مجلة الآداب واللغات

مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية
تعنى بالأبحاث والدراسات الأدبية واللغوية
تصدر عن كلية الآداب واللغات
جامعة محمد البشير الإبراهيمي - برج بوعريريج - الجزائر
العدد -02- المجلد -07- جانفي 2022

المجلد 04، العدد 02، مارس 2018

ردمد: 2477-9792 ردمد إ: 2588-2422
رقم الإيداع القانوني: 342-2015

مجلة الآداب واللغات

مجلّة علميّة دوليّة محكمة نصف سنويّة

تعنى بالأبحاث والدّراسات الأدبيّة واللّغويّة

تصدر عن كلية الآداب واللغات جامعة محمد البشير الإبراهيمي

برج بوعريريج – الجزائر

ر.د.م.د: 2477-9792 ر.ت.م.د إ: 2422-2588

رقم الإيداع: 2015/ 342

المجلد (04)، العدد(02) – مارس 2018

العدد 07 من المجلة

مجلة

الآداب واللغات

مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية

تعنى بالأبحاث والدراسات الأدبية واللغوية

ISSN : 2477-9792 **ر . د . م . د:**

EISSN : 2588-242 **ر .ت. م. د إ :**

مجلة الآداب واللغات

مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية

تعنى بالأبحاث والدراسات الأدبية واللغوية

تصدر عن كلية الآداب واللغات بجامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج

المدير الشرفي للمجلة

أ.د.عبد الكريم بن يعيش

مدير الجامعة

مدير المجلة مسؤول النشر

أ.د. رحيم حسين

عميد كلية الآداب واللغات

رئيس التحرير

د. رابح بن خوية

نائب رئيس التحرير

د. جمعة بن سالم

محرر مساعد

د. عبد اللّه بن صفية

محرر مساعد

د. سميرة موساوي

سكرتير التحرير

ياسين نايت صغير

توجه المراسلات والأبحاث إلى السيد:

رئيس تحرير مجلة الآداب واللغات

كلية الآداب واللغات، جامعة محمدالبشير الإبراهيمي برج بوعريريج

34230الجزائر

هاتف/فاكس: 00213(0)35816120

00213(0)35816103

موقع المجلة على منصة المجلات العلمية الجزائرية

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/94

الهيئة الاستشارية والعلمية

أ.د. فيصل حصيد	خنشلة	د. عبد الرحمن بن يطو	المسيلة
أ.د. عبد الغني بن الشيخ	المسيلة	د. بوزيد مومني	جيجل
أ.د أحمد ويس	البحرين	د. سماح بن خروف	برج بوعريريج
د. عادل بوديار	تبسة	د. الخامسة علاوي	قسنطينة
د. غزلان هاشمي	سوق أهراس	د. حسن دواس	سكيكدة
د. ناصر بركة	المسيلة	د. بوبكر الصديق صابري	برج بوعريريج
د. عبدالله بن صفية	برج بوعريريج	د. رابح بن خوية	برج بوعريريج
د. جمعة بن سالم	برج بوعريريج	د. زهور شتوح	باتنة1
د. عبد الكريم بن محمد	برج بوعريريج	د.كلثوم صوالح	برج بو عريريج

قواعد النشر في المجلة

- ترحب المجلة بمشاركة كل الأساتذة والباحثين وتعد بنشر أبحاثهم ودراساتهم شريطة التقيد بقواعد النشر في المجلة والأصول المتعارف عليها خاصة فيما يتعلق بالتوثيق.
- يقدم الباحث تعهدا بعدم نشر بحثه المقترح أو تقديمه للنشر إلى جهة أخرى.
- يرسل البحث على البريد الإلكتروني للمجلة وفق برنامجMicrosoft Word متضمنا ملخصين: أحدهما بلغة البحث وآخر بلغة أخرى، مع كلمات مفتاحية لا يتجاوز عددها (6)كلمات.
- تخصص ورقة أولى مستقلة لعنوان المقال، واسم الباحث ورتبته العلمية والمؤسسة وانتمائه المهني، إضافة إلى الهاتف والفاكس وعنوان البريد الإلكتروني.
- تخصص ورقة ثانية مستقلة لعنوان البحث أو المقال مع الملخصين المذكورين أعلاه، ثم تتبع بصفحات المقال مفتتحة بالعنوان.
- لا يتجاوز حجم المقال(20) صفحة، بما في ذلك قائمة المصادر والمراجع والجداول والأشكال-إن وجدت-، والتي تضبط مرقمة ومعنونة وفقا لهوامش الصفحة؛ مدار الصفحة: 02سم، رأس الورقة: 1.25سم، أسفل الورقة: 1.25سم، حجم الصفحة: العرض16سم العلو 24سم.
- يرقم التهميش بطريقة آليةNote De Fin، حيث يشار إلى المصادر والمراجع في متن المقال بأرقام متسلسلة توضع بين قوسين على أن تعرض المراجع في نهاية المقال مرتبة هجائيا.
- تكتب المادة العربية بخط Simplified Arabicحجم 14 والهوامش أسفل الصفحة بخط حجم12، والخط اللاتيني بنوع Simplified Arabic حجم 10، مع ضرورة مراعاة توثيق المراجع وفق المنهجية المتعارف عليها.
- المقالات لا تعبر إلا عن آراء أصحابها، والتي لا تنشر لا تعاد إلى أصحابها دون ذكر للأسباب.
- تخضع المقالات المقدّمة للتحكيم العلمي على نحو سري بحسب الأصول المتعارف عليها.
- تقع مسؤولية كل ما ينشر في المجلة على عاتق صاحبه

***

المحتويات

افتتاحية	08
الفضاء الثقافي والموروث الشفوي الشعبي مقاربة أنثروبولوجية لأهالي منطقة بوسعادة أ. بوديسة فاطمة الزهراء جامعة المسيلة	27.09
الرواية العربية الجزائرية وسمة الكابوسية د. أمينة بن جماعي جامعة تلمسان	40.28
الدلالة الإحاليّة بين مقاصد النّص وكفاءة التلقي د.عبد الكريم بن محمد جامعة برج بوعريريج	49.41
التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر أ. هاشمي قشيش جامعة خنشلة	70.50
التجربة النقدية العربية في مقاربة الرواية الرقمية د. سعيدة حمداوي جامعة أم البواقي	92.71
الأبعاد الحجاجية لنظريّة النّظم عند عبد القاهر الجرجاني أ.محمد يـــــزيد سالم جامعة بسكرة	115.93
الآليّات الحجاجيّة وأبعادها الجماليّة في الخطاب الإصلاحي لمحمّد البشير الإبراهيمي خطبة "الأميّة" أنموذجا د.سماح بن خروف جامعة برج بوعريريج	131.116
إنشاء الجملة في النّحو الوظيفي البنى وقواعد التكوين أ. محمد يزيد جامعة بسكرة	148.132
أهمية النحو في فهم لغة القرآن د. عبد القادر بن فطة جامعة معسكر	162.149
نِظامُ الإضْمارِ العَرَبيِّ فِي الحَديثِ القدُسُيِّ مُقارَبَةٌ وَظيفيَّةٌ نصِّيَّةٌ أ. محمد عرباوي جامعة المسيلة	190.163
مقاربة أسلوبية في المتن الشّعريّ للاميّة ابن الوَرْديّ نصيحة الإخوانِ و مُرشِدة الخِلانِ المستوى التركيبيّ انتقاءً د.عزوز زرقان جامعة برج بوعريريج	209-191
قراءة النص النقدي مقترب منهجي، أداتي إجرائي أ.سهيلة بوساحة جامعة برج بوعريريج	223-210

سيميولوجيا الكتابة الدرامية في أوبريت "انتصار الحب" لعبد اللّه خمار. د. حنان بومالي المركز الجامعي ميلة	238-224
رواية "راس المحنة" للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي د. بوخالفة إبراهيم المركز الجامع تيبازة	259-239
تداخل الصيغ في رواية "الحب في المناطق المحرّمة" للكاتب جيلالي خلاص د. نبيل بوالسليو جامعة سكيكدة	279-260
المصطلح في التراث النقدي والبلاغي العربي ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني" أنموذجا. أ. سامية بقاح المركز الجامعي ميلة	298-280
تمثلات النسوية في الشعرية الخليجية المعاصرة د. حبيب بُـوهـرُورُ جامعة قطر	334-299
L'impact de la pensée sociale et morale dans l'œuvre de Victor Hugo :Entre originalité et modernité. Cas de : Le dernier jour d'un condamné, Claude Gueux et Les Misérables. *Doctorante Ecole Supérieure de Management. Amel Mesli Tlemcen*	354-335

افتتاحية

يسرنا أن نقدم إلى زملائنا الأساتذة والباحثين وأبنائنا الطلبة، وإلى كافة المهتمين بحقل الأداب واللغات، العدد الثامن – جوان 2018 من مجلتنا "مجلة الآداب واللغات"، الذي يتضمن مجموعة من الأبحاث الهامة والمتنوعة في مجالات الأدب والنقد والشعر واللغة، وهي أبحاث عكفت هيئة المجلة على انتقائها بما يستجيب لمختلف الاهتمامات البحثية، آملين أن يجد كل قارئ في طياتها مبتغاه.

وإننا إذ نعبر عن عميق امتناننا لفريق المجلة عما بذله من جهد في هيكلة هذا العدد، فإن كامل التقدير يستحقه أيضا هؤلاء الزملاء من هيئة القراءة الذين شاركوا في تحكيم الأبحاث الوارده فيه، دون أن ننسى تقديم خالص التهنئة والشكر لكل المشاركين في هذا العدد بأبحاثهم القيمة والراقية.

وفي الأخير نسعد بتجديد النداء إلى كافة الباحثين في مجال اهتمامات المجلة بتقديم مقترحاتهم قصد نشرها في الأعداد القادمة، مع لفت الانتباه إلى ضرورة التقيد بقواعد النشر المدونة في بداية كل عدد، فضلا عن تحري الجدة في البحث والدقة في الموضوع والسلاسة في الطرح والمعالجة. كما و نجدد التنبيه إلى أن الأبحاث المقترحة للنشر يجب إرسالها على حساب المجلة في البوابة الوطنية للمجلات العلمية ASJP:

https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/94

عميد الكلية

أ.د. رحيم حسين

الفضاء الثقافي والموروث الشفوي الشعبي
–مقاربة أنثروبولوجية لأهالي منطقة بوسعادة –

أ. بوديسة فاطمة الزهراء جامعة المسيلة

الملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية إلى استكشاف طبيعة العلاقة الموجودة بين الفضاء وبين الموروث الشفوي الشعبي وكيفية تحول الفضاء العام إلى فضاء ثقافي، تتحقق فيه الوساطة الثقافية بمجرد اقترانه بأحد أشكال التعبير الشعبي المعروفة من أمثال وألغاز وأشعار وقصص وأغان شعبية، إضافة إلى مجموع العادات والمعتقدات والممارسات الشعبية. والتي تعمل بطريقة أو بأخرى على إصباغ صفة الخصوصية الثقافية والهوياتية على الجماعات الشعبية.

الكلمات المفتاحية: الفضاء، الوساطة الثقافية، الموروث الشعبي، أشكال التعبير الشعبي، الأنثروبولوجيا

Title: Cultural space and folkloric oral heritage – an anthropological approach

Summary:

This article deals with the nature of the existing relationship between cultural space and popular oral heritage and how this space is transformed from a general space to a cultural space where cultural mediation has been associated with one form of expression Popular popular puzzles, poems, popular stories and songs, as well as all the customs, beliefs and popular practices. Which function in one way or another to put the aspct of cultural specificity on the popular mass.

Keywords: space, cultural mediation, popular inheritance, forms of popular expression, anthropology

توطئة:

إنّ دراسة التراث الشفوي بفروعه المختلفة يعدّ إثراء للبحث الاجتماعي، واستكناها لخصائص الهوية الثقافية للمجتمعات بما يتصف به من عمق وثراء. ولهذا لا يمكن دراسة المنظومات المعرفية عامة وأشكال التعبير الشفوي خاصة مبتورة عن سياقها الثقافي والاجتماعي.

تهدف هذه الورقة البحثية إلى تحديد طبيعة العلاقة بين أنماط البنى الاجتماعية وأشكال التعبير الشعبية، وذلك من خلال النظر إلى النص الشفوي الشعبي في بيئته الحيوية، والتي تتحول – في لحظات معينة – من فضاءات عامة إلى أخرى ثقافية مرنة تتحقق فيها الوساطة الثقافية بكل تفاصيلها؛ حيث يتم من خلالها تبادل التجارب الجمالية وأشكال الوعي والإبداع، فضلا عن إنتاج وإعادة إنتاج الثقافة العامة بكل مكوناتها وأشكالها الشفوية ،كالأمثال والألغاز والأشعار والسير والحكايات، إذ تساهم هذه الأشكال إلى حد كبير في عملية التنشئة الاجتماعية والثقافية، ومن هنا تعكس قيما ومعتقدات وقوانين السلوك ونظم الجماعة وهويتها.

انطلاقا من هذه المقدمات تطرح التساؤلات الآتية:

ما معنى الفضاء الثقافي ؟ وفيما يتمثل؟ وماهي الأشكال التعبيرية المتعلقة به؟ وما طبيعة الآليات العميقة التي تتحكم في احتلال الفضاء واستغلاله من أجل تحقيق وساطة ثقافية ناجعة؟

1- الفضاء الثقافي

1-1 تعريف الفضاء

أ/ لغة:

الفضاء كلمة متجّذرة في اللّغة العربية، بدليل ورودها في معظم المعاجم اللغوية فقد أوردها ابن منظور في لسان العرب كلمة " فضاء" ضمن مادة (فضا) فيقول: والفضاء هو المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاضٍ... وقد فضا المكان وأفضى إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه،

وأصله أنّه في فرجته وفضائه وحيزه... والفضاء: الخالي الواسع من الأرض، والفضاء الساحة وما اتسع في الأرض، يقال أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء، والفضاء ما استوى من الأرض واتسع، والصحراء، فضاء"[1].

ب/ **اصطلاحا :**

يذهب حسن نجمي في كتابه شعرية الفضاء إلى أنّ " الفضاء هو العالم الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، والمرء بقدر ما يتفاعل مع الزمن يتفاعل مع الفضاء، بل يمكن القول إن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعله مع الفضاء وبالتالي فإن الفضاء يلعب دورا حيويا على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية، وهو لكي يلعب هذا الدور يأخذ وضعا اعتباريا نظريا، فمن جهة يتعين تكوينه وتحديده كمفهوم نقدي (سوسيولوجي، بنيوي، سيكولوجي، إدراكي...) ثم توظيفه منهجيا وإجرائيا بعد ذلك."[2] يعكس هذا القول أهمية وفاعلية الفضاء في حياة الإنسان على جميع الأصعدة والمستويات، حيث يرتبط بالتاريخ والاكتشاف ومحاولات التفسير والتأويل.

2-1 تعريف الثقافة

لم تشر المعاجم العربية القديمة إلى مصطلح "الثقافة " ولم تحددها تحديدا واضحا، فابن منظور يقول في مادة (ث ق ف) « يقال ثقفت الشيء وهو سرعة التعلم »[3] فالثقافة في المعاجم العربية القديمة تعني الذكاء والفطنة والحذق؛ أي سرعة البديهة.

أما في المعاجم الحديثة فهذه الكلمة لم تعد محصورة في الذكاء والفطنة، وإنّما تجاوزت هذا المدلول إلى مدلول أوسع وأرحب، إذ تضمنت ميادين عدّة.

يشير مجدي وهبة إلى أربعة معاني للثقافة نلخصها في النقاط الآتية: [4]

– الثقافة هي رياض الملكات البشرية والتي تتجسد في مختلف الإنجاز.

– إنها ترقية للعقل والأخلاق وتنمية الذوق السليم في مختلف الفنون والآداب الجميلة.

– تعد إحدى مراحل التقدم في حضارة ما.

– إنها من السمات المميزة لإحدى مراحل التقدم في حضارة من الحضارات

كما يقدم سليم جيهان تعريفات للثقافة ابتداء من المعنى التقليدي وصولا إلى المعنى المعاصر حيث يقول: "إنّ الثقافة بالمعنى التقليدي تعني النتاج الأدبي والفكري والفني، أما بالمعنى الأنثروبولوجي الموسع فتعني أنماط السلوك المادية والمعنوية السائدة في مجتمع من المجتمعات والتي تميزه عن سواه.

اتسع معنى مفهوم الثقافة اليوم، إذ أصبحت تعني جملة النشاطات والمشروعات والقيم المشتركة التي تكون أساس الرغبة في الحياة المشتركة لدى أمة من الأمم، والتي ينبثق منها تراث مشترك من الصلات المادية والروحية يغتني عبر الزمان ويغدو في الذاكرة الفردية والجماعية إرثا ثقافيا بالمعنى الواسع لهذه الكلمة هو الذي تبنى على أساسه مشاعر الانتماء والتضامن والمصير الواحد"[5]

ويتوافق المفهوم الأخير مع طبيعة دراستنا ومع الكثير من التعريفات الأخرى كتعريف الأنثروبولوجي ا. تايلور :E Tylor بقوله أنّ: «الثقافة هي ذلك الكل المركب المعقد الّذي يشمل المعلومات، والمعتقدات والفن، والأخلاق والأعرف والتقاليد والعادات، وجميع القدرات الأخرى الّتي يستطيع الإنسان أنْ يكتسبها بوصفه عضوا في مجتمع" [6]

إذن حسب وجهة النظر الأنثروبولوجية فالثقافة هي جملة الممارسات والعادات والنظم التي تكوّن موروث جماعة معينة. أو هي أنماط من السلوك والتجارب والقيم" والتفكير والمعاملات الّتي اصطلحت عليها الجماعة في حياتها، والّتي تتناقلها الأجيال المتعاقبة عن طريق الاتصال والتفاعل الاجتماعي، وعن طريق الاتصال اللغوي والخبرة بشؤون الحياة والممارسة لها"[7].

انطلاقا ممّا تقدم يمكن تعريف الفضاء الثقافي على أنّه "الفضاء الذي تتم فيه البنية الرمزية لأشكال الانتماء إنّه نوع من التخصيص للفضاء العمومي...إنّه تسجيل ضمن البعد اللغوي والرمزي".[8]

وتؤكد الناقدة البلغارية **جوليا كريستيفا** في دراساتها السردية، أنّ الفضاء الجغرافي يرتبط بدلالته الحضارية الميزة لعصر من العصور وهو ما أطلقت عليه اسم "**ايديولوجيم العصر**" وتقصد به "الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور إذ يُدرس الفضاء الروائي دائما في تناصيته، أي في علاقته مع النصوص المتعددة

لعصر ما أو حقب تاريخي محددة"[9]

إذن فإيديولوجيم العصر هو نظرة خاصة للفضاء، ليس كونه مكانا للعيش وحسب "وإّنما هو أيضا مكان ثقافي؛ أي أنّ الإنسان يحوّل معطيات العالم المحسوس وينظمها لا من خلال توظيفها المادي المعيشي فقط، بل من خلال إدخالها في نظام اللغة، التي تنوب عن عالم الواقع وتحل محله، وهذه العملية ليست عملية سلبية أو بريئة، ولكنها مشبعة بالقيمة[10]. كأن تعكس اللغة قيما أخلاقية وعقائدية ترتبط بقدسية الفضاء وحرمته، أو قيم سلبية مغلوطة تتصل بالفضاء المدنس وهذا ما سيتضح أكثر عبر الفضاءات المركزية / الفضاءات الهامشية في موضع لاحق من هذه الورقة البحثية.

يمكن من خلال الفضاء تمييز عصر عن آخر لأّنه" يسجل مختلف الثقافات والعادات والمعتقدات وكل ما يتصل بالإنسان منذ غابر الأزمان، لذلك يكتسب قيمته الفنية والموضوعية بوصفه وعاء للزمان." [11] إضافة إلى أنّه يشكل مسرح الأحداث التي تصنعها الذاكرة التاريخية برموزها المتنوعة، مادامت صيرورة النّص جزء من صيرورة الواقع، والمكان هو بشكل أو بآخر يعبر عن مقومات خاصة مرتبطة بالهوية والكينونة والوجود[12]

والجدير بالذكر أنّ مفهوم الفضاء الثقافي لا يقتصر على الفضاءات الحضارية (مسرح، دار أوبرا، سينما..)، بل هو أشمل من هذا بكثير فهو" كل فضاء تتحقق فيه وساطة ثقافية؛ أي يتم فيه تبادل التجارب الجمالية، وتداول أشكال التعبير الشعبي التي تسمح بجعل عملية التنشئة الاجتماعية والثقافية ممكنة وفعالة في المجتمعات الشفوية"[13]

ومن هنا يمكن القول أنّ الفضاءات الثقافية ليست أماكن معروفة متفردة بتداول المادة الثقافية فقط، بل هي فضاءات عامة تتحول إلى فضاءات ثقافية لحظة تحقق الوساطة الثقافية. لكن هذا التداخل لا ينفي تميزها عن الفضاءات العامة فهي تختلف عنها في الوظيفة العامة التي تؤديها؛ أي أنّ ما يحدث في الفضاء هو الذي يحدد طبيعته، فالتمثيل أو ما يسمى بالأداء هو الذي يحول الفضاء إلى منبر ثقافي، "

تماما مثلما تحول المداولات المؤسساتية الفضاء إلى فضاء سياسي، أو مثل الشعائر التي تحوله إلى فضاء ديني "[14].

إنّ هذه الفضاءات من وجهة نظر أنثروبولوجية هي فضاءات مؤسسة للثقافة بمعنى أنّها ليست مجرد محطات عبور تماما مثل أنّ المتداولين لتلك الأشكال التعبيرية ليسوا مجرد رواة لهم ذاكرة خصبة بل هم مبدعون بأتم معنى الكلمة.

2- مفهوم الموروث الشفوي الشعبي

2-1 تعريف الموروث: اختلف الباحثون والدارسون في تعريف الموروث وذلك لشموليته وشساعته، ممّا نتج عنه عدّة تعريفات على حسب توجهات ومناهج الدارسين. وهذا محمد الجوهري يعرّفه بأنّه " المخزون الثقافي المتوارث عبر الأجيال، وأنّه يمثل الأرضية المؤثرة في تصورات النّاس وسلوكهم ومن ثمّ يكون حاملا للقيم وتجارب الشعوب"[15]

إذن الموروث من وجهة نظر الجوهري هو التركة الثقافية التي يتوارثها الخلف عن السلف، ذات الوظيفة التوجيهية التأثيرية باعتبارها تقوّم السلوك الإنساني، وتلخص التجارب، وتحدد قيم الجماعة الشعبية. ويحدّد سعيد يقطين مجال التراث ويربطه ب" كل ما خلّفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدد زمنيا بكل ما خلفوه لنا قبل النهضة من جهة ثانية"[16]ويكون التراث بذلك كل ما انتجه لنا أسلافنا من فكر وعمل ماديا كان أو معنويا.

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ مصطلح الموروث أشمل من مصطلح التراث؛ لأنّه "يشتمل على كل ما أنجزه الأسلاف وكل ما فكروا به، منه ما بقي ومازال يمتلك مفاعيل مؤثرة فينا، ومنه ما أدى دورا في مرحلة من المراحل ثم تمّ تجاوزه بعد ذلك"[17] وبعبارة أخرى يمكن القول بأنّ الموروث يساوي التراث زائد المتحولات والمتغيرات الناتجة عن تغير الوقائع التاريخية.

2-2 تعريف الشعبي : يعرفه **هابرلاندت** بأنّه الجوهر الكامن في كل فرد من أفراد الشعب[18]؛ أي أنّه "صفة مشتقة من مصطلح الشعب الّذي ألهمه المادة والروح من

حيث الطرح اللغوي الشكلي والدلالي والرمزي. فالشعبي صفة لكل ما يصدر عن الشعب قولا، ممارسة، سلوكا وتصورا للحياة وللأشياء.

بعد تحديد مفهوم الموروث والشعبي يتيسر ضبط مفهوم الموروث الشفوي الشعبي وهو مجموع الأشكال والعناصر الثقافية والعطاءات القولية والفكرية والمجتمعية النابعة من الوعي واللاشعور الجمعي، إذ تعبر عن الخلجات النفسية والتي "وصلت إلينا من الماضي البعيد والقريب"،[19] والسائدة في مجتمع ما والمتواجدة في أشكال مختلفة من الحياة اليومية، " في تصرفاتنا وتعابيرنا وطرائق تفكيرنا ومهما حاولنا القطيعة مع الموروث الشعبي الشفوي أو إعلان موته نظريا أو شعوريا، تظل خطاطاته وأنساقه وأنماطه العليا مرشحة في الوجدان ومتمركزة في المخيلة"[20] وذلك نتيجة ترسخه في قناعات وسلوكيات الأفراد ومساهمته في تشكيل منظومة قيم الجماعة الشعبية. وهذا ما يتمثل في أشكال التعبير الشعبي ومختلف العادات والمعتقدات والممارسات الشعبية المتوارثة جيلا عن جيل، والتي " تحمل معها من التواصل الحضاري عصارات فكر أجيال متعاقبة"[21]

بالنسبة لأشكال التعبير الشعبي فهي متنوعة غنية منها الأساطير والحكايات الشعبية بكل أنواعها الخرافية والواقعية والسير والمغازي والملاحم ، فضلا على الألغاز والأشعار والأمثال والنكت الشعبية. والجدير بالذكر أنّ هذه الأشكال التعبيرية رغم اشتراكها في صفة الشعبية إلّا أنّها تختلف عن بعضها البعض اختلافا جوهريا؛ " لأنّ كل منها تنبع من مجال محدد من مجالات الاهتمام الروحي الشعبي، وهذا المجال هو الذي يحدد شكل كل نوع ووسيلة التعبير فيه"[22] فالأمثال الشعبية تنتج عن التجارب والخبرات الواقعية وتعمل على رصد السلوك الأفراد أمّا القصص الشعبية بشكل عام فهي تعبر عن عالم الخيال الذي يصب إليه الانسان ويحلم به، حيث ينتصر الخير على الشر والعدل على الظلم والحب عن البعضاء. بينما يعبر الشعر الشعبي عن آلام وآمال الجماعة الشعبية ويرتبط بوجدانها ويمجد تاريخها ورجالاتها.

3- المقاربة الأنثروبولوجية:

الأنثروبولوجيا هي علمُ الإنسان؛ أي الدراسة العلمية للإنسان، في الماضي والحاضر الذي يرسم ويبني على المعرفة من العلوم الاجتماعية، وعلوم الحياة، والعلوم الإنسانية. وقد نُحتت الكلمة من كلمتين يونانيتين هم anthropos ومعناها "الإنسان" وlogos ومعناها "علم". وعليه فإنّ المعنى اللفظي لاصطلاح الأنثروبولوجيا (anthropology) هو علمُ الإنسان[23].

إذن فالمقاربة الأنثروبولوجية تراعي السياقات الثقافية والاجتماعية التي أنتج ضمنها التراث الشعبي، أي أنّها تنظر إلى النص الشعبي الشفوي من زاوية الناس الذين أبدعوه، أي في محيطه الحيوي.

4- منطقة بوسعادة:

بوسعادة مدينة جزائرية، تقع على بعد 250 كلم من الجزائر العاصمة جنوبا، وتبعد بـ70 كلم من عاصمة الحضنة (المسيلة)، تعتبر بوسعادة بوابة الجنوب كونها أقرب واحة للساحل الجزائري، إذ لا يفصلها عن البحر الأبيض المتوسط سوى 200كلم على خط مستقيم، كما أنّها تشكل جزءا هاما من الهضاب العليا [124]

فيما يخص أصل تسمية مدينة بوسعادة، فقد تعددت الآراء لدرجة الجدال والسجال ولا يسعفني المقام للخوض في هذه الروايات لذا سأورد الرواية الراجحة والتي تُرجع سبب التسمية لإحساس مؤسسي المنطقة وسكانها بالسعادة والفرح؛ فلفرط ابتهاجهم وغبطتهم بهذا الموقع المختار أطلقوا عليه اسم "أب السعادة"[25]. [3] وأشير إلى أنَّ المدينة تملك أسماء أخرى كمدينة السعادة، ومدينة العظماء، وكذا بوابة الصحراء

يتكون النسيج الاجتماعي لمدينة بوسعادة من السكان الأوائل وخليط من الأعراش المجاورة لها، والبالغ عددها أزيد من ثلاثين عرشا، فالسكان الأوائل يتمثلون في سيدي سليمان وأولاده، وسيدي ثامر وأولاده – وهؤلاء متشعبون للغاية– والهلاليون

---

[1] ينظر : يوسف نسيب ، واحة بوسعادة، ص09.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص19.

والشرفة، وكذا عائلة الحطاطبة[4].[26] والسواد الأعظم ينتمي لعائلة نائل؛ لذا فهم يعتزون بنسبهم الشريف* الذي يعود إلى الحسن ابن فاطمة الزهراء وعلي بن أبي طالب – رضي الله عنهم– ، حيث تصل درجة الاعتزاز إلى تأليف كتب وبحوث تأصل للنسب، وتسرد الأمجاد وتمدح الخصال والأخلاق التي عرف بها "أولاد نايل".

يتميز المجتمع البوسعادي بجملة من العادات والمعتقدات وأشكال التعبير الشعبي على غرار باقي سكان الوطن كما يتميز بخصائص لسانية تتراوح بين القلب والتبديل وكسر أوائل الكلمات إضافة إلى الاستعمالات المجازية.

5– آليات اشتغال الفضاء وشروط تحقق الوساطة الثقافية

لفهم الآليات العميقة التي تتحكم في اشتغال الفضاءات واستغلالها من أجل تحقيق وساطة ثقافية ناجعة وجب النظر إليها "على أنّها فضاءات أولية للروح الجماعية أو الجمعية هذه الأماكن المؤسسة للثقافة تتجلى فيها الرابطة الاجتماعية في كل عمقها ويتم عرضها في كل دلالتها وكثافتها"[27]. أتساءل هنا عن الآليات التي تنبني وفقها هاته الفضاءات الأولية؟ وعن طبيعة الوساطة الثقافية المتحققة؟ وعن الفاعلين والمتحكمين فيها؟

4–1 الرؤية الأسطورية الطقسية للعالم: لا يتم اختيار المكان هنا على أساس مادي معيشي فقط، بل تتدخل في الاختيار رؤية طقسية ترتبط **بالمقدس والمعتقد،** حيث تقسم الجماعة البشرية المكان إلى مأهول عامر، وآخر غير مأهول خال. ويتم

---

[4] ينظر : علي بولنوار ، الشعر الشعبي في منطقة بوسعادة، ص 14–24

* النسب الشريف يبتدأ من "اسمه محمد بن عبد الله بن احمد، بن عبد الله بن عبد الواحد بن عبد الكريم، بن عمر بن محمد بن علي، بن عيسى بن سالم بن مروان بن حيدرة ،بن محمد بن احمد بن عبد الله بن سيدي إدريس الأصغر، بن سيدي إدريس الأكبر بن عبد الله الكامل، بن محمد الباقر بن علي زين العابدين، بن محمد بن الحسن المثنى بن الحسن السبط بن علي ابن أبي طالب، وابن فاطمة الزهراء سيدة نساء العالمين ابنة رسول الله صلى الله عليه و سلم ". عبد الرحمان الديسي ، تحفة الأفاضل في نسب سيدي نايل الجمعية الثقافية للعلامة الشيخ محمد بن عبد الرحمان الديسي ، ط1،2012، ص36

اختيار المكان الأول لارتباطه بقدسية العمارة والتأسيس الأولي الذي يكون في الغالب على يد ولي صالح بسط بركته وحمايته على هذا المكان، فيقال بالتعبير العامي" الناس تحت برنوس سيدي ثامر " أو " تحت جناح أُبَيْ قسمية". بينما يتم تجنب الأماكن الخالية التي يعتقد أنّها مواطن للجن والعفاريت ويتم وصفهم " بناس بسم الله"

2-4 مبدأ التمييز أو التوزيع: ونقصد به القوى الفاعلة في الفضاءات الثقافية والتي لها نفوذ يمكّنها من تحديد الوساطة الثقافية وأشكال التعبير الشعبية المتداولة في الفضاءات الثقافية ولفهم هذا المبدأ أكثر أورد قول بورديو:" يمكن أن نتمثل العالم الاجتماعي على شكل فضاء متعدد الأبعاد، يتأسس على قاعدة مبادئ التمييز أو التوزيع التي تكفلها مجمل الملكيات الفاعلة في هذا العالم الاجتماعية، أي ملكيات قادرة على أن تمنح لأصحابها القوة والسلطة في هذا العالم. ويتم التعرف على الفاعلين ومجموعاتهم انطلاقا من وضعياتهم النسبية في هذا الفضاء وكل واحد منهم يتخندق في وضعية أو فئة من الوضعيات القريبة – أي في جهة واحدة من الفضاء– ولا يمكن احتلال جهتين متعارضتين في هذا الفضاء إلّا بشكل تجريدي. [28]

حسب هذا القول فإنّ الفضاء الاجتماعي العام ينقسم إلى عدّة فضاءات ثقافية بحسب تموضع القوى الفاعلة الثقافية، التي تعمل على إنتاج وإعادة إنتاج الأشكال الثقافية والجمالية وذلك وفق " سلسلة من التعارضات تسمح بتنظيم الأمكنة المأهولة وفق رؤية يتمازج فيها الأسطوري والطقسي والسيسيولوجي، إنّها التعارضات المؤسسة: الداخل/ الخارج، المفتوح/ المغلق، المركزي/ الهامشي، النسوي/ الرجالي." [29]ولفهم هذا التمفصل الثنائي أورد أقسام الفضاء بحسب القوى الفاعلة والقوانين المتحكمة في أنواع الأشكال التعبيرية المتداولة وهي[30]:

- **الفضاء المركزي:**

وهو فضاء منظم تتحكم فيه عقلانية خاصة تستند إلى قانون مواضعات شبه مقدس وإلى قيم جماعية تحدد الخطاب فهي بمثابة الرقيب الأعلى الذي يسهر على تكوين معارف الجماعة وفنونها وقيمها. والجدير بالذكر أنّ هذه الفضاءات تخضع للأدلوجة الذكورية الأبوية فهي رجالية بحتة (باستثناء البيت وهو فضاء خاص يمكن أن يكون مع النمط المركزي حينا ومع النمط الهامشي حينا آخر وهذا ما سأوضحه

لاحقا) لأنّها تقصي المرأة ولا تقبل بخطاب الذات الفردية، لذلك فهي منابر تنتج معرفة ذكورية بالدرجة الأولى ومعرفة جماعية في المقام الثاني.

- **الفضاء الهامشي النسوي**

سمحت البنية الكلية بوجود فضاء هامشي مغلق خاص بالعنصر النسائي، من أجل امتصاص الكبت، وذلك بفضل آلية البحث عن التوازن؛ لأنّ الجماعة لو أصرت على مراقبة كل الفضاءات ومركزيتها ستخلق ضغطا هائلا قد يفجر البنية كلها. وهذا الفضاء ليس تابع مباشرة للسلطة الرمزية للجماعة، فالجماعة ترفع يدها مؤقتا عن هذه الفضاءات لتحسس الهامش بما يشبه الحميمية.

- **الفضاء الهامشي الرجالي**

هو فضاء هامشي مفتوح؛ لأنّ الفاعلين الذين يشغلونه هم بدورهم هامش الذاكرة الجماعية وصوتها الداخلي المشاغب، الذي يتشكل من الرعاة والشاذين وكل المغضوب عليهم، لسبب أو لآخر من شعراء جوالين وقطاع طرق والعطارين، بالإضافة طبعا إلى العامة من متذوقي الشعر وهواة فنون القول وهؤلاء طبعا بحكم وضعهم الاجتماعي الهامشي ولانعدام منتدى قار وثابت فإنّهم يخلقون لذاتهم ما تخلت البنية الأم عن تبنيه ومراقبته من فضاءات هذه الفضاءات رجالية، ولكنّها على عكس الفضاء المركزي المغلق، تمثل منبرا لكل مالا يقال في الفضاء المركزي على ألسنة أهل الحكمة أو على ألسنة شعراء السلطة الرمزية.

3-4 **الزمكانية:** وهي معطى في صلب بنية الفضاء في كل المجتمعات البشرية، وتعني ارتباط الزمان بالمكان؛ أي "أنّ التموقع في المكان حتى وإن كان يخضع لبنية اسطورية طقسية في رؤية العالم، فإنّ المكان يتغير وظيفيا وبنيويا بتغير المجال الزمني."[31]

بعد توضيح الآليات التي تتحكم في بنية، يجدر بنا الآن أن نتوقف بنوع من التفصيل عند كل الفضاءات الثقافية التي يتيحها التنظيم الاجتماعي.

6- أنواع الفضاءات الثقافية والأشكال الشفوية المتعلقة بها

تتحول ربوع منطقة بوسعادة في لحظات معينة إلى فضاءات ثقافية مرنة وحيوية تتحقق فيها الوساطة الثقافية بكل تفاصيلها؛ حيث يتم من خلالها تبادل التجارب الجمالية وأشكال الوعي والإبداع منها أشكال التعبير الشعبية، فضلا عن إنتاج وإعادة إنتاج الثقافة العامة وأشكال التعبير الشفوية بشكل خاص، كالأمثال والألغاز والأشعار والسير والحكايات؛ إذ تساهم هذه الأشكال إلى حدّ كبير في عملية التنشئة الاجتماعية والثقافية، حيث تنعكس قيم ومعتقدات وقوانين السلوك ونظم الجماعة في هذه الأشكال التعبيرية، إضافة إلى أنّ هذه الأشكال تتموقع في صلب عمل الذاكرة الجماعية.[32]

ومن بين الفضاءات الثقافية وأشكال التعبير الشعبي أذكر:

5-1 مجلس القرية:

وهو دار القصر فيه يجتمع كبار العروش وأعيان المنطقة، وكل الشبان والأطفال لمناقشة مشاكل وأوضاع ومشاريع القرية، فعلى رأس الهرم نجد الحكماء ثم الشعراء: شعر الحكمة والمدائح والمواعظ ثم يأتي أهل الحل والعقد ممن له مسؤولية في المجلس، ويسمح بتداول المعارف شديدة الارتباط بالموروث الشفوي : الحكمة ، المثل ، المآثر الجماعية والفردية التاريخ كما تفهمه الذاكرة الشعبية الحكاية، الأغنية، الشعر ...بحيث تتميز موضوعات هذه الأشكال بالتوازن والانسجام ممّا يقصي كل الأشعار المناوئة للمركز ويستبعد شعر الخمريات والغزليات الجريئة والوجدانيات الحميمة[33]. بالتالي فالشكل الشعري المسموح به هو الشكل المنسجم مع هذا المقام كالمطولات الدينية وشعر الحكمة والحماسة ؛ أي كل ما يطمئن الجماعة على سلامة رؤيتها إلى العالم والقيم.

ويتحول هذا الفضاء من عمومي إلى ثقافي لحظة تواجد القوال أو الحكاواتي* الذي يُعلق قلوب وأسماع الحاضرين بسرده الشيق لسيرة بني هلال، وما فعله أبطالها "جازية" و"ذياب" و"عيشة الكحيلة". إذ ما تزال الرواية الشفوية الملفوظة تحظى بحيوية متزايدة في المنطقة، فقد احتفظت بآثار حضارة الأجداد البدوية، "فأساطير منطقة السهب التي يعود تاريخها إلى العصور الوسطى، والتي تكونت انطلاقا من خصال أفراد عرفوا في التاريخ أشباه غانم وذياب وجازية، والتي توارثتها الأجيال عن رُحل من

أصل هلالي، بقيت إلى أن وصلتنا نحن اليوم، وهكذا ما انفك الغزو الهلالي يغذي على مرّ القرون الأساطير القديمة سواء المروية تحت الخيمة أو في دار القصر، فمآثر ومفاخر البدو القادمين من مصر في القرن الحادي عشر كانت تروي في الغالب على شكل حكايات منظومة بالقافية تنمق محتوى الرواية لتصير شعرا عذبا"[34].

وقد يحلق الحكواتي أو الراوي بالمستمعين بعيدا عن سيرة بني هلال، ليَحُّط في أرض المغازي وعادة ما يركز على بطولات سيدنا علي – كرم الله وجهه– رفقة البراق وذو الفقار وهما فرسه وسيفه. وأحيانا يطير الراوي في أجواء الحب والحرمان مع مغامرات لونجة ومحمد الصغير وصندوق الذهب، ليعرّج بعد ذلك على أرض الخوارق والعجائبية وبلاد الأهوال والأغوال وكل هذا حسب رغبة جمهور المستمعين.

5-2 عين الماء:

يؤمّها الرجل والنساء ولكنّها تصبح فضاء نسويا في أوقات معينة من النهار وفيها يمنع على الرجال ارتيادها ويعاقب كل من يخالف ذلك. إذن تتحول عين الماء بفضل هذا التقنين إلى فضاء حميمي نسبي يقوم مقام الحمامات في المدن فتجد الأنوثة ذاتها بعيدا عن أعين الرجال فينبجس الشّعر ليعبّر عن هواجس متعلقة بالحب والجنس والغبن الاجتماعي للمرأة على شكل مناجاة مفعمة بالحرمان . وهذا ما يؤكد أنّ الفضاء الاجتماعي المتاح ووظيفته هو الذي يحدد طبيعة الأشكال التعبيرية[35].

5-3 السوق الشعبية:

يتحول السوق من فضاء لتبادل سلعي إلى فضاء لتبادل ثقافي ولهجي، حيث يتم تداول الثقافة الشعبية الشفوية، وبالأخصّ الشعر الشفوي، والحكاية على ألسنة المداحين والشعراء الجوالين، إذ يعتبر السوق كما في الجاهلية عكاظ حلقة ثقافية يرتادها كبار الشعراء طلبا للشهرة ونيلا للاعتراف، بحيث يتخذون في الغالب رحبة لهم بين الناس فتتشكل حولهم حلقات من الفضوليين وعشاق الكلمة ومحبي الحكايات وهكذا تختلط المغازي بالشعر والحكاية[36]

وتجدر الإشارة إلي أنّ هذه الحلقات لعبت دورا مهما أثناء الفترة الاستعمارية، وذلك بنشر روح المقاومة وزيادة الحس بالقضايا الوطنية من خلال الأشعار وقصص

الأمجاد والبطولة. والجدير بالذكر أيضا أنّ هذا السوق يحضره أناس أجانب عن القرية أمثال " القبائل" أو " الشاوية"؛ أي أناس مختلفون عن أهل سكان منطقة بوسعادة في العادات واللهجات. وهنا يدور حوار شيق يصطبغ بالاستغراب والضحك؛ نتيجة لتعجب كل طرف من مصطلحات وتسميات وحتى طريقة نطق الطرف الآخر.

5-4 البيت (الخيمة): "يشكل الفضاء البدئي لكل أنماط الوساطة الثقافية ففيه يتلقى الفرد – خاصة في الثقافات الشفوية – حكاياته الأولى، ويستمع إلى أشعار الهدهدات والترقيصات ويحضر الطقوس المنزلية، هذا فضلا عن تلقيه اللغة وما يتسرب عبرها من قيم وسلوكيات " [37]

ويتحول من فضاء معيشي إلى فضاء ثقافي مركزي لحظة تواجد الرجال، حيث تقدم الأدلوجة الأبوية التي تتجلى في البنية العميقة لكل الأشكال التعبيرية الشفوية التي يحتضنها البيت :

- الحكايات العجيبية والشعبية الموجهة لتربية الأطفال كحكاية بقرة اليتامى "،" ولونجة بنت السلطان" "مُرْوُدْ الذهب ".....

_ الأمثال الشعبية التي تكرس حكمة الأسلاف وتعطي للخطاب تداوليته وفعاليته كوسيلة حجاجية. كقولنا " **اللي ما يسمع لكبيرو الهم هو تدبيرو**"،" **المهر لا تشلّو والذكر لا دلّو**"،" **عودتي ما تهرب وأنا ما نمنها**".....

_ الألغاز الشعبية التي تأتي هنا كوسيلة عقلية لشحذ العمل الذهني لَمّا يجتمع أفراد الأسرة بمعية الجدة، التي تكرس طقوسا* معينة لتلقي على مسامع الحضور الألغاز الشعبية أو الأحاجي.

_ الهدهدات وأغاني مداعبة الأطفال وتنويمهم وكلها خطاب أمومي يكرس فكرة الرعاية الأسرية. أذكر على سبيل المثال الهدهدة القائلة:

نَنّي نَنّي يجيك النوم...أمك قمرة أبيك نجوم

نَنّي نَنّي يجيك النعاس ...أمك فضة أبيك نحاس

ومن الملفت للانتباه أنّ البيت في لحظة غياب العنصر الذكوري – نهارا على وجه الخصوص– يتحول في حضرة النساء إلى فضاء هامشي مغلق، حيث تتشكل

حلقات اللهو كحلقة الرقص والغناء ويتسع الفضاء للمطارحات والبوح والمشاكسة "فتتعالى الأشعار الغزلية والقصائد الوجدانية، كما يمكن للنساء أن يعقدن حلقات ممسرحة على سبيل التسلية، أمّا إذا كانت المرأة وحيدة ومشغولة فإنّ العمل اليدوي المرهق سيكون فرصة للمناجاة والبكاء على السعد والحظ وهي كلها لحظات لترديد أنماط راسخة من الشعر، كما أنّها فرصة للارتجال والإبداع لمن لهن القدرة على ذلك"[38] .

لكن هذا الفضاء الهامشي النسوي يتطلب بيتا بسقف وأبواب موصدة، لا خيمة وإن كان أهل القرية قديما يفضلون الخيمة ويمكن تفسير تعلقهم بها حسب رؤيتهم لها ولدلالاتها ومعانيها، فهي دليل الكرم والضيافة ترتبط بلذة الأفراح والأعراس وعبق الشاي وتلقائية الحكي، كما تختزل زمن الغناء والشعر الشعبي فهذا الشاعر الشعبي عطوي عبد القادر المعروف **بـ"ابن شراب الواد**" يهيم حبا في الخيمة الحمراء ويتغنى بها في شعره واصفا ومادحا فيقول[39]:

اتوحشت أولاد نايل ذا الخطرة اللــه لا تراس نـغدا نا و يـــــاه
نسري عل لفجار وانشق البكره نتوكل على خالقي عظيم الجاه
البر اللي فيه تطياب العشـــرة توحشنا ذوك المراسم يا حسراه
محلاها قعدات في البيت الحمرا ذيك القعدة تزيد للخاطر تنـزاه
فلجه مرقومين رقبه من ظـــهره والكانون رواق من قبله غطــاه
وطرايق فوق لعمد زينة نظـــــرة وركيزة بيها القنطاس سمكنـاه
مشدود بأوتاد زبوج وســــــدره فيها خالفتين لمن ضيفو جاه

هذه الأبيات هي مجرد مقدمة لقصيدة تحوي أكثر من ثمانيين بيتا. يعتز فيها الشاعر ويفتخر بكل ما هو بدوي أصيل، ويصور بدّقة حياة الريف بمفردات بدوية أصيلة افتقدناها في لغتنا وحياتنا اليومية. فهو يبث شوقه لعرش أولاد نائل ولأيام كان يشق فيها ظلمة الفجر من أجل السفر إلى مضارب أولاد نائل، حيث يطيب الجلوس في ظل الخيام الحمراء التي تتميز بتصميم وبناء خاص يعتمد على مواد أولية طبيعية، تعرف بمسميات خاصة ذكرها الشاعر في قصيدته كالفلجة وطرايق والعمد والأوتاد والقنطاس وزبوج وسدرة الى غير ذلك

وفي ختام هذه الورقة البحثية خلصنا إلى مجموعة من النقاط أوجز ذكرها فيما يلي:

- تتحول الفضاءات العمومية إلى فضاءات ثقافية، يتم فيها تداول الحكايات الألغاز والأشعار وحتى اللهجة والأغاني؛ ولهذا فلها – الفضاءات الثقافية– حظوة خاصة عند أهل القرى، فهي تثري قنوات التواصل بين شرائح المجتمع في الآونة ذاتها، كما تقوي أواصر القرب والتوارث بين جيل سابق وجيل لاحق.
- تتجلى الرابطة في المكان فحسب، كما تتجلى علاقة الإنسان بالمكان التي تصل إلى درجة الانصهار والامتزاج؛ إذ يُكيِّف الإنسان نفسه ويصقل طباعه لتتماشى مع ذلك المكان ويكون العكس صحيحا أيضا "فالإنسان يتماهى مع المكان فيصبح بالنسبة إليه فضاء حيويا وجوديا، يسعى إلى قولبته وتأهيله وفق رؤيته للعالم والقيم، وتلك الرؤية في العادة هي نتاج تطور تاريخي شاق، أفرزته ذهنيات معقدة تم شحذها عبر التقلبات التاريخية والاضطرابات البنيوية في النظام العام للمجتمع
- تشتغل الفضاءات الثقافية مثل الحقول مغناطسية تتجاذب وتتنافر بحسب موقعها وبحسب قوة العوامل المعتملة في داخلها.
- طبيعة الفضاء الذي تتم فيه الوساطة الثقافية هي التي تحدد طبيعة الوساطة ذاتها، بمعنى أن الفضاء هو من العوامل الحاسمة التي تتحكم فيما يتداول من أشكال تعبيرية أو مضامين ثقافية.

الإحالات والهوامش:

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مادة (ف ض ا) مج 11 ، ط4، دار صادر، لبنان ، 2005، ص194–195

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء –المتخيل والهوية في الرواية العربية– ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، 2000، ص32–33.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج3، مادة (ثقف).

[4] ينظر : مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، ط2 ، بيروت ص 1994

[5]ينظر : سليم جيهان ، عبد الله الدائم و آخرون ، الثقافة العربية ، أسئلة التطور و المستقبل ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1 ، بيروت ، 2003 ، ص 279 .

[6]سامية حسن الساعات ، الثقافة و الشخصية ، بحث في علم الاجتماع الثقافي ، دار النهضة العربية ، بيروت 1983 ، ص 35

[7] المرجع نفسه، ص35.

[8] Bernard Lamitez. La médiation culturelle. L'Harmattan. Paris. 1999. 1°ED. P106.

[9]Julia Kristiva ,Le texte du roman ,approche sémiotique du structure discursive transformationnelle, mouton,Grande-Bretagne, 3eme édition,1979,p182

[10] جماعة من الباحثين، جماليات المكان، عيون المقالات، المغرب ، ط2، 1988، ص64.

[11] أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل، الجزائر، دط، 2009، ص42.

[12]المرجع نفسه، ص42.

[13] حميد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي – مقاربة انثروبولوجية- ط1، دار الحكمة، الجزائر، 2009، ص7.

[14] Bernard Lamitez. La médiation culturelle. L'Harmattan.. P106.

[15] محمد الجوهري، حسن الخولي، فاتن علي احمد وآخرون، التراث الشعبي في عالم متغير- دراسات في اعادة انتاج التراث -أعين للدراسات، القاهرة،ط1، 2007، ص11

[16] سعيد يقطين، الكلام والخبر -مقدمة للسرد العربي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، ط1، 1997، ص47

[17] محمد راتب الحلاق، نحن والآخر- دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر- منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 1997،ص56

[18] ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، https://ar.wikipedia.org/wiki/، بتاريخ:2015/9/5، سا:18:27

[19] محمود رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط،2002،ص21.

[20] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي- من اجل وعي جديد بالتراث- رؤية للنشر، القاهرة، ط1، 2006، ص226

[21] فوزي العنتيل، الفلكلور ماهو؟- دراسات في التراث الشعبي- دار المعارف، مصر، دط، 1965، ص23.

[22]نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دط، دار النهضة، مصر، دت، ص 4.

[23] الانثروبولوجيا، موسوعة ويكيبيديا الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki، بتاريخ 2015/10/12، سا: 14:15.

[24] ينظر : يوسف نسيب ، واحة بوسعادة،، مطبعة زرياب (المؤسسة الجزائرية للطباعة)، الجزائر ط1 ،2013 ص09

[25] ينظر: المرجع نفسه، ص19

[26] ينظر : علي بولنوار ، الشعر الشعبي في منطقة بوسعادة، ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2011، ص 14-24

[*] النسب الشريف يبتدأ من "اسمه محمد بن عبد الله بن احمد، بن عبد الله بن عبد الواحد بن عبد الكريم، بن عمر بن محمد بن علي، بن عيسى بن سالم بن مروان بن حيدرة ،بن محمد بن احمد بن عبد الله بن سيدي إدريس الأصغر، بن سيدي إدريس الأكبر بن عبد الله الكامل، بن محمد الباقر بن علي زين العابدين، بن محمد بن الحسن المثنى بن الحسن السبط بن علي ابن أبي طالب، وابن فاطمة الزهراء سيدة نساء العالمين ابنة رسول الله صلى الله عليه و سلم ". عبد الرحمان الديسي ، تحفة الأفاضل في نسب سيدي نايل الجمعية الثقافية للعلامة الشيخ محمد بن عبد الرحمان الديسي ، ط1،2012، ص36

[27] Bernard Lamitez. La médiation culturelle .P103

[28] Pierre Bourdieu. Langage et Pouvoir Symbolique ed. Fayard. 2°ed. Paris 2001. P 239-294

[29] حميد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي، ص25.

[30] ينظر: المرجع نفسه، ص19-26.

[31] حميد بوحبيب، المرجع السابق، ص25.

[32]ينظر: المرجع نفسه، ص 07.

[33] ينظر : حميد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي ، ص21.

[*] لحكواتي : هو السارد الذي يسرد الحكاية في مجلس القرية.

[34] يوسف نسيب، واحة بوسعادة، مطبعة زرياب (المؤسسة الجزائرية للطباعة)، الجزائر دط ،2013 ص80.

[35] ينظر : حميد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي، ص46.

[36] المرجع نفسه، ص7.

[37] المرجع نفسه، ص 27.

* تنويه : تفرض طبيعة الألغاز الشعبية طقوسا معينة تتمثل في اشتراط أن تكون الأحجية في جنح الليل لا في وضح النهار، وفي هذا يقال مثل معروف" **اللي يحاجي في الليل يأكل بيضة لوعيل و اللي يحاجي في النهار يأكل فضلة الحمار**"، أي أن الذي يطلب سماع الأحاجي في الليل ينال كل طيب، و لذي يطلب سماعها في النهار ينال الأذى والقذارة. ومما تجدر الإشارة إليه أن هذا المثل يشمل بعض أشكال التعبير الأخرى كالحكايات و السير؛ لأن المحاجية في اللهجة العامية للمنطقة تطلق أيضا= =على الحكاية ويحمل هذا المثل قيمة اجتماعية حضارية إذ يرفض التجمع للتسلية في النهار؛ لأن هذا الوقت مخصص للعمل الجاد وكسب الرزق والتعمير والعلم لا للفراغ ويجيز ذلك في الليل؛ لأن هذا وقت للسمر ولمّ الشمل. ومن الطقوس أيضا أن الجدة لا تعطي الإجابة على اللغز إلا إذا قال لفظة تعتبر إعلانا عن عجزهم في إيجاد الحل واستسلامهم، وهذه الكلمة متفق عليها وهي " داب" – و لهذا الشرط خلفية سيميائية حيث يستوي تفكير الفرد في لحظات عجزه بتفكير الحمار– . لترد الجدة بعد ذلك مباشرة بأسلوب مضحك ساخر قائلة:" يصكك في دار ضيقة" و بعدها تقول لهم الحل. إذن فالألغاز الشعبية فضلا عن وظيفتها الترفيهية فهي مجال تعليمي يقوي وينمي الذكاء في جو تنافسي عائلي جميل للغاية.

[38] حميد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي، ص26.

[39] عبد الكريم قذيفة، أشعار حضنية (أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة الشعراء الحاليون)، ط2، منشورات أرتيستيك، الجزائر، 2007 ، ص129.

الرواية العربية الجزائرية وسمة الكابوسية

د. أمينة بن جماعي جامعة تلمسان

الملخص:

تحاول الدراسة أن تستجلي ملامح السمة الكابوسية التي إستكنهتها بعض النصوص الروائية الجزائرية وهي تطرح الشأن الإنساني المثخن مرارة ويأسا أين تربض العلاقة السقيمة بين الأنا والآخر والرابطة الرثة بين الأنا وذاته لتتكشف هذه السمة كلما تنامى المتن الروائي بزمكانيته وحواره وشخصياته التي لا تحسن إلا أن تتحرك في اتجاه مريع من الشد والمد داخل مساحة من الفنتازيا المتشظية غموضا وتناقضا.

الدراسة اتكأت على 04 متون روائية "البحث عن الوجه الآخر" لعرعار محمد العالي و"النخر" لابراهيم سعدي إضافة إلى "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة و"تَفْنَسِتْ" لعبد الله حمادي وهي نصوص شكلتها فترة الثمانينيات مرورا بالتسعينيات ووصولا إلى الألفية الثالثة.

يعرض المتن الأول لشعور الخوف من كل شيء ومن لا شيء يهيمن على شخصية يظل اسمها الغائب رهينة هلاوس اليقظة وكوابيس المنام لتغوص بعد ذلك في عمق العجز المفضي إلى الاستسلام. أما الكابوسية في المتن الثاني فإنها متأتية من غبن الوحدة والآمال المؤجلة بل والموءودة التي تحول الحياة عدمية لا تستحق أن تعاش. ويحقق الكابوسية في "غدا يوم جديد" العميل الذي يختزل مهمته الحياتية في التنكيل ببني جلدته وارهاقهم رعبا وفزعا. ويتوجه المتن الرابع صوب الطفولة الضعيفة التي لا تملك أن ترد عن ذاتها ألم الخوف وقهر الضيم.

الكلمات المفتاحية:

الرواية، الرواية العربية الجزائرية، المنحى الكابوسي، الآخر.

Abstract:

The *present study tries to show the nightmare feature contained in some of the Algerian narrative texts. It raises the heavy humanitarian issue of bitterness and despair. Where is the poor relationship between the ego and*

the other and the weak link between the ego and its self to discover that This feature becomes apparent whenever the narrator grows with his ability, dialogue and personalities that do not improve but move in the direction of terrifying tension and tide within an area of fantasy filled with ambiguity and contradiction. The study focused on 4 stories of "The Search for the Other Face" by Ar'ar Muhammad Al Aali and "Al Nakhr" by Ibrahim Saadi, as well as "Tomorrow is a New Day" by Abdel Hamid Ben Hedouga and "Tafoonest" by Abd Allah Hammadi, texts formed by the 1980's ,passing by 1990's and reaching the third millennia. The first text shows a sense of fear of everything and nothing dominates a personality whose absent name remains hostage to the nightmare of nightmares a to sink into the depth of the inability to surrender. The nightmare in the second novel is derived from the pain of loneliness and the deferred hopes and even the proverb that transforms life into a non-life that does not deserve to live. The nightmare in "Tomorrow is a new day," a collaborator who reduces his life task in the abuse of the skin and fatigue horror. The fourth line is directed towards the vulnerable childhood, which cannot respond to itself the pain of fear and oppression of injustice.

Key words:

The novel؛ the Algerian Arabic novel؛ the nightmare-oriented؛ its manifestations؛ the search for the other face؛caries (Nakhr)؛ Tomorrow is a New Day؛ Tfounst.

تحالفت الرّواية العربية الجزائرية، منذ بدايتها مع الإنسان، ونضحت بكينونته، وهي تعرض لشؤونه، الّتي تختفي فيها الكثير من الأسئلة الملحّة، والمستفزّة، والجريئة، والّتي امتلكت إجاباتها في بعض الأحيان، فصرّحت بها، وانتهت صامتة بإزاء أخرى لأنّ المفاتيح غيبت عنها.

وهكذا تبنّت الرّواية العربية الجزائرية، الهمّ الإنساني، وأدركت أبعاده الّتي قد تختلط بالخوف، فيستحيل فزعا قاتما، تستبطنه الذّات، لتُعاود عبره ترجمة معاني الحياة، ولكن "في أبشع صورها وأقبح مناظرها"،1 فيترادف الحداد مع نواحية لا يتوقّف صوتها، ولا ينقطع صداها، على نور الحياة المنطفئ، الّذي صير كلّ شيء وقد تأبّطته الظّلمة العاتية، وهي تخبط به في كلّ اتّجاه بعشوائية تُجيد الوصول إلى العدم، حيث لا معجزة تُحقِّق العودة، ولا انتظار يمحو الغيبة، ليبقى العدم شاخصا، لا يرتدّ طرفه، يتنامى

ويكبر، كابوسا في "البحث عن الوجه الآخر".2 حيث الذّات لا اسم لها، يُفزعها كلّ ما حولها، حتّى قطرات الماء المنسكبة من الحنفية تُشعرها بدنوّ أجلها.

"التّفكير فيها جعلني أربط دقّات صدري بإيقاعها فخّلف هذا في رهبة منها، وأنا أخال قلبي يتوقّف بتوقّفها، فما كان عليّ إلاّ أن نهضتُ وذهبتُ فأوقفتُ القطرات".3

ذات متوتّرة يصلها صوت الماء وكأنّ حبيباته تتناحر، يسحق بعضها بعضا، تتسلّط عليها غشاوة من خوف، ترتفع نبضات قلبها، تستولي على سمعها، يتسارع خوفها يُقنعها بأنّه لو انحبس فجأة صوت الماء فسيلّفها الموت بغتة خمّنت بأنّه عليها أن تهرب منه، عليها أن تهزمه، جرت بسرعة باتّجاه الحنفية، أحكمت غلقها، كفّ صوت الماء، عادت إليها الحياة.

ذات لا ترتاح حتّى في نومها المتلحِّم بالكوابيس الّتي يستمرّ تأثيرها عليها، حتّى بعد أن تستيقظ. "فتحتُ عيني مرتعدا أتوقّع امتلاء الغرفة بالأشباح، أجلتُ بصري في أنحاء الغرفة، فلمحتُ خيال رجل متوشّح بالأبيض، يقف بوقار وجلال، يُحدّق في كأنّه مومياء حيّة، استعددتُ نفسيّا وجسميّا لأكون فريسة له، لننه الأمر، وضغطتُ على أسناني منتظرا".4

أشباح ترفض أن تُفارقها، تقفز إلى واقعها، ملغية الحدود الفارقة بين زمني النّوم واليقظة، وتبقى "الهلوسة والتّوهّم"5 مهيمنين على حواسها بجلاء، فتُصدِّق بأنّها ترى رجلا يرتدي البياض يُحدِّق فيها، تقرأ في نظراته الشّرّ الّذي يُضمره لها، وعلى الرّغم من ذلك فهي متشنّجة، لا تُبدي أدنى محاولة للنّجاة بنفسها، تتجمّد مكانها مستسلمة، راضية بما سيلحقها، وتنتظر النّهاية.

وتستمرّ هذه الذّات نهبا للكوابيس، تُكبِّلها نائمة، وتتحكّم فيها مستيقظة، وعندما يتضخّم توجّسها تنشطر وتغدو ذاتين اثنين، تتحدّث إلى بعضيهما، وتشكر الواحدة الأخرى "سمعتُ كلمة الشّكر هذه تصدر منه كأنّها آتية من غيره، كأنّها آتية منّي أنا. تصوّرتُ أوّل الأمر أنّي أنظر إلى نفسي في المرآة لشدّة الشّبه بيني وبين الرّجل".6

وهكذا تتماهى الذّات الحقيقية بالأخرى الخيالية، فيُصبح التّفكير في الفصل بينهما مستحيلا، بعد أن وحدّهما الشّبه جسما وروحا، فظهرتا صورة تنعكس على صفحة مرآة.

إنّ الحقيقة عندما تستنسخ من الخيال ما يُعادِلها، فهذه إشارة "لحياة منعزلة منفيّة في عدم اليقين"7 الّذي شوّش السّمع، وضلّل البصر، وأنكر الصّوت، فاهتزّت الذّات، وعجزت على أن تتعرّف على نفسها، وهي تتحرّك وتتكلّم وتنظر إلى الأشياء من حولها.

وبلغت حدّة الانشطار أوجها عندما صارت تُجزم بأنّ كلّ ما يصدر منها من أحاسيس وانفعالات ليس ملكها، ولا يمتّ إليها بصلة "احمرّ وجهه، فبرزت عروق جبينه مختنقة، جالت في رأسي فكرة الانتحار، فاعتقدتُ أنّ الرّجل وجدها مخرجا له. انتابني هلع، صمدتُ، دام صبري زمنا إلاّ أن زفرت زفرى، حرى وضعتُ حدّا له، فاستنشقتُ الهواء ملء رئتي وملء وجودي، وتشبّث بكلّ قواي، متأرجحا في حبل الحياة".8

تُشارك الذّات بديلتها الأفكار والنّوايا، حيث يبدأ الانفعال عند الثّانية قويّا يُوحي بلحظة تأزّم وإحباط، ليكتمل عند الأولى بترجيح الإقدام على الانتحار حلاّ للخلاص، إلى أن يتدخّل وهج الحياة ويُنقذها، فتتنفّس الهواء كما الوليد، وتتعلّق بخيط الوجود، وهي تعتقد أنّ خوفها أفل، إلاّ أنّه ازداد، ليصنع التّصادم والتّراشق وتبادل اللّوم والاتّهام، "جعلتني أعتقد أنّك تُقاسمني حياتي ومصيري، رويتَ قصّتي ونسبتها إلى نفسك. إنّ كلّ ما قلته هو بطبيعة الحال منسوب إليّ، فأنا أمنعك من التّعبير عن أفكاري وأحلامي ورؤاي".9

تظهر الذّات هنا، وقد غاصت في حالة كابوسية يقظية، يُكلِّم شطرها الأوّل شطرها الآخر في مساحة واسعة، إلى الحدّ الّذي لا يُمكن فيه التّمييز بين الذّات الأصل والذّات الفرع، المهمّ أنّ هناك وعيا من لدن إحداهما بأنّها لا تحيا مفردة، بل هناك من يُزاحمها العيش، وتبدو وقد قرّرت إزاحتها، فتذهب لتحذيرها من مغبّة استمرارها في انتحال شخصيتها، وبأنّها لن تسمح لها مجدَّدا بأن تنطق بلسانها، عمّا يدور بذهنها من لغة، وما يعتمل في خيالها من أماني، تتوق انفلاتها وتَحقُّقها. وبعد هذا الموقف اختفت الذّات الدّخيلة، ولكن هذا لم يُرح الذّات الأولى (الأصل) الّتي انبرت تبحث عنها، بعد أن تعوّدت على المحيط الكابوسي.

أمّا في النّخر10، فإنّ المنحى الكابوسي يرتبط بشخصية علجية الّتي لا تعرف لها أبا، فهي ثمرة اعتداء الجنود الفرنسيّين على أمّها، كانت تُلقَّب من الكلّ بـ"الرّوميّة"، غادرها زوجها إلى فرنسا، بعد انقضاء أسبوع فقط على زواجهما. وهي تعيش غياب

زوجها الّذي كان دائما يُؤجِّل عودته، بدأت مشاهد طفولتها تُلحّ عليها "الأطفال الّذين كانوا يرمونها بالحجارة، والفتيات اللاّئي كنّ يتحاشين الاقتراب منها، وتناولها ما يفضل من طعام شابحة، وغسل رجليها لها كلّ ليلة، ومطاردة القمل في رؤوس أبنائها أو أخوتها، إن جاز القول، ومراودة أبيها لها أو زوج أمّها المتوفّاة".11

علجية، وهي تتلفّت نحو الماضي، تستذكر أحداثه، كانت تأمل أن تجد لحظة راحة، وفسحة فرح، تُخفِّف عنها ما تشعر به من ضيق وغبن وغربة، إلاّ أنّ هذا الفعل "النّكوصي"12 منها، لم يكن ناجحا، فهي لم تجد في ماضيها إلاّ شعور الكره والقسوة والرّعب، كره أطفال القرية وهم يرجمونها كما الشّيطان كلّما لمحوها أو رأوها، قسوة البنات من جنسها وسنّها وهنّ لا يُطقنها، فيُقاطعنها دونما سبب، ويتفادينها كأنّ مرضا معديا يتلبّسها، كره وقسوة شابحة زوجة زوج أمّها الّتي ما وعت يوما يتمها، وهي تُحرِّم عليها أن تُقاسمها الطّعام، وترمي إليها ببقاياه كأيّ قطّ أو كلب في البيت، وتُرغمها على أن تنحني وتُطأطئ لتُنظِّف لها قدميها كلّ نهاية يوم، وتحملها على أن تُنقّي القمل من رؤوس أبنائها لأنّها تتأفّف من فعل ذلك، رعبها من زوج أمّها، وهو يأتيها كلّ ليلة متختّلا يبغي أقذر الأخطاء.

فالكلّ في القرية كان يُبلِّغها بأنّها ابنة العار، ومن بقايا الاستعمار، وبأنّه عليها أن تُغادر، فلا مكان لها بينهم.

علجية، وهي تُصارع لجّية الرّاهن، ابتلعتها أحلامها الّتي لم تعد تعتقها، كلّ ليلة تستفيق على رجّة كابوس مختلف، حتّى أنّ أهل البيت تنبّهوا إلى ذلك.

أحلام علجية تُعذّبها ليلا، وتشغلها نهارا، فتظلّ طوال الوقت تبحث لأحلامها عن التّفاسير والمعاني.

لقد تساءلت كثيرا عن سرّ ذلك "المخلوق الغريب ذو القرنين الّذي كان يُطاردها، فلم تجد حلاّ للإفلات منه سوى الهروب نحو هوّة سحيقة مظلمة، لا قرارة لها، وقعت فيها!؟ وما سرّ ذلك المخلوق البديع الّذي هبّ لنجدتها، فاستقبلها بين ذراعيه القويّتين المنيعتين، وطار بها في السّماوات البعيدة!؟ غير أنّ الكائن البشع المنظر ذا القرنين والمخالب عاد إلى الظّهور، فراح يُطاردها من جديد، حاولت الهروب منه فلم تستطع حراكا".13

تستعيد علجية الحلم لحظة بلحظة، وكلّ حركة فيه قد حفرت أخدودا في ذاكرتها، فتجدّ في وضع الاحتمالات واستبدالها بأخرى، ولا تتوقّف لأنّها تؤمن بأنّ "الحلم دلالة تُنبّئ عمّا يُخبّئ المستقبل، عمّا سيُصيب الإنسان"14، وما الصّور الّتي تتابعت أمامها، وهي منقطعة عن الواقع، إلاّ إنذار لها بشرّ يستميت في ملاحقتها، وأنّه مدركها لا محالة، حتّى وإن هربت منه أوّل الأمر، لتسقط في تلك الهوّة الحالكة اللاّنهائية، الّتي تراها علجية بداية متاعبها، الّتي لن يقدر المخلوق الجميل القويّ أن يُبعدها عن خطرها، حتّى وإن شقّ بها عنان السّماء، لأنّ الوحش عاد للظّهور شرسا أكثر من ذي قبل، لقد تبيّنت ملامحه وهو يتدرّع بقرنين صلبين ومخالب مشحوذة حادّة، رأته يُقبل نحوها، أرعبها منظره القبيح، حاولت اللّواذ بالفرار، ولكنّها تسمّرت مكانها، لا يُطاوعها جسدها على الحركة.

ولأنّ فترة غياب زوجها طالت أكثر ممّا كانت تظنّ، فقد صار يتجسّد لها رجوعه في أحلامها، فترى السّفينة الّتي تُقلّه، كلّما تقدّم سيرها باتّجاه الشّاطئ، تدنّى مستوى مياه البحر، إلى أن "سقط المركب في قعر البحر، فجمدت حركته. انتشر الرّكّاب كالنّمل في محيط لا نهائي من الرّمل، يغرقون فيه. كانت تُشاهد زوجها، رأت الرّمال تبتلعه، أسرعت نحوه لكنّ المياه جعلت تعلو، فعاد البحر إلى حاله فغرقت لكنّها لم تمت. قالت لها عجوز بأنّ زوجها في بلاد الأموات حيث يتطهّر الميّتون بأكل لحوم بعضهم البعض، رأت مخلوقات ناريّة تتقدَّم نحوها، ملقية عليها قذائف من لهب، حوّلت شعرها الأشقر إلى كتلة من نار، وعيناها الزّرقاوين إلى قطعتين من جمر، وأظافر أصابعها إلى أقراص ملتهبة".15

في عقلها الباطن تمنّت علجية أن يقطع زوجها غربته ليلتئم شملها به من جديد، فهي لا تنتظر إلاّ هذه اللّحظة، وعلى الرّغم من أنّها لم تعش معه سوى أسبوعا واحدا، إلاّ أنّها تعلّقت به، وأخلصت له إلى الحدّ الّذي جعلها تتحمّل غيابه خمس سنوات، دون أن تُبدي ضيقا أو تُظهر تذمّرا على ما آلت إليه من حال، إيمانا منها بأنّه الرّجل الوحيد الّذي يجب أن يكون في حياتها، وبهذا غدت أحلامها متنفَّسا لتحقيق "الرّغبات والشّهوات".16

المسألة الّتي لا يعترف بها عقلها، الّذي يُحاول من جهته إقناعها بأنّ رجاء رجوع زوجها مستحيل، وأنّ غيابه سيكون أبديّا، لأنّ الأرض الّتي استقرّ فيها قد طحنته وصيّرته منها، فلا مهرب له، وأنّه عليها أن تستعدّ لمجابهة المتاعب الّتي ستبدأ وتشتدّ عليها، وإن صدّقت صور المنام فستوصلها إلى النّهاية الّتي بدايتها الحرق.

وبعد بضعة أيّام، يُزفّ إليها خبر طلاقها من زوجها، ويهرب منها رشدها، فتتكشّف لها أمّها الميّتة، فتراها رؤيا العين، وتُكلِّمها، وتسمعها تخرج إليها من كلّ مكان، وفي كلّ وقت، "تنبثق من الظّلام، تشعّ إشعاع نجم، مرتدية ثوبا أبيض اللّون، ما أجملها! إنّها تبتسم لكم، تبدو صغيرة، عيناها كبيرتان تطفحان بالحنان، توارت فعاد الظّلام يُطبق على المكان".17

إنّ صدمة التّضحية الّتي أصابتها، أشعرتها بأنّ وفاءها كان أبلها عندما انتظرت رجلها كلّ ذاك الزّمن، في الحين الّذي لم يدر بخلده هو الاستفسار عن أحوالها والاطمئنان عليها، ويوم فكّر فيها فاجأها بورقة تفصم كلّ عقد بينهما.

علجية، في هذه الأثناء، احتاجت كثيرا لمن يُواسيها ويُخفِّف عنها الضّيم الّذي لحقها، احتاجت إلى ضمّة حنان، إلى موقف يردّ لها اعتبارها، حتّى تستطيع أن تجتاز محنتها، وتُواصل حياتها، ولكنّها لمّا لم تجد، تمنّت في قرارة نفسها وبشدّة، لو أنّ أمّها ما زالت تحيا، وهكذا أصبحت أمّها تخرج إليها كلّما أحسّت ضيقا، فكانت ابتسامتها الّتي تدعوها إلى الفرح، كافية لأن تُزيل عنها أتعابها، وكان الحنان المتدفّق من عينيها قادرا على أن يغسلها من كلّ أحزانها.

وبقيت علجية على هذا الوضع إلى أن انقطعت أمّها عن زيارتها، فلم تعد تظهر لها، فتدهورت حالتها وأصبحت لا تعيش إلاّ في أحلام يقظية مفزعة.

"أطلقت صيحة عالية مفزعة، أيقظت النّساء حوالي السّاعة الثّانية نهارا، فهرعن إليها نحو المطبخ حيث كانت جالسة، وقفت من مكانها مسرعة نحو (باية) المقبلة إليها، حتّى إذا ما اقتربت منها، ارتمت بين أحضانها، تتشبّث بها، تحتمي، تصيح "إنّه يُريد قتلي، إنّه يحمل خنجرا، أمسكنه عنّي، أبعدنه عنّي، إنّه يُطاردني، يُريد ذبحي".18

انزوت علجية في المطبخ، بينما نساء البيت في غرفهنّ ينعمن بلحظة قيلولة، وهي تجترّ وحدتها، تصوّر لها بأنّ لا أحد يعبأ لشأنها، وبأنّها مرفوضة، وبأنّ الكلّ يُريد

التّخلّص منها، إحساس ولّد لديها "الهلوسة"19 الّتي خيلت لها شخصا يتدلّى من السّقف، يحمل خنجرا، يعدو خلفها، يبغي ذبحها، فما كان منها إلاّ أن أغرقت في الصّراخ، مستنجدة بمن في البيت، تمسّكت بتلابيب حماتها تستدر عونها وتسأل غوثها.

وتُغادر علجية عائلة حماتها –حيث لم يعد لها حق التّواجد– وتعود إلى القرية لتستقرّ في بيت زوج أمّها، فتتحوّل ساهمة شاردة طوال الوقت، معلّقة البصر والذّهن بالمكان المسمّى غار الشّياطين، واستوطن في خاطرها ذات يوم بأنّها ستُزفّ في يومها ذاك إلى إبليس مالك الغار، "ارتدت فستانها الأبيض كما ضمخت نفسها بالعطر وكحّلت عينيها ووضعت أحمر شفاه وأطلقت شعرها الطّويل الأشقر. أتعتقدين يا أمّي شابحة أنّي سأنال رضاه؟ أريدك بجانبي يا أمّي شابحة يوم العرس".20

تبدو علجية هنا، وهي تلهث وراء الحماية الّتي لم تعرف لها طعما، والّتي لا تتصوّر أنّها تظفر بها خارج وجود رجل في حياتها، يكفل لها أسرة، وتجده إلى جانبها في كلّ آن، يضمن لها احتياجاتها بكلّ ألوانها، ويؤمّن لها البيت ويُشعرها بالاستقرار.

علجية لم تكن تُريد العودة إلى القرية وهي تلبس الظّلم والانكسار، ولم تكن ترغب في دخول بيت قُهرت وأُهينت فيه، وعندما انجذبت إلى الكهف الّذي يُملّكه القرويّون للشّيطان، إنّما كانت تُنشد مكانا يكون لها وحدها، تعيش فيه كرامتها، وتمحي كلّ علاقة لها بالبشر الّذين لم تر منهم إلاّ كلّ قبيح مشين. وحدث أن اندلع اللّهب تلك اللّيلة في الغابات المحيطة بالقرية، وبعد أن أُخمِدت النّيران، عُثر على جثّة علجية مفحَّمة في الرّماد.

الاتّجاه الكابوسي سيُحوّلنا إليه أيضا عبد الحميد بن هدّوقة21، وهو يعرض لشخصية العميل حارس المحجر أو السّجن، الّذي لا يُوفّر جهدا في ترهيب وتعذيب بني جلدته "يُخرج علبة سقاير، يستلّ واحدة، يومئ بالعلبة إلى قدّور، (تُدخّن؟)، قدّور لا يُجيب، يُواصل تكسير الحجر، الحارس يفتعل الغضب (رأس الكلب، لا تردّ). قدّور لا يُجيب، يُواصل تكسير الحجر. الحارس يقف، لا تردّ إذن! تُريد أن أُعيد الحركة إلى لسانك! يرفع سوطه ثمّ يُخفضه إلى الأرض، لا يضرب. قدّور يُواصل التّكسير بنفس الوتيرة، أنتَ فعلا غبيّ، رأسك رأس بغل".22

يظهر العميل هنا وهو يتقمّص دور سيّده المستعمر الّذي فوّضه ليكون محلّه، وحتّى يُثبت له بأنّه أهل لثقته، راح يتفانى في إرضائه، ويجتهد في تكرار تصرّفاته، وتقليد إحساساته، على حساب المقهور من بني ملّته، الّذي لم يسلم من إهاناته الجارحة، وتهديداته الصّريحة، وحتّى اللّغة الّتي كان يستعملها هذا العميل في مضايقاته المزعجة، لم تكن تخرج على أنّها لغة سيّده بعد التّعريب Gueule de chien أو Tête de mulet، وهي نفس تلك الشّتائم الّتي كان سيّده يجلده بها، وهو في حالة المغلوب، صفته الحقيقية، الّتي يسعى إلى محوها، وهو يُواصل تأسّده "يشعل سيقارته، يجذب منها أنفاسا ثمّ يقترب من قدّور وينفث الدّخّان على وجهه بمهل، يُقدِّم السّيقارة من جانبها المشتعل إلى شفتي قدّور، يُبعد هذا وجهه قليلا، يضحك هازئا، تُحبّ السّيقارة لكنّك تخاف نارها! لم أكن أظنّ أنّ رجلا صلبا مثلك يخاف من نار سيقارة تافهة! يُقدِّم السّيقارة من جديد لفم قدّور حتّى يكاد يحرقه. إذن هكذا، لا تُدخّن ولا تُجيب ولا تُعطي لحديثي قيمة ثمّ تنظر إلي! تحتقرني أليس كذلك؟ أنا أعلّمك كيف تنظر إلى سيّدك. يرفع السّوط إلى أعلى ويضرب بعنف ظهر قدّور الحارس، يشعر بالضّعف فينهال عليه من جديد بعنف أكبر وبحنق أشدّ".23

إنّ وعي العميل بضياع سيادته منه، وبقاء قدّور، على الرّغم من سجنه، محافظا عليها، جعله يصنع صورة للعنف، يظهر فيها في "موقع من لا يقدر أن يقبل المخالف، ومن يعمل على استئصاله بطريقة أو بأخرى"،24 وما الاستفزاز الأخرق إلاّ نوع من تلك الطّرق الّتي لم تكسر جلد قدّور، وهو يُفتِّت الحجر، في يوم قائظ، حيث بقي هادئا لا تَنِزُ منه أدنى ردّة فعل، والعميل ينفخ في وجهه خبث ما ينبعث من سيجارته المحترقة، ويجترأ على إدنائها من شفتيه.

إنّ عدم اكتراث قدّور بكلّ هذا، أغرق نفسية العميل في الضّعة، ممّا جعله يستنجد بالعقاب الجسدي، ومع كلّ جلدة سياط على ظهر قدّور، كانت نفسه الدّنيئة تئنّ، "سادية"25 يفصح عنها، وهو يُغلِّظ في لهجته التّهديدية لقدّور "إن لم يكفِ السّوط هناك وسائل أخرى أعددناها خصّيصا لأمثالك من الأقوياء، ما رأيك لو عالجتُ جروحك؟ إنّ لي دواء ممتازا جرّبته المرّات العديدة على الجروح المقترحة، هو عبارة عن فلفل حارّ ممزوج بالملح".26

العميل، وهو يشرح لقدّور واحدة من طرق التّعذيب الّتي تعوّد ممارستها ضدّ المساجين الّذين يُساقون إلى المحجر، يستخدم صيغة الجمع المتكلّم، ليُظهر انتسابه إلى معسكر الغالب الّذي لا ينوي مغادرته. وهو يعترف بجرائمه، لا ينتابه ندم أو خجل، بل يروي ذلك بكثير من الفخر والرّضا عن ذاته الّتي تُنفِّذ بولاء شديد أوامر التّنكيل بالإنسانية.

كما تعرض "تفنسِت"27 لشخصية "لامي"، المعلِّم الفرنسي الّذي لا تُفارقه عصاه، الّتي يُلوِّح بها دونما ملل لبذر الخوف وترسيخ الرّعب في نفوس التّلاميذ، والّتي بها يركب أيضا أشنع المشاهد الكابوسية الرّاشحة مقتا وحقدا على الجزائريّين، حتّى وإن كانوا أطفالا. المعلّم "لامي" يصطنع كلّ الأساليب لينال من هؤلاء الأطفال، فالتّأخّر عن الدّرس ببعض الدّقائق مسوغ كاف لإباحة الشّتم والإهانة وتحليل العقاب الّذي يأخذ شكل التّعذيب "لماذا أنت متأخِّر أيّها (البيكو)، ينظر إليه ولد حشوشة بعينين دامعتين، وقلب خفّاق مرتجف، يجذبه من صدره ويصفعه إلى أن يتطاير المخاط من أنفه، ثمّ يأمره بحزم عسكريّ أن ينطرح أرضا ويرفع رجليه إلى أعلى، دون أدنى حركة، فيمتثل ولد حشوشه لأوامره وينصاع، رافعا رجليه، وما أن يهوي عليه السّيّد (لامي) بعصا الزّبّوج مرّات، حتّى ينفجر بالضراط، ثمّ يتصبّب البول من فخديه. يُواصل السّيّد (لامي) الضّرب على رجلي ولد حشّوشه المشقَّقة من القرّ والصّرّ حتّى ينضح دما جامدا".28

إنّ العنف المسلَّط على التّلميذ الطّفل يبدأ معنويّا والمعلِّم الفرنسي يُبادره بلفظة (بيكو)، الاسم الّذي اختاره المستعمر لتحقير الجزائريّين ووصمهم بكلّ ما هو شائن، ليمرّ بعد ذلك إلى العنف المادّي أو البدني، وعلى الرّغم من أنّ منظر الطّفل وهو يبكي خوفا، ويرتجف رعبا، كان يُثير الشّفقة إلاّ أنّ المعلّم الفرنسي لم يرقّ لحظة أمام ضعف الطّفل ليأخذه بخناقه ويحمل على وجهه بضربة حتّى يُفقده توازنه، ثمّ يُرغمه على أن يستلقي أرضا، ويُثبِّت رجليه إلى أعلى، فيُطيع الطّفل ما يُطلب منه.

ما يصدر عن المعلّم (لامي) لا يخرج عن نطاق "غريزتي الموت والحياة"29 الّتي ترمي إلى الحفاظ على الذّات مقابل الاستماتة في تدمير الآخر لإنهائه، ولهذا ينهال المعلّم الفرنسي على الطّفل ضربا، ولا يرفع يده عنه حتّى وهو يسمع ضراطه الّذي يسبقه

خوفا، ويُشاهد بوله الّذي يغلبه ألما، ليزيد من حدّة العقاب حتّى يسيل الدّمّ من قدمي الصّغير.

وعلى الرّغم من هذا كلّه، يُقرِّر المعلِّم "لامي" أن يبقى العقاب مستمرّا "يرفس يركل برجليه مؤخِّرة ولد حشوشة ثمّ يضع حذاءه على خدّه ويروح ممعنا في دعكه بحافره إلى أن ينفجر الدّم من مناخير ولد حشوشة، ويُوشك أن يُغمى عليه فيطلق سراحه، ويأمره بالذّهاب إلى المرحاض لغسل الدّم."30

جلد الطّفل أغاظ المعلّم (لامي) وأفقده رشده، فذهب يستحدث أساليب تعذيبية أخرى، ويُصعِّد من وتيرة قسوته بأن يُوجّه له ضربات ثقيلة موجعة نحو صدره، ثمّ يُلحقه بركلات على الظّهر، ثمّ يُمرِّغه في الأرض ويدوس على رأسه بحذائه، إلا أن ينهمر الدّمّ من أنفه، حينها فقط يكفّ يده عنه.

الخاتمة:

بهذا تكون الرّواية العربية الجزائرية قد استبطنت الكثير من حالات العالم الغريب، الكائن حقيقة، الّذي تفضحه المواقف المختلفة، الّتي تعجّ بها الحياة. كما استطاعت أن تقدم إضافات مهمة من خلال التوظيف الناجح للرؤى الحداثية العالمية، التي قد يتجه لون مضامينها صوب اليأس من الحياة، وربما يحيل إلى التذمر من قسوة الانسان، إلا انه في النهاية يوقع لحظة التفوق التي كانت وما تزال ضالة كل ابداع أدبي.

هوامش:

[1] عبده عبود، الرواية الألمانية الحديثة–دراسة استقبالية مقارنة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص.128.

2 عرعار محمد العالي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980.

3 الرواية، ص.11.

4 الرواية، ص.15–16.

5 سيجموند فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة إسحاق رمزي، ط5، دار المعارف، ص.62.

6 الرواية، ص.53–79.

7 مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية، ترجمة موريس جلال، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط2، 2013، ص.265.

8 الرواية، ص.85.

9 الرواية، ص.93.

10 إبراهيم سعدي، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990.

11 الرواية، ص.94.

12 نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس، ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، 2001، ص.2595.

13 الرواية، ص.31–32.

14 مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي–مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط9، 2005، ص.159.

15 الرواية، ص.49–50.

16 سيجموند فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة إسحاق رمزي، ص.62.

17 الرواية، ص.104.

18 الرواية، ص.121.

19 عبد العلي الجسماني، الأمراض النفسية–تاريخها، أنواعها، أعراضها، علاجها، الدار العربية للعلوم، ط1، 1998، ص.44.

20 الرواية، ص.147.

21 غدا يوم جديد، منشورات الأندلس، 1992.

22 الرواية، ص.307.

23 الرواية، ص.308–309.

24 أدونيس، الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، ط2، دار الآداب، 2002، ص.150.

25 مصطفى غالب، الجنس عند فرويد، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، 1995، ص.40.

26 الرواية، ص.311.

27 عبد الله حمادي، دار الألمعية للنشر والتوزيع، 2013.

28 الرواية، ص.147–148.

29 إيهاب عيسى المصري وطارق عبد الرّؤوف محمد، العنف المدرسي، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص.30.

30 الرواية، ص.150-151.

المصادر والمراجع:

(1) إبراهيم سعدي، النّخر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990.

(2) أدونيس، الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، ط2، دار الآداب، 2002.

(3) إيهاب عيسى المصري وطارق عبد الرّؤوف محمد، العنف المدرسي، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، ط1، 2014.

(4) سيجموند فرويد، ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة إسحاق رمزي، ط5، دار المعارف د.ت.

(5) عبد الحميد بن هدوقة، غدا يوم جديد، منشورات الأندلس، 1992.

(6) عبد العلي الجسماني، الأمراض النفسية-تاريخها، أنواعها، أعراضها، علاجها، الدار العربية للعلوم، ط1، 1998.

(7) عبد الله حمادي، تفنسِت، دار الألمعية للنشر والتوزيع، 2013.

(8) عبده عبود، الرواية الألمانية الحديثة-دراسة استقبالية مقارنة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.

(9) عرعار محمد العالي، البحث عن الوجه الآخر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980.

(10) مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية، ترجمة موريس جلال، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط2، 2013.

(11) مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي-مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط9، 2005.

(12) مصطفى غالب، الجنس عند فرويد، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، 1995.

(13) نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس، ترجمة وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، 2001.

الدلالة الإحاليّة بين مقاصد النّص وكفاءة التلقي

د.عبد الكريم بن محمد جامعة برج بوعريريج

الملخص:

يعالج هذا المقال ظاهرة دلالة النصوص الإحالية وذلك باعتبار الإحالة أهمّ البدائل التي يعوّل عليها في البوح عن مقاصد منتجي النّصوص، ووسيلة فضلى في تشكيل البنية الدلالية، ومن ثمّ فهي إحدى الآليات الاتساق والانسجام بما تضمنه من استمرارية على مستوى تشكيل البنية السطحية ومستوى انسجام البنية الدلالية. وذلك من خلال محاولة الربط الإحالي بين المخزون المعرفي للمتلقي ومعطيات النّصوص اللغوية قيد المعالجة و التحيين.

الكلمات المفاتيح: الإحالة، الدلالة، المقاصد، التلقي، الإنتاج، النصوص،الاستمرارية.

Le résumé :

.Cet article traite du phénomène de la signification des textes locaux comme une référence aux alternatives les plus fiables dans la déclaration des buts des producteurs de textes et la meilleure manière de former la structure sémantique, c'est un des mécanismes de cohérence et de cohésion. Grâce à la tentative de relier le plus haut entre la connaissance du destinataire et les données des textes de langue en cours de traitement et de mise à jour

أوّلا– مفهوم الإحالة:Référence

تعدّ الإحالة من أهمّ البدائل النّصيّة المساهمة في بناء النّص اتّساقا وانسجاما. إذ تساهم بشكل كبير في تحديد مقاصد النّص، وتشكيل بنياته الدلاليّة. فلا يمكننا تصوّر وجود نص في غياب عنصر الإحالة. لكونها سبيل من سبل تحقيق نصيّة النّص ومنحه هويّته وانتماءه. وهي، أي الإحالة معيار صادق في قياس الكفاءة النّصيّة عند مستعملي النّصوص على مستوى الإنتاج والتلقي. فالإجراء الجيّد للإحالة النّصيّة، مؤشر صادق يوحي بامتلاك صاحبه لكفاءة نصيّة إنتاجيّة،وذلك باعتبار

الإحالة – حسب دو بوجراند– استغلال أقل قدر ممكن من الوسائل لصياغة أكبر كميّة من المعلومات"[1] والقدرة على فك شفرات النّصوص وتفسير دلالاتها الإحالية وتأويلها، مؤشر قويّ يدلّ على توفّر كفاءة التّلقي. كما أنّ القدرة على قراءة النّصوص واستيعابها تتوقف على مدى القدرة على التّحكم في وسائل الاتّساق التي تعدّ الإحالة أبـرزها.

ومن ثمّ لم يعد يُنظر إلى الإحالة النّصيّة بالمفهوم الدلالي التّقليدي،[1] الذي تجسّده العلاقة الدلاليّة التي تربط بين الأسماء ومسمياتها. واستنادا إلى مفهوم الإحالة الذي توفره لنا المقاربة النّصيّة، يتمّ إجراء الإحالة النّصيّة عن طريق إنجاز علاقات دلاليّة تربط بين عناصر لغويّة داخل النّص من جهة،وبين عناصر لغويّة داخلية وكيانات خارج النّص تشير إليها هذه العناصر المحيلة من جهة ثانية.

يتمّ التعامل مع الإحالة في ديباجة لسانيّات النّص المعاصرة وتطبيقاتها المختلفة، باعتبارها آلية من آليات البوح بأغـراض المتكلم أو منتج النّص. فالوحدات والعبارات اللغويّة – في حـدّ ذاتها – لا تحيل إلى الأشياء، وإنّما الذي يقوم بإجراء هذه العمليّة هو منتج النّص(المتكلم) عن طريق استعماله لعبارات ووحدات لغوية مخصوصة يحيل بها إلى أشياء معيّنة ،لأنّ" الإحالة ليست شيئا يقوم به تعبير ما ، ولكنها شيء يمكن أن يحيل عليه شخص ما باستعماله تعبيرا معينا"[2]. ليكشف عن المقاصد والأغـراض التي من أجلها أنتج نصّه «إنّ مقصد المتكلّم هو في آخر المطاف المعيار الأساسي في عمليّة الإحالة" [3] وما أكثر المقاصد التي تستوجب من المتلقي البحث عنها خارج نصوصها، وذلك بفضل ما توفره له الإحالة من وسائل وأدوات تساهم في تحقق الانسجام والاتساق النّصّيين بحيث تؤدي هذه الأدوات دورا كبيرا في تنشيط مخزون المتلقي المعرفي في بعديه :الموسوعي والنّصيّ.

ثانيّا – عناصر الإحالة:

لـكي نقوم بإجراء عمل إيحالي نصيّ، لابد من توّفر عنصرين أساسيين مع وجود علاقة دلاليّة تربط بينهما.

والعنصران الأساسيّان هـما:

1- المحيل: وهو العنصر اللّغوي المتواجد داخل فضاء النّص، تميّزه بخاصيّة الافتـقار الدلالي أو المعنوي، وهـذا الافتقار هو الذي يدفع المتلقي إلى البحث عن دلالة المحيل بواسطة ربطه بعناصر نصيّة داخلية أي داخل النّص ذاته، تأتي سابقة أو لاحقة تأتي بعده. أو عناصر خارجية تتواجد خـارج النّص. ويمكن تصنيف العناصر المحيلة ضمن قائمتين:

أ- **قائمة مغلقة:** وهي ما يعرف بالإشاريات ، وتشتمل على: الضمائر، والأسماء الموصولة، وأسماء الإشارة، والظروف الزمانيّة والمكانيّة،

بـ - قائمة مفتوحة: تضمّ: عناصر معجميّة. الأوصاف المحددة، العبارات اللغوية، أسماء الأعلام، ألـفاظ المقارنة.

2- العناصر المحـــال إليها: ويقصد بها التّصوّرات أو التّمثلات الذهنيّة المرتبطة بعالم الأفكار أو الأشخاص، أو الأشياء، أو الأحداث التي تتواجد في الواقع المادي. إنّ العناصر المحال إليها سواء أكانت خارجية أم نصيّة هي المعوّل عليها في تأويل دلالات النّص، ودفع اللبس عنها.

ثالثا- أنواع الإحـــــــالة:

تنقسم الإحالة من حيث طبيعة الوظيفة التي تؤديها داخل النّص، للمحافظة على استمراريته واتّساقه إلى :

1 - إحالة سياقيّة أو نصيّة داخليّة:

تتحدّد وظيفة هذا النّوع من الإحالة في نسج علاقات تربط بين الوحدات اللّغوية داخل النّص، فهي تربط بين اللّغة واللّغة . مما ينشأ عن هذا التّرابط اتّساق النّص على مستوى بنيته الشّكلية وانسجاما على مستوى بنيته الدّلاليّة. وقد تشترك عدة عناصر داخل النّص في الإحالة إلى عنصر واحد محال إليه يقع خارج النّص، ويعرف هذا النّوع من الإحالة بالإحالة المشتركة، التي تعرّفها لاند كيست بأنّها" مجموعة من الوحدات اللغوية تحيل على الشيء نفسه في العالم الخارجي"[5] وهي عبارة عن عناصر لغوية داخل النّص تشير إلى هويّة واحدة تقع خارج النّص، وتؤدي وظيفتين نصيتين متلازمتين وظيفة على مستوى الدلالي للنص فتحافظ على

استمراريته ونفي التناقض بين أجزاء موضوعه، ووظيفة ثانية تؤدى على مستوى البنية السطحية الغاية منها تحقيق اتساق النّص.

2- إحالة خارجيّة مقاميّة:

تتأسّس الإحالة الخارجيّة على العلاقة الجامعة بين النّص بوصفه كيانا لغويا والواقع أو العالم الخارجي، من خلال ربطها بين عناصر لغوية نصيّة وأشياء تتموقع في العالم الخارجي. ويكون الانتقال فيها من داخل النّص إلى الخارج. والإحالة الخارجيّة " تساهم في خلق النّص، لكونها تربط اللّغة بسياق المقام، إلا أنّها لا تساهم في اتساقه بشكل مباشر"[4]، ولكن بما بفضل مساهمتها البارزة في تحقيق انسجام النّص بواسطة مدّ الجسور الدلالية ن خلال نسبة الوحدات اللّغويّة النّصيّة الداخلية وإلحاقها بالمقامات الخارجيّة التي صاحبت إنتاج النّص أو صاحبت أحداثه ووقائعه.

إن الإحالة الخارجية باعتباره آلية من آليات إنتاج النصيّة هي التي تدفع المتلقي إلى تنشيط معارفه الموسوعية، واستحضار مقامات النّص، ليتسنى له بعد ذلك فهم النّص تشريحا وتأويلا. وذلك لأنّ الانسجام ليس ثاويا في فضاءات النّص، وإنّما تقع مسؤوليّة بنائه بالدرجة الأولى على عاتق المتلقي. يمكننا أن نوضح أنواع الإحالة من خلال نماذج من سورة (المؤمنون)،يقول تعالى: ((قد افلح المومنون(1) الذين هم في صلاتهم خاشعون (2) والذين هم عن اللغو معرضون(3) والذين هم لفروجهم حافظون (4)))

المحيل	المحال إليه	نوع الإحالة
المومنون	عالم الأشخاص(خارج النّص)	إحالة مقاميّة
الذين	المومنون	إحالة داخليّة قبلية
الذين	هم	إحالة داخليّة بعدية
الذين،هم، ضمائر جمع الغائب في :(صلاتهم، خاشعون، معرضون، فاعلون، فروجهم ،حافظون)	المومنون	إحالة مشتركة

رابعا- مستويات الإحالة النّصيّة:

انطلاقا من الاعتقاد الذي ينظر النّص باعتباره حدثا لغويا تواصليا قاصدا، يتمّ من خلال المشاركة التفاعليّة المتبادلة بين أطراف الحدث التواصلي. واستنادا إلى كون الإحالة من أهمّ البدائل النّصيّة التي تتمظهر على مستوى كفايتي التلقي والإنتاج، وظاهرة متعدّدة الأبعاد كتعدّد مستويات النّص/الخطاب ذاته. فإنّ الاكتفاء في تحليل دلالة الإحالة على مستوى واحد، لا يوصلنا إلى تأويل دلاليّ يمكن أن نطمئن إليه أثناء محاولتنا الإمساك بجميع البنيات الدلاليّة للإحالة، سواء كانت داخل النّص أم كانت خارجه. وهذه المستويات ثلاثة، هي:

1- المستوى النّحوي:

يحظى الجانب النّحوي للإحالة النّصيّة بقدر غير يسير من الأهميّة، وذلك لكون الإحالة ظاهرة لغوية بامتياز، تخضع لمعايير نحويّة تسهم في المحافظة على تماسك النّص وانتظامه في شكله الخطيّ .

كما لا يمكن تأويل دلالتها اعتمادا كليّا على الجانب النّحوي وحده، فقد تصادفنا بعض المشكلات على مستوى النّحوي مثل انتفاء التّطابق الضميري الذي تفرضه القيود النّحويّة، مما ينجم عن ذلك لبس دلاليّ، وهو أمر شائع في ما يعرف بظاهرة (الالتفات)، وهذا ما يدفع بالمتلقي إلى البحث عن تأويل دلالات الالتفات في مستويات أخرى غير المستوى النّحوي.

2 -المستوى الدلالي:

إنّ السّمة الغالبة على عمليّة التّشكيل الدلالي للإحالة النّصيّة، هي تلك العلاقة المعنوية التي تنشأ بين العناصر المحيلة والعناصر المحال إليها. ومن ثمّ فإنّ المستوى الدلالي يعوّل عليه كثيرا في إجراء العمليّة الإحاليّة، وفي تأويل دلالاتها النّصيّة، فالروابط الدلاليّة، في رأي هاليداي وحسن _ هي " التي تملك قوة التّرابط في الواقع هي العلاقة المعنوية الضمنيّة" [6] قبل أن تكون الأداة النّحويّة الخاصّة بالربط. فعلى مستوى العلاقات الإحاليّة قد لا نعثر على ذلك التّطابق الذي تفرضه الإحالة على المستوى التركيبي، وتبقى الإحالة في مثل هذه الحالات روابط دلاليّة إضافيّة.

3 - المستوى التّداولي:

يتمّ في هذا المستوى معالجة الإحالة بوصفها فعلا تداوليّا، تحيل إلى عالم التّصورات والأشخاص والأحداث والأشياء التي تتموقع خارج عالم النّص.

يتحقق للنّص انسجامه عبر إجراء المتلقي للعمليّة الإحالية المتمثلة في ربط مكونات النّص الداخليّة (الوحدات اللغوية) بسياقات النّص ومقاماته الخارجيّة، وذلك اعتمادا على مخزونه المعرفي وما يوفره له النّص من معطيات توجهه نحو تأويل سليم للنّص.

يواجه المتلقي صعوبة على مستوى استيعاب دلالة النص وتفكيك بنياته إذا عجز عن إجراء هذه العمليّة بنجاح.إنّ من مظاهرة نجاح عمليّة الإجراء الإحالي قدرة المتلقي على استحضار عناصر النّص الخارجية المتمثلة في ظروف إنتاجه، لكي يوظفها في تفكيك بنيات النّص الدلاليّة أو في إعادة تركيبها بحثا عن الانسجام،"وذلك أنّ الانسجام النّصي يرتبط ارتباطا قويا بالاستعمال، وبهذا يكون له جانبه التّداولي الذي لا يمكن تركه والذي يسمح بإدراج مقام الكلام والعلاقات بين منتج النّص ومتلقيه"[7].

