جامعة 8 ماي 1945 قالمة

حوليات جامعة قالمة للّغات والآداب

مجلة محكمة ومفهرسة تصدر عن
جامعة 8 ماي 1945 قالمة (الجزائر)

العدد رقم: 17
ديسمبر 2016

رقم الإيداع القانوني: 2007-2129
ISSN : 1112-7880

مديرية النشر لجامعة قالمة 2016

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

حوليات جامعة قالمة للّغات والآداب

مجلة محكمة ومفهرسة تصدر عن
جامعة 8 ماي 1945 قالمة (الجزائر)

العدد رقم: 17
ديسمبر 2016

رقم الإيداع القانوني: 2129-2007
ISSN : 1112-7880

مديرية النشر لجامعة قالمة 2016
حقوق

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

السادة الباحثين والقرّاء.

يطالعنا العدد 17 من **حوليات جامعة قالمة للغات والآداب** بهذه الباقة من الأبحاث التطبيقية الجادّة، وقد لفت انتباهنا حرصها الدّائم على:

- **المحافظة على صدورها الدّوري باستمرار.**
- **الالتزام بخطها المنهجي والموضوعاتي.**
- **تنوع المادّ العلمية.**

كلّ ذلك يدفعنا إلى الحرص على مدّ يد العون لطاقم المجلة بهدف ترسيخ هذا التقليد، وتشجيعه على مواصلة العمل في هذا الإطار الذي نلمس فيه نوعاً من الاجتهاد المهني، الذي يسعى باستمرار إلى تقديم الإضافة، والتي نرجو من جهتنا أن يحالفها التوفيق.

إنّنا - ونحن نصدّر لهذا العدد 17 من **حوليات جامعة قالمة للآداب واللغات** سنظلّ نؤكّد على أهمية البحث العلمي، ونحرص على **توفير فرص النشر للباحثين** من خلال هذا المنبر، ويهمّنا كثيرًا أن يجتهد الباحثون في تنويع أبحاثهم ومواكبة التطورات الجديدة، والحرص الكبير على الجوانب التطبيقية منها.

وبناءً عليه نعلن عن صدور هذا العدد 17 من **حوليات جامعة قالمة للغات والآداب**، ونامل أن يحقّق الأمل المنشود.

وفّقكم الله وسدّد خطاكم.

رئيس الجامعة
الأستاذ الدكتور محمد نمامشة

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية العدد

السادة الباحثين السادة القراء.

يسعدنا أن نعقد معكم الموعد **السابع عشر من حوليات جامعة قالمة للغات والآداب،** يحدونا أملٌ كبيرٌ في أن يستمرّ هذا التواصل بيننا باعتباره **لسانَ صدقٍ في ميادين مخصوصة،** تصدعُ بما يعتمل في الذهن أصنافاً من القول على مذاهبَ شِرْعتها التاسيس المنهجي والتاصيل المعرفي. إنّنا ونحنُ نفتح باب النّشر على مصراعيه نسعى إلى **حمل راية التنوير** بيّنةً من حيث هي حدث إنساني خالص، قوامه **الموضوعية والممارسات الهادفة** التي تؤسّس للإنسان في الزمان والمكان.

لقد كان – وما يزال – ديْدنُ البحث العلمي **السفرُ في الزمان وفي المكان** والأخذ بكلّ ما من شانه أن **يؤصّل ويؤسّس،** لطبيعة العِلْم الكَوْنية، ولتجاوزه حدود الزمان والمكان، **واعتداده بالإنسان إنسانًا ينتج فكراً تنويريّا** يهتدي به ، **ويسْنَنُّ من خلاله لحوارٍ حضاري** يمتدّ امتدادَ إمكاناتِ التواصل.

إنّ طبيعة البحث العلمي الإنسانية ما تفتا قائمةً على نوع من **التناغم السِّلْمي،** الذي يمنح **هامشا واسعاً للمساندة والمؤازرة،** إلى الحدّ الذي **يجعل البعد التعاوني حقّا طبيعيّا للإنسان** في حلّه وترحاله. من أجل ذلك كانت الفكرةُ الضّالّةَ الوحيدةَ التي يطلبها الإنسانُ – باحِثًا – في حدود ضوابط البحث – من غير ما **كَلَفٍ بروتوكوليّ يقضي بترخيص الانتفاع وجواز الاستثمار في البحوث العلمية.**

في هذا الإطار تتجلّى موضوعات **العدد السّابع عشر من حوليات جامعة قالمة للغات والآداب** – سوابقها وتواليها – مدوّنةً عاكسةً **لخصائص البحث العلمي الذي يطمح لأن يكون تنويريّا** من منظورنا. وشكلا من **أشكال العقد الاجتماعي الجاري على نحوٍ من الإطلاق،** فلقد قُيِّض له أن يزاوج في المدوّنة النقدية بين رصيدين مختلفي المنبت وزمان النشاة في صورة

حوارٍ حضاري يُديرُه: **النقدُ البنيوي، فالخلفياتُ الفلسفية للنقد الأدبي من زاوية، والفكرُ النقدي العربي القديم** من زاوية ثانية.

وللتفكير التداولي – على طبيعته الإجرائية – حضورٌ إجرائيٌّ لاشتغاله على النصّ الشّعري العربي مستثمراً في **الحجاج باعتباره أحد آليات التواصل على طريقة التجاذب الفكري المذهبي،** أو النزوع نحو **الإقناع والتاثير الجمالي في تلقي الخطاب الشعري.** وقد يمتدّ البحث إلى **السياق** من حيث هو المول الخلفي والخفي الذي **تتشكّلُ الملفوظاتُ بمقتضاه أنحاءً من التشكيل لمقاصدَ قوليةٍ وأغراضٍ دلالية** مخصوصة في الدّورة الخطابية.

وثمّة أيضا هذه القراءة الواعية للتواصل اللساني في الجامعة: **باعتباره خطابًا بيداغوجيًا يسعى إلى تفعيل العملية التعليمية،** وتجسيدها ضمن الإطار المعياري الذي يستثمر في الطاقة المزدوجة للخطاب التعليمي إرسالا واستقبالا.

إنّنا – ونحن نحتضن هذه الأبحاث - بين دفّتي **حوليات جامعة قالمة للغات والآداب** – أجدُنا أمام أضربٍ من **التفكير العابر للحدود المعرفية، الجامع للأزمنة والأمكنة،** عملنا على إدارته على نحو من التآزر والتقارب، عسى أن نبلغ من بعد ذلك ما يُؤَمِّلُ فينا.

نرجو التوفيق في هذه **المدوَّنة المعرفية،** التي نطمح – من خلالها – إلى أن تكون **تنويرية بحجم حلمنا باجتهاد جمهور الباحثين، وبتزكية من السادة الخبراء. وطُموحُنا أكبر في أن تظلّ متنفّسًا للباحثين والقراء... فليس أصْعبَ من أن تظلّ رايةُ الوصْلِ خفّاقة، وليس أجملَ من ذلك...**

كما نامل أن نثير في القارئ الكريم شيئًا من القلق المعرفي. وحسبُنا بعد ذلك أجر الاجتهاد.

مدير النشر
الأستاذ الدكتور رشيد شعلال

حوليـات جامعة قالمة للغات والآداب

مجلــة علميــة محكّمة ومفهرسة، تصــدر عن مديريــة النشــر بجامعــة 8 مــاي 1945 قالمــة، و تعنى بنشــر الأبحــاث و الدراســات الأصيلة في اللغات والآداب.

مديــر الحوليــة:
أ.د/ محمــد نمامشة (رئيــس جامعة قالمة)

مديــر النشــر:
أ.د/ رشيد شعلال

رئيس التحريــر:
أ.د/ رشيد شعلال

هيئة التحريــر:
- د. ناصر بوعــزيز
- د. وسيلة حرقاس
- د. حميد حملاوي
- د. منية دحدوح
- د. سهيلة بوخميس

المراجعة اللغوية :
- عبد الرحمان جودي

الهيئــة العلميــة للعدد:

أ.د نويوات مختار	جامعة عنابة/الجزائر
أ.د محمد خان	جامعة بسكرة/الجزائر
أ.د عبد المجيد حنون	جامعة عنابة/الجزائر
أ.د بشير إبريــــر	جامعة عنابة/الجزائر
أ.د محمد غاليم	جامعة محمد الخامس/المغرب
أ.د صابر الحباشة	جامعة المفتوحة/البحرين
أ.د عمار رجال	جامعة عنابة/الجزائر
أ.د.شريف بوشحدان	جامعة عنابة/الجزائر
أ.د. محمد بوعمامة	جامعة باتنة/الجزائر
أ.د. خالد بسندي	جامعة م.سعود/السعودية
أ.د حبيب مُونسي	جامعة سيدي بلعباس/الجزائر
أ.د. محمد حور	الجامعة الهاشمية/الأردن
أ.د سكينة قدور	ج. أ.ع القادر قسنطينة/الجزائر
أ.د.ع.الكريم عوفي	جامعة/أم القرى/السعودية
أ.د فتحي بوخالفة	جامعة مسيلة/الجزائر
أ.د. محمد العيد تاورتة	جامعة قسنطينة/الجزائر
أ.د. أحمد عزوز	جامعة وهران/الجزائر
أ.د. صالح بورقبي	جامعة عنابة/الجزائر
أ.د. نعيمة حملاوي	جامعة عنابة/الجزائر
أ.د العابد نصيف	جامعة قسنطينة/الجزائر
أ.د. جودت إبراهيم	جامعة البعث/سوريا
أ.د.عبد الجليل هنوش	جامعة مراكش/المغرب
أ.د عبد الإله الإسماعيلي	جامعة مكناس/المغرب
أ.د يوسف بكار	جامعة اليرموك/الأردن
أ.د موسى مريان	جامعة سكيكدة/الجزائر
د. طارق ثابت	جامعة باتنة /الجزائر
د. يوسف عتروز	جامعة عنابة/الجزائر
د.نور الدين بهلول	جامعة عنابة/الجزائر
د.عبد اللطيف حني	جامعة الطارف/الجزائر
د. رياض بلواهم	جامعة قسنطينة/الجزائر
د. سامية عليوي	جامعة عنابة/الجزائر
د. وليد بوعديلة	جامعة سكيكدة/الجزائر
د. أمال معافة	جامعة قالمة/الجزائر

