالعيد لنا بـــــشرى
عيد للعلم نمجـــده ونعظم شأنه مـا أحـــــرى [30].
باديس العالم علـمنا أن نحي بالعلم الفـــكرا
اليوم نبارك نـــهضته ونجل مسيرته الـــكبرى [31]

6. **الصـــــلاة:**

الصلاة عماد الدين بها نميز المسلم عن غيره، ولا تصح صلاتنا إلا بالنية والوضوء،حينما يدخل وقت الصلاة، وينادينا المؤذن، نلبي ندائه بالصلاة في وقتها فهي الرابط بيننا وبين الله تعالى، فهي تطهرنا من الأرجاس وتنقينا كما ينقى الثوب الأبيض من الدنس، وتحت عنوان القصيدة " **أصلي صلاتي** " ينشد شاعرنا قائلا:

إذا ما المـــؤذن نـــــادى ألـــــــــبي
وأغدو أسبح... أذكـــــــــــر ربـــي
أطهر جسمي و ثوبي و نفـــــــسي
بماء طهور ليذهب رجـــــــــسي
وأغدو نشيطا إلى المـــــســـــــجد
و نفسي تحن إلى المـــــــــــوعد [32].

فالصلاة " تشعره بالاتصال بالله جل وعلا، وهي تهدئ من ثوراته النفسية، وهي تلجم انفعالاته الغضبية، فتجعله سويا مستقيما، إذ كثافة الشهوات ضعيفة في تلك الفترة، مما يجعل روحه تتجاوب أكثر فأكثر بمناجاة الله " [33]

وفي رواية الترمذي قال:" **علموا الصبي الصلاة ابن سبع سنين، و اضربوه عليها ابن عشر**" [34].

7. الصـــيـام :

الصوم " عبادة روحية جسدية، يتعلم منها الطفل الإخلاص الحقيقي لله تعالى، ومراقبته له في السر، وتتربى إرادة الطفل بالبعد عن الطعام رغم الجوع، والبعد عن الماء رغم العطش " [35].

وفي ديوان " **حديقة الملائكة** " نجد صلاح الدين باوية ضم قصيدة شعرية للأطفال بعنوان " **رمضان** " التي يقول فيها:

إن الصيام فـــــريضـــة و كثيرة أفضـــــالـــــــــه
يجزي به رب الـــــــورى الله جل جـــــــلالـــــــــه
كم جامع أمـــوالـــــــــه أزرت به أمـــوالـــــــــه
فالمؤمن الحق الـــــذي تســـــمو به أفـــــعالـــــــه
للمرء إلا ما سعـــــــــى و جماله أعـــــــــمالـــــــه [36].

5.خاتمة

ومن خلال دراستنا للمضامين التربوية في ديوان " حديقة الملائكة " لصلاح الدين باوية، خلصت الدراسة إلى مايلي:

- أن الشاعر والكاتب صلاح الدين باوية استطاع أن يوظف مختلف المضامين التربوية المختلفة، من غرس الروح الوطنية في الطفل، وتعليمه حب الوطن، وحب الوالدين وطاعتهما ورعايتهما، بالإضافة إلى القيم الدينية الأخلاقية من صلاة، وصيام، فهي تقوم بتأصيل القيم الروحية في نفس الطفل، ودعا أيضا إلى رعاية الجار وصيانة عرضه وماله في غيابه.
- وظف القيمة العلمية التي تسعى إلى تعليم النشء أهمية العلم والمعرفة، فكل هذه المضامين التربوية المختلفة تسعى إلى تكوين شخصية الطفل في مختلف جوانب الحياة.
- وفق صلاح الدين باوية في مدونته الموسومة بحديقة الملائكة، التي تكونت من قصائد وأناشيد، وقصص شعرية، وأوبريت، الموجهة للطفل، كانت مناسبة لفئتهم العمرية وما يتفق لحاجاتهم، فانتقاءه جيد للمعجم اللغوي للطفل، وموضوعاته ذات مغزى وهدف للأطفال.
- يعد الشعر الموجه للأطفال رسالة تربوية نبيلة تدعو الى التوجيه والإرشاد، والكاتب الناجح هو من يستطيع أن يبصر العالم المحيط به من نظرات الطفل.

من خلال بحثنا ارتأينا استخلاص بعض الاقتراحات والتوصيات نذكر من بينها :

1.لا يمكننا فصل القيم الدينية عن المضامين التربوية الأخرى، باعتبار كل واحدة منهم لها فئتها الخاصة، فالصلاة مثلا هي صلة بين الفرد وخالقه، وهي مصدر تربوي، فالعقيدة الصحيحة أساس تنبني عليه القيم التربوية الأخرى.

2. لابد من تضمين المضامين التربوية في جميع مراحل الدراسة وبالخصوص في مراحل الطور الابتدائي لترسيخ القيم في ذهن الطفل والحرص الشديد للعمل بها.

3.حث الأدباء المتخصصون في الأدب الأطفال عامة والشعر خاصة، على تطوير إبداعهم، أن يهتموا بالمناهج التربوية، تتوافق ومبادئ الدين الإسلامي، من غير تقليد للأدب الأطفال الغربي.

هوامش:

[1] هادي نعمان الهيتي : أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، (1977) ب ط،دار الهيئة المصرية العامة للكتاب (مصر)، ص 207.

[2] سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال (قراءات نظرية ونماذج تطبيقية)، (2006)، ط 1، دار المسيرة (الأردن)، ص 44.

[3] إسماعيل عبد الفتاح: أدب الأطفال في العالم المعاصر(رؤية نقدية تحليلية)، (2000)، ط1، مكتبة الدار العربية للكاتب (مصر)، ص 23_24.

[4] أحمد عبده عوض: أدب الطفل العربي (رؤى جديدة و صيغ بديلة)، (20005)،ب ط، الشامي للنشر والتوزيع (مصر)، 2000، ص 119.

[5] منيرة فهد البادي: المضامين التربوية المستنبطة من الآيات الدالة على الوسطية في الجانب العقدي، (2021)، مجلة العلوم التربوية والنفسية، جامعة السعودية، المجلد 5، العدد 32، ص 104.

[6] كمال الدين حسين: مقدمة في أدب الطفل، (2002)،كلية رياض الأطفال(مصر)، ص161.

[7] المرجع نفسه، ص161.

[8] المرجع نفسه، ص162.

[9] أحمد نجيب:أدب الأطفال علم وفن،(1991)، ط1، دار الفكر العربي(مصر)، ص 98.

[10] المرجع نفسه، ص 98.

[11] المرجع نفسه، ص98.

[12] خالد بن جمعة بن عثمان الخراز: موسوعة الأخلاق، (2009)، ط1، مكتبة أهل الأثر للنشر والتوزيع (الكويت)، ص22.

[13] المرجع نفسه، ص22.

[14] سعيد بن علي بن وهف القحطاني: الهدي النبوي في تربية الأولاد في ضوء الكتاب والسنة،(2011) ط1، ص222.

[15] صلاح الدين باوية،حديقة الملائكة، ص 12.

[16] المصدر نفسه، ص 13.

[17] المصدر نفسه، ص 13.
[18] المصدر نفسه، ص 13 .
[19] المصدر نفسه، ص 14.
[20] سعيد بن علي بن وهف القحطان: المرجع السابق، ص 178_ 179.
[21] صلاح الدين باوية، حديقة الملائكة، ص 21 .
[22] المصدر نفسه، ص 21.
[23] المصدر نفسه، ص 23.
[24] عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني: الأخلاق الإسلامية وأسسها،(1999)، ط5، ج2، دار القلم (دمشق)، ص 59_60.
[25] المرجع نفسه، ص 60.
[26] صلاح الدين باوية،حديقة الملائكة، ص 27.
[27] الإمام النووي: آداب العالم والمتعلم، (1987)، ط1، مكتبة الصحابة (مصر)، ص 11.
[28] صلاح الدين باوية، حديقة الملائكة، ص 28.
[29] المصدر نفسه، ص 29.
[30] المصدر نفسه، ص 34.
[31] المصدر نفسه، ص34.
[32] المصدر نفسه، ص 38.
[33] محمد نور بن عبد الحفيظ سويد: منهج التربية النبوية للطفل،(2000)، ط3، دار ابن كثير (دمشق)ص 252.
[34] المرجع نفسه، ص 253.
[35] محمد نور بن عبد الحفيظ سويد:المرجع السابق، ص 265.
[36] حديقة الملائكة، صلاح الدين باوية، ص40.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:
1_ صلاح الدين باوية: حديقة الملائكة،(2020)،الماهر للطباعة و النشر و التوزيع (العلمة) .
المراجع:
1_ أحمد عبده عوض: أدب الطفل العربي (رؤى جديدة و صيغ بديلة)، (20005)،ب ط، الشامي للنشر والتوزيع (مصر).
2_ أحمد نجيب: أدب الأطفال علم وفن،(1991)، ط1، دار الفكر العربي(مصر).
3_ إسماعيل عبد الفتاح: أدب الأطفال في العالم المعاصر(رؤية نقدية تحليلية)، (2000)، ط1، مكتبة الدار العربية للكاتب (مصر).
4_ الإمام النووي: آداب العالم والمتعلم، (1987)، ط1، مكتبة الصحابة (مصر).

5_ خالد بن جمعة بن عثمان الخراز: موسوعة الأخلاق، (2009)، ط1، مكتبة أهل الأثر للنشر والتوزيع (الكويت).
6_ سعيد بن علي بن وهف القحطاني: الهدي النبوي في تربية الأولاد في ضوء الكتاب والسنة،(2011) ط1.
7_ سمير عبد الوهاب أحمد: أدب الأطفال (قراءات نظرية ونماذج تطبيقية)، (2006)، ط 1، دار المسيرة (الأردن).
8_ عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني: الأخلاق الإسلامية وأسسها،(1999)، ط5، ج2، دار القلم (دمشق).
9_ كمال الدين حسين: مقدمة في أدب الطفل، (2002)،كلية رياض الأطفال(مصر).
10_ محمد نور بن عبد الحفيظ سويد: منهج التربية النبوية للطفل،(2000)، ط3، دار ابن كثير (دمشق).
11_ منيرة فهد البادي : المضامين التربوية المستنبطة من الآيات الدالة على الوسطية في الجانب العقدي، (2021)، مجلة العلوم التربوية والنفسية، جامعة السعودية، المجلد 5، العدد.
12_ هادي نعمان الهيتي أدب الأطفال فلسفته، فنونه، وسائطه، (1977) ب ط،دار الهيئة المصرية العامة للكتاب (مصر).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 416 - 428 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

الهمز بين الدرس الصوتي القديم والحديث -دراسة مصطلحية-

The Hamz Between the old and modern voice lesson -study Terminological-

مختار بزاوية *
Mokhtar Bezzaouya
مختبر الدلالة في المستويات اللسانية في التراث الأدبي الجزائري.
جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر (الجزائر)،
University Mustapha stambouli mascara (algeria)
mokhtar.bezzaouya@univ-mascara.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/11/22	تاريخ النشر: 2023/03/02

مُلخّص البحث

يتناول هذا البحث ظاهرة صوتية ذات أهمية كبيرة، وهي ظاهرة "الهمز"، فهو من الأصوات العربية التي نشأ حولها اختلاف كبير بين العلماء قديما وحديثا، فقد اختلفوا في تحديد ماهية الهمزة وصفتها، وتباينت اوجه استعمالها. والمتصفح لكتب النحو واللغة والقراءات عند القدامى يجد أنّهم قد أولوا هذه الظاهرة إهتمّاما كبيرا، فعقدوا لها فصولاً مطّولةً، ومباحث متعددة. وأما المحدثون فقد كانوا أكثر وأدق عناية بظاهرة الهمز وغيرها من القضايا الصوتية، لاستعانتهم بالدرس اللغوي واللساني الحديث، وما جدَّ في عالم الصوتيات من تقنيات حديثة تم تطبيقها عن طريق التحليل الدقيق للأصوات والحروف، فخالفوا القدامى في قضايا تتعلق بالهمز، وكان لهم إضافات جليلة لا يُستهان بها. ودراستي هنا تكتسي طابعا خاصا وجديدا، لكونها تُعنى بهذ الظاهرة من خلال تتبع تطور مفهوم ودلالة مصطلح "الهمز"، في أشعار العرب و النحاة واللغويين، ثم انتهاء بالمحدثين وإسهاماتهم في تطوير علم الأصوات عامة واعتنائهم بالهمز خاصة.

الكلمات المفتاح : الهمز؛ الدرس الصوتي؛ المصطلحية؛ القدامى؛ المحدثون.

Abstract :

This research deals with a phoneme phenomenon of great importance, which is the "hamz" phenomenon, as it is one of the Arab voices around which a great difference arose between ancient and modern scholars. And browsers of ancient grammar, language, and readings for the ancient people find that they have given this phenomenon great attention. As for the modernizers, they were more and more careful with the phenomenon of hamz and other audio issues, for their use of the modern linguistic and linguistic lesson, and what was found in the world of acoustics from modern techniques that were applied through careful analysis of sounds and letters. As for my study, it is of a new and special nature, as it deals with this phenomenon by tracing the development of the concept and significance of

* مختار بزاوية mokhtar.bezzaouya@univ-mascara.dz

the term "hams" and phonemic thinking among Arabs in the poems of Arabs and then at grammarians, linguists, ending with the modernizers.

Keywords: the Hamz; the Voice Lesson; the Terminological; The Ancients; the Modernizers.

المقدمة:

لقد لاحظ علماؤنا القدامى الظواهر الصوتية منذ نشأة العلوم اللغوية، ووصفوها بكل دقة اعتمادا على ما أتاحته لهم فطرتهم وذوقهم وقواعدهم التي ابتكروها، وظلت النتائج التي توصلوا إليها مرجعية للدرس اللغوي والصوتي لفترة زمنية طويلة، إلى أن مدّ التطور التكنولوجي باعه في العصر الحديث، واستخدم في ذلك بعض الطرق العلمية والمناهج الحديثة ليضبط بدقة الأصوات وصفاتها، مما أدّى إلى وقوع الاختلاف بين القدامى والمحدثين في بعضل الجوانب المتعلقة بتحديد ماهية بعض الأصوات.

وكانت ظاهرة الهمز إحدى هذه القضايا التي تعمّق فيها الخلاف بين القدامى أنفسهم، وبين القدامى والمحدثين، فقد اختلفوا فيه اختلافا كبيرا، وصل بهم إلى حدّ تخطئة بعضهم بعضا، فقد اختلفوا في مخرجه، وصفته، وفي نوعه؛ أهو حرف صحيح أم حرف علة، أم هو شبيه بحرف العلة حيث المخرج والصفة؟ وهذا الموضوع قديم قِدمَ البحث العلمي عند اللغويين والنحاة، وقِدم القراءة والأداء عند القراء، والتّآليف والدّراسات في هذا المجال لا تُعدّ ولا تُحصى -دون مبالغة منّي- والإتيان على ذكرها يظلّ إتيانا على سبيل الذّكر لا الحصر، وهي مؤلفات ذات أهمية بالغة ومادة علمية كثيفة، تناولت ظاهرة الهمز بشيء من التفصيل والبحث العميق، الذي لربما قد يُرهق الباحث ويجعله تائها وسط هذا الكم الهائل من الأبواب والفصول والمباحث، وقد تناولوها في جوانب شتى.

وقد حاولت ههنا أن أتتبّع ظاهرة الهمز باعتبارها مبحثا صوتيا، مع رصد تطور استخدام الهمز مصطلحيا في الدراسات التراثية، مع الاستفادة من جهود المعاصرين في ذلك، وهذا سعيا مني للمّ شتات ما تفرّق من بحوث وآراء حول الهمز في عمل واحد، وتقديم صورة واضحة لما دار حوله من خلاف مع الإيجاز، معتمدا في ذلك المنهج الاستقرائي القائم على الوصف والتحليل للظاهرة. ولا شكّ أن البحث العلمي حلقات متواصلة يكمّل بعضها بعضا، والله من وراء القصد وهو المعين.

أولا- التعريف بالدراسة المصطلحية:

وضع أسس هذا المنهج الباحث والأستاذ المغربي الشاهد البوشيخي من خلال مجموعة من الأعمال الأصيلة، وسمّاه بـ(منهج الدراسة المصطلحية)، وقد عرفه بقوله: «الدراسة المصطلحية ضرب من الدرس العلمي لمصطلحات مختلف العلوم وفق منهج خاص بهدف تبين وبيان المفاهيم التي عبرت أو تعبر عنها الك المصطلحات في كل علم في الواقع والتاريخ معا »[1]. ويمكن تعريفه أيضا بـ بأنّه: «منهج علمي رصين يقوم على

البحث في التطوّر التاريخي والواقع الدلالي للمصطلح داخل النصّ المنتمي لمجالٍ علمي محدّد، من خلال وصف المصطلح وتحليل مقوماته الذاتية وامتداداته الخارجية؛ للخروج بنتائج دقيقة وموضوعية وثابتة عنه»[2].

وتكمن أهمية هذا المنهج في كونه يرصد المصطلحات التي تعبّر عن المسيرة التطورية لعلمٍ ما، ويلخّص حلول الإشكالات العلمية المطروحة في مختلف التخصصات، يقول الأستاذ البوشيخي: «لا سبيل إلى استيعاب أيّ علم دون فهم المصطلحات، وسبيل إلى تحليل ظواهر أيّ علم دون فقه المصطلحات، ولا سبيل إلى تجديد أيّ علم دون تجديد المصطلحات أو مفاهيم المصطلحات»[3].

ومنهج الدراسة المصطلحية هو الطريقة المفصلة المطبقة على كل مصطلح من المصطلحات المدروسة، في إطار منهج من مناهج الدراسة المصطلحية (المنهج التاريخي، والمنهج الوصفي، والمنهج التاريخي الوصفي)، وأهم خطواته باختصار[4]: الإحصاء: والدراسة المعجمية، والدراسة النصية، والدراسة المفهومية، والعرض المصطلحي.

ثانيا- التأصيل اللغوي لكلمة "الهمز":

1- المعنى اللغوي:

إذا تتبعنا كلمة "همز" في المعاجم العربية، قديمها وحديثها، وجدنا معانيها اللغوية تنحصر في المعاني التالية: الغمز، والضغط، والعصر، والشدة، والدفع، والضرب، والنخس، والغض، والكسر، واللمز[5]. ومن معاني اشتقاقات الهمز نذكر: المِهْمَزُ والمِهْمازُ: حديدة تكون في مؤخر خُف الرائض. قال الشماخ:

أقامَ الثِقافُ والطريدةُ دَرْأَها ما قُوِّمَتْ ضِغْنَ السَموسِ المَهامِزُ

قوسٌ هَمُوزٌ وهَمْزَى: على فَعَلى: شديدة الدفع والحَفْزِ للسهم؛ وأَنشد لأَبي النجم وذكر صائداً:

نَحا شمالاً هَمَزَى نَصُوحا وهَتَفَى مُعْطِيَةً طَرُوحا

والهَامِزُ والهُمَّازُ: العَيَّابُ. والهَمَّازُ والهُمَزَة: الذي يَهْمِزُ أَخاه في قفاه من خَلْفِه، وفي التنزيل العزيز: ﴿**هَمَّازٍ مَشَّاءٍ بنَمِيمٍ**﴾[القلم/11]؛ وفيه أيضاً: ﴿**وَيلٌ لِكُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ**﴾[الهمزة/01][6].

2- الهمز في الشعر العربي القديم[7]:

كشف البحث في الموسوعة الشعرية عن عشرات الأبيات الشعرية التي ورد فيها لفظ "الهمز" وقد اخترت هذه النماذج الآتية من عيون الشعر العربي والعصور الأولى له:

قال الأعشى:

وَقَد شَمَّرَت بِالناسِ شَمطاءُ لاقِحٌ عَوانٌ شَديدٌ هَمزُها فَأَضَلَّتِ[8]

والهمز هنا بمعنى العصر.

وقال الحطيئة:

رَهطُ اِبنِ جَحشٍ في الخُطوبِ أَذِلَّة دُسمُ الثِيابِ قَناتُهُم لَم تُضرَسِ
بِالهَمزِ مِن طولِ الثِقافِ وَجارُهُم يُعطي الظُلامَةَ في الخُطوبِ الحُوَّسِ[9]

والهمز هنا بمعنى الغمز

وقال العرجي: فَارْعَوَت بَعدَ نَفرَةٍ نَفَرَتها بِسُكُونٍ وَهَمزَةٍ وَابتِسامِ[10]

والهمزة هنا بمعنى الغمزة.

وقال أبو نواس: يُعطيكَ أَقصى حُضرِهِ المَوفورا شَدّاً تَرى مِن هَمزِهِ الأُظفورا[11]

والهمز هنا بمعنى العض بالأنياب لأنه يصف كلبا.

والشواهد الشعرية كثيرة ولا يسع المقام لذكرها كلها.

3- ماهية الهمز:

الهمزة أحد حروف اللغة العربية، يعبر عنها بالألف المهموزة؛ لأنها لا تقوم بنفسها ولا صورة لها؛ فلذا تكتب مع الضمة واوا، ومع الكسرة ياء، ومع الفتحة ألفا[12]. وهي حرف صحيح لأنّه يقبل الحركات الثلاث، وحرفٌ مشبَّه بحروف العلّة لأنّ الإعلال والإقلاب يكونان فيها[13]. وسميّت الهمزة في الحروف لأنها تُهمَز فتُهمَزُ من مخرجها، قال السيوطي(ت911هـ): «وسُميّ الهمزُ المهتوتَ من الهتّ، وهو عصر الصّوت، لأنها معتصرة كالتهوّع، أو من الهتّ وهو الحَطْم والكسْر، لأنّها يعرض لها الإبدال كثيرا فتنحطم وتنكسر»[14].

4-ألقاب الهمزة من حيث اللغة:

الهمزة كالحرف الصحيح، ولها ألقاب كألقاب الحروف، ومنها[15]: همزة التأنيث، كهمزة العُشَراء، والتقساء، والخُنشاء. والهمزة الأصليّة في آخر الكلمة، مثل: الحفاء، والبواء، والوطاء، والطواء ؛ والوصاء. وهمزة المدّة المُبدلة من الياء والواو، كهمزة: السماء، والبكاء، والكساء، والدعاء، والجزاء، وما أشبهها. والهمزة المُجلبة بعد الألف الساكنة، نحو: وائل، وطائف. وفي الجمع، نحو: كتائب، وسرائر. والهمزة الزائدة، نحو: الشمأل، والشأمل. والهمزة التي تُزاد لئلا يجتمع ساكنان، نحو: اطمأنّ، واشمأز، وازبأر، وما شاكلها. وهمزة الوقفة في آخر الفِعل، لغة لبعض دون بعض، نحو قولهم للمرأة : «قولىء»، وللرجلين: قولأ، وللجميع: قولؤ، وإذا وصلوا الكلام لم يَهمزوه، ولا يهمزون إلا إذا وقفوا عليها. وهمزة التوهّم، كما رَوى الفراء عن بعض العرب أنهم يهمزون ما لا همز فيه إذا ضارع المَهموز. قال: وسمعت امرأة من غَنِيّ تقول: رثأت زَوجي بأبيات، كأنها لمّا سَمعت: « رثأت اللبن » ذهبت إلى أنّ مرثية الميت منها. قال: ويقولون: لبّأت بالحج، وحلأت السويق، فيغلطون، لأنّ « حلأت » يقال في دَفع العَطشان عن الماء، و«لبأت » يذهب بها إلى اللّبأ. وقالوا: استنشأت الريح، والصواب: استنشيت، ذهبوا به إلى قولهم: نشأ السحاب. والهمزة الأصلية الظاهرة في اللفظ، نحو همزة: الخبء، والدفء، والكفء، والعبء، وما أشبهها.

5-ألقاب الهمزة من حيث الصوت[16]:

استُعمِل للتعبير عن الهمزة عدَّة ألفاظٍ، منها: النَّبْرَةُ أو النَّبْر (وهو الهمزة المحقّقة، والهمزة المسهَّلة المختلسة الحركة، والصُّوَيت الذي يَلْحَقُ الأصوات المقلقلة، والنَّغمات الصوتية المصاحبة للكلام)، الألف، الياء. ولقّبت الهمزة بعدّة ألقاب صوتية، منها: المضغوطة، والمهتوت، والمهتوف، والحرف الجرسيّ، والحرف الصوتيّ.

6-الفرق بين الهمزة والألف:

أنكر بعض علماء العربية حرفية الهمزة ولم يعتدوا بها، معللين بأنه لا صورة لها، واعتبروا أنّ حروف العربية ثمانية وعشرون حرفا فقط، وهذا مذهب الفراء(ت207هـ)، وثعلب(ت291هـ)، والأزهري (ت370هـ). أما جمهور اللغويين والنحويين فقد تابعوا الخليل(ت170هـ) وسيبويه(ت180هـ). وعدوها حرفا قائما بذاته، وعلى هذا فعدد حروف الهجاء عندهم تسعة وعشرون[17]. وقد فرّق بينهما سيبويه -وتبعه في ذلك ابن جني- على أساس الحركة فقال: « الهمزة حرف كالعين، والألف حرف آخر لا يكون إلا ساكنا، ولا يكون في أوّل الكلمة، ولذلك وضع واضع حروف المعجم الهمزة أوّل الحروف، والألف مع اللام قبل الياء»[18].

والحقيقة أنّ الهمزة ألف، أمّا تسميتها همزة فجاءت من وصف كيفيّةٍ نطقيّةٍ لبعض وجوهها، وهي التحقيق[19]، وتبعا للغة المنطوقة لا المكتوبة أنّ الهمزة تَرِدُ على التحقيق والتخفيف، فهي ليست صوتا واحدا، وإنما صوتان أصلان: صامت وصائت، نطق بهما العرب، قبل أن يجيء الخط ويمثلها الرسم. وحين جاء الخطّ مثلها الرّسم جميعا بصورة واحدة، في أول الأمر هي "الألف" ثم فُرِّق بينهما في الرّسم[20].

ثالثا- الدراسة الصوتية لظاهرة "الهمز":

1- مخرج الهمزة:

يطلق المَخْرج أو "المُخْرج" كما سماه سيبويه بضم الميم وسكون الخاء، على مكان النطق الذي يحدث فيه التصويت[21]، وأطلق عليه ابن دريد(ت321هـ) "المجرى"[22]، وسماه ابن سينا (ت438هـ) "المحبس"[23]. والمخرج كما قال ابن يعيش(ت643هـ): «المقطع الذي ينتهي الصوت عنده»[24]، ويدعى أحياناً بنقطة النطق أو الموضع الذي يكون فيه انحباس الهواء وحجزه من المرور كلياً أو جزئياً بأحد الحواجز الموجودة في الحلق كاللهاة، أو اللسان أو الشفتين[25].

وقد اختلف الأقدمون والمحدثون في مخرج الهمزة مما أدى بهم أيضا إلى الاختلاف في صفاتها، فأما الخليل بن أحمد فقد اضطربت العبارة عنده، فمرة يذكر أنّ مخرجها من أقصى الحلق: «وأما الهمزة مخرجها من أقصى الحلق ممتوتة مضغوطة فإذا رُفِّه عنها لانت فصارت الياء والواو والألف»[26]، ومرة أخرى يرى أنها في الهواء وليس لها حيز تُنسب إليه وأنها تخرج من الجوف، قال ابن يعيش: «روى الليث عن الخليل أن الألف والواو والياء والهمزة جوف؛ لأنها تخرج من الجوف ولا تقع في مدرجة من مدارج الحلق ولا اللهاة ولا اللسان إنما هي هواء »[27]. وسبب هذا الاضطراب كما يرى كمال بشر هو "أنّ الخليل ومن تابعه حين نطقوا بالهمزة لمعرفة طبيعتها لم ينطقوها وحدها، وإنما نطقوها متلوة بحركة، فبدت كما لو كان هواؤها حرا طليقا، في حين أن حرية الهواء إنما تُنسب إلى الحركة المصاحبة للهمزة لا إلى الهمزة ذاتها[28].

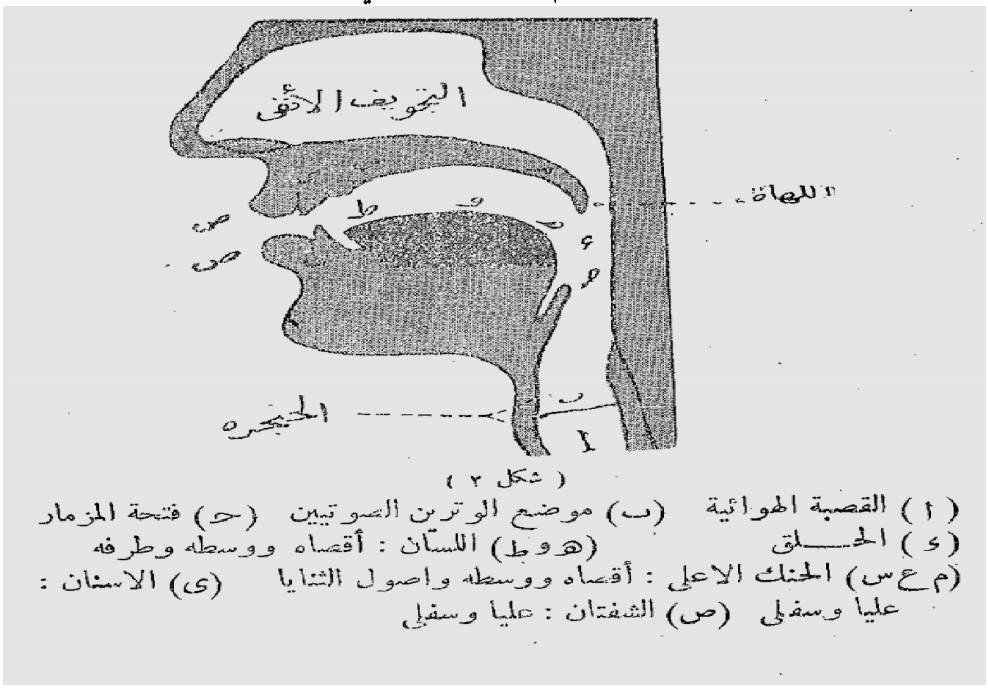
وأما جمهور اللغويين والنحويين فيرون أن تخرج من أقصى الحلق، وفي ذلك يقول شيخ النحاة سيبويه: «لِحروف العربية ستةَ عشر مخرجا، فلِلْحلق منها ثلاثة، فأقصاها مخرجا: الهمزةُ والهاء والألف..»[29]. وقال الزمخشري(ت538هـ): «إنّها نبرة تخرج من أقصى الحلق، وتفتقر في تحقيقها إلى شيء من الجهد، ولهذا ثقل عليهم نطقه»[30]. وقال ابن الحاجب صاحب كتاب الشافية(ت646هـ): «ثمّ اعلم أنّ الهمزة لمّا كانت أدخل الحروف في الحلق ولها نبرة كريهة تجري مجرى التّهوُّع، ثَقُلت بذلك على لسان المتلفِّظ بها، فخفَّفها قوم، وهم أكثر أهل الحجاز»[31].

فأساس الشدّة عندهم والاستثقال هو خروج الهمزة من أقصى الحلق وبذل الجهد عند نطقها، حتى لكأنّ صاحبه يكاد يصاب بالتهوّع أي التقيّأ، لذا عمدوا إلى تخفيفه، قال ابن بري(ت582هـ):

والهَمــــز في النطْــــق بِــــه تَكلُــــف فتنقلُــــــوهُ تَــــــارةً وَحــــــذفُوا
وأَبْــــدلُوهُ حــــرف مَــــدٍّ محــــضــــا ونقلُــــــوهُ للسُــــــكونَ رفْضــــــا[32]

وأما المحدثون فيرون أنّها تخرج من نفس المزمار، لأنّ فتحة المزمار تنطبق انطباقا تاما عند النطق بها فلا يتسرّب شيء من الهواء إلى الحلق، ثم تنفرج فتحة المزمار فجأة، فيسمع صوت انفجاري هو ما يعبّر عنه بالهمزة[33].

الشكل رقم 1 يمثل الجهاز النطقي[34]



(شكل ٢)

(ا) القصبة الهوائية (ب) موضع الوترين الصوتيين (حـ) فتحة المزمار
(ء) الحلق (هـ و ط) اللسان : أقصاه ووسطه وطرفه
(م ع س) الحنك الاعلى : أقصاه ووسطه واصول الثنايا (ى) الاسنان : عليا وسفلى (ص) الشفتان : عليا وسفلى

فصوت الهمزة عند علمائنا القدامى يخرج من أقصى الحلق أي أبعده من الفم إلى الداخل مما يلي الصدر والمشار إليه في الشكل بحرف "د"، بينما يرى المحدثون أنه يخرج من المزمار نفسه والمشار إليه في الشكل بحرف "ج"، ومما لا شمك فيه أن مذهب الحدثين أدق وأصح لكونه قد اعتمد التحليل المخبري أساسا له في إصدار مثل هذه الأحكام الخاصة بالجهاز النطقي والله أعلم.

2- صفات الهمزة:

أ-عند القدامى:

يكاد يتفق اللغويون والنحاة القدامى على أنّ الهمزة حرف شديدٌ مجهورٌ، يخرج من أقصى الحلق مما يلي الصدر[35]. وقد بنوا الجهر على أساس تعريفهم له، وهو ما يمنع النفس من الجريان معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت، يقول سيبويه(ت180هـ): «فالمجهورة حرف أشبع الاعتماد في موضعه ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه، ويجري الصوت فهذه حال المجهورة في الحلق والفم»[36]. ومعنى إشباعه في موضعه هو ثبوت أعضاء الجهاز الصوتي بوضعها الخاص بإصدار الصوت في المنطقة الخاصة بنطقه، وفي حالة الهمزة هو استناد الوترين الصوتيين الغشائين في الحنجرة بعضها على بعض، وانطباقها ومنع النفس من الجريان خلالها، فلا يسمح للهواء بالمرور فيحتبس داخل الحنجرة حتى ينقي الاعتماد، ويجري الصوت عندما يسمح له بالخروج على صورة انفجار هو صوت الهمزة الذي نسمعه نتيجة تباعد الوترين الصوتيين بعضهما عن بعض[37].

ب- عند المحدثين:

الهمزة -عند المحدثين- صوت ينتج من انطباق الوترين الصّوتيين والغُضروفين الهرميّين -في الحنجرة- انطباقاً كاملاً وشديداً، بحيث لا يسمح للهواء بالمرور مطلقا، فيُحتبس داخل الحنجرة، ثم يُسمح له بالخروج على صورة انفجار[38]. وعلى هذا فهم يخالفون مذهب القدماء في كونها حرفا مجهورا، ودليلهم في ذلك ما أكّدته التجارب المخبرية، لأنّ الأوتار الصوتية معه تكون مغلقة إغلاقا تامّا لا يسمح بوجود الجهر في النّطق، لأنّ الجهر هو اهتزاز الأوتار الصوتية عند النطق بالحرف[39]. ولكنهم انقسموا إلى فريقين:

فالفريق الأول –وهم جماعة من الغربيين من أمثال هفنر (Hefner) وبروسناهان ومالمبيرغ - فيرون أنّها حرف مهموس انفجاري، وتبعهم في ذلك مجموعة من الدارسين واللغويين العرب من أمثال د.تمام حسان، ود. عبد الرحمن أيوب[40]. وأما الفريق الثاني فيرون أنها صوت لا هو بالمجهور ولا هو بالمهموس، ويقود هذا الاتجاه من الغربيين اللغوي دانيال جونز[41]، وتابعه على ذلك د.إبراهيم أنيس، ود.كمال بشر[42].

ومحل الخلاف بين الفريقين هو الأساس الذي بنى عليه كلٌّ رأيَه، فالقائلون بالهمس اعتمدوا على ما ذهب إليه هفنر من أن للحنجرة وظيفتين ذبذبة الأوتار الصوتية وهي صفة الجهر وعدم ذبذبتها وهي صفة الهمس ويدخل في حالة عدم الذبذبة حالة الاحتباس في الحنجرة وذلك في الهمزة[43]، وفي ذلك يقول د.عبد الرحمن أيوب: «يجب أن يلاحظ أنه عندما يكون الاحتباس في منطقة الحنجرة، وهنا يكون السكن الناتج من هذا الانحباس همزة لا يمكن أن تظل الأوتار الصوتية على ذبذبتها، ضرورة أنّ الانحباس في هذه الحالة يتم

بانطباق الأوتار الصوتية انطباقا تاما، وهو أمر يناقض التذبذب، ومن أجل هذا نقول بأن الهمزة مهموسة لأن الهمس يعني عدم التذبذب»[44].

وأما القائلون بأنها صوت لا هو بالمجهور ولا هو بالمهموس، فقد بنوا مذهبهم على ما ذكره دانيال جونز من أن للحنجرة ثلاث وظائف: الاحتباس وذلك في الهمزة وحدها، والانفتاح دون ذبذبة وذلك في المهموسات، والانفتاح مع الذبذبة وذلك في المجهورات[45]. وفي هذا يقول د.كمال بشر: «والقول بأنّ الهمزة صوت لا بالمهموس ولا بالمجهور هو الرأي الراجح، إذ إنّ وضع الأوتار الصوتية حال النطق بها لا يسمح بالقول بوجود ما يسمى بالجهر أو ما يسمى بالهمس، وهناك من الدارسين المحدثين من يرى أنّ الهمزة صوت مهموس، ويبدو أنهم يقصدون بالهمس حينئذ عدم الجهر، وهو رأي غير دقيق، إذ هناك حالة ثالثة هي حالة وضع الأوتار الصوتية عند نطق الهمزة العربية»[46]. ومع هذا فقد تبع بعض المحدثين القدماء في وصفها بالجهر كالدكتور صبحي الصالح[47].

وإذا أردنا الترجيح في هذه المسألة فنقول: إنّ معايير الدراسة كانت مختلفة بين القدماء والمحدثين وبين المحدثين أنفسهم، وذلك نتيجة اختلافهم في تعريف الجهر والهمس، ونظرتهم إليها، فالقدامى لم يقيموا نظرتهم للجهر والهمس على اهتزاز الوترين أو عدم اهتزازهما، لأنّ هذين لم يُعرفا إلا بعد تشريح أعضاء النطق في العصر الحديث مما أدى بهم إلى هذا التباين والاختلاف[48]، أضف إلى ذلك أنّ العلم الحديث بوسائله الصوتية المتطورة قد رصد صوت الهمزة بصور متعددة، وأظهرها صوتا غير مستقر لا يأخذ شكلا معيّنا محددا، وصوتا شبيها بالعلة في بعض السياقات، مع ما يعتري الهمزة في النطق العربي من إبدال وحذف وتسهيل وغيرها[49].

وقد مال د.عبد الغفار هلال إلى ترجيح رأي دانيال جونز ومن تبعه في عدّ الهمزة صوتا لا بالمجهور ولا بالمهموس، إذ يقول: «ويبدو أنّ هذا الرأي سديد، لأنّ أحوال الهواء مختلفة، فهو إذا انطلق إما أن يؤثر في الأوتار الصوتية فيحدث الجهر، أولا يؤثر فيها فيحدث الهمس، واحتباس الهواء في الحنجرة شيء جديد وحال أخرى مغايرة لسابقتيها، فالأوْلى ملاحظتها في صوت الهمزة، وبخاصة أننا في مجا البحث العلمي الدقيق»[50].

ولعله الرأي الأصوب والله أعلم.

الخاتمة:

خلص هذا البحث إلى النتائج التالية:

- أنّ علماءنا قديما وحديثا تبينوا أهمية دراسة الهمز وصفاته وأحواله، فعنوا به أيما عناية، وكثر فيه خلافهم وتعددت أقاويلهم، فقد شغل حيزا كبيرا من تفكيرهم، على اختلاف مناهجهم من نحاة ولغويين وصرفيين وقراء.

- أنّ علماءنا القدامى بلغوا شأوا عظيما في دراسة أصوات العربية وتحديد مخارجها وصفاتها، وهذا ما شهد به المحدثون واستفادوا منه في دراساتهم الصوتية الحديثة، وما تعقبه المحدثون عليهم ليس تجنيا أو انتقاصا من قدرهم، فقد توفر للمحدثين من الوسائل ما لم يتوفر لأسلافنا.
- أنّ ظاهرة الهمز من أشقّ العمليات الصوتية، لا يقدر عليها التّاطق إلا برياضة شديدة، كما أقرها القدامى والمحدثون، وقد اختلفوا في وصف الهمزة من حيث الجهر والهمس، ولكل فريق وسائله وطرائقه التي بنى عليها حكمه، ولا شك أن رأي المحدثين أقرب إلى الدقة والصواب كونه يستند على ما أنجزته التجارب المخبرية لتحديد صفة الهمزة، وهي الهمس وإن اختلفت تعبيراتهم في وصفه.
- الدراسة المصطلحية التي اهتدى إليها الأستاذ الشاهد البوشيخي من أرقى الدراسات التي يتوجب على الباحثين اعتمادها في الدراسات الأكاديمية فهي كفيلة بكشف الحقائق وتحليل الظواهر وتحليلها بعمق، وقد كان اعتمادي عليها في هذا البحث مقاربا لها فقط.

هوامش:

[1] الشاهد البوشيخي: نظرات في المصطلح والمنهج، (2004)، مطبعة أنفو (فاس-المغرب)، ط3، ص09.

[2] خالد صدوقي: منهج الدراسة المصطلحية وأهميته في تجلية مفاهيم القرآن، الرابط:
https://tafsir.net/article/5215/mnhj-ad-drast-al-mstlhyt-w-ahmyt-h-fy-tjlyt-mfahym-al-qr-aan
تاريخ الاطلاع عليه: 2022/05/07.

[3] الشاهد البوشيخي: نظرات في المصطلح والمنهج، ص15.

[4] ينظر: الطيب رحماني: الدراسة المصطلحية لدى الشاهد البوشيخي: المفهوم والمنهج، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، المجلد04، العدد02، ديسمبر 2013، ص192-194.

[5] ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي،(2003)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1. وأحمد ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، (1979)، دار الفكر (بيروت). وأبو بكر ابن دريد: جمهرة اللغة، تعليق إبراهيم شمس الدين، (2005)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1. ومحمد الرازي: مختار الصحاح، تحقيق يحي خالد توفيق، (1998)، مكتبة الآداب (القاهرة)، ط1. ومجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمن المرغيلي، (1997)، دار إحياء التراث العربي (بيروت)، ط1. وجمال الدين ابن منظور: لسان العرب، (2000)، دار صادر (بيروت). ومرتضى الزَّبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق علي شيري (1994)، دار الفكر (بيروت). الجميع مادة "همز"

[6] جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة "همز".

[7] الموسوعة الشعرية: الرابط: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/
تاريخ الاطلاع عليه: 2022/05/10.

[8] شمرت: جدّت- شمطاء: أي حرب شمطاء، والشمطاء أصلا مؤنث الأشمط الذي يخالط سواد شعره بياض- اللاحِق: صفة الحر الشديدة- العوان: الحرب الضروس والطويلة- الهمز: الصرع والعصر، لأنها تصرع الكثير من الفرسان- أضلت: أهلكت الضحايا وكانت سببا لتغييبهم وتدفنهم. ينظر: ديوان الأعشى: شرحه وضبط نصوصه فاروق الطباع، (2004)، دار القلم (بيروت)، 2004، ص45.

[9] الخطوب: الأمور المدلهمة. دسم الثياب: قذرة ومدنسة ثيابهم. لم تضرس: أي لم تقوّم ولم يعضّها الثقاف. الهمز: الغمز. يعطي الظلامة: أي هو ذليل لا يمتنع من ظلم. الحوس: الأمور الشداد. وهو يهجو أباه وأمه وبني بجاد بن عبس. ينظر: ديوان الحطيئة: براوية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب مفيد محمد قميحة، (1993)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1، ص121.

[10] الهمزة والغمزة بمعنى واحد، وهي الإشارة بطرف العين. ينظر: ديوان العرجي: برواية ابن جني، شرحه وحققه خضر الطائي، ورشيد العبيدي، (1956)، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر (بغداد)، ط1، ص121.

[11] ديوان أبي نواس: تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، (1953)، دار الكتاب العربي (بيروت)، ص633.

[12] مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة "همز".

[13] أدما طربية: معجم الهمزة، (2000)، مكتبة لبنان ناشرون (بيروت)، ط1، ص02.

[14] جلال الدين السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق عبد العال سالم مكرم، (1992)، مؤسسة الرسالة (بيروت)، ط1، ج06، ص298.

[15] منصور الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق إبراهيم الأبياري، (1967)، دار الكاتب العرب (القاهرة)، ج15، ص682-683.

[16] ينظر: عادل إبراهيم عبد الله أبو شعر: المصطَلحات الصّوتيّة في التّراث اللّغويّ عند العرب، (2015)، مركز تفسير للدراسات القرآنية (الرياض)، ط1، ج02، ص1009-1013.

[17] ينظر: صالح حيدر الجميلي: الهمزة وأخواتها بين القرّاء واللغويّين، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد، السنة الثالثة عشر، العدد50، جويلية 2005، ص105.

[18] محمد الصبان: حاشية الصبان على شرح الأشموني، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد، (دت)، المكتبة التوقيفية (القاهرة)، ج04، ص401.

[19] ينظر: عبد الصبور شاهين: القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، (دت)، مكتبة الخانجي (القاهرة)، ص17.

[20] أبو الأصبغ السّماني ابن الطحان: كتاب تحصيل الهمزتين، تحقيق محمد يعقوب تركستان، (1991)، دون ناشر، ص29-31.

[21] عمرو بن عثمان سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، (دت)، مكتبة الخانجي (القاهرة)، ج04، ص433.

[22] أبو بكر ابن دريد: جمهرة اللغة، ج01، ص45.

[23] ابن سينا: أسباب حدوث الحروف، تحقيق محمد حسان الطيان ويحي مير علم، (1983)، مطبوعات مجمع اللغة العربية (دمشق)، ص10.

[24] ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، تحقيق إميل بديع يعقوب، (2001)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1، ج5، ص515.

[25] محمد مبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، (دت)، دار الفكر (دمشق)، ص10.

[26] الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، مادة (همز).

[27] ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، ج05، ص515.
[28] كمال بشر: علم اللغة العام، (1975)، دار المعارف (القاهرة)، ص113.
[29] سيبويه: الكتاب، ج04، ص433-434.
[30] جار الله الزمخشري: المفصل في صنعة الإعراب، (دت)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ج10، ص134.
[31] رضي الدين الأستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محي الدين عبد الحميد، (1982)، دار الكتب العلمية، (بيروت)، ط1، ج03، ص31.
[32] إبراهيم المارغيني: النجوم الطوالع على الدرر اللوامع في أصل مقرأ الإمام نافع،(دت)، دار الفكر (بيروت)، ص52.
[33] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، (دت)، طبعة نهضة مصر (القاهرة)، ص77.
[34] المرجع نفسه، ص17
[35] أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، (1997)، عالم الكتب (القاهرة)، ص274.
[36] عمرو بن عثمان سيبويه: الكتاب، ج04، ص434.
[37] مي فاضل الجبوري: القراءات القرآنية بين الدرس الصوتي القديم والحديث، (2000)، دار الشؤؤون الثقافية (بغداد)، ط1، ص20.
[38] ينظر: عبد الصبور شاهين: القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، ص24.
[39] ينظر: مختار الغوث: لغة قريش، لغة قريش، (1997)، دار المعارج الدولية للنشر (الرياض)، ط1، ص38.
[40] ينظر: عبد الرحمن أيوب: أصوات اللغة، (1968)، مطبعة الكيلاني (القاهرة)، ط2، ص183.
[41] ينظر: مي فاضل الجبوري: القراءات القرآنية بين الدرس الصوتي القديم والحديث، ص21.
[42] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص77.
[43] ينظر: عبد الصبور شاهين: أثر القراءات القرآنية في الأصوات والنحو العربي، (1987)، مكتبة الخانجي(القاهرة)، ط1، ص167.
[44] عبد الرحمن أيوب: أصوات اللغة، ص183.
[45] ينظر عبد الغفار حامد هلال: عبقري اللغويين أبو الفتح عثمان بن جنّي، (2006)، دار الفكر العربي (القاهرة)، ط1، ج02، ص599.
[46] كمال بشر: علم الأصوات، (2000)، دار غريب (القاهرة)، ط1، ص288.
[47] محمد صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، (1960)، دار الملايين (بيروت)، ط16، ص281.
[48] سلمان بن سالم السحيمي: إبدال الحروف في اللهجات العربية، (1995)، مكتبة الغرباء الأثرية (المدينة المنورة)، ط1، ص98.
[49] أحمد مختار عمر: دراسة الصوت العربي، ص346.
[50] عبد الغفار حامد هلال: عبقري اللغويين أبو الفتح عثمان بن جنّي، ج02، ص599.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو الأصبغ السّماني ابن الطحان: كتاب تحصيل الهمزتين، تحقيق محمد يعقوب تركستان، (1991)، دون ناشر.

2. إبراهيم المارغيني: النجوم الطوالع على الدرر اللوامع في أصل مقرأ الإمام نافع،(دت)، دار الفكر (بيروت).
3. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، (دت)، طبعة نهضة مصر (القاهرة).
4. ابن سينا: أسباب حدوث الحروف، تحقيق محمد حسان الطيان ويحي مير علم، (1983)، مجمع اللغة العربية (دمشق).
5. أبو بكر ابن دريد: جمهرة اللغة، ، تعليق إبراهيم شمس الدين، (2005)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1.
6. أحمد ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، (1979)، دار الفكر (بيروت).
7. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، (1997)، عالم الكتب (القاهرة).
8. أدما طربية: معجم الهمزة، (2000)، مكتبة لبنان ناشرون (بيروت)، ط1.
9. جار الله الزمخشري: المفصل في صنعة الإعراب، (دت)، دار الكتب العلمية (بيروت).
10. جلال الدين السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق عبد العال سالم مكرم، (1992)، مؤسسة الرسالة (بيروت)، ط1.
11. جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، (2000)، دار صادر (بيروت).
12. خالد صدوقي: منهج الدراسة المصطلحية وأهميته في تجلية مفاهيم القرآن، الرابط:
https://tafsir.net/article/5215/mnhj-ad-drast-al-mstlhyt-w-ahmyt-h-fy-tjlyt-mfahym-al-qr-aan
13. الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي،(2003)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1.
14. ديوان الأعشى: شرحه وضبط نصوصه فاروق الطباع، (2004)، دار القلم (بيروت)، 2004.
15. ديوان الحطيئة: براوية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب مفيد محمد قميحة، (1993)، دار الكتب العلمية (بيروت)، ط1.
16. ديوان العرجي: برواية ابن جني، شرحه وحققه خضر الطائي، ورشيد العبيدي، (1956)، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر (بغداد)، ط1.
17. ديوان أبي نواس: تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، (1953)، دار الكتاب العربي (بيروت).
18. رضي الدين الأستراباذي: شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محي الدين عبد الحميد، (1982)، دار الكتب العلمية، (بيروت).
19. سلمان بن سالم السحيمي: إبدال الحروف في اللهجات العربية، (1995)، مكتبة الغرباء الأثرية (المدينة المنورة)، ط1.
20. الشاهد البوشيخي: نظرات في المصطلح والمنهج، (2004)، مطبعة أنفو (فاس-المغرب)، ط3.
21. صالح حيدر الجميلي: الهمزة وأخواتها بين القرّاء واللغويّين، مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد، السنة الثالثة عشر، العدد50، جويلية 2005.
22. الطيب رحماني: الدراسة المصطلحية لدى الشاهد البوشيخي: المفهوم والمنهج، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، المجلد04، العدد02، ديسمبر 2013.
23. عادل إبراهيم عبد الله أبو شعر: المصطلحات الصّوتيّة في التّراث اللّغويّ عند العرب، (2015)، مركز تفسير للدراسات القرآنية (الرياض)، ط1.
24. عبد الرحمن أيوب: أصوات اللغة، (1968)، مطبعة الكيلاني (القاهرة)، ط2.
25. عبد الصبور شاهين: أثر القراءات القرآنية في الأصوات والنحو العربي، (1987)، مكتبة الخانجي(القاهرة)، ط1.

26. عبد الصبور شاهين: القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، (دت)، مكتبة الخانجي (القاهرة).
27. عبد الغفار حامد هلال: عبقري اللغويين أبو الفتح عثمان بن جنّي، (2006)، دار الفكر العربي (القاهرة)، ط1.
28. عمرو بن عثمان سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي (القاهرة).
29. كمال بشر: علم الأصوات، (2000)، دار غريب (القاهرة)، ط1.
30. كمال بشر: علم اللغة العام، (1975)، دار المعارف (القاهرة)،
31. مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمن المرغيلي، (1997)، دار إحياء التراث العربي (بيروت)، ط1.
32. محمد الرازي: مختار الصحاح، تحقيق يحي خالد توفيق، (1998)، مكتبة الآداب (القاهرة)، ط1.
33. محمد الصبان: حاشية الصبان على شرح الأشموني، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد، (دت)، المكتبة التوقيفية (القاهرة).
34. محمد صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، (1960)، دار الملايين (بيروت)، ط16.
35. محمد مبارك: فقه اللغة وخصائص العربية، (دت)، دار الفكر (دمشق).
36. مختار الغوث: لغة قريش، لغة قريش، (1997)، دار المعارج الدولية للنشر (الرياض)، ط1.
37. مرتضى الزَّبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق علي شيري (1994)، دار الفكر (بيروت).
38. منصور الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق إبراهيم الأبياري، (1967)، دار الكاتب العرب (القاهرة).
39. الموسوعة الشعرية: الرابط: https://poetry.dctabudhabi.ae/#/
40. مي فاضل الجبوري: القراءات القرآنية بين الدرس الصوتي القديم والحديث، (2000)، دار الشؤؤون الثقافية (بغداد)، ط1.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 429 - 444 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

التعليم عن بعد في ظل جائحة كورونا في الجامعات الجزائرية مزاياه وصعوباته -دراسة ميدانية-

Distance education in the light of the corona Pandemic in Algerian Universities its advantages and difficulties-A field Study-

كريمة بوكرب[1] / الربيع كيفوش[2] *
karima boukerb[1] / rabia kifouch[2]
مخبر اللغة وتحليل الخطاب
جامعة محمد الصديق بن يحيى-جيجل/ الجزائر،
University of Mohamed Seddik Ben Yahia-Jijel- /Algeria
karima.boukerb@univ-jijel.dz[1] / lou_ra10@yahoo.fr [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/10/15	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

تطورت نظرة العلماء نحو أطراف العملية التعليمية، حين حرصوا على ألا تتعطل هذه العملية تحت وطأة الظروف القاسية أو المانعة كبعد المسافات وأحوال العجز والقهر والأوبئة وغير ذلك، ففكروا في تسخير الأدوات التكنولوجية التي تؤمّن التواصل بين المعلم والمتعلم. وبناء على هذا الواقع يمكننا طرح الإشكالية التالية: ماهو التعليم عن بعد؟ وما الغاية من استخدام وسائل التكنولوجيا في مضمار التعليم عن بعد؟ وهل عملت به جامعات الجزائر؟ وإلى أي مدى حقق هذا التعليم أهدافه البيداغوجية في جامعاتنا؟

وتسعى هذه الدراسة إلى معرفة الأهداف التي حققها التعليم عن بعد، وتقويم سلبياته، وجعل المتعلم يتماشى مع المتطلبات، بغية تحسين العملية التعليمية واكساب المتعلم خبرات جديدة.

الكلمات المفتاحية: تعلم، معلم، متعلم، تكنولوجيا، تعليم عن بعد.

Abstract :

The scientists' view of the educational process has developed when they made sure that it was not disrupted under harsh or inhibitory conditions such as; distances, conditions of helplessness, oppression, epidemics, etc. They thought of harnessing technological tools that secure communication between teacher and learner. Based on this reality, we can pose the following problem: What is distance education? What is the purpose of using technology in the field of distance education? Have Algeria's universities worked on it? To what extent has this education achieved its pedagogical objectives in our universities?

This study seeks to know the objectives achieved by distance education, evaluate its negatives, and make the learner in line with the requirements, in order to improve the educational process and provide the learner with new experiences

* كريمة بوكرب: karimaboukerb8@gmail.com

Key words : learn, teacher, learner, technology, distance learning.

المقدمة

يعد العلم ركيزة أساسية في بناء المجتمعات وتقدمها، لذلك عكف العلماء على تطوير الأبحاث للوصول إلى حياة أسهل في ميادين مختلفة، ولعل من أهمها قطاع التعليم.

والمتتبع لتاريخ التعليم والوسائل والطرق المستخدمة في التدريس يلحظ أن التعليم قد مرّ بتجارب من أجل النهوض به، وجعله متماشيا مع مستجدات العصر، إذ تغير التعليم من نمط إلى آخر، إذ كان يعتمد على الحضور المباشر بين المعلم والمتعلم،"ولانعتقد أنه يمكن الاستغناء عنه بالكلية لما له من إيجابيات لايمكن أن يوجدها أي بديل آخر فمن أهم إيجابياته إلتقاء المعلم والمتعلم وجها لوجه"[1]، والمعلم هو الطرف الفعال والعنصر المهم في العملية التعليمية وما المتعلم إلا مستقبل سلبي دوره الحفظ وإعادة ما تم تلقينه في الإمتحان أو الأسئلة الشفوية وهذا ما يعرف بالتعليم التقليدي.

تطورت الحياة العلمية والتكنولوجية وأثمرت تقنية جديدة جدّ مهمة في التعليم لها إيجابياتها الكثيرة والقليل من السلبيات، تعرف بالتعليم عن بعد أو التعليم الإلكتروني، ويعتمد مفهومه الأساسي على وجود المتعلم في مكان يختلف عن مصدر التعليم التقليدي الذي قد يكون الكتاب أو المعلم أو حتى مجموعة من الدارسين.

فمن غير المنطقي التطور في مجالات مختلفة والإبقاء على التعليم وحصره ضمن النمط التقليدي، لأنه سيؤثر سلبا على إدراك وإبداع المتعلم، وعليه لابد من جعله يعيش ويستشعر هذه التغيرات الموجودة في عصره واستعمالها والتعامل معها بشكل مباشر وجدي.

وتتبلور إشكالية هذه الدراسة فيما يأتي:بماذا تتميز تقنية التعليم عن بعد؟ وما مدى تحقيقها للأهداف الإيجابية المرجوة منها في جامعاتنا، التي من بينها جامعة جيجل؟ وكيف يمكن التغلب على الصعوبات التي سجلتها تجربة التعليم عن بعد في الجامعة الجزائرية؟

وتهدف هذه الدراسة إلى بيان أهمية التعليم عن بعد في الجامعات الجزائرية، وكذا العمل على استحداث نظم وطرق التدريس، بغية تحقيق أهداف بيداغوجية جديدة.

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي وذلك عند تحليل أبعاد التعليم عن بعد، والمنهج الإحصائي ويتضح ذلك في اختيار عينة البحث وبيان القيم المتوصل إليها من خلال توزيع الاستبانة على الطلبة لمعرفة النتائج التي حققها التعليم عن بعد في الجامعة الجزائرية أثناء جائحة كورونا.

1- التعليم عن بعد:

1-1- تعريف التعليم اصطلاحا:

يرتبط التعليم لدى الإنسان بالقدرة على التفكير والقدرة على تطبيق ملكاته، واكتساب خبرات جديدة وصقلها مع التدريب والممارسة، إذ عرف على أنه" عملية عقلية داخلية نستدل على حدوثها عن طريق آثارها،

أو النتائج المترتبة عليها، وذلك في صورة تغير يطرأ على أداء أو سلوك الفرد نتيجة الخبرة أو الممارسة أو التدريب أو التمرين"[2]، إذ يشير التعليم إلى تغير في السلوكات الإنسانية نتيجة اكتساب معرفة أو خبرة، ويرتبط بالتصورات العقلية للإنسان، ويمكن تقويم هذه الخبرات المكتسبة عن طريق الممارسة والتمرن.

2-1- تعريف التعليم عن بعد:

قام الباحثون بوضع خطط واستراتيجيات في الميدان التعليمي خاصة ما يتعلق بالمنهج والمحتوى وطرائق ووسائل التدريس، وعلى إثره انتقل التعليم من نمط لآخر حسب متطلبات العصر، وهو ما اصطلح عليه التعليم عن بعد، إذ هو "برنامج أو دورة تعليمية تعتمد على استخدام الشبكة العنكبوتية وتقنياتها الحديثة من برامج صوت وصورة وقواعد بيانات لتقديم الدروس في أي مكان وفي أي موقع على خارطة العالم عن طريق الاتصال بالأنترنت"[3]، إذا يمكن القول أنه طريقة جديدة في التعليم تعتمد على وسائط من أجل إيصال المعارف ومختلف العلوم.

كما عرف أيضا على أنه "طريقة للتعليم باستخدام آليات الاتصال الحديثة من حاسب وشبكاته ووسائطه المتعددة(...)، المهم المقصود هو استخدام التقنية بجميع أنواعها في إيصال المعلومة للمتعلم بأقصر وقت وأقل جهد وأكبر فائدة"[4]، فهناك استحداث في نمط التعليم فلم يعد مجرد تلقين وحفظ، بل أصبح بحث واكتشاف وإبداع من خلال الاعتماد على وسائل التكنولوجيا المتاحة، وهذان التعريفان يتفقان من حيث أن التعليم عن بعد يقوم أساسا على استثمار وسائل التكنولوجيا وإدراجها ضمن المنظومة التربوية، ويتحقق التعليم من خلال هذه الوسائط والتواصل بين المعلم والمتعلم يكون عبرها، وعليه يمكن استنتاج أن التعليم عن بعد طريقة جديدة لممارسة التعليم والتفاعل بين المعلم والمتعلم واستغلال كل الوسائط الإلكترونية من أجل إنجاح العملية التعليمية والسمو بالفكر الإنساني والعلمي.

2- نشأة التعليم عن بعد:

اختلفت آراء العلماء والباحثين حول الإرهاصات الأولى لدخول التعليم مرحلة جديدة تستخدم فيها وسائل وتقنيات حديثة، وخير دليل على ذلك "أن الكتابات التربوية اختلفت في تحديد نشأة أسلوب التعليم المفتوح إلى بداية القرن العشرين وبعضها الآخر يرجعها إلى منتصف القرن العشرين، ولعل هذا الاختلاف راجع إلى اختلاف نشأة أنماط هذا التعليم في البلاد المختلفة، ويرجع كثير من المؤرخين الجامعة المفتوحة إلى هارولد ويلسون الانجليزي (...)، وقد جاء هذا التفكير نتيجة لسببين هما إتاحة الفرصة لمن لم يستطيعوا مواصلة تعليمهم الجامعي وتأكيدا لفلسفة الانفتاح العلمي للراغبين في التعليم الجامعي عبر وسائل الإعلام المختلفة"[5]، إذا كان الغرض من إحلال التعليم عن بعد بديلا عن التعليم التقليدي بغية إتاحة الفرص لجميع فئات المجتمع، وكذا عصرنة قطاع التعليم واستحداث آليات التدريس.

3- العلاقة بين المعلم والمتعلم في التعليم عن بعد:

تعد المادة التعليمية أهم العناصر التي تنطوي عليها العملية التعليمية بالإضافة إلى المعلم والمتعلم، واللذان لا يقلان أهمية عنها، وتكمن الرابطة بين هذه العناصر الثلاثة وتحكمها علاقة التفاعل والتواصل الجاد بينهما، فالمعلم هو الموجه والملقي، والمتعلم هو المتلقي والمستظهر لما لقن له، هذا الأمر كان في التعليم التقليدي، لكن مع التطورات التكنولوجية تغير التعليم عما كان عليه، إذ يلزم المعلم أن يكون" شخصا مبدعا وذو كفاءة عالية ولديه قدرات فائقة تساعده على تصميم وإدارة التعليم الإلكتروني"[6]، ذلك أن التعليم عن بعد لابد من توفر معايير في المعلم والمتعلم على حد سواء لضمان نجاح العملية التعليمية، وفي الوقت نفسه فدور المعلم والمتعلم والعلاقة القائمة بينهما ظلت كما هي في التعليم عن بعد بل زادت الحاجة إلى البحث والإبداع للوصول إلى حقائق علمية أخرى في مختلف المجالات.

4- التعليم باستخدام الوسائط:

يعتبر التعليم عن بعد من أحدث الطرق المستخدمة في التعليم بغية تسهيل العملية التعليمية، وهذا النمط من التعليم يعتمد أساسا على استخدام وسائل التكنولوجيا، ولعل من أهمها ما يأتي ذكره:

4-1- التعليم باستخدام الحاسوب:

يعد الحاسوب من أشهر وأهم الوسائل المستعملة في التعليم عن بعد، وذلك "لما يتمتع به من مميزات لاتوجد في غيره من الوسائل التعليمية، ولعل من أهم هذه المميزات التفاعلية إنه يقوم الحاسوب بالاستجابة للحدث الصادر عن المتعلم فيقرر الخطوة التالية بناء على اختيار المتعلم ودرجة تجاوبه، ومن خلال ذلك يمكن مراعاة الفروق الفردية للمتعلمين"[7]فلم يعد الحاسوب مجرد آلة إدخال المعلومات وإدراجها، بل أصبح آداة ووسيلة للتفاعل والتواصل المعرفي، ويحدد كذلك درجات المتعلمين وقدراتهم وكل حسب ملكاته وخبراته.

4-2- التعليم باستخدام شبكة الأنترنت:

شهد العالم بأسره تغيرات كبيرة من الناحية العلمية والتكنولوجية واستحداث نظم تسهل عمليات عديدة، ومن بينها العملية التعليمية، إذ أدرجت شبكة الأنترنت في قطاع التعليم نظرا "لسهولة الوصول إلى المعلومات الموجودة على الشبكة مضافا إليها المميزات الأخرى التي تتمتع بها الشبكة فقد أغرت كثيرين بالاستفادة منها كل في مجاله، من جملة هؤلاء التربويون الذين بدءوا باستخدامها في مجال التعليم"[8]، ولعل من أهم الخدمات التي تقدمها هذه الشبكات للمتعلمين إمكانية الحصول على مصادر متنوعة وتحميلها وموسوعات إلكترونية، وكذا إرشاد المتعلمين وتوجيههم لمواقع بحث جيدة وتخدم تطلعاتهم.

4-3- المؤتمرات المرئية:

تطورت الوسائل المستخدمة في قطاع التعليم ومن بينها المؤتمرات المرئية، والتي تلعب دورا مهما في عملية التعليم، وهذه الطريقة "تشبه الصفوف التقليدية، لكن الطلبة منفصلون عن مدرسيهم ويتم الاتصال فيما بينهم بواسطة حواسيب ذات قدرات فائقة، إذ أن كل طالب يستطيع رؤية أو سماع المعلم والتفاعل معه،

حيث يمكن تبادل المحاضرات والندوات والمناقشات"[9] ذلك أن المؤتمرات المرئية تمكن الطالب من تحقيق غاياته التعليمية والتواصلية مع باقي الزملاء، وإكسابه لغة التواصل ومهارات أخرى أهمها القدرة على التواصل وتحطيم حاجز الخوف والارتباك.

5- مزايا التعليم عن بعد:

5-1- التعلم الذاتي:

اعتنى العلماء بقطاع التعليم من خلال العمل على وضع سياسات تربوية تهتم بالمتعلم، ومن بين هذه الأنماط التعليم عن بعد، الذي يندرج بشكل عام ضمن التعلم الذاتي، ويعرف هذا الأخير على أنه" قدرة المتعلم على الممارسة والاستقلال بشكل كبير في تقرير ما هو نافع للتعلم، وهو محاولة لحفز الطلبة لغرض الاستجابة الشخصية وإشراك المراقبة الذاتية والإدارة الذاتية لعملية بناء وتحقيق معنى ومخرجات التعلم الجيد"[10]، إذ لم يعد التعليم مجرد تلقين وحفظ إنما تغيرت زاوية الاهتمام من المعلم إلى المتعلم وجعله المحور الأساسي للتعليم، وذلك انطلاقا من أن المتعلم هو الباحث والمحرك الفعال للعملية التعليمية، فهذه الاستراتيجية الجديدة في هذا الميدان" يكون الطالب معلم نفسه، في الوقت الذي يستطيع فيه كل الطلاب التعلم بمفردهم، وتنمي حب المطالعة الحرة والتزويد بالمعرفة وسعة الإطلاع فيصبح واسع الأفق قادرا على اكتشاف الحقائق أو الربط بين الأفكار واستنباط الحلول"[11] ، وهذا ما تتضح معالمه في التعليم عن بعد، إذ أن المعلم هو الموجه نحو المعرفة والمتعلم له الدور الأساسي في التحليل والاستنباط، وهذا ما يكسب المتعلمين الخبرة ويصقل مهاراتهم اللغوية والعلمية وحتى الفنية، وتعرفهم أيضا على حدود وآفاق قدراتهم وملكاتهم في مختلف المجالات مما يعمل على الإبداع والإنتاج العلمي.

5-2- التفاعلية والتواصل في التعليم عن بعد:

تقوم العملية التعليمية على التفاعل المستمر بين المعلم والمتعلم، والناظر في المحطات الإصلاحية التي مر بها التعليم يلاحظ أن زاوية الاهتمام انتقلت إلى المتعلم، وأصبح هو الطرف الفعال، وهذا ما يندرج تحت ما يسمى التفاعلية، إذ هي" قيام المتعلم بمشاركة نشطة في عملية التعلم في صورة استجابات نحو مصدر التعليم، حيث هناك تفاعل ومشاركة بين المتعلم والتقنية مما يكسبه مزيدا من المعلومات والأفكار، ويتاح له حرية التجول واتخاذ القرار واكتشاف المعلومات، ومن أهم التقنيات الحديثة التفاعلية المستخدمة في تعليم العلوم، المعامل الافتراضية القائمة على المحاكاة، والوسائط المتعددة والفيديو التفاعلي، وغيرها"[12]، هذا ما يسمح بإبداء الآراء بين المتعلمين ويمكنهم من الاطلاع على مختلف الأبحاث.

كما أن للتعليم عن بعد مميزات إذ يعطي "للمتعلم الفرصة في البحث واستكشاف المعلومات وبنائها واعادة تنظيمها وصياغتها في بيئة جديدة وكتابتها وتسجيل الملاحظات وكتابة الملخصات..."[13]،كل هذا لا يتأتى إلا من خلال التفاعل المستمر بين المتعلم والمحتوى الإلكتروني، فكثرة المواقع والموسوعات والكتب الإلكترونية ساعدت على تمكين المتعلم من النهل من علوم ومعارف عديدة والاطلاع على آخر ما جدّ من دراسات،

وحفظها و الاستفادة منها لاحقا في وضع نظريات أو دراسة موضوع من زوايا مختلفة هذا ما يجعل دائرة الأبحاث في تطور مستمر.

3-5- التواصلية:

يعد التواصل والتفاعل بين المعلم والمتعلم وبين المتعلم والمادة التعليمية أهم النقاط التي ترتكز عليها العملية التعليمية،ومع التطور الذي حققه العلم أصبح بإمكان "الطالب أن يتعلم من خلال مواد تواصلية بما توفره الشبكة العالمية على صفحاتها المختلفة، والتي يتم نشرها على الشبكة يوميا من مواد باللغة العربية مثل التقارير الإخبارية والحلقات التلفازية والأفلام التعليمية واللقاءات والأخبار والمشاهد التمثيلية... وبهذه الطريقة يمكن للمتعلمين أن يمارسوا اللغة بصورة تواصلية، أما في الدرس التقليدي فالكتاب والمعلم هما مصدرا المادة التعليمية، الأمر الذي يقلل من تعلم اللغة بصورة تواصلية ، مما يجعل تعلم اللغة يحدث بصورة جوفاء لا معنى لها بالنسبة للطلاب"[14]، لكن في التعليم عن بعد أصبح الاحتكاك مستمرا بين المعلم والمتعلم، وبين المتعلم ومحيطه وبيئته ووسائل التكنولوجيا مكنه من اكتساب مهارات لغوية ورصيد معجمي يساعده على التواصل الاجتماعي.

6- إيجابيات التعليم عن بعد:

يعتبر التعليم جوهر بناء الحضارات وأساس تقدم البحث العلمي، وقضية التعليم قضية مهمة منذ وجود الإنسان، فبه يبني نفسه ومجتمعه ويوصل وطنه إلى مصاف العالمية ومواكبة مستجدات العصر، خاصة الوسائل التكنولوجية، فرأى العلماء ضرورة الانتفاع بها واستثمارها في التعليم، وتكمن إيجابيات التعليم عن بعد في:

1- يعد التعليم-كما أشرنا سابقا- أساس الأبحاث والإبداعات في مختلف ميادين الحياة ومع تطور وسائل الاتصال والتكنولوجيا، كان لزاما على الأمم" الانفتاح على التقدم العلمي والخطوات التي خطتها مختلف شعوب العالم المتقدم والإفادة من تجارب الآخرين ومنجزاتهم"[15] واستثمارها في وضع هياكل ونظم تعليمية جديدة تسهم في تطوير الأبحاث من جهة والإطلاع على آخر ما توصل إليه العلماء والاستفادة منه في صقل مهارات الإنسان من جهة ثانية.

