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

المجلد 02، العدد 02، جوان 2016

ر د م د: 2477-9792 ر د م د: 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 (02)، العدد(02) – جوان2016
العدد 04 من المجلة

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 (02)، العدد(02) ، جوان 2016

مجلة

الآداب واللغات

مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية

تعنى بالأبحاث والدراسات الأدبية واللغوية

ISSN: 2477-9792 ر . د . م . د:

العدد الرابع - جوان2016

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

هيئة تحرير المجلة

د. مباركية عبد الناصر	أ. صوالح كلثوم
د. عزوز زرقان	أ. منصوري بلقاسم
د. صابري بوبكر الصديق	أ. نويصر رياض
د. ذوادي بلقاسم	أ. سليم سعدلي
أ. ناصر معماش	أ. عزوزي بشير
أ. زرار سليمة	أ. بن صفية عبد اللّه
أ. حبيطوش مصطفى	

توجه المراسلات والأبحاث إلى السيد:

رئيس تحرير مجلة الآداب واللغات

كلية الآداب واللغات، جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج

34230الجزائر

هاتف/فاكس: 00213(0)35816120

00213(0)35816103

بريد إلكتروني:revuefll.bba@gmail.com

الهيئة العلمية

أ.د. عبد المالك بومنجل	سطيف2	أ.د. علي خفيف	عنابة
أ.د. صالح بلعيد	تيزي وزو	أ.د محمد جواد حبيب البدراني	العراق
أ.د. محمد زهار	المسيلة	د. عمر رشيد شاكر السامرائي	العراق
أ.د. خليفة بوجادي	سطيف	د. بلقاسم ذوادي	برج بوعريريج
أ.د. محمد علي الرباوي	المغرب	د. حورية عروي	برج بوعريريج
أ.د. عبد الحميد بورايو	تيبازة	د. عبد الناصر مباركية	برج بوعريريج
أ.د. إسماعيل بن صفية	عنابة	د. زهر الدين رحماني	برج بوعريريج
أ.د. عبد الحميد هيمة	ورقلة	د. عزوز زرقان	برج بوعريريج
د. إسماعيل الإسماعيلي	المغرب	د. عز الدين جلاوجي	برج بوعريريج
أ.د. محمد الصالح خرفي	جيجل	د. جمعة بن سالم	برج بوعريريج
أ.د. عبد الوهاب بوشليحة	تمنراست	د. غزالة مرازقة	برج بوعريريج
أ.د. محمد كعوان	قسنطينة	د. زينة قرفة	برج بوعريريج
أ.د. رشيد قريبع	قسنطينة	د. صالح قسيس	برج بوعريريج
أ.د. نواري سعودي	سطيف2	د. بلحاجي فتيحة	برج بوعريريج
د. مراد مزعاش	قسنطينة	د. عبد الغني بن الشيخ	المسيلة
أ.د محمد الحافظ الروسي	المغرب	د. مجيد قري	خنشلة
أ.د عامر مخلوف	سعيدة	د.الشريف حبيلة	تبسة
د. عبد الرحمن بن يطو	المسيلة	د. لخضر حشلافي	الجلفة
أ.د. سعاد الناصر	المغرب	د. عبد الحق منصور بوناب	سكيكدة
أ.د أحمد ويس	سورية	د. فيصل لحمر	جيجل
د. بوزيد مومني	جيجل	د. فيصل حصيد	خنشلة
د. اليامين بن التومي	سطيف	د. جمال كويحل	سطيف
د. رضا عامر	ميلة	د. فرحات بلولي	البويرة
د. محمد علي أحمد قنديل	السعودية	د. محمد بلعباسي	الشلف
د. فارس لزهر	تبسة	د. عزوز قربوع	سكيكدة
أ.د. الطيب بودربالة	باتنة	د. جميل حمداوي	المغرب

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 Book Antiqua 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

***

افتتاحية

بتوفيق من اللّه عز وجل، شاحذ العزائم وباعث الهمم، ها هو العدد الرابع من مجلة كليتنا "مجلة الآداب واللغات" يبصر النور ، معلنا عن استمرارية العطاء، ومعبرا عن نية صادقة وإرادة راسخة لدى كافة القائمين على هذه المجلة في اتجاه المضي بها قدما بعزيمة وثبات.

يتضمن هذا العدد مجموعة من الأبحاث ذات الأبعاد الأدبية والنقدية واللغوية، وهي متنوعة في مضامينها، فمنها ما جاء في صورة دراسات لنماذج في السرد والشعر والأدب.، ومنها ما كان عبارة عن إسهامات في مجال اللغة وبنيتها، وهي في مجموعها تشكل إضافات نوعية نأمل أن تفيد الباحثين والطلبة وكل المهتمين.

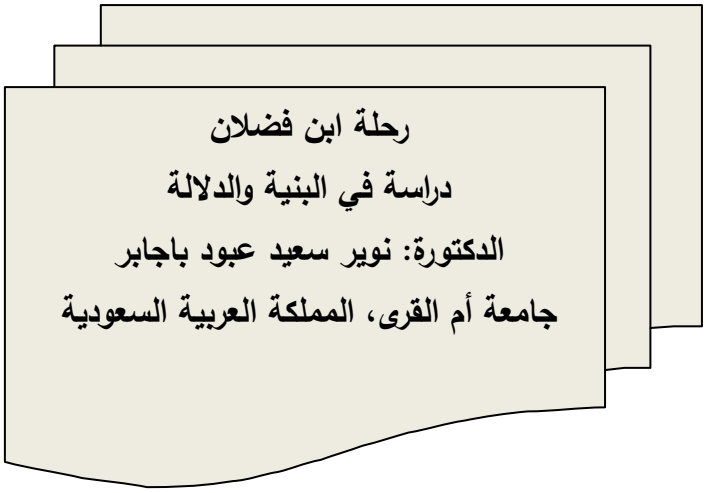
وإنني إذ أجدد شكري وتقديري لكافة الزملاء في هيئة تحرير المجلة على صبرهم وجدهم، أكرر لهم امتناني ولكل الزملاء الأساتذة الباحثين الذي تعاونوا معنا في مراجعة وتحكيم الأبحاث المقترحة ، سائلين اللّه تعالى أن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم.

عميد الكلية

أ.د. رحيم حسين

المحتويات

افتتاحية	8
رحلة ابن فضلان دراسة في البنية والدلالة د. نوير سعيد عبود باجابر جامعة أم القرى، السعودية	11
تأويل النص و كتابة النص المضاد قراءة في المتوحشة لنزار قباني أ.د. حبيب مونسي جامعة سيدي بلعباس	40
فجوات النص وتشظي القص د. أحمد الواني جامعة بنها، مصر	66
التراكمات الخطابية وفعاليتها في الاشتغال السّردي من خلال "أدب الشدياق" أ. سليم سعدلي جامعة برج بوعريريج	93
الأفعال الكلامية "الإنشائية" في شعر الأمير عبد القادر الجزائري أ.عيسى بربار جامعة برج بوعريريج	109
التعليمية: المفهوم، النشأة والتطور أ.زوليخة علال أستاذة متعاقدة بجامعة برج بوعريريج	131
الاشتغال الرمزي لنموذج الشخصيات في رواية "يعقوب وأبناؤه" لإبراهيم الكوني د . نسيمة علوي جامعة سكيكدة	156
نظرات الإبراهيمي في الأدب والنقد قراءته لشعر شوقي نموذجا د. رابح بن خوية جامعة برج بوعريريج	173
المميزات الفنية لأسلوب محمد البشير الإبراهيمي-الخطبة الأولى أنموذجا- أ.قديدح عبد المجيد جامعة برج بوعريريج	197
اللغة الأدبية والفكر وعالم الأشياء د. خليل بن دعموش جامعة سطيف2	207
التواصل التربوي: من السلامة اللغوية المفقودة إلى النّجاعة التبليغيّة المنشودة د. بوبكر الصديق صابري جامعة برج بوعريريج.	235
منطلقات المكوّن السردي في مقامات بديع الزمان الهمذاني:مقاربة في ضوء المعطى السوسيو- ثقافي د. ناصر بركة جامعة المسيلة	254


رحلة ابن فضلان
دراسة في البنية والدلالة
الدكتورة: نوير سعيد عبود باجابر
جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية

الملخص:

يتناول هذا البحث الموسوم بـ(رحلة ابن فضلان دراسة في البنية والدلالة)رؤية تحليلية في أدب الرحلة للكشف عن مكوناتها ودلالاتها المختلفة.

وتكمن أهمية البحث في أنه يتناول رحلة ابن فضلان، التي تكشف لنا عن القيم الحضارية والثقافية والاجتماعية، والأسلوبية اللغوية المميزة للعصر الذي عاش فيه ابن فضلان، حيث ستكون هذه الدراسة نافذة للقارئ المعاصر، يتعرف من خلالها على مختلف جوانب الحياة العربية، وغير العربية المذكورة في الرحلة التي دارت أحداثها في العصر العباسي ، زمن الخليفة المتوكل ، وشملت بلادا عربية، و أخرى غير عربية .

ويهدف هذا البحث إلى الاستثمار في نص قديم هام مغمور وغير مدروس بشكل كاف، من خلال أدوات منهجية حديثة ومعاصرة، للتعريف به وتحويله إلى نافذة تاريخية وحضارية يتعرف من خلالها القارئ العربي المعاصر على الدلالات التاريخية والثقافية والعلمية، والإنسانية التي كانت تمثلها الحضارة العربية زمان كتابة رحلة ابن فضلان.

سيعالج هذا البحث إشكالية يمكن بناؤها على التساؤلات التالية:

- ما هي الخصائص البنيوية للأدب الجغرافي العربي من خلال رحلة ابن فضلان؟
- ما هي الدلالات التاريخية والاجتماعية، والثقافية، والإنسانية التي يحيل عليها نص الرحلة؟

ولمعالجة هذه الإشكالية سنعتمد على ما يتيحه المنهج التاريخي، من آليات للدراسة باعتباره يجعل من النص وثيقة تاريخية لدراسة ثلاثة عناصر أساسية هي: العصر(الزمان)، والبيئة (المكان)، والجنس(الإنسان)، كما يمكننا الاستفادة مما تتيحه بعض المناهج الأخرى القريبة من المنهج التاريخي، كالمنهج الاجتماعي والبنيوية التكوينية.

وسيتطرق البحث إلى مستويين هامين في دراسة النص الأدبي :

أولا : مستوى البنية اللغوية والسردية المتنوعة ، التي تتشكل من جهاز بنيوي مركب، يشمل خصائص لغة الرحلة وتراكيبها وأسلوبها ، كما يشمل السارد ، والمسرود له ، وتقنيات السرد المختلفة مثل : الوصف ، والحوار ، وطرائق رسم الشخصيات ، كيفية عرض المكان والزمان ، وغيرها..

ثانيا : مستوى الدلالة الذي يكشف عن المحمولات الفكرية والتاريخية والحضارية المبثوثة في الرحلة بصفة عامة ، من خلال عناصرها البنيوية والسياقية المختلفة، وذلك بتحليل العناصر الشكلية التي تم التعرض لها في المستوى السابق مثل : الدلالة التاريخية والجغرافية والاثنوغرافية ، والدلالة الاجتماعية، والدلالة الدينية، والدلالة اللغوية ، والدلالة الأسطورية، وغيرها....

Abstract

This research which is addressed with « The Journey of Ibn Fadlane, study in Structure and semantics » is analytical insight in the literature of the journey, to reveal its components and its various connotations.

The importance of this research is that ; it deals with Ibn Fadlane Journey that reveals to us the civilizational ,the cultural,the social,the stylistic and the linguistic values that characterize the era in which Iabn Fadlane lived.

This research/study will be a window for the modern learner through which he recognizes the various aspects of the arabic life and the non arabic one,which are mentioned in the trip that took place in the Abbassian era . the time of El Khalifa El Moutawakil ;and it included arabic and non arabic countries.

This research aims at investing in an important old text which is not studied enough ; through methodical tools that are modern and contomporary, to identify it and to turn it into a historic and a civilized window ;through which the contomporary arabic learner recognize the historical, cultural , scientific and humanitarian implications that were identified by the arabic civilization at the time when Ibn Fadlane journey was written.

This research will address a problematic issue that can be built on the following questions :

-What are the structural characteristics of arabic geographical literature through the journey of Ibn Fadlane ?

-What are the historical,social,cultural and humanitarean implications which the text of the journey transmit ?

In order to treat this issue, we will rely on what the historical method offers of mechanics for study ,because it makes the text a historical document for the study of three basic elements which are : the era(the time) ,the environment(the place) and sex(human) . More over,we may take advantage from what some other methods that are close to the historical one such as the social method and the structural formative.

توطئة:

كان الشعب العربي ، منذ القديم ، مفطورا على حب الرحلة والسفر ، طلبا للرزق والمعرفة ، ولما بزغ نور الإسلام بدأت الرحلات داخل الجزيرة العربية للحج، والتجارة، وخارجها لنشر الإسلام، والتعريف بتعاليمه، ومبادئه، وقيمه الدينية والإنسانية التي تميزه عن باقي الديانات والشرائع الأخرى، كما كانت الرحلة في طلب العلم من أكثر الأسباب التي أدت إلى انتشار الرحلات ومن ثم أدب الرحلة.

ولقد كان لاتساع رقعة الدولة الإسلامية، وتطوُّرها إلى دولة عظمى تأثير واضح وقوي على الأدب الجغرافي عامة، وأدب الرحلة أو الجغرافيا الوصفية خاصة، وهو ما أدى إلى تنوُّع مادته، وغزارتها.

وقد بدأ أدب الرحلة، أو ما يسمى بالجغرافية الوصفية ، في أول الأمر على أيدي الجغرافيين والمستكشفين الذين اهتموا بتسجيل كل ما تقع عليه أعينهم ، فقدموا سجلا وافيا دقيقا يصور الشعوب المختلفة التي شملتها رحلاتهم ويوثق انطباعاتهم عن حياة تلك الشعوب ومظاهر سلوكهم وعاداتهم وطقوسهم ونظمهم السياسية[1].

وتحتل رحلة ابن فضلان مكانة خاصة في تاريخ الرحالة المسلمين ، ففي الوقت الذي كانت الرحلات تمثل رغبة شخصية للتجوال في بلاد

المسلمين، قصد الاطلاع على ما هو مجهول لديهم، من بلاد وشعوب أخرى[2] ، تأتي رحلة ابن فضلان لتمثل حالة فريدة بين رحلات المسلمين ، حيث لم يكن هدفها شخصيا ، بل الهدف منها تنفيذ أمر الخليفة العباسي " المقتدر بالله " بتسليم رسالة منه إلى ملك الصقالبة ردا على الرسالة التي وردت إليه من ذلك الملك . وبالتالي فإنها اكتسبت صفة التعاملات الرسمية بين الدول ، والأمم ، ما يضفي عليها طابع الدبلوماسية ، والعرض الواعي للأفكار والقيم والمبادئ الإسلامية التي يحملها، من أجل تسويقها لدى الشعوب التي يقوم بزيارتها . وكانت هذه الرسالة أول ما حدثنا عنه ابن فضلان في قوله : " لما وصل كتاب ألمش بن يلطوار ملك الصقالبة إلى أمير المؤمنين المقتدر، يسأله فيه البعثة إليه ممن يُفقهه في الدين ويُعرفه شرائع الإسلام ويبني له مسجدا وينصب له منبرا ليقيم عليه الدعوة له في بلده ، وجميع مملكته ويسأله بناء حصن يتحصن فيه من الملوك المخالفين له ، فأجيب لما طلب " [3] .

ولذلك يمكن القول أن رحلته كانت تحمل في طياتها بعدا دينيا دعويا، لأن ملك البلغار طلب إرسال بعثة تشرح مبادئ الإسلام وشرائعه ، كما تضطلع الرحلة أيضا بمهمة سياسية حربية لأن الخليفة أمره بجمع الأموال اللازمة لبناء مسجد وحصن يحمي ملك الصقالبة من اليهود الخزر .

سنتناول في هذا البحث، رحلة ابن فضلان بالدراسة والتحليل، قصد الكشف عن أبعادها البنيوية والدلالية، وعن القيم الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية، الكامنة في نص الرحلة، من أجل ذلك سنقف على العناصر التالية:

أولا : مستوى البنية السردية: وسنتحدث فيه عن:

–السرد لغة. –السرد اصطلاحا – السارد(الراوي) في رحلة ابن فضلان – المسرود، المروي: (رحلة ابن فضلان وخصائصها)– المسرود له(المروي له، المتلقي)

-الوصف

-الحوار

-الشخصيات

-المكان

-الزمان

ثانيا: مستوى البنية الدلالية في رحلة ابن فضلان: وسنتطرق فيها إلى:

- الدلالة التاريخية والجغرافية، والاثنوغرافية:
- وصف الشعوب:(وصف الشعب الروسي ومعتقداته،وصف الشعب التركي، وصف شعب الصقالبة، وصف شعب الخزر)
- الدلالة الاجتماعية :(صورة المرأة في رحلة ابن فضلان، عادات الطعام و الضيافة في رحلة ابن فضلان)
- الدلالة الدينية: (بنية الاستهلال، والاقتباس)
- الدلالة اللغوية
- الدلالة الأسطورية أو العجائبية في رحلة ابن فضلان

أولا: مستوى البنية السردية في رحلة ابن فضلان:

سنقوم بدراسة خصائص السرد في هذه الرحلة المميزة، فالسرد والحكي ظاهرة إنسانية تضرب في عمق التاريخ البشري ، ولا يخلو تراث أي لغة من ظواهر سردية نطلق عليها تسميات مختلفة ، فنسميها قصة أو رواية أو حكاية شعبية ، أو أسطورة أو مقامة أو غير ذلك (4)

1-السرد لغة :

للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة ، تنطلق من أصله اللغوي فهو : " تقدمة شيء إلى شيء تأتي به مشتقا بعضه في أثر بعض متتابعا ، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه ، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له ،

وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا [5] أي يتابعه ويستعجل فيه " .

2- السرد اصطلاحا :

السرد في أقرب تعاريفه هو الحكي الذي يقوم على دعامتين :

أولهما : أن يحتوي على قصة تضم أحداثا معينة .

ثانيهما : الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة تُحكى يمكن أن تُحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكى بشكل أساسي [6] .

فهو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروى له ، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروى له ، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها [7]

لذلك يمكننا القول: إنَ السرد يصوغ المادة الحكائية عن طريق اللفظ بتحويل الصورة الواقعية إلى صورة لغوية تتسم بالخصائص الفنية ، حيث يجمع السرد العلاقات بين العناصر القصصية فتصبح متنا مصاغا صوغا سرديا..

وعليه فالسرد ينقل الحادثة من الصورة الواقعية إلى الصورة اللغوية[8]

3- السارد(الراوي) في رحلة ابن فضلان :

هو أحمد بن فضلان بن العباس بن راشد بن حماد ، تذكر عنه أكثر المراجع أنه كان حيا سنة (309هـ)، وكان مولى للقائد العسكري العباسي محمد بن سلمان الذي قاد في نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر الميلاديين حملات عسكرية امتدت من مصر في الغرب إلى حدود الصين في الشرق [9] ثم يلمع اسم ابن فضلان عندما تصلإلى الخليفة العباسي المقتدر بالله رسالة من ملك الصقالبة ، يطلب فيها من الخليفة العباسي بعثة دينية تُفقِّهه في الدين وتُعرِّفه شرائع الإسلام وتبني له مسجدا، وتنصب له منبرا تقيم عليه الدعوة للخليفة في جميع مملكته؟يقول ابن فضلان : " لما وصل كتاب ألمش بن يلطوار ملك

الصقالبة إلى أمير المؤمنين المقتدر ، يسأله فيه البعثة إليه ممن يفقهه في الدين ويعرفه شرائع الإسلام ، ويبني له مسجدا ، وينصب له منبرا ليقيم عليه الدعوة له في بلده ، وجميع مملكته ويسأله بناء حصن يتحصن فيه من الملوك المخالفين له فأجيب إلى ما سأل من ذلك"[10], لقد شعر ابن فضلان بأهمية هذه الرحلة كونها أمانة ومسؤولية وتكريم وتشريف له شخصيا, فلم ترهبه الصعوبات , ولم يتراجع عن إكمال مسيرته[11]، والمضي قدما لتحقيق رغبة الخليفة واستكشاف عوالم مجهولة، ومسالك وممالك جديدة، وتصويرها ووصفها وصفا دقيقا في رحلته موضوع الدراسة.

4- المسرود، المروي:(رحلة ابن فضلان وخصائصها):

بدأت الرحلة من بغداد 11 صفر 309هـ فَهمذان ، فَالري قرب طهران ، وعَبَرَ نهر جيحون ، ووصل إلى سمرقند ، ومنها إلى بخارى ثم توجه إلى خوارزم ، وعَبَر الأراضي الأغوز التركية ثم تقدم حتى وصل إلى نهر الفلجا عند ملك الصقالبة حتى وصل إلى مملكة البلغار جنوبي روسيا .

ولقد كانت الرحلة بمثابة وثيقة سياسية تاريخية لعصر من عصور العرب الزاهية، حيث انتشرت الرحلة في هذا العصر، وأخذت معالمها في التبلور والنضج، وبدأت تأخذ "قيمتها الأدبية وأسلوبها السلس ولغتها الحية المُصوِّرة"[12].فقد كانت رحلة ابن فضلان بمثابة تقرير رسمي قدمه ابن فضلان للخليفة العباسي ، زود التاريخ من خلاله بأنماط معيشة الشعوب وطقوسهم و ثقافاتهم وعقائدهم، من جهة[13] وهي أيضا، مدونة نصية خصبة تضم الشعر، والسرد، والطرائف، والعجائب، والأخبار والمرويات والتاريخ والجغرافيا من جهة أخرى.

والذي يبعث على التوقف عند هذه الرحلة طويلا من أجل سبر أغوارها، والبحث عن القيم الحضارية والدينية، والأبعاد التاريخية والثقافية والإنسانية فيها، أنه كتبها رجل فقيه، بأسلوب أدبي فيه من الوصف الدقيق،

والسرد البديع الذي ميز أدب الرحلة في تلك الحقبة. وقد برع قلمه وحسن بيانه ، فلا يبتعد أسلوبه عن أسلوب الأديب ولا يتقرب من أسلوب الجغرافي ، ويعتمد على الأحداث وحكايتها ومحاورة الأشخاص الذين مرت بهم رحلته (14)، واستحضارهم عبر كامل المتن السردي في أمكنة، وأزمنة مختلفة ومتنوعة، تعكس ما عايشه ابن فضلان خلال رحلته من تنوع ثقافي، واجتماعي، وتاريخي، وجغرافي....

5- المسرود له(المروي له، المتلقي):

كانت الرحلة موجهة إلى القارئ العربي في عصر ابن فضلان، الذي يبدو أنه كان شغوفا بأخبار البلدان، والأمصار، وأخبار الأمم والشعوب الأخرى وشغوفا بمعرفة عاداتهم، وتقاليدهم، وأحوالهم، كما يبدو أنه شغوف بسماع القصص العجيبة والأساطير، والخوارق، وحتى الخرافات.

كما يبقى النص مفتوحا وموجها إلى القارئ في كل زمان ومكان، وخاصة في العصر الحالي باعتباره وثيقة تاريخية.

6- الوصف:

أما الوصف في الرحلة ، فالموصوفات متعددة ، والرحالة يصف المواضع والأشياء والأشخاص والعلاقات الإنسانية ، والعادات الثقافية ، والظواهر الطبيعية والطقوس ، والمعتقدات"

" والغالب أن يكون الوصف وليد حلول بالمكان ومشاهدة ، وحين لا يتيسر ذلك ، نجد الوصف المبني على رؤية من بعد ، فالذات الكاتبة في الرحلة هي ذات راوية لما حدث لها وتحت نظرها وواصفة لما شاهدت "

وعادة يصف الرَّحالة الأشياء الغريبة عن المألوف لديه ، لذلك تختلف الموصوفات في الرحلة حسب الأماكن التي عاش فيها الرحالة ، وما شاهده.

ومن الأوصاف الواردة في الرحلة:

- وصف الشعوب مثل: الشعب الروسي، الشعب التركي، شعب الخزر، الصقالبة.....
- وصف المدن مثل: بخارى، خوارزم، الجرجانية،النهروان، نيسابور، همذان.....
- وصف العادات والتقاليد، والمعاملات، والطباع، وأحوال الناس الاجتماعية
- وصف الطقوس المعتقدات، والديانات، والمذاهب، والملل،ى والنحل .....
- وصف الطبيعة والمناخ ووسائل السفر، والزراعة، والغلال، والأطمعة المختلفة، والمواشي...
- وصف المرأة، والزواج، واللباس، والحلي، والعلاقات الاجتماعية، والعلاقة بين الرجل والمرأة.....

وسنوسع التفصيل في كثير من هذه القضايا في قسم الدراسة الدلالية بحيث نكشف أن رحلة ابن فضلان كانت حقيقة وثيقة تاريخية هامة وفق منهج حديث.

7- الحوار:

غلب على النص صوت السارد باعتباره يروي مشاهداته أثناء الرحلة ولذلك كان صوته مهيمنا على النص باستثناء بعض المقاطع والوضعيات التي هدف من خلالها إلى تنويع طريقة السرد وتغيير مجرى الأحداث، أو خرق أفق التوقع لدى السامع فيقدم صوتا آخر من خلال عرض بعض المحاورات بينه وبين أحد مرافقيه أو أحد الأعيان الذين صادفهم في رحلته أو بينه وبين الملك، ويظهر ذلك من خلال الأمثلة التالية: (فقال: وأين أحمد بن موسى فقلنا: خلفناه بمدينة السلام ليخرج خلفنا لخمسة أيام فقال:

سمعا وطاعة لما أمر به مولاي أمير المؤمنين أطال الله بقاءه) [15]، وهنالك أمثلة مشابهة في النص يستخدم فيها الرحالة دائما صيغة:

- قال: .....
- قلت: .....

وهي صيغة بسيطة ومباشرة تناسب عقل المتلقي البسيط العادي الذي تبدو أحداث الرحلة موجهة إليه، ويبدو من خلالها الرحالة ابن فضلان بطلا يتحكم في الأحداث وينتصر في الرأي ويقنع كل من يحاوره.

8- الشخصيات:

ذكر ابن فضلان شخصيات كثيرة في رحلته، وكانت تمثل جميع البلدان والأمصار والشعوب التي شملتها الرحلة كما تمثل تنوعا في العقليات والثقافة والمستوى الاجتماعي، والديانات، والعادات والتقاليد، وهو الأمر الذي أتاح له أن ينقل لنا كثيرا من الدلالات عير هذه الشخصيات المتنوعة التي ذكرها ومن أمثلة ذلك ذكر:

- الخليفة العباسي أمير المؤمنين المقتدر بالله (وهو المحرك الأساسي للرحلة، حيث انتدب ابن فضلان للقيام بمهمة هذه الرحلة).
- ملك الصقالبة ألمش بن يلطوار، وهو الذي طلب من الخليفة العباسي المقتدر أن يوجه إليه من يفقه قومه في الدين ويعلمهم الإسلام، فوقع الاختيار على ابن فضلان الذي أنتج لنا نص الرحلة.
- أحمد بن علي، ابن قارن، طاهر بن علي ، الجيهاني(كاتب أمير خرسان) الشيخ العميد، نصر بن أحمد، الفضل بن موسى النصراني، ابن الفرات، ملوك الشعوب التي شملتها الرحلة، شخصيات أخرى اعتبارية رمزية، مثل العجوز التي تعد ملكا

للموت عند شعب من الشعوب، الرجل الضخم جدا بصورة لا يتصورها عقل، .....

والملاحظ من خلال الرحلة أن جل الشخصيات بسيطة وغير متطورة، ولا نامية بالمفهوم السردي بحيث غالبا ما تلزم صورة واحدة ويتحكم فيها الراوي الذي هو ابن فضلان كما يشاء أحيانا لغرض فني وأحيانا أخرى لغرض الإقناع أو التعجيب أو إثارة الدهشة.

9-المكان:

ذكر الرحالة أماكن كثيرة تعد خارطة هامة لمعرفة توزيع المدن ومسالكها وتوزع السكان، لذلك يسمي الدارسون هذا النوع من النصوص بالأدب الجغرافي، ولعل أهم ما كتب في هذا المجال هو المؤلف الشهير للمستشرق الروسي المعروف "كراتشكوفسكي" الموسوم ب" الأدب الجغرافي عند العرب".

ومن الأمكنة التي ذكرها: النهروان، وحلوان، وقرميسين، وهمذان، وساوا، والري، وخوارالدي، وسمنان، والدامغان، وسرخس، ونيسابور، وقشمهان، وجيجون ، وبيلاند، وبوخارا، وخوارزم. يقول ابن فضلان:(..ثم رحلنا إلى بيكند، ثم دخلنا بخارا، وصرنا إلى الجيهاني.....ثم رحلنا إلى خوار.....ثم رحلنا إلى سمنان، ثم منها إلى الدامغان، .....وسرنا حتى قدمنا نيسابور.....).

10-الزمان:

يبدو واضحا أن أحداث الرحلة كانت أثناء القرن الرابع الهجري في خلافة الخليفة العباسي الشهير المقتدر، حيث ذكر تاريخ الرحلة في العنوان وفي الصفحات التالية: (ص2، وص4، وص8).يقول ابن فضلان: (فرحلنا من مدينة السلام يوم الخميس لأحدى عشرة ليلة من صفر سنة تسع وثلاثمئة.....)،كما يقول في موضع آخر:(....ورحلنا من الجرجانية يوم الاثنين لليلتين خلتا من ذي القعدة سنة تسع وثلاثمئة .....)، ويقول أيضا:(....وكان

وصولنا إليه يوم الأحد ويوم الإثنين عشرة ليلة خلت من المحرم سنة عشر وثلاثمئة .....)

وقد ذكرت بعض التباينات البسيطة في التواريخ مردها إلى أن الرحلة دامت ما يزيد على السنة، فكان كلما ذكر حدثا يذكره بتاريخ متأخر عن الأحداث الأخرى ولكنه لا يتجاوز السنة. وللتواريخ دلالات حضارية هامة للتوثيق والتأريخ لحضارتنا وهو ما يضطلع به المنهج التاريخي في دراسة النصوص القديمة.

ثانيا: مستوى البنية الدلالية في رحلة ابن فضلان:

1- الدلالة التاريخية و الجغرافية والاثنوغرافية:

تبرز في النص الدلالة التاريخية و الجغرافية بصورة واضحة من خلال ذكره للأقاليم والبلدان التي وصفها فذكر خوارزم باشفرد ، وبلغار ، واتل ، وروس ، وخزر ، وسينابور ، وسرحنس ، وحلوان

ثم يحدد بداية الرحلة من مدينة السلام حيث يقول : " فرحلنا من مدينة السلام يوم الخميس لإحدى عشرة ليلة خلت من صفر تسع وثلاثمائة فأقمنا بالنهر ... (16) "

بدأ **ابن فضلان** سرده بكلمة تدل على الحركة، والحيوية، (رحلنا) ودلالة الفعل (رحل) توحي بالحركية والانتقال من مكان إلى آخر، وعدم الاستقرار، ويظهر ذلك جليا من خلال استخدامه لجملة من الألفاظ مثل: (صرنا) (وقفنا) ،(عبرنا) ،(رحلنا)....يقول ابن فضلان: (ورحلنا مجدين حتى وافينا الدسكرة.....ثم رحلنا قاصدين لا نلوي على شيء حتى صرنا إلى حلوان.....وسرنا منها إلى قرميسين فأقمنا بها يومين.....ثم رحلنا فسرنا....حتى وصلنا إلى همذان.....فأقمنا بها ثلاثة أيام.....ثم سرنا حتى قدمنا ساوة.....فأقمنا بها يومين.....ومنها إلى الري.....)، تعكس لنا هذه الأفعال مسار الرحلة، وطريقها مرورا بعدة أماكن وأقاليم لها أبعادها الدلالية،

والتاريخية، والجغرافية، كما تعكس لنا الحركية والدينامية التي يتسم بها هذا النوع من الرحلات، شكلا ومضمونا.

- **وصف الشعوب**

أ- وصف الشعب الروسي ومعتقداته:

وعندما يصل إلى وصف الشعب الروسي يقول : " وهم أقذر خلق الله لا يستنجون من غائط ولا بول ولا يغتسلون من جنابة ولا يغسلون أيديهم من الطعام بل هم كالحمر الضالة..." ويتابع الوصف " ويجتمع في البيت الواحد العشرة والعشرون والأقل والأكثر ولكل واحد سرير يجلس عليه ومعه الجواري فينكح الواحد جاريته ورفيقه ينظر إليه " [17]. وفي حالة المرض " إذا مرض منهم الواحد ضربوا له خيمة ناحية عنهم وطرحوه فيها ... ولا يقربونه ولا يكلمونه ..." [18] ومن قذارتهم " لابد لهم في كل يوم من غسل وجوههم ورؤوسهم بأقذر ماء يكون ..." [19] وهو في وصفه يستنكر هذه الثقافة ويقارن بين ثقافته وثقافة الغير .

ثم يصف ابن فضلان المعتقدات الروسية في الموت وما بعده ، والبعث واليوم الآخر وذكر الجنة ووصفها من منظور الشعوب الروسية الوثنية.

يقول في وصف اعتقادهم بالبعث " أن الرجل الفقير منهم يعملون له سفينة صغيرة ويجعلونه فيها ويحرقونها ، والغني يجمعون ماله ويعلونه ثلاثة أثلاث : فثلث لأهله ، وثلث يقطعون له به ثيابا وثلث ينبذون به نبيذا يشربونه يوم تقتل جاريته نفسها وتحرق مع مولاها " [20] وفي وصف الجنة يقول على لسان الجارية : " أرى مولاي قاعدا في الجنة والجنة حسنة خضراء" [21].

كما يذكر الجرائم الشائعة في كل مجتمع مثل الزنى والسرقة والعقوبات التي تقع على مرتكبي هذه الجرائم ، وطقوسهم في الدفن وشغفهم بالخمر ليلا ونهارا .

ثم يتعجب ابن فضلان من طقوسهم في الموت وحرق الموتى ، ويظهر ذلك في قولالملك " أنتم يا معشر العرب حمقى .. تعمدون إلى أحب الناس إليكم وأكرمهم عليكم فتطرحونه في التراب فيأكله التراب والهوام والدود ، ونحن نحرقه بالنار في لحظة فيدخل الجنة من وقته وساعته " [22] ثم (ضحك ضحكا مفرطا) [23]، هنا تظهر رؤية الشعب الروسي للعرب من جانب ، ونظرة العربي وتعجبه وسخريته من الروس وجهلهم بالإسلام من جانب آخر.

ب- وصف الشعب التركي:

ثم يعدد أحوال الديانات عند الترك وأن لهم اثنى عشر ربا " للشتاء رب، وللصيف رب ، وللمطر رب ، وللنهار رب ، وللموت رب ، وللأرض رب ، والرب الذي في السماء أكبرهم " ويصف طائفة أخرى " تعبد الحيات وطائفة تعبد السمك ..." [24] وهنا تظهر وثنية الترك وعبادتهم لغير الله .

وكان ابن فضلان يأمر وينهي ويستنكر فقد قرأ على ملك الصقالبة السلام ورد عليه السلام جميعهم ووجد منهم من يخطب ويقول (ملك) يصف نفسه ، فقال لهم : (إن الله هو الملك ...)

يقول ابن فضلان في وصف الشعب التركي:(....وقفنا في بلد قوم من الأتراك يقال لهم الباشغرد فحذرناهم شر الحذر، وذلك أنهم شر الأتراك وأقذرهم وأشدهم إقداما على القتل يلقي الرجل الرجل فيفرز هامته ويأخذها ويتركه وهم يحلقون لحاهم ويأكلون القمل، يتتبع الواحد منهم درز قرطقة فيقرض القمل بأسنانه، ولقد كان معنا منهم واحد قد أسلم وكان يخدمنا فرأيته وجد قملة في ثوبه فقصعها بظفره ثم لحسها وقال لما رآني: جيد....).

ج- صف شعب الصقالبة:

أيضا يصف عند الصقالبة المواريث وطريقة توزيعها في الإسلام فيقول: " ومن رسومهم أنه إذا ولد لابن الرجل مولود أخذه جده دون أبيه ، وقال

: أنا أحق به من أبيه في حضنه حتى يصير رجلا ، وإذا مات منهم الرجل ورثه أخوه دون ولده ، فعرفت الملك أن هذا غير جائز ... [25] "

ثم يصف فرحتهم بالإسلام، حيث أسلم رجل على يديه، اسمه طالوت فغير اسمه (عبدالله) وعلمه الحمد لله، وقل هو الله أحد فكانت فرحته بهما أكثر من فرحته أن صار ملكا للصقالبة [26]. كما لاحظ عند الصقالبة طول فترة الليل في فصل الشتاء وطول فترة النهار في فصل الصيف ، حتى صعب عليه تحديد ساعات الليل فيقول : " ورأيت النهار عندهم طويلا جدا ، وإذا أنه يطول عندهم مدة من السنة ويقصر الليل ، ثم يطول الليل ويقصر النهار فلما كانت الليلة الثانية جلست خارج القبة وراقبت السماء فلم أر من الكواكب إلا عددا يسيرا ظننت أنه نحو الخمسة عشر كوكبا متفرقة وإذا الشفق الأحمر لا يغيب بتة وإذا الليل قليل الظلمة ..... "[27]

ويبرز دور الرحالة الفقيه حينما سمع خطيب الصقالبة يقول : " اللهم وأصلح الملك يلطور ملك البلغار " فأنكر عليه ذلك وأن الله هو وحده الذي يذكر على المنبر ، وأن خليفة المسلمين يدعى له على المنبر بالقول : " اللهم أصلح عبدك وخليفتك جعفر الإمام المقتدر أمير المؤمنين " فلما سأله كيف يخطب له قال ابن فضلان : باسمك واسم أبيك ، فقال له أن أباه كافر ولا يجب أن يذكره على المنبر ، وكان من تأثير ابن فضلان على الملك أن غير اسمه إلى " جعفر بن عبد الله [28]

د- وصف شعب الخزر:

ثم يصف آخر الشعوب وهم (الخزر) ولا يظهر ملكهم إلا كل أربعة أشهر متنزها ، وله خمس وعشرون امرأة كل واحدة منهن ابنة ملك من الملوك الذين يحاذونه ، ومدة حكمه أربعون سنة ، وإذا أكمل المائة قتلوه [29]. ويقول أيضا: (...فأما ملك الخزرج واسمه خاقان لا يظهر إلا كل أربعة أشهر متنزها ويقال له خاقان الكبير، ويقال لخليفته خاقان به، وهو الذي يقود الجيوش

ويسوسها ويدبر أمر المملكة.....وإذا ركب هذا الملك الكبير ركب سائر الجيوش لركوبه ويكون بينه وبين المواكب ميل فلا يراه أحد من رعيته إلا خر لوجهه ساجدا له يرفع رأسه حتى يجوزه....)

وفي رحلته يصف المُناخ وشدة البرد في الجرجانية ومن شدة البرد تموت الجمال يقول : "ولقد رأيت لهواء بردها بأن السوق بها والشوارع لتخلو حتى يطوف الإنسان أكثر الشوارع والأسواق فلا يجد أحدًا ولا يستقبله إنسان ، ولقد كنت أخرج من الحمام فإذا دخلت إلى البيت نظرت إلى لحيتي وهي قطعة واحدة من الثلج حتى أدنيها إلى النار " (30)

ومن شدة البرد تتشقق الأرض أودية ، وتنفلق الأشجار العظيمة بنصفين ، وهنا تظهر شدة المبالغة في الوصف , ثم يصف شدة البرد والثلوج في بلد الترك يقول : " لقينا من الضر والجهد والبرد الشديد وتواصل الثلوج الذي كان برد خوارزم عنده مثل أيام الصيف "(31)

2- الدلالة الاجتماعية :

وتظهر في الرحلة بصورة واضحة عبر وصف ابن فضلان عادات الشعوب التي مر بها، ومعاملاتهم ووصف جزئيات الحياة اليومية وعلاقات الرجال بالنساء وقضاياهم الاجتماعية واحتفالاتهم في الزواج والموت ومراسم الدفن وصورة المرأة في تلك الشعوب .

أ- صورة المرأة في رحلة ابن فضلان:

يعرض ابن فضلان بعض الصور للمرأة، تحدد مكانتها، ووظيفتها عند بعض الشعوب، فعند الأتراك " إذا مات الرجل وله زوجة وأولاد تزوج الأكبر من ولده بامرأته إذا لم تكن أمه ..." (32) كما صور لنا من وجهة نظره الانفتاح الذي رآه عند الصقالبة حيث تجلس بجوار ملك الصقالبة امرأة ، وهذا أمر لم يعهده ابن فضلان في قصور الخلافة العباسية لذلك نجده يقول متعجبا : " ثم خلعت على امرأته بحضرة الناس وكانت جالسة إلى جنبه, وهذه سنتهم وزيهم "

(33) يصور لنا ابن فضلان ثقافة هذا الشعب من منظور الثقافة العربية الإسلامية، ويظهر ذلك جليا في قوله: " هذه سنتهم وزيهم "،حيث يعكس لنا هذا الموقف النقدي العلاقة بين الأنا والآخر، وقبول الآخر، دون عنف أو تعصب.

ثم يصف صورة غريبة غير موجودة فيثقافته ومجتمعه، تحيلنا على اختلاف الثقافات والمجتمعات، فلكل مجتمع نمط اجتماعي وثقافي، وعادات وتقاليد، وأعراف تختلف عن المجتمع الآخر، والمتعارف عليه بين الشعوب ومنذ أقدم العصور أن المرأة أكثر بكاء من الرجل على الميت، لكننا نجد ما يخالف ذلك في قول ابن فضلان وهو يصف حال المرأة عند الصقالبة : " ولا تبكي النساء على الميت بل الرجال فهم يبكون عليه ، يجيئون في اليوم الذي مات فيقفون على باب قبته فيضجون بأقبح بكاء يكون وأوحشه " (34) فهذه صورة غير مألوفة لدى الرحالة .

ثم يصف صورة ثالثة للمرأة عند الصقالبة وهذه الصورة تتعارض مع قيم وثقافة ابن فضلان وهدفه الديني الدعوي، التوعوي في الرحلة ، فيستنكر نزول الرجل والمرأة إلى النهر والاغتسال معا عراة ..

يقول : " وينزل الرجال والنساء إلى النهر فيغتسلون جميعا عراة لا يستتر بعضهم من بعض ولا يزنون بوجه ولا سبب ... " (35)

استنكر وكان له ردة فعل ولكنها لم تحقق نجاحا في تغيير نمط ثقافتهم يقول : " وما زلت أجتهد أن يستتر النساء من الرجال في السباحة فما استوى لي ذلك " فهذه صورة غير مقبولة عندالرحالة كونه فقيها ويدعو إلى الإسلام وبالتالي فهو يرفضها .

يتحدث ابن فضلان عن المرأة في إطار الاختلاف الثقافي بين ثقافته وثقافة الشعوب التي رحل إليها ومر منها ، فيقف عند مراسم تزويج المرأة عند الترك " هو أن يخطب الواحد منهم إلى الآخر بعض حرمه ، إما ابنته أو أخته

أو بعض من يملك أمره على كذا وكذا ثوب خوارزمي فإذا وافقه حملها إليه ، وربما كان المهر جمالا أو دوابا أو غير ذلك " (36) .

نجد للمرأة في رحلة ابن فضلان حضورا قويا يكتسب دلالات مختلفة تختلف باختلاف ثقافات الشعوب، وقد صورها الرحالة كما وجدها عند هذه الشعوب ، ولم يركز على تصوير جسدها فهو فقيه مسلم يغض بصره عن النساء . كما أنه نقل لنا صورة المرأة المهانة، والتابعة ، عند تلك الشعوب ويظهر ذلك جليا في قول ملك الخزر : "ورسم ملك الخزر أن يكون له خمس وعشرون امرأة ، كل امرأة منهن ابنة ملك من الملوك الذين يحاذونه ،يأخذها طوعا أو كرها،وله من الجواري والسراري لفراشه ستون"(37)

ثم يصور لنا ابن فضلان حضور المرأة الفاعل في مواقف عصيبة وخاصة لها رمزيتها ووقعها النفسي المؤثر، وكذلك مكانتها الهامة عند بعض الشعوب، من خلال بعض الممارسات، والطقوس الدينية مثل مشاركتها في طقوس إحراق الموتى حيث يوكلونه إلى(امرأة عجوز) يسمونها(ملك الموت)، وفي ذلك دلالة نفسية واجتماعية ودينية لها أبعادها الثقافية والسلوكية. وقد استشاط غضبا عندما سأله أحد الأتراك (ألربنا عز وجل امرأة) يقول ابن فضلان : "فاستعظمت ذلك وسبحت الله واستغفرته فسبح واستغفر كما فعلت " (38) وهذا يؤكد هدف ابن فضلان الأساسي من الرحلة وهو : نشر الإسلام ونشر الوعي بين الشعوب التي رحل إليها ، ويمكن ملاحظة اختلاف تفاعل الرحالة مع صور المرأة التي شاهدها وصورها بالإشارة إليها فقط أو الإشارة والتعليق عليها أحيانا ، أو استنكارها والتعجب منها في بعض الأحيان الأخرى (39) ..

ب-عادات الطعام و الضيافة في رحلة ابن فضلان:

ثم ينتقل ابن فضلان لوصف عادات الطعام عند الصقالبة حيث يبدأ الملك بتناول الطعام ثم يبدأ بتوزيعه على الحاضرين للمأدبة يقول ابن فضلان:

" فدعا بالمائدة فقدمت وعليه اللحم المشوي وحده فابتدأ هو فأخذ سكينا وقطع لقمة فأكلها وثانية وثالثة ثم احتز قطعة دفعها إلى سوسن الرسول، وكل من يحصل على قطعة طعام من الملك تأتيه مائدة صغيرة خاصة به "(40).

ويذكر أصناف الفواكه مثل الرمان والتفاح شديد الخضرة ، وشجر البندق ، ويذكر الحنطة والشعير.

لم يكتف ابن فضلان بوصف العادات والتقاليد للشعوب بل تطرق إلى وصف الطبيعة عند الصقالبة وما فيها من نبات وحيوان وأنهار وصفا دقيقا كشاهد عيان ينقل الوصف بكل مصداقية .

3- الدلالة الدينية:

يبدو الهدف من الرحلة دينيا دعويا من الوهلة الأولى، حيث جعل ابن فضلان بداية النص دالا على الهدف الأساس من الرحلة في قوله: "لما وصل كتاب ألمش بن يلطوار ملك الصقالبة، إلى أمير المؤمنين يسأله البعثة إليه بمن يفقهه في الدين ويعرفه شرائع الإسلام ويبني له مسجدا وينصب له منبرا ليقيم عليه الدعوة له في بلده وجميع مملكته، ويسأله بناء حصن يتحصن فيه من الملوك المخالفين له فأجيب إلى ما سأل من ذلك....." ، ومن مظاهر الدلالة الدينية في النص أيضا إلى جانب ما ذكرنا:

أ- بنية الاستهلال

تظهر الدلالة الدينية عبر النسيج البنائي للرحلة منذ الوهلة الأولى من خلال بنية الاستهلال .حيث تبدأ الرحلة بالبسملة **(بسم الله الرحمن الرحيم).** وتحيلنا هذه الافتتاحية على المرجعية الدينية التي تؤطر رحلة ابن فضلان من حيث الأفكار والمبادئ، وتؤسس فيما بعد لكل مشاهداته ومقارناته، وأحكامه التي كان يصدرها .

ب-الاقتباس،(التناص):

وفي حديثه يعرض لقصة يأجوج ومأجوج، وقص الملك عليه قصة رجل منهم له رأس أكبر من القدور الكبيرة ، وأنف أطول من شبر وعينان عظيمتان ، وفي ذلك يظهر تأثره بالقصص القرآني الذي ورد في وصف يأجوج ومأجوج ، ثم يتحدث عن السد العظيم الذي حال بينهم وبين الباب الذي يخرجون منه وكأنه يتناص مع فكرة السد الذي ذُكر في سورة الكهف في قوله تعالى : ﴿قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَى أَنْ تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا ﴾ [41] . كما يظهر الاقتباس من خلال بعض المفردات والجمل المقتبسة من الآيات القرآنية في حديثه عن رحلته إلى القرى التركية يقول : " وأمرهم شورى بينهم " و " ما قد أجمعوا عليه.

وتظهر الدلالة الدينية في الرحلة أيضا من خلال :

4- الدلالة اللغوية:

تعددت التقنيات السردية في الرحلة فاستخدم الرَّحالة الوصف ، والحوار ، وطرق مختلفة لرسم الشخصيات ، وعرض المكان والزمان، والأحداث، حيث تظهر في الرحلة قوة الموروث الثقافي العربي والإسلامي خاصة المتعلق بتفوق اللغة العربية على غيرها بحيث لا يستطيع الإنسان التخلي عنها أو التعبير بغيرها، فهي لا تضاهيها لغة في الإبلاغ والوصف، والإقناع، والجمال حسب الرحالة الذي يعبر عن ذلك التفوق في اللغة العربية من خلال الأوصاف التي تقلل من شأن لغات الشعوب التي زارها ووصفها في رحلته .

وقد وصف ابن فضلان لغة أهل خوارزم بقوله: " وهم أوحش الناس كلاما ، وطبعا كلامهم أشبه بصياح الزرازير، وبها قرية على يوم يقال لها أردكو أهلها يقال لهم الكردلية كلامهم أشبه شيء بنقيق الضفادع"[42].

وقد وصف ابن فضلان لغتهم بأنها غير متحضرة ، وبأن أصواتهم لا معنى لها ، فلم يفهم كلامهم، فما إن سمع لغتهم حتى شبهها بصياح الزرازير ونقيق الضفادع .

ومن مظاهر الدلالة اللغوية في رحلة ابن فضلان أنه ذكر في بلاد الترك ألفاظا وكلمات تركية ما زالت تستعمل عند بعض الشعوب الإسلامية إلى يومنا هذا، ومازالت لها دلالات اجتماعية وطبقية تساهم في تصنيف طبقات المجتمع إلى مراتب ومقامات مختلفة، مثل كلمة : (الباشغرد) وهي كلمة (الباشا) تستعمل إلى يومنا هذا في البلاد التي وصل إليها الحكم التركي (مصر مثلا) . وكذلك كلمة جاويش (شاويش) .

وفي عنصر اللغة أيضا تعرض الرحالة ابن فضلان إلى قضية هامة جدا هي قضية الترجمة ودورها في التواصل بين الشعوب، والتقريب بين الثقافات، ففي كل منطقة يصل إليها الرحالة، يجد ترجمانا يترجم له ما لا يفهمه، حيث كان يكرر في الرحلة: فقلت للترجمان، أقل له: ويقول ابن فضلان:"حدثني ترجمان الملك...ولم يزل الترجمان يترجم لنا حرفا حرفا"[43]

يستخدم الرحالة التشبيه لتقريب الصورة إلى العيان ، ويعطي الصورة شيئا من الوضوح فمثلا يصف القبيلة التي لا تدين بدين ولا ترجع إلى عقل كالحمير الضالة وبهذا التشبيه يتضح المعنى .

وقد استخدم الرحالة ضمير المتكلم في السرد، والوصف ، حيث جعل الرحلة خطابا سرديا ذاتيا ، كما بدأ السرد بحركة (رحلنا – انتقلنا) ، مما جعله يعتمد طريقة السرد السريع والمباشر للأحداث .

5- الدلالة الأسطورية أو العجائبية في رحلة ابن فضلان

كما احتوت رحلة ابن فضلان على الكثير من العجائبية التي أدهشتنا أثناء قراءة الرحلة .

لقد اعتمد ابن فضلان على الوصف العجائبي الذي يثير دهشة القارئ مثل سقوط الحيَّات الضخمة من الشجرة الباسقة ، وقصة الرجل الضخم الذي يصل طوله إلى اثني عشر ذراعا ، والسمكة الكبيرة الخارقة التي تخرج من البحر ويقطع الناس من لحمها ثم تعود إلى البحر ، والقافلة العظيمة في الترك التي تضم ثلاثة آلاف دابة وخمسة آلاف رجل . يقول ابن فضلان:(..ورأيت الحيات عندهم كثيرة حتى إن الغصن من الشجرة لتلتف عليه العشرة منها والأكثر ولا يقتلونها، ولا تؤذيهم حتى لقد رأيت في بعض المواضع شجرة طويلة يكون لها أكثر من مئة ذراع وقد سقطت عنه وغابت بين الشجر....)، ويقول في موضع آخر: (....فركبت معهم حتى صرت إلى النهر فإذا بالرجل وإذا هو بذراعي اثنا عشر ذراعا وإذ له رأس كأكبر ما ما يكون من القدور وأنف أكثر من شبر وعينان عظيمتان وأصابع تكون أكثر من شبر شبر ...)، ويقول أيضا: (...وبالقرب منه صحراء واسعة، يذكرون أن بها حيوانا دون الجمل في الكبر وفوق الثور رأسه رأس جمل وذنبه ذنب ثور وبدنه بدن بغل وحوافره مثل أظلاف الثور، له في وسط رأسه قرن واحد غليظ مستدير كلما ارتفع دق حتى يصير مثل سنان الرمح فمنه ما يكون طوله خمسة أذرع إلى ثلاثة أذرع إلى أكثر أو أقل....)

إن إضافة خيالات واستعارات غير موجودة فعليا على أرض الواقع هي وسيلة من وسائل السرد العجائبي الذي يدهش المتلقي من خلال خرق أفق التوقع وهي خاصية من خصائص أدب الرحلة الذي يوظف الأساطير والخرافات من أجل إضفاء عناصر التشويق والإثارة على النص .

خاتمة:

لقد مثلت رحلة ابن فضلان بوادر لقاء ومعرفة وتماس لثقافة شعوب لم يعرف العرب عنها شيئا ، حيث شملت بلدانا وشعوبا، وأمصارا لم يسبقه أحد إليها ، لذلك كل ما جاء به من مشاهدات حية تحمل طابع التوثيق ، ورواية

شاهد عيان لحياة تلك الشعوب ، وتمثل رسالته عرضا مثاليا لرأي عربي مسلم على قدر كبير من العلم والمعرفة في أمور الدين ، مما أهله لهذه المهمة . ولذلك كان عليه الموازنة بين ما يؤمن به ، وما يراه من تناقضات مع الشريعة الإسلامية خاصة عند حديثه عن الروس والخزر (44).

وتعد رسالة ابن فضلان دراسة اثنوغرافية (45) حيث كل إنسان يحل في بلد غريب لأول مرة فإنه يرى أن الثقافة التي ينتمي إليها تتعارض مع الثقافة التي يراها أمامه ، فيقف منها موقف المعارض أو المعجب وقد بدا هذا السلوك واضحا في رحلة ابن فضلان حيث ضمنها الكثير من التحاليل والانتقادات لثقافات الشعوب التي زارها، وكذلك لسلوكهم وممارساتهم , ويقول نفيس أحمد عن رحلته : " كانت كتابته أول مصدر موثوق عن تلك الأصقاع " (45).

فابن فضلان كان من بلاد وصلت مرحلة متقدمة من التطور العلمي والاجتماعي وتحكمها مفاهيم إسلامية, وما رآه ابن فضلان يتعارض مع هذه المفاهيم فراح يرفضها تارة ويعارضها تارة أخرى . ويمكن الوقوف هنا على درجة التقدم والرقي التي كانت تمثله الحضارة الإسلامية بالنسبة للحضارات الأخرى مما يتيح للدارس استجلاء نظرة مقارنة جيدة من خلال نص رحلة ابن فضلان.

الهوامش والإحالات:

1- رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة ، حققها وعلق عليها د . سامي الدهان ، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق ص (13 – 15)

2- أعلام الجغرافيين العرب ، عبد الرحمن حميدة ، دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 1984 ، ص 71

3- رسالة ابن فضلان , المرجع السابق ص : 98

4- جير الدبرنس : المصطلح السردي ، ترجمة عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، 2003 ، ص 5

5- ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ج 7 ، ط1 ، 665

6- حميد الحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2003 :ص 45

7- رسالة ابن فضلانى , المرجع السابق : ص 45

8- عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه دراسة ونقد ، دار الفكر العربي ، ط1 ، بيروت 1976م ، 187

9- عمر رضا كحالة : معجم المؤلفين ، مؤسسة الرسالة ، ط1 ، بيروت ، 1993م ، 220 ، وانظر (الرحالة المسلمون العرب في العصور الوسطى ، زكي محمد حسن : ص 23)

10- رسالة أحمد بن فضلان : المرجع السابق : ص 67

11- أدب الرحلة ، حسن نصار ، الشركة المصرية للنشر ، ط 1 ، مصر : ص 41

12- إغناطيوس كراتشكوفسكي: تاريخ الأدب الجغرافي العربي ترجمة صلاح الدين هاشم، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1963، المرجع السابق،ص: 202.

13- رسالة ابن فضلان ، المرجع السابق : ص 51

14- السابق : ص 29

15- السابق : ص 77

16- السابق : ص 73

17- السابق : ص 151

18- السابق : ص 154

19- السابق : ص 152

20- السابق : ص 156

21- السابق : ص 160

22- السابق : ص 163

23- السابق : ص 164

24- السابق : ص 109

25- السابق : ص 131
26- السابق : ص 135
27- السابق : ص 125
28- السابق : ص 117
29- السابق : ص 172
30- السابق : ص 85
31- السابق : ص 89
32- السابق : ص 93
33- السابق : ص 115
34- السابق : ص 143
35- السابق : ص 134
36- السابق : ص 34
37- السابق : ص 171
38- انظر صور المرأة في رحلة ابن فضلان ، خليل الزركاني ، ص 7
39- السابق : ص 93
40- السابق : ص 115
41- سورة الكهف : آية رقم (94)
42- رسالة ابن فضلان , المرجع السابق : ص 81
43- السابق : ص 133
44- التواصل بين الشعوب ، فاتح عساف .
45- الأنثوغرافية / الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة العادات والتقاليد والقيم والأدوات والفنون والمأثورات الشعبية عند جماعة معينة خلال فترة زمانية محددة (أدب الرحلات , حسين محمد فهيم : ص 45 . وأنظر تاريخ الأدب الجغرافي العربي ، صلاح هاشم)
46- جهود المسلمين في الجغرافيا ، نفيس أحمد ، ترجمة فتحي عثمان ، دار القلم، ص 33

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أ- المصادر:

1- رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة , حققها وعلق عليها د سامي الدهان , مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق , د. ت.

ب- المعاجم:

2- لسان العرب , ابن منظور, دار صادر , بيروت , الطبعة الأولى .

ج- المراجع باللغة العربية:

3- حسين محمد فهيم , أدب الرحلات , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الطبعة الأولى , الكويت , 1989م.

4- حسن نصار , أدب الرحلة , الشركة المصرية العالمية للنشر , الطبعة الأولى , مصر .

5- حميد الحميداني , بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي , المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء , الطبعة الثالثة, 2003م.

6- زكي محمد حسن , الرحالة المسلمون في العصور الوسطى , مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة . مصر , القاهرة , د . ت .

7- صلاح هاشم ,تاريخ الأدب الجغرافي العربي , جامعة الدول العربية للتأليف والنشر والترجمة ,1957م.

8- عبد الرحمن حميدة , أعلام الجغرافيين العرب , دار الفكر , دمشق , الطبعة الأولى , 1984م .

9- عز الدين اسماعيل , الأدب وفنونه دراسة ونقد , دار الفكر العربي , الطبعة الأولى , بيروت ,1976م.

10- عمر كحالة , معجم المؤلفين مؤسسة الرسالة, بيروت , الطبعة الأولى , 1993م.

د- المراجع المترجمة:

11- كراتشكوفسكي: تاريخ الأدب الجغرافي العربي ترجمة صلاح الدين هاشم، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1963.

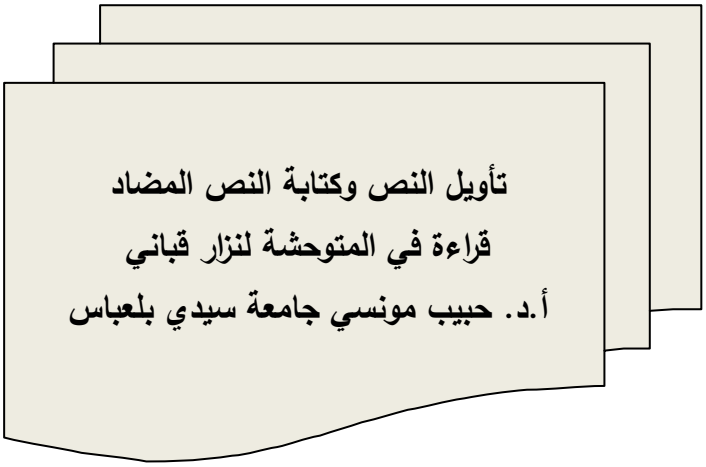
12- جير الدبرنس , المصطلح السردي , ترجمة عابد خزندار , المجلس الأعلى للثقافة , الطبعة الأولى , 2003م.

13- نفيس أحمد ,جهود المسلمين في الجغرافية , ترجمة فتحي عثمان , دار القلم , د . ت.

هـ- المواقع الإلكترونية

14- د خليل حسن الزركاني، صور المرأة في رحلة ابن فضلان .
http://zarkan56.blogspot.com/2012_01_15_archive.html

15- فاتح عساف، التواصل بين الشعوب رحلة ابن فضلان.
www.philadelphia.edu.jo/arts/14th/papers/day_3/session_7/fateh.doc


تأويل النص وكتابة النص المضاد
قراءة في المتوحشة لنزار قباني
أ.د. حبيب مونسي جامعة سيدي بلعباس

تقديم:

كتب "نزار قباني" "قصيدته المتوحشة" –التي سنقف على ثلاثة مقاطع منها فقط، حصرا لمجال القراءة وحسب– على طريقته المعهودة في كتابة شعره، والتي تحدث عنها النقاد كثيرا، وأصدروا فيها أحكامهم المختلفة. وهو أمر لا يعنينا الساعة، ولن نستمع إليه، حتى لا يشوش علينا تصنتنا للتوترات التي نحاول إرساءها مدخلا من مداخل القراءة المتعددة، سيميائية كانت، أو غير سيميائية. لأن مطلبنا ينحصر في كشف الأقنعة المتراكبة أثناء الكتابة الإبداعية. ورصد توترات الحضور في مقابل الغياب. لذلك السبب نشرع أولا في إثبات النص ليكون المستند الأول لفحصنا.

*أحبيني.. بلا عقد.

وضيعي في خطوط يدي..

*أحبيني.. لأسبوع.. لأيام.. لساعات..

فلست أنا الذي يهتم بالأبد.

أنا تشرين..شهر الريح.. والأمطار.. والبرد.

أنا تشرين.. فانسحقي.. كصاعقة على جسدي..

*أحبيني.. بكل توحش التتر.

بكل حرارة الأدغال.. كل شراسة المطر.

ولا تبقي.. ولا تذري..

ولا تتحضري أبدا.

فقد سقطت على شفتيك كل حضارة الحضر.

*أحبيني كزلزال..كموت غير منتظر..

وخلي نهدك المعجون بالكبريت والشرر..

يهاجمني..كذئب جائع خطر..

ينهشني.. ويضربني كما الأمطار تضرب ساحل الجزر..
أنا رجل بلا قدر.. فكوني أنت قدري.
أبقيني على نهديك.. مثل النقش في الحجر.
*أحبيني..ولا تسألي كيفا..
ولا تتلعثمي خجلا.. ولا تتساقطي خوفا..
*أحبيني بلا شكوى.. أيشكو الغمد إذ يستقبل السيفا..
وكوني البحر والميناء.. كوني الأرض والمنفى..
وكوني الصحو والإعصار.. كوني اللين والعنفا..
*أحبيني بألف ألف أسلوب.
ولا تتكرري كالصيف
إني أكره الصيفا.

لا ينكر دارس أن التجربة الشعرية لنزار قد استطالت مع الزمان مستفيدة من التجارب المختلفة التي تراكمت عند قدميه من مادحيه وناقديه على حد سواء. وكان له أن يغترف منها لمعالجة شعره، والتفنن في إخراجه، زيادة على أساليب إنشاده، وطرائقه المختلفة المتنوعة، والتي نزعم أن النصوص فيها غير النصوص التي ترقد في صفحات الديوان. ذلك أن المعالجة البعيدة عن إنشادية الشاعر قد لا تحمل إلينا المراد الذي كان يقف وراء مثل هذه القصائد. هل أنشدها الشاعر متحمسا للمرأة التي يبحث عنها في هذا الفيض الجارف من الدفقات الشعرية؟ هل أنشدها فيما يشبه المتهكم الذي تحمل نبرات صوته ضربا من الهجاء للمرأة المتبذلة التي تطيع أوامره دون أن ترفع إليه حقيقة المرأة التي يريد؟.. قد لا يبحث عن أنثى.. قد يكون الشكل الذي يراوده ليس إلا قصيدة تتلبس رداء الأنثى..