المراســلات:
ترسل جميع المراسلات إلى: مديرية النشــر - جامعــة 8 ماي 1945 - قالمــة
العنــوان: ص.ب 401 قالمــة 24000 الجزائــر
الهاتــف: 037.11.60.46 الفاكــس: 037.10.05.55
الموقع الإلكتروني: www.univ-guelma.dz
Email: annalesguelmassh @ yahoo.fr

قواعد و شروط النشر في المجلة

1- أن يتميز الموضوع بالأصالة و الجدة.
2- أن يكون الموضوع موثقا علميا.
3- أن لا يكون البحث قد نشر أو أرسل للنشر في مجلة أخرى.
4- أن لا يزيد عدد الصفحات عن **20** ص إلا إذا قسم البحث إلى حلقات.
5- البحوث و المقالات التي تصل المجلة لا ترد لأصحابها نشرت أو لم تنشر.
6- تنشر المجلة الموضوعات باللغة العربية و الفرنسية و الإنجليزية مع ملخص بثلاث لغات (عربية، فرنسية، انجليزي) في أقل من **80** كلمة مرفوقة بالكلمات المفاتيح.
7- تخضع الأعمال المرسلة للتحكيم قبل النشر.
8- جميع الآراء الواردة في المقالات المنشورة لا تعبر إلا عن وجهات نظر أصحابها.
9- ترسل جميع المراسلات إلى مديرية النشر

مجلة حوليات جامعة قالمة
ص.ب 401 جامعة 8 ماي 1945 قالمة 24000 - الجزائر
Email: annalesguelmassh@yahoo.fr
Tel : 037- 11- 60- 46 Fax : 037-10-05- 55

- ترسل المقالات مكتوبة بالخط **14** **Simplified Arabic** بالنسبة للغة العربية و خط **12** **Times New Roman** بالنسبة للغات الأخرى.
- شكل الورقة: **24 x16**
- بالهوامش الآتية:

أعلى: 2.5 أسفل: 2.5 يمين: 1.5 يسار: 1.5 التجليد: 1

- في نسختين مرفقة بقرص مضغوط.

10- تذكر الهوامش في آخر المقال.
11- على صاحب المقال أن يبين بوضوح: الاسم و اللقب و المؤسسة التي ينتمي إليها والعنوان الكامل و الهاتف و البريد الإلكتروني.

الفهـرس

تصديـــر العدد

افتتاحيــة العدد

1. مفهوم الزمن في النقد البنيوي
أ.د. عمر بلمقنعي 1-16

2. النسق الشعري وبنياته، منطلقات التأسيس المعرفي، والتوظيف المنهجي
د. طارق ثابت 17-47

3. سيرورة الإدراك وتحولات الوظائف في الخطاب النقدي المعاصر من الاستيعاب إلى الوقع الجمالي
د. أحمد مـــداس 49-84

4. الخلفيات الفلسفية للنقد الأدبي
أ. قاسمية هاشمي 85-108

5. مفاهيم الجمالية في الفكر النقدي العربي القديم
أ. راوية شاوي 109-130

6. المنطق الحجاجي والحجاج المنطقي في هاشميات الكميت بن زيد الأسدي
أ. العايش سعدوني 131-148

7. الخطاب البيداغوجي في الجامعة بين الواقع والمأمول
جامعة باجي مختار – عنابة – أنموذجا
د. عبد الحميد عليوة 149-163

8. المحظور من اللغة ثقافيا في كتب تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها(دراسة نماذج)
أ. عبد الباسط ثماينية 165-196

9. جدلية الإمتاع والإقناع في الشعر الأموي (جرير أنموذجا)"
أ. السبتي سلطاني 197-219

10. أثر الحديث النبوي الشريف في شعر عبد الله عيسى لحيلح
د. حنان بومالي 221–237

11. تجليات الخطاب الإيديولوجي في قصة الطفل
د. عائشة رمـــــاش 239–253

12. السياق وإنتاج الدلالة بين التراث اللغوي العربي والدراسات اللغوية الحديثة
أ. عبد الحميد عمروش 255–287

13. مدرسة براغ ودورها في مجال سيميائيات المسرح
أ. وردة حلاسي و أ.د مختار نويويوات 289–309

14. منهجية تحليل النص السردي
د. وردة معلم 311–343

15. سيمياء الشخصية في رواية الأزمة - "فتاوى زمن الموت" لإبراهيم سعدي أنموذجا
أ. كبابي وردة 345–375

16. صور المثقف السياسي في روايات واسيني الأعرج
د. طبيش حنينة 377–394

17. خصائص لغة الوطن في قصيدة "ألا أنعم صباحا أيها الرَبع" لامرئ القيس
أ. عاشور بارودي 395–415

18. المكان الشعري من قصيدة: "في جوف الحوت" لخليل حاوي
د. السعيد مومني 417–454

19. الرواية البوليسية بين إشكالية المصطلح واختلاف التسمية
أ. بن راحلة فـــواز 455–470

مفهوم الزمن في النقد البنيوي

■ أ.د. عمر بلمقنعـــــي
قسم اللـــغة العربية وآدابهـــا
جامعة باجي مختار - عنابة

الملخّص:

يتبني مفهوم الزمن في النقد البنيوي عموما وعند جيرار جينيت خصوصا على منطق سردي دقيق وإجرائي، يقوم من خلاله الراوي بعملية هدم لزمن قائم وإعادة بنائه وفق حركة زمنية تقوم على ترتيب زمني خاص محكومة بإيقاع زمني خاص، عبر مظهرين أساسيين يتمثلان في الترتيب والإيقاع الزمنيين.

الكلمات المفتاحية : الزمن- الإيقاع- الترتيب- السرعة- البطء- المشهد- الاسترعاج- الاستشراف.

Résumé :

La notion du temps chez les critiques structuralistes

Le concept du temps dans la critique structurale en général, et chez Gérard Genette spécifiquement, est basée sur une logique narrative précise et pratique, à partir duquel le narrateur démoli le temps existant et le reconstruit selon une action du temps qui repose sur un ordre temporel spécifique géré par un rythme temporel spécifique, à travers deux aspects principaux qui sont l'ordre et le rythme temporels.

Mots clés : temps – rythme – ordre – vitesse – lenteur – scène – analepse – prolepse

المقدمة :

اهتمت الدراسات السردية الحديثة بالزمن باعتباره بنية سردية حاكمة في الخطاب السردي. والزمن المستهدف في تلك الدراسات هو زمن الخطاب دون غيره من الأزمنة الأخرى. إنه الزمن الذي ينتجه الراوي في شكل ترتيب جديد، اختاره لتقديم القصة وفق منطق وترتيب زمني من إبداعه هو.

وانطلاقا من هذه الحقيقة، فإن الراوي باعتباره منتج الخطاب سيباشر عملية هدم وبناء لإعادة إنتاج قصة حدثت وانتهت، حيث تبنى عملية الهدم والبناء على تقنيات صارمة يحكمها منطق الترتيب والإيقاع الزمنيين، وذلك "بسبب وجود زمنين تقوم بينهما علاقات معينة، زمن العالم المتقدّم. وزمن الخطاب المقدّم له".[1]

إن الوقوف على حدود هذه المفارقة الزمنية، وكشف أشكالها وتمظهراتها، ورصد تأثيراتها على الخطاب السردي الروائي يمر عبر مظهرين أساسين:

- حركة الزمن السردي متذبذبا بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتسمى الترتيب الزمني.
- ووتيرة الزمن موزعة بين البطء والسرعة والتوقف، وتسمى الإيقاع الزمني.

1 – الترتيب الزمني :

أ – السرد الاستذكاري:

لقد اختلف الدارسون في الاتفاق على مصطلح واحد لهذا النمط السردي، فمنهم من يطلق عليه السرد الارتدادي، ومنهم من يسمه بالاسترجاعي وآخرون بالاستذكاري، وفريق يطلق عليه اللّواحق...الخ.

إنه تقنية من تقنيات البنية الزمنية للخطاب السردي الروائي. حيث عرفه فن السرد منذ القديم – خاصة السرد الكلاسيكي– قبل أن يتحول إلى مصدر هام في السرد الروائي الحديث بشكل عام.

ومهما اختلف المصطلح يظل مفهوم السرد الاستذكاري واحدًا " فهو مقطع سردي يشير إلى الزمن الذي يتناوله هذا المقطع السردي بالذات، بعد

فوات الأوان للتذكير به.[2] ومن ثمّ ينهض هذا النوع من السرد بوظيفة كشف كل ما حدث قبل نقطة توقف السرد في لحظة الحاضر. ذلك عندما " يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعًا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعية قبل أو بعد بداية الرواية...[3]

إنّ مثل هذا الرجوع إلى الوراء، هو ما يطلق عليه باللاّحقة التي هي مظهر من مظاهر تكسير الزمن في السرد الروائي "يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي، للعمل الأدبي، ويستهدف استطرادًا، يعود إلى ذكر الأحداث الماضية، بقصد توضيح ملابسات موقف ما ".[4] لأن القصة لا يمكن سردها إلا بعد حدوثها. ومن ثم ، فإن الرجوع إلى الماضي يشكل بالنسبة إلى السرد ارتدادًا أو استذكارًا يكشف لنا عن أحداث حدثت قبل النقطة التي وصل إليها سرد الأحداث. وفي " مثل هذا الحال نقول بأن الراوي يكسر زمن قصّة أو يكسّر حاضر هذا النص. ليفتحه على زمن ماض له "[5]، عندئذ تبرز هذه القضية الاستذكار وسيلةً رئيسيةً لاستدعاء ماضي الحكاية. خاصة إذا سلمنا بأن لكل حكاية ماضيا ومستقبلا لا يمكن فهمه إلا ضمن سياق زمني سردي يجسده الراوي في النص من خلال إشارات وعلامات دالة عليه في النص.