خامسا– مقاصد النّص وإجراء الإحـــالة:

يقوم المتكلم/ منتج النّص بإجراء عمليّة الإحالة بناء على المقاصد والأغراض التي من أجلها أنتج نصّه. انطلاقا من نسج شبكة من الجسّور اللفظيّة والمعنويّة والتّداوليّة التي تتكفل بإنشاء علاقات إحاليّة تربط بين فضاءات النّص المتقاربة منها والمتباعدة، الداخليّة منها والخارجيّة، الحاضرة منها والغائبة؛ سعيا منه لتحقيق نصيّة النّص من خلال آليتي الانسجام والاتّساق" إن مقصد المتكلم هو في آخر المطاف المعيار الأساسي في عملية الإحالة"[8]، وذلك لأنّ العبارات اللغوية لا تحيل في حدّ ذاتها، وإنّما منتج النّص ومالك اللغة هو من يقوم بذلك، لأنّ "الإحالة ليست شيئا يقوم به تعبير ما، ولكنها شيء يمكن أن يحيل عليه شخص ما باستعماله تعبيرا معينا"[9] يشير به إلى عالم الأحداث الذي ترتبط به كيانات النّص، وتفتقر إليه في فهمها وتأويل دلالاتها.

سادسا– المتلقي وتأويل الدلالة النّصوص الإحاليّة:

من بين أهمّ الوظائف النّصيّة التي تضطلع بها الإحالة؛ وظيفة ضمان استمرارية الدلالة النّصية، وذلك من خلال الدور الذي تؤديه أثناء تنشيط مخزون المعرفة النّصيّة على مستوى ذاكرة المتلقي في شكل نماذج وخطاطات ذهنيّة. وبما تؤديه أيضا من دور كبير على مستوى استحضار هذا المحتوى المعرفيّ والاستعانة به وقت الحاجة أثناء معالجة معلومات النّص وتحليل بنياته الدلاليّة.

من وجهة نظر سيميائيّة فإنّ وظيفة الإحالة تستدعيها ضرورة الربط بين عالم النّص الداخلي والفضاءات الخارجيّة التي يرتبط بها تلقيّا وإنتاجا. حيث تجرى عملية الربط بفضل آلية التّمثيل الذّهني ((السميوز)) حسب التعبير البورسي، بحيث يقوم السميوز بمهمة التّوسّط بين العناصر المحيلة ((العلامات)) وما تحيل إليه من تصورات، وأشخاص، ووقائع ، وأحداث...

يستند التّصور البورسي إلى مبدإ سميائي يفترض إمكانية وجود إحالة غير منتهية، لا تتوقف عند حدود تأويل بعينها. حيث يقوم الفعل الإحالي بتشغيل التّمثّلات الذهنيّة، فيتمّ تحرير الدلالة، ويكون من الصعوبة بمكان مضايقة انفلاتها أو والحد انفطارها وانتشارها.

تقوم التمثلات الذهنيّة بوظيفة التّوسط بين عناصر النّص المحيلة والعناصر المحال إليها، فلا تقف عند معنى معيّن، بل تتجاوز حدود تعيينه إلى سيرورات دلاليّة غير منتهيّة. وهذا ما يفسّر مدى تعدّد أوجه القراءة والتأويل على مستوى تلقي النّصوص. والسبب الرئيس لهذا التّعدد هو التباين الحاصل بين المتلقين من حيث درجات تراكم المخزون المعرفي لديهم، وتفاوتهم أيضا في قدرات تنشيط التمثّلات الذهنيّة للأفكار والوقائع والأشخاص المحال إليها.

ومن وجهة نظر تداوليّة فإنّ الإحالة حدث تواصلي تفاعلي، تشكله ثلاثة أنواع من السيّاقات:

–سياق المتكلم أو الكاتب.

– وسياق النّص.

– وسياق المتلقي.

وهذه العناصر الثلاثة يجب مراعاتها أثناء تفكيك بنية الدلالة الإحاليّة للنّصوص،فالمتكلم" حين يتكلم يفترض أن المتلقي له القدرة على فك الخطاب بكيفية ملائم، أي أنه يستطيع أن يستقبله كلا منسجما"[10]، وبما أنّ الانسجام يعدّ مقوّما أساسيّا من مقومات نصيّة النّص، فلا يمكن أن يكون حبيس فضاء النّص الداخلي. وعلى المتلقي تقع مسؤوليّة البحث عنه خارج حدود النّص. ويعتمد المتلقي لكي يحقق للنّص انسجامه على ما يوفّره له النّص من المؤشرات. واستنادا إلى مبدأ التّعاون عند جرايس(Gric) الذي يتأسس على فرضية التّفاهم المسبق بين المتكلم والمخاطب.

يتكفّل المتكلّم/ منتج النّص بإمداد المُخاطَب بكلّ المعلوماتِ التي يمتلكها حول الذوات المحال إليها، والتي يقصدها في خطابها، لتمكين المتلقي من التّعرف عليها، ومن ثمّ تمكينه أيضا من تأويل دلالتها، معوّلا على كفاءة التّلقي التي تتجلى في القدرة على تنشيط مخزونه المعرفي وتسخيره في معالجة معلومات النّص.

وفي الختام نعتقد أنّ الإحالة باعتبارها عملا مشتركا بين النّص ومنتجه وقارئه، تستفزّ ذاكرة الخطاب، وذاكرة القارئ، وترسي قاعدة الحوار بينهما.

انتهاء إلى فضاءات دلاليّة متعدّدة ومتنوعة تتراءى خلفها المقاصد والأغراض.

ج. ب.براون ،ج.يول، تحليل الخطاب. ترجمة محمد لطفي الزليطي، منير التريكي.جامعة الملك سعود الرياض:1997.ص:36.

مراجع البحث:

1- ج. ب.براون ،ج.يول، تحليل الخطاب. ترجمة محمد لطفي الزليطي، منير التريكي. جامعة الملك سعود الرياض:1997.ص:36.

2 - المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه. ص: 37.

4- نقلا عن محمد خطابي. لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب. المركز الثقافي العربي. الطبعة الثانية. الدار البيضاء – المغرب: .ص:17.2006

5- مفتاح بن عروس. الاتساق والانسجام في القرآن. رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة . تخصص لسانيات النص. جامعة الجزائر كلية الآداب واللغات.قسم اللغة العربية وآدابها. سنة: 2007-2008. ص: 105.

6- المرجع نفسه. الصفحات: 105، 106، 107.

7 - بن عروس.ص: 107.

مفتاح بن عروس. الاتساق والانسجام في القرآن. رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة . تخصص لسانيات النص. جامعة الجزائر كلية الآداب واللغات.قسم اللغة العربية وآدابها. سنة: 2007-2008.ص: 105.

8- تحليل الخطاب. ص:36 .

9- المرجع نفسه. ص: 36.

10- بن عروس. ص: 107.

التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر

أ. هاشمي قشيش جامعة خنشلة

الملخص:

تحاول هذه الدراسة البحث في الاشكالية التي يطرحها الفضاء النصي والتشكلات التي يتمظهر بها من خلال الخطاب الشعري الجزائريالمعاصر والدلالات التي يتبين من خلالها التمازج بين اللغة والصورة وبين العلامات اللغوية والرسوم والاشكال حتى أصبحت القراءة تذهبمن الصورة إلى النص وتعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل.

الكلمات المفتاحية: الفضاء؛ النص؛ الشكل؛ الشعرية؛ الفضاء النصي؛ الفضاء الصوري.

Abstract:

The objective of this study is to explore the one hand, the problem assumes that the universe and textual forms through which it has a presence in the Algerian contemporary poetic discourse, and the meanings of secondly, that specify the interference between language, images and forms, interference makes reading a permanant act of return text in the image and the image in the text

Keywords: *space, text, form. poètics,text space ,poem, figural space*

مقدمة:

لم يعد الفضاء النصي في القصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة ذلك الدال اللساني وحده؛ وإنما غدا يمتزج بالتشكيل المجسم على بياض الورقة، مختبرا الطاقة البصرية في الكشف عن دوالها وعن مسلكها. أصبح يخبر عن كيفية الإنشاد، ويعيّن هيئة الوقفات ضمن النص الشعري، ويحدد تدفقات الأسطر الشعرية بشكلها التراكبي التي تتعاقب في السطر تلو الآخر من ناحية أخرى " وخصوصا وأن الأمر يتعلق بإدراك المعطى نفسه عبر حاستين إدراكيتين أساسيتين(العين والأذن). إذا سلمنا بالصلة الوثيقة بين الزماني والفضائي فإن الفضاء وهو ينظم العناصر في ترتيب

وتواز نمطي متشاكل، أدْعى بالضرورة أيضا لمتعة العين و إيلاعها بالنظر إلى الشيء، بحيث توازي لذةُ العين لذةَ الأذن، ومتعة الاستماع متعة النظر[1]"؛ الفضاء النصي تركيب يبين من خلاله طريقة التواصل، والوسيلة التعبيرية التي يستعين بها الشاعر لإيصال مضامينه، معتمدا في ذلك على تمظهرات متنوعة يخلق من خلالها الجمهور القارئ المتذوق الذي يدافع عنها، ويُمدّها بالاستمرارية، والحضور المتواصل في المنابر الشعرية والنقدية.

يصبح بناء المعنى في الفضاء النصي للقصيدة يستند على ثنائية (اللفظ/الشكل)، مما يقوّي الطاقة الدلالية ويكسبها كثافة وسمكاً، وهذا ما "جعل القصيدة الشعرية قصيدة مرئية، فحدث التمازج بين اللغة والصورة واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص وتعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل(2)"، وأضحى الشعر المعاصر بصفة عامة والعربي الجزائري منه بصفة خاصة في نمطه التعبيري الخطي الجديد ممزقا للألفة الخطية محدثا خلخلة لما ألفه خيال القارئ من نمطية ثابتة سواء في الشعر العمودي القديم، أو الإحيائي، أو الشعر الحديث الكلاسيكي، منميا في قرائه طريقة تذوّق الشاعرية الجمالية للشعر دافعا بهم إلى تغيير طرائق تقبّل الشعر المعاصر المبنى على عنصر المفاجأة.

يمكننا الحديث عن فضاء نصي جديد برز مع ظهور شعر التفعيلة أو الشعر الحر "ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها . باعتبارها أحرفا طباعية . على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها(3)"، من العلامات البصرية الظاهرة على مساحة معينة من النص الشعري المكتوب، تحتويها عين القارئ بمجرد ما يباشر اتصاله به في هيئته البصرية؛ التي لا تخرج على نطاق الأدلة اللغوية، معلنة عن " الفضاء الذي يحتوي أو يسجل فيه الدال الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي(4)" ضمن فضاء نصي، وإن كان هذا الفضاء لا يتطلب من المتلقي موقعا محددا، ولا مشاركة جسدية، كما يستدعيها الفضاء الصوري الذي " يستدعي مرجعية في موقع المتلقي وجسده ومشاركة منه

تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة :المعرضة للمسح البصري السريع، وذلك من أجل تبين الشكل، لا تبين العلاقات النسقية فقط(5)"حيث ترد الأشكال البصرية مقدمة منها ماهو مركب ومنها ماهو غير مركب، حسب الأسطر المكونة للشكل البصري الذي تحوله النظرة من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية، تقتضي من المتلقي أن يحتضنها بمفهوم مزدوج- مفهوم موجه للقراءة، ومفهوم موجه للتأمل التشكيلي- وبالأخص مع النصوص الشعرية المعاصرة التي تعتمد العلامات الخطية اللغوية مادة للتشكيل، مع الإشارة إلى أن القصيدة الشعرية الجزائرية المعاصرة أضحت " تأخذ شرعيتها ودلالتها من مستوها الخطي، وعلاماتها غير اللغوية، وكل ما يحيط بالنص، القصيدة صمت وصوت، سواد وسط البياض، وللرسم المرافق لها دلالالته وللتشكيل الخطي الذي جاءت فيه أهدافه ولطريقة تقديم النص على الورقة ومكانه فيها، إضافة إلى التشكيلات الخطية والهندسية الموجودة داخل النصوص أهمية كبرى في تقريب النص وإعطاء الصورة الحقيقية له(6)"، مما يقبل القول أن كل ما هو موجود ومكتوب في القصيدة الجزائرية المعاصرة، إلا و يحمل معنى، فإن كان يعتبر عنصرا أساسيا في الفضاء النصي بحمله لدلالة لسانية، يتحول إلى عنصر في الفضاء الصوري بمجرد ما يتخلى عن هذه الدلالة ويصير غير قابل للتعرف والقراءة، والعكس فالعنصر الذي هو أساسي في الفضاء الصوري، يتحول إلى عنصر أساسي في الفضاء النصي بمجرد ما يحمل دلالة لسانية ممنوحة للقراءة، "وذلك لأن طريقة الكتابة، وتوزيع الأبيات الشعرية، وأنماط توزيع السواد والبياض على جسد الصفحة، تدفعنا إلى الحديث عن حضور التشكيل في الكتابة وحضور الكتابة في التشكيل وبين المكتوب والشفهي، يحضر الصوت متفاعلا مع الخط أي الرمزية الحروفية والفضاء ليدرج في نسقية الخطاب التي ينظمها(7)"، فالفضاء الطباعي للصفحة دال من الدوال البانية سواء للفضاء النصي بمكوناته من علامات الترقيم ونسقها في الكلام المكتوب، وأشكال توزيعها، وتباينها في القصيدة، وعلاقاتها مع باقي المكونات كالنبر والبياض والسواد وحركة الأسطر وكل ما هو" ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب غير أنها، وبشكل طبيعي، محملة بدلالات لسانية(8) "بالمقابل كل ما هو غير قابل للقراءة فهو مكوِّن من مكونات الفضاء

الصوري الممثل في شكل الكتابة وطريقة إعداد الصفحة باعتباره علامة بارزة والتي يمكن من خلالها تمييز الفضاء الصوري عن الفضاء النصي.

نجد الفضاء النصي وكذا الفضاء الصوري في قصائد شعرائنا الجزائريين المعاصرين منصاعين للاعبين مهرة ومحترفين و" نوع آخر من اللاعبين بالحروف، و الخالقين من الحروف كونا...يلعبون بالحرف من حيث هم مبدعون كبار وليس من حيث هم شغيلو صف للحروف في مطبعة قديمة... يخلقون من الحروف أكوانا وجمالات وبشرا بإتقانهم الإبداعي المعرفي للجمع بين الحروف والكلمات والجمل وصيرورتها قصائد وملاحم ومشاعر حب في نبضات القلب وأقاليم الجسد وأغوار الروح(9)"، لأنهم يرون اللغة الملجأ والملاذ الذي يستندون إليه، ويرجعون إليه وهم يشكون" الذائقة الفنية المحيطة بهم، فغدوا غيورين عليها كمخلوق هش الجسم، جسيم الخطر على الذهن ، عظيم الأثر على الغد... (10)" ؛ فيتخذون منها تدابير تمنع اليأس من بسط نفوذه، و تحوّل الهزيمة إلى نصر واحتفال.

من أيّما غيمةْ
من أيّ غيب ساحر
من أيّ أفق...
أيّما نجمه
حطّت على شفتّي هذي الأبجدية؟(11)

فالشاعر الجزائري المعاصر من خلال أعماله وقصائده يعمد إلى اتخاذ اللغة وطنا والقصيدة ملاذا فهو يريد التوحد بها والهروب من صمت العالم المحيط به كي تحييه وتنمي في حياته حب الحياة جاعلا منها امرأة شريك العمر يتقاسمان نفس المشاعر وهذا ليلج بها التصوير المسمى بلاغيا التشخيص الذي "يقوم على خلع الانساني، أو إضفاء الخصال البشرية على أشياء أو كائنات غير انسانية سواء كانت حية أو جامدة، معنوية أو غير معنوية(12)"

مولاتي...

جرّدني صمت العالم من ذاتي
هل أحلم أن تتوحّد ذاتك...

في ذاتي،

لتضيف إلى عمري...

أعمار(13)

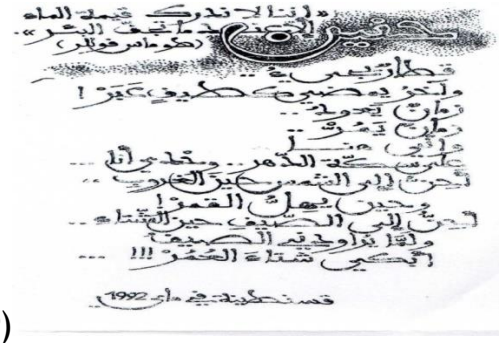
تبدو لغة القصيدة، رحما وملاذا للشاعر الراوي الذي يريد أن يكتب حكايته ليرث أرض الكلام ويملك المعنى تماما، وذلك من خلال "زحزحة النص الشعري عن يقينه الشكلي والوزني، فيترتب عنه اقتناصه لاستراتيجية مهمة في خلق وبلورة فضاء نصه، لا عن طريق الإكراه التي كانت تمارسه قوانين الوزن الخليلية، وإنما عن طريق الاجتهاد و الرؤية وعن طريق التصور النابغ من الحياة الراهنة(14)" فيجدد حياة اللغة ويخترقها من الداخل ويغير بنياتها وطرق تفاعل مكوناتها. لقد أضحى الشعر الجزائري المعاصر يعطي كل قصيدة شكلها الخاص من خلال "العلامات النوعية المتجسدة ماديا والبانية للنص كعلامة مفردة(15)"؛ وأولى هذه العلامات النوعية، علامة قانونية تواضعية ممثلة في:

- الخط: يعدّ الخط "من خواص الإنسان التي يتميز بها عن الحيوان(16)"، وهو في دواوين الشعراء الجزائريين المعاصرين بين مرقوم آليا في مستوى الطباعة لسبب منهجي يتمثل في ضرورة وجود بنية مرجعية يقاس عليها شكل الحرف "حيث تلتقي النصوص الشعرية مخرج دار النشر أو الصحيفة قبل التقائها القراء في وضع إخراجي معين. وقد يفاجئ إخراج النص الشعري الشاعر نفسه ويرشده إلى مراكز قوى دلالية في نصه لم ينتبه إليها من قبل(17)"وبين استحضار لنبض الشاعر وانفعالاته تجاه القارئ، وهذا ما انتهجه الشاعر يوسف وغليسي بتفضيله لخط النص القرآني المغاربي والشاعر فيصل الأحمر و شغفه بعجائب الكتابة على الحاسوب. ففي هذه الحالة نكون أمام عدول واضح وجلي عما ألفه القارئ المتعود على قراءة النصوص المرقونة؛ وأمام إحالة على معرفة خلفية لنماذجَ تراثية وعصرية.

أبو الطيب المتنبي الأن يمضي وحيدا
وصحو الرفاق يعاود تجواله في الفضاء

ورمانة الغجرية تقرئه آية الحب في سورة الأشقياء

متى تكتب التحفة يا سيد الشعراء؟ (18)



(19)

إلى جانب هذه العلامة النوعية نرصد علامة نوعية أخرى وليدة البنية الخطية المكونة للنص الشعري الجزائري المعاصر، تتحكم في حركة العين وذلك بتوقيف مسارها لأنه "حتى نتواصل مع طاقوية السطر التشكيلية، يجب أن نتوقف عند الشكل، إذ بقدر ما يبرز الرسم هذه الطاقة الخاصة بقدر ما يسترعي الانتباه والانتظار والتوقف...(20)" ، تتجلى هذه العلامة النوعية في:

– النبر* البصري حيث يعتبر منبها أسلوبيا إلى جانب كونه تبئيرا بصريا خطيا ودوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر الصوتي له أهمية كبرى في التدلال والإيحاء والتعيين والتضمين والتأشير على الأطروحة القضوية للقصيدة الشعرية. وقد يكون حرفا أو وحدة معجمية منفردة أو مندمجة داخل الفضاء النصي كما يكون جملة أو سطرا وتتمظهر هذه العلامة كما هو جلي في المقطع الشعري للشاعر فيصل الأحمر في" معاني" حيث النبر اقتصر على الحرف (أ) في مورفيم (الجبال) وفي السطر الشعري " أبو الطيب المتنبي" كان النبر في الوحدة المعجمية (أبو) وتمظهر النبر في المقطع الشعري السابق ليوسف وغليسي " أوجاع صفصافة" في الوحدة المعجمية (حنين)، أما في المقطع الموالي " عنكبوت" من ديوان (شبهات المعنى) للشاعر الأخضر شودار نجده نبر الجملة(سهوا على شفير الوقت) حيث هو مندمج مع النص الشعري.

(21)

بينما المكون الثالث من مكونات الفضاء النصي والذي يعتبر من العلامات النوعية وليدة البنية الخطية

– السطر الشعري وحركته: يعد من العلامات التي تتحكم في توجيه حركة العين وتغير مسارها أثناء تعرفها على العلامات الخطية المكونة للنص الشعري ومولدا دلالات بصرية معينة، وتتجلى هذه العلامة في الشعر العربي الحديث عامة والشعر الجزائري المعاصر خاصة في اتجاه الكتابة حيث تتجه الأسطر الشعرية عنده حسب اتجاه الكتابة العربية وذلك من يمين الصفحة إلى يسارها وهو فضاءها المكاني الذي يتناغم مع طبيعتها .

لا عكاظا عكاظ !

والذبياني طلق خيمته..

ما عادت تبكي صخرا خنساء!

صخر أصلا ما عاد يصول شجاعا

في الميدان.. (22)

إن الاتجاه الأفقي للسطر قد يتغير " لتكوين بنية تشكيلية تسجل سمات الأداء الشفهي أو تجسد دلالة

الفعل بصريا(23)" إلى اتجاه عمودي تماما، أو إلى اتجاه مائل تدريجيا إلى الأسفل أو إلى الأعلى، على غرار ما حدث في القصيدة الموالية: الجبال

تطاول

بعض
التراب
إلى نشوة
في العلى
والبحار
الغبار(24)

إذ أن الاتجاه الأفقي هو الاتجاه السليم لكتابتها باعتبارها ليست من اشباه القوائم. إلا أن الشاعر غير اتجاهها الأفقي إلى العمودي لأنه يفكر " بمستوى الرمزية الرؤيوية الصوتية التي تتخطى المفهوم العلمي لاعتباطية العلاقة بين الصوت والمعنى، بحيث تكون للتشاكلات اللفظية قيمة تعبيرية(25) "، ويسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفوي ممثلة في تمييز الأصوات المتفرقة بين صيغة ومكان(الجبال، التراب، البحار)، ومن النصوص التي بنيت أسطرها الشعرية بهيئة تغيير اتجاه السطر الشعري أيضا من الأفقي السليم إلى العمودي، لتبين للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفوي، ولتسجل دلالة الصوت ممثلا في ارتفاع نبرة الصوت للصدى الذي ينجم من الصراخ المتواصل تسجيلا بصريا ما ورد في قصيدة (تجاوب):

يطوي البيد طي

يا خالقي...
يا خالقي...

صرخت°،،

صرختُ،

صرختُ (26)

أما فيما يخص حالة تغيير اتجاه السطر الشعري من الاتجاه الأفقي إلى الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأسفل، مبرزة سمة من سمات الأداء الشفوي على الشكل البصري وباعتبارها مجسدة دلالة من دلالات الفعل.

ثم غابت.

كأنَّ قمر

مدّ من سابع السموات اليدين،

ومسح عن جبهتي...

واسـ..

تَتَر..

..... (27)

وظف الشاعر الجزائري هذا الفضاء النصي، المجسد في تغيير اتجاه السطر الشعري من الاتجاه الأفقي إلى الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأسفل، ليبين للقارئ دلالة فعل الاستتار المتواصل حتى يتحقق الغياب الكلي المرفق بالمتابعة المفتونة بالغواية دون الامساك به. كما هو حال الشاعر هنا مع المرأة/القصيدة، أو حاله تجاه البحث عن زمام الكلمة والافتتان بسلطان الكلام، ودلالة فعل الاستتار يكون رويدا رويدا مما جعل من الشاعر يقوم بتفتيت الكلمة مرفقا إياها بنقاط الحذف و التغيير التدريجي للسطر صوب الأسفل.

ولجأ الشعراء الجزائريون المعاصرون لتقنية التضمين، تضمين السطر الشعريّ ذي الاتجاه المعاكس لاتجاه اللغة العربية ليسجلوا للقارئ سمة من سمات الأداء الشفهيّ ممثلة في دلالة فعل الإنشاد تسجيلا بصريا، ينوع الإيقاع ويخلق الاحساس بالمزج بين الأداءين، أداء الصوت الأصلي وأداء الصوت المتضمن نص:

الكلام مواعيد معنى بعيد لمعنى بعيد

The voi che dioa amore ?

Accendo un attimo le uttima camera

المكان حكايا السراب العديمة (28)

اشتغل الشعراء الجزائريون المعاصرون في الفضاء النصي على تموجات الأسطر والأشطر والجمل الشعرية حسب التدفقات الشاعرية، فاتخذت نصوصهم صورا عدة تداخل فيها البياض والسواد تماثلا واختلافا استيعابا للدفقات الشعورية التي كانت تنتابهم؛ عن طريق التقنيات الطباعية مثل الحذف والتدرج

والسواد، فكان أن شحنت بحركات وقيم صوتية ودلالية تصب في جماليتها، فتزيدها تأثيرا في المتلقي. كون البياض والسواد عنصران مهمان في الفضاء النصي، سعى هؤلاء إلى تطويع اللغة من خلالهما، وتحريرها من محدوديتها المعجمية وسعوا بها إلى تشخيص فكرهم ورؤاهم، وللتعبير " عما طرأ على الواقع الإنساني المعاصر من تعقد فكري، وزخم شعوري، وصراع نفسي بين أضداد المشاعر، مما لم يكن في استطاعة الشاعر التعبيرُ عنه من خلال اللغة التقليدية وأساليب التعبير اللغويّ والفنيّ المعهودة(29)".

من النصوص التي جسدت ثنائية البياض والسواد قصيدة(مراثي خرساء لطفلة الياسمين) حيث تجسد البياض في مطلع القصيدة وخاصة في الأشطر الأولى، وبالمضي في النص يتضح السواد وفراغات البياض في مهارة طباعية مقصودة، تدخل في سياق النص كله وقد تتفاوت الفراغات وكذا الدَّفقات الشعرية من مقطع إلى آخر حتى تصل إلى فراغات البياض التي تمثل استراحات تحمل في طياتها دلالات تعبيرية واضحة.

هي الفجيعة

حجر في غدير الارتداد

ومهماز الموعظة

النُّحاسية الرَّاكدة.

سين

عين

دال

تاء

ذُهل الشّعر...

فَطُوبَى للأخرَس. (30)

بدأت لعبة البياض والسواد تتجلى بأنواعها كالتموج الظاهر من خلال عدم توازن الأسطر الشعرية، والحذف البادي من خلال نقاط الحذف، والفراغ البارز بين الجمل الشعرية، فكان تغييب السواد ليحل محله البياض مخاضه التغييب الذي

انتهجه الشاعر وهو يستعين بتقنية التقطيع الممثلة في كلمة(سُعدَة أخت الشاعر)، فحل التقطيع للاسم بداية الحكاية على لسانه بنداء الندبة، يرجع السواد ليحل محله البياض برجوع الشاعر وإطلالته من شرفة ياء النداء التي تجعله طرفاً مباشراً من أطراف الحوار فالشاعر موجود، بل هو موجد الحوار.

أرسم وحدي خطوة نحو شعبي، مفْعما بالحلم والسفر

محاصر أنا من الجهات الأربع...ولا حدود لي

وطني يأتي من

غروبه وحيدا،

يرتدي أجراس

البحر المشتعل بدماء: ال

ش

ه

د

ا

ء (31)

يدفع توزيع البياض والسواد على جسد الصفحة، عادة إلى الحديث عن حضور التشكيل في الكتابة، وتقديم دلالات أيقونية "لا تحكمها فقط مقتضيات تنظيم الفضاء النصي بل يمكن أن يضبطها وينظمها مقتضى الفضاء الصوري في الوقت الذي يتعلق فيه الأمر بإدماج عنصر التشكيل الخطي في النص(32) " ويكون هذا كله بمقصد من الشاعر؛ لا لشيء إلاّ ليعبر بها عن رؤيته كما جيء به في لفظة (الشهداء) التي سبقت بكلمة دم فجاءت متقطعة متشظية إلى الأسفل بحروف سوداء جعلها تسيل على بياض الصفحة وكأنها دم ينزف من الشهداء على البحر /الورقة فيشتعل .

علامات الترقيم "وهو مستوى يمكن أن يدمج بين مستوى الخط، ومستوى توزيع البياض والسواد(33)"وقد أبدى الدارسون من النقاد والباحثين في الدراسات الغربية و العربية أهمية بالغة تمثلت في الشكل البصري عامة، وعلامات الترقيم

خاصةً مبرزين الدور الذي تلعبه في إغناء دلالة النص باعتبارها وقائع أسلوبية توظَف في التعبير عن المواقف أثناء الانتقال من الخطاب الشفوي إلى الخطاب المكتوب. تميز الخطاب الشفوي بنظام إشاري أغنى اللغة بكثير من العلامات، بوقفات الصمت، وتقطيع الكلام الشعري؛ ترتب عنها مواقف إنسانية مضمرة؛ جعل من الشعراء يلتفتون إلى أهمية توظيف علامات الترقيم (بياض ونقط حذف ونقط التعجب ونقط الاستفهام و حصر عبارة بين قوسين...)، في التعبير عما تعجز الألفاظ عن الافصاح عنه، وفي تعويض النظام الإشاري و الصمت وفي تقسيم مكونات الجملة بين الأسطر الشعرية، فعلامات الترقيم" قَوامها مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع أي أنها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط. وعليه يمكن تناولها من جهتين: من جهة فعلها في إنتاج المعنى والإيقاعات، ومن جهة خضوعها لمقتضيات الدلالة وانحصارها في فضائها المستوي. فهي داله باعتبار الوجه الأول، وموجهة في القراءة باعتبار الوجه الثاني(34)".

استعمل شعراء الخطاب الشعري الجزائري المعاصر علامات الترقيم ضمن دلالاتها الوظيفية في مواضعها المحددة، حيث أن طريقة توزيعها تستجيب للوظائف النحوية والتركيبية والدلالية، وإن خالفوا ذلك؛ يشحنونها بوظائف شعرية لتلعب أدوارا مميزة ضمن الفضاء الخطي، وما يسمح به من إمكانات التوزيع والتقسيم. كما حرصوا على استعمالها سواءٌ داخل الأبيات أو في نهاياتها، حتى وردت البعض من نصوصهم مشبعة بها وهذا "راجع بالدرجة الأولى، إلى اختلاف وظائفها، في علاقاتها التفاعلية مع باقي المكونات التي تتكون منها القصيدة(35)" أما فيما يخص النصوص التي بنيت بتقنية نقطتي التوتر والتي يقصد بها " وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية(36)".

هي ذي في حضرة الوادي تجلت

فاخلع النّعل..

فمولاتك تدنو منك.

فأسجد...

واقترب.

وافرش الكون لها...

من رسيس الحبّ...

برًّا

ثم بحراً (37)

فالشاعر في هذه الأبيات من القصيدة التي كتبها في لحظة المكاشفة الشعرية و الإطلالة على مدار رعب الكتابة، وظف نقطتي التوتر التي تتجلى في نهاية السطر الثاني، لتبين توقفه عن النطق للحظات بسبب شدة توتره ورعبه الذي يضاهي رعب موسى أول مرة وهو بالوادي المقدس او أمام السحرة ، ولتدل على توتر الشاعر إسقاطه الروابط النحوية والأسلوبية من موضع النقطتين في السطرين الثاني والثالث، ومن علامات الترقيم أيضا نقط الحذف و التي صورتها البصرية(...)، وهي ثلاث نقط لا أكثر ولا أقل على السطر متتالية وهي "للتعبير عن بياض أو خرم أو إغفال ما لا يلزم في النص الشعري أو النثري(38)" يستعملها الشاعر للدلالة على الاختصار والبتر في طول الجملة، وأن يجعل القارئ مشاركا فيما يكتبه، مشاركا في قراءة النص مجتهدا في معرفة معنى الحذف المسكوت عنه، كأن الشاعر يريد من هذا الحذف أن يشرح رؤيته، ولكنه استغنى عنها لما فيها من تعبير وتقدير وترك تقديرها للمتلقي. والأمر ذاته مع بقية الأشطر في وضع ثلاث نقاط دلالة على الحذف "إما لأسباب رقابية، وإما عن قصد واضح، وعلى المتلقي أن يجتهد في استحضار معنى الحذف وتخيله وهو ما يفتح مجالا للتأويل(39)"ويتكرر الحذف في نصوص الشعراء الجزائريين المعاصرين بشكل لافت حتى نشعر حينها أننا أمام فضاء بصري يطرح أسئلة لا تنتهي. وذلك تماشيا مع التطورات التي لحقت الشعر العربي المعاصر في إطار الفضاء النصي والتلقي البصري وتوظيفه المد النقطي والذي نعني به " مد أربع نقط أفقية فأكثر في النص الشعري بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين أو سطرا كاملا، أو مجموعة من أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر(40)"

عرف الشعر الجزائري المعاصر فن التصوير أو التشكيل بالمتن العلاماتي كنوع من أنواع الفضاء، رغبة في استحضار اللامرئي في المرئي، فالمنظور المتلقي بصريا ليس معطى للقراءة فقط؛ ولكن للرؤية أيضا. وظف الشعراء الأشكال البصرية في النصوص معتمدين على المادة اللغوية؛ حيث "تتحول الأسطر المكونة من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ ولكن لتشاهد كعلامات بصرية(41)"، وهذا ما أتى به الشعراء الجزائريون في بعض أعمالهم، إذ نجدهم من جهة أرفقوا نصوصهم برسومات تحمل دلالات باعتبارها ترجمة خطية ووسيلة مساعدة للفهم سواء من اجتهاده الخاص أو بمساعدة من غيره من الفنانين أو الطباعيين؛ حتى يجعلوها وسيطا بصريا يزيد من دلالة النص وهذا ما يجسده نص "عراء المشنقة(42)" ونص "آه يا وطن الأوطان43)"

ومن جهة يرسمون بمفردات النص الشعري أشكالا هندسية منها الثلاثية و الرباعية و العامة من أجل توليد دلالات بصرية هادفة. يجد القارئ نفسه من خلال النظر إلى نهايات الأسطر الشعرية إزاء خط مضلع، لأن اسطر النص تتباين في أطوالها. ومن الأشكال الهندسية التي أخذت نصيبا يحسب له إلى جانب الخط المضلع. المثلث بمختلف أشكاله ليولد في الشعر دلالات بصرية معينة وليجسد من خلالها الحالة الشعورية والشعرية التي يعيشها الشاعر، فمن النصوص التي بنيت بتقنية مثلث قائم الزاوية ذي القاعدة العلوية منها نص من قصيدة (أيها الشعر) :

أيّها الشعر تجلَّ الآن ..
هذا طيف مولاتك...
ففرش دربهَا

زهرا(44)

يجد المتأمل بصريا للنص السابق بصره حيال رسم. خطوطه تصل بين النقاط الرئيسية لزوايا مثلث قائم بقاعدة علوية. ولجأ الشاعر إلى هذه التقنية ليجسد من خلالها حالته الانفعالية، التي تتأتى نتيجة التدفقات الشعرية والشعورية التي تنتاب الشاعر أثناء الكتابة، "زيادة على أن علاقة الخط بالسطر مرهونة بالتوقع والاحتمال، وكل ذلك يجعل التفاعل ركنا بانيا للإيقاع . فامتلاء أو نقصان السطر يقدم حرية في التشكيل الخطي(45)" و بالمقابل من النصوص التي بنيت بتقنية المثلث القائم ذي القاعدة السفلية نص من (قتلوك في الوادي):

لا.

بل صوتها.

هو صوتها:

فكأنه وحيٌ إليّ

وكأنني من نشوتي الكبرى نبيّ.(46)

يشد المتأمل للنص السابق بصره إزاء شكل هندسي ممثل في مثلث قائم بقاعدة سفلية. عمد الشاعر لتوظيف هذا الشكل في بناء نصه من أجل تأكيد وتنمية الكلمة التي بدأ بها الشكل الأول (لا)، وراح يوسع في مفهومها مسجلا بذلك دلالة بصرية ممثلة في سعة انفعال وتجاوب الشاعر والمرأة/القصيدة. و نلاحظ أيضا النص الموالي بني بتقنية الشكل الهندسي الممثل في مثلث متساوي الساقين قاعدته جانبية،

أنادي...

أنادي...

أمدّ اليدين.

و يا خيبة الروح لو تختفي...

بعد أن ملأت بالرحيق العمر

.....

.....

(47)...

ليجسد للقارئ الوضع تجسيدا بصريا. حيث ابتدأه الشاعر بكلمة محورية(أنادي) ثم أخذ في تنميتها، وذلك بتوسيع محيطها المكاني المتمثل في مشركة القول بالفعل في مد اليدين لكن سرعان ما تجهض. وعليه عمد مباشرة في إنقاص الكلمة المحورية، فلجأ إلى تضيق نطاقها موظفا دلالة التنقيط و التخلي المتواصلة إلى أصغر وحداته مجسدا بذلك دلالة التضييق للقارئ تجسيدا بصريا. أشكال هندسية رباعية: مثل المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع. فمن النصوص التي بنيت بتقنية الشكل الرباعي (المستطيل) نص من قصيدة(الاحتمال الجميل):

هي امراءة مثل كلّ النساء
تقبل أطفالها في الصباح
وتنشر اسرارها في المساء
هي امراءة مثل أيّ امراءه
صدرها يسع الكون والشعر

يحمل الأساطير
سبحان من بالهوى عبأه !
هي امراءة مثل أيّ امراءه(48)

إن تأمل النص السابق يوجه بصر القارئ نحو رسم خطوطه متصلة بين نقاط الزوايا الأربعة لشكل هندسي يميزه تقايس كل ضلعين متقابلين(المستطيل). لجأ الشاعر إلى توظيف تقنية الشكل المستطيل في النص "لأنه يمثل خطابا شعريا طويلا ومتصلا بدليل خلوه من علامات الترقيم، وقد جسد الشكل المستطيل دلالة الطول للمتلقي شكلا بصري(49)" أما النصوص التي عمد الشاعر في بنائها بتقنية الشكل الرباعي ذو الأضلاع المتقايسة (المربع) نص من قصيدة (القلب الخراب(50)) :

ابقى أسافر في الاختزال

بعيدا فيا لذة في الفناء

وتجعلني العين في وقفتي

كما نقطة طاعة وامتثال

يجد المتأمل في النص بصره موجها نحو رسم ممثل بشكل رباعي متقايس الأضلاع الأربعة، ومنتظم الشكل العام وهو المربع. لجأ الشاعر إلى توظيف هذه التقنية ليجسد للقارئ انتظام وتساوي حالة الانفعال تجسيدا بصريا. ومن القصائد التي بنيت بتقنية(متوازي الأضلاع) "لا تيأس "

لا تيأس أبدا لا تيأس

و إن قتلوك

و إن صلبوك

وإن ألقوك في محبس (51)

فالمتأمل في النصوص السابقة يجدها بنيت بتقنية الشكل الهندسي الرباعي (متوازي الأضلاع)، وقد لجأ الشاعر إلى توظيفها في نصوصه ليجسد للقارئ الحالة التي مر بها أثناء حالة شعورية مملوءة بالانفعال.

يعطي الشعراء الجزائريون المعاصرون أهمية جمالية لنصوصهم الشعرية انطلاقاً من فهمهم واقتناعهم بالتجديد في المتن الشعري، بغية تحقيق حداثة إبداعية تستثمر المخزون الثقافي التراثي والمقروء الغربي والعربي إبداعا ونقدا، بحيث يتمكنون من خلالها نقل القارئ من عادة استقبال القصائد وفق الهندسة العمودية المتوارثة، إلى الحياة الراهنة التي تمكنه من التعامل الجديد معها أساسه إمعان البصر في الشكل الخطي الجديد الموزّع في القصائد الشعرية المعاصرة وفق الدال الأكبر وهو دال طباعي، ثم الدوال الصغرى المجسمة بالعلامات المكونة للفضاء النصي سعيا منهم لتنمية الخبرة الجمالية لدى قرائهم، ورغبة في تذوّق الشعر، دافعا إياهم إلى تغيير طرائق تقبّل أشعار الحداثة المطبوعة أساسا بعنصر المفاجأة في بنياتها الشعرية.

إحالات:

1) محمد الماكري. الشكل والخطاب. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب .ط1. 1991ص: 137.

2) خرفي محمد الصالح. التلقي البصري للشعر. مجلة الملتقى الدولي الخامس. السيمياء والنص الأدبي. جامعة خيضر بسكرة. نوفمبر2008. ص:541.

3) حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. ط1. 1991 ص:255.

4) محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:242.

5) م. ن. 242.

6) خرفي محمد الصالح. التلقي البصري للشعر. مجلة الملتقى الدولي الخامس. السيمياء والنص الأدبي. جامعة خيضر بسكرة. نوفمبر2008. ص: 542.

7) عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنيات النصية. مطبعة تريفة بركان . المغرب. ط1. 2007 .ص: 185.

8) م. ن. ص : 210.

9) ينظر عبد الإله بلقزيز وآخرون. هكذا تكلم محمود درويش. ص: 192.

10) محمد الصالح خرفي. هكذا تكلم الشعراء. الجزء الأول. دار النشر دحلب. الجزائر.2007. ص : 93.

11) عبد الله العشي. مقام البوح. احتفال الأبجدية . منشورات جمعية الشروق العربية. باتنة .الجزائر.ط2007. ص:35.

12) جابر العصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط3 ص:268.

13) عبد الله العشي. مقام البوح .ص:33.

14) ينظر عبد الوهاب ميراوي. شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة. مخطوط رسالة دكتورة 2006/2005 وهران. ص:336.

15) محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:256.

16) بن خلدون عبد الرحمان ، مقدمة بن خلدون ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط1 ،1993 ص: 333.

17) محمد الصفراني. التشكيل البصري قي الشعر العربي الحديث. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2008ص: 130.

18) فيصل الأحمر. الخروج إلى المتاهة. شعر. دار الأمير خالد. الجزائر. ط2008 .ص: 59.

19) يوسف وغليسي .ص: 59.

* المنحى النظمي التي تحدده تنوعات الارتفاع في تلفظ الأصوات أثناء إلقاء جملة، أو النشاط الفجائي الذي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة، وفي النبر الخطي (البصري) يتحدد في سمك وحجم الحروف والأسطر مستعملا اللون الأسود(الحبر)

20) محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:110.

21) الأخضر شودار. عنكبوت. ديوان شبهات المعاني. منشورات الاختلاف. ط1. 2000 .ص: 59.

22) عبد الغني خشة. ويبقى العالم أسئلتي. فواصل زمنية من عصر فوضوي. دار هومة الجزائر . ط 2004. ص: 23.

23) محمد الصفراني. التشكيل البصري قي الشعر العربي الحديث .ص: 180.

24) فيصل الأحمر. الخروج إلى المتاهة. شعر، المعاني(أحادية). ص: 145.

25) ينظر عبد الإله بلقزيز و آخرون. هكذا تكلم محمود درويش. ص:66 .

26) عبد الله العشي. مقام البوح." تجاوب". ص: 15.

27) م. ن. ص: 25.

28) فيصل الأحمر. كتاب الرؤى. ورشات. دار الأمير خالد.ط2008 ص:101.

29) كاميليا عبد الفتاح. الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة. ص:360.

30) أحمد عبد الكريم. معراج السنونو. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2002 ص: 83.

31) مشري بن خليفة. سين. منشورات اتحاد الكتاب العرب. الجزائر. ط1. 2002. ص: 36.

32) ينظر محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:239.

33) م. ن. ص:239.

34) م. ن. ص:241.

35) عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية. ص: 210.

36) م. ن. ص: 204.

37) عبد الله العشي. مقام البوح. أيها الشعر.ص: 86.

38) فخر الدين قباوة . علامات الترقيم في اللغة العربية. ،دار الملتقى. حلب سورية .ط1 ،2007. ص: 56.

39) م. ن. ص: 280.

40) محمد الصفراني. التشكيل البصري. ص: 206.

41) محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:339.

42) فيصل الأحمر. عراء المشنقة. أشواق المتناهي في الصغر. ديوان مخطوط

43) يوسف وغليسي. أوجاع صفصافة في موسم الاعصار. منشورات البداع. ط1. 1995.ص:33.

44) عبد الله العشي. مقام البوح. ص :13

45) محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:239.

46) عبد الله العشي. مقام البوح. ص :13

47) م. ن. ص:24

48) سليمان الجودي. لا شعر بعدك. منشورات ارتيستيك الجزائر. ط1. 2007.ص:77.

49) محمد الصفراني. التشكيل البصري. ص: 50.

50) محمد الصالح خرفي . هكذا تكلم الشعراء . شعر خليفة أبوجادي " القلب الخراب" ص: 135.

51) فاتح علاق. الجرح والكلمات . دار التنوير للنشر والتوزيخ. الجزائر ط2008. ص: 15.

المراجع والمصادر

1) ابن خلدون عبد الرحمان ، مقدمة بن خلدون ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط1 ، 1993

2) أحمد عبد الكريم. معراج السنونو. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2002 .

3) الأخضر شودار. عنكبوت. ديوان شبهات المعاني. منشورات الاختلاف. ط1. 2000

4) جابر العصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط3

5) حميد لحميداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. ط1. 1991.

6) سليمان الجودي. لا شعر بعدك. منشورات ارتيستيك الجزائر. ط1. 2007.

7) عبد الله العشي. مقام البوح. احتفال الأبجدية . منشورات جمعية الشروق العربية. باتنة .الجزائر .ط2007.

8) عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنيات النصية. مطبعة تريفة بركان . المغرب. ط1. 2007 .

9) عبد الغني خشة. ويبقى العالم أسئلتي. فواصل زمنية من عصر فوضوي. دار هومة الجزائر. ص: 23.

10) عبد الوهاب ميراوي. شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة. مخطوط رسالة دكتورة 2006/2005 جامعة وهران.

11) فاتح علاق. الجرح والكلمات . دار التنوير للنشر والتوزيخ. الجزائر ط2008.

12) فخر الدين قباوة . علامات الترقيم في اللغة العربية. ،دار الملتقى. حلب سورية .ط1 ،2007.

13) فيصل الأحمر. الخروج إلى المتاهة. شعر. دار الأمير خالد. الجزائر. ط2008 .

14) فيصل الأحمر. كتاب الرؤى. ورشات. دار الأمير خالد.ط2008 ص:101.

15) فيصل الأحمر. عراء المشنقة. أشواق المتناهي في الصغر. ديوان مخطوط

16) محمد الصفراني. التشكيل البصري قي الشعر العربي الحديث. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2008.

17) محمد الصالح خرفي . التلقي البصري للشعر. مجلة الملتقى الدولي الخامس. السيمياء والنص الأدبي. جامعة خيضر بسكرة. نوفمبر2008.

18) محمد الصالح خرفي. هكذا تكلم الشعراء. الجزء الأول. دار النشر دحلب. الجزائر.2007.

19) محمد الماكري. الشكل والخطاب. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب .ط1. 1991.

20) مشري بن خليفة. سين. منشورات اتحاد الكتاب العرب. الجزائر. ط1. 2002.

21) يوسف وغليسي. أوجاع صفصافة في موسم الاعصار. منشورات البداع. ط1. 1995.

التجربة النقدية العربية في مقاربة الرواية الرقمية

د. سعيدة حمداوي جامعة أم البواقي

الملخص:

تهتم هذه الورقة البحثية باستعراض مجموعة من القراءات النقدية العربية التي قاربت شكلا جديدا من أشكال الكتابة الروائية المعاصرة المرتبطة بالتكنولوجيات الحديثة وبرمجياتها، والمنفتحة على اللغة الرقمية، ومختلف صنوف المؤثرات السمعية والبصرية والحركية وغيرها من التقنيات الحديثة، ما يجعل هذا النوع من الرواية مجموعة من نصوص إبداعية مترابطة ومتباينة في آن تخدم الوظيفة التفاعلية التي يرمي إليها هذا النوع من الكتابة. والتي تنضوي تحتها روايات **محمد سناجلة** الرقمية أو كما أسماها ب "الرواية الواقعية الرقمية". ومن جملة النقاد المهتمين بتفكيك البنيات الفنية للرواية الرقمية، نذكر: **سعيد يقطين، محمد أسليم، زهور كرام، لبيبة خمار**، وغيرهم.

الكلمات المفتاحية: الرواية الرقمية، الرواية الورقية، الترابط، التفاعل، النقد الرقمي.

Abstract:

*This paper focuses on a series of Arabic critical readings that have come close to a new form of writing, the contemporary novel related to modern technologies and its software, open to digital language, various types of audio, visual, animation and other modern techniques. Interrelated and disparate to serve the interactive function of this type of writing. Which includes the digital narratives of **Mohammed Snajla** or as he called it "digital realism novel." Among the critics interested in dismantling the artistic structures of the digital novel, we mention: **Said Yaktine**, **Mohammed Aslim**, **Zohor Gourram**, **Labiba Khammar**, and others.*

key words:

Digital novel, paper novel, interdependence, interaction, digital criticism.

تمهيد:

ما فتئت الرواية منذ ظهورها تعرف العديد من التغيرات نتيجة تأثرها بمد الفلسفات الغربية والأيديولوجيات المتعاقبة على مر التاريخ، هذه المؤثرات صبغت عوالمها ومضامينها بالتغير والحركية الدائمة من حيث الأشكال والمضامين. وكان للانفجار المعلوماتي الذي عرفه العالم بداية القرن العشرين أثره في انخراط الروائي في مواكبة مسارات هذا التحول المتسارع، بطرق بوابات ما بعد الحداثة، ليوسم العصر وأدبه بالرقمي*، ويتحول فيه نمط الكتابة من حلته الورقية إلى طابع مغاير يحتكم إلى الرمزي المشفر الخاضع لسلطة الأرقام والأعداد متخذا صورة حديثة تُمكن المستخدمين من تخزين المعلومات في وسائط إلكترونية متعددة.

إن خضوع النصوص سواء كانت كتابية أو صوتية أو أيقونية لعملية الرقمنة يعني تحويلها من صيغة تناظرية تقليدية إلى طبيعة تشفيرية تختزل المعلومات في مجموعة سلاسل من الأرقام. هذه العملية كفيلة بجعل الوثيقة قابلة للقراءة والاستخدام والتداول معلوماتيا. هذا التحول الجذري في مجال المعلوماتية، عرفته الرواية على غرار بقية الأشكال الأخرى، فتحولت نصوصها إلى سلسلة عددية لا تخرج عن الصيغتين (0-1)، إذ يتم فيما بعد إخضاعها ومعالجتها آليا، هذه الصورة تتنوع وتتعدد بالنظر إلى ما تتيحه برامج الحاسوب، وتقنيات الشبكة المعلوماتية من آفاق لا محدودة من الانفتاح على إنتاج النص وتلقيه على حد سواء.

1- الرواية والتكنولوجيا:

تنبه المتخصصون في النقد الروائي إلى التمازج الحاصل بين النص الروائي ومختلف الوسائط التكنولوجية الجديدة، فيما يمكن تسميته بالتكنو- رواية. هذا الوافد الجديد إلى عائلة الأجناس الأدبية أدى إلى توالد المفاهيم وتباين المصطلحات. من ثم، برزت مجموعة من المحاولات التنظيرية، من بينها؛ طروحات الروائي الرقمي **محمد سناجلة** الذي اختار مصطلح "الرواية الواقعية الرقمية" وسماً للكتابة الروائية المحتفية بلحظات المغامرة؛ "مغامرة في الزمن الرقمي الافتراضي وفي المكان الرقمي الافتراضي، وفي الواقع الرقمي الافتراضي. ذلك لأنه ليس إلا الخيال الذي هو معرفة (...) وبما أنه لا محدود، فالخيال المعرفي لا محدود والرواية، بالتالي غير محدودة"[1]. في ظل كتابة تنادي بالاكتشاف؛ اكتشاف "المجهول، في اللاواضح، واللامحدود، واللاثابت"[2].

الرواية التقليدية ←الحلم / الرواية الجديدة ←المعرفة / رواية الواقعية الرقمية ← الخيال المعرفي

وعليه، تعد رواية الواقعية الرقمية حسب **سناجلة**، رواية مختلفة عن غيرها من النماذج التخيلية التقليدية؛ نظرا لتوظيفها التقنيات الرقمية المتغيرة باستمرار، وتوحدها بالخيال المعرفي المطلق، واستيعابها إمكانات المستحيل واللامتناهي، وسعيها الحثيث نحو اقتناص لحظات اللاممكن من الواقع.

يستخدم **سعيد يقطين** مصطلح "الرواية المترابطة"* (hyperfiction)، وهي وفق وجهة نظره رواية توظف الوسائط المترابطة باعتبارها جزءاً من بنيتها، ذلك أنها في الأساس علامات صوتية، حركية، سمعية، تؤدي إلى "كسر خطية السرد الأحادية، مقدمة النص على صورة متاهة على القارئ أن يحدد مساراتها بطرق متعددة تعطي للنص إمكانات قراءات لا حصر لها حتى بالنسبة للقارئ الواحد"[3]؛ ما يعني أن خاصية الترابط التي يحققها هذا النوع من الرواية يصهر قارئه في عالم فني دلالي منفتح ومتعدد، متجاوزا الطابع الخطي الذي يتيحه النص الروائي الورقي المطبوع.

يستبقينا **عبد القادر فهيم شيباني** مع الملمح الترابطي في النصوص المحكية، بما تمنحه من وضع جديد لفكرة الأجناس الأدبية، بالنظر إلى علاقة النصوص فيما بينها، والتهجين القائم بين جملة الأنساق الدالة من صور موسيقى، فيديو، تصاميم، غرافيك وغيرها[4]، ذلك أن "هذا الجنس يستعير من الأجناس الأدبية الموجودة على الأنترنيت جهاتياته الخطابية وجهاتياته البنوية"[5]. علاوة على أنه يحقق جملة من المواصفات، منها؛ تعدد أبعاده ما يجعله نصا لا بداية له ولا نهاية، وكونه محكيا متعاليا أو فوقيا أو محكيا ممتدا، يستحيل معه بلوغ مجموع مساراته القرائية[6].

يرجح **صلاح فضل** مصطلح "الرواية الرقمية" وسماً لشكل من أشكال سرديات أنتجتها ثورة المعلومات وتكنولوجيا الاتصال، حيث "تتشكل أحداثها وتبرز حركتها داخل الشبكة ذاتها بفضل خصائصها التقنية"[7]. هذا الشكل السردي الجديد يقترب من عوالم رواية "في كل أسبوع يوم الجمعة" لـ **إبراهيم عبد المجيد** هذه الرواية "توازي الأحداث

الخارجية مع العوالم الرقمية"[8]، وتدور مكاشفاتها وبوحها عن بعد عبر شبكة النات ومواقع الشات.

في حين نجد مصطلحا أخر، هو "الرواية التفاعلية" عند **فاطمة البريكي**، إذ ترى أنه "نمط من الفن الروائي يقوم فيه المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المتفرع)، والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت نصا كتابيا، أم صورا ثابتة أم متحركة، أم أصواتا حية أم موسيقيين، أم أشكالا جرافية متحركة، أم خرائط، أم رسوما توضيحية، أم جداول، أم غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائما باللون الأزرق"[9]، حيث يتحقق التفاعل بين مجموعة من الأطراف، هم؛ الحاسوب ومستعمله، ومجموع العلامات المترابطة، وكذا المبدع والقارئ، هذا الأخير يتحول إلى منتج للنص حين ينشط الروابط والوصلات، ويطَّلع على محتوياتها النصية أو غير النصية. هذا الشكل الحواري المفترض في شقيه القرائي والإنتاجي يعتمد على تفاعل القارئ، وتفعيل دوره في فضاء الحاسوب وبرمجياته.

2- عناصر الرواية الرقمية:

لنرصد العناصر التي تتبنى عليها الرواية الرقمية، ننطلق من تساؤل طرحه **محمد سناجلة**، وهو: "هل الروائي بشكله وأدواته الحالية قادر على المضي في مغامرة الرواية في ظل العصر الرقمي الآخذ بالتشكل؟"[10]. من هنا، نستنتج جملة من العناصر المكونة للرواية الرقمية، منها ما هو سردي نابع من جنس الرواية، ومن مسماها الأجناسي، ومنها ما هو تكنولوجي رقمي مستحدث.

1- عنصر الزمكانية:

مادامت الرواية مجموعة من الأحداث تقع في أزمنة ضمن مكان معين، فإنها في الرواية الرقمية، تعد "حاصل قسمة الزمان على المكان: أي أن الرواية: الزمان/المكان. وحيث إن الزمن الافتراضي (ز) ثابت يساوي واحد وما تبقى ظلاله، أي أن ز:1. وبما أن المكان الافتراضي ك هو نهاية تقترب من الصفر المكان (ك) حيث ك: نها. فإن الرواية = ز/ ك= 1/ 0 =0 = (ألما لا نهائية)"[11]؛ أي أن اقتران الفضاء

بالزمان، تشكيل يقوم على قاعدة ترابطية بين مجموعة من الشبكات التصويرية، تنزاح إلى شكل غير خطي أو متعدد الخطية، لغاية هي تراكم الطبقات الزمانية بعضها البعض؛ لإدراك أفضل للبعد الزماني في السرد، وإضفاء مساحة جمالية للانتظار والتوقع[12]، يُصير بموجبها زمنا للتكنولوجيا الرقمية وتغدو فيه الشخصية الرقمية "أكثر تحررا من الواقع والخيال الأرضيين"[13]؛ ما يعني أن الواقع الرقمي الذي تعيشه الشخصية واقع افتراضي يخالف تشكلات الواقع اليومي الذي تعرضه الرواية الورقية.

أما المكان، فيتحول في العالم الافتراضي إلى مجرد حيز مجهول، يجب تشتيته وبعثرته، حيث يتخذ بذلك صفة اللامكان واللاتحديد، متموقعا في عدة احتمالات له طبيعته الجغرافية الوهمية، ذلك أن لا جغرافيا بمعناها المحدد المحيل على الواقعي والمنطقي والمجسد ماديا في عوالم الرواية الرقمية، فما يعني الروائي والقارئ معا ضمان إبحار رقمي ناجح في جزر الصفر والواحد، من أجل صياغة "قصة البتات Bits**؛ التي تتألف منها جميع محادثاتنا الهاتفية، وحساباتنا المصرفية، وكل شيء آخر ينقل أو يخزن باستخدام الإلكترونيات الحديثة"[14]، وكل ما تضمنه تقنيات المعلوماتية المتنوعة من إمكانيات وفرضيات ممكنة.

2- عنصر اللغة:

تحتفي اللغة في الرواية الورقية بسبك الكلمات وتخير الأساليب، ومادام تغير اللغة يؤدي إلى تحول شكل الرواية، كان لزاما أن تغادر اللغة النمطية عند نظيرتها الرقمية قيودها، وتتمرد على كلماتها، وتُحمل الروائي مهمة "أن يفجر لغته ليقودها لمتاهة أخرى.. مغامرة أخرى؟؟"[15]. ومن سمات هذه اللغة الرقمية الجديدة؛ إلغاء مركزية اللغة وتغير ماهية الكلمة، وتحولها إلى جزء من كل يكتب ويرسم بالصورة والصوت والحركة السينمائية مشاهد ذهنية ومادية متحركة؛ ما يعني أن اللغة تعود إلى شكلها الأول، وهو الرسم، لتُمشهد الأحداث في مكان وزمان، وتقولبها في شكل صور قد تكون مادية أو مجردة.

فضلا عن سرعة اللغة ومباغتتها، بالنظر إلى أن "الزمان ثابت = 1 والمكانية نهاية تقترب من الصفر ولا تساويه ومن هنا فلا مجال للإطالة والتأني، فحجم الرواية لا يجب أن يتجاوز المائة صفحة على أبعد تقدير"[16]؛ أي أن تركيب الجملة في اللغة الرقمية

يجب أن يكون مختصرا وبوتيرة سريعة، لا يزيد في الغالب عن ثلاث أو أربع كلمات، وهذا ما يفرض على الروائي أن يكون ملما بلغة البرمجيات، ومتقنا للغة (HTML)***؛ ما يعني أن مادة التعبير، وهي اللغة تفرض تأثيرها وتفاعلها على باقي المكونات السردية الأخرى.

3- عنصر التفاعل:

قلبت الرواية الرقمية شكل القراءة ونوع القارئ، هذا الأخير انتقل من تلقيه السلبي السطحي إلى دور إيجابي منتج، تمنحه وظيفة أكثر ديناميكية، إذ "يحفز كل مداركه وحواسه البصرية والسمعية لتقوم في آن واحد بوظائف متعددة في آن واحد: ملاحقة النص الظاهر في المستوى الأول، والظاهر في المستوى الثاني (الخلفية)، وفي الوقت نفسه تمزج بين قراءة النص وسماع الموسيقى المصاحبة في الخلفية، وتعمل على تنشيط الروابط، وتعمل أيضا على ربط كل هذه العناصر المختلفة المستويات لتشكيل صورة أشمل وأوسع"[17]، إذ إن تحقيق هذه الوظائف يتوقف عند فهم طبيعة الوسيط، ويكون ذلك من خلال التزود بتقنيات لغة الحاسوب؛ لاستيعاب تراتبية اللحظة التفاعلية في كل مراحلها وأشكالها.

على هذا الأساس، "تبدو كلمة "تفاعلية" أنسب، وأشمل، وأعمق من غيرها في إشاريتها إلى علاقات النص الداخلية وعلاقاته الخارجية: بنائية، وفي فضاء التلقي"[18]. فعملية تلقي هذا النوع من الرواية من لدن القارئ ليست مجرد تصفح سطحي للنص، إنما تفاعل بناءٌ مثمر بين جملة من العناصر الفنية منها؛ النصي والأيقوني والصوتي وغيره. من ثم، تُقرأ الرواية الرقمية بشكل أفقي دون خضوع منها لمسار معين خلاف ما ألفناه من خطية في نظيرتها الورقية؛ حيث تقوم الخطية على قلب الصفحات، أما عن اللاخطية التي تسم الرواية الرقمية فتعتمد على نص ليس له بداية ولانهاية محددة. وتغدو القراءة تفاعلية حين يجد القارئ نفسه مهتما بجانب من أحداث الرواية، ما يجعله يبحث عن بقية الجوانب الأخرى من خلال التعليق، وفتح نقاش مع بقية القراء، فيتم بذلك إثراء الرواية بقراءات مختلفة؛ "وهذا يعتمد على الخيط الذي تتبعه كل قارئ منهم، وعلى مدى استعانة قراءة الخيط الواحد بالمواد غير النصية الملحقة به، كالجداول، والصور، والخرائط، والملفات الصوتية وغيرها"[19].

ويعود السبب في تعدد المسارات القرائية في الرواية الرقمية؛ إلى ارتفاع "شدة التوترات التفاعلية عند المتلقي؛ عبر تجاوز مركزية الصوت والانزياح"[20]، وإلى أن القارئ يمكنه اختيار أي بداية، وهذا ما يؤدي إلى "اختلاف في سيرورة الأحداث من قارئ إلى آخر، حيث إن كل قارئ يسير في اتجاه يختلف عن الاتجاه الذي يسير فيه القارئ الآخر، الأمر الذي يفضي إلى اختلاف النهايات كذلك"[21].

من هنا، يحيل الترابط بين النصي والأيقوني والصوتي بوصفها برامج حاسوبية بحتة إلى "قاعدة الوعي الجديدة ببنية "النصوص"، وبوظائف "الإنتاج" وبقيم "التلقي""[22]؛ أي أن هذا الاتفاق الضمني المفترض بين عمليتي الإنتاج والتلقي يعد "معبرا إلى التفاعل في بناء المعنى"[23]، ومدخلا ضروريا لعملية ترميم شامل للنص.

4- عنصر الروابط:

يقوم بناء الرواية الرقمية وتلقيها على خاصية الترابط****؛ أي الانتقال من صفحة إلى صفحة أخرى في جهاز الحاسوب، من أجل أن تتيح للمتلقي التحرك في فضاء النص المتشعب. والروابط، هي "تقنية أساسية في تنشيط النص المترابط والدفع به نحو التحقق (...) وهذا الارتباط هو الذي ينتج المعنى"[24]؛ بمعنى أنها "المعينات التي تسمح بالانتقال من شذرات نصية إلى أخرى بمجرد تنشيطها بالنقر عليها بواسطة الفأرة"[25]، وبموجب علاقة غير جلية تصل معلومتين أو شذرتين نصيتين ببعضهما البعض، هذه الوصلات تكون بلون تختلف عن لون النص، وقد يغلب عليها اللون الأزرق، أو قد يتم تميزها في حالات أخرى بوجود خط أسفلها.

يُستخدم النص المترابط في بناء مواقع الإنترنت حيث تحدد وظيفتها في "جمع المعلومات النصية المترابطة، كجمع النص الكتابي بالرسوم التوضيحية، الجداول، الخرائط، الصور الفوتوغرافية، الصوت، نصوص كتابية أخرى، وأشكال جرافيكية متحركة"[26]. ويؤدي تنشيط هذه الروابط إلى الدخول في متاهة قرائية؛ تبتعد بالقارئ عن نقطة البداية؛ ما يعني أن "تدخل القارئ في اختيار الرابط يفعل في إنتاج نوعية العلاقات المترابطة، ومن ثمة في نوعية المعنى المنتوج من هذه العلاقة بين معلومتين يعطي الرابط خصوصية للنص المترابط التخييلي"[27].

تؤدي الروابط العديد من الوظائف منها: إضاءة فهم النص واختصار قراءته، وتقديم هوامش المتن، أو ارتباطات عن الموضوع نفسه. وتعتقد **سلامة عبير** أن الرواية المتعددة الأصوات ووجهات النظر، هي الأنسب للاستفادة من إمكانات النص المترابط؛ بالنظر إلى أنها تخفف وطأة الكتلة الكتابية على العين، وتضفي جاذبية على القول الثقيل، وتبين أفكار بعينها. على الرغم من الانتقادات الموجهة لهذه التقنية؛ كتمزيق المتن، والتمويه باستعمال روابط وهمية، وفرض مبدأ الهيمنة القرائية، وقهر القارئ على استقبال هذه الروابط في إطار المتن، والسيطرة على توجيهه من منطلق ديكتاتورية العين[28].

3- المنجز النقدي لروايات محمد سناجلة:

عرفت الرواية الرقمية حضورها اللافت مع أعمال الروائي **محمد سناجلة**، الذي يكاد يكون الوحيد في الساحة الروائية العربية المهتم بهذا الشكل الجديد من الكتابة، إذ صدر له لحد الآن "ظلال الواحد"، "شات"، "صقيع"، وأخرها رواية "ظلال العاشق سيرة كموش"، ليؤسس حسب **زهور كرام** "حالة ثقافية عربية جديدة، تعتمد الإبداع الرقمي تعبيرا جديدا عن الذات والعالم"[29]. هذه الروايات أحدثت حولها حركة نقدية يزداد الاحتفاء بها يوما بعد يوم، مبشرة بمعالم تأسيس نقد روائي رقمي عربي.

1- المنجز النقدي لرواية "شات":

يحقق نص "شات" حسب **السيد نجم**[30] متعة بصرية وسمعية وذهنية، وظف فيها الروائي التقنيات الرقمية المستخدمة في بناء صفحات الويب، والنص المترابط، ومؤثرات المالتي ميديا (صورة، صوت، حركة، فن الجرافيك والأنيميشنز)، وبرنامج "فلاش ماكروميديا" في قالب إخراجي فني سينمائي، كان من الممكن مقاربتها في وجود مناهج تستهدف هذه الأشكال الأيقونية والسينمائية التي زخر بها النص.

وقد بين أن أحداث الرواية تدور في الواقعين الحقيقي (صحراء سلطنة عمان في إحدى الشركات متعددة الجنسيات)، والافتراضي، هذه الأخيرة رصدت لحظة تحول الإنسان الواقعي عن كينونته الواقعية نتيجة رعب الوجود الإنساني في العالم المعيش إلى كينونته الجديدة كإنسان رقمي افتراضي يعيش ضمن المجتمع الرقمي بتجلياته المختلفة،

وتمثلها الرؤية الخلفية البصرية للمشاهد باللوحات المصحوبة بالموسيقى التي يعلو صوتها تدريجيا، متبوعة بمقاطع من فيلمي(American Beauty & The Matrix).

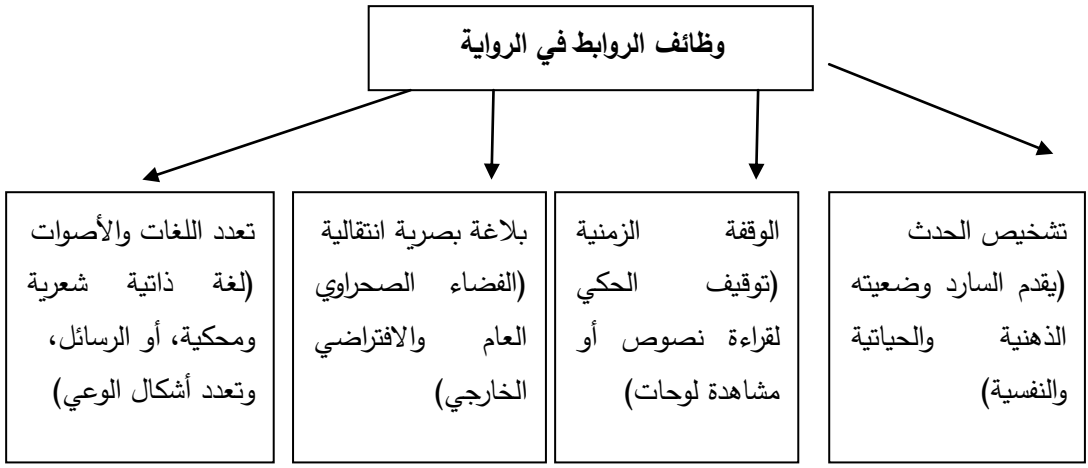
في حين، يرى **محمد أسليم**[31] أن **سناجلة** منح البرمجة المعلوماتية سمتها الجمالية

متمثلة في تحويل النص إلى مشهد كتابي(النص الذي يتصدر أو يتجول في النص– الشريط) وسمعي(الموسيقى)، وبصري(الشريط الذي يُعتمد خلفية للعمل). وشَكّل نصا أيقونيا متألفا من أكثر من نظام للعلامات، والتي يستحيل أن تنتقل إلى الشكل الورقي. كما يحافظ برنامج الماكروميديا فلاش على النص دون أن يمسه التغيير أو عبث القارئ. وقد استعان نص "شات" بأنواع من الروابط بعض وصلاتها وردت في شكل صور أو عبارة عن صيغ داخل مستطيل متوهج، أحدها رابط رسائل الـmsn، والأخر رابط غرف الدردشة.

أدرجت **زهور كرام** نص "شات" ضمن محكي محنة الذات، هذا النوع من المحكيات يفرض حضوره على الكتابة حول العالم الافتراضي، حيث يميل إلى الاستعانة بالزمن النفسي؛ بالنظر إلى تقوقع الذات على عالمها الداخلي. تتجلى هذه الذات في انشطارها وتشتتها؛ نتيجة اتصالها بفضائها المحيل على الملل والرتابة والعبثية، وعبر تقنية الرابط تنتقل أي الذات إلى سؤالها عن العالم الافتراضي للقصة.

تنوعت الروابط المعتمدة في الرواية، والتي وصل إجراؤها الرقمي إلى أزيد من خمسين رابطا، منها الروابط التفاعلية ذات التوظيف الداخلي، والتي تحقق الترابط الوظيفي المعلوماتي بين النص المتضمَّن والنص المتضمِّن رقميا، والروابط غير التفاعلية، وهي روابط خارج نصية "لاتتنج المعنى المحتمل من خلال الربط بين معلومتين/ نصين/ ملفوظين. ولكنها ذات اتجاه واحد ينطلق من العلامة إلى المعلومة"[32]. وينقسم النوع التفاعلي بدوره إلى قسمين؛ روابط مباشرة تضم تسعة عشر رابطا توزعت نصوصها بين الشعر، ورسائل متبادلة بين السارد/ (نزار ومنال)، وحوارهما عبر غرفة الشات، أما الروابط غير مباشرة أو التناصية، فتجلت في مقطعين من شريط سينمائي أمريكي " Américain beauty".

أما عن الروابط غير التفاعلية، فتستخدم "من أجل تقديم خدمة معلوماتية للقارئ مثل توثيق اسم كاتب أو شاعر. ورد نصه في النص"[33]. وتظهر علامة الترميز في كلمة واحدة حيث يتم التأشير على الرابط بعلامة (*) عند النقر يظهر اسم الشاعر. وتضطلع الروابط في "شات" بوظيفة تفاعلية ينفتح بواسطتها النص على المعنى، فضلا عن عدة وظائف، يبينها المخطط الآتي[34]:

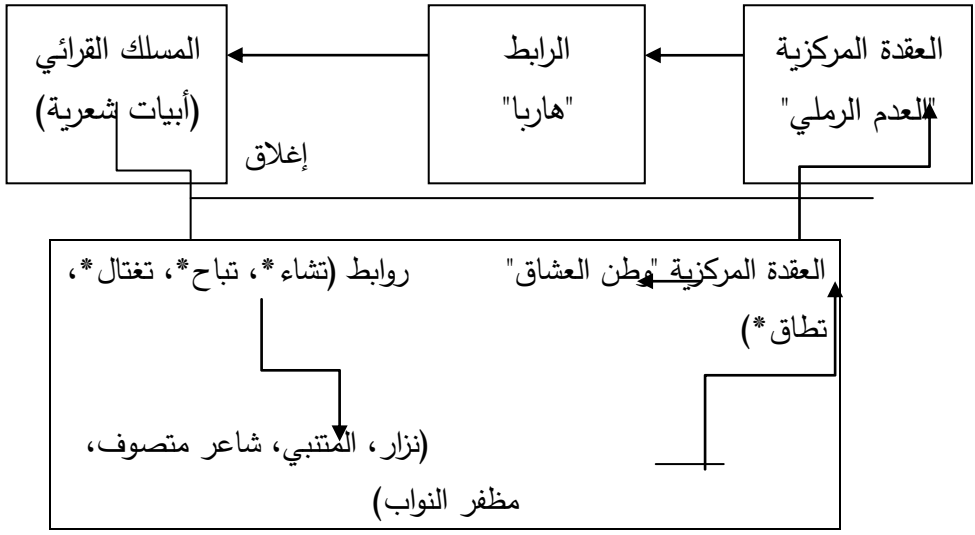


من خلال هذه القراءة، قدمت **زهور كرام** تصنيفا مبدئيا عن أنواع الروابط التي وظفها نص "شات" والتي يمكن أن تقوم عليها بقية النصوص الرقمية، وحددت أهم الوظائف التي يمكن أن تؤديها في بنية النص الداخلية. ما يؤكد أن الرابط تقنية مركزية وجب على الروائي الرقمي التنويع في استخدامها، وتوزيعها بطريقة ممنهجة، والأهم من ذلك الوعي بقيمتها في تحقيق قراءة منتجة.

واءمت اللغة التي قامت عليها رواية "شات"، حسب **محمد العنوز** حالة انتقال نزار من عالم واقعي يلفه الفراغ الروحي والعاطفي إلى عالم افتراضي أحال على السعادة والحرية، إذ راعت حالة القلق الوجودي والنفسي الذي يعاني منه نزار الهارب بذاته وواقعه إلى عالم افتراضي وهمي. تفاعلت هذه اللغة مع مختلف المؤثرات الصوتية والحركية والمشاهد السينمائية، ما جعل النص يعتمد على مجموعة من النصوص الشعرية والمراسلات التي كانت تتم بين نزار ومنال، فضلا عن النص السينمائي لبيان العلاقة التي تجمع نزار ببطل الفيلم الأمريكي " Américain beauty"، في جانب عدم الرضا

بالواقع المعيش، وكذا نصوص نابعة من الحوارات الداخلية عند نزار في محاولة منه للخروج من محنته الداخلية.

تنوعت الروابط في رواية "شات"، واتخذت بذلك عدة مسالك قرائية، تتسم بالوضوح وعدم التعقيد؛ لتحقيق عملية تحكم ناجح في عملية القراءة. هذه المسالك جاءت في ثلاثة أشكال[35]، الأول منها بسيط كونه ثنائي الاتجاه يبدأ من العقدة المركزية وصولا إلى الفرعية بمجرد تنشيطها، ومثال هذا الشكل العقد: "العدم الرملي"، "العاشق"، وغيرها، الشكل الثاني دائري، وهو الأكثر تعقيدا تجسده العقدتان "التحولات 2" و"ولادة"، إذ يتسم بتعدد اتجاهات عقده الفرعية، وعودتها إلى المركزية، أما العقد الشجرية، فهي الشكل الأكثر تفاعلية وديناميةً، إذ تأخذ شكلا شجريا تنتظم فيه المعطيات على نحو تراتيبي حيث ينطلق القارئ من عقدة مركزية تحيله على مجموعة من العقد الفرعية التي يتم تنشيط نصوصها من قبيل العقد: "الضوئية"، "حقيقة"، وغيرها. من هنا، تنفتح العقدة المركزية على مجموعة من العقد الفرعية، وظيفة هذه الأخيرة؛ تقديم "معلومات وشروح إضافية، الهدف منها إغناء العقد المركزية، إنها عبارة عن هوامش (العقد الفرعية) بالنسبة للمتن الأصلي"[36].



تؤدي روابط الرواية العديد من الوظائف[37]، أهمها؛ الربط بين مختلف النصوص على اختلافها(لغوية، صوتية، بصرية)، والانتقال بينها؛ لتحقيق نوع من التفاعل والترابط، أما وظيفة الوقفة، بما تتيحه من استراحة زمنية وتوقيف لمسار السرد، فتتأتى بالانتقال من بعض العقد المركزية إلى أخرى فرعية، وتتحقق الوظيفة البلاغية، في حضور الكناية مع الرابط ياهو، والذي يحيل على وجود نصوص شات، وكذا المجاز في الرابط "...@manal" الذي يربط الجزء بالكل، وينفتح على البريد الإلكتروني الموجه من منال إلى نزار، أما أخر الوظائف، فيعنى بالجانب المعرفي من خلال التعرف على أصحاب النصوص، والأبيات الشعرية التي تتضمنها الروابط والمحادثات الإلكترونية.

2- المنجز النقدي لرواية "صقيع":

تَطعم النص الثالث لـ **سناجلة** "صقيع" بجنس الشعر(ثلاث قصائد)، فكان إضافة إلى نسيج القصة حسب **السيد نجم**[38]، إذ تم توظيفه بلمسة سينمائية بدت في المونتاج والإخراج، بدعم من البرامج الرقمية المختلفة. وقد كان الزمن أقصر مع تلاحق المشاهد وتعددها مع قلة الكلمات التي تحولت معها بنية الجملة إلى بنية مشهدية؛ ترسم صورا متحركة في ذهن القارئ. فضلا عن الدور الذي أدته المؤثرات الأخرى؛ كالموسيقى والأغاني والإضاءة والألوان. وكان لاستخدام تقنية النص المتفرع، والتي وردت في عشر وقفات أو روابط دور في الانتقال إلى مشاهد القصة أو العبور إلى القصائد الرقمية(أحتاجك، بقايا).

ينفتح "صقيع" حسب **سعيد يقطين**[39] على العديد من العلامات والنصوص، لتنصهر في نص واحد، هو النص الرؤيا، ويتمثل في قصة الرجل "المنصقع". وانطلاقا من قراءة المناصات تنكشف لنا أحاسيس هذا الرجل وهلوساته، وتتطور أحداث القصة ومشاهدها صوريا وأيقونيا وموسيقيا وكتابيا لتجسيد معاناة هذا الرجل. إذ تنبثق عن النص عشرة روابط، بتنشيطها يتم الانتقال إلى متفاعلات نصية – علاماتية (أو عقد). تنقسم هذه الروابط إلى قسمين: متفاعلات صورية تجسيدية، وهي ذات طبيعة صورة متحركة (ثمانية روابط)، ومتفاعلات نصية، صورية، سمعية: وهي متعددة يحضر فيها الصوت والموسيقى والغناء إلى جانب الصورة والنص المنكتب (رابطان اثنان).

يأخذ نص "صقيع" حسب **محمد أسليم**[40] شكل مشهد (أو ملف واحد)، يتاح للقراءة مرة واحدة وفي وقت وجيز بخلفية موسيقية (عبارة عن مقطع يحاكي الرعد)، ولقطة (صورة من الشريط الاستهلالي عبارة عن صورة للبطل وهو جالس في أريكة. الصورة رمادية ثلج يتساقط)، ثم النص المكتوب بأسود داكن. ويتضمن عشرة روابط باللون الأزرق، وهي تشمل جملا بكاملها ما أن يتم الضغط عليها حتى تُعرض، بشكل أوتوماتيكي، تنفتح نافذة تحتل مجموع مساحة الشاشة، على مشهد سينمائي أو لقطة فيديو بالأسود والأبيض، يجسد محتوى الجملة، فيما يبدو، وذلك باستثناء رابطين اثنين كلاهما يحيل على قصيدة شعرية رقمية.

يطرح نص "صقيع" في منظور **زهور كرام** إشكالية إجناسية – لم يطرحها نص "شات" المندرج ضمن جنس الرواية– من مستويين، الأول "رقمي يؤثر على مبدأ التحول الذي يعرفه النص التخييلي مع اعتماد لحظة إبداعية مغايرة للمألوف. ومستوى سردي– نقدي يعد استمرارا للنقاش السائد راهنا، حول النصوص المطبوعة ورقيا والتي تطرح بقوة تحولات بناء الجنس الروائي"[41]، حيث ينهل النص من الكتابة والتأليف والإخراج. ولعب غياب تحديد الجنس الأدبي الذي يمكن أن يحتوي نص "صقيع"، دورا أساسا أشرك القارئ في لعبة الأجناس الأدبية، ومحاولة موقعتها وفق مرجعيته الخاصة. وعليه، تقترح **زهور كرام** أن ينضوي هذا النص ضمن المحكي الذاتي المترابط Hyper auto récit الذي تكون فيه "الذات حاكية ومحكية، [وتلتبس فيه] الذات الساردة– المسرودة وبين الذات الواقعية للمؤلف– الكاتب"[42]. هذا النص يتكون ويتشكل من جديد مع إحياء الروابط وتفعيلها النصي.

عالجت **زهور كرام** نص "صقيع" من جانبين؛ الأول باعتباره قصة رجل يعيش حالة هذيان ليلي، وصراع ذاتي أزمته عوامل الطبيعة والجو الراعد الممطر، والخطاب التخييلي المترابط يتجلى في المؤثرات الصوتية والبصرية والتي كونت بعضها جوا عجائبيا صعد البعد الدرامي للشخصية، علاوة على النص المترابط، وتعميقه لأجواء نفسية متوترة تنعكس بدوره على القارئ .

يثير نص "صقيع" بتنوع مشاربه (السرد، الشعر، السينما، الموسيقى، المسرح، الغناء) في منظور **محمد العنوز** إشكالية موقعته ضمن جنس محدد، بالرغم من أن الروائي

حسم أمره، وضم نصه إلى جنس الرواية الواقعية الرقمية. واعتمادا على قراءة **رولان بارت** لخطاب الصورة استقرت قراءة الغلاف الرقمي للرواية عند المستويين التقريري بالتوقف عند عتبات الرواية من الجانب الوصفي غير أن الوقوف عند هذا المستوى، لا يسعف القارئ إلى "استكناه الدلالة الأيقونية للصفحة الغلاف مما يجعلنا نستدعي مستوى أخر من التأويل"[43]، هو المستوى الإيحائي؛ ما يعني أن تموقع العنوان أعلى إطار صورة الغلاف الغرض منه تصويب نظر القارئ اتجاهه، ويحيل اسم العنوان صقيع على فصل الشتاء، وهو الجو العام الذي ستدور حوله الأحداث، أما توسط المؤلف عتبة الغلاف، فيدل على محوريته في النص مع حضور ذات إبداعية أخرى، ساهمت في إخراج النص تكنولوجيا وهو، **عمر الشاويش**.

وظفت رواية "صقيع" العديد من الوسائط المتفاعلة حيث حضر المشهد السينمائي سواءً الخارجي منه أو الداخلي. بيد أنها منحت القارئ حرية أن يقرأ النص بوصفه قصة أو شعرا أو موسيقى وأغنيات، ذلك أن الصوت الرقمي حقق تفاعلا مع النص وساعد على معايشة أجواء فصل الشتاء المحيلة عليه. من أجل ذلك، راكم النص عددا من الروابط حضر منها عشرة روابط، وردت في شكل جمل فعلية تدل على الحركية، وتتميز عن لغة السرد المألوفة، وروابط أخرى أيقونية، صنفها **محمد العنوز** إلى نوعين[44]؛ روابط أيقونية مشهدية تجسيدية، عددها ثمانية روابط، تهيمن فيها الصورة المتحركة، ورابطان يتسمان بالطبيعة المشهدية النصية والسمعية حيث تهيمن فيها الصورة والنص المكتوب والموسيقى والغناء.

3- المنجز النقدي لرواية "ظلال العاشق":

أما عن النص الأخير "ظلال العاشق" (التاريخ السري لكموش)، فتعتقد بخصوصه **زهور كرام** أنه دعم عنصر المُشاهدة، الذي يحضر بقوة دلالية في نظام النص، ويضع القارئ أمام سفر تاريخي فلسفي وجودي. وتتعمق الكتابة الرقمية بالاشتغال التقني الوظيفي على تقنية الرابط التي تجعل النص في حالة التعدد المفتوح حسب تحقق القارئ الرقمي، وقدرته على التأليف المُنتج للحالات النصية. هذا النص تجربة تمزج بين الخيالي المُركب والواقعي الراهن بتصريف رقمي، يُنتج حالة إبداعية برؤية عربية، لها أثرها في تطوير ثقافة القراءة الرقمية، وتدعيم فكرة التأليف الجماعي،

وتشجيع الكتاب على المُغامرة في هذا الشكل التعبيري الرقمي[45]؛ ما يعني أن هذه القراءة ركزت على ثنائية القارئ – النص بوصف هذا الأخير بناءً يشيد معماريته قارئ يستجيب لمواطن الفنية المبثوثة في مستوياته ذات المرجعيات المختلفة، أي أن نص "ظلال العاشق" نص يعاد إنتاجه مع كل نقرة قارئ محتمل.

تضمنت "ظلال العاشق" في منظور **لبيبة خمار** رؤية فلسفية ونهجا وآلية كتابية فكك من خلالها المبدع النصوص المستلهمة، وأعاد بناءها وفق رؤاه الإبداعية، والفكرية، والوجودية الإنسانية مرتكزا على آليات الهدم والبناء، لينسف المقولات الأساس التي ترتكز عليها هذه النصوص في سياقاتها التداولية والمعرفية والعقائدية، وبين هشاشتها من خلال ضرب القيم الثقافية الأساسية للنظام؛ لتحويل السرد الرقمي إلى عامل صراع وتنافر. وقد بدت النصوص المختلفة غير منطقية، وأن ظلالا سردية غريبة تلوح مع كل نقرة.

يقوم النص على مبدأ الفصل ثم الوصل من خلال تنشيط تقنية الرابط، إذ مكنت من اقتطاع لحظات تاريخية قديمة ومعاصرة، ولحظات إشراقية صوفية، ولقطات فيلمية أيروتيكية ووصلها بالنص الوصي، وطور هذه التقنية أي الروابط من خلال استدعاء تقنيتي الحواشي والطيارات التي كانت تستخدم ورقيا لتحقيق نوع من الكتابة المترابطة والتشاركية. كما يرمز إلى ارتباط الأحداث، والوقائع التاريخية قديمها بحديثها بعلاقة السبب والنتيجة الأمر الذي يجعل كل حدث ماضوي حدثا مستقبليا معادا، ومنحت النص بعده الأسطوري باستحضار أسطورة التنين لوتان. ومن خلال تقنية الرابط/الحاشية أو الهامش تداخلت المحكيات الإنسانية، وكشفت عن تشابه المصائر والأقدار، واستمرار عصر العماء والفوضى. وقد اعتمدت الرواية على ستة وستين رابطا، يجمعها الجدول الآتي:

أنواع الروابط في الرواية					
العددية المشجرة	التصويرية المشهدية	الحقائب	الطيارات	إعادة القراءة/ وإيقافها	البوصلة
تشتغل كالهوامش والطيارات المثبتة.	تنفتح كنوافذ مستقلة تنتقل منها إلى النص الوصي.	تنتقل إلى نصوص تختلف طبيعتها.	تنفتح كنوافذ تجاور النص الوصي.	تعمل على بدء التفاعل مع النص خارجيا أو داخليا.	تتمثل في الأزرار المشيرة إلى العقد السردية السابقة.

يحضر التناص كأوالية مولدة للنصوص، منحت النص بعده المتعدد حيث بني النص على تقاطعات قرآنية (قصة الذبيحين: عبد الله أب الرسول محمد عليه الصلاة والسلام، وإسماعيل عليه السلام)، وتناصات من الديانة اليهودية (تابوت العهد وراية الحرب المسماة "درفش كابيان")، وتقاطعات مجتزأة من خطب، وأشعار ألقيت في الفتوحات الإسلامية أو في الثورات ضد المستعمر. وأتاحت تقنيات البناء والعرض التوليف بين البناء المتاهي الانتقائي الذي يعطي للمبحر إمكانية التحكم فيما يناور وإمكانية اختياره، وبين البناء المتاهي المشهدي الذي ينجرف فيه السرد عبر بنية التداعي في استراتيجية التوليد؛ لصوغ عوالم روائية لعبية مُخاتِلة تستند على بتر خيط الحكاية ووصله، وتشتيت البناء داخل فضاء الشاشة وربطه وترابطه[46]؛ ما يعني أن "ظلال العاشق" نص مثقل بحمولة فلسفية مستمدة من الفكر ما بعد الحداثي، وهو ما فرض على **لبيبة خمار** قراءته وفق استراتيجية خاصة قامت على تفكيك النص إلى جزئيات ميكروسكوبية، وتفحص مكوناته اللامتجانسة، حيث عولت القراءة على الروابط بوصفها هوامش نصية تنطلق منها عملية استكشاف بؤرة النص، ومواطن الفنية ضمنه، تأكيدا على فرادة التجربة الروائية الرقمية، ومراهنتها على مكونات مختلفة عما هو عليه في الرواية الورقية.

نخلص في الأخير من خلال استعراض جملة المقاربات النقدية المستهدفة لروايات **محمد سناجلة** الرقمية إلى جملة من النتائج والملاحظات، نجملها في الآتي:

1- تستثمر الرواية الرقمية جميع الإمكانيات التي يتيحها الحاسوب لتقديم نص متعدد العلامات، منها اللغوي وغير اللغوي(الصوت، الصورة الثابتة والمتحركة)، وتحتكم إلى أنظمة الحاسوب وتقنياته المختلفة، كما أن القراءة تستلزم انخراطا كاملا في إنتاج النص، واستكمال هيكله؛ تحقيقا لمجمل الآفاق التخيلية المحتملة، وتشكيلا للمعاني والدلالات والعوالم المتعددة، وعرضا لجملة القضايا الجديدة التي يختزنها النص.

2- تقوم الرواية الرقمية على الروابط ما يجعل النص يتشكل عند كل نقرة موهماً القارئ بوجود عالم متخيل يتولى بناءه شيئا فشيئا. كما كان لاختياراته الأثر الجلي في تحديد مسار الأحداث، على خلاف الرواية الورقية التي تتضمن صيغة من القراءة تسير سيرا منظما من البداية حتى النهاية، ما لم يتجاوز القارئ بعض الصفحات أو فصلا من الفصول.

3- ساهم البعد التفاعلي في افتراضية الرواية الرقمية، حيث يغيب المؤلف، ويمنح القارئ فرصة التعليق أو استكمال النص المخزن في ذاكرة الحاسوب. وعلى هذا الأساس، تُشكل التجربة الجديدة التي قدمها **محمد سناجلة**، طريقة مبتكرة عربيا في إنتاج النص وتلقيه، وتميز مبدعه، فضلا عن وسيطه وتقنياته وبرمجياته.

4- جمعت الروايات الرقمية لمحمد **سناجلة** العالمين الحقيقي والافتراضي، ومَشْهَدَت الأحداث السردية سينمائيا، مانحة الشخصية دلالات جديدة، دون أن يغيب عنها استحضار الأزمنة والفضاءات الافتراضية، لتعوض اللغة السردية في الرواية الرقمية، بلغة برمجية معلوماتية يحكمها تعدد البرامج والوسائط.

5- زعزعت الرواية الرقمية بوصفها نصا جامعا للعلامات، ووليد عصر المعرفة والمعلومات أركان نظرية الأدب، ووضعت المنظرين والنقاد أمام أسئلة إشكالية متشابكة الحقول عن الحدود التي سيمتد إليها الأدب مستقبلا، ما يجعل أي محاولة لمقاربة هذا النوع من الرواية مرتبطة بالكشف عن طبيعة النص، وعلاقته بالوسيط التكنولوجي، وبمؤلفه وقارئه من جهة، وتحديد زمن التحميل وطريقة قراءته من جهة أخرى.

6- يسعى النقد الروائي الرقمي إلى إقامة منهج متكامل ينفتح على حقول معرفية متعددة منها؛ العلمي (الإعلام والاتصال، الذكاء الاصطناعي)، والفني (الصورة، الموسيقى،

النحت، الرسم، المعمار)، باستخدام الحاسب، واستثمار إمكانات الشبكة العالمية، والعمل على تشكيل مفاهيمه ومصطلحاته الخاصة به.

1- الإحالات:

* **الرقمية:** مصطلح معلوماتي يعني جملة "البيانات التي توصف وتكتب على شكل أرقام والبيانات الرقمية. وقد يعبر عنها بشكل غير مترابط ويستفيد من نوعية الرموز العددية المستخدمة". الهادي، محمد محمد. المعجم الشارح لمصطلحات الكمبيوتر(انجليزي- عربي)، دار المريخ، الرياض، 1988، ص: 122.

[1]- سناجلة، محمد. رواية الواقعية الرقمية، نسخة إلكترونية، ص: 32.

[2]- المرجع نفسه، ص: 26.

[3]- يقطين، سعيد. الرواية العربية وإشكالية تفاعلها مع الوسائط المتعددة والمتفاعلة، الرابط الإلكتروني:

http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=9240

[4]- ينظر: شموري، وليد. إضاءات ثقافية: حوارات مع باحثين وكتاب وشعراء عرب. ط1. دار أي كتب، لندن، 2017، ص: 168.

[5]- شيباني، عبد القادر فهيم. السرديات الرقمية. ط1. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2013، ص: 78.

[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 77.

[7]- فضل، صلاح. سرديات القرن الجديد. ط1. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2015، ص: 134.

[8]- المرجع نفسه، ص: ن.

[9]- البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي. ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2006، ص: 126.

[10]- سناجلة، محمد. رواية الواقعية الرقمية، ص: 15.

[11]- المرجع نفسه، ص: 32- 33.

[12]- ينظر: شيباني، عبد القادر فهيم. السرديات الرقمية، ص: 129.

[13]- شيباني، عبد القادر فهيم. سيميائية النص الأدبي وبلاغة الأطراس الرقمية، علامات، ع70، جدة، 2009، ص: 117.

****Bit**: "رقم ثنائي "لفظ مختصر يستخدم للتعبير عن الأرقام الثنائية وهي "الواحد" أو "الصفر". الهادي، محمد محمد. المعجم الشارح لمصطلحات الكمبيوتر(انجليزي- عربي)، دار المريخ، الرياض، 1988، ص: 52.

[14]- مجموعة من المؤلفين، الطوفان الرقمي، تر/ أشرف عامر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014، ص: 19.

[15]- سناجلة، محمد. رواية الواقعية الرقمية، ص: 94.

[16]- المرجع نفسه، ص: 95.

****HTML** هو اختصار لـ (HyperText Markup Language) أو لغة ترميز النص الفائق، وهي "اللغة التي يتم بواسطتها كتابة وتصميم صفحات الأنترنات الظاهرة في المتصفح". الحارثي، فهد عوض. اختصارات الأنترنت، مكتبة الملك فهد، الرياض، 1432 هـ، ص: 25.

[17]- يقطين، سعيد. صقيع: تجربة إبداعية عربية جديدة، الرابط الإلكتروني: http://archive.li/0GZS7

[18]- الفيفي، عبد الله. شعر التفعيلات وقضايا أخرى، دار الفراهيدي، ط1، 2011، ص: 105.

[19]- البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص: 128.

[20]- شيباني، عبد القادر فهيم. سيميائية النص الأدبي وبلاغة الأطراس الرقمية، ص: 120.

[21]- يقطين، سعيد. صقيع: تجربة إبداعية عربية جديدة، الرابط الإلكتروني: http://archive.li/0GZS7

[22]- الموسى، أنور عبد الحميد. علم الاجتماع الأدبي: منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد. ط1. دار النهضة العربية، بيروت، 2011، ص: 364.

[23]- المرجع نفسه، ص: ن.

**** هناك من يستخدم مصطلحات من قبيل التشعب والتفرع والتعالق والمفرع.

[24]- كرام، زهور. الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية. ط1. دار رؤية، القاهرة، 2009، ص 47.

[25]- يقطين، سعيد. من النص إلى النص المترابط، ص 133.

[26]- سلامة، عبير. النص المتشعب ومستقبل الرواية، الرابط الإلكتروني:
http://www.alimizher.com/n/3y/studies3/Studies3/hyper.htm

[27]- كرام، زهور. الأدب الرقمي، ص: 47.

[28]– ينظر: سلامة، عبير. النص المتشعب ومستقبل الرواية، الرابط الإلكتروني:
http://www.alimizher.com/n/3y/studies3/Studies3/hyper.htm

[29]– كرام، زهور. محمد سناجلة يربح الرهان، الرابط الإلكتروني:
http://sanajleh-shades.com/mohammad- sanagleh-winning-bet

[30]– ينظر: نجم، السيد. النص الرقمي وأجناسه، "قراءة في واقع منتج النص الرقمي في العالم العربي"، الرابط الالكتروني:
http://www.freearabi.com/

[31]– ينظر: أسليم. محمد، قراءة في أعمال محمد سناجلة الرقمية، الرابط الإلكتروني:
http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=107

[32]– المرجع نفسه، ص: 83.

[33]– المرجع نفسه، ص: 83.

[34]– المرجع نفسه، ص: 84 وما بعدها.

[35]– ينظر: العنوز، محمد. تفاعل الأدب والتكنولوجيا، نصوص الواقعية الرقمية لمحمد سناجلة نموذجا. ط1. دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2016، ص: 78- 79.

[36]– المرجع نفسه، ص: 78.

[37]– المرجع نفسه، ص: 80 وما بعده.

[38]– نجم، السيد. النص الرقمي وأجناسه، "قراءة في واقع منتج النص الرقمي في العالم العربي" الرابط الالكتروني:
http://www.freearabi.com/

[39]– يقطين، سعيد. صقيع: تجربة إبداعية عربية جديدة، الرابط الإلكتروني:
http://archive.li/0GZS7

[40]– ينظر: أسليم. محمد، قراءة في أعمال محمد سناجلة الرقمية، الرابط الإلكتروني:
http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=107

[41]– كرام، زهور. الأدب الرقمي، ص: 89.

[42]– المرجع نفسه، ص: 94.

[43]– العنوز، محمد. تفاعل الأدب والتكنولوجيا، ص: 85.

[44]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 95.

[45]– كرام، زهور. "ظلال العاشق من الانبهار إلى السؤال الأدبي، الرابط الإلكتروني:
http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies

[46]– خمار، لبيبة. "ظلال العاشق" رواية الخيال الخصب والتقنية المبتكرة، الرابط الإلكتروني:
http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies

2- قائمة المراجع والمواقع الالكترونية:

1- المراجع:

1 – البريكي، فاطمة. مدخل إلى الأدب التفاعلي. ط1. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2006.

2 – بن الشاوي، هشام. النكاية في الجغرافيا. ط1. دار أي كتب، لندن، 2016.

3 – الحارثي، فهد عوض. اختصارات الأنترنت، مكتبة الملك فهد، الرياض، 1432 هـ.

4 – شبلول، أحمد فضل. أدباء الانترنات أدباء المستقبل. ط2. دار الوفاء، الإسكندرية، مصر.

5- شموري، وليد. إضاءات ثقافية: حوارات مع باحثين وكتاب وشعراء عرب. ط1. دار أي كتب، لندن، 2017.

6 – شيباني، عبد القادر فهيم. السرديات الرقمية. ط1. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2013.

7 – شيباني، عبد القادر فهيم. سيميائية النص الأدبي وبلاغة الأطراس الرقمية، علامات، ع70، جدة، 2009.

8 – العنوز، محمد. تفاعل الأدب والتكنولوجيا، نصوص الواقعية الرقمية لمحمد سناجلة نموذجا. ط1. دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2016.

9 – فضل، صلاح. سرديات القرن الجديد. ط1. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2015.

10- الفيفي، عبد الله. شعر التفعيلات وقضايا أخرى. ط1. دار الفراهيدي، بغداد، 2011.

11- كرام، زهور. الأدب الرقمي، أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية. ط1. دار رؤية، القاهرة، 2009.

12- مجموعة من المؤلفين، الطوفان الرقمي، تر/ أشرف عامر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014.

13- الموسى، أنور عبد الحميد. علم الاجتماع الأدبي: منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد. ط1. دار النهضة العربية، بيروت، 2011.

14- الهادي، محمد محمد. المعجم الشارح لمصطلحات الكمبيوتر (انجليزي- عربي)، دار المريخ، الرياض، 1988.

2- المواقع الالكترونية:

1 - أسليم. محمد، قراءة في أعمال محمد سناجلة الرقمية، الرابط الإلكتروني:
http://www.aslim.ma/site/articles.php?action=view&id=107

2 - خمار، لبيبة. "ظلال العاشق" رواية الخيال الخصب والتقنية المبتكرة، الرابط الإلكتروني:
http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies

3 - سلامة، عبير. النص المتشعب ومستقبل الرواية، الرابط الإلكتروني:
http://www.alimizher.com/n/3y/studies3/Studies3/hyper.htm

4 - سناجلة، محمد. رواية الواقعية الرقمية، نسخة إلكترونية.