2- يمكّن التعليم عن بعد من ربح الوقت والجهد وذلك من خلال "استخدام الآلات والأدوات والمنجزات العلمية للتغلب على مشكلات الوقت والجهد والنفقات الباهظة"[16]، إذ يساهم هذا النمط من التعليم على إنقاص تكلفة التعليم وإمكانية الالتحاق بالدروس ومراجعتها أثناء التفرغ.

3- من أهم إيجابيات التعليم عن بعد "سرعة الحصول على المعلومات الخاصة بموضوع التعلم"[17]، مما يعمل على زيادة تركيز الباحث على المعارف المقصودة وعدم تشتت ذهنه.

4- عدّ المعلم العنصر الفعال والمحور الأساسي الذي تدور حوله العملية التعليمية في النمط التقليدي، ولكن مع تطور وتغير متطلبات الحياة وظهور وسائل تكنولوجية عديدة انتقل جوهر الاهتمام إلى المتعلم" مما يؤكد أن العملية كلها تتمحور حول المتعلم أولا"[18]، لأنه المقصود من العملية التعليمية والعمل على تفجير طاقات المتعلم وإبداعاته وصقل مهاراته.

5- بفضل ما توصل إليه العلماء من اختراعات في وسائل التكنولوجيا ، أصبح بإمكان المعلم والمتعلم نشر إبداعاتهم مع باقي الباحثين، وتبادل الآراء وكذا إصدار الأحكام والنقد لمختلف الأعمال بفضل الشبكة التي ساعدت على "نشر إنتاجهم وكتاباتهم وأبحاثهم ووجهات نظرهم من خلال تقديم المعلومات بشكل فردي أو جماعي"[19]، وهذا ما يعمل على إثراء الساحة العلمية والتعرف على مستجدات العصر والطموحات المستقبلية على جميع الأصعدة.

6- إن قيام العملية التعليمية على مجرد الإلقاء والحفظ والاستظهار يعمل على بعث الملل في نفوس المتعلمين ولكن" تغير نظم وطرق التدريس القائمة، يساعد على إيجاد فصل مليء بالحيوية والنشاط"[20] من خلال إدراج وسائط كالحاسوب وشبكة الأنترنت وغيرها، وإقحام المتعلم في صميم التطورات والتغيرات التي يشهدها العالم في مختلف القطاعات يزيد من حماسته ويخلق الحيوية لديه.

7- بفضل الاعتماد على وسائل ونظم جديدة يمكن الانتقال التعليم من مرحلة إلى مرحلة أخرى، إذ يمكن من "إعطاء التعلم صيغة العالمية والخروج من الإطار المحلي"[21]، والتعرف والاطلاع على مختلف ما جدّ من أبحاث وعلوم ومعارف حول كل العالم.

هذه كانت أهم الإيجابيات التي ينطوي عليها التعليم عن بعد والتي نقلت التعليم من مجرد تلقين إلى انفتاح وإبداع عالمي.

7- سلبيات التعليم عن بعد:

بعد الحديث عن إيجابيات التعليم ننتقل إلى ذكر سلبيات التعليم عن بعد، ولعل أهمها:

1- دفع الطالب للاهتمام بالمادة التعليمية من خلال "التركيز على الجانب المعرفي أكثر من الاهتمام بالجانب المهاري والوجداني"[22]، إذ تم حصر التعليم في المعارف والمعلومات رغم أن العملية التعليمية أسمى من ذلك فهو تنمية للقدرات الإدراكية والعقلية وحتى النفسية والحسية من خلال التواصل الفعال داخل حجرة الدرس، فالتعليم عن بعد "ينمي الانطوائية لدى الطلاب لعدم تواجدهم في موقف تعليمي حقيقي تحدث فيه المواجهة الفعلية، بل تكون من خلال أماكن متعددة حيث يوجد الطالب بمفرده في منزله أو محل عمله"[23]، وهذا كله يؤدي إلى فقدان تعاملاته وتفاعلاته الاجتماعية ويجعله يشعر بالوحدة والانطوائية ويقل تواصله مع أفراد مجتمعه.

2- التعليم الحقيقي الذي يثمر عبر العصور لابد أن يكون فيه تواصل إنساني بين المعلم والمتعلم، إذ" يفتقر التعليم الالكتروني للنواحي الواقعية وهو يحتاج إلى لمسات إنسانية بين الطالب والمدرس"[24]، وهذا الأمر الأخير الذي يعزز من كفاءة المتعلم ويعمل على تفجير طاقاته.

3- بذل جهود مضنية من أجل تعليم الطلاب كيفية استعمال الوسائل الإلكترونية، وعليه "يتطلب التعليم الالكتروني جهدا مكثفا لتدريب المعلمين والطلاب بشكل خاص استعدادا لهذا النوع من التعليم"[25]، وهذا

يكلف الجهة القائمة على ذلك أموالا ووقتا وجهدا كبيرا خاصة في البلدان النامية التي تعاني من ويلات الحروب والفقر.

4- واجهت الجهات المعنية بوضع استراتيجيات للانتقال من التعليم التقليدي إلى التعليم عن بعد مشاكل تفاقم الأزمات الاقتصادية والاجتماعية خاصة إذا ما تم الاعتماد عليه بشكل كلي إذ "يزيد من البطالة وحملة الشهادات العاطلين عن العمل"[26]، وهذا يؤدي مع مرور الوقت إلى تردي الأوضاع الاجتماعية وصعوبة العيش.

5- من أبرز السلبيات الموجودة في هذا النمط من التعليم كثرة الاعتماد على وسائل التكنولوجيا، وما تنشره من معارف ووجهات نظر في مختلف المجالات فلقد" استطاعت التكنولوجيا أن تغير الكثير من الاتجاهات الراسخة في ثقافة الطلاب وهذا الذي يجعل الخوف في كل منزل، وفي كل مدينة، وفي كل كلية لما لخطورتها الظاهرة والخفية"[27]، فهذه الوسائل لا تنشر المعارف العلمية فقط، وإنما تعالج مواضيع ذات صلة بالدين والثقافة والعادات والتقاليد وغير ذلك، وهذا له تأثير كبير في تغيير ذهنيات المتعلمين وأفكارهم والتأثر بما هو موجود على هذه المواقع.

8- العراقيل التي تواجه التعليم عن بعد:

نعرج الآن لذكر أهم العراقيل التي قد تواجه مثل هذا النمط التعليمي ولعل أهمها ما يلي:

1- مشكلة الحصول على الوسائل التكنولوجية وذلك بسبب" ندرة انتشار أجهزة الحاسب وصعوبة تغطية الأنترنت وربطها في بعض المناطق وارتفاع تكلفتها لدى بعض الأفراد"[28]، فليس الكل قادر على دفع تكاليف الشبكة أو اقتناء الأجهزة الإلكترونية بسبب غلاء المعيشة أو الفقر لهؤلاء الأسر.

2- صعوبة التواصل والتفاعل عن بعد بسبب" حاجز اللغة، حيث أن اللغة المستخدمة بنسبة كبيرة في مجال تطبيقات الكمبيوتر وشبكاته هي اللغة الإنجليزية"[29]، وهذا يعد عائقا كبيرا لدى المتعلمين لضعف معرفتهم بهذه اللغة لأن معظم الحواسيب مبرمجة باللغة الإنجليزية.

3- انعدام الثقة لعدم الشعور بالأمان، وذلك بسبب" الخوف من السرقة أو الاحتيال"[30] فليس كل المواقع والبرامج مجهزة بأنظمة أمان لحماية المستخدمين وإنتاجاتهم ومعلوماتهم.

4- يواجه نظام التعليم عن بعد"قلة توافر القوى البشرية المؤهلة وتدني مستواها، من حيث تصميم وإنتاج وإخراج المادة التعليمية للطلبة"[31]، ويرجع ذلك إلى تمسك المعلمين والمتعلمين على حد سواء بأنظمة التعليم التقليدي لسهولته في بعض الجوانب وكذا نقص المكونين والخبراء المصممين للمادة التعليمية الموجهة للطلاب.

5-صعوبة انسجام المتعلمين مع نظام التعليم عن بعد"وعدم استجابة الطلاب بشكل مناسب مع التعليم الإلكتروني وتفاعلهم معه"[32] وذلك بسبب انعدام الرغبة للتفاعل والتواصل عن بعد بين الأساتذة والطلاب على حد سواء.

6- لابد على المؤسسات والجامعات أثناء إحلال التعليم عن بعد من وضع سياسة تسمح ببرمجة وتأطير المعلمين والمتعلمين وتشجيعهم من أجل استخدامه ولكن " عدم وجود خطط استراتيجية لدمج التقنية في التعليم، ونقص تدريب المعلمين عليها، أو عدم وجود حوافز لمن يستخدمها "[33]حال دون إمكانية تطبيق وتفعيل مثل هذا النظام في المؤسسات رغم التغيرات الموجودة في كل مناحي الحياة.

بعد تقديم لمحة عامة حول نمط جديد من التعليم ألا وهو التعليم عن بعد،وبعد دراسة الاستبانة الموزعة على طلبة السنة الثانية لسانس في جامعة جيجل، تم التوصل إلى بعض النتائج التي حققها هذا النمط في ظل جائحة كورونا.

منهج الدراسة:

اعتمد في هذه الدراسة على منهجين، المنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم أساسا على"استقصاء ظاهرة من الظواهر كما هي قائمة في الحاضر بقصد تشخيصها وكشف جوانبها وتحديد العلاقات بين عناصرها[34]" وقد تم تطبيق هذا المنهج في بيان ووصف النتائج التي حققها التعليم عن بعد في الجامعة الجزائرية، إضافة إلى المنهج الإحصائي الذي هو عبارة عن" استخدام الطرق الرقمية والرياضية في معالجة وتحليل البيانات وإعطاء التفسيرات المنطقية المناسبة لها"[35]، وقد تم اختيار العينة والمتمثلة في طلبة السنة الثانية لسانس وتوزيع الاستبانة، ومن ثمة إرفاق النتائج المتحصل عليها بقيم وأرقام رياضية بغية إعطاء النسب المتوصل إليها.

تحليل الاستبانة:

هذه هي أهم النتائج المتحصل عليها بعد تحليل الاستبانة الموجه للطلبة بجامعة محمد الصديق بن يحيى جيجل:

لقد كانت الغاية من خلال هذه الاستبانة التي تم توزيعها على طلبة السنة الثانية مرحلة لسانس معرفة إلى أي مدى حقق التعليم عن بعد أهدافه البيداغوجية والتربوية، وقد تمت جدولة إجابات الطلبة حول الأسئلة وتقسيمها إلى جدولين، جدول خاص بالإجابة المتضمنة ل نعم /لا، وجدول آخر خاص بالأجوبة ذات الاحتمالات المختلفة، وكان مجموع هذه الأسئلة 16 سؤالا موزعا على 40 طالبا.

الجدول الأول المتضمن للإجابة: نعم. لا

الأسئلة		1	3	4	6	7	8	9
الجواب بـ نعم	التكرار	27	37	34	20	7	8	37
	النسبة المئوية	%67.5	%92.5	%85	%50	%17.5	%20	%92.5
الجواب بـ لا	التكرار	13	3	6	20	33	32	3
	النسبة المئوية	%32.5	%7.5	%15	%50	%82.5	%80	%7.5

الأسئلة	10	11	12	13	14	15	16

الجواب بـ نعم	التكرار	8	9	23	8	9	34	39
	النسبة المئوية	%20	%22.5	%57.5	%20	%22.5	%85	%97.5
الجواب بـ لا	التكرار	32	31	17	32	31	6	1
	النسبة المئوية	%80	%77.5	%42.5	%80	%77.5	%15	%2.5
عدد الطلبة		40						

السؤال الأول: في ظل جائحة كورونا هل اتباع نظام التعليم عن بعد في الجامعة الجزائرية حد من انتشار الفيروس؟

كانت الإجابة بنعم تبلغ نسبتها 67.5 % والإجابة ب لا قدرت نسبتها بـ 32.5% فمن خلال هذه النسب نلاحظ أن التعليم عن بعد قد حد بشكل كبير من انتشار فيروس كورونا كإجراء احترازي من أجل الحفاظ على سلامة وصحة الإنسان.

السؤال الثالث: هل طلب منك انجاز الأعمال المنزلية عن بعد؟

قدرت الإجابة بنعم بنحو92.5%، فيما قدرت الإجابة بـ لا بنحو 7.5 %، والملاحظ من خلال هذه النسب أن معظم الأساتذة قد كلف الطلبة بإنجاز واجبات وبحوث منزلية من أجل الإثراء المعرفي وتحسين المستوى خاصة بالنظر إلى الظروف الصحية التي كانت تعيشها البلاد-جراء الوباء-، وهذا ما ارتأت إليه المنظومة التربوية ورأوه أمرا ضروريا في التعليم، وقد أبدى الطلبة رغبة في إنجاز ما طلب منهم.

السؤال الرابع: هل واجهتكم صعوبات؟

يتبن من خلال هذه النتائج أن أغلبية الطلبة أجابوا بنعم بنسبة تقدر بـ 85% إذ واجهتهم صعوبات عديدة، خاصة في ظل غلاء المعيشة والفقر المدقع مما أثر على تحصيلهم الدراسي المتمحور ضمن التعليم عن بعد، أما الأقلية من الطلاب التي تراوحت نسبتهم بـ 15% فأبدوا رأيهم بعدم وجود صعوبات عرقلت عملية تعليمهم في هذا النمط الجديد.

السؤال السادس: الانتقال من التعليم الحضوري إلى التعليم عن بعد، هل أفادكم في البحث العلمي؟

من خلال جمع آراء الطلاب بعد توزيع الاستبانة عليهم، كانت الإجابة متساوية 50% لكل جواب-نعم. لا-، فهناك من أفاده هذا الإنتقال في النمط التعليمي (من التعليم المباشر إلى التعليم عن بعد)، وهناك من لم يستطع التكيف مع هذا النمط الجديد خاصة أن معظم الجامعات الجزائرية تعتمد كليا على التعليم الحضوري، دون المزج بين النمطين لمحاولة مواكبة العصر من جهة وتعويد الطلاب على مثل هذه التطورات من جهة أخرى، فأدى ذلك إلى الإفادة لنسبة معينة من الطلاب.

السؤال السابع: هل يمكن للجامعة الجزائرية الاكتفاء بهذا النمط من التعليم؟

عدّ نمط التعليم عن بعد نمطا جديدا في الجامعات الجزائرية، وعليه فإن الطلبة يجمعون بنسبة تقدر 82.5% على استحالة أن تكتفي الجامعات الجزائرية على التعليم عن بعد لوجود صعوبات-ذكرت سابقا-في حين كانت آراء بعض الطلبة وهي نسبته قليلة تراوحت بـ 17.5% أنه يمكن تطبيق هذا النمط في الجامعات، ولكن ضمن شروط تعمل على إنجاح العملية التعليمية .

السؤال الثامن: في رأيك هل كل التخصصات الجامعية يمكنها تطبيق نمط التعليم عن بعد؟

بلغت نسبة عدم إمكانية تطبيق التعليم عن بعد بنسبة كبيرة قدرت بـ 80% على غرار النسبة ذات الإجابة ب نعم قدرت بـ 20%، حيث رأى الطلاب أنه ليس كل التخصصات في الجامعات الجزائرية يمكنها الاعتماد على نمط تعليمي واحد، فمثلا الطب والكيمياء أي التخصصات التي تستوجب التطبيق والحضور المباشر، والتي تتم عن طريق قيام الطلاب بالتجارب أمام الأستاذ لتصحيح الأخطاء وتقويمها وهذا مالا يمكن القيام به في التعليم عن بعد.

السؤال التاسع: هل تنصح الطلبة الجدد بتكثيف جهودهم من أجل التعرف على مختلف التطورات التكنولوجية والاستفادة منها في البحث العلمي؟

يتضح من خلال الجدول أعلاه أن نسبة الطلاب الذين وقع اختيارهم على الإجابة نعم، نسبتهم كانت بنحو 92% في حين تراوحت الإجابة بلا بنحو 7.5%، إذ نصح معظم الطلاب زملائهم الجدد بضرورة الإطلاع على مستجدات العصر خاصة مايتعلق بالتكنولوجيا وخباياها ومحاولة استثمارها في تطوير البحث العلمي وهذا أمر إيجابي جدا إذا ما تم تكثيف الجهود من أجل ذلك.

السؤال العاشر: هل التعليم عن بعد أكثر متعة للطالب الجزائري؟

هذا السؤال انحصرت أغلب الإجابات في شعور الطلبة الجزائريين بالملل أثناء تلقي الدروس، إذ بلغت نسبتهم بـ 80%، في حين أجاب 20 % من الطلاب بشعورهم بالمتعة أثناء تلقينهم المعارف والعلوم عن بعد.

السؤال الحادي عشر: يمكن التعليم عن بعد الطلبة من الوصول إلى مختلف المعارف والمواد التعليمية؟

يتضح من خلال النسبة المئوية أن الإجابة بـ لا كانت أعلى بنحو 77.5 % على غرار الإجابة بنعم، إذ تراوحت بحوالي 22.5%، وهذا التباين الكبير بين الإجابتين مرده إلى الصعوبات التي يتلقاها الطلبة أثناء الولوج والبحث عن المادة التعليمية، فليس الكل قادر على مثل هذا التعليم.

السؤال الثاني عشر: هل يوفر الجهد والوقت والمال؟

من أهم إيجابيات التعليم عن بعد أنه يوفر العديد من الامتيازات خاصة ما يتعلق بربح الوقت والجهد وخفض تكلفة التعليم ومشاقه كالاضطرار للسفر والتنقل مما يرهق الطلبة والباحثين، وعليه كانت الإجابة بنعم تقدر بـ 57.5 % مقابل 42.5% الجواب بـ لا، والملاحظ على هذه النسبة أنها متقاربة إلا أن التعليم عن بعد قد حقق نتائج لابأس بها رغم الصعوبات التي ينطوي عليها.

السؤال الثالث عشر: هل خدمة الانترنت متوفرة في البيوت الجزائرية من أجل استخدامها في التعليم؟

أجمع معظم الطلاب بنسبة 80% على أن خدمة الأنترنت غير متوفرة في البيوت الجزائرية من أجل استثمارها في البحث العلمي، وفي كل بلدان العالم-وليست الجزائر فقط-تحتوي على المدن والأرياف وجل المرافق والهياكل متوفرة في المدن على غرار الأرياف التي لاتزال تعاني من انعدام توصيل شبكات الإنترنت لها، بالإضافة إلى الظروف الاجتماعية الصعبة التي تعيشها العائلات الجزائرية.

السؤال الرابع عشر: تم تدريب الطلبة الجزائريين من قبل الجامعة على استخدام أدوات التعليم عن بعد؟

بالنظر العام إلى نمط التعليم الذي كان سائدا فيما قبل جائحة كورونا فإن الجامعات الجزائرية تعتمد بشكل كبير على التعليم التقليدي الذي كان بالحضور المباشر للطلاب في قاعات التدريس ويتم تلقينهم المادة التعليمية وتوجيههم، ولكن بسبب ما عانته الجزائر وبلدان العالم من الظرف الطارئ الذي كان نتاجا عن انتشار الفيروس اضطرت الجامعات الجزائرية للانتقال الفوري من التعليم المباشر إلى التعليم عن بعد دون تدريبهم على استخدام أدوات البحث الجديدة كالحاسوب، المنصات ودون إرشادهم إلى مواقع بحث جديرة بالولوج لها، وعليه كانت أغلب إجابات الطلبة أنهم لم يتم التكفل بهم ولا تدريبهم على هذا النمط الجديد إذ قدرت النسبة بـ 77.5 % في حين تراوحت نسبة الطلبة الذين أجابوا بـ نعم بحوالي 22.5 % هذه الفئة كانت على معرفة بخبايا العولمة مسبقا فلم تواجههم أي مشكلة.

السؤال الخامس عشر: المادة التعليمية المقدمة هل خالية من التفاعل بين الطلبة والأساتذة وتبعث على الملل؟

تكون المادة التعليمية أكثر نجاعة بحضور الطلبة وتوجيه الأستاذ لهم فيحدث من خلاله التفاعل فيما بينهم، فتصحح الأخطاء، ولكن مع الظرف الصحي الذي مرت به البلاد انتقل التعليم إلى نمط آخر فأبدى معظم الطلاب آراءهم بنسبة تقدر 85 % على أن المادة التعليمية المقدمة خالية من التفاعل وتبعث الملل في نفوسهم بسبب الاعتماد على التعليم عن بعد، ولكن هناك فئة قليلة قدرت نسبتها بـ 15 % استمتع هؤلاء الطلاب وتواصلوا وكذلك استفادوا من المواد التعليمية المقدمة لهم.

السؤال السادس عشر: التعليم عن بعد هل قلل من مهارات التواصل الفعال بين الطلبة والأساتذة؟

بالنظر إلى النتائج الموجودة في الجدول فإن الطلبة يجمعون على أن التعليم عن بعد حرمهم وقلل من مهارات التواصل مع أساتذتهم ومع زملائهم على حد سواء، خاصة ما يتعلق بمهارة الكتابة ومهارة القراءة فحدّ من حسن إبداعاتهم وكفاءتهم اللغوية واعتمدوا فقط على مهارة الاستماع وهذه المهارة غير كافية لتحقيق نتائج لا بأس بها في المجال التعليمي

جدول خاص بالأجوبة ذات الاحتمالات المتعددة:

السؤال 2	الاحتمالات	1	2	3
التكرار		30	10	00
النسبة		%75	%25	%00
السؤال 5	الاحتمالات	1	2	3
التكرار		19	15	6

النسبة	% 47.5	%37.5	%15

السؤال الثاني: كيف تلقيت دروسك من الأساتذة ؟

انطوى هذا السؤال على ثلاثة احتمالات، الاحتمال الأخير كانت نسبته 00 %، أما الاحتمال الثاني الذي تم تلقين الطلبة دروسهم عبر المنصة ونسبته تتراوح بـ 25 % أما الاحتمال الأول فقد حصل على أعلى نسبة إذ تقدر 75 % إن تم تدريس الطلبة وتقديم وعرض المادة التعليمية عبر مطبوعات وهذا ساهم في الحد من انتشار الفيروس من جهة وتم تقديم الدروس للطلبة وساهم في نجاح التحصيل الدراسي من جهة أخرى.

السؤال الخامس: ماهي أهم الصعوبات؟

هذا السؤال أيضا احتوى على إجابات ذات احتمالات متعددة تراوحت نسبة الجواب الأول بـ 47.5 % وهي أعلى نسبة إذ كانت من أهم الصعوبات التي واجهت الطلبة هي صعوبات الشبكة وتليها صعوبات في المنصة بنسبة تقدر 37.5 % وآخر نسبة كانت 15 % ورجعت لصعوبات في الأجهزة، هذه هي أهم الصعوبات والعراقيل التي واجهت الطلبة أثناء تلقيهم للدروس في الجامعة الجزائرية فليس الكل قادر على استخدام وسائل التكنولوجيا ولديه إمكانية دفع مستحقات الأنترنت وغير ذلك.

هذه كانت أهم النتائج المستخلصة من الاستبانة الذي أجاب عنه طلبة جامعة محمد الصديق بن يحيى، والذي كان موضوعه متمحورا حول التعليم عن بعد وما حققه من أهداف بيداغوجية.

خاتمة:

بعد القيام بهذه الدراسة تم التوصل إلى النتائج الأتية ولعل أهمها ما يلي:

- حقق التعليم عن بعد أهدافا تربوية أهمها تسهيل العملية التعليمية وربح الوقت والجهد والمال.
- ضرورة الانتقال من التعليم التقليدي إلى التعليم عن بعد لمواكبة مختلف التطورات.
- إن الأخذ بالتعليم عن بعد لابد أن يصاحبه تدريب المتعلمين على استخدام مختلف التقنيات ووسائل التكنولوجيا.
- العمل على تكثيف الجهود من أجل تحسين مردود التعليم للأجيال الصاعدة، خاصة في ظل التغيرات الموجودة في شتى المجالات.
- تشجيع المتعلمين على التعليم عن بعد لا يعني التقليل من شأن التعليم التقليدي وماله من فوائد خاصة من الناحية النفسية وتوطيد العلاقات الاجتماعية والتواصل الفعال بين أركان العملية التعليمية.

هوامش:

[1] محمد جهاد جمل، فواز فتح الله الراميتي: مدرسة المستقبل مجموعة رؤى وأفكار ودراسات معاصرة، (2006)، دارالكتاب الجامعي، (الإمارات العربية المتحدة)، ص 364.

[2] محمد السيد علي: موسوعة المصطلحات التربوية، (2011)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، (عمان)، ص72.

[3] عبد الله فالح الدبوبي: الانفعالات النفسية من المنظور الإسلامي، (2010)، دار المأمون للنشر والتوزيع، ص 156-157.

[4] محمد أبو سمرة: الإعلام التربوي ودوره الإذاعة المدرسية في العملية التعليمية، (2010)، دار الراية للنشر والتوزيع، (عمان)، ص 61.

[5] جمال محمد أبو الوغا، سلامه عبد العظيم حسين: التربوية الدولية وعالمية التعليم، (2008)، دار الجامعة الجديدة، (دب)، ص 246.

[6] محمد عبد الكريم الملاح: المدرسة الإلكترونية ودور الإنترنت في التعليم، ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (عمان)، ص186.

[7] محمد جهاد جمل، فواز فتح الله الراميتي: مدرسة المستقبل مجموعة رؤى وأفكار ودراسات معاصرة، ص 364.

[8] المرجع نفسه، ص 366.

[9] عبد الله فالح الدبوبي: الانفعالات النفسية من المنظور الإسلامي، (2010)، دار المأمون للنشر والتوزيع، (عمان)، ص169.

[10] إبراهيم عبد البلطان: التكنولوجيا الرقمية وتطبيقاتها في تعليم العلوم، (2013)، دار الشروق للنشر والتوزيع، (عمان)، ص 31.

[11] باسم الصرايرة وآخرون : استراتيجيات التعلم والتعليم النظرية والتطبيق، (2009)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، (إربد)، جدار للكتاب العالمي، (عمان)، ص 373

[12] إبراهيم عبد الله البلطان: التكنولوجيا الرقمية وتطبيقاتها في تعليم العلوم، ص 32.

[13] المرجع نفسه، ص169.

[14] هداية إبراهيم علي، مواقع تعليم اللغة العربية لغير الناطين بها، (2011)، عالم الكتب، (القاهرة)، ص 283.

[15] إبراهيم محمد صالح: الإدارة والإشراف التربوي دراسة تربوية، دار المستقبل للنشر والتوزيع، (عمان)، ص 25.

[16] المرجع نفسه، ص 25.

[17] رشراش عبد الخالق، أمل عبد الخالق: طرائق النشاط في التعليم والتقويم التربوي، (2007)، دار النهضة العربية، (بيروت)، ص 168.

[18] المرجع نفسه، ص 168.

[19] رشراش عبد الخالق، أمل عبد الخالق: طرائق النشاط في التعليم والتقويم التربوي، (2007)، دار النهضة العربية، (بيروت)، ص 125.

[20] مريم الخالدي: نظام التربية والتعليم، (2008)، دار صفاء للنشر والتوزيع، (عمان)، ص 245.

[21] المرجع نفسه، ص 245.

[22] إبراهيم عبد الله البلطان: التكنولوجيا الرقمية وتطبيقاتها في تعليم العلوم، ص 51.

[23] المرجع نفسه، ص 51.

[24] محمد عبد الكريم الملاح: المدرسة الإلكترونية ودور الإنترنت في التعليم، (2012)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (عمان)، ص 96.

[25] طارق عبد الرؤوف: التعليم الالكتروني والتعليم الافتراضي، ص 226.

[26] عبد الله فالح الدبوبي: الانفعالات النفسية من المنظور الإسلامي، ص 167.

[27] عماد محمد محمد عطية: التعليم العالي تاريخه-فلسفته-بنية الحرم الجامعي، (2014)، الدار الجامعية للنشر والتوزيع، (د ب)، ص 103.

[28] طارق عبد الرؤوف: التعليم الالكتروني والتعليم الافتراضي، ص 234.

[29] المرجع نفسه، ص 239.

[30] خضر مصباح الطيطي: التعليم الإلكتروني من منظور تجاري وفني وإداري، (2008)، عمان-الأردن، دار الحامد للنشر والتوزيع، (عمان)، ص 33.

[31] عبد الله فالح الدبوبي: الانفعالات النفسية من المنظور الإسلامي، ص 167.

[32] محمد عبد الكريم الملاح: المدرسة الإلكترونية ودور الإنترنت في التعليم، (2012)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (عمان)، ص 96.

[33] إبراهيم عبد البلطان: التكنولوجيا الرقمية وتطبيقاتها في تعليم العلوم، ص 41.

[34] رحيم يونس كرو العزاوي: مقدمة في منهج البحث العلمي، (2007)، دار دجلة، (عمان)، ص 97.

[35] عامر إبراهيم قنديلجي: البحث العلمي واستخدام مصادر المعلومات، (1999)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، (عمان)، ص 122.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم عبد البلطان: التكنولوجيا الرقمية وتطبيقاتها في تعليم العلوم، (2013)، دار الشروق للنشر والتوزيع، (عمان).
2. إبراهيم محمد صالح: الإدارة والإشراف التربوي دراسة تربوية، (2011)، دار المستقبل للنشر والتوزيع، (عمان).
3. باسم الصرايرة وآخرون : استراتيجيات التعلم والتعليم النظرية والتطبيق، (2009)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، (إربد)، جدار للكتاب العالمي، (عمان).
4. جمال محمد أبو الوغا، سلامه عبد العظيم حسين: التربوية الدولية وعالمية التعليم، (2008)، دار الجامعة الجديدة، (د ب).
5. جودت أحمد سعادة، عادل فايز السرطاوي: استخدام الحاسوب والأنترنت في ميادين التربية والتعليم، (2010)، دار الشروق للنشر والتوزيع، (عمان).
6. خضر مصباح الطيطي: التعليم الإلكتروني من منظور تجاري وفني وإداري، (2008)، عمان-الأردن، دار الحامد للنشر والتوزيع، (عمان).
7. رحيم يونس كرو العزاوي: مقدمة في منهج البحث العلمي، (2007)، دار دجلة، (عمان).
8. رشراش عبد الخالق، أمل عبد الخالق: طرائق النشاط في التعليم والتقويم التربوي، (2007)، دار النهضة العربية، (بيروت).
9. طارق عبد الرؤوف: التعليم الالكتروني والتعليم الافتراضي، (2014)، المجموعة العربية للتدريب والنشر، (القاهرة).
10. عامر إبراهيم قنديلجي: البحث العلمي واستخدام مصادر المعلومات، (1999)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، (عمان).
11. عبد الله فالح الدبوبي: الانفعالات النفسية من المنظور الإسلامي، (2010)، دار المأمون للنشر والتوزيع، (عمان).

12. عماد محمد محمد عطية:التعليم العالي تاريخه-فلسفته-بنية الحرم الجامعي، (2014)، الدار الجامعية للنشر والتوزيع، (د ب).
13. محمد أبو سمرة: الإعلام التربوي ودوره الإذاعة المدرسية في العملية التعليمية، (2010)، دار الراية للنشر والتوزيع، (عمان).
14. محمد جهاد جمل، فواز فتح الله الراميتي: مدرسة المستقبل مجموعة رؤى وأفكار ودراسات معاصرة، (2006)، دارالكتاب الجامعي، (الإمارات العربية المتحدة).
15. محمد السيد علي: موسوعة المصطلحات التربوية، (2011)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، (عمان).
16. محمد عبد الكريم الملاح: المدرسة الإلكترونية ودور الإنترنت في التعليم، (2012)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (عمان).
17. مريم الخالدي: نظام التربية والتعليم، (2008)، دار صفاء للنشر والتوزيع، (عمان).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 445 - 461 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تحديات اللسانيات العرفانية في حقل تعليمية اللغات - تعليمية الاستعارة التصورية أنموذجا-

The challenges of cognitive linguistique in the field of languages didactics -- didactic of conceptual metaphor as a model --

نعيمة بوسنة[1] / عبد الحميد شكيل[2] *

Naima boucenna[1] / abed alhamid chekil[2]

جامعة باجي مختار عنابة، (الجزائر)،

University of Badji Mokhtar Annaba, (Algeria)

boucennanaima2@gmail.com[1] / .achekil@yahoo.fr [2]

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/12/07	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

تهدف هذه الدراسة إلى تحري التحديات التي خاضتها اللسانيات العرفانية في حقل تعليمية اللغات، بخاصة تعليمية الاستعارة التصورية التي أظهرت فاعليتها في تجسيد المقولات العرفانية، إذ سيتم تسليط الضوء على الجهود المبذولة والمستحدثة في سبيل تيسير إدراكها، مع عرض للآليات العرفانية المنتهجة في طرائق تعلمها وتعليمها، والتي تركزت أساسا في كشف علاقة الفكر باللغة مع بيان آلية اشتغاله.

وتفضي هذه الدراسة إلى أن الجهود المبذولة أحدثت نقلة نوعية في حقل تعليمية اللغات،إذ دحضت التصور الكلاسيكي للاستعارة، وأسست لطرح تجريبي جديد لاقى استقطابا واسعا بفضل نجاعة آلياته المبتكرة، أساسه عد الاستعارة أصل كل تفكير تدرك به المعاني وتبنى به الأنساق، بل وتبلغ به المقاصد؛كونها جد لصيقة بحياة الأفراد في جانبيها الواعي واللاوعي ومترجمة لها، ومركزا أساسا لعمل الدماغ وأداته.

الكلمات المفتاح : لغة ، فكر، لسانيات عرفانية، تعليمية لغات، استعارة تصورية.

Abstract :

This study aims to investigate the challenges faced by cognitive linguistics in the field of teaching languages, especially the teaching of conceptual metaphor. Indeed, the latter showed its effectiveness in embodying the cognitive sayings. This study will highlight the efforts made and developed in order to facilitate its awareness, with a presentation of the cognitive mechanisms used in the methods of learning and teaching, which focused mainly on revealing the relationship of thought to language with an explanation of the mechanism of its operation.

This study leads to the fact that the efforts made have brought about a qualitative leap in the field of teaching languages, as they refuted the classic conception of metaphor,

* نعيمة بوسنة: boucennanaima2@gmail.com

and established a new experimental proposal that was widely polarized thanks to the efficacy of its innovative mechanisms. It is very closely related to the lives of individuals in its conscious and unconscious sides, and translated into it.

Keywords: languag , Thought, linguistique cognitive, Teaching languages, conceptual metaphor.

المقدمة :

وآكب ظهور اللسانيات العرفانية جهودا حثيثة لعدد من اللسانيين الذين وحدتهم الرؤى والأهداف على اختلاف تخصصاتهم؛ إذ رأوا قصور مقاربات عدة في تفسير تساؤلات يثيرها الفكر البشري بين الفينة والأخرى، فأسهموا في تحويل تصوراتنا إلى أسئلة أسست دعائم رؤية جديدة تحكم علاقة الفكر باللغة وتبين آلية عمله. ولأن تعليمية اللغات وبخاصة تعليمية الاستعارة كانت من صلب اهتمامات اللسانيات العرفانية وتبحث عن حلول جذرية لمشكلاتها، فقد غيرت آليات إدراكنا وتعلمنا لها؛ بل وجعلتنا بها نحيا ونعيش واسمة إياها بالاستعارة التصورية؛ من منطلق كونها وليدة حقل بيني جعل منها آلية عرفانية جد لصيقة بحياة الأفراد؛ تعبر عن تناغم وتمازج حاصل بين تجارب سابقة وتفكير ذهني تصوري خاضع لنسق تصوري معين، لا يخرج عن ما هو مألوف ومتداول،كما تسمح لنا بتمثل العالم وفهمه، وكذا التفاعل مع مختلف تجاربه المادية منها والثقافية، إذ أنها ناتجة عن الربط الحاصل وفق شروط الإسقاط المفهومي وآلياته بين مجالين، يدعى أحدهما المجال المصدر ويدعى الآخر المجال الهدف، وعليه تتلخص أهم إشكالات بحثنا في الإجابة عن التساؤلات الآتية:

- ما التحديات التي خاضتها اللسانيات العرفانية في حقل تعليمية اللغات؟ وما جملة البدائل والطرائق التي قدمتها في تعليمية الاستعارة التصورية ؟ وهل أبانت هذه الطرائق عن فاعليتها في تيسير سبل تعليمها وتعلمها؟

ولحل هذه الإشكالية سنشغل أنفسنا بدراسة بعض القضايا الأساسية من مثل: مفهوم اللسانيات العرفانية، ووظائفها في حقل تعليمية اللغات، وكذا مفهوم الاستعارة التصورية، مع بيان أنواعها وطرائق تعلمها وتعليمها وفق المنظور العرفاني، وذلك بغية الإفصاح عن الطرائق البديلة التي قدمتها اللسانيات العرفانية لتيسير سبل إدراكها.

أولا- اللسانيات العرفانية linguistique cognitive :

تعد اللسانيات العرفانية حقلا معرفيا جديدا مبتكرا نسبيا وسريع التطور في اللسانيات المعاصرة ، قوامه تضافر التخصصات إذ له صلة وثيقة بـ "الإطار الإبستمولوجي الذي شكله انبثاق العلوم العرفانية cognitive sciences في منتصف خمسينيات القرن العشرين ، عندما بدأ باحثون ينتمون إلى عدة حقول علمية في تطوير نظريات عن العقل مبنية على إجراءات تمثيلية وحاسوبية مركبة استطاعوا من خلالها الإقلاع بعيدا عن مقاربات دوسوسير وبلومفيلد اللسانية ومقاربات فريد السيكولوجية"[1].

هذه العلوم التي جمعت كلا من اللسانيات والفلسفة وعلم الأعصاب وعلم النفس والذكاء الاصطناعي والحاسوبية ...وغيرها في بوتقة علمية واحدة أصبحت تعرف بما يسمى بـ: العلوم العرفانية، والتي تُعرّف بكونها "علوما للكفاءة المعرفية la compétence cognitive تهتم أساسا بتكوين المعرفة وإنتاجها وتنظيم المعلومات الرمزية ومعالجتها، وإن كانت تنعت في الوقت الحالي بتسميات متعددة (علوم الأنظمة الحاسوب، والتفكير والنسقية...)؛ والشيء الذي يكون وحدتها هي كونها تعتبر أن الآداءات المعرفية les performances cognitive لمختلف الأنظمة الطبيعية (سيكولوجيا، لسانيات، سوسيولوجيا، اقتصاد، علوم الأعصاب) والأنظمة الاصطناعية (إلكترونيات، معلوميات، ذكاء اصطناعي، إنسانية آلية la robotique) تحيل جميعها على البنية المعرفية المتمثلة في معرفة افتراضية فعلية وتشترك في كونها تعمل على فهم المشكلات وحلها واتخاذ قرارات بشأنها"[2].إنها تخصصات تشترك جميعا في كونها تستهدف الكشف عن آلية اشتغال الذهن البشري في إنتاجه للمعرفة باعتباره حاملا عصبيا لجهاز الذكاء الإنساني من جهة، وكون جل العمليات الفكرية صادرة عنه من جهة أخرى، فتنشد أجوبة دقيقة واضحة عن أسئلة من مثل: "ما هو العقل؟ كيف نعطي لتجربتنا معنى؟ ما هو النظام المفهومي وكيف ينتظم؟ هل يستعمل جميع البشر النظام المفهومي نفسه ؟ وإن كان الأمر كذلك فما هو هذا النظام ؟ وإن لم يكن كذلك، ما هو بالتحديد ذاك الشيء المشترك بين بني البشر جميعهم في ما به يفكرون ؟ فالأسئلة ليست جديدة ولكن بعض الأجوبة جديد "[3]. ما يعني أن هذا العلم ليس وليد العصر بل هو نتيجة لتراكمات علمية سابقة أخذ منها ما أخذ وعدل منها ما عدل تماشيا والتطورات العلمية الجديدة، مع التخلي عن الخاطئ المبتذل بغية ضبط العلاقة بين العقل واللغة البشرية بجميع تمظهراتها، وكذا النظر في تفاعلها مع العالم ببيئاته المختلفة سواء الاجتماعية والمادية والنفسية والتعليمية ...وغيرها. من دون المساس بسلطة الفرد البشري في تنظيم كيانه.

واللسانيات العرفانية تضطلع أيضا بمهمة دراسة النشاط الإدراكي للكائن البشري لجل الموجودات حوله بكل عفوية وتلقائية، باستغلال أحدث ما توصلت إليه التقنيات العلمية المعاصرة بخاصة الحاسوبية والذكاء الاصطناعي، مع التخلي عن الفكرة التي كانت سائدة قديما والقائلة بمركزية التركيب وأوليته في صناعة المعاني وتبليغها وأكدوا على أنه لا يعتمد على مفهوم مركزية التركيب الإعرابي في الربط بين اللفظ والمعنى، بل تقوم على اعتبار الدلالة، أو التصورات والعمليات الذهنية أساس الأبنية اللفظية سواء أكانت صوتية أو صرفية معجمية أم كانت إعرابية أو تداولية، فكل هذه التصورات الذهنية تعد حسبهم مظاهر أو جوانب متصل بعضها ببعض تخدم كلها الغاية نفسها، وتسهم في صياغة المعنى وتشكله وهي متلاحمة متآزرة لأنها تمثل مستويات يصعب ضبط الحدود الفاصلة بينها وتحديد مدى مساهمة كل منها في تكوين المعنى، لقد تبين لهم أنها مستويات تكون مسترسلا un Continuum، وهذا ما دعاهم إلى الدفاع عن وصف إجمالي للمعنى Une description holiste، والتخلي عن الوصف التفصيلي La description componentielle[4]. وعليه فإجراءاتها المنهجية قامت بعدم الاكتفاء بالشكل، ورفضت الفصل التعسفي بين مستوياتها من صوت وصرف وتركيب

ودلالة، فتحققها باجتماعها ولا يمكن أن يستغني الواحد منها عن الآخر كالوجهين للعملة الواحدة يقتضي أحدهما حضور وتحقق الآخر وإلا ضاعت المعاني وفسدت.

وقد امتد البحث إلى إدراج اللفظ في مجازيته واستعاريته في صلب البحث اللساني المعاصر بعدما كانت العناية منصبة على اللفظ في حقيقته اللغوية فقط، على اعتبار أن المجاز والاستعارة يقولبان فكر الإنسان وشعوره ويحددان رؤيته للناس والحياة والأحياء من منطلق قدرتهما على حمل صور الأشياء بديلا عن استحضارها أمام مرآة العين؛ إذ أن المعاني تدور في ذهن الإنسان وتجول في خاطره ثم بعد ذلك يلبسها من الألفاظ ما يعينه على نقل أفكاره إلى الآخرين من أقصر طريق وأخصره، مع علمه بمحدودية الألفاظ على نقل ما يدور في ذهنه فيستعرض عنها بصور مأخوذة من الواقع تكون مساعدة له على تقريب ما في نفسه لضرورات الفن والجمال أو لضرورات اجتماعية أو سياسية [5]، ما يعني بأن ملفوظات الفرد البشري كلها استعارية بالأساس وتخضع لضوابط منهجية ومقننة تحدد تصنيفاتها، كما توضع تلبية لحاجات الإنسان المختلفة .

وعليه يمكننا القول بأن اللسانيات العرفانية حقل معرفي نما بوتيرة سريعة جدا سواء ما تعلق بإشكالاتها ومبادئها العلمية أو حقلها الجغرافي مستفيدة من التطور العلمي الحاصل في جل العلوم، وكذا تضافر تخصصاتها محدثة بذلك أثرا بالغا، ومنعرجا حاسما في سير الدراسات اللسانية وهي لا تزال كذلك، ولم تتوقف أبحاثها ومستجداتها إلى يومنا.

ثانيا- تعليمية الاستعارة التصورية من منظور اللسانيات العرفانية :

حري بنا قبل الخوض في دراسة تعليمية الاستعارة التصورية من منظور اللسانيات العرفانية أن نتعرض أولا بشيء يسير من الشرح الذي يخدم موضوعنا للسانيات التطبيقية وتعليمية اللغات .

1- اللسانيات التطبيقية وتعليمية اللغات:

يعد علم اللغة التطبيقي [6] أو ما يسمى باللسانيات التطبيقية على حد تعبير صالح بلعيد، "حقل من حقول اللسانيات ظهر سنة 1946؛ في الوقت الذي ظهر الاهتمام بمشاكل تعليم اللغات الحية للأجانب إلى جانب ازدهار الدراسات التطبيقية، أو نظرية علمية يتم تمثلها عن طريق تطبيق ما هو في الإمكان، وذلك بتكوين المادة عن طريق الأنماط وترسيخ المفاهيم التي يتم فيها نقل النتائج والنظرية إلى مستوى تطبيقي يدرس اللغة بغرض الحصول على طبيعتها في ذاتها، ومن أجل ذاتها، ويسعى دائما إلى عمل علمي هادف وهو الكشف عن جوانب اللغة والمعرفة الواعية بها للتمكن من الأداء اللغوي الجيد " [7]. إنه يكرس نفسه خدمة للمتعلم بتبسيط طرق حصوله للمعرفة وأدائها لغويا في جانب تطبيقي بعيدا عن التنظير المعقد الذي لا يتسنى إدراكه وتطبيقه للجميع، خاصة وأنه يتطلب معرفة وإلماما بآخر ما توصلت إليه مختلف العلوم على اعتبار أن علم اللغة التطبيقي " متعدد الجوانب يستثمر نتائج علوم أخرى كثيرة تتصل باللغة من جهة ما، لأنه يدرك أن تعليم اللغة يخضع لعوامل كثيرة: لغوية، ونفسية، واجتماعية، وتربوية " [8]. تسهم كلها وباجتماعها في تحقيق غاياته التعليمية النبيلة والتي جعلت منه أيضا" مجالا مرتبطا بتدريس اللغات ومن أهم خصائصه البراجماتية والانتقائية،

والفاعلية، ودراسة التداخلات بين اللغات الأم واللغات الأجنبية " [9]؛ وتعد هذه الخصائص ترجمة لبحثه عن المنفعة التي لابد وأن تتحقق في أثناء التعلم لدى المتعلم تلبية لحاجاته اللغوية وتكون بانتقاء الأنسب والأكثر فاعلية، مع العناية بكشف مواضع التداخل والاختلاف في مواطن الاحتكاك اللغوي التي عادة ما تكون غير متجانسة ومنسجمة فيما بينها لغويا.

في حين تعد تعليمية اللغات حقلا معرفيا حديث النشأة اقترن ظهوره بحقل اللسانيات التطبيقية، بل أحد أهم انشغالاتها إذ تُعنى تعليمية اللغات "بالاهتمام بأهم انشغالات الفعل التربوي بالإجابة عن: ماذا نعلم ؟ وكيف نتعلم ؟ "[10]، ومن ثمة فإن تعليمية اللغات، بوصفها وسيلة إجرائية لتنمية قدرات المتعلم قصد اكتساب المهارات اللغوية واستعمالها بكيفية وظيفية تقتضي الإفادة المتواصلة من التجارب والخبرات العلمية التي لها صلة مباشرة وملازمة في ذاتها بالجوانب الفكرية والعضوية والنفسية والاجتماعية للأداء الفعلي للكلام عند الإنسان"[11].

وعليه فإن تعليمية اللغات تقوم على تضافر التخصصات كيف لا وهي وليدة اهتمامات اللسانيات التطبيقية فتستقي من كل علم ما يخدم مطالبها، ثم تعمل على الجمع بين كل الحقول المعرفية لتكون لنفسها ميدانا فسيحا يخدم غايتها الأولى والمتمثلة في تعليم اللغة وتعلمها، لذلك لا نعجب إذا وجدنا تقاطعا بين معطيات كل من اللسانيات العامة، وعلم النفس اللغوي، وعلم الاجتماع، وعلم التربية، وعلوم الاتصال والحاسوبية، وكذا اللسانيات العرفانية...وغيرها كثير ونحن بصدد دراسة حقل تعليمية اللغات، فهدف هذه العلوم واحد ألا وهو خدمة الكائن البشري وتيسير سبل تعلمه وإن تعددت سبل وطرائق التعامل مع أقطاب العملية التعليمية .

2- تعليمية الاستعارة التصورية : Conceptual metaphor :

يجرنا الحديث عن تعليمية الاستعارة التصورية إلى بيان جوهر الخلاف الذي انبنى بموجبه هذا التصور الجديد للاستعارة –لصاحبيه جورج لايكوف (George Lakoff) ومارك جونسون(Mark Johnson)- مع التخلي عن التصور التقليدي لها، إذ غير من مفهومنا وتصوراتنا حول إدراك العالم وإنتاج المعرفة في جل الميادين وليس فهم وإنتاج الاستعارة فقط، فقد كانت الاستعارة تمثل بالنسبة لعدد كبير من الناس أمرا مرتبطا بالخيال الشعري والزخرف البلاغي، إنها تتعلق في نظرهم بالاستعمالات اللغوية غير العادية وليس بالاستعمالات العادية، وهي خاصية لغوية تنصب على الألفاظ وليس على التفكير أو الأنشطة، وبالإمكان الاستغناء عنها دون جهد كبير. وعلى العكس من ذلك فقد انتبهنا إلى أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا. إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس[12].

وعليه فمن الواضح حينئذ تعارض ثوابث الفكر العرفاني مع الثوابت الموضوعية التي انبنى عليها الفكر البشري والتي عرفها منذ القديم واستمدها من التصور الموضوعي الكلاسيكي الأرسطي والمتمثلة في كون:[13]

- العالم الخارجي عبارة عن موضوعات ذات خصائص مميزة مستقلة عن الكائن البشري وذهنه وعن باقي الكائنات.
- المعرفة التي نتحصل عليها بخصوص الموضوعات ناتجة عن احتكاكنا بها.

– يدخل هذا الموضوع ضمن هذه المقولة أو تلك إذا اشترك مع باقي موضوعاتها في السمات المخصصة.

– دور الذهن البشري أن يعكس عناصر الطبيعة، فالذهن مرآة للطبيعة.

وقد دحض "لايكوف وجونسون" من خلال كتابيهما "الاستعارات التي نحيا بها " هذه الثوابت الموضوعية محدثين نقلة نوعية فبعد أن رفض العالمان إقصاء دور ذهن الإنسان وجسده وعزلهما عن باقي عناصر العالم الخارجي، وأيضا إقصاء فاعلية الجسد والخيال والثقافة في تنظيم العالم، اقترحا تصورا بديلا لتلافي النقائص التي تحكم في الفكر الغربي زمنا طويلا أطلقا عليه مصطلح المقاربة التجريبية [14]. (المستمدة من بعض أفكار النظرية الجشطلتية)؛ فالعالم الخارجي في نظرهما لا يتم تنظيمه وتصنيفه بطريقة موضوعية يستقل فيها الشيء عن الجسد والذهن، بل بطريقة مغايرة تنتج عن تفاعل التجربة الإنسانية الفيزيائية مع عناصر العالم الخارجي. إن التجربة الإنسانية (إدراك الأشياء والأنشطة الحركية والثقافة) ذات وظيفة مركزية في تنظيم العالم ومقولته، كما أن خيالنا الذهني الذي يتألف من الروابط الاستعارية والكنائية مركزي في هذه العملية أيضا. وعليه فإن الذهن جسدي بشكل أساس[15]، وتعد اللغة وعاءه ووسيلته إنها من منظور التصوري العرفاني الدلالي ملكته العرفانية غير المحدودة، والناتجة عن توظيف المعرفة الحاصلة بموجب تفاعل كل من البيئي والثقافي والجسدي، مع ما تمليه الفضاءات الذهنية من تصورات في إدراكنا لجل المظاهر اللسانية ومقولتها.

وهذا التصور العرفاني تجريبي، إذ تفيد "التجربة" فيه "بالإضافة إلى أساسها الحسي الإدراكي والحركي الجسدي، كل ما يمثل تجربة فعلية أو ممكنة، فردية كانت أو جماعية، فقوام التجربة طبيعة الجسد من حيث تكونه وراثة واكتسابا ومن حيث أدوات التفاعل التي له بمحيطه الذي يعيش فيه، فالفكر مجسدن بمعنى أن الأنظمة المفهومية عند البشر تنشأ وتتبلور وتكتمل بناء على تجربة الفرد الجسدية في العالم، وقلب هذا النظام المفهومي متجذر في الإدراك وحركات الجسد في محيطه وفي جميع التجارب أو التفاعلات الاجتماعية والمادية، إنه ذو أرضية إدراكية جسدية وتخيلي قائم على التخيل والتصوير بواسطة المجاز والاستعارة وما إليهما؛ فما لم يكن ذا أرضية جسدية من المفاهيم، يستعمل هذه الأدوات التي لا يكون فيها انعكاس الواقع انعكاسا حرفيا أو تمثيله تمثيلا مطابقا له في الخارج، وله خصائص جشطلتية وليس ذريا، فللمفاهيم أبنية شاملة عامة تتجاوز مجموع المكونات الجزئية فيها ويكون للمفاهيم بنية مرتبطة بالمحيط والبيئة بمعنى أنها ليست مجرد أبنية رمزية يشتغل عليها الذهن منقطعة عن مجال العيش والتجربة "[16].

فيتبين لنا إذن بأن هذا التصور يتعارض فلسفيا مع التصورات الموضوعية التي تعتقد في وجود حقيقة خارجية موضوعية صرفة يمكن فصلها عن الذات المدركة، إذ الحقيقة وفق هذا التصور لا تعدو أن تكون

مجموعة حية من الاستعارات والتشبيهات والمجازات، وهو ما يتعارض مع التصور البلاغي التقليدي الذي يعد التعبير الحقيقي أصلا والاستعارة والمجاز فرعا عنه"[17]؛ فالفصل بين الحقيقة والمجاز - من منطلق كون الأولى ناتجة عن الموضوعية وتم التواضع والاتفاق عليها مع تحديد مواطن نجاعتها، وأن الثاني عدول وانحراف عن الحقيقة بغية إنتاج معنى دلالي يتوافق مع سياق لغوي جديد اقتضته ضرورة معينة -يعد من بين أهم نقاط الاختلاف بين التصورين التقليدي والعرفاني.

2-1- الاستعارة التصورية :المفهوم والوظيفة:

يصرح صاحبا التصور العرفاني للاستعارة بأن مفهومها يتمحور حول كونها "هي الأصل، إذ لا توجد طريقة أخرى سابقة لها في تسمية الأشياء لغويا، وبذلك فهي لم تعد اختيارا واعيا للمتكلم البليغ يسعى من خلالها إلى تزويق قوله وإكسابه مزية، وإنما هي ركن أساسي في كيفية مقولتنا للعالم وتمثلنا له تصوريا وتفاعلنا معه في تجربتنا المادية والثقافية، وهي في مجملها عمليات ذهنية لا واعية"[18]؛ إنها فكرية ترتبط بنسقنا التصوري، إذ لولاها لما استطعنا تنظيم العالم واحتواءه، فلا توجد طريقة للحديث عن الزمان سوى إسقاط بنية المكان عليه، ولا يمكن الحديث عن المجردات، من حب وغضب وغيرهما إلا اعتمادا على مجالات فيزيائية أخرى ومادام نسقنا التصوري استعاري بطبيعته، فإن الاستعارة ليست شعرية بلاغية تجميلية، إنها بالدرجة الأولى ملازمة لحياتنا اليومية لا نكاد ندركها في كثير من الأحيان، وبالتالي لا يمكن الحديث عن انزياح اللغة الاستعارية عن اللغة العادية. فالعادة هي الاستعارة لا غيرها، وأنها لا تقوم على المشابهة بقدر ما تقوم على عملية الربط (mapping)، تقوم الروابط بعملية اختراقية بين مجالين أحدهما هدف والآخر مصدر؛ أي بنينة مجال هدف استنادا إلى بنية مجال مصدر[19].

وبذلك أضحت الاستعارة تتبوأ مكانة عظيمة مع أفكار جورج لايكوف (Georg Lakoff) ومارك جونسون(Mark Johnson) في رحاب اللسانيات العرفانية خاصة بعدما أعلنت تحررها من ميزة الانحراف الدلالي التي لازمتها قرونا عديدة وجعلتها حبيسة النصوص الأدبية وأغراضها البلاغية؛ إذ ركزت اهتماماتها على بحث آليات إنتاج الدلالة وإدراكها لتحقيق تواصل لغوي ناجح في أي مقام تواصلي كان، وذلك بعد مرورها بسلسلة من العمليات العقلية على مستوى الذهن البشري والتي تختلف بحسب القدرات والمهارات العقلية المتوفرة لدى كل فرد بشري من قبيل الفهم والانتباه والتبصر والتذكر والإدراك ..إلخ، مع ضرورة تلاحم كل المستويات اللسانية صوتية كانت أو صرفية أو إعرابية أو تداولية باعتبارها أساس إنتاج الأبنية والقوالب اللفظية هذه الأخيرة التي تكرس خدمة لبناء المعاني وإنتاجها، وكذا إدراكها بعيدا عن سطوة التركيب التي تحد من استقلالية الفرد وحريته؛ إنها ببساطة تسعى إلى إدراك العالم وفهم تجلياته المتنوعة من جهة وإلى تمثيل التجربة الإنسانية وإنجاز العمليات الذهنية المعبرة عنها من جهة أخرى.

تعد الاستعارة التصورية إذن وكما عبر عنها الأزهر الزناد في التصور العرفاني "ظاهرة مركزية غالبة في دلالة الكلام العادي اليومي وهي جزء من الفكر من حيث مثلت أداة في تصوير العالم والأشياء وتمثلها في

جميع مظاهرها، فهي جزء من النظام العرفاني ولذلك سمت بالاستعارة المفهومية؛ إذ كانت الاستعارة أداة مَفهمَة وتمثيل وتصور يعم كل مظاهر الفكر بما في ذلك المفاهيم المجردة والمتصلة بالمجالات الأساسية من قبيل الزمن والأوضاع والمكان والعلاقات والأحداث والتغيير والجعل وما إليها، ويجرّ هذا التحول تغييرا في مصطلح الاستعارة إجراء ومفهوما: فالاستعارة إسقاط عابر للمجالات في النظام المفهومي، وما العبارة الاستعارية إلا تحقق سطحي لتلك العمليات التي يجري بها الإسقاط المفهومي في الذهن[20].

ضف إلى ذلك فإنه"يثبت أن المبدأ العام المسير لها لا يكمن في طبيعة النحو والمعجم وإنما مكمنه في النظام المفهومي الكامن في أذهان المتكلّمين، وقوام هذا المبدإ أننا نمثل مجالا ما على أساس مجال آخر بتوسط علاقات الإسقاط المفهومي الذي يؤخذ في مظهره الرياضيّ – تقنيا – من حيث هو جملة التناسبات التي تقوم بين المجالين عنصرا بعنصر أو مكونا بمكون، بجعل لايكوف؛ ذلك في ما يسميه إسقاط المعارف المتعلقة بالمجال المصدر على المعارف المتعلقة بالمجال الهدف، فتكون التناسبات إبستيمية ومكمن الاستعارة في تلك التناسبات، وقد يكون المجالان متباعدين مختلفين لا رابط بينهما في التصور المطلق ويمثل المجال الأول مجالا مصدرا والآخر مجالا هدفا[21]. على أن الإسقاط المفهومي قائم "من حيث مفهومه ومبادئه وأنواعه في عدد من النقاط هي: الإسقاط قوالب من التناسبات الأنطولوجية، وهو كائن ما بين المستويات العليا في المقولات، يحكمه مبدأ الثبات الذي ينص على أن الإسقاط ما بين المجالات يحافظ على الأبعاد الطوبولوجية، وعلى أن الغلبة للمجال الهدف، والإسقاط مفرد ومتعدد تزامني محكوم بسلميات الإرث"[22].

كما يعد التفكير الاستعاري (أو التفكير بواسطة الاستعارة) بحسب اللسانيات العرفانية" ليس جيدا ولا سيئا في ذاته، إنه ببساطة شيء مألوف واعتيادي ولا محيد عنه. فالمجردات والأوضاع المعقدة أو الملتبسة تفهم عادة بواسطة الاستعارة، والحق أن هناك نسقا استعاريا هائلا وغير واع في الغالب، نستعمله على نحو آلي و"طائش" لفهم الأشياء المعقدة والمجردة[23]؛ إنه تصوير للشخوص والأشياء والعوالم والأحداث، بل تصوير لكل الحيثيات التي يعيشها الكائن البشري ويُعمل عقله من أجل ضبطها وفهم المعقد منها محاولا في الوقت نفسه إنتاج معنى ودلالة لها بعفوية وتلقائية، بقصد منه أو بغير قصد مستدعيا مهاراته العقلية التي يكيفها بحسب الحاجة والضرورة التي تتيح له إمكانية إخراجها إلى حيز الوجود والتحقق اللغوي، ما يجعل من الاستعارة شيئا فطريا عند الإنسان وخاصية من خصائص تفكيره التي يستمدها من ذهنه؛ فكأننا هنا نتحدث عن جهاز حاسوب يتلقى أوامر معينة فيستدعي في سبيل تنفيذها جل البرامج المعدة فيه قبلا لذلك الغرض فيختار البيانات والمعلومات المخزنة في قاعدة بياناته والتي تتلائم مع الطلب، و يمررها على سلسلة من البرامج التي تضبطها، ومن ثمة يخرجها كمعلومة قابلة للإدراك والأخذ. هذا هو ما تقر به معظم الأبحاث الحديثة في جل العلوم العرفانية كمثل اللسانيات العرفانية هذه الأخيرة وفي رصدها للعلاقة بين البنية اللسانية والبنية الذهنية الإدراكية تؤكد على " دور الذهن والفكر في صياغة دلالات الألفاظ والكلمات وتحكمه في اختيار الإنسان للوحدات اللغوية، وتعتمد إتقان الإنسان لهذا الاختيار بمقدار إدراكه لواقعه الطبيعي ومهارته في استخدام اللغة

التي يمتلكها"[24]؛ فدلالات الألفاظ بهذا تجسيد لما في ذهن الإنسان من معانٍ وتصورات ليس إلا، إذ يحسن الإنسان تخيرها، ومن ثمة صياغتها في قوالب لغوية بحسب ما تمليه عليه مهارته اللغوية وإدراكه للمجودات والحقائق حوله؛ وهو ما يعني استحالة إدراك المعنى خارج التصورات والفضاءات التي يمليها الذهن والتي تجعل من معرفتنا تصورية استعارية بالأساس.

وعليه فالاستعارة التصورية "(Conceptual Metaphor Theory) تعد آلية عرفانية بها ندرك ذواتنا ونتمثل العالم من حولنا ونفهم أكثر مفاهيمنا تجريدا، ومثلما تتجلى في اللغة يمكن أن تتجلى في سلوكنا وأعمالنا الرمزية وفي تعبيراتنا وفي الأنظمة العلامية المختلفة التي ابتدعها الإنسان، وقد أضحت أسًا عليه يقوم المعنى والخيال والفكر، تحكم تفكير البدائي كما المعاصر، البدوي كما الحضري، والطفل كما الشيخ، إنها مرتبطة بهويتنا نحن البشر، فهي التفكير عينه في جزء كبير منه. لذلك فهي مندسة في كل تفاصيل حياتنا في كلامنا العفوي كما في أكثر نظرياتنا تجريدا في كلام العامة كما في كلام الأدباء والساسة ورجال الدين والرياضيين والمنظرين، إنها ما به نفكر وما به نحيا[25].

2-2- أنواع الاستعارة التصورية و كيفية اشتغالها في تعليمية اللغات:

يميز كل جورج لايكوف (Georg Lakoff) ومارك جونسون(Mark Johnson) بين ثلاثة أنواع من الاستعارات التصورية في كتابهما " الاستعارات التي نحيا بها "، ويبينان سبل اشتغالها وتعلمها وهي كالآتي :

أ- الاستعارة البنيوية (structural metaphor):

تعرف الاستعارة البنيوية بأنها نتاج عمل ذهني يشترط في تحققه " أن يُبْنَيْن تصور ما استعاريا بواسطة تصور آخر"[26]؛ إذ تتيح لنا إمكانية إقامة تصور استعاري لشيء معين اعتمادا على شيء آخر نفهمه بيسر أكبر وسرعة فائقة، وذلك من منطلق كونها تحكم كثيرا من تصوراتنا اليومية وتجاربنا الحياتية المقنن منها والعفوي، وحتى الساذج منها واللاوعي، إنها – الاستعارة البنوية –"تتأسس شأنها شأن الاستعارات الأنطولوجية والاتجاهية على ترابطات نسقية داخل تجربتنا"[27]، وهو ما يجعل من التصور الاستعاري تصور نسقي، وكذا اللغة التي تستعمل للتعبير عن هذا المظهر الذي يسند للتصور هي نفسها نسقية بالضرورة وليست من قبيل الصدفة، وعليه وبما أن العبارات الاستعارية في لغتنا ترتبط بالتصورات الاستعارية بكيفية نسقية فإننا سنستغل العبارات اللغوية الاستعارية لدراسة طبيعة التصورات الاستعارية قصد الوصول إلى فهم الطبيعة الاستعارية لسلوكاتنا[28]. ضف إلى ذلك فإن نسقية الاستعارة نفسها " التي تسمح لنا بالقبض على مظهر من مظاهر تصور ما عن طريق تصور آخر سَتُخفي لا محالة، مظاهر أخرى في هذا التصور، ويمكن لتصور استعاري معين، بإتاحته تبئير مظهر واحد لتصور معين، أن يمنعنا من تبئير مظاهر أخرى في هذا التصور"[29]، وإن الذي تم إخفاؤه وتبئيره من مظاهر لأي تصور يكون غير ملائم والاستعارة المرغوب توظيفها، إذ يتم التركيز على مظاهر معينة على حساب تلك المظاهر التي أهملت مع إدراكنا لها تماشيا

والسياق الكلامي الذي بصدده لتحقيق تصور ما عن طريق تصور آخر، فمثلا عند توبيخنا لتلميذ عجز عن حل واجبه، قد نهمل تعبه واجتهاده وهو الذي كرس وقته وفكره في سبيل ذلك فنركز على إظهار مظاهر العجز والإخفاق مع المعاتبة، ونهمل مظاهر الاجتهاد والمحاولة و"نجد فيما أسماه مايكل ريدي Machael Reddyاستعارة المجرى(Conduit metaphor) حالة أدق بصدد الطريقة التي يمكن لتصور معين أن يخفي بواسطتها مظهرا معينا من تجربتنا. لقد لاحظ ريدي أن الطريقة التي نتحدث بها عن اللغة تبينها الاستعارة المركبة التالية :

الأفكار (أو المعاني) أشياء
التعابير اللغوية أوعية
التواصل إرسال

فالمتكلم يضع أفكارا (أشياء) داخل كلمات (أوعية) ويرسلها (عبر مجرى) إلى مستمع يُخرج الأفكار / الأشياء من كلماتها / أوعيتها"[30]. كما أن كل بنية تصورية استعارية تعرف بكونها " الملكة التي تقوم عليها جميع الأحكام العقلية، وهي بذلك ملكة مهمتها التأليف ما بين مختلف أشكال التمثيل ما كان منها متصلا بالمدركات الحسية والصور والمفاهيم لتكوين المفاهيم"[31]، وتتسم -أي البنية التصورية – بكونها تمثل جزءًا معينا سواء أكان مستعملا أو مهملا، كما تفهم جزئيا عن طريق تصورات استعارية مختلفة، ذلك أنه وحسب جورج لايكوف (Georg Lakoff) ومارك جونسون(Mark Johnson) **تعتبر** "البنية الاستعارية للتصورات جزئية بالضرورة، ويعكسها معجم اللغة، بما في ذلك جزؤه المركب"[32]؛ فلا نتعجب إذن، إذا وجدنا في استعمالات البشر اليومية بنية تصورية استعارية تعبر عن جزء دون آخر، وهي في الوقت نفسه كلية استنادا إلى ما يعكسه المعجم اللغوي الذي تنتمي إليه .

كما تتحدد قيمة الاستعارة البنيوية في تحقق " المعايشة: حيث نبنى تصورنا عن مجال ما من خلال مجال آخر ، ثم نعيش فيه باستدعاء المقابل له من أنساقنا التصورية، فنحيا في الثاني، ونعني بحديثنا الأولى، هذه المعايشة لها قيمتها في تفاعلنا مع الاستعارة التي تحولت إلى حقيقة ...، إن الاستعارة البنوية استحضار لحدث سابق، والمعايشة فيه بكل حيثياته لفهم حدث آخر يشبهه في بعض جوانبه"[33].والأمثلة الشاهدة على ذلك كثيرة إن لم نقل لا تحصى كونها ترتبط بكل حيثيات حياتنا حتى تلك التفاصيل الدقيقة التي لا نولي لها أي اهتمام، إذ يتم استحضار تصور عن طريق آخر تقام بينهما مقابلة تجعل من الأول بمثابة الحقيقة بتحقق شرط المعايشة فيه.

وعلى هذا الأساس فالاستعارة البنيوية هي نتاج عمل ذهني يتم تعلمها نتيجة بنينة تصور ما عن طريق تصور آخر، يطلق على الأول المجال الهدف وعلى الثاني المجال المصدر، تحكمها ترابطات نسقية تجعل البنية التصورية الاستعارية تتسم بالجزئية، مع إتاحة إمكانية تبئير مظاهر معينة من تجربتنا حال إقامة تصور معين، فتتحدد قيمتها بذلك في تحقيق المعايشة مع الحدث أو التصور الناتج وكأنه حقيقة لا خيال.

ب- الاستعارة الاتجاهية (orientational metaphor):

يتأسس معنى الاستعارة هنا على مفهوم " لا يبنين فيه تصور ما عن طريق تصور آخر، ولكنه على ذلك ينظم نسقا كاملا من التصورات المتعالقة؛ إذ أن أغلبها يرتبط بالاتجاه الفضائي: عال – مستفل، داخل – خارج، أمام – وراء، فوق –تحت، عميق –سطحي، مركزي – هامشي، وتنبع هذه الاتجاهات الفضائية من كون أجسادنا لها هذا الشكل الذي هي عليه، وكونها تشتغل بهذا الشكل الذي تشتغل به في محيطنا الفيزيائي، وهذه الاستعارات الاتجاهية تعطي للتصورات توجها فضائيا"[34].تنتج هذه التصورات تلقائيا ثنائيات فضائية ،وتكون غير اعتباطية تحتل مكانها بما يمليه عليها الفضاء الذي تتموقع فيه، هذا الموقع يتحدد بدوره استنادا إلى تجاربنا الفيزيائية والثقافية المخزنة مسبقا في أذهاننا، وقد تختلف من ثقافة إلى أخرى، وهذا ما أشار إليه جورج لايكوف (Georg Lakoff) ومارك جونسون(Mark Johnson) بقولهما "إن استعارات اتجاهية كهذه ليست اعتباطية، وتوجد مرتكزاتها في تجربتنا الفيزيائية والثقافية. رغم أن التقابلات الثنائية بين فوق وتحت، أو بين داخل وخارج ...إلخ ، لها طبيعة فيزيائية فإن الاستعارات الاتجاهية التي تنبني عليها قد تختلف من ثقافة إلى أخرى. ففي بعض الثقافات مثلا، يوجد المستقبل أمامنا، في حين أنه في ثقافات أخرى يوجد خلفنا"[35]. مما يتيح لنا إمكانية تحصيل عدد لامتناه من التصورات التي قد تظهر بأنها متناقضة في البداية، ولكنها ليست كذلك بل تخضع لعامل التواضع وكلاهما صحيح في ثقافة كل فئة، ولتوضيح الاستعارة الاتجاهية نوظف مثال جورج لايكوف (Georg Lakoff) ومارك جونسون(Mark Johnson) السعادة فوق ، والشقاء تحت :

(1) إنني في قمة السعادة (2) لقد رفع من معنوياتي

(3) سقطت معنوياتي (4) التفكير فيها يرميني في الهاوية.

المرتكزات الفيزيائية لهذا التصور: ترتبط وضعية السقوط بالشقاء والانهيار، وترتبط وضعية الانتصاب بحالة عاطفية إيجابية[36].

إذن تتحدد تعليمية الاستعارة الاتجاهية في كونها تنظيم نسقي كامل للتصورات المترابطة والمتعالقة، وليست اعتباطية بل قائمة على أسس فضائية ثنائية أنتجتها تجاربنا الفيزيائية والثقافية في عالمنا كمثل (عال ومستفل ...)، والتي قد يختلف مدلولها من مجتمع إلى آخر بحسب الثقافة التي يقوم عليها .