وتأتي هذه الاستذكارات في الخطاب السردي كضرورات فنية يتوسل بها الراوي لتحقيق غايات فنية في خطابه السردي، " على أن هذه الغايات أو الوظائف التي يقوم بها الاستذكار لا يمكن أن تحصى إذ أن ذلك رهين المبدعين أنفسهم، إلاّ أن هذه الوظائف مهما تعدّدت، أو تنوعت تبقى متنفسًا".[6] فالعودة إلى الماضي تعني إعادة بناء الأحداث وفق ترتيب واختيار خاص يتمّ عن قدرة السارد على تشييد الحكاية كما يتصورها هو ، ومن ثمّ

فإن استخدام تقنية الاستذكار يُظهر إلى حد كبير، حرفية الروائي، وإدراكه طبيعة فنّه".[7] لأن استخدام تقنية الاستذكار يخضع إلى اعتبارات فنية دقيقة على مستوى كمية الأحداث ورقعة الزمن التي تنتشر عليه هذه الأحداث، لذلك لا يكون " لجوء الروائي إلى الاستذكار وليد حاجة فنية فقط، ولكنه يبدو ضرورة مُلحة ذات بعد دلالي ، حين يتعلق الأمر برواية ذات زمن واقعي قصير. ويغدو الأمر أقل إلحاحًا، حين يكون الروائي بصدد كتابة رواية تتناول زمناً واقعيا أطول".[8] ومهما تكن قدرة الروائي على توظيف هذه التقنية عالية أو هينة إلاّ أن الاستغناء عنها يظل مستحيلاً بالنسبة إلى فن السرد الروائي ، لما لهذه التقنية من وظائف مهمة في صناعة الخطاب السردي، حيث "تأتي هذه الاستذكارات دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي. وتحقق هذه الاستذكارات عددًا من المقاصد الحكائية".[9] كالإشارة إلى أحداث لم تذكر في حينها، فيتخذ السرد الاستذكار وسيلة لاستدعائها وسدّ الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت الإشارة إليها وأراد السرد تكرارها فتأتي على شكل استذكار، أو إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية، كما تتولى الاستذكارات مهمة "ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة، دخلت عالم القصة، أو إطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد".[10] كما يمكن لهذه الاستذكارات أن تؤدي وظائف حكائية مساعدة تعصم الخطاب السردي من الغموض واللّبس، كأن تنهض هذه الاستذكارات بتبيين وضعية البطل الحالية ووضعية في بداية الحكاية، "كما تأتي هذه اللواحق تذكيرا بأحداث سابقة لتأويلها تأويلا جديدا حسب معطيات جديدة، متأتية من الأحداث الواردة بعدها ".[11] ومهما يكن ، فإن التلاعب بالزمن، متمثلا في تكسير

خطيته بالرجوع إلى الماضي بعيدا كان هذا الماضي أم قريبا، يتيح إمكانات عديدة لا حدود لها، وكل ذلك يجعل " الاستذكار من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية، ويمكننا بالتالي من التحقق مما يرويه السرد عن طريق تلك الإرجاعات التي تثبت صحته أو خطأه".[12]

ولما كانت هذه اللّواحق عبارة عن ارتدادات استذكارية للأحداث، فإنها اتخذت أشكالا مختلفة في الخطاب السردي، "إذ يتنوع هذا الاسترجاع بتنوع الماضي ومدى عمقه، فيكون داخليا آنا وخارجيا آنا آخر، وداخليا وخارجيا آنا ثالثا، فيدعى عندئذ بالاسترجاع المزجي".[13]

- وظائف اللّواحق:

إنّ الروائي لا يستدعي الاستذكار عفوا، بل ليؤدي وظائف متعددة في القصة، وقد يصبح في بعض الأحيان، ضرورة ملحّة، لا يمكن الاستغناء عنه، ومن ثم فإن السرد الاستذكاري ينهض في القصة، كتقنية من تقنيات القص، التي يتكئ عليها القاص، لإضاءة بعض جوانب القصة من جهة، واسترسال القص من جهة ثانية.

ب – السرد الاستشرافي :

الاستشراف أو الاستباق كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها، ويسمي "جيرار جنيت هذه التقنية prolepse ، وهي تتميز بإمكانية وقوعها قبل حدوثها، " إنّها كل مناورة سردية تهدف إلى الحديث عن حادثة مستقبلية أو استدعائها بصورة مسبقة"[14] على عكس ما رأينا في تقنية الاسترجاع . وبالتالي ، فإننا بصدد الحديث عن تكسير الزمن، لكن هذه المرّة باتجاه المستقبل لا الماضي، إن

الحديث عن السابقة هو حديث عن التطلعات السردية التي يمارسها الراوي تجاه أحداث مستقبلية لم يصلها السرد بعد، فيتم إطلاع المتلقي عليها في شكل ومضات تم الرجوع إلى النقطة التي توقف عندها السرد. " ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية، عن طريق تقديم متواليات حكائية، محل أخرى سابقة عليها في الحدوث لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية".[15]

إن الاستباق في جوهره عملية تنظيمية للأحداث كما يراها الراوي على الرغم من أنها تبدو مبعثرة لها ، عندما تهتك سرّ مستقبلها، وقد تتحول في أحيان كثيرة إلى ضرورة فنية ودلالية لا يستطيع الراوي الاستغناء عنها، كونها وسيلة من وسائل تنظيم السرد، تسهم بشكل مباشر في نسيج الخطاب السردي الموزّع عبر الحركات الزمنية الثلاث (الماضي، الحاضر، المستقبل).

ومن ثم تغدو هذه التطلعات، والاستشرافات الزمنية، عصب السرد الاستشرافي ووسيلة إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني الروائي ككل"[16] غير أننا لا نعثر عليها في الرواية الحديثة بالقدر الذي نعثر به على اللّواحق، ويعود ذلك إلى أسباب بنائية بحتة، متصلة بوضعية الراوي بالنسبة إلى الأحداث، وهذا ما سنشير إليه عند الحديث عن بنية الراوي . كما أن الاستباق يقضي على عنصر التشويق في القصة، وهذا ما يجعل الروائيين يعزفون عن استخدام هذه التقنية. "ويرى جنيت أن هذه المفارقة أقلّ حضورا في التقاليد السردية الغربية من الإرجاع، وأرجع ذلك إلى عدم توافقها مع عنصر التشويق الذي كانت الروايات تقوم عليه، كما لاحظ أن للمحكي

بضمير المتكلم قابلية لاستيعاب أكثر من غيره. إذ يسمح للسارد بتقديم إلماعات على المستقبل، انطلاقا من وضعيته".[17]

إن استعمال تقنية "الاستباق" متوقف على طبيعة العلاقة بين الراوي والحكاية، فكلما كان قريبا منها كبطل، أو مشارك في الأحداث، كلما كان توظيف "السابقة" أكثر ملاءمة وانسجاما، والعكس صحيح "لأن الرواية بضمير المتكلم هي الأنسب لقيام التطلعات، لأنها تسمح للراوي بالتلميح إلى المستقبل، والإشارة بالأخص إلى حاضره، وهذا يدخل في صميم دوره الحكائي".[18]

- الاستشراف إعلانًا Annonce:

الإعلان هو الإخبار الصحيح الصريح، عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، وضرورة توفّر عنصر الصراحة، واجب للفصل بين الإعلان والتمهيد. فلا يقوم الاستشراف بوظيفة الإعلان، "إلاّ عندما نخبر صراحة عن سلسلة الأحداث... ونقول "صراحة" لأن إذا أخبرنا عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول توًا إلى استشراف تمهيدي، أي إلى مجرد إشارة لا معنى لها في حينها، ونقطة انتظار مجردة من كل التزام تجاه القارئ".[19]

- الاستشراف تمهيدًا Amorce:

عندما كان الاستشراف عبارة عن تداع للأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد، واستبقها الراوي في اللحظة الآنية للسرد، فإنها تمسي – الأحداث –

مرشحة للتحقق، كما قد تظل مجرّد تطلعات لا نجد لها أثرا فيما يأتي من الأحداث، وبين اليقين والاحتمال ينهض شكلا الاستشراف، التمهيد والإعلان.

وما يميز الأول عن الثاني كونه يأتي في شكل إشارات ضمنية توحي بها الشخصية قد تتحقق في ثنايا السرد، وقد تبقى مجرد خيال، ومن ثم فإن التمهيد يرد في " صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص، فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه".[20]

بعد رصدنا لأهم اتجاهات الزمن في الخطاب السردي، تبين لنا أن السرد الاستذكاري متمثلا في حركتي (اللواحق والسوابق) ، والسرد الاستشرافي متمثلا في حركتي (الإعلان والتمهيد) يمثلان روح السرد ، حيث يأتي المقطع الاسترجاعي حاضنا لأحداث ماضية.

إن دراسة الإيقاع السردي بين السرعة والبطء نكون هو دراسة الطرائق التي تنتظم بها سرعة الرواية، وهي من أصعب الأمور ضبطًا ، " إذ ليس هناك قانون واضح يمكّن من دراسة هذا المشكل إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بان هذا الحدث استغرق مدّة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أولا تتناسب"[21]، وهي الخطوات الإجرائية التي حدّدها "جنيت" في هذا المجال المتمثلة في المحطات الأربع التالية (الحذف، التلخيص، المشهد، الوقفة).

إن سرعة السرد من خلال هذه المحطات الأربع تتدرج من سرعة لا نهائية تتمثل في مواطن الحذف، حيث مقاطع روائية ليس لها وجود على مستوى الرواية. ولكن لها على مستوى القصة مدّة زمنية إلى بطء مطلق يتمثل في الوقفات، حيث يتوقف النص من أجل وصف شيء. وهنا نجد

المقاطع الروائية ليس لها ما يقابلها على مستوى القصة من مدة زمنية. ومن خلال المحطات المذكورة آنفا الحذف، التلخيص، المشهد، الوقفة، فإن الإيقاع الزمني السردي ينقسم إلى قسمين أساسين: إيقاع سريع متمثل في الحذف والتخليص، وآخر بطيء متمثل في المشهد والوقفة.

2 – الإيقاع الزمني :

أ – الإيقاع السردي السريع: (تسريع السرد):

– **الحذف** : زمن الرواية صفر وزمن القصة سريع (l'ellipse)

الحذف ويسمى الإضمار والثغرة والقطع والقفز، " ونسمي حركة القص قفزا، حين يكتفي الراوي بإخبارنا بأن سنوات أو أشهرًا مرّت دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات، أو في تلك الأشهر. في هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع زمنا طويلا. أما معادله على مستوى القول فهو جدّ موجز، أو أنه يقارب الصفر" [22] .

