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

المجلد 04، العدد 03، أوت 2018

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

مجلة الآداب واللغات

مجلّة علميّة دوليّة محكمة نصف سنويّة
تعنى بالأبحاث والدّراسات الأدبيّة واللّغويّة
تصدر عن كلية الآداب واللغات جامعة محمد البشير الإبراهيمي
برج بوعريريج – الجزائر
ر.د.م.د: 2477-9792 ر.ت.م.د إ: 2422-2588
رقم الإيداع: 2015/ 342

المجلد (04)، العدد(03) – أوت 2018
العدد 08من المجلة

مجلة

الآداب واللغات

مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية

تعنى بالأبحاث والدراسات الأدبية واللغوية

ISSN : 2477-9792 **ر . د . م . د:**

EISSN : 2588-242 **ر .ت. م. د إ :**

م. ت. ع if 2.095

مجلة الآداب واللغات

مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية

تعنى بالأبحاث والدراسات الأدبية واللغوية

تصدر عن كلية الآداب واللغات بجامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج

المدير الشرفي للمجلة

أ.د.عبد الكريم بن يعيش

مدير الجامعة

مدير المجلة مسؤول النشر

أ.د. رحيم حسين

عميد كلية الآداب واللغات

رئيس التحرير

د. رابح بن خوية

نائب رئيس التحرير

د. جمعة بن سالم

محرر مساعد

د. عبد اللّه بن صفية

محرر مساعد

د. سميرة موساوي

سكرتير التحرير

ياسين نايت صغير

توجه المراسلات والأبحاث إلى السيد:

رئيس تحرير مجلة الآداب واللغات

كلية الآداب واللغات، جامعة محمدالبشير الإبراهيمي برج بوعريريج

34230الجزائر

هاتف/فاكس: 00213(0)35816120

00213(0)35816103

موقع المجلة على منصة المجلات العلمية الجزائرية

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

الهيئة الاستشارية والعلمية

أ.د. فيصل حصيد	خنشلة	أ.د. محمد جواد البدراني	العراق
أ.د. عبد الغني بن الشيخ	المسيلة	أ.د. عبد الرحمن بن يطو	المسيلة
أ.د أحمد ويس	البحرين	د. سماح بن خروف	برج بوعريريج
د. عادل بوديار	تبسة	أ.د. الخامسة علاوي	قسنطينة
د. غزلان هاشمي	سوق أهراس	د. حسن دواس	سكيكدد.
د. ناصر بركة	المسيلة	د.فطيمة براهمي	سيدي بلعباس
د. نبيل بو السليو	سكيكدة	د. بوبكر الصديق صابري	برج بوعريريج
د. عزوز زرقان	برج بوعريريج	د. رابح بن خوية	برج بوعريريج
د. عبدالله بن صفية	برج بوعريريج	د. زهور شتوح	باتنة1
د. جمعة بن سالم	برج بوعريريج	د.كلثوم صوالح	برج بو عريريج
د. عبد الكريم بن محمد	برج بوعريريج	د.صالح قسيس	برج بوعريريج
د.سليمان بوراس	المسيلة	د.محمد مدور	غرداية
أ.د.منصور بوناب عبد الحق	سكيكدة	د.زهور شتوح	باتنة1
فتيحة بلحاجي	مغنية	د. علوي نسيمة	سكيكدة
مراد قفي	المسيلة	د.راضية شراك	بريكة
أ.د. عزوز قربوع	سكيكدة	د.نادية بوحديد	باتنة
د. سعاد بن عباس	أم البواقي		

قواعد النشر في المجلة

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

***

المحتويات

افتتاحية	08
النحـــو: مفهومُـــه واصطلاحاتـه عند القدمـاء أ.المضرري محمد الغالي كلية الآداب والعلوم الإنسانية- فاس- المغرب	18.09
المثل الشعبي من محلية الوضع إلى عالمية الاستعمال د. بوبكر الصّديق صابري جامعة برج بوعريريج	27.19
جماليات النّص المسرحيّ الجزائري وآليات تلقيه؛ مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة أنموذجا د. صالح قسيس جامعة برج بوعريريج	52.28
تمظهر التراث في الرواية الجزائرية ؛ رواية عتبات المتاهة لأحمد عبد الكريم د. براهمي فطيمة جامعة سيدي بلعباس	74.53
جماليات الفضاء الأسطوري عند أدونيس؛ قراءة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي د. طارق زيناي المركز الجامعي ميلة	106.75
إستراتيجية الإقناع في التراث البلاغي العربي؛ مقاربة تداولية د. سليم حمدان جامعة الوادي	123.107
من أسرار التشبيه في القرآن الكريم د.حميودة عبود جامعة سكيكدة	144.124
حسن المقال في فن المقام عند البشير الابراهيمي د.أم السعد فضيلي جامعة برج بوعريريج	177.145
مستويات اللغة في القصيدة الجزائرية الجديدة د. ميلود شنوفي جامعة البليدة 2	199.178
رموز المرأة في الشعر الجاهلي د. فريدة بن عاشور جامعة سكيكدة	214-200
تداولية الصُورة الدّرامية في قصيدة (بغداد الأطفال قادمون) لمحمّد علي الرّباوي د. رابح بن خوية نبيلة أعدور طالبة دكتوراه، جامعة برج بوعريريج	244-215
دلالة أسماء الشـــخصيات في الرواية الجزائرية؛ الرماد الذي غسل الماء	264-245

لعز الدين جلاوجي أنموذجا د. مزاري عبد القادر مخفي إكرام طالبة دكتوراه، جامعة مستغانم	
أثر المنطق الأرسطي في مفاهيم الشعرية في النقد العربي القديم دراسة في كتاب "نقد الشعر" لـ:"قدامة بن جعفر" أ.د فيصل حصيد محمد بلقوت طالب دكتوراه جامعة خنشلة	280-265
الأسلوبية السوسيولوجية بديلا للأسلوبية التقليدية في دراسة الخطاب الروائي د. مبروك دريدي تقية هاجر طالبة دكتوراه، جامعة سطيف2	300-281
فاعلية الجسد القبيح ودلالته في الرواية الجزائرية المعاصرة عرش معشق لربيعة جلطي أنموذجا أ.د. فيصل حصيد مسعودة عويدان طالبة دكتوراه جامعة خنشلة	320-301
التجريب في رواية مفتاح الشقة الخامسة للروائي وهاب خالد وانفتاحها على الأنواع الأخرى (الرسم، الموسيقى(الأغنية) ...) د. بلقاسم ذوادي ليندة بن عباس طالبة دكتوراه جامعة برج بوعريريج	340-321
علاقة إنثوغرافيا التواصل بسيمياء الثقافة؛ القدرة التواصلية مقابل القدرة اللغوية عباس محمد الطاهر طالب دكتوراه ، جامعة بجاية	369-341
Yasmina ou le personnage idéologique d'Isabelle Eberhardt *Djebara Tin Hinan ENS de Bouzaréah ALGÉR*	11-1
Les questionnaires de lecture au regard des élèves de troisième année secondaire *Dr. Maria Dris Centre Universitaire de Mila*	29-12

افتتاحية

يسرنا أن نقدم إلى زملائنا الأساتذة والباحثين وأبنائنا الطلبة، وإلى كافة المهتمين بحقل الآداب واللغات، العدد الثامن – جوان 2018 من مجلتنا "مجلة الآداب واللغات"، الذي يتضمن مجموعة من الأبحاث الهامة والمتنوعة في مجالات اللغة والنقد والبلاغة والرواية والمسرح والقصيدة والسيمياء، منها ثلاثة أبحاث باللغة الفرنسية، اثنان منها عبارة عن دراسات ميدانية. وعموما فقد حرصت هيئة تحرير المجلة على هذا الانتقاء المنوع حتى تستجيب لمختلف الاهتمامات البحثية.

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

نسعد دوما بتجديد النداء إلى كافة الباحثين في مجال اهتمامات المجلة بتقديم مقترحاتهم قصد نشرها في الأعداد القادمة، مع لفت الانتباه إلى ضرورة التقيد بقواعد النشر بالمجلة، فضلا عن تحري الجدة في البحث والدقة في الموضوع والسلاسة في الطرح والعمق المعالجة. كما ونجدد التنبيه إلى أن الأبحاث المقترحة للنشر يجب إرسالها على حساب المجلة في البوابة الوطنية للمجلات العلمية ASJP:

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

عميد الكلية

أ.د. رحيم حسين

النحـو: مفهومُــه واصطلاحاتـه عند القدمـاء

أ.المضرري محمد الغالي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية – فاس – المغرب

الملخص:

تهدف هذه الورقة إلى تقديم فكرة واضحة عن مفهوم النحو وتبيان أهميته من جهة، وإلى إبراز اصطلاحاته عند النحاة القدماء من جهة أخرى.

كما تهدف هذه الورقة إلى تبيان معاني النحو ودلالته عند المؤدبين والمقرئين وكيفية انتقال هذا المصطلح ـ النحو ـ من معناه اللغوي إلى معناه الاصطلاحي.

ولقد اعتمدنا المنهج الوصفي والتاريخي، فالوصفي قائم على استقراء معاني النحو ودلالاته، أما التاريخي فقائمعلى تتبع معاني النحو واصطلاحاته كما عبر عنها القدماء. هذا، ولقد توصلنا من خلال هذه الورقة إلى أن النحو قبل أن يصبح صناعة أو علما استعمل بمعان عدة، ثم تطور دلاليا ليعبر عن تلك الاصطلاحات النحوية التي تخص المهتمين والمنشغلين بها.

الكلمات المفاتيح: النحو ـ النحاة ـ الاصطلاحات ـ الإعجام ـ الكلام ـ الإعراب ـ العربية ـ

Grammar: Its Concept and Terminologies of the Ancient Grammarians

Abstract:

This paper aims at presenting academically a deep insight into the concept of Grammar by specifying its importance and demonstrating its Terminology of the Ancient Grammarians. Moreover, this project sheds lights on identifying the senses of Grammar and its significances by linguists and university students, and how such Terminology- Grammar- moves from its linguistic meaning to its terminological one. In this regard, we use descriptive and historical Methodology. The former is based on deciphering the meanings of Grammar and its significances. The latter is focused on analyzing the meanings of Grammar and its Terminology as being presented by the Ancients. Thus, the findings show that Grammar before it was a construction or a science; it is used with

various meanings. Then it is developed semantically to express those grammatical terminologies that concern those who are interested in such scientific study like grammarians, researchers, university students…etc.
Key Words: **Grammar-Grammarians- Terminologies-Ambiguity-Speech- Parsing-Arabic.**

تمهيـــد:

الحديث عن النحو حديث عن قواعد اللغة العربية وأصولها ومعانيها، ذلك أن النحو هو جوهر اللغة العربية وسر فصاحتها وكيانها، حيث به تُعرف أحوال الكلم وما يطرأ عليها من صحة وسقام، وبه تُضبط المسائل النحوية وتتعين الضوابط الشرعية، وإليه يرجع الفضل في ضبط اللسان والقلم من اللحن.

وعلم النحو صناعة كباقي الصناعات، ولكل صناعة اصطلاحاتها الخاصة بها، وعليه، فعلم النحو له اصطلاحات خاصة به هي التي اصطلح على تسميتها ب "الاصطلاحات النحوية".وقبل الحديث عن هذه الاصطلاحات لا ضير أن نشير أولا إلى مفهوم النحو كما عبر عنه النحاة القدماء.

أولا: مفهوم النحو:

النحو فهو في اللغة: القصد والسبيل، يقال: "سِر على هذا النحو"[1]، بمعنى سر على هذا القصد والطريق، ومنه قولهم: نحاه ينحوه، وانتحاءً ونحواً. قال الأزهري: قال الليث "النحو القصد نحو الشيء، نحوت نحو فلان إذا قصدت قصده، قال: وبلغنا أن أبا الأسْوَد وضع وجوه العربية وقال للناس: انحوا نحوه فسمي نحْواً"، ونحو الشيء هي جهته المقصودة، لذلك ف"النحو في كلامالعرب هو القصد"[2].وقد جمع الإمام الداودي معاني النحو في اللغة فقال[3]:

للنحو سبع معان قد أتت لغة *** جمعتها ضمن بيت مفرد كَمُــلا

قَصْد، ومَثَل، ومقدار، وناحيــة *** نوع، أو بعض، وحرف، فاحفظ المَثَلاَ

ويرى بعض الباحثين أن التسمية جاءت من استخدام المؤدبين والمقرئين، حيث كانوا يستعملون كلمة "نحو" ليدلوا بها على طريقة العرب في التعبير عن مقولة أو عبارة ما، كأن يقال مثلا "العرب تنحو في هذا كذا، ونحو العرب في هذا كذا، أو يسأل: كيف تنحوا العرب في هذا؟ أو من قولهم: فلان ينحوا في كلامه نحو العرب"[4]، ومن تم انتقلت كلمة "نحو" من معناها اللغوي المعجمي إلى معناها الاصطلاحي.

ويبدو أن هذا الرأي صحيح، ويدل على ذلك تعريف ابن جني الذي عرف النحو بقوله: "هو انتحاء سَمْتِ كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره، كالتثنية، والجمع، والتحقير، والتكسير، والإضافة، والنسب... وهو في الأصل مصدر شائع، أي نحوت نحوا، كقولك: قصدت قصدا، ثم خص به انتحاء هذا القبيل من العلم"[5].

وهو "علم يعرف به كيفية التركيب العربي صحة وسَقَاماً، كيفية ما يتعلق بالألفاظ من حيث وقوعُها فيه"[6]، قال ابن السكيت: "نحا نحوه ينحوه إذا قصده، ونحا الشيء، يَنْحاه ينحوه، إذا حرفه، ومنه سمي النحوي نحوياً لأنه يحرف الكلام إلى وجوه الإعراب"[7].

ويعرفه السيوطي بقوله: "النحو صناعة علمية ينظر بها أصحابها في ألفاظ العرب من جهة ما يتألف بحسب استعمالهم لتعرف النسبة بين صيغة النظم وصورة المعنى، فيتوصل بإحداهما إلى الأخرى"[8].

والنحو به تُعرف أحوال الكلم إعرابا وبناء، وبما هو "علم بأصول يعرف بها صحة الكلام وفساده"[9].

وقال ابن السراج: "النحو علم استخرجه المتقدمون من استقراء كلام العرب"[10].

وقال الأشموني في شرحه على ألفية ابن مالك: "هو العلم المستخرج بالمقاييس من استقراء كلام العرب الموصلة إلى معرفة أحكام أجزائه التي ائتلف منها"[11].

وحده ابن الأنبا ري بقوله: "النحو علم بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب، فمن أنكر القياس فقد أنكر النحو"[12].

ويعرف الجرجاني النحو فيقول: "هو علم بقوانين يعرف بها أحوال التراكيب العربية من الإعراب والبناء وغيرهما"[13].

أما الفاكهي فحده بقوله النحو: "علم بأصول يعرف بها أحوال الكلم، إعرابا وبناء"[14]. وغاية النحو "بيان الإعراب وتفصيل أحكامه، حتى سماه بعضهم علم الإعراب"[15].

وعليه؛ يلاحظ أن النحو- اصطلاحا - منقول من المعنى اللغوي الذي هو القصد، وخص به هذا العلم، يقول الكفوي: "وهكذا انتقل اصطلاح النحو من المعنى اللغوي وهو القصد والطريق إلى المعنى الاصطلاحي كعلم قائم بذاته له قواعده وضوابطه وأقيسته الخاصة"[16].

إلا أنه ينبغي التنبيه على أن لفظ النحو لم يجر على ألسنة العرب المتقدمين ولا نحاتهم أثناء مناقشاتهم ومحاوراتهم، وإنما استعملوا اصطلاحات أخرى، ليعبروا بها عن هذا اللفظ.

ثانيا: اصطلاحات النحو عند القدماء:

عبر القدماء عن مصطلح "النحو" بمجموعة من الاصطلاحات، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يلي:

1- النقط: نقط الإعراب ونقط الإعجام

أ- نقط الإعراب:

جاء في "الإصابة" لابن حجر العسقلاني أن أول من وضع العربية ونقط المصاحف أبو الأسود الدّؤلي، فكان اهتمامه منصبا على الحركات التي يقع فيها الإشكال على المتكلم والمبتدئ، وعندما أحس الدؤلي بتسرب اللحن في المصحف، سلك منهجا تذوقيا لتحديد أماكن الحركات على الحروف، حيث أتى بكاتب فقال له: "إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف فأنقط نقطة فوقه، فإن ضممت فمي فأنقط

نقطة فوقه على أعلاه، فإن كسرت فاجعل نقطة تحت الحرف، فإن أتبعت شيئا من ذلك غنة فاجعل مكان النقطة نقطتين"[17]، وقد اصطلح العلماء على تسمية هذه النقط باسم "نقط الإعراب" أو "نقط الشكل"، كما تسمى أيضا "النقط المدور"، ووظيفة هذه النقط التفريق بين الحركات المختلفة في اللفظ.

وللإشارة أن أبا الأسود لم يُنقِّط كل كلمات القرآن الكريم، وإنما اقتصر عمله على الضرورات والمشكلات، كتلك التي تقع في أواخر الكلمات؛ لأنه لو شكل الحرف من أوله إلى آخره لأظلم الكتاب كما قال أبو عمرو الداني.

ب- نقط الإعجام:

ونقط الإعجام جاءت متأخرة عن عصر أبي الأسود الدؤلي، فإذا كانت المرحلة الأولى تتمثل في جمع القرآن الكريم، والثانية في التوصل إلى القواعد النحوية، فإن المرحلة الثالثة التي تعد مرحلة "نقط الإعجام" تمثلت في المحافظة على القرآن الكريم من اللحن والتحريف والتصحيف، وقد عرّف الزِّنجاني الإعجام بقوله: "تمييز الحروف المشابهة بوضع النقط لمنع اللبس..."[18] ، فهدفه حماية القرآن الكريم من التحريف، وخاصة في الحروف المتشابهة كالدال والذال، والراء والزاي، والحاء والخاء والجيم.....

وقد ميزوا بين نقط الإعجام التي وضعها نصر بن عاصم على أصح الروايات، ونقط الإعراب التي اخترعها أبو الأسود، بأن جعلوا هاته الأخيرة نقطا حمراء، وأما الأولى (نقط الإعراب) فجعلوها من نفس مداد كلمات القرآن الكريم، كما أن نقط الإعجام نقط حروف وضعت للتفريق بين الحروف المتشابهة منها في الرسم؛ أما نقط الإعراب، فهي نقط حروف كذلك، لكن هدفها التفريق بين الحركات المختلفة في اللفظ، فهما بهذا المعنى يتفقان في التسمية ويختلفان في الوظيفة.

2ـ الكلام:

وهو ثاني الاصطلاحات المبكرة لهذا العلم، قال أبو الأسود عندما سمع اللحن في كلام بعض الموالي: "هؤلاء الموالي قد رغبوا في الإسلام ودخلوا في الإسلام

فصاروا لنا أخوة فلو علمنا هم الكلام"[19]، فأبو الأسود لا يقصد هنا أن يتعلموا معاني الكلام فحسب، بل يريد منهم أن يتعلموا طرق العرب في التعبير، أي لا ينبغي أن يقتصر هؤلاء الموالي على معاني ودلالات الكلام، وإنما يطلب منهم أن يتعلموا أسلوب العربية ونحوها، لأنه من ضبط أساليب وقواعد العربية فقد هان عليه فهم معانيها.

3ـ العربية:

لُوحِظ في كثير من الروايات إطلاق لفظ "العربية" بمعنى "النحو"، قال ابن سلام (ت 232 هـ) "وكان أول من أسس العربية وفتح بابها، وأنهج سبيلها، ووضع قياسها أبو الأسود الدؤلي"[20]، وعن عاصم (ت 128هـ) قال: "جاء أبو الأسود الدؤلي إلى عبيد الله بن زياد يستأذنه في أن يضع العربية فأبى..."[21] ، وعن يحي بن عتيق، قال: قلت للحسن: "يا أبا سعيد الرجل يتعلم العربية يلتمس بها حسن المنطق ويقيم بها قراءته؟، قال "حسنا يا أخي فتعلمها، فإن الرجل يقرأ الآية فيعي بوجهها فيهلك فيها"[22]، وقال عبيدة معمر بن المثنى (ت 210هـ) "أخذ أبو الأسود عن علي بن أبي طالب العربية"[23]، وقال ابن حجر العسقلاني في "الإصابة": "أول من ضبط المصحف ووضع العربية أبو الأسود"[24]. فهؤلاء أطلقوا لفظة "العربية" وهم يريدون اصطلاح "النحو" كأن علم النحو والعربية مترادفان، ويبدو – في نظرنا – أن العربية أعم من النحو لأن النحو علم يبحث عن أحوال أواخر الكلم إعرابا وبناء؛ أما العربية فتشمل الإعراب، والصرف، والأصوات، والبلاغة وغير ذلك.

والعربية تعني فيما تعنيه الفصاحة والبلاغة، قال العلامة ابن خلدون: "إن العرب ما يزالون موسومين بين الأمم بالبيان في الكلام، والفصاحة في المنطق، والذلاقة في اللسان، ولذلك سموا بهذا الاسم، فإنه مشتق من الإبانة لقولهم: أعرب الرجل عما في ضميره إذا أبان عنه"[25].

وما وصل إلينا من العصور ما قبل الإسلام من أدب وحكم وأمثال ينهض دليلا على فصاحة العربي وقدرته على البيان، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك بقوله تعالى: "إنا أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون". (يوسف، الآية 2).

4- علم الإعراب:

وهو أحد الاصطلاحات التي كانت شائعة في القرن الأول للهجرة، ومصطلح "علم الإعراب" له مفهومان:

أولهما: مفهوم يسبق نشأة النحو العربي، وهو فيه بمعنى انتحاء سبيل العرب في الكلام والإبانة، أو بمعنى تحقيق إعراب الكلام حالة القراءة، وهو ما يفهم من قول عمر بن الخطاب رضي الله عنه "وليعلم أبو الأسود الأعراب"[26]، وقوله أيضا: "تعلموا إعراب القرآن كما تتعلمون حفظه"[27].

وثانيهما: مفهوم جاء بعد نشأة النحو، فالمراد به ما يرادف النحو، وهو ما يفهم من قول ابن يعيش: "ويرون، ويعني الفقهاء: الكلام في معظم أبواب أصول الفقه ومسائله مبنيا على علم الإعراب"[28]، بل إن ابن جني سمى كتابه: "سر صناعة الإعراب" مع أن الكتاب يتحدث عن الحروف والأصوات في أكثر مباحثه. هذا، ويرى الدكتور أحمد جميل الشامي أن النحو مرادف للإعراب مستدلا بقول ابن منظور: "أن النحوي سمي من النحو، لأنه يحرف الكلام إلى وجوه الإعراب"[29]، وكذا قول ابن هشام الأنصاري في سياق حديثه عن أهمية النحو الذي هو علم الإعراب نفسه: "ذلك علم الإعراب الهادي إلى صوب الصواب"[30].

5- المجاز:

وهو من الاصطلاحات الأولى التي جاءت بمعنى "النحو"، ويقصد به أيضا طريق العرب في التعبير، وهو اصطلاح فيه شيء من الشمول لعلم العربية فهو "لا يقف عند العناية بأواخر الكلم إعرابا وبناء، بل يتناول طرائق القول، ويبين ما يجب أن تكون عليه الكلمة في الجملة، ونظام الجمل بعضها مع بعض حتى تؤدي المعاني من المتكلم إلى السامع"[31].

بناء على ما تقدم؛ يلاحظ أن هذه الاصطلاحات المعبرة عن مصطلح "النحو" (النقط، العربية، علم الإعراب، الكلام، المجاز) سارت جنبا إلى جنب عند نحاة القرن الأول، وأوائل القرن الثاني للهجرة فأبو الأسود الدؤلي ومن عاصروه لم يؤثر عنهم استعمال اصطلاح النحو، وهو أمر طبيعي لأن علم النحو نشأ نشأة فطرية، شأنه في ذلك شأن سائر العلوم، وعليه، فمصطلح "النحو" لم يظهر بهذا المعنى إلا في القرن الثاني الهجري، وأول من استعمل هذا المصطلح عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي (ت 117 هـ) حين سأله يونس بن حبيب: "هل يقول أحد الصويق؟ بمعنى السويق، قال له: نعم، عمرو بن تميم تقولها، وما تريد إلى هذا، عليك بباب من النحو يطرد وينقاس"[32].

خلاصـــة:

أخلص إلى أن النحو قبل أن أصبح علما وصناعة تخص المصطلحات النحوية استعمل بمعان سبقت الإشارة إليها، ثم تطور دلاليا ليعبر عن تلك الألفاظ والتعابير الاصطلاحية التي تخص جمهرة المشتغلين بها، وتعبر عن إنتاجهم وإجراءاتهم اتجاه النظرية النحوية.

الإحالات والهوامش:

1- الخلاصة في النحو، للدكتور عبد البديع النيرباني، ط1، 1431هـ/ 2010م، مكتبة نور الهداية ـ حلب ـ، ص 5.

2- الضروري في صناعة النحو، للقاضي أبي الوليد ابن رشد، تحقيق ودراسة: الدكتور منصور علي عبد السميع، تقديم: الأستاذ الدكتور حمد إبراهيم عبادة، ط1، 2010م، ص 99.

3- النظر النحوي أصوله وجوامعه (بحث في ضوابط التأمل اللغوي عند النحاة العرب، خلال كتاب سيبويه)، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في اللغويات، إعداد الطالب عبد الرحمان بودراع، إشراف أحمد العلوي، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، 1998/1997م، ص7.

4- مراحل تطور الدرس النحوي، للدكتور عبد الله بن حَمَد الخثران، 1413هـ/ 1993م، دار المعرفة الجامعية ـ الإسكندرية ص 64.

5- الخصائص، لأبي فتح عثمان بن جني، تحقيق مجمد علي النجار، دار الكتب المصرية(القسم الأدبي)، المكتبة العلمية، ج1، ص34.
6- المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، للدكتور عوض محمد القوزي، جامعة الرياض، ط1، 1401هـ/ 1981م، ص 7
7- نفسه، ص7
8- الاقتراح في أصول النحو، لأبي الفضل عبد الرحمان بن الكمال أبو بكر جلال الدين السيوطي، تحقيق محمد حسن إسماعيل الشافعي، دار الكتب العلمية، ط1، 1998م، ص7.
9- المصطلح النحوي في تراث فخر الدين الرازي (أقسام الكلم نموذجا)، إعداد محمد الدحماني، إشراف الشاهد البوشيخي، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في اللسانيات، جامعة محمد الأول، وجدة، 2006م، ج1، ص 13
10- الأصول في النحو، لابن السراج (أبو بكر محمد بن سهل، ت 316هـ)، تحقيق الدكتور عبد الرحمان الحسين الفتيلي، مؤسسة الرسالة، ج1، ص35.
11- ينظر النحو العربي: قضاياه ومراحل تطوره، للدكتور أحمد جميل شامي، دار الحضارة للطباعة والنشر، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، 1997م، 1418هـ، ص11,
12- إحياء النحو، (دراسة وتحليل ونقد)، لإبراهيم مصطفى، مجلة كلية التربية الأساسية، ـ الجامعة المستنصرية ـ، العدد 43، ص 76. ثم ينظر كتاب الإغراب في جدل الإعراب ولُمَعُ الأدلة في أصول النحو،(رسالتان لأبي البركات عبد الرحمان كمال الدين بن محمد الأنباري)، تحقيق سعيد الأفغاني، مطبعة الجامعة السورية، ـ دمشق، 1997م، ص 95.
13- النحو العربي في ضوء اللسانيات الحديثة، للدكتور جنان التميمي، ط1، 2013م، دار الفرابي، بيروت ـ لبنان ـ، ص14
14- شرح كتاب الحدود في النحو، للدكتور عبد الله بن أحمد الفاكهي، تحقيق الدكتور المتولي رمضان أحمد الدميري، دار التضامن للطباعة ـ القاهرة ـ، ص 52 ـ 53.
15- إحياء النحو، (دراسة وتحليل ونقد)، لإبراهيم مصطفى، مرجع سابق، ص 76.
16- المفهوم النحوي في كليات الكفوي بين المصطلح والتعريف، للدكتور طليمات غازي مختار، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد العربي الخامس، جامعة اليرموك، أربد ـ الأردن، 1994م، ص3.
17- مراحل تطور الدرس النحوي، للدكتور عبد الله بن حَمَد الخثران، مرجع سابق، ص 51
18- نفسه، ص 57.

19- المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، للدكتور عوض محمد القوزي، مرجع سابق، ص9

20- المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، للدكتور عوض محمد القوزي، مرجع سابق، ص 8.

21- نفسه، ص 8.

22- شرح قطر الندى وبل الصدى، لابن هشام الأنصاري، تحقيق الدكتور محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، 1383هـ/ 1963م، ص 5

23- مراحل تطور الدرس النحوي، للدكتور عبد الله بن حَمَد الخثران، مرجع سابق، ص 59-60.

24- نفسه، ص 60. ثم ينظر نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة، د. الشيخ محمد الطنطاوي، ط2، دار المعارف، ص 33.

25- شرح قطر الندى وبل الصدى، لابن هشام الأنصاري، مرجع سابق، ص 4

26- المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، للدكتور عوض محمد القوزي، مرجع سابق، ص 14

27- نفسه، ص 14

28- مراحل تطور الدرس النحوي، للدكتور عبد الله بن حَمَد الخثران، مرجع سابق، ص 64

29- ينظر النحو العربي: قضاياه ومراحل تطوره، للدكتور أحمد جميل شامي، مرجع سابق، ص 11

30- نفسه، ص 14.

31- المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، للدكتور عوض محمد القوزي، مرجع سابق، ص 15

32- ينظر المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، د. عوض محمد القوزي، مرجع سابق، ص17

المثل الشعبي من محلية الوضع إلى عالمية الاستعمال

د/ بوبكر الصّديق صابري
جامعة محمد البشير الإبراهيمي
برج بوعريريج

الملخص:

يُعدّ المثل الشعبي أيقونة لمعرفة خاصة بالعالم، وهو التراث اللامادي للشعوب يلخص تجربة حياتية فردية، لكن في الوقت ذاته يرسم هوية الجماعة الاجتماعية التي أنشأته أول مرة. وفي انتقال المثل من مكان إلى آخر ومن حضارة إلى أخرى يكتسب العالمية؛ عالمية الدلالة وعالمية الهدف، وإن اختلفت علامات التعبير عنه باختلاف اللغات اليومية التي تتداوله.

الكلمات المفاتيح: المثل ؛ الأدب الشعبي ؛ الهوية؛ التواصل.

Abstract:

The popular proverb is considered the caudle of special Knowledge in the world. It is the peoples no-materialist patrimony, It summarizes the individual life experience, but at the same time, proverb draws the identity of the social group which founded it the first time. Moving from place to another and from civilization to another, the proverb acquires globalization (world) in meaning (significance) and in objectif, although there is differences (divergences) in expression signs and in daily languages that use it.

***Keywords**: Proverb ; popular littérature ; Identity ; communication.*

يعد الأدب الشّعبي موروثا تتناقله الأجيال، ولمّا كان منتوجَ مخيّلة جماعية أُهِّل ليكون حبرا به يُرسم تاريخ الشّعوب، لذلك استعصى على الزّمن ولم يطله الفناء والنسيان، بل حظي بعرفان، ولا سيما أنّه يمثل مرتبة من مراتب الوعي الجماعي؛ وعي بالذات، ووعي بالمحيط، وعلى الرغم من كونه مجسّدا بلغة التّداول اليومي إلاّ أنّ اللّمسة الفنية التي تميزه، والمعاني الجليلة التي يستوعبها، جعلت منه أيقونة لمعرفة خاصة بالعالم، والقيّم، والمُثُلِ الخالدة في وجدان الجماعة التي أنتجته، والفئة من المهتمين المتأخرين فُرادَى ومجتمعين. وكما هو متداول عند المختصين فإنّ الأدب الشعبي يظم أشكالا تعبيرية مختلفة باختلاف الهيئة التي يتمظهر عليها هذا النوع من الأدب شكلا ومضمونا؛ فمنها ما يكون قصيرا، ومنها ما يتمادى في الطول، ومنها المرتبط بالواقع، ومنها القائم على الأسطورة، فتعدّدت الأشكال وتنوّعت، وتحدّدت الأنواع؛ فتفرّد المثل عن اللّغز، والنّكتة عن الحكمة، وكلّها مجتمعة وغيرها أشكال أدبية مولودة من رحم واحد هو الأدب الشعبي الناقل الوفي لحضارة الشعوب، والحافظ لثقافتها، باعتبارها أنساقا طبيعية متفرّدة بامتياز.

يعتبر المثل الشعبي شكلا من أشكال الأدب الشعبي وتراثا لا ماديا للشعوب، تعيد التّفاعلات الاجتماعية بعثه وتحيينه بحسب وظيفته التي تمليها السياقات التي تستدعيه، وهذا ما ذهب إليه العالم الألماني(فريدريك زايلر) في كتابه(علم الأمثال الألمانية) نقلا عن نبيلة إبراهيم أنّ المثل يمتاز بخصائص أربعة هي أنه:((1- ذو طابع شعبي2- ذو طابع تعليمي3- ذو شكل أدبي مكتمل 4- يسمو عن كلام الناس بالرغم من أنّه يعيش في أفواه الناس))[1] وهو بذلك ينتقل من منتوج نوعي يلخِّص تجربة حياتيّة فرديّة داخل مجموعة اجتماعيّة متميّزة، ليكون زادا معرفيا ملبيا حاجة مستعمليه التّربوية، في قالب أدبي تحكمه مقاييس أدبية مكتملة يطمئِّن إليها المنتج ويستحسنها المتلقي،

وبالرّغم من كونه يرتسم على أفواه قائليه باللّغة اليوميّة، لكن ليست لغة عاديّة، وهذا ما ذهب إليه يوسف نسيب حين أشار إلى المعالم البارزة المميّزة للمثل القبائلي، وقاسمته الرأي في ذلك الأستاذة تسعديت ياسين، ولا سيّما الغاية التّربوية من وجوده، حسب المواضعات التي شحذتها الجماعة[2]، بذلك ينتصب المثل عامل رسم هويّة الجماعة الاجتماعية، ومَعْلَمًا ثقافيا يُحدّد انتماءها الحضاري وفق الإملاءات التّاريخية والمزايا الاجتماعية بكل تفرعاتها، ومستوى تفاعلاتها، مع المجالات الطبيعيّة المميّزة لكل مجتمع على حِده، ولعلّ هذا ما يقيم للذّاكرة الشّعبيّة شأنا قَيْمِيًا لِمَا تضمّنه من استمراريّة الإحساس بالانتماء، والتّمايز عن الآخر، والإسهام في احترام القوانين الطبيعية في مجال التّنوع الثقافي، فالمثل الشعبي يحيل ولاشك على وضعيات تكتنز قِيَمًا، واعتقادات، وممارسات اجتماعية. قد يكون المثل فرديا من حيث الإنتاج، لكن الأوكد أن يكون مستمدا من التفكير الجمعي؛ من خلال تلك الممارسات التي تشكل طابع حياة، ونمط عيش لا يستطيع الفرد أن يحيد عنه، لذا وإن كان المثل إبداعا فرديا، لكن في حدود الممارسات الاجتماعية، والتَّمثُّلات الجماعية، وهذا ما أهله ليكون أدبا يصدره الشّعب، ينقل به خصائص من جوانب حياته اليومية، من خلال مواقف الأفراد والجماعات حيال تفاصيل الحياة المتشعبة، مبرزا بها عاداته ونمط تفكيره، ولا يخفى على أهل الاختصاص أنّ العلاقة بين الثقافة والهويّة هي علاقة تلاحم، والمثل الشعبي هو ترجمان لتلك الثقافة، والمميّز لتلك الهويّة.

واعتبار المثل الشعبي من رواسب الذّاكرة الشّعبيّة وُجِدَت له آليات وظيفية لانتشاره، وهذا ما أَهَّلَهُ ليكون أكثر الأشكال التّعبيرية شيوعا، وبهذه المزايا نال اهتمام المختصين في علوم شتى؛ من علماء الاجتماع، وعلماء النفس، وعلماء الأنثروبولوجيا، والأدباء والنقاد، جاعلين من المثل مُدَوَّنَة قيِّمة لبحوثهم

باعتبارها تعكس بصدق قيمًا فكرية، وحضارية مميزة لشعب من الشعوب، ومحيطة بجوانب حياته المختلفة، وهو على حدّ تعبير مالينوفسكي تقرير لواقع حياتي لمجموعة اجتماعية معينة[3]، ولا سيّما أنّها مُجسِّدة لتفاصيل الثقافة والهويّة، ناقلة لطبائع النّاس وطرائق تفكيرهم، ولنظرتهم للحياة، وِفق معتقدات متوارثة وأخرى مستحدثة، تختصر مواقفهم حيال تفاصيل الحياة التي يعيشونها.

ولمّا كان المثل آليّة نقل تجارب الأقوام السّابقة بمسحة جماليّة، ولمسة فنيّة هادفة، غرضها ترسيخ المثل مبنى ومعنى في ذهن المتلقي، فيمكن اعتبار المثل رسالة لغوية بين أفراد الجيل الواحد وحتى بين الأجيال المتعاقبة، تكتنه أهدافا غير محدودة، وإن كان المعنى محدودا، وهذا ما يُؤَهِّل المثل ليكون معرفة تواصليّة بامتياز. من هذا الباب يمكن الوقوف وِقفة متأنيّة عند عتبة النّهاية المعرفيّة المُجسِّدة للثّقافة والهويّة؛ الثقافة والهويّة التي ينقلها المثل الشعبي ترتسم ليس بتتبع المسار الذي يقطعه هذا الأخير بين الأجيال المتماثلة الهويّة فحسب، بل بِتَتَبُّع المسار الذي يَرسمه في انتقاله بين الأمم؛ لأنّ الأمثال الشعبيّة لا تقيّدها الحدود السياسيّة، ولا تُلْجِمُها الاختلافات الاجتماعيّة، ولا تُحبسها المقاييس اللّغوية، فما يَفُكُ أسْرَها ويُسَرّعُ انتقالها بين الأمم المختلفة الثقافة والهويّة هو المعنى وقوتُّه؛ فقوة المعنى تجعل المثل الشعبي مسافرا من جغرافيا إلى أخرى دون عناء، ومتجوّلا من لغة إلى أخرى دون حياء، ولعل للظاهرة تلك عوامل وجود منها: الهجرات المتنوعة، التّبادل التّجاري، التّرجمات العلميّة، البحوث العلميّة المتخصّصة، الإعلام والاتصال وتطور آلياتهما، كلّها مجتمعة لها دور في انتقال المثل من لغة إلى أخرى، وتِرحالِه من ثقافة إلى أخرى. ولعل العامل الأكثر تأهيلا في إنجاح المثل للعيش في البيئة البديلة الجديدة عن تلك التي وُجد فيها أوّل مرة هو حاجة تعبير المجتمعات الجديدة التي إليها رَحَل، وبِها حلّ وأقام، لأنّ تلبية الحاجة لا تكون لو لم يكن التّأثير

منتصبا في مواقف استدعت توظيف المثل وعرضه للتّداول المكثّف، فتجسَّدَ بلغات مختلفة لمجتمعات متباينة، وما ذاك إلاّ تأكيد على تشابه المجتمعات المختلفة اللّغة في بعض دقائق حياتها، فهذه القواسم المشتركة مؤشر واضح على إنسانيّة الإنسان، ومن ثمّة تجسّدت عالمية المثل بعد أن رأى النّور في رحم المحليّة بكلّ مميزاتها الجغرافية واللّغوية والثقافية؛ فالأمل والألم لا جنسية لهما بها يتميزان، والحبّ والبغضاء لا هويّة لهما بها يتفردّان، بل عالم الأحاسيس جنسيّته عالميّة، وهويته مشتركة بين البشر، وفي هذا كانت بعض الأمثال وما أكثرها! عنصرا فاعلا لموروث عالمي مشترك بين المجتمعات المتباينة، فانتصبت ميزة فارقة بينه وبين الأجناس الأدبية التي تقاربه في الشكل الأدبي كالألغاز مثلا، باعتبارها تنزع إلى المحلية أكثر منها إلى العالمية. فكم من مقوال مُوَظِّفٍ للألغاز يتداول في أحاديثه أمثالا صينية بلغة عربية، وكم من متحدِّثٍ بارع يزيّن كلامه بأمثال ذات أصول بوذية وإفريقية وحتى فارسيّة، وإن كان ينتمي إلى مجتمع لا يمتُّ إلى لغة المنشأ الأصيل للمثل بأيّة صلة، وفي أي حال من الأحوال؛ بمعنى أنّ استحسان المعنى عامل حياةٍ يحقق الوجود لهذا المثل ولو بالتبنّي. وبمرور الزمن وبالتّداول المستمر له يفوز بمكانة في النّسيج العام للأمثال المحليّة. ولا مجال للحديث عن العوامل الفاعلة في انتشاره، وقوّة تداوله بين أفراد المجتمع الواحد حيث وجوده الأصيل، ولا سيّما التّركيز على بنائه الشكلي؛ لأنّ جمالية البنيّة اللّغويّة تفقد تأثيرها عند انتقال المثل من لغة المنشأ إلى لغة أخرى؛ فالبريق اللّغوي الذي ميّزه في لغة المنشأ لا ينتقل معه عند هجرته، والمسحة الفنيّة لا أثر لها في المتلقي الأجنبي مقارنة بابن اللّغة، فالشّيء الوحيد الذي يأخذه معه المثل في رحلة الانتقال هذه هو التّأثير بالمعنى وقوّته، والذي يشكّل حافزا نوعيا يجعل منه ضيفا مُرَحَبًا به، يرتقي به ليكون ربّ بيت دون منافس ولو كان البيت غير بيته، ووريثا شرعيًا دون شريك ولو كان الشريك ينازعه الملكية؛ ملكية الأرض والدّلالة.

وهذه مجموعة من الأمثال يكثر تداولها في مجتمعات مختلفة، تنوّعت اللغة التي وردت بها، وإن كان معناها متقاربا، وقد يتطابق في أحايين كثيرة مع أمثال أخرى من لغة أخرى، من ذلك مايلي:

-1

المثل باللغة العربية	المقابل له باللغة الأمازيغية
((لبكر لحاجتو قضاها))	((THUKRA NESBAH GHAS IRBAH))
((حدث الفاهم تستراح))	((WIN IHADRAN D WIN IFAHMEN AMIN IGTHATEN TAAM IDAHNEN))
((العود ألي تحقرو يعميك))	ASGHAR MAHQUREN IG–((SDARGHILEN))
((يوم ليك ويوم عليك))	((ASA FELLI AZEKA FELLAK))

-2

المثل باللغة العربية	المقابل له باللغة الإنجليزية
((كي يغيبو لقطوط تلعب الفيران))	((WHEN THE CAT IS A WAY THE MICE WILL PLAY))
((ميز قبل ما تنكز))	((LOOK BEFOR YOUR LEAP))
((ضرب عصفورين بحجر واحد))	((TO KILL TWO BIRDS WITH ONE STONE))
((أخدم بفرنك أوحاسب البطال))	((NO BEES NO HONEY NO WORK NO MONEY))
((بعيد على العين بعيد على القلب))	((OUT OF SIGHT OUT OF HEART))

-3

المثل باللغة العربية	المقابل له باللغة الفرنسية
((مكانش دخان بلا نار))	((IL YA PA DE FUMEE SANS FEUT))
((طباخ شات مرقة))	((LES CORDONIER SONT LES PLUS MALES CHAUSSE))
((كل الطرق تؤدي إلى روما))	((TOUS LES CHEMINS MAINENT A ROME))
((الحيط أبوذنيه))	((LES MURES ONT DES OREILLES))
((كالقط بسبع أرواح))	((THE CAT HAS SEVEN LIVES))

-4

المثل باللغة العربية	المقابل له باللغة الفرنسية	المقابل له باللغة الإنجليزية
1 ((هذا الشبل من ذاك الأسد)). 2- ((من شابه أباه فما ظلم)).	((TELL PERE TELL FilS))	((LIKE FATHER LIKE SOON))

فالحضور المتعدّد للمثل في اللّغات المختلفة بتعابير مختلفة، هو مُؤشِّر على أنّ المثل في بنيته اللغوية النهائية يتزيا بزي جديد عند كل استعمال جديد في لغة جديدة، لكن الجوهر واحد، والذي يؤكّده هو التوافق في ما يدلّ عليه المثل كقاسم مشترك بين اللّغات، أما قوّة معناه فتبنيها العناصر[4] المحقِّقة لها، والتي تمكنه من النفاذ إلى الحالات النفسية الكامنة وراء السلوك، سواء في إنتاج المثل أم استدعائه مرة أخرى في مواقف مشابهة، وفي الوقت ذاته هي عناصر فاعلة مكوّنة للمثل في لغة المنشأ.

-5

المثل باللغة العربيّة	المقابل له باللّغة الاسبانية[5]
((ما يملا كرش بني آدم غير التراب))	((QUIN MAS TIENE MAS QUERE))
((أحفظ الميم تحفظك))	((GUARDAR SILLENCIO ES MEJOR QUE HABLAR))
((مع الزمان تأتي الخبرة))	((CON LOS ANOS VIENE LA EXPERIENCIA))
((ربي في عون ألي ينوظ بكري))	((AQUIEN MADRUGA DIOS LE AYUDA))
((ألي كثر كلامو كثرت زلاتو))	((QUIEN MUCHO HABLA MUCHO FALTA))
((ألي ما يخدم ما يأكل))	((EL QUE NO TRABAJ QUE NO COMA))
((أسمع قبل ما تتكلم))	((ENTIENDE PRIMERO Y HABLA ULPIMO))

((ربي إمد الفول ألي معندوش السنين))	((DIOS DA HAVAS QUIEN NO TIENE QUIJADAS))

ومما تقدم يرتقي المثل الشعبي ليكون رأسمال جمعي تكسبه الجماعة، وتستثمره لتحافظ على هويّتها ومزايا ثقافتها، تتوارثه الأجيال كابر عن كابر، وتتناقَلُه الألسنة فتُحقِّق له الخلود بعد أن ضمنت له الوجود، في جغرافيا لم تكن موطنه، وسطّرت له حياة في ثقافة أجنبيّة عن منشئه الأوّل، لكن إنسانيّة الإنسان وما تمتاز به من قواسم مشتركة بين البشر تجعل بعض الأمثال لا تتنازع الانتماء بقدر ما تتدافع للاقتناء، وما يهمُّها سوى أنّها خلاصة تجربة إنسان يرفض النّسيان، تحيا معانيها دائما في الأذهان وإنْ لم ينطقها اللّسان، وإنْ نطقها بألسنة ليس فيها بيان، فالأهمّ عندها أنّها تعبير عن إنسانيّة الإنسان.

الهوامش:

1- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3.القاهرة: دار غريب، ص175

2- Yousef Nacib, proverbes et dicton kabyles, ed maison des livres. p2.

-Tassadit Yacine ((la sagesse des proverbes kabyles)) in awal. C.E.B n17. 1998, ed M.S.U, paris, p112.

3 - Bronislaw Malinowski, Magie, science et religion : 1962, ed seuil PARIS, p201.

4- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، د ط.الجزائر:1990، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 159.

5- هشام ركيبي، مفتاح اللغة الإسبانية، دط. الجزائر:1996، دار الأمة للطباعة والترجمة.

جماليات النّص المسرحيّ الجزائري وآليات تلقيه
مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة أنموذجا

د. صالح قسيس
محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج

الملخص:

تنفرد المسرحية عن بقية الفنون الأدبية الأخرى بخصائص جمالية وأخرى فنيّة قريبة الشّبه بالمقومات الفنية للقصة ،فإذا كانت هذه الأخيرة تعتمد السرد ؛فإنّ المسرحيّة تتكامل فيها مقومات جعلت منها فنّا معنيا بتقديم الإمتاع والتّحقيق الخيالي للرغبات ،تتضمن صفات استكشافيّة أكثر اتساعا لتحقيق الوظيفة التّعليمية والتوجيهية ،ممّا يمنح المتلقي فرصة لمراجعة استجاباته الانفعاليّة واستراتيجياته السلوكية فيصبح أكثر كفاءة لتجاوز ماضيه ومواجهة أي شيء مماثل قد يحدث له مستقبلا.

وإذا كان توجه الملف الذي أعدته هذه الورقة في إطاره يسير في فلك رصد النص المسرحي الجزائري من خلال خلخلة البنى التقليديّة الجامدة في بنائه؛ وإمكانية فتح فضاءات أرحب للتفاعل معه نقديا ،فإنّه سيضعنا حتما أمام مَوضعة أشْكلة التّمظهرات الجماليّة للنص المسرحي الجزائري ،وآليات تلقيه متخذين من نص بلال بن رباح لمحمد العيد أل خليفة نموذجا للمقاربة.

<u>الكلمات المفتاحية</u> : المسرحية، الجمالية، المقومات المسرحية، المتعة، التلقي، النص المسرحي.

Résume

La pièce théâtrale est unique du reste des autres arts littéraires tantôt par ses caractéristiques esthétiques, tantôt par ses caractéristiques artistiques et qui sont proches de celles du conte. Si ce dernier dépend de la narration, les principes de la

pièce théâtrale se complètent l'un par rapport à l'autre dans la mesure où ils forment de celle-ci un art intéressé par le plaisir et par l'imaginaire, dans la mesure où cette pièce soit censée d'inclure des éléments de découverte plus ouvertes pour atteindre la fonction d'éducation et d'orientation , ce qui permet par la suite de donner certaine opportunité au destinataire à revoir ses manières de réagir pour qu'il soit capable de surmonter son passé et de faire face à tout ce qui pourrait lui arriver au plus tard.

Au delà, nous nous trouvons inévitablement devant une situation de problématisation des manifestations esthétiques du texte théâtral et des mécanismes de sa réception . tout en faisant recours au texte de Bilal ben Rabah de Mohammed Al-Eid Al-Khalifa comme modèle pour l'approche.

حول موضوع النص وجمالياته:

أجمع الدّارسون على أنّ مسرحيّة بلال بن رباح لـ"محمد العيد آل خليفة"تعدّ المسرحيّة الشّعريّة الأولى في الأدب الجزائريّ الحديث، وهي أول ظاهرة أدبيّة لفتت انتباه النّقاد الجزائريين[1]، أسقط الشّاعر أحداثها على ما ألمّ بشعبه، من معاناة تحت سطوة الاستعمار ،وبلال تحت سطوة أميّة، حيث سعى المرسل إلى تحقيق هدف المواجهة، وعدم الرّضوخ أسوة ببلال .

لذا رأى الكاتب في حدث من أحداث التّاريخ أو شخصيّة من شخصياته متشابهة مع أحداث أو شخصيات معاصرة؛ فحاول الرّبط بين التّاريخ والحاضر ،معبّرا من خلال الماضي عن بعض القضايا في الحاضر فاستحضاره لمواجهة

[1] – أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، تونس، ط3، 1985، ص: 62.

الحاضر ، وهذا ما نقف عليه في مسرحية بلال ،التي جرت وقائع أحداثها في مكة ،عاكسة صمود بلال في وجه أميّة بقوة اليقين والإيمان، رغم قسوة التّعذيب متحديا سيدّه بقوله:

بلال : أحد ، أحد ، ماغيره في محنتي من موئل

أحد ، أحد لاند للـ ه فما شئت أفعل [2]

وفي جوا من الصّراع الدّراميّ يتدخّل المنقذ واضعا حدا لهذه الفوضى الأخلاقيّة ،فيشتري أبو بكر الصديق بلالا من سيّده ويعتقه وهكذا يتحرر العبد بلال ،فيتشكّل النّموذج العامليّ بخاناته السّت كما حدّده قريماص: [3]

المرسل (م1) ← المتلقّي (م2)

الذات (ذ)

الموضوع (ذ)

المساعد (مس) ← المعارض (مع)

هكذا يعكس النّص جماليّة الصّراع بين الحقّ والباطل في صورة رمزيّة، ومشهد سينيمائيّ عميق المعنى والأثر في البناء الدّراميّ ،كتبه الشّاعر في إطار مساره الإصلاحيّ التّربويّ الّذي سلكه شعراء الإصلاح سواء صرحوا بانتمائهم إلى الجمعيّة ،أم لم يفعلوا تمكينا للروح الدينية في نفوسهم ،وتعزية للشعب الجزائري .

---

[2]– صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 ، 1986، ص: 170.

[3]– ينظر/أن إبيرسفيلد: النموذج العاملي للمسرح، تر/سمية زياش، مجلة التبين، ع 34، الجزائر، 2010، ص:144.

1-1/دراسة في جماليات العنوان:

يبرز دور المؤلّف في اختيار عنوان نصّه وطريقة تأسيسه له، حيث يرى صلاح فضل أن "الشروع في تحليل العنوان يصبح أساسيا عندما يتعلق الأمر فهو عنصر بنيوي يقوم بوظيفة جمالية محددة للنّص، كما يمكن أن يقوم العنوان بدور الرمز المكثف لدلالات النّص"[4]؛ وحتى نتمكن من ملامسة روح عنوان نص بلال بن رباح، علينا أن نستعين بترسيمة جاكبسون (Jakopson)، والّتي تقوم بإسقاط محور التّركيب على محور الانتقاء من أجل فك بعض رموز هذا العنوان ، الّذي هو عتبة النّص:

أ- **محور التّركيب**: يتمثل هذا المحور في الدلالة التركيبيّة للعنوان اسميا كان أم فعليا، مفردا أو جملة وتوضيح دلالته للنّص، كما يتضمّن الدّلالة الإعرابيّة لهذا العنوان، حيث منح المبدع مسرحيّته عنوان " بلال بن رباح"، وهو من النّاحية التّركيبيّة مشتمل على اسمي علم، يتخلّلهما رابط وقرينة متمثلة في "بن" نستطيع من خلالها التّمييز بين الاسم الحقيقي، والكنية؛ وقد ورد العنوان في شكلّ جملة اسميّة، تدل على الاستمرار والاستقرار،يدل فيها المسند على الثبوت، أو الّتي يلتصق فيها المسند إليه بالمسند اتساقا ثابتا غير متجدد.

كما ورد عنوان المسرحيّة في صيغة اسم علم، هذا الأخير لقي تعاريف عديدة، فهو في اللّغة يعني العلامة ،والوسم، والعلم والرسم، والأثر والراية.[5] أمّا اصطلاحا فهو يدل على اسم شخص، أو حيوان أو مكان أو شيء، فهو يعين مسماه مطلقا، يقول ابن مالك في ألفيته عن اسم العلم:

---

[4]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشركة المصرية العالمية، لنجمان، مصر، ط1، 1996.ص: 303،304.

[5] – ينظر/ ابن المنظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1988. ج9، ص: 366.364.

اسم يعين المسمى * علمه كجعفر خرنقا

وقرن، وعدن، ولاحق * وشذقم، وهيلة، وواشق.[6]

وغالبا ما يتكون اسم العلم الشّخصي من الاسم، واللقب والكنية، كبلال بن رباح مثلا، فهو هوية الإنسان، ويبرز طبيعته الشّخصيّة، كما يشكّل اسم العلم بحسب كلود ليفي شترواس K.L.Strouss استعارة للشخص، أي أن لاسم العلم دلالات وإيحاءات غنيّة فهي اجتماعيّة رمزيّة؛ ويتمثّل مفهوم اسم العلم الشّخصيّ " بلال ابن رباح " في المسرحيّة، بأنّه تعيين للفرد وخلق تطابق بين اسمه وحالته النّفسيّة والاجتماعيّة.

ب – <u>محور الانتقاء</u>: يتضمن هذا المحور التّعريف المعجميّ للعنوان إضافة، إلى المعنى الاصطلاحيّ وذلك لتوضيح الدّلالة المرجوة من انتقاء الشّاعر لهذا العنوان و "تحديد علاقته بالنّص" ولفك شفرات عنوان مسرحيّة " بلال بن رباح" وجب علينا التطرق للمعنى المعجمي وذلك من أجل فهم النّص أكثر والدخول في أغوراه المتشبعة.

ففي معجم الوسيط نجد أنّ لفظة بلال من (بل) الرّجل بللا وبلالة، فهو أبل أي داه فاجر الخصومة، وبالأمر ظفر به و(بلله) بالماء ونحوه نداه، و(ابتل) تندي وفلان برا وحسنت حاله.

ف (البلال) البالول ويبل به الحلق من ماء ونحوه، و(البلالة) النّدى، والبلال منه اسم الصّحابي بلال بن رباح رضي الله عنه، ويرى عبد القاهر الجرجاني "أن

---

[6] – ينظر/ ابن عقيل: شرح ابن عقيل للألفية ابن مالك ، تح/محي الدين عبد الحميد، ج1، دار إحياء التّراث العربي بيروت، لبنان، (د ط) (دت)، ص: 118.

الأسماء لا تراد لأنفسها، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني" [7]، ولهذا بحثنا عن أثر العنوان وظلاله في نفس المتلقّي فكلّمة بلال تجعلنا نتوقع وصفا لحدث قويّ، وحوار صارم وشخصيّة صلبة عنيدة، أمّا بالنّسبة للفظة رباح، فهي من الرّبح، ما دلّ على ما يجلب للبيع من الخيل والإبل لتحقيق ربح ماديّ، فالواحد رابح والفصيل جمع رباح [8]، وهو اسم دل على القرابة، فهو يحمل اسم والده، وربط ببلال لتمييزه عن غيره.

1-2/ مقومات المقاربة الجماليّة للنّص:

إنّ التّراث غنيّ بالنّصوص والنّماذج الّتي تغذّي النّص بشحنات تعبيريّة هائلة، ما ألهم المبدعون ودفعهم إلى الغوص فيه بحثا عن مقاصد تغري المتلقّي، وتحقق اندماجه في العمل الفنّيّ ومشاركته فيه جعلت من التّراث ضرورة فنّية ملحة، استطاعت استقطاب الكّتاب فحملت معاناتهم ومعانات شعوبهم، جعلت المبدع يبحث عن سبل تعبيريّة تجعل المتلقّي يندمج في العمليّة الإبداعيّة، ولعلّ الحاجة إلى الإشكال التّعبيريّة الدّينية هي الّتي جعلت من توظيفها وسيلة ،لإثارة المتعة والجماليات الفنّية، ووسيلة لاستيعاب المتطلبات الدراميّة والفكريّة المختلفةّ والقدرة على إيصالها إلى الجمهور.

وأخرى اجتماعيّة وسياسيّة كبيرة، وحين يلبس المبدع نصّه شخصيات تراثيّة فإنّه يمنح نصّه نوعا من الأصالة، فيكسبه أبعادا تتخطّى حاجز الزّمن، وبذلك يصير التّراث وسيلة الانتقال من الحاضر إلى الماضي والمستقبل، بفعل إبداعيّ يتحقّق في مقامات تغيير أنساق الدّراما تحت تأثير الهزّات الّتي تخلخل الواقع

---

[7]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط3 1994، ص: 522

[8]– ينظر/إبراهيم مصطفى: معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ج 1، (د ط)، (د ت)، ص: 168.

الماديّ؛ ممّا يحتّم على البحث عن بنيات لغويّة وعلامات بصريّة، تقدم رؤيتها بمعان يؤولها المتلقّي ليكون شريكا في الفعل الدّراميّ بعيدا عن كلّ حالات الخيبة والتّمزق، فعليه أن يواجه مصيره ويفك قيده "فالتعبير الفنّيّ الّذي يحمل القضايا والقيم، فإنّه سيخلد ما دامت الحياة طالما كان التّعبير محكما ومصقولا وممتعا ومقنعا"[9]، ما من شأنه أن يشكل أبعاد الإنجاز المسرحيّ قبل وصوله إلى المتلقّي وبالتّالي فهي- الدّراما- مجال تمظهر الاشتغال الجماليّ الّذي تراهن المقاربة الجماليّة على الكشف عنه.

أ/ التّغريب الزّماني في المسرحيّة:

سنحاول في مسرحيّة "**بلال بن رباح**"، رصد أحداثها ومجرياتها، وذلك في الفصل الأول والثاني على المستويين الخارجيّ "خارج الحوار" والدّاخلي "داخل الحوار"، لذا فإنّنا نجد في الفصل الأول مستوى الزّمان الخارجي يتمثل في عبارة "وقد أقبل عليه اللّيل وأرسل إليه أضواءه الفضيّة"[10]، فالفضاء هنا فعّل إشكاليّة البعد الفضائيّ بوصفه أحد معطيات التّكوين الجماليّ للفنّ الدّراميّ في المسرح، وأحد صيّغ الإبداع الّتي تدخل في بناء الأفعال، فالفضاء المشحون بالقيّم والرّموز والمعاني الفنّيّة كعلامات متواصلة عنصرا أسهم في بناء أحداث النّص، وحضور الأشياء من خلال ديناميكيتها وإمكانيات تحولاتها وعلاقاتها مع الشّخصيّة، وبطبيعة الحال لا يمكن التّعامل مع العنصر الفضائيّ دون ارتباطه وعلاقته المتداخلة فيزيائيا مع المبدأ الزّمانيّ على اعتبار أن كلّ حركة تظهر لها نقطة انطلاقة وسيرورة ونهاية لها فترة زمنيّة؛ وسرعة ضمن السيّاق التّسلسليّ والتّرتيبيّ لتتبع القطع المبنية في سياق النّص الكلّي، ومن هنا فقد ساهم تحديد الزّمن

---

(9) – أبو الحسن سلام :حيرة النّص المسرحيّ بين الترجمة والإقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، مصر ، ط1 ،2008 ، ص: 198.

(10)– صالح خرفي : محمد العيد آل خليفة، ص:153.

مساهمة فاعلة في بناء الأحداث وجعلها أكثر مصداقيّة، فيربط دلالته بدلالة الفعل وما يكشف عنه بقول أو حركة أو إشارة، وذلك مثل دلالة اللّيل على الظلام مع الإشارة إلى القمر الّذي زاده نورا بعد أفول الشّمس [11].

فبلال كان كاتما لسره، خادعا أميّة وأصحابه، يذهب سرا لزيارة محمد عليه الصلاة والسلام عندما يكون النّاس في سمر وراحة تامة، يكون بالمقابل بلال في تعب وشقاء، في سبيل والعبادة و قد اختار هذا الوقت لكي لا يشك أميّة في أمره؛ فالفترات الّتي جرى التّركيز عليها أكثر من غيرها ، هي تلك الّتي شهدت التّصاعد الدّراميّ الأفقيّ والعموديّ للأحداث ضمن نسيج الحبكة الدراميّة خصوصا في الفصل الأوّل، أين نجد تأزّم الوضعيات النّفسية للشّخصيّات الرّئيسيّة وتدهور علاقتها، وما نشأ عن ذلك من تنافر بين الأطراف الفاعلة وهو ما يتماشى والغرض الّذي كتبت من أجله المسرحيّة وهو بيان معاناة الصّحابة ومقاساتهم في سبيل الدّعوة؛ والملفت للانتباه أنّ هذه الفترات ارتبطت معظمها في أوقات معيّنة من اليوم واللّيلة هي اللّيل والصّباح، حيث ينتاب الشّخصيّات الاضطراب، وتسيطر عليها الهواجس،أمّا على مستوى الزّمان الخارجيّ، نجد قول أميّة:

فافرش لهم على العرى * ما تنتقي من الفرا

كي ينعموا بالسمر * تحت ضياء القمر"[12]

في هذا علامة على الضّوء والنّور الّذي يبعثه هذا القمر ليلا كي ينير الأرض، حيث أنّ هاته الإضاءة تكون لها خاصية جماليّة في إرساء النّور، وكذا خاصية تعبيريّة تظهر ما يبثه القمر من ضياء، كان له دور كبير في الحركة

---

[11] – ينظر/ عصام الدين أبو العلاء: مدخل إلى علم العلامات في اللّغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 2005، ص: 156.

[12]– صالح خرفي : محمد العيد آل خليفة، ص: 153.

والأداء[13]، وهذا الضّياء دليل على بعث السّهر والسّمر وعلى الحديث اللّيلي، فالقمر ليس له نور يخصه، وضياء ينبع منه، وإنّما هو عاكس أشعة الشّمس، مستعيرا نورها، لا حرارتها وبذلك فهو نور سطحيّ، وفي ذلك رغبة أميّة وأصحابه كي ينعموا بالسّمر و الشراب تحت هذا النّور الساطع.

وكذلك الحال في المفارقة الّتي يشرك من خلالها الكاتب أو الممثّل الجمهور في استنباط المعنى الخفيّ Occulte من السيّاق فنّجد في قول أميّة: "فهيا ندعه الآن ..."، مؤشرا على الوقت الحاضر الآن فقد استعملت صيغة "الآن"للإشارة إلى الوقت الّذي خلاله المتكلّم قوله وإلى الوقت الّذي يسمع فيه صوت المتكلّم)، إنّ دلالة زمن "الآن" في هذا المشهد يتمثّل في قرار أميّة مناداة كاهن الحي لعلاج بلال عندما جاءه خبر زيارته لمحمد سرا، فقرر معاقبته:

أميّة: أتاني اليوم أنك آبق

بلال: أنا آبق ؟

أميّة : مذ صار قلبك آبقا

تغادرنا سرا وتأتى محمدا * وتهجو له عاداتنا والخلائقا

وتسمع ما يتلوه فينا محمد * فيغدو بما يتلوه قلبك عالقا [14]

فالمفارقات المتحكّمة في المسافات الفنّية والجماليّة بين خطاب أميّة وخطاب بلال تعني وجود فروقات وثوابت تأسّس عليها كلّ طرف، جسّدت لحوارات النّص تنظيما هرميّا برزت من خلاله كتابة دراميّة خلخلت الثّوابت الموجودة، مشكّلة كتابة دراميّة تشبه عصرها وتتجاوزه بمتخيّلها، مركّبة نصّا لغويا وبصريا بعلامات ناطقة وصامتة وملونة بكلّ ألوان الواقع ، قدّمت صورة التّحولات من المعطى إلى

---

[13]– نهاد صليحة: المسرح بين النّص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،(دط)، 1999، ص:151.

[14] – المصدر السابق، ص: 157.

نقيضه، فأتيح لفعل التّباعد بين الخصمين الإفصاح بما جاء به الهادي، ليتكلّم كلامه بطمأنينة وإيمان وإصرار على ذلك ولو وصل الأمر إلى الشنق والقتل حيث يقول بلال : "هم يريدون ... وإن يشنقوني ..."، ويردد ذلك وهو مكتوفا مثقلا بالصّخر في حرّ الظّهيرة، فيتعرّض إلى سخرية الأطفال ورميه بالحجارة وهم يرددون:

صبأت يابن حمامة * صبأت يابن حمامة
كفرت باللات فاخسأ * تعسا لسعيك تعسا[15]

لكن بلال بقى مصرا على إيمانه مرددا:

أحد أحد * أحد أحد
سبحانه * هو الصّمد
لا والد * ولا ولد[16]

أمّا على مستوى الزّمن الدّاخليّ –داخل الحوار–، نجد قول بلال: "كلّ يوم لله شأن ..."، وذلك علامة على أنّه يعبد الله الواحد الأحد في كلّ لحظة تمر من عمره،كما نجد على مستوى الزمن الخارجي كذلك قول الهاتف:

بلال كن ثابتا * مستعصما بالجلد
لا تخش أي امرئ * أذاك في المعتقد
بلال كن راجيا * خيرا قريب الأمد
فعن قريب ترى * فكا على خير أبد [17]

[15] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة ، ص: 164.
[16] – المصدر السابق، ص:166.
[17] – المصدر نفسه، ص: 167.

وهكذا يبقى بلال صامدا إلى أن يأتي المنقذ مخلصا إيّه من الاضطهاد

وقد توزعت أزمنة المسرحيّة وفق تطبيق أحداثها ومجرياتها على أزمنة ثلاث ألا وهي الماقبل، الأثناء الما بعد، فنّجد زمن الماقبل في العلاقة الّتي كانت بين أميّة السّيد وعبده بلال، حيث كان هذا الأخير يطيعه في كلّ أمر ويستجيب له من جهة، وكان مؤمنا بالله ويزور محمدا سرا في اللّيل دون خوف من جهة أخرى، لكن أميّة اكتشف أمره من طرف صديقه عقبة الّذي صرح بقوله: "يزور محمدا سرا " وبعد توجيه هذا القول لبلال، لم ينكره وأفصح قائلا:

أجل سيدي فقد كان ذلك حقيقة * كما قال لا أخفي عليك الحقائقا[18]

ثم يأتي زمن الأثناء، وذلك بعد اعتراف بلال بسره، وقوله الحقيقة المتمثلة في إيمانه بالله وحده وبمحمد رسولا له، وتمثل ذلك في قوله:

"آمنت بالله وحـده * فما كان غير إله ربا وخالقا

وأسلمت سرا مذ عرفت محمدا * وصرت مقرا بالشهادة ناطقا[19]

ب/ <u>التّغريب المكاني في النّص:</u>

1/ <u>الأماكن الخارجية</u> :وتسمى أيضا الأماكن المفتوحة ومن ذلك قول الرّاوي خارج سياق نصه "جانب فسيح خارج بيت أميّة بن خلف"[20]، يصف لنا الرّاوي هنا المكان الواسع خارج بيت أميّة، وقد اعتادت العرب على تجهيز هذه الأمكنة للسّهر

---

[18] – المصدر نفسه، ص: 158.

[19] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 158.

[20] – المصدر نفسه، ص: 153.

والسّمر في الغناء واللّهو وشرب الخمر وهذه الأماكن لا تكون إلاّ للسّادة والشرفاء من القبيلة، لهذا أمر أميّة عبده بلال بافتراش المكان.

كما نجد المكان المفتوح في مشهد من مشاهد الفصل الثاني" بطحاء محصبة بين شعاب مكّة ترمضها الشمس بأشعتها المحرقة في حرّ الظهر"[21]

فالمكان الأول والثاني كلاهما خارجيّ ولكن الاختلاف فيما هو مفترش ومن يفترشه ففي الأول الفراش هو البساط والمفترش هو أميّة، أمّا في الثاني هو الحجارة والحصى والمفترَش هو "بلال" المرتاح رغم شتى أنواع التّعذيب الّتي لاقاها من أميّة لأنّه يدرك أنّ الدّنيا متاع وأنّ الآخرة هي دار القرار.

2/ <u>الأماكن الدّاخلية</u>: وهي فضاءات مغلقة تدور فيها أحداث المسرحيّة ومنها نذكر:

وأحرموني بيتـا	*	إليه في السر أسـعى
محمد فيه يتلـو	*	ذكرا على القوم ينعي[22]

فالملاحظ على فضاء المسرحيّة أنّها اعتمدت على جماليّة كسر الإيهام Illusion ، كتقنيّة بريختيّة قامت على إسقاط الحاجز الوهميّ بين المتفرّج واللّعبة المسرحيّLe Jeu Théàtral،بتكسير الجدار الرّابع Le Quatriéme Mur فأصبح المسرح بذلك نشاطا اجتماعيّا يجمع الممثلين بالجمهور، ممّا يمكّن من تنميّة الوعي لدى المشاهد بالمشكلة المعروضة أمامه، وحثّه على التّفكير فيها واتّخاذ موقف عقليّ منها ولم يسلم النّص من التّشكيلات السّينيمائيّة الّتي استغلّها "محمد العيد" لخلق جوّ المتعة الدّراميّة وتحقيق الفرجة على حساب السكونيّة والثّبات الّذي اتّهم به المسرح الشّعريّ، وهذه التّنوعات استفاد منها كثيرا للتّعبير عن

---

[21] – المصدر نفسه ص: 163.

[22] – المصدر نفسه، ص:150.

الصّراعات الدّاخليّة والخارجيّة، حيث أعاد تشكيل الواقع بصيّغها ومعاييرها الّتي تحقّق الكفاية الجماليّة للمتلقّي.

1-3/ <u>جماليات التّشخيص في المسرحيّة:</u> لقد أجمع أغلب النّقاد المسرحيين، بأنّ تأثير التّشخيص يأتي ممّا تفعله الشّخصيّة نفسها في سياق المتخيل المسرحيّ، وهذا لا يعني إهمال عناصر أسهمت في هذه العمليّة ومكّنتنا من رؤية أبعاد الشّخصيّة المختلفة، وأطلعتنا على سرّ اندفاعها وتحريكها وفق مايلي:

أ/ <u>التّشخيص بالفعل</u>: ويتمّل في الأفعال الّتي قامت بها الشّخصيّة من خلال سلوكاتها وحركاتها ومواقفها ولأنّ جوهر الدراما هو تمثيل فعل ما، فإنّ هذا العنصر من أبرز عناصر التّشخيص في المتخيل المسرحيّ، وعليه لا بدّ من توافر صلة معقولة بين الشّخصيّة والفعل، لذا فقد بنى المؤلّف شخصياته في المسرحيّة بطريقة متكاملة، يبرزها المشهد التّالي:

بلال: ويحي من الصبية الحمقى يحرشهم * آباؤهم لمعاداتي وتفتيـني

قبلت بالرجم والتعيير محتسبا * ولست أقبل أن أرتد عن ديني[23]

إذ نجد أنّ ما يصدر من أفعال وسلوكات الشخصيّة يترجم الوظيفة الموكّلة إليها في النّص، عاكسة بذلك بنيتها المورفولوجيّة، لهذا فقد منح الكاتب لشخصياته جملة من التّصرفات تلاءمت وطبائعها عاكسة رغباتها ومشاعرها، فبقدر ما توغّل المبدع في أعماقها، كاشفا أسرارها وحقائقها المستورة، بقدر ذلك يسمو ويخلد وتسمو به وتخلّد أمّته وعالمه كلّه.

[23] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 164.

ب/ <u>التّشخيص بالفكر</u>: أحد جماليات التّشخيص، به كشف المؤلّف عن الشّخصيّة وأفكارها ، فأطلعنا على كنهها من خلال مواجهتها للتّحديات على المستويين الدّاخليّ والخارجيّ ويظهر هذا في موقف "بلا" من "أميّة" الرّافض للعدول عن منهجه من خلال :

أميّة: غويت فثب ياعبد؟

بلال: ما أن ثائب

أميّة : أتأبى وفاقي؟

بلال : لن تراني موافقا[24]

فبلال قد أفصح عمّا في قلبه ولم يبال بعواقب أمره، فاختار ما يناسب السياق، وما تقتضيه سلطته، وهذا مؤشّر قويّ على الثّقة بالذّات.

جـ/ <u>التّشخيص بالرّأي</u>: هو عنصر جماليّ، وظّفه المؤلّف للكشف عن الشّخصيّة من خلال ما طرحته الشخصيّات الأخرى من آراء وانطباعات عنها وملاحظاتها ووصف لطبعها وأبعادها النّفسيّة والفكريّة والاجتماعيّة، ويظهر ذلك في:

عقبة: طغى العبد

أميّة: طغى العبد فما من ردعه بد

عقبة: أيشتد ويحتد على الشيخ ويجفوه؟[25]

[24] – المصدر نفسه، ص: 158.

[25] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 162.

من خلال المقطع نكتشف قوة الشّخصيّة عن طريق ما تقوله عنها الشّخصيّات الأخرى، فقد شخص كلّ من "عقبة" و"أميّة" بقولها بلال على أنّه عنيد لن يرتد عن دينه ولو كلّفه ذلك حتفه.

د/ <u>التّشخيص بالمظهر</u>: عنصر جماليّ، بواسطته عرّفنا المؤلّف بمظهر الشخصيّة وبشكلها وقوامها، فوفّر لنا مادة لفهمها وتحليل مزاجها وطبيعتها ومكانتها الاجتماعيّة، وهذا ما يظهره قول أميّة:

أميّة: أنا سليل الشرف أميّة بن خلف

نادى كعبة الأدب يؤمه جل العرب[26]

وفيه وصف لملامح ثراء أميّة، ونسبه فهو من أسيادها ،كما نجد التشخيص بالمظهر في :

أبو بكر: أميّة ماهذا ؟ أغمد السّيف مسرعا * وضع عن بلال منك كل وثاق

إلى الآن لم ينفك في القيد رازحا * يلاقي به ما كان منك يلاقي[27]

ينكشف من خلال هذا المقطع قوّة أبي بكر ، وذوده عن المظلومين بسيفه، وماله.

هـ/ <u>ا التّشخيص بالمونولوغ</u>:مؤشر جماليّ من خلاله يتاح للشخصيّة أن تفصح عن داخيلة نفسها، كاشفة عن مشاعرها الباطنيّة وأفكارها وأرائها المستقبليّة، محقّقة بذلك القيّم الفنيّة و الجماليّة الّتي أراد المؤلّف أن يضيفها إلى عمله، فيطلع

---

[26] – المصدر نفسه، ص: 153.

[27] – المصدر نفسه، ص: 170.

المتلقّي على ما يدور في خلد تلك الشّخصيّة وما تنوي القيام به ومن ذلك: **بلال:**

لو يعلم القوم أني * عفت الطواغيت جمعا

ودنت بالله ربا * ودينه السمح شرعا

لأوجعوني ضربا * وأوسعوني قرعا[28]

وممّا لا شكّ أن من المعطيات الأساسيّة في من الدّراما ،وجود الفعل ورد الفعل ما بين شخصين حاضرين بشكلّ ماديّ في الفضاء المشهديّ ، أو ما بين الممثّل وعلاقته مع الشّخصيّة المتخيّلة، أو في العلاقة ما بين الممثّل وما يحيط به من أشياء مختلفة تحيى في المشهد بحياتها الخاصة، ومميّزاتها الّتي يمكن أن تأخذ أشكالا مختلفة من خلال تحويلاتها.

1-4/ لغة الحوار في المسرحيّة:

إنّ الحوار الّذي يجري بين النّاس في وقع الحياة هو " الشكلّ الطبيعي للخطاب البشري"[29] وهو في العمل الفنّي الحديث الّذي تتبادله الشّخصيّات، ولأهميته اعتبرت المسرحيّة فنّ الحوار لأنّه الأساس الّذي تبنى عليه ،والحوار في المسرح هو عمليّة تواصل بين طرفين و لأهميّته البالغة فقد ارتأينا تناوله من جوانبه الجماليّة الّتي نورد منها :

أ/ الأنساق التّركيبيّة في المسرحية: نبحث عنها في ثلاثيّة تركيب النّص الدّراميّ وهي:

---

[28] – المصدر السابق، ص: 154.

[29] – عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003. ص: 58.

1/ <u>التّحقيق</u>: هو ذلك الحوار التّراتبي، الباحث في سرعة الأداء في الفعل المسرحيّ، وعلاقة كلّ شخصيّة وحركتها مع باقي شخصيّات الفعل المسرحيّ، يقول عنه حازم شحاتة "سرعة الأداء هي حيّز التّحقيق في علاقته مع الزمن الّذي يشغله أداء المسرحيّة فترفع من إيقاع المشهد بوصفه لحظة مصيريّة في حياة شخصية ينتظر المتفرج نتيجتها"[30]، ويشغل التّحقيق حيّزا هاما في نص "بلال بن رباح" حيث يتجسّد في جملة من الاستفهامات والإجابات في حوار "أميّة" مع "بلال":

أميّة: يدخل تركت القوم في إثري ألم تمتثل أمري؟!

بلال: مضطربا لقد أنسيت يا مولا ي فاقبل عذري

نلاحظ أنّ "أميّة" هو الآمر الشّديد في سؤاله كما يظهر اللّوم في استفهامه، لكونه هو السّيد أمّا "بلال" فقد كان مضطربا في جوابه، خاضعا لسيّده يظهر له الاستجابة لأمره عليه واجب الطّاعة للآمر بتنفيذ الأمر الموجّه إليه؛ ويبدو المشهد واضحا بين العبد وسيده وكذلك في قول :

عقبة: وما خير الشراب؟

أميّة: أجب

بلال: صريح

من الألبان يسقي في العقاب

لذيذ الطعم كالعسل المصفى * شذي الريح يعبق كالآب[31]

---

[30] – حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، مصر، ط1 1997. ص: 151.

[31]– صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 155.

يظهر من خلال هذا الحوار أنّ عقبة يستفهم ويسأل عن الشراب الّذي يفضل بلال أن يقدّمه لهم حيث نلاحظ العلاقة بين رفقاء أميّة وبلال في إحضار ما يطلبونه لكن بلال بكفاءة تواصليّة، يحاول تجنب إحضار الخمر لهم وإبداله باللّبن، بغية التّأثير في سلوك الآخرين، أو لينصّب من نفسه الإنسان المرجع في مجتمعه، وهي كلّها تجاوزات تدل عن قصد تداوليّ.

2/ <u>النّجوى</u>: إنّ هذا الضرب من التّعبير عن الباطن أداة رئيسيّة لرصد خلجات الشّخصيّة وأحاسيسها وخواطرها وأفكارها، وهذا البناء يعالج من عدّة زوايا فكريّة ، أدبيّة ، نفسيّة..إلخ من خلال ما تحدّث به الشّخصيّة بما يستبطن ذاتها وتطلعنا على جوانبها في أزمة تمرّ بها أو حادث وقع لها " فكأنّ الكاتب يستخدمها لتدخله حتى تفصح الشّخصيّة عما بداخلها بما ينير المواقف وبخاصة في حالات التّردد والشّك والصّراع والقلق ولعلّ الكاتب المسرحيّ لا يبتعد كثير عما يدور في حياتنا"[32]، فتبدو أهميّها في أنّها تلقي الضّوء على جوانب نجهلها عن الشّخصيّة وتفكيرها وسلوكها، وبقدر إفصاحها عن ذلك تكون قيمتها الفنّيّة، فيتاح لها مناجاة نفسها كاشفة عن دخيلتها وكأنّها تفكر بصوت مسموع يعمل عادة على محور الزّمان، فكأنّه استوقاف له في لحظة معينة ويظهر ذلك جليا على لسان بلال:

آه من الرق آه * قد ضقت بالرق ذرعا

لو أنني كنت حرا * صدعت بالدين صدعا

كيف بخلاصي فإنني * وقعت في شق أفعى[33]

---

[32]– ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1997. ص: 168.

[33]– المرجع السابق، ص: 154.

فكانت هذه النّجوى بمثابة تنفيس عما يختلج بداخله،كذلك نجد هذه النّجوى في موضع آخر حيث كان بلال يحدثه ضميره بأن يثبت ويؤمن بواحد أحد، بلال: أحد أحد ، حيث كان هذا الكلام بمثابة تهدئة من روع النّفس بالإيمان بالله والثّقة به بأنّه سيأتي الفرج وبثّ الأمل بأنّ المستقبل سيكون أحسن مما هو عليه، وذلك واضح في مناجاة بلال لنفسه، "يا جسم صبرا"، وبهذا فالمنولوج أفضل التقنيات للتّعبير عن ذلك الانفجار النّفسيّ المولد لموقف ما، والّذي يتأتى كما يرى ميخائيل رومان M. Roman:"بعد توتر طويل، وحوار حاد يبدو من وجهة نظر البطل عقيما، إنّه لحظة الانفجار لحظة البوح بالأسرار، لحظة قذف الحقيقة في وجه العالم"[34]، والملاحظ أنّ الحديث الباطني كان قليلا في النّص، وبالمقابل انعدم تماما الحديث الجانبيّ ، وهذا راجع لعدم اهتمام المؤلّف به.

3/ <u>السّرد</u> (الحكي): السّرد هو حكي قصّة من الماضي ، لها صلة بالأفعال الدراميّة في النّص ذاته، وفي هذا اقتراب من الشّكل الشّعبي المعروف في المسرح الجزائريّ الّذي ابتدعه " **ولد عبد الرحمان كاكي** " بإيراد الرّاوي أو الحكواتي، فالمؤلّف بهذا يأخذ معه المتلقّي إلى تلك المشاهد حيث وقعت؛ والملاحظ أنّ الكاتب لم يلجأ إلى السّرد في المسرحيّة، إلاّ قليلا جاء عرضا لمتطلبات النّص ومن أمثلته حين أخبر أميّة بلال عن رفقته بأصحابه منذ كان صغيرا، أميّة:

هم رفاقي منذ الصغر * وعدتي عند الغير[35]"

ولعلّ الفعل المسرحيّ النّاجح الّذي يكون بهذا التّداخل ليس فيه تواتر دراميّ ونبرة متعاليّة فهو فعل توصيل المعلومات للمتفرّج؛ ويبقى ورود السّرد في مسرحيّة بلال قليلا، فبناءها الدّراميّ ربط وعيّ المتلقّي بالواقع، فلا تعود الأحداث إلى

---

[34] – فاروق عبد الوهاب : مع كتاب المسرح ، حوار مع ميخائيل رومان، مجلة المسرح، مايو،1967، ص :18.

[35] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 153.

الماضي ولا تتراجع إلاّ بقدر يحقق للملتقى تشخيص حالة ما أو تصويرها، لذا فإنّ المؤلّف قد أحاط مسرحيّته بهالة من التّاريخ جعل أحداثها تدور في تلك المرحلة الحاسمة منه ، فكان واضحا منذ البداية أنّه يعني المرحلة الّتي مرت بها الجزائر وهي مرحلة الاستعمار، لذا يمكن القول أن المسرحيّة بصورة عامة في مشاهدها المختلفة، كانت مكرّسة لإلقاء الضّوء حول العلاقة بين الجزائريين والمستعمر، لعبت فيها خبرة المبدع الدّور الفعّال في صياغتها وتشكيلها بالطّرق الّتي توسّلها من أجل تعميق تجربته، بحيث أسهمت بقسط وافر في إثراء إبداعه وتعميقه ومنحه البعد الضّروريّ ليحظي بالقبول وتتوفّر له السّيرورة اللازمة لدى الجمهور المتلقّي.

ب/ <u>الأنساق الجماليّة في المسرحية:</u>

1/ <u>اللّغة الفصيحة</u>: ورد الحوار باللّغة الفصيحة، وهي ميزة كتابات **محمد العيد آل خليفة** ممّا أكسبها الامتداد، فلم تكن محصورة في منطقة محدّدة، متّخذا من المعجم العربيّ مادّة لمسرحيّته بالرّغم من الاحتلال والأوضاع المزريّة الّتي كان يعشيها الشّعب حينها، فقد اتّسم الحوار عنده بالموضوعيّة والإيجاز والفصاحة، وهي من آليات الكتابة الأدبيّة والفنّيّة، الّتي هي على حدّ تعبير **طه حسين** " اختيار لغة المتحاورين في العمل الأدبيّ غير لغة حوارهم في البيوت والشّوارع، وما أحرى كتابنا أن يكتبوا حوارهم بلغة عربية فصيحة يستطيع العربي في أي مكان من بلدان العرب أن يقرأها فيفهمها حتى يستطيع أن يتعايش مع العمل الأدبي يطالعه"[36]، فهو قائم على الانتخاب والاختيار، يسقط منه كلّ رديء مبتذل مالم يقصد، أو فقد ترتيب أو اختصار مخلّ أو إطناب مملّ، فيتحقّق له الإتقان والملائمة للمواقف، وبهذا يكتسب الصّبغة الفنّيّة الّتي تدخله نطاق الأدب "الّذي لا ينشأ من فراغ بل في حضن مجموع من الخطابات الحيّة، الّتي يشاركها

(36) – يوسف إدريس: مقدمة طه حسين، سلسلة الكتاب الذهبي، القاهرة، مصر، (د ط)، 1954، ص: 6.

في خصائص عدّة"[37] لذا جعل "محمد العيد" لغة النّص فصيحة،بعبارات قصيرة في الغالب، ولم يحتفل بالصّور المجازيّة.

2/ <u>اللّغة الشّعريّة بوصفها صورة أو مجازا</u>: وهي مستوى تكثر فيه الصّور الجماليّة، ويتّسع فيه الخيال مع القدرة على تحويل الفكرة إلى صورة إذ إنّ الطّبيعة الإنسانيّة تميل عادة إلى الأشياء الماديّة، وإنّ الإدراك والمعرفة يتدرجان عبر مراحل، من المادي إلى معنوي إلى العاطفيّ، فالإنسان يميل أوّل الأمر إلى الأشياء الماديّة ثمّ تنزع نفسه إلى الأشياء الفكريّة، فالصّور الجماليّة تجعل من المعاني مشخّصة، مجسّدة يحسها المتفرّج.

والصّورة الشّعريّة في هذه القصيدة تتّسم ببساطة التّركيب وقرب المأخذ، قريبة من اللّغة النّثريّة بل لغة الحياة اليوميّة، لغة حاملة لمضامين الحياة بعيدا عن التّنميق والزّخرفة والكلمات الحوشيّة والاستعارات البعيدة، جنح من خلالها إلى ما يشبه الحديث اليوميّ في مزيج من المشاهد التّسجيليّة والعلاقات اللّغويّة المتولّدة عن الإسناد والإضافة، تعطينا نموذجا لبساطة التّعبير والقدرة على التّواصل الشعريّ، دون أن يهبط الشّاعر بمستواه الشّعريّ ، وذلك لأنّ مقصده أن يتعاطى شعره كثير من النّاس وتحريك فيهم الغيرة عن الدّين والوطن ، بعيدا عن التّعقيد والغموض والإلباس .

وتتجلّى الدّراميّة في تجسيد جماليّة الصّورة الشّعريّة وهي تشكّل الرّؤية المأساويّة حيث تتكشف في الصّورة الأولى القائمة على التّناقض الواضح بين جبهتين، جبهة الحق ممثّلة في شخص بلال، وجبهة الباطل ممثّلة في شخص أميّة، وبعدها تتفرّع القصيدة لتصل في نهايتها إلى دلالة ظهور الحق وزهق الباطل.

---

[37]– تزفتان تودوروف: الأدب في خطر، تر/ عبد الكبير الشرقاوي،دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص:09.

أمّا عن التّجريد في لغة الحوار فهو عنصر أتى عمدا إلى المسرح من أجل وظيفة دراميّة، والفعل المسرحيّ لأداء التجريد هو فعل انفصال الشّخصيّة عن العالم الواقعيّ، وعن لغة المجتمع الّذي ينظم إليه وربما عن لغة الجمهور والأداء التّمثيليّ للغة التّجريد هو أداء الشّارد أو المذهول أو المتعالي أو الغريب[38] .

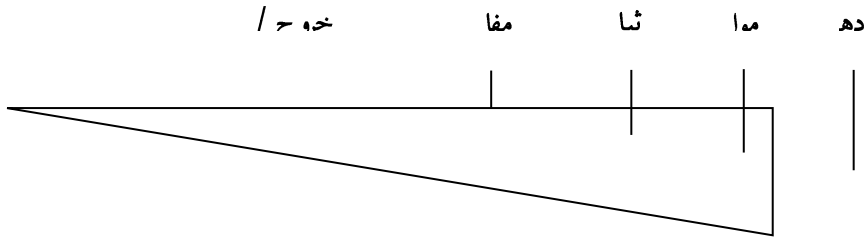
ج/ الأنساق الدراميّة في المسرحية:

1/ الثّبات أو التّحول: إنّ المتأمل في مسرحيّة "بلال" يجد أن الثّبات اتّخذ منحنيين : ثبات أميّة ورفاقه وكذلك ثبات بلال، فبالنّسبة لثبات المنحنى الأول يظهر في المقطع التّالي :

عقبة: عبد خبيث فكن منه أميّة في ارتياب.

أميّة: وما كان منه؟ فليس عهدي به إلا بصيرا بالصّواب.[39]

فالمقطع يشير إلى ثبات الشّخصيّة، ذلك الثّبات الّذي تعكسه اللّغة المتّحدة، ويمكن أن نستخدم ترسيمة "هوسرل" لتفسير نسق الثّبات أو التّحول في المواقف.



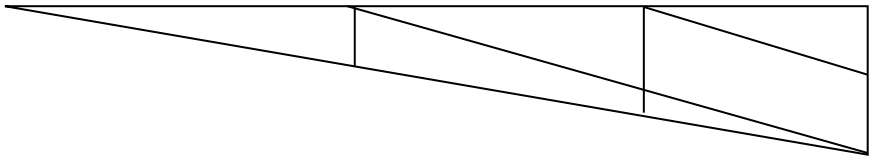
[38] – ينظر/ حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ، ص: 172.

[39] – صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، ص: 156.

فأقطاب الصّراع يدخلون الفعل المسرحيّ على أمل أن يتراجع بلال عن قراره لكن يندهشون بعكس ذلك فقد واجههم بإسلامه؛ فقرروا أن يأتوا له بالكاهن ضنّا منهم أنّه مسّ من جن إلاّ أنّ إصرار بلال عن موقفه ومجابهته لهم بالحجّة جعلهم يتيقنون من إسلامه.

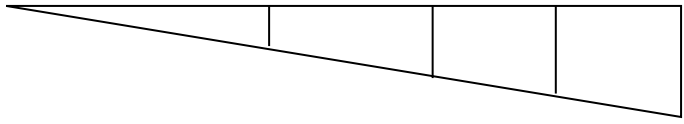
أمّا في المرحلة الثانيّة يحاول أميّة أن يغري بلال بعدوله عن أسلامه، محاولا ترهيبه بأبشع الطرق فيزداد بلال قوّة وصلابة، فيبقى ثابتا على دينه، وهنا يزداد أميّة غضبا على بلال، فيستل سيفه كي يقتله وذلك وفق التّرسيمة التّالية:

تراجع / مواجه دخو



فشخصيّة بلال في النّص فقد كانت رمزا للثّبات بالرّغم من المؤامرات والتّعذيب بغرض تخليه عن دينه فقد ثبت وانتصر في الأخير ، بعد أن سئم منه أميّة، فباعه لأبي بكر الّذي أعتقه وصار من المقربين منه، وينتهي الفعل الدّراميّ بانهزام أميّة وحلفه، وانتصار بلال الّذي يمثّله التّمثيل العكسيّ كالآتي :

خروج/دخو



فقد لاحظنا في بداية النّص كتمان بلال دينه خوفا من جبروت سيّده ورفاقه، ولكن عند اكتشاف الحقيقة واجههم ، وعند إلحاق الأذى به ثبت ورفض التّخلي عن إسلامه حتى انتصر في الأخير،فكانت هناك مساحة من الفضاء سمحت لشخصيّة "بلال" تدور في مداره، فكان رمزا لمرجعيّة لها وجود خلف الكلمات، إنّها الثّورة الجزائريّة الّتي هزّت جبروت فرنسا.

وإذا كان بلال يبدي صبرا قويا جبّارا في مواجهة العذاب الشّديد، ويرفض أن يغيّر أو يبدّل دينه الّذي آمن به، فإنّما هو دعوة للشّعب الجزائريّ كي يصبر، ويتمسّك بدينه وبقضيّته، حتى يهيّأ الله له مخرجا من حيث لا يحتسب.

قائمة المراجع:

(1)– إبراهيم مصطفى: معجم الوسيط، تح: مجمع اللّغة العربيّة، مصر، القاهرة، ج 1، (د ط)، (د ت).

(2)– أن إبيرسفيلد: النموذج العاملي للمسرح ، تر/سمية زياش ،مجلة التبين، ع 34 ،الجزائر، 2010.

(3)– تزفتان تودوروف: الأدب في خطر، تر/ عبد الكبير الشرقاوي،دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007

(4)– حازم شحاتة: الفعل المسرحيّ في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، مصر، ط1 1997.

(5)– أبو الحسن سلام: حيرة النّص المسرحيّ بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، دار الوفاء، الإسكندرية – مصر، ط1، 2008.

(6)– صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 ، 1986.

(7)– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لنجمان، مصر، ط1، 1996.

(8)– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط3 1994.

[9]– عصام الدين أبو العلاء: مدخل إلى علم العلامات في اللّغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مصر، دط، 2005.

[10]– ابن عقيل: شرح ابن عقيل للألفية ابن مالك ، تح/محي الدين عبد الحميد، ج1، دار إحياء التّراث العربي، بيروت لبنان، (د ط) (دت).

[11]– عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحيّ في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1 ،2003

[12]– فاروق عبد الوهاب : مع كتاب المسرح ، حوار مع ميخائيل رومان، مجلة المسرح العربي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، عدد شهر مايو، 1967.

[13]– أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر، تونس، ط3 ،1985.

[14]– ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحيّ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط1، 1997.

[15]– ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 1988.

[16] – نهاد صليحة: المسرح بين النّص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ،(دط)، 1999.

[17] – يوسف إدريس: مقدمة طه حسين، سلسلة الكتاب الذهبي، القاهرة ، مصر، (د ط)، 1954.

تمظهر التراث في الرواية الجزائرية
رواية عتبات المتاهة لأحمد عبد الكريم

د. براهمي فطيمة
جامعة الجيلالي ليابس – سيدي بلعباس

الملخص :

مـرت الروايــة الجزائريــة بعـدة مراحـل مــع بدايــة التسـعينيّات ومعهـا عرفـت عـدة تغيّـرات مسـت اللّغـة والأسـلوب وأشـكال الكتابـة ومضـمونها، وهـذا مــا دفــع العديــد مــن الــروائيّين إلــى تبّنــي كتابــة جديــدة تخــرج عــن الإطــار الكلاسـيكي، حيـث جـنح الكثيـر مـن الـروائيين إلـى توظيـف التّـراث بأنواعـه فـي روايـاتهم و فــي هـذا المضــمار سـيتم تبيــان ذلـك مــن خــلال روايــة "**عتبــات المتاهــة**" "**لأحمــد عبــد الكــريم**" التــي تعـج بتـراث غنــي اسـتثمره الروائــي فــي مدونته من حكايات قديمة وأهازيج وخرافات وغيرها.

الكلمات المفتاحية :

الرواية الجزائرية؛ التّراث؛ أحمد عبد الكريم؛ رواية عتبات المتاهة.

Abstract :
The Algerian novel passed from several stages in the beginning of the nineties, and with it there were several changes in language, style, forms and content. This led many novelists to adopt a new writing that goes beyond the framework classical. This is illustrated by the novel " Mazes thresholds " by Ahmed Abdel Karim, which is full of a rich heritage that the novelist invested in his work from old tales, songs, myths and others.

The forms presented here are how the use of heritage is reflected in the story of the mazes thresholds? And other questions that will be presented by this research will try to answer this speech.

تمهيد:

إنّ العودة إلى الاهتمام بالأدب الجزائري ومعالجة قضاياه تعد خطوة من الخطوات الجديرة بالاحترام والتقدير والنّهوض به وبمدوناته وبما احتوته. لطالما دأب باحثون كثر على الاهتمام بالآداب الأخرى سواء المشرقية أو المغربية فكان حظ الأدب الجزائري قليل مقارنة بهم، يمكن أن نطلق عليه مصطلح أدب مغمور، بالرغم مما يتضمنه من أعمال راقية وسامية، فهذا الحظ القليل من الدراسة والبحث لا يتعلق بالروايات فقط بل مس أيضا قسما الأدب؛ أي الشّعر والنّثر وباقي الأجناس الأدبية الأخرى على اختلاف أنواعها.

ارتبط الأدب العربي المعاصر كثيرًا بالتّراث عبر حقب تاريخية طويلة، وهذا الارتباط و التّعالق نجم عنه ما يسمى بتوظيف التّراث في الأعمال الإبداعية ؛ أي ذهب الأدب العربي وعلى وجه الخصّوص الأدب الجزائري الذي سعى إلى النّهل منها وتوظيفها في الأعمال الإبداعية، ولم يقتصر الأمر هنا على جانب من جوانب التّراث بل تعداه إلى مختلف ما تضمنه من قصص ، خرافة، أسطورة مثل حكايات وأغاني شعبية وهذا الاستخدام للتّراث استند إلى الأبعاد الدلالية وتحميل الرموز رؤى معاصرة للتّجربة الأدبية للأعمال الإبداعية وخاصة الروائية.