إننا في غياب الإنشادية ليس أمامنا سوى التقمص الذي أشرنا إليه من قبل، وأشرنا إلى الاعتراضات التي تحول دون تحققه. وليس أمامنا سوى

التماهي العاطفي الذي يفرض علينا التلبس بتجربة الشاعر في عالم النساء.. وفي كلا الأمرين سنظل بعيدين عن الاقتراب الحميمي الذي نسعى إليه للتعرف على التوترات التي تسكن القصيدة. فإذا كنا نقدر عظم الحمل الذي يقع على عاتق القراءة في ابتعاد القصيدة بمفهومها الجديد، ونأيها عن التحقق أمام القراءة، فإننا تعويضا لذلك نحاول التفتيش عن الذبذبات التي يصنعها الغياب في رسمه لهيكل القصيدة، جاعلين منها المدخل الذي يفتح أمامنا حقيقة الذات التي يبحث عنها الشاعر في قصيدته..

إن القصيدة تريد من الآخر أن يكون على هيئة، أو هيئات معينة.. فهل تتحقق هذه الهيئات في ذات واحدة؟ أو أنها تتوزع على عدد يتعذر معه الحصر؟ أو أنها أشتات مجتمعات في تصور باهت لم يصل بعد إلى الصورة التي يريد؟ أم أننا أمام التشتت نصادف الإرادة المستحيلة التحقيق، التي تجعل من الحلم حلما طوباويا يتعالى في سماء المثال؟ أم أن لعبة التضاد والتناقض التي تتبني عليها التوترات لعبة تجد امتدادها في صلب فلسفة خاصة للحياة، يريد الشاعر إخراجها في ثوب الفن، حتى لا تفقد حرارتها التي تعتمل في صدره؟..

إنها بعض من الهموم التي تقف في وجه القراءة بما تشيع من آيات الخيبة والتخييب، الذي يجعل القراءة وهي تقترب من مثل هذه النصوص فعلا خاليا من الجدوى.. أو أنها مما يوحي للقارئ بأن هناك من النصوص نصوص تقرأ فقط، ولا تتطاول إليها الأيدي سائلة لغتها عن الأين والكيف؟ إنها مثل التحف التي ليس لنا أمامها سوى التوقف والتعجب. وأن كل سؤال يلامسها – حتى لو كان بريء القصد– قد يلوث صفاءها بما يحمل إليها من جهل المتطفلين على الجمال.

وانطلاقا من اعتقادنا ذاك، سنتجرد من القبليات التي كانت لنا في اعتبار التوتر حدثا مكينا في البنية التحتية للقصيدة، ونشرع في إزالة الأقنعة التي تَخْمُر حقيقتها تباعا.

1-الفكرة هاجسا:

يذهب "صلاح فضل" إلى أن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل باعتباره مجرد متلق فيها:« بل إن وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية. فالقارئ يتدخل في خلق القصيدة ابتداء من تصورها الأول، ممارسا فعاليته بطريقة نشطة من داخل الشاعر ذاته، حيث ينظم أبنيته معتمدا على فروض القراءة.» [1] وهي الشهادة التي تبيح عمليات التقمص التي تحدثنا عنها من قبل. غير أن ما نستأنس به منها ، هو "خلق القصيدة " الذي يتيح للقارئ الارتقاء إلى المنابع الأولى لها، حتى ولو كان الارتقاء قائما على "الفروض" التي قد لا تجد لها في واقع الشاعر ما يدعمها. إنها فروض لا تنطلق من فراغ أو وهم، بل لها أن تغترف من القصيدة نفسها ما يعززها، ويجعلها معقولة إلى حد ما.

والفكرة التي نؤسس عليها الفروض نريد لها أن تتصور الشاعر في فترة من العمر قد جاوز فيها الأربعين. يستعيد فيها على نفسه جملة التجارب التي تلونت فيها المرأة قناعا بعد قناع، وثوبا بعد ثوب، والتي لم تُعقِّب في ذائقة الشاعر سوى ضربا من المرارة التي تحول دون الري والارتواء. إنها فترة مراجعة وتحصيل، تتراتب فيها المشاهد والمواقف، رافعة إلى عين الشاعر الشاخصة ألوان الأنثى التي تعاقبت دون أن تفصح عن المرأة، التي تستوطن الذات، فتمنعها عن غيرها منعا يجعل الشعر موقوفا عليها، كما كان الشأن مع "مجنون ليلى"، أو "العباس بن الأحنف". حضور تهيمن فيه المرأة على ديوان الشاعر كلية. إنها فترة لو قلَّب فيها الشاعر ديوانه الخاص، لوجد للأنثى من كل الجنسيات حضورا مختلطا فوضويا، يثير في النفس كثيرا من التقزز والنفور،

إلى درجة ينقلب فيها التغزل إلى ضرب من الهجاء المبيّت. وكأن الاحتفال بالأنثى على هذا النحو السافر المتضارب قتل لها، وسفح لدمها بين الأوراق التي عجزت أن تكون مخلِصة للمرأة. إذ ليس من سمات الذكورة والفحولة التعدد المفضي إلى التسيب الماجن. بل قد يكون التعفف والحرمان أكبر عنوان عليها في أعراف كثير من الشعوب.

فالفكرة التي نقف عليها فيها كثير من الغضب على الذات العاجزة عن الاستقرار والإخلاص، وعلى الأنثى المبتذلة التي لا تعارض ولا تمانع. التي ليس لها ما للقصيدة من تأبٍ وممانعة. إن الغضب يتأسس على هذا البحث المضني الذي لم ينته إلى الاستقرار، والذي يأبى إلا أن يجعل الوصول انطلاقة أخرى في متاهات الحيرة التي تتكشف عتماتها. فهل نفلح في إصابة رضا الشاعر إذا قمنا بعملية تجميع للمرأة من خلال العناصر الأنثوية المتناثرة في ديوانه؟ أم أننا إذا ما أتممنا التجميع وقفنا على مخلوق ليس فيه من الآدمية شيء.. قد يكون الكابوس الذي يؤرق الشاعر فيملي عليه لغة التضاد والتناقض.. لغة الرضا المؤقت، وصور الغضب المستديم.. قد يكون فيه ما حصد التوثب الأرعن من تجارب، ساقتها الأيام في صالونات الديبلوماسية، وجلسات اللهو.. المؤكد أن الغضب الذي ينسج سدى القصيدة غضب مشروع تتذرعه القراءة لتجعله المدخل الذي تطل منه على ذات معذبة، لها من النعت الذي أُلحق بها –" شاعر المرأة "– حملا يزداد ثقله مع الأيام. يجد فيه القراء ضالتهم من طرب وشهوة، ولا يجد فيه الشاعر سوى الحرمان المستمر.. إنه الغضب الذي يرى فيه الثمرة التي يتعهدها لا تجد حلاوتها إلا في فم الأغرار من المتطفلين، وتُعقِب في مذاقه المرارة المتزايدة.

إن الغضب وإن كان مدعاة للهجاء قديما، كما كان الشراب والطرب.. فإنه في عصر غاب فيه الهجاء، لا يزال يثير الهجاء المبطن الذي لا يتجه إلى ذات معينة، بل يتخير الجنس والنوع.. وكأنه يروم الهدم الذي يزيل من

الوجود ما يجعل هذا الجنس على تلك الحال التي تثير القرف والنفور. فالغضب الذي يتوتر في صلب القصيدة، غضب فلسفي. يرتفع إلى مساءلة القيم التي لم يعد لها من الفعالية ما يجعلها الحارسة على الدوام والاستمرار.

ويتأسس الغضب على مبدأ التواصل الشعري الذي:« يرتبط بالعناصر المعقولة، وغير المعقولة في التعبير الشعري.. إن الكاتب لا يعرف أحيانا بطريقة منطقية أبعاد ما يقول، فإنه لا يمكن أن يجهل ما عبر عنه بحدسه. هذا الحدس، وليس التصور الذهني هو موضوع التواصل الشعري.» [2] لأن الفرض الذي فرضناه مؤسِّسا لبؤر التوتر ينبع من الحدس، سواء كان حدس الشاعر الذي يجعله يرتفع إلى الفهم الفلسفي للحياة، أو حدس القارئ الذي يقابل إشعاعات الغضب من خلال التركيب اللغوي الذي يرفع إلى القراءة حدة الألفاظ، وحرارة العبارات، مفضيا إلى التوترات التي تنزع من قوس الذات الموتورة.

إننا إذا أمام الذبذات التي يتولاها الحدس في الاتجاهين معا.. اتجاه البث، واتجاه التلقي. ولا نحسب أن طول الذبذبات واحدا في كلا الاتجاهين، بل يكفينا أن تكون الوتيرة واحدة في تلمس الغضب فيهما، مادام النص يلوث القارئ بجراثيمه "*CONTAMINATION*" وينقل إليه عدوى الغضب، فلا يكون تلقيه له إلا من خلال هذا المنزع وحده.

2-أقنعة التوترات:

لابد لتجميع عناصر الغضب والتوتر -انطلاقا من النص- من حشد الألفاظ التي تنمُّ عنه، أو التي تحمله صراحة. غير أن الألفاظ لا يمكن محاسبتها معجميا في هذا المسعى. بل يجب التصنت إلى حفيفها انطلاقا من الفرضية التي أنشأناها من قبل. والتي تجعل حياة الشاعر بحثا مستمرا عن المرأة، يجعل الأنثى التي أثثت لقاءاته مثار اشمئزاز متنام.

1.2-الوتيرة المتصاعدة:

*الحب: أحبيني

بلا عقد ←——— التحرر من القيد والعادات الجارية.

لأسبوع ←——— الرضا بالإحساس العابر.

بكل توحش ←——— السطو، الافتراس، انتهاز الفرص.

كزلزال ←——— التغيير، وقلب السلوك المتعارف عليه.

لا تسألي كيفا ←——— الرضا بالمصادفة فقط.

بلا شكوى ←——— توافق الطرفين.

بألف ألف أسلوب←——— التعدد والتنوع، حكاية شهرزاد.

تكشف هذه السلسلة من المتواليات التي ترتبط بفعل الحب القائم على الرغبة التي تريد التحقق في المقبل من الأيام، عن عدم رضا بالكيفيات التي كانت له مع متعلقات الحب من قبل. وكأن الإشباع العاطفي المنتظر من فعل الحب لم يؤت أكله. لذا كانت الرغبة في تجاوزها إلى غيرها من الكيفيات التي تتّسم هذه المرة بكثير من التوتر، ومفارقة المعهود، جاعلة العلاقة تقوم على ما يشبه التضاد مع سالفتها، بل التناقض الذي يهدم المنجز منها، والذي لم يعقب في ذات الشاعر سوى الجوع العاطفي الذي لم يحقق له التفرد في حبه، ولم يحقق في المرأة الصورة المنتظرة التي تطمح إليها رؤى الشاعر الحالمة.

إنه يريد الحب المتفلت من العقد، المتحرر من القيد، المنفتح على الجديد دوما، أو هكذا يبدو من صريح العبارة. إلا أن العقد الذي يتهم، قد ينصرف إلى ما تتلفّع به المرأة اليوم من أوهام تجعلها تعتقد في ذاتها الغموض المحبب، والسحر العجيب. بيد أنها مجرد أقنعة تشوه فيها هذا المظهر الذي يخرجها من حقيقتها الفطرية إلى كثير من التصنع الذي تفرضه العقود الجديدة التي طوقت بها حقيقتها. وصراع الشاعر مع العقد ليس طلبا للتهتك والتحلل كما نتوهم سريعا، بل صراعه مع الحجب المسدلة دونه والمثال الذي ينشد. وكأننا إزاء العقد، لا نبصر الذي يقف وراءه بالقدر الذي يجعل اهتمامنا وقفا

على الهيئات التي تريدها كليشهات التعامل اليومي التي تُحسب على التحضُّر.. إن صراعه يمتد إليها من خلال إعلان هجران مظاهر الحضارة التي زيفت المثال وقنّعته.

إنه في صراعه يريد مثاله نقيا لأسبوع.. لأيام.. لساعات.. وهي حركة تراجع واضحة يدرك معها أن ما يطلبه لا تعرفه النساء اللواتي يصادفهن في طريقه.. يريدها في صفائها لساعات وحسب. قد تكفيه هذه السويعات لتعويض الشطر المهدر من تجاربه التي أتلفتها العقود والأقنعة. وإدراكه ذاك يمتد به إلى التراجع عن المدة المحددة، لأنه يعلم أنه يطلب مستحيلا.. فيتراجع من الأسبوع إلى الأيام دونه.. إلى الساعات.. ولا يعقب هذا التراجع الذي تسربله الخيبة سوى المرارة في الكهل الذي صاره، والذي يشكل الزمن بالنسبة إليه أكبر الهواجس التي تنخر عوده.. فليس أمامه من متسع الوقت ما يكفيه لطلب الفطرية شهرا أو سنة.. أو أكثر من ذلك، أو أقل. ولا يعقب التراجع الملتاث بالخيبة سوى الغضب.

غضب نقرأ آياته في "بكل توحش" "كزلزال" فالتوحش عودة صريحة إلى البدائية التي تتحقق فيها الفطرية عارية من كل قناع، عاطلة من كل عقد، منفتحة على التجربة البكر التي يلتقي فيها الحب بالقلب، فيحدث فيه ارتعاشته الأولى الخالية من كل تزوير ونفاق. إن العَقد مثقل بهذه الجراثيم، مترع الكأس بالنفاق، متسخ الإزار بالأعداد التي تمسحت به من قبل.

ولا تكون "الزلزلة" إلا نفضا للثوب مما علق به. فتزول عنه الأدران التي علقت به. وليس للزلزلة من معنى في هذا المقام إذا لم تطح بالأوثان التي نصبتها العقود، فتحيلها يبابا. وليس لها من فعل سوى التدمير الذي لا يبقي من الماضي شيئا. إن الكهولة التي يقف على عتباتها الشاعر، تفرض عليه تجاوز الكل إذا أراد أن ينعم بشيء من الحب الذي يطمح إليه.

إنها المرحلة التي نلمح فيها تردد الشاعر أمام نموذجه.. إنه يخشى أن لا تفهم عنه مراده، وأن يتعذر عليها المسك بالحقيقة التي يحاول المسك بها. لذلك يسارع فيقول: "لا تسألي كيفا" "بلا شكوى" "بألف ألف أسلوب". قد نشهد فيها شيئا من الشفقة على المرأة المتحضرة التي تعجز عن الفهم. شيئا من الحيرة أمام رجل يطلب طوباوية بدائية. فلا يريد منها أن تسأل عن الكيف.. وأن تضمر شكواها.. من جهلها؟ من قلة حيلتها؟. من عدم قدرتها على مماشاته فيما يريد؟.. يريدها أن تشرع في بحث مستمر انطلاقا من ذاتها ألف ألف مرة، شأن شهرزاد مع شهريار، تبطل فيه تعطشه إلى دم النساء.

إن موضوعة الحب– وهي تصاغ على هذا النحو– لا تترك في أذهاننا مجالا للشك في الصراع الداخلي الذي تتوالى توتراته على النفس، محدثة فيها هذا التصعيد الذي يمكن رسم مخططه البياني تعامدا مع تدرجات الرغبة المستحيلة.

2.2–أقنعة الفاعلة:

متوحشة ←——— كالتتر.

مدمرة ←——— لا تبقي ولا تذر.

عنيفة ←——— غير متحضرة.

مدمرة ←——— كزلزال.

محرقة ←——— شعلة من الكبريت والنار.

فاتكة ←——— كذئب جائع.

وقحة ←——— لا تخجل، لا تشتكي.

محتوية ←——— كالغمد للسيف.

غير مستقرة ←——— أرض/منفى، صحو/إعصار، لين/عنف.

متعددة ←——— ألف ألف أسلوب.

فالأقنعة المتراكبة للفاعلة تكشف عن التحولات التي يجب عليها إجراؤها في ذاتها أولا، حتى تتمكن من بلوغ الأسلوب الذي يطمح إليه. لذلك

عدلنا عن المرأة إلى نعت " الفاعلة " نريد منه أن ينصرف إلى الفعل وحسب. وكأن المطلب ليس ذاتا ذات امتدادات اجتماعية وعقدية. وإنما هي مجرد فعل يتحقق على الهيئة التي يرغب فيها الشاعر، في مقابل "الفاعل " الذي ينعته ويدل عليه. قد نعلم أن اصطلاح الفاعل أدخل في اللسان السيميائي، ولكننا نتوقف الآن عند الصفة التي تنتهي عند حدود الفعل الخالص مادام المطلب في الأقنعة، لا نتجاوزه إلى غيره من أحاسيس ومشاعر.

إنه يريد من التوحش الذي يقابله "التتر"، تلك الحركة التي تتجه في اتجاه واحد ليس لها من غاية سوى السطو، وليس لها من هدف سوى التدمير. إنها لا تحمل مشروعا مفكرا فيه من قبل، بل تقف عند مجرد التوسع الذي يضع تحت السيف رقابا جديدة، وتحت اليد متاعا وسبايا.. ذلك أن المعنى الذي يحمله التتري، لا يمكن أن يتقدم بنا بعيدا عن الفعل الخالي من المعنى الإنساني، القائم على التدبر. لقد غدا التتري رمزا للبدائية المتوحشة بما اقترف من أفعال لا يمكن تبريرها تاريخيا، ولا سياسيا، ولا عقديا.. إنها أفعال فيها من التطرف والعنف، ما يجعلها أفعالا وحسب. لا يقوى التعليل على رفع فداحتها وعظم خطبها.

إن الفاعلة – وهي تلبس قناع التتر– تأتي في فعلها من مظاهر العنف وفداحة الخطب ما يجعل الذات لا تتوسل التعليل، ولا تبحث عن الأسباب، ولا تحاول الاهتداء إلى السر.. سيكون موفقها من ذلك موقف الشعوب التي وطئتها أقدام التتر، تزرع فيها من الرعب ما كان يخول إلى التتري أن يقول للضحية امكث هنا سأعود لقتلك، فلا تفكر الضحية في النجاة بجلدها، ويعود التتري يستكمل فعله المجاني.

كذلك كان التدمير، والحرق، والفتك، والوقاحة... من مستتبعات الفعل التتري الذي وصفنا، وكأن الأقنعة الجديدة، حتى وإن ارتبطت بدلالات جديدة، لا يمكن إخراجها عن هذا الإطار الذي اختاره الشاعر كسرا لكلشيهات المرأة

المتحضرة. سيكون لها من التدمير الذي لا يبقي ولا يذر، ومن التدمير الذي يزلزل المتعاقد عليه من أساسه، ومن الحرق الذي يأتي على الأخضر واليابس، ومن الفتك شراسة الذئب الذي ينحدر من الغاب يتضور جوعا.. ومن الاحتواء وسلطة التملك ما للغمد من سلطة في احتضان السيف.. إن البدائية التي يسعى إليها الشاعر لا تجد تفسيرها في البحث الأيروسي عن العنف، ولا في السادية التي تتلذذ بتعذيب الجسد.. إنها أوهام علم النفس الحديث في تلقفه مثل هذه الإشارات. بيد أن الذي يمليها صراحة أقنعة أخرى للفاعل تقف في الطرف المقابل، تلتمس من عنفها أن يوقد جمرتها التي تشرف على الخمود.. أن تنفخ في رمادها ريحا يبدد عنها البرد الذي أخذ يتخلل فرائصها مع خريف الكهولة.. إنها الرّجة الكبرى التي ينتظرها الفاعل، فتحدث فيه من زلزالها الحركة التي تخلصه من الموات الذي يدب فيه.

إن صورة التتري المتوثب، والذئب المتضور جوعا.. وصور النار، والزلزال، والغمد، وغيرها.. لا يمكن فهمها بعيدا عن مقابلاتها التي تتلمس فيها الفعل الذي يرد إليها شيئا من توثبها الذي خبا تدريجيا، وهو يلهث وراء العقود.. وراء المظاهر، والمساحيق التي أثقلت وجه الأقنعة المترادفة على حقيقة المرأة.. لم تعد الأنثى فيها تكفيه.. لم يجد للمرأة من حضور.. إنها هي الأخرى في حاجة إلى الرجة التي تطوح بها بعيدا في عالم البدائية المحبب.. عالم الافتراس والفتك..

3.2-أقنعة الفاعل:

أنا، السيف ⟵ الذات الشاعرة، الغياب، التجرد، الوحدة.

تشرين ⟵ الخريف، الذبول، التحول.

الريح ⟵ العقم، الخراب.

المطر ⟵ الهلاك، الضعف والابتلال.

البرد ⟵ انعدام الحرارة، غياب العطاء، الجنس.

بلا قدر ←——— التيه، الضياع، غياب الأمل.

إننا حين نقرر أن ما يبرر الأقنعة التي تتصل بالفاعلة، يجد مبرره في الأقنعة المقابلة التي تستر حقيقة الذات الشاعرة، نرتكز إلى ما اتخذناه من قبل فرضية نؤسس عليها فعل القراءة. لقد زعمنا أن الدخول إلى الكهولة، أو تخطيها في حياة الشاعر هي المبعث الحقيقي لمثل هذه التوترات الشديدة التي تحكم القصيدة وتهندس بناءها. وأن اختيار اللغة يأتي من هذا المنزع، خاصة وأن قصائد الغزل لم تعد تغري الشاعر في هذه المرحلة. بل أضحت ثقيلة على نفسه، يمجها، يتهرب منها، على الرغم من طلبات الجمهور المتكررة. فتكون القصيدة التي بين أيدينا أقرب إلى رثاء الذات منها إلى التغزل الصريح. بل هي الرثاء الفلسفي للذات وقد بلغت من التجارب ما بلغت. إنها تعقب في نفسه من المرارة ما يخول لنا تقديم هذه الفرضية التي قد تبدو للدرسين غير معقولة أساسا. ولكن ألا يحق لنا أن نستمع قليلا إلى الشاعر نفسه يقول:« سأعترف لك اعترافا خطيرا.. إنني أصبحت أخجل من قصائد الحب. أنا الذي كنت الناطق الرسمي باسم ملايين العشاق. كلما وقفت على منبر، وخطر على بالي أن أرطب الجو بقصيدة حب. قلت ما بيني وبين نفسي: عيب يا ولد.. إن الأرض تهتز من حولك، والعالم العربي تأكله الحرائق، وأنت قاعد تثرثر أنت وحبيبتك، وتتغزل بحرير يديها، وخوخ شفتيها، بينما النار وصلت إلى ثيابك.. وإني لا أستغرب هذا التحول في شعري، وفي أفكاري، ومواقفي..» [3]

ليست خطورة الاعتراف – فيما يخصنا على الأقل– في التحلل من قصائد الغزل، وإنما في التحول في الأفكار والمواقف، وفي الخجل الذي ينتاب الشاعر كلما هم لا بالغزل قصدا، وإنما بتلطيف الجو بقصيدة غزل. وشتان بين الرغبة في الغزل، والرغبة في تلطيف الجو بقليل من الغزل. إنها المفارقة التي بنينا عليها الافتراض، وهي التي نعود إليها لتعزيزه مرة أخرى، ملتمسين من

الأقنعة التي أشرنا إليها أن تدلنا عن مسببات التحول التي تنطمر في أعماق الغياب.

إن المقابلة بين أقنعة الفاعلة، وأقنعة الفاعل تفصح عن مقدار التحول مسافة، وعن مقدار التحول فلسفة. كما أنها تكشف فعل الزمن في الذات الشاعرة التي تخيرت من الأقنعة ما يمثلها على حقيقتها الجديدة. إنه السيف تلك الأداة الجرداء التي تتصل بالموت بأكثر من سبب.. إن فيها من الموات ما يجعلها الرمز الذي ينصرف من معاني القوة والشجاعة التي كانت له في قصائد النضال، إلى البرودة، وعدم التمييز بين رقبة وأخرى، إلى العدم. إنها تتواصل دلاليا مع "تشرين" الشهر الذي يطل على الشتاء، ويمهد له، بما يقدم من معاني التحول في الطبيعة التي يخفت فيها بريق النضارة، وشدة الإضاءة. فتبهت ألوانها، وتتعرى هياكلها، رافعة إلى السماء عيدانها المجردة من الثمر، والورق، والزهر. يرافقها في تحولها الريح العقيم الذي يكتنز في معانيه معنى الهلاك (اللهم اجعلها رياحا ولا تجعلها ريحا). ذلك هو الدعاء المأثور إذا ما استقبلت الريح وجوه القوم، يخشون ما فيها من عذاب، وعقم، وخراب.. ولم يكن المطر في موروث العربية قرين الخصب أبدا، بل كان على الدوام لصيق الهلاك والعذاب.

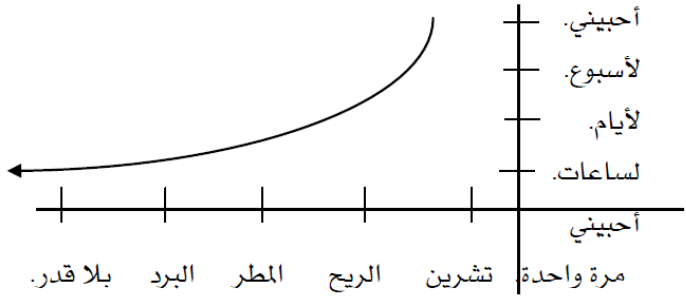
إنها أقنعة تتفلت من رقابة الشاعر وهو يرسلها على وجه القصيدة، بيد أنها بما تحبل به من معاني، وما تكتنز من دلالات، تنصرف بنا إلى تقرير الحالة التي يعانيها الشاعر في مرحلته تلك. فإذا أضفنا إليها البرد، وتلاشي القدر، فقد ألحقنا بالذات حالة الضياع والتيه، التي تطوِّح به في متاهات البحث الجديد عن الرجة التي تعيد إليه شيئا من توازنه المطلوب.. إننا حين نضع قبالتها أقنعة الفاعلة نتأكد من الرغبة الدفينة التي تعتمل في قرارة الذات.. نحس رفضها الضعيف لما آلت إليه.. نستشعر ضعفها وهو يدب فيها مدعوما بالخجل، والرغبة في الاعتراف.

أمر خطير أن يعترف الشاعر بأن المنهج الذي سار عليه، والذي نصبه ناطقا رسميا باسم العاشقين، لم يعد يجد في قرارته من آيات التشريف التي كانت له من قبل.. إنه يجد فيه الخجل.. إلى درجة وصمه بالعيب (عيب يا ولد..). هذا الاعتراف الذي يقرر عندنا الوجهة التي يجب أن تسلكها القراءة اليوم، معيدة إلى "المؤلف" اعتباره الأول في تقرير المعنى الأولي الذي ربما انفتح على التأويل مرة أخرى بغية التعدد والانتشار.. ولكن الحضور الخطير " للمؤلف" لا يمكن أن يستهان به اليوم، خاصة وأن الدرس الغربي نفسه يصارع الردة التي تزحف عليه مطالبة بذلك الحق الأثير. يقول "روبرت شولتز" :« في الوقت الحاضر لدينا دعاة أشداء للنقد الذي يتوجه إلى المؤلف.. وأعني بالنقد الذي يتوجه إلى المؤلف، ذلك النوع من التأويل الذي يؤثر دور المؤلف في النص، ويريد استرجاع نية المؤلف كمفتاح لمعنى النص. وأبرز دعاة هذا المنهج هو "إ.د. هيرش" الذي طرح قضيته بقوة وبلاغة في كتابيه:"المصداقية في التأويل" و"أهداف التأويل".» [4]

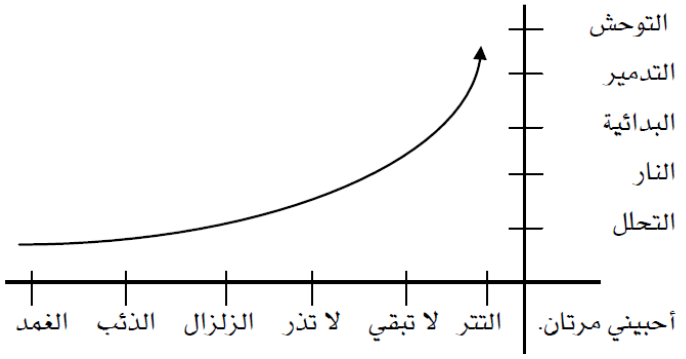
إن النية التي يتحدث عنها "هيرش" قد تفهم في سياق المقصد الذي كان فكرة ابتداء في خلد المؤلف، ثم اختمرت لتجد لنفسها الشكل الذي يناسبها للخروج قصيدة، قد نضيف إليها "نية" اللغة التي تطمر في استعمالاتها القديمة ظلالا يمكن أن تضيف إلى النية الأولى جديدا نرى من واجب القراءة التنبه إليه.

فليس المبدع ذاتا فقط، وإنما اللغة في تواصلها مع الذات تعبيرا، وفي تواصلها مع المتلقي أثرا.. لهذا السبب نستطيع أن نرسم شكل التقاطع بين توترات الفاعلة والفاعل لتقديم مخطط وتيرتين: وتيرة الذات الشاعرة، ووتيرة المرأة (الرغبة).

4.2-المخطط البياني لوتيرة الذات الشاعرة،



5.2-المخطط البياني لوتيرة المرأة (الرغبة) ،

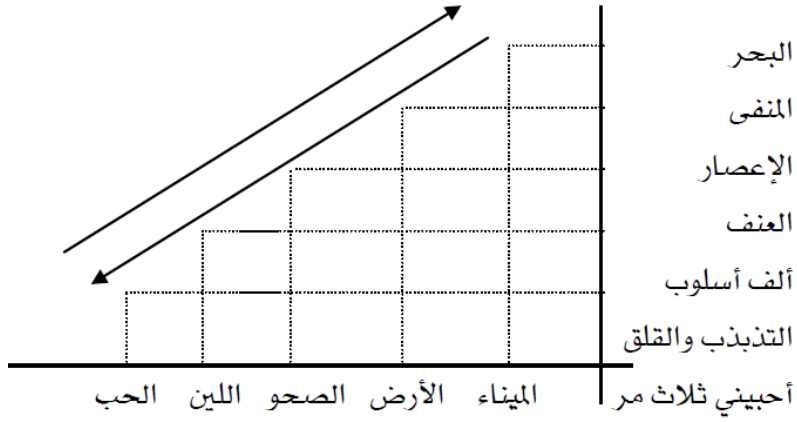


إن العلاقة الواضحة من المخططين تكشف عن اختلاف في اتجاه الوتيرتين: الأولى، والتي ترتبط بالذات الشاعرة، وتيرة نازلة، تعبيرا عن حالة التدني في الموقف، والحياة، وحصاد التجربة. إنها وتيرة تنتهي ب (بلا قدر) وكأنها تعلن عن إفلاس الشاعر في المسعى الذي رسمه لنفسه، أو على الأقل رسمته له الشهرة التي ارتبطت به دهرا، والتي أخذ يتحلل منها على النحو الذي شهدنا من قبل.

إن الوتيرة نازلةً تكشف عن مخبوء الشاعر، وتفضح فيه الذبول الذي يعتريه في هذه الفترة الحرجة من حياته على الأقل. وقياسها على هذا القبيل يثير في القراءة البحث عن أسباب الاندحار الذي يعانيه الشاعر في نفسه أولا، وفي تجربته ثانيا. وكأننا بالكشف عن مسار التوترات الداخلية التي تحتفظ بها اللغة، نستطيع دوما النفاذ إلى العمق الذي تكتمه الذات، وهي تداري اللغة حتى

لا ترفع ما فيها من تراجع وخوف.. إنه الخوف من الآتي.. الخوف من المنتهى الغامض الخالي من القدر.. وكأن القدر في النهاية ملاذ يتذرع به المرء لتفسير ما يؤول إليه.. فيقول أنه قدر وكتاب. غير أن الذات التي تسلب هذه التعزية، ذات ضائعة تائهة في دروب المصادفات التي تكتنفها المفاجآت المتجددة، والتي لا تسمح لها بالاختيار الذي يعارك القدرية في المقرر سلفا. إنه يريد من خلال التصعيد الذي يلحقه بالفاعلة إيغالا في البدائية، تثوير الوتيرة النازلة التي تحدد تراجعه. وهي مزاوجة إن أفلحت في مزيجها مكنت الشاعر –نظريا على الأقل– من الاستفادة من الرجة التي من شأنها أن تعيد له توازنه المفقود، وترتب في ذهنه الأولويات التي سيعتمد عليها في تقرير قدره. لذلك كان التعامد الذي نقيمه بين الوتيرتين تعامدا من شأنه أن يكشف التأرجح بين المطلبين جيئة وذهابا في نسق من التبادل الحاصل بين الفاعلة والفاعل.

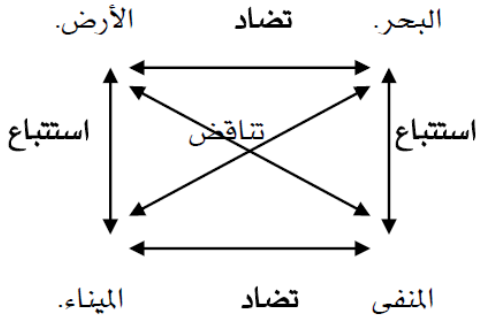
ولنا أن نمثلها تجسيدا لحركتها المتبادلة، صعودا ونزولا في الاتجاهين. مقيمين التعامد على عناصر جديدة نستقيها من بقية النص. والتي تمكننا من خلال بنائها الخاص من النفوذ إلى العلاقات التي تحكم الترابط الذي ينشئه الشاعر في الفقرة الأخيرة. وكأننا أمام حركة فيها من الارتداد الذي يفسر طبيعة العناصر المختلفة، نرسمها في البيان التالي:



إن التعامد المشاهد على المخطط ينبني أساسا على التضاد بين العناصر العمودية والعناصر الأفقية، مُحَدِّثا بطبيعة العناصر التي اختارها الشاعر لبناء المفارقة بين الأقنعة في النموذجين. وكأنه بذلك يريد التأكيد على القرب/البعد الذي يجده إزاء النموذج الذي يسعى إلى تحقيقه من خلال الأوصاف التي ساقها في تراكيبه الشعرية. غير أن هذه العناصر لا تلقى إلقاء من غير روية وتدبر. إنها في هذا النسق الخاص تتمتع بكثير من الترابطات التي يحكمها منطق خاص. إنه منطق شعري، فني في الأساس. ولكنه على الرغم من ذلك يجسد الرغبة التي يهجس بها الشاعر من خلال استتباب هذا الضرب من التنافر الحاصل بين المتقابلات.

فإذا أخذنا (البحر) في مقابل (الأرض) أو (المنفى) في مقابل (الميناء) كانت الحقول الدلالية التي تنتشر انطلاقا من الألفاظ الأربعة من الكثرة والتعدد، ما يسمح لنا بقراءتها على النحو الذي يخدم الفكرة التي أسسنا عليها الفرض السابق. مادام البحر فضاء للضياع، والهلاك، والفقد.. تقابله الأرض لترفع إلينا معاني الأمن، والوطن، والأهل.. وما شئنا من المعاني التي تنتهي إلى السكينة والاطمئنان.. كما أن المنفى ابتعاد وفرقة، قد يكون الميناء منطلقها. غير أن الميناء عودة ولقاء، أوبة ورجوع.. لذلك تأخذ هذه الأقنعة التي تتلبسها الفاعلة من خلال رغبة (كوني) هذا التضاد، وذاك التناقض الذي يريد الشاعر أن يؤسس من خلاله حقيقة النموذج الذي يرغب فيه.

إننا نستطيع قراءة الثنائية الأولى من خلال المربع الذي شاع عن "غريماس" والذي من شأنه الكشف عن مسميات العلاقات التي تشد الثنائيات إلى بعضها، مبينا منطقها الداخلي، حتى نتبين الشدة التي تحكمها في تفاعلها داخل القصيدة أولا، وفي صلب النموذج المنشود.



الإيجاد المادي، (كوني).

نسميه إيجادا ماديا لأن العناصر فيه تنحو منحى ماديا في دلالتها المباشرة، وكأنها بذلك تريد أن تستجمع العناصر التي تقوم شاهدا على الوجود العيني للنموذج. فإن هي أفلحت في ذلك كان الإيجاد المعنوي مرتبطا بها على نحو صريح، يسهل على القراءة اكتشافه من المقاربة الأولى.

إن علاقة التضاد التي تقوم بين البحر والأرض، علاقة تأخذ حقيقتها من الطبيعة نفسها. وكأنها تقسم الوجود إلى عالمين متجاورين متضادين في نفس الوقت. ووجودهما ضروري لبعضهما بعض. لأن التضاد مثلما قلنا من قبل لا ينفي الطرف الآخر، بل يذهب في الاتجاه المقابل فقط، محتفظا للعنصر الضد بمصداقية وجوده، ومجاورته. لذلك كان البحر والأرض محببان للذات الشاعرة في ذات الآن. غير أن له من البحر ما ليس له من الأرض. وله من الأرض ما ليس له من البحر. وتلك التكاملية التي يتيحها التضاد تجد حقيقتها –هي الأخرى– في التعارض الواضح بين ذات الفاعل والذات الفاعلة، وفي مطالب الرغبة التي تريد أن تجمع الضد إلى الضد بحثا عن الرجة التي تعيد للموات حرارة الحياة. إننا لن نستسيغ وجود نموذج يلبي الهيئة التي تكون فيها الذات الفاعلة، لأنها ستكررها نسخة عنه. والشاعر يعلن صراحة أنه يكره التكرار، ويرغب وفي التجدد. كذلك تقوم الضدية بين المنفى والميناء، انطلاقا وأوبة، رحلة ورجوعا. إنه الذهاب والإياب الذي يوقع حركة البحث والتجدد في آن.

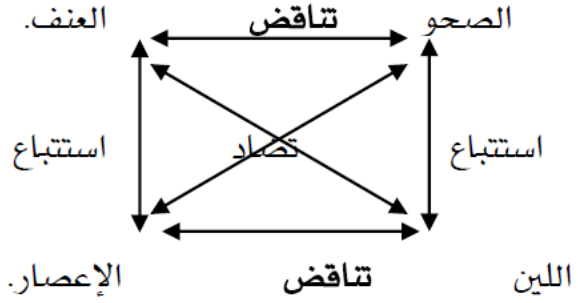
وينسف عن الأشياء استقرارها المميت. إن الرحلة تقتل المكان وتغيبه من خلال التجديد المستمر لأشكاله وهيئاته. وتتلف الزمن لأنها لا تترك له متكأ يجسد فيه استمراريته الخطية. كذلك كانت الرحلة في الشعر العربي القديم، مغالبة لسلطة المكان وقهر الزمن. لأنها كانت التحول الذي يشارك به الشاعر دورات الفلك، فلا يشعر معها بالكر والفر، إلا من خلال وقوفه على الأطلال.. ذلك الشاهد الثابت على استقرارية المكان، وفعل الزمان.

إن المنفى –وإن كان يضاد الميناء، ويتحد معه في آن– يمكِّن الشاعر من التحرك بين القطبين، حركة بناء وهدم.. حركة إنشاء وإتلاف.. وهي الحركة الوحيدة التي توهم الذات بوجود الفعالية التي تتحسس مواتها في قرارة الذات. لذلك نستشعر أن القصيدة في عمقها إنما هي رثاء للذات، وبكاء على ما آلت إليه من لا قدرية وجدب. إن الكثير من الشعر العربي الذي صنف في هذا الغرض أو ذاك، لو أعيدت قراءته على ضوء حضور الغياب المستكن وراء الصور والعبارات، من خلال الكشف عن شبكة العلاقات التي تحكم الترابطات الناشئة بين عناصره، سيفصح عن الجديد الذي يجبرنا على إعادة النظر في التصنيف السالف.. كيف يجوز لنا أن نتصور "ابن زيدون" في نونيته التي يبعث بها من السجن، بعدما زال عنه الجاه والحبيب، قصيدة غزل، وفيها من رثاء الحال ما فيها.. ألكونها أنها ذكرت "ولادة" أو ألمحت إليها؟ إننا لو فعلنا ذلك أبطلنا رسالة الشعر من أساسها.. ربما أعاد حضور الشاعر إلى رحاب شعره اليوم، والتحلل من الادعاء المغرض في نفيه وإقصائه، الكثير من الحقائق التي ظلت غائبة من ساحة الشعر.

إننا إذا تأملنا العلاقة عموديا، انتهينا إلى تسمية جديدة في طبيعة الروابط بين العناصر المتعامدة، تقدم جديدها لعين التأمل. ف(البحر) و(المنفى) يخضعان لعلاقة استتباع. بمعنى أن الواحد منهما يستتبع الآخر. وكأن الربط بينهما لابد له أن يسلك منطق هذه العلاقة دون غيرها من

العلاقات. كذلك الشأن في (الأرض) و(الميناء) لأنه جزء منها، كما كان المنفى جزء من البحر على سبيل التغليب. غير أن منطق العلاقات الداخلية تحكمه وتيرة التناقض التي تهدم فيها العناصر بعضها بعض. ولا يكون الهدم إلا في مجال المعاني التي يحبل بها الحقل الذي تنتمي إليه العناصر. لذلك كان البحر يقف من الميناء موقف تناقض، فذا للفقد، والضياع، والغربة، والمنفى. وذاك للعودة، واللقيا، والأهل، والأحبة.. ففيهما تتجسد الحركة الراجعة بما تشتط بعيدا في الاتجاه النقيض. وعين الخبر نجده في (الأرض) و(المنفى).

أما إرادة الإيجاد المعنوي، فتتطابق مع الرغبة الأولى (المادية) حاملة إليها من المعاني الشفافة ما يلبسها حقيقة الأنثى التي يريد الشاعر رفعها إلى مقام المرأة المثال. نجسد علاقاتها في المربع التالي:



الإيجاد المعنوي (كوني).

قد نقرر من وراء هذه العلاقات التي نشاهدها أن مسألة الوعي التي يحاول النقد الحديث إقصاءها كليا، أو جزيئا من ساحة الإبداع الفني، مسألة لا تقوم على شاهد مادي، اللهم إلا في الكتابة السريالية التجريبية التي تتعمد العبث، واستبعاد الوعي من ساحة الحضور المبدع. غير أن الهندسة التي ترفعها القصيدة، وهي تتكشف في هذه الأثواب المتراكبة من العلاقات الأفقية والعمودية، يؤكد حضور الوعي الشاخص الذي لا يترك للغيبوبة سلطة التوجيه

والتسيير. لأننا من خلال هذه العلاقات نكتشف الحضور الطاغي للذات المبدعة، وهي تحاول المجاهدة لبيان رؤيتها للنموذج الذي يقرر مصيرها في مستقبل أيامها. إنها مسألة مصير. ولا أخال أن المصير يترك للمصادفة العابثة التي تتلهى بإلقاء القول على عواهنه، من دون عقد ينتظمه. سواء كان الإعلان عن العقد من شارات الشاعرية، أو كان خفيا يدب بين المكونات البنيوية للقصيدة.

أن ينتهي الشاعر من فصل الإيجاد المادي، لينتقل إلى فصل الإيجاد المعنوي، لا يتأسس صنيعه على العبث، واللعب بالكلمات. وإنما يقوم على السعي وراء استنفاذ الفكرة التي من أجلها قامت الثنائيات، وترادفت الأقنعة على وجه الذات الفاعلة والمنفعلة على حد سواء. غير أننا ونحن نذهب هذا المذهب لا نريد أن نناقض أنفسنا في ادعاء جديد ينفي عامل اللاوعي.. إننا نقرره، ونقر بوجوده، لأننا نقر بالغياب بعدا للذات الشاعرة التي لا يمكن لها أن تتحكم في الكثير من معطياته المادية والمعنوية. ولكننا نراه فعلا دسيسا، تتسرب عناصره إلى سطح القصيدة، محدثة فيها من الآثار ما ينبئ عن البعد العميق الذي يشكل غور النص، ويفرض على الكلمات من الحمولة ما لم يكن لها أصالة. كما يفرض على الأساليب أن تسلك سبلا فيها من المخالفة والانزياح ما يحولها بدورها إلى مثيرات تستوقف القراءة، وتزّج استسلام القارئ لهدير الكلمات. إن فيها من الانتظارات الداخلية ما يفرض على القارئ التوقف لتفحصها، وحل عقدها. [5]

3-حركة الوتيرة الإبداعية في النص:

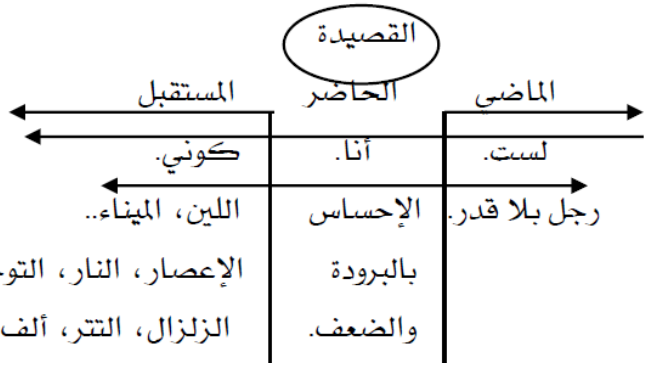
ليست القصيدة جملة من التوترات وحسب، تتعاقد فيما بينها في ما يشبه الجملة العصبية التي تتولى إدارة الأحاسيس المختلفة في الجسد الحي. بل القصيدة -إضافة إلى ذلك- حركة لها من الامتداد في الزمان والمكان ما يجعلها تحتل حيزا من الوجود يتجاوز الإنشاد، ويتجاوز الكتابة، إلى التاريخ.

وعندما نستعمل مصطلح التاريخ لا نريد منه الإخبار عن الماضي فقط، وإنما نريد منه التشوف إلى المستقبل كذلك. لأن الحركة التي تسكن القصيدة الحية لابد أن تذهب بها من الماضي إلى الحاضر، إلى المستقبل. تكتسب في سيرورتها من المقومات المستجدة ما يخول لها استدامة الفعالية، والتأثير في الأجيال المتعاقبة. وكذلك صنيع الفن الذي إذا ما انتهى من التعبير عن مقاصد صاحبه أصالة، انفتح على التجارب الإنسانية من غير قيد أو شرط، سوى شرط التفاعل الصادق مع التجربة الأم. قد يؤمم القارئ النص لنفسه في لحظة من لحظات العمر، مكتشفا أنه النص الذي كان يمكن أن يقوله. وأن هذه هي اللغة التي كان يبحث عنها في قرارة نفسه. وأن الصور المختارة إنما انتزعت من أحاسيسه هو، لا من أحاسيس غيره. تلك هي المشاركة الفعالة التي تكتشف فيها الذات المتلقية ما يزحزحها عن أفقها القديم لتتفتح على الجديد، مضيفة إلى رصيدها من المعاني التي كان مخبأ عنها في تلافيف غيابها الخاص.

كما يقوم فعل التأميم بإفراغ شحنات جديدة التوتر على القصيدة، تنحرف بها عن التوترات الأولى التي أنشأت معمارها الخاص. وفي ذلك تكمن حقيقة التجدد للنص، وحقيقة التعدد في القراءة. لأننا لا يمكن أن نطمئن إلى قراءة ليس فيها من هذه المعاناة، ما يفتحها على التعاطف مع النص. ومن ثم ما يؤهلها لأن تقول جديدها عن النص. إذ القراءة ليست اقترابا باردا من النص، شأن المخبري الذي يتفحص الجسم المشرح أمامه، من غير أن تساوره المشاعر التي تجعل الجسم امتدادا له. بل القصيدة لن تفلح في التأثير، وإشراك القارئ إلا إذا كانت حقا امتدادا للقارئ، يجد فيها من تاريخه الخاص ما يستحثه على الإقبال عليها.

وإذا شئنا –تماشيا مع لغة المخططات– أن نجسد تاريخ القصيدة التي قرأناها، أمكننا تقديم هذا الشكل الذي يبسط أمامنا حركة القصيدة، وهي تلخص

في سيرورتها طرفا من حياة صاحبها على الأقل، أو طرفا من حياة المتعاطفين معها تجربة. لأننا سنجعل لها من الوجود امتدادا في الماضي، تلخيصا لجانب مهم من حياة الشاعر، والذي لم يجد فيه من المنجزات ما يجعله ماضيا يرضي الذات. ومن الحاضر ما يكشف عن اللحظة الحرجة التي تقف فيها الذات عند نقطة التحول الكبرى في مواقفها وأفكارها. ومن المستقبل ما ترغب في أن يكون على الهيئة التي اجتهدت القصيدة في رسمه.



إن حركة القصيدة وهي تمتد هذا الامتداد، في الاتجاهات الثلاثة، توحي لنا بأن الفكرة التي سكنت الذات الشاعرة، لم تكن فكرة ناشئة عن مثير طارئ، حادث في غفلة التوالي الزمني. ولكنها فكرة متجذرة في الزمن، تعود أصولها إلى ترسبات من الأحاسيس المتوالية على مر الأيام. إنها فكرة ناشئة من المرارة التي تتعاظم في مذاق الذات، انطلاقا من توالي التجارب التي لم تأت بالمأمول فيها من إشباع ولذة. تلك التجارب التي لم تقرب بين الشاعر والمرأة التي ينشد، بل التي كشفت له عن زيف النماذج التي أسس عليها معرفته بالنساء، التي كانت الكلشيهات الحضارية تشوه فيها المرأة، وتتفنن في إبراز الأنثى تحت المساحيق، والأنوار المختلفة، والتبذل الساقط. لذلك كان التقرير النهائي عنها من خلال استعمال الماضي المطل على الحاضر (لست) يسفر عن (رجل بلا قدر). وأن الحاضر الذي يوقعه ضمير المتكلم (أنا) الشاخص الذي يعتمد نتوء

الهمزة، ليطل منها على الجميع، من دون قناع ولا زيف، تدل على الموات الذي بدأت برودته تدب في الأوصال والأطراف. أما المستقبل المأمول، فيتجسد من خلال فعل الأمر (كوني) عساه أن يحدث في الذات من الرجات ما يبدد الموات، وما يستدفع الضياع والفراغ.

إن القصيدة بحركتها تلك، تلخيص حي لشطر من حياة الشاعر، يمثل فيه النص مؤشر تحول نحو الجديد الذي لن يجد فيه القارئ قصائد الغزل على النبرة التي اعتادها من قبل، بل يجد فيها من المطارحة الفلسفية ما يرغمه على تغيير معاييره الجمالية والفنية التي كان يحتكم إليها. إنه لن يرى بعد هذا النص نصا فيه الغذوبة الفطرية للغزل التي عهدها من قبل. سيجد نفسه إزاء نص لن تفك حباله مرجعيات الصور القديمة، ولا رموزها المهترئة استعمالا.. سيجد إنسانا أولا وأخيرا.. شاءت له مصادفات عدة أن يكون شاعرا محسوبا على الغزل، يتنصل من هذه التهمة التي لبسته، يبحث لها عن امتداد فكري، يخرجها من دوامة المساحيق والعطور. يرفعها من الخدور المضللة، إلى ميادين الفكر الحائر وراء معاني الأشياء وحقائقها.

هوامش:

1-أنظر صلاح فضل. أساليب الشعرية المعاصرة.ص:23. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. 1998. القاهرة.

2-م.س.ص:.25

3-من حديث له مع ياسين رفاعة. جريدة النهار اللبنانية1988/08/17. عن جودت نور الدين.الشعر العربي.. أين هي الأزمة؟ ص:41. دار الآداب.1996. بيروت.

4-روبرت شولتز. السيمياء والتأويل. (ت) سعيد الغانمي. ص:25. المؤسسة العربية للنشر والتوزيع. ط1. 1994. بيروت.

5-أنظر حبيب مونسي. فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. ص: 249.248. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2000.2001.

فجوات النص وتشظي القص

د. أحمد الواني
جامعة بنها مصر

الملخص:

(المعذبون في الأرض) هي مجموعة قصصية لـ "طه حسين"، وفيها يمارس القص تارة ويتحدث إلى القارئ حديثًا مطّولاً تارات كثيرة؛ محاولاً توجيه القارئ والسيطرة عليه، فيتخيل ردود فعل القارئ المحتملة، ويعد نفسه للرد على التساؤلات التي تدور في ذهن القارئ، الذي يبدو ـ في نظر المؤلف ـ عاجزًا عن فهم القص، فلا يسترسل المؤلف في بث حكيه؛ إذ ينقطع البث ويتوقف الحكي، ويتشظى القص.

الكلمات المفتاحية: النص؛ القص؛ المؤلف؛ القارئ.

Abstract:

(The Wretched of the Earth) is a collection of short stories for "Taha Hussein", and the shearing sometimes a long talk and talking to many Tarat reader, trying to guide the reader and control, imagines the reactions of potential reader, and prepare himself to answer the questions that revolve in the mind of the reader, who seems in the eyes of the author is unable to understand storytelling, it goes on copyright in the broadcast Gah; it ceased broadcasting and stops storytelling, storytelling and split apart.

Key words: text; shear; Author; Reader.

تساؤلات مشروعة:

المعذبون في الأرض.. كان أول صدور لها مجتمعة سنة 1958 عن نادي القصة بالقاهرة، واصطلح جمهور القُرّاء والنقاد على كونها مجموعة قصصية؛ في حين حرص "طه حسين" على وصف بأنها: "أحاديث" جمعها بين دفتي "كتاب" وليست "مجموعة قصصية"! ولعل هذا الوصف يجعلنا نتساءل: هل اختلط الأمر على نادي القصة فنشر كتابًا فكريًا لـ "طه حسين" لا عملاً إبداعيًا؟ وهل اختلط الأمر ـ أيضًا ـ على الهيئة المصرية العامة لدار الكتب

والوثائق القومية أثناء إعداد الفهرسة[1] فصنفت الكتاب خطأ ضمن: (القصص العربية القصيرة) وطبعت منه ثلاث عشرة طبعة دون تغيير لهذا الخطأ؟ وكذا هل اختلط الأمر على مكتبة الأسرة بمصر حينما نشرت العمل ضمن الأعمال الإبداعية لا الفكرية؟ وإذا كان "طه حسين" لا يرى عمله مجموعة قصصية فلماذا سمح بنشرها تحت اسم القصص لا الأحاديث؟ ولماذا يسمي أحاديثه بأسماء أعلام مثل: "صالح"، "قاسم"، "خديجة"...؟ ولماذا عندما نقرأ "صالح" . مثلاً . بوصفه حديثًا نجده بطلاً لقصة سميت باسمه؛ بل وعندما يحدثنا "طه حسين" عن شخصية "صالح" وكيف رسمها فلما يستشهد بما كان يفعله الروائي الفرنسي "ديديرو" في رسم شخصياته؟

هل أخفق "طه حسين" في القص، وفطن لإخفاقه فحرص على كتابة مقدمة نظرية واصفًا عمله فيها بأنه أحاديث خشية النقد؟ وإذا صح ذلك فهل تسمية الأحاديث تنفي عن العمل جوهر القص؟ أم أن الأحاديث . بحسب ظن الكاتب . لها طابع يختلف عن القص؟.. لعلها تساؤلات مشروعة تحتاج منّا إلى ضرورة الكشف عنها.

خلفيات كتابة النَّص:

المعذبون في الأرض[2] .. بدأ طه حسين كتابتها عام 1946، وتتكون أحاديثه . بحسب تسميته لها . من أحد عشر حديثًا، حملت الستة الأولى عناوين

([1]) النسخة المعتمدة في الدراسة، هي النسخة الصادرة عن دار المعارف بالقاهرة . الطبعة الثالثة عشرة . 2008. انظر: المعذبون في الأرض . ص2.

(2) ومن الجدير أن نشير إلى أن أول صدور لهذه المجموعة القصصية مجتمعة في كتاب كان في العدد السادس من سلسلة الكتاب الفضي لسنة 1958، وهى سلسلة شهرية تصدر عن نادى القصة بالقاهرة. وقبل صدور المجموعة كان من المحظور نشرها بمصر، حيث منعت السلطات الملكية نشرها . آنذاك . لما رأته فيها من تقريع لاذع لطبقة الأثرياء وتحريض

أسماء أعلام هم أبطال الأحاديث/القصص، فجاءت الأسماء: (صالح . قاسم . خديجة . المعتزلة . رفيق . صفاء) ونشرت هذه الأحاديث بمجلة الكاتب المصري على فترات متقطعة في أعوام 1946 و1947 و1948 ...أما الخمسة أحاديث الأخيرة؛فثلاثة قصص لها طابع تاريخي إسلامي وهي: (تضامن . ثقل الغنى . سخاء)، واثنتان جاءت على صورة المقالة السردية وهما: (خطر ومصر المريضة).

لم يتمكن"طه حسين" من نشر أحاديثه القصصية جملة واحدة إلا بعد انتهاء الحكم الملكي وقيام ثورة يوليو 1952 ضد الملكية والإقطاعية المنفردة بالمال والسلطة، وقد أدت هذه الإقطاعية إلى بروز طبقتين في المجتمع المصري، الطبقة الأولى هي فئة قليلة من الإقطاعيين أو ملاك الأرضي من الأغنياء، وذلك في مقابل الطبقة الثانية أو الجمهور العريض من المصريين الفقراء المعدمين وهم الفلاحون أو المعذبون في الأرض؛ لأنهم يكدون ويعملون في الحقول كأجراء لا يملكون شيئًا ولا يجنون من ثمار عرقهم إلا البؤس والشقاء.

ويطرح "طه حسين" في نصوصه القصصية قضايا إنسانية واجتماعية وتاريخية، مع جعل المعاناة الإنسانية مرتكزًا بارزًا في حديثه.ففي قصة **(صالح)**[3] يجسد الكاتب لنا الفقر والمعاناة لأبناء الريف المصري، ولم تتبدل هذه المعاناة إلى الراحة الحياتية بل تكون النهاية مأساوية، للبطل الذي يدهمه قطار المحطة فيموت ويتلاشى.

مباشر لطبقة الفقراء على الثورة؛ ولذا حُظر نشرها بمصر، وهنا لجأ طه حسين إلى نشرها بلبنان سنة 1949. ولم يتمكن من نشرها مجتمعة في مصر إلا بعد قيام ثورة يوليو 1952.

([3]) المعذبون في الأرض . ص ص42/14.

أما في قصة **(قاسم)**[4]فيصوّر الكاتب المعاناة الجسدية للبطل في طلب رزقه من صيد النهر، ولا يقتصر الأمر على المعاناة الجسدية إذ يعتمل على البطل معاناة نفسية، عندما يتدنس شرفه بسبب ابنته وفعلتها الآثمة مع زوج عمتها، وتكون نهايته مأساوية وغائمة عندما يذهب إلى النهر بلا رجعة.

وينتقل "طه حسين" في قصة **(خديجة)**[5]إلى قضية القهر الأنثوي، عندما تُكره "البطلة" على الزواج، وتنتهي حياتها بالدنس، فتلقي بنفسها في النهر لتموت غريقة.

وإذا انتقلنا إلى قصة **(المعتزلة)**[6]سنجد الكاتب يركز الضوء على أسرة بائسة، يدفعها البؤس إلى العزلة، فهم معزولون عن الناس، تعتمل عليهم الأوبئة الطاحنة، وتُعدُّ "أم تمام" هي الشخصية المركزية في القصة، فهي عماد الأسرة، ولكن هذا العماد ينمحي عندما يموت ولديها بالوباء وهنا ترى "الأم" أن تُغرق نفسها وابنتها في النهر، فتموت الأم وتبقى البنت.

ويأخذ "طه حسين" قصة **(رفيق)**[7]من الواقع؛ إذ يُصرح بأن قصته هذه المرة هي قصة واقعية لزميل له، من زملاء الكُتّاب، أهلكته حمى التيفوئيد، وقد ترك موته حزنًا ولوعة في نفس الكاتب.

وفي قصة **(صفاء)**[8]يطرح الكاتب قضية الحب من منظور مختلف؛ إذ يحكي لنا عن فتاة مسيحية أحبت «عبد السيد»، لكن يتلاشى الحب مع الفقر، فليس من حق الفقير أن يحب، فقد تزوجت صفاء من رجل غني إكراهًا،

([4]) س . ن: ص ص65/42.

([5]) س . ن: ص ص 80/65.

([6]) س . ن: ص ص101/80.

([7]) س . ن: ص ص120/102.

([8]) س . ن: ص ص149/121.

فيؤثر الفتى المحب أن يحتز القطار رأسه احتزازا، وتختار الفتاة أن تفصم عُرى زواجها بالموت.

ومن الملحوظ أن نهايات أبطال القصص هي نهايات مأساوية، فيكون الموت في حادث قطار أو الموت بمرض وبائي أو الانتحار بطرق مختلفة... حيث تأتي هذه النهايات عندما تعجز الشخصيات عن التعايش مع الفقر والقهر والمرض، ولعل الغالب هو لجوء أبطال القصص السابقة إلى الانتحار وبه تنفك العقدة التي نسجها الكاتب في كل قصة.

ويتحول "طه حسين" بقارئه من القصص ذات الغايات الإنسانية والاجتماعية إلى سرد مجموعة من الأحداث التاريخية عبر ثلاث قصص:

الأولى هي قصة **(تضامن)**[9] ويصور فيها عام الرمادة سنة ثماني عشرة للهجرة، وما حلّ بالمسلمين من أهل الحجاز ونجد وتهامة خاصة في هذا العام الأسود من قحط وجوع، وفيما أتيح لهم من الصبر على الشدائد، وشعور التعاطف والتآلف والتضامن الاجتماعي حينما جاءت الإمدادات والمعونات من مصر والشام والعراق حتى تجاوز المسلمون هذه المحنة.

أما الثانية فهي قصة **(ثقل الغنى)**[10]وفيها تحدث "الكاتب" عن عبد الرحمن بن عوف رضي الله عنه وكيف أن النبي صلى الله عليه وسلم أخبره أنه من الأغنياء ولن يدخل الجنة إلا زحفًا، وأمره أن يُقرض الله قرضًا حسنًا؛ كي تنطلق قدماه على الصراط يوم القيامة.فكان عبد الرحمن بن عوف رضي الله عنه لا يكف عن إضافة الضيف وإطعام المسكين وإعطاء السائل ليطهّر ماله تطهيرًا، فكان من أكبر المسلمين تصدقا بماله.

([9]) س . ن: ص ص164/156.

([10]) س . ن: ص ص172/165.

والثالثة هي قصة (**سخاء**)[11]وفيها تحدث "الكاتب" عن طلحة بن عبد الله رضي الله عنه وكيف كان يهتم عندما يأتيه مال كثير، ولا يستقبل يومه سعيدًا إلا حينما ينفق ماله كله.

ويتحول "طه حسين" من القص التاريخي إلى الخطاب التحذيري المباشر، وذلك الغالب على قصة (**خطر**)[12] وفيها يحذر من قيام ثورة ضد النظام القائم وكأنه يتنبأ بثورة ضد الملكية الفاسدة، وقد تحققت توقعاته بالفعل بعد سنوات قليلة من كتابة مجموعته.

ثم يتحول "الكاتب" من الحديث عن بؤس الفلاح في الريف المصري إلى الحديث عن بؤس الموظف في المدينة فيصفه وكأنه: «قبر متحرك يحيا حياة ظاهرة ولكن قلبه ميت، قد أماته البؤس والشقاء والهم. فأعجب لدولة يخدمها موظفون تحيا أجسامهم وتموت نفوسهم، وانتظر بعد ذلك من هذه الدولة أن تسلك بالشعب طريقة إلى العزة والكرامة والاستقلال»[13].

ونلحظ أنه يضع نفسه موضع المصلح الاجتماعي بنظرة لا تخلو من الموضوعية، ويرى أن الإصلاح الاجتماعي لابد أن يسبقه إصلاح سياسي.

وبعد رصد "الكاتب" للريف المصري والتاريخ والدولة بمواطنيها، يختم مجموعته القصصية بحديثه عن (**مصر المريضة**)[14] ولا يعني مرض الكوليرا الذي ألّم بهذا البلد فحسب؛ ولكنه يقصد مرض الطبقة المثقفة التي أصابها المرض والإحباط والحزن؛ ويصل إلى رؤية شمولية للمصريين، فهم: «ماضون

([11]) س . ن: ص ص182/173.

([12]) س . ن: ص ص156/150.

([13]) س . ن: ص156.

([14]) س . ن: ص ص192/181.

في حياتهم كما تعوّدوا أن يمضوا: ألسنة طوال وعقول قصار وقلوب قاسية كالحجارة بل أشد قسوة»[15].

ثم يُنهي حديثه بنتيجة حتمية هي طريق الخروج من الأزمة؛ فيرى أن أمام مصر والمصريين:«إما أن يمضوا في حياتهم كما ألفوها، لا يحفلون إلا بأنفسهم ولذاتهم ومنافعهم، وإذًا فليثقوا بأنها الكارثة الساحقة الماحقة التي لا تبقي ولا تذر، وإما أن يستأنفوا حياة جديدة.. قوامها التضامن والتعاون وإلغاء المسافات والآماد بين الأقوياء والضعفاء وبين الأغنياء والفقراء، وبين الأصحاء والمرضى»[16].