وبالتالي يعتبر "الحذف" من أهم مظاهر سرعة السرد في الرواية، لأنه يتجاوز كل التفاصيل والجزئيات المتعلقة بالأحداث. مما يشكل دفعًا سريعًا للحكاية ، إنه إيجاز للحكاية في مرحلة ما من مراحلها.

إن الحذف بهذا المعنى يمسى وسيلة " إلغاء للزمن الميّت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأيام بأقل إشارة، أو بدونها" [23] . ولعلّ أبرز الباحثين الذين حدّدوا هذه التقنية بدقة هو الباحث الفرنسي "جيرار جينيت"، عندما أشار إلى أصناف الحذف، وتأثيراتها على السرد، فميز بين الحذف المحدد (déterminé)، ويتم فيه تعيين المدّة الزمنية المحذوفة كقولنا (ومرت سنة)

وبين الحذف غير المحدد (indéterminé)، وتكون فيه المدّة الزمنية المحذوفة غير محدّدة. كأن نقول (ومرت شهور عديدة) أو بعد سنوات.

إنه كلما عرف المتلقي المدّة المحذوفة، كلّما فهم الأحداث جيّدا، وانسجم مع السياق العام للقصة وشعر بأنه ضمن نسق زمني معلوم، يعصمه من التشتت أو الضياع في خضم التذبذب الزمني للقصة.

ومهما يكن نوع الحذف محدد المدة أو مجهولها، يظل تقنية ضرورية لتسريع السرد، أولا وتجاوز الفترات المجوفة في القصة، التي لا تحتضن أحداثا هامة بالنسبة إلى الراوي ثانيا. بالإضافة إلى كونه – الحذف – عنصرا بنائيا لا يمكن للسرد أن يستغني عنه .

– الخلاصة : (sommaire) .

الخلاصة أو المجمل أو التلخيص (résumé) كلها مصطلحات لمفهوم واحد، يقصد به حركة تسريع لوتيرة السرد ، حيث "تختزل الأيام والشهور والسنوات في بعض الفقرات السردية أو بعض الصفحات دون تقديم التفاصيل عند الأقوال والأفعال"[24] حينئذ يصبح زمن القص أقصر من زمن الوقائع. ومن ثم تلخّص أحداث امتدت على مراحل زمنية طويلة، في بضع جمل أو أسطر.

ب – الإيقاع السردي البطيء (تبطيء السرد)

– المشهد (la scène) :

زمن السرد يساوي زمن القصة "هو المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات. في تضاعيف السرد. إن المشاهد تمثل بشكل عام. اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد، بزمن القصة، من حيث مدة

الاستغراق" [25] . ومن ثم يشكل مظهرا، من مظاهر البطء السردي، عندما يتكئ على الحوار، مكسرا بذلك، رتابة السرد بضمير الغائب ، منتجا مقاطع نصية درامية، أساسها العرض لا السرد ، مبرزا من خلال صيغة العرض، طبائع الشخصيات وعلاقاتهم، ونفسياتهم، ومستوياتهم المختلفة صابغا على هذه المشاهد نوعًا من المباشرة والحركية والتلقائية ، لأن المشهد يتزامن فيه الحدث والنص ، " حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك، وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم".[26]

إن طبيعة المشهد المبنية على الحوار في ظل انحصار دور الراوي، أو غيابه كلية، هي التي تجعل منه مقطعا نصيا تتعادل فيه مدة الزمن على مستوى الوقائع، والمدة على مستوى القول. وبالتالي يمسي أقرب "المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف" [27] . غير أنه يضل التقنية الوحيدة التي تحقق شيئا من التساوي بين المقطع السردي والمقطع التخيلي، مما يخلق نوعا من التوازن بينهما، لأن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث، بكل دقائقها عندما يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقري للنص الحكائي "فلا غرابة بعد هذا كله إذا ما وجدنا المؤلف يترك الأحداث، تتحدث عن نفسها، دون تدخل منه. مما يكسب هذه المقاطع طابعا مسرحيا، مقابل الطابع السردي الصرف، الذي تتصف به الخلاصة، وهو ما ينعكس على مستوى القراءة ، في إشكال إحساس بالمشاركة".[28]

بيد أن أهمية المشهد باعتباره تقنية سردية لا يتوقف عند بث الإحساس بالمشاركة في القارئ فقط ، بل تتعداها إلى وظائف بنائية ودلالية جمة، يعوّل عليها السارد أثناء بث خطابه السردي.

إنه تقنية زمنية تعمل عل خلق نوع من التوازن بين زمن السرد وزمن القصة، منتجة – تقنية المشهد – جوا واقعيا في الرواية يوهم المتلقي بحركيته، ويغريه بالمشاركة وإن على مستوى الخيال فقط .

– الوقفة : (La pause) :

" التوقف المعني، هو التوقف الحاصل جراء المرور، من سرد الأحداث إلى الوصف أي الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي، تطابقه ديمومة صفر، على نطاق الحكاية "[29]. وبالتالي ، فإن الحديث عن التوقف أو الوقفة، يعني الحديث عن الوصف، داخل القصة. حيث تمثل المقاطع الوصفية، توقفا تاما أو جزئيا لزمن القصة، بينما تمدد زمن السرد عبر تواصل صفحات النص لتكون بذلك – الوقفة– "تقنية سردية تقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد يتوقف عن التنامي مفسحا المجال أمام السارد، لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية، على مدى صفحات وصفحات"[30] .

غير أن هذه الصفحات الوصفية، لا يمكن فصلها، عن النسيج السردي العام، كونها جزءا لا يتجزأ من الخطاب السردي الذي ينتجه الراوي ومن ثم يشير "جنيت" إلى صعوبة فصل السردي عن الوصفي . فإذا كان من الممكن أن نجد نصا وصفيا خالصا، فإنه من المستحيل أن نعثر على نص سردي خالٍ من الوصف. وبالتالي ، بات "الوصف في الكتابة القصية الحديثة مستوى من مستويات التعبير عن تجربة متعددة، يتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى – وتتقاطع فيه – وعبره المستويات الأخرى للنص الذي ينتمي إليه".[31]

ولعل ما يجعل العلاقة بين السرد والوصف حميمية طبيعة بنية الخطاب السردي الروائي ذاته، حيث تتكون من شقين أساسيين ؛ شق سردي وشق وصفي ، " فالنص الروائي في جملته ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية وتتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن، أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة " ونستطيع أن نتصور مقاطع وصفية خالية تماما من عنصر الزمان... ولكن من الصعب تصور مقطع سردي خالٍ من العنصر الوصفي"[32] . ومن ثم يتسرب إليه البطء ، وتضعف وتيرته شيئا فشيئا حتى التوقف . وهذا ما جعل "جون ريكاردو" يقول : "قد يقع أن يشتد الإبطاء إلى حد التوقف، نحن إذ ذاك نطالع وصفا " [33] .

وعليه ، نكون إزاء نصين وصفيين في الخطاب السردي نص وصفي يبقي على حركة الزمن ولو في درجة دنيا ونص وصفي يوقف حركة الزمن نهائيا وينبثق ، إذّاك نوعان من الوصف. وصف ذاتي انطباعي " لا يفترض توقفا زمنيا ينجم عن تأمل الشخصية . ويغدو هنا جزءا من حركة زمن القصة ضمن هذا الزمن، إنه إذا وصف تقدمه الشخصيات" [34]، ووصف يجمد الزمن، ليتولى تفسير الأشياء خارج مجال زمن القصة كالأماكن والهيئات... إلخ.

وبالتالي، فهناك وصف خارجي موضوعي ، يشبه إلى حد بعيد محطة استراحة يلتقط فيها السرد أنفاسه. يأتي في شكل "وقفات استطرادية خارج القصة، ولها طابع التعليق والتأمل أكثر مما لها طابع السرد " [35].

الخاتمة :

بعد عرضنا مفهوم الزمن في النقد البنيوي ، ورصدنا لتشعباتها الإجرائية كما يفترض أن تظهر على مستوى الخطاب السردي ، وكما حددها الناقد الفرنسي جيرار جينيت، تأكدت بما لا يدع للشك مجالا لأهميته في الدراسة السردية للخطاب ودقة أهدافها الإجرائية وصرامة خطواتها المنهجية الكفيلة بالكشف عن تقنيات البناء الزمني في أي خطاب سردي والقبض على دلالات البنية الزمنية التي يراهن عليها صاحب الخطاب لتمرير رسائله والتواصل مع المتلقي.

إن مفهوم الزمن عند البنيويين بمفرداته التي ذكرناها انفا وحدها القادرة على رصد النظام الزمني الذي ينبني وفقه الخطاب بمنطق سردي خاص من خلال مظهري الاستذكار والاستشراف ، وما يفرزانه من مقاصد بنائية وجمالية يستهدف الروائي من خلالها المتلقي.

- الهوامش والإحالات:

1- شجاع مسلم العاني: قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999، ص 161.

2- محمد سويرتي ، النقد البنوي والفن الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، ص 54.

3- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1997، ص71.

4- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء ، 1985، ص 97.

5- يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، لبنان، ط2، 1999، ص75.

6- يوسف حطيني، مكونات السرد الروائي في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999، ص164 .
7- المرجع نفسه، ص159.
8- المرجع نفسه ، ص162.
9- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.
10- المرجع نفسه، ص122.
11 - سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى القصة القصيرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، ص83.
12- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص122.
13- شجاع مسلم العاني، دراسات في الأدب والنقد، 163.
14- كريستين مونتاليتي جيرار جنيت، نحو شعرية منفتحة، ترجمة غسان السيد ووائل بركات، دار رحاب، ط1، 2001، ص82.
15- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص132.
16- المرجع نفسه، ص172.
17- سليمة لوكام: تلقي السرديات في النقد المغاربي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة عنابة، 2008، ص85.
18- المرجع السابق، ص133.
19- المرجع نفسه، بنية الشكل الروائي، ص137.
20- المرجع نفسه، بنية الشكل الروائي، ص133.
21- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص76.
22- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 82 .
23- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص156.
24- G . genette . discours du récit . p 127 .
25- حميد لحميداني ، بنية النص السردي ، ص 78 .
26- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 90-91 .