فالتّراث هو انعكاس شديد لهموم الأديب أو الروائي أو القاص أو الشّاعر، بحيث يحدث التّمازج والتّداخل بين التّراث وملامح المعاناة الخاصة بهم ومن ثم تعبر عن هموم الأديب ومعاناته المعاصرة هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحافظ على التّراث وعلى أصالته وعراقته.

ومنه يصبح التّراث بمثابة الخيط الأصيل الذي يدخل في تركيبة ونسيج الرؤية الأدبية للأديب المعاصر ولا يأخذ التّراث صفة الدخيل الذي ينظر إليه نظرة غير لائقة أو الذي يتم فرضه فرضا، وإنما يسير ويساير الأعمال الإبداعية وفق ما تقتضيه الحاجة، ومن هذا المنظور تعد العلاقة بين الأديب والتّراث علاقة أكثر انسجامًا وغنًى فهي قائمة على العطاء المتبادل الذي يخدم الطرفين ، هذا ما جعل الكثير من الأدباء يحرصون على إقامة علاقة حميمية مع هذا التّراث لذا سخروا كل جهودهم في سبيل إثراء هذا النّوع من الفن وخدمته، وهذا التّنوع والثّراء في التّراث أثناء توظيفه في الروايات جعل اللغة والأسلوب متميّزين حيث برزت شعريتها واكتسبت الرواية جمالية لا نظير لها.

إنّ هذه الخصوصية والنّهل من التّراث التي اكتسبتها الرواية عموما ، وعلى وجه الخصوص الرواية الجزائرية وهذه الأخيرة مرت بعدة مراحل مع بداية التسعينيات ومعها عرفت عدة تغيّرات و فترات صعبة جدًا فترة العشريّة السوداء . مست اللّغة والأسلوب وأشكال الكتابة ومضمونها، وهذا ما دفع العديد من الروائّيين الجزائريّين إلى توظيف التراث بأنواعه في رواياتهم، وفي هذا المضمار سيتم تبيان ذلك من خلال بعض النّماذج الروائية وعلى رأسهم "أحمد عبد الكريم" في رواية "عتبات المتاهة".

والإشكال المطروح هنا هو كيف تمظهر توظيف التّراث في رواية عتبات المتاهة؟ و غيرها من الأسئلة التي سيطرحها هذا البحث ستحاول هذه المداخلة الإجابة عنها.

1- ملخص الرواية:

الروايـة التـي محـل الدراسـة هـي للروائـي الجزائـري "**أحمدعبـدالكريم**"المعنونـة بــ "**عتبات المتاهة**" قام بتقسيمها إلى 10عتبات :

الأولــى الرّاقــي–كاهنــة..أوّل العتبــات–امــرأة الأحــراش الصــعبة – أجــراس الأمكنــة الأولــى–مشــاهدات القِبْلــيّ–تــذكرات القبــو الأســود – رســالتان إلــى رحيل–صيف أرجواني–دماء الياسمين –ورود لزرقة البحر .

تحكــي الروايــة تفاصــيل شــاب قــادم مــن مدينــة بوســعادة جنــوب الجزائــر العاصـمة ، يطلـق عليـه بــ"**أحمـد الأعسـر**"(قوشـيار) ، انتقـل مـن مدينتـه إلـى الجزائــر العاصــمة (البهجــة) ، يــرى أنهــا مدينــة الضــياع و التيــه ، انتباهــه القلـق حـول مكـان الإقامـة خاصـة الجـو ممطـر ، فاتجـه نحـو الحـي الجـامعي للطالـب (الـذكور) ، أيـن يقـيم صـديقه فـي الغرفـة 88 هـي تحمـل التعـب و الإرهـاق ، و فـي هـذه الاثنـاء اتـى عنـده شـاب يسـأل عـن صـديقه قـال لـه ، أخبـره ، ذهـب إلـى مدينتـه ، الشـاب كانـت أختـه تـدعى "**كاهنـــة**" مريضـة تعـاني مـن نوبـات و صـديقه يرقيهـا ، ذهـب "**أحمـد الأعسـر**"و قـام برقيـة الفتـاة ، بعدها تطورت العلاقة بينهما .

تَتَنَقَــلُ الروايــة بــين الماضــي فالّشــاب "**أحمـــد**" يتنازعــه الماضــي و الحاضـر ويستحضـر ماضـيه الـذي يحفـل بكـل فنـون التـراث ، وحاضـره مـع فتاتـه "**كاهنـــة**"و تحضـر بصـفتها تيمـة مـن تيمـات الماضـي فهـي حملـت اسـم بطلـة مـن بطـلات التـاريخ "**الكاهنـــة البربريـــة**" ، والشـاب بـين منطقتـه وعاداتـه وبـين العاصـمة وتعقيـداتها ومظاهرهـا الحضـارية العريقـة والتّحضـر، ثـم تنتقـل أحـداث الروايـةإلى القـبض علـى الشّـاب فـي غرفـة صـديقه أثنـاء التّفتـيش تـم العثـور علـى أشـرطة وهـي تعبـر عـن مرحلـة مـن المراحـل العشـريّة السـوداء التــي عرفتهــا الجزائــر وبــرزت جماعــة الإرهــاب التــي نكّلــت وعــذبت وقتّلــت الشّعب الجزائري .

تـم القـبض الشـاب "**أحمـد**" مـن طـرف الجماعـة المسـلحة برفقـة صـديقته وتـم ارغامهمـا علـى الـزواج بعـد زواجهمـا يفترقـان تـذهب "**كاهنـة**" إلـى فرنسـا مـع ولـدها تاركـة "**أحمـد الأعسـر**"لوحـده ، يظـل يحمـل باقـة الـورد منتظـرا عودتهما وهو جالس في ميناء سيدي فرج يرتقب السفينة علها تحملهما.

2-التّراث و الهوية :

إنّ الحـديث عـن التّـراث لا يبقـى بمنـأى عـن الهويـة فهـي :« بصـفة عامـة فـي كونهـا الطريقـة التـي يمكـن مـن خلالهـا أن يحـدد الأفـراد أنفسـهم بوصفهم أعضـاء فـي مجموعـة مـا.....»[1] . ويعـرف "جيمس كـوت Jams Cote E " و"شـارل لفـين CharlesLevine " الهويـة بأنّهـا: «الأمـة ، الطبقـة الاجتماعيـة ، الثقافـة ، العـرق ، الجـنس ، وغيـر ذلـك »[2] . ومنـه الهويـة تجمـع كـل هـذه الأمـور ، وإذا تعلـق الأمـر بـالتراث فـأي مكـون مـن مكوناتـه فهـو فـي النهايـة يـدخل ضـمن الهويـة و يصـبح لصـيقا بـه و سـير معه جنبا إلى جنب في كل المناسبات.

3-توظيف التراث وهيمنة الثقافية الشعبية :

المُطَلِـع علـى الروايـة يلحـظ جيـدًا أنّ الروايـة تحفـل بكـم هائـل مـن الثقافـة الشّـعبية ،"**الرقيـة**"هـي أول عتبـة حيـث يقـول :«وكيـف سـاعفتني فـي

---

(1) معجب العدواني ، الموروث و صناعة الرواية ، مؤثرات و تمثيلات ، منشورات ضفاف بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ، دار الأمان المغرب ، ط1 ، 1434هـ-2013 ، ص 08.

(2) Jams Cote E , and Charles Levine , Identity Formation , Agency , and Culture , New Jersey , Lawrence Erlbaum Associates , 2002 , P 32 .

استحضار تلك التعاويذ والأدعية التي كنت أعتقد أني نسيتها لبعد ما بيني وبينها من عهد،ثم دخلت في مونولوج هيستيري:-حتى أنت يا أعسر...حتى أنت يا إدريس-تلبس لباس(الخوانجي) الذي يدرس الشريعة وأصول الدين في البلاد،و تحترف الرقية والدجل في البهجة يا واحد ...»[3] .

هذه الحادثة جعلته يسترجع حوادث المراهقة من معتقدات عاشها في بلدته حيث يذكر أنه:«رأى النساء حين يجئن إلى والدي متلحفات ،خفية عن أزواجهم و يترجينه كي يكتب لهن كتبا للزهر،أو لأبنائهن و أزواجهن الممسوسين برياح الجن و العين و التابعة»[4] .هذا الأمر يحمل سذاجة وعقلية النّاس والتّمسك بمعتقدات شعبية ترسخت في أذهانهم حتى صارت جزء مهم من حياتهم لا يمكن التّخلي عنها بأي حال من الأحوال.

الطفل تذّكر ما كان يقوم به والده،مرة أخرى يعود بذاكرته إلى أحداث أخرى يقول:«و كنت أصحو فجرا، وأجده يدبج حجابا أو يتصفح مخطوطه الأصفر العتيق المنسوخ بالسماق ثم يضعه في كيس الصوف الأسود، و يعلقه في سقف البيت و حدث أن وجدني أتهجى طلاسمه، فعنفني و ضربني، لأنّه ليس حريا بي أن ألمسه وأنا لا أملك الميثاق خشية أن أصاب بلوثة، أو تصيبني الجان بسوء ...»[5].اعتمد الروائي على ذكر العديد من المعتقدات الشّعبيّة :الطلاسم-الطوالع-ذكر السهم – النجم-القوس-يوم الخميس-أحمر اللون، يعيش ثلاثة وتسعين سنة لا

---

(3) أحمد عبد الكريم، عتبات المتاهة،(رواية)،ط1،منشورات الاختلاف،الجزائر ، ط1 ، 2007،ص11.

(4) المصدر نفسه،ص12.

(5) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

يموت حتى يصبح كالقوس–الحجاب– برج داوود شخصيات الأنبياء– البخت الأسود–المرض من أجل المرأة –مفلجة الأسنان –جرح الجسد– تطيح من فوق الشجرة أو من فوق الفرس . تعتمد المعتقدات اللغة العربية الفصحى والعامية .

يذكر الروائي نموذجا منها:« الفائدة في جلب النّساء، تكتبها عند غروب الشمس في ثوب من تريد وتحرقها، فإنها تأتيك ولو كانت في قصر من حديد، وهذا ما تكتب :ووووووس س سسسسسس ع ععععع ح حححححح ...»[6] . أراد الروائي من خلال هذا التراث (المعتقدات) إحياءه و تجلياته و توجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية و روحية و فنية صالحة للبقاء والاستمرار .

أصبح لزامًا على المبدع أو الروائي أن يتعامل مع هذا التّراث من خلال الكشف عن تلك الروح الكامنة فيه، واستيعابه و تمثّله أعمق تمثّل، لذا مطالب بقراءته وتمحيصه و تبني معطياته مع ما يتجاوب مع همومه المعاصرة . وذلك أنّ :« الذين تعاملوا مع تراثهم في إطار هذه الصبغة أن عليهم أن يسيروا في الشوط الذي بدأه أسلافهم إلى غايته ، وألا يقفوا عند الحدود التي انتهت إليها جهود هؤلاء الرواد،حيث جدت ظروف حضارية

(6) المصدر نفسه،ص14.

وثقافيـة لـم تكـن متـوافرة أمـام هـؤلاء الـرواد عنـدما صـنعوا أنمـوذجهم الخـاص في التعامل مع التراث» [7].

يـذكر "**أحمـد الأعسـر**"حـدثوني أنّ :« إبـراهيم المـرابط، أهـداني عقـب ولادتـي جَـدْيًا أسـودَا،و أنبـأهم بأنـه يبصـر فـي مخايـل المرابطيـة، لـذلك فقـد أصـبحت لـه مريـدا،أتطلع إليـه فـي الأعـراس و الحضـرات،مأخوذا برقصـته الروحانيـة الأثيريـة،و هـو يتوثـب و يهتـز مثـل زوبعـة جامحـة ويـرش بعطـر سماوي،لا يعلـم أحـد مـن أيـن جـاء بـه مـن تحـت أيـديهم...كانت المـرأة يومئـذ ملكـة الحصـير،أو الحصـير ذاتـه،و لـم تكـن غيـر ذلـك المسـخ المهني،الـذي أخـرج آدم مـن الجنـة،و أطلـق المـوت مـن قممـه فـي بـدء الخليفـة...كانت مشانق الأعراف،و كانت المرأة فاكهة حراما....»[8] .

أ–استحضار الأماكن العريقة :

تظهـر جماليـة التـراث فـي استحضـار الأمـاكن العريقـة العتيقـة ذات الطـابع الإسـلامي التـي مازالـت حاضـرة حيـة فـي نفـوس أصـحابها،حيث ذهبـت "كاهنـة" برفقـة صـديقها "**الأعسـر**" إلـى القصـبة و الـدخول الـى أزقتهـا المتعرجـة،حيث رسـمت لـه أفـلام الأبـيض و الأسـود،و يراهـا بعيـدي عـن "منمنمـات""**محمد راسـم**"،و مازالـت "**كاهنـة**" تمسـك بذراعـه كعادتهـا وتكلمـه:«عـن جمـال العمـارة الإسـلامية،بنوافذها الصـغيرة،و أقواسـها و سـطوحها،و تعيـد علـى حكايـة (لوكربوزييـه) ذلـك المهنـدس الـذي عشـق

(7) علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، 1997 ، ص 25 .

(8) أحمد عبد الكريم ، عتبات المتاهة ، المصدر نفسه،ص26 – ص 27 .

القصبة و استلهم منها الكثير من تصميماته ...»[9] . يتجه الروائي مرة الى استحضار عناصر تراثية بعدما وقف الشاب "**الأعسر**" و هو يتأمل عازف المندولين عاد به الأمر إلى سنه و طفولته عندما حاول تعلم العزف على القصبة ،بمساعدة الراعي و أن يترجم لوعاته بالناي و يقول بالأصابع و النفثات ما لا يقال بيباس الكلام و أن يسلم دفء تنهيداته و صبوته إلى سحر هذه القصبة المثقوبة بالنار تحت ستة ثقوب:«وحدها القصبة،كان بوسعها أن تستنفذ البراري الفسيحة،إنها فاكهة التوحد و الخلاء المفتوح على أفق لا نهائي...لغة الضلوع المنثورة لرياح الضنى،و أنين الرئات الملتاعة،إذ تمنع الأنفاس عن الحر فرادة البوح اليتيم»[10]. وبهذا تمثل الأماكنحلقة وصل بين الماضي و الحاضر بالنسبة لأحمد الأعسر .

اهتمت الرواية برصد خصوصية البيئة المحلية بوصفها الإطار المكاني الذي تنقل فيه "**الأعرج**".و هو يتنقل في أزقة العاصمة فوجئ "**الأعسر**" بصديقته و هي تدخن لما نظر إليها قالت : لم تنظر إلي هكذا كل بنات الأحياء الجامعية يدخن، كل الناس تدخن إلا أنت و ظهرت بصورة عصبية شرسة قال لها صديقها "**الأعسر**" :«كان عليّ أن أقر بأنها عرّافة تحدس الأشياء قبل وقوعها،أليست تسمية "الكاهنة" الملكة البربرية التي روى عنها...و هي أقرب إلى مناخات الكاهنة الساكنة في أعماق التاريخ و الأسطورة ...»[11] .ربط "الأعسر" تصرفات "**كاهنة**" بالملكة

---

(9) المصدر نفسه،ص34 .

(10) المصدر نفسه،ص20.

(11) المصدر نفسه،ص 34 – ص 35 .

"**الكاهنـــة**" المـرأة المتغطرسـة الأسـطورة التـي شـغلت النـاس برواياتهـا و حكايتها. ومن ثم قام صديقها بسرد عليها قصة الملكة "**كاهنة**" .

مـن خـلال مـا ذكـره "**ابنخلـدون**" عنـك قـام الأعسـر بـالربط بـين الاسـمين مـن الناحيـة التاريخيـة: « وكـان لهـا بنـون ثلاثـة، ورثـوا رئاسـة قـومهم عـن سـلفهم، وربـوا فـي حجرهـا، فاسـتبدت علـى قومهـا بهـم، وبمـا كـان لهـا مـن الكهانـة والمعرفـة بغيـب أمـورهم، وعواقـب أحـوالهم، فانتهـت رئاسـتهم، وملكـت عـنهم خمسـا وثلاثـين سـنة، وعاشـت 127 سـنة، وكـان مقتـل عقبـة بـن نـافع فـي البسـيط قبلـه جبـل أوراس بإغرائهـا...»[12] . ردت عليـه "**كاهنـــة**" دعنـي الكاهنـة الحقـة لـم تنصـفها كتـبكم، لـم ينصـفها أحـد مازالـت تسـكن ذاكـرة المكان، ترفرف روحها في الأعالي .

ومنـه تتخـذ شخصـية "**الكاهنـــة**":«طابعـا أسـطوريا فـي محمولهـا التـاريخي المضـغوط فـي الـذاكرة وفـي تشخيصـها لهواجسـها ورغباتهـا ....»[13] .هـذا الـزخم التراثـي سـاهم مسـاهمة فعالـة فـي شـد القـارئ خاصـة وأن الروايـة تعـج بالأحـداث والوقـائع التاريخيـة التـي تعـرف بـالموروث الشـعبي الجزائـري الـذي مازال مغمور،متنفسه الوحيد الرواية فهي أقدر على إبرازه و تجليته.

إنّ الحـديث عـن التّـراث و أحداثـه التـي يسـتبطنهاتجعل :«الروائـي لا يـذهب إلـى التـاريخ ،و إنمـا يستحضـره فيـه،و يتضـمنه،و ينتخـب لحظـة

---

(12) حسن الصميلي وآخرون، الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، مختبر السرديات (وقائع ندوة وطنية مختبر السرديات)، ط1، دار الثقافة للنشر و التوزيع،الدار البيضاء،المغرب،1998،ص48.

(13) عبد الله إبراهيم وصالح الهويدي، تحليل النصوص الأدبية،قراءات نقدية في السرد و الشعر،ط1،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان،1998، ص48.

خاصة للبدء بالمحاورة مع التاريخ،فهي من ناحية أولى لحظة يقظة عامة أو استعادة و عي مطمور ومن ناحية أخرى لحظة انعطاف تاريخي تقترن بزمن محدد ...»[14]. العودة الى التراث هو بمثابة محاكاته و تبيان ما خفي منه علاقة "**الأعسر**""**بكاهنة**" هو ما دفعهما إلى الحديث عن الملكة "**الكاهنة**".تنطلق "كاهنة" بسرد حكاية الملكة "الكاهنة" على مسامع "**الأعسر**".

ب-استحضار الشّخصيات التاريخية:

إلى جانب هذا تم استحضار بعض المعتقدات و الرموز مثل:حورية الجنة،الجنائز،الختمات،صباحات الجمعة، توزيع أطباق الكسرة على الدراويش، المجامر، البخور، عطر الريحان، تعطير الأكوان، كما تحضر بعض شخصيات الأنبياء النبي الخضر عليه السلام وبعض العلماء مثل الحسن البصري و ابن الفارض الصوفي ، وحضورهم دليل قوي على استثمار العنصر الصوفي :«كعنصر أساسي...أين الطوسين الحلاج؟-فالدراويش و المجاذيب و الشطح...وصولا الى صيرورة سارح يهف أمام مريديه...»[15] .إن الاستحضار الصوفي وَسَمَ الرواية بالغرائب و العجائب و التخييل،فهذه اللغة لغة شاعرية تذوب بالزوايا الضليلة حد العتمة،إنها لغة ثرية مغرية،فهي تبدو أكثر إشراقاً في العالم الصحراوي الأسطوري.الذي يملك حس عميق هو القادر على أن يجري على لسان شخصياته ما يمكن أن ينطق به لسان حالها.

---

(14) أحمد فرشوخ، حياة النص،دراسات في السرد،ط1،دار الثقافة،الدار البيضاء،المغرب،2004،ص158-ص159.

(15) نبيل سليمان، جماليات و شواغل روائية(دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،2003،ص154.

والروائـي الفـذ هـو الـذي يسـتهدف تصـوير حقـائق الواقـع، و ليسـت اللغـة إلا وسـيلة للتعبيـر، ويختـار الوسـيلة الأكثـر إسـعافا والوسـيلة المطواعـة التي تملك قدرة على صدق التصوير.

يسـتمر الروائـي فـي استحضـار كـل الجوانـب المتعلقـة بـالتراث الجزائـري ،تـم استحضـار رمـز الكعبـة و شخصـية دينيـة فاطمـة رضـي الله عننهـا يقولـون نحـن سـلالتها ،و النـاس كـانوا يتوجهـون فـي مسـاءات الخمـيس باتجـاه عـين توتـة و مـدافن الحجاج،حمـل المجمـر المعـدني تاركـا وراءه دخانـا و رائحـة البخـور تصـل الـى أمكنـة بعيـدة ، عرفـة المنطقـة الصـحراوية بمواسـم ديـوان "سـيدي بوزيـد" الـذي يتـولى جمـع الأمانـات و الصـدقات،إيقاع الـدفوف المزخرفـة بالأهلـة و النجـوم،و أصـابع الحنـا، يتقـدمهم الـدراويش و المجاذيـب الـذين يحملـون الرايـات و البيـارق الخضـراء يـذكر الروائـي أن هـذا هـو :«الطقـس آلهتنـا الوحيـدة فـي هـذه القـرى الجنوبيـة البائسـة لـذلك نرقـع أحلامنـا الموؤدةبالخرافة،و نرمم يومياتنا البائسة ببركات الأولياء...يقولون:

يَا سِيدِي الشِيخْ وَانَا جِيتَكْ بِالزْيَارَه

سَرَّحْنِي نْرُوحْ وَيَبْقَى شِيخِي بِالسْلاَمَه

يَا القَّبَّة الخَضْرَا مَنْ لَبْحُورْ تْبَانْ»[16].

يقف الزائرون أمام الأولياء يطلبون أن تبتعد عنهم الغبن و الجنون.

تتسـع حلقـة التـراث فـي هـذه الطقوس،حيـث يقـام الـديوان و تتهاطـل الزيارات،ولفـائف البخـور و الجـاوي و الازرات ،حيـث تتقـدم النّسـوة إلـى

(16) أحمد عبد الكريم، عتبات المتاهة، المصدر السابق ،ص63.

(17) المصدر نفسه ، ص 64 .

المقام من أجل الدعاء من ذوات الحضرات الغاوية،و الأسنان الفضية و كل واحدة تدعو بشيء مخبئ في سرها و يقلن :

بُوزِيـــدْ يَابُوزِيـــــدْ يـــا مُـــولَى القُبَة المَبْنِيَـه

لَخْوَانْ جَـــاتْ تْـــــزُورْ وَ نْزُورْ جَدِي بَالنِيَّـه

الرْخَامْ يَبْرَقْ يَبْرَقْ مَنْ بْعِيدْ وَالقُبَة خَضْرَا مَبْنِيَه [17] .

الكل يقف وقفة واحدة أمام هذا الولي الصالح الذي يصل إلى حد تقديسه تغمره النساء والأطفال بتبرك كبيرة لا نظير لهذلك أن مؤلف الرواية:«يكون قد نهض بمهمته في بلورة الأحداث...من ضروب الأفطار والمشاعر المقترنة بها ما يعد أكثر دلالة و تشويقا...»[18].الروائي لا ينسى أحداث الرواية ما بين "**الأعسر**" و "**كاهنة**"و لا ينسى ما استحضره و وظفه من تراث يعج بأحداث لا حصر لها حيث لا يمكن أن نتعامل مع الأعمال الإبداعية على أنّها علامات لغوية اعتباطية،بل يسعى إلى جعلها شخصيات منسجمة تتناسب مع الأحداث و تحقق للنص الروائي مقروئيته و لشخصيته وجودها و كيانها.

وفي هذا المضمار يستحضر رمز ديني "**الحسين**" رضي الله عنه من خلال كلمة (دم) و مكان آخر (سبأ) يحمل له الدم بعد مقتل "**زنوبيا**" ملكة "**تدمر**" التي دمرت بعد اعتقالها،و يرون أن هذا الدم الملكي يشفي

---

(18) روجر –ب–هنكل، قراءة الرواية،مدخل الى تقنيات التفصيل،تر،صلاح رزق،دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة،مصر،2005،ص143.

من الكلب،و ما يلاحظ على الثقافة الشعبية بعض العادات عند ذبح ديك و شاه أو معزاة يتم وضع بعض الطلاسم على جدران مكان الضريح.

ج-الأغاني الشعبية :

من الصور التراثية التي تمظهرت في الرواية عاد "**الأعسر**" بذاكرته إلى ظلام من نوع آخر بعدما أدخل الى زنزانة مظلمة ،الظلام الذي بصدد الحديث عنه هو ظلام الرحم يقصد والدته "**أم الخير البقعة**" يصفها بأنها ذات الوجه العتيق المرقش بالبقع و الأوشام،و العجوز "**الدحدوح**" التي تتقاسم معه الأمومة في القرية و الصرخات الميلاد الأولى ،و تقطع الحبل السري و تشد الجسد الغض بأول قماطة ، مر عامان ثم ذهب الى أكل الكسرة،و كان عليه أن يفسح ثدي أمه لرأس سيأتي بعده أخوه "**الأخضر**" الذي أخذته "الشيزوفرينيا" ،أتى يوم آخر من حياة الأعسر و هو في أوج زينته و رونقه بقندورته المطرزة بخيوط فضية و يتدلى على عصره سخاب العنبر (عقد) .لحظة و ارتفعت زغاريد النسوة و رحن ينشدن :

«طَهَرْ يَا الطَهَارْ... وْ لاَ تَجْرَحْ وْلِيدِي لَنَغْضَبْ عْلِيكْ...»[19]. بعدها تأخذ النّسوة بقايا غرلته في قصعة من تراب و تدفن في مكان تحت البارود و الزغاريد.

تعد الأغاني الشّعبية وجزء من الموروث الشعبي:«تغنى أحيانا في مناسبات الأفراح ،و مواسم الحصاد،أو في مجال التواثل مع الوطن و التّغني به أو الحنين إليه،و قد تأتي أحيانا ترويحا عن النفس،و ابتهاجا بالمناسبات الحلوة ،و قد تأتي للتوجع و الذكريات المؤلمة أحيانا أخرى

(19) المصدر السابق، ص 79 .

»[20].هـذه الأغـاني تمثـل حيـاة الإنسـان العربـي فهـي لـم تغـادر ماضـيه الريفـي و البـدوي و تعـيش الأسـاطير و المعتقـدات و الطقـوس فـي الـذاكرة و على ألسنة الأجداد و الآباء و الإخوة و الجيران.

وفـي جانـب آخـر يسـأل الطفـل "**الأعسـر**" عـن دخولـه إلـى الجنـة تـرد عليـه قائلـة:«فجـدك الرسـول سيشـفع فينـا...»[21] . و يسـأل الطفـل جدتـه عـن النصـارى الـذين يـأتون إلـى القبـة ،تخبـره أنهـم لا يـدخلون الجنـة لأنهـم كفـار، لكـن يتميـزون بالجمـال، إنهـم أغنيـاء و نحـن فقـراء لهـم الـدنيا و لنـا الآخـرة يسـأل الطفـل عـن سـبب الفقـر تسـرد عليـه الحكايـة :«يـا وْلِيـدِي ...يحكـى فـي قـديم الزمـان ،أن الغـراب كـان طـائر أبيضـا و جمـيلا،و بينمـا هـو يحلـق فـي الفضـاء ذات يوم،نـاداه الله تعـالى و قـال لـه:-اسـمع أيهـا الطـائر الجميل،هـذه الصـرة مليئـة بالقمـل ترميهـا فـي بـلاد النصـارى الكفـرة،و هـذه صـرة مليئـة بالماس و الذهب ترميها في العرب و المسلمين.

طـار الغـراب الأبـيض بالصـرتين،حاملا إياهمـا بجناحيه،لكنـه أخطـأ فرمـى صـرة القمـل للعـرب،و ألقـى صـرة المـاس للنصـارى لـذلك فقـد مسـخه الله طـائرا أسـود عقابـا علـى فعلتـه تلـك وليـدي...»[22].أظهـرت الجـدة كرههـا للغـراب بسـبب عشـش القمـل فـي العـرب،و لمـاذا سـمرتنا المفرطـة ،و هـم لهـم بشـرة بيضـاء .وعلـى هـذا الأسـاس يمكـن القـول أن المـوروث الشـعبي بمـا يحملـه مـن أسـاطير و عجائـب إنمـا هـو وصـف لشـرائح مـن النـاس غـالبيتهم

---

(20) عبد الله مسلم الكساسبه، تجربة سليمان القوابعةالروائية،ط1،دار اليزوري العلمية للنشر و التوزيع،عمان، الأردن 2006، ص72.

(21) أحمد عبد الكريم، عتبات المتاهة ، المصدرالسابق، ص 80 .

(22) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

يتميزون بالبساطة،و هذه الشخوص حاضرة تعيش بيننا و معنا و تسير بين فقرات الروايات و ما علينا سوى الاستفاضة من هذا الموروث.

إنّ الاستعانة بالموروث و الأساطير أو ما يطلق عليه بتوظيف الموروث المتّمثل بالأسطورة والغرائبي، وكل هذا يعتمد على قدرات و إمكانيات الروائي في تجويد أدواته الفنية لإيصال الفكرة إلى المتلقي .

يعود مرة أخرى الروائي الى استحضار الأولياء الصالحين أمثال "**الغوث الرباني**" و"**القطب الصمداني**" ويستحضر أيضا شطر القبة و المزار السدسي ، الضريح، وعلق "أحمد **الطرقي**" ملابسه على شجرة عرعر هرمة في مقام الشيخ، مدبجة بالخرق و الودائع و دم النذر. و علم أن الولي الصالح الغوث الرباني،و القطب الصمداني يتفيأوا شجرة العرعر وأدوا الصلاة تحتها، فصارت شجرة مباركة مكان للرهبة و فضاءًا للبخور، هذه الشجرة صارت هرمة، تجردت من نضارتها و اخضرارها،و لم يبق تحت التراب إلا أقله والأطفال يتسلقنها والتأرجح على أغصانها المتآكلة،ويطردوا من طرف النسوة خشية سخط الولي الأخضر دفين القبة.

تجلس النسوة على :«تراب المقام، و هن يلهجن بذكر الولي، و يعدن **(الروينة)** أو يحضرن مجامر البخور و الجاوي...نحن الصغار في الخلاء الشاسع بحثا عن خرقة ،أو نزوح نعالج شيئا من زوائد أسمالنا كي نعقده على أحد أغصان الشجرة المقدسة ...»[23] ..يحيط بالمقام سور حجري بمدخلين ،داخله بقايا رماد المجامر،و قناني الفارغة،و من الحكايات الشائعة أن قبلة المقام تتواجد به الصخرة يقال أن "**القطب الصمداني**"

(23)المصدر نفسه ، ص 84 .

خرقها بسبابته ،محدثا فيها ثقبا عميقا وكل زائر يصل بأصبعه إلى أقصى الثقب سيدخل الجنة.

بأصبعه إلى أقصى الثقب سيدخل الجنة.

وبما حفل به التّراث من تنّوع ثقافي و خاصة مقام الأولياء و الصالحين جعل المنطقة وجه للزوار من بلدان شقيقة كانت في وقت مضى كافرة من أزمنة القحط و السنين العجاف والاخوان القادمين سعيا وراء اليمين و البركات في الأخير ماتت الشجرة المباركة واقفة، واجتثت ومضت طقوس المقام إلى غير رجعة.

أغنى الروائي روايته بالتراث ويتحدث عن الأعسر وهو يتذكر طفولته الحافلة بأحداث فريدة من نوعها عاشها وعايشها وصارت جزءا من كيانه :«في صباي أشربوني الكثير من السماق و الطلاسم الممحوة في الماء،قلدوني كثيرا من الأحجية و طوقت رقبتي كثيرا من الرقي و التعاويذ بعضها في القماش الأخضر ،و بعضها في النحاس أو جلد البقر ،مثلما تقلدت الخمسة النحاسية ، وكانت حصني الحصين ضد العين والسحر والتابعة،و لكنني كنت أحلم بتقلد كتاب مكتوب بدم الهدهد...ذلك الطائر الخرافي الذي كان يحنط كي يعلق في سقوف البيوت لجلب السعد ،ودرء الأعين الحاسدة و الأرواح الشريرة ...»[24].

هذا الاستحضار إن دل على شيء إنّما يدل على البراعة التي تميّز بها الجزائريّن الذين يحسنون توظيف التراث في المعمار الروائي ،و ذلك من خلال الاستثمار الجيّد للموروث الصوفي الحامل بين دفتيه السنة و الشيعة :«و ذلك بواسطة تحريكه للأيقونات المختلفة و المشفرة لنصه

(24) المصدر نفسه ، ص 85 .

الروائـي ،لينتهـي بعـد ذلـك اسـتفزاز بنيـات الـذاكرة الشـعبية عبـر مخيالهـا التـاريخي التراكمـي ...و تأويـل التحـولات الرمزيـة لهـذا الماضـي التراثـي الحاضـر بصـفة قدسـية فـي سـلوكاتنا سـواء بصـفة واعيـة و إراديـة ،أم بصـفة لاشـعورية مبهمـة خاضـعة لمنطـق تـاريخي دائـري مغلـق»[25].مـن الوسـائل التـي تسـاهم فـي نجـاح العمـل أو فـي إرفاقـه، و يعـود ذلـك إلـى كفـاءةفي توظيـف عمـل السـارد و علاقتـه مـع الشخصـيات و بعـض الحيـاة فـي عـالم خيـالي و أسـطوري مكـون مـن شخصـيات و أفعـال وأحاديـث وهيئـات أفكـار ولهجات وتشييد هذا العالم وإنشاؤه عن طريق اللغة.

تتواصـل الروايـة مشـحونة بتـراث لا مثيـل له،استحضـار شخصـيات دينيـة "**أهـل الكهـف**" و"**الحسـين بـن علـي**" سـيد الشـهداء القطـب "**سـيدي بوزيـد**" و "**إدريـس الأكبـر**"، ومعهـم تستحضـر بعـض الأمـاكن يثـرب و مئذنـة فـاس ،جبـال عمـور ،أسـوار فـاس البـالي ،أدريـم كربلاء،بطحـاء مكـة و ثنيـات الـوداع . وبعـض الكلمـات مـن القـرآن الكـريم "**سـدرة المنتهـى**" تظهـر شخصـية مـن الأوليـاء الصـالحين "**الشـيخ الكبيـر البـاي**" ،هـذا ال رجـل هـو عاشـق امـرأة تـدعى "**بمسـعودة**" علـى حـد قـول بعـض الروايـات ذهبـت إلـى غيـره مـن يومهـا لـم يتعطـر و لـم يشـعل شـمعة،و لـم يـزره النـاس،و فـي هـذه الأثنـاء تظهـر أمامـه "**عيشـةالغولة**" امـرأة تتعـاطى (**الشَـمَّة**) و كـان صـوتها غلـيظ،و لهـا سـطوة الرجـال،هي امـرأة الأهـوال و البرهـان ،و الغيـث ينـزل عقـب كـل زردة تقيمها،فقد وسمت "**القطب**""**بالغولة**" و كان ممقوت لديها.

---

(25) جعفريايوش، أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر،دار الأديب،وهران ،الجزائر،2005،ص15.

يقول القائلون بأنّها كانت:«زوجة و نقيبة لأحد ملوك الجان الصالحين،و كانت تستفز النسوة لإقامة الزردة أو الوعدة في خلوتها بجبل (الأخناق) كلما رأت رؤيا أو هتف عليها هاتف، امتثالا لولي أمرها الروحاني، الذي كانت تكلمه و تراه، تهرع إليها النسوة محملات بالبهارات والعيش و البخور،ليرقن دم الجدي الأسود،نخبسيد الملوك الجان »[26] . هذه المرأة "**عيشة الغولة**" كان لرؤياها وقع النبوءة والوعد المخبأ في غياهب الغيب.

في خضم الحضور التّراثي تستحضر شخصية أخرى "**التروبادور الجوال**"،و كأن الرجل بعث من رماد العنقاء **(أسطورة طائر العنقاء)**،ظهر بجلابيته الزرقاء و رأس حليق الرأس، يغمز و يهمز بذبذبات.

يعود الروائي إلى الواقع و ما كانت تعيشه الجزائر من مآسي دموية وجود الملتحين الأشداء في الشوارع يحملون أشرطة إسلامية ،في تلك الأثناء كان "**الأعسر**" برفقة "**كاهنة**" في حديقة "صوفيا" في صورة عاشقين،حتى وجدوا أنفسهم في أوجههم الخناجر هيأتهم قصار القامة ،بقمصان قصيرة ،و لحى طويلة حادة سدوا منافذ الحديقة،حاصروا العشاق و احتموا ببعضهم فقالوا لهم:«انتهت المسخرة أيها الفجار،هيا نقيم عليكم شرع الله.اقتادونا في سيارة نقل جماعي إلى مسجد لا اسم له، و حين فرغوا من صلاة العصر، و انتشروا في الأرض مثل الجراد الأسود ،أدخلوني أنا و "**الكاهنة**" و إلى الأمير، كي يواجهنا بتهمة الفجور و الفسوق ،بل الزنا، قبل إقامة الحد علينا.أثناء استنطاقنا كانت "**كاهنة**"

(26) أحمد عبد الكريم ، عتبات المتاهة ، المصدرالسابق،ص 90 .

كعادتها شرسة حادة الطبع و لم يكن على لسانها إلا كلمة، لا دخل لكم...»[27] .

استمر الحوار مع الأمير حول ممارسة الزنا، تهامسوا فيما بينهم قالوا الزانية لا ينكحه إلا زان أو مشرك ،حاولت "**كاهنة**" مقاطعته قال لها :«السلطان ولي من لا ولي له...و الجماعة شهود، أمرها ما شئت و إلا حفظها شيئا من القرآن ،أشهد الحضور على أني عقدت زواج عبد الله هذا على آمة الله هذه على سنة الله و رسوله ،فقولوا نعم، و الله يعفو عنكما، و يبارك لكما، قالت كاهنة: هكذا إذن...و ندت عنها زغرودة، صَعقت أرجاء المكان....وغادرنا الى حمام الروميةكي نمضي ليلة في الحلال...»[28].في الصباح الموالي غادرت "**كاهنة**" "**الأعسر**"كان اللقاء الأخير لكن لم تخبره. سأل عنها في بيتها أخبروه بأنها سافرت إلى الخارج إلى غير رجعة .

لم يبعد الروائي على مواصلة استحضار التراث في الرواية، حيث تحضر شخصية النّبي "**أيوب**" عليه السلام رمز للصبر على الابتلاء و الرضا بقضاء الله عز وجل ذلك أنّ الرموز الدينية :«تظهر بشكل واسع في كل مفهوم من مفاهيم الأساليب الأدبية الحديثة »[29].حيث وجد الروائي أن أكثر الشخصيات و الرموز الدينية ملائمة لحالة الأعسر هي شخصية النبي"**أيوب**" عليه السلام.

---

(27) المصدر نفسه ، ص 112 – ص113 .

(28) المصدر نفسه ، ص 114 .

(29) روبيرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة،تر،محمد الربيعي،دار غريب للنشر و التوزيع،القاهرة ،مصر،2000،ص136.

لكن الرجل "**أحمد الأعسر**" كان أقل صبرًا حيث اتجه إلى التدخين و هام على وجهه في الشوارع و بعد ذلك وصلته رسالتين الأولى من "**راشيل**" ابنة "**الرومية ماريا**" و الثانية من زوجته "**كاهنة**" تخبره بمولوده الجديد "**عقبة**" فهو حائر في كيفية الوصول إليهما (زوجته و ابنه عقبة) ،اشترى ثلاث ورود الأولى ل"راشيل"، و الثانية لزوجته و لابنه و الثالثة له و رماهم في البحر (الورود) لأنه لا يقوى على الذهاب إليهما ولا إلى العودة الى البلد الصحراوي .

خاتمة :

حاولت هذه المداخلة الوقوف على عناصر التراث من خلال تمظهره و توظيفه حيث اصطبغت به الرواية، حاول "**أحمد عبد الكريم**" أن يعطي صورة جمالية لها فجعلها تتميز أيما تميّز، وفي جانب آخر وظف جزء من الواقع المعاش الذي عاشته الجزائر واقع دموي، لكنه طفى على السّطح فقط ولم يتغلغل إلى أعماق الرواية ،أراد أن يضفي عليها جو من نوع آخر، لكنه سرعان ما تلاشى في ثناياها، ليعود من جديد طغيان وتمظهر التراث بكل أبعاده وحيثياته.

قائمة المصادر والمراجع :

1- أحمد عبد الكريم، عتبات المتاهة،(رواية)،ط1، منشورات الاختلاف،الجزائر ، ط1 ، 2007

2- أحمدفرشوخ، حياة النص،دراسات في السرد،ط1،دار الثقافة،الدار البيضاء ،المغرب،2004

3- جعفر يايوش، أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر،دار الأديب،وهران ،الجزائر،2005

4- روبيرتهمفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة،تر،محمد الربيعي،دار غريب، القاهرة – مصر،2000

5- روجر–ب–هنكل، قراءة الرواية، مدخل الى تقنيات التفصيل،تر،صلاح رزق،دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر،2005

6- الصميلي وآخرون، الرواية المغربية و أسئلة الحداثة،مختبر السرديات (وقائع ندوة وطنية مختبر السرديات)، ط1، دار الثقافة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء،المغرب،1998

7- عبد الله إبراهيم وصالح الهويدي، تحليل النصوص الأدبية،قراءات نقدية في السرد و الشعر،ط1،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،لبنان،1998

8- عبد الله مسلم الكساسبه، تجربة سليمان القوابعةالروائية،ط1،دار اليزوري العلمية للنشر و التوزيع،عمان ،الأردن،2006

9- علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، 1997.

10- معجب العدواني ، الموروث و صناعة الرواية ، مؤثرات و تمثيلات ، منشورات ضفاف بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ، دار الأمان المغرب ، ط1 ، 1434هـ-2013

11- نبيل سليمان، جماليات و شواغل روائية(دراسة)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،2003

12- - Jams Cote E , and Charles Levine , Identity Formation , Agency , and Culture , New Jersey , Lawrence Erlbaum Associates , 2002

جماليات الفضاء الأسطوري عند أدونيس

قراءة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي

د. طارق زيناي

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصُّوف . ميلة

الملخص :

المتأمل للمنجز الإبداعي العربي المعاصر، يدرك أنه اتكأ على قضايا الحداثة الشعرية، سواء من ناحية الشكل أو المضمون، فظهر الاشتغال على اللغة والصورة والإيقاع والرمز بمختلف تجلياته واضحا، هذا الأخير الذي نجد له حضورا لافتا من خلال ارتباطه بالمعطى الأسطوري من خلال موضوعة الزمان والمكان، خاصة عند علي أحمد سعيد (أدونيس) في ديوانه أغاني مهيار الدمشقي.

الكلمات المفتاحية : الفضاء، الأسطورة، الزمان، المكان، أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي.

Abstract:

And the symbolism of the contemporary Arab creative achievements, he realizes that he has relied on the issues of poetic modernity, both in terms of form and content. The work of language, image, rhythm and symbol has manifested itself in its various manifestations. Especially Ali Ahmed Said (Adonis) in his office songs Mehyar Damasche..

Keywords: Space, *Legend, Time, Place, Adonis, Songs of Mehyar* ***.****Damasche*

يذهب الدارسون إلى أن مقاربة النص الأدبي الذي يرتكز على خلفية رمزية أسطورية لابد أن يتم عبر إدراك خصائصه وبنياته الفكرية والفنية، التي تعمل فيما بينها على خلق وإنتاج دلالية النص من جهة وجماليته من جهة ثانية، ولعّل قراءة النصوص الأدبية عبر عدسات الدرس النقدي المعاصر لابد أن يتم من خلال مجموعة العلاقات المزاوجة بين محور التركيب والاستبدال في الوقت نفسه، وبالتالي علينا « قراءة الأسطورة وكأننا بهذا القدر أو ذاك نقرأ نص أوركسترا، فلا ندركه مقطعا بعد آخر بل صفحة كلية بعد صفحة، فعلينا ألاّ نقرأ من اليسار إلى اليمين بل نقرأ عموديا في الوقت ذاته » [1]

من هذا المنطلق ستحاول هذه الدراسة الإجابة عن الأسئلة الملحة التي تتبدّى في النص الشعري الأدونيسي وذلك من خلال محاولة عرض جمالية الفضاء الأسطوري.

إن المتأمل في مصطلح الفضاء ودلالاته في الدرس النقدي المعاصر خاصة النقد الروائي يدرك زئبقيّته وهلامية مفهومه، وعلة ذلك ترجع إلى: « أنه يعتبر من المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات والبحوث حديثا »[2] ولهذا نجد أن أزمة المصطلح والترجمة التي يعيشها النقد العربي المعاصر قد طاله، فتعددت لذلك المفاهيم والترجمات وهذا يرجع مع ما سبق ذكره إلى افتقار هذا المصطلح في بداية ظهوره « إلى معرفة نظرية عميقة »[3]

ظهر هذا الاضطراب المفاهيمي والمصطلحي جليا بعد صدور كتاب الناقد الفرنسي غاستون باشلار**La poétique de l'espace**، حيث نجد أن من الدارسين من ترجمه بـ: جماليات المكان " **كغالب هلسا** " ومنهم من ترجمه بالحيّز

---

[1] . كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 1985م، ص41 .

2 . فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص123.

[3] – الصفحة نفسها.

كما فعل "**عبد الملك مرتاض** "، إلا أن المشهور في كثير من الدراسات العربية هي ترجمة الكتاب بـ: شعرية الفضاء أو التفضية والذي يقابل الكلمة اللاتينية **Spécialisation** فالفضاء بذلك أعمّ من المكان ومن الحيز وأشمل في الدلالة وهو الذي أشار إليه محمد الماكري في قوله : « والحرية التي يملكها الكاتب للتحرّك في الفضاء الذي اختاره، تتم في حيزّ ضيق جدا، الأمر الذي يصير معه اختياره دالا... »[4] والظاهر من هذا القول إن صاحبه في استحضاره لمفهوم الفضاء قد جعله أعمّ من الحيزّ الذي وصفه بالضيق، والناظر لعمق الزخم النظري الذي رافق هذا المصطلح يجد أن له خلفيات فلسفية معقدة تنأى في بعض الأحيان عن البحث الإنساني إلى حقول معرفية أخرى، فمن بين تلك القضايا المثارة في هذا السياق أسبقية المكان والحيزّ على الفضاء في الجانب الأنطولوجي (الوجودي) أو العكس وهو الذي أشار إليه حسن نجمي، عندما تطرّق لمفهوم الفضاء، حيث يرى « أن أسبقيته تجعله موجودا من قبل ، هناك حيث ينبغي... هناك إفضاء إذن وبعد ذلك تأتي الأمكنة لتجد لها حيزا في هذا الفضاء »[5]

وأول من أدخل مصطلح الفضاء إلى الدراسات العربية الحديثة هو" **سعيد علوش** " من خلال كتابه " **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** ".

أما المقصود بمفهوم الفضاء فإن الدراسات المطلّع عليها لم تقدّم مفهوما موحدا له، فمنها من يقدّم تصورين أو ثلاثة أو يقتصر على تصور واحد إلا أن أشهر تمظهراته تتمثل في الفضاء باعتباره معادلا للمكان وباعتباره معادلا للزمان

---

[4] – الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م، ص103.

[5] – شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص44.

وأيضا الفضاء النصي/ الطباعي والفضاء الدلالي، الفضاء باعتباره منظورا أو رؤية.

ونحن من خلال هذا العنصر سوف نقتصر على الفضاء الزماني والمكاني دون الأفضية الأخرى والتي يمكن أن نشير إليها في معرض تناول عناصر أخرى تتقاطع معها:

1- **الفضاء باعتباره معادلا للزمان:**

إذا كانت الأسطورة عبارة عن نظام كوني/ لغوي/ ثقافي قد اكتسب نوعا من القداسة الروحية طيلة رحلته عبر الأجيال فإنّ عناصره البنيوية والجمالية قد اكتسب ثوبا من نفس جنسه، فبنية الزمن باعتباره محركا ديناميا للأحداث والشخصيات والذي يتجلى في الخطابات الأدبية على أنّه « خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار »[6]

فإنه باعتباره بعدا من أبعاد الكون، قد تناوله الفلاسفة وعلماء الكلام، حيث قسّم عندهم إلى زمنين:

1/ زمن« موضوعي كبير يتحرك فيه الوقت من البداية الأزلية بمقدار حركة الفلك »[7] وهو الذي تسير وفقه نواميس (قوانين) الكون كلها.

2/ زمن ذاتي باعتباره انتسابا إلى متعلقات به ويصطلح عليه بالزمنية والذي هو بدوره ينقسم إلى ثلاثة أزمنة «أزلي يدل على استمرار الوجود في أزمنة مقدرة غير متناهية من الماضي، فهو مدة لا يتوهم انتهاؤها بالفكر والتأمل البتة- إنه الشيء

---

[6] – عبد الملك مرتاض, في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد, سلسلة عالم المعرفة,المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ع240, ص202.

[7] – حسن جمعة: "فكرة الزمن في بعض دراسات المحدثين العرب"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ع380، كانون الثاني 2003، ص 47.

الذي لا نهاية له... وأبدى بناظره ويوازيه لكنه من جهة المستقبل، وزمن لا أزلي ولا أبدي وهو السرمدي»[8]

أما علاقة الزمن بالأسطورة فإنه لا يمكن فهمه إلاّ من خلال ارتباطه بالوجود والكينونة، فالأسطورة باعتبارها أنساقا متحركة محاكية لنظام الكون برؤى تخييلية لها علاقة قرابة وتساوق مع الزمن حيث أن التحول الطبيعي والقسري للموجودات في المنظومة الأسطورية باعتبارها رموزا تحيل إلى موجودات روحانية تأخذ على عاتقها تحويل زمن هاته الموجودات من الزمن الموضوعي إلى زمن آخر ليس ذاتي بأتم معنى الكلمة بل هو زمن يتجاوزه وهو الزمن الأسطوري الذي يصبح عنصرا قدسيا تماشيا مع طبيعة الأسطورة ودلالاتها التي تنطلق من « تصورات الإنسان حول الخلق والموت والخلود »[9]هاته القضايا التي تتجدد مع كل استحضار للرمز الأسطوري في سياق أدبي معين، بحيث تكتسب صفة اللاّتاريخية.

وبهذا تتجلى علاقة الزمن الأسطوري بالقصيدة المعاصرة التي توظفه باعتباره رمزا يرتبط بها ارتباطا سببيا وذلك لعلاقة الشعر بالأسطورة جدليا بحيث يغدو الشاعر باستحضاره للزمن الأسطوري أنه لا يتحرك في زمن طبيعي وإنما هو يتحرك في زمن كوني أبدي يمكن أن تكون له بداية ولكنه لا يعرف النهاية، هو زمن دائري « ينحّي عن الأشياء صفتها التاريخية ليجعل منها موجودات طبيعية لا تاريخ وراءها »[10]

---

[8] – الصفحة نفسها.

[9] – صالح ولعة:" إشكالية الزمن الروائي"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ع357، تموز2002، ص19.

[10] – عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، طبعة الدار العربية للكتاب، بيروت، لبنان، 1988م، ص17.

إذا تكلمنا عن موقف الشعراء المعاصرين من الزمن فإننا سوف نرى أنه راجع أساسا إلى تجاربهم الحياتية، ولهذا نجد أن الاختلاف بينهم واضح في تعاملهم مع الزمن ومقتضياته، " **فنازك الملائكة** "على سبيل المثال يختلف موقفها عن موقف **السيّاب** و**خليل حاوي** فهي« ترى في الزمن قوة جبّارة مطاردة، والإنسان يحاول أن يهرب منها، ولكنه لا يملك أن ينجو أو لا يكاد يملك ذلك »[11]

ولهذا جاء تعاملها مع الزمن تعاملا فيه صراع يتمثل عندها في موقفين اثنين: « أحدهما تجسيد الزمن في صورة قوة خارقة، قوة تكاد تكون مرئية عائلة في قدرتها على المطاردة وسدّ جميع المنافذ والدروب والثاني: الزمن البليد البطيء المتثاقل الذي تشابه لحظاته في رتابتها »[12]

وبعد هذا التقديم النظري المختصر لقضية الزمن ومظهراتها سنحاول أن نسلط الضوء عليها من خلال حضورها في الرمز الأسطوري لدي " أدونيس ".

من خلال قراءتنا الاستكشافية لديوان " **أغاني مهيار الدمشقي** " باعتبار منظومته الزمنية، لم نستطع أن نراوح دلالات تحيل إلى الدورة الزمنية حيث نجدها متواترة ومكررّة في مختلف القصائد الشعرية ذات البعد الرمزي الأسطوري، بحيث أنها جاءت « متتالية دون أن تترك لنا أن نلتقط أنفاسنا »[13]

ويمكن تصنيف المنظومة الزمنية في شعر " أدونيس " وفق ما توفر من معطيات إلى أنها قد جاءت منقسمة باعتبار اتساعها ومحدوديتها إلى:

---

[11] – إحسان عباس , اتجاهات الشعر العربي المعاصر , سلسلة عالم المعرفة,المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , الكويت, فبراير , 1978 ,ص75.

[12] – المرجع نفسه، ص 78.

[13] – ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، دراسات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م، ص70.

1-1 الزمن باعتباره فضاء مفتوحا:

والذي يظهر من خلاله مصطلح **الأيام** التي تحيل إلى الاستمرارية والتجدد بدليل صيغة الجمع الذي تتضمنه، والتي ليس فيها قرينة لغوية تدلّ على مقدارها والشاهد الشعري المتضمن لهذا الفضاء المفتوح هو في قوله من قصيدة " **الأيام** ":

تعبت عيناه من الأيام
تعبت عيناه بلا أيام
هل يثقب جدران الأيام
يبحث عن يوم آخر
أهنا أهناك يوم آخر؟[14]

إن الضمير المحتمل – إن لم يكن الراجح – يرجع أساسا في القصيدة كما في القصائد التي سبقته إلى مهيار الدمشقي[15]الذي يبرز في جلّ قصائد الديوان على أنه قيمة مهيمنة ومعادلة مكررة قد أقامت كل الملفوظات تحت لوائها , أو هذا يرجع إلى عملية أسطرة الرموز التاريخية المطبقة من طرف (أدونيس)، حيث أخرج بها هذا « الشاعر العباسي البغدادي مهيار الديلمي من سياقه المكاني والزماني وأدخله في سياق رؤيته الشعرية الخاصة [مما] سمح لهذه الزاوية بأن تتحرك بين فضاءات الأمكنة والأزمنة والشخوص التاريخية أو الأسطورية أو مكنّها

[14] – أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال الكاملة، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، 1996م، ص141.

[15] – ويسمى مهيار الديلمي وهو من الشعراء المجيدين، كان مجوسيا ثم أسلم على يد الشريف المرتضى، وقد كان فيه تشيّع وفساد.

من فعل الكتابة, وتنصهر في حركية النص اللاّهث أبدا وراء نبض العالم الهارب إلى المجهول »[16]

ففي هذه القصيدة التي عنونها الشاعر بالأيام هكذا لفظا مفردا يقع من الناحية النحوية خبرا لمبتدأ محذوف يمكن أن يقدّر اسم إشارة " هذه " أو " تلك " الأيام ودلالة الفعل الماضي كما هو معروف تفيد الاستمرار من زمن قبل التكلم إلى الحاضر، أمّا دلالته المعجمية فهي تتقاطع مع مفردات العناء والمشقة والجهد التي اجتمعت باعتبارها تحمل بعدا سلبيا متعبا، أمّا المفارقة الشعرية الجميلة التي يلمحها القارئ هنا هي استحضار حاسة البصر ذات البعد المادي المنظور في مقابل الأيام ذات الدلالة التجريدية/المعنوية، ممّا يوحي بأن الشاعر هنا في توصيفه كأنه مهيار، قد تراسلت حواسه حتى غدا فعل التعب رمزا« يبوح من خلاله الشعر برواية الزمن القادم »[17] الذي أقضّ مضجع ضمير الغائب (مهيار الدمشقي).

ثم يعيد في السطر الثاني الجملة الفعلية (تعبت عيناه) ولكن هذه المرّة (بلا أيام) مما يوحي بعموم هذا التعب والمشقة والألم لمهيار وإطلاقه سواء مرتبط بالقيمة السلبية للأيام باعتبارها محلا للمصائب والرّزايا ومصدرا للقلق والاضطراب أو لغيرها والملاحظ هنا أن هذا الاستغراق في التعب كان في السطر الأول مكتسبا بفعل فاعل أو بعلة وهي الأيام ولكن في السطر الثاني: الاستغراق في التعب نابع من الذات دون أي مصدر خارجي مما يشي بأن معاناة مهيار متعددة ومركبة، ولهذا يتساءل الشاعر عن ضرورة التعامل بصيغة أخرى مع الأيام التي أضحت تمثل طرفا ضديا مع مهيار، تنأى عن الاستسلام والرّضوخ إلى المقاومة والصراع.

---

[16] – أنظر: عدنان حيدر، ومايكل بيرد، "تغير الدلالات في أغاني مهيار الدمشقي، " تر: ميشال جحا، الملحق الثقافي لجريدة النهار، بيروت، لبنان،1996/10/19، ص54.

[17] – خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص110.

ولكن الشاعر في التشظي والشرخ الذي يعانيه يترك لنا السؤال دون جواب ممّا يبيّن علاقة الشاعر بالأيام الزمن أنها علاقة يشوبها الغموض والضبابية وأنها مصدر قلق وعذاب ومعاناة، يريد الشاعر أن يجعلها سجالا مرة يرتاح من الأيام ومرة تتعب عيناه من الأيام.

2-1-الزمن باعتباره فضاء للغموض و الفناء:

والذي تتجلى من خلال الموت في قصيدته الموسومة ب " **تولد عيناه** " التي يقول فيها:

تولد عيناه

في سفر يسيل كالنزيف

في جثة المكان

في عالم يلبس وجه الموت[18]

من المنظور الفلسفي للقضايا الوجودية يعدّ « الزمن هو الوجه الآخر للموت »[19], من هذا المنطلق تناول الشاعر قضية الموت وحاول تطويع مضمونها الزمني لتجربته الإبداعية، حيث أنه ابتدأ قصيدته السالفة بفعل الولادة الذي هو يتقاطع دلاليا مع مفاهيم البعث والتجدد والانبعاث، لكنّ إسناد هذا الفعل للعينين خلق ما يسمى بالتوتر الدلالي والتي يطرح من خلالها أكثر من تساؤل، ماحال العينين قبل الولادة؟ ماصفة هاتين العينين المولودتين؟ ويزداد الأمر تعقيدا لمّا يحدد الشاعر مكان الولادة في " **سفر يسيل كالنزيف** "هاته الصورة الحركية تسرّع من وتيرة خلخلة اللغة، إذ كيف تولد العينان في كتاب يسيل كالنزيف، نعم هناك

---

[18] – أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي, مصدر سبق ذكره ,ص148.

[19] – عبد السلام المساوي :" جماليات الموت في شعر محمود درويش"، مجلة ثقافات البحرينية، ع10، ربيع 2004 ، ص58.

توفيق في استحضار هذه المفردات للتقارب الدلالي بينها، إذ أن السفر (الكتاب) عادة يقتضي حاسة النظر والولادة تقتضي نزيفا.

إلا أن الأمر يزداد اضطرابا عندما يستحضر في السطر الذي بعده صورة سكونية ثابتة في قالب جنائزي مفزع في " **جثة المكان** "، حيث جعل من المكان جثة هامدة لا حراك و لا حياة فيها ، ثم بعد ذلك يزيدنا بيانا " **لمكان ولادة العينين** " " **في عالم يلبس وجه الموت** "، هذا العالم الذي يشكل تكثيفا دلاليا فيه من التناقض الشيء الكثير إذ كيف يعقل أن تولد العينان والولادة كما أسلفنا هو فعل خلق وانبعاث في هذا العالم المرتبط بوجه الموت الذي يدّل على الفناء والعقم هذا من جهة ومن جهة أخرى أن الولادة هي إبدال زمني تؤسس لهوية جديدة للزمن باعتبارها بداية، والموت الذي هو إبدال زمني كان يؤسس لفناء الهوية وانعدامها باعتباره نهاية، لاشك أن هذا الغموض الدلالي والفجوات الزمنية قد جاءا ليوضّحا حقيقة: « أن الزمن في علاقته بالموت يتخذ أشكالا مختلفة ويكتسي أبعادا دلالية ورمزية متنوعة »[20]

1-3-الزمن باعتباره فضاء للثورة و التمرد :

من خلال هذا العنصر نرى أن هناك تفصيلات زمنية متعددة عبر مختلف المقاطع الشعرية في الديوان، والتي تسعى جميعها إلى تقديم الوجه الحقيقي للشاعر باعتباره مفكرا وطّن نفسه لمنجز معرفي يتساوق بين النقد و الفكر من جهة و بين الإبداع الأدبي من جهة ثانية، هذا المنجز الثوري الذي يدعوه بالشعر الحداثي «الذي لم يعد تجريد في الحياة بقدر ما أصبح تجربة اللغة وعملا في الثقافة » [21] والذي سنحاول فيما يستقبل من الدراسة أن يبيّن أبعاده وتجلياته

---

[20] – المرجع نفسه، ص62.

[21] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص192.

وعلاقته بالتحولات الزمنية، ففي قصيدته مثلا الموسومة بـ " **الجرس** " التي يقول فيها:

النخيل انحنى

والنهار انحنى والمساء

إنّه مقبل، إنه مثلنا

غير أنّ السماء

رفعت باسمه سقفها الممطرا

ودنت كي تدلّي

وجهه فوقنا، جرسا أخضرا(22)

فمن خلال استهلاله " **النخيل انحنى** " يمكن أن يطرح إشكالا زمنيا ماضويا مقترنا بالفعل " **انحنى** " والذي نلمس منه نوعا من الاستكانة والمهانة والإذلال، لأن الانحناء عادة لا يكون إلاّ لعظيم كالخشوع الذي هو من مقتضياته، وانحناء ماذا؟ انحناء النخيل جمعا لا أفرادا و النخيل كما هو معروف يدل على الشموخ والعزة العربية حتى إن النبي صلّى الله عليه وسلّم بارك فيها وقال: " **إنها من شجر الجنة** " ومع ذلك جعلها الشاعر تنحني، يمكن أن تقرأ هاته الفاتحة الشعرية الزمنية (مرتبطة بفعل ماضي) قراءة ذات بعد ثقافي تقوم على تشريح أنظمة النخيل المنحني: العرب الأذلاء التي يمكن أن تحيلنا استرجاعا إلى أفول نجم الحضارة العربية الإسلامية بعد سقوط بغداد على يد التتار خاصة أنه أتبع هذا السطر باستحضار فترة زمنية " **النهار** " التي يمكن أن يعدّ معادلا لأوج الحضارة العربية الإسلامية كما انحنى النهار الذي هو وسط اليوم، انحنى آخره وهو المساء، هذا الانحناء المتكرر والمتوالي والذي تكون الحركة فيه من الأعلى إلى

22 – أدونيس، ديوان أغاني مهيار الدمشقي، مصدر سبق ذكره، ص156.

الأسفل من العزة والشرف والسؤدد إلى الهوان والمذلة يقابله حركة طردية تنطلق من الأسفل إلى الأعلى:

إنه مقبل، إنه مثلنا

غير أنّ السماء

رفعت باسمه سقفها الممطرا

فهذا الإقبال في مقابل الانحناء يدّلنا على نوع من التحوّل الزمني من الماضي (انحنى) إلى الحاضر والمستقبل: (مقبل) ولكن ما ماهية المثلية المشار إليها؟

من خلال السياق الشعري لا يمكن أن تكون المثلية إلاّ مثلية باعتبار الاشتراك في الجنس البشري الواحد، إلاّ أن هذا المقبل له مميزات وخصائص جعلته يصل إلى مرتبة النبي المخلّص، إذا السماء توسلت باسمه لرفع سقفها الممطر وجعلت وجهه قدسيا من حيث ارتباطه بالأجراس التي تحيل إلى الطقوس الدينية الكنسية، بحيث استطاع الشاعر « رغم كآبة الحاضر (النهار انحنى والسماء) وضياع الماضي (النخيل انحنى)، أن يمد جسورا إلى المستقبل (إنه مقبل) ».[23]

ولعلّ السؤال الذي يظل ملحا من هذا المقبل؟ والجواب بكل بساطة يرجع إلى مهيار هذا بالنظر إلى أنّ كل ضمير غائب في ديوان أغاني مهيار الدمشقي، يرجع إليه, هذا الذي قد أوتي قداسة تجعل اسمه يستمطر به ووجهه الأخضر دلالة على البعث والإنبات، هاته الملامح الأسطورية تتوحد « مع الأشياء وتتنوع محاوره، وتغيب الفواصل بين الظاهر والباطن بين الوجه والأعماق، ليصبح قوة إلهية يتجلى فيها الظاهر والباطن».[24]

---

23 – إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 70.

24 – عايش الحسن: "صورة ارم بين أدونيس وسميح القاسم"، مجلة جامعة دمشق، سوريا، ج24، ع 1+2 2008، ص144.

أمّا قصيدته التي يتجلّى فيها النهار باعتبارها تميل إلى التمرّد والثورة فهي بعنوان "**صلاة** " والتي يقول فيها:

صليت أن تظل في الرماد
صليت ألا تلمح النهار أو تفيق
صليت يا فينيق
أن يهدأ السحر أن يكون
موعدنا في النار في الرماد
صليت أن يقودنا الجنون [25]

من خلال هذه القصيدة نجد أن أدونيس قد استحضر رمزا أسطوريا لطالما ارتكز عليه الشعراء في إبداعاتهم ألا وهو طائر الفينيق الذي يرمز إلى الخصب والنّماء وهو « بحجم النسر له عرف– ريش الرقبة – وهّاج وثرعلة ذهبية وذنب أبيض موخوط ببضع أرياش حمراء وعيناه برّاقتان كالغيوم » . [26]

وقد اتفقت جل المصادر التي أرّخت له أنه ينتمي إلى الأساطير الإغريقية لأنه قد وجد في الأساطير العربية ما يشبهه إلى حدّ التطابق وهو طائر العنقاء المغربية الأصل وتقول أسطورة طائر الفينيق: « إن الفينيق طائر يعيش ألف سنة وبعد انتهائها ينبعث في عشه لهيب فيحرقه لكن تبقى فيه بيضة، يعاود منها (فينيق) الحياة، وإنّ هذه القيامة أعطيت لفينيق من عند الإله لأنه الطائر الوحيد الذي استنكر أكل (حواء) من الشجرة المحرمة» .[27]

---

[25] – أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، مصدر سبق ذكره، ص223.

[26] – مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر, سلسلة عالم المعرفة,المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت ,ع196,أبريل 1995، ص304.

[27] – غزوان أحمد علي": الأسطورة بين الدين والفكر"، مجلة الموقف الأدبي اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا ع368، كانون الأوّل 2001، ص62.

إذا أردنا أن نعطي حكما جاهزا على الإبداع الشعري الأدونيسي وعلاقته بالدلالات الزمنية المختلفة من خلال المقطع الشعري السابق فإنّنا لا شك أنّنا نصل الى أنّ نصّه الشعري غاية في الإبداع والنضج الفني، إذ أننا من الصعب أن نقوم بتحديد ولو بسيط لتمظهرات وأشكال « حضور الزمن في شعره أو اختزاله في معان جاهزة » [28] هذا من جهة ومن جهة ثانية إن إبداعه يقوم على " مفهوم التجريب الفني الذي يعتبر به – وبحق – من الحداثيين القلائل الذين برزوا في هذا المضمار ولا أدّل على ذلك من أنّ حضور طائر الفينيق في الشعر العربي المعاصر يحقق هدفين:

« أوّلهما : إنساني حيث يرمز الطائر إلى موقف البشر من الكون، فهو وإن لم يكن حرا في مجيئه إلى العالم، إلا أنه حر في اقتحام الموت، والأخر كوني حيث ترمز النار إلى النفق الذي يمتد بين الحياة والموت وهي الوسيلة إلى البطولة والفداء في طريق الخلود » [29] إلا أنه عند أدونيس قد وظّف توظيفا سلبيا بحيث أنّه صلّى من أجل أن (يتأبّد) وهي دلالة زمنية, الفينيق في الرّماد الذي يحمل صفة السواد في ذاته: الفينيق= الرماد= السواد.

وصلّى ألا يلمح النهار الذي يحمل صفة البياض: الفينيق# النهار# البياض، فالشاعر من خلال استحضار هذا الرمز الأسطوري المرتكز على بعد زمني قارّ في الأصل، قام بعملية امتصاص المضمون الزمني وإفراغه من محتواه، بل وقلبه على النقيض حتى لا يكون بعث للفينيق بعد أن يصير رمادا، بل له فناء مؤبد يرتبط بزمن لانهائي ليتأسطر الزمن الشعري على نقيض ما في الأسطورة أي أنّ هناك فناء دائم لا بعث بعده.

---

[28] – عبد السلام المساوي :" جماليات الموت في شعر محمود درويش"، مرجع سبق ذكره، ص62.

[29] – غالي شكري، شعرنا الحديث.... إلى أين ؟ دار الآفاق الجديدة , بيروت , لبنان ,ط02 ,1977، ص144.

من خلال هذا الموقف ندرك البعد الثوري لأدونيس الذي خالف به المعهود وقام بتحريف الأسطورة زمنيا حتى لا يكون هناك بعث ولا تجدد ولا نماء إذا كان واقعنا وتطلعاتنا وطريقنا هكذا... ، وهذا الموقف يكاد يتماهى ويتضايف مع فكرة " فريدريك نيتشه " حول عملية التدمير والتغيير للأحداث والأفكار وتكسير البني الزمنية والمكانية من أجل خلق السوبرمان أو المستقبل الأفضل. هذا الموقف الذي يحمل كسابقه بعدا ثوريا حداثيا على حسب التصور الأدونيسي.

4-1-الزمن باعتباره فضاء نرجسيا :

لقد كثرت في فضاءات شعرنا العربي قديمه وحديثه فكرة الاعتزاز بالنفس والاستعلاء أو ما يطلق عليها في علم النفس بالعقدة النرجسية « وهذه العقدة كغيرها من العقد النفسية الأخرى كعقدة أوديب تعود إلى أساطير سابقة استلهمها علم النفس وأفاد منها في تنظيراته، وتعود أصل تسمية النرجس **Narcissus** أو زهرة النرجس إلى شاب اسمه (نرجس) عاقبته الآلهة لغروره وتكبره على النساء بأن ساقته إلى غدير صاف يرى فيها صورة وجهه معكوسة في الماء، فيقع في غرام نفسه ويمضه الحزن (يهلكه) فيقضي نحبه في الغدير وعند البحث لا يعثر إلاّ على زهرة تنمو على حافة الماء هي النرجس » .[30]

وقد ارتسمت هذه النزعة بكل وضوح عند أدونيس فما « إن تشرع في قراءة النصوص حتى تصدمك الأنا الأدونيسية بتضخماتها المسرفة بالتعالي الأسطوري، في تفرّد هذه الذات وتميّزها الخرافي، فهي ترى ذاتها بأنها: أنا العالم مكتوبا وأنا

[30] – معجم الأساطير اليونانية والرومانية، سهيل عثمان، عبد الرزاق الأصفر، وزارة الثقافة، دمشق، 1982 ,ص60.

المعنى وأنا الموت وأنا سماء أتكلم لغة الأرض وأنا التموّج وأنا النور وأنا الأشكال كلها » [31]

وهو في هذا يترسم خطى من سبقه من الشعراء القدامى وعلى رأسهم " **أبو الطيب المتنبي**" – كما هو معروف – ومن المحدثين هو يقتفي أثار الفكر النتشوي المعلق لميلاد الإنسان السوبر على حساب موت الإله واتحاد النقطة المطلقة المتعالية في الوجود، وهذا ما نراه من خلال قصيدته " **الإله الميت** " وقصيدة " **لم ترني عيناك** " التي يقول فيها:

لم ترني عيناك
بكرا كماء النطفة الخالقة
لم ترني أقبل من هناك
في موكب النذور
وفي خطاي العشب والصاعقة
غدا غدا في النار والربيع
تعرف أني حاضن البذور
غدا غدا توقن في عيناك [32]

إذا ما تأملنا هذه القصيدة وأردنا أن نسقط قراءة " عبد الله الغذامي " من خلال نقده الثقافي للأنساق العربية فإنه سوف يتبين لنا أن خطاب " **علي سعيد اسبر** " من خلال هذه القصيدة ليس خطابه بل خطاب آخر هو أدونيس الأسطورة ليس أدونيس الشاعر، لأن القطعة الشعرية لا تحيل إلى بشر بل إلى إله الخصب والنماء والحياة تموز أو أدونيس بحيث تغدو جميع المكاشفات الزمنية – لأجل هذا

---

31 – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص273.

32 – أدونيس، ديوان أغاني مهيار الدمشقي، مصدر سبق ذكره، ص183.

– تحيل إليه باعتبارها تتابعا زمنيا مطلقا كاملا مقدسا، فهو يأتي مقبلا من هناك في موكب النذور التي تحيل عادة إلى الطقوس والشعائر التي يتعبّد بها الناس إلى آلهتهم كي تخلق من خطاه العشب الذي يحيل إلى الرخاء والأمن والصاعقة التي تحيل إلى القهر والخوف، فهو بذلك « القادر على تغيير العالم ونفي الموت والجدب والعقم » [33]، ثم يستحضر من أجل توسيع دائرة الزمن لفظة الغد مكررة: " **غدا غدا في النار والربيع** " والتي يظهر من خلالها التأكيد على هذا الزمن الذي يتحول على إثره أدونيس الأسطورة من الخفي المبهم← " **لم ترني عيناك** " إلى الواضح الجلي← **تعرف أني حاضن البذور** التي تدل على الاتصاف بصفة الخلق، لكي يؤكد من خلال دلالات التحول الزمني من اليوم (اللحظة الآتية) إلى الغد أي أن أدونيس الشاعر قد فاق تضخم ذاته ونرجسيته حتى أصبحت ذاته بذلك ذات إله، حتى يغدو اسمه « يحمل مضامينه الوثنية التفردية والمتعالية ويحمل هيبته الأسطورية وعلوه المهيب » [34]

2–**الفضاء باعتباره معادلا للمكان :**

يتجلى مفهوم المكان من خلال التعريف بالحد أنه هو الموضع أو الوجود الذي يحتوي على أشياء، وهذا التوصيف التعريفي للمكان يجعله قابلا للتحديد ، وللمكان بالاتفاق أربع خواص وهي: « أن الجسم ينتقل منه إلى مكان آخر ويستقر الساكن في أحدهما، والثاني أن الواحد منه لا يجتمع فيه اثنان والثالث أن فوق وتحت إنّما يكونان في المكان لا غير، والرابع أن الجسم يقال له إنّه فيه » [35]

---

[33] – جابر عصفور: " أقنعة الشعر العربي المعاصر" ، مجلة فصول، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، م1، ع4، 1981، ص140.

[34] – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي،(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، مرجع سبق ذكره، ص272.

[35] – جيرار جيهامي, موسوعة المصطلحات الفلسفية عند العرب, مكتبة لبنان ,ط01 ,1998, ص838.

من هذا التعريف يتبين أن المكان – باعتباره حيزا– هو كل ما يقبل الأجسام أي أنه غير العدم لأن هذا الأخير غير قابل لمفهوم الاحتواء.

وإذا تأملنا الإنسان وأردنا أن نقيس وعيه بالمكان من خلال ذاكرته أو خارجها فإننا نرى أنه منجذب إليها انجذابا بمفهوم الزمان، وذلك يتضح في أن الواحد منا إذا استحضر شخصا أو حدثا فلا يمكن أن يستحضره مفصولا عن مكان ما « فإذا كان الزمان يدرك بالإحساس النفسي فإن المكان يرتبط بالإدراك الحسي، ولهذا يكون المكان أسهل للملاحظة والانتباه والمشاهدة من الزمان نظرا لكونه مجسّدا » [36].

وهذا المكان يدعوه " فيدينغ " بالمكان النفسي « الذي ندركه بعقولنا هو مكان رياضي مجرد ومطلق متجانس ومتصل » .[37] تمييزا عن المكان المثالي الذي يمكن أن نحدّده باعتباره « لا هو بالمفتوح ولا هو بالمغلق إنه اللاّمنتهي ». [38]

أما إذا تكلّمنا عن رمزية المكان في الخطاب الأسطوري وانفتاحه، فإنه يشكل نسقا ثقافيا ومرجعية حضارية مرتبطة بدلالية الأسطورة نفسها والمسكون عنه فيها بحيث تغدو بذلك وظيفة الناقد أو القارئ هي محاولة الربط بين البعد الدلالي والبعد الرمزي للأسطورة لكي تتشكل بذلك دلالية المكان باعتباره عنصرا مؤثرا وفاعلا في الرمزية الأسطورية.

وفي هذا السياق لابد ألاّ ننسى البعد القدسي للمكان باعتباره فضاء أسطوريا تلفّه هاته الأخيرة بجلباب القداسة، حتى يأخذ منها معاني الكمال والإطلاق زيادة

---

36 – أحمد طالب : "السرد وجماليات المكان ", مجلة الموقف الأدبي , اتحاد كتاب العرب, دمشق , سوريا, ع 403, نيسان 02, 2004 ص، 25.

37 – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1979، ص413.

38 – صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّذقية، سوريا، ط1، 1994، ص54.

على خصائصه الفيزيائية الآنفة الذكر بحيث تتماهى الأسطورة والمكان لإنتاج فضاء دلالي يقوم على فعل الصراع , هذا الأخير يغدو محركا معرفيا تصير به الأساطير كتابا مفتوحا على المكان الأسطوري بحيث يتجلّى المكان بوصفه منظورا إليه ينكسب على الواقع الكوني كما ينسكب على الواقع الإبداعي.

أما تجلّي المكان في الشعر العربي المعاصر فيمكن تحديده من خلال حركية الذات الشاعرة بين وظيفة طلب المحبوب أو الخوف من المرهوب، ولا أظهر على هذه الوظيفة الفنية في الشعر العربي المعاصر في جمالية المكان عندما يكون محيلا إلى قضية "**فلسطين**" ، والتي يظهر فيها رمزا للبقاء والصمود والشتات حتى تظهر بذلك تجليات الروابط المكانية بالنسبة للشاعر تحكمها ثنائية القرب والبعد، فلهذا أضحت تجارب الشعراء العرب المعاصرين تنحو هذا المنحنى الدلالي والوظيفي، حيث « عالجوا موضوعات سياسية واجتماعية وواقعية عثروا من خلالها عن البطولة والتجدد والانبعاث والتشبّث بالأرض والهوية » .[39]

وبهذا تتضح علاقة المكان بالرمز الأسطوري/ الشعري، بأنها لا تقتصر على بعدها الجمالي/ الفكري بل تتجاوز ذلك إلى أنها خلقا طوباري للمكان المفقود في الواقع أو استحضار لاشعوري (أسطوري) للمكان المؤهل المتخيل باعتبارها تعدّ فضاءات منتجة شعريا ومعادلا موضوعيا للرموز المكانية في الأسطورة وبهذا تغدو وظائف استحضار المكان الأسطوري أنها تعطي للشاعر مساحة من التملك اليوتوبي لأماكن غائبة كانت حاضرة في المجال التاريخي أو الأسطوري للمكان ومع هذا قد ارتبط فقد المكان أو التنقل منه بالنسبة للشاعر المعاصر إلى نوع من الشرخ الوجودي الذي يرتبط بمفهوم انتقال الذات عبر الزمن وانتقال الروح عبر الجسد (الموت) وشرخا تاريخيا يحيل إلى أماكن تعد حلقات مفقودة في ذاكرة الأمة

---

[39] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981، ص228.

كالأندلس قديما وبغداد حديثا، بعد هذا الطرح لمختلف القضايا الفنية والفكرية المرتبطة بدلالية المكان من خلال تعلقه بالرمز الأسطوري نحاول أن نستجلي الأبعاد المختلفة في شعر أدونيس:

2-1-**المكان فضاء للشتات الطويل:**

إذا تأملنا الواقع الشعري العربي المعاصر فإن أول ما يشدّ انتباهنا هو الحضور الواسع والمستفيض للقدس أو فلسطين ومحاولة إعادة اكتشافها ولو في المتخيل الشعري أو نفض غبار النسيان عنها أو إعادة إنتاجها ليس كبعد مادي وإنمّا كبعد تاريخي وحضاري ورمزي، ولمّا كان الأمر هكذا لم يشذّ أدونيس عن قاعدة شعراء عصره بل نجد لهذا الفضاء القدسي صدى في شعره، حيث أنه استطاع أن يشحن وأن يجمّل وجه القدس بأسطرته وجعله متشبعا «بالأنماط الأصلية أو الأولية للاّشعور الجمعي الفلسطيني والعربي وتجلّت خصوصيته في تحويله إلى نمط أعلى تعود بالذات الإنسانية العربية الجمعية إلى منابعها الأولى» [40]

وسنأخذ لذلك نموذجا نرى من خلاله تحقّقات هذه الأحكام المسبقة على النص الشعري الأدونيسي وذلك من خلال قصيدة "**رؤيا**" التي يقول فيها:

ألمح بين الكتب الذليلة
في القبة الصفراء
مدينة مثقوبة تطير
ألمح جدرانا من الحرير
ونجمة قتيله [41]

---

[40] – عالية محمود صالح: اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة دمشق، ج26، ع3+4، 2010، ص257.

[41] – أدونيس، ديوان مهيار الدمشقي، مصدر سبق ذكره، ص246.2.

لاشك أن استدعاء أيّ فضاء وإقامة جسور تواصل معه تدل على القرب العاطفي تجاهه، باعتباره يحرك نوعا من النظرة الإطلاقية والكمالية له ويوسع الإحساس بتعدده وتجدده في اللاشعور الفردي والجمعي، فإذا كان الفضاء زيادة عن بعده العاطفي الوجداني، يكتسب قداسة دينية ثابتة كالقدس، فحينذاك فقط يحدث نوع من التماهي والتمازج بين القدس باعتبارها مكان مسروقا وباعتبارها حقا يجب استرجاعه ولعل هذا الجزء الأخير هو الذي أراده الشاعر في مضمراته الدلالية، حيث يستحضر صورة الكتب الذليلة التي يمكن أن تحيل إلى تاريخ ومواصفات ما سيأتي من ذكر المدينة التي يعرّيها للمتلقي من أول وهلة كي يجعل لديه نوعا من الوعي القرائي، ولكي تكون دلالة القصيدة استباقية لديه وذلك من خلال استحضار" **القبة الصفراء** " والتي تعتبر رمزا سيميائيا دالا على القدس وفضائها الديني والقومي اكتسب النص « بحضورها دليلا محكما وبرهانا مفحما على كبرياء الأمة التليد... أو حالات انكسارها الحضاري أو مدى انعكاسه على الواقع المعاصر » [42]

ثم يبين الشاعر بجلاء بما لمحه ورآه "**مدينة مثقوبة تطير**" ، لاشك أن الشاعر قد أعاد صياغة مفهوم المدينة عندما قدّم لنا صورة تخييلية يقبّح لنا من خلالها الوجه الجمالي للمدينة باعتبارها تمثل عندنا البعد التواصلي والاجتماعي وتجسّد التكرار وتجدد الإحساس بجدوى المكان، ولكن فعل الطيران هنا يمكن أن يشير إلى أن هاته المدينة رغم المحن والرّزايا التي زلزلت بنيانها (مثقوبة) وإلاّ أن لها من الإصرار والعزيمة واستشراف المستقبل السعيد بما يمكنها – يوما – من لملمة الجراح وإن كان الواقع أكبر من طموحها وأملها لأنها لم تستطع بعد أن «

[42] – نمر موسى:" توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر" ، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج33، ع2، 4أكتوبر/ ديسمبر 2004، ص117.

تشعل جذوة الرّيادة الوجودية والروحية من جديد » [43])بفعل طغيان الكيان اليهودي المحتل الذي رمز الشاعر له من بعيد بـ: (نجمة قتيلة) والتي تحيل في التراث الديني اليهودي إلى نبي الله داوود بني إسرائيل الذي أضحت نجمته قتيلة بفعل اليهود الذين غيّروا وحرّفوا دينه واستباحوا حمى ديار ليست لهم.

2-2-**المكان فضاء للمنفى :**

إذا تأملنا السيرة الذاتية لمعظم الشعراء العرب فإنّ أوّل ما يلفت انتباهنا هو تغرّبهم عن أوطانهم وتجرّعهم لمرارة الفراق وألم الوداع يئنّون في صمت بين المنافي، ومما لاشك فيه أن الشاعر هو من بين أولئك المبعدين الذين تحقب المكان عندهم، فهم يسافرون معه دون هدف أو غاية لمّا فقدوا لذة الإحساس بأوطانهم وهذا ما نستشفّه من خلال قصيدته "**أرض الميعاد**" التي فيها قوله:

حتى لو رجعت يا أوديس
حتى لو ضاقت بك الأبعاد
واحترق الدليل
في وجهك الفاجع
أو في رعبك الأنيس
تظل تاريخا من الرحيل
تظل في أرض بلا ميعاد [44]

نلحظ أن الشاعر يستحضر هنا أسطورة أوديسيوس أو يوليس ملك أنباكا وبطل ملحمة الأوديسة لهوميروس والذي يعد رمزا أبديا للرحيل والتغّرب والنفي وزوجته بينيلوب رمزا للوفاء والإخلاص وهذه البطولة التي يريد الشاعر تقمصها تظهر «

---

[43] – أبو يعرب المرزوقي: العولمة والكونية، مجرد التجديد، مجلة المعرفة الإسلامية، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، ع8، 2000، ص84.

[44] – أدونيس: ديوان أغاني مهيار الدمشقي، مصدر شبق ذكره ، ص205.

في هذه التجربة وفي الإبداع عامة إلى نموذجيين رئيسيين: بطل بالمعنى التاريخي أم بالمعنى الواقعي الذي تتبدى الشخصية من خلاله بوصفها محاكاة لمألوفها في الواقع وآخر بالمعنى الفني، الجمالي الذي يضفي على الشخصية صفات تحررها من أرض الواقع لتطلقها في فضاء الفن وتملؤها بالمجازات والرمز والدلالات » [45] بحيث يغدو أوديس بالنسبة للشاعر معادلا موضوعيا معّدلا نسبيا إذ أن أوديس في النهاية يرجع إلى زوجته وابنه هنا كما في الأساطير إلاّ أن الشاعر في رجوعه كما في رحيله "وجها فاجعا" و"رعبا دائما" لأن طول الاغتراب المكاني أفضى إلى اغتراب ثان أنكى وأمر من الاغتراب الأول هو تجدّد لعقدة النفي من فضاء المكان هو اغتراب فكري يظل به صاحبه "تاريخا من الرّحيل" ويظل بذلك في "أرض بلا ميعاد".

2-3-**المكان فضاء للمدينة البائدة :**

إنّ استحضار المدائن البائدة في الشعر العربي المعاصر يعدّ تقليدا لطالما وجد له مكانا إذ أن النكبات المتوالية للأمة العربية، جعلت الشاعر يستقريء ماضيه وتراثه من أجل التنقيب عن تمفصلات الأمكنة الأسطورية وتحولاتها باعتبارها تاريخا تستلهم منه العبر والعظات ومن بين تلك المدن التي وجدت منفذا إلى الإبداع الشعري العربي المعاصر مدينة "**إرم**" الأسطورية لأنها وغيرها من المدن « مكنت الشاعر من التعبير عن محنته الكونية والحضارية» [46] وأضحت بذلك واقعا متخيلا تتمظهر حيثياته جلية ولعلّ أوّل من استخدام أسطورة "**ارم**" في شعرنا

[45] – نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دراسات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا2000، ص155.

[46] – عايش الحسن،"صورة ارم بين أدونيس وسميح القاسم" ، مرجع سبق ذكره، ص142.

الحديث يرجع « إلى الشاعر نسيب عريضة في ديوانه [الأرواح الحائرة] لكن توظيفه لهذه الأسطورة جاءت خارجيا بحيث بدت القصيدة نظما شعريا للأسطورة ولم تتمكن من التوغل في نسيج القصيدة ». [47]

ونحن من خلال هذه المقاربة الأسطورية لديوان أغاني مهيار الدمشقي صادفنا نصا "أدونيسيا" يستحضر فيها أسطورة **ارم** بعنوان " **وطن الرافضين** " حيث يقول:

عاد شداد عاد
فارفعوا راية الحنين
واتركوا رفضكم إشارة
في طريق السنين
فوق هذه الحجارة
باسم ذات العماد
إنّها وطن الرافضين
الذين يسوقون أعمارهم يائسين
كسروا خاتم القماقم
واستهزءوا بالوعيد
بجسور السلامة
إنها أرضنا وميراثنا الوحيد
نحن أبناءها المنظرين ليوم القيامة [48]

وملخص هذه الأسطورة كما أثبتت كتب الأدب والتاريخ والسير حيث يروى« أن شداد بن عاد بن إرم لمّا سمع وصف الجنة، سوّلت له نفسه أن يبني مثلها، فبنى مدينة حضرموت وصنعاء طولها اثني عشرة فرسخا وعرضها مثل ذلك

[47] – المرجع السابق، ص142.

[48] – أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، مصدر سبق ذكره، ص265.

وأحاط بها سورا ارتفاعه خمسمائة ذراع، غشّاه بصفائح الفضة المموهة بالذهب، فلا يدركه البصر إذا أشرقت عليه الشمس، وبنى داخلها مائة ألف قصر بعدد رؤساء مملكته من الذهب والفضة وكذلك جذوع سقوفها وأعمدتها، وأجرى في وسطها نهرا صفّر أرضه بالذهب، وجعل على حافتيه أنواع الجواهر واليواقيت وألقى فيها المسك والعنبر... زعموا أنه أقام في بنائها ثلاثمائة سنة فلما بناها زاد في طغيانه وخرج من حضرموت إليها ليسكنها فلما أشرف جاءته صيحة من السماء فأهلكته » [49]

بحيث أضحت "إرم" هاته يتجاذبها «منطق العقل والخيال وتتضاد فيها الوحدة والكثرة ويتقاطع فيها المعقول واللامعقول » [50] إلاّ أن الثابت عندنا هو أن القرآن الكريم قد أشار إليها في موضع هو قوله تعالى في سورة الفجر:((أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ (6) إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ (7) الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ(8))) [51]

والشاعر لم يكن استحضاره إيّاها من باب شعرية الأسطورة وإنما أتى بها ليجعل منها فضاء تمرديا رفضيا لواقعه ولعلّ مفهوم الثورة في القصيدة له مقابل دلالي في نص الأسطورة وذلك من خلال رفض اعتبار أنّ الجنّة في السماء هي وحدها الفردوس المكنون الذي تشرئب إليه الأعناق وتلهج بذكره الألسن، بل هناك جنة أخرى في الأرض تضاهيها بهاء وروعة وجمالا – على حسب تصور شداد عاد –، فالشاعر من خلال استدعاء مدينة "إرم" التاريخية هو في الأصل « يحاول أسطره الواقع أو ترميزه ...للتعبير عن صبوة تقدّم هذا الواقع باعتباره رؤيا مركبة

---

[49] – الأبشيهي، المستظرف في كل فن مستطرف، مكتبة الصفاء, القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص413.

[50] – عايش الحسن،"صورة ارم بين أدونيس وسميح القاسم ", مرجع سبق ذكره، ص151.

[51] – سورة الفجر، الآيات: 6-7-8

وليست رؤية بسيطة » [52] وهي رؤيا تقوم بطيّ الواقع المعيش ونشر واقع آخر من خلال هذه الخلفية الأسطورية التراثية، " **باسم ذات العماد، إنها وطن الرافضين** " ولعلّ هذا التجميل الفني العقلي للمكان (مدينة إرم) من طرف الشاعر يقابله تقبيح نقلي من خلال القرآن: ((أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ))، مما يدل على أن الإبداع – عادة – مرده إلى تصورات المبدع الفكرية وقناعاته المعرفية، إذ كيف يتصور أن يستحضر الرمز الأسطوري بسياقه السلبي اللاّديني ثم يقلب بسياق آخر ايجابي فني؟ لا يمكن إلاّ أن نقرّ بأن طريقة توظيف الرمز الأسطوري بالنسبة للشاعر فيه مضمر فكري مسكوت عنه، إن دلّ على شيء إنما يدل على نوع من التمييع والتزييف لمنظومة الدين نفسه، بحيث يغدو الرمز الأسطوري الإرمي ينقلب محيلا للشاعر الرافض لسلطة الدين والتراث العربي الإسلامي, إذن فهو ينشد وطنا يقدس الاختلاف مع الثوابت والقيم " **إنها أرضنا ومبراتنا الوحيد، نحن أبناءها المنظرين ليوم القيامة** "

2-4-**المكان فضاء للخصب والانبعاث:**

إن محاولة القيام بعملية تصنيفية لأنماط الرموز الأسطورية و فضاءاتها أو مضامينها أو وظيفتها لهي من الصعوبة بمكان، إلاّ أن هناك تصنيفات تقريبية لأنواع الرموز الأسطورية اهتدى إليها الدّارسون من أجل لمّ ما تشتت منها تسهيلا للاستيعاب والدراسة والذي يهمنا هي أساطير الخصب والنماء والخلق والانبعاث وتجلياتها في النص الشعري الأدونيسي، والتي تظهر من خلال قصيدته: "**عودة الشمس**" التي منها:

وحينما تنتحب الأجراس والطريق

في هجرة الشمس عن المدينة

[52] – خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1977، ص116.

أيقظ لنا يا لهب الرعد على التلال

أيقظ لنا فينيق

يهتف برؤيا ناره الحزينة

قبل الضحى وقبل أن تقال

تحمل عينيه مع الطريق

في عودة الشمس إلى المدينة [53]

كما أشرنا من قبل في عنصر "**الفضاء باعتباره معادلا للزمان**" عن طائر الفينيق، نجد الشاعر بعيد استحضاره لكن في سياق دلالي آخر، لأنه الرمز الأسطوري في القصيدة « يقدم بناء فنيا للمكان الزماني يعتمد على التشكيل المركب الذي يتم وفق قوانين تفاعلاته الخاصة [بحيث] يؤدي إلى الخروج من دائرة الزمن المغلق إلى نهايات مفتوحة » .[54]

وذلك بفعل نظام الزمن الأسطوري اللاّمحدود واللاّمتناهي، فالشاعر عندما يحدّثنا عن هذه المدينة التي لشدة حزنها تبكي عليها الأجراس باعتبارها ذات بعد صوتي طقوسي يحيل إلى الكنيسة والطريق الذي يكتسي بعدا سياسيا – في الغالب – يحيل إلى السير أو الهجرة أو الرحيل وهذا الذي يظهر بعد ذلك مقترنا " **بهجرة الشمس عن المدينة** "، بحيث تظهر دلالية الأجراس والطريق التي ما ملأها الشاعر بإيحاءات تصويرية منحتها هنا استقصاء للمكان وإشعاعا له إلاّ « ليعوض بها في قلب الشعر ورمزية الأشياء » [55]

---

53 – أدونيس، ديوان أغاني مهيار الدمشقي، مصدر سبق ذكره، ص282.

54 – اعتدال عثمان، اضاءة النص، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1988، ص72.

55 – محمد عزام، المنهج الموضوعي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص109.

ليجعل منها بعد ذلك مقدّمات تعريفية لما سيأتي به من ذكر المخلّص والباعث الذي سيقوم بتنظيف الوجه البائس للمدينة، ولكن هنا يمكن للقارئ أن يتساءل أي مدينة قصدها الشاعر؟ ومن هو المخلّص الفينيق هنا؟ والجواب أن القراءة مفتوحة لأن الشاعر لم يأت بقرائن لغوية أو سياقية يبيّن من خلالها مقصده منها فالشاعر في علاقته بالمكان يشكل جدلية حلولية تتماهى فيها الأبعاد، بحيث « يتكلم الشاعر والمكان بصوت واحد » الذي يظهر هنا من خلال استدعاء الفينيق الذي به فقط " **تعود الشمس إلى المدينة** ".

ومما سبق يمكننا إجمال النتائج المتوصل إليها فيما يلي :

1- إذا كانت الأسطورة هي عبارة عن نظام لغوي / ثقافي , اكتسبت نوعا من القداسة الروحية المبرّرة, فإن عناصرها الجمالية والمعرفية كالزمان والمكان , قد أخذت منها هذا البعد القدسي.

2- علاقة الزمن بالأسطورة لا يمكن فهمه إلا من خلال ارتباطه بالإبدالات الوجودية, التي تعدّ صورا لمظاهر الوجود.

3-الزمن في النص الأدونيسي يأخذ أبعادا دلالية منها :

_بوصفه فضاء مفتوحا يحيل إلى الاستمرارية والتجدد كنسق زمني مطّرد كما في تيمة الأيام.

_بوصفه فضاء للغموض والفناء والمرتبط بقضية الموت التي تؤطر الزمن وتعيد إنتاجه.

_بوصفه فضاء للثورة والتمرد وفيه يتجلّى الزمن كانزياح من الذل والاستكانة والاستسلام إلى الرغبة في تغيير الواقع بالاعتماد على تقنية تسريع وتيرة الزمن.

_بوصفه فضاء نرجسيا يظهر من خلاله الشاعر متحكما في الزمن باعتباره ذاتا متعالية على مظاهر الكون.

4-أمّا المكان في النص الأدونيسي فيأخذ أبعادا دلالية منها :

_ بوصفه فضاء للشتات وفيه يتجلّى الجرح الفلسطيني النّازف الذي يعدّ بعدا كونيا أسطوريا ينسكب على كل الشعوب.

_بوصفه فضاء للمنفى وفيه تظهر معاناة الشاعر من خلال تجرّع مرارة فراق الوطن والاغتراب عنه في المنافي.

_بوصفه فضاء للمدينة البائدة , والتي تتجلّى في صور عديدة كمدينة إرم , والتي تنعكس دلاليا على الواقع العربي المعاصر.

_بوصفه فضاء للخصب والنماء , وفيه تستحضر أساطير الخلق والانبعاث , لتكون رموزا تحيل إلى الواقع العربي المعاصر من أجل بعث أمجاده وإحياء ماضيه كرمز طائر الفينيق.

قائمة المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أ/ المصادر :

. أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال الكاملة، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، 1996م.

ب/ المراجع :

- أبو يعرب المرزوقي: العولمة والكونية، مجرد التجديد، مجلة المعرفة الإسلامية، الجامعة الإسلامية العالمية، ماليزيا، ع8، 2000.
- الأبشيهي، المستظرف في كل فن مستطرف، مكتبة الصفاء, القاهرة، مصر، ط1، 2005.
- إحسان عباس, اتجاهات الشعر العربي المعاصر, سلسلة عالم المعرفة,المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت, فبراير, 1978.
- اعتدال عثمان، اضاءة النص، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1988.

- ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، دراسات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1979.
- جيرار جيهامي, موسوعة المصطلحات الفلسفية عند العرب, مكتبة لبنان ,ط01 ,1998.
- خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.
- خلدون الشمعة، النقد والحرية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1977.
- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
- سهيل عثمان، عبد الرزاق الأصفر، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، وزارة الثقافة، دمشق، 1982 .
- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
- صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاّذقية، سوريا، ط1، 1994.
- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، طبعة الدار العربية للكتاب، بيروت، لبنان، 1988م.
- عبد الملك مرتاض, في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد, سلسلة عالم المعرفة,المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت، ع240.

- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981.
- غالي شكري، شعرنا الحديث.... إلى أين ؟ دار الآفاق الجديدة , بيروت , لبنان ,ط02 ,1977.
- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، .
- كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 1985م.
- محمد عزام، المنهج الموضوعي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.
- مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر, سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت ,ع196,أبريل 1995.
- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دراسات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا2000.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، مج33، ع2، 4أكتوبر/ ديسمبر 2004.
- مجلة فصول، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، م1، ع4، 1981.
- مجلة ثقافات البحرينية، ع10، ربيع 2004.
- مجلة الموقف الأدبي اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا ع368، كانون الأوّل 2001.

- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ع357، تموز2002.
- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ع380، كانون الثاني 2003.
- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب, دمشق , سوريا, ع 403, نيسان 02, 2004 .
- مجلة جامعة دمشق، ج26، ع3+4، 2010.

إستراتيجية الإقناع في التراث البلاغي العربي
مقاربة تداولية

د. سليم حمدان
جامعة الشهيد حمه لخضر. الوادي

الملخص:

يعالج هذا المقال استراتيجيات الخطاب في التراث البلاغي العربي، مركزا على الاستراتيجية الإقناعية باعتبارها أبرز الاسترتيجيات التي تركز عليها البلاغة العربية القائمة في أساسها على الإفهام والإقناع.

ومن هنا فإن هذا المقال سيقف على أهم العوامل المساعدة على اختيار الاستراتيجية ومسوغات استعمالها، ليقف أخيرا عند أهم الآليات البلاغية للاستراتيجية الإقناعية.

الكلمات المفتاحية: استراتيجية؛ خطاب؛ إقناع؛ التراث البلاغي ؛ آليات بلاغية

Résumé: *Cet article traite les stratégies de discours en patrimoine rhétorique arabe, en mettant l'accent sur la stratégie de persuasion en tant que la stratégie la plus importante à la rhétorique arabe qui a été basée sur la base de la compréhension et de la persuasion.*

Par conséquent, cet article se concentrera sur les facteurs les plus importants qui aident à la sélection de la stratégie et la justification de son utilisation, se tenant finalement aux mécanismes rhétoriques les plus importants de la stratégie de persuasion.

Les mots clés: *Stratégie, discours, persuasion, patrimoine rhétorique, mécanismes rhétoriques.*

توطئة :

تختلف الإستراتيجية من خطاب إلى آخر بحسب المقام الذي قيل وجرى فيه الخطاب، وحسب مكانة المخاطَب كذلك، وهذا ما تقول به البلاغة العربية: لكل مقام مقال، حتى أن بعض البلاغيين عرّف البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وليس المقصود بهذه المطابقة ، مطابقة الألفاظ المكونة للكلام فقط، وإنما طريقة الأداء ، واختيار الأساليب المناسبة لذلك ، وكذا الآليات المستعملة.

فما هي العوامل المؤثرة في اختيار الإستراتيجية ؟ وهل عرفت البلاغة العربية هذه الاستراتيجيات ؟

إن كانت الإجابة بالإيجاب، فما هي الآليات البلاغية التي تقوم عليها الإستراتيجية الإقناعية؟

العوامل المؤثرة في اختيار الإستراتيجية: يورد عبد الهادي بن ظافر الشهري عاملين أساسيين لاختيار الإستراتيجية هما المقاصد، السلطة[1].

1/ المقصدية :للمقصد دور هام في اختيار الإستراتيجية الخطابية، فمن خلاله يتبلور المعنى كما هو عند المرسِل الذي بالضرورة، لا بد أن يراعي كيفية التعبير عن مقصده مع مراعاة العناصر السياقية لأن الغاية في قصد المرسِل هي إفهام المرسل إليه، وهنا يختار المرسل الإستراتيجية المناسبة لإفهام سامعه لأن هذه الإستراتيجية ما هي إلاَّ وسيلة للإفهام تتجسد باللغة لتحقيق المقاصد.

ومن هنا يظهر بأنّ القصد هو أحد أهم العوامل التي تؤثر في اختيار المتكلم الإستراتيجية المناسبة للخطاب.

2 / السلطة: من الصعب تحديد مفهوم دقيق ومتفق عليه للسلطة، ومن بين ما ورد في تحديد هذا المفهوم أنَّ: «السلطة بمعناها العام هي الحق في الأمر ، فهي تستلزم آمرًا ومأمورً وأمرًا، آمرًا لـه الحق في إصدار أمر إلى المأمور، ومأمور عليه واجب الطاعة للآمر بتنفيذ الأمر الموجه إليه»[2].

وجاء في المعجم الفلسفي أن السلطة «القدرة والقوّة على الشيء، والسلطان الذي يكون للإنسان على غيره »[3].

أمَّا السلطة في الخطاب، فقد تكون:

أ/ سلطة اللغة: حيث إن اللغة تفرض سلطتها على المتكلم والتي تكمن «فيما لها من قواعد وأنظمة معينة، إذ تصبح هذه الأنظمة قيودًا بإلزامها للمرسل في التنفيذ بأنظمتها العامة، ومن نظام صوتي وحرفي ومعجمي ودلالي وتركيبي» [4]

ب/ سلطة المرسَل: وقد تكون السلطة في المرسل، والتي يستمدها من مكانته الاجتماعية مثلاً، كما نجد ذلك في الأمر الحقيقي الإلزامي أو النهي

الحقيقي الإلزامي أيضًا، إذا كان الآمر أو الناهي أعلى مرتبة من المأمور أو المنهي ، فهنا تتمثل سلطة المرسل[5].

ج/ سلطة المرسَل إليه: كما أن للمرسل إليه أيضًا سلطة تتمثل في رتبته إن كان أعلى مرتبة من المرسل، ويظهر ذلك في تلطف وتأدب المرسل مع المرسل إليه، ويصل ذلك إلى حدِّ الخضوع كمخاطبة العبد لربّه مثلاً، خاصَة بأُسلوبي الأمر والنهي[6].

ونمثل لسلطة المرسل والمرسل إليه بالمثالين الآتيين:

1 / قال تعالى: ﴿**وَءاتوا اليَتمى أَمْوالَهُم**﴾ سورة النساء – الآية 02.

آمر (الله عز وجل) ⟵ تمثّل السلطة

أمر مأمور (العبد)

2 / قال تعالى :﴿**قالَ رَبِّ اِشْرَحْ لي صَدْري**﴾ سورة طه – الآية 24.

مأمور (الله عز وجل)⟵ تمثّل السلطة

أمر الآمر (موسى عليه السلام)

وبعيدًا عن الأمر والنهي، فإنّ مكانة المرسل إليه لها الدور البالغ في اختيار الإستراتيجية المناسبة على غرار ما جاء في صحيفة بشر بن المعتمر[7] وكذا ما قاله الجاحظ في تقسيم أقدار الحالات على أقدار المستمعين[8]

د/ سلطة المجتمع: وهي متمثلة فيما يسمح به المجتمع من استخدامات، وقد يفرض المجتمع – أحيانا– على المرسل اختيار إستراتيجية بعينها، نظرا

لوجود ألفاظ محرمة اجتماعيا، يحاول المتكلم التعبير عليها بمرادفات يقبلها المجتمع[9].

هـ/ سلطة الخطاب: والمقصود هنا بسلطة الخطاب مضمونه، فإن المضمون يتحكم في الإستراتيجية المناسبة لذلك، فالمقامات – على رأي السكاكي – مختلفة، ولكل مقام ما يناسبه، فمقام الشكر مثلاً يباين مقام الشكاية والتهنئة وغيرهما[10]، وهذا ما عبَّر عنه ديكرو بـ (مقام الخطاب).

وللسلطة من هذا المنظور أثرها البالغ في اختيار الإستراتيجية التخاطبية المناسبة، والإستراتيجية المختارة في حدِّ ذاتها دالة على السلطة الخطابية عند المتكلم ومقاصده، وسبب اختيارها كذلك.

الإستراتيجية الإقناعية :

1- مفهومها: الإستراتيجية عمومًا الطريقة التي يختارها المرسل في خطابه وذلك بحسب الموضوع والظروف المحيطة بالخطاب إضافة إلى المرسل إليه ذاته، والإستراتيجية تبنى على معايير واضحة يقصدها المرسل، وتبنى الإستراتيجية الإقناعية على معيار هدف الخطاب[11]، لأن الهدف الأساس الذي يرمي إليه المرسل إليه بما يراه صحيحًا من وجهة نظره. «ولما كان كل كلام يحتمل الصدق والكذب،إما أن يرد على جهة الإخبار والاقتصاص، وإما أن يرد على جهة الاحتجاج والاستدلال»[12]

وكما هو معروف فإن البلاغة العربية تقوم على الإفهام والإقناع، والإفهام هو وصول المرسل إلى ذهن المرسل إليه،لأن غاية الملقي في ذلك أن يقنع المتلقي فـ «الإقناع هو قوام المعاني الخطابية» [13]

وبما أن العرب قديمًا ركزوا على الإفهام والإقناع في الخطابة ، فإن القرطاجني يرى أن الخطيب لا يكون مقنعًا إلاَّ إذا ورد كلامه «على

جهة الاحتجاج والاستدلال»[14] لأن الخطابة أساسًا تقوم على تقوية ظن المتلقي لا على يقين، إلاَّ إذا عدل الخطيب عن الإقناع إلى التصديق*.

تنقسم الأقاويل – كما في الخطابة– إلى صادقة وكاذبة، غير أن الخطيب يستطيع أن يقنع مستمعيه عن طريق التمويه والاستدراج، وفي ذلك يقول حازم القرطاجني «وإنما يصير القول الكاذب مقنعًا وموهمًا أنه حق بتمويهات واستدراجات ترجع إلى القول أو المقول له، وتلك التمويهات والاستدراجات، قد توجد في كثير من الناس بالطبع والحنكة الحاصلة باعتياد المخاطبات التي يحتاج فيها إلى تقوية الظنون في شيء ما أنه غير ما هو عليه بكثرة سماع المخاطبات في ذلك والتدرب في احتذائها»[15].

وهنا تكون لقدرة الخطيب وممارسته وقع في عملية الإقناع، حيث يهيء من يستمع إليه ويستميل المخاطَب، وبذلك يكون المخاطَب أيضًا مهيَّأ لقبول القول والإقتناع به، لأن العملية الإقناعية مبنية على الإقناع والاقتناع. ويعتمد الخطيب عادة على مقدمات تفضي إلى نتائج، وهذا هو القياس الذي يحاول أن يقنع به المستمع «لأن القياس قول مؤلف من مقدمات وقضايا، إذا كانت مسلَّمة، ورتبت الترتيب الذي يوجب القياس الصحيح، لزم عن ذلك القول المرتب لذاته قول آخر يسمى نتيجة»[16] ، وإذا صحت هذه المقدمات صحَّت النتائج:

كل إنسان فان ---------- مقدمة كبرى

زيد إنسان ---------- مقدمة صغرى

زيد فان ---------- نتيجة

وحتى يكون المتكلم مقنعًا لمستمعيه، أورد الجاحظ عددًا من صفات الخطيب التي تساعده في ذلك ومنها ما جاء في صحيفة هندية: «أوّل البلاغة، اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللحظ، متخير اللفظ، لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمَّة ولا الملوك بكلام السوقة»[17].

وهكذا يتضح أن الغاية القصوى عند الجاحظ هي الخطاب الإقناعي، حيث أنه قدّم الغاية (الإقناع) عن الوسيلة (اللغة)، فالغاية هي التي تحدد طبيعة الوسيلة بحسب المقامات والمخاطَبِين.

ويلخص محمد العمري الأغراض الإقناعية التي يحققها القول – حسب تصور الجاحظ – في :

«استمالة القلوب، وميل الأعناق، والتصديق وفهم العقول، واسترجاع النفوس والاضطرار والتحريك وحل الحبوة»[18] ولا يكون ذلك إلا إذا سلم صاحب القول من العي والحبسة، وكل أمراض الكلام، إضافة إلى القدرة على تزيين المعنى من أجل إقناع المستمعين، وفي ذلك يقول عمرو بن عبيد فيما نقله عنه الجاحظ: «إنك إن أوتيت تقرير حجة الله تعالى في عقول المكلفين، وتحقيق المؤونة عن المستمعين وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الآذان، المقبولة عند الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم، ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتاب والسنة، قد أوتيت فصل الخطاب واستوجبت على الله جزيل الثواب»[19].

لقد ركز الجاحظ أيضًا على عدد من صفات الخطيب الجسدية، والملكات الذهنية، ثمَّ عرّج على هيئته من طول وقصر، وحسن ودمامة،

وغير ذلك مما له دور في إقناع المستمع، وجذبه إليه قبل الإقناع باللغة ، ومن ذلك ما أورده من قول سهل بن هارون: « لو أن رجلين خطبا أو تحدثا، أو احتجَّا ووصفا وكان أحدهما جميلاً جليلاً بهيًّا ولبَّاسًا نبيلاً، وذا حسبٍ شريفًا، وكان الآخر قليلاً قميئًا، وبادَّ الهيئة دميمًا، وخامل الذكر مجهولاً، ثم كان كلاهما في مقدار واحد من البلاغة، وفي وزن واحد من الصواب لتصدع عنهما الجمع، وعامتهم تقضي للقليل الذميم على النبيل الجسيم، وللباذ الهيئة على ذي الهيئة ولشغلهم التعجب منه عن مساواة صاحبه، ولصار منه سببًا للعجب به، ولصار الإكثار في شأنه علة للإكثار في مدحه، لأن النفوس كانت له أحقر، ومن بيانه أيأس»[20].

هذا مما يبين دور هيئة الخطيب في تهيئة نفس السامع للاقتناع بما سيأتي في قوله، فلولا سماع الناس لهذين الخطيبين اللذين قارن الجاحظ بينهما، لكان الاقتناع من نصيب النبيل الجسيم، بدليل أن الجمهور عندما رأوا الدميم القميء يئسوا من بيانه، ولم يتوقعوا فصاحة لسانه، وإنما أعجبوا به عندما قارنوه بهيئة صاحبه ، ثم كان كلاهما في مقدار واحد من البلاغة.

فشخصية المتكلم إذن لها دور مهم في نظر المستمعين، «ونعني بشخصية المتكلم أمام الجماهير صغيرة أم كبيرة، أن يكون مؤهلاً للحديث بحيث يلقى قبولاً وترحيبًا من الحاضرين، ولا يكون ذلك إلاَّ إذا كانت لديه مجموعة من الإمكانات التي تعينه على النجاح في أداء رسالته »[21].

وقد عرّف القرطاجني الإقناع تعريفًا جامعًا وهو: «إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده»[22]، فالإقناع إذاً لا يكون من جانب القبول والاعتقاد فقط ، وإنما قد يدفع بالمتلقي إلى الرفض والتخلي، وكلاهما لا يكون إلاَّ بإقامة الحجة، « فمن وضوح الدلالة وقرع الحجة قوله تعالى: ﴿وَضَرَبَ لَنا مَثَلا وَنَسِيَ

خَلْقَه قالَ مَنْ يُحْيِ العِظَمَ وَهْيَ رَميم﴾(سورة يس– 78/ 79) فهذه دلالة واضحة على أن الله تعالى قادر على إعادة الخلق ، مستغنية بنفسها عن الزيادة فيها، لأن الإعادة ليست بأصعب في العقول من الابتداء»[23]، فالله عز وجل قد بين قدرته على إعادة الخلق من خلاله توضيحه أنه صاحب الخلق الأول، فالقادر على الخلق حتمًا قادر على إعادته، وبذلك أقام حجة على قدرته إعادة الخلق من جديد.

2– مسوغات استعمالها: لكل إستراتيجية مسوغات ترجح استعمالها أكثر من إستراتيجية أخرى في موقف معيَّن، ومن مسوغات الإستراتيجية الإقناعية نذكر: [24]

- قوّة تأثيرها التداولي في المرسل إليه دون فرض للرأي، وإنما تنتج من اقتناع المرسل إليه بتأثير من المرسل.
- تنامي الخطاب عن طريق استعمال الحجاج بين الطرفين.
- الرغبة في حصول الإقناع من طرف المرسل الذي أصبح أكثر ميولاً لهذه الإستراتيجية أكثر من غيرها، حتى ولو كان صاحب سلطة، وذلك لتغيير تفكير المرسل إليه وثقافته.
- سلطة الإقناع عند المرسل إذا استطاع إقناع المرسل إليه، والوصول بذلك إلى نجاح الإستراتيجية وتحقيق الغاية.
- شمولية هذه الإستراتيجية، لأنها تُمارس على جميع المستويات والأصعدة باختلاف الطبقات الاجتماعية والفئات العمرية والجنسية.
- تحقيقها للنتائج التربوية من خلال إقامة الحجة وإقناع المرسل إليه بما يفيده تربويًّا.
- عدم تسليم المرسل إليه بنتائج المرسل، مما يضطر هذا الأخير لاختيار إستراتيجية الإقناع.

– الخشية من سوء التأويل.

– عدم تسليم أحد طرفي الخطاب لرأي الآخر مما يدعو إلى الاعتماد على إستراتيجية الإقناع من أجل تسليم أحد الطرفين لغيره.

3– آ لياتها البلاغية: ركزت البلاغة العربية على الإفهام والإقناع، حيث إن غاية المرسل أن يصل موضوعه إلى ذهن المرسل إليه، وإقناعه بمضمون كلامه، وللإقناع – كما هو معروف – آليات بلاغية من شأنها أن تقنع المتلقي بكلام الملقي، ومن هذه الآليات نذكر:

أ– التشبيه: التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لغيره في معنى معيَّن[25]، وذلك للتدليل على أن المشبه قد قيس على المشبه به الذي يشاركه في المعنى أو الصفة، ليكون هذا التشبيه حجة على إلصاق تلك الصفة بالمشبه، و« من المسلم به أن المستفيد من التشبيه إنما هو المشبه ... وهذا هو المعقول فالتشبيه بمثابة القياس في إلحاق شيء بشيء» [26]، ومثال ذلك تحليل التشبيه التالي:

– **زيد أسد**

زيد شجاع

الشجاعة بارزة في الأسد

أكثر من زيد.

الأسد شجاع

زيد أسد ---------- تقديم الحجة عن طريق التشبيه على شجاعة زيد.

ومنه فإنّ للتشبيه أغراض متعددة، أهمها: «الإقناع بفكرة من الأفكار، وهذا الإقناع قد يصل إلى مستوى إقامة الحجة البرهانية، وقد يقتصر على مستوى إقامة الحجة الخطابية»[27].

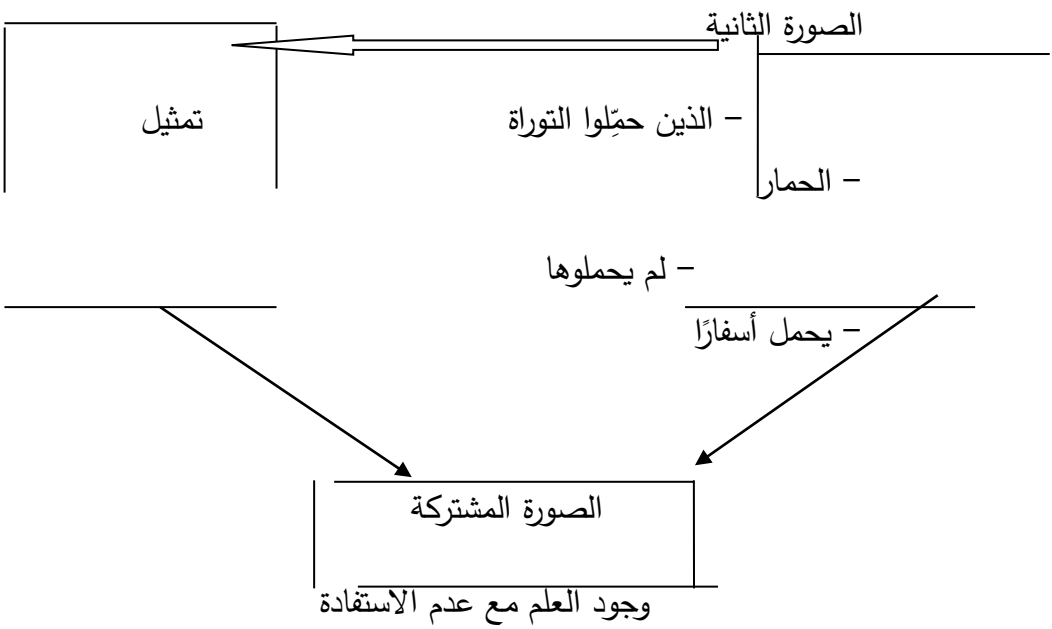
ب- الاستعارة: هي أحد أنواع البيان وهي: «استعمال لفظ ما، في غير ما وضع له في اصطلاح به التخاطب، لعلاقة المشابهة مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الموضوع له في اصطلاح به التخاطب»[28]، أو هي على رأي القزويني «ما كانت علاقته تشبيه معناه بما وضع له»[29] والاستعارة في مجملها، أصلها تشبيه حذف منه أحد طرفي التشبيه (المشبه/المشبه به) مع الأداة ووجه الشبه، وقد عرّفها السكاكي تعريفًا فيه تفصيل بقوله: «الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدّعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخصُّ المشبه به، كما تقول: في الحمَّام أسد، وأنت تريد به الشجاع مدَّعيًا أنه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخصُّ المشبه به وهو اسم جنسه، مع سدّ طريق التشبيه بإفراده في الذكر، أو كما تقول: إنَّ المنية أنشبت أظفارها، وأن تريد بالمنية: السبع، بادّعاء السبعية لها، وإنكار أن تكون شيئًا غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به وهو: الأظفار، وسمي هذا النوع من المجاز استعارة ، لمكان التناسب بينه وبين معنى الاستعارة »[30].

إذا أخذنا المثالين المقدمين من طرف السكاكي (في الحمَّام أسد / إذا المنية أنشبت أظفارها) لوجدنا أن هاتين الاستعارتين تقدمان حججًا في غاية الإقناع، لأن الاستعارة تعلو عن الحقيقة حجاجيًّا.

من خلال المثالين السابقين نجد أن حجاجية المجاز عمومًا ترتقي بإعمال فكر المخاطب، حيث أن الحقيقة يتقبلها المتلقي بصورة عادية باعتبارها حقيقة معتادة معروفة، أما التشبيه ففيه جانب إقناعي من خلال

مقابلة المشبه بالمشبه به، أو الصورة بالصورة كما في التشبيه التمثيلي، أمَّا الاستعارة فهي أكثر حجاجية وإقناعا للمتلقي ، فـ «إذا قلت "رأيت أسدًا" كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول، وكالأمر الذي نصب له دليل يقطع بوجوده، وذلك أنه إذا كان أسدًا، فواجب أن تكون له تلك الشجاعة العظيمة، وكالمستحيل أو الممتنع أن يعرى عنها وإذا صرّحت بالتشبيه فقلت: "رأيت رجلاً كالأسد"، كنت قد أثبتها إثبات الشيء يترجح بين أن يكون وبين أن لا يكون، ولم يكن من حديث الوجوب في شيء»[31]، لذلك كانت الاستعارة أكثر إقناعًا من باب وجوب حصول الشيء.

ج – التمثيل: وهو نوع آخر من أنواع البيان، و«ضرب من ضروب التشبيه»[32] لكنه يفرق عن التشبيه في «أنَّ التشبيه عام، والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلا»[33]. ومن هنا يبدو أن التمثيل – باعتباره أحد ضروب التشبيه – أنه عقد صلة بين صورتين، ليتسنى للمتكلم الاحتجاج لأفكار وبيان حجته التي أرادها ، ومنه قوله تعالى: ﴿**مَثَلُ الذينَ حُمِّلوا التَّوْريةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلوها كَمَثَلِ الحِمارِ يَحْمِلُ أَسْفارا**﴾ (سورة الجمعة الآية 5) ففي الآية الكريمة تمثيل بين صورتين مستخلصتين من متعدد، لإقامة الحجة على الصورة الأولى بتمثيلها بالصورة الثانية:



د – الطباق: وهو أحد أنواع البديع المعنوي، ويسمى كذلك المطابقة، وهو «الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة»[34]، والطباق عند أهل البلاغة ضربان ، طباق إيجاب، وطباق سلب، أمَّا طباق الإيجاب فهو الجمع بين الشيء وضده، وأمَّا طباق السلب فهو الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي، أو أمر ونهي[35] مثل:

الدنيا	الآخرة	طباق إيجاب
فعل	لم يفعل	طباق سلب
اقرأ	لا تقرأ	طباق سلب

والطباق – وإن كان له دور إبداعي ذو صبغة لفظية – فإن له دور إفهامي حجاجي ويندرج هذا في الحجاج بالثنائيات.

هـ – المقابلة: وتعد المقابلة طباق مركب ، وهي «أن يؤتي بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم يؤتى بمقابل ذلك على الترتيب» [36] ومثاله ما أورده الميداني من قول الفضيل بن عياض: «قيل للفضيل بن عياض: ما أزهدك! قال: أنتم أزهد مني، قيل:كيف؟ قال: لأني أزهد في الدنيا وهي فانية، وأنتم تزهدون في الآخرة وهي باقية»[37].

على الترتيب كما هو واضح، ليحاجج سائليه، ويثبت بأنهم أزهد منه، وإن كان في فحوى الكلام تهكُّم وسخرية ممن تمسكوا بالدنيا على حساب الآخرة.

و– المذهب الكلامي: وهو من أبرز آليات الحجاج البلاغية ، ويعرفه القزويني بأن « يورد المتكلم حجة لما يدعيه عن طريق أهل الكلام ، كقوله تعالى : ﴿**لَوْ كانَ فيهِمآ ءالِهَة إِلَّا الله لَفَسَدَتا**﴾ سورة الأنبياء الآية 22 » [38] وبما أنهما لم يفسدا، فليس هناك آلهة إلا الله.

– وجود آلهة أخرى غير الله ⟸ الفساد .

– عدم الفساد ⟸ عدم وجود آلهة أخرى إلاَّ الله .

ي– الاستدراج: وهذا باب زعم ابن الأثير صاحب المثل السائر أنه أوّل من تكلم فيه، واستخرجه من كتاب الله عز وجل، «وهو مخادعات الأقوال التي تقوم مقام مخادعات الأفعال، والكلام فيه وإن تضمن بلاغة ، فليس الغرض هاهنا ذكر بلاغته فقط، بل الغرض ذكر ما تضمَّنه من النكت الدقيقة في استدراج الخصم إلى الإذعان والتسليم »[39]، وقد أورد ابن الأثير مثالاً على ذلك بقوله تعالى: ﴿ **وَقالَ رَجُلٌ مُؤْمِنٌ مِنْ ال فِرْعَوْنَ يَكْتُمُ إيمنَه أَتَقْتُلونَ رَجُلا أَنْ يَقولَ رَبِّيَ الله وّقَدْ جآءَكُم بِالبَيِّنَت مِنْ رَبِّكُمْ وَإِن يَكُ كَذِبا فَعَلَيْهِ كَذِبُه وإِن يَكُ صادِقا يُصِبْكُمْ بَعْض الذي يَعِدُكُمْ إِنَّ الله لا يَهْدي مَنْ هُوَ مُسْرِفٌ كَذَّاب**﴾ (سورة غافر الآية 02)، فقد أخذهم بالاحتجاج على طريقة

التقسيم، فإن كان هذا الرجل كاذبًا فعليه كذبه، وإن كان صادقًا فيصيبكم بعض الذي يعدكم ، فقد علم أنه نبي وأن كل ما يعدهم به لابد أن يصيبهم بعضه[40].

ز- **الاستشهاد والاحتجاج:** ويعد هذا النوع من أبرز الوجوه البلاغية للاحتجاج والإقناع، وهو: «أن تأتي بمعنى، ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول ، والحجة على صحته»[41]، وذلك من باب إقامة الحجة وإقناع السامع.

ن – التكرير: يعدُّ التكرير من أهم آليات الإقناع البلاغية والتأثير في السامع، إذ يقول عنه ابن الأثير في المثل السائر: «واعلم أن هذا النوع من مقاتل علم البيان ، وهو دقيق المأخذ وحدّه هو : دلالة اللفظ على المعنى مردَّدًا»[42].

وينقسم التكرير إلى قسمين:

– أحدهما موجود في اللفظ والمعنى، كقولك لمن أردت إثبات فهمك لكلامه:

(أجل أجل)، ومنه تكرير المولى عز وجل في سورة الرحمان للآية الكريمة:

﴿**فَبِأَيِّ ءالاءِ رَبِّكُما تُكَذِّبان**﴾، فيه إلحاح على السامع للتصديق، وإقامة الحجة عليه لإيمانه بآلاء الله ونعمه، وقال القرطبي في تفسيره: « فالتكرير في هذه الآيات للتأكيد والمبالغة في التقرير، واتخاذ الحجة عليهم بما وقفهم على خلق خلق ... وقال الحسين بن الفضل: التكرير طردًا للغفلة، وتأكيدًا للحجة»[43].

– والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ، وذلك كقولك آمرًا وناهيًا لأحدهم: (أسرع، ولا تبطيء) فالإسراع ذاته هو عدم الإبطاء، و«كقولك: (

أطعني ولا تعصني). فإن الأمر بالطاعة نهي عن المعصية والفائدة في ذلك تثبيت الطاعة في نفس المخاطب»[44] وإقناعه بها.

هذه أهم آليات الإقناع البلاغية التي وقف عندها علماء البلاغة العربية، وكلها تستخدم في سبيل الإقناع وإقامة الحجة، ومنه فهي أساس الإستراتيجية الإقناعية، لأن البلاغة العربية أساسًا تقوم على الإفهام والإقناع.

الهوامش والإحالات:

1_ ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري – استراتيجيات الخطاب ص 180.

2_ ناصيف نصّار – منطق السلطة (مدخل إلى فلسفة الأمر) –ص 07 .

3_ جميل صليبا – المعجم الفلسفي ج1 ص 270 .

4_ عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب ص 224 – 225 .

5_ ينظر نفسه ص 227

6_ ينظر نفسه ص 228

7_ ينظر : الجاحظ – البيان والتبيين ج 1 ص 136 .

8_ ينظر نفسه ص 138 /139 .

9_ ينظر السابق ص 231

10_ ينظر : السكاكي– مفتاح العلوم ص256.

11_ ينظر : الشهري استراتيجيات الخطاب ص 444 .

12_ حازم القرطاجني. المنهاج ص 63

13_ نفسه ص 361 .

14_ نفسه ص 62 .

* الحجة تنقسم إلى : قطعية وإقناعية ، فأما القطعية هي التي تفيد اليقين ، وأمّا الإقناعية فهي التي تفيد الظن (علي محمد علي سليمان – الحجاج عند البلاغيين العرب – ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته ، إشراف حافظ إسماعيل علوي –ج 1 ص 252).

15- نفسه ص 63 .

16_ السابق ص 66 .

17_ الجاحظ – البيان والتبيين ج 1 ص 92 .

18_ محمد العمري – البلاغة العربية – أصولها وامتداداتها – افريقيا الشرق – الدار البيضاء 1999 ص 198 .

19_ الجاحظ – البيان والتبيين ج 1 ص 81 .

20_ نفسه ج1 / 89 .

21_ عبد الهادي بن ظافر الشهري – استراتيجيات الخطاب ص 449 .

22_ القرطاجني– المنهاج ص 106 .

23_ العسكري – الصناعتين ص 17 / 18 .

24_ ينظر : عبد الهادي بن ظافر الشهري –إستراتيجيات الخطاب ص ص445 –447 .

25_ ينظر : القزويني – الإيضاح ص 189 .

26_ عبد العزيز قليقلة– البلاغة الإصطلاحية ص 55 .

27_ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني – البلاغة العربية ج 2 ص 168 .

28_ نفسه ص 229 .

29_ القزويني – الإيضاح ص 241 .

30_ السكاكي– المفتاح ص 477 .

31_ الجرجاني – الدلائل ص 55 .

32_ بدوي طبانة– معجم البلاغة العربية ص 296 .

33_ الجرجاني –أسرار البلاغة ص 78 .

34_ القزويني – الإيضاح ص 287 .

35_ ينظر : أحمد محمد مطلوب – معجم المصطلحات البلاغية ص 66 – 67 .

36_ الخلخالي– مفتاح تلخيص المفتاح ص 644 .

37_ الميداني – مجمع الأمثال ج 2 ص 548 .

38_ القزويني – الإيضاح ص 307 .

39_ ابن الأثير – المثل السائر ج 2 ص 250 .

40_ ينظر : ابن الأثير المثل السائر ج 2 ص 253 .

41_ العسكري – الصناعتين ص 416 .

42_ ابن الأثير – المثل السائر ج 3 ص 03 .

43_ القرطبي – الجامع لأحكام القرآن ج 17 ص 159 – 160 .

44_ ابن الأثير.المثل السائر ج 3 ص29 .

من أسرار التشبيه في القرآن الكريم

د.حميودة عبود
جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

الملخص بالعربية:

من صور البيان التي لقيت اهتماما كبيرا التشبيه، ومن روعته وبلاغته في القرآن أنّه دقيق في الاختيار المناسب لكل جزئية من جزئياته، بالإضافة إلى أن صور هذا التشبيه الرائع منتزعة من الحقائق المسايرة لنظام الكون، والموافقة لطبائع الناس، كما أنها كلها صور مما يقع عليها البصر أو يدركها الفكر فلا غموض ولا إبهام، فهي صور شملت مظاهر الكون بأسره، بما فيه من إنسان وحيوان ونبات وجماد. ضف إلى ذلك أنّه يستعمل في القرآن لتبليغ أسرار ومعان تصحح الفكر وتهذّب النفس وتقوّم السلوك.

الملخص بالانجليزية:

From the pictures of the statement, which received great interest in the analogy, and its magnificence and rhetoric in the Koran, it is accurate in the appropriate choice for each part of the particles, in addition to the images of this wonderful metaphor extracted from the facts that correspond to the system of the universe, and approval of the people, and they are all pictures of what is sighted Or understood by thought, no ambiguity and no thumb, they are images that included the manifestations of the entire universe, including human, animal, plant and fertilizer.

الكلمات المفتاحية: أسرار – التشبيه – القرآن الكريم

تمهيد:

إنّ الغاية من استعمال الصورة البيانية، من تشبيه، استعارة، وكناية.. لا تقتصر على الجانب الشكلي وإنما التأثير في النفس، لتفعل خيرا، أو تترك شرا، وتقبل على حق أو تعرض عن باطل، فجمالية الصورة تكمن في (دقة التصوير وروعته في إثارته الحواس المختلفة، والعواطف المتباينة، مما يثبت الصورة في الإدراك والوجدان،وهذا الأمر هو الذي وجه أنظار العلماء، فتنبهوا إلى الصورة القرآنية في قوتها وروعتها، وبذلوا الجهود المشكورة في سبيل إبرازها، والوقوف على أسرار إعجازها، وذلك لما رأوه في الصورة البيانية القرآنية من آثار نفسية رائعة)[1].

بلاغة التشبيه:

من صور البيان التي لقيت اهتماما كبيرا، التشبيه. يقول د. صلاح الدين عبد التواب: وقد أدرك الأدباء منذ القديم عظم التشبيه، ومنزلته في التصوير البياني، فهو عندهم من الصور التي تراود الخيال، وبه تحسن الصورة المراد التعبير عنها[2].

وإذا كان التشبيه أنواع، فإنَ قسم التمثيل أدق بلاغة وأعظم تأثيرا. جاء في (الإيضاح في علوم البلاغة): فاعلم أنّه مما اتفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به. لاسيما قسم التمثيل منه- يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذما أو افتخارا أو غير ذلك[3].

وجاء في (الصورة الأدبية في القرآن): إذا كان للتشبيه المفرد روعته وجماله، وبساطته ووضوحه، فإن التمثيل أحفل منه منظرا، وأوسع مدى من التشبيه المفرد، كما أن له روعته في البيان، وقوته في الإيضاح وجماله في

التصوير[4].والقرآن الكريم (حافل بصور التشبيه التمثيلي وما ذاك إلا لتلك الآثار)[5].

وكما هو شأن القرآن، أحكمت آياته ثمَ فصلت من لدن حكيم خبير، كل حرف في مكانه، وكل لفظة في موقعها، فإنَ صورة التشبيه وغيرها، تستعمل بدقة.. من استعمال أمثل للألفاظ والفاصلة، إلى استغلال أروع لعناصر الوجود التي يحياها الإنسان ويتأثر بها.

إنّ التشبيهات في القرآن (لم تقف عند مجرد تسجيل وجوه الشبه المادية بين الأشياء، بل تتجاوزها إلى المماثلة النفسية وتعمقها حتى أضفت عليها حياة شاخصة وحركة متجددة، فانقلب المعنى الذهني إلى هيئة أو حركة. وتجسمت الحالة النفسية في لوحة أو مشهد، وليس هذا فحسب، بل يبرز جمال التشبيه القرآني ما فيه من إبداع في العرض وجمال في التنسيق وروعة في النظم والتأليف وجرس في الألفاظ يدل على صورة معانيها[6].

إنّ من روعة وبلاغة التشبيه في القرآن أنَه دقيق (في الاختيار المناسب لكل جزئية من جزئيات التشبيه، بالإضافة إلى أن صور هذا التشبيه الرائع منتزعة من الحقائق المسايرة لنظام الكون، والموافقة لطبائع الناس، كما أنها كلها صور مما يقع عليها البصر أو يدركها الفكر فلا غموض ولا إبهام،فهي صور شملت مظاهر الكون بأسره، بما فيه من إنسان وحيوان ونبات وجماد[7].

وممّا يتميز به التشبيه كذلك الإيجاز، ومع ذلك فهو يحتوي على معان غزيرة، لذلك فالبليغ (يؤثر أسلوب التشبيه لما يحتويه من فوائد تعود على الأسلوب، من وضوح الفكرة والمبالغة فيها والإيجاز للوصول إلى الغرض)[8]. ولعل الشيء

الذي يستوقف الدارس في تشبيهات القرآن الكريم (هو غورها في أعماق النفس الإنسانية وسبرها لمظاهر الكون والطبيعة واستقطابها لملامح الحس والإدراك البصري والسمعي وسبك ذلك كله في صياغة موحدة تنظر إلى هداية الإنسان وتهيئة ذهنه بما يحس أمامه وبين يديه وما يدركه واعيا في حياته العامة)[9]

وخلاصة القول أنّ التشبيه في القرآن له أسرار ومعان تصحح الفكر وتهذّب النفس وتقوّم السلوك.

من أسرار التشبيه في القرآن الكريم(تطبيقات):

1- قال تعالى:﴿ **أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ مِهَادًا. وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا** ﴾ النبأ .07/06

ههنا تشبيه بليغ *الجبال أوتادا*.والوتد هو العمود الذي يغرس في الأرض لتثبيت الخيمة ونحوها ،ومما يشترط في الوتد أن يكون طوله من أسفل كطوله من أعلى حتى يصلح للتثبيت،ومن الأسرار المستفادة:

- أنّ الجبل مغروس في الأرض ،طول أسفله كطول أعلاه،وهذه مسألة علمية،أثبتها العلم الحديث لتطور الوسائل.
- أنّ الأرض متحركة وليست ثابتة ،فالجبل كالوتد، والوتد يستعمل لتثبيت الخيمة ونحوها مما يحتاج إلى تثبيت، فلو كانت الأرض ثابتة لما احتاجت إلى جبل كالوتد.

نستخلص مما سبق أنّ التشبيه يستعمل في القرآن لحكم وأسرار.

2- قال الله تعالى: ﴿ **مَا نَنْسَخْ مِنْ آَيَةٍ أَوْ نُنْسِهَا نَأْتِ بِخَيْرٍ مِنْهَا أَوْ مِثْلِهَا أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (106) أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا لَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا نَصِيرٍ (107) أَمْ تُرِيدُونَ أَنْ تَسْأَلُوا**

رَسُولَكُمْ كَمَا سُئِلَ مُوسَى مِنْ قَبْلُ وَمَنْ يَتَبَدَّلِ الْكُفْرَ بِالْإِيمَانِ فَقَدْ ضَلَّ سَوَاءَ السَّبِيلِ ﴾ [10].

المقصود بالنسخ هنا، هو تحويل القبلة من بيت المقدس إلى البيت الحرام، الذي يعود تجديد بنائه إلى إبراهيم عليه السلام، وهو الذي يرجع إليه بنو إسرائيل والعرب، وعليه فالحكمة تقتضي هذا التحويل ليتوحد بنو إسرائيل والعرب في ظل الإسلام.

والله بحكمته وإحسانه يوجّه المؤمنين ألا يتشبَهوا باليهود، في جدال الأنبياء ومخالفة الأوامر الإلهية والإكثار من الأسئلة التي تتضمن معنى الاستهزاء وضعف اليقين.

هكذا توجّهتم من قبل إلى بيت المقدس، لما أمرتكم بهذا، وآمركم اليوم أن تتوجهوا إلى البيت الحرام فلا تجادلوا، ولا تناقشوا، إن كنتم آمنتم بالله صاحب الحكمة المطلقة، وأنتم إن تشبهتم باليهود فالعاقبة واحدة الذلة والصّغار.

وقوله تعالى: «**أَمْ تُرِيدُونَ أَنْ تَسْأَلُوا رَسُولَكُمْ**» (يؤذن بأن السؤال لم يقع ولكنه ربما جاش في نفوس بعضهم أولا بما أثارته في نفوسهم شبه اليهود في إنكارهم النسخ وإلقائهم شبه البدء ونحو ذلك مما قد يبعث بعض المسلمين على سؤال النبي عليه السلام. وقوله « **رَسُولَكُمْ كَمَا سُئِلَ مُوسَى مِنْ قَبْلُ** » تشبيه وجهه أن في أسئلة بني إسرائيل لموسى كثيرا من الأسئلة التي تفضي بهم إلى الكفر)[11].

إنّ الله خلق الكون ونسّق بين أجزائه في حكمة باهرة، وأنزل القرآن وجعل لكل شيء فيه حكمة، ولئن كان اليهود لقسوة قلوبهم وقلة بصيرتهم وضعف يقينهم، واعتمادهم في فهم المعاني وإدراك الحكم، حين يؤمروا بأمر أو ينهوا عن الشيء، على الأشياء المادية المحسوسة، فلا يليق بالمسلمين أن يسلكوا

طريق اليهود يعلمون أن الله حكيم عليم، يشرع لعباده ما يصلحهم، وما يشرع لهم من شيء فلمصلحتهم التي يدركونها بعد جدال واستهزاء وتردّد، والله لا يريد للمسلمين أن يكونوا كذلك. يقول سيد قطب: "**أَمْ تُرِيدُونَ أَنْ تَسْأَلُوا رَسُولَكُمْ كَمَا سُئِلَ مُوسَى مِنْ قَبْلُ**": فهو استنكار لتشبه بعض المؤمنين بقوم موسى في تعنتهم وطلبهم للبراهين والخوارق، وإعانتهم لرسلهم كلما أمرهم بأمر أو بلغهم بتكليف على نحو ما حكى السياق عنهم في مواضع كثيرة.. وهو تحذير لهم من نهاية الطريق وهي الضلال[12]

ويستخلص ممّا سبق بيانه أن يتعامل المسلم مع أوامر الله تعالى بكل ثقة، فالله حكيم في تشريعه.

2- قال تعالى: ﴿ **ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ (2) الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ (3) وَالَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنْزِلَ مِنْ قَبْلِكَ وَبِالْآَخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ (4) أُولَئِكَ عَلَى هُدًى مِنْ رَبِّهِمْ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ**﴾[13].

هدى: بمعنى اهتداء[14]. وقد وردت بهذا المعنى في مجموعة من الآيات:

- ﴿**نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آَمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى**﴾. (الكهف 13) .

- ﴿**وَيَزِيدُ اللَّهُ الَّذِينَ اهْتَدَوْا هُدًى وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِنْدَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ مَرَدًّا**﴾.

(مريم 76).

- ﴿**لِكُلِّ أُمَّةٍ جَعَلْنَا مَنْسَكًا هُمْ نَاسِكُوهُ فَلَا يُنَازِعُنَّكَ فِي الْأَمْرِ وَادْعُ إِلَى رَبِّكَ إِنَّكَ لَعَلَى هُدًى مُسْتَقِيمٍ**﴾.(الحج 67).

- ﴿أُولَئِكَ عَلَى هُدًى مِنْ رَبِّهِمْ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾ .(لقمان 05).

- ﴿وَالَّذِينَ اهْتَدَوْا زَادَهُمْ هُدًى وَآتَاهُمْ تَقْوَاهُمْ﴾.(محمد 17).

في قوله تعالى:«**أُولَئِكَ عَلَى هُدًى**» تشبيه ضمني دلّ على ذلك حرف الاستعلاء (عَلَى) فالإتيان (بحرف الاستعلاء تمثيل لحالهم بأن تشبهت هيئة تمكنهم من الهدى وثباتهم عليه ومحاولتهم الزيادة به والسير في طريق الخيرات بهيأة الراكب في الاعتلاء على المركوب والتمكن من تصريفه والقدرة على أرضته فشبهت حالهم المنتزعة من متعدد بتلك الحالة المنتزعة من متعدد تشبيها ضمنيا دل عليه حرف الاستعلاء لأن الاستعلاء أقوى أنواع تمكن شيء من شيء، ووجه جعلنا إياها مؤذنة بتقدير مركوب دون كرسي أو مصطبة مثلا، أنّ ذلك هو الذي تسبق إليه أذهانهم عند سماع ما يدل على الاستعلاء، إذ الركوب هو أكثر أنواع استعلائهم فهو الحاضر في أذهانهم يرمزون إليه ما يذكرون إلا المركوب وعلائقه فيقولون جعل الغواية مركبا وامتطى الجهل، فتكون كلمة " على" هنا بعض المركب الدال على هيئة المشبه بها وعلى وجه الإيجاز)[15]. ففي الآية تشبيه ضمني غايته بيان أنّ الهداية الكاملة تكون من الله تعالى ،فهم (عَلَى هُدًى)) أي اهتدوا إلى الطريق الصحيح ،وتمكّنوا من الطريق الموصل إلى الفلاح، ذلك أنّ هذه الهداية ((مِنْ رَبِّهِمْ)).

وإذ كان (الجديد في لغة القرآن أنه في كل شأن يتناوله من شؤون القول يتخير له أشرف المواد وأمسها رحما بالمعنى المراد، وأجمعها للشوارد، وأقبلها للامتزاج ويضع كل مثقال ذرة في موضعها الذي هو أحق بها وهي أحق به)[16] .فإنّه يلاحظ (أنّ الحديث عن هؤلاء ابتدأ بالهدى:"هُدًى لِلْمُتَّقِينَ" وانتهى« عَلَى هُدًى» وكذلك طريق هؤلاء يبتدئ بالهدى وينتهي به[17].

فهذا الابتداء بالحديث عن الهدى والختم به ليس صدفة، وإنّما يعبّر عن معان و أسرار منها: أنّ البداية الصحيحة لحياة الإنسان تؤدّي حتما إلى النهاية الصحيحة،وأنّ الذي يحدّد البداية هو الله تعالى خالق الإنسان وهو رحيم وعليم،ولذلك فالنهاية آمنة وناجحة.

وعند التأمّل في الآية حيث ورد التشبيه الضمني«عَلَى هُدًى مِنْ رَبِّهِمْ» ألاحظ استعمال كلمة (رب)بدل (الله)، ومعلوم أنّ الكلمة في القرآن (تكون بليغة دائما لأنّ منزل القرآن وهو الله تعالى يضع الكلمات في مواضعها) [18].هذا الاستعمال لكلمة(رب) يشعر بمدى لطف الله بعباده وحبّه لهم،فهو ربّهم يرعاهم ويشرّع لهم ما به يهتدون ويفلحون، ولا يتركهم حيارى تائهين.

فمن أسرار التشبيه الضمني الفكرية بيان أن لا هداية كاملة وصحيحة، إلاّ من الله خالق الإنسان، هداية بها يعرف الخير والشر، و بها يميّز بينهما، بها يعرف الحقّ والباطل، و بها يميّز بينهما، بها يعرف الطريق إلى الفلاح الذي لا خير بعده، وفوزا لا خذلان عنده،«وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ» .

3- قال تعالى: ﴿**مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لَا يُبْصِرُونَ (17) صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ (18) أَوْ كَصَيِّبٍ مِنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ مِنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ وَاللَّهُ مُحِيطٌ بِالْكَافِرِينَ (19) يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ مَشَوْا فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ**﴾ [19].

هذه الآيات تضمّنت تشبيهات عدة،لنعلم أنّ الله تعالى لا يغفل عن شيء،فالمنافقون الذين أبطنوا الكفر وأظهروا الإسلام،علم الله ذلك، واستعمل التشبيه لتعريف النبي عليه السلام والمسلمين الصادقين بأحوال المنافقين الظاهرة

و الباطنة،فيأخذون حذرهم،وليثبت المؤمن على إيمانه، ويستمر في صدقه مع الله تعالى، لأنّ الله يعلم خبايا النفوس، فالله إذن عليم بالمنافقين وأعلم المؤمنين بهم،وهو مطّلع على كل سر حاضرا ومستقبلا.في قوله تعالى:«**مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ**» تمثيل،و في قوله تعالى: «**صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ**» تشبيه بليغ محذوف المشبه به (هم صم بكم عمي)، وفي قوله تعالى: «**أَوْ كَصَيِّبٍ مِنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ مِنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ وَاللَّهُ مُحِيطٌ بِالْكَافِرِينَ**» تمثيل آخر.

فالمشبّه في الأول: «**مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا**». هو(مجموع أحوال المنافقين في تحيرهم واضطرابهم مع إظهارهم الإيمان حفظا لإيمائهم وأموالهم و ذراريهم وأهلهم وزوال ذلك عنهم بإفشاء أسرارهم وافتضاحهم المؤدي إلى خسارة الدارين.

والمشبه به: حال المستوقد نارا مضيئة له فانطفأت، ووجه الشبه: صلاح ظاهر الحال يؤول إلى خلافه. وفي الثاني: حالهم في الشدة، ولباس إيمانهم المبطن بالكفر المطرز بالخداع حذر القتل، بحال ذوي مطر شديد يبرق ويرعد، يرقعون طروق آذانهم بأناملهم حذر الهلاك، ووجه الشبه وجدان ما ينفع ظاهره وفي باطنه بلاء عظيم)[20].

لقد أطال الله الحديث عن المنافقين ابتداء من قوله تعالى: «مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا » إلى قوله «**يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ**»[21]. وهذه الإطالة تنبئ عن خطر المنافقين، وتصف مرض النفاق الفظيع والخطير، فالله وهو يعلّم النبيّ عليه السلام والجماعة المسلمة في المدينة– وهي في طور البناء والتكوين بعد الهجرة إلى المدينة مباشرة– بهذه الحقائق عن المنافقين، أستخلص منها أنّ الله لا يغفل عن شيء متعلّق بعباده، ولم يغفل شيئا في كتابه هو نافع للمؤمنين. جاء في(التحرير والتنوير): أعقب تفاصيل صفاتهم بتصوير مجموعها في صورة

واحدة،بتشبيه حالهم بهيئة محسوسة وهذه طريقة تشبيه التمثيل،إلحاقا لتلك الأحوال المعقولة بالأشياء المحسوسة لأن النفس إلى المحسوس أميل[22].

وقد جيء بالتشبيه الأول«**مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا**»، (استدلالا على ما يتضمنه مجموع تلك الصفات من سوء الحالة وخيبة السعي وفساد العاقبة فمن فوائد التشبيه قصد تفظيع المشبه)[23]. ولقد اختار الله تعالى في قوله «نُورِهِمْ» "وليس بنارهم ليلفت نظرنا، إلى أنّ الله إن كان دقيقا في اختيار المفردة المعبّرة المناسبة لكلّ غرض ولكلّ موقف، فليدلّنا على أنّ الله لا يغفل عن دقائق الأمور في هذا الكون، حتى أنّه يعلم أسرار المنافقين وطبائعهم وحالاتهم الفكرية والنفسية، وما تؤول إليه أمورهم ومن حكم ذلك أن يزداد المؤمن ثقة في ربه، ويزداد تمسّكا بدينه، دون خوف من العقبات التي يضعها المنافقون في طريق المسلم وهو يصنع الحياة الإسلامية، اختير (هنا لفظ النور عوضا عن النار المبتدأ به، للتنبيه على الانتقال من التمثيل إلى الحقيقة ليدل على أن الله أذهب نور الإيمان من قلوب المنافقين، فهذا إيجاز بديع كأنه قيل فلما أضاءت ذهب الله بناره فكذلك ذهب الله بنورهم وهو أسلوب لا عهد للعرب بمثله فهو من أساليب الإيجاز)[24].

والحقيقة أنّ المنافق لا يعرف نورا، وكذلك بنفاقه لم يعش إضاءة، بل حياته كلّها ظلمات، ففيم شبّهت حاله بحال المستوقد؟ جاء في (الكشاف): المراد ما استضاءوا به قليلا من الانتفاع بالكلمة المجراة على ألسنتهم وراء استضاءتهم بنور هذه الكلمة ظلمة النفاق التي تزامن إلى ظلمة سخط الله وظلمة العقاب السرمد، ويجوز أن يشبهه بذهاب الله بنور المستوقد اطّلاع الله على أسرارهم وما افتضحوا به بين المؤمنين وما استمروا به من سمة النفاق[25].

ولأنّ الله ليس بغافل، فقد جاءنا بالخبر اليقين عن أحوال المنافقين وصفاتهم.« صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ » والإخبار عنهم بهذه الأخبار جاء على طريقة التشبيه البليغ (شبهوا في انعدام آثار الإحساس منهم بالصم البكم العمي أي كل

واحد منهم اجتمعت له الصفات الثلاث وذلك شأن الأخبار الواردة بصيغة الجمع بعد مبتدأ وهو اسم دال على جمع، فالمعنى كل واحد منهم كالأصم الأبكم الأعمى وليس المعنى على التوزيع. فلا يفهم أن بعضهم كالأصم وبعضهم كالأبكم وبعضهم كالأعمى، وليس هو من قبيل الاستعارة عند محققي أهل البيان)[26].

إذن فالمنافقون يقولون كلمة الإسلام، ويظهرون بعض شعائر الإسلامية ليحفظوا حياتهم، ولينتفعوا من المسلمين بمنافع دنيوية، ولكنّ الله مطّلع عليم غير غافل، إنهم يخدعون أنفسهم ويهلكونها، ولن يضرّوا نبيّه محمّدا عليه السلام، ولن يضرّوا جماعة المسلمين، لأنّ الله ناصرهم ومؤيّدهم، ومن تأييده لهم أنّه سيعرفهم بأحوال ومواصفات المنافقين.

وقد استخدم تشبيها آخر في قوله «**أَوْ كَصَيِّبٍ مِنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ مِنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ وَاللَّهُ مُحِيطٌ بِالْكَافِرِينَ..**» لزيادة التعريف بهم، ولزيادة التنبيه على أنّ الله لم يغفل عن شيء مهما دقّ وخفي، فقد (أعيد تشبيه حالهم بتمثيل آخر وبمراعاة أوصاف أخرى فهو تمثيل لحال المنافقين المختلطة بين جوانب ودوافع، حين يجاذب أنفسهم جاذب الخير عند سماع مواعظ القرآن وإرشاده، وجاذب الشر من أعراق النفوس والسخرية بالمسلمين، بحال صيب من السماء فيه غيوث وأنوار ومزعجات و أكدار)[27]. ومن (بديع التمثيل أنه مع ما احتوى عليه من مجموع الهيئة المركبة المشبه بها حال المنافقين حين منازعة الجواذب لنفوسهم من جواذب الاهتداء وترقبها ما يفاض على نفوسهم من قبول دعوة النبي عليه السلام وإرشاده مع جواذب الإصرار على الكفر وذبّهم على أنفسهم أن يعلق بها ذلك الإرشاد حينما يخلون إلى شياطينهم، هو مع ذلك قابل لتعريف التشبيه في مفرداته إلى تشابه مفرد بأن شبه كل جزء من مجموع الهيئة المشبهة لجزء من مجموع هيئة قوم أصابهم

صيب معه ظلمات ورعد وصواعق ولا يطيقون سماع قصفها ويخشون الموت منها وبرق شديد يكاد يذهب بأبصارهم وهم في حيرة بين السير وتركه)[28].فالله ليس بغافل عن حركاتهم وسكناتهم. «**إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ**»، وهذا تهديد ووعيد وحين يريد الله تنفيذ وعيده فعل.

إنّ هذه التشبيهات (تطلعنا وبدقة عن طبائع المنافقين وأحوالهم، ترسم لنا حقيقتهم في مشاهد حية متحركة وهذه الحركة في المشهد لترسم- عن طريق التأثر الإيحائي- حركة التيه والاضطراب والقلق والأرجحة التي يعيش فيها أولئك المنافقون.. بين لقائهم للمؤمنين.. وعودتهم للشياطين. بين ما يقولونه لحظة ثم ينكصون عنه فجأة، بين ما يطلبونه من هدى ونور، وما يفيئون إليه من ضلال وظلام.. فهو مشهد حسي يرمز لحالة نفسية، ويجسم صورة شعورية،وهو طرف من طريقة القرآن العصيبة في تجسيم أحوال النفوس كأنها مشهد محسوس)[29]. إذن فالله تعالى يصوّر في هذه الآيات حال المنافقين في موقفين متتاليين، ليكشف عن طبيعتهم وتقلّبهم، وليزيد هذه الفئة من الناس جلاء ووضوحا، إذ أنّ هؤلاء المنافقين لم يعرضوا عن الهدى منذ البداية ولم يصمّوا آذانهم عن السماع وعيونهم عن الرؤية وقلوبهم عن الإدراك كما فعل الذين كفروا ولكنّهم استحبّوا العمى على الهدى بعدما استوضحوا الأمر وبينوه.لقد استوقدوا النار فلما أضاء لهم نورها لم ينتفعوا بها وهم طالبوها، عندئذ ذهب الله بنورهم الذي طلبوه ثم ضيّعوه وتركهم في ظلمات لا يبصرون جزاء إعراضهم عن النور.

والموقف الثاني(يصور عز وجل المنافقين بقوم أصابهم مطر شديد أظلمت له الأرض وأرعدت له السماء وهو مصحوب بالبرق وهم لما أصابهم الهلع والذعر جعلوا أصابعهم في أذانهم من الصواعق خشية الموت ظنا منهم أن ذلك ينجيهم ولكن هيهات فالله محيط بالكافرين)[30].

وبهذا تبرز قيمة التشبيه القرآني، وهو يجسّم ويصوّر المعنى في مشاهد حيّة،ويقرّب المعنى البعيد ويوضّح المعنى الغامض، ولاشكّ أنّ التشبيه الواحد له أكثر من مقصد و ههنا أخذنا ما تعلّق بتصحيح التصور تجاه الله تعالى في أمر يتعلّق بالله تعالى فهو على اتّصال دائم بالموجودات والتي منها الإنسان الإنسان المؤمن والكافر و المنافق، لا يغفل لحظة عما يفعله الظالمون، وما يفكّر فيه المنافقون.

4- ﴿**مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ(5)**﴾.سورة الجمعة.

الذين حمّلوا التوراة هم اليهود ،إنّهم لم يرغبوا في حملها،لأنّهم يجهلون قيمة العلوم التي تحويها التوراة،ولو فطنوا وعلموا بالمنافع الدينية والدنيوية ،التي يحصلون عليها إن هم اتّبعوا التوجيهات ،لسعوا إلى حفظها وفهمها والعمل بمقتضاها.

وقد شبّههم الله تعالى في عدم انتفاعهم بالوحي الإلهي بالحمار الذي يحمل كتبا ضخمة، فيها علوم كثيرة ونافعة،ومع ذلك يبقى الحمار حمارا جاهلا أبلها(**مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا**).

إنّ من مميزات الحمار أنّه في أكثر الأحيان لا يتحرك إلا بالسوط ،وخاصة إذا وجد ما يشتهيه من أكل،كذلك لا يفرّق بين مرعى صاحبه ومرعى آخرين ،فيدخل إلى أيّ مرعى ويأكل ،وحتّى وإن أخرج بالسوط عاد ثانية ،مع أنّه يسمع تحذيرا وآخر لكنّه لا يفهم .وهب فرضا أنّه يحمل كتابا فيه شرح للحقوق والواجبات، وبيان للمباحات والممنوعات هل يفهم؟ طبعا؛ لا.

في هذا التشبيه التمثيلي – حيث وجه الشبه بين ما يتميّز به اليهود والحمار الذي يحمل كتبا ضخمة ولا ينتفع بها–أسرار كثيرة ومنها:

- التعريض باليهود الذين لم ينتفعوا ولقرون طويلة(ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا)،فهم جهلة أغبياء وحمقى.

- تنبيه المسلمين من نفس العاقبة، غضب الله عليهم وتسليط العقوبات، ونزع القيادة منهم، لأنّهم أهملوا وحي ربّهم .

- الأمة التي يتفشى فيها الجهل بالواجبات عموما و بالوحي الإلهي خصوصا،والتي لا تهتم بأمر الحقوق والواجبات، ولا تميّز بين المباحات والمحرّمات،هي أمّة ستعاني من الاستبداد والتسلّط والظلم ،لأنّها لا تتحرك من تلقاء نفسها كالحمار تتحرك بالسوط .

5– قال الله تعالى: ﴿**لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنْتَ مَوْلَانَا فَانْصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ**﴾ [31].

ورد التشبيه في قوله تعالى: « وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا ». ومن معاني ومقاصد التشبيه هنا أن يذكّر المؤمنين بفضل الله عليهم ورحمته بهم إذ جعل شريعتهم شريعة الإسلام تتّصف باليسر ورفع الحرج، والإصر(العبء الذي يأسر حامله أي لا يحبسه مكانه لا يستقل به لثقله استعير للتكليف الشاق من نحو قطع موضع النجاسة من الثوب)[32].

ولا شك أنّ ثمة ترابط بين مجموع المعاني الواردة في الآية، فقوله تعالى: **«لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا » له ارتباط بقوله تعالى: « وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا».**

فالله يعلّم المؤمن الدعاء فيقول:«**وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا**» أي لا تكلّفنا بما لا نطيق، والله يجيب الدعاء «**لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا**». فتكاليف الشريعة الإسلامية في مقدور البشرية التزامها. وها هنا سر أودّ ذكره، لنعرف أكثر مدى سعة رحمة الله تعالى.في قوله تعالى: «**لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ**». الفعل (كسب) مجرد وقد استعمل في جانب الخير، والفعل (اكتسب) مزيد بحرفين (ا، ت)، وقد استعمل في جانب الشر. فما السر؟ السر في ذلك أنّ المؤمن وإن فعل خيرا قليلا بلا تعب، أي مجرّد من الألم والمشقة فله أجر كبير فالحسنة عند الله بعشر أمثالها إلى سبعمائة ضعف، بينما إذا فعل شرّا وقد حرص على فعله وزاد في التكلّف والحرص على فعله فلا يكتب إلاّ شرّا واحد بلا زيادة ولا تضعّف ، فما أكرم الله.

6- قال الله تعالى: «**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ كَمَا كُتِبَ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ**»[33].

ههنا تشبيه، فالصيام الذي فرضه الله على المسلمين يشبه الصيام الذي فرضه على الأمم الماضية من حيث أصل الحكم لا من حيث الكيفية والزمن، ومن معاني التشبيه بيان أهميّة الصوم في حياة الإنسان، حتى أنّ الله فرضه على كلّ الأمم وإن اختلفت الكيفية.

ومن أسرار التشبيه فيما يتعلّق بعبادة الصيام، أن يصحّح التصور تجاه هذه الفريضة والتي قد يقبل عليها الإنسان مكرها، لما فيها من تعب ومشقة.. فجاء التشبيه ليوضّح للمسلم أنها ما فرضت على كلّ الأمم إلاّ لمنافع تعود على الصائمين « لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ »، والتقوى تجمع كل مواصفات الخير، فالتقي مهتد غير ضالّ، نافع غير ضار، وهل يصلح المجتمع إلاّ بالمهتدين النافعين، إنّ اتّباع الملذات بلا ضابط، والاستجابة للشهوات بلا قيد، يضرّ بالفرد والمجتمع، لحدوث تداخل المصالح، والاعتداء على حقوق الآخرين، و اتّباع هوى النفس في

فعل الشر. فماذا بعد هذا من خير أو أمن أو استقرار؟ فالصيام يضبط النفس، ويعين على الصبر، ويقوّي الإرادة، فيقدر الإنسان الصائم على فعل الخير وترك الشر في مجالات الحياة كلّها وهذا هو المطلوب.يقول سيد قطب: فالصوم هو مجال تقرير الإرادة العازمة الجازمة، ومجال اتصال الإنسان بربه اتصال طاعة وانقياد، كما أنه مجال الاستعلاء على ضرورات الجسد كلها واحتمال ضغطها وثقلها، إيثار لما عند الله من الرضي والمتاع.. وهذه كلها عناصر لازمة في إعداد النفوس لاحتمال مشقات الطريق المفروش بالعقبات والأشواك، والذي تتناثر على جوانبه الرغائب والشهوات والتي تهتف شبابيكه آلاف المغريات[34].فيجب على المسلم أن يتعلّم أنّ الصيام فرض كوسيلة لتقوية الإرادة، حتى تتمكن النفس من الثبات على الطريق الذي رسمه الله له، وهو طريق مملوء بالأشواك،وليس الصوم جوعا وعطشا.يقول عمار ساسي معلّقا على الطريقة التي استعملت في فرضية الصيام: إنّ الله يخاطب المؤمنين في هذه الآيات خطابا تكليفيا في فقه العبادات (الصيام) وهم في حالة خلو أذهانهم من الخبر لأن الأحكام قبل نزولها كانت في علم الله تعالى وحده، ولذلك لم يرد في الآيات التوكيد أو غيرها التي تفيد علم الخبر أو الحكم مع الشك فيه. ومن هنا اقتصي المقام تفصيل الأحكام(من المجمل إلى المفصل)، وأعني بذلك أن آية الصيام كان الشروع فيها بيان مجمل موجز عن الصيام وذلك في قوله: « كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ كَمَا كُتِبَ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ » ثم انتقل بعدها إلى التفصيل فيها(فريضة الصيام)، فالمجمل غايته تصوير المسألة بإيجاز في الذهن حتى يهيئه لفهم وتقبل الذي يلي مفصلا من الأحكام في فريضة الصيام. وهذه المنهجية معمول بها في شتى العلوم التجريبية والإنسانية وهي المسمّاة بلغة العصر بالطريقة التحليلية)[35].

فممّا يتعلّمه المسلم من هذا التشبيه، كيفية تقديم العلوم،الإجمال ثم التفصيل.

7- ﴿**ثُمَّ إِنَّكُمْ أَيُّهَا الضَّالُّونَ الْمُكَذِّبُونَ (51) لَآكِلُونَ مِنْ شَجَرٍ مِنْ زَقُّومٍ (52) فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ (53) فَشَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الْحَمِيمِ (54) فَشَارِبُونَ شُرْبَ الْهِيمِ (55) هَذَا نُزُلُهُمْ يَوْمَ الدِّينِ**﴾.سورة الواقعة.

التشبيه في قوله تعالى: (**فَشَارِبُونَ شُرْبَ الْهِيمِ**).أي: شاربون كشرب الهيم وهي: الإبل العطاش[36].. وقد حذفت أداة التشبيه ووجه الشبه، فهو تشبيه بليغ.جاء في كتاب :نحو تفسير موضوعي لسور القرآن الكريم: وقد وصف أهل النار بأنّهم يملئون بطونهم من الزقوم ثم يبحثون عن الماء بحث الإبل الهيم عما يرويها[37].

والعربي على وجه الخصوص آنذاك يعرف حقيقة الإبل العطاش ،كيف تهيم في الصحراء الواسعة تجري في كل اتّجاه بحثا عن الماء، وقد يزداد عطشها وتموت، لأنها هائمة تائهة من غير راع.. وهكذا هم إن أصرّوا عل الشرك بالله، وسعوا وراء الترف من غير شكر لله تعالى على نعمه، يصابون بالعطش الشديد فيبحثون عن الماء، فإن وجدوه فهو ساخن جدا يشربوه لا بأيديهم ،ولكن ينزلون إليه ليشربوه بأفواههم مباشرة وبلهفة شديدة،كما تفعل الإبل العطاش في الصحاري الشاسعة..وحينها تشوى الشفاه وتقطع الأمعاء،ويا له من منظر فظيع.

ومن الأسرار ههنا:

- أنّ الجري وراء ملذات الدنيا وشهواتها،والتفريط في حق الله تعالى من شكر وعبادة، نتيجته في الآخرة أن يخسر هذا الإنسان هذه الملذات ،ويعوض بأخرى يتعذّب بها.

- الإنسان يختلف عن الحيوان في العقل لأنّ به يكون التمييز،فالحيوان يهمه أن يأكل ويتمتع ولا يهمه شكر صاحبه، أو معرفة واجباته اتجاهه،ولكنّ الإنسان يعرف ويميّز، فإن لم يشكر خالقه بل وأصرّ على عصيانه،أفلا

يكون كالبهيمة بل أضل؟ أفلا يستحق أن يحرم من التمتع بالنعم كعقوبة لأنّه لم يشكر صاحبها؟

خاتمة:

من خلال هذا البحث المتواضع وخاصة بالنظر إلى الجانب التطبيقي، تبيّن لنا أنّ القرآن الكريم استعمل التشبيه لتبليغ جملة من الأسرار التربوية المختلفة ومنها:

- (وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا): أنّ الجبل مغروس في الأرض،طول أسفله كطول أعلاه، وهذه مسألة علمية، أثبتها العلم الحديث لتطور الوسائل .

- (فَشَارِبُونَ شُرْبَ الْهِيمِ): الإنسان يختلف عن الحيوان في العقل لأنّ به يكون التمييز، فالحيوان يهمه أن يأكل ويتمتع ولا يهمه شكر صاحبه، أو معرفة واجباته اتجاهه، ولكنّ الإنسان يعرف ويميّز، فإن لم يشكر خالقه بل وأصرّ على عصيانه، أفلا يكون كالبهيمة بل أضل؟ أفلا يستحق أن يحرم من التمتع بالنعم كعقوبة لأنّه لم يشكر صاحبها؟

- (كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ كَمَا كُتِبَ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ): فالصيام الذي فرضه الله على المسلمين يشبه الصيام الذي فرضه على الأمم الماضية من حيث أصل الحكم لا من حيث الكيفية والزمن ومن أسرار التشبيه بيان أهميّة الصوم في حياة الإنسان، حتى أنّ الله فرضه على كلّ الأمم وإن اختلفت الكيفية.

الهوامش والإحالات

1- صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1995م ، ص 43.

2- المرجع نفسه: ص 4.

3- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، ط5،1400هـ-1950م، ص 328.

4- صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن، ص 53.

5- المرجع نفسه: ص 52.

6- المرجع نفسه: ص 57.

7- المرجع نفسه: ص 51.

8- عبد الفتاح لاشين: البيان في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، القاهرة، ط2 1958م ، ص 107.

9- رابج دوب: خصائص التشبيه في القرآن الكريم، مجلة العلوم الإسلامية، دورية تصدرها جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية.عدد 03،ص57.

10-سورة البقرة: 106، 107، 108.

11- محمد الطاهر بن عاشور: التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984، ج1، ص 225.

12- سيد قطب: في ظلال القرآن، دار العلم للطباعة والنشر، جدة، السعودية، م1، ط12، 1986 م، م1، ص 96.

13-سورة البقرة 05.

14- مجمع اللغة العربية: معجم ألفاظ القرآن الكريم، مصر، ج2، ص1174.

15- محمد الطاهر بن عاشور: التحرر والتنوير ، ج1، ص 242.

16- أبو محمد الحسين بن مسعود الفراء البغوي: معالم التنزيل ، إعداد وتحقيق: خالد عبد الرحمن العك و مروان سوار، دار المعرفة، بيروت لبنان، ج1، ص106.

17- خالد بن عميور: النفس في القرآن الكريم(دراسة بيانية لآيات النفس البشرية الإنسانية)، رسالة دكتوراه ،إشراف :د،عبد الحميد بوكعباش، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية،1431هـ/1432هـ-2011/2010م، ص354.

18- محمد أبو زهرة: المعجزة الكبرى القرآن ، دار الفكر العربي، ص107.

19-سورة البقرة (17 /20/19/18).

20- إبراهيم علي حسن داود: خصائص التشبيه في سورة البقرة، ص 94.

21- سورة البقرة (8 - 20).

22- ابن عاشور: التحرير والتنوير، ج1، ص 302.

23- المصدر نفسه: ج1، ص 302.

24- المصدر نفسه: ج1، ص 309.

25- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ت: مرسي عامر، دار المعرفة بيروت لبنان، ج1، ص 41.

26- ابن عاشور: التحرير والتنوير ،ج1، ص 314.

27- المصدر نفسه : ج1، ص315.

28- المصدر نفسه : ج1، ص 321.

29- سيد قطب: في ظلال القرآن ، م1، ص 40.

30- رابح دوب: خصائص التشبيه في القرآن الكريم، مجلة العلوم الإسلامية، ا لعدد03،ص59.

31- سورة البقرة 286.

32- الزمخشري: الكشاف، ج1، ص 159.

33- سورة البقرة 183

34- سيد قطب: في ظلال القرآن ،ج1، ص 161.

35- عمار سا سي: في إعجاز القرآن الكريم(دراسة الإعجاز البياني في بعض آيات الأحكام): رسالة ماجستير. إشراف: د، جعفر دك الباب، جامعة الجزائر، معهد اللغة العربية وآدابها،1993/1992، ص277.

36- أبو الفرج جمال الدين ابن الجوزي:زاد المسير في علم التفسير،المكتب الإسلامي بيروت، 1984، ج 8، ص 56.

37- محمد الغزالي: نحو تفسير موضوعي لسور القرآن الكريم،دار الشروق مصر،ط 9 ،1427هـ-2007م،ص 437

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص.

- **أبو الفرج جمال الدين ابن الجوزي:زاد المسير في علم التفسير،المكتب الإسلامي بيروت،ط1404،3هـ-1984م،ج 8.**
- **أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ت: مرسي عامر، دار المعرفة بيروت لبنان، ج1.**
- **أبو محمد الحسين بن مسعود الفراء البغوي: معالم التنزيل ، إعداد وتحقيق: خالد عبد الرحمن العك و مروان سوار، دار المعرفة، بيروت لبنان، ج1.**
- **الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتاب اللبناني، ط5،1400هـ-1950م.**
- **صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1995م ، ص 43.**
- **عمار سا سي: في إعجاز القرآن الكريم(دراسة الإعجاز البياني في بعض آيات الأحكام): رسالة ماجستير. إشراف: د، جعفر دك الباب، جامعة الجزائر، معهد اللغة العربية وآدابها،1993/1992.**
- **عبد الفتاح لاشين: البيان في ضوء أساليب القرآن ، دار المعارف، القاهرة، ط2 1958م ، ص 107**
- **محمد الغزالي: نحو تفسير موضوعي لسور القرآن الكريم،دار الشروق مصر،ط 9 ،1427هـ-2007م.**
- **مجمع اللغة العربية: معجم ألفاظ القرآن الكريم، مصر، ج2.**
- **محمد أبو زهرة: المعجزة الكبرى القرآن ، دار الفكر العربي.**
- **سيد قطب: في ظلال القرآن، دار العلم للطباعة والنشر، جدة، السعودية، م1، ط12، 1406هـ/ 1986 م، م1.**
- **خالد بن عميور: النفس في القرآن الكريم(دراسة بيانية لآيات النفس البشرية الإنسانية)، رسالة دكتوراه ،إشراف :د،عبد الحميد بوكعباش، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية،1431هـ/1432هـ-2011/2010م.**

حسن المقال في فن المقام عند البشير الابراهيمي

د.أم السعد فضيلي
جامعة برج بوعريريج

الملخص:

لنثر الابراهيمي في المقام طابع خاص مواضيعا ولغة وأسلوبا، إذ رغم هيبة المقام وتفرده دخل منه الابراهيمي ليخرج بمقام يخصه وحده ، مطوعا لمكوناته ومتصرفا في هندسته فارضا عليه سلطة لغته الرصينة المنتقاة وبث الغريب منها، وهيمنة أسلوبه ببلاغته وإحاطته بالسجع والجناس والتقابل...في صنعة بهيجة تؤدي بذلك غرضه وغرض المقامة منذ بدأت، وملوحا بحسه الخطابي ومبتغاه الاصلاحي، فجعل بطله الفقيد ابن باديس ومجلسه القبر وجمهوره صاحبين يحاورهما يبث لكافة الناس من خلالهما ما به من لوعة الفقد وألمه، ومتفلتا من عنصر الكدية والاحتيال معوضا لهما بأجواءالحزن والبكاء من جانب والتماسك والحذر من جهة أخرى من أجل مواصلة رسالة البطل الفقيد، فحسن مقاله في مقامه.

الكلمات المفتاحية: المقامة، البشير الابراهيمي.

الملخص بالإنجليزية:

despite the prestige of the denominator and its uniqueness from the income out of the denominator is his alone, adapted to its components and acting engineered authority imposing his discreet and strange broadcast selected ones, and the dominance of his style, his eloquence and his briefing of assonance and alliteration and meet ... In making this purpose and lead joyful purpose built since I started, waving my rhetorical tradition and liberate their reformist, make the deceased heroine ibn Badis and his tomb and his audience all telecasts people converse with them boyfriend-girlfriend through the heartbreak of loss and pain, and run away from a (alkedia) and fraud are reimbursed with

grief. Crying by cohesion and caution on the other in order to continue the deceased hero messageto giveGood article in the Act.

إن قلنا مقامة فيتبادر إلى الذهن ذلك السّحر الهمذاني الذي جرّ الأذواق إلى احترام هذا الفن،واعتماد مادته ومكوناته بطريقة مرنة طيّعة لكل موقف، وفي كل مكان وآن،ذلك الفن المكوّن من توليفة القصة والسرد والوصف والحوار والشعر والجد والفكاهة ....، فالعجيب والجميل في المقامة أنها تستوعب كل الفنون: الرسالة والخطابة والمقالة والقصة والمسرحية والرحلة وأيضا المنامة،فتلفُّها كلُّ هذه الخيوط بألوانها المختلفة لتنسج قطعة جميلة، تتقبلها الأذواق، وتستوعبها الأفهام، ويركبها الأدباء لتوصيل الرؤية وتفريغ الأقلام مما تحمله من أثقال...وقد شُهد العصر للهمذاني بإبداعه ولقبوه ببديع الزمان، إذن لا غرابة،وقد سن سنة تقتضي الاختلاف في التعبير ....وتختلف بكل المقاييس عن النثر الفني السردي بكل أنواعه وتتميز عليه،وجرت بها الأقلام عبر السنين والعصور الموالية .

وقد تلقّف النثر الجزائري هذا الفن – فن المقامة– منذ القديم (منذ الوهرانيفي القرن الثاني عشر ميلادي)،غير أنها مع الشيخ محمد البشير الابراهيمي في عصرنا هذا عرفت روحا أخرى،بعد أن جثم عليها طويلا التقليد المثقل، واللفظ المستهلك، والسجع المبتذل، وسطحية الطرح للموضوع،وتفكك البناء،وارتباك العناصر.

والسؤال: كيف كانت المقامة عند الابراهيمي؟وما سرّ استعادة سحرها من جديد بعد قرون من الضعف على مستوى الموضوع واللغة ؟ فكيف كان مقاله في المقامة،وهل حافظ على أركانها دون إرباك للمحتوى:كيف كان مجلسه،ومن هم أبطاله،وما هيئة الراوي عنده ؟، هل وجد عنصر الكدية فيها ؟ ما سر البلاغة ورقي الذوق المعجمي في مقامته رغم وجود الصّنعة اللفظية في أساليبه ؟

باختصار ماذا أضاف الشيخ الابراهيمي إلى فن المقامة ؟ والاجابة عن هذه الأسئلة لا تكون الا بالوقوف على مقامة الابراهيمي وقفة متمّعنة في الموضوع، والهيكلة، والمبنى واللغة .

لما كان النثر الجزائري الحديث قد تلقّف الكثير من التراث العربي ولم ينقطع عنه،وخاصة في الأشكال التي ظهرت منذ القديم، فإنه من الطبيعي أن يكون شكل المقامةفي هذا النثر، و أن يكتب الأدباء الجزائريون مقامات أدبية بصرف النظر عن مستواها الفني، فهذا الفن في الجزائر له كينونة،وقد تلقفه الأدباء الجزائريون بعناية .

وإذا كان فن المقامة من الفنون التي تناولها الأدب العربي منذ القدم (القرن الرابع الهجري)، فإن الأدب الجزائري لم يعرف هذا الفن إلا مع القرن السادس الهجري، فحضرت المقامة في الأدب الجزائري منذها بنماذج متعددة، وبأحجام مختلفة، محتوى وأسلوبا، ولغة حسب الفترات المتلاحقة،كما أنه كان من الطبيعي أيضا أن يطوّعوا هذا الشكل لأفكار جديدة تناسب العصر،وأن يوظفوا المقامة وظائف جديدة تتجاوز الوظيفة التقليدية لها.

إذن وبالتأكيد كان للجزائريين حظ من هذا اللون الأدبي النثري، فقد أشع قبسالمقامة في الأدب الجزائري في وقت مبكر مع كاتب برع في هذا اللون، وهو(محمد بن محرز الوهراني)الذي أجاد وأبهر فيها وكانت الأكثر توهجا وألقا...[1]

و يقول الدكتور عمر بن قينة عن المقامة في الأدب العربي الجزائري: إنها "تكشف عن حيوية الكلمة الأدبية في الجزائر، ورغم ظروف الانحطاط والضعف ثم الهوان الذي لحق الوطن والأفراد...فلم تمت الكلمة الأدبية، ولا اندثر

[1]– ينظر :الوهراني، مناماته ومقاماته ورسائله، ، تحقيق إبراهيم شعلان، محمد نغش مراجعة عبد العزيز الأهواني، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968،ص 1–2.

النص الأدبي المتوهج في أكثر من حُلّة...فكانت الوظيفة عموما تاريخية فكرية سياسية ثقافية اجتماعية ترفيهية تراوح فيها البناء الفني بين التقليد والتجديد...[1].

و بعد الحرب العالمية الأولى أدى ازدهار المقالة في النثر الجزائري الحديث وانتشار الصحافة إلى تنشيط فن المقامة لتحمل بقالبها المتميز الموضوعات والقضايا الهامة، فيلمع علم في الأدب الجزائري، هو الشيخ محمد البشير الابراهيمي في مقامته التأبينية للإمام ابن باديس، والتي نشرت فيما بعد بجريدة (البصائر) العدد76 سنة 1949م، وقد حذف منها الكثير بسبب تضييق الاستعمار الذي أحكم قبضته أكثر من ذي قبل بعد أحداث ماي 1945م، لذا أسماها الابراهيمي (مناجاة مبتورة لدواعي الضرورة)

فمقامات العصر الحديث تختلف بكونها تناقش ظروفا راهنة وتنتهي بوصول الكاتب إلى نتيجة معينة حسب الموضوع الذي تحويه المقامة، وقد كان ظهور فن المقامة في الجزائر بشكل عام نتيجة لظروف سياسية واجتماعية خلفها الاستعمارالفرنسي وسياسته الجائرة في حق الشعب الجزائري، ودخول الفرد الجزائري في صراع ايديولوجي بين الحفاظ على الهوية الوطنية بجميع رموزها الدين واللغة والوطن، او الانطواء تحت لواء الثقافة الغربية التي كان غرضها الأساسي المساس بالرموز الوطنية .

والمقامة كفن نثري تصف مشاهد الحياة ومشكلاتها بأسلوب فيه الحركة التمثيلية القصيرة، وان غلبت عليها الصنعة اللفظية والصفة البلاغية، تتقولب في مجموعة عناصر أهمها الراوي وسلاسته، والبطل وخوارقه، والشخصيات وأحداثها والمُكدي والعقدة والحل،يطوف حولها مجال من السخرية والاحتيال، تطعّم بالشعر وديدنها السجع والغريب من اللفظ الذي يحييه الكاتب فجأة ويبث فيه الحركة من

[1]– ينظر: عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي الجزائري، دار المعرفة، الجزائر،2007.

جديد، غير أنها عبر العصور وحسب افرازات كل عصر قد تخلت على ملامح واكتسبت ملامح أخرى، يتصرف الكاتب في هيكلتها كما يشاء حسب الموضوع، فحدث تطور واضح في مقامة القرن العشرين، من زاوية الرؤية الاجتماعية، والفكرية، والاصلاحية، وكذلك المعالجة الأسلوبية ايضا، مع ارتباطها بظروف العصر، في افرازاته، ونتائجه والموقف من ذلك كله، وهو ما يلاحظ مع الابراهيمي، وهذا تفصيله:

1- موضوع مقامة الابراهيمي: يظهر من العنوان (مناجاة مبتورة لدواعي الضرورة) أن الشيخ الإبراهيمي كتب مقامته في رثاء الشيخ ابن باديس ليعبر عن قمة الوفاء بالصداقة والأخوة، والاعتراف بالفضل والتقدير لعظمة الرجال في حياتهم ومماتهم. وقد ألف هذه المقامة بعد مرور عام على وفاة ابن باديس، "فقد مات الشيخ ابن باديس في حين كان رفيقه في الجهاد وقسيمه في العلم والعمل محمد البشير الإبراهيمي منفيّاً في قرية (آفلو) من الجنوب الوهراني، بحيث لم يحضر دفنه، ولم يؤبّنه بكلمة، فعوّض ذلك برسائل تعزية كتبها إلى إخوانه بثَّ فيها حزنه للمصيبة، وصوّر فيها آثارها، ولم تنسه الفجيعة ما يجب من النصائح بالثبات، واستمرار السير، ومنها رسالة إلى الأستاذ أحمد توفيق المدني يقول فيها :...بل كان كالشمس لجميع الناس، وأعتقد أن فقده لا يحزن قريبا دون بعيد، وإن أقر الناس بقيمة الفقيد وبقيمة الخسارة بفقده للعلم والاسلام لا الجزائر وحدها"[1]

ولما مضت على موت الشيخ ابن باديس سنة، ورفيقه لا يزال في المنفى، أرسل الرئيس الجليل من منفاه هذه المقامة؛ فأبكت العيون، وجدّدت الأسى .وهي

[1]- أحمد توفيق المدني، حياة كفاح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1977، ج2، ص337.

مناجاة لقبر صاحبه ورفيق دربه وعلامة الجزائريين الشيخ (عبد الحميد ابن باديس) رحمه الله محملة بالعبرات والأوجاع لهذا الفقد. وقد قدم لهذه المقامة تلميذ البشير الأستاذ محمد الغسيري:"ما رأينا في حياتنا رفيقين جمع بينهما العلم والعمل في الحياة، وجمع بينهما الوفاء حين استأثر الموت بأحدهما –مثلما رأينا إمامي النهضة الجزائرية عبد الحميد بن باديس، ومحمد البشير الإبراهيمي، رحم الله الميت، وأمد في عمر الحي حتى يحقق للجزائر أمنيتها ."[1]، فقد كان بين البشير وابن باديس صداقة حميمة عظيمة قلّ أن يوجد لها نظير فهما رفيقا الدرب في الجهاد والتربية والتعليم. فبعد المقدمة توصف الأحداث وصفا انتقاليا بسرد وقائع المقامة سردا وصفيا مليئا بالتفصيلات للدلالة على احداثها، وورودها بشكل منظم، وهذه الأحداث هي نافذة لآراء الابراهيمي وافكاره .

و" الوفاء قليل في البشر، وأوفى الأوفياء من يفي للأموات؛ لأن النسيان غالباً ما يباعد بين الأحياء وبينهم، فيغمطون حقوقهم، ويجحدون فضائلهم."[2]، لكن الابراهيمي كان أوفى لأنه واصل المسيرة وتجشم العناء في تحسس الخطى والوفاء بالمبادئ المسطرة لجمعية العلماء المسلمين بعد ابن باديس.

2-المجلس: وهو التشكيل الأول لبناء المقامة، ففيه ينضم الجمع لسماع ما يروى وإشراك الحواس في الموضوع المطروح، وكان رسم المجلس واضحا عند الابراهيمي من المقدمة، فقد استفتح مجلسه بابتدائه بالتحية والسلام وتوجيه الحوار

---

[1]- أحمد طالب الابراهيمي، آثار محمد البشير الابراهيمي، دار الغرب الاسلامي،1997،ج1، ص74.

[2]- نفسه، ج2، ص 427.

إلى القبر رامزا به إلى ما يحتويه ،مشركا بذلك لكل من يسمعه فيتهيأ القارئ للوهلة الأولى كأنه سيتلقى خطبة غير أن تحويل الحوار وخلق الشخوص يرمي إلى ملامح القص والنسج فيقول:" سلام يتنفس عنه الأقاحُ بإزهاره وإيراقه، ويتبسم عنه الصباحُ بنوره وإشراقه.وثناءٌ يتوهج به من عنبر الشجر عبيرُه، ويتبلج به من بدر التمام على الركب الخابط في الظلام منيره. وصلوات من الله طهورها الروح والريحان، وأركانها النعيم والرضوان، وتحيات زكيات تتنزل بها –من الملأ الأعلى– الملائكة والروح، ونفحات ذكيات تغدو بها رسل الرحمة وتروح، وخيرات مباركات يصدّق برهانُ الحقّ قولَها الشارحَ بفعلها المشروح..."فهو يصور المكان وهو أمام قبر ابن باديس ويباشر حواره في أجواء تأبينية :"...سلام من أصحاب اليمين ،وغيوث من صوادق الوعود،لا صوادق الرعود ....وسوافح من العبرات تنحل عزاليها،و لوافح من الزفرات تسابق أواخرها أواليها،على الجدث الذي التأمت حافتاه على العلم الجم،والفضل العد ...وسلام على مشاهد كانت بوجوده مشهودة،وعلى معاهد ظلال رعايته وتعهده عليها ممدودة ،وعلى مساجد كانت بعلومه ومواعظه معمورة "فبهذا السلام أعلن الابراهيمي افتتاح مجلسه وحدده.

3–البطل: كما كان الابراهيمي مباشرا في رسم مجلسه كان أيضا مصرحا ببطله منذ البداية، وهو الفقيد ابن باديس من خلال قبره فهو حاضر من البداية لا تعتيم عليه، أما بطولاته فكانت مناقبه ومواقفه ونضاله واستماتته من أجل الأمة لهذا عمّ الوصف ثنايا المقامة: "يا ساكن الضريح، نجوى نضو طليح، صادرة عن جفن قريح، وخافق بين الضلوع جريح، يتاوبه في كل لحظة خيالك وذكراك ... "فينعته بساكن الضريح : "يا ساكن الضريح ،أأكني ؟أم انت كعهدي بك تؤثر التصريح ؟انّ بعدك أتعب من بعدك ....وايم الله لقد تلفتتبعدك الاعناق واشرأبت وماجت الجموع واتلأبت، تبحث عن إمام لصفوف الأمة، يملأ الفراغ ويسد الثلمة،

فما عادت بالخيبة، وصفر العيبة". ويسرد صفاته سردا وكأنه يلخص حياة ابن باديس ومواقفه العظيمة في مشهد قصصي محكم : "يا ساكن الضريح متّ فمات اللسان القوال والعزم الصوّال، والفكر الجوال، ومات الشخص الذي كان يسطرعحوله النقد، ويتطاير عليه شرر الحقد، ولكن لم يمت الاسم الذي كانت تتقعقع به البرد، وتتحلى به القوافي الشرد، ولا الدوي الذي كان يملأ سمع الزمان، ولا يبيت منه إلا الحق في أمان، مات الرسم ،وبقي الاسم ،واتفق الودود على الفضل والعلم ، يا ساكنَ الضريح؛ مِتَّ فمات اللسان القوّال، والعزم الصوّال، والفكر الجوّال، ومات الشخص الذي كان يصطرع حوله النقد، ويتطايرُ عليه شرر الحقد؛ ولكن لم يمت الاسم الذي كانت تقعقع به البرد، وتتحلّى به القوافي الشُّرد، ولا الذكرُ الذي كانت تطنطن به الأنباء، وتتجاوب به الأصداء، ولا الجلال الذي كانت تعنو له الرقاب، وتنخفض لمجلاه العقاب، ولا الدوي الذي كان يملأ سمعَ الزمان، ولا يبيت منه إلا الحق في أمان." فبموته مات اللسان الفصيح والفكر النير والعزم المتقد ،لكن ما تركه خالد لا يموت ما دامت الدنيا .

"مات الرسم، وبقي الاسم، واتفق الودود والكنود على الفضل والعلم" .فهو المصلح والمقوّم والمهيء للخير والبار بأبناء الأمة والمكرّس للقيم الفضلى فيهم لا يختلف حوله اثنان: "وعزاء فيك لأمّة أردت رشادَها، وأصلحت فسادَها، ونفقت كسادَها، وقوّمت منآدها، وملكتَ بالاستحقاق قيادَها، وأحسنتَ تهيئتها للخير وإعدادَها، وحملتها على المنهج الواضح، والعَلَمِ اللائح، حتى أبلغتها سدادَها، وبنيت عقائدها في الدين والحياة على صخرة الحق، ومثلك مَنْ بنى العقائد وشادها؛ أعليت اسمها بالعلم والتعليم، وصيّرت ذكرها محل تكريم وتعظيم، وأشربتها معاني الخير والرحمة والمحبة والصدق والإحسان والفضيلة فكنت لها نعم الراحم وكنت بها البر الرحيم ."فيناديه من خلال القبر بحسرة بادية:"يا قبر، أتدري

من حويت؟ وعلى أي الجواهر احتويت؟ إنك احتويت على أمة، في رمّة، وعلى عالَم في واحد .فبعد السؤال يأتي الجواب بذكر أوصاف الفقيد (فهو جوهرة الأمة بل هو الأمة في واحد):"يا قبر، أيدري مَنْ خطّك، وقاربَ شطّك، أي بحر ستضُم حافتاك؟ وأي معدن ستزن كفتاك؟ وأيَّ ضرغامةِ غابٍ ستحتبل كفتاك؟ وأي شيخٍ كشيخك؟ وأي فتى كفتاك؟.. "فهو البحر، والمعدن الثقيل، والضرغام العظيم، والشيخ الجليل، والفتى الوهاج .

وليعطينا صورة لأوصافه يعرّج بنا على انجازاته كيف لا وهو من درج على قول عبارة (الرجال أعمال) وتوظيفها في التأريخ لمآثر زملائه من العلماء الأجلاء مستحضرا مواقفهم البطولية وذلك بتسليط الضوء على أعمالهم مستقرءا أبعادها الاصلاحية اجتماعيا دينيا وسياسيا ومدى تأثيرها في الفرد الجزائري خاصة، والشعب ككيان مصاب في عقيدته أولا، ثم لغته وحريته وكرامته .

"وسلام على مشاهدَ كانت بوجوده مشهودة، وعلى معاهد كانت تحت ظلال رعايته وتعهّده عليها ممدودة، وعلى مساجد كانت بعلومه ومواعظه معمورة، وعلى مدارس كانت بفيضه الزاخر، ونوره الزاهر مغمورة، وعلى جمعيات كان شَمْلها بوجوده مجموعاً، وكان صوته الجهير كصوت الحق الشهير مدوّياً في جنباتها مسموعاً...مشاهد كان يراوحها للخير والنفع، وكانت آفاقها بأنواره مسفرة، ومعاهد كان حاديَ زُمَرها إلى السلم، وهادي نُزَّاعها إلى الإحسان والعلم؛ فأصبحت بعده مقفرة ...ومدارس، ما مدارس؟ مَهَدها للعلم والإصلاح مغارس، ونَصَبَها في نحور المبطلين حصوناً ومتارس، وشيّدها للحق والفضيلة مرابطَ ومحارس".فتستحق إنجازاته أن تحُيّا فهو مشيّد المشاهد ورافع المساجد وباني المعاهد بحرصه على نشر العلم والنور في أمته .

ولا يفوته أن يلوّح بالسلام لكل من ساند الشيخ وكان جنبا إلى جنب معه في مسيرتهمن شيوخه وأعوانه من حملة المشعل : "وسلام على شيخه الذي غذّى وربّى، وأجاب داعيَ العلم فيه ولبّى، وآثر في توجيهه خير الإسلام، فقلّد الإسلام منه صارماً عضباً، وفجّر منه للمسلمين معيناً عذباً.."

"وسلام على إخوان كانوا زينة ناديه، وبشاشةَ واديه، وكانوا عمَّار سامره، والطِّيبَ المتضوع من مجامره، والجوارحَ الماضيةَ في تنفيذ أوامره ."

"وسلام على أعوان كانوا معه بناة الصرح، وحماة السرح، وكانوا سيوف الحق التي بها يصول، وألسنة الصدق التي بها يقول .أبت لهم عزة الإسلام أن يضّرعوا أو يذلّوا، وأبتْ لهم هداية القرآن أن يزيغوا عن منهاجه أو يضلّوا، تشابهت السبل على الناس فاتخذوا سبيل الله سبيلاً، وافترق الناس شيعاً فجعلوا محمداً وحزبه قبيلاً."

ويركن البشير إلى قناعة المؤمن حال الضراء معترفا أن ابن باديس لم يمت بل بلي منه الجسد لا الذكر في التاريخ والعلم الغزير الذي خلفه للأمة :" فلئن ضايقته الأيامُ في حدود عمره فقد أبقت له منه الصيت العريض، والذكر المستفيض، ولئن سلبته الحليةَ الفانية فقد أَلْبستْه من مآثر حُلل التاريخ الضافية، ولئن أذاقتْه مرارة فقده فقد متّعته بقلوب أمّة كاملة، ولئن حرمته لذة ساعات معدودة فقد أسعدته به سعادةً غير محدودة ."

وبهذا البوح يغطي البطل المقصود الهدف المنشود من المقامة، ويزيد السامع حبا فيه وإجلالا لروحه . فخلت التجربة الابراهيمية من البطولة التقليدية في المقامة فقد عوضها بضرب آخر من البطولة، وذلك بتعداد مناقب بطل الاصلاح ومرشد الأمة في زمن الحاجة الشديدة إلى قائد للأمة، جامعا بين الألم لفقده وبين

التماسك والتمسك بطريقه الذي شقه وأضاء به لمن حوله وقت الظلام الحالك الذي ساد الجزائر

ثم يتقدم الكاتب خطوة نحو نهاية المشهد الموقف مهنئا ابن باديسعلى ما قدمت يداه من باقيات صالحات مطمئنا له في مثواه ،إن تلاميذه على دربه سائرون دعاة إلى الحق بين عباده ،"يلقون في سبيله القضى كحالا ،والأذى من العسل أحلى" وهي دعوة صريحة وحريصة على التمسك بالمنهج ومواصلة النضال

قائلا في الختام:" سلام عليك في الأولين وسلام عليك في الاخرين ،وسلام عليك في الحكماء الربانيين وسلام عليك إلى يوم الدين ". هكذا يجعل الابراهيمي قارئه يتجول عبر انجازات البطل ابن باديس، ويقف على حقيقة الرجل.