5 - كرام، زهور. محمد سناجلة يربح الرهان، الرابط الإلكتروني:
http://sanajleh-shades.com/mohammad- sanagleh-winning-bet

6 - كرام، زهور. "ظلال العاشق" من الانبهار إلى السؤال الأدبي، الرابط الإلكتروني:
http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies

7 - نجم، السيد. النص الرقمي وأجناسه، "قراءة في واقع منتج النص الرقمي في العالم العربي"، الرابط الالكتروني: http://www.freearabi.com/

8 - يقطين، سعيد. صقيع: تجربة إبداعية عربية جديدة، الرابط الإلكتروني:
http://archive.li/0GZS7

9 - يقطين، سعيد. الرواية العربية وإشكالية تفاعلها مع الوسائط المتعددة والمتفاعلة، الرابط الإلكتروني:
http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=9240

الأبعاد الحجاجية لنظريَّة النَّظم عند عبد القاهر الجرجاني

أ. محمد يــزيد سالم
جامعة محمد خيضر . بسكرة ـ الجزائر

ملخَّص :

ما من شك في أنَّ الدِّراسات العربية القديمة تكتسي أهميَّة بالغة ، و بخاصة نظريَّة النَّظم ، هذه الأهميَّة لا تظهر إلاَّ من خلال الوقوف على الأثر الذي أحدثته في الدراسات اللِّسانية الحديثة ، و لذلك فإنَّ أيَّة محاولة للوقوف على أثر نظريَّة النَّظم الجرجانيَّة لا تمرُّ إلاَّ عبر محاولة أكيدة لفهم كليهما ـ نظرية النظم و النظريات الحديثة ـ ثمَّ العمل على التقاط نقاط الالتقاء بينهما ، لذلك جاءت هذه الدِّراسة لتبرز الأبعاد الحجاجيَّة ـ باعتبارها أحد مفرزات الدرس اللِّساني الحديث ـ لنظرية النظم .

الكلمات المفتاحية: نظرية النظم ؛ الدّرس اللساني الحديث ؛ الجرجاني؛ الأبعاد الحجاجية؛ التراث اللغوي.

Abstract:

There is no doubt that the ancient Arabic studies are very important, especially the systems theory. This importance of this theory is shown its effects the in the modern linguistic studies. Therefore, any attempt to Stand on the effect of the systems theory can not be done Only through A real try to understand both the theory of systems and modern theories and then work to capture the points of convergence between them, so this study came to highlight the argumental dimensions as one of the Detachments of the modern linguistic lesson of the systems theory.

Key words : systems theory, modern linguistic lesson, al-Jurjani, argumental dimensions, Linguistic heritage.

تمهيد :

يوصف نظام المعرفة في التراث اللغوي العربي ، بأنَّه نظام له خصوصيته في التَّفكير ، بما يتناسب مع بيئته و مرجعيته و بقية مكونات الهوية لديه ، وقد رسم ذلك النِّظام المعرفي العربي لنفسه مسارا في رؤيته لذاته و للمنتمين إليه ، و حواره مع العالم ، من خلال جملة من الأدوات التي هي من : « جملة الثَّوابت المحددة ، و القيم الموجهة اللغويَّة ، و العقديَّة ، و المعرفيَّة التي تختص بها الممارسة الإسلامية العربية »[1] . ومن تلك الأدوات المعرفيَّة المهمَّة في المدونة العربية الثقافية " الحجاج " التي اعتني بها في تراثنا الفكري و الثقافي العربي ، حيث كانت العملية الحجاجية تدار بين الفقهاء و المحدثين و الفلاسفة و الأصوليين و البلاغيين و النحويين و المفسرين ، على مختلف مشاربهم و انتماءاتهم و توجهاتهم بكل وعي و رقي، على الوجه الذي أدى إلى تعميم المعرفة ، و الثقافة الحوارية لدى المتلقين في تلك الحقبة الزمنية [2]، حيث لم تكن الممارسة الحجاجيّة بين صناع الخطاب في التراث العربي « أداة للاشتغال بالمنازعة المقصودة لذاتها ، و إنَّما كانت وسيلة من وسائل تنمية المعرفة الصحيحة ، و ممارسة العقل السليم »[3].

1 ـ مفهوم الحجاج (Argumentation):

أ ـ لغة : جاء في لسان العرب لابن منظور(ت711هـ) قوله : «يقال : حاججته أحاجه حجاجا و محاجَّة حتَّى حججته أي غلبته بالحجج التي أدليت بها [...] و الحجة : البرهان ، و قيل الحجة ما دافع به الخصم، و قال الأزهري : الحجة الوجه الذي يكون به الظفر عند الخصومة ، و هو رجل محجاج أي جدل ، و التحاجّ : التَّخاصم ، و جمع الحجة حجج و حجاج ، و حاجَّه محاجة و حجاجا نازعه الحجة [...] واحتج بالشيء اتَّخذه حجة »[4].

ب ـ اصطلاحا : تكاثرت رؤى اللسانيين المعاصرين حول مفهوم " الحجاج " ، فمن ذلك ما أشار إليه كل من " بيرلمان " و " تيتكاه " ، حيث يتمثل الحجاج لديهما في « تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التَّسليم بما يعرض عليها

من أطروحات ، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم »[5]. وواضح من هذا التعريف أنَّ قوة " الحجاج " عن الفكرة لدى المتكلم إنَّما تُستمد من نوع الحجة التي يستخدمها في الدفاع عن فكرته هذا من جهة ، ومن جهة أخرى في طريقة انتظام هذه الحجة في الخطاب الحجاجي لدى المتكلم .

كما أنَّ من أبرز التعريفات للحجاج ، التعريف الذي قدّمه " طه عبد الرحمن " حيث يقول : « و حدُّ الحجاج : أنَّه فعالية تداولية جدلية ، فهو تداولي ؛ لأنَّ طابعه الفكري مقامي و اجتماعي ، إذ يأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحال ، من معارف مشتركة ، و مطالب إخبارية ، و توجهات ظرفية ، ويهدف إلى الاشتراك جماعيًّا في إنشاء معرفة علميَّة ، إنشاءً موجها بقدر الحاجة ، و هو أيضا جدلي ؛ لأنَّ هدفه إقناعي قائم بلوغه إلى التزام صور استدلالية أوسع و أغنى من البنيات البرهانية الضيقة»[6].

ويعرفه في موضع آخر بأنَّه : «فعاليَّة استدلاليَّة خطابيَّة مبناها على عرض رأي أو الاعتراض عليه ، و مرماها إقناع الغير بصواب الرأي المعروض ، أو ببطلان الرأي المعترض عليه »[7]. و من ثمَّة فالحجة عنصر دلالي متضمن في القول يقدمه المتكلِّم على أنَّه يخدم أو يؤدِّي إلى عنصر آخر ، و الذي يُصيِّرها حجة ، أو يمنحها طبيعتها الحجاجية هو السِّياق ، فما يمكن أن يكون حجة في هذا السِّياق ، قد لا يكون كذلك في سياقٍ آخر ، حتى لو تعلَّق الأمر بالمحتوى القضوي نفسه ، أو بالحدث نفسه المعبَّر عنه داخل القول .

و قد تتحقق الحجة على شكل لفظة ، أو قول ، أو خطاب بأكمله ، و لنتأمَّل هذا المثال :

ـ لقد وجدنا الآلة التي قُتلت بها الضحية عند زيد .

فهذا القول يتضمَّن حجة ووجود الآلة عند زيد حجة و دليل على أنَّه هو القاتل و يكفي أن يتلفظ المتكلم بهذه العبارة التي هي في الوقت ذاته حجة لغويَّة ، و ليكون بذلك قد حدد وجهة الخطاب ، و حدد المسار الذي ينبغي أن يسير الحوار فيه ،

بل و مسار البحث الذي يقوم بهر جال الشرطة ، و إذا سلَّم المخاطَب أو المستمع بهذه الحجة ، فهو ملزم بقبول النتيجة التي يمكن أن تستنتج منها ، و معلوم أنَّ النتائج الممكنة أو المحتملة تتعدد بتعدد السِّياقات التي ترد فيها الحجة المقصودة[8].

و يستنتج ممَّا سبق أنَّ الحجاج بمعناه الاصطلاحي ، يدلُّ على صنف معيَّن من العلاقات المودعة في الخطاب ، و المدرجة في اللِّسان ضمن المحتويات الدلاليَّة.

2 ـ الفرق بين الحجاج و البرهان و الاستدلال :

أ- الحجاج و البرهان :

الخطاب الطبيعي ليس خطابا برهانيًّا بالمعنى الدقيق للكلمة ، فهو لا يقدِّم براهين و أدلة منطقيَّة ، و لا يقوم على مبادئ الاستنتاج المنطقي [9]، فلفظة " الحجاج " لا تعني البرهنة على صدق إثبات ما ، أو إظهار الطابع الصحيح Valide لاستدلال ما من وجهة نظر منطقيَّة ، و يمكن التَّمثيل لكل من البرهان و الحجاج بما يلي :

. كل اللغويين علماء .

. زيد لغوي إذن زيد عالم .

. انخفظت درجة الحرارة .

. إذن سينزل المطر .

يتعلق الأمر في المثال الأول ببرهنة أو بقياس منطقي ، أمَّا في المثال الثاني ، فإنَّه لا يعدو أن يكون حجاجا أو استدلالا طبيعيا غير برهاني .

واستنتاج أنَّ زيدًا عالم ، في المثال الأول حتمي وضروري ، لأسباب منطقيَّة ، أمَّا استنتاج احتمال نزول المطر في المثال الآخر فهو يقوم على معرفة العالم ، و على معنى الشَّطر الأول من الجملة ، وهو استنتاج احتمالي[10].

و عليه فإنَّه ينبغي التمييز بين البرهان باعتباره دليلا و حجة ، وبين البرهان باعتباره طريقة في الاستدلال أكثر صرامة من الحجاج و البرهان كما يقول ابن

سينا : « محدود الموضوع ، محدود المسألة التي يبنيها و ينصرها ، محدود المبادئ التي منها يبين »[11]. فمتى " قصد بالحجة مجرد الاستدلال بها لإثبات الحق و بيان الحقيقة بغض النظر عن المتلقي فهذا هو البرهان ... وإذا قصد بإيراد الحجة إقناع المتلقي و توجيه ذهنه و عمله فذلك هو الحجاج "[12].

صفوة القول إنَّ البرهان يجنح إلى اللزوم المنطقي في إطار اليقينيات ، بينما يقوم الحجاج على منطلقات غير يقينية فمجاله الاحتمال ، و يكون فيه « غالبا قسط من الشَّك، ممَّا يدفعنا دائما إلى البحث عن حجج من أجل تحقيق درجة أعلى من الإقناع »[13].

ب ـ الحجاج و الاستدلال :

إنَّ الأقوال التي يتكون منها استدلال ما مستقلة بعضها عن بعض ، بحيث إنَّ كل قول منها يعبِّر عن قضيَّة ما ، أي يصف حالة ما ، أو وضعا ما من أوضاع العالم ، باعتباره وضعا واقعيًّا أو متخيّلا ، و لهذا فإنَّ تسلسل الأقوال في الاستدلال ليس مؤسسًا على الأقوال نفسها ، وكلنَّه مؤسس على نقوله بشأن العالم[14]. أمَّا الحجاج فهو مؤسس على بنية الأقوال اللغويَّة ، وعلى تسلسلها ، واشتغالها داخل الخطاب . و لتوضيح هذا نقدِّم المثال التَّالي :

. أنا متعب ، إذن أنا بحاجة إلى الرَّاحة .

إذا نظرنا في هذه الجملة سنجد أنَّها تتكون من حجة و نتيجة ، و الحجة يتم تقديمها لتؤدي إلى نتيجة معيَّنة . التَّعب يستدعي الراحة ، فالتَّعب دليل و حجة على أنَّ الشَّخص المعني بالأمر بحاجة إلى أن يرتاح .

إنَّ الحجة عبارة عن عنصر دلالي يقدمه المتكلِّم لصالح عنصر دلالي آخر ، و الحجة قد ترد في الإطار على شكل قول ، أو فقرة ، أو نص ، أو قد تكون مشهدا طبيعيًّا ، أو سلوكا غير لفظي إلى غير ذلك . و الحجة تكون ظاهرة كما تكون مضمرة بحسب السِّياق ، و الشيء نفسه بالنسبة إلى النتيجة و الرَّابط الحجاجي الذي يربط بينهما .

و تجدر الإشارة إلى أنَّ العلاقة التي تربط بين الحجة و النتيجة هي التي تدعى " العلاقة الحجاجيَّة " ، و هي تختلف بشكل جذري عن علاقة الاستلزام أو الاستنتاج المنطقي[15].

3 ـ منطلقات الحجاج :

حدد "بيرلمان " و " تيتكان " المنطلقات الحجاجيَّة في مقدمات الحجاج ، و من هذه المنطلقات :

1ـ الوقائع (Les Faits) : و تمثل ما هو " مشترك بين عدة أشخاص أو بين جميع الناس "[16]. فالوقائع لا تكون عرضة للدحض أو الشَّك وهي تشكل نقطة انطلاق ممكنة للحجاج . و بذلك فهي تصلح لتأسيس نقطة البداية في الحجاج ، و الانشغال بهذا النوع من المنطلقات في البداية يمنح المتكلِّم شيئا من النجاعة في الخطاب . و تنقسم الوقائع بدورها إلى قسمين : وقائع مشاهدة و معاينة من جهة ، ووقائع مفترضة من جهة أخرى[17].

2ـ الحقائق : تمثل الحقائق وقود الخطاب الحجاجي ، و حين يلجأ أحد أطراف الحجاج إلى الحقائق ، و يجعلها المنطلق في خطابه ، و يربط بينها و بين الوقائع تتعلق بالنَّظريات العلميَّة و التصورات الفلسفيَّة و الدينية المتعالية عن التجربة ، فإنَّما يلجأ إلى هذا بوصفه إجراءً عمليًّا تداوليا .

3ـ الافتراضات : هي أحكام قبليَّة أو آراء متصوَّرة سلفا ، و تكون موضع موافقة عامة ، إلاَّ أنَّ التجاوب معها لا يصل حدوده القصوى إلاَّ أنَّ التجاوب معها لا يصل حدوده القصوى إلاَّ إذا قواها المسار الحجاجي . كما أنَّها ليست ثابتة « بل هي متغيِّرة تبعا للوسط و المقام و المتكلم و السامعين ، لأنَّها تقاس بالعادي ... ، و العادي مفهوم مجرَّد يجرد يختلف باختلاف القدرات و الإمكانات الفردية و الجماعية »[18].

4- القيم (Valeur): تتدخل القيم كأسس الحجاج في الميادين القضائية و السياسية و الفلسفية . و تستدعى القيم لدفع المستمع نحو اختيارات معينة أو لتبرير هذه الاختيارات .

و قد اعتبرها " بيرلمان " بمثابة قواعد حجاجية « نستند عليها لكي نحمل المخاطب على القيام بأفعال معينة بدل أخرى ، كما أننا نستدعيها خصوصا من أجل تبرير تلك الأفعال بطريقة تجعل هذه الأفعال التي دعونا إليها مقبولة و مؤيدة من طرف الآخرين ... فبالقيم نستطيع تشكيل الحقيقة المطلوبة على الوجه الذي يريده المبدع (المحاجج) ، هذا في الوقت الذي تظل فيه هذه القيم محافظة على نصاعتها بعد الاستخدام مما يجعلها صالحة للاستعمال في مقامات أخرى»[19] . و هي إمّا مجردة مثل الحق و العدل ، أو محسوسة مثل الوطن و الكنيسة والمسجد.

5- الهرميات : إنَّ هرمية القيم في البنية الحجاجية أهم من القيم نفسها . و إن كانت تسلم بها جماهير سامعين عدَّة فإنَّ درجة تسليمها بها تكون مختلفة من جمهور إلى آخر . و هو يعني أنَّ قيم درجات ، و ليست كلُّها في مرتبة واحدة . إنَّما يميِّز كل جمهور ليس القيم بها بقدر ما تميزه طريقة ترتيبه إياها[20]. ولذلك فالترتيب استعمال حجاجي عملي للقيم .

6- المعاني أو المواضع : و يقصد بها المقدمات العامة التي يلجأ إليها المحاج لبناء القيم و ترتيبها . إنَّها مخازن الحجج و الأطر الناظمة لها .

وتنقسم المواضع إلى مواضع مشتركة أو مبتذلة يمكن تطبيقها على علوم مختلفة ، مثل الفيزياء و القانون والسياسة كموضع الأكثر و الأقل . و مواضع خاصة تكون وقفا على علم بعينه ، أو نوع خطابي بعينه لا يتعدَّه إلى غيره. كما أنَّ المواضع تحدد خصائص الأمم و الجماعات الفكريَّة و الأدبية و غير ذلك . ومن أفضلية ما هو ثابت و باق موضع كلاسيكي تقابله أفضلية الأقل و الزائل و هو موضع رومنطيقي[21] . و المواضع أنواع :

أـ مواضع الكم : و هي المواضع التي تثبت أنَّ شيئا ما أفضل من شيء آخر لأسباب كمية . من ذلك مثال أرسطو في المواضع ؛ و هو أنَّ المال الأوفر أفضل من المال الأقل وفرة ، و المال الذي يصلح لقضاء حاجات كثيرة أفضل من المال الذي يصلح لقضاء حاجات أقل عددا ، و أنَّ ما هو أبقى ما أبقى أفضل ممَّا هو أقلُّ بقاء .

و قولنا : " الكلُّ خير من الجزء " إنَّما يترجم بصيغة التفضيل المسلمة القائلة بأنَّ " الكل أكبر من الجزء " . ومن هنا جاء تفضيل الديمقراطية لكونها رأي الأغلبية ، و تفضيل الحقيقة لكونها تحظى بإجماع الآلهة (عند غير الموحدين) ، و من ثمَّة إجماع الناس[22].

ب ـ مواضع الكيف : وتتعلق بالأهمية التي يكتسبها شيء أو فعل معيَّن مقارنة بأشياء و أفعال أخرى . و«تكمن خاصيتها الحجاجية في وحدتها الشكلية في مواجهة الجمع ، مثل موضع " الحق " في ذاته الذي يباين كل ما عداه من الباطل »[23].

ج ـ مواضع الترتيب : وهي التي تقر أفضلية السابق على الاحق .

د ـ مواضع الموجود : وهي التي تقر بأفضلية الموجود الواقعي على الممكن والمحتمل و المستحيل[24] .

هـ ـ مواضع الجوهر : وتتعلق « بما يجسد بشكل أفضل نوعا ما »[25].

وتعد هذه المقدمات الست ، الشروط الأساسية لبناء المسار الحجاجي إلاَّ أنَّها غير كافية وحدها للمتكلم ، فهي تمثِّل معطيات غزيرة و شاسعة تتطلب انتقاءً و تنظيما تكتسب بهما فعاليتها الحجاجية ، و مناسبتها للمستمعين الذين يتوجه إليهم بالخطاب .

و إذا كانت االمنطلقات أو المقدمات تقدَّم في التَّصور البرهاني واضحة و أحاديَّة الدلالة ، فهي تؤوَّل " من طرف الكل على نفس الشاكلة " [26]، فإنَّ المعطيات في الحجاج تبقى ملتبسة حاملة لدلالات مختلفة . و لذلك فالمتكلم ملزم ، فضلا عن

اختيار المقدمات ، بتوجيه الحجاج نحو تأويل ينسجم مع مقصديته ، و« إن كان الأمر في بعض الأحيان لا يتعلق من جهة المتكلِّم بتأويل بعينه بقدر ما يتعلَّق بإبراز مختلف وجوه اللبس الحافة بوضعية ما ، و بإبراز مختلف الطرق التي يمكن أن تعالج بها تلك الوضعية ممَّا يجعل كلامه قابلا لتأويلات مختلفة»[27].

و تجدر الإشارة إلى أنَّ التكييف الحجاجي لا يرتبط فقط باستحضار المقدمات أو التوجيه التأويلي لها ، بل يرتبط كذلك باستعمال النعوت و الصفات ، فإسناد صفة لموضوع ما يكشف عن موقف ووجهة نظر إزاءه ، فضلا على أنَّه يوجه نحو الحكم المطلوب .

4 ـ نظرية السلالم الحجاجيَّة و القوة الحجاجية :

تقوم نظرية السلالم الحجاجية على التدرج القائم بين الأقوال و الحجج في علاقتها بالنتائج ، حيث إذا كانت مجموعة من الأقوال تمثل حججا تدعم نتيجة واحدة ، فإنَّ هذه الحجج تتفاوت من حيث قوتها .

والسلم الحجاجي من مقتضيات النظرية اللسانية « إذ تتجلى فيه العلاقة المجازية بين الدعوى و الحجة ، لتصبح علاقة شبه منطقية إلى حد ما ، تجسدها الأدوات اللُّغوية ، فيتمثل صلب فعل الحجاج في تدافع الحجج و ترتيبها حسب قوَّتها ، إذ لا يثبت غالبا إلاَّ الحجة التي تفرض ذاتها على أنَّها أقوى الحجج في السياق ، و لذلك يرتب المرسل الحجج التي يرى أنَّها تتمتَّع بالقوة اللازمة التي تدعم دعواه و هذا الترتيب هو ما يسمَّى بالسلَّم الحجاجي »[28].

و تكمن أهميَّة نظرية السلالم الحجاجيَّة أساسا في إخراج قيمة القول الحجاجي من حيِّز المحتوى الخبري للقول و هذا يعني أنَّ القيمة الحجاجية لا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب لأنَّها لا تخضع لشروط الصدق المنطقي ، فهي ليست قيمة مضافة إلى البنية اللغوية بل مسجَّلة فيها[29].

و السلم الحجاجي هو علاقة ترتيبية للحجج يمكن أن نرمز لها كالتالي :

ن

د

ج

ب

أ النتيجة

" ب " و " ج " و " د " حجج و أدلة تخدم النتيجة " ن " .

فعندما تقوم بين الحجج المنتمية إلى فئة حجاجية ما ، علاقة ترتيبية معيَّنة ، فإنَّ هذه الحجج تنتمي إلى السلم الحجاجي نفسه ، فالسلم الحجاجي هو فئة حجاجيَّة موجهة . و يتسم السلم الحجاجي بالسمتين التاليتين :

أ ـ كل قول يرد في درجة ما من السلم، يكون القول الذي يعلوه دليلا أقوى منه بالنسبة لـ "ن " .

ب ـ إذا كان القول " ب " يؤدي إلى النتيجة " ن " ، فهذا يستلزم أنَّ " ج " أو " د " الذي يعلوه بدرجة يؤدي إليها ، و العكس غير صحيح ، فإذا أخذنا الأقوال التالية :

ق1: حصل زيد على الشهادة الابتدائية .

ق2: حصل زيد على الشهادة الثانوية .

ق3: حصل زيد على شهادة الإجازة .

فهذه الجمل تتضمن حججا تنتمي إلى الفئة الحجاجية نفسها ، و تنتمي كذلك إلى السلم الحجاجي نفسه ، فكلها تؤدي إلى نتيجة مضمرة ، من قبيل" كفاءة زيد " أو " مكانته العلمية ". و لكن القول الأخير هو الذي سيرد في أعلى درجات السلم الحجاجي و حصول زيد على الدكتوراه هو أقوى دليل على مقدرة زيد ، و على مكانته العلمية .

و يمكن الترميز لهذا السلم كما يلي[30] :

ن النتيجة د الدكتوراه

ج الإجازة

الشهادة الثانوية ب

هذه العلاقة الترتيبية للحجج تشكل سلما حجاجيا ، يقول" ديكرو " : « إنَّ أي حقل حجاجي ينطوي على علاقة ترتيبية لحجج نسميه سلما حجاجيًّا »[31].

و قد عرف " طه عبد الرحمن " السلم الحجاجي بأنَّه : « مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية و مستوفية للشرطين التَّاليين :

أ ـ أنَّ كل قول يقع في مرتبة ما من السلم يلزم عنه ما يقع تحته ، بحيث تلزم عن القول الموجود في الطرف الأعلى جميع الأقوال الأخرى .

ب ـ و أنَّ كل قول في السلم كان دليلا على مدلول معيَّن ، و كان ما يعلوه مرتبة دليلا أقوى »[32].

وارتباطا بمفهوم السلم الحجاجي يبرز مفهوم آخر هو مفهوم الاتجاه الحجاجي ، و مداره أنَّ الخطاب يكون مشتملا على بعض الروابط و العوامل الحجاجية المتضمنة لمجموعة من الإشارات و التعليمات الموجهة للخطاب .

5 ـ خصائص الحجاج :

تتسم الحجج اللغوية بعدة سمات، نذكر بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر :

1ـ سياقية : العنصر الدلالي الذي يقدمه المتكلم باعتباره يؤدي إلى عنصر آخر ، فإنَّ السياق يصيره حجة ، و هو الذي يمنحه طبيعته الحجاجية ، ثم إنَّ العبارة الواحدة ، قد تكون حجة أو نتيجة ، أو قد تكون غير ذلك بحسب السياق .

2ـ نسبية : لكل حجة قوة حجاجية معينة ، فقد يقدم المتكلم حجة ما لصالح نتيجة معينة ، و يقدم خصمه حجة مضادة أقوى بكثير منها ، و بعبارة أخرى هناك الحجج القوية و الحجج الضعيفة و الحجج الأوهى و الأضعف .

3 ـ قابل للإبطال : الحجاج اللغوي نسبي ، و مرن ، و تدريجي ، و سياقي بخلاف البرهان المنطقي و الرياضي الذي هو مطلق و حتمي[33].

6 ـ أهداف الحجاج :

يتمثل هدف الحجاج في التأثير في الجمهور(المستمعين) ، و المعيار الأول الذي نقيس به خطابا ما هو نجاعته ، بيد أنَّه ليس معيارا كافيا ؛ لأنَّنا لا يمكن أن نهمل نوعية الجمهور الذي يتوجه إليه الخطاب . إنَّنا نستطيع التمييز بين خطابات رجل السياسة و المحامي ، و العالم ، و المتكلم (نسبة إلى علم الكلام) ، و الفيلسوف ، لا فقط بمواضيعها ، بل نميِّزها أيضا و خاصة بالجمهور الذي تتوجه إليه تلك الخطابات . و في الواقع ، فإنَّ نجاعة الحجاج تكون بحسب ملاءمته للجمهور ، و بحسب التقنيات المستعملة فلإقناع سامع مخصوص تستعمل آليات لا تصلح لإقناع الجمهور ،و يتسم الحجاج العقلاني بكونه قادرا على إقناع الجمهور ، فمن الأساسي إذن أن نعرف الأطروحات التي يسلم المستمع بها ، كما يجدر بنا معرفة درجة القوة التي بها يعتنق الأطروحات ، و ذلك من أجل اختيار تلك التي تساعد الحجاج ، و يمكن اتخاذها نقطة ارتكاز، من خلال عرضها من حيث كونها مسلمات[34].

7 ـ نظرية النظم و أبعادها الحجاجية :

شغلت قضية اللفظ و المعنى النقاد و البلاغيين العرب منذ عهد مبكر و انقسموا فيها إلى طوائف متعددة ، فمنهم من اهتم بالمعنى و أغفل شأن اللفظ ، و منهم من اهتم باللفظ ، و منهم من ساوى بين اللفظ و المعنى، و منهم من نظر إلى الألفاظ من جهة دلالتها عل معانيها في نظم الكلام .

فحاول النقاد و البلاغيون، منذ قال الجاحظ :« المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و القروي و البدوي ، و إنَّما الشأن في إقامة الوزن و تخيُّر اللفظ و سهولة المخرج و صحة الطبع و كثرة الماء و جودة السَّبك »[35]، الإجابة عن أسئلة من قبيل : هل جاذبية الكلمات و جمال العبارات كامنة في اللفظ أم في المعنى ؟ فإن كانت في اللفظ هل في اشتقاقه أم في مخارجه أم في مناسبة هذا لذاك ؟ ثم هل ثمَّة شيء يدعى لفظا بلا معنى ؟ و ما هو اللفظ إذا لم يكن ذا معنى ؟ أم أنَّهما وحدة متكاملة يصعب الفصل بينهما فهما روح و

جسد لا يحيا أحدهما بدون الآخر ؟ ... و بتعدد الأسئلة تعددت الإجابات : فمن منتصر للفظ ، و من منتصر للمعنى ، ومن موفق بينهما ... حتى القرن الخامس الهجري إذ سيقدم "عبد القاهر الجرجاني" (ت471هـ) " نظرية النَّظم " و التي احتوت بشكل كبير هذا النقاش حول اللفظ والمعنى ، فماذا يقصد "عبد القاهر الجرجاني" بالنَّظم ؟ و ما أبعاده الحجاجية ؟ .

بلغ اهتمام الدارسين قديما و حديثا بقضية " النَّظم " درجة كبيرة ، و أولوها مكانة متميزة في صناعة القول ، و جعلوا لها علما خاصا في الدراسات اللُّغوية و البلاغية أسموه " علم المعاني " و هو العلم الذي « ليس شيئا إلاَّ توخي معاني النَّحو ووجوهه و فروقه بين معاني الكلم »[36]، و من خلال ذلك يتبن أنَّه « إذا رفع معاني النَّحو و أحكامه ممَّا بين الكلم حتى لا تراد فيها في جملة و لا تفصيل ، خرجت الكلم المنطوق ببعضها في إثر بعض ... عن أن يكون لكونها في مواضعها التي وضعت فيها موجب و مقتض »[37]، إذ إنَّ أوَّل ما فعله الجرجاني هو توضيح مفهوم النظم توضيحا دقيقا ، فجعل اهتمامه منصبا على النظم في سياق العلاقات النَّحوية في ضوء الدلالة ، و توخى في دراسته وظيفة تطبيقية بُنيت على النُّصوص ، و يظهر مدى تقدُّم المقاربة العربية للتركيب اللِّساني أو " النظم " الذي يعد مكوِّنا جوهريا في تحليل القول ، يتشكل من خلال أربعة أبعاد أساسية تؤدي وظائف مختلفة لكنَّها متناغمة نظما وهي :

أ ـ الإتساق التَّركيبي : و يقصد به الإحكام الداخلي للغة عن طريق قواعد النَّحو التي تقوم بإيضاح الفروق بين معاني الكلم .

ب ـ التَّناسق الدَّلالي : و يتمثل في صلابة المعنى الإجمالي ، انطلاقا من معاني الكلمات المتجاورة معجميًّا (منتمية إلى نفس الحقل المعجمي) .

ج ـ التَّلاؤم التداولي : بأن يقتضيها موجب و مقتضى ، أي أنَّ المقتضيات المقاميَّة تكون حاضرة في النظم ، حيث تلعب دور الملاءمة بين السِّياق الداخلي اللغُّوي و المقام الخارجي .

د ـ الأثر الحجاجي : يقوم النظم بتحريك انفعال المخاطب أو استمالته أو الدفع به نحو قبول فكرة معينة (الإقناع)[38] .

إنَّ هذه العناصر التي اعتمدها القدامى في تحليلهم للقول انطلاقا من علم التركيب . كانت تسير وفق تصوُّرات تحكمها خلفيات منهجية و دواعٍ قولية يصعب تناولها ككل لا يتجزَّأ ، إذ لا يمكن إعادة إنتاج القول بنفس الطريقة ، و ذلك لتغيُّر الظروف و تحول المفاهيم اللِّسانية التي تعدُّ دعامة كل قول عربي .

وقد بلغ اهتمام عبد القاهر الجرجاني في " دلائل الإعجاز " بعلم المعاني حدًّا لم تبلغه الدِّراسات اللِّسانية و البلاغية قبله و لا بعده ، و كانت نظرية النَّظم أساسا جوهريا في تحليل القول ، حيث ارتكزت على البعدين السياقي و التداولي ، انطلاقا من دراسة تركيبية محكومة بقواعد النَّحو الداخلي للغة ، و متفتحة على الفصاحة و المجاز ، و هذه الازدواجية في النَّظم هي التي جعلت الدِّراسات النَّحوية تخرج من نطاق المقولات و النماذج و قواعد الإعراب داخل الجملة ، إلى المعاني السياقية التي تنتجها الأشكال التركيبية المختلفة .

وعليه فقد عدل عبد القاهر الجرجاني مادة " الأسرار " في الدلائل " و ربطها بمقتضيات النَّظم النَّحوي و جعلها تابعة له ، فلم تعد القيمة موجودة في اتجاه الغرابة بل في اتجاه مناسبة الكلام للمقاصد[39] ، فقرر أنَّه لا معنى لعبارات البلاغة و الفصاحة و البيان و البراعة سوى « وصف الكلام بحسن الدلالة و تمامها فيما له كانت دلالة ثمَّ تبرُّجها في صورة هي أبهى و أزين و آنق و أعجب و أحق بأن تستولي على هوى النَّفس ، و تنال الحظ الأوفر من ميل القلوب ، و أولى بأن تطلق لسان الحامد ، و تطيل رغم الحاسد ، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته ، و تختار له اللَّفظ الذي هو أخصُّ به و أكشف عنه ، و أتمَّ له ، و أحرى بأن يكتسيه نبلا ، و يظهر فيه مزية »[40].

و هكذا فلا قيمة لأي لفظ متجرد من مهمته داخل السِّياق إلاَّ في كونه لفظا قاموسيا ، كما أنَّ المعاني تتوه في المخيِّلة ما لم تعتصم باللَّفظ الدَّال عليها المحصِّنة لدلالتها ،« أمَّا التَّركيب البياني للألفاظ ... فذلك ما يربط العلاقة بين الاسم و الفعل و الحرف على نحوٍ مقصود يؤدي إلى دلالة ، و لكنَّه لا يكفي في توفير الجمال و المتعة الفنية إلاَّ إذا احتيط له بضرب من الانتقاء في سبك عملية الرَّبط بين أركان الكلام »[41]، و هذا هو الأساس الذي تقوم عليه نظرية النَّظم ، يقول عبد القاهر الجرجاني : « و هل تجد أحدا يقول : هذه اللفظة فصيحة ، إلاَّ و هو يعتبر مكانها من النَّظم ، و حسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها ، و فضل مؤانستها لأخواتها ؟ و هل قالوا: لفظة متمكِّنة ، و مقبولة ، و في خلافه قلقة : و نابية و مستكرهة ، إلاَّ وغرضهم أن يعبروا بالتَّمكن عن حسن الاتفاق بين هذه و تلك من جهة معناها ، و القلق و التنبؤ عن سوء التَّلاؤم ، وأنَّ الأُولى لم تلق بالثانية في معناها ، وأنَّ السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتَّالية في مؤداها؟»[42].

و قد مثَّل عبد القاهر لذلك بلفظة " الأخدع " التي أوردها البحتري فحسنت و خفَّت و ذلك في قوله :

و إنّي و إنْ بَلَغَتْني شَرَفَ الغِنى وَ اعْتَقت من رِق المَطَامِعِ أَخْدَعي[43] .

و أوردها أبو تمام فثقلت و استكرهت و ذلك في قوله :

يَا دَهرُ قَومِ من أَخْدَعَيك فَقَد أَضْجَجْتَ هَذا الأَنَامَ من خَرقِكَ[44].

ثمَّ علَّق على ذلك بقوله : « فلو كانت الكلمة إذا حسنت من حيث هي لفظ ، و إذا استحقت المزيَّة و الشرف استحقت ذلك في ذاتها و على انفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حالٌ لها مع أخواتها المجاورة في النَّظم ، لما اختلف بها الحال ، و لكانت إمَّا أن تحسن أبدا ، أو لا تحسن أبدا »[45]، و بهذا المعنى الصريح يصبح النَّص« في الواقع هو تأليف الألفاظ ، و الأولوية في الحقيقة لا تعود إلى اللفظ بل إلى التآليف و التَّركيب ، و بعبارة أخرى نقول إنَّ النَّص هو

بنية تركيبية تنظيمية كبرى ذات وظائف أدبية و تداولية ، و الجملة ، لا اللفظ هي البنية التركيبية التنظيمية السفلى التي تؤلّف البنية الكبرى أي النَّص »[46].

و قد جعل عبد القاهر الجرجاني تعريف" النظم " مقترنا بالنَّحو ، إذ أنَّ للنَّحو نظامه الخاص الذي يشكِّل منطلقا داخليا للغة العربية ، و البلاغة أو " نظم الكلام " ليس إلاَّ التزاما بمقتضيات هذا المنطق و انطباقا لسمته ، و معلومٌ أنَّ النَّظم « أساس البلاغة المقامية ، أي بلاغة النجاعة التواصلية » [47] .

وجدير بالبيان أنَّ الدِّراسات الحجاجية المعاصرة تركِّز على علاقة البلاغة بالنَّحو ، و لعَلَّ أبحاث " أوزفالديكرو " حول العوامل و الروابط الحجاجية تشكل أفضل نموذج دال على ذلك .

و النَّظم عند عبد القاهر الجرجاني هو تعليق الكلم بعضه ببعض ، و جعل بعضه سبب من بعض يقول : « اعلم أنَّ ليس النّظم إلاَّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النَّحو ، و تعمل على قوانينه و أصوله ، و تعرف مناهجه التي نهجت ، فلا تزيغ عنها ، و تحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها »[48].

يكاد هذا النَّص يوجز نظرية النَّظم الجرجانية ، فقد جاء بيانا لعلاقة الفكر باللغة موضِّحا أثر المعاني النَّحوية في الآداء الدّلالي ، و يكشف نص الجرجاني أنَّ مدار المفاضلة تناسق الدلالات على وجهٍ مخصوص ، و بذلك تؤسس هذه النَّظرة على تكامل عناصر العمل الفني تحقيقا للاختيار ، و الموقعية، و الإسناد ، و التعليق ، و إدركا لمعاني النَّحو و أحكامه ، فأساس النَّظم مجموعة العلاقات التي تحقق استخدام الكلمة في سياقها المناسب ، و لعلَّ أول ما ينبغي أن يلفت نظر الباحث في هذا النَّص هو عناصر هذه النَّظرية بالنَّظر إلى علم اللِّسان الحديث ، فقد تسنى للألسنية أن تفسِّر جوانب أساسية في هذه النظرية ، يقول " تمام حسان " في تعريف النَّظم : « و النَّظم كما فهمه عبد القاهر هو نظم المعاني النَّحوية في نفس المتكلم لا بناء الكلمات في صورة جملة »[49].

تضمن هذا الرأي التفاتة إلى صورة من صور النَّظم عند الجرجاني ، و لكنَّه انتهى إلى حكم لا يتفق مع نظرة الجرجاني الذي يقول : « لا نظم في الكلم و لا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض و تجعل هذه بسبب من تلك »[50].

إنَّ عبد القاهر المؤمن بنظرية النظم القائمة على حسن الصياغة و توخي معاني النَّحو ، ينظر إلى ما ينشأ بين اللفظ و المعنى من علاقات لغوية دقيقة نتيجة التحامها و شدَّة ارتباطها . فقد نظر إلى كليهما ـ اللفظ و المعنى ـ نظرة المتفحِص و الخبير العارف بمقادير الكلام ، و عرف دور اللَّفظ و قيمته في النَّظم ، و عرف طريقة تصوير المعاني على حقيقتها ، ثمّ جمع بين اللفظ و المعنى و سوَّى بين خصائصهما ، و رأى أنَّ اللفظ جسدا و المعنى روحا يعتمد على حسن الصياغة و دقة التصوير التي نضجت في بحوثه ، و بذلك قضى على فكرة الفصل بين اللفظ و المعنى التي شغلت فكر بعض النقاد و البلاغيين قبل عصره، تحدث عن اللَّفظ و مكانته داخل النَّظم ليوضِّح دقائق النَّظم وأسراره ، ثمَّ تحدث عن المعاني و كيفية إيراد الألفاظ و الرَّبط بينها و حسن نظمها بحيث تقوم بأداء وظائفها ، و بذلك برزت نظريته و قيمتها العلميَّة في مجال الفكر اللُّغوي عند العرب .

و هكذا لفتت " نظرية النَّظم " عند الجرجاني « الانتباه إلى نحو النَّص بمعنى منطقه اللُّغوي الداخلي الذي من دونه لا يمكن للخطاب أن يؤدي وظائفه الحجاجية الإقناعية »[51]. فكشفت بذلك « عن الطابع الاستدلالي للأساليب البيانية البلاغية ، و أقامت مطابقة شبه تامَّة بين نظام الخطاب و نظام الفعل »[52].

لقد أرجع عبد القاهر الأثر الانفعالي و الجمالي الذي يثيره النَّص في نفس المتلقي« إلى توخي معاني النَّحو و إلى الوجوه و الفروق التي من شأنها أن تكون فيها و التي لا نهاية لها »[53]، و هو أثر « يتفجَّر أولا في النَّفس ... ليفيض على النَّاس نظما يكون على قدر تسلسل نبعه في نفس المبدع مفضيا بالدَّهشة و اللَّذة في نفس المتلقي »[54]، فيؤدِّي النَّص وظيفة تأثيرية انفعالية وحجاجية ، و

يؤدّي التَّركيب بالإضافة إلى أبعاده الفنية أبعاد عقلية و تداولية تأثيرية[55] ، فهو مبدأ عقلي و فكري إذ « ليس لك حيث تسمع بأُذنك ، بل حيث تنظر بقلبك و تستعين بفكرك ، و تعمل رويتك ، و تراجع عقلك ، و تستنجد في الجملة فهمك »[56]، وهو مبدأ تداولي وظيفي « يفرض الأخذ بعين الاعتبار معنى التَّركيب و موقعه داخل النَّص و الغرض الذي من أجله وُضع »[57]، و هذا مبدأ نفسي تأثيري لأنَّ « إذا رأيتها راقتك و كثرت عندك ، ووجدت لها اهتزازا ، فعد فانظر في السبب و استقص في النَّظر ، فإنَّك تعلم ضرورة أنَّ ليس إلاَّ أنَّه قدم و أخر ، و عرف و نكر ، و حذف و أضمر ، و أعاد و كرر»[58].

و قد رهن عبد القاهر الجرجاني نجاعة الخطاب « بملاءمة صورته أو صوره التَّركيبية للغرض الذي من أجله تمَّ إنتاج الخطاب و مراعاة المقام تعني أنَّ الدلالة على المقاصد و الأغراض تقتضي استعمال ما يلائمها من أشكال التَّركيب و صوره »[59]، فمراعاة الغرض و القصد و المقام تقتضي الرَّبط بين الجانب التَّركيبية و الدَّلالية و التداولية إذ « لا يكون ترتيب شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة و صنعة ... و إن كان كذلك فينبغي أن ينظر إلى الذي يقصد واضع الكلام و أن يحصل من الصورة و الصنعة »[60].

وعليه فإنَّ التَّركيب البليغ عند عبد القاهر الجرجاني « هو الذي يستطيع أن يوازن بين مختلف وظائفه الدلالية و الشعرية و التداولية، و أن يخلق بينهما ما يكفي من الاندماج و التفاعل اللَّذين يمنحان تَركيب النَّص شكلا خاصا و اشتغالا متميّزا»[61] . ومن ثمَّة حاول « التَّصوُّر التداولي المقصدي في الدلائل ... استيعاب المادة الانزياحية و تهذيبها بجعلها مشروطة بالنَّظم و تابعة له »[62].

من خلال ما سبق نستخلص أنَّ عبد القاهر الجرجاني يعدُّ رائد فكر وزعيم نهضة فكرية في عصره و في العصور التي تلته ، وإنَّ جهوده اللغوية كانت صورة حقيقية لعصره المزدهر بشتى أنواع الثقافات المتنوعة ، كما أنَّ للإمام عبد القاهر فضل كبير على العربية وخاصة في صياغته نظرية النظم التي تعدُّ بحق من

أكمل المحاولات في التراث اللساني العربي لتأسيس ما يسمَّى بنفعية الخطاب . فقد بدت الأبعاد التداولية الحجاجية ضامرة في نظريته للنظم وبصورة جلية .

الهوامش :

(1) ـ طه عبد الرحمن ، تجديد المنهج في تقويم التراث ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، (د،ت) ، ص 75 .

(2) ـ ينظر : محمد بن سعد الدكان ، الدفاع عن الأفكار ، تكوين ملكة الحجاج والتناظر الفكري ، مركز نماء للبحوث و الدراسات ، بيروت ،ط1، 2014م ،ص71.

(3) ـ طه عبد الرحمن ، في أصول الحوار و تجديد علم الكلام ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2000م ،
ص21.

(4) ـ ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين) ، لسان العرب ، عناية و تصحيح : أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1992م ، ج3 ، مادة (حجج) ، 532 .

(5) ـ عبد الله الصولة ، في نظريات الحجاج ، دراسات و تطبيقات ، دار الجنوب للنشر و التوزيع ، تونس ، ط1 ، 2011م ، ص 13 .

(6) ـ طه عبد الرحمن ، في أصول الحوار و تجديد علم الكلام ،ص 65 .

(7) ـ المرجع نفسه ، ص 66.

(8) ـ ينظر : أبو بكر العزاوي ،اللغة و الحجاج ، العمدة في الطبع ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1426هـ / 2006 م ، ص 127 ، 128 .

(9) ـ حامدة تقبايث ، البلاغة و التداولية في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ، دار الأمل للطباعة والنشر و التوزيع ، تيزي وزو ،(د.ط) ،(د.ت)،ص96

(10) ـ المرجع نفسه ، ص14 ،15 .

(11) ـ ابن سينا ، الفاء ، تحقيق : فؤاد أحمد الأهواني ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، (د، ط) ، 1965م ، ج6 ، ص 192 .

(12) ـ عبد السلام آيت إبراهيم ،الحجاج في الرسائل الموحديَّة من الدعوة إلى الدولة ، أطروحة لنيل الدكتوراه ، كلية اللغة العربية ، مراكش ، 2008م / 2009م ، ص 25 .

(13) ـ محمد الرويض ، حول مفهوم الحجاج و الفلسفة ، مجلة فكر و نقد ، الرباط ، العدد 26 ، السنة الثالثة ، 2000م ، ص39.

(14) ـ ينظر : صابر الحباشة ، التداولية و الحجاج مداخل و نصوص ، صفحات للدراسات و النشر ، دمشق ، (د،ط) ، 2008م ، ص 27، 28 .

(15) ـ ينظر : قدور عمران ، البعد التداولي في الخطاب القرآني الموجه إلى بني إسرائيل ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب و اللغات جامعة الجزائر ، 2008 م / 2009م ، ص 38 ، 39 .

(16) – Ibid p 89 .

(17) ـ ينظر: عبد الله صولة ، في نظريات الحجاج ، دراسات و تطبيقات ، مسكيلياني للنشر و التوزيع ، تونس ، ط1 ، 2011م ، ص24 .

(18) ـ محمد سالم محمد الأمين الطلبة ، الحجاج في البلاغة المعاصرة ، بحث في بلاغة النقد المعاصر ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت لبنان ، 2008م ، ص112.

(19) – Ch . perelman , Tait de largumentation – La nouvelle rhetorique , P99

(20) ـ عبد الله صولة ، في نظريات الحجاج ، دراسات و تطبيقات ، ص26.

(21) ـ عبد الله الصولة ، الحجاج ، أطره و منطلقاته و تقنياته من خلال " مصنف في الحجاج . الخطابة الجديدة . لبرلمان و تيتيكان ، ضمن فريق البحث في البلاغة و الحجاج ، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم ، إشراف : حمادي صمود ، كلية الآداب منوبة ، جامعة و الفنون و العلوم الإنسانية ، تونس 1 ، ص311.

(22) ـ ينظر: عبد الله صولة ، في نظريات الحجاج ، دراسات و تطبيقات ،ص27 ، 28 .

(23) ـ محمد سالم محمد الأمين الطلبة ، الحجاج في البلاغة المعاصرة ،ص113.

(24) – Ibid p 125 .

[25]- Ibid p 126 .

[26] - Ibid p 161.

[27] ـ عبد الله الصولة ، الحجاج ، أطره و منطلقاته و تقنياته ، ص315 .

[28] ـ عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2004م ، ص 499 ـ 500 .

[29] ـ شكري المبخوت ، نظرية الحجاج في اللغة ، ضمن فريق البحث في البلاغة و الحجاج ، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم ، إشراف : حمادي صمود ، كلية الآداب منوبة ، جامعة و الفنون و العلوم الإنسانية ، تونس 1 ، ص370.

[30] ـ أبو بكر العزاوي ،اللغة و الحجاج ،ص20ـ21.

Les , argumentatives , Paris , Les editions de minuit 1980 , Didier
[31] – Ducrot , echelle
Larousse , Juin 1976 , P 15 .

[32] ـ طه عبد الرحمن ، في أصول الحوار و تجديد علم الكلام ،ص 104 ، 105 .

[33] ـ أبو بكر العزاوي ،اللغة و الحجاج ،ص19 ، 20 .

[34] ـ ينظر : صابر الحباشة ، التداولية و الحجاج مداخل و نصوص ،ص70 ، 71.

[35] ـ الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ، البيان و التبيين ، تحقيق و شرح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ط7 ، 1418هـ / 1988م ، ج1 ، ص 129.

[36] ـ عبد القاهر (أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النَّحوي) ، دلائل الإعجاز ، قرأه و علَّق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (د . ط) ، (د . ت) ، ص 525.

[37] ـ المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[38]ـ ينظر : عبد السلام عشير ، عندما نتواصل نغير ، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل و الحجاج ، أفريقيا الشرق ، (د ، ط) ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2006م ، 73.

[39] محمد العمري ، البلاغة العربية أصولها و امتدادها ، إفريقيا الشرق ، بيروت ، لبنان ، (د . ط) ، 1990م ، ص 353.

(40) ـ عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ،ص 43.

(41) ـ جعفر الكتاني ، من قضايا النقد الأدبي القديم ، المحاضرات الجامعية ، الكتاب الأول ، ، مطبعة فضالة المحمدية ، ط1 ، 2002 م ، ص 68.

(42) ـ دلائل الإعجاز ، ص 44. 45 .

(43) ـ ديوان البحتري ، عني بتحقيقه و شرحه و التعليق عليه : حسن كامل الصِّيرفي ، دار المعارف ،القاهرة ، ط3،(د ، ت) ، مج 2 ، ص 1241.

(44) ـ ديوان أبي تمام ، تحقيق :محمد عبده عزّام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ، (د . ت) ، مج 2 ، ص 405.

(45) ـ دلائل الإعجاز ، ص48.

(46) ـ حسن المودن ، الخطاب الإقناعي، بحث جامعي أنجزه الباحث بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش لنيل درجة الدكتوراه ، 2005 /2006م ، ص 172.

(47) ـ محمد العمري ، البلاغة العربية أصولها و امتدادها ،ص 485.

(48) ـ دلائل الإعجاز ، ص118.

(49) ـ تمام حسان ، اللغة العربية معناها و مبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، 1979م ، ص187.

(50) ـ دلائل الإعجاز ، ص118.

(51) ـ حسن المودن ، الخطاب الإقناعي، ص191.

(52) ـ محمد عابد الجابري ، تكوين العقل العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، دار الطليعة ، بيروت ، ط4 ، 1989م ، ص77 .

(53) ـ أحمد بن عبد الله الفيفي ، الإثارة ـ البنية ـ الأثر ، قراءة في " دلائل الإعجاز " في ضوء النقد الحديث ، مجلة جذور ، مج2 ، ع4 ، سبتمبر ، 2000م ، ص23.

(54) ـ المرجع نفسه ، ص 25 .

(55) ـ ينظر : حسن المودن ، الخطاب الإقناعي، ص201،200 .

(56) ـ دلائل الإعجاز ، ص104.

(57) ـ حسن المودن ، الخطاب الإقناعي، ص200.

(58) ـ دلائل الإعجاز ، ص119ـ 120.

(59) ـ حسن المودن ، الخطاب الإقناعي،ص 294.

(60) ـ دلائل الإعجاز ، ص337.

(61) ـ حسن المودن ، الخطاب الإقناعي، ص 201.

(62) ـ محمد العمري ، البلاغة العربية أصولها و امتدادها ،ص 353 ،354.

الآليّات الحجاجيّة وأبعادها الجماليّة في الخطاب الإصلاحي لمحمّد البشير الإبراهيمي خطبة "الأميّة" أنموذجا

د. سماح بن خروف جامعة برج بوعريريج

الملخّص:

لا شك أنّ العلامة محمّد البشير الإبراهيمي من أبرز المصلحين الذين غيروا بالقول والقلم الأوضاع المزرية التي تخبّطت فيها الجزائر إبّان الاحتلال فآلت إلى الحضيض الذي استشرفه وأراده المستعمر الفرنسي حينئذ. وهو الذي تفانى في خدمة وطنه والنهوض بالتعليم والتربية بخاصة رغم العراقيل والصعوبات المادّية والمعرفية التي كان للمستعمر اليد الفاعلة فيها. وقد تعطش الشعب الجزائري يومها إلى خطابات تحوي مواعظ وتوجيهات تهزّ كيانه المقزّم، وتدفعه دفعة تعود بالخير والحرية للبلاد، وقد تجاوز النبرة الخطابية المقنعة بضرورة الانتصار إلى سحر البيان وبلاغة اللّسان وقيمة البرهان، لذلك سيتناول البحث مسألة الحجاج في خطب العلامة ، من خلال الأساليب الإقناعية التي يعتمدها في لغته أثناء مخاطبة السامع حيث إن رهان اللغة الأكبر هو تحقيق أعلى قدر من التواصل والإقناع .

الكلمات المفتاحية: الحجاج، الأداة، الخطبة، الإصلاح، الإقناع، الجمالية.

Abstact:

The scholar Mohammad Bashir Brahimi is one of the most prominent reformers who changed through his words and writings the squalid conditions in which Algeria Floundered to the bottom during the colonization which was the aim of the latter who dedicated himself to the service of his country in promoting the different sectors and education in particular despite the obstacles and difficulties which faced the colonizer physically and cognitively speaking, on the other side, Algerians focus at that time was listening exhortations and directions that shaked their injured entity which shall be fixed by aboost to the benefit and freedom of the country the tone of those speeches has exeeded the persuasive rhetoric of the necessity of victory to the charm of the statement and eloquency, the tongue and the value of the proof that would adress the

issue of the strong argument in the speeches of the mark through the persuasive as well an in the methods adopted by the hearer , as the deep purpose of language is achieving the highest level of communication and persuasion.

***Key words : argument ; the tool ; the sermon ; reform ; persuasion ; aesthetic*.**

إن مسألة الاحتكاك مفروضة على الإنسان لضمان الاستمرارية و البقاء، وتفعيل هذا الاحتكاك لا يتم إلا بالتواصل القولي والفعلي، والتعبير عن مختلف الرؤى والأهواء وفق النواميس السائدة ذلك أن الاتصال يفرض منطقا ومعقولية في طرح الأفكار التي تتواءم هي الأخرى مع متطلبات الغير ومنافعهم. والحاجة إلى الإقناع ضرورة فرضتها التداخلات والصدامات بين الأفكار والثقافات المنتشرة في العالم، وتفكير الإنسان متقلب ومتغير تبعا للأيديولوجيات المتوافرة، والحراكات المتباينة، فكان لزاما عليه أن يتحرى الإقناع وسيلة لإيصال ناجع لما يحويه فكره وتصوره للحياة وجلّ أو بعض معطياتها. بخاصة إذا كان الفرد مثقفا ومتميّزا بفكره يسعى حثيثا إلى التغيير وتقويم الخلل الحاصل ببعض أنساق أمته أو أبنائها.

وهذا ما سعى إليه الإبراهيمي الذي كان يربي النشء، ويغرس في نفوسهم أنبل القيم والتعاليم ويشحذ الهمم لرفض الاستعمار الغاشم ، فجاءت لغته مُشْبعة بآليات وميكانيزمات الإقناع وذلك بهدف تحقيق التأثير على المتلقي/الشعب من خلال خطابه الحجاجي الذي يريد به واستمالتهم ودفعهم إلى تغيير الوضع الراهن والسلوك السلبي إلى سلوك إيجابي وموقف فاعل. وكانت نصوصه الحجاجية ذات قدرة كبيرة على التأثير في السّامع بما لها من خصائص تأثيرية ومزايا عقلية و منطقية و حتى عاطفية كفيلة بجعل المتلقي يقتنع بما جاء في الخطاب أو النص "فالخطاب الحجاجي لا ينفك عن الخطاب الإقناعي، فالخطابة تعتبر تلك الخطابات خطابات متفاعلة داخل نسيج الخطاب الواحد"(1)

على أن الحجاج في خطب الإبراهيمي لا يرمي إلى التنافس والتنازع الذي غرضه الغلبة ، بل كان الهدف منه إلزام المستمع وإقناعه بما يراه الشيخ صائبا وفي صالح الأمة، كما جاء مناسبا لظروف الوطن فتحقق شرط المقام في خطاباته التي توسلت الإقناع منطلقا وغاية للنهوض بالبلاد.

*فمـــا هو الحجاج ؟ وما هي خصائصه وأبعاده ؟

*وكيف انبرت آلياته وتقنياته في خطبة "الأمية" للشيخ الإبراهيمي ؟

*وما مدى تفعيل الخطاب الحجاجي لمقتضيات الواقع عند مجتمع القراءة الجزائري؟

*وما هي التمظهرات الفنية والجمالية للإقناع في خطبة الإبراهيمي؟

تعريف الحجـــاج :

أ/ لـــــغة :

الحجاج لغة من الجذر الثلاثي (ح ج ج) ، وقد جاء في لسان العرب لابن منظور: " حاججته أحاجّه حجاجا ومحاجّة حتى حججته أي غلبته بالحجج التي أدليت بها [...] وحاججته محاجّة وحجاجا نازعته الحجّة"(2) فالحجاج هنا جاء بمعنى النزاع بالأدلة والبراهين. والحجة هي البرهان كما ورد في مختار الصحاح "حاجّه فحجّه من باب رد ، أي غلبه بالحجّة ، وفي المثل : لجّ فحجّ فهو رجل محجاج بالكسر أي جدلٌ ، والتحاج التخاصم والمحجة بفتحتين جادة الطريق"(3) ، فالمعنى اللغوي للحجاج هو كل ما له علاقة بالخصام أو استعمال الأدلة والبراهين للغلبة وفرض الرأي وإقناع الآخر بوجهة نظر المتكلم ، وقيل : "الحجّة ما دوفع به الخصم والحجّة الوجه الذّي يكون به الظفر عند الخصومة ... التحاج : التخاصم. الاحتجاج من احتّج بالشيء، أي اتخذّه حجّة ... وأحجّ خصمي أي أغلبه بالحجّة"(4) ونجده بمعنى المجادلة في المعجم الوسيط :"فحاجّه محاجّة وحجاجا : جادله ... تحاجّوا تجادلوا"(5) ونجد أيضا: "لا حجّة بيننا : لا محاجّة ولا مجادلة ولا خصومة بيننا"(6)، إذ تنوعت معاني الحجاج اللغوية بين الخصام والنزاع والجدل لبلورة موقف ما تتفق عليه الجماعة من خلال إقناعهم باستعمال الأدلة والحجج والبراهين . والسبب الذّي جعل هذه المفردات الأخيرة ، أي : الحجة ، الدليل ، البرهان، ترد بمعنى واحد هو وجودها "ضمن دائرة البيان والبلاغة الإقناعية"(7) التي تستهدف عقل المتلقي وتسعى للتأثير في سلوكه .

ب/ اصطـــلاحا :

تنوعت دلالات الحجاج في الحقول المعرفية ، فمثلا يرى الفيلسوف جون ميشال أدام بأنّ :"الخطاب الحجاجي موجّه للتأثير على آراء وسلوكات المخاطب أو المستمع، وذلك بجعل أيّ قولٍ مدعم صالحا أو مقبولا (النتيجة) وذلك بمختلف الوسائل"(8)؛ أي

أنه الخطوات والطرق التي يتبعها المخاطب للتأثير في المستمع وجعله يتبنى موقفا معينا وذلك بالاعتماد على تمثيلات ذهنية مجرّدة أو حسّية ملموسة يستعملها لإثبات وجهة نظره وليدافع عن آرائه ومعتقداته .

والحجاج هو تقنية تساعد على إبراز الخصائص الإقناعية للخطاب، وتفعيل تداوليته بين أفراد مجتمع القراءة، وبيرلمان يرى بأنّ وظيفة الحجاج هي "حمل المتلقي على الاقتناع بما نعرضه عليه أو الزيادة في حجم هذا الاقتناع"(9) لذلك يحتاج إلى التوسل بالمنطق، ومن ثمة يتسم به الخطاب، ويبلغ به مختلف الغايات المنشودة. كما أنّ للبنى اللغوية وظيفة حجاجية تحرص على توجيه النّص، بل وضمان نجاعة التلقي والتفاعل لدى القارئ أو المستمع، والحجاج قائم على البرهنة التي يعتمد فيها على" الأمثلة والحجّة وكلّ تقنيات الإقناع، مرورا بأبلغ إحصاء وأوضح استدلال وصولا إلى ألطف فكرة وأقنعها"(10) ممّا يضع القارئ في موقف حافل بالمصداقية والنزاهة باعتماد الحجج القيمّة والواقعية لها صلتها المباشرة بالمرجع والسّياق، فيتجاوز المخاطِب الإخبار عن الموجودات إلى إثبات وجودها وتفاعلها مع المحيط الخارجي.

ويعرف الحجاج أيضا بأنّه "كل منطوق به موجّه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها بحسب القيمة التّي تحملها"(11) ونلاحظ هنا أنّ هذا التعريف قد ركز على الجانب المنطوق فقط ، بينما الخطاب الحجاجي لا يتعلق بالشكل اللغوي فقط أو بالمحتوى فقط ، ولكن يتعلق بوظيفته الكلية ، حيث إنّ الحجاج " نشاط لغوي يصحبه نشاط فكري وينتج أثر فكري؛فنحن نُقبل على ميدان الحجاج بوساطة علوم اللغة. فالحجاج نشاط فكري يعبّر عن نفسه ويترك أثرًا في الخطاب. ويُنظر إلى ميدان الحجاج من زاوية المنطق(الصوري أو غير الصوري) والعلوم العرفانيّة"(12) فهذه الأنشطة التي يجمع بينها الحجاج تنزع به نحو غاية الإذعان عند المستمعين للخطاب الحجاجي ، كما يذهب إلى ذلك بيرلمان إذ يرى أنّ الحجاج لا بدّ أن يجمع بين جانب لغوي وعقلي فإذعان "العقول بالتصديق لما يطرحه المرسل أو العمل على زيادة الإذعان هو الغاية من كل حجاج ، فأنجع حجة هي تلك التي تنجح في تقوية حدة الإذعان عند من يسمعها وبطريقة تدفعه إلى المبادرة سواء بالإقدام على العمل أو الإحجام عنه"(13)، وهذا ما يبرر نقطة التقاء الحجاج بالإقناع بل إن هذا الأخير يجب أن يكون مجاله

والغاية منه ، فالإقناع لبّ العملية الحجاجية و"أثر مستقبلي يتحقق بعد التلفظ بالخطاب لينتج عنه القرار بممارسة عمل معيّن أو اتّخاذ موقف ما سواء بالإقدام أو الإحجام"(14) فالحجاج جهد لغوي يسعى إلى إقناع من يتوجه إليه لهذا يتوسل الكاتب أو الخطيب إمكانات لغوية أو أساليب دون أخرى يراها أنسب وأنجع وأقنع من غيرها ، فكل خطاب موجّه إلى الآخر ويهدف إلى الإقناع .

ولعلّ الغاية الكبرى من الحجاج هي الإقناع ناهيك عن التأكيد والإدماج، والمجادلة في بعض الأحيان، للثبات على موقف معين أو الحفاظ على صحته ومصداقيته من جهة أخرى "فهو عملية اتّصالية تعتمد الحجة المنطقية بالأساس وسيلة لإقناع الآخرين والتأثير فيهم"(15) وهذا المبدأ قديم قد الحضارات الإنسانية بخاصّة لدى الغرب مع الفلاسفة اليونانيين الذين آمنوا بأن الهدف والوطر النبيل الذي ينبغي على الإنسان أن يشتغل في حياته على تعليم النّاس وتزويدهم بالفضائل والمكارم، ومختلف الأفكار ولكن بعد عرضها قد يحكم عليها بالحق أو الباطل فحق الجدل مشروط فحتى الغرب القدامى يرون بأن الحجاج بمعنى السّجال يقوم على السمة الجدلية.

لكن الطروحات الغربية الجديدة تجاوزت حصر الحجاج في تعالقه مع سائر الأفكار والخطابات، إلى الإقرار بعلاقات ضمنية غير ظاهرة ليؤول إلى "دراسة العلاقة القائمة بين ظاهر الكلام وضمنه"(16) لأن ظلال اللغة تستدعي استنطاقات متنوعة لتفسّر سبب خروجها كملفوظات موجهة للمسامع وقد انتقلت من التقريرية إلى المجازية ومن هذه الأخيرة إلى الاهتمام بوسائل الإقناع لأنّ سرّ نجاح العملية التواصلية يكمن في تداوليتها بكل صدق وشفافية وكذا معالجتها للمحسوس والملموس معالجة صارمة وصادقة في الآن نفسه، شريطة استعمالها في المقام المناسب، وبخاصة إذا تعلّق الأمر باللغة الشفوية التي من شأنها أن تقدم خطابا يتحرى فيه صاحبه نبرة توجيهية إقناعية مثلما سنلفي في نص الإبراهيمي المختار وهذا ما يؤكّد بأنّ الحجاج "حدث خطابي acte de discours ...وهو فعل يسمح به استخدام لفظة ما في شكل كتقرير أو سؤال أو وعد أو أمر أو أي فعل آخر"(17) فالأفعال والرّوابط تفعّل الإيصال ومن ثمة الإقناع والاقتناع على حدّ سواء.

آليـــات الحجـاج :

الإقنـــــاع الذّاتي :

تعتمد نظرية الإقناع الذاتي على موقف المتلقي الموجود سلفا في ذهنه إما بالإيجاب أو السّلب حول شخص أو قضية ما ، وهذا إما يسهل أو يصعّب من مهمة الخطيب ، حيث إنه لو أساء أو أحسن إليك شخص ما فستتذكر هذا الموقف مرارا وتكرارا وقد يبعث في نفسك السخط أو العكس. وفي كلتا الحالتين تتم عملية الإقناع الذاتي و"عملية تغيير الموقف التي حدثت هنا ليست نتيجة لعوامل خارجية أو رسالة موجهة إلى المتلقي ، ولكنها نتيجة لبعض التفكير حول الموضوع ومناقشته بين المرء ونفسه"(18)، وخطيب مثل البشير الإبراهيمي لا يحتاج إلى كثير من الجهد لإقناع المستمعين كون مواقفه النبيلة ومجهودات الجمعية الخيرية لا تخفى على المواطن الجزائري أو العربي، فيقبل المستمع على الإبراهيمي وهو مقتنع قناعة ابتدائية في نفسه تجعله مستعدا للقبول بما سيسمعه من هذا الخطيب ، ونفسه راضية مطمئنة لآرائه وتوجيهاته . بخاصة أن المواضيع التي يطرحها البشير كلها في صالح الفرد والمجتمع ، ويتمنى المستمع في نفسه لو تتحقق هذه الآمال والطموحات التي يدعوه لها الخطيب ، ويتجلى الاقتناع نتيجة التفكير الذاتي حول قضية ما في الاستعمار وكثير من مشاهد الفقر والتهميش ومحاربة الدّين والعديد من المشاكل الاجتماعية التي خلفها المستعمر الغاشم ، فلا يحتاج المستمع إلى كثير من الدّعم والاستشهاد لأنّ "عملية الإقناع الناتجة من جراء توجيه رسالة إلى المتلقي ما هي إلا نتيجة للتفكير حول القضية المطروحة في الرسالة"(19)، فيربط المتلقي بين المعلومات الواردة في النص أو الخطبة مع الواقع ومع المعلومات التي يختزنها في ذهنه.

الاســـــتفهام :

قد يكون السؤال من أبرز آليات الحجاج و لعله الأهم سواء كان الاستفهام حقيقيا أو غير حقيقي . وهو يحمل افتراضات ضمنية تثمن من قيمته الحجاجية، إذ يفرض على المستمع إجابة معينة توجّه فكره الوجهة التي يريدها له الخطيب.

الروابط الحجاجية:

لا شك في أن النص ينبني على مجموعة من القرائن اللغوية والروابط المنطقية التي من شأنها أن تحقق الاتساق والانسجام داخله، فتصبح بنيته اللغوية متماسكة، وأفكاره ملتحمة

ومترابطة ترابطا منطقيا ينطلق المؤسس لها من مقدمات ويصل إلى نتائج، بعد طرح العديد من الوقائع وتدعيمها بعرض محكم ونسج قيّم شكلا ومضمونا وأبرز هذه الروابط:الفاء، إذ، لأنّ الكاف، كأنّ، ذلك أنّ . بالإضافة إلى ما يعرف بالسلم الحجاجي والذي يرتكز إلى روابط أخرى أهمّها: لكنّ، حتى، ليس، أدوات التوكيد، وكذلك صيغ المبالغة (نذكر منها فعّال، فعول، فعل، فعيل، مفعال...الخ).

التكرار:

يعدّ التكرار من أبرز الأساليب التعبيرية الدقيقة، والتي تعتري كلّ مكوّنات الجملة بدءا بالحرف وصولا إلى العبارة، وهو نسق تعبيري يسعى حثيثا لجذب القارئ والتأثير في نفسه فيغدو عاملا فاعلا في التأكيد على الأفكار المطروحة من جهة وعاملا فنّيا يضفي لمسة مميزة للنص تزيده نغما ووقعا في نفس المتلقي، وهو وسيلة من وسائل الإطناب التي يقتضيها الخطاب التوجيهي مثلا، لا حشوا وإنما زيادة في المعنى، وتقوية له.

التشبيه:

ويقصد به التشبيه كملمح بلاغي، حيث يتم استحضار طرف يتقاطع ويتعالق مع الطرف المراد إثباته أو نفيه، وإبراز خصوصياته للمتلقي فهو "بيان أنّ شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر...وهو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في المعنى"(20) أماّ التمثيل فهو ضرب من ضروب التشبيه الذي يتسم بالعمومية على حدّ تعبير عبد القاهر الجرجاني "والتمثيل ضرب من ضروب التشبيه والتشبيه عام والتمثيل أخصّ منه فكلّ تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلا"(21) ولعلّ المحاجج سيلجأ إلى التمثيل أكثر منه إلى التشبيه لأنّ فرصة التأويل ستزداد وتتمظهر مع التمثيل بوضوح.

وقد نضيف الاستعارة والكناية، والسجع والطباق لأنّها أوجه بلاغية للحجاج، من شأنها أن تخرج عن نطاق اللغة الجافة أو التقريرية إلى خطاب لافت مثير برمزيته وإيحائيته الزئبقية (المتفلتة)، فالصور البلاغية تنشط الجانب الجمالي والدلالي في الآن نفسه في مراعاتها لمقتضيات الحال فهي كذلك "عملية أسلوبية تنشط الخطاب، ولها وظيفة إقناعية" (22) ولا شك في دورها الفاعل في استمالة المتلقي وتحفيزه على ربط الأمور والقضايا بعضها ببعض.لأنه هنا يتجاوز بفضل تأويله وتفكيكه للمعطيات المقدمة فكرة وضع اللفظة في غير موضعها الأصلي إلى مدى صدق هذا الوضع، ومصاقبته

للفكرة العامة أو الموضوع المعالج ،فوكأنّ هذه الصور البلاغية مسخّرة للإقناع قبل الجمال وتسعى إلى تغيير الوقع في نفس القارئ واستقطاب عواطفه وجوانياته .

الشواهد والحجج:

لا مناص من أن إقامة الحجة والدليل يزيد من قوة الخطاب ومتانة طيّته، فالمتكلم يضمر مقاصد عديدة قد يستوعبها القارئ وقد لا يتفهّمها ببساطة لذا فإنّ الأدلة الواقعية تعمّق من الرّؤية وتؤيد المعطيات المقدّمة وتبلغ الوطر وتبسّط القضية في ذهن القارئ وتشرحها.

ولمّا تداعت الظروف وتداخلت تقاطبات الحياة فرضت توجهات تبعا للمضمون اندرج الحجاج ضمنها وصنّف حسبها فنلفي: (23)

أ/ الحجاج التجريدي: وهو من المراتب الدنيا للحجاج، ويبنى على اعتبار الصورة وإلغاء المضمون.

ب/ الحجاج التوجيهي: يتم فيه إقامة الدليل بغرض إيصال المستدل حجته إلى غيره، أو هو إقامة " الدليل على الدعوى بالبناء على فعل التوجيه الذي يختصّ به المستدلّ، علما بأن التوجيه هو فعل إيصال المستدل لحجته إلى غيره"(24)

ج/ الحجاج التقويمي: يسمى بالتشخيص في النظرية اللسانية وينبني على الجمع بين الإلقاء والتلقي.

للحجاج إذن أبعاد تجاوزت الْإقناع بعد توسله كإجرائية حاسمة للمعنى والدلالة، وله وظائفُ تبثّ المصداقية على الخطاب، وتعمّق الدلالة في ذهن القارئ...

3/ الإبراهيمي وتداعيات الإصلاح: الواقع والمآل

لا شكّ في أن للاستعمار الفرنسي يده الفاعلة في تخريب الأوضاع في الجزائر وتحطيم الأنساق السائدة آنذاك، ومارس سياسة التجهيل التي طمست بدورها كل مقومات الحياة الجزائرية في أبسط معانيها، فتردّت الحالة السيكولوجية والمادية للجزائريين بفعل التقتير الممارس وضنك المعيشة، لذلك اقتضى التأزم الذي تخبّط فيه أن تتدخلّ قامات وشخصيات قوية الرؤية والتأمل في مفارقات الحياة هدفها الإصلاح وتقويم الاعوجاج الحاصل في الجزائر، وبث عزيمة التغيير وإرادة التقرير في نفوس الجزائريين المستضعفين، ولدى الإبراهيمي قدرة خارقة على الإقناع والوعظ؛ لما يملكه من تأملات

ثاقبة في الحياة ومؤهلات علمية صرّحت عنها القدرة اللغوية وامتلاك ناصيتها استطاع بسحر بيانها استطلاع التأزم النفسي الذي عاشه الجزائريون، واستجلاء الآفات التي اعترت الوطن فاستشرف من خلال كتاباته وبخاصة فنّ الخطابة الذي يعتمد الإقناع متكأً ووضع تصورا معيّنا "لقراءة الواقع اعتمادا على بعض المعطيات الخاصة بكل من المحاجج والمقام الذي ينجب هذا الخطاب" (25) وهي مميزات الحجاج الذي يعتمد على المحكيات النفسية التي لها دور جليّ في إقناع المتلقي بمدى أهمية الموقف، ناهيك عن كفاءة الخطيب،وقدرته الناجعة في إيصال عمق الأفكار المطروحة إلى الأذهان وقد توفرت هذه المناقب لدى الشيخ الإبراهيمي الذي "أرّخ للحركة الإصلاحية في العالم الإسلامي عموما، وفي الجزائر خصوصا فربط الأسباب بالمسببات، والعلل بالمعلولات" (26) وكان المسوغات حاضرة في حال الرفض وقد اعتمد منطقا صارما يستشرف به الأفق المتجدّد للأمة الجزائرية وذلك بالعلم والعمل وانتهاج الوطنية والإتقان مسلكا لنشر المعارف الواسعة المستمدة من القرآن، ومن غياهب الاحتلال، ومن الرحلات التي جعلت غيرته تزداد على وطنه والشعب الجزائري، بخاصة ما تعلق بالعلم فقد أسس له رفقة جماعة من المصلحين على رأسهم الشيخ عبد الحميد بن باديس رؤية إصلاحية ترفض الذل والإذعان، والتخبط في سياسة التجهيل التي حرمت الجزائري وجوده وكينونته في أرضه، ومن بين الخطب التي أكّدت على الاستنكار للجهل والأمية ورفع العلم والحرية وقع الاختيار على خطبة الأمية التي ألقاها الشيخ الإبراهيمي في مؤتمر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين الذي انعقد بنادي الترقي سنة 1935م بالعاصمة، وقد أوجز في صفحات بنبرة خطابية نستشفها المقصود بهذه الآفة بعد وضع القارئ/الشعب الجزائري أمام ثنائية كان لا بد من التنقيب عن بواعثها وكشف مسبباتها، ألا وهي ثنائية الكمال والنقص وقد ركّز على الكمال باعتباره الوطر المنشود لرفع ستار التخلف والتقهقر عن الجزائر حينئذ، ليعتبر الأمية نقيصة تلحق الضرر ولمهانة بالدولة التي تفشت فيها وتمكنت من أنساقها، فهي جرثومة خبيثة على جسد الأمة أن يحترس من تغلغلها داخل خلاياه وأجهزته "فإنهّا لا تفشو في أمة وتشيع بين أفرادها إلا فتكت بها وألحقتها بأبخس أنواع الحيوانات ومكنت فيها للجهل والسقوط والذلة والمهانة والاستعباد"(27) وهو بهذا التدقيق في اختيار الألفاظ الموحية بخطورة الأمية يضع الشعب الجزائري أمام مسألة

مشكلة تقتضي الوقوف عند مخاطرها وإيجاد حلول شبه جذرية نظرا لظروف القهر، وقمع الاستعمار الغاشم، وقد واصل خطبته باعتماد حجج وبراهين ، ووسائل إقناعية تخلص الجزائر من الركود وتبعث فيه همة التأسيس لنهضة فكرية شاملة.

4/ تمظهرات الحجاج وفنّية الإقناع في خطبة "الأميّة":

كما سبق الذكر آنفا فإن الإبراهيمي قد انطلق من ثنائية النقص والكمال ملحا على تقفي آثار الثانية لما لها من فضائل تسمو بالنفس البشرية، وأنها ما يرومه هو والشعب الجزائري وبأنّ الإنسان قد تهيّأ للكمال وتجنب مظاهر النقص، بل واختيار كل فرد على حدة مسلك الكمال وحجّته في ذلك أنّ "الكمال في المجموع متوقف على الكمال في الأفراد وأنّ النقص في المجموع مترتّب على النّقص في الأفراد فمتى أخذ الأفراد بأسباب الكمال وسلكوا له وسائله كمل المجموع"(28) فجعلها أطروحة تستدعي حججا لمناقشتها والغور في ظلالها، وعلى منوال البحث الفلسفي ينتظر من المستمعين الوقوف مع موقفه والاحتكام لما يقدّمه من آراء والوصول بهم ومعهم إلى نتيجة تعتمد الأقوال والحجج المستمدّة من الواقع أو التاريخ، أو مختلف المعارف.

كما يرى المصلحُ بأن الشعب يريد الكمال بل والدليل على صدق قوله هو توحيد المراد، ومخاطبة الأفراد بلسان الجماعة وضمير المتكلمين "نحن" أي الوطنية تسري في دمه لمّا أحب للجماعة ما يحبه لنفسه، ولم يغفل عن استحضار الشعر يتناص فيه مع قول الشاعر كشاهد يثبت مدى صحة قوله حول نوع الكمال المقصود وهو–الكمال– المكتسب الذي يتم تحصيله بالاجتهاد وعدم التقاعس، والتغالب المحمود فيستدل بقول الشاعر:

ولم أر أمثال الرجال تفاوتا إلى المجد حتى عدّ ألف بواحد (29)

ولعلّ اختيار الشعر دليلا حلّ جميل دبّج به الإبراهيمي خطبته، وترنمت له الآذان أثناء إلقاء خطبته فتشدّ التركيز أكثر، ويزداد وقعها على النفس ونغمها على القلب أكثر فأكثر. ليتجه نحو ما خطّه المتنبي في جميل القول وعذب الشعر ينبّه السامعين الجزائريين إلى مساوئ العزوف عن بلوغ الكمال فكان شاهدا لشاعر له وزنه في ساحة الإبداع العربية فيردف:

ولم أر في عيوب الناس شيئا كنقص القادرين على التّمام(30)

ثم ينتقل الإبراهيمي إلى التأكيد على سلبية الأمية كنقيصة باعتماد التعريف اللغوي للمفردة وهو الجهل بالقراء والكتابة ولكنّه تجاوز هذا الحدّ إلى استخدام سحر البيان والشكل البلاغي الذي يعتبر "برهانيا كلّما استطاع أن يولّد تغييرا في المنظور، لأنّ واعتماد الاستشهاد من الواقع؛ ليوصّف الظاهرة في ذهن المتلقي، ويجسّم من الموقف حتى تستحيل الأمية إلى داء يجب وفي أسرع وقت تشخيص الدواء له وهذا ما يعتقده الكاتب إذْ يعتبرها مرضا فتّاكا ويدعّم رأيه هذا بحجة تعدّ حقيقة بيولوجية لا تغيب عن الأفراد فمن "يصاب منهم بشلل تتعطل منه وظيفة العضو المصاب كذلك يجب أن نعرف من شؤون الأمم هذه الآثار السيئة التي تنشأ عن الأمية...مع الفرق العظيم بين تعطيل وظائف أجزاء الجسم وبين تعطيل أجزاء الأمة" (31) أمّا البيان هنا فيتمثّل في قوله مثلا "الأمية مرض فتّاك"، وشلل، وزمانة، وهو تشبيه بيلغ حيث جعل المعني أشبه بالمصاب العضوي، لتقريب الصورة أكثر وإدراك المجرّد بما هو محسوس. وفي قوله وأكبر جناية تجنيها الأمية فجعلها كالمجرم الذي يرتكب إثمه وجريمته في الأمة ليدرك المتلقي/ الفرد الجزائري مدى سوداوية الموقف بل وضرورة تخطّي عواقبها–الأمية– الوخيمة، ثم يتوسّل التشبيه أيضا ليرسم لنا صورة سلبية بليدة عن الأميّ فهو "كالطائر قصّ جناحاه فلا يغنيه مع ذلك أن يكون اسمه (طائر) " لذلك فقد صار التفكير في الجزائر بسيطا مبتذلا فيستدل بحجة واقعية هنا " وإنّ فيما نراه سائدا في أوساطنا الجزائرية من بساطة التفكير وتدلّيه خصوصا في الشؤون العامة...لدليلا على أنّ هذه الأمية هي أخت الوثنية في الفتك بالعقول وتعطيل مواهبها"(32) ودعّم الحجة بتشبيهين ماثل فيهما الأميّة والوثنية بالرضيع والربيب، بحكم الأخوة التي وضع كلا منهما في إطارها حسرة وتأسفا.

وفي نطاق الشواهد مع الشكل البلاغي يواصل الخطيب تصوير قبح الأميّة في أبشع الصور ليحتقرها المتلقي مثلما يفعل العربي الذي يقطن بالبادية وللجزم بمصداقية المعتقد يوظّف عبارة "حكى الله عنهم" أي عن أهل الكتاب للتأكيد على دعواه بخاصة وأنّنا نصنّف خطبته ضمن الخطاب التوجيهي الذي يهدف إلى توضيح الدعوى بإقامة الدليل والاستناد إلى الواقع وملابسات الحياة يقول "وقد حكى الله عنهم أنهم قالوا: "إنما أنزل الكتاب على طائفتين من قبلنا وإن كنا عن دراستهم لغافلين" (33) فالغفلة هنا جعلت أهل الكتاب يحتقرون العرب لأن الأمية قد منعتهم من التحضر ومواكبة المجريات وعقم

الاطّلاع على ثقافات السابقين. ويستثني الإبراهيمي نبينا الكريم الذي يعدّه معجزة فاقت المتوقع.

ويواصل موظفا التشبيه تصوير قبح الأمية ومثالبها التي تجعل من السكون اضطرابا ومن السلم حربا ويقدم الأمي على أننّا نراه "حيّا كميت ومتحركا كساكن".ويستدل بأن سبب الوصول إلى قمة الابتكار هو العودة إلى الأصل والمنطلق وهو التعلم والتفقه في قاعدة العلم الاختباري لذلك نجد لدى علماء الأمم الحية آثار تحث على محاربة الجهل والأمية لأنها جرثومة يجب أن تقتلع.

والإقناع الذاتي جليّ في هذه الخطبة لأنّ لدى الإبراهيمي ثقة جليّة بالنفس وروح مقاومة تسعى حثيثا لأن تستصرخ هذا الشعب المقهور المسيطر عليه فكريا وثقافيا،فهو يحاور الشعب وهو منهم يوظف ضمير المتكلمين استمالة لإصغائهم ووطنيتهم، وحسبه في ذلك لغته الراقية ومعرفته العالية، يخطب ليقوي العزيمة ويحارب الجهل والأمية، وكان على يقين بأن لا أحد سيقف موقف المعرف لهذا الموقف التقويمي فشكا الاضطهاد والمستنهض لكل من استنام للمستعمر حينها بحجج ودلائل مقنعة ولعلّ أقربها إلى الحقيقة هي مجموع الإحصاءات التي تصنّف الأمم العالمة من الجاهلة ليستخدم الاستفهام كمؤشر حجاجي ويتساءل "فأين نسبتنا من هؤلاء؟ وأين مساعينا من مساعيهم؟ وأين خطباؤنا؟ لم لا يحملون على الأمية حملة شعواء؟ وأين شعراؤنا؟ لم لا يشاركون في حملة منظمة ويدعون إليها بقصائدهم المثيرة المحركة؟ ...وأين أغنياؤنا؟...وأي سلاح تحارب به هذه الأمة الصماء؟"(34) ولا شكّ في أنّ هذه الأسئلة قد أثارت التدبر في المتلقي، وبعثت فيه التخمين المحدود، والحيرة على وضع العلم في البلاد، وصيرورته واستشراف المستقبل الغريب عبر الحاضر المتدهور، استفهام يحسّس الجزائري يومها بعمق المعاناة وسوء الأوضاع لذا فهذه العظات التي احتضنتها جمعية العلماء المسلمين كانت هي الأخرى حجة سياسية مقنعة يطمئن لها الفرد الجزائري فهي أول هيئة علمية منظمة بالجزائر هدفها محو الأمية فالفرد أمام ملموس يجوز له الانخراط ضمن هيئته حجة واقعية لا تشكيك في مصداقيتها.

والإبراهيمي قدم نصائح عامة ونداءات صارخة بأسلوب بهي مدبّج إلى كل الفئات والأعمار فلم يستثن منهم أحدا فاستعمل روابط حجاجية كثيرة لربط السؤال بالجواب وكذا الأقوال والأسباب بالمسببات نذكر منها في عبارات موجزة:

*(إنّ الكمال والنقص وصفان يتعاقبان، ..أنّ الكمال فيه نسبي...وأنّ النقص في المجموع مترتب، وإنّما تتفاوت حظوظ الأمم، وإنّ سنة الله الأمم أنها تتقاعس عن الفضائل، أمّا آفاق التفكير الفسيحة...فإنها تتفاوت شناعتها.."

*إذ لا معنى لقلة الأميين إلا كثرة المتعلمين وسعة انتشار العلم"

* لأنّ القوم يعتبرونها آفة اجتماعية ، ..لأنّ مثل هذه المجموعات أقرب إلى النظام والضبط لأنهم يجتمعون في الغالب في ساعة معينة..."

*"ولكنّها الآن وقد أرادت أن تحمل على الأمية ....،

*"..ليس علينا في الأميين سبيل، ...ولسنا نعني الكمال الخلقي التكويني"

نتائج عامة:

يمكن القول بأن العلامة محمد البشير الإبراهيمي قد تجاوز فكرة توجيه الخطاب إلى الفرد/ القارئ إلى ترسيخه في الذهن وبث مكامنه فيه، بالإضافة إلى توسيع الرؤية الإصلاحية التي نظرت بكل وعي إلى مآل المجتمع الجزائري في حاضره ومستقبله، إذ إن الاستعمار قد استوجب تسريع النظر في الواقع المتردّي.

كما يعود الفضل في نجاح المشروع الإصلاحي لدى الإبراهيمي إلى جودة انتقاء المواضيع التي كانت مصاقبة جدا لما يعيشه الفرد الجزائري، وكذلك العربي، مع توسّل اللغة الراقية والموحية في ثنايا الخطب حتى تخرج عن جفافية المعضلات التاريخية والسياسية والاجتماعية وتحيط بما يعيشه المجتمع دون اتكاء الإحصاء والتقريرية في المعالجة.

وللآليات الحجاجية دورها الفاعل في إقناع القارئ بهول ما خلّفه المستعمر الفرنسي وفي جميع الأصعدة مع توعيته بما ينبغي أن تكون عليه الأوضاع السائدة آنذاك، وقد تعددت من استفهام وتكرار، وروابط حجاجية أخرى تمثلت في الأدوات التوكيدية التي زادت الأفكار وضوحا والخطاب تأثيرا في نفس المتلقي.

واستطاع الإبراهيمي أن يشكّل رؤية إصلاحية استشرافية صالحة لكل زمان ومكان بناء على خبرته في الحياة وشغفه بمختلف المجالات التي جعلت من كتاباته سندا لمفارقات الحياة التي تقتضي حكمة حكيم، ونظرة نبيه، وعلم علامة مثل الإبراهيمي.

الإحالات والهوامش:

1. على الشبعان، الحجاج بين المنوال والمثال – نظرات في أدب الجاحظ وتفسيرات الطبري ، مسكلياني للنشر والتوزيع ، تونس ، ط1 ، 2008 ص 14 .
2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1997 ، مج 2 ، مادة حجج ، ص ص (227 ،228).
3. فخر الدين الرازي ، مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1967 ، مادة حجج ، ص ص ص (122،)123.
4. ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص 228 .
5. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مطابع المعارف ، مصر ، ط2 ، 1972، ج1 ، مادة حجّ ، ص 156 .
6. محمد إسماعيل إبراهيم ، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية ، ط2، 1968، مادة حجج ، ص 123.
7. حبيب أعراب ، الحجاج والاستدلال الحجاجي – عناصر استسقاء نظري ، عالم الفكر، الكويت ، مج 30 ، ع1 ، 30 ديسمبر 2001 ، ص 109 .
8. الحواس مسعودي ، البنية الحجاجية في القرآن الكريم – سورة النمل أنموذجا ، مجلة اللغة والأدب ، دار الحكمة ، الجزائر ، ع 14 ، سبتمبر 1999 ، ص 229.
9. طه عبد الرحمن ، اللسان والميزان ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1998 ، ص 230
10. سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنياته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، ط1، 2001، ص21.
11. المرجع نفسه، ص27.
12. كريستتيان بلانتان ، الحجاج ، تر: عبد القادر المهيري ، دار سيناترا ، المركز الوطني للترجمة ، سلسلة مقالات اللغويين ، تونس ، 2009 ، ص 33.
13. عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ليبيا/لبنان ط1 ، 2004 ، ص ص 456، 457.

14. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب ، مرجع السابق ، ص 457.
15. جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2008، ص105.
16. عبد الله صولة، الحجاج في القرآن الكريم، من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص37.
17. فيليب بوتون جيل جوتيه، تاريخ نظريات الحجاج، ترّ محمّد صالح ناجي الغامدي، مركز النشر العلمي، جدة، ط1، 2011، ص94.
18. الحواس مسعودي ، البنية الحجاجية في القرآن الكريم ، مرجع سابق ، ص 330.
19. علي رزق، نظريات في أساليب الإقناع – دراسة مقارنة ، دار الصفوة ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1994، ص 173.
20. عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، ص62.
21. المرجع نفسه، ص62.
22. حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، مرجع سابق، ص110.
23. طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص227. .
24. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
25. محمد سالم ولد محمّد الأمين، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوّره في البلاغة المعاصرة، عالم الفكر، ع2، يناير، 2000، ص53.
26. عبد الملك مرتاض، محمّد البشير الإبراهيمي، (1889-1965)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1984، ص 59.
27. آثار محمّد البشير الإبراهيمي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الجزء الأول ، ط1، 1978، ص140.
28. المصدر نفسه، ص139.
29. المصدر نفسه، ص140
30. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
31. المصدر نفسه ، ص141.
32. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

33. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

34. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إنشاء الجملة في النَّحو الـوظيفي
البنى وقواعد التكوين

أ. محمد يــزيد سالم جامعة بسكرة

الملخص:

بعد أن تحددت حدود التوجه الوظيفي و مبادئه و تبينت أفضلية النَّحو الوظيفي السيموندیكي على غيره من الأنحاء الوظيفية الغربية ، يجدر بالبحث أن يُؤصِّل للمفهوم الذي جعله موضوعا له ، و الذي كان في زمن معيَّن من تاريخ نظرية النحو الوظيفي الموضوع الذي بُني على تصوُّر وحداته و بناء مكوِّناته الجهاز الواصف؛ هذا المفهوم هو الجملة .

وحسب أدبيات نظرية النحو الوظيفي التي رسمتها أبحاث " سيمون ديك " وأبحاث " أحمد المتوكل " فإنَّه يمكن أن نميز على مستوى كل جملة ، ثلاث بنيات ، هي : البنية الحملية و البنية الوظيفية و البنية المكونية، يتمُّ بناؤها من خلال ثلاثة أنساق من القواعد هي، قواعد الأساس و قواعد إسناد الوظائف و قواعد التعبير ، وعليه سيحاول هذا البحث الاشتغال في إطار الطرح أعلاه .

الكلمات المفتاحية :

الجملة ؛ النحو الوظيفي ؛ البنى ؛ قواعد التكوين ؛ البنية.

Abstract **:**

After the limits of the functional orientation were determinated its principles and identifying the superiority of the functional style of simon dike over other Western functional aspects, the research should rooting the concept that made it its subject, which was at a certain time in the history the main subject of the theory of functional grammar which was based on the perception of its units and building Its components are the descriptor device;this concept is the sentence

According to the literature of the theory of functional Grammar which was drawn out by the researchs of "Simon Dick" and "Ahmed Al Mutawakil," we can distinguish at the level of each sentence three

structures, namely: the predicate structure , the functional structure and componental structure are built through three formats of the rules ,Basis Rules and the rules of attribution of functions and rules of expression. Therefore, this research will attempt to operate iframework of the above proposal

Key words : *Sentence, functinal grammar, structure Formation rules, structures.*

تمهيد:

إنَّ دراسة التراكيب اللغوية بمعزلٍ عن محيطها لا يحقق الأهداف المنشودة من التعبير و التواصل ، و لا يفرق الأداءات المختلفة عن بعضها ؛ لأنَّ اللغة عبارة عن واقع اجتماعي ، و أبنيتها تحدد على أساس أنَّها علاقات و أنظمة داخلية تتأثر بما يكتنفها من مؤثرات خارجية ، ثم على أساس أنَّها وسيلة للتواصل ، و الفرق بين المناهج المختلفة إنَّما يكمن في مدى الإيمان بآثارها في التراكيب .

وقد حولت الوظيفية وجهة البحث من موضوع المعرفة ، و المتمثل في اعتبار اللغة تراكيب و دلالات إلى فاعل المعرفة المتمثل في اعتبار اللغة خطابا و تلفظا و انجازا . و الوظيفية عبارة عن نظرية تعطي جلَّ اهتمامها لوظائف المكونات في الجملة ، وهي تستند إلى البعد التداولي للغة بحكم أنَّها وسيلة تواصل ، و يتميز الاتجاه الوظيفي عن غيره من الاتجاهات الأخرى بأنَّه :" يربط اللغة بالوظيفة التي تؤديها من جانب، و بالبيئة الاجتماعية و تضافر العناصر من جانب آخر "[1].

ولذلك نجد الوظيفيين ينكبون على الأشكال الدلالية و يعتبرون المقام وينظرون في القول ، مقابل انكباب البنيويين

على الأشكال الدالة و اهتمامهم بالنظام اللغوي و بحثهم عن الجهاز المختفي وراء القول[2].

---

[1] ـ أحمد يحي ، الاتجاه الوظيفي و دوره في تحليل اللغة ، مجلة عالم الفكر، مج20 ، ع3 ، 1989م ، ص70 .

[2] ـ ينظر : محمد صلاح الدين الشريف ، تقديم عام للاتجاه البرغماتي ، ضمن أهم المدارس اللسانية ، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية ، تونس ، مارس ،1986م، ص95.

و ينشط الاتجاه الوظيفي في السبعينات على يد وظيفيين جدد يتوسعون في هذا المنحى اللغوي ، فتشتهر عدَّة أنظار منها : النَّحو الوظيفي (functional grammar) . ومن اللِّسانيين الجدد اللِّساني الهولندي " سيمون ديك"(Simon dik) الذي قدَّم نموذجا في النحو الوظيفي يأتلف من :

1ـ المستوى المحمولي : محمول(اسم أو فعل أو صفة) + الموضوعات ، والمحمولات تكون إمَّا أصلية أو مشتقة .

2ـ المستوى الدلالي : ويظهر فيه دور المنفذ (agent) ، والهدف (Goal) والمتقبل (Recipient) ، وتلحق هذه الأدوار بالموضوعات التي تتساوق مع المحمول .

3 ـ بنية العلائق التَّركيبية : وفي هذا الدور يتم الانتقال من البنية المحمولية إلى بنية العلائق التَّركيبية ، حيث تقوم القواعد الإلحاقية بتحميل العناصر وظائفها التَّركيبية من فاعل و ومفعول .

4ـ إلحاق الوظائف التداولية : يتم بعد ذلك إلحاق الوظائف التداولية بمكونات الجملة لتقوم بالدَّور الإخباري في مقام تواصلي محدد ، ومن هذه الوظائف : المحور و البؤرة و المبتدأ و الذيل و المنادى .

5ـ قواعد التعبير(Expression Rules) : وتقوم قواعد التعبير بعد ذلك بتحديد البنية المكونية الفعلية للعبارات اللغويَّة باستخدام قواعد الرتبة و المطابقة والنبر والتنغيم والإعراب[3]. وحريٌّ بالبيان أنَّ كل هذه المستويات تتآزر في إعطاء الجملة المحققة (الفعلية) .

ويجمع هؤلاء الوظيفيون في أنظارهم بين مرتكزات " النحو الوظيفي " وبين " المنطق الصوري"، وهم يؤمنون بأنَّ كل جملة تشتمل على ثلاث مستويات تمثيلية: مستوى لتمثيل الوظائف النحوية (فعل + فاعل + مفعول به) ، ومستوى لتمثيل الوظائف الدلالية (فعل + عامل+ هدف) ، ومستوى لتمثيل الوظائف التداولية

---

[3] ـ ينظر : أحمد المتوكل ، البحث اللِّساني و السيميائي ، سلسلة ندوات ومناظرات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، ع1 ،1401هـ / 1985م ، ص 269 ، 270 ،271.

(البرغماتية) (مسند (teme)+ متمم (tail) + موضوع (topic) + بؤرة (focus))[4].

وتتميز الوظائف التداولية عن الوظائف الدلالية و التركيبية بكونها " مرتبطة بالمقام " ، أي أنَّ تحديدها لا يمكن أنْ يتم إلا انطلاقا من الوضع التخابري بين المتكلم و المخاطب في طبقة مقامية معينة[5]. كما تعتبر الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية و الوظائف التداولية حسب النحو الوظيفي مفاهيم أولى ، أي أنَّها ليست مفاهيم مشتقة من بنيات مركبة معينة فالبنية المكونية للجملة يتم بناؤها خلفا للنماذج التوليدية التحويلية ذات الطابع المركب انطلاقا من المعلومات المتواجدة في البنية الوظيفية لا العكس .

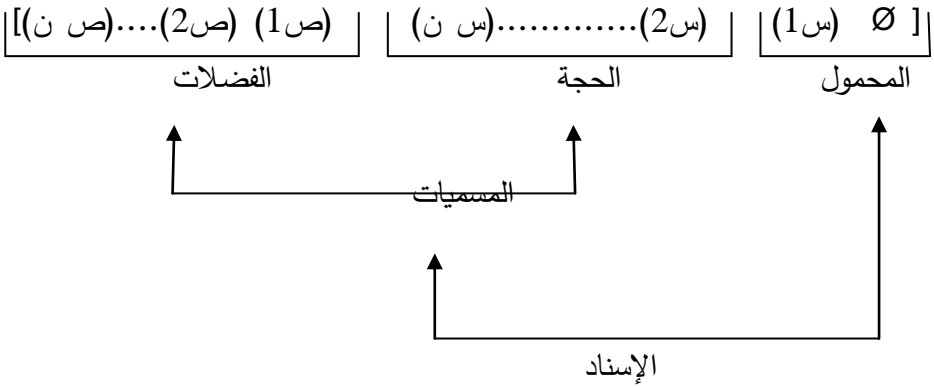
الجملة في النَّحو الوظيفي : الجملة في " النحو الوظيفي " عبارة عن إسناد (Predication) ، وهذا الإسناد يتكون من عدد من المسميات (Terms) التي هي عبارة عن تعبيرات (Expressions) بها خاصية الإشارة ، أي مسميات يمكن أن تستعمل للإشارة إلى موجودات في العالم ، ونحن نستطيع أن نتوصل إلى الإسناد وذلك بأن نملأ ما يمثل خانة المحمول (Predicate) (وهو يبين العلاقة بين الموجودات أو خصائص الموجودات)، وأن نملأ ما يمثل خانة الحجة (Argument) (التي هي عبارة عن المسميات التي تستبدل بها المتغيرات) ، ثم بعد ذلك تأتي الفضلات أو المكملات (Stelites) (أي ما ليس بعمدة مثل الحال والتمييز و الصفة ...)[6]. ويكن توضيح هذه المصطلحات بالشكل التالي :

---

[4] ـ ينظر :أحمد المتوكل ، الوظائف التداولية في اللغة العربية ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1405هـ/1985م ،ص11.

[5] ـ المرجع نفسه ص116.

[6] ـ أحمد يحي ، الاتجاه الوظيفي و دوره في تحليل اللغة ، ص96 .



و في هذا الشكل يمثل (س1 ... س ن) متغيرات يمكن تعيين وظيفتها الدلالية . ولتعيين الوظائف الدلالية فإنَّ الجملة تقدم في " النحو الوظيفي " على شكل إطار إسنادي (Predicat Farme)، و المثال التالي يوضح هذا الجانب :

وزع (س1 : إنسان (س1)) (س2) (س3 : ذو حياة (س3))

فعل	عامل	هدف	مستلم
وزع	الأستاذ	الأوراق	على التلاميذ

و هكذا فلكل جملة إطار إسنادي مصمم لبيان وظيفتها ، و في هذا الإطار يتم استبدال المتغيرات بمسميات تتفق في خصائصها الاختيارية (Selectional Restriction) مع المحمول ؛ أي أنَّ الإطار الإسنادي الثاني لا يصلح لتحليل جملة مثل (اغتال الظلم فكرتي) لأنَّ العامل و الهدف كليهما أسماء مجردة . ونجد في بعض الكتابات المعاصرة أنَّ هذه المتغيرات يتم استبدال قيمها برموز منطقية على مستوى التمثيل الشكلي[7].

[7] . المرجع نفسه ص97.

و لتوضيح مفهوم الجملة في " النحو الوظيفي" يمكن أن نستعين بالتعريف الذي أورده " أحمد المتوكل" للخطاب[8] : " كل إنتاج لغوي يُربط فيه ربط تبعيَّة من بنيته الداخلية و ظروفه المقاميَّة [و الجملة نوع من الأنواع التي يتحقق فيها الخطاب[9]] ليست متعالقة و الظُّروف المقاميَّة التي ينتج فيها حسب ، بل إنَّ تحديدها لا يمكن أن يتم إلا وفقا لهذه الظُّروف "[10]. و يعرفها مرة أخرى بتعريف المناطقة ، يقول : «يمثل في النحو الوظيفي للعالم موضوع الحديث (سواء أكان عالم الواقع أو عالما من العوالم الممكنة) في شكل (حمل) يتألف من جمل و عدد معين من الحدود.

ويتم إنشاء الجملة في النحو الوظيفي من خلال بنى ثلاث هي:

1 ـ البنية الحمليّة (prédicative structure) .

2 ـ البنية الوظيفيّة (functional structure) .

3 ـ البنية المكونيّة (constituent structure)[11].