27- المرجع نفسه ، ص 78.

28- عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السردي ، مجلة فصول، مج 12، عدد1، 1998، ص 139 .

29- سمير المزروقي وجميل شاكر : مدخل إل نظرية القصة ، ص 90.

30- عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السردي . مجلة فصول . المجلد 12. العدد 1 ، 1998 ص140.

31- المويقن مصطفى : تشكل المكونات الروائية ، ص 167 .

32- سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص 112 .

33- يوسف حطيني : مكونات السرد في الرواية الفلسطينية ، ص 172 .

34 – المرجع نفسه، ص 173 .

35 – جيرار جينيت ، عودة إل الخطاب الحكائي ، ترجمة محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي بيروت ، 2000، ص 42 – 43 .

النسق الشعري وبنياته، منطلقات التأسيس المعرفي، والتوظيف المنهجي

■ د. طـــارق ثـــابت
قسم اللـــغة العربية وآدابهـــا
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
جامعة باتنة 1
thabettarek@hotmail.com

الملخّص:

إن الاهتمام بمفهوم النسق في الدراسات البنيوية يعود إلى تحول اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات، أو الوعي الفردي من حيث هما مصدر للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة، ووسيط من وسائطه وأدواته، وفكرة النسق عموما ترتكز على الحصر الشمولي للظاهرة بالتركيز على طبيعة العلاقات المتبادلة بين عناصرها من أجل الوصول إلى هدف محدد، لذا يكتسب مفهوم النسق قيمته داخل البنية في علاقته ببقيّة العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر، والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقها، فالعنصر لا قيمة لوجوده مفرداً، وإنما في سياق علاقات المنظومة، ومن هنا سوف تبحث هذه المداخلة في علاقة النسق بالبنية، محاولين إيجاد مفهوم للنسق الشعري كمصطلح نقدي وتقنية لا تزال في طور التاسيس.

كلمات مفتاحية: النسق، البنية، النسق الشعري، شبكة العلاقات، الوسائط، العناصر.

Knowledge founding perspectives, Methodical placement and
The poetic coherence and its structure ,

Summary :

The importance given to the meaning of coherence in the structural studies refers to the difference between the importance of the structural analysis and the meaning of the self or the personal consciousness , since they are a source of meaning to the concentration on the orders in which there is a difference between the systematic coherence and the self displacement from the center where no importance of the self in the construction of the coherence ,but it is a simple tool from its tools. the idea of coherence ,in general,

dependence on the limitation of the phenomenon by the concentration on the nature of the exchanged relations between its elements, in order to reach the needed goal that is why the meaning of coherence gets its value in the structure by its relation with the other elements or by its location in the relations that order the elements or by its location in the relations that order the elements, by this the structure makes its coherence ,because the element has no value when alone ,but with the other relations .from this study tends to find a relation between the coherence and the structure trying to find a meaning to the poetic coherence as a critical term still in the process of developing .

Key words: layout, structure, lines of poetry, networking, Modes, elements.

أولا– مفاهيم النسق:

نقصد بها، المفاهيم اللغوية، والاصطلاحية للنسق، لنتمكن من تحديد حدود هذا المصطلح والوقوف على أهمّ خصائصه، ففي المفهوم اللغــوي مفهوم النسق ليس مألوفا في الدراسات التقليدية، نتيجة الطابع التجزيئي، وإهمال العلاقات والروابط القائمة بين العناصر النصية، وإغفال خيوط التشابك بين البنى المختلفة، ذات الدلالة على البنية العميقة؛ ورغم غياب مفهوم للنسق بشكل اصطلاحي فقد عرفت اللغة العربية هذا المصطلح؛ الذي يرجع إلى جذره المعجمي، المتمثل في مادة (ن س ق) وهي مادة معجمية تعني النظام، ومصطلح النسق في اللغة العربية يدل على كل نظام في أي شيء وقد ورد في لسان العرب: " النّسقُ من كل شيء ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء، وقد نسقته تنسيقا، ويخفف /ابن سيده نسق الشيء: ينْسقه نسْقا ونسَّق نظَّمه على السواء، وانْتسق هو وتناسق، والاسم النَّسقُ، وقد انْتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض؛ أي تنسَّقت"[1].

وفي القاموس المحيط" نسَقَ الكلام: عطف بعضه على بعض، والنّسقُ محرّكة ما جاء من الكلام على نظام واحد، ومن الثغور: المُستوية، ومن

الخرز: المنظم... ومن كل شيء: ما كان على طريقة نظام عام... والتنسيق: التّنظيم. وناسق بينهما: تابع، وتناسقت الأشياء، وانتسقت وتنسّقت بعضها إلى بعض: بمعنًى"[2]، أما ابن فارس فيقول معرّفا النسق في مقاييسه :" النون والسين والقاف أصل صحيح يدلّ على تتابع في الشيء وكلام نسق جاء على نظام واحد قد عطف بعضه على بعض وأصله قولهم: "ثغر نسق"، إذا كانت الأسنان متناسقة متساوية" [3]، و "من ذلك ما ورد في قول الشاعر:

بجيدِ ريمٍ زانهُ نسقٌ يكادُ يُلهِبُهُ الياقوتُ إلْهابَا

فالنسق الوارد في البيت الشعري، يعني نظام الأسنان المستوية"[4]، وكما يقول (الغذامي) فإن استخدام كلمة (النسق) "يجري كثيرا في الخطاب العام والخاص وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها، وتبدأ بسيطة كأن تعني، ما كان على نظام واحد، كما في تعريف المعجم الوسيط، وقد تأتي مرادفة لمعنى (البنية – Structure) أو معنى (النظام – System) حسب مصطلح دي سوسير، واجتهد باحثون عرب في تصميم مفهومهم الخاص للنسق"[5].

وفي اللغات الأخرى نجد كلمة système بالفرنسية وكلمة systemبالإنجليزية، حيث اعتمد قاموس أطلس؛ الإنجليزي العربي تعريفا هو:" مجموعة عناصر متفاعلة أو متبادلة العلاقة، أو معتمدة على بعضها البعض، مكونة كلاّ معقدا...منظومة تفاعل منسجم ومنظم"[6]، أما صاحب قاموس المنهل؛ الفرنسي العربي فقد اقترح مقابلsystème الفرنسية:" نظاما ونسقا"[7]، أما في موسوعة(Encarta) الفرنسية فهو:" مجموعة أشياء أو عناصر ذات وظيفة محددة"[8]؛ إذن فالنسق système في المعنى اللغوي العام؛ مفردة تدلل على الاتساق والانتظام والترتيب؛ أي انتظام عناصر الموضوع بترتيب واتساق، وبمعنى آخر فإن النسق يشير إلى أن المفردات

والنشاطات أو العناصر المكونة للمادة أو الموضوع يتصل بعضها ببعض بتوافق وترتيب منتظم يدلُّ على الاتساق والتكامل بنيويا ووظيفيا، ولأن تعبير النسق يتميز بدرجة عالية من الاتساق والترتيب والنظامية؛ فانه يستخدم استخدامات تختلف نسبيا عن استخدامات لفظ النظام، وكما نلاحظ فإن معاني النسق الموجودة في هذه المعاجم لا تعدو أن تكون معانيَ عامة لا تحيلنا على معنى دقيق، ولذا سنحاول أن نقارب مفهوم النسق في الاصطلاح لنقف عن حدوده بشكل دقيق.

أما في المفهوم الاصطلاحي: فيتفق الكثير من الدارسين على أنه" ليس هناك تحديد للنسق متفق عليه."[9]، أما (كمال أبو ديب) فإنه يعترف بأن "مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمل الأدبي ما يزال شبه غائب"[10]، وقد شكلت قضية النسق –كمصطلح– جزءا لا بأس به من أعمال العالم اللساني (فيرديناند دي سوسيرFerdinand De Saussure) وبخاصة نظرية النسق اللغوي التي يرى فيها أن النسق هو:" تلك العناصر اللسانية التي تكتسب قيمتها بعلاقاتها فيما بينها، لا مستقلة عن بعضها.."[11]؛ فالنسق بحسب هذا نظام يتكون من عناصر لسانية تنطوي من جهة على استقلال ذاتي، ومن جهة أخرى تشكل كلاً موحداً؛ أي أنها في علاقات تجاور وانسجام وتماسك لكي تعطي الدلالة المقصودة في النص، يجمل بنا أن نشير إلى أن (سوسير) لم يستعمل أبدا، وبأي معنى من المعاني كلمة بنية؛ إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم نسق"[12]، إذن فمفهوم النسق هو مفهوم بنيوي عُرف بأنه: نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا، وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، وكان دي سوسير يعني بالنسق شيئا قريبا جدا من مفهوم البنية ، ويرى الكثير من البنيويين؛ أن النسق العام للنص يتشكل في نقطة البداية من الأنساق الكلية، التي هي أنساق نصية؛ بمعنى أن التكوين

الدلالي للنص الأدبي ينطلق من النسق اللغوي الكلي؛ الذي يحتوي على أنساق صغرى وكبرى ناقلة للخطاب، في حين يرى بعض الشكلانيين؛ أن النسق العام للنص يتحرك في اتجاه معاكس؛ أي أن الأنساق الصغرى التي هي أنساق فكرية ونصية ناقلة للخطاب محتواة في النسق العام للنص؛ فالتحليل، إذن، حسبهم، يكون بدءا بالبنية اللغوية وبمجموع علاقاتها التي تنظمها، وبهذا يكون النسق الدلالي العام للنص يمثل مجموع الانساق النصية مع الفكرية، وهذا المفهوم يعزز المبدأ الذي يؤكد من خلاله النقاد العلاقة بين الجزء والكل أو مايسمى بالوحدة العضوية للنص[13]، أما الشكلانيون الروس فيميزون بين النسق الأدبي والنسق التاريخي ويذهبون إلى أن النسق الأدبي"يتميز باستقلالية معينة لأنها إرث الأشكال والمعايير الثقافية المتنوعة.."[14]، وهذه الاستقلالية عندهم هي التي تسمح بالتفكير في مسألة أدبية النصوص، إذن فالنسق هو مفهوم ينطوي على استقلال ذاتي، يشكل كلا موحدا، وتقترن آلية بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها والتركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فعالية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته، ولذلك يرتبط مفهوم (النسق) ارتباطا وثيقا في البنيوية بمفهوم الذات المنزاحة عن المركز، و"يمكن أن يتسع مفهوم البنية التي تفسر نسق الخطاب الأدبي، بكل ما يحتويه من بني وخصوصيات شكلية وجمالية"[15].