4- الراوي: لم يتخذ الابراهيمي راويا باسمه لمقامته على غرار ما كان سائدا قبله منذ أيام الهمذاني، فالقصة معروفة أنها قصة علاّمة جليل تفجع الأمة بفقده ويترك فراغا روحيا رهيبا في فترة كانت الأمة تأخذ قوتها من هذا المعين، والإبراهيمي على دراية بأن لا أحد يجهل راويها وهو البشير الابراهيمي قطب الاصلاح الذي كان يشده قطب آخر هو ابن باديس،فملامح الراوي غير مهمة بالنسبة إليه لأنه يعلم أن كل جزائري يعرف من هو الابراهيمي بالنسبة لابن باديس فأسند الرواية لنفسه باثا لانفعالاته من خلال الحوار بشكل مباشر يزج بالسامع في موضوعها دون أن يسند الحكي لحاك كما كان الشأن مع الهمذاني ومن جاء بعده

فلم يبتدئ الابراهيمي أحاديثه بما كان يبتدئ به أصحاب المقامة مقاماتهم من مثال (حكى) أو (روى) أو (حدثني)...بل باشر بعرض أفكاره وتصويرها وتوجيه حواراته دون اتخاذ راوية يروي حديث، لأنه هو راويها.

5-الحوار: وحتى يعطي الابراهيمي للمقامة بعدها القصصي على أكمل وجه جعل لحواره طرفا آخر متلقيا له ومن ثم ينقل من خلاله ما فاضت به النفس من الم وحزن على الفقيد،مقتفيا أثر الشاعر الجاهلي في جعل صاحبين يتحملان

معه المصيبة ويأنس بهما لتخفيف جمرة الحزن عليه،ويرمزان إلى كل جزائري فقد ابن باديس، فيتأسى بهما وكأنه لا يطيق أن يناجي قبر صديقه وحده، فما انفك يدخل هاتين الشخصيتين لتلقّي الحوار متخيلا لهما يتهيآن لاستقبال أوامره ،وحمل خواطره ، فقال:"بكرا صاحبي فالنجاح في التبكير، وما على طالب النّجح بأسبابه من نكير،تنجحا لصاحبكما طية، ولا تبلغ الا بشد الرحل وبتقريب المطية،فقد خُتمت –كما بُدئت– الأطوار بدولة الرحال والأكوار"

سِيرا على اسم الله في نهار ضاح،وفضاء منساح،ضاحك الأسرّة وضّاح ""سِيرا روحي فداؤكما، من رضيعيْ همة، وسليليْ من جبة من هذه الأمة، وأتَيا العدوة الدنيا، فثم المنتجع والمراد، وثم مناخ المطايا،على حلاّل الحق ،وجيرة الصّدق،وعشراء الخلود الذين محا الموت ما بينهم من حدود، وخصّا القبر الذي تضمن الواعي السميع ، والواحد الذي بذ الجميع" فيتوسل بنكرتين ابدعهما خياله على نحو ما كان يفعل الشعراء منذ خطاب امرئ القيس مرافقين قائلا :

قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل .... بسقط اللوى بين الدخول فحومل .

فيدعو الطيفين الخياليين لينوباه،وينقلا عنه حزنه على رفيع القيمة بعلمه، وعلى البلاد والعباد بعده :"فقولا له علي:يا قبر، عز علي دفينك الصبر ....يا قبر ما اقدر الله ان يطوي علما ملأ الدنيا في شبر. يا قبر ما عهدنا قبلك رمسا وارى شمسا،ولا مساحة تكال بأصابع الراحة ،ثم تلتهم فلكا دائرا،و تحبس كوكبا سائرا ،يا قبر قد فصل بيننا وبينك خط التواء، لا خط استواء ،فالقريب منك والبعيد على السواء. ياقبر أتدري من حويت؟ وعلى أي الجواهر احتويت؟إنك احتويت على أمة في رمة،وعلى عالم في واحد .

فأتاح له الحوار مع ابن باديس في قبره من خلال الشخصيتين ذلك البعد الدرامي المحبوك ،ووفر الكاتب لقارئه تنويع النبرة وبث الانفعال كما يستلزمه الموقف.

وقد بدا المشهد الموقف جامعا بين عناصر هذا النص في نوع المقامة خاصة بعدما أشبع بالشخصيتين الخياليتين اللتين أبدعهما خيال الكاتب، لتبليغ رأيه ورؤيته في انجاز ابن باديس الفكري والفراغ الذي أحسه الكاتب كبير يعسر أن يملأ ببساطة، فشكل في مقاطع حواره ما يمكن حمله ممّا تمر به نفسه من أوجاع وطنية وأشواق انسانية قوامها: الوفاء والحب، والاخلاص، والصدق، والثبات في الأقوال والأفعال.

فيأتي حواره أحيانا ملتهبا متأججا ،يحمل حرقة صاحب على صاحبه :" ، اهتفا فيها بسكان المقابر عني :

أوَ ما استقلَّت بالسميع الواعي ما للمقابر لا تُجيب الداعي؟

وخصّا القبر الذي تضمّن الواعيَ السميع، والواحدَ الذي بذّ الجميع، فقولا له عني :

يا قبر، عزَّ على دفينك الصبر، وتعاصى كسرُ القلوب الحزينة على من فيك أن يُقابَل بالجبر، ورجع الجدال إلى الاعتدال بين القائلين بالاختيار والقائلين بالجبر ."

"قولا لصاحب القبر عني: يا ساكنَ الضريح، نجوى نِضْوٍ طليح، صادرةً عن جفن قريح، وخافق بين الضلوع جريح، يَتَأَوَّبُهُ في كل لحظةٍ خيالُك وذكراك، فيحملان إليه على أجنحة الخيال من مسراك اللهب والريح، وتؤدي عنهما شؤونه المنسربة، وشجونه الملتهبة، وعليهما شهادة التجريح .

إن من تركت وراءك، لم يحمد الكرى فهل حمدت كراك؟ وهيهات، ما عانٍ كمستريح !"

ويأتي أحيانا هادئا متصبرا :" يا قبر، ما عهدنا قبلك رمساً، وارى شمساً، ولا مساحة، تكال بأصابع الراحة، ثم تلتهم فلكاً دائراً، وتحبس كوكباً سائراً ."

فيلاحظ الملاحظ أن حوارات الابراهيمي جاءت مرتبة ترتيبا انفعاليا واضحا لا يحس القارئ بإرباك فيه ،ويحسّه مشدودا إلى بعضه البعض دون خلل. بانتقاء الحوارات المسجوعة الموجزة، وبتحريك الشخوص في شيء من الدرامية والتأثر أثناء تلقي الخطاب،وتحميلهما عبء مسؤولية نقل الحوار وتوصيله.

6-لغة المقامة: إن جئنا إلى الحديث عن اللغة في المقامة فإننا نقف على جزيئات كثيرة، أهمها الألفاظ والعبارات والأساليب، وعنصر البديع والبيان، والاقتباس من القرآن الكريم .

واللغة "عنصر في التشكيل الفني للمقامة، تنبثق من ذاتها وتشكل كيانا مستقلا يشير ثم يرتد إلى ذاته، فالألفاظ في بناء الجملة والجملة في سياق الفقرة في نموها وتكاملها تثب متحركة، نشطة "[1] حاملة لأفكار الكاتب.

أما عن علاقة اللغة بالعمل الأدبي فهي بمثابة الروح للجسد،إذ لا يمكن الفصل بينهما، لذا تعد عنصرا من عناصره المهمة في التعبير الفني، وقد اعتبرها كثير من النقاد في عصرنا الحاضر وسيلة الاديب في التعبير والابداع"فهي موسيقاه وهي ألوانه، وهي فكره، وهي المادة الخام التي سوى منه كائنا خلقه الشاعر او القاص أو المسرحي من ذاته، كائنا ذا صوت يحمل صورة، وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع فكذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب قادرة على ان تحمل صورة نابضة حية "[2].

---

[1]- إبراهيم السعافين، أصول المقامات، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1987، ص 118.

[2]- حمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة، بيروت، ط1، 1979، ص134.

أ- الألفاظ والعبارات: رغم أن الابراهيمي معروف بالوضوح والابتعاد عن الغموض في الأجناس الأدبية الأخرى كالمقالة والخطابة التي غرضها إصلاحي توعوي، غير أنه في هذه المقامة قد لا يستغني القارئ الكريم عن اصطحاب أحد المعاجم إذا أراد قراءة هذه المقامة؛ لما فيها من كثرة الغريب، وإحكام التركيب، كما لا يستغني عن الإلمام بأمهات الكتب في الأدب، والدواوين الشعرية، والتواريخ، والعقائد؛ لما في تلك المقامة من كثرة التضمين، والبديع، ونحو ذلك من الألوان البلاغية، والإشارات التاريخية وما جرى مجرى ذلك.

فيلحظ القارئ بوضوح أن الابراهيمي لم يتحرر من صفات الفخامة في الألفاظ والغرابة في الانتقاء والصعوبة في النطق، وهذا لمحاولة طبعه الرسالة التأبينية في طابع مقامي، مما جعلها لا تخلو من عبارات غريبة بألفاظ كثيرة من المعجم القديم، وهو معروف بحسن استعماله للمعجم القديم، غير أن مسؤوليته تجاه المقامة جعلته يحافظ قدر المستطاع على قالبها المتميز، كما كان على أيام الهمذاني ذوالوظيفة التعليمية، ولا يخفى هاهنا تمكنه من نواصي اللغة وتحكمه في استعمالاتها كيف يشاء وثراء معجمه، فضلا عن الحاجة النفسية عند أديبنا إلى اختيار ألفاظ غير مألوفة لاصطياد معانيه، وحمل آلامه وأحزانه على ابن باديس. ومن أمثلة ذلك :(لا تمين الغزر .الغُر .المتضوع، والمنبعث الطَّية ،المهرية القود: الوديقة الصيخود .لذع الهواجر .شهري ناجر، دارج ونائل، التفويف ،العَيْبَة..... .) وغيرها كثير.

ومنذ القديم "غلّبت المقامة اللفظ عن المعنى بداعي الاستجابة المنطقية للتلقي فهي تسعى للإثارة والتشويق ومحاولة السيطرة على وجدان المتلقي وادهاشه

من خلال اللعب بالألفاظ وانتقائه حتى لا ينفلت عنها انتباهه ولا يتغير إلى غيرها اتجاهه"[1].

ويعترف محمد الغسيري أنه "لو شُرِحت ألفاظ تلك المقامة، وعُزيت إشاراتها- لبلغت صفحات عديدة".

فمعظم ألفاظه من المعجم القديم للغرض المقصود . وقد عرف عن الابراهيمي سعة تكوينه وتوسيع مداركه، وصقل موهبته في "امتلاك ناصية اللغة العربية فكان خبيرا بأسرارها، ضالعا في أساليبها بارعا في فنونها وآدابها "[2]، فشحذها لتكون سلاحه المترجم لأفكاره.

و اعتناء الابراهيمي باللغة العربية سببه جلالتها وشرفها، فكان في كل مرة يشير إلى فضلها على العلم والمدنية،فكانت لغة الدين والأدب والحضارة التي تمثل" ترجمانا صادقا لكثير من الحضارات المتعاقبة التي شادها العرب بجزيرتهم، وفي أوضاع هذه اللغة إلى الآن من آثار تلك الحضارات بقايا وعليها من رونقها سمات، وفي هذه اللغة من المزايا التي يعز نظيرها في لغات البشر الاتساع في التعبير عن الوجدانيات، والوجدان أساس الحضارات والعلوم كلها "[3]. فهو يحرص على البعد عن التقريرية الجافة البعيدة جدا عن الفنية المبثوثة في لآلئ العربية .

لهذا سما الابراهيمي بلغته في المقامة إلى مستوى فني رفيع وجعلها موحية بأحاسيسه إزاء ما يؤلمه من واقع المسلمين بعد ابن باديس، إذ أن هذا الانتقاء

---

[1]- السرد والظاهرة الدرامية ،ط1، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2003 ص 237.

[2]-بوعلام بسايح، أعلام المقاومة الجزائرية ضد الاحتلال الفرنسي بالسيف والقلم 1830-1954، الجزائر، 2007، ص272. وينظر: مجلة الثقافة، وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، السنة الخامسة عشرة، العدد 87، 1985 ، ص60.

[3]- أحمد طالب الابراهيمي، أثار الامام الابراهيمي، ج1، ص 74.

يوحي إلينا بذوقه الرفيع واحساسه العميق ووعيه بالكلمات وأبعادها، وتلك ميزة تدل على روح الأصالة وانعكاس مباشر لها فتنطبع في لغته وعمله الفني فلم يقع في الوصفية السطحية .

فحققت هذه المقامة هدفا من جانب آخر هو "إعادة الصفاء للغة العربية في ألفاظها وتعابيرها وصقلها صقلا يعيد لها بيانها المشرق"[1]، وبهذا يمكن القول أن الابراهيمي قد حسن مقاله في مقامه.

وهو بهذا الاستعمال لا يهدف إلى التعقيد بقدر ما يرنو إلى التعريف باللغة العربية القادرة على حمل المرامي وصنع الأساليب المناسبة لمواقفها، فهو أسلوب فصيح منتقى متخير وهذا بفضل ثقافته الدينية والأدبية الواسعة، واطلاعه على أساليب الكتابة العربية قديما وحديثا في الأدب والصحافة، فهو من سبيل السهل الممتنع القريب للذهن، الدقيق الدلالة الحامل للمعاني بقدر ألفاظه المنتقاة . ف" تشكل اللغة في أدب الابراهيمي هو الخلية الحية لمقاييس درجة العمق الذي يرتفع اليها أدبه،ويلتقي عنده مفهوم اللغة مع مفهوم الأدب"[2].

و اللغة المستعملة عنده عميقة في ذاتها، عميقة الدلالات والتفسيرات لا من حيث المتانة والقوة فقط، ولكن من حيث المقصود والمفهوم الذي عمله معها[3].

---

[1]– الشهاب، الجزء الأول، المجلد الخامس عشر، فيفري 1939، ص11.

[2]– عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، 1830–1974،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم معهد البحوث والدراسات العربية، دار نافع للطباعة، مصر، 1976م، ص88..

[3]– جابر احمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1984، ص390.

و هكذا كان أسلوب الابراهيمي متميز برصانته وإحكام بنائه وانتقاء ألفاظه الجزلة الفخمة، وحسن التأنق في صياغته فهو كما يصفه الاستاذ عبد المالك مرتاض"استمرار للأساليب الفحلة القديمة وتطور لتعابيرها وطرائقها في تدبيج القول وزخرفة الكلام، لذلك يجد فيه الباحث كثيرا مما يجديه الاساليب الفحلة القديمة من جزالة الالفاظ، ووضوح في المعاني وحرص على التأنق في الأسلوب ورغبة في رشه بالمحسنات اللفظية والمعنوية على اختلافها"[1].

ولهذا عدّ أسلوب الابراهيمي مدرسة قائمة بنفسها وشكّل مذهبا فنيا في الجزائر للكتابة الأدبية. وهو ينجح في تطويع الفن المقامي للغته واذعانه لسحر اختياره واستراتيجية أدبه.

فهو يتميز "باختيار الألفاظ القوية والفخمة المعبرة عن شخصيته القوية فيضع الألفاظ في أماكن يفسرها السياق، إلى جانب حرصه على ان يكون في تعبيره ترابط لفظي وجرس صوتي يقصد إلى التأثير والجذب وإبراز إمكانات اللغة العربية وتفوقها عن غيرها من اللغات في مجالات التعبير والتصوير والتأثير " [2]، ومن أمثلة ألفاظه وعباراته: (الآقاح، غيوث، سحائب، سواكب، سوافح من العبرات تنحل عزاليها، لوافح، الزخار، مغارس، متارس .....)

يتضح من هذا أن الابراهيمي يضم اللفظ إلى أخيه بما يجانسه ويلائمه، أما جرسها فالكلمات عند الابراهيمي مثل "حبات العقد من الماس والياقوت والزمرد ومنها البرّاق والقاتم، وقد يكون للحبة في حد ذاتها، ولكنها تزداد بهجة وروعة إذا

---

[1]– عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية ،ط1 ،1983، ص 336.

[2]– أحمد محمد الحوفي، فن الخطابة، دار النهضة، مصر، القاهرة، ط4، ص188.

انتظمت مع غيرها من حبات العقد، وقد تكون الحبات ضئيلة القيمة في ذاتها ولكنها تكتسب الرونق والروعة حين ينالها الانسجام وينتظمها حسن النسق"[1].

(سيرا – على اسم الله – في نهار ضاح، وفضاء منساح، ضاحك الأَسرَّة وضَّاح، وتخلَّلا الأحياءَ؛ فستجدان لاسم مَنْ تَنْتَجعانِه ذكراً ذائعاً في الأفواه، وثناءً شائعاً على الشفاه، وأثراً أزكى نماءً وأبقى بركةً على الأرض من أثر الغمام المنهل، فإذا مَسّكُما الملالُ أو غشّى مطيّكما الكلالُ فاحدوا بذكراه ينبعث النشاط، وينتشر الاغتباط، وتَغْنيا بها عن حمل الزاد، ومَلءِ المزاد، وتأمنا غوْل الغوائل، من أفناء دراج ونائل.") فكما هو باد، وأنت تقرأ المقامة تجدها مقسمة إلى مقاطع حوارية وفقرات موجزة وصْفية، متماسكة البناء، متتابعة المعنى ،متكاملة الملامح، جميلة الوقع.

وهو يلون في التعبير ويخالف في الطول بين الجمل المسجوعة . فقد آثر الابراهيمي الجمل المتوسطة بين الطول والقصر"لأن العبارات الطويلة بطيئة التأثير للسامع، مجهدة في إلقائها، والعبارات القصيرة المفرطة في القصر متلاحقة مفاجئة مجهدة للسامع في تتبعها"[2]

لهذا جاءت جمله لا بالطويلة المجهدة ولا بالقصيرة جدا لمناسبة المعنى ونفسية المؤبن الحزينة: "وسلام من أصحاب اليمين، وغيوث من صوادق الوعود، لا صواعق الرعود ،لا تخلف ولا تمين، وسحائب من الرحمات تنهل سواكبها، وكتائب من المبشرات تزجى مواكبها، وسوافح من العبرات تنحلّ عزاليها، ولوافح من الزفرات تسابق أواخرها أواليها على الجدث الذي التأمتْ حافَّتاه على العلم الجم والفضل العد، ووارَى ترابُه جواهرَ الحِجا والذكاء والعزم والجد، وطَوى البحرَ الزخَّار

---

[1]– ابراهيم السعافين، أصول المقامات، دار المناهل للطباعة، بيروت، 1987، ص 118.

[2]– نفسه.

في عدة أشبار" فهو يراوح بين الطول والقصر حسب ما يقتضيه تمام المعنى وما تستسيغه نفس المتلقي، و يتطلبه الحوار المنطوي على الوصف للبطل ابن باديس. فالمعنى له قيمته كما للجملة موسيقاها وإيقاعها في التوصل إلى المعنى المراد، ثم تتلاحق الجمل بهذا النظام في تسارع مذهل ينم عن قدرة عجيبة في صنع الموقف الدرامي، الممزوج بالموقف النفسي عند الابراهيمي.

و يرى السعافين أن "اللغة في المقامة تميل إلى الدرامية فاللغة تتعانق مع الحدث والشخصية، تتوحد اللغة وتحاور البطل ويحاورها فتختفي شخصيته الواضحة فيها وربما تتوحد معها وتظل تتنفس من خلالها، إن اللغة تمثل رؤية جديدة في النص المقامي لأنها تحمل طاقة حركية درامية لاتقف عند حدود إظهار القدرة اللغوية أو البلاغية[1]، وهذا ما نجح فيه الابراهيمي إذ وراء لغته المسكوبة في حواره إعلان عن حركة درامية يحسها القارئ هي الأنسب لفن المقامة.

ب-البديع: من أهم مقتضيات المقامة دون الأجناس النثرية الأخرى هو تطلبها للبديع والتحسين في الأسلوب، وحاجتها للسجع الخفيف الذي يزيد من حس المتلقي دون أن يهدمه، ويظهر فكرة الكاتب دون أن يطمسها، فهي تعول في أسلوبها على السجع وتكاد تلتزمه التزاما تاما.

فيتواتر السجع والجناس بالدرجة الأولى صانعين موسيقى تأسر النفوس،"والموسيقى لغة العواطف والوجدان، ولنغماتها درجات في الشدة أو في الضعف، واللين أو القوة والسرعة والبطء ،ونحو ذلك من الصفات التي تصحبها آثار وجدانية وألوان عاطفته من نشاط أو فتور"[2].

---

[1]- ابراهيم السعافين، أصول المقامات، ص 118.

[2]- عبد العزيز عتيق، النقد الأدبي، ص54.

وبدا الابراهيمي رائدا في استعمال البديع بأنواعه وخاصة السجع فجاءت فواصله مدروسة،"فهو يخاطب صاحبيه بلغة راعى فيها سجعه الخفيف اللطيف، ورشاقة عبارته، رغم وجود بعض من غموض في كلمته التي لا تبقى قلقة كثيرا، في إطار الصورة المختارة "فبدت رشاقة اللغة عنده إذ يوظف الجمل التي تتدافع في عنفوان، ويسكنها التوتر الداخلي، ثم تنتهي المقامة بجمل رشيقة، ذات حركة متراخية ... [1]. واستمسك الابراهيمي بذلك السجع الخفيف اللطيف الذي نوع في موسيقاه، وجعل ألفاظه" تخترق وتحاور الموسيقى الداخلية بما توفره من إمكانات الاختلاف والانسجام بإيقاعها المسجع، أو بحده أضدادها المعنوية التي تتسم في توثب اللغة، وفي انطلاقها شخصية ذات كيان مستقل يؤدي دوره في بنية النص ويحتفظ بحيويته التي يشير اليها ويستقل بها[2]، فجاءت أسجاعه أقرب إلى الطبع منه إلى التكلف والتصنع فتبدو نفسه على سجيتها، وهو يتابع جمله، ووظف ما يليق بموقفه من جناساتوطباقات ومقابلات وموازنات .

فنجد لوحة المقامة قد لونت تلوينا حسنا بهذه الأصناف (سلام يتنفس عنه الأقاحُ بإزهاره وإيراقه، ويتبسم عنه الصباحُ بنوره وإشراقه.) فيوازن هنا بين العبارتين في مساواة صانعا نغما خفيفا بنهايات ألفاظه(الآقاح، الصباح). (إزهاره، بنوره)، (إيراقه،إشراقه).

وفي (الروح ...تروح ...المشروح) حيث يجعل من الراء المضمومة الممدودة والحاء الساكنة نهاية مناسبة للعبارات التي تحمل بكاء الشاعر. وفي الجناس (الوعود، الرعود)، وفي (مواكبها ..سواكبها)، وفي (عبيره ...منيره ،والريحان ...الرضوان .....)سجع زاد من أثر العبارة على النفس. وفي: (

---

[1]– إبراهيم السعافين، أصول المقامات،ص118.

[2]– نفسه.

ومدارس، ما مدارس؟ مَهَدها للعلم والإصلاح مغارس، ونَصَبَها في نحور المبطلين حصوناً ومتارس، وشيّدها للحق والفضيلة مرابطَ ومحارس.) حيث يجعل القارئ مشدودا إلى هذه النهايات متتبعا لها لما تحدثه في الذات من تأثير. وهكذا تتوالى الأمثلة دون أن يمل القارئ من تلقيها لحسن توظيفها حتى ختام المقامة.

ومن الطباق نجد القليل في :(أواليها ،وأواخرها) و(القريب . البعيد)(اكني ،التصريح)(الأولين ،الاخرين)...مما زاد من حصول المعنى وجماله.

فمما يساعد على موسيقى الأسلوب انسجام الحروف وحلاوة جرسها، وظهور السجع غير المتكافئ الذي تتميز به المقامة وهذا ليس بدعا إذ له وقع حلو في الأذن، وسلطان على النفس" فأما قولهم إن السجع يدل على التكلف المستحسن فأي عيب فيه؟ألا ترى أن الشعر نفسه لا بد فيه من تكلف إقامة الوزن، وليس لطاعن أن يطعن فيه بذلك"[1].

كما أن ائتلاف الكلمات وتناسب العبارات وتلاؤم الفقرات يضفي على الأسلوب نغمة عامة تستطيع إرضاء ذوق السامع أو القارئ، وهذا سبب رئيس في دفع الأديب إلى الاعتناء بجمال الأسلوب وموسيقى العبارة ويظهر ذلك بجلاء عند الابراهيمي: (الخيال... الخبال، صفاء... وفاء ، التبكير... نكير، القود صيخود ،الهواجر... ناجر، صداها... مداها، رقراقه... مراقه،.....) إلى آخر المقامة.

فأسلوب السجع والدوران معه في المقامة إن كان بالجرعة المناسبة في التوظيف فإن ذلك يزيد النص حركية وينشط فيه الحياة ويرفع المعنى أكثر والفنية

[1]– ابن ابي حديد، شرح نهج البلاغة، تح الشيخ حسن تميم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1963، ج 1، ص 42.

إلى الأجمل، أما إن كان أسلوب السجع في تصنيع واستكراه فإنه مدعاة للنفور والاستهجان"[1].

والمقصد الذي يبتغيه الأديب هو الحاصل بالمعنى المراد إيصاله إلى المخاطبين بدقة متناهية، وأيضا تجميل هذا النص بما يستوعبه من أساليب تدفع فيه الحركة وترسمه بأحسن ما يمكن أن يجمّل به من التعابير والأساليب يناسب من الألفاظ الساحرة والخيال الممكن الحدوث والتصور، لأن المسائل في النثر لها جوهر العقل ومكمنه مقصدا أساسيا، ومن ثمة يأتي النص المقامي في ديباجة حسنة المطالع دقيقة البنية في العرض موصوفة النتائج في بنية الخواتم، وهذا مبتغى الكتابة الأدبية الفنية "فالكتابة الفنية تجنح إلى جمال العبارات وتقسيم الجمل وتحلية التعبير ببعض المحسنات البديعية، ويدخلها أيضا شيء من خيال الشعر ...لهذا تعتمد على التوضيح والإبانة ...مع مراعاة الأناة وقواعد الالقاء"[2].

ولا يعني الوضوح أن الكلام يأتي مبتذلا سوقيا لا يوافق بناء اللغة العربية ومقاصدها بل المقصود "أن يكون سهلا في قوة، وساميا في وضوح وسهولة، يفهمه أنصاف المتعلمين ولكنهم يعجزون عن الاتيان بمثله"[3].

لهذا جاء أسلوب الابراهيمي مفعما بائتلاف الكلمات وتناسب العبارات وتنوع جرسها الموسيقي، حيث تخيرّ لكلامه أسلوبا موسيقيا حسن الوقع في الآذان، فجاء أكثره مسجوعا كما نراه، وقد أدى ذلك إلى جرس موسيقي عام.

---

[1]– محمد العيد تاورثة، نثر محمد البشير الابراهيمي في فترة 1925،1939، رسالة ماجستير 1980، الجزائر، ص620.

[2]– أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دارالكتب العلمية للنشر والتوزيع،2007، ط1، ص312.

[3]– مجلة الثقافة الجزائرية، مقال شكري فيصل، العدد87، 1985، ص 198.

و ربما كان مقصودا من الأديب لما تقتضيه سلطة المقامة في هذا الباب قصد جلب انتباه المتلقي لذا نلاحظ فيه بعض التعمل إلا انه لم يكن فيه استكراه أو تنافر أو تعقيد بل غلبت عليه نغمة موسيقية لها سلطانها على النفس، وهذا من دواعي المقامة ومقاصدها ،لأن ذلك يأسر القلوب ويغذي العقول ويبعث في النفس الرغبة في الاستزادة وتقبل الافكار .

فالسجع والجناس عند الابراهيمي غرضهما تبليغ الفكرة، وتناسق الفواصل المسجوعة هو ما يشكل لوحة فنية تكشف لنا عن إحساس وعواطف الأديب.

وهناك من رأى أن "تفرد أسلوب الابراهيمي لا تأتيه من فصاحة المفردات والتراكيب التراثية أو الدينية، وإنما تكمن القوة الحقيقية لأسلوبه في حسن الربط بين المفردات ومعانيها وفي القدرة على توظيفها"[1].

"والمقابلة تزيد من حسن ورونق الكلام وتقوي الصلة بين الألفاظ والمعاني وتؤكد الأفكار وتوضحها، ذلك لأن الضد اوضح في الدلالة على المعنى من الشبه"[2]. وهذا ما أجاده الابراهيمي بلا اكثار مستهجن.

ج-البيان: أما البيان فلا بد منه عند أديبنا، فاستعمال الابراهيمي للبيان العربي كان نابعا عن قدرته على التصوير وهي قدرة مخيلته ،لذلك لم يكن استعماله تقليدا للعصور الماضية التي أسيء استعمال البلاغة العربية فيها، إذ صارت وسيلة لتنمية الكلام وتزيينه لذاته من أجل الدقة في التعبير، وعليه كان البيان العربي في أسلوب الابراهيمي" انعكاسا لموقف فكري أو حدث مادي وانفعال نفسي...ذلك هو المقياس الصادق للقيم الحقيقية " [3]، فنجد على سبيل التمثيل لا

---

[1]- أحمد محمد الحوفي، فن الخطابة، ص178.

[2]- عبد الله الركيبي، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص147.

[3]- أحمد طالب الابراهيمي، آثار محمد البشير الابراهيمي، ج2، ص 427.

الحصر التشبيه في قوله: وكان صوته الجهير كصوت الحق الشهير مدوّياً في جنباتها مسموعاً

والكناية في قوله: ولئن سلبته الحليةَ الفانية فقد أَلْبستْه من مآثر حُلل التاريخ الضافية.

والاستعارة المكنية في قوله: ويتبسم عنه الصباحُ، والتصريحية في قوله وطَوى البحرَ الزخَّار في عدة أشبار

ومما سبق فقد جمع أسلوب الشيخ الابراهيمي" بين العناية بالصياغة وبين التعبير عن العاطفة والشعور المتقد، كما يجمع بين الفكرة الاصلاحية في مضمونه، وبين الجمال الأدبي في تعبيره، كما ويعنى بالصور البيانية بشكل جلي...فاللغة عنده ليست وسيلة فقط ،ولكنها هدف أيضا، ومن ثم فإن أسلوبه يمتاز بهذه الصياغة الخاصة التي تراعي التوليد في المعاني والصيغ، وتهتم بالاستعارة اهتماما شديدا"[1].

وفي الأخير أقول أن المتمعن في لغة الابراهيمي بالمقامة يجد سموا مهيبا في اللغة، قد غلبت عليها الرشاقة والدلال، يسارع القراء إلى التفنن في ملازمة نصوصه وفهمها جيدا، بل لا يمكن فهمها الا بإعمال فكر وتدقيق لغوي متخصص، وذائقة أدبية عالية.

7-السّمة الخطابية في المقامة: للوهلة الأولى يحس القارئ بأنه يتلقى خطبة، فسمات الأسلوب الخطابي تطل على القارئ من أول كلمة في هذا المطلع ولعل البشير عمد إلى ذلك حتى يلائم ما بين ادواته التعبيرية وبين الجو النفسي الذي يسود المقامة ويلفها، ورغم أن الابراهيمي صنع طرفا لتلقي الحوار فإن هذا

[1]- عبد المالك بومنجل، النثر الفني عند البشير الابراهيمي، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، 2009، ص29،30.

الطرف لا يشارك في الحوار وإنما يتلقاه، وبهذا سادت نداءاته لوحة المقامة وتكررت كثيرا حاملة مكنونات نفسه وصبغت بصبغة الخطابة : يا قبر، يا ساكن الضريح،كما تكررت الأوامر: (سيرا، اتيا، بكرا، انقلا، قولا، خصّا...) فأكثر النداء ليكون على اتصال مباشر بآذان السامعين (الشعب)، وأراد ان يطوع المقامة لحمل أحزانه ، وإشراك القارئ في مسؤولية السير وراء ابن باديس.

ولأن من صفات أسلوب الخطابة أنه يتميز بجرس موسيقي رنان، ليكون خفيفا على اللسان، حسن الوقع في الآذان، وذلك بانسجام حروفه وعذوبة جرسها الموسيقي، وائتلاف الكلمات وتلاؤم الفِقر وإيقاعها.. فأتاحت له هذه النبرة فضاء للتعبير عما في خاطره ،والتأثير في متلقيه .

وبذلك تتحقق الصفة الفنية لأسلوبه، ويأتي جميلا إيجابيا يعبر عن الحالة النفسية التي تصدر عن خياله وذوقه وصدق عاطفته حيث يزج بك في قالب القص في مسحة خطابية، ونبرة حوارية صارخة في رزانة بادية ،وموضوع محدد.

8- الاصلاح : وإن كانت مقامة الابراهيمي في ظاهرها تأبينيه تحكي حزن الابراهيمي على إمام الجزائريين وقائد جمعية العلماء المسلمين، فإنها مبطنة بأفكار إصلاحية عميقة، تحكي إنجازات العلامة وتحث على الحفاظ على ما صنع ومواصلة النهضة وراءه والتأثر بما بدأ واتباع طريقه، فالنزعة الاصلاحية للخروج من التخلف، ونبذ التقليد والجمود، بدت قضية جوهرية مع استماتة عند الابراهيمي في التأكيد على ضرورة الاحتماء بالهوية الوطنية، من خلال التشبث برمزيتها (اللغة العربية)و(الاسلام) اللذين ينبغي ان ينهضا ايضا بدوريهما عبر كل الوسائل، بمعنى انها تسعى إلى" إصلاح العقول التي أفسدها الضلال في الدين، وفي تصفية النفوس التي كدرتها الخرافات، واعدادها لفهم حقائق الدين والدنيا،

وغرس القابليات الصحيحة فيها للخير، ودكّ الحصون التي كانت مانعة لنا من الاتصال بالجيل الناشئ، حتى نستطيع تعليمه الحق، وتربيته على الحق"[1].

وقد كتب الابراهيمي مقامته لمواصلة الغرض الاصلاحي الذي بدأه، حيث أراد بها استنهاض العزائم ونشر الوعي القومي ,الغائب لدى الشعوب العربية، جراء سياسة الاستدمار، فكانت مقامته شكلا تتسم بشكل المقامة الخارجي، أما مضمونها فكان جاداّ يحمل رسالة إصلاحية مفادها أنه" يحارب عوامل الفساد والجهل التي يبذرها الاستعمار المادي المعتمد على الحديد والنار والمتمثل في الاستعمار الفرنسي، والاستعمار الروحي المعتمد على التدجيل والمتاجرة باسم الدين، والمتمثل في مشائخ الطرق ذوي النفوذ الكبير في أوساط الشعب الجزائري وبدأت سعيها بحملة جارفة على البدع والخرافات والضلال في كل مكان"[2].

ويتضح ذلك من بداية المقامة وتعداد مناقب الشيخ ابن باديس فوحدها توحي بغرس صفاته في النشء، والحث عليها ويبدو جليا أكثر في خاتمته: (وعزاءاً لك فيمن كنت تستكفيهم، وتضعُ ثقتك الغاليةَ فيهم، من إخوانك العلماء العاملين، الصالحين المصلحين. فهم – كعهدك بهم –رُعاة لعهد الله في دينه، وفي كتابه، وفي سنّة نبيه، دعاةٌ إلى الحق بين عباده، يلقَوْن في سبيله القذى كُحْلا، والأذى من العسل أحلى.

وسلام عليك في الأوّلين، وسلام عليك في الآخرين، وسلام عليك في العلماء العاملين، وسلام عليك في الحكماء الربّانيين، وسلام عليك إلى يوم الدين)

.

---

[1]– محمد محي الدين، ثقافة الابراهيمي وأثرها في أسلوبه، (عيون البصائر أنموذجا)، رسالة ماجستير جامعة تلمسان، 2007، ص78.

[2]– نفسه، ص 48.

فما يعزّي الابراهيمي هو وجود رجال مصلحين يحملون الراية بعد ابن باديس، ويفون بالعهد ويواصلون المسيرة.

9-الاقتباس من القرآن الكريم: لا تفوتنا الاشارة إلى ما غذى به الابراهيمي مقامته من آيات الذكر الحكيم، حيث أنه لطالما استلهمت كتاباته عناصرها من العقيدة الاسلامية التي امتزجت بها امتزاجا كبيرا فأشرقت ألفاظها، إذ لا تخلو المقامة من حضور الأسلوب القرآني الذي يزيد من وقار المشهد وبلاغة العبارة "فمن الروافد التي غذت أسلوب الابراهيمي يتجلى ذلك في أشكال مختلفة أشدها ظهورا الاستشهاد منه أو الاقتباس منه، وتتدرج في الخفاء لتأخذ شكلا ومفاهيم وقيما أو صيغا وعبارات وألفاظ أو نغمات وإيقاعا حيث يتجلى فيها روح القرآن ساريا يشعر به القارئ ويتفاعل معه، وكثير من النصوص تتداخل أحيانا مع اشارات تاريخية أو أدبية أو لغوية ...حتى ليجد الدارس صعوبة في الفصل بينها لأنها أصبحت في أسلوب الكاتب تشكل نسيجا متشابك الخيوط أو قطعة ممزوجة الألوان"[1]. والمقامة التأبينية خير مكان لبث روحانية القرآن والتداوي بها.

ومنها قوله (. وصلوات من الله طهورها الروح والريحان، وأركانها النعيم والرضوان،) وهي من قوله تعالى في سورة الواقعة آية 88 و89."**فَأَمَّا إِنْ كَانَ مِنْ الْمُقَرَّبِينَ (88) فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةُ نَعِيمٍ (89)**"وقوله(وسلام من أصحاب اليمين)من قوله تعالى في سورة الواقعة" **وأما إن كان من أصحاب اليمين (90)فسلام لك من أصحاب اليمين (91)**"،وقوله :(اتيا بالعدوة الدنيا .)مقتبس من قوله تعالى في سورة الانفال :**إِذْ أَنتُم بِالْعُدْوَةِ الدُّنْيَا وَهُم بِالْعُدْوَةِ الْقُصْوَى**"،اما قوله: (تلك أودية هامت فيها أخيلة الشعراء، فنبذتهم بالعراء) فهو مأخوذ من قوله تعالى: " فنبذناه

[1]- حسين بن مشيش، اثر القرآن الكريم في النثر الجزائري الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، 2007، ص36.

في العراء وهو سقيم" في سورةالصافات آية 139- 146، وقوله(مما قدّمت يداك من باقيات صالحات) من قوله تعالى:"**والباقيات الصالحات خير عند ربك ثَوَاباً وَخَيْرٌ مَرَدّاً**" من سورة الكهف آية 46. **وقوله :(** وسلام عليك في الأوّلين، وسلام عليك في الآخرين)،من قول الله تعالىفي سورة الواقعة **آية 13,14 " ثُلَّةٌ مِّنَ الْأَوَّلِينَ (13)وَقَلِيلٌ مِّنَ الْآخِرِينَ(14)**". وغيرها من الاستعمالات القرآنية المبثوثة في المقامة .

وكان السعي في التعامل مع النص القرآني و"الاقتباس منه هو زرع الفضائل الأخلاقية وتأكيدها، وهذا راجع إلى الثقافة الدينية التي تشبع بها أدباء جمعية العلماء المسلمين ونشأوا في محاضنها، فتركت الأثر البليغ في قرائحهم وتعاملهم مع اللغة إضافة إلى احتكاكهم بحركة زعماء الاصلاح في العالم الاسلامي التي اتخذت القرآن الكريم دستورا ونبراسا يبني على أسسه منهاجها الاصلاحي الهادف إلى العودة بالأمة إلى منابع ديننا الحنيف"[1].

فمن مظاهر تأثر كتاب جمعية العلماء المسلمين بالقرآن الكريم اقتباسهم لجمل بأكملها من القرآن لكونها "تفي بالغرض النفسي المرغوب في الكشف عنه وفي بعض الاحيان يكون ذلك الاقتباس بسبب الاعجاب بذلك النسيج القرآني، ومحاولة محاكاته في أسلوبه، لعل ذلك يكون عاملا مساعدا للإفضاء بما يمكن في صدورهم"[2]، وهذا يبعث في المتلقي روح الاستجابة لأمر الله والعمل من أجل

---

[1]- محمد محي الدين، ثقافة الابراهيمي وأثرها في أسلوبه،ص49.

[2]-حسين بن مشيش: أثر القرآن الكريم في النثر الجزائري الحديث 1925-1962 رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة باتنة 2007-2008 ،ص136.

تغيير الوضع الذي تحياه الأمة، فأشرقت ألفاظه وجاءت تراكيبه اللغوية معبرة تعبيرا يتناسب وأفكار الدين.

"فتتصهر مع الموضوع انصهارا وتندمج في إطاره بلا نبو ولا خلل ...مما يجعل من الصعوبة بمكان –أحيانا–أن ينتبه اليها من ليس له الماما بأساليب القران الكريم وبيانه، فعندما يتطرق الابراهيمي إلى موضوع له صلة بالمقدسات الاسلامية والتاريخ الاسلامي وما إلى ذلك من القضايا نجد أسلوبه يتدفق ممزوجا ومصبوغا بصبغة دينية للقران الكريم فيها حضور كبير"[1].

والقارئ بإمعان لما جاء في قول الأديب يلاحظ أن أفكاره المطروحة تتسم بالجدية والعمق في معالجة الواقع الاجتماعي الذي تعيشه الأمة، إلا أنه تخير لها أسلوبا واضحا مناسبا صب فيه أفكاره، وليس بدعا أن يكون العمق في طرح الأفكار والوضوح في الأسلوب لديه، هذه خاصية تنم على مدى تمكنه من ناصية اللغة وأساليبها، وحسن استعماله لآلياتها في التعبير عن المقاصد، فجاءت المفردات سهلة مألوفة والتراكيب انسيابية معبرة، والمعاني دالة دقيقة في بناء أسلوبه وهذه ميزة يشترك فيها كثير من خطباء الإصلاح في الجزائر.

وجمال الأسلوب صفة لازمة له وبخاصة في الأعمال الأدبية التي لا غنى لها عنه، فالأديب المبدع "يدرك ما في المعاني من عمق وما يتصل بها من أسرار جميلة إدراكا رائعا"[2].

خاتمة :

---

[1]–محمد محي الدين، ثقافة البشير الإبراهيمي وأثرها في أسلوبه، ص 49.

[2]–أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الادبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1990، ص 199.

تبقى هذه المقامة أحد النماذج الجيدة في النثر الجزائري الحديث،ومن النماذج التي تعبر عن شخصية الابراهيمي كما تعطي فكرة عن ابداعه بهذا الأسلوب الذي جرى فيه بنجاح مواطن المقري صاحب نفح الطيب في المبدعين الاولين. فأزاح الابراهيمي التقليد الذي قبع على صفحة الأدب وخاصة المقامة فأساء إلى وجهها وتفّه مواضيعها وقبّحها بالبهرجة والمغالاة .

وقد حملت مقامة الابراهيمي كل ما للمقامة من طاقة إبداعية سردية، فنية أدبية،لحمل رؤيته وإعطاء ابن باديس مكانته وإبراز إنجازاته،فبدت عناصر المقامة في نسجها براويها وبطلها الذي هو ابن باديس رحمه الله،فلم يعد بطلا تقليديا كما كان عند الهمذاني،حكى عنه الابراهيمي وعن إنجازاته ووصف عواطفه المتألمة لفقده،وحمل الحوار بدرامية مؤثرة تارة مباشرة مع قبر الفقيد،وتارة إسنادا للشخصيتين الخياليتين،وكانت لغة الابراهيمي تنساب انسيابا موسيقيا يطيب للنفس بغير ملل، وذلك للطف أسجاعه وخفتها، وتأثير بلاغته بصوره ومجازاته، ورغم أن ديدن المقامة تأبين ورثاء إلا أن بعدها إصلاحي، يلح على المشي حذو العلماء، واقتفاء آثارهم،والعمل بما تركوه لإكمال رسالة إصلاح المجتمع الذي قبع في وطأة التجهيل أزمانا طويلة. وتبقى مقامة الابراهيمي أحد النماذج الجيدة في النثر الجزائري الحديث.

ورغم أن المقامة لم تتوقف عبر العصور بغض النظر عن مستواها الفني واللغوي فإنها عادت مع الابراهيمي في ثوب من الوقار وان كان مقلّا منها، فقد رأى الابراهيمي ركوبه المقامة دون غيرها كالخطبة والرسالة او المقالة لما لها من سمة القص وفسحة الحوار واستيعاب الافكار وحملا للغة بطريقة أخرى ساحرة يندمج فيها غريب اللفظ مع مألوفة،وما لها من قدرة على اشراك القارئ في الجو النفسي والهدف الاصلاحي الذي يريده الابراهيمي. وكان هو إمامَ العصر بلا

منازع في هذه الطريقة البديعة التي لا يحسنها إلا من جمع بين الطبع والصنعة، وملك أزمّة اللغة والغريب.

خلاصة ونتائج: بعد هذه النظرة الاستقرائية لمقامة الابراهيمي نستنتج فيها ما يلي:

1.براعة الاستهلال وحسن الطرح.

2.ملامح البطل تجسّدت بمواقفه البطولية في نشر العلم والحفاظ على أركان الهوية الوطنية الجزائرية العربية المسلمة لا بخوارقه وأسفاره كما هو معتاد.

3.الخطابية التي تعتمد النداء والامر من اجل اشراك القارئ وتحسيسه بالموضوع ومسؤوليته تجاهه.

4.جعل من المقامة منبرا إصلاحيا رغم أنها تبدو في الظاهر تعبيرا عن تجربة تأبينية خاصة لفقد الرفيق والصديق .

5.تميزت لغة المقامة بالمتانة واختيار اللفظ الفخم البالغ من الفصاحة والبلاغة مبلغا، والسجع الخفيف الرشيق، مع ترتيب الافكار،وإحكام النسج،وتوظيف الأسلوب القرآني في المكان المناسب .

6.التنامي الدرامي مع التكرار,والتوسط في العبارات بين الطول والقصر في ميزان متكافئ يناسب نفس الكاتب ومتلقيه.

7.خرج الإبراهيمي بفن المقامة من فتورها الفني إلى الابداعية البلاغية،التي تزاوج بين جمال المبنى وحبكه وعمق المعنى وتأثيره،بلغة جعلت الصنعة واحة لها بغير إثقال. فنحا بالمقامة منحى متميزا وبث فيها روحا من الابداع،وأعطاها اشعاعا آخر من التأثير في القارئ فيأسر وجدانه ويبهر ذاته ويحقق له الغرض المطلوب من التذوق الفني والفائدة الفكرية.

8.آثر الابراهيمي ركوب المقامة لما فيها من أفق للقص والحوار، وقدرة على استيعاب أي موضوع،وفضّلها لما فيها من استخراج لصدفات اللغة الكريمة ونوادرها الساحرة .

9.لا تتوقف المقامة في فترة وتمّحي، وذلك لوجود حاجة نفسية لها، فهناك مطلب نفسي اجتماعي لمثل هذا الجنس الحكائي المسجوع المحاط بالطرفة والمغامرة والتهكم،فلطالما استدعت الكتاب للتعبير في إطارها.

10.من أسرار جمال المقامة ذاك التواتر بين الضد وضده،وبين المرادف ومرادفه وبين اللفظ وجنيسه عن سابق إصرار وتحضير متعارف عليه قبلا بين الملقي (المقامي)والمتلقي (الجمهور)،وانتهاء الفواصل بذات الحرف صانعة موسيقى تزيد المتلقي تشويقا وشدا للموضوع،ولولا ذلك لبهت المعنى وخبأ التأثير،وتلاشى التغيير الذي يميزها بملامحها التي لا يأتي فن بها (فلا هي قصيدة كُلًّا،ولا نثر كُلاّ، ولا قصيدة نثر...إنها مقامة وفقط .

11.لقد غلبت المقامة اللفظ عن المعنى بداعي الاستجابة المنطقية للتلقي فهي تسعى للإثارة والتشويق ومحاولة السيطرة على وجدان المتلقي وادهاشه من خلال اللعب بالألفاظ وانتقائها حتى لا ينفلت عنها انتباهه ولا يتغير إلى غيرها اتجاهه

12.خروج جزئية (الكدية)،ودخول رموز أخرى وعلامات مكثفة تستلهم القارئ . فيغيب الاستجداء ويتم تعويضه بالدعاء و إظهار الالم والحرص على الحفاظ على المسار واتباع قانون (لا افراط ولا تفريط).

13.غياب السخرية ، وتعويضها بالحس البكائي التأبيني الجاد .

14.النهاية كانت رسالة إصلاحية ودعوة مباشرة لحمل اللواء ومواصلة المسيرة، حيث اتخذ الابراهيمي من الفكر الاصلاحي لواء له في كل الأجناس التي كتب فيها، وبدا سائدا في المقامة،وإن بدا للوهلة الأولى أنها تعبير على حرقة الفقد لرفيق الدرب، فرسائله المضمنة فيها واضحة وتصل للقارئ بيسر،وهي العمل الدائب المتواصل من أجل النجاة بالمجتمع من دسائس الجهل و غمرة الفساد.

مستويات اللّغة في القصيدة الجزائرية الجديدة

د/ ميلود شنوفي
جامعة البليدة 2

الملخّص:

يستهدف هذا المقال بسط القول في مستويات اللّغة الشعرية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، وذلك عبر تحليل مجموعة من النماذج الشعرية الحداثية التي سعت إلى الثورة على نظام القصيدة العمودية انطلاقا من توظيف لغة هي إلى مستوى المتداول اليومي أقرب منها إلى لغة المتون الشعرية التراثية، إنّها في التوصيف النقدي لغة حاول أصحابها وصف واقعهم بمستوى لغته حتى لا يكون هناك تفاوت أو تناقض في مستوى اللّغة وما تعبّر عنه من منظور المتلقي وهي نظرة مبررّة عند أصحابها رغم ما تثيره من تساؤلات حول الفروق بين لغات الأشكال الأدبية.

الكلمات المفتاحية: القصيدة الجزائرية، اللّغة الشعرية، اللّغة البسيطة، الضعف اللّغوي، فاتح علاق.

Levels of language in the new Algerian poem.

Abstract : *The article tries to treat the saying in the levels of poetic language in the contemporary Algerian poem, through the analysis of a set of modernist poetic models that sought to revolt against the system of vertical poem language using a language that is closer to everyday life than to the language of poetry heritage texts. In the critical description they are a language that its users have tried to describe their reality by the level of its language so that there will be a divergence or a contardiction in the level of the language and what it expresses from the point of view of the recipient, a justified look at its users despite what it issues raised about the differences between languages literary forms.*

Keywords: *Algerian poem, poetic language, simple language, weak language, Fateh Allag.*

- **مقدّمة**

عرفت القصيدة الجزائرية في النصف الثاني من خمسينات القرن الماضي تحوّلا لافتا على صعيد شكلها، أخرجها من نمطها التقليدي وأعطاها شكلا جديدا قوامه حركة القصيدة وطريقة تكوّنها وعلاقة أجزائها ببعضها البعض، وقد شكّل ذلك مرحلة بارزة من مراحل تطوّر الشعر الجزائري، انسجاما مع متطلّبات العصر الجديد وأشكاله التعبيرية من جهة، وأسوة بما لحق الشعر العربي الحديث من تحوّل في المشرق العربي، لذلك فإنّ كلّ ما تمّت إثارته من قضايا حول ظاهرة "الشعر الجديد" في المشرق العربي تجد لها مثيلا حاضرا في الشعر الجزائري الجديد، ولعلّ أهمّ تلك القضايا ما تمحور منها حول تجديد اللّغة وهدمها وانتهاك قواعد النحو العربي وتبسيط لغة الخطاب الشعري، بعد ما تبيّن للشعراء من استنفاذ الشعر العمودي لكلّ الطاقات التعبيرية للّغة التراثية في المتون القديمة، ولم يعد ذلك الشكل التقليدي وتلك اللّغة التراثية قادرين على مسايرة تطوّرات العصر الجديد على صعيد أحداثه وطموحات إنسانه وأشكال تعبيره، وقد كانت تجارب الشعراء شتّى في مجال التعامل مع اللّغة: منهم من لا يستخدم إلاّ الفصحى و لا يخرج عن قواعدها إلاّ للضرورة الشعرية، ومنهم من يستخدم الفصحى والعامية، ومنهم من يفجّر في العامية قدرة تعبيرية شعريا ويعتبر كل الكلمات شعرية إذا ما تمّ استخدامها بطريقة مبتكرة تفجّر فيها طاقاتها التعبيرية.

وتكشف معاينة بعض النماذج الشعرية الجزائرية تفاوتا في مستوى لغة الشعراء يصل أحيانا إلى درجة إثارة التساؤل عمّا إذا كان المرء بصدد قراءة شعر أو نثر مكتوب في شكل أسطر قصيرة. فماهي مظاهر هذا التفاوت في مستوى اللّغة عند الشعراء الجزائريين؟ وماهي مسبّباته؟

1- الإطار اللّغوي العام للقصيدة الجزائرية الجديدة: يتعامل الإنسان مع اللّغة، وبها، حسب حاجاته الإبلاغية، وحسب مستواه الثقافي والاجتماعي، فينتج خطابا متباينا لغويا عن خطابات غيره، يراعي فيه طبيعة المتلقي ويستثير ردّه، ويكشف

عن "فئة" المتكلّم وغرضه، لذلك تصنّف مستويات الخطابات بحسب طبيعة المنشئ والمتلقي إلى أنواع متعدّدة، يعنينا منها بشكل عام الخطاب الأدبي، وبشكل خاص الخطاب الشعري، الذي يفترض أنّه أرقى مستويات التعبير الأدبي على صعيدي لغته ودلالتها، وكلّما شاب هذين الصعيدين ركاكة أو ضعف في القاموس أو فقر في الدلالة، أثّر ذلك مباشرة على المكوّنين الفنّي والجمالي للخطاب.

تكشف قراءة الشعر الجزائري الجديد عن آثار واضحة للاتجاه الوجداني في تطوير اللّغة الشعرية، وإثراء المعجم الشعري، وإدخال بعض التراكيب اللّغوية ذات الإيحاء الدلالي التي يخلو منها معجم المحافظين « فقد ساعد ظهور التجارب الذاتية وتصوير مشاهد الطبيعة والربط بين الأحاسيس المشاعر والتعبير عن العواطف الإنسانية بحرية وطلاقة.»[1] وهذا فتح المجال أمام تطوّر اللّغة في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

لقد رسخ في النقد أنّ « الأدب تعبير عن الحياة أداته اللّغة.» [2] ممّا يعني أنّ اللّغة هي الظاهرة الأولى التي يجب على الباحث الوقوف عندها أثناء مناقشة القضايا الفنيّة في الشّعر كونها لغة تختلف تماما– في مستوياتها التركيبية والدلالية والجمالية– عن اللّغة الإشارية ذات البعد التواصلي المحض، أو لغة التحليل العلمي، لأنّها لغة لا تنقل المعاني بشكل مباشر وفضفاض، بل توحي إليها من خلال الطاقات الموسيقية والتصويرية والتأثيرية التي يحمّلها بها التوظيف الشعري الذي يخبر عن قدرات الشاعر ودرجة شاعريته وعمق تجربته وأصالته الشعرية، لذلك فهي في الشعر تعبّر عن ذاتها وعن قدراتها بلسان الشاعر، وبتعبير آخر« إنّ الشاعر لا يستعمل اللّغة، وإنّما هي تستعمله.»[3]

إنّ اللّغة الشعرية هي العمود الفقري الذي يقوم عليه العمل الشعري، وقد أصبحت البنية التعبيرية محلّ عناية الناقد والشاعر على السواء، لأنّ اللّغة من خلال هذا المنظور تعني الطريقة أو الأسلوب الذي يتبعه الشاعر. و يرى "عز الدين إسماعيل" أنّه « ليس من المعقول في شيء بل ربما كان من غير المنطقي

أن تعبر اللّغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أنّ كلّ تجربة لها لغتها، وأنّ التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللّغة.»(4)

تأسيسا على ذلك فإنّ الشاعر مطالب بأن تكون لغته مرآة تنعكس فيها صورة عصره لأنّ الشاعر ابن بيئته، وأن تكون نابضة حيّة بروحه وإحساسه وواقعه، فمن خلال لغة الشاعر نستطيع أن نعرف مدى استجابته لظروف عصره، فنحن نعرف أنّ تجربة الشعر الجديدة قد مرّت بمراحل، وأنّ لكلّ مرحلة طابعها الذي يميزها تبعا للعوامل والمؤثّرات، كما أنّ لكلّ مرحلة ايجابياتها وسلبياتها. لكنّ الثابت في كلّ هذا أنّ الشاعر يجب أن يمتلك شعورا استثنائيا مفارقا لأحاسيس ومشاعر البشر العاديين، وللتّعبير عن ذلك الإحساس المفارق يحتاج إلى لغة مفارقة قوامها مفردات وصور ذات طاقة قصوى، تخبر عن شكل مغاير من الوعي الشعري، وعي مجاوز، بمعنى أنّ لغة التجربة الجديدة يجب أن تكون هي أيضا جديدة لا تجاور بين قديم متكلّس وجديد متوثّب، بل تتخطّى الأساليب المتوارثة لتشكّل مرجعيتها الخاصة رغم ما يكتنف هذه المغامرة من المخاطر المتصلة بغياب التنظير والتأصيل للتجربة المعاصرة. ونستطيع أن نتبيّن ذلك من خلال جملة من التمظهرات التي تكشف تفاوت مستويات اللّغة في القصيدة الجزائرية المعاصرة.

2- مستويات اللّغة في القصيدة الجزائرية الجديدة:

2-1- الضعف اللّغوي: لعلّ مشكلة التعامل مع اللّغة بوصفها أداة للتوصيل هي من أكبر المشكلات التي يعاني منها الشاعر العربي المعاصر، وإذا كانت هذه حال الشاعر العربي، فإنّ معاناة الشاعر الجزائري، الذي ظلّت تواجهه هذه المشكلة باستمرار، وبشكل حادّ، تصل حدّ التأزّم أحيانا بما أنّه كان يعيش في محيط مازال يعاني من مأساة الاغتراب اللّغوي، ويكافح في استماتة في سبيل تعريب الجماهير، ورفعها إلى مستوى المتلقي المتذوّق، يقول "محمد ناصر": « إننا نلاحظ هبوط مستوى اللّغة العربية، ولاسيما في أعمال الشعراء الشباب، الذين

دخلوا الميدان الشعري بعد الاستقلال، ولاسيما جيل السبعينات، فإنّ الناظر في هذه النصوص من جانبها النحوي أو الصرفي أو المعجمي، يأسف حقا لما يشيع في مفرداتها وتراكيبها من ضعف.»[5]

يقول "أبو القاسم خمّار"، فيما يكشف عن نثرية لا تتوافق مع المأمول من تفجير اللّغة في التجربة الجديدة:

إليك يا حبيبتي
إليك يا حقيقة
كشعرك الجميل
حقيقة جميل
كأنّه أشعة الأصيل
إلى عيونك التي أسميتها البحيرة
إلى عيونك الخضراء يا حبيبتي[6]

إنّ هذه اللّغة الفضفاضة الأقرب إلى النثرية لا ترتقي إلى مستوى الإضافة المرجوة من الثورة على النظام التقليدي للقصيدة، إذ ما الجدوى من وصف عيون الحبيبة بأنّها خضراء مباشرة بعد تسميتها بالبحيرة؟ إنّنا إزاء صورة ساكنة لا تكشف إلاّ عن علاقة شكلية، بينما المأمول في التصوير الشعري هو خلق صورة أو لوحة تشكيلية بلغة إيحائية تفجّر الطاقة التعبيرية الكامنة في الكلمات، ذلك أنّ الأساس الجمالي للصورة في الشعر الجديد يقوم على علاقات أجزاء اللّوحة التشكيلية التي تسهم في خلق وحدة القصيدة، وهنا مرّة أخرى سنواجه طبيعة اللّغة التي تصنع هذه الصورة، لذلك يفترض أن تكون لغة كثيفة وإيحائية على مستوى المفردة والعبارة، لغة كاسرة للمنطق اللّغوي ومبتكرة لصور ودلالات مبتدعة، وليست كما هي في الشاهد السابق: لغة إشارية فضفاضة تصف من الخارج موضوعا خارجيا لا امتداد له في التجربة الشعرية للشاعر، لا تفجير فيها للمعنى بسبب غياب البعد المجازي فيها، ما ينزل باللّغة الشعرية إلى مستوى غير شعري.

وبمستوى هذه اللّغة النثرية أيضا يكتب أحد شعراء الاستقلال، "إدريس بوذيبة"، حيث يقول مستحضرا روح الشاعر العراقي "بدر شاكر السيّاب" في رحلة في القطار إلى مدينة البصرة:

طوال الرحلة كان
يقاسمني غرفتي في القطار
يكتب شيئا ما
يطوي الأوراق تباعا
منشغلا(7).

فإذا كان الشعر يمثّل فعلا الشكل الأقوى للأدب والدرجة القصوى للأسلوب، فإنّ الفرق الأساسي بين الشعر وبين الأجناس الأدبية الأخرى يظهر بشكله الأجلى في الجرأة التي تستخدم بها اللّغة الوسائل المتاحة ضمن بنيتها، ما يمكّنها من تجاوز البعد الإبلاغي أو الإشاري إلى مستويات أرحب وأرفع من الإيحاء والدلالة الممكنة التي تتعدّد وتتجدّد مع كلّ قراءة، لكنّ الذي نعاينه في هذه القصيدة هو طغيان لغة السرد، حيث تغيّب شعرية الموقف وتنمحي الرؤيا إلاّ بما يشير إليه الفعل المضارع في لاحقة سردية بدل رؤيا شعرية أو بعد جمالي يستثير القارئ عبر تخمينات أو تأويلات للصورة أو الموقف الشعوري تزيد من حجم القراءات الممكنة للبعد الاستعاري للكلمات فيما يكشف الفقر البلاغي للكلمات، يقول:

سأقول لصاحب نزل (الزهرة) حيث أقيم:
– إني سأجدّد حجز الغرفة هذي
يوما آخر
عمرا آخر(8).

لكن هذا المستوى اللّغوي ليس سمة لغة كلّ الشعراء الذين كتبوا شعرا جديدا في هذه الفترة لأنّ الأمر يتعلّق بثقافة الشاعر، ومدى علاقته بالتراث العالمي

والجزائري، وأبو القاسم خمار نفسه قد تجاوز هذا المستوى بعد ذلك والتفسير، المحتمل لذلك أن البدايات صعبة دائما، وأنّ تخليد الثورة الجزائرية شعريا بالشكل الجديد كان هو هدف القصيدة وليس بناءها الفني وبعدها الجمالي.

أما جيل الاستقلال فإنّ مردّ ضعف حصيلته اللغّوية إلى حداثة التجربة الشعرية الجديدة نفسها والانقطاع عن الموروث الأدبي العربي وعيون المصادر، وحسب بعض النقاد فإنّ هذه الظاهرة مرضية ويمكن أن تزول مع قليل من الاكتراث «... إنّ أديبا لم يحفظ البحتري، وأبا نواس، وابن الرومي والمعري، وأبا تمام، والمتنبي، ولم يدرس الجاحظ، والأخطل، وابن قتيبة، وابن الأثير، وأبا الفرج ودعبلا، ... ونهج البلاغة، لا يمكن أن يكون شاعرا ولا كاتبا، وإن قرأ مليون رواية وكتاب أجنبي، وإن درس خمسين عاما أساليب الشعر والأدب الغربي.»[9]

وقد يكون سبب ذلك في الجزائر، التوجّه إلى قراءة الشعر اللّبناني أكثر من الشعر العراقي والمصري وحتى السوري «... و قد بات معروفا ما آل إليه الشعر الجديد من حيث مستواه اللّغوي في لبنان، وكيف شوّهت أصالته العربية النظريات الغربية الدخيلة التي أصبحت في المدّة الأخيرة تتعمد تجاوز قواعد اللّغة العربية من نحو وصرف، وبلاغة وعروض بدعوى التجديد المستمرّ.»[10]

يقول الشاعر "أبو بكر زمال" في قصيدته" أكتب بالظنّ":

الرحلة مُرّة في حنجرة الطريق
أصابعي ناي
وجيش من الكلمات
وهذا الانتظار –طاغيا– في الصحو
الآن يأتي أخي خاتما موته
يخيرني و لا يفيض[11].

إنّ كلمة "طاغيا" الموظفة على "الحالية" تبدو في هذا المقطع ثقيلة، وكان يمكن تلافي الثقل لو أنّ الشاعر قال:

وهذا الانتظار طاغ في الصحو.

وفي مقطع آخر:

هذا ما رصدت من أساي

وذلك تأويل ما تلبسني حين أفشيت سرّ ما لم أستطع عليه محوا

وتلك الهجرة رهينة بخطاي.(12)

فعبارة "ما لم استطع عليه محوا" لغتها ركيكة، لأنّها لا تعطي مدلولا جليا للمعنى، ولو بدت من خلالها محاولة لتمثّل التعبير القرآني.

وتقول الشاعرة "بوساحة مبروكة" في تقديم مسطّح لوضعها النفسي قبل تجربتها العاطفية الأولى – فيما يبدو–:

كنت وهما

كنت أحلاما حزينة

كنت آمالا سجينة

كنت شيئا مبهما.(13)

فبغضّ النظر عن ثقل تكرار الفعل الماضي الناقص"كان" والضمير المتّصل به، ما جدوى كتابة هذا الكلام النثري في شكل أسطر شعرية؟ ماذا كان يضير لو أنّها كتبت هذا الكلام كما يكتب النثر؟ هل الحداثة في الشعر أن تكتب أي كلام في شكل أسطر بدل فقرة؟ هل يمنح القصيدة صفة الحداثة شكلها أم محتواها الذي يضيق عن الشكل التقليدي فيدفع بالشاعر إلى نظام أكثر رحابة لا تتوقف فيه الكلمات ما لم يتوقف الشعور؟

ومرّة أخرى تقول بما لا يمكن اعتباره إلاّ مجاراة للّغة طلبا للقافية ولا يحفظ للشعر منه إلاّ وزنه بسبب هذه المباشرة في التعبير وغياب التكثيف الشعري:

التقينا..

ولقانا يا صديقي

– مثلما تعلم– صدفة

أي وجد

أي شوق

أي حب

أي لهفة؟؟[14]

ولسنا ندري بعد ذلك لماذا توقفت التساؤلات، فقد كان يمكن أن تضيف في أسطر أخرى– مجانية–: أي عشق/ أي بوح/ أي عبق/ وهكذا دواليك...

إنّ لغة الشعر يجب أن تكون لغة منزاحة عن معايير التحديد الإشاري، وهذا ما يجعلها أرقى مستويات اللّغة، فكلّما تمّ خرق المعايير أو حدث الانزياح عنها بالقدر الأعلى في التعبير، قلّت إشاريتها، وازدادت درجة إيحائها، واقتربت من جوهر وظيفتها في التعبير الشعري، وهذا ما تفتقر إليه لغة الشواهد السابقة.

2–2– شعرية اللّغة البسيطة: يسعى الشاعر المعاصر للوصول إلى قلوب المتلقين بغرض التأثير في وجدانهم، ويستعمل لذلك الغرض لغة متطابقة مع واقع الحياة المعاصرة، وتعمّد الكلمات والتعابير ذات الحيوية الخاصّة لأنّها حاضرة في وجدانهم، حيّة على ألسنتهم، وليست منحوتة في دواوين الشعراء القدامى أو مستعارة من المعاجم اللّغوية القديمة.

لقد حرص الشعراء المعاصرون على استخدام لغة بسيطة في التعبير عن مشاعرهم، وحافظوا في الوقت نفسه على اللّغة العربية السليمة القواعد « ومن جهة أخرى فإنّ جيل السبعينات الذين بالغوا في الأخذ بالنظرية القائلة بأن لغة الشعر يجب أن تكون كلغة الحديث اليومية، تأثرا بدعوة الشاعر الانجليزي "إليوت" ومن طبق هذه النظرية من الشعراء المحدثين مثل صلاح عبد الصبور.»[15]

وقد سعى الشعراء الجزائريون الشباب لتمثّل هذه النظرية التي ترى أنّ كلّ الكلمات شعرية إذا تمّ توظيفها بشكل يفجّر طاقاتها التعبيرية و الإيحائية، ويبدو ذلك من أبرز الجوانب التي تفوق فيها "فاتح علاق" في قصائده الجديدة، إذ أنّنا نلاحظ اقتراب لغته من الذوق المعاصر، وهي تنساب في تعابير لا تكلّف فيها ولا

تصنّع، تتوسّل بمفردات الكلام اليومي والعادي من أجل التعبير شعريا عن الموقف والحالة الشعورية:

أجول في المدينة الجديدة
أدخل في أعماقها
لعلني أصبح من عشاقها
لكنها تصدني وتغلق أبوابها
وكلما حاولت أن أمسكها
أخرجني حجّابها.[16]

هذه المسحة من اللّغة العادية تغلب على كامل ديوان الشاعر في معجم شعري بسيط، ينبض واقعية وسلاسة، وهي تراكيب ذات حسّ فنّي رفيع من الحياة اليومية، دون أن ينزل إلى لغة سوقية كما يفعل بعض شباب شعراء اليوم، الذين يضعون أمامنا شعرا مكتوبا بلغة نفهمها كمواطنين وليس كنقاد. والواقع أنّ مبالغة الشعراء المعاصرين في استثمار نظرية "إليوت" قد جرّدت التجربة عند الكثير من الشعراء من أهمّ عناصر العمل الشعري، وهو شاعرية اللّغة، وكثافة الدلالة.

فقد أصبحت لغة الشعر نثرية باهتة، تكاد لا تتميّز عن لغة السوق في شيء حتى « دخلت من هذا المنفذ إلى قاموس الشعر الجزائري المعاصر مفردات عامية و تراكيب غير شعرية، حتى فقد كثير من الشعراء حسن التفريق بين مفردة عربية فصيحة وأخرى عامية سوقية ممّا جرّ أغلبهم إلى الوقوع في بعض السلبيات في لغتهم، ومن ذلك لجوء بعضهم إلى إدخال المفردات العامية داخل الجملة الشعرية، وقد تكون ذات أصل فرنسي من ذلك: الشيك، البنك، الموضة، الفاتورة، التكنولوجيا.»[17] وهي كلمات حديثة دخلت من طول احتكاك الجزائري بلغة المستعمر الفرنسي.

بينما تتطلّب التجربة الجديدة أن تكون الكلمات بسيطة لكنّ التركيب يجعلها ذات مدلول إيحائي، يتفجّر فيها المعنى عبر سياق تركيبي متميّز يعطي للكلمات مدلولا شعريا يختلف من تركيب لآخر. يقول عمار بن زايد:

وقاتلنا الزمان البغل...

مرغناه في الوحل

وفي الماء...

وفي الرمل...[18]

إنّها لغة بسيطة، أقرب إلى المتداول اليومي من كلام الناس، ولعلّ الشاعر "عمار بن زايد" تعمّد استخدام هذه اللّغة البسيطة جدا ليعبّر عن واقع الجزائريين، لكنّ ذلك أصاب تجربته الشعرية بالهلهلة في بعض القصائد الموغلة في استخدام الكلمات استخداما عاديا دون أن يكون لها أثر جمالي.

كما أنّ استخدام اللّغة الدارجة تعدّى المستوى الإفرادي إلى إدخال مقاطع كاملة من الأغاني والمرويات الشعبية. ولعلّ الأجدر« ألاّ يتدنّى الشاعر إلى استخدام لغة عاميّة يستمدّ مفرداتها وتراكيبها من لغة الحياة اليومية كما تدعو بها مجلة شعر وعلى رأسهم يوسف الخال.»[19] وكذلك ألاّ يترفّع كثيرا ابتغاء لغة غريبة عن العصر تفاصحا، كما يصّر على ذلك بعض المحافظين، فعلى الشاعر المعاصر أن يتّخذ بين النظريتين المتطرفتين أسلوبا وسطا باستخدام لغة تتواءم مع التجربة « فإنّ دور الشاعر الأصيل هو أن يترفّع بلغة الكلام بدءا ممّا سمعته أذناه من تراكيب ونبرات، وأنغام، وإيقاعات، ثم يزيدها شحذا وصقلا، ويزيدها تركيزا وشحنا، وبهذا تصل كلمات اللّغة في الشعر أقصى غناها... »[20]

وإذا كانت الدعوة إلى تبسيط الخطاب الشعري التي وصلت مع رواد الشعر العربي الحديث في المشرق العربي إلى درجة استعمال اللّغة الدارجة ما يبرّرها بحكم انسجامها مع الثورة على كلّ ما اعتبروه من أسباب تخلّف الأمة، بما فيها أشكال التعبير المتوارثة، فإنّ تبسيط لغة الشعر في الجزائر تبدو بلا مبرّر لأنّها

كانت في بدايتها، إلاّ أن تكون تقليدا أو ركوبا لموجة تفكيك البناء التقليدي للقصيدة وانتهاك القواعد اللّغوية أو إهمالها وغيرها ممّا صاحب تجربة جماعة "شعر" من مظاهر الخروج على تقاليد القصيدة العمودية وحتى على متطلّبات قصيدة التفعيلة ضمن تجربة كتابة "قصيدة النثر"، لذلك يجد القارئ نفسه إزاء كلمات منهكة من الاستخدام العادي بفعل اقتيادها إلى ما يقترب أكثر من النثر لولا الوزن العروضي.

2-3- استخدام الكلمات البذيئة: ينزل المعجم الشعري عند بعض شعراء الاتجاه الجديد أحيانا إلى استخدام كلمات بذيئة تنتمي إلى أجواء الرذيلة والانحراف، وتتجرأ في الإفصاح عن الرغبات الجنسية المكبوتة، وتعابير تتنافى مع سموّ الشعر ومثاليته، وينحطّ معجمهم الشعري إلى استخدام ألفاظ السباب والشتيمة في أسلوب يتجاوز كلّ حدود اللّياقة والأدب مستخدمين تعابير تثير الاشمئزاز، والنفور في نفوس المتلقين.

وعلى رأي "محمد ناصر"« فإنّ لغة الشعر يجب أن تبقى لغة مثالية متسامية حتى وهي ترتبط بالواقع، أمّا النزول بها إلى أن تصبح لغة سوقية فإنّه يفقدها كثيرا من خصائصها الجمالية، لأن المفردة تستمدّ أساسا من عمق الفكرة، وتلميح الصورة وصدق الإحساس، وذلك ما يعين الشاعر على تقديم تجربة حيّة نابضة.»[21]

يقول "عمار بن زايد" في قصيدته "اللّيل يرفض السكوت"، يهجو الرئيس المصري الأسبق "أنور السادات" بعد توقيعه اتفاقية" كامب ديفيد":

حاق الخطر
هذا صقر
يفتح فكيه
ويجري في كواليس الضجر
والبيع والشراء والحلم للقذر

والخطب المومسة
تفتح ساقيها أمام الحاضرين راغبة...
من يشتري هذه النهود العاهرة
من يشتري؟
ويسقط الدولار فوقها كأوراق الخريف العاصف
ويركع المرتدّ يهذي: للنّهود الفائزة
أرهن شعبي، وأبيع القاهرة.(22)

إنّها قصيدة تمثّل المدى البعيد من السّخط والرفض اللّذين وصل إليهما الإنسان العربي بسبب بيع بعض ولاة الأمور لقضايا الأمّة، يكشف عن ذلك هذا الأسلوب الشعري الذي لا يتورّع في توظيف كلمات تنتمي إلى مستوى لغة المجتمعات الخلفية والطبقات الاجتماعية الرابضة في قاع المجتمع وذلك بدعوى تفجير اللّغة، واختراق جدارها، وهذا يوضّح مدى تأثير "نزار قباني" و "مظفر النواب" في شعر هؤلاء الشعراء، ولا يشفع لها أبدا أنّ ذلك كان وضعا عاما عاشه كلّ العرب في تلك المرحلة، وأنّ الشاعر جزء من شعبه ومن أمّته، يعبّر عن رؤاها وينقل آمالها ورغباتها، وإلاّ تحوّلت رؤيا الشعر إلى رؤية الشارع بدعوى المطابقة بين شعور العامة والتعبير الشعري، وإن كشف التاريخ بعد ذلك خونة آخرين أشدّ وطأة على أوطانهم ممن خانوا نصر العبور، لكن لا الشعر ولا النثر كشف حجم خيانتهم.

ويقول "إدريس بودية" في حشد للرموز التي لا تستبين الجدوى منها خارج مقابلة النقائض والكلمات البذيئة:

ياحنين الروح لهتافات الربابة
"بنيلوب" تمتطي البرق،
وتسخر من وطاويط الإمامة،
بيننا كانت أوراق "أبي حيان"

تتلظّى كالملح الأزرق فوق النار
كان "أبو نُواس" يُدابِرُ "رامبو" عند العصر
ويقابل غلمان القصر
مابين المغرب والفجر.[23]

الحقيقة أنّ هذه اللّغة لا ترتقي إلى مستوى الشعر، إنّها لغة أقرب إلى لغة أكثر الأجناس النثرية إيغالا في تصوير حياة المجتمعات الخلفية وقاع المجتمع، أما ما يميّز لغة الشعر في الأساس المباشر فهو الطريقة المبتدعة التي يستعمل بها الشاعر اللّغة، حيث تمكّنه تلك الطريقة من اكتشاف علاقات جديدة بين الوحدات اللّغوية على صعيد التركيب في التعبير الشعري، ممّا ينتج عنه معنى مبتكرا مثيرا ومفاجئا يولّد الدهشة لدى القارئ حين ينتبه إلى جدّة العلاقات بين الكلمات والأثر الدلالي الناتج عنها.

2-4- توظيف الكلمات الدخيلة: يشيع في الشّعر الجديد استخدام بعض التعابير، والتراكيب اللّغوية التي لا تمتّ إلى الواقع الجزائري المسلم بصلة، ونعني بها هذه التراكيب التي دخلت الشعر العربي المعاصر تأثّرا ببعض الشعراء الروّاد الذين يستخدمون الرموز المسيحية في تعابيرهم، مثل: الصلب، الفداء، الخطيئة، والواقع أنّ المرء ليتساءل عن انصراف الشعراء الجزائريين، وهم مسلمون إلى الرموز المسيحية دون الإسلامية مع أنّ التراث العربي الإسلامي ثريّ والتاريخ الجزائري القديم زاخر، وفي القصص الشعبية مادّة خام يمكن أن يستخرج منها الشعراء الرموز والصور.

وذلك رغم أنّ أبسط مثقف يعرف التاريخ المسيحي، ودوره في استعمار الجزائر استيطانيا، ومحاولاته لتنصير المسلمين وغزوهم فكريا « ونحن لا ننكر أنّ هذه الرموز ملك للبشرية جمعاء شأنها شأن غيرها من الديانات والثقافات الإنسانية الأخرى، وعلى الشاعر أن يكون منفتحا على هذه التجارب، مستفيدا منها، ولكن

الذي ننكره هو الانسياق وراء هذه التعابير عن تقليد ومحاكاة لبعض الشعراء الرواد والزجّ بها في تجاربهم دون وعي أو تعمق.»[24]

إنّ مجاراة أساليب الرواد لا يجب أن تنسينا طبيعة المتلقي والقارئ المفترض، فإذا كان ذلك مسوّغا في المجتمع الذي ينتمي إليه "السيّاب" أو "أدونيس" أو حتى "صلاح عبد الصبور" فإنّ المجتمع الجزائري، والقارئ الجزائري بشكل خاصّ لا يرى أيّ ضرورة تعبيرية تتطلّب توظيف "الصلب" كما في قول "إبراهيم صديقي" في قصيدته "إلى أبي نواس"، فهل يعرف الجزائريون أبا نواس أم هل يعرفون ثورته على تقاليد الشعر العربي وألم السير وحيدا في سبيل الثورة والتغيير، أو في سبيل الإقلاع عن الذنوب والمنكرات؟ ماذا يعرف القارئ الجزائري العادي عن أبي نواس الذي ورد في حقّه هذا الوصف:

كم مرّة كنت مصلوبا على وجع.[25]

ويقول "إدريس بوديبة":

نوارس كل الموانئ

ب"جان دارك" كلّ مساء

تقيم مآدب للحزن والانتحار

على شرف العالم المحتضر

وأقبل بالصلب... بالشنق...

فوق جدائلك المستباحة

على أن أمارس بوحي وأرح.[26]

فإذا كان مبرّر استخدام اسم "جان دارك" هو أنّه شاطئ أو ميناء بمدينة الشاعر، فإنّ استخدام كلمة "الصلب" يبدو بلا ضرورة فنية مادام الموت هو مصير المشنوق، والكلمتان بمعنى واحد في هذا السياق.

يمكن للمرء أن يتكلّم ويطيل الكلام في الأشياء الجميلة أو في الأمور التي يراها موفقة بفضل قدرة الشاعر على تمثّل الحدث وعلى تصوير الموقف الشعوري،

فيقول عن الجميل كيف هو جميل، وعن مظاهر التوفيق في إسباغ الحالة الشعورية على الحدث الموضوعي بحيث يبدو الشاعر بقدر ما هو يصف حدثا خارجيا بقدر ما يبدو وكأنّه يتغنى بذلك الحدث، أمّا وأن يبقى الحدث خارجيا وموصوفا من الخارج، فهذا أقرب إلى النثر منه إلى الشعر، لا يتطلّب تعمّقا في تحليل الحالة الشعورية بقدر ما يختزل القول في غياب البعد الجمالي في هذا التعبير.

2-5- المحاكاة والاقتباس: التأثير والتأثر حالة طبيعية بين الآداب العالمية، ولا ينقص من قيمة أي شاعر تأثّره بمن سبقه أو عاصره، ولكنّ التأثّر غير المحاكاة والمحاكاة غير الاقتباس.

من الظواهر اللاّفتة للنّظر في بعض الدواوين المعاصرة وجود جمل شعرية معروف أصحابها من الشعراء الكبار سواء أكانوا قدامى من فحول الشعراء، أم محدثين، وأنّ بروز هذه الظاهرة بهذا الحجم الكبير في الشعر الجزائري المعاصر جعل الشباب الواعي يدرك خطرها، ممّا دفع بالبعض إلى أن يوجّه نداء حارا إلى زملائه الشعراء الشباب ليقول لهم« آن الأوان للبحث عن الجذور الحقيقية لكلمتنا الشعرية حتى نشتمّ رائحة تربة هذا الوطن، وهذا لن يتأتّى إلاّ بالعودة إلى ثقافة هذا الشعب، وتراثه الأصيل عن طريق الفهم والاستيعاب.»[27]

وقد سمع "فاتح علاق"- فيما يبدو- هذا النداء، وهاهو يحاكي:

نحن البلايا لا تسل عنا كم ظالم فينا له مكر.[28]

من قول الأمير عبد القادر الجزائري:

نحن الملوك فلا تعدل بنا أحدا وأي عيش لمن قد بات خفر.

ويقول في مقطع آخر متأثرا بأبي نواس في قصائده الخمرية:

أشربها معتقة أشرب

الفأر بساحتنا يلعب.[29]

ويقول أيضا في قصيدة أخرى عنوانها "رؤيا":

يقبل ليل

ويقضي على البعد ليل

ظهري روم و بطني روم

على أي جنب أميل.(30)

فهذه العبارة مأخوذة لفظا ومعنى من المتنبي في قوله:

وسوى الروم خلف ظهرك روم فعلى أي جانبيك تميل؟

والحقيقة أنّه حتى إذا كان التأثر بالقصيدة المشرقية بهذا الحجم « فإنّ هذا الأمر لم يكن عائقا أمام ظهور لغة تتميّز بواقعيتها وتنبع من عمق الظروف التي اجتاحت البلاد، ولا بدّ أن نوضّح هنا بأنّ بعض الأعمال الشعرية استطاعت أن تبرز الوجه الحقيقي للواقع الجزائري الحالي من خلال قاموسها الشعري.»(31)

فقد دخلت مفردات جديدة وارتبطت بالتجارب المختلفة حسب الظروف والحالات النفسية والشعورية للشعراء، كما في ديوان" الظلال المكسورة" لـ"إدريس بوديبة"، حيث نجد:

لشوارع "بونة" أخاديد في القلب،

فتنة أعراس الصيف.(32)

وكذلك ديوان "رصاص و زنابق" لـ"عمار بن زايد" الذي يستخدم فيه كلمات مأخوذة من عمق الواقع الجزائري: (الحية الرقطاء، البيع والشراء، الدينار، أرض البطولات، دماء الفقراء، المدينة، الغاز، الزلزال، الأوراق، اللّعبة، المهزلة...)(33) وهي مفردات تعكس تدهور الواقع السياسي الجزائري وانحطاط المستوى الاجتماعي في جزائر ما أقامت إحدى أعظم الثورات في التاريخ المعاصر من أجل أن تكون على هذه الصورة المناقضة لكلّ الآمال.

- **خاتمة**

رغم ما يوحي به الشكل الشعري الجديد للقصيدة الجزائرية من ممارسات إبداعية انقلابية على الشكل التقليدي تكشف بعض مظاهر البعد الاجتماعي

الشمولي الذي قامت عليه أسوة بنظيرتها في المشرق العربي، إلا أنها لم تستطع أن تتجاوز سعة الانتشار ودرجة التأثير اللتين عرفتهما القصيدة العمودية، لذلك لم تنتج هذه التجربة الجديدة أعمالا بحجم ما أنتجته القصيدة العمودية أو بقيمتها، ولم تقدّم للقراء أسماء شعرية بالقيمة الإبداعية لعبد الكريم العقون أو مفدي زكرياء أو محمد العيد آل خليفة.

– لا يبدو في القصيدة الجزائرية الجديدة في بدايتها خاصة أنّ هناك تمثّلا واضحا للأسس والمفاهيم التي قامت عليها تجربة الشعر الجديدة، لذلك بدا الأمر كأنّه مجرّد بعثرة لعمود الخليل أدت إلى تغيّر في الشكل الخارجي للقصيدة أكثر ممّا هو رؤية جديدة وحركة كبيرة تشهدها الحياة في عمومها وليس في طريقة كتابة الشعر فقط، وذلك راجع في تقديري الشخصي إلى أن الشعراء الجزائريين لم يعيشوا معاناة ابتداع هذا الشكل الجديد، ولم يكونوا قد شعروا بضيق الشكل القديم على احتواء تجاربهم الشعورية، وكلّ ما في الأمر أنهم وجدوا شكلا جديدا فكتبوا على منواله دون تمثّل لفلسفته أو بعده الاجتماعي أو أساسه الجمالي، لذلك تبدو تجارب شعراء فترة الثمانينات والتسعينات الذين تعرّفوا على طبيعة التجربة وفلسفتها أنضج من مثيلاتها في الستينات والسبعينات.

– لم ترق لغة القصيدة الجزائرية الجديدة في كثير من نماذجها (على الأقل ما تمّ تحليله في هذا المقال) إلى مستوى التفجير الذي تتحرّر فيه الكلمات من قيد دلالتها المعجمية ومعناها العام إلى أبعاد دلالية وإيحاءات معنوية خاصة يؤسسها الشاعر خارج منطق اللّغة القاموسية بما يكشف عمق التجربة والرغبة في خلق مرجعية شعرية مجاوزة لمرجعية المعجم والاعتيادي.

– يمكن تفهّم بعض مظاهر الضعف اللّغوي في القصيدة الجزائرية الجديدة حين يتعلّق الأمر بالرعيل الأول من رواد هذه التجربة بحكم عيشهم ردحا من الزمن في كنف الاستعمار والتضييق على اللّغة العربية والثقافة العربية وهو ما وسم الوضع اللّغوي العام في الجزائر بالضعف والترهّل، لكنّ ذلك غير مبرّر وغير مفهوم

بالنسبة إلى شعراء بدأوا الكتابة في زمن الاستقلال مع توفّر إمكانات جديدة للقراءة والاطّلاع على عيون المؤلفات التراثية والنماذج الراقية في الشعر العربي الحديث.

الهوامش والإحالات:

1- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت/ لبنان1985، ص 313.

2 – عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه، دار النشر المصرية، ط3، القاهرة/ مصر 1965، ص38.

3 – نازك الملائكة، مجلّة الآداب (البيروتية)،ع10، أكتوبر، لبنان 1971، ص12.

4- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة، بيروت/ لبنان 1972، ص359.

5- المرجع نفسه، ص174

6- أبو القاسم خمار، ديوان ربيعي الجريح، دط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دت. الجزائر، ص21.

7- إدريس بودبية، ديوان الظّلال المكسورة، ط1، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة/الجزائر2008، ص151.

8- المصدر نفسه، ص175.

9- إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، دت. بيروت/ لبنان، ، ص 113.

10- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت/ لبنان1972، ص250.

11- أبو بكر زمال، هامشات غبار الكلام، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2001، ص77.

12- المصدر نفسه، ص95.

13- بوساحة مبروكة، ديوان براعم، دط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1968، ص44.

14- المصدر نفسه، ص45.

15- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر العربي، القاهرة 1971، ص39-44.

16- فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر 2001، ص 16.

17- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص372.

18- عمّار بن زايد، رصاص و زنابق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، ص19.

19- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت1972، ص275-290.

20- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مرجع سابق، ص115.

21- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص394.

22- عمار بن زايد، رصاص و زنابق، مصدر سابق، ص07.

23- إدريس بوديبة، ديوان الظّلال المكسورة، مصدر سابق، ص20

24- ناصر بن محمد، الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص399.

إبراهيم صديقي، ديوان الجاحظية، جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر، منشورات

25- التبيين، الجزائر 2007، ص197.

26- إدريس بوديبة، الظلال المكسورة، مصدر سابق، ص62.

27- محمد زتيلي، جريدة الشعب، ع(25|01|1981)، الجزائر

28- فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، مرجع سابق،ص100.

29- المصدر نفسه، ص103.

30- المصدر نفسه، ص47.

31- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص411.

32- إدريس بودیبة، ديوان الظلال المكسورة، مصدر سابق، ص173-174

33- عمّار بن زايد، رصاص و زنابق، مصدر سابق، ص23.

ثبت المصادر والمراجع:

- **المصادر:**

1- أبو بكر زمال، ديوان هامشات غبار الكلام، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر 2001.

2- أبو القاسم خمار، ديوان ربيعي الجريح، دط. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دت. الجزائر.

3- إدريس بودیبة، ديوان الظّلال المكسورة، ط1، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة/الجزائر 2008.

4- بوساحة مبروكة، ديوان براعم، دط. المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1968.

5- ديوان الجاحظية، جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر، منشورات التبيين، الجزائر 2007.

6- عّمار بن زايد، ديوان رصاص و زنابق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983.

7- فاتح علاق، ديوان آيات من كتاب السهو، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر 2001.

- **المراجع:**

8- إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، دت. بيروت/ لبنان.

9- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت/ لبنان1972.

10- عز الدين إسماعيل، الأدب و فنونه، دار النشر المصرية، ط3، القاهرة/ مصر 1965.

11- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار العودة، بيروت/ لبنان 1972.
12- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر العربي، القاهرة/ مصر 1971.
13- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت/ لبنان1985.

رموز المرأة في الشعر الجاهلي

د. فريدة بن عاشور

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

الملخص:

انصب اهتمام الشعراء الجاهليين بالحديث عن المرأة والتغني بجمالها،وقد تميزت تشبيهاتهم بالنمطية والتواتر حتى غذت تلك المواصفات تقليدا فنيا يحتذيه الشعراء.وقد بحث الدارسون هذه القضية وقالوا بأن الشاعر الجاهلي لا يصف المرأة/الواقع وإنما يصف المرأة/المثال، وأن تلك التشبيهات لها أبعاد دينية وأسطورية موغلة في القدم.

والشاعر الجاهلي، في إطار حديثه عن جمال المرأة اتخذ لها رموزا حين أقام صلات مشابهة بين المرأة وغيرها من الموجودات فشبهها بالشمس وبالغزال وبيضة النعام وغيرها. وتسعى هذه الورقة البحثية للوقوف على رموز المرأة في الشعر الجاهلي بغية الإجابة على جملة من التساؤلات منها:

– لماذا النمطية في وصف المرأة؟

– ما هي الرموز التي اتخذها الشعراء في وصفهم للمرأة؟

– ماسبب تواتر هذه التشبيهات؟

الكلمات المفتاحية: رموز – الشعر الجاهلي– التشبيه– الأبعاد الدينية والأسطورية.

The symbols of women in pre - Islamic poetry

Summary:

The pre-Islamic poets focused on this issue of woman and on eulogizing her brauty, their metaphors were characterozeb by standardization and frequency till these specifications became an artistic tradition to be fommowed by other poets.

The scholars focused on this issue and said that the poet before Islam does not describe woman / reality, but describes the woman /

example, and that these isotopes have ancient religious and mythical dimensions.

The pre-Islamic poet, when speaking about the beauty of women, took symbols and he he forged similar ties between woman and other assets, he compared her to the sun, the deer, the ostrich eggs and other things.

This paper seeks to identify the symbols of women in poetry before Islam in order to answer a number of questions, such as:

- *Why this typical in the description of woman*
- *What are the symbols taken by poets in the description of women?*
- *Why is this simulation of these comparaisons?*

Keywords: Symbols - pre- Islamic Poetry - Religious and Mythical Dimensions

رموز المرأة في الشعر الجاهلي

شغل الحديث عن المرأة والتغني بجمالها مكانا بارزا في دواوين الشّعر الجاهلي،وقد أسهب الشعراء في حديثهم عن المرأة،حتى لا نكاد نجد قصيدة تخلو من الحديث عنها، وإنّ أكثر ما تناوله الشّاعر الجاهلي في هذا الجانب هو وصف المرأة والتغني بجمالها. فالعرب لم يكونوا بعيدين عن الاحساس بالجمال وإدراكه،والحقيقة هي أنّهم أدركوا الجمال وتذوقوه في الطبيعة والمرأة وفن القول[1].

ولإبراز هذا الجمال أكثر كانوا يشبهون المرأة بأجمل ما وقعت عليه أبصارهم،محاولين بذلك الوصول إلى المثال الأعلى للجمال،وباستقرائنا للشّعر الجاهلي نجد أنّ الشّعراء قد شبهوا المرأة بالشّمس والغزال وبيضة النعام والدرة وغيرها.

لقد كثرت هذه التشبيهات وتواترت وصارت تقليدا فنيا متوارثا احتذاه الشّعراء واستحسنه المجتمع وصار الخروج عنه خروجا عن المألوف. وإننا نتساءل أمام هذه الظاهرة:لماذا أقام الشاعر الجاهلي هذه التشبيهات؟ ولماذا تكرّرت لدى الشّعراء وبنسق متشابه؟وما هي أبعاد هذه التشبيهات؟

اعتمد الشعراء في إبراز جمال المرأة على التشبيه، والتشبيه يضرب في أعماق الوجود الإنساني وتردّد المشبّه والمشبه به يدلّ على وجود علاقة رمزية تكون أبعد من العلاقة الظاهرة بين الطرفين[2].

وعليه فتشبيه المرأة بالشّمس والغزال والبيضة والدرة ليس من باب المصادفة فقط،بل لتوفّر وجه الشبه القائم بين المشبه والمشبه به من جهة،ولما لهذا التشبيه من بعد رمزي من جهة ثانية، فهذا الشعر الجاهلي الذي احتضن هذه التشبيهات يحاكي نماذج أقدم منه عهدا وألصق بالدين القديم الذي عبدت فيه الشّمس ورموزها المقدسة[3].

يرى علي البطل أنّ الأرض لم تكن لها قيمة في الحياة الاقتصادية للعرب خاصّة في مرحلة التبدي فاتجه العرب للكواكب واتخذوها آلهة فعبدوها وكانت الشّمس أهمها،ثم جعلوا لها رموزا مقدسة على الأرض منها: المرأة، النخلة،الحصان، الغزال...الخ[4]. وفيما يأتي سنقف مع بعض هذه الرموز التي ارتبطت بوصف المرأة والحديث عن جمالها.

1-المرأة /الشّمس:

إذا كانت الشّمس في الدين القديم قد حظيت بالعبادة فإنّ رموزها قد حظيت بالتقديس،وقد خلع العرب صفة الأمومة على الشّمس فاعتبروها الإلهة الأم ثم جمعوا الصّور المختلفة الممثلة للأمومة والخصوبة فانتقوا الغزالة والحصان من الحيوان، والنخلة من النبات،والمرأة من الإنسان وجعلوها رموزا مقدسة للشّمس[5]. وإن كان العرب قد عبدوا الشّمس باعتبارها الإلهة الأم التي تهب الحياة،أي قدّسوا فيها الأمومة،فإنّ رموز الشّمس أيضا تحمل معنى الأمومة، أي أنّ لها القدرة على منح الحياة.

عقد الشّاعر الجاهلي صلة مشابهة بين المرأة والشّمس فشبّهها بها في اللّون[6] والإشراق والضّياء. ويذكر نصرت عبد الرحمان أنّ صورة الشّمس تتضمّن ثلاثة

عناصر هي:العنصر الجمالي،والعنصر الحيواني،والعنصر الإلهي[7]. ففي العنصر الجمالي تبدو الشّمس بلونها الأبيض المثل الأعلى للبياض، هذا اللّون الذي يشع الضّياء والإشراق انتقل إلى المرأة رمز الشّمس، وبات تشبيه المرأة بالشّمس من التشبيهات المتداولة بين الشعراء.

قال امرؤ القيس:

بَرَهرهة، كالشمس في يوم صحوها تضيئ ظلام البيت في ليلة الدجى[8]

فالشاعر شبّه المرأة بالشّمس واختار لها جوا صحوا لتكون أكثر ضياء وإشراقا، أمّا النابغة فاختار الوقت الذي تكون فيه الشّمس أحسن ما تكون وهي أيام طلوع السعود فقال:

قامت تراءى بين سجفي كله كالشّمس يوم طلوعها بالأسعد[9]

وقال واصفا المرأة بالبياض ومشبها بالشّمس:

بيضاء كالشّمس وافت يوم أسعدها لم تؤذ أهلا ولم تفحش على جار[10]

وفي العنصر الجمالي تكون الشّمس مانحة للجمال،قال طرفة بن العبد:

ووجه كأنّ الشّمس حلّت رداءها عليه نقيّ اللّون لم يتخدّد[11]

كما أنّها تستبدل ثنايا المرأة بثنايا كالبرد الناصع كما في قوله:

بدلته الشّمس من منبته بردا أبيض مصقول الأشر[12]

بالإضافة إلى التشابه بين المرأة والشّمس في الضّياء والإشراق، فإنهما تتشابهان في اللّون الذي يجمع بين البياض والاصفرار. قال الأعشى:

بيضاء ضحوتها وصفـ ـــراء العشية كالعرارة[13]

فهو يخبرنا أنّ صاحبته تكون بالضحى بيضاء ثم يميل لونها إلى الاصفرار بالعشي،وهذا الاختلاف في اللّون يرجعه الجاحظ إلى أنّ ((المرأة الرقيقة اللّون يكون بياضها بالغداة يضرب إلى الحمرة وبالعشي يضرب إلى الصفرة))[14]. ويبدو أنّ هذا التغير في اللّون مرتبط بالشّمس،ذلك أنّ الشّمس بالغداة تكون في أشّد توهجها، بينما يميل لونها مساءً إلى الاصفرار وبذلك يتغير لون المرأة بتأثير الشمس. وقد أرجع بعضهم اصفرار لون المرأة في وقت العشي إلى التطيب[15]، في حين ذهب بعضهم إلى أنّ المرأة ذات البشرة الرقيقة واللّون الصافي تتلوّن بلون الهواء الذي يصفرّ عند المساء ويزهر عند الشروق[16]، وهذه هي الشّمس في تغير لونها،وكأنّ المرأة هي الشّمس ذاتها.