والشكل التالي يوضح مراحل تكوين الجملة في النحو الوظيفي :

ـ إطار حملي موسع ← قواعد إدماج الحدود بنية حملية .

ـ بنية حملية (دخل) ← قواعد إسناد الوظائف التركيبية و الدلالية بنية وظيفية .

ـ بنية وظيفية (دخل) ← قواعد التعبير بنية مكونية .

ـ بنية مكونية (دخل) ← قواعد صوتية الجملة [12] .

---

[8] ـ استعان البحث بتعريف المتوكل للخطاب لأنَّه لم يقدم أي تعريف للجملة في مرحلة ما قبل المعيار (أو مرحلة الجملة) ، لكن مفهومها ومصطلحها موجودان ، ثم إنَّ الجملة تعد نوعا من أنواع الخطاب فهو يشملها .

[9] ـ يدلُّ على هذا قول المتوكل التَّالي : " (كل إنتاج لغوي) فإننا قصدنا إيرادها على وجه الإطلاق دون تحديد لحجم الخطاب لكي تحيل على جملة أو جزأ الجملة أو على مجموعة من الجمل ، الخطاب حسب هذا التقريب العام هو ـ إذن ـ كل تعبير لغوي أيًا كان حجمه " ينظر : أحمد المتوكل ، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (بنية الخطاب من الجملة إلى النص) ، دار الأمان للنشر و التوزيع ، الرباط ،(د . ط) ، (د . ت) ، ص 17 .

[10] ـ أحمد المتوكل ، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (بنية الخطاب من الجملة إلى النص) ، ص17 .

[11] ـ أحمد المتوكل ، الوظائف التداولية في اللغة العربية ، ص11.

كما يتم بناء هذه البنيات عن طريق ثلاث مجموعات من القواعد هي :

1 ـ الأساس (fund) .

2 ـ قواعد إسنادالوظائف (functions assignement rules) .

3 ـ قواعد التعبير (Expression rule)[13] .

وفيما يلي عرض لبناء كل بنية من البنيات الثلاث :

1ـ البنية الحملية : تدور هذه البنية في فلك المعجم اللغوي ، و كيفية تكوين المحمولات ،على أنَّ هذا المعجم يشتمل على أطرٍ حملية ، أصلية كالفعل الذي يوسم بأنَّه محمول ، و أطر أخرى يطلق عليها حدود ، وهي تتمثل في الكلمات ، أو العناصر الأخرى غير الفعل (المحمول، وهذا المحمول قد يكون فعلا ، أو مركبا اسميا ، أو مركبا وصفيا ، أو مركبا حرفيا ، أو مركبا ظرفيا)، وتشتمل هذه البنية على قواعد إسناد الوظائف التركيبية و التداولية . وتتكون البنية الحملية من " الأساس " الذي يأتلف من المعجم و قواعد تكوين المحمولات، هذا ويضطلع " الأساس " بإعطاء " إطار حملي " يشكل مدخلا لقواعد بناء البنية الحملية التَّامة التَّحديد، ويتم نقل البنية الحملية إلى بنية وظيفية عن طريق إسناد الوظائف التركيبية ثم الوظائف التداولية ، وتشكل البنية الوظيفية التامة التحديد دخلا لقواعد التعبير التي تضطلع ببناء البنية المكونية على أساس المعلومات المتوافرة في البنية الوظيفية[14].

---

[12] ـ سعيد بحيري ، عناصر النظرية النحوية في كتاب سيبويه ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1989م ، ص125 .

[13] ـ أحمد المتوكل ، الوظائف التداولية في اللغة العربية ، ص11. 12 .

[14] ـ ينظر : أحمد المتوكل ، الوظيفة و البنية مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية ، منشورات عكاظ ، الرباط ، ط1 ، (د . ت)، ص 11 .

أ ـ الأساس: يشمل الأساس الذي يطلق عليه " المتوكل " مصطلح الخزينة أيضا [15]، على مجموعتين من القواعد تتكفلان بصوغ بنية الجملة الحملية وبنائها وهما :

1ـ المعجم : يشتمل على المفردات الأصول التي يتعلمها المتكلم كما قبل استعمالها ، كما في : ضَرَبَ وأَكَلَ ، و قَتَلَ ، وغيرها مما يعدُّ أصلا على حسب ما في النَّحو العربي من حيث كون مفردات العربية نوعين : الأُصول ، وما يشتق منها ، كالفعل الثلاثي المجرد ، أو الرباعي المجرد وعليه فإنَّه يتكفل بتزويد المتكلم بالأطر الحمليَّة ، و الحدود الأصول : و يقر بوجود نوعين من الاشتقاق أحدهما مباشر كاشتقاق (ضَارَب) من الفعل الثلاثي (ضَرَب) الذي يعدُّ أصلا ، وغير مباشر، كاشتقاق (تضَارَبَ) من : ضَارَب، المشتق من الثلاثي الأصل : على أنَّ الأصل عنده : فَعَلَ، و فَعِلَ و فَعُلَ[16]، كما في النحو العربي.

ويرى " المتوكل " أنَّ وظيفة اللغات الطبيعية هي التواصل ، و أنَّ موضوع الدرس اللساني هو وصف القدرة التواصلية للمتكلم ، والمخاطب و أنَّ النحو الوظيفي يسعى إلى أن يُكوِّن نظرية لسانية تُوصف اللُّغات الطبيعية في إطارها من وجهة وظيفية أي من الوجهة النظرية التي تعتبر الخصائص البنيوية للغات محددة (جزئيا على الأقل) بمختلف الأهداف التواصلية التي تستعملها اللغات لتحقيقها ، كما أنَّ الثنائية المعروفة (قدرة / إنجاز) يجب إعادة تعريفها ، فقدرة المتكلم حسب منظور النحو الوظيفي قدرة تواصلية بمعنى أنَّها معرفة القواعد التداولية بالإضافة إلى القواعد التركيبية ، والدلالية، و الصوتية التي تُمكِّن من الإنجاز في طبقات مقامية معينة ، و قصد تحقيق أهداف تواصلية محددة في إطار السَّعي إلى تحقيق ما أسماه الكفاية التداولية[17].

---

[15] ـ أحمد المتوكل ، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي ، الأصول و الامتداد ، دار الأمان ، الرباط ، ط1 ، 1427هـ / 2006 ، ص71 .

[16] ـ ينظر : أحمد المتوكل ، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1986م ، ص9 ـ 10 . و ينظر: أحمد المتوكل قضايا معجمية، المحمولات الفعلية المشتقة في اللغة العربية ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، ط1 ، 1988م ، ص 11.

[17] ـ أحمد المتوكل ، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي ، ص 9 ـ 10 .

2ـ قواعد تكوين المحمولات : تتكفل باشتقاق الأُطر الحملية ، و الحدود غير الأصول ، كما في الفعل الثلاثي المجرَّد : دَرَسَ ، و قَرَأَ و غيرها من المحمولات التي تعدُّ أصلا ، و دَرَّسَ ، و دَارَسَ ، و قَرَّأَ ، و أَقرَأَ ، و غير ذلك ممَّا يشتق من هذه الأصول ، و الذي يعدُّ مشتقا لا أصلا .

ثم يستعان بُعَيد تطبيق قواعد تكوين المحمولات ، والحدود بـ " قواعد توسيع الأُطر الحملية" و التي تتكفل بإضافة محلاَّت الحدود ـ اللَّواحق ، ويقترح النحو الوظيفي نوعا من القواعد (قواعد توسيع الأطر الحمليَّة) تتولى إضافة محلات الحدود ـ اللَّواحق ، وينتج عن تطبيق هذه القواعد ما يمكن أن نسميه بالأُطر الحملية الموسَّعة في مقابل الأُطر الحملية النوويَّة. و يمكن تصنيف المحمولات في الجملة على النحو التَّالي :

شَرِبَ ، على سبيل المثال ، (فِعل) (حَي) (مُنَفِّذ) (سائل) (مُتَقَبِّل) (زَمَان) ، و هذا يعطي إطارا محموليا . ويستعين " المتوكل " في تحليل هذا المحمول (شَرِبَ) بالرمز : شَرِبَ ف [س1 : حيّ (س1)] منف [س2 : سائل (س2)] متق.

و قد يجري توسيعه فيصبح على النحو التَّالي :

شَرِبَ زَيدٌ شَايًا اليَومَ (في المقهى) .

(توسيع بالمكان)

شَرِبَ فـ[س1 : حيّ (س1)] منف [س2 : سائل (س2) : سائل (س2)] متق (س3) زم (زمان) (س4) مك (مكان) .

ومن ثمَّة يرافق المحمول (شَرِبَ) المحور (الفاعل ، المفعول) و لكلٍ وظيفة دلالية[18].

ويمكن التمثيل لما سبق بالجملة التالية :

شرب زيد شايا صباحا

---

[18] ـ أحمد المتوكل ، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي ، ص 13.

المستوى النحوي" فعل فاعل مفعول ظرف

المستوى الدلالي محمول منفِّذ متقبِّل زمان

المستوى التداولي محور بؤرة

ويدلُ الإطار المحمولي ، وفق هذا التصور ، على واقعة يقوم كل عنصر في بنيتها بدور معين ، وقد تكون الوقائع : أعمالا ، نحو : شرب زيد لبنا .

أو أحداثا ، نحو : فتحت الريح النافذة .

أو أوضاعا ، نحو : زيد جالس فوق الأريكة .

أو حالات ، نحو : زيدٌ فرحٌ [19].

أمَّا ما يرافق المحمول من محلات لحدوده فتفرضها قيود الانتقاء التي يوفرها هذا المنحى و تفرضها طبيعة المحمول[20]. وتشكل الحدود الموضوعات أطر حملية نوويَّة ، وهي نظير الأركان الرئيسيَّة في الجملة العربية ، وأمَّا الحدود اللَّواحق فهي نظير الفضلات عند نحاتنا القدامى .وتنقسم الحدود التي تواكب المحمول (الفعل) على حسب أهميتها بالنِّسبة للواقعة المدلول عليها إلى قسمين هما :الموضوعات، واللواحق ،وعليه فإنَّ الحدود التي تواكب المحمول، أو الفعل (شَرِبَ) هي : موضوعان (س1) ، (س2) ، و لاحق (س3) ، وهي مسألة تتبدَّى من خلال الرموز التالية : شَرِبَ ف [س1 : حيّ (س1) منف [س2 : سائل س2)] متق (س3) زم (زمان) . على أنَّ الموضوعين هما المُنَفِذ ، و المتقبل ، و أنَّ الاحق هو الزمان .

والأطر الحمليَّة نوعان :

1ـ أطر حملية أصلية : وهي الفعل المجرد في العربية من باب فَعَلَ ، وَ عِلَ ، و فَعُلَ ، و فَعلَلَ ، و الجامد كما ذكر المتوكل[21]، وهذه الأطر الأصلية تشتق منها المحمولات الأخرى الفعلية ، و غيرها .

---

[19] ـ المرجع نفسه ، ص 12

[20] ـ المرجع نفسه ، ص 11.

[21] ـ أحمد المتوكل ، الوظائف التداولية في اللغة العربية ، ص 13 .

2 ـ أطر حملية مشتقة: تشتق من هذه الأطر الحملية الأصلية بطريق مباشر كالمحمولات التي من باب : أَفعَلَ ، و فَاعَلَ ، و افتَعَلَ ، أو بطريق غير مباشرٍ ،كما في باب(تَفَاعَل) و(تَفَعَّلَ) ،على أنَّهما مشتقَّان بطريقة مباشرة من(فَاعَلَ) ، و(فَعَّلَ) ، و غير مباشر من (فَعَلَ) و (فَعِلَ) .

وحملا على ما مر فإنَّ بناء البنية الحملية للجملة يتم حسب النَّحو الوظيفي ، عن طريق تطبيق قواعد توسيع الأطر الحملية التي تتَّخذ دخلا لها الأطر النووية الموجودة في المعجم أو المشتقة عن طريق قواعد تكوين المحمولات ثم تطبيق قواعد إدماج الحدود .وبعد تكوين البنية الحملية على وفق ما مرَّ يتم الانتقال إلى البنية الوظيفيَّة .

2 ـ البنية الوظيفية : تنتقل البنية الحملية التَّامة التَّحديد إلى بنية وظيفيَّة بواسطة إجراء مجموعتين من القواعد وهي: قواعد إسناد الوظائف ، وقواعد تحديد مخصص الحمل[22].

تشمل البنية الوظيفية التي تتم بواسطة تطبيق قواعد إسناد الوظائف على ثلاثة أنواع من الوظائف :

أ ـ1 : الوظائف الدلالية : من هذه الوظائف : المنفِّذ ، و المتقبِّل و الأداة ، والمستفيد ، و الزمان ،و المكان، و المستقبِل. و يتم التمثيل للنوع الأول من الوظائف بدءا من الإطار الحملي ذاته ، كما يتضح من الإطار الحملي التالي : شَرِبَ ف (س1 : حيّ (س1)) منف (س2 : سائل (س2) متق [23].

حيث يحدد الموضوعات (س1) و (س2) دلاليا على أنَّهما يأخذان الوظيفتين الدلاليتين " المنفذ " و " المتقبل " بالتوالي . أمَّا وظائف النوع الثاني و الثالث فإنَّها تستند بعد إتمام تحديد البنية الحملية ، عن طريق تطبيق قواعد معينة .

---

[22] ـ أحمد المتوكل ، اللِّسانيات الوظيفيَّة ، مدخل نظري ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 ، 1987 م ، ص 136 .

[23] ـ أحمد المتوكل و آخرون ، قضايا المنهج في اللغة و الأدب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب (د . ت)، ص23.

أ ـ 2 : الوظائف التَّركيبيَّة : لهذه الوظائف وشيجٌ متين بالوظائف الدَّلاليَّة في النحو الوظيفي ،وهو وشيجٌ يتبدى من أنَّ هذه الوظائف تُحدُّ ، أو تعرف بالاتِّكاء على وفق الوظائف الدلالية .

وتشمل هذه الوظائف على وظيفتين فقط هما الفعل(Subject) و المفعول به (Object) و يمكن تعريفهما بالشكل التالي : " تسند وظيفة الفاعل إلى الحدِّ الذي يشكل المنظور الرئيسي للوجهة " .

" تسند وظيفة المفعول به إلى الحدِّ الذي يشكل المنظور الثانوي للوجهة "[24].

ويتم إسناد هاتين الوظيفتين إلى الحدود في الجملة وفق سلميَّة الوظائف الدلاليَّة كما في النموذج التالي :

(منفِّذ) (متقبَل) (مستقبل) (مستفيد) (أداة) (مكان) (زمان) .

فا(فاعل) + + + + ++

مف(مفعول) x ++ + ++

ويتبدى من هذا النموذج أنَّ الوظيفة التركيبية الفاعل تستند إلى المكوِّن الذي يحمل الوظيفة الدَّلالية المنفِّذ ، ثم إلى الحامل للوظيفة للوظيفة الدَّلالية المتقبِّل، ثمَّ إلى الحامل للوظيفة الدلالية المستقبل ، ثمَّ إلى الحامل للوظيفة الدلالية المستفيد ، وأنَّ الوظيفة التَّركيبيَّة المفعول تسند إلى الحامل للوظائف الدَّلالية جميعها ماعدا الوظيفة الدَّلالية المنفِّذ التي تسند إلى الفاعل فقط .

وينتهي " أحمد المتوكل " ممَّا مرَّ إلى القول : " ويزكي هذه السُّلميَّة أنَّ الجمل التي تُستند فيها وظيفة الفاعل إلى غير المكون الحامل للوظيفة الدَّلالية المنفِّذ ـ جُمل ذات مقبولية دنيا بالنسبة للجمل المسندة فيها هذه الوظيفة التَّركيبيَّة إلى المكوِّن المنفِّذ كما يزكيها ملاحظة أنَّ إسناد وظيفة الفاعل إلى غير المنفِّذ تخضع لقيود تزداد

[24] ـ أحمد المتوكل ، من البنية الحملية إلى البنية المكونية ، الوظيفة المفعول في اللغة العربية ، دار الثقافة للنشرو التوزيع ، الدار البيضاء ، (د . ط) ، (د . ت) ، ص 19.

صرامة كلَّما تباعد موقع المكوِّن المسندة إليه في السُّلميَّة المعينة بالأمر ، و يصدق ما قلناه عن إسناد وظيفة الفاعل على إسناد وظيفة المفعول "[25].

أ ـ 3 : الوظائف التداولية : وهي التي يتم إسنادها بعد سابقتيها ، و يعود السَّبب في ذلك عند " المتوكل" إلى وجود وظائف تداولية تسند إلى مكونات تحميل وظائف تركيبية معينة ، ويبرز إسناد الوظائف التَّركيبيَّة قبل إسناد الوظائف التداولية بأنَّ ثمَّة وظائف تداولية تسند بالدرجة الأولى إلى مكونات حاملة لوظائف تركيبيَّة، فالوظيفة التَّداولية المحور مثلا تسند بالدَّرجة الأولى إلى المكون الحامل للوظيفة التَّركيبيَّة الفاعل وفقا لأتِّجاه عام يخضع له عدد كبير من اللُّغات الطبيعية ...[26].

و تتكفل الوظائف التداولية بتحديد العلاقات بين مكونات الحمل (الجملة) على حسب التواصل بين المتكلم و المستمع ، أو الوضع التخابري بينهما ، منها وظيفتان داخليتان هما : البؤرة (Focus) والمحور(Topic)، ووظيفتان خارجيتان هما : المبتدأ (Theme) و الذيل(Tail) ، وعددها خمسٌ عند " أحمد المتوكل " الذي زاد واحدة على تلك الوظائف الأربع التي اقترحها " سيمون ديك " وهي وظيفة المنادى .

3 ــ البنية المكوِّنيَّة : يقصد بالبنية المكوِّنية البنية الصرفية ـ التَّركيبية، ويتم بناء هذه البنية عن طريق إجراء النسق الثالث من القواعد " قواعد التَّعبير" التي تطبَّق طبقا للمعلومات المتوافرة في البنية الوظيفية .

ويشمل نسق قواعد التعبير مجموعات من القواعد التَّالية :

أ ـ قواعد إسناد الحالات الإعرابية (Case Assignement Rules) : يخضع إسناد هذه الحالات الإعرابية إلى سلطان الوظائف الدلالية ، أو الوظائف التركيبية ، أو الوظائف التداولية على وفق ما يلي :

1 ـ أن تسند حالة النَّصب إلى المكوِّن الذي يحمل وظيفة دلالية فقط ، و أن تسند حالة الجر إلى المكوِّن المسبوق بحرف الجر ، و الحامل للوظيفة الدلالية نفسها .

---

[25] ـ ينظر : أحمد المتوكل ، الوظائف التداولية في اللغة العربية ، ص 16 ـ 17 .

[26] ـ أحمد المتوكل ، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي ، ص 14 ـ 15 .

2 ـ أن تسند حالة الرَّفع إلى المكوِّن الذي يحمل وظيفة تركيبية(وظيفة الفاعل) أيًّا كانت الوظيفة الدلالية التي يحملها .

3 ـ أن تسند حالة النَّصب إلى المكوِّن الذي يحمل وظيفة تركيبية(المفعول به) أيًّا كانت الوظيفة الدلالية التي يحملها .

4 ـ أن تسند حالة الرَّفع إلى المبتدأ الذي يحمل وظيفة تداولية خارجيَّة ليست وظيفة داخل النَّص ، و أن تسند حالة النَّصب إلى المنادى الذي يحمل وظيفة تداولية خارجية[27].

5 ـ أنَّ المكوِّن البدل (الذَّيل) الذي يحمل وظيفة تداولية خارجيَّة ، و ليس بدل تصحيح ، أو تعديل ـ تسند إليه حالة الرَّفع بمقتضى وظيفته التداولية ، كما في قولك: رأيته البارحة ، زيد . قابلت أخاه ، عمرو .

6 ـ أن تسند الحالة الإعرابية إلى المكوِّن الذيل المراد منه التَّصحيح ، أو التعديل على وفق الحالة الإعرابيَّة التي يأخذها من المبدل منه ، أو المكوِّن المراد تعديله ، أو تصحيحه ، لأنَّه يعدُّ عوضا عنه .

7ـ أن يكون المكوِّن الذي يحمل وظيفة داخليَّة كالمحور ، و البؤرة يأخذ حالته الإعرابيَّة من وظيفته التَّركيبيَّة إن كانت له هذه الوظيفة أيًّا كانت وظيفته الدلالية ، وإن لم تكن هذه الوظيفة فإنَّه يأخذها من وظيفته الدَّلاليَّة.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الحالات الإعرابية تسند إلى مكونات الحمل (الجملة) وفق ما تقتضيه الوظائف المختلفة على النَّحو التَّالي :

ـ المكوِّنات المنتمية إلى الحمل تأخذ حالاتها الإعرابية بمقتضى وظائفها، وهذه المكونات هي التي تشكِّل حدودا للمحمول ، سواءً أكانت حدودا موضوعات أم حدودا لواحق[28].

---

[27] ـ أحمد المتوكل ، البحث اللِّساني و السيميائي ، سلسلة ندوات ومناظرات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، ع1 ،1401هـ / 1985م، ص 25.

[28] ـ أحمد المتوكل ، من البنية الحملية إلى البنية المكونية ، الوظيفة المفعول في اللغة العربية ، ص 34 .

ـ المكوّن الذي يحمل وظيفة دلاليَّة وحسب يسند إليه النَّصب ، و إن كان مسبوقا بحرف جر زائد يسند إليه الجر .

ـ المكوّن الذي يحمل إلى جانب وظيفته التَّركيبيَّة وظيفة دلاليَّة يسند إليه الرَّفع فاعلاً والنَّصب مفعولا.

ـ المكوّن الحامل لوظيفة تداوليَّة داخليَّة يأخذ حالته الإعرابية بمقتضى وظيفته الدلالية أو التَّركيبيَّة .

ـ المكوّن الذي يحمل وظيفة خارجيَّة يأخذ حالته الإعرابية بمقتضى وظيفته التداولية نفسها (المنادى ، مثلا يأخذ حالة النَّصب)[29].

و يرى " أحمد المتوكل " أنَّ الحالات الإعرابية في اللغة العربية الفصحى ثلاث : حالتان إعرابيتان وظيفيتان، وهما الرَّفع و النَّصب ، و حالة بنيويّة وهي الجر[30]، كما أنَّ هذه الحالة البنيويَّة تحجب الحالة الإعرابية الوظيفية سواءً أكانت وظيفة تركيبية أم دلالية أم تداولية[31].

لكن ممَّا يؤخذ على " المتوكل " في نطاق الإعراب أنَّه ينظر إلى " الجر" على أنَّه حالة إعراب بنيويَّة وحسب، مع أنَّ الجر يحمل وظيفة دلالية .

من بينها الإضافة (الملكيَّة) ، والمعاني التي تنطوي عليها حروف الجر[32].

ب ـ قواعد إدماج مخصصات الحدود : يتكون الحد في النَّحو الوظيفي من نوعين مكونيين : الموضوع كالفاعل، و المفعول به ، و اللاحق كالزَّمان ، و المكان ، وغيرهما ، هذا الحد أيًّا كان لاحقا أو موضوعا يتركَّب من ثلاثة عناصر : الرَّأس ، والفضلة ، كالاسم الموصول و رأسه (ما قبله) ، والمخصص كأداتي التَّعريف

---

[29] ـ أحمد المتوكل ، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي ، ص 18 .

[30] ـ أحمد المتوكل ، من البنية الحملية إلى البنية المكونية ، الوظيفة المفعول في اللغة العربية ، ص 33 .

[31] ـ المرجع نفسه ، ص 33 .

[32] ـ عطا محمد موسى ، مناهج الدرس النحوي في العالم العربي في القرن العشرين ، دار الإسراء للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2002م ،ص338.

والتَّنكير ، و أسماء الإشارة ، و العدد مفردا و جمعا . و تتولى قواعد الإدماج هذه إدماج المخصصات في المكوِّنات في الحمل (الجملة) .

ج ـ القواعد المتعلِّقة بصيغة المحمول : تتولى هذه القواعد بناء الفعل للفاعل، بناء المفعول ، إلحاق الرَّابط (كان) و المطابقة ... إلخ.

د ـ قواعد الموقعة (Placement Rules) : ويتم بمقتضاها ترتيب المكونات داخل الجملة .

وهكذا تشتمل قواعد التعبير على عدَّة عناصر تشكِّل ما أطلق عليه المتوكِّل البنية المكونيَّة ، تلك المرحلة التي تعقبها مرحلة نطق الجملة ، و بذلك تكون المراحل التي يمرُّ بها تشكل الجملة هي: البنية التركيبية، و البنية الوظيفية ، و البنية المكونيَّة .

المصادر و المراجع :

1ـ أحمد المتوكل ، البحث اللِّساني و السيميائي ، سلسلة ندوات ومناظرات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، ع1 ،1401هـ / 1985م.

2ـ أحمد المتوكل ، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1986م .

3ـ أحمد المتوكل ، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية (بنية الخطاب من الجملة إلى النص) ، دار الأمان للنشرو التوزيع ، الرباط ،(د . ط) ، (د . ت) .

4ـ أحمد المتوكل : قضايا معجمية ، المحمولات الفعلية المشتقة في اللغة العربية ، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط ، ط1 ، 1988م.

5ـ أحمد المتوكل و آخرون ، قضايا المنهج في اللغة و الأدب ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب (د . ت).

6ـ أحمد المتوكل ، الوظائف التداولية في اللغة العربية ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1405هـ/1985م.

7ـ أحمد المتوكل ، الوظيفة و البنية مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية ، منشورات عكاظ ، الرباط ، ط1 ، (د . ت).

8ـ أحمد المتوكل ، اللِّسانيات الوظيفيَّة ، مدخل نظري ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 ، 1987 م.

9ـ أحمد المتوكل ، المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي ، الأصول و الامتداد ، دار الأمان ، الرباط ، ط1 ، 1427هـ / 2006م.
10ـ أحمد المتوكل ، من البنية الحملية إلى البنية المكونية ، الوظيفة المفعول في اللغة العربية ، دار الثقافة للنشرو التوزيع ، الدار البيضاء ، (د . ط) ، (د . ت) .
11ـ سعيد بحيري ، عناصر النظرية النحوية في كتاب سيبويه ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1989م.
12ـ عطا محمد موسى ، مناهج الدرس النحوي في العالم العربي في القرن العشرين ، دار الإسراء للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2002م .
13ـ محمد صلاح الدين الشريف ، تقديم عام للاتجاه البرغماتي ، ضمن أهم المدارس اللسانية ، منشورات المعهد القومي لعلوم التربية ، تونس ، مارس ،1986م .
المجلات :
14ـ أحمد يحي ، الاتجاه الوظيفي و دوره في تحليل اللغة ، مجلة عالم الفكر ، مج20 ، ع3 ، 1989م.

أهمية النحو في فهم لغة القرآن

د. عبد القادر بن فطة جامعة معسكر

الملخص:

إنّ دراسة التراكيب النحوية في القرآن الكريم لم تتوقف عند حدود المفهوم العرفي لدى فصحاء العرب، بل أثبتت وجهًا من وجوه الإعجاز القرآني في انتقاء الصيغ، وحسن ترتيبها في نسق لغوي بديع. فقد أحدث القرآن الكريم كثيرًا من الأنماط اللغوية الفريدة التي تميزه في الاستعمال من غيره؛ إذ كل بنية في القرآن الكريم منتقاة بعناية فائقة، ودقة متناهية، وموضوعة في سبك رائع قوي. لذلك عكف أهل اللغة على استيعاب جزئياته خاصة تراكيبه النحوية دفعتهم إلى الاجتهاد في انتقاء الشواهد لإبراز كماله، والإحاطة بمضامينه ليكون عنصرا يرفع صورة اللغة المنبعثة من النّص.

الكلمات المفتاحية: التراكيب النحوية ، الإعجاز القرآني، الأنماط اللغوية، الضوابط النحوية.

Abstract :

Studying the grammatical features of the Holy Quran did not stop at the limits of the definition already used by Arabs, yet it proved one of the various aspects of Quran miracles in selecting and ordering structures in a perspicacious linguistic style. Hence, The Holy Quran created numerous particular linguistic styles that are peculiar to this book. Every structure of quran is selected with a great attention, an infinite accuracy and put within a strong style. Therefore, linguists felt the urge to assimilate its particularities, especially its grammatical structures that pushed them to perseverate in tackling the signs to clarify its perfection and handling its contents so that it becomes a tool of improving the language image emanated from the text.

علاقة النحو بلغة القرآن

إن الاقتراب من لغة القرآن يَقتضي التعرُّف على مناهِج الكلام العربي ؛ إذ يَلعب هذا دورًا هامًّا في الكَشف عن حقيقة العلاقة بين اللفظ والمعنى؛ لأنّهَ يتَّصل اتصالاً وثيقًا بعمليات شعوريَّة وعقليَّة تتم داخل الملكة؛ وهذه حقيقة توقف عندها العلماء قديماً تكمن في عدم التعالي والقفز فوق الواقع اللغوي والاستخفاف بمعطياته، لأنّ لغة القرآن تؤكد وجود معايير جوهرية ، وأقيسة تنظيمية في تركيب اللغة وصرفها وأصواتها ؛ يستدل على ذلك من النصوص وقراءاتهم وفهمهم وإفهامهم .وقدرة اللغة على نقل المعاني و المقاصد واستخدامها فيما وجدت من أجله.و قد شعر اللغويون بعدم الانغلاق في بوتقة زمانية محددة و الولوج في اللغة لتوسيع آلياتهم للقيام بوظائفهم المتجددة . تكونت لديهم القناعة بأن لغتهم الرسمية دخلت أرشيف التاريخ.

هناك العديد من الأسباب التي زادت من أهمية لغة القرآن، فبالرغم من ورود بعض الصيغ التي عهدها العرب، فإن الغالبية العظمى من التراكيب ارتبطت ارتباطاً بديعاً بالارتقاء فهي مستودع ضخم من الأنماط الجديدة على لغة منحت الكثير من المفاتيح لعلماء اللغة لمعرفة كيفية عمل العقل، بل وعن العقلانية، وإتباع القواعدً المفيدة للمقاربات اللغوية.

فالهدف الأساسي هو الوقوف على ضرورة التعامل مع لغة القرآن من منطلق شمولي مؤسس على تعدد الحقول المعرفية التي احتضنت أنساقه، مثل:الصوتيات فقه اللغة والبلاغة والأصول والمنطق...، فالطريق نحو بناء صرح اللغة يجب أن يبدأ بمحاورة هذه الكنوز المعرفية التي تختزن أصوله ومقوماته،فالرجوع إليها محاولة جادة لاستنباط النظام المعرفي المتحكم في جهاز اللغة يشكل مدخلا نحو إعادة بناء وتركيب أدوات الوصف والتفسير التي تستعمل في دراسة الظواهر اللغوية.

لقد لاحظ أهل اللغة بأنّ النحو ضرورة للغوي فهما ودرسا وللنحوي تطبيقا وتفصيلا. فهو من أهم العلوم اللغوية في الترجيح بين الأقوال المتباينة واستنباط القواعد النحوية.فقد يخطئ من يظن بأن الدلالة اللغوية تختصر على المستوى المعجمي ولا تتجاوزه إلى المستوى النحوي الذي يمثّل في الحقل اللغوي كلّ الأنماط التركيبية.

فعلم النحوّ آلة عقلية في فهم النمط التركيبي في القرآن الكريم وعلى هذا الأساس اختلفت المدارس النحوية في كثير من المسائل تعكس مرجعية أصحابها في الاستدلال التي ساهمت في وضع ضوابط استوعبت الدلالات الإفرادية والتركيبية. فهو يساعد على فهم الدقيق لمقاصد النصوص هذا إذا التزم أصحابه بالموضوعية، أمّا التعسف الذي توهّمه بعض النحاة فلا علاقة له بلغة القرآن ويعدّ من الحواشي والهوامش(إن الإسهاب في إظهار قواعد النحو هو من توجهات اللغويين و النحاة في توظيف ملكاتهم في التعامل مع القرآن الكريم فهو مرتبط في مدلوله بعلم اللغة أما علم اللغة فهو متعلق بالقوانين التي تحكم دلالات الألفاظ والتراكيب.)(1) لقد كرّس علماء النحو مبدأ التبعية للقرآن بالوعي و الفهم قصد تطويره و جعله منارا يبعث شعاعه لكشف فلسفة هذا العلم و حلّ عقده ، وقد سلكوا الاتجاه العلمي للإفهام والإقناع في تحليل مسائله، فاستقرِؤوا التراكيب النحوية الواردة في القرآن لاستخلاص الأصول، فكانت قياسا يثبتون بها القواعد للتعليل الإلزام .وقد ارتكزوا على التأويل بإعمال المنطق و الاجتهاد في فهم النصوص والوصول إلى التخريجات. فالمنطلق الذي تأسّس عليه هو النص القرآني بعد أن استقرت لغته لدى أهله اللغة فوقفوا على دراسة القضايا المتعلقة بالجمل لمعرفة الأسس و نظامها في السياق.

فقد أثبت صبغته الشاملة فهو لم يقف عند الكلمة المفردة بل أصبح منهجا لتحليل الجمل على معايير ثابتة تستمد موضوعيتها من مصادر اللغة كاشفا عن أنساق تركيبية بديعة،جامعا الأبنية الكلية للنص، مستثمرا ما أنتجته قرائح العرب وعبقريتهم، يصب كلّه في نظام لغوي مشتملا على كلّ الاستعمالات اللغوية ذات الأنماط المختلفة، ما يعكس عظمة تراثنا الذي راعى التراكيب ودلالتها من منطوق ومكتوب كأنّه اللغة بعينهاقال ابن خلدون808هـ (النحو هو علم العربية.)(2)

فقد اعتمدت اللغة العربية عليه فكان سلطانه و قوامها أدرك القدامى قيمته في التفريق بين المعنى والإعراب قال ابن جني392هـ (ألا تر إلى الفرق بين تقدير الإعراب وتفسير المعنى ، فإذا مرّ بك شيء من هذا عن أصحابنا ، فاحفظ نفسك منه و لا تسترسل إليه ، فإنّ أمنك أن يكون تقدير الإعراب على سمت تفسير المعنى.)(3)

ما ينبغي ذكره هو أنّ بعض علماء النحو كانوا يلجؤون إلى الإعراب لضبط بعض المسائل النحوية لأنّ أدقّ التراكيب مطروحة في القرآن الكريم، و لا يعرف هذا إلا من تبصّر في النمط التركيبي في القرآن ، ما يعكس قوة العلاقة بين اللغة و النحو.

إنّ الاهتمام القدامى به دليل على نضجهم اللغوي خاصة في عهد الخليل وتلميذه سيبويه فقد حما اللغة من اللحن والابتذال حين اختلط العرب بالعجم ، ومنح القدرة للمهتمين بها من الولوج في أسرار ها واستقراء حقائقها و الحرص على بيئتها تحقيقا وتوثيقا،ما جعله ينشأ على يديهما لتُستقرّ ضوابطه ومضامينه في الكتب فظهرت المدارس كالبصرة و الكوفة فأخذ أصحاب المدرستين ما يؤيد رؤيتهم ، ويناسب اتجاههم رافضين كل ما يخالف القياس . و لكنّ البصريين تحفّظوا في التعامل مع اللغة في الاحتجاج ،و كان معيارهم اللغوي الإتقان ،و الدّقة لضبط القواعد لذلك محّصوا الكلام و لم يقبلوا إلا ما يناسب الأقيسة العربية الفصيحة.

لقد كثرت المؤلفات رغم اختلاف توجّهات مؤلفيها إلا أنّ طبيعة علم النحو تملك آليات جعلته يفرض على أصحابه المعارف اللغوية المدعّمة بالملكات لضبط محتوياته ومقاصده.فالظاهر من مؤلفاتهم أنّهم فهموه فهما عميقا لاعتمادهم عل لغة القرآن،ما جعلهم يرفعون عن اللغة الاضطراب في تراكيبها، و توضيح مراميها، والكشف عن إعجاز القرآن.إنّ معرفة العلماء لأسرار هذا العلم جعلهم يدركون أساليب التعبير على نحو تلقائي ومن واقع اللغة و ما ينفرد به القرآن من نظام متكامل نحويا و صرفيا، و هذا يبرهن على عالمية لغة القرآن. إنّها تجمع بين الذوق و النظام العقلي ، فأثرته بطرق الأداء وسائل التعبير، فاجتهاد علماء النحو انطلق من نظام اللغة و مناهجها ، فتركيب الجمل، و صياغة الأساليب منبعهما عمق اللغة فإذا زاغت عنها لحقها الخلل، و أصابها الابتذال (و لا يعقل أنّ صاحب السليقة اللغوية يخطئ ، إلا إذا نطق بلغة خاصة يتمسك فيها بقواعد وأصول تراعى فيها حياته العادية حين ينطلق على سجيته).(4)

إنها لغة التواصل الديني و الإنساني والحضاري بين لغات عالمية، وذلك ما اتسمت به من سمات كالنماء والتوليد الداخلي، والقدرة على احتواء الألفاظ الأعجمية التي أخرجتها من القرآن ، وتعدد أنماط التراكيب على نحو متميز يستعصى حصرها،

فانسجام الجمال التعبيري و الأنساق جعل العلماء يطمئنون على اللغة العربية وتثبيت علومها .

فلغة القرآن لغو كونية لا تعرف التصدعات في بنيتها، و لا التغيرات في قواعدها إنها تملك روافد لكل المصطلحات اللغوية مما ساعد أهل اللغة من الدخول إلى التقعيد و التأليف ، ومنحتهم القدرة العقلية والعلمية على مواجهة اللحن الأمر الذي دفع باللغويين صناعة المعاجم و وضع الضوابط لتمكين المتعلم من فهم أسرار الكتاب ، وتعبئتها روحيا حتى لا يتوغل الدخيل إلى لغته.

إنّ الاتّصال الذي تنبّه إليه اللغويون في فجر التأليف يؤكّد التحام اللغة بالنحو على منهج متأن بعيدا عن الانحراف العقلي و التعسّف الفلسفي. فقد توفّر للنحاة القدرة على تبويبه تبويبا مستوعبا أنماط الجمل ورصد القوانين،و المتأمّل في هذا التبويب يكتشف نباهة العلماء و فطنتهم في الاجتهاد الذي يعطي لغة القرآن شرفا يضفي على أصحابها السيادة خاصة النابغين منهم وكان في طليعتهم اللغويون وهي فئة ضخمة من حفظة القرآن الكريم في فهمه أسرار اللغة أهلهم على الاحتجاج وتخريج ، فهم لا يقبلون أيّ تساهل في أمر التراكيب النحوية حتى عُدّ من معالم التراث يثبت أصالة اللغة العربية على سائر اللغات فجلب المستعربين لقبول منطق اللغة ، ما جعل أصحابه حريصين على إثبات إنسانية العربية ، وأنّ الثورة النحوية اللغوية كانت ضد اللحن.

لقد انكب القدامى على البحث في الضوابط النحوية، و تعمّقوا في مباحثها لارتباطها بالكلام الفصيح، ووقفوا عند مواطن الإعجاز، وكان اتّصالهم بالمنهج النحوي وثيقا. فقوة التراكيب النحوية في القرآن تجعل المتعلّم يدرك أهميتها لتستقرّ في الذهن. فهي تأخذ موقعها في الكلام الذي سيق لها حتى تحقّق الانسجام وهذا بإحضار الجمل وما يلائمها من كلمات . فالسير الدقيق للجمل واحدة تلو الأخرى يعطي النص التفاعل والتواصل، ويجعله ثابتا بشكل واضح.فتنويع الجمل من المظاهر الجمالية في اللغة لما له من دور في توسيع القيم الفنّية للجمل في نظام بنائها، واعتدال تراكيبها .

فالثراء النحوي للنص القرآني دفع العلماء إلى الاستفاضة في موضوعات كثيرة، وأعملوا عقلهم في استنباط القواعد والأحكام. فحددوا الوظائف النحوية للأنماط التركيبية الذي شهدها الارتقاء اللغوي، و تأكيد وجوب وضع النحو العربي وتمحيصه ليصبح أداة إيحائية،من أجل تيسير أغوار الخطاب اللغوي و الأدبي معا.وإخضاعه لنظام لغوي خال من التعقيد و التعسّف، ويحقّق الصّحة النحوية اعتمادا على لغة القرآن في تحديد العلاقات الأساسية في الجملة على أساس أنّها وظائف ، يؤديها كلّ مكوّن بحسب ارتباطه لما بعده وما قبله.

إنّ التراكيب النحوية الواردة في القرآن مشحونة بالمعاني ذات القيم الروحية مبنية على معايير تعرضها آليات اللغة عن طريق وصف واسع لها تعطيها دلالات فوق معناه الرسمي ، فالتراث اللغوي خاصة الدرس النحوي منه يتعامل مع هذه اللغة بذكر جذوره و اشتقاقها و صيغتها ، ما صعّب مهمة ترجمتها إلى لغات أخرى فالنظام النحوي أبقاها متميّزة بالنظم القرآني.

النحو باب مهمّ في القرآن الكريم، إنّه يحدّد الدلالة والغاية مع مراعاة الأحكام اللغوية.فهو يمثل جانبا متميّزا من علوم الآلية في إبانة الكلام على صورة توضّح اللفظ وتكشف عن المعنى،.ويشكّل جوهر الجودة للنصّ، فالالتزام به سبيل إلى الاستمتاع والتدبر.أنّه ظاهرة لغوية وصورة نطقية تؤخذ من قراءة القرآن، فالتراكيب النحوية مختلفة تؤدّي معاني متباينة تتفق مع وجوه التفسير ودقّة اللغة.

فقد شكّل لوحة جمالية تعطي النص القرآني ميزة الإعجاز في الأداء، و ساهم في تقوية بنية القراءة القرآنية لإبراز جمال النص القرآني من منابعه اللغوية التي تكسبنا القدرة على التذوق، وتوصلنا إلى صورة مثالية مقنعة لإدراك عظمة كتاب الله.

جهود النحاة في خدمة لغة القرآن

لقد حكّم النحاة منطق اللغة العربية في تناولهم علاقة النحو باللغة،فالذي توصّلوا إليه امتاز بالنضج ورؤية شاملة انبعثت من إحاطته باللغة على أنّها وسيلة للفهم واستنباط الأحكام .فقد اهتدوا بفطنتهم إلى الإبانة عن كثير من أسرار هذه القضية، وهذا ما نجده مبثوثا في كتبهم.

فكانت المادة القرآنية برهانا على فاعلية علم النحو في الثقافة اللغوية، والنشاط الفكري، إنما على المستوى المنهجي أو على المستوى الإجرائي.

فقد بادر العلماء إلى تأسيس هذا العلم، وكان القرآن الكريم ميدان العمل. فساهم أبو الأسود الدؤلي إلى وضع الأسس الأولى له (وكان أول من أسس العربية، وفتح بابها، وأنهج سبيلها، ووضع قياسها، أبو الأسود الدؤلي.).(5) وسبب بناء علم النحو اللحن الذي بدأ يدبّ إلى بعض الألسن في قراءة القرآن الكريم، فانطلق أبو الأسود في بناء النظرية النّحوية التي أسست على خطواتها القواعد والأحكام لتكون وسيلة في إدراك النّص القرآني،و الوقوف على مكونات الجمل القرآنية منها الأفعال التي كان لها حيز كبير في القرآن، وقد ذكر سيبويه180هـ في كتابه عددا من الأفعال التي وردت في القرآن الكريم، من حيث صورُ ضبطها بالحركات ودلالتها، وتضمنت هذا الدلالة معنى آخر، قعّد قواعد في ذلك، كما ذكر تصريفها، واهتمّ بتأويلها إن حُذِفَتْ من السياق الذي ارتأه.و من الأفعال القرآنية التي وقف عندها بشيء من التفسير من خلال دلالتها في الآية الفعل (علم). قال تعالى :(وَلَقَد عَلِمتُمُ ٱلَّذِينَ ٱعتَدَواْ مِنكُم فِي ٱلسَّبتِ) البقرة: 65، وعند قوله تعالى : (وَءَاخَرِينَ مِن دُونِهِم لَا تَعلَمُونَهُمُ ٱللهُ يَعلَمُهُم) الأنفال: 60)، ورأى أن الفعل (علم) في الآيتين تَضَمَّنَ معنى عَرَف، ثم قيّد ذلك بضابطٍ فقال(وقد يكون «علمتُ» بمنزلة عَرَفْتُ، لا تريد إلا عِلْم الأول، فمن ذلك...) (6) وقد بيّن السيرافي كلامه بقوله: (علمت» إذا أرَدْت به معرفة ذات الاسم، ولم تكن عارفاً به من قبل، كقولك: «علمتُ زيداً أي: عَرَفْتُه، ولم أكن أعرفُه من قبلُ، وليس بمنزلة قولك: «علمتُ زيداً قائماً» إذا أَخْبَرْتَ عن معرفتِك بقيامه، وكنتَ عارفاً من قبل.) (7)

وفسَّر سيبويه (كان) بمعنى وجدفي قوله تعالى :(وَإِن كَانَ ذُو عُسرَة فَنَظِرَةٌ إِلَىٰ مَيسَرَة) البقرة: 280 «كان» في هذا السياق اكتفت بفاعلها.

وفي كتابه تحليل لغوي لأسماء قرآنية، يكشف معناها بمرادفتها، أو يوضح دلالتها في سياقها.من ذلك:ما أشار إليه في تفسير(الصِّبغة) في قوله تعالى: (صِبغَةَ ٱللهِ) وقد فسر ابن عباس الكلمة (صبغة) بالدين وهّذا ما ذّهب إليه الطبري .أمّا راغب فقد فسّرها بالعقل تمييزا عن الحيوانات..

وأشار سيبويه إلى لفظة (الأعراب) (قَالَتِ الْأَعْرَابُ آمَنَّا قُل لَّمْ تُؤْمِنُوا وَلَٰكِن قُولُوا أَسْلَمْنَا وَلَمَّا يَدْخُلِ الْإِيمَانُ فِي قُلُوبِكُمْ) الحجرات 14 وقال: إنها صيغةُ جمع لأعرابي، وليست جمعاً لعرب، لأن العرب هذا الجيل الخاص سواء سكن البوادي أم سكن القرى.

إنّ لفظ (أعراب) ليس لها واحد من لفظها قال سيبويه(تقول في النسب إلى أعراب: أعرابي؛لأنّ ليس له واحد على هذا المعنى.) (8) و يظهر من كلام سيبويه أنّ (أعراب) لا تعدّ جمعا، لأنّ الجمع يدلّ على العموم ، بيد أنّ (الأعراب تدلّ على الخصوص و هم سكان البادية. وفي هذا الباب يقول ابن مالك تقول في النسب أعراب: أعرابي، إذ لو قيل فيه عربي ردا على المفرد لالتبس الأعم بالأخص؛ لاختصاص الأعراب بالبوادي.) (9) كذلك كلمة (أناس)لم يتّفق اللغويون على الأصل الذي اشتقت منه الكلمة، واختلافها مع كلمة(ناس) و كان لسيبويه رأيه في هذه المسألة انطلاقا من قوله تعالى(لِنُحْيِيَ بِهِ بَلْدَةً مَيْتًا وَنُسْقِيَهُ مِمَّا خَلَقْنَا أَنْعَامًا وَأَنَاسِيَّ كَثِيرًا) الفرقان 49

–(الأصل في الناس والأناسي مخففا فجعلوا الألف و اللام عوضا من الهمزة) فوزن الكلمة على (فُعال) و قد عدّها سيبويه من الجموع وله وقفة مع هذا النوع من الجموع(ربي: رباب، حذفوا الألف و بنوه على هذا البناء.) (10)

وفي باب الأدوات ساهم سيبويه كثيرا في تسهيل التعامل المفسرين للكشف عن معاني الحروف المبثوثة في ثنايا الآيات الكريمة، ويسر العمل لعلماء اللغة من التقرب من هذه الحروف لتوضيح دلالتها، واستحضار الأدلة القرآنية.و من الأدوات التي تعمّق في معاني الواو من ذالك قوله تعالى: (ثُمَّ أَنزَلَ عَلَيْكُم مِّن بَعْدِ الْغَمِّ أَمَنَةً نُّعَاسًا يَغْشَىٰ طَائِفَةً مِّنكُمْ وَطَائِفَةٌ قَدْ أَهَمَّتْهُمْ أَنفُسُهُمْ) آل عمران 154فقد عدّ سيبويه (الواو)قبل كلمة طائفة (كأنّه قال: إذ طائفة في هذه (الحال)، فإنما جَعَله وقتاً، ولم يُرِدْ أن يجعلَها واوَ عطف، وإنما هي واو الابتداء.) (11)

وقد أيّد هاذ الرأي ابن عطية541ه في المحرر الوجيز (هي واو الحال كما تقول: جئت و زيد قائم.قاله سيبويه و غيره.) (12) و عرج على موقع إعرابها في قوله تعالى(وَلَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِن شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِن بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَّا

نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ)لقمان 27 فجملة و البحر واقعة حالا وعلى هذا الأساس عدّ سيبويه الواو للحال على جملة ما في الأرض من شجرة.

وقوله تعالى:(وَإِن كَانَ ذُو عُسْرَةٍ فَنَظِرَةٌ إِلَى مَيْسَرَةٍ وَأَن تَصَدَّقُوا خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ) البقرة: 280. (كان) في هذا السياق اكتفت بفاعلها.

كما كان لسيبويه دور في توجيه القراءات بإخضاعها للقياس النحوي مثلاً (ما) اختلف الحجازيون مع التميميين في عملها(وأمَّا بنو تميم فيجرّونها– أي يَجرُون الحرف ما– مَجرى: أمّا وهل، وهو القياس؛ لأنّها ليست بفعل، وليست: ما كليس، ولا يكون فيها إضمارٌ أمّ أهل الحجاز فيشبهونها بليس إذا كان معناها كمعناها.) (13) في قوله تعالى: (ما هَذا بشَراً) يوسف 31(عاملة عمل (ليس) في ومال إلى رأي بني تميم في عدم إعمال (ما)، ويرى ذلك هو الأقيس؛فهي حرف، وليست فعلاً،ونفى مشابهة ليس من ناحية الفعلية، ولا من ناحية الإضمار.

ونستطيع قوله هو أنّ سيبويه في كتابه يرى ضرورة الإحاطة بالمسائل النحوية الواردة في القرآن الكريم، مع العناية به حتى يتّضح التفسير و الفهم للنهوض أكثر بلغة القرآن مع علم دقيق بالإعراب،فجهوده جليّة و إسهامه واضح و تميّزه خدمة القرآن كان مدعاة لغيره للاجتهاد.

أمّا ابن جني فقد استطاع أن يكشف العلاقات الداخلية بين المفردات التي يتألف منها التركيب ، وجعل ابن جني المعنى أساس صحة التركيب النحوي وقبوله ، ولا نستطيع تقييمه منفرداً بعيداً عن السياق اللغوي ، كما أن تأليف الكلام أو نظمه على قواعد النحو ليس أساساً في صحة التركيب ، بل الأساس اتساق التركيب في المعنى مع قواعد التركيب. ما يعكس عظمة لغة القرآن الذي راعى التراكيب و دلالتها من منطوق و مكتوب كأنّه اللغة بعينها ،و أدرك قيمته في التفريق بين المعنى والإعراب (ألا تر إلى الفرق بين تقدير الإعراب و تفسير المعنى ، فإذا مرّ بك شيء من هذا عن أصحابنا ، فاحفظ نفسك منه و لا تسترسل إليه ، فإنّ أمنك أن يكون تقدير الإعراب على سمت تفسير المعنى.)(14)

ويرى أنّ للغة دورا في تبيان أنواع الجمل (فأول ذلك عنايتها –أي العرب – بألفاظها، فإنّها لمّا كانت عنوان معانيها، وطريق إلى إظهار أغراضها ومراميها

أصلحوها ورتبوها وبالغوا في تحبيرها وتحسينها ليكون ذلك وقع لها في السمع،وأذهب بها في الدلالة على القصد.) (15)

فنظرته الموضوعية النزيهة إلى ما كتبه فهو لا يكاد يخرج عما كتبه من سبقه، فقد كان له وعي بجميع القضايا اللغوية.فتتبع ما كتبه في الخصائص و سر صناعة الإعراب يكشف مساهمته الكبيرة في تطوير التصور اللغوي في علم النحو، ولو نظرنا إلى الكتابين لوجدناهما من أكثر اللغويين استيعابا لعلاقة علم التراكيب باللغة.لابن جني آراء نحوية في القراءات القرآنية فقد وجّه الشاذة وضعّف بعض القراءات المتواترة السبع، وجسّد ذلك في كتابه المحتسب مقتفيا خطى شيخه أبي على الفارسي في مؤلفه الحجة.

من القراءات الشاذة التي وجهها قراءة أبي جعفر قال تعالى : (وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ) البقرة 34(قال إنّ هذا ضعيف جدا.)(16) و قراءة الأعمش(فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ) البقرة 60 بفتح الشين، فعدّ ابن جني هذه القراءة لا تتماشى و القياس (والأصل عشْرة و عشِرة عشَرة فشاذ.) (17).و قراءة ابن المحيصن(ثُمَّ أَضْطَرُّهُ إِلَىٰ عَذَابِ النَّار وَبِئْسَ الْمَصِيرُ)البقرة 126 بإدغام الضاد في الطاء أبو الفتح قراءة مرذولة.)(18)

أمّا القراءات المتواترة فعارض ما لم يتّفق مع القياس وسدّدها وجمع ذلك في كتابه سر الصناعة مثلا ردّه لقراءة أبي عمرو(إنا نحن نحبي و نميت) فهو يرى أن(النون الأولى يجب أن تكون مختلسة الضمة تخفيفا بزنة المتحركة فأمّا أن تكون ساكنة والحاء قبلها ساكنة فخطأ.) (19)

وأنكر قراءة عاصم(وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ) القيامة27 (قال ببيان النون من (منَ)فعيب في الإعراب ومعيف في الأسماع، و ذلك أنّ النون الساكنة لا توّقف في وجوب إدغامها في الراء نحو : من رأيت ومن ركز(20) .وقد خالف الكوفيين فيما ذهبوا إليه في قراءتهم من ذلك قراءة الكسائي(وَجَعَلْنَاهُمْ أَئِمَّةً يَهْدُونَ بِأَمْرِنَا وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِمْ فِعْلَ الْخَيْرَاتِ وَإِقَامَ الصَّلَاةِ وَإِيتَاءَ الزَّكَاةِ كَانُوا لَنَا عَابِدِينَ) الأنبياء 73 (بالتحقيق فيهما عدّه من الشاذ عند البصريين.) (21) بذل أبو الفتح جهده في التعامل من القرآن

فتحرى الضبط و التدقيق فيما ذهب إليه معتمدا على ما تواتر عن الرسول (ص) لأنّه يوافق القياس و هو الأصح في الثبوت في الأثر.

أما جهود الكوفيين ظهرت عند الكسائي189هـ أحد القراء السبعة وكان إمامهم وقدوتهم ،كان أعلم الناس في النحو وأسرار العربية ،كم تميّز عن غير من القراء ينتقي القراءات متأثرا بشيخه حمزة.كان متقنا لعلمه لا يجالس أحدا إلا كان أعلم منه في الضبط و التدقيق. كانت قراءته للقرآن الكريم قراءة واعية لأنّه كان يدرك آياته و تراكيبه تحتاج إلى معرفة عميقة للنحو العربي لأنَّ الغاية من وضعهم للنَّحْو هي خدمةُ معاني هذا الكتاب واستنباطُ الأحكامِ منها.فنَحْو القرآن الكريم في جميع رواياته، دفاعٌ عن النَّحْو العربي، و ضبط قواعدَهُ، وتمتين شواهدَهُ.

من أجل تحقيق مقاصده تعامل مع رسم القرآن بيسر، ويتحفظ من القراءات عند التخريج.أمّا القراءات النادرة فيتّخذها أساس لبناء مذهبه، ويتبناها في الاستعمال النحوي.من ذلك قوله تعالى:(إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا الله) الأحزاب 56قرأ الملائكة بالرفع بالعطف على اسم إنّ قبل ظهور الخبر قال أبو حيان الأندلسي (هو عند الكوفيين غير الفراء عطفا على موضع اسم إنّ، و الفراء يشترط خفاء إعراب اسم إنّ.) (22) كما وجّه قراءات مبيّنا اتجاهه النحوي من ذلك رفع المضارع بعد حذف أن الناصبة و الجار في قوله تعالى (وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَ بَنِي إِسْرَائِيلَ لَا تَعْبُدُونَ إِلَّا اللَّهَ)و (وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَكُمْ لَا تَسْفِكُونَ دِمَاءَكُمْ) البقرة 83 84 (ذهب الكسائي إلى أنّ أصلهما بأن تعبدوا إلا الله و، بأن لا تسفكوا، ثمّ حذف الجار ، ثمّ (أن) فارتفع الفعل.)(23)

لقد أدرك الباحثون أنّ مهارات التأليف في المنهج الصوتي لعلم النحو تسلل مع نزول القرآن الكريم ، وأنّ نسيج الكلمات من الأصوات اللغوية التي أحاطت بالمقاطع الصوتية ميّزت الأسماء و الأفعال لصيغ محدّدة وفق ضوابط كاملة تكونت من لغة القرآن و من الذين أبدعوا في هذا المجال الفراء207هـ الذي ألّف كتابه معاني القرآن بحث فيسه خصائص التركيب اللغوي ومنها المستوى الصوتي الذي اتّبع فيه منهجا ارتكز على مذاهب القراء، وطبّقها على القرآن الكريم، فوقف عند كثير من الأنظمة الصوتية منها التنغيم لبيان علاقته بالنحو في تفسير بعض المسائل الإعرابية

المرتبطة بالتأليف الصوتي، وكما عمل على تصنيف الجمل حسب إيقاعها. والاعتماد عليه في التخريج النحوي.وقد استعرضه في كتابه (معاني القرآن) لضبط بعض المسائل النحوية في إطار المنهج الصوتي (التنظيم من الحقائق الصوتية في اللغات المختلفة وهو مرتبط بالارتفاع والانخفاض في نطق الكلام نتيجة لدرجة توتر الوترين الصوتيين مما يؤدي إلى اختلاف الوقع السمعي.) (24) وقد توصّل الفراء إلى قاعدة استثمرها من قراءته لنصوص القرآن وتفسيره ما ارتبط بها من قضايا نحوية اقتضاها المنهج الصوتي(فاعرف بما جرى تفسير ما بقي،فإنّه لا يأتي إلا على الذي أنبأك به من الفصول أو الكلام المكتفي يأتي له جواب.) (25) فالفراء يتحرى الدقّة لينظّم تفسيره مستقرئا الآيات التي استوفت ظاهرة التنغيم، باحثا عن العلاقة المميزة بالنحو مستنبطا بذوقه النسق الصوتي مظهرا للمعاني القرآنية المتأصّلة.ومما ساعده على ذلك نظرته القويّة في ربط الآية بالأخرى كاشفا القيمة الصوتية للتركيب.

كما تجلت علاقة المنهج الصوتي بالنحو في ظاهرة الإتباع الذي ألفه الفراء في فلسفته النحوية في تأليف الكلمة انطلاقا من الذوق في تجاور الحروف أو تباعدها (فالإتباع ظاهرة صوتية توجبها دواعي المماثلة وهي أنّ الأصوات اللغوية يتأثر قربها في الصفات أو المخارج)(26) وقد اشترط فيه شرط المجاورة ليتحقّق تأثر الصوت بالمجاورة حين تتابع الحركات التي يحتاجها لنطق طلبا للخفة، وهي ظاهرة كانت شائعة عند أهل البادية.

فالإتباع تكون فيه الحركات الإعرابية مؤثرة و هذا ما تنبّه إليه الفراء كغيره من أهل اللغة لأنّه يمثّل تطورا في حركات الكلمة(فالكلمة التي تشتمل على حركات متباينة تميل في تطورها إلى الانسجام بين هذه الحركات ، حتى لا ينتقل اللسان من ضمّ إلى كسر إلى فتح في الحركات المتوالية (27) و يبدو أنّ الإتباع أو التوافق لم يكن شائعا عند كلّ العرب بل في بعض اللهجات التي تميل إلى التوافق بين الحركات، وهذا وفقا للحركة الأصلية في الكلمة حتى تؤثر في الحركة التي تليها لتنقلها إلى جنسها وقبيلة تميم كانت تؤثر الكسرة في قوّة تأثيرها في الضمّ والفتح.

ومن الشواهد القرآنية التي عالجها الفراء في هذا الباب قوله تعال (فَكَأَيِّن مِّن قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا وَهِيَ ظَالِمَةٌ فَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَبِئْرٍ مُّعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَّشِيدٍ) الحج

45 علّق عليها بقوله(البئر و القصر يخفضان على العطف على العروش، و إذا نظرت في معناها وجدتها ليس تحسن فيها (على)؛لأنّ لعروش أعالي البيوت، و البئر في الأرض،و كذلك القصر لأنّ القرية لم تخو على القصر، و لكن أتبع بعضها بعضا.) (28) و كذلك قوله تعالى(وَلَحْمِ طَيْرٍ مِّما يَشْتَهُونَ وَحُورٌ عِينٌ)الواقعة22 اختلف النحاة في (حور عين في الحركات الثلاث ، لكنّ الفراء كان له رأي خاص وهو الجر "خفضهما أصحاب عبد الله وهو وجه العربية و إن كان أكثر القراء على الرفع؛لأنّهم هابوا أن يجعلوا حور العين يطاف بهنّ فرفعوا على قولك :و لهم حور عين أو عندهم حور عين.)(29)

اهتّم العلماء بلغة القرآن لما فيها من إعجاز لغوي في تأصيلها، فهي تعطي النص تماسكا وقوّة. وجدوا فيها وسيلة لتوطين النظام اللغوي خاصة التناسق المنطقي بين مستوياته ومنها النحوي واللغوي اللذان يردان في النص لدوافع سياقية وللتنويع في أساليب التعبير ،زاخرين بالمعاني النفسية يحملان أسرارا جمالية .إنّهما من أعمق الظواهر اللغوية في النص القرآني يؤديان دورا لغويا متميزا ، لهما تأثير واضح في إسقاط الزيادة و تحقيق الانسجام الذي يستريح له ذوق المتلقي .

المصادر المراجع

---

[1]– الفارابي(أبو نصر محمد بن محمد)، إحصاءا لعلوم، تحقيق: عثمان آمين، ط2 دار الفكر العربي مصر1949، ص45

[2]– ابن خلدون، المقدمة، ص 532

[3]– ابن جني)(أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي بيروت، 279/1

[4]– إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، ط3 مكتبة الأنجلو المصرية 1984، ص 76

[5]– السيرافي(أبو سعيد الحسن بن عبد الله)، شرح كتاب سيبويه، تحقيق: حسن المهدلي وعلي السيد علي، دار الكتب العلمية بيروت 317/2

[6]– جامع البيان، 2 /59

[7]– سيبويه(عمرو بن عثمان بن قنبر)، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ط3دار عالم للكتب بيروت 379/1983

[8]– ابن مالك(جمال الدين محمد بن عبد الله)، شرح التسهيل، تحقيق،: عبد الرحمن السيد ومحمد المختون، دار هجر مصر 1 / 88

[9]– ابن مالك، شرح التسهيل 88/1

[10]– سيبويه، الكتاب3/ 379

[11]– سيبويه الكتاب 309/3

[12]– نفس المصدر، 90/1

[13]– ابن عطية(عبد الحق بن غالب)، المحرر الوجيز، دار ابن حزم بيروت 2002م371/1

[14]– سيبويه، الكتاب، 379/3

[15]– ابن جني، الخصائص، 379/1

[16]– ابن جني، المحتسب، 24/1

[17]– نفس المصدر، 33

[18]– نفس المصدر ص42

[19]– ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هنداوي، ط3دار القلم مصر 1413ه65/1

[20]– ابن جنبي، الخصائص، 94/2

[21]– ابن جني، الخصائص–143/3

[22]– أبو حيان التوحيدي .، البحر المحيط، 239/7

[23]– ابن هشام (أبو محمد بن عبد الله)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية بيرزت1411ه، 5/ 131 . 132

[24]– محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة القاهرة ، ص 82

[25]– الفراء(أبو زكريا يحي بن زياد)، معاني القرآن، ط3عالم الكتب بيروت 1403ه 44/1

[26]– إبراهيم أنيس ، في اللهجات العربية ،86

[27]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،مكتبة نهضة مصر، ص 179

[28]– الفراء، معاني القرآن، 228/2

[29]– العكبري (أبو البقاء)، التبيان في إعراب القرآن، تحقيق : علي محمد البجاوي،ط2دار الجيل بيروت 1987م 12/2

نِظَامُ الإِضْمَارِ العَرَبِيّ فِي الحَدِيثِ القُدُسِيّ
مُقَارَبَةٌ وَظِيفِيَّةٌ نَصِّيَّةٌ

أ. محمد عرباوي جامعة المسيلة

الملخص:

يُقَارِبُ هذا المقال ظاهرة الإضمار العربي، لفهم نظامه ودراسة وظيفيته النصية، وهذا بالتطبيق في مدونة الأحاديث القدسية، معتمداً على المنهج الوصفي في وصف وتحليل الوظيفة النصية الأساسية للإضمار وهي الربط الإحالي، وكذا الوظائف النصية الثانوية له؛ باعتبارها ظِلالاً تُلازم الوظيفة الأساسية وتتطلب جهداً وتدقيقاً من الباحث لتحديدها، ومنها: أَمْنُ اللَّبْس في النص، الاقتصاد اللغوي في النص، المرونة اللغوية للنص، تحفيز المعرفة الخلفية للمتلقي تُجَاهَ عالَم النص، تعظيم شأن النص ومَراجِعِهِ، تَغْرِيضُ النص.

الكلمات المفتاحية: الإضمار، الحديث القدسي، الوظيفة النصية.

Abstract:

This article approaches the phenomenon of Arab anaphorique to understand his system and study its textual function. This is done by an application on a corpus of the divine discourse, and based on a descriptive method in the analysis of the fundamental textual function of the anaphora which is the referral link, and its secondary textual functions. It is also considered as the attendant of the fundamental function reflection. To determine this system, it is required from the researcher an effort and an accuracy in order to claim the relevant elements: to avoid the confusion and disorder, language economics, linguistic flexibility, to incite the knowledge previous to the receiver in respect of the context, glorify the importance of the text and its references, and displaying the purpose of the text.

Keywords*: system anaphonique, divine discourse, textual function.*

عند قراءتنا للأحاديث القدسية فإننا نلاحظ بشكل جلي كثرة الضمائر في نصوصها، وهذه الكثرة حتماً لا تكون اعتباطاً في نص مقدس يرتبط بالتشريع الإلهي

وتقترب لغته من لغة القرآن الكريم من حيث المعيارية، فالضمائر –من وجهة نظر نصية– تعمل على اتساق وانسجام النصوص باعتبارها أدوات للربط الإحالي، فإذا كان هذا الأخير هو الوظيفة الأساسية للإضمار، فنحن نتساءل الآن هل يمكن للإضمار في النص أن يتجاوز هذه الوظيفة؛ ويتطلع إلى وظائف نصية أخرى، بالنظر إلى تنوع واختلاف العمليات اللغوية التي يقوم بها؟ نحاول فيما يأتي كشف الوظائف النصية للإضمار، من خلال مقاربة وظيفية نصية لنماذج من نصوص مدونة صحيح الأحاديث القدسية للشيخ مصطفى العدوي.

أولاً– مفهوم نظام الإضمار:

الإضمار هو عملية توظيف الضمير في النص بدلا من إظهار مُسَمَّى ذلك الضمير، فالضمير اسم موضوع ليشير إلى مسماه الذي سبق تعيينه وذكره، يعرّفه "المرادي" بقوله: «الضمير هو الموضوع لتعيين مسمّاه مشعرا بتكلمه أو خطابه أو غيبته»[1].

اختلف النحاة في عدّ الضمائر من المبهمات أو من المعارف، فقد عدّ "المبرد" جميع الضمائر من المبهمات[2]، وعبروا عن هذا الإبهام في الضمائر بالكناية: «فالمضمر أو الضمير اسم يكنىّ به عن الظاهر من متكلم أو مخاطب أو غائب»[3].

فذا نظرنا إلى هذا الحوار: (–من الطارق؟ –أنا. –من أنتَ. –أنا محمد)، نجد أن المجيب قبل أن يكشف عن اسمه الصريح في الجواب الثاني، قام بستره وإبهامه وكنايته بضمير المتكلم (أنا) فقط في الجواب الأول، فالضمير اسم غير صريح يدلّ على شخص متكلّم أو مخاطَب أو غائب.

وخالف "الرضي" في حمل جميع الضمائر على الكناية ولم يعتبر منها سوى ضمير الغائب بخلاف المتكلم والمخاطب، قال: «أنا وأنت ليس بكناية لأنه تصريح بالمراد وضمير الغائب كناية إذ هو دال على المعنى بواسطة المرجوع إليه غير صريح بظاهره فيه»[4]، وقد أقام هذا الحكم على أن المرجوع إليه في الغائب هو مُفَسِّرٌ ذِكْرِيٌّ وليس حُضوريٌّ، أما المرجوع إليه في المتكلم والمخاطب فهو مُفَسِّرٌ حضوري تشهد عليه حال التخاطب.

وبهذا فإن الضمائر تجمع بين التعريف والإبهام، فلئن كانت من المبهمات المفتقرة إلى مفسر؛ فإن هذا الإبهام يتصور فيها قبل دخولها التركيب، فإذا أُستعملت أصبحت من أشد الأسماء تعييناً، وأخذت قيمة الاسم الذي عوضته بها.

ثانياً– أقسام الإضمار العربي:

وضع النحاة العرب نظريتهم في وصف نظام الضمائر وضعا مستقلا عن النظرية التي وضعها نحاة بلاد الهند واليونان، فضمائر النحو العربي ثلاثة أنواع: المتكلم، المخاطب، الغائب، يقابلها في النحو الهندي: الشخص الأخير، الشخص الأوسط، الشخص الأول، وفي النحو اليوناني، الشخص الأول، الشخص الثاني، الشخص الثالث، على الترتيب[5]، حيث جاء تصنيف النحاة العرب للضمائر معتمدا على ما تدل عليه من دور في عملية التخاطب ولا أثر لمفهوم الأشخاص فيها، وهو ما يؤكد أنهم ليسوا مدينين في كبيرة ولا صغيرة إلى غيرهم بشأن وضع نظام الضمائر في اللغة العربية، ويدل أيضاً على عدم تأثرهم وأخذهم عن غيرهم من النحاة الذين سبقوهم في الزمن، على أن عدم التأثر والأخذ لا يعني بالضرورة عدم الإطلاع على ما وجد عند غيرهم.

تتفرع الضمائر في العربية حسب وجودها في المقام إلى: ضمائر الحضور وضمائر الغياب، ثم تتفرع ضمائر الحضور إلى متكلم هو مركز المقام الإشاري وهو الباث، وإلى مخاطب يقابله في ذلك المقام ويشاركه فيه وهو المتقبل[6]، والمعروف أن ضمائر المتكلم تفتقر إلى متكلم، وضمائر المخاطب تفتقر إلى مخاطب، فيكون المتكلم بمثابة المرجع لضميره، ويكون المخاطب كذلك، أما ضمير الغيبة فيفتقر في العادة إلى مذكور يعد مرجعا فلا يتضح معنى الضمير إلا بواسطة ذلك المرجع[7].

وهناك من يقسمها حسب البروز إلى: ضمائر ظاهرة (منفصلة ومتصلة)، وضمائر ضمنية (مستترة)، فالضمائر المنفصلة فيها: ضمائر الرفع: (هو، هي، هما، هم، هنّ، أنتَ، أنتِ، أنتما، أنتم، أنتن، أنا، نحن)، وضمائر النصب: (إياه، إياها، إياهما، إياهم، إياهن، إياكَ، إياكِ، إياكما، إياكم، إياكن، إياي، إيانا)، أما الضمائر المتصلة ففيها: (تاء الفاعل، ألف الاثنين، واو الجماعة، نون النسوة، ياء المخاطبة،

ياء المتكلم، كاف الخطاب، هاء الغيبة، نا الفاعلين أو المفعولين)، أما الضمائر المستترة فتقدر بـ: (هو، هي، أنا، نحن)[8].

وبناءً على محلها الإعرابي تقسم إلى ضمائر رفع ونصب وجرّ، وباعتبار الموضع في التركيب تقسم إلى ما يسمى بضمير الفصل أو العماد وضمير الشأن والقصة.

ويقسم بعضهم الضمائر إلى ضمائر وجودية مثل: أنا، أنت، هو، هو، هم ...إلخ، وإلى ضمائر ملكية مثل المتصلة بكلمة (كتاب) فيما يلي: كتابي، كتابك، كتابهم، كتابه، كتابنا...إلخ، وإذا نظرنا إلى الضمائر من زاوية الاتساق؛ أمكن التمييز فيها بين ضمائر محيلة خارج النص بشكل نمطي وهي الدالة على المتكلم والمخاطب، وضمائر اتساقية محيلة داخل النص وهي ضمائر الغائب[9].

ثالثاً–الوظائف النصية للإضمار في الأحاديث القدسية:

الضمير إذا اعتبرتَه خارج الخطاب الفعلي الحقيقي ليس سوى صيغة فارغة لا يمكن أن تتعلق بشيء أو بمتصور، فهو لا يكتسب حقيقته وطبيعته إلا من الخطاب، وقد تعددت وظائفه النصية في الأحاديث القدسية، بحسب علاقاته النحوية والتركيبية والدلالية، ويمكن تقسيمها إلى وظيفة أساسية ووظائف ثانوية كما يلي:

أ– الوظيفة النصية الأساسية للإضمار في الأحاديث القدسية (الربط الإحالي)

تتمثل الوظيفة النصية الأساسية للإضمار في الربط الإحالي، أي تحقيق عملية الإحالة في النص؛ ومن ثم عملية الربط النصي، فإذا كانت المعارف القائمة على العهد المقالي تحقق الترابط النصي على عكس المبهمات التي يشترط في استعمالها توفر رافع الإبهام عنها؛ فما حظ الضمائر من تحقيق الترابط بين أجزاء نص الخطاب باعتبارها تجمع بين التعريف والإبهام؟

كشف "الجرجاني" عن الدور الرابطي للإضمار في سياق تفريقه بين الإظهار والإضمار بقوله: «الإظهار للقطع والاستئناف ووضع الكلام وضعا لا يحتاج فيه إلى ما قبله، والإضمار وضع الكلام وضعاً يحتاج فيه إلى ما قبله»[10].

والربط بالضمير العائد في التركيب يقوم على المعنى وليس على الإعراب، يدلك على ذلك تنوع المواضع والمحلات التي يحتلها فيما يربطه، فقد يكون رفعاً ونصباً وجراً، وهو ما يؤهله لأن يكون رابطاً بين أجزاء الجملة الواحدة، وكذا بين الجمل المستقلة في النص حيث لا تشترط وحدة البنية العاملية[11].

واعتبر الدكتور "مصطفى حميدة" الضمير المستتر رابطا معنويا وليس لفظيا مهمته تحقيق الارتباط وليس الربط، لأن اللغة في رأيه تنشئ الربط بواسطة اللفظ، وتنشئ الارتباط بدون لفظ، حيث يقول: «..والّذي أرتضيه وأطمئن إليه أنّ تقدير الضمير المستتر إنما هو قرينة معنوية على نشوء ارتباط، وأنّ وجود الضمير البارز إنما هو قرينة لفظية على نشوء ربط»[12]، أي أنه يرى أن الرّبط علاقة تصطنعها اللّغة بطريق الأداة أو اللفظ.

وحين يُستخدم الضّمير البارز للرّبط فإنّه يصبح في حكم الأداة، فهو يؤدّي وظيفته في الرّبط كما تؤدّيها أدوات المعاني الرَّابطة، وما يميز الضمير البارز عن الأداة أنّه يعتمد على إعادة الذِّكر في الوقت الّذي تعتمد فيه أدوات الرّبط على معانيها الوظيفية[13].

غير أن الضمير في رأينا مَهْمَا كان شكله هو الوسيلة والأداة التي من شأنها ربط أجزاء النص والإحالة بين عناصره تحقيقاً لاتساقه، أما الارتباط فهو الصورة النهائية التي تُظهر العلاقة الحاصلة بين هذه الأجزاء بعد أن يفعل الضمير فعله، وتقدير الضمير هو ضرورة يحتمها التحليل النصي ككل وليس التحليل النحوي الجملي فقط كما اعتقد الدكتور حين قال: «إنّ تقدير الضمير المستتر ضرورة يُحتِّمها التّحليل النّحوي للجملة العربية؛ ففي قولنا: (خُذْ)، يصبح تقدير الضمير ضروريا من الناحية الدلالية، وإلاّ كان الفعل حدَثاً دون مُحدِث، وكان الإسناد مفتقرا إلى مسند إليه، كما أنّ تقدير الضمير هنا يُحتِّمه القياس النحوي ويشير إليه..»[14].

تعتبر الضمائر من أدوات الإحالة إلى مراجع موجودة داخل النص أو خارجه، ومثلها في الإحالة أسماء الإشارة وأسماء الموصول لذلك يطلق بعض اللغويين صفة الضميرية على هذه الأسماء المبنية[15].

فالدور الأساسي للضمائر هو الإحالة التي تخضع لقيد دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه[16]، حيث تعد الضمائر أفضل الأدوات التي يستعملها المتكلمون للإحالة على كيانات معطاة، فضمير المفرد الغائب "هو" ليس له معنى خاصا يتفرد به إذا أخذ منعزلا، بل يتضح معناه إذا ارتبط بلفظ آخر هو المرجع الذي يشير ويعود عليه، وقد أدى هذا بالعديد من اللغويين إلى القول بأن صيغة اسمية مثل "هو" ليست في الواقع أداة محيلة بذاتها، وأنها لا تستعمل إلا في الإحالة داخل نص يحتوي كذلك على صيغة اسمية كاملة[17].

غير أن الباحث "محمد الشاوش" يرى أن الربط النصي بالضمائر يتحقق بضمائر الغائب دون ضمائر المتكلم والمخاطب، لأن ضمائر الغائب هي وحدها من بين الضمائر الأخرى التي تلعب دور الإحالة[18].

الربط الإحالي بالضمير البارز يشترط أن يكون له مرجع يعود ويحيل إليه، ويكون ملفوظا به سابقا ومطابقا له أو متضمنا له[19]، نحو: (لقي إبراهيم أباه آزر) ،"الهاء" في (أباه) ضمير متصل بارز يحيل على مرجع سابق ومطابق له من حيث العدد والجنس هو (إبراهيم)، والإحالة تنقسم إلى أشكال متعددة هي:[20]

- من حيث العلاقة بالنص تنقسم إلى داخلية وخارجية.
- من حيث رتبة الضمير من المرجع تنقسم إلى قبلية وبعدية.
- من حيث قرب الضمير من المرجع تنقسم إلى قريبة وبعيدة.

والضمير يلعب دوراً هاماً في الربط بين المسند والمسند إليه إذا كان المسند جملة مثل: الخبر، الحال، الصفة، الصلة، وذلك عن طريق عودته وإحالته إلى المسند إليه حين يأخذ الضمير موقعاً في جملة المسند في النص.

وقد تناول "ابن هشام" في كتابه (مغني اللبيب عن كتب الأعاريب) الرّوابط التي تحيل إحالة بعدية في مبحث "المواضع التي يعود الضمير فيها على متأخِّر"، وهو ما يعني مدى اهتمام علمائنا بالدّور الرّابطي للضمير من خلال مرجعيته على متقدّم أو متأخِّر، وسبْقهم إلى ملاحظة فكرة الإحالة وإن كان تناولهم لها بقي في إطار الجملة.

والنحاة العرب لم يعالجوا أمر الإحالة والرّبط بالضمير بشكل يشمل النّص ككل بوصفه الوحدة اللّغوية الكبرى كما في مباحث لسانيات النّص، بل دارت معظم دراساتهم النحوية في فلك الجملة، وهذا لغرض تقعيد اللغة وتقويم اللّسان في نطق الجملة، ويكفيهم فضلاً أنّهم عبّدوا الطريق للباحثين المحدثين في مجال علم اللغة النصي، وهو ما اعترف به علماء النّص حينما رأوا في نحو الجملة تمهيداً ضروريا للسانيات النّص، حيث يقول الباحثان "فولفجانج هاينه من" و"ديتر فيهفيجر": «نحن ننطلق من كون العلاقة تكاملية بين علم اللغة النصي وعلم اللغة الجملي، حيث يُنظر إلى دراسات علم اللغة الجملي على أنها تمهيد ضروري لأبحاث علم اللغة النصي من جهة، لكنها من جهة أخرى يمكن أن تتجاوز في علم اللغة النصي الأكثر شمولا»[21].

ولبيان فائدة الربط الإحالي النصي في الأحاديث القدسية؛ اخترنا الحديث الآتي: عن أبي مسعود قال: قال رسول الله(ص): {حُوسِبَ رَجُلٌ مِمَّنْ كَانَ قَبْلَكُمْ فَلَمْ يُوجَدْ لَهُ مِنَ الخَيْرِ شَيْءٌ إِلاَّ أَنَّهُ كَانَ يُخَالِطُ النَّاسَ، وَكَانَ مُوسِراً فَكَانَ يَأْمُرُ غِلْمَانَهُ أَنْ يَتَجَاوَزُوا عَنِ المُعْسِرِ، قَالَ اللهُ عَزَّ وَجَلَّ: نَحْنُ أَحَقُّ بِذَلِكَ مِنْهُ تَجَاوَزُوا عَنْهُ}[22].

الضمير إن لم يكن مذكورا في جملة الخبر فهو محذوف مقدّر؛ فالجملة الفعلية (يخالط الناس) هي خبر للفعل الناسخ (كان)، وهي مشتملة على ضمير مستتر تقديره "هو" يعود على اسم الفعل الناسخ الذي هو مبتدأ في الأصل وهو ضمير مستتر نفسه في اللّفظ والقصد "هو"، وهذا من الشروط التي ينبغي أن تتوفر في الضمير الرّابط وإلاّ وقع اللّبس، فشرط الرّبط بالضمير «أن يكون بين الضمير ومرجعه مطابقة في اللّفظ والقصد بحيث لو عدنا بالإضمار إلى الإظهار لحصلنا على اللّفظ نفسه وعلى المدلول نفسه»[23]، وقد تم الرّبط بالضّمير العائد "هو" على مستويين، على المستوى التركيبي من خلال ربط الجملة المشتمل عليها بما قبلها، وعلى المستوى الدّلالي من خلال المطابقة بين الضّمير الرّابط والمرجع الذي يعود عليه داخل البنية اللغوية، فجاء الترابط في النص متيناً والنّسج محكماً.

والكلام نفسه يقال على جملة (يأمر غلمانه) إلا أن هذه الجملة إلى جانب الضمير المستتر "هو" في الفعل (يأمر) فهي تتضمن ضميراً متصلاً آخر "الهاء"

المضافة إلى (غلمانه) وكلاهما يعودان على اسم كان الذي أصله مبتدأ، والضمير المتصل للغائب المفرد "الهاء" تلاحظ أنه ظاهر في مواقع أخرى من النص غير جملة الخبر مثل (له)، (منه)، (عنه)، وعمل على تخليص التركيب من التفكّك وزيادة تحصيل الترابط في النص واتساقه من خلال الإحالة إلى مرجع واحد موجود في صدر النص هو (الرجل)، وفي هذا النص نجد ضمير الغائب هو الذي ساهم في تحقيق الإحالة، ومن ثَمّ كان دوره بارزا في اتساق النص أكثر من بقية الضمائر، وهو ما أكّده "هاليداي" و"حسن" في قولهما: «حين نتحدث عن الوظيفة الاتساقية لإحالة الشخص (أي الضمير المحيل إلى الشخص أو الشيء) فإنّ صيغة الغائب هي التي نقصد على الخصوص»[24].

الأصل في الخبر أن يأتي مفردا لا يحتاج إلى رابط لفظي يربطه بالمبتدأ، وقد يرد هذا الخبر جملة نائبة عن المفرد وتحتوي على معنى المبتدأ الذي سيقت له، ولا يتحقق هذا الاحتواء المعنوي إلاّ بوجود عائد أو رابط في جملة الخبر يعود على المبتدأ ويربطها به، وهذا الرّابط جعله "ابن هشام" لا يخرج عن واحد من عشرة روابط سمّاها (روابط الجملة بما هي خَبَرٌ عنه)، وهذه الرّوابط هي: الضمير، الإشارة، إعادة المبتدأ بلفظه، إعادة المبتدأ بمعناه، عموم يشمل المبتدأ، أن يعطف بفاء السببية جملةٌ ذاتُ ضمير على جملة خالية منه أو العكس، العطف بالواو، شرطٌ يشتمل على ضمير مدلول على جوابه بالخبر، (أل) النائبة عن الضمير، أن يكون معنى الجملة هو ذاته معنى المبتدأ، وجعل الضمير هو الأصل في الربط[25].

ويؤكّد "الرضي" حاجة الجملة الواقعة خبراً إلى الضمير الرابط بقوله: «...وإنما احتاجت إلى الضمير لأن الجملة في الأصل كلام مستقل، فإذا قصدت جعلها جزء الكلام؛ فلا بد من رابطة تربطها بالجزء الآخر، وتلك الرّابطة هي الضمير، إذ هو موضوع لمثل هذا الغرض»[26].

وإذا كانت جملة الخبر ليست المبتدأ نفسه في المعنى، فإنها تشترط الضمير رابطا لها بالمبتدأ، أي أن أصل الخبر أن يُبدأ به في المعنى وإذا لم يكن كذلك فيجب أن يتضمن رابطاً يرجع على المبتدأ، فجملة (قام عمرو) في مثال: (زيد قام عمرو) خالية من الضمير العائد الذي يرجع إلى المبتدأ، فصارت أجنبية عن المبتدأ وليست

من تمامه، وأصبح الكلام لا معنى له لانقطاع الصّلة بين أجزائه، فكون جملة الخبر غير مستقلة بمعناها فإنها تحتاج إلى رابط يربطها بغيرها.

ب- الوظائف النصية الثانوية للإضمار في الأحاديث القدسية

في الحقيقة؛ إن هذه الوظائف الثانوية يمكن استنتاجها ونحن نتتبع الوظيفة الأساسية للإضمار في النص وهي الربط الإحالي، أي أنها تكون ملازمة للإضمار هو يؤدي وظيفته الأساسية؛ فقط يبقى علينا أن نستشعرها ونتلمسها في النص؛ ومن تلك الوظائف النصية: أمن اللبس في النص، الاقتصاد اللغوي في النص، المرونة اللغوية في النص، تحفيز المعرفة الخلفية للمتلقي تجاه عالم النص، تعظيم شأن النص ومراجعه، تغريض النص.

1- أمن اللبس في النص:

يمنع الإضمار تجدد الدلالة في الخارج، فإذا قال القائل: (جاء زيدٌ وأكرمت زيداً) جاز أن يكون الزيدان شخصين مختلفين أو شخصاً واحداً، فإذا أضمرت ولم تظهر؛ ارتفع اللبس لأن تكرار اللفظ المذكور يوهم أنه غير الأول.

يحقق الضمير أمن اللّبس في النص؛ لأنّ إعادة ذكر اللفظ قد يفضي إلى الالتباس في فهم المقصود، حيث يقول الرّضي: «..ولو كُرِّر اللفظ المذكور مكان ضمير الغائب فربما تُوُهّم أنّه غير الأوّل»[27] ويوضّح ذلك الجرجاني بقوله: «ألا ترى أنّك لو قلتَ: أخواك قام أخواك، ورجلان ضرب الرّجلان، جاز أن يُظنّ أنّ الثاني غيرُ الأوّل»[28]، غير أنّ الضمير لا يؤدي هذه الوظيفة دائما؛ بل قد يتسبب هو في هذا الالتباس، وهنا يجوز للمتكلم الإظهار بدل الإضمار أمناً للّبس، ففي قولنا: (جاء إخوة علي وهو)، قد يُتَوهَّم أن الضّمير (هو) شخص آخر غير (علي) وهنا يكون التّكرار وإعادة الذكر هو من يُؤَمِّنُ به اللّبس فيقال: (جاء إخوة علي وعلي). إذن للضمير فاعلية نصية أخرى تتعلق بغموض النص ولبسه من جهتين متعاكستين؛ إما رفعه -أقصد رفع اللبس- وإما تحقيقه.

-عن جابر بن عبد الله -رضي الله عنه- أن رسول الله(ص) قال: {نَجِيءُ نَحْنُ يَوْمَ القِيَامَةِ عَنْ كَذَا وَكَذَا أَنْظُرُ أَيُّ ذَلِكَ فَوْقَ النَّاسِ، فَتُدْعَى الأُمَمُ بِأَوْثَانِهَا وَمَا كَانَتْ تَعْبُدُ الأَوَّلُ فَالأَوَّلُ، ثُمَّ يَأْتِينَا رَبُّنَا بَعْدَ ذَلِكَ فَيَقُولُ: مَنْ تَنْظُرُونَ؟ فَيَقُولُونَ نَنْظُرُ

رَبَّنَا فَيَقُولُ: أَنَا رَبُّكُمْ فَيَقُولُونَ: حَتَّى نَنْظُرَ إِلَيْكَ، فَيَتَجَلَّى لَهُمْ يَضْحَكُ، فَيَنْطَلِقُ بِهِمْ وَيَتَّبِعُونَهُ، وَيُعْطَى كُلَّ إِنْسَانٍ مِنْهُمْ –مُنَافِقٌ أَوْ مُؤْمِنٌ– نُوراً ثُمَّ يَتَّبِعُونَهُ، وَعَلَى جِسْرِ جَهَنَّمَ كَلاَلِيبٌ وَحَسَكٌ تَأْخُذُ مَنْ شَاءَ اللهُ، ثُمَّ يُطْفَؤُ نُورُ المُنَافِقِينَ، ثُمَّ يَنْجُو المُؤْمِنُونَ فَتَنْجُو أَوَّلُ زُمْرَةٍ وُجُوهُهُمْ كَالقَمَرِ لَيْلَةَ البَدْرِ، سَبْعُونَ أَلْفاً لاَ يُحَاسَبُونَ ثُمَّ الَّذِينَ يَلُونَهُمْ كَأَضْوَءِ نَجْمٍ فِي السَّمَاءِ، ثُمَّ كَذَلِكَ ثُمَّ تُحَلُّ الشَّفَاعَةُ، وَيُشْفَعُونَ حَتَّى يّخْرُجَ مِنَ النَّارِ مَنْ قَالَ: لاَ إِلَهَ إِلاَّ الله، وَكَانَ فِي قَلْبِهِ مِنَ الخَيْرِ مَا يَزِنُ شَعِيرَةً، فَيَجْعَلُونَ بِفِنَاءِ الجَنَّةِ، وَيَجْعَلُ أَهْلُ الجَنَّةِ يَرُشُّونَ عَلَيْهِمُ المَاءَ حَتَّى يَنْبُتُوا نَبَاتَ الشَّيْءِ فِي السَّيْلِ، وَيَذْهَبُ حُرَاقُهُ ثُمَّ يَسْأَلُ حَتَّى تُجْعَلُ لَهُ الدُّنْيَا وَعَشْرَةُ أَمْثَالِهَا مَعَهَا}[29].

هذا النص يتسم بالوضوح لكثرة وتنوع ضمائره التي رفعت كل لبس وغموض فيه، خصوصا الضمائر الموجودة في جمل صلات أسماء الموصول، حيث نسجل في النص أربعة موصولات (أَيُّ، ما، مَنْ، الذين) ذكرت في مجملها ست مرات كما يلي:

"أَيُّ" وصلتها جملة (ذلك فوق الناس) وهو تركيب لا يستقيم إلا بتقدير ما حذف منه وهو الضمير المنفصل "هو"، فيكون أصل التركيب (ذلك هو فوق الناس)، والضمير المحذوف "هو" في جملة الصلة هو العائد والمحيل إلى الموصول "أي" إحالة قبلية قريبة، وبهذا الضمير يُرفع الإبهام القائم على الموصول، كما اشتملت الصلة على اسم الإشارة "ذلك" الذي أحال إلى سابق في النص هو كذا وكذا أي مدى كثرة أمة محمد بين الناس يومئذ.

"ما" لغير العاقل تبعت بصلة في جملة (كانت تعبد)، التي أصلها (كانت تعبده) فحذف ضمير الغائب المتصل وهو "الهاء" وهو الذي ربط بين الصلة وموصولها من جهة، وأحال إلى مرجعه الأصلي وهي (الشيء المعبود) الذي يطابق اسم الموصول المشترك "ما" الدّال في لفظه على المفرد المذكر، وهو ما رفع الإبهام الموجود في الموصول، وفي مكان آخر تصلها جملة أخرى هي (يزن شعيرة) التي تضمنت ضميراً مستتراً تقديره "هو" يحيل إحالة قبلية قريبة إلى الموصول "ما".

"مَنْ" للعاقل وصلتها الجملة الفعلية (شاء الله) وأصلها (من شاءه الله)، وبالتالي إن الضمير الرابط بين الصلة وموصولها هو "الهاء" المحذوفة، وفي موضع آخر من

النص نجد صلتها الجملة الفعلية (قال لا إله إلا الله) وتشتمل على ضمير مستتر تقديره "هو" ينسج خيوط التركيب ويحيل إلى اسم الموصول "من"، وهي إحالة قبلية نصية قريبة جدا، ولولا هذا الضمير المحيل لحدث غموض على مستوى التركيب، وانقطعت علاقة الاتساق بين جملة الصلة وموصولها.

"الذين" وصلتها الجملة الفعلية (يلونهم) التي رفعت الإبهام عن الموصول واحتوت ضميراً متصلاً يتعلق بالغائب الجماعة وهو يحيل إلى اسم الموصول الذي سبق ذكره "الذين" ويطابقه في الجمع والتذكير بإحالة قبلية نصية قريبة جداً.

كما أن الضمير "هم" يطابق الموصول "الذين" في التذكير والجمع، وكانت هذه المطابقة كاملة لأنها تمّت على مستوى لفظ الموصول ومعناه، والمطابقة التامة تُشترط في الضمير العائد على الموصول المختص، أمّا إذا كان عامّاً فإنّ المطابقة قد تتم على مستوى اللّفظ أو المعنى أو على مستوى اللّفظ والمعنى معاً، باستثناء الموصول الاسمي المشترك "أل" لأنّ المطابقة فيه تتم على مستوى المعنى وحده، لخفاء وإبهام موصوليتها بغير المطابقة.

وهنا يقول الدكتور "عباس حسن": «والضمير العائد يجب أن تكون مطابقته تامة، بأن يوافق لفظ الموصول ومعناه، وهذا حين يكون الموصول اسماً مختصّاً، فيطابقه الضمير في الإفراد والتأنيث وفروعهما...أمّا إن كان الاسم الموصول عامّاً (أي مشتركاً)؛ فلا يجب في الضمير مطابقته مطابقة تامة، لأنّ الاسم الموصول العام لفظُه مفرد مذكر دائماً، مثل:(من، ما، ذو...) ولكن معناه قد يكون مقصودا به المفردة أو المثنى أو الجمع بنوعيهما، ولهذا يجوز في العائد، أي: الرّابط عند أمن اللّبس وفي غير (أل) مراعاة اللّفظ، وهو الأكثر، ومراعاة المعنى وهو كثير أيضاً»[30].

تضافرت الضمائر الموجودة في هذا الحديث القدسي لتلخص مشهداً من مشاهد الآخرة، يتضمن مراجع عديدة لأحداثٍ كثيرة وهي (تجمع البشر، تفويجهم وفق ما كانوا يعبدون، اتباع الله بعد انتظاره، المرور بجسر جهنم، الشفاعة)، وهذه الضمائر التي اشتملت عليها الجمل الصلات تحيل إلى موصولاتها، وهذه الأخيرة تحيل بدورها إلى مراجعها، ولو لم يكن ذلك الرابط المحيل بين الموصوف والصفة لكان اللبس والغموض والظلام والضبابية في النص، فلا يفهم المتلقي قصد الكلام،

واللغة إنما تتوخى الوضوح ورفع اللبس، وتسعى إلى الفهم الصحيح للنص للتأثير في المتلقي والانسجام معه.

حيث أن جملة الصلة لابدّ لها أن تشتمل على رابط يعود على الاسم الموصول حتى تزيل الإبهام عنه، قال صاحب المقتضب: «واعلم أنّ الصّلة موضّحة للاسم، فلذلك كانت في هذه الأسماء المبهمة، وما شاكلها في المعنى، ألا ترى أنك لو قلت: جاءني الذي، أو مررت بالذي، لم يَدْلُلْك ذلك على شيء حتى تقول: مررت بالذي قام، أو مررت بالذي من حاله كذا وكذا، أو بالذي أبوه منطلق، فإذا قلت هذا وما أشبهه وضعت اليدَ عليه»[31].

وهذا الرابط لا يكون غالباً إلا ضميراً، وهو ما عبر عنه "ابن هشام" بقوله: «الجملة الموصول بها الأسماء لا يربطها غالبا إلاّ الضمير، إمّا مذكورا نحو:﴿وَمَا عَمِلَتْهُ أَيْدِيهِمْ﴾يس35، ﴿وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ الْأَنفُسُ﴾الزخرف71، وإمّا مقدّرا نحو:﴿أَيُّهُمْ أَشَدُّ﴾مريم69..»[32]، فالضمير العائد على الاسم الموصول في الآية الأولى هو(هاء الغائب) المتصل بالفعل (عمل)، والضمير الرّابط صلة الموصول باسمها في الآية الثانية هو(هاء الغائب) المتصل بالفعل (تشتهي)، أمّا في الآية الثالثة فالضمير العائد محذوف على تقدير: أيُّهم هو أشدُّ، وقد يغني عن الضمير في الرّبط اسم ظاهر يقع موقع ذلك الضمير وهو قليل.

وسمى "سبويه" الصلة حشواً وأشار إلى جواز حذف الضمير العائد في جملة الصلة مع نيّة التقدير بقوله: «وإن أردت الحشو قلت: مررت بِمَنْ صالحٌ، فيصير صالحٌ خبراً لشيء مضمر، كأنّك قلت: مررت بِمَنْ هو صالحٌ»[33]، وينجح هذا الحذف حين يتحقق أمن اللّبس ويتضح المعنى بدونه، ومن أهم مظاهر أمن اللّبس ألاّ يكون الباقي بعد حذفه صالحاً صلة[34].

كما أن الإضمار بضمير الفصل يرفع اللبس ويزيل الغموض أيضاً، فهو ضمير رفع منفصل يفصل بين ركني الجملة الاسمية لِيُفيدَ أنّ ما بعده خبر لا نعت للمبتدأ أو ما أصله مبتدأ، وهي تسمية بصرية، ويُسمّيه بعض الكوفيين عمادا[35]، لأنّه يعتمد عليه في بيان أنّ الثاني خبر لا تابع، وفي هذا المقام يقول "ابن يعيش": «ويقال له فصل وعماد، فالفصل من عبارات البصريين كأنّه فصل الاسم الأوّل عمّا

بعده وآذن بتمامه وإن لم يبقَ منه بقية من نعت ولا بدل إلاّ الخبر لا غير، والعماد من عبارات الكوفيين كأنّه عمد الاسم الأوّل وقوّاه بتحقيق الخبر بعده»[36].

وضمير الفصل عند النحاة ليس للربط وإنما لإفادة التوكيد أو القصر أو الإعلام بأنّ ما بعده خبر لا تابع، فيرفع بذلك الإبهام ويزيل اللّبس، وهو يتوسط بين المبتدأ والخبر، أو بين اسم كان وخبرها، أو بين اسم إنّ وخبرها، أو بين مفعولي ظنَّ وأخواتها، ويشترط فيه أن يكون مطابقا لما قبله في المعنى وفي التّكلُّم، وفي الخطاب والغيبة، وفي الإفراد والتّذكير وفروعهما[37].

أما المحدثون فاعتبروه من الروابط لأنه يُوافق ما قبله في المعنى، وفي التّكلّم والخطاب والغيبة، وفي النوع والعدد، ويشير إلى ما بعده بأنه المقصود بالإخبار، وفي هذا الصدد يقول الدكتور "مصطفى حميدة": «..فإذا قيل: زيدٌ العالم، وكان يُراد إنشاء علاقة إسناد، نشأ لبس في فهم علاقة الوصفية، لأنّ كلا الاسمين معرفة، وبينهما مطابقة، ولذلك لجأت العربية إلى الرّبط بين الاسمين بضمير الفصل كي يزول احتمال فهم علاقة الوصفية، فتظهر علاقة الإسناد واضحة»[38]، ونحن نرى أنه من أدوات الربط والإحالة بين العناصر اللغوية في التركيب، فهو يُحيل إحالة بعدية إلى الجزء المتم للفائدة، كما يرفع اللبس والغموض عن معاني النص.

عن أبي هريرة –رضي الله– قال: قال رسول الله(ص): {إِذَا سَمِعْتُمْ رَجُلاً يَقُولُ: هَلَكَ النَّاسُ، فَهُوَ أَهْلَكُهُمْ، يَقُولُ اللهُ: إِنَّهُ هُوَ هَالِكٌ}[39]، ضمير الشأن "الهاء" المتصل بالناسخ (إن) هو اسمها الذي أصله مبتدأ، وخبر الناسخ هو (هالك)، وما توسط اسم (إن) وخبرها هو ضمير الفصل "هو"، وقد أحال إلى خبر (إن) إحالة بعدية قريبة، ورفع الغموض واللبس عن النص، وأكّد معنى الإسناد في الجملة بأن ما بعده (هالك) خبر وليس صفة، وقصر بأنّ فائدة المسند (هالك) ثابتة للمسند إليه (الرجل القائل) فقط، وفي مثل هذا ذكر "الزمخشري" بأن ضمير الفصل "هم" في الآية: ﴿أُوْلَئِكَ عَلَى هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ وَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾البقرة:05، فائدته الدلالة على أنّ الوارد بعده خبر لا صفة، والتوكيد وإيجاب أنّ فائدة المسند ثابتة للمسند إليه دون غيره[40].

2– الاقتصاد اللغوي في النص:

يتصل مفهوم الإضمار باعتباره ضربا من الكناية والحذف بتغييب اللفظ دون المعنى، فالضمائر تعوض بعض عناصر المقال وتنوب منابها؛ مستجيبة بذلك إلى مبدأ الاقتصاد اللغوي النصي بتعويض جزء أكبر في النص بعنصر آخر أكثر طواعية، وأقل تكلفة لغوية، وهي فائدة نصية كبيرة يحققها الضمير.

تستخدم الضمائر عوضاً عن الأسماء والصفات التي لا لزوم لتكرارها، فالربط بالضمير بديل لإعادة الذكر في الاستعمال وأدعى إلى الخفة والاختصار[41]، فمثلاً جملة: (شرح الطبيب العملية ثم بدأ في تنفيذ العملية) هي جملة مطولة ركيكة، الأحرى أن تختصر بجملة (شرح الطبيب العملية ثم بدأ في تنفيذها).