ج- الاستعارة الأنطولوجية (ontological metaphor):

تسمى أيضا باستعارة الكيان والمادة، ومن أهم مرتكزات تعليمية هذه الاستعارة أن الاتجاه لا يكفي لفهم التصورات؛ فتجربتنا مع الأشياء الفيزيائية والمواد تعطينا أساسا إضافيا للفهم، وهو أساس قد يتعدى الاتجاه البسيط. إن فهم تجاربنا عن طريق الأشياء والمواد يسمح لنا باختيار عناصر تجربتنا ومعالجتها باعتبارها كيانات معزولة أو باعتبارها مواد من نوع واحد، وحين نتمكن من تعيين (identify) تجاربنا باعتبارها كيانات أو مواد فإنه يصبح بوسعنا الإحالة عليها ومقولتها (categorize) وتجميعها وتكميمها. وبهذا نعتبرها أشياء تنتمي إلى منطقنا، وعندما تكون الأشياء غير معزولة وغير محددة بصورة واضحة فإننا نُمَقْوِلُهَا مع ذلك بهذا الشكل[37].

وقد أخذ معنى الاستعارة الأنطولوجية من كلمة الأنطولوجيا التي يقصد بها " النظر في الوجود بإطلاق غير محدد أو معين، أي النظرة الشاملة العامة للوجود وللأشياء، والاستعارة الأنظولوجية بهذا تقوم باستعارة شيء عام مطلق مفهوم لدينا من خلال تجاربنا معه لفهم شيء لم نره من قبل ولكنه موجود بالفعل؛ فهذه الرؤية نوع من الميتافيزيقا، أي ما وراء الطبيعة، وهي عملية عقلية يتم فيها فهم غير المنظور بالشيء المنظور، فنحن نستعير الشيء المنظور (كل ما نراه في الطبيعة) لفهم ما لم نره من قبل من أحداث وأنشطة وأحاسيس وأفكار، ولكننا نرى هذه الأشياء من خلال آثارها علينا وتجاربنا معها، ولهذا تتحول هذه الأشياء غير المنظورة لذوات لها كيانات، ووجود مادي نتعامل معها على أنها مواد فيزيائية ،أي فهم المعنوي والتفاعل معه كأنه مادي[38].

والجدير بالذكر أيضا أن " هذا التعامل والتفاعل مع هذه الأشياء غير المنظورة أصبح وسيلة أساسية لإدراك أذهاننا للعالم من حولنا، وخلق تصور في داخلنا لها، فالأفكار تتكلم، والأحاسيس تبكي، لا لأنها تفعل هذا، ولكن لأننا رأينا من يتكلم أو يضحك، فينقل لنا عن طريق سلوكيات هذه الأشياء غير المنظورة التي تشبه سلوكيات هذا الشخص المعروفة، فنتخيل كيف يكون كلام الأفكار وبكاء الأحاسيس ؟، وبعد هذه الخطوة الأساسية في معالجة إدراك الأشياء غير المنظورة من خلال أشياء منظورة، تأتي الخطوة الجوهرية، وهي التعامل مع هذه الأشياء في ثوبها الجديد، أي بعد تجسيدها في شكل مادي ما، فتصبح هي إياه بكل خصائصه، كمن لبس ثوب القاضي لابد أن يسلك سلوكه بكل خصائصه، ومن لبس ثوب المحامي لابد أن يسلك سلوك المحامي بكل خصائصه... وهكذا نتعامل معها ونحيل عليها في استعاراتنا"[39].

وفي هذا الصدد تصلح استعارة :التضخم كيان وأمثلتها :

(1) إن التضخم يخفض مستوى عيشنا (2)إذا تفاقم التضخم لن نتمكن من العيش

(3) يجب محاربة التضخم (4) يضطرنا التضخم إلى اتخاذ بعض الإجراءات

في جميع هذه الحالات، يسمح لنا اعتبار التضخم كيانا بالإحالة عليه، وبتكميمه، وبأن نعين منه جزءا خاصا، وبأن نرى فيه جزءا سببا، وبأن نتصرف بحيطة إزاءه، وربما بأن نعتقد أننا نفهمه. فاستعارات أنطولوجية كهاته ضرورية في محاولتنا تقديم تحليل عقلاني لتجاربنا[40] فالاستعارة الأنطولوجية إذن تعتمد على العالم المحيط بنا بكل موجوداته، وتجاربنا معها لإدراك الأشياء غير المنظورة؛ إذ تستغل التصورات الموجودة في أذهاننا عن شيء معين نتيجة لتجاربنا الفيزيائية معه مثلا لبناء تصور آخر يجعل من هذا الشيء شيئا ماديا ونتعامل معه على هذا الأساس.

كما يرتبط مفهوم الاستعارة الأنطولوجية بعدة مفاهيم أخرى لعل أهمها مفهوم " التشخيص " حيث تكون فيه الاستعارات الأنطولوجية الأبده هي تلك الاستعارات التي تخصص فيها الشيء الفيزيائي كما لو كان شخصا، فتسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والخصائص والأنشطة البشرية؛ إلا أن التشخيص ليس عملية فريدة واحدة وعامة، فكل تشخيص يختلف عن

الآخر باعتبار المظاهر التي ينتقيها الناس فالتشخيص، إذن، مقولة عامة تغطي عددا كبيرا ومتنوعا من الاستعارات حيث تنتقي كل منها مظاهر مختلفة لشخص ما أو طرقا مختلفة للنظر إليه، وما تشترك فيه كل هذه الاستعارات أنها تمثل ما صدقات (extensions) لاستعارات أنطولوجية، وأنها تسمح لنا بأن نعطي معنى للظواهر في هذا العالم عن طريق ما هو بشري، فنفهمها اعتمادا على محفزاتنا وأهدافنا وأنشطتنا وخصائصنا[41].

على أنه لابد من التنبيه إلى ضرورة التمييز بين مفهوم التشخيص في كل من الاستعارة والكناية هذه الأخيرة التي نستعمل فيها "كيانا معينا للإحالة على كيان آخر"، وبهذا فالاستعارة والكناية تشكلان صنفين متباينين من حيث السيرورة [التي ننتج كلا منهما]فالاستعارة، أساسا، وسيلة لتصور شيء ما من خلال شيء آخر، ووظيفتها الأولى الفهم، أما الكناية فوظيفتها إحالية قبل كل شيء، إلا أنها ليست أداة إحالية فحسب، بل وظيفتها تيسير الفهم أيضا وهي تخدم، ولو في جزء منها نفس الحاجات التي تخدمها الاستعارة بنفس الطريقة تقريبا، ولكن تسمح لنا بالتركيز بدقة على بعض مظاهر ما نحيل عليه وهي كالاستعارة، ليست مجرد أداة شعرية أو بلاغية، وليست أيضا ظاهرة لغوية صرف، إن التصورات الكنائية (مثل الجزء للكل) تشكل جزءا من الطريقة العادية التي نمارس بها تفكيرنا وسلوكنا وكلامنا. فالكنايات، شأنها شأن الاستعارات، ليست حالات عشوائية أو اعتباطية، ويجب ألا نتعامل معها باعتبارها أمثلة فريدة، فالتصورات الكنائية هي بدورها نسقية[42]. فالفرق الأساس بينها والذي يهمنا يكمن في كون التشخيص ضمن نظرية الاستعارة هو إسناد خصائص بشرية إلى أشياء غير بشرية، في حين أنه في الكناية هو الإحالة على كائنات بشرية واقعية. لتتحدد قيمة الاستعارة الانطولوجية بذلك من خلال ثلاثة مظاهر ألا وهي: التجسيد، والفهم والخيال: أي تجسيدها الواقع غير المنظور من خلال خصائص واقع منظور، والتفاعل معه على أنه كيان موجود، فيبدو متجسدا ليسهل التعامل والتفاعل معه، واستخدام الواقع الملموس في إدراك وفهم الواقع غير الملموس، فيفتح ذلك بابا أكبر للفهم والإدراك بتوظيف ما حولنا في فهم وإدراك مالا نرى .كما يضيع الخيال في هذه العملية، لماذا؟ لأن التصور الجديد قد يرسخ في الذهن، حتى يبدو وكأنه الواقع، فَيُنسى الواقعَ الخيالَ الذي قامت عليه هذه الاستعارة[43].

وعليه تتحدد تعليمية هذا النوع من الاستعارة انطلاقا من كونها إدراكاً عقلياً قائماً على إقامة التصورات الاستعارية استنادا على تجاربنا الحياتية مع الأشياء والمواد، وتكمن قيمتها في التجسيد المادي للشيء المحسوس مع ضرورة حصول الفهم، مع إمكانية ضياع الخيال الذي قد يصبح حقيقة في التصور الجديد .

الخاتمة والنتائج:

أسهمت الثورة المعرفية الكبيرة التي شهدتها ساحة الدراسات اللسانية المعاصرة في الإجابة على كثير من إشكالات تعليمية اللغات بخاصة تلك المتعلقة بتعليمية الاستعارة؛ إذ استغلت اللسانيات العرفانية ناتجها وأسهمت بتظافر جهود علمائها على اختلاف تخصصاتهم في إثراء البحث اللساني بتقديم جملة من البدائل الفعالة

لدراسة آليات إنتاج الاستعارة وطرائق إدراكها، مما يسهل سبل تعلمها وتعليمها، كما وسمتها بالاستعارة التصورية ويمكن أن نلخص نتائج الجهود المبذولة في:

- التخلي عن التصور الموضوعي للاستعارة وتعويضه بالتصور التجريبي، الذي يصر على فاعلية التجربة الإنسانية وأهميتها في تنظيم العالم ومقولته، لا وبل يقر بجسدية الذهن، واستعاريته ومجازيته التي تقوم على التخيل والتصور، وعلى تجاوز الاستعارة لمبدأ المشابهة الذي جعلها خاصية لغوية تنصب على الألفاظ ،ويمكن الاستغناء عنها إلى كونها خاصية ذهنية تنصب على التفكير ولا يمكن الاستغناء عنها في كل تفاصيل حياتنا، ويشترك فيها جميع البشر بلا استثناء، كما أنها قد تختلف بحسب الثقافة من فئة إلى أخرى، ومن مجتمع إلى آخر.

- أصبحت الاستعارة التصورية تقوم على مبدأ الربط بين المعارف لإنتاج تصور جديد فيكون الربط بين المجالين المصدر والهدف؛ إذ يتم حينها اعتماد آلية الإسقاط المفهومي بين المجالين، فتُسقط المعارف المتعلقة بالمجال الأول على المعارف المتعلقة بالمجال الثاني، مع مراعاة سلميات الإرث والمحافظة على الأبعاد الطوبولوجية، وكذا خاصيات الثبات والتعدد والتزامن التي يتسم بها الإسقاط. وهو الأمر الذي يعبر عن نسقية البنية الاستعارية للتصورات التي هي ليست من قبيل الصدفة، وإن كانت جزئية بالضرورة ويجسدها المعجم اللغوي.

- إن الاستعارة التصورية متعددة الأنواع فمنها البنيوية التي تعبر عن عمل ذهني يتم فيه بنينة تصور ما بواسطة تصور آخر استعاريا، ومنها الاتجاهية التي ترتبط بالاتجاه الفضائي وتموقع الجسد داخل الفضاء وتجربته الفيزيائية والثقافية فيه، وأخيرا الطوبولوجية التي تعبر عن النظرة العامة للوجود والأشياء باعتبارها كيانات أو مواد وتجربتنا معها .

- إن الاستعارة التصورية بكل أنواعها تهدف إلى تحقيق تواصل إنساني ناجح وفعال يضمن حصول الفهم، وكذا تحقق متعددة كقيم المعايشة والتشخيص... في تكامل وانسجام فيما بينها ودون تعارض .

- أضحى تعلم وتعليم الاستعارة التصورية وفق التصور التجريبي للاستعارة ومع الآليات والمقولات العرفانية أيسر وأسهل مما كان عليه مع التصور الموضوعي الكلاسيكي.

هوامش:

[1] - محي الدين محسب، الإدراكيات أبعادا إبستمولوجية، وجهات تطبيقية، (2017)، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، ص: 150.

[2] - الغالي أحرشاو، "العلوم المعرفية وتكنولوجية المعرفة"، "قسم علم النفس"، (دت)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فأس المغرب، ص1.

[3] - جورج لايكوف، المقدمة، نقلا عن الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفنية، (2010)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص 15.

[4] - بتصرف، عبد الجبار بن غربية، مدخل إلى النحو العرفاني، نظرية رونالد لانقاكر ronald langaker، كلية الآداب والفنون الإنسانية بمنوبة، (2010)، مسكلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، ص31، 32.

[5] - بتصرف، نور الدين دجمان، "ملامح لسانيات الإدراك، في التراث العربي : الصورة الإدراكية للألفاظ من خلال كتاب "الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز "، (2014)، "مجلة اللغة والاتصال"، جامعة وهران، الجزائر، العدد 15 .ص: 9.

[6] - على أن هذا المصطلح ظهر حوالي 1946م، حين صار موضوعا مستقلا في معهد تعليم اللغة الإنجليزية بجامعة ميتشجان، وقد كان هذا المعهد متخصصا في تعليم اللغة الإنجليزية لغة "أجنبية" تحت إشراف العالمين البارزين تشارلز فريز Charles Fries وروبرت لادو Robert Lado ،وقد شرع هذا المعهد يصدر مجلته المشهورة "تتعلم اللغة– مجلة علم اللغة التطبيقي " Journal Of Applied Linguistics Language Learning ;"،ثم أسست مدرسة علم اللغة التطبيقي " School Of Applied linguistics" في جامعة إندبره 1958، وهي من أشهر الجامعات تخصصا في هذا المجال،ولها مقرر خاص يحمل اسم الجامعة في هذا العلم .وقد انتشر في كثير من جامعات العالم لحاجة الناس إليه، وتأسس " الإتحاد الدولي لعلم اللغة التطبيقي ALLA سنة 1964م، وينتسب إليه أكثر من خمسة وعشرين جمعية وطنية لعلم اللغة التطبيقي في أنحاء العالم، وينظم هذا الإتحاد مؤتمرا عالميا كل ثلاث سنوات تعرض فيه ما يجد من بحوث في مجال هذا العلم ."ينظر عبده الراجحي، علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية، (1998)، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية مصر، ص: 9.

[7] - صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، (دت)، دار هومة، الجزائر، ص: 11.

[8] - عبده الراجحي، علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية، (1998)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر، ص: 2 .

[9] - ينظر ،صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، ص: 12.

[10] - صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، ص 14.

[11] - أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، حقل تعليمية اللغات، (2009)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، ص1.

[12] - بتصرف، جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، (2009)، دار توبقال، ط 2، ص21.

[13] - جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، (2005)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، ص : 8.

[14] - بتصرف، جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص: 7، 8 ، 9 .

[15] - بتصرف، جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص: 7، 8 ، 9 ، 10 .

[16] - بتصرف، الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفنية، ص : 141.

[17] - سندس كرونة، "إشكالات التأويل الدلالي في بعض الأبنية التركيبية العربية (مقاربة عرفانية)"، (2019)، "مجلة اللسانيات العربية"، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية ، السعودية، العدد:9 ، ص:124.

[18] - المرجع نفسه، ص125.

[19] - بتصرف، جورج لايكوف، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص : 11.12 .

[20] - ينظر، الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفنية، ص : 142، 143.
[21] - ينظر، المرجع نفسه، ص : 143 ، 144.
[22] - المرجع نفسه ، ص: 145.
[23] - جورج لايكوف ، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل ، ص :19.
[24] - نور الدين دحمان، "ملامح لسانيات الإدراك في التراث العربي: الصورة الإدراكية للألفاظ من خلال كتاب " الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز"، ص : 134. ويتوافق مضمون هذا القول - كما أشار إلى ذلك نور الدين دحمان في مقاله السالف ذكره ،ص 36.- في رصده للعلاقة بين البنية اللسانية والبنية الذهنية الإدراكية مع نص يحي بن حمزة العلوي: " الحقيقة في وضع الألفاظ إنما هو الدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية، والبرهان على ما قلناه هو أننا إذا رأينا شبحا من بعيد وظننناه حجرا سميناه بهذا الاسم فإذا دنونا منه وظننا كونه شجرا فإننا نسميه بذلك، فإذا ازداد التحقق بكونه طائرا سميناه بذلك ، فإذا حصل التحقق بكونه رجلا سميناه به، فلا تزال الألقاب تختلف عليه باعتبار ما يفهم من الصور الذهنية فدل ذلك على أن إطلاق الألفاظ إنما يكون باعتبار ما يحصل في الذهن، ولهذا فإنه يختلف باختلافه .
[25] - ينظر، محي الدين محسب، الإدراكيات أبعاد ا إبستمولوجية، وجهات تطبيقية، ص 14،
[26] - جورج لايكوف، ومارك جونسون ، الاستعارات التي نحيا بها، ص : 33.
[27] - المرجع نفسه، ص : 81.
[28] - بتصرف، المرجع نفسه، 25.
[29] - المرجع نفسه ،.30
[30] - المرجع نفسه، ص: 30.
[31] - الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفنية، ص : 162.
[32] - جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص : 73.
[33] - عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، ص 44.
[34] - ينظر ، جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص33.
[35] - المرجع نفسه، ص: 33.
[36] - ينظر، جورج لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص : 34.
[37] - بتصرف، المرجع نفسه، ص : 45.
[38] - بتصرف، عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية، ص 45.
[39] - المرجع نفسه، ص 45. .
[40] - ينظر، جورج لايكوف و مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص : 46.
[41] - ينظر، المرجع نفسه ، ص53، 54 .
[42] - بتصرف، المرجع نفسه ، ص : 56، 57.
[43] - عطية سليمان أحمد، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية ، ص47.

قائمة المصادر والمراجع:

1- الكتب:

1-أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية، حقل تعليمية اللغات، (2009)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2.

2-الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفنية، (2010)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1.

3-جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، (2009)، دار توبقال، ط 2.

4-جورج لايكوف، المقدمة، نقلا عن الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفنية، (2010)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1.

5-جورج لايكوف، ومارك جونسون، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، (2005)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1.

6-صالح بلعيد، دروس في اللسانيات التطبيقية، (دت)، دار هومة، الجزائر.

7-عبد الجبار بن غربية، مدخل إلى النحو العرفاني، نظرية رونالد لانقاكر ronald langaker ، كلية الآداب والفنون الإنسانية بمنوبة، (2010)، مسكلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1.

8-عبده الراجحي، علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية، (1998)، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية مصر.

9-محي الدين محسب، الإدراكيات أبعادا إبستمولوجية ،وجهات تطبيقية، (2017)، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1.

10-عطية سليمان أحمد ، الاستعارة القرآنية والنظرية العرفانية (دت).

2 – المجلات:

1-سندس كرونة، "إشكالات التأويل الدلالي في بعض الأبنية التركيبية العربية (مقاربة عرفانية)"، (2019)، م"جلة اللسانيات العربية"، مركز الملك عبد الله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية ، السعودية، العدد:9 .

2-نور الدين دحمان، "ملامح لسانيات الإدراك، في التراث العربي : الصورة الإدراكية للألفاظ من خلال كتاب "الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز "، (2014)، "مجلة اللغة والاتصال "، جامعة وهران، الجزائر، العدد 15.

3-عبد الكريم جيدور، "اللسانيات العرفانية ومشكلات تعلم اللغات واكتسابها" ،(2017)،"دراسات لغوية"، العدد: 5.

4-نور الدين دحمان، "ملامح لسانيات الإدراك في التراث العربي: الصورة الإدراكية للألفاظ من خلال كتاب " الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز"(2014)، "مجلة اللغة والاتصال"، جامعة وهران، الجزائر، العدد 15.

5-الغالي أحرشاو،"العلوم المعرفية وتكنولوجية المعرفة"، قسم علم النفس، (دت)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فأس المغرب.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب | مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 462 - 478 | E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

دور المقابلات الصرفية الاسمية في تحديد الوظائف النحوية المتشابهة: دراسة وظيفية لنماذج مختارة من القرآن الكريم

The role of nominal exchange interviews in determining similar grammatical functions

_ Functional study of selected models of the Holy Quran_

صبرينة بوعلاق *
Sabrina boualleg
مخبر: المقاربة التداولية واستراتيجيات الخطاب
جامعة محمد لمين دباغين سطيف2 (الجزائر)
University Mohamed Lamen Dabagin Setif 2(Algeria)
sa.boualleg@univ-setif2.dz

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/12/06	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

تحاول هذه الورقة البحثية إماطة اللثام عن مسألة نحوية مهمة يقوم عليها تكامل علوم اللغة العربية، والتي يساعد في إبرازها علم الصرف على مستوى تراكيب اللغة العربية؛ إذ لا تزال تشكل عائقا أمام الدّارسين في إيضاح هذه التراكيب وفهم معانيها، كقضية الوظيفة النحوية لأبنية الكلمات المكونة للتراكيب. وعلى هذا الأساس تمّ اختيار هذا الموضوع كضرورة لتذليل صعوبات تعلّم مقاصد اللغة العربية، وذلك بالاستناد على تحليل الكلام لفهم معانيه من خلال الدور الذي تقوم به المقابلات الصرفية ممثّلة بالجمود مقابل الاشتقاق، والتعريف مقابل التنكير في تحديد بعض الوظائف النحوية المستقلة والمتشابهة في النحو العربي، وبالاعتماد على المنهج الوصفي وآلية التحليل تمّ بيان كيفية كشف هذه المقابلات للوظائف النحوية في نماذج مختارة من القرآن الكريم.

الكلمات المفتاح : مقابلات صرفية، وظيفة نحوية، تركيب لغوي، لغة عربية، قرآن كريم.

Abstract :

This research paper attempts to uncover an important grammatical issue underlying the integration of Arabic language sciences, which is helped by the presentation of exchange science at the level of Arabic compositions, as it continues to be an obstacle for learners to clarify these compositions and understand their meanings, such as the issue of the grammatical function of the buildings of the words that make up the compositions. On this basis, this topic was chosen as a necessity to overcome the difficulties of learning the purposes of the Arabic language, based on speech analysis to understand its meanings

* صبرينة بوعلاق sa.boualleg@univ-setif2.dz

through the role played by pure interviews represented by rigidity versus derivation, definition versus disclaimer in the identification of certain independent and similar grammatical functions in Arabic grammar, and by following the descriptive approach and analysis mechanism how these interviews reveal grammatical functions in selected models of the holy Quran.

Keywords: Pure interviews, grammatical function, linguistic composition, Arabic, holy Quran.

مقدمة:

لمعرفة الوظائف النحوية المتشابهة في التراكيب النحوية اللغوية لا بدّ من الاستناد على علم الصرف الذي يساعد كثيرا في إيضاح المعاني النحوية نظرا للملامح الصرفية التي يُقيّد بها أبنية اللغة العربية على نحو المقابلات الصرفية كالجمود والاشتقاق والتعريف والتنكير، ولهذا كانت العلاقة واضحة بين علم النحو وقرينه علم الصرف في تكاملية بين العلوم اللغوية لأجل فهم مقاصد التراكيب من خلال الوظيفة النحوية التي تقوم بها كل كلمة داخل التركيب، ولبيان هذه العلاقة بين العلمين في ما يخصّ الكشف عن بعض الوظائف النحوية المتشابهة المستقلة يلزمُ الإجابة على التساؤل الآتي: على أيّ أساس يستند علم النحو في بيان بعض الوظائف النحوية في التراكيب العربية؟ وهل قام علم الصرف بالكشف عن الوظائف النحوية المتشابهة في الاستعمال القرآني اللغوي؟ وللإجابة عن هذا نعرض للنقاط الآتية:

_ علم الصرف وعلاقته بالتركيب اللغوي.

_ الوظيفة النحوية وعلاقتها بالمقابلات الصرفية الاسمية.

_ دور المقابلات الصرفية الاسمية في تحديد الوظائف النحوية لنماذج قرآنية.

أولا_ علم الصرف وعلاقته بالتركيب اللغوي:

1_ معنى التركيب اللغوي:

يُنظر إلى التركيب اللغوي الذي نعني به اللغة في إطار التعبير الإنساني من جانبين أولهما:[1]

الجانب الشكلي Formal الذي يعنى بالتركيب اللغوي في مستوياته الثلاثة:

_ **الصوتي** Phonology؛ ويُدرس فيه الوحدات الصوتية التي تتكون منها الكلمة.

_ **المستوى الصرفي**Morphology، وفيه يُنظر إلى بنية الكلمة.

_ **المستوى التركيبي**Syntax، وفيه يقوم الباحث بالتركيز على الجملة وتركيبها، وما يطرأ عليها من تقديم وتأخير، وحذف وزيادة... وغير ذلك. أمّا الجانب الثاني فهو الجانب الوظيفيFunctional approach ، وتتم فيه دراسة الوظيفة التي تقوم بها الكلمة في موقعها في الجملة، ومعرفة ما إنْ كانت الكلمة قد وقعت في موقعها

الأصل أو أخذت حركتها الأصل قياساً على ما جاء عن العرب، أو تغير شيء من هذا، وإذا كان قد تغير فما المعنى الذي كان له التغيير.

وفي إشارة أخرى لابن يعيش في توضيح معنى التركيب قوله:" أنْ تُركب كلمة مع كلمة تُنسب إحداهما إلى الأخرى...أو تُعَلَّقُ أحدهما بالأخرى على السبيل الذي يحسن به موقع الخبر وتمام الفائدة،"[2] فالتركيب إذن هو ضمّ وحدات لغوية بعضها لبعض شرط استفاء عنصر الفائدة الكامن في تأدية المعنى الوظيفي.

وللإلمام بالتركيب عموماً وجب التعرف على العلاقات النحوية بين عناصره عن طريق الوقوف على الوشائج المُؤَسَسَة على مدلول هذه العناصر ومضمونها، التي تعطينا بعدا تركيبيا جديدا للغة، من الممكن تسميته بالتركيب الداخلي؛ وهو الذي يجعلنا ننظر إلى كل تركيب نظرتين: أولاهما للتعرف على عناصره التي كونت إطاره الشكلي، وثانيتهما؛ لقراءة حقيقة العلاقة التي تقدّمها مضمونات هذه العناصر.[3]

واستنادا إلى ما سبق يمكن القول إنّ " استقامة الشكل وصحة الصناعة تحددها ضوابط وقيم خلافية عامة بعضها، ينتمي إلى الصرف وبعضها ينتمي إلى النحو"[4] ، فالتركيب إذن هو تلك العلاقة اللغوية بين العناصر المكونة للجملة.

2_ علائقية علم الصرف بالنحو:

يدخل مفهوم علم الصرف من منظور وظيفي _ من خلال خدمة معنى الجملة_ تحت"كل دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها وتؤدي إلى خدمة العبارة والجملة أو_ بعبارة أخرى_ تؤدي إلى اختلاف المعاني النحوية_ كل دراسة من هذا القبيل هي صرف"[5]، وفي هذا التعريف تظهر العلاقة التكاملية بين الصرف والنحو بالإضافة إلى الدلالة، خصوصاً في إطار الجملة كون " لعلم النحو جانبان، جانب صرفي وجانب دلالي، الجانب الصرفي يبحث في صيغة الكلمة، والدلالي يبحث عن معنى صيغة الكلمة، فالكلمة تُوظف في التركيب باعتبار صيغتها ودلالتها ويأتي ترتيبها في الجملة لمعنى خاص يراد بها في موضعها، ويختلف باختلاف وظيفتها التركيبية،"[6]وهاهنا إشارة إلى الوظيفة النحوية التي تتدخل في بيانها الصيغ الصرفية، وبهذا يتعالق الصرف بالنحو ولا ينفصلان باعتبار نظام اللغة نظاماً لغوياً متكاملاً.

ولتحديد ملامح الدراسة بشكل واضح لا بدّ من الوقوف على كيفية اشتغال نظام اللغة العربية خصوصا في شقّه النحوي، ومعرفة الدعائم التي يستند عليها؛ وقد فصل في القول، اللساني (تمام حسان) في النظام النحوي للغة العربية الفصحى الذي ينبني على الأسس الآتية: [7]

_ طائفة من المعاني النحوية العامة التي يسمونها معاني الجمل أو الأساليب.

_ مجموعة من المعاني النحوية الخاصة أو معاني الأبواب المفردة كالفاعلية والمفعولية والإضافة إلخ.

_ مجموعة من العلاقات التي تربط بين المعاني الخاصة حتى تكون صالحة عند تركيبها لبيان المراد منها. وذلك كعلاقة الإسناد والتخصيص والنسبة والتبعية وهذه العلاقات في الحقيقة قرائن معنوية على معاني الأبواب الخاصة كالفاعلية والمفعولية.

_ ما يقدمه علما الصوتيات والصرف، لعلم النحو من قرائن صوتية أو صرفية كالحركات والحروف ومباني التقسيم ومباني التصريف(قرائن لفظية).

_ القيم الخلافية أو المقابلات بين أحد أفراد كل عنصر مما سبق وبين بقية أفراده.

فالنحو لا يتّخذ لمعانيه مباني من أي نوع إلا ما يقدمه له الصرف من المباني.

ومن بين أهم المباني التي يقدمها علم الصرف لعلم النحو ويوجهه في تحديد الوظائف النحوية المتشابهة المقابلات الصرفية والتي اخترنا منها المقابلات الاسمية بغية فهم الظاهرة النحوية.

ثانيا_ الوظيفة النحوية وعلاقتها بالمقابلات الصرفية الاسمية:

1_ المقابلات الصرفية الاسمية:

يعدّ مبحث المقابلات الصرفية من أهم مسائل علم الصرف العربي، وذلك من خلال الدور الذي تقوم به في تحديد الوظائف النحوية؛ لأنّها بمثابة نبراس للنحويين والصرفيين أثناء تحليلهم لتراكيب اللغة العربية، ومن بين أبرز هذه المقابلات: الجمود مقابلا للاشتقاق، والتعريف مقابلا للتنكير.

أ_ الجمود والاشتقاق:

ينقسم الاسم من حيث الجمود والاشتقاق إلى قسمين: أمّا الجامد فهو مالم يُؤخذ من غيره ولم يُلْحظْ فيه صفة، وذلك يتمثل في أسماء الأجناس المحسوسة نحو(رجل وشجر وبقر) ويرى البصريون كذلك انتماء أسماء الأجناس المعنوية له مثل(نصر، وفهم، وقيام، وقعود).

في حين المشتق ما أُخِذ من غيره ودلّ على ذات مع ملاحظة صفة نحو(عالم وظريف)، فالاشتقاق يعني أخذ كلمة من أخرى مع تناسب بينهما في المعنى وتغيير في اللفظ.[8]

ب_ التعريف والتنكير:

يَرِدُ الاسم في التركيب إمّا معرفة وإمّا نكرة، فالمعرفة هي التي تدل على اسم معين، وهي سبعة أنواع: " الضمير، والعلم، واسم الإشارة، والاسم الموصول، والمقترن بـــ(ال) مثل: الرجل، والمضاف إلى معرفة، مثل: أخو زيد، والمنادى المقصود بالنداء، مثل: يا رجلُ." [9]

أمّا النكرة هي الاسم الموضوع على أنْ يكون شائعا في جنسه، إنْ اتفق أنْ يوجدَ له جنس، وأنكر النكرات شيءٌ، ثم مُتَحَيِّز ثم جسم، ثم نامٍ، ثمّ حَيَوان، ثم ماشٍ، ثم ذي رجلين، ثمّ إنسان، ثمّ رجل، فهذه تسعة لكُلٍّ منها مقابله، والنكرة هي الأولى، والمعرفة طارئة عليها.[10]

2_ الشروط الصرفية في تحديد الوظيفة النحوية المتشابهة:

إنّ الوظيفة النحوية بأبعادها الدلالية وشروطها الصرفية والتركيبية كما يراها نحاة العربية تعدّ منطلقا لتحديد صورها الجائزة في التركيب اللغوي منها: وظائف نحوية مستقلة بشروطها الصرفية والموقعية والدلالية ومنها ظواهر عامة لا تختص بمعنى نحوي ثابت كالذي في باب الاشتغال والتنازع، وبعضها يختص بوصف

العلائق التركيبية بين عناصر النظام النحوي كالذي نجده في الأبواب التي تتناول حروف الجر وعوامل نصب الفعل المضارع وجزمه.[11]

وعليه يمكن تعريف الوظيفة النحوية كمصطلح مركب " بالمعنى الذي تكتسبه الكلمة في التركيب من خلال ارتباطها بغيرها من الكلمات، أو هي الدور الذي تؤديه الكلمة من خلال وجودها في موقع مخصوص يعبّر عن معنى ما تحدده العلاقات التي تربطه بغيره،"[12] وفي هذا إشارة إلى تَدَخُّل الملحظ الصرفي للكلمة في الوظائف النحوية.

وتبعاً لذلك اهتدى النحويون إلى وجود علاقة مطردة بين الوظيفة النحوية والبنية الصرفية في التراكيب اللغوية؛ فالسمات الشكلية للأبنية الصرفية من نحو: التنكير والتعريف والجمود والاشتقاق تكون أصلا في تعيين كثير من الأبواب النحوية فوجدناهم يضعون شروطا تعود في أغلبها للبنية الصرفية لكل باب نحوي، وتمثل هذه الشروط معيارا يُلْتفت إليه في كثير من الأحيان، فالعرب يشترطون_ كما ذكر ابن هشام_ في باب شيئا، ويشترطون في آخر نقيض ذلك الشيء على ما اقتضته حكمة لغتهم وصحيح أقيستهم، فإذا لم يتأمل المعرب اختلطت عليه الأبواب والشروط. فالجمود والاشتقاق يعول عليها في التفرقة بين الوظائف النحوية المتشابهة، فالحال يكون مشتقا والتمييز جامدا، والصفة مشتقة، وعطف البيان جامد.

_ وللمعرفة مواقعها كذلك، فالألف واللام لا يكونان حالا البتة، فلو قلت مررت بزيد القائمَ كان قبيحا إذا أردت قائماً.[13]

ثالثا_ دور المقابلات الصرفية الاسمية في تحديد الوظائف النحوية لنماذج قرآنية:

1_ شرط الجمود والاشتقاق في كشف الوظائف النحوية المتشابهة:

لمعرفة وظيفة التقابل الصرفي في تحديد الوظائف النحوية لا بدّ من الإشارة إلى أهم الضوابط والقيم الصرفية كمعيار لتحديدها في نوعين: الأول؛ اشتراط الجمود لعطف البيان والاشتقاق للنعت، والثاني؛ اشتراط التعريف لنعت المعرفة والتنكير للحال والتمييز، وأفعل من(اسم التفضيل)، ونعت النكرة، ولذا خُطِّئ قول مكي في قراءة ابن أبي عبلة: ﴿ فإنَّهُ آثِمٌ قَلبَهُ ﴾ بالنصب: (إنَّ قلبَه تمييزٌ) لأن التمييز لا يكون معرفة والصواب أنّه شُبِّه بالمفعول به.[14]

وعليه يُعدّ مقابل (الجمود والاشتقاق) من أبرز الملامح الصرفية في تحديد بعض الوظائف النحوية، والتمييز بينها؛ إذ يُعول عليها في ترجيح وظيفة نحوية عن أخرى مشابهة لها، فهما يكوّنان مقابلين صرفيين وظيفتها اختيار بعض الوظائف النحوية المستقلة دون غيرها، نذكر منها:

أ_ بين الحال والتمييز(المنصوبات)

تقوم الحال بكل أنواعها بوظيفة بيان هيئة مقصودة بالفعل في التركيب، وبإضافة معنى آخر للجملة كونها " تضيف بعدا دلاليا جديدا للجملة من خلال تقييد العامل فيها (الفعل) بهيئة مخصوصة، كما يرتبط فيها الملحظ الدلالي بالشرط الصرفي ارتباطا واضحا" [15]، أمّا وظيفة التمييز فتمثل نموذجا واضحا للوظائف التي يشترك في

بيانها " بعدان متمايزان من أبعاد المعنى؛ إذ يبرز في حدّها الملحظ الدلالي مرتبطا، في الغالب بالشرط الصرفيّ، كما يعوّل في بيان الغرض منها على البعد التداولي الخارجي."[16]

فالملحظ الصرفي المذكور سابقاً له دور مهم في إبراز هذه الوظائف حيث يظهر في وظيفة " التمييز وإنْ أشْبَهَ الحال في كونه منصوبا، فضلة، مبينا لإبهام، إلا أنّه يفارقه في أمرين، أحدهما: أن الحال إنّما يكون وصفا إمّا بالفعل أو بالقوة، وأمّا التمييز فإنّه يكون بالأسماء الجامدة كثيرا ؟ نحو: «عشرون درهمًا» و«رطل زيتًا»، وبالصفات المشتقة قليلا ! كقولهم: «لله درُّهُ فارسًا»... الثاني: أن الحال لبيان الهيئات ! والتمييز يكون تارة لبيان الذوات. وتارة لبيان جملة النسبة[17]، فالتمييز إذن نوعين: تمييز ذات وتمييز نسبة، والحال بيان هيئة فقط.

ولتبيان دور هذه المسألة في تحديد بعض الوظائف النحوية نعرض لنماذج مختارة من التمييز بنوعيه (الذات والنسبة)، ولأخرى من الحال حسب قصدها في القرآن الكريم نذكر منها:

تمييز الذات الذي يعبّر عن أدق المعاني في الاستعمال القرآني، والذي يرد بعد الأعداد الصريحة، وذلك في نحو قوله عز وجلّ:﴿وَلَقَد أَرْسَلْنَا نُوحاً إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمُ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَاماً ﴾ [العنكبوت: الآية 14]، وفي هذا السّياق جاءت وظيفة التمييز(عامًا) مبينة للذات، لأنّها تمييز مفرد منصوب بعد العدد الصريح (خمسين).

وفي قوله تعالى:﴿إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِنْدَ اللَّهِ اثْنَا عَشَرَ شَهْرًا﴾[سورة التوبة: الآية36]، وردت (شهرًا) في هذا التركيب اسما جامداً وظيفته النحوية تمييز منصوب لغرض آخر، وذلك لمخالفة وظيفته الوظيفة المعتادة للتمييز لأنّه "جاء للتوكيد لا لكشف الإبهام، لأن الذات قبله(وهي العدد) غير مبهمة بل هي مفهومة من قوله في صدر الآية: إن عدة الشهور."[18]

وفي قوله:﴿إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً﴾[سورة ص:الآية23]، جاءت المفردة (نعجةً) اسما جامداً لجنس محسوس على أنّها تمييز منصوب؛ لأنّ(نعجةً) جاءت بعد العدد الصريح (تسع وتسعون)، وعليه فهي تمييز مُفرد وظيفته تفسير مُبهمٍ قبله.

ومن تمييز الذات الذي يجري مجرى آخر خلاف العدد الصريح قوله عزّ ثناؤه:﴿وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا﴾[سورة الكهف: الآية:109]، فـــ(مددًا) هنا تمييز مفرد منصوب، وفي هذه الحال مجيئه بعد كلمة "مِثْل" وهو ما أجري مجرى المقادير[19]، وفي هذا السياق ورد بغرض تفسير مبهم تَمَثَّل في (مِثْل) الجاري مجرى المقادير.

وفي الاستعمال القرآني كذلك هناك أسماء تشبه أسماء الكيل يرد التمييز بعدها مبيناً لها، ومن ذلك قوله تعالى:﴿ فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْ أَحَدِهِمْ مِلْءُ الْأَرْضِ ذَهَبًا﴾[سورة آل عمران: الآية91]، وردت مفردة (ذهبًا) تمييزاً منصوباً، نوعه تمييز ملفوظ مُفرد لمجيئه بعد ما يشبه أسماء الكيل وهو (مِلْء)[20]، ووظيفته الدلالية تظهر في تفسير وبيان مُبهمٍ قبله.

أمّا فيما يخصّ تمييز النسبة جاء مشابها للحال إلى حد بعيد خصوصا في بعض المواضع، وعليه وجب معرفة أنّ تمييز النسبة ينقسم إلى قسمين؛ محول وغير محول، وهذا الأخير له استعمالين واحد منها يخالف قاعدة الجمود كما سيظهر في النماذج الآتية:[21]

_ كفى بـــــــ+ اسم مجرور أو ضمير للجر هو الفاعل+ تمييز

_ فعل يدل على الذم أو لزوم الوصف + ضمير مستتر هو الفاعل + تمييز.

والنحويون يعربون الباء في الاستعمال الأول حرف جر زائداً، وما بعده فاعل كفى، والتمييز لرفع إبهام النسبة في الجملة.

وفي الاستعمال الآخر نجد مجموعة أفعال ذات دلالة إمّا على الذم أو المدح، وإمّا على لزوم الوصف، منها: حسُنَ- ونعم وبئس- وكَبُرَ، والتمييز هنا هو نفس الفاعل وليس صفة له.

ومن الشواهد القرآنية التي تُوضِّح تمييز النسبة (غير المحول) من الاستعمال الأول، قوله تعالى:﴿وَكَفَى بِاللَّهِ وَكِيلًا﴾[سورة الأحزاب: الآية3]، فالمفردة (وكيلاً) جاءت في سياق (كفى) الذي حدد وظيفتها النحوية في كونها تمييزا منصوباً، غرضه بيان نسبة الجملة (كفى بالله) المكونة من: الفعل كفى+ بـــ حرف الجر الزائد وفاعله لفظ الجلالة (الله).

وقوله عزّ وجل أيضا:﴿وَإِنْ كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَكَفَى بِنَا حَاسِبِينَ﴾[سورة الأنبياء: الآية 47]، ففي هذا الموضع جاءت المفردة (حاسبين) في سياق (كفى) على أنها تمييز منصوب بالياء والنون لأنّه جمع مذكر سالم، والملاحظ أنّها جاءت بهذه الوظيفة وفقا لنموذج الاستعمال الذي خالف قاعدة الجمود، أما وظيفة التمييز هنا؛ فبيان نسبة الجملة الفعلية(وكفى بنا) المكونة من: الفعل كفى + حرف الجر الزائد (بـــــ) وفاعله الضمير (نا).

وكنموذج للاستعمال الثاني، قوله عز وجل:﴿وَسَاءَ لَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ حِمْلًا﴾[طه الآية:101]، ففي هذا الموضع جاءت المفردة (حِمْلاً) تمييزا منصوباً لكونها وردت في سياق الفعل(ساء)، لبيان نسبة الجملة المكونة من: فعل يدل على الذم + ضمير مستتر تقديره(هو).

وقوله أيضاً: ﴿الَّذِينَ يُجَادِلُونَ فِي آيَاتِ اللَّهِ بِغَيْرِ سُلْطَانٍ أَتَاهُمْ كَبُرَ مَقْتًا عِنْدَ اللَّهِ﴾[سورة غافر 35]، جاءت المفردة (مقتًا) في سياق الفعل الدّال على لزوم الوصف(كبُر)، لبيان نسبة الجملة المكونة من: الفعل(كَبُر) + ضمير مستتر تقديره(هو).

وهناك نموذج آخر لملحظ الجمود مع وجود قرينة اسم التفضيل، يعبّر عنه التركيب المكون من : اسم تفضيل+ مضاف إليه+ اسم جامد نكرة ، نحو قوله عزّ وجل:﴿فَأَهْلَكْنَا أَشَدَّ مِنْهُمْ بَطْشًا﴾[الزخرف الآية:8]، وردت لفظة (بطشًا) في هذا الموضع اسما جامدا لجنس معنوي بعد اسم التفضيل (أَشَدَّ) وبعد الفاصل (منهم) على أنها تمييز منصوب، وظيفته بيان نسبة الجملة التي قبله.

أما التمييز المحول عن المبتدأ والفاعل والمفعول به" يُعْدل به لقصد الاتساع والشمول والمبالغة"[22] وورد هذا النوع في قوله عزّ ثناؤه:﴿أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا﴾[سورة الكهف:الآية34]، في هذا الموضع جاءت المفردة (مالًا) في التركيب تمييزا يدلّ على الجمودِ مسبوقاً باسم تفضيل، واستناداً على ذلك فوظيفته جاءت لبيان تفسير النسبة الخاصّ بالجملة ويُسمّى " تمييز نسبة لأنّه مُحوّل عن مُبتدأ، فأصلُ الجملة: مالي أكثر من مالك[23] ، ولفظة (نفرًا) كذلك تمييز محوّل عن مبتدأ والأصل: نفري أعزّ من نفرك.

وقولِه تعالى:﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾[سورة مريم:الآية4]، دلّت (شيبًا) هاهنا على اسم جامد وتعني " بياض الشعر وقد يسمّى به الشعر نفسه"[24] الذي يقصد تفسير جملة (اشتعلَ الرأس)؛ أي أنه تمييز نسبة منصوب، وهو تمييز محوّلٌ عن فاعلٍ، فأصلُ الجملةِ: واشتعلَ شيبُ الرّأس.[25]

وفي قوله أيضا:﴿وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا﴾[سورة القمر: الآية12]، جاءت المفردة (عيونًا) جمعا لـــ(عين) وهي اسم جنس جامد؛ تمييز منصوب، نوعه تمييز جملة مُحوّلٌ، فهو في هذا الموضعِ تمييز محوّل عن مفعول به، وأصلُ الجملةِ: وفجّرنا عيون الأرض.[26]

ونختار للكشف عن أوجه التشابه والاختلاف بين التمييز والحال، نوعاً محدداً من أنواع الحال؛ وهو الحال حسب قصدها لذاتها، وللتوطئة بها، والتي تنقسم إلى قسمين: مقصودة وهو الغالب، وموطئة، وهي الجامدة الموصوفة،[27] وذلك للدور الذي يمثله فيها مقابل الاشتقاق في إبراز وظيفتها النحوية؛ فالمقصودة غالبا ما تكون مشتقة والموطئة موصوفة بمشتق، غرضها بيان هيئة.

مجيء الحال بهذا الوصف السّابق في الاستعمال القرآني يعتمد على الملحظ الصرفي (الاشتقاق) عموما؛ أي الحال المقصودة لذاتها، ومن بين الآيات التي ورد فيها هذا النوع؛ قوله تعالى:﴿انْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا﴾[التوبة: الآية41]، وردت في هذا المثال لفظتي (خفافاً وثِقَالاً) حالان من المشتقات على النصب من واو الجماعة على وزن الصفة المشبّهة من الفعلين اللازمين المتضادين (خَفُفَ وثَقُلَ)بوزن جمع التكسير(فِعَال) الذي يفيد الكثرة مفرده (خَفِيف وثَقِيل) بمعنى" انفروا على الصفة التي يخفّف عليكم فيها الجهاد، وعلى الصفة التي يثقل عليكم فيها الجهاد[28] ، وذلك لبيان الهيئة الواجبة في الجهاد في سبيل الله.

وفي قوله تعالى:﴿فَرَجَعَ مُوسَى إِلَى قَوْمِهِ غَضْبَانَ أَسِفًا﴾[طه: الآية86]، وردت كذلك لفظتي (غضْبان أسِفا) حالان من صيغ المشتقات؛ الأولى على وزن (فعْلان) الذي " يأتي من فَعِلَ اللازم الدّال على خُلُق، أو امتلاء، أو حرارة باطنية ليست بداء. ومؤنثه فَعْلى[29]،" وهاهنا صفة مشبهة باسم الفاعل للدلالة على حرارة الغضب الداخلية. والثانية على وزن(فَعِل) في لفظة (أَسِف) صفة مشبّهة أيضاً للدلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث العاطفي لبيان هيئة رجوع موسى عليه السّلام ووصف الحالة الانفعالية النفسية التي رجع عليها " وقد اجتمع الانفعالان في نفس موسى لأنّه يسوءه وقوع ذلك في أمته وهو لا يخافهم، فانفعاله المتعلّق بحالهم غضب، وهو أيضا يحزنه وقوع ذلك وهو في مناجاة الله تعالى التي كان يأمل أن تكون سبب رضى الله عن قومه فإذا

بهم أتوا بما لا يرضى الله فقد انكسر خاطره بين يدي ربّه[30]"، هذا بخصوص الحال المشتقة التي تقوم ببيان الهيئة التي يأتي عليها الحدث.

في حين هناك قسم آخر يقع فيه الالتباس يسمّى الحال الجامدة الموصوفة، وهاهنا قد تلتبس مع التمييز الجامد، إلّا أن الفارق بينهما وصفها بالمشتق، وقد وردت في قوله تعالى:﴿فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا﴾[مريم الآية:18]، في هذا الموضع وردت الحال(بَشَراً) منصوبة جامدة موصوفة بمشتق؛ متمثلاً في الصفة المشبهة(سَوِيًا) ومُسَوّغُ اعتبارِها حالًا هو وصفها بالمشتق لبيان الهيئة والكيفية التي تمثَّل بها سيدنا المسيح عيسى بن مريم (عليه السلام).

وفي قوله عزّ وجل:﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا نُزِّلَ عَلَيْهِ الْقُرْآنُ جُمْلَةً وَاحِدَةً﴾[الفرقان الآية:32]، وردت الحال (جملةً) جامدة موصوفة بمشتق (واحدةً)، وهي حال من (القرآنُ) نائب الفاعل بمعنى مجتمعاً، والعامل فيها الفعل الماضي المبني للمجهول (نُزِّلَ) المضعف، والتي جاءت لبيان هيئة تنزيل القرآن العظيم.

ب_ بين النعت وعطف البيان(التوابع)

ترتبط التوابع كالنعت وعطف البيان والبدل بمتبوعاتها ارتباطا تركيبيا ودلاليا، إضافة لاعتمادها على الملحظ الصرفي في بيان وظائف هذه التوابع، بحيث "كلّ تابع منها يضيف لمتبوعه بعدًا دلاليا متميزا يعكس مقاصد معينة ويناسب مقامات مخصوصة"[31]، إلاّ أنّ هناك فروق يتميز بها كل تابع.

فالنعت تابع مشتق أو مؤول به، يفيد تخصيصَ متبوعه أو توضيحه أو مدحه أو ذمّه أو تأكيده أو الترحم عليه؛[32] أي هو وصف بالمشتقات ذات الملحظ الصرفي للمتبوع في التركيب اللغوي؛ لأغراض دلالية مختلفة، إضافة إلى كونه " لا يوضح ولا يخصص الذات الأصلية لمنعوته بلفظ يدل عليها مباشرة، وتكون هي المرادة منه، وإنّما يوضح منعوته بصفة عرضية وأمر طارئ على الذات، كالفهم، والحسن، والطول..[33] " فالتوضيح بالمشتق يكون ببيان حالة عارضة خلاف التوضيح بالجامد.

أمّا فيما يخصّ عطف البيان فهو" اسم غير صفة يكشف عن المراد كشفها وينزل من المتبوع منزلة الكلمة المستعملة من الغريبة إذا ترجمت بها،[34] فالملحظ الصرفي في عطف البيان إذن يتضح في الجمود " لأنّه تابع جامد _ غالبا_ يخالف متبوعه في لفظه ويوافقه في معناه المراد منه الذات"[35] إذ هو " عند النحاة، تابع يوضح، أو يخصص متبوعه، غير مقصود بالنسبة لا يكون مشتقا، ولا مؤولا بالمشتق، نحو (أقبل أبو محمد خالد) و(أَقْسمَ بالله أبُو حفص عُمَر)" [36] فـ(عمر) و(خالد) عطفا بيان.

ودور عطف البيان في التراكيب اللغوية غرضه توضيح الذات إنْ كانت معرفة، و تخصيصها إنْ كانت نكرة بأمرٍ ثابت غير طارئ عليها ويتمّ ذلك " بلفظ يدل عليها مباشرة وهو عين معناها، فهو بمنزلة التفسير للأول باسم آخر مرادف له يكون أشهر منه في العرف والاستعمال من غير أن يتضمن حالة من الحالات العرضية التي تطرأ على الذات وتوصف بها، ولهذا يغلب أن يكون عطف البيان جامدا_ أي: غير مشتق _ فيكون كالعلم المجرد أو الكنية[37]، وهنا يظهر الفرق بين النعت وعطف البيان.

ومن الشواهد الواردة عن عطف البيان في القرآن الكريم، قوله تعالى:﴿ إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ نُوحٌ أَلَا تَتَّقُونَ﴾[الشعراء: الآية 106]، وهنا وردت لفظة (نوحٌ) اسما جامدا لاسم علم؛ بوظيفة متمثلة في ترجمة وتوضيح اللفظة التي قبلها(أخوهم) المُعرَّفة بإضافة الضمير (هم).

وفي موضع آخر ورد عطف البيان على غير شاكلته لأنّ ظاهره يتشاكل مع الوصف المؤول بالمشتق في حين هو اسم جامد يعرف من خلال التركيب، نحو قوله تعالى:﴿مِنْ وَرَائِهِ جَهَنَّمُ وَيُسْقَى مِنْ مَاءٍ صَدِيدٍ﴾ [إبراهيم:الآية16]، فـــــ(صديد) في هذا الموضع وردت بمعنى " المهلة، أي مثل الماء يسيل من الدمل ونحوه، وجعل الصديد ماء على التشبيه البليغ في الإسقاء، لأن شأن الماء أن يُسقي. والمعنى: ويسقى صديدا عوض الماء إن طلب الإسقاء، ولذلك جعل صديد عطف بيان لماء،[38] ولهذا ورد عطف البيان اسما جامدا خصص متبوعه (ماء) الذي عُبِّر عنه بملحظ النكرة.

وفي قوله عزّ وجل:﴿ يَحْكُمُ بِهِ ذَوَا عَدْلٍ مِنْكُمْ هَدْيًا بَالِغَ الْكَعْبَةِ أَوْ كَفَّارَةٌ طَعَامُ مَسَاكِينَ﴾ [المائدة: الآية95]، وردت لفظة (طعامُ) في التركيب اسماً مُضافاً جامدا غير مشتق بوظيفة " عطف بيان لكفّارة،"[39] والذي صوّغ مجيئها عطف بيان هو عامل الجمود الصرفي، بالإضافة إلى وظيفة دلالية تتعلق بتخصيص الكلمة التي قبله المتمثلة في (كَفَّارة) والتي جاءت نكرة.

أمّا فيما يخصّ توضيح وظيفة النعت (الصفة) التي تختلف عن وظيفة عطف البيان والتي يحددها الملحظ الصرفي للاشتقاق نمثّلُ لنعت الشيء بما اشتق من الألفاظ بكل أنواعه ببعض النماذج الآتية: وردت الصفة على سبيل تخصيص النكرة في سياقٍ لغرض إبلاغية تهويل موقف يوم القيّامة، في قوله تعالى:﴿ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِرٌ﴾[القمر الآية:7]، وردت لفظة (منتشِرٌ) في هذا السياق اسم فاعل (مشتق) من الفعل المزيد بحرفين(انْتَشَر) للافتعال في وصف لاسم جنس جمعي نكرة يتمثّل في (جرادٌ)، وفي هذا السياق شبههم "بالجراد المنتشر في الاكتظاظ واستتار بعضهم بعض من شدة الخوف زيادة على ما يفيده التشبيه من الكثرة والتحرك،"[40] وفي هذا دليل على هول الموقف وشدّته.

وكنموذج آخر لورود الصفة من اسم المفعول المشتق في مقام المدح والحُسن، قوله عز وجلّ:﴿وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنْثُورًا﴾ [الإنسان الآية 19]، ففي هذا الموضع وردت لفظتي (مُخلَّدون ومَنْثُورًا) لتخصيص النكرة الموصوفة للفظتي (وِلدانٌ ولُؤلُؤًا)، وقد ورد الوصف في (مخلدون) بمعنى المدح ؛ أي " باقون على ما هم عليه من الشّباب والغضاضة والحُسن، لا يهرمون ولا يتغيرون ويكونون على سن واحدة على مرّ الأزمنة."[41]

أمّا في سياق وظيفي آخر للنعت في توضيح المعرفة وردت في قوله عز وجلّ: ﴿يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ﴾[القارعة الآية: 4]، جاءت لفظة(المبْثُوثِ) معرّفة بـــ(أل) لاسم المفعول من الثلاثي (بثَّ) بمعنى " المتفرق على وجه الأرض" بوظيفة وصف (الفراش) بهذا الوصف لملاءمة سياق وموقف يوم القيامة

وتهويله حيث " شبههم بالفراش في الكثرة والانتشار والضعف والذلة والتطاير إلى الدّاعي من كل جانب كما يتطاير الفراش إلى النار."[42]

وفي سياق آخر وردت الصفة المشبهة بصيغة (أفعل) لتوضيح المعرفة في قوله عز وجل:﴿وَكُلُوا وَاشْرَبُوا حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ﴾[البقرة الآية: 187]، وهنا مجيء الصفة معرفة من صيغة(أفْعَل) في لفظتي (الأبيضُ والأسودِ) لتوضيح لفظة (الخيط)؛ والذي يقصد به هنا أنّ " الخيط الأبيض هو أول ما يبدو من الفجر المعترض في الأفق كالخيط الممدود، والخيط الأسود ما يعتدّ معه من غبش الليل."[43]وفي هذا دلالة على ثبوت الوصف من اللون.

وقد وردت الصفة المشتقة من صيغة(فَعِلْ) لغرض التخصيص في قوله تعالى:﴿حَتَّى إِذَا بَلَغَ مَغْرِبَ الشَّمْسِ وَجَدَهَا تَغْرُبُ فِي عَيْنٍ حَمِئَةٍ﴾[الكهف الآية86]، في هذا السياق وردت الصفة المشبهة للمؤنث على وزن (فَعِلَة) في(حمئة) التي مذكرها (حَمِئ) لفظاً " مهموزا مشتقا من الحمأة، وهو الطين الأسود، والمعنى: عين مختلط ماؤها بالحمأة فهو غير صاف،"[44] تدلّ على ثبوت الوصف، لغرض دلالي وظيفي يتضح في تخصيص ما قبلها(عين).

ووردت الصفة من صيغ المبالغة في الاستعمال القرآني وصفا لله تعالى لغرض المدح والثناء"كالصفات الجارية على اسم الله تعالى جدّه."[45] ومن ذلك قوله عز وجلّ:﴿وَتَوَكَّلْ عَلَى الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ﴾[الشعراء الآية:217]، فالصفة (الرحيم) في هذا الموضع جاءت بصيغة (فَعِيل) المعرفة بـــ(ال) لوصف الله عز وجل بغرض توضيحه بالمدح والتعظيم.

2ـــ شرط التعريف والتنكير في كشف الوظائف النحوية المتشابهة:

أـــ بين الحال والنعت(الصفة)

للوقوف على الوظائف النحوية كما قيل سابقاً وما شابهها من وظائف؛ وجب علينا معرفة دور التعريف والتنكير في كشف بعض الوظائف المتشابهة كالتي بين الحال والنعت بالنظر إلى صاحب الحال والحال، والموصوف والصفة، وهنا لا بدّ من بيان صاحب الحال المراد كشف هيئته؛ إذ هو الاسم المعرفة التي تجيء الحال مبينة لهيئته، ويتنوع بين الفاعل والمفعول به والمجرور بحرف الجر وقد يأتي نكرة في حالات معينة، في حين أنّ الصفة (النعت) يتبع متبوعه في التعريف والتنكير.

وبناءً على ما سبق فإنّ الأصل في الحال النكرة؛ لأنها زيادة في الخبر والفائدة، وإنما تفيد السائل والمُحَدَّث غير ما يعرف، فإن أُدْخِلت الألف واللام صارت صفة للاسم المعرفة وفرقا بينه وبين غيره، والفرق بين الحال والصفة تفرق بين اسمين مشتركين في اللفظ، والحال زيادة في الفائدة، والخبر، وإن لم يكن للاسم مشارك في لفظه. ألا ترى أنك إذا قلت: مررت بزيد القائم، فأنت لا تقول ذلك إلا وفي الناس رجل آخر اسمه زيد وهو غير قائم، ففصلت بالقائم بينه وبين من له هذا الاسم وليس بقائم، وتقول: مررت بالفرزدق قائما، وإن لم يكن أحد اسمه الفرزدق غيره، فقولك: قائماً، إنما ضممت به إلى الإخبار بالمرور خبرا آخر متصلا به مفيداً .[46]

ولبيان هذا الفرق نختار الحال وفقا لدلالتها المعنوية في الجملة، والتي تنقسم بدورها إلى نوعين؛ حال مُؤَسسة تحمل إلى الجملة معنىً تأسيسيا، وحال مؤكدة لا تحمل إلى الجملة معنىً جديدا، بل تكتفي بتوكيد ما تراه في الجملة من المعاني، فبالرغم من التشابه بين الحال والصفة في ملمح الاشتقاق والدلالة كما رأينا سابقا، إلا أنّه يمكن التفريق بينهما مع مراعاة ملمح شكلي يتمثّل في التعريف والتنكير، وللتمثيل نؤخذ النماذج الآتية:

وردت الحال في هذا السياق مؤكدة لصاحبها في قوله عز وجل: ﴿أَنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَى مُصَدِّقًا بِكَلِمَةٍ مِنَ اللَّهِ﴾[آل عمران الآية: 39]، فلفظة(مُصَدّقا) هنا حال مشتقة نكرة من اسم الفاعل منصوبة في حين صاحبها(يحيى) ورد معرفا بالعلمية، وفي هذا السياق ملحظ التنكير هو الذي صوّغ مجيئها حالا لبيان هيئة.

وفي سياق آخر قوله عز وجل: ﴿وَأَسْبَغَ عَلَيْكُمْ نِعَمَهُ ظَاهِرَةً وَبَاطِنَةً﴾[لقمان الآية: 20]، وردت الحال(ظاهرةً)نكرة من اسم الفاعل لبيان الهيئة التي أسبغ الله عليها نعمه، في حين ورد صاحب الحال (نِعَمه)معرفا بالإضافة.

ووردت الحال كذلك نكرة وصاحبها معرفة نحو قوله تعالى: ﴿إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكًا وَهُدًى لِلْعَالَمِينَ ﴾[آل عمران: 96]، ورد صاحب الحال هنا اسما معرفا لأنه اسم موصول تمثّل في كلمة (الّذي) في حين(مُباركًا) وردت مشتقة لاسم مفعول نكرة منصوبة لبيان هيئة وضْع هذا البيت.

وفي موضع آخر ورد صاحب الحال معرّفا بـ(ال) التعريف، في قوله تعالى:﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا جَاءَكُمُ الْمُؤْمِنَاتُ مُهَاجِرَاتٍ فَامْتَحِنُوهُنَّ﴾[الممتحنة الآية 10]، ورد في هذا الموضع صاحب الحال الفاعل(المؤمنات) معرّفا في حين خالفته الحال(مهاجراتٍ) كونها نكرة مجرورة لفظا منصوبة محلا لأنها جمع مؤنث سالم.

أمّا الصفة في الاستعمال القرآني وظيفتها التبعية للمتبوع في التعريف والتنكير؛ لكونها تابع يتبع الاسم إمّا بغرض التخصيص أو التوضيح على حدّ السّواء كما بيّنا سابقا، ووجه المقارنة بينها وبين الحال يكون على أساس (الحال وصاحبها) و(الصفة وموصوفها) كما أسلفنا الذكر.

ب_ بين البدل المطابق وعطف البيان

من بين التوابع التي تتشابه فيها الوظيفة النحوية؛ عطف البيان والبدل المطابق إلا أنهما يفترقان في الملحظ الدلالي على " أن عطف البيان فيه رجوع إلى الأول وتوضيحه بالثاني، فالمقصود بالحُكْمِ الأول والثاني توضيح له، أما البدل ففيه تقدير للثاني في موضع الأول فالمقصود بالحكم الثاني، والأول تمهيد وتوطئة له" وفي البدل المطابق " يكون الاسم الثاني فيه عين الاسم الأول.[47]وعليه فهو يتقارب من معنى عطف البيان إلاّ أنّه يمكن التفرقة بينهما بمراعاة الملمح الصرفي أيضا المتمثل في خاصية التنكير والتعريف وذلك كون " عطف البيان لا يخالف متبوعه في تعريفه وتنكيره، ولا يُخْتَلَفُ في جواز ذلك في البدل؛[48]" أي عطف البيان لا يمكن أن يخالف متبوعه في التعريف والتنكير، إضافة إلى كونه لا يكون بلفظ الأول كما قيل سابقا، بينما البدل يمكن أن يخالف المبدل منه في التعريف والتنكير وأن يكون بلفظ الأول بشرط أن يكون معه زيادة بيان.

ولمعرفة هذه الوظائف يمكن الاستدلال على ذلك من الاستعمال القرآني في كون البدل والمُبدل منه من التوابع التي لا تتبع متبوعها في التعريف والتنكير في حالة البدل المطابق إلا في واحدة منها: وهي بدل معرفة من معرفة، كما في قوله تعالى: ﴿إِذْ جَعَلَ الَّذِينَ كَفَرُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْحَمِيَّةَ حَمِيَّةَ الْجَاهِلِيَّةِ فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَى رَسُولِهِ وَعَلَى الْمُؤْمِنِينَ﴾[الفتح الآية:26]، في هذا النموذج ورد البدل والمبدل منه بلفظ واحد، حيث جاء البدل معرفا بالإضافة في (حميّة الجاهلية) والمبدل منه(الحميّة) بمعنى الأنفة كذلك معرفا بـــــ(أل) التعريف، على منوال البدل المطابق: الإجمال + تفصيل مبدوء بنفس كلمة الإجمال.

وبنفس الاستعمال ورد البدل في خطاب فرعون لهامان في قوله تعالى:﴿ وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ (36) أَسْبَابَ السَّمَاوَاتِ فَأَطَّلِعَ إِلَى إِلَهِ مُوسَى﴾[غافر الآية: 36_37] بدل معرفة من معرفة أيضاً فـــ(أسباب السماوات) بدل من المبدل منه (الأسباب)، ومن هذا القبيل كذلك قوله عز وجلّ:﴿ وَمَا كَانَ رَبُّكَ نَسِيًّا (64) رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ﴾[مريم الآية:64_65]، فهنا (ربُّ السماوات والأرض) بدل مطابق من المبدل منه (ربُّك).

وفي استعمال قرآني مخالف للأول ورد البدل بدلَ نكرة من معرفة بشرط أن يكون البدل موصوفا، نحو قوله تعالى:﴿ كَلَّا لَئِنْ لَمْ يَنْتَهِ لَنَسْفَعًا بِالنَّاصِيَةِ (15) نَاصِيَةٍ كَاذِبَةٍ خَاطِئَةٍ ﴾[العلق الآية: 15_16]، فأبدل ناصية وهي نكرة من الناصية وهي معرفة غير أنه لا يحسن إبدال النكرة من المعرفة إلاّ إذا كانت موصوفةً.[49]

وفي نوع آخر للبدل ورد استعمال القرآن لبدل معرفة من نكرة في قوله عز وجلّ:﴿وَإِنَّكَ لَتَهْدِي إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ (52) صِرَاطِ اللَّهِ ﴾[الشورى الآية:52_53]، وفي هذا الموضع ورد البدل المطابق المعرفة(صراطِ اللّهِ) بلفظ المبدل منه(صراطٍ مستقيمٍ).

وفي موضع آخر ورد البدل مخالفا للفظ المبدلِ منه شكلا ولكن بنفس المعنى في بدل النكرة من النكرة في قوله عز وجلّ:﴿ ثُمَّ أَنْزَلَ عَلَيْكُمْ مِنْ بَعْدِ الْغَمِّ أَمَنَةً نُعَاسًا يَغْشَى طَائِفَةً مِنْكُمْ وَطَائِفَةٌ قَدْ أَهَمَّتْهُمْ أَنْفُسُهُمْ﴾[آل عمران الآية:154]، وردت لفظة (نُعاساً) بدل نكرة من المبدل منه (أَمَنَةً) النكرة، وممّا سبق يتضح في بدل(النكرة من المعرفة)، وبدل(المعرفة من النكرة) أنّ التّابع (البدل) لا يتبع المبدل منه في التعريف والتنكير. غير إنَّ في عطف البيان لا بدّ للمعطوف أنْ يتبع المعطوف عليه في ملحظ التعريف خلاف البدل الذي يجوز فيه عدم التبعية في التعريف والتنكير، كما هو موضح في قوله تعالى:﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ لِأَبِيهِ آزَرَ أَتَتَّخِذُ أَصْنَامًا آلِهَةً ﴾[الأنعام الآية:74]، والملاحظ هنا لفظة (آزر) وردت عطف بيان معرفا بالعلمية والمعطوف (أبيهِ) معرفا بالإضافة، فملحظ الصرف إذا هو المحدد لوظيفة عطف البيان.

وعلى نفس المنوال ورد عطف البيان في الاستعمال القرآني تابعًا للمعطوف عليه من حيث التعريف كملحظ صرفي واضح؛ كما في قوله تعالى: ﴿إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾[طه الآية:12]، فـــ(طُوًى) عطف بيان معرفة من اسم علم لاسم الواد الذي كلم الله فيه سيدنا موسى عليه السلام، وورد في هذا الموضع ليفسر المعرفة التي قبلها (الواد المقدّس) لا بوصف عارض عليها.

خاتمة:

خلُص البحث في الأخير إلى فهم العلاقة القائمة بين علوم اللغة العربية خصوصاً بين علمي النحو والصرف التي تتضح في دور علم الصرف الذي يقوم بالكشف عن بعض الوظائف النحوية المتشابهة في التراكيب اللغوية عموما، وفي القرآن الكريم كتاب العربية الأول بوجه خاص لاعتمادنا عليه تطبيقاً في الكشف عن هذه الظاهرة في نماذج مختارة منه، وقد تمّ التوصّل إلى النتائج الآتية:

_ فهم العلاقات القائمة بين عناصر نظام اللغة العربية يتطلّب الاعتماد على منهج تحليلي متكامل بين علومها؛ من صوتها وصرفها ونحوها ودلالتها، والذي يفصل بين علومها غرضه تذليل مقاصدها للتحكم في تعلّم نظامها.

_ للملامح الشكلية المتعلقة بالاسمية في البنى الصرفية علاقة مطردة مع الوظائف النحوية في تراكيب اللغة العربية.

_ يعدّ ملمح الاشتقاق مقابل الجمود، وملمح التعريف مقابل التنكير من أهم المميّزات بين الوظائف النحوية المستقلة المتشابهة نحو: الحال والتمييز في التراكيب الفعلية.

_ تفرّق الملامح الصرفية أيضا بين مكملات الاسم والتي تحمل مصطلح التوابع كعطف البيان والنعت والبدل، وأنّ أوجه الاختلاف بينها يظهر في الملمح الصرفي كعنصر مميز لوظيفة الكلمة في الجملة.

هوامش:

[1] - خليل أحمد عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها(منهج وتطبيق)، عالم المعرفة، (1984)، جدّة، ط1، ص26_ 29.

[2] - ابن يعيش، موفق الدّين أبي البقاء يعيش بن علي: شرح المفصل للزمخشري، دار الكتب العلمية، (2001)، بيروت، لبنان، الجزء 1، ط1، ص20.

[3] - محمود عبد السلام شرف الدين: الإعراب والتركيب بين الشكل والنسبة، دار مرجان، (1984)، القاهرة،ط1، ص8.

[4] - ممدوح عبد الرحمن الرمالي: العربية والوظائف النحوية دراسة في اتساع النظام والأساليب، دار المعرفة الجامعية، (1996)، (دط)، ص216.

[5] - عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، (دت)، بيروت، (دط)، ص7.

[6] - محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، (2011)، القاهرة، ط2، ص15، 16.

[7] - ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، (1994)، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، ص178.

[8] - ينظر: رمضان عبد الله: الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، مكتبة بستان المعرفة، (2006)، الإسكندرية، ط1، ص 79.

[9] - محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، (1971)، بيروت، ط3، الجزء1، ص212.

[10] - أبو حيان الأندلسي: ارتشاف الضرب من لسان العرب، تح: رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، (1998)، القاهرة، الجزء2، ط1، ص907.