وإذا كانت المرأة رمزا مقدّسا من رموز الشّمس الإلهة الأم فإنّها وُصفت بالصّفات التي تؤهلها لتكون أما. والمعيار الذي وجب توفره في المرأة هو معيار البدانة،إذ إنّ الشّعراء يجمعون على تصوير المرأة ممتلئة الجسم.فهذا طرفة يصفها ضخمة الجسم فيقول:

بادن تجلو إذا ما ابتسمت عن شتيت كأقاحي الرمل غر[17]

وأنّ جسمها متراكم من كثرة امتلائه باللّحم:

وإذا قامت تداعى قاصف مال من أعلى كثيب منقعر[18]

وقال النابغة:

محطوطة المتنين غير مفاضة ريا الروادف بضة المتجرد[19]

إذ يصفها بأنها ضخمة العجيزة ممتلئتها،وفي ذلك إشارة إلى امتلاء الجسم وبدانته.وهو الأمر ذاته الذي ذهب إليه الأعشى فجعل صاحبته بدينة حيث وصفها بأنها عظيمة الوركين وذراعاها ممتلئان باللّحم فقال:

هركولة، فنق، درم مرافقها كأنّ أخمصها بالشوك منتعل[20]

لقد رأى شعراء العصر الجاهلي أنّ من تمام جمال المرأة أن تكون بدينة،حيث يتصف جسمها بالامتلاء فتحقّق البدانة بُعدها الجمالي والصّحي أيضا.

ولم تكن البدانة ذات قيمة جمالية فحسب وإنما ذات قيمة وظيفية أيضا،ذلك أنها تؤهل المرأة لتكون أما.إنّها الصّفة التي قُدست لأجلها واعتبرت رمزا للشّمس بفضلها،وبالتالي وجب على المرأة أن تتصف بها إذ((من كمال صورة المثال المعبود أن يكون متصفا بالصفات التي تؤهله لأداء الوظيفة التي عبد من أجلها))[21].

ولأنّ المرأة اتخذت رمزا للشّمس بجامع الأمومة،فإنّ هذه الصورة الدينية تحوّلت إلى قوالب فنية يحتذيها الشّعراء عند حديثهم عن المرأة فيجمعون لها صفات الخصوبة والأمومة التي ارتبطت بالشّمس في الدين القديم[22]. ولإظهار صفة الخصوبة والأمومة في المرأة فإنّ الشّعراء استحضروا لها الأوصاف التي تدلّل على ذلك فوصفوها في أغلب الأحيان أماً حينما شبهوها بالغزالة المُطفلة الحانية على طفلها.قال زهير بن أبي سلمى:

قامت تراءى بذي ضال لتحزنني ولا محالة أن يشتاق من عشقا

بجيد مغزلة أدماء خاذلة من الظباء،تراعي شادنا خرقا[23]

فهي تهتم برعاية طفلها الذي لم يقو على المشي بعد لصغره وضعفه.

وقال الأعشى:

صادت فؤادي بعيني مغزل خذلت ترعى أغن غضيضا طرفه خرقا[24]

وقال امرؤ القيس:

نظرت إليك بعين جازئة حوراء حانية على طفل[25]

وميل الشّعراء إلى تشبيه المرأة بالغزال المطفل فيه استحضار للنظرة التي تكون مشحونة بعاطفة الأمومة،فهي تفيض رقة وحنانا.

2-المـرأة/الغـــــزال:

ربط الشّعراء الجاهليون، أثناء حديثهم عن الجمال والرّشاقة، بين صورة المرأة وصورة الغزال حتى صارت من رموز المرأة التقليدية التي تضمّنها قاموس الشّعر العربي[26]. ولا يمكننا القول إنّ تشبيه المرأة بالحيوان(الغزال) حطّ من قيمتها،وذلك ما ذهب إليه إيليا الحاوي حين قال إنّ الجاهلي لم يشبّه الحبيبة بالغزال، وإنّما شبّه عضوا من أعضائها بعضو من الغزال، حيث اتخذ عيني الغزال مثلا أعلى لجمال العيون وجيدها مثلا أعلى للجيد[27].

كان الشّاعر الجاهلي يجول ببصره فيما يحيط به من طبيعة وحيوان وكانت المرأة/الحبيبة هي الهاجس الذي يسكنه ويستقرّ بأعماقه،والشّاعر وهو يتأمل ما حوله كانت الحبيبة تشغل تفكيره، فكان يرى كلّ جميل فيها فيعقد بينهما صلة المشابهة ويقيم تشبيهاته،وقد التفت إلى عينيّ حبيبته وعيني الغزال فرأى وجود شبه بينهما فقرّر ذلك الشّبه بصورة عفوية[28].

ونحن إن سلّمنا أنّ عيون الغزلان ونظراتها، وخاصّة المطفلة منها لها من الجمال ما لها لدرجة عُدّت فيها المثال الأعلى لجمال العيون، ولذلك يشبهون العيون الجميلة بها،ويحقّ للشّاعر أن يقيم تشبيهه هذا فإنّ ما يدعونا إلى التساؤل

هو هذا التواتر عند الشّعراء فهل نضب معين الشّاعر الجاهلي حتى وقف عند حدود هذا التشبيه ولم يتعداه؟ أم أنّ لهذا التشبيه بعد رمزي آخر موغل في الزمن ووصلت بقاياه حتى الشّاعر الجاهلي؟

يذهب بعض الدّارسين الذين قالوا بحسّية الشّعر الجاهلي إلى عدّ هذا التشبيه مجرد تصوير فرضته طبيعة الحياة الصحراوية،وبحكم وجود هذا الحيوان فيها ذلك أنّ الشّاعر((يستقي أخيلته من العالم الحسّي المترامي حوله))[29]، وبالتالي يشبّه الشّاعر المرأة بالغزال وفق ما نقله إليه بصره وفي إطار توافر وجه الشّبه بينهما.والحديث عن صورة المرأة وربطها بالغزال لا يُعدّ ((حديث خرافة أو أسطورة، والرباط بينهما تسجيل حسّي لمشاهد الجمال في كليهما، تمتزج فيه الصورتان وتختلط معالمهما في مخيلة الشّاعر))[30].

صحيح أنّ منطلق الشّاعر في إقامة هذا التشبيه هو منطلق حسّي واقعي اعتمد فيه الشّاعر على حاسة البصر،ولكن هل يُعدّ هذا كافيا لتشبيه كلّ امرأة جميلة بالغزال؟ وهل يبرّر احتذاء الشّعراء لهذا التشبيه؟يبدو هذا التفسير مقبولا لكنه ليس كافيا لتفسير ظاهرة تواتر الصور التي ميّزت الشّعر الجاهلي.

ونجد لهذا التشبيه تفسيرا آخر وهو أنّ تشبيه جمال المرأة بجمال الغزال يدلّ على احساس الشّاعر بجمال هذا الحيوان، غير أنّ هذا الاحساس ((له بعده الأسطوري،وأصله الديني الذي يربط بين المها والمرأة بجامع الإخصاب المتمثل في الأنوثة والأمومة))[31]، فربط صورة المرأة بالغزال تقليد ديني غارق في القدم، خاصّة إذا علمنا أنّ الغزال كان حيوانا محميا بمقتضى العقيدة الدينية[32]، وأنّ الشّعراء على كثرتهم لم يذكروا أنّهم صادوا غزالا،وهذا دليل على قداسته حيث تُقام له التماثيل وتوضع في محاريب الملوك، وإذا ما مات يُناح عليه، ويُعاقب قاتله بالحرق[33].

قال امرؤ القيس مشيرا إلى وجود الغزال في محاريب الملوك :

وماذا عليه ان ذكرت أوانسا كغزلان رمل في محارب أقوال[34]

فالشاعر يشبه المرأة حتى بتمثال الغزال،وإقامة تمثال له دليل على وجود مكانة له في الحياة الدينية جعلته يحظى بالتقديس.

لقد ربط الدين القديم بين المرأة وصورة المها أو الغزال بجامع الأنوثة والأمومة، فكلتاهما تهبان الحياة ويظهر لنا ذلك جليا من خلال حرص الشّعراء على تشبيه المرأة بالغزالة الأم التي ترعى صغيرها.

قال امرؤ القيس:

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي بناظرة من وحش وجرة مطفل[35]

وقال الأعشى:

صادت فؤادي بعيني مغزل خذلت ترعى أغن غضيضا طرفه خرقا[36]

وقال زهير:

قامت تراءى بذي ضال لتحزنني ولا محالة أن يشتاق من عشقا

بجيد مغزلة،أدماء ،خاذلــة من الظياء تراعي شادنا خرقا[37]

فالشعراء، كما رأينا آنفا،لا يكتفون باستحضار صورة الغزالة،عند تشبيه المرأة بها، ككائن جميل فحسب بل يؤكدون زيادة على البعد الجمالي توفر صفة الأمومة،وهي الصفة التي تهب القداسة وترفعها إلى درجة العبادة.

3-المــرأة / البيــضة:

أثناء تتبعنا لوصف الشّعراء لجمال المرأة وجدناهم يشبهونها ببيضة النعام، وتشبيهها بذلك يحمل دلالات مختلفة. قال امرؤ القيس:

وبيضة خذر لا يرام خباؤها تمتعت من لهو بها غير معجل[38]

ويذهب الزوزني إلى أن المرأة تشبه بالبيضة من ثلاثة أوجه[39]. وهي:

1- الصحة والسلامة، إذ أن تشبيهها بالبيضة يعني أنها بصحة جيدة وصحة المرأة وسلامتها تتعلق بجمالها أيضا، إذ إنّ المرأة التي فقدت صحتها فقدت بعضا من جمالها إن لم نقل كلّه.

2- الصيانة والستر لأنّ الطائر يقوم بحضن بيضه وحمايته.

قال الأعشى:

أو بيضة في الدعص مكنونة أو درة شفيت لدى تاجر[40]

وقال زهير:

أو بيضة أدحى بات شعارها كنفا النعامة : جؤجؤ وعفاء[41]

فالشاعران يشبهان المرأة بالبيضة المكنونة التي تنعم بحماية النعامة ودفئها.

3-صفاء اللّون ونقائه،والبيض يكون صافي اللّون ونقيه تحت الطائر،أو تشوبه صفرة يسيرة.قال امرؤ القيس:

كبكر مقاناة البياض بصفرة غذاها نمير الماء غير المحلل[42]

فالبيضة التي تجمع بين البياض والاصفرار يشبهون بها المرأة التي تكون بيضاء ثم يميل لونها إلى الاصفرار،وهي جماع لسر الشمس في ضحوتها وعشيتها[43]. وبالتالي تكون البيضة رمزا من رموز الشّمس.

4-المرأة/الدمية/التمثال:

شبّه الشعراء الجاهليون المرأة في حسنها وتناسق أعضائها بالدمية والتمثال، وقد((كانت الدمى مضرب المثل في الجمال عند الشعراء، فإذا أراد أحدهم أن يصوّر فتاته جعلها كالدمية))[44]. وارتباط المرأة بالدُمى والتماثيل هو ارتباط وثيق الصلة بالدين القديم،حيث كانت الدمى والتماثيل تقدّم قرابين ونذورا في معابد الشّمس،وكلمة دمية تعني الصورة المنقوشة من الرخام، أو الصنم أو الصورة المنقوشة ذات اللّون الأحمر فمعنى الكلمة ما زال يحمل آثارا دينية[45]، كما أنّ التماثيل والدُمى ما هي إلا تصاوير لربات قد عبدها الجاهليون[46].

وإن كان الشّعراء قد شبهوا المرأة بالدمية،فقد ذكروا المادة التي صنعت منها.

قال النابغة:

أودمية من مرمر مرفوعة بنيت بآجر يشاد بقرمد[47]

وأضاف الأعشى الذهب إلى المرمر فقال:

كدمية صور محرابها بمذهب في مرمر مائر[48]

وقال امرؤ القيس:

كأنّ دمى سقف،على ظهر مرمر كسا مزبد الساجوم وشيا مصورا[49]

وكما شبّه الشّعراء المرأة بالدمية فقد شبهوها بالتمثال أيضا، وفي ذلك يقول امرؤ القيس:

ويا ربّ يوم قد لهوت وليلة بآنسة كأنّها خط تمثال[50]

فالشاعر شبّه هذه المرأة بخط التمثال وهو نقش الصورة، وشبهها بالتمثال لأنّ الصانع له يتأنّق في تحسينه ويمثله على أحسن ما يمكن تمثيله[51].ووجه الشبه في هذا التشبيه هو النعومة والجسامة.قال الأعشى:

وشغاميم جسام بدن ناعمات من هوان لم يلح

كالتماثيل عليها حلل ما يوارين بطون المكتشح[52]

فالأعشى يصف النساء بأنّهن ممتلئات الأجسام بدينات، ناعمات، لم تلحقهن فاقة ومذلة، فهنّ في أطيب عيش، ويشبههن في كلّ هذا بالتماثيل التي وضعت عليها حلل لا تستر جسمها ولا تغطيه.

وفي نهاية هذه الدراسة يمكننا أن نجمل ما تقدّم ذكره فيما يأتي:

لقد أشاد الشعراء الجاهليون بجمال المرأة في دواوينهم الشعرية وشبهوها بأجمل ما رأوا، شبهوها بالشّمس والغزالة والدمية وبيضة النعام، لكن تشبيههم هذا لم ينتج عن عقد صلات المشابهة فقط وإنما تمتدّ جذوره في أعماق الزمن ويرتبط بالدين والأسطورة أيضا.

وإن صار هذا التشبيه تقليدا فنيا يُحتذى فإنّ له امتداداته الدينية والأسطورية، ذلك أنّ هذا التشبيه وقبل أن يصبح تقليدا فنيا متوارثا تتداوله ألسنة الشّعراء ويطبع الذوق الجمالي العام للمجتمع العربي الجاهلي فإنّه ارتبط بتقليد ديني وأسطوري.

لقد عُبدت الشّمس في الدين القديم،واعتبرت الإلهة الأم ثم جعلوا لها رموزا على الأرض أولوها قدرا كبيرا من التقديس، وهذه الرموز تتوفّر على ما تتوفّر عليه الشّمس الإلهة الأم:الخصوبة والأمومة.ومن بين رموز الشّمس نجد المرأة من الإنسان والغزالة من الحيوان.

فالمرأة تشبه الشّمس في الاشراق والضّياء، واختلاف لونها بين الضحى والعشية وهي قادرة على منح الحياة،ولذلك فهي بدينة الجسم ممتلئته. كما تشبّه بالغزالة بجامع الإخصاب حيث تشبه بالغزالة المطفلة الحانية على صغيرها، كما

تشبه بالبيضة التي يجمع لونها بين البياض والاصفرار وبالتالي فهي كالشمس في الضحى والعشية، وتشبه أيضا بالدمية أو التمثال الذي كان في الدين القديم يقدّم قربانا أو نذرا في معبد الشّمس.

وفي الأخير يمكننا القول إنّ المرأة حظيت بالتقديس،في الدين القديم،باعتبارها رمزا مقدسا من رموز الشّمس الإلهة الأم،ولكي تحظى بالتقديس وجب أن تتوفّر على الصفات التي تؤهلها لأداء الوظيفة التي قدست لأجلها، وبالتالي اجتمعت لها الصفات التي تمنحها الأنوثة والأمومة، ومع مرور الزمن تلاشت هذه المعتقدات الدينية والأسطورية ولم تبق منها إلا هذه التشبيهات التي حفظتها أشعار الشعراء وانطبع بها الذوق الجمالي العام.

وبالتالي فجمال المرأة، عند الشعراء الجاهليين، لم يكن جمالا حسيا يرسمه ذوق الشّاعر بل كانت له أبعاده الدينية والأسطورية، وعليه فإنّ جمال المرأة كان جمالا أنموذجيا رسمه الشاعر الجاهلي وفق القالب الجمالي المتوارث ووفق الذوق الجمالي للمجتمع،فكان حضور المرأة الجمالي حضور الأنموذج/المثال،لا حضور الحقيقة.

الهوامش:

[1]- أحمد محمد الحوفي:الغزل في العصر الجاهلي ،ط 3،دار نهضة مصر ،القاهرة،مصر ،1972،ص 24-25.

[2]- نصرت عبد الرحمان:الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث.ط2،مكتبة الأقصى عمان،الأردن 1982، ص 110.

[3]- علي البطل :الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري.دراسة في أصولها وتطورها،ط 2،دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1983،ص 70.

[4]- المرجع نفسه،ص 43-44.

[5]- المرجع نفسه،ص 57.

[6]- أحب الشعراء اللون الأبيض كمعيار لجمال البشرة،وللّون الأبيض خاصية جمالية تتوغل في أعماق الثقافة العربية قديما وحديثا؛ حيث يرمز للنقاء والصفاء والطهر والسلام،والجمال

بشكل عام. أنظر أحمد محمود خليل: في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي.ط 1،دار الفكر، دمشق، سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان،1996، ص 207.

[7]– نصرت عبد الرحمان:الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث،ص 67.

[8]– امرؤ القيس:الديوان.تح حنا الفاخوري،ط 1،دار الجيل،بيروت،1979 ،ص 368.

[9]– النابغة الذبياني:الديوان.جمع وشرح محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع، تونس والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،د.ط،د.ت،ص 96.

[10]– المصدر نفسه،ص 147.

[11]– طرفة بن العبد:الديوان.تح علي الجندي،مكتبة الأنجلو المصرية،مصر،د.ط،د.ت،ص 33

[12]– المصدر نفسه،ص 72.

[13] – الأعشى،الديوان.تح فوزي عطوي،الشركة اللبنانية للكتاب،لبنان،د.ط،د.ت،ص 182.

[14] – الجاحظ البيان والتبيين.تح محمد عبد السلام هارون،ج1،ط3،مؤسسة الخانجي،القاهرة،مصر،د.ت، ص 160.

[15]– أحمد محمد الحوفي:الغزل في العصر الجاهلي،ص 38.

[16]– صلاح المنجد: جمال المرأة عند العرب،ط 2،دار الكتاب الجديد،لبنان،1969، ص86.

[17]– طرفة بن العبد،الديوان،ص 72.

[18] – المصدر نفسه،ص 73.

[19]– النابغة الذبياني،الديوان،ص 96.

[20]– الأعشى،الديوان،ص 17.

[21]– علي البطل:الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري،ص 58.

[22]– المرجع نفسه،ص 57.

[23] – زهير بن أبي سلمى،الديوان.شرح علي حسن فاعور،ط 1،دار الكتب العلمية،لبنان،1988،ص 73.

[24] – الأعشى،الديوان،ص 55.

[25] – امرؤ القيس،الديوان،ص 306.

[26] – محمد زغلول سلام: مدخل إلى الشّعر الجاهلي– دراسة في البيئة والشعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، د.ط، د.ت. ص 30.

[27]– ايليا حاوي:النابغة سياسته وفنه ونفسيته،ط2،دار الثقافة بيروت،لبنان،1982،ص 242.

[28] – المرجع نفسه، ص 241.

[29] – شوقي ضيف:العصر الجاهلي،ط 1،دار المعارف،مصر،د.ت،ص 221.

[30] – زغلول محمد سلام:مدخل إلى الشعر الجاهلي.دراسة في البيئة والشعر،ص 147.

[31] – الأخضر عيكوس:الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية،دراسة بلاغية نقدية.رسالة ماجستير،جامعة قسنطينة،1985–1986، ص 296.

[32]– نصرت عبد الرحمان:الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث،ص 68.

[33] – المرجع نفسه،ص 118.

[34] – امرؤ القيس،الديوان،ص 63.

[35]– المصدر نفسه،ص 38.

[36]– الأعشى،الديوان، ص55.

[37] – زهير،الديوان،ص 73.

[38] – امرؤ القيس،الديوان،ص 34.

[39] – الزوزني(أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين):شرح المعلقات السبع،دار الآفاق،الجزائر،د.ط،د.ت،ص 16.

[40] – الأعشى،الديوان،ص 188.

[41]– زهير بن أبي سلمى،الديوان،ص22.

[42]– امرؤ القيس،الديوان،ص 37.

[43]– علي البطل:الصورة في الشعر العربي،ص 80.

[44]– نصرت عبد الرحمان: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث،ص 38.

[45]– المرجع السابق،ص 64.

[46]– المرجع السابق ص 111.

[47]– النابغة، الديوان، ص 96.

[48]– الأعشى، الديوان،ص 188.

[49]– امرؤ القيس، الديوان،ص 333.

[50]– المصدر نفسه،ص 58.

[51]– الأعلم الشنتمري: شرح ديوان امرئ القيس،تصحيح الشيخ بن أبي شنب،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،د.ط 1974 ،ص 102 .

[52]– الأعشى، الديوان، ص 93.

تداولية الصُّورة الدَّرامية في قصيدة (بغدادُ الأطفالُ قادمون) لمحمَّد علي الرَّباوي

د. رابح بن خوية– جامعة برج بوعريريج
نبيلة أعدور، طالبة دكتوراه، جامعة برج بوعريريج

ملخص:

تعدُّ الصُّورة الدرامية من أهم فنيات التّصوير في الشّعر العربي المعاصر، إذ يمكن من خلال توظيفها في الأدب عامة والشعر خاصة؛ أن تُستنطق بها النُّصوص من خلال توظيف عنصر الحوار الذي تمثله شخصيات يختارها الأديب من الواقع أو من خياله، وبذلك ترتقي درجة التصوير الفني لديه من درجة الإنشاء والإخبار، إلى درجة التجسيد الفعلي للمعاني من خلال تبادل الأدوار بين المتحاورين؛ الذين يصنعون صورة درامية للمعاني التي يريد أن يوصلها المؤلِّف من خلال عمله الأدبي، لذلك سنحاول في هذه الورقة البحثية أن نتبيَّن أهم الخصائص الدّرامية التي وظفها الشاعر (محمد علي الرباوي) في قصيدته (بغداد الأطفال قادمون)، مركّزين في ذلك على أهم القيم التداولية للمعاني بين الشخصيات المتحاورة التي اختارها الشاعر، وأهم الأفعال التَّواصلية التي جسدها بين المتخاطبين في الصُّورة الدَّرامية، وبين الشَّاعر والمتلقي.

الكلمات المفتاحية: الصُّورة، الدَّراما، التداولية، محمد علي الرباوي.

Résumé:

L'image dramatique est l'une des techniques photographiques les plus importantes de la poésie arabe moderne: elle peut être utilisée dans la littérature et la poésie

en particulier, pour lire les textes à travers l'élément de dialogue représenté par l'écrivain de la réalité ou de son imagination, le degré de construction et de nouvelles, dans la mesure où le mode de réalisation réel des significations par l'échange des rôles entre les interlocuteurs, qui font une image dramatique des significations dont il veut les amener l'auteur à travers son œuvre littéraire, nous allons essayer dans cet article pour discerner les caractéristiques les plus dramatiques employées par le poète (Mohammad Ali Alrbawi) F Mon poème (les enfants de Bagdad viennent), en se concentrant sur les valeurs les plus importantes délibérantes des significations des caractères entre les interlocuteurs choisis par le poète, Et les actions communicatives les plus importantes qu'il incarnait entre ceux dans le drame, entre le poète et le destinataire.

Mots-clés: image, drame, pragmatique, Mohamed Ali Alrabawi.

تمهيد:

تمثِّل الصُّورة الدرامية أحد أهم آليات التَّصوير الفني لدى الشاعر (محمّد علي الرباوي) حيث وظفها الشاعر في بعض قصائده؛ التي سعى من خلالها إلى إيصال المعاني إلى المتلقي بطريقة درامية متميزة؛ حيث إن هذه الأخيرة تعمل على تصوير حالات عاطفية للكون في العوالم الثلاثية (السماء، الأرض، العالم السفلي)، وهي في ذلك تقوم بمحاكاة سلوكات الناس المفعمة بالحماسة العاطفية، سواء منهم الأخيار أم الأشرار؛ حتى تمنح المتلقي التشجيع المعنوي والتسلية والمتعة[1]، فالتصوير الدرامي لا يمكن له أن يتحقق إلا في وجود عالم يحاكي فيه الأديب سلوكات الناس وأفعالهم الخيرية أو الشريرة، ضمن شخصيات يضعها

المؤلف مقتبسة من الواقع أو من خياله، والهدف منها هو التسلية وتحقيق المتعة للمتلقي.

ورد كذلك مفهوم الدراما في قاموس المصطلحات السردية بأنها "المشهد Scene؛ أي التقديم المشهدي للكلام أو الفكر والسلوك"[2] فإضافة إلى كون الدراما تحاكي أفعال الناس في الواقع؛ فإنها كذلك لا يمكن أن تتجسد إلا في صورة مشهد، والقول بأنها مشهد يحيلنا مباشرة إلى أن ترجمة المعاني فيها يكون عن طريق صبها في قالب خاضع لفعل المشاهدة، سواء أكانت هذه المشاهدة قبل حدوث فعل التلقي أم بعدها؛ حيث إن قبل تحيل إلى أن هذا المشهد قابع في ذهن المتلقي؛ لأن مؤلف الصورة الدرامية قد حاكى فيها واقعا معروفا مباشرة، أما بعد فتحيل إلى الفترة الزمنية التي تأتي بعد فعل التلقي لهذه الصورة الدرامية، حيث ترتسم الصورة في ذهنه مضيفا إليها عناصر من نسج خياله، وفي كليهما تتحقق العملية التداولية للمعاني التي يريد المؤلّف إيصالها إلى متلقّيه.

يركّز العمل الدّرامي في شتّى تجلّياته على عنصر الصّراع، إذ يرى عزّ الدين إسماعيل أن الدّراما "تعني في بساطة وإيجاز الصّراعَ في أيّ شكل من أشكاله؛ والتّفكير الدّرامي هو ذلك اللّون من التّفكير الذي لا يسير في اتّجاه واحد، وإنّما يأخذ دائما في الاعتبار أنّ كلّ فكرة تقابلها فكرة، وأنّ كلّ ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأنّ التّناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثَمَّ كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات"[3] فالدّراما بما أنّها تحاكي أفعال النّاس في الواقع؛ فإنّها في الوقت نفسه تمثل الصِّراعات التي تنشب بينهم بين الحين والآخر؛ ذلك أنّ أفكارهم لا يمكن لها أن تسير في اتّجاه واحد، وإنَّما غالبا ما تكون متناقضة ومتقابلة، الأمر الذي يؤدّي إلى ورود الصِّراعات والنِّزاعات فيما بينهم؛ لذلك فإنّ الأديب حينما يريد تصوير المعاني في صورة درامية لابدّ له من التّركيز على هذا

العنصر؛ الذي ينقل للمتلقّي المعنى محاكيا للواقع، وهو أمر لا يورده المؤلف هباء، وإنما يرمي من خلاله إلى تقريب المعنى وضمان وصول الفكرة إليه.

يمكننا القول، إذن، إنّ التّعبير الدّرامي هو الذي نتوصَّل به "إلى الموضوعيّة وإلى الأداء الحيّ التّفاعلي، وتعدّدية الإفضاءات الإيحائيّة، فيتوسّع التّعبير الإنساني، فتختفي سلطة المبدع، سلطة الذات المباشرة في التّعبير، وتختفي معها كذلك سلطة الرَّاوي ناقل الخبر والحوار، لتعوِّضها سلطة الآخر من أجل مشاركة أكثر شمولية في التَّعبير عن الواقع المتجدّد"[4] حيث تنقل لنا الصُّورة الدّرامية في النّص الشّعري الأحداث وكأنّها في لحظة وقوعها؛ حتّى إنّنا لنشعر بأنفسنا موجودة في قلب الحدث، وذلك لغياب صوت الشاعر الذي نلاحظ وجوده في القصائد الغنائية، وكذلك غياب صوت الرّاوي الذي نلاحظ وجوده في النُّصوص السّردية، وذلك من أجل جمعها في رسم صورة درامية تفاعلية وحيَّة عن الواقع وتناقضاته؛ التي يحاول الشاعر من خلالها الإشارة إليه دونما الكشف عن المضامين والأحداث الحقيقية له.

1. الصُّورة الدَّرامية من المنظور التداولي:

اتَّضح لنا جليًّا أنّ الدَّراما هي ذلك الخطاب الذي يعتمد فيه الأديب على آلية التَّصوير المشهدي؛ الذي يخضع إلى وجود صراع بين شخصيات مؤلَّفة من طرفه؛ ويحاكي فيها المَشَاهد التي يراها ويعايشها في الواقع، وبما أن التّداولية تدرس العلامات اللغوية في علاقتها بمستعمليها[5]؛ معنى ذلك أنّ دراسة الظّواهر اللُّغوية بإخضاعها إلى العوامل التّداولية يُقصد به المكوِّنات التي يمكن لنا أن نعالج من خلالها المعاني مرتبطة بسياقاتها[6]، فالسياق هو الذي يعطي للألفاظ والجمل معانيها الحقيقية، فإنَّ دراسة الصُّورة الدّرامية يقتضي منّا دراسة استعمالين للغة في الخطاب الدّرامي.

فأمّا الاستعمال الأوّل فيكون عن طريق دراسة استعمالات المؤلِّف للُّغة، وانتقائه للألفاظ والعبارات التي يريد من خلالها إيصال فكرة ومعنى ما إلى المتلقي. وأما الاستعمال الثّاني فهو استعمال اللّغة من طرف الشَّخصيات التي يختارها المؤلّف، من خلال دراسة الحوار الذي يتجسّد به الفعل الدّرامي، وهي شخصيات ينطق من خلالها المؤلِّف، ويعبِّر على لسانها عن المعاني التي يصبو إلى إيصالها، وتتكشّف المعاني من خلال المقامات والأدوار التي يعطيها المؤلّف لكلِّ شخصية من هذه الشّخصيات.

يقتضي دراسة الصُّورة الدّرامية من وجهة نظر التّداولية تحديد الصّفات التي يختارها المؤلّف لشخصياته الدّرامية؛ ذلك أنّ الشّخصية في العمل الدّرامي تمثِّل النّماذج البشرية التي تقوم بتنفيذ الأحداث، كما تتجسد على ألسنتها عملية الحوار[7]. إنّ الكشف عن الصّفات ومقامات الشخصيات المقتبسة من الواقع والمختارة لها من طرف المؤلّف؛ يساعد المتلقي على فهم طبيعة الحوار ومقاصده، حيث إنّه، وكما يحدث في الواقع، لا يمكن لأيٍّ كان أن يفهم الحوار الذي يدور بين شخصين اثنين إلاّ بمعرفة مقام كلٍّ منهما من الآخر، ويُعرف ذلك في الدّراسات التداولية للخطاب بالافتراض المسبق (Présupposition) حيث يقوم هذا الأخير على أنّه "في كل تواصل لساني ينطلق الشركاء من معطيات وافتراضات معترف بها، ومتّفق عليها فيما بينهم، تشكّل هذه الافتراضات الخلفية التّواصلية الضّرورية لتحقيق النجاح في عملية التَّواصل، وهي محتواة ضمن السّياقات والبنى التّركيبية العامّة[8] فإذا عرف الدّارس مقامات وصفات الشخصيات الدرامية تسهل عليه عملية الفهم، حيث تمثل هذه الافتراضات السّياقات التّواصلية بين هذه الشّخصيات المتحاورة، كما تمنح المتلقي فرصة الوقوف على المقاصد الممكنة لهذا الخطاب.

لا يمكننا أن نقف في الدِّراسة التَّداولية عند حدود تحديد الصّفات الشّخصية لكلٍّ من المتحاورين الذين يصنعهم المؤلِّف من خلال عمله الدَّرامي؛ وإنَّما يجب تجاوزه إلى دراسة الحوار الذي يدور بينهم، ويمكننا دراسة هذا الحوار عن طريق تحديد الأفعال الكلامية المباشرة والأفعال الكلامية غير المباشرة لكلٍّ من المتخاطبين فيه، حيث وضع **(جون سيرل J. Searle)** الأفعال الكلامية المباشرة؛ التي قال إنّ قوّتها الإنجازية توافق قوّتها الحرفية؛ أي موافقة المعنى المقصود للمعنى الحرفي من العبارة، أمّا الأفعال غير المباشرة فهي التي يتجاوز فيها المتكلم القوة الحرفية إلى قوة إنجازية ثانوية[9]، حيث يمكننا من خلال دراستنا للحوار في الخطاب الدرامي استخراج الأفعال الكلامية المنصوص عليها في هذا الحوار، والتي يمكن من خلالها، أيضا، تحديد المعاني الكامنة في هذا الخطاب؛ التي يقصد إليها المؤلِّف، ولكنّه أوردها على لسان غيره من المتخاطبين، من أجل التّشويش أكثر على المتلقّي وفتح باب التّأويل له.

تتحدّد المعاني في الخطاب الدّرامي، كذلك، من خلال إشارة المؤلّف إلى الزمان والمكان؛ اللّذان تتمُّ فيهما أحداث هذه الدّراما، ويوردهما المؤلّف لأجل تحديد معالم الصّورة الدّرامية بدقّة أكثر في ذهن المتلقي، حيث إنّ الزّمن في الدراما يكون داخليا، حركته هي حركة الشّخصيات، ذلك أنّ التّغير والقدر والشخصية جميعا تركّز في حدث واحد، ثمّ تأتي فترة التّوقف عند انتهاء الأحداث، لكنّ الزّمن يبقى مستمرًّا في مخيلة المتلقي، ممّا يعني أنّ الدّراما غالبا ما تكون حرّة في الزمان[10]، فتحديد الزّمن في التّشكيل الدّرامي يبقى رهن تأويل المتلقي؛ لأنّ المؤلّف لا يصرّح به دائما، وإنّما يجعله خاضعا لخيال المتلقّي وقدراته التأويلية، بما يمنحه له من حرّية في تقدير هذا الزّمن.

أمّا المكان في التعبير الدرامي فإنه غالبا ما يكون محدودا ومحدّدا من طرف المؤلف، حيث إنّ المكان في التّصوير الدّرامي يمثّل الفضاء الذي تعيش

فيه الشّخصيات بكامل جسمها وروحها[11]، لذلك فإنّ تحديده من طرف المؤلّف أمر لابدّ منه؛ من أجل تحديد معالم الصّورة الدّرامية بكل تفاصيلها في مخيلة المتلقي، إذ لا يمكن للأحداث التي تقوم بها الشخصيات أن تتجسّد في ذهن المتلقي بمنأى عن الحيّز المكاني الذي تشغله هذه الشخصيات وهذه الأحداث.

ويساهم كلٌّ من الزّمان والمكان أثناء الدّراسة التداولية للصّورة الدرامية في فهم المقاصد الخطابية له، حيث يمثّلان أحد أهم مكونات السّياق؛ التي يتّكئ عليها المتلقي خلال عملية فهمه وتأويله للتعبير الدرامي، ذلك أن السياق يمثل الوضعية الملموسة لإيراد مقاصد تخصُّ الزّمان والمكان والمتخاطبين...؛ أي أنّه كل ما نحتاجه من أجل فهم دلالة ما يقال[12]، فلا يمكن لأيٍّ متلقٍّ أن يفهم المقاصد الخطابية لأيّ خطاب ما بعيدا عن وجود مؤشّرات السّياق التي يمكن أن يرد فيها هذا الخطاب؛ خاصّة الخطاب الدّرامي؛ الذي تتحقّق دلالته في زمن ومكان معينين من طرف المؤلّف، من أجل رسم الصّورة الدرامية بشكل أدق، وبذلك يساهم تحديد الزمان والمكان في الدّراسة التداولية للصّورة الدرامية في تحديد المقاصد الخطابية لها، ذلك أنّهما يمثلان أهم محدِّدات السِّياق الذي تنبني عليه عملية الفهم والتأويل.

2. تداولية الصُّورة الدّرامية في قصيدة (بغداد الأطفال قادمون) للشّاعر محمّد علي الرّباوي:

أ. قراءة في المضمون العامّ للقصيدة:

هذا النص **(بغداد الأطفال قادمون)**[13] هو أحد النُّصوص المدوّنة في الجزء الرّابع من الأعمال الكاملة للشّاعر **(محمّد علي الرّباوي)*** الذي استعمل فيه بعض التصوير الدرامي من أجل إيصال رسالة خطابه التي صاغها تحت عنوان (بغداد الأطفال قادمون) حيث أورد قصيدته هذه في عشرة مقاطع، استهلّ المقطع الأول بعنوان (افتتاحية) وقد وضع له رقم (1)، ثمّ انتقل إلى المقطع الثاني تحت عنوان (خاتمة) وقد وضعه تحت رقم (8) وليس (2)، وفي المقطع الثّالث الذي

عنوانه (زيارة رسول هولاكو) أورد الرقم (2)، ثمّ المقطع الرابع تحت عنوان (صلاة الاستسقاء) ورقمه (3)، يليه مباشرة المقطع الخامس وعنوانه (المدرسة) ورقمه (4)، ثم المقطع السّادس عنوانه (الكوليرا) ورقمه (5)، وبعده المقطع السابع عنوانه (في المدرسة) ورقمه (6)، ثمّ المقطع الثّامن عنوانه (كتاب الحماسة) ورقمه (7)، ورجع مرّة أخرى في المقطع التاسع إلى عنوان المقطع الثاني، لكن هذه المرة بالتّعريف فكان عنوانه (الخاتمة) ورقمه موافقا لرقم المقطع الثاني أيضا وهو (8)، وأخيرا المقطع العاشر الذي كان بعنوان (المقدّمة) ورقمه (9) وفي هذا العنوان اخترق الشاعر كذلك النظم المتعارف عليها بين الناس، وهو أن ينهي المتكلم كلامه بخاتمة لكنّ الشاعر ختم قصيدته بمقدمة.

يحاول الشاعر من خلال إيراده لهذه المقاطع على هذه الشّاكلة؛ أن يشخِّص بعضا من مشاكل وأزمات واقع الإنسان العربي، حيث طغت عليه الحروب والتّشتت، وصار يستخدم كطعم من طرف أعدائه من أجل القضاء على الوحدة العربية والإسلامية، فابتعد العرب عن دينهم ولغتهم وفقدوا هويتهم؛ ممّا أدّى إلى تأزُّم وضعهم واختلاط المفاهيم لديهم وانقلاب الموازين عليهم، ومن نماذج تصويره لهذا الواقع المرير قوله في المقطع الثاني[14]:

طِفْلٌ يَحْمِلُ مِحْفَظَةً عَبَرَ اليَوْمَ حُدُودَ المَغْرِبِ
اِسْتَوْقَفَهُ دَرَكِيٌّ مَخْمُورٌ
لاَ يَتَكَلَّمُ إلاَّ لُغَةَ البَحْرْ
سألَهْ:
- **جِنْسِيَّتُكْ؟**
- **عَرَبِي**

ضَحِكَ الدَّرَكِيُّ وَقَالْ:
- **منْ أَيِّ قَبِيلَهْ؟**

- **أنَا منْ أوْرَبَةَ العُظْمَى**

إلى أن قال الشاعر في آخر هذا المقطع:

- **مَاذَا تَحْمِلُ؟**
- **مِحْفَظَةً زَرْقَاءْ.**
- **مَاذَا فِيهَا؟**
- .....

جَبَذَ الدَّرَكِيُّ المِحْفَظَةَ الزَّرْقَاءَ بِقُوَّةْ

فتَّحَهَا.. أرْسَلَ عَيْنَيْهِ بِدَاخِلِهَا

فَأُصِيبَ بِنَوْبَةِ ذُعْرْ.

يصوِّر لنا الشاعر في هذا المقطع، إذن، واقعا مريرا يمرّ به أطفال العرب؛ وهو عيش معظمهم وفي عقر دارهم تحت سلطة المستعمر، حتى إنّ بعضهم يخضعون لعمليات المراقبة والتفتيش من قبل جنود الاحتلال، وهو أمر لا يتناسب وسنّهم، كما لا يتناسب مع الشعارات التي يرفعها ويتغنى بها هؤلاء وهؤلاء من مناداة بحقوق الأطفال، ومنظمات تدعو إلى ضرورة حماية الطفل وتوفير الجو المناسب له للعيش في أمن وسلام. وقد وظّف الشّاعر بعض الدلالات التي تفيد أنّ الطفل المقهور هو طفل عربي، وذلك كما في قوله في العبارات (طفل يحمل محفظة عبر اليوم حدود المغرب/ عربي/ من أوربة العظمى/ أنا إدريس وأبي عبد الله...) وأنّ الجندي الذي استوقفه للتّفتيش هو من جنود الاحتلال الأجنبي كما في العبارات (استوقفه دركي مخمور/ لا يتكلّم إلاّ لغة البحر/ ضحك الدركي/ جبذ الدركي المحفظة الزرقاء بقوة/ فتّحها..).

لقد حاول الشّاعر في المقطع السّابق تصوير جانب من جوانب الواقع العربي، وقد خصَّه بواقع الأطفال لدى معظم الدول العربية، وما يعانونه من تشريد ورعب بسبب الحروب والاستعمار الأجنبي، وتطرّق كذلك في المقاطع الأخرى لجوانب عديدة من تقهقر الشّعب العربي، ومحاولة تقليده للغرب في شتى مجالات

الحياة؛ حتّى تلك التي تمسّ جانبا من دينه ولغته وثقافته وهويّته، حيث تحدّث في المقطع الثّالث عن تقليد المرأة العربية للمرأة الغربية في زينتها وعريها وفسقها؛ وهو الأمر الذي لم يكن معهودا لدى المرأة العربية من قبل وذلك في قوله[15]:

كَانَتْ بِالأَمْسِ
تُطْفِئُ شَمْعَتَهَا الأَلْفْ
فَجْرَ اليَوْمِ ارْتَطَمَتْ عَيْنَاهَا بالْمِرآةِ
اكْتَشَفَتْ أَنَّ فَسَاتِينًا مُسْتَوْرَدَةً
تَكْشِفُ عنْ كلِّ مَفَاتِنِهَا
اِكْتَشَفَتْ أَنَّ لهَا حسْنًا بلَّلَ قَامَتَهَا الفَيْحَاءْ
أَيْنَ تَجَاعِيدٌ كَانَتْ تَمْلأُ بِالأَمْسِ مُحيَّاهَا
شِبْرًا.. شِبْرًا...

وقد تطرّق الشاعر في المقطع الخامس من القصيدة إلى وضع آخر من واقع العرب، وهو تعليم الأطفال منذ السّنوات الأولى في المدرسة لمباديء الغرب، ومحاولة إبعادهم عن تعلّم مبادئ عروبتهم ودينهم وثقافتهم، وهي محاولة جادّة لطمس الهوية العربية في أذهان النشء، والتي تكون عواقبه وخيمة على المجتمع العربي، بأن يفقد كل مقوّمات العروبة والإسلام، فتصبح الناشئة ممزّقة بين الاتّباع والابتداع؛ بين اتّباع مقومات هويته أو ابتداع هوية مخالفة يتبع فيها أهواء غيره من الأمم الأخرى، وقد تجسّد ذلك في قول الشاعر في قصيدته[16]:

جَلَسَ الأَطْفَالُ كَعَادَتِهِمْ قُدَّامَ السُّبورَه
كَتَبَ الشَّيْخُ عَلَيْهَا بالطَّبْشُورِ الأَبْيَضِ
هَذِي الأَحْرُفَ: ك.. ك.. ك.. ل..
أَمَرَ الطِّفْلَ الأَوَّلَ:
اِقْرَأْ
فَأَجَابَ الطِّفْلُ بِصوْتٍ أَنْقَى منْ أَنْفَاسِ الفَجْرِ:

مَازِلْنَا يَا مَوْلاَنَا فِي الصَّفِّ الأَوَّلِ!

أيْنَ الْحَرَكَاتْ؟

رَسَمَ الشَّيْخُ بِطَبْشُورٍ أحْمَرْ

حَرَكَاتِ المَدِّ:

كُو..

كَا..

كُو..

لاَ..

قَالَ اقْرَأْ:

فأجَابَ الطِّفْلُ بِلُطْفٍ:

مَا أنَا يَا شَيْخِ بِقَارِئُ!

ركَّز الشاعر في قصيدته، كما نلاحظ، على عنصر فعّال في رسم صورته الدّرامية، وهو في الوقت نفسه عنصر فعّال كذلك في رسم مسار مستقبل المجتمع العربي، وهذا العنصر هو الطّفل، حيث أولى عناية كبيرة لما يعانيه الأطفال في الواقع العربي، وما يكيده الكائدون من أجل طمس الهوية العربية عن طريق استغلال الأطفال لمحاولة إبعادهم عن مقومات هويتهم العربية، إلا أنّ الشاعر في نهاية القصيدة يتوسّم خيرا من أطفال العرب، وأصدق مدلول على ذلك قوله في عنوان القصيدة (بغداد الأطفال قادمون) حيث استخدم هذه العبارة للدّلالة على التّفاؤل بأطفال العرب؛ للنّهوض بالأمَّة العربية والرّجوع بها عصور ازدهارها وتطورها، وقد تجلّى ذلك أيضا في المقاطع الأخيرة من القصيدة، حيث يقول المقطع السّابع[17]:

دَخَلَ الشَّيْخُ القَاعَةَ والأطْفَالُ بِهَا فِي صَمْتٍ قَارِسْ

قَالَ بِصَوْتٍ يَمْلَأُه الحبُّ أوِ الرُّعبُ أوِ الخَوْفُ:

اليَوْمَ نُرَاجِعُ درْسَ الأَمْسِ

اِنْتَفَضَ الطَّبْشُورُ المُسْتَورَدْ

منْ أدْغَالِ البَيْتِ الأَسْوَدْ

خَطَّ علَى السَّبُّورَةِ هَذِي الأَحْرُفِ

لاَ...

كُو...

كَا...

كُو...

قَالَ الشَّيْخُ بِصَوْتٍ عَالٍ للطِّفْلِ مُحَمَّدْ:

اقْرأْ

قَرأَ الطِّفْلُ مُحَمَّدْ:

لاَ...

لاَ...

لاَ...

لاَ...

رَدَّدَ كُلُّ الأَطْفَالِ مَعَهْ:

لاَ... لاَ... لاَ... لاَ...

فَإِذَا الرَّعْدُ الْهَائِجُ

يُرْسِلُ خَلْفَ الشَّجَرِ الْبَاسِقِ تَسْبِيحَهْ

ويَقُولُ: أَرَى خَلْفَ النَّقْعِ شَتَائِلَ مِنْ نُورٍ وَهَّاجْ

يَقْدُمُهَا طِفْلٌ يَنْبُعُ مِنْ تَحْتِ أَصَابِعِهِ الْمَاءُ الثَّجَّاجْ

ويقول كذلك في المقطع التاسع[18]:

طِفْلٌ يَحْمِلُ مِحْفَظَةً زَرْقَاءَ عَلَى ظَهْرِهْ

عَبَرَ الْيَوْمَ حُدُودَ بِلاَدٍ عَرَبِيَّهْ

تَحْتَ جَنَاحِ اللَّيْلِ الْمُوحِشْ

اسْتَوْقَفَهُ شُرْطِيٌّ مَخْمُورْ

سَأَلَهْ:

مِنْ أَيّ بِلاَدٍ أَنْتْ؟

مِنْ أَرْضِ الأَنْدَلُسِ الْفِرْدَوْسِ المَفْقُودْ

مَا اسْمُكْ؟

صَقْرُ قُرَيْشْ

إلى أن قال[19]:

أَرِنِي يَا عَبْدَ الرَّحْمَنِ جَوَازَكْ

لَيْسَ لَدَيَّ جَوَازُ سَفَرْ

وَلِمَاذَا؟

أَنَا لاَ أَحْتَاجُ إِلَيْهِ لِأَدْخُلَ عَنَّابَةَ

أَوْ بَرْقَةَ أَوْ جَنَّاتِ الشَّامْ

قد أولى الشّاعر، إذن، عناية كبيرة بالطّفل العربي؛ الذي يتوسَّم فيه الخير والنصر للأمّة العربية، حيث صوره في المقاطع السَّابقة يرفض ما يحاول الأعداء أن يعلموه ويرسّخوا معالمه في ذهنه، وذلك في قوله (قرأ الطّفل محمّد لا... لا... لا... لا.../ ردّد الأطفال لا... لا... لا... لا...) وهو في المقطع الآخر يرجو اتّحاد وتكتّل الأمّة العربية على يد أطفال المستقبل؛ لما عانوه من تشتُّت وتمزُّق أمّتهم، وذلك واضح في قوله (من أيّ بلاد أنت؟ من أرض الأندلس الفردوس المفقود/ ما اسمك؟ صقر قريش/ ليس لديّ جواز/ أنا لا أحتاج إليه لأدخل عنّابة أو برقة أو جنّات الشّام) حيث يرجو توحّد الأمّة على أيديهم؛ وذلك عن طريق إلغاء جوازات السّفر والتّأشيرة من أجل انتقال العرب في البلاد العربية، حيث إنّه إذا كان ذلك تحقَّق للأمّة العربيّة مجدها وتكتُّلها واتِّحادها، وصار الانتقال بين بلدانها أمرا يسيرا يتحقّق لكلّ عربي.

ب. **الصُّور الدَّرامية في القصيدة:**

لقد استعمل الشّاعر، كما أسلفنا، في قصيدته بعض الصّور الدّرامية؛ التي حاول من خلالها إرسال رسالته إلى المتلقي، فوظّف بعض الشّخصيات الواقعية وأخرى خيالية، كما وظّف بعض الأزمنة والأمكنة حتّى يضع المتلقي في واقع الأحداث، كما وظّف آلية الحوار بشتّى أنواعه الدّاخلي والخارجي، ويمكننا تبيان خصائص الصّور الدرامية الواردة في قصيدة (بغداد الأطفال قادمون) من خلال دراسة ملامح مختلف الصُّور الدّرامية التي أوردها الشّاعر في مقاطع قصيدته، وقد تجلّت الدّراما بكلّ مكوناتها في المقطع الأول، ثم المقطع الثاني، ثم المقطع التاسع من مقاطع القصيدة، أمَّا المقاطع الأخرى فقد وردت فيها حوارات لا ترقى إلى مستوى الدّراما؛ لأنّه يغلب فيها ورود صوت الراوي وصوت الشاعر.

- **المقطع الأول (افتتاحية):**

استعمل الشّاعر في مطلع قصيدته في هذا المقطع بعض الشّخصيات؛ وهي عبارة عن ثلاثة شخصيات وسمها بـ (الخطابي/ شيخ/ شيخ آخر) ويبدو أنّه اقتبس شخصية الخطابي من الواقع، حيث تمثّل هذه الشّخصية التّاريخية أحد رموز النّضال والمقاومة المغربية في الشمال خلال الفترة (1919/ 1929) وكان قائد حرب الريف الشّهيرة، وهو قيادي بارز ضد الاحتلال الفرنسي- الإسباني للمغرب الأقصى[20]، حيث صوّره لنا الشّاعر في صورة النّبي نوح عليه السلام حين يقول[21]:

هُوَ ذَا الخَطَّابي يَصْنَعُ فُلْكًا فِي قَصْرِ السُّوقْ
تَمْتَمَ شَيْخٌ مَرَّ بِهِ عِنْدَ غُرُوبِ الشَّمْسِ:
هَذَا رَجُلٌ مَجْنُونْ!
شَيْخٌ آخَرَ قَالَ:
إنَّ سَمَاءً لاَ شَكَّ سَتُمْطِرُ مِدْرَارًا
فإذَا حلَّ الغَضَبُ الجَبَّارُ أكُونُ مَعَكْ.

استعمل الشاعر هذه الشّخصية التّاريخية في قصيدته؛ لأنّها تمثّل رمز النّضال والمقاومة في المغرب، وشخصية الخطابي في القصيدة تدلُّ على ذلك الرّجل الشّهم المناضل؛ الذي يسعى إلى خلاص قومه ونجاتهم من الذّلِّ والهوان، ووصفه بعلوّ قامته في قوله (ردَّ الخطَّابي والبسمة تعلو نخلته الفارعة الطّول)، وقد رسم له الرّباوي صورة النّبي نوح عليه السلام؛ كون هذا الأخير صنع فلكا ونجَّى الله تعالى به قومه من الطوفان، فكذلك شخصية الخطابي في القصيدة رسمه الشّاعر بكونه يصنع فلكا لينقذ الأطفال مما يكيده الأعداء لهم، وتعتبر هذه الشخصية هي الأهم والأعلى مقاما، وهي الشّخصية الرئيسية في الصّورة الدّرامية التي أراد الشاعر أن يرسمها في هذا المقطع.

أما الشّخصيات الأخرى فهي عبارة عن شخصيات ثانوية، وضعها الشّاعر من أجل تفعيل الأداء الدرامي للأحداث والحوار بينها وبين الشخصية الرئيسية (الخطابي)، والدّليل على أنّها شخصيات ثانوية هو أنّ الشاعر لم يعرها اهتماما كبيرا في أن يضع لها أسماء معينة، وإنّما ذكرها نكرة غير معرفة فقال (تمتم شيخ مرّ به/ شيخ آخر قال)، وهو الأمر الذي جعل هذه الشّخصيات أقل مقاما من الشخصية الرّئيسية التي منحها الشاعر اسم رمز تاريخي من رموز الثورة المغربية وهو الخطّابي.

أمّا بالنّسبة للزّمان والمكان؛ فقد ذكر الشّاعر المكان الذي كانت به شخصية الخطّابي وهو يصنع الفلك، فقال (يصنع فلكا في قصر السّوق)، وهو أيضا مكان مقتبس من الواقع، حيث إنّ قصر السوق كان يطلق قديما على مدينة الرشيدية عاصمة تَافِلاَلْت، لكنّ الشاعر ربّما يكون قد استعمله لغرض أنّ السّوق هو مكان واسع تتمّ فيه معظم الصّناعات وتكثر به المارّة؛ حتّى يرسم في ذهن المتلقي صورة شخصية الخطّابي وهو يصنع الفلك، وأنّه كلّما مر عليه ملأ من

قومه سخروا منه وقالوا له كلاما جارحا لصنعه الفلك في مكان لا يوجد به بحر ولا نهر.

وبالنّسبة للزّمان فقد استعمل الشّاعر زمن غروب الشّمس في قوله (تمتم شيخ مر به عند غروب الشّمس)، ووقت غروب الشمس، كما هو معروف، وقت يعود فيه كل الناس إلى بيوتهم؛ حتى يسكنوا إليها بعد عناء العمل في النهار، وبعده كذلك يكون ولوج الليل، إلا أنّ الشاعر وظّف هذا الزّمن في قصيدته من أجل أن يقصد إلى معنى ما؛ وهو تفاني الخطابي في عمله من أجل إنهاء صنع الفلك؛ حتّى إنّه يبقى هذا الوقت من غروب الشمس، كما إنّ ذكره لهذا الزمن في القصيدة يساهم في رسم صورة درامية متكاملة في ذهن المتلقي.

لقد استعمل الرّباوي كذلك في رسمه للصّورة الدرامية في هذا المقطع تقنية الحوار بشقّيه؛ الدّاخلي والخارجي، حيث تمثّل الحوار الدّاخلي في قوله (تمتم شيخ مر به.../ هذا رجل مجنون) حيث إنّ الحديث في هذه العبارة كان بين الشيخ ونفسه، الذي يدخل ضمن الأفعال الإنجازية الإفصاحية التي وضعها سيرل[22]، حيث إنّ الغرض من هذا الحوار الدّاخلي هو الإفصاح عن تعجّب هذا الشّيخ من الخطّابي؛ الذي يصنع الفلك في هذا الوقت وفي هذا المكان غير المناسبين لصناعة السّفن أبدا.

أمّا عن الحوار الخارجي فقد تجلّى في هذا المقطع في قول الشاعر[23]:

هَلْ تَحْمِلُ زَادً؟

أَحْمِلُ بَيْنَ يَديَّ الْبَقَرَهْ

مُدَّ يَدَيْكَ وَسَاعِدْنِي كَيْ أَصْنَعَ هَذَا الفُلْكَ

لِمَنْ؟

لِلْأَطْفَالِ...

أَنَا لاَ أُبْصِرُ طِفْلاً فِي هَذَا الْقَصْرْ!

كُلُّ الأَطْفَالِ السَّاعَةَ فِي مَدْرَسَةِ الأَرْقَمْ

سَيَجِيئُونَ قَرِيبًا.. كُلٌّ يَحْمِلُ مِحْفَظَةً زَرْقَاءْ

إنّ المستوى الدّرامي في القصيدة يتجلّى حين تختفي كلّ الأصوات، أصوات الشّاعر وأصوات الرّاوي، ولا يبقى لنا سوى أصوات الشّخصيات فيما بينها، وهو الأمر الذي نلحظه في الأبيات السابقة من القصيدة، حيث اختفت كلّ الأصوات؛ ما عدا أصوات الشّخصيات التي وضعها الشاعر لتسيير العملية الدّرامية في قصيدته، وقد كان الحوار بين شخصية الخطّابي وشخصية (شيخ) اللتان وضعهما الشاعر يتراوح بين الأفعال الطّلبية تارة والإفصاحية تارة أخرى، ففي قول شخصية الخطّابي (هل تحمل زاد؟) فعل إنجازي مباشر، وهو فعل طلبي كونه يسأل الشّيخ عمّا إذا كان يحمل زادا، وقد يكون الاستفهام هنا غير مباشر؛ كأن يرجو من استفهامه طلب المساعدة في صنع الفلك، أو أنّه يريد من الشّيخ أن يمنحه من زاده حتّى يقتات منه؛ لأنّه ظل يعمل طوال اليوم...، كلّ هذه الاحتمالات واردة في تأويل عبارة الخطابي (هل تحمل زادا؟)، إلاّ أنّ الشّيخ أجابه عن سؤاله بطريقة ساخرة؛ لأنّه كان يسخر من صنعه للفلك، فقال (أحمل بين يديّ البقرة) ففي جوابه فعل إنجازي إفصاحي، يفصح للخطّابي فيه عن سخريته منه ومن صنعه للفلك، حيث إنّ حمله للبقرة شيء لا يمكن تحقّقه أبدا، وحتّى لو حملها فكيف للخطَّابي ألاَّ يراها، لذلك فإنَّ في جوابه هذا سخرية واضحة منه.

لقد حاول الشّاعر أن يرسم صورة مبدئية في ذهن المتلقّي عن المعنى المنصوص عليه في القصيدة؛ من خلال التّشكيل الدّرامي الذي أورده في المقطع الأول من قصيدته، حيث إنّ الصّورة التي تتشكّل في ذهن المتلقّي مفادها أنّ رجلا كالخطّابي، بصفاته البطولية والنضالية وحبّه لوطنه ولغته ودينه، يحاول إنقاذ قومه من الفساد الذي يكيد له الأعداء من خلال الاهتمام بالطفل، كون هذه الفئة تمثّل مستقبل الأمّة، وعليه فإنّ الاهتمام بالطّفل يكون من أولى الأولويات التي يجب القيام بها؛ على عكس ما يحدث عند العرب، وقد صوّر الشّاعر كلّ هذه

المعاني في التّصوير الدّرامي الذي ينبني على حوار الشّخصيات التي ذكرناها سابقا.

- **المقطع الثّاني (الخاتمة):**

استعمل الشَّاعر في بناء الصُّورة الدَّرامية لهذا المقطع شخصيتين اثنتين، تتمثّل الشّخصية الأولى في الدّرَكي، وقد نعته الشّاعر بعدَّة نعوت تبيّن أنّه من جنود العدوّ الأجنبي، وليس دركيًّا يخدم وطنه، وتتجلّى هذه الصِّفات في قوله (دركيٌّ مخمور/ لا يتكلّم إلاَّ لغة البحر) أما الشّخصية الثّانية فتتمثّل في الطِّفل الذي اختار له الشّاعر اسم (إدريس) ونلاحظ ذلك في قول الشاعر[24]:

طِفْلٌ يحْمِلُ مِحْفَظَةً عَبَرَ اليَوْمَ حُدُودَ المَغْرِبِ
اسْتَوْقَفَهُ دَرَكِيٌّ مَخْمُورٌ
لاَ يَتَكَلَّمُ إلاَّ لُغَةَ البَحْرْ
سَأَلَهْ:
جِنْسِيَّتُكْ؟
عَرَبِي
ضَحِكَ الدَّرَكِيُّ وقَالَ:
مِنْ أيِّ قَبِيلهْ؟
أنَا مِنْ أوْرَبَةَ العُظْمَى
اسْمُكْ؟
إدْرِيس
اسْمُ أبِيكْ؟
عَبْدُ الله.

وإدريس هو عبارة عن شخصية مقتبسة من الواقع أيضا، حيث إنّ هذه الشَّخصية استلهمها الشّاعر من إدريس** بن عبد الله بن علي بن أبي طالب وفاطمة الزّهراء بنت رسول الله ﷺ، وهي شخصية مقدَّسة لدى المغاربة بفضل ما

قدّمه لها من قيام لأوّل دولة إسلامية في المغرب، ويتّضح لنا من خلال الحوار أنّه لا فرق بين الشّخصيتين من حيث الأدوار، حيث لا توجد شخصية رئيسية وأخرى ثانوية منهما، إنّما يتقاسمان الدّور نفسه في رسم الصّورة الدّرامية للمقطع، أمّا من ناحية مقام التّواصل بينهما فإنّه يظهر لنا أن الدّركي هو الأعلى مقاما؛ لأنّه من جنود الاحتلال الذين طغوا وتجبّروا على الدّول العربية المستعمرة من طرف الأجانب، لذلك فهو يظهر في المقطع بصورة يقوم فيها بأفعال الأمر والنهي والسُّخرية والتّفتيش... وغيرها.

أمّا عن آلية الحوار في هذا المقطع، فقد ركّز الشَّاعر على الحوار الخارجي فقط بين شخصيتي الدّركي والطّفل إدريس، وقد جلّت فيه الصّورة الدرامية في أعلى مستوياتها، حيث لا نلاحظ ورود صوت الرّاوي أوصوت الشّاعر إلاّ في بضع مواضع وبصورة موجزة مثل (طفل يحمل محفظة عبر اليوم حدود المغرب.../ ضحك الدّركي وقال/ أشار إلى الرّايات السّود وراءه/ جبذ الدّركي المحفظة الزّرقاء بقوّة...) أمّا بقية المقطع فهو كله عبارة عن تشكيل درامي، إذ لم يرد فيها إلاّ أصوات الشخصيات، وكأنّ الشّاعر يودّ من المتلقّي أن يشارك هو أيضا في نسج الأحداث، وبذلك يمكن القول إنّ الشاعر قد وُفِّق كثيرا إلى تصوير المعاني تصويرا دراميا في هذا المقطع مثل قوله[25]:

مِنْ أَيِّ قَبِيلهْ؟
أَنَا مِنْ أَوْرَبَةَ العُظْمى
اسْمُكْ؟
إِدْرِيسٌ
اسْمُ أَبِيكْ؟
عَبْدُ الله.
لاَ يُمْكِنُ! إِدْرِيسٌ مَرَّ هُنَا بِالأَمْسْ
كَانَ الذُّعْرُ يَحُطُّ عَلَيْهِ بِكَلْكَلِهِ المُرِّ

سَأَلْنَاهُ: مَا بِكَ يَا إِدْرِيسُ

أَشَارَ إِلَى الرَّايَاتِ السُّودِ وَرَاءَهْ

قُلْ مَا اسْمُكْ؟

أَنَا إِدْرِيسٌ وَأَبِي عَبْدُ الله.

أيَّ بِلاَدٍ تَقْصِدْ؟

بَغْدَادْ.

وَيْلَكْ! هَلْ أَيْنَعَ رَأْسُكْ؟

مَازَالَ المَنْصُورُ هُنَالِكَ بِالمِرْصَادِ لآلِ البَيْتْ.

استعمل الشاعر كما نلاحظ في هذا المقطع بعض الأفعال الإنجازية المباشرة في قوله (من أيّ قبيلة؟ اسمك؟ اسم أبيك؟ قل ما اسمك؟ أيّ بلاد تقصد؟) حيث تصنّف هذه الأفعال الإنجازية ضمن الطّلبيات؛ وهي عبارة عن "الأفعال التي تمثّل محاولات المتكلّم لتوجيه المستمع للقيام بعمل ما"[26] وقد وجّه الدّركي هذه الأسئلة للطّفل إدريس بغية دفعه لإعطائه معلومات عنه، وقد وظّف الرّباوي هذا الحوار في قصيدته قصد الإشارة إلى مدى حقارة تعامل المستعمر الأجنبي مع العربي؛ حتّى الأطفال لم ينجوا من بطشهم وتفتيشهم واستفزازهم. كما أنّ هذا الحوار لا يخلو من بعض الأفعال الإنجازية الإفصاحية، مثل قول الشاعر على لسان الدّركي (لا يمكن! إدريس مرّ هنا بالأمس/ ويْلك! هل أينع رأسك؟) وهي أفعال إنجازية ظاهرها الإفصاح عن تعجُّب الدّركي من كلام الطّفل إدريس، إلا أنّ ظاهره سخرية منه ومن كلامه وثقته بنفسه، والدّليل قوله (إدريس مرّ هنا بالأمس... كان الذّعر يحطّ عليه بكلكله المرّ/ مازال المنصور هنالك بالمرصاد لآل البيت) حيث حاول أن يسخر من كلام الطفل؛ الذي أخبره بأنّ اسمه إدريس بن عبد الله وهو من الشّخصيات التي يقدسها المغاربة، كما أخبره بأنّ المنصور مازال في بغداد بالمرصاد لآل البيت؛ لأنّ الخليفة المنصور هو من أفشل الثّورة التي قام بها إدريس ابن عبد الله، وقد أورد الشّاعر هذه المقاصد في قصيدته من أجل الإشارة

إلى الأوضاع التي آل إليها العرب، حيث صارت أعداؤهم تسخر منهم؛ لأنّهم فقدوا وحدتهم وتكتّلهم الذي عرفوا به من قبل.

وقد وظّف الشّاعر كذلك بعض الألفاظ الدّالة على الزّمان والمكان، كما في قوله (عبر اليوم حدود المغرب/ أنا من أوربة العظمى/ إدريس مرّ هنا بالأمس/ بغداد) وهذه الألفاظ الدّالة على الزّمان والمكان، كما قلنا سابقا، أنّها تضع المتلقّي في حيّز الأحداث الدّرامية، فالألفاظ (حدود المغرب، أوربة، بالأمس، بغداد) حتّى وإن لم تعط صورة متكاملة عن الحيّز المكاني والزماني الذي تجري فيه الأحداث الدّرامية، إلاّ أنّها تكفي لرسم صورة محدودة في ذهن المتلقّي.

يمكن القول إنّ الشّاعر في هذا المقطع قد حاول أن يرسم صورة درامية متكاملة حول المقاصد التي أراد إيصالها إلى متلقيه، حيث استعمل بناء دراميا يضمّ شخصيتين، إحداهما مقتبسة من الواقع وهي شخصية الطِّفل إدريس، والأخرى خيالية وهي شخصية الدّركي، إلا أنّ هذه الأخيرة تميل قليلا إلى الواقعية، حيث إنّ مثل هذه الشّخصيات متواجدة كثيرا في الواقع العربي؛ خاصّة الدّول المستعمرة من طرف الأجانب، وقد استعمل هاتين الشخصيتين ضمن حيز مكاني وزماني محدّد، واستعمل كذلك تقنية الحوار بينهما، كلّ ذلك لأجل تحقيق مقصدية هامّة لدى المتلقّي من خلال الصُّورة الدّرامية التي تجمع بين كلّ هذه التِّقنيات، حيث أراد أن يبلّغ رسالته التي أراد من خلالها جمع الشّمل العربي؛ الذي يسعى الأعداء لتفريقه بشتَّى الوسائل، وذلك واضح في كلام الدّركي الذي حاول أن يقنع الطّفل بجبن إدريس بن عبد الله بن الحسن، وأنّ المنصور لا يزال يقاتل أهل البيت في بغداد، كلّ ذلك فيه إشارة إلى أنّ أعداء العرب والإسلام يسعون إلى التفرقة بينهم عن طريق إشعال نار الفتنة والبغضاء بينهم، لكنّ الشاعر يحاول أن يقنع متلقيه بعكس ذلك، وذلك واضح في قوله على لسان الطفل إدريس[27]:

نَحْنُ الأَطْفَالُ نَسِينَا هَوْلَ المَاضِي
وَنَسِينَا آثَارَ المَوْتْ
نَحْنُ البُنْيَانُ المَرْصُوصْ
ورَصَاصُ خِطَابِكَ فخٌّ منْصوبْ
لاَ يُسْمِنُ إِذْ أَسْمَعُهُ الآنَ وَلاَ يُغْنِي مِنْ جُوعْ

حيث يشير الشَّاعر من خلال كلام الطّفل إلى أنّ الفتن التي وقعت في الماضي بين العرب لابدّ من نسيانها، وفتح صفحة جديدة لأجل تحقيق التّكتل والوحدة العربية الإسلامية، فيكون العرب كالبنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضا، وأنّ ما يقوم به أعداء الإسلام وينادون به إنّما هو فخٌّ يسعون من خلاله إلى تمزيق الأمة العربية وفكّ شملها.

- **المقطع الثامن (الخاتمة):**

وظّف الشّاعر في رسم الصُّورة الدرامية لهذا المقطع عدّة آليات كما في المقطعين السّابقين، حيث جسّد آلية الحوار بين شخصيتين اثنتين، الشخصية الأولى هي شخصية الطفل الذي وسمه في البداية بصقر قريش، ثمّ وسمه ثانية بعبد الرّحمان العائد، والشخصية الثانية هي شخصية الشرطي المخمور، ويمكننا تبيان الصّفات التي تتميز بها الشخصيتين من قول الشاعر[28]:

طِفْلٌ يَحْمِلُ مِحْفَظَةً زَرْقَاءَ عَلَى ظَهْرِهْ
عَبَرَ اليَوْمَ حُدُودَ بِلاَدٍ عَرَبِيَّهْ
تَحْتَ جَنَاحِ اللَّيْلِ المُوحِشِ
اسْتَوْقَفَهُ شُرْطِيٌّ مَخْمُورْ
سَأَلَهْ:
مِنْ أَيِّ بِلاَدٍ أَنْتْ؟
مِنْ أَرْضِ الأَنْدَلُسِ الفِرْدَوْسِ المَفْقُودْ

مَا اسْمُكْ؟

صَقْرُ قُرَيْشْ

لاَ يُمْكِنْ! .. صَقْرُ قُرَيْشٍ مَرَّ هُنَا بِالأَمْسْ

كَانَ عَلَى فَرَسٍ شَهْبَاءْ

وَسُيُوفُ المَنْصُورِ عَلَى أَثَرِهْ

وَالخَوْفُ الدَّامِسُ يَقْطُرُ مِنْ عَيْنَيْهِ

فَمَا اسْمُكَ أَنْتْ؟

عَبْدُ الرَّحْمَانِ العَائِدْ

ويقول في أبيات أخرى[29]:

قَاطَعَ هُولاَكُو الطِّفْلَ وَقَالَ:

أَتَحْمِلُ مَمْنُوعَات؟

هاتْ.

نلاحظ من خلال هذه الأبيات بعض ملامح الشخصيات المختارة من طرف الشاعر، إذ يوحي استعماله للعبارت (طفل يحمل محفظة/ عبر اليوم حدود بلاد عربية/ صقر قريش/ عبد الرّحمان العائد) بأنّ الطفل هو عربي الأصل، يعيش في بلد مستعمر على غرار بعض البلدان العربية، وأن الطّفل معتز بعروبته وانتمائه رغم الأزمات التي يعاني منها وطنه، لذلك فقد نعته الشاعر بصقر قريش، وسمّاه في بيت آخر بعبد الرحمان العائد، وأما استعمال الشاعر للعبارات (شرطيٌّ مخمور/ قاطع هولاكو الطّفل) فيوحي أنّ هذه الشخصية هي من جنود الاستعمار كما في المقطع السابق، وقد نعته بالمخمور في الأبيات الأولى، وسمَّاه بهولاكو في الأبيات الأخرى، وهذه الشخصيتين اللتين استعملهما الشاعر هما شخصيتين خياليتين لكنّهما في الوقت نفسه مقتبستان من الواقع، حيث إنّ اسم الطفل عبد الرحمان هو من الأسماء التي يتسمّى بها الكثير من العرب؛ لذلك يمكن القول إنّ شخصيته مقتبسة من واقع العرب، أما الشرطي الذي وسمه بهولاكو فإن شخصية

هولاكو هي شخصية حقيقية، استعارها الشاعر من هولاكو خان، وهو حاكم مغولي قام بالعديد من العمليات العسكرية محاولة منه لبسط نفوذه على أكبر عدد ممكن من دول العالم، ومن ضمن هذه العمليات تلك التي حاول من خلالها الاستيلاء على بغداد والقضاء على الخلافة العباسية***، وقد استخدمه الشاعر كرمز من رموز ممارسة القمع والاضطهاد الذين تعرّضت لهما الشعوب العربية، للدّلالة على تأزُّم الأوضاع فيها جرّاء سياسة الاستعمار التي تحاول أن تقتلع كلّ مقومات الهوية العربية واستغلال شعوبها.

لقد استعمل الشّاعر شخصيتي الشّرطي والطّفل لرسم الصّورة الدّرامية لهذا المقطع، وذلك من خلال بنائه لحوار درامي بينهما، حيث تعدّ تقنية الحوار بين الشّخصيات من أهم آليات التّصوير الدّرامي؛ خاصة إذا اختفى منه صوت الراوي وصوت الشاعر، ويمكننا أن نتبيَّن خصائص الحوار الدرامي لهذا المقطع من خلال عرض الأبيات إضافة إلى الأبيات السابق ذكرها في قول الشاعر[30]:

أَرِنِي يَا عَبْدَ الرَّحْمَانِ جَوَازَكْ
لَيْسَ لَدَيَّ جَوَازُ سَفَرْ
وَلِمَاذَا؟
أَنَا لاَ أَحْتَاجُ إِلَيْهِ لِأَدْخُلَ عَنَّابَةَ
أَوْ بَرْقَةَ أَوْ جَنَّاتِ الشَّامْ
ثَمَّةَ يَا عَبْدَ الرَّحْمَانِ حُدُودٌ
تَفْصِلُ هَذا البَلَدَ العَرَبِيْ
عَنْ هَذَا البَلَدِ العَرَبِيْ
.....
أَيَّ بِلاَدٍ تَقْصِدْ؟
بَغْدَادْ

مَاذَا قُلْتْ؟ أَحَقًّا بَغْدَادَ؟!

أَمَا تَخْشَى الْمَهْدِيَّ؟

أَمَا تَخْشَى أنْ تَلْتَهِمَ الْفِتْنَةُ رَأْسَكْ؟

.....

مَاذَا تَحْمِلُ؟

مِحْفَظَةً زَرْقَاءْ

مَاذَا فِي هَذِي المِحْفَظَةِ الزَّرْقاءِ؟

كِتَابٌ و...

استعمل الشّاعر في هذا المقطع العديد من الأفعال الكلامية المباشرة؛ التي تمثلت أكثرها في الطّلبيات بصيغة الاستفهام، ونلاحظ ذلك في العبارات (من أيّ بلاد أنت؟/ ما اسمك؟/ أرني جوازك؟/ أيَّ بلاد تقصد؟/ ماذا تحمل للقيام بعملية تفتيش الطفل عبد الرّحمان على أكمل وجه، وتحمل مثل هذه العبارات الطلبية المباشرة دلالة استعلاء جنود المستعمر على الشعوب العربية المستعمرة، وجاءت أفعال كلامية أخرى بصيغ طلبية أيضا، إلا أن دلالتها غير مباشرة كما في العبارات (لاَ يُمكن!.. / ماذا قلت؟/ أحقًّا بغداد؟!/ أما تخشى المهدي؟) وتحمل دلالة الأفعال الكلامية الإفصاحية، حيث نلاحظ نبرة التعجب في العبارات الأولى، بينما الأخيرة جاءت لتحذير وإرشاد الطفل عبد الرحمان من طرف الشرطي، وكلّ هذه العبارات الطّلبية التي توحي بالإفصاح إنّما أوردها الشاعر للتَّدليل على مدى سخرية الأمم الأخرى من الأمّة العربية وتاريخها العريق، لأجل زعزعة المفاهيم القومية ومسخ تاريخها لدى شعوبها وأبنائها.

استعمل الشّاعر كذلك في هذا المقطع العديد من العبارات الدّالة على حدود الصُّورة الدرامية التي تتجسّد فيها الأحداث، حيث رسم ؟/ ماذا في هذي المحفظة الزرقاء؟/ ...) وهي أفعال طلبية مباشرة جاءت على لسان الشّرطي؛

معالم مكانيّة وأخرى زمانيّة حتّى يضع المتلقّي في حيّز الأحداث، ومن ضمن هذه العبارات (حدود بلاد عربيّة/ أرض الأندلس/ عنّابة أوبرقة أو جنّات الشّام/ بغداد) التي تدلّ على أمكنة معلومة لدى المتلقِّي حتّى يتسنّى له رسم صورة الأحداث في مكان محدّد، وكذلك العبارات (جناح اللّيل الموحش/ مرّ هنا بالأمس) التي تدلّ على أزمنة معلومة أيضا؛ والتي قد لاتحمل دلالة كبيرة على زمن الدّراما، لكنّها تساعد المتلقّي في تخيّلها ضمن زمن محدّد، وبذلك يُعطي الشّاعر لمتلقّيه فرصة المشاركة في تحيين الزّمان للصّورة الدّرامية، إذ نلاحظ أنّ في لفظتي (جناح اللّيل/ الأمس) زمنا حرّا لا يدلّ على فترة محدودة، وإنّما اللّيل والأمس زمن مفتوح يتخيل فيه المتلقي أيّ ليل وأيّ أمس.

وفي الختام؛ نلاحظ من خلال تحليلنا لقصيدة (بغداد الأطفال قادمون) للشاعر محمد علي الرّباوي سعيه إلى الرّقي بنصّه إلى مصاف الدّرامية، وهي من المناحي الفكرية التي نحا إليها الشّعراء المعاصرون، ذلك أن الدراما تحاول أن ترسم صورة متكاملة الأطراف عن المقاصد التي يريد إيصالها الشاعر، من خلال الابتعاد عن آليات التقرير والإخبار والاعتماد على تصوير المشهد في قلب الحدث الدرامي، مع تجنّب الإسهاب في استعمال الشاعر لصوته كما في قصائد الغناء أو صوت الراوي كما في السرد، فاستعمل الشاعر شخصيات بثّ بينها مقاصد ومعان معينة، ومقاصد أخرى أرادها من خلال تلك المعاني الدرامية أن تتحقّق بينه وبين المتلقّي.

الهوامش والإحالات:

[1]– يُنظر : مصطفى يوسف منصور، الدّراما والمسرح في الشّرق الأقصى، ط1. القاهرة: 2012م، دار العالم العربي.

[2]– جيرالد برنس، قاموس المصطلحات السَّردية، تر: السيد إمام، ط1. 2003م، ميريت للنشر والمعلومات، ص52.

[3]– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3. دت، دار الفكر العربي، ص279.

[4]– عزيز لعكاشي، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، ط1. الأردن: 2010م، عالم الكتب الحديث، ص11.

[5]– يُنظر: محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دط. 2002م، دار المعرفة الجامعية.

[6]– يُنظر: دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ط1. 2005م، منشورات الاختلاف.

[7]– يُنظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دط. الكويت: 1998م، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

[8]– مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، ط1. بيروت: 2005م، دار الطليعة، ص ص 30–31.

[9]– يُنظر: شكري المبخوت، نظرية الأعمال اللغوية، ط1. تونس: 2008م، مسكيلياني للنشر والتوزيع.

[10]– يُنظر: صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، ط1. بيروت: 2006م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

[11]– يُنظر: حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ط1. بيروت: 1990م، المركز الثقافي العربي.

[12]– يُنظر: فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، دط. دت، مركز الإنهاء القومي.

[13]- يُنظر: محمد علي الرباوي، رياحين الألم، مجموعة الأعمال الكاملة (من 1998/12/25 إلى يناير 2009)، ط1، دت، ج4.

*– هو الشاعر محمد علي الرباوي، ولد عام 1949م بقصر أسرير، تنجداد بإقليم الراشيدية بالمغرب، تحصل على إجازة في اللغة العربية وآدابها عام 1982م من كلية الآداب بوجدة، ثم شهادة الدراسات الجامعية العليا عام 1982م من كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، ثم تحصل على دكتوراه الدولة في الآداب تخصص الإيقاع، من جامعة محمد الأول بوجدة عام 1987م، واشتغل بها إلى أن نال التقاعد في صيف 2005م، هو مدير مجلة المشكاة الصادرة من وجدة منذ عام 1983م، نال وسام الاستحقاق الوطني من الدرجة الممتازة في 2001/07/30...، له العديد من المؤلَّفات الشِّعرية منها: البريد يصل غدا، ديوان شعر مشترك مع حسن الأمراني والطاهر دحاني، مطبعة بوزيد، الدّار البيضاء،

1975م. هل تتكلم لغة فلسطين، قصيدة، وجدة، مطبعة النهضة. الأعشاب البرية، المطبعة المركزية، وجدة، 1985م...وغيرها، ينظر: الموقع www.diwanalarab.com

(14)– محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص ص26– 28.

(15)– المرجع نفسه، ص28.

(16)– المرجع نفسه، ص31– 32.

(17)– المرجع نفسه، ص ص35– 37.

(18)– المرجع نفسه، ص38.

(19) – المرجع نفسه، ص39.

(20)– يُنظر: الموقع www.marefa.org

(21) – محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص25.

(22)– يُنظر: شكري المبخوت، المرجع نفسه.

(23)– محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص ص25– 26.

(24)– محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص ص26– 27.

**– يُنظر الموقع www.marefa.org .

(25)– محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص ص 26– 28.

(26)– قدّور عمران، البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني، ط1. الأردن: 2012م، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص60.

(27)– محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص27.

(28)– المرجع نفسه، ص38.

(29)– المرجع نفسه، ص ص39– 40.

***– ينظر الموقع: www.mawdoo3.com

(30)– محمد علي الرباوي، المرجع نفسه، ص39.

قائمة المراجع:

1. جيرالد برنس، قاموس المصطلحات السَّردية، تر: السيد إمام، ط1. 2003م، ميريت للنشر والمعلومات.

2. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط1. بيروت: 1990م، المركز الثقافي العربي.
3. دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ط1. 2005م، منشورات الاختلاف.
4. شكري المبخوت، نظرية الأعمال اللغوية، ط1. تونس: 2008م، مسكيلياني للنشر والتوزيع.
5. صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، ط1. بيروت: 2006م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
6. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دط. الكويت: 1998م، سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
7. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3. دت، دار الفكر العربي.
8. عزيز لعكاشي، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، ط1. الأردن: 2010م، عالم الكتب الحديث.
9. فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، تر: سعيد علوش، دط. دت، مركز الإنهاء القومي.
10. قدّور عمران، البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني، ط1. الأردن: 2012م، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
11. محمد علي الرباوي، رياحين الألم، مجموعة الأعمال الكاملة (من 1998/12/25 إلى يناير 2009)، ط1، دت، ج4.
12. محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دط. 2002م، دار المعرفة الجامعية.

13. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، ط1. بيروت: 2005م، دار الطليعة.

14. مصطفى يوسف منصور، الدّراما والمسرح في الشّرق الأقصى، ط1. القاهرة: 2012م، دار العالم العربي.

المواقع الإلكترونية:

1. www.diwanalarab.com
2. www.marefa.org
3. www.mawdoo3.com

دلالة أسماء الشـخصيــات في الرواية الجزائرية
الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي-أنموذجا-

د. مزاري عبد القادر مخفي إكرام

جامعة عبد الحميد بن باديس/مستغانم- الجزائر

ملخص :

للرواية الجزائرية بناؤها السّردي المتناغم مع مضامينها الفكرية والثقافية وحمولاتها التي تنبني داخل بناء سردي محكم يراعي النمطية المعروفة، في توالي عناصره داخل النسيج العام، كما يراعي التميّز في اكتناز مكامن تصاقب ما يقتضيه السياق الخارجي رغم تبايناته وذلك في مواضع سردية كثيرة، ومكون الشخصية من أبرز العناصر التي تستقطب القارئ في أقوالها وأفعالها فيجدها مثقلة بالدلالات والإيحاءات التي قد لا تصرّح بها إلا حين يتوغل فيها ويتتبّع مسارها، ناهيك عن الدلالات المختلفة لأسمائها، فكثيرا ما لا تنتقى عرضا وإنّما تتوخى الذات الناصة الاستناد إلى باقي المكوّنات داخل البناء السردي، وتتطلّع بكل دراية ووعي إلى كل ما قد يحيط بالنصّ وبخاصة بالشخصيات التي تمتلك أهواء تقتضي أساليب تعبيرية محدّدة لتمرير أكبر قدر ممكن من الدلالات بدء من الاسم الشخصي وصولا إلى آخر فعل أو قول لها.

لذا تطمح هذه الدراسة إلى مقاربة هذا العنصر المهم داخل الخطاب الروائي من خلال رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، حيث سيتم تتبع بناء الشخصية الروائية وكيفية تشكّلها داخل النسيج السّردي، مع التركيز على الأسماء ومدى تعالقها بمختلف المستويات الفنية والفكرية المتعددة، وتبيان تأثير هذا التّشكل على الأداء الوظيفي للشخصية من جهة وعلى التخييل السردي بمختلف تمفصلاته.

الكلمات المفتاحية: الشخصية،الدلالة،المتن الحكائي؛ الرواية الجزائرية.

Abstract:

The Algerian novel has its own narrative construction in Harmony with its intellectual and cultural contents and their charges. All this is built inside well-connected narrative constructions which take into account known conceptions such as elements successions within a general texture and singularity in preserving hidden contents that external context entails in its consecutive movements despite differences emerging in many narrative spots.

Characters are among salient elements that attract readers by means of their speeches and deeds which, in the eyes of every reader, are charged with significations and implications revealed only through deep diving inside and following their paths. Added to that, characters' names have various significations as they are not chosen arbitrarily but the narrative ego wants to lean on the remaining elements, inside the narrative construction, to long consciously and knowingly to all the text's surroundings, especially characters who possess whims that require expressive and determined styles to convey sufficient significations from mere individual names to the least speech and deed.

Consequently, this research study aims at approaching such important elements inside novelistic discourse of Azzedine Djelaoudji's novel " Al-ramad allathi ghasala al-ma " where constructions of novelistic characters are tracked along with their way of evolution within narrative texture. Special focus is put on the links that names have with different artful and intellectual levels and the impact of these connections on characters functional performance on the one hand and narrative fiction joints on the other.

Key Words: *Character, signification, narrating text, Algerian novel*

توطئة:

تُعدُّ الشخصية مركزا جوهريا تتكىء عليه مختلف الأجناس الأدبية، فهي بمثابة العمود الفقري الذي يربط بين المكونات السردية، فلا يمكن تصور مكان خال من الشخصيات فهي تتأثر به وتتفاعل معه، ولازمن تدور أحداثه دون شخصيات.إذ تشكل هذه الأخيرة السِمة اللولبية المحركة لأحداث العمل السردي. وقد شكّلت دراستها هاجسا بالنسبة لكثير من الباحثين المشتغلين في حقل الدراسات السردية، وهذا اعتمادا على أسس نظرية ومنهجية مختلفة تنبعث من خلفيات فكرية وإيديولوجية محددة.

1.مفهوم الشخصية:

مرَّ مفهوم الشخصية بتطورات مختلفة في الحقل الواحد تبعا لتطور المناهج الحديثة[1]، وعليه نحاول تحديد أبرز الرؤى النقدية؛ التي تعرضت لمقولة الشخصية بعدّها عنصرا أساسيا من عناصر السرد، والقلب النابض للرواية.

إذا عدنا إلى الشعرية الأرسطية نجدُ أنَّ مفهوم الشخصية قد ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالفعل الذي تؤديه؛ حيث كانت تأخذ موقعا ثانويا وتقوم بدور هامشي؛ لأن البعد الوحيد الذي تقوم عليه المأساة عند"أرسطو aristo"هو الحدث، أما الشخصية فهي خاضعة خضوعا تاما له «والأحداث هي المتحكمة في رسم صورتها– الشخصية– وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة، وتصبح المأساة لا تحاكي عملا من أجل أن تصور الشخصية، ولكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة الشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية، وما تعبر عنه من حقائق»[2]؛بمعنى أنّ الشخصية كانت مجرد إطار صوري لا يتمتع بأي وجود حقيقي؛ فهي تفتقر لمن يثمّن وجودها ويلهب عاطفتها، ويجعل منها شخصية واعية وذات قيمة.

واستمر هذا التصور عند المنظرين الكلاسيكيين؛ حيث عدوا الشخصية مجرد اسمٍ قائمٍ بالفعل، والتي تؤكد أن «العمل الفني محاكاة للحياة بما فيها من

سعادة وشقاء، وبالتالي تصبح الشخصية من مقتضيات الأعمال وتوابعها؛ فهي من النوافل أو من الواجب من غيره لا الواجب بذاته»[3] .

ولا غرو في أن الدراسات الحديثة قد نظرت للشخصية نظرة مغايرة لما كانت عليه من قبل، وتعاملت معها تعاملا خاصا؛ حيث نظر التحليل البنيوي إليها بمثابة دليل(signe)؛ له وجهان أحدهمادال (signifiant) والآخر مدلول(signifié)؛ فتكون الشخصية بمثابة دال «تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها»[4]، أما الشخصية كمدلول « فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها»[5]، كما أنها تعتبر كمورفيم مزدوج التمفصل، يتميز في البداية بكونه لا يحيل على أي شيء ولا يعنيه؛ فهو بذلك فارغ من كل دلالة مسبقة، ومن ثم فهو يشكو في البداية من الفراغ الدلالي، «غير أنه سرعان ما يغدو مشحونا كلما تقدم السرد»[6].

والشخصية تركيب أبدعته مخيلة الروائي وجسدته اللغة، ويستطيع الروائي التحكم فيها بشكل مباشر لكي تخدم غرضه؛ لأنها مخلوقات ورقية صنعها بقلمه؛ تتشكل ملامحها تدريجيا عبر المسار السردي، كما أنها «تولد عبر السرد ويتشكل الجسم الروائي من الملامح الظاهرة والمضمرة للشخصيات»[7]؛ فهي كائنات صماء فضاؤها اللغة؛ تتحرك بوحي الكاتب تقوم «بمهمة التعبير عن الرؤى الإيديولوجية المتباينة، أو المتشابهة بوسائل مختلفة، ومواصفات متباينة تبعا لطبيعة البناء الفني الذي يعتمده الكاتب»[8]؛ فالأشخاص الذين يختارهم الكاتب من واقعه الاجتماعي ما إن يدخلوا الرواية حتى ينفصلوا عن ذواتهم الأولى، وتتحقق لهم ذوات جديدة يرسمها النص؛ فهي لا تحيلنا بالضرورة إلى واقع ملموس؛ لأن لكل منهما عالمه الذي يتحرك فيه.

حاول النقد الشكلاني؛ ممثلا في أبحاث فلاديمير بروب(Vladimir Propp)، ونقد علم الدلالة المعاصر ممثلا في أبحاث غريماس(Greimas)؛ تحديدَ مفهوم الشخصية بالنظر إليها «كمجموعة من العلامات والبنيات، التي تستمد وجودها وكيانها المستقل من داخل النص، وهي بذلك تتطلب بأن ينظر إليها في ذاتها ومقوماتها، التي تمنحها صفتها الشخصية المميزة»[9]، وقد أعطى غريماس «فهما جديدا للشخصية في المسرود عندما ميز بين العامل والممثل، ويخرج لنا بما يسمى (الشخصية المجردة)، هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما في الحكي؛ يؤديه عامل أو ممثل؛ فالعامل قد يكون شخصا أو مجرد فكرة أو جمادا أو حيوانا، كما يمكن لعامل واحد أن يكون ممثلا في الحكي بممثلين أو أكثر، كما أن ممثلا واحد يمكن أن يقوم بأدوار عاملية متعددة»[10]، وتتجسد الشخصية الروائية حسب بارت في كائنات من ورق، وتتخذ شكلا دالا من خلال اللغة؛ فهي «ليست خلقا نصيا من المؤلف»[11]؛ فالشخصية قد أصبحت مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية، لا أثر لها خارج حدود اللغة.

نجد أن التباين في تحديد مفهوم الشخصية الروائية يتصل أساسا بتباين المناهج التي تناولتها في النصوص الأدبية بالدراسة؛ فالشكلانيون الروس مثلا يرون بأنّ الشخصية القصصية، هي عبارة عن مجموعة من الخصائص والصفات الخارجة عن طبيعة القصة،وبما أنّ القصة مبنية وفق تسلسل فإنّ هذه الخصائص الذاتية لكل شخصية لا تدخل فيها، بل «هناك أدوار معروفة سلفا توضع في سياقها الشخصيات، سواء كانت بشرية أو غير بشرية»[12]، في حين يرى أصحاب مدرسة النقد الجديد ومنهم فيليب هامون بأن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، والشيء الأساس الذي يبين هوية الشخصية هي أدوارها، وليس ما تتصف به من سمات جوانية ومظاهر خارجية.

على أن هوية الشخصية في الرواية –فيما نرى– تتحدد من خلال أفعالها وسلوكاتها وكذا من خلال سماتها ومظهرها الخارجي، إضافة إلى التفاعل الناتج عن علاقاتها مع باقي الشخصيات التي يحويها النص السردي، وذلك ما تدعو إليه السيميائية حين ترفض كون الشخصية مجرد كائن لغوي معزول.

ويشكل الاسم إحدى السمات المميزة للشخصية الروائية؛ ففي كثير من الأحيان تلخص لنا بعض الأسماء بإيجاز حقيقة الشخصية، وتعطينا لمحة عنها؛ إذ إن أي روائي لا يُسمِّي شخصياته اعتباطا؛ بل يعمل على إيجاد أسماء تدل عليها«تحددها وتجعلها معروفة وتختزل صفاتها؛ لأن هناك رابطا منطقيا بين الشخصية واسم العلم الذي يدل عليها»[13]؛ فبناء الشخصية لا يقوم على جانب واحد فقط، بل إن الروائي يحاول التنسيق بين عدة أبعاد لتكون في الأخير محصلتها الكاملة، ولعل ما يثير انتباه أي دارس هو الاسم الذي تحمله الشخصية؛ فالروائي يبذل مجهودا لانتقاء أسماء تدل على شخصياته؛ مراعيا جملة من المعطيات من بينها: المستوى الاجتماعي والثقافي، الجنس، المهنة، الاتجاه الإيديولوجي..

ومن البديهي أنّ الروائي لا يسمي شخصياته عرضا، بل يهدف من خلال اختياره لأسماء شخصياته إلى«أن تكون متناسبة، ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها، وهذا مايؤدي إلى تنوع واختلاف أسماء الشخصيات الروائية»[14]؛ لنخلص إلى أن الأسماء المعطاة للشخصيات توظف توظيفا خاصا إذ تحتكم إلى" المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لإسم الشخصية لا تكون دائما بدون خلفية نظرية، ولا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة»[15].إذ أن هذه الأخيرة ينقلها المؤلف «كعلامات لغوية من الاعتباطية إلى القصدية»[16]

ويرى السيميائيون أنّ هناك مقصدية جمالية من وراء اختيار أسماء الشخصيات في الأعمال الأدبية، ولهذا نجد "فيليب هامون "Ph. Hamon"؛ يذهب إلى أن حضور أسماء الشخصيات في الجنس الروائي غالبا ما يتحول إلى إشارات مبرمجة وفق توجهات اللعبة السردية، والاختيارات الجمالية والإيديولوجية للكاتب»[17] .

2.الرماد الذي غسل الماء...رؤية في المتن الحكائي.

يعرف توماشفسكي المتن الحكائي بأنّه:« مجموعة الأحداث المرتبطة فيما بينها والتي تروى لنا من خلال العمل؛ المتن الحكائي يمكن أن يعرض علينا بطريقة عملية حسب الترتيب الطبيعي أي الترتيب الكرونولوجي والسببي للأحداث، عرضا مستقلا عن الطريقة التي انتظمت بها وأدمجت في العمل.المتن الحكائي يختلف عن المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها، ولكنه يحترم ترتيب ظهورها في العمل وتتابع المعلومات التي تخبرنا عنها»[18].إذ أنّ المتن الحكائي أداة تعبيرية في يد الكاتب؛ يروضها هذا الأخير وفق عملية تكتيكية بأهداف استراتيجية متبناة من قبل السارد نحو المسرودد له، إذ تتفاوت درجة الإبداع في ذلك من أديب لآخر،ولن يكون عز الدين جلاوجي بعيدا عن هذا المنحى.

إنّ المتصفح لمتن الرواية يجدها تقوم على أربعة أسفار، كل سفر ضمن بحواشي مرقمة، إذ بلغ مجموعها ضمن المسار السردي تسعين حاشية، تقوم بوظائف متنوعة مثل التعريف بالشخصيات ووصف الأمكنة؛ وتختصر هذه الرواية في مضمونها العام بعدا اجتماعيا وهو الصراع بين الخير والشر قطبا الحياة، وإن كانت الرواية تنطلق من حدث فظيع وهي جريمة قتل(عزوز المريني)، فإن هذه الحادثة في حد ذاتها جعلت سكان المدينة يعيشون فوضى واضطرابا، بخاصة بعد االتحريات الأولى للشرطة إذ يكتشفون اختفاء الجثة في عين المكان التي تمت فيه الجريمة.

3.بنية الشخصيات:التشكل والدلالة

سأحاول الكشف عن مختلف تلك الدلالات التي تبوح بها أسماء الشخصيات من خلال وظيفتها في السرد، وظلالها التي ترمز إلى جوانب خفية قد لا تظهر حتى على سماتها الخلقية أو مكانتها الاجتماعية.

1/ عزيزة الجنرال:

شخصية فاعلة في المتن السردي، وإذا تأملنا هذا الإسم؛(عزيزة الجنرال) في تركيبته اللغوية نجد أنّه يدل على صفة العزة والقوة والسلطة، كما تحيل الصفة المضافة (الجنرال) على معنى الجبروت والطغيان.