حيث تسعى اللّغات الطبيعية إلى الخفّة والاختصار، لذلك يرغب دائماً مستعمل اللغة في اقتصاد الجهد اللّغوي باستعمال الضمائر، فهي تغني عن التكرار وإعادة الذِّكر، وهذا الأمر قد وضحه لغويونا القدماء، حيث يقول "السيرافي": «اعلم أن الاسم الظاهر متى احتيج إلى تكريره في جملة واحدة كان الاختيار ذكر ضميره، نحو: زيدٌ ضربتُه وزيدُ ضربت أباه وزيدٌ مررتُ به»[42]، كما تكلم عن هذه القضية المتأخرون مثل "هاليداي ورقية حسن" اللذان مثلا لها بجملة: (اغسل وانزع نوى ست تفاحات، ضعها في صحن يقاوم النار)[43]، حيث نلاحظ إمكانية إعادة صوغ هذه الجملة على النحو التالي: (اغسل وانزع نوى ست تفاحات، ضع التفاحات في صحن يقاوم النار)، مما يدل على أنّ الضمير المتصل في الفعل (ضعها) أغنى عن إعادة ذكر المحال إليه (ست تفاحات)، فناب عن اللفظ المكرّر.

عن عبد الله بن عمرو بن العاص أن رسول الله(ص) قال:{أَوَّلُ مَنْ يَدْخُلُ الجَنَّةَ مِنْ خَلْقِ اللهِ الفُقَرَاءُ والمُهَاجِرُونَ الَّذِينَ تُسَدُّ بِهِمْ الثُّغُورُ وَيُتَّقَى بِهِمْ المَكَارِهُ، وَيَمُوتُ أَحَدُهُمْ وَحَاجَتُهُ فِي صَدْرِهِ لاَ يَسْتَطِيعُ لَهَا قَضَاءً، فَيَقُولُ اللهُ عَزَّ وَجَلَّ لِمَنْ يَشَاءُ مِنْ مَلاَئِكَتِهِ: ائْتُوهُمْ فَحَيُّوهُمْ، فَتَقُولُ المَلاَئِكَةُ: نَحْنُ سُكَّانُ سَمَائِكَ وَخِيرَتُكَ مِنْ خَلْقِكَ أَفَتَأْمُرُنَا أَنْ نَأْتِيَ هَؤُلاَءِ فَنُسَلِّمَ عَلَيْهِمْ؟!! قَالَ: إِنَّهُمْ كَانُوا عِبَاداً يَعْبُدُونَنِي لاَ يُشْرِكُونَ بِي شَيْئاً، وَتُسَدُّ بِهِمُ الثُّغُورُ، ويُتَّقَى بِهِمُ المَكَارِهُ، وَيَمُوتُ أَحَدُهُمْ وَحَاجَتُهُ فِي صَدْرِهِ لاَ يَسْتَطِيعُ لَهَا قَضَاءً، فَتَأْتِيهِمُ المَلاَئِكَةُ عِنْدَ ذَلِكَ فَيَدخُلُونَ عَلَيْهِمْ مِنْ كُلِّ بَابٍ سَلاَمٌ عَلَيْكُمْ بِمَا صَبَرْتُمْ فَنِعْمَ عُقْبَى الدَّار}[44].

هذا النص الوصفي على الرغم من طوله فهو مُختصرٌ ومُقتصَدٌ أشد الاقتصاد اللغوي، وهذا بسبب وجود الضمائر المحيلة بين الموصوف والصفة، فقللت من تكرار ألفاظ الموصوفات، حيث استغربت الملائكة في هذا الحديث أمر الله تعالى بأن تُسَلِّم على هؤلاء العباد لأنها لا تعرف صفتهم، لكنها نفذت أمره بمجرد أن عرفت ذلك من خلال الجمل الناعتة لهم وهي: جملة (يعبدونني) وجملة (لا يشركون بي) وهما في محل نصب صفة للعباد، ويتصل بهما "واو" الجماعة الذي يحيل إلى هؤلاء العباد، وجملة (تسد بهم الثغور) وجملة (يتقى بهم المكاره) اللتان اشتملتا على ضمير جماعة الغائب "هم" المتصل بحرف الجر "الباء"، فوصل النعت الجملة بالاسم النكرة المنعوت بها وعاد إليه وطابقه في الجمع والتذكير، فهو يحيل إحالة قبلية نصية إلى العباد الذين سبق ذكرهم وهم محل سلام الملائكة، ثم إلى المرجع الأول في النص وهو أول من يدخل الجنة، وتلك الروابط المحيلة بين الموصوف والصفة قللت من كثافة تكرار المسميات، وحققت الاقتصاد اللغوي في النص، وجعلت المتلقي يفهم قصد الكلام رغم الاختصار، وهذا التعدد الإحالي أضفى على كتلة النص خفَّة واختصاراً وعلى تركيبه تماسكاً واتساقاً وعلى معانيه تأثيراً وانسجاماً.

3- المرونة اللغوية في النص:

نقصد بالمرونة اللغوية في النص من خلال الإضمار؛ السهولة في استخدام الضمائر من خلال تبادل أدوارها فيما بينها للدلالة على المخاطب أو المتكلم أو الغائب، ومن خلال تبديل مواطنها في النص تقديما وتأخيراً دون أن يخل ذلك بعناصر نصية النص مثل الاتساق والانسجام.

3-1- تبادل أدوار الإضمار:

يمكن للضمير أن يحيل إلى غير ما هو معتاد أن يحيل إليه تجاوزاً في النص؛ لأن اللغة قادرة على تعويض المتكلم والمخاطب بالغائب في عملية الخطاب لتحقيق أغراض أخرى كقولي: (هل يريد سيادة الرئيس –وهو حاضرٌ معي– أن يتفضل بالجلوس) استعملت صيغة الغائب للدلالة على المخاطب لتحقيق غرض التعظيم، أو قولي: (العبد اللئيم يطمع في مغفرة الرحمان الرحيم) استعملت صيغة

الغائب للدلالة على المتكلم، لتحقيق غرض الدعاء، وهذه أغراض وغايات نصية أخرى للضمير.

ومن مرونة أدوار الضمائر أن ضمير المتكلم يمكن أن يكون محدِّثاً أو متحدثاً عنه، أما ضمير المخاطب فيكون محدَّثا أو متحدثاً عنه، أما ضمير الغائب فيكون متحدثاً عنه فقط.

فظاهرة تركيب النص وبساطته ليست رهينة ظهور الصيغ اللغوية الدالة على المتخاطبين، إنما هي رهينة ما يحدث فيها من تغير في أدوار التخاطب بصيرورة المتكلم مخاطبا والعكس أو باختلاف ما تحيل عليه، أنظر هذا الحوار: «–أنا جائع. – وأنا أيضا.»، واضح أن المخاطب والمتكلم يمكنهما تبادل الدور في الاتجاهين، أما الانتقال من أحدهما إلى الغائب فلا يقوم على تبادل الأدوار إنما يقوم على تبدلها وتحولها في نقل الكلام على الحكاية، مثال: (قلت لفاطمة أسلمي ولا تترددي) استطاع الغائب أن يفارق دوره ويصبح مخاطباً، فبإمكان المتكلم أن يتوجه بالكلام إلى المخاطب مخبرا من الغائب[45].

وفي هذا الحديث القدسي التالي نلمس بوضوح مسألة التبادل في الأدوار بين الضمائر: عن أبي سعيد الخدري وأبي هريرة –رضي الله عنهما– قالا: قال رسول الله(ص):{العِزُّ إِزَارُهُ وَالكِبْرِيَاءُ رِدَاؤُهُ فَمَنْ يُنَازِعُنِي عَذَّبْتُهُ}[46]، ومعناه أن العز والكبرياء يختص بهما المولى سبحانه وتعالى ومن ينازعه فيهما يعذبه في النار، وقد استعمل الله عز وجل في البداية ضمير الغائب (الهاء) لوصف نفسه، ثم استغنى عن هذا الضمير وعوضه بضميري المتكلم (الياء والتاء) عند حديثه عن جزائه فيمن ينازع الله في العز والكبرياء؛ لأن هذا المقام يناسبه الحضور أكثر من الغياب لبيان قوة الله وعظمته، فهذا التبادل في الدور ينقل النص إلى حالة من الحركة تؤثر في المتلقي وتجعله يتواصل مع النص وينسجم معه، وأنت إذ تقرأ هذا النص تجد أن الله عز وجل مُحدِّثٌ ومُحَدَّثٌ عنه في نفس الوقت ولا تشعر بانفكاك تراكيبه رغم ذلك التبادل في الضمائر.

3–2– تبادل مواطن الإضمار:

ويتقدم المفسر لفظاً وأصلا عن المضمر، وله أربع حالات[47]:

–التقدم لفظاً وتحقيقاً، مثال: ضرب زيد غلامه.

–التقدم تقديراً، مثال: ضرب غلامه زيد. حيث أُبدِل المضمر بالمظهر.

–التقدم معنىً، مثال: اعدلوا هو أقرب للتقوى، فإن مفسر الضمير هو العدل المفهوم من (اعدلوا).

–التقدم حكماً إذا ثبت في الذهن، كما في ضمير الشأن والقصة؛ والذي سنعود إليه لاحقا في الوظيفة الخامسة المتعلقة بتعظيم شأن النص ومراجعه.

4– تحفيز المعرفة الخلفية للمتلقي تجاه عالَم النص:

الإضمار شأنه شأن سائر مظاهر التعريف مشروط بعلم المخاطَب بما أُضمر وبعلم المتكلم بعلم المخاطب بذلك؛ حتى يتحقق انسجام الخطاب، وهو ما عبر عنه "سبويه" بقوله: «وإنما صار الإضمار معرفة لأنك إنما تضمر اسماً بعدما تعلم أن من يُحدَّث قد عرف من تعني وما تعني وأنك تريد شيئاً يعلمه»[48]، أي أن الإضمار لا يكون إلا بعد حصول التعريف والتعيين والتخصيص.

ويرى ابن جني أن الضمائر في حاجة إلى المفسر لتعيين الشخص وتخصيصه فيقول: «لا يُضمَرُ ما لا دليل عليه ولا تفسير له»[49]، والأصل في المفسر الذي يرفع الإبهام عن معنى المضمر أن يكون مقامياً حضورياً قائماً على شهادة الحال في ضمائر المتكلم والمخاطب، ومقالياً قائماً على التقدم في الذكر في ضمائر الغائب.

ولئن كان الإضمار يحدثه المتكلم خلال عملية الكلام؛ فإن للمخاطَب دوراً محورياً فيه يتمثل في سابق معرفته بالشيء المضمر، وإلا خرج الكلام إلى الألغاز والإبانة المقتولة، «وإنما صار الضمير معرفة لأنك لا تضمره إلا بعدما يعرفه السامع، وذلك لأنك لا تقول: (مررت به) ولا (ضربته) ولا (ذهب) ولا شيئاً من ذلك حتى تعرفه وتدري إلى من يرجع هذا الضمير»[50].

عن ابن عباس –رضي الله عنهما– قال: قال رسول الله(ص):{لَمَّا أُصِيبَ إِخْوانُكُمْ بِأُحُدٍ جَعَلَ اللهُ أَرْوَاحَهُمْ فِي جَوفِ طَيْرٍ خُضْرٍ، تَرِدُ أَنْهَارَ الجَنَّةِ، تَأْكُلُ مِنْ ثِمَارِهَا، وَتَأْوِي إِلَى قَنَادِيلَ مِنْ ذَهَبٍ مُعَلَّقَةٍ فِي ظِلِّ العَرْشِ..}[51].

الحال هنا في الجمل الفعلية (ترد أنهار الجنة)، (تأكل من ثمارها)، (تأوي إلى قناديل)، وهي كلها تبدأ بفعل مضارع فاعله ضمير مستتر تقديره "هي" دلت عليه تاء التأنيث في بداية الفعل وهو عنصر محيل في النص، معنى هذا أن المحال إليه يكون مفرداً مؤنثاً، فإذا بحثنا عنه في المتقدم من النص نجد لفظتي (الأرواح والطير) كلاهما معرفةٌ وجمعٌ ويتطابقان مع الضمير المفرد المؤنث معنىً وليس لفظاً، وهنا يتعاضد الضمير المحيل مع قرينة الرتبة فيتبين أن المحال إليه هو (الأرواح) التي سبقت بالذكر أما (طير) فهي مضافة إلى جار ومجرور متعلق بالمحال إليه، و(الأرواح) بدورها تعود إلى المرجع الأول في النص وهو (إخوانكم).

وبعيداً عن هذا التحليل النحوي فإن المتلقي في هذا له الدور الرئيس في فهم هذا الحديث، باستحضار المعرفة الخلفية بعالم هذا النص، وسابق معرفته بالأشياء، حينما يدرك أن موضوع الحديث لا يتعلق بالطير وإنما بشهداء غزوة أُحد الذين أنعم الله عليهم بالحياة في الجنة، ويبدو جلياً أن نصية هذا النص بُنِيَت على الإحالات وعلى مبدأ تحفيز المعرفة الخلفية لدى المتلقي تجاه خلفيات النص.

عن عبد الله بن عمرو –رضي الله عنهما– قال: صلينا مع رسول الله(ص) المغرب فرجع من رجع وعقَّب من عقَّب فجاء رسول الله مسرعاً قد حَفَزَهُ النَّفس، وقد حَسَرَ عن ركبتيه فقال:{أَبْشِرُوا هَذَا رَبُّكُمْ قَدْ فَتَحَ بَاباً مِنْ أَبْوَابِ السَّمَاءِ يُبَاهِي بِكُمُ المَلاَئِكَةَ يَقُولُ: أُنْظُرُوا إِلَى عِبَادِي قَدْ قَضَوا فَرِيضَةً وَهُمْ يَنْتَظِرُونَ أُخْرَى}[52].

نلاحظ في الجمل الحالية: (قد قضوا فريضة)، (وهم ينتظرون أخرى)، المحيل هو "واو" الجماعة الذي اتصل في الجملة الأولى بفعل ماض مسبوق بقد التي تفيد التحقيق، واتصل في الجملة الثانية بفعل مضارع مسبوق بضمير منفصل للجماعة الغائبة.

والحال الجملة تركيب لغوي يأتي بعد معرفة لبيان هيأتها حين ملابسة الفعل، ولابد للحال الجملة من رابط يربطها بصاحبها، ورابطها إما الواو أو الضمير أو كلاهما[53]، قال "ابن يعيش": «فإذا وقعت الجملة حالاً فلابدّ فيها ممّا يعلّقها بما قبلها ويربطها به لئلاّ يتوهم أنها مستأنفة، وذلك يكون بأحد أمرين، إمّا الواو، وإمّا ضمير يعود منها إلى ما قبلها»[54].

ووظيفة هذا الرابط هو اتصال المعنى بين الجملتين وإلاّ كانتا منفصلتين لا صلة بينهما، ففي قوله تعالى: ﴿أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا﴾البقرة 259، نجد أن الرابط هو واو الحال والضمير البارز "هي" العائد على القرية ومن ذلك أيضا قوله تعالى: ﴿فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ﴾القصص25، فالضمير المستتر في الفعل (تمشي) هو الرابط للحال بصاحبها (إحداهما)، وقد كان الضمير متأخرا عن المرجع ليقوم بربط آخر التركيب بأوله.

وفي الحديث القدسي أحال الضمير "واو" الجماعة جمل الحال جميعا إلى صاحبها (عبادي) إحالة قبلية نصية قريبة، تتعاضد مع المقام ليصنع اتساق وانسجام النص؛ لذلك حتى يعرف المتلقي من هؤلاء العباد يجب أن يستعين بالمقام وسياق نزول الحديث وهو مجموعة المصلين التي قضت صلاة المغرب ولم ترجع إلى ديارها بل بقيت في المسجد تنتظر صلاة العشاء، ففتح لهم باب من أبواب السماء، وهو ما جعل الرسول يعود مسرعاً وقد حفزه النفس وحسر عن ركبتيه ليبشرهم بهذا الخبر، أي أن الضمير "واو" الجماعة حفّز المعرفة الخلفية السابقة لدى المتلقي تجاه مقام وسياق النص لمعرفة طبيعة المحال إليه (عبادي).

5- تعظيم شأن النص ومراجعه:

يظهر تعظيم شأن النص ومراجعه عند تقدم الضمير عن المظهر، وتحديداً في ضمير الشأن أو القصة، وهو ضمير غائب يتقدم الجملة ويعود إلى ما في الذهن من الشأن والقصة، فإن اعتبر مرجعه مذكراً سُمِّي ضمير الشأن، وإن اعتبر مؤنثاً سُمِّي ضمير القصة رعاية للمطابقة[55]، وهذا الضمير يؤتى به قبل تقدم ذكره قصد تعظيم القصة بذكرها مبهمة فيعظم وقعها في النفس، نحو: (إنه يوم يسير)، وتفسير ذلك الجملة المذكورة بعده.

وقد يتقدم المضمر لفظا ورتبة لا حكما وتقديرا كما في المثل المشهور (في بيته يؤتى الحكم)، وهي الحالة التي سماها النحاة الإضمار على شريطة التفسير[56]، فالأصل أن يعمد المتكلم إلى الإظهار في مفتتح خطابه وإلى الإضمار في درجه،

ولكن متى أظهر في موطن الإضمار أو أضمر في موطن الإظهار؛ فقد قصد تعظيم المرجع وقوة الكلام وبيانه.

ضمير الشّأن هو تسمية بصرية، أمّا الكوفيون فيسمّونه الضمير المجهول لعدم تقدُّم شيء عليه ليكون مرجعه، وهذا الضمير يتصدر جملته، ويؤتى به في مواضع التعظيم والتفخيم وإثارة الانتباه إلى ما يليه، والجملة التي تأتي بعده تفسيرٌ له[57]، ففي قوله تعالى:﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ﴾الإخلاص:1، نجد الضمير المنفصل "هو" هو ضمير الشّأن، وقد تصدّر الجملة الاسمية وهو في موضع الإشارة وتوجيه الأنظار إلى تعظيم المولى عزّ وجلّ، والجملة الاسمية (الله أحد) هي التي فسَّرته، وقد جاء في هذه الآية دالاًّ على المفرد المذكر، وقد يأتي للمفرد المؤنث فيسمَّى ضمير القصة، كما في قوله تعالى:﴿وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا يَا وَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِينَ﴾الأنبياء:97، فالضمير المنفصل "هي" الواقع بعد إذا الفجائية هو ضمير القصة، وقد فسَّرته الجملة الواقعة بعده.

يرى الدكتور "تمام حسّان" أن ضمير الشّأن يقوم بوظيفة الربط ويعود دائما على متأخِّرٍ لفظاً ورتبة، ويتطابق تذكيراً وتأنيثاً في الغالب مع المسند إليه في الجملة المفسِّرة، ومن ثَمّ تتشكَّل علاقة الرّبط[58]، فضمير الشّأن يعود دائماً إلى ما بعده، أي أنّ مرجعه متأخِّرٌ عنه، وهذا المرجع لا يكون إلاّ جملة مفسِّرة له ولا يمكن أن تتقدّم عليه، أي أن ضمير الشأن يقوم بإحالة بعدية أو الإحالة إلى لاحق، وهذه الإحالة داخلية لأنّ المرجع جملة مفسِّرة موجودة داخل النّص وليس خارجه، كما أنّ هذه الإحالة من حيث المدى تُعَدُّ قريبة لعدم وجود فاصل بين هذا الضمير ومرجعه.

في حديثٍ عن آخر أهل الجنة دخولاً الجنة، يقول الرسول(ص): {..ثُمَّ يَفْرَغُ اللهُ مِنَ القَضَاءِ بَيْنَ العِبَادِ، وَيَبْقَى رَجُلٌ مُقْبِلٌ بِوَجْهِهِ عَلَى النَّارِ هُوَ آخِرُ أَهْلِ النَّارِ دُخُولاً الجَنَّةَ ، فَيَقُولُ: أَيْ رَبِّ اِصْرِفْ وَجْهِي عَنِ النَّارِ فَإِنَّهُ قَدْ قَشَبَنِي رِيحُهَا وَأَحْرَقَنِي ذَكَاؤُهَا..}[59].

نجد في هذا النص الضمير المتصل للمفرد الغائب "الهاء" الواقع اسماً للناسخ في (فإنه) هو ضمير شأنٍ فسَّرته الجملة الفعلية بعده (قد قشبني ريحها) المسبوقة بقد التي تفيد التحقيق، ولم تكف هذه الجملة فأضاف هذا الرجل جملة فعلية أخرى لزيادة

التفسير (أحرقني ذكاؤها)، فالجملة الأولى هي خبرٌ للناسخ (إن) والجملة الثانية معطوفة عليها، وضمير الشأن المتصل"الهاء" في (فإنه) صورت في خيال المتلقي تعظيما لشأن الموضوع وقيمة المرجع الذي يحيل إليه وهو حادثة الحرق وواقعة القشب، وقد أحال إليهما إحالة بعدية قريبة وتطابق مع شأن القشب والحرق في الإفراد والتذكير، ويمكن أن نقول أن المفسر قد تقدم عن المضمر حكماً وليس تحقيقا أو تقديراً، لأنه ثبت في الذهن، وبهذا حقق ضمير الشأن نوعاً آخر من اتساق وانسجام النص يختلف عن الذي تفعله معظم الضمائر التي تحيل في النص إحالات قبلية.

6- تغريض النص:

إذا كان الرّبط بالضمير في المواضع التي أوردها النحاة لم يتجاوز حدود الجملة؛ فهذا لا يعني أنّ علماءنا لم يعنوا بمرجعية الضمير على مستوى النّص، فهذا الفرّاء (ت 207 هـ) يحدد مرجعية الضمير المتصل "الهاء" في قوله تعالى:﴿يَأْتِيكُم بِهِ﴾الأنعام:46، إلى لفظ (الهدى) المذكور في الآية: ﴿وَلَوْ شَاءَ اللّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى الْهُدَى﴾الأنعام:35، والذي تقدّم عن الضمير في السورة بعشر آيات كاملة[60]، أي أنه تجاوز مرجعية الضمير من مستوى الجملة إلى مستوى النّص مراعاةً للنظم، وهذا يبين إدراكه لمدى مساهمة الإحالة بالضمير في إبراز محور الخطاب، وإمكانية عودة الضمير إلى بؤرته في النص التي تمثل غرض الخطاب، وليست فحسب إلى تلك الموجودة معه في الجملة، وهو ما يسمى بمبدأ التغريض الذي هو آلية من آليات الانسجام النصي، وهو ما يدل على أنّ علماءنا قد أسّسوا لكثير من المفاهيم التي انبنى عليها علم اللّغة النّصّي.

عن عقبة بن عامر –رضي الله عنه– قال: سمعت رسول الله(ص) يقول: {يَعْجَبُ رَبُّكُمْ مِنْ رَاعِي غَنَمٍ فِي رَأْسِ شَظِيَّةٍ بِجَبَلٍ يُؤَذِّنُ بِالصَّلاةِ وَيُصَلِّي فَيَقُولُ اللهُ عَزَّ وَجَلَّ: أُنْظُرُوا إِلَى عَبْدِي هَذَا يُؤَذِّنُ وَيُقِيمُ الصَّلاةَ يَخَافُ مِنِّي، قَدْ غَفَرْتُ لِعَبْدِي وَأَدْخَلْتُهُ الجَنَّةَ}[61]، تكرر صاحب الحال ثماني مرات كما يلي: (راعي غنم)، (ضمير مستتر في: يؤذن، يصلي، يقيم، يخاف)، (عبدي)، (الضمير المتصل في: أدخلته)، وتلاحظ كثيرا في الأحاديث القدسية أن الأحوال ارتبطت بتباهي الله بعباده المؤمنين، فها هو هنا أيضا يتباهى بعبده ويعجب من حاله الذي عرضه بالجمل (يؤذن)، (يقيم

الصلاة)، (يخاف مني) وهي جمل فعلية فعلها مضارع فاعلها ضمير مستتر تقديره "هو" يحيل إلى العبد الذي أشار إليه الله عز وجل وهو في الأصل ذلك الراعي المذكور في صدر الكلام، والذي أعيد ذكره في عجز الكلام بأنه نال مغفرة الله، ورد العجز على الصدر هنا دفع بإبراز غرض الخطاب وتحقيق مبدأ التغريض، وبواسطة الضمير العائد على صاحب الحال تم نسج العلاقة الترابطية بين عدة جمل حالية والجملة المشتملة على صاحب الحال مما أشاع الاتساق في كامل أجزاء النص، فدور الضمير تعدى أثره من مستوى الجملة الواحدة إلى مستوى النص.

خاتمة

تنوعت الضمائر في الأحاديث القدسية، وظهرت في تراكيب جملية لتأدية وظائف نحوية مختلفة كالخبرية، الوصفية، الحالية، الصلة، وقد حقق الإضمار اتساق وانسجام نصوص هذه المدونة لتمتعه بوظيفة نصية أساسية هي الربط الإحالي، وأيضا بوظائف نصية ثانوية فاعلة، حيث ضمن الإضمار عدم وجود الغموض واللبس في النص، لأنّ إعادة ذكر اللفظ قد يفضي إلى الالتباس في فهم المقصود، كما اقتصد في لغة النص واختصر في حجمه، فقد مكّن من تعويض جزء كبير منه بجزء أقل أكثر طواعية، وأقل تكلفة لغوية.

ويختص نظام الإضمار العربي بمرونة امتد أثرها للحديث القدسي، فسهّل التغاير في أدوار الضمائر والتبادل بين مواضعها، كما حثّ المخاطَب على لعب دورٍ محوريٍ في العملية التواصلية، وهو إثارة سابق معرفته الخلفية بعالم النص وبالشيء المضمر من خلال العودة إلى السياق النصي أو محيطه الخارجي، واُستُخدِم ضمير الشأن أو القصة في النص لتأدية وظيفة تعظيم شأن النص ومراجعه التي يحيل إليها إحالة بعدية، كما أحالت بقية الضمائر إلى أول النص بإحالات قبلية بعيدة من شأنها تغريض النص وإبراز محوره وغرضه.

الإحالات والهوامش:

[1]– المرادي، أبو محمد الحسن بن قاسم (ت749هـ): توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ج1، ص358.

[2]– المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت285هـ): المقتضب، تحقيق حسن حمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ج4، ص277–278.

[3]– ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحي (ت291هـ): مجالس ثعلب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د.ت، ص332–333.

[4]– الاستراباذي، رضي الدين (ت 686 هـ): شرح كافية ابن حاجب، تقديم إيميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ج2، ص93.

[5]– الشاوش محمد: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص، جامعة منوبة، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، 2001، ج2، ص1083.

[6]– الأزهر زناد: نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص117.

[7]– تمام حسان: البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 2000، ج1، ص138.

[8]– سيبويه، أبو البشر عمرو بن عثمان (ت 180 هـ): الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1999، ج2، ص 350–351.

[9]– خطابي محمد: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص18.

[10]– الجرجاني، عبد القاهر (ت 471 هـ): دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 2004، ص183.

[11]– سبويه: الكتاب، ج1، ص135.

[12]– حميدة مصطفى: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، شركة لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص155.

[13]– المرجع نفسه، ص152.

[14]– المرجع نفسه، ص154.

[15]– تمام حسان: الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 2005، ص91.

[16]– محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17.

[17]– جيليان براون وجورج يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، دار النشر العلمي والمطابع، الرياض، السعودية، دط، 1997، ص256.

[18]– محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب، ج2، ص595.

[19]– السيوطي، جلال الدين (ت 911 هـ): الإتقان في علوم القرآن، تحقيق فواز أحمد زميرلي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، 2005، ج1، ص597.

[20]– الأزهر الزناد: نسيج النص، ص118.

[21]– فولفجانج هاينه مان وديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، دار النشر العلمي والمطابع، الرياض، السعودية، دط، 1999، ص8.

[22]– الأزهر الزناد: نسيج النص، ص53.

[23]– تمام حسان: البيان في روائع القرآن، ج1، ص137.

[24]– محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص18.

[25]– يُنظر تفصيل ذلك في: ابن هشام الأنصاري، عبد الله جمال الدين (ت 761 هـ): مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 2005، ج2، ص573 وما بعدها.

[26]– الاستراباذي: شرح كافية ابن حاجب، ج1، ص208.

[27]– المرجع نفسه، ص11.

[28]– الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص175.

[29]– العدوي مصطفى: صحيح الأحاديث القدسية، مطابع دار الصحيفة، القاهرة، مصر، دط، 1999، ص79.

[30]– عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1980، ج1، ص343.

[31]– المبرد: المقتضب، ج3، ص197

[32]– ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج2، ص579.

[33]– سيبويه: الكتاب، ج2، ص107.

[34]– عباس حسن: النحو الوافي، ج1، ص359.

[35]– ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج2، ص571.

[36]– ابن يعيش، موفق الدين بن يعيش بن علي (ت643هـ): شرح المفصل، تحقيق محمد منير، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، مصر، د.ط.ت، ج3، ص110.

[37]– عباس حسن: النحو الوافي، ج1 ، ص316.

[38]– مصطفى حميدة: نظام الارتباط والرّبط في تركيب الجملة العربية، ص199.

[39]– مصطفى العدوي: صحيح الأحاديث القدسية، ص32.

[40]– الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (ت538هـ): الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد عوض، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، ط1، 1998، ج1، ص161.

[41]– تمام حسان: البيان في روائع القرآن، ج1، ص137.

[42]– سيبويه: الكتاب، ج1، ص62.

[43]– محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص14.

[44]– مصطفى العدوي: صحيح الأحاديث القدسية، ص196.

[45]– محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب، ج2، ص 1087.

[46]– مصطفى العدوي: صحيح الأحاديث القدسية، ص184.

[47]– محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب، ج2، ص1127.

[48]– سبويه: الكتاب، ج2، ص6.

[49]– ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت792هـ): الخصائص، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ج1، ص104.

[50]– المبرد: المقتضب، ج4، ص280.

[51]– مصطفى العدوي: صحيح الأحاديث القدسية، ص82.

[52]– المرجع نفسه، ص160.

[53]– السيوطي: الأشباه والنظائر في النحو، ج1، ص248.

[54]– ابن يعيش: شرح المفصل، ج2، ص66.

[55]– سبويه: الكتاب، ج2، ص176.

[56]– الرضي الاستراباذي: شرح كافية ابن حاجب، ج1، ص206.

[57]– عباس حسن: النحو الوافي، ج1، ص321.

[58]– تمام حسان: البيان في روائع القرآن، ج1، ص151.

[59]– مصطفى العدوي: صحيح الأحاديث القدسية، ص72.

[60]– الفراء، أبو زكريا يحي بن زياد (ت206هـ): معاني القرآن، تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 1980، ج1، ص335.

[61]– مصطفى العدوي: صحيح الأحاديث القدسية، ص158.

المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

1– الاستراباذي، رضي الدين (ت 686 هـ): شرح كافية ابن حاجب، تقديم إيميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

2– الأزهر زناد: نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، .1993

3– تمام حسان: البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، .2000

4– تمام حسان: الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، .2005

5– ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحي (ت291هـ): مجالس ثعلب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د.ت.

6– الجرجاني، عبد القاهر (ت 471 هـ): دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، .2004

7– ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت792هـ): الخصائص، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، .2002

8– جيليان براون وجورج يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، دار النشر العلمي والمطابع، الرياض، السعودية، دط، .1997

9– حميدة مصطفى: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، شركة لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

10– خطابي محمد: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

11- الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر (ت538هـ): الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد عوض، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، ط1، 1998.

12- سيبويه، أبو البشر عمرو بن عثمان (ت 180 هـ): الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، .1999

13- السيوطي، جلال الدين (ت 911 هـ): الإتقان في علوم القرآن، تحقيق فواز أحمد زميرلي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، .2005

14- السيوطي، جلال الدين: الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، .2001

15- الشاوش محمد: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس نحو النص، جامعة منوبة، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ط1، .2001

16- عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، .1980

17- العدوي مصطفى: صحيح الأحاديث القدسية، مطابع دار الصحيفة، القاهرة، مصر، دط، 1999.

18- ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عبد الرحمان (ت769هـ): شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، .1998

19- الفراء، أبو زكريا يحي بن زياد (ت206هـ): معاني القرآن، تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، .1980

20- فولفجانج هاينه مان وديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، دار النشر العلمي والمطابع، الرياض، السعودية، دط، 1999.

21- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت285هـ): المقتضب، تحقيق حسن حمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، .1999

22- المرادي، أبو محمد الحسن بن قاسم (ت749هـ): توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، .2001

23- ابن هشام الأنصاري، عبد الله جمال الدين (ت 761 هـ): مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، 2005.

24- ابن يعيش، موفق الدين بن يعيش بن علي (ت643هـ): شرح المفصل، تحقيق محمد منير، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة، مصر، د.ط.ت.

مقَاربة أسْلوبِيّة في المتْن الشّعِريّ للاميّة ابن الوَرْدِيّ
ـ نَصِيحةُ الإخْوانِ و مُرشِدةُ الخِلاّنِ ـ
ـ المسْتَوى التّركيبِيّ انتقاءً ـ

د.عزوز زرقان جامعة برج بوعريريج

الملخص:

إنّ العمل الأدبيّ عالم متفرّد، تُقذف الحياة الفنّية في بنائه أثناء انصهار مكوّناته الجزئية، و تتشابك عناصره الشّعرية بفضل تلك العلاقات و التّعالقات التي تؤلّف بين الأصوات في الكلمة، و بين الكلمات في بنية أكبر هي الجملة. هذه الأخيرة تتّحد وتتضامّ مع جمل أخرى لترسم لنا حدود البناء الهيكليّ لهذا الخطاب الشّعري أو ذاك، والذي ينبض بضربات قلب القصيدة. و من ثمّ يصير الدّليل الذي لا دليل سواه على كلّ ما يريد الشّاعر من قصيدته هو ما يقوله فعلاً في القصيدة ، و ما يقوله هو الكلام المحكوم بعلاقات نحوية معيّنة أنتجت هذه الدّلالات المكثّفة.

ومنه فالهدف المقصود هو الوقوف على مختلف الظّواهر التّركيبيّة المتواجدة ببنية النصّ، ومحاولة تحليلها والكشف عمّا تخفيه من دلالات و جماليّات متعدّدة .

Résumé

L'œuvre littéraire est un monde unique qui jette la vie artistique dans sa construction lors de la fusion de ses composantes partielles: ses éléments poétiques sont entrelacés par ces relations et interconnexions entre les sons du mot et entre les mots d'une structure plus large, la phrase. Ceux-ci s'unissent et se confondent avec d'autres phrases pour tracer les limites de la construction structurelle de ce discours poétique ou de celui qui bat le cœur du poème. Et puis devient la preuve qu'aucune autre preuve pour tout ce que le poète veut de son poème est ce qu'il dit réellement dans le poème, et ce qu'il dit est les mots régis par certains rapports grammaticaux ont produit ces signes intensifiés.

Par conséquent, l'objectif est d'identifier les différents phénomènes structurels dans la structure du texte, et d'essayer de les analyser et de découvrir les significations cachées et les multiples esthétique

تمهـــيد:

يعتبر استغلال المواد الصّوتية في مقاربة الخطاب الشّعري بغية الكشف عن أبعاده الدّلالية و الجمالية إحدى المعاول التي تساهم بقدر لا يستهان به في إضاءة مساحات مظلمة من زوايا المتن الشّعري، و لكنّها في حقيقة الأمر ليست كلّ شيء، ذلك أنّ العمل الأدبي عالم ضخم، تقذف الحياة الفنّية في بنائه أثناء انصهار مكوّناته الجزئية، و تشابك عناصره الشّعرية بفضل تلك العلاقات و التّعالقات التي تؤلّف بين الأصوات في الكلمة، و بين الكلمات في بنية اكبر هي الجملة. هذه الأخيرة تتّحد وتتضامّ مع جمل أخرى لترسم لنا حدود البناء الهيكلي لهذا الخطاب الشّعري أو ذاك، والذي يصبح ينبض بضربات قلب القصيدة. و من ثمّ يصير " الدّليل الذي لا دليل سواه على كلّ ما يريد الشّاعر من قصيدته هو ما يقوله فعلاً في القصيدة ، و ما يقوله هو الكلام المحكوم بعلاقات نحوية معيّنة أنتجت هذه الدّلالات المكثّفة."[1]

إنّ عملية التّأليف هذه و الجمع بين الكلمات في نسق معيّن داخل لخطاب الشّعري قادرة على تبيان مسألة جوهريّة تمسّ قضيّة الأسلوب الأدبي؛ ذلك أنّه قائم على عمليّة الانتقاء و الاختيار التي تبرز حين يؤثر الشّاعر إمكانات و انساق لغوية معيّنة، إنّه " يدأب دائمًا على الخوض و الاصطياد على حافّة نهر اللّغة البطيء الجريان علّه يعثر على ما يمكنه اصطياده، و تسخيره لاستعماله الخاصّ."[2] حتى يتسنّى له التّعبير عن رؤيته في أسلوب معيّن دون غيره، إيمانا منه بأنّ هذا الأسلوب هو الأقدر و الأجدر على ترجمة مواقفه و رؤاه الحياتية، وتبليغها إلى المتلقّي. و يكفيه انّه يثير إحساس السّامع، و يحرّك فيه هاجس التّفاعل مع رسالته الشّعرية. وهي الغاية التي يتوخّاها المبدع الشّاعر من جرّاء هندسة معماره الفنّي.

وتعدّ " نصيحة الإخوان ومرشدة الخلاّن" إحدى النّصوص التي استطالت إقامتنا بين سطورها بغية استنطاقها و الغوص في مكامنها أكثر، و ذلك بمحاولة الاهتداء إلى معرفة نظام الفعل الكلامي، و أصوله التّركيبيّة (نظام الجمل) و الإفرادية (الأسماء، الأفعال، الأدوات) في ضوء خلفيّتها الدّلالية. ومن ثمّ يتسنّى لنا معرفة الظّواهر الأسلوبية

الواردة في هذا الخطاب الشّعري.و عليه ارتأينا أن تكون الانطلاقة من البنى الإفرادية باعتبارها " الآلة الأولى لكلّ نصّ أدبي، ذات ظلال شعرية شفّافة (و) هذه الألفاظ ركّبت مع بعضها البعض تركيبًا خاصًّا جعل منها وسائل فنّية لحمل صور شعريّة غنيّة مكتظّة بالموسيقى اللّفظية ، منسابة، رشيقة (و) موحية."[3]

I- التّركيب النّحوي:

أ- طبيعة الأفعال:

و نحن نبحر على متن سفينة الإبداع هذه أين تتعانق كلمات الشّاعر و خياله، و تتقطّر منها عصارة تجاربه و حكمه يستوقفنا ذلك التّوظيف الرّائع للأفعال من قبل شاعرنا الذي أجاد اللّعب بالزّمن و بالكلمات الدّالة عليه؛ فتارة يرتد بخطابه إلى الماضي ساحبًا معه مخيّلة المتلقّي، و تارة أخرى يمتدّ به إلى المستقبل الذي لم يأت بعد، و بين هذا و ذاك نلفيه يتوقّف بزمن خطابه عند نقطة تتوسّط الزّمنين السّابقين الا و هو زمن الحاضر. و انطلاقا من هذه اللّعبة الثّلاثية الأطراف تظافرت الأزمنة الثّلاثية الأبعاد، واتّحدت مع بعضها في ينسجم مع رؤية الشاعر، و يتوافق مع ما يعتكف في داخله ، وما يجول في خاطره . و بصفة عامّة تماشت وطبيعة الموضوع المطروق من طرف شاعرنا في ضوء سياقه العام من منطلق أنّ الفعل يعدّ – و فضلا عن كونه يعتبر قطب الرّحى في العملية الإبلاغية و الإبداعية– " النّواة الدّافعة للحركة المتجدّدة والمتوخّاة من الأحداث المحقّقة في الواقع اللّغوي.(إنّه) كما قال آدم سميت"A. Smith " نطفة اللّغات4)

و قد تبيّن من خلال الاستقراء الفاحص للنّص أنّ أبرز الأفعال و أكثرها شيوعًا فيه هي الأفعال الماضية، حيث تواترت ب 75 مرّة، و بنسبة 41.89% . و الفعل الماضي في عرف علماء اللّغة هو" ما دلّ على حدث مقترن بالزّمان الماضي5) و لئن كان هذا الحدث قد تمّ، و لم يعد قائمًا فإنّه ظلّ قابعًا في مجاهل الذّاكرة، و معينا خصبًا أمام خيال الشّاعر يلوذ إليه لحظة الكتابة، و لحظة الحاجة إليه لتأكيد خطابه و ترسيخه في ذاكرة المتلقّي. فالذي يحدث هو أنّنا قد نتناسى أحداث الماضي و مخلّفاته،و لكن

شاعرنا ظلّت سفنه منشورة القلوع، و مستعدّة للإبحار و الغوص في تلك التّراكمات و التّجارب السّابقة المختزنة في غياهب الذّاكرة، و استحضار منها ما يوائم تجربته الشّعرية حتى يمنحها أبعادًا أكثر إثارة و انفعالاً فينسحب ذلك مباشرة على المتلقّي المستمع. و من ثمّ أمكن لنا اعتبار الفعل الماضي مكوّنًا حيويًّا للفاعلية الشّعرية في هذه اللاّمية . و من الأبيات التي تبيّن ذلك قول الشّاعر:

كُتِبَ المَوْتُ عَلَى الخَلْقِ فَكَمْ فَلَّ مِنْ جَيْشٍ وَ أَفْنَى مِنْ دُوَلْ
أَيْنَ نَمْرُودُ وَ كَنْعَانُ وَ مَنْ مَلَكَ الأَرْضَ وَ وَلَّى وَ عَزَلْ
أَيْنَ عَادٌ أَيْنَ فِرْعَوْنُ وَ مَنْ رَفَعَ الأَهْرَامَ مَنْ يَسْمَعْ يَخَلْ(6)

إنّ المتأمّل في هذه الأبيات ترتسم– و لا شكّ– في ذهنه خيالات و صور، زاد من تحريكها استعمال الأفعال الماضية التي طغت على هذه الوحدة الشّعرية، حيث تكرّرت بإحدى عشرة مرّة، و ذلك في (كُتب، فلّ،أفنى، ملك، ولّى، عزل،رفع،سادوا،شادوا،بنوا،هلك). و قد شكّلت هذه الأفعال الماضية ما يشبه النّافذة التي اطلّ منها شاعرنا على ماضي الجماعات الإنسانية التي أتى عليها الزّمن، و تحوّلت من الوجود إلى العدم. إنّ يمارس حالة من الاسترداد إلى الزّمن الماضي حاملاً معه مخيّلة المتلقّي التي تتفاعل هي الأخرى مع أحداث هذا الخطاب. كيف لا و أحداث الماضي قد تجلّت أمامها، و أصبحت تنبض بروح الحاضر.

و بإطلالة منّا على دلالة هذه الأفعال من خلال الأبيات نجد انّ كلّ من (فلّ،أفنى، ملك، ولّى، عزل،رفع،سادوا،شادوا،بنوا،هلك) قد أدّت وظيفة التّأكيد للفعل الماضي المبني للمجهول " كُتِبَ " و الذي ورد في أول بيت من هذه الوحدة الشّعرية. و ما عزّز وظيفة القطع و الجزم و التّأكيد هنا هي لفظة"الكلّ" التي– و فضلا عن إعفائها المتلقّي من البحث عن الإجابة– نراها تشعّ بإحساسات و أخيلة تؤكّد حقيقة الموت. هذه الحقيقة التي قد يتناساها الكثيرون في غمرة طمعهم في بلوغ الأمل، و اغترارهم بفسحة المهل، فما بنينا فللخراب، و ما جمعنا للذّهاب، و ما عملنا ففي كتاب مدّخر ليوم الحساب، و جلّ من قال: " كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانْ وَ يَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الجَلاَلِ وَ الإِكْرَامِ(7)

و للإشارة فإنّ هذه اللّفظة قد انزاحت عن العادة اللّغوية المتعارف عليها؛ إذ رأى " سيبويه و كثير من النّحويّين أنّه لا يصحّ إدخال " الـ" التّعريف عليها مع أنّ بعض النّحويّين و اللّغويّين يجيرون ذلك8) و بالمقابل أشار الدّكتور " محمّد مفتاح "أنّ هذه اللّفظة " تثير ما لا يقدر أن يثيره بدلها، مثل: " كلّهم"و " كلّ واحد منهم"."[9] و من ثمّ خدمت هذه اللّفظة المعنى الذي يرمي الشّاعر إلى ترسيخه في ذهن سامعه بعد أن قدّم له الإشارات التي تؤيّد كلامه. و ما زاد في تفعيل عنصر الإثارة، و جلب الانتباه لدى المتلقّي استخدامه لألفاظ مشحونة بانفعال خاص، من مثل (نمرود،كنعان،عاد،فرعون) و التي خدمت الأغراض الأسلوبية ذات الدّلالة التّواصلية.
و يقول أيضا:

لاَ تُوَازِى لَذَّةَ الحُكْمِ بِمَا ذَاقَهُ الشَّخْصُ إِذَا الشَّخْصُ انْعَزَلْ
فَالوِلاَيَاتَ وَ إِنْ طَابَتْ لِمَنْ ذَاقَهَا فَالسُّمُ فِي ذَاكَ العَسَلْ.[10]

إنّ الأفعال الماضية الموظّفة هاهنا (ذاقه،انعزل،طابت،ذاقها) توحي لنا بأنّ الشّاعر عاش تجربة الزّهد في متاع العيش و زخرفه، و استشعر فيها فيض نور الإيمان و راحة النّفس في رحاب الخلوة بها لتدبّر الكون و ما فيه.
و استحضارها في هذا المقام يعدّ بحقّ عنصرًا فاعلاً في الإثارة و الإقناع. و المتأمّل في هذين البيتين يجد بأنّ الأفعال الماضية تحوّلت دلالتها إلى الحاضر نتيجة دخول " إن" و "إذا " الشّرطيتين عليها. و كأنّنا بـ " ابن الوردي " يطلب بطريقة غير مباشرة إعادة تشكيل هذه التّجربة في زمن من يتلقّى الخطاب، و من ثمّ لا تبقى رهينة الماضي، بل هي حيّة تنبض بالحياة في كلّ زمن يتلقّى فيه المتلقّي هذا الخطاب.

و على غرار الزّمن الماضي الذي أسعف شاعرنا في التّعبير عن رؤاه الحياتية و مشاعره الجوّانية نجد الفعل المضارع قد لعب دورًا لا يقلّ أهمّية، حيث تكرّر على مستوى الخطاب الشّعري بـ60 مرّة و بنسبة 33.51%. و تشمل هذه الأخيرة صيغة

للمضارع بمختلف تراكيبها. و يذهب أهل اللّغة إلى أنّ المضارع هو ما " دلّ على معنى في نفسه مقترن يحتمل الحال و الاستقبال."[1] أمّا معناه الوظيفي فيتمثّل في " تصويره للحدث و هو يتشكّل أمام الرّائي، وهو بناء ما لم ينقطع حدثه."[2] و يتجلّى هذا الأخير في أبيات نذكر منها لا الحصر قول الشّاعر:

لَيْسَ مَنْ يَقْطَعْ طُرُقًا بَطَلاً إِنَّمَا مَنْ يَتَّقِ اللَّهَ البَطَلْ
صدِّقِ الشّرْعَ وَ لاَ تَرْكُنْ إِلَى رَجُلٍ يَرْصُدُ فِي اللّيْلِ زُحَلْ
اطْلُبِ العِلْمَ وَ لاَ تَكْسَلْ فَمَا أَبْعَدَ الخَيْرَ عَلَى أَهْلِ الكَسَلْ
وَ احْتَفِلْ لِلْفِقْهِ فِي الدّينِ وَ لاَ تَشْتَغِلْ عَنْهُ بِمَالٍ وَ خَوَلْ.[3]

تقدّم لنا الأفعال المضارعة " يقطع" و "يتّق" و "يرصد" المتحدّث عنه و هو (ذكر،مفرد،علم)، و يقوم بالأحداث المقدّمة في الأفعال في زمن واحد يشهده المتلقّي. فالفعل الأول يقدّم حدثًا متعلّقًا بالإغارة و النّهب، و يقابله في الشّطر الثّاني الفعل " يتّق" الذي ينفي بطريقة غير مباشرة الفعل " يقطع" خاصّة و أنّ الأمر يتعلّق بالبطولة و الفوز و الانتصار هذه الأخيرة نلمسها في رحاب اتّخاذنا ما يقينا سخط الله و عذابه، بامتثالنا لأوامره، و اجتناب نواهيه أمّا الفعل " يرصد" فيصوّر لنا ذلك الرّجل الذي آثر عبادة الكواكب (زحل) على من بيده ملكوت السّموات و الأرض. فالمتلقّي يشعر و كأنّ تلك الأحداث المقدّمة في الأفعال تتشكّل في كلّ زمن يعاود فيه قراءة هذا الخطاب، من منطلق أنّ المضارع " مخضب بروح الحركة، يحيط بنا و كأنّنا نعيش في أركانه، و يمثّل أمامنا فنكاد نلمس أطرافه، و يقترب منّا فنكاد نسمع وقع أقدامه، إنّه احدث الذي يقع و يستمرّ فيلامسنا و نلامسه."[4] و من ثمّ نلمس رغبة الشّاعر التي تنشد غاية تتمثّل في تجدّد و استمرار وقع هذه الأحداث مع جمهور المتلقّين و في مختلف الأزمنة و إلى

أن يرث الله الأرض و من عليها، كيف لا و هي عصب الحياة، و مفتاح الفوز في الدّارين.

أمّا في البيتين الأخيرين من الوحدة الشّعرية السّابقة فإنّنا نلفي شاعرنا يقوم بعملية مزج رائعة بين الفعلين الأمر و المضارع، و الذي كان سندًا لفعل الأمر، حيث اضطلع بمهمّة تأكيده؛ ذلك أنّ طلب العلم يقتضي من المتلقّي استبعد الكسل، و الاحتفال بالفقه يستدعي منه عدم انشغاله عنه بالمال و الخول. و ما زاد من روعة هذه المزاوجة كون الفعل المضارع خفّف من النّبرة القويّة التي يتّسم بها فعل الأمر، خاصّة إذا علمنا أنّ هذا الأخير احتوى على أصوات مجهورة توقظ الأعصاب بصخبها من مثل: " أطلب" أمّا المضارع فقد غلبت على أصواته الحروف المهموسة التي انخفض معها صوت الشّاعر في " لا تكسل" و " لا تشتغل" ، و ذلك بغرض استمالة المتلقّي، فتنساب تلك الأوامر و النّواهي إلى ذهن المتكلّم فتحصل الفائدة المتوخّاة من الخطاب الشّعري.

و بالموازاة مع الدّور الذي أدّاه كلّ من الفعل الماضي و المضارع من خلال كثافة حضورهما في الخطاب الشّعري فإنّ لفعل الأمر ما يقوله حتّى و عن أتى في المرتبة الثّالثة و الأخيرة بتواتر بلغ 44 مرّة، و بنسبة 24.58%. و يعرّف فعل الأمر بأنّه " فعل يدلّ على أمر مطلوب تحقيقه في المستقبل15) و لكن قبل أن نلج إلى إعطاء دلالات الأمر من خلال توظيفه في أبيات اللاّمية بودّنا أن نعلّل سبب ورود صيغة الأمر في المرتبة الثّالثة بالرّغم من أنّ اللاّمية ذات طابع وعظي و إرشادي. و السّبب بكمن حسب ما نراه – في أنّ الشّاعر وجد طرقا أخرى لتمرير رسالته خاصّة صيغة المضارع " لا تفعل " الدّالة على النّهي ، وهذا الأخير يدخل تحت باب الطّلب شأنه شأن فعل الأمر، كما أنّ الشّاعر عمد إلى هذا التّنوّع عمدًا؛ و ذلك من أجل دفع الملل و النّفور الذي من شأنه أن يتسرّب إلى ذهن المتلقّي في غمرة توالي صيغة " افعل" عليه. و هذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على ذوق خبير، و إحساس مدرّب تصرّف ببراعة في أدوات فنّه من أجل استمالة سامعه.

و من استخدامات الأمر في " نصيحة الإخوان و مرشدة الخلاّن" نذكر ما يلي:

مِلْ عَنِ النَّمَامِ وَ اِزْجُرْهُ فَمَا بَلَّغَ المَكْرُوهُ إلاَّ مَنْ نَقَلْ

دَارِ جَارَ السُّوءِ بِالصَّبْرِ وَ إِنْ	كَمْ تَجِدْ صَبْرًا فَمَا أَحْلَى الثُّقَلْ
جَانِبِ السُّلْطَانَ وَ احْذَرْ بَطْشَهُ	لاَ تُعَانِدْ مَنْ إِذَا قَالَ فَعَلْ
لاَ تلِ الأَحْكَامَ إِنْ هُمْ سَأَلُوا	رَغْبَةً فِيكَ وَ خَالِفْ مَنْ عَذَلْ16)

ترتسم في خيالنا حركة سريعة ناتجة عن فعل الأمر " مِلْ" ، و سرعة الحركة هذه جاءت نتيجة خلق ذميم يعمل على تعكير صفو العلاقات الاجتماعية بين النّاس. و لخطورة هاذ الطّبع انساقت معه سرعة الفعل حتّى يضع حدًّا له فضلاً عن اتّسامه بالقوّة النّاجمة عن انتهائه بحرف اللاّم و هو حرف مجهور – كما رأينا من قبل– له قمّة وضوح كبيرة في السّمع. كما جاءت أيضا أفعال الأمر الأخرى مثل :(دار ،جانب،خالف) لصوّر لنا حاجة الأمر و قوّة انفعاله النّاتجة عن ألف المدّ. هذه الأخيرة ارتفع معها صوت الشّاعر في صورة تؤكّد تلحّ على طلبها، و ضرورة عمل المتلقّي به.

و نخلص إلى أنّ دلالة الأمر في القصيدة " و على غرار الأبيات السّابقة " تحمل معنى " الحال و الاستقبال17) و المطلوب من المتلقّي العمل بهذه الأوامر و النّواهي في الزّمن الذي تلقّى فيه هذا الخطاب(الحاضر) و في المستقبل ما دام أنها عصارة مركّزة تحمل في طيّاتها عبير الوعظ و الإرشاد، و أريج فوّاح ينبعث منه حبّ الخير للإنسانية في سبيل إصلاح بدين الحقّ و الهدى. و من ثمّ يشترك فعل الأمر مع الفعل المضارع من اجل بقاء هذه العصارة تشعّ في كلّ زمان و مكان.

و فيما يلي جدول يوضّح الأفعال المضارة و الماضية و الأمر التي وردت في اللاّمية:

الفعل الماضي	الفعل الأمر	الفعل المضارع
هزل–أفل–قضت–ذهبت–	اعتزل–قل–جانب–دع–	لا تحتفل–تمس–تجلّ–
حلّ–اطربت–تبدّى–ماس–	اترك–اله–افتكر –	تنكسف–يزري–تهواه–يسعى–
زاد–قسناه–عدلناه–اعتدل–	اهجر–اتّق–صدّق–	يقطع–يتّق–لا تركن–يرصد–
عقل–جاورت–وصل–حارت–	اسمع–اطلب–اهجر–	يسمع–يخل–لم تغن–يسعد–

هدانا–فلّ–أفنى–ملك–ولّى–عزل–رفع–سادوا–شادوا–بنوا–هلك–فعل–جمعت–خُصَّت–بذل–ذهبت–سار–وصل–اختبل–اتّكل–مات–جزتني–"قسمنا"–نزل–فات–بات–بات–نال–رماها–حصل–اتّصل–أكثر–أقلّ–زاد–قتل–مضوا–غفل–حاول–بلّغ–قال–فعل–سألوا–عذل–ذاقه–انعزل–وليَ–طابت–ذاقها–اكثر–اقصاه–اكتمل–شئت–طلع–افل–حاز–نقل–انفتل–عدل–كُتِبَ.		احتف–حصّل–جمّل–انظ–لازم–خذ–اعتبر–اطرح–اترك–اتّكل–اكتم–اكسب–حاسب–ادّرع–اجتنب–مل–ازجره–دار–جانب–احذر–خالف–قصّر–غب–زر–خذ–اترك–اعتبر–اغترب–عدّ–استتر–اترك.		تجد–سيجزي–لا تكسل–لا تنشغل–يعرف–يحقر–لا تقل–لا تبغ–لم يبتذل–لم يبق–لا اختار–يكفيني–تغني–تلقه–يحوي–تخفض–تُعلي–لم ينل–لم تنل–لا تقل–يسود–ينفى–ينبت–احمد–لا تخض–لم يفز–يخلو–لم تجد–لا تعاند–لا تل–تغل–لا توازي–تفز–يطلبه–تزد–لا يضر–لا يضر–تلق–يبقى–لا يصبّنك–لا يغرنّك–أُسْحَنُ–يعتزل–يستقل–يحرم.	
75 فعل	%41.89	44 فعل	%24.58	60 فعل	%33.51

و قد أسندت هذه الأفعال – بصفة عامّة – إلى ضمير المخاطب للمفرد المذكّر، و هو ضمير مستتر وجوبًا لم تكن له صورة في الكلام، بل كان مقدارًا في الذّهن و منويًا، و قد تعلق الفعل بهذا الضمير أربع و ستين (64) مرّة، كما تعلّق بضمير الغائب(هو) بخمس و ستّين (65) مرّة، و (هم) بخمس مرّات، أمّا ضمير الغائب(هي) فقد تعلّق بها مرّتين، و هو العدد ذاته الذي احتلّه ضمير المتكلّم(أنا) ، كما اتّصل بـ (نا) المتكلّمين في موضعين. و عليه تكون النّسب المئوية لكلّ ضمير و على التّرتيب كما يلي: %45.72،%46.42،%3.58،%1.42،%1.42،%1.42. فالصّرح المعلاّ – و حسب النّسب المئوية– حصده كلّ من ضمير المخاطب (أنت) و ضمير الغائب(هو) و إن كان هذا الأخير يفوق الأوّل

و لكن بفارق ضئيل جدًّا. و يدلّ الضّمير الأوّل على أنّ الشّاعر يقرّر حقائق و يسرد حكمًا لينتفع بها جمهور المتلقّين في مختلف الأزمنة و الأمكنة . إنّه تبدّى لنا الآمر و النّاهي لندرك لا محالة وجود متلقّي تتلقّف أذنه كلمات شاعرنا و من ثمّ تنساب إلى ذهنه فيتّعظ و يعتبر. و في حقيقة الأمر فإنّ هذا الخطاب الشّعري يمسّ الجميع، و ينسحب على جموع المتلقّين. و ما أحوجنا نحن في هذا الزّمن إلى مثل هذه الكلمات علّها تكون سوطًا توقظ من أهلكتهم الدّنيا بمغرياتها، فتكون بمثابة خيط الأمل الذي يشعّ منه سنى يضيء للحيارى التّائهين طريقهم في ظلمة الشكّ و العصيان. أمّا الضّمير الثّاني(هو) فقد تحوّل الخطاب الشّعري إليه بين الفينة والأخرى، و معه يحيل " ابن الوردي" سامعه إلى الطّرف الغائب هذا الأخير يساهم في إيقاف حركة الأوامر و النّواهي و بالتّالي تتمكّن الذّاكرة– مع هذا الضّمير – من استيعاب جملة الأوامر و النّواهي التي وجّهت لها قبل أن تتجدّد في محطّات تالية.

ب– طبيـعة الجـمل:

نحاول في هذا العنصر أن نستكشف أسرار التّراكيب الموظّفة من قبل شاعرنا حتى تلك التي تطرد مع قواعد اللّغة دون أن يصيبها شاعرنا بخرق معيّن يخرجها من دائرة المألوف؛ ذلك انّه عمد إلى ذلك عمدًا، و انساق وراءها انسياقًا لأنّها انساقت هي الأخرى، و اتّسقت مع المعنى الشّعري للقصيدة، و من ثمّ فليس عيبًا أن يوظّف الشّاعر (فعل+فاعل+م.به) في صورتها المطّردة، و لا يعدّ دليلاً على ضعف لغة الشّاعر، لأنّ ذاته الشّاعرة اطمأنّت لهذه التّراكيب خاصّة إذا أحدثت تأثيرًا في نفس المتلقّي. و جعلت أحاسيسه تهتزّ و تتفاعل مع الرّسالة المقدّمة لها.

و بإطلالة منّا على النّسيج اللّغوي لـ" نصيحة الإخوان و مرشدة الخلاّن" نجد أنّ الجملة الفعلية بنوعيها البسيطة و المركّبة قد ساهمت مساهمة بالغة الأثر في تشكيل هذا النّسيج، حيث تكرّرت بـ63 مرّة. و بنسبة 53.84% متقدّمة بذلك على نظيرتها الاسمية. و ما زاد في استمرار حركتها ، و الحفاظ على حيويّتها المشعّة ورود جمل اسمية بعدها تراوحت بين الجملة إلى الجملتين مانحة إيّاها بعدًا من التّأكيد و الإثارة. و هذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على براعة شاعرنا، و تفنّنه في اختيار الجمل ورصّ بعضها إلى بعض حتّى تنساق وراء عزف المعنى الملائم و الذي يرمي الشّاعر إلى تحقيقه من وراء

توجيهه لهذا الخطاب الشّعري. وانطلاقًا من كون الجملة الفعلية هي " التي يكون المسند فيها فعلاً، لأنّ الدّلالة على التّجدّد إنّما تستمدّ من الأفعال وحدها[18] فقد أتت معبّرة عن المعنى العام و الأبعاد الدّلالية و الجمالية للنّص، حيث تبدّى لنا " ابن الوردي" من خلالها و كأنّه معلّم قومه، و عينه الصّافية الحادّة التي ترى لحم الطّريقة المثلى التي بها يبني الإنسان نفسه، فهو حاديهم إلى تغيير واقعهم و تجميل حياتهم بنشوة الإيمان، و تعطيرها بسنّة المصطفى الأمين عليه أفضل الصّلاة و أزكى التّسليم، و لأجل ذلك صيّر الكلمة بنبوع وعظ متدفّق بـ" افعل" و" لا تفعل" و التي من شأنها أن تبعث الحياة في قلوب أعمتها شهوات الدّنيا و ملذّاتها، وعظت عليهم بنواجدها حتّى صاروا عبيدًا لها أينما تقودهم انقادوا طيّعين راضين لذلك.

و على غرار الجملة الفعلية نلمح الجملة الاسمية جنبًا إلى جنب مع نظيرتها الفعلية حتى و عن لم ترد بنفس عدد التّواتر، و الذي قدّر بـ 54 مرّة، و بنسبة 46.15 % و هو فارق نراه غير شاسع. و الجملة الاسمية على نقيض تامّ مع الفعلية، فإذا كانت هذه الأخيرة تدلّ على التّغيير و الحركة و التّجدّد فإنّ الجملة الاسمية هي التي " يجزم بها الشّاعر أنّ معناها ثابت دائم، و مقطوع به[19] فتارة يؤثر شاعرنا الحركة، و تارة أخرى يجنح إلى الثّبات الذي انعطف إليه الشّاعر لغاية في نفسه، حتّى يضمن أنّه حفر لكلامه مكانًا في ذاكرة متلقّيه خاصّة عندما ترد وراء الجملة الفعلية فتؤكّد حقيقة من حقائق الدّنيا، و يكون معنى هذه الحقيقة مرتبط بمعنى الجملة الفعلية التي سبقتها من جهة، و دليلا على ثبات الشّاعر و استقراره على المبدأ الذي من اجله نظم هذه اللاّمية ألا و هو الوعظ و الإرشاد، و إلحاحه الدّائم على كشف حقيقة هذه الدّنيا الفانية حتى لا يذهب الإنسان ضحيّة لها فيخسر الدّارين و خسارة الدّار الأخيرة أعظم من جهة أخرى و من ثمّ ثبت " ابن الوردي " على مبدأ زعزعة النّفوس البشرية، و ضرورة توعيتهم لأنّه حتى و ان أعلن الثّورة عليهم فإنّهم دائما يعيشون في رحابة وجدانه.

و كما أسلفنا الذّكر فإنّ الشّاعر عمد إلى مزج الجمل الفعلية و الاسمية، و أجاد العزف عليها ما دام أنّهما انساقتا وراء عزف المعنى الذي يريده الشّاعر، فلا ضير أن نعالج هذا المزج في وحدة شعرية نتفحّص من خلالها دلالة كلّ منهما، و ذلك في مثل قول الشّاعر لا الحصر:

إعْتَزِلْ ذِكْرَ الأَغَانِي وَ الغَزَلْ وَ قُلِ الفَضْلَ وَ جَانِبْ مَنْ هَزَلْ
وَ دَعِ الذِّكْرَ لِأَيَّامِ الصِّبَا فَلِأَيَّامِ الصِّبَا نَجْمٌ أَفَلْ
إِنَّ أَهْنَى عِيشَةٍ قَضَيْتُهَا ذَهَبَتْ لَذَّاتُهَا وَ الإِثْمُ حَلْ
وَ اتْرُكِ الغَادَةَ لاَ تَحْفَلْ بِهَا تُمْسِ فِي عِزٍّ رَفِيعٍ وَ تُجَلْ. 0[2]

استهلّ الشّاعر مطلع هذه اللاّمية بجملة فعلية قصيرة استغرقت شطر البيت الأوّل يقابله شطره الثّاني بجملتين قصيرتين عُطفت على ما قبلها بأعم حروف العطف و هو الواو. و الرّبط بين جملتين هو " علاقة تصطنعها اللّغة بين المعنيين داخل الجملة الواحدة [كما في شطر البيت الأوّل] أو بين الجملتين (...) فاللّغة تلجأ إلى الرّبط حين ترى أنّ ثمّة علاقة بين طرفين (21) و فائدة الجمل القصيرة هنا (فعل+فاعل+م.به) أو (فعل+فاعل) هو تلاحق وقعها، و تتابع قراءتها من طرف المتلقّي. أمّا البيت الثّاني فقد تشكّل شطره الأوّل من جملة فعلية:(فعل+فاعل(مضمر في البنية السّطحية)+م.به+جار و مجرور+متضايفان) و معها تستمرّ حلقة الأوامر و النّواهي ليأتي حرف "الفاء" في الشّطر الثّاني و كأنّه يضطلع بمهمّة تفسيرية يؤكّد الجملة السّابقة

وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على خبرة الشّاعر، لأنّه لا يسوق الأوامر والنّواهي دفعة واحدة و إنّما تتخلّلها جمل اسمية تقيم الدّليل على كلام الشّاعر، و لا تدع مجالاً للشكّ من جهة، و حتّى تدفع الملل و النّفور الذي من شأنه أن يتسرّب إلى المتلقّي في غمرة توالي هذه الأوامر و النّواهي الآتية من صوت أعلى إلى صوت أدنى من جهة أخرى. ثمّ يلي هاذ البيت جملة مركّبة ستغرق البيت كلّه، و الجمل هنا تطول أو تقصر وفقًا للنّفس الشّعري الخاصّ بكلّ جملة، و للمعنى الذي يريد الشّاعر إيصاله إلى المتلقّي. فالجمل السّابقة كانت قصيرة لأنّها أتت على وجه الإلزام أمّا هذه الجملة فإنّها طويلة احتاجت إلى نفس شعري طويل يفرض على المتلقّي أن يبحر معها في رحلة طويلة.

و قد يرجع طول هذه الجملة إلى أنّ المتلقّي يحتاج برهة من الزّمن لإعادة شريط الصّبا و أيّام الشّباب الذي كان همّه الوحيد فيها إشباع رغباته و لذّاته و نسي واجباته

اتّجاه خالقه كيف لا و تلك الأيّام انقضت و تركت وراءها أكوام الخطايا و الدّنايا في وقت كان ينبغي أن تكون أهمّ محطّة لتحصيل الحسنات ومحو السّيّئات ،و قليل من يضع عقله نصب عينيه، و يصدّ نفسه عن إتّباع الهوى. و بعد أن يذهب المتلقّي مع الشّاعر في خيال بعيد يعود الشّاعر ليكمّل حلقة الأوامر و النّواهي،بعد أن تكون ذاكرة متلقّيه قد تهيّأت لذلك، و استعدّت لتقبّل معطيات أخرى.

و ما يلاحظ على جمل هذه الوحدة الشّعرية أنّها لم تتعقّد كثيرًا، و سلكت طريق البساطة، بحيث جاءت عفوية تلقائية لا يسعنا إلاّ أن نعترف بأنّها عبّرت في نسبتها بطريقة عادية عن عالم غير عادي. عالم تجرّد من قيمه، و انسلخ من مبادئ دينه السّمح. كلّ هذا من خلال سياق نصّي محكم صبغ كلّ الكلمات و الجمل، وصهرها في بوتقة واحدة رسمت التفرّد و الخصوصية لأسلوب شاعرنا، و نفضت أجنحتها عن طاقات دلالية ظلّت تشعّ على طول المتن الشّعري. هذا الأخير ورد فيه أيضا من الجمل المركّبة قول الشّاعر:

كُتِبَ المَوْتُ عَلَى الخَلْقِ فَكَمْ فَلَّ مِنْ جَيْشٍ وَ أَفْنَى مِنْ دُوَلْ
أَيْنَ نَمْرُودُ وَ كَنْعَانُ وَ مَنْ مَلَكَ الأَرْضَ وَ وَلَّى وَ عَزَلْ
أَيْنَ عَادٌ أَيْنَ فِرْعَوْنُ وَ مَنْ رَفَعَ الأَهْرَامَ مَنْ يَسْمَعْ يَخَلْ.[2](2)

احتوت هذه الوحدة الشّعرية على جملة فعلية طويلة و جملتين اسميّتين طويلتين ، و الشّاعر عندما أطال نفسه الشّعري لأنّ الموقف الكلامي يقتضي منه هذا التّأنّي في إرسال كلماته؛ ذلك أنّ الموقف لذي نحن بصدده يتحدّث عن "الموت" هذه الكلمة التي يجب أن نحسب لها في كلّ ثانية من أعمارنا و عليه فالأجدر أن ننصاع لأوامر الخالق الأجلّ، و نسير على الدّرب المستقيم الذي رسمه لنا المولى الأجلّ. و ضروري أن ننظر في أحوال هذه الأمم الغابرة التي طغت فوق الأرض و تكبّرت و تجبّرت و لكنّها في

نهاية أمرها خضعت لقوّة الواحد القهّار. فنمرود كان خصمًا عنيدًا ليّدنا إبراهيم، و سلّط عليه الواحد الأحد اضعف مخلوقاته و هي ذبابة فقضت عليه. أمّا عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية ، و فرعون أطبق عليه جلّ و علا البحر فكانت النّهاية، و من ثمّ فمن الأولى أن نأخذ العبر و نتّعظ و لا نتطاول.

ج- التّقديم و التّأخير:

إذا كان الخطاب النّفعي المتداول بين الأفراد في حياتهم اليومية يخضع لنظام مطّرد يتّفق و قواعد اللّغة المتعارف عليها سلفًا فإنّ الإبداع على النّقيض من ذلك؛ لأنّ المبدع و هو يفرغ مولوده الفني تراه يقدّم ويؤخّر أجزاء الكلم تارة، و يؤثّر السير على الخطّ القاعدي المطّرد و المألوف بين الجماعة اللغوية تارة أخرى من منطلق أن الخطاب الأدبي – و كما قال – ريفاتير- " هو قبل كل شيء لعب بالكلمات (23)و من ثمّ نلفي المبدع يحرّك دوال اللّغة كيف يشاء، و ما يهمّ هو تحقيق الهدف التّأثيري و الاتصالي الذي يتوخّاه من تجربته الشّعرية.

و تقنية التّقديم و التّأخير ارتبطت بالشّعر منذ نشأته، و لأهمّية هذه الوسيلة في تكوين النّص الإبداعي فقد اهتمّ كثير من اللّغويّين و البلاغيّين العرب بتتبّعها منذ عهد مبكّر. فعبد القاهر الجرجاني أورد في مؤلّفه "دلائل الإعجاز" " أنّه باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التّصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، و يفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال شعرًا يروقك مسمعه، و يلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدّم فيه شيء، و حوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان، و اعلم أنّ تقديم الشيء على وجهين، تقديم يقال: انّه على نيّة التأخير، و ذلك في كلّ شيء أقرته مع التّقديم على حكمه الذي كان عليه و في جنسه الذي كان فيه، و تقديم لا على نيّة التأخير و لكن أن تنقل الشيء ع حكم إلى حكم، و تجعله بابًا غير بابه، و إعرابا غير إعرابه24)

و من الاستخدامات التي لجأ فيها " ابن الوردي " إلى تقديم ما حقّه التأخير و تأخير ما حقّه التقديم بالقياس إلى القاعدة المتعارف عليها نذكر ما يلي:

أَيْنَ عَادٌ أَيْنَ فِرْعَوْنُ وَ مَنْ رَفَعَ الأَهْرَامَ مَنْ يَسْمَعْ يَخَلْ

أَيْنَ مَنْ سَادُوا وَشَادُوا وَ بَنُوا هَلَكَ الكُلُّ وَ لَمْ تُغْنِ القُلَلْ
أَيْنَ أَرْبَابُ الحِجَى أَهْلُ النُّهَى أَيْنَ أَهْلُ العِلْمِ وَ القَوْمُ الأَوَّلْ.(25)

تقدّم في هذه الأبيات الخبر " اسم استفهام " على حساب المبتدأ في واحدة من اللحظات التي ينفعل معها شاعرنا، و اهتزّت لوقعها أحاسيسه و مشاعره. إنها قضية الموت التي تضاعف معناها من خلال هذا التقديم الذي أضحى بؤرة التعبير، ذلك أن شاعرنا يلحّ على إيقاظ النّائمين من أهل المعاصي الغافلين حتى يهجروا الخطايا قبل حلول المنايا، و يبعثوا الأمل قبل دنوّ الأجل. إنها صرخة تطلقها الذّات الشّاعرةللفت انتباه من تتكسّر على أعتاب قلوبهم العظات، و ترتدّ عنهم الكلمات لعلّ قلوبهم ترقّ و عقولهم تفيق، و عيونهم تبكي، و ما هي إلا أيام و سنلتقي الله إما راضي عنّا أو غاضبا عنّا.

كما تقدّم الخبر شبه جملة على المبتدأ أو خبر " إنّ" على اسمها في الأبيات التّالية:

وَ دَعِ الذِّكْرَ لِأَيَّامِ الصِّبَا فَلِأَيَّامِ الصِّبَا نَجْمٌ أَفَلْ
فِي ازْدِيَادِ العِلْمِ إِرْغَامُ العِدَى وَ جَمَالُ العِلْمِ إِصْلاَحُ العَمَلْ
مُلْكُ كِسْرَى عَنْهُ تُغْنِي كِسْرَةً وَ عَنِ البَحْرِ اجْتِزَاءً بِالوَشَلْ
بَيْنَ تَبْذِيرٍ وَ بُخْلٍ رُتْبَةٌ وَ كِلاَ هَذَيْنِ إِنْ زَادَ قَتَلْ
إِنَّ نِصْفَ النَّاسِ أَعْدَاءٌ لِمَنْ وَ لِيَ الأَحْكَامَ هَذَا إِنْ عَدَلْ
لاَ يَغُرَّنَّكَ لِينٌ مِنْ فَتَى إِنَّ لِلْحَيَّاتِ لِينًا يُعْتَزَلْ.(26)

تقدّم الخبر شبه الجملة " فلأيّام الصّبا" على المبتدأ ، و الهدف من ذلك هو تقوية الكلام و تأكيده خاصة إذا علمنا أن هذه العبارة موجودة في الشطر الأول من البيت، و إعادة تكريرها يعدّ ضربا من التأكيد و الإلحاح على الكلام حتى يلفت الشاعر انتباه المتلقّي، و يجعله يمعن النظر أكثر في

أيام الصّبا و الشّباب التي ولّت، و هل استثمرها فعلا فيما يرضي العزيز الحكيم أم أنها كانت محطّة للهو و العبث فذهبت و تركت اوام الخطايا و الدّنايا تلاحق صاحبها، و الأجدر به أن يقف على ساحل التّوبة فبحار المعاصي طوفان، و يصلح ما بقي يغفر له ما مضى. و كما قال سبحانه و تعالى:" وَ سَارِعُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَ جَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَ الأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلمُتَّقِينْ."(27)

و في البيت الثاني يقدّم أيضا الخبر شبه الجملة " في ازدياد العلم" على حساب المسند إليه المبتدأ " إرغام" ، و هذا إشارة إلى أن المتأخر مختصّ و مقصور على المتقدّم من جهة، كما يدلّ التّقديم هاهنا على اهتمام الشاعر به من اجل تأكيد كلامه و تقويته خاصة و أن الأبيات التي سبقت هذا البيت ترغّب في طلب العلم و الحثّ عليه. و ما فائدة طلوع شّمس يوم و لم نزدد فيه علما، و ما فائدة بزوغ شمس يوم و لم تزدد فيه تقرّبا من المولى الأجل. و يلي هذا البيت البيت الثّالث الذي نقدّم فيه المسند " الخبر " على المسند إليه المبتدأ " اجتزاء" و الغرض من هذا أن الشّاعر يعجّل بإبراز قناعته و الرّضا بما قسمه الله له، و بالتّالي تلاءم هذا التّقديم مع انفعاله الذي ترجم قناعته.

أما البيت الرابع فكان غرض التقديم مراعاة نظم الكلام و موسيقاه، أي بغرض استقامة الوزن لدى الشاعر، في حين تقدّم خبر " إنّ" على اسمها في البيت الذي يليه، و هذا التّقديم يدلّ على الاهتمام بأمر المقدّم و الاعتناء به، لأنّ الشّاعر يريد أن يلفت انتباه المتلقّي إلى انّ كلمة " القاضي" هي اسم منقوص، و حروفها ثقيلة على اللسان بوجود حرف الضّاد و هذا يوازي صعوبة و ثقل مهمّة القضاء، و هو المعنى الذي يريد الشّاعر أن ينقله للمتلقّي، و لدا اهتمّ بتقديمه على حساب اسم " إنّ " المتمثّل في " لوعظا" و ما يقال عن هذا البيت يمكن أن يقال عن البيت الذي يليه، حيث تقدّم فيه خبر " إنّ" " للحيات " على حساب اسمها " لين"، و ذلك في معرض الاهتمام بأمر المقدّم لأنّ الشّاعر يحذّر المستمع، و بكر " للحيات" يحقّق الشّاعر إثارة الانتباه، و شدّ المتلقّي إلى كلامه فيحتاط و يحذر.

و تقدّم فعل جواب الشّرط على حساب فعل الشّرط في الأبيات التّالية:

زَادَ إِنْ قِسْنَاهُ بِالبَدْرِ سَنَى أَوْ عَدَلْنَاهُ بِغُصْنٍ فَاعْتَدَلْ
وَ اهْجُرِ الخَمْرَةَ إِنْ كُنْتَ فَتَى كَيْفَ تَسْعَى فِي جُنُونٍ مَنْ عَقَلْ
لاَ تُوَازِي لَذَّةَ الحُكْمِ بِمَا ذَاقَهُ الشَّخْصُ إِذَا الشَّخْصُ انْعَزَلْ
لاَ يَغُرَّنَّكَ لِينٌ مِنْ فَتَى إِنَّ لِلْحَيَّاتِ لِينًا يُعْتَزَلْ.8[2]

القاسم المشترك بين هذه الأبيات التي تقدّم فيها فعل جواب الشّرط (زاد،اهجر،ذاقه،لا تل) على حساب فعل الشرط (قسناه،كنت،انعزل،سألوا) هو اهتمام الشاعر بأمر المقدم، و الحرص على إيصال نتيجة فعل الشرط قبل فعل الشرط حتى يثير انتباه المتلقّي. فتقديم " زاد" في البيت الأول يدل على أن الشاعر اهتمّ بتبيان جمال أولئك الغلمان بغضّ النّظر عن فعل الشّرط " قسناه" ، و كذلك يدلّ تقديم فعل جواب الشّرط " اهجر" على فعل الشّرط " كنت " في البيت الثاني على حرص الشّاعر على التّعجيل بكلامه كيف لا وهو يتعلّق لأمّ الخبائث، و من ثمّ فالموقف الكلامي يتحكّم في طريقة التّأليف بين الدّوال و المدلولات. و يقول سبحانه و تعالى:" يَا أَيُّهَا الذِينَ آمِنُوا إِنَّمَا الخَمْرُ وَ المَيْسَرُ وَ الأَنْصَابُ وَ الأَزْلاَمُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُون." [2]8وفي البيت الثالث كان غرض التقديم هو إثارة الانتباه ، و استمالة المتلقي، و حمله على تذوق نعمة الراحة و الطمأنينة في رحاب الخلوة بالنفس لتدبّر الكون و ما فيه.

كما تقدم المفعول به على الفاعل في الأبيات التالية:

أَيُّ كَفٍّ لَمْ تَنَلْ فِيهَا المنَى فَرَمَاهَا اللَّهُ مِنْهُ بِالشَّلَلْ
عَدَّ عَنْ أَسْهُمِ قَوْلِي وَ اسْتَتِرْ لاَ يُصِيبَنَّكَ سَهْمٌ مِنْ ثُعَلْ
لاَ يَغُرَّنَّكَ لِينٌ مِنْ فَتَى إِنَّ لِلْحَيَّاتِ لِينًا يُعْتَزَلْ.9[2]

إن تقديم ضمير المخاطب "الكاف " على حساب الفاعل (سهم،لين) يدلّ على أن الشاعر يهتمّ بالطّرف المتلقّي الذّي يوجّه له هذا الخطاب.و القصد من ذلك لفت انتباهه من جهة،و تقوية المعنى و تأكيده خاصة بعدما اتّصلت نون التّوكيد الثقيلة بالفعل المضارع،و من ثمّ أكّدت المعنى الذي يودّ الشّاعر إيصاله و حمل المتلقّي على ضرورة الانتباه له.

حالات الدّراسة .

(1) د. محمّد حماسة عبد اللّطيف: اللّغة و بناء الشّعر، ص 28، دار غريب للطّباعة و النّشر و التّوزيع، القاهرة- مصر، د.ط ، د.ت.

(2) د. محمّد حماسة عبد اللّطيف: الجملة في الشّعر العربي، ص 48-49، دار غريب للطّباعة و النّشر و التّوزيع،القاهرة- مصر-، د.ط، 2006م.

(3) د. عبد المالك مرتاض: النّص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟، ص 63-64.

(4) د. أحمد حسّاني: المكوّن الدّلالي للفعل في اللّسان العربي، ص 33، ديوان المطبوعات الجامعية، السّاحة المركزية، بن عكنون
- الجزار-، طبعة 1993م.

(5) د. عزيزة فوال بابتي: العجم المفصل في النّحو العربي، ج2، ص 769-700، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان - ، ط1، 1413هـ- 1992م.

(6) ينظر القصيدة: الأبيات14-15-16.

(7) سورة الرّحمان: الآية:26-27.

(8) محمّد مفتاح: في سيمياء الشّعر القديم، ص 98.

(9) المرجع السّابق، 98.

(10) ينظر القصيدة: الابيات:60-61.

(11) الشيخ مصطفى الغلاييني: جامع الدّروس العربية،ج1،ص 29، ضبطه و خرّج شواهد الشّعرية: أ. محمد فريد، المكتبة التّوفيقية ، القاهرة- مصر-، د.ط،د.ت.

(12) د. خليفة بوجادي: الثّابت اللّساني في إلياذة الجزائر- بين المنظور الوظيفي و الاتّجاه الأسلوبي- ، ص57 ، مطبعة دار هومة – الجزار-، د.ط،د.ت.

(13) ينظر القصيدة: الابيات: 11-12-21-22.

(14) د. منير سلطان: بديع التّراكيب في شعر أبي تمام، ص 529، منشأة المعارف بالإسكندرية–مصر–، ط4، 2002م.

(15) د. عزيزة فوال بابتي:المعجم المفصّل في النّحو العربي، ص 764.

(16) ينظر القصيدة:الأبيات:53–54–55–56.

(17)د. تمام حسّان: اللّغة العربية معناها و مبناها، ص 250، عالم الكتب للنّشر و التّوزيع و الطّبع، القاهرة– مصر–، ط3، 1418هـ–1998م.

(18) د. خليفة بوجادي: الثّابت اللّساني في إلياذة الجزائر، ص 48.

(19) د. منير سلطان: الإيقاع في شعر شوقي الغنائي، ص 204، منشأة المعارف بالإسكندرية– مصر– ، د.ط، د.ت.

(20) ينظر القصيدة: الأبيات:1–2–3–4، ص 14.

(21) مصطفى حميدة: نظام الارتباط و الرّبط في تراكيب الجملة العربية، ص 146، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، لونجان – مصر– طبعة 1997م.

(22) ينظر القصيدة: الأبيات:14–15–16.

(23) شهرزاد بن يونس: قراءة في شعرية لخطاب الصّوفي" جوهر الماء لعبد الله حمادي"، مجلة الثقافة، العدد المزدوج8–9 ، 2006 م، منشورات وزارة الثقافة الصّادرة عن مكتبة الوطنية الجزائرية،ص34.

(24) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 96– 97.

(25) ينظر القصيدة: الأبيات:14–15–16.

(26) ينظر القصيدة: الابيات: 2–25–33–59–72.

(27) سورة آل عمران: الآية 133.

(28) ينظر القصيدة: الأبيات:

29 ينظر القصيدة : الأبيات: 7–9–56–71.

قراءة النص النقدي مقترب منهجي، أداتي إجرائي

أ.سهيلة بوساحة جامعة برج بوعريريج

الملخص:

تهدف هذه الدراسة للكشف عن كيفية قراءة نص نقدي يختلف في بنيته ودلالته عن النص الأدبي الذي له بعد جمالي مغاير لبعد النص النقدي المنحصر في المستوى المعرفي، الذي يدخل ضمن ما يصطلح عليه ميتانقد فلما أعلت الاتجاهات المابعد بنيوية من سلطة القراءة والقارئ ووضعت نظريات القراءة والتلقي علامة مساواة بين النقد والقراءة باعتبارها نشاط يسعى للحفاظ على الارتباط الوثيق بين النص والقارئ، وجد الناقد نفسه في مواجهة مع فعالية القراءة وراح الاشتغال النقدي يتحدث عن وظيفة القراءة المعاينة لنص نقدي، ودور القارئ في مقاربة النص ومعاينته للمستوى المعرفي الذي يتأتى من خلال الاستعانة بمنهج نقدي؛ للوقوف على مدى استيعاب ووعي قارئ النص النقدي لأداة القراءة المعتمدة وكيفية استثماره لها، الذي يكشف عنه المستوى الإجرائي.

الكلمات المفاتيح: القراءة؛ الميتانقد؛ النص النقدي؛ الأداة؛ الإجراء؛ التفاعل المنهجي؛ القارئ الناقد.

La lecture du texte critique est une approche méthodique, procédural

Résumé:

Cette étude a pour but de révéler comment lire un texte critique diffère dans sa structure et l'importance du texte littéraire, qui a esthétique encore une autre dimension piégées dans le niveau de connaissance du texte critique, qui relève de ce qu'on appelle l'argent mort, en donnant les tendances de la montée de la lecture post-structurelle et l'autorité de lecteur et a développé des théories lecture et recevoir l'égalité entre la critique et la marque de lecture comme activité vise à maintenir un lien étroit entre le texte et le lecteur, le critique se trouva face à la lecture de l'efficacité et a réclamé de l'argent pour se livrer à parler de la fonction lecture aperçu texte

critique, et le rôle du lecteur dans l'approche du texte et un aperçu du niveau de connaissance qui vient Grâce à l'utilisation d'une approche critique, afin de déterminer le degré d'absorption de la conscience et de l'outil de lecture de texte critique lecture approuvé et comment investir, ce qui révèle son niveau procédural.
***Mots clés**: Lecture, Critique, Texte critique, Instrument, Action, Interaction systématique, Lecteur de critique.*

مقدمة:

يقف المتأمّل للمشهد النقدي على قلة القراءات المنجزة حول النصوص النقدية، في مقابل الاستعانة بمنهج نقدي وقراءة نص أدبي؛ ولقد لاحظ **T.Todorouv** ندرة القراءة خاصة فيما يتعلق بالكتب العلمية والفكرية وبالأخص كتب النقد، إذ يُعتقد أنّ قراءة نص نقدي مخاطرة فيها من المزالق ما يُحتّم الابتعاد عنها، وأنّ النقد لا يقرأ ولا يُقاس خاصة في غياب منهاجية خاصة بقراءة النص النقدي، وضبابية أدوات القراءة التي يمكن أن يُباشر بها القارئ نصا نقديا مقيدا هو بدوره بآلية أو آليتين استعان بها قارئ النص الأدبي؛ فيجب أن لا يغيب عن ذهن قارئ نص نقدي أنّه ملزم بالانطلاق في قراءته لنص نقدي من منطلقات قارئ النص الأدبي المنهجية، فلا توجد آليات قراءة النص النقدي وآليات قراءة النص الأدبي، توجد آليات القراءة المعروفة بمناهج النقد، وبالتالي على قارئ النص النقدي أن يتبنى تصورات وآليات قارئ الأدب المنهجية ويبتعد عن اختيار منهج نقدي للقراءة، لأنّه في حالة اختياره مسبقا للآلية قبل الإطلاع على النص النقدي سيقيّد ما هو مقيّدا أصلا؛ فقارئ النقد من منظور **Todorouv** مطالب أن ينطلق من نص موجودا مسبقا، حيث يقف من خلال معاينة نص نقدي على معرفة على اعتبار أنّه نتاج استعانة قارئ الأدب بمنهج نقدي؛ ويمكن اعتباره منهج في صورته التطبيقية حيث تحدّد وظيفة القارئ في التفاعل مع المستوى المعرفي الذي يكشف عنه النص، لذلك سأحاول أن أوضّح منهاجية قراءة نص نقدي مختلف كلية في بنيته عن نص أدبي، وأكشف عن مستويات قراءته ودور القارئ وكيفية تفاعله مع نص متفاعل أصلا.

أولا: منهاجية قراءة نص نقدي:

يُنتظر من قارئ النص النقدي أن يُوسّع مجال القراءة بانتقاله من المستوى الجمالي الذي خلُص إليه قارئ الأدب إلى المستوى المعرفي، وأن يُساهم في تطوير النقد ويُحدث تفاعلا معرفيا؛ فالقارئ حسب **إيزرIser** يتأثر بنماذج النص المختلفة والنقد باعتباره نصا لا يريد أن يبقى في المجال الجمالي يبغي قارئا يتفاعل مع الجمالي لإنتاج المعرفي، ويُقدّم قراءة ابستيمولوجية تتطلّب التماس الأسس التي تقوم عليها المعرفة، فتبني صرحها في إطار من الحقائق والتصورات التي تحدّد آفاقها من خلال مفهومات تعيد ترتيبها حتى تخدم الغاية التي قامت وتقوم من أجلها؛ فقراءة النص النقدي تلامس المستوى المنهجي وتؤدي وظيفة تأملية تقوم على المقارنة وإدراك الأبعاد، لذا فعلى القارئ أن يكون مستغرق زمن القراءة؛ ذلك أنّ المعرفة الابستيمولوجية لا تنجلي إلاّ في القراءة المنهجية وبحسب الاستجابة؛ فعندما يقوم القارئ بعملية استغلال المنظورات المتنوعة التي يُقدّمها له النص فإنّه يجعل العمل حسب **إيزرIser** في حالة حركة، حيث تتضمن القراءة دائما معاينة النص من خلال منظور متحرك باستمرار وربط المجالات المختلفة ليبني النص ما دعاه **Iser** البعد الفعلي الذي يتغيّر طوال مدة القراءة، وهذه العملية نفسها تُفضي إلى إيقاظ الاستجابات في نفس القارئ، خاصة الاستجابة المعرفية وهذا أهم مبرّر لظهور قراءة النص النقدي. وتأكيد الارتكاز على الاستجابة الجمالية لإحداث استجابة معرفية أمر استدعته الطبيعة الجمالية للمعنى والدائمة التهديد بالتحول إلى تحديد منطقي أي إلى مبهم، فيصبح الجمالي في لحظة ما منطقيا في اللحظة التالية، لأنّ القطب الجمالي كما يرى **Iser** هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ، على اعتبار أنّ قارئ النقد يستند على الاستجابة الجمالية حتى تتحقق له الوظيفة الإدراكية وتحدث له استجابة معرفية؛ لأنّ قارئ الأدب قد ترك في نصه لاحسم معرفي ومنهجي وأداتي وهي المستويات التي تثير القارئ ويبني عليها استجابته، لذلك فهو ملزم بأن يُخضع تلك المقاربات إلى التحليل الابستيمولوجي والتأريخي، نظرا لأنّ مناهج قراءة الأدب وأصولها ليست قوالب جامدة ودرجة استيعاب مبادئها وآلياتها ليست واحدة فهي تتفاوت بين القراء، الأمر الذي تحتاج معه الدراسات الممنهجة قراءة تستهدف مستواها المعرفي الابستيمولوجي وفق منهج القراءة الذي يؤطّر الفعل القرائي ويدرجه في

منظومة فكرية؛ لأنّ نظرية القراءة والتلقي ليست مجرد مقاربة جمالية لنصوص معينة، مثلها مثل المقاربات الأخرى ولكنّها جزء من نسق فكري عام، حيث يقوم القارئ بانتقاء آليات القراءة لإنتاج المعنى الإجرائي الذي يدخله في تفاعل مع النص، وبالتالي يمكن لقارئ النص النقدي باعتباره متلقي أن يعقد علاقة تتحدّد في نوعين من التفاعل تفاعل مع نص أدبي وتفاعل مع نص نقدي، الأول تفاعل جمالي مباشر يعكس الوقع المبدئي الذي يُحدثه فينا الأثر الأدبي، والثاني تفاعل يستوعب هذا الوقع ويُحاول تبريره في ضوء ما يعكسه ردّ الفعل المنتج والمؤول، وأن يُقارب المنهج المتّبع في النص النقدي ويتأمله ويُحاول الوقوف على مدى وعي وإدراك قارئ النص الأدبي لآليات ومبادئ المنهج الذي استعان به لمعرفة كيفية استثماره لها؛ ففي النص ما يحُثّ القارئ ويغريه للقيام بالقراءة، فضروري أن يعقد التقاء بينه وبين النص الذي يُثير قضايا معرفية ويدعوه إلى الحوار بشأنها؛ لأنّ الالتقاء بين النص والقارئ من منظور **إيزرIser** هو الذي يُحقّق للعمل وجوده، وهي خطوة ثابتة في منهج القراءة تتسم بالجدل والحوارية، تكون فيه الكفاية المعرفية عرضة للتأثر والتأثير تحت ناتج الوقع وشدته، ينتهي بالقارئ إلى فحص المقروء على أساس وجود نوعين من القراءة: قراءة تدرس القيم الجمالية غاية أخيرة وقراءة تدرس القيم الجمالية وسيلة للوصول إلى قيم أخرى تعتبر أسمى، يقدّمها قارئ النص النقدي وتسعى إلى تفعيل المقاربات النقدية وقراءتها في شروط معرفية وتاريخية مغايرة لشروط كتابتها استنادا للاستجابة الابستيمولوجية التي ولدّتها نصوص نقد الأدب؛ فكلما تقدمت نظرية جمالية التلقي يلاحظ القارئ تفاعلها البيّن مع النظريات العلمية والتوجهات الابستيمولوجية؛ فالقراءة تتغير بتغير المقروء وبتغير الإستراتيجية الخاصة لكل قارئ وفقا لمرجعيته المعرفية وقدرته على إدراك علائق النص المقروء؛ فالقراءة حسب **إيزرIser** هي أكثر من كونها مجرد إدراك حسي لما هو مكتوب، لذلك فالعناية بالنص ليست كافية بل العناية بالاستجابة هي الأكثر ضرورة وهي الدافع وراء المساءلة النقدية لنصوص نقد الأدب. والنص النقدي مثل النص الأدبي لا يمكن أن يوجد إلاّ عن طريق الوعي الذي يتلقاه القاري في لحظة القراءة وسيرورتها، لذا فعلى القارئ أن لا يقصر قراءته على الأدب فبإمكانه أن يُقرأ النص النقدي باعتباره حقلا ملائما لاستكشاف أسس الجهاز الذي

تتحرك عليه العملية النقدية، وعلى القارئ أن يتعامل معه بشكل دوري على أساس أنّه نشاط معرفي يُسهم في إحداث استجابة باعتباره خطابا متميزا له وظائفه المختلفة، ويقف على طبيعة العلاقات الداخلية بين هذه الوظائف ولا يترك لقارئ الأدب الحرية في القراءة دون أن يكون له من يُحاكمه، ويرى البعض أنّ القيام بقراءة ما قُرئ هو إساءة للقراءة لكنه يعني من جهة أخرى أنّ القراءة صحيحة إلى الحد الذي يمكن لها أن تفكك نفسها بنفسها، أو تجيء قراءة أخرى تفككها لتصبح إساءة قراءة؛ مما يعني أنّ القارئ يملك حرية التفسير لما هو مفسّر، لكنّه مطالب بأن لا يبتعد بحريته عن التفسيرات التي قدّمها قارئ الأدب. فالقراءة تؤسس الفعل القرائي وتغنيه وتجعله قادراً على التجدد والاستمرار، إذ لولاها لتحجرت تصورات النص النقدي المبدئية ورضيت بواقعها، ومن ثم استحالت إلى اقتناعات راسخة، سرعان ما تتحول إلى قواعد ضابطة تحجب توثب القراءة وتحد من تعدديتها وتنفي دور القارئ الناقد، والقراءة بنوعيها قراءة الإبداع والنقد ليست بالعملية السهلة وقراءة النقد أخطر، نظرا لأنّ قارئها مطالب بأن يقف على كل الرؤى والمواقف التي كشف عنها ناقد الأدب ويتفاعل معها، مما يُصعّب مهمة القراءة على قارئ النقد ويوقعه في الالتباس واختلاط المواقف وما ظنّ أنّه يراه جيدا لم يعد أمام ناظريه، وهذه الصعوبة تُصيب قارئ النقد غير المتسلّح والناقص المعرفة بآليات القراءة التي استعان بها قارئ الأدب، أما القارئ المالك المعرفة يستلزم امتلاكه القدرة على محاكمة نص نقدي من حيث التزامه بالأصول النظرية للمنهج المختار أو عدم التزامه بها، فنواميس الظاهرة النقدية في أبسط مسلّماتها وأكثر مستنداتها المنهجية هي الدافع وراء القيام بقراءة نص نقدي، هذه القراءة تفرض على القائم بها يكون أكثر معرفة من قارئ الأدب، وعليه أن يُلّم بجميع أصول المناهج والفروق الحاصلة بينها حتى يمتلك ذخيرة معرفية تُساعده في عملية القراءة؛ فلا يلوم قارئ النقد قارئ الأدب على اختياره المنهجي، لأنّ اللوم يحرمه من الاشتغال والمساهمة وهو محتاج إلى إخراج منجز نقدي حتى لا يُغيّب من المشهد النقدي، فقراءة النص النقدي يتحكم فيها القبول والرضى بتصورات قارئ الأدب عن المنهج الذي استعان به، لأنّ قراءة النقد ليست اختيارا بيّنا لمنهج نقدي بعينه مثلما أنّها ليست طريقة ديداكتيكية متعالية عن ظروف وخصوصيات الإنجاز؛ وإنّما هي

قراءة تتموضع بوعي ويحتاج القارئ فيها إلى خبرة معرفية تكون مشتركة بين النص النقدي والقارئ له، لأنّها تُفعّل القراءة وتؤدي إلى التفاعل والاستجابة؛ فالقراءة من منظور **إيزرIser** تكشف عن طبيعة النص الدينامية المتأصلة، وبالتالي لا يبذل القارئ جهدا لتأويل النص النقدي لأنّه يبحث عن المنهج والأداة باعتبارها عناصر كفيلة لإحداث تفاعل معرفي يضمن نوعا من التطابق بين الفعالية التي يرغب فيها المصدر والاستجابة التي يعكسها المقصد خلال عملية تلقيه، وقد وصف **إيزرIser** فعالية القراءة بأنّها مِشكال من المنظورات والمقاصد المسبقة وإعادة التجميع، لذلك لا يبحث قارئ النقد عن دلالة المنهج الذي تحقق به النص الأدبي، وإنّما يسعى لإحداث دلالة معرفية منفتحة ضمن مسار التلقي النقدي، إذ يستمد العمل طبيعته الدينامي من وجوده الفعلي الذي يُعد شرطا مسبقا لما يترتب عن العمل من تأثير. يُقدّم قارئ النقد خدمة لنظرية المعرفة إذ يتمكّن من اقتحام عالم الاتجاهات النقدية واقتحام أنماط الممارسات التحليلية المصاحبة لها، وتكون خدمة مزدوجة للمعرفة ولقارئ المعرفة أين يُفسح له المجال كي يشتغل في حقل المعرفة ويسهم في إثرائها ويسمح لمعارفه بأن تظهر مستعينا بالوصف كأداة للطريقة التي اتبعها قارئ الأدب، على اعتبار أنّ لكل قارئ منهجا اختياريا يعاين به الأدب، وقد ساندت آليات القراءة التي جاءت بها الثقافة الحديثة قارئ النص النقدي؛ حيث موقعت أدواتها الدراسة والتحليل في مرحلة ثالثة من تفسير النص حتى يتسنى للقارئ النقدي تقديم إضافة ومساهمة للمعرفة النقدية؛ فحسب **إيزرIser** أنّ ما يقدّمه قارئ النص النقدي سوف يُغيّر بالمقابل النظرة المسبقة ويصبح موجِد رؤية لما قد تمت قراءته، لذا على هذا القارئ أن يُعوّل في قراءته على الجدالية ومحاكمة المناهج تارة من داخلها وتارة بوضعها أمام سياقات مختلفة تجعل قراءة القراءة سجالا وكشفا للمعارضة، وأن يقبل معارف قارئ الأدب ثمّ ينطلق في التحاور معه مستندا على خلفياته المعرفية مدعما تحاوره المعرفي، وبالتالي يمكن أن نتحدث عن العناصر المشتركة بين النص النقدي وقارئه، التي تتطلب ذخيرة تتكون من المنهج النقدي وآلياته وقيّمه المعرفية، مقارنة بذخيرة أو ممكنات النص الأدبي التي تحدث عنها **Iser** واعتبرها مواضعات أدبية وقيم تاريخية يعمل كل نص فني على دمجها وإعادة إنتاجها بشكل مستمر وفق خطاطة عامة.