مستويات النَّص:

النص السردي شأنه شأن أي نص أدبي «يكتسب روعته من تأثيره، ومن ثم يظل باقيًا بمدى تأثيراته في عواطف الجمهور، وقد لاحظ "أرسطو" أن المأساة لها تأثيرٌ رائع على المشاهدين؛ لأن الجمهور يدرك مأساة البطل ويشعر بنفس مشاعر الخوف والألم أو اليأس، وتتجلى عبقرية الكاتب الفذ في خلق هذا التفاعل النفسي والعاطفي بين العمل والجمهور؛ لأن هذا يُحدث جوًا من الجمال والانسجام بين النص والقراء»[17]

والطّرح السابق يجعلنا نتحاور مع نص "طه حسين" من منظور تأثيره في القارئ، فإذا بدأ القارئ في مطالعة نص "طه حسين" سيلحظ أن المفتتح الاستهلالي جاء في صورة مقدمة مؤثرة، صاغها المؤلف في صورة إهداء، وهي مقدمة مكتنزة بالدلالات والإيحاءات، تخاطب عقل المتلقي قبل خياله، حيث يوضح الكاتب أسباب كتابة أحاديثه على وجه التحديد، وإلى من يتوجه بحديثه

([15]) س . ن: ص191.

([16]) س . ن: ص192.

(17) Julie Rivkin and Michael Ryan (ed): Literary theory an anthology, published by Blackwell, USA, Second published, 2004. p128.

فيها؟ فيقول في نص رصين، حرص على كتابته بصيغتين متتاليتين، على النحو الآتي:

«إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل،
وإلى الذين يؤرقهم الخوف من العدل،
إلى أولئك وهؤلاء جميعًا،
أسوق هذا الحديث

***

إلى الذين يجدون ما لا ينفقون،
وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون،
يُساق هذا الحديث»[18].

إذًا جاء النص الاستهلالي بصيغة الإهداء، رغم أن المؤلف لم يضع عنوانًا يدل على ذلك؛ ولكنه يصرح فيما يلي، فنقرأ: «لا أجد لتصوير الحياة في مصر أثناء الأعوام الأخيرة من العهد الماضي أدق من هذين الإهدائين اللذين يقرؤهما كل من تناول هذا الكتاب»[19]. ولقد ورد الإهداءان في شكل مقطعين يفصل بينهما بنجوم ثلاث كما نلحظ فيما سبق. وفيما يلي يمكنتحليل المقطعين لكشف ما بهما من دلالات.

في المقطع الأول من النص ترد عبارة: (إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل) وهذه العبارة تعبر عن الشريحة الكبرى أو الطبقة العريضة من المجتمع، إنهم المظلومون؛ ولذا فهم يحترقون شوقًا ولوعة إلى العدل. ثم ترد عبارة لاحقة، تأتي معطوفة على العبارة السابقة وهي: (وإلى الذين يؤرقهم الخوف من العدل).

([18]) طه حسين: المعذبون في الأرض . دار المعارف . القاهرة . الطبعة الثالثة عشرة . 2008 . ص5.

([19]) المعذبون في الأرض . ص5.

وهذه العبارة تعبر عن الشريحة الصغرى أو الفئة القليلة وهم الظالمون. ويؤكد المؤلف على ذلك بعبارة أخيرة: (إلى أولئك وهؤلاء جميعًا، أسوق هذا الحديث).

يؤكد المؤلف للقارئ أن حديثه إلى (أولئك) وهى إشارة للبعيد، إنهم الفقراء فهم المظلومون أو المهمشون أو المبعدون عن الحياة الكريمة؛ ولذا وصفهم منذ العنوان بأنهم: المعذبون في الأرض. كما أن المؤلف يؤكد أن حديثه إلى (هؤلاء) وهى إشارة للقريب، إنهم الأغنياء، فهم الإقطاعيون الظالمون أو المنعمون في الأرض.

ولا يترك المؤلف القضية الأساسية التي سيشرع في الحكي عنها؛ إذ لم يكتفِ بمقطع واحد؛ بل أخذ يؤكد على قضيته ويلح عليها في المقطع الثاني: (إلى الذين يجدون ما لا ينفقون،وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون،يُساق هذا الحديث).

يأتي هذا المقطع تاليًا للمقطع الأول، ومما لا شك فيه أن هذا الاستطراد يأتي من أجل زيادة التأكيد على القضية الأساسية التي سيدور الحديث حولها.

إذًا، الإهداءان يتوجهان إلى فريقين من المصريين؛ لأن المصريين في الأعوام الأخيرة من عهد الملكية يمثلون فريقين. أحدهما: الأغلبية والآخر: الأقلية، فالأغلبية من الفقراء والبؤساء الذين يحترقون شوقًا إلى العدل؛ لأنهم لا يجدون ما ينفقون. والأقلية: يؤرقهم ويقلقهم أن يتحقق هذا العدل؛ لأنهم يخافون على نقص ما بين أيديهم من مال وطيبات وأطيان وثروات ينعمون بها، ويحيون حياة مترفة ومنعمة في ظلها.

والمهم أن "طه حسين" بوصفه مؤلفًا لا يشغله إلا المتلقي أو القارئ منذ الإهداء، ويحرص على أن يوجه عناية القارئ إلى أن حديثه موجه إلى فئتين من الناس أو إلى طبقتين من طبقات المجتمع بينهما فرق شاسع، إنه فرق بين السماء والأرض.

وكما أكدنا ـ سابقًا ـ لم يشأ "طه حسين" أن يصف أحاديثه بـ "المجموعة القصصية" فهو يتحدث، ويحرص على أنها أحاديث، ففي المقطع الأول من الإهداء يقول: (أسوق هذا الحديث)، وفي المقطع الثاني من الإهداء يؤكد، قائلاً: (يُساق هذا الحديث)، ويعقب على الإهدائين مبينًا أن عمله ليس مجموعة قصصية وإنما: (كتاب)؛ ولكنه كتاب يأخذ شكل القص؛ ليتحدث المؤلف متخذًا من القصص وسيلة فنية يحاور بها القارئ، ومن ثم فالعمل هنا هو نصٌ أدبيٌ سرديٌ، كتبه "طه حسين" ليجسد للقارئ مأساة المصريين في قالب قصصي؛ فيطرح "الكاتب" قضاياه وما يعتمل داخله من أفكار دون الالتزام بالخطاب المباشر الذي يؤدي إلى السأم والملل؛ بل يمزج بين الخطاب والقص، فتارة يقص وأخرى يتحدث، ولعل هذا المزج جعل الكاتب يخرج عن القص ليبث خطابًا مباشرًا لتنبيه القارئ أو لفت انتباهه إلى القضية الأساسية للنص حتى لا يتماهى القارئ بخياله مع القصة فينسى الغاية منها، ولعل هذه الغاية جعلت الكاتب لا يلتزم بقوانين القص ويخرج عن الأصول الفنية المتبعة للقص، ويتمرد عليها عن عمد؛ لأنه لا يقص قصًا فنيًا، وإنما يتحدث حديثًا إنسانيًا.

يقوم أي نص على قطبين أساسيين؛ «القطب الأول: هو قطب فنيّ إبداعي ويعود الفضل إلى المؤلف في صناعته، أما القطب الثاني: فهو قطب جماليّ إدراكي، وسيتحقق من قِبل القارئ/المتلقي»[20]. ولقد عبر "طه حسين" عن أفكاره وعواطفه وما يجول بخاطره في صورة قصص، حيث أخذت أحاديثه قالبًا قصصيًا، ليجد القارئ عناصر القص مجتمعة في كل حديث يقرأه، فثمة شخصيات متخيلة، وأحداث منسوجة، يؤطرها بإطار زمكاني. ويمكن تحليل عناصر القص الأساسية في قصة "صالح" على النحو الآتي:

رسم الشخصيات

(20) M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From: Plato to the Present, Firstpublished by Blackwell Publishing, 350 Main Street, Malden, USA, 2005, p724.

(صالح) هذا الاسم أو هذا الشخص هو محور القصة، فقد رسم "طه حسين" شخصية **(صالح)** واهتم اهتمامًا بالغًا بوصف المظهر الخارجي لـ **صالح** وأعطى أهمية كبيرة لملابسه، فتحدث عن هذه الملابس في أكثر من موضع؛ فالصبي أمين ينظر إلى ملابس رفيقه صالح وقد «راعه ثوبه الممزق قد ظهر منه صدره أكثر مما ينبغي، وقد انشق عن كتفه فظهرتا منه نابيتين، والثوب على ذلك رث قذر يُظهر من جسم الصبي أكثر مما يخفى، كأنه أسمال قد وصل بعضها ببعض وصلاً ما، لتستر منه ما تستطيع، وليقال إن صاحبه لا يمضى به متجردًا عريانًا»[21].

كما يصف "أمين" لوالدته ملابس صالح فيقول لها: «لو رأيت ثوبه وقد بدا منه صدره وظهره وكتفاه!»[22].

وشخصية "صالح" هذه ما هي إلا نموذج يجسد شريحة كبيرة وليس فردًا بعينه، فهذا النموذج ربما تراه . آنذاك . في كل مكان يملأ القرى والمدن المصرية.

(أمين).. لم يكن أمين شخصًا أنانيًا يفكر في نفسه، فعلى الرغم من صغر سنه إلا أنه يؤثر صالحًا على نفسه، ويقدم له ما بين يديه، ويستبقيه على العشاء، ويهتم بشأنه، ويُكثر من الحديث عنه مع أمه، يريد منها أن يعرف قضيته ويتوصل إلى أسباب فقره وحرمانه. ولهذا يُكثر من توجيه الأسئلة إلى أمه: لماذا صالح لم يتعش في داره؟ لماذا لا يجد العشاء؟ ولقد أجابت الأم عن تساؤلات الابن، ولقد استنتج منها أن صالحًا محروم: وتؤكد الأم على هذا الاستنتاج: «لأن أباك ميسر عليه في الرزق، وقد قتر في الرزق على أبى صالح". قال الصبي: "ولماذا؟" قالت أمه: "إنك لمكثار"»[23]. إن الأم لم تجب

(21) المعذبون في الأرض . ص17.

(22) س.ن: ص20.

(23) س.ن: ص21.

على سؤال أمين ربما لأنها لا تملك إجابة عن سبب التيسير في الرزق على شخص في حين التقطير على شخص آخر؛ ولذا وصفت أمين بالمكثار، وهكذا يتضح لنا أن ظهور شخصية أمين من أجل أن تقوم مقام المحلل أو المحقق الذي يبحث عن أسباب فقر الفقراء وهم الكثرة، وغنى الأغنياء وهم القلة.

(الأم)..جاءت والدة الصبي أمين رمزًا لشخصية الأم الحنون، وصورها الكاتب بأنه ربة منزل تهتم بشئون بيتها، تجمع بناتها حولها، تتحدث إليهن، تعلمهن فنون الطهي، وتتسم شخصية الأم بالحنان وطيبة القلب والشفقة على المحتاجين ولا سيما أن كانوا في سن ولدها أمين، فعندما تعلم بوجود صالح تطلب من ولدها أن ينادى عليه وتستبقيه ليأكل معه، وعندما يشرح لها ابنها ما رآه من حال صالح وملابسه المهترئة تطلب منه أن يُحضره معه في الغد عقب الانتهاء من الكُتاب لتكسوه ثيابًا، كما أنها تبث في نفس ولدها أمين حب الآخرين والشفقة على المحتاجين وإكرام الضيف. وشخصية الأم في القصة يتجسد فيها الحنان والعطاء والمودة والرحمة.

(الأب)..هو والد الصبي أمين، ولم يذكر "طه حسين" اسمه، ولكن لقّبهُ بـ (الشيخ)، ولم يصف لنا شكله أو مظهره، وترك للقارئ أن يستنتج من خلال القصة أنه شخص ميسور الحال، يحافظ على الصلاة، يستقبل الضيف ويُحسن ضيافته، كما أنه يحرص على خصوصية داره وبخاصة زوجته، فعندما تتأخر عن تقديم طعام العشاء لا ينادى عليها باسمها ولكن ينبهها بضرب إحدى كفيه بالأخرى، والمهم أنه يحفظ اسمها ولا يذكره أو يصرح به، بل يكنى عنها بـ (أهل الدار) فقد ورد في القصة أن الشيخ: «همّ غير مرة أن يضرب إحدى يديه بالأخرى ليعلم أهل الدار أن الضيف ينتظرون، ولكنه استحيا وكره أن يظن به تنبيه أهل الدار، وأن يُظنَّ بأهل الدار غفلة أو إهمال»[24].

([24]) المعذبون في الأرض . ص ص 15 . 16.

(العريّف)..هي شخصية مساعدة، يساعد محفظ القرآن الضرير في بعض الأمور، ليكون عينه التي ترى فهو يراقب الصبيان، ويساعد الشيخ أو سيدنا كما سماه الكاتب على تأديب الصبيان بالضرب إذا لزم الأمر، كما يضع العريف على أجسادهم الأختام أو العلامات ويتفقدها كل يوم فإذا لم يجد العلامة سليمة على جسد الغلام، هنا يعلم أنه نزل الترعة أو استحم بها فزال عنه الختم أو العلامة، وفى هذه الحالة يجب عليه أن يُعلّم الشيخ.

ولقد صور الكاتب هذا العريف بأنه رمز الرشوة والفساد، فهو عينٌ غير أمينة فيما ترى وتنقل، كما أن يده فاسدة تمتد لتأخذ من الصبيان وهو بذلك مرتشٍ وفاسد، فإذا زال الختم عن جسد صبى ما نزل النهر أو القناة، فما عليه إلا أن يرشو العريف بأي شيء فلا يخبر عنه سيدنا، وبذلك ينجو الصبي من العقاب والضرب بالسوط.

(سيدنا)..هو الشيخ الضرير، صاحب الكُتّاب، أو محفظ القرآن أو معلم ومؤدب الصبيان، من أدواته المعينة على ذلك السوط الذي جاء رمزًا للضرب والعقاب.

(الرفاق)..مجموعة من الصبيان الصغار، هم زملاء لصالح وأمين في الكُتّاب، وهم رفاق لهما في اللهو واللعب ولا سيما الاستحمام في القناة والمشاركة في سباق السباحة.

(الحاج علي)..هو والد الصبي صالح، وهو شخص طيب القلب، سليم النفس، يحب الدعة والهدوء، لم يُطلق أم صالح جورًا وظلمًا ولكن سوء طباعها دفعه لذلك، ولم يستطع أن يقوم بتربية ابنه والسعي على كسب قوت يومه في آن واحد، وهنا اضطر للزواج ليوفر من تقوم برعاية ابنه. وفى ظل زواجه من امرأة أخرى صار يحب ابنه سرًا ويخشى من الجهر بهذا الحب خوفًا من زوجه التي صارت بمثابة الضُّرة لصالح.

(القاضـي)..ظهرت شخصية القاضي على هامش القصة بوصفها شخصية ثانوية، وقد جاء القاضي مرتشيًا وفاسدًا، فقد حكم "للحاج على" بضم "صالح" إليه، ومنعه عن أمه خديجة رغم أحقيتها بحضانة ابنها لصغر سنه، ولقد نجح الحاج على أن يدفع إليه ببعض أرطال من اللبن فحكم له.

(خديجة)..هي والدة الصبي صالح، وقد وصفها الكاتب بأنها: شاذة الخلق، سيئة العشرة، كانت كثيرة الكلام، شديدة الصياح، لم يستطع الحاج على ـ والد صالح ـ أن يتحملها فطلقها. تزوجت من رجل آخر وأنجبت غلامًا اسمه سعيد، ولكنه فارقها أيضًا لسوء طباعها، ومن ثم زهد الأزواج عنها، وثقلت عليها الحياة فباعت الفجل والترمس، ثم جنت وسماها الناس "خديجة المعفرتة" وعاشت من إحسان المحسنين إليها، أو من صدقة المتصدقين عليها.

(زوج الأب)..هي السيدة التي تزوجها الحاج على والد صالح، وفى بداية زواجها أو ـ على وجه التحديد ـ قبل إنجابها البنين والبنات كانت تُبدى حبًا وعطفًا تجاه صالح، ثم رُزقت بالبنين والبنات فأخذت تُظهر البغض له والضيق منه، ولهذا كانت تفضل أبناءها عليه، وعندما رأت صالحًا يرتدى ثوبًا جديدًا نزعته عنه وألبسته لولدها محمود.

وثمة علاقة وثيقة بين النص والخلفيات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي تؤطره، ومن ثمَّ«تتشكل عملية القراءة بناء على قدرة القارئ الإدراكية وتمييزه للأحداث التاريخية، مع قدرته على ربط النصوص الأدبية بسياقها الاجتماعي والثقافي.»[25] ولقد كتب "طه حسين" مجموعته في أواخر الأربعينيات سنة 1946 تقريبًا، أي قبل قيام ثورة 1952. وهى فترة من فترات الشقاء التي كان يحياها الفقراء ولا سيما أبناء الريف، ويلاحظ أنه صور القلوب الطيبة في الريف أمثال أسرة الصبي أمين، ورغم وجود أصحاب هذه القلوب

(25) Julie Rivkin and Michael Ryan (ed): Literary theory an anthology, OP. Cit, p129.

الرحيمة إلا أنهم قلة، ولذلك لا تأثير لهم أمام التيارات الإقطاعية التي تمثل القوة والأكثرية.

وتدور أحداث القصة في قرية من قرى الريف المصري، فلم يحدد المؤلف للقارئ اسم القرية!، ربما لأن الأحداث القصصية من الممكن أن تحدث في أي مكان. وبالإضافة إلى القرية بوصفها مكانًا رئيسًا للأحداث، توجد أماكن فرعية مثل: (منزل أسرة الصبي أمين . الكُتّاب . الترعة . منزل الصبي صالح . السكة الحديد).

تخطيط القص

جاء تخطيط "طه حسن" للقصة تخطيطًا خطيًّا. بمعنى أن الأحداث تنمو تدريجيًا، ونلحظ بطء الحركة الدرامية، وتطور الحدث تطورًا وئيدًا في إيقاع بطيء، ورغم ذلك تأتي النهاية مفاجأة دون تمهيد مسبق، أو توقع من القارئ. فقد بدأت قصة "صالح" بالحوار الذي ينشأ بين أم وابنها، إذ تطلب منه أن يراقب حجرة الضيوف، الذين وفدوا عليهم محملين بالطرف والهدايا، ولقد اشترطت الأم على ابنها إذا سمع الشيخ يرفع صوته بالتكبيرة الأخيرة، فهنا يجب عليه أن يُسرع إليها ليُخبرها بذلك، حتى تتمكن من تجهيز المائدة ووضع الطعام الذي هيأته للضيوف، وحتى يشرع الابن في تنفيذ أمر الأم تدس في يده قطعة من السكر، وتعده بقطعة أخرى قبل النوم بشرط أن يقوم بفعل ما أمرت به، فيأتي لإخبارها.وينصاع الصبي لأمر الأم، ويخرج إلى فناء الدار، فيراقب حجرة الضيوف، مستمعًا لصلاتهم، معتزمًا أنه بمجرد سماع التكبيرة الأخيرة سينسل سريعًا إلى داخل الدار ليخبر أمه بالنبأ، لكن الصبي لم ينبئ أمه بشيء.فقد فرغ الشيخ من صلاته، وتبادل الحديث مع ضيفه، وأخذ ينتظر إحضار الطعام الذي تأخر عليهم، وهمّ أن يضرب بكفيه لتنبيه أهل الدار بأن الضيف ينتظرون إحضار الطعام ولكنه تراجع عن ذلك واستحيا حتى لا ينسب إلى أهل الدار الغفلة والإهمال، وواصل حديثه إلى ضيفه ورفع من صوته، فمرت من وراء

الدار إحدى بناته، فسمعت الصوت وعلمت انتهائهم من الصلاة وأسرعت لتخبر الأم، وحضر الطعام وأخذ الجمع يأكلون ويتحدثون..ولكن لماذا لم يُخبر الصبي أمه وما الذي ألهاه عن سماع التكبيرة الأخيرة؟

لقد أنشغل الصبي برفيقه صالح الذي حضر إليه وفى يده قبضة من زهر الحقول يقدمها إليه فأخذها منه وأعطاه ما تبقى معه من قطعة السكر ثم أخذ صالح والصبي يلعبان ويتحدثان.

وبذلك تتحول أحداث القصة لتلقي الضوء على شخصية "صالح"، فهي الشخصية المحورية التي تتمركز حولها الأحداث، ولهذا سيهتم "طه حسين" بها، منذ ظهورها، حيث يصف لنا هيئتها وخاصة ملابسها. إن صالح ثوبه ممزق قد ظهر منه صدره، وانشق عن كتفيه، فظهر صدره وبرز كتفاه، كما أن الثوب قذر ورث، فهذا ليس ثوبًا بل هو أسمال باليه مهترئة. وينتقل "طه حسين" من وصف الملبس إلى وصف الجسد، فالجسم ضئيل ونحيل، والوجه شاحبُ وبائس، والابتسامة مليئة بالحزن، والصوت خافت حزين.

إن صالح هو الحدث الأكبر وقصته هي القضية الكبرى التي كانت تحياها طبقة عريضة من أبناء الشعب المصري في الأربعينيات وقبل قيام ثورة يوليو 1952.

وبينما كان الصبي أمين منشغلاً مع رفيقه صالح يتحدثان ويلعبان وإذا بصوت أخت أمين تدعوه ليتناول وجبة العشاء فيدخل إلى أمه وفى يده زهرات الحقول فتسأله من حملها إليه فيخبرها بأنه صالح فتطلب منه أن يأتي به ليتعشى معه، لأن هذه الزهرات ما هي إلا وسيلة حملها صالح ليبلغ غاية في نفسه هي العشاء ليدفع عن نفسه ألم الجوع، ويسرع الصبي أمين ليلحق بـ صالح طالبًا منه أن يبقى ليأكل فيجب صالح الدعوة ولم ينطق بشيء؛ بل سار في أثره هادئًا مطرقًا رأسه ناظرًا إلى الأرض.

لقد تناول"صالح" وجبة العشاء، ثم انصرف، وهنا بدأ"أمين" يحكي لأمه ما رآه من "صالح" واصفًا لها ثوبه الذي بدا منه صدره وظهره وكتفاه، وهنا تطلب الأم من ابنها أن يحضر صالحًا معه بعد خروجهما من الكُتّاب لأنها ستكسوه ثوبًا بدلاً من ثوبه البالي.

وفى الصباح يذهب "أمين" إلى الكُتّاب وهناك يرى صالحًا ويأمر سيدنا العريف بأن يتفقد الأختام التي على أجساد الصبيان ليعرف من نزل النهر أو القناة فأزال علامة الختم من عليه، وسيخبر العريف بأن الوحيد الذي أزال علامته هو صالح، ويأمر سيدنا أن يؤخذ صالح إلى الفلقة ليُضرب على قدميه، ولكن أمين صاح بأعلى صوته ليُخبر سيدنا بأن العريف لم يقل الحقيقة فكل الصبيان فقدوا أختامهم وذهبوا إلى القناة أو إلى النهر ليبتردوا من قيظ الصيف وحرارته، ولكن العريف لم يخبر بذلك لأنهم يرشونه، في حين أن صالحًا لا يملك ما يدفعه رشوة للعريف فيخبر عنه، ولم تفلح شجاع أمين وصراحته في دفع العقاب عن أمين بل شاركه فيما لاقاه من ضرب، فقد «أديرت الفلقة على ساقي صالح وعمل السوط في رجليه حتى دميتا، ثم أديرت الفلقة على ساق أمين ومس السوط رجليه مسًّا خفيفًا لم يدمها.»[26]

ولقد عاد صالح مع أمين إلى داره ووجد هناك تسلية وتعزية، فقد رقت أم أمين لحاله وآثرته ببعض الخير ثم أعطته ثوبًا فرح به فرحًا شديدًا أنساه ما حدث له من ضرب، ولكن فرحته ستتحول إلى حزن ونكد فما لبث أن ارتدى هذا الثوب إلا وخلعه عنوة وبالقوة فقد طمعت فيه زوج أبيه ونزعته عن صالح ليلبسه أحد أبنائها. ولم يتوقف مصير صالح على النحو السابق فقد ضربه

([26]) المعذبون في الأرض . ص ص 15 . 16.

والده وحبسه لعدة أيام، ثم عاد صالح إلى الكُتاب بثوبه القديم البالي ودمعه على خده، وفى المساء كان صالح في طريقه إلى المنزل فأكله القطار.

لغة القص

كتب "طه حسين" مجموعته بأسلوب رصين، وبلغة فصحى، حتى الحوار الذي دار بين شخصيات من الأميين والبسطاء لم تشوبه كلمات من اللغة الدارجة أو العامية المصرية . والقصص غنية بالتعبيرات وتراكيب الثرية. وواضح تأثر الكاتب بالأسلوب بالقرآن الكريم، وحبه للإطناب أو الإسهاب في السرد.

من اللافت للنظر أن "طه حسين" ينتقي مجموعة كبيرة من المفردات والتراكيب الخاصة بكل فريق، ففريق الفقراء وهو الكثرة، له معجمه اللغوي الخاص، مقارنة بفريق الأغنياء. فقد أكثر "الكاتب" من ترديد كلمات مثل: (المعذبون.. البؤس.. الشقاء.. الحرمان.. ضيق سعة اليد.. البأساء والضراء.. الآفات والأمراض.. الجهل.. الجوع.. العُرّى.. العلل.. الذل.. الهوان.. الكد.. الهم.. الخضوع.. العسر..). وردت في المقدمة كل هذه المفردات التي تصحب فريق الفقراء وهم الكثرة الكثيرة، فهذه الأشياء من فقر ومرض وجهل و... إلخ تلتصق بهم في سعيهم في الأرض، وتصحبهم إلى مساكنهم ودورهم، فهي تسكن معهم، لا تفارقهم كظلهم.

لقد أخذت كل هذه المفردات وما تحمله من صفات في مجملها سيئة وضارة ترتبط بالفقراء، وتتكالب عليهم أو تحيط بهم، فلا يستطيعون أن يهربوا منها، ولن يتمكنوا من التغلب عليها، ولا يجدوا أمامهم إلا انتظار العدل الذي يبطئ عليهم إبطاءً شديدًا، فلا يتحقق إلا بالثورة.

في حين أن فريق الأغنياء وهم القلة القليلة يصفهم الكاتب بمجموعة من الصفات تأتي ماثلة في الكلمات الآتية: (اليسر.. البلوغ.. الحمق.. الغرور.. الراحة.. السعادة.. النعيم.. الترف).

تشظي القص:

يرى "جيرالد برنس" أنه «إذا كان السرد مكتوبًا فالقارئ هو المروي عليه.»[27] وفي نص:"المعذبون في الأرض" لا نجد راويًا ومرويًا عليه بالمعنى الفني للسرد، فالراوي هو المؤلف نفسه، الذي يتجلى بسفور موجهًا حديثه للقارئ، دون مراعاة الأصول المتعارف عليها للقص، وهذا أدى إلى تشظي القص بفعل رفض "طه حسين" تطبيق القواعد القصصية، وقد صرح بذلك للقارئ، قائلاً:

«لم أحاول أن أضع قصة فأخضعها لما ينبغي أن تخضع له القصة من أصول الفن كما رسمها كبار النقاد، فقد يجب لتستجيب القصة أن يحدد الزمان والمكان وتستبين شخصية الناس الذين تحدث لهم هذه الحوادث أو الذين يحدثون هذه الحوادث، الذين تعرض لهم الخطوب أو الذين يبتكرون هذه الخطوب.لا أحاول أن أضع قصة فأخضعها لأصول الفن. ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول؛ لأني لا أؤمن بها ولا أذعن لها ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لي القواعد والقوانين مهما تكن، ولا أقبل من القارئ مهما ترتفع منزلته أن يدخل بيني وبين ما أحب أن أسوق من الحديث، وإنما هو كلام يخطر لي فأمليه ثم أذيعه، فمن شاء أن يقرأه فليقرأه، ومن ضاق بقراءته فلينصرف عنه، ومن شاء أن يرضى عنه بعد فليرض مشكورًا ، ومن شاء أن يسخط عليه بعد القراءة فليسخط مشكورًا أيضًا.»[28]

---

(27) جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه . دراسة ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلي ما بعد البنيوية . تحرير: جين ب . تومبكنز . ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم . مراجعة: محمد جواد . المجلس الأعلى للثقافة . المشروع القومي للترجمة . العدد (73) . 1999 . ص69.

(28) المعذبون في الأرض . ص22.

في النص السابق ينكر "طه حسين" أنه يكتب قصة؛ بل هو يتحدث حديثًا أدبيًا له طبيعة سردية استرسالية دون قيود قصصية أو التزامات فنية، وقد غاب عن الكاتب أنه يكتب أدبًا و«من المؤكد أن الأدب حتى يكون فعالاً وناجحًا ومؤثرًا لابد أن يُقرأ؛ لأنه . بلا شك . مكتوب لجمهور، فالقراء يلعبون دورًا كبيرًا في تشكيل العمل، وفك رموزه، وقد تختلف الاستجابة من قارئ لآخر بحسب التأثير ورد الفعل والتفسير.»[29] ولكن "طه حسين" لا يعنيه القارئ، حيث يظهر متعاليًا على قارئه، حتى وإن رضخ القارئ واستكان لهذا الكاتب المتعالي، فسيظل دور القارئ دورًا سلبيًا؛ لأنه سيظل واقفًا خارج (حلبة الصراع)..

(حلبة الصراع).. إنه وصف استعاره "فولفجانج إيزر" في سياق حديثه عن طبيعة النص القصصي، ولا سيما طبيعة العلاقة بين المؤلف والقارئ، فذكر أن «هناك ما يشبه حلبة صراع يشترك فيها القارئ والمؤلف في لعبة الخيال؛ فإذا مُنح القارئ القصة كلها ولم يُترك له ما يفعله، فإن خياله لن يدخل الحلبة أبدًا وستكون النتيجة الحتمية هي السأم، وذلك عندما نُمنح الأشياء كاملة.»[30]ولكن "حلبة المصارعة" في "المعذبين في الأرض" كانت مفقودة، فقد دخل "طه حسين" الحلبة دون خصم يصارعه؛ إذ لم يترك فجوات نصية للقارئ ليفكر فيها ويعمل خياله محاولاً ملأ الفراغات؛ بل كلف المؤلف نفسه القيام بهذه المهمة، وهذا يجعل القصة عديمة الجدوى والحديث الذي يسترسل فيه يدعو للسأم والملل.

---

(29) Julie Rivkin and Michael Ryan (ed): Literary theory an anthology, OP. Cit, p128.

(30) ڤولفجانج إيزر: عمليات القراءة (مقاربة ظاهراتية) ترجمة: على عفيفي . فصول مجلة النقد الأدبي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . المجلد السادس عشر . العدد الرابع . الجزء الثاني . ربيع 1998 . ص345.

تمثل عملية تلقي النص الأدبي «فعلاً استجماميًا جماليًا، فعملية القراءة/التلقي تجعل القارئ يُقّرر، أو يغير قرارات سابقة، أو يكون توقعات لاحقة؛ إذ يفكر، يقبل، يرفض.. وبذلك تصبح عملية القراءة عملية دينامية تفاعلية.»[31]وعلى الرغم من ذلك لا يسمح "طه حسين" لقارئه أن يشبع رغبته المتعلقة بالتوحد مع شخوص القصة وتخيل أحوالهم وردود أفعالهم، حيث يتسلط "الكاتب" على القارئ تسلطًا مستمرًا، فلا يدعه يهنأ بقراءة النص والتوحد معه في هدوء وسكينة؛ إذ يقتحم حلوته، معكرًا صفوه، فالكاتب عينه على القارئ، لا على سرده، فينخلع من القص، ليحاور القارئ على هذا النحو:

«يرتفع رأس القارئ وقد ظهرت على وجهه ابتسامة ساخرة، وبرقت عيناه بريق الانتصار والفوز، يسألني في صوت فاتر ساحر: لقد أردت أن تتجنب الإطالة بالإجابة على أسئلتنا، فهل أنت إلا ممعن في الإطالة بهذا الكلام الكثير الذي لا يعنى ولا يفيد؟! معذرة يا سيدي القارئ الكريم! بل أن هذا الكلام الكثير يُغنى كل الغناء ويفيد كل الفائدة. فأنت تلقى في كل يوم ألف صالح وصالح دون أن تحس لواحد منهم خطرًا أو تعرف له وجودًا. قد كثر لقاؤك لهم واتصلت معاشرتك إياهم حتى أصبحت الحياة بينهم شيئًا يسيرًا مألوفًا لا يحفل به ولا يلتفت إليه، وحتى أصبحت معاشرة البؤس والشقاء والحرمان شيئًا تطمئن إليه كما تطمئن إلى الصحة والعافية، ولا تلتفت إليه كما. أنك لا تلتفت إلى الهواء الذي تتنفسه والنور الذي تهتدي به. وترى أمينًا أو أمينين أو أمناء بين حين وحين فيملأ كل واحد منهم قلبك وعقلك ويشغل همك وعنايتك. فأيهما خير: أن ألفتك إلى صالح هذا البائس المسكين الذي ملأ مصر نعمة وخيرًا، وملأت مصر حياته شقاء وبؤسًا، أما أن أحدثك عن أمين وموطنه وبيئته وأسرته لتستقيم القصة وتستوي رائعة بارعة ملائمة لأصول الفن التي

(31) M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From: Plato to the Present, OP. Cit, p726.

رسمها النقاد؟ أما أنا فأوثر إلى أن أتحدث إلى قلبك وما يضطرب فيه من عاطفة وما يشيع فيه من شعور، على أن أتحدث إلى عقلك وذوقك وما يثيران في نفسك من تهالك على النقد وحب للاستطلاع.»[32]

فمن الملحوظ أن "طه حسين" يقص تارة ويتحدث حديثًا مطولاً إلى القارئ تارات كثيرة محاولاً توجيه القارئ والسيطرة عليه، فيتخيل ردود فعل القارئ المحتملة، ويعد نفسه للرد على التساؤلات التي تدور في ذهن القارئ، الذي يبدو عاجزًا عن فهم قصة صالح، فلا يسترسل المؤلف في بث حكيه عن "صالح"، فالبث ينقطع والحكي يتوقف، والقص يتشظى. ولعل هذا ألقى بظلاله الوخيمة على النص، فالنص الأدبي . ولا سيما القصصي . كي يتسم بالبراعة والفنية والفاعلية لابد أن ينجح كاتبه في تصميمه وتنظيمه بطرائق تحرك ذهن القارئ وتناوره مناورة فنية، وهنا يمكن أن تتحول قراءة القارئ للنص من قراءة عادية إلى قراءة تأويلية، تكشف عن براعته الاستيعابية وقدراته الإدراكية التي تتجلى خلال ترتيب بنية النص وتوقعات أحداثه، وتخمين المسكوت عنه، والتوصل إلى الرسالة المبثوثة في تضاعيفه.

وإذا عدنا إلى قصة "صالح" سنلحظ خلو القص من الراوي الفني، بمعنى: لا يظهر المؤلف متماهيًا مع راويه، حيث يخلع "طه حسين" عباءة الراوي، ليرتدي عباءة الناقد، الذي يحاور القارئ، ويتحول القص إلى حديث بين المؤلف والقارئ، «حدثني أيها القارئ العزيز أكان من الخير أن أعرض عليك تفصيل هذا كله، في أول هذا الحديث فتضيق بي وبصالح وبأمين وبالسِّفر الذي يحمل إليك هذا الحديث، أم كان الخير أن أذهب إلى المذهب اليسير الذي اخترته، وأن أحدثك بكل شيء حين يحين التحدث إليك؟ أنا أعرف أنك ستعاند وستماري، وستذهب في عنادك ومرائك مذاهب مختلفة، فأنت وما تشاء.

(32) المعذبون في الأرض . ص ص25 . 26.

أما أنا فقد ذهبت المذهب الذي اخترته، وحدثتك بالأمر على النحو الذي آثرته.»[33]

فالمؤلف وضع نفسه موضع القارئ وأخذ يتخيل ردود فعل القارئ المحتملة، وتساؤلاته الضمنية، ومن ثم كلف نفسه طرح تساؤلات متخيلة للقراء، والإجابة عنها. وكأن المؤلف يلقن القارئ درسًا تعليميًا في آليات القراءة وحسن الفهم، أو كيف يقرأ النص ويتدبره، وذلك رغم بساطة القصة وسهولة فهمها، فلا حاجة إلى أن يترك المؤلف وظيفته السردية ويدخل إلى النص ليمارس وظيفة تفسيرية، وكان الأجدر به أن يواصل سرده تاركًاالقارئ يتلقاه ويملأ فراغاته ويفك تشابك خيوطه، معيدًا اكتشافه من جديد.

للقص وظيفتان؛ وظيفة امتاعية وأخرى انتفاعية، والقارئ يفطن لهاتين الوظيفتين، ويعلم أن القاص لا يسرد له قصة بغرض التسلية والترفيه أو قطع وقت الفراغ؛ بل ثمة غاية وهدف يكتشفه القارئ بنفسه، ولكن "طه حسين" لم يمنح القارئ متعة الاستكشاف، فينبه القارئ قائلاً: «وأنا أزعم أن قارئ هذا الحديث مهما يكن لا يستطيع أن يقضى يومًا من دهره أو ساعة من يومه دون أن يرى صالحًا هذا الذي لا يجد ما ينفق.»[34] وكأن "الكاتب" يخشى من الوظيفة الامتاعية للقص أن تستهوي القارئ فيتعايش مع المتعة الخيالية، وينسى القضايا الاجتماعية والنماذج الإنسانية المطروحة في القص، ومن ثم أخذ الكاتب في تنبيه قارئه إلى حقيقة القص والغرض الحقيقي المقصود من أحاديثه، فصّرح بالصلة القوية بين بطل القصة/صالح ونماذجه الواقعية التي يراها القارئ يوميًا.

ولعلنا نلحظ أن "طه حسين" يستعلي على قارئه ويستخف به، فيحكم عليه بقصور الإدراك، وهذا لا يحل التناقض الموجود بالنص؛ بل يضيف

(33) المعذبون في الأرض . ص38.

(34) المعذبون في الأرض . ص24.

للكاتب جناية الجهل بقارئه، وكأنه يكتب لقارئ بليد الذهن، عاجز عن الفهم؛ بل غير بارع حتى في مسألة القراءة العادية لنص، لا مسألة التحليل والتأويل.

وهذا القارئ العاجز جعل الكاتب يجهد نفسه مرتين، مرة في الكتابة والتأليف وأخرى في الشرح والتفسير، وهذا دفع الكاتب إلى ذكر تفصيلات أدت إلى إرباك النص وتشظي القص.

كان من الممكن أن يضع الكاتب هامشًا لتفسير ما ظن أن موضع سؤال أو استشكال على القارئ، وذلك دون أن يقحم المتن بتقديم تفصيلات وتفسيرات وحوارات بينه وبين القارئ، فلا نعرف أين توقف السرد؟! إنه حشد حشودًا كلامية كان من الممكن أن يتفاداها، ومنها قصة الأختام، وحتى يبرر شرحه، يتخيل أن للقارئ سيسأل، فتقرأ:«وهنا يسأل القارئ ـ وما أكثر ما يسألني القراء كما كانوا يسألون الكاتب الفرنسي الذي ذكرته آنفًا[*] ـ هنا يسأل القارئ عن هذه الأختام ما هي؟ وماذا يمكن أن تكون؟ ولابد من أن أجيبهم، فأكثرهم من أبناء هذا الجيل الذين لم يذهبوا إلى الكُتّاب ولم يعرفوا الأختام والماء، وقليل منهم قد بعد عهده الكُتّاب وما كان يحدث من خطوب.»[35]

ليس دور الكاتب أن يكشف عن تفاصيل المواقف، أو يبرر أفعال الشخوص، أو يبين سير الوقائع، فهذا دور القارئ الذي يعول عليه في إدراك النص وملء فراغات القص، وهذا يسهم في تطوير ملكات القارئ الإدراكية والتفسيرية معًا؛ فعل القراءة يجعل القراء في حالة صيرورة وانسجام، فإذا كان النص قصصيًا صار القارئ متماهيًا مع شخوص القصة، ومنصهرًا معهم في علاقات تفاعلية إنسانية. وربما تجلت لديه عواطف وجدانية تجاه الشخصيات، فأخذ يتعاطف مع المقهور، ويكره قاهره؛ ولكن تدخلات الكاتب في النص تؤدي

(*) يقصد الكاتب الفرنسي "ديديرو" حيث كان يجيب قراءه حين يخيل إليه أنهم يسألونه أو يهمون أن يسألوه عن بعض الأمر من قصصه.

(35) المعذبون في الأرض . ص28.

إلى تشويش القارئ، وتؤثر سلبًا على وظيفة التأثير الجمالي للنص الأدبي، فصار من المؤكد ألا يترك النص القصصي أثره في نفس القارئ، وذلك بفعل رقابة الكاتب على نصه وقارئه في الآن ذاته، واستحواذه على مهام التأليف والسرد والشرح والتفسير؛ إذ لم يترك فراغات في النص؛ بل أدى إلى تشظي القص.

المصادر والمراجع:

1. طه حسين: المعذبون في الأرض . دار المعارف . القاهرة . الطبعة الثالثة عشرة . 2008.

2. ڤولفجانج إيزر: عمليات القراءة (مقاربة ظاهراتية) ترجمة: على عفيفي . فصول مجلة النقد الأدبي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . المجلد السادس عشر . العدد الرابع . الجزء الثاني . ربيع 1998.

المراجع الأجنبية:

3. *M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From: Plato to the Present, Firstpublished by Blackwell Publishing, USA, 2005.*

4. *Julie Rivkin and Michael Ryan (ed): Literary theory an anthology, published by Blackwell, USA, Second published, 2004.*

التراكمات الخطابية وفعاليتها في الاشتغال السّردي من خلال "أدب الشدياق"

أ. سليم سعدلي

مفتاح:

منذ أن أدرك الإنسان حقيقة الواقع الجامع لشتى المتناقضات من حق وباطل وخير وشر تكونت لديه روح السّخرية ثم صارت ظاهرة طبيعية لا يكاد يخلو منها أدب أمة من الأمم.

وأدبنا العربي قديمه وحديثه حافل بألوان من الأدب السّاخر تعوزه دراسة جادة تكشف عن بواعثه ومراميه وأشكاله وأساليبه. وتتناول هذه الدراسة تشكل الاتجاه السّاخر في أدب الشدياق* باعتبار أن السخرية وليدة تراكمات خطابية

---

* – تنويه: أحمد فارس الشدياق، من مواليد لبنان 1804، رائد من رواد النهضة العربية الحديثة، درس مبادئ العلوم الإنسانية في مدرسة عين ورقة المارونية، ثم اعتنق البروتستانتية، وتوجه عام 1825 إلى مصر، حيث استوفى ما أتقنه من أصول اللغة العربية، بعد ذلك دعته الإرسالية الأميركية إلى مالطة عام 1834، لتدريس اللغة العربية، وتولى إدارة المطبعة الأميركية، وأقام فيها حتى عام 1848، وكتب عن مشاهداته وانطباعاته عنها كتاب «الواسطة في معرفة أحوال مالطة»، ثم دُعي إلى إنكلترا لتعريب الكتاب المقدس، فسافر إليها في 8 أيلول(سبتمبر) 1848، مارًا في طريقه بفرنسا، وأقام الشدياق في إنكلترا، ثم في فرنسا، حتى استدعاه باي تونس عام 1855. وفي وصف رحلاته الأوروبية وضع عام 1854 كتاب «كشف المخبا عن فنون أوروبا»، وفصولاً عدة من سيرته الذاتية في كتاب «الساق على الساق فيما هو الفارياق»، الذي ألفه في باريس ما بين 1854 و1855، وطبع الكتاب لأول مرة في باريس 1855، ثم ظهرت طبعته الثانية في القاهرة 1919، والثالثة 1920.وأعجب الشدياق بمظاهر الحرية والمساواة التي شاهدها في أوروبا، ومنها حرية النشر، وحرية انتقاد الحكومة، وتساوي الفقير والغني في الواجبات، وأكد أن حرية الصحافة من عوامل المدنية ومظاهرها، ودافع عن حرية الرأي حتى في تأويل الدين، وأكد أن تساوي جميع الإنكليز في الحقوق يخالف العادة في البلاد الشرقية، فإن أصحاب المناصب هم الذين يُخشى بأسهم وشرهم، ولكن الحرية والمساواة التي حبذها ووصف مظاهرها استندتا إلى مبادئ في الفكر السياسي والاجتماعي غريبة عن الشرقيين، وقد عانوا ما عانوا من استبداد الأتراك والحكام المحليين، وعليه أحس بالحاجة إلى تعريف الحرية

أسلوبية تميز بها هذا الأدب وشملته من جميع أنحائه بحيث لا يمكن دراسته بعيدا عن تلك الظاهرة.

ويبرز نتاج الشدياق الأدبي "في فرياقه وواسطته وكشف مخباه، لكن أجمل ما يظهر فيه أسلوبه الفني هو الفرياق"– ذلك العمل الضخم الذي يعد من "أغنى الآثار القديمة التي خلفها القرن التاسع عشر"–فهو عالم قائم بذاته فريد في نوعه لا يعرفه إلا من دخل فيه مرات ومرات[36].

وتأتي أهمية هذه الدراسة من حيث إنها محاولة للكشف عن طبيعة الأدب الساخر وتشكله الخطابي والتعرف على عناصر الخطاب الشدياقي، ودوافع التأسيس الخطابي وطبيعة الصراع الذي نشب بينه وبين بيئته ومجتمعه.

شُيدت معالم الكتابة السّردية في تراث الشدياق بأبراج المتخيل السّردي الذي ينشغل وبدرجات متفاوتة، بأسئلة الراهن المعاش وأزمة ووضع الإنسان داخل واقع تراجعت فيه القيم النبيلة لصالح قيم منحطة، مع العناية بالشكل الحكائي وإخراجه في أحسن صورة، انطلاقا من وعيه بأن الجنس

والمساواة، فقال: «إن الحرية إنما تكون حميدة مفيدة إذا روعي فيها مصلحة عمومية على أخرى خصوصية لا بالعكس» (الواسطة، ص 48).ولعلنا نلحظ أن نظرة الشدياق إلى الحرية والمساواة نظرة أخلاقية، ولعله متأثرًا في ذلك بالاشتراكيين المسيحيين، الذين ظهرت حركتهم في إنكلترا عام 1848، أي سنة وصوله إليها، وقد ذهبوا إلى أن المسيحية والتهذيب الخلقي شرط أساسي لكل مدنية، وأن الحرية تفضي إلى الأنانية والفوضى والاستغلال والظلم ما لم يمارسها أفراد هذبتهم التربية المسيحية والأخلاقية، ولا نستبعد أن يكون الشدياق قد تأثر بهذا المناخ الفكري، فتذبذب في موقفه من الحرية والمساواة، وعليه لعل اتصاله بالغرب قد جعله يتبنى مبادئ الثورة الفرنسية، التي اعتبرها أساس ما أحرز الغرب من مدنية، وربما في نظرته تلك قد تأثر ببعض التيارات الفكرية الغربية. ينظر:علي عفيفي علي غازي– مقال صحفي جريدة الرياض، السبت ٢٩ سبتمبر/أيلول ٢٠١٢ .

[36] – ينظر: شوقي محمد المعاملي، الاتجاه الساخر في أدب الشدياق، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة د, ت، ص 3.

الأدبي غير مكتمل وفي ارتباط بالدور الموكول للحكاية ألا وهو الكشف عن عالم في حاجة دائمة للكشف، وسعيها الدائم إلى زعزعة الانتظارات المكرسة، وبهذا المعنى يمكن تشبيه هذه الأدب بالعمل الفني المتكامل الذي ينهض على آلية التراكم الخطابي*[37].

يتقوى عمود المتخيل الحكائي العربي في تراث الشدياق على تشخيص الأزمة الاجتماعية التي يمر بها المجتمع، عبر بناء معماري ينفتح ويتفاعل مع أشكال إبداعية مجاورة، كما يوظف الموروث الحكائي والتاريخي والديني، بهدف رصد مفارقات الراهن، عبر نقد اجتماعي يراهن على الرمزية،

---

* – **تنويـه:** إنّ الباحث الأركيولوجي من وجهة نظر «**فوكو**» هو الذي يستطيع التوصل إلى تلك العصور الغابرة المطمورة تحت **الركام** عن طريق الحفر والتعرية، فخلال قرون عديدة حصل **تراكم** لوقائع يغطي بعضها بعضاً –تماماً كما في علم الآثار– حيث نجد مدناً كاملة مطمورة تحت طبقات عميقة من التراب والرمل، إن على الباحث أن يقوم بعمل الأركيولوجي من أجل إزاحة **الركام** واكتشاف الطبقات العميقة للحقيقة التاريخية أو الواقع التاريخي. ينظر: هاشم صالح، بين مفهوم الأرثوذوكسية والعقلية الدوجمائية، مقدمة الترجمة العربية لكتاب محمد أركون الفكر الإسلامي: قراءة علمية، مركز الإنماء العربي، بيروت، 1996، ص 10. وتهتم الأركيولوجيا بتحديد الخطابات في خصوصيتها وإبراز كيف أن **التراكمات الخطابية** التي تخضع لها تلك الخطابات يمكن إرجاعها إلى خطاب آخر، فالأركيولوجيا تتبع تلك الخطابات من خلال مظاهرها الخارجية وصورها البرانية بُغية الإحاطة بها بكيفية أفضل، غايتها في النهاية تحليل الفوارق والاختلافات الموجودة بين صيغ الخطاب ووجوهه. ويقول أيضاً:" فإن المادة التي سيكون علينا مواجهتها في تحليلنا للخطابات، هي على العموم عبارة عن ركام من الأحداث داخل فضاء الخطاب". ينظر: ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي بيروت ، الدار البيضاء،1987، ص 128–129– 26.

[37]– ينظر: مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، د.ط، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 30– 31.

باعتماد لغة تنحو إلى الإيحاء والرمز، بعيدة كل البعد عن الأسلوب التقريري المباشر. وكل ما يلامس الواقع المثالي ويعاكسه يصبح في نظر الساخر هدفا للمقاومة في المغاليين والمولعين بكل بدع والمتعالين على الناس، وكل ما ينطوي على تصلب في المظهر والأخلاق"[38]. فيتم نقد الواقع عبر ملاحظات ساخرة، بانية للمعاني والتصورات مصورة مختلف المظاهر المقززة لمختلف سلوكات المجتمع بما فيها الشخصيات السياسية، لكن لغته الرمزية تخفي ذلك إلاّ من اجتهد في التأويل واقترب إلى دلالة النص العميقة، فالشدياق قرر في كتابته أن لا يكون مروحة للكسالى النائمين، وهذا المعنى الذي سبق إليه العقاد في كتابته نلتمسه في كتابته الغامضة التي تستوجب وجود قارئ نموذجي.

لقد عاش الأديب في زمن صاخب بالجدل السياسي والاجتماعي الذي شهدته الأمة العربية من وقت خروج فرنسا إلى يومنا هذا، والاتجاهات الفكرية المتباينة التي كانت تتصارع في بينها على تداول الأفكار التي من شأنها حسمُ القضايا المرتبطة بالسلطة والحياة الاجتماعية التي لم يرتح لها المواطن العربي، لذلك نجد هذه الكتابة جاءت كنموذج لتعرية هذه المواقف بشتى الطرق الأدبية: السّخرية، الاستخفاف، الغرائبي الاستشهاد والبحث عن الحجاج المناسب لمثل هذه القضايا.

وجاءت في ثناياها بوابل من الإشكالات يطرحها القارئ من الوهلة الأولى: لماذا استعار الكاتب بفضاء الكشف الممثل في الصراع السياسي*،والآليات

---

[38] – شوقي محمد المعاملي، الاتجاه الساخر في أدب الشدياق، ص 14.

* – تنويه: الصراع السياسي: من أبرز الدوافع التي تدعو إلى السخرية صراع الزعماء وانتشار الفوضى وتفشي مظاهر الفساد والقهر بسبب جور الحكام–وقد عانى جبل لبنان من هذه الأمور معاناة شديدة في عصر الشدياق حيث كان هذا الجبل طوال القرن التاسع عشر جزءا من بلاد الشام ولم تكن قد دخلت في حدود بيروت أو صيدا أو سهل البقاع أو وادي التيم. فكان مقصورا على ذلك الجزء الجبلي المشرف بقممه العالية على مدن سوريا– ويتميز

الكاشفة لكل ما خُفي؟.. وأي رسالة يريد أن يوصلها من وراء هذا الفضاء الحلولي المقرف المليء بالعجائبية والسخرية اللاذعة التي يلمحها القارئ في نصوص الجاحظ؟. لماذا هذا الكم الهائل من "التراكمات الخطابية"، أو ما نعتبره إضافة مهمة إلى الكتابة العربية باعتبار "الحجاج السردي"[39]، هو إحدى الدعائم الذي بنيت عليه "خطابات الفارياق" وخاصة ما جاء منها على مستوى النص التراثي القديم المفعم بالدلالات والإيحاءات والرموز المحتاجة إلى ثقافة تراثية تمكّن من الإحاطة بها؟.

وفي البداية أقول: إنني لا أزعم أنني أمتلك إجابات واضحة عن هذه الأسئلة، وإنما هي محاولة لطرح الأسئلة أكثر من تقديم الإجابات، بغية تحريك الحوار العلمي وإثارة اهتمام النقاد بهذا الموضوع الذي أصبح يواجه كل باحث يتعامل مع النص الإبداعي.

لذلك ارتأيت ليكون كتاب "السّاق على السّاق*" فيما هو الفارياق" موضوع بحثنا، محاولين تخطي القراءة التي لا تكاد تتعدى الجانب المركزي

هذا الجبل بطيب هوائه وسحر مناظره. يقول فليب دي طرازي. إنه سمي لبنان لبياض ثلوجه. فلبنان في العبرية معناها الأبيض كما أن هناك معنى آخر لاسم لبنان وهو اللبان أي البخور وذلك لما يتضوع في أرجائه من الروائح الذكية. وبالرغم من أن هذا الجبل كان مبعث وحي وإلهام للشعراء في مختلف العصور فإنّه لم يكن في أيام الشدياق موطن أمن وسلام فقد عبثت بروعته وجماله يد البغي أيام المتزعمين الإقطاعيين من الشهابيين حيث جعلته مسرح حرب وقتال. وبناء عليه كانت السخرية مسرحا للتنفس والنقد البناء. ينظر: شوقي محمد المعاملي، الاتجاه الساخر في أدب الشدياق، ص 49.

[39]– الحجاج السردي عند الجاحظ، بحث في المرجعيات والنصيّات والآليات. تفحص الموقع:www. Kotobarabia.com

* – تنويه: يوحي عنوانه المسجوع بجو العجائب والأساطير" الساق على الساق فيما هو الفارياق"، فإذا كان الفارياق لفظا منحوتا من اسم مؤلفه فالظاهر أن الرجل قد ترك للقارئ مذاهب للتصور في معنى "الساق على الساق"، وإن ذهب الدكتور محمد يوسف نجم إلى

للنص، سعياً وراء قراءة نموذجية تجعلنا نحيط بالمرامي الموضوعية للمؤلف لكون هذه الكتابة مرآة صافية تعكس الفضاء العربي الذي سماه الكاتب [بالكئيب]، وقد يكون هذا السبب من الأسباب الرئيسية التي جعلتنا نتناول هذا الكتاب.

لقد تنوعت الموضوعات التي تنتجها "التراكمات الخطابية" والتي تناولها الشدياق في كتابه، لذلك انتقينا مقاطع الكتابة كنموذج لبسط مختلف الموضوعات الرئيسية فالجزئية، والتي تتحاور بشكل أو بآخر مع موضوعات من الأثر الديني والأدبي وركزنا اهتمامنا على الأثر الأدبي بكونه تراكم نصي غائب يستحضره السّارد لبناء عمله السّردي في الحاضر ولقد كان النص الغائب في كتاب الفارياق دعامة أساسية يقف عليها السرد.

فالعارف بالتراث العربي الإسلامي، لا يكاد يقرأ الكتاب حتى يدفعه التفكير في المرجعيات الدينية والبلاغية والعجائبية والأسطورية التي يكون الأديب قد نهل منها، وأهمها القرآن الكريم والقصص الديني، والمرجعيات الأدبية.

1 – مرجعية التراكم السّردي:

ليس التراكم الخطابي إلاّ تداخل وتقاطع النصوص في أشكالها ومضامينها. وهم يجزمون بأنه لا يوجد نصّ يخلو من حضور أجزاء أو مقاطع من نصوص أخرى. وأبرز أشكال هذا الحضور الاقتباسات والأقوال التي عادة ما يستشهد بها الكاتب[40]، والمقصود " بالتراكم النصي هنا: الوجود اللّغوي، سواء كان نسبياً أم كاملاً، أم ناقصاً، لنصّ آخر. وربمّا كانت أوضح صور التداخل الاستشهاد

أنها الجلسة التي يجلسها القاص حين يشرع في سرد قصصه وحكاياته. ومهما يكن من أمر فالكتاب مبني على القص وسرد الحكايات. ينظر: شوقي محمد المعاملي، م، س ص 230.

[40]– ينظر: محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، ومجالات تطبيقه، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008، ص 100.

بالنص الآخر داخل قويسين في النص الحاضر"[41]. لذلك يستغرب القارئ من الحضور الكثيف للشواهد التي يتخذها الكاتب حجة لبناء عمله السّردي، ففي كل موضوع يتطرق إليه يكون التراكم الأدبي دعامة يقف عليها السرد؛ حيث تتجلى نصية النص، من خلال فاعلية رسوبية الطبقات الخطابية؛ إذ تبرز من خلالها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص أخرى ومعانقتها وعلى إنتاج نص جديد يحتفظ بخصوصيته رغم كل الإمدادات؛ لأنّ كل نص يتفاعل أي يتشابك مع غيره من النصوص وينتمي إلى مجال تفاعلي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها[42].ومن الموضوعات التي انبثقت:

أ/: موضوع السخرية من الآخر وعلاقته بالمجتمع اللبناني:

ولعل خير مثال نضربه في هذا المقام هو المقطع الذي يحاول فيه أنّ يوهم القارئ بأن الفارياق قد يكون أسطورة من الأساطير " فقد بلغني أن كثيرا من الناس أنكروا وجود هذا المسمى فقالوا إنه من قبيل الغول والعنقاء وبعضهم قال إنه قد ظهر مرة في الزمان ثم اختفى عن العيان– وذهب غير واحد إلى أنه مسخ بعد ولادته بأيام ولم يعلم بأي صورة تلبس وإلى أي شكل استحال–وزعم قوم أنه صار من جنس النسناس وآخرون من النسانس وقال غيرهم إنه صار من الجن وأثبت بعض أنه استحال امرأة لما رأى أن المرأة أسعد حالا من الرجل في هذه الدنيا المسماة دنيا النساء–كان لا يبيت إلا وهو جائر إلى ربه بالدعاء لأن يصيره أنثى فتقبل ذلك منه وهو على كل شيء قدير"[43]. بهذه الطريقة الحكائية المشوقة المشتملة على الظن والحدس وقوله: قال بعضهم وزعم قوم وأثبت بعض، راح الشدياق يسخر من نفسه ومن الدنيا ومن النساء

---

[41] – م، ن، ص 100.

[42]– ينظر: ابراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، حقيقة النص بين التواصل والتمايز، ط1، مركز الانتماء الحضاري، حلب، 2000، ص 27–28 .

[43] – الساق على الساق، ج1، ص 16.

ويعبث بالقارئ ويدفعه إلى معرفة كنه الخطابات المتوارية، والتي تتمثل في كنه هذا المسمى ثم يمضي على الدرب متهكما فيذكر أن مولد الفارياق كان في طالع نحس.تتضح للقارئ القوة الاستشهادية التي يتمتع بها السّارد من خلال هذا المقطع الذي أراد به السّخرية من تلك البقعة التي تراود الخير عن نفسها وتسلكه مسلك الضياع، لينجر من ذلك الانحلال الخلقي في المنطقة التي يعشقها الراوي.

لا شك أن آلية التراكم الخطابي تبقى قائمة في مسار الكتابة الساخرة التي يبدعها الشدياق من شأنها أن تجعل النص الغائب حاضرا في ذهن المتلقي، مما يؤدي إلى تحول علاقات الحضور والغياب إلى علاقات حضور حية رغم اختفائها على مستوى الكتابة وتجليها في مستوى القراءة[44]، وما يحيلنا إلى هذا هو ذلك الاستشهاد الضمني الذي يجعل القارئ يستحضر قصص "باشتو بريان"، كقوله: " يناغي إحدى بنات الفرضى وهو آخذ بيدها ثم جعل يبوسها في حضرة أمها والزائرين"، وهنا يكون الاستطراد حيث يتدخل الحوار الذي يجريه الشدياق بين الفارياقية والفرياق حول هذا النوع من التقبيل، وهو حوار طويل يكشف عن خبرة الشدياق بأمور الفسق ودخائل النساء ويتضمن تهكماً خفيا بسلوك هؤلاء القوم المجافى للذوق والطبع الصحيح.

ثم يعود الشدياق إلى مجرى الأحداث مصورا دقائقها دقيقة دقيقة تاركاً للقارئ دلالتها المعبرة عن طبيعة القوم وسلوكهم وأخلاقهم فلما حان وقت الظهر،" أقبلت إحدى بنات الفرضى وبيدها كسرة خبز وقطعة جبن وجعلت تأكل وهي واقفة وجاءت أخرى وفعلت مثلها وكان للفقيه المذكور سبع بنات وعدة صبيان فلما مضت ساعتان بعد الظهر قالت الأم للمدعوين لعلكما قد جعتما وزوجي قد أبطأ قالا ننتظره حتى يجيء فلما صارت الخامسة أطن جرس الأكل ليجتمع

[44]– ينظر: ابراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، ص 30.

أهل البيت كما هي عادة ذوي العيال من الإنجليز ثم مضت ساعة وأعيد إطنان الجرس ومازالت الساعات تمضي حتى نجزت الساعة الحادية عشرة وفي خلال ذلك كانت الأم تتفقد المطبخ وتسار البنات كأنما نزلت بهن نكبة البراكمة فقال الفارياق لزوجته إن لم تذهب الآن لن نجد بعدها زورقا ولا مبيت في هذا المعبر يصلح بنا ثم نهضا ومشيا على صاحبة البيت وركبا في زورق ودخلا البلد عند نصف الليل فتعشيا في إحدى المطاعم عشاء في ضمنه غذاء"[45].

هكذا ساق الشدياق حكايته ببساطة وعفوية ولكنها بالرغم من ذلك لم تنقصها الحبكة ولا العقدة، فضلا عن أنها قد استوعبت سخرية الشدياق وما يريد أن يغمز به القوم وهي بعد ذلك تأبى أن يتجاوزها الباحث بلا توقف بما تطرحه من تساؤلات حول المضمون والشكل وعناصر الفن، وهي تساؤلات تؤكد لنا أننا أمام أديب متميز في عصره.

كان الشدياق بارعا حقا في توظيف إطنان الجرس للدلالة على الملل والتأزم وهو يذكرنا "بشاتو بريان" حين يصور حياته الحزينة الملول في قصتهrené حيث كان يقضي أماسيه مستمعا بين أبويه الصامتين إلى دقات الساعة في قصر كومبرورج، المنعزل[46].

وبالرغم من أن التشكيلة الخطابية للشدياق مشبعة بخطابات "شاتو بريان" كما تأكد لنا* فلا نزعم أنه احتذاه كما لا نزعم أنه أخذ الفكرة، كما لا نزعم أنه

---

[45] – الساق على الساق، ج2، ص 66–67–68.

[46]– جوستاف لا نسون، تاريخ الأدب الفرنسي، تر: محمود قاسم، ط1، المؤسسة العربية الحديثة، 1962، ج2، ص 208.

* – كان الشدياق يعرف شاتو بريان ففي كتابه الساق على الساق، ج1، ص 37–38، كلام عنه واقتباس من كتاب رحلته إلى أمريكا.

أخذ الفكرة من المقامة المضيرية للهمداني[47]، وإن كان ما جرى له شبيها بما جرى لأبي الفتح الاسكندري حين استضافه التاجر البغدادي، وبدلا من أنه يقدم له الطعام ظل يثنى على زوجه وحذقها في صناعة المآثر ويطيل الوصف والحديث عن الطست والإبريق وغيرهما من ماعون الدار حتى يشتد ضجر أبي الفتح ويتجه نحو الباب ويعدو خارجها دون أن يذوق طعاما، فالتشابه بين الوليمة الشدياقية والمقامة المضيرية والتشابه بين إطنان الجرس ودقات الساعة في قصر كمبورج لا يد على أن الشدياق كان ناقلا أو محتذيا، بل يدل على أنه كان يفيد مما يقرأ أو يستخرج منه شيئا جديدا.