وإذا كان الاسم في معناه العام يدل على عزة النفس ويوحي بمجموعة من القيم الإيجابية، فأنه يوحي نصيا إلى قيمتين متناقضتين (الضعف/القوة)؛ في الماضي تعيش الشخصية شكلا من الضياع بعد فقدان والدتها «**توزعتها الدور هنا وهناك، ولسعتها نظرات الإشفاق ونظرات الرفض والكره**»[19]، لكن هذا الضعف يتحول إلى قوة في حاضرها (**مضغة للشفقة إلى إعصار للرفض والتحدي، وخاضت في لجة الحياة حتى استوت سيدة للمجتمع وخصوصا بعد اقترانها بسالم بوطويل، وضمها الثروتين معا في قبضتها**)[20]؛ فتتحول من شخصية قوية وعزيزة النفس إلى شخصية ضعيفةٍ منطويةٍ على نفسها كلما استحضرت طفولتها القاسية. كما تحيل تسمية "عزيزة " على معاني الجمال فهي عزيزة وغالية لجمالها الذي أقر الراوي به«**هي امرأة كاملة يتمناها كل رجل ....وهي أجمل بكثير من ذهبية**»[21]،

ويوحي النص أيضا إلى أن هذه الصفة (الجنرال) قد ألحقت باسم عزيزة نسبة إلى علاقتها بالجنرال المتقاعد، (**وقد سماها الناس بالجنرال لقوتها ولعلاقتها بالجنرال .....**)[22] ،والذي يمثل السند الرئيسي؛ الذي تتكئ عليه عزيزة،في حماية

ابنها**(لقد أطلق سراح فواز معززا مكرما، ووصل الضابط سعدون أمر الانتقال إلى الصحراء)**[23]

فلقب الجنرال يوحي بالديكتاتورية والقوة والسيطرة وحب الامتلاك، وقد أسبغ عليها رهبةً لطالما شعر به من هم حولها، والمقطع التالي يعبر عن ذلك **(إذا أردت قضاء مآربك فعليك بعزيزة الجنرال...هكذا يردد الجميع...وهكذا يعتقدون أيضا.كلما ضاقت الدنيا بأحدهم هرع إليها، وهي تعرف الجميع، تمد خيوطها السحرية، فإذا الحق باطل والباطل حق(...)والجميع يعرف أيضا أنها وراء وصول مختار الدابة ونصير الجان إلى كرسي البلدية لتسهل على نفسها تحقيق ماتريد)**[24]

إنّ هذا النموذج من الشخصيات كما هو بادٍ يُمارس سلطته دون ردع؛ يمتلك كل الحقوق للتحكم في رعاياه وإجبارهم على الخضوع لمشيئته؛ بدءا بكل الوسائل المتاحة من الضغط المعنوي؛فكل الأفعال توحي بهيبة الشخصية التي تفرض سيطرتها ونزعتها الاستبدادية والميل إلى التحكم في رقاب الناس، وذلك من خلال قولها **(الحق في هذا البلد للمال والقوة)**[25] و القانون تحت وطأة لمن يملك الغلبة والقوة **(بعض الناس يدوسون القانون كما يدوس الناس نعالهم)**[26].

وهذا مايولّد مشاعر الكره والسخط لدى بقية الشخصيات التي تطالها هذه السلطة وبالتالي النفور منها والابتعاد عنها والرغبة في إطاحتها والتخلص منها، وإن الشخصية السلطة تخول لنفسها حق الاستيلاء على أملاك الآخرين **(عزيزة الجنرال تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء، وتأخذها منهم عنوة)**[27] .

ويوحي النص كذلك بأن طابع السيطرة والتملك؛ يتجلى أيضا من خلال شخصية الوالدة بوصفها شخصية مرهوبة الجانب تفرض سلطتها المادية والمعنوية على الأبناء؛تظهر عزيزة الجنرال كأنموذج للأم المتسلطة التي يرهبها الجميع؛ فهي صاحبة الكلمة الأولى والأخيرة في البيت، ويتجلى ذلك من خلال حوار بين زوجها

سالم وابنته نورة **(ومتى كنا نستطيع أن نقول في هذا البيت نحن وأنتِ على السواء؟)"**[28].

ويعكس اسم "عزيزة الجنرال" الانتماء إلى الطبقة البورجوازية **(حاولت عزيزة الجنرال أن تظهر بمظاهر الطبقة الراقية في كل حياتها، فهي تختار لنفسها أرقى السيارات، وتغير لباسها وتسريحة شعرها وفق الموضة، وهي تمارس الرياضة مرتين في الأسبوع في قاعة خاصة بالرياضة النسوية، واقتنت منذ سنوات كلبا روسيا...تعرضه على الطبيب دوريا)**[29].

كما تمثل عزيزة الجنرال أنموذج الزوجة المتسلطة، المتكبرة، الناكرة، الماكرة في حق العشرة الزوجية، المتجردة من الطاعة؛ إذ جمعت عزيزة مع زوجها سالم علاقات منحطة، وحوارات مستحقرة فيها لزوجها، ويتجلي ذلك في الملفوظ السردي التالي: **(ولم يشأ سالم أن يناقش لأنه يعرف تصرفاتها الحمقى فأسرع بتنفيذ المطلوب...ولما وقف أمامها كالتلميذ الطائع طلبت منه أن يتصل بالطبيب فيصل وينتظراها حتى تعود)**[30] .وتتخلل المتن مقاطع أخرى توحي بتسلط الزوجة وتعجرفها؛ فهي ترى في سلطتها الرجل والمرأة معا **(أنا امرأة ولكني من حديد يجب أن أقطع من قلبك عرق أبيك ..أنت جبان مثله إما إن تكون مثلي أو أقتلكم جميعا)**[31] ؛فقد جمعت بين متناقضين لا على الصعيد الفيزيقي فقط وإنما في دخولها عالما صعب المغالبة في غالب الأحيان؛ فتحت نطاقا جدليا يدفع القارئ إلى الوقوف أمام هذا المزج الانفصامي، والذي يفسره تَحَلّيها بصفات رجولية تحدت بها رجالا في بأسهم وعنفوانهم.

وتظهر سمات الزوجة الانتهازية الأنانية، حين تطلب من زوجها الاعتراف للشرطة بدل ابنها فواز(المجرم)؛ **(لا تضيع شباب ابنك يجب أن تعترف مكانه، أنت أنهيت عمرك وهو مازال في ربيع عمره)**[32]؛فعزيزة الجنرال امرأة تحمل

كل صفات القوة والديكتاتورية،ونموذج للزوجة المتسلطة،غير الوفية لزوجها، المحتقرة؛ فاسمها دلالة على الشخصية التي اكتسبتها.

2.الضابط سعدون:

نجد بأن هذا الاسم مكون من كلمتين تدلان على صفتين اثنتين، والتعريف هنا تأكيد لحضوره في ساحة الأحداث؛ الأولى ضابط تعني الانضباط والالتزام؛ فقد **(كان طالبا على مقاعد الدراسة كان يحلم بدولة الحق والعدالة ، دولة المساواة بين الأمير والرعية، بين الفقير والغني، بين القوي والضعيف (...)ولذلك اختار الشرطة ليملك الوسيلة لإقامة العدل "**[33]؛فتبدو هذه الشخصية من خلال المتن الروائي مثقفة؛ فهي المرآة العاكسة للوجه المشرق والسوي للقانون والعدالة، كان يقرأ عن أبي ذر، وعمر، أبي بكر..

والثانية "سعدون" الذي يعني السعد والفرح، إلا أنه نصيا عانى هو الآخر من **(ظلم المجتمع، ومن التفاوت الطبقي، وهو صغير، كم افتقد لحذاء يقي أصابعه الصغيرة برودة الأمطار، ولحساء دافئ يلوك به الخبز الجاف...وكم افتقد كراسا..أو كتابا...وكم تحمل في سبيل ذلك)**[34] ، على الرغم من طفولته القاسية إلا أن ذلك لم يؤثر على استقامة سلوكه؛ فمن خلال النص يظهر أمينا، مخلصا، مؤديا وظيفته على أكمل وجه؛حيث كرس نفسه لتحقيق العدل والمساواة، لكن للأسف انتهى به الأمر بقذفه إلى الصحراء **(وصل الضابط سعدون أمر الانتقال الى الصحراء،بعيدا عن منزله مئات الكيلومترات"**[35].من طرف "عزيزة الجنرال" **(أدرك سعدون أن يد عزيزة أطول مما يتوقع..)**[36]

3.فاتح اليحياوي:

إذا تأملنا هذا الاسم(فاتح)من الناحية اللغوية؛ فإننا نجده يدل على الفتح، وإنارة العقول، والإصلاح، وقد تجسدت دلالات هذا الاسم على امتداد المتن السردي، من خلال سلوكات الشخصية الحاملة لهذا الاسم، وأفعالها وتداعياتها و يظهر ذلك جليا في محاولتها فتح عقول سكان مدينة عين الرماد،وتطهيرها مما علق بها من ترهات وأفكار بالية وانحرافات وتبعية عمياء، لممتلكي السلطة وبطانتهم في مدينة(عين الرماد)؛ فـ(فاتح) من هذا المنطلق يصبح رمزا للتطهير والتحرير(تحرير العقول)؛ فسيحاول من خلال النص أن يفتح كل الأبواب والنوافذ التي ستسمح بدخول النور إلى مدينة عين الرماد، وبالتالي إخراج المدينة وسكانها من ظلمة الظلام والظلم .

و"فاتح" شخصية مثقفة واعية، إلا أنه وجد تناقضا كبيرا بين مبادئه وواقع قريته المرير الذي يفتقد إلى مقومات العدل والحب والمساواة **(وحده فاتح اليحياوي تصدى لهذه القائمة ووحده ظل يحرض الناس ضدها..)**[37].كان فاتح أكثر الشباب حماسة وثورة على مظاهر الانحراف، والانزلاقات اللاأخلاقية التي عمت قريته. وتنطوي دلالة الاسم الشخصي لفاتح اليحياوي من خلال النص على معاني الثقافة، وقد اتصلت بشخصية المثقف في الرواية "**كان فاتح اليحياوي يتخذ من غرفته صومعة يمارس فيها رهبنة العلم والفكر والثقافة** "[38].وفي العادة يتميّز المثقف بخصاله، ورؤاه فينفرد بالنظرة الواعية والثاقبة لذا قد يشعر بالاغتراب الذي انجر عن تفوقه على عامة الناس بسعة الثقافة والزاد المعرفي الذي لن يفهم كنهه إلا الأكِّفاء .

أما الإضافة التي ألحقت بالاسم (اليحياوي)؛ فتعني الحياة، وتبدو هذه الإضافة أنها تختزل بعدين متناقضين (التفاؤل/التشاؤم)؛ ففي بداية حياته بدا متفائلا نشطا؛ فهو يحلم بمجتمع نزيه، خال من أشكال الزيف والظلم، وإمكانية إصلاح الاعوجاج الذي طغى على مدينة (عين الرماد)؛ فهو أستاذ جامعي؛ يدرس

علم الاجتماع، لذلك سعى إلى مواجهة الانحرافات الأخلاقية والسياسية والاجتماعية والدينية " **وماكادت عزيزة الجنرال تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء وتأخذها منهم عنوة، و ماكادت تشتري شركة البناء التي تشتغل مئات العمال، وماكادت تضع يدها على أملاك الدولة فتشتريها بأسعار رمزية حتى ثار في المدينة يقود الناقمين...وحدث مالم يكن يتوقعه... لقد دخلت القوات العمومية وفرقت المتظاهرين ليحاكم فاتح، ويشهد بعض المتضررين على صحة ماوجّه إليه من تهم**"[39]. إلا أنه قد اصطدم بالواقع الحقيقي للمجتمع القائم على النفاق والخداع، وانعدام الحرية والعدالة الاجتماعية،حيث سبب له هذا الواقع خيبة أمل كبيرة ، بخاصة عندما زجّ به في (السجن)، مما أدى به إلى اتخاذ العزلة سلاحا لمواجهة المجتمع " **يا كريم لم تعد لي علاقة بالبشر**"[40].

ويأس فاتح اليحياوي مرتبط بفضاء المدينة والمسؤولين فيها؛ حيث ينمي هذا الفضاء كل الأحلام والطموحات، ويمكننا تحديد مصدر اليأس والحزن الذي يعانيه، انطلاقا من كونه مثقفا واعيا؛ فـ"فاتح اليحياوي" يدرس علم الاجتماع؛ مغمور بفلسفات"دور كايم" و"سقراط"و"كنفوشيوس"، و"ديكارت"، وغيرهم من المفكرين؛ لذلك سعى إلى مواجهة الفساد في المدينة، إلا أن أحلامه وأمانيه قد طمست واصطدمت بالواقع المزيف؛ فألفى الكذب والنفاق والجمود الفكري، وسيادة أصحاب المال، ولاحظ أن المجتمع يسبح في هذه الآفات"**كان يدرك جيدا أن سكان عين الرماد ضحية مؤامرة بين من يملك الدينار ومن يملكون القانون**"[41]

هذا اليأس جعله يفضل الانسحاب والاختفاء بين أحضان الطبيعة، لأنه لم يستطع التأقلم مع أوضاع المدينة، وفشل في مسايرة نمط الحياة بها "**عند الصباح كان الفاتح اليحياوي يخرج إلى خلوته بجبل المدينة(....) والناس في كل مكان من المدينة كالخنافس يلتصقون بالجدران والأرض، في عيونهم زيف(....) استوى فاتح اليحياوي على الصخرة في مكان مستو ثنى ساعديه(....) وراح**

يتأمل رؤوس الأشجار الخضراء، وقد استوت منحدرة تغطي السفح الآخر كله متصلة بالسهول الفارغة العذراء ...وفوقها تنتصب قبة السماء زرقاء صافية(...) هذا مكانك الطبيعي يا فاتح يجب أن تفر من الكتل البشرية المريضة، ومن مدنهم الموبوءة، ومن شعائرهم وطقوسهم الزائفة (...) ما يهمك أنت إن صلحوا أو فسدوا لا سبيل إلى إصلاحهم، و تقويمهم، فليعبدوا أصنامهم، وليعيشوا كالبهائم"[42].

فاسم فاتح اليحياوي رمز لصورة الإنسان الذي فقد الثقة في تصرفات الدولة، ومن جهة أخرى يوحي اسمه من خلال النص إلى دورتين اثنتين؛ ففي بداية حياته عاش متفائلا يغمره النشاط والحيوية والرغبة في إنارة العقول والاندفاع إلى إقامة مدينة يسودها العدل، أما الدورة الأخرى تمثل شخصية اليأس والخيبة والخضوع.

4.كريم السامعي:

تنطوي الدلالة اللغوية لهذا الاسم على العطاء والسخاء والتسامح، وقد تجسدت دلالاته في المتن السردي،من خلال كرمه"**فكان نشيطا يرحب بالضيوف ويوزع الحلويات والقهوة**".[43]وتتجلي كذلك من خلال استقامة سلوك شخصيته"**كانت نيتي هي فعل الخير ويظهر ان فعل هذا الخير ليس بالأمر الهين**"[44].ففي الوقت الذي كان بإمكانه أن يكتم ما شاهده، قرر عدم التستر وسعى إلى إخبار الشرطة، وهذا الأمر أدى به إلى الدخول في متاهات عدة، من ملاحقات قانونية واتهامات مزيفة. وهو المتهم البريء الذي اكتفى بالدراسة والاهتمام بالموسيقى ليستثمر فيها بعد دراسته في مجال الزراعة وخدمة الأرض مع والده:"**كان كريم السامعي يقضي معظم وقته عاملا بالمزرعة**"[45]

5. سالم بوطويل :

إذا تأملنا هذا الاسم، نجده ينطوي تحت حقل السلم والأمن، سالم شخصية مسالمة، محبة للغير، حافظت على نقائها وصفاء قلبها ، وهذا ما يتناسب مع وظيفتها في السرد، كوقوفه مع بدرة زوجة ابنه وهي في مرحلة المخاض، وحنينه للأرض " **تمنى لو كان مجرد فلاح فقير يرعى شويهات، ويأكل كسرة شعير تصنعها أنامل زوجته ... تمنّى لو لم يكن أصلا في هذا الوجود** "[46]. فليس للمال معنى عنده مادامت الأراضي التي امتلكوها لم تنشر الدفء والحنان بين أفراد الأسرة فهو يقول متحسرا " **ما معنى أن تملك المال والعقاروالمَزارع ،ثم أنت لا تملك نفسك ؟ ما معنى أن تأكل ما لذ وطاب، وتلبس أجمل الثياب، وتركب أفخر السيارات، ثم أنت مضطرب الروح والنَّفس؟**"[47]؛ فقد كان مسالما حتى في عيشه زاهدا لا يرجو سوى ضمان قوت يومه رجل بسيط سلم الناس من شرّه، حتى زوجته؛ فبالرغم من تصرفاتها غير الواعية إلاّ أن تجاهله لحمقها قد زاد من كرم قلبه وأخلاقه فقد " **كان يفيض بشرا وفرحا عارما يطمر به غيضا دفينا وأدرك سالم أن زوجته تتصرف بحمق ..ولكنه لم يشأ أن يثيرها**"[48].فبوطويل لقب يوحي بطول الخير وسعة الصدر وسذاجة العيش؛ فأيام كان في أسرته" **لم تكن عنده لا دار ولا سيارة ولا تلفزيون ولم يكونوا يأكلون على الطاولات والكراسي ولا ينامون على الأسرة ولكن كان للحياة طعم ومذاق وكان الحب الذي يحملونه في مخازن قلوبهم هو رصيدهم الأكبر ورث أبوه عن جده الأراضي الشاسعة قطعان الغنم والبقر بقدر ما كان جده يحب التوسع في المال كان خيرا يفتح بيته وقلبه للجميع الفقراء المساكين وأبناء القبيلة وكان يلقب بأبي الفقراء**"[49] .

سالم الذي عاش ماضيا جميلا، لازال يستحضر أيامه مع ذهبية التي كلما تذكرها "**ذهبية بنت الطاهر تذكر قول الشاعر وما الحب إلا للحبيب الأول**" [50]؛ فقد كانت ذهبية بنت الطاهر التي أحبها وعاد إلى شبابه معها؛ كانت أكبر خسارة في حياته، وهو يعزي نفسه بنفس طللي يبكي أيام الخوالي والصفاء الأبدي.

6.مختار الدابة:

تحيل الدلالة اللغوية لاسم (مختار) على الصفاء والنقاء، إلا أن هذا الاسم لا ينسجم مع واقعه؛ فهذه الشخصية ذات طاقات وتوجهات سياسية تروم السلطة؛ إذ هو مرشح حرّ فاز بالانتخابات بالموازاة مع عزيزة الجنرال" **فالجميع يعرف أنها وراء وصول مختار الدابة إلى كرسي البلدية لتسهل لنفسها تحقيق ماتريد"**[51]. من جانب آخر يوحي النص إلى الوضعية الاجتماعية المزرية التي نشأ عليها، وفي لمح البصر تقلد مناصب سياسية هامة في المنظومة الحزبية؛ فقد "بدأ **حياته خضارا متواضعا ثم نشطا في الحزب ..ثم مرشحا للانتخابات البلدية"**[52]

أما الإضافة التي ألحقت بالاسم" الدابة"؛ جعلها تحمل دلالات مختلفة؛ منها دلالة اللاعقل؛ فهو مجرد أداة من أدوات عزيزة، كما أن هذه الإضافة قد تحمل دلالة الحيوانية، وهذا لأن مختار الدابة يسعى سعي الدواب–الحيوانات–وراء رغباته الحيوانية "**فمختار الدابة لا هم له سوى مطاردة النساء**"[53]، ويوحي النص كذلك "**ولُقب مختار بالدابة منذ كان تلميذا، لقد كان يصفه المعلم بذلك لسوء سلوكه مع زملائه الذين طالما عانوا من غلظته في المعاملة"**[54]

7 نوارة :

نوارة زوجة كريم السامعي (المتهم/ البريء)؛ تحيل الدلالة اللغوية لاسمها على "الإضاءة" ويوحي النص أنها أضفت على بيتها نورا حين اتهم زوجها وزجّ به في السجن، قد مثلت نموذج الزوجة المحبة، المخلصة هي تلك الزوجة القلقة في غيابه، لما كان في مركز الشرطة ولم يلتحق بمنزله في الوقت المعتاد"**وأعادت نورة زوجة كريم الاتصال للمرة الثالثة دون جدوى..**"[55].ويعود قلقها لدرجة التفكير بالخروج للبحث عنه ليلا "**ودار في خلد نوارة أن تخرج للبحث عنه ...**"[56] ، وهي السعيدة برجوعه " **وماكاد كريم يلج الباب حتى ارتمت على صدره وقد سبقتها الدموع لتمنعها عن الكلام ووقف هو يضمها إلى صدره يغالب تعبا قاهرا**"[57]

أما عن جمالها يتحدث الراوي" **نوارة كانت بوجهها المتألق سمرة بتقاسيم الوجه الفاتنة تشبه كل الجميلات العربيات والبربريات** "[58]وهذا ما عكس فعلا اسمها الشخصي؛ ففي العامية النوارة تكون جميلة ولافتة للانتباه، كما تسر الناظر إليها.

8.العطرة المرنيني :

تحيل الدلالة اللغوية لاسم العطرة على معاني الجمال، وقد تجسدت دلالة هذا الاسم في المتن السردي "**هل يجني هذا الجمال الرهيب على العطرة** "[59]، لذلك فالمرأة الجميلة غالبا ما تنعت بالوردة "**وردة متفتحة الأكمام** "[60]؛ تعيش فترتين في حياتها، قبل وفاة أمها سليمة كانت العطرة وسط عائلتها تحت سقف بيت عشوائي، وبعد وفاة والدتها استلمت وظيفة في البلدية ومنحها شيخ البلدية مسكنا جديدا رفقة عائلتها، وإن كان يبدو فارغا وباردا :"**فقدت في هذا البيت الجديد كل ما كان يعشوشب فيها من ذكريات جميلة..ذكريات الطفولة،وذكريات الحب الأول...ذكريات أمها، وطيفها الذي كان يزورها حينا بعد آخر يحلق في جو الحارة والبيت القديم**"[61].

ويبقى أن نقول أنَّ الشخصية ما هي إلاّ نتاجُ متخيلٍ يبدعه الكاتب بناءً على اختيارات جمالية خاصة؛ اذ أن تسمية الشخصيات في النص المدروس تحكمها غايات فنية ودلالية، بما احتوته من تشابه تارة ومن تضاد واختلاف تارة أخرى،إذ أن هناك بعض الشخصيات لم تكن معبرة عن واقعها وهذا الأمر كان لدواع فنية بحتة قصد خلق نوع من المفارقة في النص، مما يؤدي إلى إثراء البعد الجمالي للرواية.

<u>الإحالات والهوامش:</u>

1. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 ص 79
2. المرجع نفسه، ص 208
3. الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة ، كتاب العرب،دمشق ،دط،ص 96 .
4. حميد لحميداني : بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب،ط2،دت، ص 51.
5. المرجع نفسه: ص ن
6. عبد العالي بوطيب: مستويات النص الروائي ، مقاربة مظرية، الرباط،ط1999،1، ص 47
7. محمد ساري : نظريات السرد الحديثة ، مجلة السرديات، قسنطينة، العدد الأول،جانفي2004،ص 27
8. محمد يوسف نجم : فن القصة ، دار صادر للطباعة ، بيروت، ط1996،1 ، ص 90.91.
9. سعيد يقطين : قال الراوي(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط1، 1997 ، ص88.
10. حميد لحمداني: بنية النص السردي ، ص37
11. بسام بركة وآخرون: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1،2002، ص85
12. عمرعيلان: الايدولوجيا وبنية الخطاب الروائي(دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة)، منشورات جامعة منتوري قسنطينة،ط1،2001، ص203-204.
13. سمير روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا، مقاربة نقدية،اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص132
14. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي،ص247
15. المرجع نفسه: ص35
16. المرجع نفسه :ص36
17. B.Tomachevski :Thématique.p268.in Théorie de littérature-texte des formalistes russes-réunis, présentes et traduits par Tzvetan Todorov-édition du SEUIL.1965

نقلا عن رياض بن يوسف: أدبية السرد القرآني، أطروحة دكتوراه في الآداب ، جامعة منتوري قسنطينة،2010/2009، ص06

18. عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء،ص68.
19. المصدر نفسه: ص69
20. المصدر نفسه:ص20
21. المصدر نفسه: ص 69
22. المصدر نفسه: ص 198.
23. المصدر نفسه،: ص104
24. المصدر نفسه:ص 40
25. المصدر نفسه :ص 38
26. المصدر نفسه: ص 41
27. المصدر نفسه: ص 125
28. المصدر نفسه: ص 09
29. المصدر نفسه : ص83
30. المصدر نفسه :ص 56
31. المصدر نفسه: ص73
32. المصدر نفسه: ص 73.
33. المصدر نفسه:ص 234
34. المصدر نفسه: ص 244
35. المصدر نفسه:ص153
36. المصدر نفسه: ص18
37. لمصدر نفسه :ص 63.64
38. المصدر نفسه: ص 18
39. المصدر نفسه: ص 38.
40. المصدر نفسه: ص 132
41. المصدر نفسه: ص.82
42. المصدر نفسه: ص52
43. المصدر نفسه: ص18

44. المصدر نفسه : ص57-58
45. المصدر نفسه: ص58
46. المصدر نفسه :ص43
47. المصدر نفسه : ص 45
48. المصدر نفسه: ص 201.
49. المصدر نفسه:ص 69.
50. المصدر نفسه: ص43
51. المصدر نفسه :ص57
52. المصدر نفسه:ص44
53. المصدر نفسه:ص 16.
54. المصدر نفسه: ص 17
55. المصدر نفسه: ص17
56. المصدر نفسه:ص 108
57. لمصدر نفسه: ص53
58. المصدر نفسه : ص149
59. المصدر نفسه : ص 231
60. المصدر نفسه: ص 41
61. المصدر نفسه: ص62

أثر المنطق الأرسطي في مفاهيم الشعرية في النقد العربي القديم
دراسة في كتاب "نقد الشعر" لـ:"قدامة بن جعفر"

م أ.د فيصل حصيد   محمد بلقوت

جامعة عباس لغرور– خنشلة

ملخص:

يعد " قدامة بن جعفر" أحد أكثر النقاد العرب تأثرا بالفلسفة اليونانية، والمنطق الأرسطي على وجه التحديد، حيث أنه أراد أن يقنن للشعر اعتمادا على مبادئ منطقية وغاية هذه الورقة تتبع آثار مفاهيم الشعرية في كتاب " نقد الشعر"، من خلال العودة إلى التقسيمات والتصنيفات الشكلية في الكتاب، وبحث التواشجات بينها وبين المنطق الأرسطي.

الكلمات المفاتيح: الشعرية – المنطق – الشكل – التصنيفات.

Abstract:

« kodama ben djaafer » was one of the most arabic critics effected by the greek philosophy, And more precisely by the logic of aristotle. when he wanted to creat rules to control poetry depending on logical priciples, and the aim of this study is to follow traces of the poetic notions in the book of « poetry criticism », and search for the overlaps between that and the logic of aristotle, By going back to the structural divisions, And classifications of kodama.

Key words: *poetic – logic -form – classifications.*

الدراسة:

تعتبر الشعرية أحد أكثر المفاهيم النقدية المعاصرة تناولا من قبل الدرس النقدي، بنوع الاستعصاء والانغلاق في تحديد طبيعتها الهلامية، فمع تطور العقلية

المعاصرة وانسلاخها من منطق النقود الحدسية والأهوائية، التي ميّزت الدراسات الأدبية فيما مضى، كان لابد من ظهور هذا المصطلح النقدي في محاولة "لإقامة علم للأدب تام غير ناقص ولا مخلخل"(1)، تُرسم بموجبه الخطوط الواضحة، والحدود الفاصلة التي "تنظم ولادة كل عمل أدبي"(2)، والسعي إلى وضع المعايير والأسس الفاصلة بين ما هو أدبي من غير ذلك، فالشعرية إذن" هي قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الحاضر"(3)، حيث أن مفهوم الشعرية الأرسطية ظل لها حضورها في النظريات الشعرية الحديثة، وإن اختلفت حدود التلاقي والتجافي بينها.

1- إرهاصات الشعرية في كتاب " فن الشعر":

يعتبر كتاب" فن الشعر" لأرسطو (**ARISTOTLE**) أولى تجليات مفهوم الشعرية، التي انبنت عليها النظريات الحديثة، حيث اتفق النقاد والباحثون على أن كتابه هذا يمثل نقطة الانطلاقة الفعلية في رحلة البحث عن قواعد الخطاب الأدبي، وإن كان الكتاب في حقيقته قد وُضع لغاية أجناسية لتصنيف فنون القول اليونانية، حيث يقول في ذلك **تودوروف T.TODOROV**:" شعرية أرسطو لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي"(4).

والمتصفح للكتاب سيقف على قسمين رئيسيين،خُصّص أولهما للحديث عن ماهية الشعر، وربطه بمبدأ المحاكاة امتدادا لتأسيس أفلاطوني، مع تحوير في المفهوم، حيث اعتبر **أرسطو** أن نشأة الشعر والفن عموما كانت لسببين كلاهما طبيعي،" فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"(5).

أما الجزء الثاني من الكتاب فقد ركز فيه الفيلسوف الإغريقي على معالجة الفنون اليونانية، وهي الملحمة والدراما بشقيها (المأساة والملهاة) معتمدا المحاكاة،

إذ يرى أن الأصل الثابت في هذه الفنون أنها محاكاة "المواقف الإنسانية والوقائع التي تحدث...وهذا باللجوء إلى الطبيعة ومحاكاتها مباشرة كما هي أو كما يجب أن تكون"[(6)]، ليمضي بعد ذلك في استنباط القوانين التي تحكم كل جنس والحدود المائزة لكل منها، فعلى سبيل الاقتصار يعرّف المأساة بأنها:" محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[(7)]، وبعد ذلك شرع **أرسطو** في تبيان الفروقات بين المأساة والملحمة، فيقول:" والملحمة قد سايرت المأساة، بوصفها محاكاة – بواسطة الوزن – للأفاضل من الناس، ولكنها تختلف عنها في كونها تستخدم وزنا واحدا وفي كونها حكاية، ويفترقان كذلك في الطول"[(8)].

إن الغاية الأساس من إدراج هذه التعريفات للفنون اليونانية هو بيان المبادئ التي أقام عليها **أرسطو** تمييزه بين هذه الفنون، وليس ينتفي القول بأن الكتاب قد حمل بذور نظريات الشعرية الحديثة لمجرد كونه كتابا في التمثيل والتصنيف الأجناسي، ولعل هذه من تلك، فما توفيقه في وضع فواصل لغوية وأخرى رؤيوية بين هذه الأجناس إلا لتذرعه بروح التقنين الذي هو من صلب الشعرية الحديثة، ويظهر ذلك جليّا في تفضيله للمأساة على بقية الفنون حيث أن " المأساة نوع متحقق بتكامل وله أسس ثابتة مما سهل عملية استنباط قوانينها، لذلك استطاع أرسطو أن يضع قوانين المأساة بشكل واضح ومتكامل بينما لم يستطع أن يبين القوانين النوعية للملحمة التي تختلف بتلك القوانين عن المأساة فاقتصر – في الملحمة– على القوانين الشعرية التي تشترك بها مع المأساة"[(9)]، فتراتبية الأجناس التي توّجت المأساة على رأس هذه الفنون مردّه ثبات بنياتها ووضوحها مقارنة بغيرها.

وبعد كتاب" **فن الشعر"** أخذت نظريات الشعرية الغربية في التحول التدريجي من طوباوية البحث في الكوسمولوجيات إلى حيز خلق أدوات البحث، فكانت نشأة **علم الجمال**(**AESTHETICS**)، خاصة مع "**كانت**" (**I.KANT**) في القرن الثامن عشر محطة حاسمة في بلورة علم أكثر صرامة وموضوعية و "في منعطف القرن التاسع عشر بدأت الشعرية الغربية في الانفصال الكامل عن مقولات المحاكاة الأرسطية "[(10)]، لتأتي بعد ذلك الشكلانية الروسية في النصف الأول من القرن العشرين تدفعها رغبة في إقامة علم للأدب ممنهج، متأثرة بالطفرة التي أحدثتها الدراسات اللسانية، لتصب هي الأخرى تركيزها على الأسس اللسانية الفاعلة في مجالها، وتجعل منها منطلقا في سعيها إلى التفريق بين الخطاب الأدبي وغير الأدبي، وتمهد لظهور ثلَّة من النقاد والباحثين الذين عايشوا تلك الفترة الزاهية من تاريخ النقد الغربي، على غرار **رومان ياكوبسون R.JAKOBSON**، **تزفيتان تودوروف T.TODOROV**، **و جون كوهن J.COHEN**.

والحقيقة التي وجب الإشارة إليها أن اشتراك هؤلاء في جعلهم للنص مجالا للتحليل واستنباط القوانين، يوجههم في ذلك المنطلق الألسني قد أضفى على الدراسات شيئا من الموضوعية " غير أن كم المفاهيم الكلية المستنبطة من مادة واحدة يضعنا بإزاء فاعلية ذاتية كامنة في كل شعرية، وعائدة طبعا إلى طبيعة تصور المنظِّر النقدي"[(11)]، وعليه فإن هذا الاختلاف في زاوية الرؤيا قدم لنا شعريات مختلفة نسبيا.

2- سمات الفلسفة اليونانية في النقد العربي القديم:

إن البحث في التواشجات الحاصلة بين مفاهيم الشعرية الأرسطية، والتراث النقدي العربي يستدعي منا ضرورة الإشارة أن النقد العربي قديما كان قائما على الأحكام الارتجالية التي يحكمها الانفعال الوقتي والتشبع بالنزاعات العصبية، والتي ظلَّت سائدة في الساحة النقدية على طول فترة زمنية طويلة إلى غاية حدود القرن

الثالث هجري، الذي يعد منعرجا مهما في تاريخ النقد عند العرب، فقد استغل نقاد هذا القرن انتشار التدوين بلمّ شتات القضايا النقدية التي عُرفت في العصور السابقة، والتي تسللت الكثير منها إلى الدراسات التي صاحبت حركة التأليف فبانت أكثر تنظيما ومنهجية. إلى جانب عملية المثاقفة التي كانت بين العرب والأمم الأخرى على غرار التَّيار اليوناني الذي هبَّت نسماته على الثقافة العربية من نافذة الفلاسفة والمترجمين من أمثال: **الفارابي، متى بن يونس، إسحاق بن حنين** وغيرهم.

وقد أظهرت الثقافة العربية مرونة كبيرة في الانفتاح على الآخر، وأبدت تجاوبا كبيرا مع مختلف هذه الثقافات، خاصة اليونانية منها، وكل ذلك كان له آثارا بيّنة في الأدب العربي"لا من حيث الألفاظ والمصطلحات الجديدة فحسب، بل أيضا من حيث ذخائر الفكر الفلسفي اليوناني والعربي التي التقت في أوعيته وأوانيه والتي جعلته يعرف صورا من تحليل الأفكار وتركيبها لا عهد له بها "[12].

ويجمع أغلب دارسي الأدب بأن **الجاحظ** كان أول من بدت عليه حمّى الفلسفة اليونانية حين "أراد أن يكون للعرب خطابة كخطابة اليونان، وأن يكون هو الكاتب في خطابة العرب كما كان أرسطو الكاتب في خطابة اليونان"[13]، وقد نجح إلى حدّ بعيد في خطابته في الانتقال من الشعرية الشفوية التي مثلتها الفحولة، إلى الشعرية البلاغية التي تبحث في كليات خِطابية قابلة للوصف والإدراك، والتقنين لها بما يضمن قابلية التمييز بين اللغة المعيارية (STANDARD LANGUAGE)، واللغة الشعرية (POETIC LANGUAGE)، مؤسسا بذلك لشعرية بلاغية تجمع بين الموروث النقدي العربي والثقافة اليونانية، وممهدا لغيره من النقاد والبلاغيين على الأخذ بالعقلية اليونانية في تناول القضايا الأدبية.

3- تجليات المنطق الأرسطي في مفاهيم الشعرية عند "قدامة بن جعفر":

إن كتاب نقد الشعر هو خليط وفسيفساء من القضايا النقدية والبلاغية، الأمر الذي جعله يتراوح بين كتاب نقدي وبلاغي في رفوف المكتبة العربية، غير أننا آثرنا دراسته تحت مسمّى نقدي تماشيا مع طبيعة الدراسة التي تركز على بحث العقلية التفكيكية عند **قدامة** وهوسه بالتصنيف، ومحاولة وصلها بالفلسفة الأرسطية دونما تقويل له.

3-1 مقولات أرسطو ودورها في تحديد مفهوم الشعر:

إن أول ما افتتح به **قدامة بن جعفر** (ت: 337هـ) مشروعه هو وضع تعريف للشعر يحدّه، ويميزه عن باقي فنون القول الأخرى فيقول:" وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ ولا أوجز... مع تمام الدلالة من أن يُقال فيه: إنه قول موزون مقفًّى يدل على معنى"[14]، وهذا التعريف كما يظهر يحصر حدَّ الشعر في مجموعة من الأجزاء الوصفية والمكوّنة لماهية الشعر، فهو إذا "لا ينطوي على أي تحديد للقيمة، ولا يميز ما يمكن أن نسميه << الشعر الحق >> عمّا ليس كذلك"[15]، إذ يفضل **قدامة** من البداية التركيز على التأمل العلمي، واستنباط القواعد بعيدا عن القيمية.

وبعد هذا التعريف يشرع قدامة في التفصيل، وشرح عناصر الشعر بقوله:" فقولنا: قول: دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا: موزون يفصله ممّا ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا: مقفًّى: فصل بين ماله من الكلام الموزون قوافٍ، وبين مالا قوافي له ولا مقاطع، وقولنا: يدل على معنى: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى ممّا جرى على ذلك من غير دلالة على معنى"[16]، وهذا الحدّ الذي أقرّه **قدامة** للشعر وتفصيله في مكونات الشعر"وإن لم يكن له علاقة بنظرية أرسطو في الشعر وتعريفه له بأنه محاكاة الطبيعة إلا أنه تطبيق واضح لتعريفاته الشكلية التي تعتمد المقولات"[17]، خاصة لجهة ما ورد عنده من عناصر" الحدّ والجنس

والفصل، وهي مصطلحات منطقية أرسطية"[18]، تبحث عن وضع تعريف جامع مانع بتعبير المناطقة، ولكن هذا الأمر لم يحدث مع **قدامة،** فالعناصر الثلاثة الأولى لحدِّ الشعر واضحة في الشكل، أما المراد من المعنى فإنه يبقى مبهما غير واضح، لأن تعريفه وفق هذا الطرح" ينصرف إلى النظم أكثر ممّا ينصرف إلى الشعر، وفرق كبير بين النظم الذي هو رصف للكلمات على وزن واحد ورويّ واحد كما هو حال المنظومات العلمية، وبين الشعر الذي هو تعبير عن الوجدان وتصوير للمشاعر"[19]، وهذا معناه أنه يمكننا أن نقع على كلام موزون مقفى ودال على معنى، دون أن يكون معدودا من الشعر، لأنه يقتصر على معانيه العلمية فقط، ومع أن النماذج التي انتقاها **قدامة** في استشهاداته على مختلف القضايا التي تضمنها كتابه تكشف مقصوده للشعر إلا أنه" فقد أهم شرط في التعريف يجعله المناطقة أوّل شروطه، وهو أن يكون التعريف مساويا للمعرّف في العموم والخصوص، بحيث يصدق على جميع الأفراد التي يصدق عليها المعرّف، فلا يكون أعمّ منه وإلاّ كان غير مانع من دخول أفراد غير المعرّف، ولا أخصّ منه وإلا كان غير جامع لجميع أفراد المعرّف"[20].

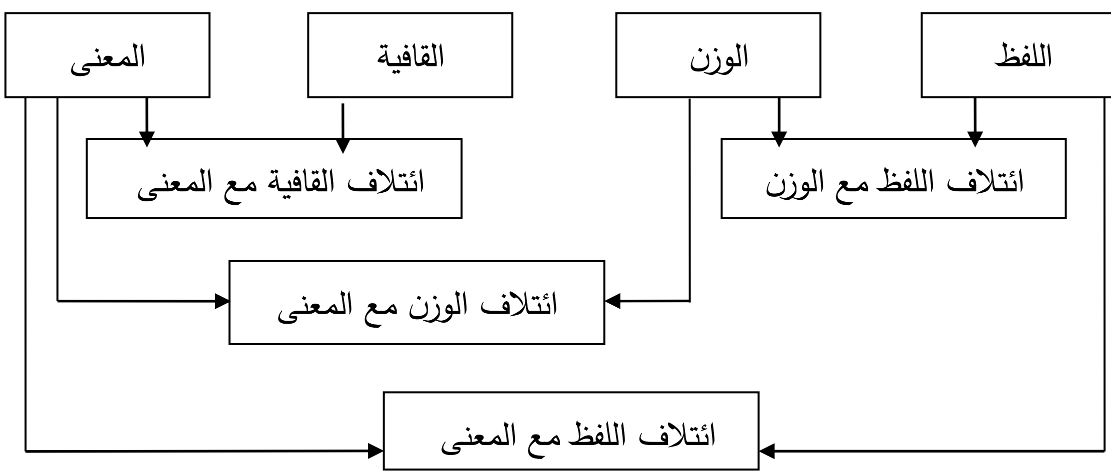
وإذا نظرنا إلى هذا التعريف من زاوية أخرى، فقد يبدو لنا جافًّا شاحبًا لأن **قدامة** جرّد الشعر من روحه متناسيا طبيعته وخصوصيته، فلم يكلِّف نفسه عناء البحث في" العمق والغموض على قرارة كنهه، ومعرفة حقيقته وبواعثه، ودراسة العواطف والانفعالات ووسائل تصويرها"[21]، ولكن الغريب في الأمر أن أرسطو لم يكن بهذا الجور في حق الشعر بل إنه أفرده دون بقية العلوم لما له من خصوصية في مادته ولغته حيث يقول: "أما الشاعر فمادة شعره مأخوذة ومتخيَّلة في عبقرية الشاعر"[22]، فقد استطاع **أرسطو** أن يدرك ذلك التباين بين لغة الخطاب الشعري الذي يتميز بأدبيته التي تصنعها له مجموعة من المقومات المتعلقة في الغالب بعبقرية الشاعر لأن"الشاعر أو البليغ يلتقط المعنى المعروف ويشكله تشكيلا يرفعه من مرتبته العادية إلى مرتبة لا يصل إلى تحقيقها إلاّ خاصة الخاصة"[23]، وهذا

الذي غاب عن فكر **قدامة**، لذلك جاء تعريفه "أشبه ما يكون بالقاعدة النحوية التي لا مكان لها في البلاغة ولا في الفن، والتي ترجع اللغة إلى المنطق غير عابئة بما في لغة الشعر من دلالات أخرى"[(24)].

3-2 نظام الائتلافات والتصنيفات:

إن الأسباب المفردات التي تحدّ الشعر وتشكل جوهره في تعريف **قدامة** لها ائتلافات تقوم فيما بينها وينتج عنها أمور أخرى، مثلما هو الحال بالنسبة لكل مجتمع على عدّة أمور، ويقول **قدامة** في هذا الشأن: "إنه لمّا كانت الأسباب المفردات التي يحيط بها حدّ الشعر على ما قدمنا القول فيه أربعة، وهي: اللفظ المعنى، الوزن والتقفية، وجب – بحسب هذا العدد– أن يكون لها ستة أضرب من التأليف"[(25)]، إلاّ أنه يعود ويستدرك بالقول:" إلاّ أني وجدت اللفظ والمعنى والوزن تأتلف، ويحدث من ائتلاف بعضها إلى بعض معان يُتكلم فيها، ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخر ائتلافا...إلاّ أني نظرت فيها فوجدتها، من جهة ما، أنها تدل على معنى لذلك المعنى الذي تدل عليه مع سائر البيت"[(26)]، وهذا يعني أن دلالة القافية كعنصر مستقل يجعل لها ائتلافا مع دلالة البيت ككل بما فيها القافية نفسها وأما مع غيرها فلا، ويعلل **قدامة** رأيه هذا بالقول: "لأن القافية هي لفظة مثل سائر البيت من الشعر، ولها دلالة على معنى كما لذلك اللفظ أيضا، والوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر أيضا الدال على معنى"[(27)]، فالقافية إذن هي لفظة ذات دلالة خاضعة لنظام الوزن مثل باقي لفظ البيت، فهي مكوّن من مكونات البيت، وأما من جهة أن لها تسمية تميّزها عن غيرها من لفظ البيت "فليس ذلك ذاتا يجب لها أن يكون لها به ائتلافا مع شيء آخر، إذ كانت هذه اللفظة إنما قيل فيها: قافية من أجل أنها مقطع البيت وآخره، وليس أنها مقطع ذاتي لها، وإنما هو عرض لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها، وليس الترتيب وأن لا يكون للشيء تال يتلوه ذاتا قائمة فيه"[(28)].

وهذا حال الضرب والعروض كآخر تفعيلة للصدر والعجز على التوالي، فليس في تسميتهما بهذا المسمى مما يكسبهما ميزة عن باقي لفظ البيت، وأما من جهة دلالة القافية مع سائر البيت فقد فضل **قدامة** الإشارة إلى هذا الائتلاف، **بائتلاف القافية مع المعنى**، وهذا على سبيل التسمية لا غير حيث يقول: "إلا أني نسبته في هذا الكتاب إلى القافية على سبيل التسمية، وإن أراد مريد أن ينسب ذلك إلى أنه تأليف معنى القافية إلى ما يتألف معه لم أضايقه"(29)، وبهذا يكون نتاج هذه الائتلافات أن صار للشعر ثمانية أجناس هي المفردات البسائط التي يدل عليها حدّه وقد سبقت الإشارة إليها، بالإضافة إلى الأربعة المؤلفة منها وهي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية، والتي يمكن أن نمثل لها بالشكل التالي:



ونظام الائتلاف هو الآخر منطقي أرسطي، فقط يكفي أن تعود إلى كتاب "**فن الخطابة**" لتكتشف ذلك، حيث تحدث عنه أرسطو وبيَّن فضله في قوله: "ذلك

أن التأليف أو التركيب يبيِّن فضلا كبيرا بأن يضاعف الشيء حتى يظهر فضله "[30]، ولكن الحقيقة أن هذا الفضل الذي تحدث عنه **أرسطو** قد يصدق على أقسام الفضيلة التي جاء كلامه هذا فيها، ولكنه لا يصدق على الشعر الذي هو عبارة عن كتلة واحدة، كل عنصر منه في حاجة إلى الآخر، وهذا ما ذهب إليه **محمد زكي العشماوي**، حين قال: "وهذه الائتلافات على فسادها وما فيها من تفتيت ظاهر لوحدة العمل الفني مما قد يشير إلى أن لكل ائتلاف قيمته المستقلة والمنفصلة عن الائتلاف الآخر"[31]، فهذه التصنيفات بقدر ما تبحث عن المقومات البنيوية للخطاب الشعري تبدو متوهمة لاستقلالية هذه الائتلافات بعضها عن بعض بنية وقيمة ؟ فلماذا يُلزم **قدامة** نفسه بهذه التقسيمات التجزيئية التي تضرُّ أكثر ممَّا تنفع؟

إنه ببساطة "المنطق الشكلي وحرصه على التقاسيم المصطنعة وانصرافه عن معالجة الأشياء كوحدة"[32]، ومحاولة إخضاع الشعر لهذه العقلية الشكلية التي لا تلتقي مع الشعر في شيء، ثم إن هذه الائتلافات فيما اتّفق عليه الباحثون "لم تستطع أن تقدّم بين يدي القارئ بالتحليل والدراسة التطبيقية للشعر ما يوضح تأثير هذه الائتلافات في جودة الشعر أو رداءته"[33].

3-3 الصورة والهيولى:

إن للصفات الثمانية التي استقاها **قدامة** من حدِّ الشعر أحوالا تقع فيها موقع استحسان وأخرى موقع استهجان، وقد أشار إلى وضوح ذلك على الشعر الذي لا يخرج شيء منه عنها، وقد بدأ ذلك "بذكر أوصاف الجودة في واحد منها، ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع للشعر كان في نهاية الجودة"[34]، ثم أعقب ذلك "بذكر العيوب ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع في الشعر كان نهاية في الرداءة"[35]، وأمّا إن كان الشعر يتراوح بين النعوت والعيوب "وجب أن تكون الوسائط التي بين المدح والذّم تشتمل على صفات محمودة وصفات مذمومة، فما كان فيه من

النعوت أكثر كان إلى الجودة أميل، وما كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرداءة أقرب، وما تكافأت فيه النعوت والعيوب كان وسطا بين المدح والذّم"[36]، وبهذا يكون **قدامة** قد وضع مقياسا للشعر بدرجات متفاوتة يصنف وفقها الشعر بمعياري الجودة والرداءة.

والملاحظ أنّ العيوب وحتى النعوت التي صنّفها **قدامة**، وحاول أن يعدّدها ويحصيها بشيء من الاختزال الذي لا يخلو من التعنّت المنطقي، تكاد تكون في هندسة القصيدة وشكلها أكثر من معانيها، الأمر الذي يفتح باب الخوض في مسألة على قدر كبير من الأهمية، وهي قضية اللفظ والمعنى، والتي تكمن قيمتها في ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الفني حتى لا نقول الأدبي، لأن "أي خلط في فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون سيؤدي إلى الخلط في الحكم على الآثار الفنية"[37].

وتعود جذور هذه القضية بدورها إلى "الفلسفة الأرسطية الشاملة، وبخاصة ما يسمى منها بالفلسفة الأولى، حيث التمييز بين الشكل والصورة، وبين المادّة والهيولى، والكشف عن العلاقة بينهما"[38]، وهي علاقة نظر إليها أرسطو من زاويتين مختلفتين، تتعلق الأولى بمدى إمكانية الفصل بين الصورة والهيولى أو اللفظ والمعنى وقد أقرّ فيها باستحالة ذلك لأن "الماهية ليست فكرا منفصلا عن الأشياء، والحقيقة عنده كامنة في المدرك الحسي، ومن ثم فإن جوهر الشيء عنده لا ينفصل عن تحققه المادي"[39]. ومن جهة ثانية بحث **أرسطو** في أسباب تقدير الأثر الفني وعلّة التمايز بين الأعمال، والتي حسم فيها لصالح الصورة على حساب الهيولى حيث "يردّ علّة الجمال في الفن إلى الشكل، وإلى الكيفية التي تتناغم بها الأجزاء في كل موحّد ينطوي على لذّة التناسب"[40].

وأما على الصعيد العربي فقد كان لشرّاح **أرسطو** دورا كبيرا في نقل هذه القضية، حيث قالوا على لسانه بأن "كل شيء مصنوع لابد له من صورة وهيولى-

أي شكل ومادة– يتركب منهما، وقالوا إن العلاقة بين الاثنين وثيقة، فلا الصورة تستغني في وجودها عن المادة أو الهيولى، ولا المادة يمكن أن توجد بالفعل دون صورة"[41]، وهي الفكرة التي جعلت النقاد العرب يعتبرون الشعر صناعة مثل باقي الصناعات، وهو اعتقاد زاد في تأكيده واقع الشعر وقتئذ، والذي كان يعامل على أنه صناعة تعرض بعد اكتمالها في المحافل والأسواق للحكم على قيمتها الفنية.

ولم يكن **قدامة** ليتجاهل الحديث عن هذه القضية، وهي التي كانت الشغل الشاغل لأهل زمانه من المعتضلين في الأمر، وقد جاء في كتابه ما يؤكد تقديمه للشكل على المعنى ولو ضمنيا حيث يقول: "المعاني كلها معرّضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحبّ وآثر من غير أن يُحظر عليه معنى يروم الكلام فيه"[42]، وهو رأي شديد الشبه بما ذكره **الجاحظ** في **"الحيوان"** في قوله: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير"[43]، والرأيان يتفقان على أن قيمة المعنى تظهر أثناء تشكله في صورته النهائية، لذلك كان علينا "أن نبحث عن القيمة الشعرية للمعنى في صورته أو في تشكيله داخل العناصر التي يتآلف معها في الصياغة الشعرية، وبالتالي نبحث عن الإتقان في الصنعة، أو وصول الشاعر إلى أقصى غاية الجودة في تشكيل معناه في صورة بعينها"[44]، وهذا البحث في الجوانب الفيزيقية للشعر، من شأنه أن يتيح وضع قوانين تكفل نجاح العملية الإبداعية، والكشف عن آليات اشتغال الخطاب الشعري داخل النص.

وقد فرض عليه هذا الاهتمام بالشكل أن يتجاوز قضايا محورية مثل قضية الصدق والسرقات، وغيرها من القضايا التي أخذت حيزا واسعا من اهتمام النقاد القدامى، ولكن في المقابل مكّن له البحث في معايير التناسب والتجانس والتناغم بأن يضع العديد من الاصطلاحات البلاغية الجديدة، بل وأصبح يُهتدى به في فهم

معانيها "ومن يتبع هذه الأوصاف التي وصف بها قدامة البلاغة، يستطيع أن يدرك على الفور مدى اهتمامه بالشكل الخارجي"[45]، كما أن هذه العناصر التي عدّها **قدامة** ركيزة في البلاغة وسرا من أسرار الفصاحة، والتي منها: الترصيع، صحة التقسيم، والالتفات تدل على شغفه بالتقسيم والتصنيف، ولكنها أيضا تدل على تعلّقه بالصنعة اللفظية، والتحلية الشكلية وهي"من سمات المذهب الجديد. مذهب البديع الذي شغل الشعراء المجددين، ووجدوا فيه مجالا لإظهار البراعة وتحقيق الإبداع والإغراب"[46].

وهذا الاعتناء بالصنعة اللفظية من قبل الشعراء لم يكن وليد الصدفة، بل إنه "كان نتيجة لإيمان الشعراء المحدثين بأن القدماء لم يتركوا لهم شيئا من المعاني فقد أتوا على معظمها، ولم يبق من سبيل أمامهم غير التجويد الفني لمعان قديمة وتحليتها فانصرفوا إلى العناية بالشكل يستنفذون فيه كل طاقاتهم، وتبعهم النقاد في ذلك فظفر الشكل الخارجي للشعر عندهم بأكبر عناية"[47]، وعليه فقد حقَّ القول بأن منطقية **قدامة** وهوسه بالتقنين لم يكن الدافع الوحيد الذي جعله يغالي في اهتمامه بالشكل، وإنما أسهم في ذلك التوجه الجديد للشعراء من أبناء عصره، الذين أغرقوا في الصنعة، وجعلوا أسباب التفاوت بينهم قائمة على إيجاد صيغ التناسب بين المادة والهيكل العام للقصيدة.

وجِماع القول بعد الذي تمّ عرضه أن كتاب "**نقد الشعر**" تميّز بالصرامة المنطقية، والبحث عن المبررات اليقينية تأثرا بالشعرية الأرسطية، وردًّا على الفوضى الذوقية التي سادت ساحة النقد في سابق عصره، حيث أن صاحبه أراد أن يوحِّد من خلاله صفوف النقاد في دستور واحد يحكم مملكة الشعر، وأن يجعل منه المرجع الذي إليه يعودون وعنه يَصدرون، وهذه الرغبة في تقنين الظاهرة الشعرية هي التي جعلته محلّ انتقاد واتهام بالإساءة إلى الشعر بحصره في قوانين وقواعد شكلية، ولكنه في المقابل يعدّ محاولة جريئة لإخراج الشعر من الابتذال

الذوقي إلى حيز النقد المعلَّل، وليس التقنين للشعر بأشد خطرا عليه من الأحكام الارتجالية، وقد صدّقته في ذلك الدراسات التي قدّمها **الجرجاني والقرطاجني**.

الإحالات والهوامش:

1. أيمن اللّبدي، الشعرية والشاعرية، ط1، عمّان، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2006، ص:19.
2. طزفيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1990، ص:23.
3. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994، ص:5.
4. طزفيطان طودوروف، الشعرية، ص:24.
5. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، د.ط، مصر، مكتبة النهضة المصرية، 1953 ص:12
6. نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، د.ط، الجزائر، دار الأمل، د.ت، ص:9.
7. أرسطو طاليس، فن الشعر، ص:18.
8. المرجع نفسه، ص:17.
9. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص:23-24.
10. حسن البنّا عزالدين، الشعرية والثقافة، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2003، ص:28.
11. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص:7.
12. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي- العصر العباسي الأول، ط16، دار المعارف، د.ت، ص:442.
13. قصي الحسين، النقد الأدبي، ط1، طرابلس، لبنان، المؤسسة الحديثة للكتاب، 2003، ص:280.

14. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط3، القاهرة، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، د.ت، ص:17.
15. جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسات في التراث النقدي، ط5، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995، ص:93.
16. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:17.
17. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، د.ط، مصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996 ص:69.
18. قصي الحسين، النقد الأدبي، ص:281.
19. ابتسام مرهون الصفّار، ناصر الحلاّوي، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، د.ط، عمّان، الأردن جهينة للنشر والتوزيع، 2006، ص:292.
20. بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ط3، المطبعة الفنية الحديثة، 1969، ص:174.
21. المرجع نفسه، ص:175.
22. أرسطو طاليس، فن الشعر، ص:17.
23. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص:322.
24. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د.ط، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1979، ص:286.
25. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص:25.
26. المصدر نفسه، ص:25.
27. المصدر نفسه، ص:25.
28. المصدر نفسه، ص:25-26.
29. المصدر نفسه، ص:26.
30. أرسطو طاليس، فن الخطابة، ترجمة: عبد القادر قنيني، د.ط، الدار البيضاء، إفريقيا للنشر، 2008 ص:46.
31. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص:287.

32. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص:70.
33. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص:287.
34. قدامة بن جعفر، النقد الأدبي، ص:26.
35. المصدر نفسه، ص:26.
36. المصدر نفسه، ص: 26-27.
37. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص:237.
38. جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسات في التراث النقدي، ص:102.
39. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص:239.
40. جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسات في التراث النقدي، ص:102.
41. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص:315.
42. قدامة بن جعفر، النقد الأدبي، ص:19.
43. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، مصر، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، 1965، ج3، ص:131-132.
44. جابر عصفور، مفهوم الشعر- دراسات في التراث النقدي، ص:97.
45. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص:289.
46. المرجع نفسه والصفحة.
47. المرجع نفسه، ص: 289-290.

الأسلوبية السوسيولوجية بديلا للأسلوبية التقليدية في دراسة الخطاب الروائي

د. مبروك دريدي تقية هاجر – جامعة سطيف2

ملخص:

إن الإبدال المعرفي الذي تحاول هذه الدراسة اقتراحه هو الاهتمام بالخطاب الروائي باعتباره جنسا أدبيا له خصوصياته ومميزاته ـ من ناحية اللغة والأسلوب ـ التي تميزه عن الخطاب الشعري الذي يعد أكبر منافس له والذي احتكر اهتمام جل الدارسين والباحثين في مجال الأسلوبيات، ومنه فسؤال الدراسة هو: هل استطاع الخطاب الروائي أن يثبت وجوده وسط البحوث والدراسات التي كانت ولازالت موجهة نحو الخطاب الشعري؟ وهل استطاعت الأسلوبية القديمة أن تظهر ما في لغة الرواية من جماليات أم أنها ضيقت عليها وأساءت لها وهذا ما يستدعي بالضرورة إيجاد أسلوبية تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي؟ وهل ما قدمه باختين في مجال الدراسات الأسلوبية للخطاب الروائي كاف ليثبت الأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية؟ وكيف تعامل النقاد والدارسون العرب مع هذا الجنس الأدبي؟

الكلمات المفتاحية: الخطاب الروائي، الخطاب الشعري، الأسلوبية، التعدد الغوي، مبدأ الحوارية، سوسيولوجيا الرواية.

Stylistic sociological alternative to traditional stylistics to study the novelist . discourse

Abstract:

The cognitive substitution that this study attempts to propose is to take care of the literary discourse as a literary sexual with its peculiarities and characteristics _ in terms of language and style_ which distinguish it from the poetic discourse, which is greatest competitor, which monopolize the interest of most scholars and researchers in the field of methods and from which the study

question is: Could the narrative prove its existence in the research and studies that were and still are directed towards the topic discourse? Was it possible for the old style to show the language of the novel aesthetics or did it narrowed and abused it, and this necessarily necessitates finding a method suited to the nature of the novelist discourse? Is what Bakhtine in the field of the stylistic studies of the novel enough to prove the originality of the stylistic word of the novel? And how did Arabic critics and scholars deal with this literary genre?

مقدمة:

تعد الدراسات الأسلوبية من أقدم الدراسات النقدية حتى وإن لم تكن معروفة بهذا الاسم إنما عرفت باسم البلاغة التي عنيت بالخطاب الشعري، ولم تعط أي أهمية للخطاب النثري بجميع أشكاله، وتطورت الدراسات البلاغية إلى أن اندثرت وظهر ما يعرف اليوم بالأسلوبية التي حذت حذو البلاغة في عنايتها بالخطاب الشعري، فلقد كان النقاد يتسابقون للكشف عن مميزات الكلمة الشعرية من خلال دراسة المستويات "الصوتية ، الصرفية، التركيبة، الدلالية" إلى غاية القرن السابع عشر، ولقد سميت هذه الأسلوبية فيما بعد بالأسلوبية التقليدية، إذ لم يكن هناك مكان في هذه الدراسات للخطاب الروائي.

فقبل القرن السابع عشر لم يهتم أي من النقاد والفلاسفة والمفكرين والباحثين عموما بالأشكال النثرية وبخاصة الخطاب الروائي، فإذا ما توغلنا في البحوث والدراسات التي حاولت أن تعط للكلمة الروائية مكانة وسط البحوث والدراسات نجدها قليلة جدا، ويمكن أن نقول عنها أنها مجرد إشارات أو ومضات لم تستطع أن تقدر الخطاب الروائي حق قدره، فقد تم اعتبار الخطاب الروائي مظهرا من المظاهر الاجتماعية تبحث في وجود الإنسان ومشكلاته، وأنها تصوير للواقع وللصراعات الأيديولوجية، وصراع الشخصية البطل مع الطبقة البرجوازية، وهذه الدراسة هي دراسة أيديولوجية تجريدية، بحيث لم يتم اعتبار الرواية فنا من الفنون وإنما بنية اجتماعية نفسية، ولم يتم البحث في اللغة المُشَكِلة للخطاب الروائي أو

عما يكتنفها من جمال أسلوب ومن أصالة ورقي، ويمكن أن نشير إلى بعض من هذه البحوث:

*الحركة الرومانسية الأولى بألمانيا "رومانسية مجلة اتينيوم « L'Athénium » فقد اعتبرت هذه الحركة الرواية "جنسا قائما على تعدد الأجناس التعبيرية وعلى تجاوز العناصر الروائية مع الفكر الخالص والغنائية مع التعبيرات النثرية المبتذلة".[1]

*كما نجد **هيجل** في كتابه "الاستتيقا"، فقد أخذ يحلل الرواية من الناحية الاجتماعية وكأن الرواية وجدت فقط لتصور الواقع الاجتماعي الفرنسي، وتصور الصراعات بين الطبقات البرجوازية والطبقة العامة، فقد جعل الرواية في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ذات طابع اجتماعي بحت، كما نجد **لوكاتش** الذي بنا أسس نظريته حول الرواية على أفكار **كانط وهيجل**، فقد ربط نظريته في الرواية بسياقات فلسفية تاريخية من خلال دراسته للملحمة والدراما. إذ نجد أن هؤلاء الثلاثة يرون من الرواية تعبيرا عن الذات وعن مشاكلها مع المجتمع وعن تمزقاته، وما قدمه هؤلاء في مجال الدراسات التي تهتم بالخطاب الروائي لا يمكن إنكاره، لأنه يعد حجر الأساس واللبنة الأولى التي اعتمد عليها باختين وغيره في محاولة الكشف عن أصالة الكلمة في الرواية.

ومع نهايات القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ظهرت بعض الدراسات التي حاولت الخروج بالخطاب الروائي من مجال الدراسات الأيديولوجية التجريدية إلى مجال الدراسات الأسلوبية، لكن هذه الدراسات لم تكن تعترف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية وإنما كانت تدرس الخطاب الروائي بشكل سطحي وتدرسه كما يدرس الخطاب الشعري من خلال دراسة المستويات البلاغية، وأيضا فهم الكلمة الروائية بنفس فهم الكلمة الشعرية وإطلاق نفس الأحكام التي تطلق على هذه الأخيرة، "فاللغة الشعرية" "والفردية اللغوية" و"الصورة" و"الرمز"، و"الأسلوب

---

[1]) .ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة.ط1. دار الفكر للدراسات. القاهرة. 1987. ص8

الملحمي" هي مقولات صاغتها الأسلوبية التقليدية وفهمها الدارسون للخطاب الروائي فهما خاطئا من خلال ربطها به، لأن هذه المقولات ترتبط بالخطاب الشعري أما تطبيقها على الخطاب الروائي فهذا يعني التضييق على الكلمة الروائية والتقليل من قيمتها الفنية. وبهذا فالأسلوبية التقليدية لا تحترم خصوصية الخطاب الروائي خاصة والنثري عامة ولا تقدم له أي إضافات.

مع منتصف القرن العشرين بدأت الكلمة الروائية تحتل مكانتها في مجال الدراسات والبحوث الأسلوبية ـ باعتبار أن الخطاب الروائي هو جنس أدبي يختلف عن الخطاب الشعري ويتعارض معه في الجوهر ـ لكنها بقيت نوعا ما تدور في فلك الأسلوبية التقليدية إلى أن جاء المفكر الروسي **ميخائيل باختين** الذي سعى إلى إخراج الخطاب الروائي من حقل الدراسات الجافة السطحية إلى دراسة تعترف بالأصالة الأسلوبية للكلمة الروائية من خلال ما قدمه في كتابيه "الكلمة في الرواية" و" شعرية ديستويفسكي".

1ـ أسلوبية الرواية عند ميخائيل باختين:

لقد رفض باختين الدراسات الأسلوبية التي تشبه الخطاب الروائي بالخطاب الشعري فهو يرى من الرواية جنسا أدبيا قائما على تعدد الأصوات واللغات وتباينها، وهو من هنا يرفض الدراسات التي كانت تؤمن بالفردية ووحدة اللغة التي يمثلها البطل الروائي، ودعا إلى تحطيمها بقوله بضرورة التنوع والتعدد اللغوي وتداخل الخطابات، ومن ثمة تحطيم القيود التي عاشت عليها الرواية طوال القرون الماضية، فهو يرى من الرواية جنسا تعبيريا خالصا لا تتدخل في تشكيله أي عناصر أخرى، ومن هذا المنطلق اتخذ باختين روايات ديستويفسكي أساسا له في تحقيق نظريته في الرواية باعتبارها مثلا يحتذي به في تحقق الشكل الروائي.

على اعتبار أن الرواية ـ كما قلنا سابقا ـ تقوم على التعدد اللغوي وتعدد الأصوات فهذا معناه أنها غنية بالوحدات الأسلوبية الغير متجانسة، والتي تكون

مستقلة عن بعضها البعض قبل أن تدخل في الخطاب الروائي، لكن بمجرد دخولها لهذا الأخير فإنها تخضع لوحدة متكاملة هي وحدة الكل، يقول **باختين: " الرواية كلاً ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية متباينة في أصواتها، يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة توجد أحيانا في مستويات لغوية مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة".**[2]

وقد حدد **باختين** الأنماط الكلامية التي يتألف منها العمل الروائي إلى خمسة أنماط:[3]

1ـ السرد الأدبي الفني المباشر للمؤلف.

2ـ أسلبة أشكال السرد الحياتي اليومي.

3ـ أسلبة أشكال السرد نصف أدبي الحياتي المختلفة.

4ـ الأشكال المختلفة للكلام المؤلف الأدبي.

فالرواية عند **باختين** أشبه بالبؤرة التي تجتمع وتتداخل فيها الأجناس الأدبية "شعر أمثال، حكم..." والأساليب واللغات المختلفة(مثلا: لغة القرآن، لغة التصوف، لغة الصحافة...)، وما ينضوي تحت هذه اللغات من لهجات اجتماعية متنوعة ترد على لسان شخوص الرواية على اختلاف انتماءاتهم وطبقاتهم وتوجهاتهم الفكرية والسياسية، حيث تذوب كل هذه اللغات واللهجات والأساليب لتشكل لنا الصورة النهائية للخطاب الروائي وهذا يمثل المظهر المتفرد لأسلوبية الرواية،وهو ما سماه **باختين** "تنضيد اللغة الأدبية"،"بمعنى تفكيكها إلى لغة أجناس (خطابية، صحافية، أدبية، والأجناس المتنوعة للأدب الكبير) وإلى لغة مهن(

---

[2] . ميخائيل باختين.الكلمة في الرواية. ترجمة يوسف الحلاق. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 1988. ص9

[3] ـ المرجع نفسه. ص9

طبيب، معلم، تاجر...)، وإلى مجتمعات وتوجهات وفرديات..."، كما أن هذا التباين والتعدد في اللغات والأصوات واللهجات نستشفه من خلال الحوار الذي يدور بين الشخوص حتى الكاتب أو سارد الأحداث نجده يشارك في الحوار وذلك بوعي منه ودون وعي، وهذا يقودنا للقول أن أسلوبية الرواية ترفض أن يتفرد الراوي بلغة واحدة أو ما يسمى "**الفردية اللسانية واللفظية للكاتب**"[4]، يقول **باختين** في هذا السياق: "... **بهذا التنوع الكلامي الاجتماعي وبالتباين الفردي بين الأصوات الذي ينمو على أرضيته توزع الرواية مواضيعها كلها وعالم المعاني والأشياء الذي تصور وتعبر عنه توزيعا اوركسترا ليا، وما كلام المؤلف وكلام الرواة والأجناس الدخيلة وكلام أبطال الرواية، إلا وحدات التأليف الأساسية التي يدخل التنوع الكلامي الرواية بواسطتها، فكل وحدة من هذه الوحدات تسمح بوجود تعدد في الأصوات الاجتماعية وتنوع في العلاقات والصلات بينها (وهي حوارية بنسب مختلفة).**[5]

ومن سياق كلام **باختين** يمكن أن نقول أنه قدم ردا للباحثين الذين اعتمدوا الأسلوبية التقليدية في دراستهم للخطاب الروائي، ذلك أن الخطاب الروائي لا يمكن دراسته مجزئا، كل وحدة أسلوبية على حدة، أو التركيز على وحدة على حساب أخرى، فنجد الباحثين إما يدرسون الأسلوب أو اللغة بمعزل عن الجنس الروائي، وإما يختارون أسلوبا من الأساليب ويحللونه بوصفه يمثل الخطاب الروائي ككل، فهم هنا لا يعرفون نوعية الخطاب الذي بين أيديهم ولا يعلمون مدى تميزه واختلافه عن بقية الأجناس الأدبية، فهذه الدراسة المجزئة تصدق على الخطاب الشعري، ذلك أن لغته تقوم على الوحدة والفردية، فالخطاب الشعري مكتف بذاته لا يحتاج إلى محاورة الآخرين وذلك لأنه يعتمد لغة واحدة ولغته تكفيه تعبر عن كل ما يريد دون الحاجة إلى لغة أخرى، كما أن طبيعة الخطاب الشعري تفرض عليه لغة

---

[4] ـ ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. ص40

[5] ـ ميخائيل باختين. الكلمة في الرواية.ص12

واحدة لأن غايته المباشرة والقصدية وهذا ما أكده **حميد لحميداني** بقوله أن لغة الشاعر تمحو أي أثر للتعدد اللساني أو صوتي فالشاعر يقوض اللغة بأسلوب يجعلها مكثفة عميقة الدلالة، وهي كما عبر عنها **باختين** بأنها العالم البطليموسي للشاعر، على عكس الخطاب الروائي الذي يمثل التنوع الكلامي والاجتماعي وتباين الأصوات أهم مقوماته وأساس تميزه، ذلك أن الروائي يختلف عن الشاعر فهو يستقبل داخل عمله التعددية اللسانية والصوتية الأدبية والغير أدبية ـ كما ذكرنا سابقا ـ وهذا ما يجعل عمله أكثر عمقا، فعلى الرغم من كل التنوعات والاختلافات التي يخلقها التعدد نجد أن الروائي يحافظ على شخصيته كمبدع وأيضا على وحدة أسلوبه.[6]

***التعدد اللغوي ومبدأ الحوارية:**

1ـ مبدأ الحوارية:

لقد شاع التنوع الكلامي واللغوي المصبوغ بالحوارية في أجناس الأدب الدنيا كما سماها باختين، لكن الدارسين لم يهتموا به أو بالأحرى تجاهلوه، حتى الدراسات الأسلوبية التي ادعت أنها تدرس الخطاب الروائي تجاهلت الحوار واعتبرت أن العمل الأدبي منغلق على سياقه أو مكتف بذاته لا يحتاج إلى الاحتكاك مع عناصر جديدة من الخارج وأن لغته لا تقبل التحاور مع لغات أخرى وهذا ينطبق على المحادثة العادية، "**إن الأسلوبية تقفل على أي ظاهرة أسلوبية داخل السياق المونولوجي للقول المكتفي بذاته والمنغلق كأنما تحسبها زنزانة السياق الواحد، فلا هي قادرة على التجاوب مع أقوال الآخرين ولا هي بقادرة على تحقيق معناها الأسلوبي بالتفاعل معها، بل عليها أن تستغرق ذاتها في سياقها المغلق**

[6] ـ ميخائيل باختين.الخطاب الروائي. ص67

وحده".[7] فهذه الأسلوبية حاولت البحث عن الوحدة في التنوع الكلامي واللغوي بمعنى البحث عن الأصالة الحوارية للكلمة في لغة واحدة بمعزل عن بقية اللغات أو كلام الغير، لكن الكلمة بالنسبة **لباختين** لا تكسب صفة الفاعلية والحيوية والتميز إلا إذا تفاعلت مع كلمات الغير، والأسلوبية قبل **باختين** لم تكن تبحث في حوارية الكلمة وإنما في حوار الكلام الخارجي أو التأليفي، فحوارية الكلمة لها خصائص دلالية، نحوية وتأليفية، لكن الدارسين لم يفهموا أهمية دراسة حوارية الكلمة، وارتضوا قبول الفهم السلبي للحوار ومثل هذا الفهم لا يضيف شيئا للكلمة، **"... التوجه الحواري للكلمة ظاهرة تتصف بها أي كلمة بطبيعة الحال إنه الوضع الطبيعي لأي كلمة حية، ذلك أن الكلمة في طرقها إلى الموضوع وفي توجهاتها إليه تلتقي بكلمة الآخر ولا يمكنها إلا أن تتدخل في تفاعل حي متوتر معها".**[8] فهنا يدعو **باختين** إلى الخروج من الفهم السلبي الضيق للكلام إلى الفهم النشط الذي يدخل الكلام إلى عالم ينبض بالحياة تتفاعل فيه السياقات وتختلف فيه وجهات النظر واللغات الاجتماعية فالكلمة تخلق تفردها وتشكلها الأسلوبي في خضم هذا التفاعل، ومن ثمة انفتاح الكلام على أفق جديدة هي أفق الآخر،فالكلمة تخلق وتعيش في ظل سياقها وسياق الغير، فقد انشغل **باختين** في معظم كتبه ودراساته بتوضيح مفهوم الحوارية، الذي يعد "**اصطلاحا مفتاحيا في عمله الفكري ونظرته لعلاقة الأنا بالآخر...فهو يرى أن اللغة تدخل في عملية محتدمة من الصراع الدائم، وأنها مليئة بالتعارضات والشروخ الداخلية... إذ نجد أن الايديولوجيا تولد صداما ما بين العلامة والعلامة، والفكرة والفكرة في عملية**

---

[7] - ميخائيل باختين.الكلمة في الرواية. ص 26

[8]- ميخائيل باختين. الكلمة في الرواية. ص33

تفاعل حواري، والذي ينشأ وسط أيديولوجيا يقيم حول الكائن الإنساني غلافا صلبا لا يستطيع الفكاك منه".[9]

كما أن الحوار يكسر فردية الكلام ويخرجه من الحدود التي رسمت له ومن أن المتكلم لا يستطيع إضافة عناصر أخرى تشاركه حواره وهذا ما يتميز به الخطاب عند تولستوي" **إن خطابه حتى في تعبيراته الأكثر غنائية وفي أوصافه الأكثر(ملحمية) يتوافق (وكثيرا ما يتنافر) مع مختلف مظاهر الوعي الاجتماعي واللفظي المتعدد اللسان الذي يكبل الموضوع، وفي نفس الآن يتسرب هذا الخطاب بطريقة جدلية...".** [10] وهنا يكمن الخلاف بين الخطاب الشعري والخطاب الروائي، فالأول يصوغ الحوار في شكل غير أدبي على عكس الثاني الذي تظهر قوة الحوار فيه من خلال التناقض (توافق/تنافر) الذي يولده تعدد اللغات واللهجات الاجتماعية مما يحول الحوار إلى قوة خلاقة مبدعة من خلال توليد حوار الأصوات تلقائيا من حوار اللغات، كما أن الحوار في الخطاب الروائي وفي النثر الفني عموما يختلف عن الحوار العادي " حوارات الحياة اليومية، الحوارات البلاغية..."، فهذا الأخير يشترط إجابة فورية تقع في الذهن حال بدء الكلام ويعطيها الأولوية فهنا يكون الحوار سلبيا(الفهم يفترض جوابا حيث يكونان مرتبطان ديالكتيكيا)، أما الأول فيتفاعل فيه المُخَاطِب ويدخل في حواره سياقات مختلفة تختلف فيها وجهات النظر حتى طريقة صوغ الحوار تكون مختلفة فالمتكلم عندما يحاور فإنه يوجه خطابه لغيره بالطريقة التي يفهمها ويتبع لهجته، وأيضا يحاوره بحسب مستوى تفكيره بمعنى يبني حواره على مستوى إدراك محاوره، "**يسعى المتكلم إلى توجيه خطابه بوجهة نظره المحددة، نحو منظور الشخص الذي يريد**

---

[9]- ترفيتان تودوروف. ميخائيل باختين. المبدأ الحواري .ط2. ترجمة فخري صالح. المؤسسة العربية للدراسات. بيروت. 1996. ص9/8

[10]- ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ص56

أن يفهم، ويحاول الدخول في علائق حوارية مع بعض مظاهره، إنه يتسلل إلى المنظور الأجنبي لمحاوره، ويشيد ملفوظه فوق الأرض الأجنبية ومن خلال الخلفية الإدراكية لمحاوره".[11]

ومن ثمة نجد أن الحوار أو الحوارية في الفن النثري عامة والخطاب الروائي خاصة لم يعد مقتصرا على تبادل كلام بين المتكلم والمتلقي، وإنما أصبح الركيزة الأساسية وجوهر النص الروائي، فهو يعبر عن حال الشخصية في أزمنة متعددة وبأشكال مختلفة، فهو كما يقول **إدريس قصوري:" الحوار يسهم في خلق الجو العام والأجواء النفسية الخاصة للشخصيات، فإنه يسهم في النتيجة مرة أخرى في رسم هذه الشخصية وخط بعض أجزاء هويتها"**[12]، وذلك راجع لاتساع اللغة على فضاءات كثيرة بعد أن كانت ثابتة محدودة،**"ليس هناك خطاب أول أو أخير، والسياق الحواري لا يعرف أية حدود (إنه يختفي في ماض غير محدود وفي مستقبلنا الغير محدود)، حتى المعاني الماضية، أي تلك التي ظهرت في حوار العصور السابقة، لا يمكن أن تكون ثابتة (مكتملة لمرة واحدة ومنتهية)، فسوف تتغير هذه المعاني دائما (مجددة نفسها) عبر تاريخ تطور الحوار المتعاقب، والذي سيأتي فيما بعد، في كل لحظة من لحظات الحوار هناك كتل هائلة وغير محددة من المعاني المنسية، ولكن في لحظات تعقب تلك اللحظات، وكلما تحرك الحوار قدما سوف تعود تلك المعاني إلى الذاكرة وتعيش بشكل جديد(في سياق جديد)..."**.[13]

---

[11] ـ ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ص56

[12]. إدريس قصوري. أسلوبية الرواية . مقاربة أسلوبية لرواية نجيب محفوظ ..ط1. عالم الكتب الحديث. الأردن. 2008. ص98. وانظر. ص49 من : برنار فاليط. النص الروائي (مناهج وتقنيات). ترجمة رشيد بن جدو.

[13] ـ ترفيتان تودوروف. ميخائيل باختين. المبدأ الحواري. ص 203/202

2ـ التعدد اللغوي:

لقد انتظم التعدد اللغوي واللساني في الرواية منذ النمو التاريخي لها، لكنه لم يتسم بالوضوح ولم يكتس أهمية إلا مع ما سمي بالرواية الهزلية وقد مثلها كل من: **فييلديغ سموليت، ستيرن، ديكنز، هيبيل، جان بول ريشتر**، ففي هذا النوع من الرواية يتم استحضار اللغة الأدبية بجميع مستوياتها (اللغة السياسية/لغة الصحافة/ لغة النبلاء/ اللغة الواعظة...) وأهم ما يميز هذه النوع من الروايات هو إقبالها على توظيف الأجناس التعبيرية المختلفة أو لغات المهن واللهجات الاجتماعية، أو ما يسمى بتنضيد اللغة بطريقة ساخرة، كما أنها تقوم على نوعين من الأسلبة: البناءات الهجينة ـ وهي ملفوظات تبدو في شكلها أنها تنتمي إلى متكلم واحد، إلا أننا نجدها تقوم على طريقتان في الكلام أو أسلوبان أو لغتان ومنظوران دلاليان اجتماعيان، هذه الملفوظات تتقاطع داخل البنية الهجينة دون أن تظهر للعيان أو يكون بينها فاصل شكلي من الناحية التركيبة ـ التعليل الموضوعي المفتعل أو المزعوم ـ وهو مرتبط بالبناء الهجين لأنه يصل إلينا من خلاله، فهو شكل من أشكال الخطابات الغيرية المستترة خلف الروابط المنطقية التي ترد في سياق الكلام ..

وقد تحدث باختين عن أشكال إدخال التعدد اللساني والصوتي في الخطاب الروائي:

1ـ المحكي: وهو محكي السارد ومحكي الكاتب المفترض، فكل لحظة من المحكي تكون مدركة بوضوح على صعيدين، على صعيد السارد، وحسب منظوره الغيري والدلالي والتعبيري، ثم على صعيد الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي فالكاتب لا يوجد داخل أي من المحكي أو السارد ولا حتى داخل اللغة الأدبية وإنما هو يوظفها داخل خطابه الروائي ويبقى هو عنصرا محايدا أو بعيدا.[14]

(14) ـ باختين.الخطاب الروائي. ص83

2- الشكل الثاني هو أقوال الشخصيات التي يمكن أن تكون لغة ثانية، ذلك أنها تمارس نوعا من التأثير على خطاب الكاتب حيث يمكنها أن تنضده "خطابات مستترة"، فهنا نجد أن لغة الكاتب ليست أحادية الشكل كما تظهر وإنما هي لغة متعددة تقوم على صراع بين وجهات النظر، وقد مثل **باختين** لهذا الشكل بروايات **تورغنيف**، فأسلوبه يقوم على التعدد اللغوي وتنضيد اللغة، فهو يدخله إلى خطابه من خلال حوار الشخصيات المباشر، وقد ساق باختين أمثلة من أعمال هذا الروائي لكي يوضح لنا دور الشخصية في إدخال التعدد اللغوي في الرواية، ذلك أنها تعد عاملا من عوامل تنضيد اللغة، فالشخصية بإمكانها أن تأخذ مجالا أوسع مما صنع لها داخل الخطاب ليشمل بقية الشخوص، وذلك لأنها تمتلك قدرة تأثيرية.

3- الشكل الثالث هو توظيف الأجناس التعبيرية(شعر، أمثال، حكم...) داخل الخطاب الروائي، وهذه الأجناس تحتفظ بشكلها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية، وهي تلعب دورا هاما في تكوين الخطاب الروائي، ويمكن أن تحدد ماهيته، ولكل جنس من هذه الأجناس الموظفة لغته الخاصة أو ما يسمى (التضمين).

والتعدد اللساني عند باختين يرد في الخطاب الروائي على شكلين، إما يتجسد أو يشخص فيرد على لسان المتكلمين، وإما يدخل في الحوار ذلك أن الرواية تقوم على مجموعة من المتكلمين، والمتكلم أو الإنسان هو الذي يخلق الأصالة الأسلوبية للرواية أو يحققها من خلال كلامه، وفي هذا السياق يذكر باختين أنه في الرواية يكون:

*الإنسان المتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظي وأدبي، وهو مشخص بطريقة فنية وليس مجرد نقل وإعادة إنتاج فكلام الآخر يرد في سياق له خلفية حوارية مما يجعله يخضع لبعض التعديلات، لكن هذا ليس معناه أن نعيد كلام أو

خطاب الآخر بكلماتنا لأن ذلك معناه كسر أصالة كلمات الآخرين، وهو ما سماه باختين "الكلام المقنع داخليا".

*المتكلم هو فرد اجتماعي ملموس ومحدد تاريخيا، وخطابه لغة اجتماعية، ومن ثمة يمكن أن يصبح خطاب شخصية روائية أحد عوامل تصنيف اللغة ومدخلا للتعدد اللساني.

*المتكلم هو منتج أيديولوجي وكلماته عينة أيديولوجية، ذلك أن الخطاب الروائي يصور لنا رؤية العالم ومفهومه ووجهة نظر المتكلم، وهذه النظرة أو الرؤية مشبعة بدلالة اجتماعية ومن ثمة تخرج الرواية من سمتها التجريدية إلى التشخيص الحواري.

ومن هنا يخلص **باختين** إلى أن التعدد اللغوي والصوتي واللساني عموما المدرج في الخطاب الروائي بجميع الأشكال التي ساعدت في إدراجه هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، فهو بهذا على صوتين هما: صوت الشخصية وصوت الكاتب أو نية الكاتب المكسرة، هذين الصوتين يربطهما الحوار، حوار لغتين حوار منظورين وحوار مفهومين.

يرى ميخائيل باختين أن الروائي الذي لا يملك قاعدة لسانية لأسلوبه وأيضا لا يدرك تنوع اللغة وتعددها اللساني ويعتمد على لغة واحدة، فإنه بهذا لا يستطيع أن يحقق أو يصل إلى المعضلات الحقيقية للجنس الروائي (التشخيص الأدبي للغة أو لخطاب الآخر/ صورة اللغة)، كما أن نصه لا يمكن تسميته بالرواية، وإنما نوع من الدراما الساذجة السيئة، "**وإذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي باللغة إلى مستوى الوعي التنسيبي الجاليلي، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية، وإلى الحوار الداخلي للكلمة الحية المتحولة، فإنه لن يفهم ولن يحقق أبدا الإمكانات والمعضلات الحقيقية للرواية**".[15]

(15). ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ص19

إن توظيف لغات التنوع الكلامي (التعدد اللغوي واللساني)، لا يعني أن تنفي إحدى هذه اللغات الأخرى، وإنما تذوب هذه اللغات في بعضها البعض وتندمج لتشكل لنا نصا متعدد الألوان يخلو من الرتابة والملل، إذ نجد الكاتب أو الروائي ينتقل من لغة إلى أخرى بطريقة رشيقة دون إيجاد فواصل، وذلك كي لا يجعلنا نلاحظ أي فرق، كما أنه لا يدنس خصوصية أي لغة، بل يورد كل لغة على لسان الشخصية الأليق بها، فمثلا اللغة الواعظة ولغة الدين ترد على لسان رجل الدين(إمام/ راهب/ كاهن...) واللغة النبيلة ترد على لسان أصحاب الطبقة البرجوازية، واللغة العامية ترد على لسان أصحاب الطبقة العاملة... فهو لا يخلط بين هذه اللغات وإنما يقوضها بالشكل الذي يجعلها تتخلل النص بشكل متميز كما أنه يوظف التعدد اللساني ليس على سبيل إحداث تناقض وإنما يوردها كي تكمل لغة الأخرى وترتبط معها ارتباطا قائما على الحوار، والتعدد اللساني حالما يدخل الرواية يخضع لمعالجة فنية، ثم ينتظم في الرواية في نظام أسلوبي متماسك، وهنا تظهر خصوصية وتميز الخطاب الروائي.

والروائي عند باختين من خلال التعدد اللساني والصوتي الذي يتبناه لا يحطم الرؤى والمنظورات الاجتماعية والأيديولوجية، إنما هو يقوض هذه الرؤى الغيرية ويجعلها تخدم نواياه، إذ أن استخدام الروائي لملفوظات الآخرين ولغاتهم ولهجاتهم داخل خطابه يجعله يتسم بدلالة أدبية داخل أسلوب الرواية.

2ـ أسلوبية الرواية عند العرب:

لقد بدأ الاهتمام بالخطاب الروائي العربي يزيد في فترة التسعينيات كتابة ونقدا، من خلال التأثر بالمناهج النقدية الغربية التي درست الخطاب الروائي وبالأخص شعريته، أيضا تأثر الدارسون بما قدمه **ميخائيل باختين** في مجال نظرية الرواية، إذ أن الدارسين العرب قبل هذه الفترة ـ في فترة الخمسينيات والستينيات تقريبا ـ نزعوا في دراستهم للخطاب الروائي إلى التراث من خلال ممارسة تطبيقات البلاغة

أو ما سمي بالأسلوبية التقليدية أو الأسلوبية الشعرية، إذ أنهم توجهوا إلى انتقاء النصوص التي تخدم دراستهم ـ اختيار الروايات ذات الطابع الشعري ـ متناسين أن الخطاب الروائي يختلف عن الخطاب الشعري، وبذلك نجد أنهم أغفلوا خصوصية الخطاب الروائي، وهذا ما أكده **حميد لحميداني** في كتابه "**أسلوبية الرواية**"، **ومحمد برادة** في كتابه "**أسئلة الرواية وأسئلة النقد**"، فقد أكد **حميد لحميداني** على الاختلاف بين أسلوب الشعر، والأسلوب في الرواية، وأن الأول لا يعمد إلى تعدد اللغات والأصوات فهو لا يحتمل أن تكون هناك أصوات كثيرة لأن ذلك ينقص من قيمته، على عكس الخطاب الروائي الذي تتعارض فيها الأصوات وتختلف فهو يقوم على صراع فكري أيديولوجي بين شخصيات عديدة وبين طبقات المجتمع المختلفة، فقد حذا **حميد لحميداني** حذو **ميخائيل باختين** في التمييز بين أسلوب الشعر وأسلوب الرواية، إلا أن باختين عندما تحدث عن الشعر لم يخصص وإنما تحدث عنه بصفة عامة، على عكس **لحميداني** الذي تحدث عن الشعر الغنائي فقط، "**إن القصيدة الغنائية تلتقي فيها خصائص النوع بالمظهر الفردي(...) لأنها تقر على مستوى عام بالوحدة الأسلوبية للفرد، أما الخاصية الجوهرية في النوع الروائي ـ منولوجيا كان أم حواريا ـ قد تعارض بمستويات مختلفة مع أي توجيه أسلوبي أحادي أو فردي مباشر، لأن الفن الروائي يقوم بالضرورة على مبدأ التعددية الأسلوبية**". (16)

كما أشار **لحميداني** إلى الفكرة التي تحدث عنها **باختين**، من أن الرواية متعددة الأساليب متباينة تقوم على وحدات أسلوبية غير متجانسة ، إلا أنها خاضعة إلى وحدة أسلوبية هي الكل المنظم الذي يشكلها ضمن نسق أدبي متجانس ومتميز، كما يرى أن وحدة الكل التي تنظم الأساليب خاضعة لمبدأ الحوارية الذي يحدد دلالة كل وحدة من الوحدات المُشَكِلَة للنسق الأدبي.

(16). حميد لحميداني .أسلوبية الرواية.ط1. دراسات سال.مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. 1989. ص16

وقد طرح **لحميداني** أسئلة حول حقيقة التعدد اللغوي فيما إذا كان حقيقيا أو مصطنعا وإذا كانت الرواية فعلا تتسم بالتعدد أو بالوحدة، وقد حاول الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال تفريقه بين أسلوب الرواية الديالوجية، وأسلوب الرواية المنولوجية، فرأى أن الأولى تتطلب التعدد اللغوي وأن يكون الكاتب غير مشارك أو يمثل عنصرا محايدا، كما أن قيمتها الجمالية تظهر من خلال تعدد الأصوات والحوار، على عكس الثانية التي يغلب عليها الصوت الواحد والنظرة الأحادية وهي تتسم بطابع شعري، ومن ثمة نجد أن أسلوب الرواية عند **لحميداني** يتميز بالتعددية اللغوية تبعا لتعدد الشخصيات واختلاف رؤيتها ووعيها، وهو أسلوب قائم على الحدث والمضمون خاضع لشروط التلفظ، وهذا ما أشار إليه الدكتور **طه حسين الحضرمي** في مقال له بعنوان "**أسلوبية الرواية دراسة في رواية الرهينة**"[17]، بقوله أن الرواية فن يستلزم من الدارسين نظرة أكثر شمولية، والأسلوبية هي منهج يعالج قضايا الشكل والصياغة الصورية، ومن ثمة فَرَبطُ الأسلوبية بالرواية يقتضي من الدارسين وضعها في إطار التلفظ، كما يؤكد في ذات السياق رأي **باختين** في أن الروائي ليس متعدد الرؤى أو متعدد الأساليب، إنما هو يأخذ الرؤى والأساليب الغيرية وينظمها ويقوضها بأسلوبه الخاص فتصبح ملكه خاضعة لسلطته.

من جهة أخرى نجد **محمد برادة** الذي تحدث في كتابه "**أسئلة الرواية وأسئلة النقد**" عن التعدد اللغوي، في مبحثه المعنون "**التعدد اللغوي في الرواية العربية**"، فهو يرى أن الروائي يواجه أسئلة الرواية وذلك لأنه يبحث عن شيء خاص يتفرد به الخطاب الروائي عن غيره من الخطابات، وهو "اللغة" القائمة على التعدد

---

[17]- طه حسين الحضرمي .أسلوبية الرواية دراسة في رواية الرهينة. مقال منشور . منابر ثقافية. 2009/8/23

اللغوي ومبدأ الحوارية، إذ نجد أن الرواية العربية في فترة التحولات التي شهدها المجتمع من حروب وانقلابات... جعلها تنزع نحو الواقعية فأخذت تصور الصراعات الأيديولوجية والقضايا الاجتماعية، من خلال تشخيص عناصر الرومانسيك كما سماها **محمد برادة** في الطبقات الاجتماعية واللغات...، ومن هنا انتقلت الشخصية من مساءلة ذاتها إلى مساءلة الآخر من خلال خلق علاقة بين الشخصية الفرد والمجتمع، ومن هنا جرى البحث عن لغات تكسر أحادية اللغة التي استحال التعبير من خلالها فأصبحت بحاجة إلى من يشاركها وذلك بسبب تعدد الأصوات وسط هذه المواجهات والصراعات، فظهرت أصوات برلمانية/ أصوات واعظة/ أصوات دينية...، ومن هنا أصبحت الرواية العربية تندرج ضمن مفهوم يعتبرها مجالا يتجسد فيه تعدد اللغات والأصوات والعلائق والرؤيات، وهذا يجعل الرواية تُحَوِرُ اللغة العربية وتقوضها كي تلتقط التغيرات التي يشهدها المجتمع العربي من ناحية الوعي والفكر، ومن ثمة كسر القداسة التي حافظت عليها الثقافة العربية للغة العربية.

كما يرى **محمد برادة** أن التعدد اللغوي صورة للإبداع الذي يغير المفهوم السائد للأدب وما ينطوي تحته من أيديولوجيات، فالتعدد اللغوي داخل النص الروائي هو مكون داخلي يساهم في التحقق الشكلي والخطابي والأيديولوجي للنص، وقد ظهر التعدد اللغوي بشكل واضح في الرواية العربية مع بدايات القرن العشرين، ومثل له **برادة** بالعديد من الروايات العربية، كرواية "زينب" **لمحمد حسين هيكل**، الذي لجأ إلى استعمال العامية والصيغ الشفوية في جزء هام من حوارات الرواية فهو "**ينتصر للذاكرة اللغوية في مظهرها الكلامي**".[18] وقد حذا العديد من الروائيين حذو

[18]- محمد برادة. أسئلة الرواية وأسئلة النقد.ط1. شركة الرابطة للنشر. الدار البيضاء. 1996. ص33

حسين هيكل في استخدام التعدد اللغوي نجد منهم: **يحي حقي/ عبد الرحمان الشرقاوي/ يوسف إدريس** وغيرهم كثير.

يرى **محمد برادة** أن الرواية العربية اكتسبت مكانة في ظل التعدد اللغوي، والتصنيفات الاجتماعية باعتبارها أقدر الأشكال التعبيرية على استيعاب هذا التنوع والتعدد، وقد أشار في هذا إلى ما قدمه **ميخائيل باختين** في التأسيس لنظرية الرواية، من خلال فكرة التعدد اللساني الذي اعتبره **باختين** ـ كما ذكرنا سابقا ـ الأساس وجوهر الخطاب الروائي.

خاتمة:

من هنا وكخلاصة لما قيل نجد أن الخطاب الروائي هو جنس أدبي متميز متفرد عن بقية الخطابات الأدبية والأجناس التعبيرية، لذلك فهو يستدعي تطبيق أسلوبية تناسب تفرده وهذه الأسلوبية هي الأسلوبية السوسيولوجية كما قال بها **باختين " هذا التفرد يتطلب أسلوبية ملائمة لا يمكن أن تكون إلا أسلوبية سوسيولوجية، فالحوار الداخلي والاجتماعي للخطاب الروائي يستدعي الكشف عن سياقه الاجتماعي الملموس الذي يعدل مجموع بنيته الأسلوبية، و(شكله)، و(محتواه)، فضلا عن أنه لا يعدله من الخارج وإنما من الداخل ذلك أن الحوار الاجتماعي داخل الخطاب نفسه وداخل كل عناصره، سواء تلك التي تخص (المحتوى) أو تخص (الشكل)".**[19]

*إن ما قدمه **باختين** حول نظرية الرواية يعد مقدمة منهجية يعتمدها كل من جاء بعده من المنظرين والنقاد والمحللين من أجل بحث أكثر، من أجل تطوير الفن الروائي وهذا لا يعني أن ما قدمه **باختين** لا يمكن إعادة النظر فيه أو تعديل ما جاء فيه.

[19]ـ ميخائيل باختين. الكلمة في الرواية. ترجمة يوسف الحلاق. ص68

*مع نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين حاول النقاد والدارسين العرب الخروج بدراسة الخطاب الروائي من الأسلوبية التقليدية وتطبيقات البلاغة القديمة إلى دراسة تقوم بالبحث في بنية الخطاب العميقة (دراسة اللغة/ البنيات الاجتماعية والأيديولوجية)، ويمكن أن نقول عنها أنها دراسة تقوم على أسس باختينية مع إضفاء بعض التغيرات والتبديلات كي تتناسب مع طبيعة الخطاب الروائي العربي وخصائصه.

قائمة المراجع:

1. إدريس قصوري. أسلوبية الرواية "مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ". ط1. عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع. أربد. الأردن. 2008.
2. جميل حمداوي. أسلوبية الرواية مقاربة أسلوبية لرواية "جبل العلم" لأحمد مخلوفي. ط1. صحيفة المثقف. 2016.
3. حميد لحميداني. أسلوبية الرواية. ط1. دراسات سال. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. 1989
4. طه حسين الحضرمي. أسلوبية الرواية دراسة في رواية الرهينة. مقال منشور. منابر ثقافية. 2009/8/23
5. محمد برادة. أسئلة الرواية وأسئلة النقد. ط1. شركة الرابطة للنشر. الدار البيضاء. 1996.