فالنسق système إذن هو ذلك الكل المتكامل المنظم والمركب الذي يربط بين عناصر وأجزاء ذات خصائص معينة، هذه العناصر والأجزاء تتداخل مع بعضها البعض في علاقات تبادلية مستمرة بالصورة التي لا يمكن بها عزل أحد هذه العناصر أو الأجزاء عن بعضها، مكونة في مجموعها ذلك

النسق الذي يوجه بدوره ضمن مجموعة من العلاقات التبادلية مع مجموعة أخرى من الأنساق المتصلة به، والتي تكون مجتمعة ما يطلق عليه النسق الأشمل أو الأوسع؛ ومعنى ذلك أن النسق يتكون من أجزاء ذات علاقات أو ذات تعاملات فيما بينها، لذا فإن دراسة أي جزء من أجزاء النسق لا يمكن أن يتم بشكل مستقل عن الأجزاء الأخرى[16]، فهو في أبسط معانيه يعني الارتباط حينما تؤثر مجموعة وحدات وظيفية بعضها في بعض، وهو يتكون من مجموعة من العناصر(أنساق فرعية)؛ التي يرتبط بعضها ببعض، مع وجود مميزات وعلاقة بين كل عنصر وآخر.

ويمكن القول – إجمالا – إن الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم " الذات " أو " الوعي الفردي " من حيث هما مصدر للمعنى إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز وعلى نحو لا تغدو للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه وأدواته ولذلك يرتبط مفهوم النسق ارتباطا وثيقا في البنيوية بمفهوم الذات المزاحة عن المركز .

ثانيا- في علاقة المصطلح بالعلوم الأخرى: إن للنسق مفهوما واسعا واستخدامات مختلفة تكاد تشمل مختلف العلوم، فضمن **المنظور الفلسفي** نجد أن النسق هو:" مجموعة من العناصر المتداخلة تشكل كلاّ موحدا...والسمة النوعية له هي وجود صلات تَضايُف.."[17]؛ وهذا يعني أن النسق عبارة عن عناصر متجاورة لها خاصية التبادل مع بعضها البعض، تُشكّل فيما بينها نظاما موحدا؛ له خاصية التكامل ويعني هذا أيضا أن " النسق عقلاني، وعقلانيته غير قصدية"[18]؛ بمعنى أن المعاني التي يعطيها النسق هي معان واعية تأتي من خلال علاقات التجاور والتماسك بين أجزاء النص، أما علاقة النسق **بعلم الاجتماع** فهي أوسع وأشمل؛ ففي هذا السياق نجد (لوسيان

غولدمانLucien Goldman) الذي حاول في أبحاثه تحديد العلاقة بين النسق كبنية فكرية داخل النص والنسق الخارجي كنظام اجتماعي؛ وإذا تم عقد مقارنة بين النسق الداخلي النصي، والنسق الخارجي الفكري نحصل على تطابق بين النسقيين يسمى النسق الإيديولوجي، أو مايصطلح عليه في علم الاجتماع الأدبي بـــ(الأنساق النظيرة Système Homologie)، أو بـــ(التماثل البنيوي Homologie Structurelle)[19]؛ وهذا يعني أن لكل بنية اجتماعية أو اقتصادية أو فكرية في المجتمع ما يماثلها في الابداع الأدبي، ويماثل هذا تعريف (تالكوت بارسونزTalkout) النسق بأنه" نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة، والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي"[20]، وعلى هذا الاساس فالنسق في علم الاجتماع نظام من القيم مثلما أشار إلى ذلك (بارسونز) بقوله أن "النسق يرتكز على معايير وقيم تشكل مع الفاعليين الآخرين جزءا من بيئة الفاعليين"[21].

إن نظرية الأنساق العامة استطاعت أن تقدم الكثير للعلوم الإنسانية على وجه العموم ولعل الخدمة الاجتماعية كانت أحد هذه العلوم أو التخصصات التي استفادت منها وأصبح الكثير من أفكارها ومفاهيمها يشكل جزءاً من مكونات تخصص الخدمة الاجتماعية، ويعود الفضل في تبلورها كنظرية تخدم الممارسة في الخدمة الاجتماعية على يد (هيرن Hearn) في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين، وقد استطاعت نظرية الأنساق العامة والنظريات المنشقة عنها أن تتبوأ مكانة عالية بين النظريات التي يتم الاعتماد عليها في مهنة الخدمة الاجتماعية فقد قدمت العديد من المفاهيم التي أصبح من الشائع استخدامها في مهنة الخدمة الاجتماعية كمصطلح نسق المساعدة

helping system ونسق العميل client system. كما أنها ساعدت أيضاً في ظهور نماذج نظرية اعتمدت على معطيات ومفاهيم نظرية الأنساق العامة حيث تمثل نماذج العلاج الأُسري family therapy approaches أحد تلك النماذج النظرية المنبثقة من خلال نظرية الأنساق العامة[22]،كما أن استخدام الأنساق في العلوم ممتد الجذور أيضا في الرياضيات التقليدية، وفي الفيزياء وعلوم الفلك؛ فقد أخذ تحليل الأنساق تطبيقه الأول مع اسحاق نيوتن في أواخر القرن السابع عشر في تحليله الرياضي لنظام المجموعة الشمسية وقوانين الجاذبية؛ ومفهوم النسق استخدم بشكل واسع في الحقول العلمية؛ حيث نجده قد استخدم في الحقليين الرياضي والبيولوجي وكذا في الحقل التكنولوجي منذ العقود الأخيرة من القرن الماضي، ويؤكد هذا، ماورد في موسوعة(AMERICANA) العلمية عن تحليل الأنساق حيث هو:"دراسة بنية وسلوك المجموعات متفاعلة العناصر، تلك العناصر وذلك التفاعل خلال المجموعات قد يكون على نحو تجريدي، كما هي الحال في التمثيل الرياضي، وقد يكونان مجسّدين كما هي الحال في النظام الشمسي، ونظام الاتصال، أو في نظام تسيير الاعمال."[23] فتحليل الأنساق إذن هو مفهوم ميزته الأساسية هي التعامل مع القضايا ككل وفي آن وليس أجزاء أو على مراحل، أما في العلوم الفيزيائية والتكنولوجيا؛ فالتطبيقات متطورة لمنهج تحليل الأنساق، وذلك لتوفر قوانين ومناهج رياضية عامة ومحددة؛ جد متطورة للاستغلال في هذه الحقول، أما مجالات الحاسوب والبحوث الفضائية والتخطيط الحضري والهندسة المعمارية والتلوث البيئي والصحة العمومية وغيرها فقد احتلت فيها مفاهيم الأنساق أهمية كبرى[24] .

إن استخدام مفردة النسق تكثر في العلوم الطبيعية والبيئية والإحيائية التي تتميز عناصر مكوناتها بكونها أكثر آلية في حركتها وأكثر اتساقا وترتيبا

systematicمن الحقائق أو العناصر أو الأجزاء في العلوم الإنسانية والاجتماعية التي يكون للإنسان دخل في ترتيب عناصرها أو أجزائها الداخلية، واستنادا لهذه الحقيقة فإن مفردة النسق تستخدم بكثرة في علوم الإنسان (الانثروبولوجيا) وعلم التبيؤ البشري (الايكولوجيا البشرية)، في الوقت الذي يميل فيه المتخصصون في علوم الاجتماع والسياسة والاقتصاد إلى استخدام لفظة النظام في أطروحاتهم انطلاقا من حقيقة مركزية ترى أن الظواهر (البيئية والتبيؤية) وعناصر المجتمعات البسيطة والبدائية التي تتوجه نحوها الدراسات الأنثروبولوجية أكثر اتساقا (systematic) في بناءات ووظائف عناصرها الداخلية من الظواهر التي يتوجه نحوها علم الاجتماع وغيره .

ثالثا–في حضور المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة: إذا كان النص هو غاية الغايات في النقد الأدبيــ خصوصاً في مراحله الشكلانية الأخيرة كالبنيوية والأسلوبية والسيميائيةــ فإن النقد الثقافي ينظر إلى النص كمادة خام، بحيث لا يُنظر إليه بمعزل عن الظواهر الأخرى ولا يُقرأ لذاته أو لجمالياته فقط، بل يعامل النص بوصفه حامل نسق وهذا النسق هو الذي يبتغي النقد الثقافي كشفه متوسلاً بالنص في سبيل هذا الكشف، فالنص مجرد وسيلة لاكتشاف حيل الثقافة في تمرير أنساقها، وهذه نقلة نوعية في مهمة العملية النقدية حيث الأنساق هي المراد الوقوف عليها وليس النصوص؛ وبمعنى آخر فإن النقد الثقافي يستخدم أدواته للغوص في لاوعي النص، من أجل الكشف عن المسكوت عنه من الإشكالات الأيديولوجية وأنساق التمثيل وكل ما يمكن تجريده من النص.

وإذا كان (جاكوبسون) قد اكتشف عناصر ستة للنموذج الاتصالي، هي: المرسل، المرسل إليه الرسالة، السياق، الشفرة، أداة الاتصال؛ فإن (عبد الله

الغذامي) يقترح إضافة عنصر سابع هو النسق، لتغدو وظائف الاتصال بعد هذه الإضافة ووفق الترتيب السابق: الوظيفة الذاتية، الوظيفة الإخبارية، الوظيفة المرجعية، الوظيفة المعجمية، الوظيفة التنبيهية الوظيفة الشعرية وأخيراً: الوظيفة النسقية، وذلك على اعتبار أن كل اتصال إنساني يُضمر دلالات نسقية تؤثر في كل مستويات الاستقبال: في الطريقة التي بها نفهم، والطريقة التي بها نُفسّر.