[11] - لطيفة النجار: منزلة المعنى في نظرية النحو العربي، (1995)، دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ص55.
[12] - لطيفة إبراهيم النجار: دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية وتقعيدها، دار البشير، عمّان، ط1، 1994، ص150
[13] - ينظر:محمد عبد الفتاح الخطيب: ضوابط الفكر النحوي، تقـ: عبده الراجحي، دار البصائر، (2006)، القاهرة، الجزء1، ص 585_ 588
[14] - ينظر: ممدوح عبد الرحمن الرمالي، العربية والوظائف النحوية، ص217.
[15] - لطيفة إبراهيم النجار: منزلة المعنى في نظرية النحو العربي، ص63.
[16] - لطيفة إبراهيم النجار: منزلة المعنى في نظرية النحو العربي، ص63.
[17] - ينظر: ابن هشام النحوي: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، دار إحياء التراث العربي، (2001)، بيروت، لبنان، ط1، ص136.
[18] - عاصم بيطار: النحو والصرف، منشورات جامعة دمشق، (2004)، ط9، ص184.
[19] - ينظر: مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، منشورات المكتبة العصرية، (1994)، صيدا، بيروت، الجزء3، ط30، ص114.
[20] - ينظر: محمد خير حلواني: النحو الميسر، دار المأمون للتراث، (2013)، دمشق، الجزء2، ط1، ص 519.
[21] - ينظر: محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، (1988)، الاسكندرية، ط1، ص46.
[22] - فاضل السامرائي، معاني النحو، دار الفكر، (2000)، عمان، الجزء2، ط1، ص317.
[23] - سعيد الأفغاني: الموجز في قواعد اللغة العربية، دار الفكر، (2003)، بيروت، لبنان، (دط)، ص305.
[24] - أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، (2008)، القاهرة، ط1، ص1253.
[25] - ينظر: مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، الجزء3، ص115.
[26] - ينظر: مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، الجزء3، ص116.
[27] - ينظر: ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: عبد اللطيف محمد الخطيب، السلسلة التراثية، (2000)، الكويت، الجزء5، ط1، ص 426، 427.
[28] - محي الدين الدّرويش: إعراب القرآن الكريم وبيانه، دار الإرشاد، (1992)، حمص، سورية، الجزء4، ط3، ص103.
[29] - مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، الجزء1، ص 176.
[30] - الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، (1984)، تونس، الجزء 16، (دط)، ص 281، 282.
[31] - لطيفة إبراهيم النجار: منزلة المعنى في نظرية النحو العربي، ص66.
[32] - ابن هشام: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ص 222.
[33] - عباس حسن: النحو الوافي، النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة، والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، (1974)، مصر، الجزء3، ط3، ص 542.
[34] - لطيفة إبراهيم النجار: منزلة المعنى في نظرية النحو العربي، ص68.

[35]- عباس حسن: النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة، والحياة اللغوية المتجددة، ص 541.
[36]- فاضل السامرائي: معاني النحو، الجزء 3، ص213.
[37]- عباس حسن: النحو الوافي، الجزء3، ص542.
[38]- الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الجزء 13، ص211.
[39]- عبد الله علوان وآخرون: إعراب القرآن الكريم، دار الصحابة للتراث، (2005)، طنطا، ط1، ص557.
[40]- الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الجزء27، ص177
[41]- أبو عبد الله القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، مؤسسة الرسالة، (2006)، بيروت، لبنان، الجزء21، ط1، ص479.
[42]- أبو القاسم جار الله، الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة،(2009)، بيروت، لبنان، ط3، ص1218.
[43]- أبو القاسم جار الله، الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ص114
[44]- الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الجزء16، ص25
[45]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، (دت)، القاهرة، (دط)، ص31.
[46]- أبو بكر محمد بن سهل بن السّراج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، (1996)، بيروت، الجزء1، ط3، ص 214.
[47]- أحمد مختار عمر وآخران، النحو الأساسي، منشورات ذات السلاسل، (1994)، الكويت، ط4، ص534
[48]- فاضل السامرائي، معاني النحو، الجزء3، ص 213.
[49]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، الجزء3، ص 238.

قائمة المراجع:

القرآن الكريم.
1. ابن هشام : شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، دار إحياء التراث العربي، (2001)، بيروت، لبنان، ط1.
2. ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: عبد اللطيف محمد الخطيب، (2000)، السلسلة التراثية، الكويت، الجزء5، ط1.
3. ابن يعيش، موفق الدّين أبي البقاء يعيش بن علي: شرح المفصل للزمخشري، دار الكتب العلمية، (2001)، بيروت، لبنان، الجزء 1، ط1.
4. أبو القاسم جار الله، الزمخشري: تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، (2009)، بيروت، لبنان، ط3.
5. أبو بكر محمد بن سهل بن السّراج: الأصول في النحو، تح: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، (1996)، بيروت، الجزء1، ط3.
6. أبو حيان الأندلسي: ارتشاف الضرب من لسان العرب، تح: رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، (1998)، القاهرة، الجزء2، ط1.
7. أبو عبد الله القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، مؤسسة الرسالة، (2006)، بيروت، لبنان، الجزء21، ط1.

8. أحمد مختار عمر وآخران: النحو الأساسي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط4، 1994.
9. أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، (2008)، القاهرة، ط1.
10. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، (1994)، المغرب، (دط).
11. خليل أحمد عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها(منهج وتطبيق)،عالم المعرفة، (1984)، جدّة، ط1.
12. رمضان عبد الله: الصيغ الصرفية في العربية في ضوء علم اللغة المعاصر، مكتبة بستان المعرفة، (2006)، الإسكندرية، ط1.
13. سعيد الأفغاني: الموجز في قواعد اللغة العربية، دار الفكر، (2003)، بيروت، لبنان، (دط).
14. الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، (1984)، تونس، الجزء 13، 16 ،27، (دط).
15. عاصم بيطار: النحو والصرف، منشورات جامعة دمشق، (2004)، ط9.
16. عباس حسن: النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة، والحياة اللغوية المتجددة، دار المعارف، مصر، ط3، الجزء3، 1974.
17. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، (دت)، القاهرة، (دط).
18. عبد الله علوان وآخرون، إعراب القرآن الكريم، دار الصحابة للتراث، (2005)، طنطا، ط1.
19. عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، (دت)، بيروت، (دط).
20. فاضل السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، (2000)، عمان، الجزء2 و3، ط1.
21. لطيفة إبراهيم النجار: دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية وتقعيدها، دار البشير، (1994)، عمّان، ط1.
22. لطيفة النجار: منزلة المعنى في نظرية النحو العربي، (1995)، دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية.
23. محمد الأنطاكي: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، (1971)، بيروت، الجزء1، ط3.
24. محمد خير حلواني: النحو الميسر، دار المأمون للتراث، (2013)، دمشق، الجزء2، ط1.
25. محمد عبد الفتاح الخطيب: ضوابط الفكر النحوي، تقـ: عبده الراجحي، دار البصائر، (2006)، القاهرة، الجزء1، (دط).
26. محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، (1988)، الاسكندرية، ط1.
27. محمود عبد السلام شرف الدين: الإعراب والتركيب بين الشكل والنسبة، دار مرجان، (1984)، القاهرة، ط1.
28. محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، (2011)، القاهرة، ط2.
29. محي الدين الدّرويش: إعراب القرآن الكريم وبيانه، دار الإرشاد، (1992)، حمص، سورية، الجزء4، ط3.
30. مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، منشورات المكتبة العصرية، (1994)، صيدا، بيروت، الجزء1و3، ط30.
31. ممدوح عبد الرحمن الرمالي: العربية والوظائف النحوية دراسة في اتساع النظام والأساليب، دار المعرفة الجامعية، (1996)، (دط).

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 479 - 493 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

مركزية الهامش وهامشية المركز في القصيدة العباسية ـ بائية ابن الرومي نموذجا ـ

The marginality of the center and centrality of the margin in the Abbasid poem - Ba'iyah Ibnal-Roumi as a model

فريد عوف *
Farid Aouf
جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل. الجزائر.
University of Mohammed Seddik Benyahia . Jijel. Algeria
aouffarid@hotmail.fr

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/11/04	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

إذا كان العصر العباسي هو عصر الرخاء الاقتصادي ، فإنّه من الناحية الاجتماعية عرف فوضى واضطرابا وتناقضات الحياة التي خرجت عن المنطق والمألوف من خلال اختلال موازين الحياة واضطراب المعايير الاجتماعية، وفساد أحوال المجتمع، حيث علا السافل، وسُفّل العالي، وهُمّش الرفيع، وسُيّد الوضيع، واحتلّ الهامش مرتبة المركز، وهذا ما صوّره لنا ابن الرومي في بائيته المشهورة التي يعاتب فيها أبا سهل بن نوبخت، وهي موضوع دراستنا التي تروم إلى اكتشاف الفوارق الاجتماعية والطبقية التي تجلّت في هامشية المركز، ومركزية الهامش، وذلك بالاعتماد على مقاربة نقدية حديثة وهي النقد الثقافي لكون الهامش والمركز من المصطلحات أكثر دورانا في النقد والدراسات الثقافية.

الكلمات المفتاح : هامش، مركز، مجتمع، طبقية، اضطراب، شعر.

Abstract :

The Abbasid era was the era of economic prosperity, however from a social point of view it knew chaos, disorder and life's contradictions that deviated from logic and the usual through life imbalances, social standards disorder and social corruption as lower people were promoted , higher people were lowered and marginalized and less important things were given more importance. This is what Ibnal-Roumi portrayed to us in his famous poem in which he blamed Abu Sahel bin Nobakht and this is the subject of our study which aims to discover social and class differences which were manifested in the "marginality of the center and centrality of the margin". This is based on a modern critical approach, which is cultural criticism, because margin and center are the more rotating terms in criticism and cultural studies.

Key words: margin, center, society, class, disorder, poetry

* فريد عوف. aouffarid@hotmail.fr

مقدمة:

الحديث عن المركز والهامش من المصطلحات القديمة، وهما أكثر دورانا في العلوم و الدراسات السردية، والنقد- ثقافية؛ فقد كان للنقد الثقافي واسع الفضل في الالتفات إلى المهمش والمغيّب والمختلف، ، هذه الثنائية التي انحدرت من العلوم التجريبية- كالهندسة والفيزياء، حيث تمثّل النواة مركزا، وما يحيط بها هامشا- إلى الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية، ويعني أنّه في مجتمع معين ذي مجموعاتٍ متعدّدة الثقافات والأعراق، تشكّل إحدى هذه المجموعات مركزًا يمارس سلطة ثقافية، وسياسية واجتماعية على باقي المجموعات التي تؤدّي دور الهامش.

واتصلت ثنائية المركز والهامش بالأدب و بالنقد اتصالا وثيقا، وخاصة جنس الرواية التي ترتكز أساسا على الشخصيات التي تدخل في حلبة الصراع لتفرض مكانتها ووجودها وهيمنتها ، قد يكون المركز (السلطة) تحاول بأساليب القهر والعنف إخضاع الهامش (الشعب) إلى أوامره، وقد يقابل الهامش بالقوة فيسقط المركز ويحتل مكانته، وهكذا..وعلى ضوء هذه المقاربة النقدية الثقافية يتعامل الناقد مع النص "ليس بوصفه نصا جماليا بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر ما هو مضاد للمعلن في النص الأدبي ويقصي الجانب الجمالي ووظيفته الشعرية لأنه يؤدي إلى العمى الثقافي الذي يجعلنا نرى أن نكتشف الحيل الثقافية التي يتوسم بها لتمرير أنساقه المضمرة".

أمّا في الشعر، فقد تبلورت هذه الثنائية مع الشعراء المهمشين كالصعاليك في الشعر الجاهلي الذين ثاروا على حياة الفقر والضنك، و على المركز لاستيلاب حقوقهم.

وتدور إشكالية هذه الدراسة على شاعر من العصر العباسي، وهو ابن الرومي (221هـ-284هـ)[1] الذي نشأ في زمان –قال عنه العقاد في كتابه (ابن الرومي حياته من شعره) أنّه "كان أحسن الأزمان وكان أسوأ الأزمان، كان عصر الحكمة وكان عصر الجهالة، ...كان أوان النور وكان أوان الظلام"، ومن هنا ليس من الغريب أن يكون هذا العصر مليئا بالتناقضات الاجتماعية، وأن يكون شعر ابن الرومي سجلا خالدا للصراعات والمشاحنات التي جرت بين المركز (السلطة) والهامش (الرعية)، وتصويرا فنيا لكلّ أشكال الاستبداد والقهر في العقد الثالث من العصر العباسي من قبل الخلفاء العباسيين ليمدّوا عمر حكمهم ، ويبسطوا نفوذهم على إمارة الدولة العباسية. والسؤال الذي يفرض نفسه : هل كان ابن الرومي مواليا للمركز فيكون شأنه شأن شعراء البلاط، أم كان محاميا للمهمشين، مدافعا عن حقوقهم المسلوبة ؟ وهل كان ابن الرومي شاعرا مهمشا؟

وللإجابة عن تلكم التساؤلات ارتأينا اختيار مقتطفات من نموذج شعري من ديوان ابن الرومي، وهي قصيدة يمكن إدراجها ضمن الشعر الاجتماعي ، يعاتب فيها أبا سهل بن نوبخت[2]، مطلعها[3]:

أحمدُ الله حمد شاكر نُعمى قابل شكر ربّه غير آب

وقد فرضت طبيعة الموضوع اختيار مقاربة نقدية ظهرت في مرحلة ما بعد الحداثة وهي النقد الثقافي لملاءمتها الموضوع؛ لأنّ من مجالات البحث والدراسة في هذا المنهج: "المركز و خطاب الهامش"، وعليه بنينا خطة هذه الدراسة على ما يلي:

*مقدمة.؛ وفيها الإشكالية، والمنهج والخطة والأهداف والنتائج.

* بسط مفاهيمي للمفردات الواردة في الدراسة كمفهوم المركز والهامش وحضورهما في النقد الثقافي الغربي والعربي.

*أمّا الجانب التطبيقي فهي دراسة لمقطع من قصيدة ابن الرومي وثقافة الاختلاف والصراع الطبقي بين قوى المجتمع العباسي في القرن الثالث الهجري والثنائيات الضدية (علماء-جهلاء، أغنياء- فقراء، سادة- عبيد...) التي تحمل في طياتها أنساقا مضمرة تتمثّل في ثقافة التمرّد على الآخر، على الإقصاء، وعلى التهميش..

ولم يسبق عهد بهذه الدراسة عند الباحثين السابقين وفق هذه المقاربة باستثناء دراسة موضوعية وفنية للقصيدة من قبل الباحثة أمينة عبد المولى الحراحشة "جدلية الذات والآخر دراسة في بائية ابن الرومي في عتاب سهل بن أبي نوبخت" وذلك في مجلة حوليات الآداب واللغات (المسيلة)، المجلد1، العدد1 بتاريخ:15 /2013/10.

أولا: الجزء النظري (بسط مفاهيمي للمفردات الواردة في الدراسة):

1-مفهوم المركز:

تتّفق المعاجم العربية على أنّ كلمة "مركز" هي الموضع ووسط الشيء، فقد جاء معناه في (لسان العرب) بأنّها كلمة مشتقة من الفعل" ركز، الركز هو غرزك شيئا منتصبا كالرمح و نحوه، والمراكز هي منابت الأسنان، ومركز الجند هو الموضع الذي أمروا أن يلزموه وأمروا أن لا يبرحوه، ومركز الرجل هو موضعه. يقال أخل فلان بمركزه، ومركز الدائرة هو وسطها..."[4].

كما تعني "الاستناد والتوكّأ "مصداقا لقوله تعالى: ﴿قال هي عصاي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى﴾ (طه، الآية 18)[5].

أمّا في المعاجم الأجنبية فقد جاء معناها في معجم (لاروس الفرنسي) أنّ أصل كلمة "مركز" « centre » من اللاتينية" centrum " والإغريقية "kentron" وتعني "اللدغة ، الشعاع"، وضدّها "الحافة - الأطراف - المحيط "، ولها عدّة معاني منها: رياضيا هي القطب في الشكل الهندسي ، واجتماعيا مكان يتجمع فيه الناس (مركز إيواء اللاجئين)، واقتصاديا مركز تجاري، صناعي، كما تدلّ على تنظيم مخصص لمجموعة من الأنشطة مثل: المركز الوطني للبحث العلمي. وفي التحليل الماركسي المركز هو المكان الذي تنطلق منه قوى الهيمنة نحو المناطق الأخرى (المحيط) ، خاصة تجاه البلدان المتخلفة"[6]. ومن هذا المعنى الأخير يكتسب "المركز" دلالته الاصطلاحية المتصلة بالأنساق الثقافية والإيديولوجية، حيث فيه إشارة إلى الصراع الطبقي بين المركز

(الغرب)، والهامش "العالم الثالث"، واستلاب القوي (الاستعمار) للضعيف (الشعوب المستعمرة) في المجتمعات المتخلفة.

وقد تعددت المفاهيم الاصطلاحية للمركز حسب التوجهات الايديولوجية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية للباحثين نلخّصها فيما يلي:

أ/ المفهوم الاجتماعي:

المركز هو "تعبير يستخدمه علماء الاجتماع بمفهوم اجتماعي وجغرافي، للدلالة على العلاقة القائمة بين قلب القوة والثقافة لمجتمع ما ومناطقه المحيطية"[7]. ويشير هذا المفهوم إلى الصراع الطبقي بين فئتين متقابلتين منذ القدم، وهما فئة "الأسياد" وهم يمثلون "المركز"، وفئة العبيد من الفقراء والمستضعفين هم (الهامش)، والنظم السلطوية التي بيدها القرار. وقد استعمل مصطلح "المركز" بداية القرن التاسع عشر في فرنسا عندما فرضت الحكومة هيمنتها على المنظمات السياسية والنقابية والجمعيات.

ب/ المفهوم القانوني:

يرى كيلسن « Kelsen » أنّ المركز هو "القانون الأمثل بكلّ معاييره"[8]؛ لكون القانون هو القوة التي تنظم المجتمع ، وتتحكم في الأفراد، وهو النظام الذي يجب الامتثال له، ولذلك أخذ القانون صفة المركزية، فكلّ أفراد المجتمع يعودون إليه.

ج/ المفهوم الاقتصادي:

ارتبط مفهوم المركز بتطوّر الاقتصاد العالمي في القرن التاسع عشر، وتقسيم الدول إلى عالم متقدم وهو العالم الغربي الصناعي، ودول نامية، ودول سائرة في طريق النمو وهي دول العالم الثالث، وهذا التقسيم رسم خريطة الطريق لدول المركز بغية فرض هيمنتها على الدول المتخلفة التي تعاني من الإحباط والتهميش والاستعباد والتبعية للغرب في إطار علاقة المغلوب بالغالب (المغلوب مولع بتقليد الغالب...) على حدّ قول ابن خلدون. وعلى هذا النحو تتحوّل السلطة المركزية إلى القوى الاقتصادية العظمى في العالم الغربي، وتصبح مركز اتخاذ القرارات السياسية والاجتماعية والثقافية التي تشكل كلّ جوانب الحياة، والذي جاء نتيجة لتطور اقتصاد السوق..إذن فدول المركز هي قمة التكنولوجيا في العالم، وتشمل كلّ من الولايات المتحدة الأميركية والاتحاد الأوروبي، والصين.

د/ المفهوم الثقافي:

المركز هو الثقافة السائدة الرسمية التي احتلت من البنية الاجتماعية مركزها، وفرضت نفسها بالقوة والقانون كنموذج يحتذى به، وبالمقابل هناك ثقافة أخرى هي ثقافة الهامش تمشي في استحياء خشية قمع المركز لها.

هـ/ المفهوم النقدي :

مفهوم (المركز) في منظور النقد الثقافي هو الذي يبحث عن الأنساق الثقافية المضمرة في الأدب الرسمي (أدب المركز)، و (أدب الهامش) من أجل فهم الثقافة بكلّ أشكالها المركبة والمعقّدة، وتحليل السياق الاجتماعي والسياسي للخطاب،ويعدّ ميشال فوكو أوّل من نقل (الهامش) من الحقل الاجتماعي إلى حقل اللغة من خلال تعبيره عن (المسكوت عنه) وخطاب التهميش والإقصاء.

و/ المفهوم الأدبي:

ويطلق مصطلح (أدب المركز) على الأدب الرسمي الذي يعبّر عن الطبقة العليا في المجتمع، ويسمى بـ(أدب البلاط) كالأدب الكلاسيكي، فالأدب المركزي هو أدب البلاط، الذي يشتغل بحياة الترف التي يحياها الخاصة من الساسة ورجال الدين.

2. مفهوم الهامش:

لا يمكن فهم الهامش من غير فهم المركز، فهما ثنائيتان ضديتان، فالمركز يطلق على كلّ شيء أساسي، والهامش على كلّ شيء جانبي أو ثانوي، فقد جاء في (معجم اللغة العربية المعاصرة): **"همش يهمش، همشا، فهو هامش/همش الرجل: أكثر الكلام في غير صواب/ همّشَ، يهمّشُ تهميشا فهو مُهمّشٌ، والمفعول مُهمَّش/ همّش الكتاب ونحوه: أضاف ملاحظات على هامشه أو حاشيته/ همّش الموضوع: جعله ثانويا، لم يجعله من اهتماماته المباشرة والملحة...وهي اسم فاعل من همش جزء خال من الكتابة حول النص في الكتاب المطبوع أو المخطوط/هامش الأمر: خارج عنه أو بمعزل منه ـ فلان يعيش على الهامش: منفرد غير مندمج في المجتمع، مهمل، منعزل..."**[9].

ويحيل مصطلح (الهامش)« Marge » في المعاجم الأجنبية إلى المعنى نفسه المتداول في المعاجم العربية، فهو كلمة ـ حسب معجم لاروس الفرنسي ـ من أصل لاتيني **(latin margo, -inis) وتعني ترك مساحة بيضاء حول أو على جانب واحد فقط من النص المكتوب بخط اليد أو المطبوع: التعليقات التوضيحية التي تم إجراؤها في هوامش المهمة**[10].

أمّا المفهوم الاصطلاحي فلا نكاد نجد تعريفا يشفي الغليل باستثناء بعض التعاريف المتداولة نذكر منها:

أ- المفهوم الاجتماعي:

يُطلق الهامش على عامة الناس من الأفراد والجماعات الذين وضعت لهم موانع للحصول على حقوقهم بسبب التمييز والإقصاء الاجتماعي، والتهميش، هذا الأخير الذي عرّفته الباحثة "مي مجيب عبد المنعم بقولها: **"هو عملية الاستبعاد من المشاركة الفعالة في المجتمع"**[11].

وواضح من هذا المفهوم أنّ الباحثة قدّمت مفهوما للتهميش لا الهامش، فالسلطة المركزية تفرض قيودا على الفئة الدنيا من المجتمع لعزلها عن معترك الحياة السياسية والاجتماعية.

ويرى حبيب العايب أنّ هناك تعريفات أساسيّة متّفق عليها، وهي تكاد تكون تعريفات لغويّة معجميّة, ويطرح سؤالاً : أين يوجد الهامش؟ ويُجيب : يوجد خارج المركز، فمقابل الهامش هناك المركز، ففكرة الهامش بلا "مركز" لا معنى لها، أي أنّ المُهمَّش لا يمكن أن يكون مهمّشاً في حدّ ذاته، بل بالنّسبة إلى حالة أو وضع مركزيّ، ويُضيف : يمكن أن نتحدّث عن قرية أو منطقة أو بلد مهمّش مثلاً، ويمكن أن نتحدّث عن فئات مُهمّشة في مكان مُحدّد، وتهميش المكان قد يرتبط بتهميش فئات اجتماعية مُحدَّدَة[12].

ب/المفهوم الأدبي:

سميّ الأدب الذي يصدر من العامة بأدب الهامش، وهو كل أدب ينتج خارج المؤسسة سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم أكاديمية، وهو أدب متمرّد على السلطة المركزية والتقاليد المعروفة، و بتعبير توفيق الحكيم هو "أدب الشعب"، غايته الإطاحة بالمركز، والثورة على الظلم والتفاوت والجور والطبقية في المجتمع، وأخذت الرواية العالمية خاصة في مرحلة ما بعد الحداثة حيزا كبيرا في الحديث عن التهميش والمهمّشين والمسكوت عنهم، إلى جانب الشعر والمسرح والمقال، فسُميّ أدبهم بأدب الهامش. والحقيقة أنّ ليس كلّ أدب يعبّر عن حياة المستضعفين هامشيا، لأنّ الأدب سواء أكان للمركز أو الهامش نجد فيه الرفيع والوضيع، الغث والسمين.

3- ثنائية المركز والهامش والنقد الثقافي:

المركز والهامش صنوان متلازمان، فهما يجسدان الصراع الأزلي بين قوى الخير والشر، القوي والضعيف، الشريف واللئيم، الرفيع والوضيع منذ أن خُلق الإنسان على سطح الظهيرة، ففي الجاهلية كان الصراع بين السادة والعبيد، وفي العصر الحديث بين البيض والسود، وبين الشرق والغرب...

ولقي المصطلحان اهتماما كبيرا في الكتابة الإبداعية العالمية والعربية، وخاصة في مرحلة ما بعد الحداثة، حيث جنّدت أقلام إبداعية نفسها للحديث عن المسكوت عنه، والثورة على البيروقراطية والتعسف والتميز العنصري والتهميش، سواء أكان بواسطة الشعر أم النثر أو السرد.

والنقد الأدبي بوصفه تابعا للعمل الأدبي سخّر أجندته لوصف تلك الأعمال الإبداعية لا من الناحية الجمالية والبلاغية فحسب، بل البحث عمّا تضمره تلك الأعمال من أنساق ثقافية وترسبات إيديولوجية، ومعرفية، تلكم هي مجال الدراسة في النقد الثقافي.

إذًا، فالنقد الثقافي كان مجال بحثه واسعا، فهو يتناول الخطاب ـ سواء أكان للمركز أم الهامش ـ بالتحليل وتفكيك المضمرات الإيديولوجية الثقافية التي أنتجت النصوص، ويعود الفضل للنقد الثقافي في "الاهتمام بالمهمل والمهمش وتوجهه نحو نقد أنماط الهيمنة مما فتح أبوابا من البحث ذي الاتجاه الإنساني النقدي الجريء والديمقراطي"[13]، وبذلك قدّم للنقد الأدبي ما لم تقدّمه المناهج النسقية، حيث كان فاتحة عهد للدراسات ما بعد الكولونيالية التي خاض غمارها إدوارد سعيد في تحليل الصراع بين الشرق الهامشي، والمركزية الغربية، و من رحم هذه الدراسات ظهرت أعمالا أدبية ونقدية تهتم بأوضاع المهمشين، وتدعو إلى إعادة الاعتبار لهم.

ثانيا: الجزء التطبيقي (تجليات الصراع بين المركز والهامش في بائية ابن الرومي):

بعد هذا البسط النظري لتقريب المفاهيم ننتهي إلى مقتطفات من قصيدة ابن الرومي في رحلة البحث عن الأنساق الثقافية المضمرة التي تعكس بيئة الشاعر وما شاع فيها من صراع طبقي بين المركز والهامش.

1- الإيكولوجية الثقافية (بيئة الشاعر):

تمثّل البيئة أو الإيكولوجية الثقافية عنصرا أساسيا في النقد الثقافي الذي يعكف على استنطاق النصوص المطموسة في المجتمع، النصوص المقموعة والمهمشة والمحتقرة باعتبارها لا تنتمي إلى المعتمد الرسمي المدروس في النقد الأدبي من قبل جماعة اجتماعية من النخبة، تخدم مصلحة أو طبقة معينة. إنّ النقد الثقافي جاء ليحرّر النصوص الأدبية من سيطرة البنيوية، ولتكون أكثر انفتاحا على الواقع، ويعزّز القراءة بآليات تتغذى من السياق السياسي والاجتماعي والثقافي، ويسعى إلى أنسنة الأدب.

وقصيدة ابن الرومي تكشف لنا معالم ثقافة بيئية عاشها الشاعر في زمانه (القرن الثالث الهجري)، وهو عصر أكثر ما يمكن القول عنه: إنّه عصر مليء بالتناقضات الاجتماعية على الرغم ما شاع عنه بأنّه عصر الرخاء الاجتماعي، ولمعرفة هوية هذه الحقبة الزمنية من خلال القصيدة، نستدلّ بما قاله عباس محمود العقاد عن بيئة الشاعر في كتابه (ابن الرومي حياته من شعره) إذ يقول: "إن كان لكلّ دولة أوان للبذر وأوان للنماء وأوان للحصاد فالقرن الثالث الهجري كان أوان النماء للدولة العباسية جاء بعيد التمهيد وقبيل النضج والذبول، ففيه نما وأزهر كلّ ما بذره مؤسسو الدولة من جراثيم الخير والشر وعناصر الصلاح والفساد..."[14]. تُرى هل هناك علاقة بين مقولة العقاد، وقصيدة ابن الرومي؟ بكلّ تأكيد. يقدّم ابن الرومي في مطلع القصيدة "مفارقة لم يشهدها من ذي قبل، ويضعنا أمام تناقض شديد من تناقضات الحياة التي تخرج عن المألوف والمنطق، و يتمثّل في اختلال موازين الحياة واضطراب المعايير الاجتماعية التي تسود كلّ مجتمع؛ فأصحاب العقول السخيفة والجهلة من الناس أصبحوا في أسمى المراتب بل أصبحوا من أصحاب النفوذ والسيادة، ووصلوا إلى مراكز حساسة في الدولة و أجهزتها"، يقول ابن الرومي:[15]

طار قومٌ بخفَّة الــوزن حتى لحقوا رفْعَةً بقاب العُقــــابِ

وفي المقابل ثبت أهل العلم والأدب وذوي العقول الراجحة في مكانتهم ثبات الجبال في موضعها بسبب الإقصاء والتهميش والمحاباة، إذ حُرموا من المشاركة في بناء المجتمع، يقول ابن الرومي[16]:

ورسا الراجحـون من جِلَّةِ النا سِ رسوَّ الجبال ذات الهضـابِ

ويعقّب الشاعر على تلك المكانة التي نالها هؤلاء السفهاء بالنفي والقسم ، بأنّها طفوّ؛ وعلميا الأجسام الخفيفة تطفو على سطح الماء لخفتها كشأن هؤلاء القوم ، لأنهم حازوا عليها بطرق غير شريفة، حيث قال[17]:

لا أعدُّ العلـوَّ منهم عُلـواً بل طُفُوّاً يمينَ غيرِ كِـذابِ

فهؤلاء القوم الذين احتلّوا المركز وهم أحطّ منزلة كالعبيد بأخلاقهم السافلة فهم كالجيف النتنة، وتجارهم مثل البهائم، ليس فيهم من يحمي الشرف، ولا قائم بتعاليم الإسلام، جبناء، شيمتهم الغدر والخيانة، فهم كالكلاب، والكلاب أوفى منهم، بل هم كالذئاب، يقول ابن الرومي[18]:

جِيفٌ أنتنت فأضحتْ على اللهْ جَة والدُّرُّ تحتها في حجابِ
وتجارٍ مثل البهائمِ فازوا بالمنى في النفوس والأحبابِ
ليس فيهم مُدافعٌ عن حريمٍ لا ولا قائمٌ بصدر كتابِ
من أناس لا يُرتضون عبيدا وهم في مراتب الأربابِ
من كلابٍ نأى بها كلّ نأيٍ عن وفاءِ الكلابِ غدرُ الذئابِ
وإثباتٍ على الطِّباء ضِعافٍ وعن وِثاب الأسود يومَ الوِثابِ

وفي الأخير يختم الشاعر قصيدته بصيغة الدعاء "قاتل الله دهرنا" ، لأنّه زمن انقلبت فيه الموازين، إذ أناس أنذال ينعمون في السعادة والغنى والمال والجاه، ولباسهم حرير، و الفقراء يعيشون في الظلم والعوز وبسطهم تراب، يقول الشاعر[19]:

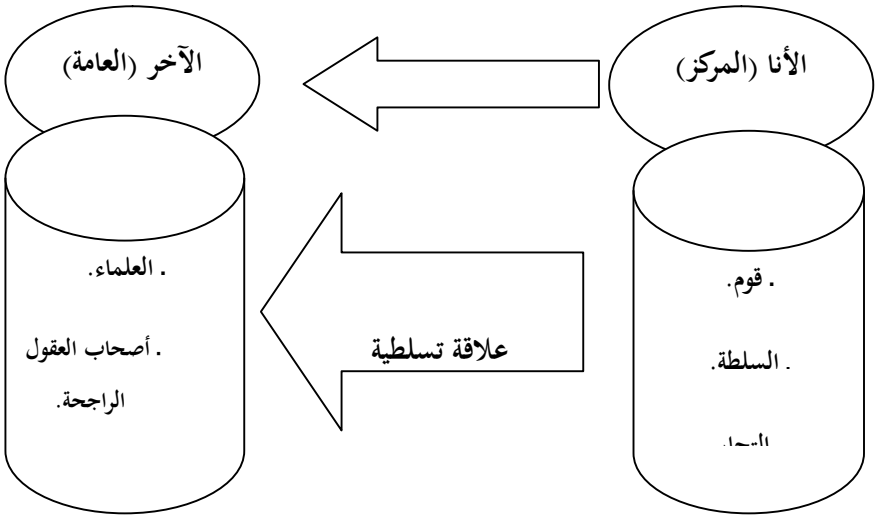
قاتَل اللّهُ دهرَنا أو رماهُ باستواءٍ فقد غدا ذا انقلابِ
لا يَعُدُّ الصوابَ أن تغمر الثرْ وةَ إلا ذوي العقولِ الختارَابِ
وإذا ما رأى لحامِلِ علمٍ قوتَ يومٍ رآه ذا إخصابِ

2- الصراع الطبقي وجدلية الأنا والآخر في بائية ابن الرومي:

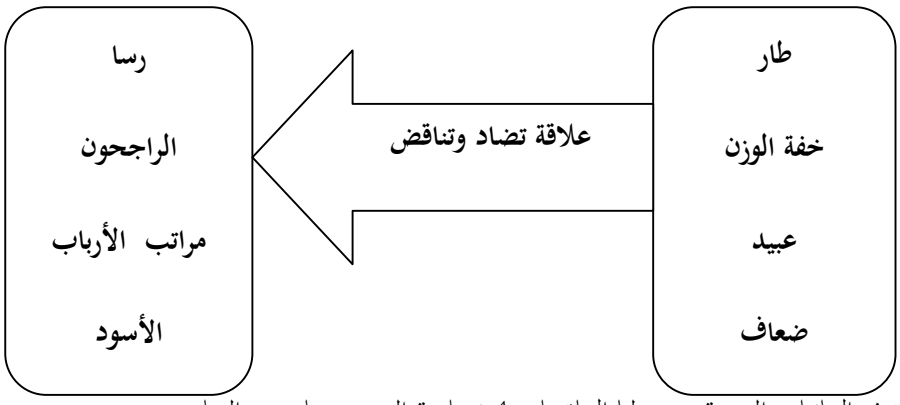
يعكف النقد الثقافي على دراسة ثنائية الأنا والآخر في الخطاب بعد تطوّر الدراسات والأبحاث الثقافية في مرحلة ما بعد الحداثة، وتنامي الدعوة إلى الاهتمام بـ (الآخر) لرفع الظلم عن (الهامش) وكلّ أشكال التسلط والهيمنة المفروضة عليه.

إنّ مفهوم (الأنا) و (الآخر) أي الذات والآخر واسع لتعدّد مجالات استعمالها كالذكر والأنثى (المرأة والرجل) في الأدب النسوي، (المركز والهامش) (الشرق والغرب) في النقد والدراسات الثقافية، وغيرها. و"يعني مفهوم (الآخر) كلّ ما هو (غيري) أي ما هو خارج نطاق الذات...فالواقع المعرفي يرشدنا إلى أنّ كلّ ما هو خارج الذات الفردية هو الآخر بالنسبة لتلك الذات، وكلّ ما هو خارج الذات الجماعة الفكرية أو العقائدية هو الآخر بالنسبة لتلك الجماعة..."[20].

تبدو معالم الصراع الطبقي ـ بالمفهوم الماركسي المعاصر ـ واضحة في القصيدة بين قوى المركز (السلطة والأغنياء وذوي المال من التجار)، وبين (الهامش) من العلماء والفقراء، ويتأزّم الصراع بينهم، لأنّ (المركز) ارتقى إلى المراتب العليا بطريق غير شريفة، وهذا المخطّط يوضّح صورة الأنا والآخر في القصيدة، والعلاقة بينهما:



والثنائيات الضدية ظاهرة بارزة في القصيدة، وهي تجسّد هذا الصراع الطبقي، فقد اعتبرت "سمر ديوب" "الثنائيات الضدية وليدة فكر معرفي يتحرك وينسج مسار حركته، ويتشكّل تاريخيا، وثمة ثنائيات كثيرة لها أشد الحضور في حياتنا، فلا وجود لشيء دون نقيضه..."[21]. وتسمى في البلاغة العربية بالطباق والمقابلة والتضاد، وهذا رسم توضيحي للثنائيات الضدية في القصيدة:



فهذه الثنائيات الضدية تصوّر لنا التناقضات الاجتماعية التي شهدها عصر الشاعر.

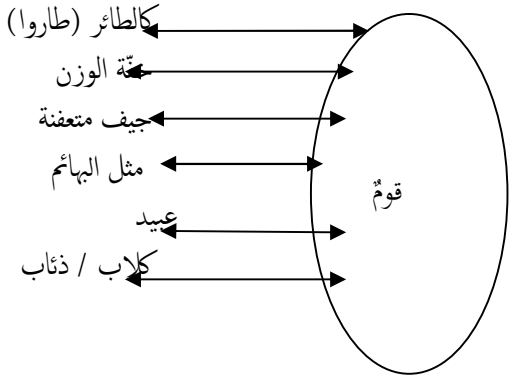
3- "التورية الثقافية " في بائية ابن الرومي:

التورية الثقافية مصطلح اقترحه (عبد الله الغذامي) ثم شاع في دراسات النقد الثقافي، ويعني به: أنّ الخطاب يحمل نسقين لا معنيين وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمر في مقابل التورية البلاغية[22].

ويتحرك الناقد الثقافي في رحلة البحث عن الأنساق المضمرة أو التوريات التي تختبئ ما وراء اللغة، "عبر التخفي وراء أقنعة سميكة وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو قناع الجمالية أي أنّ الخطاب البلاغي الجمالي يخبئ من تحته شيئا آخر غير الجمالية وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء وتحت كلّ ما هو جمالي هناك مضمر نسقي ويعمل الجمالي على التعمية الثقافية لكي تظلّ الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت القناع"[23].

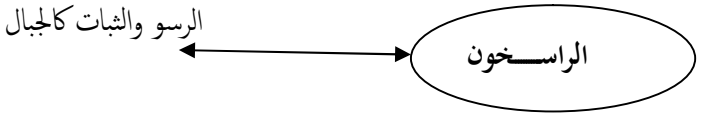
فقصيدة ابن الرومي تمتع بقدر عال من جودة التصوير لترجمة أحاسيسه، فقد قال عنه صاحب (وفيات الأعيان): "صاحب النظم العجيب، والتوليد الغريب، يغوص على المعاني النادرة، فيستخرجها من مكامنها ويبرزها في أحسن صورة..."[24].

إنّ صورة (المركز) تبدو أكثر دناءة وحقارة، فالشاعر يضمر بغضا شديدا لقوم بلغوا مكانة غير مستحقّة، فهو يقدّم الصورة ثمّ يعقّب عليها، إذ يصف المتحدث عنه (قوم) جاء نكرة، ويستعير صورا للتعبير عن مشهد تحتقره النفوس وتزدريه القلوب:



فهذه الصور تمثّل هجاء لاذعا لهؤلاء القوم الذي بلغوا مطامعهم بالمكر والخداع واستعمال نفوذهم.

وفي المقابل نجد صورة أهل العلم (الراسخون) ، عرّفها الشاعر بـ (أل) إجلالا وإكراما، لقوله تعالى: ((والراسخون في العلم يقولون آمنّا به)) (الأعراف53).



ومن التوريات الثقافية هناك تراكيب تحمل ظلالا ثقافية، وبُعدا فكريا، نحو قوله: (خفّة الوزن)، فهؤلاء القوم بلغوا الرفعة بدون جدّ أو كدّ، وطيرانهم وارتفاعهم كان نتيجة خفة الوزن، فالأشياء الثقيلة لا تطير. وقوله: (بلّ طفوا)، الشاعر يميّز بين العلوّ والطفوّ، فما بلغه هؤلاء السفهاء ليس علوا بل طفوا، هذا الأخير الذي يحمل دلالة الخفّة والموت. وقوله : (جيف أنتنت) الشاعر يصوّرهم بالجيف النتنة التي تطفو فوق سطح الماء،

ويجرّدهم من الفعالية والقيمة في الحياة. وتتوالى عبارات السخرية والتهكم والهجاء اللاذع، حيث يقول: (من كلاب نأى بها كلّ نأي)، فصوّرهم بالكلاب بل الكلاب أوفى منهم، وهم كالذئاب في الغدر. ويدعون القوة ، لكن هيهات، إذ يمارسون القهر والعنف والتسلط على المستضعفين كالأسود التي تختار من الظباء ضعافها، وغيرها، فهذه التراكيب تخفي واقعا اجتماعيا وثقافيا مرّا لمجتمع ظاهره الرخاء والرفاهية، غير أنّ واقعه الاستبداد والظلم والجور.

الخاتمة:

وفي نهاية هذه الورقة البحثية يمكن استخلاص جملة من النتائج هي:

- قصيدة ابن الرومي تحمل كثيرا من التوريات الثقافية أو الأنساق المضمرة للمجتمع العباسي، وما يشيع فيه من المتناقضات في القرن الثالث الهجري الذي كان -على حدّ تعبير العقاد- من أحسن الأزمان ومن أسوئها في آن واحد لتصدّع المنظومة الاجتماعية والثقافية للمجتمع العباسي من خلال استحواذ المركز على كلّ لوازم الحياة والعبث بالمال العام، وتهميش العلماء، وتقريب السفهاء.

- من القصيدة يتبين اختلال موازين البيئة العباسية من خلال الإخلال بثنائية المركز والهامش بجعل العبد سيدا، والسيد عبدا عن طريق المال والمحاباة، وهذا واضح في إبعاد العلماء، وتقريب السفهاء وأراذل القوم.

- تميّز ابن الرومي ببراعة الوصف والتصوير، فهو لا يكتفي بوصف المركز، بل يعبّر عن الحقيقة والموقف منه، ويلبسها ثوبا بلاغيا وجماليا عن طريق الكناية والتشبيه والاستعارة.

- تعدّ السخرية والهجاء من الأنساق المهيمنة في القصيدة، فالشاعر ينتقد الأغنياء وطريقة استيلائهم على الأموال بأساليب غير مشروعة، وشرائهم للذمم، وتأثيرهم على الناس بالمكر والخداع حتى بلغوا المراتب العليا التي لا يستحقونها.

-إنّ ابن الرومي كان من الشعراء المولدين الذين انحدروا من أصل غير عربي ، لذا عُرف بنزعته الشعوبية والانتقامية من العنصر العربي شأنه شأن بشار بن برد، فوجد في شعر الهجاء ملاذا للانتقام والتمرّد والثورة على الخلفاء العباسيين، فهو لم يكن من شعراء المركز، ولا من الهامش، وإنما عاش حالة الاغتراب واليأس والحزن لظروف مرّ بها في حياته نسفت بثروته، ممّا أثّر ذلك في شعره.

هوامش:

[1]- هو الشاعر العباسي **أبو الحسن علي بن العباس بن جُريج، المعروف بابن الرومي**. ولد سنة 221هـ/835م ببغداد، من أبٍ رومي و أمٍّ فارسية. كان مرهف الحس عصبيَّ المزاج وعاش معظم حياته قلقاً متشائما ضيّقَ الرّزق شديد الطيرة، لأنّه نُكِبَ في أسرته، ولمْ يلقَ حظوةً لدى أمراء عصره، ولمْ ينلْ عطفَ الناس وتقديرَهم. ملت ابن الرومي مسموماً -على الأرجح - سنة 284هـ/897م. من أهم آثاره: بعض الرسائل النثرية، وديوان شعر ضخم.

[2]- **أبو سهل إسماعيل بن عليّ بن إسحاق بن أبي سهل بن نوبخت**، (311 -237هـ) أحد كبار البيت النوبختيّ بل من أشهرهم، كان من رؤساء الشيعة ووجهائهم، ومن العلماء الكبار، ويعدّ من أشهر شخصيات آل نوبخت، وبسبب منزلته العلميّة ومهامّه الدنيويّة، فكان من مشاهير المتكلّمين البارزين في هذه الطائفة في عصره المتزامن مع الغيبة الصغرى، وهو أحد الشعراء والمشجّعين على الأدب والشعر، ومن المصنّفين أيضاً ، فله تصانيف مهمّة في تأييد المذهب الإماميّ و دحض المناوئين .

[3]-ابن الرومي، الديوان، ج1، تح. حسين نصار، القاهرة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ط3، 2003م، ص.ص279-287. وهذه هي مقتطفات من القصيدة لابن الرومي التي هي موضوع الدراسة:

طار قومٌ بخفَّـة الـوزن حتى لحقوا رفْعَةً بقاب العُقـــــابِ
ورسا الراجحون من جِلـة ِ النا سِ رسوَّ الجبال ذات الهضـــــابِ
لا أعدُّ العلوَّ منهم عُلـــواً بل طُفُوّاً يمينَ غيرِ كِـــــذابِ
جِيفٌ أنتنت فأضحتْ على اللكّ جَة والدُّرُّ تحتها في حجـــــابِ
وتجارٍ مثل البهائم فـــازوا بالمنى في النفوس والأحبـــــابِ
ليس فيهم مُدافعٌ عن حـــريمٍ لا ولا قائمٌ بصدر كتـــــابِ
من أناس لا يُرتضون عبيـداً وهم في مراتب الأربـــــاب
وكذاك الدنيا الدنيّةَ ُ قـدراً تتصدَّى لألأم الخُطـــــابِ
لهفَ نفسي على مَناكيرَ للنُك رِ غضابٍ ذوي سيوف عِضـابِ
من كلابٍ نأى بها كلَّ نـأيٍ عن وفاءِ الكلابِ غدرُ الذئـابِ
وإثباتٍ على الطِّباء ضِعـافٍ و عن وِثاب الأسود يومَ الوِثـابِ
قاتَل اللّهُ دهرَنا أو رمـــاهُ باستواءٍ فقد غدا ذا انقـلابِ
لا يَعُدُّ الصوابَ أن تغمـر الثرْ وةَ إلا ذوي العقولِ الخـرَابِ
وإذا ما رأى لحامِلِ علـــمٍ قوتَ يومٍ رآه ذا إخصـــابِ

[1] -ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، مج3، ط1، 1997م، ص113.

[2] -انطوان نعمة وآخرون، المنجد الوسيطفي اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 4371 .

[6]-DICTIONNAIRE DE FRANÇAIS LAROUSSE EN LIGNE

(135 000 définitions, 90 000 articles, 92 000 synonymes...) mot « CENTRE »

« nom masculin (latin *centrum,* du grec *kentron,* aiguillon, puis rayon)

- 1. Point tel que tous les points d'une figure sont symétriques deux à deux par rapport à ce point : Centre d'une ellipse.
- 2. Ce point et la région avoisinant ce point pour un espace, une surface quelconque ; milieu : Placer un bouquet au centre de la table.

Contraires : bord - extrémité - périphérie - pourtour

- 3. Lieu où sont rassemblées des personnes : Ouvrir un centre d'hébergement pour les sinistrés.
- 4. Ville, localité caractérisée par l'importance de sa population ou de l'activité qui y règne : Un centre ferroviaire, industriel.
- 11. Sur le plan politique, position, parti qui se situe entre la droite et la gauche.
- Anatomie

  12. Lieu d'un organe vers lequel convergent ou duquel émanent les dispositions structurales ou fonctionnelles qui confèrent son unité à cet organe et conditionnent ses relations avec l'ensemble de l'organisme.
- Économie

  13. Dans l'analyse marxienne, lieu d'où s'exercent des forces de domination vers d'autres zones (la périphérie), notamment vers les pays sous-développés.
- Mathématiques

  14. Synonyme de pôle.

  Télécommunications

  17. Lieu ou local rassemblant le matériel qui permet d'effectuer des operations de télécommunications (émission, réception, commutation, etc.)"

[7]- ميشيل مان، موسوعة العلوم الاجتماعية، تر.عادل مختار الهواري، سعد عبد العزيز خضلوح، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1999م، ص99.

[8]-محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2016م، ص.56

[9]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج3، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م، ص ص 2365،2366

[10]- DICTIONNAIRE DE FRANÇAIS LAROUSSE EN LIGNE

(135 000 définitions, 90 000 articles, 92 000 synonymes...) mot « Marge »

nom féminin (latin *margo, -inis*)

- 1. Espace blanc laissé autour ou simplement d'un seul côté d'un texte manuscrit ou imprimé : Annotations portées dans la marge d'un devoir.
- 2. Écart entre une limite (espace, temps, quantité) absolue et une autre qu'on se donne pour disposer d'un délai, d'une quantité supplémentaire : Marge de sécurité. Marge d'erreur.

[11]- عادل إبراهيم شالوكا، حول مفهوم التهميش وأشكاله، سودارس (محرك بحث إخباري)، نشر بتاريخ:15.07.2012، الرابط: https://www.sudaress.com/about

[12]- عادل إبراهيم شالوكا، حول مفهوم التهميش وأشكاله، سودارس (محرك بحث إخباري)، نشر بتاريخ:15.07.2012، الرابط: https://www.sudaress.com/about

[13]- عبد الله الغذامي، النقد الأدبي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2005م، ص52 .

[14]- عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص11.

[15]- الديوان، ص279.

[16]-الديوان، ص279.

[17]- الديوان، ص279.

[18]- الديوان، ص ص 280- 282

[19]- الديوان، ص286.

[20]- سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، تعليق سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2016م ص9

[21]- سمر الديوب، مصطلح الثنائيات الضدية، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج41، عدد1، سبتمبر 2012/، ص 116.

[22]- سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص75 و76.

[23]- المرجع نفسه، ص293.

[24]- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط3 ،1977 م، ص358.

قائمة المراجع::

1/ابن الرومي، الديوان، ج1، تح. حسين نصار، القاهرة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ط3، 2003م.

2/ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط3 ،1977 م.

3/ ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، مج3، ط1، 1997م، ص113.

4/أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج3، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م.

5/ انطوان نعمة وآخرون، المنجد الوسيط في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

6/سمر الديوب، مصطلح الثنائيات الضدية، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج41، عدد1، سبتمبر 2012.

7/سمير خليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، تعليق سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2016م .

8/عادل إبراهيم شالوكا، حول مفهوم التهميش وأشكاله، المنتدى العربي للعلوم الاجتماعية والإنسانية، نشر بتاريخ: 18 نوفمبر 2015م ، الرابط: https://www.sudaress.com/about

9/عادل إبراهيم شالوكا، حول مفهوم التهميش وأشكاله، سودارس (محرك بحث إخباري)، نشر بتاريخ:15-07-2012، الرابط: https://socio.yoo7.com/t3919-topic

10/ عبد الله الغذامي، النقد الأدبي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2005م.

11/محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط1، 2016م.

12/ميشيل مان، موسوعة العلوم الاجتماعية، تر.عادل مختار الهواري، سعد عبد العزيز خضلوح، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1999م.

13.DICTIONNAIRE DE FRANÇAIS LAROUSSE EN LIGNE

(135 000 définitions, 90 000 articles, 92 000 synonymes...) .

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 494 - 510 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

وظائف الإحالة بالضّمائر وأغراضها البلاغيّة والجماليّة

Title in English: Referral functions of pronouns and their rhetorical and aesthetic purposes

صافي الدّين لعبابسة *

Full name of the author : saffidine lababsa

جامعة محمّد لمين دبّاغين سطيف2. الجزائر

University of Mohamed Lamine debaghine Setif 2. Algeria

slababsa@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/10/18	تاريخ النشر: 2023/03/02

مُلخّص البحث

يتحدّث هذا المقال عن الإحالة، الّتي تعدّ واحدة من علاقات الاتّساق في لسانيّات النصّ وتحليل الخطاب، ويركّز على الإحالة بالضّمائر وأهمّ الوظائف التّركيبيّة والدّلاليّة الّتي تؤدّيها، وكيفيّة تأويلها وأغراضها البلاغيّة والجماليّة الّتي تحقّق للنصّ والخطاب نصيّته، وبذلك يبرهن على أنّ الرّبط بالضّمائر يقتضي معرفة أغراضها ومقامها للوصول إلى تلك الجماليّة، ويمكن الاستفادة من ذلك في حقول تعليم اللّغة العربيّة والتّرجمة، وإقامة حوار تقارضي بين الدّراسات الحديثة والدّراسات العربيّة القديمة.

الكلمات المفتاح : إحالة؛ ضمائر؛ نصيّة؛ وظائف؛ بلاغة؛ جماليّة.

Abstract :

This article talks about the reference, which is one of the relationships of referral in the linguistics of the text and discourse analysis, and focuses on the referral by pronouns and the most important synthetic and semantic functions that it performs, and how to interpret it and its rhetorical and aesthetic purposes that it achieves in the text and discourse their textuality. thus, it proves that linking by pronouns requires knowing their purposes and situation in order to reach that aesthetic. we can benefit from this in the fields of teaching the arabic language and translation, and establishing an exchangeable dialogue between modern studies and ancient arabic studies.

Keywords: The referral; pronouns; textuality; functions; rhetoric; aesthetic.

* صافي الدّين لعبابسة slababsa@yahoo.fr

مقدّمة:

تحتلّ الإحالة موقعا مركزيّا بين العلاقات الّتي تدلّ على اتّساق وانسجام النّصوص، وربط أجزاء خطاب معيّن، من خلال تأويل ما تشير إليه، وهي من بحوث لسانيّات النصّ وتحليل الخطاب، وتتشكّل من عناصر أهمّها الضّمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة وأدوات المقارنة.

وتعدّ الإحالة بالضّمائر عاملا مهمّا في بناء النصّ، يظهر من خلال دورها النّحوي ووظيفتها الدّلاليّة، وإدراك ما تحيل إليه ينطلق من أدوات النصّ، وخصائصه السيّاقيّة، وعلى المتلقّي أن يتزوّد بالقواعد النّحويّة والبلاغيّة أثناء قراءته، لتساعده على ربط العناصر ومعرفة ما تحيل إليه، وهذا يقودنا إلى التّساؤل: هل يكفي معرفة هذه الوسائل وما تحيل إليه لتوظيفها في إنتاج نص متّسق منسجم؟ أم إنّها ترتبط بمقامات وأغراض بلاغيّة؟ ثمّ: ما موقع الوظيفة الجماليّة من اتّساق النص وانسجامه وتحقيق نصيّته؟

إنّ معرفة القواعد التّركيبيّة لهذه العناصر الإحاليّة وحده غير كاف لفهمها وتأويلها إنتاجا وتلقيّا، بل يجب معرفة مقاماتها، وبذلك فقط يحصل التّفسير والفهم والاتّساق والانسجام، ومن ثمّة النصيّة.

والمتأمّل لتراث العربيّة يجد أنّ علماءها اهتمّوا بهذا النّوع من الدّراسات، واشتغلوا بالبحث في كيفيّة تماسك النصّ، فاستخرجوا الأدوات والوسائل الّتي تربط أجزاءه، وتجعله كلّا واحدا، ولم يكتفوا بذلك، بل قاموا بالبحث في أغراض الرّبط بها، والسّمات الجماليّة الّتي تتركها.

وهذا ما أردت بحثه في هذا المقال، مركّزا على الإحالة بالضّمائر، من حيث المفهوم والوظائف البلاغيّة والجماليّة الّتي تؤدّيها، وهذا من شأنه يدفعنا إلى العودة لقراءة التّراث العربي، واستخراج ما فيه من درر، وإقامة حوار تقارضي وجسر تواصل مع الدّراسات الحديثة، لعلّ ذلك يساعد في تعليم العربيّة وحقل التّرجمة، وأرجو من الله تعالى أن يوفّقني، فعليه التّكلان والحمد لله ربّ العالمين.

1ـ مفهوم الإحالة:

أ ـ لغة:

(المُحَالُ مِنَ الكَلَامِ مَا عُدِلَ بِهِ عَن وَجْهِهِ، وَحَوَّلَهُ: جَعَلَهُ مُحَالًا، وأَحَالَ: أَتَى بِمُحَالٍ... ويقال: أَحَلْتُ الكَلَامَ أُحِيلُهُ إِحَالَةً إِذَا أَفْسَدْتُهُ... وَحَالَ الرَّجُلُ يَحُولُ مِثْلُ تَحَوَّلَ مِنْ مَوْضِعٍ إِلَى مَوْضِعٍ... وَحَالَ الشَّيْءُ نَفْسُهُ يَحُولُ حَوْلًا بمعنيين: يَكُونُ تَغَيُّرًا، وَيَكُونُ تَحَوُّلًا... وَتَحَوَّلَ: تَنَقَّلَ مِنْ مَوْضِعٍ إِلَى مَوْضِعٍ آخَرَ... يُقَالُ لِلرَّجُلِ إِذَا تَحَوَّلَ مِنْ مَكَانٍ إِلَى مَكَانٍ أَو تَحَوَّلَ عَلَى رَجُلٍ بِدَرَاهِمَ: حَالَ... وَيُقَالُ: أَحَلْتُ فُلَانًا عَلَى فُلَانٍ بِدَرَاهِمَ أُحِيلُهُ إِحَالَةً وَإِحَالًا)[1]، وكلمة أحال تستعمل لازمة ومتعديّة وإذا تعدّت فإنّها تعني نقل الشّيء من حال إلى حال، وتعني توجيه شيء أو شخص إلى شيء أو شخص آخر لجامع بينهما، وتجوز الدّلالة بها على المعنى الاصطلاحي الّذي يحيل فيه عنصر إحالي على عنصر إشاري يفسّره ويحدّد دلالته، فالتحوّل ونقل الشّيء من حال إلى أخرى في ظلّ وجود علاقة بينهما، هي الّتي تسمح بالتغيّر[2].

ب ـ اصطلاحا:

يقصد بالإحالة وجود عناصر لغويّة لا تكتفي بذاتها من حيث تأويلها وإنّما تحيل إلى عناصر أخرى، لذا تسمّى عناصر محيلة، يقول جون لاينز: (إنّ العلاقة بين الأسماء والمسمّيات هي علاقة إحالة، فالأسماء تحيل إلى المسمّيات)[3]، إنّها تعبّر عن العلاقة المعنويّة بين الألفاظ والعبارات والأشياء والأحداث والمواقف في العالم، وهي علاقة دلاليّة أكثر ممّا هي نحويّة، أو هي الإرجاع والعودة إلى المرجع المحال عليه[4]، تقتضي التّطابق بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه، بين ما سبق ذكره وما هو مذكور بعد ذلك، فالعناصر المحيلة تكتسي دلالتها بالعودة إلى ما تشير إليه.

ويعرّفها اللّسانيّون بأنّها تركيب لغوي يشير إلى جزء ما ذكر صراحة أو ضمنا في النصّ الّذي سبقه أو الّذي يليه، وتسمّى عائدا إشاريّا، تتحقّق بالاستبدال النّحوي الّذي يقوم بدور مهمّ في تماسك النصّ وتناسقه[5]، وينتج عنها انسجام بين الأجزاء المتقاربة والمتباعدة فتصنع جسورا كبرى للرّبط بينها، وتُكَوِّنُ بِنْيَةً متداخلة تخضع لقيد التّطابق الدّلالي بين المحيل والمحال إليه، وكلّ ذلك يدعم سمة النصيّة فيها.

2 ـ أنواع الإحالة:

أ ـ **إحالة مقاميّة (خارج اللغة situational):** يحيل فيها عنصر لغوي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي، كأن يحيل ضمير المتكلّم المفرد على ذاتِ صاحبه المتكلّم، ويمكن أن يشير عنصر لغوي إلى المقام ذاته[6]، فهي تراعي السيّاق التّداولي.

ب ـ **نصيّة (textual):** ذات إرجاع داخلي، تركّز على العلاقات اللّغويّة في النصّ ذاته، وتعدّ من أشكال الرّبط والانسجام، تتحقّق في العربيّة بالضّمائر بأنواعها وأسماء الإشارة والمقارنة والموصولات، وهي مكوّنات معجميّة أو نصيّة إشاريّة، لا تملك دلالة مستقلّة، تحتاج في فهمها إلى مكوّنات أخرى في أجزاء الخطاب، وقد أطلق عليها هاليداي ورقية حسن اسم (أدوات) وأطلق عليها روبرت دي بوجراند الألفاظ الكنائيّة[7]؛ وهو لفظ أطلقه النّحاة العرب أيضا على الضّمائر، ويسمّيها الأزهر الزنّاد العناصر الإحاليّة.

والإحالة داخل النصّ تنقسم بدورها إلى نوعين من العلامات؛ علامات ترجع إلى الوراء، تسمّى إحالة قبليّة (anaphora) تعود على مفسّر سبق التلفّظ به، وهي أكثر دورانا في الكلام، مثل الضّمير العائد في قولنا: هذه هي القصّة الّتي قرأتها، فالهاء في قرأتها عائد إشاري لاحق، يحيل إحالة قبليّة إلى القصّة، وعرف في النّحو التّوليدي التّحويلي بالعائد الإشاري العميق الّذي يحيل رجعيّا إلى بنية عميقة سابقة، وهذا النّوع من الإحالة لاقى اهتماما كبيرا عند النّحاة العرب، فاشترطوا تطابق الضّمير مع اسمه، وعودته على مرجع واحد سابق له، يكون هو الأقرب لإزالة الإبهام وتفسير الغموض الّذي لا تخلو منه الضّمائر، وأخرى تتقدّم إلى الأمام؛ تسمّى إحالة بعديّة (cataphora)، تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها داخل النصّ، وعرف في النّحو التّوليدي التّحويلي بالعائد الإشاري السّطحي، وقد عرف

النّحو العربي هذا النّوع من الإحالة وعُقدَ له باب هو ضمير الشّأن أو عود الضّمير على متأخّر، حيث يكون الضّمير في صدر جملة بعده، تفسّر دلالته، ويكون معناها معناه؛ كقوله تعالى: "قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ"1 الإخلاص، تقدّم ضمير الشّأن ثناء على الله تعالى، وهو خالص له سبحانه، فـ(هو) ضمير الشّأن، (الله أحد) هو الشّأن، بمعنى: الشّأن هذا، وهو أنّ الله واحد لا ثاني له، وقد يكون الضّمير غير ذلك؛ مثل: نقدّم إليكم نشرة الأنباء، هذا موجزها، حيث يحيل العنصران الإشاريّان هذا والهاء على نص لاحق عليهما[8].

3 ـ الإحالة النصيّة بالضّمائر:

الضّمير فعيل من أضمرت الشّيء إذا أخفيته وسترته فهو مضمر، وسمّي بذلك لكثرة استتاره وعدم صراحته كالأسماء المظهرة، وبالضّمير تستر الاسم الصّريح فلا تذكره، يسمّيه الكوفيّون كناية وهي تقابل التّصريح، ويأتي منفصلا ومتّصلا، مستترا في المفرد لعلم السّامع أنّ الفعل له فاعل، وبارزا في المثنّى والجمع، لأنّ السّامع لا يعلمه ولا يظهر له إلّا بدليل، وهو كالحرف لا يفيد معنى إلّا في غيره، ويتنوّع بين رفع ونصب وجرّ، وهذا أغناه عن أن كون معربا[9].

الضّمائر أدوات يستعملها المتكلّمون للإحالة على كيانات معطاة، فهي تعود على مكوّنات مفسّرة لها، تمثّل عنصرا أو مقطعا من النصّ، وتلفظ في الغالب بطبقة صوتيّة منخفضة، تتميّز بالغموض والإبهام من حيث الدّلالة وفراغها من محتوى[10]، لذلك أصبح من الضّروريّ في الإحالة بها الحاجة إلى مرجع من داخل أو خارج النصّ، ليبيّنها ويفسّرها ويزيل عنها الغموض، وإلّا حال اللّبس دون تماسك النصّ، فالضّمير الغائب "هو" مثلا لو أُخذَ معزولا وأردنا تحرّي حقيقته لما وجدنا جوابا، وعدد الضّمائر محدود في المعجم؛ تكوّن نظاما مغلقا، وتنقسم إلى وجوديّة مثل: أنا، نحن، أنت، هو، هم، هنّ، إياي، إيّاكم، إياك... وضمائر ملكيّة؛ مثل: كتابي، كتابك، كتابه، كتابهم، كتابنا ...

ومن زاويّة الاتّساق وأدوار الكلام والحضور والغياب تنقسم إلى ضمائر ذات إحالة خارجيّة تشمل ضمائر المتكلّم والمخاطب حسب الجنس والعدد، وضمائر ذات إحالة نصيّة وتشمل ضمائر الغائب حسب الجنس والعدد[11].

4 ـ وظائف الإحالة بالضّمائر:

الضّمائر وحدات نحويّة تعتمد على إعادة الذّكر، وتصلح للرّبط بين الجمل والفقرات والأسماء، بل هي الأصل في ذلك لإنشاء النصّ، وتجنّب التّكرار وفقا لقانون الاقتصاد اللّغوي، والإحالة بها فعل تداولي يتعاون فيه المتكلّم والمخاطب ضمن بنية تواصليّة معيّنة ترتبط بمخزون المخاطب كما يتصوّره المتكلّم في أثناء التّخاطب، ممّا يؤدّي إلى اتّساق النصّ وتحقيق الفهم رغم حاجتها إلى مفسّر أو مرجع يزيل الغموض عنها، والمفسّر يشير إلى ذات أو عين أو مضمون قول[12]، وتسلسل الضّمائر وبنيتها الإحاليّة شرط تركيبيّ أساسيّ في صنع التّماسك الدّلالي للنصّ، لا يمكن الاستغناء عنها، لأنّها تصل بين الألفاظ فتجعل منها بنية متماسكة لفظا ومعنى، وتقرن بين الرّبط الرّصفي والرّبط المفهومي، أي بين ما هو لفظي وما هو معنوي، إنّها تؤدّي وظيفة في الرّبط ناشئة ممّا

فيها من إعادة الذّكر، نحو: محمّد أخوه مسافر، فجملة: أخوه مسافر تحتاج إلى ما يبيّن مرجع الضّمير وهو المبتدأ، والهاء ضمير ربط بين الخبر الجملة والمبتدأ، والبنية المضمرة هي: محمّد أخو محمّد مسافر، فوجود الضّمير يشير إلى تعلّق الجملة الثّانيّة بصاحب الضّمير، ولولا الضّمير لنشأ فهم آخر في لفظ محمّد ولَفُهم أنّه شخص آخر، وكقوله تعالى: "وَجَاءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى" 20 يس، فالضّمير المستتر في "يسعى" ربط الجملة بالجملة الّتي قبلها[13]، ووجوده يشير إلى تعلّق الجملة الثّانيّة بصاحب الضّمير، ولولا وجوده لنشأ التباس في فهم انفصال أو اتّصال الجملتين[14]، وبهذا يظهر دوره في إحداث الاتّساق في النصّ، فالتّرابط يتحقّق حينما يعتمد عنصر معيّن في النصّ على عنصر آخر، فالأوّل يفترض الثّاني، حيث لا يمكننا فكّ شفرته بنجاح إلّا بالعودة إلى الثّاني.

ويمكن إجمال وظائف الإحالة بالضّمائر في ثلاث؛ الأولى الإشارة إلى ما سبق أو إلى ما سيلحق، والثّانية التّعويض عنه بالضّمير أو ما يدلّ عليه، والثّالثة الإسهام في تحقيق الاتّساق النصّي، فهي ذات فاعليّة في تحقيق هذه الغاية على مستوى النّظام الإحالي بين أجزاء النصّ، لأنّها تذكّر بعنصر آخر من عناصر الجملة فيحدث ترابط بين الجملتين ومن ثمّ يتحقّق نسيج النصّ، فكلّ الضّمائر تتكاثف في النصّ عائدة إشاريّة ذات وظيفة اتّساقيّة، يؤدّي اللّاحق منها إلى ما سبق ذكره، والسّابق إلى اللّاحق باعتبار أنّ له نفس العلاقات، فيدلّ كلّ واحد على الآخر ويوضّح معناه حتّى تتحقّق دلالة النصّ وتناغمه[15].

5 ـ تأويل الإحالة الدّلاليّة بالضّمائر:

الضّمائر عناصر إحاليّة لا تخلو من غموض، تستوجب عنصرا إشاريّا يزيل هذا الغموض، فإذا كانت ضمائر متكلّم أو مخاطب يفسّرها وجود صاحبها وقت الكلام فهو حاضر يتكلّم أو يوجّه إليه الكلام، وقد عولج هذا النّوع بقوّة في اللّسانيّات الحديثة خاصّة لسانيّات النصّ وتحليل الخطاب تحت مصطلح المحادثة، وتعتبر هذه الضّمائر ذات آليّة في تخلّق النصّ ويقلّ دورها في تحقّق اتّساقه، بينما ضمير الغائب له قوّة في الاتّساق[16]، وقد تكتنف عمليّة إحالته إلى مرجعه صعوبة، فصاحبه غير معروف، لأنّه غير حاضر ولا مشاهد، فلابدّ له من شيء يفسّره (مرجع)، والأصل أن يعود على مفسّر متقدّم مطابق له، يبيّن معناه ويكشف المقصود منه.

وهذا المتقدّم قد يكون صريحا؛ كقوله تعالى: "وَإِذِ ابْتَلَى إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ بِكَلِمَاتٍ فَأَتَمَّهُنَّ..."124 البقرة، فالضّمير الهاء في (ربّه) يعود على إبراهيم، وقد يتقدّم معنى المفسّر ولا يتقدّم لفظه صراحة كقوله تعالى: "اعدلوا هو أقرب للتّقوى"8 المائدة، فالضّمير (هو) يعود على العدل، ولم يتقدّم له ذكر بل تقدّم الفعل اعدلوا الّذي يدلّ عليه، وقد يدلّ على المفسّر العلمُ به وإن لم يتقدّم له ذكر، أو يدلّ عليه سياق الكلام المستلزم للمفسّر؛ كقوله تعالى: "إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ"1القدر، فالضّمير يعود على القرآن، إذ النّزول في ليلة القدر الّتي هي في شهر رمضان الّذي أنزل فيه القرآن، وقد يستغنى عنه في اللّفظ بما يدلّ عليه حسّا، كقوله تعالى: "قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي"26 يوسف، فالضّمير يعود على امرأة العزيز ولم يتقدّم لها ذكر صريح فهو مدلول عليه حسّا، أو يعود إلى غير مذكور

لا لفظا ولا معنى إن كان سياق الكلام يعنيه كقوله تعالى: "وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِي" 44 هود، فالضّمير يعود إلى سفينة نوح المعلومة من مقام القول[17].

ومن ذلك ضمير الفصل الّذي يعتبر عاملا مساعدا في إحداث تماسك النصّ وانسجامه، يقع بين المبتدأ والخبر أو ما أصله مبتدأ وخبر، يسمّيه الكوفيّون عمادا ودعامة، والبصريّون فصلا، والمنطقيّون رابطة، يؤتى به لأمن اللّبس في فهم علاقة الوصفيّة بين المبتدأ وما بعد الضّمير، عند إرادة إنشاء علاقة إسناد بين اسمين كلاهما معرفة وبينهما مطابقة، فيؤتى به للإيذان بأنّ ما بعده خبر لا نعت، فيعود الضّمير على المبتدأ ويؤكّد وقوع ما بعده خبرا، ويؤنّث على معنى القصّة إذا كان في الجملة المفسّرة بعده مؤنّث غير فضلة، ولا يكون إلّا مفردا غائبا، ويأتي في معرض التّعظيم، فيذكر مبهما ثمّ مفسّرا له وقع في النّفس، ولا يُعطَفُ عليه، ولا يأتي البدلُ عنه، ولا عطفُ البيان، ولا التّأكيدُ ولا الوصف، ويكون متّصلا ومنفصلا[18]؛ كقول الله تعالى: "إِنَّكَ أَنْتَ العَزِيزُ الحَكِيمُ"129البقرة، "إِنْ تَرَنِ أَنَا أَقَلَّ مِنْكَ مَالًا وَوَلَدًا" 39الكهف، فهو عند ذكره يوجب عليك مذكورا بعد المبتدأ الّذي ذكر قبله[19]، ويأتي مرفوعا مطابقا للمبتدأ في العدد والجنس وتكلّما وخطابا وغيبة، فيمتنع نحو: زيد إيّاه الفاضل، وقد تدخل عليه لام التّوكيد؛ كقوله تعالى: "إِنَّ هَذَا لَهُوَ القَصَصُ الحَقُّ ..."62 آل عمران، فكأنّه كما يقول سيبويه ذكر (هو) ليستدلّ المحدَّثُ أنّ ما بعد الاسم ما يخرجه ممّا وجب عليه، وأنّ ما بعد الاسم ليس منه؛ وكقوله تعالى: "وَلَا يَحْسَبَنَّ الَّذِينَ يَبْخَلُونَ بِمَا آتَاهُمُ اللهُ مِنْ فَضْلِهِ هُوَ خَيْرًا لَهُمْ"18 آل عمران. يقول سيبويه: (كأنّه قال: لا يحسبنّ الّذين يبخلون البخل هو خيرا لهم، ولم يذكر البخل اجتزاء بعلم المخاطَب بأنّه البخل لذكره يبخلون)[20]، فضمير الفصل (هو) يحيل على اسم سابق هو البخل، وقد استدلّ عليه من خلال السيّاق اللّغوي، وله فوائد في الكلام كثيرة أهمّها الإعلام بأنّ ما بعده خبر لا تابع، وأنّه لابدّ عند الإتيان به من مذكور بعده لأنّه بمنزلة الابتداء وإلّا فسد الكلام، فوجود الضّمير عيّنَ الخبر، (واستدلّ له السّهيلي بأنّه أتي به في كلّ موضع ادعيّ فيه نسبة ذلك المعنى إلى غير الله)[21]، وله فوائد أخرى كالاختصاص والقصر، والتّوكيد لأنّه تكرير لمعنى المبتدأ، ولهذا سمّاه الكوفيّون دِعامة؛ لأنّه يُدعَّمُ به الكلام أي: يُقوّى ويُؤكّد [22]، كقوله تعالى: "... وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ..." 5 البقرة، قال الزّمخشري: ("هُم" فصل، وفائدته الدّلالة على أنّ الوارد بعده خبر لا صفة، والتّوكيد، وإيجاب أنّ فائدة المسند ثابتة للمسند إليه دون غيره)[23]، وتقويّة الكلام واتّساقه وانسجامه، وفي حذفه لا يستقلّ التّركيب وينحصر في الوصفيّة، فيحتاج إلى ركن إسناد يتمّه، فهو يحصر العلاقة في الإسناد الخبري[24].