مراجع مترجمة:

1. برنار فاليط. النص الروائي (مناهج وتقنيات). ترجمة رشيد بن جدو. المشروع القومي للترجمة. 1992
2. تزفيتان تودوروف. ميخائيل باختين المبدأ الحواري. ترجمة فخري صالح. ط2. المؤسسة العربية للدراسات. بيروت. 1996.

3. ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. ط1. دار الفكر للدراسات. القاهرة. 1987.

4. ميخائيل باختين. الكلمة في الرواية. ترجمة يوسف الحلاق. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 1988.

فاعلية الجسد القبيح ودلالته في الرواية الجزائرية المعاصرة
عرش معشق لربيعة جلطي أنموذجا

د. فيصل حصيد مسعودة عويدان
جامعة خنشلة

ملخص:

تتخذ الرواية مرتكزات فنية تتكئ عليها من أجل نسج أحداثها وصولا إلى الغاية المراد تحقيقها من ورائها ولعل أهم ما يميز رواية "ربيعة جلطي" "عرش معشق" هو الجسد باعتباره محور الأحداث الروائية التي اتخذته الروائية سندا قويا، وعملت في ضوئه على تشكيل روايتها، حيث يسيطر وبشكل جلي على كل مفاصل الرواية، إذ نجده يتأرجح بين الذات والمكان تارة والشخصيات تارة أخرى، ومن خلاله يتبادر إلى القارئ سؤال مركزي وهو ما مدى فاعلية الجسد في الرواية؟ ويتفرع منه أسئلة معرفية فرعية:

- ما علاقة الذات بالجسد في الرواية ؟
- ما علاقة الجسد بالشخصيات؟
- ما علاقة الجسد بالمكان ؟

الكلمات المفاتيح: الرواية النسوية؛ الرواية الجزائرية؛ عرش معشق؛ الجسد.

Résumé

En général, le roman pour qu'il puisse atteindre ses objectifs il faut qu'il s'appuie sur plusieurs piliers artistiques a fin de broder ses événements et cristalliser ses idées, ce cadre technique dont le roman de « Rabia Jlati » intitulé « Arche Maacheq» ne dévie pas, duquel elle a affairé du corps humain le centre des événements de son roman en tissant l'œuvre et son amplification dans ce cadre, ou l'écrivaine l'a adopté comme position centrale et a œuvré à sa lumière pour former

l'espace du roman et tisser ses événements pendant lequel le corps contrôle clairement toutes les articulations du roman comme nous le trouvons oscillant entre le personnage et le lieu à certains moments et les personnages à d'autres moments, à travers lequel se pose au lecteur une question centrale, quelle est l'efficacité du corps dans ce roman? Ce qui nécessite des questions sous-cognitives comme suit:

- Quelle est la relation du personnage au corps dans le roman?
- Quelle est la relation entre le corps aux autres personnages?
- Quelle est la relation du corps à l'endroit?

Mots-clés le corps ; le roman féministe; le roman algérien ; Arche Maacheq ; le corps

مقدمة

يمثل الجسد ظاهرة فنية مكثفة لها خصوصيتها في الرواية النسوية، إذ تسهم في تشكيل العناصر الإبداعية "فالجسد الأنثوي كطبوغرافيا وبلاغة وتاريخ هو مستقر منظومة السلطة القامعة والرادعة، هو مبتدأ سؤال الاستحقاق والاختلاف والتكافؤ".[1] بمعنى أن جسد المرأة في الرواية ليس كباقي العناصر المشكلة للمتن الروائي بل هي عامل مهم في توجيه الخطاب وتحديد منطلقاته إنطلاقا من الخلفية المشكلة حول هذا الجسد بالنسبة للكاتب المختلف، أما إذا كانت المرأة هي المنتجة للنص الروائي فهي "ولئن بدت المرأة وهي تمارس طقوس الكتابة مستجيبة لغواية الورق إلا أنها في الواقع مفتتنة بالكتابة على جسدها بأفانين من الكلام تتوسل أساليب البلاغة إيحاءا خشية ارتكاب المحظور".[2] بمعنى أن حضور المرأة في مثل هذه الكتابات ليس فقط من أجل الكتابة والإنتاج، بقدر ما هو تعبيرا بلاغيا

(1)- عبد العالي بوطيبة، الكتابة النسائية، الذات والجسد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2006، ص 18

(2)- بايزيد فاطمة الزهراء، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، أطروحة دكتوراه أدب حديث ومعاصر، المشرف الطيب بودربالة، 2012/2011، ص193.

يسعى إلى إثبات الذات من خلال البوح بالمسكوت عنه في أسلوب رومانسي رمزي أكثر براءة ومثالية من غيرها أي "صياغة المشهد الروائي عند المرأة المبدعة، يخضع لخصوصية جنسها وتكوينها البيولوجي، وغلبة دفق الأحاسيس والمشاعر... بحيث تصنع مشهد العالم المتخيل، بمنظور الأنثى"،[1] وما يبرر ذلك محاولة حضورها في الفعل الروائي جسدا وروحا، وذلك ترجمة لخصوصيتها البيولوجية والنفسية بمعنى أنه "يكشف عن العلاقة التلازمية بين المرأة وجسدها في إبداعها... كما تكشف عن علاقة التوازي بين الوعي بالذات والوعي بالأنوثة والوعي بالكتابة".[2]

فالجسد حين ينطلق من برانيته النمطية إلى داخليته المتميزة من خلال رحلاته الرمزية في اللغة ليبرر ثقافة الوجودية التي يسعى إلى تحقيقها بصياغة جديدة تتجاوز المفاهيم القديمة ذلك أن "كتابة الجسد الأنثوي أدبيا حالة نضج فني ومحورا تحليليا يجمع بين مفهوم الكتابة والجسد وعالم النساء"،[3] فالجسد الأنثوي باعتباره نصا أدبيا متميزا له أنساقه وعلاماته التي تجعله يختلف عن غيره لما يحمله من إيديولوجية خاصة، وخلافا عن الكتابة المعتادة التي يكون فيها الجسد بصفة عامة، وما يحمله من خصوصيات مادة دسمة للنشاط الروائي بمختلف توجهاته الثقافية سواء من خلال رمزيته أو في تعبيره اللغوي أي أن "الجسد كان – ومازال– مادة للنشاط الثقافي، في بعده الخيالي، وفي بعده اللغوي".[4]

---

(1)– الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص01.

(2)– بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009، ص 144.

(3)– عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي(الجندر) تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2011، ص42.

(4)– عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ج2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998، ص 70.

إن المرأة حينما تكتب نصها، فهي تمارس فعل الكتابة انطلاقا من محاولة تعويض ذلك النقص الفطري بتغيرات دلالية يفرضها السياق الروائي من ناحية، ومحاولة إثبات وجودها من ناحية أخرى "فالمرأة تكتب نصها بناء على آلية الاشتغال العضوي للجسد، وإسقاطاته، ولكن الجسد، حين يدخل عالم الكتابة، ينفلت من معناه المعجمي المنغلق، إلى دلالات احتمالية مضاعفة، يفرضها السياق وتفرضها القرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة للجسد"،[1] وما يترجم ما تم التعرض له من مفاهيم حول الكتابة الروائية بصفة عامة والرواية النسوية بصفة خاصة، وخير مثال يمكن أن نستدل به في هذا المجال المتميز كاتبا وكتابة الرواية الجزائرية لا يكاد تخلو وصف المرأة وجمالها من وصف صدرها بالنهود والامتلاء".[2] وهذه الرؤية تخالفها الروائية ربيعة جلطي في روايتها الموسومة بعرش معشق من الوهلة الأولى يتبادر إلى ذهن القارئ أن الرواية غنية بالأساليب الرومانسية التي تترجم مدى العلاقة الحميمية الموجودة بالضرورة بين الجنسين، إلا أنها في الواقع خلاف ذلك، فهي رواية رمزية بامتياز لما يحمله العنوان من دلالات مضمرة يتم البوح بها في المتن الروائي، مترجما معاناة المرأة من خلال سلطة المجتمع الذكوري، والروائية تقدم في ذلك عتبة توضيحية لصيغة العنوان، حيث تقول على لسان الساردة "لمست بيدي ذاك الهيكل العجيب، الذي يتوسط مدخل البيت مثل سلطان مهيب، تؤثره خالتي حدهم وزوجها بوعلام على كل ما عداه مما يزخر به البيت".[3]

---

(1)- الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، https://www.asjp.cerist.dz/en/article ص84.

(2)- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار النشر للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 314.

(3)- ربيعة جلطي، عرش معشق، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2013، ص24.

ومن خلال هذه الورقة البحثية أرى أنه من الضروري التطرق إلى العناصر التالية من أجل ابراز ما مدى تميز هذه الرواية عن غيرها من الكتابات النسوية المقدسة للجسد ونمطيته، وذلك باختراقها لأفق توقع القارئ والذي يبدأ من العنوان كعتبة نصية تترجم المتن الروائي.

أولا: دلالة الجسد في الرواية النسوية

تسعى الرواية النسوية عموما، وهذه الرواية على وجه الخصوص إلى توظيف تيمة الجسد الأنثوي وتشكله، هذا الجسد الذي يمثل تحول الحياة، وديمومة الحركة، كما يمثل الجسد الأنثوي شجون الرغبة، بين ما يرسله النص من مفردات لغوية، وما يبحث عنه المتلقي لتبقى سلطة الرغبة في التأويل ولكشف قائمة وفق تلك المسافة بين الجسد وظله"،[1] فمع تشكيل الجسد عند المرأة، نعيش المباغتة والتحول، وما يترتب عنها من تداع للأفكار، وتوليد للدلالات المطلقة التي توظف خدمة للفكرة، لأن استبطان الجسد الأنثوي بطريقة أو بأخرى هو استبطان للفضاء النصي الذي يمثل"أحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد حتى حين لا يكون موضوعا مباشرا له، فالنص مسكن تخييلي للجسد، فيه يتجسد ويحقق وجوده "،[2] ولهذا فإن الجسد يأخذ عدة صور نرصدها من خلال ما يلي:

1- الجسد والذات

يسافر صوت الذات المبدعة نحو الأبعاد اللامتناهية في الكتابة والروح التي تسكن الجسد وتهيمن على فضاءاته وتحتويها ثقافة، وذكرى، ورؤيا، وينفتح الجسد على إشراقات الذات فينعكس فيها، ليغدو الجسد، بتشكيلته الظاهرة، أول

(1)- الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 134.

(2)- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003، ص 25.

عتبة نصية للعبور من الجسد البراني إلى الجسد الجواني"،[1] ومن هنا تعتبر كوكبة الدوال التي تمثل النص النسوي بمثابة امتدادات نورانية من الجسد إلى الذات، ومن الجسد إلى العالم الخارجي، ذلك أن الجسد محرك رئيسي للروائي الذي يؤطر جسور العبور بين الداخل والخارج.

يحضر الجسد في هذه الرواية من خلال اعترافات الساردة بما مرت به من خلال حياتها كجنين وخروجها إلى هذا العالم المفروض عليها بواقعه، وما يحمله من تداعيات لدرجة عدم الرغبة في كونها أنثى، وهو ما عبرت عنه الساردة في هذا المقطع تقول "لفي حزن عميق وأنا أكاد أتأكد ما بين اللحظة الصارمة والتي تليها، إني تاركة عالمي الجميل الهادئ هذا نهائيا لا محالة وإلى غير رجعة فالجسد ينعكس على الذات تخبطا وحزنا. كما أن الساردة تعبر "عن اهتزاز الذات الوطنية وسط فوضى سياسية وأمنية وثقافية"،[2] لذلك "تبدو الذات رافضة لواقعها غير قادرة على إيجاد البديل الممكن تحقيقه، وأصبحت الذات تعاني من اهتزازها"[3].

2- الجسد المهمش والرافض

وهو الجسد الذي يعاني عقدة الصد والهجر والبعد والاغتراب المفروضة عليه كما يعد الاغتراب الجسد من أبرز ميزة تنقسم بها البطلة نجود في هذه الرواية بحيث "تعاني الشخصية المغتربة من اتساع المسافة أو الهوة بينها وبين جسدها وذلك عندما تشعر الذات أن جسدها هو السبب لحالة الاغتراب التي

(1)- الأخضر بن السايح، سرد الجسد، ص117.

(2)- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة(الذات، الوطن، الهوية)، للنشر والتوزيع الوراق، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص99.

(3)- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص201.

تعيشها الشخصية"،[1] ومن خلال هذه الرؤية ستبدل بما قدمته الروائية في وصفها للبطلة نجود باعتبارها جسدا مهمشا يعيش النقص من جميع الجوانب ذلك ما جاء في قولها "لما يحدث لي كل هذا لماذا أنا بالذات لا أرتاح مثل غيري أنا أريد أن أكبر وأنمو كمثل الأخريات قليلا لست على عجلة من أمري ولا رغبة لي في إثارة انتباه أحد ليت لي طاقية أخفاء كيف يمكنني أن أختبئ كيف يمكنني أن أسلم من عيون الآخرين أقف عاجزة حيال ما يحدث لي"،[2] يتراءى لنا من خلال المقطع السردي حضور الذات لغة من خلال مصاحبة كل فعل لضميره (يحدث لي...، أرتاح...، أريد...، أنمو...، يمكنني...) "هذه الضمائر المرتبطة بالفعل تعطي انطباعا بوعي المرأة بنفسها وبالآخرين فـ "رفض الجسد رفض للذات وللوجود البشري"،[3] فملامح انمحاء الذات الأنثوية في المجتمع الذكوري على حد تعيير الكاتبة الفرنسية **سيمون ديبوفوار** " المرأة لا تولد امرأة ولكن تصير امرأة"[4].

3- الجسد الثائر

يثور الجسد القبيح على المعاناة التي يعيشها بالرفض والتمرد، كما يعبر الجسد الأنثوي الغاضب بالتمرد على القهر الذي يتلقاه من الآخرين والرجل بصفة خاصة، وذلك من خلال تراكم القهر الجسدي "فمن المشكلات التي تواجه البشرية، هو شعور الأفراد والمجتمعات المختلفة بالعجز عن تحقيق بعض أهدافهم الجوهرية في الحياة، والأسباب التي تسبب هذا العجز وأن اختلفت أشكالها تولد حالة من

---

(1)- يحي العبد الله، الاغتراب دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن،ط1، 2005، ص510.

(2)- ربيعة جلطي، عرش معشق، ص 41، 42.

(3)- علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية (أنماطها السلوكية والأسطورية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط2، 1982، 21.

(4) – simone de beauvoir, le Deuxième sexe, voi, paris Gallimard, 1949, p116.

الإحباط قد تصل إلى مستوى القنوط واليأس"،[1] وهذا واضح من خلال شخصية نجود التي تعتبر أن الحياة حرمتها من حق العيش كإنسانة طبيعية بعيدا عن كل تجليات القيود، وهي تقول "البنات في مثل سني خفيفات، أما أنا فولدت بثقل يرنح فوق الروح، أنا التي شقت قلبي الغيرة والحيرة، وبراني الحسد مثل قلم الرصاص وأنا أشاهد بقية البنات الأخريات السعيدات المحظوظات بوجود أمهاتهن في حياتهن يسترحن شعورهن ويمسحن على أجسادهن ويغمرهن بمدح جمالهن ..، فاقتنعت أنني لم أمر أبدا من الطريق ذلك يسمى البراءة والعفوية"،[2]"،يوحى هذا المقطع بعمق القهر والإحساس بالفقد والرغبة في التغيير ومن هنا يمكن القول "أن التمرد في أغلب أحواله... نظرة تشاؤمية اتجاه الواقع "[3].

ثانيا/ النماذج الإنسانية وعلاقتها بالجسد

تعد الشخصية بمختلف أنواعها وأبعادها عنصرا هاما من عناصر بناء الرواية، لدرجة صعوبة فصله عن البناء المعماري الروائي ككل، فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالحدث، ويرسم معالم الفكرة التي تنطق بها الرواية، فالشخصية هي "تساهم عمليا في الأحداث فتقوم بوظيفة الفعل "؛[4] أي أن الشخصية لها دور فعال في حركية الأحداث والتأثر بها، فلقد تعددت الشخصيات في رواية عرش معشق وتنوعت باعتبارها رواية اجتماعية تعرض فيها الروائية انتقادا للمجتمع الذي يعتبر المظهر الخارجي أساسا لابد منه، فتقدم لنا بطلة من نوع آخر تختلف عن باقي

(1)- فيصل حسين غوادرة، التمرد ،في شعر العصر العباسي الأول، دار جهينة، عمان الأردن، ط1، 2005ص17

(2)- ربيعة جلطي، عرش معشق، ص55.

(3)- سعيد محمد، الرفض في الشعر العربي المعاصر، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، ع7، ماي، 2008، ص13.

(4)- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر والتبئير)، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1، 1989، ص100.

البطلات الروائية المعروفات بالجسد الجذاب المثير، فأحداث هذه الرواية تدور حول شخصية نسوية تدعى نجود فهي محور الأحداث والحركة وبؤرتها، مما أكسبها بعدا مركزيا إذ تبدأ الرواية منها وتنتهي.

1- شخصية نجود

هي شخصية رئيسة ومع ذلك فهي منعزلة ومنزوية تعيش غربة داخل مجتمعها متأثرة بمتغيرات جسدها الخارجية، لأنها فتاة قبيحة الشكل والجسد فـ "للعاهات على الخصوص من الأثر في نفس صاحبها ما يتفق وصادها في نفسه، فإما انسحاب وانطواء... إما اجتهاد وتبرير يلفت النظر ويغطي النقص" [1] لدرجة أن من يراها ينتقدها وينعتها بالغولة وينفر من شكلها الذميم، فهي تعاني من إنكار المجتمع لها والسخرية الدائمة منها، حتى من أقرب الناس إليها مما تسبب في تأزم نفسيتها "ليس الطول المبالغ فيه لقامتي وحده ما يقلق نفسي، بل إن حظي في الجمال مثل حظ زرافة بأقدام جمل ورأس ضفدع وأنف فيل...، كم هو حسن الحظ من يولد مليحا. أنا لست كذلك ...، ليس التواضع الكاذب أقول هذا... أبدا بل أنا لست جميلة فقط بل بشعة ذميمة قبيحة"، [2] استنادا لهذا المقطع السردي يتضح أن نجود مع الوقت اكتشفت مدى بشاعة شكلها الذي سبب لها كرها لنفسها إلى درجة جعلها تشك في حب عائلتها لها "ألم تعد خالتي تحبني مثل الأول؟ أم هو مجرد وهم لئيم علي طرده ومحوه وطمسه من ذهني"،[3] وتضيف لم تعد مثل سابق عهدها قريبة مني، تنصحني وتغمرني بحنانها وعطفها ما هذه المسافة التي تحفرها بيني وبينها يا ربي؟"،[4] فهي تعيش حالة من فقد الحنان بسبب بشاعة

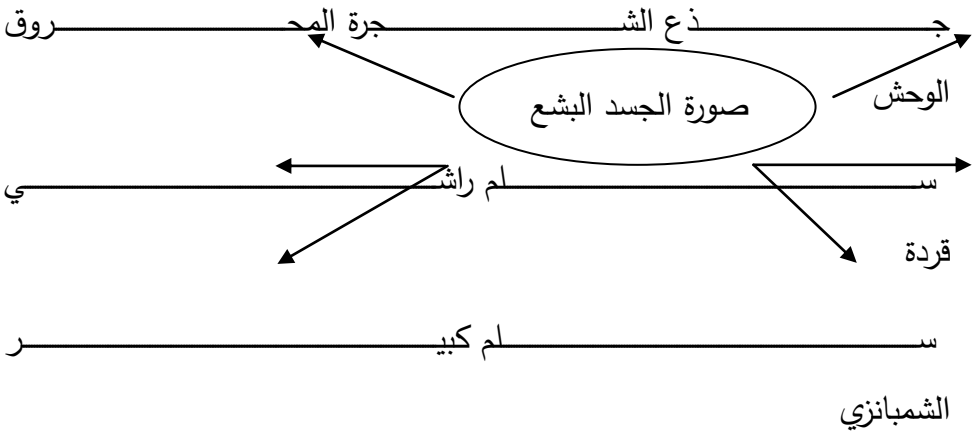
(1)- كامل محمد عويضة، علم نفس الشخصية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص87.

(2)- ربيعة جلطي، المصدر السابق، ص 40.

(3)- ربيعة جلطي، المصدر السابق، ص 25.

(4)- ربيعة جلطي، المصدر السابق، ص 42.

جسدها، فهذا الجانب الخفي من حياة نجود الذي تعيشه يؤهلنا على معرفة الحقائق والأشياء الكامنة والمتعددة في الشخصية"،[1] التي تشعر بالضياع وخيبة الأمل بسبب الواقع الخارجي المأسور بالمظاهر الخارجية الخداعة بالنظر للمرأة شكلا لا مضمونا "كأن الجمال شرط أساسي للاعتراف بوجود المرأة في حين يظل الرجل موجودا ومحبوبا مهما تضاءل حظه في الوسامة"[2].



ورغم هذه النعوت، إلا أن نجود استطاعت تجاوز عقدة النقص بعد وقوعها في حب عبدقا، فالروائية هنا تريد تغيير المفاهيم القارة للحياة فـ "رغم الصدمات التي يتلقاها الإنسان في حياته، فلا يلجأ إلى العزلة لأنه اجتماعي بطبعه ولابد من تلبية حاجياته العاطفية... للاتصال بالآخرين"[3].

(1)- نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب كلاني دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع،ط1، 2009، ص

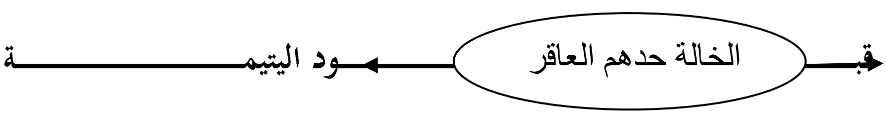
(2)- مايا الحاج، مجتمع ربيعة جلطي المهترئ لا مكان فيه للقبيحات، مقال على الرابط http:// www.alhayat.com/ articles

(3)- عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (العلاقات الإنسانية)، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2001، ص 13.

2- شخصية حدهم

تمثل هذه المرأة أنموذج الزوجة الوفية والخالة الحنون لنجود اسمها حدهم ولهذا الاسم دلالة على المجتمع الأبوي الذي لا يختفي بولادة البنات،فقد أطلق عليها والدها هذا الاسم "أملا أن تكون حد الولادة البنات تبعا لعادة قديمة في التبرك بالأسماء تيمنا، وأملا من جدي أن تكون حدهم الحد الفاصل بين الإناث اللواتي ولدن له، والذكور الكثر القادمين"،[1] حدهم هي بمثابة الأم الحنون لنجود، وهذا راجع لكونها عاقر فالمرأة وحدها تتحمل "مسؤلية عدم انجاب في عرف المجتمع...، فالانجاب هو الصفة الأساسية التي تفاضل بها المرأة عن غيرها من النساء"،[2] ومن خلال محتوى الرواية يظهر لنا أن أحدهم كانت تحب ابنة أختها نجود وهذا ما جاء على لسان الساردة خالتي العزيزة الطيبة "،[3] فقد منحتها الحب والحنان في الصغر، لكن مع الوقت تحول الحب إلى قلق وحيرة بسبب بشاعة جسد نجود، وكيف سيكون مستقبلها انني أشفق عليها فعلا، وأحيانا يصيبني الاكتئاب والغضب يصعب علي أن أفاتحها يوما في ذلك ولن أفعل سيوجعها ذلك لا محالة "[4].

وهذا شتت فكر الخالة حدهم الحائرة على حالة نجود، فنظرة الخالة تتراوح بين



رفض جسد نجود القبيح

3- شخصية عبدقا

(1)- ربيعة جلطي، المصدر السابق، ص 104.

(2)- مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، ص170.

(3)- ربيعة جلطي، المصدر السابق، ص57.

(4)- المصدر نفسه، ص 56.

هو عبد القادر الساحلي تلعب التسمية دورا مهما في رسم الشخصيات، بوضعها في سياقها المضموني وتوسيع مدلولها داخل بنية النص"،[1] هذه التسمية لم تأتي اعتباطا بل طلق عليه والده هذا الاسم تيمنا بعبد القادر محي الدين مؤسس الدولة الجزائرية"،[2] فهو يمثل أجمل الشباب في نظر البطلة نجود التي اعترفت بحب عبدقا وأهمية نجود في حياتها، فهو على حد تعير نجود شاب مثقف ذو أخلاق "يبدو شابا خجولا ولطيفا وخلوقا"،[3] رغم أنه يمتلك كل الصفات التي تؤهله لاختيار أجمل الفتيات في المدينة، لكنه يقع في حب نجود، وهذا واضح من خلال المقطع الآتي "آه لو أنها تعلم رغبتي في اللجوء إلى حماها أ أختبئ في صمتها وغموضها وعالمها المجهول"،[4] فقد هام عبدقا يحب نجود فهي "قوة الحب التي تعمي المحب من رؤية أي نقص في محبوبه، بل التي تجعله يضفي عليه جميع الخصال والمحاسن"[5]

تعتبر نجود عبدقا مسلك تخترق به بشاعتها، لأنه يمثل أجمل الشباب في نظر البطلة نجود التي اعترفت بحب عبدقا وأهمية وجوده في حياتها "دقا نسيت قبح ملامحي وبشاعة جسدي لم أعد أذكر نفسي، فما كان لهذا أن يحدث لي من قبل لولا عبد القادر...إنني أتماثل للشفاء، الشفاء من الإحساس بالقبح لا وجود له إن لم يجد من يحس به وينعكس على صفحة نفسه، هكذا قال لي عبدقا"،[6] فموقفه وحبه لها ساهما في تغيير حالتها النفسية ونظرتها لنفسها وإلى العالم من

(1)- حسن أحمد علي الأسلم، الشخصيات الروائية عند خليفة حسن مصطفى، دار مجلس الثقافة العام،، القاهرة، مصر، 2006، ص 387.

(2)- ربيعة جلطي، المصدر نفسه، ص 113.

(3)- ربيعة جلطي، المصدر نفسه، ص 127

(4)- المصدر نفسه، ص 127.

(5)- شوقي ضيف، الحب العذري عند العرب، الدار المصرية اللسانية بالقاهرة، مصر، ط1، 1999، ص16.

(6)- ربيعة جلطي، المصدر السابق، ص 175.

حولها من يأس في الحياة إلى أمل وتفاؤل فهي ترى من خلال نظرته لجسدها أنها ملكة على عرش الجمال. لتتجاوز بذلك عقدة شكلها.

ثالثا: أنطولوجية الأفضية وعلاقتها بالجسد في الرواية

يساهم الفضاء المكاني في توجيه المعنى داخل الرواية، إذ لا يمكن له أن يكون دائما تابعا، بل يمكن للروائي أحيانا أن يحول توجيه هذا الفضاء إلى أداة للتعبير عن مواقف الأبطال وّإبراز آرائهم والدفاع عنها، وهذا ما فعلته الروائية ربيعة جلطي من خلال نسج الأمكنة وجعلها متداخلة، حيث تأخذ هذه العلاقة الحيوية، ويصبح المكان وطنا للجسد، وهذا ما نجده من خلال تداخل فعال بين وحدتي المكان والجسد عبر الرواية"،[1] ويعد الفضاء المكاني إطارا محوريا في البنية السردية، إذ لا يمكن تصور أحداث دون مكان، لذلك نجد أمكنة لها خصوصيات تجعلها مادة أساسية في الحكي الروائي، وعليه يمكن لنا أن نستشف العلاقة الموجودة بين الأفضية والجسد.

1-مكان الرحم(الولادة)

تعود **نجود** من خلال هذا الفضاء عبر ذاكرتها لتصف مدى حجم المعاناة التي طرأت عليها من خلال مغادرتها لهذا الفضاء المكاني، الذي كان بمثابة الملاذ الأهم لها ولغيرها من هذا العالم الملئ بالتناقضات، حيث تعتبر الرحم بؤرتها الحامية لها من كل ذلك حيث تقول على لسان الساردة "كنت بصراخي أحاول طرد اللوعة لفقد رحمها الدافئ، واحتج على نفئ نحو هذا العالم العاري

(1)- ينظر: زياد أبو ليف، فضاء المتخيل ورؤيا النقد(قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده)، دار اليازوري العلمية والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2004، ص39.

البارد الغريب".[1] يتضح من خلال هذا المقطع الروائي أن البطلة نجود تشعر بالغبن والضياع متحسرة على هذا الفضاء الرحم مبرزة في ذلك أهم مميزات عالمها الذي سرق منها وهي تقول كم هو صعب أن تؤكد لك البرودة من حولك أنك فعلا وإلى الأبد. فلا أمل لك في الرجوع. لا أمل لك في التربع على عرشك في ذلك الرحم الهادئ، الظليل، الساكن، الحريري، اللين، الوديع، حيث لا يزعجك فيه أحد".[2] تستحضر الكاتبة تلك البيئة الأولى المتمثلة في الرحم الذي له علاقة وطيدة بالبطلة نجود التي تحس بالفقد والحنين وهي بعيدة عنه ومتأكدة بأنه لا أمل لها في الرجوع إليه.

2- فضاء البيت

يشكل فضاء البيت حيزا مهما باعتباره فضاء مكاني فـ "لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه".[3] هذا الحيز المكاني الذي عاشت فيه البطلة مراحل حياتها، حيث تعيد إنتاجه الروائية وفق رؤية جمالية خاصة، إذ تسرد لنا نجود في تصوير هذا الحيز واصفة إياه بكل دقة باعتباره فضاء للسكن وهو بذلك يجسد قيم الألفة لأنه بمثابة مأوى للإنسان يحفظ له كرامته وذكرياته متضمنا تفاصيل حياته، لكن هذا المأوى فقد في الليلة الأولى من حياة نجود "لعل خبر اغتيال أبي في تلك الليلة نفسها التي ولدت فيها، حرك وعسر وضع أمي التي كانت في شهرها التاسع"،[4] ليعتبر هذا الحدث المأساوي استثناءا في حياتها حين تنتقل بعد لحظة الولادة إلى بيت خالتها حدهم العاقر.

(1)- ربيعة جلطي، عرش معشق، ص17، 18.

(2)- ربيعة جلطي، المصدر نفسه، ص 18.

(3)- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص117.

(4)- ربيعة جلطي، المصدر نفسه، ص 22.

نجد للأثاث دورا ايجابيا في الرواية، فكل قطعة في الغرفة تخلق أثرا معينا في نفس البطلة واصفة إياه "بيت خالتي كبير سقوفه عالية ومؤثث بشكل فخم".[1] فبيت الخالة وأثاثه مرتبط بذكرى في ذهن البطلة وهي بذلك تعكس سمة من سمات شخصيتها، لأن الأثاث يؤثر في التعبير الروائي عامة والشخصية خاصة"... أحدق بهيكل الزجاج المعشق المنعكس قبالتي في المرآة، يتصدر المدخل كأنه يحرس البيت كله... كأنه يحرسني... أكتشف للتو صفاءه وشفافيته الغريبة. أبتسم له من خلال دموعي".[2] وتوالت الساردة في أكثر من مرة في تشكيل جماليات هذا البيت، وذلك في العديد من الأبعاد التي تتخذها في أكثر من موطن، حيث وقفت الروائية على أماكن تاريخية بتعابير جذابة توحي بأنها تعشق هذا الفضاء المكاني ، والتي استحضرتها لبعدها الواقعي والجغرافي، حيث قامت بنقلها من عالمها الواقعي إلى العالم الروائي، وما يحمله من رمزية، كما يحمل هذا المكان بعدا نفسيا يحس به الإنسان، الراحة والطمأنينة التي لا يجدها إلا في هذا المكان.

3- فضاء البحر

شملت الرواية أماكن طبيعية من خلال نماذج حية تقر بها الروائية منها فضاء البحر الممتد والمتسع الذي يتخذ في الكتابة الروائية النسوية أشكالا ودلالات متعددة مكثفة الحضور باعتباره "مصدر اطمئنان لذات المرأة وتجلياتها وتوازن لكيانها عندما يختل وجودها العاطفي أو الاجتماعي".[3] وهذا ما تعلنه بطلة الرواية نجود حين تقول "كلما طلبت خالتي حدهم أن أقوم بشيء خارج البيت إلا واختار الطريق المقابل للبحر، لعله الحظ الحسن الوحيد الذي يكلل وجودي، إذ لودت

(1)- ربيعة جلطي، المصدر نفسه، ص21.

(2)- ربيعة جلطي، المصدر نفسه، ص46.

(3)- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص133.

بقرب البحر وأقطن في مواجهته. البحر مبتغاي ومهربي، كأنه أبي وأمي أو توأمي... كثيرا ما تخيل إلي أننا نتشابه كلانا لا يعرف الناس حقيقته ولا يدركون ما يتلاطم بداخله".[1] ويأتي البحر في عدة مواضع عبر المحتوى الروائي من خلال تجلياته المختلفة للعلاقة الوطيدة بينه وبين نجود التي تعتبر البحر بمثابة لوحة فنية ذات ضوء طبيعي حيث "تتلاشى الحدود بينه وبين البر في وعي واحساس الشخصيات في نطاق الحكي".[2]

4- فضاء المدرسة

تعد المدرسة حيزا لتلقي الثقافة بمختلف أنواعها مما يخول لها حمل دلالات إيجابية، والبطلة نجود كانت تعرف بذكائها وفطنتها لكن رغم هذا حرمت من الدراسة، لأن بشاعة جسدها وقفت حائلا بينها وبين دراستها وهو ما يرد على لسان خالتها حدهم "كل يوم كانت تأتي باكية، تشتكي من كلامهم القاسي ومعاملتهم السيئة".[3] هذه الأخيرة كانت سببا في عزوفها عن الدراسة، فكانت تعاني بصمت لتدفع ضريبة بشاعة شكلها، ومجتمع حرمها كل شيء لأنه يعتبر أن "المرأة لا تلفت الانتباه ولا تثير الإعجاب إلا بقدر ما يكون حظها من الجمال ورشاقة القد وحسن المظهر"،[4] فالمدرسة بؤرة مكانية ثقافية لها دلالاتها الخاصة في الخطاب الروائي، فهي تمثل المكان العام الذي تلتقي فيه الشخصيات بمختلف روافدها الثقافية لتشكل فضاء مكانيا يتسم بالحيوية والتنوع الثقافي.

(1)- ربيعة جلطي، المصدر نفسه، ص75.

(2)- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص131.

(3)- ربيعة جلطي، المصدر نفسه، ص62.

(4)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 276.

خاتمة

يعد موضوع الجسد فضاءً خصبا أمام الروائي إذ يفتح له آفاق جديدة ومغايرة في مجالات واسعة في الرواية عموما وفي السرد النسوي خصوصا من خلال كشفه لبعض الجوانب التي أغفلتها الرواية التقليدية حيث استوقفنا عبر قراءات دلالية بارزة غير مألوفة متجلية في هذه الرواية.

يمثل الجسد أدوار مختلفة منها التاريخية متمثلة في مختلف المراحل التي مرت بها الجزائر أثناء محنتها الاستعمارية، وذلك من خلال التغير السياسي الذي كان عبر العشرية السوداء

تمكنت الروائية ربيعة جلطي من رسم نماذج نسائية مضطهدة من خلال تعنيف الجسد الأنثوي القبيح وهو يقاوم السلطة الذكورية والأسرية باعتبارها انتهاك له.

المتأمل في الرواية يقف عند الطابع الوصفي الذي اكتسى العديد من الشخصيات، حيث لم يقتصر الوصف الجسدي على الجوانب المادية والفيزيولوجية، فحسب بل تجاوز ذلك إلى أبعاد اجتماعية، نفسية، دينية مؤكدة على الاختلاف العقائدي.

كان تصوير المكان تصويرا متميزا وخادما للفكرة الرئيسة ويتجلى ذلك في حمله لخصوصيات بارزة خاصة منها التراثية والتاريخية.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- ربيعة جلطي، عرش معشق.

المراجع

- الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2011.
- الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.
- بايزيد فاطمة الزهراء، الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، أطروحة دكتوراه أدب حديث ومعاصر، المشرف الطيب بودربالة، 2012/2011.
- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2009.
- حسن أحمد علي الأسلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية).
- زياد أبو ليف، فضاء المتخيل ورؤيا النقد(قراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده)، دار اليازوري العلمية والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2004.
- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ج2، المؤركز الثقافي العربي، بيروت، 1998.
- عبد العالي بوطيبة، الكتابة النسائية، الذات والجسد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2006.
- عبد النور إدريس، النقد الأدبي النسائي والنوع الاجتماعي(الجندر) تمثلات الجسد الأنثوي في الكتابة النسائية، سلسلة دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2011.
- عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (العلاقات الإنسانية)، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1

- شوقي ضيف، الحب العذري عند العرب، الدار المصرية اللسانية بالقاهرة، مصر، ط1، 1999.
- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، دار النشر للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009
- كامل محمد عويضة، علم نفس الشخصية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1992
- مصطفى عطية جمعة، ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة(الذات، الوطن، الهوية)، الوراق عمان، الأردن، ط1، 2011.
- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.
- يحي العبد الله، الاغتراب دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن،ط1، 2005.
- علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية (أنماطها السلوكية والأسطورية)، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط2، 1982.
- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003
- فيصل حسين غوادرة، التمرد ،في شعر العصر العباسي الأول، دار جهينة، عمان الأردن، ط1، 2005.
- سعيد محمد، الرفض في الشعر العربي المعاصر، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، ع7، ماي، 2008.
- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر والتبئير)، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي، ط1، 1989.
- simone de beauvoir, le Deuxième sexe, voi, paris Gallimard
- نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية

- مايا الحاج، مجتمع ربيعة جلطي المهترئ لا مكان فيه للقبيحات، مقال على الرابط http:// www.alhayat.com/ articles

التجريب في رواية مفتاح الشقة الخامسة للروائي وهاب خالد وانفتاحها على الأنواع الأخرى (الرسم، الموسيقى(الأغنية) ...)

د. بلقاسم ذوادي لينده بن عباس طالبة دكتوراه
جامعة محمد البشير الإبراهيمي ـ برج بوعريريج

الملخص بالعربية:

يعدّ التجريب من أبرز القضايا التي طبعت العصر المعاصر على جميع الأصعدة بما في ذلك المجال الأدبي، خاصة على المستوى الروائي كون المبدع العربي قد مل من الروتين والتكرار، لذا سعى جاهدا إلى كسر الألفة من خلال الإتيان بالجديد وذلك عن طريق الانزياح والتجريب الذي يمكن أن يمس أي جانب من جوانب العمل الروائي (الموضوع، الحبكة، الأسلوب، اللغة، التقنية السردية...)، كما تعد ظاهرة التداخل والانفتاح على الأنواع والأجناس الأخرى تقنية سردية جديدة تقترب من التجريب هذا إن لم نقل أنها تندرج ضمنه كون الانفتاح على الغير يسمح أيضا بإدخال أساليب فنية جديدة ومن هذا المنطلق كان موضوع هذه الدراسة هو الوقوف عند رواية جزائرية معاصرة ضمت بين طياتها جانبين هامين هما(التجريب والانفتاح) وهي رواية "مفتاح الشقة الخامسة"، هي رواية خرج صاحبها عن المألوف على مستو الشكل والمضمون، كما انفتح فيها على ثلاثة فنون مختلفة هي: الرسم، والفن الموسيقي (الأغنية) إضافة إلى الشعر كل هذا أضفى عليها جمالية فنية.

الكلمات المفتاحية: الرواية، التجريب، الانفتاح، الفنون.

résumé

L'expérimentation(en matière d'écriture) est considérée come l'une des propositions les plus importantes qui caractérise l'époque contemporaine, et ce dans tous les domaines, entre autres le champ littéraire notamment au niveau romanesque. Or, l'artiste arabe, lassé de la routine et de la répétition, n'a de cesse de briser la familiarité et de sortir des sentiers battus en apportant du nouveau. Ainsi, il use de l'écart et recourt a l'expérimentation qui peuvent toucher n'importe quel aspect de la composition romanesque (thème, texture, style, langue, technique narrative, etc.) De même, le phénomène d'interférence et d'ouverture, a d'autres aspects et genres, est une nouvelle technique narrative, qui s'apparente a de l'expérimentation, voire elle s'assimile a elle. Car,

l'ouverture sur les autres compétences ou sphères permet d'introduire des styles artistique nouveaux. Partant de cette prémisse, l'objet de cette étude consistait a trouver un roman algérien contemporain, qui contiendrait dans ses strates ces deux préoccupation : l'expérimentation et l'ouverture. Le roman(de khalid wahab), intitulé : la clé du cinquième appartement, s'y prête parfaitement. Son auteur s'éloigne de la trame ordinaire tant au niveau formel que thématique, il s'étend a d'autres domaines artistique: la peinture, la musique(le chant), la poésie.
Les mots clé : Le roman, l'expérimentation, l'ouverture, Les arts.

عرفت الرواية العربية في السنوات الأخيرة تقدما كبيرا جعلها تحتل ريادة الأنواع الأدبية قاطبة هذا إن لم نقل أنها غدت ديوان العرب الأول؛ نظرا للإقبال الكبير عليها سواء من حيث الدراسة والتحليل والنقد بل وحتى على مستوى الإنتاج، ولعل ما سمح بذلك هو فضاؤها الواسع الرحب الذي يسمح للروائي بالتعبير بكل حرية عن قضايا تمس الإنسان وهمومه ومشاكله، هذا فضلا عن كونها من أكثر الأنواع الأدبية قابلية لاحتواء أنواع أخرى كالفنون البصرية والرسم والموسيقى؛ فمعروف عنها أن لها بنية« ليست ثابتة ومنتهية بل هي سيرورة تحول وتحويل تنمو وتتطور تتفاعل مع تطور المجتمع البشري وتتفتح على كل المستجدات والتغيرات »[1] وأكثر من ذلك فقد وقفت ندا للند أمام الشعر بل إنها احتوته بين طياتها، وهو ما ساهم في إحداث نوع من التفاعل والتمازج بين عناصر بنائها الفني والخصائص الفنية للأنواع الأخرى، مما أضفى عليها طابعا مميزا وجمالية فنية فـ «انفتاح الرواية غير المحدود جعل منها نص العالم المتشبع بكل المعارف الإنسانية بالعلم والفلسفة والفن والتاريخ وهذا التفاعل المتميز هو الذي رسخ منطق

[1] _ محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص58.

التجديد والإضافة النوعية لدى الروائيين وبخاصة لدى الروائي العربي»[2]، فالروائي العربي يطمح دائما إلى التغيير والإتيان بالجديد بما يتواكب مع تطورات العصر وتغيراته خاصة مع انتشار ظاهرة العزوف عن القراءة والمطالعة كون القارئ العربي صار يمل من التكرار والاجترار لذلك سعى الروائي العربي ولا يزال يسعى إلى مسايرة رغبات القارئ من خلال إتيانه بالجديد في كل مرة سواء على مستوى الشكل أو المضمون، عبر كسر الرتابة القديمة وإعادة صياغة العمل الروائي بطريقة غير معتادة.

ومن هذا المنطلق حاولنا دراسة رواية جزائرية بقلم روائي شاب وهو الدكتور (وهاب خالد) والمعنونة بـ "مفتاح الشقة الخامسة "، والتي عمل فيها صاحبها على الانزياح والخروج عن الكتابة الجاهزة شكلا ومضمونا.

تعد رواية " مفتاح الشقة الخامسة" من الروايات المتوسطة الحجم إذ لم يتعد عدد صفحاتها (92 صفحة)، هي رواية جمعت بين قضيتين معاصرتين هامتين هما: مسألة التجريب الروائي ومسألة الانفتاح الروائي على الفنون الأخرى(كالرسم، الموسيقى...) واللذان ارتأينا أن يكونا موضوعا لهذه الدراسة، ففيما تجلت معالم التجريب في هذه الرواية؟ وما مدى نجاح الروائي في تضمين روايته لفنون أخرى؟ وما الهدف من وراء توظيفه لهذه الفنون؟

1_ التجريب في رواية " مفتاح الشقة الخامسة ":

1_1_ مفهوم التجريب الروائي:

---

[2]_ هبة جوادي: التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ص253_254.

ويعتبر هذا الأخير(التجريب) «اتجاه جديد في التقنية الروائية، اعتمده الأدباء المعاصرون من أجل تجاوز واقعهم الفني المستهلك»[3] إذ يعد « مشروع رؤية فنية تحث على الاجتهاد والفضول والمغامرة وعدم التسليم والقناعة بما هو جاهز من الأشكال والرؤى وأنماط التعبير، أي البحث عن شكل جديد للرواية واستكشاف عوالم فنية تخص هذا الجنس الأدبي، لم يسبق الولوج إليها»[4] بمعنى صياغة عوالم وآليات فنية جديدة غير تلك التي عهدها القارئ وترسخت في ذهنه لسنوات طوال «فالتجريب يسعى إلى تدمير سلطة السائد والمألوف الفني ثقافيا واجتماعيا بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جفت وكلت، إنها الثورة على القديم بكل أشكاله»[5]، والتجريب كمصطلح يعد من أبرز المصطلحات الجديدة التي باتت تفرض نفسها على الساحة الأدبية والنقدية خاصة حينما يتعلق الأمر بالتعرض لقضية من القضايا المعاصرة.

يصعب تقديم مفهوم شامل لهذا المصطلح(التجريب) كونه مصطلحا فضفاضا يرتبط بالعديد من المجالات خاصة المجال العلمي، وتجدر الإشارة إلى أن «التجريب في المجال الأدبي أو الفني لا يختلف عنه في المجال العلمي ففي الأدب يكون عن طريق توظيف أساليب وتقنيات إنشائية ترتكز بدرجة كبيرة على

---

[3]_ محمد عزام: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1996، ص72.

[4]_ بلقاسم فداق منصور بويش: رواية الذروة لربيعة جلطي بين التجديد في التيمات ومحاولة البحث عن شكل جديد للكتابة الروائية، أعمال ملتقى المؤتمر الدولي: الرواية العربية في الألفية الثالثة، أغسطس21_ 22_ 2016، ص101.

[5]_ نوال بومعزة: أسئلة الكتابة وتقنيات التجريب الروائي الجديد " شتاء لكل الأزمنة " لبشير مفتي نموذجا، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، مطبعة المنصور، العدد الرابع، مارس2012، ص31.

اللغة وطريقة التعبير أما من الناحية العلمية فيكون ذلك بالتركيز على الجوانب الملموسة واستنتاج القوانين والنتائج»[6]؛ فالتجريب في اللغة مشتق كما هو معروف من الفعل " جرّب " الذي يحمل معنيين هما الاختبار والمعرفة فمن خلال الاختبار تولد المعرفة ويتم العلم بالشيء، كما أنه « من المفيد النظر إلى التجريب في الأدب كما في الفنون الأخرى، كمنهج راديكالي لمهمة إزالة الألفة المستمرة دائما»[7] هذا عن التجريب من الناحية اللغوية.

أما من الناحية الاصطلاحية فإنه يعد « قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل»[8] بمعنى اختراع وابتكار طرق جديدة لم يسبق التطرق إليها من قبل، و يعد (إميل زولا) أول من استخدم هذا المصطلح في كتابه المعروف ب" الرواية التجريبية " والتي اعتمد فيها على القواعد العلمية التي توصل إليها من خلال أبحاثه ولابد من التفريق بين مصطلحي الرواية التجريبية والتجريب الروائي حيث أن « الرواية التجريبية عمل تغييري ينطلق من وعي الكاتب ومن مفهوم جديد لديه لتأليف الرواية، أما التجريب الروائي فهو فعل محدود داخل مفهوم الرواية السائدة يعبر به الكاتب عن ذوق شخصي في التأليف أو التصوير أو اختيار الموضوع ويستقي أشكاله من نفسه أو من تجارب

---

[6] _ محمد برادة الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، ط1، مايو2011 ، ص48.

[7] _ دفيد لودج: الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002، ص122.

[8] _ صلاح فضل: التجريب في الإبداع الروائي، الرواية العربية " ممكنات السرد"، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان قرين الحادي عشر 11_ 13 يسمبر2004 ، دولة الكويت، ص 85.

حاصلة خارج بيئته»[9] بمعنى أن الرواية التجريبية تمس التأليف الروائي ككل في حين أن التجريب الروائي يتمثل في الحفاظ على هيكل الرواية المعروف وإنما إحداث خلخلات وانزيحات في مفاهيم بنيتها فقط مع الحفاظ على هويتها وشكلها.

1_2_ مظاهر التجريب في رواية" مفتاح الشقة الخامسة ":

لقد «أخذت الأشكال الروائية تتنوع وتنتقل من مرحلة تعلم الصنعة إلى مرحلة التشكيل الواعي، لوظيفة التقنية الفنية وامتداداتها المضمونية فالأزمنة أصبحت متداخلة، حلزونية المسار والصيغ ابتعدت عن اللوحات الاشتمالية(البانورامية) لتتغلغل في التفاصيل والوصف الدقيق والحوار بدأ يتسع ليشمل مختلف مستويات اللغات الاجتماعية المتعايشة والمتصارعة ولم يعد السرد قائما على فكرة الإيهام بالواقع من خلال سارد عالم بكل شيء لقد تعددت منظورات الحكي ووجهات نظر السرد، مما يسر التقاط التعقيدات والتشابكات القائمة في واقع المجتمع وفي خطاباته واتجاهاته الفكرية والإيديولوجية»[10] بمعنى أن التنوع والتغير مس جميع أنحاء العمل الروائي شكليا ودلاليا، فالتجريب يمكن أن« يتجلى في استعمال لغة مقتصدة وتجنب الوصف المطنب وتوظيف التلميح والصمت، ودعوة المتلقي ضمنيا إلى إعادة تخيل النص»[11] أي أنه قد يمس أحد الجانبين (الشكل والمضمون) أو الاثنين معا وفي الوقت نفسه، ف «التجريب هو أن تكون

---

[9] _ لطيف زيتوني: التعقيب على بحث " التجريب في الإبداع الروائي "، الرواية العربية ... ممكنات السرد أعمال الندوة الرئسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11_12 ديسمبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، 16 يونيو2006، ص98.

[10] _ محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، ص65_66.

[11] _ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص54.

كل الإمكانات مفتوحة على عدد كبير من الاحتمالات في العمل الروائي، مثلما يتوفر على قدرة الابتكار وتطويع اللغة لأسلوب شخصي جدا لا يشبه سواه، والإيمان بالمغامرة الروائية، وولوج مستويات غير مسبوقة في البنية الروائية والقدرة على الاستعارة الرمزية، وخلق البدائل للبنى القديمة في الأشكال الروائية »[12] فالروائي الحقيقي المبدع هو ذلك الذي يعرف كيف يستغل كل الوسائل والإمكانات المتاحة له في توليد معان جديدة سواء على مستوى اللغة أو البنية السردية أو على مستوى صعيد العمل الروائي ككل.

أ_ مظاهر التجريب من حيث الشكل(تشظي الشكل الروائي):

إن تشظي الشكل الروائي يرجع « إلى اهتزاز الشكل الواقعي الكلاسيكي المعتمد على سرد خطي والتزام منظور أحادي، وطموح إلى القبض على الواقع في تجلياته التفصيلية، ومنطقه المرئي[...] لكن عوامل معرفية جديدة زحزحت هذا المفهوم للواقع، وفي طليعتها إثبات التحليل النفساني لتعددية الذات والأنا وتعايش الخطاب الملفوظ مع طبقات الحوار الداخلي(المونولوغ) تنازع الكلام المعلن وتمتنح من الكلام المكبوت واللابد في مناطق النفس السردية وهذا ما جعل السرد الحديث يحقق "الشفافية الداخلية"»[13] إذ غاص السرد المعاصر في أغوار النفس البشرية وحاول أن يصور جميع خلجاتها وخباياها.

لقد استطاع الروائي (وهاب خالد) في روايته " مفتاح الشقة الخامسة " خلق عوالم جديدة جعلت نصه الروائي قادرا على الاستجابة لتطورات العصر، وقد تجلت عوالم التجريب في روايته هذه(مفتاح الشقة الخامسة) من ناحية الشكل في:

---

[12]_لطيفة الدليمي: الرواية العربية تمثيل دقيق لتداعيات واقعنا العربي، مجلة ذوات، الرباط، العدد20، 2015، ص60.

[13]_محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص51.

_ اعتماده على تقنية البنى والتقطيع إلى صور ولوحات مستقلة تحمل أرقاما وعناوين مصحوبة باقتباسات ولكنها رغم استقلاليتها في هذه الجوانب الثلاث(الأرقام، الاقتباس، العناوين) إلا أنها شكلت مجتمعة رؤية فنية موحدة لهذا العمل ككل .

لقد قسم الروائي هذه الرواية إلى خمس جداريات مرقمة من(01 إلى05) ومعنونة على النحو التالي: (**الجدارية الأولى:** جروح نازفة، **الجدارية الثانية:** الجدار، **الجدارية الثالثة:** الهيكل، **الجدارية الرابعة:** المخطوط، **الجدارية الخامسة:** مدينة الضباب)، كما ضمن كل جدارية اقتباسا مختلفا عن الآخر، إذ استطاع من خلال كل مقتبس تقديم جزء كبير من مضمون الرواية لكن بشكل موجز و مكثف لغويا ودلاليا وقد تراوحت هذه الاقتباسات بين الشعر والنثر، حيث نجده وظف من النثر اقتباسات لأدباء وعلماء عرب قدماء ومعاصرين كما لم تخلو الرواية أيضا من اقتباسات لأدباء غرب فعلى مستوى النثر نجده اقتبس من (أحلام مستغانمي سيد قطب، باولو كويليو) أما من الشعر فنجده أخذ من (محمود درويش وكذا من غادة السمان)، وتجدر الإشارة إلى أن اختيار الروائي لهذه الاقتباسات لم يكن عشوائيا وإنما عن قصد فقد كانت كلها بمثابة تمهيد لكل حدث سيأتي لاحقا والذي لخصته كل جدارية على حدى.

_ ومن مظاهر التجريب أيضا على مستوى الشكل نجد أنه قد أتبع كل جدارية برسومات مرسومة باليد عكست أحداث الرواية لكن هذه المرة صوريا وليس كتابيا فقد أوجز الكثير من الأوصاف التي كان من شأنها أن تجعل من الرواية رواية مطنبة بالوصف، كبيرة الحجم، مملة ومتعبة، إلا أن الروائي عرف جيدا كيف يبني هيكل روايته إذ أورد أحداثها في صفحات قليلة لكنها كانت مشبعة بالدلالات والإحالات التي أضفت على النص جمالية فنية، إذ أن العديد من الرسومات التي أدرجها كانت على شكل أحداث ملخصة في صور صماء لكنها كانت صارخة معبرة تجاوزت في بعض الأحيان بلاغة الكلمة ذاتها.

_ كذلك نجد أن الروائي لم يستخدم اللغة العامية فقد خلت كل صفحات الرواية من التعدد اللغوي فمن المعروف عادة أن جل « نصوص الرواية الجديدة تبرز أكثر قاموس الكلام المقتبس لألفاظ أجنبية وتعبيرات متصلة بالحياة اليومية والوسائط التكنولوجية المعوضة لوسائل الاتصال التقليدية»[14]، لكن الروائي(وهاب خالد) في هذه الرواية خالف السائد والمعروف وذلك من خلال تركيزه على اللغة الفصحى فقط ولعل ذلك راجع إلى كونه اعتمد في بناء روايته على شخصيات مثقفة ذات مستوى لغوي رفيع، اعتمدت في حواراتها على اللغة الراقية التي عكست المستوى الاجتماعي والفكري والثقافي الذي تنتمي إليه، فقد رأى أن اللغة الفصحى التي قوامها الانزياح والغموض هي الأكثر تعبيرا وإيحاء في هذا الموضع، كما أنها الأكثر واقعية وشعرية فقد كانت لغة متناسبة مع ما يرمي إليه الروائي.

ب_ مظاهر التجريب من حيث المضمون(دلاليا) :

_ يتجلى التجريب الروائي على هذا المستوى في « بروز تيمات يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي عبر رؤيات إشكالية تحاول أن تقدم أجوبة عن أسئلة الواقع ومن أهم تلك التيمات: جحيم المدينة، تمزق الذات تداخل القيم واهتزازها، الهوية في مواجهة الآخر، التمرد والاحتجاج، تصوير القمع واحتقار الإنسان»[15] وقد تجلى ذلك بشكل واضح في الرواية التي بين أيدينا إذ عمل صاحبها على « نقل الأحاسيس والمشاعر التي يكابدها ثلة من المثقفين الفلسطينيين من خلال دفاعهم المستميت عن مبادئهم ومقوماتهم الدينية والوطنية»[16]وهذه هي القضية

---

[14] _ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص55.

[15] _ محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، ص65.

[16] _ وهاب خالد: مفتاح الشقة الخامسة، دار النشر جيطلي، برج بوعريريج، (د/ط)، 2012، ص9.

الرئيسية التي دارت حولها أحداث الرواية والتي حاول صاحبها معالجتها بأسلوب فني جديد.

_ كما تجلى التجريب الروائي أيضا على مستوى المضمون في بنيات الحكي(السرد ، الوصف الفضاء، الزمن، الشخصيات)، فعلى على مستوى السرد نجد أنه عمل على القيام بعملية استعادة تخيلية للنص التاريخي (الذي يتحدث عن الهيكل) وإعادة بناء هذه القضية الموروثة وفق نسق جديدة، ومحاولة ربطها بفكر الأمة العربية ، وقد أشار المؤلف إلى ذلك في استهلال روايته بقوله « القصة التي بين يديك عزيزي القارئ عزيزتي القارئة، هي من وحي الخيال. إلا أنها تستند في حبك أحداثها إلى واقعة تاريخية محورية. تتمثل في الهيكل أو المعبد الذي بناه نبي الله سليمان بن داوود عليه السلام ومحاولة مثقفي وساسة اليهود إحياء رميم هذه الواقعة من خلال زعمهم بأن بقايا هذا المعبد موجودة تحت مسجدنا الأقصى»[17]، وهي مجرد ذريعة فقط لتهديم المسجد، فبعد تحطيم جل المساكن التي يقطنها الفلسطينيون لم يبق إلا المسجد الأقصى لم يهدم فلم يجدوا السبيل إليه إلا هذا الزعم.

_ كما نجد من مظاهر التجريب هنا أيضا توظيفه العجائبية أو الواقعية السحرية من أحداث وحوارات تجاوز بها الروائي العالم الواقعي إلى الخيال المجنح؛ فشخصيات الرواية هي شخصيات واقعية لكن الروائي طبعها بطابع سحري أبعدها عن الواقع، فالشخصية الرئيسية في هذه الرواية هي شخصية (غسان) والذي دار بينه وبين شخصية أخرى حوار غريب جمع بين الحلم والواقع وهي شخصية (الفزاعة)؛ فشخصية الفزاعة التي هي عبارة عن كومة قش والتي أعطاها الروائي دورا مميزا حاول من خلالها تصوير معاناة الإنسان الفلسطيني وأحلامه التعجيزية التي لا يستطيع أحد تلبيتها لو لم يقم هو بذلك، وبتغيير نفسه من أجل تغيير

---

[17] _ وهاب خالد: مفتاح الشقة الخامسة. ص:9.

أوضاعه، وقد تجلى ذلك في الحوار الذي دار بين (غسان) الشخصية الرئيسية والفزاعة:

« _ الفزاعة: تمنى ثلاث أمنيات، وسأعمل على تحقيقها لك"

_ هل أنا في حلم... أم في حكاية ألف ليلة وليلة؟

_ الفزاعة قلت تمنى، وسترى الحلم يتحقق...»[18] فهنا تجاوز الروائي كل ما هو واقعي إلى غير منطقي لا يتقبله العقل البشري.

أما على مستوى الوصف فقد كانت الرواية عبارة عن سلسلة لوحات حاولت تصوير الخراب والدمار الذي لحق المدينة من جراء وحشية الاستعمار الصهيوني، ولعل الميزة الأساسية التي طبعت الوصف في هذه الرواية هي الدقة والتركيز على الجزيئات البسيطة جدا وهو ما تجلى في تقديم السارد ووصفه لمنزله والحالة التي كان عليها« كان العالم كئيبا... هو ما يزال كئيبا خلف شباك نافذتي... ما يزال حزينا داخل غرفتي الصغيرة، فمن أحد أركانها يطل علي هذا القنديل الذي لا يكاد لهيبه أن يخمد وفي الركن المقابل للباب الحديدي الذي رصت راحته بثقوب مبعثرة هنا وهناك»[19] ومن المقاطع الوصفية أيضا التي رسمت الدمار والخراب نجد هذا الوصف لحالة المدينة بعدما لحقها الدمار« في غضون أيام معدودة، تحولت المدينة إلى بركان يقذف بحمم الفاجعة المتأوهة الصارخة عنفا وسخطا. وكأن

---

[18] _ المصدر نفسه، ص42.

[19] _ المصدر نفسه، ص33.

جرما فضائيا استقر فوق راحة ذلك الجبل الصخري المتهرئ، الذي يبدو أنه سيعلن عن بداية انهياره قريبا...»[20] فقد أحرق المستعمر الأخضر واليابس.

أما عن الانزياح من ناحية المكان فقد استخدم الروائي عدة أماكن مشفرة بالدلالات والرموز والممثلة في الغرفة التي كانت تقطن بها الشخصية(غسان) إضافة إلى السجن والكنيسة، وقد امتزج كل مكان من هذه الأمكنة بذكريات وأحداث جميلة ومفجعة في الوقت نفسه، كما نجد أيضا المكتبة التي كان يرتادها(غسان) والتي كثيرا ما كان ينعتها بالمنارة، لأنها المكان الوحيد الذي لم تدنسه أيدي الصهاينة، أما فيما يخص التجريب على مستوى الزمن، فالبناء المتشظي للزمن في النص الروائي يظل أكثر الأشكال انفتاحا على الأنواع الأدبية نتيجة لكسر التتابع والتسلسل، فيتحول النص الروائي إلى شيء ما أشبه بالحلم أو الكابوس، وهذا ما لاحظناه على شخصية (غسان) الذي تارة يعيش الواقع بكل أحداثه وتارة أخرى نجده بين أحلام وتخيلات لا أساس لها من الوجود ولا يمكن أن تتحقق، كما نجد أن الروائي في رواية مفتاح الشقة الخامسة كان يتلاعب بالزمن فالأحداث غير متسلسلة، وغير مرتبة منطقيا؛ فتارة يتحدث عن أحداث حالية تعيشها الشخصية، ثم يعود إلى الماضي وأحيانا أخرى نجده يستشرف المستقبل ولعل ذلك راجع إلى أن« رواية التجريب، ولاسيما الرواية التي تعتمد تيار الوعي لم تعد تعنى بالترتيب النمطي العقلي المنسق ببداية ووسط ونهاية؛ لأن مهمتها تكسير القوالب النمطية _ الكلاسيكية_ والثورة على الجمود، والتراتبية الزمنية التي تعني

---

[20]_ مها يوسف حسن القصراوي: النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل رواية البراري الحمى لإبراهيم نصر الله نموذجا، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد الثامن عشر، العدد الثاني، يونيو2010، ص1020.

عدم القابلية للتطور وفق رواية تيار الوعي »[21]، وهو ما تجلى فعلا في بعثرة ذاكرة الشخصية وتاريخها.

أما التجريب على مستوى الشخصية فنجد أن « الشخصيات في الروايات الحديثة لا تبدي أي سمات بطولية: إذ قلما ينظر إليها بتفرد أو على أساس امتلاكها لسمات فائقة، وقلما تنجز هذه الشخصيات الكثيرة في الرواية»[22]؛ وقد بدا ذلك واضحا في هذه الرواية، لقد احتوت على ثلاث شخصيات هي شخصية (غسان) وهي شخصية مثقفة استطاعت بفضل إصرارها وتحديها أن تحول الكلمات إلى جروح وأن تهدي قلمها وروحها فداء للوطن وهذا ما جاء على لسان الروائي ذاته، ف(غسان) يمثل نموذجا حيا عن المثقف الفلسطيني الذي يدافع عن وطنه بقله « لم أكن وحدي... كان قلمي يرافقني. يمسك يدي بعنف، وكأنه يخشى أن ألفت من قبضته، وأضيع في أغوار المجهول. مثلما ضاعت ممحاتي المسكينة التي أفنت جسمها في محو أخطاء لم ترتكبها، وأضاعت معها الكثير في رحلة البحث عن السراب »[23]، بل أكثر من ذلك فقط استطاع انقاض واسترداد المخطوط الذي يحوي سر الهيكل والذي كان قد وقع من قبل في أيدي الأعداء.

لقد ركز الروائي في رسمه لهذه الشخصية بالدرجة الأولى على الجانب النفسي والذي أوضح من خلاله المعاناة التي يعانيها المثقف الفلسطيني نتيجة تمسكه بقضايا وطنه، كما صور كذلك قضية الإحساس بالضياع التي كان يعانيها

---

[21]_ حسن عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد23، العدد الثاني، 2006، ص83.

[22]_ جيسي ماتر: تطور الرواية الحديثة(دراسة)، ترجمة: لطيفة الدليمي، مطبعة دار الهدى، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص135.

[23]_ وهاب خالد: مفتاح الشقة الخامسة، ص20.

نتيجة فقدانه لأعز ما يملك في الوجود ألا وهو الأهل، أما من الناحية الجسمية فالروائي لم يقدم أي وصف من هذا الجانب لهذه الشخصية بل حتى أنه اكتفى فقط بالحديث عنها دون تصريح باسمها حتى آخر صفحات الرواية، إضافة إلى ذلك نجد أيضا شخصية (شرين حقي) والتي كانت راهبة في إحدى الكنائس حاولت الإيقاع ب(غسان) وتقديمه كقربان مستغلة بذلك معرفته السابقة له مدعية أنها باحثة آثار، تحاول أن تحصل على المخطوط الذي يحوي سر الهيكل، إضافة إلى شخصية الشيخ صاحب المخطوط.

لعل ما مميز التجريب على مستوى الشخصيات في هذه الرواية هو قلتها مقارنة مع الروايات القديمة إضافة إلى إهمال الجانبين الجسمي والاجتماعي والتركيز على الباطن الممثل في الجانب النفسي.

2_ مظاهر انفتاح الرواية على الأنواع الأخرى:

سبق وأن أشرنا إلى أن الرواية من الأجناس الأدبية الأكثر قابلية لاحتواء أجناس وأنواع أخرى أدبية وغير أدبية، حيث تعد هذه التقنية تقنية سردية جمالية تندرج ضمن التجريب أيضا، وكما هو معلوم أن « التجريب الروائي وعي حداثي بالكتابة، وضد قواعد الكتابة الجاهزة، لأنه يجعل الكتابة الروائية في حالة انفجار، وهو اقتحام لتخوم الكتابة، حيث لا حدود لها، بل إنها كنص مفتوح تنفتح على كل الموضوعات والنصوص الأخرى»[24] فالانفتاح يسمح كذلك بإدخال أساليب مختلفة وكسر الرتابة، ومما لاشك فيه « أن الفنون الجميلة تشترك مع الإنسان في

[24]_ محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي، الرواية العربية إلى أين؟ 12_ 15 ديسمبر 2010، ص2.

ثلاث نقاط: الكلمة_ الحركة_ الصوت)، وعلى ذلك [...] الفنون تنقسم إلى ثلاث مجموعات(مجموعة فنون اللغة ، مجموعة فنون الحركة (الفنون التشكيلية)، مجموعة فنون اللعب بالإحساسات. وتشمل فنون اللغة (البلاغة والشعر) وتشمل فنون الحركة أو الفنون التشكيلية(النحت _ العمارة_ التصوير) وتشمل فنون اللعب بالإحساسات(التلاعب بدرجات الصوت واللون كالموسيقى والتصوير والتلوين»[25].

وتعد رواية مفتاح الشقة الخامسة من النماذج الأدبية التي احتوت في ثناياها ثلاثة فنون هي الرسم والشعر والأغنية (الموسيقى)، وقد جاءت هذه التوظيفات: الشعر والموسيقى(الأغنية) والفن التشكيلي في وضعيات مختلفة فتارة للاستشهاد وتارة لعلاقتها بالأحداث وبأفعال الشخصيات وأقوالها إضافة إلى توظيف السيرة الذاتية.

1_ انفتاح الرواية على الشعر :

لقد وظف الروائي فن الشعر في روايته عن طريق ما يسمى بالتناص وقد تجلى ذلك منذ العتبات الأولى للعمل فهو حاضر في الرواية منذ بدايتها، حيث أورد الروائي مدخلا شعريا استقاه من قصيدة معنونة ب" مدينتي" لنزار قباني، وقد جاءت مباشرة بعد الإهداء وكأنه يهدي عمله هذا إلى مدينة فلسطين التي ليست بلد الفلسطنيين فقط وإنما هي بلد جميع المسلمين، ومن أبيات هذه القصيدة يمكن أن نورد هذا المقطع الذي يقول فيه:

« برغم... برغم خلافاتنا

برغم جميع قراراتنا

---

[25]_ نرمين يوسف حطيني: تصنيفات الفنون لأمة الفكر، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، العدد462، يناير2009، ص57.

بأن لا نعود
برغم العداء... برغم الجفاء...
برغم البرود»[26].

كما وظف كذلك شعرا ورد على لسان الشخصية(غسان) كتبها على الجدار بالمدّية وراح يرددها على مسامعه:

« الحر...حر... وإن تلاعبت به الأيام
والصغير... لابد أن يكبر...
والسماء... لابد أن تمطر...
والظلم... لابد أن يقهر...»[27]

وغيرها من الأشعار التي جاءت معظمها مرتبطة بالأحداث.

2_ انفتاح الرواية على الرسم:

إن الفنون بكل أنواعها تعكس رؤية صاحبها وطريقة تفكيره ورؤيته للحياة، ، ويعد الرسم من الفنون الصماء التي تخاطب العقل قبل العاطفة، وتعكس أشياء مختلفة بطريقة غير مباشرة تهدف إلى إعمال ذهن المتلقي وإمتاعه من خلال تشكيلات وألوان مختلفة، فإذا كانت مادة الأدب الكلمات فإن مادة الرسم هي الألوان كما أن له أهمية كبيرة في العمل الروائي باعتباره عنصرا مهما يصاحب النص اللغوي ويجسد أدبتيه ويزيد من جماليته، وقد عمد الروائي إلى توظيف رسومات مرسومة باليد مكنتنا من أن نقرأ ونرى في الوقت نفسه فقد كان هناك نوع من التمازج الفني بين الرسم والنص اللغوي وللإشارة فإن تلك الرسومات كانت خالية من الألوان وذلك ليعكس الحالة النفسية التي كانت تختلج ذاته وحاول

---

[26]_ وهاب خالد: مفتاح الشقة الخامسة، ص6.

[27]_ المصدر نفسه، ص32.

إسقاطها على معظم شخصياته للتعبير عنها، فقد رسمت الرسومات بقلم الرصاص فقط أي اللون الرمادي كان هو الغالب وكما هو معروف أن اللون الرمادي من الألوان التي توحي بالضبابية وعدم وضوح الرؤية إضافة إلى بعث الكآبة، فالمثقف العربي عامة والمثقف الفلسطيني خاصة صار ضائعا داخل مجتمعه مهمشا منزوع الحرية في كل شيء خاصة الحرية الفكرية نتيجة اضطهاد المستعمر، ولقد كانت معظم رسومات الرواية مستوحاة من أحداثها حيث بلغ توظيف الروائي لفن الرسم نسبة كبيرة بلغت تسع رسومات وقد ارتبطت أغلبيتها بالأحداث التي تجري داخل الرواية.

3_ انفتاح الرواية على الموسيقى(الأغنية):

لم تخل رواية مفتاح الشقة الخامسة من الموسيقى(الأغنية) هذه الأخيرة التي تعد من الفنون الجملية التي تخاطب الإحساس بالدرجة الأولى وتتلاعب بالعواطف فهي مرتبطة بالرواح التي تسكن الجسد، كما أنها تطرب السمع وتجعل الفرد يحلق في بحر من الجمال، ولم تقتصر وظيفتها عند هذا الحد بل دخلت مجال النص وامتزجت مع اللغة مشكلة بذلك انفجارا أدبيا خلاقا يجعل القارئ يتلذذ في قراءته للعمل الروائي، وقد تجلى هذا النوع من الفنون في الرواية في هذا المقطع من جنيريك لرسوم كارتونية للأطفال والمعنونة ب" أنا وأخي " وقد وظفها الروائي في سياق الأحداث أثناء تذكر الشخصية لأيام طفولته وحنينه لأمه « مستسلما لحلم أعيد به طيف أمي من جديد:

شوق يدفعني لأراها...

أمي ذكرى لا أنساها...

طيف أنقى... من زبد الأيام أبقى...

لو سرقت منا الأيام...

قلبا معطاء بسام...

لن نستسلم للآلام... لن نستسلم للآلام...»[28] ، فقد حاول (غسان) الشخصية الرئيسية في الرواية من خلال هذه الأغنية أن يتذكر إخوته الذين اغتالتهم يد المستعمر وهم يتزاحمون على مشاهدة هذه الرسوم الكارتونية.

لقد سمحت تقنية التجريب الروائي بإضفاء عناصر جمالية جديدة على الرواية لم تكن متوفرة من قبل سواء على مستوى الشكل أو المضمون زادت من القابلية على دراستها والاطلاع عليها كونها دائما تأتي بالجديد الذي يحبذه القارئ دائما، كما أن تقنية الانفتاح الروائي على الأجناس الأخرى لعب أيضا دورا بارزا في طبع الرواية بميزات خاصة زادتها رونقا وجمالا، فبعدما كانت مقتصرة فقط على الفنون اللغوية(الشعر والبلاغة) صارت تشمل فنون الحركة أيضا (كالرسم) وفنون اللعب بالإحساسات (كالألوان والموسيقى).

لقد وفق الروائي " وهاب خالد في روايته هاته (مفتاح الشقة الخامسة) التي تعد من أبرز الروايات المعاصرة التي عمل صاحبها على محاولة إعادة الكتابة عن قضية تاريخية (الهيكل) لكن بطريقة مختلفة فقد صاغها بأسلوب فني جميل ممزوج بخيال مجنح، كما عمل كذلك على طبع روايته هذه أيضا بأساليب فنية جميلة جعلتها رواية مميزة شكلا ومضمونا.

ولكن مع ذلك يبقى على الروائي أن يحافظ على هوية العمل الأدبي الذي ينجزه مهما تعددت الأنواع وتداخلت فيه لأنها تلعب دور إضافة الجمالية فقط لا إلغاء الهوية لأنه يبقى في النهاية لكل نوع وجنس ميزته الخاصة التي تميزه عن غيره.

الهوامش

[28]_ وهاب خالد: مفتاح الشقة الخامسة، ص75.

1_ بلقاسم فداق منصور بويش: رواية الذروة لربيعة جلطي بين التجديد في التيمات ومحاولة البحث عن شكل جديد للكتابة الروائية، أعمال ملتقى المؤتمر الدولي: الرواية العربية في الألفية الثالثة، أغسطس21_ 22_ 2016.

2_ جيسي ماتر: تطور الرواية الحديثة(دراسة)، ترجمة: لطيفة الدليمي، مطبعة دار الهدى، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

3_ حسن عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد23، العدد الثاني، 2006.

4_ دفيد لودج: الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2002.

5_ صلاح فضل: التجريب في الإبداع الروائي، الرواية العربية " ممكنات السرد"، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان قرين الحادي عشر 11_ 13 يسمبر2004 ، دولة الكويت.

6_ لطيفة الدليمي: الرواية العربية تمثيل دقيق لتداعيات واقعنا العربي، مجلة ذوات، الرباط، العدد20، 2015.

7_ لطيف زيتوني: التعقيب على بحث " التجريب في الإبداع الروائي "، الرواية العربية ... ممكنات السرد أعمال الندوة الرئسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11_12 ديسمبر2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، 16 يونيو2006.

8_ محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

9_ محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، ط1، مايو2011.

10_ محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، بحث مقدم لندوة الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة

لملتقى القاهرة للإبداع الروائي، الرواية العربية إلى أين؟ 12_ 15 ديسمبر 2010.

11_ محمد عزام: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1996.

12_ مهما يوسف حسن القصراوي: النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل رواية البراري الحمى لإبراهيم نصر الله نموذجا، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد الثامن عشر، العدد الثاني، يونيو 2010.

13 _ نرمين يوسف حطيني: تصنيفات الفنون لأمة الفكر، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، الكويت، العدد462، يناير 2009.

14_ نوال بومعزة: أسئلة الكتابة وتقنيات التجريب الروائي الجديد " شتاء لكل الأزمنة " لبشير مفتي نموذجا، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، مطبعة المنصور، العدد الرابع، مارس2012، ص31.

15_ هبة جوادي: التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر.

16_ وهاب خالد: مفتاح الشقة الخامسة، دار النشر جيطلي، برج بوعريريج، (د/ط)، 2012

علاقة إنثوغرافيا التواصل بسيمياء الثقافة

-القدرة التواصلية مقابل القدرة اللّغوية-

عباس محمد الطاهر

طالب دكتوراه جامعة عبد الرحمان ميرة- بجاية

الملخص:

تعد سيمياء الثقافة من أكثر فروع السيمياء تفاعلا مع النظريات التواصلية واللّسانية، ذلك أنها استمدت من هذه المدارس آلياتها العملية بعد أن طوّرتها بما يتماشى مع الطرح السيميائي للعلامة، ومن أبرز هذه النظريات التواصلية نظرية إثنوغرفيا التواصل، والتي تتجلى من خلال هايمز hymes وكامبرز Kampers، اللذان طوّرا مفهوم القدرة اللّغوية التي اشتهر بها تشومسكي Chomsky إلى مفهوم القدرة التواصلية والتي تقومفيها الثقافة الاجتماعية بدور أساسيفي تحديد الدلالة، ويمكن تتبع مفهوم القدرة التواصلية من خلال نموذج التخاطب عند ديل هايمز الذي حدد فيه العناصر الأساسية الكفيلة بتحقيق القدرة التواصلية موضوع بحثنا قيد الدراسة.

الكلمات المفاتيح: إثنوغرافيا ؛ تواصل ؛ سيمياء الثقافة ؛ القدرة التواصلية ؛ القدرة اللّغوية

Resume

L'une des théories communicatives les plus importantes à partir de laquelle la sémiotique culturelle a pris les mécanismes de son travail est la théorie ethnographique de la communication, qui se manifeste à travers Hymes et kampers, qui ont développé le concept de la

compétence linguistiquede Chomsky Au concept de compétence de communication, dans lequel la culture sociale joue un rôle clé dans la détermination de la signification, et peut suivre le concept de compétence communicative à travers le modèle de communication chez Dell Hymes, qui identifie les éléments essentiels pour atteindre la compétence de communication Le sujet de notre recherche.

. ***Mots-clés:*** *Ethnographie ؛ Communication ؛sémiotique culturelle؛compétence de communication؛compétence linguistique*

التواصل في سيمياء الثقافة:

شغل موضوع التواصل العديد من الباحثين في اللّسانيات، حيث اشتغل عليه بلومفيلد، تشومسكي، وكذا جاكبسون، كما كان للّسانيات الاجتماعية علاقة وثيقة بالتواصل، حيث تجدر الإشارة إلى أنّ اللّسانيات الاجتماعية وثيقة الصلة بعلم الاجتماع والسلالات البشرية والجغرافيا البشرية، لاسيما علم اللّهجات. كما أنّها "ميالة للأخذ بفكرة الكلام أو اللّغة التي لها وظيفة هي وظيفة التواصل، بل إنّها تتبناها وتعتبرها من المسلمات النظرية لديها."[1] ومادام موضوع بحثها هو المجتمع فالأحرى بها أن يكون التواصل من أبرز النقاط التي تتناولها وتدرسها، وهذا ما نجده عند الرواد من أتباع اللّسانيات الاجتماعية، والذين نخص بالذكر منهم هايمز وكامبرز "اللّذان عارضا القدرة اللّغوية Compétance Linguistique عند تشومسكي بالقدرة التواصلية Compétance communicative، فهايمز وكامبز ينطلقان في أعمال بحثهما من المقام التواصلي، ويحاولان جاهدين أن يحللا –ككل– أفعال الكلام والأفعال الأخرى الاجتماعية والثقافية."[2] إنها إذن العلاقة الوثيقة بين مجال بحث اللّسانيات

---

[1] – رايص نور الدين، نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة، مطبعة سايس، فاس، المغرب، ط1، 2007، ص 201.

[2] –المرجع نفسه، ص201–202.

الاجتماعية من جهة، وبين علم الاجتماع والثقافة من جهة ثانيّة؛ ما يحيلنا إلى سيمياء الثقافة فيما يأتي:

يصنّف أمبرتو إيكو " الأنساق الدلالية جميعا اعتمادا على معيار ثقافي محض، فالأنساق جميعا أنساق ثقافية ترتب انطلاقا من الأنساق الأقل ثقافيا إلى الأنساق الأعقد ثقافيا، ومن الملاحظ هنا أنّ الأنساق الطبيعية والعضوية لا تشكل صنفا خارج ثقافي، وبذلك فهي نتاج ثقافي للإنسان، إلاّ أنّه نتاج ثقافي بسيط وعفويّ، أمّا الأنساق الأعقد ثقافيا، فتوجد في قمتها الخطابة ثم التواصل الجماهيري، ثم الإبداع الفني ثم الأنواع السننيّة الثقافية. وما بين هذين الصنفين من الأنساق توجد أنساق ماعدا السلوكات الحيوانية لأن الحيوانات جماعات غير ثقافية إلاّ أنّها اندمجت في المحيط الثقافي للإنسان"[1]، وصارت تنتمي إليها بفعل حضورها في وسطه الثقافي والاجتماعي، بل في أحيان عديدة أصبح حضور الحيوان جزءا من ثقافته، فالفرس والناقة هما عنوانا الإنسان العربيّ، افتخر بهما ومدحهما ووصفهما في أشعاره، بل وصار وصف الراحلة (الفرس/النّاقة) في القصيدة العربية مكونا من مكونات عمود الشعر العربي، كما لم يتوقف اهتمامه به في أشعاره فقط بل واهتم به في مجال الدرس[*].

اهتمت سيمياء الثقافة بالثقافة والمجتمع وبالتواصل الجماهيري الذي تحكمه أطر ثقافية في المجتمع، فكان المعيار الثقافي الأساس الذي ينبني عليه تصنيف الأنساق الدلالية عند أمبرتو إيكو. نجد بموجب ما تقدم أن للثقافة حضورا قويا في إثنوغرافيا التواصل، فهي وثيقة الصلة بالأنتولوجيا التي هي"علم اجتماعي يفسّر الظواهر التي يصفها علم الإثنوغرافيا، ويدرسها دراسة نظرية تسمح بتصنيفها

---

[1]– حنون مبارك، دروس في السيمياء، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص28.

[*] أفرده الجاحظ بكتابه الشهير الحيوان، وتتبع فيه مميزات الحيوان وخصائصه المميّزة.

وتعليلها،"[1] كما أنّها وثيقة الصلة بالأنثروبولوجيا، وهذا ماجعلها تستفيد من الاتجاهات الاجتماعية، ومن النظريات التواصلية الأخرى، فالهدف الذي تسعى إلى الوصول إليه هو "أن تؤسس نظرية للتواصل كنظام ثقافي، ولذلك فقد ارتكزت على إثنولسانيات بواس وسابير وورف، ومن جهة أخرى على لسانيات جاكبسون، هذه النظرية القديمة الحديثة التي تريد وصف التعامل أو السلوك اللّغوي لجماعات ذات ثقافات مختلفة في الزمان والمكان، وكذا وصف عمل الكلام في الحياة الاجتماعية."[2] إنها النظرية التي تسعى إلى تحقيق نظرية جامعة بين الإثنولسانية والوظيفية الجاكبسونية. الأمر الذي جعل للتواصل ستة عوامل مرتبطة بست وظائف، كما أنّها تعد امتدادا للأنثروبولوجيا، وقد تطرق العديد من الأنثروبولوجيون إلى الأنساق التواصلية غير اللّفظية، "وقد تبيّن غوفمان أهميّة العناصر غير اللّفظية (الإشارية، وغيرها) في التواصل وفي اللّغة عموما، وذلك بالنسبة إلى السياق الاجتماعي، بعيدا عن الملفوظات."[3] فالتواصل لا يتحقق فقط بالعناصر اللّفظية بل يمكن أن يتم تواصل مع الآخر خارج إطار اللّغة اللّفظية، وهذا ما نلحظه في سلوكات النّاس وتصرفاتهم، وفي عاداتهم وتقاليدهم، فالمجتمعات تتواصل فيما بينها وفق عاداتها وطقوسها المميّزة لها، وفي هذا المقام نلفت الانتباه إلى جهود وأبحاث الأنثروبولوجيين في هذا المجال، فـ"مارسيل موس (M.Mauss) أنتروبولوجي فرنسي–1959 (1872) اشتهر بمقالته عن الهبة المنشورة سنة 1923. وقد لاحظ في مجتمعات بدائية متنوعة أنّ الهبة والهديّة هو عمل يستدعي التبادل أي إجبارية إعطاء هبة مقابلة (لا يمكننا أن نعطي دون أن

---

[1] – جميل صليبا، معجم الفلسفة، ج1، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، لبنان، دط، 1982، ص37.

[2] – نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة، ص203.

[3] – فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار، سورية، ط1، 2007، ص92.

نأخذ والعكس بالعكس)، فاستنتج موس من ذلك أساس كل صلة اجتماعية يعرفها عقدا تباديليّا."[1] إنه العقد التبادلي الذي يتواصل من خلاله الأفراد في هذه المجتمعات، فالهدية أو الهبة التي يقدمها أحدهما للآخر تتضمن معنى تواصليا، فيفهم من خلالها وجوب إعطاء هبة أو هدية تكون مقابل الشيء المعطى له، تحولت في هذا المقام الهدية أو الهبة إلى رسالة غير لغوية، وكان النشاط البشري المتمثل في رد الهديّة من قبيل التوافق الثقافي في هذا المجتمع، فدور الثقافة المجتمعية هنا دور فعال في تحقيق التواصل بين أفراد هذه المجتمعات.

إلى جانب استفادة النظرية التواصلية من الأنثروبولوجيا فإنها ارتكزت كذلك على نظرية التواصل لجاكبسون، وباشتغال أصحابها ميدانيا في مجال التواصل، "كانت إرادة المؤسسين في الميدان أن يبتعدا عمّا كان قد طرق من قبل، وحبّذا الانطلاق من عمل وصفي، إثنوغرافي للكلام ومن التواصل غير الكلامي الذي يشكل ظواهر اجتماعية ثقافية، تكشف هي بدورها عن عناصر للسلوك الإجمالي للكائنات البشرية."[2] وهذا الباب من التواصل غير اللّغوي هو من صميم الدرس اللّساني، وهم من أبرز الإمدادات التي أمدت بها هذه النظرية مجال السيمياء، فهذه الإرهاصات في مجال التواصل وهذا الاهتمام بالثقافة هو نقطة انبنت عليها سيمياء الثقافة.

ركز رومان جاكبسون جهوده في ميدان التواصل، وتوصل إلى أنّ التواصل يقوم على ستة عوامل رئيسية، وقد بيّن ذلك في دراسته للوظيفة الشعرية التي

---

[1] – نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة، ص91.

[2] – المرجع نفسه، ص204.

[**]– ربط جاكبسون هذه العناصر الستة بستة وظائف تكون لصيقة بها، وتكون درجة حضورها في النصوص متفاوتة، وذلك بالنّظر إلى نوعية النّصوص، (المرسل/انفعالية، المرسل إليه/افهاميّة، السياق/مرجعيّة، الرّسالة/الشعرية، الاتصال/انتباهية، السّنن/ميتالسانية) أنظر كتاب الشعرية لرومان جاكبسون.

ترتبط بالرسالة، وعوامل التواصل عند جاكبسون هي (المرسل، المرسل إليه، السياق أو المقام، الرسالة، الاتصال، السنن)[**] وقد أنطلق أصحاب نظرية إثنوغرافيا التواصل من النقطة التي توقف عندها جاكبسون في عوامل التواصل، وقد كان "همّ هايمز وشغله الشاغل أن يظهر العنصر السابع من التواصل. فقد ذكر جاكبسون ستة، وأضاف هو –أي هايمز– وكود أناف Good enough عنصر المقام La situation"[1]. يعد عنصر المقام من أبرز الإسهامات والإضافات التي جاءت بها هذه النظرية، والتي عارض بها كما أسلفنا مفهوم القدرة التواصلية لتشومسكي، التي تقول بقدرة الإنسان على تكون عدد لا متناهي من الجمل انطلاقا من معرفته لقواعد اللّغة ومفرداتها، ولكنها لم تلتفت إلى مقام التواصل الذي طرحه هايمز في نموذجه التواصلي.

أهمية المقام في تحقيق التواصل الفعال:

يحضر عنصر المقام في دراسات فريك Frake، ويظهر ذلك جليا في بحثه المتعلق بطلب الشرب من الفلاحين في جزر الفيليبين؛ البحث معنون << كيف نطلب الشرب من سوبانون 1964>> وهو في هذا البحث الذي تتبع فيه مراحل اللّقاء والتخاطب ومقاصد الأفعال والوظيفة المقترنة بها، يشير "إلى القدرة التواصلية، فانطلاقا من معطيات مضبوطة حول سلوك كلامي وغير كلامي لأناس ما، درسهم أثناء تناولهم لمشروب طقوسي استنتج فريك Frake العلاقات الحميمية التي توجد بين بعض الاستراتيجيات المقالية لمقام التواصل."[2] فالملاحظ أنّ الكلام يأخذ أشكالا بحسب المقام التواصلي الذي يقال فيه، وهو في ذلك منوط بدور يؤديه تبعا لتغيّر المقام، والمقصد من هذا البحث إبراز أهمية مقام التواصل، والبرهنة على أنّ "معرفة مفردات مجتمع ما، لن تؤدي بنا إلى شيء ذي بال، إذا

---

[1] – رايص نور الدين، نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة، ص204.

[2] – المرجع نفسه، ص206.

لم نكن نعلم متى وكيف نستعمل هذه العبارة أو تلك؟"[1] فلا يكفي معرفة مفردات لغة أو مجتمع معين من أجل تحقيق تواصل فعال مع أفراد هذا المجتمع، بل علينا معرفة المقام المناسب لاستعمال هذه الألفاظ، وحين ذاك نتمكن من التواصل معهم، خاصة إذا تعلق الأمر بالطقوس التي تعد من الرصيد الثقافي للمجتمعات.

تتضح أهمية المقام في التواصل من خلال البحث الذي قام به فريك بعنوان –كيف نطلب الشرب من سوبانون 1964– وقد بيّن فريك "أنّه عندما تطلب أن تشرب من شعب من الفلاحين القاطنين في جزر الفلبين، لا يكفيك أن تتقن معجم ولا قواعد لغتهم بل عليك أن تمتلك قدرة فعالة تواصلية–حسب مفهم هايمز–، ويعني ذلك أن تعرف علاقات اللّغة مع المقام الاجتماعي–الثقافي، وكذا معرفة ما يجب أن يقال في الوقت المناسب، فمثلا عندنا المشروب الغازي المخمر الذي يشبه الجعّة يقدم في نوع من اللّقاء الخاص، ألا وهو الحفل. وبعد ذلك يرى فريك أنّ شرب الغازي يشكل موضوع عادات دقيقة، وتستعمل في شربه كؤوس من قصب الخيزران، تلك الكؤوس التي يتم غطسها في الجرة الجماعية التي تحتوي على الشراب المخمر."[2] إنّ العادات هي المتحكمة في هذا المقام من التواصل، فالفلاحون في هذا المقام لا يتواصلون باللّغة اللّفظية فقط، بل يتواصلون من خلال نوع الشراب وطريقة تقديمه، وحتى الكؤوس التي يقدم فيها، فالتواصل هنا تواصل بعلامات غير لغوية، يحيلنا إلى التواصل السيميائي، ويلخص فريك هذه الطقوس المتّبعة أثناء الشرب في الجدول الموالي:

---

[1] – المرجع نفسه، ص206.

[2] – المرجع نفسه، ص206.

مراحل اللّقاء	مراحل التخاطب	مقاصد أفعال	الوظيفة
1-تذوق الشارب	1- استدعاء -سماح بالشرب	1-تعبير السلوك الاجتماعي	إقامة سلوكات مختلفة وعلاقة الاحترام بين المشاركين
2- الشرب (مرحلة التباري)	2- تداول الجرة	التعبير عن السلوك الاجتماعي والتعريف بالمقام تناول موضوع الحديث	-توزيع مؤونة اللّقاء (تداول المشروب والكلام)
3- الشرب (مرحلة اللّعب)	3- تخاطب ثرثرة مداولات 4- ممازحة	- غرض أسلوبي	- تبادل المعلومات، محاضرة، حكم، تعديل المشاكل ذات الحوار المتزن. -تأسيس الفرح والغبطة تعديل المشاكل التي يجب أن يكون أساسها التأهيل لاستعمال أساليب خطابية خاصة (أغاني-أشعار)

الجدول[1]

من الملاحظ أن فريك في من خلال هذا الجدول قد قسم مراحل اللّقاء إلى ثلاثة مراحل متعلقة بشرب الغازي والمراحل التي يمر بها من التذوق إلى الشرب، وقسم الشرب إلى مرحلتين هما التباري واللّعب، ولكلّ سلوك من هذه السلوكات

[1] – المرجع نفسه، ص207.

مدلول يحمله، كما أن كلّ كرحلة من هذه المراحل تتصل بمرحلة من مراحل التخاطب، إذ لا يكون التخاطب بنفس الدرجة، وفي هذا التخاطب نجد تواصلا بعلامات لغوية وأخرى غير لغوية، حيث يمثل الاستدعاء في المرحلة الأولى علامة لغوية لفظية، بينما السماح في حدّ ذاته وعدم الإنكار يمثل علامة غير لغوية، وفي مرحلة التباري، يكون التواصل بينهم غير لغوي، فالتباري وتداول الجرة من أجل إبراز وإظهار القدرة على الشرب وسيلة من وسائل التواصل فيما بينهم، والتحدي بينهم بالأفعال وليس بالعلامات اللّفظية، ليخلص في الأخير إلى مرحلة اللّعب، وهذه المرحلة نجد فيها مرحلتين من مراحل التخاطب أولاها (تخاطب، ثرثرة، مداولات) وثانيها (ممازحة). فالملاحظ أنّ لهذه المرحلة من التخاطب أغراض ومقاصد تختلف من مرحلة إلى أخرى من مراحل اللّقاء، وكلّ مقصد من هذه المقاصد مرتبط بوظيفة مميّزة له، فالمرحلة الأولى وهي مرحلة أولية يكون المقصد من ورائها تعبير عن السلوك الاجتماعي أو التعريف به والغاية منه الجمع بين المشاركين بهذه السلوكات المختلفة، وتوطيد علاقة الاحترام بين المشاركين في هذا الطقس، بينما تكون المرحلة الثانية والتي يبدأ فيها شرب الغازي ويكون فيها التباري بين المشاركين فهي مرحلة إنجاز وتطبيق للمرحلة الأولى فالغرض والمقصد منها هو التعريف بالمقام وطرح موضوع الحديث الذي سيكون موضوع للنقاش والتداول في المرحلة الموالية، وفي هذه المرحلة توزع المؤونة ويكون ذلك مقترنا بالشرب والكلام، فهذه المرحلة هي مرحلة تمهيدية وتحضيرية للمرحة النهائية، والتي هي المقصد من المرحلتين السابقتين، فهذه المرحلة تعد مرحلة حوصلة لما سبقها وتتويج للتحضيرات ففيها يعلن عن الفرح ويأسس له، وعلى ذلك يكون المقصد من (التخاطب والثرثرة والمداولات والممازحة) هو غرض أسلوبي متعلق بطريقة التأدية، وطريقة الكلام، فمقام التخاطب هو الكفيل بتأويل هذه الأقوال والأفعال، وهو الذي يمنحها خصوصيتها ويعطيها دلالتها، ويتم من خلالها التواصل والتفاهم بين المتخاطبين في هذا الطقس، والوظيفة المقترنة بهذه المرحلة

هي الإصلاح والتوجيه وحلّ المشاكل بطريقة سلسة، وتحقيق التفاهم بين الحاضرين بأساليب لبقة غير مباشرة، يمتزج فيها ما هو لغوي بما هو غير لغوي، ويختلط فيها الجدّ بالمرح، وتستعمل فيها اللّغة استعمالا فنيّا في هذه الأشعار والأغاني.[1]

القدرة التواصلية مقابل القدرة اللّغوية:

يجرنا هذا البحث إلى مفهوم القدرة التواصلية والتي تختلف عن القدرة اللّغوية عند المدرسة التوليدية، والتي تقتضي العلم بقواعد اللّغة وألفاظها من أجل التواصل مع جماعة لغوية معينة، وكذا المعرفة بقواعدها النّحوية التوليدية، "والنحو التوليدي لأيّة لغة، هو تلك المعرفة اللاّواعية بنظامها التركيبي، الدلالي والفونولوجي، والذي يسمح للمتكلم لإنتاج عدد غير محدود من الجمل الصحيحة نحويّا ودلاليّا، بفضل الطاقة الترددية (récursive) لقواعدها."[2] غير أن المعرفة بقواعد اللّغة –القدرة اللّغوية– فقط وبألفاظها وجملها المتولدة لا يكفي لتحقيق التواصل الفعال، ولذا طرح هايمز ورواد إثنوغرافيا التواصل مفهوم القدرة التواصلية، والتي تقتضي العلم بمقامات التواصل المختلفة، كما تقتضي استحضار الرصيد الثقافي للمجتمع، والقدرة التواصلية في اثنوغرافيا التواصل "هي المعرفة التي يحتاجها المتحدث أوالمستمع، ولكنّها أوسع بكثير في نطاقها، وأشمل في معناها من القدرة اللّغوية في اللّسانيات التوليدية، فالقدرة اللّغويّة أو معرفة النظام اللّغوي عند المتكلم –المستمع الأصيل لا تشكل إلا جزءا من القدرة التواصلية، أضف إلى ذلك أن جزءا كبيرا مما هو عامل في السلوك اللّغوي ملغى بقرار منهجيّ من التشكيل اللّغوي الذي بناه اللّساني، وبالتالي هل يعتبر خارج مجال اللّسانيات؟

---

[1] – ينظر: رايص نور الدين، نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة، ص207 وما بعدها.

[2] – شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط1، 2004، ص41.