وبهذا يتميز مصطلح النسقــ وفق(الغذامي) بطبيعة دلالية تضاف إلى نوعي الدلالة النصية: الدلالة الصريحة، الدلالة الضمنية، وذلك على اعتبار أن الدلالة الصريحة تحملها الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تحملها الجملة الأدبية، أما الدلالة النسقية فهي بحاجة إلى جملة ثقافية.. وهي الجملة التي تشير إلى تضمن الخطاب مضمرات تتدخل في توجيه الأفكار والسلوك، وتنسخ ظاهر الخطاب وتنقضه. وليست هذه المضمرات كلها من إنتاج المؤلف، بل هي إلى جانب ذلك من إنتاج المتلقي والمجتمع، كما أن هذه المضمرات ليست بالضرورة مقصودة في إنتاجها؛ لأنها في الغالب تكون كامنة في اللاوعي، سواء منه الفردي الخاص بالمؤلف والمتلقي أو الجمعي الكامن في طبيعة الثقافة، وطبيعة علاقات الأمة بالمنتج الثقافي عموماً والمنتج اللغوي على وجه الخصوص.

وبهذا يصبح المؤلف مؤلفين: مؤلف فرد له خصوصية شخصية، ومؤلف آخر ذو كيان رمزي هو الثقافة التي تصوغ بأنساقها المهيمنة وعي المؤلف الفرد ولاوعيه على حد سواء. ويمكن قول مثل هذا في المتلقي، باعتباره متأثراً بنفس هذه الأنساق المهيمنة، يقول (الغذامي): " ومن ثمّ فإنه يكتسب عندنا قيما دلالية وسمات اصطلاحية خاصة نحددها فيما يلي: يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفية النسقية لا تحدث إلا في

وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر"[25].

وإذا كان النسق الذي هو من إنتاج التاريخ والثقافة، هو المقصود من وراء هذه المادة الخام (النص)، فإن مفهوم النص بهذا المعنى لم يعد يقتصر على ما هو مكتوب، أو الذي تعترف به المؤسسة، بل امتد واتسع إلى اعتبار كل الممارسات الإنسانية نصوصاً ذات دلالات ثقافية خصوصاً الشعبي منها والمهمش بشرط أن يحظى بالانتشار، فـــ"النسق إذن يتحقق بوجود ثابت ينغرس في وجدان المجتمع، ويتغلغل داخل ذاكرته، ولم يلبث أن يسيطر عليها، لأنه ينبني من تراكم أثر في العقل الجماعي ثم الانتشار، وهنا يمتلك القدرة على التحكم في ردود الأفعال، ومن ثم السيطرة والهيمنة على الأفراد، ويصبح النسق لا هم له سوى أن يجعل من قيمه أقنعة لأفكار مثالية توهم الذات بأنها السبيل إلى الحياة"[26].

وإذا كان النقد الجمالي لا يلتفت إلى التاريخ، بوصفه أمراً خارج النص، فإن النقد الثقافي يعتبر التاريخ جنساً من أجناس التعبير، وجسداً نصوصياً واستراتيجية قراءة تعين على فهم وتقييم النص المرغوب تفسيره؛ ذلك لأن النقد الثقافي نظر إلى منتج النص باعتباره بشراً، مثل غيره من الناس، الذين ما زالوا يتعرضون لعملية إخضاع تصوغ طرائق صناعتهم للأحداث، وأهم من ذلك أنها تضعهم في شبكة اجتماعية وفي منظومة علاماتية، تفوق قدرتهم على إدراك فعلها بهم، وتتعالى على سيطرتهم. ولذا لا يكون التاريخ مجرد حقائق وأحداث تقع خارج النص، بل هو علاماتية ألسنية تجعل كل شيء خارج النص مؤثراً في تلقي وإنتاج النص.

إذن فالنص – في النقد الثقافي – ليس معزولاً عن علاقات إنتاجه (التاريخية)، ولا عن نسقه التأثيري (مضمرات الخطاب): فهو فعل إنساني

تاريخي متأثر بالمجتمع، ومؤثر فيه. الأمر الذي يتيح لنا القول بأن علاقة النص – في النقد الثقافي – بالمجتمع، هي علاقة دياليكتيكية منتِجة ومنتَجة في آن: فالنص يشارك في إنتاجه المجتمع، ويشارك هو في إعادة إنتاج المجتمع (القيم والسلوكيات)[27]، وهذا يقتضي إجرائيا أن نقرأ النصوص والأنساق التي تلك صفتها قراءة خاصة...، وبما أنه كذلك فإن الدلالة النسقية فيه سوف تكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل، مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى، الصريح منها والضمني، والتسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية التي لا تلغيها الدلالة النسقية، وليست بديلا عنها، و"يتخذ النسق (الأصالة) و(القيم) و(التقاليد) لعبة تشويش على الذات ومرجعيتها، فنجد أنفسنا أمام (خرافة) أو (أكذوبة) تسعى إلى تكسير الوعي بالذات وزعزعة ثقتها في إمكانياتها وقدراتها وإلا كيف نتقبل خطابا يتضمن الهيمنة ويدعو إلى عبودية الفرد وينطوي على فردية مطلقة"[28]، ولذا "تبدو الذات في النسق مفتتة، لا تعي هويتها الفردية، لأنها في أثناء بحثها عن هويتها الفردية تصطدم بشبكة الأطر والمعارف الجماعية، فتتأرجح بين الانتماء إلى النسق، أو الانتماء إلى الذات، نسق داخلي: التنظيم الذاتي الذي يشتمل عليه الأثر إلى جانب التفاعلات الموجهة نحو وحداته الذاتية، أي التنظيم الذي ينطوي على اتجاهات وعلاقات الوحدات الشكلية أو اللغوية وعلاقات هذه الوحدات ببعضها ببعض"[29]، وبحسب ما تقدم يمكن تقسيمه إلى نسق خارجي، ونسق أدبي، ثم أخيرا نسق المعرفة؛ فـ"النسق الخارجي نسق كلي يتألف من الأنشطة والمشاعر والتفاعلات الثقافية والفكرية، يوجه نحو البيئة الخارجية، فالنسق الخارجي للأثر الأدبي هو بنية الوسط الذي ظهر فيه، والذي يتلقى منه عدد المؤشرات المباشرة وغير المباشرة وتظهر في طريقة تصوير النص للعالم الخارجي"[30]، أما النسق الأدبي فهو: "نموذج نظري لأدب معين

يتألف من أجزاء مترابطة ويستعمل هذا المصطلح في أغلب الأحيان من قبل المدرسة الشكلية (البنيوية) للتعبير عن وجود تساند وظيفي لأجزاء الأثر الأدبي أو الفكري أو الفلسفي"[31]، وأخيرا نسق المعرفة الذي يعرف بأنه "مجموعة معارف مترابطة يتمسك بها (الناقد) تتعلق بأثر أدبي معين أو آثار أدبية أو فئة من الموضوعات[32].

من خلال ما سبق نستنتج أن النسق بين الظاهر والخفي يحمل معه عدة دلالات تحت غطاء جمالية اللغة، لذلك نحكم أنه خطير من هذه الناحية، وإلا كيف نقتنع بجمالية نص مثلا يحمل أفكارا مناقضة لتوجهاتنا ونحكم عليه بالجمالية من خلال الأسلوب، النسق له فاعلية التأثير من خلال ما يحمله من دلالات وسياسة الإقناع سواء كان الفكر إيجابيا أو سلبيا، وسواء كان ظاهرا أو خفيا.

رابعا- بين البنية والنسق: إن الاهتمام بمفهوم النسق في الدراسات البنيوية يعود إلى" تحول اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات، أو الوعي الفردي من حيث هما مصدر للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة، ووسيط من وسائطه وأدواته"[33] ونستطيع القول إن البنيوية هي منهج يسعى إلى دراسة النص من حيث هو مجموعة من العناصر المتآلفة فيما بينها دراسة شكلية تهدف إلى تفسير بنيته، وتوضيح المظاهر الفنية والجمالية؛ فـــ(جان بياجه) يقدم لنا تعريفًا للبينة[34] باعتبارها نسقًا[35] من التحولات :" يحتوي على قوانينهِ الخاصةِ، علمًا بأنَّ من شأنِ هذا النسق أن يظلَّ قائمًا ويزدادَ ثراءً بفضلِ الدور الذي تقومُ به هذه التحولاتُ نفسُها، دون أن يكونَ من شأنِ هذه التحولات أن تخرجَ عن حدودِ ذلك النسق أو أن تستعينَ بعناصرَ خارجية،

وبإيجاز فالبنيةُ تتألفُ من ثلاثِ خصائصَ هي: الكليةُ والتحولاتُ والضبط الذاتي"[36]، ويمكن أن يتسع مفهوم البنية التي تفسر نسق الخطاب الأدبي، بكل ما يحتويه من بني وخصوصيات شكلية وجمالية"[37].