وتأتي الضّمائر أحاديّة الإحالة كما في قوله تعالى: "وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَكُمْ لَا تَسْفِكُونَ دِمَاءَكُمْ وَلَا تُخْرِجُونَ أَنْفُسَكُمْ مِنْ دِيَارِكُمْ ثُمَّ أَقْرَرْتُمْ وَأَنْتُمْ تَشْهَدُونَ"84 البقرة، فالضّميران في "أقررتم" و"أنتم تشهدون" راجعان لما رجع له ضمير "ميثاقكم" وما بعده، لتكون الضّمائر على سنن واحد في النّظم[25].

وإذا تقدّم شيئان أو أكثر ممّا يصلح للتفسير، يتعدّد المحال إليه بالضّمير؛ وقد يؤدّي إلى اللّبس وتتعدّد التّأويلات، فيحتاج إلى تخريج وبحث؛ لترجيح أحدها اعتمادا على مهارة المفسّر أو المتلقّي، والاعتماد على قرائن نحويّة وبلاغيّة معيّنة.

أمّا النّحويّة فالأصل أن يعود الضّمير إلى أقرب مذكور منه؛ نحو: جاءني محمّد وخالد فأكرمته، أي فأكرمت خالدا، وكقوله تعالى: "هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاءً وَالْقَمَرَ نُورًا وَقَدَّرَهُ مَنَازِلَ" 5 يونس، أي قدّر القمر، وأمّا البلاغيّة فالتّفاوت في القوّة، أو الاعتماد على ظاهرة الحقيقة والمجاز؛ كقوله تعالى: "كَانَ النَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً فَبَعَثَ اللهُ النَّبِيِّينَ مُبَشِّرِينَ وَمُنْذِرِينَ وَأَنْزَلَ مَعَهُم الكِتَابَ بِالحَقِّ لِيَحْكُمَ بَيْنَ النَّاسِ فِيمَا اخْتَلَفُوا فِيهِ"213البقرة، لابدّ من إسناد الفعل "ليحكم" إلى شيء تقدّم ذكره، وقد تقدّم ذكر ثلاثة عناصر إشاريّة وأقربها لفظ "الكتاب" ثمّ "النبيّين" ثمّ "الله"، فإن كان إضمار كلّ واحد منها صحيحا، يكون المعنى: ليحكم الله أو النبيّ أو الكتاب، فكلّ واحد من هذه الاحتمالات يختصّ بوجه ترجيح، أمّا الكتاب فلأنّه أقرب المذكورات، وأمّا الله فلأنّه سبحانه هو الحاكم في الحقيقة، وأمّا النبيّ فلأنّه هو المظهر، فلا يبعد أن يرجّح الأقرب لأنّ إسناد الحكم إلى الكتاب مجاز، وإذا جاز أن يكون الكتاب هدى وشفاء جاز أن يكون حاكما، فيفيد بذلك تفخيم القرآن وتعظيم شأنه، وقد تكون في الكلام قرينة تدلّ على أنّه يعود على الأوّل البعيد، كقوله تعالى: "وَإِذَا رَأَوا تِجَارَةً أَوْ لَهْوًا انْفَضُّوا إِلَيهَا"11 الجمعة، فعاد الضّمير على التّجارة بحسب المقام، لأنّها سبب الانفضاض وهو يخطب، وقد يدلّ عليه السّياق؛ ثقة بفهم السّامع؛ كقوله تعالى: "كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ" 26 الرّحمان، وقوله: ".. مَا تَرَكَ عَلَى ظَهْرِهَا.." 45 فاطر، أي الأرض أو الدّنيا، وقوله تعالى: "وَاسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ وَإِنَّهَا لَكَبِيرَةٌ إِلَّا عَلَى الخَاشِعِينَ"45البقرة، فالضّمير في "إنّها" للصّلاة أو للاستعانة، وفي كلتا الحالتين هناك تطابق بين الضّمير والمحال إليه، هذا داخل نفس الآية، وفي سياق أكبر يجوز أن يحيل الضّمير إلى خطاب سابق يستغرق الأمور الّتي أمر بها الله تعالى بني إسرائيل ونهاهم عنها بدءا من قوله: "يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَوْفُوا بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ وَإِيَّايَ فَارْهَبُونِ" 40 البقرة، إلى قوله: "واستعينوا"، وهذه الأمور هي: ذكر النّعمة والوفاء بالعهد، ورهبة الله تعالى، والإيمان برسالة محمّد صلّى الله عليه وآله وسلّم، وألّا يشتروا بآيات الله ثمنا قليلا، وتقوى الله، وألّا يلبسوا الحقّ بالباطل، وإقام الصّلاة وإيتاء الزّكاة، وسلوك سبيل البرّ، وقد جاءت هذه الأوامر والنّواهي متداخلة، ويتحصّل من ذلك أنّ إحالة الضّمير نوعان: إحالة إلى عنصر، وإحالة إلى خطاب[26].

وإذا كان في الكلام مضاف ومضاف إليه، فالأصل أن يعود الضّمير على المضاف نحو: جَاءَ أَخُو خَالِدٍ فَأَكْرَمْتُهُ، أي فَأَكْرَمْتُ الأَخَ، فالضّمير على المضاف، وقد يعود على المضاف إليه مع القرينة، نحو قول الله تعالى: "فَأَطَّلِعَ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ كَاذِبًا" 37غافر، فالضّمير عائد على المضاف إليه وهو موسى، وقد يكون الضّمير محيلا إحالة مزدوجة تدفع اللّبس وتساهم في اتّساق الخطاب، من غير تفاوت، فالأفضل عودته على الجميع لا الأقرب ولا الأقوى، نحو: جَاءَ الأَقَارِبُ وَالأَصْدِقَاءُ فَأَكْرَمْتُهُمْ[27].

وقد يعود هذا الضّمير على متأخّر في اللّفظ متقدّم في الرّتبة كقوله تعالى: "فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى"67 طه، فالضّمير عاد على موسى عليه السّلام، وقد يعود على متأخّر لفظا ورتبة؛ كضمير الشّأن وسمّي ضمير الشّأن والقصّة لأنّه إضمار للشّأن المعهود في الذّهن، ويرمز للحال الّتي يراد الكلام عنها، وشرطه الابتداء والإفراد؛ فيأتي مبتدأ في الجملة الكبرى، يتصدّرها فتكتفي به رابطا، يحيل إلى متأخّر في اللّفظ، ولا تتحقّق وظيفته إلّا بتقديمه، وهذا المتأخّر مفسِّر له، ولا يكون ضميرا لحاضر، بل يكون ضمير غيبة مفردا مفسَّرا بجملة بعده خبريّة، ليس فيه ما في ضمير الخطاب وضمير المتكلّم من الحضور والمشاهدة بما يغني عن الافتقار إلى مرجع يذكر أو يقدّر الكلام فيوضّح المقصود به، ولا يدلّ على اسم بعينه؛ بل لابدّ له من جملة بعده اسميّة أو فعليّة، تفسّره وتوضّح مدلوله وتزيل إبهامه، وهي مرجعه، ومعناها معناه، كما يجيء مع ما يدخل على الجملة الاسميّة؛ نحو إنّ وظنّ وكان وأخواتها، وتعمل فيه، ويكون منفصلا ومستترا وبارزا، يتقدّم لمعنى التّفخيم والتّعظيم والتّأكيد والتّنبيه؛ وقصد التّشويق، نحو قوله تعالى: "سَاءَ مَثَلًا الْقَوْمُ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَأَنْفُسَهُمْ كَانُوا يَظْلِمُونَ" 177 الأعراف، لا يتقدّمه ظاهر؛ لذلك يسمّيه الكوفيّون الضّمير المجهول، ويكون هذا الضّمير كناية عن تلك الجملة، وتكون الجملة خبرا عنه، لا يتبع بتوكيد ولا يعطف عليه ولا يبدلُ منه، ويتّصل بارزا؛ نحو: ظَنَنْتُهُ زَيْدٌ قَائِمٌ، وَحَسِبْتُهُ قَامَ أَخُوكَ، فالهاء ضمير الحديث في موضع المفعول الأوّل والجملة بعدها في موضع المفعول الثّاني، وفي التّنزيل: "وَأَنَّهُ لَمَّا قَامَ عَبْدُ اللهِ" 19 الجن، ويأتي مستكنا نحو: كَانَ أَنْتَ خَيْرٌ مِنْهُ، وقوله تعالى: "مِنْ بَعْدِ مَا كَادَ يَزِيغُ قُلُوبُ فَرِيقٍ مِنْهُمْ" 117 التوبة، ويجيء مؤنّثا إذا كان الكلام في مؤنّث كقوله تعالى: "إِنَّهَا لَا تَعْمَى الأَبْصَارُ" 46 الحج، ولمّا كانت الجملة الّتي تفسّره هي عينه في المعنى لم يحتج لرابط يربطها بالمبتدأ، فالمفسِّرُ عين المفسَّرِ؛ ويقدّر اسم من معنى الجملة لتفسيره، وبذلك يربط بين الجملة الخبريّة بعده والاسم المقدّر، نحو قوله تعالى: "قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ"1الإخلاص، (هو) رفع بالابتداء، و(الله تعالى) خبره، وتقدّم ضمير الشّأن ثناء على الله تعالى، وهو خالص له سبحانه، فـ(هو) ضمير الشّأن، (الله أحد) هو الشّأن، بمعنى: الشّأن هذا، وهو أنّ الله واحد لا ثاني له، أي الشّأن الله أحد، فلم يأت في الجملة بعائد إلى المبتدأ، لأنّها هو في المعنى، ومفسّرة له، وقيل إنّ الآية نزلت في سياق سؤال عن وصف الله تعالى، فجاءت الآية جوابا له، يعني: الّذي سألتموني وصفه هو الله تعالى، و(أحد) خبر لمبتدأ تقديره: هو، وقيل بمعنى: قل: الأمر والشّأن الله أحد[28].

وهذا الضّمير بموقعه يحيل على المحتوى الدّلالي المفهوم من الكلام بعده، فيكون المعنى: الشّأن كذا والقصّة كذا (أي مضمون الجملة بعد الضّمير)، والجملة مع وجوده لا تحتاج إلى رابط يربطها بالمبتدأ[29]، لاتّحادهما في المعنى، فالضّمير هو المرجع، والجملة المفسّرة له هي نفسه في المعنى.

وقد يعود الضّمير على متأخّر إذا كان هذا الضّمير مجرورا بربّ مفسَّرا بتمييز نحو: رُبَّهُ رَجُلًا أَكْرَمْتُ، والقصد منه التّعظيم والتّفخيم في الغالب، أو يكون المرجع خبرا عن الضّمير، نحو: مَا هِيَ إِلَّا حَيَاةٌ فَانِيَةٌ، أو يكون الضّمير فاعلا لنعم وبئس مفردا مستترا متبوعا بنكرة تفسّره؛ نحو: نِعْمَ رَجُلًا عَلِيٌّ، أو يكون الضّمير في

باب التّنازع مرفوعا بأوّل المتنازعين؛ نحو: قامَ وقعَدَ أَخُوكَ، أو يكون الضّمير مبدلا منه؛ نحو: سررتُ بِنَجَاحِهِ أَخِيكَ[30].

ومن قواعد الضّمير ألّا يُعدَل إلى المنفصل إلّا بعد تعذّر المتّصل؛ بأن يقع في الابتداء؛ كقوله تعالى: "إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ" 5 الفاتحة، أو بعد (إلّا)؛ نحو: "...أَمَرَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ..." 40 يوسف، ومن أمثلة المتّصل قوله تعالى: "وَقُل لِلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ"31 النور، فقد اشتملت الآية على خمسة وعشرين ضميرا[31].

6 ـ بلاغة وجماليّة الإحالة بالضّمير:

الضمائر ذاتُ طبيعةٍ علاماتية كِنَائية، تَهدِف في سياقِها التداولي إلى التعبير عن واقع اجتماعي بشكل أو بآخرَ، خاصّة ضمير الغائب؛ لكونه يمثل أقصى درجات التكثيف الضّمائري، وليحسن الرّبط بها ويسهل تفسيرها وتأويلها، وحتّى لا نقع في التباس وخلط في تأويلها، لا بدّ من معرفة أغراضها البلاغيّة والجماليّة، فقد نجد عدولاً عن النّمطِ في استعمالها، كالعدول العددي، والعدول النوعي:

أمّا العدولُ العدديُّ، فيتمثَّل في عود ضمير الجمع على المثنَّى، وعود المثنَّى على الجمع، وكذلك إرادة الواحد من الجمع، وإرادة الجمع من المفرد، وإرادة الواحد من المثنى؛ كقولُه تعالى: ﴿ وَدَاوُدَ وَسُلَيْمَانَ إِذْ يَحْكُمَانِ فِي الْحَرْثِ إِذْ نَفَشَتْ فِيهِ غَنَمُ الْقَوْمِ وَكُنَّا لِحُكْمِهِمْ شَاهِدِينَ ﴾ 78 الأنبياء.

وأما العدول النوعي، كخطاب المرأة بخطاب جمع المذكر، أو التكنية عنها بضمير جمع المذكر؛ مبالغةً في سترها، وكل ذلك يمكن أن يدخل تحت مسمّى "الإشاريات الاجتماعية"؛ نحو قولُه تعالى: ﴿ إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى ﴾ 10 طه، الضّمير (الواو للجمع في امكثوا) يعود على أهله.

إنّ مثل ذلك العدول يمثّل أفضل استخدام تداولي على المستوى النصّي، وهو كذلك عدول من نوع خاص؛ إذ يعتبر الضّمير حاملاً لدلالة الإيجاز والاختصار، وإضافةُ ذلك البعد الاستعمالي على المستوى النصّي - دون الإخلال بالبنية التركيبيّة للنصّ - يمثّل تكثيفًا دلاليًا يحافظ على وجود المتلقّي في بناء النصّ، ويُجبِره على التدبّر[32].

ويمكن إجمال الأغراض البلاغيّة والجماليّة للإحالة بالضّمير في:

ـ يؤتى بالمضمرات كلّها لضرب من الإيجاز والاختصار، واحترازا من الإلباس، فأمّا الإيجاز فلأنّك تستغني بالحرف الواحد (الضّمير) عن الاسم بكامله، فيكون ذلك الحرف كجزء من الاسم، يقول السيوطي: (وأصل وضع الضّمير للاختصار؛ ولهذا قام قوله: "أَعَدَّ اللَّهُ لَهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا"35 الأحزاب، مقام خمس وعشرين كلمة لو أتى بها مظهرة)[33]، وأمّا الإلباس فلأنّ الأسماء الظّاهرة كثيرة الالتباس، ولا يزيل التباسها في كثير من أحوالها إلّا الصّفات، والمضمراتُ لا لبس فيها، فيستغنى بها عن الصّفات، لأنّ الأحوال المقترنة بها قد تغني عن الصّفات، والأحوالُ المقترنة بها هي: حضور المتكلّم والمخاطب والمشاهدة لهما، وتقدّمُ ذكر الغائب الّذي يصير بمنزلة الحاضر المشاهَد[34]، جاء في شرح الرضيّ للكافية: (المقصود من وضع المضمرات رفع الالتباس، فإنّ أنا

وأنت لا يصلحان إلّا لِمُعَيَّنَين، وكذا ضمير الغائب نص في أنّ المراد هو المذكور بعينه، في نحو: جاءني زيد وإيّاه ضربت، وفي المتّصل يحصل مع رفع الالتباس الاختصار، وليس كذا الأسماء الظّاهرة، فإنّه لو سُمّي المتكلّم أو المخاطب بعَلَميهما فربّما أُلتبس، ولو كُرِّرَ لفظ المذكور مكان الضّمير الغائب فربّما توهّم أنّه غير الأوّل)[35].

ـ التّأكيد المعنوي مع دلالة الاختصاص؛ تفيده الإحالة ببعض الضّمائر (كضمير الفصل)؛ فيكون ذكرها في الكلام أبلغ؛ كما في قوله تعالى: "... وَالكَافِرُونَ هُمُ الظَّالِمُونَ" 254 البقرة، فلو قلت: والكافرون الظّالمون وأسقطت الضّمير تجد فرقا بينهما في التّأكيد وعدمه، كما أنّ مجيء الضّمير يدلّ على أنّهم اختصّوا بمزيد الظّلم الفاحش؛ وقوله تعالى: "أُولَئِكَ هُمُ المُؤْمِنُونَ حَقًّا لَهُمْ دَرَجَاتٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَمَغْفِرَةٌ وَرِزْقٌ كَرِيمٌ" 4 الأنفال، فيه دلالة على مزيد اختصاصهم بالإيمان، واستحقاقهم لصفة من بين سائر الخلق، وإدخاله في مثل هذا التّركيب أحسن، لأنّه في موضع يحتاج إلى تأكيد ورفع توهّم من يتشكّك في المسند إليه الخبر أو ينازع فيه، أو من يتوهّم التّشريك فيه[36].

وتوكيد الضّمائر يكون لأمر غير معلوم أو مشكوك فيه لإزالة احتماله، ويأتي على ثلاثة أوجه؛ أوّلها: تأكيد المنفصل بمثله؛ نحو: أنت أنت، وفائدته المبالغة في مدحه، وثانيها؛ تأكيد المتّصل بمثله؛ كقوله تعالى: "قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا"75 الكهف، أكّد بالضّمير لأنّ المخالفة أعظم جرما من الأولى في قوله: "قَالَ أَلَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا" 72 الكهف، وأدخَلَ في التّعنيف، فلهذا جاء العتاب مؤكّدا، وثالثها توكيد المتّصل بالمنفصل؛ كقوله تعالى: "فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى، قُلْنَا لَا تَخَفْ إِنَّكَ أَنْتَ الأَعْلَى"67، 68 طه، دلّ التّوكيد على طمأنينة نفس موسى، وعلى الغلبة بالقهر والنّصر[37].

ـ تفخيم شأن صاحبه أو تحقيره؛ حيث يُجْعل لكثرة شهرته كأنّه يدلّ على نفسه، ويُكتفى عن اسمه الصّريح بذكر شيء من صفاته، ومثال التّفخيم قوله تعالى: "إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةٍ مُبَارَكَةٍ"3 الدخان، وقوله عزّ وجلّ: "فَإِنَّهُ نَزَّلَهُ عَلَى قَلْبِكَ"97 البقرة، يعني: القرآن، وفي التحقير قوله: "إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُبِينٌ"168 البقرة، وقوله: "إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ"27 الأعراف، يعني: الشيطان[38].

ـ التّشويق والإجمال ثمّ التّفصيل بعده، بأن يذكروا أوّلا شيئا مبهما ثمّ يفسّروه فيكون أوقع في النّفس، وذلك حين يحيل الضّمير إلى متأخّر لفظا ورتبة كما في ضمير الشّأن والقصّة والفصل؛ قصد التّفخيم والتّعظيم أيضا بذكر الشّيء أوّلا مبهما، فيكون شوق النّفس إليه أشدّ، وتطلّعها إلى التّفسير أقوى، ثمّ تفسيره؛ فيكون إدراكه وفهمه أوضح، ويكون أوقع في النّفس وآكد، بسبب ذكره مرّتين؛ مجملا فمفصّلا؛ كقوله تعالى: "إِنَّهُ مَنْ يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ المُحْسِنِينَ"90 يوسف، فالتّشويق لمعرفة المحال إليه، يظهر جليّا في هذه الإحالة البعديّة حيث يضمر أو يشار إليه قبل الإفصاح عنه، بغرض المدح هنا، وقد يكون في مواضع أخرى لغرض التّحقير والتّجاهل[39].

فالإحالة بضمير الشّأن والقصّة على اختلاف أحواله؛ يرد على جهة المبالغة في تعظيم القصّة، وتفخيم شأنها، وتحصيل البلاغة فيه بإضماره ثمّ تفسيره، فالشّيء إذا كان مبهما تتطلّع النّفوس إلى فهمه وتتشوّق إليه، وعلى هذا لابدّ أن يكون مضمون الجملة المفسّرة شيئا عظيما يستوجب العناية، فهناك فرق في المعنى بين قولنا: زيد

منطلق، وزيد هو منطلق، وهو زيد منطلق، فالأولى إخبار أوّلي، والثّانيّة فيها معنى التّخصيص، والثّالثة فيها معنى التّفخيم والتّعظيم، ولضمير الشّأن إضافة إلى ذلك وظيفة مهمّة في الكلام، هي إدخال الحروف المشبّهة بالفعل على الجمل الفعليّة، ولولا هو ما أمكن ذلك؛ نحو قوله تعالى: "فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ"46 الحجّ، وقوله تعالى: "إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ"21 الأنعام، فهذا التّركيب يُمكّن التّاطق من إدخال إنّ وأنّ على الجملة الفعليّة فتكون مؤكّدة[40].

ـ الحذر من التّنافر، فقد يخالف بين الضّمائر حذرا من التّنافر؛ نحو: "...مِنْهَا أَرْبَعَةٌ حُرُمٌ..."36 التّوبة، الضّمير (الهاء في منها) للاثني عشر شهرا، ثمّ قال: "...فَلَا تَظْلِمُوا فِيهِنَّ أَنْفُسَكُمْ..."36 التّوبة، أتى بصيغة الجمع (هنّ في فيهنّ) مخالفا لإحالته على الأربعة، فمع جمع الكثرة أتى بضمير مفرد (الهاء)، ومع جمع القلّة أتى بضمير جمع (هنّ)، والسرّ في ذلك أنّ المميّز مع جمع الكثرة واحد؛ فوحّد الضّمير، ومع جمع القلّة مميّزه جمع؛ نحو: ثلاثة دراهم، فلهذا أعاد الضّمير استنادا إلى المميّز جمعا وإفرادا لتناسب نظم الكلام، وجوّز بعضهم إحالته في كليهما على الاثني عشر، لأنّه لا يجوز أن ينهى عن الظّلم في الأربعة، ويبيحه في الثّمانيّة، بل تركه في الكلّ واجب، ويجيب الزّركشي بأنّه جائز لأفضليّة الأشهر الحرم، فإنّ الظّلم قبيح مطلقا وفيهنّ أقبح[41].

ـ الحذر من التشتّت؛ وذلك إذا اجتمع ضمائر؛ فحيث أمكن إحالتها لواحد فهو أولى من إحالتها لمختلف، والحكمة من توافقها في المرجع؛ الحذر من التشتّت، ولهذا لمّا جوّز بعضهم في قوله تعالى: "أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ" 39 طه، أنّ الضّمير الأوّل لموسى عليه السّلام، والثّاني للتابوت، عابه الزّمخشري، وجعله تنافرا، وجعل الضّميرين يحيلان إلى موسى عليه السّلام، لأنّ إحالة الثّاني إلى التّابوت فيه هُجنة لما يؤدّي إليه من تنافر النّظم الّذي هو أمّ إعجاز القرآن، وعليه وقع التحدّي، ومراعاته أهمّ ما يجب على المفسّر، ومثله قوله تعالى: "لِتُؤْمِنُوا بِاللهِ وَرَسُولِهِ وَتُعَزِّرُوهُ وَتُوَقِّرُوهُ وَتُسَبِّحُوهُ" 9 الفتح، فالضّمائر لله عزّ وجلّ، وتعزّروه بمعنى تعزير دينه ورسوله، ومن فرّق الضّمائر فقد أبعده، وقد يخرج عن هذا الأصل؛ كما في قوله تعالى: "وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِم مِنْهُمْ أَحَدًا" 22 الكهف، فضمير "فيهم" لأصحاب الكهف، و"منهم" عائد إلى ما عاد إليه ضمير "سيقولون ثلاثة"، وهم أهل مكّة الّذين سألوا عن أمر أهل الكهف[42]، ولعلّ ذلك راجع إلى قرينة الفهم والله أعلم.

ـ تحقيق الكفاية التّفسيّة بعد انجلاء الغموض الّذي كان موجودا في الأدوات والألفاظ الكنائيّة (الضّمائر)، ويتعيّن المحال إليه، ممّا يشعر النّفس بالاكتفاء والرّاحة، والنّص التّالي مثال لأهميّة وجماليّة الإحالة في تحديد وجهة الخطاب وترابط أجزائه: (قالت خديجة: ... ولم أر قطّ أنّ بين هؤلاء السّادة والأشراف من شباب قريش وكهولها من يستطيع أن يستعلي بعقله ورأيه على عقلي ورأيي، ولكن ما رأيت محمّدا قطّ إلّا صبَتْ إليه نفسي، ومال إليه قلبي ...)[43]، فالضّمائر المتعدّدة والمتنوّعة بين مستترة ومتّصلة أدّت إلى ربط الجمل بعضها ببعض، وأخرجتها متّسقة منسجمة تيسّر على القارئ فهمها دون عناء.

خاتمة:

وفي الأخير نلخّص أهمّ النّتائج الّتي وصل إليها المقال في:

ـ تعدّ الإحالة من أدوات الرّبط النصيّة، وتبرز في النص من خلال وسائل نحوية؛ منها: الضمائر، وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة، والّتي تجعل النصّ مترابطا ترابطا يفضي أوّله إلى آخره.

ـ وتعدّ الضّمائر أكثر العناصر اللّغويّة حضورا في سلسلة من الملفوظات المنتظمة، نتلفّظ بها أو نسمعها أو نلحظها في تعاقب زمني، وتؤدّي إلى استمرار النصّ، وتحافظ على اتّساقه.

ـ إنّها تشعر القارئ بوجود مسار معيّن للنصّ واتّجاه نحو غاية محدّدة، فهي ترتبط بمقامات وأغراض محدّدة، لا يستطيع إدراك هذه الغاية إلّا إذا ربط الضّمائر بتلك الأغراض والمقامات.

ـ يقتضي من ممارسي الكتابة معرفة واحترام خصائص كل نوع من أنواع الضّمائر؛ إذا أراد أن يحقّق للنصّ اتّساقه، وحتّى لا يقع في التّناقض أو الانتقال غير المبرّر من فكرة إلى فكرة.

ـ إنّ الضّمائر من القرائن السيّاقيّة والمقاميّة الّتي تكون ظاهرة أو مستترة؛ والّتي ترتبط بقواعد نحويّة ودلاليّة وبلاغيّة؛ وهي تؤدّي إلى تعليق الكلم بعضه ببعض؛ فتساهم في التّأليف والتّصوير الجمالي، وتشارك بما تحيل إليه في الرّبط بين أجزاء النصّ الدّاخليّة من جهة، وبين النصّ والبيئة من جهة أخرى.

ـ اهتمّ النّحاة والبلاغيّون القدماء بدراسة الضّمائر، وكشفوا أسرار الرّبط بها، وتولّد عن دراساتهم جملة من الملاحظات والمصطلحات الّتي تدور في فلك الدّراسات النصيّة، ولهذا يمكن للدّراسات الحديثة الاستفادة منها؛ خاصّة في مجال تعليم اللّغة العربيّة والتّرجمة.

نسأل الله تعالى التّوفيق والسّداد والعفو، والحمد لله ربّ العالمين.

هوامش:

[1] ـ ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخران، باب الحاء، مادة (حول)، دار المعارف، طبعة جديدة، القاهرة، 1998م، ص: 1055، 1056، 1058.

[2] ـ عبد الحميد بورعة، الإحالة النصيّة وأثرها في تحقيق تماسك النصّ القرآني، دراسة تطبيقيّة على بعض الشّواهد القرآنيّة، مجلّة الأثر، عدد خاص، 2012م، ص: 1/ ونائل محمّد إسماعيل، الإحالة بالضّمائر ودورها في تحقيق التّرابط في النصّ القرآني، دراسة وصفيّة تحليليّة، مجلّة جامعة الأزهر بغزّة، مجلد 13، العدد: 1،2011م، ص: 1063.

[3] ـ نقلا عن: أحمد عفيفي، نحو النصّ؛ اتّجاه جديد في الدّرس النّحوي، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، ط1، 2001م، ص: 116/ ج؛ ب؛ براون، ج؛ بول، تحليل الخطاب، ترجمة: محمّد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997م، ص: 36.

[4] ـ ينظر: نعمان بوقرة، لسانيّات الخطاب، مباحث في التّأسيس والإجراء، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط1، 2012م، ص: 45، 46/ وأحمد عفيفي، نحو النصّ، ص: 116.

[5] ـ ينظر: عبد الحميد بورعة، الإحالة النصيّة وأثرها في تحقيق تماسك النصّ القرآني، ص: 89، 91/ ونائل محمّد إسماعيل، الإحالة بالضّمائر ودورها في تحقيق التّرابط في النصّ القرآني، ص: 1064، 1065.

[6] ـ ينظر: الأزهر الزنّاد، نسيج النصّ، بحث في ما يكون به الملفوظ نصّا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993م، ص: 119.

[7] ـ ينظر: جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النص، شبكة الألوكة، ط1، 2015م، ص: 71/ وأحمد عفيفي، نحو النصّ، ص: 116/ ونائل محمّد إسماعيل، الإحالة بالضّمائر ودورها في تحقيق التّرابط في النصّ القرآني، ص: 1067./ الأزهر الزنّاد، نسيج النصّ؛ ص: 131، 132.

[8] ـ ينظر: أحمد عفيفي، نحو النصّ، ص: 117/ ونعيمة سعديّة، (2009م) عود الضّمير بين اللّسانيات الحديثة والنّحو العربي ـ استراتيجيّة الإحالة، مخبر أبحاث في اللّغة والأدب، جامعة محمّد خيضر، مداخلة نشرت على: http://lab.univ-biskra.dz/lla/index.php/ تحميل: 20/ 10/ 2020م ص: 12، 13. / وعبد الحميد بورترعة، الإحالة النصيّة وأثرها في تحقيق تماسك النصّ القرآني، ص: 2، 89/ ونائل محمّد إسماعيل، الإحالة بالضّمائر ودورها في تحقيق التّرابط في النصّ القرآني، ص: 1066/ ومحمود عكاشة، تحليل النصّ، دراسة الرّوابط النصيّة في ضوء علم اللّغة النصّي، مكتبة الرّشد، ط1، 2014م، ص ص: 121، 224، 225/ والأزهر الزنّاد، نسيج النصّ، ص: 118، 119.

[9] ـ ينظر: معاني النّحو، فاضل صالح السامرّائي، دار الفكر للطّباعة والنّشر، ج1، ط1، الأردن، 2000م، ص: 42، 45/ وموفّق الدّين أبو البقاء بن يعيش، شرح المفصّل للزّمخشري، تقديم: إميل بديع يعقوب، ج2، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص: 293، 296.

[10] ـ ينظر: ج؛ ب؛ براون، ج؛ بول، تحليل الخطاب، ص: 256/ والأزهر الزنّاد، نسيج النصّ، ص: 132/ وعبّاس حسن، النّحو الوافي، ج1، دار المعارف، ط3، مصر، 1974م، ص: 255، 256.

[11] ـ محمّد خطّابي، لسانيّات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب، ص: 18/ والأزهر الزنّاد، نسيج النصّ، ص: 117.

[12] ـ ينظر: نظام الارتباط والرّبط في تركيب الجملة العربيّة، مصطفى حميدة، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997م، ص: 196/ والأزهر الزناد، نسيج النصّ، ص: 121/ ونائل محمّد إسماعيل، الإحالة بالضّمائر ودورها في تحقيق التّرابط في النصّ القرآني، ص: 1068.

[13] ـ ينظر: نظام الارتباط والرّبط في تركيب الجملة العربيّة، مصطفى حميدة، ص: 196/ وفاضل صالح السّامرّائي، الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون، الأردن، ط2، 2007م، ص: 147/ ومحمود عكاشة، تحليل النصّ، ص: 222، 223/ ونائل محمّد إسماعيل، الإحالة بالضّمائر ودورها في تحقيق التّرابط في النصّ القرآني، ص: 1061، 1068، 1069.

[14] ـ ينظر: موفّق الدّين بن يعيش، شرح المفصّل للزّمخشري، ج2، ص: 292/ ونائل محمّد إسماعيل، الإحالة بالضّمائر ودورها في تحقيق التّرابط في النصّ القرآني، ص: 1069.

[15] ـ ينظر: نعيمة سعديّة، عود الضّمير بين اللّسانيات الحديثة والنّحو العربي، ص: 16 وتمام حسان، الخلاصة النّحويّة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000م، ص: 89، 90.

[16] ـ ينظر: عبّاس حسن، النّحو الوافي، ج1، ص: 255/ ونعيمة سعديّة، عود الضّمير، ص: 21.

[17] ـ ينظر: فاضل السّامرّائي، معاني النّحو، ص: 61، 62/ وعبّاس حسن، النّحو الوافي، ص: 257/ وشرح الرّضي لكافية ابن الحاجب، قسم2، ج2، تح: يحيى بشير مصري، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، مكتبة الملك فهد، ط1، 1996م، ص: 116.

[18] ـ ينظر: بهاء الدّين السبكي، شروح التلخيص، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، دار الكتب العلميّة بيروت لبنان، ج1، دس، ص: 386/ ومصطفى حميدة، نظام الارتباط والرّبط، ص: 199/ ومحمود عكاشة، تحليل النصّ، ص: 120، 227/ وابن كمال باشا، أسرار النّحو، تح: أحمد حسن حامد، دار الفكر للطّباعة والنّشر، ط2، 2002م، ص: 177، 179.

[19] ـ ينظر: أبو حيان محمّد بن يوسف الأندلسي، تفسير البحر المحيط، ج1، تح: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمّد معوّض، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط1، 1993، ص: 169/ وفاضل صالح السامرّائي، معاني النّحو، ص: 47.

[20] ـ سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان، الكتاب، ج2، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1988م، ص: 389، 391.

[21] ـ فاضل صالح السامرّائي، معاني النّحو، ص: 48، 49.

[22] ـ ينظر: فاضل صالح السّامرّائي، معاني النّحو، ص: 47 ـ 50/ والسّيوطي جلال الدّين، الإتقان في علوم القرآن، طبعة جديدة محقّقة، تح: شعيب الأرنؤوط، تعليق: مصطفى شيخ مصطفى، مؤسّسة الرّسالة ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2008م، ص: 402.

[23] ـ أبو القاسم جار الله الزّمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل، تعليق: خليل مأمون شيحا، ج1، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط3، 2009م، ص: 40.

[24] ـ ينظر: نعيمة سعديّة، عود الضّمير بين اللّسانيات الحديثة والنّحو العربي، ص: 16 وما بعدها/ وحسام البهنساوي، أنظمة الرّبط في العربيّة، دراسة في التّراكيب السّطحيّة بين النّحاة والنّظريّة التّوليديّة التّحويليّة، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، ط1، 2003م، ص: 19.

[25] ـ ينظر: ابن عاشور، تفسير التّحرير والتّنوير، الدّار التّونسيّة للنّشر، تونس 1984م، ج1، ص: 586/ ومحمّد خطّابي، لسانيّات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب ص: 175.

[26] ـ ينظر: محمّد خطّابي، لسانيّات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب، ص: 173، 174/ وفاضل صالح السامرّائي، معاني النّحو، ص: 63/ ومحمّد فخر الدّين الرّازي، تفسير الفخر الرّازي المشتهر بالتّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، ج6، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان بيروت، ط1، 1981م، ص: 15، 16/ والسّيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص: 400/ ونائل محمّد إسماعيل، الإحالة بالضّمائر ودورها في تحقيق التّرابط في النصّ القرآني، ص: 1069، 1070.

[27] ـ ينظر: فاضل صالح السامرّائي، معاني النّحو، ص: 64/ ونائل محمّد إسماعيل، الإحالة بالضّمائر ودورها في تحقيق التّرابط في النصّ القرآني، ص: 1071.

[28] ـ ينظر: فاضل صالح السامرّائي، معاني النّحو، ص: 57 ـ 61/ وموفّق الدّين بن يعيش، شرح المفصّل، ج2، ص: 334، 335، وما بعدها/ ويحيى بن حمزة العلوي، الطّراز، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة بيروت، ط1، 2002م، ص: 76/ ومحمود عكاشة، تحليل النصّ، ص ص: 121، 224، 225/ والسّيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص: 401، 402.

[29] ـ ينظر: فاضل صالح السامرّائي، معاني النّحو، ص: 57/ وعبد الحميد بوترعة، الإحالة النصيّة وأثرها في تحقيق تماسك النصّ القرآني، ص: 90/ ونائل محمّد إسماعيل، الإحالة بالضّمائر ودورها في تحقيق التّرابط في النصّ القرآني، ص: 1070.

[30] ـ ينظر: السّامرائي، معاني النّحو، ج1، ص: 62/ وعبّاس حسن، النّحو الوافي، ج1، ص: 259، 260/ وموفّق الدّين بن يعيش، شرح المفصّل، ج2، ص: 340/ وشرح الرضيّ لكافية ابن الحاجب، قسم 2، ج2، ص: 118.

[31] ـ ينظر: السّيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص: 399.

[32] ـ ينظر: أحمد محمد عبدالمنعم عطية، الضمائر "أسلوب القرآن المعجز"، تاريخ الإضافة: 2012/6/26م، الاطلاع: 30/ 11/ 2020م، الموقع: https://www.alukah.net/literature_language

[33] ـ الإتقان في علوم القرآن، ص: 399.

[34] ـ ينظر: موفق الدّين بن يعيش، شرح المفصّل، ج2، ص: 292.

[35] ـ شرح الرّضي لكافية ابن الحاجب، قسم2، مج1، ص: 111، 112.

[36] ـ ينظر: العلوي، الطّراز، ج2، ص: 77/ وبهاء الدّين السبكي، عروس الأفراح، ج: 1، ص: 386/ وأبو حيان الأندلسي، تفسير البحر المحيط، ج1، ص: 169.

[37] ـ ينظر: العلوي، الطّراز، ج2، ص: 78.

[38] ـ ينظر: الزّركشي بدر الدّين، البرهان في علوم القرآن، تح: أبو الفضل الدّمياطي، دار الحديث، مصر، 2006م، ص: 933.

[39] ـ ينظر: عبّاس حسن، النّحو الوافي، ج1، هامش ص: 259/ شرح الرضيّ لكافية، قسم 2، ج2، ص: 117/ ونعمان بوقرة، لسانيّات الخطاب، مباحث في التّأسيس والإجراء هامش ص: 46.

[40] ـ ينظر: معاني النّحو، السّامرّائي، ص: 58ـ 61/ والعلوي، الطّراز، ج2، ص: 76.

[41] ـ ينظر: السّيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص: 401/ والزّركشي، البرهان في علوم القرآن، ص: 933، 942.

[42] ـ ينظر: الزّمخشري، تفسير الكشاف، ج16، ص: 655، 1025/ والسّيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ص: 401/ والزّركشي، البرهان في علوم القرآن، ص: 940، 941/ وابن عاشور، تفسير التّحرير والتّنوير، ج15، ص: 294.

[43] ـ طه حسين، على هامش السّيرة، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة، دط، 2012م، ص: 228.

قائمة المراجع:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

الكتب:

1 ـ أحمد عفيفي، نحو النصّ؛ اتّجاه جديد في الدّرس النّحوي، (2001م)، مكتبة زهراء الشّرق، ط1، ص: 116، 117.

2 ـ الأزهر الزنّاد، نسيج النصّ؛ بحث في ما يكون به الملفوظ نصّا،(1993م) المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، ص: 117، 118، 119، 131، 132.

3 ـ بهاء الدّين السبكي، شروح التّلخيص، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح،(د س)، ج1، دار الكتب العلميّة بيروت لبنان، ص: 386.

4 ـ تمام حسان، الخلاصة النّحويّة، (2000م)، عالم الكتب، القاهرة، ط1، ص: 89، 90.

5 ـ ج؛ ب؛ براون، ج؛ بول، تحليل الخطاب، ترجمة: محمّد لطفي الزليطي ومنير التريكي، (1997م)، جامعة الملك سعود، الرياض، ص: 36، 256.

6 ـ جلال الدّين السّيوطي، الإتقان في علوم القرآن، (2008م)، طبعة جديدة محقّقة، تح: شعيب الأرنؤوط، تعليق: مصطفى شيخ مصطفى، مؤسّسة الرّسالة ناشرون، ط1، بيروت لبنان، 399، 400، 401، 402.

7 ـ جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النص، (2015م)، شبكة الألوكة، ط1، 71.

8 ـ حسام البهنساوي، أنظمة الرّبط في العربيّة، دراسة في التّراكيب السّطحيّة بين النّحاة والنّظريّة التّوليديّة التّحويليّة، (2003م)، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، ط1، ص: 19.

9 ـ أبو حيان محمّد بن يوسف الأندلسي، تفسير البحر المحيط، تح: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمّد معوّض، (1993)، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ج1، ط1، ص: 169.

10 ـ شرح الرّضي لكافيّة ابن الحاجب، (1996م)، قسم2، تحقيق: يحيى بشير مصري، ط1، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، مكتبة الملك فهد، ص: 111، 112، 116.

11 ـ الزّركشي بدر الدّين، البرهان في علوم القرآن، (2006م)، تح: أبو الفضل الدّمياطي، دار الحديث، مصر، 933، 940، 941، 942.

12 ـ الزّمخشري أبو القاسم جار الله، تفسير الكشاف عن حقائق التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل، (2009م)، تعليق: خليل مأمون شيحا، ج1، ج16، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط3، ص: 40، 655، 1025.

13 ـ سيبويه؛ أبو بشر عمرو بن عثمان، الكتاب، (1988م)، ج2، تح: عبد السّلام محمّد هارون، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص: 389، 391.

14 ـ طه حسين، على هامش السّيرة، (2012م)، مؤسّسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، دط، القاهرة، ص: 228.

15 ـ ابن عاشور، تفسير التّحرير والتّنوير، (1984م)، الدّار التّونسيّة للنّشر، تونس، دط، ج1، ج16، ص: 586، 294.

16 ـ عبّاس حسن، النّحو الوافي، (1974م)، دار المعارف، مصر، ج1، ط3، ص: 255، 256، 257، 259، 260.

17 ـ فاضل صالح السامرّائي، معاني النّحو، (2000م)، دار الفكر للطّباعة والنّشر، الأردن، ج1، ط1، ص: 42، 45، 47، 48، 49، 50، 57، 58، 61، 62، 63، 64.

18 ـ فاضل صالح السّامرّائي، الجملة العربيّة تأليفها وأقسامها، (2007م)، دار الفكر ناشرون، الأردن، ط2، ص: 147.

19 ـ ابن كمال باشا، أسرار النّحو، تح: أحمد حسن حامد، (2002م)، دار الفكر للطّباعة والنّشر، ط2، ص: 177، 179.

20 ـ محمّد خطّابي، لسانيّات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب ـ (1991م)، المركز الثّقافي العربي بيروت، ط1، ص: 18، 173، 174، 175.

21 ـ محمّد فخر الدّين الرّازي، تفسير الفخر الرّازي المشتهر بالتّفسير الكبير ومفاتيح الغيب، (1981م)، ج6، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، لبنان بيروت، ص: 15، 16.

22 ـ محمود عكاشة، تحليل النصّ، دراسة الرّوابط النصيّة في ضوء علم اللّغة النصّي، (2014م)، مكتبة الرّشد، ط1، 120، 121، 222، 223، 224، 225، 227.

23 ـ مصطفى حميدة، نظام الارتباط والرّبط في تركيب الجملة العربيّة، (1997م)، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، ص: 196، 199.

24 ـ ابن منظور، لسان العرب، (1998م)، تح: عبد الله علي الكبير وآخران، دار المعارف، القاهرة، طبعة جديدة، ص: 1055، 1056، 1058.

25 ـ موفّق الدّين أبو البقاء بن يعيش، شرح المفصّل للزّمخشري، (2001م)، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ج2، ط1، ص: 292، 293، 296، 334، 335، 340.

26 ـ نعمان بوقرة، لسانيّات الخطاب، مباحث في التّأسيس والإجراء، (2012م)، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط1، ص: 45، 46.

27 ـ يحيى بن حمزة العلوي، الطّراز، (2002م)، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة بيروت، ط1، ص: 76، 77، 78.

المجلّات:

1 ـ عبد الحميد بورعة، الإحالة النصيّة وأثرها في تحقيق تماسك النصّ القرآني، دراسة تطبيقيّة على بعض الشّواهد القرآنيّة، مجلّة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلد: 11، عدد: 16، 2012م، ص:1، 2، 89، 90، 91.

2 ـ نائل محمّد إسماعيل، الإحالة بالضّمائر ودورها في تحقيق التّرابط في النصّ القرآني، دراسة وصفيّة تحليليّة، مجلّة جامعة الأزهر بغزّة، مجلد 13، العدد: 1، 2011م، ص: 1061، 1063، 1064، 1065، 1066، 1067، 1068، 1069، 1070، 1071.

مواقع الانترنيت:

1 ـ أحمد محمد عبد المنعم عطية،(2012م)، الضمائر "أسلوب القرآن المعجز"، الاطلاع: 30/ 11/ 2020م، الموقع: *https://www.alukah.net/literature_language*

2 ـ نعيمة سعديّة (2009م)، عود الضّمير بين اللّسانيات الحديثة والنّحو العربي، استراتيجيّة الإحالة، مخبر أبحاث في اللّغة والأدب، جامعة محمّد خيضر، تاريخ النشر: 10/ 05/ 2009م/ تحميل: 20/ 10/ 2020م *http://lab.univ-biskra.dz/lla/index.php*

مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 511 - 521 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

عتبة العنونة بين التّمرّد النّسوي وخلخلة النّظام الأبوي في رواية شطحات أنثى لـ: عيون ليلى

The threshold of the address between feminist rebellion and the disruption of the patriarchal system in the novel "Shatahat Female" by: Oyoun Laila.

د. سناء بوختاش *
Sana boukhtache
مخبر تحليل الخطاب.
جامعة مولود معمري - تيزي وزو / الجزائر
University Mouloud Mammeri - Tizi Ouzou / Algeria
sanasena40@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/08/02	تاريخ القبول: 2022/11/14	تاريخ النشر: 2023/03/02

ملخص البحث

يعدّ العنوان من أهم العتبات النّصيّة التي سعت السّيمياء إلى الاهتمام به، باعتباره مفتاحا أساسيّا يتسلّح به القارئ للولوج إلى عالم النّص قصد استنطاقه وتأويله، فهو بنية عامّة قابلة للتّحليل والشّرح تبحث في الأعماق من أجل كشف مقاصد ومضامين النّص، وتعطيه دلالات موازية للمعنى الحقيقي، وعليه هدفت هذه الدّراسة إلى تسليط الضّوء على القراءة في الأعمال الرّوائيّة النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة، والتي اخترنا منها رواية "شطحات أنثى" لـ: عيون ليلى نحاول من خلالها أن نوضّح كيف انتقلت العنونة من التّركيز على الصّورة اللّغويّة والبنية الحرفيّة التّقريريّة المباشرة إلى الصّورة البصريّة ذات الوظائف الدّلاليّة المتماشيّة مع التّحديث، إذن السّؤال الذي نطرحه هنا ما هي الدّلالات التي يحملها هذا العنوان؟ وهل كان منسجما مع مضمون النّص؟.

الكلمات المفتاح : عتبة - عنوان – نسوي – تمرّد – خلخلة – أبوي.

Abstract :

The title is one of the most important textual thresholds that semiotics sought to pay attention to, as it is a basic key by which the reader is armed to enter the world of the text in order to interrogate and interpret it. This study aimed to shed light on reading in contemporary Algerian women's fictional works, from which we chose the novel "Shahat Female" by: Oyoun Laila, through which we try to clarify how the title shifted from focusing on the linguistic image and the direct literal-report structure to the visual semantic functions. in line with the modernization, So the question we ask here is what are the connotations of this title? Was it consistent with the content of the text?

Keywords: Threshold - Title - Feminist - Rebellion - Dislocation - Paternal.

* د. سناء بوختاش sanasena40@gmail.com

مقدمة:

منذ أكثر من نصف قرن من الزّمن والدّراسات السّيميائيّة شهدت رواجا في كافّة المجالات حتّى طغت المؤلّفات التي تبحث في العلامة وأصنافها على غيرها من الأبحاث، وذلك بسبب شموليّة هذا العلم الذي بات من الممكن بواسطته التّطرّق لأيّ مجال من زاوية سيميائيّة، فظهرت مجالات وأبحاث في اللّغة والبلاغة وعلم الجمال وغيرها من العلوم تعتمد عليه، وهذا يوحي بأنّه أصبح علما راسخا قائما على تعريفات وأصول وقواعد معترف بها يمكن تطبيقها بشكل نافع في أي مجال من مجالات العلامات، وكان العنوان من أهم العتبات النّصيّة التي سعت السّيمياء إلى الاهتمام به، باعتباره مفتاحا أساسيّا يتسلّح به القارئ للولوج إلى عالم النّص قصد استنطاقه وتأويله.

بناء على ذلك يكون العنوان هو النّص الموازي الذي يواجه القارئ أثناء تفاعله مع النّص الإبداعي كونه ليس مجرّد مادّة إعلانيّة فقط، بل هو خطاب إبداعي يحمل في أعماقه فكرة ورسالة تختزل مضمون النّص مع مراعاة الدّقة في نسجه من أجل إغراء القارئ، وهذا يتطلّب جهدا من المبدع باعتبار العنوان بؤرة النّص ودلالته الكبرى التي يتمحور حولها.

فالعنوان بنية عامّة قابلة للتّحليل والشّرح تبحث في الأعماق من أجل كشف مقاصد ومضامين النّص، وتعطيه دلالات موازيّة للمعنى الحقيقي، وعليه سنحاول في هذا المقام أن نسلّط الضّوء على القراءة في الأعمال الرّوائيّة النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة، والتي اخترنا منها رواية **"شطحات أنثى" لـ: عيون ليلى** نحاول من خلالها أن نوضّح كيف انتقلت العنونة من التّركيز على الصّورة اللّغويّة والبنية الحرفيّة التّقريريّة المباشرة إلى الصّورة البصريّة ذات الوظائف الدّلاليّة المتماشيّة مع التّحديث .

إذن السّؤال الذي نطرحه ما هي الدّلالات التي يحملها هذا العنوان؟ وهل كان منسجما مع مضمون النّص؟

عيون ليلى أستاذة في العلوم الوثائقيّة من وهران عملت في الصّحافة سابقا، انتقلت إلى التّدريس منذ عام **2010**، لها كتابات في بعض الخواطر الشّعريّة، أمّا الجانب السّردي فكانت روايتها "**شطحات أنثى**" أوّل ما كتبت وهي رواية تبحث في الهويّة عن طريق تجسيد معاناة الأنثى الخاصّة واكتشاف الذّات وتحرير الدّاخل من ردود الأفعال.

تحكي الرّواية عن الصّبيّة آمال التي عاشت العديد من الانكسارات منذ طفولتها، حين كانت أول مآسيها لامبالاة والدها "عبد الصمد الهبري" بها، وثانيها حبّها لابن عمّتها الذي فجّر نفسه في زمن العشريّة

السّوداء نتيجة اعتقاداته الخاطئة، وأخيرا اكتشافها بأنّها ابنة غير شرعيّة ولدت نتيجة خطأ ارتكبته والدتها مع عبد المؤمن البيدري والدها البيولوجي.

أولا: العنوان "شطحات أنثى" وفضح الهامش النّسوي

1/ دلالة العنوان:

يعدّ العنوان «نظاما سيميائيّا ذا أبعاد دلاليّة وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرّامزة»[1]، وعنوان "شطحات أنثى" من قرأه للوهلة الأولى يعتقد أنّ عيون ليلى كتبت رواية كلاسيكيّة تقليديّة بعيدة عن التّجديد والتّجريب، لأنّ العنوان من النّاحيّة التركيبيّة لم يحتاج إلى أي تأويل أو أي قراءة ثانيّة، فعندما نقول "شطحات أنثى" نجد التّركيب سليما لم يحدث عليه أيّ انزياح أو مجاز يجعلنا نحسّ بأنّها خرجت من الأطر التّقليديّة، فكأنّها تحكي في المتن عن أنواع الرّقص التي تؤديها الأنثى.

والمتمعّن في المتن الحكائي جيّدا يجد أنّ الرّوائيّة لم تقصد هذا أبدا، فمدلول كلمة الشّطحات خرج من معناه المعجمي إلى المعنى الإيحائي، حيث أصبح لا يدلّ على الرّقص وإنّما يدلّ على الحركة وهذه الحركة لا تعدو أن تكون مؤشّرا دال على ما تحيل إليه هذه اللّفظة من تفرّعات دلاليّة تحمل في مضامينها معنى للاّثبات وللاّستقرار، والاضطراب، وللاّنسجام.

وعلى هذا الأساس إذا كان العنوان "شطحات أنثى" من النّاحيّة التّركيبيّة مستوحى من العنوان التّقليدي الذي يتّصف بالمباشرة والتّقريريّة والبساطة، فإنّه من النّاحيّة الوظيفيّة والدّلاليّة كان قريبا من العنوان الحداثي الذي يحتاج إلى قراءة ثانيّة وتأويل لمعانيه، لأنّه عنوان لم يكن يقصد به الرّقص الذي تؤدّيه الأنثى، وإنّما هو عنوان يبحث في دلالات أخرى تخصّ معاناة الأنثى في المجتمع الذي هضم حقّها، لكن يا ترى فيما تتمثّل معاناة الأنثى في هذه الرّواية؟ ولماذا اختارت عيون ليلى هذا العنوان بالضّبط؟.

العنوان "شطحات أنثى" يتكوّن من دالين هما "شطحات" و"أنثى" تجمع بينهما الإضافة (المضاف والمضاف إليه)، وهذه الإضافة هي من ألغت الحدود بينهما حتّى أصبحا دالاّ واحدا، كون الشّطحات غالبا ما كانت تقترن بالأنثى، ولفظة الأنثى وجودها في العناوين يعكس ما يدور داخل المتن، وهو أنّ المتن يحكي عن الأنثى وانشغالاتها ومدى تمكّنها من إثبات وجودها وتجاوزها لذلك السيّاج الذي حوّطها به المجتمع الذّكوري.

كما نجد في هذا العنوان غيابا صياغيّا وعلى الأرجح هو المبتدأ، فالأصل في العنوان "هذه شطحات أنثى"، واسم الإشارة "هذه" له وظيفة حيويّة أدخلت العنوان في زئبقيّة الطّرح والتّساؤل عن أي شطحات أنثى تتحدّث الرّوائيّة؟ فوجدنا بعد الاطلاع على مضمون الرّواية أنّ الشّطحات التي تتحدّث عنها عيون ليلى تعكس كل تلك التّقلبات التي تعيشها الأنثى التي شغلت حيّز روايتها.

ويتجلّى ذلك في قول بطلة الرّواية آمال وهي تناجي الخلاص من هذا الحزن «منهك هذا الرّجاء حينما تتلقّفه أذرع البوليسية وهي ترسم معاناتي بدقّة عدسة تصوير رقميّة.. بل تتجاوز ذلك إلى التّدخول في لحمة الأشياء التي قد تمنح صبيّة مجرّد شعور بائس بالفرح، بالأمل، بالحبور. صعب أن يمنحك أحدهم طردا من

الحزن ملفوفا كهديّة»[2]، يعني ذلك أنّ الأنثى التي تتحدّث عنها الرّوائية هي الأنثى الواقعة تحت هيمنة نسق ثقافي إيديولوجي ما فرضته ظروف اجتماعية محدّدة، تجعلنا نطرح تساؤلات عدّة في غاية الأهميّة: ما هي الظروف التي تعيشها الأنثى في هذه الرّواية؟ ومن هذه الأنثى؟ ولماذا قالت أنثى ولم تذكر اسمها؟

2/ العنوان وسلطة الذّات:

جاء العنوان "شطحات أنثى" عاكسا لفضاء تقني ترميزي أكثر ممّا هو فضاء إنشائي، لما يحمله من شفرات تحتاج إلى التّفكيك لمقاربة واقع الأنثى المهمّشة، وتعميق الوعي المعرفي الجمالي بحقيقة المرأة في العالم العربي، وهي نتيجة حتميّة اعتاد القارئ الوصول إليها في معظم المتون الرّوايّة التي تكتبها المرأة حيث يتم فيها التّمركز حول الذّات، والتّمركز حول الذّات في الرّواية النّسائيّة يعني الكتابة عن انشغالات المرأة وهمومها.

وعليه الأنثى الحاضرة في المتن، والتي كانت تمثّل العنوان هي الشّخصيّة الرئيسيّة التي تتمركز حولها الأحداث، كما هي عصب الرّواية التي كانت تعمل على كسر النّسق المهيمن، وكسب سلطة الذّات للذات نفسها من خلال الهيمنة على القارئ باعتبارها أنثى مؤسّسة للفعل ومنجزه، وبوصفها تمثّل القيمة المهيمنة في الرّواية كلّها، ويتّضح ذلك في قول الرّوائيّة على لسان بطلة روايتها «وكلّ النّهايات المعلّقة تصنع في داخلي بدائل الخذلان.. ووجهي الطفولي يشي أنّ الحزن قد حجز له مقعدا في الصّفوف المتقدّمة من الخواء.. في النّهاية خاوية سمائي من كلّ الأشياء الصغيرة التي تأشّر أنّك والدي وكفى.. في ديانتي أردتك ربّا أركع تحت قداسيّة نواميسه.. أرتل بسخاء تراتيل طقوسه.. بكلّ بساطة اشتهيت أن تكون والدي»[3].

هذه العبارات التّابعة من الذّات تمثل رد فعل الأنثى آمال على ممارسة التّجاهل الذي قام به والدها ضدّها، فالذّات آمال حاولت بهذه الكلمات التخفيف عن وجعها مثلما حاولت عيون ليلى بالكتابة المطالبة بحقوق كل أنثى مهمّشة، وسعت إلى إثبات الوجود الفعلي للذّات الأنثوية في الوسط الاجتماعي مثلها مثل الرّجل .

أمّا بالنّسبة لعدم ذكر اسم محدّد للأنثى في العنوان يرجع إلى أنّ الرّوائيّة كان هدفها من توظيفها كلمة أنثى، أنّها تريد التعبير عن الظّلم الذي وقع على كل ذات أنثوية عانت القهر بسبب الرّجل، وفي المتن اختارت أن يكون اسمها "آمال" لأن اسم آمال يعني الطموح والرغبة في تحقيق شيء ما، فهو دلالة على الرجاء والتّمني، وهو ما كانت تطلبه بطلة الرواية آمال من والدها الذي مارس عليها الظلم والتّجاهل، وهذا سيتّضح جليّا في الاستشهادات التي سيتم تحليلها، لقد كانت آمال تطلب الرجاء من والدها أن ينصفها، لكن والدها في كل مرة كان يقهرها.

إذن العنوان "شطحات أنثى" جاء «تجميع مكثف لدلالات النّص، إن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النّص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان وتقليبا له في صورة مختلفة»[4]. لكن لو كان العنوان "شطحات فراشة" مثلا لكان أبلغ، حيث تترك للقارئ سرّ التّقدير للدّوال الخفيّة والتّائمة في النّص،

وبهذا تكون قد نجحت في جذب القارئ وتشويقه لطرح الأسئلة التي لا يجد لها إجابات إلاّ إذا دخل عالم النّص، وهنا تكون قد نجحت مرّة ثانيّة حين أدخلت القارئ في كوامن نصّها دون إرغامه.

3/ الشطحات والبوح عن المسكوت عنه:

بناء على ما تقدّم يكون العنوان "شطحات أنثى" عنوان موفق إلى حدّ بعيد، لأنّ الشّطحات التي تتحدّث عنها عيون ليلى شبيهة بتلك الشّطحات التي يتحدّث عنها العرفاء والتي يقصدون بها البوح بما يجب أن يبقى مكتوما، أي الجهر بأسرارهم فمن كشف النّقاب عن تلك الأسرار (وحدة الموجود) أو علاقتهم بالله قالوا بأنّه "شطح" فقد باح بسرّ لا ينبغي البوح به ويتم معاقبته لكشف ذلك السّر[5]، عيون ليلى هي الأخرى عندما اختارت لفظة شطحات لتكون مدلولا يعكس مضمون روايتها كان مبتغاها وضعها كمعادل موضوعي للقهر والظّلم والتّجاهل والصّمت إضافة إلى البوح بما كان مسكوتا عنه.

تجلّى ذلك المعنى في أنّ بطلة الرّواية "آمال" عاشت لمدة ست وعشرون سنة حالة يأس وحرمان وتجاهل من طرف والدها "عبد الصّمد الهبري" الذي كانت تعتقد أنّه والدها الذي تحمل دمه في جسدها، ويتجلّى ذلك في الرّواية في كثير من المقاطع نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر قولها: «صعب أن تدرك أنّك تخسر أدنى حقوقك الطّبيعيّة في معركة فرضت عليك.. طرفاها غير متعادلين أبدا.. والد وابنته ..لا أدري؟ ولكنني لم أتصوّر نفسي ولو للحظة واحدة أن أكون طرفا في نزاع مع والدي»[6].

يتّضح لنا من خلال هذا المقطع أنّ البطلة "آمال" تعيش حالة صراع مع والدها، لكن هذا الصّراع لا تدري ما سببه، فقط ما تعرفه هو أنّها كادت تتسبّب في موت أمّها قبل ولادتها، وكان من المفترض أن تجهضها لكن أمّها تمسّكت بها وشاء القدر أن تعيش الأم والابنة معا، فلماذا يبقى والدها منزعجا منها إذا كان هذا هو السّبب؟ .

لكن ونحن نتتبع أحداث الرّواية نجد أنّ هناك سر خطير تم حجبه والصّمت عنه، هو أنّ آمال ابنة لرجل آخر يدعى "عبد المؤمن البيدري" يقطن في قرية بيدر[7]، لم تستطع الأم أن تكشف هذا السّر إلاّ بعد محاولة آمال الانتحار بسبب التّجاهل المبالغ فيه من طرف والدها الذي ربّاها ولم يحضنها يوما هو "عبد الصمد الهبري"[8].

هنا حدث البوح الشّبيه ببوح العرفاء بأسرار عقيدتهم، لكن هذا البوح كان فيه معاتبة وراحة في الوقت نفسه، لأنّ آمال من جهة عاتبت والدتها التي تركتها لمدّة ست وعشرون ربيعا وهي تعاني القهر والظّلم والتّجاهل[9]، ومن جهة أخرى هي «سعيدة بهذا الحزن الممطر..» [10]، لأنّه هو من منحها انتمائها وهويّتها وحقيقة وجودها، ويتجلّى ذلك في قولها وهي تلتقط أنفاسها بعد كلّ هذا الشّقاء «أخيرا واجهني التّد للتّد.. رجلا لامرأة.. لطالما بعث إليّ بإشاراته التي لم أفهمها.. نعم أنا مستعدّة للمواجهة.. مستعدّة لحكم القضاء.. مستعدّة أن أكتم أنفاس الآه.. الزّمن ليس انتقالا إلى الوراء.. هو نهر يتدفّق نحو الأمام.. أسفري لي يا حقيقة عن وجهك.. فما عدت أخاف من أحد..» [11].

4/ كسر أفق التوقّع:

يتّضح أنّ العنوان "شطحات أنثى" جاء مؤسّس لصوت الأنثى آمال والإعلان عن الحب المفقود بينها كابنة وبين والدها الظّالم، ما يظهر لنا ما يسمّى بصراع المتناقضات/صراع الذّات آمال مع الآخر والدها، لتصبح من علاقة اتصال كما نعرفه عن هذه العلاقة إلى علاقة انفصال كسرت النّسق الاجتماعي المألوف، فهذا العنوان جاء رمزا دالا على حزن الأنثى ويأسها حينا، وحسرتها ومعاناتها حينا آخر، وحافزا لرفضها وتمرّدها على السّلطة الأبويّة التي عملت على ظلمها وقمع حريتها من خلال مجابهتها لواقعها ورفع صوتها أمامه حينا ثالثا.

من هنا يتبين لنا أنّ الرّوائيّة كانت تهدف إلى كسر أفق توقّع القارئ الثابت أمام حميميّة الأبوة، لتظهر العلاقة الأبويّة غير المتوقّعة، وبهذا يكون القارئ بحاجة إلى إعادة النّظر حول هذه العلاقة القيميّة الثابتة، ليخلق تصورات جديدة مبنيّة على التّصريح غير المتوقع من الكاتبة، والذي كانت تهدف به إلى إشراك القارئ في منجزها النّصي، ولتأكّد على الشّرخ الحاصل بين آمال ووالدها .

ويتجلّى ذلك أيضا في قول "آمال" «لم أكن لأذكر قبل هذه الحادثة علاقتي بوالدي.. النّظر إلى الوراء يوما كان ليجعلني أخوض في نسبيّة الاحتمالات.. بحكم سني كانت العتمة حاجبا يمنع عني مخاطبة العقل، لم أكن لأشكّك ولو للحظة واحدة أنّ هذا الذي أسمّي ابنته لا يفيض تجاهي حبّا وحنانا!!»[12]، الرّوائيّة من خلال هذا الصّراع القائم بين الذّات (آمال) والآخر(والدها)، كانت تودّ أن تضع القارئ أمام واقع الأنثى المهمّشة، والمظلومة، والثائرة، على الوضع المأساوي، الذي يفرضه عليها الرّجل المتسلّط والمجتمع، فهي كسرت أفق التّوقع حين خرجت عن الإطار المألوف والمتمثّل في علاقة الأبوة والحنان، إلى الإطار المحظور والمتمثّل في علاقة التّجاهل والظّلم والقسوة.

القارئ كان متوقعا أنّ العلاقة بين الأب والابنة هي علاقة حب وحنان وعطف، لكنّه يفاجأ بحدوث العكس، وعليه البناء الجديد لهذه العاطفة أصبح يندّد بعلاقة منكسرة وغير متوقّعة أن تكون من الأب الذي رسم له العرف والمجتمع صورة مواتيّة للحنان.

ثانيا: تشكّل الذّات الكاتبة (عيون ليلى) في الملفوظ النّصي

1/ الأنا الكاتبة:

بعد الحديث عن العنوان وماهيته كان من الضروري أن نتحدث عن اسم الكاتبة الفعليّة **"عيون ليلى"** المثبت على الغلاف، والذي يشكّل حقيقة لـ "الأنا" الكاتبة، وهو ضمير فعلي يقع خارج النّص ويتودّد إليه، ويحوم حوله دلاليّا ولا يقع فيه، لأنّه يمثل الحدّ الفاصل بين الأنا الكاتبة التي تمثّل الشّخص المادي الذي يتحمّل مسؤولية النّص الفعليّة، والأنا الرّوائيّة التي تمثّل مخلوقات خياليّة تنسجها الأنا الكاتبة من أجل خلق نص متعدّد الشخصيّات والحوارات والآراء.

فالأنا الرّوائيّة أو «السارد ليس أبدا الكاتب... ولكنّه دور مخلق ومتبنى من طرف الكاتب... فهو شخصيّة متخيّلة –أو كائن من ورق– شأنه في ذلك شأن باقي الشّخصيّات الرّوائيّة الأخرى يتوسّل بها

المؤلف، وهو يؤسس عمله الحكائي لينوب عنه في سرد المحكي، وتمرير خطابه الإيديولوجي، وأيضا ممارسة لعبة الإيهام بواقعيّة ما يرى»[13].

بناء على ذلك يعتبر النّص فضاء متخيّلا، وموضوعا محكيّا، وقصة منتظمة، وتاريخا يستعاد داخل الفعل السّردي، منسوج من طرف الذّات الكاتبة، لتأتي بعدها الذّات السّاردة كي تعيد تشكيله سرديّا، وتعيد تنظيمه حبكيّا، مادامت الحبكة هي الوسيط الذي يعيد تنظيم الأحداث كما يرى "بول ريكور Paul - Ricoeur" «أرى في الحبكة التي نختلقها الوسيط المميّز الذي به نعيد تشكيل تجاربنا الزّمنيّة»[14].

2/ بين الأنا الكاتبة والأنا الروائية:

لكن هناك من يخلط بين "الأنا الكاتبة" و"الأنا الرّوائيّة" مثلما فعلت "يمنى العيد" في كتابها (تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي)، حين كانت توظّف مصطلح "الرّاوي" و"الكاتب الرّاوي" ليدلاّ على مفهوم واحد، ووجّه لها "نجيب العامي" نقدا عندما لم تحدّد مفهوم كل من "الرّاوي" و"الكاتب الراوي " فكأنهما مصطلحين مختلفين لمفهوم واحد[15].

وفي رواية **"شطحات أنثى"** نلاحظ أنّه في كثير من الأحيان ما يحدث لدينا هذا الخلط حين نحس بأنّ "الأنا الكاتبة" (عيون ليلى) هي نفسها "الأنا الروائيّة" (آمال)، وهو ما يمكن أن ندرجه ضمن ما قالته "جوليا كريستيفا" عن المؤلف بأنّه وهو في حوار مع النّص ينتقل ضمنيّا من الذّات الكاتبة التي تحرّر النّص، إلى الذّات السّاردة التي تلعب دور الشخصيّات والحوارات والأدوار التي يشترط تواجدها بداخل النّص[16]، وعليه اسم الكاتبة جاء هنا يمثّل اسقاطا للخارجي/الثقافي، على الدّاخلي/الرّوائي، باعتباره هو ممثل العمل الإبداعي ومنتجه، وخالق العمل التّخيلي الذي يبني من خلاله المكوّنات السّردية التي تمنح للنّص بعده الجمالي .

ثالثا: تشظي الذّات ونمطيّة المجتمع

1/ استنطاق الألم والوجع:

بناء على ما تقدّم يتبيّن لنا أنّ "الشّطح" الذي تتحدّث عنه الرّوائيّة في العنوان هو معادل رمزي للصّمت الذي فرضته علاقات قيميّة على مجتمع منغلق يقمع حريّة المرأة في فعل ما تشاء، كما يمثّل تشظي الذّات ونمطيّة المجتمع الذي يحكم على الأنثى بالصمت الذي يجعلها تدخل في صراع نفسي مع ذاتها بشأن البوح والفضح أو البقاء صامتة إلى الموت، وهو ما تجلّى في قول آمال وهي في حالة تضارب مع ذاكرتها التي تعيش حالة صراع بين الحلم واليقظة قبل أن تخطّها وتجسّدها في رسالة توجّهها إلى والدها «وهناك جلست على مكتبي أخطّ الرّسالة.. لست أدري هل ستنصفني الكلمات أم ستذلّني.. كل شيء كئيب في داخلي ..!! كيف لي أن أعلل انتحاري؟؟ أنا التي كنت أؤمن بأنّ الرّضا بالقدر عبادة.. أنا التي كنت أتأفّف من كلّ الذين يضعون حدّا لحياتهم وكأنّهم يحدّون الله.. أمعقول أنّني سأخرج من الدّنيا كافرة؟؟؟ عن ماذا سأكتب؟ وماذا سأخلي.. في النّهاية لا أجد في حياتي غير الألم.. تركت يديّ حرتين في اختيار بعض من الكلمات.. فكلّ لغة الضّاد لم تكن لتجسّد حجم الآه في كوامني!!»[17].

من خلال هذا الاستشهاد يتّضح لنا أنّ البطلة آمال تستنطق الألم والوجع من أعماق نفسها بحثا عن غد مشرق وبعض من الأمل الذي يحيل عليه اسمها، وهو ما يمكن أن نسميّه أيضا بكلام التنفس للتنفس الذي نعني به التّماهي المطلق بين المتكلم وأناه، فآمال هنا تتماهى مع أناها كي تعين نفسها عن المعاناة التي اجتاحت كوامنها، لتكون فيما بعد الكتابة سلاحها الذي تجاوزت به أناها الدّاخليّة لتصرّح وتبوح علانيّة من خلال تلك الرّسالة التي كتبتها لوالدها دون تحفظ عن معاناتها ورفضها الصمّت الذي دام ست وعشرون (26) سنة، تفضح فيها كلّ أوجاعها، وآلامها، التي تسبّب فيها قبل أن تنتحر، حين تقول فيها «إليك يا الهبري عبد الصمد ..