إن عمق التراكمات الخطابية التي تكسو أدب الشدياق تجعل من الصعب الوصول إلى تحديد هدف ورسالة تنهض بها خطاباته، وقد كان لهذا التوظيف العميق صورا متعددة يستعين به المؤلف لعرقلة أفكار القارئ، وهذا ما يجعل النص السّردي ينفتح على عدد كبير من التأويلات على مستوى حلقات سردية شكلها الدائري الذي يجعل السّرد يلتف حول نفسه عبر نظم حكايات متكوكبة وحبكات متوازية، وخلق أصداء ونقرات لصوت الحكاية الأصلي، أي للحكاية الإطار التي هي رحم الحدث، والتي تخلق إرادة التخطي، إنها شرط الإبداع، وتعبير عن أسلوب الإنسان لا عن واقعه، فهي أداة تواصل تعني الفرار دائما من المعنى[48].

ومن ثم نلفي السرد في الشدياق مستطيلا هو الآخر بفضل "التوليد الحكائي الذي يعمد إليه الشدياق"، المستند إلى محكي أساس يتجلى في مقطع " السّخرية من القوم..."، المشخص لعلاقة التوتر بين السارد والقوم المنعوت بالفسق؛ حيث

---

[47] – مقامات بديع الزمان الهمذاني، تح: الشيخ محمد عبده، بيروت، 1924، المقامة الضريرية.

[48]– ينظر: عبد الله الصديقي، هكذا تكلم القصيمي، البحث عن الإنسان، أفريقيا للشرق، المغرب، 2014، ص 62– 43.

الإحساس بالاختناق نتيجة الفشل في التقويم ونتيجة انهيار القيم وفقدان الطبائع السليمة. ومن رحم هذا السرد البوحي المصور للاغتراب النفسي الذي يعيشه السارد، تتفرع مقاطع قصصية صغيرة تنجذب لذاك الشعور الذي يتحول إلى استعارة موسعة تتنامى بداخلها صور الفقدان والعبث والإخفاق والعجز والتوق إلى العدالة والكرامة والمواطنة الإنسانية.

وإذا سلمنا بقوة قوة السّرد في قصص "شاتو بريان" التي تنهض على خطابات الألم والملل لفائدة الحياة، فان طبيعة الحكي في كتابات الشدياق تقوم على تأجيل الانحلال الخلقي المنجر من القوم من خلال توليد خطابات ساخرة مشعة ببارقة الأمل ولمعة الخلاص، الشيء الذي يحول التشاؤم المنبعث من النص إلى تشاؤم حي، يجسد تشاؤم الفن في مقابل تفاؤل الإرادة. ومن هنا القيمة الإنسانية لكتابات الشدياق، إذ هي لا تصنع الأمل الكب ولا التفاؤل الزائف الذي يخفي قبح الواقع وفجيعة الذات والمجتمع.

في فصول أخرى من كتابته، يعمد إلى توظيف الخطاب العامي المبتذل(السّخيف)، لأنّ موضوعا كهذا يتطلب ذلك، وقد أدرك الشدياق ما في كتابه من الهفوات فوجه كلامه إلى القارئ مازحا وساخرا ومتبسطا حيث استخدم اللغة العامية، وقال" يا سيدي الشيخ محمد أنا أعرف أن كتب الفقه والنحو أجل من كتابي دي لأن الواحد لما يقرأ كتاب من دول يقطب وجهه حتى يقدر يفهم معناه ومعلوماتك أن الهيبة والجلالة ما تكونش إلا في التعبيس ولكن كتب الفقه ما تقولش إن الضحك حرام ومكروه وأنت ما شاء الله كيس لبيب قريب من كتب الادب أكثر مما أكل سيدنا المطران من الفراخ المقمرة وفي كل كتاب أدب ترى باب مخصوص للمجون فلو كان المجون ضد الأدب ما كونوا دخلوه فيه وأهون ما يكون علي في آخر كتابي دي زي ما قال غيري ومن الله أستغفر عما طغى به القلم وزلت به القدم فنحن ذي الوقت والحمد لله صلح–فأما مسيو مستر وهر وسنيور فما هماش ملزومين أن يطبعوا كتابي لان كلامي ما هوش

على القبر والحمير والأسود والنمور بل هو على الناس بني آدم"[49]. هذا المقطع الذي يدافع فيه الشدياق عن النصوص الماجنة،يحيلنا إلىالمشهد الغائب الذي يتداخل، مع رسائل الجاحظ وغيرها من الخطابات الماجنة التي خلفها لنا التراث العربي، ومن ثم فإنّ السّخيف في الكتابة يشف في عدة لحظات عن مسحة وجودية تستوحي "كامو وسارتر وبيكت وكافكا"، لكن ضمن وعي فني يقوم على التهجين والتبيئة. إذ كتابة الشدياق ليست عدمية بل هي متشبتة بالأمل الإنساني، تحفر وراء اليأس إلى أن تجد لمعة ضوء، وما هذه المشاهد التي يوظفها إلا تعبير عن الفتن التي أصبح مجتمعه يتخبط فيها، لذلك عمد الكاتب إلى السخيف لأنه الأنسب لمثل هذه المواقف.

إذا كان الشدياق يدافع عن موقفه من الخطابات المبتذلة، فإنّ الأمر يشكل قضية ما زالت الآراء تختلف حولها، فهو في مقطعه هذا يحيل القارئ على تراكم إشكالي سبق وأن ذهب أشار إليه النقاد. أيجب أن نقيس الأدب بمقدار ما فيه من تهذيب خلقي تتفق مع الفضائل الإنسانية والآداب النفسية؟ هل للفن أن يستمتع بحريته الكاملة بالقياس إلى الأخلاق والسياسة والدين، وهل في الشر جمال يصلح موضوعا للفن؟.

المشكلة لا زالت قائمة وقد تحدث فيها كثير من الباحثين، ويرى العقاد أنه يجوز للشاعر أن يتخذ الشر موضوعاً في بعض الأحيان ولكن إذا لم يكن في شعره إلا الشر والقبح والانقباض فهو في رأيه ممسوخ منحرف منقوص الحظ من العبقرية والحياة.

تبدو إذن الكتابة السّردية عند الشدياق، من خلال هذه القراءة المتواضعة، أنّها تتسم بمجموعة من السّمات الفنية والجمالية، دون إغماط حقها في محاولة النبش عن المعدن الثقيل الذي يترسب في قاع المجتمع، وقد لاحظنا كيف أن

---

[49] – الساق على الساق، ج2، ص 217–218.

خطاب الشدياق السّاخر، كان محملاً بتراكمات خطابية متنوعة، لا تقتصر على الإشارات فقط، وإنّما ترتهن بضبط المقصدية والمراد من الكتابة، في حين أن اللغة السّردية في تعدديتها لم تكن منمذجة كما هو شأن لغة المقامات والرسائل التقليدية، بل اتسعت إيحاءاتها لتشمل بنيات تحولية ولها امتدادات سخروية، لأنّهاتحاول إخضاع النص القصصي في النهاية إلى عنصرين أساسيين، هما: بناء نسقه الاتساقي وتفاعلية انسجام برنامجه السّردي من خلال مستويي القراءة والتأويل

لا نستطيع إعادة بناء منظومة خطابية، إلاّ بالاعتماد على مجموعة من الخطابات ويتم ذلك على نحو يكون الغرض منه هو العثور خلف العبارات نفسها على قصدية الذات المتكلمة وعلى نشاطها الواعي، وما كانت ترغب في قوله، بل وعلى بعض التجليات اللاشعورية التي برزت إلى واضحة النهار، فيما قالته صراحة أو ضمناً. يتعلق الأمر في هذه الفكرة باستعادة النص الرفيع اللامنظور الذي يسري ما بين السطور المكتوبة ويزاحمها أحياناً. فتحليل مثل هذه الخطابات هو دوماً وباستمرار تحليل يسعى إلى البحث عن التراكمات المتسترة وراء الخطابات المنجزة.

وفي الأخير تبقى قراءتي مجرد رحلة إلى "السّردية الساخرة" التي نسجها الشدياق تحت عنوان " الساق على الساق فيما هو الفارياق "، فمعرفة مقصدية المؤلف أمر صعب لذلك يبقى تأويلنا للأحداث مجرد محاولة لكون النص ينفتح على أثر غير محدود من القراءات.

الهوامش:

1-أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق، فيما هو الفارياق، المكتبة التجارية، سنة 1920.

2- ابراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى، حقيقة النص بين التواصل والتمايز، ط1، مركز الانتماء الحضاري، حلب، 2000.

3- هاشم صالح، بين مفهوم الأرثوذوكسية والعقلية الدوجمائية، مقدمة الترجمة العربية لكتاب محمد أركون الفكر الإسلامي: قراءة علمية، مركز الإنماء العربي، بيروت، 1996.

4- شوقي محمد المعاملي، الاتجاه الساخر في أدب الشدياق، د.ط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة د, ت.

5- ميشيل فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت،المركز الثقافي العربي بيروت،الدار البيضاء،1987.

6- مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، د.ط، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1986.

7- محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، ومجالات تطبيقه، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008.

8- جوستاف لانسون، تاريخ الأدب الفرنسي، تر: محمود قاسم، ط1، المؤسسة العربية الحديثة، 1962.

9- مقامات بديع الزمان الهمذاني، تح: الشيخ محمد عبده، بيروت، 1924

10- عبد الله الصديقي، هكذا تكلم القصيمي، البحث عن الإنسان، أفريقيا للشرق، المغرب، 2014، ص 62- 43.

11- علي عفيفي علي غازي- مقال صحفي جريدة الرياض، السبت 29 سبتمبر/أيلول 2012.

12- الحجاج السردي عند الجاحظ، بحث في المرجعيات والنصيّات والآليات. تفحص الموقع:www. Kotobarabia.com

الأفعال الكلامية "الإنشائية" في شعر الأمير عبد القادر الجزائري (مقاربة تداولية)

أ.عيسى بربار جامعة برج بوعريريج

الملخّص:

التداولية علم جديد للتواصل الإنساني، يدرس الظواهر اللغوية في الاستعمال، أي درس علاقة النّشاط اللغوي بمستعمليه، ومن محاورها الكبرى "**الأفعال الكلامية**" التي تسمح بدراسة الخطاب الشعري لـ"**الأمير عبد القادر**" في سياقات ومقامات مختلفة تجعل منه رسالة واضحة وناجحة.

RÈSUMÈ:

La pragmatique est une science pour la communication humaine, elle étudie les phénomènes linguistique. C'est-à-dire la science de l'utilisation linguistique qui prospecte la relation entre l'activité linguistique et leur utilisateur , et parmi ses thèmes les actes de langage qui nous permettre étudier le discours poétique d´ El Emir Abd El Kader dans des contextes différentes pour le rendre comme un message claire et prospère

تمهيد:

عُرِّفت التداولية بأنها ذلك المجال الذي يركز مقاربته على "الشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية مقبولة وناجحة وملائمة في الموقف التواصلي الذي يتحدث فيه المتكلم. وكانت الأفعال الكلامية أهمّ محاورها، والفضل يعود إلى فرع "فلسفة اللغة العادية" الذي نشأ بين أحضانه ظاهرة أو نظرية الأفعال الكلامية باعتبارها أنها تبنّت مسألة طبيعة اللغة فركزت على المعاني العادية التي تتغير بحسب مقامات الأحوال، ويعدّ العالم اللغوي "أوستين" مؤسس هذه النّظرية، التي اكتمل إطارها النظري العام على يد العالم "سيرل"و الذي أسبغ عليها بعدا تواصليّا محض.

"أوستين" والأفعال الكلامية:

انتقد أوستين اتجاها فلسفيا كان سائدا أنداك هو "الوضعية المنطقية"إذ كان يعتبر أصحابه أن للغة وظيفة واحدة تنحصر في رسم ووصف وقائع العالم

وصفا يكون إما صادقا أو كاذبا، و أطلق "أوستين" على هذا الطرح "المغالطة الوصفية" لان دور اللغة في نظره لا ينحصر في نقل الإخبار ووصف الوقائع وتوصيل المعلومات إلى المتلقي عن طريق علامات صوتية بل إن هناك أفعالا تنجز في الواقع وتبدل قناعات الأفراد واعتقاداتهم بمجرد التلفظ بها، حيث اعتبر هذا الفيلسوف أن "إحداث التلفظ هو انجاز لفعل وإنشاء لحدث[1] .

وبناء على ذلك ميز "أوستين" بين نوعين من الأفعال الكلامية".[2]

الأفعال التقريرية(Acte Constatif): وهي أقوال وأفعال خاضعة لمعيار الصدق والكذب مثل الملفوظ: أكتب الدرس، فهو ملفوظ إما صحيح أو خاطئ، وتحقيق الفعل مستقبل تماما عن تلفظ الجملة، وبالتالي يصبح هذا الملفوظ تقريريا.

الأفعال الإنجازية أو الإنشائية(Acte Performatif):وهي أقوال أو أفعال مرهونة ببعض شروط النجاح التي تحقق الفعل الذي تسميه أي انجاز ما قيل عن طريق التلفظ فاللغة تشمل على أسئلة وعبارات التعجب وأوامر وتعابير خاصة بالوعود والأمنيات والترغيب والتشجيع والترهيب.

لكن "أوستين" أعاد النظر في التقسيم السابق للأفعال الكلامية وذلك لعدم دقة التمييز، ففي بعض الأحيان تعمل الأقوال التقريرية على انجاز فعل الإخبار، وبالتالي فان كل ملفوظ خبري يتضمن فعلا إنجازيا، لأجل هذا استخدم "أوستين" معيارا مختلفا عن معيار الصدق والكذب، فهي إما تكون موفقة (Happy) أو غير موفقة (Unhappy) ووضع شروطا لتحقق الأقوال الانجازية وقسمها إلى تكوينية وقياسية .[3]

-الشروط التكوينية:

وجود إجراء عرفي، أن يتضمن الإجراء نطق كلمات محددة ينطق بها أناس معينون في ظروف معينة،أن يكون الناس مؤهلين لتنفيذ هذا الإجراء وأن يكون التنفيذ صحيحا وكاملا.

-الشروط القياسية:

أن يكون المشارك في الإجراء صادقا في أفكاره، أن يكون المشارك في الإجراء صادقا في مشاعره، أن يكون المشارك صادقا في نواياه وأن يلزم بما يلزم به.

ثم تأتي مرحلة التنصيف العام للأفعال الكلامية وفيها يميز "أوستين" أفعالا ثلاثة ترتبط بالقول وهي على النحو التالي:[4]

فعل القول(فعل التلفظ): أصوات تصدر من متكلم معين ، تشكل تراكيب كلمات في بناء لا يحيد في قواعد اللغة أي ألفاظ تنتمي إلى جمل سليمة نحويا وذات دلالات معينة.

الفعل الصوتي ـ الفعل التركيبي ـ الفعل الدلالي

الفعل المتضمن في القول(فعل قوة التلفظ): وهو الذي ينجز أثناء القول ويعتمد على الصيغ الكلامية التي تستدعي غالبا بعض الآثار في المشاعر والأفكار لشخص ما والنية والقصد أو الغرض من إثارة هذه الآثار.

الفعل الناتج عن القول(فعل اثر التلفظ): هو الأثر غير المباشر الذي يتحقق بالقول، أي ما يصاحب فعل القول من اثر لدى المخاطب كالإقناع والتضليل. وبالاعتماد على معيار القوة الإنجازية قدم "أوستين" تصنيفا للأفعال الكلامية من حيث معناها إلى مجموعات وظيفية:[5]

-الأفعال الدالة على الحكم(الحكميات): وتتعلق بالقضاء والحكام نحو الإدانة، أو الفهم أو الإصدار أو الوصف...

-أفعال الممارسة (التنفيذيات):وهي الأفعال الحاملة لقوة في فرض واقع جديد وتقتضي بمتابعة أعمال الطرد،العزل...

-**أفعال الوعد(الوعديات)**: والأفعال تلزم المتكلم القيام بعمل ما معترف به من قبل المخاطب ومن أمثلتها: الوعد والضمان، والتعاقد والقسم..

-**أفعال السلوك(السلوكيات)**:وهي الأفعال الناتجة من تفاعل مع أفعال الغير كالاعتذار والشكر والترحيب والكره والتحريض.

-**أفعال العرض(العرضيات)**:والأفعال الخاصة بتقديم وجهات النظر وتوصيل الحجة وتوضيح الاستعمالات والدلالات.

سيرل والأفعال الكلامية:

يتفق "سيرل" مع أستاذه "أوستين" في كثير من القضايا الفلسفية واللغوية، فهو يرى أن "كل ملفوظ لساني يعمل كفعل محدد(أمر، سؤال، وعد...) أي يساهم في إنتاج بعض الآثار، كما اعتبر أن المكون الأساسي للملفوظ الذي يمنحه قوته هو القوة الإنجازية، وأننا حين نتلفظ بعبارة ما نقوم بأربعة أفعال:

التلفظ بالكلمات:وهو ما يسميه "الفعل التعبيري".

الفعل القضوي: ويتم ذلك بإسناد الكلمات إلى بعضها وإحالتها على مراجعها.

الفعل الغرضي: وهو الفعل الذي يحدد الطريقة التي تستعمل بها التعبير.

الفعل التأثيري: وهو يجسد النتائج والتأثيرات التي تحدثها الأفعال الإنجازية السابقة على أفكار ومعتقدات المستمع.

ويميز بين ما يسميه الأفعال الكلامية المباشرة والأفعال الكلامية غير المباشرة.:

أ-**الأفعال الكلامية المباشرة**: وهو أن يتطابق فيه فعل القول بمفهوم "أوستين" وفعل الإنشاء، أي أن تتطابق قوة الفعل الانجازية مراد المتكلم، أو أن يكون

القول مطابق للقصد،أو كما يرى "ستانلي فنش"تَوافُق بين التراكيب والوظيفة التواصلية في كل جملة (خبر، استفهام، أمر).
ويمكن أن نلخص نظرة "سيرل" المتعلقة بالمطابقة في أربعة أفعال متزامنة وهي:[6]

فعل القول ،فعل الإسناد ،فعل الإنشاء وفعل التأثير.

ب:الافعال الكلامية غير المباشرة: هي الأفعال التي تتطلب من المستمع/ المتلقي الانتقال من المعنى المباشر للقول إلى المعنى الذي يقصده المتكلم، فالقصد مضمر وليس صريح، والوقوف عند حدود القول غير كافي لذا على المستمع أن يبذل جهدا في تحليل السياق لفهم قصد المتكلم، فلأفعال الكلامية غير المباشرة تخالف فيها قوتها الانجازية مردا المتكلم.[7]

الأفعال الكلامية الانشائية:

أولى علماء العرب العبارات الكلامية الصادرة عن الإنسان عناية كبيرة، فـ"أبو ناصر الفارابي"(ت:339هـ) جعلها في صنفين " عبارات القول" و"عبارات الفعل"، وبهذا التقسيم الثنائي يتفق "أبو ناصر" مع الطرح الأوستيني فكلاهما عدّا المخاطبات نوعين:[8]

أقوالا وأفعالا تتم بالأقوال.

فالأولى إنتاجية فيزيولوجية فيزيائية، تصدر من "المتكلم" على شكل ذبذبات، والثانية يراد بها إضافة إلى ذلك، حمل "السامع" على فعل شيء ما، وفي هذا السياق يصرح "الفارابي"قائلا:"(...) والقول الذي يقتفي به شيء ما فهو يقتفي به إما قول ما، وإما فعل شيء ما، والذي يقتضي به فعل شيء ما، فمنه نداء ومنه تضرع، وإذن ومنح، ومنه حث وكف، وأمر ونهي.[9]
ويصنف "السكاكي" "أفعال الكلام" ضمن مباحث علم المعاني، وخاصة عند دراسته للتراكيب المفيدة، ويبدو هذا جليا عندما قدم تعريفا لـ"علم المعاني"

فقال:"أنه تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل منها من الإستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها، عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره.[10]

والتراكيب المفيدة في نظره نوعان:

- **إمّا يكون خبرا،و إمّا أنْ يكون طلبا**

وما يهمّنا في هذا البحث هو النوع الثاني(الأفعال الطلبية).

والواضح أنّ "السكاكي" استعمل مصطلح "الطلب" بدل مصطلح "الإنشاء" عند حديثه لخواص تراكيب الكلام، فهو يرى بالإمكان أن نميز في كلام العرب شيئين: الخبر والطلب وقد سمى كل منهما

قانونا. أي إذا أجراها المتكلم بشروطها وفي سياقاتها الملائمة لها تولد عنها معان أصلية، أمّا إذا امتنع إجراء هذه الأبواب على أصلها فقد يخرج منها ما يتلاءم مع المقام أي إلى معان غير أصلية.[11]

وبحكم الاستقراء وضع "السكاكي" خمسة أبواب أصلية للطلب أو "الإنشاء" وهي (الاستفهام والنداء، والنفي، والتمني، والأمر والنهي) وهي أصلية عنده،[12] ولم يكتف "السكاكي" تقسيم الكلام إلى "خبري" و"طلبي"، "إنشائي" بل راح يقسم الإنشاء إلى انشاء طلبي وإنشاء غير طلبي وفي هذا يقول:" والطلب إذا تأملت نوعان نوع لا يستدعي في مطلوبه إمكان الحصول وقولنا لا يستدعي أن يمكن أهم من قولنا يستدعي أنْ يمكن، ونوع يستدعي فيه إمكان الحصول".[13]

والواضح مما سبق ذكره أن التقسيم الذي ارتضاه "السكاكي" يتقاطع وينسجم مع ما ذهب إليه "سيرل" (Searl)وهو بصدر تصنيف الأفعال الكلامية، حيث حصرها في أصناف خمسة، ومن بينها الأوامر (Directif) التي يحصل المتكلم من خلالها على شيء من المتلقي مثل : طلب، أمر، سمح... وهو ما يتقارب ويتماثل إلى حد بعيد مع حيثيات الإنشاء الطلبي.

الأفعال الكلامية الإنشائية في شعر الأمير عبد القادر الجزائري.

1.الإستفهام:

يقال: استفهمه، أي سأله أن يفهمه، ويقال: استفهم من فلان عن الأمر، أي طلب أن يكشف عنه[14].

وهو "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بإحدى أدواته".[15]

يتضح من هذين التعريفين أنّ الاستفهام في معناه العام هو طلب العلم بأمر معيّن لم يكن في تلك اللحظة مُدركا لدى الوسائل، ومن بين أدواته:(الهمزة، وهل وما ومتى، وأيّان وكيف، وأين وأنّى وكم وأيّ).[16]وورد الاستفهام في ديوان "الأمير عبد القادر الجزائري" على نمطين:

نمط يصل فيه القارئ إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، أي الوصول إلى المعنى الحقيقي للاستفهام (طلب الفهم) والبنى الإفرادية تمثل إلا نفسها وهذا النوع قليل.

ونمط لا يصل فيه القارئ إلى الغرض لدلالة اللفظ وحده، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم بذلك المعنى دلالة ثانية يصل بها إلى الغرض، وذلك بالتركيز على عناصر السياق المختلفة، وملابسات الحديث، وهذا النوع ورد بكثرة في ديوان "الأمير عبد القادر الجزائري".

ومن شواهد هذا الأسلوب الإنشائي في الديوان قول الشاعر:[17](الطويل)

يا قُرَّة العين! قل لي: كَيف بِت؟! فقَد –والله– بِتّ وقلبي في لِظى الحُزن

فالخطاب موجه من الشاعر "المتكلم" إلى صديقه "الشاذلي" يسأله عن صحته (كيف بت؟)، فسؤال الأمير أفضى إلى إنجاز فعل كلامي يحمل قوة استفهامية، وقد طابق هذا القول(السؤال) القصد بصورة حرفية، بمعنى توافق العلاقة بين التركيب والوظيفة التواصلية، أو تطابق بين معنى الجملة ومعنى القول، وهذا يجعلنا أن ندرج هذا الفعل إلى الكلامي ضمن الأفعال الكلامية المباشرة.

ويكشف السياق وقرائن الأحوال عن دلالات أخرى للاستفهام في شعر الأمير عبد القادر نحو قوله :

أَمَوْلاي طَالَ الهَجر وانقَطع الصبر أَمَوْلاي هَذا الليل هل بعده فجر؟

يستهل الشاعر قصيدته باستفهام من أجل استدراج "المخاطب"، فهو لا ينتظر من سؤاله إجابة، بل يهيئ نفسية وانتباه المتلقي ومن ثم يقبل عليه بالمدح أو الاستعطاف أو الرجاء. والواضح من خلال هذا البيت أن الاستفهام خرج عن غرضه المحدد، لأنّ قصد الشاعر ذلك الاستبطاء لا الاستفهام، فمن المعروف أنّ بعد اليل سوف يأتي الفجر، لكن الشاعر استبطأ هذا الفجر، فاستعمل هذا الغرض للتعبير عن هذا التباطؤ.

ويخرج كذلك الاستفهام عن غرضه الأصلي نحو قول الشاعر:(الطويل)[18]

تَضَوع طيبًا كل زهر بنشره فما المسك؟ مَا الكَافور؟ ما الندا؟ ما العطْر؟!

وما حَاتم؟ قُلْ لي وما حِلم أحْنـف؟! وما زهْدُ إبراهيم أدهم؟! ما الصَّبر؟

إن الصيغ الاستفهامية التي وردت في البيتين غايتها استبعاد المشابهة، بين مضمونها وشمائل الشيخ، بالرغم أنّ الشاعر يدرك عظمة الشمائل المشبهة، فهذه الصيغ أو الأقوال ظاهرها يخالف القصد الذي يسعى الشاعر تبليغه غلى المتلقي، وبالتالي يمكن أن ندرج الصيغ الاستفهامية (ما المسك، ما الكافور، ما الندى، ما العطر، ما حاتم، ما حلم أحنف، وما زهد إبراهيم، ما صبر)ضمن الأفعال الكلامية غير المباشرة أي أقوالا خالفت فيها قوتها الإنجازية مراد المتكلم.

ويقول كذلك:(الوافر)[19]

لنا الفخر العميم بكل عصر ومصر... هل بهذا ما يقـال؟

الواضح أن "المتكلم" أو الشاعر في هذا البيت الذي اجتزأناه من قصيدة "بنا افتخر الزمان" والتي مطلعها

"لنا في كل مكرمة مجال ومن فوق السماك لنا رجال"

له فكرة مسبقة عمّا يسأل عنه أو عن الموضوع المستفهم منه، فأقوال الشاعر قد صدقتها أعماله، وأعمال من سبقوه في الجهاد، ويندرج استفهامه ضمن ما أسماه "سيرل" الشروط المعدّة (ConditionPréparatoire).

وفي موضع آخر يقول:[20]

وعزّ جِيادًا حاد بالنفسِ كرُّها وقد أشرفت–مما عراها– عَلى الثَّوى

ألا كم جرَت طلقًا بنا تحت غَيهَبٍ وخاضت بِحار الآلِ مِن شدّة الجَوَى

يستخدم الشاعر كم للإخبار وليس للسؤال، فوظيفة كم الإخبارية جاء ليبين معارك الأمير في الليالي الحالكة والحزن الشديد، كما يمكن أن تكون هذه الأداة إنجازية للسؤال غايتها التهديد.

ومن دلالة أخرى للاستفهام نحو قول الشاعر(البسيط)[21]

لنا المهارى وما للريم سرعتها بـها والخـيل لناكل مفتـخر

فخيلنا دائما للحرب مسرجة من استغاث بنا بشـره بالظفر

وغنى الملوك فلا تعدل بنا أحد وأي عيش لمن قد بـات في خفر؟!

يوجه الشاعر خطابه إلى دعاة الحضر، وفيه يصف المهارى التي فاقت سرعتها سرعة الريم في الصحراء، ثم يمثل نفسه وقومه بالملوك الذين لا يعدل بهم أحدا، فهذه المواصفات تفضي إلى إنجاز فعل كلامي إخباري مؤداه "الحرية والعيش السعيد" وهذا الفعل الكلامي مهّد إلى إنجاز فعل آخر غير مباشر يحمل قوة استفهامية ويفيد الاستخفاف والتحقير، (وأي عيش لمن قد بات في خفر) تنتهي بتقديم الجواب يتركه الشاعر لخصومه أو لقرائه.

ويخرج الاستفهام عن طبيعته الأصلية نحو قوله:(الكامل)[22]

أين الرصافة والسدير وشعب بو ان...إذا أنصفتها من دمر؟!*

بعد وصفه لمدينة "دمر" أنتج الشاعر فعلا كلاميا إنجازيا أخذ شكل الاستفهام وقد عمد إلى ضرب مقارنة بين جنات دمر وبين جمال الرصافة والسدير وشعب بوان، وهي من أهم المعالم الراقية التي كثيرا ما تغنى بها الشعر

لجمالها، ولكن أنى لهذه من تلك، فجمال "دمر" وحسنها قد فاق كل شيء فلا مجال للمفاضلة بينها وبين مكان آخر.

الفعل الإنجازي الذي أنتجه الشاعر تم عن طريق سؤال يحمل قيمتين إنجازيتين، القيمة الاستفهامية المتحققة من الشكل والقيمة الإخبارية المتحققة من التضمين.

إن القيمة الإنجازية الأولى والثانية تتولد عنهما قيمة تأثيرية، وهي قيمة تشويقية تأخذ حضورا استفهاميا في ذهن القارئ مفاده لا مجال للمفاضلة بين دمر والرصافة، "السدير" وشعب "بوان".[23]

ويخرج كذلك الاستفهام عن طبيعته الأصلية نحو قول الشاعر:[24](الكامل)

يا أهْل طيبة! مَا لكُمْ لَمْ ترحموا صَبا غَدا لِنَوالكم متَكففا؟!

الشاعر صاغ هذا البيت الشعري في شكل استفهام، حيث أنتج فعلا كلاميا إنجازيا إخباريا يتضمن منجاة أهل البقاع مسترحما ومستعطفا ومتوسلا إليهم أن يرحموه من هذا العذاب، فقد لقاه ما ناله من صدود وهجران وبعد، فالشاعر حقق فعلا إنجازيا غير مباشر لأن القصد ليس إلى السؤال الذي هو القوة الإنجازية الحرفية المباشرة لأسلوب الاستفهام وإنما هو التماس العطف والرحمة.

2.الأمر:

وهو ما دلّ على طلب وقوع الفعل بعد زمن المتكلم بغير لام الأمر.[25]

ويعرّفه "السيوطي" فيقول:" هو طلب المخاطب حصول فعل على وجه الاستعلاء والإلزام".[26]

وشرط الاستعلاء "شرط تداولي" لأن "الأمر" يتسم بوقوعه من "الأعلى إلى الأدنى" أي أن تعلو سلطة الأمر (المتكلم) على سلطة المأمور(السامع)، فالسلطة تلعب دورا رئيسيا في إنتاج الخطاب التداولي الناجح والمحافظ على قوته الإنجازية فهي ـ السلطة ـ في معناها العام "الحق في الأمر فهي تستلزم

أمرا ومأمورا وأمرا له الحق في إصدار أمر إلى المأمور، ومأمور عليه واجب الطاعة للأمر بتنفيذ الأمر الموجه إليه".[27]

وخرق شرط الاستعلاء كما يرى "السكاكي" يُخرج "الأمر" من معناه الأصلي إلى أغراض ودلالات أخرى وهي كثيرة ومختلفة، ذكرها البلاغيون في مؤلفاتهم فمثلا:

– إن كان المتكلم أقل مرتبة من المخاطب؛ "إن استعملت على سبيل التضرع كقولنا: اللهم اغفر وارحم ولّدت الدعاء".[28]

فينتج فعلا كلاميّا متمثلا في الدعاء.

وكذلك "إن استعملت على سبيل التلطف، كقول كل أحد يساويه في المرتبة إفعل بدون استعلاء، ولدت السؤال والالتماس كيف ما عبرت به".[29]

ونميّز أغراضا يخرج إليها الأمر مثل: التمني، النصح والإرشاد والتسوية والتخيير والإهانة والتحقير والإنذار... فهي بمثابة دلالات بلاغية أخرى يمكن للأمر أن يخرج إليها والوصول إليها مرهون بالوقوف على سياقاتها اللفظية والحالية أي أنّ المعاني الضمنية المستفادة من الكلام تتولّد بمعونة القرائن والأحوال. ومن هذا من صميم مباحث الدرس التداولي.

ونجد أفعال الأمر حاضرة في مدونة الأمير عبد القادر حيث يقول: [30](الطويل)

أغث يا مُغيثَ المستغيثين والهًا ألم به مِن بعدُ أحبابِه الضُر

خرج فعل الأمر "أغث" عن "معنى الأمر" متحولا إلى معنى الدعاء، كونه موجه من "الأمير" إلى "شيخه" ف "المتكلم" أقل مرتبة من المخاطب، وبالتالي ينتج فعلا كلاميا متمثلا في الدعاء.

وقوله كذلك: (الطويل) [31]

خُذ الدنيا والأُخرى أُباغيهُما!! معًا وهَاتِ لنا كأسًا فهذا لنا وَفرٌ!

هذا الأمر لا يطيقه المأمور، فصيغة الأمر جاءت صريحة "خذ" إلّا أنها تفيد الأمر بل يخرج هذا الأخير إلى غرض آخر ألا وهو التعجيز(وهو الغرض المتضمن للقول)، فالمعنى الحرفي للبنية السطحية غير مطابق مع غرض الصيغة أو العبارة التلفظية.

فالأفعال خرجت من معناها الأصلي إلى دلالة أخرى وهي "**الالتماس**".

ويقول في وصف جنات "دمر":[32]

عجُ بي – فديتك– في أباطِح دُمر ذات الرِيَاض الزاهِرات النَّضر

الفعل "عج" يحمل قوة إنجازية أمرية، مفادها دعوة مفتوحة لزيارة هذه المنطقة وأباطيحها حيث تنتشر الرياض الزاهرة الزاهية.

ويقول الشاعر:[33]

أقول لقَوم لا تفِيد نصيحَتي لدَيْهم ولو أبدَيت كُل الأدلة:

ألا! فاترْكوا ورد الخُدود وشأنه فتَخديدكم في الخَد أقبح فعلة

فالأمر موجه للذين يسيئون بأفعالهم لجمال المرأة ويشوهون خدودها عن طريق الوشم، وهمة يحسبون أنهم يحسنون صنعا، فالفعل "اتركوا" يحمل قوة إنجازية صدرت من الأمير الذي يرى في الجمال سلطانا عظيما ومنزلة كبرى، يدافع عنه بكل ما أوتي من قوة الكلمة.

ويخرج الأمير عن غرضه فيقول الشاعر:[34](البسيط)

واهْدم وزَلزِل وفَرق جَمْع شانئه واجعَل فُؤادهم بالرُّعب ملآنا

وانْصُر وأيِّد وثبت جيْش نصْرته أنْصار دينِك حقا آل عُثمانا

لقد اشترط علماء اللغة في جريان الأمر على أصل معناه، أن يكون الأمر أعلى رتبة من المأمور، ولكن في هذين البيتين الشعريين اختل شرط من الشروط المعدة لفعل الأمر وبالتالي عدل عن المعنى الأصلي إلى معنى آخر هو **الدعاء**، فالشاعر ينزل على أعداء الأمة أقصى وأشد دعوات الهلاك والويل والثبور، فيدعو الله أن يهدم قواعدهم ويزلزل كيانهم، ويفرق شملهم.

3.النـهي:

وهو محذو به حذو الأمر في أنّ أصل الاستعمال (لا تفعل) يكون على سبيل الاستعلاء".[35]

أمّا من حيث شروطه جريانه على الأصل فهو لا يختلف عن الأمر نحو قول "السكاكي:"(...) لا تفعل أن يكون على سبيل الاستعلاء بالشّرط المذكور، فإن صادق ذلك أفاد الوجوب وإلّا أفاد طلب الترك فحسب".[36]

أمّا صيغته هي "لا الجازمة" تدخل على الفعل المضارع، والشّروط المعدّة لإجراء النهي على أصله هي:

- شرط الاستعلاء
- إلزام المخاطب

وخرق أحد الشرطين يخرج النهي إلى أغراض تواصلية يفرضها السياق كالتهديد والدعاء والالتماس، أي ينتج "أفعالا متضمنة في القول".

ولم يتعدد النهي في "ديوان الأمير عبد القادر" كثيرا ومن شواهده نحو قوله:[37] (الطويل)

ولاَ تَسألنّ عن ذي المشائخ غير من لَهُ خبرة فـاقَت وما هو مُغتَر

الجملة الطلبية المتضمنة لفعل النهي "لا تسألن" تحمل قوة إنجازية مفادها النهي عن "فعل السؤال" لأنّ الشيخ قد فاق كل الأوصاف وكيف لا وقد وصفه حين قال:

فقبّلت من أقدامه وبساطه وقال لك البشرى بذا قضى الأمر

للعلم أنّ الحديث عن الأقدام والتقبيل من المجاز الذي يفيد الإجلال والتقدير ، ليس كما ذهب "زكريا صيام" حين قال "تقبيل القدمين والبساط بدعة تُخْرِج التقدير إلى التقديس"[38]، فالإشكالية القائمة هي عدم التمييز بين الخطاب الصوفي والخطابات الأخرى.

وفي موضع آخر يقول[39]: (البسيط)

أنا مُطْلَق لا تطلبوا الدَّهر لِي قيْدا ومَالي مِن حد فلَا تَبْغوا لي حدا

ومَالي مِن كيْف فيضْبطني لكُم ولا صُورة لأعْدو منها ولا بدا

الشاعر في مقام يخوله النهي عن السؤال، ويتمثّل في بلوغ الشاعر "الحضرة الإلهية" الذي يتحقق من خلال رحلة يقوم بها الصوفي ـ الشاعر ـ من الخلق إلى الحق، أو ما يطلق عليها "قمة العروج الصوفي"وبهذا يكون قد حقّق شرطين أساسين اللذين حددهما البلاغيون هما :"الاستعلاء و"إلزام المخاطب"، والجملتان الطلبيتان المتضمنتان لفعل النهي تحملان قوة إنجازية مفادها النهي عن السؤال.

ويقول أيضا:[40] (البسيط)

لا تَذمن بُيوتا قد خَفَّ محْمَلها وتَمْدحن بُيوت الطِّين والحَجر!

البيت الشعري مجتزأ من قصيدة "ما في البداوة عيب" قالها الأمير ردّا على سؤال إلى بعض أمراء فرنسا[41]، وهو : هل البدو أفضل أم الحضر؟ وقارئ القصيدة يدرك مباشرة أنّ الشاعر ينتصر للبداوة، وما جاء من وصف دقيق في شعره إنّما يدل على "أنه عاش حياة البادية، فعانق شوقها، وجمالها الفتّان، وتغلغل رونق الطبيعة في نفسه فانعكس على شعره فوصف الطبيعة الصحراوية والتحمل والارتحال والمنازل البدوية وصفا يدلّ على أنّ الأمير قد جاب أطراف الصحراء الشاسعة المترامية...".[42]

والشاعر يوجّه خطابه إلى الآخر، ويطلب منه الكفّ عن "الذّم" موظفا صيغة "لا تذمّن" ـ لا الجازمة + فعل مضارع ـ وهي فعل كلامي مباشر يحمل قوة إنجازية مفادها النهي.

4. النداء:

هو أسلوب يستخدم في نداء أحد أو دعائه، لكي ينتبه إلى ما يريده المتكلم ويستمع إليه.[43]

وهو دعوة المخاطب إلى الإقبال بحرف ينوب عن فعل بمعنى: أدعو أو أقبل... وهو على نوعين:

موضوع لنداء قريب (الهمزة وأي) ،وموضوع لنداء بعيد وهو باقي الحروف(يا، هيا، وا ،أيْ).[44] ومن شواهده في ديوان الأمير نحو قوله:[45] (البسيط)

يا عَاذرا لامْرئ قد هَام في الحَضر وعاذلا لمحب البَدو والقَفر

لا تذمن بيوتا قد خَفَّ محملها وتمْدحن بيُوت الطِّين والحجر!

لو كُنت تعْلم ما في البدو تعذرني لكن جَهِلت وكَم في الجَهل منضَرر!

الشاعر يوجّه خطابه إلى الآخر(أمراء فرنسا) بنداءٍ ليلفت انتباهه ويبثّ فيه الروح الخطابية، ويساعده على تمتين الرابط التواصلي من خلال مبدأ المشاركة، وعادة يرغب المتكلّم في إشراك السّامع في الخطاب بإلزامه أن يكون مخاطبا بتوجيه الكلام له بالنّداء. وسياق النص المجتزأ من قصيدة "ما في البداوة عيب" يوحي أن الشاعر استعمل النّداء بطريقة مميّزة، فالمقام الذي ناد فيه هو العتاب أو اللوم للذي فضّل الحضر واستصغر حياة البدو، والسّبب كما يعزوه الشاعر جهل الآخر بحياة البداوة وفضائلها، لذا نجده في البيت الثالث يقدّم له أعذارا لأنّه لا يعرف ما في البداوة من مزايا ومناقب.

ويخرج أسلوب النداء إلى غرض آخر نحو قوله:[46] (الطويل)

أمسعود! جاء السّعد والخيْر واليسر وولّت جيوش النّحس ليس لها ذكر

أشار محقق كتاب "المواقف في الوعظ والإرشاد" الأستاذ " عبد الباقي مفتاح" إلى بعد آخر في المنادى "مسعود" فيقول:" يشير إلى اسم والد شيخه "محمد بن مسعود الفاسي" وينادي بها نفسه ويفرح بالسعادة التي نالها من أستاذه الصوفي.[47]

إنّ المنادى في هذا البيت الشعري هو المنادي نفسه، وبالتالي نلاحظ خرقا وقع في هذا النّداء، وكأن الشاعر قفز فرحا ومخاطبا نفسه أمسعود جاء السعد،

فالصيغة"أمسعود" ـهمزة+اسمـ صريحة إلّا أن الغرض الضمني أو قوة التلفظ مخالف للفعل التلفظي وبالتالي يمكن الجزم أنّ هذه الصيغة هي فعل كلامي غير مباشر.

5 التمني:

و"هو طلب ما لا طمع فيه (أي مستحيل)، أو ما فيه عسر(اي ما كان عسر الحصول) فالأول نحو: "ليت الشباب يعود" والثاني "ليت الجاهل عالم".[48]

ولـ"التمني" أداة إنجازية وحيدة هي "ليت" بالإضافة إلى أدوات إنجازية أخرى في مثل (لو)،(هل) قد تفيدان التمني، لا بأصل الوضع، لأنّ الأولى شرطية والثانية استفهامية فمثال (لو) في التمني قوله تعالى ﴿فَلَوْ أَنَّ لَنَا كَرَّةً فَنَكُونَ مِنَ المُؤْمِنِين﴾[49]، ومثال (هل) فيه قوله سبحانه وتعالى ﴿فَهَلْ لَنَا مِنْ شُفَعَاء فَيَشْفَعُوا لَنَا﴾.[50]

ويخرج التمني عن الغرض الأصلي المباشر إلى أغراض تواصلية أخرى ويبين "السكاكي" ذلك في قوله:" إذا قلت لمن يهمّك أمره ليتك تحدّثني، امتنع إجراء التمنّي والحال ما ذكر على أصله فتطلّب الحديث من صاحبك غير مطموع في حصول، وولد بقرنية الحال معنى السؤال.[51]

وقد ورد أسلوب "التمني" في الديوان نحو قول الشاعر: [52](البسيط)

أودُّ طُول اللَّيالي إن خَلوْت بِهم وقَد أدْبرت أبَاريق وأقْدَاح

وَيروعُني الصُّبح إنْ لَاحت طَلائِعُه يَا ليته! لم يَكُن ضوء وإصْبَاح

الأصل في التمنّي أن يكون المتمنّى غير متوقّع كأن يكون مستحيلا لكن شاعرنا طلب ما كان متوقّعا وهو ضوء الإصباح فتحوّل الأسلوب للدلالة على "التحضيض" لأنّ الأصل في التمني أن يكون المتمنى غير متوقّع كأن يكون مستحيلا أو ممكنا بعيدا، فإذا كان متوقّعا مثل ما هو ظاهر في هذا الشاهد فإن التمنّي قد خرج عن غرضه الأصلي.

ويقول كذلك:[53]

أَبو حَسن وَلَوْ قد رآه أحِبّة وقَال له: أنْت الخَليفة يَا بحر!

الشاعر يقصد بأبي الحسن شيخه صاحب الطريقة الشاذلية (أبو الحسن الشاذلي) والتي اتبعها شيخه "محمد الفاسي" وقد استعمل صيغة صريحة (لو قد رآه صاحبه)، وهي طلب ما لا طمع فيه أي غير متوقّع لأنّ التمنّي يتعلّق بالمستقبل، وبالتالي لا إمكانية أن يلتقي الشيخان "أبو الحسن" و "محمد الفاسي".

ومن أمنياته نحو قوله:[54] (الطّويل)

فَلو نَظَر الأمْلاَك ختم إنَائها تَخلو عَن الأَمْلاك طَمعا ولا قَهْر

يتحدّث الشاعر عن الخمرة الروحية، ويطلب من الأملاك الاهتمام بها، وهذا غير قابل للتحقق، وتوظيفه للأداة "لو" والتي تفيد التمني لا بأصل الوضع قد زاد من استحالة الطّلب لأنّها في أصل وضعها امتناع لامتناع.

وحاصل النظر فيما سبق أن الأفعال الكلامية الإنشائية في مدونة "الأمير عبد القادر" تنوعت بين الإنجازية المباشرة والإنجازية غير المباشرة، فالأولى تطابق مُراد قول الشاعر بصورة حرفية تامة؛ أي توافق بين التركيب والوظيفة التواصلية في كل جملة، والثانية خالفت مراد قول الشاعر وكان للسياق دخلا في تحديدها، وذلك باستثمار عناصره الثقافية والاجتماعية والنفسية فكلها ساعدت المتلقي على الوصول إلى الفهم السليم لما تلفظ به.

الهوامش:

1. جون أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، ترجمة عبد القادر قنيني، ،الدار البيضاء، إفريقيا الشمالية، ،1991،ص:17
1. عادل الثمري، التداولية ظهورها وتطورهاwww.eleph.com
2. ينظر: محمود احمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر،2002، ص:44
3. –طالب سيد هشام الطبطباني، نظرية الافعال الكلامية،ص:100

4. –ينظر:عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الطبعة(1)،2003،ص:158–159
5. –ينظر : علي محمود حجي الصراف، الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة،ص:98
6. ينظر :محمود احمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر،ص:50
7. ينظر: أبو ناصر الفارابي ، كتاب الحروف نقلا من كتاب التداولية عند علماء العرب،ص:96–97
8. ينظر: المرجع نفسه،ص:97
9. (السكاكي، مفتاح العلوم، مصطفى الحلبي و أولاده مصر 1991 ص:247
10. السكاكي، مفتاح العلوم،ص:170
11. المصدر نفسه،ص:151
12. المصدر نفسه،ص:170
13. ينظر: النحو التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، محمود سليمان ياقوت، كلية الآداب، جامعة الكويت، مكتبة المنار الإسلامية،(ط1)1996،ص:1030
14. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية(ط1) بيروت،1999،ص:57
15. ينظر: الخفاجي، مراعاة المخاطب في النحو العربي، ص:251، وأحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،ص:56 ومحمد أبو موسى، دلالات التركيب، دراسة بلاغية ص:205،
16. الديوان،ص:71
17. الديوان،ص:108
18. المرجع نفسه،ص:47
19. المصدر نفسه،ص:52
20. الديوان،ص:51
21. الديوان،ص:100
22. *دمر: إحدى أجمل مصايف دمشق بنى الأمير قصرا يصطاف فيه. والرصافة: إما المدينة العراقية أو السورية، وهما معا مدينتان تمتازان بحدائقهما الغناء، السدير: قصر من قصور ملوك المناذرة في العراق، وشعب بوان من غوطات فارس ومن أضخم قصورها في عهد كسرى وهو ما عناه المتنبي: يقول بشعب بوان حصاني أعن هذا

يسار إلى الطعان، ينظر: الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، عبد الرزاق بن سبع،ص:290 والديوان،ص:101

23. الديوان،ص:101

24. المصدر نفسه،ص:88

25. ينظر : محمود سليمان ياقوت، النحو التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم، ص:484

26. السيوطي، الإتقان في علوم القرآن،ص:641

27. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب،مقاربة لغوية تداولية دار الكتاب الجديدة المتحدة ط2 2204، ص:221

28. السكاكي، ص:428

29. ينظر: المصدر نفسه،ص:429

30. ينظر: عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت1985م،ص:37

31. الديوان،ص:107

32. الديوان،ص:113

33. الديوان،ص:100

34. الديوان،ص:64

35. الديوان،ص:92

36. السكاكي، مفتاح العلوم،ص:320

37. السكاكي ، مفتاح العلوم،ص:417

38. الديوان،ص:109

39. عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه،ص:390

40. الديوان،ص:119

41. الديوان،ص:50

42. عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه،ص:50

43. محمد برونة، الوصف في شعر الأمير عبد القادر، مجلة دراسات جزائرية، العدد المزدوج7/8 جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2011،ص:79

44. محمود سليمان ياقوت، النحو التعليمي والتطبيق في القرآن الكريم،ص:975

45. توفيق الفيل، بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني، القاهرة، مطبعة العمرانية للأوفست، (د.ط)،1991،ص:213

46. الديوان،ص:50

47. الديوان،ص:102

48. عبد الباقي مفتاح، الأمير عبد القادر، المواقف في الوعظ والإرشاد، الجزائر، دار الهدى،(ط1)،2005،ص:601

49. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية،ص:583

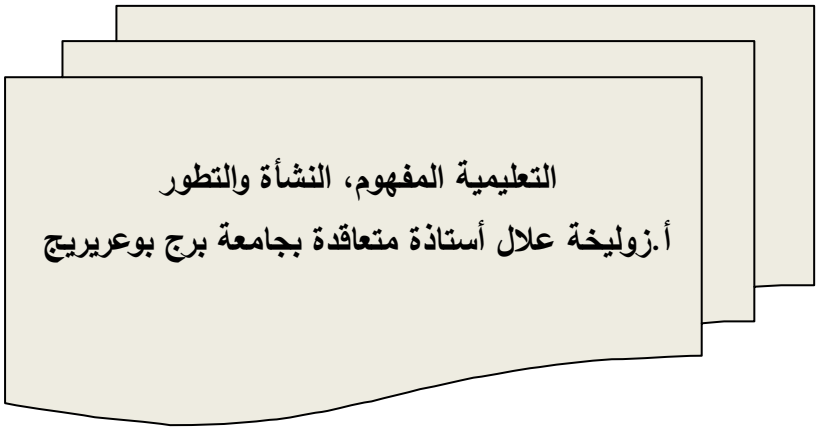
50. سورة الشعراء،الآية:102

51. سورة الأعراف،ص:53

52. ينظر: المرجع السابق،ص:583

53. الديوان،ص:116

54. الديوان،ص:109


التعليمية المفهوم، النشأة والتطور
أ.زوليخة علال أستاذة متعاقدة بجامعة برج بوعريريج

ملخص :

– تهدف تعليمية اللغة إلى جعل الممارسة اللغوية ممارسة حية، بابتكار طرائق وأساليب تدريسية حديثة ، ووضع المقررات وتصميمها وإعداد البرامج ،ووضع الخطط الدراسية ،وكل مايتعلق بالمعلم والمتعلم على حد سواء .

Le résumé :

L'enseignement des langue vise à rendre la pratique de la langue vivante par la mise au point de méthodes d'enseignement modernes; de préparation de programmes ; d'elaboration de plans d'étude; de tout ce qui touche l'enseignant et l'enseigné.

مقدمة:

تحتل التعليمية بصفة عامة وتعليمية اللغة بصفة خاصة، مكانة كبيرة في الدول المتقدمة، إذ أنها أصبحت "مركز استقطاب بلا منازع في الفكر اللساني المعاصر من حيث أنها الميدان المتوخى لتطبيق الحصيلة المعرفية للنظرية اللسانية ،وذلك باستثمار النتائج المحققة في مجال البحث اللساني النظري في طرائق تعليم اللغات للناطقين بها ولغير الناطقين"[1] ،غير أن هذا العلم لا يزال يشوبه الكثير من الغموض وقلة الاهتمام لدينا، وبالكاد نجد بعض الدراسات فيه، أو بعض التجارب التي تطبق في أنظمتنا التربوية، وكما أن النظرة إلى التعليمية لم ترق بعد إلى الاهتمامات والأهداف المتوخاة ، فما التعليمية؟ وما هو تاريخ نشأتها ؟ وما هي أهدافها ،وعلاقتها بالعلوم الأخرى؟

1 . نشأة التعليمة وتطورها:

من البديهي أنه لأي علم أصوله ومرجعيته النظرية ،كذلك فإن لتعليمية اللغة أصولها وجذورها، التي نشأت منها .

"ففي الربع الأخير من القرن العشرين أخذ مصطلح " تعليمية المواد(Didactique desdisciplines)يبرز بقوة،في مقابل بعض التراجع في استخدام مصطلح التربية العامة (Pédagogie générale)، قبل هذه المرحلة كان يتم

التركيز في إعداد المعلمين مثلا، على تمكن المعلم من المادة التي يعلمها، ومن معرفته بمحتوى منهج هذه المادة، وكان تعليم المادة يستند إلى الموهبة الشخصية، الفن في قيادة الصف وإدارته،تأمينا للنظام والانضباط."[2]

"لقد استخدم مصطلح تعليمية اللغات لأول مرة سنة 1961 للدلالة على الدراسة العلمية لتعليم اللغات ،وذلك قصد تطوير المحتويات والطرق والوسائل وأساليب التقويم للوصول بالمتعلم إلى التحكم في اللغة كتابة وشفاهة، ونجد هنا تعليمية القراءة وتعليمية التعبير وتعليمة النحو..."[3]

"وإذا ما التفتنا التفاتة سريعة إلى الظروف ، التي ظهر فيها مصطلح التعليمية (Didactique) في الفكر اللساني والتعليمي المعاصر، نجد ذلك يعود إلى (M.F.Makey) الذي بعث من جديد المصطلح القديم (Didactique) للحديث عن المنوال التعليمي؛ وهنا

يتساءل أحد الدارسين قائلا :(لماذا لا نتحدث نحن أيضا عن تعليمية اللغات(Didactique deslangues)بدلا من اللسانيات التطبيقية (Linguistique appliquée)، فهذا العمل سيزيل كثيرا من الغموض واللبس، ويعطي لتعليمية اللغات المكانة التي تستحقها)"[4]

"لقد ترافق بروز مصطلح(تعليمية: Didactique) مع مجموعة تحولات، على رأسها انتقال المحور في التربية والتعليم من المعلم إلى المتعلم الذي أصبح محور العملية التعليمية،وقد تحولت النظرة إلى المعارف التي تدور عليها العملية التعليمية، ففي الماضي كانت هذه المعارف بضاعة يمتلكها المعلم،ويجتهد في نقلها بفن ووضوح، إلى التلميذ الذي كان عليه أن يعيد إنتاجها مثبتا أنه تلقنها وتسلمها، وأنه قادر على إعادة تمريرها بدوره "[5]

لا بد،لفهم هذا التحول العميق،من إدراك التغيرالذي طرأ على نظريات التعلم؛ لقد جاءت البنائية(Constructivisme) تكشف لنا أن التلميذ لا يتعلم المعارف، إلا إذا أعاد بناءها بنفسه في تفاعل مع رفاقه ومعلمه،وأن المعرفة ليست

بضاعة جاهزة، تلقن وتمرر من مرسل هو المعلم إلى متلق هو التلميذ، استنادا إلى التكرار والتدريب والترويض، كما في النظرية السلوكية،وهذا ما أوحى بفكرة التدريس بالكفاءات المعتمدة حاليا ،والتي تعتمد فكرة بناء المعارف ، وليس تكديسها وحفظها واستظهارها وقت الحاجة؛ففكرة التدريس بالكفاءات تهدف إلى تكوين جيل متعلم، وقادر على مجابهة كل الصعوبات التي تعترضه في حياته اليومية أو العملية.

وفي هذا الصدد نورد "العرض الذي قدمه أحمد شبشوب، لهذا التحول في كتابه (تعلمية المواد)، ولعله أول من اقترح مصطلح تعليمية، ليعرب Didactique، يقول(.. يمكن اعتبار الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار أحسن ممثل للبنائية اللابستمولوجية، فقد كتب يقول في كتابه نشأة الروح العلمية (1970):تمثل كل معرفة بالنسبة للعالم جوابا عن سؤال مطروح، ولولا وجود المشاكل والأسئلة،لما وجدت المعرفة العلمية،ويمكن أن نقول هنا أنه لا وجود لشيء معطى أو لمعرفة مجانية وبديهية، لأن كل المعارف تبنى "[6]و منه "يمكن تلخيص البنائية التعليمية في عبارة واحدة: إن المعارف لا تمرر وذلك خلافا للاعتقاد السائد، بل يجب بنائها بصفة دائمة من طرف المتعلم، والمتعلم وحده"[7].

"ونجد المؤرخون للتعليمية والمهتمون بها" يطرحون تساؤلا حول ما إن كانت هناك تعليمية واحدة عامة، تشكل علما شاملا للمواد والمجالات كلها، أم هناك تعليمات متعددة بتعدد المواد وتنوعها"[8]لقد نشأة تعلمية الرياضيات من التفكير والممارسة في مجال تعليم مادة الرياضيات وتحليل محتوى مناهجها، و بدأت تتكون تعليميات المواد الأخرى ،كالعلوم الدقيقة والعلوم الاجتماعية والإنسانية وعلوم اللغة والأدب، و من الواضح أن نشأة كل تعلميتة ارتبطت بمجال تعليمي محدد، أو بمفاهيم متنوعة ضمن المجال الواحد،كما أشرنا إلى ذلك، في مجال الرياضيات،و كما سنشير إلى ذلك، في مجال اللغة والأدب، حيث لكل نوع أو

نمطمن أنواع النصوص وأنماطها تعلميته ،وللقراءة تعلميتها، وللتعبيرين الشفهي والكتابي ولكل تقنية من تقنياتهما تعلميته، ولكل من القواعد والإملاء والأثر الكامل تعلميته"[9].

لقد كان الاهتمام بتعلمية اللغة العربية وآدابها مقتصرا على مراكز الأبحاث، من خلال بعض الأطاريح التي تستوحي توجهات البحث في الغرب وفي إطار طرائق تعليم اللغة العربية للأجانب، كالتي اعتمدها " من المحيط إلى الخليج "، ثم توظيف بعض مفاهيم تعلمية اللغة، أما تعلمية العربية، لغة أما، فقد عرفت بعض المبادرات الريادية في بعض المدارس الخاصة،حيث كان تعلم العربية يستوحي بعض الطرائق المطبقة في تعليم الانجليزية والفرنسية، وقد أسهم التعدد اللغوي في لبنان في دفع المهتمين باللغة العربية إلى التجديد وتطوير أساليب التعلم، و يمكن اعتبار خطة النهوض التربوي، والمناهج الجديدة التي ترجمتها، المنعطف الحاسم في اتجاه الإفادة من مكتسبات تعلمية اللغة والأدب، تجلى ذلك في نص المنهج، وفي إعداد المعلمين وتدريبهم على تطبيق المناهج الجديدة، وفي كثير من الندوات والمؤتمرات حول المناهج الجديدة، أوفي موضوع إعداد المعلمين للقرن الحادي و العشرين"[10].

وما يلاحظ أن هذا العلم في البداية،كان مجرد موضوع ضمن مقرر" التربية العامة،أونجده مشتتا تقتسمه مختلف التخصصات ومختلف الفروع ،وعادة ما يتم اختزاله إما في(طرق التدريس)أو في(أصوله)أو في(مناهجه)"[11].

ثم بدأ هذا العلم أي الديداكتيك يحظى بالكثير من الدراسات لدى العلماء العرب، " حيث أصبحت التعليمية مركز الثقل في بناء وإعداد المعلمين في كلية التربية في الجامعة اللبنانية، وفي غيرها من الكليات والمعاهد التي تعد المعلمين"[12].

2. مفهوم التعليمية: La *didactique*

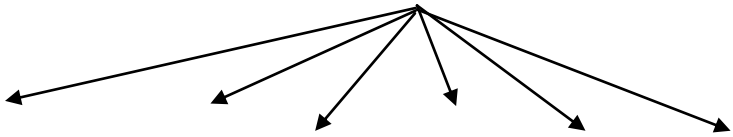
التعلمية didactique أوالتعليمية :هي ترجمة للكلمة didactique التي اشتقت من كلمةاليونانية Didaktilos والتي كانت تطلق على نوع من الشعر يتناول شرح معارف علمية أو تقنية (الشعر التعليمي)"[13]

ويعرفها سميت (1936)على أنها فرع من فروع التربية، موضوعها خلاصة المكونات والعلاقات بين الوضعيات التربوية وموضوعاتها ووسائطها ووسائلها وكل ذلك في إطار وضعية بيداغوجية، وبعبارة أخرى يتعلق موضوعها بالتخطيط للوضعية البيداغوجية، وكيفية مراقبتها وتعديلها عند الضرورة"[14]

ويعرفها ميالاري(1979)بأنها " مجموعة طرق وأساليب وتقنيات التعلم "، أما بروسو (1983)، فيرى أن الموضوع الأساسي للتعليمية هو دراسة الشروط اللازم توفرها في الوضعيات أو المشكلات التي تقترح للتلميذ قصد السماح له بإظهار الكيفية التي يشغل بها تصوراته المثالية، أو بفرضها ويقول أيضا " إن التعليمية هي تنظيم تعلم الآخرين"[15].

يعود بروسو في سنة 1988 ليقول بأن " التعليمية هي الدراسة العلمية لتنظيم وضعيات التعلم التي يندرج فيها الطالب لبلوغ أهداف معرفية وعقلية أو وجدانية أو نفس حركية "[16] على التعليم والتعلم فيقال: الوسائل التعليمية غير أن مفهومها قد تطور وتغير في العصر الحديث، فلم يعد يدل على النظم الفنية بل أصبح علما من علوم التربية له قواعده وأسسه " ونشير إلى أننا نجد في اللغة العربية عدة مصطلحات مقابلة للمصطلح الأجنبي، الواحد ولعل ذلك يرجع إلى تعدد مناهل الترجمة، وكذلك إلى ظاهرة الترادف في اللغة العربية وحتى في لغة المصطلح الأصلية، فإذا ترجم إلى لغة أخرى نقل الترادف إليها، وفما يلي نورد أشهر المصطلحات، التي عرف بها هذا العلم كما يوضحه المخطط التالي"[17]:

Didactique



فكل هذه المصطلحات تتعارف من حيث الاستعمال، غير المصطلح الطاغي في الاستعمال هو علم التدريس،وفي الآونة الأخيرة يشيع استعمال كلمة تعليمية والبعض يفضل الترجمة الحرفية للمصطلح أي ديداكتيك، تجنبا لأي سبب أو غموض.

وقد عرف جان كلود غانيون (J.C.Gagnon) التعليمية، في كتابه ديداكتيك مادة(La d'unedisciplinedidactique)سنة1973 بأنها"[18]:إشكالية إجمالية وديناميكية، تتضمن:

– تأملا وتفكيرا في طبيعة المادة الدراسية، وكذا في طبيعة وغايات تدريسها.

– وإعدادا لفرضياتها الخصوصية، انطلاقا من المعطيات المتجددة والمتنوعة باستمرار لعلم النفس والبيداغوجيا وعلم الاجتماع ... الخ.

– دراسة نظرية وتطبيقية للفعل البيداغوجي المتعلق بتدريسها.

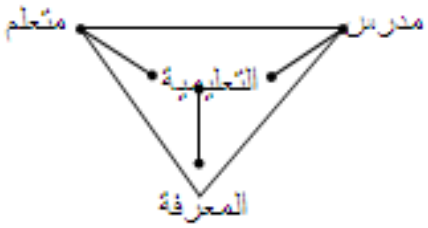
ويذهب محمد الدريج، إلى أن المقصود بالديداكتيك أو ما يسميه هو بعلم التدريس، بأنه " الدراسة العلمية لطرق التدريس وتقنياته ولأشكال تنظيم مواقف التعلم،التي يخضع لها التلميذ قصد بلوغ الأهداف المنشودة، سواء على المستوى العقلي أو الوجداني أو الحسي حركي"[19]

من خلال المفاهيم السابقة نستنتج أن " التعليمية " مرتبطة أساسا بالمواد الدراسية من حيث محتوياتها وكيفية التخطيط لها اعتقادا على الحاجات والأهداف، وكذا الوسائل المعدة لها وطرق وأساليب تبليغها للمتعلمين ووسائل تقويمها وتعديلها،فهي تضع المبادئ النظرية الضرورية لحل المشكلات الفعلية للمحتوى والطرق وتنظيم التعلم"[20]؛وهي مجموعة الجهود والنشاطات المنظمة والهادفة إلى مساعدة المتعلم على تفعيل قدراته وموارده في العمل على تحصيل

المعارف والمكتسبات والمعمرات والكفايات وعلى استثمارها في تلبية الوضعيات الحياتية المتنوعة""[21]

2 . 1 أقطابها: "إن تناول مشكلات التعليم والتعلم يعني أن عملية توصيل المعارف إلى التلاميذ ظاهرة معقدة تتطلب وسائل عديدة، كما أنه ينبغي النظر دائما إلى الأقطاب الثلاثة :المعلم والمتعلم والمعرفة وهي مجتمعة دون أن يحصر التحليل في قطب واحد فقط"[22]

يطلق البعض على مكونات التعليمية المثلث الديداكتيكي الذي يمثل له بهذا الشكل"[23]



فالتعليمية تهتم بالبحث في هذه الأقطاب مجتمعة لإعطاء تعلم جيد، ولكل عنصر من هذه العناصر المذكورة خصائصه وميزاته.