ثانيا: تفاعل القارئ مع نص نقدي:

قراءة النص النقدي مرهونة بمدى توفر قارئه على الكفايات التحليلية وعلى القدرة على استثمار كل المؤشرات النصية الداخلية والخارجية التي تم توظيفها، فبإمكان ذخيرة النص النقدي أن تُسعف القارئ وتساعده على ابتداء القراءة وإحداث وقع معرفي يسمح له بتقديم نص نقدي فوق نص نقدي أصلا من إنتاج القارئ الناقد؛ ذلك أنّ القراءة الابستيمولوجية هي تأمل في الكائن والممكن، وهي تفاعل دينامي بين معطيات النص والخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها رغباته وردود أفعاله، ولا يمكن أن يُترك النص النقدي بدون متلقي يقرؤه ويُعيد بنائه، والتلقي لا يحدث عند لقاء النص والقارئ، بل يجب ملاحظته وهو يتمفصل إلى ثلاثة مراحل، إذ نلحظ ابتداءً عملية التلقي، ثم ناتج التلقي والتأثير والتلقي، فتتخذ العملية مساراً شبه مغلق يجدّد مكوناته دوماً على سيرورة الفعل القرائي؛ لأنّ عملية التلقي لا تحدث بعيداً عن الذات والوسط والظرف ونوع التوقع وأفق الانتظار، إذ يُعتبر ما أنتجه ناقد النص الأدبي من منظور نظريات القراءة والتلقي خطابا نقديا افترض استجابة نتيجة تلقيه وتتغير استجابة القارئ مع النص النقدي مقارنة بالاستجابة التي يحدثها النص الأدبي، وعليه تأمل السياق الذي تدور فيه فاعليته والتعرف على العوائق التي تحول دون قيامه بما يريد النهوض به من مهام ثقافية متنوعة؛ لأنّه يُقدّم قراءة ابستيمولوجية تتأمل في مستويات المعرفة ذاتها وتحاول أن تتعرّف على الفروق الموجودة بينها وكذا الأبعاد المستقبلية، مما يعني أنّ النص النقدي بدوره يحتاج إلى قارئ يكشف عن وعيه انطلاقا من تأثره، ويكشف عن تفاعله مع نص هو بدوره متفاعل مع نص أدبي، وعليه أن يتجاوز الاستجابة المباشرة وما يتركه النص من أثر ابستيمولوجي، حتى يكشف عن تفاعل مستمر مع القيمة المعرفية للنص المقروء وأدوات الناقد وما يملكه من معرفة ساعدته على قراءة النص النقدي وإضاءته، وعلى القارئ أن ينشغل بتحديد المنطلقات الأصولية التي تصله بموضوعه المقروء في الوقت الذي تفصله عنه، والتي تمايز بين قراءة هذا القارئ وقراءة غيره، والتي تمكنّه من السيطرة على موضوعه والتباعد عن شراك معطياته المباشرة أو مراوغتها، وفي الوقت نفسه تمكنّه من السيطرة على حركة وعيه بهذه المعطيات والكشف من ورائها عن العلاقات التي تنظمها؛ لأنّ

متطلبات قراءة النص النقدي تتعلق بالإدراك الابستيمولوجي والتاريخي للعلوم من حيث نشأتها وأسسها وحدودها، غير أنّ من القراء من يرى أنّ قارئ النقد بمراعاته للشرط التاريخي سيتورط ويقع في الشرك الإيديولوجي وأنّ وضع شروط إنتاج النص الأدبي في الاعتبار لا يترتب عنه على مستوى نظرية المعرفة أي التزام إديولوجي، لأنّ قارئ الأدب وحده المعرّض لدخول عالم الإديولوجيات أما قارئ النقد فسيكتفي بتتبع رحلة قارئ الأدب بين النص والواقع وكل ما يفعله هو عملية وصفية للإيديولوجيات التي تكشف عنها القراءة التفاعلية دون أن تطالبه بتبنيها. ذلك أنّ النص النقدي مثل النص الأدبي يحتاج إلى نقد يُظهره فلا يمكن له أن يوجد نفسه؛ وجوده لا يتجلى إلاّ مع التفاعل التاريخي الذي بإمكانه أن يُقيّمه من خلال تداول القراء له؛ إذ يصعب على القارئ غير المستغرق فيما يقرأ التمييز ووضع حدود دقيقة بين الواقعة والتأويل أو بين ما يمكن أن يقرأ في النص وبين ما هو مقروء فعلا إذا فشلت آفاقه المعرفية في الاندماج مع الرؤى المعرفية التي يحويها النص، وقد أتاحت آليات القراءة هذه الفرصة للقارئ ومكنّته من القيام بقراءة واعية تدور على فحص المواقع بين القارئ والمقروء أكثر مما تنطلق من المسلّمات القائمة أو الفرضيات المصادر عليها.

ولقد أقرّ **Iser** أنّ النص يخبر المتلقي فيثير لديه مجموعة من ردود الفعل التي تعمل على انبثاق معطيات جديدة تُسعفنا في عملية التأويل ومضاعفة الفهم، والقارئ لما قارب نص أدبي واستعان بآليات مختلفة مكنته من توصيل استجابته الجمالية التي أحدثها تفاعله مع النص إلى قارئ ثانٍ تلقى استجابته وولّدت لديه استجابة معرفية ابستيمولوجية نتيجة تلقيه خطاب معرفي وليس جمالي؛ فحتى النص النقدي لديه فعل وردّ الفعل لا يمكن الفصل بينهما، وعلى القارئ النقدي أن يُحدّد معرفيا العلاقة بين المفسِّر الذي يقوم بالتفسير والمفسَّر الذي يقبل التفسير، وهي علاقة تفاعل القارئ مع نص نقدي وتأكيد على الاستجابة المعرفية التي تكون الدافع وراء القيام بقراءة فوق قراءة، مع أنّ اهتمام قارئ النقد ينصب على حدوث التأثير ونوعه دون الاهتمام بدرجته، غير أنّ التأثير الجمالي يؤدي إلى إعادة بناء التجربة ومن هنا يتيح قارئ الأدب فرصة لقارئ آخر حتى يتفاعل مع نصه المتفاعل بدوره مع نص أدبي.

وتدخل القراءة التي استدعتها الاستجابة الابستيمولوجية ضمن ما يصطلح عليه قراءة القراءة، على اعتبار أنّها قراءة نقدية تُحاول الإمساك بتلابيب استجابة القراءة، وهي استجابة معرفية بإمكانها تفعيل النص النقدي؛ لأنّ قارئ النقد يحاول استدراك ما فات قارئ الأدب دون الإنقاص من قيمة نصه المنقود، كما لا تعني قراءة النص النقدي أنّ القراءة الثانية أصدق من الأولى، بل إنهما مختلفتان؛ لأنّ القارئ يُقيّم البعد الفعلي للنص عبر إدراك متوالية زمنية جديدة، وبهذا تكون قراءته نتاج التجاوب الذي يقع بين رؤيا عالم القارئ ورؤيا عالم النص المقروء، إذ يريد القارئ من خلالها إبراز مقدرته على قراءة الأدب والنقد على السواء، مع تغيّر مستوى القراءة وآلياتها؛ فالقراءة تتغير بحسب الكتابة وكل نص ينبغي أن تراعى نوعيته أثناء عملية القراءة.

ثالثا: مستويات تلقي نص نقدي:

لا يشتغل التفاعل التاريخي في غياب أفق توقع القارئ وانتظاره، كما أقرّ بذلك **Jauss** إذ يمكن اعتبارها بمثابة مستويات التلقي للنص النقدي، فما يقف عليه قارئ النص النقدي هو منهج من مناهج نقد الأدب في صورته التطبيقية، استثمر فيه القارئ مبادئ وآليات المنهج وتوجّها بمستوى إجرائي، وما على قارئ هذا النص إلاّ أن يُقدّم مسح معرفي لبنية النص يستعين فيه بالوصف المحايد حتى لا يقع في مشاكل معرفية تُعيق قراءته، ويقبل مبدئيا بمعارف النص حتى لا يحرم نفسه متعة القراءة، ويُسانده في قراءته معرفته الكلية بمناهج النقد وأهدافها؛ مما يعني أنّ نظرية القراءة والتلقي في بعديها العمودي والأفقي تُشبع كثيرا من الحاجات الإيديولوجية والمعرفية والتربوية والنفسية وتعيد قراءة النصين: نص الإبداع ونص النقد وتخدم النص بنوعيه؛ ففعل القراءة يشمل قراءة النص النقدي أيضا، وعلى القارئ حسب أن يتأثر بنماذج النص المختلفة. ويمكن اعتبار مستويات قراءة نص نقدي ما تكشف عن بنيته الظاهرية، الأمر الذي يفترض وجود نص نقدي أو ما يعرف بالممارسة النقدية التي يتأملها القارئ لتُكسبه خبرة متمثلة في المعرفة المنهجية بكل مناهج المعرفة الإنسانية، السياقية والنسقية، فدراسة النص النقدي لا تتم إلاّ في نطاق قراءة منهاجية لها بعد ابستيمولوجي؛ لذلك يُشترط في النص النقدي أن يكون متبعا لأحد مناهج قراءة الأدب؛ وإذا كان المنهج النقدي سلاحا فعالا في تحليل الخطاب الأدبي وفي

سبر أغواره فإن الأمر حينما يتعلق بالخطاب النقدي وبالخوض في إشكالية المناهج ذاتها قد يكون مختلفا جدا، إذ يصعب على القارئ أن يطمئن إلى منهج بعينه ويتكئ عليه للفهم؛ لأنّ حدس قارئ النقد ليس في مستوى حدس قارئ الأدب المتهيب من المناهج ومن كل معرفة منظمة، غير أنّ القراءة المنهجية تضمن لكل نوع من أنواع النصوص الأدوات الملائمة للتحليل بعيدا عن اقتراح منهج قرائي قد يخون الخصوصيات البنائية والنوعية للنصوص التي تشتغل عليها، أما إذا اختار قارئ النقد منهجا آخر غير منهج قارئ الأدب فهو يُقيد قراءته ولا يستطيع ملاحقة القارئ الأول في تصوراته المنهجية، وقارئ النص النقدي ملزم بمعاينة المستوى النظري للنص، ليُستتبع بمعاينة للمستوى الإجرائي لنقف على مدى تطابق الإجراء مع الطرح النظري؛ لأنّ العلاقة وثيقة بين الأبعاد النظرية والتطبيقية وكلا المستويين من الأبعاد يتجاوب مع الآخر تجاوب التأثر والتأثير، وإذا كان محور التركيز في ثانيهما موضوع الإدراك ومحور التركيز في أولهما حدث الإدراك فإنّ الفاعلية المتبادلة بينهما أمر ضروري للغاية، لأنّ قراءة النقد مستبطنة منهاجية تهدف إلى وصل ما تقطع بين الكتابة والقراءة وبين الكاتب والقارئ وبين الإبداع الأدبي ونقده، وهذا من أجل إعادة الاعتبار للقراءة التطبيقية باعتبارها الغذاء المرتد الذي يحكي صدى النظريات وتحكي النظريات بعضا من صداه، فعلى قارئ النقد أن يتولى مهمة تخليص القراءة من الطرق المتبعة فيها والمنحصرة في النقل والتقليد والتلخيص والعرض والتعليق والحاشية والاستدراك والتعقيب، ويسعي إلى ضبطها بمنهجية محدّدة بخطوات ومستندة إلى معرفة، وهنا تأتي مرحلة تحويل الوصف المحايد لمعرف النص إلى قراءة تحظى بكثير من التوضيح والإضاءة وتقوم على التحاور وتكشف عن طبيعة النص النقدي الدينامية وتفاعل القارئ الإيجابي، ولا يتوقع قارئ النص النقدي خلوه من المنهج باعتباره معرفة أو عدم الاستثمار في المستوى الإجرائي ما تمّ التوصل إليه في المستوى التنظيري، وكلّما خرق النص النقدي عناصر تشكيل أفق التوقع اكتسب القارئ فرصة لإظهار معارفه عن المنهج المتبع وإحداث الاندماج بين الفعالية المعرفية وأفق الانتظار، على اعتبار أنّ التوقع من منظور **إيزر Iser** مقاصد مسبقة يسأل القارئ عن القصد الذي افترض تحقيقه؛ لأنّ كل ما نقرؤه يغوص في ذاكرتنا

ويبرز بوضوح، وربما يُستدعى ثانية ليوضع بمقابل خلفية مغايرة؛ لذا فقارئ النقد مطالب بربط قراءته بزمن القراءة وزمن التلقي والشرط التاريخي والمعرفي، لأنّ الاستجابة تتبدل مثل الكتابة بمقتضى التبدُّل التاريخي وأنّ كل مرحلة تاريخية يحكمها ابستيمي معيّن، وتلقي النص النقدي لا يقف عند تأمل المنهج المتبع وكيفية استثمار قارئ الأدب لآليات المنهج، بل يمكن أن يُحدث القارئ تفاعل معرفي متنوع مرتبط بفترة زمنية مستمرة إلى زمن تتغيّر فيه الشروط التاريخية والمعرفية التي تحكم النص النقدي والذي يدخل ضمن ما اصطلح عليه **Jauss** تاريخ التلقي الذي يتضمن ردود الأفعال، وتكمن فيه القيمة الحقيقية لكل إنشاء بعد مروره على محك التلقي والتوليد لقيم جديدة؛ فلقد استوت القراءة مقولة ذات فاعلية إجرائية تُخصب الأدب في مضامينه كما تخصب النقد في آلياته، ولا تطالب القارئ أن يُقدّم قراءة نقدية نموذجية، المهم أن تكون تفاعلية تكشف عن العلاقة الناتجة بين نص نقدي منجز وقارئ قد حقّق ردّ فعل إزاء هذا النص، والقارئ الذي يخرج من قراءته بمنظور متكامل موّحد يكون قد ارتكز في منظوره إلى النص ومنهجه وسعى إلى تأويله أو ما يصطلح عليه الفهم الذي يعتمد الاستجابة Responsive understanding، فالقارئ الحداثي يتعامل مع النص النقدي على أساس أنّه نص إبداعي ويمارس معه طقوس التفكيك الكامل التي يمارسها عند تعامله مع النص الأدبي؛ ذلك أنّ كل تفكيك يفتح نفسه أمام تفكيك آخر، وبالتالي يمكن تطبيق إستراتيجية التفكيك على النص النقدي، فالقارئ من منظور تفكيكي لا يفسّر النص بطريقته بل إنّه ينتجه ويعيد كتابته، حيث يُقدّم قراءة ابستيمولوجية للفعل القرائي النقدي انطلاقاً من تفكيك آليات الفهم الأولية، ورصد مرجعياتها الفكرية إلى الإجراء الفعلي وما يكتنفه من ظروف وعوامل تتداخل في مساره.

خاتمة:

يسعى القارئ من خلال قراءة نص نقدي إلى محاولة التعرف على مختلف الإيديولوجيات والتيارات التي يكشف عنها النص النقدي، وليس من شأن هذا القارئ أن يُعارض نوعية التأويلات أو المعطيات الإديولوجية والواقعية المستخدمة في تحليل النص الأدب، بل عليه أن يهتم أثناء وصف هذه الجوانب بمراقبة عمليات التفكير

والتحليل والاستدلال عند قارئ النص الأدبي ومدى وضوح الفرضيات والنتائج وانسجامها وقدرتها على الإقناع بالتأويلات والدلالات المعلنة في المنجز النقدي، ويُحاول أن يُفعلّها بقراءتها في شروط معرفية وتاريخية مغايرة لشروط كتابتها، استنادا للاستجابة الابستيمولوجية التي ولدّها النص النقدي ليكشف عن تفاعله المعرفي ويُعيد إنتاج النص؛ فآليات القراءة والتلقي من منظور **عبد السلام المسدي** قد جعلت المعرفة المتصلة بالأدب، وهي النقد، أقرب إلى الضبط والمعاينة.

المراجع:

أولا: مراجع باللغة العربية:

- أحمد أبو حسن. نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، نظرية التلقي–إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية–الرباط 1993.
- ادريس بلمليح. استعارة الباث واستعارة المتلقي. ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية–الرباط 1993.
- بسام قطوس. استراتيجية القراءة والإجراء–التأصيل والإجراء النقدي– دائرة المكتبة الوطنية. 1998.
- جابر عصفور. قراءة التراث النقدي. ط1. مؤسسة عيبال للدراسات والنشر. 1991.
- حبيب منسي. القراءة والحداثة –مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية– منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.
- حميد لحميداني. سحر الموضوع –عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشع. ط2. مطبعة آنفو برانت، فاس. 2014.
- حميد لحميداني. مستويات التلقي –القصة القصيرة نموذجا– ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية–الرباط 1993.
- سيد قطب. النقد الأدبي أصوله ومناهجه. ط8. دار الشروق، القاهرة. 2003.
- صبري حافظ. أفق الخطاب النقدي. دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. ط1. دار شرقيات للنشر والتوزيع. القاهرة، 1996.
- عبد السلام المسدّي. في آليات النقد الأدبي. دار الجنوب للنشر، تونس. 1994.
- عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. من البنيوية إلى التفكيك. عالم المعرفة العدد 232. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، 1978.

- عبد الله الغذامي. الكتابة ضد الكتابة. ط1. دار الآداب. بيروت. 1991.
- محمد الدغمومي. انتقال المفاهيم: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر. ط1. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1999.
- محمد حمود. مكونات القراءة المنهجية للنصوص. المرجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط. ط1. دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء. 1998.

محمد خرماش. النقد الأدبي الحديث وإشكالية المناهج. منتدى مناهج النقد الأدبي المعاصر.

- محمد مفتاح. النص: من القراءة إلى التنظير. ط1. شركة النشر والتوزيع –المدارس– الدار البيضاء. 2000.
- محمد مفتاح. التلقي والتأويل –مقاربة نسقية– ط2. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب. 2001.
- محمود سامي عبد الواحد. قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي –دراسة مقارنة– ط1. دار الفكر العربي، مصر. 1996.
- نبيل سليمان. الكتابة والاستجابة. دراسة. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. 2000.
- نبيل سليمان. المتن المثلث. ط1. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة، 2005.
- نبيل سليمان. مساهمة في نقد النقد الأدبي. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. 1983.

ثانيا: مراجع مترجمة:

- اندرسون أمبرت. مناهج النقد الأدبي. ترجمة الطاهر أحمد مكي. مكتبة الآداب القاهرة، 1991.
- تزفتان تودوروف. نقد النقد. . رواية تعلم. ترجمة سامي سويدان. ط1. منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت. 1986.
- تزفيتان تودوروف. ميخائيل باختين: المبدأ الحواري. ترجمة فخري صالح. ط2. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.
- ديفيد بليتيش. الافتراضات الابستيمولوجية في دراسة الاستجابة. ضمن نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى مابعد البنيوية. تحرير. جين. ب. توميكنز. ترجمة حسن ناظم –علي حاكم. المجلس الأعلى للثقافة. 1999.

- فولفجانج إيسّر. فعل القراءة –نظرية في الاستجابة الجمالية. ترجمة عبد الوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة. 2000.
- فولفغانغ إيزر. عملية القراءة مقترب ظاهراتي. ضمن نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى مابعد البنيوية. تحرير. جين. ب. توميكنز. ترجمة حسن ناظم – علي حاكم. المجلس الأعلى للثقافة. 1999.

سيميولوجيا الكتابة الدرامية في أوبريت "انتصار الحب" لعبد الله خمار

د. حنان بومالي المركز الجامعي لميلة

الملخص:

إن الحديث عن المسرح الشعري في أدبنا المعاصر يقودنا إلى حقيقة، وهي أن ما حمله القرن العشرون من تغيرات وتبدلات متنوعة ومتعددة أصابت المجتمع العربي الحديث، قد أثرت تأثيرا كبيرا في الحاجات الجمالية وفي الوعي الجمالي أيضا، فظهرت الفنون الموضوعية والدرامية، ثم تصدرت هذه الفنون مع تنامي حاجاتها الجمالية ساحة الأدب العربي الحديث؛ فكان أن اتصف بالدرامية. ولأن المسرح الشعري الجزائري الحديث لم يكن بمنأى عن هذه التحولات والتغيرات، فإننا نلمس في كثير من الأعمال المسرحية الشعرية الجزائرية تحويل الشعر إلى حوار مركز وسريع وقريب من لغة الحديث اليومي أحيانا، وإننا لنطمح في هذا المقال إلى تشخيص منهجي للكتابة الدرامية في المسرح الشعري الجزائري، من خلال مسرحية "انتصار الحب" لعبد الله خمار، بالوقوف عند جماليات هذه الكتابة من لغة وحوار وصراع الشخصيات...وغير ذلك.

الكلمات المفتاحية: المسرح الشعري؛ الحوار؛ اللغة؛ الكتابة الدرامية؛ الأدب الحديث؛ الشعر المعاصر .

Summary:

Talk about poetic theatre in contemporary literature leads us to the fact that the twentieth century campaign of multiple and diverse changes and changes in modern Arab community hit, have a significant impact on the aesthetic needs and aesthetic awareness, substantive and arts featured dramas, then topped that With the growing needs of aesthetic Arts Theatre of modern Arabic literature, was characterized by the dramas. And because the poetic theatre of Algeria was not immune to talk these shifts and changes, we see in many theatrical Algerian poetry transforming into a focused dialogue and fast and close to the modern day language sometimes, we aspire to this article to systematically diagnose drama writing in the theatre

Algerian poetry through play "triumph of love" of Abdul Allah muffler, stand at the aesthetics of this type of language, dialogue and conflict of personalities. And so on.

***Key words**: poetic theatre;;; drama writing; modern literature; contemporary poetry.*

مقدمة:

يُجمعُ الكثير من الدارسين على أن العمل المسرحي جزء لا يتجزأ من العمل الأدبي، ومن ثم فإنهم يقيمون العمل المسرحي استنادا إلى النص المسرحي المكتوب للقراء، وليس إلى العرض المقدم على الخشبة لجمهور المتفرجين، وهي مغالطة كبرى كون العمل المسرحي يختلف عن العمل الأدبي في أن الأول متعدد الخطاب بينما العمل الأدبي له خطاب واحد، لذا فإن المنهج السيميولوجي هو الأنسب لدراسة العمل المسرحي كونه يلم به من مختلف جوانبه دون استثناء.

وليس يعنينا هنا إعادة عرض التجربة المسرحية الجزائرية نصا وعرضا أو توصيفها، إن على صعيد التجربة العربية المؤسسة والرائدة، أو على مستوى التجربة الجزائرية المستفيدة والمبتكرة أحيانا، وإنما نختص هنا بتجربة مسرحية جزائرية لنقف عند سيميولوجيا الكتابة الدرامية فيها، وهي أوبريت انتصار الحب لعبد الله خمار.

أولا– محددات خطاب الأوبريت:

إن عملية تجزئ الخطاب المسرحي إلى مقاطع، لتعيين وحداته التي يتكون منها، ليست عملية بسيطة، لذا لابد أن ننطلق في هذه العملية من تصور منهجي لها، وهو ما يحتم علينا تعيين مجموعة من المحددات *Dermarcateurs* التي نبني على أساسها هذه العملية حيث تكون مناسبة وملائمة لها [1].

ويعد محدد "الانفصال المقولي" "*Disjonction Catégorielle*" من أكثر الإجراءات فاعلية، إذ «بواسطته نتمكن من تحديد الانفصالات المقولاتية، حيث يعتمد هذا الإجراء على المقولات الثنائية التي تتكون من عنصرين متقابلين، تجمع بينهما علاقة تضاد، وينقسم الانفصال المقول إلى مجموعتين:

أ– الانفصال المقولي المكاني: الممثل بواسطة المقولة الثنائية: هنا/ هناك.

ب– الانفصال المقولي الزمني: المتمثل في المقولة الثنائية: قبل/ بعد»[2].

وبالاعتماد على التحديد الذي قدمه "عبد الحميد بورايو" لمحددات المقطع الواحد، حيث رأى أن أنواع الوظائف التي ترتبط مع بعضها البعض، وفق علاقة منطقية تشكل مقطعا أوليا، يمثل أساسا وقاعدة للقصة، يمكن تحديده انطلاقا من اعتباره تطورا منطقيا وفق ثلاثة أزمنة وخمسة مراحل، تمثل في مجموعها الوظائف القاعدية المكونة للخطاب، وهي:[3]

الأزمنة	المراحل
ما قبل	1- وضعية افتتاحية
أثناء	2- اضطراب. 3- تحول. 4- حل.
ما بعد	5- وضعية ختامية.

يمكننا القول إن خطاب أوبريت "انتصار الحب" لعبد الله خمار، يتألف من مقاطع حوارية تحددها ثلاثة وحدات زمنية متلاحمة (ماقبل/ أثناء/ ما بعد)، كما تتخللها وضعية افتتاحية وأخرى ختامية. فأما المرحلة الأولى (ما قبل)، فيمثلها المقطع المسرحي الآتي[4]:

سمع صوت دقات ثلاث من وراء الستار، وتلاه صوت أجش يعلن:

"أوبريت انتصار الحب، الفصل الأول"

عزفت الفرقة الموسيقية الموجودة في أسفل المسرح على اليمين لحنا هادئا مريحا، ورفع الستار أثناءه عن فتاة جميلة في حلة بيضاء سلطت عليها بقعة ضوء، ووراءها وعلى جانبي المسرح ديكور يمثل البحر والجبال والتلال والصحراء بألوان اختلط فيها الأزرق بالأخضر والأصفر والأحمر في تموج وتدرج بديعين، أنشدت الفتاة بصوت أوبرالي وبلحن بسيط أقرب إلى الحديث منه إلى الغناء:

أسطوره كانت أسطوره تتحدث عنها المعموره

أسطوره عن جزر في الشمس تسمى الجزر المنصوره

أضحت مثلا بعد جهاد هزم المستعمر وشروره

جزر بالرحمة بين بنيها –كل بنيها– مشهوره

وتساقى أهلوها زمنا منى خمرة حب معصوره

وعيون العالم أجمعها بتلاحمهم هي مبهوره.

تمثل هذه الوحدة الشعرية مرحلة (ما قبل)، حيث يصف الشاعر المسرحي على لسان الفتاة أرضه ووطنه وجمال هذا الوطن الذي أبهر العالم بأسره، ذاكرا وصفا يفوق الخيال ويكسر توقع القارئ لينفتح على دوال أسطورية تمهد للمشاهد الموالية لهذه الافتتاحية، والتي تنبئ ببسالة وصمود وجهاد شعب هذا الوطن، من خلال الدوال (الجزر المنصورة/ جهاد/ هزم المستعمر وشروره/ مبهورة...).

لينقل الشاعر السارد المتلقي بعد ذلك إلى المرحلة الثانية (أثناء)، والتي تتألف من ملفوظ الأبيات المسرحية الشعرية الآتية:[5]

الشاب: نعمت صباحا.

الفتاة: بل ظهرا فنحن الآن في الظهر

أهلا بك في بلدتنا أأمر فأنا رهن الأمر

الشاب: إني صحفي جوال جئت لجزر المنصوره

لأعاين فيها الأحوال وأسجل عنها صوره

الفتاة: ما اسم صحيفتك الورقية؟.

الشاب: الأقلام الذهبية

- يوميه؟
- بل أسبوعيه
- حزبيه؟
- ليست حزبيه
- مأجوره؟
- لا بل وطنيه
- من أين لهم الميزانيه؟
- لم أفهم
- من يدفع مال الأقلام؟
- لا أدري والكذب حرام.

يقدم الشاعر السارد في هذا المقطع الحواري، بداية قصة انتصار الحب، حيث جسد تمسك الفتاة بمبادئ الحب الوطني، حين ترفض الإجابة عن تساؤلات الصحفي الذي جاء إلى الجزر المنصورة ليعاين فيها الأحوال، ترفض وبالمقابل تبحث في هويته وهوية صحيفته عن طريق جملة من الثنائيات الضدية (يومية/ أسبوعية، حزبية/ ليست حزبية، مأجورة/ وطنية).

وتقدم هذه الثنائيات الضدية بعدا وطنيا أكبر، حين يستمر الشاعر المسرحي في تقديم متوالياته الحوارية بين الصحفي والفتاة، كما في قولهما:[6]

تسأله باستغراب: لا تسأل عمن "رسملها" أيدي الأشراف أم الدونيه؟.
لا تسأل عمن رسم لها خط الأحرار أم التبعيه؟
الصحفي: لا تنسي أني صحفي ولست ملاكا علويا
لكن ضميري المهني حي ما أبقى حيا
أما التمويل فـ "خاطيني" هذا شيء لا يعنيني.

يمثل قدوم الصحفي إلى الجزر المنصورة اضطرابا للفتاة، نتيجة جهلها له ولهويته وهوية صحيفته، خاصة وأنه يخاطبها بتحية الصباح (عمت صباحا) وقت الظهر، وكذلك لأنه يجهل من يدفع مال الأقلام التي يكتب بها صحيفته، لكن على الرغم من هذا فإن الفتاة لا تطرده من الجزر المنصورة، بل تستقبله وترحب به وتطلب منه أن يأمر أوامره وهي رهن إشارته، وتشير له إلى الساحة قائلة:

هذي ساحتنا المشهورة فتجول وخذ الصورة.[7]

وبهذا يتم القضاء على وضعية الاضطراب التي كانت الفتاة تعاني منها، وهي في الحقيقة معاناة الذات الشاعرة، من خلال انجاز التحول (السماح للصحفي بالتجول في الساحة المشهورة).

أما المرحلة الأخيرة (ما بعد) حسب تقسيم عبد الحميد بورايو، فتتجلى حين تتابع الفتاة سيرها، ويضاء المسرح من جديد، لتظهر مجموعة من النساء والرجال في حللهم الجميلة، فيخاطب الصحفي المجموعة:[8]

إني صحفي محترف الصدق شعاري والشرف
بالموضوعية أتصف لا زور وزيف لما أصف

مجموعة الشابات: يا أهلا بصديق الأمم يا من يتسلح بالقلم
ليدافع عن أسمى القيم
مجموعة الشباب: ويكافح من أجل الإنسان أوباء الظلمة والطغيان
في كل زمان ومكان
الصحفي: الشكر لكم الشكر لكم هل يمكن لي أن أسألكم؟
عمن يمثل هذا الشعب من كل فضاء وحزب
المجموعة: نحن النساء والرجال نحن الشيوخ والأشبال
من عمق الجزر المنصورة من بلد الحب المشهوره
الكل يمثل هذا الشعب ويصوره أحسن صوره
الصحفي: وما الذي يجمعكم؟
تنشد المجموعة: الحب الحب
بالحب نعيش أعز حياه وبه نتحصن للأزمات

من ملفوظ هذه المقاطع الحوارية الشعرية، تتجلى إحدى أهم مواقف الفرد الجزائري الإنسانية والاجتماعية، حيث تصور وحدة الشعب الجزائري في كل الأقطار وأواصر الحب التي تجمعهم على تعدد أحزابهم وفضاءاتهم، إذا تعلق الأمر بالدفاع عن الذات الإنسانية الجزائرية ضد الظلمة والطغيان، وهذه المرحلة تمثل مآل المسار السردي الحواري للذات الشاعرة، التي قضت على الاضطراب التي كانت تعاني منه في المرحلة الافتتاحية، فحققت بذلك الاتصال الموضوعي بالاتصال القيمي الإنساني.

ثانيا– الأدوار التيماتيكية للشخصيات:

لا يزدهر المسرح أدبا مكتوبا أو فنا إلا في مناخ ديمقراطي حقيقي، يتيح له النشاط والازدهار ويمنح الفنان طاقات متحررة قادرة على الخلق والإبداع، ولهذا كانت القاعدة الأساسية في أي عمل درامي هي الصراع، الصراع الإنساني بين وجهتي نظر أو فكرتين، أو قيمتين أو أسلوبين في صياغة الحياة والتعامل معها.

هذا الصراع الدرامي الذي يستمد عناصره من جدل الحياة حوله، وكلما كان الواقع الذي يتحرك فيه كاتب المسرح يسمح بالحوار الفكري، فاتحا النوافذ المضيئة

للجدل، واعيا بأن التقدم لا يتم إلا من خلال حرية فكرية وحركة ديمقراطية، صار ذلك هو المناخ الحقيقي الذي يزدهر فيه فن المسرح ويطرد تقدمه تأليفا وتمثيلا.[9]

وإذا كانت هذه هي النقطة الجوهرية في أي عمل مسرحي منذ أرسطو، فإن هناك في المسرح المعاصر تطورا وتجاوزا وإضافة، فقد بعد كثير من أدباء المسرح عن الالتزام بالوحدات الثلاث؛ وحدة الموضوع والزمان والمكان، كما ابتعدوا عن بناء المسرحية بناء منطقيا بحيث تستهل بالبداية ثم العقدة فالحل، كما لم يصبحوا ملتزمين بتوضيح حل حاسم للصراع، و صار المسرح مثل الرواية الحديثة يميل إلى النهايات المفتوحة غير المحددة.

ولأن « السياسة بمعناها الشمولي العام قد أصبحت تتحكم فينا وتحكمنا حتى ونحن داخل حجرات النوم»[10]، فإن همَ الأديب بصفة عامة والشاعر المسرحي بصفة خاصة، أن يعبر عن رأيه فيما يدور في واقعه من قضايا ولا سيما السياسية منها، وهذا الاتجاه السياسي في المسرح الشعري الجزائري يمثل خطا مطردا في مسيرته منذ النشأة الأولى حتى اليوم.

من هذا الخط المطرد يتراءى لنا " عبد الله خمار " في مسرحيته التي يغلب عليها الطابع السياسي في شكل صراع بين قوى مختلفة (الظالم و المظلوم – الخير والشر – القوي والضعيف –الغاصب والمغتصب وغيرها) ويستعين في إبراز هذا الصراع بشخصيات متحاورة فيما بينها.

كما يمكننا حصر الشخصيات وأدوارهم التيماتيكية في خطاب أوبريت "انتصار الحب" من خلال المقاطع الحوارية، على اعتبار أن كل مقطع تصويري مكثف يحيل إلى ثيمة يتشكل منها دورا تيماتيكيا، فالفتاة ذات الرداء الأبيض تمثل الوطن (الجزائر البيضاء) بجبالها وتلالها وصحاريها وبحارها، ويدل على ذلك الحوار التصويري الآتي، حين تطفأ الأضواء وتنبعث موسيقى حزينة ثم يضاء المسرح، وتغني ذات الرداء الأبيض:[11]

سأغني

لن يشل الغدر والإرهاب لحني

سأغني

كلما فتحت أو أغمض عيني
من صميمي وفؤادي
كلما هزت جراحي النازلات
وتحدى العدل بالجور الجناه
أتحداهم وأشدو للحياه
وأرى الفجر يعن المطمئن وأغني
في سكون الليل والأنات يخنقها الظلام
والرصاص يمزق الأفواه يحرمها الكلام
سأغني...

يشكل هذا المقطع الحواري مسارا تصويريا مؤلفا من مجموعة صور منتظمة تحيل على شخصية "الفتاة ذات الرداء الأبيض"، والوحدات الصورية الدالة على أن هذه شخصية تمثل الوطن هي؛(لن يشل الغدر والإرهاب/هزت جراحي النازلات/ العدل بالجور الجناة/الأنات يخنقها الظلام/الرصاص يمزق الأفواه)، حيث لا يخفى على المتلقي ما عانته الجزائر من ويلات الظلم والطغيان والتقتيل والتعذيب أيام العشرية السوداء.

ويقف المتلقي عند مقطع جواري آخر في الأوبريت يفسر الأدوار التيماتيكية لشخصية المجموعات الفولكلورية الراقصة الممثلة لمناطق الجزر، والتي تعكس قيمة الاتحاد والحب الرابط بين أفراد المجتمع الجزائري الذي لا تفرقه المحن والمصائب مهما اشتدت وعظمت، حيث تعكس هذه الشخصية دلالتين؛ فأما الأولى فهي أن الإرهاب الدموي شمل جميع أرجاء الوطن الأبي، وأما الدلالة الأخرى فهي تحلي الشعب الجزائري بالصبر وتمسكه بالأمل رغم الصعاب والمحن، وإلا فكيف نفسر غناء ورقص هذه المجموعة، كما في المقطع الحواري الآتي:[12]

مجموعة الشباب: نتحد معا جسدا قويا واحدا
مجموعة الشابات: نبني وطنا حرا عزيزا ماجدا
مجموعة الشباب: الحب ضياء علوي والحب سلوك يومي
مجموعة الشابات: الحب كفاح وتعاون والحب سماح وتضامن

مجموعة الشباب: الحب لنا يعني الوطنا

يعني العملا يعني الأملا

تؤلف هذه الصور المنتظمة ضمن هذا المسار التصويري ترابطا صوريا يحيلنا إلى أفراد الشعب الجزائري ودورهم داخل الوطن، أين يتمظهر هذا الدور في اتحادهم جسدا قويا واحدا، وفي بناء هذا الوطن حرا عزيزا ماجدا، وفي الكفاح والتعاون والتسامح والتضامن، وفوق هذا تشكل الصور (الحب يعني الوطنا، يعني العملا، يعني الأملا) صورة الفرد الجزائري، وهو يحاول أن ينزع من الموت الحياة في ظل أزمة دموية لا تعرف لغة إلا القتل، ولا تستعمل وسيلة إلا التقتيل والذبح والتنكيل والتعذيب.

ينضاف إلى هذه الشخصيات، شخصية مركزية أخرى، وهي "الصحفي"، تؤكد حقيقة مفادها أن الشخصية الدرامية ليست هي الغاية في العمل المسرحي، ولكنها شرط لازم لها، ثم إنها «فكرة معقدة، ولا يبدو هذا الرأي غريبا... لأن فهم الشخصية الدرامية، يعني فهم حركة كاملة تامة ذاتيا لا تتغير بالعثور على دلالة جديدة.»[13] ومن هنا فإن المؤلف المسرحي إذ ينتقي ويختار شخصياته فإنه يحدد الهيكل الأساسي لا لبناء عمله فحسب، وإنما لبيان مدى قدرة هذا العمل المسرحي على النجاح والإقناع أيضا.

ولقد اختار عبد الله خمار شخصية الصحفي المتجول ليكون رمزا للسياسات الزائفة التي تنجر وراء كل تيار إذا وجدت مصلحتها، وتهاجم التيار الذي لا تجد فيه ضالتها، ثم إن الصحفي المتجول في الأوبريت يمثل أيضا دور الرجل المرتحل الذي ضل طريقه في أرض الجزائر لكثرة تفرعاتها، ولكثرة الأحزاب فيها، فهذا الحزب الخضراوي، وذاك الحزب الحمراوي وآخر بيضاوي، ويعلل هذا الدور جملة من الصور المتلاحمة والمنتظمة يمكن استثمارها تيماتيكيا، كما في المقطع الآتي:[14]

الصحفي: لكن الألوان الحزبية لا تتعدد بل تتفرد.

لا تتناسق أو تتوحد لا تتجدد بل تتجمد

جزر بالخيرات غنية جنات في الأرض بهيه

فيها ثروات وكنوز فيها طاقات بشرية

كيف ذوت فيها الآمال؟ وانهارت قيم المدينه؟.

إن الوحدات الصورية (لا تتعدد بل تتفرد، لا تتناسق أو تتوحد/ لا تتجدد بل تتجمدد...) تشكل صورة الصحفي المتجول، وقد كشف عن جهله لحقيقة الأحزاب الموجودة في الجزائر، وعن سر تلونها بهذه الألوان دون غيرها (الأبيض، الأخضر، الأحمر)، كما تكشف عن دوره التيماتيكي وهو نقل الأخبار المزيفة والكاذبة عن البلد، خاصة في تساؤلاته وتعجبه (جزر بالخيرات غنية، جنات في الأرض، ثروات وكنوز، طاقات بشرية...).

ومن الأدوات الفنية التي استعان بها الشاعر المسرحي ليحقق لشخصياته دورا تيماتيكيا، "التجريد والتعميم"، حيث لا يسمي جميع الشخصيات بأسمائها المعروفة، كما هو الحال في شخصية الشياطين الأربعة، إذ جعل هذه الشخصية "الشيطان" شخصيات، فهناك شيطان الطمع، وشيطان التعصب الديني، وشيطان التفرقة العنصرية واللغوية والجهوية، وشيطان الاستبداد، وما هذه التفرقة بين أنواع الشياطين إلا حيلة من المؤلف ليبين الأدوار التيماتيكية لهذه الشخصيات والتي ترمز إلى الأطراف التي أسهمت في الواقع التسعيني الجزائري الدموي.

وهذا التجديد والتعميم يمارسه الشاعر المسرحي على المجموعات التي يحاول شيطان الطمع التأثير فيها، وأنواع الشياطين الأخرى، حيث يتكئ على معيار المماثلة والإيحاء في جعل تلك المجموعات إما أن تستجيب لها (الشياطين) أو تقاومها، وتصادف القارئ شخصيات أخرى لا تقل أهمية عن سابقاتها بما تقدمه من أدوار تيماتيكية تخدم الغرض الموضوعي والقيمي للمسرحية، وهي المجموعات الحزبية التي تؤدي دورا عامليا واحدا على صعيد المساندة لعامل الذات الشاعرة التي تبحث دائما عن انتصار الحب مهما كانت المعيقات، وإن كانت مساندتها لعامل الذات مبنية على مصلحة معينة.

ثالثا– سيميائية المشهد وحضور العرض:

إذا استطاع النص المسرحي أن ينتزع إعجاب الجمهور، فإن المؤلف بإدراكه المرهف لكيفية التواصل معه يصوغ عرضا مسرحيا متميزا بالأداء الجاد، والتمثيل المبدع والوعي الدقيق للكتابة المسرحية، وهذا ما نسجله في أوبريت "انتصار الحب"،

حيث إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها على الأوبريت هي كثرة الإرشادات المسرحية التي يستهل بها المؤلف مسرحيته من تحديد جنس المسرحية بأنها «أوبريت في ثلاثة فصول مهداة إلى كل ضحايا الإرهاب في الجزائر، وهي جزء من رواية " حب في قاعة التحرير"، ومرتبطة ارتباطا وثيقا بحبكتها الدرامية»[15]، ولا يخفى على المتلقي أهمية الحبكة الدرامية في العمل المسرحي ثم في رديفه المسرح الشعري.

والدرامية في المسرح تنطلق من قدرة الشخصيات على تحويل الأحداث من صفتها الثابتة إلى صيغة أكثر حركية ونشاط، حتى تبدو مرتبطة بالعرض أكثر من ارتباطها بالنص، ولقد استطاع الشاعر أن يمزج بين ما هو شعري وما هو درامي ليخرج لنا مسرحية شعرية صالحة للتمثيل.

والإرشادات المسرحية التي كانت تضيء جوانب الخطاب من حواره، تجعل المتلقي يعيش فصولها الثلاثة كأنه أمام العرض نفسه، وربما الجمع بين التأليف والإخراج هو ما أتاح للمؤلف هذه الخاصية، كما أن تحديد جنس المسرحية من خلال ذكر العنوان يعد شكلا آخر من أشكال التمهيد للعرض، وأن المسرحية قابلة للتمثيل.

ولقد تفطن عبد الله خمار إلى اعتماد تقنية مسرحية أرسطية وهي الجوقة، حتى تكتمل أدوات العرض المسرحي وتكون المشهدية حاضرة بقوة، منطلقا من الجوقة التي لم يقدمها بهذه التسمية، وإنما تحت تسمية "فرقة موسيقية" تعبر عن وجهة نظر المؤلف، وتحدد المعيار الذي يساعد المشاهد في الحكم على أفعال الشخصيات كما «تقود ردود الأفعال الجماهرية وتوجه أذهانهم نحو ما يجب أن يكون عليه التعبير، وبالتالي فهي مشاهد نموذجية تسهم في خلق الجو النفسي للمسرحية، وتعميق التأثيرات الدرامية، كما أنها تساعد على ضبط الأداء المسرحي من خلال الإيقاع والنغم اللذين يسهمان في تعميق المشاعر».[16]

والمتلقي للأوبريت يجد المؤلف يوظف هذه التقنية توظيفا دراميا يخضع لهذه المقاييس، فنحس نهاية المشهد وبداية مشهد آخر كلما ظهرت الفرقة الموسيقية، فعندما ينتهي المشهد الأول من المسرحية يكون دليلنا هو الفرقة الموسيقية بغنائها،:[17]

ينتصر الحب على المحن ويخيب شياطين الفتن

وتشيع البسمة والأفراح وتعود البهجة للأرواح
ويعم الأمن بكل مكان وتعود الثقة إلى الإنسان
ينتصر الحب على الطمع ينتصر الحب على الجشع
ينتصر الحب على الأحقاد وعلى الطغيان والاستبداد
ينتصر الحب على الجهويه وعلى التحزب والعصبيه

وليس الغناء مقصورا على الفرقة الموسيقية، وإنما هناك شخصية محورية أخرى كان حوارها غناء وهي الفتاة ذات الرداء الأبيض، ولقد ألصقها الشاعر بهذه الصفة (الغناء) ليعبر عن همومه من خلالها، لأن الغنائية تنحصر في تغني الشاعر بمشاعره الذاتية، فتكون رسالته ذاتية يعبر فيها عن ذات نفسه وأهوائها، وليست غنائية خالصة، وإنما جمعت إلى الغنائية الخطابية التي تمضي مع الحوار، والذي «يتجاوز اللحظة الدرامية في الموقف إلى الاستطراد فيها يشبه الخواطر، والتأملات والأحكام.»[18] كما يبدو في كلام الفتاة الذي تجاوز اللحظة الدرامية إلى تأملات:[19]

سأغني
إن تمادى دكتاتور جاء كالخفاش في جنح الليالي
وأغني
إذ أرى الأحرار يختارون عز السجن لا ذل النعال
فصدى الأنات سوف يدك أركان السجون
وخيوط الفجر تغزلها من السهر العيون
ونداء الشعب دوى: "سنكون أو لا نكون"
يسكب الأرواح في أروع لحن
ويغني.

وينوع المؤلف المسرحي في ألوان العرض بما يتناسب والموقف الدرامي، فيستعمل لفظة الإضاءة أو الإنارة كما ظهرت الفتاة، في حين تغيب هذه الإنارة مع شخصيات أخرى، إذا استثنينا مجموعة الشباب والشابات الذين ترافقهم إضاءة كاملة للمسرح حين يرقصون ويتحركون في خطوات منسجمة متناسقة ومتناغمة، وقد تداخلت ألوان حللهم الجميلة لتتغير في كل مرة فترسم شكلا جديدا، وفي هذا تأكيد

لسلطة العرض على المسرحية ودلالة على الحالة العامة للجماهير التي انتظر الأمل والأمل في الوطن.

وبهذا استطاع عبد الله خمار أن يوفر لأوبريت انتصار الحب هذا الحضور المشهدي وأسلوب العرض الذي انعكس على شعرية الحدث، انطلاقا من العنوان إلى المشاهد إلى الشخوص وحتى الحوار الدائر بينهما، مدركا أن لا حياة للمسرحية إلا بالعرض والمشهدية والتمثيل، ثم إن قيمة العمل المسرحي في عرضه لا في حبسه بين دفتي كتاب.

خاتمة:

في الختام، فإن أوبريت "انتصار الحب" لعبد الله خمار تمثل نموذجا للحركة المسرحية الشعرية الجزائرية التي تبحث عن طريق للوصول إلى مصاف المسرح الشعري العربي ولما لا الغربي، وهي صورة للمبدع الجزائري الذي يهتم بقضيته ويركز على عروبته ووطنيته دون أن يغفل أساسيات الكتابة الدرامية قديمها وحديثها، فليست الأوبريت خالية من الشخصيات التي كان لها أدوارا تيماتيكية أسهمت في الدور العاملي للذات الشاعرة، وكانت للثنائية الضدية حضورها أيضا في فك شفرات النص والربط بين الموضوعي والقيمي داخل خطاب الأوبريت، ثم إن للمشهدية وحضور العرض سيميائيتها الخاصة، حيث بلغ بها التجريب شأوا عاليا في خطابه ولاسيما الإرشادات المسرحية الممهدة للعرض، والتي تفتح توقع القارئ على دلالات متعددة.

هوامش:

[1]– عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية– التركيب– الدلالة). شركة النشر والتوزيع المدارس: الدار البيضاء. ط1. 2002م. ص14.

[2] –(A–J) Greimas. (J)Courtes: Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage. Hachette. Paris. 1979. P324.

[3] – عبد المجيد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي "دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة. منشورات مخبر "
عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر". دار الغرب للنشر والتوزيع: الجزائر. ص7–8.

[4] – عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب. الجزائر. 2005م. ص2–3.

[5] – المصدر نفسه. ص3–4.

[6] – عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب.ص4.

[7] – عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب.ص4.

[8] – المصدر نفسه.ص4–5.

[9] – طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة. ص157.

[10]– المرجع نفسه.ص157.

[11]– عبد الله خمار: انتصار الحب. ص25.

[12] – عبد الله خمار: انتصار الحب.ص5–6.

[13]– س–و– داوسن: الدراما والدرامية.تر: جعفر صادق الخليلي . منشورات عويدات : بيروت .باريس. ط2. 1989م. ص88.

[14] – عبد الله خمار: انتصار الحب. ص25.

[15] – عبد الله خمار: انتصار الحب.ص1.

[16] – شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي. مؤسسة هورس الدولية: الإسكندرية.2007م.ص300.

[17] – عبد الله خمار: انتصار الحب. ص35.

[18] – يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار). دار المعارف: القاهرة. ط1. 1995م. ص160.

[19] – عبد الله خمار: انتصار الحب. ص14.

بيبلوغرافيا الدراسة.

-1(A-J) Greimas. (J)Courtes: Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage. Hachette. Paris. 1979.

2- س-و- داوسن: الدراما والدرامية.تر: جعفر صادق الخليلي . منشورات عويدات : بيروت .باريس. ط2. 1989م.

3- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي. مؤسسة هورس الدولية: الإسكندرية.2007م.

4- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة. دار العلم للملايين: بيروت.د ط..

5- عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب. الجزائر. 2005م.

6- عبد المجيد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي "دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة. منشورات مخبر " عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر". دار الغرب للنشر والتوزيع: الجزائر.

7- عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية- التركيب- الدلالة). شركة النشر والتوزيع المدارس: الدار البيضاء. ط1. 2002م.

8- يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار). دار المعارف: القاهرة. ط1. 1995م.

رؤية العالم
في رواية "راس المحنة" للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي

د. بوخالفة إبراهيم المركز الجامعي بتيبازة

الملخص:

تنضح رواية "راس المحنة بحمولة إيديولوجيّة وفلسفيّة شديدة الخصوبة، عالية الاشتغال في وعي الشخصيات التي تتنازع المواقع المجتمعيّة بعنف بالغ الحدّة، وجسارة لا نظير لها. كانت كل شخصيّة تبادر إلى إنجاز برنامجها السردي دون أن تبالي بالإكراهات والمعوقات، مما جعل درجة التوتر شديدة، وملحميّة إلى حدّ بعيد. يسعى محمد ملمد ونظائره الاجتماعيين إلى الصعود الطبقي بكل الوسائل المتاحة، ويسعى صالح الرصاصة والجازية وذياب إلى التصدي لهذا المشروع الذي يهدد الأمة في مقومات هويتها ومصالحها ويقوض ثقافة التواصل مع الذّات والانسجام مع منطق التاريخ.

الكلمات المفاتيح:

رؤية العالم؛ الإيدلولوجيا؛ المقاومة الثقافية؛ الطبقية؛ الهويّة الثقافيّة والتاريخيّة؛ السرد.

Résumé en langue française de l'article intitulé :
Vision du monde dans le roman : Ras el mehna de djellaoudji Ezzedine

Le roman de Ezzed djellaoudji intitulé (Ras Elmehna) est énormément riche en matière de critique sociale qui se rapporte au conflit de classes sociales à caractère idéologique. En fait, les personnalités ne cessent de se disputer les sites sociaux les plus avancés, menus des moyens de combat les plus acerbes. Mohamed Mlemed essaie avec tous les moyens de réaliser ses projets politiques mondains, Salah, el Djasia et diab essaient de leur coté de le contrer, et de mettre fin à ses ambitions maléfiques. cet article a comme mission de mettre en jour la vision du monde médiatisée dans la structure narratique du roman (Ras Elmehna).

رؤية العالم في رواية "راس المحنة"

توطئة:

الأمم سرديّات ومرويّات؛ إن القدرة على ممارسة السرد، وتمثيل الذّات لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة القوميّة التي تقوم بتنظيم الذّاكرة الجماعيّة وتعزيزها، والحفاظ عليها، وتحصين الهويّة وتسييجها، وحمايتها من الأجسام الدخيلة والمعادية. وإنّ أولى الناس بتمثّل هذه الإرساليّة لهم المثقفون والمبدعون الذين يستجيبون لضرورات العصر بطرائق متعدّدة. ونعتقد أن الكاتب عز الدين جلاوجي من أهمهم. وفي هذا الإطار يندرج تلقّينا للرواية الجزائريّة الحديثة والمعاصرة والتي تحاول أن تعيد قراءة الذّات من أجل اكتشافها وترميم تصدّعاتها، وتجاوز تناقضاتها، من أجل التّأسيس لمجتمع فاعل يتواصل مع آخره، ويتصالح مع تاريخه. فالمأساة الوطنيّة لا تزالُ تحفر بعمق في القاع الأسفل من أوعاء الناس، والقطيعة بين طبقات المجتمع لا تزال تتعمّق، والآخريّة السياسيّة والثقافيّة لا تزال تفعل فعلها في العلاقات بين أطراف المجتمع.

القصص لا ترسم الحياة رسما آليّا، وإنّما ترسمها كما تتمثّلها الإيديولوجيا. فالإنسان كائنٌ إيديولوجي، غير قادر على تجاوز تحيزاته السياسية والفلسفيّة، ولا خياراته الجمالية، ولا تجاربه النفسيّة. فكل ذلك يكيف رؤيته للعالم من خلال اللغة. في جماليّات لوكاتش "التّشكيل الروائي الذي يظهر إشكاليّة طبقة من الطبقات، بل مجتمع بأكمله في حالة فرديّة، هو الذي يعكس العالم بشكل واقعي". وانطلاقا من هذا المنظور نحاول أن نلامس ولو من بعيد رؤية العالم التي تحاول رواية "راس المحنة" تمريرها من خلال حساسية جماليّة عالية الاشتغال، تحمل بداخلها إيديولوجيا شديدة التركيز.

الخطاب الروائي والتمثيل الإيديولوجي:

الرواية من حيثُ كونها "مصَنَّعٌ ثقافي من مصنعات المجتمع الطبقوسطي، والامبرياليّة ووكلائها خارج الحدود، غير قابلين للخطور بالبال منفصلين إحداهما عن الأخرى. فالرواية هي أكثر الأجناس الأدبيّة حداثة زمنيّا، في الهامش كما في المركز، وإنّ نشوءها هو الأكثر قابلية للتأريخ، وحدوثها هو الأكثر غربيّة، ونسقها

المعياري للسلطة الاجتماعيّة هو الأكثر بنينة. ولئن كانت الأنظمة الحاكمة في الهوامش المنخرطة في الشرط الامبريالي قد حصّنتْ نفسها بخطاب تبريري ودغمائيّ إلى أبعد الحدود فإنّ الرواية قد سعتْ جهدها منذ أن مكنت لسردياتها جماليا وثقافيا، أن تفضح هذا الخطاب وتفككه وتفرغه من جدواه، وتكشف خواءه الروحي وزيفه الفكري[1].

إنّ الإيديولوجيا باعتبارها نسقا فكريّا "يستهدفُ حجب واقع يصعبُ وأحيانا يمتنع تحليله"[2]، هي الأداة الثقافيّة التي تسعى الأنظمة التابعة إلى توظيفها في الأنساق السردية الأكثر تعقيدا وحبكا، من أجل تمرير رغبة ملحاحة في الاستمرارية والبقاء بأقلّ التكاليف السياسيّة. بيد أنّ هذه الإيديولوجيا ورغم احتجابها في اللغة، ومن خلال اللغة وعبر الخطاب الروائي، لا بدّ أنْ تنتج بحكم طبيعتها الخاطئة إيديولوجيا غيريّة من خلال عملية توليد الفروق بين الذّات والآخر (.....) مما يولد في المجتمع حوارا جادّا بين الإيديولوجيات يؤدّي إلى خلخلة استقرار الأفراد في حقل إيديولوجي واحد"[3]، حيث يشرع الأفراد الفاعلون في المجتمع في التخلي التدريجي عن قناعاتهم ورؤاهم وتصوراتهم لواقع لم يعد سكونيّا، كما لم يعد يبعثُ على الرضا. إن هذه الدينامية التي تسمُ العلاقة بين الواقع بكل تناقضاته والثقافة بكل تجلياتها، لم تكن ممكنة أثناء غياب المثقف الحر الذي تمكنه أدواته العقلية وإجراءاته النقديّة، وأحاسيسه من استشعار النشاز والمفارقة الموجودة بين خطاب السلطة والواقع النثري. في المجتمعات أحادية الثقافة يغدو خطاب السلطة التنغيمة الوحيدة التي تُسمع وتُردَّد عبر كل الأجهزة الثقافيّة، والمؤسسات التعليميّة والتّأديبية والاقتصادية. بيد أن المتغيرات التي حصلتْ في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحالي، قد أحدثتْ شرخا كبيرا في تحصينات الأنظمة خارج المركز. فالمثقف لم يعد تلك الأداة المسخرة، والمنتج لخطاب مكرر ومزيف. لقد غدا "قادرا على التقاط "المعرفة الموضوعية لأنه وحده يستطيع أن يتحرر من الانتماء الطبقي، وأن يتعالى على المصالح الخاصّة بهذه الطبقة أو تلك"[4]. أصبح المثقف مشحونا بإرادة التغيير ومقاومة الشر والدفاع عن قضايا المعذبين في الأرض الذين تُغيّب أصواتهم أو توهن من غير أن يكون مدينا للنظام الذي أنتجه، ولا للمصالح التي تستقطبه آنيّا. إنه مشبعٌ برؤية ثقافيّة

متبصرة تؤهله لاستشراف مجتمع غير طبقي، تعاش فيه القيم الجمالية والأخلاقيّة بالتساوي والتناغم مع القناعات الإيديولوجية الظاهرة والمستخفية. يعيش المثقف التوتر على مستوى المخيال كما على مستوى الواقع المادي، فهو دوما على التخوم بين عالمين لا يلتقيان. عالم اليقظة بكل خيباته وأوجاعه وعالم الرؤيا والرؤية حيث تعدد الممكنات. "المثقف حالة التزام؛ إنه التزام لا مصدر له سوى النفس والمبدأ الإنساني. فالقيمة الأخلاقيّة تتحدد في نظر المثقف بمطلقيتها لا بتحققها في هذا السياق أو ذاك؛ لذلك يقف –ويا للمفارقة–، في وجه المطلق بكل أشكاله"[5]. إنه كائنٌ تقويضي، تفكيكي، يهدم عوالم منجزة ليبني أخرى في حالة صيرورة، متحولة باستمرار. يجب أن يكون المثقف مفصولا عن المصالح الفئوية وعن الطبقات وعن التصنيفات الاجتماعية المسبقة وبعيدا عن تأويلات الإيديولوجيا. إنه الإنسان الأعلى الذي يستطيع وحده أن يصل إلى المعرفة الموضوعية، لأنه وحده يستطيع أن يتحرر من التحيز الطبقي والإيديولوجي، وأن يتعالى على المصالح الفئوية الخاصّة. إن الجهة الاجتماعية الوحيدة القادرة على التحرر من الشرط الاجتماعي للمعرفة هي تلك التي يسكنها المثقف، ويغذيها من مشاعره وأفكاره التنويرية والإنسانوية.[6]

إن الأعمال الفنيّة لا تدين بأهميّتها إلا لمقدرتها على إظهار ما تخفيه الإيديولوجيا. في رواية "أوسمة لا تعرفُ الصدأ"، التي كتبها جلال عقاب يحيى، تطالعنا شخصيّة كلوديا، المثقفة الفرنسية الحرّة، زوجة الضابط الفرنسي الشهير والمسئول عن معتقل "مزرعة أمزيان" بشرق البلاد في النصف الثاني من القرن العشرين، تطالعنا هذه الشخصية بكاريزمية فكرية لا نظير لها، وهي تقاوم الرواية الفرنسيّة التي تنظر إلى الجزائر باعتبارها جزءا من فرنسا، وإلى المجاهدين باعتبارهم عصابة من المنحرفين عن القانون الذي جاء ليحميهم وينقلهم إلى طور الحداثة الغربية. لقد تعرضتْ إلى الحبس ببيت زوجها قهرا، وكابدتْ كما هائلا من التعذيب الجسدي والنفسي بنفس الوحشيّة المسلطة على معتقلي الثورة، فقط لأنها تسعى إلى تقويض مشروع فرنسا الاستعماري، وتستجدي إنسانوية الثقافة الفرنسية سليلة عصر التنوير. كانت تريد كسر طموح زوجها وفضح بربريته التي تختفي وراء وطنية

شوفينيّة بغيضة لا تستند إلى أي شرعية أخلاقية ولا عقلانيّة. تمكنت هذه المثقفة المضطهدة من قبل بني جلدتها، من الفرار والاختفاء في بيت صديقتها جانيت إحدى أعضاء منظمات حقوق الإنسان بضواحي العاصمة. ومن هنا راحت تنظم نفسها لتقود مقاومة محمومة ضد ما ترى أنه جرائم ضد الإنسانيّة. راحت تقاوم بكل شراسة ضد مصلحة بلدها، كما يتصورها أصحاب المشروع الاستعماري. في إحدى حواراتها مع روجي، زوج جانيت، المحسوب على اليسار الفرنسي، قالت بكل وضوح: "فأنا وبعد أن عشتُ وشاهدتُ وتفاعلتُ، تأكدت أن هذه البلاد يستحيل أن تكون جزءا من فرنسا. هذه حقيقة ساطعة لا تخفيها كل الأكاذيب والادعاءات. على العكس، فإن سياسة الإبادة والتنكيل والتهجير والإفقار وسياسة الفبركة في صناعة حقوق تاريخيّة فرنسية، لم ولن تنجح أبدا"[7]. بهذه البلاغة والقوّة العقلية تواجه كلوديا محاورها الذي ينتمي إلى اليسار الفرنسي، كما واجهت الحاكم العام بالجزائر الذي يقمع كل رغبة تفضح جرائم فرنسا، وأقلها التعذيب والاغتصاب وتلفيق الأساطير.

كانت كلوديا مثقفة فرنسية لا تنتمي لأي تيار سياسي رسمي. انفصلت عن اليسار الفرنسي بعدما تبين لها تنكره لحقوق الدول المستعمرة، تحت وطأة المركزية الغربية التي تستند إلى الثقل الحضاري لفرنسا الحديثة. جاءت إلى الجزائر رفقة زوجها آلان، وهي لا تدرك عن الجزائر إلا ما يصوره الإعلام الفرنسي الرسمي الذي تتحكم فيه القيادات العسكرية الميدانية والمركزية في الميتروبول. وسرعان ما اطلعت على فضاعة ما يحصل ضد الأهالي العزل، فأعلنت تمردها وعادت إلى فرنسا لمقارعة سياسة حكومتها من موقع المثقف الفاعل والمتمرد ضد كل أشكال القهر والاستبداد.

"إن حقائق السياسة والإيديولوجيا غامضة؛ فهي مرتبطة بمردوديّتها في الشارع (.....). أما حقيقة المثقف فهي من طبيعة أخرى. إنها حقيقة المبدأ الثابت، لذلك يجب أن يكون المثقف مناهضا للسلطة بالطبيعة والموقف والوظيفة"[8]. لا شيء ثابت في الوجود، كل شيء نسبي ومتغير بتغير المصالح والمواقع الطبقيّة؛ ومن هنا وجب على المثقف أن يتخلى عن تحيزاته، أو أن يرتقي بها إلى طبيعة غير منجزة

باستمرار، ويتخطى حدود وعتبة الممكنات غير المرئية في الأفق القريب. إن موقفه يتصف بالشموليّة والكلّيّة، والحياد الطبقي. وتتميز رؤيته للعالم بكثير من الشفافيّة والنزاهة التاريخيّة.

و رؤية العالم هي مجموعة من التطلعات والإحساسات والأفكار التي توحّد أعضاء مجموعة اجتماعيّة، وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعيّة، وتجعلهم في تعارضٌ مع المجموعات الأخرى[9]. انطلاقا من هذا الإدراك الجدلي والطباقي للعلاقة بين المجتمع والسرد تصبح رؤية العالم باعتبارها مقولة فلسفيّة ونقديّة بالغة الأهميّة تصوّرا جماعيا يتجاوز الرؤية الفرديّة، ليضع طبقات المجتمع في صراع درامي أحيانا كثيرة، فهي متناقضة عقليّا وشعوريّا ومصلحيّا. إن كل الأعمال الأدبيّة تقريبا تمتلك وظيفة نقديّة تقويضيّة إزاء واقع إشكالي. إنها تنشئ كونا ثريا ومتعددا من الشخصيّات الفردية والمواقف الخاصّة؛ كونا ينتظمه تماسك هيكلي ما، ورؤية للعالم، بحثا عن قيم أصيلة في عالم منحطّ. بين الرواية والعالم قطيعة لا يمكن التّغلب عليها.

المثقف المبدع كائنٌ مهووس بالتفكر في العالم وإعادة ترتيب متناقضاته، وإزاحة إكراهاته، وتفجير طاقات الخير والجمال الكامنة في شخصياته وأشيائه وموجوداته انطلاقا من تصوراته الفلسفيّة وقناعاته الإيديولوجيّة التي تتعارض بالضرورة مع معطيات الواقع المادي والوضع الطبقي المهيمن.

1. بنية الصراع: الضدية الأخلاقية

تتناول هذه الرواية الملحميّة بشكل عميق موضوع المأساة الوطنيّة والخلفيات الاجتماعية والسياسية التي عمقت من تقسيم المجتمع الجزائري إلى قطبين شديدي التصادم بشكل لا شفاء منه. ولذلك فقد تشكلت بنيتها السردية انطلاقا من ثنائيات ضديّة غير قابلة للتفاوض: صالح الرصاصة/مدير المشفي–المدينة /الريف–الجازية/محمد ملمد–قيم الثورة/قيم ما بعد الثورة، إلخ.

تبدو الرواية في بنيتها الكليّة، وانطلاقا من منظور جواني، عالما مشطورا إلى جزءين، بينهما قطيعة عميقة الجذور. وتبدو درجة التوتر بين العالمين، في شكلها الجنيني بذرة شرّ تتطور بوتيرة عالية الاشتغال، وبشكل درامي باتّجاه الفناء التام والتدمير الذاتي المطلق.

يجادل هيجل أن الوحدة القديمة في عالم الإغريق، بين الوعي والعالم تختفي في كون قد هجرته الآلهة في الحقبة التي تلتْ سقوط الإقطاع. ولم تكتف هذه الآلهة بالانسحاب من حياة البشر بهدوء وتسليم، بل إنها رفعت إليها كل القيم التي كانت تجمع المتناقضات وتوحد الأضداد، فغدا عالم الناس معرّى ومكشوفا تتناهشه الصراعات وتمزقه الكراهية، وهو ما يفسر كثرة الحروب والإبادات داخل المجتمع الواحد في العصر الحديث، والأمر شديد الشبه بذلك في رواية "راس المحنة". تتسم الرواية بالانشقاق بين الإنسان والعالم؛ وهو انشقاق درامي إلى أبعد الحدود، كما أنه مدعاة للاستلاب الروحي الناتج عن واقع نثري موسوم بالرذيلة والانحطاط على حد قول لوكاتش[10].

وإذا نظرنا إلى رواية "راس المحنة" نظرة فوقيّة، فإنّ الذي يشدّنا إليها هو عمليّة تجميع الزمن الجزائري بتواريخه المتناقضة وتحولاته الدراميّة، بمشاهده المكثّفة ومداراته المكارثيّة، في إطار بنية سرديّة موصولة الحلقات، يُفضي بعضها إلى بعض ويدفع أولها إلى آخرها. ولقد جُمّع هذا الزمن الدرامي إلى حدّ الإدهاش وحُشِر في معادلة صفريّة كثيفة الدلالة. 1+1=00. وكان المعادل اللغوي لهذه المعادلة هو عنوانٌ من عبارتين: "راس المحنة". ونظرا لأنّ الرأس هو منتهى الشيء وذروته، وأنّ المحنة هي كل مدلولات العذاب والمعاناة والمشقّة، فإنّ التاريخ الذي يمتدّ من زمن الثورة ضدّ الاستعمار، إلى مرحلة الاستقلال، وصولا إلى التعددية الحزبية التي تحوّلتْ إلى أداة للتدمير والتدمير المضاد، هو تاريخ هزيمة مجتمع يقاتل نفسه بطرائق وحشيّة عابرة للخيال، في سلسلة لانهائيّة من الأفعال وردود الأفعال.

تُفْتَتَحُ رواية "راس المحنة" بسرديّة صالح الرّصاصة الذي اكتسب كنيته تلك أثناء بطولاته القتاليّة ضدّ الاستعمار. ويصور لنا الروائي القيم الجهادية والأخلاقيّة التي تشبّعَ بها جيل الثورة من خلال حوار داخلي صدر عن صالح أثناء اصطدامه بمدير المشفى الذي عمل فيه مدّة وجيزة كانت كافية لتسميم علاقته بجيل ما بعد الثورة. "وتذكرت الرفاق الذين كنا نقتسم معهم التمرة والرصاصة والدمعة والفرحة. شيء واحد كنا نعرفه: الحب" . إن تلك القيم هي التي حددت علاقة صالح الرصاصة بعالمه وبآخريه؛ "فكل إيديولوجيا لا بدّ أن تنتج بحكم طبيعتها الخاصة إيديولوجيا غيرية من خلال عملية توليد الفروق بين الذات والآخر، مما يولد في المجتمع حوارا جادّا بين الأيديولوجيات يؤدي إلى خلخلة استقرار الأفراد"[11] في المجتمع الواحد. لقد كانت تلك الشخصيّة الروائية تجسيدا لقيم اجتماعية مستوحاة من ثقافة دينية عميقة التجذر في الأوساط الشعبيّة. إن شخصيّة صالح الرصاصة، وُلِدتْ من رحم المعاناة ومقارعة العدو الأجنبي، في ظروف تاريخيّة حرجة. ونحن نشعر أن لفظة "الرصاصة" مشحونة بكل مدلولات القوّة والبأس العسكري والعنف القتالي الموجه ضد المستعمر. وعلى النقيض من ذلك فإن هذا البأس سيتحوّل إلى حب وأخوة وتماسك بين أصحاب الوطن الواحد. كان المجاهدون يقاتلون في حالة من العوز والخصاصة صعّبتْ من مهامهم القتالية إلى درجة من الإجهاد الأسطوري، كما أنها وحّدت رؤاهم وتصوراتهم ومشاعرهم وانتماءهم الطبقي. وذلك الواقع تحديدا هو الذي أفرز إيديولوجيا مضادّة. فبالتوازي مع تلك القيم توجد تمثيلات أخلاقيّة معاكسة لها تماما. توجد قطيعة بين صالح الرصاصة والعالم لا يمكن التغلب عليها. من ذلك مثلا ما يختزله مدير المشفى الذي نصب نفسه زعيما، وسخر العمال لخدمته ورعاية مصالحه الشخصيّة، والذي ارتقى في وقت لاحق إلى وزير في الدولة المستقلّة.

"هممت أن أغير القناة حين صعقت مكاني، ووزير التخطيط والعمران الجديد يعقد ندوته الصحفيّة الأولى، والذي لم يكن سوى سي سليمان مدير المشفى السابق والذي تسبب في طرد عمي صالح من عمله ومن مسكنه"[12] إنها إشارة إلى طريقة تعيين المسؤولين الكبار في الدول العربيّة، وإشارة إلى حجم الفساد السياسي والإداري الذي

يدمر قيم الإنسان الأكثر قداسة. لقد كان هذا الوزير مديرا لإحدى مشافي العاصمة، حيث يعمل سي صالح حارسا للمشفى، إثر رحيله عن قريته، بحثا عن العمل. وكان متفانيا في عمله، ومتقنا له إلى درجة لفتتْ انتباه محيط المهني. كان على سبيل المثال يباشر عمله قبل الوقت بنصف ساعة، وهو آخر من يغادر المشفى. أثار هذا السلوك حفيظة رفاقه فشكوه إلى رئيس المشفى الذي دبر له تهمة وطرده من عمله وأخرجه من مسكنه، بعد أن تأكد له أنه مصدر خطر على منصبه. فقد سعى إلى فضحه أمام وزير الصحة، بسبب فساد إداري خطير. إن صورة صالح ووعيه وأفعاله الماديّة لا تنسجم مطلقا مع المناخ المهني والاجتماعي داخل داخل المشفى. فعندما يكون كل الناس على شاكلة واحدة من الشريّة، يبدو الآخر نشوزا وانحرافا، بل وتهديدا محتملا يتعيّن تحييده، والإلقاء به خارج الدائرة.

يعود صالح الرصاصة بذاكرته الممزقه إلى عصر أبي الطيب المتنبي للحفر عميقا في الذاكرة التاريخية لمجتمعه، المهدد بالتشظي، مع فارق في العصر. إن عصر المتنبي مليء بالبطولات ومشبعٌ بقيم الرجولة والكرامة؛ أما عصر صالح فهو عصر الردّة والخواء. عصرٌ "يحكمه الحمقى الذين نصبوا أنفسهم، أو نُصّبوا علينا كالوباء...وراحوا يعيثون في الأرض فسادا. قتلوا في الأمة روحها، وأزهقوا أحلامها، وأفسدوا كل خير فيها"[13]. إن شخصيّات بعينها، على غرار محمد ملمّد ومدير المشفى وأعوانهما تتحوّل إلى واجهة سياسية للطبقة الحاكمة في الجزائر ما بعد الاستقلال. إنها لا تمثل نفسها إلا بقدر ما تمثل مواقعها الطبقيّة. إنّ "المتكلم في الرواية هو دائما وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عيّنة إيديولوجيّة (idiologème)، واللغة الخاصّة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصّة عن العالم، تنزع إلى دلالة اجتماعيّة"[14]. فالخطاب الروائي لصالح على بساطته وسمته الشعبية هو خطاب إيديولوجي، جيء به لمعارضة خطابات أخرى متعارضة. يبدو واضحا أن صالح الرصاصة رغم انتمائه الطبقي البسيط، والمحسوب على الفئات الاجتماعية غير المثقفة، والخارجة لتوها من معركة التحرير، يحمل برنامجا سرديا ذي طابع إيديولوجي واضح المعالم. فهو شديد الإدانة للمنحى الخطير الذي أخذه المجتمع

الجزائري غداة الاستقلال، وهو شديد النقمة على مظاهر الفساد السياسي والأخلاقي الذي يهدد بتقويض الأمة الجزائرية وإثارة حالة احتراب لا شفاء+ منها. و"من هنا يغدو بحث البطل الروائي بحثا عن المعنى الملحمي المفقود"[15] بفعل التشوّهات التي أُلْحِقتْ بقيم الثورة، وتحويل ثروات الوطن إلى غنائم حرب في أيدي أقليّة سياسيّة. لقد حصلتْ هذه المحاذير التي قاومها محمد ملمّد بالفعل، ولا تزال جراحها ومفاعيلها إلى الآن بادية الأثر. يتواصل صالح الرصاصة، أو صالح البندقية مع الماضي السحيق لمجتمعه، ولموروثه الثقافي والسياسي. لقد كان ماضيا مشرقا بعدالة أسطوريّة، تتجاوز بمراحل ديمقراطية الغرب المبتورة، سليلة الحروب الأهلية وجرائم الإبادة وكراهية الآخرين. إنها عدالة "من أين لك بهذا؟ ومتى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا؟. إنها عدالة يتحمل تبعاتها الحكام قبل المحكومين، والأغنياء قبل الفقراء. يدرك صالح الرصاصة بوعيه الخالص مرارة المرحلة وخطورتها، ويرفض الاستكانة إلى منطق القوة ومنطق أصحاب السلطة الوافدين الجدد. وينفجر صارخا في وجه زوجته التي تريد أن تخرس صوته تجنبا لعنف السلطة "لن أسكت...تالله لن أسكت..أنا صالح الرصاصة. دمي ودم أصحابي سقى هذه الأرض، ولن يذهب سدى...املكوا ما شئتم..خذوا ما أردتم..المسؤوليات، السيارات، الفيلات، لستُ راغبا في مزابلكم" [16]. إنه خطاب الرفض لكل أشكال الهيمنة والقهر الصادرة عن رموز النظام المتداعي أخلاقيّا. إن قطيعة لا هوادة فيها بين صالح الرصاصة وأطراف النظام وعقابيله هي بصدد التبلور والتجذر. وإن وعيه الثوري يزداد تماسكا بقدر تصلب إيديولوجيا الثورة المضادّة التي بدأت وتيرتها تتصاعد مع توسع الفئات المستفيدة من النظام، والعاملة على تأبيده. إن "وعي الذات عند البطل، وهو يلفّ علم الأشياء، لا يمكن أن يوضع إلا بجوار وعي آخر؛ كما أن حقل رؤيته لا يمكن بأن يرتَّب إلا بجوار حقل آخر للرؤية. وإيديولوجيته لا يمكن أن تصنَّفَ إلا بجوار إيديولوجيا أخرى[17]. إن أي رؤية للعالم لا يمكن أن تعبر عن نفسها داخل الرواية إلاّ من خلال الرؤيات المعارضة لها. ذلك أن إدراك صالح للعالم يتعارض بالضرورة مع إدراك سي سليمان ومحمد ملمد. ويُجهد صالح لتعزيز مواقفه ببيان توافقها مع قيم الثورة وانسجامها مع بعدها الحضاري والتاريخي، من خلال التناص مع أكثر مراحل

المسلمين الأوائل إشراقا. إن هذا الزمن المسترجع الذي يجعلنا نطل على التاريخ النابض الذي يصلنا به النص الروائي من شأنه أن يقوي موقف طرف ما على الآخر. إنه أداة حجاجية يستند إليها صالح ومنير والجازية، ودياب وكل جيل الثورة. فالكائن، في عزّ فرديّته، وتفرده لا يخطر بالبال خارج الروابط التي تصله بالآخر. إنه كذات مفردة ومعزولة عن محيطها، لا يسعه تشكيل كليّة بدون عناصر عبر–مقوماتية يحيلها إلى الغير. فليس إلاّ عبر الآخرين بإمكانه تحقيق وعي بالذّات مكتمل. إنهم هم الذين يحددونه ويشيدونه كوحدة فكرية وشعورية فاعلة داخل نسقها الثقافي[18]. من أجل ذلك يستحضر صالح كل الشخصيات التي تشاركه انتماءه الطبقي والإيديولوجي، ويتوحد معها، في مواجهة آخريه. كما يستحضر أثناء أشدّ الفترات ضعفا رموز الماضي المشرق باعتباره خزانا لقيم اجتماعية وإنسانيّة لاينضب. يخاطب والده قائلا: "علمتنا كيف نحب هذه الأرض.....وهذا الوطن؟ وكيف نضحي من أجلهما، وكيف نقتلع من أعماقنا الأنانيّة"[19]. إن تعلقه برموز الماضي، وهو تمسك بمنظومة قيم فلسفيّة ورؤية للعالم شديدة التماسك والتجذر في التاريخ، بحيث يستحيل تخطيها أو تجاوزها من دون ترك ندوب وجراحات في الذّات الوطنيّة. تلك الندوب والجراحات هي التي أحدثت خلخلة في وعي صالح، فانهار ولم يتمكن من مواجهة تناقضات المجتمع العاصفة. يسرد صالح مسيرة الوطن الدراميّة من خلال ذاته. "كنت يا صالح الرصاصة يوم كان الرجال رجالا. فلما تحررت البلاد، أسموني صالح المغبون، وفي آخر عمري صرت صالح المجنون"[20]. فالرصاصة هي رمزٌ للقوة الحارقة والنفاذ والفعاليّة. إنها دالول من دواليل الرجولة والبأس الشديد وقوة العقيدة؛ وهي مواصفات جيل الثورة الذي صنع تاريخه بعرقه ودمه ونضالاته. أما الغبن الذي أعقب الرصاصة فهو دالول الظلم والحيف والتهميش والإقصاء والإبعاد الذي تعرضت له البقيّة الباقية من قيم الماضي. وهي مواصفات الثورة المضادّة التي أعقبت الاستقلال وكان صالح الرصاصة من ضحاياها. أما المرحلة الثالثة، فهي مرحلة الجنون واللامعقول، حيثُ تنقلبُ المفاهيم وتصل إلى عدميّة نيتشويّة مروعة. انقلب العقل إلى جنون، والوطنيّة إلى خيانة، والصرامة في العمل إلى تشويش وفوضى؛ هكذا يُتَّهَمُ صالح بأنّه "مشوش وفوضوي ومخرب، وفي ذلك خيانة لمبادئ

الشهداء والثورة"[21]. ولما صرخ في مدير المشفى مهددا بكشف فضيحة الدواء الذي أُحرق وأتلف، على مسمع من وزير الصحة، أُتُّهِمَ بالجنون، وفُصِل عن عمله، ولم تُجْدِ شكاواه نفعا، لأن التهمة صدرتْ من الأعلى ولا يمكن أن تكون خاطئة. إننا لا نبعد كثيرا إذا تأولنا هذه الحادثة على أنّها إدانة لنظام سياسي مسكون بالفساد، ولكنه من القوّة والتماسك بحيثُ يصعب اختراقه وتفكيكه، أو تشتيتُ مظاهر قوته.

شخصية أخرى تشكّلُ بؤرة سرديّة عالية الاشتغال في هذه الرواية وهي شخصية "محمد ملمّد". إنها أشبه بشخصيّة الإقطاعي الذي أثرى من أموال البؤساء التي جمعها بالنصب والاحتيال وتمكن من استعباد كثير من الناس وسخرهم لخدمة حاجياته الشخصيّة. تخطر بالبال ونحن نتأمل ملامح محمد ملمد شخصيّة "الزروالي" في رواية ليون الإفريقي التي كتبها أمين معلوف. لقد تطابقت أساليبهما في السيطرة على عقول الناس وابتزازهم، فرغباتهما لا رادّ لها. تمكّن هذان الرجلان، كل في موقعه من بناء امبراطورية الشر والطغيان، ولقد كانت نهايتهما بنفس الطريقة الدرامية والملهاتيّة.

استطاع محمد ملمد أن يرتقي إلى رئيس بلديّة بفضل الرشاوي التي كان يوزعها على وكلائه وخدمه، وربما كان بإمكانه أن يرتقي إلى مناصب عليا لولا النهاية الدراميّة التي آل إليها. إن الوصول إلى السلطة في الجزائر يتمّ عن طريق المال والجاه. وهي حقيقة صادمة بالنسبة لصالح الذي عجز عن التواصل مع مجتمع غمرته الرذيلة، وتمكنتْ منه العبثيّة.

تكشف لنا سردية محمد ملمد الأساس العنصري للعقل البورجوازي الذي هو بصدد التشكل في المجتمع الجزائري منذ مطلع الثمانينات، مجسّدا في شخصيّة هذا الأخير منذ أنْ كان لا يزال فردا اجتماعيّا لم يتميز بعد طبقيّا. لقد كانت له ميولات دفينة للانحياز للخط المعادي للثورة بحكم التاريخ السياسي لوالده. إنّ حوارا بينه وبين عبد الرحيم يكشفُ عن هذه الميول المبكرة، وعن الأساس العنصري لتفكيره المستلب والمهووس بثقافة المستعمر. "هذا أنت يا عبد الرحيم؟ ادلكني جيدا ولا تترك ذرّة غبار واحدة. هل تعرف أن هذا الغبار الذي يلتصق بنا يأتينا من أحيائكم الفقيرة؟ يجب أنْ

نطالب الدولة بنصب صور بيننا وبينكم"[22]. لقد دأب مثل هؤلاء الذين يعيشون في أراضي لا تتعدّى مساحتها مسافة الرّؤية أن يقيموا حدودا تفصل بين أراضيهم وبين الأراضي المحيطة بها مباشرة، فيصبحون "هم" ويجعلُ أرضهم، بل وثقافتهم موسومة بالاختلاف عن فضاء الآخر وثقافته. وبما أن صورة الذّات هي النقيض المطلق لصورة الآخر، فإن أشكال الوضاعة والدونيّة تُلصَقُ بهذا الآخر، لنفهم أن نقيض تلك الصفات هي صفات(نا). الغبار الذي علق بمحمد ملمد، مصدره فضاء الآخر القذر، والدّوني. من منظور التفكير العنصري، يغدو المجتمع سوقا، بحيثُ "يسعى كل واحد لتحاشي الآخرين والاكتفاء بمعاملات تجارية معهم، ويبدو الآخر بسهولة وكأنه تهديد مطلق (....)إنه يجتاح أرضي ويُدمر ثقافتي"[23]. يتوجب عدم تجاوز الحدود الطبقيّة ضمن علاقة السيّد بالعبد. يحيلنا محمد ملمد بذكائه البورجوازي إلى التقاليد السياسيّة لقدماء الرومان. إن نظام العزل الطبقي "كان معمولا به قديما عند الرومان. هم شعبٌ متقدّمٌ. إنهم أجداد الأوروبيين، انظر إلى حضارتهم"[24]. ،هم يقعون في المركز من التطور الحضاري والحداثة، وهم بالتالي النموذج الذي يتوخّاه المستنيرون الجدد، ومن بينهم مدير المشفى ومحمّد ملمّد. إنّها فكرة استشرقيّة تلك التي سكنتْ وعي الفئة البورجوزية الوطنية الهجينة في الهامش، والتي تسلمت مقاليد الحكم إبان الاستقلال، وبقيت تشتغل في الخفاء، وتقاتل من أجل احتلال المواقع الأماميّة في الدولة ومؤسساتها، وتتحيّن المناخ السياسي المناسب لتظهر على السطح. ومن ثمّ تعمد الفئة الحاكمة بالتعاون مع حلفائها من أصحاب المال، ومن خلال أجهزتها السياسية والإداريّة ومنشآتها الثقافيّة على تأبيد حالة الانقسام الطبقي، وسيادة الأقليّة على الأغلبيّة. إن اللهج الاجتماعي الذي يبدو سائدا في خطاب محمّد ملمّد يضعنا تحت طائلة الهيمنة بالمفهوم الغرامشي. يخاطب أولاد حآرة الحفرة قائلا: "أولاد الكلب....سأشتريكم جميعا بمالي؛ الكلّ تحت جبروتي، أنتم وهذا الوطن الذي ضحيتم من أجله، (.....)كلما أمعنت في إذلالهم، ازدادوا لي خنوعا....جوع كلبك يتبعك"[25]. في المجتعات ذات التركيبة الثنائيّة، وحيثُ المجتمع السياسي والمدني يتقاسمان الوظائف، والأدوار والمفاعيل، تتمظهر الهيمنة باعتبارها نقدا فلسفيا للواقع الاجتماعي، يجعل الطبقة الأقلوية المهيمن عليها تدرك وجودها كطبقة تختلفُ

مصالحها عن الطبقة المهيمنة، وتنتهي بالتّسليم بمهمّة قيادة المجتمع لها. لا تتوقف الهيمنة على مجرد فرض التبعيّة ولكنها تشترط القبول بها باعتبارها وضعا طبيعيا، بل وقدريّا. بيد أن وضع الاستقرار هذا مشروطٌ بقوّة المجتمع السياسي، وقدرته على منع تشكل خلايا مقاومة، الأمر الذي لا يتوفر في هذه الرواية التي نضعها تحت طائلة الدرس. فالحميّة الثوريّة لا تزال متأججة في قلوب جيل الثورة من البسطاء، والقيم التي أفرزتها المرحلة لا تزال متماسكة ومتغلغلة في الأوعاء. بل إن جيلا من المستنيرين الجدد، مثقفين أحرارا ومبدعين وأكاديميين وسياسيين، شكلوا تيارا مقاوما لكل أشكال الاستبداد بالمجتمع، وراحوا كل من موقعه يعملون على نشر قيم العدالة والحريّة والتغيير.

إنّ الشخصيّات النافذة في المجتمع بفضل ثرواتها الطائلة، عادة ما تتحالف مع الأنظمة الحاكمة والمستبدّة. فالمال والسلطة يتكاملان، ويتناوبان الأدوار في الحفاظ على المصالح، والإبقاء على الأوضاع تحت الرقابة والسيطرة من أجل تأبيد الحاكميّة. ولعلها الفكرة التي يُلمِعُ إليها الروائي في المحصلة النهائيّة للعمل الإبداعي. إنه يضع فئة اجتماعيّة حمّالة لقيم ثوريّة ذات عمق شعبي لا يخطئه الإدراك، في مقابل فئة سياسيّة حاكمة ومغتصبة للسلطة، مستبدّة بقوّة المال وبإسناد من جهاز القضاء والإدارة والجهاز الأمني. والفئتان تتنازعان البقاء وتتقاتلان بأكثر الأدوات الاحترابية شراسة . وتقع حواريّة هذه الرواية في جوهر الصراع بين خطابين إيديولوجيين، خطاب محمد ملمّد والقوى التي يمثلها رمزيّا، من جهة، وخطاب صالح الرصاصة والفئة الثوريّة التي ينتمي إليها.

2. انحصار الأخلاقي/ الالتفاف على الثورة

إزاء هذا الوضع القاتم والمعقّد، انكفأ صالح الرصاصة على ذاته، وتواصل مع عالم الأموات، وراح يناجيهم في مقابرهم، على أطراف المدينة، حيث قادته قدماه على غير هدى، محبطا من عجزه عن مقاومة قوى الشرّ. لقد كان كمن يشعر بالخصاء وفقدان الرجولة، فتعمّقت عزلته الوجوديّة وأعرض عن عالم الأحياء وخاطب الأموات:

"كنتم تسموننني صالح الرصاصة، هم الآن أسموني "صالح المغبون"...صالح المجنون...صالح الغبي، ما رأيكم؟" ثم يرتمي في أحضان قريته التي كان قد فارقها بحثا عن العمل، فيبكي على أطلالها، ثم يتجه إلى قبر والديه ويناجيهما فيما يشبه الحنين المرضي إلى الماضي المشرق. أُصيب صالح بانهيار عصبي جراء رفضه لجيل الاستقلال الذي تنكر لكل القيم التي قاتل من أجلها الأولون. الثورة سُرقت من أصحابها، وأزيح ورثتها الشرعيون عن مواقع القرار لصالح الوصوليين من أصحاب المال والمصالح. كل ثورات العالم العربي تُغتصَبُ وتفرغ من محتواها الأخلاقي والإيديولجي، ويتكلم باسمها الوصوليون وكلاء الاستعمار الجديد، من أجل تأبيد هيمنتهم على السلطة. حاول صالح التشبث بحارة الحفرة، تلك القرية الرمز التي تحيل على كل ما هو مقدس، ولكنه غادرها تحت ضغط الحاجة، إلحاح أصدقائه الذين أجهدوا أنفسهم من أجل دفعه لمسايرة حركة التاريخ والتخلي عن تمثيلات الماضي وبطولاته التي تغيبه عن واقعه الفعلي. ولذلك توجه إلى المدينة ليجد واقعا مخالفا لأفق انتظاره.

ليست الرواية ساحة بيانات، بل ساحة تباينات ومفارقات. إنها موضع الاختلاف وتعدد الأصوات وتعارض الإيديولوجيات؛ الرواية مجال للتوتّر والبحث المحموم عن الذّات في عالم سديمي معتم، البقاء فيه للأقوى؛ إنّ الصراع بكل تجلياته وتعقيداته في رواية "راس المحنة" هو صراع من أجل تثبيت الذّات وإثباتها بين مختلف الشخصيّات الفاعلة. صالح الرصاصة متشبّث بأصوله الشعبيّة التي تسري في وعيه الظاهر والباطن سريان الدم في العروق، متمسّك بإرثه الثقافي والأخلاقي، موصول بتاريخ أمته، بينما محمد ملمد متعلقٌ بمصالحه الطبقيّة وتحالفاته السياسيّة التي تشيء الإنسان في مجتمع تسوده علاقات غير متكافئة ذات تركيبة طبقيّة لا إنسانيّة، جوهرها علاقة السيد بالعبد.

تتوزّع القيم الفلسفيّة والأخلاقيّة والتقاليد الاجتماعية في هذه الرواية توزعا جغرافيّا محكم البناء. فالمكان في الرواية الجديدة أضحى يتمتّع بعمق فلسفي ونفسي لا يُخطئه الإدراك. لم يكن من الهين على السعيد والربيع إقناع صالح الرصاصة بالنزوح

من قريته باتّجاه المدينة، بحثا عن عمل يحقق الكرامة. لقد كان يرى في الخروج عن موطن الأسلاف انسلاخا عن الهويّة وضياعا للروح في عتمات الجسد. أن يُقتَلَعَ الإنسان من مكان الألفة، بكل أشيائه وموجوداته بكل تضاريسه ونتوءاته وعلاماته، أن يُسحَبَ خارج المكان تحت إكراه الحاجة الماديّة، أن ينزاح عن التربة التي عفّرت جسده صبيا، يعني كل ذلك تمزّق الوعي، وتشتّت الهويّة، وانكفاء الذّات، ووقوفٌ على تخوم الجنون.

في المخيال الشعبي العام تعتبر المدينة رمزا من رموز الحداثة والتحضّر والرّفاه الاجتماعي. وبدافع هذه الرمزيّة اقتنع صالح الرصاصة بالتوجه صوب المدينة. ومع أول احتكاك عملي بأناسها وبأشيائها ومعالمها تبين له استحالة التواصل معها والانسجام مع محيطها. بل إن وجوده هناك تحول إلى معاناة نفسية وعذاب للروح لا شفاء منه. كانت تجربته الأكثر عنفا وسوءا مع مدير المشفى الذي نصب نفسه زعيما وملكا لا معقب على أمره، وحوّل المشفى إلى قلعة يمارس فيها شهوة الحكم والمال. عاين صالح هذا السلوك الغريب على قيم المجتمع التي توارثتها الأجيال منذ أحقاب مديدة.

إن مدير المشفى يدخل مكتبه على الساعة العاشرة، ويبادر باحتضان كاتبته، ويضرب معها موعدا، ثم يُمضي البريدَ الوافدَ ويغادر محملا باللحوم والفواكه التي تُقتطع من وجبات المرضى. إنها صورة نمطيّة عن مسؤولي المؤسسات الوطنيّة. إن مدراء الشركات والإدارات الحكوميّة يحولون مصالحهم إلى مزرعة خاصة، ويستعبدون العمال في خدمة شؤونهم التي لا علاقة لها بالخدمات العامّة.

يُحال صالح الرصاصة على مجلس التّأديب لأنه تحوّل إلى تهديد محتمل لمملكة المدير. فهو لا يعظمه مثل بقية العمال، ولا يخفي استياءه من الوضع العام وطريقة تسيير العمل، فتوجّب إبعاده، باعتباره عنصرا دخيلا لا ينسجم مع ثقافة المرحلة. ما أن غادر المشفى حتى بدتْ له المدينة معرّاة بدون طلاء ولا أقنعة ساترة. "الأزقّة ضيّقة، الجدران سوداء، الأرض مفعمة بالجرب، كلابٌ راقدة قريب منها قطط،

لحظاتٌ شاهدتُ سكرانا يبول في الطريق، لحقه آخرون معربدين...رائحة الخمر تملأ الهواء...كل شيء متعفّن...سجن في سجن"[26]. لم تعد المدينة رمزا للحداثة والتحضّر والرفاه. إنها فضاءٌ للجريمة والقذارة والروائح الكريهة. إنها جحيم الوطن؛ بينما الريف فضاء مفتوح على الكون المطلق، فضاءٌ للقيم الأصيلة، والطهر والقداسة. وإذا كان هذا الفضاء المقدّس يعرفُ على الهامش منه مساحة حسيرة للمدنّس، فإنّ المقبرة تُوظَّف في هذه الرواية باعتبارها مطهرة للروح من وسخ الإنسان وخطاياه. ما إن خرج صالح الرصاصة من عند رئيس المشفى محبطا، حتى ارتمى في أحضان المقبرة، حيث يقبع الأموات الأحياء برمزيتهم الأبديّة. إنهم يمثلون عالم الفضيلة المطلقة التي لا يخالطها دنسٌ ولا خيانة ولا ردّة. إنهم ذاكرة الأمة ومنبع قوّتها وبهائها وعمقها التاريخي.[27]

3. صناعة الموت وترميم الوطن :

يلعب الأدب الروائي دورا حيويا في تكوين الواقع وتشكيله، بدل سرده ووصفه في شكله السكوني؛ ما من نقد أصيل إلا ويضع العمل الأدبي في علاقة مع رؤية للعالم مُعَبَّرٌ عنها في تصوّر أي ضمن نظام من التفكر الفلسفي والمعرفي الواعي، حتى وإن كانت هذه الفلسفة لم تتبلور على المستوى النظري، بحكم موقعها الاجتماعي الأقلوي. إننا لا ندّعي أن الجازية أو صالح الرصاصة أو منير هي شخصيات ممثلة لانتلجنسيا وطنيّة حمّالة لمشروع مجتمع من منظور فلسفي واضح، وثقافة عالمة كالتي يحملها ذياب مثلا، وقادرة على تقويض الواقع المنحرف واستشراف معالم مجتمع منحاز لهويته التاريخية. بيد أننا ندعي أنها شخصيات تتعاطى مع إرسالية التغيير من موقعها الطبقي والشعبي، انطلاقا من خلفيتها الحضاريّة والتاريخيّة. كثيرا ما كان صالح يهدد باستعادة بندقيته وتوجيهها لمغتصبي الثورة. كما كان عبد الرحيم يسعى للانخراط في سلك الشرطة من أجل الانتقام من أعداء الأمس واليوم، ومنهم محمد ملمد الذي أهانه كثيرا وحقّر من شأنه في مواقع كثيرة.

من بين الشخصيات التي تتصدى لهذا الواقع المحبط الذي عجز صالح عن مواجهته، ذياب وخطيبته الجازية، هذه المرأة الرمز التي تختزل كل حرائر الوطن اللاتي أشرقت بهنّ الجزائر رغم قتامة الصورة الخلفية لهذا الوطن. لم تكن الجازية مجرد نار موقدة في قريتها؛ بل كانت طاقة ثورية ضدّ كل أشكال الفساد، تلهب حماسة الرجال أثناء الثورة وبعدها. كانت الجازية وطنا جريحا يحاول أن يقف على قدميه ويتعافى من همومه. كان اغتيال محمد ملمد بداية الطريق لتتخلص الجزائر من أجسامها السرطانية. والحركات الإسلاميّة المسلّحة هي الطريقة الخاطئة لتحقيق الخلاص من الفساد السياسي. إن أمثال مدير المشفى ورئيس البلديّة، ومحافظ الشرطة هم من المسؤولين الذين أنتجوا الإرهاب وزرعوا المقابر في كل بقاع الوطن. بينما ذياب الصحافي، والجازية ومنير وصالح هم أمل الجزائر في النهوض من كبوتها، وتخليصها من مغتصبيها، كما استرجع سكان حارة الحفرة قريتهم من محمد ملمد، الذي كان على وشك تحويلها إلى مزرعة إقطاعية يستفرد بحصادها، ستستعاد الجزائر من مغتصبيها والطريق إلى ذلك هو السرد ولا شيء غير السرد، إلى غاية تعرية الواقع وتبييض الحقائق. من خلال سرديّة الجازية رمز الأرض المغتصبة، ومن خلال سرديّة ذياب، ذلك الصحافي المثقف والمقاوم لكل أشكال الفساد، والظلاميّة، يتبيّن لنا طريق خلاص الوطن من وبائه، من منظور جلاوجي، إنه طريق المقاومة الثقافيّة. يجب تنوير العقل الجزائري من خلال السرد الراقي والمسؤول، يجب تعويم الثقافة الوطنيّة بقضايا المعذّبين في الأرض والمقهورين من ضحايا التهميش والإبعاد.

الخاتمة:

إذا كانت المقاومة الثقافية هي من أكثر الأدوات نجاعة في تغيير الواقع على الأرض وصناعة أوعاء سياسية واجتماعية دينامية، فإن السرد الروائي هو من تجسيدات هذه المقاومة التي أخذت منحى تصاعديا منذ العقدين الأخيرين، حيثُ أحس الروائيون الجزائريون، ومن بينهم جلاوجي بضرورة التفاعل مع مشكلات الأمة الأكثر تعقيدا، من أهمها الأزمة السياسيّة الأخلاقيّة التي تنخر جسد الوطن الجريح، والتي نجد أثرها في رواية "راس المحنة". إن الطّريق التي سلكته الفئات الإسلامويّة

لإحداث التغيير قد عمق من الأزمة الأخلاقيّة والحضاريّة للأمة. وإن هذا الخطاب الروائي الجلاوجي يشكل إدانة قويّة للعنف الإسلامي كما لعنف السلطة وانحرافها عن مسارها الطبيعي. تعكس الرواية حوارية ديناميّة بين تصوّرات ورؤيات للعالم تختلف من شخصيّة إلى أخرى ضمن حقبة تاريخيّة تمتدّ من سنوات الثورة ضد الاستعمار الفرنسي، وإلى غاية التعددية السياسيّة الهجينة، مرورا بالفترة ما بعد الاستقلال، حيث الانحراف عن قيم الأمّة بدأ يأخذ منحى تصاعديّا، الأمر الذي ولّد انفجارا دراميّا للوضع نتيجة القهر السياسي والإقصاء الذي مورس على الفئات الدنيا من المجتمع. ويطرح السرد الروائي نفسه بديلا عن كل أنماط المقاومة العنيفة التي مر عليها الوطن. إنه من منظور جلاوجي الطريق إلى التنوير والعبور إلى المنطقة الآمنة.

هوامش:

[1]–إدوارد سعيد، الثقافة والامبرياليّة، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب بلبنان، ط الثالثة 2004. ص 139.

[2]–عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربيّة المعاصرة المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1995. ص 29.

[3]–حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب. ط الأولى 1990. ص 15

[4]–المرجع نفسه، ص 21.

[5]–سعيد بن كراد، وهج المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط الأولى 2013. ص 220.

[6]–حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا،. ص 21.

[7]–جلال عقاب يحيى، أوسمة لا تعرف الصدأ، وزارة الثقافة 2007. الجزائر. ص 205

[8]–المصدر نفسه، ص221.

[9]–عبد الرحمان بوعلي، مدخل إلى سوسيولوجية الأدب والرواية، دار الأيام للنشر والتوزيع، الطبعة العربية 2015. ص 19.

[10]–بيار زيما ، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة د. أمينة رشيدة، سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط. 1991.

[11]–حميد لحميداني، النقد الروائي للإيديولوجيا،. ص 16.

[12]–عز الدين جلاوجي، راس المحنة، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة 2015. ص 116.

[13]–المصدر نفسه، ص 86.

[14]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر،، القاهرة، ط الأولى 1987.ص183.

[15]–عبد المجيد الحسيب، الرواية العربيّة الجديدة وإشكاليّة اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد–عمّان، 2014. ص 38.

[16]–اعز الدين جلاوجي راس المحنة، ص 34.

[17]–حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 51.

[18]– فانسون جوف، أثر الشخصية في الرواية، ترجمة حسن حمامة، دار التلوين، دمشق–سوريا.الطبعة الأولى 2012 ص41.

[19]–راس المحنة، ص 20.

[20]–المصدر نفسه، ص 40.

[21]–المصدر نفسه، ص 28.

[22]–راس المحنة، ص 64.

[23]–آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب بيروت، ط الأولى 2005، ص 237.

[24]–اراس المحنة، ص 63.

[25]–المصدر نفسه، ص 64–65.

[26]–راس المحنة، ص 34.

[27]–عبد الرحمان بوعلي، مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب والرواية،. ص 13.

المصادر والمراجع:

المصادر:

1–جلال عقاب يحيى، أوسمة لا تعرفُ الصّدأ، وزارة الثقافة، طبعة 2007.

2–عز الدين جلاوجي، راس المحنة، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة 2015.