أحتاج اليوم أن أبكي..

بعدد الأيّام التي عشت.. بعدد الدّعوات التي رتلت.. بعدد الصلوات التي صليت.. وإني أقول يا سي الهبري إنّي كرهت أن أعيش وأنت في الدّنيا تسمى أبي..

نعم أكرهك وأكره أنّك والدي.. نعم أكرهك ولست أتمرّد على القضاء.. وإنّما أكره أن أكون أنا منك.. قطعة من روحك.. أن تصنع أنت بالذّات توحد بدايتي ودهشة نهايتي..

غرباء كنّا يا سي الهبري.. غرباء والاسم واحد.. رضينا أو أبينا انطفأنا ولا أدري لِمَا؟؟؟ [...] واثقة أنني سأكون سعيدة هناك.. فقد ألتقي عمر.. وقد ألتقي جدي.. ويومها فقط سأعيش بعضا من الوقت.. بعضا من الحياة.. لأنّك لن تكون هناك..

أكثر ما يثلج صدري أنّني سأخرج من حياتك وأنا حاملة اسما غير اسمك..

اليوم سأترك لك الدّنيا وسألتحف الثرى لتهنأ من بعدي.. غير آسفة إلاّ لما قد يحدث لوالدتي ولمحمود من بعدي.. ولكن أقسم أنّنا سنلتقي وسينصفني التراب رغما عنك. آمال»[18].

عمدت الرّوائيّة في هذه الرّسالة إلى الإفصاح عن مواجهة آمال لوالدها، الذي كان يمارس عليها التّجاهل والكره والاحتقار، فهذه الرّسالة هي التي منحت لها كل الحق في إخراج أوجاعها حتى ترتاح، وفي موضع آخر نجد الأم سعاد ترمي إلى آمال برسالة القدر تكشف فيها عن السّر الذي أخفته مدّة ست وعشرون سنة، وهو أنّها ابنة لثمرة حب لم تكتمل والدها يدعى عبد المؤمن البيدري، وهي التي جاءت بما يلي: «حبيبتي سعاد

كيف لي أن أفرغ هذا الألم من أضلعي؟.. من تجاويفي؟.. من الآه التي تتأوه من الألم؟.. كلّ نبض لا يدقّ إلا على هواك.. يا سعادي [...] لماذا يشمّعون حبّنا يا سعاد؟ لماذا عنه يقولون كفر؟.. متى كان الفقر تهمة؟..[...] البذرة التي زرعتها فيك يا سعاد أريدها أن تكبر.. أن تلقي بظلالها.. أن ترمي بزهورها وتثمر.. قولي لهم أريد أن أغيّر مجر النّهر.. دعوا ثمرتي تكبر.. دعونا نمتص الرّحيق الأخير قبل أن يجف العمر..

أنتظر منك جوابا يشفيني.. يا ملهمتي.. لا الكرى يعرف عنواني ولا يستوطن قلبي غير هواك يا سعاد.. عبد المؤمن البيدري»[19]، كانت هذه الرّسالة هي الأخرى أداة البوح والكشف التي أجازت فيها الأم كل ما حدث قبل ست وعشرون سنة، وكيف حدث أن تخلت عن محبّها، وتزوجت بعبد الصمد الهبري.

2/ جماليات الكشف والفضح:

لقد كان استعمال الرّوائيّة للجنس الرّسلي يهدف إلى استغلال شكله الكتابي وبنياته السّرديّة للحصول على خطاب روائي متعدّد الأصوات، وخلق فضاء تناصي يفصح عن مواجهة الذّات آمال في اتّصالها بمدار الحياة اليوميّة المليئة بالمآسي والأوجاع.

إذن العنوان "شطحات أنثى" بتفرّعاته الرّمزيّة المختلفة «لا يكتسب معناه إلاّ بعد قراءة الرّواية فقراءة الرّواية [...] تدفع القارئ إلى المقارنة بين المعنى المقدّر في البداية والمعنى المستخلص في النّهاية من أجل اكتشاف المزيد من إمكانات الدّلالة»[20]، وعليه العنوان هنا يعتمد جماليّات الكشف والفضح أداة وغاية، لأنّ كل التّقلبات والأوجاع والقسوة التي تعتري النّص الأنثوي الذي بين أيدينا يمكن أن تكون هي مآسي وانكسارات الكثير من الأسر في الوطن العربي التي تعيش حالة يأس جماعي بسبب الأوضاع المزرية نتيجة الفقر والتشرد الذي خلّف الكثير من الآفات الاجتماعية، فالأنثى المتشظيّة الهويّة هنا تمثّل الأسر المغتصبة والمنكوبة التي سلبت منها الحياة المستقرة نتيجة الخلافات وانهيار العلاقات في الأسرة.

كأنّ هذا العنوان يجسّد انفصال الأسر العربية عن ذاتها، لكن مع نهاية الرّواية نجد هناك بصيص أمل حين اكتشفت البطلة آمال هويّتها الحقيقيّة وتقبّل والدها لها، وهو ما حضر في قول آمال وهي بين أحضان والدها «ولكن والدي حملق فيّ.. بدأ يهزّ برأسه يمنة ويسرة؟!

من أين خرجتي يا حوريتي؟! [...] قلت - والجفاء استوطن ثغري [...] أنت.. بابا.. بصوت مبحوح.. استجمعت فيه ستا وعشرين سنة من الشّوق والانتظار والحنين»[21]، هذه النّهاية توحي إلى أنّ هذا التّدهور الذي تشهده العلاقات الأسرية سيأتي يوم ويزول وتعود العلاقات إلى طبيعتها، مثلما حدث مع آمال بطلة الرّواية.

الخاتمة:

بناء على ما تقدّم نكتشف أنّ عنوان رواية "شطحات أنثى" لـ عيون ليلى:

- جاء متمرّدا على بنية العنوان التقليدي الكلاسيكي، وعلى ثقافة المجتمع الجزائري الذي يرفض الخدش في القيّم الإنسانيّة، حين قوّضت الرّوائيّة المعنى المعجمي للشّطح وخلخلت ما هو مألوف بكشفها عن المسكوت عنه المتمثّل في بوح الأنثى عن تهميشها وعن هويّتها التي ظلّت ممزّقة ومتشظيّة بسبب السّلطة الذكوريّة التي ظلمتها.

- العنوان يسير مع النّص في خط واحد يكمّلان بعضهما لأنهما مثّلا أوجاع المجتمع النّسائي، حيث تطرّقت فيها الرّوائية إلى قضيّة الهويّة المتشظيّة والقهر والصّمت الذي كانت تعاني منه الأنثى أمام سلطة الرّجل التي اقتلع منها حقّها في العيش والإبداع بحرّية.

- اشتغل العنوان على قيمة الإغراء والمخاتلة في تحقيق الدّلالات الموحيّة التي يعج بها النص، حيث تأسّس العنوان على ذات أنثوية فاعلة، وكانت آمال رمزا لكل امرأة عانت القهر والتّسلّط.

- أمّا بالنّسبة للّغة التي كتبت بها عيون ليلى فهي لغة قامت على كسر أفق توقع القارئ، إضافة إلى استعمالها للأسلوب السّاخر المتذمّر بغرض الوصول بالعنوان والنّص إلى مبتغياهما، وبدافع تعميق الإحساس لدى القارئ بالقضايا التي شغلت النّص الرّوائي النّسائي.

وعليه نلاحظ أنّ العنوان في رواية "شطحات أنثى" بجميع تفرّعاته يشكل جهاز تحديث يساعد القارئ على الكشف عن الإشكالات التي يطرحها النّص من منطلق العلاقات التي تنشأ بين العنوان والنّص، غير أنّ دراسة العنوان لوحده غير كافيّة في عمليّة كشف القارئ عن الدّلالات الخفيّة للنّص، لأنّ الدّراسة الدّقيقة تتطلّب الاقتراب من المكون الخطابي المقصود من أجل ربط مضمونه مع العنوان الذي يحمله من أجل الإحاطة بالدّلالات الجوهريّة التي تخرق النّص وتمنحه التّماسك الدّلالي.

هوامش

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، 2001، ط1، وزارة الثقافة (عمان، الأردن)، ص 12.

[2] ليلى عيون، شطحات أنثى، 2016، ط1، دار الفارابي (بيروت، لبنان)، ص 15.

[3] الرواية، ص 28.

[4] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية(على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم) 2010، ط1، علم الكتب الحديث للنشر والتوزيع (إربد، الأردن)، ص134.

[5] البراءة والولاية bara'a and wilayah، "ما معنى الشطح عند العرفاء؟"، 17 ماي 2013، 04:45سا https://m.facebook.com/، 14 فيفري 2017، 23:23 سا.

[6] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص16 – 17.

[7] ينظر، الرواية، ص 127.

[8] ينظر، الرواية، ص 120.

[9] ينظر، الرواية، ص 129.

[10] ينظر، الرواية، ص 130.

[11] الرواية، ص 136.

[12] الرواية، ص 14-15.

[13] عبد العالي بوطيب، "مفهوم الرؤيّة السرديّة في الخطاب الروائي"، (1992)، مجلة فصول، مصر، ع4، ص 68 – 69.

[14] حاتم الورفلي، بول ريكور...الهوية والسرد، تق: أحمد عبد الحليم عطية، (2009)، (د.ط)، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (بيروت)، ص59.

[15] ينظر، محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات في تونس)، (2001)، ط1، دار محمد الحامي (سوسة، تونس)، ص 8 – 9.

[16] ينظر، محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية المعاصرة (1976 – 1986)، (2003)، ط1، دار صامد (تونس) ص 248.

[17] الرواية، ص 118.

[18] الرواية، ص 102-103.

[19] الرواية، ص 146-147.

[20] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي – انجليزي – فرنسي)، (2002)، ط1، لبنان ناشرون، النّهار للنشر (بيروت)، ص 125 – 126.

[21] الرواية، ص 146-147.

قائمة المصادر والمراجع:

(1) الكتب:

- بسام قطوس، سيمياء العنوان، 2001، ط1، وزارة الثقافة (عمان، الأردن).
- بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية(على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم) 2010، ط1، علم الكتب الحديث للنشر والتوزيع (إربد، الأردن).
- حاتم الورفلي، بول ريكور...الهوية والسرد، تق: أحمد عبد الحليم عطية، (2009)، (د.ط)، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، (بيروت).
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي – انجليزي – فرنسي)، (2002)، ط1، لبنان ناشرون، النّهار للنشر (بيروت).
- ليلى عيون، شطحات أنثى، 2016، ط1، دار الفارابي (بيروت، لبنان).
- محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية المعاصرة (1976 – 1986)، (2003)، ط1، دار صامد (تونس).
- محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات في تونس)، (2001)، ط1، دار محمد الحامي (سوسة، تونس).

(2) المجلات:

- عبد العالي بوطيب، "مفهوم الرؤيّة السرديّة في الخطاب الروائي"، (1992)، مجلة فصول، مصر، ع4.

(3) المواقع الالكترونية:

- البراءة والولاية bara'a and wilayah، "ما معنى الشطح عند العرفاء؟"، 17 ماي 2013، 04:45سا https://m.facebook.com/، 14 فيفري 2017، 23:23 سا.

مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 12 عدد: 1، مارس 2023
ص: 522 - 538 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

اللّغة الشعريّة في المجموعة القصصية" الذاكرة ورمادها" لعبد القادر بن سالم

Literary language in the short story collection “The Memory and ItsAshes” by Abdelkader Bin Salem

د. حرّاز العيد *
Dr. Harraz Al-Eid
جامعة طاهري محمّد بشّار / الجزائر
Taheri Muhammad Bashar University-Algeria
harraz1960@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2022/08/03	تاريخ القبول: 2022/09/24	تاريخ النشر: 2023/03/02

مُلخّص البحث

تشكل اللّغة في كلّ الأعمال الأدبية المكوّن الرّئيس والعنصر الفعّال، والوعاء الذي يمكن الأديب بواسطة رؤيته الإبداعيّة وملكته الخياليّة المدهشة من خلق عمل جديد يمنح الأدب فرادة تميّزه عن سائر أنماط التعبير الفنية، فرادة تنبثق من الأدب ذاته...لا بل من الواقع المعيش للأديب. وسأحاول في هذا المقال تناول اللّغة الشعرية، و أهم الأدوات الفنية والخصائص الجمالية في المجموعة القصصية " الذاكرة ورمادها " للقاص المتميز عبد القادر بن سالم.

الكلمات المفتاحيّة: اللّغة– الأدبيّة- القصّة القصيرة – الجمالية – الشعرية.

Abstract:

The language in the short story, and in all literary works, is the main component and the active element, and the vesselthat enables the writer through his creative vision, and his amazing imaginative faculty to create a new work that gives literature a uniqueness that distinguishes it from other forms of artistic expression, a uniqueness that emerges from literature it self... Not from the reality of living for the writer. In this article, I will try to address the literary language, the most important artistic tools and the aesthetic characteristics in the story collection “The Memory and Its Ashes” by the distinguished storyteller Abdelkader ben salem.

Keywords: language - literary - short story - aesthetic - poetic.

* حرّاز العيد. harraz1960@yahoo.com

توطئة:

لمّا كان الأدب بمعناه الخاص يعبر عن مجمل أفكار الإنسان، وعواطفه وكلّ خواطره وهواجسه بأسمى الأساليب الكتابيّة نثرا كانت أو شعرا، فإنّ هذا لا يعني إطلاقا أنّ كلمة أدب نالت التعريف القار، وحازت التوصيف الثابت الرّاسخ، وإنّما هي من المصطلحات الّتي أثارت، ومازالت تثير الجدل عند النّقاد والمنظرين في العصر الحديث، ولعلّ من بينهم وأبرزهم الدكتور طه حسين والذي وسم الأدب بأنّه « فن جميل يتوسل بلغة ذلك أنّ الأدب مثل سائر الفنون من رسم ونحت وفنون تصويريّة، وقد علّق الدكتور محمّد علي عناني على هذه النظرة الجديدة للأدب بالقول: « عندما قال الدكتور طه حسين أنّ الأدب فن جميل يتوسل باللّغة كان يقدم النّظرة الجديدة للأدب الّتي لا تقتصر على الأدب العربي بل تشمل آداب العالم كلّه »[1] وبمثل هكذا زعم فإنّ الأدب لم يعدْ حكرا على الكلمة المكتوبة فحسب بل « أصبح فنّا جميلا -مكتوبا أو مشفوها – يتوسل باللّغة أيْ أنّه يشترك في جوهره مع سائر الفنون التشكيلية والموسيقيّة والتّمثيلية »[2] وعلاقة الأدب الملتزم بالفن يجب أن تتمحور حول العنصر الجمالي، أو بمعنى إن جاز لنا التعبير تلك المشاركة الوجدانية التي يخلقها الأديب بصفته باثا مع المتلقي.

مفهوم الشعريّة:

يعدّ البحث في مجال الشعريّة ببعديه المصطلحي والمفهومي من أكثر البحوث الّتي استرعت انتباه النّقاد والمنظرين قديما وحديثا، ومن ثمّة لا يمكن حصره في مفهوم محدد وقار، لا لشيء إلاّ لأنّه كان منذ القدم بمثابة " حلم بدأ منذ عصر أفلاطون الذي أكده في محاورة " أيون " في عام 532 قبل الميلاد. ثمّ جاء أرسطو بعده ليقننه في كتاب الرّائد " فن الشّعر " أو " البو يطيقا" الّتي تعني الشّعريّة » 3 والرأي نفسه أكّده النّاقد الجزائري مشري بن خليفة بالقول بأنّ الشّعريّة و " منذ تأسيسها على يد أرسطو كانت تعني بالضبط: نظرية الإبداع الفني عن طريق الكلام إلى درجة أنّ البنية أصبحت تتجه نحو اعتبار الإبداع ليس سرّا غامضا غير قابل للتبسيط، ولكنه جملة من الاختيارات من بين العديد الاحتمالات أو تركيبة طرائق قابلة للتحليل أو تأليف أشكال تنتج المعنى. » 4

ولعلّ الباحث، وهو يتتبع المنحى التّاريخي للشعريّة بحثا عن أهم المراحل والمسارات التي مرّت بها يلفيها و " كغيرها من العلوم مرّت بمراحل مختلفة من التّطور، والتحقت بالدوائر المعرفيّة النّموذجيّة، فهي تشكل في مراحلها الأولى قسما من الثالوث الفلسفي: الإقناعي الخطابي(أو البلاغي) من جهة، والتحليلي الاستنباطي (أو المنطقي) من جهة ثانيّة، والخيالي الفني أو (الجمالي) من جهة ثالثة. » 5.والمتتبع أيضا للإرهاصات الأولى لبذور الشّعريّة قد لا يجد عنتا في الإشارة إلى ما أجمع عليه جلّ النّقاد من أنّ أرسطو استطاع أن ينقل مفهوم الشّعريّة من مستواه الثّقافي الفلسفي إلى مستوى آخر شدّد فيه على ماهيّة الشّعر، والشعر حسب زعمه «

ينحصر في المحاكاة أي تمثيل أفعال النّاس ما بين خيّرة وشريرة، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولد بعضها
من بعض، والشّعر الحقّ عنده يتجلّى في المأساة والملهاة والملحمة. والمحاكاة لا الوزن هي التي تفرق ما بين الشعر والنثر . » 6

إنّ عدّة تسميّات في السّاحة الأدبية كلّها احتشدت في " ساحة الاشتغال النّقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متعددة في النّقد العربي (الشعريّة- الإنشائيّة – الشّاعريّة -الأدبيّة – علم الأدب – الفن الإبداعي – فن النّظم – فن الشعر – نظريّة الشعرية –بويطيقا–بويتيك -) 7 وثمّة خيط ناظم بين هذه التسميّات يتمثل في قوة النّص - شعرا كان أم نثرا – على جعل المتلقي يفكّ شيفراته، والتعمق في فهم مرموزاته.

الشعرية الغربية الحديثة:

الظّاهرأنّ النّقاد الغربيين كان لهم الفضل الكبير في بلورة مصطلح الشعريّة في السّاحة النّقدية الحديثة، ويتضح ذلك بصورة جليّة في المناهج النّسقية الّتي أولت النصوص الأدبيّة، بمختلف مكوناتها الداخليّة- ممثلة في اللّغة، وكيفية تتابعها في الصياغة والتراكيب - العناية القصوى قصد تقصي مواطن الشعريّة في الخطاب، ذلك أن " غاية البحوث والدراسات النّقديّة منذ القدم ما زالت تتواتر من أجل تحديد عناصر هذه الهوية الجماليّة عند الكاتب، وكيفيّة الكشف عنها عند النّاقد بوصفه المتلقي الأول المدرك لهذا العمل، فالأدبيّة (الشّعريّة) في مفهومها العام تعني قوانين الخطاب الأدبي. » 8 ومن هذا المنطلق كان السبق لرائد البنيوية **ياكبسون** في تناوله لمفهوم الشعريّة من منظور جديد أبرز من خلاله أنّ " موضوع علم الأدب ليس الأدب، ولكنّه الأدبية، أي ما يجعل من عمل مُعطى عملا أدبيّا. 9" وبقراءة فاحصة متعمقة تتضح كلّ معالم الشعرية التي ينبني عليها النّص والرسالة الّتي يودّ الخطاب تبليغها للمتلقي بعيدا عن المعالم النّقديّة الوصفيّة التي تحفل بالنّص ومبناه الشّكلي اللّغوي، ولعلّ هذا ما قصده **جيرار جينيت** بالقول " أنّ الشعريّة ليست نظريّة عامة للأشكال الأدبيّة، ولكنها تفجير للاحتمالات الممكنة للخطاب، وأنّ هذه الأدبيّة التي يسعى الباحث إليها لم تأت من فراغ بل هي كينونة لغوية متراكمة من أعمال أدبيّة [...] لأنّ القواعد الجمالية الموجودة في النّص لا تمثل إلاّ جزءا يسيرا من قواعد كثيرة ممكنة ، وفي هذا يقول **ياكبسون**: الشّعريّة كذلك إمساك بوحدة الأعمال الأدبيّة وتعددها في وقت واحد. » 10 وعلى هذا الأساس تقوم الشّعرية على القراءة الداخلية للنّص، بعيدا عن تناول المواضيع العينيّة في قالبها الشّكلي الصرف، وإنّما هي تروم استكناه النصوص ومحاولة فكّ شفراتها، والكشف عمّا تتضمنه من جماليّات.

الشّعرية العربية القديمة:

لم تحظ الشّعريّة العربيّة القديمة بمفهوم دقيق، بحيث تناوشتها معان متعددة، وتعاريف مختلفة، ومن ذلك ما أشار إليه **الفرابي،(266هـ)** من أنّ الشعريّة تدلّ على « التّوسع في العبارة بتكبير الألفاظ بعضها

ببعض وترتيبها وتحسينها » .11 "، وهو هاهنا يعني .بلفظة الشعرية الخصائص و السمات التي تظهر على النّص، فتؤدي إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النّص » 12

أمّا **عبد القاهر الجرجاني** [...] فذهب إلى أنّ الشّعرية " هي استخدام خاص للغة حيث أطلق على تسميتها النظم (إذ أنّه لا بدّ من ترتيب الألفاظ وتوليها على النّظم الخاص) و (على نسق المعاني في النّفس)، وقد فاضل عبد القاهر الجرجاني بين اللّغة الشعريّة واللّغة المعياريّة، وهو يرى « أنّ الشعريّة تكمن في الاستعمال الخاص للغة والذي نسميه النّظم أيْ المجاز الذي يتفرع منه كلّ محاسن الكلام، ويرجع إليه، ولكن إذا كان كلّ كلام شعريّا مجازيّا، فليس كلّ كلام مجازي شعريّا، أو في درجة واحدة من الشّعري »14 واللّغة المعياريّة حسب الجرجاني تمنح " المعنى"، بينما اللّغة الشّعريّة تنتج " معنى المعنى" وهكذا تشكل اللّغة المعياريّة خلفيّة للغة الشعريّة حيث ينبغي في اللّغة الشعريّة من وجهة نظره ملاحظة الأصل إذ بدون ذلك كيف لنا أن ندرك الانحراف في الاستعمال الخاص للّغة » 15

كما " يرى الجرجاني أنّ شعريّة اللّغة لا تجيء من الوزن والقافيّة، بالضرورة إنّما تجيء ممّا سمّاه طريقة النّظم، ويعني النّسق الذي تأخذه الكلمات وهذا ما نسميه اليوم طريقة الأداء، أو التعبير، أبنية الكلام » 16 ومعنى هذا القول: أنّ اللّغة لا تكون شعرية إلاّ إذا كانت متميزة عن لغة الكلام الفكر والعلم، أي عن اللّغة النثريّة ذات السياقات المعروفة والاستعمالات المألوفة.

الشّعريّة العربيّة الحديثة:

لا يزال الصّراع بين الجديد والقديم في مختلف المجالات حتميّة اجتماعيّة تؤكدها الدراسات الاستقصائيّة لتاريخ المجتمعات البشريّة، ذلك أنّ كلّ تحول يرتبط ارتباطا وثيقا بحياة الأمة الاجتماعية، وبالرّغبة في تحول التيّار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب إلى إحساسهم، وأكثر تماشيا مع ملابسات حياتهم. » 17 وحين كانت الشعريّة العربيّة القديمة تهتم بدراسة صناعة الشّعر وقوانينه، فإنّ الشّعرية العربية الحديثة تحفل بدراسة مختلف أنواع الخطاب الأدبي.

شعرية أدونيس:

يعدّ أدونيس أكثر النقاد العرب تأثرا بالتيّارات الغربية الحديثة، وبالأخص الشّكلانيين الرّوس، حيث تبنّى موقفهم في تفجير اللّغة وتشظي دلالاتها ويبدو « أنّه استفاد [illegible] الألسني، من فترة مبكرة، إذ إنّ مقولات رولان بارت في كتابه " درجة الصفر للكتابة " تجد صداها في أعمال أدونيس النّقدية.» 18 وتتجلّى النّظرة الأدونيسية الحداثيّة من خلال دعوته إلى إعادة النّظر في الموروث الشّعري والفكري إذ يقول: « حين أخذت أحارب الماضي لم أكن أحارب الشّعر القديم، وإنّما كنت أحارب الموقع التقليدي، وحين أخذت أعود بالمقابل إلى الشّعر القديم لم أكن أعود إلى الماضي التاريخي ومواقعه التقليديّة، وإنّما كنت أعود إلى مستويات في الوعي وتصورات للحياة الإنسانيّة والعالم وحالات نفسيّة

وروحيّة.» 19 إنّ رفض أدونيس لما هو تقليديّ في الشّعر هو رفض لما هو على مستوى الفكر والوعي ليس إلاّ. ناهيك عن نظرة الإنسان للحياة من مختلف نواحيها النفسية والروحية.

وتنزع الدعوة الأدونيسية إلى رفض النظرة التقديسية إلى الثورة على الماضي، وإلى الثورة على الانغماس في الماضي، خاصة وأنّ « الماضي لم يعد يهم الشعر العربي الجديد كقدسية مطلقة نهائية، وإنّما أصبح يهمه بقدر ما يدعوه إلى الحوار معه، وبقدر ما تبدو الطريق التي فتحها لنا نحن اليوم، وبقدر ما يضيء ونحن نسير في عتمات الحاضر صوب المستقبل. » 20 دعوة حداثية صريحة لرفض تلك الأطر الفنية والثقافية التي أوجدت الشعر القديم في تلك الحقبة التّاريخية كيف لا وهو القائل: « إنّا لا نرفض الشعر القديم من حيث هو شعر بل نرفض أن نبدع ضمن أطره الفنيّة والثّقافيّة.21» فالإبداع من منظور أدونيسي هو رفض الأطر المدثرة في القديم من حيث الوزن و الإيقاع، إذا الشعرية تتطلب إبداع يستقي مادته من الراهن ومواءمته مع الواقع المعيش.

كما تناول أدونيس الشعرية من خلال اللغة المجازيّة التي تتجسد في النّص الأدبي، وهذا ما يجعل منه « نصا متعدد التّأويلات والاحتمالات نتيجة الغموض الفني الذي يتجسد فيه، لأنّ الجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النّص الغامض، المتشابه الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومعاني متعددة » 22 وتركيز أدونيس على اللغة المجازية الانزياحية يمنح النّص احتمالات التأويل، وذهب في موقف آخر إلى أنّ « سرّ الشعرية هو أن تظلّ دائما كلاما ضدّ كلام، لكي تقدر على أن تسميّ العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد، اللغة لا تبتكر الشيء وحده، إنّما ذاتها فيما تبتكره» 23

الشعرية عند كمال أبوديب:

شكّلت الحداثة في أعمال كمال أبو ديب مستندا اتّكأ عليه في عرض أطروحاته حول الشعريّة، ويبدو أنّ " الحداثة (**la modernité**)، كانت « المحرّك الأساس للشعريّات المعاصرة، إذ يعود السبب إلى سعي الحداثة إلى تحويل المسار التقدي من مركزية الذات إلى مركزية اللّغة[...] وما نعنيه بمركزية الذات هو ذلك المفهوم الذي ظنّه بعض نقاد الحداثة انغلاق الفكر العربي على ذاته، بوصفه لا يقبل الآخر ولا يندمج معه...» 24 وانطلاقا من هذا عارض كمال أبو ديب تلك النظرة الذاتيّة الاقصائية بل المتعالية على الآخر، والتي ترفض الاستفادة من تجربة الغير ظنّا منها أنّ المنهج التقليدي كفيل بأن يلبي ضائقة المتلقي.

وترتبط الشّعريّة عند كمال أبوديب بمفهوم الفجوة، وقد اعتبرها منبعا للشعرية، ويستند في مفهومه للفجوة على نظريتين هما الكليّة و العلائقيّة، فالشّعريّة من هذا المنظور « خصيصة علائقيّة، تجسد شبكة العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسيّة أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريّا. لكنه في السيّاق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته .المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسيّة ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعريّة ومؤشرا على

وجودها.; » 25 وذهب إلى أنّ « الفجوة التي تنشأ بين البنية السطحيّة والبنية العميقة في نص كامل ليست وظيفة من وظائف التشكيل اللغوي فقط، بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والتّرابطات، وعلاقات التّشابه والتّضاد، وثنائيّة الحضور والغيّاب، وأنساق الوزن والإيقاع، وأنساق الصورة الشعريّة. » 26 وبهذا تنزاح الكلمة من معناها القاموسي الفج إلى معنى أوسع دلالة، وأكثر شعريّة.

ماهية القصّة القصيرة جدا:

غنيّ عن البيان أنّ العديد من الدراسات الحديثة أولت هذا الفن السردي – القصة القصيرة جدا – العناية والاهتمام، ووقفت بالكثير من الشرح والتفصيل حول مفهومه، وأركانه، ناهيك عن شروطه، وخصائصه الفنية والجماليّة، ولعلّ أهم تعريف استرعى انتباهنا ما ذهب إليه النّاقد أحمد المديني: من أنّ القصيرة هي التي« تتناول قطعا من الحياة تحاول إضاءة جوانبه، أو تعالج لحظة وموقفا تستشف أغوارهما، تاركة أثرا واحدا وانطباعا محددا في نفس القارئ. وهذا بنوع من التّركيز والاقتصاد في التّعبير وغيرها من الوسائل الفنيّة التي تعتمدها القصة في بنائها العام، والتي تعدّ فيها ا الوحدة الفنية شرطا لا محيد عنه. كما أنّ الأقصوصة تبلغ درجة من القدرة على الإيحاء والتغلغل في وجدان القارئ كلما حومت بالقرب من الرؤية الشعريّة. » 27رؤية فنية تمكن الأديب (القاص) خاصة من إنتاج عمل إبداعي رائق مختلف له نسغه الذي يسمح للمتلقي الانفتاح على عوالم ثقافية مختلفة .

وإنْ كان هذا المنحى يبعد عن القصّة القصيرة جدا صفة الجنس الأدبي المتفرد بذاته وخصوصياته إلى أنّ ثمّة رأي على النّقيض من ذلك وسمها « بالنوع الأدبي المستقل و الجديد، لأنّه يتسم بالإبداع الذاتي من جهة، وينزع إلى التّداخل بين الأنواع والمصادر الأدبية والفنيّة المتنوعة من جهة أخرى كعلاقاتها بالتكثيف الشعري، والسرد الرّوائي الواقعي، وجماليات القصّة القصيرة، وقصيدة النثر، وعلاقاتها

والثّابت الذي لا يختلف حوله اثنان هو أنّ القصة القصيرة في المقام الأول بنية سردية «أحدوثة شائقة، مروية، أو مكتوبة، يقصد بها الإقناع أو الإفادة. وبهذا المفهوم الدلالي فإنّ القصة تروي حدثا بلغة أدبيّة راقية عن طريق الرواية أو الكتابة ويقصد بها الإفادة، أو خلق متعة ما في نفس القارئ عن طريق أسلوبها وتضافر أحداثها، وأجوائها التخييلية الواقعيّة. » 28

وغير خاف على أنّ للقصة القصيرة جدّا أركانا لابدّ من توفرها.(القصصية – التكثيف، وحدة الموضوع – الجرأة) وعدّ بعض الدّارسين - من القرن الماضي - القصّة ضربا من الأدب المنحط. يقول محمد فريد وجدي:« والنّاس إلى حين قريب كانوا ينظرون إلى القصة بعين السخريّة والازدراء، ولا يعدّونها من الأدب الرّفيع، بل أغلبهم يظن أنّها لهو و لعب. » 31

وقد نظفر بتعريف بسيط يمكن أن نسم به القصة القصيرة مفاده أنّها « حكايا أدبيّة تُدرك لتقص قصّة قصيرة نسبيّا، ذات خطّة بسيطة، وحدث محدد، حول جانب من الحياة، لا في واقعها العادي والمنطقي، وإنّما طبقا لنظرة مثاليّة و رمزيّة. لا تنمي أحداثا وبيئات وشخوصا، وإنّما توجز لحظة واحدة وحدثا ذا معنى كبير. » [31] إيجاز بلغة مكثفة ذات وحدات دلالية تتوارى خلفها معان خبيئة تدفع المتلقي إلى التسلح بإجراءات تحليلية تخوله من التوصل إلى المرامي التي أراد الباث أن ينتج من خلالها نصا لا يتوقف عند المستويات الدنيا لأفق انتظار المتلقي.

بين القصّة القصيرة والرواية:

لا عجب إن ارتبط مفهوم الرواية الجيدة، بالقصة الجيّدة أيضا، لأنّ عالم القصة بكلّ تفاصيله وجزئياته يبرز قدرة « الرّوائي على إعطاء منطق متكامل يرتهن إلى خصوبة الوصف وديناميّة السرد والسيكولوجيّة العميقة للشخصيّات...كلّ ذلك يشكل المرمى البعيد الذي يهدف إليه الرّوائي لتحقيق الإيهام بالواقع .» [32] و لا مناص إذا إنْ اعتقد معظم المهتمين، وحتى النّقاد من أنّ الرواية عبارة عن " قصة " مثل أيّ شيء آخر، وهذا ما دفع ب " روب قرييه " Robbe-Grillet " إلى القول: بأنّ الرّوائي الجيّد هو الذي يعرف كيف يحكي القصّة. » [33] وثمّة مفارقة نوعيّة قضت بتقارب بين القصة والرّواية حينا، وبتداخلها واستقلالها عن بعضها حينا آخر إلى الدرجة التي " يصير معها كلّ نوع قابلا لأنْ يحجب الآخر، أو يجعله يختفي حتى وهو يتغذى منه أو يستفيد ممّا يمدّه به من نسغ للبقاء والاستمرار." [34]

وبالتّالي فإنّ " القصة القصيرة هي وقود الرواية ودعامتها الرئيسية. ولايمكن أن تتطور الرواية بدون تطور القصة القصيرة...ولا يمكن أن تتجدد الرواية إلاّ بتجدد القصّة القصيرة " [35] ويواصل سعيد يقطين قائلا: « إنّ القصة القصيرة والرواية نوعان مختلفان لكلّ واحد منهما قواعده وحدوده [...] إنّ القصة ترقى لأن تكون أم الرواية وأختها في آن واحد. فهي أمّها لأنّ الرواية لا يمكن أن تتشكل إلاّ من رحم القصة القصيرة جنسيّا. وهي أختها عندما تستقلّ كلّ منهما بذاتها نوعيّا . » [36] فالقصة والرّواية صنوان، وإنْ كانت الأخيرة تستمد غذاءها من الثانية باعتبارها أمّا لها، ولكنها سرعان ما تزاحمها المكانة حين تصبح أختا لها.

القصة القصيرة الجزائريّة

لا جرم أنّ القصة القصيرة الجزائريّة نشأت متأخرة مقارنة بنظيرتها في المشرق العربي، نتيجة ظروف متعددة، وأوضاع داخلية خاصة، ففي« الوقت الذي كان من الممكن أن تستفيد القصة الجزائريّة من القصة العربيّة تأخرت إلى ما بعد الحرب العالميّة الأولى بسبب تأخر الثّقافة في الجزائر. » [37] وقد أرجع بعض الدّارسين والمختصين ذلك التّأخر إلى عوامل كثيرة، يقول عبد الله ركيبي [illegible] بالنسبة للقصة في العالم العربي، نتيجة وضع خاص، وظروف عرفتها الجزائر دون غيرها من الأقطار العربيّة، وقد أحاطت هذه الظروف بالثقافة العربيّة في الجزائر، فأخّرت نشأة القصة.

ولعلّنا لا نغالي إذا قلنا: إن الاستعمار الفرنسي كان السبب الرّئيس في تشديد الخناق على الثّقافة الجزائريّة وعزلها عن محيطها العربي، لذلك لم « يكن بإمكان القصة الجزائريّة أن تولد وتنمو ولادة ونموا طبيعيين في بلد صبّ فيه الاستعمار على اللّغة العربيّة كلّ ما في جعبته من وسائل القهر والضّغط لمحوها، والقضاء عليها. لهذا كان طبيعيّا أنْ تتغيّر القصّة في نشأتها وتطورها. » 38، والجدير ذكره أنّ الدّارسين لم يستطيعوا تحديد البداية الفعليّة للقصة القصيرة الجزائريّة على الرّغم من عديد الأعمال التي تمّ نشرها في مختلف المجلات والصّحف، فقد أشار عبد الملك مرتاض إلى أنّ قصّة (المساواة- فرنسوا والترّشيد) " لمحمّد السعيد الزاهري " هي أوّل محاولة قصصية في تاريخ القصّة الجزائريّة، ومنذ ذلك الحين أخذت القصّة الجزائرية تتطور " ويتقدّم بها السبيل إلى غاية الجنس القصصي خطوات شاسعة، فقد وجدنا هذه القصّة تخطو خطوات خجولة طورا، وجريئة طورا آخر على أيدي الجيل الأول من كتابها، وأهمهم " محمّد السعيد الزّاهري " و " محمّد العابد الجلالي "و " أحمد بن عاشور" و " أحمد رضا حوحو " ثمّ أبي القاسم سعد الله " فهؤلاء الخمسة هم رواد القصّة الجزائريّة في مراحلها الأولى. » 39

والظّاهر أنّ موضوع الكفاح الوطني، والأوضاع الاجتماعيّة المزريّة، كانت من أهم العوامل الّتي سرّعت بظهور نمط قصصي صيغ بطابع ثوري محض يفتقر للعناصر الفنيّة « وفي الواقع إنّ الدافع إلى كتابة هذه المحاولات التي تفتقر إلى مفهوم القصّة بمعناها الفني، والتي كانت في الوقت نفسه المرجع في تشكيل هذا الجنس الأدبي في الجزائر لم يكن دافعا أدبيّا بقدر ما كان دافعا لخدمة الفكر والدّعوة الإصلاحيّة، وشرح أفكارها بأسلوب قصصي يمكن القارئ من أن يتلقى الأفكار الإصلاحيّة ويتفهمها.» 40. وهكذا كان الدّافع- إلى كتابة القصّة آنذاك- دافعا إصلاحيّا يخدم الفكر والدّعوة الإصلاحيّة، بعيدا عن المواصفات الفنيّة في غيّاب نماذج قصصيّة يُنسج على منوالها على غرار الكتابات باللّغة الفرنسيّة، ذلك أنّ « كتّاب الرّواية في الجزائر لم يجدوا أمامهم نماذج جزائريّة يقلدونها أو ينسجون على منوالها. كما كان الأمر بالنسبة للكتاب باللّغة الفرنسيّة، الذين وجدوا تراثا غنيّا، ونماذج جيّدة في الأدب الفرنسي » 41

في رحاب الذاكرة ورمادها.

هي مجموعة قصصية تضمّ بين دفتيها ثلاثا وعشرين قصة، اعتمد فيها القاص على الرّمز خاصة الثّقافي والتّراثي منه بوصفها مفاتيح سرّ لكلّ قارئ مفتون بلْ مهووس بعوالم الانزياح والتّأويل. وأغلب القصص الواردة في هذه المجموعة قصص قصيرة جدا لحاجة فنية وتعبيرية قالها المؤلف نفسه: « أعتقد من وجهة نظري أن النّص القصصي الحكائي أضحى يفرض الاشتغال على نصوص برقية، غاية في اقتصاد الجمل والتفاصيل. نصوص تطورت مع رؤى النقد الجديد مستفيدة من طروحات مدارس حداثية ومتماشية مع استشرافات القراءة في زمن السرعة، وتكثيف الصورة. وقصص **الذّاكرة ورمادها** تتماهى وهذا الطرح. اعتمدت فيها على الرمز في أكثر من قصة، تاركا للقارئ مسافة التأويل، لاسيما وأنني وظّفت في ثناياها رموزا ثقافية وتراثية، تكون مفاتيح سرّ

لكلّ قارئ مفتون بعوالم الانزياح» 42، ومن ثمّ فإنّ التكثيف هنا جاء لحاجة تعبيرية وغاية فنية ومطلبا نقديا في مجتمع استهلاكي يعتمد على السرعة واستغلال الوقت وتوظيف الحيز، واستثمار الزمن بحسب ما هو متاح فنيا وجماليا، وبحسب الذوق الفني والجمالي، القائم على التلقي المكثف المبني على الاقتصاد اللغوي، والاقتصاد في الجهد أثناء التواصل الاجتماعي والفني والجمالي....» 42

شعريّة اللّغة :

هي تلك اللّمسة الفنية والجماليّة التي تمتاز بها نصوص أدبيّة دون أخرى، فهي فنيّة بوصفها أداة مؤثرة في نقل الأحداث وسردها بطرائق متنوعة، فشعريّة اللّغة « لا تتأتى في رحاب المعاني القاموسيّة للكلمة، فهذه المعاني يجب أن تستنفذ لتحقن الكلمات بدماء جديدة فتتحول اللّفظة إلى آدم جديد يسمّي الأشياء تسميّات جديدة، ولا يتأتى ذلك إلاّ بكسر حدود العلاقات المنطقيّة بين كلمة وأخرى.» 44، فاللّغة الشعرية الحديثة تقوم أول ما تقوم على مجموعة من القوانين التي تخالف بها الاستعمال الإخباري التقريري للغة في الممارسة اليوميّة، وهذه القوانين أو الآليات هي الّتي بها تتمايز اللّغة الشّعريّة ليس عن الاستعمال المنطقي للغة فحسب. وإنّما عن اللّغة في الفضاءات الأدبيّة، وهذه التّغايريّة للغة الشعريّة هي نتيجة انشغال ثنائيّات متعددة (المشاكلة والاختلاف)،(الوضوح والغموض) ، (الثبات والانزياح)،إلخ. 45

وحتّى نغري القارئ، ونجعله أكثر انجذابا وإحساسا بجماليّة وسحر اللغة، وجب اختراقها للتقنين والتقعيد، بل وتفجيرها لمعانٍ جديدة. فاللّغة مادة الإبداع وجماله، ومرآة خياله. ذلك أنّ وجود الخيال لا يكون إلاّ باللّغة، فهي أساس الجمال في أي عمل إبداعي.

وفي المجموعة القصصيّة " الذاكرة ورمادها " وظّف ابن سالم في كثير من مجموعته القصصيّة لغة شعريّة معبّرة، فقد انتقى ألفاظه بخبرة إبداعيّة فنيّة، وأسلوب ممتع نابع من صلب مشاعره، وعمق أحاسيسه، وهذه بعض النّماذج « وجهها المبلل بندى الصفصاف، يعبر الزمن، ويختزل آلاف القصائد وقصص شهريار... فلتشهد سماء بغداد، أنّ الفارس ترجّل، وسلّم سيفه والعزيمة...» 46 « من بعيد يأتي صوتك مطعونا بألف خنجر يلفني كالريح كأرواح نما على دمها الضياع..تحاصرني بغداد وأنت شراع هزّني لا لغة لي لا وطن... تعودين وكأنّني ما هجرتك من سنين، وأنتما يا صديقي كيف السبيل إلى عيون ونورس وقضيّة....بغداد يكلّ الدّنيا يا دهرا من الحبّ والشوق وحكايا هارون، وآلاف اللّيالي . بغداد صوت الجواهري، وأصل القضيّة وعيون الجميلة وبهاء النّورس . » 47 لغة شعريّة رسم من خلالها القاص أفقا فنيّا وجماليّا للمتعة، وجعلها تلهج بصوت الجواهري، وحكايا هارون، لغة انسكبت عبرها المعاني والمشّاعر، وصارت وكأنّها « تركض في نظام يجسد مدى عبقريتها،

ومدى قدرتها على الأداء، إلى أيّ حدّ يمكن أن يرقى مستوى النّسيج فيها من خلال استعمالات أدائها ومبدعيها لها. » 48

شعريّة العنوان:

يُحدث العنوان في كلّ عملٍ أدبيّ صدمة وحيرة بلْه ارتباكا وتشويشا لفكر المتلقي، فإنّه- كما يرى النّاقد عبد الحق بلعابد – مجموع معقّد أحيانا أو مربكا، وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكنّ مرده قدرتنا على تحليله وتأويله » 49 والمتأمل لعنوان الذاكرة ورمادها يقع لأول وهلة في قلق وارتباك لأنّ هذا العنوان يدخله في مفارقة عجيبة فهو يجمع بين كلمتين لا تتوأمان دلاليا : فكلمة الذاكرة: تتعلّق بالذهن. يقول الباحث والنّاقد محمد تحريشي : « الذاكرة ها هنا ليست ذاكرة حنين فقط، بل هي ذاكرة متجددة مع كل عودة أو استحضار، وتذكر واسترجاع. هي ذاكرة فردية لمّا يكون الراوي نموذجا لشريحة من المجتمع، وهي ذاكرة جماعية، لما يكون المشترك بين الناس هما واحدا. » 50 ولكن حين تشيخ الذاكرة وتعجز عن التذكر، ولا يبقى إلا رمادها الدال على الاحتراق والفناء يصير في الأرض بددا تذروه الرّياح.

ويضيف محمد تحريشي: « إنّ الرماد هنا دليل عين على الأسى والأسف والتحسر عن زمن مضى لطاقة أهدرت، ولم تسترجع، أو لم تستغل في شيء لم تقدر قيمته في جميع الميادين. إن الذاكرة لما تصير رمادا، أو يصير لها رماد، فإنها في الواقع تتوجه إلى القارئ لتعقد حوارية جدلية حول قيمة الأشياء والأفعال والأمكنة والناس » 51 وتبدو **الذاكرة ورمادها** منفتحة على دلالات متعددة، ليس في مقدور المتلقي القبض عليها إلاّ بالعودة إلى مضمونها، وذلك لأنّ العنوان بشكل عام هو " نظام دلالي رامز له بنيته السطحية، ومستواه العميق. » 52 ولإدراك كنه هذا العنوان لابدّ من الغوص والإبحار بعيدا في أعماق النصوص القصصية، والمتأمل للفظة **الذاكرة** التي أوردها القاص معرفة لأنّ في ذلك قوة نفسية تضيف الأشياء في الذهن وتحضرها للعقل عند الاقتضاء. » 53 بصورة إرادية أو غير إرادية لاستحضار وقائع حدثت في زمن ماض إلى زمن حاضر، أي ترهينها وجعلها شاهد عيان ومحاولة نقلها من صورة الكمون إلى التّجلي والانبجاس.

وقد استطاع عبد القادر بن سالم أن يسمت بنا من خلال الذاكرة ورمادها سمتا ترميزيا في بعض القصص، بحيث انتقى مسارا قصصيّا انزاح به عن النّمطيّة الخطيّة التي من شأنها أن تحجب متعة القص وتفصلاته، بيد أنّه في بعض القصص سرعان ما تنازل عن تقنيّة الترميز ليتحوّل إلى معانقة الواقع المعيش، وما يرسف فيه النّاس من ثنائية عجيبة الظلم والعدل، والخير والشّر...

شعريّة الرّمز:

لقد تعددت مفاهيم الرّمز إلى درجة يصعب فيها حصره في مجال دون آخر، ولعلّ ذلك ما عناه **"بودلير"** « **Baudelaire** »، حيث صرّح بأنّ كل: ما في الكون رمز، وكلّ ما يقع في متناول الحواس رمز يستمدّ قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات ». 54 فالرمز بهذا المفهوم **البودليري** يضطلع بدور أوسع من كونه أداة شعريّة، بل تختلف مدلولاته من حقل معرفي إلى آخر. ولكن أنّى لنا الخوض

في خصائص الصورة الرّمزيّة، ووظائفها داخل المجموعة القصصيّة دون التّطرق ولو بإيجاز إلى ماهيّة الرّمز الأدبي.؟

وإذا كانت القوة الحقيقية للكاتب لا تتجلّى في قدرته على وصف الوقع كما هو، فإنّ التّعبير عن ذلك الواقع وتشخيصه دون الإشارة إليه مباشرة هو بمثابة التأشيرة الحقيقيّة و الّتي يُمنح بها الأديب أحقيّته في التعبير في التعبير عن الأفكار والعواطف، وذلك بانعكاسها في عقل القارئ من خلال الاستعمال الرّمزي غير الواضح لها. » 55 فحسن التّخلص من الرّقيب باستعمال الإيماءات الذكيّة من شأنه أن يوصل الرسالة إلى المتلقي، وتلك أبرز وظائف الرّمز بوصفه « وسيلة قادرة على لأنّ تنقل التأويل والتعابير المختلفه من قبل المتلقي، ومن خلاله يصبح القارئ مشاركا للمبدع فيه » 56 وتوظيف الكاتب لهذه التقنيّة الفنيّة أي تقنية الرّمز يصبغ النص الأدبي بصبغة جماليّة. من شأنها أن تمتع المتلق، وتفتح أمامه الباب على مصراعيه لتعدد القراءات والتأويل. والمتأمل للمجموعة القصصيّة الذاكرة ورمادها يجد أنّها مشبعة بعديد الرّموز المفعمة بالدلالات الزّاخرة بالمعاني، ومن ذلك: **رمزية المكان** « إنّ قصة (**لوهران** حكاياتها الأخيرة) وجه آخر للتكثيف اللّغوي وتوظيف الرّمز المكاني، بكثير من الحسرة والحنين لمّا تتشابك الأحداث والوقائع في مكان واحد. » 57

وإذا كانت القصّة لا تكتسب قيمتها وتميّزها إلاّ من خلال لغتها الشّعريّة التي تصنع فرادتها عن سائر الأجناس الأدبيّة، فإنّ الأمكنة في هذه المجموعة القصصيّة ..... « وإنْ سألوك عن سليمان قل: لطالما رفرف طائرا يمتهن الحرية في فضاء أزمنة وعطب المسافات... عيناه ترسوان تارة على بوح **الموج**، وأخرى على منابر المعراج.. يسافر في صمت **السماوات**، محلقا بخفة روح، تتجاوز النكد، وهوس الأوجاع... كان دائما يقول لصديقه مسعود، إن لوهران حكايتها الأخيرة، وحده يعرّف الميثاق الذي يربطه وإياها، **أزقتها** الملوثة بعطر النساء، وعرق أصحاب عربات السردين، والطماطم الفاسدة، وأسرار حي **البلاطو**، وقارئات الكف بمحاذاة **الرّحبة**، وبقايا همهمات من شيخ طاعن، يحرّك شفتيه المتآكلتين مرددا أنغاما للشيخ حمادة... عانقته شابا ولفظها كهلا وعاد إلى أمّه... عاد مصطفى سعيد إلى **الجنوب** مفتونا بقوس قزح، ومناجاة الهاربين من صخب **المدن** وعبث الأقدار». فشعريّة المكان الوهراني وأزقته، البلاطو- الرّحبة: أمكنة وعلى الرّغم من تصوّر جغرافيته المعروفة عند المتلقي، إلاّ أنّها تحمل دلالاتِ وأبعاد، ونستطيع أن نتلمس هوس وعشق القاص للمكان " وحده يعرف الميثاق الذي يربطه و إيّاها " للمكان علاقته بالذات المبدعة و سرّه العجيب، ورمزيته " قارئات الكف ": البحث عن السّعد، أو معرفة سبب التعطيل عن الزواج أو الرّزق... وهي بذلك تقدم صوراً فنية عن المكان وعلاقته بالذّات المبدعة.

شعريّة الانزياح:

لقد عدّ بعض النقاد والباحثين الانزياح مقوّما أساسيّا للشعريّة و الأدبيّة عموما، لدرجة أنّهم رأوا الشّعريّة هي نفسها الانزياح، وفي هذا الصدد يقول عبد القاهر الجرجاني: « هذا الضرب من المجاز، على حدته كنز من

كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المُفلق، والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان والاتّساع في طرق البيان. » 59 وبالتّالي فاللّغة لا يمكن أن تكون بريئة، بل هي صادرة من إنيّة وذاتيّة مبدعها، وما هي في الحقيقة إلاّ بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر، فهي دوما في سعي مستمر للإجابة عن تلك « الأسئلة المستجدة في الرّاهن المتحول، والمتغيّر باستمرار، فهذه اللّغة تسلك مذهب التّجريب، بغية تحديد إمكاناتها الجماليّة، من خلال الانزياح عن المستهلك من ملفوظها، والسائد في بنياتها، والمألوف من أساليبها. » 60

وتزداد أهميّة اللّغة كلّما انزاح المبدع عن المعنى " المعيار" وجرّب النماذج اللّغوية الموحية المكتنزة بالدّلالات والرموز، مثل اللغة الشعرية بدوالها وتراكيبها العامرة بالإيحاءات التي تمنحه الفرادة والتميّز، وكما أنّ الابتعاد عن العرف يحقق للنص وجوده الدلالي وكينونته الفنيّة بعيدا عن اللّغة المعياريّة المألوفة. وبنظرة متأنيّة في المجموعة القصصيّة " الذاكرة ورمادها" بحثا عن مواطن الانزياح فيها، يُلاحظ وللوهلة الأولى أنّه لا تكاد تخلو قصة من هذه التقنيّة الفنيّة، حتّى لكأنّ اللّغة المجازيّة خاصيّة من خواص عبد القادر بن سالم ...

1- « يخطّ صديقي كلّ يوم شطرا من بقايا صمت....يتوه كالشبح في زمن لا يهادن. ... » 61

2- « عيونك فجر ينسج ألف قصة وحكاية هكذا قال صديقنا في إحدى بقايا صمته... » 62

3 - « كان اللّيل يتأهب للانسحاب في الأفق بدا فجر ندي يداعب وجه الفضاء الجميل... » 63

4 -« لم أنبس ببنت شفة، وعدت إلى شخير الشّفرة وهي تصارع منعرجات جمجمة بقوة صخرة واد. » 64

5 - « ظللت تلوك غصتك بمرارة، تتقاذفك أقدام المارة، تبتلعك الشّوارع والأزقة... » 65

6 - « يوسف ياحظة من الدنيا ولّت، ربيعا ارتشفنا رحيقه، تهنا في صرمد عليائه لا نبالي بغدر الأيّام أو بغمز أقزام رماهم الدّهر بسهم مسموم. » 66

هذه المقاطع المنتقاة من المجموعة القصصيّة تنضح بانزياحيه طافحة، اعتمد فيها القاص على خاصيّة التبئير في الدلالات والمعاني، فهو يمنح لمخيلة المتلقي الحريّة التأويليّة غير القاطعة في لجج المعاني، ممّا يمكنه من ابتكار لغة ذات مدارات وأبعاد جماليّة ما كان له ليصل إليها إلاّ بحركته العقليّة والعاطفيّة الموازيّة لحركة المبدع ذاته. فابن سالم في " **الذّاكرة ورمادها** " بنى أفكاره ورؤاه وفق سياقات لغويّة وفنيّة، لإيجاد أبعاد جماليّة وفنيّة خرجت بالمعنى من دلالته المباشرة، وجنحت به نحو سياقات اللّغة الفنيّة من **كنايات** " لم أنبس ببن شفة – جمجمة بقوة صخرة واد –" **وتشبيهات** " يتوه كالشّبح –عيونك فجر- متبتلا كصوفيّ، يطارد خيط رحيق " و " **استعارات** " بقايا صمت – اللّيل يتأهب للانسحاب – يداعب وجه الفضاء الجميل – تبتلعك الشّوارع – رماهم الدّهر بسهم مسموم." هذه المجازات اللّغوية التي وظّفها القاص بكثافة تشكل أهم محكات اللّغة ، الشعريّة، بل و أقوى معاييرها الفنيّة.

وفي الختام: خلصنا من خلال تتبعنا لتمظهرات اللّغة الشعريّة في المجموعة القصصيّة " **الذاكرة ورمادها** " إلى أنّ الشّعريّة في المقام الأوّل تعدّ ملمحا بارزا من ملامح القصّة القصيرة، والّتي تشير في مفهومها الشّامل إلى البحث عن الخصائص النّوعيّة، والقوانين العامة التي تمنح الأدب فرادته وتميّزه عن مختلف الأماط التعبيريّة.

ولعلّ الحديث عن شعريّة اللّغة عند القاص بن سالم، هو حديث عن جماليّة السرد القصصي وتجلياته عند هذا القاص المتميّز. ولمّا كانت القصّة القصيرة نشاطا إنسانيّا، و جنسا أدبيّا خالصا، إلاّ أنّها، وعلى الرّغم من قصر حجمها تتزيّ بحُلّة جماليّة تتمثل في اللّغة التي لا تأخذ معناها إلاّ إذا كانت شعريّة تحمل المعنى المتعارف عليه بطريقة لا نعرفها تجعلنا نقتفي آثار الظّلال والضّياء كما لم نلمحها من ذي قبلُ، والمؤكد أيضا أنّه ليس ثمّة لغة لها لقدرة على نقل الواقع بكلّ تفاصيله وحيثياته دون اللّغة الشّعرية. والبارز في هذه المجموعة القصصيّة عنوانها الذي انطوى على شعريّة ذات بعد ترميزيّ أسهم بقسط كبير في إبعاد القاص بن سالم عن الكتابة الانطباعيّة الفجّة إلى الكتابة الرّامزة الباعثة إلى القراءة والتّأويل. وغير خاف ما كان للشخوص - (الباي، مسعود، الطّيب، سليمان، بلغنامي، مصطفى، خلوق..، الشّيخ حمّادة....) – شعريّتها التي أقحمت المتلقي في الكشف عن صورة الشّخصيّة الحقيقيّة، والبحث عن أوصافها وأنماطها. و اللّافت أيضا أنّ شعرية الرّمز والمكان- (الشّمس- السعف- السبحة- الياسمين، القنادسة- قير- البراريك- ايزابيل ابرهاردت- ...) - كان لها دلالات عديدة، شكّلت إلى حدّ ما أبعادا بارزة في لغة المجموعة القصصيّة ممّا جعلها تنفتح على إيحاءات متعددة، من شأنها أن تزيد المعنى قوة وجمالا، ليصير أكثر إقناعا ووضوحا، وقد استطاع القاص أنّ يشخص المعنويات، ويستنطق الجمادات من خلال شعريته البلاغيّة المغريّة بألفاظها الآسرة الموحيّة.

هوامش:

01- طه حسين : حديث الأربعاء، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014م، (ص148). وأيضًا ما يشير إلى ذلك في كتابه: في الشعر الجاهلي. مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014، (ص27.

02 - ينظر، إيمان صديق: مفهوم الأدب في النظريّة الأدبيّة الحديثة، مقال: نشر بمجلة أقلام القافيّة الأحد 25 ديسمبر 2011.

03- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبيّة، الشركة المصريّة العالميّة للنشر لونجمان، مصر، ط1. 2003، ص:378

04- مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدلاتها النصيّة، دراسة، الجزائر عاصمة الثّقافة العربية، 2007،ص: 22.

05- يوسف إسكندر: 09

06 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت. ط1.1982.ص: 52.

07- جاسم خلف غلياس: شعريّة القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتّوزيع، سورية، دمشق، ص: 13.

08- - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، ط1994،1.ص: 111

09--تودوروف، الشعريّة، دار سيال، باريس.1968.ص: 84.

10- ينظر فاروق سلطان- دهيمي حكيم: شعرية القصة القصيرة في السرد النسوي(الغول ماتا) فضيلة فاروق أنموذجا، مجلة البدر، المجلد10،ص: 392.

11- الفرابي- أبو النصر – الحروف، تح: محسن مهدي، لشروق، بيروت، لبنان، (د.ت)، (د.ط).ص: 149.

12- ينظر حسن ناظم- مفاهيم شعرية- دراسة مقارنة- الأصول والمنهج والمفاهيم. ص: 18.

13-- طراد الكبيسي في الشعرية العربية – قراءة جديدة في النظرية القديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د.ط) 2004، ص: 69-70.

14--ينظر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط1989،1،ص: 134.

15-- ينظر نفسه.، ص: 139.

16- -أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري.ج4، ص: 245-246.

17- سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعية، دار الطباعة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، صب: 1107490.، ص: 41.

18- حامد سالم الدّرويش: الشعريّة في النّقد العربي الحديث (دراسة في النّظرية والتطبيق)، مخطوط: دكتوراه، جامعة مؤته، الكرنك، الأردن.2006، ص: 55.

19- أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط،6، 2005،ص:53.

20-- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت،لبنان،ط4.1984.ص:134

21- نفسه: ص:255.

22- محمد أحمد درابسة: مفاهيم الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم ط1، 2010،عمان، الأردن،ص:24.

23- حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي، بلاغة في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ط،1، 2003.ص:66.

24- ينظر محمد جاسم جبّارة: مسائل الشعرية في النقد العربي، دراسة في نقد النّقد، مركز دراسات الوحدة العربيّة،[بيروت، ط1، 2013،ص: 117-118.

25 - كمال أبو ديب في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت ط1، 1987،ص:25.

26- محمد جاسم جبّارة، مسائل الشعريّة في النّقد العربي، دراسة في نقد النقد ص: 123

27- أحمد المديني: فن القصة القصيرة بالمغرب الأقصى. في النشأة والتطور والاتجاهات ،دار العودة، بيروت، .ص: 34.

28- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائريّة المعاصرة(1947-1985) منشورات اتّحاد الكتاب العرب، 1964،ص:

29- أحمد جاسم الحسين:القصة القصيرة جدا، منشورات دار عكرمة، دمشق، 1997،ص: 106،

30- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1، 2012،ص:55.

31- الطاهر المكي: القصة القصيرة، دراسات ومختارات، دار المعارف، مصر القاهرة،(د.ط).1978.ص:77-78.

32- سعيد يقطين، مرجع مذكور. 121.

33- نفسه، الصفحة نفسها

34- نفسه، ص: 49.

35- -ينظرنفسه، ص. 49.

36- -ينظر نفسه،.ص: 39.

37- -عبد الله الركيبي: القصة الجزائريّة القصيرة، الدار العربيّة للكتاب، ط3، تونس، ليبيا.1977.ص:10.

38- نفسه، الصفحة نفسها.

39- عبدالله الرّكيبي: الأوراس ودراسات أخرى، الشركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، (د.ط)،1982.ص:144

40- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار العرب للنشر والتوزيع.ط4. 2007،ص08
41- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجديد، دار القصبة،(د.ط)2009،ص:17.
42- عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث(1830-1972)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ص:
43- محمد تحريشي:التكثيف ولعبة اللغة في المجموعة القصصية، "الذاكرة ورمادها"نقلا عن جريدة القدس العربي، الاثنين09-12-2020،ص:11
44- محمد تحريشي: التكثيف ولعبة اللغة في المجموعة القصصية، "الذاكرة ورمادها" نقلا عن جريدة القدس العربي، الاثنين09-12-2020.
45 - بشير تاوريرت: أدونيس في ميزان النقد، أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، ط1. القاهرة- عالم الكتب، 2009 ص:.77
46- ينظر:مامور خليفة، كرباع علي: الفاعليّة التصويريّة بين المتخيّل الشعري، وبناء الصورة الشعريّة. قصيدة " طولقة " لعثمان لوصيف أنموذجا، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، الجزائر، مجلة مقامات.المجلد05،العدد01، 2021.ص: 304.
47- عبد القادر بن سالم " الذاكرة ورمادها" ص:14.
48- نفسه، ص: 17-18.
49- عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة. والفنون، 1998،ص:96.
50- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص: تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف،ط1.الجزائر.2008.ص: 56.
51- محمد تحريشي: التكثيف ولعبة اللغة في المجموعة القصصية، "الذاكرة ورمادها" نقلا عن جريدة القدس العربي، الاثنين09-12-2020.
52- -نفسه
53- بسّام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ط1.عمّان.عاصمة للثقافة.2001.ص: 50.
54- علي بن هادي وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي ألفبائي، ص:354..
55- جعفر بايوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، مركز البحث والأنتربولوجيا الاجتماعيّة، والثقافيّة.2007.ص:118
56- - نسيب النشاوي: مدخل إلى المدارس الأدبيّة في الشعر العربي المعاصرط1،الجزائر ديوان المطبوعات الجامعيّة،1984.ص: 460-461.
57- ينظر خصائص الرّمزية (www.alukah.net)، بتاريخ : 11-07-2019
58- ينظر محمد تحريش: مرجع سابق.
59- عبدالقادر بن سالم " الذاكرة ورمادها" قصص قصيرة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط1،الجزائر 2018، ص: 22
60- محمد مصابيح شعريّة النّص بين النّقد العربي والحداثي، كافيّة أبي العتاهيّة، تحليل أسلوبي taksidj.Comللدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر.2014، ص: 125.
61- بوشوشة بن جمعة: اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، تونس، المغاربيّة للطباعة والنشر،ط1، 1999.ص601.
62- الذاكرة ورمادها، ص:13.

63- نفسه، ص:18.

64- نفسه، ص:30

65 - نفسه، ص:43

66- نفسه، ص:52

67- نفسه، ص:54.

المصادر والمراجع:

- أحمد المديني: فن القصة القصيرة بالمغرب الأقصى. في النشأة والتطور والاتجاهات ،دار العودة، بيروت
- - أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا، منشورات دار عكرمة، دمشق، 1997
- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت،لبنان،ط4، 1984.
- أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط،6،
- أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري.ج4 .
- إيمان صديق: مفهوم الأدب في النظريّة الأدبيّة الحديثة، مقال: نشر بمجلة أقلام القافيّة الأحد 25 ديسمبر 2011.
- - الفرابي- أبو النصر – الحروف، تح: محسن مهدي، لشروق، بيروت، لبنان، (د.ت)، (د.ط).
- الطاهر المكي: القصة القصيرة، دراسات ومختارات، دار المعارف، مصر القاهرة،(د.ط).
- بسّام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ط1.عمّان.عاصمة للثقافة.2001
- بشير تاوريرت: أدونيس في ميزان النّقد، أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعاضيه، ط1. القاهرة- عالم الكتب، 2009
- - بوشوشة بن جمعة: اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، تونس، المغاربيّة للطباعة والنشر،ط1، 1999
- تودوروف، الشعريّة، دار سيال، باريس.1968
- جاسم خلف غلياس: شعريّة القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتّوزيع، سورية، دمشق.
- جعفر بايوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، مركز البحث والأنتربولوجيا الاجتماعيّة، والثقافيّة.2007
- حامد سالم الدّرويش: الشعريّة في النّقد العربي الحديث (دراسة في النّظرية والتطبيق)، مخطوط: دكتوراه، جامعة مؤته، الكرنك، الأردن.
- حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي، بلاغة في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ط،1، 2003
- حسن ناظم- مفاهيم شعرية- دراسة مقارنة- الأصول والمنهج والمفاهيم
- -- سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعية، دار الطباعة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، صب: 1107490
- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون،ط1، 2012،

- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1947-1985) منشورات اتّحاد الكتاب العرب، 1964
- طراد الكبيسي في الشعرية العربية – قراءة جديدة في النظرية القديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د.ط) 2004، ص: 69-70.
- طه حسين : حديث الأربعاء، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014م، (ص148). وأيضًا ما يشير إلى ذلك في كتابه: في الشعر الجاهلي. مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014
- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص: تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف،ط1.الجزائر.2008.
- عبدالقادر بن سالم " الذاكرة ورمادها" قصص قصيرة، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط1،الجزائر 2018
- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النّص القصصي الجديد، دار القصبة،(د.ط)2009،
- عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث(1830-1972)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتّوزيع
- عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربيّة للكتاب، ط3، تونس، ليبيا.1977
- عبدالله الرّكيبي: الأوراس ودراسات أخرى، الشركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، (د.ط)،1982.
- عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة. والفنون، 1998
- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار العرب للنشر والتّوزيع.ط4. 2007
- علي بن هادي وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي ألفبائي،
- فاروق سلطان- دهيمي حكيم: شعرية القصة القصيرة في السرد النسوي(الغول مات) فضيلة فاروق أنموذجا، مجلة البدر، المجلد10.
- كمال أبو ديب في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت ط1، 1987
- مامور خليفة، كرباع علي: الفاعليّة التصويريّة بين المتخيّل الشعري، وبناء الصورة الشعريّة. قصيدة " طولقة" لعثمان لوصيف أنموذجا، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، الجزائر، مجلة مقامات.المجلد05،العدد01، 2021_
- محمد أحمد درابسة: مفاهيم الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم ط1، 2010،عمان، الأردن
- محمد جاسم جبّارة، مسائل الشعريّة في النّقد العربي – دراسة في نقد النقد- مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت.ط1، 2013.
- محمد تحريشي: التكثيف ولعبة اللغة في المجموعة القصصية، "الذاكرة ورمادها" نقلا عن جريدة القدس العربي، الاثنين09-12-2020-
- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت.، ط،1، 1982
- محمد مصابيح شعريّة النّص بين النّقد العربي والحداثي، كافيّة أبي العتاهيّة، تحليل أسلوبي taksidj.Comللدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر.2014،

- مشري. بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدلاتها النصية، دراسة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية
- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط (2003)
- نسيب النشاوي: مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصرط1،الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية.

Ichkalat journal E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586
Volume 12, No 1, March 2023 Pp 539 - 556

A Critique to Mouloud Feraoun's Vision to Colonialism from Clear 'Ambivalence' to Implicit Criticism

*BOUDERSA Hemza
'Assia Djebar' Higher College for Teacher Training (ENS Constantine) (Algeria).
boudersa.hemza@ensc.dz

Dep. Day : 2/8/2022	Acc. day: 9/10/2022	Pub. day: 2/3/2023

Abstract :
This paper aims at demistifying Feraoun's critique of colonialism and investigates to what extent he shows 'initial ambivalence' towards his French education, language, culture and the French people and, by extension, towards colonialism in general in his early novels (*Le fils du pauvre*, *Les chemins qui montent*, *La terre et le sang* and mainly *Les jours Kabyles*). It also investigates how his denunciation of colonialism started 'implicit' and became 'crying' and more radical in *La cité des roses* and *Journal*. This paper explores the evolution of Feraoun's critique of French colonialism and its pitfalls. Research findings affirm that Feraoun's writings prove to carry underlying philosophical insights, rather than mere descriptions. To a large extent, his works are not straightforward descriptions of some forgotten hills, but carriers of genuine messages based on Algerian national and identical constants.
Keywords: Critique of colonialism, initial ambivalence, Mouloud Feraoun, Algerians social life.

> Feraoun's novel [*Le fils du pauvre*] is more than just a testimony in which he recounts the daily life of his Berber mountain village, the emigration of his father to Paris, and especially his adolescent efforts to succeed in becoming a teacher rather than a simple shephered. Through its austere authenticity and the modesty of its form, it became a classic for young Algerians…
>
> (Assia Djebar, *Le fils du pauvre* Préface 'English version')

* BOUDERSA Hemza.: boudersa.hemza@ensc.dz

Introduction

This paper explores how Feraoun criticized colonialism and to what extent he shows some 'ambivalence' towards his French education and, by extension, towards colonialism in general.

Mouloud Feraoun is one of the icons of the Algerian literature in French expression. This part of the paper explores Mouloud Feraoun's life and works.

I-1- Mouloud Feraoun (1913-1962). Growing up Poor

Mouloud Feraoun is an Algerian author and educator. He was born on March 08, 1913 in Tizi-Hibel. He grew up in a family of poor fellahs (peasants) made up of five children. He was the third child and the first boy.

At the age of seven, Mouloud Feraoun entered Taourirt-Moussa Primary School, near his native village. Having won a scholarship, he joined Tizi-Ouzou Middle School in 1928 (Yacine-Titouh, 2004, p.194). Four years later, he successfully obtained a spot at the Teachers College of Bouzaréa in Algiers. After his graduation from the teacher's college, Feraoun began his career as a teacher in his native village Taourirt-Aden (1936-1937). A year later, in 1938, he married his cousin Dehbia with whom he had seven children (Feraoun, *Le journal*, 1962, p. 223).

After teaching in several other schools in the same region (Taourirt-Aden 1936-1937, Taboudrist, 1937-45; Ait-Abdel-Moumen, 1945-46; Taourirt-Moussa, 1946-52), Feraoun was appointed principal of a school in Fort-National (Larba Nath Irathen) in 1952. Because of the harassment pressure he suffered at the hands of Archard, a French administrator and member of the Sections Administratives Spécialisées (SAS, Specialized Administrative Sections), in July 1957, he moved to the suburbs of Algiers, precisely to the *Nador* School in Clos Salembier, as principal. The following year, he became an inspector and co-director of the Centres de Services Sociaux Éducatifs (The Centers for Social and Educational Services) at Château Royal near Algiers (Feraoun, 1962, *Le journal*, p. 223). The United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO) to enable the poorest in society to receive a formal education established the centers.