2 . 1 . 1 . المتعلم: يعد المتعلم محور وأساس العملية التعليمية – التعلمية، لذا وجب معرفة قدراته وخصوصياته واستعداداته، حيث أن نجاح المدرس في مهنته، يتوقف على معرفة هذه الخصوصيات نظرا لارتباطها بالتحصيل الدراسي إذا استغلت استغلالا تربويا حسنا، "فالمتعلم كائن حي عام، متفاعل مع محيطه، له موقفه من النشاطات التعليمية كما

له موقفه من العلم، من الوجود ومن العالم، وله تاريخه التعليمي بنجاحاته وإخفاقاته، وله تصوراته لما يتعلمه وله ما يحفزه وما يمنعه عن الإقبال على التعلم، إن له مشروعا تعليميا تحصل له بخلاصة خبرته في العائلة والمدرسة، وفي من عاش معهم ومن رافقهم ومن تعلم على أيديهم، ومن تعلم منهم وما تعلمه من كل هذا والمتعلم هو الذي يبني معرفته متعمدا في ذلك على نشاطه

الذاتي (نحاس جورج، 1998، ص372 .411) هذا هو الركن من التعلمية وهو ركن تقام التعليمية لأجله وتوضع في خدمته"[24].

2 . 1 . 2 . المعرفة: تشمل كل ما يتعلمه المتعلم من المعارف وما يحصله من مكتسبات وما يوظفه من موارد وما يمتلكه من مهارات وما يستثمره من قدرات وكفايات في عملية تعلمه التي يقوم فيها ببناء معرفته وباستثمارها في مواقف الحياة المتنوعة"[25].

"ينبغي أن تتميز المعرفة بالتدرج في مفاهيمها"[26]. فالمناهج تختار من المعارف الأكاديمية ما يلائم عمر المتعلم العقلي وتقيم التدرج المتنامي بين هذه المعارف، وتبني الوضع التعليمي الأفعال لتحصيل المعارف تحصيلا ناشطا، لأن المعرفة تبنى، ولكل مضمون معرفي طرائف خاصة فبنائه، فالسرد طرائقه الخاصة، وللبرهان والإقناع طرائقهما الخاصة.

"ومن هذا المنطلق، لم يعد ممكنا الاكتفاء بالتربية العامة (بيداغوجيا)، وهي تهتم بالطرائق العامة في إدارة الصف ومعالجة المعلومات.. لقد برزت الحاجة إلى الطرائق الخاصة في تعلم المواد (ديداكتيك) مراعاة لخصوصية المحتوى التعلمي، ولفرادة المتعلم والوضع التعلمي أيضا، فعلى سبيل المثال، لم يعد يكفي أن نعلم الإنشاء عموما، فلتعليم إنتاج نص سردي، طرائف خاصة، ولتعليم كتابة رسالة طلب ، طرائق خاصة.. "[27]

والجدير بالتنويه أن "فكرة العلاقة بين المتعلم والمعرفة، نشأت انطلاقا من فشل التربية التقليدية، التي تجعل المتعلم فردا محايدا في العملية التربوية، وكرفض لذلك جاءت التعليمية، لكي لا تعتبر عقول التلاميذ علبا فارغة، ينبغي حشوها بالمعرفة، بل هم أفراد فعالون ويشاركون في بناء تعلمهم، بالاعتماد على معارفهم السابقة أو بناء على ما اكتسبوه خارج المدرسة"[28]

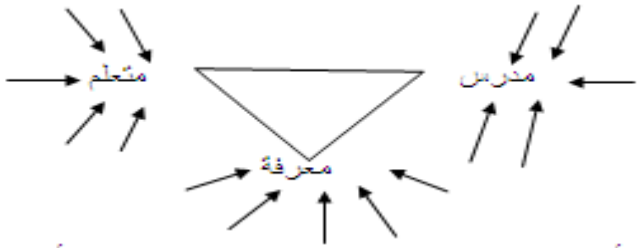
2 . 1 . 3 . المعلم: هو الكائن الوسيط بين المتعلم والمعرفة، له معرفته وخبرته وتقديره، إنه ليس وعاء بحمل معرفة إنما هو ميسر لنقل المعرفة في العملية

التي يقوم بها المتعلم، إذ يشكل فيها الوساطة فقط، إنه مهندس التعلم ومبرمج ومعدل العمل فيه،إنه الركن الثاني من التعليمية وهو الركن الذي لا قوام للتعليمية من دونه، وإن كان همه في تعليمه أن يستغني المتعلم عنه في مساره التعلمي"[29].

ينبغي أن تكون للمدرس القدرة على التخطيط والاستفادة من نظريات التعلم، ويكون كفءا في أداء رسالته، وفق تقديم مادته، ونقل خبرته إلى تلاميذه على ضوء تجربته وكفاءته ومدى فعاليته في تحسين مستوى المتعلمين.

" إن العلاقة بين المعلم والمتعلمين علاقات مركبة، معقدة تحكمها الوساطة الناجعة التي ينشطها المعلم بين المتعلمين والمعارف، وبين المتعلمين أنفسهم، في مرافقه لمسارات تفكيرهم، ومنهجهم وتلمسهم المعرفي، فقد تحول موقع المعلم في البيداغوجيا الحديثة، أي بيداغوجيا الكفاءات من العارف السباق المسيطر والمتفوق إلى العارف المجرب الذي يقبل أن يعيد التعلم مع تلاميذه، انطلاقا من الخط الذي يقفون عليه، وانسجاما مع الإيقاعات المختلفة التي يسيرون بها نحو المعرفة"[30]

" إن هذا الثالوث ليس إلا هيكلا عاما لوضعية جد معقدة يمكن التمثيل لها كما يلي:



حيث تشير الأسهم إلى تعدد التداخلات في كل قطب من الأقطاب الثلاثة،لأنها تشتغل كليا وبشكل مرتبط، فلا يمكن الفصل بينها كيفما كانت الوضعية الديداكتيكية موضوع التحليل، فإذا أخذنا المعرفة كمثال فلا يمكن

عزلها دون أن نأخذ بعين الاعتبار القطبين الآخرين ، أي معرفة المدرس ومعرفة المتعلم[31].

"هذه الوضعيات الثلاثة تشكل في مجموعها مجال الدراسة التي يعالجها الديداكتيك حيث يهتم بدراسة الظروف التي يتم في سياقها نقل واكتساب المعارف الخاصة بمجال معرفي معين،ويحدد طبيعة العلاقة القائمة، بين مختلف الأقطاب،المشكلة للوضعية التعليمية ـ التعلمية[32].

2 . 2 . موضوعها:

"تطرح موضوعات عديدة،على بساط البحث في التعليمية،إذ يمكن أن يهتم المتخصص فيها بعدة اهتمامات،لا تنحصرفي المادة وحدها،وإنما تشمل كل ما يتعلق بالعملية–التعليمية في مختلف أبعادها ومساراتها،في ترابط وتناسق وانسجام، بين مختلف عناصرها المكونة لنظام التعلم والتعليم"[33]

بناء على ما سبق يتبين أن مجالات البحث في ديداكتيكا اللغات متعددة، ومن ثمة فهناك العديد من المواضيع ،التي يمكن أن تشغل الباحث الديداكتيكي وتشكل أسا لفرضياته، وهي تشمل عناصر مختلفة منها: الأهداف . المتعلم . المحتويات . الطرق، ويمكن تصنيفها حسب الأسئلة التي يطرحها المهتم بديداكتيكا اللغات كما يلي:

الأسئلة	الفئات
. من نعلم ؟.	. العينات المستهدفة
لماذا نعلم ؟.	. الأهداف المتوخاة
. ماذا نعلم ؟.	. المحتويات
. كيف نعلم ؟.	. النظريات . المنهجيات والبيداغوجيا المتعددة .

3.2 فروعها:

تنقسم التعليمية إلى فرعين أساسين، يتكاملان فيما بينهما بشكل كبيرهما:

1.3.2 التعليمية العامة (Didactique générale):

تسمى أيضا التعليمية الأفقية، وهي التي تكون مبادئها وممارساتها قابلة للتطبيق مع كل المحتويات وكل المهارات، وفي كل مستويات التعليم،تقدم المعطيات الأساسية والضرورية للتخطيط لكل موضوع، ولكل وسائل التعليم، لمجموع عناصر الوضعية البيداغوجية"[34]

" إن الديداكتيك العام، يهتم بكل ما يجمع بين مختلف مواد التدريس، وذلك على مستوى الطرائق المتبعة، فهو يقصر اهتمامه على ما هو عام ومشترك في تدريس جميع المواد، أي القواعد والأسس العامة، التي ينبغي مراعاتها من غير اخذ خصوصيات هذه المادة أوتلك بعين الاعتبار"[35]

فالتعليمية العامة إذن، تهتم بتقديم المبادئ الأساسية، القوانين العامة والمعطيات النظرية، التي تتحكم في العملية التربوية من مناهج وطرائق تدريس ووسائل بيداغوجية وأساليب تقويم، واستغلالها أثناء التخطيط ،لأي عمل تربوي بغض النظر عن المحتويات الدراسية وطبيعة المادة المدروسة.

ويتلخص موضوعها حاليا، في تفاعل نشاطي التعليم والتعلم في إطار قواعد العملية التعليمية، وكانت في السبعينات والثمانينات، تركز على النشاط التعلمي، أما في الستينات فكان الاهتمام منصبا إلى النشاط التعليمي(التلقين)،وهذا ما يدل على التطور الذي أصابها.

2.3.2. التعليمية الخاصة:(Didactique spéciale)أو ما يسمى" بديداكتيك مادة، فيهتم بتدريس مادة من مواد التكوين، من حيث الطرائق والوسائل والأساليب الخاصة بها وبالتالي يمكن أن نتحدث عن ديداكتيك اللغة، ونعني بذلك كل ما يتعلق بتدريس مهارات اللغة كالقراءة والتعبير والكتابة،وفي هذا الصدد؛ يرىP.Jounaeri أن هناك قواسم مشتركة بين ديداكتيك المواد"[36].

"إن التعليمية الخاصة تمثل الجانب التطبيقي للتعليمية العامة، إذ تهتم بأنجع السبل أو الوسائل للتحقيق الأهداف وتلبية حاجات المتعلمين، وتهتم بمراقبة

العملية التربوية وتقويمها وتعديلها،وهي تهتم بتخطيط العملية التعلمية . التعليمية لمادة خاصة، ولتحقيق مهارات خاصة وبوسائل خاصة، ولمجموعة خاصة من التلاميذ"[37]،وبالتالي فهي على نطاق أضيق من التعليمية العامة،لأنها تتعلق بمادة دراسية واحدة،تهتم بعينة تربوية خاصة.

3. علاقة التعليمية بالعلوم الأخرى:

" تتداخل التعليمية مع عدة تخصصات علمية أخرى،إلى درجة يصعب التفريق بينها في بعض الأحيان، فهي في ايطاليا ترادف علم النفس اللغوي، وعلم النفس التربوي ويتداخل مفهومها إلى حد الالتباس في بلجيكا، مع البيداغوجيا، بيننا يرتبط في فرنسا باللسانيات التطبيقية،دون أن ننسى اللسانيات العامة والصوتيات وعلم النفس العام وخصوصا ما تعلق منه بنظريات التعلم، وعلوم أخرى اهتمت بالمجال الاجتماعي الثقافي "[38] .

3-1 اللسانيات التطبيقية :"لقد استفادة تعليمية اللغات من اللسانيات، استفادة كبيرة على تعاقب مدارسها ونظرياتها، فقد قدمت المدارس اللسانية ونظرياتها، التي انبثقت عنها للتعليمية إمكانية التفكيروالتأمل في المادة اللغوية وبنياتها،وذلك انطلاقا مما قدمه سوسير F.Soussureفي المدرسة البنيوية، وبلومفيلد BloomfieldL. في المدرسة التوزيعية، ومدرسة شومسكي N.Chomsky التوليدية التحويلية، وما قدمته المدرسة الانجليزية مع فيرث Farth، وقد نتج عن كل هذه المدارس عدة مفاهيم ،كان لها بالغ الأثر في تعليمية اللغات،أهمها مفهوم النظام عند سوسير، ففي رأيه أن اللغة نظام محكم، يتكون من مستويات للتحليل هي: المستوى الصوتي، الصرفي، النحوي، المعجمي والدلالي"[39].

ومن ثمة فإن تحديد تلك الأبنية ووحداتها، وما يربط بينهما من علائق متنوعة من شأنه ،أن يعين على معالجة المواد اللغوية،المدرسة معالجة بيداغوجية مخصوصة، يراعى فيها التدرج من البسيط إلى المقعد، والانتقال من

الشبيه إلى الشبيه به أو المقابل له، وهو ما يساعد على ترسيخ المعلومات المقدمة في أذهان المتعلمين،و تسيير عملية استحضارها من قبلهم، كلما شعروا بالحاجة إلى ذلك"[40].

ومن بين أهم المفاهيم اللسانية، التي كان لها تأثير واسع في تعليمية اللغة، مفهوم الكفاءة اللغوية(Linguistique compétence)، ويقابلها مفهوم الانجاز(La performance)،وهما مفهومان أساسيان،في المدرسة التوليدية التحويلية،فالكفاءة اللغوية تمثل جملة الاستعدادات،التي تمكن الفرد من انجاز اللغة بعد ذلك، بمعنى أن الإنجاز هو استثمار للكفاءة"[41]."إن ما جاء به تشومسكي في هذا الإطار، على قدر كبير جدا من الأهمية في تعلمية اللغات، غير أنه يظل غير كافي في نظر أصحاب المدرسة الفيرثية، نسبة إلى فرث Furth ، صاحب نظرية سياق الحال في بداية الأربعينات،ولهذا أضاف ديل هايمس مصطلحا آخر،هوالملكة التبليغية التواصلية(La compétence communicative)"[42].

هذا فيما يخص اللسانيات العامة، وما قدمته للتعليمية، أما اللسانيات التطبيقية (Linguistique appliquée)،فقدمت الكثير للتعليمية،لدرجة أنه يصعب الفصل بينهما، فعلم اللغة التطبيقي، يبحث في تقنيات تعلم اللغات البشرية وتعليمها، سعيا وراء إيجاد أفضل التقنيات والمناهج اللسانية،لتطوير العملية التعليمية للغات، المنطوق بها، ومن هنا يعمل علم اللغة التطبيقي، على إيجاد الحلول التربوية الملائمة، لتدريس اللغات، فبعد تحليل الصعوبات، نجده يعتمد الوسائط الفعالة، التي لا تجعل المادة اللغوية رهن نظرية لا ينزاح عنها، فهو تعمل بنفعية انتقائية وحسب المواقف، ويركز على الكفاءة اللغوية للمعلم، الذي علية أن يتصرف في طبيعة المادة، باستعمال الآليات الأساسية، التي يراها قابلة لتبليغ الدروس، و كل درس يستدعي آليات تختلف عن الدرس الآخر، وهكذا فإن علم اللغة التطبيقي ميدانه الاستعمال"[43].

وعموما فإن" اللسانيات التطبيقية،قد أثبتت وجودها بالخدمات التي تقدمها، فهي مجال تلتقي فيه تخصصات عديدة، ذلك أنها تتعاطى للبحث اللغوي الخالص، بحكم أن اللسانيات تقدم لها الأسس النظرية،ولا تنزع نحو الاستهلاك، لأن الميتودولوجيا تقدم للقسم الدراسي المواد التي يختارها، أنها خط ضروري وواصل بين النظرية والتطبيق، إلا أن وضعها الابستمولوجي لا يزال يثير الشك، وإمكانية قيامها استكشافيا وتأويليا وإجرائيا نتيجة سوء الفهم والخلط، خاصة عند من يظن أن التطبيق يعني الممارسة والابتعاد عن التنظير[44].

"إن التطبيق ليس إلا الوجه الأخر للنظرية اللسانية العامة، ونظريات أخرى مساعدة إذا أو السعي وراء حلول للأمراض الكلامية .. الخ، تلك كلها مشاكل تأخذ من جهة بأسس التنظير للمشكل في جانبه اللغوي، وأسس التنظير للمشكل في جوانبه الأخرى"[45].

"فإذا كان اللساني يهتم بدراسة اللغة كنظام بغض النظر عن المنهج الذي تتبعه والاتجاه اللساني الذي يتبناه،فإن الباحث في اللسانيات التطبيقية المرتبطة بالمجال البيداغوجي، يحصر عمله في الإجابة على سؤالين أساسيين: ماذا نعلم ؟ و كيف نعلم"[46]؛ وهكذا تتبين لنا العلاقة الوطيدة، التي تربط تعليمية اللغة باللسانيات التطبيقية، حيث تعد فرعا من فروعها، والسؤالين السابقين هما صلب موضوع البحث في ديداكتيك اللغات ويسعى دوما للإجابة عنهما، وتهيئة الأرضية الخصبة،للاهتمام بالمدرسة وأقطاب العملية – التعليمية.

3-2- علم النفس :

أما علم النفس بأنواعه، بما فيه علوم التربية وعلم النفس العام وعلم النفس اللغوي،فقد شكل خلفية نظرية للكثير من النظريات والمقاربات(Les approches) التي تشكل مجالا لاهتمامات الباحث في تعليمية اللغات.

"إن علم النفس يجيب عن كثير من التساؤلات المتعلقة بالحياة التعليمية– التعليمية ويقدم معلومات ثمينة عن الحاجات اللغوية والدوافع نحو التعلم

واستراتيجياته،ويحاول أن يجيب عن أسئلة مثل: كيف يتلق التلميذ خطابا؟ وما هي أهم الصعوبات والعقبات التي تواجهه؟وما هي مجمل العلاقات بين تعلم لغة من اللغات وبين عناصرها مثل: الشخصية والذاكرة والإدراك والفهم"[47]،"وبما أن العلمية التعليمية، تقوم على التفاعل بين أطراف عديدة،يعتبر التلميذ (أو المتعلم) عنصرها المركزي، فإن مباحث سيكولوجيا التعلم، تقدم للباحث الديداكتيكي العديد من النظريات والمقاربات،التي يمكن الاستفادة منه اوتوظيفها،لتنمية آليات الاكتساب والاستعمال اللغوي"[48].

ولقد قدم علم النفس" خدمات جليلة للمدرسين، بتسليطه الأضواء على مراحل النمو النفسي والعقلي للتلميذ،وكذلك بدراساته لقضايا الإدراك والذاكرة، والقدرة التجريدية والتعميمية والإبداعية لدى المتعلم، كما أفادت المدرس في معرفة أهمية الدوافع والحوافز، وتنمية المهارات والميول ، ودور التدعيم والأنشطة السيكوحركية في نمو المتعلم و تقدمه، بالإضافة إلى دراسة قضايا أخرى .. مثل الحالات المرضية والمعيقات النفسية،و دور السن في تعلم اللغة، ونمو القدرة التأملية والإبداعية"[49]

3-3- علم الاجتماع :

لقد استفادت التعليمية أيضا من حصاد آخر هو علم الاجتماع ،لأن "كل لغة تستمد وجودها وخصائصها، من خلال ارتباطها ببيئة اجتماعية معينة، ومنه لا يمكن عزل الظاهرة اللغوية بكل ميزاتها وخصائصها عن ظروفها الاجتماعية"[50]، لهذا فإن علم الاجتماع يجيب عن العديد من الأسئلة،المتعلقة بالتعليمية، مثل الاستعمالات اللغوية المختلفة، من يستعملها ومع من يستعملها؟ وكيف يستعملها؟ وعم يستعملها؟ وما هي جملة القواعد الاجتماعية المتحكمة في ذلك؟ وما هي الاستعمالات اللغوية الممكن استثمارها في المؤسسة التعليمية؟ وما هي الأوضاع اللغوية وغير اللغوية،وأنماط التواصل الشفوي والمكتوب، وما تؤديه الحركات والإيماءات، وأنظمة التبليغ غير اللغوي

وعلاقة ذلك بطرائق التعليم، وما هي المظاهر الثقافية والحضارية، لمجتمع لغوي معين مثل الازدواجية اللغوية والتعددية ..، وأنساق القيم والعادات والتقاليد والأعراف، المعبر عنها في محتوى لغوي مقرر على التلاميذ في مرحلة دراسية معينة"[51].

وختاما يمكن القول أن التعليمية، هي تظافر جهود الباحث اللساني والنفساني والاجتماعي، والكثير من المجالات، كالتداولية واللسانيات العصبية والأنثروبولوجيا وغيرها ،لأنها تعالج كل المشاكل المتعلقة بالتربية والبيداغوجيا والتعليم والتعلم على حد سوا، وما زادها أهمية هو المنفعة التي تقدمها هذه المادة والثمار التي تجنى منها في إعداد الأجيال وتكوين العقول الكفأة وتدريبها على الخلق والإبداع وهو الهدف الأسمى لها.

المصادر والمراجع:

1. أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية – حقل تعليمية اللغات – ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2000، ص130-131.
2. أنطوان صياح، تعلمية اللغة العربية، الجزء الأول،ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2006، ص17.
3. وزارة التربية الوطنية، التعليمية العامة وعلم النفس، الجزائر، 1999، ص12.
4. أحمد حساني، دراسات في اللسانيات التطبيقية ،مرجع سابق، ص130-131.
5. 5.تعلميه اللغة العربية، ج 1،مرجع سابق، ص17. (بتصرف).
6. المرجع نفسه، ص17-18.

7.المرجع نفسه، ص18، نقلا عن شبشوب أحمد، تعليمية المواد.

8. ينظر: Cornu et Vergnioux , A., la didactique en questions,Hachette, Paris,1992,P.9

9.تعليمية اللغة العربية، الجزء1 ،مرجع سابق، ص19.

10.المرجع السابق.

11.محمد الدريج، مدخل إلى علم التدريس، دار الكتاب الجامعي،ط1،العين،2003،ص26.

12.تعلمية اللغة العربية، ج1، مرجع سابق ، ص25.

13.خالد لبصيص، التدريس العلمي والفني الشفاف بمقاربة الكفاءات والأهداف، دار التنوير، الجزائر، 2004، ص131.

14.التعليمية العامة وعلم النفس، مرجع سابق، ص2.

15.المرجع نفسه (بتصرف).

16.المرجع نفسه، ص2.

17.بشير إبرير، تعليمية النصوص، عالم الكتب الحديث،ط1،الجزائر،2008،ص8

18.المرجع نفسه، ص9.

19.مدخل إلى علم التدريس، مرجع سابق، ص15.

20.التعليمية العامة وعلم النفس مرجع سبق ذكره، ص3.

.21تعلمية اللغة العربية، الجزء الأول، مرجع سابق، ص14

22.التعليمية العامة وعلم النفس، مرجع سابق، ص5

23.تعليمية اللغة العربيةج1، مرجع سابق، ص14.

24.تعلمية اللغة العربية، الجزء الثاني،دار النهضة العربية،ط1،بيروت،2008، ص20 .

25.المرجع نفسه.

26.علي آيت أوشان، اللسانيات والديداكتيك، دار الثقافة، ص1، الدار البيضاء، 2005، ص212.

27.تعلمية اللغة العربية، الجزء الأول، مرجع سابق، ص14، 15

28.التعليمية العامة تاوعلم النفس، مرجع سابق، ص6.

29.تعلمية اللغة العربية،ج 2 ، مرجع سابق ، ص20 .

30.تعليمية اللغة العربية، الجزء الأول، مرجع سابق، ص16.(بتصرف).

31.للسانيات والديداكتيك، مرجع سابق، ص22، 23.

32.المرجع السابق، ص23.

33.تعليمية النصوص، ص10.

34.التعليمية العامة وعلم النفس، مرجع سابق، ص9.

35.اللسانيات والديداكتيك، مرجع سابق، ص21. (بتصرف).

36.ينظر Philipe Jounaeri: Conflits de savoirs et didactique , De docc,(5) Bruscelles, 1988, $P_{12,30}$

37.االتعليمية العامة وعلم النفس، مرجع سابق،ص9.

38.تعليمية النصوص، مرجع سابق، ص16.

39.محمد صالح بن عمر، كيف نعلم العربية لغة حية؟، بحث في إشكاليات المنهج، دار الخدمات العامة للنشر، تونس،ط1. 1998، ص16

40.المرجع نفسه.

41.صالح بالعيد، علم اللغة النفسي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2008، ص143.

42.المرجع نفسه، ص.68

43.الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، نمادج تركيبية ودلاللية، دار توبقال، الدار البيضاء ط . 1985، ص32.

44.المرجع السابق،

45.المرجع السابق، ص80، نقلا عن مصطفى بن عبد الله بوشوك: تعليم وتعلم اللغة العربية وثقافتها، ص42.(بتصرف)

46.ينظر Galisson. R / D. Coste:Dictionnaire de didactique des langues Hachette, 1972, P35.

47.عبد اللطيف الفارابي، مدخل إلى ديداكتيكا اللغات، مجلة ديداكتيكا، العدد 1، ص9

48.اللسانيات و الديداكتيك، مرجع سابق، ص79 ،80

49.:ينظر: Marcellesi. G. B et Gardin. B. Intraduction à la socio – linguistique, la linguistique sociale collection (langue et langage, Paris.1974. P1

50.تعليمية النصوص، ص20 ،21.

51.المرجع نفسه.

الاشتغال الرمزي لنموذج الشخصيات في رواية " يعقوب وأبناؤه " لإبراهيم الكوني

د . نسيمة علوي جامعة سكيكدة

الملخص

اهتمّ الباحثون بموقع الشخصية داخل المسار السردي من خلال تحديد علاقتها بالعناصر السردية الأخرى التي تمنحها القيمة الرمزية كما تساعدها على اختيار الوظيفة الموكلة إليها من طرف الروائي الذي يعمل على اختيار النماذج الفاعلة في تحفيز حركة السرد نحو غايات محددة يحدّدها موضوع الرواية ، إذ كانت الأعمال الكلاسيكية تركّز اهتمامها على تأطير الجانب التاريخي والاجتماعي للشخصية حتى تصبح صورة مماثلة للواقع المعيش ، في حين غيّرت الأعمال المعاصرة طريقة التداول السردي لعنصر الشخصية باعتبارها كائنا ورقيا فالشخصية في العالم الروائي ليست وجودا واقعيا بقدر ما هي مفهوم تخييلي.

Summary

Researchers were interested in the location of characters within the narrative track by defining its relationship with other narrative elements granted by the symbolic value and that help them in choosing the function assigned to it by the novelist , who works on the selection of effective models in motivating narrative movement toward specific targets determined by the subject of the novel, and if the classic writings focused their attention on the framing of the historical and social side of the character so that it becomes a similar image of reality Living, the contemporary works changed their narrative methods to the element of character as a paper being, because in the narrative world characters are not a real existence but an imaginative concept .

تقديم:

لقد تغيّرت غايات الفن الروائي المعاصر تبعا لراهنية الكتابة النقدية الآنية التي تتجه نحو التجديد وإعادة تشكيل مقاطع النص السردي بإضافة نقاط مضيئة تساعد على فتح الآفاق نحو قراءة إبداعية واعية.

لم تعد الرواية تجميعا حكائيا لأحداث تمّ وقوعها أو تخيّلها في فترة كتابية معينة بل غدت فنّا شاملا يجمع مختلف أفانين القول النثري والشعري معا، إذ كسرت الرواية الجديدة قوانين السرد الكلاسيكي وأصبحت فضاء رحبا للتجريب الكتابي والخرق اللغوي، لذلك نشأت لدى مؤلفها الرغبة في تطويع جميع آليات كتابة مختلف الأنواع الأدبية وتطبيقها على النص الروائي من اجل إنشاء النموذج الكامل للإبداع الأدبي.

إنّ اشتغال النقد المعاصر ينصب على الاهتمام بإنتاج السرديات، وذلك يرجع إلى تطور تقنيات الإبلاغ النثري الراهن البعيد عن نقل صور الحقيقة الإنسانية على سذاجتها وكينوناتها الأولى دون صقل أو تهذيب.

على غرار هذا الطرح نشأت رواية يعقوب وأبناؤه لإبراهيم الكوني كنص سردي يحترف تعرية الخطيئة الآدمية وكشف دوافعها وفق منظور جديد، يأخذ من النموذج الحقيقي للقصة موضوعه وعلائقه العامة ثمّ يعمل على تحريف الواقعة التاريخية وتحليلها إلى شذرات خفية تغيب بين بنيات النص الجديد. إنّ نص يعقوب وأبناؤه ينطلق من فكرة العدم الأبوي والخواء الروحي والعراء المكاني ليؤثث لبنية روائية دالة على ذاتها ولا تخرج معانيها عن شعرية غامضة تولد تحت طرائق تركيب النص.

تشكل مدونة " يعقوب وأبناؤه" مجموعة من الاقتباسات والإحالات الحكائية المتوارثة التي وظفت في قالب فني متجانس يجمع بين حقيقة الشخصيات الآدمية وتجاوزات المغامرة الإبداعية، داخل فضاء النص المتخيّل الذي تضطرب داخله حدود الواقع وصور الحقيقة الإنسانية لتحلّ محلها الاختراقات السردية التي تشوش معالم النموذج المحاكي في لغة الأدب.

1- خصائص الحكي عند إبراهيم الكوني:

بداية تجارب الكوني مع المدوّنة السرديّة أخذت مجالا واسعا لتبيان أثر المكان الصحراوي على ذاكرة السّارد الذي ظفرت به سنوات الغربة

والتّرحال لينزل في آخر أعماله حيث المدينة والحضارة الجديدة. إنّ المقارنة بين بداية الحكاية في رواية كتبت سنة 1991(ديوان النثر البرّي) يختلف عن قرينتها التي كتبت سنة 2007(يعقوب وأبناؤه) ، وهذا المثال ينطبق على كافة المدونات بالنّظر إلى سنة ولادتها ،ففي هذين المقطعين يبرز الفرق من حيث الموضوع وطريقة الكتابة:

((استمرت الصحراء تمتدّ وتتباعد طوال السفر. العراء الفسيح القاسي، الأبدي يلد في نهايته أفقا لئيما، والأفق يلد، بعد مسير الأفق ، وكلّما توغّلا في الّرحلة كلّما ازداد الأفق خلودا،وإصرارا على التوالد، في البرزخ الممدود بين العراء والأفق تدفّق السّراب، ومدّ لسانا لعوبا لا يتوقف عن الغمز والتغنّج والإغواء)).[1]

الروائي في بداية أعماله يستمتع بوصف الصّحراء ، إذ يغطّيها بغلالة شفافة تنشئها لغته الإبداعية ، وفي كلّ عمل لا يبتعد عن هذه المقدمات الطلليّة الّتي تصف الرّمل والأفق والخواء ولاتصف الخلان والحبيبات كما يفعل الشعراء القدامى ، ولمّا عيب على الكوني فعل ذلك اتّجه نحو المباشرة والآنية في وصف الواقعة الدّالة على عنوان الرواية كما يظهر في نصّ يعقوب وأبناؤه :((يوم أمر الباشا بتطهير القصر من المرايا هرع الأمير حسن للمثول بين يديه للاستفهام عن حقيقة هذا العمل الّذي تندّر به الأعيان وجرت سيرته حتى على ألسنة الدّهماء ، فما كان من الباشا إلا أنأخذ سليله البكر من يده واختلى به في إحدى زوايا القصر قائلا أنّه يريد أن يروي له سيرة)).[2]

لقد اتجه إبراهيم الكوني إلى ملامسة التجربة الفعلية للمواطن العربي من خلال عناوين أعماله الجديدة الدّالة على مركزية سلطة الحكم ، لكنّها لا تفصح كعادة الرّوايات العربيّة عن أسماء وأماكن حقيقيّة خوفا

من مصادرة الأعمال لذلك يتم اللجوء إلى تضليل الأسماء كما جاء في روايتي (يعقوب وأبناؤه) و(قابيل أين أخوك هابيل) .
الصدام بين السلطة والكاتب قديم، لذلك ((دأب الأدب منذ أن استنفذ الإنسان الوسائل الّتي تكفل له حرّية التّعبير على تعرية هذه السّلطات ، وعلى قضّ مضاجعها أحيانا، وعلى هجاء ممارساتها الاستبدادية بوسائله الجمالية الخاصّة)).[3]
الكوني لا يستطيع مواجهة الحاكم العربي ولكنّه يبني له معادلا موضوعيّا إذ يقارنه بالنموذج الأسطوري حينا ويغيّب اسمه حينا آخر، وفي كلّ الحالات تؤدّي اللغة الرمزية وظيفة الرسالة التنويرية لقضايا الأمّة العربيّة ومن أكثر السّمات المميّزة لهذا التّجلّي حفاوة الرّوائيين ببدائل الاستبداد أكثر من حفاوتهم بتعريته وهجائه واستجلاء مرجعيّاته ، ومسوّغ ذلك كما يبدو، الإمكانات الكثيرة التي يوفرها الجنس الروائي بوصفه فنّا مشاكسا للواقع ، وليس مشاكلا له ، ويتيح قول مالا يمكن قوله بوضوح ثمّ رغبة هؤلاء الرّوائيين في أن تتجاوز نصوصهم الرّوائيّة وظيفتها في رصد الواقع العربي والكشف عن معوّقات تقدّمه الحضاري ، أي تملكه معرفيّا إلى أداء وظيفة تنويريّة، لا يتعين المتلقّي على وعي هذا الواقع فحسب بل تدفعه إلى تغييره)).[4]
وهذا هدف الأعمال الجديدة لإبراهيم الكوني الّتي تدفع القارئ نحو الإسقاط المباشر للعالم الحكائي على موقف المواطن العربي إزاء سلطة الحكم التي تفتقد أصول الديمقراطية الغربية.
أصبح الكوني يخشى لائمة القرّاء الّذين اعتادوا وصف ديكور الصحراء الباهت المتقشّفة موادّه ، لذلك توجه نحو البحث عن أصناف الشخصيات الحاكمة والبائدة في التاريخ الليبي والعربي كي ينجز على

منوالها صورا جديدة عن واقع مهمّش يعرفه الشرقي والغربي من أجل إنشاء موقع لائق بالرواية العربيّة وسط المحافل العالميّة.

الكوني يباغت القارئ العربي حينما يحيل النّماذج الأسطوريّة العالميّة إلى فضاء الصّحراء فمثلا يقول في مقدّمة رواية أنوبيس: ((وفي " أغاديس " نبّهني الرواة ودهاة المراعي إلى أمر، رأيته على جانب من الأهمية، عندما أكّدوا على عسر استخلاص السّلف " أنوبي" (أنوبيس) من أساطير الأقوام الصّحراويّة، لأنّ السّيرة كثيرا ما تداخلت مع أساطير الملاحم وسيّر القدماء)).[5]

تعود أسطورة أنوبيس إلى جذور يونانيّة كمعظم الأساطير و يتداولها الفراعنة كرمز لكاهن الحكمة،أما إبراهيم الكوني فيرجئ حضور الأدلّة العالميّة عن هويّة أنوبيس في نص الرواية ليبحث عنه عبر الصّحراء اللّيبية((تململ في قلبي الحنين للوقوف على حقيقة " أنوبّي" فخرجت للبحث عنه عبر صحرائي الكبرى اللانهائيّة، كما يخرج المغامرون من طلاّب الكنوز الّذين تعجّ بهم الصّحراء في ذلك الزّمان)).[6]

إنّ إحالة النماذج الأسطورية إلى فضاء الصّحراء الكبرى تعني إعادة بناء الصورة المجازية للنموذج، لذا يمكن استخدام الأساطير كرموز سيميائية تشتغل دلالاتها عند بداية العمل الأدبي، لكن أن يشير الكاتب إلى تاريخ حدوثها دون العودة إلى مصادرها هذا ما يعدّ خرقا لقانون الأدبيّة الّتي تستعير مواد التّخييل من النّماذج الأسطورية ثم تعيد الأسماء إلى أماكنها الأصليّة.

إنّ محدودية المكونات الماديّة للفضاء تجعل الكتابة عن مظاهر الصحراء كتابة عن فردوس من عدم ، لذلك فصعوبة التّعبير عن عناصر مكانيّة متنوّعة يجعل إبراهيم الكوني يبدع في اختيار لغة بكر

لـم يكتـب بهـا أقرانـه مـن الـرّوائيين فمعظمهـم كتـب عـن صـحراء الـنّفط ، ولم يكتب عن صحراء الأزل.

مكوّنـــات الفضـــاء الجغرافـــي لخريطـــة الصّـــحراء الكبـــرى واضـــح المعـــالم رمـــل وجبـــل ومهـــاري وطـــوارق وترفـــاس ... المشـــكلة فـــي بعـــث الحميميّـة والألفـة الغائبـة بينهـا جميعـا إذ لا يوجـد حـد فاصـل بـين الرّمـل وثمـرة التّرفـاس ، كمـا لا يوجـد عنـاء فـي فهـم العلاقـة بـين المهـري والطـارقي، لـذلك لا يتعـب الكـوني فـي ضـمّ الثنائيـات إلـى بعضـها ونسـج شبكة سردية عجيبة بين المكوّنات الماديّة المحدودة لفضاء الصّحراء.

فـي رباعيّـة الخسـوف يعتصـم الأهـالي فـي الجبـال هربـا مـن لسـع العقـارب الّتـي هاجمـت القبيلـة لـذلك يطلـب الشـيخ " غومـا " زعـيم القبيلـة مـن الأهـالي تـرك أعـزّ مـا يملكـون والاعتصـام بالجبـل لنجـاة الأرواح ((الصّـحراء علّمتنـا أن نتـرك أعـزّ مـا نملـك فـي قعـر الـوادي كـي يجرفـه السّيل ونلجأ إلى المرتفعات لإنقاذ النفس والخضوع للامتحان)).[7]

صـعود الجبـل ضـرب مـن التّطهيـر الرّوحـي لنـزوات الـنّفس ، ففيـه مشـقّة وعنـاء ولكنّهـا مـن أجـل فضـاء سـام بعيـد عـن عـذاب الواحـة الّتـي لـم تعـد مكانـا آمنـا للعـيش. فـي الـزّمن العصـيب زمـن الاسـتعمار الفرنسـي شـكّلت سلسـلة جبـال الهوقـار مأمنـا للمـدافعين عـن وطـنهم : ((قولـوا لـه إنّ جبـال الهوجـار المنيعـة سـتكون سـاعده الأيمـن فـي هـذا العمـل، إننـي أعرفهـا وأخبرهـا جيّـدا، رجـل واحـد خلـف صـخرة فـي جبـال الهوجـار يسـتطيع أن يبيد فيلقا كاملا)).[8]

كمـا يعمـل الجبـل كمكـون أساسـي لقيـام الحكايـة ففـي " نزيـف الحجـر" يتحـدّث الرّوائـي عـن "الـودّان" تيسالصّـحراء الّـذي يعتصـم بالجبـل إذا طـورد لـذلك سـمّاه بطـل الرّوايـة " أسّـوف" بـروح الجبـل،على الصّـخر العتيـق رسـم الطّـوارق تـاريخهم ودوّنـت العلامـات الأولـى للوجـود البشـري

علـى الرّمـال ، لـذلك يفضّـل ناشـر أعمـال الكـوني وضـع صـوّر تاريخيـة عن جبال الصّحراء الكبرى كعتبة أولى لولوج عالم العجائبيّة الحكائيّة.

المهـاري أنيسـة الطـارقي فـي رحلتـه علـى الرّمـال ولعلّهـا الحيـوان العزيـز والمهـمّ علـى قلـوب أصـحابه، لـذلك خصّـص الكـوني فـي روايـة " التبـر" صـوتا سـرديا " للمهـري الأبلـق " يـتلاءم مـع مقـام الوظيفـة المختـارة لـه ،فرغم أنّـه لا يملـك لغـة إلا أنـه يعبـر بصـوته عـن حـالات سعـادته وألمـه ، لـذلك ((الموازنـة الدقيقـة بـين الصّـوت والرّؤيـة عنـد الجمـل والإنسـان تجعـل " التّبـر" واحـدة مـن أهـمّ الرّوايـات العربيّـة الّتـي يتحـوّل فيهـا الجمـل إلى شخصيّة " إنسانيّة "قادرة على الاتصال والتّواصل بلا لغة)).[9]

لا يمكـن التّفكيـر فـي عمـل للكـوني دون ذكـر " المهـري " ومالـه مـن علاقـات حميميّـة مـع صـاحبه تفـكّ أسـر العزلـة المكانيّـة الّتـي يعيشـها الرّجـل الأزرق ، لـذلك يـدنّس الحيـوان المقـدّس لأنـه الرّفيـق والشّـقيق فـي بعض الحالات ، كما له من الحقوق ما للإنسان من حماية وكرامة .

2- نمذجة الشخصيات في رواية (يعقوب وأبناؤه):

يقـوم أيّ عمـل روائـي علـى عـدد مـن العناصـر البنائيـة المهمّـة التـي تمثّـل المقـولات الأساسـية لتركيـب أيّ محكـي ، ومـن المظـاهر الدلاليـة لاشـتغال المقـولات التـي يضـعها المؤلّـف صـور الشخصـيات الفاعلـة فـي الحكـي ، إذ يقـدّم صـاحب العمـل مستنسـخات بشـرية بطرائـق تخييليـة تعمـل علـى تفعيـل صـورة الكائنـات الورقيـة مـن خـلال الإجـراءات التلفظيـة المنسـوبة إليهـا ، فالسـياق التـداولي لمحكـي الأقـوال يسـمح بتحديـد جـنس الخطـاب، فـأقوال الشخصـيات التاريخيـة مـثلا تختلـف عـن أقـوال الشخصـيات الأسـطورية فـالأولى يـرتبط وصـفها بالحقـائق المثبتـة ، أمّـا الثانيـة فيتعلّـق وصـفها بمـا وراء اللغـة إذ يتطلّـب قـدرا مـن التخييـل والمبالغـة اللغويـة التـي

تستعمل الملفوظ العجائبي والفعل الخوارقي لبناء نموذج الشخصية الميثولوجية.

2-1 الشخصية الحكائية:

إنّ آليات إنتاج النص الروائي تفرض على صاحب الخطاب وضع مجالات محدّدة وواضحة لاشتغال الكائنات الورقية على المساحة الطباعية والزمنية المخصّصة لها ، إذ لا يمكن مثلا إهمال ذكر الصّفات الجسمانية والسيكولوجية للبطل داخل حكاية سيرية تعنى بوصف مظاهر الحياة اليومية لشخصية البطل الذي يمثل بؤرة المحكي، كما أنّ ((الشخصية وحدة دلالية ، باعتبارها مدلولا لا متواصلا ، وهي بمثابة شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال والصفات))).[10]

سنقوم في هذا المبحث بمقاربة بنية نموذج الشخصيات في رواية (يعقوب وأبناؤه) ، هذه الرواية التي تعدّ تكملة لملحمة (قابيل أين أخوك هابيل) إذ يحافظ السارد على الشخصيات نفسها والأماكن ذاتها ولكنّه يترك المجال واسعا لمحكي الأقوالإذ تتبادل الفواعل السردية مهمة إنجاز المبنى الحكائي لذلك تطغى الحوارات داخل الأقسام الثلاثة للرواية ، كما يشتمل كل قسم على عدّة وحدات مرقّمة.

في القسم الأول يؤطّر السارد الحياة الداخلية لأهل القصر (الباشا وأبناؤه والخدم) وخلاله يتمّ نقل حوار بين الباشا والأمير الذي يسائل أباه عن سبب محاباته لليهود وتهاونه مع النصارى ، وهذا حال عائلة القرمانلّي التي ساءت في فترة حكمها أحوال المملكة بسبب لهو السلطان ورغبته في الانتقام من الممالك الأخرى ، إضافة إلى خواء الخزينة من الأموال و إصابة أهل المملكة بالمجاعة بسبب الطاعون ،

لـذلك يقتـرح الخازنـذار علـى الباشـا بيـع العبيـد وبيـع أوانـي الـذهب أو مصادرة الزعفران من عند التجار لمواجهة الأزمة .
تتعـرّض المملكـة لهجـوم قـوات مصـطفى القرمـانلّي انتقامـا لصـفقة الزعفـران التـي اسـتولت عليهـا الدولـة ، أمّـا القصـر فيغـرق فـي مشـاكل الباشـا وأبنائـه ، فحسـن بـك يعشـق المـال والباشـا يعشـق النسـاء ويوسـف يعشـق العرش.
فـي القسـم الثـاني مـن الروايـة يصـف السـارد مظـاهر انتشـار الطـاعون فـي المملكـة مـع خـواء الخزينـة مـا دفـع الباشـا إلـى فـرض المكـوس علـى النـاس. أمّـا فـي القسـم الثالـث فيتحـدّث السـارد عـن زوال نقمـة الطـاعون الـذي حـلّ بالمملكـة وظهـور أزمـة أخـرى حلّـت بهـا وهـي دخـول جـيش الإمبراطوريـة العثمانيـة علـى المملكـة مـن جهـة البحـر ، لكـنّ هـذا الأمـر لـم يـدم طـويلا حيـث انسـحبت قـوات الجـيش العثمـاني واتجهـت إلـى الإسـكندرية ، بينمـا اسـتمرت الصـراعات الداخليـة بـين الأبنـاء ؛ إذ وصـلت العـداوة بيـنهم إلـى بـلاط الباشـا حيـث قامـت معركـة داميـة بالسـيوف بـين الأشـقاء أمـام مـرأى والـدهم ممـا أدى إلـى إصـابته بجلطـة دماغيـة ، و تتـوالى إثـر ذلـك المشـاكل علـى المملكـة إلـى أن يغـدر سـيدي يوسـف بأخيـه ويرديـه قتـيلا في حضن أمّه.
تقـدّم روايـة (يعقـوب وأبنـاؤه) مشـهدا دراميـا يصـف صـراع الأشـقاء علـى كرسـي العـرش ، إذ يـدفع ولـي الأمـر برعيتـه إلـى الهـلاك لأجـل الظفـر بلقب السلطان والفوز بالعرش مقابل مصادرة أحلام الناس.
يقـدّم إبـراهيم الكـوني مـن خـلال هـذه الروايـة نمـاذج بشـرية مختلفـة تحمـل مواصـفات شخصـية معينـة داخـل المحكـي لـذلك أسـهم التكثيـف الحـواري في التعرّف إلى الطّبائع الإنسانية المحتملة في أي نموذج بشري.

2-2 الشخصية الإحالية :

تقدّم شخصية الباشا صورة مرجعية لواقع تاريخي عاشته مملكة طرابلس إبّان الحكم العثماني ، حيث كانت طقوس المؤسسة الاجتماعية آنذاك تفرض على الناس المحافظة على الألقاب التركية لأهل القصر ، لذلك حافظ السارد على صيغة (البكّ وسيدي ولالاّ) كسابقة إسمية للشخصيات الفاعلة في الحكي.

اللاّفت للانتباه أنّ شخصية الباشا تمثّل بؤرة محكي الأقوال إذ لا يكاد يخلو أي مشهد حواري من تدخلات الباشا ، لذلك تتشكّل شخصية البطل تدريجيا عقب تراكم العلامات الموضوعاتية الدّالة على المحتوى الدلالي للعنوان (يعقوب وأبناؤه) فالباشا هو يعقوب زمانه ،لكنّه يمثّل صورة منفصلة عن نموذج يعقوب عليه السّلام.

ينشغل الباشا بقضية الملك وحبّ السلطة إذ يستحوذ بمفرده على الموضوعات القيمية للرواية ، وبالتالي فهو يستقطب اهتمام جميع الشخصيات الأخرى التي تمثّل أقوالها محور التشاكل الوظيفي مع آرائه وانفعالاته ، ففي حوار بين الباشا وحسن بك حول لعنة الممالك يتّضح جليا أنّ المكانة النفسية للمتحاور بالنسبة للباشا تسهم في توليد المعاني الحافّة للقضية الجوهرية المطروحة للنقاش ، فحسن بك هو الإبن البكر للباشا أي أنّه الأولى بإرث كرسي العرش ، لذلك يحذّره الوالد من صفقة العبور إلى الجحيم:

((أنت تضحك في حين يجب أن تبكي.

-ولماذا عليّ أن أبكي ؟

-لأنّك سترث عنّي المملكة وهي في أسوأ الأحوال ممّا نلتها أنا عن أبي.

-هل هي لعنة ؟

-تطلّع إليه الباشا بعينين جاحظتين ومطفأتين. قال :

–تستطيع أن تقول إنّها لعنة. لعنة الممالك)).[11]

إنّ محكي الأقوال يضع الخصائص التركيبية للنص الروائي في مواجهة القراءات المتعدّدة التي تتعلّق بتفكيك السنن الخطابية المنجزة من قبل المؤلّف ، هذه السنن التي تتعلّق بنمط الكلام المخصّص لكلّ شخصية تبعا لمسارها الأيديولوجي ضمن بنية الحكاية ، ففي رواية (يعقوب وأبناؤه) يفضّل السّارد منح شخصية الباشا كلّ المفاتيح الإجرائية المتعلّقة بموضوع النّص ، كحديثه عن العرش والأعداء والإرث ، ففي حوار له مع جاريته " إستير " يلخّص الباشا تفاصيل الحكي في مقولة واحدة :

((استنكرت استير بنظرة فأضاف الباشا :

أركان الدنيا في عرف الرجال ثلاثة:امرأة ومال وسلطان ألن توافقيني على هذا؟

هزّت إستير رأسها إيجابا فمضى الباشا :

–إذا كنت أنا مريد النساء في هذا الثالوث ، ويوسف مريد السلطان ، فلا بدّ أن يكون حسن بك الركن الثالث في الثالوث كمريد للمال. فكيفترييدينني أن أستغني عن حسن دون أن تتزعزع أركان المملكة بقصاص)).[12]

يقدّم الكوني من خلال شخصية الباشا صورة حقيقية عن واقع الحكم في الوطن العربي الذي يميل إلى توارث السلطة أبا عن جدّ ، لذلك فإنّ النسق الحكائي الضمني الذي قدّمه المؤلّف يسائل مستويات الذاكرة التاريخية للقارئ من خلال تفكيك سيميائية القول المحكي عن الشخصيات من خلال ظروف إقامتها بأمكنة معينة لذلك فإنّ أي رواية مهما كانت تخييلية ((تعكس ، المجتمع من خلال شخصياتها المتصارعة ، التي تحمل أبعادا دلالية وإيديولوجية ، لذا تصبح

الشخوص : مرايا تلتقط الصراع الاجتماعي ، والتفاوت الطبقي بكلّ شفاهية ، ونقله في شكل تصور إبداعي على صفحات التخييل الحكائي)).[13]

تقدّم شخصية الباشا توقعات نهاية مسار حدث ما بدل الاكتفاء بوظيفتها التمثيلية حيث لا يلجأ بعدها السّارد إلى تأطير توقعاتها فعند بلوغ أزمة المجاعة والطاعون حدّا لا يطاق ، اقترح الباشا بيع العبيد وأواني الذهب لشراء الأكل والدواء ، لكنّ السارد لم يتتبع تفاصيل القضية لأنّها تعمل على تحجيم أدائه السّردي ، كما تتطلّب جهدا لغويا لشرح طرائق البيع ، لذلك اكتفى السارد بنقل أقوال الباشا مع الخازندار حول موضوع أزمة المجاعة فيما يلي:

((سكت الخازندار انتظارا لفرصة أنسب . قال الباشا :

–في القصر عبيد زائدون عن الحاجة. تستطيع أن تبيع منهم الشطر الأكبر بالمزاد)).[14]

((فتح الباشا عينا واحدة قال :

–حسنا. مطابخ القلعة ملآنة بأواني الذهب. ما حاجتنا إلى أواني الذهب إذا كان الناس يموتون جوعا ؟ تستطيع أن تأمر بصهرها وبيعها ، على الأقل القسم الأكبر منها فيما إذا اعترضت النساء)).[15]

إضافة إلى هذا يطلب الباشا رأس أخيه مصطفى القرمانلي المقيم بتركيا ، كما يمنع الناس عن الهجرة والهروب من وحش الطاعون ، وفي ذلك رمز لعبودية الشعوب ، لذلك تقوم الملفوظات السردية بتشخيص الواقع المادّي لتلك الفترة التاريخية من حكم الأتراك ببلاد المغرب العربي .

إنّ تقديم النسق الاجتماعي والثقافي لمرحلة زمنية ما يتطلّب ذكر أسماء العلم الخاصّة بتلك المرحلة كلقب الباشا والبك وما يلحق بها من خدم وجواري وعبيد ، لذلك فإنّ صياغة قصّة تاريخية معيّنة تخضع

لسلسلة من السنن الأيديولوجية القابلة للفكّ والتشفير في كلّ زمان ومكان ، فشخصية الباشا تنطبق على كلّ زعيم سياسي يرفض التحاور والتداول على كرسي السلطة وهو حال الرؤساء في الدول النامية اليوم، لذلك فإنّ ((وظيفة المحمولات المواصفاتية تكمن في تحديد الشخصية إما بالإحالة على خصائصها الطبيعية " الخصائص الفيزيولوجية ، الانتماء العائلي أو الطبقي أو الجغرافي ..." وإمّا بالإحالة على مواصفات شخصيات أخرى مالكة لمواصفات مشابهة أو مخالفة للأولى وبعبارة أخرى ، فإنّ الأمر يتعلّق بتحديد الشخصية إما إيجابيا " الإحالة على خصائصها الذاتية " وإما سلبيا " وضع الشخصية في تقابل مع الشخصيات الأخرى")).[16]

تشكّل شخصية الباشا نقطة استدلالية بالنسبة للشخصيات الأخرى لأنّ البرنامج السردي المخصّص لها واضح المعالم ، وذو مرجعية محددة تنطلق من الإشارات التاريخية الدّالة على القيمة المهيمنة لعائلة آل القرمانلّي إبّان فترة الحكم العثماني لأرض ليبيا ، لذلك لا يجد المؤلّف حرجا في تسريد الوقائع التاريخية دون خوف من الرّقابة السياسية التي تقوم بمصادرة الأعمال المشوّهة لصور التاريخ المجيد للوطن.

2-3 - الشخصية التخييلية :

يطرح عنوان رواية (يعقوب وأبناؤه) إشكالية بعث النموذج الحقيقي للشخصيات داخل النموذج المتخيّل ، من خلال استرجاع الصورة الذهنية للشخصية الموجودة بالفعل مع إحداث مفارقات وانزياحات دلالية عن النموذج الأصلي للشخصية .

يحافظ إبراهيم الكوني على الدّال الصوتي لاسم شخصية يعقوب ويوسف والمتعلّق برسم حروف إسمها ولكنّه يحدث على إثرها انزياحا

في المدلول الحكائي للشخصية التي تخضع لنظام المدلولات الأخرى في النّص ، ومنها الإطار الزمني (نهاية القرن الثامن عشر) وكذا الإطار المكاني (مملكة طرابلس – القصر ...).

يسهم أيدولوجيم العصر في تغيير منظور القصّة الواقعية للنبي يعقوب سواء من ناحية اشتغالها الرمزي أو تجلّيها الطبيعي على محاور المتتاليات الحكائية التي وضعها المؤلّف ، لذلك فأنماط العلاقات السردية تفرض على القارئ إهمال مواصفات النموذج الأصلي للشخصية والمحافظة على خيط الحبكة السردية للوصول إلى الغاية المنشودة وراء الحكاية الجديدة .

يشرح السارد لغز العنوان في حوار بين الباشا وابنه حسن بك الذي جاءه شاكيا إليه مكائد أخيه يوسف :

((غمرت وجنتيه سحابة شحوب. أضاف:

–هذه مكيدة جديدة من محبوبك يوسف.

اعترف الباشا :

–يوسف محبوبي حقّا ، هل تعرف لماذا ؟

لم ينتظر جوابا. أجاب:

–لأنّه يوسف وأنا يعقوب)).[17]

حافظ قول الباشا على أحد أركان القصّة التاريخية المتعلقة بتفاوت درجات حبّه ليوسف عن بقيّة إخوته ، ولكنّه لا يمثل في الحقيقة يعقوب الحقيقي الذي كان يرفض الظلم والخديعة خلافا ليعقوب المتخيّل ، لذلك فالسارد استعار اسم العلم فقط ليوقع القارئ في فخّ اللعبة السردية((وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية لا تنفي اعتباطية العلامة ، ذلك أنّ الإسم هو علامة لغوية وليس هناك ما يجبر المؤلف على وضع أسماء شخصية لأبطاله)).[18]

يتّضح أنّ طريقة رسم المواصفات الأخلاقية لشخصية الباشا وولده يوسف تبيّن حصول المفارقة الضّدية بين الكائنات البشرية والكائنات الورقية ، فليس كلّ يوسف رمزا للمحبّة والسلام ، لذلك فالرواية غير مطالبة بنقل الحقائق وبناء نماذج شخصيات تخييلية على شاكلة النماذج البشرية الطبيعية ، وهذا ما دعا إليه المنهج البنيوي الشكلي الذي يرى ((أنّ الشخصية الروائية تملك ما يملكه الإنسان في الواقع الخارجي من اسم ومنبت وأسرة وأقارب وعلاقات ، ولكن الصّلة بينهما لا تعني التطابق ، بل الاتفاق الشكلي فحسب لأنّ الشخصية الروائية مستمدّة من أدبية الأدب)).[19] يحاول إبراهيم الكوني في مجمل أعماله استعارة أدوات التخييل الأدبي لمطاوعة القصّة التاريخية أو الأسطورية حتى تغدو فضاء منفتحا على عالم مغاير تحكمه أنماط من العلاقات الاجتماعية والسياسية تتجاوز الحاجة الملحّة لفهم قيمة الفرد.يهتم إبراهيم الكوني في مدوّنة (يعقوب وأبناؤه) بتقديم صورة داخلية قريبة من ذوات الشخصيات التي تعاني حدّة الصراع بين الجانب الروحاني والجانب المادي المتمثّل في حبّ المال والسلطة ، فكما جاء إخوة يوسف– في القصة الأصلية – أباهم باكين حزنا على أخيهم المفقود ، دخل أبطال الرواية ؛ يوسف وإخوته على الباشا مدججين بالسلاح يشتكون سوء حظّهم:

((أمّا الأشقاء فقد أقبلوا على أبيهم مدججين بحرّاسهم وكامل أسلحتهم. هناك ناح سيدي يوسف قائلا أنّه يفضّل أن يهلك بيده على أن يهلك بيد شقيقه البك الذي سيبطش به لا محالة لو انقطعت أنفاس الباشا)).[20]

يتمّ تحوير المشهد التاريخي الحقيقي ونقله إلى درجات أخرى تتعلّق بعدوانية الإنسان تجاه نفسه وتجاه بني جلدته، فيتحول صراع

إخوة يوسف إلى ظاهرة رمزية يتحقق وجودها عبر الزمن ، لذلك فقد يتجلّى الرمز بصورته المثلى وتحدث درجة انعكاس قصوى للقصّة التاريخية ، فيستعير النص الحكائي أحد أدوات الترميز ويتغيّر النسق الحدثي تغييرا جذريا وهو ما يعرف بالتّناص السلبي الذي تتداخل فيه النصوص المنتمية إلى فترتين زمنيتن مختلفتين لكنّ وجه التداخل بينهما متباين لأنّ الصورة الاستعارية لا تحافظ على كلّ مقوّماتها.

إنّ تجلّي قصّة يعقوب عليه السلام في المحكي السردي (يعقوب وأبناؤه) تفرض على القارئ استحضار السياق الموضوعاتي لتشكّل الحكاية الأصل لأنّ ((الرمز لا يتوفّر على علامات خاصّة به ، ولا يستقلّ بموضوع محدّد كما هو الشأن مع اللسان مثلا ، إنّه في كلّ مكان ، وكلّ شيء صالح لأن يتحول إلى رمز بدءا من السلوك الإنساني ، ومرورا بموضوعات العالم وانتهاء باللغة بحروفها وأصواتها وكذا الإيماءات والطقوس الاجتماعية)).[21]

لا يترك السارد الصورة المستعارة المعكوسة عن القصّة الأصلية ليوسف دون تعليقات وشروحات صادرة عن الشخصيات في حدّ ذاتها ، إذ ينقل السارد حوارا بين الأخوين سيدي أحمد وسيدي يوسف يبرز فيه مجالات اشتغال الرمز الديني :

((قال سيدي يوسف:

-لا تحاول أن تذكّرني بسلطان المملكة لأنّك تعلم أنّ يعقوب سوف يحميني منك كما حماني من غطرسة البك.

تساءل سيدي أحمد بلهجة تعجّب:

-يعقوب ؟

-أجاب سيدي يوسف ببرود :

-أجل. الباشا يعقوب وأنا يوسفه.

تفحّصه سيدي أحمد طويلا ، قال :

–أشهد أنّ يوسف منك بريء براءة الذئب من دم يوسف)).[22]

تظهر صورة يوسف محوّرة، إذ يتعمّد السارد إنتاج دلالات جديدة يتمّ تداولها في شرح حالات إنسانية أخرى تنوب عن الرمز الديني الذي يشير إلى المرموز له عينه يوسف عليه السلام.

إنّ فكرة التفاعل بين نصّ جديد وأنساق ثقافية قديمة يجسّد علاقات الغياب والحضور عن طريق التوازي ، الاستعارة ، التضمين و التركيب ، فما قدمته شخصيات نص (يعقوب وأبناؤه) يدخل في باب استعارة النماذج التراثية ((وهي شكل آخر من أشكال مغازلة التراث العربي ، يتجلّى في الاستفادة من فضاءاته وأجوائه . يقوم أساسا على استخدام رموز تراثية وتوظيفها في أنساق سردية حديثة دون ترهين خطابها أو بنيتها النّصية الأصلية)).[23] إنّ الاختلاف الوظيفي بين شخصيات المحكي التخييلي المنجز من طرف الروائي وشخصيات القصّة الواقعية المدوّنة في الكتب السماوية يبيّن أهمية عمليات التجريب التي يقوم بها إبراهيم الكوني على مستوى الشخصيات ، إذ إنّ إعادة إنتاج الأنساق الثقافية القديمة يبعث فيها روح التجديد والانفتاح على الأنساق المعاصرة لواقع القارئ.وظّف إبراهيم الكوني في أعماله الأولى مجموعة من الأساطير الصحراوية التي تحيل إلى عالم مهمّش هو عالم الطوارق ، لكنّ هذا التوظيف الأسطوري لم يكن متجلّيا بصورة صريحة إذ كانت تشوبه التورية وتحفّه ظلال المعاني لأنّ أحداث الرواية تحتاج إلى أسلبة جمالية لأشكال التعبير ، لذلك فإنّ جنس المحكي السردي يفرض على المؤلّف هندسة طرائق الحكي ، فإذا كان المحكي واقعيا يتمّ استثمار أحد عناصر الحكاية القديمة لأنّ ((الأسطورةكمغامرة فكرية لإنسان العصور القديمة تهدف إلى كشف

الحقائق وفتح آفاق المعرفة)) [1] ، أمّا إذا اختار المؤلّف تسريد المحكي الفانتاستيكي فإنّه يعمل على إثراء العالم التخييلي بالأحداث والشخصيات فوق الطبيعية التي تعمل على استذكار مضامين الأسطورة الأصلية ، وبالتالي الحفاظ على الموروث التاريخي المقدّس من خلال توظيفه في أجناس خطابية قادرة على استثمار النموذج الرمزي للشخصيات الأسطورية.

في رواية (يعقوب وأبناؤه) يستردّ المؤلّف نموذج أوديب بصورته الصريحة ليثبت للقارئ أنّ طقوس إنتاج القصّة الأسطورية يخضع للظروف الاجتماعية التي يعيشها شخص ما في زمن ما ، كما هو الحال مع بطل الرواية سيدي أحمد الذي يعلن صراحة عشقه لأمّه ، فلولا الرباط الأموي المقدّس الذي يجمعه بها لتزوّجها :

((ابتسمت له للاّ حلّومة بعذوبة. داعبته :

–أما زلت تريد أن تتزوجني كما في الطفولة ؟

أجاب دون أن يرفع إليها رأسه :

–لو لم تكوني أمّي لما ارتضيت لنفسي امرأة سواك .