المراجع:

1-آلان تورين، نقد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب، بيروت. الطبعة الأولى 2005.
2-بيار زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايدة لطفي، مراجعة د. أمينة رشيدة* سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط. 1991.
3-سعيد إدوارد، الثقافة والامبرياليّة، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط الثالثة 2004.
4-سعيد بن كراد، وهج المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط. الأولى 1990.
5-حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط الأولى 1990.
6-عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ألمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط الأولى 1995.
7-عبد الرحمان بوعلي، مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب والرواية، دار الأيام للنشر والتوزيع، الطبعة العربيّة 2015.
8-عبد المجيد حسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكاليّة اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد-عمّان، 2014.
9-فانسون جوف، أثر الشخصيّة في الرواية، ترجمة حسن حمامة، دار التلوين، دمشق-سوريا، ط الأولى 2012.
10-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط الأولى 1987.

تداخل الصيغ في رواية "الحب في المناطق المُحرَّمة" للكاتب جيلالي خلاَّص

د. نبيل بوالسليو جامعة سكيكدة

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تناول إشكالية صيغة الخطاب في حدود تمظهراتها وتنويعاتها المختلفة، بما يمكِّن من عرض خطاب الراوي من جهة وخطاب الشخصيات الموظفة في النص الروائي من جهة أخرى، وضمن هذه التفاعلات تنشأ تلك العلاقة بين من يرى ومن يتكلم، وتتحدد طبيعة الرواية إن كانت رواية لتعددية الأصوات *Polyphonie* أم للصوت المنفرد *Monophonie*.

ولاشك أن طبيعة توظيف صيغة الخطاب لها أبعاد أخرى تنبثق مما هو إيديولوجي ولا يمكن أن تكون مجرد تقنية سردية؛ وهذا ما يمكن الإبانة عنه من خلال نص سردي، يتمثل في رواية"الحب في المناطق المحرَّمة" للكاتب الجزائري جيلالي خلاَّص.

الكلمات المفتاحية:

الخطاب؛ السرد؛ صيغة الخطاب المباشر؛ صيغة الخطاب غير المباشر؛ صيغة الخطاب المسرود؛ الرؤية الإيديولوجية.

The overlapping in the novel "Love in the Forbidden Areas" by the author Djilali Khallas

Abstract:

The purpose of this study is to address the problem of the mood of the discourse within the limits of its different manifestations and variations, so that the narrator's discourse can be presented on the one hand and the letter of the characters employed in the narrative text on the other, and within these interactions arises the relationship between those who see and who speak. So the nature of the novel is determined if it is a polyphonic novel or a monophonic one.

There is no doubt that the nature of the use of the language of discourse has other dimensions that stem from what is ideological and can not be merely a narrative technique. And this is what will be

revealed through a narrative text, that is the novel entitled "Love in the Forbidden Areas" by the Algerian writer Djilali Khallas.

key words:
Discourse; narrative; direct speech; indirect speech; narrative discourse; ideological vision.

تمهيد:

إن تناول صيغة الخطاب في الرواية يدعو إلى التصدي لإشكالية سردية بالغة التعقيد، يتم من خلالها طرح السؤال حول بعدين أساسيين يتعلقان في ذات الوقت بمن يرى ومن يتكلم. وإذا كانت صيغة الخطاب المباشر، من الصيغ التي يتراجع فيها صوت الراوي، بالنظر إلى أشكال الخطاب الأخرى، إلا أن ذلك لا يعفي تماما من تواجد هذا الصوت (صوت الراوي) بكيفيات مختلفة، حتى في الحالة التي يتولى فيها الراوي/ الشخصية سرد الأحداث ضمن صيغة المعروض الذاتي موظفا ضمير المتكلم.

وفي هذا الإطار يبدو أن الكاتب الجزائري "جيلالي خلاص" من الكتاب الذين تمظهر لديهم هذا التداخل بين الأصوات؛ صوت الراوي وصوت الشخصيات، وقد يعزى ذلك للنزعة الإيديولوجية التي هيمنت والمحيلة إلى صوت الكاتب الضمني؛ الأمر الذي فرض شكل الرؤية المناجاتية في كثير من الأحيان على حساب الرؤية الحوارية.

1- تنويع الأساليب والصيغ:

تتميز رواية "الحب في المناطق المحرمة"[1] للكاتب "جيلالي خلاص" بنزعة واضحة نحو تنويع الأساليب والصيغ، ولعل أهم مظهر لهذا التنويع رواية بعض الفصول بضمير المتكلم، وفصول أخرى بضمير الغائب. وفي هذا الإطار تتشكل الأنساق السردية المختلفة وتتعدد الصيغ في حدود الرؤى المتداخلة ضمنها، بحسب وضعية الراوي والتزامه بزاوية نظر محددة. ويبدو أن الكاتب ممن ظلوا حريصين على الاقتراب من الصوت المباشر للشخصيات، وذلك عن طريق التنويع في استعمال الضمائر:"فاستعمال جيلالي خلاص المكثف والمتداخل للضمائر مكَّنه من أن يرصد عوالم متعددة بلغة سردية مألوفة في قليل من الأحيان ولغة شعرية ممزوجة بصورة

أدبية وفنية متنوعة في أكثر الأحيان(...)ومن جانب آخر يأتي هذا التوظيف المكثف للضمائر ليغني الدلالة والمعنى، ويثري النص، ويجعل في الوقت ذاته؛ التوافق ممكنا ومنسجما، بين السرد والحكاية، انطلاقا من أن هذا التنوع الصوتي يزيد الرواية تكاملا"[2].

ولما كان الكاتب في هذه الرواية ينطلق من رؤية يحاول من خلالها الكشف عن واقع التيارات الأصولية المتطرفة، والخلفيات التي تنطلق منها على المستوى الاجتماعي والسياسي؛ فقد أدى هذا التوجه العام إلى تحديد مسارات سردية معينة فيما يتعلق بوظيفة الراوي وعلاقته بما يروي مخضعا كل ذلك لرؤيته الإيديولوجية.

2- الخطاب المسرود الذاتي وهيمنة العقل المُمسرح:

يتكفل الخطاب المسرود الذاتي في الفصول المروية بضمير المتكلم، بعرض وجهة نظر الراوي/الشخصية سواء على مستوى حكي الأحداث أو الأقوال:"فالراوي الذي يسرد وقائع حياته اليومية، يحتل موقعا يمكِّنه من التحكم في مادة قصته بيقينية تامة تكسبه ثقة القارئ"[3]. ويمكِّن مثل هذا الخطاب من وصف الأحداث وعرض الأحاسيس وكذا المونولوجات الداخلية، دون أن يشعر ذلك بوطأة الراوي العليم. فشخصية "سلوى" الطالبة الجامعية التي اختطفها الإرهابيون، تروي عن نفسها فتقول:"أحسست أن آخر قواي تنهار فتوقفت عن الجري، رغم خوفي الشديد من لحاقهم بي، وانزويت قرب خرشة ضرو ضخمة. وسرعان ما تضبب بصري ودوَّخ الدوار رأسي اعتقدت أن الأرض تميد تحت إليتي غير أن برودة الأعشاب المليئة بالندى في هذه الصبيحة المضببة صعدت عبر عمودي الفقري فأطارت الدَّوخة عن عقلي المـتعب"[4]. فمثل هذا الخطاب النابع عن الراوية/الشخصية بقدر ما ينقل الحدث، فهو يعرض للأحاسيس الباطنية، وكل ذلك ضمن نطاق الرؤية مع، لأن صيغة هذا الأسلوب تستطيع أن تحقق الإيهام الكلي بواقعية الحدث باعتبار الراوية هي الشخصية ذاتها، بالإضافة إلى كون الأحداث مقرونة بالحاضر. وهذه التقنية دون شك تقترب بالسرد من المنظور السيرذاتي الذي من شأنه خلق إيهام حقيقي على مستوى تداخل صوت الراوي مع صوت الشخصية، وعلى مستوى آخر تقديم ما هو تخييلي وكأنه واقعي فـ:"تقنيات السرد الروائي التي تتضافر وسمات كتابة سيرذاتية

تنهض على تطابق صوت المؤلف والراوي والشخصية التي تُمزج السردي بالشعري والروائي بالسيرذاتي وتُكسب الحقيقي أو التحقيقي رحابة المتخيل واتساع الذاكرة التي لا تحدها حدود"[5].

وتمكِّن صيغة الخطاب المسرود الذاتي من إنجاز النقلات الزمنية باتجاه الماضي عن طريق الاستذكار، وتُتخذ تقنية التداعي وسيلة لذلك، وعليه فإن شخصية الراوية/الشخصية تعود إلى الماضي لتعرض تفاصيل مشهد يجسد الأعمال المشينة التي ارتكبها الإرهابيون في حق المدنيين، وخاصة في حق المرأة، وينبثق مثل هذا الخطاب الاستذكاري على النحو التالي:"غير أن هبة عنيفة مباغتة رفعت أسفل فستاني الممزق ومررت أناملها الباردة إلى ساقي وفخذي، الأمر الذي ذكرني فجأة بفخذي حكيمة العاريتين المنفرجتين"[6]. ومن ثمة فإن خطاب الراوية/الشخصية ينبري لعرض كل التفاصيل التي أحاطت بتعذيب الإرهابيين لـ"حكيمة"؛ التي رفضت أن تخضع لنزوات أميرهم. لكن صيغة الخطاب المسرود الذاتي ينفتح بعد ذلك لأشكال أخرى من الصيغ كـ"المونولوج الداخلي"، الذي غالبا ما يرد في شكل تساؤلات تُعبر عن حيرة "سلوى" الراوية:"هل بقر بطنها؟ لا..لا – لا أثر للدم على ثوبها المُمزَّق، ثم ربَّاه، ماذا يفعل؟"[7]. فالمونولوج الداخلي كصيغة خطاب مباشر بدوره قد أسهم في تحقيق الإيهام بالواقع، مما يشعر بأن الشخصية لا تروي أحداثا فقط بضمير المتكلم وإنما هي مشاركة في تلك الأحداث ومنفعلة بها. وهذا النوع من المونولوج الداخلي المباشر، يختلف بالطبع عن المونولوج غير المباشر الذي يقدم فيه الراوي الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما أنها كانت تأتي من وعي شخصية فـ:"الصفة الأساسية للمونولوج الداخلي أن ما يقدمه ينبع من الوعي مباشرة، أي أنه يقدمه في ثوب لغة الشخصية، ومن خصائص العمليات الذهنية لديها"[8].

وإذا كانت صيغ الخطاب هنا، سواء فيما يتعلق بالمسرود أو المونولوج الداخلي الذي يتخلله كخطاب مباشر قد حققت شكل الرؤية مع، ولم تُشعر بسلطة ما للراوي الحقيقي الذي هو الكاتب، خاصة وأن صيغة الخطاب المسرود احتوت في جلِّها وصفا من الخارج للأفضية والشخصيات، إلا أن ذلك لم يؤد إلى خلق فضاء تخييلي قائم على تعددية الأصوات، فصوت الطرف الآخر بقي مكبوتا ممثلا في صوت

الجماعات الإرهابية، ولم يتم التعرض إليه إلا من خلال خطابات قصيرة منقولة من وجهة نظر الراوية/الشخصية, ذلك لأن مصاحبات الخطاب التي أطرت بها هذه الخطابات، من شأنها أن تضعها ضمن مسار واحد وتخضها لمنظور الطرف الذي يروي عنها. فأمير الجماعة بعد أن ينكل بـ"حكيمة" تقوم الراوية بنقل خطابه العنيف على الشكل التالي:"بنات الكلاب، هيا صفقن وزغردن حتى يملأ الفرح الغابات والجبال والوديان"[9]. ويسري خطاب أمير الجماعة كله على هذا النسق، في شكل تهديد ووعيد، بما يُحيل إلى وحشيته، وبالتالي يقدم صورة سلبية لمثل هذه الحركة المسلحة التي ظهرت في الجزائر عقد التسعينيات. وعليه؛ فانطلاقا من خلفية إيديولوجية ضبطها الكاتب الضمني تم تحديد مسار الرؤية السردية، ومن خلالها تم تحديد الشكل السردي الملائم لذلك، فلم تكن الرواية دراما خالصة أوهمت بغياب الراوي، كما لم تكن شكلا بانوراميا هيمن فيه الراوي على الأحداث، وإنما اقتربت الرواية من شكل:"العقل الممسرحEsprit dramatisé، حيث يتم التركيز على شخصية محورية"[10]؛ يعرض الخطاب من خلالها بما في ذلك خطاب الغير. هذا علاوة على أن صيغة الخطاب في هذه الرواية قد اندرجت ضمن خطية واحدة، ولم تفصح عن تنوع اجتماعي للغات، ولعل المعالجة السياسية التي طغت قد جعلت الرواة حتى وإن كانوا شخصيات؛ يتكلمون لغة واحدة. غير أن الرواية في الواقع:"هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا اللغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا، وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية. وتلفظ متصنع عن جماعة ما، ورطانة مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال، والأعمار والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، إلى لغات للأيام بل الساعات الاجتماعية والسياسية. كل يوم له شعاره، وقاموسه ونبراته"[11].

هكذا يتضح أن الخطاب المسرود الذاتي، حتى وإن كان يحقق الرؤية مع، ويبعد هيمنة الراوي العليم في كثير من الأحيان، فإن أُفقه قد يبدو محدودا في نقل خطابات الغير، وينعدم هذا الأفق على مستوى نقل مونولوجات الغير. لكن كل ذلك إنَّما ينم على أن الخطاب الذي تقدم به الكاتب على لسان الراوية في هذا الإطار خطاب

مؤدلج، يحمل رؤيته الخاصة تجاه واقع معين ظهر فيه الإرهاب منبثقا عن حركات إسلاموية، وظفت الدين لأغراض سياسية، وزرع الرعب في نفوس المواطنين.

3- تماهيات السرد بين ضمير الغائب والمتكلم:

غير أن صيغة الخطاب، في الفصل الثاني تتخذ مسارا آخر، باستلام الحكي راو يظل الراوي المركزي في هذه الرواية، وإن كان أسلوب السرد المتبع سيسمح بظهور رواة آخرين يتولى كل على حدة رواية قصته مع الإرهاب، الأمر الذي أدى إلى تنويعات صيغية متعددة. والملاحظ أن الراوي يخول لنفسه الانتقال من صيغة الخطاب المسرود بضمير المتكلم إلى السرد بضمير الغائب، ويمهد لذلك بتوجيه الخطاب للمتلقي مباشرة على النحو التالي:"كنت أنا قد عشت الزلزال وقد سجلت ذلك في مذكراتي وها هو فصل منها بضمير الغائب:(كان ممددا على سريره حين شعر في رعب بقوة غريبة ترفع جسده عاليا ثم تهوي به بلا هوادة، لكن بدل أن تُطوِّح به في المتاهة المرعبة دوَّحت به إلى أن أيقظته)"[12]. ويبدو أن التحول التواطئي بين الراوي والمتلقي من صيغة إلى أخرى، بقدر ما يثبت اطلاع الكاتب الجزائري على صيغ الحكي المختلفة، قد يُحيل إلى العودة من حين لآخر إلى أساليب السرد الكلاسية المعتمدة على السرد بضمير الغائب، قصد إضفاء نوع من الموضوعية على طبيعة الحكي، عن طريق خلق مسافة بين الحكاية وراويها. ويختار الكاتب على هذا الأساس أن يُكتب المقطع الذي أنجز فيه الراوي هذا التحول الصيغي إلى ضمير الغائب، الخط السميك، ليشدد بشكل أو بآخر على قيمة دلالية معينة. ويمتد المقطع المشار إليه لعشر صفحات، وهو عبارة عن استذكار مُمهد للحديث عن حوادث أكتوبر 1988. وفي هذا الاستذكار يتكلم الراوي عن عمله ككاتب عمومي بعمارة واقعة بشارع حسيبة بن بوعلي، كما يتكلم عن النفاق الاجتماعي، وعن الكلب "طيو" الذي قتله المظلي الفرنسي، وعن صاحب العمارة الذي طلق زوجته حتى لا ترثه، وعن دم الشهيدة حسيبة بن بوعلي مع تقبيح الجنرال الذي قتلها؛ لينتهي كل ذلك بانفجار حوادث أكتوبر، كان الراوي ذاته ضحيتها.

ومن دون شك أن التنويع الصيغي الذي لجأ إليه الراوي هنا، بالانتقال من صيغة الخطاب المسرود بضمير المتكلم إلى المسرود بضمير الغائب كان يحمل في ثناياه

بُعدا مركزيا، يتمثل في تضمين الكاتب لرؤيته حول كل ما حاق بالجزائر من تنكر لقيم الثورة وتخلي المجتمع عن مثله الإنسانية، وهو ما قاد إلى انفجار حوادث أكتوبر بكل التبعات التي أفرزت مرحلة من الصراع الدموي. لأن السرد بضمير الغائب عادة ما يكرس رؤية الراوي العليم ويمكنه بالتالي من عرض جميع التفاصيل والحيثيات، مع تضمين رؤيته الخاصة من خلال عناصر مؤدلجة لهذا النمط من الخطاب.

لكن الراوي رغم ذلك لا يُخضع خطابه كله للسرد بضمير الغائب، فهو يظل يُشعر المتلقي بأن الراوي/الشخصية هو المتكلم الحقيقي، فيعود بين ثنايا الخطاب للسرد بضمير المتكلم على النحو التالي:"الإرهاق ينزل رصاصا في ركبتيه، ورغم ذلك، فقد قض أسنانه وارتكز على أول شيء صلب صادفه ووقف ثم رمى قدمه صوب النافذة القريبة حيث مد يده لإزاحة الستار حتى يرى الشارع. ماذا وقع؟ أي كابوس أعيشه؟ الظلام شديد الحلكة ولا إنارة في الشارع!"[13]. فالراوي قد انتقل في هذا المقطع بشكل تلقائي إلى توظيف صيغة الخطاب المباشر، بالعودة إلى ضمير المتكلم (أي كابوس أعيشه؟). ويبدو أن مثل هذه الصيغة المباشرة تنبثق كل مرة في ثنايا السرد عند اللحظات الحرجة، والانفعالية، مما يحتم بالضرورة بروز صوت الشخصية؛ وعليه:"فقد يتلبس هذا التحول الفجائي إلى الخطاب المباشر أو ما يُسمى المناجاة الداخلية إذ تتكلم الشخصية في هذه الحالة دون إشعار مسبق، لكن السياق وحده هو الذي يوضح انتفاء هذا الاشتباه. فالسارد، إذ يفسح المجال للخطاب المنقول كي يظهر، لم ير حاجة ماسّة إلى معلن للقول، وإنما باغت بملفوظ الشخصية المتقبل مثلما باغتت به الشخصية في مستوى الواقع الأنا المسرودة يوما، وذلك لغاية الإيهام بالواقع يسعى السارد إلى تحقيقه بكل وسيلة"[14].

من ثمة فإن هذه التنويعات الصيغية، إنما هي نتاج لتجربة الكاتب "جيلالي خلاص" ووعيه بالتقنيات الحديثة، الأمر الذي قاده إلى الحرص على نقل صوت الشخصية حتى ضمن صيغة الخطاب غير المباشر، كما هو الحال في هذا المقطع:"فقطع أحلامه (أي أحلام؟) ونومه المريح، لكن ما له يُخمن بينما الحدث يظهر أن الدنيا انقلبت فعلا؟ ما له واجم هذا الوجوم المُزمن الذي لم يبارحه حتى في اللحظات الحرجة على ما يبدو؟"[15]. فهذا المقطع هو خطاب غير مباشر حر، وهو

شكل من أشكال المونولوج الداخلي يتداخل فيه صوت الراوي مع صوت الشخصية، وهو لذلك خطاب يُحقق شكل الرؤية مع. وأهمية هذا الخطاب تعود لكون الكاتب عبَّر من خلاله عن موقف جماعي، وبذلك أخرجه من خصوصيته الفردية إلى دلالته المجتمعية، فهو صوت المجتمع الذي يواجه واقعا مأساويا، وكما يقول –باختين– فالذي:"قُدِّر للتحدث وللشخصية من مصير في اللغة، يعكس المصائر الاجتماعية للتفاعل اللفظي وللتواصل اللفظي الإيديولوجي في تياراتها الأساسية"[16].

4– خطاب الشخصية صدى لخطاب الراوي:

إذا كان بداهة أن صيغة الخطاب المباشر، هي مجال لانبثاق صوت الشخصية، فمن المفروض أن يعكس هذا الخطاب واقع هذه الشخصية على المستوى الذهني، بل وينقل وعيها فـ:"بواسطة هذه الصيغة يتم تضمين الحوار كلاما مباشرا محافظا على نصه وصيغته الزمنية، وغالبا ما يكون مؤشَّرا بين قوسين للتدليل عليه. وقد يأتي المنقول المباشر مختصرا يومض عبر جملة منتقاة يرى الكاتب أهمية تثبيتها في نسيج الكلام غير المباشر، لكي تتميز بدلالتها النفسية أو الإيحائية أو المناسباتية"[17]. غير أن الأمر لا يتحقق دائما إذا كان الراوي يتخذ صيغة الخطاب المباشر فضاء لإسقاط أفكاره، لأنه في هذه الحالة يتم استشعار صوت الراوي ولو بطريقة ضمنية، ويكرس شكلا من أشكال الرؤية من الخلف، ذلك لأن صيغة المنقول المباشر، ليس من شأنها أن تحيُد دائما صوت الراوي، ومن خلفه الكاتب:"الآن لا يسعه إلا أن يتذكر تلك القصاصة التي كتب عليها يوما بأسلوبه الصبياني وهو لما يزل في النهائية ابتدائي:(الشعور الذي ينتابني الآن هو نفس الشعور الذي كثيرا ما ران على حواسي...نوع من الملل، الكآبة، العياء، الشعور بالوسخ، بالغربة، الانعزال"[18]. فهذا الخطاب المنقول المباشر، من المفروض أنه يتجاوز بكثير مستوى وعي الشخصية، إذا ما علمنا بأن الراوي/ الشخصية هنا مجرد طفل يدرس في مرحلة التعليم الابتدائي، فكيف تصل مدركاته إلى هذا الحد من الشعور بالغربة التي لا يتمثلها إلا كبار الوجوديين.

ويعود الخطاب إلى طبيعته الأولى ضمن مقاطع موالية، إذ يتولى السرد الراوي/الشخصية. وعن طريق الخطاب المسرود الذاتي يتم وصف الفضاء بطريقة

رمزية، والذي يحمل في كنهه تحليلا متعدد الأبعاد للواقع السياسي والاجتماعي، في المرحلة التي أعقبت أزمة أكتوبر 88:"كنا في شهر نوفمبر ولم تغب الشمس عن السماء يوما. كان القحط على الأبواب. جاءت أسراب الجراد صفراء كضياء العصر، وعلى غير المألوف، ظهرت فراشات ملونة كقوس قزح بالأحياء الشعبية(...)ثم اختفى الحمام من على شرفات المنازل وسطوحها فجأة"[19]. فالخطاب بهذه الكيفية الرمزية المكثفة، يحمل رؤية الراوي، ومن خلاله الكاتب، للتحولات السياسية التي وقعت مع بداية التسعينيات والتي أدت إلى الانهيار شبه الشامل للمشروع الوطني، وزحف الجراد على المدينة إنما هو رمزية لذلك، بالرغم من أن تلك التحولات قد حملت في إرهاصاتها تباشير للطبقات الفقيرة مُعبر عنها بظهور الفراشات بالأحياء الشعبية.

بهذا الشكل لا يتنصل الخطاب المسرود الذاتي –باعتباره خطابا مباشرا للراوي وموجها للمتلقي– لدى الكاتب"جيلالي خلاص" من تلك الرؤية المستلهمة من واقع المجتمع، فيظل كاتبا جزائريا ملتزما بقضايا شعبه، وإن كان ينحو أحيانا باتجاه إثارة قضايا تُغرق في الجنس, بدل الحب ببعده العاطفي والإنساني، مما أثر سلبا على عمق مثل هذا العمل الروائي:"على الفور، تعرَّيت كما ولدتني أمي. ورميت بثقلي في الماء الذي طش على الجدران. قهقهت وسيلة وسقط ديوان نزار من بين أصابعها(...)كانت إحدى ورقات الديوان قد التصقت بنهدها العاري الخارج نصفه من الماء"[20]. فتصوير مثل هذه العلاقات الجنسية بين الراوي/الشخصية و"وسيلة" كشخصية محورية، يُقلل من أهمية العمل الروائي وجديته، بل ويُخل ببنائه الفني؛ إذ لا يمكن مواجهة مشروع أصولي متطرف، وجماعات إرهابية تشبعت بمفاهيم مغلوطة بمثل هذا العبث الجنسي.

5– الطابع التقريري في الخطاب المسرود الذاتي:

تطغى على الخطاب المسرود الذاتي أحيانا النبرة التقريرية، ويسعى الراوي في حدودها إلى إعلان موقفه بشكل واضح من الحركات الأصولية المتطرفة والجماعات الإرهابية. وينسجم هذا التوجه مع أغلب الكتابات التي انبثقت في الجزائر عقد التسعينيات، ويعود ذلك للنزعة العدوانية التي تميزت بها تلك الجماعات المسلحة بإزاء الشعب الجزائري عامة، والطبقة المثقفة خاصة:"في البداية، كان الصراع بين الجيش

وقوات الأمن المدعمة له وتلك الجماعات المتمردة التي لجأت إلى الغابات والجبال، ثم توسع الصراع فأصبحت الجماعات المسلحة–كما سمت نفسها– تُهاجم القرى التي لا تثبت ولاءها وتعيث فيها فسادا"[21]. فالراوي هنا وضمن هذا الخطاب التقريري المباشر، يكون قد نقل موقفه بشكل واضح وصريح من أعمال وممارسات الحركات الإرهابية المسلحة، عند حكمه عليها بأنها كانت تعيث فسادا في تلك القرى. وهذا الموقف الذي يتضمنه الخطاب إنما يعبر بشكل أو بآخر عن موقف الكاتب ذاته؛ كون الكاتب لا يمكن أن يكون غائبا، خاصة عبر هذا الراوي/الشخصية، لأن:"الادعاء بأن الكاتب غائب في لحظة انكشاف الشخصية هو مجرد ادعاء، فحضور الراوي لا يختلف عن حضور الكاميرا أو المراسل الصحفي، وهو ليس له علاقة شخصية بالشخص الذي يجري مقابلة معه، قد يطرح الأسئلة الخاطئة، الأسئلة التي قد تعلق الموضوع"[22].

6– حدود البوليفونية في الخطاب المسرود الذاتي:

بالرغم من أن الخطاب المسرود بضمير المتكلم، هو خطاب سير/ذاتي؛ فهو يسمح بظهور أنساق سردية مختلفة، وأهم نسق بتخلل عادة حكي الأحداث هو المونولوج الداخلي الذي يرد أحيانا مقرونا بعبارة "قلت في نفسي" هذه العبارة التي يسعى السرد الحديث للاستغناء عنها، بتوظيف صيغ أخرى كالخطاب المباشر الحر، أو غير المباشر الحر. ويأتي فعل القول متأخرا على مادة القول مما يحيل إلى تأثر الكاتب بصفة أخص بطرق السرد الغربية:"إنها قصة طويلة..قلت في نفسي متنهدا وأنا أدق باب غرفة وسيلة "[23]. وقد يرد المونولوج الداخلي في شكل خطاب مباشر كصيغة غير مقيَّدة بفعل القول، وفي هذه الحالة ينتقل العرض من الأسلوب الإخباري المتعلق بسرد الأحداث إلى الأسلوب الاستفهامي الموصول بذات الراوي/ الشخصية:"ألم تجع، هي التي لم تأكل مثلي هذه ست ساعات خلت؟ أأكلت في غيابي"[24]. وهي مونولوجات في الواقع لا تُعمق البُعد النفسي، ولا تُعد حتى ضرورية, باعتبار أن الراوي/ الشخصية قادر على طرح مثل هذه الأسئلة على الطرف الآخر دون أن يوجد أي عائق يحول دون ذلك. وعليه، فتوظيف المونولوج الداخلي لابد أن ينبثق من رؤية، من شأنها أن تجعل من العالم الداخلي للشخصية، في علاقة دائمة

مع التجربة الواقعية، كما يجب أن تُسهم في بناء الشخصية، وتحديد معالمها التي يُعدّ البعد النفسي جزءا أساسيا في بنائها.

وعلى مستوى آخر فإن الخطاب المسرود الذاتي، قد طغى في الرواية بحيث غطى على جميع الأصوات الأخرى، فغدت الرواية أقرب إلى الرواية المناجاتية، التي يهيمن عليها الصوت المنفرد، وهو هنا صوت الراوي/الشخصية. ومن مؤشرات تراجع النزعة الحوارية، بروز السرد كفضاء مهيمن سابقا للعرض، مع مطلع كل فصل على النحو التالي:"وصلنا إلى البيت. نزعت وسيلة سترتها بينما جلست أنا ألهث من صعود سلم العمارة. لأول مرة أشعر بهذا رغم أنني أسكن هذه الشقة منذ سنوات. قالت وسيلة متخوفة: ما لك أتشعر بوعكة؟

– لا، لا، مجرد تعب.

– تعال أساعدك على نزع سترتك"[25].

فعرض خطاب الشخصيات في الرواية، قبل اللجوء إلى سرد الحدث يكون أكثر حيوية، كما يؤدي إلى إضفاء الطابع المشهدي على السرد، وبالتالي يوهم الخطاب بشكل الرؤية مع. لكن الكاتب في هذا السياق لا يزال يتشبث بطرق العرض الكلاسية التي تذكر في الغالب بوجود الراوي من خلال سرده للأحداث، ونقله للأقوال. هذا بالإضافة إلى كون هذا النمط من الحوار نمط يكتسي طابع حكي الأحداث لا نقل الأفكار وبالتالي فليس هو مجالا لتعددية الأصوات مما يضفي نوعا من الرؤية البوليفونية؛ ذلك لأن:"الحقيقة تتولد بالحوار، والخاصية الحوارية في رواية الأصوات وسيلة أساسية لتقديم الحقيقة، والحقيقة الواقعية بخاصة التي تحتفظ للواقع بقوامه المليء بالتناقضات والتفاوتات الفكرية والطبقية والاقتصادية"[26].

كما ينفتح النص على أساليب أخرى، قد تُضاعف من حضور صوت الراوي الغيري أو صوت الكاتب الضمني، بالرغم من أن صيغة الخطاب التي تُوظف من خلال هذه الأساليب هي الصيغة المباشرة. ومن هذه الأساليب أسلوب الرسالة، الذي استغله الراوي/الشخصية للتذكير بما كتبه لـ"وسيلة" وهو بالسجن بعد أن اعتقلته السلطة في خضم حوادث أكتوبر88. لكن مثل هذا الخطاب المسرود الذاتي بدا أنه مجرد إسقاطات لخطاب الراوي الغيري؛ لما تخلله من مواقف متناقضة ومشاعر

متباينة لا يمكن أن تصدر عن شخصية محددة المعالم والبناء، فالراوي/الشخصية يقول في الرسالة:"حبيبتي وروح قلبي. دقات، ونبضات, ساعات من الأرق، مازلت أذكر همساتك: أحبك، أحبك بجنون، سأهبك حياتي"[27]. وتبرز إشكالية مثل هذا الخطاب المباشر، على مستوى سطحيته وفجاجته، فهو لا يحتفظ بأي عمق فكري، باعتباره مجرد مشاعر رومانسية، تؤول إلى تناقضات واضحة، فمن الرؤية المثالية للحب، إلى الرؤية المادية الشبقية، وكأن هذا الخطاب لا يصدر عن شخصية واحدة، وإنما عدة شخصيات، فيرد في الرسالة:"وإذا الشبق يلهب جسدينا حتى النخاع، حتى أعمق أعماقنا وإذا نار الحب تتأجج لتشق في الروح الولهى الفج تلو الفج"[28]. ومهما يكن، فهذا الخطاب المسرود الذاتي، بصيغته المباشرة في هذه الرسالة، ونظرا لخلوّه من رمزية واضحة قد مال إلى أسلوب السجع، مما أدى إلى طغيان الوظيفة الزخرفية عليه، وقلل من أهميته.

ومع ذلك يلجأ الراوي إلى خلق تشكيل متنوع على مستوى صيغ الخطاب، فالخطاب المسرود الذاتي مثلما يستقصي الحاضر سرعان ما ينفتح على استحضار أحداث وقعت في الماضي مع بداية التسعينيات، والملاحظ أن الخطاب المسرود في عودته للماضي يغلب عليه حكي الأحداث، أما في رصده للحاضر فيغلب عليه نقل الأقوال في صيغتها المباشرة. ولما كان الماضي يكتسي دلالة مركزية، فقد كانت تقنية الاستذكار وسيلة هامة في ذلك، يقول الراوي:"بعد أن مارسنا الحب وأكلنا، قامت وسيلة فحضرت فنجاني قهوة(...)لم تعش وسيلة كارثة الزلزال ولا كارثة غياب الشمس والتناحر على من هو الأسبق بالإتيان بها. ولم تر جماعات مسلحة. ولم تعرف رعبها. قرأت عنه في الصحف الأجنبية فقط"[29]. فصيغة المسرود الذاتي مكَّنت من العودة إلى الماضي، وتقديم عرض عن الأحداث العصيبة التي مرَّت بها الجزائر منذ حوادث أكتوبر، مرورا بالصراعات الحزبية، ثم الصراع المسلح مع الجماعات الإرهابية. ومن دون شك فإن هذه الصيغة بما تضمنته قد نقلت رؤية الراوي للواقع السياسي، الذي يرى بأن كل الأطراف السياسية المتنازعة لم تكن تحمل أي مشروع واضح، ولم تكن تؤمن بالديمقراطية، لأنها كلها كانت تعتقد بأنها تحوز الحقيقة

المطلقة، ثم أسهمت التيارات الأصولية الراديكالية في تقويض تلك التجربة بلجوئها إلى العنف.

ويؤول الخطاب ثانية إلى الحاضر، ممهدا للانفتاح على مشاهد حوارية، تتميز بجمل قصيرة، قد تطول إذا ما تعلق الأمر بسرد حكاية موازية، حيث يستأثر الراوي بالحكي وهذه الصيغة تستمد خاصية الخطاب المنقول المباشر، لأن الخطاب رغم طوله ينسب للراوي باعتباره شخصية ينقل خطابه كما ينقل خطاب الغير:"– قالت: لابد أن تروي لي/ – قلت: سأحكي لك/ وبدأت أحكي لها قصة موت سي عبد الباقي: فجر مقتله لم يفطن سكان القرية على صوت المؤذن كما اعتادوا، وإنما على هذيل حمام غزير كان آت من جهة ساحة الشهداء"[30]. ويستمر عرض قصة اغتيال "سي عبد الباقي" من طرف الجماعات الإرهابية، وانطباع ذلك على نفوس المواطنين، ويضفي الراوي طابعا أسطوريا على المظاهر التي اقترنت بذلك؛ كعشرات الحمائم التي افترشت ساحة الشهداء بالأزهار، والمواطنون الذين ما أن رفعوا رؤوسهم إلى نصب الشهداء، حتى رأوا رأس الشيخ عبد الباقي صاحب الكرامات معلقا فوق النصب. ومع ذلك يحيل مثل هذا الخطاب المنقول المباشر إلى الطابع الاجتماعي، ليس على مستوى تنبيره وخصائصه الأسلوبية فقط، وإنما على مستوى الأبعاد التي يحملها، في كونه يتضمن رؤية، تعبر عن الموقف من الإرهاب، كما تقدم تصورات رؤيوية لتخطي الأزمة، وعليه يبدو المتكلم أساسا في هذا الخطاب:"فرد اجتماعي ملموس ومحدد تاريخيا، وخطابه لغة اجتماعية – ولو أنها ما تزال جنينية– وليس لهجة فردية"[31].

انطلاقا مما سبق يمكن القول إنه إذا كان من المناسب تسخير مثل هذه العناصر التخييلية على مستوى صيغة الخطاب المعروض، لما تُضفي على الحكي من طابع جمالي شعري، فبالمقابل قد تؤثر سلبا على مستوى عمق رؤية الكاتب ذاته وواقعيتها، ذلك لأن مواجهة المشروع الأصولي المتطرف، إنما تكون عن طريق رؤية حضارية تستجيب لروح العصر منطلقة من منابع الدين الصحيحة، وليس مما يرمز له في هذا السياق "سي عبد الباقي" صاحب الكرامات، والأساطير التي اقترنت به في هذه الرواية.

ويتضمن الخطاب المسرود الذاتي، صيغ منقولة بشكل غير مباشر فيما يتعلق بخطاب الغير تأتي على هذا النحو:"يُقال أنه إذا التقى أحدا ومزق طرفا من عباءته وأعطاه له منَّ الله عليه بالخير فوجد عملا إذا كان بطالا أو رُقي في عمله إن كان عاملا"[32]. فاستعمال فعل القول مبنيا للمجهول يعطي الحرية للمتكلم، كي ينقل خطابات الغير بأسلوبه الخاص، وهذا ما يؤدي على مستوى الصيغة المنقولة إلى الرؤية من الخلف. لكن تراكبية صيغ الخطاب أمر حيوي بالنسبة للسرد، لأنه يسهم في توليف عناصر صيغية مختلفة من شأنها أن تحمل وجهات نظر متعددة.

وإذا كان السرد في هذه الرواية يقوم على راو مركزي يسرد بضمير المتكلم، فإن هذا لم يمنع من رواية بعض الفصول بضمير الغائب، وهذا النوع من السرد يتضمن بدوره خطابات منقولة بصيغ متعددة. ويقوم السرد في أحد الفصول على رواية قصة "جمال" بالتركيز على منظوره بحيث يتحول إلى الشخصية العاكسة، بينما يغيب صوت الجماعات الإرهابية التي تتربص به لقتله.

كما يلعب الخطاب المسرود بضمير الغائب دورا واضحا، في نقل منظور الشخصية في هذا السياق:"عندما أطل جمال من خلف شباك النافذة المغلق، بدا له الشارع خاليا هادئا(...)كل شيء يبدو عاديا. العصافير تزقزق فجأة تناهى إلى مسامعه هذيل القمري في الشرفة. تطاير مفجوعا. اللحن حزين غير عادي"[33]. فمثل هذا الخطاب رغم أنه مسرود بضمير الغائب، إلى درجة أنه يوحي بأنه مجرد حكي أحداث، فإنه في الواقع يشخص ضمن بنيته العميقة وجهة نظر الشخصية، المتماهية مع وجهة نظر الراوي، ويعبر الفعل (بدا له/ ويبدو له) عن منظور"جمال" فكأن الخطاب المسرود خطابه لو حوّل إلى صيغة المعروض. ومما يؤكد تماهي هذا الخطاب ضمن منظور الشخصية تلك الرؤية التعبيرية لعناصر الفضاء، حيث بدت العصافير تزقزق، وفجأة، انقلب الوضع إلى هذيل حزين لطائر القمري، وهو ما يعكس أجواء الاضطراب والخوف؛ خوف"جمال" على مصيره من الجماعات الإرهابية التي هددته بالموت من قبل. ومن ثمة فإن مثل هذا الخطاب خطاب مكثف يزاوج بين الرمزية والتقريرية، هذه المزاوجة التي أكسبته خصوصيته الفنية؛ وكما يقول باختين:"إن مهمة الموضوع عن طريق الخطاب فعل معقد، فكل موضوع مشروط

مناهض يكون مناهضا من جانب ومعتما من جانب آخر(...)والخطاب يدخل في هذه اللعبة المعقدة، لعبة الواضح الغامض، ويتشبع منها، ويكشف داخلها عن صفيحاته الدلالية والأسلوبية"[34]. وبهذا التداخل يحقق الخطاب دلالاته العميقة محتفظا بعناصره الشعرية والجمالية، ويبسط الخطاب المباشر سلطته حتى من خلال خطاب الراوي، فيحقق شكل الرؤية مع.

7- استدعاء الخطاب المباشر وغير المباشر الحر:

في خضم الخطاب المسرود بضمير الغائب ينبثق الخطاب المباشر الحر في شكل تساؤل:"أيكون القمري قد حدس أو رأى شيئا؟"[35]. فهذا الخطاب الخالي من فعل القول وعلامة التنصيص، هو خطاب "جمال" كشخصية، المهدد بالاغتيال، وهو يعبِّر بشكل واضح عن حيرته، من خلال الإسقاط النفسي على طائر القمري الذي كان بغرفته؛ مما أوحى بأن الخطاب إنما هو مونولوج داخلي ورد في شكل مناجاة للنفس، ذلك حتى وإن كانت هذه الصيغة هي جزء من السرد:"فالخطاب المباشر فضلا عن الفجئيّة وانتفاء معلنات القول، يتميَّز بعلامات لغوية أو بلاغية مميَّزة(...)فالخطاب بضمير الغائب يتوقف بغتة ليعوِّضه خطاب بضمير المتكلم. وهذا الاختلاف في الضمائر لا يدع مجالا للشك، لدى المتقبِّل، في أن طبيعة الخطاب قد تغيَّرت، وفي أن الشخصية قد طفا لاوعيُها على السطح، فأصبحت تتكلم كلامها الناشئ؛ وقد تكون الغاية من امِّحاء السارد فجأة وتخليه للشخصية عن حق الكلمة عكس الحالة النفسية التي هي عليها؛ فهي لم تشأ أن تستأذن للتلفظ، ولم يقدر السارد على منعها من التعبير عن أحاسيسها"[36].

وتتعدد الصيغ السردية التي تنقل صوت الشخصية في حدود فضاء السرد، من ضمنها صيغة الخطاب غير المباشر الحر، وهو شكل من الخطاب يعبر عن مدى التماهي وحتى تعاطف الراوي مع الشخصية، في مواجهة ما يتهدده من خطر:"ألقى نظرة على الشارع الهادئ. ليته لم يكن يسكن هذا الحي المنعزل، البعيد عن وسط المدينة"[37]. فالتمني بواسطة الأداة "ليت" هنا إنما هو تمني الشخصية، فالخطاب هو صوت "جمال" مُتماهيا، رغم أن الضمير الموظف هو ضمير الغائب، لا ضمير المتكلم.

يمكن القول في هذا السياق، بأن جملة هذه التماهيات، والتداخلات الصيغية بين صوت الراوي، وصوت الشخصية التي تُعاني من حصار الجماعات الإرهابية، إنما تعبر بشكل واضح عن التزام الكاتب الجزائري برؤية محددة كما تعبر عن موقف وطني، ووعي بخطر هذه الجماعات، التي كانت تتحرك في الجزائر انطلاقا من مؤامرات امتدت عبر خط أفغانستان، وكانت دول كبرى تحاول من خلال ذلك تفكيك مشروع مجتمع بكامله، ورهن مستقبل البلاد؛ وهذا ما حاول الكاتب شرحه ضمن حيثيات الرواية.

هكذا يقترب الراوي كل مرة من صوت الشخصية فيورد في حدود خطابه السردي صوت الشخصية في صيغة المنقول المباشر أحيانا، كصيغة خالية من فعل القول ومُشار إليها بعلامة التنصيص:"كان قد قضى ليلة بيضاء (رباه لقد حكموا علي بالإعدام)"[38]. فالراوي في هذا السياق يتخلى عن صوته لصالح صوت الشخصية وتنبيراته الخاصة، فهو خطاب الشخصية بكل مستوياته التلفظية:"فالراوي الذي روى بصوته عن هذه الشخصية يتقدم بها، وفي سياق رواية عنها، ويدعها تنطق مباشرة بصوتها. نطق الشخصية هنا هو كلامها الوحشي أو العامي، أو الشفهي الخاص، أي المميز والمختلف عن سياق القول السردي الذي يصوغه الراوي"[39]. وحتى الخطاب المنقول في صيغته غير المباشرة؛ يظل يحيل بشكل واضح لصوت الشخصية الداخلي المباشر، رغم عرضه بضمير الغائب:"دخل وأغلق الباب الحديدي بإحكام (حسنا فَعل، عندما قلَّد جيرانه وركب هذا الباب الحديدي)"[40]. فما وضعناه بين هلالين في هذا السياق، إنما يعكس صوت الشخصية الداخلي، وإن كان طابعه السردي يوحي ظاهريا بأنه صوت الراوي.

عليه؛ فقد التزم الخطاب بشكل الرؤية مع، في نقل صوت الشخصية التي يقاسمها الراوي وجهة نظر مشتركة، لقد أخذ الخطاب المباشر حيزه كاملا في هذا السياق، سواء كان منقولا أو معروضا، أو خطابا مباشرا حرا. وبالمقابل فقد انبثق صوت الشخصية حتى ضمن الخطابات غير المباشرة، محافظا على تنبيره، وكل خصائصه الأسلوبية، فيما عدا عرضه بضمير الغائب، وهذا ما يبدو عليه الخطاب المنقول التالي:"لم يضغط على يد سليمان كالعادة، لأن أصابعه كانت ترتعد (أيكون سليمان

قد أحس بذلك؟ تبا لك أيها الخوف..ثم لماذا لم يره قطعة الكفن البيضاء واستمارة الوفاة الشاغرة؟ ربما، كان سيأخذه معه ويرافقه حتى يطمئن عليه في مكان آمن)"[41].

فما وضعناه بين هلالين هو خطاب منقول غير مباشر، غير أن كل تنبيراته، وتقطعاته، إنما تجعله يحيل إلى الصوت الداخلي لـ"جمال" كمواطن جزائري يحاصره الإرهابيون مهددين حياته. وما دام أن هذا الصوت؛ يوحي ضمن تنبيراته بأنه صوت داخلي فهو أقرب إلى المونولوج الداخلي فـ:"العرف الروائي، الذي ربما هو حقائقي في هذه الحالة، هو أن الأفكار والأحاسيس ما هي إلا خطاب، اللهم إلا إذا عمل السارد على اختزالها في أحداث وعلى قصها بصفتها كذلك"[42].

بهذا الشكل ينفتح الخطاب السردي في هذا الفصل من الرواية على خطاب الشخصية، شخصية "جمال"، وانطلاقا من المقاصد الخاصة للكاتب تماهى خطاب الراوي مع خطاب الشخصية فتم نقل المونولوجات الداخلية إما في صيغتها المباشرة، أو غير المباشرة مع الاحتفاظ بتنبيراتها الخاصة، مما يحيل إلى شكل الرؤية مع, ويحيل بالتالي إلى تعاطف الراوي مع هذه الشخصية النابع من رؤية إيديولوجية، استحضرت هذا الصوت، وغيبت صوت التيار الأصولي المتطرف، الذي كان يستهدف إبادة المواطنين، لتحقيق مشروعه القائم على الإرهاب.

خاتمة:

يمكن القول على وجه أعم؛ أن الكاتب "جيلالي خلاص" في روايته "الحب في المناطق المحرمة" قد وظف الخطاب المباشر، كرؤية سردية، عبرت عن رؤية الشخصيات التي تصدر عن قناعات وطنية، بينما غيَّب في المقابل صوت التيارات الأصولية التي تميزت بالتطرف والإرهاب. ومن ثمة طغى على الرواية الطابع المناجاتي؛ فهي رواية مناجاتية، صادرة عن موقف إيديولوجي حاول الكاتب تضمينه مختلف التنويعات الصيغية على مستوى الخطاب السردي ككل.

وقد أدى التنوع والتداخل الصوتي(بين صوت الراوي وصوت الشخصيات) بالإضافة إلى التوظيف المكثف للضمائر لإغناء الدلالة والمعنى، والإيحاء بمنظور محدد تجاه ما يجري على أرض الواقع؛ من صراع على مستوى الرؤى والطروحات الإيديولوجية.

بينما أسهم تضافر تقنيات السرد الروائي، وأسلوب كتابة السيرة الذاتية، في إحداث تداخلات وتفاعلات صيغية بين صوت الكاتب الضمني والراوي والشخصية، وتفعيل الامتزاج بين السردي والشعري والواقعي والتخييلي.

كما أن المونولوج الداخلي كصيغة خطاب مباشر بدوره قد حقق نوعا من الإيهام بالواقع، مما أشعر بأن الشخصية لا تروي أحداثا فقط بضمير المتكلم، وإنما هي مشاركة في تلك الأحداث ومنفعلة بها. وهذا النوع من المونولوج الداخلي المباشر، يختلف بالطبع عن المونولوج غير المباشر الذي يقدم فيه الراوي الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما أنها كانت تأتي من وعي الشخصية.

غير أن المجال الواسع الذي احتله الراوي في هذه الرواية؛ بقدر ما جعل صوته مسموعا ومهيمنا، بقدر ما طمس هوية أصوات أخرى تتعارض إيديولوجيا مع صوته، وهذا ما لم يسمح بخلق فضاء تخييلي قائم على تعددية الأصوات. فصوت الطرف الآخر بقي مكبوتا ممثلا في صوت الجماعات الإرهابية، ولم يتم التعرض له إلا من خلال خطابات قصيرة منقولة من وجهة نظر الراوي/الشخصية؛ ذلك لأن مصاحبات الخطاب التي أُطرت بها هذه الخطابات، لم تُمكِّن من خلق فضاء تخييلي قائم على تعددية الأصوات، بل طمست معالمه وزيفت حضوره.

ومن ثمة فإن صيغة الخطاب في هذه الرواية قد اندرجت ضمن خطية واحدة، ولم تفصح عن تنوع اجتماعي للغات، ولعل المعالجة السياسية التي طغت قد جعلت الرواة وإن كانوا شخصيات؛ يتكلمون لغة واحدة؛ مع العلم أن الرواية في الواقع – كما أشار ميخائيل باختين– قائمة على التنوع الاجتماعي للغات، وكذا الأصوات الفردية.

هكذا يتضح أن الخطاب المسرود الذاتي، وإن حقق"الرؤية مع" أحيانا، وأبعد هيمنة الراوي العليم، فإن أُفقه قد بدا محدودا في نقل خطابات الغير، وانعدم هذا الأفق على مستوى نقل مونولوجات الغير. وكل ذلك إنَّما ينمُّ على أن الخطاب الذي تقدَّم به الكاتب – على لسان الراوي في هذا الإطار– خطاب مؤدلج يحمل رؤيته الخاصة.

الإحالات:

1- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- دار الجديد- الجزائر 2000.
2- محمد بوشحيط: مستويات الكلام في رواية حمائم الشفق لـ"جيلالي خلاص"- المساءلة- العدد الأول- ص158.
3- Roland Bourneuf / Real Ouellet: Lunivers du roman- Editions; P.U.F- Paris1975- P87.
4- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص19.
5- محمد الشحَّات: سرديات المنفى(الرواية العربية بعد عام1967)- شركة الشرق الأوسط للطباعة- الأردن- الطبعة الأولى2006- ص177.
6- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص10.
7 - المصدر نفسه- ص13.
8- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة- ترجمة (محمود الربيعي)- دار المعارف بمصر- القاهرة – الطبعة الثانية 1975- ص49.
9- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص16.
10- عبد المجيد الحسيب: حوارية الفن الروائي- مطبعة آنفو/ برانت- المغرب2007- ص67.
11- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي- ترجمة (محمد برادة)- دار فكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة/باريس- الطبعة الأولى1987- ص29.
12- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص23.
13- المصدر نفسه- ص25.
14- أحمد السماوي: فن السرد في قصص طه حسين- كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقص- تونس- الطبعة الأولى 2002- ص197.
15- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص26.
16- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة (محمد البكري/ يمنى العيد)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى1986- ص213.
17- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الأولى1999- ص94.
18- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص28.
19- المصدر نفسه- ص35.

20- المصدر نفسه- ص38.

21- المصدر نفسه- ص36.

22- أنابيس نن:كتابة الرواية- ترجمة(محمد منقذ الهاشمي)- الموقف الأدبي- تصدر عن اتحاد الكتاب العرب- دمشق- العدد 150- نوفمبر1980- ص46.

23- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص36.

24- المصدر نفسه- ص37.

25- المصدر نفسه- ص93.

26- محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق2000- ص55.

27- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص94.

28- المصدر نفسه- ص100.

29- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص39.

30- المصدر نفسه- ص40-41.

31- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي- ص102.

32- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص42.

33- المصدر نفسه- ص47.

34- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي- ص52.

35- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص47.

36- أحمد السماوي: فن السرد في قصص طه حسين- ص200.

37- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص47.

38- المصدر نفسه- ص48.

39- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي- دار الفارابي- بيروت- الطبعة الثانية1999- ص106.

40- جيلالي خلاص: الحب في المناطق المحرمة- ص49.

41- المصدر نفسه- ص49.

42- جيرار جينيت: خطاب الحكاية- ترجمة (محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي)- منشورات الاختلاف- الطبعة الثالثة2003- ص185.

المصطلح في التراث النقدي والبلاغي العربي ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء "لحازم القرطاجني" أنموذجاً.

أ. سامية بقاح المركز الجامعي – ميلة

الملخص باللغة العربية:

هذه الدراسة محاولة متواضعة تسعى إلى الإسهام في قراءة التراث العربي الشامخ، من خلال التعريف بواحد من أهّم الكتب التّي تزخر بها المكتبة العربية، والمتمثّل في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، هذا الكتاب الذّي أسال، ولا يزال يسيل حبر أقلام باحثين ودارسين ونقاد كثر.

تناولنا في هذه الدّراسة جزءا بسيطا من هذا الكتاب المتفرّد في موضوعه، المتفرّد في إضافاته والمتفرّد في منهجيته، وهو "المصطلح"، فقد استطاع القرطاجني أن يبرهن على وجوده وتميّزه من خلال المصطلح الذي ساهم في إرسائه، فكان رائدا لمن جاء بعده من النقاد والبلاغيين الذين جعلوا المصطلح أساسا علميا لنظريّاتهم النّقدية والبلاغية. كما ساهم اطّلاعه على الرصيد الفلسفي والتراث العربي في توليده لمصطلحات كثيرة ومتنوّعة، فجاء كتابه "المنهاج" زاخرا بالمصطلحات الفلسفية والنقدية والبلاغية والأسلوبية والعروضية، وحتّى النّفسية التّي يقف القارئ منبهرا أمامها.

الكلمات المفتاحية: المصطلح، المنهاج، السراج، الإضاءة، التنوير.

الملّخص باللّغة الأجنبية:

Abstract:

This study is a modest attempt which aims at contributing to understanding the high Arab patrimony, through presenting and identifying one of the most eminent books in the Arab library. "MINHAJ AL BOULAGHAE WA SIRAJ AL OUDABAE", this book which is and will be the concern of many researchers and rhetoricians throughout the times.

In this work, I have dealt with "THE TERM", a little part of Al Qartajanni's specific book, with its specific topic, additions and methodology.

The writer could demonstrate his existence and his exception through "THE TERM", which he contributed to setting, and thus

became a leader for the critics and rhetoricians who succeeded him, considering "THE TERM" a scientific basis for their critical and rhetorical theories.

Moreover, his philosophical and Arab patrimony knowledge helped him to create many and various terms, which enriched his book with philosophical, critical, rhetorical, stylistic and even psychological terms.

In this modest work, I attempted to study, interpret and discover the signification of some of the literary author's terms, whether inherited or created.

مقدمة:

يعدّ المصطلح من أهمّ المواضيع التّي شغلت بال الباحثين في ميادين عدّة من العلوم الإنسانية قديما وحديثا، فهو أكثر المفاهيم رواجا وتداولا في الدّرس النقدي العربي منه والغربي. ونظرا لأهميّته، ومساهمته في عمليّة التّواصل بين المتكلّم والمخاطب وبين المبدع والمتلّقي، اهتّم العرب به، وبذلوا جهدا كبيرا في إرسائه.

إنّ المتفحّص في التراث العربي، يجد فيه مختلف المصطلحات النقدية والبلاغية والفلسفية والعروضية والأسلوبية والنّفسية، التّي تكاد تكفي لتأسيس منهج أو نظرية نقدية ذات ملامح عربية، ولهذا يجب أن تتضافر الجهود لدراستها والتعمّق فيها.

وقد انكب الدّارسون حديثا على التراث الإنساني محلّلين إيّاه، كاشفين الحجاب عن موضوعاته المختلفة، غير أنّ هذه الدّراسات في غالبيتها دارت حول نصوص أجنبية، وبلغات أجنبية، وبذلك ظلّ رصيد الاهتمام بالتّراث العربي ضئيلا جدا رغم غناه وضخامته. فتراثنا العربي فيه من النضج الفكري والوعي النّقدي ما يجعلنا حريصين على قراءته، باستثمار الإجراءات الحديثة التّي قدّمتها البلاغة واللّسانيات والسّميائيات.

وعملا بالقول الشائع: "أفتح نوافذ بيتي لكي تهب عليه رياح كل الثقافات، شرط أن لا تقتلعني من جذوري"، ارتأينا أن نلتفت إلى الجذر والأصل، ونهتم بتراثنا الذي يزخر بكثير من المصادر التّي تحمل بين سطورها مختلف المعارف التّي

وجب على الباحث أن يقف عندها، ويعيد النظر فيها ويستفيد منها ليأخذ ما ينفعه، ويصوغ ما يناسبه في دراسته لمختلف القضايا.

إنّ الأدباء والباحثين لقادرون على أخذ مصطلحاتهم من القديم بهدف إنعاشها، وإعادة الحياة إليها، ومنه إحياء المصطلحات التراثية التّي لا نجدها في متناول نقادنا المحدثين إلاّ قليلا، فهم يستخدمون مصطلحات تكون في الغالب غامضة وغير محدّدة. وعلى هذا الأساس نحن بحاجة ماسّة إلى إرساء علم المصطلح العربي، من خلال البحث في التراث عمّا نحتاجه من هذه المصطلحات، للتّعبير عن القضايا المهمّة، وتطوير المواقف المختلفة من جهة، وضرورة الاهتمام بها، وعودة النقاد والباحثين إليها في قراءاتهم المعاصرة من جهة أخرى

وحرصا منّا على ذلك، اخترنا موضوعا للبحث والتّطبيق من ذخيرة تراثنا العربي، يتعلّق بقضيّة المصطلح عند الشاعر والنّاقد والفقيه، والفيلسوف "حازم القرطاجني" الذّي اهتم بقضيّة الاصطلاح والمصطلح، وهذا ما تدلّ عليه فصول كثيرة من كتابه الثري "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**".

– فمن أين استقى حازم القرطاجني منظومته المصطلحية؟ هل هي وليدة البيئة العربية؟ أم هي حصيلة تزاوج بين ثقافته وثقافات أخرى؟

1– مفهوم المصطلح:

"المصطلح "مأخوذ من المادة اللغوية "صلح"، فقد جاء في لسان العرب: «أصلح الشيء بعد فساده: أقامه، والصلح: السلم، وقد اصطلحوا وصالحوا واصّلحوا وتصالحوا [...] بمعنى واحد».[1] أما في الاصطلاح فهو: « العرف الخاص، وهو اتفاق طائفة مخصوصة على وضع شيء مخصوص»،[2] أي هو الاتفاق والمواضعة بين فئة من المتكلمين مميّزين بعلم أو معرفة، أو صنعة على تحديد مفاهيمهم ومقاصدهم.

ولا يكاد يخرج اللغويون والباحثون عن المعنى السابق[3]، وهكذا تتّحد الدّلالتين المعجمية والاصطلاحية في كلمة "المصطلح"، أو "اصطلاح" لتغدو اتفاقا لغويا طارئا بين طائفة مخصوصة على أمر مخصوص في ميدان خاص.[4] فالمصطلح وضع أساسا للشّرح والتّبيين والتّوضيح، وغايته الأساسية إحداث نوع من التواصل،

والانسجام بين المبدع والمتلّقي. ورغم اهتمام الدراسات العربية المعاصرة بالمصطلح في المؤتمرات والندوات والدّراسات المستمرة، إلاّ أنّ هذا الأخير بقي مضطربا غير مستقر، فهو لا يزال بحاجة إلى دراسات للبحث في مشكلاته وتقديم الحلول المناسبة للتّخلص منها.

يخضع وضع المصطلحات في كل لغة إلى قوانين صوتية، وصرفية ونحوية، ودلالية، تتحكّم في توليد الألفاظ والدّلالات، وصياغتها والتوسّع فيها. ومن هذه الوسائل في اللغة العربية، الاشتقاق، والمجاز والتّركيب، والاقتباس. كما جرت العادة أن يقيّد "المصطلح" بجملة من الشروط العامّة التّي تميّزه عن الكلمات اللغوية، كأن يكون قصيرا لا يتجاوز الكلمة الواحدة، ويمكن أن يكون في الحالات الاستثنائية عبارة قصيرة.[5]

يؤدي المصطلح دورا مهما في التواصل بين الناس، فهو أداة من أدوات التفكير والبحث، إذ إنّ المفاهيم تنتقل إلى الأذهان عبره، واستئناسا بهذا المفهوم تمثّل المصطلحات مفاتيح المعرفة العلمية، وآليات لإقامة أبنيتها، «ببدايتها يبدأ الوجود العلمي للعلم، وفي تطورها يتلخّص تطور العلم. وإذا كان لكل قوم ألفاظ ولكلّ صناعة ألفاظ، فإنّه من البديهي ألاّ تفهم تلك الصناعة ولا آثار أولئك القوم، إلا بمعرفة تلك الألفاظ».[6] فالمصطلح يتعدّد ويختلف باختلاف وتعدّد العلوم، فلكلّ علم اصطلاحاته، ولهذا يعتمد عليه الكثير من الباحثين والدّارسين، وفي هذا الإطار بذل العرب جهدا واضحا في تحديد مفهومه.

ونظرا لأهمّية المصطلحات ومركزيتها في ترتيب أسس التّفاهم والتّواصل بين المبدع والمتلقي فإنّ « دراستها من أوجب الواجبات وأسبقها وآكدها على كل باحث في أي فن من فنون التراث...لأنّها الخطوة الأولى للفهم السليم الذي عليه ينبني التقويم السليم »،[7] فكانت خطوتنا للفهم الصحيح لفكر حازم من خلال التنقيب في مصطلحاته التّي استخدمها في منهاجه.

2- مصادر المصطلح عند حازم القرطاجني:

إنّ أوّل ما يلفت انتباه قارئ "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" كثرة وتنوع المصطلحات التي وظّفها القرطاجني في صياغته لمشروعه التنظيري: فهناك

المصطلحات الفلسفية والنقدية، والمصطلحات البلاغية والأسلوبية، والمصطلحات العروضية، والمصطلح النفسي. فالكتاب يعجّ بالألفاظ والمصطلحات، ممّا جعل محقّق الكتاب يضع معجم يشرح فيه بعض مفردات " القرطاجني" ومصطلحاته تيسيرا وإضاءة للقارئ.

لقد ساهم ظهور القرطاجني المتأخّر في تنوّع منابع مصطلحه، ويمكن حصرها في قسمين: المصادر العربية (التراثية)، والمصادر الأجنبية (اليونانية).

2. 1- المصادر العربية:

استثمر القرطاجني في كتابه أعمال المتقدّمين، فقد كان عارفا، واسع الثقافة، تنطق بذلك الشواهد المتنوّعة التّي طرّز به مصنّفه، فهو يستدل أحيانا بالشواهد القرآنية التي يحيل عليها، وأحيانا أخرى يذكر عددا كبيرا من شعراء الجاهلية والإسلام، كامرئ القيس وزهير والنابغة، ويستشهد بأبيات كثيرة للشعراء الأمويين، ويطيل الوقوف عند بعض الشعراء العبّاسيين كأبي تمام، والمتنبي.

يعود تشكيل المصطلح عند حازم القرطاجني إلى تناولات نقدية وبلاغية قديمة، ممّا يؤكد عمق تكوينه وسعة اطّلاعه على الموروث القديم. ونلمس ذلك في كتابه المنهاج من خلال اقتباساته، وتناوله لقضايا نقدية وبلاغية كانت محور اهتمام سابقيه من النّقاد القدامى، وإشاراته لأخبار العرب ووقائعهم، وإلى عدد من أسماء النقاد العرب الماثلين بأثرهم في فكره، بحيث كان« يحيل على مؤلّفاتهم وتصانيفهم للتّعريف بأذواق ودقائق الصناعة الشعرية. فيلفت أحيانا الأنظار إلي آراء الجاحظ، والآمدي، والخليل ابن أحمد الفراهدي، وأبي الفرج الأصفهاني، ويتعرّض بكثرة إلى مقالات قدامة بن جعفر، وابن سنان الخفاجي».[8]

وعلى هذا الأساس، فقد ألّم حازم القرطاجني إلماما واسعا بكلّ ما كتبه علماء البلاغة والنّقد من العرب فهو يذكر بعض الأدباء كأبي الفرج الأصفهاني، ويستشهد بكلام الجاحظ، وينتفع بما كتبه قدامة، كما يستفيد من ابن سنان الخفاجي، ويذكر الكثير من شواهده، ولم يهمل الاستفادة من بعض علماء اللّغة كالخليل بن أحمد الفراهيدي، والأصمعي.

ومثلما استفاد القرطاجني من علماء البلاغة والنّقد، فإنّه تأثّر بالفلاسفة المسلمين الذّين لهم دور كبير في ظهور وتشكيل المصطلح عنده، فقد أخذ عنهم مصطلحات فلسفية، ومنطقية إذ شغلت حيزا كبيرا من كتابه، ويظهر ذلك من خلال إشارته إلى ابن سينا وهو من الفلاسفة المميّزين عنده، حيث ورد اسمه في الكتاب"أربعة وعشرين مرّة"، ونقل عنه أربعة عشر **نقلا**"[9] كما «استمد منه ما ينيف على أربعة وأربعين مصطلحا هي: علم الشعر، وطراغوذيا، وقياس ووجود، ومعنى كلّي، وتخيّل شعري، وخرافات بسيطة وقصص مخترعة، وطباع، وأقاويل شعرية، وأقاويل كاذبة، وقول مؤتلف، ومقدّمات مخيّلة، وتخييل ومقدّمات صادقة، ومقدّمات كاذبة، وهيئة، وتأليف، ومحاكاة، وصدق وكذب، وأقاويل برهانية، وجدلية وخطابية، وممكن وممتنع، ونادر، ومشوريّات، ويقين، ومحاكاة تحسين، وتقبيح، ووصف الشيء بما يطابقه والصّور القبيحة، والتعليم، والتأليف المتّقف، والعلّة، والشعرية، وزمان القول، والمسموع والمفهوم».[10]

أمّا بالنسبة للفارابي فقد نقل عنه قولين،[11] آخذا منه مصطلحي الأقاويل المخيّلة، والتصديق، وذلك في قوله: «وقد قال أبو نصر في كتاب الشعر: الغرض المقصود بالأقاويل المخيّلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيّل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه. ثم قال: سواء صدّق بما يخيّل إليهن ذلك أم لا كان الأمر في الحقيقة على ما خيّل له أو لم يكن».[12] وهذا ما يظهر بالفعل تأثّره العميق بالفلاسفة المسلمين.

2. 2- المصادر الأجنبية:

أفاد القرطاجني من شروح الفلاسفة للتراث الأرسطي، فاستطاع فهم واستيعاب النقد اليوناني الذّي كان تأثرّه به واضحا في كتابه"منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وذلك من خلال إشاراته إلى أرسطو، وأفلاطون وسقراط، وبالتّالي توظيفه لمصطلحات يونانية « بطريقة التّأثر والاستيعاب، لا النقل المجرّد والتقليد المحض».[13]

استفاد القرطاجني من هذا المنبع بعدد كبير من مصطلحات الفلسفة والمنطق، بحيث أخذها عن فلاسفة اليونان من خلال الترجمات العربية، كمصطلح "أرجل"[14] العروضي الذّي أخذه عن ابن سينا، والذّي نقله بدوره عن التراث اليوناني.

ومجمل القول، فإن حازم القرطاجني ارتكز في كتابه على خطين واضحين في الولوج إلى عالم المصطلح، الأوّل يتمثّل في المصادر العربية بكل خلفياتها، والثّاني يتمثّل في المصادر اليونانية.

والمتدبّر لكتاب "المنهاج" يلاحظ بسهولة، أنّ المّادة الاصطلاحية فيه مستمدة من هذا التفاعل الثقافي العربي واليوناني، أي أنّ المتتبع للخلفية التي شكّلت المصطلح لدى القرطاجني يدرك أنّها لم تنطلق من فراغ، وإنّما تعود إلى تاريخ مصطلحي متعدّد الوجوه من نقد، وشعر، وبلاغة وفلسفة، ونحو.

3- المصطلح القرطاجني:

حرص حازم القرطاجني على وضع المصطلحات باعتبارها وعاء للمفاهيم، والأفكار التّي يريد من خلالها وضع قوانين تحكم الشعر، والنقد والبلاغة، فكان على وعي تام بأهميّة المصطلح مادامت الدّعامة الأساسية التّي يقوم عليها كتابه.

يبدو من خلال تصفحنا للكتاب تنوّع المصطلحات التّي وظّفها القرطاجني، فهي تتفرّد بطبيعة خاصّة لأنّها تجمع في ثناياها مصطلحات موروثة، وهي المتداولة قبله، والتي أشار إليها سابقوه. ومصطلحات مبتكرة خاصة به، اتخذها لنفسه. وتتمثّل سمة الابتكار عنده خير تمثيل من «خلال طريقة تشغيله للمصطلحات مجتمعة متناغمة، أي تكمن في إعطاء المصطلح حيويته الوظيفية لا لينصب كمصطلح منفرد، بل ليشكّل مع مجموعته أو منظومته من المصطلحات آليات فاعلة في إنتاج نظريته النقدية»،[15]وبهذا تعدّ المصطلحات التّي تناولها القرطاجني متداخلة فيما بينها إذ لا يمكننا فهم
مصطلح، إلاّ بمعرفة العلاقة التّي تربطه بآخر، سواء بصفة مباشرة، أو غير مباشرة.

استطاع القرطاجني أن يتميّز، ويتفرّد عن غيره من أسلافه البلاغيين والنقاد، وذلك باختراعه وصياغته لمصطلحات استقاها من مصادر تراثية، أو أجنبية

للتّعبير عن مختلف المفاهيم والقضايا التّي أثارها وأبدع فيها، فتعدّدت بذلك المصطلحات التي تناولها.

ويرى بعض الدّارسين أنّ المصطلحات التّي وردت في كتاب "المنهاج" إمّا مبتكرة أو معدّلة فليس ثمّة موروث بقي كما هو. كما نجد الكثير من مصطلحات القرطاجني« ثنائية مزدوجة أو مركبة»،[16] مثل: المتصورات الأصيلة والمتصورات الدخيلة، والمعاني الأول والمعاني الثواني، والتخاييل الأول والتخاييل الثواني، والجهات الأول والجهات الثواني، والكذب الاختلاقي والكذب الإفراطي.

وفي هذا تذهب فاطمة عبد الله الوهيبي إلى أنّ المصطلح كهاجس يبدو واضحا عند القرطاجني، فالميزة التّي طبعت دراسته تتمثّل في التقاء النّظرية بالتّطبيق.[17] وبهذا يبدو أن القرطاجني كان واعيا بأهمية المصطلح في نقد الشعر، فاهتم به حيث «لم يترك مصطلحا يمكن الإفادة منه في منهجه النّقدي إلاّ حشده لهذه الغاية» ،[18] إذ يمثّل بشواهد من شعر الجاهليين والمحدثين بغرض توضيح قضاياه البلاغية والنقدية.

ويتجلى وعيه من خلال استخدامه لصيغة "المصطلح" نفسها في كتابه، يقول: «...قد نص جميعهم على قبح إيراد المعاني العلمية والصناعية والعبارات **المصطلح** عليها في جميع ذلك»،[19]ويستخدم أيضا صيغة "الاصطلاح" كإشارة للمصطلح، وذلك ما ندركه عند حديثه عن المطابقة في قوله:«...يسمى تضاد المعنيين تكافؤا ولا تشاح في **الاصطلاح**».[20] وفي حديثه عن الأوزان يقول: «ومما بني على أربعة أركان الوزن الذي قدمت أن المحدثين هم الذين علم من أقوالهم، ولا يبعد أن يكون من وضع العرب فإنّه متناسب الوضع، فيجب أن يلحق بما يستعمل من الأوزان و**لنصطلح** على تسميته باللاحق لهذا المعنى»،[21] وترى فاطمة عبد الله الوهيبي أن القرطاجني« يستخدم للتّعبير عن المصطلح كلمة لقب التّي تبدو مرادفة لكلمة المصطلح »[22]، وذلك عند حديثه عن الاستطراد في قوله: «وإنما أخذ هذا اللقب من استطراد الفارس، وهو أن يريك أنه فرّ وإنما يريد بذلك/ اغترار من ينقطع في طلبه، فيسرع الكرّ...».[23]

ويراعي القرطاجني في الكثير من مصطلحاته ضرورة الاهتمام بالمصدر اللّغوي لها، لتحديد طبيعة العلاقة التّي تجمع بين المصطلح وجذره اللّغوي، كما هو الحال لمصطلحي المطابقة، والتقسيم. ويربط بين عدد من المصطلحات لوجود علاقة مباشرة أو غير مباشرة فيما بينها، فتظهر بذلك متّصلة ومتداخلة نذكر على سبيل المثال، "الاستعارة" التّي تعدّ إحدى وسائل التخلّص من التكرار.

لقد أدرك القرطاجني أهمية المصطلح فاعتنى به عناية زائدة في تحديده للمفاهيم المختلفة، ممّا جعله يتميّز بخصوصيته، لكونه مرتبطا ببنية كتابه ومنهجه، ممّا يجعل دراسته ضرورة ملحّة لاستخلاص مفاهيم نظريّته في النّقد والشّعر والبلاغة.

وما دامت المصطلحات هي المفاتيح الأولى لعالم النص، تطلّب منّا الوقوف على دراسة وتحليل مفهومها بغية استكشاف وتفكيك فكر القرطاجني، وفهمه للقضايا التّي تثيرها. فكان منطلقنا هو دراسة العنوان الرئيس للكتاب "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" كخطوة أولى باعتباره أوّل واجهة تواجه القارئ، ثم الانتقال إلى مصطلحاته المنهجية والخاصّة به، والتّي تعكس اهتمامه بالمصطلح. ويظهر هذا جلّيا على مستوى شكل الكتاب، وتوزيع مادته حتى يستوعب المتلقي محتواه.

3. 1- مصطلحات العنوان:

يعدّ العنوان أوّل عتبة من عتبات النص، والمفتاح الأول لإثارة شهيّة القارئ، فهو أساس النّص منه يبدأ وإليه ينتهي، حيث ينطلق منه المؤلف كفكرة أوليّة تتشعّب وتتفرّع لتولّد النّص، وتتكثّف في النهاية لتنتج كلمة، أو جملة، أو عبارة تجمع تشعبات ذلك النّص.

إنّ البحث في العنوان هو بحث في صميم النص، لأنّه أوّل ما يظهر للقارئ ويعترضه، إذ يعمل على استدعاء مضمونه في ذهن المتلقي، ومن هنا يحدث التفاعل بين خبرة المتلقي ومختلف تجاربه ومعارفه السابقة من جهة، والعنوان من جهة أخرى، والمؤلف كطرف ثالث في القضيّة لاستكمال الفهم.

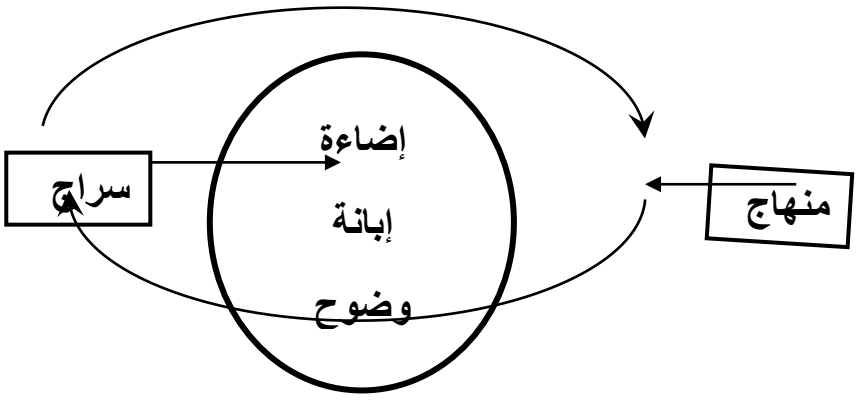
يسفتتح حازم القرطاجني كتابه بعنوان: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" متوجّها به كأوّل عتبة في كتابه إلى المتلقي «محمّلا إيّاه القصد والإرادة في إبلاغه

إرساليته البلاغية والجمالية وهو كما نلاحظ لا يتعدى مظهره اللغوي حدود الجملة المعطوفة على جملة أخرى»،[24] حيث أدّت هذه الجملة المعطوفة إلى إقامة علاقة تواصلية بين الباث(حازم القرطاجني) والمتلقي، فيتحوّل العنوان بموجبه إلى خطاب متشعّب رغم مظهره اللّغوي القصير، إلاّ أنّه يفتح شهيّة المتلّقي بما يضمره من تشويق وإثارة.

يبدأ العنوان بلفظ "منهاج"، وقد جاء في لسان العرب: «طريق نهج بيّن واضح وهو النهج [...] ومنهج الطريق: وضحه والمنهاج: كالمنهج وفي التنزيل ﴿**لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا**﴾،[25] وأنهج الطريق وضح واستبان وصار نهجا واضحا بيّنا [...] والنهج الطريق المستقيم والمنهاج: الطريق الواضح».[26] وكلمة المنهاج من أشهر الكلمات عند الأصوليين والفقهاء، وكان الفقيه أو الأصولي يلقّب بالمنهاجي لحسن فهمه لكتب المنهاج. والقرطاجني هنا يستخدم المصطلحات الفقهية التي غلبت عليه، فقد أجيز في الفقه المالكي وسنه عشرين سنة.[27]

يستخدم القرطاجني مصطلح "منهاج" للدلالة على الإبانة والوضوح، وهو لا يبتعد عن دلالة لفظ "سراج" الذي يعني «المصباح الزاهر الذي يسرج بالليل، والجمع سرج [...] والسراج: الشمس فبضوء السراج يهتدي الماشي»[28]، وفي التنزيل: ﴿**وَجَعَلَ الْقَمَرَ فِيهِنَّ نُورًا وَجَعَلَ الشَّمْسَ سِرَاجًا**﴾.[29] وعليه تنتمي العلامتان إلى حيّز دلالي واحد يتمثّل في الإضاءة والإبانة والوضوح. ومن هنا «حاول حازم أن يرسم "منهاجا" للبلغاء وأن يوقد سراجا للأدباء».[30] فيصير المنهاج إذاك مكافئا للسراج في الدلالة.

ويمكن تلخيص هذه الفكرة في المخطط التّالي:



حيّز دلالي مشترك

كما يشتغل هذا العنوان في إبراز هذه الدّلالة على قيمة الثنائيات، بحيث نجد الثنائية العامّة التي تشكّل الخطاب "منهاج البلغاء/سراج الأدباء"، والتي تتفرع عنها ثنائيتين هما:

* **"منهاج/ سراج"**

***" البلغاء/الأدباء"**

ويشير التركيب بين طرفيها إلى العلاقة القائمة بين الإنتاج والتّلقي، بين المنهاج من حيث كونه معبدا واضح المعالم، مسطّر الخطوات، وبين البلغاء، ثمّ تأكيد الطرح بالعطف عن طريق الحرف "واو"، حيث تتحوّل العلاقة من المنهاج إلى السراج، وهما من حيّز دلالي واحد يفيد كلاهما الوضوح والبيان.[31]

وبالتّالي فإنّ العنوان بهذا المعنى يحمل دلالة الطريق، أو السبيل التي ينبغي على البلغاء(المتلقي 1) سلوكها وعلى الأدباء(المتلقي 2) الاسترشاد بنورها.

3. 2- بيان المصطلحات المنهجية عند حازم القرطاجني:

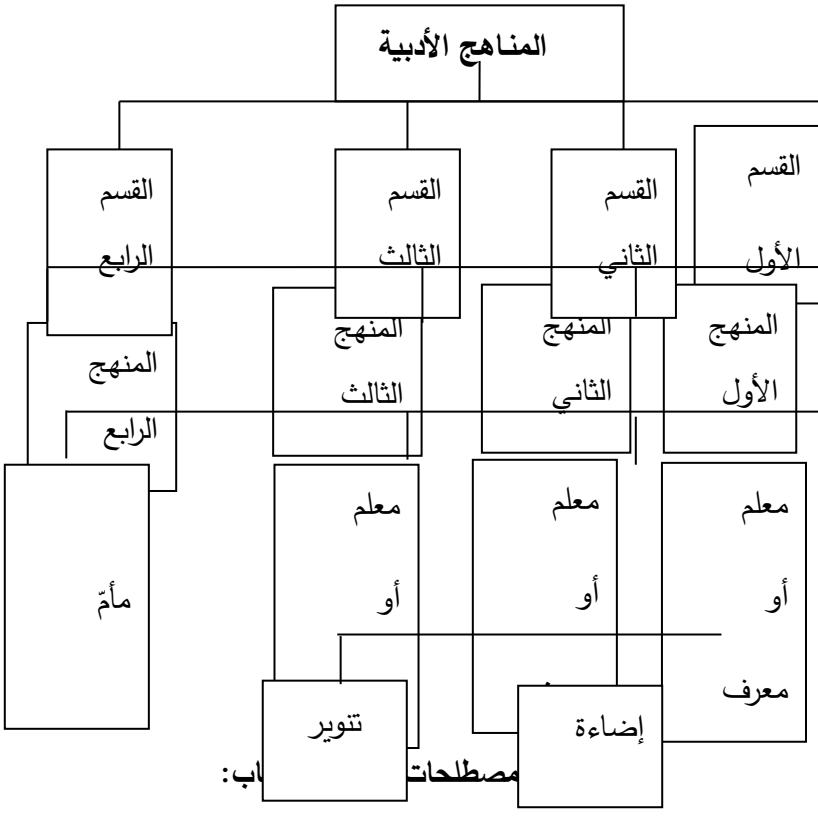
1.2.3 - منهجية الكتاب:

تناول حازم القرطاجني في كتابه "المنهاج" صناعة الشعر وطريقة نظمه، فصنّفه في أربعة أقسام إلاّ أنه لم يصلنا إلاّ في أقسام ثلاثة بعد أن ضاع القسم الأوّل الذّي تناول الألفاظ وأجزاء العبارة وطرق الأداء التّي علّق عليها المحقق قائلا: « في كلام حازم نفسه إشارات عديدة إلى موضوعات هذا القسم المفقود فهو يتناول بالبحث القول وأجزاءه، والأداء وطرقه، والأثر الذي يحصل للسامعين عند صدور الكلام»[32] لذلك يبدأ الكتاب من القسم الثاني الخاص بالمعاني، ويليه القسم الثّالث الخاص بالمباني، ويختمه بالقسم الرّابع الخّاص بالأسلوب.

فكل قسم من هذه الأقسام الثلاثة موزّع على أربعة أبواب، عنون القرطاجني كلّ واحد منها على التعاقب: «معلم، أو معرف»، وأحيانا يختمها بملاحظات بلاغية يعنونها "مأم" أو "مآم" على الإفراد والجمع، وكل فصل تتناثر فيه كلمتا "إضاءة

و"تنوير" على التعاقب. ومن هنا ندرك الشكل المنطقي والمتميّز في تقسيمه للكتاب لم نألفه عند سابقيه.

ويمكن توضيح الرؤية المنهجية لكتاب حازم في المخطط التّالي:[33]



مصطلحات اب:

أظهر حازم القرطاجني تمييزا واضحا في تنظيمه لمادته، وبناء كتابه على أساس منهجي دقيق بحيث وضع مصطلحات جديدة لم يألفها العرب، وهي "منهج"، معلم"، "معرف" "إضاءة"، "تنوير"، "مأم" وكلّها مصطلحات تتكرّر، وهي خاصّة به. وبهذا يمكننا أن نعتبر أنّ منهجيته هي التّي جعلت من الكتاب انجازا فريدا من نوعه.

3 .2.2.1- منهج:

" المنهج" مصطلح خاص بالقرطاجني، استعمله للدّلالة على بعض أقسام كتابه ويريد به "الباب"، فقسّم كتابه إلى أربعة أبواب، أو أقسام، وسمىّ كل قسم منهجا « ولكن المعنى العام للمنهج هو الأسلوب الذي يقود إلى هدف معيّن في البحث، والتّأليف أو في السلوك»[34]. ونجد في الدراسات المعاصرة أنّ مصطلح منهج يشير إلى: « مجموعة من الخطوات العقلية المتّبعة في اكتشاف وإيضاح حقيقة ما، أو مجموعة الخطوات المنطقية المتّبعة في معالجة مسألة أو ظاهرة من الظواهر».[35] وبهذا فالقرطاجني يستخدم هذا المصطلح بغية توضيح آرائه، وذلك بإتّباع خطوات خاصّة تكشف عن مفاهيمه.

3.2.2.2- معلم/معرف:

تكاد تجمع القواميس على أنّ مصطلح "معلم" إشارة إلى الأثر، فقد جاء في لسان العرب: «المعلم: ما جعل علامة وعلما للطرق والحدود، مثل أعلام الحرم ومعالمه المضروبة عليه وفي الحديث: « تكون الأرض يوم القيامة كقرصة النقيّ ليس فيها معلم لأحد» [...] وقيل المعلم الأثر [...] يستدل به على الطريق».[36]

ويبدو أنّ القرطاجني يستخدم مصطلحي "معلم" و"معرف" بدقّة، فيربط الأول بالعلم، والثّاني بالمعرفة.

إنّ العلم إدراك الكلّي والمعرفة إدراك الجزئي، والعلم يستعمل في التّصديقات والمعرفة في التّصورات، فمن شروط العلم أن يكون محيطا بأحوال المعلوم معرفة تامة، ومن أجل ذلك وصف الله بالعلم لا بالمعرفة. فالمعرفة أخصّ من العلم، لأنّ للعلم شروطا لا تتوافر في كلّ معرفة، فكل معرفة علم وليس كل علم معرفة.[37]

ولهذا يسبق القرطاجني المعلم على المعرف، ويقصد بهما عنوان فصل، أو مبحث مثل المقصد والمطلب، وهنا يظهر تميّزه ودقّته في استخدام المصطلحات.

3.2.2.3- إضاءة/تنوير:

يلاحظ القارئ أن هناك نفس الدّلالة تنطوي تحتها مصطلحي "إضاءة/تنوير" من حيث المعنى المباشر، وقد جاء في لسان العرب أنّ: «التنوير من نار أي أضاء [...] والتنوير: الإنارة [...] وتنوير الشجرة إزهارها».[38] فأكثر القواميس لا تفرّق بين الضوء الذي هو أصل الضياء والنور، بل تعتبرهما مترادفين، لكن الله سبحانه وتعالى فرّق بينهما، وذلك في قوله تعالى: ﴿**هُوَ الَّذِي جَعَلَ الشَّمْسَ ضِيَاءً وَالْقَمَرَ نُورًا**﴾[39]، فسمّى الأولى ضياء والثانية نورا، فالشّمس هو المصدر الرئيس للضوء، أمّا القمر فهو مصدر غير مباشر للضوء، إذ يعكس ضوء الشمس إلينا فنراه ونرى أشعّته التّي سمّاها العليم الحكيم نورا.[40]

إنّ موضع استخدام مصطلح "إضاءة" في كتاب المنهاج يختلف عن موضع استخدام مصطلح "تنوير" بحيث يرد مصطلح إضاءة، ثم مصطلح تنوير على التعاقب، وذلك إدراكا ووعيا من القرطاجني:

- الإضاءة = إلقاء بعض الشعاع المضيء لتوضيح الفكرة المراد تبليغها للقارئ، فيتمكّن بذلك من فهم جوانب الكلام واستيعابه.
- التنوير = إضاءة + إضاءة + ... إضاءة، أي تبسيط وشرح دقيق ومطوّل للفكرة.

إنّ إضافة القرطاجني مصطلح "تنوير" لمصطلح "إضاءة" كان بهدف شرح وبسط، وتوضيح أكثر لقضاياه، والكشف عن مفاهيمه، لإدراكها واستيعابها من طرف المتلقي الذّي كان محور اهتمامه من بداية كتابه إلى نهايته.

4.2.2.3- مأم:

هو المقصد أو المطلب أو فصل من باب، وقد أطلقه القرطاجني إزاء معلم ومعرف في كتابه والملاحظ في القواميس العربية، كلسان العرب وأساس البلاغة، ومعجم العين خلوّها من هذا المصطلح.[41]

لقد ربط إحسان عباس دلالة العنوان من جهة والمصطلحات المستخدمة في منهجية كتاب القرطاجني من جهة أخرى ف «المنهج (أو المنهاج) هو الطريق الواسعة، ولذلك كان كل فصل بهذا العنوان (في الإبانة عن ماهيته)، وعلى طول هذا الطريق "معلم"، أي إشارة تدل على (طريق العلم) و"معرف " أي إشارة تدل على (المعرفة)، والفرق بين الاثنين أن العلم يومئ إلى القواعد التّي تستند إلى شؤون الذهن والقواعد المتّصلة بالتّفريعات المنطقية، وأن المعرف يدل في الغالب على التقديرات النّفسية، أمّا "المأم" فإنه يدل على مذهب يفضي إلى غاية أومقصد، وهذه المصطلحات الثلاثة متّصلة بعنوان الكتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" غير أن الساري على الطريق يظل بحاجة إلى "سراج" (القسم الثاني من العنوان)، وهذا السراج هو الذي يمنح الماشي على المنهاج "إضاءة" و"تنويرا"، والفرق بينهما أنّ الإضاءة أقل سطوعا من التنوير، فكل فقرة تحمل عنوان إضاءة هي بسط لفكرة فرعية، وكلّ تنوير فهو مزيد بسط لفكرة جزئية قد تجيء في الإضاءة نفسها».[42]

ويبدو أن حازم القرطاجني قد تأثّر من الناحية المنهجية في استخدامه للمصطلحات بابن سينا، وهذا ما نستشفه في كتابه "الإشارات والتنبيهات" حيث قسّمه إلى أنماط عشرة، ومهّد لهذه الأنماط بعشرة أنهج وأطلق ابن سينا على مجموع الأنماط والأنهج اسم "الإشارات والتنبيهات"، كما قسم الأنماط والأنهج إلى فصول صغيرة أسماها تارة "إشارات"، وتارة "تنبيهات"، وتارة "أوهاما وتنبيهات"، ولعل ابن سينا قد عنى على وجه الدّقة ما تفيده كلمة "إشارة"، فهي في اللغة العربية لون خفي من ألوان الدلالة، فالذي يشير إلى الشيء إنما يدل عليه بالرمز والتلميح، لا بالإفصاح والتوضيح، كما أن لفظة تنبيه من هذا القبيل، فالذّي ينبه إلى الشيء كأنما يلفت نظر الغير إليه في سرعة خاطفة.[43]
في حين أن حازم القرطاجني استخدم "إضاءة" و"تنوير" لغرض التوضيح لا التلميح كما فعل ابن سينا.

ومجمل القول، فإنّ هذا التقسيم المتفرّع وهذه المصطلحات الكثيرة التّي استخدمها القرطاجني في منهاجه كان الهدف الرئيس منها سلامة الاتّصال بينه وبين متلقّيه، وتحقيق الفهم والإفهام.

خاتمة:

بذل حازم القرطاجني جهدا كبيرا في وضع المصطلح، متسلّحا في ذلك بتجربته الشّعرية، وثقافته الواسعة والمتنوّعة بين النحو والعروض، والنّقد والبلاغة من جهة، واستفادته من التّراثين العربي واليوناني من جهة أخرى. وبذلك خالف أسلافه من البلاغيين والنقاد، وتجاوزهم في كثير من القضايا المهّمة، لأنّه كان مولعا بالتّجديد والابتكار، ممّا أهّله أن يحتّل موقعا متميّزا في تراثنا النقدي والبلاغي العربي.

فقد استطاع أن يوقد سراجا يستضيء به كل من جاء بعده فكان مرجعا للنقاد ومصدرا للباحثين في كثير من العلوم، كما أوجد لهم المنهاج الذّي يسيرون عليه.

وبناء على هذا يمثّل القرطاجني علامة في التراث النقدي والبلاغي العربي، فهو الذّي قيل فيه"**حبر البلغاء وبحر الأدباء**"، كيف لا ونحن أمام صاحب ثقافة متنوّعة وتجربة عميقة، أحدث منعرجا معرفيا في التراث العربي.

الهوامش:

1- ابن منظور، لسان العرب، ط1،ج2، دار صادر، بيروت، 1990، (مادة صلح)، ص517.

2- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ط1، ج1، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 1989، ص09.

3- يراجع في هذا الأمر: الشريف الجرجاني، التعريفات، أبو البقاء الكفوي، الكليات، الزبيدي، تاج العروس، مصطفى الشهابي، المصطلحات العلمية في اللغة العربية، علي القاسمي، مقدمة في علم المصطلح.

4- ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008، ص22.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص69.

6- الشاهد البوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبين للجاحظ، ط2 ، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت 1990 ، ص 13 .

7- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

8- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي بيروت 1986، ص100.

9- ينظر المصدر نفسه، ص64 ،69(مرتين)، ص70 ، ص74 ، ص78 (مرتين)،ص81 ، ص83 ص84

(مرتين)، ص85(مرتين) ، ص92 ، ص117 ، (3 مرّات) ، ص118(مرتين)، ص122 ، ص124 ،ص125

(مرتين) ، ص266 .

10- عباس عبد الحليم عباس، نضال محمد فتحي الشمالي،" معايير تشكيل المصطلح وإشكالاته في النقد العربي القديم" « حازم القرطاجني نموذجا»، ص 193 ،194 .

11- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص86، ص123 .

12- ينظر: المصدر نفسه، ص86 .

13- عباس عبد الحليم عباس، نضال محمد فتحي الشمالي،" معايير تشكيل المصطلح وإشكالاته في النقد العربي القديم"

« حازم القرطاجني نموذجا»، ص195 .

14 - مصطلح أرجل يشير إلى المقاطع الصوتية، ويحتوي على ثلاثة أنواع من الأسباب(خفيفة، وثقيلة، ومتوالية)، وثلاثة أنواع من الأوتاد(مجموعة، ومفروقة، ومتضاعفة).

15- فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002 ص 259.

16- المرجع نفسه، ص260

17- ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

18- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، ط2، دار الشروق، عمان، 1993، ص570

19- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص25.

20- المصدر نفسه، ص48.

21- المصدر نفسه، ص256.

22- فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص256

23- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص317.

24- خيرة مكاوي، العنوان ودلالة التلقي الجمالي، مجلة حوليات التراث، مستغانم، العدد9 ، 2009 ، ص84 .

[25]- **سورة المائدة: الآية 48**

26- ابن منظور، لسان العرب، ج2، (مادة نهج)، ص383.

27- ينظر: محمّد محمّد أبو موسى، تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 2006، ص31 .

28 - المصدر السابق، (مادة سرج)، ص 297 ..

[29]- **سورة نوح:الآية 16** .

30- إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، ص549.

31-- ينظر: خيرة مكاوي، العنوان ودلالة التلقي الجمالي، مجلة حوليات التراث، ص85 .

32- ينظر مقدمة المحقق لكتاب المنهاج، ص94.

33- ينظر: الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص23.

34- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، ص364.

35- سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، (د.ط)، دار طيبة للنشر والتوزيع ، القاهرة، 2004 ص121.

36- ابن منظور، لسان العرب، ج12، (مادة علم)، ص419 ، 420 .

37- ينظر: أبي هلال العسكري، الفروق، تح: أحمد سليم الحمصي، ط1 ، طرابلس لبنان، 1994 ، ص86 .

38- ابن منظور، لسان العرب، ج4، (مادة نور)، ص240 -243.

[39]- **سورة يونس: الآية5**

40-- ينظر أحمد مصطفى متولي ، الموسوعة الذهبية في إعجاز القرآن الكريم والسنة النبوية ،ط1 ، دار ابن الجوزي القاهرة، 2005، ص57 ،58 .

41- تتبعنا هذه القواميس ولم نعثر على مصطلح مأم.

42- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري) ص582،581.

43- ينظر: أبو علي ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، شرح: نصير الدين الطوسي، تح: سليمان دنيا، ط2، ج2، دار المعارف، مصر، ص7- 15.

تمثلات النسوية في الشعرية الخليجية المعاصرة

د. حبيب بُوهْرُورْ جامعة قطر

الملخص:

يعتبر حضور المرأة كفاعل إجرائي في مختلف مراحل الشعرية العربية المعاصرة في منطقة الخليج العربي من أهم مظاهر التجلي النسوي الإيجابي داخل البنية الاجتماعية، خاصة إذا سجلنا أن الأدب الذكوري لم يعد المرجع الابداعي الوحيد أماما متلق واع انتهج الفصل الجنوسي *Gender* بين النصوص الأدبية وقت تلقيها، وراح يقاربها انطلاقا من قدرة هاته النصوص الأدبية (الشعرية) على تمثل الذات الواعية لمدركات الخطاب فنيا وجماليا ورؤيويا، وليس على أساس الكتابة الأنثوية التقليدية المقدمة لواجب الطاعة والولاء للآخر العاقل.... .

الكلمات المفتاحية: الشعر العربي في الخليج – تمثلات النص – الشعرية العربية– النسوية– الخطاب–

Feminist Representations in Contemporary Gulf Poetry

Summary

T*he presence of women as a procedural actor in the different stages of contemporary Arab poetry in the Gulf region is one of the most important manifestations of positive feminism in the social structure, especially considering that the literature masculine is no longer the only creative reference. Based on the ability of these literary (poetic) texts to represent the conscious self of the meanings of discourse technically, aesthetically and spiritually, and not on the basis of the traditional feminine writing provided for the duty of obedience and loyalty to the other ...*

Keywords*: Arabic Poetry in the Gulf - Representations of Text - Arabic Poetry - Feminism - Discours -*

مدخل إجرائي

أ– مشكلة البحث

لقد سجلت الساحة الأدبية والنقدية في منطقة الخليج العربي خلال العقود الثلاثة الماضية احتفاء غير مسبوق بنتاج المرأة المبدعة في أجناس أدبية مختلفة، منها جنس الشعر بشقيه الشعبي والفصيح؛ وحيث أن الأدب عموما والشعر على وجه الخصوص كان ولقرون مضت من نتاج الرجل من المنظور الجنوسي Gender ، فإن كل تشكيل شعري في ظل هذا السياق الثقافي المتشاكل مع الموروث فنيا واجتماعيا يعد حضورا أدبيا متميزا، يحيل الشاعرة المبدعة من منطلقات النظرية النسويةFeminist theory في النقد والنقد الثقافي معا على تأسيس فرادات رؤيا جنوسية مختلفة لا تقف عند الثابت في الطرح والتشكيل، وإنما تبحث عن المتغير داخل بنية المنظومة الاجتماعية لتؤسس ذاتيا لحركية إبداع. حينها يبتعد المنتج الشعري الأنثوي – في تقديري – عن احتذاء المؤتَلف ليتوجه نحو في بحث عن المختلِف في البنية التشكيلة للقصيدة وفي مضمونها معا؛ وحتى في طرق تَمَثُلِها وحضورها لدى المتلقي من خلال المؤسسة النقدية الأدبية المعاصرة .

ب- أهمية البحث وأهدافه

تتجلي أهمية الغاية البحثية أمام المتلقي في السعي منهجيا نحو تحديد السياقات الشعرية للمرأة الخليجية ضمن حركية المُنجَز النقدي المعاصر، والبحث في الروافد والمتشَكّلات المتنية في نماذج نسوية خليجية منتقاة بدقة وعناية، بغية الوقوف عند الثيمات البنيوية للقصيدة الخليجية ممثلة في نموذجي الشعر الحر Free Verseوقصيدة النثر Prose Poem ، والبحث عن مستويات التماثل ضمن ثنائية الأنا والآخر في القصيدة.

ج- منهجية البحث

تقتضي طبيعة العملية البحثية القائمة على المكاشفة النقدية أن يعتمد البحث على مجموعة من الآليات المنهجية المنتقاة بحسب سيرورة البحث وعناصره، ولهذا سنستعين بآليات المناهج السياقية كالمنهج التاريخي والاجتماعي وآليات المناهج النصية كالمنهج البنيوي التكويني، وحين يقتضي البحث آليات أخرى سنستعين بالتأويل والقراءة ... .

د- تساؤلات البحث

يطرح البحث تساؤلات نقدية إجرائية يحاول من خلالها رصد المنتج الإبداعي النسوي في فترة زمنية محددة، ومنها:

- أين يتقاطع مفهوم النسوية العالمي مع ملمح المبدعة الخليجية؟ وماهي فضاءات إخراجه؟
- كيف تمثل حضور المتن الإبداعي النسوي في الشعرية الخليجية المعاصرة؟
- ماهي الثيمات البنيوية المشكلة للنص عند الشاعرة الخليجية؟

هـ- حدود البحث

يقارب البحث الحضور النسوي في الشعرية المعاصرة في منطقة جغرافية تنحصر في منطقة الخليج العربي، ويتناول نماذج استدلالية منتقاة بعناية ضمن هذا الاطار؛ فيعرض لشاعرات من قطر والامارات والكويت . محاولا ربط التجارب المحلية بالتجارب الأنموذجية في الشعرية العالمية.. الخ.

2-خلفية نظرية:

أفرزت مرحلة التحولات الاقتصادية والاجتماعية، والمادية خلال العقود الثلاثة المتلاحقة في منطقة الخليج العربي أو ما يصطلح عليها بالطفرة الاقتصادية، نماء ثقافيا وفكريا متصاعدا، ارتبطت متطلباته بمختلف متطلبات المرحلة الاقتصادية، حيث أصبحت الواجهة الثقافية والتثاقفية معا هي الانعكاس المباشر الواجب بروزه في الساحة الخليجية كناتج موضوعي من نواتج الحركية التعليمة، والثقافية الموجهة لخلق جيل من الأنتيليجنسيا *Inteligencia* ، يوازي في خلفيته الثقافية والأيديولوجية ما شاع سابقا في مجتمعات غربية وعربية أخرى في الأربعينيات، والخمسينيات من القرن الماضي .. .