Mouloud Feraoun was assassinated in March 15, 1962 in El-Biar while having a discussion over the Algerian postcolonial education at the CSES. Two ordered Feraoun and five other colleagues outside: Organisation Armée Secrète (OAS) [Secret Armed Organization] brigades and were machine-gunned (Yacine-Titouh, 2004, p.195).

Germaine Tillion wrote in *Le monde* shortly after Mouloud Feraoun's assassination, a few days before the ceasefire, which signaled the end of the War of Independence:

> This honest man… this man who never did wrong to anyone, who devoted his life to the public good, and who was one of the greatest writers in Algeria, has been murdered … Not by accident, not by mistake, but called by his name and killed with preference. (Lenzini, 2013, p 360)

He was a man of hope; he preached hope; he instilled hope and continues to instill hope to Algerians through his legacy. His Friend Emmanuel Roblès wrote: "Feraoun was ill-understood by both the Europeans and the Arabs of Algeria…he is the one who wanted us believe desperately in a new and free nation which can enrich the cultures and forces of its entire people (Ibid 358)". Roblès added in another context: "Here he is as patient, generous, impregnated with the virtues of these mountaineers..., in love with honor and justice (MABIROUK, 2018, p 11-21). Virtue as commitment come from Feraoun's inspiring writings.

I-2. His Works

Feraoun wrote many novels, namely: *Le fils du pauvre* (*The Poor Man's Son* 1950), *La terre et le sang* (*Land and Blood* 1953), *Les chemins qui montent* (*The Ascending Paths* 1957), and *La cité des roses* (*The Roses Housing Project* of 2007). Feraoun also wrote many short stories, describing the daily life of peasants in his village *Jours de Kabylie* (*Kabylie Days*, 1954), as well letters *Lettres à mes amis* (*Letters to One's Friends*, 1969), and a war diary *Journal* (*Journal* 1954-62) (Aoudjit, 2018, pp.68-69). Finally, Feraoun is known as the editor of an anthology of *Mhand ou Mhand poems*: *The Poems of Si Mohand*.

***Le fils du pauvre* (*The Poor Man's Son*, 1950)**

Le fils du pauvre has become **a classic**. Many critics consider it as one of North Africa's greatest and artistic literary masterpieces. It opens the way with many other novels for an Algerian literature to a universal reach. *Le fils du pauvre* is a 'semi-autobiographical' novel that is simple in its unique descriptive style, form and style. The story revolves around a young boy nicknamed Fouroulou Menrad, struggling to get an education, covering the period from 1910's to 1940's, a time of great economic hardship, colonial injustice and horrific misery...

The most prominent themes of the novel are pauverty, misery, injustice, hypocrisy, honor, justice innocence, patience and perseverance. These themes are omnipresent vividly in Feraoun's novels. Life in rugged and forgotten hills in Algeria is an ongoing struggle against hunger, destitution, misery, injustice and debt. It is also precarious. Men are unable to feed their families; emigration is seen as the only solution to many Algerians, including Ramdane, Fouroulou's father, and Amer n'Amer in *Les chemins qui montent*. Medical care is entirely absent. Not surprisingly, "death cuts people down in the prime of youth" (Aoudjit, 2018, p.70.). Life of the colonized is miserable and different from that of the colonizer, Feraoun keeps writing.

Feraoun's novel is unique. Throughout the novel, for example, Feraoun alludes to many characters drawn from Greek mythology and world literature such as Odysseus (7) and Don Quixote (Aoudjit, 2018, p.3). In addition to Feraoun's descriptive and reportage-like text, he also places himself as an insider and story to provide the reader with an opportunity to taste the element of drama in the text.

Feraoun's unique narrative and descriptive techniques enable the reader to be acquainted with the most striking features of the writer's village: its djema, pottery making, and agricultural activities. The narrator is virtually omniscient. Feraoun was inspired by the grand traditions of nineteenth-century French realists: Emile Zola, Guy de Maupassant, Gustave Flaubert and Honoré de Balzac (Aoudjit, 2018). To serve his purpose; Feraoun uses realist narrative techniques and the indirect discourse.

Indeed, the first person plural frequently introduces information about Feroun's village traditions: "as we say... "and "as we Kabyles…." This technique shows that the narrator is speaking from within his culture and that he addresses the French reader (Saadouni, 2015, p.147). Feraoun's novel is

written in a simple but not shallow style, a style that is profound but not complex and ambiguous.

Feraoun unveils the nature of the Algerian nif (dignity) exemplified by his father Ramdane and uncle Lounis, despite all atrocities, misery and deplorable life caused by the colonizer. He shows determinism and hard character in his matriarch Tessadit and tenderness and devotion in his mother, his aunts Nana and Khalti. He reveals the imperfection of the human nature by means of Helima and her daughters. Throughout his first novel Feraoun suggests that all misery he sees around him is caused first by colonialism.

The editor of his book *Le fils du pauvre* (in its English version) summarized the story by saying:

> …Feraoun accomplished what few writers … had been successful at doing in their fiction, which was to take readers inside a time and place, inside the experiences of people burdened by the history and hardships of colonialism in Algeria, inside the misery, poverty … and most important, inside their hopes. (Feraoun, *The Poor Man's Son*, 2005, p. xiii)

Critics divided the novel into many levels (**lingual issues, ethnographic concerns, aesthetic sense, and philosophical meanings**) that embody autobiographical features with a humanistic touch. Charles Bonn, French writer and critics, wrote: "ce n'est pas de la poésie, ni une études psychologique, ni même un roman 'aventure puisqu'il n'a pas imagination (…).il voulait tout simplement (…) raconteur sa proper hisdtoire)" (Saadouni, 2015, p.20). Feraoun himself affirms the ethnographic concern in his novel by saying : « Nous, Kabyles, nous comprenons, qu'on loue notre pays,. Nous aimons meme qu'on nous cache sa vulgarité sous des qualificatifs flatteurs » (Feraoun, *Le fils du pauvre* , 2015,p.12). Other critics firmly confirm that Feraoun's writings are not synonumous to "ethnocentric intentions or communitarist militantism, but to a 'unversalist fantasm' to qualify humanistic aspirations " (Saadouni, 2015, p.20). Mohamed Sarri, an Algerian writer, affirmed this sense (Ibid 15). Jean- Maurice Monnoyer, French critics, referred to the « homo-diégétique » style of Feraon that is « not describtive », but rather profoundly « narrative » with a touch that aspires

« disintellectualizing history » (Ibid 29). These dimensions in Feraoun's work give it a great merit to be called « rich masterpeiece » .

In a few words, Feraoun's strong connection to his culture, on the one hand, and his use of the French language and his French education on the other hand, were the two poles of his existence that motivated him to write his first text *Le fils du Pauvre*. The French school merits being indebted, Feraoun frequently declares with some reservations.

***La terre et le sang* (*Blood and Land*, 1953)**

In this novel, Mouloud Feraoun offers a portrait of life for Algerians from the Kabyle region in the 1920s and 1930s through the story of Amer. The latter leaves his village to work in the coalmines of France.

The second part of the novel inspires its events from Amer's native land. This land that Amer left for fifteen years after being back with Marie, daughter of his uncle Rabah whom Amer had killed accidently in France. Being in the village, Amer falls in love with Chabha, Sliman's wife. Slimane wants revenge to Rabah, Amer's uncle (Mouloud Feraoun, *Land and Blood*, 2012).

Land and blood are symbols embodying a set of themes. Feraoun carries his themes with some discourses, namely: a discourse on poverty, a discourse on emigration, a discourse on religion and social discourse on primogeniture and another on women (Saadouni, 2015). Themes tackled are; honor, land conflicts, emigration / immigration, treason and betrayal with a tragic features. The novel provides a clear account of Muslim, Berber-Arab social, cultural, and religious practices of rural Algeria in the pre-independence era.

The same techniques and the same narratives used by Feraoun in this novel to highlight the narrator's stance as speaking from within Kabyle culture. *Land and Blood* illustrates the many cultural and religious set of beliefs that characterize the Kabyle cultural realm.

***Les Jours de la Kabylie* (*The Kabylie Days*, 1954)**

It is an ethnographic account of Kabylia in the 1950s. It sets a mutinous description of the daily days in the region from inside. A set of chronically set events guided fully by the region's traditions periled by a movement towards a changing future. The work was set quite simple, but not shallow and descriptive, but not superficially illustrative. An honorary merit was given to *Tajmâat* and their consulting role. The latter that provides a catalyst wisdom to the Kabyle society. Simply… "Il ya des joies qui ne s'achetent pas, des plaisirs insoupçonnés, des bonheurs simples et tranquilles don't il faut jouir en cachette" (Feraoun, *Jours de Kabylie. Chroniques algérienne* , 1968), Feraoun artistically put.

***Les chemins qui montent* (*The Ascending Paths*, 1957)**

This novel continues where *La terre et le sang* left off. It tells the story of young Dehbia passionately in love with Amer n'Amer (Marie' son). Dehbia is distressed by her village life. She reflects on her childhood misery and her conflict with Mokrane, Amer n'Amer's rival. She was born at Ai-Ouadhou, a predominantly Christian village, of a Christian father and a Muslim mother from Ighil-Nezman, Melha. She recalls her hard times and difficult childhood.

Amer n' Amer recounts his life, starting with his mother's death. He recalls as well the hostility of his fellow villagers after he founded a communist cell in Ighil-Nezman. He goes further back in his memory to remember the abuse and humiliation he faced as an orphan.

The novel ends up with the protagonist's intense sense of 'ambivalence', 'isolation', and 'non-being'. Amer n'Amer's life turns to be a nightmare. He feels that he is in a kind of a cultural limbo, and that he fits neither in Algeria nor in France.

Like the other Feraoun's novels, *Les chemins qui montent* tackles the issues of hardship, emigration, ambivalence, and identity crisis but it is, above all, a scathing critique of life under colonialism.

***L'anniversaire* (*The Annniversary*, 1972)**

L'anniversaire represents the last part of the Mouloud Feraoun's novel *Le fils du pauvre*, which was deleted from 1954 edition. Feraoun divided this section into three subsections: "Bouzaréa", La Guerre ("the War") and

epilogue ("epilogue") (Feraoun, *L'anniversaire,* 1972). This part shows more about misery and injustice in colonized Algeria. In the second, subsection "La Guerre").

Feraoun describes how World War II worsened life in Algeria. He recounts how "deplorable parade of misery personified... [How] a young man waiting in line shamelessly reveals to anyone passing behind him a bit of filthy buttock... [While another] does not even try to hide a swarthy testicle freed by the trip in his narrow pants (Feraoun, *L'anniversaire,* 1972, pp. 128-131).

This novel shows further how extreme poverty is not the only thing destitute peasants faced, they also endured humiliation and abuse because of a combination of colonialism, war and the Vichy regime. This trial pushed people to behave in a peculiar way. Feraoun says that misery is such that "one is ready to cheat a friend, swindle a brother or break one's promise" just to have enough not to starve (Feraoun, *L'anniversaire*, 1972, pp.133). Feraoun adds:" Dans l'Algérie en revolution les paroles de paix sont couvertes depuis longtemps par le fracas de la guerre" (Ibid).

***La cité des roses* (*Housing Project of Roses*, 2007)**

The title of the novel is ironic; it does not reflect the reality Feraoun describes. As in previous novels, Feraoun describes life is in the colonial times; the ravages of the war, and the violence and inhumanity of colonialism.

In the midst of this miserable life and echoes of deaths everywhere, a love affair develops between an Algerian school headmaster and a French woman, Françoise. She does not really know what to make of this new infatuation she already loved a handsome Frenchman and an Algerian man. Their love is rather impossible as they are already married (Feraoun, *La cité des roses* , 2007). Françoise is also conflicted because she still loves MG, the French officer of "Les Unités Terrestres" even though he "préchait l'intégration des âmes à tout prix et la fraternization obligatoire" (Feraoun, *La cité des roses* , 2007, p.50)

The Algerian headmaster seems 'ambivalent' about the relationship as Françoise is. Both belong to two opposing camps: the colonizer and the colonized. Feraoun writes: She is "engagée sur une pente...!" (63) and he is

aware that "[il] n'était pas un traitre mais un hybride. Personne n'en voulait plus, il était bon pour le couteau, la mitraillette ou tout au moins la prison (18)".

In *La cité des roses*, Feraoun explores many themes, namely: love, liberty, exile and identity. Feraoun uses a perfect linear narrative technique in the form of diary as in his *Journal*. In all dialogues that are found all over the novel, Feraoun makes clear that all communication between the French and the Algerian characters is impossible. The lack of communication between the two parties symbolizes the idea that the only solution to the thorny situation is the independence of the country.

Feraoun wrote this novel to object colonialism, its pitfall and atrocities. The publisher asked Feraoun to modify his manuscript. Feraoun understood that the reason behind the request was more political than professional. Forty-five years after Feraoun's death, his son Ali submitted the manuscript for publication in 2007.

This novel split into two parts. Feraoun uses in the first part the third person narrator and uses in the second part the personal pronoun I to express his days and nights. In this autobiographical novel, Feraoun changes his style to include many flashbacks in a form of a diary.

***Le journal*[1] (*The Journal* 1955-1962)**

In November 1, 1955, one year after the outbreak of the Algerian revolution, Feraoun started writing his diary. It ends on March 14, 1962. One day before, the OAS assassinated him. Feraoun wanted to publish his journal to inform the public about the situation, but the editor declined his request on the pretext that it was too violent and the situation too delicate.

> The representatives of France, here, have always treated me as an enemy since the troubles began, yet they would like me to act like a good French patriot---simply out of gratitude because France has made a headmaster and a writer of me…as though all that were a generous gift I would only had to hold out my hand for. As though in return I ought to support the French cause to the detriment of my own people, who may be in error but who suffer and die …I'm simply asked to die as a traitor and then I should have paid my debt[2]. (Feraoun, *Journal*

1955-1962, 1962, p.131)(Translated from French by the author)

To protect his manuscripts, Feraoun gave it to his friend Emanuel Robles who hid it in his garden. In *Le Journal*, he recorded everything, detailed all his preoccupations, and narrated all the major events that took place. On February 5, 1962, he wrote: "De Gaulle will deliver a speech to end up the war in Algeria. How many victims would be? OAS is killing… with cowardice of all...a blessing to deaths, peace to those alive… stops violence… vive liberty (345-346)".

On February 22, 1956, Feraoun sent a lucid letter to the League of Teachers showing his position to what the French called the insurrection. He said:

> J'ai pour la Kabylie, écrivait-il, une tendresse filiale que j'ai voulu exprimer dans mes livres. J'en ai donné une image sympathique mais non-une image trompeuse. Que puis-je écrire à présent alors que l'angoisse me noue la gorge? Dirai-je sa souffrance ou sa révolte? […]Il s'agit seulement de comprendre pourquoi cette unanimité dans la rébellion, pourquoi le divorce est si brutal. La vérité c'est qu'il n'y jamais eu marriage! Les Français sont restés à l'écart. Ils croyaient que l'Algérie, c'était eux. […] Ce qu'il eut fallu pour s'aimer. Se connaitre d'abord. Un siècle Durant on s'est coudoyé avec curiosité, il ne reste plus qu'a récolter cette indifférence réfléchie qui est le contraire de l'amour. […] Les comptes, c'est la reconnaissance de notre droit à vivre, de notre droit à l'instruction et au progrès, de notre droit à être libre.
> (Feraoun, *Journal* 1955-1962, 1962, p.10)

On May 6, 1957, he wrote describing how savage the colonizer was. "I come back from Algiers after three days there, I saw people in misery...French soldiers beating, stealing, torturing and killing... (227-228)."

In a scathing critique of the hypocrisy of the colonialists, he writes: "civilized people think they offer moral lessons to the world with killing innocents… with no consciousness…they kill…civilized people happy with their wrong doings... (348)."

Feraoun's journal is both a diary and a historical testimony. The writer shows his pain and ache towards what was happening in Algeria. He was present in flesh, mind, and soul with the Algerian cause. He added, at the end, "Oui, je me battrait parce que j'ai vécu dans ce pays que je crois être le mien. He says:

> I had given myself a fortnight to escape from my horizons, my friends, may habits and my worries. As an obsession followed the image of my country in revolt, a country determined to proclaim its suffering, its anger and its hatred. I was proud to hear his voice, but frightened that he would not be understood that the raucous cries that from his throat are not intelligible to the attentive world that listens to him [...]It is generally believed that such questions which would be frightening, now comes, must not be asked now or all efforts must be of liberation. (Feraoun, *Journal* 1955-1962, 1962, pp 34-61[3]) (Translated from French by the author).

In most of his works, Feraoun mixes romantic narratives, diary and history-like writing carrying profound messages in a simple, yet not shallow language.

II- Feraoun's critique of colonialism

This section explores, in brief, the evolution of Feraoun's critique colonialism. The latter started ambivalent and ended radical, findings of the paper show.

II-1- The Ambivalence of Feraoun's early writings

Feraoun's early novels, especially *Le fils du pauvre*, are sometimes rejected out of hand on the grounds that they are merely 'ethnographic', even 'apolitical'. As Aoudjit puts it:

> The publication of *Le fils du pauvre* in 1950 was uneventful. While French critics gave it lavish praise and described it in a not so subtle paternalistic tone as "a beautiful novel" and "simple, touching, written in a language, which is accessible to everyone," Algerian critics met it with indifference. (Aoudjit, 2010, p.1)

Readers who are already familiar with the writer's life and career can easily tell that *Le fils du pauvre* is full of personal details. For instance, there is almost no difference between the author and the novel's main character. Both were born in the same period (1912-13) and both were raised in poor mountains villages. Furthermore, both Feraoun and Fouroulou lived in extreme poverty. Finally, both struggled to get an education and had the misfortune of seeing their fathers emigrate to France.

However, *Le fils du pauvre* is 'not strictly autobiographical'. It is a 'means of cultural affirmation and a powerful indictment of the deplorable social and economic conditions of Algerians during the occupation of their country'. Feraoun evokes the values, customs and traditions of Algerians as a challenge to the colonialist ideology. He presents the unique experience of being Algerian during the colonial period. He also shows the Algerians' profound love of their land and his affection and respect for peasants and emigrant workers. Feraoun writes: "cette terre aime ses enfants, elle reconnait tout de suite les siens; ceux qui sont faits pour elle et pour que elle est faite…, il faut la découvrir et pour cela, il faut l'aimer" (Feraoun, *La terre et le sang* , 2016, p.31).

Despite the fact that Feraoun reveals the deplorable situation of Algerians, pointing out their poverty, their lack of quality health care, education, and social services, he does not put the blame on the French—at least not explicitly. Indeed, sometimes he seems to welcome their presence.

To start with, he shows a strong affection for the French school. He believes that it is thanks to its administrators and educators that Fouroulou, a "humble" shepherd succeeded in escaping his fate to become a teacher and a brilliant writer. Furthermore, he is full of praise for his French teacher M. Lembert:

> M.Lembert est un homme admirable. Sa haute taille légèrement voûtée, sa démarche un peu raide, comme celle d'un officier, la longue barbe qui orne sa belle figure inspirent un respect mêlé de crainte. Il a aussi une voix forte, grave, mesurée. Mais près de lui, quand il vous a regardé de ses yeux pleins de franchise, de douceur, de naïveté, le respect se transforme en confiance absolue. (Feraoun, *Le fils du pauvre* , 2015, p.165)

Feraoun also speaks highly of the Catholics missionaries and compares them 'relatively' to the Muslim clerics:

> Azir expliqua qu'un missionnaire est un homme de bien, fait pour aider les pauvres, à peu près dans le genre des Pères Blancs. En plus de tous les services qu'il rendait aux malheureux montagnards, chaque soir, il les réunissait dans une grande salle pour leur parler de religion, les conseiller, les éduquer. C'était admirable. (Feraoun, *Le fils du pauvre* , 2015, p. 163)

> La parole est aux cheikhs ! L'un d'eux sort un vieux livre en arabe tout noir de fumée, enveloppé dans un mouchoir. Il lit quelque chose d'incompréhensible, appelle sur nous la baraka puis, sans transition, les foudres du ciel ne nous apaisons pas. Instantanément, ma grand-mère tremblant va effleurer le livre saint de ses lèvres timides… (Feraoun, *Le fils du pauvre* , 2015, p 55).

Worse, even, not content with belittling the Muslim clerics, Feraoun puts down Muslim clerics by suggesting that, unlike Christianity, they are segregationist:

> Le dimanche, on se sent un peu différent des autres, un peu supérieur, affranchi en quelques sortes puisque les barrières conventionnelles entre home et femmes, jeunes et vieux, disparaissent dans le temple de Dieu… Les musulmans les ferment, au contraire. (Feraoun, *Les chemins qui montent* , 2015, p.22-23)

Was the French 'Civilizing Mission' influencing Feraoun? Did he believe in it? Many critics questioned.

However, nowhere is Feraoun's 'ambivalence' towards colonialism more explicit than in *Jours de Kabylie* where he calls the French teachers "apostles" and says, in a language reminiscent of colonialist propaganda that they teach reason and humanity:

> Le cheikh est un homme instruit, il ne saurait ni mentir, ni tromper. Ce que l'on exige de lui, il n'a aucun mérite à le donner. Nos anciens réussirent ce prodige de faire de l'école du village lieu où l'on envoie les enfants pour qu'ils deviennent meilleurs, le temple d'une religion nouvelle qui n'exclut pas l'ancienne, car elle s'adresse au cœur et à la raison, se sert du langage humain et enseigne la vérité humaine Ainsi chez nous, ceux qui ont… ces vieux maîtres ne disent pas qu'ils furent des apôtres et des saints. Ils disent que ce furent d'honnêtes gens, toujours prêt à rendre service, des savants qui avaient bien vite gagné l'admiration, l'estime et le respect. Très souvent ils ajoutant: que Dieu leur réserve une place au paradis. (Feraoun, *Jours de Kabylie. Chroniques algérienne* , 1968, pp.132-133)

Mouloud Feraoun adds in *Les chemins qui montent* showing another perspective to his 'ambivalence' by claiming a peaceful co-existence that he paradoxically refers to as a 'fraternal exchange of cultures and ideas'. "Il y'a un siècle que les Français viennent chez nous. Il y a un demi-siècle que nous allons chez eux. Un échange fraternal dont je suis le batard authentique" (Feraoun, *Les chemins qui montent* , 2015, p.185)[4]. Furthermore, Feraoun's use of some terminology like 'Fellagha' and 'Out of laws' keeps considered by some critics questionable (Feraoun, *Journal 1955-1962*, 1962, p.17-19…). Indeed, a set of 'ambivalence', 'paradoxical' logic, and contradictions were openly detected in these cited novels.

II -2- A radical critique: *Journal* and *La cité des roses*

Starting with his *Journal*, Feraoun's attitude towards the French presence in Algeria undergoes a paradigm shift; it becomes unequivocally pro-independence: He says: "La vérité... Les Français croyaient que l'Algérie c'était eux: non-messieurs, l'Algérie c'est nous. Vous êtes étrangers sur notre Terre" (Feraoun, *Journal* 1955-1962, 1962, p.62)

Feraoun's pro-independence stance is also apparent in his empathy and praise for the fighters of the Armée de Libération Nationale (National Liberation Army, ALN):

> Les hors-la-loi sont des nôtres. Ils se comportent en Kabyles et ont soin de ne pas nous blesser. Selon le cas ils flattent notre

> fanatisme, notre orgueil, nos espoirs, ou alors ils partagent nos idées, nos conceptions démocratique de la société, nos sentiments humanitaires. Ils ont de tout parmi eux. N'importe qui se sentirait à l'aise dans le maquis […] l'objectif pour les patriotes était donc de prouver que l'Algérie n'est pas territoire français contrairement aux prétentions gouvermentales. (Feraoun, *Journal* 1955-1962, 1962, p. 61-69)

Feraoun refers to two love affairs in *Le journal* and *La cité* des roses. In *Le journal*, the protagonist's lover is *Claire*. The name *Claire* ("clear" in English) symbolizes the author's conviction that the relationship between Algeria and France must end. The same message is conveyed by the failure of the relationship between Françoise and the school headmaster in *La cité*. Accordingly, the Algerians and the French must divorce even though they cohabited for almost a century and half.

For the Algerian headmaster, Francoise represents the two faces of France: a supposedly civilized France that preaches the ideals of liberty, equality, and fraternity, which the writer would like to believe, and an uncivilized, tyrant, oppressive France that used all its power to subjugate and oppress the Algerian people.

In *La cité des roses*, Feraoun shows that the relation between the Algerian school headmaster and Françoise is uneasy. It traps both in an ambivalent situation. The schoolteacher feels torn between his love and his values:

> Tous deux, nous n'attendentions plus grand-chose de ce lundi. Peut-être le baiser d'adieu avec des larmes de bêtes. Peut-être rien du tout une simple poignée de main parmi toutes les autres. Enfin, dans le domaine du possible, double crise de colère suivie d'une vive altercation pour s'en aller avec de la rancune. Une fausse rancune qui masquerait notre tristesse…En fin de compte, ça été la poignée de main, accompagnée d'un regard chargé de toute la tristesse du monde et aussi d'un soupçon de promesse. (59)

The schoolteacher finally chooses to preserve his dignity and put an end to his dilemma. Françoise (in *La cité des roses*) and Claire (in *Le journal*) who represents France also decide to give up their lovers.

As time goes by, Feraoun becomes even more militant: "Vous les dupes, taisez-vous, nous criaient les jeunes. Cachez-vous ou alors disparaissez à jamais. Nous sommes des musulmans…Bravo mes chères petits, vous ne voulez plus que nous soyons les dupes (Feraoun, *La cité des roses* , 2007, p. 169). Feraoun adds: "Plus que jamais, il s'agissait pour les Français de garder l'Algérie en supprimant toute opposition. Il s'agissait pour nous de reconquérir notre liberté et d'être maitres chez nous (166)."

Ambivalence is present again, Feraoun told in his *Journal* a story of a French teacher 'endoctrinating' his pupils with a bit 'confusionist' temper. Feraoun put:

> Il ya en moi le français, il y'a en moi le Kabyle […] La France était patrie et que, par consequent, il était un petit orphelin don't on prenait soin…[…] Cela mit dans mon coeur beaucoup d'humilité et de reconnaissance attendrie et j'aimais la France plus qu'un petit Francais. (ppp. 97-98-99)[5]

As the Algerian revolution chronologically evolved in tension, Feraoun starts to show a shift in his vision toward Colonialism. He reveals his anti-assimiliationist categorization to his attitude by saying: « Tous ceux que j'ai rencontrés savaient que je n'était ni Francais, ni intégrable» ((Feraoun, *Journal* 1955-1962, 1962, p.100).

Convinced later that the Algerians are different from the French and Algeria cannot be France. Feraoun says: "La lutte s'est engagée entre deux peuples différents, entre le maitre et le serviteur…les Algériens n'ont pas attendu le xx e siècle pour se savoir Algériens. La meilleurs preuve c'est que tout de suite on s'est groupé derrière les libérateurs" (Feraoun, *Journal* 1955-1962, 1962, p.64). Was Feraoun clear, constant, consistant, and coherent in his 'vision'?

Overall, the impossible love affairs in *Le journal* and in *La cité des roses* symbolize of the impossibility of any reconciliation between the two communities as long as colonialism was in place.

Conclusion

Working within the conventions of the realistic novel, Feraoun has succeeded in creating a vivid picture of Algerian society during the colonial period. He has also succeeded in presenting a scathing critique of the way the French treated Algerians at home (*Le fils du pauvre*, *La cité des roses*, Le *journal*) and in mainland France (*La terre et le sang*, *Les chemins qui montent*). However, despite his strong condemnation of the deplorable social situation that existed in Algeria during the French occupation, his critique of colonialism in his early novels does not go as far as to reject colonialism as a system.

Nevertheless, Feraoun's novels are still worth reading for the following reasons: they provide a strikingly realistic picture of life in Algeria from the beginning of the twentieth century to the end of the War of Independence. They therefore help make sure that the tragic events that marked that period are not forgotten, they help keep alive the customs and traditions of Algerians' ancestors, they invite comparison with more radical critiques of colonialism such as Kateb Yacine's *Nedjma*, and they provide a good example of realist literature by combining incisive social critique with elegant language. In sum, Feraoun is so important for his achievements as much as for his shortcoming.

NOTES

[1] "Dans mon journal , j'ai note fidèlemen ce que j'ai vu et su" (Feraoun, *Journal* 1955-1962, 1962).

[2] The version in French above.

[3]

> La vérité c'est qu'il y'a jamais eu de mariage. Non. Les Français sont restés à l'écart. Dédaigneusement à l'écart. Les Français sont restés étrangers. Ils croyaient que l'Algérie c'était eux. Maintenant que nous nous estimons assez forts ou que nous les croyons un peu faibles, nous leur disons : Non messieurs, l'Algérie c'est nous. Vous êtes étrangers sur notre terre. […]. Qui s'est jamais préoccupé de déclencher chez les jeunes français « une mobilisation » pour éduquer les 80٪ d'enfants algériens non scolarisés ? Qui a parlé d'intégration alors que l'intégration était encore possible, il y a trente ou quarante ans ?
>
> (Feraoun, *Journal* 1955-1962, 1962, p.161.)

[4] Sylvie Thenault, French scholar, said about *le Journal* : » Ce texte est relativement difficile à interpréter car il mêle récit et analyse. Il permet cependant de reconstituer la pensée paradoxale de Mouloud Feraoun : reconnaissant le caractère oppressif du système coloniale, il opte pour l'indépendance mais ne cesse d'en appeler à la fraternité, comme s'il ne pouvait se résoudre à la rupture » (Saadouni, 2015, p318.)

[5] José Lenzini in his book *Mouloud Feraoun. Un écrivain engagé* wrote : « Et s'il devenait le bon Kabyle ?Un peu Romain, pas trop Arabe, très cultivé, quasi-Français » (Lenzini, 2013, p.177). Many questions are raised, accordingly.

Bibliography

Abdelkader, A. (2018). *Algerian Literature.A Reader's Guide and Anthology.* New York : Peter Lang International Academic Publishers, .

Aoudjit, A. (2010). *The Algerian Novel and the Colonial Discourse.Witnessing to Différend.* New York: Peter Lang Publishing.

Feraoun, M. (1962). *Journal 1955-1962.* Paris : Editions du Seuil .

Feraoun, M. (1968). *Jours de Kabylie. Chroniques algérienne* . Paris : Editions du Seuil .

Feraoun, M. (1972). *L'anniversaire* . Paris : Editions du Seuil .

Feraoun, M. (2005). *The Poor Man's Son.* (J. D. Sueur, Éd., & J. D. Sueur, Trad.) Virginia: University of Virginia Press.

Feraoun, M. (2007). *La cité des roses* . Alger: Yamcom.

Feraoun, M. (2015). *Le fils du pauvre* . Bejaia: Editions Talantikit.

Feraoun, M. (2015). *Les chemins qui montent* . Bejaia: Talantikit .

Feraoun, M. (2016). *La terre et le sang* . Bejaia : Editions Talantikit.

Land and Blood. (2012). (P. Geesey, Trad.) Viginia : University of Virginia Press.

Lenzini, J. (2013). *Mouloud Feraoun. Un écrivain engagé.* Alger: Casbah Editions .

MABIROUK, S. (2018). *Ecrivains Algériens d'Expressions Française.* Constantine : Numidia Livres .

Saadouni, R. (2015). *Mouloud Feraoun. L'éternel Fouroulou Menrad.* Ain Mlila : Dar El Houda Editions .

Yacine-Titouh, T. (2004). *Chacal ou la ruse des dominés. Aux origines du malaise culturel des intellectuels algériens* . Alger: Casbah editions .

Ichkalat journal E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586
Volume 12, No 1, March 2023 Pp 557 - 567

Edward Said's *Orientalism* and East / West Disparity

*Hamed Halima[1], Dr. Mehiri Ramdane [2]
Mohamed Khider University- (Algeria).
h.hamed@univ-biskra.dz[1] / ramdanemehiri@hotmail.fr[2]

Dep. Day : 02/8/2022	Acc. day: 8/9/2022	Pub. day: 2/3/2023

Abstract:
In his foundational text *Orientalism*, Said traces Europeans' imperial tradition in representing the Oriental "other" from ancient times till today. This tradition Said calls "Orientalism", and it was a politically oriented discourse based on binary oppositions that presented Eat/West as two dichotomous worlds. Although Said's Orientalism has been widely criticized for being a monolithic text, it was the corner-stone of the postcolonial thought and discourse. Following the conceptual analysis method, this paper scrutenizes the term "Orientalism", its meaning and history, in order to explain East/ West dichotomy as presented in Edward Said's *Orientalism* and what makes it a rock on the road to postcolonial discourse. The study reveals that to bypass East/ West dichotomy, the other should be empowered to speak for itself.

Keywords: Said's *Orientalism*, East and West disparity, Postcolonial discourse. the image of the Other.

1. Introduction

The disparity between the occident and the orient was always a knotty question and a stone on the road to colonialism, what persuaded Said to speak at length, in his seminal work *Orientalism*, about the representation of the non-western world.

In his groundbreaking work *Orientalism*(1978*),* Edward Wadie Said traces the experience of colonialism and the different ways the Occident followed to represent the "other" from the ancient times till today. According to Said(2003), the orient was "almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes of remarkable experiences. Now it was disappearing; in a sense it had happened, its time was over" (p. 1). Thus, the image of the Orient as an exotic place did not come out of nothing; rather, it was a European constructed image for legitimizing their conquest. The stereotype image of

* Hamed Halima. H.hamed@univ-biskra.dz

the "other", has given the westerner room to build a body of knowledge that has mainly political and ideological interests. Based on this European false made assumption, the orient had been represented for centuries as a barbarious, exotic place that has no significance. Besides, Orientals, as Said mentioned, "were rarely seen or looked at; they were seen through, analyzed not as citizens, or even people, but as problems to be solved or confined"(Said,2003, p.207). In short, Orientalism is a Western ideology for having authority over the Orient.

In order to understand the crux of Orientalist thought that Said presented in his seminal text *Orientalism*, a close connotation is drawn between the terms Orientalism and ideology. The latter is a byproduct of a colonial ideology embellished to become a mode of discourse. Besides, discourse per se is strongly related to culture /context, since context in its narrow sense is associated with the factors outside the text. The Discourse of Orientalism was a creation of the imperial culture or what is called cultural hegemony, and it is strongly related to history of imperialism. Later on, it penetrated literature to become what is known today as literature discourse. This same discourse has been used for centuries as a powerful tool to establish imperialism, by depicting Oriental people as silent and subaltern other to speak for them.

2. Origins of the Word

The term *Orient* is derived from the Latin word "oriens"("east rising sun") and from the Greek Word ("horos, the direction of the rising sun(" Encyclopedia of Islamic Studies"; 2010 p.10). Both terms indicate that the Orient is not the adjacent/ equivalent of the Occident. In its second edition, Oxford English Dictionary (1989) defines the word 'Orient' as being, in addition to "poetic or literary", "applied to pearls and precious stones of superior value and brilliancy, as coming originally from the East; often a vague poetic epithet: precious, excellent, brilliant, lustrous, sparkling"(p.6).

In his thesis (1991), entitled "*Representations of the East in English and French Travel Writing 1798-1882 with particular reference to Egypt*", John Spencer Dixon states that the Orient "Since the late eighteenth century has referred less to a definable geographical area than to what has come to be perceived as a continually evolving ideological construct. Its descriptive value has declined, paradoxically, as the West's long involvement with Eastern countries (whether Far East or Near East) has increased"(p.18) . Therefore, the term Orient has a descriptive value, because it refers to an ideological construct rather than a geographical area .

The origin roots of Orientalism dates back to Middle Ages and the time of crusades. The term *Orientalism* had first appeared in France through "the first European explorations and crusades and was used as an artistic influence in currents such as Baroque and Rococo until the end of the XVIIIth century. Orientalism as an independent artistic and literary current emerged during the XIXth century in Europe and while not associated with any particular pictorial style, it is rather its themes, such as the search of exoticism, sensuality and fantasy of the Orient"(Mahault Donzé-Magnier,2017, p.2).

The conceptual analysis of Orientalism has shown that the term was first used as an artistic mode rather than a way of representation. Europeans used such mode to describe a world and a culture they had never dealt with before. Although, orientalism was a subject matter within the artistic works of different painters, sculptors, writers and poets, the absence of an accurate methodology to study the meaning of such canvases and writings made it difficult to see the truth behind their art as a whole, or what was that art made for? Are such artistic works a true representation or have some ideological interests? In short, One may say that orientalism is a branch of knowledge initiated by the west to put control over the east.

3. History of Orientalism

The cultural interest in the Orient in 19th century Europe developed from a long history dating back to the 7th century since the foundation of Islam, and particularly, when Muslims fighting's in the name of Islam had reached Spain and parts of France. To Christians, at that time, Islam was not only regarded a force to be reckoned with; rather, it was a lasting challenge. In this regard, Said (2003) writes that "Islam became an image … whose function was not so much to represent Islam in itself as to represent it to the medieval Christian."(p.7). Europeans regarded prophet Mohamed as the Christ-like figure or the Christ imposter; an image that shows their lack of knowledge of Islam.

In his article "*Orientalism Past and Present: An Introduction to Postcolonial Critique*", Tobias Hübinette(2003) claims that "During the renaissance i.e. intellectual awakening they were made to rethink about the Muslims and their faith consequently, many people, scholars as well as laymen, embarked upon acquiring knowledge from Muslim institutions and individuals in Spain and the fertile crescent. Travelers wrote travelogues and scholars produced academic and thus began the tradition of studying the east, which is known as orientalism"(p.7).This means that Orientalism as a phenomenon and a mode of representation is never new, rather, it dates back to renaissance Europe, it appeared particularly as a field of scholarship to gain

profound knowledge about the people of the east, their characteristics, way of life, culture, language, and to study Islam and Muslims in particular.

In *Encyclopedia of Islamic Studies*, (2010) "Orientalism is thus the net result of a historical vision of Islam rooted in the Christian European imagination, Islam could only be viewed as monolithic, scornful of human life, unchanging, uncreative, and intrinsically factitious"(p.10). Researches show that the history of Orientalism dates back to the very beginning of Islam and Judeo-Christian hostility. The era between (732-804) had marked a revival of learning languages in Europe. Hebrew was the first Asian language studied, in early Middle Ages, in western monasteries .

In the mid of 13th century, and at Crusades time in particular, Arabic was the second language that needed to be mastered to gain knowledge about Islam. Besides, one of the main aspects of Orientalism is related to the western misrepresentation of Islam. This means that neither Islam is new to the west, nor the west was unfamiliar to this Islamic world. According to historians, an aggressive negative attitude had been developed during the time of John of Damascus. Therefore, " the concept of Islam was distorted by him when he expected that Muhammad (PBHU) a propagator of paganism"(Encyclopedia of Islamic Studies,2010, p.30). John of Damscus was the first to criticize and misrepresent Islam as a false religion and prophet Muhammed(PBUH) as an atheist. This first misrepresentation of Islam had inspired many other Europeans after him, hence, a number of literature produced by such orientalists who portrayed an ugly image about Islam.

From 15th century to 19th century onward, many books had been written to misrepresent Islam and the Islamic world. In this regard, one may cite the Italian poet Dante. The latter had blamed prophet Muhammed, in his *Devine Comedy*, as being responsible for the bifurcation of Christianity. Moreover, many prose writers such as Goethe made efforts to express biased thoughts against Islam.

Since that time, the Orient has been a mythical, looming presence and it has always been regarded the "Other" that Edward Said wrote about in his 1978 book Orientalism. According to Jeffery Howe (2004) "Throughout the centuries, Westerners have maintained a distorted view of Orientals. Images from The Travels of Sir John Mandeville, published in the 16th century, include drawings of foreign men with heads on their chests, men with dog faces and Cyclopes figures"(p.2). Napoleon's invasion of Egypt in 1798 and the subsequent colonizations of the Near East is perhaps the defining moment in the Western perception of the Near East. In their invasion, Napoleon and his companions arrived in the Near East convinced with the idea of their own

superiority and authority; hence, they were named Orientalists. This supposed European superiority is what justified the colonization of the East and the Islamic land.

Taking this Orientalist artistic and historical tradition as a research basis, Edward. W. Said was able to generate his groundbreaking text *Orientalism* in 1987, in a book bears the same title, transforming it into a genuine theory and postcolonial discourse of oppression. Both *Orientalism* and the other following works represent Said's vehement commitment to speaking truth to power. The book intends to unveil the truth behind the grave mis-representation, oppression and ignorance both imperialism and the colonial discourse performed over the Orient and colonized people centuries ago. Said's Orientalism had a huge impact not only on cultural studies and the field of comparative literature; rather, it also affected the interpretation of the Orient. Hence, the theory attempted at redefining/reframing the Orient, by providing ample comprehension of historical facts.

In order to understand the true motifs behind West/ East disparity and European misrepresentation of the East, one should first scrutiny Said's theory Orientalism to discern its underlying meaning and structure.

4. Said's Theory *Orientalism*

As a theory, Said's Orientalism (1978) had stormed up a debate criticizing the western imperialism, for having a distorted view towards the East and the representation of non-Western cultures. Many critics ; such as Lockman, regarded Orientalism as ""one of the most influential scholarly books published in English in the humanities in the last quarter of the twentieth century"(Fikrat Guvan,2019, p.1).

By Orientalism, Said refers to "the collection of stereotypes, distortions, myths, and fantasies which the Occident (the West) has imposed in order to dominate the East"(Shabanirad & Marandi, 2015,p.22). In this sense, the book studies the different means by which the Occident has "Orientalized" the Orient to build knowledge about it, and to use such knowledge as dogma to serve imperial interests. Although Said's view of Orientalism has been criticized as monolithic or indivisible, Said has been able to find out many variations and modes in the ways Europeans have constructed the Orient in their discourse. In his most general division, he has distinguished between academic, general and corporate Orientalisms. Hence, Said provided three different definitions that are still irritating his critics. For him, Orientalism is: (1) an academic profession; (2) it is also a way of viewing the world; and (3) Orientalism is a mode of hegemony. Here are Said's three definitions of Orientalism:

> The most readily accepted designation for Orientalism is an academic one, and indeed the label still serves a number of academic institutions. Anyone who teaches, writes about, or researches the Orient—and that applies whether the person is an anthropologist, sociologist, historian, or philologist—either in its specific or its general aspect, is an Orientalist, and what he or she does is Orientalism.(Said, 2003, p. 2)

In this first definition, Orientalism appears as a discipline in the western academia circles or institutions/ Reasearchers had been adapted in different fields such as sociology, history, or anthropology, …etc. Yet, Said has acknowledged in this first definition the vagueness of Orientalism as a term, as well as the different . Nevertheless, Said negative connotations that might be drawn. In his book, *Imagining the Other*, Jukka Juhki (2006) states that " Said believes that academically Orientalism still lives on as congresses are held and books are written with the Orient as their focus and the Orientalists as their authority. Doctrines and theses are still being produced with the Orient or the Oriental as their subject"(p. 3). She carried on saying, "I would dare to question whether, thirty-seven years after the publication of *Orientalism,* "the Oriental" is the subject of any thesis. Nevertheless, the stereotypes still live on, even in scientific discourse, let alone popular culture"(p.23). In this regard, the second definition has closely explained Said's view of Orientalism as a mode of thinking:

> Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between "the Orient" and (most of the time) "the Occident." Thus a very large mass of writers, among whom are poets, novelists, philosophers, political theorists, economists, and imperial administrators, have accepted the basic distinction between East and West as the starting point for elaborate theories, epics, novels, social descriptions, and political accounts concerning the Orient, its people, customs, "mind," destiny and so on. This Orientalism can accommodate Aeschylus, say, and Victor Hugo, Dante and Karl Marx. (Said, 2003,p. 2)

The above definition shows that Orientalism is merely a byproduct of stereotype collections, myths and fantasies Europeans had taken as a basis that conducts them(the occident) with the Orient. In both academic and general Orientalism, Said suggests that there is a sort of exchange that has been disciplined or even regulated. However, in his third definition, Said's

orientalism appears as historically and materially defined than the previous two meanings:

> Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient—dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient (Said, 2003,p. 3).

Thus, Said suggests that corporate Orientalism is the way Europe has ruled the orient by using power. In her article, "Representations of the East: Orientalism in Emily Eden's Travel Writing", Amalie Due Svendsen(2018) claims that "The West was 'always in a position of strength', and this position was justified by the perception of the Orientals as 'irrational, depraved (fallen), childlike, "different"' in contrast to the 'rational, virtuous, mature, "normal"' Europeans (p.40). These characteristics shape the image of an underdeveloped and uncivilized East, a constructed knowledge of the Orient, which has helped legitimize Western dominance and colonization. As it appears, Said's three definitions of Orientalism indicate that it is not an innocent mode of thought, rather, it is full of prejudiced negative and antagonistic views about the orient. Orientalism is considered a long established western endeavor based upon the standardization of the western values, by presenting them as lucid ones. Such view, in particular, marks the starting point in the critique of Orientalism.

5. Orientalism and Post-colonial Discourse

Before digging deeply within postcolonial discourse, it is worth referring firstly to the notions of "Colonial and colonialism" by considering them the corner stone of the colonial discourse. The notion *Colonial* can be "identified with a process of military and political sovereignty over the colony". It is the act of practicing power and control over foreign territories. Whereas, Colonialism appears as " an ideology of colonial power that operates to impose control over colonized nation in the field of language in addition to literary and cultural representations"(Elmatiri, 2019,p.1). Although, the concept of colonialism is closely related to imperialism, since both of them imply power and domination, the impact of imperialism never ends with end of colonial domination. However, it lasts forever influencing the culture of the colonized people as well as their way of thinking. Thus, Imperialism determines the discourse between the colonized country and the dominant empire.

In his highly renowned and widely criticized book *Orientalism*, Edward Said embarks upon describing the long European tradition of " coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European

Western experience'(Jouhki,2006, p.11). Said calls this tradition "Orientalism" , shedding light mainly on nineteenth century French and British Orientalism, and early twentieth century American one. Said's analysis of the Orientalist discourse has been drawn on various academic and non-academic sources. His theory has influenced many scholars who have continued to probe and form theories examining the Orientalist phenomenon. In fact said was "a part of a more critical conjuncture in the 1980s that was facilitated by theoretical developments in post-structuralism, neo-Marxism, and deconstructionism and feminism, where the Enlightenment topic of subject-formation prevailed"(Bhatnagar, 1986,p.3).

As a discourse, *Orientalism* functions as an example of the postcolonial predicament of both Asians and Westerners. In the works of western scholars, the west has whether implicitly or explicitly appeared superior over the rest of the world. In order to make the occident appear superior and possible, such scholars "produced a discourse that evolved into a kind of imaginary binary ontology"(Juhki,2006,p. 12). Unfortunately, this binary ontology is surprisingly still strong today in spite of all the reasons that might make the two parts less distinguishable.

In his book, Said draws a picture on the colonial discourse and its implications. Orientalism shows how the colonial hegemony is implied within texts and discourses. It is regarded as" a contrapuntal reading of the imperial discourse about the non western other. It indicates that the western intellectuals were in the service of the hegemonic culture" (Shabanirad & Marandi,2015,p. 1). For this reason, Said acquired worldwide appreciation as the innovator of the postcolonial discourse. His ideology has influenced different fields of study such as social studies, history, anthropology, history and literature.

In the field of literary criticism, postcolonial theory concerns with the decentralization of western culture and its values. It provides critique over the ideologies of colonial domination such as Eurocentrism . As a theory, Post- colonialism was originated with the publication of Said's groundbreaking text Orientalism in 1978, with all respects to the theoreticians such as Aimé Césaire, Frantz Fanon, Albert Memmi and Homi Bhabha who pioneered the field of cultural studies assuring "the relationship between the cultural products of the former colonies and the culture of the metropolis."(Bertens,2001,p. 200). Albeit this study focuses on Said's Orientalism, it is worth mentioning that the ultimate objective of those critics is fighting against the dominant western ideology, values, modes of thoughts and perceptions. Such imperial ideologies allowed westerners to impose their

values, language and culture, constructing by that a false image over the Orient and Orientals. these values and perspectives had divided the world into a civilized, humanized West and an exotic, barbarian East.

Postcolonial theory also interests in studying cultural displacements and their effects on the identity of the displaced migrant people. For Bertons(2001), "postcolonial theory takes such displacements, and the hybrid cultural forms to which they lead, as vantage points that allow us to expose the internal doubts and the instances of resistance that the West has suppressed in its steamrolling globalizing course and to deconstruct the seamless facade that the combination of imperialism and capitalism has traditionally striven to present (p.200). In this perspective, one understands that postcolonial theory interests in studying the relationship between the colonizer and its previous colonized people. It studies the colonial oppression, ways of resistance, postcolonial migration to the west, as well as the hybrid cultural exchanges , the result of the interaction between the two cultures (the colonizer and the colonized).

In his approach to examine the western discourse on the orient, Said relied on a convincing volume of British and French scholarly texts, travelogues, official reports written by colonial officers, poetry and fictional narrative, to come up with one result that such texts had constructed an imaginative image to build knowledge about the orient, its history and culture. This particular approach seems helpful as it shows the unity of the orientalist discourse. In constructing his theory Orientalism, Said acknowledged his debt to both the post-structuralist Michel Foucault and the Marxist Antonio Gramsci. Although Said's combination of two distinctive fields of study can be considered to a big extent challenging, but one can say that such combination is one of the main reasons that make *Orientalism* a phenomenon.

Using Michel Foucault's concept of discourse as a methodology for his study, Said(2003) contends that, "Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient-dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient" (p.3). Michel Foucault's analysis of knowledge and power paradigms is the foundational rock in Edward Said's *Orientalism*. According to Michel Foucault , discourse implies " a compilation of knowledge and thoughts regarding a common subject through similar methodology and present power relations as well as how it is talked about and perpetuated (Foucault,1972,p. 32). Thus, power and knowledge are enclosed through discursive elements. The Foucauldian

concept of discourse, therefore, is priceless for constructing Said's theory. Without embracing Foucault discourse of Power/ Knowledge, the examination of the systematic discipline of Orientalism would never be possible.

For Said, "the present is a mirror to the past, and it would be absolutely gullible to study it ignoring the role played by the colonialists in forming this present. Consequently, Said asserts that, "both histories of the colonizer and the colonized are inextricably interrelated and cannot be studied from a unilateral point of view"(Hamadi,2014,p. 41).

Said believes that the contrast between the West and the East is cloaked within the Orientalists' discourse of difference. According to Juhki(2006), Orientalists' discourse produced a false image of the orient, "in its representations, the Orientalist discourse remolds the exotic and strange Orient into a manageable, controllable, and intelligible phenomenon that can be categorized, conceptualized and defined. Knowledge of the Orient subordinates it. The reality of the East has been endless in complexity, so Orientalism has had to reduce it to characters, constitutions and types of a definite order"(p.45).

The Orientalists discourse of contrast allows the west to become dichotomous to the rest; hence, it produced two contrasted entities such as "the Civilized; rational west" vis a vis " the exotic, irrational East". According to Hamadi(2014), "Said… diagnoses Orientalism as a discourse which invents or orientalises the Orient for the purposes of imperial consumption" (p.40). The discourse of Orientalism, in fact, has opened doors, for discovering the different systematic ways of oppression the colonizer had been implemented to legitimize its superiority not only over the orient, but to dominate the whole world. In his analysis of the orientalist discourses, Said followed a humanist standpoint, because he believes that the better understanding of the conflict within orientalism necessitates to brings all the domains of research together. In this regard, Said (2003)claims "in order to break the chains of the mind, which restrain from a reasonable historical reflection, one must consider injustices and suffering through a broader historical, cultural and socio-economic reality"(p.13).

Said has been widely criticized and blamed for his reliance on Foucault discourse. A critic like Bhatnagar (1986) suggests that Said's work is " a mere duplication of Foucault's project to make Western man rigorously self-conscious about the furthest limits of his discourse,"(Jouhki,2006,p. 46).

According to El Matiri(2019), "Foucault, Discourse includes all social communicative acts and simultaneously it is influenced by society. Foucault's

critique of discourse arises from the hope to develop a more accurate account of human condition in Western society"(p.3). For this same reason, Bhatnagar has criticized Said as being one of the post-structuralist thinkers who are against any search for "a real origin". In this sense, one understands that Bhatnagar (1986) regards both Foucaul and Said's projects as essentialist. For him, western narrative texts had produced a formal image about the history and the identity of the western man. For this reason, he asserts that, "Western identity is fabricated into coherence."Western man" is thus posited as the beginning and the end of all knowledge which is grandly named Humanism"(Jouhki,2006,p.46).

In examining Orientalists narrative texts, Said neither intends to find out" the real Orient" , nor he looks for the one existed before colonialism; instead, he focuses on the Orient constructed as a Western discourse. Based on Foucault's analysis, the Orientalist discourse relies mainly on the paradigms of power and knowledge. Hence,the rhetoric of power within orientalism depends on the use of knowledge to dominate. In his examination, Said focused attention on the description of "the Other". He suggests that, when humans are confronted with something that present a threat to them, they rely on their previous experiences to interpret their actual situation. Thus, the travelogues and literary texts about the orient do not necessarily correspond to its real image, but it holds a kind of authority. It has been used to show power either in preparation to colonialism against "the Orient", or to justify their inner fears. Hence, it presents to readers a false and fantasized image about the orient.

Moreover, the colonizer has imposed a language and culture full of power and rationality to dominate the orient. In so doing, the imperialist has ignored and even distorted the language, the history and the cultural values of the oriental people to manipulate and exploit them in the fond reason of civilizing and enlightening them. The main objective of Said's analysis of Orientalism resides in showing how the power of exercising western domination has disguised itself in the language of truth, knowledge, values and rationality. According to Said (2003), "Such language is all the more effective because of its "naturalness, authority, professionalism, assertiveness, and anti-theoretical directness"(p. 216). In this perspective, Said presented Napoleon's conquest of Egypt as a rhetoric of power. The consequences of exercising power and knowledge over Egyptians led to cultural exploitation. In spite of the struggle between Egyptians and the French, The knowledge the French imperial constructed from its expedition to Egypt had not only allowed him to distort the history of Egyptians, but also to dominate them.

According to Donze Magnier(2017) "Once the construction of Western dominance was established, this knowledge was transformed into a dogma, transmitted from generations to generations resulting in an everlasting cultural domination" (p.14). Furthermore, Foucault believes that discourse works to make individuals seem to have certain amount of power, especially when their productivity is determined by discourse. In this regard, Bahtargnar claims(1986)

> Foucault's intention is an analysis of power not from its universal and universalizing origins but its origins in the other it represses and outlaws. The specific forms of resistance define and describe the specific configurations of power. To speak of power from the position of resistance to it, to valorize the perceptions of the resisting people or group is to take up a combative and subversive position against its influence. (Jouhki,2006,p.35)

Thus, discourse is not a simple term used to exchange communication, rather, it has a powerful material effect to the extent that discursive elements underlie power and knowledge. In short, power is initiated within the field of struggle. For this reason,, resistance can only be constructed through discourse. Thereof, one understands that the same discourse that produces power, it undermines through resistance.

Additionally, Said owes debt to Foucault original contribution to the materialist conception of discourse. He regards that power of discourse is related to certain social institutions . The latter operates as a vehicle for ideology and suitable, hence, for constructing Orientalists discourse. According to Jouhki(2006), "In Orientalism, the growth of institutional sites has led eventually to the habit of "infinite self-reference," as Said calls it"(p.48). Additionally, language plays a primordial role in bringing opposites together as natural. "Language gives permission and it "legislates and perpetuates discriminations of otherness and sameness" in a given society" (p.126). Said extends this idea of differences to speak the difference between the Orient/the Occident.

The Foucauldian discourse analysis also allows Said to tackle culture. He considers it a sort of organized disciplines governed by power and knowledge. Thus, Said's method in Orientalism aims at unveiling the discourse of the dominant culture to destroy its oppressive system. Even though the Western discourse about the Orient is associated with knowledge and power, Said is certain that their discourse breeds hegemony and aims at subordination. For this reason, Gramsci's Marxist approach *Cultural*

hegemony plays a primordial role in constructing Said's Orientalism. It allows him to understand the ideology and the culture behind the colonial discourse.

Drawing on Gramsci theory, Said asserts that the colonialist used culture to embed certain thoughts in the minds of the orientals in a way that allow them view his invasion legitimate and even to serve their benefits. Culture is, in this regard, used as an influential tool to control the minds. Orientalism as a tradition performs cultural control, that's why Said sates (2003),“ cultural domination is maintained, as much as by Oriental consent as by direct and crude economic pressure”(p.124). In his words, Said confirms that both domination and hegemony took part in subjugating Orientals.

Said (1978) regards that “ the literary texts and the historical accounts of the West as valuable representations of the ways in which hegemony works” (El Aidi,2017,p. 6). Since literature is the mirror of the society, these texts have reflected the colonizer's true culture and identity. This also means that the views and the stories orientalists constructed about orientals are directed to subdue their minds, and influence them both psychologically and mentally to absorb the idea that the colonizer came to their benefits in order to enlighten and civilize them. In this sense, Said asserts (2003) that “like any set of durable ideas, Orientalist notions influenced the people who were called Orientals as well as those called Occidental, European, or Western; in short, Orientalism is better grasped as a set of constraints upon and limitations of thought than it is simply as a positive doctrine. (p.42). In this view, Said mentions such an important thing as he used the expression“ a set of durable ideas”. This expression refers to the extents that might such ideas get to, when Orientals have assimilated them. In so doing, Said intends to refer to “the long-lasting effect of Orientalists ideas on Orientals”(El Aidi,2017,p.7). Such ideas are in fact not only durable but also dangerous once they become a kind of dogma, a characteristic that never ends with end of colonialism. Thus, one can say that Said considers Orientalism as an ideological weapon directed against Orientals to put a durable control over them.

6.Said's Orientalism and The image of “the Other”

The notion *representation* can be understood as “a presentation drawn up not by depicting the object as it is but by re-presenting it or constructing it in a new form and/or environment”(Salazar,2014, 172). The fabricated representations of travel writers, military officials, poets and artists is what created Orientalism discourse to reflect European anxieties about the preoccupation of the East . In Said's view(2003), “The idea of representation

is usually based on a notion of being faithful to the original. However, representation is largely interwoven with many other things besides 'truth'. It is defined not just by inherent common subject matter, but also by a common history, tradition, and universe of discourse that exists within a particular field" (pp.272-273).

The discourse of Orientalism has never given the realistic image of Orientals. Rather, it is more or less a romantic discourse that is far from being objective, because it served at legitimizing western imperialism and aims at subordination. This discourse has always represented the Orientals as Eastern / Oriental "Other". The Orientalist discourse has an important implication, wherein it has helped to define Europe. The image of the strange, barbaric oriental other has reinforced the European culture and identity. In this regard , Linda Colley(1992) claims that, national identity is defined by the meeting with other cultures and the confrontation with otherness, " we usually decide who we are by reference to who and what we are not" (Svendsen,2018,p. 62)

As a mythical creation, the orient is appeared through a series of imaginative representations and stereotypical images in the writings of orientalists to serve European imperialism. In Said's words(1978),"the creation of a series of stereotypical images, according to which Europe (the West, the'self') is seen as being essentially rational, developed, humane, superior, virtuous, normal and masculine, while the Orient (the East, the 'other') (a sort of surrogate version of the West or the 'self ') is seen as being irrational, backward, despotic, inferior, depraved, aberrant and feminine sexually"(Shabaniard,2015, 23). Thus, one understands that these series of representations of the " Orient " contributed to a big extent in creating a dichotomy between the West/ ' the self' and the Orient/ " the other", a dichotomy that served in extending European hegemony over the East, as a whole.

Said Orientalism has opened many avenues for approaching the different forms in viewing the orient. According Said (2003), "an Oriental world emerged [which was] governed not simply by empirical reality but by a battery of desires, repressions, investments, and projections." (p.2). These desires and projections created the taste for exotic , imperial projection and a long lasting separateness between the two worlds.

In order to expose the possible types of orientalists writings, Said first distinguished between latent and manifest orientalism. Manifest Orientalism is defined as ""the various stated views about Oriental society, languages, literatures, history, sociology, whereas latent Orientalism has been more "a stable, unanimous and durable mode of thought". In this perspective,

manifest orientalism signifies the difference in "forms and personal styles ", whereas latent orientalism refers to the unconscious constructed thoughts, what emphasized "the Orient's separateness, " its eccentricity, its backwardness, its silent indifference, its feminine penetrability, [and] its supine malleability". (Said,2003,p.38)

By distinguishing between manifest and latent Orientalism; Said shows that the difference in "manifest Orientalism, lies between Orientalist writers, their personal style and form of writing is explicit, but the basic content of their writing, as Jouhki asserts(2006), "the separatedness of the Orient, its eccentricity, its backwardness, its silent indifference, its feminine penetrability, its supine malleability," has reflected the more or less unified latent Orientalism" (p. 24). Thus, latent orientalism resulted to race classification, what devided the world into backward and advanced cultures and Societies.

For centuries, the west has "spoke for" and "represented the Orient"to put control over it. By negating its voice, the Orient appeared as a silent and static entity that lacks wisdom and civilization. For this reason, the Orient and Oriental people have rarely seen or looked at, instead, they have been *seen through*. Due to ethnocentricism of Europeans, according to Said(2003), Orientals "were seen through, analyzed not as citizens, or even people, but as problems to be solved or confined"(p.207). In short, they were seen as "silent shadows to be animated by the Orientalist" (p.208).

The representation of the silent orient started in 18th c fascination with The Arabian Nights or The Thousand and One Nights. This text was translated into French by Antoine Galland in 1704–1717, and thereafter translated many times into English in the 19th century . It was the key towards western representation of the orient as a place of exoticism, a place of mystery and romance. It emphasized the lost past classical oriental grandeur vis a vis the contemporary orient's barbarism. The imaginative nature of orientalists depictions is obviously expressed in Linda Nochlin's article, *The Imaginary Orient.* In this article, Nochlin reveals (1989)"the false and mystified representations of the Ottoman culture by Orientalist paintings, exemplifying painters like Jean-Léon Gerome, Eugène Delacroix, Nochlin declares that these ''picturesque'' representations of the East were productions of the western imagination, while searching ''an actual place to be mystified with effects of realness, like a fantasy space or screen"(A brief History of Orientalism,n.d,p.10). In his canvas *The Snake Charmer*, Gérome portrays "a young boy holds the snake while an old snake charmer plays off to the left. The audience is huddled together against the

wall"(Bloom,2004,p.34). The mystery Gérome creates in this work lies in the location of the viewer. It drives the viewer to watch the whole scene from the backside of the boy. In this regard Bloom claims that "We are negated to watch the scene from the back, only seeing the backside of the boy and the show" (p.34). Linda Nochlin(1989) writes, "Gérôme is not reflecting a readymade reality but, like all artists, is producing meanings. (Bloom,2004,p.15). Moreover, the tiled wall behind the audience signifies the deterioration of the walls; hence, it refers to the deterioration of the entire Muslim society and civilization. The false representation of the Orient appeared in the body of fiction written by William Thackeray, the Brontë sisters, Charles Dickens, Joseph Conrad, and Rudyard Kipling.

The superficial reading of Kipling's *Kim* (1900), for instance, looks like an adventure story of a young boy scout to India. However, the contrapuntal reading of the novel shows the impact of colonization. "The novel contains much more than the story of an Irish orphan, raised among natives in Lahore, who wanders all over India being a Tibetan lama's disciple and a British intelligence agent at the same time.(Kleinhofa, 2021,63). For Said, "classical 'colonial' text, oversaturated with imperial ideology", because Kipling shows no possibility of any anti-imperial resistance; the presence of empire seems natural, unquestionable, and eternal as the existence of air and water" .(Kleinhofa,2021,p. 63). The representation of the oriental other also pervades the works of many Victorian writers as Benjamin Disraeli, George Eliot, Oscar Wilde, and Robert Louis Stevenson, among many others. It can be found in the works of many North American icons such as Charles Dickens, Jane Austen, Henry James, and Thomas Hardy.

Additionally, Said's *Orientalism* (2003) demonstrates that the Orient was feminized in European representation, as it portrayed as irrational feminine" passive, exotic, sexually alluring, submissive, (pp. 182-220), "silent and supine" (p. 138). Whereas the West appeared rationally masculine, dominant, self controlled and able to possess the East. This representation, has drawn an similarity between the western marginalization of the East the silence of woman under the patriarchial system. The image of the silent, exoticized Oriental female often depicted naked or partially clothed in many western works of art, conveying the sense of a barbaric active creature for sexual pleasures. Such image appeared in Flaubert's experience with the Egyptian courtesan Kuchuck Hanem. When Flaubert slept with the courtesan, as Said notes, he wrote a letter to his friend Louise Colet saying that, "the oriental woman is no more than a machine; she makes no distinction between one man and another man". (Said, 1978, p.187).

By describing her as silent, passive and inferior, Flaubert provides a typical model of what is the Oriental woman. According to Said (2003), Kuchuck "never spoke of herself, never represented her emotions, presence or history. He spoke for and represented her. He was foreign, comparatively wealthy, male, and these were historical facts of domination that allowed him not only to possess Kuchuk Hanem physically but to speak for her and tell his readers in what way she was typically Oriental ". In this regard, Ensieh shabaniard asserts that "Flaubert's situation of strength in relation to Kuchuk Hanem stands for the pattern of relative strength between East and West, and the discourse about the Orient that it enabled"(p.24).

In colonial discourse, woman representation often collude with patriarchal values. In her essay "Can the Subaltern speak?",Gayatri Spivak(1989) argues that the representation of marginalized people is linked to "positioning: socioeconomic, gendered, cultural, geographic, historical, and institutiona" . She also contends that "the image of the silent and powerless woman " cannot escape othering" (Salazar,2008, p. 173). This means that Oriental women are double colonized, since they are victims of both imperial ideology and patriarchial systems and traditions. The image of the silent woman refers, therefore, to the unequality between the Orient and the Occident that based the binary opposition of power and knowledge. The focal point in western representation of the orient holds two different meanings. In the first meaning, representation means "speaking about" or " representing it"in the sense of making a portrait about it. Yet, the second meaning holds a dangerous hypothesis, in which "speaking for the orient" means politically representing it, because it is unable to do so. Therefore, the disparity between the Orient and the Occident comes out of the hypothesis of speaking for the orient , and the image of silent woman refers to the Orient per se, the silent subaltern or the Other as created by the west to dominate it and speak thereby for it.

7. Conclusion

Orientalism as defined by Said remains an outstanding theory to understand the past relations between the Orient and the Occident that created the present disparity. The conceptual analysis of Orientalism reveals that the term was first used as an artistic mode rather than a way of representation, Europeans used it to describe worlds and cultures they had never come across before. Since that time, the Orient has been a mythical, silent world , and it had been labled the "Other". In order to dig within the imperial tradition of representing the Orient, Said embraced Michel Foucault's concept of discourse, that constructed upon Power/Knowledge, as a methodology for his

research, wherein he proved that their discourse breeds hegemony and aims at subordination. His study also shows that the colonialist used culture to implant certain thoughts in the minds of the orientals in a way that allow them perceived his invasion as legitimate. Liberating the East from colonial dependencies necessitates a change inthe way of thinking, or as Ngugi puts it " Decolonizing the minds", challenging the dominant ways orientals follow in viewing and introducing themselves, and the ways orientalists used to represent them.

The diagnosis of the orient misrepresentations demonstrates that the Orient was also feminized in European representation; it is portrayed as irrational feminine, silent and sexually attractive. Whereas, the West appeared rationally masculine and dominant. The image of the silent and powerless woman is another proof of "Othering" the East to speak for it. In order to bypass of the misrepresentation of the oriental other and defy East/West dichotomy , the oriental other should be empowered, mindest should be altered , Orientals should have their authentic voice to communicate their own problems, speak for and represent themselves, and, hence, they could be able to end their single story.

8. Bibliography

1. BERTONS, HANS.(2001). Literary Theory: The Basics. London. Routledge,(p. 200).
2. Bhatnagar, Rashmi (1986). "Uses and Limits of Foucault: A Study of the Theme of Origins in Edward Said's 'Orientalism", Social Scientist. Volume16, (1986) pp3–22.
3. Bloom, Kelly.(2004). Orientalism in French 19th Century Art .Boston College. Electronic Thesis ,(pp15-34). [Available Online]. Retrieved June, 12th, 2019 from http://hdl.handle.net/2345/477, eScholarship@BC. (pp15-34)
4. Dixon ,John. Spencer.(1991). Representations of the East in English and French Travel Writing 1798-1882 with particular reference to Egypt. Graduate School of Comparative Literary Theory and Literary Translation: University of Warwick. September,2021.
5. El Aidi, Abdellatif. "Antonio Gramsci's Theory of Cultural Hegemony in Edward Said's Orientalism". Galaxy: International Multidisciplinary Research Journal, 2017 pp15-34.Volume6. Issue5. ISSN: 2278-9529.
6. Elmatiri, Naifa. (2019). "Edward Said: Post-colonial Discourse and Its Impact on Literature". Macrothink Institute: Education and

Linguistics Research. Vol. 5, N. 1 pp15-34, ISSN 2377-1356. http://elr.macrothink.org

7. Foucault, Michel. (1972).Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language. Trans. A. M. Sheridan. New York: Pantheon Books.
8. Guvan, Fikrat(2019). "Criticism to Edward W. Said's Orientalism" R umeliDE Journa l of Language and Literature Studies. Turkey. Volume15, pp.418-430. DOI: 10.29000/rumelide.580700 , https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/740353.
9. Hamadi, Lutfi."Edward Said: The Postcolonial Theory and The Literature of Decolonization". European Scientific Journal, Special Edition. Vol2.2014, pp. 36-49.
10. Howe, Jeffery. (2004). Orientalism in French 19th Century Art. Art History Senior Thesis. Boston College University Libraries : Boston. USA: Boston College Electronic Thesis or Dissertation. 30 April. eScholarship@BC
11. J. A. Simpson, E. S. C., Weiner. (1989). Oxford English Dictionary. Oxford , Clarendon Press. 2nd. ed.
12. Jukka, Juhki. (2006). "Imagining the Other, "Orientalism and Occidentalism in Tamil-European Relations in India". Juvaskila Studies in Humanities, University of Juvakila. ISSN 1459-4331.
13. Kleinhofa, Ingrīda. (2021). "Orientalisms and Occidentalisms: Evolution of Concepts and Divergence of Connotations" . University of Latvia RAKSTI. pp.30-63. Retrieved September 2021 from https://www.apgads.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/apgads/izdevumi/LU_Raksti/819/os.819.02
14. Mahault, Gabrielle. Donzé-Magnier.(2017). Edward Saïd: Orientalism . Maastricht University : Netherlland. Retrieved February 23rd , 2021 from https://www.researchgate.net/publication/3133607
15. ----------,(2010). " Orientalism (Definition, Evolution, Origin, (Development, Objectivity, Some Prominent Orientalists and their Works". Encyclopedia of Islamic Studies. Muslim University. F832. (Ch1-p.10).
16. ---------- A Brief History Of Orientalism From Said. 2020 RetrievedSeptember2021from https://www.scribd.com/document/460454171/
17. Salazar,B. Noel. (2014).Representation In Postcolonial Analysis. International Encyclopedia of The Social Sciences.(pp.171-173).

https://www.researchgate.net/publication/200010061; Retrieved, 2021.

18. SAID, W. EDWARD.(2003). Orientalism: Modern Classics. London: England. Penguin Books. (pp.1-395).
19. Shabanirad, Ensiah, and Seyyed, Mohammad .Marandi . (2015) "Edward Said's Orientalism and the Representation of Oriental Women in George Orwell's Burmese Days". International Letters of Social and Humanistic Sciences : SciPress Ltd. Switzerland. Volume 60.(pp 22-33). Retrieved June2020 from https://d-nb.info/1191595978/34.
20. Svendsen, Amalie. Due. Representations of the East: Orientalism in Emily Eden's Travel Writing". Leviathan. Interdisciplinary Journal in English .N2,2018, pp.60-70.
21. Tobias, Hübinette.(2003). Orientalism Past and Present: An Introduction to Postcolonial Critique. The Stockholm Journal of East Asian Studies. Vol. 13, 2003 pp. 73-80 . ISSN 0284-883X . http://www.divaportal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A177974&dswid=-8145.

Ichkalat journal E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586
Volume 12, No 1, March 2023 Pp 577 - 592

Investigating the Effect of Pupils' Motivation, Attitudes and gender difference on EFL Learning in Adrar Middle Schools

*Zohra Bleila[1], Aziz Mostefaoui[2]
Ahmed Draia Adrar University, Faculty of Arts and Languages, African Studies of Social and Human Sciences Lab[1]
Ahmed Draia Adrar University, Faculty of Arts and Languages, Langue, discourse et Plurilinguisme[2]
Zohrableila@univ-adrar.edu.[1] / azi.mostefaoui@univ-adrar [2]

Dep. Day : 2/8/2022	Acc. day:30/10/2022	Pub. day: 2/3/2023

Abstract:
This study aims to investigate the effect of middle school learners' attitudes and motivation on learning English as a foreign language in Adrar, Algeria. It seeks to understand the importance of these two psychological factors in the success of the English learning process in Algerian middle schools. To achieve this, data were collected through a questionnaire that was distributed to a randomly selected sample of 242 middle school pupils at different levels. The questionnaire was based on the Attitude/Motivation Battery which is constructed by Gardner (1985). Data analysis was descriptive. The results revealed that the pupils had positive cognitive, emotional and behavioral attitudes toward learning English, and thus they have higher motivation. Furthermore, the results showed that females are more motivated than male learners. Based on this, teachers are recommended to incorporate more convenient methods and strategies that enhances the learners' attitudes and thus develop their motivation.