أطلقت الأمّ ضحكة قالت :

–لو لم تكن صغيري الذي جئت به من بطني لما رضيت برجل سواك)).[24]

أصبحت شخصية أوديب الأسطورية معادلا موضوعيا للشخصيات الروائية التي تجد لها نظيرا في الحياة الطبيعية فإذا كانت القصّة القديمة تنفي علم أوديب بنسب أمّه إليه فإنّ السارد في رواية (يعقوب وأبناؤه) يتعمّد توظيف الحادثة من وجهة نظر المحلّلين النفسانيين الذين

يـرون فـي ذلـك مرضـا عصـابيا يصـيب الشـواذ ، لـذلك يمكـن القـول إنّ ((الأسـطورة حكايـة مقدّسـة تقليديـة بمعنـى أنّهـا تنتقـل مـن جيـل إلـى جيـل بالرّوايـة الشـفاهية ممـا يجعلهـا ذاكـرة الجماعـة التـي تحفـظ قيمتهـا وعاداتهـا وطقوسـها وحكمتهـا ، فهـي الأداة الأقـوى فـي التثقيـف والتطبيـع والقنـاة التي نرسخ من خلالها ثقافة ما)).[25]

تسـتدعي بنيـة الشخصـيات عنـد إبـراهيم الكـوني التـاريخ والأسـطورة للبحـث عـن القـيم الإنسـانية الكامنـة داخـل العـادات الاجتماعيـة لـذلك يسـتعين الروائـي بـأدوات التحليـل النفسـي والفلسـفي للقضـايا الخلافيـة المتعلّقـة بصـراع الشخصـيات حـول الثـالوث المحـرّم الـدّين والسـلطة والجنس.

الإحالات:

1-إبـراهيم الكـوني. ديـوان النثـر البـرّي. دار تنـوير للطباعـة والنّشـر . ط1 .قبرص.1991.ص7.

2-إبـراهيم الكـوني. يعقـوب وأبنـاؤه . المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر.ط1. بيـروت. لبنان.2007. ص9.

3-نضال الصالح.النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة . منشورات اتحاد الكتاب العرب .ط1. سوريا.ص69

4- المرجع نفسه. ص 69.

5-إبراهيم الكوني . أنوبيس.المؤسسة العربية للدراسات والنشر.ط1. لبنان.2002. ص6

6-المصدر نفسه .ص6

7-إبراهيم الكوني. الخسوف (الواحة).دار التنوير للطباعة والنشر. ط1. قبرص.1991. ص245.

8-إبـراهيم الكـوني. الخسـوف.(البئـر). دار التنـوير للطباعـة والنشـر. ط2. قبـرص. 1992.ص33.

9-سعيد الغانمي. ملحمة الحدود القصوى (المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني).المركز الثقافي العربي. بيروت / الدار البيضاء ط2. 2000.ص 74 .

10-محمد الداهي . التشخيص الأدبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العروي . دار الأمان للنشر والتوزيع . الرباط. المغرب .ط1 . 2006. ص111.

11- إبراهيم الكوني . يعقوب وأبناؤه . ص18.

12- المصدر نفسه- ص 92.

13-جميل حمداوي . مقاربة بنيوية سردية لرواية أوراق لعبد الله العروي. دار النشر الجسور. وجدة. المغرب. ط1. 1996. ص .24

14-إبراهيم الكوني . يعقوب وأبناؤه . ص52.

15- المصدر نفسه. ص 53 .

16- سعيد بنكراد . سيميولوجية الشخصية السردية (رواية " الشراع والعاصفة " لحنا مينا) دار مجدلاوي .ط1. الأردن.2003.ص 148.

17-إبراهيم الكوني .يعقوب وأبناؤه . ص111 .

18- محمد عزام . شعرية الخطاب السردي . منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق .2005 سوريا. ص16.

19- المرجع نفسه. ص18.

20- إبراهيم الكوني . يعقوب وأبناؤه. ص 228.

21- سعيد بنكراد. مسالك المعنى. دار الحوار. ط1. اللاذقية . سوريا .2006 .ص 159

22- إبراهيم الكوني . يعقوب وأبناؤه. ص235.

23- صالح الرزوق. القصّة المضادة تأصيل الحداثة... تحديث الأصول .مجلة كتابات معاصرة. العدد المجلد 07.(نيسان /أيّار) 1996. ص95-96.

24- فراس السواح. مغامرة العقل الأولى" دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية " . منشورات دار علاء الدين. دمشق. سوريا.1998 .ص17.

25- إبراهيم الكوني. يعقوب وأبناؤه. ص112-113.

26- فراس السواح. مغامرة العقل الأولى.(دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية).ص16 .

نظرات الإبراهيمي في الأدب والنقد
قراءته لشعر شوقي نموذجا

د. رابح بن خوية جامعة برج بوعريريج

الملخص:

يعرض المقال لمجموعة من المبادئ والمنطلقات التي تشكل معالم رؤية واضحة ومحددة ينطلق منها الإمام محمد البشير الإبراهيمي في تقييم الأعمال أو النصوص الأدبية أو الحكم حتى على مؤلفيها، وكل ذلك يكشف عن مفهوم للأدب وللنقد وللأديب ووظيفة كل منهم، قد ترسخ هذا المفهوم في وعي الإبراهيمي واستبان، وقد كان لعقيدة الإبراهيمي ولثقافته الواسعة دور مهم في بناء ذلك المفهوم والتصوّر، وسيقتصر هذا المقال على تناول نموذج واحد من قراءات الإبراهيمي النقدية المجملة للشعر وللشعراء متمثلا في شعر أحمد شوقي(1868–1932)لأن المقام لا يتسع لعرض كل النماذج.ومن خلال تناول هذا النموذج بالوصف والتحليل نستخلص معالم رؤية الإبراهيمي للأدب وللنقد ووظيفتهما.

Summary:

The article presents a set of principles and perspectives that constitute a clear vision and specific from which Imam Muhammad al-Bashir of the Patriarchs in business valuation, literary or judgment texts even the authors landmarks, all of which reveals the concept of literature and criticism and the writer and function of each of them, you may reinforce this concept in the consciousness of the Ibrahimi and Esteban , was the doctrine of the Ibrahimi wide and culture play an important role in the construction of that concept and perception, and this article will be limited to eating one model of the Ibrahimi readings cash outlined for hair and poets represented in the poetry of Ahmad Shawqi (1868-1932) because the place do not have room to display all models. By taking this model analyzes the draw see Brahimi, literature and criticism and function parameters.

مقدمة:

عرف الشيخ محمد البشير الإبراهيمي(1889م-1965م)في العالم العربي والإسلامي بأنه إمام، عالم عامل،فقيه، مصلح، مرب،سياسي،وزعيم وطني... وغير ذلك من الصفات والنعوت التي تسم شخصية الإبراهيمي الفذة، ومن خلالها نظروا إليه، وجدّوا في دراسة أعماله وبحث آثاره، وقل في أحاديثهم كما في كتاباتهم أن يتعاملوا مع الإبراهيمي بوصفه أديبا، ناقد ولغويا أو على أقل تقدير صاحب إسهامات في الأدب والنقد وفي اللغة.

والحقيقة أن المجال الأدبي هو، كذلك، إحدى المجالات التي ترك فيها الإبراهيمي بصماته المتميزة- صغرت تلك البصمات أو كبرت فذلك شأن آخر-وقد نلمس تلك الإسهامات فيما أشار إليه الباحث عبد الملك بومنجل حين تحدث عن المجالات التي خاض فيها الإبراهيمي ومنها المجال الأدبي، يقول: "يتميز الإبراهيمي بأنه الأديب الرسالي الموغل في الالتزام بقضايا أمته. ولعلّ هذا السبب الرئيسي الذي جعله لا يهتم بقضايا الأدب والنقد، إذ لم نجد في آثاره من الكتابات الأدبية إلا خمسا، سجل فيها آراءه وملاحظاته حول شاعرين إسلاميين معارين له، حبيبين إلى لبه وهما شاعر الشمال الإفريقي محمد العيد آل خليفة كما يلقبه هون والشاعر السوري الوزير عمر بهاء الدين الأميري."[1] والواقع أن آراء الإبراهيمي تتجاوز الموضعين الذين أشار إليهما الباحث كما سنرى ذلك لاحقا.

ودون أن تغيب عنا حقيقة أن الإبراهيمي لم يكن" أديبا متفرغا لشؤون الأدب، متخصصا في الكتابة والتأليف كما هو الحال عند أغلب أدباء العصر الحديث، إنما كان عالما مصلحا، وداعية مجاهدا، يستخدم الأدب وسيلة لتبليغ

---

[1]-عبد الملك بومنجل: النثر الفني عند البشير الإبراهيمي، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط:1، جوان2009، ص: 84.

دعوته، والوصول إلى مقصده، وأحيانا يستخدم براعته اللغوية أداة للتعبير الجميل دون أدنى تكلف أو إجهاد."[1]

لم يقتصر اهتمام الإبراهيمي على مجال دون غيره من المجالات الحركية والعلمية والثقافية والاجتماعية والسياسية والتربوية. فقد حاول أن يلم بكل ثقافة عصره ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وأن يكرس كل ذلك لخدمة الإسلام الرسالة الخالدة ولخدمة الجزائر الوطن المغتصب آنذاك، ولعل المسؤولية التي ألقيت على عاتقه والمهمة التي أنيط بها والمرحلة التاريخية التي عايشها..لعل كل ذلك كان الحافز له على الإحاطة بكل جوانب ثقافة عصره وتأسيس كل ذلك الرصيد المعرفي الموسوعي المعروف عنه.

وفي ضوء ما تقدّم، كانت خطة المقال أن أقف على محورين اثنين المذكورين أدناه:

أولا: على نماذج من قراءاته النقدية(المجملة)للشعر والشعراء موضحا آراءه ومذهبه في القراءة، ومجليا أثر التصوّر الإسلامي في تلك القراءة، ومبينا سعة الثقافة وعمق المعرفة النقدية اللتين تميز بها الإبراهيمي من خلال هذه القراءات، وهي القراءات التي تناولت الشاعر المصري أحمد شوقي والشاعر السوري عمر بهاء الدين الأميري والشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة.

ثانيا: على نماذج من النصوص المبلورة لرؤيته للأدب ووظيفته موضحا آراءه ومبينا أثر التصوّر الإسلامي في نظراته الأدبية.

ولأن المساحة المخصصة للمقال لا تتسع لكل ذلك فسأكتفي بالوقوف على قراءة الإبراهيمي لشعر أحمد شوقي مستخلصا من خلال التحليل بعض مبادئ ومعايير تلك القراءة، ومرجئا محاور المقال المتبقية إلى فرصة أخرى.

1-مرجعية الإبراهيمي الفكرية:

1-المرجعالسابق نفسه، ص: 34.

إن النظر في إسهامات الإبراهيمي في كل المجالات، وفي مجال الأدب والنقد،خاصة، ولآرائه فيهما وفيما تناول من أعمال، يكشف عن مرجعية الإبراهيمي الفكرية المتمثلة في الإسلام، ذلك التصور الذي ترك أثره فيما كتب. فمن المعلوم أن الإبراهيمي كان عالما ربانيا متمسكا بدينه، عنه يصدر في كل صغيرة وكبيرة وفي كل حقيرة وجليلة مؤمنا بأن الإسلام قانون شامل لأنواع التدابير المحيطة بمصالح البشر من حرب وسلم، وخوف وأمن، وسياسة وإدارة، وقضاء في الأموال والدماء والجنايات، وفي بناء الأسرة[1].

وموقنا بأن"أصلح نظام لقيادة العالم الإنساني هو الإسلام"[2].وأن دواء العالم مما هو فيه هو الإسلام. ومقتنعا أنه دين وسياسة.[3]

فلا عجب، بعد ذلك أن ينطلق الإبراهيمي من هذه الرؤية الواضحة والقناعة الراسخة فيما يتناول من أعمال ويدبج من أقوال.

2-قراءته للشاعر المصري أحمد شوقي(أمير الشعراء):

أول ما يتصدر به هذا المحور هو قراءته لشعر الشاعر المصري أحمد شوقي، وقد خصه الإبراهيمي بنصيب وافر من الاهتمام مقارنة مع غيره وذلك للمنزلة الأدبية التي أحرزها شوقي بشعره في العالم العربي وقد تربع على عرش إمارة الشعر، ولذلك الاهتمام مبرراته الموضوعية قد أشار إليها الإبراهيمي، كوفرة الإسلامية في نصوص شوقي وبراعته في التعبير الفني الجمالي.

2-اتجاه الإبراهيمي النقدي :

يمكن القول إن الإبراهيمي في قراءته لشوقي كان متأثرا بنزعة المحافظة والتقليد، ولم يبتعد في آرائه وأحكامه عما اكتسب من معرفة عميقة ذات صلة

1- أحمد طالب الإبراهيمي: آثار محمد البشير الإبراهيمي،ج: 4، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط: 1، 1997، ص:67

2-المصدر نفسه، ج:4، ص:68.

3-المصدر نفسه، ج:4، ص:170.

بالثقافة السلفية، وما كرسته مدرسة الإحياء من تقاليد وأرسته من مبادئ، فالإبراهيمي يرى أن ثقافة الناقد/الشاعر ينبغي أن تبنى على أساس حفظ النماذج الجيدة من الشعر في مرحلة أولى، ويشكل هذا نوعا من التعليم والتأهيل والتربية الذوقية للناقد والشاعر على السواء.

إن هذا الإطار من المبادئ أو المعايير هي منطلق الإبراهيمي في تقييم وتقويم الأدب، كما واضح في دراسته لشعر شوقي وغيره.

وذلك الإطار النقدي- أو مجموعة المبادئ القرائية التي تستشف وتستنبط من ممارسات الإبراهيمي- يرتكز على أساسين واضحين:

أ- يعنى الأساس الأول بالمحتوى أو المضمون الذي يقدم الأدب -والشعر خاصة في هذا الموضع-ومعنى ذلك أن الموضوع يمكن أن يقدم في الأدب من خلال وجهات نظر مختلفة، ويمثل التصور الإسلامي بخصائصه أحد تلك الوجهات، وهذا ما وقف عليه الإبراهيمي في شعر شوقي وصرح به.

فالعملية النقدية-التقييمية والتقديرية-لا تهمل-في نظر الإبراهيمي الجوانب المضمونية من حيث تجسيدها لعقيدة الأديب المسلم والالتزام بها، والالتزام بما يحقق خصوصية خير أمة أخرجت للناس. ولا شك أن هذه النظرة تعكس أثر التصور الإسلامي في فكر وفهم الإبراهيمي لماهية الأدب، من حيث هو فكر وفن.

ب-ويعنى الأساس الثاني بالتعبير أو الشكل الأدبي، ومعنى ذلك أن المضمون وحده لا يصنع أدبا ما لم يصب في شكل تعبيري فني جميل يرتقي إلى المستوى الإبداعي للجنس الأدبي بكل تفاصيله وجزئياته وأدواته لغة وأسلوبا وصورا..-بحسب العناصر المؤثثة للجنس الأدبي وأنواعه-.

فالإبراهيمي لم يغفل عن هذا الجانب المهم الذي كانت تجسده لغة الشعر القديم والشعر الحديث الإحيائي المتعلق بالقديم، وذلك يستشف من دراسته للشعر وتوجيهه للشعراء.

ونخلص إلى أن الإبراهيمي كان يتبنى مفهوما للأدب، هو المفهوم الذي يصطلح عليه، اليوم، بالأدب الإسلامي؛ أي: "التعبير الفني الهادف عن الإنسان والحياة والكون وفق الكتاب والسنة."[1]، أو بعبارة أوضح "التعبير الناشئ عن امتلاء النفس بالمشاعر الإسلامية."[2].

فالحقيقة أن للإسلام تصوره الخاص،ومن الطبيعي أن يتخذ التعبير عن الحياة لدى الأديب المسلم لونا خاصا."[3] ينأى بحكم أصالته عن أن يكون نسخا أو تقليدا عن آداب الأمم الأخرى أو صورة طبق الأصل لها.

ومن هذا المنظور يخص الإبراهيمي شعر أحمد شوقي بتقدير كبير وإعجاب عظيم يدنو من درجة المغالاة، يقول الإبراهيمي في مقاله(الدين في شعر أحمد شوقي)[4]:"إن لشوقي علي لحقا أوجبته على نفسي حين غاليت بقيمته في شعراء العربية غابرهم وحاضرهم."[5]

وفي هذه المقالة تصادفنا نظرة الإبراهيمي الشاملة الواسعة المتسامحة المنصفة الإنسانية والأخلاقية أيضا، فيوافق شوقي فيما يعرب عنه شعرا من آراء، فالدين في شعر شوقي هو أعم من الإسلام، "فشوقي تغنى بكل دين استحدث خلقا أو ثبت فضيلة إنسانية أو زرع محبة بين الناس، أو أنشأ حضارة أو زاد فيها أو ولد فنا، أو كان إرهاصا بدين أكمل..."[6]

ولا يخفى ما يوليه الإبراهيمي للشعر الذي يحفل بالقيم من أهمية.

1- عبد الله صالح الوشمي: جهود أبي الحسن الندوي النقدية في الأدب الإسلامي، ص: 60.، ص: 60.

2- سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج، ص: 28.

3- مأمون فريز جرار: خصائص القصة الإسلامية، ص: 27.

4-مقال(الدين في شعر شوقي))كلمة ألقيت نيابة عنه بجمعية الشبان المسلمين بالقاهرة، ونشرت في مجلة الشبان المسلمين عددي مارس وأفريل1955)

5-أحمد طالب الإبراهيمي: آثار محمد البشير الإبراهيمي،ج:5، ص: 201.

6-المصدر السابق نفسه،ج:5، ص:201.

2-1-تعاطف الناقد مع الأديب:

ومن ناحية، يكرّس الإبراهيمي في مقالته لصفة من أهم الصفات التي ينبغي أن يتحلى بها الناقد في تعامله مع الأديب، وهي التعاطف مع الأديب ومع النص، لأن الناقد إزاء تقييم وتقويم تجربة إنسانية وليس إزاء محاكمة، يقول الإبراهيمي متعاطفا مع الشاعر ومقدرا لعاطفته:"ونفس شوقي ينبوع متدفق بالرحمة والحنان قبل أن تكون ينبوعا متدفقا بهذه الروائع من الحكمة والبيان.[1]

2-2-ثقافة الناقد/ثقافة الأديب:

يتميز الإبراهيمي بسعة اطلاعه على الآداب القديمة-وهو نموذج لما يجب أن يكون عليه الناقد أو الأديب في فنه- مكنه ذلك من الانتباه إلى ما في شعر شوقي من حضور للشعر القديم ومن تجليات له بشكل أو آخر، وهي الظاهرة الأدبية التي يعرفها نقدنا المعاصر بـ(التناص)،ودون تسمية لها بالسرقة الأدبية أو غير ذلك، يتلطف الإبراهيمي في التعبير عنها بالقول:"وشوقي يلمس في مناحيه الفكرية آراء ومنازع صوفية للقدماء ويكسوها حللا شعرية تذهل بروعتها عن تعرف حقيقة رأيه ويغطي الافتتان بالصور الشعرية على التفكير في أصل الرأيين فضلا عن الفروق والجوامع بينهما، ولشعر شوقي في بعض المواقف إشراق كإشراق البرق، يبهر فيخفى فيه ما يكاد يظهر."[2]

ويشيد الإبراهيمي بشعرية شوقي ويعجب ببراعته وروعته في توظيف النصوص، فلا ينتبه إلى أصولها ومصادرها إلا صاحب الخبرة.

2-3-تعزيز الناقد لقيم التسامح:

يوافق الإبراهيمي شوقيا في دعوته أهل الأديان إلى التسامح، ويشدد النكير على من يتخذ الأديان أداة للتنازع والاختلاف على أساس أن الأديان

---

[1]-المصدر نفسه، ج:5، ص: 202.

[2]-المصدر نفسه، ج:5، ص:202.

كلها لله وإن لم تكن كلها من الله، وما دامت كلها لله فهي رحم جامعة، ومن البر بهذه الرحم والرعاية لهذا النسب أن لا نتعادى فيها.[1]

يرجع الإبراهيمي دعوة التسامح عند شوقي إلى ولائه للدعوة العثمانية، يقول:"لإغراق شوقي في الدعوة إلى التسامح سبب آخر، وهو أن الدعوة العثمانية التي هي ليلاه ومناط هواه، ومعقد رجائه في إعزاز الإسلام كانت راعية للأديان الثلاثة، وتحت لوائها طوائف من اليهود والمسيحيين، فكان يخشى أن تتخذ منهم أوروبا ذريعة للتشويش على هذه الدولة الإسلامية.".[2]

يشيد من ناحية بتمجيد شوقي للإسلام وإقرار بتفوقه وجدارته، يقول: "أما تمجيد الإسلام فلا نعرف شاعرا عربيا بعد شرف الدين البوصيري دافع عن حقيقة الإسلام كما دافع شوقي، وإذا كان البوصيري نظم لامية الإسلام بعد لاميتي العرب والعجم وقال في دين محمد وكتابه:

الله أكبر إن دين محمد...وكتبه أقوى وأقوم قيلا

ثم ضرب له ذلك المثال الشرود في قوله:

لا تذكر الكتب السوالف عنده...طلع الصباح فأطفئ القنديلا

فإن شوقي أتى في مدائحه وسائر شعره بالأعاجيب وضرب العشرات من الأمثال الشوارد، وأعانه على ذلك معارف عصره وعجائب العلم في عصره، وامتداد التاريخ بخيره وشره في ما بين عصر البوصيري وعصره، وتداعي الأمم على المسلمين تداعي الأكلة على القصاع، فكل ذلك أرهف إحساس شوقي وهاج شاعريته وأثار أشجانه، فهب يدافع عن الإسلام ويجهز من شعره الكتائب لا الكتب.".[3]

2-4-التزام شوقي بدينه وقضايا أمته:

1-المصدر السابق نفسه، ج:5، ص:202.

2-المصدر نفسه، ج: 5، ص: 203.

3- المصدر نفسه، ج:5، ص: 204.

يبدو وعي الإبراهيمي بالمفاهيم الشعرية السائدة كعمود الشعر ووحدة القصيدة، وهو يتحدث عن التزام شوقي بدينه وسماحته وعدله وهدايته، فشوقي يهتم بقضايا الإسلام والمسلمين في قصائده حتى وإن خرج عن موضوع القصيدة، يقول:"إن شعر شوقي في الأفق الذي تستقر فيه الحكمة مجاورة للبيان، والذي يشارف السدرة التي لا مطمع إليها لأحد، ولا يحلق إليها ولو بجناح لبد، فلا يستفيد منه إلا الذي يقرأه بالتدبر والاهتمام وتصفية الذهن، وعند ذلك يعلم أية براعة أوتيها هذا الرجل، وأية قسمة من إشراق الذهن وجبروت العقل رزقها في الحملة التي أعده الله لقيادتها في نصرة هذا الدين. وفي اثناء ذلك تجد الغرائب من عرض سماحة الإسلام وخصائصه، وجمعه بين القوة والرحمة، وبنائه على العدل والإحسان وتجاربه الناجحة في هداية البشر وفي بناء الحضارة وفي غمامة العلم، وفي قيادة العقل، ثم يدس في تضاعيف ذلك دعواته عامة إلى التسامح تجري في النفوس جريان الماء، لأنه يعلم أن قومه مغلوبون على أمرهم لا يقدرون على الانتصاف لأنفسهم، فهو يقرعهم على ذلك ويدعوهم إلى الاتحاد ونفض غبار القرون والأخذ بأسباب القوة، وإن لهم في كل مكرمة غماما وما عليهم إلا أن يتحدوا، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من هذه الفنون، يخرج إليها من عمود القصيدة ولو كانت في الرثاء أو في الأغراض البعيدة، حتى قال بعض ناقديه:إن شعره خال من وحدة القصيدة."[1].

3-إسلامية نص شوقي:

3-1-التعامل مع النص(الأدب) لا الناص(الأديب):

تجدر الإشارة إلى مبدآ مهم يشير إليه الإبراهيمي في نقد الأدب وقراءة النص حيث ينطلق من النص ويعود إليه، وذلك حين يتكلم عما نسميه(إسلامية

[1]-المصدر السابق نفسه، ج:5، ص:204.

نص شوقي)التي تتجلى في حضور المضامين الإسلامية واستدعاء الفضاءات الخاصة بها وتوظيف الشخصيات الإسلامية المعروفة وكذا الأمكنة والأزمنة.

يرى الإبراهيمي أنه ليس من واجب الناقد النظر في شخصية الأديب لتقييم عمله كما يبدو في دراسته لشعر شوقي وإنما التعويل على النص،"والتدين أثر الدين في النفس أو ممارسة شعائره بالجوارح وليس من موضوعنا المحدد البحث عن تدين شوقي بمعنى إقامته لرسوم الدين وشعائره، لأننا في شغل شاغل عن ذلك بهذا الفيض المدرار الذي يفيض به شعر شوقي في التغالي بالإسلام وتاريخه وأمجاده، وبهذا الإيمان القوي بالله وقضائه، وبهذا التصوير لبدائع مصنوعاته، وبهذا الترديد اللذيذ للقرآن والحض على التمسك به، وبهذا التكرار الحلو للمقدسات الإسلامية من ملائكة وأنبياء وصحابة وأماكن وأيام، فيغشى في شعره ذكر الله وجبريل ومحمد وإبراهيم وموسى وعيسى وعمر وخالد ومكة والمدينة وبدر والقدس، وأسماء كثيرة لبناة المجد الإسلامي والعربي يكررها فلا تمل، ويصفها في أماكنها فلا تختل، ويسمها ويصفها بخصائصها، ويجلي موضوع العبرة فيها والقدوة بها، فتتألف من ذلك كله في عامة شعره صور بديعة تأخذ النفس أخذة السحر وتفضي به إلى الاعتبار ثم الاقتداء."[1]

3-2-من مظاهر إسلامية نص شوقي:

وإذا شئنا الحكم على إسلامية الأديب فذلك يكون انطلاقا من النص لا من أي منطلق آخر بما في ذلك حياة الأديب أو سيرته:

دليل آخر يدعم الاتجاه في إسلامية النص، يرى الإبراهيمي أن احتفاء شوقي في مراثيه ومدائحه بما يتصف به الممدوح أو المرثي من إقامة لدينه والتزام به، وهو حكم يستوي فيه الأفراد والجماعات والدول والدول،"وشيء آخر يدل دلالة واضحة على إيمان شوقي بما يقول في ذلك وهو أن مما يثقل ميزان

[1]-المصدر السابق نفسه، ج:5، ص:205.

الممدوح أو المرثي في حكم شوقي أن يكون مقيما لدينه كما يريد الله، حتى الدولة العثمانية لم يفرغ عليها تلك الحلل الخالدة إلا لأنها تخدم الإسلام وتؤمل لإعزازه." [1]

والشواهد كثيرة والأمثلة حاضرة من شعره مما ذكره الإبراهيمي تصديقا لرأيه، قول شوقي في رثاء حسين شيرين:

أبدا يراه الله في غلس الدجى...في صحن مسجده وحول كتابه

وقوله في تعزية أهل دمياط[2]:

بني دمياط ما شيء بباق...سوى الفرد الذي احتكر البقاء
تعالى الله لا يبقى سواه ... إذا وردت بريته الفنـاء
وأنتم أهل إيما ن وتقوى... فهل تلقون بالعتب القضاء
ملأتم من بيوت الله أرضا...ومن داعي البكور لها سماء
ولا تستقبلون الفجر إلا... على قدم الصلاة إذا أضاء

وهناك شواهد كثيرة يتكئ إليها الإبراهيمي في أحكامه، يقول:"وفي هذه القطع منازع لطيفة في فقه الدين تدل على ما لشوقي–رحمه الله–من رسوخ في فهم حقيقة الدين ومعنى التدين."[3]

وهي الحقائق الناصعة التي تحت ضوئها يقيم ويقوم الرجال فضلا عن الأدباء والشعراء..وهي تشكل التصور الذي يكمن وراء الأدب كعقيدة له أو إيديولوجية بالمصطلح المتداول.

4–رسالة الأديب وأديب الرسالة:

إن رسالية الأديب تفرض عليه نوعا من الالتزام، وتكون لكل أعماله غاية يرجوها، وتخلو من العبثية، وتلك من خصائص الأدب الذي يصدر عن

1–المصدر السابق نفسه، ج:5، ص:205.

2–المصدر نفسه، ج:5، ص: 206.

3–المصدر نفسه، ج:5 الصفحة نفسها.

التصور الإسلامي ومن سماته البارزة، وهي الخصائص التي يترك أثرها في قرائه من خلال الإيحاء بها.

ويملك الشعر قدرة على التأثير بإيحاءاته، ومن ثم قدرة على نقل ما يريده الشاعر بكيفية تجد طريقها إلى قلوب المتلقين.

وعلى رأس خصائص الأدب الإسلامي التوحيد، وهو أس التصور الإسلامي الذي يتمثّله الأديب ويصدر عنه ويدركه الناقد وينطلق منه، وهو ما يتجلى في كتابات الناقد والشاعر على السواء، يقول الإبراهيمي:"أما توحيد الله والإيمان بقضائه وقدره وغيبه ونشوره فإن دارس شعر شوقي يستفيد منه ما لا يستفيده من كتب الكلام الجافة بأنواع من الاستدلال الوجداني فتدخل النفوس من أيسر طريق وتتغلغل إلى مكامن اليقين فيها، فتنتهي بها إلى غاية الغايات من الإيمان الصحيح."[1]

والإبراهيمي، من هذا المنطلق،لا يغيب عن وعيه ما لوظيفة الأدب من أهمية في التربية وفي نشر الأفكار بطرائقه الأسلوبية ووسائله التعبيرية البيانية والوجدانية والخيالية الخاصة المتميزة.

ومن الواضح أنهلا يلجأ إلى إسقاط أحكام متعسفة على شعر شوقي، وإنما يستنبط ذلك ويستخرجه من شعره ويقدم الشواهد الغنية في هذا المضمار، مثال ذلك قضية(القضاء)، التي يقول شوقي في شأنها:

القضاء معضلة...لم يحلها أحدُ

كلما نقضت لها ...عقدة بدت عقد

أتعبت معالجها... واستراح معتقد

ومثال آخر، يقول شوقي عن البعث والنشر، في تولستوي[2]:

طوانا الذي يطوي السموات في غد .. وينشر بعد الطي وهو قدير

1-المصدر نفسه، ج:5، ص:206.

2-المصدر السابق نفسه،ج:5، ص: 207.

4-1-العقيدة والبراعة الشعرية:

إن تحقيق نوع من التوازن بين المضمون الإسلامي والتعبير الفني هو أحد تجليات مفهوم الأدب الإسلامي التي يلحظها الإبراهيمي في قراءته لشعر شوقي، فيرى في براعة شوقي وإتقانه لفن القول لاسيما في مدائحه النبوية دليلا قويا على قوة عقيدته وحضورها في شعره، فـ"من دلائل إيمانه القوي بالله ورسوله ومحبته لهما محبة ملكت شعوره، تلك المدائح النبوية التي أرى أنه تفوق فيها على السابقين الأولين، وبذ فيها السوابق القرح من المجيدين في هذا الباب الذي لم يجد فيه قبله إلا اثنان أو ثلاثة في تاريخ الملة الإسلامية. إن في مدائح شوقي أنواعا من الحكم،وأصنافا من العلم وأمثالا مضروبة ونصائح ومذكرات لا توجد في مدائح غير شوقي."[1] إن ذلك يؤكد على خصوصية شعر شوقي.

وفي الاقتباسات المذكورة سابقا دلالة على إحاطة الإبراهيمي علما بمسائل النقد القديم وتذكيرا بمقاييس النقد القديم وكذلك الخصومة التي دارت بين النقاد حول شعر المتنبي وأبي تمام وإشكالية الدين والأدب.

4-2-صفات الناقد:

ويترتب، على ما تقدم مما أشار إليه الإبراهيمي، أن يتجنب الناقد التعصب، وان يعتدل في حكمه، وأن ينتبه إلى أخطائه، وأن يعدل وينصف في تقييمه، ويصارح ولا يجامل.

لقد أشاد الإبراهيمي بجودة شعر شوقي موضوعا وشكلا وبراعته وجمال صناعته وصدق إيمانه وعقيدته، وبيّن في أكثر من موطن أسباب إعجابه بالشاعر وشعره، ولم يبخسه حقه الذي يجب له من التقييم المنصف المعتدل، ومع ذلك لم يغض بصره عن هنات ليست باليسيرة وهفوات ليست بالقليلة ومآخذ معدودة وقع فيها الشاعر وألم بها فتخللت شعره كما تخللت شعر بعض

1-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

السابقين ناتجة عن الإفراط والتفريط معا، يقول: "يؤخذ على شوقي أنه مع جلالته في الإيمان ومتانة العقيدة يطغى عليه الجبروت الشعري فيقع في هفوات تدخل في باب الإغراق والغلو أو في باب التساهل والاستخفاف، وقد سبقه إلى الوقوع في أمثالها من فحول الشعراء ابن هانئ الأندلسي والمتنبي والرضي من غير إكثار. ولعمري إن بعض ما وقع لشوقي من ذلك يجاوز حدود التأول، لا لأن موقع هذه الأشياء التي تساهل فيها شوقي في باب التوفيقيات، وللتوفيقيات في الإسلام آداب مخصوصة وموارد منصوصة لا يستمح فيها، ولا يشفع فيه العذر والتأويل."[1]

ويسمي الإبراهيمي تلك الهفوات بالمبالغات ويذكر منها:

وجه الكنانة ليس يغضب ربكم...أن تجعلوه كوجهه معبودا

ولوا في الدروس وجوهكم...وإذا فرغتم واعبدوه هجودا

و :

جعلنا مصر ملة ذي الجلال...وآلفنا الصليب على الهلال

و:

مهرجان طوف الهادي به ...ومشى بين يديه جبريل

و:

وقفي الهودج فينا ساعة ...نتناوب والروح الأمين

وغير هذا في شعره كثير، وإنها لهنات، نرجو أن تكون في مقابل إحسان شوقي وفي جانب عفو الله هينات[2].

5-النقد والاعتراف بقيمة الشاعر:

وقد كان الإبراهيمي صريحا وجريئا في مأخذ آخر على شعر شوقي وفي عتاب شديد، في موضع آخر، دون أن ينسيه ذلك المأخذ الجسيم مكانة شوقي

1-المصدر السابق نفسه، ج:5،ص:207.

2-المصدر السابق نفسه،ج:5، ص: 208.

وشاعريته وقدره في الشعر وفي الأدب العربي، أو يحمله ذلك على نسف كل روائع شعره بجرة قلم، يقول:" ومع تأثر الجزائر الشديد بشعر شوقي وعقيدتها التي لا تتخلخل في شاعريته، ومع اعترافها بأنه أول من هز هذا الشرق العربي ببدائعه وآياته فإن أدباء الجزائر ما زالوا يعتبون عليه، بل ما زالوا ينقمون عليه مدحه لفرنسا وافتتانه بحضارتها المزيفة وتخطيه الأصول التاريخية التي لا تعترف لفرنسا ببعض ما ينوه به شوقي من فضائلها، فهو يقول:

دم الثوار تعرفه فرنسا...وتعلم أنه نور وحق

جرى في أرضها، فيه حياة...كمنهل السماء وفيه رزق

وحررت الشعوب على قناها...فكيف على قناها تسترق؟

سامحك الله يا شوقي، أي شعب تحرر على قنا فرنسا، فإن كان بعض ذلك فهو من باب الربا الفاحش؛ تأخذ فيه فرنسا أكثر مما تعطي وليس خالصا لوجه الحرية والتحرير."[1].

وما يستنتج من هذا، وهو ما يذهب إليه الإبراهيمي، وجوب أن يعي الأديب أو الشاعر مسؤوليته، وأن يستشعر مراقبة الله له في القول كما يستشعره في العمل، فما يلفظ من لفظ إلا وهو رهين به، ومسؤول عنه كسؤاله عن ماله ووقته...

ويجسد الإبراهيمي في نقوده المختلفة مثال الناقد الإسلامي الذي ينبغي أن يكون جريئا في النصح للأديب ومجابهته وتنبيهه للأخطاء الجسيمة، وأن لا يلوذ بالصمت.

هكذا نظر الإبراهيمي إلى شعر شوقي من منظوره الإسلامي وقاسه بمقياسه وطرحه بين يدي ثقافته الإسلامية العربية الأصيلة الراسخة، فغربله بغربال إسلامي ومرره في مصفاة العقيدة ليتأمل بعد ذلك الشكل الفني للجنس

1-المصدر نفسه، ج: 5، ص:229.

الذي يحمله وينتمي إليه واللغة التي تنقله وتعبر عنه ويحاكمه ويحاكمها بالعودة إلى قواعد الفن وضوابط الصنعة وإلى هذا الرصيد الأدبي المتراكم.

إن(الغربلة)في الثقافة والفكر، بصفة عامة، وفي الأدب، بصفة خاصة، هي ميزان انتخاب الصالح والنافع والمفيد سواء في ثقافتنا وأدبنا الإسلاميين أم في الثقافة والأدب الإنساني العام، فالمثقف/الناقد/الأديب(المسلم) يغربل الثقافة/الأدب، فيأخذ منها ويدع، يثبت وينفي، وفي ثقافته وفكره وأدبه–وأقول بعبارة أقتبسها من الإبراهيمي–"ستذوب الأجزاء الغريبة الصالحة في هذا الكل الطبيعي فتصبح جزءا من ماهيته، وستنفى الأجزاء غير الصالحة كما ينفي الجسم الصحيح جراثيم المرض.".[1]

6–من جوانب نقد الإبراهيمي لشعر شوقي:

تتعدد هذه الجوانب ولكنها لا تخرج عن ثنائية المضمون والشكل.

6–1–في المعجم الشعري:

ينوه الإبراهيمي بما يصفه بالجبروت الشعري، ونصنفه بالشعرية، ويحث على التوسط أو الوسطية وحسن الختام والتأكيد على مواطن الجمال/اللغة، فيفرد لغة الشاعر في شفافيتها وإيحاءاتها وتأثرها بالمعجم الإسلامي وتعبيرها عن سريرة صاحبها بالحكم الآتي:"والذي لا يشك فيه قارئ شوقي أن لغته متأثرة بالدين إلى أبعد غايات التأثر، صادقة في شعورها بوحدانية الله وعظمته وكماله، وبالافتقار إليه والخوف منه.".[2]

ومن الواضح أن الإبراهيمي تناول جانبين هامين في شعر شوقي، هما المضمون والتعبير، وأسهب وفصل في تناول المضمون لأهميته وخطورته في التعبير عن التصور الذي ينطلق منه الشاعر، ولا يراودنا أدنى شك في كونه التصور الإسلامي، وأوجز وأجمل في تناول التعبير من خلال الإشارة إلى لغة

1–المصدر نفسه، ج:3، ص:502.

2–المصدر نفسه، ج:5، ص:209.

الشاعر وإلى معجمها الإسلامي وقدرتها على الإيحاء والدلالة على انفعال الشاعر وامتلائه بعقيدته.(*)

وهما دعامتنا وشرطان أساسيتان في ماهية الأدب الإسلامي الذي يرتكز على التصور الإسلامي لله وللإنسان والكون والعالم وعلى التعبير الفني.

وواضح أن الإبراهيمي ينطلق من هذا التصور ويعيه جيدا وإن لم يسمه صراحة لأن المنظومة الاصطلاحية المعاصرة للأدب الإسلامي ونقده كانت قيد التأسيس في تلك الحقبة ولم تتبلور بالشكل الكافي وإن كانت تمارس بشكل أو بآخر كما يبدو في ممارسة الإبراهيمي النقدية.

7-منزلة شوقي فينظر الإبراهيمي:

وبناء على تقدير الإبراهيمي لشعر شوقي فقد خصه بعناية لافتة للانتباه، وأنزله منزلة خاصة، حيث قدمه على غيره من شعراء العربية، وتفنن في وصفه؛ فوصفه بـ(شاعر الإسلام) وبـ(شاعر العربية) وبـ(شاعر الشرق)، ووصفه بالصفات الثلاثة مرة واحدة(شاعر الإسلام والعربية والشرق)في كلمة تعزية(مات شوقي)إثر وفاته، فنعته بشاعر الإسلام الذي يعتز بمفاخره، ويشدو بمآثره، وينطق بلسانه، ويجول في ميدانه، ويدعو إلى جامعته، ويمشي في ركاب خلافته، وبشاعر العربية الذي تشرب روحها وتملكت هي روحه، فحمى أسلوبها ونغمتها، وعرضها على أهل هذا القرن معربة عنه كما أعربت عما قبله بلغة فصيحة، فحمل لواءها خفاقا في الآفاق، كما توج على شعرائها في الأقطار باستحقاق. وبشاعر الشرق الذي كان يهتز قلبه لهزاته، وتضطرب حياته لاضطراباته، وترتفع آهاته مع آهاته، فيدوي حتى لتتحرك له جبال، ويهلع منه رجال، وتسري كهرباؤه حتى لترتبط بها بعد الشتات أوصال، وتحيا بها بعد الموت آمال.(1)

1-المصدر السابق نفسه، ج:1، ص:106.

ونعته في موضع آخر بـ(شاعر العرب)بمناسبة إحياء ذكرى شوقي، يقول:" إني مغتبط لإحيائكم لذكرى شوقي شاعر العرب في وقت هم فيه أحوج ما يكونون إلى صيحاته التي تحرك الخامل وتهز الجامد، وإلى نغماته التي تنعش العاملين وتنبه الخاملين."[1].

لقد أولى الإبراهيمي شوقيا هذه العناية وانزله هذه المنزلة لمواقفه المشرفة من عقيدته وأمته ولغته.

والملاحظ أن قراءة الإبراهيمي لشعر شوقي لم تكن قراءة عابرة أو مجرد قراءة سطحية تهدف إلى الاستمتاع والتسلية بهذا الشعر، وتنتهي بالانتهاء منه والفراغ من قراءته، وإنما كانت قراءة واعية عميقة محيطة باحثة في الأعماق مدركة لكل أبعاده ودلالاته. لقد فحص الإبراهيمي شعر شوقي ووقف من خلاله على كل النصوص السابقة التي ترفده، وأجرى موازنات بينه وبين كبار شعراء العربية في القديم ولمس موطن تفوقه عليهم، يقول الإبراهيمي في ذلك:"فقد وصل شوقي بشعره حينما اقتحم به جميع الميادين إلى مرتبة من مراتب الخلد لا يستطيع وصفها إلا هو...ولقد دأب شوقي بتقليد المتنبي في أول أمره فجاراه، وما كبا وما قصر، ثم شآه في التشبيب الصادق والغزل الرقيق، ثم طاوله فطال عليه في وصف الآثار الباقية عن الحضارات الدائرة، وفي التغني بالأمجاد الغابرة لبني جنسه أو بني وطنه، على حين كانت عبقرية المتنبي لا تتجاوز به مدح شخص بجود، أو شجاعة في وصف حروف وانتصارات قد يكون الغناء فيها لغير الممدوح، ولا تبرز العبقرية إلا في الحكم التي سجلها والأمثال التي سيرها، أما الوصف الذي تتبارى فيه قرائح الشعراء، وتتجارى سوابقهم فيه فليس للمتنبي فيه كبير قيمة إذا استثنينا قصيدته في شعب بوان وقصيدتيه في وصف الحمى وفي وصف الأسد وفي قطع قليلة من شعره."[2].

1-المصدر نفسه، ج:5، ص:226.

2-المصدر السابق نفسه، ج:5، ص:227.

وهكذا يرى الإبراهيمي أن شوقيا قد تفوق على المتنبي في التشبيب الصادق والغزل الرقيق وفي الوصف الذي تتبارى فيه قرائح الشعراء، وقد ساق مسوغات هذا الحكم.

ويبدي رأيه في شوقي بصراحة وجرأة ودون مواربة حين يقول:"ورأيي في شوقي معروف في المشرق والمغرب بين خلصائي وخلطائي من المتأدبين، فلم أزل-منذ كان لي رأي في الأدب-أغالي بقيمة شوقي في الشعراء السابقين واللاحقين، وربما شاب هذا الرأي مني شيء من الغلو في مقامات الجدل والمفاضلة بين شعراء العربية، وما كنت أتهم نفسي بعصبية لشوقي، ولا كان الناس يتهمونني بتحيز، لأنني كنت قواما على شعر شوقي أستحضره كله وأستظهره جله، حتى ليصدق علي أنني راوية شوقي بالمعنى الذي يعرفه أسلافنا في الرواية، ولقد حفظت الشوقيات القديمة قبل هجرتي الأولى إلى الشرق سنة1911ميلادية. ثم أحفظ من شعر شوقي ما جد بعد طبع الشوقيات الأولى، واستوعبت شعره في منفاه بالأندلس حفظا لأول ظهوره في الصحف أو في أجزاء ديوانه بعدما طبعت.".[1]

ولم ينته الإبراهيمي إلى هذا الحد من الإعجاب المؤسس والتقدير الموضوعي لشعر شوقي بل دعا الناشئة، هنا في الجزائر، إلى الائتمام بشوقي واحتذاء أساليبه في أول فرصة سنحت، وهي بداية النهضة الأدبية؛ يقول:"وما كادت تلوح النهضة الأدبية في الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى، ويكتب لي أن أكون أحد قادتها حتى كنت أول الداعين دعوة جهيرة إلى الائتمام بشوقي وإلى احتذاء طريقته والسير على نهجه في الأدب العربي، وأول الدالين على روائع شعره. ولما جد جدّ تلك النهضة وتعددت المدارس العربية على يد جمعية العلماء الجزائريين، وقدر لي أن أكون المشرف على توجيهها مكّنت لشعر

1-المصدر نفسه، ج:5، ص:228.

شوقي في نفوس الآلاف من الناشئة الجزائرية، فانبنت تلك النهضة من أولها على أدب شوقي وشعره، وفهمته ناشئتنا على وجهه لحكمه وأمثاله ولحسن تصويره ودقة وصفه، ولسهولة مدخله على النفوس، وإن آلافا عديدة ممن ارتقوا ولو قليلا في سلم الأدب ليحفظون من غرر شعر شوقي وسوائر أمثاله ما يجملون به كتاباتهم وخطبهم ومجالسهم للمذاكرة، وإن كثيرا من الشعراء الذين أنجبتهم النهضة الجزائرية ليترسمون خطى شوقي ويسيرون على هداه، وتلوح عليهم مخايله وسماته."[1]

ولم يلزم الإبراهيمي الناشئة، يومئذ، على تمثل شعر شوقي والسير على نهجه وطريقته اعتباطا فقد أشار إلى الأسباب الموضوعية التي تتصل بمضامين هذا الشعر الإسلامية المقبولة وبأساليبه البليغة وطرقه العربية الفصيحة من(حكم وأمثال وحسن تصوير ودقة وصف، وسهولة مدخل على النفوس..)، ولعل من العوامل المهمة على تمكين شعر شوقي وأدبه في مقررات وبرامج المدارس ونفوس الناشئة هو شدة ارتباط شوقي بالإسلام وحضارته وآثاره وأخلاقه ومثله ورجاله...وهذا قسم ينضاف إلى جهة المضامين الإسلامية الفكرية والشعورية الوجدانية التي حظي بها شعر شوقي والتي تتماشى والفطرة الإسلامية النقية التي نشأت عليها الناشئة والشباب الجزائري؛ يقول الإبراهيمي:"وأول ما حبب شوقي إلى نفوس ناشئتنا–على طراوة عودهم–هو ما يفيض به شعره من تمجيد للإسلام وبيان لآثاره في النفوس وتغن بمآثره وأمجاده وافتنان في مثله العليا التي قاد بها أتباعه إلى مواطن العزة والسيادة. ولا عجب، فناشئتنا نشأت على الفطرة الإسلامية النقية، وشعر شوقي أبلغ معبر على تلك المعاني العالية، ونهج شارع إلى سبل التأسي والاقتداء."[2]

1–المصدر نفسه، ج:5، ص:228.

2–المصدر السابق نفسه، ج: 5، ص:228.

ولهذا كله، كان موت شوقي بالنسبة للإبراهيمي وللأندية الأدبية الناشئة بالجزائر خسارة فادحة وصدمة قوية، فقد كانت هذه الأندية تأتم بشوقي وتسير على هديه وشعاعه.[1]

وقد كان لشعر شوقي أثر عميق في النهضة والثورة الجزائرية كما يؤكد ذلك الإبراهيمي بقوله:"إن الجزائر الفتية مدينة بجميع فروع نهضتها بل في أصول ثورتها لشوقي، فكم حدونا الشباب بشعره المطرب القوي، ووجهنا ذلك الشعر إلى مكامن الإحساس من نفوسهم، فكان ذلك أحد الأسباب في ثورته الخالدة التي أقضت مضاجع الفرنسيين وأتت بخوارق العادات من الشعب الجزائري.".[2]

خاتمة:

إن قراءة الإبراهيمي لشعر شوقي قراءة تلم بعناصر شتى بدءا من الأديب إلى أدبه إلى متلقيه والأثر الذي يتركه في محيطه، ويبدو أنها قراءة تستند إلى مفهوم الأدب الإسلامي ونقده، مستلهمة وظيفة النقد الأدبي وغايته واللتين تتلخصان-كما حددهما سيد قطب-في: "تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية، وقيمه التعبيرية والشعورية، وتعيين مكانه في خط سير الأدب، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله، وقياس مدى تأثره بالمحيط، وتأثيره فيه، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك."[3]وهذه المتابعة لقراءة الإبراهيمي لشوقي، بصفة عامة، تكشف أيضا عن اطلاع الإبراهيمي عما كان يدور في مجال

1-المصدر نفسه، ج:5، ص:228.

2-المصدر نفسه، ج:5، ص:229.

3-سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط:8، 1424هـ-2003م، ص:8.

النقد الأدبي من أفكار واتجها ت سواء ما تعلق بالقديم وهو واضح أو ما تعلق بالحديث.

المصادر والمراجع:

1- أحمد طالب الإبراهيمي: آثار محمد البشير الإبراهيمي، ج:3،ج: 4،، ج:5، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط: 1، 1997.

2- رابح بن خوية : مقالة في الأدب الإسلامي، دار البدر الساطع للطباعة والنشر، الجزائر، ط:2012،1.

3- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط:8، 1424هـ-2003م.

4- سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج، دار الشروق، القاهرة، ط: 11، 1413هـ-1993م.

5-عبد الملك بومنجل: النثر الفني عند البشير الإبراهيمي، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط:1، جوان2009،

6-- عبد الله صالح الوشمي: جهود أبي الحسن الندوي النقدية في الأدب الإسلامي، مكتبة الرشد، الرياض، ط:1426،1هـ-2000م.

7-- مأمون فريز جرار: خصائص القصة الإسلامية، دار المنارة للنشر والتوزيع،جدة، ط:1، 1408هـ-1988م

8-محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط:2، 2006م

المميزات الفنية لأسلوب محمد البشير الإبراهيمي
-الخطبة الأولى أنموذجا-

أ.قديدح عبد المجيد جامعة برج بوعريريج

الملخّص

يتميّز خطاب البشير الإبراهيمي بأسلوب نسقي بلاغي بديع؛ يربط بين القيمة الفنية وصدى الفكرة المؤثرة على المتلقي؛ فقد وظّف موهبته الأدبية الفذّة وبيانه الرفيع وقلمه المستنير في مجمل كتاباته وخطبه؛ متأثّرا بمدرسة الصّنعة اللفظية التي تُعنى باختيار الألفاظ و تزيين العبارة بألوان البيان والبديع؛ دون إهمال المعنى؛ معتمدا على كثرة الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم والحديث الشريف؛ والأشعار والأقوال المأثورة.. وذلك لتشبّعه بالثقافة العربية والإسلامية؛ وحفظه لكتاب الله العزيز؛ موظّفا في ذلك الصوّر البيانية والمحسّنات البديعية وهذا ما نجده في أوّل خطبة ألقاها بعد الاستقلال بجامع كتشاوة 1962.

كلمات مفتاح: الأسلوب – البديع –الصور البيانية– المحسنات البديعية.

Résumé :

Discours de Bachir Ibrahimi prose de style rhétorique, reliant la valeur artistique et l'écho de l'idée affectant le récepteur, il employa son inimitable littéraire talent et sa haute et sa plume éclairée dans l'ensemble de ses écrits et ses discours, de sa fabrication verbale scolaire qui signifie choisir verbeux et décorer les couleurs de ferry de la déclaration et rhétorique; sans négliger ce qui signifie, se fondant sur la citation fréquente modulée du Coran et du Hadith, poèmes et aphorismes .. de façon à la saturation de la culture arabe et islamique, et sauver le livre saint; employés des images graphiques et de valorisation et voici ce que nous trouvons dans le premier sermon après l'indépendance mosquée Ketchaoua 1962

تمهيد:

في بداية هذا المقال؛كان لزاما عليّ التعريف بالرجل– الشيخ محمد البشير الإبراهيمي(رحمه الله) الذي أريد أن أدرس بعض مميّزات أسلوب خطبته الأولى التي ألقاها بجامع كتشاوة يوم02 نوفمبر1962؛ ولو في بضعة أسطر؛ لأنّ التعريف به وبمكانته العلمية وبشخصيته الكاريزمية هو تعريف لأسلوبه؛ فالأسلوب هو الرجل نفسه حسب عبارة "بيفون" الشهيرة؛ كما يرتبط بالجانب الشخصي المحض للكاتب؛ فهو عند رولان بارت "لغة استكشافية، تغوص في الميثولوجيا الشخصية والسردية للكاتب" وهذا ما يحيلنا بشكل أو بآخر، إلى عبارة بيفون سالفة الذكر.

كما أنّ الأسلوب يُعدّ بصمة الكاتب في كتاباته ومفتاح هامّ للولوج إلى أغوار فكره وتفكيره وأفكاره؛ وهو دليلنا(الأسلوب) في بحثنا هذا لدراسة أوّل خطبة للشيخ العلامة البشير الابراهيمي–رحمه الله– فمن يكون هذا الرجل؟.

هو الشيخ محمّد البشير الإبراهيمي وُلد في 14جوان عام 1889 بأولاد أبراهم؛ وهي بلدية تابعة حاليا لدائرة رأس الوادي بولاية برج بوعريريج، وتوفي يوم الخميس 20 ماي سنة 1965 بإقامته الجبرية بمنزله؛ يُعدّ من أعلام الفكر والأدب في العالم العربي ومن العلماء العاملين في الجزائر؛ كان يحاضر في كل مكان يصل إليه؛ تساعده خطاباته وبراعته الأدبية؛ وهو رفيق النضال لعبد الحميد بن باديس في قيادة الحركة الإصلاحية الجزائرية، ونائبه ثم خليفته في رئاسة جمعية العلماء المسلمين، وكاتب تبنّى أفكار تحرير الشعوب العربية من الاستعمار، وتحرير العقول من الجهل والخرافات؛ تلقى تعليمه الأوّل على يد والده وعمه؛ حفظ القرآن ودرس بعض المتون في الفقه واللغة برأس الوادي(1).

---

(1) الموسوعة الحرة– وكيبيديا– بتصرّف.

غادر الجزائر عام 1330 هـ الموافق 1911 م ملتحقاً بوالده الذي كان قد سبقه إلى الحجاز، وتابع تعليمه في المدينة، وتعرف على الشيخ العربي التبسي عندما زار المدينة عام1913م، وغادرالحجاز عام1335 هـ الموافق 1916م قاصداً دمشق، حيث اشتغل بالتدريس، وشارك في تأسيس المجمع العلمي الذي كان من غاياته تعريب الإدارات الحكومية؛ وهناك التقى بعلماء دمشق وأدبائها الذين ذكرهم بعد ثلاثين سنة من عودته إلى الجزائر ومن ذلك ما كتب فيهم قوله: "ولقد أقمت بين أولئك الصحب الكرام أربع سنين إلا قليلاً، فأشهد صادقاً أنها هي الواحة الخضراء في حياتي المجدبة، وأنها هي الجزء العامر في عمري الغامر، ولا أكذب الله، فأنا قرير العين بأعمالي العلمية بهذا الوطن(الجزائر) ولكن.. مَن لي فيه بصدر رحب، وصحب كأولئك الصحب؛ ويرعى الله عهد دمشق الفيحاء.. فكم كانت لنا فيها من مجالس نتناقل فيها الأدب، ونتجاذب أطراف الأحاديث العلمية"(1).

إنّ القارئ للخطبة والمتصفّح لها والمتمعّن فيها يكتشف مميزات الأسلوب الذي يعتمده الشيخ في أغلب كتاباته؛ فتجده يزاوج بين الفصاحة والبلاغة تارة ويمازج بين المحسنات البديعية والصور البيانية تارة أخرى؛ وهذا في كلّ مقالاته الإصلاحية والفكريّة والسياسية التي كتبها؛ فأسلوبه له نكهة خاصّة وذوق مميّز فهو يتفنّن فيه من خلال:

اختيار أجود الألفاظ وانتقاء أحسن العبارات ببراعة؛ وتظهر هذه البراعة في مواطن كتاباته المتنوعة؛ فمثلا: حين نقرأ للشيخ البشير الإبراهيمي قوله:« من أراد أن يخدم هذه الأمة فليقرأها كما يقرأ الكتاب، وليدرسها كما يدرس الحقائق العلمية؛ فإذا استقام له ذلك، استقام له العمل وأمن الخطأ فيه، وضمن

(1) جريدة البصائر العدد64 عام 1984؛ ص4.

النجاح والتمام له؛ فإن تصدى لأي عمل يمس الأمة من غير درس لاتجاهها ولا معرفة بدرجة استعدادها كان حظه الفشل»(1)

فهنا نتلمّس ذلك التفريق المبكّر بين القراءة والدراسة.. فالأولى تنصرف إلى المخالطة الحميمة للموضوع والجوس خلاله بعيدا في أغواره التماسا لدقيق معانيه وظلاله، أما الدراسة فغير ذلك، لأنها تنصرف إلى التخطيط استنادا إلى اتجاه الأمة، ودرجة استعدادها لتحقيق المطامح والرؤى المستقبلية.

وكأن كما يقول الأستاذ حبيب مونسي: « القراءة هي التعرّف على حقيقة الأمة في مشمولها الحضاري تأريخا وفكرا وهوية وانتماء، والدراسة هي التهيئة التي تمضي بها إلى موعودها في الزمن الآتي تحقيقا وإنجازا»(2) .

إحاطته باللّغة العربية وأساليبها البيانية ومحاسنها البديعية؛ ويتجلى ذلك حين نستعيد الموقف الذي اكتنف "نص الخطبة" خاصة في قوله ((يا أتباع محمد عليه السلام هذا هو اليوم الأزهر الأنور؛ وهذا هو اليوم الأغرّ المحجّل، وهذا هو اليوم المشهود في تاريخكم الإسلامي بهذا الشمال، وهذا اليوم هو الغرّة اللائحة في وجه ثورتكم المباركة، وهذا هو التاج المتألّق في مفرقها، والصحيفة المذهّبة الحواشي والطّرز من كتابها))؛ نجد أنفسنا أمام حشود اكتظّ بها فناء المسجد، وضاقت بها ساحته، وغصّت بها الشوارع المحيطة به؛ وقد اختلط فيها الرجال والنساء والأطفال، وحضرها المجاهدون والسياسيون، ومختلف طبقات الشّعب المثقّفة؛ إنّها تمثل الجزائر برمتها جاءت لتستمع إلى" بيان المسجد "في أوّل جمعة من أيام الاستقلال؛ والخطيب الذي سيعلو درجات

---

(1) محمد البشير الإبراهيمي (حقائق) جريدة البصائر 2 – 1948.

(2)حبيب مونسي؛ بحث بعنوان "مفهوم الاستقلال ورؤى المستقبل في أول خطبة للبشير الإبراهيمي" كلية الآداب والعلوم الإنسانية؛ جامعة سيدي بلعباس.

المنبر يدرك أن عليه تلبية مطامح كل سامع، وتزكية رغبات كل منتظر.. وعليه أن يجعل من كلامه فضاء يجد كلّ واحد منهم فسحته فيه.

حسن التّصرّف في تنوع الأساليب؛ بين الخبري والإنشائي فالأول مثاله في الخطبة قوله:« الحمد لله ثم الحمد لله، تعالت أسماؤه وتمت كلماته صدقا وعدلا، لا مبدّل لكلماته، جعل النصر يتنزل من عنده على من يشاء من عباده حيث يبتليهم فيعلم المصلح من المفسد ويعلم صدق يقينهم وإخلاص نياتهم وصفاء سرائرهم وطهارة ضمائرهم».

وهو حين يتعمّد ترديد الحمد، لا يفعل ذلك على سبيل التأكيد اللفظي وحسب،وإنما الحمد الأول حمد الخطبة، والحمد الثاني حمد تمام كلمات الله – عز و جل– تلك الكلمات التي تجري بها سنن الله –عز و جل– في خلقه جريانا مطردا يؤسس "صدق اليقين" عند المؤمنين من عباده؛ قال القرطبي:« قال ابن عباس: مواعيد ربك، فلا مغير لها؛ والكلمات ترجع إلى العبارات أو إلى المتعلقات من الوعد والوعيد وغيرهما... (صدقا وعدلا) أي فيما وعد وحكم، لا رادّ لقضائه ولا خلف في وعده»(1).

ومثال الثاني فيتجلى في النداء الذي تتعدّد صيغه وتتلون بين تعميم وتخصيص؛ فالمتفحص لنص الخطبة، تستوقفه هذه النداءات التي بثّها "البشير الإبراهيمي" في كلمته «حيث يجد أمرا عجيبا يتعلق بهندسة الكلام، ومعرفة طبقات الجمهور، وتوزعه في المسجد وخارجه؛ وكأن عين الخطيب تجول في أرجاء المكان، وتطل وراء الحيطان، وتذهب بعيدا في أطراف الأرض يتبعها صوته إيذانا ببعث جديد» (2).

---

(1) القرطبي – تفسير القرطبي ج 7 ؛ ص 71؛ مصدر الكتاب : موقع يعسوب .

(2) حبيب مونسي؛ مرجع سابق.

وقد أشار الأستاذ حبيب مونسي في بحث له؛ حول أول خطبة للبشير الإبراهيمي بعنوان" فهم جديد للحراك التاريخي" حيث وصف عبقرية الخطيب بأنّه العالم الذي يدرك أنّ أمامه جمهورا غير متجانس البنية، متفاوت المستوى، مختلف الثقافة، إلا أنه يحمل بين جوانحه همّا واحدا، ويتطلع إلى غد واحد؛ ومن ثم كانت النداءات التي أطلقها "البشير الإبراهيمي" تخاطب كل واحد منهم بحسب الانتماء الذي يدرك والجوار الذي يستشعر؛ ورتّبها وفق مقتضيات الأفكار التي يعالج؛ فكانت على النحو الآتي :

- يا أتباع محمد (صلّى الله عليه وسلم).
- يا معشر الجزائريين .
- أيّها المؤمنون .
- يا معشر المؤمنين
- يا أيّها المسلمون .
- يا إخواني.

الاقتباس والتّضمين: فقد اتّكأ على حافظته الجبّارة فانثالت عليه عبارات القرآن؛ فاختار من قول الله تعالى آيات تنسجم مع الواقع منها: "وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ مَنَعَ مَسَاجِدَ اللَّهِ أَنْ يُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ وَسَعَى فِي خَرَابِهَا أُولَئِكَ مَا كَانَ لَهُمْ أَنْ يَدْخُلُوهَا إِلَّا خَائِفِينَ لَهُمْ فِي الدُّنْيَا خِزْيٌ وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ" (1) .

"إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آَمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآَخِرِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَآَتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلَّا اللَّهَ فَعَسَى أُولَئِكَ أَنْ يَكُونُوا مِنَ الْمُهْتَدِينَ "(2).

"وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آَمَنُوا مِنْكُمْ وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَيَسْتَخْلِفَنَّهُمْ فِي الْأَرْضِ كَمَا اسْتَخْلَفَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ وَلَيُمَكِّنَنَّ لَهُمْ دِينَهُمُ الَّذِي ارْتَضَى لَهُمْ وَلَيُبَدِّلَنَّهُمْ مِنْ بَعْدِ

---

(1) القرآن الكريم: سورة البقرة؛ الآية رقم 114.

(2) القرآن الكريم: سورة التوبة؛ الآية رقم 18.

خوفهم أمنا؛ يَعْبُدُونَنِي لاَ يُشْرِكُون بِي شَيْئًا وَمَنْ كَفَرَ بَعْدَ ذَلِكَ فَأُولَئِكَ هُمُ الْفَاسِقُونَ" [1].

ومن الأحاديث اختار ما يناسب الموقف والمقام:((إن الشيطان قد يئس أن يعبد في أرضكم هذه، ولكنه رضي أن يطاع فيما دون ذلك))، ومن الأمثال ذكر الحوقلة والاسترجاع ومن الحكم أشار إلى حكم تتوافق مع الحال والزمان كقوله ((أخرج القوة من الضعف وولّد الحرية من العبودية وجعل الموت طريقا إلى الحياة))[2].