أ -نسوية أم أنثوية؟

وردت في العديد من المعاجم النقدية المتخصّصة كلمة أو مصطلح *Feminism* المشتقة من *Female* و*Feminine* ومعناها أنثى أو أنثوي، أومن كلمة *Femina* والتي تعنى المرأة، وتتداخل ترجمتها عند البعض من حيث المدلول؛ فيقولون بالأنثوية وليس النسائية التي وردت في المعاجم المختصة تحت مصطلح

womanism[1]. وقد بدأ استعمال مصطلح النسوية لأول مرة في المجال الأدبي والنقدي وحتى في مجال العلوم الإنسانية العام 1910 من قبل المفكرة والسياسية الألمانية كلارا زاكتين *Clara Zetkin* (1857–1933) مؤسسة الفكر النسوي الاشتراكي في أوروبا بداية القرن الماضي؛ وذلك خلال المؤتمر الدولي الثاني للنساء الاشتراكيات بكوبنهاجن *Copenhague* شهر أوت 1910، حيث أُعلن الثّامن من آذار عيدًا عالميّا للمرأة، وهو التّاريخ الّذي اعتمدته عصبة الأمم *League of Nations* لإحياء ذكرى العصيان المدنيّ الّذي قامت به العاملات في نيو يورك علم 1895 احتجاجًا على الأوضاع البائسة الّتي كنّ يعانين منها.[2]

لقد ارتبط المد الثقافي الأوروبي في القرن الماضي بالمتغيرات الفكرية والاقتصادية التي نمت مع حراك التغيير؛ سواء في أوروبا أو أمريكا، وتفاعلت حركية المثاقفة *Acculturation* في إطار أيديولوجي وفلسفي متميز، والأمر في منطقة الخليج العربي يقترب إلى هذا المتصور الفلسفي خاصة حين ارتبطت حركية الكتابة والإبداع بنماء الراهن اقتصاديا وبالرغبة في فتح هذه الحركية ضمن فلسفة رأسمالية تجعل من الأدب مادة متداولة لا تحدها قيود، بل توجهها نحو اكتساب شرعية التداول في مجتمع ما زالت تكبّله كغيره من المجتمعات العربية جملة من معيقات فرادة الكتابة والإبداع ... . من هنا تداخل التوظيف اجرائيا وقت استعمال مصطلح النسوي وربطه بالمنتج الأدبي في ظل المحمولات الفلسفية والاجتماعية المشكلة للمصطلح في المدونة النقدية الغربية والعربية، فاستعمل مصطلح نسوي وأنثوي وفق تصور متداخل من دون النظر الى الخلفيات الفكرية المنتجة للدلالة داخل سياقات النص ذاته، وهذا ما خلق نوعا من "الفوضى المصطلحية، دعا الكثير من المتلقين إلى التوجس من هذه المصطلحات لأنها بارتباكها وعدم تأطيرها وتوضيح دلالاتها تأتي مشحونة بالكثير من المحمولات "[3] السلبية المحيلة على قراءات لا تخدم حركية الابداع عند المرأة.

ب- طفرةُ الكتابة وأنوثةُ الإبداع:

احتلت الكتابة النسوية مكانة استثنائية متفردّة ضمن المشهد الإبداعي الخليجي المعاصر، ورغم المعيقات التاريخية وسيرورتها القاهرة، ظهرت في

الساحة الأدبية في العقدين الأخيرين بالذات أسماء أنثوية لامعة في عالم الشعر، لامست بكتاباتها الإبداعية الراهن وتطلعت إلى أفق المتخيل من دون أن تدعي التأسيس والتفرد من جهة، أو التشكيل الحداثي في مختلف مستويات النظم من جهة أخرى. بل على النقيض تماما لقد وُلدت الممارسات الشعرية النسوية الخليجية المعاصرة وهي تحاكي الأنموذج الشعري العربي الحديث شكله ومضمونه، ثم تجاوزته حين راجعت الشاعرة الخليجية مثلا أنموذج الكتابة بالنثر، فاقتربت بسرياليتها "البروتونية"–نسبة إلى أندري بروتون *André Breton* رائد السريالية في أوروبا– الخافتة من عوالم الرؤيا والرمز والتشكيل، ضمن متطلبات التكثيف الدلالي في تشكيل قصيدة النثر،" ففي زمن ينضج بالروح المتوثبة والعقلانية والوعي الفكري وتحتل التيارات الأدبية المتباينة مسارات الوجود الفكري المتنوع، وتتصارع المذاهب الأدبية لتحديد هوية الثقافة والسبق الأيديولوجي"[4] برزت الشعرية النسوية في الخليج العربي .

وقبل التعرض لأسباب هذا التفرد والتميز في عالم الكتابة والتشكيل، أُدرك أنه من متطلبات البحث التعرض إلى مفهوم الكتابة النسوية كمصطلح إشكالي في المشهد النقدي العربي المعاصر حتى تتساوق الطروحات وفق رؤيا ومقاربة من شأنها تسجيل بعض الاختلافات المصطلحية المتداولة في فضاء النقد ونظرية الأدب، وتعلّل شيئا من أبجديات الكتابة عند شواعر منطقة الخليج.

كان للصحافة الأدبية في أوروبا وخاصة فرنسا في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين أثر كبير في التأسيس لمصطلح الأدب النسوي ضمن حقول الكتابة والنقد والتداول الثقافي، وطُرح المصطلح على أساس دلالة واضحة مفادها: الأدب (بشعره ونثره) الذي تكتبه المرأة، ولكن الاختلاف الذي برز في الصالونات الأدبية والنقدية الأوروبية ثم العربية لاحقا، هو ذلك الاختلاف حول المحمولات الثقافية واللغوية المستوحاة من روح المصطلح والتي وَلدت بدورها أربعة مفاهيم انتقائية هي: المؤنث، والنسوي، والأنثوي، والنسائي. لقد رفضت الناقدة "نازك الأعرجي"، والتي تعتبر واحدة من الناقدات النسويات المجتهدات استخدام مصطلح الكتابة الأنثوية، لأن الأنوثة كمفهوم تعني لها ما تقوم به الأنثى وما تتصف به

وتنضبط إليه... ولفظ الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية.[5]

أما الناقدة "زهرة الجلاصي" فقد نادت في كتابها "النص المؤنث" بضرورة استعمال مصطلح النص الأنثوي، والكتابة الأنثوية، كبديل ملزم للمصطلح الذي بدأ تداوله، وهو النص النسوي أو الكتابة النسائية؛ وقد علّلت هذه الدعوة انطلاقا من رؤيا ثقافية ودلالية بحتة، أساسها أن مصطلح الكتابة والنص الأنثوي" يعرّف نفسه استنادا إلى آليات الاختلاف لا التميز، وهو في غنى عن المقابلة التقليدية: مؤنث/مذكر بكل محمولاتها الأيديولوجية الصدامية التي صارت اليوم تستفز الجميع، إن النص المؤنث ليس هو النص النسائي؛ ففي مصطلح نسائي معنى التخصيص الموحى بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء، بينما المؤنث الذي نتراضى عليه إلى الاشتغال في مجال أرحب مما يخول تجاوز عقبة الفعل الاعتباطي في تصنيف الإبداع احتكاما لعوامل خارجية على غرار جنس المبدع[6].

أما الناقدة شرين أبو النجا فقد قاربت الإشكال المصطلحي القائم من خلال ثنائية النسوي والنسائي في الكتابة والإبداع ، لاعتقادها أن كل ما اقترن بمصطلح نسائي دلّ بالضرورة على المتخيل البيولوجي الجنسي في وعي المتكلم، بينما يختل الأمر تماما حين تداول مصطلح "نسوي" الذي يقترن في الوعي الثقافي العام بكل ما هو فكري ومعرفي وثقافي بغض النظر عن الجنوسة البيولوجية الظاهرة، من هنا تتشكل الكتابة النسوية لتؤسس لنص إبداعي تكتبه أنثي؛ يكون هذا النص –شعرا كان أم نثرا– نصا قادرا "على تحويل الرؤية المعرفية والأُنطولوجية Ontology للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه... الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات الثقافة، وأخيرا هو الأنثوي الذي يشغل الهامش"[7].

ويقترب هذا الطرح عند الناقدة أبو النجا لمصطلح نسوي من الطرح الفلسفي الأوروبي الغربي للمصطلح والذي يدعو إلى رفض ربط الخبرة الإنسانية بخبرة الرجل وإعطاء فلسفة وتصور عن الأشياء والوجود من خلال وجهة نظر المرأة، " فالمتخصّصون يفرقون بين النسوية والنسائية؛ النسائية هي الفعاليات التي تُقَزَّمُ بها

النساء دون اعتبار للبعد الفكري والفلسفي، وإنما بمجرد أنها فعاليات تقوم بها المرأة، بينما النسوية تعبر عن مضمون فلسفي وفكري مقصود. "[8].

أما الناقد عبد الله الغدامي فقد أفاض في مقاربة ظاهرة الكتابة الأنثوية من خلال مراجعة تاريخية للمحمولات الثقافية والفكرية العالقة في وعي الفحولة الذكورية، فيعرض إلى ولوج المرأة إلى عوالم الكتابة والإبداع عندما استرجعت أقلامها من المارد الذكوري الذي ظل واعيا لفحولته منذ الأزل. لقد قال "عبد الحميد الكاتب" قديما أن خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا[9]، وذهب "الغدامي" إلى قراءة هذه العبارة على أساس قسمة ثنائية ثقافية" يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة؛ وهو اللفظ بما هو التجسد العلمي للغة، والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها. فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة معنى، لاسيما وأن المعنى خاضع وموجّه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ... هذه قسمة أولى أفضت إلى قسمة ثانية أخد فيها الرجل الكتابة واحتكرها لنفسه وترك للمرأة الحكي؛ وهذا أدي إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ[10].

وحين أضحى الرجل لفظ والمرأة معنى ترسخت جدلية الخضوع الأزلية للآخر الفحل، وأصبحت كل كتابة نسوية كتابة شاذة على أعراف وتقاليد الذكورية؛ لأن المرأة ولقرون لم تكن سوى موضوعا لغويا وليست ذاتا لغوية؛ "ففي كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرد معنى من معاني اللغة، ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته، والمعنى البكر بحاجة دائمة إلى اللفظ الفحل لكي ينشأ في ظله"[11].

ج–شعريةُ المرأة الخليجية وفحولةُ اللغة

ارتبطت شعرية المرأة الخليجية المعاصرة بعنصري الصدام والدهشة، كفعل انقلابي على أرض واقع وموروث مكرَّس بسلطة ذكورية خرقت المتخيل الثقافي والأدبي منذ القرن الثالث هجري؛ حين كان النقد ذكوريا والكتابة ذكورية واللغة أيضا، ولم يُسند للمرأة حينها وإلى يومنا سوى المعنى والصورة التي تتسابق الذكورة إلى نسجها وفق معايير جسدية وثيولوجية مفروضة ومعدّة مسبقا. من هنا ظهرت الكتابة الشعرية في الخليج كفعل انقلابي لأن" الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة هو شرط

انقلابي، وهو شرط لا يمكن التساهل فيه أو المساومة عليه، وبغير هذا الشرط الانقلابي تغدو الكتابة تأليفا لما سبق تأليفه، وشرحا لما انتهى شرحه، ومعرفة بما سبق معرفته"[12].

إن السبب الرئيس في تحرر الكتابة النسوية في منطقة الخليج من سلطة الفحولة وتكريس المعنى، هو الرغبة الجامحة في تحقيق الذات ضمن فضاء ثقافي متميز، ساهمت في إبرازه مختلف مظاهر الحياة الخليجية المعاصرة، سواء كانت هذه المظاهر ثقافية أو اجتماعية أو اقتصادية، بل أن التيمة الفاعلة في تقديري ذاتية؛ تحاول خلالها كل شاعرة أن تنتقل إلى مرحلة وأد الفحولة من خلال وأد لغتها، ومتطلباتها الثقافية الراسخة عبر الزمن، والتخلص من أزلية: المرأة معنى والرجل لغة. وعليه فقد "كتبت المرأة أخيرا ودخلت إلى لغة الآخر واقتحمتها ورأت أسرارها وفكّت شفرتها، فتكلمت المرأة عن مأساتها الحضارية وأعلنت إدانتها للثقافة والحضارة، وبينت أن هذه الحضارة المزعومة ليست تحظرا أو تطورا فكريا، فالحضارة التي تقمع المرأة ليست حضارة..."[13].

إن فعل الكتابة الشعرية المعاصرة في المجتمعات العربية عموما، والمجتمع الخليجي على وجه التخصيص، هي كتابة تقف عند معادلة الذات والآخر، والانا والأنا الآخر ضمن إطار إبستيمولوجي وسايكولوجي متداخلان، فتحقيق الذات الشاعرة في منطقة الخليج يتطلب كسر جدلية الصراع الثقافي الكامن في المحمولات المتراكمة منذ القرن الثالث والرابع الهجريين/ وعلى مدّ الأزمنة والأمكنة لا تستقيم العملية الانقلابية إلا بإعلاء الذات وتضخيم الأنا الأنثوية في فضاء كتابة نسوية مدعمة بنظرية وافدة على المنطقة؛ عدت من بين الروافد الأساسية المؤثرة في تفعيل الكتابة الشعرية النسوية في الخليج.

لقد تساءل الدكتور عبد الله الغدامي حين قارب الإشكالية قائلا:"... هل تستطيع المرأة أن تسجل من خلال إبداعها اللغوي اختلافا أنثويا إيجابيا يضيف إلى اللغة والثقافة بعدا إنسانيا جديدا ويجعل من التعبير اللغوي تعبيرا ذا جسد طبيعي حينما يسير على قدمين اثنتين مؤنثة ومذكرة، ويجعل الأنوثة معادلا إبداعيا يوازي الفحولة ولا يقل عنها ولا يقبل بكون الأنوثة فحولة ناقصة؟ "[14].

أنطلق من هذا التساؤل المعرفي الهام لمقاربة بعض النماذج الإبداعية الخليجية، عند شواعر أعتقد أنهن أدركن الغاية من الكتابة، وإعادة إنتاج المختلف والمتشاكل في الثقافة العربية من خلال هدم نظرية الفحولة اللغوية وتأسيس الذات الأنثوية بعد غياب الأنوثة التام عبر التاريخ؛ كونها غابت عن اللغة وعن الكتابة الثقافية" وتفردت الفحولة باللغة، فجاء الزمن مكتوبا ومسجلا بقلم المذكر واللفظ الفحل... "[15].

سَجلتُ وقتَ مقاربة تفاصيل هذا البحث، العدد الكبير للشواعر الخليجيات في فضاء الممارسة والكتابة الإبداعية، فهناك أسماء برزت منذ عقود(الثمانينيات) وما تزال تُفاعل الكتابة والتشكيل وفق قناعات ذاتية ومتطلبات شكلية ومعرفية نامية ومتغيرة. وفي المقابل كانت أسماء أخرى تضيء في مرحلة ثم يخفت ضوؤها؛ وكأنها اعتزلت أو تنتظر لحظة التجلي من جديد، فظاهرة الاعتزال في الأدب الخليجي النسوي ظاهرة حاضرة بقوة وبفعل ما ذكر سابقا من رواسب ثقافية وحمولات حضارية. و معا هذا فان الشاعرات الانقلابيات على نظرية الفحولة ومنطق لغة الفحولة رفضن دوما مفهوم الأنوثة كمعنى؛ وقد ساهم في تسجيل حضورهن ضمن المشهد الأدبي الخليجي أسبابا كثيرة، ربما تكو ن الصحافة بعد انتشار التعليم في صفوف البنات هي أبرز العوامل المنشّطة للأدب النسوي في الخليج ، وتناولت الأدبية الإماراتية "ظبية خميس" أسباب التطور والانتشار لأدب المرأة في الخليج قائلة:" إننا في مرحلة تحول وانتقال ثقافي وحضاري وسياسي كبيرة، إن التغيرات الحادة في المجتمعات الخليجية والتقدم المادي السريع، وتحول المنطقة إلى بوتقة للعولمة على كل المستويات، لا بد أن يفرز طرقا جديدة للتعبير عن الذات بما في ذلك التعبير الأدبي والفني، وهي مرحلة سوف يرافقها الكثير من الإنتاج الإبداعي الأدبي... "[16]. وعليه أضحى الشعر النسوي ظاهرة وملمحا ومتطلبا اقتحاميا، ورافدا من روافد الشعرية العربية المعاصرة المدجّجة بجدلية الهدم والتأسيس: هدم ثنائية الفحولة والذكورة، وتأسيس لثنائية النسوية واللغة بعيدا عن منطق: الرجل لغة والمرأة معنى.

ونظر للعدد الكبير من الشواعر المتميزات والحاملات للواء التأسيس الشعري النسوي، ارتأيت أن أعرض لنماذج منتقاة من التشكيل الشعري الحر والنثري لكل من: الشاعرة هدى سعدي(الإمارات)، والشاعرة صالحة غابش (الإمارات)، والشاعرة سعاد الصباح(الكويت)،والشاعرة زكية مال الله (قطر)، ولعل السبب في هذا الانتقاء والتخصيص يرجع إلى تقدير أكاديمي وشخصي مفاده أن القصيدة الحديثة حرة(شعر التفعيلة)كانت أو نثرية(قصيدة نثر) هي أفضل تيمة يمكنها أن تَعرِض لثنائية الرفض والبناء الشعريين ،فلقد تمردت الشاعرة الخليجية على الكثير من النماذج الشكلانية المتوارثة شعريا، وهذا ما يؤكده الدكتور صلاح فضل حين قال: "أول ما يتبادر إلى الذهن الآن أن هذا الجنس المهجن الجديد(قصيدة النثر) قد أصبح أكثر الأشكال الفنية تلاؤما واتساقا مع صوت المرأة الحاد الرفيع، الذي أخذ يشق فضاء الثقافتين العربية والعالمية، ويزاحم أصوات الرجال الجشة وإيقاعاتهم الخشنة المسرفة"[17]، ولن يتحقق هذا التفرد في التشكيل عند المرأة الخليجية في تقديري إلا عندما تبتعد عن سياج الشكل في القصيدة العربية القديمة التي كرست ثنائية اللفظ فحولة والمعنى أنوثة، والبحث عن أنموذج تشكيلي يراعي متطلبات الذات الرافضة ويحقق رغبة الانعتاق والتحرر.

إن كتابة الشاعرة الخليجية لنموذجي الشعر الحر وقصيدة النثر وفر لها في رأي آليات الرفض والتأسيس معا، وجعلها تجد الوعاء المناسب لصبّ تجربتها المكتومة عبر عصور مديدة لبث شجونها ونفث همومها، وتحقيق معادلة اللغة والمعنى كلاهما امرأة، ففي البدء كانت الكلمة وفي البدء أيضا خُلقت المرأة لتقول الكلمة الموءودة. لقد أدرك الأستاذ عبد الله السمطي أمرين ملفتين حين راجع الشعرية النسوية في الخليج هما:

أولا: النظر إلى أن هذا النتاج يعد ظاهرة فنية وتعبيرية غير مسبوقة في إنتاج الأدب العربي، فلأول مرة نعثر على هذا الكم الوفير من الشواعر ومن الإصدارات الشعرية النسوية في فترة وجيزة تتمثل في العقدين الأخيرين.

الثاني: تعدد أنماط هذا النتاج وتحوله جماليا ودلاليا خلال هذه الفترة، فلقد أصبح الوعي الماثل بكتابة المرأة وعيا بالفكر الإنساني العام المطروح عبر انبثاق مفهوم النسوية في الرؤى والمفاهيم الغربية المعاصرة. [18]

3- الحضور والتجلي النسوي

3-1 الشاعرة هُدى السَعدِي بين تفعيل الحسّ القومي وإدراك تفاصيل الذات (الإمارات)

هي الشاعرة هدى محمد على السعدي، من مواليد 1977 بدولة الإمارات، حاصلة على الباكلوريوس من قسم اللغة العربية وعلومها، كتبت في فنون وأجناس أدبية مختلفة مثل القصة، والقصة القصيرة، والمقالة الصحفية، ولكن حضورها الشعري المتميز بدأ مع صدور ديوانها الشعري الموسوم: "دموع البنفسج"(2004) ،وديوان "أبجدية البوح الصاخب " (الشارقة 2008) .

تعاملت هدى السعدي كشاعرة في مختلف دواوينها الشعرية مع التفاصيل اليومية للحياة العربية المعاصرة بمختلف أبعادها القومية والاجتماعية، فكتبت عن الوطن وعن المقاومة في العراق وفلسطين ومختلف البلدان العربية، ظهر هذا جليا في ديوانها الأول "دموع البنفسج" حيث ترافقت المعاني في قصيدة هدى مع سيل جارف من الدفق الثوري العربي الذي فرضته المقاومة الحرة والشريفة على خط مسار الكتابة عندها. لقد جاء شعرها وهي بعيدة جغرافيا عن مواقع الثوار ليعطي دلالة فكرية وبنيوية عميقة، أساسها ذلك التأثير الشعري في الوجدان القومي؛ حيث اختَصر الشعر العفوي المدرك في أسطر قصائدها كل مساحات الزمن، لتعلن وحدة الشعور القومي وما يستتبعه من تأثيرات تجمع ماجدة الإمارات إلى ماجدات فلسطين والعراق ولبنان.. .

حرصت هدى السعدي في مختلف قصائدها على إحداث الدهشة الشعرية في المتلقي، بل سعت إلى تأكيد ذلك خلال مستويات خطاب تشدك مباشرة إلى الصرخة المنبعثة من بين الكلمات، حينها تتعمَد الغوص في جدران سجون الذات لتكتشف انتخاءات أمة عربية، تقول في قصيدة "عبلة" تواسي المعتقلات العراقيات:

هذا دمي ...
قد جاءنا ناعي الكرامةِ نادباً أقمارَ بغدادَ السبيةَ في الهوادجِ ذاتَ عرسٍ .. مأتمِ
من كان يزدانُ العفافُ مبرقعاً بنقابها لم تؤتَ كلّةُ خدرها من بابها
لكنها هُتكت – و يا للعار– من حُجّابها و يبيتُ عنترُ فوق ظهرِ حشيةٍ
و تبيت ’عبلةُ دون عبسٍ كلها .. شمّاء فوق سراةِ أدهمَ مُلجم
أواهُ يا مجداً يُضاعْ كأنـه سقط المتاعْ و يباعْ كل قرارتين بدرهمٍ
زفراته انبطحت توسد خدها التاريخ
تقضم شوك شوقٍ بات يزهر بالردى
متمجساً متهوّدا
متنعماً بسعير جنّاتِ السُّدى
أواهُ يا شرفاً لنا ولغت به سود الكلاب..
ومضمضت أفواهها من زمزمِ
ضاقت مرامي أرضنا عن عرضنا لم يبق فيها من ملابْ
فترى الذبابْ .. بها يغني وحده هزجاً كفعل الشاربِ المترنم
اللهُ يا بنت العراق و أنتِ تعطينَ الورى درس الفدى بتألمٍ .. و تبسّمِ
اللهْ إذ تقِفينَ ما بين المُدى تتهكمينَ على الردى
و تعلميّن النخلَ أن زوابع الأنواءِ أعراضٌ سدى
لن تركعي في وجهها ، لن تُهزمي ..
أو تُعدِمي الجبّن الذي استشرى بنا أو تُعدَمي
ما راعني إلا حمولة أهلها) تطوي اليفاعا
وتجدُّ تمشي فرسخاً إن يمشِ ركب البين يتبعها ذراعا
من ممعنٍ هرباً ومن مستسلم
يتقاذفون الصمت في الحلم المجرَّحِ .. ذلك المنداحِ لحناً عن شخير النوَّمِ
وكأنما الزوراء ما عادت كما عهدي بها زوراء تنفر عن حياض الديلمِ
ويموت عنترُ .. غير أن فحيح صوت الصمت لم يبرح

ينادي: ويكِ عبلةُ أقدمي!
ويفوح جرحك بالسنا ثملاً يناغي بسمة الشفق المخضب
قائلاً والزهو يملأ وعيه : هذا دمي[19]

وتقف الشاعرة أيضا عند ظاهرة تفعيل الحزن وتثويره ومساءلته ضمن جدلية أزلية تؤسس لتيمة شعرية تضاف لمختلف ثيمات الصورة في الديوان، إنها تخاطب حزنها الذاتي والعربي والقومي معا، وتساءل ذاتها الأنثوية وتبحث عن الانعتاق من قيود الماضي والراهن، تؤسس لفلسفة في الكتابة لها مسوغاتها ضمن إشارات الدهشة في القصيدة الحرة، تقول في قصيدة "باختصار":

و تدمدمُ الأشواق في روحي
يسابقُ عدوَها
عدوُ الأنين
فيغيب عن وعيي القرارْ
و يصارع الأفكارَ في رأسي
نشيجُ الطفلِ
.....
اخضرارُ ملامح الأشواقِ
في معزوفة الحنّاء و الكحلِ
احمرارُ مشارق الأحلام
من خَفَر الوليدةِ
و هي تنضحُ جمرةَ الخدين
بالدمع الضحوكِ
تشمُّ أمشاج السعادةِ
إذ تضم لصدرها همس القلادةِ
في ثياب العرسِ ساهمةً
يناغيها السوارْ
و تجادلُ الأقدارَ في زمن الذكورةِ

شهرزادٌ فيَّ
تأبى أن يُهدهدَها لتغفوَ في سرير النوم
إلاّ .. شهرَيـارْ[20]

لم تستطع الشاعرة كإنسانة وأنثى أن توقف مستويات البوح الذاتي في ديوانيها "دموع البنفسج" و"أبجدية البوح الصاخب"؛ ورغم استعارتها للشخوص التاريخية النسوية المتفردة مثل "عبلة" و"شهرزاد" وغيرهما من الذاكرة الشعرية والسردية العربية القديمة في عملية تناص واعٍ مع التاريخ، إلا أنها في قصائد أخرى قررّت التجرّد من كل التماهيات المضمونية في النص الشعري، واكتفت بتفعيل الذات الشاعرة كأنثى رافضة لأحكام الذكورة ضمن سياقات اجتماعية طالما سعت إلى رفضها داخل التشكيل الشعري الحر، تقول في قصيدة " نجوى":

لا تتصلْ
من قال أني أنتظرْ
يومي مليءٌ بالأغاني و الصورْ
لحظات ساعاتي
تفتش عن فراغِ
ما لـَه في عمرها المشحونِ ظِلْ
و الوقت في وقتي
يفتش عن مداهُ
و كيف يملك وعيَه الوقتُ الثمِلْ
إن كنت تحسب أنك المهديُّ
يا هذا
فلست المنتظَرْ
.....
لا تتصل
إني وضعت لهاتفي كلماتِ سرْ
فاعلم إذن

أن اتصالك لن يصلْ
سأعامل اللغةَ
التي بيني و بينكَ
بالضمير المنفصلْ
.....
لا تتصل
رسبت من الأجواء
مغنطةُ الهواءْ
فكيف يمكنك اللقاء
على أثير منحسرْ
.....
يا ضمّةً
أملتُ رفعَ اسمي بها
فإذا بها بعد التأمل حرف جَرْ
كن شاعراً
و اجعل سواقي الخمر
تجري تحت أبيات الغزلْ
كن نجمةً
و اجعل مناطَكَ في زحلْ
بالمختصر:
كن ما تشاء
فلن أكون سوى قمر

ونقرأ لها أيضا في متن الديوان خطابا سوداويا قاتمة صوره، يبرز ذلك في قصيدة" أول النعت"، حيث تتشاكل أمام المتلقي أسئلة وجودية عديدة لا تقدَم لها إجابة ضمن حوارية النص المعتم، وإنما تومئ وتشير وتؤسس إلى عالم سريالي جديد على أنقاض عوالم الظلمة والمأساة. لقد استطاعت هدى الشاعرة الأنثى أن تستعير

في قصيدتها نمطا تشكيليا شاع وازدهر عند شعراء العصر الحديث في فرنسا أمثال:"رامبو" و"مالارميه"، و"لويس برتران"الخ، إنها تقود المتلقي بفحولة اللغة والمعني نحو إدراك سوداوية المدينة العربية شأن "بودلير" وقتَ أدرك "سوداوية باريس" في ديوانه الشعري الشهير . تقول:

غضبٌ شديدْ
يجتاح شريان الوليدْ
في عتمة الرحم المنوَّر بالظلامْ
في ذلك الكون
المدبلَجِ وَفق (إيزو) القدرة العليا
قياساً .. لا يقل و لا يزيدْ!
.....
ذاك الجنينُ الغاضبُ الآتي
يكوّر نفسهُ
كي لا يجيء لعالَمٍ
لا بد للأنفاس في قانونهِ
من حمل دمغات البريدْ!
.....
الأم تزفر روحها..
و الطفل يلعق نبضه
متمسكاً بقرارهِ
أن لا يزجّ بنفسهِ
في عالم القرَفِ الجديدْ
عيناهُ مغلقتانْ
تتجمع الأطراف
خوفاً
و القوابل تستجرُّهْ

و الشقاء يلوح شرَّهْ
و الهينماتُ تموج بالفرح الغبيّ
تزف بشرى للأب المشغوف
بالنبأ السعيدْ
و الغيب يضحك ساخراً
إذ ما هنا بيت القصيد!
.....
تتقاذف الأيدي اختلاجات الصبيّْ
:طفلٌ سعيدْ..
:عيشٌ رغيدْ..
:عمرٌ مديدْ..
:عزٌّ تليدْ.. .. ..
نبضات قلب الأم
تخفت في تجاويف الوريدْ
يتمدد الجسد البليد
و يدب في النار الجليد!
و هكذا...
بالرغم منه
يُسَلِّم المسكين
أعني الطفل
للأسفِ الشديدْ[21]!

3-2 الشاعرة صالحة غابش: رُؤيا الرفض وفَرادَة التشكيل (الإمارات)

صالحة غابش روائية وشاعرة إماراتية معاصرة، صدر لها أربعة دواوين شعرية من دور نشر إماراتية ومصرية، وهي على التوالي: "بانتظار الشمس"1992، "المرايا ليست هي"1997،"الآن عرفت"1999،" بمن يا بثين تلوذين"2002. استطاعت منذ منتصف الثمانينيات تحقيق الحلم الذي تفجر في شريان الأدب الخليجي عموما

والإماراتي على وجه التخصيص، بدأت مسارها الشعري بمقارعة عمود الشعر فكتبت القصيدة العمودية التي أرهقتها متطلباتها، ولم تستطع التخلص من قيودها وهي المرأة التي انتهجت التمرد على واقع ذكوري ملزم في مختلف حيثيات الكتابة إلا بعد ولوج عوالم الرؤيا والتشكيل من خلال كتابة قصيدة النثر، حيث لاحظ القارئ اختلافا جوهريا من حيث التحديثات المضمونية والبنائية الوافدة على أنموذج النص القصيدة عند غابش .

تولدُ القصيدة عندها من رغبة أنثوية جامحة في التحرّر والانعتاق، ومن تمردٍ على التقاليد الشعرية والعروضية، وعلى تقاليد اللغة ذاتها، وكان هدفها في دواوينها الأربعة وخاصة " المرايا ليست هيَ" و" بمن تلوذين يا بثين" هو إبعاد الشعر عن فن نظم الشعر، والبحث عن إيقاع نثري أنثوي تستمد منه قصائدها نتائج شعرية جديدة ومختلفة تماما عن السائد في الشعرية الكلاسيكية عند المرأة.

فضلت صالحة اعتماد لغة النثر، وقرّرت أن تكتب بالنثر لأنه بكل بساطة يحرّرها من القوالب الجاهزة، وهذا ما جعل قارئ شعرها يدرك مباشرة رفضها المستمر للقوالب الجاهزة والإيقاعات الجاهزة؛ فمضت هاربة من الشعر إلى النثر، ومن التراكيب البلاغية والقيم الدلالية المسطرة إلى مرونة الفكرة الشعرية التي يخلقها النثر جراء إغنائه للشاعرية ببضع صيغ لا يمكن قبولها بسهولة في النظم التقليدي.

لقد أدرك هذه التيمة الرؤيوية في أشعار صالحة الناقد ناصر أبو عون حين قال:" تدخل صالحة غابش إلى الذات العربية المنكّسة حينا والشامخة أحايين كثيرة موصولة بمنجز إبداعي ينتمي إلى جيل الرواد في قصيدة النثر الإماراتية وتجربة شعرية ثرّة يؤرَخ لها بديوانين سابقين، ويعدُ (المرايا ليست هي) أكثر تعبيرا عن رؤيتها الشعرية حيث تنكشف فيه عورة الروح وتتوارى الذات خلف زجاج هش تتبدى على سطحه الخارجي انكسارات العقل العربي بينما المرايا كاذبة تعكس تضخم الذات بينما هي تنطوي على خراب وخواء معرفي ونفسي.

وربما يكون ديوانها الأول (بانتظار الشمس) يحمل حداثة التجربة وإن كان يشي بمحاولة جادة للبحث عن موطئ قدم للشاعرة على طريق الذائقة الشعرية العربية. وفي ديوانها الجديد تحاول أن تفتح كوة تتسع شيئا فشيئا في جدار التقاليد

وخيمة الأعراف، تحاول أن تخلق لها وجودا وتحقق بالنص الشعري حياة باذخة بالأسرار وزاخمة بالزمن لا تُصلح ما أفسده الدهر، ولكنها تكتب عطب الروح وعلوها وكسور الداخل، وشموخه في الوقت ذاته. "[22]

في ديوانها "بمن تلوذين يا بثين" كتبت صالحة من منطلق القصيدة كوحدة موضوعية متكاملة، شأنها في ذلك شأن شعراء ورواد قصيد النثر، ففضلت أن تقوم بتأطير الرؤيا ضمن فضاء المتخيل المدعم بلغة القناع، ولعل الهدف من هذا هو خلق نوع من الدهشة الشعرية غير المألوفة عند المتلقي الخليجي الذي تعوّد لغة الوصف واجترار المعاني الجاهزة، ضمن السياق الاجتماعي من جهة، وفحولة لغة الذكورة من جهة أخرى.

يقودنا عنوان الديوان إلى استحضار الوجع الأنثوي عبر التاريخ من خلال قصة "بثينة بنت المعتمد بن عباد؛ وهي الأميرة التي شهدت مباهج الحياة، لها شعرا كثيرا لم يبق منة إلا القليل، إذ عندما حلت النكبة بأبيها الملك المعتمد وأُسر وتعرض قصره للسلب والنهب، كانت بثينة في جملة منُ سبي من نساء القصر فاشتراها أحد تجار إشبيلية في الأندلس وأهداها إلى ابنه وهو لا يعلم من أمرها شيئا، فلما أراد الابن الدخول بها امتنعت وأظهرت له نسبها، وقالت: لا أحل لك إلا بعقد يوافق علية أبي، وأشارت علية بتوجيه كتاب إلى أبيها الذي كان أمر أسرها أسوأ علية من زوال الملك لتعلقه الشديد بها. فكتبت خطابا إلية ضَمَّنت فيه قصتها كاملة، وجعلت منه قصيدة موشاه بحكمة الشيوخ وهي في عمر الزهور، ومن شعرها قولها لما كانت هي وأبوها في الأسر:

اسمع كلامي واستمع لمقالتي * فهي السلوك بدت على الأجياد**
لا تنكروا أنـي سبيت وأنني * بنت لملك من بني عبـاد**"[23]

فجاء الديوان صالحة بما يحمل عنوانه من أبعاد ودلالات سيمائية الصورة عبارة عن عملية اقتحام ونفور لكل ما هو نمطي يكسر التواصل، وأسست قصائده في تقديري للبديل الشعري غير الثابت زمنيا ، وتمكنت من توجيه المتلقي لديوانها نحو الحالة الفنية المدركة كليا وليس متفردة في قصائد وأسطر شعرية . تقول في

قصيدة " مسك الرميكية" أين تستحضر التاريخ وتومئ إلى قصة بثينة بنت المعتمد بن عباد الأندلسي :

أللآن رهن محاولة الحلم أنت..
وأغنية تتأجل
حتى تفيق اليمامات في صوت هذا المدى؟
أللآن يكسرك الانتظار؟
تقاسمك الحزن في رحلة العابرين رغيفا
وحيدا
يحاور رائحة الطرقات..
ولم ينكسر قلم يتقاسمه الدفء
لحظة جاء فتاك
ليكتب وردته في يديك.
وأهداك مسك رميكية
قدماها طين المنافي
وأشعل في الأبجديةِ موقدهُ
فاختتمت القصائد باسمه
إهداء روح إليه[24]

لقد أدركت الشاعرة صالحة غابش كيفية تثوير الذات الأنثوية من خلال ربط راهنها بتاريخٍ، وبعتباتٍ نصيةٍ لها دلالاتها في الزمن الماضي؛ ولذلك " دلالات عديدة، منها أنها بصدد تقديم فكرة معينة، وإنها حريصة على تقديم رؤيتها لمتلقيها كاملة، وهو ما يجعلها من أولئك الشعراء الذين لا يرون في الحداثة الشعرية مجرد شكل ولغة، بل إنها تعبر عن همٍّ خاص، هو في المحصلة، همٌّ عامٌّ، وإن كانت الشاعرة تعتمد الرمز، والقناع، والإسقاط، عبر تساوق السبي حتى الآن. إن مجرد ذكر خسارة الملك، وسقوط الأندلس، لتدفع إلى التحسّر على ذلك الفردوس المفقود، الذي تتناوله بثينة، وبمرارة كبيرة، مشخِصة أسباب ذلك، من خلال البطانة الفاسدة حول والدها الملك، كي تقدم المفارقة الصارخة وهي سبي نساء قصر الملك، وسقوط

العرش، وبيع ابنة الملك نفسه، التي تأبى ذلك من خلال إصرارها على أن يتم اقترانها بابن التاجر الاشبيلي بعد مباركة أبيها. ثمّة التقاط ذكي وبارع من جانب الشاعرة اللاحقة للحدث التاريخي، ومن ثم وضعه في سياق جديد، من قبلها، لإثارة أسئلة اللحظة الأكثر إيلاماً"[25] .

ويجد المتلقي وقارئ باقي قصائد الديوان أن الكثير منها يحمل قاسما مشتركا واحدا؛ إنه الحزن المترامي بين سطور القصيدة والكامن في رؤاها الباهتة منذ سقوط عرش المعتمد بن عباد إلى يومها، انه التماهي مع التاريخ ومع الوجع الأنثوي عند بثينة المرأة وبثينة الشاعرة، وهو الحال أيضا عند صالحة غابش المرأة في زمن سقطت فيه أقنعة الخشية الأبدية. إن القصائد الوارد فيها اسم "بثينة" ببعدها في التاريخ أو في الراهن، هي قصائد امرأة وشاعرة يطوقها الفقدان والألم؛ يتضح ذلك جليا في قصيدة" لا تنكروا أني سبيت" حيث بثينة المرأة ساكنة وخاضعة لمصيرها. تقول :

هنا كنت أدفن دمعة صبري
أمزق أوراق كل الوعود
التي سخرت من وفائي
وظلت تراقبني أتجمد شيئا فشيئا
بثلج انتظاراتي الساذجة. [26]

وتصر الشاعرة على البوح بالوجع الأنثوي الخليجي بجرأة حين تجعل من بثينة اسما تقف على قدميه دلالات الأنوثة والذكورة الحاملة للألم الدفين منذ زمن وأد البنات. لقد أدركت أن أسر بثينة هو المعادل السيميائي والدلالي للسر الواقع على المرأة المكفنة بسوادها، ومع هذا لا يبقى لبثينة وللمرأة في المخيال الرؤيوي عند الشاعرة صالحة إلا الانتظار. تقول:

مدينة ظنكِ واقفة
تتأهب منذ سنين لضوء فتى
ليس يؤلمك
يعبر الحلم نحوك سيدة أنت أولى

على عرش دولته
تخرجين إلى ضوئه تصعدين المنصة شاعرة حرة
تطلقين اسمه بين أفق وماء
فتلتقط البجعات حديثك عنه غناء
تماهى بأبيض رقصتها الهادئة [27]

ورغم السوداوية القاتمة التي تقرأها في المقطع السابق إلا أن المتمعن في إدراك إشارات الرؤيا في الديوان يدرك بعضا من التفاؤل عند بثينة رغم معاناتها، ويقف عند خلجات الفؤاد العامر بالفتوة والشباب لتنقلنا إلى إشراقة جديدة ترتبط بالذكريات وبالتراث في خطابها الذي ازدوج مضمونه على مواصلة المعركة لأن الأمل والحرية هو وعدُ ربِّ السماء. تقول:

أفتشُ في الدمعة العربية عن ملْحها..
وعن لون زيتونكمْ
وللبرتقال بمشرقنا طعمُ حريةٍ
سوف يأتي إلينا به
وَعْدُ ربِّ السماء.

يومئ المقطع السابق إلى تجمع الصورة الشعرية في عناصر غاية في التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد فعمق الصورة تجلّى في زيتون المغرب وبرتقال المشرق، وجمالها يرينا التشبث بالأصالة التي ساعدتها في عنف الطيران الحرّ، متخطية المشاعر اليومية لتبوح بعزيمتها العالية في استنهاض الهمم لتصارع خيبة الأمل الحاضرة في ساحتنا العربية اليوم[28].

لقد تمكنت صالحة غابش في دواوينها المختلفة وخاصة في قصائدها النثرية أن تدرك القدرة على فهم المشاعر وعلى الوصول أو إنتاج المشاعر التي تسهل الخيال المعرفي بحسب قول "بيتر سالفوني *Peter Salovey* "فيما يعرف بنظرية الذكاء العاطفي والعقل الوجداني، لهذا حملت دواوينها الأربعة دلالات المكان بأبعاده

الثلاثة، فتحظر القبيلة كمكان يطغى بجبروته على المشاعر والأحلام الخافتة، تقول في قصيدة "فضائي والأجنحة":

الحزن قبيلة نارٍ

تحرق كل وثائقها في قلب فتاة

تنمو فوق رمال براءتها

وحديث يسرق ذاته

ثم يغادر ثكنته المطمورة في استرخاء لا يهدأ.

ديوان الآن عرفت ،،،،[29]

3-3 سعاد الصُباح ومستويات النحت الجمالي (الكويت)

الشاعرة الدكتورة سعاد الصُباح من مواليد الكويت في 1942/5/22، هي الابنة البكر لوالدها الشيخ محمد الصُباح الذي حمل أسم جده الشيخ محمد الصباح حاكم الكويت من العام 1892-1896، تلقت علومها الأولية بالكويت، اقترنت عام 1960 بالشيخ عبد الله مبارك الصباح، نائب حاكم الكويت ، تابعت تعليمها حيث حصلت على شهادة البكالوريوس في الاقتصاد من جامعة القاهرة عام 1973 ،ثم شهادة الدكتوراه من جامعة "ساري جلفورد" البريطانية في الاقتصاد عن دراستها بالإنجليزية " التخطيط والتنمية في الاقتصاد الكويتي ودور المرأة " 1981، من أهم أعمالها الشعرية والأدبية:

- " في البدء كانت الأنثى " مشورات رياض الريس/لندن 1988
- " فتافيت امرأة " الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة 1986
- " إليك يا ولدي " دار المعارف / القاهرة 1982
- " آخر السيوف " دار سعاد الصباح للنشر/الكويت 1992
- " برقيات عاجلة إلى وطني " الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة 1990
- " حوار الورد و البنادق " منشورات رياض الريس/لندن 1989
- " خذني إلى حدود الشمس" دار سعاد الصباح للنشر/الكويت 1997
- " امرأة بلا سواحل دار سعاد الصباح للنشر/ الكويت 1994
- " قصائد حب " دار سعاد الصباح للنشر / الكويت 1992

- "القصيدة أنثى و الأنثى قصيدة "مختارات شعرية /دار سعاد الصباح للنشر /الكويت 1999
- "رسائل من الزمن الجميل" بيروت 2006
- "والورود تعرف الغضب" بيروت 2005

لقي إبداعها الشعري اهتمام الدارسين الجامعيين فكان محور رسائل ماجستير ودكتوراه في الأردن ومصر ولبنان والبحرين والجزائر. فضلا عن عشرات المقابلات التليفزيونية التي سجلت صورا من سيرتها ومن عطائها الشعري. احتفت الأوساط الثقافية بها فأحيت أمسيات شعرية في مصر، لبنان، سورية، مسقط، الإمارات الأردن، سويسرا، فرنسا، البحرين، السعودية، بريطانيا، الولايات المتحدة، العراق، تونس، قطر، المغرب، السودان.

صرخت سعاد منذ سبعينيات القرن الماضي في وجه المجتمع الذكوري الذي حاول سلبها الحق في البوح بالكينونة الأنثوية، فرسمت الكلمة الشعرية وفق متطلبات ذاتها الرافضة لكل سلطة خارجية لا يفرضها الجسد ولا تؤسسها الروح، فأصبحت القصيدة عند سعاد في الكثير من دواوينها عبارة عن قصيدة نحت جمالي بمهارات برناسية[30]؛ تقول في المقطع الأول من قصيدة " للأُنثى قصيدتها وللرجل شهوة القتل":

سيظَلُّونَ وَرَائـي
بالبواريدِ وَرَائـي
و السَّكاكينِ وَرَائـي
و المَجلاَّتِ الرَّخيصاتِ وَرَائي. .
فأنا أعرفُ ما مَوْقِفُهُمْ
مِنْ كِتاباتِ النِّساءِ. .
غيرَ أنـّي. .
ما تعوَّدْتُ بأن أنظُرَ يوماً للوَراءِ. .
فأنا أعرفُ دَربي جيداً
والصَّعاليكُ . على كَثْرَتِهِمْ .

لن يطالوا أبداً كَعْبَ حِذائي.
لن ينالوا شَعْرَةً واحدةً منْ كِبْريائي.
فلقد علَّمَتني الشِّعْرُ ، بأنْ أمْشِي
و رأسي في السَّماءِ[31]. .

لقد أدركت الشاعرة العربية المعاصرة–وهي واحدة منهن– أن قصيدة النحت الجمالي والجسدي هي أفضل وسيلة لتقديم البديل الجديد ضمن فضاء الرفض الاجتماعي بمقاييس جمالية شاذة عن طقوس القبيلة ومعايير الكتابة الذكورية، فعملية التجاوز والكسر والتخطي تولّد بالضرورة عملية تشكيل وإبداع وخلق مختلفة تماما عن ذوقية الشرع الذكوري المتسلّط، حيث تعمد إلى تصوير كل ما أضحي مكسورا أو متخطى أو متجاوزا، سواء بفعل رفض الزمن له، أو بحكم عدم مطابقته لواقع الحال. ... هذا ما جعلها في قصيدة "تمنيات استثنائية لرجل استثنائي" تؤسس لمفهوم حب برناسي جديدة معالمه ، تقول في المقطع الأول من القصيدة الطويلة :

عامٌ سعيدْ. .
عامٌ سعيدْ. .
إنّي أُفضِّلُ أنْ نقولَ لِبَعْضِنا:
"حُبٌّ سعيد. "
ما أضيَقَ الكَلِماتِ حينَ نقولُها كالآخرينْ.
أنا لا أريدُ بأنْ تكونَ عواطفي
مَنْقولةً عن أُمْنِياتِ الآخرينْ. .
أنا أرفضُ الحُبَّ المُعبَّأَ في بطاقاتِ البريدْ. .
إنّي أحبُّكَ في بداياتِ السَّنَهْ. .
وأنا أحِبُّكَ في نهاياتِ السَّنَهْ. .
فالحُبُّ أكبَرُ مِن جميع الأزمِنَهْ
و الحُبُّ أرحَبُ من جميعِ الأمكِنَهْ
و لذا أُفَضِّلُ أنْ نقولَ لِبَعْضِنا
"حُبٌّ سعيد. . "

حُبٌّ يثورُ على الطقوس المسرحيَّةِ في الكلامْ.
حُبٌّ يثورُ على الأُصولِ. .
على الجذورِ. .
على النظامْ. .
حُبٌّ يحاولُ أنْ يُغَيّرَ كُلَّ شيءٍ
في قواميسِ الغرامْ [32]. . . ! !

من هنا صار الشعر عند سعاد الصباح المرأة الثائرة بأنوثتها مثل " كلمة السر؛ من عرف متى يقولها وكيف يقولها استطاع أن يزحزح الصخرة المسحورة عن المغارة ويصل إلى صناديق المرجان والحور المقصورات في الجنان ...الشعر يمد يده إلى الأشياء الميتة فيحييها كما فعل موسى تماما، والفارق الوحيد، أن أداة موسى هي العصا ...و أداة الشعر هي القلم ،،،"[33]

وتشترك سعاد الصباح في تشكيل الصورة البرناسية المطعّمة انطلاقا من واقع المرأة العربية من جهة ومن كونها عضو في المنظمّة العربية لحقوق الإنسان، فقد تطوّعت للدفاع عن حقوق بنات جنسها بصوت قوي صريح. صوَّرت ما تعانيه المرأة المكبوتة والمخنوقة الصوت في المجتمعات الذكورية. وعكفت على تثوير حق المرأة في الحب والإحساس بالآخر ضمن حق أنوثتها المغيب، فصرخت في قصيدة "المجنونة " صرخة الشاعر البرناسي الثائر على واقع لا يجعل الحب دستورا أبديا للحياة، تقول:

أنا في حالة حبٍّ... ليس لي منها شفاءْ
وأنا مقهورةٌ في جسدي
كملايينِ النساءْ
وأنا مشدودةُ الأعصابِ لو تنفخُ في أُذُني تطايرتُ دُخاناً في الهواءْ
...
يا حبيبي:
إنني دائخةٌ عشقاً

فلملمني بحقِ الأنبياءْ

أنتَ في القطبِ الشماليِّ وأشواقي بخطِ الإستواءْ.

...

انتمائي هو للحبِّ وما لي سوي الحبِّ انتماءْ[34].

وعن الحب وعمّن تُحب قالت في الجزء الأول من قصيدة "تمنيات استثنائية لرجلٍ استثنائي":

أنا أرفضُ الحبّ المُعبّأَ في بطاقات البريدْ

إني أُحبّكَ في بدايات السنةْ

وأنا أُحبكَ في نهايات السنةْ

فالحبُ أكبرُ من جميع الأزمنةْ

والحبُ أرحبُ من جميع الأمكنةْ

ولذا أُفضّلُ أنْ نقولَ لبعضنا

"حبٌّ سعيدْ"

حبٌّ يثورُ على الطقوسِ المسرحيةِ في الكلامْ

حبٌّ يثورُ على الأصولِ على الجذورِ على النظامْ

حبٌّ يحاولُ أنْ يُغيّرَ كلَّ شيءٍ في قواميسِ الغرامْ[35].

إن آلية التخيُّل الاستاطيقي التي تندرج من الأدنى إلى الأعلى، حتى تصل إلى اللامحدود تنبئ عن قدرة الشاعرة العربية البرناسية في حقل الرياضيات الإقليدية التي تبدع فيها شيئاً أكثر من أن تحفظ جدول الضرب عن ظهر قلب. إنَّ هذه الطريقة الكلاسيكية التي تتخصص بمعالجة جانب الواقع الموضوعي من زاوية المجال، وضمن تشعبات وأبنية هندسية، تؤدي بها إلى الإطلاق الساكن والخروج عن مجال التفاعل الحيوي بين الفكر والطبيعة من جهة، والإحساس والواقع من جهة ثانية، لا تأخذ من الكلاسيكية التي استوعبت مناخات الفكر الإنساني منذ فجر تشكّله حتى اليوم، سوى القشرة الخارجية، التي ستبقى على سطح الواقع تطفو ضمن علائقها الذهنية المتشابكة.

3-3 الدكتورة زكية مال الله والكتابة بالكشف والبحث عن الرؤيا.(قطر)

زكية علي مال الله من مواليد الدوحة العام 1959، حصلت من جامعة القاهرة على دكتوراه في الصيدلة سنة 1990. هي عضو في رابطة الأدب الحديث بالقاهرة 1988، والأكاديمية العالمية للثقافة والفنون بأمريكا 1991، والأكاديمية العالمية للشعراء بالهند 1991.عملت في القسم الثقافي بجريدة الشرق، واشتركت في برامج إذاعية مختلفة في مصر والدوحة، ونشرت قصائدها في العديد من الصحف والمجلات المحلية والعربية، وشاركت في العديد من الندوات الأدبية والأمسيات الشعرية في كل من قطر ومصر والكويت وتركيا. لها دواوين شعرية منها: في معبد الأشواق 1985- ألوان من الحب 1987- من أجلك أغني 1989- في عينيك يورق البنفسج 1990- أسفار الذات 1991. شفى حفرة من البوح ،،،، الخ

تنتهج الشاعرة زكية مال الله أسلوب الصدام مع الذات من منظور التجلي والحضور، بحثا عن الأبعاد الانثوية الرافضة لسلطة الآخر عبر تكريس الفعل ضمن الموروث الثقافي الراهن، ولتحقيق هذا التجلي أدركت الشاعرة أن آليات القصيدة التقليدية لا تستطيع أن تفعل البوح الانثوي الكامن في دخيلائها، وعليه قررت الكتابة بأدوات جديدة تمكنها من تأسيس الذات الانثوية الفاعلة تجاه متلق ذكوري طالما رفض كينونتها المتشاكلة والمختلفة عن كينونته وعن تفكيره...

لقد أدركت الشاعرة زكية مال الله أن الكتابة تساؤل، وان كل محاولة في عوالم الشعر المعاصر لتقديم إجابة عما نطرحه من تساؤل هو طمس لروح الشعرية والشاعرية في الذات المبدعة، فقررت في تقديري الكتابة من منطلق الكشف والبحث عن الرؤيا، **من منطق أن كل راء كشاف وكل كشاف مبدع،** فجاء ابداعها متقاطعا من ذاتها الرائية رؤيا الأنثى المختلف عن الذات وعن الاخر معا ... تقول في أسطر من قصيدة اعترافات:

من بدء التكوين وخلق الموجودات
اشتعلت نار في طيني.....
جللني عبق
انسابت في جلد تصاويري أشباه

الشق الأول "لامرأة"

أرصفة تعترض الخصلات

تتماوج

تكبو ..... تتساقط

يلعقها غيم النظرات

الشق الثاني "مرآة"

والشق الثالث أسفار من وجه مرسوم القسمات

أتعثر بين سطور الخط وأفواج الكلمات

تنشق نقاطي

لا قيد .... قد حل وثاقي ..... [36]

وعلى خطى اعترافات الذات المتجلية الهاربة نحو أفق توقعاتها الأنثوية، تكتب زكية مستعيرة الطريقة الرمبوية (نسبة لآرثر رامبو) في قصيدة النثر، وهي الطريقة التي تؤسس للرفض المطلق في عالم عبثي يفضي للامعقول ، إنها تحاول أن تجعل من النص – القصيدة في أبهى تجلياته الكلام المصفّى المتألق، الخارق للعادة في محاولة مستمرة لهدم الاحتذاء، إنه تشكيلٌ جديد للسكون بواسطة الكلمات[37].... تقول في قصيدة سفر البهجة:

يصعد بي

حيث اللامطلق..

اللاموجود..

حيث إنا لم أبذر بعد..

أكتبه في اللامعنى

يكتبني في اللامحدود .... .[38]

وتقترب هذه الرؤيا المشعة من أسطر القصيدة – النص من موقف "ألبيرس" حين قال أن الشعر لا يمكن أن يحدوه منطق لغوي معيّن، لأنه يخلق لغته الخاصة به دون النثر الذي عادة ما يرتبط بقوانين تقترب إلى العقل والانضباط، فالشعر هو التعبير "بواسطة اللغة البشرية عن انفعال أو حقيقة لم تُخلق اللغة البشرية للتعبير

عنه، وبذلك يصبح الشعر مُخاتَلةً، تمردا، نضالا ضد اللغة "[39]، ويتكرر هذا في الكثير من قصائدها خاصة في ديوان أسفار الذات أين تعبث الشاعر من منظور سريالي على استنطاق الأنا ضمن الجسد الأنثوي المضمر، تقول في اسطر من قصيدة هذيان جسد:

لا يعنيه أن يتكوم بين مداه
يلعق هذيان الشمس
يتسلط خلف حدود القمر
يلبس تاج الملكوت
لا يعنيه أن يدعى بالجسد الرق
يتآكل من دوده
يرغب أن يدفن في مقبرة عاج
يكتب بالصلصال
الجسد انا
قد كنت بما أحببت
فاستعمرني الدود[40]

يتسارع عرض الذات والكشف عن الرؤيا في مختلف أشعار زكية مال الله، خاصة قصائد النثر منها ، حيث تستعيض الشاعرة عن الأسس النمطية في القصيدة التقليدية بآليات حداثية مستلهمة من الروافد الفرنسية في تشكيل القصيدة الرؤيا، لقد آمنت زكية في تقدير ي ومن خلال استقراء أشعارها المختلفة وتجربتها التشكيلية في مجال القصيدة بأن "الشعر لا يتكلم عن العالم بقدر ما يتكلم بلسان العالم وليس من مهامه تفسير العالم وتوضيحه لك بل المنتظر منه هو صوغ تجربة مع العالم تعتمد صلة حميمية بمكوناته تسبق كل فكرة عنه لأن وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة. إنه السمّو بتعبيرية الأشياء والسعي إلى إحداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللغة حين تسند صفات لأشياء غير معهودة تُربك القرائن بين المسند والمسند إليه ..."[41].

خاتمة:

أقف في نهاية هذا البحث وقفة تقدير للشعرية العربية النسوية في الخليج لما لها من وسائل تفعيل الذات وامتطاء صهوة المتغير، ونبذ الثابت الذي طالما أرهق الكتابة حين خصّ الذكورة بالتفرد اللفظي صياغة وتشكيلا، وجعل المرأة معنى ضمن فضاءات النظم الذكوري، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نسجل أن الكتابة النسوية الخليجية وصلت إلى ملتقى حضاري تثاقفي هام، جراء الطفرة الاجتماعية والاقتصادية الكبيرة التي تعيشها بلدان الخليج منذ التسعينيات من القرن الماضي، وهو ما انعكس على مستويات الكتابة الأدبية عامة والشعرية خاصة، فراجعت الشاعرة الخليجية حاضرها وماضيها معا، وانطلقت بعد مقاربة واعية للتاريخ في ضوء متطلبات الراهن لتؤسس عوامل رؤيا مبنية على جملة من التساؤلات الفكرية والفلسفية عجلت بظهور أنماط شعرية تتماشي مع التصور الفكري الجديد عندهن. ولعل هذا ما يفسر الحضور القوي لقصيدة النثر وشعر التفعيلة. كما لا يجب إغفال المناخ الثقافي الجيد في دول الخليج وانتشار الدورات الفكرية والثقافية والورشات التدريبية النقدية والأدبية، والأمسيات الشعرية، والقراءات الأدبية المختلفة في بعث مواهب التشكيل بقوة.

ومجمل القول في فلسفة المقاربة السابقة نسجله في النتائج الآتية:

- ✓ حضر التأسيس للكتابة النسوية في الخليج حضورا قويا ولافتا، واستطاع أن يؤسس لظاهرة فنية وتشكيلية جديدة في الشعرية العربية، ويستدل على هذا بالكم الوفير والمتميز من الإصدارات الشعرية النسوية في فترة وجيزة تمثلت في العقود الثلاثة الأخيرة.
- ✓ أصبح الوعي الماثل في كتابة المرأة وعيا بالفكر الإنساني العام المطروح عبر انبثاق مفهوم النسوية في الرؤى والمفاهيم الغربية المعاصرة . ويتجلى هذا في تعدد أنماط النتاج الإبداعي النسوي الخليجي وتحوله جماليا ودلاليا الى مشروع مكاشفة ووعي ومثاقفة في الآن ذاته.
- ✓ تمكنت الشواعر – النسويات – الخليجيات من مقاربة وتمثل نماذج التشكيل المعاصرة؛ فلقد وفر لهن الشعر الحر وقصيدة النثر آليات ممارسة الرفض

والتأسيس معا، وجعلهن يدركن الوعاء المناسب لصبّ تجربتهن المكتومة عبر عصور مديدة لبث شجونها ونفث همومها.

- ✓ عملت الشعرية النسوية المعاصرة في الخليج على كسر جدلية الصراع الثقافي الكامن في المحمولات المتراكمة منذ القديم، وعلى إعلاء الذات وتضخيم الأنا الأنثوية في فضاء كتابة نسوية مدعمة بنظرية وافدة على المنطقة؛ عدت من بين الروافد الأساسية المؤثرة في تفعيل الكتابة الشعرية النسوية في الخليج.

- **هوامش وإحالات البحث (بحسب الترتيب في المتن)**

---

1 للتوسع والاستزادة راجع: *Feminist Theory Dictionary* A، على الرابط: https://*afeministtheorydictionary*.wordpress.com/2007/07/17/womani/sm

[2] راجع : *https*://fr.*wikipedia*.org/wiki/*Clara_Zetkin*

[3] عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية، داتر التنوير ن الجزائر ، ط1 2013. ص 123

[4] – فاطمة الشيدي: هوية الكتابة الأنثوية في عمان ، مجلة نزوى ، مجلة أدبية ثقافية فصلية، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد رقم 24 / أكتوبر 2000 ، ص 45

[5]– راجع : نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دار الأهالي، دمشق 1997، ص 26–31

[6]– للاستزادة ينظر: زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سراس ،تونس 2002، ص11

[7]– شرين أبو النجا : نسائي أو نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة 2002،ص 8–9

[8]– إبراهيم الناصر: الحركة النسوية الغربية ومحاولات العولمة، ينظر موقع الكاتب على الواب ورابط الدراسة هو:

http://*www*.saaid.*net*/female/064.htm

[9]– راجع: إحسان عباس: عبد الحميد بن يحى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل أبي العلاء، دار الشروق للتوزيع والنشر، الأردن 1988،ص 44 –45

[10]– عبد الله الغدامي : المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت 2006 ص6

[11]– المرجع نفسه ص 8

[12]– نزار قباني : الكتابة عمل انقلابي ، منشورات نزار قباني،ط1،بيروت 1975،ص 4

[13]– راجع : *Catharine Stimpson : The Building of feminist Criticism, published in .R .Cohen ed. New York.1989.p135*

[14]– عبد الله الغدامي : المرأة واللغة ، ص 10

[15]– المرجع نفسه، ص 11

[16]– ظبية خميس: أدب العورة، مجلة الدوحة، مجلة شهرية ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة القطرية، عدد 21، ص

[17]– صلاح فضل:قراءة الصورة، وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة،ط1997،1،ص107

[18]– عبد الله السمطي: انبثاق قصيدة النثر النسوية، مجلة نزوى ، مجلة أدبية ثقافية فصلية، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد 55/ يوليو 2008

[19]– هدى السعدي: دموع البنفسج، دار عكرمة،دمشق، سورية 2004 ص 32

[20]– المصدر نفسه ص 43

[21]– نفسه ص 46

[22]– ناصر أبو عون: جريدة عُمان، الصادرة في سلطنة عُمان، الملحق الثقافي: شرفات الأدبي ، نقلا عن الرابط الأتي :http://nasseroon.maktoobblog.com/

[23]– سهيل زكار: في التاريخ العباسي والأندلسي : السياسي والحضاري، جامعة دمشق 1998،ص338 وما بعدها

[24]– صالحة غابش : ديوان "بمن تلوذين يا بثين"، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة 2002، ص 35

[25]– إبراهيم اليوسف : صالحة غابش والاشتغال في قلب الحداثة الشعرية، جريدة الخليج الثقافي ،تصدر عن لمؤسسة دار الخليج للصحافة والطباعة والنشر عدد ، 2010/10/26

[26]– صالحة غابش : ديوان "بمن تلوذين يا بثين ص 14

[27]– المصدر نفسه ص 65

[28]– سميرة رباحية طرابلسي : مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 443 آذار2008 ص 164

[29]– صالحة غابش: ديوان فضائي والأجنحة، منشورات الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 1998، ص 34

[30]– البرناسية Le *parnassisme ou le Parnasse*: مذهب أدبي فلسفي لا ديني قام على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية في الشعر، وعرض عواطف الفرد الخاصة على الناس شعراً واتخاذه وسيلة للتعبير عن الذات.. بينما تقوم البرناسية على اعتبار الفن غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات، وهي تهدف إلى جعل الشعر فناً موضوعياً همه استخراج الجمال من مظاهر الطبيعة أو إضفائه على تلك المظاهر، وترفض البرناسية التقيد سلفاً بأي عقيدة أو فكر أو أخلاق سابقة. وهي تتخذ شعار "الفن للفن.

[31]– سعاد الصباح: امرأة بلا سواحل، قصيدة :للأنثى قصيدتها،،،وللرجل شهوة القتل، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع الكويت 1994، ص61

[32]– سعاد الصباح: لآلئ الخليج، مختارات شعرية بالعربية والألمانية. ترجمة د. عدنان جواد الطعمة. ط[1]/ ماربورغ 1995 ، ص 81

[33]– نزار قباني : "الله و الشعر " ، مجلة "الآداب" البيروتية ، عدد 04 ، أفريل 1957 ، ص 02 .

[34]– سعاد الصباح: لآلئ الخليج، ترجمة د. عدنان جواد الطعمة، ص 123

[35]– المصدر نفسه ص138

[36] زكية مال الله ، ديوان اسفار الذات، الأعمال الكاملة ، ج 2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر 2006

[37] بنظر حمادي ، عبد الله . البرزخ والسكين ، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، الجزائر،2002 ، ص 05

[38]زكية مال الله، ديوان مرجان الضوء، مركز الحضارة العربية ،ط1، القاهرة، 2006ص 64.

[39]ألبيرس ، ر. م . الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ترجمة جورج طرابيشي،ط3، منشورات عوبدات ، بيروت / باريس ، 1983 ، ص 126

[40] زكية مال الله، ديوان من أسفار الذات ،

[41]حمادي ، عبد الله . البرزخ والسكين ، ص 06 .

مصادر ومراجع البحث

المصادر (دواوين الشعر)

1. نازك الأعرجي : صوت الأنثى ، دار الأهالي، دمشق، سورية 1997

2. هدى السعدي: دموع البنفسج، دار عكرمة، سورية 2004
3. صالحة غابش : ديوان "بمن تلوذين يا بثين، دائرة الثقافة و الإعلام ، الشارقة 2002
4. صالحة غابش: ديوان "فضائي والأجنحة" ، منشورات الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 1998
5. سعاد الصباح: ديوان امرأة بلا سواحل، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع الكويت 1994
6. سعاد الصباح: لآلئ الخليج، مختارات شعرية بالعربية والألمانية. ترجمة د. عدنان جواد الطعمة. ط1/ ماربورغ 1995
7. زكية مال الله ، ديوان اسفار الذات، الأعمال الكاملة ، ج 2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر 2006
8. زكية مال الله، ديوان مرجان الضوء، مركز الحضارة العربية ،ط1، القاهرة، 2006
9. حمادي ، عبد الله . ديوان البرزخ والسكين،ط3، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2002 .

المراجع:

- **كتب**

1. إحسان عباس: عبد الحميد بن يحي الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل ابي العلاء ، دار الشروق للتوزيع والنشر، عمان ،الأردن 1988
2. سهيل زكار : في التاريخ العباسي والاندلسي : السياسي والحضاري جامعة دمشق 1998
3. شرين ابو النجا : نسائي أو نسوي ، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة 2002
4. صلاح فضل: قراءة الصورة، وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة،ط1997،1
5. عبد الله الغدامي : المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت 2006
6. نزار قباني : الكتابة عمل انقلابي ، منشورات نزار قباني،ط1،بيروت 1975
7. زهرة الجلاصي : النص المؤنث، دار ساريس ،تونس ،2002

8. ألبيرس ، ر. م . الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ترجمة جورج طرابيشي،ط3، منشورات عويدات ، بيروت / باريس ، 1983 ، ص 126

9. *Catharine Stimpson: The Building of feminist Criticism, published* in.R.*Cohen* ed. *New York*.1989.

مجلات ثقافية وأدبية متخصصة

1. مجلة نزوى ، مجلة أدبية ثقافية فصلية، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العددان: 24 /2000 و 55/ يوليو 2008
2. مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 443 آذار 2008
3. مجلة الدوحة، وزارة الثقافة القطرية، عدد 21
4. مجلة "الآداب" البيروتية ، عدد 04 ، أبريل 1957

- **جرائد**

1. جريدة عمان ،الصادرة في سلطنة عمان، الملحق الثقافي: شرفات الأدبي
2. جريدة الخليج الثقافي ،تصدر عن لمؤسسة دار الخليج للصحافة والطباعة والنشر

- **روابط الواب**

1. http://www.saaid.net/female/064.htm
2. http://*nasseroon*.maktoobblog.com
3. https://*afeministtheorydictionary.wordpress.com/2007/07/17/womanism*
4. https://fr.wikipedia.org/wiki/Clara_Zetkin

L'impact de la pensée sociale et morale dans l'œuvre de Victor Hugo : Entre originalité et modernité.
Cas de : *Le dernier jour d'un condamné, Claude Gueux et Les Misérables*.

Mesli Amel
Doctorante Ecole Supérieure de Management. Tlemcen

Résumé
Victor Hugo donne aux notions de « social » et d' « humain » une immense envergure à travers toute son œuvre. Sa pensée sociale a des aspects multiples dont chacun correspond à une des phases de l'évolution de ses expériences littéraires et socio-politiques. Pour cela, nous allons nous interroger sur l'impact de la pensée morale et sociale de l'écrivain en tentant de tracer l'évolution dans son œuvre. Ainsi, nous nous proposons d'étudier, à travers cet article, deux récits de sa jeunesse Le Dernier jour d'un condamné et Claude Gueux, qui traitent la question de la peine capitale, cette dernière va engendrer un autre sujet social, abordé à l'âge adulte dans son chef d'œuvre Les Misérables, qui est celui de la justice sociale et de la lutte contre la misère.

Mots clés : Victor Hugo ; pensée sociale ; pensée morale ; peine capitale ; misère sociale ; l'oppression.

الملخص

فيكتور هوجو يعطي مفهومي "الاجتماعية" و "الإنسانية" نطاق هائل طوال عمله. ففكره الاجتماعي له جوانب متعددة، كل منها يتوافق مع إحدى مراحل تطور تجاربه الأدبية الاجتماعية والسياسية. وتحقيقا لهذه الغاية، سوف نتساءل عن تأثير الفكر الأخلاقي والاجتماعي للكاتب من خلال محاولة تتبع تطور في عمله. ولذلك نقترح أن ندرس، من

خلال هذه المقالة، روايتين عن شبابه *"اليوم الأخير لمدان" و "كلود غو"*، الذي يتناول مسألة عقوبة الإعدام، وهذا الأخير سيولد موضوعا اجتماعيا آخر، الذي تناوله في سن البلوغ بكتابه المشهور «*المیزرابل* » ، وهو العدالة الاجتماعية والكفاح ضد الفقر

الكلمات المفتاحية: فيكتور هوجو؛ الفكر الاجتماعي؛ الفكر الأخلاقي. عقوبة الإعدام ؛ البؤس الاجتماعي؛ القمع. والظلم الاجتماعي.

Chaque genre littéraire, chaque œuvre intégrale exprime un point de vue sur le monde ; un roman, une pièce de théâtre ou un recueil de poésies peuvent défendre des thèses à caractère politique, social, philosophique, religieux, etc. Cela est la conception de la littérature, ainsi sans doute, la conception romantique de la littérature.

Pour entamer une étude approfondie d'un auteur aussi prolifique que Victor Hugo, il serait prudent de se limiter à un seul genre de sa production littéraire. D'emblée, nous avons décidé de privilégier le texte romanesque, puisque c'est le roman qui, avec la poésie, a contribué le plus à son succès.

C'est grâce à la lecture des *Misérables* que nous avons été amenés à étudier de plus près l'impact de la pensée sociale et morale dans l'œuvre de Victor Hugo. En effet, nous avons lu Les *Misérables* ainsi que ses deux récits de jeunesse se rapportant effectivement à sa pensée sociale *; Le Dernier jour d'un condamné* (1829) et *Claude Gueux* (1834). Ces deux derniers sont en fait, des réquisitoires contre la peine capitale, pour cela nous nous sommes rendus compte que les thèmes de ces trois romans ne font qu'un, puisque la misère engendre le crime.

Qu'entendons-nous donc par la pensée sociale et morale de Victor Hugo ? Ainsi, notre analyse a pour but de déceler comment cette pensée sociale et morale de l'auteur a-ta-elle évolué à travers ses deux récits de jeunesse jusqu'à sa célèbre épopée sociale *Les misérables*? Pour cela nous allons œuvrer à faire apparaître ce qui fait l'originalité de ses romans et surtout leur modernité. Ainsi, on

examinera par quelle voie, l'auteur a accédé à une maturité littéraire ?

Ce sont autant de questions qui ont suscité cet article auxquelles nous allons tenter d'y répondre.

La pensée sociale de Victor Hugo a des aspects multiples, chacun de ses aspects correspond à une des phases de l'évolution de ses idées philosophiques, de ses expériences littéraires, sociales, politiques et religieuses. Il illustre une nouvelle orientation de sa pensée dans une œuvre littéraire qu'il intitule *Le Dernier jour d'un condamné*, où il aborde une question brulante et d'actualité ; la peine de mort et il y réfléchit sur ses causes morales et matérielles. Il entend par là, exercer une action sociale, étant donné la relation des questions sociales et politiques aux questions littéraires.

Selon l'auteur des *Misérables*, le fait de ne pas dissocier les deux adjectifs « social » et « moral » signifie que toute morale a une dimension socio-politique. La lutte pour la justice contre la misère et la peine de mort, est autant sociale, même politique et morale. Pour ce faire, nous nous proposons d'étudier deux de ses premiers récits *Le Dernier jour d'un condamné* (1829) *et Claude Gueux* (1834), ainsi que le roman qui paraîtra plus tard *Les Misérables* (1862). Le regroupement de ces trois romans est intéressant car on y décèle chez l'auteur la transition de la jeunesse à l'âge adulte.

1- L'œuvre hugolienne

Victor Hugo s'engage dans la situation sociale de son époque, et les thèmes qu'il privilégie seront le but de notre analyse, ce qui va développer sa pensée sociale et morale, il voit partout des exemples d'inégalité, de misère et de souffrance, ce qui l'amène à lutter contre ces abus sociaux.

Sa sensibilité est assez limitée, il a une puissance de sensation, une acuité rare des sens, particulièrement au sens de la vue. Sa vision est une des plus nettes qui ne soient jamais rencontrées chez un

auteur, son œil garde à la fois le détail et l'ensemble des choses, il voit moins les couleurs que les reliefs, il est sensible surtout aux oppositions de l'ombre et de la lumière.

Tout au long de sa vie, le romancier devient un des plus grands défenseurs des droits des opprimés, et son souci pour les misérables apparaît dès ses premiers récits, il se fait même élire comme député afin de faire pression en faveur de l'abolition de la peine capitale et l'amélioration de la qualité de vie. Sa pensée refuse toute condamnation à tort pour les personnes démunies. Ainsi, il s'engage dans la lutte contre l'injustice sociale.

Soucieux du bien-être du peuple, de la justice et de l'égalité dans la société, il se sert de sa plume pour défendre les droits des opprimés dans leur lutte contre la misère ainsi que tous les maux sociaux dont souffre le peuple. Le mouvement romantique visait en effet cet engagement dans la lutte collective en faisant valoir « **qu'un écrivain devait mettre son talent au service du peuple et de tous ceux qui ne savent pas s'exprimer** »[1] Selon l'esprit romantique, **« c'est la responsabilité d'un auteur qui est engagé en qualité de porte-parole des faibles, des opprimés et des misérables »**[2]

En effet, ses textes romanesques passent du divertissement à l'instruction, ils obligent le lecteur à remettre en question ses opinions sur le système pénal et la hiérarchie sociale. Le tiers de son œuvre est consacré à la politique, un tiers à la religion et le dernier à la philosophie humaine et sociale. La pensée de Victor Hugo refuse toute condamnation des personnes et tout manichéisme, mais n'en est pas moins sévère pour la société de son temps.

1-1Le thème de la lumière chez Hugo

[1] Lagarde et Michard *: les grands auteurs français du programme XIXsiècle*, Bordas 1966. Paris, p82
[2] Ibid, p.89

Le grand thème de la lumière qui est le thème central, la clef de son œuvre, il éclate dans l'affrontement perpétuel des forces de la nuit et du jour, des faces d'ombre et de clarté, du crime et de l'innocence, qui juxtapose et en même temps unit la laideur à la beauté, la grande imagerie de Hugo doit beaucoup à ce thème.

L'écrivain livrait éloquemment les intentions morales et philosophiques qui l'ont guidé dans la création du roman, d'abord il a voulu montrer la misère dans une sorte de sublimation nécessaire à l'analyse, en ce sens, il se fait lui-même lumière, mais surtout il avance avec conviction une explication de la misère.

Le soulagement de la misère revient à l'amour dont l'importance est capitale dans le roman. L'amour selon Hugo c'est la grande lumière à laquelle tout être humain est condamné, la forme la plus sensible de ce besoin qui est en tout homme « châtiment » et en même temps « récompense ».

Après avoir montré ce qu'est ce thème de la lumière, qui est au centre de l'œuvre de Hugo et plus spécialement dans *Les Misérables*, nous remarquons que la lumière dans ce roman, c'est surtout le peuple qu'elle éclaire parce que c'est lui qui se trouve dans l'obscurité.

Victor Hugo n'a pas fait un traité socialiste, il a fait une chose que nous savons plus dangereuse, il a mis la réforme sociale et morale dans le roman.

1-2- La pensée politique

Victor Hugo écrit à J. Lechevalier : « **concourons donc ensemble et tous…à la grande substitution des questions sociales aux questions politiques »**[3]

Cette citation résume l'évolution de sa pensée, conforme à celle de son temps où il se livre à une attaque violente de la société de

[3] Castex et Surer, *Manuel des études littéraires françaises,* XIXsiècle. Hachette Paris, 1957, p.232

1832. Donc il se laisse peu à peu convaincre de l'intérêt de la démocratie.

Donc, il se laisse peu à peu convaincre de l'intérêt de la démocratie en le citant :

> **« Là où la connaissance est chez un homme, la monarchie s'impose. Là où elle est dans un groupe d'hommes, elle doit faire place à l'aristocratie, et quand tous ont accès aux lumières du savoir, alors le temps est venu de la démocratie ».**[4]

Cependant, à travers le temps, il remet en question ses prises de position politique, il commence à se soucier des questions sociales et se rend compte que la monarchie reste indifférente à la souffrance des classes sociales inférieures, c'est ainsi qu'il modifie son adhésion politique.

> **« Depuis 1827, sa sympathie pour les bourbons s'était refroidie et il en croyait plus en l'avenir de leur cause…Il s'orientait vers un libéralisme qui plaisait mieux à son caractère et s'harmonisait mieux avec son libéralisme littéraire »**[5]

Réformiste, il souhaite changer la société, il dénonce violemment le système d'inégalité sociale, il s'oppose également à la violence. Ainsi, le 17 septembre 1851, Hugo publie un appel à la levée en masse et à la résistance :

> **« Toute ma pensée oscille entre deux pôles ; civilisation et révolution…la construction d'une société égalitaire ne saurait**

[4] Beaumarchais Jean Pierre, *Dictionnaire d littérature de langue française*, Paris, 1984,p 1043.
[5] Barrère, JB, Victor Hugo, *Connaissance des lettres*, Hatier Paris, 1967, p.60

découler que d'une recomposition de la société libérale elle-même »[6]

Parallèlement à son activité littéraire et artistique, Victor Hugo a une immense activité sociale et politique[7]. Durant toutes ces années, ses discours sont autant de combats pour les droits de l'homme ; abolition contre la peine de mort, droit au travail, lutte contre la misère, la liberté de la presse, la condition féminine, etc.

1 – 3 La pensée sociale

Il faut préciser que l'amour collectif de l'humanité ; des humbles, des misérables, fut très réel chez Hugo, parce qu'il donna à cette passion des expressions parfois bizarres et déraisonnables, parce que surtout elle servit fortement à son apothéose qu'il l'exploita certainement pour sa popularité. Il ne faut pas nier le vif sentiment de pitié sociale qui est antérieur en lui dû à sa conversion politique. Il estime de plus en plus que les problèmes sociaux, non seulement sont inséparables des problèmes politiques mais priment encore ces derniers.

Au début de sa carrière, Victor Hugo est jeune, sa voix est d'abord faible toutefois elle deviendra progressivement plus forte et plus rassurée au fur et à mesure que l'auteur élaborera sa philosophie sociale. Il ne se contentait pas seulement d'être poète ou conteur mais il affirmait des velléités de réformateur social. Ses textes romanesques passent du divertissement à l'instruction, ils obligent le lecteur à remettre en question son opinion sur la hiérarchie sociale ainsi que le système pénal.

Hugo s'oriente vers l'exaltation de la fraternité humaine et du progrès social. Nous pouvons constater qu'à partir de la publication

[6] Aref Mohamed*, la pensée sociale de Victor Hugo dans son œuvre*, Librairie Slaktine Genève 1979, p.188

[7] Il fut membre du Comité des arts, en 1840 Président de la Société des gens de Lettres, en 1841 élu à l'académie française, 1845 nommé pair de France, après la révolution de 1848 il est élu Député à la Constituante, puis en 1849 à l'Assemblée législative.

du *Dernier jour d'un condamné* (1829), l'écrivain s'est engagé dans les questions sociales. Dans ce roman, il lance un appel pour un meilleur système juridique, nous pouvons retracer la progression idéologique de l'auteur dans la mesure où il s'identifie de plus en plus avec les gens qui souffrent et avec ceux qui sont des victimes du système pénal injuste.

Dans ses romans, Victor Hugo accorde beaucoup plus d'importance aux questions sociales et humaines qu'aux controverses politiques. Même lorsqu'il aborde ces dernières, il les pense non en politicien, mais en poète sensible et fort soucieux de résoudre les problèmes sociaux et moraux qui pèsent sur la collectivité aussi bien que sur l'individu.

1 – 4 La pensée morale

Victor Hugo ne se souciait des questions sociales, que dans la mesure où leur détérioration pouvait porter préjudice au progrès moral. Si après 1830, il s'attache davantage aux problèmes de la pauvreté et de la faim, c'est parce qu'il s'est rendu compte qu'ils étaient à l'origine de la déchéance morale.

Lorsqu'il réclame l'abolition de la peine de mort, Hugo exprime constamment sa conviction que crimes et délits sont commis par **« pauvres diables, que la faim pousse au vol, et le vol au reste, enfants déshérités…je dis les choses telles qu'elles sont, laissant le lecteur ramasser les moralités à mesure que les faits les sèment sur leur chemin »**[8]

Pour cela il réclame déjà un enseignement et un travail pour tous. Il déclare dans la préface du *Dernier jour d'un condamné* : **« vous auriez pu les rendre bons, moraux et utiles »**[9]. Il est convaincu que l'un des moyens de l'instruction gratuite et obligatoire pour tous, **« obligatoire au premier degré seulement, gratuite à tous les**

[8] Hugo Victor, *Claude Gueux*, Librairie générale française Paris 1995, p4.
[9] Hugo Victor, *Le Dernier jour d'un condamné*, éditions Gallimard Paris 1970, p3

degrés…le peuple a besoin d'éducation pour échapper à l'animalité »[10]

Il évoque également dans Claude Gueux, « **si on éduque le peuple et si on le moralise, on n'aura pas besoin de lui couper la tête »**[11]

En effet, il semble que Victor Hugo ait songé à apprendre, à lire au peule pour simplement le moraliser et le faire patienter.

> **« Donnez au peuple qui travaille et qui souffre, donnez au peuple, pour qui ce monde-ci est mauvais, la croyance à un meilleur monde fait pour lui, il sera tranquille et patient, la patience est faite d'espérance** »[12]

Hugo accusait la société qui ne savait ni élever ni corriger l'homme. En aucun cas, ni le vol ni la peine de mort ne peuvent contribuer à la réparation de la faute. Le condamné obsédé par l'horreur de son sort, n'éprouve nul remords : « les hommes se dégradent, les valeurs se perdent, tout est perverti ».

La dégradation physique et morale est inévitable, comme si le crime défiait la société. De plus la torture morale et psychologique, la peur et le désespoir ressentis sont sans doute pire que la douleur physique.

Victor Hugo voulait concilier l'art et la morale avec l'intérêt, pour cela l'écrivain s'adresse aux penseurs en déclarant dans la préface du Dernier jour d'un condamné : **« Poètes, ayez toujours l'austérité d'une, but moral devant les yeux »**[13]

En somme, nous tenons à dire que l'humanité d'Hugo repose essentiellement sur les valeurs morales.

---

[10] Ibid, p.8.
[11] Hugo Victor, *Claude Gueux*, Librairie générale française Paris, 1995, p6
[12] Ibid, p.7
[13] Victor Hugo, *le dernier jour d'un condamné*, préface, Paris 1970, p 4

2 Dichotomie : le bien et le mal

Théoricien du romantisme de 1830, Victor Hugo a consacré la majeure partie de son œuvre romanesque à l'éloge des vertus attribuées aux sentiments, cela provient de sa croyance profonde à la bonté naturelle de l'homme[14]. Comme Rousseau, Hugo préfère en les élans du cœur à la logique de la raison, c'est essentiellement dans les sentiments qu'il place les principes de la vie sociale et morale.

Il a exploité en artiste cette idée au sujet de laquelle s'était engagée une polémique entre Rousseau et les encyclopédiques, à savoir que « l'homme a un instinct qui, lorsque ses intentions sont bonnes, le guide vers le bien »

La création des personnages bons mais rendus méchants par l'injustice sociale nous porte à croire que Hugo fait de l'idée de la bonté naturelle, un des puissants arguments contre la rigueur inhumaine du code pénal. Tous les criminels agissant par instinct et non par calcul, dont Hugo imagine les aventures, « **sont des hommes nés bons, habiles et intelligents », le plus célèbre de leurs ancêtres est certes Claude Gueux, ouvrier « fort bien traité par la nature, mais fort mal traité par l'éducation (la société)»[15].**

Sur ce modèle, le romancier a créé le personnage de Jean Valjean, le héros des *Misérables*, lui aussi est un homme doué par la nature, mais qu'une société mal conçue le mène aux galères. Pour cela, Hugo en conclut que **« Le mal ne vient pas de l'homme qui au fond est bon »[16]**

On relève une discordance entre la morale des écrivains du siècle philosophique et celle des romantiques, la première est une morale sociale qui ne tenait pas compte du bonheur de l'homme en tant

[14] Hugo fortement inspiré par cette croyance chère à Jean Jacques Rousseau.
[15] Victor Hugo, *Claude Gueux*. Librairie générale française Paris 1995, p 6
[16] Victor Hugo, préface *Les Misérables*, Seuil 1963, p8.

qu'individu **« La vie intérieure n'est rien, la vie sociale est tout »**[17] déclare Diderot. Alors que la seconde, est out un courant plutôt est une morale individuelle, elle provient de tout un courant intellectuel, qui sous l'influence de Rousseau, accusait la société civilisée d'avoir rendu l'homme malheureux.

Une telle complexité du mal a amené Kant à réfuter après avoir admis le point de vue de Rousseau sur la bonté des dispositions naturelles de l'homme. Le philosophe allemand Kant s'oppose à la philosophie rousseauiste, il affirme que **« l'homme, à sa naissance, n'est ni bon ni mauvais »**[18]. Il tend même à soutenir que l'enfant naît plutôt méchant que bon, c'est seulement plus tard qu'il prend conscience des notions du bien et du mal.

Victor Hugo se servira donc d'une didactique semblable « **quand l'homme sera délivré de l'ignorance et de la misère, il sera libre alors il sera bon ou méchant en connaissance de cause »**[19]

Ainsi, nous remarquons que dans son œuvre, les méchants font le mal par préméditation, les bons en revanche font le bien par instinct.

3 La notion de la peine capitale

Le premier de tous les combats de Victor Hugo, est sans doute celui qu'il mène contre la peine de mort. Dès son enfance, il a été fortement impressionné par la vision d'un condamné conduit à l'échafaud, puis à l'adolescence, par les préparatifs du bourreau dressant la guillotine sur une place. Hanté par ce « meurtre judiciaire », il va tenter toute sa vie d'infléchir l'opinion en décrivant l'horreur de l'exécution, la barbarie ainsi que l'injustice et l'inefficacité du châtiment.

[17] Mornet Daniel, *histoire de la littérature et de la pensée française*, Paris 1975, p132
[18] Marleau-Ponty, *phénoménologie de la perception*, Gallimard Paris, 1955, p42.
[19] Victor Hugo, préface *Les misérables*, p.12

Utilisant sa notoriété d'écrivain et son statut d'homme politique, il met son éloquence au service de cette cause, à travers poèmes, romans, témoignages devant les tribunaux, discours et plaidoiries à l'Assemblée puis au Sénat, en faveur des condamnés.

Le Dernier jour d'un condamné (1829) et *Claude Gueux* (1834), sont deux romans de jeunesse de Victor Hugo qui dénoncent à la fois la cruauté, l'injustice et l'inefficacité du châtiment suprême qui est la peine de mort. Dans ces deux récits, Hugo s'oriente vers l'exaltation de la fraternité humaine et du progrès social, ce sont deux romans qui ont pour but un message à faire passer et un but à atteindre. L'écrivain Paul Bourget désigne les romans de Hugo comme des romans d'idées, c'est cela qui fait leur originalité : «…un genre où un message est transmis sans trop déformer la réalité »[20]

3-1- Le Dernier jour d'un condamné (1829)

Hugo se proposait d'inspirer l'horreur du châtiment suprême et de condamner à la désuétude cette coutume selon lui inhumaine et indigne d'une nation civilisée, cette action indique en effet un moment capital de son évolution politique et sociale. Dans la préface de 1832, l'auteur a mis l'accent sur cet aspect de l'ouvrage, « **après la monarchie autoritaire, la peine capitale doit à son tour dis**paraître »[21]

C'est un roman d'introspection concentré sur l'évolution mentale du condamné. Il avoue hautement que *Le Dernier jour d'un condamné* n'est autre chose « qu'un plaidoyer direct ou indirect, comme on voudra, pour l'abolition de la peine de mort ».

On sait que Victor Hugo a subi l'influence de Cesare Beccaria, il examine l'organisation sociale, s'intéressant au système juridique. A

[20] Brombert Victor, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Presses universitaires de France Paris 1985, p.92
[21] Cité dans la préface du Dernier jour d'un condamné, p3.

partir de l'analyse de l'origine du châtiment, il s'interroge sur une question fondamentale : Dans quelle mesure la société a-t-elle le droit de punir ?

Hugo examine cette question et il affirme **« se venger est de l'individu, punir est de Dieu, la société est entre les deux, le châtiment est au-dessus d'elle et la vengeance est au-dessous »[22].** Hugo ainsi que Beccaria réclament donc une réforme totale d'un système juridique qu'ils qualifient d'inefficace et d'abusif.

Il est pourtant important de souligner que l'inspiration pour le roman de Hugo ne vient pas uniquement des livres d'histoire, mais plutôt des évènements atroces dont il a été lui-même témoin. Cela a beaucoup touché l'âme sensible de l'écrivain et a produit en lui un tel choc qu'il a évalué son idée de la justice sociale. Dès lors, le thème de la peine capitale devient un fil conducteur dans ses romans.

Ces critiques ont bien analysé ce que Brombert appelle « la logique de cet enfermement intériorisé », une logique qui fait *du Dernier jour d'un condamné* « **un texte hallucinatoire dans lequel le monde n'est visible qu'à travers une sensibilité »[23]**

Hugo croit que la foule a la capacité de changer d'avis. Selon lui les spectateurs sont « naïvement et spontanément féroces, par curiosité plutôt que par cruauté ». Ainsi, l'auteur leur donne un aperçu du côté humain du condamné pour qu'ils voient plus l'aspect d'un prisonnier sur scène. Conscient de l'insensibilité du grand public au sort des condamnés, Hugo espérait qu'un récit subjectif du spectacle cruel de la mort du condamné toucherait le lecteur et que ce dernier réfléchirait sérieusement au problème social de la peine capitale.

Il semble que Victor Hugo cherche à triompher l'empathie humaine sur l'esprit de jugement et de condamnation. Ainsi, naît le fil conducteur des œuvres à venir, notamment avec Claude Gueux,

[22] Cité dans la préface du Dernier jour d'un condamné, p3.
[23] Brombert Victor, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Paris 1985, p93

où l'écrivain garde la même thématique qui suscite avant tout la compassion, la pitié et le pardon.

3-2- Claude Gueux (1834)

Claude Gueux représente une transition entre les romans de jeunesse de Victor Hugo et ses chefs d'œuvre à venir, cette histoire très courte, aux allures de pamphlet politique, défend les droits de ceux qui appartiennent aux couches inférieures de la société. Tout comme *Le Dernier jour d'un condamné, Claude Gueux* est un réquisitoire socio-politique de l'auteur contre la peine de mort. L'auteur fait une étude sociologique d'un individu qui a tous les avantages de la nature mais qui est corrompu par la société.

Dans *Claude Gueux*, le romancier revient sur le thème de la peine capitale soulevé dans le roman précédent. Victor Hugo ne se concentre plus sur l'horreur associée à la peine de mort elle-même, mais plutôt sur les problèmes sociaux qui mènent les misérables au crime. Comme l'explique Emmanuel Buron dans sa présentation de *Claude Gueux* :

« Hugo n'utilise plus la terreur que la mort inspire contre la peine capitale, il dénonce la peine de mort comme le signe d'une société qui ne peut répondre que par la répression à la détresse des misérables, le peuple souffre, constate-t-il, et c'est cette détresse qui le pousse au crime »[24]

L'auteur établit un plaidoyer convaincant qui est court et efficace. Dans ce récit, la voix de l'auteur raisonne avec force et clarté, par opposition à ses romans de jeunesse, Han d'Islande et Bug Jargal, qui ont un message social éparpillé, Le récit *Claude Gueux* est la condensation de la pensée de Victor Hugo.

Du *Dernier jour d'un condamné* à *Claude Gueux*, Victor Hugo passe d'un appel à la pitié à un appel à l'action. Raouf Simaika

[24] Bellesort André, *Victor Hugo Essai et son œuvre*, Librairie académique Perrin 1930, p.84

précise qu'il s'agit en fait **« d'un développement nouveau dans la pensée sociale de Hugo, il accuse maintenant la société, transforme sa plaidoirie en réquisitoire »** [25]

Le combat de l'auteur contre la peine de mort dans son *roman Le Dernier jour d'un condamné* (1829), va donner à cet ensemble une autre portée, c'est son utilisation comme conclusion en 1834 au roman *Claude Gueux*.

Hugo s'élève contre les infâmes conditions sociales qui poussent les hommes de la classe ouvrière à commettre les crimes. En effet, la vie de Claude Gueux met en évidence le fait que la société peut détruire un individu.

Hugo a voulu faire de *Claude Gueux* le représentant du peuple misérable, « **le personnage porte cette identité puisque dans son nom, un gueux est un mendiant… Claude incarne à la fois la misère et la dignité du peuple »**[26]

Si le meurtre est immoral, la peine capitale doit l'être aussi, « **ce qui est crime pour l'individu est crime pour la société »**[27]

Claude Gueux se distingue des textes romanesques précédents car l'auteur propose pour la première fois des solutions à l'inégalité et à l'injustice, telles que l'éducation et la religion.

« …la tête de l'homme du peuple, voilà la question…cette tête de l'homme du peuple, cultivez-là, défrichez-là, utilisez-là, vous n'aurez pas besoin de la couper »[28]

Il souligne également la responsabilité des classes dirigeantes dans le système juridique et il suggère que c'est à elles de cultiver, de diriger et d'éduquer les individus au lieu de les punir.

---

[25] Simaika Raouf*, L'inspiration épique dans les romans de Victor Hugo*, Librairie Droz 1962 p.81
[26] Victor Hugo, *Claude Gueux*, 1995, p310
[27] Baymond, jean, *Ecrits de Victor Hugo sur la peine de mort*, éditions Actes/sud Paris 1979 p.64
[28] Ibid, p306

Ainsi, Hugo établit un lien direct entre les circonstances socio-économiques et le délit, constatant que **« la dégradation morale provient principalement des mauvaises conditions sociales….Que ce soit en prison ou au bagne, les hommes se dégradent, les valeurs se perdent, tout est perverti »**[29]

En effet la dégradation physique et morale sont inévitables, tout se passe comme si le crime défiait la société.

Claude Gueux représente un ouvrage de transition qui assure la continuation de son récit *Le Dernier jour d'un condamné*, en même temps qu'il fait figure de prélude aux *Misérables* puisqu'il annonce avec trente ans d'avance l'immense Jean Valjean.

« Le livre de Claude Gueux est un anneau de la chaîne qui relie *Le Dernier jour d'un condamné* aux *Misérables*, l'ouvrage de 1834 approfondit les causes du crime mieux que ne le faisait *Le Dernier jour d'un condamné*. Ainsi, il propose des remèdes contre le crime, des ateliers et des écoles…c'est le résumé du programme qui sera développé dans *Les Misérables* »[30]

4- La Misère sociale : *Les Misérables (1862)*

Le nom de Victor Hugo est le plus souvent associé à son chef d'œuvre *Les Misérables*. Dans ce roman épique à l'âge mûr, toutes les préoccupations sociales et politiques, telles que le souci de la justice, de l'égalité et de la compassion y trouvent leur plein épanouissement, c'est incontestablement la manifestation la plus développée et la plus complète de sa pensée.

Ainsi, avec *Le Dernier jour d'un condamné et Claude Gueux*, qui sont des plaidoyers contre la peine de mort, Victor Hugo

[29] Paul Savey Casard ; *le crime et la peine dans l'œuvre de Victor Hugo*, Presses universitaires de France, Paris, 1956, p130
[30] Paul Savey Casard *; le crime et la peine dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, 1956, p6

s'oriente vers l'apostolat de la fraternité humaine et du progrès social.

Dans la préface des *Misérables,* l'auteur affirme la mission morale, sociale et politique qu'il s'est fixé en créant cette épopée sociale de la misère: **« tant qu'il existera par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement des enfers et compliquant une fatalité humaine, la destinée qui est divine…tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres comme celui-ci pourront ne pas être inutiles »**[31]

Comme *Les Misérables* étaient écrits assez tard dans ce siècle, pour que l'écrivain puisse prendre conscience du développement réel de la société, vers plus de lumière, vers un mouvement révolutionnaire croissant. Il a de mieux en mieux compris en passant des *Misères,* écrit des années auparavant, aux *Misérables* le sens profond de la révolution.

Ce roman a pour sujet de décrire la misère humaine, la régénération d'une conscience d'homme, il engage une réflexion sur le problème du mal. Le sujet du forçat rejoignait ses préoccupations sociales déjà exprimées dans *Le Dernier jour d'un condamné*, l'écrivain luttait pour le bien et le confort du peuple à travers tous ses romans.

« **Je vous dénonce la misère qui est le fléau d'une classe et le péril de toutes, je vous dénonce la misère qui n'est pas seulement la souffrance de l'individu, mais qui est la ruine de la société….ces sociétés auraient-elles pu être sauvées ? »**[32]

L'œuvre montre comment les coercitions sociales et morales peuvent entrainer sans fins les hommes et les femmes à leur déchéance.

Quant à Hugo, il agit par son œuvre, y multiplie les appels à charité collective, se fait l'intermédiaire entre les puissants et les

[31] Claude Gély, *Les misérables de Hugo,* Hachette Paris, 1975, p25.
[32] Victor Hugo, *Les Misérabes,* éditions Seuil, Paris 1963, p388

faibles, il déclare dans Ruy Blas : « **On voit remuer dans l'ombre quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu, c'est le peuple, le peuple orphelin, qui a l'avenir et qui n'a pas le présent, pauvre intelligent et fort, placé très bas et aspirant très haut… »**[33]

Ainsi, pour soulager la misère selon Hugo, **« dénonçons d'abord l'égoïsme social, répartissons plus justement les richesses…il y toujours encre plus de misère en bas que de fraternité en haut.. »**[34]

Contrairement à la bourgeoisie de son époque, Victor Hugo est obsédé par « la question sociale »et il fait dater cette obsession depuis *Le dernier jour d'un condamné*. Il s'est aperçu du fait que les condamnés appartenaient, dans leur grande majorité, aux classes sociales les plus pauvres. Il a été fortement préoccupé par les conséquences de la misère, que par la misère elle-même.

Victor Hugo conclut que la société est grandement responsable du bien-être de ses citoyens. Pourtant elle refuse de réparer l'injustice, elle n'a aucun droit de châtier ceux qu'elle force à commettre des crimes par nécessité. Hugo lance donc un appel à la société, l'engagement à attaquer le mal à la racine. Pour remédier à la déchéance morale, d'où l'importance prépondérante qu'il accorde à la première des solutions sociales, c'est l'éducation.

Comme nous l'avons déjà montré, l'esprit humanitaire de Hugo et la compassion qu'il éprouve pour les marginalisés forment le fil conducteur de ses œuvres. Pourtant d'un roman à un autre, il modifie toujours la portée de sa critique.

L'importance de l'œuvre de Victor Hugo est toujours aussi actuelle car sa vision sociale n'a pas perdu sa valeur au fil des siècles. Son plaidoyer pour la grâce des prisonniers dans *Le Dernier jour d'un condamné*, son appel pour le droit au travail et à l'éducation dans

[33] Victor Hugo, *Ruy Blas*, éditions Hatier, Paris 1985, p15.
[34] Mahmoud Aref, *la pensée sociale et humaine de Victor Hugo dans son œuvre*, Genève 1979, p250

Claude Gueux et enfin son cri contre l'injustice sociale et sa lutte contre la misère dans *Les Misérables*. La voix sociale finit par acquérir une telle force qu'on en discerne encore des échos. Il a réussi à imprégner la littérature française de son message universel et intemporel en se livrant à un combat au nom de ceux que la société appelle les criminels et les misérables. Sa pensée sociale évolue alors et s'étend jusqu'à embrasser toutes les questions qui touchent au progrès.

En raison de l'immense envergure que Victor Hugo donne aux notions de social et d'humain, nous pourrons dire enfin que toute morale est aussi sociale.

Nous espérons, par ce travail, favoriser une meilleure compréhension de cette pensée qui n'a cessé de s'élargir et de s'approfondir à travers les années.

Bibliographie

- Aref Mahmoud, *La pensée sociale et humaine de Victor Hugo*, Librairie Slaktine, Genève 1979.
- Beccaria Cesare, *on crimes and punishments*, Librairie Droz, Genève 1963.
- Bellesert André, *Victor Hugo, essai sur son œuvre*, Librairie académique Perrin 1930.
- Bromert Victor, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Presses universitaires de France, Paris 1985. Hachette 1969Gallimard, 1945.
- Hugo Victor, *Claude Gueux*, Librairie générale française, 1995.
- Hugo Victor, *Le Dernier jour d'un condamné,* éditions Gallimard, Paris 1970.
- Hugo Victor, *Les Misérables,* éditions Seuil, Paris 1961.
- Hugo Victor, Ruy Blas, éditions Hatier Paris 1985.
- Lagarde et Michard, *Les grands auteurs français du programme XIX siècle*, Bordas Paris, 1966.
- Mornet Daniel, Histoire de la littérature et de la pensée française, Larousse, Paris, 1924.
- Savey Cassard Paul, *Le crime et la peine dans l'œuvre de Victor Hugo*, Presses universitaires de France, 1956.

- Simaika Raouf, *L'inspiration épique dans les romans de Victor Hugo*, Librairie Droz, Genève 1962.

مجلة الآداب واللغات

مجلّة علميّة دوليّة محكمة نصف سنويّة

تعنى بالأبحاث والدّراسات الأدبيّة واللّغويّة

تصدر عن كلية الآداب واللغات جامعة محمد البشير الإبراهيمي

برج بوعريريج – الجزائر

ر.د.م.د: 2477-9792 ر.ت.م.د إ: 2422-2588

رقم الإيداع: 2015/ 342

المجلد (04)، العدد(02) – مارس 2018

العدد 07 من المجلة

مجلة الآداب واللغات

مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية
تعنى بالأبحاث والدراسات الأدبية واللغوية
تصدر عن كلية الآداب واللغات
جامعة محمد البشير الإبراهيمي - برج بوعريريج - الجزائر
العدد -02- المجلد -07- جانفي 2022

المجلد 04، العدد 02، مارس 2018

ردمد: 2477-9792 ردمد إ: 2588-2422
رقم الإيداع القانوني: 342-2015