Keywords: learning, English, foreign language, attitude, motivation, middle school

1. INTRODUCTION

Learning English as a foreign language is a challenging task for middle school pupils as they are beginners. Many language researchers believe that success in learning a foreign language is based on the teacher's knowledge and competence rather than on the learners' performance. Although the teacher invests all knowledge content in a target language, the learners might fail in learning a FL because they lack the motives to learn. For this, learners should develop a sense of confidence to learn better (Hawk

* Zohra Bleila.. Zohrableila@univ-adrar.edu

et al., 2000). Noticeably, learning a foreign language depends on the students' readiness, and their attitudes and beliefs toward the target language.

In this study, the focus is both on the motivation and attitudes toward English as a foreign language (EFL). In the process of learning, the learners develop some orientations which shows their liking or disliking for English learning. In the meantime, motivation and attitudes toward English are also influenced by other factors. Since they study English for the first time, learners encounter various obstacles that may hinder their motivation. Unlike Arabic, their mother tongue, English has a distinct syntax, vocabulary and grammar. The difficulty may result in some negative attitudes for some learners, which would influence their motivation in EFL learning. Furthermore, the drives to learn are varied from one learner to another. While some find the pleasure in language itself, others find the pleasure in the benefits and goals for studying it. In an attempt to understand the effect of both factors, the current study aims to investigate the following questions:

1) Does attitude affect EFL learning?
2) Does motivation affect EFL learning?
3) Do middle school learners have positive attitudes toward learning English?
4) Is there any difference between male and female learners in terms of their attitude and motivation toward EFL learning?

2. Literature Review

2.1.Attitudes

People shape certain orientations toward objects as a form of attitude. Thurstone (1931) defines attitude as the feeling toward or against a psychological object (i.e, positive or negative). Furthermore, Gardner (1985) defines attitude as an evaluation that an individual shows regarding the object on the basis of his/her beliefs system. Attitude has three aspects: the first is the object of attitude which can be a human, an institution or an abstract concept such as religion or education. The second aspect is human perception toward the object that can be positive or negative. The third aspect is the reaction or behavior that individual demonstrates in accordance with the prevailing belief.

Language attitude is a significant factor in its learning. Gardner and Lambert (1972) ensure the important role of attitude that exerts great impact on learners' abilities to learn a foreign language. In contrast to the students with negative attitudes, those who hold positive attitudes have great willing to invest time and efforts, and to improve their skills inside and even outside classroom. The concept of attitude toward language reflects expressions such

as ease, difficulty, degree of importance, elegance of language and even social status (Richard and Smith, 2002). These elements can lead learners to change their attitude.

There are three components for attitude: first, the cognitive component which refers to the beliefs and perceptions about language. Second, the affective component which implies the degree of liking or disliking, associated with a teacher and language class (Gan, 2004). The third component is the behavioral attitude which refers to the consistent action or behavioral intention toward the object (Wenden, 1991)

Additionally, personality and social factors affect language attitude. According to Getie (2020), the social factors as English speakers, peer groups, learner's parents influence positively attitude of language learners, taking into account that individuals believes in their society's beliefs, in addition to the educational elements such as language teachers, school environment and textbook. Understandably, attitude is related to the extent learners are motivated in a way that determines their intention to learn the language or not.

2.2 Motivation

The concept of Motivation has been widely tackled in the field of human psychology. It refers to the meaning "to be moved to do something" (Ryan and Deci, 2000). Many other researchers have examined motivation from different perspectives. For instance, Boussard and Garrison (2004, p.106) defines it as "the attribute that moves us to do or not to do something. Brown (1987, p 114) defines motivation as "an inner drive, impulse, emotion, or desire that moves one to a particular action." These actions serve certain goals. As Bhatia (2004) puts it, motivation is a stimulation or action toward a particular goal where there is little attraction to the action.

2.2.1. Types of Motivation

2.2.1.1. Integrative Motivation

Learners have different reasons to learn a foreign language. This determines the way they are driven to learn a language. Some learn a language for a purpose to be integrated into L2 society; this type is called integrative motivation. Gardner and Lambert (1972) define integrative motivation as the desire to associate with speakers of the target language out of interest in their language or culture. Later, Gardner assures that some learners are interactively motivated to learn a second language because they have a positive feeling toward the community that speaks the target language (Gardner, 1985). As a result, these learners show a great willing to integrate in that community (Gilakjani et al., 2012) for personal growth or cultural

enrichment. Ellis (1994) guarantees that integrative motivation is the best type for FL learning. Nevertheless, such view might fit some learners but not all of them, particularly middle school learners who are too young to think of emigration.

2.2.1.2 Instrumental Motivation

Unlike integrative motivation, instrumental motivation refers to the factors that drive learners to achieve practical benefits (Zhang et al., 2020). In the case of foreign language, Lambert and Gardner (1972) note that instrumental motivation means accomplishing the practical value and advantages from learning a new language. This usually connects to pragmatic gain because, here, learning a language has a specific purpose such as getting a job, passing an exam, meeting an educational requirement (Mahadi & Jafari, 2012). This type helps more learners who lack enjoyment in learning for its sake.

2.2.1.3. Intrinsic Motivation

Deci and Ryan are the pioneers of Self-Determination Theory in which they divide motivation into two forms: intrinsic and extrinsic. Intrinsic motivation implies the activities done for inherent satisfaction of the activity itself whereas extrinsic motivation refers to actions carried out to achieve certain instrumental ends as earning rewards or to avoid punishment (Puldio et al., 2010). Noel (2001) correlates intrinsic motivation to integrative motivation, but they are not totally identical. Deci and Ryan (1985) define intrinsic motivation as a desire to perform actions simply for the pleasure which accompanies the action. These feelings of pleasure come from innate needs for competence and self-determination (cited in Noel at al., 1999). People who have intrinsic motivation feel that they do tasks voluntarily. These tasks represent a challenge to their existing competencies and require the use of creative capabilities. In an L2 learning context, Feng and Poh Kiat Ng (2015) think that learners are assumed to be intrinsically motivated when they learn the target language for its sake. Intrinsic motivation is defined as the extent to which the individuals strive to learn a language for the sake of satisfaction inherited in this activity. The reward for that is inherent in the enjoyment of the activity itself or the feeling of self-efficacy (Bandura, 1997).

2.2.1.4.Extrinsic Motivation

Unlike intrinsically motivated learners, some can be motivated because they will achieve some external goals. They are called extrinsic motivated learners. Extrinsic motivation refers to the performance of an activity for attaining some separable outcomes (Dennis et al., 2010). It is mainly the action done to achieve other instrumental ends such as avoiding punishment

or earning rewards. Therefore, extrinsically motivated people enjoy taking part in activities due to the reasons which are not related to these activities (Mahadi & Jafari, 2012). This means that enjoyment in extrinsic motivation is met in the task's environment.

For language learning, Brown (as cited in Alizadeh, 2016) determines the relationship between intrinsic and extrinsic motivation. Then he argues that extrinsic motivation may well turn out as integrative form if L2 learner wishes to integrate into L2 culture.

Extrinsic motivation is internalized through different levels. Noel et al. (2001) divide extrinsic motivation into 3 subtypes: external regulation, introjected regulation and identified regulation. These types are proved when one is being more internalized into self-concept than the other learner. External regulation is a situation when L2 students learn a language for certain pressure or reward that is inherent in the social environment. Ryan and Deci (2000) affirm that such behaviours of external regulation are performed to satisfy an external demand or obtain an externally imposed reward contingency. So, external regulated L2 learner does their best to learn language mainly for the purpose of gaining rewards or acquiring a course credit. The second form is the introjected regulation in which a learner internalizes some reasons as pressure to motivate himself/ herself to learn L2 as doing assignments to impress others by his/her proficiency or to feel guilty if he or she does not do the homework. The form of introjection is *ego involvement* (Nicholls, 1984; Ryan, 1982). People do actions to enhance or maintain self-esteem and the feeling of worth. The final form is known as the identified regulation is the most autonomous form of extrinsic motivation. Here, an individual feels that the language activity is personally worthwhile. These attempt to internalize FL learning and make as one's own goal looks interesting and workable to develop language motivation.

2.3. Motivation and Attitudes to Learn English as a Foreign Language

Attitude and motivation receive a wide range of importance in learning English as a foreign language as well. Lambert (1963) advocates a discipline in which a person can learn a foreign language based on the level of motivation and attitude toward it and the ethnocentric predisposition. This psychological modal underlines the cognitive aspect as intelligent language abilities and then affective variables such as motivation and attitude (Al Othman & Shuqair, 2013).

In Chalack and Kassaian's (2010) study, an investigation for the various psychological orientations of Iranian undergraduates toward learning English, they focus on the motivation of learners and their attitudes toward

target language and the community it belongs to. On eight domains, the study limits the purposes: interest in English, parental encouragement, motivational intensity, attitudes toward learning English, attitudes toward speaking people, integrative orientation, desire to learn English and instrumental orientation. Gardner (1985) includes all these elements in constructing the modal of Attitude Motivation Test Battery (AMTB). A study revealed that Iranian students are motivated for learning English for both integrative and instrumental reasons. Moreover, their attitudes toward the target language community is highly positive.

Other studies were conducted in the Arab contexts to investigate EFL learner's motivation and attitudes. In Yemen, Al-Quyadi (2002) found that Yemeni learners had similarly a high level of both instrumental and integrative motivation, and they had positive attitudes towards the English language. Additionally, Qashoa (2006) devoted a research on secondary school students in Dubai to examine the priority of integrative or instrumental motivation in English learning, then to recognize the factors that affect their motivation. The finding revealed that students have higher degree of instrumental motivation rather than integrative. In Algeria, Mellit and Idri (2019) conducted a study that probed into attitudes the second year EFL learners held toward reading English literary texts at the Department of Foreign Languages, University of Setif. Findings demonstrated that the students had a very low reading motivation due to their negative attitudes towards reading English literary texts.

EFL learning in some cases is a compulsory subject. It is a subject which must be taken as a course. Then learners do not have the choice to quit or refuse studying it. So, they learn it only to pass exam or to get a future job. This implies the instrumentality in EFL learning rather than other motivation types. However, it can not exclude them with some students.

Understandably, attitude and motivation are interrelated in EFL learning. Students who hold a positive attitude toward English learning have also a higher level of motivation, whereas those with negative attitudes and beliefs are unlikely to be motivated to learn it.

2.4. Gender Difference in Attitudes and Motivation in EFL Learning

Gender is one of the most important factors that affect EFL learning. Many researchers conducted their studies, trying to investigate who is more interested in EFL learning. Murtafiah and Setyo Putro (2020)'s study explored the gender differences in reading attitudes and motivation, both in elementary and secondary school levels among Santri students, who were living in boarding schools where gender segregation is applied. 319 students

were asked to complete a type of reading questionaires and motivational questionnaires (MRQ). This results showed that there is significant differences among female and male students both in terms of motivation or attitudes. it revealed that female students are statistically higher in attitudes in both academic and recreational reading than male students. It was also reported that have higher motivation in both questionaires than males in the three dimensions (i.e, reading involvement, importance of reading and competition in reading).

In the same context, in a quantitative study, As Sabiq et al.,(2021), they explored the effect of gender on learning English in their attitudes and motivation in a state Junior high school, Ranyumus Regency, Indonesia. Results revealed that there is a significant effect of gender difference. Furthermore, it revealed that male and female students have moderately high attitudes and motivation. But female students show a higher score of survey results. Some of the reasons that explain the male's lower result are the limit exposure and the lack of real-life practice of English. This proves that females have.

Makrami (20110) examined the effect of motivation and attitudes on Saudi university students in English for specific purposes (ESP) compared to students learning English for general purposes (EGP). This study revealed that attitudes, anxiety and motivation within the same gender did not change from the pretest to the posttest. However, males ended up with lower attitudes than males. Similarly, in his study, Akdemi (2019) showed that gender difference affects EFL learners' attitudes and motivation and female students are scored higher than male students. In addition, it was revealed that there is a positive and meaningful relationship between mini attitude motivation test battery (mini- AMTB) and their willing to listen (WIL) scores. Eventually, there should be remarked that gender is an important factor that affects motivation and attitudes in EFL learning. Female students are usually more motivated to learn English, and that is a part of their inclinations.

3. Methodology

3.1. Participants

The population chosen for this study was middle school learners from different levels (first, second, third and fourth-year levels), gathered from different school around the city of Adrar. More than 250 had received the questionnaire but only 242 responded. There were 149 female pupils and 93 male ones. The study groups first and second levels together, then groups the third and fourth levels. The first category (first and second levels) consists of

113 participants representing 46.7% of the total number, and the second category comprises 129 participants, representing 53.3%.

3.2. Materials and instruments

As the study purpose to explore the importance of students' attitude and motivation in learning English, the method used is the five Likert scale questionnaire. Some questions in this questionnaire are inspired from Gardner's Attitude/Motivation Battery Test (1985). The questionnaire is also divided into two main sections, the first section includes three sub-sections (behavioral, cognitive and emotional attitudes), and the second is devoted to motivation. Questions cover each type of motivation (intrinsic, extrinsic, instrumental and integrative). The questionnaire consists of 27 questions. The respondents were asked to tick (√) under the most convenient option.

The reliability of the questionnaire was tested through a Cronbach's Alpha test, with 31 students. Four items were deleted after this exploratory study:1) "learning English is very difficult"; 2) "I cannot apply knowledge that I leaned in real life"; 3) "I do not get anxious to answer any question in English class"; 4) "I feel bored in English class." As all students shared the same answer. The reliability score is 0.649

3.4. Data Analysis and Techniques

The data were analyzed using Statistical Package for Social Sciences (SPSS, v. 26). Frequencies, the mean and standard deviation were computed to ascertain the types and frequencies of the students' attitudes and motivation toward EFL learning. The study uses t-test and ANOVA test.

3.5. Data Collection Procedure

The study selected randomly three middle schools to conduct the study. Middle school learners are still beginners for EFL learning, and they may face difficulties to answer a foreign language questionnaire, that is why the researcher translated it into their mother tongue (Arabic). After taking the permission form teachers of English to take parts their sessions' time to explain the questionnaire carefully. Pupils were given enough time to think and were even allowed to take the questionnaire home and submit it the following day.

3.6. Results

Beginning with the first section, it is devoted to the general information about the learner's background in learning English. The participants are requested to tick their geographical area. (52.9 %) are from the city center of Adrar and (47.1%) are from rural areas. Gender information revealed that 61.6 % are female and 38.4 % are males. Age group is divided into three groups: 57.0 % between age (11and 13), 34.7 % are placed between (14

and15) years old) and finally, 08.3 % are found between (16 and 17). Students also have to tick their educational level to examine if motivation and attitude are affected by the learner's level. Frequency result shows that 46.7 % are between first and second year levels. Finally, 53.3 % learn between the third and the fourth level.

3.6.1. Learners' Attitudes toward EFL Learning

The first section of the questionnaire is devoted to the three types of attitudes. It aims to investigate how learners believe, feel, and behave toward learning English as a foreign language. In the first sub-section of behavioral attitude, the high scores reported by students show that they have a positive attitude, for instance, 42% of respondents strongly agree that they like to be able to speak English as fluent as native speakers while practicing English. Furthermore, 42.6 % agree that they enjoy communicating English with fluent speakers of English. On the contrary, negative statement receives low scores. Such as 43% strongly disagree that they are not interested in doing homework of English lessons. So, behavioral attitude toward EFL learning score (mean = 3.10 and SD=0.61) has medium level of agreement.

The second subsection reveals the findings of cognitive attitude. 30% of learners agree that success in learning English enables them to succeed in other subjects. Then, 33% agree, and 43% strongly agree with the idea that learning English makes them more knowledgeable, and that the content of the English course covers different fields' knowledge.

For the third part which is concerned with emotional attitudes part, the results demonstrate that most students have positive attitudes about learning English as shown in statements as: "learning English is enjoyable," 35 % agree and 40% strongly agree. To the statement "I feel proud and confident if I get good grade in English exams," 68% respond with strongly disagree, and only 2% disagree that they feel proud and more self-confident when they learn English. The majority of respondents representing (31.8%) disagree that they have little interest in English. Emotional attitude is a high degree of agreement with mean value 3.46 and standard deviation (SD) = 0.54. These results indicate that learners have a noticeable positive emotional attitude toward EFL learning.

3.6.2.Learners' Level of Motivation toward EFL Learning

Similarly, in the motivation section, majority of the respondents' answers show that they are highly motivated to learn English. For the statement which expresses that learning English helps them for future career, the majority with 45% strongly agree whereas the least percentage with 6.6% strongly disagree. Similarly, in "I learn English because it provides me

with several future opportunities," the 42% as a majority strongly agree, 32 % agree and 5.8% strongly disagree. This indicates that students can be instrumentally motivated and they have their reasons to learn English. However, the learners show an integrative motivation as well. A majority of 50% strongly agree that English helps them integrate with native speakers, but only 3.3% disagree. In response to the statement "English helps me to learn about others' cultures, values and thoughts," only 7.0% strongly disagree and the majority agree. A percentage of 56.2% agree that learning English allows them to travel abroad. A majority of respondents with 109 in total, representing 45%) strongly agree that they learn English because they like it; and 6.2% have strong disagreement as the lowest percentage. In another statement, 40.1% strongly agree that they are autonomous learners of English because they are intrinsically motivation.

The results show that the respondents have an even a high level of agreement in extrinsic motivation. 60% of them agree that they are more motivated to learn English if the teachers have encouraging personality and use effective strategies in EFL teaching, while a few disagree with 1.2%. Moreover, they are motivated by their families 32.2% agree and 31.4 % strongly agree that they are motivated thanks to their parents' encouragement.

3.6.3. The Effect of Different Types of Attitudes on EFL learning

Table N°1:Result of T-statistical test of the effect of behavioral attitude in EFL learning

	Mean	Std. Deviation	DF	calculated T-statistic	Signification
Behavioral attitude	3,10	0,61	241	2,489	0,014*

This table shows that the signification is (0,014) there is a significant difference between the mean 3,10 of the behavioural attitude and the hypothetical mean of the study tool (3) with a risk error (0,05) or 5%. So we conclude that behavioural attitude has a significant and positive effect on learning English as a foreign language

Table N° 2: Result of T-statistical test of the effect of cognitive attitudes on EFL learning

	Mean	Std. Deviation	DF	calculated T-statistic	Signification
Cognitive attitudes	3,22	0,67	241	5,205	≤0,001***

This table illustrate that there is a very high significant difference between the mean of the cognitive attitude (3,22) and the hypothetical mean

of the study tool (3) with a risk error of (0,05) or 5%, therefore, the cognitive attitude has a very high significant and positive effect on EFL learning.

Table N° 3: Result of T-statistical test of the effect of emotional attitude EFL learning

	Mean	Std. Deviation	DF	calculated T-statistics	Signification
Emotional attitude	3,46	0,54	241	13,303	≤0,001***

The result shown in the table demonstrates that it is a high significant difference between the mean of emotional attitude (3,46) and the mean of the study tool (3) with a risk error equivalent to 0,05 or 5% which means that emotional attitude of the learner has a high positive and significant effect on EFL learning.

Table N° 4: Result of T-statistical test of the effect of Motivation on EFL learning

	Mean	Std. Deviation	DF	calculated T-statistics	Signification
Motivation	3,92	0,72	241	19,72	≤0,001***

The table reveals that result indicates the high significant difference between the mean of motivation (3,92) and the hypothetical mean of the study tool (3) with a risk error equivalent to 0,05 or 5%. This brings into the conclusion that motivation has a very high positive and significant

Table N° 5: Result of ANOVA statistical test of the effect of gender in attitude and motivation on EFL learning

	Gender	Mean	Std. Deviation	DF		calculated F-statistics	Signification
				1	2		
Behavioral Attitude	female	3.15	0.57	1	240	2.955	0,087 NS
	male	3.01	0.65				
Cognitive Attitudes	female	3.29	0.63	1	240	3.329	0,069 NS
	male	3.13	0.73				
Emotional Attitude	female	3.48	0.50	1	240	0.428	0,514 NS
	male	3.43	0.60				
Motivation	female	4.09	0.62	1	240	23.215	≤0,001***

In this table, findings reveal that there is no significant relationship between gender and behavioral, cognitive, or emotional attitudes to learn English. Male and female learners share the same attitudes toward English. However, there is a highly significant relationship between gender and

motivation. Female students' mean=4.09 indicates that they are highly motivated than male students (3.43). The value p ≤0.001 reveals that there is a highly significant effect with risk error equal to 0,05.

4. Conclusion and Recommendation

As shown in the findings that most EFL learners have highly positive attitudes toward English (in terms of their beliefs, behaviors and emotions). Although, they are highly motivated, students have different underlying motives. While some find pleasure in learning English for its sake, others have reasons to travel abroad to be integrated into the native English speaking communities, and the last group aims just to get good grades and to avoid failure or even to get a future job.

Concerning gender, female learners in middle schools show that they have more positive attitudes and higher motivation regarding EFL learning. This is because female students are more interested in learning in general and in foreign languages in particular. Males' parents and teachers should exert much efforts to motivate them for English learning both inside and outside classroom. This can bring good attitudes if they know these students' needs and connect them to EFL learning.

To summarize, the learners' level of motivation, which is a result of their attitude and beliefs, determines their success in EFL subject. It is necessary for learners to put this motivation into practice and do their best in learning English. However, despite the fact that EFL learners have a positive attitude, they may have a poor performance in English. Therefore, the duty lies primarily on the teachers who should play a vital role in increasing learners' motivation and attitude to enhance English learning. Many strategies and styles can be used for the curriculum goals and meanwhile fulfill the learners' needs and goals. The following recommendations instruct how the teacher can help the learners to perform better in EFL learning by:

- Creating a friendly classroom climate where learners feel valued. This safe and comfortable environment will encourage learners to take part in class activities.
- Personalizing EFL classroom environment: a learner-centeredness has a great influence on language acquisition and personalizing class environment display a high level of motivating learners to do their tasks without fear of being criticized.
- Creating class situations in which students feel a sense of accomplishment. There, EFL teacher must give positive

feedback on learners' mistakes. Therefore, these learners feel more self-confident to get better achievement

- Connecting language learning to learners' interest and their life experience. In today digital world, it seems a necessary need for learners to be taught using ICT tools.
- Providing pair and group work tasks to develop learners' confidence and sense of collaboration. Learners may learn better through sharing, doing and acting.
- Creating a colorful classroom setting by sticking some English cards, or pictures related to the current sequence. Middle school leaners will appreciate leaning English in such motivational environment.
- Encouraging male students to play vital role in classroom by sharing them with female peers, giving incentives, or connect English with their preferences as sport.

References

Ajzen, I. (1993 B.C.E.). Attitude theory and the attitude-behavior relation. [Review of Attitude theory and the attitude-behavior relation.]. In D. K. Dagmar & S. Peter (Eds.), *New directions in attitude measurement*. pp. 41-57 . Berlin: Walter de Gruyter.

Akdemir, A. (2019). Age, Gender, Attitudes and Motivation as Predictors of Willingness to Listen in L2. *Advances in Language and Literary Studies, 10*(4), 72-79.

Al Othman, F. and Shuqair, K., (2013). The Impact of Motivation on English Language Learning in the Gulf States. *International Journal of Higher Education*, 2(4).pp.123-130.

Aldosari, H. (2014). The Entwined Effects of Attitude, Motivation and Gender on EFL Learning: A Correlation Study. *Studies In Literature And Language*, *8*(1), pp.1-5

Alizadeh, M. (2016). The Impact of Motivation on English Language Learning. *International Journal Of Research In English Education*. pp.11-15

Al-Quyadi, A., (2000 *) Psycho-sociological variables in the learning of English in Yemen*. Bhagalpur University.

Al-Quyadi, A., (2000 *) Psycho-sociological variables in the learning of English in Yemen*. , Bhagalpur University.

As Sabiq, A., Arwi, S., Khusna, A., Shita Adifia, D., & Qothrun Nada, D. (2021). Investigating Gender Differences on the Students' Attitudes and Motivation

toward English Learning. *Academic Journal of English Language and Education*, 235-258.

Bandura, A. (1997). Self-efficacy: the exercise of control. *Choice Reviews Online*, *35*(03), 35–182635–1826.

Bradford, A. (2007). Motivational Orientations in Under-researched FLL Contexts. *RELC Journal*, *38*(3), pp.302–323.

Broussard, S. C. (2004). The relationship between classroom motivation and academic achievement in elementary-school-aged children. *Family and Consumer Sciences Research Journal*, *33*(2), 106–120.

Brown, C., & Ellis, R. (1994). The Study of Second Language Acquisition. *The Modern Language Journal*, *80*(1), 102.

Brown, H. (1993). *Principles of language learning and teaching*. Englewood Cliffs Prentice Hall Regents

Call, M. L. S., & Ehrman, M. E. (1997). Understanding Second Language Learning Difficulties. *TESOL Quarterly*, *31*(2), 372.

Chalak, A. & Kassain, Z. (2010). Motivation and attitudes of Iranian undergraduate EFL students towards learning English. *GEMA Online Journal of Language Studies*, 10(2), 37-56.

Dörnyei Zoltán. (2003).*Motivational strategies in the language classroom*. Cambridge University Press

Gan, Z. (2004). Attitudes and strategies as predictors of self-directed language learning in an EFL context. *International Journal of Applied Linguistics*, *14*(3), 389–411.

Gardner, R. C. (1985). *Social Psychology and Second language learning: The role of attitudes and motivation*. Arnold

Gardner, R. C., & Lambert, W. E. (1972). *Attitudes and motivation in second-language learning*. Newbury House.

Getie, A. S. (2020). Factors affecting the attitudes of students towards learning English as a foreign language. *Cogent Education*, *7*(1), 1738184.

Gilakjani, P. A., Leong, L. M. & Saburi, N. B. (2012). A Study on the Role of Motivation in Foreign Language Learning and Teaching. *International Journal of Modern Education and Computer Science*, 4(7), 9-16.

Grabe, W. (2012). *Reading in a second language: Moving from theory to practice*. Cambridge University Press

Harmer, J. (2001). *The practice of English language teaching*. Longman.

Hawk, K., Cowley, E. T., Hill, J., & Sutherland, S. (2000). The importance of the teacher/student relationship for Maori and Pasifika students [PDF Version].

Horwitz, E. K., Horwitz, M. B. & Cope, J. A. (1986). Foreign language classroom anxiety. *The Modern Language Journal, 70*(2), 125-132

HR, B. (2004). *Educational psychology and techniques of teaching* .4th ed., p. New Delhi) [Review of *Educational psychology and techniques of teaching* . Kalia.

Karahan, F. (2007). Language Attitudes of Turkish Students towards the English Language and Its Use in Turkish Context. *Journal of Arts and Sciences Say*, 7, 73-87

Lambert, W. E. (1963). Psychological Approaches to the Study of Language. *The Modern Language Journal*, *47*(2), 51–62.

Mahadi, T. S. T., & Jafari, S. M. (2012). Motivation, its types, and its impacts in language learning. International Journal of Business and Social Science, 3(24), 230–235

Makrami, B. (2010). Motivation and attitude of Saudi University's learners of English for specific purposes. University of Kansas., USA.

Mellit, D. and Idri, N., (2021). The Impact of EFL Algerian University Students' Attitudes on Literary Texts Reading Motivation: The Case of Second Year English Students at Setif 2 University. *Journal of Translation and Languages*,18(1),p.139-160. Available at: <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/101366> [Accessed 31 October. 18(1)2021].

Murtafi'ah, B., & Setyo Putro, N. (2020). Gender differences in santri's reading attitude and motivation. *Journal of English Education, Literature, and Culture*, 251-262.

Ng, C. F., & Ng, P. K. (2015). A review of intrinsic and extrinsic motivations of ESL learners. *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*, 1(2), 98-105.

Nicholls, J. G. (1984). Achievement motivation: Conceptions of ability, subjective experience, task choice, and performance. *Psychological Review,* **91,** 328–346.

Noels, K., Clément, R., & Pelletier, L. "Intrinsic, extrinsic, and integrative orientations of French Canadian learners of English". *The Canadian Modern Language Review*, *57*(3), (2001). pp.424-442.

Pulido, et al , (2010) A Study on the Intrinsic Motivation Factors in Second Language Learning Among Selected Freshman Students. *Philippine ESL Journal*, Vol.4, 3-23

Richards, J.C., & Schmidt, R. (2002*). Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics* Third Edition. Longman: Pearson Education Limited.

Ryan, R. M. (1982). Control and information in the intrapersonal sphere: An extension of cognitive evaluation theory. *Journal of Personality and Social Psychology***, 43,** 450–461

Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2000). Intrinsic and extrinsic motivations: Classic definitions and New Directions. *Contemporary Educational Psychology*, *25*(1), 54–67.

Thurstone, L.L.,(1931). The measurement of attitudes. *journal of Abnormal and Social Psychology,* 26, pp.249–269.

Van Lier, L.,(1996). *Interaction in the language curriculum*.London: Longman.

Weinburgh, M. H. (1998). *Gender, ethnicity, and grade level as predictors of middle school students' attitudes toward science*.

Wenden, A. (1991). *Learner strategies for learner autonomy*. Prentice Hall

Zhang, H., Dai, Y. and Wang, Y., 2020. Motivation and Second Foreign Language Proficiency: The Mediating Role of Foreign Language Enjoyment. *Sustainability*, 12(4), p.1302.

Revue Ichkalat E ISSN: 2600-6634 ISSN:2335-1586
Volume 12 No 1, Mars 2023 Pp 593 - 610

Argumentation dans le discours: analyses des inscriptions des séquences argumentatives dans les éditoriaux.

Argumentation in discourse: analyzes of the inscriptions of argumentative sequences in editorials.

[*] **Cherfaoui Abdellah[1], BRAIK Sâadane[2]**
Centre universitaire Salhi Ahmed de Nâama (Algérie)
university Center of Nâama-Salhi Ahmed (Algéria)
cherfaoui@cuniv-naama.dz[1] saadane.braik@yahoo.fr [2]

d/dep:02/08/2022	d/ acc.. 11/06/2022	d/ pub: 02/03/2023

Résumé :

Dans cette contribution, nous nous focalisons sur l'analyse des structures argumentatives de quelques éditoriaux de deux quotidiens algériens. Nous cherchons à voir la manière dont les journalistes agencent les propositions constituantes des énoncés-données et des énoncés-conclusions. Pour ce faire, nous optons pour l'approche séquentielle de Jean-Michel Adam. Cette dernière nous permettra d'interpréter les différents mouvements argumentatifs et d'identifier les propositions « Arg. 0. 1. 2. 3 »
Mots-clés : approche séquentielle, argumentation, données, restriction, conclusion, cinquième mandat.

Abstract:
In this contribution, we focus on the analysis of the argumentative structures of some editorials of the two Algerian dailies. We seek to see the way in which journalists have arranged the constituent propositions of statements-givens and statements-conclusions. To do this, we opted for the sequential approach of Jean-Michel Adam. The latter will allow us to interpret the different argumentative movements and to identify the propositions « Arg. 0.1.2.3»
Keywords: sequential approach, argument, data, restriction, conclusion, fifth term

---

[*] Cherfaoui Abdellah. *cherfaoui@cuniv-naama.dz*

Introduction

Dans cet article, nous allons passer en revue la structure prototypique de la séquence argumentative de J.M. Adam pour pouvoir l'appliquer sur un certain nombre d'articles. Notre premier objectif est d'interroger le fonctionnement des structures argumentatives au moyen de l'analyse de certains articles relevant du pôle « implication-commentaire ». Par cela nous entendons une analyse de quelques éditoriaux des deux quotidiens algériens « El Watan », dont le locuteur-scripteur est Chawki Amari, et « Le Quotidien d'Oran », rédigé par « Mahdi Boukhalfa ». Le second objectif est de voir de plus près comment ces deux journalistes se servent des moyens langagiers dont ils disposent afin de convaincre les Algériens de boycotter les élections présidentielles d'Avril 2019 ou de s'y presenter. Par conséquent, nous pensons que, nonobstant la présence de quelques séquences narratives et/ou explicatives, l'éditorial reste, quand même, le lieu qui témoigne d'une sorte d'omniprésence des séquences argumentatives dont les conclusions se trouvent liées à la même cible.

II. Cadrage théorique

Le premier ayant mis au point cette nouvelle théorie est, bien entendu, le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine (1984) et ce, contrairement à ce qui est unanimement admis notamment lorsqu'on pense à J. M. Adam comme étant son pionnier. En effet, l'apport de J. M. Adam (2011), qui, après avoir fait allusion à l'hypothèse de Bakhtine, était de donner à voir sa nouvelle *approche* pour l'étude des unités de compositions textuelles et ce, afin de faire une *typologie des textes*. Adam a défini le « *texte* » comme étant un ensemble de *séquences*. Dans cette perspective, Adam (2011), distingue plusieurs *séquences prototypiques* à savoir, *l'argumentative*, la *dialogale*, la *narrative* et la *descriptive*.

1. Le prototype de la séquence argumentative

En considérant l'argumentation comme une forme élémentaire, le linguiste français pense qu'elle est décelable du fait qu'elle possède une architecture inflexible ou prototypique. Cette forme permet aux instances discursives de faire la différence entre les types d'énoncés et d'affirmer si un énoncé ou un autre est propre ou non à un prototype de la *séquence argumentative*. Se présentant sous forme de segments linguistiques de nature Argument(s) > Conclusion, Donnée(s) > Conclusion ou encore Raisons > Conclusion, cette organisation dite argumentative se trouve mise en œuvre dans l'intention d'infléchir et, le cas échéant, changer les opinions de ceux à qui on s'adresse en leur présentant ce qui peut être admis

(conclusion) basé sur un autre (fait argument). La relation entre donnée/conclusion est, dans certain contexte, une relation d'étayage dans la mesure où les segments (unités textuelles) qui tissent le tout (le texte) apparaissent comme étant des arguments probants en faveur de ladite conclusion. Partant de ce principe, J. M. Adam s'est appuyé sur le rapport *corrélatif* entre argument et conclusion pour déterminer la structure prototypique de la séquence argumentative qui est unanimement acceptée.

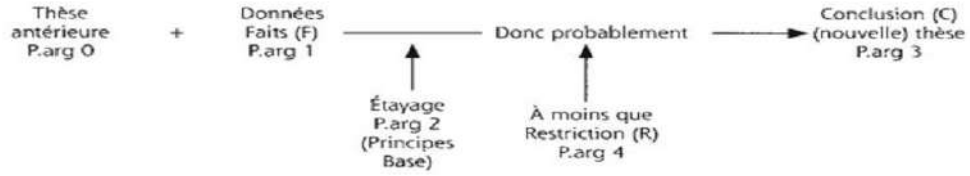


Figure 1. La structure prototypique de la séquence argumentative.

Dans sa schématisation, Adam (2011) a mis en exergue les éléments considérés comme fondamentaux pour une *séquence argumentative*. Par conséquent, elle représente un moyen très intéressant pour l'étude de l'argumentation dans les textes. Ayant trois types de *macro-propositions* de base, cette structure, s'appuie principalement sur P. Arg. 0 (*thèse antérieure exprimée ou non*) dans le cas de la *réfutation*. L'objectif d'une entreprise d'argumentation est généralement d'amener l'autre à admettre la validité/non validité d'une thèse. Toutefois, il est utile de dire que, comme dans les productions textuelles, cette structure ne s'applique pas à toutes les séquences argumentatives et chacune d'entre-elles se fait une configuration tout à fait particulière. Cela signifie qu'elle n'est pas d'un ordre linéaire immuable. Par exemple, la nouvelle thèse (P. Arg. 3) peut être marquée au début de la séquence, tout comme la thèse antérieure qui peut être sous-entendue.

III. Cadrage méthodologique

Dans le but de faire une analyse séquentielle des textes sélectionnés, nous sommes dans l'obligation de recourir aux ouvrages de J. M. Adam, entre autres « les *textes: types et prototypes* », dans l'intention de bien présenter le *prototype de la séquence argumentative*. Il est à noter qu'il s'appesantissait sur l'interdépendance des moules séquentiel et énonciatif comme règle essentielle pour cette typologisation. Il pose que « *les modules énonciatif et séquentiel sont complémentaires et aucun ne constitue, à lui seul, une base de typologie susceptible de rendre compte intégralement de*

tous les aspects de la textualité et de toutes les sortes de textes » (Adam, 1993, p. 14).

1. Constitution du corpus

Février 2019, les élections présidentielles approchent, et les Algériens semblent devoir agir pour faire face à cette nouvelle mandature briguée par Abdelaziz Bouteflika. C'est l'un des motifs qui se cache derrière la sortie des Algériens dans toutes les villes du pays pour s'exprimer et protester contre le cinquième mandat. Durant cette période, que nous avons prise comme repère et qui s'echelonne du 14 février 2019 au 12 mars 2019, les deux quotidiens, qui possèdent un vrai éditorial, partagent à bien des égards, les mêmes opinions à l'égard de la candidature de Abdelaziz Bouteflika. Dans un éditorial, le locuteur/scripteur ne se contente pas du respect de critères liés à la mise en forme, mais aussi de la mise à contribution de moyens langagiers susceptibles de lui permettre d'emporter l'adhésion des lecteurs.

2. Les structures argumentatives des éditoriaux

Pour vérifier les hypothèses de départ, nous focalisons notre attention sur les éditoriaux publiés entre l'annonce de la candidature de Bouteflika et le jour où le conseil constitutionnel a estimé impossible d'organiser ce scrutin. Ce faisant, cette haute juridiction a vu nécessaire de reporter ces élections présidentielles. Ce que nous visons à faire, c'est interroger la structure des articles en question pour voir s'ils sont à dominante argumentatives. Etant donné un article où il y a implication (prise de position) et argumentation (présenter et défendre une opinion), nous pensons que, malgré la présence d'autres séquences narratives ou descriptives, ce genre journalistique correspond en majeur partie au prototype séquentiel argumentatif. Nous accordons une importance particulière aux articles qui nous permettent de confirmer ou d'infirmer nos hypothèses.

Le premier article que nous allons analyser est écrit par le journaliste Mahdi Boukhalfa. Il s'intitule « *Force et raison, inconciliables? »*. Dans ces lignes, l'énonciateur/journaliste, trois jours après l'annonce de la candidature de Abdelaziz Bouteflika à un cinquième mandat, a essayé de partager sa lecture des évènements avec ses lecteurs. En lisant la première partie, nous pouvons remarquer que, selon l'auteur, cette candidature n'est qu'une simple formalité et Bouteflika sera réélu encore une fois sans aucune entrave comme le montre l'extrait suivant:

> Retrait des formulaires de candidature, constitution de l'équipe chargée de la campagne électorale, branle-bas de combat au sein des états-majors des partis de l'alliance présidentielle. Vue de l'extérieur, la campagne électorale du président-candidat semble être réglée comme du papier à musique et, mieux, montre combien est grande la distance qui le sépare des autres postulants à la candidature

Après lecture, nous avons pu repérer diverses séquences argumentatives. Dans la première de ces séquences, le passage de la donnée (P. Arg. 1) « *Retrait des formulaires de candidature… l'alliance présidentielle* » à la conclusion (P. Arg. 3) « *la campagne électorale du président-candidat semble […] postulants à la candidature* », semble s'appuyer sur une des formes du syllogisme ayant la structure [si p, DONC q] :

> Et si pour le candidat Abdelaziz Bouteflika, on annonce le retrait de deux millions de formulaires de candidature […]. Le message est dès lors clair à tous ceux qui veulent se jeter dans la bataille à la candidature. La première grande étape est d'aller au Conseil constitutionnel avec un dossier chargé de signatures, qui seront ensuite épluchées une par une pour la validité de la candidature. Donc, pour les partis de l'alliance présidentielle et ses organisations satellites, l'élection est une simple formalité que franchira sans encombre le candidat Bouteflika, qui ne sera pas obligé, […], de «prononcer l'intégralité du texte de la prestation de serment».

Dans cette première partie de l'article, les propositions peuvent être considérées comme des constituantes d'une séquence argumentative rudimentaire qui peut être considérée « *autonome* ». Cette séquence a été, par la suite, reprise et reformulée dans la deuxième partie du texte, où le journaliste a fait allusion à l'aphonie des partis de l'opposition pour évoquer ensuite les difficultés et les obstacles que leurs candidats doivent surmonter, entre autres, la collecte des signatures. Face à cet entrisme politique, l'éditorialiste ne nie pas l'éventualité de voir quelques pointures politiques entrant en rivalité politique avec le candidat du pouvoir:

> […] les candidats à la candidature doivent suer et franchir de nombreux obstacles, […]. Certes, affronter le candidat du pouvoir n'a jamais été, sous toutes les latitudes, une partie de plaisir. Mais, l'enjeu est important, et cela montre non seulement

> que de petites pointures politiques ont le courage d'aller jusqu'au bout de leurs idées, de leurs ambitions, quand des majors de l'opposition restent otages de leur analyse primitive, anachronique s'il en est, du système de reproduction du pouvoir**.**

Dans ce passage, nous pouvons cosidérer la proposition introduite par le connecteur « CERTES » comme étant une sorte de réponse ou plutôt une conclusion que le lecteur doit sous-entendre à la négation de ce qui la précède « *tout le monde peut croire qu'il est impossible d'affronter Bouteflika* ». Ce connecteur souligne, bien entendu, un mouvement d'adhésion à l'enchaînement [P, CERTES P — Conclusion C]. C'est là où se manifeste le rôle du connecteur « *MAIS* » qui est utilisé ne serait-ce-que pour intervertir l'enchainement précédent et ce, en introduisant un autre argument orientant le lecteur vers une nouvelle conclusion [non-c] qui s'oppose au point de vue antagonique. Les éléments qui constituent cette argumentation reposent sur les deux points de vue dits antagonists que nous présentons comme suit:

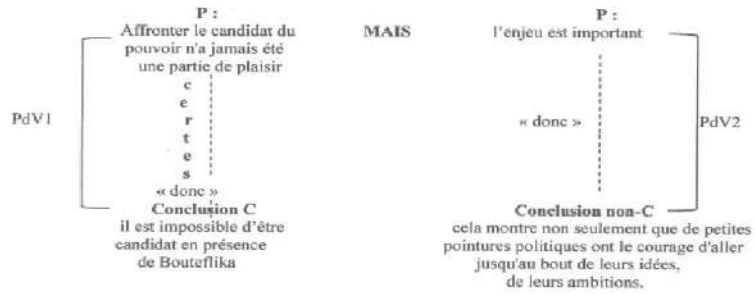


Figure 2. Les deux points de vue présentés dans l'article.

Le connecteur « CERTES » nous donne une idée sur la logique du PDV1 qui n'est pas celui de l'éditorialiste, mais plutôt d'un autre énonciateur.Il est donc en train de se distancier par rapport à ce que les autres disent à propos de la candidature Bouteflika et celle des autres personnes et ce, par le verbe modalisateur « croire » qui exprime un degré de certitude. Dans ce cas, le locuteur (éditorialiste) n'est pas l'énonciateur responsable du point de vue exprimé car il ne se présente pas comme le sujet modal. Mais il adhère aux propositions qui se situent avant et après la propistion introduite par « CERTES», où il devient un locuteur/énonciateur. Le même connecteur permet de déduire que l'auteur concède que « *se presenter à la présendentielle en presence de Bouteflika* » puisse être traduit comme un fait sans aucune utilité. Dans notre article, l'étayage n'est pas explicitement inscrit, mais nous pouvons attribuer au premier point de vue

une interprétation basée sur une vérité générale: *on ne peut pas applaudir d'une seule main* (du fait que Bouteflika était le candidat de l'alliance). Par le biais du connecteur « MAIS », l'enchaînement porte sur la *restriction*. Si « se présenter pour les élections présidentielles » (donnée) est un évènement qui ne change rien (conclusion), « avoir le courage […] bout » (donnée) correspond à un « *sauf si* » exemplaire. Cette dernière conduit à non-c. Ladite conclusion [non-c] est reprise et reformulée à la fin de l'article.

L'objectif de l'éditorialiste était de convaincre les personnalités politiques, celles de l'opposition, de participer au scrutin pour montrer au pouvoir et à l'alliance présidentielle, malgré l'incapacité matérielle et humaine de concurrencer Bouteflika, qu'elles ont le courage et les convictions qui leur permettent de s'engager à participer à rebâtir le pays (CI). Ainsi le schéma global du texte:

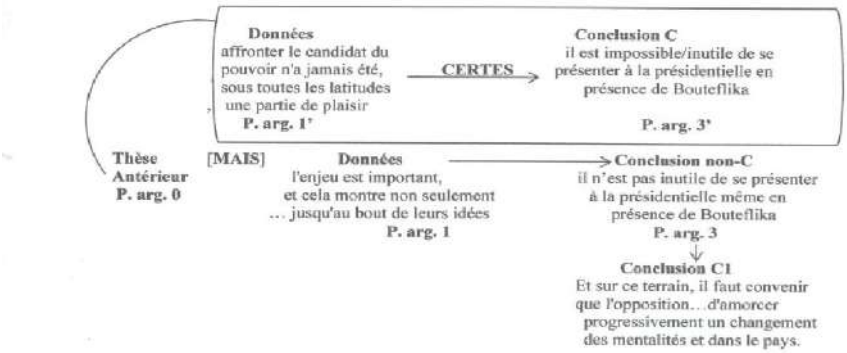


Figure 3. Les séquences argumentatives inscrites dans l'article.

Cette structure, nous permet de déduire que l'éditorialiste Mahdi Boukhalfa, a mis son écriture pour argumenter en faveur de la conclusion suivante : *ces élections sont une opportunité pour les détracteurs de Bouteflika afin de changer les choses*. Nonobstant les circonstances et les échos circulant çà et là, il essaye d'inciter ceux, qui s'opposent à Bouteflika, à participer au scrutin présidentiel et ne pas laisser les tenants du pouvoir à leur place. Par le biais de l'analyse d'un autre article, nous allons confirmer la prépondérance du prototype argumentatif. Publié le 18 février 2019, dans un éditorial intitulé « *Divorce à l'amiable dans l'intérêt des enfants* », le locuteur/scripteur parle des techniques d'influence utilisées par des gouvernants et de tous ceux qui soutiennent Bouteflika pour amener les citoyens Algériens à choisir dans l'isoloir l'affiche qui porte le faciès de Bouteflika, comme le montre le passage suivant:

> On actionne la justice, on arrête les manifestants anti-5e mandat, on oblige les employés des entreprises publiques à signer les formulaires de candidature du Président et on profite de la pauvreté et de la crédulité des gens pour s'octroyer des soutiens en échange de caschir.

Ce locuteur se permet d'aller plus loin et de continuer à exposer d'autres méthodes employées par les partisans du cinquième mandat:

> On menace les opposants, on arrête les représentants des candidats adverses et on envoie même la police interrompre le meeting d'un candidat à la présidentielle, Ghani Mahdi à Boumerdès en l'occurrence

La première séquence que nous avons repérée dans cet article se situe dans ses premières lignes:

> Naïfs, innocents et amoureux de la nation, on aimerait croire qu'une pluie de printemps puisse lancer le montage de la banane à Oued Tlélat et croire le nouveau Bouteflika et ses promesses d'un Etat moderne et d'une économie réelle, avaler l'idée qu'il va faire en 5 ans assis ce qu'il n'a pas fait en 20 ans debout. Sauf qu'objectivement, on voit bien que les méthodes employées pour convaincre d'un renouveau ressemblent comme deux gouttes d'huile périmée aux anciennes.

Nous ne retrouvons qu'une des composantes d'une séquence argumentative sans l'existence de quelconque connecteur: donnée (P.arg.1) « *croire […] ses promesses* ». Alors, pour ce qui est de la conclusion, elle est inférentielle. Cette dérnière doit être tirée par le lecteur interprétant, bien entendu, sur la base de ce qui vient d'être dit par la suite. La macroproposition (P.arg.2) « *Sauf qu'objectivement […] anciennes* », fournit une restriction qui, comme nous le voyons, est introduite par « *sauf que* » ayant un sens similaire à « *à moins que* ». Cette macroproposition, (P.arg. 2), sert à remettre en question les actes des représentants du pouvoir. Cette première séquence n'est pas autonome. Elle se présente comme donnée à une nouvelle séquence se trouvant dans la deuxième partie et qui nous mène à la conclusion globale de cet éditorial. La conclusion de cette deuxième est en relation directe avec celle de la première séquence: conclusion « *C'est toute l'impossibilité de croire un menteur, quel que soit le saint ou Sidi sur lequel il jure* ». Le passage de la donnée à la conclusion est renforcé non seulement par les propositions explicatives « *parce que si*

un menteur jure qu'il dit la vérité, c'est qu'il ment », mais aussi par la question suivante :

> Comment croire que ceux qui ont recours encore aux mêmes et anciens procédés de manipulation, corruption, terreur et utilisation des moyens de l'Etat à des fins personnelles puissent produire quelque chose de neuf?

Cet article est manifestement argumentatif du fait que le locuteur/journaliste avance des jugements négatifs sur le comportement du tenant du pouvoir et ses acolytes pour inhiber les autres candidats d'aller dans la bataille électorale, et ce, par un ensemble de moyens et en imprimant des oukases. L'objectif de l'auteur et de persuader les gens ou les citoyens/lecteurs de ne pas croire Bouteflika parce qu'il est menteur. Soit le schéma global du texte :

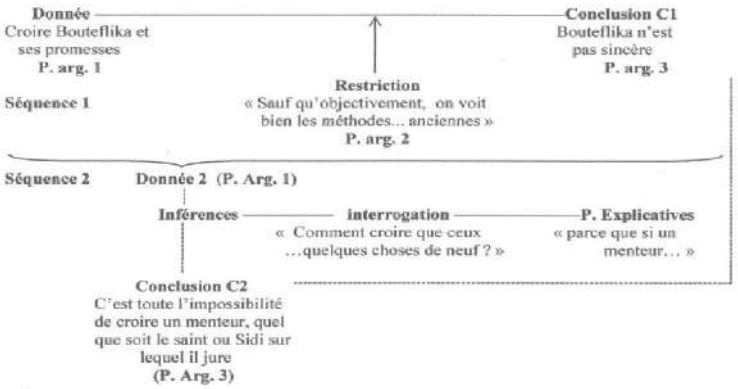


Figure 4. Les séquences argumentatives inscrites dans l'article.

Dans un autre article intitulé « *Comment gagner du temps en en perdant ? »,* même si son titre nous fait penser qu'il s'agit d'un texte relevant du prototype de la séquence explicative, son contenu dit le contraire. Par cela, nous entendons que les propositions qui le constituent nous permettent de voir clairement que l'éditorialiste était en train de présenter puis défendre une thèse qui est présentée à la fin de l'article. Le locuteur/journaliste évoque toujours les mêmes évènements ayant trait à la candidature de Bouteflika. Pour lui, le pouvoir, représenté par Ouyahia, Benyounès, fait coûte que coûte pour gagner du temps avant de choisir la personne qui lui convient. A vrai dire, la structure argumentative de cet éditorial est difficile à faire ressortir à cause de la présence de quelques propositions explicatives. Malgé les nombreuses difficultés se posant lors de

l'actualisation de la structure argumentative, nous sommes partis d'un certain nombre d'hypothèses. Ces dernières indiquaient qu'il était foncièrement argumentatif à cause de nombreuses considérations d'ordre formel. Pour le dire autrement, son emplacement ainsi que les autres indices permettent de confirmer que cette chronique est le vrai éditorial à travers lequel le journal « El Watan » peut visualiser ses thèses ainsi que ses orientations politiques qui portent toujours sur des sujets d'actualité. Cependant, si nous appliquons le schéma de J.M. Adam, nous pouvons nous apercevoir qu'il y a la présence de quelques parties constitutives de la séquence argumentative. Celles-ci sont, bien entendu, les données, qui servent à préparer les lecteurs à arriver à la même conclusion (conclusion nouvelle), celle qui est présentée par l'éditorialiste. Utile de signaler que le schéma prototypique proposé par Adam « *ne fixe pas un ordre linéaire immuable des macropropositions : la (nouvelle) thèse (P.arg.3) peut être formulée d'entrée et reprise ou non par une conclusion qui la redouble en fin de séquence, la thèse antérieure (P.arg. 0) peut être sous-entendu.* » En d'autres termes, ces éléments peuvent s'accaparer différents emplacements comme ils peuvent être absents. En ce qui concerne l'article de Chawki Amari, nous nous apercevons que les éléments constitutifs de la séquence argumentative dont nous avons parlé précédemment et ce, dès le début de l'article:

> Il aurait pu faire tout ça il y a 5 ans ou 3, ou même il y a 6 mois, une conférence, un référendum et des élections anticipées. Mais cela n'a rien à voir avec la sauvegarde du pays, c'est juste pour gagner encore du temps,…

Dans cette bribe, la proposition introduite par « *MAIS* » fournit une restriction. Le passage de la donnée « *organiser une conférence, un référendum et des élections anticipées* » à la conclusion–

> Le message est [donc] clair, ce n'est pas aux Algériens de choisir et d'élire leur Président, mais à lui d'en trouver un pour eux, et c'est cette conférence où l'on va certainement retrouver Ghoul et Benyounès, Ouyahia et Bouchareb avec les frères Bouteflika en arrière-plan, qui va se charger de coopter un Président pour les Algériens, déclarés définitivement immatures

– est renforcé par la séquence explicative « *c'est juste pour gagner encore du temps, [parce que] le clan présidentiel n'ayant pas trouvé de candidat espère en trouver un dans un an* ». Cette séquence joue le rôle d'un argument destiné à appuyer la thèse soutenue dans cette première séquence

argumentative. La thèse contestée concerne au premier degré l'organisation d'une conférence qui permet au pouvoir de désigner la personne qui remplacera Bouteflika. Chose qui ne va ni pour l'énonciateur/éditorialiste ni pour le peuple algérien qui continue à sortir inlassablement dans les rues. Juste après, Chawki Amari ne présente pas sa nouvelle thèse. Mais il reprend les propos de Abdelwahab Derbal, l'ancien président de la haute instance indépendante de surveillance des élections (HISE) qui s'explique, le 4 mars 2019, sur l'exigence de la présence de quelconque candidat à la présidentielle au conseil constitutionnel pour le dépôt du dossier. Mais, ce qui est absurde, c'est que le même responsable déclare que cette loi ne concerne que ceux qui sont en bonne santé et non pas le président candidat Bouteflika. Cette première séquence est considérée comme une donnée pour une deuxième séquence argumentative qui nous conduit vers la conclusion globale qui clôt l'article à savoir « l'Algérie peut s'occuper du reste », où le passage de la donnée à la conclusion se trouve assuré par un élément garant sous la forme de vérité générale : «*celui qui ment une fois, ment toujours.* »

> […] que ce référendum envisagé ressemble à celui déjà promis lors de la levée du verrou des deux mandats, annoncé par le même Président mais qui n'a jamais eu lieu, levée du verrou par simple adoption à l'APN qui a plongé l'Algérie dans cette autocratie en forme d'impasse.

L'éditorialiste clôture son texte par une conclusion (nouvelle-thèse), et ce, dans l'intention de confirmer encore plus sa première thèse présentée au début, avec toutefois une restriction introduite par « alors que ». Le locuteur/journaliste reprend un segment d'un des discours de Bouteflika à Sétif, en 2012, (discours rapporté) adressé au peuple algérien, à travers lequel il l'a remercié pour la confiance qu'il lui a accordé puis il dit qu'l est temps pour lui ainsi que pour sa génération d'abandonner le pouvoir et de laisser la place aux jeunes, mais après deux ans (2014), il est revenu sur ses paroles, pour briguer un quatrième mandat aux élections du 17 avril 2014.

> Comment croire à ces nouvelles promesses, alors que le Président suisse n'a pas encore compris le problème quand il dit : «Je vais donner le flambeau à la jeunesse.» Jeunesse ou pas, on lui demande juste de lâcher ce flambeau. L'Algérie peut s'occuper du reste**.**

Par le biais de son article, l'auteur cherche à remettre en question l'intention de Bouteflika qui a menti au peuple en 2014 et même en 2019.

Cet auteur veut que le peuple continue à sortir pour empêcher ceux qui croient que ce projet va passer comme une lettre à la poste et que rien ne peut l'entraver. Dans la conclusion finale: « *Jeunesse ou pas, on lui demande juste de lâcher ce flambeau. L'Algérie peut s'occuper du reste.* », le terme « Algérie » est l'équivalent du terme «peuple». Par conséquent, l'éditorialiste insiste sur le départ de Bouteflika, car le peuple algérien est, selon lui, capable de gérer la situation avec tant de flexibilité. Cet emboitement entre les différentes séquences peut être illustré comme suit:

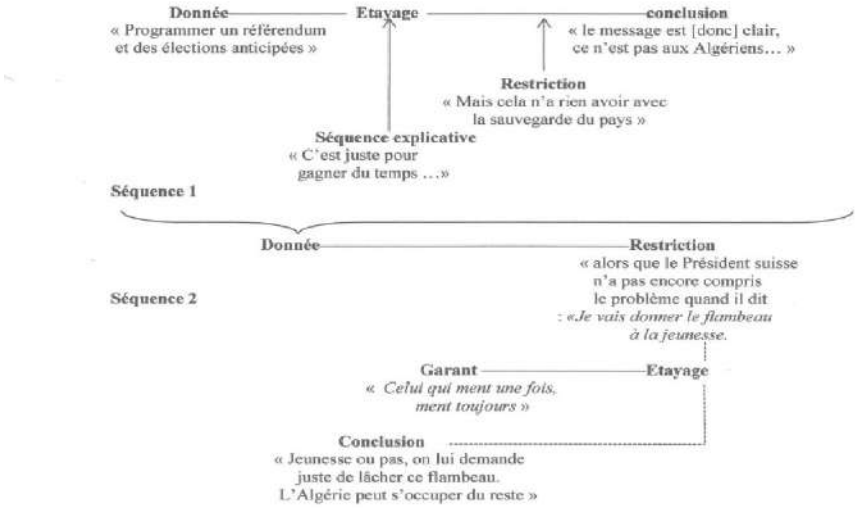


Figure 5. Les séquences argumentatives inscrites dans l'article.

Cette omniprésence de l'argumentation dans les éditoriaux des journaux auxquels appartiennent les articles que nous analysons, est confirmée, comme nous allons le voir, dans un autre texte qui s'intitule « *Un mandat qui divise.»* L'éditorialiste/énonciateur parle au début de son article d'une des problématiques caractérisant cette période qui se rapporte au positionnement des Algériens à l'égard de la nouvelle candidature de Bouteflika. Certainement, il y a des Algériens s'escrimant à convaincre les électeurs afin qu'ils votent pour Bouteflika et ceux qui ne cherchent pas à comprendre et veulent seulement le changement du régime et ce en faisant barrage au projet du cinquième mandat. Après lecture, nous remarquons que Mahdi Boukhalfa, le scripteur de cet éditorial, est du côté de la deuxième catégorie d'Algériens qui ne veulent plus de Bouteflika. Ainsi, nous voyons, dès le commencement, une séquence argumentative où cette thèse est défendue :

> Le 5e mandat divise de plus en plus les Algériens. Et la contestation populaire ne fait que s'amplifier […] Certes, dans l'absolu, les déclarations de M. Sellal, selon lequel «personne n'a le droit d'empêcher un citoyen algérien de se porter candidat», puisque «c'est un droit constitutionnel», sont justes et, surtout, battent en brèche toutes les tentatives de refuser au président une 5e mandature. Sauf que plusieurs paramètres entrent en jeu, et pas spécifiquement l'âge et l'état de santé de M. Bouteflika […] Dans le fond, le message que sont en train de délivrer les marches populaires contre le 5e mandat, et qui ne sont pas près de s'estomper, à moins d'événements extraordinaires, est simple: les Algériens veulent un changement de direction politique pour le pays

Cet article ressemble à ceux analysés précédemment en ce sens qu'il comprend dans ces premières lignes une séquence argumentative. Cela n'est pas aléatoire mais, il s'agit d'une des règles d'écriture journalistique qui dictent aux journalistes qu'ils sont censés parfois de présenter l'essentiel du contenu de leurs articles sous forme de résumé dès le début, et ce, dans le but de faciliter la tâche aux lecteurs. Ces derniers peuvent, au fur et à mesure, avoir cette idée sur le thème inscrit et qui les dirige jusqu'à la fin de l'article. Pour le dire autrement, le journaliste condense les informations, qui peuvent être importantes pour l'ensemble des lecteurs, en quelques lignes dans le but de le situer vis-à-vis des autres articles. Ce que nous venons de remarquer est d'une certaine importance du fait qu'il montre bien que, malgré l'hétérogénéité qui caractérise les textes sélectionnés pour la présente recherche, ces textes portent en eux une variété de propositions argumentatives, explicatives ou narratives, sont foncièrement argumentatives dans la mesure où ils se présentent comme le lieu qui permet aux journalistes de présenter et de défendre leurs thèses et leurs opinions. Dans l'énoncé plus haut, et avant d'arriver à la conclusion soutenue par l'éditorialiste/énonciateur, nous constatons qu'il commence par reprendre les propos de Abdelmalek Sellal (directeur de la compagne du candidat Bouteflika). Cette personne dit que tous les Algériens ont le droit de se présenter à la présidentielle. Ensuite, il se justifier en disant qu'il s'agit d'un « droit constitutionnel ». Il va sans dire que ces propos ne sont pas pris en charge par Mahdi Boukhalfa. Ce journaliste/locuteur se contente de transmettre un segment du discours de Sellal tel qu'il est (discours direct) non pas dans un souci d'objectivité mais dans l'intention de tourner en

ridicule ce que l'ancien premier Ministre dit à propos de la candidature de Bouteflika et par la suite remettre en question cette thèse. Notre propos se justifie par l'emploi du connecteur « CERTES » qui introduit l'énoncé en question. Si nous relisons le début de cet article, nous remarquons l'existence d'une thèse antérieure (P.arg.0) implicite « Bouteflika a le droit de se présenter à la présidentielle » qui sera par la suite réfutée.

Certes, le scripteur/locuteur, M. Boukhalfa, partage, bel et bien, le point de vue de Sellal qui porte sur la loi constitutionnelle. Selon cette loi tous les Algériens remplissant les conditions dictées, peuvent se porter candidats pour les élections présidentielles d'avril 2019. Ce positionnement est renforcé par « CERTES » et « *les déclarations […] sont justes* ». Mais, pour ce qui est du cas de Bouteflika qui est gravement malade, l'éditorialiste remet en question la thèse défendue (sous-entendue) par Sellal comme le montre le passage: « *Sauf que plusieurs paramètres […]de M. Bouteflika*.» Cette restriction introduite par « SAUF QUE » est une affirmation justifiée, dans un ordre régressif [énoncé 1 < CAR < énoncé 2] par « *car l'ampleur et la profondeur de la contestation populaire, soutenue par l'opposition, touchent plus au délitement de l'Etat, au marasme et au désespoir social* ». Par conséquent, ladite restriction est susceptible de bloquer la conclusion inférentielle CI. Les données assertées juste après « SAUF QUE » sont bel et bien prises en charge par le locuteur/scripteur. Il veut laisser entendre qu'il respecte la loi constitutionnelle et qu'il reconnait quand même « CERTES » la validité de la conclusion « *Bouteflika peut être candida*t » mais qu'il ne situe la validité de cette inférence que dans le cas où Bouteflika est en bonne santé et que les Algériens sont d'accord sur sa nouvelle candidature. Nous avons donc une séquence argumentative enchâssée qui se trouve constituée par des propositions qui donnent lieu à une thèse antérieure (P.arg.0). Nous pouvons constater dès le début que la première partie de ce texte comporte un mouvement argumentatif qui repose sur les deux positions (celle de Sellal et du locuteur/scripteur) nous conduisant vers deux conclusions non déclarées linguistiquement comme le montre le schéma suivant:

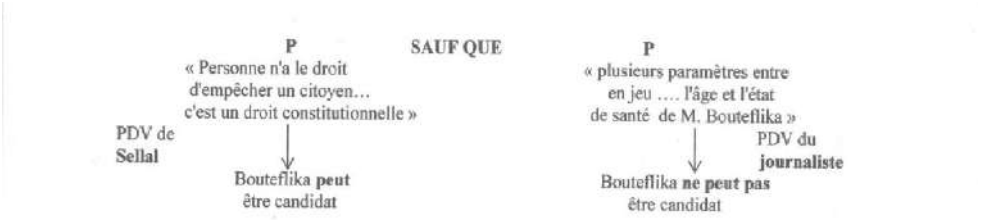


Figure 6. Les deux positions du movement argumentatif.

Toutes ces propositions insistent sur le fait que le lecteur/interprétant peut procéder à certaines inferences. Elles lui permettent de se positionner par rapport à ce qu'il vient de lire dans cet article. Au-delà de ces conclusions implicites, la première conclusion à laquelle le locuteur/scripteur veut arriver et partager avec son lecteur, se trouve exprimée explicitement dans le passage suivant:

> Dans le fond, le message que sont en train de délivrer les marches populaires contre le 5e mandat, et qui ne sont pas près de s'estomper, à moins d'événements extraordinaires, est simple: les Algériens veulent un changement de direction politique pour le pays.

Le passage des données à cette conclusion est renforcé par le passage ci-dessous. L'éditorialiste/énonciateur fait allusion au positionnement des partis politiques qui assistent les protestataires pour obliger Bouteflika à renoncer à son cinquième mandat:

> Les slogans entendus lors des marches de ces derniers jours sont en outre assez expressifs du sentiment général de la société algérienne, de la conviction profonde de la rue algérienne que le moment est venu de changer, d'opérer cette alternance tant souhaitée, tant revendiquée, autant grâce à un processus pacifique que par un mouvement citoyen dans lequel toutes les forces du pays seront impliquées, à commencer par les partis de la majorité, qui, eux aussi, aspirent à ce que le pays ne sorte pas des rails et reste fermement accroché à la légalité constitutionnelle.

Dans la deuxième partie du même article, le locuteur/scripteur réserve une place au déroulement des marches qu'ont connues les rues de toutes les villes. Il parle à la place des citoyens qui sortent tous les vendredis pour dire « *non au cinquième mandat* ». Ces citoyens brandissent des poncartes sur lesquelles s'écrivent diverses expressions de différentes langues mais qui

visent le même objectif à savoir « *le chagnement du système et le départ de Bouteflika* ». Le locouteur/scripteur ne s'empêche pas de se servir de quelques modalisateurs appartenant au domaine axologique et appréciatif comme « *formidable* » par exemple. Ces modalisateurs lui permettent d'avancer des jugements favorables sur ces marches et cela en vafeur de la conclusion inscrite à la fin du passage suivant :

> Le moment est tel que toutes les tendances impliquées, directement ou non, dans ce formidable processus de changement qui est en train de prendre forme, doivent maintenir le caractère pacifique des manifestations… Les Algériens ont montré qu'ils savent ce qu'ils veulent, et veulent l'obtenir pacifiquement

Nous remarquons que la deuxième séquence de cette deuxième partie, qui clôt l'article, partage en quelque sorte avec la première la même conclusion, à savoir «*les Algériens veulent du changement*», mais avec, toutefois la présence de différentes données. Le passage de ces données à la conclusion finale est étayé par un garant sous forme de vérité générale «*les Algériens ne veulent pas être la dernière roue de charrette*», qui est comme nous le voyons sous l'effet de la négation. Ce qui veut dire que les Algériens peuvent participer à ce changement voulu. Le présent article peut être représenté comme suit:

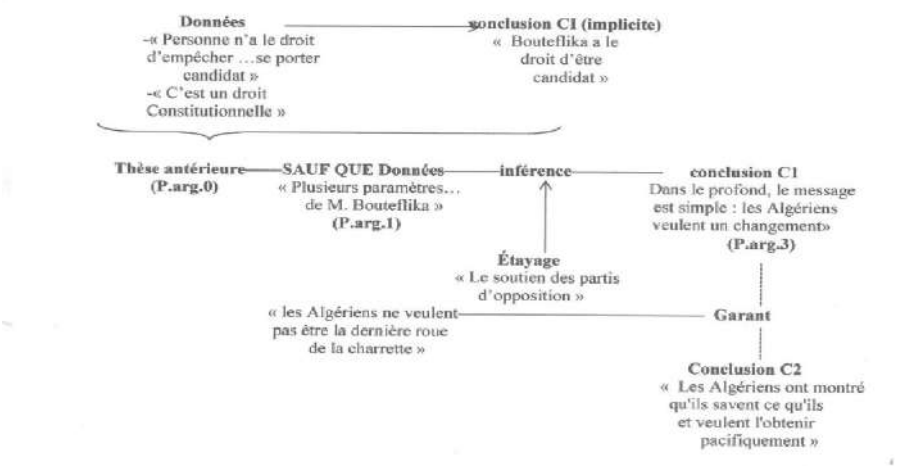


Figure 7. Les séquences argumentatives inscrites dans l'article.

3. Discussions des résultats

Dans les articles que nous avons sélectionnés pour effectuer notre analyse, nous affirmons que, malgré la présence de certains passages s'inscrivant dans le champ de la description et de la narration, la séquence argumentative s'impose. Notre propos est justifié par le fait que cet article qui appartient à cette catégorie de « implication-commentaire » est le lieu propice à la présentation des opinions vis-à-vis de tel ou tel sujet significatif de l'actualité. Pour ce qui est du projet persuasif du premier article, celui de Mahdi Boukhalfa, était d'argumenter – en procédant à une organisation argumentative pertinente – en faveur de la conclusion suivant ; *encourager à se présenter aux présidentielles et ne pas perdre espoir*. Nous voyons que le deuxième et le troisième article sont manifestement argumentatifs et que les propos des journalistes/locuteurs sont à concevoir comme étant des arguments qui sont mis en place pour argumenter en faveur de la conclusion suivant ; *ne pas croire le menteur Bouteflika*. Pour sensibiliser les citoyens-lecteurs sur l'obligation de leur implication dans la sphère politique, le journaliste cherche à les amener à ne pas s'écarter de la scène politique et prendre le pas vers le changement qu'ils désirent. En dernière instance, nous pouvons ajouter que ces articles semblent avoir un aspect provocateur dans la mesure où le locuteur/journaliste fait allusion à quelques évènements et déclarations ayant trait aux manifestations et l'état de santé de A. Bouteflika.

IV. Conclusion

Avec tel peuple, les partisans du cinquième mandat ne font que tirer des plans sur la comète. Les journalistes, en tant que compagnons d'infortune, prennent, comme arme, leurs stylos pour lutter contre un nouveau fléau social à savoir le cinquième mandat. Nous pouvons voir que les structures des éditoriaux, en tant qu'articles d'opinion portant généralement sur des sujets significatifs de l'actualité et concrétisant le positionnement, non seulement du journaliste, mais de tout le journal, sont à dominante argumentative. Par cela nous entendons que les séquences qui y sont inscrites sont porteuses des macro/propositions qui argumentent en faveur des *conclusions* encourageant les pointures politiques à s'impliquer et s'accaparer une place au niveau de la scène politique. Ces séquences sont aussi porteuses de *restrictions* qui servent à bloquer des *conclusions* en faveur de la candidature de Bouteflika.

Bibliographie

ADAM, J.-M, « Types de séquences élémentaires », Pratiques : linguistique, littérature, didactique, 56, 1987, pp. 54-79.
ADAM, J.-M, « Le texte et ses composantes. Théorie d'ensemble des plans d'organisation ». *Semen* 8, France, 1993, pp. 1-18.
ADAM, JEAN-MICHEL. (2011). Les texte: types et prototype. Paris. Armand Colin.
BAKHTINE, Mikhaïl. (1984). Esthétique de la création verbale. Paris.Gaillimard.
BOREL, J-M, « Notes sur le raisonnement et ses types », Études de lettres. Université de Lausanne 4, 1991, pp. 67-85.
DUCROT, OSWALD. (1973). La Preuve et le dire. Paris. Mame.
GRIZE, JEAN-BLAISE. (1990-1993). Logique et langage. Paris. Ophrys..
MOESCHLER, JoQUES. (1985). Argumentation et conversation. Paris Hatier.
PERELMAN, CHAÏM. (1993). Logiques formelle et argumentation. Berne. Peter Lang
TOULMIN, STEPHEN EDELSTON. (1958-1993). Les usages de l'argumentation. Paris. P.U.F.