وأما الأشعار فقد ذكر: ([3])

سكتُّ فقالوا: هدنة من مسالم وقلتُ، فقالوا ثورة من محاربِ

وما أنا إلاّ البحر يلقاك ساكنًا ويلقاك جيّاشًا مهول الغواربِ

وما في سكون البحر منجاة راسب ولا في ارتجاج البحر عصمة ساربِ

وذكر أيضا في خطبته قول الشاعر:(4)

أحيّيك يا مغنى الكمال بواجب وأنفق في أوصافك الغر أوقاتي

كثافة استعماله للمحسنات البديعيّة وهي ليست من باب التكلّف بل هيمن باب البراعة و خصوبة السليقة وهذا ما تجلّى في مضمون خطبته.

الإيجاز في كتاباته؛ فإذا كتب أوجز، ولم يُطنب.

الخاتمة:

إنّ هذا التنوع في استعمالاته للّغة جاء على لسانه وقلمه حتّى أصبحت جزءًا متلاحمًا من أسلوبه؛فهو واحد من "أصحاب الصّنعة اللّفظية" التي تُعنى

(1) القرآن الكريم: سورة النور؛ الآية رقم55.

(2) رواه أحمد عن أبي هريرة؛ وأصله في صحيح مسلم.

(3) نشرت في العدد 150 من جريدة «البصائر» 9 أبريل سنة 1951. [3]

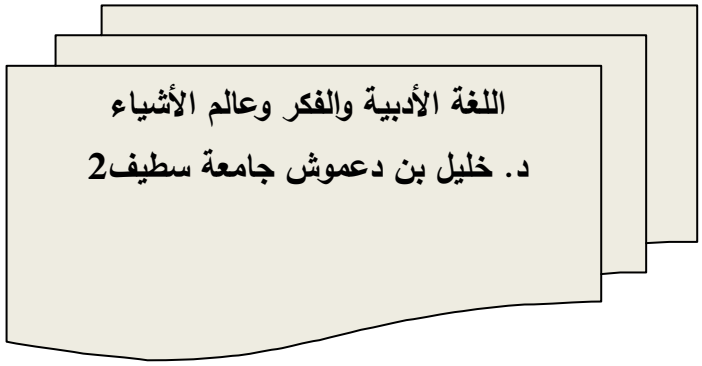
(4) د.أحمد طالب الإبراهيمي؛ آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي الجزء 5ص306؛ مطبعة دار الغرب الإسلامي بيروت ط1؛ سنة 1997.

بانتقاء الأجود من فصيح اللّغة العربية، والاستقاء من التّراث العربي الأصيل؛ إنّه أحد أهمّ أعضاء"جمعية العلماء المسلمين الجزائريين" ومن أبرز روّاد الإصلاح في الجزائر وفي غيرها من البلاد العربية.

موضوعات خطبه وكتاباته تنوعّت ما بين إصلاحية واجتماعية وسياسية؛ طبعها أسلوبه المتميّز بجزالة اللفظ ووضوح المعنى ورزانة الفكرة وسعة الأفق وبُعد النظر وصحة التوجّه وأصالة المنبع؛ هذه الصفات تؤكّد على عبقرية الرجل ومكانته الرفيعة؛ فهو فخر الجزائر ماضيها وحاضرها.

1. المصادر والمراجع:

2. القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم(نسخة إليكترونية).
3. أحمد طالب الإبراهيمي؛ آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي الجزء 5؛ مطبعة دار الغرب الإسلامي بيروت ط1؛ سنة 1997.
4. حبيب مونسي ؛ بحث بعنوان "مفهوم الاستقلال ورؤى المستقبل في أول خطبة للبشير الإبراهيمي" كلية الآداب والعلوم الإنسانية؛ جامعة سيدي بلعباس.
5. جريدة البصائر؛ محمد البشير الإبراهيمي (حقائق) – 1948 .
6. جريدة البصائر العدد64 عام 1948.
7. جريدة «البصائر» العدد 150؛ 9 أبريل سنة 1951.
8. صحيح مسلم؛ رواه أحمد عن أبي هريرة .
9. القرطبي – تفسير القرطبي ج 7 مصدر الكتاب : موقع يعسوب .
10. الموسوعة الحرة؛ وكيبيديا بتصرّف.


اللغة الأدبية والفكر وعالم الأشياء
د. خليل بن دعموش جامعة سطيف2

الملخص:

شكل مفهوم اللغة الأدبية وصفة ارتباطها بالأسلوب عند الغربيين من بين أهم الإشكالات التي انشغلت بها الفلسفة المعاصرة واللسانيات إلى جانب كثير من العلوم الإنسانية، وعليه فإن مقالتنا هذه ستتناول هذا المفهوم من خلال مقاربة فلسفية وأخرى لغوية للأسلوب كدال على الفكر، حيث سننتقل من الدلالات إلى الإشكالات، قاصدين الإجابة عن الأسئلة التالية: كيف تعامل الغربيون مع اللغة؟ ما هي طبيعة العلاقة بين الأسلوب والفكر ؟ بمعنى آخر هل يمكن أن نقبل أن تكون علاقة الأسلوب بالفكر علاقة انفصال؟ ألا يمكن أن يكون الأسلوب الفردي هو جسد اللغة وحضورها؟

الكلمات المفاتيح:

إشكالية مفهوم اللغة–إشكالية الظاهرة الأدبية–مؤسسة اللغة – وظيفة اللغة الأدبية– فلسفة الأسلوب الأدبي– الأسلوب اللغوي

Résumé

Lanotion de la littérarité et de la langue et le style se rapportent à la manière chez les Occidentaux par ce qu' ils sont parmi les problèmes les plus importants qui préoccupés par la linguistique contemporaine et la philosophie ainsi que la plupart des sciences humaines ,donc notre article, ce sera face à ces concepts à travers une approche philosophique et autre linguistique, où nous allons passer des signes aux problèmes.

On a l'intention de répondre aux questions suivantes: Comment les Occidentaux ont traitez-la langue et le style littéraire? Quelle est la nature de la relation entre le pensé et la langue? En d'autres termes, est ce que nous pouvons accepter que la relation entre le pensé et style soit une relation de sécession? est-ce que on peut dire que le style individuelle est la langue littéraire se ressemble a la présence de lame dans le corps?

Mots clés:

concept de la langage- phénomène littéraire , l'institution de la langue - la fonction du langage littéraire - la philosophie du style- méthode linguistique

مقدمة

عادة ما تتشكل المعالم الفكرية والأدبية لمبدعين عبر فترات من الزمن، حيث تشترك في تشكيلها مؤثرات متعددة كاللغة والثقافة والطبيعة، يتكون من خلالها الذوق الجمعي العام بحسب التصور أو التفسير الذي يرتضونه عن الوجود، وما قد يعتقدونه كائنا وراء مدركاتهم، ونوع العلاقة التي تربط بين أفراد المجتمع؛ لذلك نجد الدارسين للغة الأدبية يتباينون في نظرتهم إلى طبيعة تكون اللغة الأدبية وفقا للأفكار التي قد تعكسها في ضوء مكتسباتهم الفكرية القائمة على قاعدة الإحساس بقيمة الفرد والمجتمع والرسالة الحضارية التي تقصدها النصوص الإبداعية، فنجدهم ينقسمون في ضوء ذلك إلى ثلاث أقسام: الأول يرى أن هناك إسقاط مباشر لخصوصية تصورات الفكر على اللغة التي تمارس فعل التوصيف لأسلوبه في صف الكلمات من دون إدراك حقيقي لماهية الأفكار التي تحملها وبالتالي فالأسلوب الفكري هو من يصنعها، فيما يذهب الثاني إلى أن الفكر دون نظام اللغة ليس سوف تخيلات لأشكال هلامية غير واضحة، لذلك فهو مضطر إلى الاستعانة بقوانين اللغة الصارمة من أجل التمييز بين فكرتين أو معنيين بأسلوب واضح، لأن صرامة آليات اللغة هي من تعمل على توضيح الأفكار،بينما قسم ثالث يذهب إلى أن علاقة اللغة بالفكر تشبه وجهي الورقة النقدية كما هما متداخلان كل منهما محتوى الآخر،ولا يمكن أن نحدث قطعا في وجه الورقة دون أن نقطع ظهرها في نفس الوقت، وهذا ما ذهب إليه جورج مولينيي [1] Georges Molinie حينما عرف الخطاب الأدبي بأنه يتكون من الصورة والنظام اللغوي والمقدرة على الترجمة، وهذا ما يكتسب اللغة صفتها الأدبية من خلال اجتماعهما، فالأسلوب هو الفكر والمظهر هو اللغة.

[1] Georges Molinié, Éléments de stylistique française, Paris, PUF, 1986, p.84.

1- إشكالية مفهوم اللغة

وصف الوجود البشري على مر الزمن بكونه وجودا معرفيا يتأسس على نشاط السؤال المستمر الذي يربط بين الذات والموضوع، ليؤدي بالضرورة إلى إنتاج الأفكار والمعارف وطرح نظريات علمية تربط بين الإنسان والعالم أو تحاول تفسير الواقع المحيط به ووجه التأثير فيه لإعطاء الظاهرة معنى وتفسيرها بمعقولية، وذلك وفق مناهج وآليات عقلية وتجريبية تروم بلوغ الحقيقة ، وفي ضوء ذلك شكلت معرفة اللغة الأدبية موضوعا إشكاليا يستأثر بالاهتمام الفلسفي في إطار ما يعرف بنظرية المعرفة وهي مجموع الفلسفات التي حاولت فهم حقيقة النشاط اللغوي للإنسان وطبيعته والشروط التي يقوم عليها، لذلك اتفق معظم العلماء الغربيين على أن اللغة تعتبر خاصية إنسانية يوجهها القصد والإرادة في استعمالاتها بعيدا عن آلية المنعكس الشرطي، لذلك فالحديث عنها هو حديث عن كينونة الإنسان ذاته، لأنها تعكس وجوده وتبرز مدركاته، وتتحدد بها طبيعة علاقاته مع عالم الأشياء،فهي نظام كلامي مفتوح له خاصية التراكم، قادر على ترجمة المعارف ونقلها عن طريق الألفاظ والعبارات و الرموز والإشارات،فضلا عن وظائف التواصل البيولوجية والنفسية والاجتماعية، ولعل في قابليتها للإضافة والتغيير والتعديل ما يعطيها قدرة على اصطناع الإبداع بابتكار معانيها ومقاصدها وهذا ما يجعل منها منهلا فكريا وثقافيا واجتماعيا قابلا للتغير وفق تطور الحاجات.

2- إشكالية الظاهرة الأدبية

تعرف اللغة على أنها لسان هوية الإنسان المعبرة عنه، والهوية تعكس جوهره وكينونته ومشكلاته وإسهاماته في مجال الفكر الإنساني، تتطور آليا وتدخل في كل تفاعل حادث بين اللفظ والكتابة والعلم المعارف، فهي ظاهرة ناجمة عن تشابك العلاقات المباشرة وغير المباشرة الحادثة آليا داخل حياته وفيما بينها ،لذلكيمثل الإبداع الأدبي درجة متقدمة في درجات اكتساب الوعي الإنساني،

وهو في تطور مستمر عبر الزمانلـ"أن الإبداع الأدبي نوع راق من العمل الاجتماعي ومادة البناء في الأثر الأدبي هي الكلمة ،أي الشكل المتميز للوعي"[1] وهذا ما يفسر ظهور أنواع مختلفة من الأجناس الأدبية كالرواية، والقصة والمونولوغ و الشعر الحر...، لأن الجنس الأدبي "متطور متحول بما يحصل في أسلوبه من تغير تحت تأثير السياق الخارجي، التاريخي، والاجتماعي، والثقافي، والأيديولوجي مع الأخذ بعين الاعتبار الاستقلال النسبي للبنية الثقافية، وجدليتها مع الواقع، وجدليتها الداخلية، فالنوع قد يحتفظ بتراتب بنياته حتى رغم تغيُّر السياق الخارجي"[2]، فحلت محل أجناس أدبية تلاشت أو اندمجت فيها بحكم اختلاف الظروف والتحولات الفكرية العميقة التي أصابت العقل الغربي، ولأن التطورات الحاصلة في صميم المنظومة الاجتماعية تؤدي بدورها إلى إحلال نوع أدبي مكان نوع آخر، أو تساعد على حدوث تداخل ينجم عنه اختفاء لآخر ليتجسد نهاية شكلا أدبيا جديدا يتلاءم ومتطلبات الفهم الاجتماعييعكس صورة حضارية لنمط الثقافة السائدة في المجتمع .

تنامى اهتمام الفلاسفة الغربيين وعلماء اللغة والاجتماع باللغة الأدبية كفاعلية اجتماعية تواصلية متميزة بنصوصها، حتى شكلت مدخلا مهما لموضوع دراساتهم المتعلقة بمعرفة الإنسان كوجود يشكل محورا للكون، وبالتالي تغيرت نظرتهم لها ولخصائص لغتها وأطروحاتها، فـ" كان لابد للفكرة التي نحملها عن الإبداع الأدبي واللغة أن تتغير كما تغيرت في الوقت نفسه الفكرة التي نحملها عن الإنسان والمجتمع فالقرن الثامن عشر حدد الحدود–بشكل

---

[1] غيورغي غاتشاف، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية، عالم المعرفة ع 146،تر: نوفل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1990، ص33

[2] رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص100.

مائع وعائم بين رؤيتين للعالم ونستطيع أن نسميهما:جوهرية ووجودية"[1]، وعليه، فقبل أن يكونا موضوعا للدراسة، ينبغي أن يوضعا في صورة مصطلحية تأريخية تقبل المعيار، ذلك أن العمل الأدبي يعد انجازا ثقافيا للمجتمع لا يتحقق إلا من خلال اللغة، التي تعد بدورها أداة للتواصل ومؤسسة اجتماعية، ف "الأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية، وبوصفه عملا فنيا معا، وهو بوصفه مؤسسة اجتماعية، مجموعة من تلك الممارسات والعادات التي تتحكم في ضخ الكتابات ودورانها في مجتمع معين، مثل المنزلة الاجتماعية التي يتبوؤها الكاتب، وإيديولوجيته، وأشكال انتشاره، وظروف استثماره و(استهلاكه) وما يحظى به من إقرار نقدي، ويتألف، بوصفه عملا فنيا في الدرجة الأولى من عدد من أنواع الاتصال اللغوي المكتوب"[2]، فجاءت معظم تعريفاتهم للغة والأدب تأتي بمفهوم المؤسسة الاجتماعية النشطة التي تقوم على خدمة الإنسان مركز الوجود، بما أنها تتشكل دائما في صورة خطاب يشتغل ضمن سياق فكري متجانس مع طبيعة الإيديولوجيا الاجتماعية السائدة، لها حمولتها المعرفية الغنية بالدلالات والتراكيب التي تجمع بين المستوى الوظيفي والتأثير الجمالي داخل العمل الأدبي، لتكشف عن نسق لغوي حامل لمجموعة من المعارف التي تحيل على مرجعيات ثقافية " لأن اللغة تمثل النظام المركزي الدال في بنية الثقافة بشكل عام"[3]،فصارت سبيلا موجها لنقل الأفكار بما أنها حاضرة في كل مناحي الحياة.

---

[1] بيير غيرو، الأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، حلب،سوريا، ط2، 1994،ص33

[2] رولان بارت، اللغة والخطاب الأدبي(مقالات لغوية في الأدب)،تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1993،1 ، ص53

[3] نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998، ص178.

بناء على ما سبق، فقد تعاملوا معها كمكون أساس داخل المنظومة الكلية المتكاملة للحياة المادية المعيشة والقابلة للدراسة البشرية مستندين في ذلك " أن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية ... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له"[1]، قاصدين من ذلك الوصول إلى الإحاطة العلمية بمجمل النماذج المختلفة والمتداخلة التي يمكن أن تتشكل عليها اللغة الأدبية، وفهم آلية تكونها وتفسير كيفية تأدية هذه المادة لوظائف التأثير في المجال الاجتماعي الإنساني،لأنه" كلما أصغى الإنسان إلى اللغة مستطلعا معانيها ومستشرفا آفاقها، تهيأ له من غير أن يتخلى عن وضعية الإصغاء، تهيأ له أن يتصل بالكينونة الحقة التي تقوم على أصلها جميع الموجودات"[2]، ليصلوا إلى قاعدة علمية موسعة من مجالات التفاهم تصب في محاولة إيجاد حدود نظرية قادرة على قياس مجال قدرة الإنسان على التعبير بها عن أفكاره، وبالتالي تفسير أسباب نمو معانيها ضمن إطار التفسير اللغوي والفلسفي لتطور العقل ومنظومته الفكرية العامة.

3- مؤسسة اللغة

تبعا لتعاظم دور اللغة الأدبية في بناء الشكل العام لهوية العقل الغربي الحديث وتعدد صفات ظهورها في مختلف طبقاته، بفعل التقدم المعرفي والتقني للحضارة الغربية، فقد شكلت لدى الدارسين الغربيين موضوع دراسة قابلة للتجريب أكثر منها وسيلة تدل على مجرد إنشاء التواصل والتفاهم بين أفراد المجتمع، لذلك حاول الفلاسفة، وعلماء الاجتماع، والنقاد الغربيون أن يقدموا الكثير من التفسيرات العقلية المناسبة لكيفية حدوث الإبداع الأدبي، اعتمادا

---

[1] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص 120.

[2] مشير باسيل عون، الفسارة الفلسفية بحث في تاريخ علم التفسير الفلسفي الغربي دار المشرق،ط2004،1، ص127

على الوظيفة التي تقدمها وعلى القيم اجتماعية التي يمكن أن تعكسها داخله، فدعوا بداية لوجوب علمانية دراسة اللغة، لتبرير فرضية فهم كيفية حدوث برمجة التفكير وإنجاح عملية التواصل الاجتماعي للإنسان أثناء الحوار أو الاستعمال اليومي للغة، وبالتالي أخذت توجهاتهم الفكرية تقوم على وجوب التعريف المادي للأشياء بتوضيح وظائفها الأساسية والفرعية المكملة لها، حيث توصلوا في تعريفها إلى أن" اللغة لها وظيفتان: أولا، إنها تعطي الأشياء التي نتكلم عنها دلالاتها، ثانيا إنها تعبر عن موقف المتكلم إزاء هذه الأشياء"[1] وهذا ما يمثل عندهم نقطة بداية لفهم بداية حدوث الفكر، ونقلة نحو التقدم في اكتساب المعرفة.

فالعالم صار محوره الإنسان الذي يتميز عن غيره من المخلوقات بأنه ذات مفكرة وتحيط به الموجودات كأشياء، بما أن" الفكر ليس باطنيا ولا وجود له خارج العالم وبعيدا عن الكلمات"[2]، وهو بهذا التعريف يعتبر خاصية فردية يختلف من شخص لآخر، واللغة في ذلك مشترك جمعي تختلف أساليب استعمالاتها من شخص لآخر داخل المجتمع أو العائلة الواحدة؛ بمعنى أنه يجب بداية يجب التفريق بين مصطلحي اللغة والكلام بما "أن الكلام هو إنجاز للغة ضمن حدث خطابي وإن إنتاج الخطاب المفرد إنما يتم بواسطة متكلم مفرد "[3]، وهذا ما سمح لهم بوضعها تحت سلطة التجربة لعديد من المناهج والتطبيقات العلمية، من خلال مقارباتهم التنظيرية لإيجاد المنفذ الذي يمكن أن

---

[1] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب،مركز الإنماء الحضاري،حلب،سوريا،ط1، 2002، ص69

[2] ميرلو بونتي، هل هناك فكر من غير لغة؟، دفاتر فلسفية،اللغة،تر:محمد سبيلا دار توبقال، الدار البيضاء ،ط1998،1،ص63

[3] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،1990، ص 134

يخضع اللغة لمنطق العقل، لأن" اللغة languageهي ملكة التخاطب التي يملكها كل البشر طبقا لقوانين الوراثة، وهي ظاهرة إنسانية عامة، وهي توجد وجودا كاملا في عقل الجماعة فقط، أما الكلام parole فهو ما نسمعه في الحياة اللسانية من عبارات ينظمها الأفراد، لها وجود مادي، أما اللسان فهو نظام اجتماعي عند جماعة لغوية محددة"[1]، فصار بالإمكان في ضوء هذا التحديد؛ أن يستعان بالكلام الفردي للتعبير عن مقاصد الأشياء،بما يختصر لمستعمله عديد السبل التي تتطلب حضوره فعليا، لأنه يتيح من خلاله قابلية التكيف مع عديد الرغبات والاستعمالات؛كتمثل العالم أو إعادة تشكيله بحسب تفكير المتكلم بها، لأن" اللغة languageهي ملكة التخاطب التي يملكها كل البشر طبقا لقوانين الوراثة، وهي ظاهرة إنسانية عامة، وهي توجد وجودا كاملا في عقل الجماعة فقط، أما الكلام parole فهو ما نسمعه في الحياة اللسانية من عبارات ينظمها الأفراد، لها وجود مادي، أما اللسان فهو نظام اجتماعي عند جماعة لغوية محددة"[2].

من خلال هذه الرؤية استطاعوا أن يبدعوا نسيجا اجتماعيا وفكريا معاصرا يجمع بين مختلف مكونات المجتمع باللغة، وبالتالي ضيقوا فجوات التباعد بين المفاهيم وساهموا في انصهارها داخل بوتقة وجود الإنسان الغربي لكي ينتقلوا بعد ذلك لدراسة وظيفة اللغة الأدبية بتعدد أنواعها من باب فعاليتها الاجتماعية، وهذا ما ذهب إليه رينيه ويليك في تعريفه للنوع الأدبي حين يقول:" النوع الأدبي "مؤسسة" كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة، إنه يوجد لا كما يوجد الحيوان أو البناء أو دار العبادة أو المكتبة أو مبنى الحكم، ولكن

---

[1] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق،دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص42

[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص42

كما توجد المؤسسة، إن المرء يستطيع أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة وأن يعبر عن نفسه خلالها، أو يخلق مؤسسات جديدة أو أن يمضي بقدر الإمكان دون أن يشارك في السياسة أو في الشعائر ويمكن للمرء أن ينتمي للمؤسسات ثم يعيد صياغتها بعد ذلك"[1]، حيث جاء اعتباره اللغة مؤسسة كباقي المؤسسات الأخرى، من باب أن اللغة الأدبية لا تختلف عن باقي مؤسسات المجتمع المنتجة سوى في طبيعة الإنتاج بحد ذاته، ولعل في إضفاءهم صبغة المؤسسة ليتمكنوا من طرح رؤيتهم الفلسفية في فهم الأشياء و إبراز كل ما يقصدوا إليه تقوية لأسس للتفاهم الثقافي، ومن أجل أن يتيح لهم إحداث تفاضل في طبيعة منتجات الأفكار الأدبية من ناحية القيم.

4- وظيفة اللغة الأدبية

أُعتبر تحديد موضوع وظيفة اللغة الأدبية وترجمة مقاصدها وتحديد مجال هيمنتها وكيفية دراستها عند الدارسين الغربيين قضية ثورة وصراع فكري وعقدي استمر طويلا، بما أن الأعمال الأدبية تشكل مجالا فسيحا تتجلى فيها كل عمليات التشابك بين اللغة والعلوم و الإيديولوجيا، لـ"أن اللغة إذا ما نظرنا إليها في كل جوانبها،كائن متعدد الألوان ومختلط العناصر، فهي على مفترق الطرق بين عدة ميادين الفيزيائي والفيسيولوجي والنفسي، وهي تنتمي إلى المجال الفردي وإلى المجال الاجتماعي، وهي لا تقبل أن تصنف ضمن أية مقولة من الوقائع الإنسانية، لأننا لا نعرف كيف نستخرج وحدتها"[2]،فتعدد تعريفاتها ووظائفها مرده تعدد المنطلقات الإيديولوجية والتفسيرات الذهنية والتأويلات التي لا تنفك عن ابتداع مختلف النظريات، خصوصا تلك التي ترتبط بتطورات الدراسات النفسية أو الفيزيولوجية أو الميتافيزيقية للإنسان، أو التي لها علاقة

---

[1] رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، تر:عادل سلامة،دار المريخ السعودية 1991، ص ص314،313.

[2] جورج مونان،اللغة والتعبير ،دفاتر فلسفية،اللغة،ص11

مباشرة أو تعالقية بالفكر الحضاري ، مما يجعلها عصية دائما على الثبات على تعريف أو على اتجاه واحد وهذا ما قال به نيتشه: "تكمن أهمية اللغة بالنسبة إلى تطور الحضارة، في أن الإنسان أودع فيها عالما خاصا به، إلى جانب العالم الآخر، وهو موقف اعتبره من المتانة بما يكفي حتى يكشف عن كوامن ما بقي من العالم وينصب نفسه سيدا عليه"[1].

وقد زاد من تماهيها من ناحية التحديد العلمي، المبادئ التي قامت عليها الثورة الألسنية والفلسفية الحديثة التي عرفها العقل الغربي حديثا حينما دخل إلى متاهة وجوب فصل الشكل عن المضمون، لأن "ميزة الثورة الألسنية التي شهدها القرن العشرون من سوسير وفيتغنشتاين إلى النظرية الأدبية المعاصرة، هي إدراك أن المعنى ليس مجرد شيء تعبر عنه اللغة أو تعكسه وإنما هو فعليا شيء تنتجه اللغة ، فليس الأمر كما هو لو أننا نمتلك معان أو تجارب، ومن ثم نباشر بتغطيتها بعباءة من كلمات؛ ذلك أننا لا نستطيع امتلاك المعاني أو التجارب أصلا إلا أننا نمتلك لغة نمتلكها فيها"[2]، فقد أخذت عندهم تصورا شكليا ماديا متصورا في وظيفة الحروف كدوال لمعاني أو أصوات مسموعة مشفرة يفككها العقل الجوهر، الذي بدوره يعرضها على النفس المتلقية التي قد تتقبلها أو ترفضها، أو تعمل على تجديدها دوريا كما ترغب فيه هي لتدل على ما تريده من المعاني، وهذا الاتجاه العام في تعريفها يتأسس مع ما "ذهب ديسوسير إلى أن (اللغات) هي عبارة عن منظومات مكونة من علامات، وأن (العلاقة اللغوية) تتألف من عنصرين: – الصورة الصوتية– أو بديلها المكتوب، ويطلق دي سوسور عليها مصطلح: – الدال– ثم– المفهوم، ويطلق عليه مصطلح:–المدلول– إلا أن العلاقة بينهما علاقة اعتباطية وفرقية،

---

[1] نيتشه، الاعتقاد في اللغة، دفاتر فلسفية،اللغة، ص14

[2] تيري ايغلتون،نظرية الأدب، تر:ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995، ص109

لأن الارتباط بينهما تواضع عرفي، وليس ثمرة علاقة طبيعية.."[1]، فحجية عدم التطابق الكلي بين الدال والمدلول هو الذي يصنع الاختلاف في تحديد وظيفة اللغة أو تفسير قابلية التحويل والانغماس أكثر في تأويل معانيها، لأنهما لا يحققان دائما التعبير المأمول عن كل الموضوعات المقصودة،أو لا يحيطان بالمراد المادي.

لعل لتباين مقارباتهم في تحديد وظيفتها، وفي وجوب تمييزها عن الكلام الفردي، كان بسبب الزاوية الميكيافيلية التي ينظر منها نحو الوظيفة التي يمكن لها أن تقدمه كل حسب مفهومه، لـ"أن عملية الكلام تنحصر كلها في منحها للفكر مادة يعتمد عليها، بإزالتها الإبهام بفضل ما تتركه الأصوات المقطعة، من اثر ثابت بإجبارها الذهن على أن تنتظم جميع معانيها بانتظام الألفاظ المتعاقبة"[2]، وهذا من دون أن نغفل عن الإشارة إلى أنهم يكادون يجمعون، على أنه يمكن أن تتكون لها صورة مبسطة؛ تتمثل في شكل كتابة تشتمل على مختلف الرموز والإشارات ومعاني الألفاظ والعبارات المتتابعة، والقابلة لتحمل دلالات متفق عليها مسبقا، بين مختلف مكونات المجتمع يقصد منها التواصل. بمنطلق أن"اللغة نتاج جماعي لملكة اللسان ومجموعة من التقاليد الضرورية التي تبناها مجتمع ما ليساعد أفراده على ممارسة هذه الكلمة"[3]، فهي ضرورة لتيسير حياة الإنسان، تسهل له صياغة أفكاره وتبلورها وتجسد عملية فهمها وتحليلها وإيصالها بالتعبير المناسب للمتلقي؛ تدل على اتساع مجال إحاطة

---

[1] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق دراسة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،2000،ص33

[2] التهامي الراجي الهاشمي، توطئة لدراسة علم اللغة التعاريف، دار آفاق عربية، بغداد، ط1، 1976،ص45

[3] ديسوسير فرديناند، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية بغداد،1985، ص27

التفكير به و القدرة على تقديم مختلف الحلول والمطالب التي قد يواجهها كل فرد داخل مجتمعه.

5- فلسفة الأسلوب الأدبي

لعل من بين أهم الصفات الجوهرية التي يختصبها الأديب هي الوعي بوصفه خاصية فكرية يستطيع من خلاله إدراك ذاته، فهو يستعمل أسلوبه الخاص في التعامل مع الأنواع الأدبية ليعبر بها عن أفكاره أو يمارس بها وظيفته ضمن قيمته وحدوده لأن"مفهوم الأنواع الأدبية لا ينفصل قطعا عن الأسلوب"[1]، لذلكشكل مفهوم الأسلوب الأدبي من حيث النشأة والتعريف والتفسير، مثار جدل واسع بين الغربيين أنفسهم بفعل طبيعة اختلاف جوهر الفلسفة الغربية في حد ذاتها والمنطلقات الإيديولوجية للمهتمين بها، برغم وجوده ككلمة في كل الكتب المعجمية والأدبية، فقد ورد تعريف كلمة"style" في الموسوعة الفرنسية "Encyclopoedia Universalis" ما يلي: "الأسلوب في الأزمنة القديمة هو الحرف الذي يستعمله المرء في حفر أفكاره في الشمع، لكل امرئ طريقته في استعمال الأسلوب، كما يكون لكل منا حرفه أو كتابته، الأسلوب هو الفردية، الفرادة وحرية الفكر التي تظهر للعيان من خلال الكلمات، الخيالات، كما تظهر على نحو أجلى في بناء الجملة، بناء دائرة الكلام وفي العربسة–arabesque– هذا الفن العربي التزييني الساحر الذي يرسمه الفكر في مجرى نموه"[2]، ولعل ما نستشفه من هذا التعريف؛ أن امتلاك الأسلوب قد يعني بالضرورة اكتساب فن مقترن بالفكر الإبداعي في ضوء الخصوصية الفردية، بما أن تعريفه يشتغل في منطقة وسط بين الوسيلة والغاية مما أكسبته معنيين، الأول يعبر عن وظيفة تشير إلى نظام الوسائل والمهنة التي توظف

---

[1] Pierre Guiraud, *La stylistique*, Paris, PUF, 1979, p.16.

[2] أندري لالند، الموسوعة الفلسفية،مج3، ترخليل احمد خليل، عويدات،بيروت، ط3، ص1341

فيها، والثاني هو حصيلة مجموعة العمليات الذهنية والثقافية تدل على طريقة الكتابة، والمقدرة على التفكر التي تبرز فرادة المؤلف في صناعة أفكاره و كيفية حفرها على صفحات مؤلفاته لتحدد خصوصياته.

لعل في جمع لالند Lalande في تعريفه بين الجانب المادي كوسيلة والجانب المعرفي في خصوصية امتلاك صفة التعبير عن الأشياء ، يجعلنا نرى أن الإشكال قد لا يكمن في صعوبة تبني معنى دقيق يحيل إلى مدلول ثابت لتعدد سياق تداولها، بما أن من ضمن معانيه كذلك هو ضرورة الانفراد وحرية تشتيت المعنى في اللغة، مما يعني في حد ذاته وجوب انتهاك ومعارضة النظام الاجتماعي واللغوي بما يمكن أن يقابله أو ينتجه صاحبه من اختلاف في الأسس أو الرؤيا أو في طريقة المنهج والتفكير، بحيث يستطيع أن يجمع داخل الأسلوب الفردي بين الجزء والكل، أو بين النقيضين داخل الكل أو يكون الجزء أكبر من الكل،وفي ضوء هذه المنطلقات النظرية المتباينة جاءت تعريفاته عند الفلاسفة الغربيين مختلفة حد الصدام.

فهناك من يرى انه رؤية خاصة في التعبير عن الموجودات، وهذا ما نجده عند فلوبير Flaubert Gustave الذي يقول:"إنه في ذاته طريقة مطلقة لرؤية للأشياء"[1]،وقد أورد هذا التعريف الفلسفي في شكل مقتضب أراد من خلاله أن يدلل على المقيد بالمطلق، حيث يستمد من وجوب تحرير المقصد العام للرغبة الإنسانية و إدراك معاني الأشياء، معيارالبداية لمقاربة معنى الأسلوب الذي يكتسب شكله من خلال إطلاق العنان لميولات النفس البشرية في رؤيتها للأشياء، باستثارة قدرتها على تمثيل تقلباتها لغويا، فالحرية مكتسب إنساني، وهيبة إلهية وفطرة مودعة فيه لا يحق لأحد أن يسلب ها منه، باعتبار أن لكل أديب توجهاته وفلسفته الخاصة تكونت عبر الحياة، والتي

[1]ينظر:صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،دار الشروق، مصر،ط1، 1998، ص195

اكتسبها سواء من معارفه أو من تخيلاته المسبقة عن الأشياء، وبالتالي يوظفه أدبيا من خلال طريقة تجسيد المطلق داخل كتابته الإبداعية التي يعيشها، لأن" العمل الإبداعي تعبير عن العالم الداخلي للفنان، و فهمنا للنص الأدبي يعتمد – قبل كل شيء –على فهم المبدع أولا، وذلك يتم بتجميع كل ما يمكن الحصول عليه عن حياة هذا المبدع وسيرته الخاصة، وبهذا يتأكد تميز كل أسلوب عن أسلوب آخر، وتفرده بخصائص لا توجد في سواه من خلال ارتباطه بهذا التكوين الخاص لمبدعه"[1]،فتتبع الطريقة التفسيرية في فهم خصوصية ثقافة المحيط الاجتماعي للمبدع قد تسهل إدراك جمالية أسلوب الكتابة، لأن تأثير الثقافة بمعناها الواسع يحيل إلى فهم أساليب الحياة والفكر، وبالتالي تتضح فلسفة الأسلوب أكثر بمدى تجلي الوعي بالقيم السائدة التي يعيشها، فنظريته في تبرير أسلوب العمل الإبداعي تحوم حول المقدرة على النجاح في مقاربة لغة التعبير عن الأشياء، لأن" اللغة ليست نسقا اعتباطيا، إنها موضوعة في العالم وهي تشكل جزءا منه ،لأنه، في آن واحد، الأشياء نفسها تخفي لغزها وتظهره كلغة؛ ولأن الكلمات تقدم نفسها للناس كأشياء يتوجب فك رموزها"[2] بما أنَّالأدباء يتفاوتون في مفاهيمهم عن الأشياء ويختلفون في عاداتهم في استعمال اللغة وفي كيفية التعامل معها، وفي نظرتهم إلى المكان والمجتمع وإلى الوسط الثقافي السائد في ضوء انتماءاتهم الحضارية.

كما نجد بروست praust يقول أيضا عنه:"إن الأسلوب عند كل من الكاتب والرسام ليس مسألة تكنيك، ولكنه مسألة رؤية"[3]، فحد الأسلوب الأدبي

---

[1] محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،مصر،ط1994،1 ص225 .

[2] ميشيل فوكو،الكلمات والأشياء،تر:مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990 ص52

[3] ينظر:صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 195

يعتمد الذكاء في توظيف مادة اللغة من دون تشتيت للمعاني أو تنافر، لأن قيمة العمل الأدبي قد لا تتعلق بمدى الاعتقاد بجدوى التمرس في العمل، بل تتعلق أكثر بطريقة إبراز لمسات المبدع فيه، بما تدل عليه من سمو في التفكير سواء كان كاتبا أو رساما، لأن الأسلوب الأدبي يأخذ مفهومه من خلال البراعة في إخفاء الفكرة بتجميلها حتى تصير جزءا من الإبداع، فبمقدار تذوق فنية عمل الرسام الذي يعتمد على تكون الرؤية لديه سلفا قبل البدء في رسمه بما أنها مسحته الفنية هي استشراف وموهبة، يكون كذلك الأديب لأن "الإنسان أصبح يدرك المبدأ التقني البنائي للشيء المعني أو للظاهرة المعنية من ظواهر الطبيعة،وهو بذلك يفصل فكرة الشيء عن الشيء نفسه، ويستطيع استخدام مبدأ هذا الشيء ،أو هذه الظاهرة ليقوم واعيا بالخلق وبالإنتاج من أجل استهلاكه الخاص"[1]، فاقتران مفهوم الأسلوب الأدبي المحاكي لشكل اللوحة الفنية، يعد دعوة صريحة منه إلى وجوب الإدراك بوجود جوهر أو سر خفي للإبداع؛ قد تكشف عنه الرؤية الذكية للمتلقي من دون التزام معين بتقاليد تُفرض على صاحبه، قد تعيقه في عملية التعبير عن الحقيقي.

أما شوبنهور shaubenhauer فيقول:"الأسلوب هو التعبير عن عوالم الروح"[2] فجمالية الأسلوب في اللغة الأدبية تتفاضل عنده معاني الأشياء بين الحسية الحاملة للتجربة المادية والعوارض الانفعالية في مظهرها النفسي، لأن " ظواهر العالم الحسي المتعددة هي ظلال لمثل مطلقة خالدة، والمثل هي وحدها الوجود الحقيقي، والعالم يستمد حقيقته الجزئية من المشاركة في هذه المثل

---

[1] الوعي والفن عالم المعرفة ع146 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت فبراير 1990ص28

[2] فيلي ساندرس نحو نظرية أسلوبية لسانية تر خالد محمود جمعة ،دار الفكر دمشق، ط1 ،2003 ص30

الخالدة"[1]، فتمايز القيمة فيه تتجلى من خلال القدرة على التعبير عن عالم الروح أو عالم اللاشعور بما أن"ماهية الكائن توجد في وجوده"[2]، فالأسلوب الأدبي لا يقصد منه إنتاج معرفة بالموضوع أو بالذات معرفة علمية أو منطقية، بل بما قد يؤسس له لإنتاج المعرفة بطبيعة العلاقة بين الذات والموضوع، بمعنى أن حده هو إنتاج المعرفة بالقيم لا بالأشياء حتى وإن كانت هذه الأشياء تمثل الأساس الذي تتبني عليه القيم، ففلسفته الروحية تجعل من الأديب يعتقد فيه رسولا روحيا بحد ذاته، لأنه يصيره جسرا لاكتشاف تدرج عوالم الروح ومقام قرارها، فـ"أن تعرف شيئا معناه أن لا تكون أنت إياه"[3]، وهذا ما يتفق معه جزئيا غوته الذي يقول:"إن الأسلوب عموما هو التعبير الدقيق عما في داخله"[4].

الأسلوب عند بروست وشوبنهاور أخذ تعريفا روحيا؛ وان كان الأول يتكلم عن المطلق في عالم الأرواح والطريقة التي يمكننا بها التعبير عنها بما يناسبها من طقوس التبجيل، فالثاني يقصد إلى وجوب فهم الجوانب المتحسس منها في الروح الكامنة في الجسد المادي وسبيل التنفيس عن ضوائقها ومكبوتاتها لجعلها تتمثل على حقيقتها أمام مرآة الكتابة أو هيئات التعبير أو التشكيل الفني، فتعريفهما يحمل صفة التعميم في تفسير الظاهرة مخافة التضييق والوقوع في حدود سقف الزمنية، مما جعلهما يمران عليه؛ من دون أن يقصدا معنى مضبوطا، أو كيفية نشوء العلاقة المتلازمة بين الأسلوب والروح بما قد يفسر ترانيم الروح أو سبب الكتابة كتجسيد مادي لها أو بينهما معا.

---

[1] أفلاطون، المأدبة . ترجمة وليم الميري . مطبعة الاعتماد . القاهرة . 1954 . ص13 .

[2]Martin Heidegger, Lettre sur l'humanisme, traduit par Roger Munier Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1964, P 61.

[3]جون كوهين،اللغة العليا النظرية الشعرية تر:أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ط1999،2، ص11

[4]فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص29

كما نجد موريه mauray يقول:"الأسلوب بالنسبة لنا هو موقف من الوجود، وشكل من أشكال الكينونة، وليس في الحقيقة شيئا نلبسه ونخلعه كالرداء، ولكنه الفكر الخالص نفسه، والتحويل المعجز لشيء روحي إلى الشكل الوحيد الذي يمكننا به تلقيه وامتصاصه"[1]،الأسلوب عنده قد يكون موقفا من الوجود أو ما يعكس حقيقة الوجود بمعنى الحضور والغياب، لأنه عندما يصدر من فكر الأديب فهو تعبير أو موقف تجاه الوجود الكائن الظاهر للعيان المدرك باللمس أو بالحس أو المفسر بالعقل سواء بالرفض أو بالقبول، وهذا ما عبر عنه كذلك الناقد موريس بلانشو في كتابه Le livre à venir حيث أعاد صياغة سؤال ماهية الكتابة من منظور الغياب لا من جهة الحضور قائلا:"كل كاتب يجعل من الكتابة قضيته"[2]،لأن الفكر وتوظيف اللغة عنصران لا يمكن فصلهما داخل النسق التطوري للمعرفة، لاستحالة استقلال أحدهما عن الآخر ، وهو ما يجعل كل واحد منهما لا يمكنه أن يتصور بمعزل عن الآخر، و هذا ما يوجب "**أن** يكون للشاعر وجهة نظر عامة في مشكلات الكون الكبرى، أو بتعبير عصري أن يكون للشاعر فلسفة، ولا نعني بالفلسفة هنا أن يكون الشاعر فيلسوفا أو قارئ فلسفة، بل أن يكون له تصور خاص للكون تصنعه ثقافته وقراءاته وتجاربه ووراثته ومزاجه"[3]،لأن الفكر واللغة يشكلان مظهرين لنسق واحد متجانس، ويمهدان لمعرفة شكل العالم، ويرسمان طريقة متجددة للتفكير فيه من خلال نوع العلاقة الناشئة بين الإبداع العقلي للمبدع وتمرسه اللغوي في عملية تثبيت أركان المعرفة، بمعنى القدرة على احتواء الأشياء داخل اللغة،

---

[1] ينظر :صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 97

[2]Maurice Blanchot : Le livre à venir, Folio /Essais, Gallimard, 1995, p. 281

[3] صلاح عبد الصبور، نبض الفكر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984 ،ص 85.

والإحساس العميق بتملكها وفهم مكنوناتها، بما أنها الثابت الوحيد في ذهن الأديب فالكتابة يمارسها دوما كالهواء والماء.

أما غرانجه Granger في كتابه – مقال في فلسفة للأسلوب– الذي "عمل فيه على تأسيس (أسلوبية خاصة) تشمل كافة نشاطات الإنسان، وعلومه، ولذلك اعتبر (الأسلوب) ثمرة للعمل، وإن المرور من اللاشكلي إلى المبني ليس مجرد توضع صورة جاهزة، وقادمة من الخارج، وإنما هو، مثل كل انبنائية، ينتج عن (عمل) يضع الشكل والمضمون في علاقة بعضهما مع بعض، في الحقل المستكشف، أو لنقل بعبارة أخرى، إن (الأسلوب) هو الحل الشخصي الذي يقدمه الفرد للصعوبات التي في عمل بنائي ما"[1]فالأسلوب بمعنى الفيلسوف كلٌ. لأنه طريقة في بناء حياة الإنسان ماديا وهو نتاج التمرس في العمل أو طريقة لتشكيل النظام الخاص الذي اعتاد عليه ، فهو يعكس ثمرة للفكرة والعلم بالشيء، يجمع بين الشكل والمضمون كما يقول شاتوبريان Chateaubriand" ليس الأسلوب كوزمبوليتيا كالفكر،لأن له أرض نشأة وسماء وشمسا خاصة به"[2]، فتكوين الأسلوب فلسفة تتضافر فيها كل العوامل الخارجية من عادات وتقاليد وتجارب حياتية وعلمية مكتسبة بالتعلم مع الفطرة، فينشأ عبرها ليصير حلا في حد ذاته لمشاكله الحياتية والفكرية بما يشكل عنده خبرة، وهو نفس ما يذهب إليه هيتزفيلد Hitzfeld الذي يرى"أنه ليست هناك اتجاهات متخالفة في علم الأسلوب؛ فلا ينبغي أن نتحدث عن علم الأسلوب جمالي وآخر لغوي وثالث نفسي، بل لابد من إدماجها وتكاملها في اتجاه واحد؛ قد يكتسب طابعا لغويا بالنسبة للمادة المستخدمة في أقصى

---

[1]عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق،دراسة اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000، ص44

[2]ماريو فرنسوا غويار الأدب المقارن تر:هنري زغيب منشورات عويدات بيروت –باريس،ط1، 1978،ص 11

حالاتها، ونفسيا بالنسبة للبواعث الدافعة إليه، وجماليا بالنظر إلى الشكل الخارجي للقول والتأثير الناجم عنه. وجميع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة في النص، ودراستها تعني التفقه فيها، ويصبح علم الأسلوب حينئذ معادلا لفقه اللغة؛ لكنه فقه يحلل النص من وجهة نظر فنية فحسب"[1].

6- الأسلوب اللغوي

لعل للتراكم المعرفي والتجريبي الحادث على مستوى في البنى المؤسسة لكل إنجاز معرفي، و الناتج عن ثورة الأفكار التي أحدثتها الفلسفة العقلية والتجريبية الغربية التي شملت كل الميادين العلمية و الإنسانية. جعل من هذه الأخيرة، تدرك ضرورة التجديد و التنويع في استعمال الأدوات والمظاهر البنائية المشخصة لكل عمل أدبي، باعتباره من منجزات المعرفة الإنسانية من دون الخروج التام عن مادتها كما يقول موليني:"يجب العمل،تنقية المادة اللغوية، صقلها بتغيير الوسائل من دون الخروج عن موضوعها"[2] ، لذلك فقد صار من الضروري التفريق بين شكل الأسلوب الأدبي والعادي أين يتجسد في الخطاب بنوعيه الشفاف الذي يترك المعنى يمر كمرور نور الشمس من دون اعتراض، والخطاب الذي يتمثل في شكل زجاج مزخرف كلما سطعت فيه نور الشمس كلما أبان عن نقوش ورسومات جميلة"[3]،ذلك أن النص الأدبي يمثل بنية فكرية معقدة ذات مستويات لغوية متداخلة ومتشعبة تعكس العلاقة القائمة بين مجموعة الكلمات المتكونة كذلك من العناصر الصوتية الفيزيائية ضمن نظام كلي بأسلوب فردي خاص داخل النص،لذلك وجب الانفتاح التام على كل ما توصلت إليه العلوم التجريبية في النظم المعرفية والاستفادة من الأدوات المعرفية والبنائية، باستغلال آلياتها التحليلية ومحاولة تطبيقها على كل النصوص

---

[1] ينظر :صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 145

[2] Georges Molinié, le livre cité, p.201.

[3] tzvetan Todorov, littérature et signification paris Larousse,1967, page102

الإبداعية، لفهم القيمة الجمالية والوظيفة الكامنة في شكل ومضمون وأسلوب العمل الأدبي.

هناك العديد من اللغويين الغربيين من حاول تفسير الأسلوب الأدبي من وجهة نظر اللغوية بحتة، مثل جورج مونان George mounin الذي يقول: "هناك ميدان صغير، لكنه مهم جدا ومتسع جدا من حيث بعده الثقافي، هو علم الأسلوب((الأسلوبيات))la stylistiqueويقصد به مجموع الوسائل الخاصة التي تخلق ما نسميها الاستعمال الأدبي أو الشعري أو الجمالي للغة، وذلك من خلال الطريقة التي تمتلكها هذه الوسائل في التعبير عن موقف المتكلم إزاء إرساليته وفي قدرة هذه الإرسالية على ممارسة بعض التأثيرات على المتلقي، ورغم الفورة الحالية فإننا بدون شك، ما نزال، في هذا الميدان، في مرحلة من الفقر فيما يخص الحقائق الموضوعية"[1]، فالأسلوب عنده وإن كان إبداعا لغويا قد ينم عن امتلاك نوع من ثقافة اكتساب وتوظيف اللغة أو النهل منها، إلا أنه يعبر كذلك عن حضور طاغ للذاتية بما أن ثقافة الكتابة تدل على فردانية الفكر وخصوصية الذات وتعكس حجم الرصيد اللغوي وتبين السلوك الفكري للأديب، ولعل أحسن طريقة لدراسته هو الالتزام بالموضوعية التامة عند التعامل مع النص الأدبي، بما أن الدراسة الموضوعاتية له تساهم فيتكوين المعرفة إزاء ما يكتب، بما أن القصد منها هو رصد حجم تأثير المعنى في المتلقي، وهو ميدان صعب في حد ذاته لما للغة من تشعب في التوظيف وتعدد تشكلاتها وكثرة الميادين الاجتماعية التي تتواجد فيهاأو تمتاح منها دلالاتها فالمعنى كيان مرتبط بالنسق المولد.

وهذا ما قد ذهب إليه جاكوبسون Jakobson;R الذي جاءت تعريفاته للغة بنوعيها الشفاف البريء وعكسه في إطارالنظرية التواصلية كأداة لتبليغ المعرفة

[1]جورج مونان، اللغة والتعبير، دفاتر فلسفية،اللغة،ص10

والأفكار والمشاعر بحضور عناصر الخطاب وهي السياق ، المرسيل ، الرسالة ، المرستل إليه ، حيث دعا إلى الدراسة العلمية للغة من جهة مفهوم مصطلح الهيمنة داخل النص أو الخطاب لأن"الوظيفة الأدبية ليست الوظيفة الوحيدة للغة، لأنها قد تشكل دورا رئيسا داخل نص أو خطاب بينما تلعب دورا ثانويا تجميليا في خطاب آخر"[1] فالمعنى الأدبي يلعب دورا علائقيا داخل النصوص، وكلما كان فيه التوظيف أدبيا للكلمات بغرض تصوير كيفية بناء الوقائع وتحويلها إلى كائنات دالة كلما شد ذلك الذهن إلى ربط هذه الكلمة بالأخرى ومن هذه الروابط يكتسب النص صفة الهيمنة وهذا هو المدخل الرئيس الذي يمكننا من التعرف المباشر على هوية النص من خلال تحديد الهويات الدلالية ومنتجاتها. لذلك نجده يقول " أننا لا يمكننا تعريف (الأسلوب) خارج الخطاب اللغوي كرسالة، أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم.. فالرسالة تخلق (الأسلوب)، إلا أن الخطاب الأدبي خطاب متميز بفعل أن (الوظيفة الشعرية) هي التي تغلبت فيه؛ فهو خطاب مركب في ذاته، ولذاته"[2]، فمفهوم الأسلوب يشكل رسالة ضمنية متكاملة في حد ذاته، لأنه يحمل نفس الخصائص التأثيرية للغة، يعكس طريقة التفكير اللغوي للمرسل من خلال الاختيار والتركيب بين مفردات اللغة، لأنه يساهم في إبراز القيمة التأثيرية للرسالة ككل، وينظمها من خلال وضعها في سياقها وتحديد مقامها "وعلى هذه الشاكلة، يكون (الأسلوب) هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب، وهو يتولد من ترافق عمليتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة، هما: (اختيار) المتكلم لأدواته التعبيرية من

[1]Roman Jakobson essaie de linguistique général-paris édition de minuit,1970page21

[2]ينظر:عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية،ص45

الرصيد المعجمي الذي للغة؛ ثم (تركيبها) تركيبا تقتضي بعضه قواعد النحو، كما يسمح ببعضه الآخر التصرف في الاستعمال"[1].

أما سيدلير Siedler فيقول :"الأسلوب هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها، وهو أثر عاطفي محدد يحدث في نص ما بوسائل لغوية، وعلم الأسلوب يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل بالفعل– في لغة الأثر الأدبي، ونوعية تأثيرها، والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعالة في العمل الأدبي"[2] فهو نوع من الاستعمال اللغوي له صبغة تأثيرية في المتلقي يوظفها المبدع، لـ" أن ما يميز المتلقي امتلاكه حاسة التوقع والانتظار، وكلما قدم له المبدع ما يخالف هذا التوقع وذاك الانتظار فإنه يمتلك قمة البيان الأسلوبي الذي لا يكون إلا مجموعة طاقات وإمكانيات لغوية، والمبدع الفنان هو الذي يمتلك ناصية هذه الطاقات بحيث لا يكتفي بأداء المعنى وحده وبأوضح السبل، وإنما يجب أن يكون الوضوح في أجمل ثوب، بحيث يختار المبدع الشكل الملائم ليعبر عما يخالجه"[3]، لذلك لا يوجد إبداع أدبي دون متلق، فالمبدع يكتب لمن سيقرأ له، والمتلقي هو الشخص الذي يشغل ذهنه أثناء الإبداع

وهذا تفسير يعتمد كثيرا المنطق التأثيري للغة ويجعل العلم فيها محددا بالانطباع الحادث في نفس المتلقي وهو المذهب نفسه الذي سلكه ميكائيل ريفاتيرMichael Riffaterre حين فرق بين أنواع الأساليب قائلا:" إن الأساليب الفردية حينما نتكلم تكون أسهل مما هي عليها ككتابة، وهي قابلة للفهم بسرعة لاقترابها من اللغة الاجتماعية الموسعة، بينما الأساليب الأدبية

---

[1] ينظر :المرجع نفسه .ص46

[2] ينظر :صلاح فضل علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 98

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوب، ص 197.

فهي جد معقدة ولكنها تحمل في ثناياها مفاتيح فهمها"[1] لذلك نجده يرى أن"الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تتميز به،خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز، وهكذا فالمهم في الدراسة الأسلوبية هو ملاحظة ما يتولد عن الرسالة أو النص من ردود فعل لدى القارئ المتلقي"[2]، فربط فهم طريقة تماهي الأسلوب مع اللغة الحاملة له ومدى تجلي هذا التأثير في ردود فعل المتلقي وهذا شبه استيحاء أو تأثر بفكرة الانعكاس الشرطي لبافلوف، بما انه يذهب "إلى اعتبار (الأسلوب) مصدرا مهما من مصادر التأثير الأدبي، وعرّف (الأسلوب) بأنه يتكون من تأسيس نمط معين من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ.. في حين كان (جاكبسون) يعرّف (الأسلوب) بأنه تكافؤ، أو تعادل في المزج بين جدولي (الاختيار، والتوزيع). أي ما كان يقول عنه دي سوسور العلاقات الركنية، والعلاقات الترابطية.."[3]

خاتمة

اللغة الأدبية مجال حيوي لفكر المبدع الذي يعتبر كجوهر؛ كائن عاقل وذات مفكرة. ومن هذا المنطلق، تعتبر دراسة شكل اللغة الأدبية ووظيفتها كمؤسسة ضمن منظومة المجتمع إشكالية عند الغربيين قضية إنسانية، لأنها توظف للتعبير عن مكبوتات ورغبات النفس الإنسانية، لذلك فالكتابة الأدبية تشكل عندهم خطابا غير عادي والأسلوب فيها له تأثير جمالي، وهما نتاج للتجربة الجمالية للمبدع لأنهما ينطويان على درجة معينة من الحمولة الأيديولوجية التي

---

[1] M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971, p.32

[2] يوسف ابو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق،ص 37

[3] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، ص ص37،38

تعكس بشكل جلي أو خفي توجهات المجتمع الذي ينبثق منه، فهما أثران يمثلان حقيقة المشاعر و يوظفان لإدراك قيمة المعاني التي قد تحملها اللغة أثناء عملية توصيل المعرفة، لذلك فمن الطبيعي أن يكون محور تفاسير اللغويين والفلاسفة وعلماء الاجتماع للنص الأدبي هو فهم طريقة صياغة الأسلوب الفكري المناسب للكتابة الأدبية كتعبيرٍ عن رؤية اجتماعية تعكس قناعاته، بما أن الكتابة الأدبية تعبير عن الوعي الجمالي الخاص به والذي يختلف كثيرا عن أشكال الوعي الأخرى.

وعليه؛ فاللغة الأدبية والأسلوب جاءت كلها تصب في أنهما يشكلان وحدة عضوية لا يمكننا فهمهما بمعزل عن بعضهما البعض، ذلك لأن لكل مستوى من التفكير يستلزم بالضرورة اختيار لغة معينة وأسلوب خاصيتم تشكيلهما وتكييفهما من طرف الفكر لتحقيق التواصل، ليتم خلق التفاعل بين الذوات،لهذا تختلف أشكال توظيفهما باختلاف ذوات المبدعين ، وكذلك يختلف مستوى الفهم والقدرة على الإدراك الذهني لدى المتلقي باختلاف أسلوب توظيف الكلمات داخل النص، حيث تتحوّل اللغة العادية بها إلى لغة عليا لوجود علاقة متناسقة تجمع بين الوعي اللغوي والنسق التطوري للأسلوب الأدبي في عملية تقديم المعرفة أو التعبير عنها.

المصادر والمراجع:

الكتب العربية

-التهامي الراجي الهاشمي، توطئة لدراسة علم اللغة التعاريف، دار آفاق عربية، بغداد، ط1، 1976م

-رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991م

-صلاح فضل ،علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،دار الشروق، مصر،ط1، 1998م

-صلاح عبد الصبور، نبض الفكر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1984 م

–عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق دراسة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،2000م
- محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،مصر،ط1994،1 م
-محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1986 م
–مشير باسيل عون، الفسارة الفلسفية بحث في تاريخ علم التفسير الفلسفي الغربي دار المشرق،ط2004،1م
-منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب،مركز الإنماء الحضاري،حلب،سوريا،ط1، 2002م
-منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1990م.
-نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998م
– يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق،دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م

الكتب المترجمة

-أفلاطون، المأدبة . ترجمة وليم الميري . مطبعة الاعتماد . القاهرة . 1954م
-بيير غيرو، الأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، حلب،سوريا، ط2، 1994م
-تيري ايغلتون،نظرية الأدب، تر:ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط، 1995م
-جون كوهين، اللغة العليا النظرية الشعرية تر:أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 1999،2م
-ديسوسير فرديناند، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية بغداد،1985م
– رينيه ويليك، أوستن وارين: نظرية الأدب، تر:عادل سلامة،دار المريخ السعودية 1991،م

-فيلي ساندیرس نحو نظرية أسلوبية لسانية تر خالد محمود جمعة ، دار الفكر دمشق، ط1 ، 2003م

-ماريو فرنسوا غويار الأدب المقارن تر:هنري زغيب منشورات عويدات بيروت –باريس،ط1، 1978م

-ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء،تر: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990م

.الكتب الأجنبية

- Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986,
- Pierre Guiraud, *La stylistique*, Paris, PUF, 1979,
-Martin Heidegger, Lettre sur l'humanisme, traduit par Roger Munier Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1964,
Maurice Blanchot : Le livre à venir, Folio /Essais, Gallimard, 1995,--
- Michaël. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971,
-tzvetan Todorov, littérature et signification paris Larousse,1967,
-Roman Jakobson essaie de linguistique général-paris édition de minuit,1970

المجلات والدوريات

اللغة والخطاب الأدبي،تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،1993

-رولان بارت،الأدب بلاغة .

– دفاتر فلسفية، اللغةتر:محمد سبيلا دار توبقال، الدار البيضاء ،ط1،1998م

-جورج مونان، اللغة والتعبير.

- نيتشه، الاعتقاد في اللغة.

- ميرلو بونتي، هل هناك فكر من غير لغة؟

–عالم المعرفة ع146 تر: نوفل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1990م

-غيورغي غاتشاف، الوعي والفن، دراسات في تاريخ الصورة الفنية،

.الموسوعات

-أندري لالند، الموسوعة الفلسفية،مج3، تر خليل أحمد خليل، عويدات، بيروت، ط3.

التواصل التربوي
من السلامة اللغوية المفقودة إلى النّجاعة التّبليغيّة المنشودة.

د. بوبكر الصديق صابري
جامعة محمد البشير الإبراهيمي. برج بوعريريج

الملخص:

يدرك المهتم بحقل تعليمية اللّغات تفاصيل المسار الّذي رسمه تطوّر طرائق التّعليم في هذا الحقل، وقد يخلص ولاشكّ أنّ الطرائق البنيوية ركّزت أكثر على السّلامة اللّغويّة فاستنفرت لذلك وسائل تعليميّة لبلوغ هدف أثبت الواقع عقمه في الإبداع اللّغوي، لا لشيء إلاّ لأنّه يقوم على التّعلّم لا على الاكتساب. ولما كان التّواصل التّربوي في حقيقته ليس سلامة لغويّة فحسب كان لزاما الاهتمام بالتّواصل التّربوي في بعده الإنجازي، ولا يمكن تحقيق ذلك بالتوقف عند السّلامة اللّغوية وعدم بلوغ النّجاعة التّبليغيّة.

الكلمات المفاتيح: التّواصل التّربوي – السّلامة اللّغويّة – الملكة التّواصليّة– النّجاعة التّبليغيّة.

ABSTRACT: Educational communication
From linguistic correctness to the effectiveness of transmission

Person concerned in the field of teaching –languages notices the details of the process that is underlined by the development of teaching –methods. There is no doubt, he will conclude that structuralist methods emphasize more on the linguistic correctness which use different teaching means to achieve a goal, that the fact prove its sterility in the linguistic creativity, because teaching operation is based on the learning and not on the acquisition. Indeed, educational communication can not be only linguistic correctness, but it is also the acting, the

making and the creativity. This goal can be realized if we take on consideration the linguistic correctness which is the step of learning as well as the effectiveness of transmission.

***Key words**: Educational Communication - The Linguistic Correctness.*

- Communication Competence - The Effectiveness of Transmission.

مقدمة

تفاعلت حقول لسانيّة كثيرة فيما بينها، وقدّمت للحقل التّربوي معطيات جديدة ومفاهيم نوعيّة عدّلت بها التّصورات النّظريّة الّتي تبنّتها الطّرائق البنيويّة في حقل تعليميّة اللّغات، وكان من نتاجها مقاربة جديدة هي "المقاربة التّواصليّة". هذه المقاربة جديدُها أن تجاوزت النّظريّات الهادفة إلى الوصف وتتبّع الجملة بالبّحث في التّحويلات الطّارئة عليها، لتستقرّ على حقيقة أنّ المعرفة الكاملة بقواعد اللّغة لا يضمن إمكانيّة توظيف هذه القواعد إجرائيا أثناء التّواصل. وعليه فمن الطّبيعي أنْ تتفرّد بمبادئ اتّحدت لتشكل قواعد مائزة لها، مقارنة بالمقاربات الأخرى الّتي تختلف عنها سواء من منطلقاتها أم أهدافها وليس هذا فحسب، بل " وتتميّز المقاربة التّواصليّة، وعلى عكس الطّرائق السّابقة بخاصيّة تنويع مرجعيّاتها النّظرية، ويسمح هذا التّنويع لكلّ من السوسيو لسانية، والسيكولسانيّة، والإثنوغرافيا التّواصليّة، ونظريّة تحليل الخطاب والتّداوليّة، وعلوم أخرى بأن تسهم بأدوات خاصّة في مجال ديداكتيك تعليم وتعلّم اللّغات. كما يسمح هذا التّنويع بالحدّ من هيمنة علم من العلوم على فعل تعليم اللّغات "1 ومن هذا المنطلق تغيرّت النّظرة في المقاربة التّواصليّة إلى أساليب التّعلّم والتّعليم، والأسّس الّتي تحكمها والقواعد الّتي تبنى عليها، فأفرزت هذه المقاربة قواعد تميّزها عن غيرها، ومن أهمّ أهدافها الملكة التواصلية

باعتبارها تتجاوز السلامة اللغوية في التواصل التربوي إلى النجاعة اللغوية في بعده الإنجازي.