إنّ القدرة التواصلية تتضمّن ما هو أشمل من المعرفة بالصيغ اللّغوية، وهي معرفتنا أو ربما قدرتنا على استخدام الصيغ اللّغوية بطريقة مناسبة وملائمة للموقف التواصلي، إنّ ما ندعوه بالقدرة التواصلية –كما قال هايمز– أوسع مجالا من القدرة اللّغوية، بل إن القدرة التواصلية تشتمل على القدرة اللّغويّة."[1] وهذه القدرة تمثل استعدادات أولية وخزانا معرفيا لغويا للمتكلم، ويبقى على هذا الأخير أن يتعلم كيفية استخدام هذا الرصيد والخزان وفق المقامات المتنوعة، وبالنّظر كذلك إلى العادات والتقاليد. من خلال ذلك نتمكن من "معرفة وتوقع من سيتكلم؟ ولمن يوجه الكلام؟ متى يجب عليه أن يتكلم أو أن يبقى صامتا؟ ومن من الأشخاص يستطيع التكلم معهم؟ وكيف يتكلم مع الأشخاص المتفاوتين في المراتب؟ وما هي الأفعال الكلامية المناسبة لمقامات المختلفة؟"[2] وهذا ما نصطلح عليه القدرة التواصلية، والتي لاتقتصر على معرفة قواعد اللّغة ومعجمها اللّغوي.

إن معرفة قواعد اللّغة وألفاظها لا يكفي لتحقيق تواصل فعال، ووجب معرفة الاستعمالات المختلفة للغة، ونذكر الاستعارة على سبيل المثال، والتي تمثل بالنسبة "لعدد كبير من النّاس أمرا مرتبطا بالخيال الشعري والزخرف البلاغي. إنّها تتعلق في نظرهم، بالاستعمالات اللّغوية غير العادية وليس الاستعمالات العادية، وعلاوة على ذلك، يعتقد النّاس أنّ الاستعارة خاصية لغوية تنصبّ في على الألفاظ وليس على التّفكير أو الأنشطة. ولهذا يعتقد أغلب النّاس أنّه بالإمكان الاستغناء عن الاستعارة دون جهد كبير. وعلى العكس من ذلك، فقد انتبهنا إلى أنّ الاستعارة حاضرة في كلّ مجالات حياتنا اليومية، إنّها ليست مقتصرة على اللّغة، بل توجد

---

[1] – نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة، ص209.

[2] – muriel Saville–troike, theethnography of communication, blackwell publishing ltd, 3rd ed, 2003, p18.

في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا. أنّ النّسق التصويري العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس."[1]

تمثل الاستعارة باعتبارها حاضرة في أعمالنا وتفكيرنا وأنشطتنا اليومية، عمادا أساسيا يجب الالمام به من أجل تحقيق القدرة التواصلية، فالاستعارة ليست متعلقة باللّغة فقط، كما عرّفها البلاغيّون من قبل بأنها استعمال اللّفظ في غير موضعه، أو "أنها تمثل شكلا من أشكال الانزياح الأسلوبي للّغة فقط، إنّها نظام من الأنظمة السيميائية، وفيها تنسجم القيم الأكثر جوهرية في ثقافة ما مع البنية الاستعارية لتصوراتنا الأكثر أساسية"[2]. والاستعارة قد تستعمل استعمالا متعلقا بالأعراف والثقافة. فتكون بذلك تمظهرا وتجسيدا للمجتمع الذي تستعمل فيه، وتمتلك الاستعارة من خلال البعد الثقافي والاجتماعي كينونتها وحضورها في العملية التواصلية.

نستعمل في القدرة اللّغوية نظاما لسانيا، أمّا في القدرة التواصلية حسب إثنوغرافيا التواصل فتكون الأنظمة المستعملة أنظمة سيميائية، وخاصة في سيمياء الثقافة التي "تعنى بدراسة الأنظمة الثقافية باعتبارها دوالا وعلامات وأيقونات وإشارات رمزية لغوية وبصرية، بغية استكناه المعنى الثقافي الحقيقي داخل المجتمعي، ورصد الدلالات الرمزية والأنتروبولوجية والفلسفية والأخلاقية"[3]. وهذا ما يتجسد في اثنوغرافيا التواصل من خلال دراسة القدرة التواصلية، والمتعلقة أساسا بمقام التواصل.

تشمل القدرة التواصلية القدرة اللّغوية، ذلك أنّ اللّسانيات جزء من السيميائيات والأنظمة السيميائية حوي داخلها أنظمة لسانية لغوية، فلا تلغي القدرة التواصلية

---

[1] – جورج لايكوف، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2009، ص21

[2] – المرجع نفسه، ص41.

[3] – جميل الحمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، ط1، 2015، ص295.

القدرة اللّغوية، بل على العكس من ذلك، فهي تستند إليها وتعتمد عليها كأساس رئيس، وإنّما تراها قاصرة لوحدها إذا لم نضف لها قدرات غير لغوية خاصة منها مقام التواصل، وأشكال التواصل غير اللّغوية. وفي هذا الصدد "ميّز جوزيف دو فيطو بين أربعة أنواع من المقامات هي:

أ- المقام الفيزيائي (physipue): الذي يضم المجال المحسوس أو الواقعي: طلّية، مقهى، بيت ... حيث تختلف طبيعة الموضوعات التي يدور حولها الحوار من مكان إلى آخر، وكذا طبيعة الأسلوب المعتمد.

ب- المقام الثقافي (Culturel): ويضم نمط العيش، والمعتقدات، والقيم، والسلوكات، والقواعد التي تؤسسها مجموعة بشريّة لتحديد ما هو حلال وما هو حرام، وما هو صائب وما هو خاطئ.

ج- المقام الاجتماعي-النّفسي (Socio-psychologipue): ويضم العلاقات الاجتماعيّة المختلفة التي تربط بين أفراد مجموعة لسانيّة معيّنة، والقواعد الثقافيّة لمجتمع ما، وكذا مختلف التقاليد والأعراف والعادات.

د- المقام الزّماني (temporel) ويقصد به الزمن الواقعي أو المتخيّل الذي تجري فيه العمليّة التواصلية."[1]

إن كلّ تواصل يتحاشى هذه المقامات ويعتمد على المعاني المعجميّة فقط يكون تواصلا ناقصا، وعليه يعد مقام التواصل عاملا أساسيا في الفهم والتأويل، وفي نجاح العمليّة التواصليّة، وعلى هذا الأساس وضع هايمز مخططه للتواصل، والذي أبرز فيه عوامل التواصل وارتباطها بالمقام.

نموذج التخاطب عند ديل هايمز:

---

(1) – حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداوليّة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص37.

وضع هايمز نموذجا للتخاطب مستثمرا فيه مفهوم القدرة التواصلية في إثنوغرافيا التواصل، وقد "اعتمدت الدراسة الإثنية للاتصال Ethnographie de la communication مفهوم الملكة الاتصالية/التبليغية: لكي يقيض للفرد الكلام، لا بدّ له أن يحسن استعمال اللّغة بكيفية مناسبة تتماشى والمقامات والأحوال المتنوعة، وهذه الملكة التبليغية/إتصالية ضمنيّة إلى حدّ بعيد، وتكتسب في صلب التخاطب، وتتضمّن القواعد التي تعنى بجوانب مختلفة: حسن تسيير (التداول على الكلام، معرفة ما يجب قوله في هذه الحالة أو تلك، معرفة مساوقة الإيماءات مع العبارات المتفوه بها، مع عبارات وإيماءات المتلفظ المشارك ومعرفة مجاراة الغير ...، ويتعلق الأمر في المحصلة بإتقان السلوكات التي تفرضها مختلف أنواع الخطابات."[1] وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ وظائف الكلام تظهر بالتوازي مع مقام التواصل، وهذه الوظائف ليست جلية وظاهرة للعيان، بل هي ضمنية إلى حدّ بعيد، ومعقدة ومتنوعة بحسب المقام وبحسب إتقان المقام التواصلي والخطابي، ذلك أن الملكة التواصلي متغيّرة "باستمرار وفق تجارب كلّ فرد، بالإضافة إلى هذا، يتوفر الفرد نفسه على عدة ملكات تبليغيّة/اتصالية عندما يتفاعل مع جماعات متنوعة، كما نجد استعمالا لمفهوم الملكة الخطابية (مانغونو،1984) لدلالة على القدرة التي يجب على الفرد أن يتمتع بها لإنتاج ملفوظات تنتمي إلى تشكيلة خطابيّة محددة."[2]

يتضمن النموذج الخطابي لهايمز ثمانية عناصر هي: (الإطار أو المقام، المشاركون في التخاطب، المقاصد أو الأغراض، الأفعال، المفتاح، الأدوات، الأعراف، النّوع.) وتعد عناصرا للنشاط الكلامي وهي تعمل سويا بعضها مع بعض، ومن خلالها يمكن إبراز وظائف التواصل، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ

---

[1] – دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص23.

[2] – المرجع نفسه، ص23.

"وظائف الكلام لم تبرز هنا بشكل ظاهر في هذا النموذج إلا بالموازاة مع مؤلفات المقام التواصلي، لذا فإنّ دور وظائف الكلام عند هايمز جد معقدة ودقيقة بالمقارنة مع تلك التي قدم لنا جاكبسون في رسمه المبسط للتواصل، إنّ ما يمكِّننا من إظهار هذه الوظائف هو الدراسة المفصلة لبنية ظاهرة التواصل وعلى الخصوص تلك العلاقات بين العناصر المؤلفة لتلك البنية."[1] وسيبرز ذلك من خلال شرح هذه العناصر بالاستعانة بمثال من الحياة الاجتماعية، وقد استعان رايص نور الدين في كتابه نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة بمثال من الحياة الاجتماعية الفرنيسة يتمثل في غذاء عائلي، وفي هذا الصدد سنحاول إبراز التعالق بين هذه النظرية التواصلية –إثنوغرافيا التواصل– وبين السيمياء، وبالتحديد سيميساء التواصل وسيمياء الثقافة.

1– دور الإطار cadre (Setting) في تحقيق التواصل الفعال:

يمثل مفهوم الإطار منطلقا أساسيا في إثنوغرافيا التواصل، ويشمل "الإطار الفيزيائي الزمن والمكان وكذا الإطار النّفسي، ومثال ذلك: بيت الطعام، في دار غنيّ، في ساعة غذاء وفي يوم من أيام يوليوز، وذلك في جوّ عائلي يسوده الانشراح والغبطة."[2] وكل هذه الأطر هي بمثابة أدلة وعلامات غير لغوية، مرتبطة بمجال السيمياء، كون هذا الإطار الزماني أو المكاني له أثر وتأثير بارز على العملية التواصلية، لهذا العنصر علاقة وثيقة بالعنصر الموالي وهو المشاركون في التخاطب، حيث "أنّ إطار المشاركة في تحليل المحادثات وغيرها من الأشكال اللّغوية التفاعليّة، يعد من المقاييس التي تمكن من بيان ما يخصص مقام التواصل: ففي نطاقه نتناول بالدّرس المشاركين وعددهم وصفتهم وما يربط

---

[1] – نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة، ص211.

[2] – المرجع نفسه، ص212.

بينهم من علاقات أثناء تبادل تواصلي."[1] إنّ هذه العلامات الخصوصية المتعلقة بالمشاركين في التخاطب تعد من صميم الدرس السيميائي، على اعتبار أنّ السيمياء لا تهتم بالعلامات اللّغوية فقط، بل وتهتم كذلك بالألوان والحركات والإيماءات، وكلّها متوفرة في إطار المشاركة، وسيظهر هذا جليا في العنصر التالي.

2- تأثير المشاركين في التخاطب Participants في العملية التواصلية:

بالعودة إلى مخطط التواصل عند جاكبسون نجد أنّ هذا الأخير جعل المرسل والمرسل إليه هما طرفا العملية التواصلية، وحصر التواصل بينهما، فهما المشاركان الفاعلان في العملية التواصلية، في مقابل ذلك نجد المشاركين في الخطاب في نموذج هايمز أوسع مجالا، فهو يشمل عدد من المشاركين في هذه العملية أكثر منه في نموذج جاكبسون، وتحت مصطلح المشاركون في الخطاب لا يدرج هايمز "المرسل والمستقبل فقط بل كلّ من حضر وشارك بوجه من الوجوه في الحديث سواء تناول الكلمة أم لا (فهناك ملاحظين صامتين وسلوكهم غير كلامي، ومجرد حضورهم الفيزيائي يمكن أن يؤثر على عملية التواصل)، وسواء وجهنا لهم الخطاب أم لا (وذلك بتفكيرنا فيمن يسترقون السمع خلف الباب...)، وبالنّسبة للمشاركين في التخاطب يمكننا أن نحدد الخصائص المميّزة والممكنة من النّاحية الاجتماعية الثقافية والنّفسية،"[2] وهذا التحديد للخصائص المميّزة للمشاركين في عملية التخاطب، وحتى بالنسبة للحاضرين هو تحديد سيميائي يبرز من خلال تتبع السلوكات غير الكلامية بالنسبة للحاضرين في التخاطب، وإن لم يشاركوا في الخطاب بصيغة لفظية مباشرة، فإن حضورهم وتصرفاتهم وامتعاضهم الذي يظهر

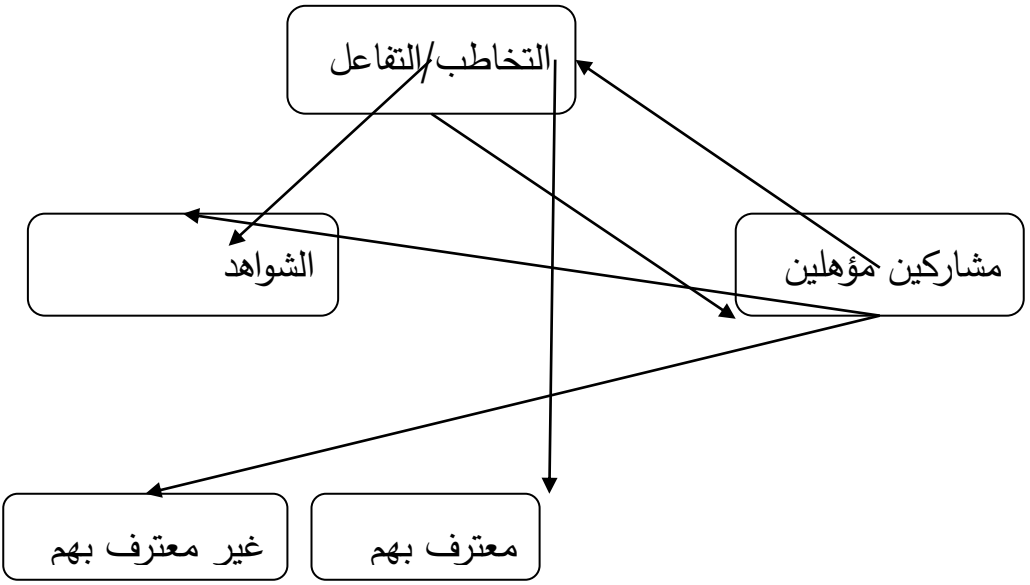
[1] – باتريك شارود دومينيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري/حمّادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008، ص91.

[2] – نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة، ص212.

على وجوههم، أو في حركاتهم وتصرفاتهم وإشاراتهم وحتى سكوتهم –فكما يقول القدماء السكوت علامة الرّضا– يؤثر في عملية التواصل، فلو افترضنا مخَاطِبا يوجه الخطاب إلى مخَاطَب، ثم يكتفي هذا الأخير بالسكوت أو الانصراف أو الامتعاض أو الحديث غير المفهوم، فإن التواصل بينهما في هذه الحالة ليس لفظيا، كما أن التواصل يتأثر بحضور أطراف غير معنية بالخطاب، مع الأخذ بعين الاعتبار الحاضرين وكذا الإطار الزماني والمكاني والنّفسي، "ومادام التواصل نشاطا اجتماعيا– كما قال كوفمان– فهذا يفرض وجود المرسل والمتلقي في كلّ مسار تواصلي، فوجود المتلقي قد يكون فيزيائيا وقد يكون متضمنا في حسبان المرسل. إذا كلّما أراد المرسل بناء خطابه الذي سيتوجه به إلى المتلقي كلّما وضع في حسبانه استعدادات هذا الخير الذهنيّة والنّفسية ... إن المتلقي بهذا المعنى بمثابة مراقب ضمنيّ وهذا ما يجعل المرسل حريصا على انتقاء الملفوظات والاستراتيجيات البرهانيّة الملائمة. والشيء نفسه يقال عن المتلقي الذي يشكل حضور المرسل بالنسبة إليه مسألة ضرورية. ففي الوقت الذي يقوم فيه المتلقي بفك تسنين الرسالة التي استقبلها من المرسل يقوم بقراءة ضمنيّة لطبيعته الذّهنيّة والمعرفية، وانطلاقا من تخميناته وتوقعاته يختار العبارات الملائمة"[1] ونعود هنا إلى مصطلح إطار المشاركة cadre participatif، وهذا الأخير هو "ترجمة لمفهوم participation framework الذي وضعه قوفمان Goffman (1987)، إن المشاركين في التفاعل/التخاطب يمكن أن يكونوا أكثر من اثنين، كما أنّ دورهم يمكنه أن يتغيّر، يميّز قوفمان إذن بين المشاركين المؤهلين ratifiés، الذين هم منخرطون مباشرة في التفاعل/التخاطب، والشواهد bystanders الذين يسمعون لكنهم خارج لعبة التخاطب، وضمن هؤلاء الأخيرين يوجد من هم معترف بهم بوصف كذلك من قبل المتكلم، في حين أنّ البعض الآخر يستمعون على غفلة منه، في الغالب الأعم يوفر المتكلم للمشاركين المؤهلين (من خلال موقع الجسم

(1) – المحاورة: مقاربة تداوليّة، ص33.

والنظرة...) أمارات تدل على أنه يتوجه إليهم مباشرة، ولكن قد يحصل أن يتوجه إلى مشاركين لا يعدّهم كذلك من خلال موقفه."[1] يمكن من خلال ما سبق أن نرسم مخططا للمشاركين في عملية التخاطب :



يربط المخاطَب علاقات مع المشاركين المؤهلين مباشرة من خلال توجيه الخطابِ إليهم، ولكن في الوقت نفسه يأخذ الحاضرين الآخرين (الشواهد المعترف بهم) بعين الاعتبار، وقد يوجه لهم الخطاب بأسلوب غير مباشر، عن طريق التعريض والاستعارة الكلامية أو عن طريق حركات وإيماءات الموحية بأن الخطاب كذلك يهمهم، وفي الآن نفسه يؤثر المخاطِب في الشواهد غير المعترف بهم وهو الذين لا يراهم المخاطِب، ولا يسمعهم أمّا هم فيسترقون السمع والنظر، فيتأثرون بالخطاب ويستقبلون الرسالة، ففي هذا العنصر من النموذج الخطابي الذي وضعه

[1] – المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، ص13.

هايمز، يوسع من دائرة التخاطب، سواء أتعلق الأمر بالمتخاطبين أو بآليات التخاطب على اعتبار استعماله لعلامات لغوية متمثلة في الكلام المباشر، وكذا علامات غير لغوية متمثلة في الحركات والنّبر والتنغيم والإشارات وملامح الوجه أثناء الحديث، وحتى مكان الكلام في حدّ ذاته. ومن هذا المنطلق نجد بأنّ "الفعل السيميائي في الواقع، يدخل الظروف التي ينتج فيها، حيث يمكن لنفس الرسالة أن يعبّر عنها بعدة إشارات والتي يختار المرسل من بينها الإشارات التي يراها الأصلح في الظروف التي يقوم بتقويمها، ومن جهة أخرى، نفس الإشارة قادرة على حمل عدة رسائل، والمتلقي بدورة يختار من بينها الإشارة التي تبدو له الأكثر احتمالا، وذلك بتقويمه الخاص للظروف. هنا يتدخل متغير جديد له أهميّته، وهو تقويم الظروف التي تكون في أحسن الأحوال، هي نفسها من الجهتين."[1] فتقويم الظروف في السيميائية هو عينه اعتبار مقام التخاطب، والفعل السيميائي يتساير مع المشاركين في التخاطب، وتكتسب العلامة السيميائية مدلولها من خلال المقام الخطابي الذي قيلت فيه، وكذا من خلال ثقافة المشاركين في التخاطب، وهنا يبرز مبدأ القصدية في التواصل، والذي يعد من المبادئ التي تقوم عليها سيمياء التواصل، وذلك حين يتوجه المخَاطِب إلى مشارك بعينه، إما لفظيا أو عن طريق الأمارات غير اللّفظية، قاصدا توجيه رسالة له مباشرة، أو لغيره من المشاركين في التخاطب، وبصفة مباشرة أو غير مباشرة، تصريحا أو تعريضا، بعلامات لغويةأو غير لغوية، فـ"قصد التواصل يبدو إذن كمعيار ملاحظ في سلوك المرسل الذي له خيار إنتاج الإشارة أم لا، أيضا في سلوك المتلقي والذي له خيار الرّد أو عدمه، وإعطاء جواب ما أو جواب آخر، ولكنّه يجيب، بطريقة مختلفة حسب تعرفه أو

---

[1] – جاكبسون، مونان، ميكي، هابرماس وآخرون، التواصل نظريات ومقاربات،، تص عبد الكريم غريب، تر: عز الدين الخطابي/زهور حوتي، منشورات عالم التربية، المغرب، ط1، 2007، ص99.

عدم تعرفه على القصد الذي يريد المرسل أن يوصله."[1] ويظهر هذا جليّا في الحياة اليومية بكثرة، كما يظهر في الأعمال المسرحية، ذلك أنّ "المسرح يستثمر كثيرا من هذا التفاوت، لاسيما في الكوميديا، في هذا المضمار. تتحدث كيربرا-أوركيوني عن الإستعارة التواصلية trope communicationnel حيث (إن المخاطب، الذي هو مبدئيا المخاطب المباشر، لا يشكل في المحصلة سوى مخاطب ثانوي)،"[2] وفي هذه الحالة يكون التأويل هو الحكم في معرفة مقاصد المرسل، فقد تفهم الرسالة الواحدة بأشكال متعددة، وذلك راجع إلى المقام وإلى ثقافة كلّ المرسل والمتلقي.

3- دور الأغراض (أو المقاصد) Finalité (ends) في تحقيق القدرة التواصلية

تكلمنا في العنصر السابق عن قصد التواصل، وكيف أن هذا القصد متضمن في كلّ من سلوك المرسل والمتلقي على السواء، وقصد التواصل يعد من المبادئ الأساسية التي تقوم عليها سيمياء التواصل، وقد جعل هايمز المقاصد أو الأغراض عنصرا رئيسا في مخطط التواصل الخاص به. يتفرع هذا العنصر عند هايمز إلى مكونين هما غرض التواصل ونتيجته، "وإذا كان هايمز يفرق بين هذين المكونين الفرعيين فذلك لأن غرض التواصل لا يلتقي دائما مع نتيجته، فمثلا: يكون هدف الغذاء العائلي الذي أتينا على ذكره هو أن يتمكن كل فرد من أولئك الأفراد من كفِّ الجوع، وكذا التمتع بالراحة لفترة ما بعد العمل، وهذا على ما يبدو غرض ظاهريّ. أمّا الغرض الباطني أو الخفيّ فهو تمكين كلّ فرد منهم أن يعيد ربط علاقات العائلة بطريقة نشاط ما ذو أهمية ثقافية كبرى (زيادة على اهتمام الفرنسيين بالطعام الفاخر)، وهنا تلائم النتيجة الغرض أو القصد إذا أكل كا فرد

---

[1] – المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن ، ص113.

[2] – المرجع نفسه، ص13-14.

بشهيّة حتى شبع، أضف إلى ذلك إذا أحس بشعور إيجابيّ إزاء المشاركين الآخرين"[1] وهنا نستحضر الوظائف التي قرنها جاكبسون بعوامل التواصل، حيث جعل لكل عنصر وظيفة خاصة به، وفي كل نصّ أو خطاب تكون هناك وظيفة مهيمنة وظاهرة أكثر من الوظائف الأخرى.

إن تحقق مقاصد المرسل مرهون بعدة عوامل، وهذه العوامل منها ما هو متعلق بالمشاركين في التخاطب ومنها ما هو متعلق بالرّسالة، كما يكون المقام عاملا من عوامل النّجاح في تحقيق المقاصد أو الفشل في تحقيق المقاصد، وتكون بذلك عملية التواصل لم تحقق الغرض منها، "يرى بريطو أساسا، نوعين من الفشل فشل بسبب سوء الفهم وفشل بسبب الغموض."[2] فالسبب قد يكون إمّا من طرف المرسل باقترافه خطأ في التوصيل وفي اختبار العلامة المناسبة، كما يمكن أن يكون السبب متعلقا بكلّ منهما، وذلك إذا كان النظام الذي يستعملانه مختلفا وحسب كلّ منهما أنهما يستعملان النظام نفسه.

4- علاقة الأفعال les actes (acts) بمحتوى الرسالة:

تطرق هايمز إلى كلّ من عنصر الإطار والمشاركين في التخاطب وكذا المقاصد والأغراض ورأينا كيف أن هذه العناصر التواصلية تصب في صميم البحث السيميائي، وتعد هذه العناصر ذات أهميّة بارزة، في نموذج التخاطب، والأهمية نفسها يكتسيها عنصر الأفعال، "وهذا المصطلح وإن لم يكن قد اختير جيدا فهو يشمل محتوى الرسالة (أو موضوعها Théme)، وكذا شكلها، فأوّل هذه العناصر الفرعيّة يحدد موضوع التحاور، والثاني وإن كان شيئا ما غامضا فإنّه يشير للأسلوب العام، أي هل نتحدث عن رسالة ذات طابع شعري، أو على

---

[1] – نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة، ص212-213.

[2] – المرجع نفسه، ص100.

العكس من ذلك تنطبع بأسلوب مرجعي Référentiel خالص؟"[(1)] ونستحضر في هذا العنصر الوظائف عند جاكبسون حين جعل لكل نوع من النصوص وظيفة مهيمنة عليه، من بين الوظائف الأخرى، مع وجود الوظائف الأخرى ولكن بدرجة أقل، فكل الخطابات التي تلقى في مقام معيّن تكتسب أبعادها من خلال نوع الخطاب الموجه، والشكل الذي ألقي به، وهذا العنصر متعالق بشدة مع العنصر الموالي وهو المفتاح.

5- دور المفتاح key في تحديد مقاصد المتواصليين:

يرتبط هذا العنصر بالعنصر السابق علاقة الأفعال les actes (acts) بمحتوى الرسالة:

وهو يتعلق بشكل تأدية الكلام، وبدرجات الصوت من نبرٍ وتنغيم، إذ يختلف معنى الكلمة من خلال الأداء الفعلي للكلمة، وهذا العنصر يتشابك مع العنصر السابق، إذ أنّ كلّ نوع مع من النصوص مقترن بوظيفة معيّنة، وكل نص من هذه النصوص يؤدى بطريقة مختلفة عن النصوص الأخرى، "وهو ما يمكننا من تمييز الخصائص التي يجري عليها النشاط الكلامي في إطاره اللّغويّ، وكذا في إطار مساعدات الكلام -Eléments paralinguistipues ويمكننا مثلا، أن نمر من موقف جدي إلى موقف هزلي، من نبر خفيف إلى نبر حاد، من بكاء إلى ضحك...إلخ ومثال ذلك: أنّ نبر المشاركين في التخاطب تتطور أثناء هذا الغذاء العائلي، فمن النّصيحة المقدمة بصوت خفيف إلى النّكد والهيجان الحاصل بسرعة...إلخ."[(2)] وهذه الوحدات المساعدة للكلام لها دور بارز في فهم المقصود

---

(1) - المرجع نفسه، ص213.

(2) - المرجع نفسه، ص213.

من العبارات اللّغوية، خاصة إذا اقترنت بحركات وإيماءات غير لغويّة، وبهذا تكون هذه الوحدات مفتاح التأويل الصحيح، خاصة عند ربطها بالمقام الذي أنجزت فيه.

6- الأدوات instrument (instrumentalites) باعتبارها أنظمة دلالية:

لا بد للتحقق التواصل من أدوات يقوم عليها ومن قنوات يمر عبرها، وهذه القنوات عبارة عن أنظمة دلالية، وهي ليست مقتصرة على الأنظمة اللّغوية بل هي شاملة لكل أنواع الأنظمة، اللّغوية منها وغير اللّغوية مثل نظام الأكل واللّباس والموضة والمرور وغيرها من الأنظمة غير اللّغوية، إضافة إلى الوحدات المساعدة للكلام -كما رأينا في العنصر السابق-، تعمل هذه الأنظمة مع بعضها البعض، غير أن درجة حضورها مختلفة حسب مقام التواصل، وقد جعل هايمز لوسائل التواصل وللأنظمة المعتمدة في التواصل أهميّة بارزة في إثنوغرافيا التواصل، "ومن المستحسن أن نقسم هذه الأنظمة إلى قنوات لسانيّة وإلى قنوات مساعدة للكلام ومنها الحركاتية Kinésipue والتجاوريّة Proxémipue إلخ."[1] وهذا التقسيم يعين المحلل على وصف الأنظمة المستعملة في مقام التواصل، حيث تتغير الأنظمة وتتعدد بحسب المقام، فإذا كنت مدعوا إلى عشاء عند شخص ثري جدّا، فسيصبح نظام اللّباس ذا أهميّة بارزة، وتصبح الحركات التي تقوم بها أثناء الأكل وكميّة الأكل ونوعيته ومكان الجلوس وكيفيته وحتى العطر الذي تضعه ذا أهمية كبيرة في هذا المقام، كما أن المكان والزمان في حد ذاتهما يمثلان عناصر سيميائية دلالية، فالمكان في هذا المقام هو "واقعة سيميائية؛ لا تتجسد في المحاكات التقليدية للواقع، بل بوصفه حاملا لدلالات ثقافية ولغوية مرجعيّة نسقية أحيانا، وتخيّليّة معرفية أحيانا أخرى، ومن ثمّ يمكن اعتباره عنصرا مهما له قدرته الخاصة على تداعي الأفكار،"[2] فالمكان في التواصل قريب من المقام ولصيق

---

[1] – المرجع نفسه، ص214.

[2] – عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص190.

به، فمن خلاله يحدد مقام التواصل، وهو يعد من الأنظمة الدلالية التي يعتد بها في تحقيق التواصل، ويعد هنا المكان نظاما دلاليا مثله مثل نظام الموضة واللّباس، فمواصفات المكان تحمل أبعاد ثقافية واجتماعية هامة في إثنوغرافيا التواصل، وإلى جانب المكان لا يقل عنصر الزمان أهمية عنه، حيث أن اختيار تاريخ بعينه، يكون له بعد ثقافي واجتماعي وتواصلي، فالعشاء العائلي إذا كان في رأس السنة الميلادية فهو يحمل دلالات دينيّة وثقافية، واستحضار هذا التاريخ أو الحديث عنه يبين الانتماء الثقافي، كما أن التلاقي في عيد الأضحى عند المسلمين يحمل دلالات ثقافية تاريخية، فكل من المكان والزمان يؤثران على عمليّة التواصل ويوجهانه. كما أنّ القصد من كلّ هذه التحضيرات وكلّ هذا التكلّف هو إبراز التحضّر والمكانة، ويكون ذلك بالاستعانة بمختلف الوسائل والأنظمة اللّغوية منها وغير اللّغوية.

7- مساهمة الأعراف Normes (Norms) في التأويل الموسوعي والاسترجاع:

يرتبط هذا العنصر بالتأويل والموسوعة الثقافية للجماعة، وينقسم هذا العنصر إلى قسمين أساسيين هما "أعراف التفاعل وأعراف التأويل Interpretation، فالأعراف الأولى تشير إلى الميكانيزمات التفاعليّة للتحاور مثل اللّف والدوران في الكلام، والتوقفات والتداخلات، والسكوت...إلخ. والأعراف الثانية تشير إلى معنى الرّسالة كما أرسلت واستقبلت، وذلك باستحضار أعراف التفاعل الاجتماعي، ونسق المقتضيات الاجتماعيّة الثقافية للمشاركين...إلخ."[1] ولذلك يفترض هذا العنصر التأويل باستعمال الموسوعة وليس المعجم، فهذه الأعراف تعد عاملا مهما في تحقيق التواصل، وهذا العامل هو عامل غير لغويّ، إنه عامل

[1] –نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة، ص215.

سيميائيّ باعتباره يدخل عوامل واعتبارات غير لغوية في عملية التواصل، ويحضر هذا العنصر في مقام التواصل بصفة كبيرة.

إنّ كلاّ من أعراف التفاعل وأعراف التأويل، "يخضعان جميعا للاستجابة أو الفعل العائد: Retroacation."[1]، ومفهوم الاسترجاع يعد من المرتكزات الأساسية في نظرية التواصل، وهو متعلق بطرفي العملية التواصلية المرسل والمتلقي، ذلك أنّه "يعبر عن التفاعل الدينامي بين المرسل والمتلقي في العملية التواصلية. ذلك أن توجيه رسالة إلى متلقي معيّن في مقام معيّن ينتج عنه بالضرورة رد فعل معيّن (قد يكون بالكلام أو إصدار أصوات معيّنة أو عبر حركات الرأس أو العين...) ورد الفعل هذا هو الذي يساعد المرسل على توجيه الخطوات الموالية في عمليّة الإرسال حيث يعدل أو يعزز،أو يلطف .. في محتويات الرسالة. ولذلك فالمرسل غالبا ما يكون في حاجة ماسة إلى معرفة ردود أفعال المتلقي للاسترشاد بها كي يتمكن من توصيل رسالته بشكل جيّد، وهكذا فهذه العمليّة تضبط سلوك المتكلم وتوجهه في المراحل اللاحقة لاستكمال رسالته حيث يعدل من المحتوى أو اللّهجةأو يغيّر في الشفرة المستعملة، وذلك تبعا لاسترجاع الأثر الذي تلقاه."[2] وعلى هذا الأساس تستمر عملية التواصل بين المتواصلين وتستمر في تصاعد دينامي.

8- نّوع Genre الرسالة وإسهامها في العملية التواصلية :

يتعلق هذا العنصر بنوع الرسالة وجماليّتها، وهو متعلق بمقام التواصل ونوع النص أو الكلام المستعمل، "وهذا العنصر يلزم الباحث بتعريف مقام التواصل (وهو الاسم المأخوذ من دراسة الفلكلور –أي النوع) وذلك بالنّظر إلى المقولات التي تفرق بين أعضاء مجتمع ما، كما توحي بذلك مفرداته، ويعني هذا الامر هنا رواية

---

(1) – المرجع نفسه، ص217.

(2) – المحاورة: مقاربة تداوليّة، ص39.

ما أو أنشودة أو قصة خيالية، أو مجرد عقد صفقة تجارية...إلخ"[1] وهذا بارز في المحاورة التي جرت بين أفراد العائلة في الغذاء العائلي بحركاتها وإشاراتها ولغتها المستعملة، حيث يتعالق المقام بنوع النص المستعمل، ومن خلال المقام يتحدد النوع، ولكل مقام مقال كما قال القدماء.

إن كل عنصر من عناصر النموذج الخطابي لهايمز (الإطار أو المقام، المشاركون في التخاطب، المقاصد أو الأغراض، الأفعال، المفتاح، الأدوات، الأعراف، النّوع.) يتعالق ويرتبط مع العناصر الأخرى، ومن خلال عملها المتناسق فيما بينها يمكن أن نكتشف الوظائف التي تقوم بتأديتها، فنموذج التخاطب لهايمز يرتبط بالتحليل الوظيفي للتواصل، فـ"في الشطر الثاني من مقال هايمز سنة 1967 يشرح لنا هايمز بإيجاز ما يتأتى فعله بعد أن فرزنا عناصر النشاط الكلامي، فعلينا الآن أن نرى كيف تعمل هذه العناصر بعضها في بعض، وهذا ما سيسمح لنا أيضا وفي نفس الوقت بإبراز وظائف ظاهرة التواصل، وعلى سبيل المثال الوظيفة الشعرية للغة التي تكثف العلاقة ما بين النظام اللّغوي والمحتوى ، وكذا شكل الرسالة. وقد حذرنا هيامز في هذه الأثناء من الخطأ الذي يستند إلى حصر وظائف التواصل في تلك العلاقات بين عناصر نشاط اللّغة، ويجدر بنا أن نتساءل عن حاجيات ومقاصد أعضاء مجتمع لغوي." فالوظيفة التي تتعلق بعناصر النشاط الكلامي لا تتحدد إلاّ من خلال تتبع سلوكيات مجتمع معين، مستثمرين بذلك القدرة التواصلية التي تقوم على اكتشاف كيفيات التواصل وآلياته في المجتمع، وليس على معرفة القواعد اللّغوية، دون ان ننفي دور هذه الأخيرة في تحقيق التواصل، لأننا نحتاج إلى المعاني المعجمية من أجل المساعدة على تحليل السلوكات البشرية المقترنة باللّغة، ومن خلال ذلك العمل المنسجم بين سلوكات المجتمع وبين التحليل المعجمي نخلص إلى الوظائف المقترنة بعوامل التواصل، "إن هذه النقطة الأخيرة –بالذات– هي التي تجعل اثوغرافيا التواصل مفارقة

(1) – نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة، ص216.

للّسانيات الاجتماعية المتنوعة وهي التي تبقى بالضرورة –أكثر بنيانية منها وظيفية حتى وإن راعينا نقطة انطلاقها ومناهجها الكميّة. ولأجل إدراك وظائف اللّغة، يجب الانطلاق من دراسة اثنوغرافية للمجموعة البشرية التي ندرسها لكي يتسنى لنا تمييز الدور الذي يمكن أن يقوم به السلوك الكلامي في ارتباطه مع سلوكات أخرى، وكذا بالنظر إلى السياق الاجتماعي الثقافي الشامل، ومن وجهة نظر اثنوغرافيا التواصل، لا يمكن أبدا أن نعزل الكلام عن المظاهر الأخرى التي يمكن ملاحظتها ولو بتكلف."[1] فلا يمكن أن نفصل ما هو لساني عن المجتمع، فمقامات التواصل المتباينة والمتغيرة هي التي تمكن من اكتساب قدرة تواصلية، تربط اللّغة بالمجتمع التي تستعمل فيه، وتختلف بذلك عن القدرة اللّغوية التي تدرس اللّغة نظريا منفصلة عن المجتمع التي تؤدى فيه، لكن "تنغيما ما أو حركة أو سكوتا ما، يمكن أن يقوم بنفس الدور الذي يقوم به الكلام في التحاور، ومن المهم أن نتمكن من وصف لعبة التناوب التي تحدث بين مختلف العناصر في مقام ما."[2]

إن الخروج من الإطار اللّساني إلى التنغيم والحركات والسكوت يعد من صميم السيمياء، فالتفريق بين وظائف الكلام من خلال هذه الأفعال الكلامية يمنح العلامات مدلولات غير متناهية، وتتولد بذلك العلامات بحسب بحسب اختلاف مقام التواصل، وهذا ما نجده في سيرورة السيميوز الامتناهية في سيمياء بورس، كما يمدنا هذا النموذج التواصلي بمخزون ثقافي مهم، نحتاج إليه في العلامة البورسية وبالتحديد في الثانيانية التي تستوجب استحضار التجارب الثقافية والمعرفية السابقة من اجل تجديد المؤول المناسب للعلامة، وكل علامة تكتسب مدلولها من خلال تأويلها تأويلا مقترنا بالمخزون الثقافي والمعرفي.

---

[1] – المرجع نفسه، ص218.

[2] – المرجع نفسه، ص218.

قائمة المراجع:

1-باتريك شارود دومينيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري/حمّادي صمود، دار سيناترا، تونس، 2008.

2- جاكبسون، مونان، مييكي، هابرماس وآخرون، التواصل نظريات ومقاربات،، تص عبد الكريم غريب، تر: عز الدين الخطابي/زهور حوتي، منشورات عالم التربية، المغرب، ط1، 2007.

3- جميل الحمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية، ط1، 2015.

4-جورج لايكوف، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2009

5-حسن بدوح، المحاورة مقاربة تداوليّة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

6-حنون مبارك، دروس في السيمياء، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.

7-رايص نور الدين، نظرية التواصل واللّسانيات الحديثة، مطبعة سايس، فاس، المغرب، ط1، 2007.

8- فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار، سورية، ط1، 2007.

9- شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2004.

10- دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008.

11- عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2010.

12- muriel Saville-troike, theethnography of communication, blackwell publishing ltd, 3rd ed, 2003.

Yasmina ou le personnage idéologique d'Isabelle Eberhardt

Djebara Tin Hinan
ENS de Bouzaréah – ALGÉRIE

A partir du XIX ème siècle, quand l'Empire ottoman a connu son déclin, les forces européennes ont saisi l'occasion pour envahir l'Orient. La France entame sa conquête coloniale pour pénétrer en Orient en commençant par l'Égypte, puis l'Algérie. A mesure que se développe les missions de voyages, se déploie alors une nouvelle tendance : l'exotisme. A cette époque où l'exotisme battait son plein, Isabelle Eberhardt développera, contrairement à ses contemporains, un tout autre regard dans sa manière de voir le désert et le monde qui le peuple mais très loin du rêve oriental. Sans aucune prétention scientifique, elle effectue un travail d'ethnologue qui contredit la vision et les orientations de l'idéologie coloniale. Son expérience personnelle l'aidera à découvrir, à connaître puis à étudier la population indigène. En ce sens, son œuvre foisonnante constitue une source fiable de références à inclure dans la production ethnographique du désert. En s'incorporant dans les fins fonds de cette Algérie, elle découvre en même temps un peuple privé de ses droits et réduit à néant, elle écrit à ce sujet : « *Oui, personne n'a pu comprendre que dans cette poitrine, seule la sensualité semble animer, bat un cœur généreux, jadis empli encore d'une infinie pitié pour tout ce qui est faible et opprimé.* »[1].

Il est clair qu'en parcourant les récits d'Isabelle, nous remarquons tout de suite son parti pris, manifestement à demi mot mais très suffisant pour comprendre qu'Isabelle est empathique aux douleurs des autres. Dans quelle mesure cette pitié d'Isabelle peut elle évoluer vers une écriture engagée ? Que dénonce t-elle à travers elle ? Pour répondre à nos questions, nous allons voir, d'abord, comment l'écriture eberhatienne s'oriente –t-elle vers une écriture engagée. Puis, nous nous pencherons sur l'un de ses récits d'Isabelle Eberhardt « Yasmina » pour étudier de près l'aspect de l'écriture engagée. Enfin, nous verrons comment la maladie et la déchéance de Yasmina peuvent être, à la fois le résultat de l'idéologie coloniale et des lois tribales.

[1] Isabelle Eberhardt, Journaliers, Ed. Joelle&Losfeld, 2002, p 04

En plongeant dans les sphères les plus défavorisées de la société coloniale de l'époque, Isabelle mène son rôle d'écrivaine engagée à bien dans la mesure où elle dénonce toute l'injustice coloniale à l'encontre des autochtones. De fait, son « *absorption par le groupe suppose la restructuration du groupe* »[2] avec l'idée du refus de toute politique extérieure et « *l'inutilité du rôle du parti* »[3]. Cet engagement s'apparente comme une porte ouverte vers l'universalisme dans le sens où c'est *« un système ouvert à l'infini* » avec le concept de « *fraternisation entre les hommes* »[4], à l'instar de Bakounine qui rêvait d'une société fondée sur l'égalité, sans le système des classes séparatrices. Ainsi, l'engagement d'Isabelle Eberhardt en faveur des indigènes va transformer sa vie et nourrir sa plume. Ce refus de la souffrance s'apparente de surcroit à un engagement soufi qui recommande de partager la douleur de l'autre et de l'assister, car Dieu récompense toute action accomplie comme il est cité dans le livre sacré *« Le bien qu'il aura accompli lui reviendra, ainsi que le mal qu'il aura fait »*[5]. Dans ce même ordre d'idées, Le Prophète affirme « *Que celui d'entre vous qui voit une chose répréhensible la corrige de sa main !S'il ne peut pas de sa main, qu'il la corrige avec sa langue !S'il ne peut pas avec sa langue que ce soit avec son cœur, et c'est là le degré le plus faible de la foi* »[6]. A la lecture de ce hadith, il semble qu'Isabelle grille toutes les étapes en usant tous les moyens qu'ils soient écrits ou verbaux pour prendre fait et cause pour un peuple opprimé.

En effet, sa vie nomade et ses fréquentations des indigènes lui octroient une ample connaissance sur « *l'odieuse conduite des européens* ». De ce fait, étant témoin privilégié de toutes les exactions coloniales à l'encontre des autochtones, Isabelle use sa plume en vue de dénonciation. Ainsi, nous pouvons placer l'écriture d'Eberhardt dans la catégorie de l'écriture engagée. Rien qu'en nommant la provenance du mal de « Yasmina », son récit à caractère idéologique, Isabelle choisit déjà son camp et transforme ainsi sa plume en arme idéologique tournée vers la source du mal. En effet, dans la bible, « *nommer* »[7] est une forme de pouvoir de l'homme sur la nature. En ce sens, la plume d'Isabelle

[2] http://journals.openedition.org/leportique/381 consulté le 16/05/2016
[3] ibid
[4] ibid
[5] Coran, 01, 286
[6] http://dikrislam.bismillah.over-blog.com/article-tafsir-du-hadith-que-celui-dentre-vous-qui-voit-un-mal-le-change-98966233.html.consulté le 16/05/2016
[7] Bible, Actes, 14-23

Eberhardt revêt, dès lors, une forme de pouvoir sur la nature, de force contre l'injustice, de prise directe sur le monde. Avant d'être engagée dans cet esprit, Isabelle l'est d'abord avec le langage .Selon Sartre « *Nommer, c'est choisir* »,[8] cela reviendrait à dire qu'en nommant les choses n'est point un acte innocent mais plutôt prémédité. Et l'écrivain qui nomme, arrive à chosifier le mot et lui donner un statut d'objet vivant, actif ayant la capacité de transformer le monde. En effet, en nommant, on accède au statut d'écrivain engagé. Le mobile de l'acte d'écrire se situe dans cette conscience de l'engagement, une sorte de mission à accomplir qui s'apparente à une revendication de justice, un appel de liberté.

Cette mission d'engagement se révèlera, chez Isabelle, dans la majorité de ses récits dans lesquels elle ne cesse de dénoncer l'injustice et de proclamer son amour pour l'équité, son intérêt pour les autres, leur culture car **«** *Toute souffrance m'affecte profondément, je souffre de voir souffrance »*[9]. Ainsi, son écriture revêt-elle une teinte d'engagement pour une cause humanitaire et universelle en dévoilant son dégoût pour l'exaction coloniale, la spoliation, la maltraitance et la souffrance sous toutes ses formes ; par contre, elle opte pour la fraternité, l'égalité et l'amour de l'autre qui transparait à travers ses œuvres comme le note Mohamed Rochd : *« Un manifeste de cette époque, époque que ces écrits rendent si justement dans toute la beauté douloureuse à laquelle Si Mahmoud était sensible »* [10]

Le regard d'Isabelle Eberhardt sur la société indigène n'est pas celui d'une étrangère mais d'une sœur qui refuse de voir son frère souffrir. Elle parle des souffrances de l'indigène (absence de droits, spoliation, humiliations), notant au passage la différence entre les deux sociétés « *Malgré les défauts et l'obscurité où ils vivent, les plus infirmes bédouins sont bien supérieurs et surtout bien plus supportables que les imbéciles européens, qui empoisonnent le pays de leur présence. »*[11]. Ces deux univers paradoxaux se rencontrent souvent dans ses nouvelles comme nous pouvons le constater dans de *Yasmina s*ur laquelle nous avons choisi de travailler. Au prime abord, il est à noter que cette

[8] http://journals.openedition.org/leportique/381 consulté le 16/05/2016

[9] Journaliers, p158

[10] Rochd, Mohamed, *Isabelle Eberhardt. Le dernier voyage dans l'ombre chaude de l'Islam*, Entreprise nationale du livre. Alger, p 365

[11] Catherine Stoll-Simon, *Si Mahmoud ou la renaissance d'Isabelle Eberhardt*. Éditions Alpha, 2006, p 40

nouvelle contient de longues descriptions qui ponctuent l'histoire de part et d'autre, et ce choix n'est pas fortuit car chaque élément décrit à sa part d'émotion et chaque image rend l'objet vivant et vibrant de vie dans l'esprit du lecteur, en suscitant en lui une secrète émotion et en mettant en jeu ses passions. Sachant que les lieux cités sont réels et d'une exactitude surprenante. Par ce fait, il arrive que certaines descriptions nous donnent envie de souffrir et de ressentir les mêmes souffrances que celles qu'endure la victime en ayant conscience que le lecteur éprouve du plaisir à lire des descriptions où l'émotion s'excite, où le cœur se remplit de compassion face à la terreur que certaines scènes nous inspirent. En ce sens, Roland Barthes affirme « *chaque fois que j'essaye d'analyser un texte qui m'a donné du plaisir, ce n'est pas ma subjectivité que je retrouve, c'est mon individu, la donnée qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance ou son plaisir : c'est mon corps de jouissance que je retrouve*. »[12]. Paradoxalement, nous éprouvons au même temps, dans une sorte de catharsis purgatoire, du plaisir à ne pas les vivre pour leur atrocité les nombreuses scènes terrifiantes. A ce propos, Le Chevalier de Jaucourt s'exprime en ces termes :

> « Nous regardons les terreurs qu'une description nous imprime, avec la même curiosité et le même plaisir que nous trouvons à contempler un monstre mort : plus son aspect est effrayant, plus nous goutons du plaisir à n'avoir rien à craindre (…) mais encore d'une secrète comparaison que nous faisons de n'être pas dans le même cas. »[13]

En fait, le véritable artiste est celui qui se procure des types marginaux, qui scelle son destin à celui de son héros en lui empruntant sa voix, ses émotions, ses idées, sa vision du monde en s'approchant tout près de lui jusqu'à épouser son corps afin de mieux ressentir ses douleurs et souffrances. Dans le récit de *Yasmina*, on assiste en effet à cette liaison parfaite qui lie l'artiste à son héroïne et prend sa cause à cœur. D'ailleurs, il y a des moments où on s'interroge si c'est Isabelle qui parle d'elle-même à travers Yasmina où c'est Yasmina qui devient porte parole d'Isabelle ? Par ailleurs, cette rencontre de deux cultures différentes se fait à travers un couple que tout sépare : langue, culture, traditions, etc. Il s'agit en fait d'un français et d'une algérienne. Le français se trouve envoyé en Algérie pour une mission militaire et incarne le portrait d'un homme ambitieux, rêveur, humaniste et cultivé ; quant à l'algérienne, c'est une jeune fille bédouine ne connaissant rien du monde moderne. En

[12] Roland Barthes, Le plaisir du texte, paris, Ed.Du Seuil, 1979, p83-84
[13] Hamon, Philippe, La description littéraire, Coll, SUP, Ed. PUF, p 42

dépit de sa différence, ce couple va connaitre un certain bonheur mais qui sera de courte durée car ils seront amenés à se séparer suite à certaines contingences sociales. De ce fait, l'auteur y laisse voir un double regard : l'un est haineux sur la société coloniale, et l'autre est plutôt conciliant et fraternel sur la société indigène.

Au moyen de cette nouvelle, Isabelle Eberhardt souligne un point important de la société algérienne patriarcale de l'époque qui se veut protectrice en interdisant toute liberté de la femme, représentée souvent par le statut de la bergère et suivant tranquillement le cours de son destin. Cependant, la misère, l'emprisonnement et le mariage forcé la pousse à se rebeller en recourant à la débauche pour pouvoir vivre et revoir librement son amoureux. Cette nouvelle a été publiée en 1902, dans le quotidien de Bône (Annaba) d'abord sous forme de feuilleton, puis rééditée après sa mort en 1925 par René Louis Doyen.

L'histoire de Yasmina s'étend sur cinq ans, de quatorze à dix neuf ans, dont les événements se déroulent au moment de l'occupation coloniale. C'est l'histoire d'une petite jeune fille issue des Aurès, ayant grandi dans un petit village qui s'élevait auprès des ruines romaines de Timgad. Sa famille était composée de son père « Hadj Salem », de sa mère « Habiba », de ses deux frères ainés engagés et sa sœur ainée « Fathma ». Tous les jours, Yasmina sortait de son gourbi pour paitre son troupeau de chèvres dans la gorge d'un oued. Elle avait des traits de caractères qui la différencient des autres filles de son village : elle est mélancolique, rêveuse, solitaire et naïve. Sa vie basculera le jour où elle rencontre Jacques et qu'elle surnommera plus tard « Mabrouk » et dont elle tombe follement amoureuse ; mais cet amour ne durera pas longtemps car Jacques la quittera pour rejoindre son poste au sud oranais. Quelques temps après, elle épouse contre son gré « Abdelkader » au mauvais caractère tout en ne gardant au fond de son cœur que son « Mabrouk », le seul et l'unique amour de sa vie. Un jour, le mari de Yasmina est condamné aux travaux forcés pour une durée de dix ans, alors elle décide de vivre au village nègre parmi les prostituées pour vivre et tout en gardant l'espoir de revoir son« Mabrouk ».Puis, un jour, elle le revoit mais il n'est pas seul, il est avec sa femme « la parisienne ». Les rêves de Yasmina s'effondrent complètement. Désespérée et résignée à son sort, elle se livre au destin où la mort ne tardera pas à venir.

Dès le début de l'histoire, Yasmina parait comme un personnage sage et mûr contrairement aux autres filles de son âge, et comme nous l'avons

cité plus haut, elle est solitaire et triste avant même de connaitre le sens véritable de ces deux états là :

> « Elle avait été élevée dans un site funèbre ou, au sein de la désolation environnante, flottait l'âme mystérieuse des millénaires abolis. Son enfance s'était écoulée là, dans les ruines grises, parmi les décombres et la poussière d'un passé dont elle ignorait tout. De la grandeur morne de ces lieux, elle avait pris comme une surcharge de fatalisme et de rêve. Étrange, mélancolique entre toutes les filles de sa race : telle était Yasmina la bédouine. » [14]

Nous remarquons dès le début que Yasmina marque une nette volonté d'explorer cette souffrance avec sa sensibilité précoce, en la restituant dans le monde des sensations terribles qui sont les siennes, car nous ne pouvons peut la comprendre que dans son mode physique et mental. Tout ce qu'il lui arrive est la conséquence de ce qu'elle subit : elle est le symbole d'une coupable et hideuse destruction opérée par les colons sur sa vie. Par ce fait, Yasmina prend l'allure d'une dénonciation parfaitement claire. Toutes ses dégradations physiques engendrées par la prostitution, s'assiègent dans un organisme affaibli et meurtri de longues dates par des fièvres malignes qui sont en fait le lot de toute la tribu. L'accumulation de faits de cette sorte constitue une situation d'ensemble qui représente le monde bédouin à travers son échantillon de Yasmina. Rappelons-nous dans le récit que Yasmina veut partir farouche quand elle aperçoit l'officier français, étant donné qu'elle fuit « *l'ennemi de sa race vaincue »*[15]. Ceci peut rappeler Eugene Fromentin dans son livre « *Une année dans le sahel* », un livre consacré à la fuite immobile et silencieuse des habitants du vieil Alger quand les pressions du vainqueur sont traquées jusque dans le sud profond. Dans *Yasmina*, nous pouvons retenir une leçon de l'échec, un échec moral et physique, « *c'est un échec de l'amour individuel* »[16] souligne Denise Brahimi, et aussi, « l'échec de l'amour pour tout un peuple »[17] qui a cru en la mission civilisatrice du colon.

Bien que « Jacques » ait des qualités exceptionnelles qui le différencient largement des autres colons, il ne manque pas pourtant d'être très nuisible pour Yasmina, et en réalité beaucoup plus néfaste que

[14] Eberhardt, Isabelle, Écrits sur le sable, tome II, nouvelles et roman, Ed. Grasset & Fasquelle, 1990. p94
[15] Denise Brahimi, Requiem pour Isabelle .Ed.Publisud, 1983, p149
[16] Ibid ,p151
[17] Ibid

les administrateurs et autres colons dont sa tribu est habituée depuis longtemps à se méfier : *« Yasmina ne connaissait d'autres français que ceux qui gardaient les ruines et travaillaient aux fouilles, et elle savait bien tout ce que sa tribu avait eu à en souffrir. »*[18].

D'autre part, Yasmina est le modèle par excellence qui montre clairement ce rapport entre dominé /dominateur qui est un rapport de force et d'exploitation, dégageant ainsi une idéologie politique sous jacente à travers laquelle Isabelle Eberhardt montre délibérément par la voie de Yasmina que le colonisateur n'est que spoliateur : *« Yasmina entendait tous les arabes des environs se plaindre d'avoir à payer des impôts écrasants, d'être terrorisés par l'administration militaire, d'être spoliés de leurs biens* »[19]. L'idée de montrer la réalité du colonisateur et son abominable oppression sur le peuple indigène est très présente dans la quasi-totalité de ses écrits, à l'exemple de la nouvelle de « Fellah » dans laquelle elle évoque ce problème d'impôts et d'expropriation gratuite, plongeant ainsi le peuple dans la pauvreté et la misère :

> « Sans labeur, sans blé, les Aichouba en furent réduits à leur petit jardin de melons et de pastèques. Mohammed sans terre, se trouva tout à coup désœuvré, inutile comme un enfant ou un vieillard impotent. Sombre, il erra le long des routes. Mahdjoub, pour faire vivre sa famille, dut vendre peu à peu ses bêtes.»[20]

Au moyen de Yasmina, Isabelle Eberhardt cherche à montrer, de surcroit, l'état global de l'Algérie colonisée de l'époque en y dressant le tableau de la société entière, avec ses duretés et souffrances. Quant au personnage de « Jacques », l'amant de Yasmina, il se révèle à la fin lâche et insensible, ses discours étaient faux et abstraits même si quelque part nous devinons que ce personnage est exceptionnel et qu'il reflète intensément la personnalité d'Isabelle Eberhardt à certain degré -pour son esprit romantique et humaniste. De fait, Jacques n'a pas su rester lui-même pour longtemps, il finit par tomber sous la tutelle des autres comme le montre Denise Brahimi dans son livre « *Requiem pour Isabelle Eberhardt* » en expliquant comment le *« socialisme humanitaire joue un rôle purement idéologique et reste sans aucune portée pour les gens qu'il prétend défendre* »[21]. D'ailleurs, après son retour au village, il ne veut rien savoir à propos de la bédouine, il ne veut plus entendre d'elle. Et à

[18] Écrits sur le sable, op-cit, p106
[19] Ibid, p107
[20] Ibid, p262-263
[21] Requieme pour Isabelle, op-cit, p148

présent, le seul sentiment qu'il éprouve pour elle, c'est de la pitié, vu son état.

Il est à souligner que cette nouvelle peut être très proche de la nouvelle «Le Major » dans la mesure où elles traitent le même thème : l'amour pour un européen et la dégradation du corps engendrée par la prostitution. D'ailleurs même le nom du héros est le même « Jacques ». Ces deux nouvelles révèlent grandement la logique occidentale implacable et son mode de fonctionnement. Dans ce triste récit comme dans l'autre, Isabelle Eberhardt prête aux officiers du bureau arabe des propos qui traduisent les mentalités européennes, et du même coup, elle laisse entendre des échos de sa vie personnelle quand elle recevait moult menaces provenant des supérieurs pour abandonner la vie arabe, tel est le cas de Jacques dans la nouvelle de « Le Major » :

> « Je vous prie de rompre cette liaison aussi ridicule que préjudiciable à votre prestige (…) C'est un enfantillage, et il faut que cela finisse au plus vite, sinon nous serions profondément ridicules. Vous concevez facilement combien il m'est désagréable de devoir vous parler ainsi (…) Songez donc !vous vous installez au café maure, à coté des pouilleux que vous avez déjà déshabitués de vous saluer…vous avez des amitiés compromettantes avec les marabouts…Et cette liaison, cette malheureuse liaison ! » [22]

Par ailleurs, pour gagner la confiance de Jacques, Yasmina éprouve ce besoin viscéral de faire convertir Jacques à l'Islam en lui demandant avec ferveur de prononcer la *chahada* (la profession de foi musulmane), croyant qu'avec cela, il deviendra musulman mais elle est encore naïve ! et tout compte fait, il « lui fait plaisir ». Mais la fausse conversion de Jacques à l'Islam est vue comme une trahison sans équivalent par Yasmina, pour qui, la religion est sacrée, contrairement à Jacques qui voit que sa feinte conversion n'est qu'un jeu sans portée et rien de plus. Puis, sa fausse conversion est faite dans le but de « *faire plaisir à cette fille* » en ignorant que ce qu'il venait de faire pouvait avoir des conséquences néfastes sur elle. L'aspect religieux laisse voir la distance qui sépare ces deux cultures à l'exemple de cette profession de foi manquant de sérieux, et d'ailleurs, le pacte se brise ici. Selon la vision d'Isabelle Eberhardt, toute incursion de la civilisation coloniale doit être refusée car la fin de Yasmina en est déjà une réponse. Pour elle, il faut soit s'intégrer et s'incorporer complètement à la vie musulmane comme dans le cas d'Andrei de *l'Anarchiste*, ou alors comme Jacques dans Yasmina retourner chez lui et vivre sa vie comme elle a été tracée au

[22] Ibid, p171

préalable, sans causer du tort aux autres en brisant leur vie. Jacques se révèle ainsi comme tous les autres à la fin en répondant à l'idéologie dominante, et en considérant son aventure avec Yasmina comme une simple erreur de jeunesse et rien de plus.

En plus de l'idéologie anti colonialiste que véhicule la nouvelle de Yasmina, il existe un autre trait de la personnalité d'Isabelle Eberhardt qu'elle n'hésite pas à étaler au grand jour dans le but de corriger certaines visions des choses. Comme à son accoutumée, Isabelle montre son attachement solide aux êtres qui sont à la dérive et dont la détresse mène à la déchéance et la destruction de soi. Yasmina en est un exemple parfait où se réunissent les types de personnes marginalisées, aussi bien par la société arabe que par l'étranger (le colon). Ce sujet est étalé expressément dans le but d'agresser les tabous de la prostitution. Il n'y a donc aucun esprit folklorique destiné à provoquer une quelconque sympathie ou même une perversion des lecteurs, mais plutôt une expression très chère à Isabelle Eberhardt, selon laquelle les dégradations physiques et l'humiliation du corps peuvent être des moyens devant lesquels, il ne faut reculer lorsqu'il y'en a pas d'autres. C'est pour se garder libre et pour attendre l'élu de son cœur « Mabrouk » que Yasmina choisit la prostitution plutôt que de retourner dans sa tribu où elle risquerait d'être mariée à nouveau. Et s'il est vrai qu'elle tombe sous la coupe financièrement parlant d'un certain Ali qui dirige le lieu d'exercice, cette dépendance est liée systématiquement à l'argent sans lequel elle ne peut vivre ; quant au reste, elle vit dans une communauté de femmes où la relation est réellement amicale, sans que personne n'exerce un contrôle sur son corps et ses pensées. La seule communauté, d'ailleurs, en laquelle Isabelle Eberhardt semble croire, c'est celles des prostituées. Et cet esprit audacieux et conciliant d'Isabelle Eberhardt est exprimé dans la nouvelle de « Joies noires » où elle a du passer la nuit chez les prostituées pour découvrir l'ambiance qui y régnait, et aussi, les décrire jusque dans les infimes détails : provenance, races, danses sensuelles, habits, bijoux portés, gestes, etc. D'après elle, ce qui différencie ces femmes aux mœurs légères des autres femmes, c'est qu'elles n'entendent pas posséder les hommes, ni les accaparer. Puis, lorsqu'Isabelle Eberhardt situe Jacques entre sa jeune épouse, (délicate et jolie parisienne) et la piteuse Yasmina, hurlante et souffrante par la phtisie qui, de temps à autre secoue son corps frêle par une toux caverneuse dont la vue seule emplit Jacques d'un grand dégoût, c'est pour montrer que le véritable amour dans cette opposition se situe du coté de la prostituée et que les convenances et la trahison de l'autre. Nous

voyons, en outre, dans la maladie de Yasmina une origine qui remonte à la source d'eau saumâtre engendrant des « fièvres malignes » comme le soutient Denise Brahimi :

> « La maladie de poitrine qui emportera finalement Yasmina, après les dégradations physiques de la prostitution, s'installe d'autant mieux dans un organisme affaibli de longue date par les fièvres malignes, qui sont le lot de toute la tribu »[23] .

De toute évidence, il n'y a point de lieu à la fatalité car derrière ces fièvres, il y a un responsable colonial impitoyable qui opprime l'indigène et le réduit à rien comme nous pouvons le lire dans ce passage :

> « Il y avait bien une fontaine dans la cour du bordj des fouilles, mais le gardien Roumi, employé des Beaux Arts, ne permettait point aux gens de la tribu de puiser l'eau pure et fraiche dans cette fontaine. Ils étaient donc réduits à se servir de l'eau saumâtre de l'oued où piétinaient matin et soir, les troupeaux. De là, l'aspect maladif des gens de la tribu continuellement atteints de fièvres malignes »[24]

A travers certains qualificatifs employés par Isabelle Eberhardt pour désigner Yasmina, il nous semble qu'elle parle en s'identifiant à elle, ainsi qu'à sa vision du monde sur l'amour. Bien qu'elle soit européenne de par ses origines, Isabelle se trouve plus proche de la victime, de cette âme blessée d'avoir été abandonnée et supplantée par une parisienne, et cela apparait à travers sa condamnation ferme du monde de la tromperie et du mensonge, où le mariage n'est qu'un jeu réglé par la société. Ainsi, Yasmina prend l'allure d'un plaidoyer humaniste contre le mariage forcé des jeunes filles arabes contre leur volonté, et ce par respect à la tradition et aux coutumes tribales. Sachant que tout comportement allant à l'encontre de ces usages est considéré comme déshonorant aussi bien pour la fille que pour toute sa famille.

En définitive, nous pouvons dire que Yasmina est une arme idéologique à « triple » tranchant par excellence. Elle peut être en effet un réquisitoire contre le colon, contre ses exactions et le déshonneur qu'il inflige sur la société indigène ; une dénonciation du comportement tribal de la société patriarcale qui pousse quelques fois les filles à la déchéance et l'humiliation du corps, et un manifeste pour la cause de la femme et de ses droits. Ce récit véhicule un message humaniste et fraternel pour ce petit monde opprimé et souffrant en silence. En réalité, tout réside dans

[23] Requiem pour Isabelle, p148
[24] Ecrits sur le sable, tome II, p 96

ce héros, « Jacques » qui se trouve tiraillé entre deux mondes complètement différents. D'une part, son attrait pour les paysages exotiques avec la vie arabe qui se dévoile à travers son amour charnel pour cette fille indigène au charme sauvage « Yasmina » ; et d'autre part, les conventions de la machine sociale qui interdit cette passion amoureuse. Au final, nous pouvons dire que l'amour qui lie Jacques à Yasmina n'est qu'un leurre, une chimère, une promesse perdue, engendrant un avortement mortel et ne récoltant que le fruit de la haine entre les deux cultures que tout sépare. C'est un amour qui s'avère contre toute attente impossible à la fin, car la réalité finira par l'emporter, cette même réalité triste qui contraint Jacques à abandonner son rêve oriental pour se plier aux règles et convenances de sa société. Ainsi, Yasmina demeure, affirme Denise Brahimi « *un symbole, le symbole d'une coupable et même odieuse destruction opérée par les Français sur la vie bédouine, et le symbole de la vulnérabilité de cette même vie malgré les précautions qu'elle sait bien devoir prendre* » [25]

[25] Requiem pour Isabelle, op-cit, p148

Les questionnaires de lecture au regard des élèves de troisième année secondaire

Dr. Maria Dris

Centre Universitaire de Mila

Résumé

Les questionnaires de lecture sont extrêmement fréquents, ils sont présents dans les manuels scolaires et élaborés par les enseignants. Nous confirmons que les élèves passent beaucoup de temps à y répondre, raisons pour lesquelles nous devons être en mesure de les simplifier par un recours à un vocabulaire clair, précis et bien formulé, afin de les soutenir dans leur compréhension de textes.

Ainsi nous nous sommes interrogée, à travers cet article, sur l'utilité des questionnaires de lecture destinés à nos apprenants pour voir s'ils les aident réellement dans l'activation de leurs connaissances et dans la construction de la signification globale et détaillée d'un document écrit.

Mots clés : *questionnaire, lecture, manuels scolaires, compréhension de textes*

أسئلة القراءة في نظر تلاميذ الثالثة ثانوي

ملخص:

أسئلة القراءة موجودة بكثرة، وتتواجد في الكتب المدرسية وتطرح أيضا من قبل الأساتذة. نحن متأكدون بأن التلاميذ يأخذون وقتا كبيرا للإجابة عليها، لهذا

السبب نحن مطالبون بتبسيطها وهذا باستعمال مفردات سهلة، مضبوطة ومصاغة بطريقة جيدة من أجل مساعدتهم في فهم النصوص.

في هدا المقال تساءلنا حول أهمية أسئلة نصوص القراءة الموجهة لتلامذتنا بهدف معرفة هل تساعدهم فعلا في تنشيط معارفهم وبناء مفهوم شامل ومفصل للنص المكتوب.

كلمات مفتاحية: أسئلة، قراءة، الكتاب المدرسي، فهم النص.

Introduction :

Nous croyons vivement que **"la question"** est au centre de tous les savoirs et de tout enseignement/apprentissage, comme l'affirme Meyer *« La relation au monde est questionnement, pour le simple motif que le langage naturel ne peut pas comporter de termes définissables sans l'intervention d'interrogatifs.* »(1993). Questionner pour s'informer, pour comprendre, pour apprendre est un réflexe universel.

Apprendre de la compréhension en lecture constitue une des quatre compétences principales à acquérir en didactique des langues étrangères; et l'objectif principal de notre étude, tient au choix des questions mises à la disposition des élèves pour les aider à comprendre les textes qu'on leur propose. Dumortier précise à cet égard : *« Les questions peuvent être utilisées avant, pendant ou après la lecture : avant pour faciliter la compréhension du monde du texte, c'est-à-dire pour faciliter la construction d'une représentation mentale ; pendant pour améliorer les performances ou pour les évaluer ; après, avec ou sans le texte, pour accroître les compétences ou pour évaluer les performances.* » (1994 :127).

Grâce à **la question**, l'élève construit une meilleure compétence de lecteur, elle lui permet de mieux saisir la portée sémantique d'un texte, et de tracer un itinéraire de lecture.

Dans ce contexte, Dumortier déclare : *« La question des questionnaires de compréhension en lecture est incluse dans la très vaste problématique de la pédagogie de la lecture*» (Ibid :113).

Ainsi, l'axe principal de notre travail porte sur cette interrogation : les questionnaires de lecture aident-ils vraiment les élèves à comprendre les textes ?

Partant de cette hypothèse : Les questionnaires présents dans les manuels scolaires ou ceux élaborés par les enseignants, devraient permettre aux élèves de mieux comprendre, et d'évaluer les capacités d'assimilation d'un texte écrit, nous nous sommes rapprochées de nos élèves par un questionnaire par enquête [1] composé de douze questions, dans le dessein de préciser les représentations des participants à l'expérimentation, relatives à la notion de lecture compréhension en FLE, en primauté « la fonction de la question » dans cette activité, eu égard à son importance par rapport à notre problématique.

Pourquoi s'interroger sur le questionnaire de lecture ?

L'utilisation de questions, qui est la technique la plus répandue en didactique de la lecture, pose des problèmes que ça soit pour l'enseignant ou l'enseigné.

Les expériences sur l'évaluation de la compréhension en lecture tendent à montrer que le traitement des questionnaires génère d'immenses malentendus auprès des élèves en grande difficulté.

D'une part ces questionnaires sont employés beaucoup plus pour des fins d'évaluation (un moyen de contrôle pour le professeur) et rarement comme un support d'un apprentissage stratégique.

D'autre part, les élèves voient que l'exigence de compréhension étant extérieure à la lecture elle-même, déclenchée parallèlement par un questionnement externe au texte, suppose une activité mentale puissante.

En outre, ils croient toujours que les réponses aux questions posées figurent automatiquement dans le texte et négligent ainsi des questions inférentielles qui nécessitent un effort d'organisation et des intégrations sémantiques de haut niveau, propices à une meilleure compréhension.

Enfin, face à des textes interrogés par leur professeur, ils pensent que leur tâche c'est de travailler des questions ayant déjà des réponses connues par cet enseignant et par conséquent s'ils ne réussissent pas à y accéder, cela implique qu'ils n'ont rien compris.

[1] Voir annexe

En somme, dans les manuels scolaires, les questions de lecture méritent une attention particulière en raison de leur multiplicité, de leur diversité et de leur efficacité. Egalement faire savoir à l'enseignant les stratégies de l'élaboration d'un bon questionnaire de lecture, est un travail dur sur lequel devrait se focaliser fortement l'attention des pédagogues et des didacticiens.

Les questionnaires et les textes des manuels

De nombreux pédagogues s'accordent pour confirmer que les questionnaires sont des outils indispensables en didactique de la lecture car ce sont eux qui peuvent, normalement, aider les élèves à mieux comprendre les textes des manuels scolaires. Dans le même ordre d'idées, Harvey se demande : *« Que ce soit dans un manuel de français, de physique ou d'histoire, c'est un incontournable : là où il y a des textes, il y a des questions! Mais que sait-on sur ces questionnaires? Aident-ils les élèves à comprendre les textes?* » (2010 :20).

De son côté, De Koninck note : *« Lire est plus que décoder, c'est synthétiser, analyser, interpréter, raisonner, juger. Lire, c'est résoudre des problèmes. Lire, c'est surtout comprendre le message de l'auteur d'un texte et s'en servir pour des apprentissages ultérieurs ou tout simplement en profiter. »* (1993 :146).

Partant de toutes ces considérations, nous devons porter un regard sur l'enseignement du FLE, enseignement qui s'appuie largement sur des manuels formés de textes que l'on propose de travailler à partir de questionnaires. Nous allons, donc nous orienter vers les recherches qui peuvent nous éclairer sur le contenu, la structure et les formes des questionnaires du manuel de français.

Malheureusement, en Algérie, les études sur la qualité et la fonctionnalité des questionnaires de textes en FLE sont inexistantes, soit avant ou après les nouvelles réformes, (nous n'avons rien trouvé là-dessus).

En France, nous nous inspirons essentiellement de M. Lusetti dans son article intitulé : « Lecture, questionnaires et questionnement ».

D'après lui, de nombreux travaux effectués sur les manuels de lecture destinés à l'école primaire et au collège, ont montré la faiblesse des questionnaires après lecture des textes. Dans son argumentation, il se base sur deux articles de la revue « Recherches ».

Dans le premier, il expose l'étude faite par Nonnon sur les questionnaires de lecture utilisés à l'école primaire qui signalent la pauvreté et la répétitivité des

questions, la confusion entre les fonctions d'aide à l'apprentissage et celles de l'évaluation, entre compréhension et simple prise d'informations, la multiplicité des questions portant sur la compréhension locale au détriment de la compréhension globale. (1992 :97).

L'absence de questions sur l'implicite, les inférences ou les schémas de causalité à construire ne conduit pas à une interprétation du texte (Lusetti, 1996 : 3).

Dans le deuxième, il expose le résultat d'une enquête menée auprès d'enseignants invités à bâtir un questionnaire. L'ensemble de ces questionnaires : *« manifestent la difficulté des maîtres à passer du niveau narratif au niveau interprétatif, à éviter le pointillisme, la focalisation sur des indices explicites et un agencement des questions qui suit la linéarité du texte. Quand il y a des questions sur les inférences, seuls 12% des questionnaires permettent de lire l'ironie contenue dans cette petite histoire et beaucoup n'exploitent pas les possibilités offertes par le texte.* » (Ibid :4)

Quant aux manuels destinés au lycée, Lusetti se rapporte à une comparaison de deux manuels publiés à une trentaine d'années d'intervalle, par Charolles qui nous renseigne que le manuel le plus récent manifeste une tendance vers plus de technicité et utilise moins les questions appréciatives ou orientées avec lesquelles se pratique « *l'inculcation par présupposition* » (1987 :57).

De son côté Dumortier attire notre attention par cette affirmation : *« Lorsque le questionnaire est établi à l'avance (comme c'est le cas avec le manuel), il faut que les questions ciblent ce qui a pu être un obstacle dans la lecture de l'élève, ce qui a amené des processus intellectuels de compréhension, ce qui l'a fait réagir émotivement, de façon à créer un échange et une communication entre l'auteur du questionnaire et l'élève.* »(Dumortier lo-cit :71).

Ā la lumière de ces données, nous pouvons dire qu'il y a peu de questionnaires efficaces qui aident vraiment à mieux lire, à construire ou à évaluer des compétences en lecture, notamment que cette habileté se développe durant toute notre vie et que l'élève du secondaire est encore en apprentissage.

Dispositif expérimental et méthodologie du travail

Pour répondre donc à notre problématique, on s'est référé à un questionnaire adressé à nos enquêtés. Les réponses fournies feront évidemment l'objet d'analyses quantitatives et qualitatives.

Notre objectif consiste à repérer les difficultés rencontrées par nos apprenants lors de la lecture d'un support scriptural et à vérifier par voie de conséquence que les types de questions et les techniques de questionnements écrits influent énormément et directement sur le processus de compréhension.

Sélection du public

Les classes qui ont été choisies pour cette expérimentation se composent de 100 élèves (filles et garçons) de 3ème année secondaire, de différentes filières, d'un même établissement. Il s'agit donc d'un «échantillon représentatif » selon la méthode dite « de choix raisonné » (Mucchielli, 1985 : 17).

Nous avons opté pour des classes de terminale, d'une part, elles représentent l'aboutissement de plusieurs cycles d'apprentissage, d'autre part, elles regroupent une hétérogénéité remarquable pour ce qui est du niveau scolaire : le bon, le moyen et le faible, un paramètre fondamental pour un travail que nous estimons scientifique.

Présentation du questionnaire

Nous nous sommes basée essentiellement sur un genre d'items connu par nos apprenants : la question à choix multiples, c'est *« une question à laquelle l'étudiant répond en opérant une sélection (au moins) parmi plusieurs solutions proposées, chacune étant jugée (par le constructeur de l'épreuve) correcte ou incorrecte en soi et indépendamment de l'étudiant interrogé* » (Dieudonne, 1986). Ce choix varie entre deux propositions jusqu'à quatre. Dans les questions (1, 3, 6, 7, 8, 11,12), nous avons exigé une justification parce que nous avons jugé que dans ces situations, en argumentant son choix, l'élève précise exactement le type de questions qu'il favorise comme aide efficace à la compréhension écrite. Nous avons clôturé par une interrogation ouverte qui touche directement notre sujet central afin de découvrir les différentes fonctions attribuées à la question de lecture par nos questionnés.

Ce questionnaire a été remis aux élèves en notre présence. Ā ce titre, nous leur avons expliqué que nous n'attendons pas d'eux les bonnes réponses pour nous satisfaire mais qu'ils nous disent clairement ce qu'ils pensent suite aux questions qui leur sont posées d'autant plus que les questionnaires sont anonymes.

Nous avons été entièrement en leur disposition pour répondre aux questions qu'ils ont posées. Cette tâche a duré une heure complète, ce qui nous a permis de récupérer les réponses à la fin de cette séance.

Contenu thématique du questionnaire

La subdivision des thèmes est faite en rapport à l'ordre des questions comme elles se présentent successivement dans ce questionnaire. Ces questions se complètent et vont du général au particulier, elles se regroupent autour des thèmes suivants :

-La lecture compréhension en FLE

Ce thème comporte successivement les trois premiers items. La question (1) permet d'aborder directement un paramètre fondamental. La question (2) sollicite les capacités mentales fournies par les élèves lors de la lecture en FLE. La question (3) précise l'activité préférée ou la stratégie appliquée lors de cette activité**,** autrement dit, elle permet d'expliquer comment les apprenants font quand ils veulent comprendre un texte en français.

- Les difficultés de lecture compréhension en contexte plurilingue

Dans ce contexte, la question (4) vise à repérer graduellement, les difficultés constatées par nos élèves lors de la lecture en français, par conséquent, la question (5) peut informer, sur la manière dont ils s'y prennent lorsqu'ils rencontrent ces difficultés.

- Les formes des questions de compréhension écrite

Vu son importance, ce thème s'étale dans notre questionnaire sur quatre interrogations (6, 7, 8, 9), il porte sur la triple relation directe : élèves/ texte/ questions. La question (6) incite l'élève à déterminer les caractéristiques d'une question qualifiée de « claire ». La question (7) s'intéresse à l'inverse. Il nous a paru important de confronter les points de vue des apprenants dans ces deux situations (Q6, Q7), pour comprendre leur choix afin de mieux réussir l'enseignement de la compréhension écrite. Dans la question (8), il s'agit de prendre connaissance sur le type de questions favorisées dans le questionnaire de compréhension et de connaître de prés, dans la question (9) l'évaluation attribuée aux formes des questions de compréhension en lecture du manuel scolaire.

Effet des questions d'aide sur la compréhension de l'écrit

Cet ensemble de questions (Q10, Q11) traite du thème qui constitue le centre de cette recherche. Dans la question (10), il s'agit de savoir les considérations pragmatiques données à la question décrite comme « claire ». La question (11) complète la même idée (question d'aide à la compréhension de textes), mais avec plus de détail et de précision.

- La fonction des questions dans la compréhension en lecture

La douzième est la question nodale. Son objectif est de savoir ce que les élèves pensent de l'outil didactique « la question » : est- elle, un outil de construction du sens en lecture compréhension.

En somme, ces questions nous semblent indispensables pour comprendre les représentations des élèves sur *« l'utilité stratégique du questionnement en lecture compréhension ainsi que les types de questions privilégiées dans la compréhension* » (Rehaili, 2011, 173).

Analyse des réponses

Pour rendre compte des réponses recueillies, nous allons procéder à l'analyse successive : question par question, selon en même temps l'ordre des thèmes soulevés dans notre questionnaire. Dans ce contexte, Chachou précise : « *L'analyse des questions diffère en fonction de l'objectif assigné à chacune d'entre elles. Elle se fera aussi en rapport avec les données que la question ambitionne de faire obtenir »* (2011 :50).

Nous devons signaler que la même réponse à n'importe quelle question développe diverses justifications logiques. Pour exploiter toutes les caractéristiques des réponses répertoriées, nous nous sommes référée à la synthèse parce que les réponses sont des rédactions que nous ne pouvons reprendre de façon intégrale, c'est pourquoi nous avons gardé des fois des termes significatifs (qualifiants, verbes), alors que certaines phrases sont remplacées par un mot ou une petite expression qui les résume. L'analyse des réponses fournies se résume dans les points suivants :

-1er thème : Récapitulation des réponses aux questions 1, 2, 3

Questions	Réponses	Total
1-Vous lisez des textes en langue française	a- uniquement en classe b- en classe et en dehors de la classe Pourquoi?……	70 30
2-La lecture compréhension d'un texte de langue française nécessite un effort	a- facile b- moyen c- difficile	00 40 60
3-Pour comprendre un texte de langue française	**a**- vous avez besoin de traduire en arabe **b**- vous exploitez le sens global **c**- vous utilisez le dictionnaire Pourquoi ?……	44 20 36

1- Pour ce qui est de la lecture en « FLE » uniquement en classe, les élèves livrent comme argument dominant, le fait qu'ils ne comprennent pas cette langue « difficile », ils n'arrivent pas à accéder à ses outils lexicaux et syntaxiques tels que : le vocabulaire, la grammaire, l'orthographe et surtout le style. Cet argument est important à relever et à prendre en compte.

2-L'accès à la lecture compréhension en « FLE » nécessite au moins un effort moyen et demeure difficile, vu les contraintes parfois objectives liées à la qualité et au contenu des textes des manuels scolaires et au contexte socioculturel des apprenants… qui empêchent leur progression.

3- Pour la compréhension d'un écrit en langue française, plusieurs élèves optent pour la traduction en arabe, comme stratégie suivie. Les justifications offertes dans ce contexte corroborent que le vocabulaire demeure un obstacle insurmontable qui les fait souffrir nettement, raison pour laquelle, ils s'y réfèrent tout en ignorant ses règles et beaucoup plus ses inconvénients. Jeandillou explique comme ceci : *« la langue n'est pas une nomenclature, une série d'étiquettes lexicales, car les problèmes posés par la traduction des textes proviennent du fait que les mots n'ont pas une valeur exactement superposable d'une langue à l'autre. »* (2011 :304).

D'autres font appel à l'usage du dictionnaire, à savoir si cette stratégie est efficace dans toutes les situations d'apprentissage.

-2ème thème : Récapitulation des réponses aux questions 4, 5

Questions	Réponses	Total
4-Quelles sont les difficultés qui vous semblent les plus grandes lors de la lecture d'un texte en français ?	a- le vocabulaire b- les tournures syntaxiques c- les idées dites indirectement	40 17 43
5-Que faites-vous devant des difficultés de compréhension pendant la lecture d'un texte en FLE ?	a- vous essayez de comprendre les mots difficiles à partir du contexte b- vous demandez de l'aide au professeur c- vous arrêtez la lecture	37 38 25

4- Nos apprenants éprouvent nettement des difficultés énormes dans l'assimilation d'un sens implicite d'un écrit. Egalement les carences lexicales et syntaxiques peuvent constituer un obstacle à « la compréhension de l'écrit » définie par Bailly comme « *la mise en œuvre de la capacité d'interpréter la signification d'un document scriptural en y identifiant des unités et structures*

distinctives et significatives, à statut lexico-sémantique et grammatical.» (1986 :46)

5- Pour les élèves et le recours nécessaire à l'étayage en lecture, beaucoup d'entre eux pensent que l'usage du contexte relève d'une attitude active de construction de sens. Dans le même ordre d'idées, Giasson affirme *« si l'analyse morphologique peut contribuer à l'acquisition de vocabulaire nouveau chez les élèves, la majeure partie de cet apprentissage se fait toutefois par l'utilisation du contexte. Il importe cependant d'analyser de plus près l'aide effective que peut apporter le contexte dans cet apprentissage » (1990 :202)*

L'aide du professeur est également très utile et essentielle du moment qu'il est considéré comme une personne ressource, appelée à faciliter la compréhension en se servant de matériaux didactiques divers, et adoptant une démarche de travail cohérente adaptée aux besoins des élèves.

-3ème thème : Récapitulation des réponses aux questions 6,7, 8, 9

Questions	Réponses	Total
6-Une question de compréhension écrite est claire, lorsqu'elle est :	a- courte b- bien formulée c- directe pourquoi?……	10 35 55
7-Une question de compréhension écrite est difficile, lorsqu'elle est :	a- longue b- indirecte c- formulée avec des mots inusités pourquoi?……	11 40 49

8- Dans le questionnaire de compréhension écrite, quelle est la question, qui vous parait la plus facile ?	a- question à choix multiples b- question de repérage c- question de synthèse pourquoi ?.....	70 25 05
9- Dans les manuels scolaires, les questions de compréhension écrite	a- sont toujours claires b- ne sont jamais claires c- sont quelques fois claires	25 10 65

6- Pour l'aspect extérieur des questions, la notion de clarté implique pour ces questionnés, le recours progressif aux items directs, bien formulés et par la suite « courts ». Les critères attribués à la question de lecture compréhension de « claire » lorsqu'elle est « directe », sont dans leur ensemble très convaincants du point de vue didactique et pédagogique, du fait qu'elle peut prendre des formes différentes : simplifier la réponse, adapter la question au niveau des élèves et clarifier davantage le sens du texte. Berrendonner ajoute : *« la question directe (par opposition à indirecte) est celle dont les marques explicites (linguistiques et prosodiques) permettent l'identification de la valeur illocutoire de l'acte accompli, sans risque de confusion. »* (1981).

Quant au choix qui se rapporte à l'expression « bien formulée », nous confirmons que l'intelligibilité de n'importe qu'elle question dépend énormément de sa formulation, c'est-à-dire de sa structure syntaxique et des termes utilisés, sous prétexte qu'une question maladroitement formulée peut désorienter totalement le questionné lors de la construction de sa réponse. La compréhension de la question « claire » offre la moitié de la réponse.

7- Cette question va dans le sens inverse de la précédente. Les caractéristiques répertoriées concernant la question de lecture « difficile », placent en primauté sa formulation avec des mots inusités. Ā cet égard, Bentolila et al affirment : *« la formulation de la question influence fortement la réussite. Plus la question comporte de termes inusités, plus il est difficile d'y apporter une réponse. »* (2000 :136).

Les apprenants contestent l'emploi de la question « longue » car elle met l'apprenant en situation de perte de fil de sa pensée en délaissant des éléments importants figurant dans cette question.

8- Les répondants apprécient plus les questions à choix multiples en croyant qu'elles sont les plus faciles, *« cet engouement pour ce genre de questions s'expliquerait par le fait qu'il donne une impression de simplicité* » (Rehaili, 2011 :291)*,* néanmoins *« dans ce genre de questions, la part du hasard peut être assez grande.* » (Bentolila et al., op-cit :25). Ce hasard peut suggérer beaucoup de fausses réponses. Leur élaboration intelligente est donc déterminante dans l'enseignement de la compréhension écrite.

Les questions de repérage peuvent, d'après nos enquêtés, apparaître directes, faciles guidant vers la réponse juste car *« le travail consiste à extraire du texte le passage correspondant à la réponse et le transcrire »* (Ibid:141)*,* toutefois ils ont la tendance de repérer de fausses réponses.

Enfin, ils sont conscients que dans les réponses nécessitant une synthèse qui prennent en compte plusieurs éléments répartis dans un ou plusieurs paragraphes, ils échouent majoritairement. Ils trouvent cette opération délicate.

9- La majorité des interrogés a jugé les questions de compréhension écrite des manuels scolaires qu'ils sont « quelques fois claires ».

Le livre doit guider les élèves par des questions qui tiennent compte de l'hétérogénéité des niveaux perçus dans nos classes de langue, dans le dessein d'éviter de les mettre dans des situations difficiles.

Cependant, d'après Lusetti *« de nombreux travaux ont montré la faiblesse des questionnaires après lecture dans les manuels et les fichiers de lecture.»* (1996 :3).

-4ème thème : Récapitulation des réponses aux questions 10, 11

Questions	Réponses	Total
10- Les questions claires peuvent vous informer sur les :	a- les idées explicites et directes du texte b- l'idée essentielle et les idées secondaires du texte c- les idées implicites et indirectes du	50 42

	texte	08
11- Les questions qui vous aident à mieux comprendre un texte portent sur :	a- la situation d'énonciation b- les indices périphériques c- la syntaxe d- le lexique pourquoi?.....	50 30 00 20

10- Selon nos interrogés les questions « claires »peuvent porter sur tout ce qui est direct et explicite dans un texte, également sur l'appréhension de l'idée essentielle et des idées secondaires et dans un degré très moindre la dimension de l'implicite. Ils sont reconnaissants que la découverte d'un sens caché exige des capacités de mise en réseau des informations et de raisonnement inférentiel. Ceci rejoint le problème des difficultés du non-dit, parfois infranchissables au moment de la lecture.

11-Les participants à notre expérimentation optent en grande partie pour les questions qui portent sur l'identification de la situation d'énonciation. Nous confirmons à la suite des directives (2005/2006) que*« l'observation des indices d'énonciation permet de discerner l'aspect pragmatique du texte (qui parle ? Quelle est sa pensée ? Quelles sont ses idées ? Ses opinions ? Ses valeurs ? Quelle intention est à la base de l'acte de communication ? »* (Programme du français 1ère AS, 2005 :18)

C'est une aide capable de les rassurer pour progresser dans l'acte de compréhension.

Egalement l'analyse d'un para texte (titre, chapeau, nombre de paragraphes, ponctuation utilisée, disposition d'écriture, types de phrases employées, temps dominant, présence d'illustrations, source, référence, date de publication et notes explicatives…), guide le lecteur à formuler des hypothèses de sens et à former les premières idées directrices vers une compréhension globale et progressivement fine du texte.

Pour l'effet du lexique sur la compréhension, l'évocation de cette dimension a été rencontrée dans plusieurs items et réponses à ce questionnaire. Nous déclarons, que pour construire du sens, il est nécessaire de : dégager les mots clés, rechercher les champs lexicaux, mettre en relation les champs lexicaux

entre eux et se pencher dans les limites du possible sur les métaphores et les connotations.

L'absence de l'exploitation de la « syntaxe » réside dans le fait que le recours à ce type d'aide, nécessite des connaissances grammaticales approfondies.

En définitive, pour arriver à améliorer l'acte de lire, il faut s'exercer à une diversification de questionnements touchant tous les aspects fondamentaux (communicatif, lexical, syntaxique…) de l'analyse textuelle.

5ème thème : Récapitulation des réponses à la question 12

Selon vous, quel est le rôle des questions dans la compréhension en lecture ?

……

12- Cette dernière question ouverte qui vient clôturer ce questionnaire, met en exergue le noyau de notre recherche.

Les questionnés sont entièrement unis et d'accord pour confirmer et dire que le questionnement de textes reste une pièce majeure de la compréhension. L'expression « pour mieux comprendre » constitue une sorte de leitmotiv dans les réponses consultées.

Dans le même ordre d'idées, l'appréhension du « sens global », de « l'idée générale », de « l'objectif du texte », et de « la problématique soulignée » sont des paramètres nettement privilégiés au sein des représentations des élèves.

Nous retiendrons donc que la qualité de la réponse dépend souvent de la qualité de la question. Savoir poser des questions aide à mieux anticiper des réponses.

Conclusion

Notre article a porté sur un grand volet de la didactique, de l'apprentissage / enseignement, à savoir la compréhension écrite en classe de FLE**.**

Les chercheurs, dans leur ensemble, affirment que la lecture analytique, parmi les activités langagières à apprendre, est difficile à maîtriser.

En nous référant aux recherches citées ci-dessus, nous avançons que le questionnement est une véritable activité intellectuelle de lecture compréhension.

Toutefois, les chercheurs ont constaté que plusieurs questionnaires ne permettent pas aux élèves une interprétation suffisante des textes, et qu'ils sont révélateurs d'une réflexion sommaire sur la compréhension.

De leur part, nos élèves rencontrent d'énormes difficultés en français. Selon le bilan de notre questionnaire, ils affirment que les questions de compréhension écrite des manuels sont pour la majorité « quelques fois claires » et par conséquent ils plaident pour une compréhension littérale en croyant que, pour comprendre et donc bien répondre, les réponses doivent figurer automatiquement dans le texte.

Face à ces représentations, nous optons pour des améliorations possibles afin d'avoir de meilleurs questionnaires élaborés par les enseignants et dans les manuels scolaires permettant de mettre en valeur le lien entre le contenu des questions et l'information que l'élève va retenir, comme montre le Dumortier « *L'intéressant est de rendre nos questions plus pertinentes à l'objet à lire (poème, nouvelle…..etc.) et au projet de lecture. Ou, plus précisément, puisqu'il s'agit de lecture scolaire, de lecture pour apprendre à (mieux) lire, au projet pédagogique dans lequel s'inscrit tel ou tel acte de lecture. »* (1994 :114).

Bibliographie

1- BAILLY, D. (1998). Les mots de la didactique des langues, le cas de l'anglais, Ophrys, Paris.

2- BENTOLITA, A et al. (2000). La lecture. Paris. Nathan.

3- BERRENDONNER, A. (1981). Eléments de pragmatique linguistique. Paris.

4- CHACHOU, I. (2011). Aspects des contacts des langues en contexte publicitaire algérien : analyse et enquête sociolinguistiques. Doctorat. Université de Mostaganem.

5- CHAROLLES, M. (1987). Questions et questionnaires dans deux manuels scolaires, Les cahiers du CRELEF n°27. pp57-80.

6- DE KONINCK, G. (1993). Le plaisir de questionner en classe de français. Montréal : Les éditions logiques.

7-DIEUDONNE, L. (1986). L'évaluation des connaissances : questy. Bruxelles.

8- DUMORTIER, J. (1991). Questionnaires en question. Enjeux, no 23. pp71-87.

9- DUMORTIER, J. (1994). La question des questionnaires. Enjeux n°31.

10-GIASSON, J. (1990). La compréhension en lecture. Paris,Gaetan morin.

11- HARVEY, F. (2010). Les questionnaires de textes dans les manuels d'histoire du secondaire : un support pour comprendre et apprendre ? Mémoire de la maîtrise en éduction. Université du Québec.

12- LUSETTI, MICHELE. (1996). Lecture, questionnaires et questionnement. Recherches n°25.

13-MEYER, M. (1993). De la problématologie. Paris : le livre de poche.

14- Mucchielli, R. (1985). Le questionnaire dans l'enquête psycho-sociale. Paris : ESF.

15- NONNON, E. (1992). Fonctions de l'aide et du questionnement de l'enseignant dans la lecture et la compréhension de textes. Recherches (Lille, France), vol. 17, no 17. pp97-132.

16- REHAILI, D. (2011). La construction du sens lors de la lecture en français : une démarche du questionnement. Le cas des lycées Algériens. Doctorat. Université de Grenoble.

Annexe

Le questionnaire de l'enquête

Cochez la case correspondante

1- Vous lisez des textes en langue française

a- uniquement en classe ☐

b- en classe et en dehors de la classe ☐

Pourquoi……
……..

2- La lecture compréhension d'un texte de langue française nécessite un effort

a- facile ☐

b- moyen ☐

c- difficile ☐

3- Pour comprendre un texte de langue française

a- vous avez besoin de traduire en arabe ☐

b- vous exploitez le sens global ☐

c- vous utilisez le dictionnaire ☐

Pourquoi……
……..

4- Quelles sont les difficultés qui vous semblent les plus grandes lors de la lecture d'un texte en français ?

a- le vocabulaire ☐

b- les tournures syntaxiques ☐

c- les idées dites indirectement ☐

5- Que faites-vous devant des difficultés de compréhension pendant la lecture d'un texte en FLE ?

a- vous essayez de comprendre les mots difficiles à partir du contexte ☐

b- vous demandez de l'aide au professeur ☐

c- vous arrêtez la lecture ☐

6- Une question de compréhension écrite est claire, lorsqu'elle est :

a- courte ☐

b- bien formulée ☐

c- directe ☐

Pourquoi……
……

7- Une question de compréhension écrite est difficile, lorsqu'elle est :

a- longue ☐

b- indirecte ☐

c- formulée avec des mots inusités ☐

Pourquoi……
……..

8- Dans le questionnaire de compréhension écrite, quelle est la question, qui vous parait la plus facile ?

a- question à choix multiples ☐

b- question de repérage ☐

c-question de synthèse
pourquoi ?.....
.....
.....

9- Dans les manuels scolaires, les questions de compréhension écrite

a- sont toujours claires ☐

b- ne sont jamais claires ☐

c- sont quelques fois claires ☐

10- Les questions claires peuvent vous informer sur les

a- les idées explicites et directes du texte ☐

b- l'idée essentielle et les idées secondaires du texte ☐

c- les idées implicites et indirectes du texte ☐

11- Les questions qui vous aident à mieux comprendre un texte portent sur :

a- la situation d'énonciation ☐

b- les indices périphériques ☐

c- la syntaxe ☐

d- le lexique ☐

pourquoi ?.....
.....
.....

12- Selon vous, quel est le rôle des questions dans la compréhension en lecture ?

……
……
……

مجلة الآداب واللغات

مجلّة علميّة دوليّة محكمة نصف سنويّة
تعنى بالأبحاث والدّراسات الأدبيّة واللّغويّة
تصدر عن كلية الآداب واللغات جامعة محمد البشير الإبراهيمي
برج بوعريريج – الجزائر
ر.د.م.د: 2477-9792 ر.ت.م.د إ: 2422-2588
رقم الإيداع: 2015/ 342

المجلد (04)، العدد(03) – أوت 2018
العدد 08من 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 04، العدد 03، أوت 2018

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