العرض:

تبنّى النّشاط التّربوي مقاربات عديدة لم تحقق له النّجاعة التّبليغيّة إلى أن اهتدى المختصون– بعد استفادتهم من تطوّر الدّراسات المتأخرة لعلوم شتى – إلى المقاربة التّواصليّة الّتي انبتت على قواعد أساسيّة تقوم عليها، موجّهة إلى تحقيق هدف غاب عن المقاربات الّتي سبقتها ألا وهي الملكة التّواصليّة، ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال تصوّر هذه المقاربة مبتورة من هذه الملكة هدفا تسعى إليه، لأنّها في الأصل قاعدة مفصلية انبت عليها كلّ القواعد الأخرى وانتهت تابعة لها إجرائيا قبل أن تكون هدفا تسعى إلى بلوغه وتحقيقه عند المتعلّم عمليا في عمليّة الاكتساب اللّغوي أثناء العمليّة التّعليميّة التّعلّميّة، وتكون بذلك الملكة التّواصليّة مصطلحا أفرزته المقاربة التّواصليّة، وهو عند الدّارسين المهتمين بهذا الحقل مصطلح أساسي2 لما يضمّه من عوامل نفسيّة ومعرفيّة واجتماعيّة وثقافيّة وثيقة الصّلة بالبنيّة الاجتماعيّة للمتّعلّم تمنح له فرصة توظيف اللّغة للتّعبير عن الأغراض المختلفة الّتي تسَعُها أحوال الخطاب مهما تنوّع وتعدّد. وإلى ديل هايمز يعود الفضل في إيجاد هذا المصطلح، وهو كمفهوم يقوم عنده بـ " تحديد فهمه للّغة وفهمه للّغة في الحياة الاجتماعية "3 الّتي لا يمكن عزلها عنها. وبهذا تكون الملكة التّواصليّة مصطلحا يقابل به هايمز ما ذهب إليه شومسكي في تحديد مصطلح الملكة اللّسانيّة، هذا من جهة ومن جهة أخرى مفهوم يثبت به نقصان النّظريّات الّتي وَصفت اللّغة بمعزل عن استعمالها في الواقع الاجتماعي. وهذا المفهوم كما ذهَبَت إليه صوفي موران، تاريخيا "ظهر في شمال أمريكا بداية بالانتقادات الصّادرة من طرف السوسيولغويين "4 وما أكثرهم! لكن على رأس هؤلاء ديل هايمز الّذي " يحدّد

تحت عبارة الملكة التّواصليّة، معرفة القواعد النّفسيّة، والثّقافيّة، والاجتماعيّة الّتي تحكم استعمال الكّلام في إطار اجتماعي"5 معيّن وكأنّ هذا الكّلام موجه إلى شومسكي الّذي أقرّ كذا مرّة بأنّ اللّغة وحدة منفردة لا يجب أنْ " تمتزج مع الأنظمة الأخرى للتّواصل "6 لأنّها في حقيقتها ميزة بشريّة يولد الإنسان مزودا بها، وبهذه الميزة تكون هي وحدها المسئولة على اكتساب الطّفل اللّغة المستخدمة في البيئة الّتي يعيش فيها. وحديثه عن الملكة لم يتجاوز الملكة اللّغويّة وهي "**المعرفة اللّغويّة**" الّتي تشمل قواعد اللّغة بجوانبها الصّوتيّة، والمعجميّة، والصّرفيّة، والنّحويّة، والدّلاليّة حتّى يعبّر بها المتّكلّم عن أفكاره؛ بمعنى نظريّته انصبّت على النّظام اللّغوي فقط، وقد تكون " نظريّة صحيحة تماما إذا كان المقصود منها وصف اللّغة ككيان مستقل بذاته، بعيدا عن المواقف الاجتماعيّة والحياتيّة الّتي تستخدم اللّغة فيها. ولكن اللّغة لا قيمة لها ككيان مستقل " 7 وهذا ما دفع بهايمز إلى رفض هذا الرّأي دون إلغائه، وسعى إلى ربط النّظام اللّغويّ وكيفيّة استعمال هذا النّظام في المواقف الاجتماعيّة الّتي تكون مسرحا تؤدي فيه اللّغة وظيفة التّواصل، ولعلّ الجدول الموالي يبيّن بوضوح اختلاف وجهات نظر الرّجلين حيال اللّغة والعلم الّذي يدرسها:8

	شومسكي	**هايمز**
اللّسانيّات	تتوقّف عند الجملة.	ينبغي أن تحلّل الخطاب.

ينبغي أن توضّح الكفاية	من متّكلّم مستمع مثالي؛ وهي واحدة بالنّسبة لجميع أعضاء المجموعة اللّغويّة؛ وهي عالميّة في جانب كبير منها.	من شخص حقيقي موجود في عالم اجتماعي؛ ويوجد في حضن المجموعة نفسها عدّة قوانين وقوانين فرعية؛ ومن المناسب التّركيز على متغيّراتها قبل الانشغال بمشاكل الكليّات.
الّتي تسمح بإنتاج/واستقبال هذه الأخيرة	الجمل النّحويّة المجرّدة. حرّفت بالإنجاز الّذي، هو نوع من الشّر لابدّ منه.	– الملفوظات الملائمة سياقيا. لا يمكن إدراكها إلاّ بعد تحقّقات الإنجاز؛ كلّ الأفعال الّتي تُحيّن في الانجاز يجب أن تردّ إلى الكفاية الغامضة الّتي تجليها.
اللّغة أساسا	نظام للتّعبير عن الفكر، ومرآة للعقل، مع أساس سيكولوجي دون أسُسٍ اجتماعيّة حازمة	ممارسة اجتماعيّة مشيّدة أساسا على قواعد اجتماعيّة.

جدول يبيّن اختلاف وجهات النّظر حيال اللّغة واللسانيات بين شومسكي وهايمز.

يبيّن هذا الجدول كيف شكّلت الكفايّة اللّسانيّة لتشومسكي منطلقا لقناعات ديل هايمز؟ والّتي تصُبّ كلّها في ضرورة إخصاب المعرفة اللّسانيّة بما يتطلّبه السّياق الاجتماعي، والمحيط السوسيوثقافي من معايير استعمال تلك المعرفة اللّسانيّة أثناء عمليّة التّواصل، وإذا افتقر الفرد إليها لم تكن ملكته ملكة

في شيء " وإنّما هي بمثابة من يعرف صناعة من الصنائع علما، ولا يحكمها عملا "9 تماما كجبان في يده سيف لا يقوى على توظيفه ولو كان في موقف لا مَنْجَى له منه إلاّ به، إذًا العبرة في الاستعمال والقدرة عليه وليس في الحِيازة، وهذا ما يجسّد الفرق بين العلم بالشّيء ومعرفة استعمال الشّيء ذاته، هذا ما أراد عبد الرحمن ابن خلدون تأكيده في قوله: " واعلم أنّ اللّغات كلّها ملكات شبيهة بالصّناعة إذ هي ملكات في اللّسان للعبارة عن المعاني وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها، وليس ذلك بالنّظر إلى المفردات وإنّما هو بالنظر إلى التّراكيب، فإذا حصلت الملكة التّامة في تركيب الألفاظ المفردة للتّعبير بها عن المعاني المقصودة ومراعاة التّأليف الّذي يطّبق الكّلام على مقتضى الحال، بلغ المتّكلم حينئذ الغاية من إفادة مقصوده للسّامع "10 ومن دون ذلك سيعدم الغاية وإنْ ملك الوسيلة.

يقرّ هايمز بالرّغم من اختلافه مع نظرة شومسكي حيال اللّغة بأنّ " مفهوم الكفاءة التّواصليّة يجد جذوره في تقارب تيارين بارزين : القواعد التّحويليّة التّوليديّة واثنوغرافيا التّواصل، النّقطة المشتركة تتمثّل في الأخذ بعين الاعتبار قدرات مستعملي اللّغة "11 قدرات تمكّن مستعمل اللّغة من معرفة قواعد اللّغة حسب شومسكي، وقدرات تمكّن المستعمل ذاته من

معرفة قواعد استعمال تلك القواعد اللّغويّة وتوظيفها حسب هايمز، وبذلك فنظريّة شومسكي حسب هايمز ناقصة، بل محدودة 12 لأنّها اكتفت بوصف اللّغة بمعزل عن الوقائع الاجتماعيّة الغنيّة بالوظائف اللّغويّة المختلفة، الملبيّة لحاجات المتّكلّمين في البيئة الاجتماعيّة الّتي يعيشون فيها. فإذا كان شومسكي قد اكتفى بالبنيّات اللّسانيّة الّتي تُمكّن من التّعبير السّليم واعتبار اللّغة صيغا وقوالب مقصودة لذاتها، فإنّ هايمز أضاف لهذه القواعد القواعد الاجتماعيّة المتحكّمة في استعمالها حسب السّياقات الّتي تقتضيها. وهذا ما تؤكّده صوفي موران حين أقرّت بأنّ "...معرفة قواعد النّظام والقدرة على تفعيلها تظهر متّكئة

بلا هوادة على الأنظمة النّفسيّة الاجتماعيّة الثّقافيّة للتّواصل "13 وهي شهادة منها على محدوديّة رأي شومسكي من جهة، ومن جهة أخرى شهادة على تكامل موقف الرّجلين لتحديد ماهية اللّغة ووظيفتها، وتعلّل لذلك بقولها: "باعتبار كلّ اللغويين الّذين احتكّوا بـ"الاجتماعي" أحسّوا بمحدوديّة النّموذج الشومسكي[...] فعملوا على إعادة إنشائه بإدخال عوامل ذهنيّة وعاطفيّة واجتماعيّة"14 لأنّ الملكة التّواصليّة تنبني " ليس فقط على الملكة اللّسانيّة (معرفة قواعد التّوظيف والقدرة على الاستعمال)" 15 وبهذا فإذا كان النّشاط اللّغويّ ظاهرة لغويّة، فالظّاهرة اللّغويّة لا تنحصر في القواعد المستضمرة الّتي تسمح بإنتاج اللّغة، بل النّشاط اللّغوي هو فعل لغويّ اجتماعيّ تفاعليّ يتمّ من خلاله التّواصل بين أفراد المجموعة اللّغويّة. وعليه فاهتمام المختصّين تجاوز السّلامة اللّغويّة إلى النّجاعة التّبليغيّة16لأنّ الجانب البنيويّ للّغة غَيْرَ الجانب الاستعماليّ لها، فاللّغة إذًا ذات صلة وُثقى بالمجتمع في جانبها الاستعمالي فهو الّذي يُؤطّرها ويقعّد قوانينها وأساليب استعمالها، وفي الأخير يمنح لها قيمة من خلال الوظيفة الّتي تؤدّيها، بخلاف المناهج البنائيّة الّتي ركزّت على النّحو بالوقوف على الظّواهر النّحوية وإهمال التّطبيق الفعلي والعملي في المواقف الحقيقيّة، وبذلك اجتمعت الظّروف الواقعيّة على تجاوزها، وأكّدت و" لا ريب أنّ أضعف ما في المناهج البنائيّة تركيزها على النّحو بإبرازها الظّواهر النّحويّة بعيدا عن التّطبيق العملي في المواقف الحقيقيّة. وقد كان في إمكان المنهج البنائي أن يستثمر المدخل الموقفي، لكنّه كان يرسم المواقف من أجل تعليم النّحو لا من أجل تحقيق الوظائف اللّغوية "17 هذه الأخيرة عليها ركّزت المقاربة التواصلية باعتبار اللّغة وسيلة اتّصال وهدفها النّهائي هو الاتّصال في حقل وظيفيّ تداولي يحقّقه الأفراد بوجودهم في مجموعة اجتماعيّة معيّنة، تمنح لهم فرصة التّعبير عن الوظائف اللّغويّة المُرَادة " ثم إنّ الوظيفة اللّغويّة الواحدة يمكن التّعبير عنها بتراكيب لغويّة مختلفة، كما أنّ التّركيب اللّغوي الواحد يمكن

أنْ يستخدم في التّعبير عن عدّة وظائف لغويّة مختلفة "18 وهذا ما لم تأبه به البنيويّة حتّى تقيم له أسسا وإجراءات تراعى في تقديم الدّرس اللّغويّ، فكان ذلك عاملا من عوامل محدوديّتها " ثم جاءت طريقة تعليم اللّغة بهدف الاتّصال لتطبع التّراكيب النّحوية في إطار وظيفيّ فلا يكون التّركيز على القواعد، بل على استخدام اللّغة الفعليّة لاكتساب الدّارس الطّلاقة الطبيعيّة " 19 الّتي تتحقّق بمعرفة الدّارس كيفيّة استعمال هذه اللّغة في السِّياق الاجتماعيّ الّذي حتما ولابدّ يملي عليه طرائق مختلفة في التّكلّم باختلاف الأفراد الّذين يتكلّم عنهم ومعهم، واختلاف الرّغبات الّتي يودّ تحقيقها بفعل التكلّم ولاسيّما البنيّات الّتي يملكها كآليّة

إجرائيّة لتفعيل الحدث الكّلامي، لذلك ترى صوفي موارن أنّ المقاربة التّواصليّة تتفاعل فيها أربع مكونات، هي:20

1 – المكوّن اللّسانيّ(une composante linguistique): هو معرفة النّماذج الصّوتيّة والدّلاليّة، والتّركيبيّة والنّصيّة لنظام اللّغة، وامتلاك القدرة على استعمالها.

2 – المكوّن الخطابيّ (une composante discursive): هو معرفة مختلف أنواع الخطابات وتنظيمها وتشكيلاتها وفق الوضعيّات التّواصليّة التي تنشأ فيها وامتلاكها.

3 – المكوّن المرجعيّ (une composante référentielle): هو معرفة مجالات التّجربة الإنسانيّة وموضوعات العالم

والعلاقات القائمة بينها.

4 – المكوّن السوسيوثقافيّ (une composante socioculturelle): هو معرفة القواعد الاجتماعيّة ومعايير التّفاعلات بين الأفراد والمؤسّسات وامتلاكها، ومعرفة التّاريخ الثّقافيّ والعلاقات بين الموضوعات الاجتماعيّة.

لا تستنفر العمليّة التّواصليّة في تفعيلها الملكة التّواصليّة مكوّنا واحدا فقط من تلك المكوّنات بل كلّها معنيّة بإنتاج المتكلّم للخطاب وتفسير السّامع للخطاب ذاته وتأويله له، وتكون بدرجات متفاوتة من منشّط للتّواصل إلى آخر، حسب معرفته وامتلاكه تلك المكوّنات، وبناء عليه فقد تبنّى هايمز أفكارا تركّز على" الوظائف أكثر من تركيزها على البنيّة [...] واعتبار المنطلق ليس هو السّنن اللّغويّ، بل النّشاط الخطابي للمتكلّم "21 فتحدّد منظوره في كونه تبليغيا تواصليا لا تُقيِّمُه المعايير اللّغوية فقط، بل للمعايير الثّقافيّة والاجتماعية والنفسية حيز في تحديد أبعاده وتفاصيله، من الخطأ إنكار دورها في العمليّة التّواصليّة لأنّ "اللّغة لا تُختزل في نظام قواعديّ واحد، لكن في عدّة أنظمة يطبّقها الفرّد بفعاليّة أو برتابة، على الأقل مرارا حسب الظّروف"22 المميّزة لمحيطه فتنتج في وضعيات تواصلية متنوّعة، والمتكلّم أثناء عمليّة التّواصل لا ينتج جملا معزولة، بل ينتج خطابا في أفعال كلاميّة قوامها التّبادل والتّفاعل والتّأثير، نعم " إنّ المقاربة التّواصليّة ترتكز على جعل التّواصل بؤرة أنشطة القسم، مع الاهتمام بمختلف الاستعمالات اليوميّة للّغة حسب سياقاتها الاجتماعيّة ومواقف الحياة الوظيفيّة "23 وهذا المنحنى الجديد الّذي اتّخذته الدّراسات اللّسانيّة أسهم في تصحيح مسار طرائق التّدريس، فنقل انشغالها من الاهتمام باللّغة كبنيّة إلى الاهتمام باللّغة في مواقفها الحيّة بالتّركيز على المتعلّم والسِّياق وما يحيط العمليّة التّعليميّة من تفاعلات وما يُميّزها كمحادثات متبادلة بين المتّواصلين، وبذلك انتقل الدّرس اللّغويّ من الاهتمام بالوصف وقيوده، والمعارف وإيصالها إلى الانفتاح على التّفاعل والتّأثير، لا لشيء إلاّ لأنّ وجود الأفعال الكّلاميّة في العمليّة التّعليميّة إقرار بوجود التّفاعل بين منشّطيها، ولاسيّما أنّ العمليّة التّعليميّة توفّر حيثيّات ممارسة اللّغة في ظروفها الطّبيعيّة و"التّطبيق اللّغوي في التّعليم الطّبيعي ضروريّ في البنيّة الاجتماعيّة، حيث اللّغة الّتي نتعلّمها متكلّمة "24 لذا من الضّروري بما كان الاهتمام باكتساب

المتعلّم القدرة التّواصليّة باستغلال التّواصلات التّعليميّة وتوجيهها لهذا الغرض، وعدم الاكتفاء بتعليمه جانب البنيّة من اللّغة فبالإمكان إيجاد " شخص تعلّم عددا مهما من البنيّات وعددا مهما من الكلمات المنسجمة مع هذه البنيّات يحصل ألاّ يعرف كيف يضعها في الاستعمال أثناء التّواصل "25 وعليه فمعرفة بنيّات اللّغة لا يغني فتيلا في الاستعمال، ولاسيّما التّربويّ منه، بل قواعد اللّغة تفتقر إلى الملكة التّواصليّة حتّى تُفعّل هي في الاستعمال؛ إذ" ما يبيح إدخال مفهوم "الملكة التّواصليّة" في نماذج القواعد –إذا بالغتُ– أنّها تضمن للقواعد إضافة كافية لتغطيّة النّسق التّام للأحكام والعلاقات الّتي يوظّفها الأشخاص في كلّ ما يصنعونه باللّغة "26 هذه الملكة تسمح للمتّعلّم الدّخول في الصيرورة التّواصليّة مع من يشاركونه التّواصل التّربوي معلما كان أو متّعلّما مثله. وهذه الملكة يحلّلها كنال (canal) حسب صوفي موران إلى " ملكة نحويّة، وملكة سوسيولسانيّة، وملكة خطابيّة، وملكة إستراتيجية " 27 هذه الملكات مجتمعة تمكّن المتّعلّم التّحكم في الأنساق المميّزة للّغة سواء كانت أنظمة لغويّة، أم اجتماعيّة، أم خطابيّة تحكما يرقى به إلى إتقان استعمال اللّغة في السِّياقات الاجتماعيّة، بهدف التّواصل النّاجح والفعّال مع المتّواصلين معه بالنّظر إلى ما يميّز نوعيّة هذا التّواصل في المؤسّسة التّربويّة، حيث اكتساب القدرة على فهم الخطابات الّتي يستقبلها وتوظيف خطاباته في سياقاتها المناسبة " ولذلك، يتحقّق الفعل التّواصلي التّعليمي النّاجح ليس استنادا، إلى المعرفة ببنيّة اللّغة فقط، وإنّما على أساس مراعاة قواعد استعمال هذه اللّغة وفق شروطها الاجتماعيّة وضوابطها السِّياقيّة" 28 بمعنى عندما نودُ إكساب المتعلّم اللّغة لا يجب أنْ نهمل العناصر الاجتماعيّة والثّقافيّة ووضعياتها المختلفة. فهو عندما يكتسب اللّغة، يكتسب معرفة بالجمل اللّغويّة، ليس فقط كجمل سليمة نحويا، وإنّما بكونها ملائمة أم لا للمواقف التي يوجد فيها، فهو يكتسب الملكة الّتي تعلّمه متى يتكلّم؟ ومتى لا يتكلّم؟ كيف يتكلّم29؟ مع منْ؟ في أيّ

وقت؟أين؟ وبِأيّة طريقة؟ مشاركا في الأحداث الكّلاميّة، ومقوّما للكيفيّة الّتي يُنجِز بها الغير هذه الأفعال. وعليه فالتّواصل التّربوي في بعده الإنجازيّ لا يبتعد كثيرا عن البعد الاجتماعيّ بوصفه تبادلا بين رموز، وعلاقات تنشأ، ويندرج بذلك ضمن فعل التّنشئة الاجتماعيّة، بتأديته دورا مركزيا في تشكيل المتّعلّم ووعيه. وهكذا يكون أساسه رابطة اجتماعيّة إنسانيّة بين كلّ عناصر العمليّة التّواصليّة في قالب تعليميّ تربويّ، لهذا " الطّفل عندما يتعلّم لسانا معيّنا يتعلّم فقط – وهذا واضح– نظاما شكليا يتّضح في الاستعمال. في هذا الاكتساب العناصر الشكليّة للغته مرتبطة بإحكام مع التّطور الإدراكي للطّريقة الّتي تُستعمل بها هذه العناصر في إطار التّفاعل الاجتماعي " 30 وما يكشفه من قصديّة في التّواصل وأساليب التّعبير عنها كالإخبار والاستفسار والتّمني والتّعجب وما إلى ذلك من مقاصد، يستوعبها التّواصل ذو القوامة المحادثيّة الّتي تتكرّر وتتعدّد أشكالها في الحصّة التّعليميّة الواحدة، علما أنّ " محادثة واحدة تمرّ حقيقة عبر الكلمات لكن أيضا عبر أشياء أخرى: النّظرة، أو ببساطة نبرة الصّوت، هي بالنّسبة للكلّ على حده دلائل ثمينة " 31 بما تقدّمه من إضافة لإنجاح العمليّة التّواصليّة ، ولاسيّما في حجرة الدّرس. وتدريجيا تنمّي اكتساب الملكة التّواصليّة بهدف تحقيق التّكيف مع المواقف المتشابهة في وضعيّات أخرى داخل حجرة التّعليم أو خارجها من باب أنّ المدرسة هي المؤثّرة في المجتمع على الأقلّ لغويا، لأنّ الملكة التّواصليّة ليست عاملا شاخصا32 مؤقتا بل خاصيّة وميّزة ضروريّة، الحرص على إكسابها للمتّعلّم أمر أضحى هدفا تعليميّا نحققّ به اكتساب القواعد اللّغويّة وقواعد استعمال هذه القواعد، لأنّ" امتلاك الطّفل قواعد الاستعمال يحدث بالتّزامن مع قواعد النّظام " 33 فالمتعلّم حين يركّز اهتمامه على التّواصل والتّفاهم يَكْتَنِهُ البنى اللّغويّة المميّزة للتّواصل ذاته ويستضمرها، هذا ما يدفع إلى تجاوز الاقتصار على معطيّات الدّرس اللّغويّ والانفتاح على تخصصّات حديثة كالسّوسيولسانيّة واثنوغرافيا

التّواصل ونظريّة أفعال الكّلام والتّداوليّات، بغية استثمارها فيما يؤهّل المتّعلّم إلى اكتساب الملكة التّواصليّة، ولا يمكن أنْ يتحقّق ذلك دون اعتماد طرائق تفعّل الاستخدام الفعلي للّغة، لأنّ " الاستخدام هو مظهر آخر للإنجاز الّذي يشير إلى أيّة درجة يستطيع مستعمل اللّغة توظيف معارفه بالقواعد اللّغويّة للتّواصل بفعاليّة بهدف إظهار قدرته "34 لذلك ليس غريبا أنْ وجدنا أنّ "المقاربات التّواصليّة ركّزت أولا على اكتساب الملكة التّواصليّة " 35 حتّى يتمرّس المتّعلّم الاستعمال الشّفوي للّغة العربيّة مثلا، بنوع من الطّلاقة والتّلقائيّة استجابة لحاجات الحياة اليوميّة فتعلّم اللّغة يختلف عن تعلّم أيّ نشاط مدرسيّ آخر فـ " تعلّم لغة يعني اكتساب القدرة على ترويض الخطاب [.....] وهذا ما يعني إقامة علاقة بطريقة أو بأخرى بين اللّغة الهدف والسّياقات الحقيقيّة للاستخدام "36 وكما تقول صوفي مواران نقلا عن د.كوست إنّ الملكة التّواصليّة هي:" القدرة على التّسيير الفعّال للتّبادلات الشّفهية في وضعيّة وجها لوجه " 37 وما أكثر تردّد هذه الوضعيّة في العمليّة التّعلُميّة ولاسيّما في الأنشطة الموجّهة لتعليم اللّغة! ونشاط القواعد واحد منها، بل من أبرزها، لذا الأنسب استغلال هذا النّشاط التّعليمي لتعليم اللّغة العربيّة في هذا المستوى الدّراسي من منظور تبليغيّ تواصليّ؛ أي من منظور الأفعال الكّلاميّة بدلا من الأشكال اللّغويّة، لأنّ تعليم اللّغة حسب ما نقله نايف خرما وعلي حجاج عن براون. هـ. دوجلاس(Brown, H. Douglas) قوله:" لا يعني تعليم المتّعلّم أسلوبا واحدا للتّعبير عن مواقف وأشياء مختلفة، بل ينبغي بالإضافة إلى ذلك، تعليمه أساليب مختلفة للتّعبير عن الشّيء الواحد "38 فالأفعال اللّغويّة لا تلغي الأشكال اللّغويّة في تواصل لغوي معيّن، بل تقدمها في نشاط تعليمي تحدّد معالمه عناصر ثقافيّة واجتماعيّة وحتّى نفسيّة توجّه الخطاب وتميّزه، يكون فيه المتّعلّم أحد منشطيه الفاعلين كما ذكر أستاذنا د/محمد يحياتن –رحمه الله– في إحدى محاضراته: " يجب وضع المتعلّم في حمام لغوي ينغمس فيه حتّى

يمارس اللّغة ممارسة فعليّة تنتهي به إلى اكتساب الملكة التّواصليّة" فالأفعال الكلاميّة والأشكال اللّغويّة تنمو في تواز مستمرّ ودائم مدّة استمرار ودوام العمليّة التّعليميّة المهتمّة بتفعيل هذه الأشكال مجتمعة، لأنّ " الملكة اللّغويّة والملكة التّواصليّة متآزرتان إلزاميا "39 وعليه لا تعلّم التّراكيب الّتي تتجسّد فيها تلك الأفعال لكونها تشكّل هدفا في ذاتها، بل لكونها آليّة تحقّق الوظائف اللّغويّة الّتي بإمكان التّواصل التّربوي استيعابها، هذا من جهة ومن جهة أخرى تسمح للمتّعلّم التّنويع في خطاباته الشّفويّة والكتابيّة إذا بادر للتّعبير عن آرائه، وإذا خطّ رأيه كلمات ستكون شاهدة ولاشكّ على أنّ فصاحة قلمه من فصاحة لسانه. حينها نعتبر هذا المتّعلّم، وأمثاله مؤهلين لإقحام الفصحى في خطاباتهم العاديّة والمشاركة بنجاح في الحياة الاجتماعيّة باعتبارهم من مستعملي اللّغة في مواقفها الحيّة وبامتياز.

ما يعرف عن المناهج التّعليميّة المنبثقة عن البنويّة أنّها لقّنت اللّغة بعيدا عن السّياق الاجتماعيّ والثّقافي اللّذين تتمظهر عليهما اللّغة بشتّى صوّرها بالرّغم من كونها موضوعا للدّرس ووسيلة لانجازه، إلى أنْ طفا مفهوم التّواصل، وكان قطب الرّحى في الدّراسات المتخصّصة الّتي حاول روادها والمتأثّرون بهم إقحامه في مجال التّعليم، ولاسيّما في ما له صلة بتعليميّة اللّغة، فانصّب الاهتمام عند المشتغلين في هذا الميدان بالنّجاعة التّبليغيّة في التّواصل التّربوي، فما ينتظر من المتّعلّم هو التّعبير عن الوظائف في الوضعيّات الّتي يوفّرها السّياق العام للتّواصل، كالوصف، والتّقرير، والنّفي، والتّعجب، والاستفهام، بهيئاتها التّركيبيّة المختلفة وأغراضها المتنوّعة، وليس التدرّب على القوالب اللّغويّة الجامدة بجمل وتراكيب معزولة عن السّياقات الّتي أنتجتها، وما ذاك إلاّ دليل على الاهتمام بما يمكن للمتّعلّم فعله باللّغة وليس بما يجب أنْ يعرفه عنها.

فالالتفافة إلى التّواصل التّربوي في بعده الإنجازي وتسخير ما من شأنه تجاوز الأشكال اللّغويّة إلى الأفعال الكلاميّة يكسب القدرة على المشاركة في التّواصل، بتفعيل الأحداث الكلاميّة وفي الوقت نفسه الاستعمال السّليم للّغة فيستضمر المتّعلّم النّمط اللّغويّ الّذي يميّز حدثا كلاميا عن آخر، وأسلوبا تعبيريا عن غيره ليستدعيه عند الحاجة، فيستخدمه بعفويّة وطلاقة دون غيره من الأنماط والأساليب، وعليه يتراءى أنّ " تعلّم لغة ما يقتضي إذًا اكتساب القدرة على تركيب جملة سليمة وهو جانب واحد من القضيّة. إذ يقتضي أيضا القدرة على تركيب أيّة جملة وأيّة عناصر من الجملة هي مخصصّة لسيّاق معيّن "40 وهي صورة واضحة وتعبير صريح عن تكامل الملكة اللّغويّة والملكة التّواصليّة، فلا يفيد المتّعلّم معرفة القواعد اللّغويّة وتمييز الجملة السّليمة نحويا عن غيرها إذا رام التّواصل النّاجح. فمعرفة التّركيب النّحوي السّليم لجملة من الجمل والاهتداء إلى المواقف الّتي تتطلّب توظيفها هو الّذي يضمن للمتّعلّم التّكيّف النّاجح مع المواقف التّواصليّة الّتي تواجهه، وفي الوقت نفسه إذا كانت الوضعيّات تستدعي وظائف لغويّة معيّنة فإنّ الوظائف لا تجد ما تستنفره من تراكيب لغويّة سليمة تحدّد الأغراض وتميّز الخطابات إذا افتقر المتّعلّم لآليّة الإنتاج اللّغويّ السّليم نحويا، وإنْ حدث وأنْ أُنشئت بقايا ألفاظ تركيبا لا يحتكم إلى السّلامة النّحويّة كانت المتتاليّة قولا غير مفيد، بالرّغم من أنّ عناصرها من حيث جانبها الإفرادي تحمل معنى تاما يؤكّده المعجم. وقد يحدث أنْ تُنتج جمل تامة مفيدة من حيث التّركيب والسّلامة النّحوية لكن إذا ما جانبت مناسبتها الموقف الكلاميّ الّذي أنتجها، كانت إنتاجات لغويّة في غير محلّها. وبتعبير المختصّين هي جمل تحمل دلالة لسلامتها النّحويّة لكنّها تفتقر إلى القيمة لافتقارها إلى سيّاق ترتبط به ويرتبط بها.

الخاتمة:

انتهى التّواصل التّربوي النّاجح إلى الحرص على إكساب المتّعلّم كفاءة تعبيريّة تسهّل له توظيف اللّغة بنوع من الطّلاقة وبشيء من التّلقائيّة والعفويّة في المواقف التّواصليّة الّتي تتعدّد أشكالها وتختلف وظائفها حسب الوضعيّات، وبذلك فلسانيّات الكّلمة ولسانيّات الجملة أضحى طرحا غير وظيفيّ في هذه المواقف لعدم كفايته ولاسيّما بعد ظهور علوم جديدة وتطوّر أخرى كالسُوسيولسانيّة واتنوغرافيا الاتّصال، ونظريّة أفعال الكّلام والتّداوليّات، لأنّ التّواصل في حقيقته هو إنشاء علاقة بين المتواصلين تعدّدوا أم تحدّدوا، وبوسائط لغويّة أو غير لغويّة أو كليهما معا، تَغْرِفُ من منابع ثقافة المجتمعات وأعرافها الّتي ينمو فيها التّواصل، بتفاعل منشطيه غير معزولين عن سيّاق الحال والمقام، وما كان ذلك ليتحقّق لو لم يتجاوزوا السّلامة اللغوية في التّواصل إلى النّجاعة التّبليغيّة في أبعاد إنجازيّة يحتويها التّواصل التّربوي. هكذا يمكن بلوغ مستوى تواصل تربوي تتجسّد فيه السّلامة اللّغويّة المفقودة وتتحقّق فيه وبِهِ النّجاعة التّبليغيّة المنشودة.

الهوامش:

1- محمد مكسي، ديداكتيك القراءة المهنجية، ط2. المغرب: 2000، دار الثقافة، ص 29.

[2]- بشير إبرير، توظيف النظرية التبليغية في تدريس النصوص بالمدارس الثانوية الجزائرية، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في اللّسّانيات التّطبيقية، جامعة عنابة: 1999-2000 ، ص 59.

[3] *-Dell. HHymes, vers la compétence de communication, s e. France :1991, éd dédier, p196*

[4] *- Sophie Moirand, Enseigner à communiquer en langue étrangère, s éd. Paris:1982, Hachette., p15.*

[5] *- Robert Galisson et D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues 6éme éd. Paris: 1998, hachettes, p106*

[6]- نور الدّين رايص، نظريّة التّواصل واللّسانيّات الحديثة، ط1.الرّباط: 2007م، مطبعة سايس، ص 183.

7- نايف خرما وعلي حجاج، اللّغات الأجنبيّة تعليمها وتعلّمها، مجلة عالم المعرفة، د ط. الكويت: 1988م، المجلس الوطني للثّقافة والفنون ع 126، ص 185.

[8] -Christian baylon et Xavier Mignot, la communication, p253, d'après: Kerbrat – orecchioni 1990-49-50.

[9] – عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، ط1. مصر: 2010، دار ابن الجوزي، ص 511.

[10]– المرجع نفسه ، ص 506.

11 -Dell H.Hymes, vers la compétence de la communication, p12.

[12] – هنري دوجلاس براون، أسس تعلّم اللّغة وتعليمها، تر: عبده الرّاجحي وعلي علي أحمد شعبان، د ط. بيروت: 1994م، دار النّهضة العربيّة.، ص 244.

[13] –Sophie Moirand, enseigné à communiquer en langue étrangère, p 17.

[14] – Idem, p18.

[15] – Idem, p15-16.

[16]– د/ عبد الرحمان حاج صالح، (علم تدريس اللّغات و البّحث العلمي في منهجيّة الدّرس اللّغوي)، جامعة عنابة: 1990، مجلة آفاق الجامعيّة، ع1،ص 10.

[17] – هـ.دوقلاس براون، المرجع نفسه ، ص 263.

[18]– نايف خرما وعلي حجّاج، اللّغات الأجنبيّة تعليمها وتعلّمها، ص 185.

[19]– هـ. دوقلاس براون، المرجع نفسه، ص 261.

20 -Sophie Moirand,enseigné à communiquer en langues étrangère,p20.

21- ميلود حبيبي، الاتّصال التّربوي وتدريس الأدب، دراسة وصفيّة تصنيفيّة للنّماذج والأنساق ط 1. الرّباط: 1993م، المركز الثّقافي العربي، ص 65.

22 - Marie -Louise Moreau, et Marc Richelle, l'acquisition du langage, 2è éd. Bruxelles: 1981, pierre Mardaga éditeur, p14.

[23] – بدر ابن الراضي وآخرون، اللّغة والتّواصل التّربوي والثّقافي،ط1.المغرب:2008، مطبعة النّجاح الجديدة، ص.13

[24] -Sophie Moirand, enseigné à communiquer en langue étrangère, p17.

[25] - Widdowson. H.G, une approche communicative de l'enseignement des langues, trad : Katsy et G. Blamont, s éd. Paris : 1978, Hatier - Credif, p29.

[26]-*Dell H. Hymes, vers la compétence de communication, p130.*
[27] -*Sophie Moirand, enseigné à communiquer en langue étrangère, p19.*

28- بدر ابن الراضي وآخرون، المرجع نفسه ، ص 13.

29 -Sophie Moirand, idem, p14.
3*0 -H.G Widdowson, idem, p64.*
[3]*1 -Christian Bachmann, langue et communications sociales, p 50.*
[3]*2 -Dell H Hymes, idem,p128.*
[3]*3-Sophie Moirand, idem,p17.*
[3]*4 -H.G. Widdowson, idem, p14.*
[3]*5 -Sophie Moirand, idem, p 16.*
[3]*6 -H.G.Widdowson, idem,p 65.*
[3]*7-Sophie Moirand, idem, p 16.*

38- نايف خرما وعلي حجّج، المرجع نفسه ، ص190 .

39 -Sophie Moirand, idem, p 17.
40 -H.G Widdowson, idem,p13.

منطلقات المكوّن السردي
في مقامات بديع الزمان الهمذاني
مقاربة في ضوء المعطى السوسيو- ثقافي

د. ناصر بركة جامعة المسيلة

الملخص:

يهدف هذا الموضوع إلى البحث عن طبيعة المكوّن السردي ومنطلقاته في مقامات بديع الزمان الهمذاني، انطلاقا من المعطى السوسيو–ثقافي وامتداده التأثيري في مبنى النص الأدبي ومعناه، لذا تستند الدراسة على مقاربة فضاءات السرد ومنها على الخصوص فضاء السفر المرتبط ثقافيا بالحدود الجغرافية لمقامات الهمذاني؛ إذ تبتدئ الحوارات والأحداث مع انتهاء فعل الارتحال المكاني بوصفه عاملا مؤثرا في توجيه السرد، وتستند أيضا على تحليل الفضاء التيمي الذي يتناول موضوع (الكدية) وطرق الاحتيال والتكسب بتجلياته في الملفوظ السردي.

ويبدو أنّ نشأة المقامة في ظل حواضنها التي تنتمي إليها يؤكد تفاعلها بمجمل الأنساق السائدة آنذاك، حيث يغدو النص السردي ملتقى أفكار وعادات وتقاليد وسلوكات، وهو ما يبرر تميّـز المقامة من حيث شكلها ومضمونها وصياغتها.

الكلمات المفتاحية:المقامة، السرد القصصي، الحواضن الثقافية، الفضاء التيمي، فضاءات السرد، الراوي، الشخصية

Le résumé :

Ce sujet a pour objet la recherché de la nature du composant narratif et de ces tenants dans les « Makamat » de Badi3 Azaman Al Hamadhani à partir de l'aspect socio-culturel et son influence sur la construction du texte littéraire et son sens. C'est pour cela que l'étude se base sur une approche des espaces narratives, spécialement celui de l'espace de voyage qui est lié culturellement aux frontières géographiques des «Maqamat» de Hamadhani, car les dialogues et les évènements débutent avec la fin du voyage étant un facteur influant dans l'orientation de la narration. En outre, l'étude se base sur l'espace thématique qui traite du sujet (Kodia) et les divers procédés d'escroquerie avec tous ces aspects dans l'énoncé narratif.

Il semble que la naissance de la "Maqama" dans les incubateurs auxquelles elle appartient confirme l'interaction qu'elle a avec l'ensemble des systèmes prédominant à ce temps, le texte narratif deviendra alors un carrefour des idées, des traditions et des comportements ce qui explique la spécificité de la « Maqama » concernant la forme, le contenu et les façons de formulation.

توطئة:

إنّ الحديث عن تعالق النص الأدبي بسياقاته التي ينتمي إليها مؤثرا ومتأثرا يؤكد، والحال هذه، أهمية تفاعل البنيات الأسلوبية وطرائق التشكيل بالقدرة على استثمار المعطيات المؤثثة لمعمار النص تلك التي تسهم في حضوره الواقعي فضلا عن وجوده اللغوي وانتمائها الأجناسي، وبخاصة حينما يتعلق الأمر بالعناصر البؤرية المهيمنة مثلما هو حال السرد في النصوص القصصية.

والسرد، في حدّ من حدوده، هو الكيفية التي تروى بها أحداث القصة وما تخضع له من مؤثرات يتعلق بعضها بالراوي والمروي له، ويتعلق البعض الآخر بالقصة ذاتها؛ فهو يشتغل وظيفيا إذًا على نقل الحكاية إلى المتلقي بالاستناد فنيا على دعامتين أساسيتين؛ أولاهما أن يحتوي فعل الحكي على قصة ما تضم أحداثا معينة، وثانيهما أن يُعيّن بها الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا[1]، والتي تختص فنيا بتلخيص السارد لحركة الأحداث وأفعال الشخصيات وأقوالها وأفكارها، وهذا ما يتطلب استيعابا للمكوّن السردي وعناصره المتفاعلة فيه.

إنّ هذا الإجراء المسمى بالسرد (Narration) يعمل على صياغة ما نريده بصورة تتجاوز حدود اللغة التي نتكلم بها، وإن كان السرد القصصي يتخذ من اللغة وسيلة له فهو يعبر بوساطتها عن السلوك الإنساني والحركات والأفعال والأماكن، وهي أدوات عالمية الدلالة؛ ومن ثمّ فإن تحويل التجربة إلى حكي معناه إخراجها فنيا إلى حيز اللغة الإنسانية الشاملة بخلاف ما لو صيغت على هيئة تأملات أو تقارير محلية[2] ولا يخفى ههنا أهمية إدراك كيفية تشكل فعل السرد ونضجه الفني عبر آلياته الماثلة في جسد النص القصصي.

ويبدو أنّ فن المقامة، بمكونه السردي وفي نطاق تأسيسه النصي، يستمد فاعليته من المعطى السوسيو– ثقافي بما هو باعث على استحداث

أنماط جديدة من الكتابة، تمظهر فيها السرد بمظهرين؛ أحدهما دلالي والآخر تركيبي فهيكل السرد وأسلوب تركيبه هو من ناحية بديل عن التجربة أو عن المعنى، وثانيهما يشكل بنية جمالية وتعبيرية لها أصولها وتقاليدها. ولعل هذا ما يبرر انقسام النظريات السردية إلى تيارين: تيار السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال .ويمثله كلّ من (بروب V.Propp)، و(بريمون .C Bremond)، و(غريماس j.a. Grimas)، وتيار السردية اللسانية المهتم بالمظاهر اللغوية للخطاب وماينطوي عليه من رواة وأساليب سرد ورؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي ومنظروه(بارت R.Barthes)، و(تودوروف T.Todorov) و(جينيتG. Genette)[3]. وعلى الرغم من تباين الرؤى التنظيرية في مجال الكتابة السردية بين أعلام هذين التيارين؛ إلا أنهما يهدفان بالأساس إلى التعرف على ما يتميّز به عالم السرود من مميّزات ومقولات تهتم بالأفعال والفواعل والأزمنة والأمكنة مثلما تتجلى في كيان النص القصصي لغويا وأسلوبيا وجماليا.

هكذا تمثل المقامة، في ظل تلك التمظهرات والتيارات، مرحلة من مراحل تطور الكتابة النثرية الفنية في القرن الرابع الهجري، ارتبط دلالةً بظاهرة (الكدية) التي بدأت في مطلع العصر العباسي؛ إذ ساد الاضطراب الاجتماعي بسبب الحروب المتواصلة وبسبب اختلاط الأقوام المختلفة والهجرة إلى المدن بوصفها مركز العمل والمال تجذب إليها هذه الفئات لتقتات على المغفلين والتجار، وينتمي إلى المكدين طائفة من المهمشين اجتماعيا المتصفين بالرثاثة الخلقية والطبقية"[4].

حيث يظهر المُكدي بأوصافه النصية/ الورقية متقنا للتمثيل والخداع والمكر والحيل والأدب والخطابة وغير ذلك، وهذا ما يجعله شخصية طريفة وموضوعا مغريا للأدب ظهر أول ما ظهر في أقاصيص الجاحظ، ثم تمحور

حوله فن قائم بذاته هو فن المقامة الذي يقوم على شخصية المكدي المثقف تجلى ذلك في شخصية عيسى بن هشام وأبي الفتح الاسكندري الذي يمثل بحضوره النصي وتجسيده الورقي مجموعة من الممكنات يستطيع حسب هواه إخراجها إلى الفعل واحدا بعد الآخر والجنون واحدا من تجسيداته شأنه في ذلك شأن التقوى والمجون والكدية[5]، وأحيانا تكون تصرفاته مدعاة إلى الاستغراب والدهشة لمخالفتها المتوقع والمألوف مثلما يظهر في ردة فعل عيسى بن هشام حينما علّق على ما عاينه من مواقف لافتة من بطله: "فقلت يا سبحان الله أيّ طريق الكدية لم تسلكها، ثمّ عشنا زمانا في ذلك الجناب حتى أمِنَا، فراح مشرقا ورحت مغربا"[6].

إنّ المكدِّي، بما يؤديه من أدوار متنوعة في جسد النص ومجرى أحداثه، ينبوع العجب لدى المشاهد شأنه في ذلك شأن الأقوام الغريبة أمام المسافر الذي يغامر خارج حدود انتمائه الجغرافي، وهكذا عكست الثقافة العربية نفسها في ثقافة مضادة يمثلها الماجنون والشعوب الأجنبية والمكدون[7]، وإذ يُعنى الهمذاني[8] بموضوع الكدية بتوظيفه إمكانيات لغوية/ بيانية موجهة نحو هدف محدد، فإنه يسعى بذلك لوصف وضع جديد مخصص لمنتج النصوص من زاوية غير معتادة مستعينا بما لبطل مقاماته من إمكانات بيانية تتجلى في الملفوظات السردية التي تحيل على شخصيته، وأحيانا يستأثر بتقديمه للقارئ على أنه "رجل الفصاحة يدعوها فتجيبه، والبلاغة يأمرها فتطيعه"[9]، وأنه شاعر "يُروى لنا من شعره ما يمتزج بأجزاء النفس رقّـة ويَغمضُ عن أوهام الكهنة دقة، وأنا أسأل الله بقاءه حتى أرزق لقاءه وأتعجب من قعود همّته بحالته مع حسن آلته"[10]

لذا يعد فن المقامة، من منظور تعاقبي وانطلاقا من مكوناتها الفنية السالف ذكرها، استجابة طبيعية لتطور الحياة في العصر العباسي حيث يعنى مضمونها بتتبع ظاهرة اجتماعية كان لها أبعادها الكثيرة (الكدية)، وتعد أيضا

من حيث شكلها نتاجا لتطور النثر العباسي متأثرا بالمنجز الثقافي، ويبدو أثر بديع الزمان في أنه جعل منه فنا قصصيا يقوم على عناصر متلاحمة من حدث وفكرة وحدث وحوار وشخصيات وبيئة زمانية ومكانية[11].

مقامات الهمذاني وفضاءات السرد:

ترتبط المقامة، من حيث مكونها السردي، بفضاء السفر/ الانتقال، بما هو حركة وتجوال مرتبط بأسماء الأمكنة، ومن أمثلته في مقامات الهمذاني: المقامة الكوفية، الجرجانية، الأصفهانية، الأهوازية، البغدادية، القزوينية، الساسانية، وترد مقرونة زمنيا بفعل القصّ (كان) تحديدا لنقطة البداية عودةً بمسار الحدث إلى سياقاته المكوّنة لمجرياته، ومن ذلك ما جاء على لسان الراوي عيسى بن هشام في (المقامة الفزارية)حين قال: "كنت في بعض بلاد فزارة مرتحلا نجيبة وقائدا نجيبة يسبحان بي سبحا"[12] وفي(المقامة الأزادية) ما يعزز هذا الطرح القائل بارتباط فضاءات السرد بالبنيتين الزمنية والمكانية؛ ومنه المقطع التمثيلي الآتي: "كنت ببغذاذ وقت الأزاذ فخرجت أعتام من أنواعه لابتياعه، فسرت غير بعيد إلى رجل قد أخذ أصناف الفواكه وصنفها، وجمع أنواع الرطب وصففها"[13]

هكذا تتواصل رحلة الانتقال بين الأمكنة بتشكيل لغوي/ ورقي لا يستقر فيه الراوي وبطله على حال من الاستقرار والثبات، ومن أمثلته الاستهلال بالعبارة الآتية: "كنت بأصفهان أعتزم المسير إلى الريّ فحللتها حلول الفيّ أتوقع القافلة كل لمحة وأترقب الراحلة كل صيحة"[14].

وليس للتنقل نهاية حين تصل الشخصيتان الرئيسيتان في مقامات بديع الزمان الهمذاني إلى موضع تكونان قد قطعتا مسافات طويلة لبلوغ منتهاه، ولا يكون الوصول إلا استراحة وتوقفا مؤقتا ونوعا من استرداد الأنفاس وتأكيد للعبور، واللافت أنهما، طيلة ارتحالهما المكاني، "لا يصادفان أعجوبة من

الأعاجيب في طريقهما، وبالتالي لا انبهار من قبلهما؛ إذ إنّ الانبهار يحدث فقط حينما يتم تخطي حدود المكان الذي ينتميان إليه إلى مناطق أخرى تسود فيها أنساق مغايرة وضغوط اجتماعية مختلفة"[15] فالتجوال عبر الفضاء والزمان الثقافيين غير منفصل عن السفر عبر الأوضاع الاجتماعية واختيار التجارب والمواقع التراتبية وأشكال الحياة المختلفة الدالة على أعراف المجتمع وثقافته، ومنه ما ورد في (المقامة الجرجانية) إشارة لما يقتضيه أدب الكلام ولباقته: "فافتتح الكلام بالسلام فولانا جميلا، وأوليناه جزيلا، فقال يا قومُ إني امرؤ من أهل الإسكندرية، من الثغور الأموية نَـمتني سُليم ورحبتْ بي عبس، جُبت الآفاق وتقصيت العراق وجبت البدو والحضر وداري ربيعة ومضر"[16].

لذلك تتحرك الشخصيتان الرئيسيتان خلال منظر معين وإن كان متغيرا فهو مألوف دائما، ويجري تطوافهما على أرض صلبة لا يزعزعها عموما أي اكتشاف مستجد، إنهما لا يحطان رحالهما في مملكة العادات الغريبة التي تجعل الإنسان يقطب ويفتح عينيه دهشة، ولا علاقة بين سعيهما وسعي السندباد الذي يواجه محيطا ذا تركيب وشكل محيرين ومعجم غير ثابت، وبالمقابل يكشف أبو الفتح الاسكندري وعيسى بن هشام فورا في كل ما يقع عليه نظرهما الخيط الرابط والتنظيم الأساسي الذي يعيّن موقعا ورتبة ثابتين لكل شيء فليس عندهما حينئذ سبب للحنين كما يفعل السندباد إلى بغداد إذ لم يفارقا منزل الأب بؤرة حضور الذات ومنبع الحقيقة[17].

والمكان، حينما يستحيل واقعة لغوية ومكونا سرديا، فإنه ينأى بتوظيفه النصي/ السردي عن طبيعته الجغرافية وقياساته الهندسية المجسدة لواقعيته وماديته، نظرا لما يؤديه من دور مهمّ في تنامي الحدث وتفاعل مع الزمن ليولدا معا الفضاء السردي، ويعدّ أيضا وسيلة لمعالجة القيم المغايرة أو المحايثة المرتبطة بالانفعالات الشعورية للشخصيات الفاعلة في النص السردي[18].

وعليه، يرى عبد الفتاح كيليطو، في معرض قراءته الحفرية ورؤيته التأويلية للحواضن الثقافية للمقامة العربية، أنّ شخصية (عيسى بن هشام) تمثل تجسيدا خارج نصي؛ فهو "الإخباري" مستودع المعرفة وراوي تراث محاط بإجلال خاص، وطريق سلكه في منعرجاته وعقباته ومفاجآته الهمذاني وأساتذته ومقلدوه[19]. لذا فإن توظيف الأمكنة في استراتيجيات العنونة عند الهمذاني أكثر ارتباطا بنطاق انتمائها إلى النسق الثقافي العام بما هو، في حدّ من حدوده، "مواضعة اجتماعية دينية أخلاقية استيقية تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره"[20]. وهو ما يدل على مدى أهمية هذا النسق بوصفه حاضنا من الحواضن من جهة، وعامل مؤثر من عوامل تفاعل النصوص ذات النسق اللغوي المشترك مع القارئ الضمني الذي يُفترض تشكله مع رحلة نقل المعنى من حيّز الفكرة المجردة إلى حيز المكتوب/ المقروء من جهة أخرى.

إذًا، فعلاقة المقامة بالقارئ كعلاقة أبي الفتح بعيسى بن هشام وهذا الأخير أمام تكاثر العلامات يكشف عن المؤثرات التي تجعله يكتشف أبا الفتح، أما القارئ فيستدل بالسمات الثابتة التي تكشف خلف التنوع الخارجي عن المقامة بوصفها نوعا، وبعد الانتهاء من قراءة كل مقامة يصبح قادرا في اتفاق مع البرنامج النصي على ملاحظة الحبكة الفنية المميزة للمقامة، فالسفر الذي يفتتح المقامة إذًا يناظره تحرك القارئ خارج محيطه المألوف ودخوله عالما من ورق، متحررا من الأثقال بكلمات تتتابع وتجل مراحل منتظمة لمسار السرد[21].

لكن كيف يمكن تحديد منطلقات المكون السردي لهذا النوع من السرود؟ وهل باستطاعة الدارس استنطاق هذا المكون دونما وصله بالمعطى السوسيو– ثقافي الذي ميّز ظهور المقامة قبل قرون خلت؟

إنّ تحليل البنى السردية بحثا عن مستوياتها المتفاعلة يؤكد انتظام عناصر التشكيل القصصي وحضورها اللغوي بما له من مكونات متعددة متعلقة

بشكل النص السردي ومحتواه، والعملية على صعوبتها تتطلب إلماما بقدرة هذا النوع من النصوص على التموقع في ظل سياقاته التي ينتمي إليها مؤثرا ومتأثرا، ولم تكن نشأة المقامة وحضورها الفني في هذا الصدد بمنأى عن انتماءاتها السوسيو- ثقافية التي تعد، والحال هذه، حواضن مهمة أسهمت بحضورها الواقعي ومسارها التطوري في ظهور فنون وانحدار أخرى، وهو ما يعني أن ما طرأ على المنظومتين الاجتماعية والثقافية من متغيرات أدى إلى تغير في مبنى النصوص الأدبية ومعناها، ومن مظاهر تلك التحولات ما يأتي:

- دخول أعراق متعددة في دين الله أفواجا مع الانفتاح على الثقافات الأخرى المجاورة وازدهار الحركة التجارية كان له دوره في سلوك الأدب العربي بعامة والكتابة القصصية بخاصة مسلكا تمثل فيه المقامة شكلا من أشكال التواصل/ التراسل الثقافي، وبنية سردية متأسسة على الاستهلال السردي والراوي المفارق لمرويِّه وبناء العالم الفني وما فيه من أزمنة سردية، تقوم وفقا لتوصيف(بول ريكور P. Ricœur)على معنيين أساسيين؛ أولاهما زمن التفاعل بين الشخصيات والظروف، وثانيهما زمن جمهور القصة ومستمعيها، فلا يكتمل النص إلا بوجود القارئ الذي يكمل أفق التجربة بأفق التوقع؛ لتصبح الحياة نفسها سلسلة من المتواليات السردية، ويصبح السرد واقعا معيشا[22].

هو الواقع المتشكل نصيا في متن مقامات الهمذاني والذي يؤثثه مضمونا فضاء تيمي ينزع أحيانا إلى استحضار ما يبرر موقفه ويعزز حجته ويخدم دافع التكدي لدى البطل؛ كتوظيف الحديث النبوي الشريف بما هو مرجعية من مرجعيات الثقافة الإسلامية: "أثارني ورفقةً وليمة، فأجبت إليها للحديث المأثور عن رسول الله صلى الله عليه وسلم: لو دُعيتُ إلى كِراع لأجبتُ، ولو أهدي إليّ ذراع لقبلت"[23]، وفي موضع آخر نلفي ردة فعل من

راوي المقامة عيسى بن هشام، وهو يستهجن تشددّ بعض الأئمة في العبادات وما قد يصحبه من نفور لقلة إيمان أو ضعف عقيدة[24].

– أدى التحول الاجتماعي أخلاقا وصفات نتيجة حضور العنصر الأجنبي بعاداته وتقاليده وأعرافه وطرائق تعامله إلى ظهور طباع غريبة على المجتمع العربي؛ مثل البخل والكدية وهما الصفتان اللتان لم يعرفهما العربي في واقع مجتمعه المعروف بالجود والكرم وعزة النفس وكراهية المذلة والهوان.

لذلك فإن البحث في نموذج ما من السرديات القديمة، مرتبط باستنطاق طبيعة التفاعل بين النص والسياق الاجتماعي– الثقافي الذي يسهم بشكل أو بآخر في تحديد مضمون النصوص ووظائفها، وهذا ما يبرر اختلاف أنماط النصوص باختلاف أنواع الثقافات المنتمية إليها، ومستويات تلقيها سواء أكانت خارجية متصلة بالمؤلف والقارئ أم كانت داخلية مقرونة بالراوي والمروي له، وتلك عناصر يسنح تواجدها بفهم ما يشتمل عليه الخطاب السردي من مراحل أساسية تبدو للوهلة الأولى بنية سردية تقليدية: الحالة الأولية (L'état initial)، التحولات الطارئة، والحالة النهائية (L'état final)، ويشتمل أيضا على تدرج معين تفرضه مجريات الأحداث وتعاقبها[25].

ومن الأمثلة على هذا التوجه السردي البنائي ما تضمنته (المقامة العلمية): "حدثنا عيسى بن هشام قال: كنت في بعض مطارح الغربة محتارا، فإذا أنا برجل يقول لآخر: بم أدركتَ العلم؟ وهو يجيبه قال: طلبته فوجدته بعيد المرام لا يصطاد بالسهام ولا يُقسم بالأزلام ولا يُرى في المنام ولا يُضبط باللجام ولا يُورث عن الأعمام، ولا يُستعار من الكرام، فتوسلت إليه بافتراش المدر واستناد الحجر وردّ الضجر وركوب الخطر وإدمان السهر واصطحاب السفر وكثرة النظر وإعمال الفكر، فوجدته شيئا لا يصلح إلا للغرس، ولا يُغرس إلا في النفس وصيدا لا يقع إلا في الندر، ولا ينشب إلا في الصدر، وطائرا لا يخدعه إلا قنص اللفظ ولا يعلقه إلا شرك الحفظ، فحملته على الروح وحبسته

على العين وأنفقت من العيش وخزنت في القلب وحررت بالدرس، واسترحت من النظر إلى التحقيق ومن التحقيق إلى التعليق واستعنت في ذلك بالتوفيق، فسمعت من الكلام ما فتق السمع ووصل إلى القلب وتغلغل في الصدر فقلت: يا فتى ومن أين مطلع هذه الشمس؟ فجعل يقول:

إسكنـدرية داري لو قـرّ فيها قراري

لكنّ بالشام ليلي وبالعــراق نهاري"[26]

حيث ينبني الاستهلال على عبارة مشتركة بين المقامات جميعها(حدثنا) مع الفاعل نحويا والراوي سرديا عيسى بن هشام، على أنّ هذا التوظيف ليس بمنأى، من منظور تأويلي، عن طرائق نقل الأحاديث النبوية اعتمادا على الأسانيد والرواية وما يصح فيها وما يُرد، لتحيلنا تراتبية السرد وجريان أحداثه على (رجل يقول) مشبعا بالحكم والتجارب والمعارف وبُعد النظر فيما يتعلق بالعلم ومساراته وكيفية تلقيه وطلبه، مختتما كلامه بأبيات شعرية تعبيرا منه عن فصاحته وسعة اطلاعه وكثرة تنقلاته بحثا عن مصادر العلم والمعرفة غير أنّه لم يُفصح، مثلما تعوّد عليه القارئ في مثل هذا النوع من المقامات، عن كنيته ولقبه (أبو الفتح الإسكندري)، بل لمّح إلى ذاك بدلالة مكانية في صدر البيت الأول (إسكندرية داري)، وبين محطتي الاستهلال والاختتام يتموقع السرد لتتبري السرديات باحثة عن طبيعة هذه المادة وما تتفرد به عمّا سواها من أنماط الكتابات الأخرى.

وأمّا عن حركة البطل، انطلاقا من ملفوظاته السردية، فإنها مرتبطة بمكان غير محدد في (مطارح الغربة) على حدّ توصيف عيسى بن هشام في فاتحة المقامة، ومع ذلك لم تنقطع رابطة الانتماء إلى مكان النشأة الأولى (الإسكندرية) المصرح به في متن البيتين الشعريين، والإشارة أيضا إلى التنقل

الدائم والانتقال في حواضر العراق والشام، لتزداد معها التجارب وتتنوع المغامرات.

والمتمعن في هذه الشخصية بأقوالها وتصرفاتها وطبائعها يجدها تتحدد وظيفيا من خلال تموقعها داخل العمل السردي من جهة وعلاقاتها التي تنسجها مع الشخصيات المساعدة من جهة أخرى، أي إنها تتعالق نصيا مع وحدات من مستوى أعلى (العوامل) أو وحدات من مستوى أدنى (الصفات المميزة)[27]. ويتأسس هذا التوجه الفني في بناء الشخصية على ما تتضمنه المؤشرات النصية من معطيات متصلة بأهداف المقامة ودواعي ظهورها، وقدرتها على تجاوز حدود الكتابة وسعيها لإثبات وجودها ضمن المنظومة الثقافية التي كانت سائدة آنذاك.

ختاما تشكل العناصر النصية النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص الأدبية، ومنها على الخصوص فن المقامة الذي نشأ في أحضان ثقافية واجتماعية كان لها أثرها في استمرار صنوف أدبية معينة واضمحلال أخرى، فما يضمن حضور النص حتى يتسنى له تحقيق دوامه واستمراريته هو وجود حواضن ينشأ فيها ويدخل في تفاعل مع أنساقها.

إنّ البحث عن منطلقات المكون السردي في مقامات الهمذاني معناه استنطاق تلك الحواضن واستقصاء لمستويات التلقي وعمق التفاعل النصي للمقامة، درءا لغربة عناصر تشكيلها الفني، فكأننا إزاء غواية السرد وقد عاد بنا القهقرى قرونا إلى الوراء.

ولا شك في أن تحليل المكون السردي لمقامات الهمذاني هو محاولة للتأكيد على أهمية المعطى السوسيو– ثقافي في إضفاء خصوصية أجناسية على المقامة العربية، وليست فرضا لقراءة معينة تُحمّل النص الأدبي ما لا يطيق، لهذا اتكأت هذه المقاربة على ما يمثله نص المقامة من تراكم كمي ونوعي، يحتاج إلى دقة التحليل وعمق المعالجة بالوقوف على المضمر/

المخبوء في تلك النصوص القصصية التي لا تكتفي في بعدها الوظيفي بتقنيات الكتابة السردية؛ بل تحيل على مجموعة من الصفات المتعلّقة بالسرد، والأحوال الخاصة به، وما لها من مميزات بنائية وأسلوبية استعانة بأدوات إجرائية يتحدد بموجبها انتماء تلك النصوص وخصائصها الأجناسية ضمن ما تمليه أصول النظرية الأدبية ونطاقات اشتغالها.

الهوامش:

---

[1]ينظر: حميد لحميداني: مرجع سابق، ص45.

[2] – ينظر: عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ط03، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2005، ص13.

[3]– ينظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص10.

[4]– ينظر: ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص 102.

[5]– ينظر: عبد الفتاح كيليطو: المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ط02، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 39.

[6]– بديع الزمان الهمذاني: مقاماته، ط01، مطبعة السعادة، مصر، د/ ت، ص102.

[7]–ينظر: عبد الفتاح كيليطو: المرجع السابق نفسه، ص 42.

[8]– بديع الزمان الهمذاني هو أبو الفضل أحمد بن الحسين الملقب ببديع الزمان ولد سنة 385هـ، ونشأ بهمذان وانتقل إلى جرجان وأقام بها مدة ثم انتقل إلى نيسابور سنة 382هـ حيث أملى فيها مقاماته مات سنة 398هـ. ينظر: عمر عروة: النثر الفني القديم، د/ ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، د/ ت، ص 110.

[9] -بديع الزمان الهمذاني: مصدر سابق، ص73.

[10]- بديع الزمان الهمذاني: المصدر نفسه، ص18.

[11]– ينظر: ركان الصفدي: مرجع سابق، ص147.

[12]-بديع الزمان الهمذاني: مصدر سابق، ص48/47.

[13]-بديع الزمان الهمذاني: المصدر نفسه، ص09.

[14]-بديع الزمان الهمذاني: مصدر سابق، ص36.

[15]- عبد الفتاح كيليطو: مرجع سابق، ص 13.

[16]- بديع الزمان الهمذاني: مصدر سابق، ص32.

[17]- ينظر: عبد الفتاح كيليطو: مرجع سابق، ص 13/ 14.

[18]- ينظر: محمد ونان جاسم: المفارقة في القصص (دراسة في التأويل السردي)، ط01، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010، ص 17.

[19]- عبد الفتاح كيليطو: مرجع سابق، ص 19.

[20]- عبد الفتاح كيليطو: المرجع نفسه، ص 08.

[21]- ينظر: عبد الفتاح كيليطو: المرجع نفسه، ص23

[22]- ينظر: بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص 32.

[23]- بديع الزمان الهمذاني: مصدر سابق، ص 51.

[24]- ومن أمثلته (المقامة الجاحظية)، يراجع في هذا الصدد النسخة المعتمدة في الدراسة: بديع الزمان الهمذاني: مقاماته، ط01، مطبعة السعادة، مصر، د/ ت.

[25]- ينظر: محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالاته التطبيقية، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 110.

[26]- بديع الزمان الهمذاني: مصدر سابق، ص 155/ 156.

[27]- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص10.

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 (02)، العدد(02) – جوان2016
العدد 04 من المجلة

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

المجلد 02، العدد 02، جوان 2016

ر د م د: 2477-9792 ر د م د: 2588-2422
رقم الإيداع القانوني: 342-2015