إنّ (دوسوسير) لم يستخدم كلمة بنية وإنما استخدم كلمة نسق أو منظومة بنفس المعنى وقد ركز بحثه على تحليل اللغة في بعدها العام (Système)الجمعي باعتبارها نسقا مكتفيا بذاته وقد سعى إلى بنيوية ذات نظام لغوي متزامن حيث إن سياق اللغة لا يقتصر على التطورية بل بتعلق المعاني بعضها ببعض لتؤلف نظاما متزامنا Diachronisme حيث إن هذه العلاقات مترابطة، وكان اهتمامه على القواعد بدلا من التعبيرات وعلى النحو بدلا من الاستعمال والنماذج بدلا من المعطيات والفكرة بدلا من الأداء ولكي يتم تشييد نسق لغوي وآلي تطلب ذلك تعليق التطور التاريخي للغة ودراسة عناصرها المتزامنة في لحظة معطاة والمتعاقب Synchronique فالثنائية المهمة هي التضاد بين المتزامن في دراسة النسق، وتعتبِر البنيوية اللغة نموذجا أساسيا لكل أنظمة الدلالة لا بسبب طبيعة العلامة والنسق فحسب؛ بل لأن الذهن الإنساني ووراءه الكون كله يشتركان في بنية واحدة هي بنية اللغة، فالنص إذن خاضع "لتوجه مزدوج، نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه لسان ولغة مرحلة ومجتمع محدَدين، ونحو السيرورة الاجتماعية ...إن هذه الحالة وهذه الممارسة للغة في النص تخلصه من كل تبعية لبرانية ميتافيزيقية ما ولو كانت مقصودة، وبالتالي من كل نزعة تعبيرية ومن كل غائية وهو ما يعني أيضا التخلص من التطورية، ومن الإلحاق الاستعمالي للنص بتاريخ من دون لسان"[38] فشكلت البنية عند(دوسوسير) مفهوما جوهريا يتمثل في معنى النسق يعني به شيئا قريبا جدا من مفهوم البنية حيث يمكن القول إن الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحول

بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم الذات أو الوعي الفردي من حيث هما مصدر للمعنى ، ولهذا ركز (دوسوسير) على أمرين مهمين؛ أولهما الإلزام التزامني للغة حال التلفظ بها و عدم الالتفات إلى تاريخيتها حين خرج بالدراسات اللغوية من هيمنة النظرة التاريخية التعاقبية التي تتتبع الظاهرة اللغوية في تطورها التاريخي إلى شمولية النظرة التزامنية أو التوقيتية للغة حيث تتناول جميع المظاهر التي تتصل بأوضاع النظم اللغوية من الوجهة الوصفية وتثبت اللغة في لحظة زمنية لتدرس علاقات أجزائها، ومن ثم يعرف نظامها الحاكم لتطورها و لقواعدها و لبنائها.

أما الأمر الآخر فهو البحث عن العلاقات الكلية التي تترابط بها الأجزاء، دون النظر نحو جزيئات تاريخية بل يكون السعي نحو معرفة النظام الأكبر الذي يأخذ كل الأجزاء لتتجمع فيه كما أنه لا حكم بقيمة ما على أي خطاب بشري من خلال طبيعته الذاتية و إنما في كيفية تركيب عناصره من علاقات توافقية وتخالفية؛ ومنه فقد بحث عن وجود جمعي للغة، فأوقف تتابعها على المحور التاريخي من أجل إجلاء كامنها الأساس خلال المحور التزامني وتبيين قيمتها كونها داخلية في علاقات تثبت لها مجموعة صفات أو هوية تفقدها فور خروجها من نسقها الحاكم لتصبح حرة في دخول أي نسق آخر طالما امتلكت قدرة إقامة علاقات مرغوبة مع عناصره، فباللغة نعرف العالم و بها نبنيه وما نعرفه نحدده باللغة ومن ثم هي الأساس الفاعل المنتج؛ فهي" نظام من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة و هي مجموعة المصطلحات التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم"[39].

وحين يُعرف(زكريا إبراهيم) مفهوم البنية في كتابه (مشكلة البنية)[40] يقول بأنها "نظام أو نسق من المعقولية"، فهي (صورة) الشيء، و(هيكله)،

و(القانون) الذي يفسر تكوينه والفرنسي (جان بياجيه) ، الذي جعل للبنية ثلاث خصائص لا بد أن تتسم بها: هي الكلية فتتكون البنية من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق. والتحول؛ وهو سلسلة من التغيرات الباطنة تحدث داخل النسق، والتنظيم الذاتي؛ فتنظم البنية نفسها لتحفظ لها وحدتها، وتساهم في طول بقائها [41]، يقول (جان بياجيه) إن البنية "هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً" وإن هذه البنية تتسم بخصائص ثلاث: الكلية، والتحولات، والتنظيم الذاتي فالكلية هي تكوين البنية من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، وليس المهم في البنية هو (العنصر) أو (الكل) الذي يفرض نفسه على العناصر، وإنما هو (العلاقات) القائمة بين هذه العناصر، أو عمليات تكوين (الكل) باعتبار هذا (الكل) مكوناً من تلك العناصر التي تحكمها علاقات و(التحولات) تعني أن هذا (الكل) ينطوي على دينامية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل (النسق) أو(المنظومة)؛ خاضعة في الوقت نفسه لقوانين (البنية) الداخلية، والتنظيم الذاتي هو أنه في وسع هذه (البنيات) تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها نوعاً من (الانغلاق الذاتي)؛ لكن هذا الانغلاق لا يمنع (البنية) الواحدة من أن تندرج تحت (بنية) أخرى أوسع.

ويمكن تحديد خصائص النسق وفق ما سبق على النحو التالي[42]:

1- كل نسق يتكون من عناصر مشتركة، أو مختلفة بينها علاقة.

2-له حدود مستقرة ومجال معروف(كالنص الشعري مثلا).

3-له بنية داخلية مجردة.

فإذن يكتسب مفهوم النسق قيمته داخل البنية في علاقته ببقيّة العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر، والتي بها تنهض البنية فتنتج

نسقها؛ فالعنصر لا قيمة لوجوده مفرداً، وإنما في سياق علاقات المنظومة الأدبية ككل.

خامسا: محاولة لإيجاد مفهوم للنسق الشعري: ترتكز فكرة النسق على الحصر الشمولي للظاهرة بالتركيز على طبيعة العلاقات المتبادلة بين عناصرها من أجل الوصول إلى هدف محدد ومن تعريف(روزاني Rosnay) للنسق بأنه: "مجموعة من العناصر في تفاعل دينامي بينها، منظمة قصد بلوغ هدف"[43] يتبين لنا جوهر مكونات النسق ودور العلاقات بين العناصر في بلوغ الهدف، كما يساعدنا على تعيين العناصر داخل الظاهرة؛ تلك العناصر المترابطة، والمتفاعلة باستمرار، للتعرف على موقع كل عنصر داخل النسق، إضافة إلى أن هذه العناصر يجمعها ويربطها قانون للمحافظة على التوازن الداخلي للوصول إلى الهدف الذي يسعى النسق لتحقيقه، ومن هنا سوف نحاول إيجاد مقاربة معرفية لمفهوم النسق الشعري بالعودة إلى مفاهيم هذا المصطلح في العلوم الأخرى وبخاصة علم النفس وعلم الاجتماع باعتبارهما الأسبق في فهم وتطبيق مفهوم النسق.

أ-مفهوم النسق الشعري: إن النسق الشعري **système poïétique** هو مجموعة مترابطة ومنظمة ومتكاملة من الطرق والوسائل والأدوات والأساليب التي تقوم جميعها من خلال علاقاتها التبادلية بالمهام اللازمة لتحقيق البناء الشعري المتكامل(لغة، صورة، إيقاع ، دلالة)، فهو وحدة تتكون من أجزاء أو وحدات متباينة ومتماسكة معاً(أنساق صغرى)، وكل وحدة معتمدة على الوحدات الأخرى، ومجموع الكل أكبر من الأجزاء المكونة له وأن له خصائصه التي تميزه عن خصائص الأجزاء المكونة له، فالارتباط القائم بين الأجزاء يتولد عنه خصائص تختلف عن خصائص الأجزاء الأساسية؛ واللغة الشعربة مثال على ذلك، حيث أنّ اللغة كنسق تختلف

خصائصها عن خصائص العناصر المكونة لها، وكذلك الصورة الشعرية تختلف عن العناصر المكونة لها؛ لو تم تحليل كل عنصر على أنه نسق قائم بذاته، وإن أن أي تغيير يطرأ في أي جزء من أجزاء النسق يؤثر على بقية أجزاء النسق وعلى النسق ككل، وكذالك أن لكل نسق إطارا مرجعياً محدداً يحدد ماهيته داخل النسق الأكبر لأن" القصيدة عمل منسجم يقوم على تفاعل عناصره المكونة للقصيدة، فالمضمون لا يقوم إلا في اللغة في الدلالات التي تقدمها العلاقات في القصيدة، بمعنى الدلالات القائمة في هذا البناء الذي هو بناء متميز"[44]، والنسق العام يضم كذلك أنساقاً فرعية وكل نسق من هذه الأنساق الفرعية لابد أن تكون له حدوده الواضحة والدقيقة التي تحدد مهامه وأنشطته. وكما بيننا سابقا فإن البنية (Structure) يتسع مفهومها ليشمل الدلالة، يقول (محمد اليوسفي) ــ وهو يوضح مصطلح البنية: "سوف نستعمــل مصطلح " البنية أو الشكل"، ولا نعني به ما يسمى في الخطاب النقدي المتعارف بالمبنى الخارجي، وإنما نعني النص الشعري بكل أبعاده؛ أي لغته وحركاته ونظام علاقاته وأزمنته والرؤية التي يطرحها"[45]، فالبنية والمضمون تتشابك وتتمازج في النص بحيث يكون من الصعب الحديث عن البنية دون أن يكون للدلالة والمضمون انبثاق في الحديث فالنسق الشعري يقوم على تفاعل العناصر المكونة للقصيدة، وكلما كانت الحدود واضحة كلما أدى ذلك إلى مزيد من التخصصية بين أجزاء النسق الواحد.

ب–خصائص النسق: العناصر المكونة للنسق ذات تنظيم معين وتراتب تفاعلي فيما بينها ويمكن تحديد بنية النسق على النحو التالي[46]:

أ–أن كل عناصر النسق ذات ترتيب معين.

ب–أن العناصر متبادلة التفاعل.

بما أن البنية هي ذلك النسق المتكامل الذي يتألف من أصوات وكلمات، ورموز، وصور وموسيقى، ولذلك قيل" التحليل البنيوي يحمل مدلولا مكثفا ومعقدا"[47]؛ من خلال كشف العلاقة المتفاعلة القائمة بين داخل الظاهرة، وخارجها أو الشكل والمضمون اللذان يشكلان أساس التحليل النصي ولتوضيح علاقاته المتشابكة بسائر الأنساق الثقافية والفكرية، وبما أننا ذكرنا سابقا[48] أن مفهوم النسق مفهوم جزئي من مفاهيم البنية بصفة عامة ؛ ومن هنا فإن خصائص الأول هي تقريبا خصائص الثانية.

وإذا كانت البنيوية قد تعاملت مع النص الأدبي من الداخل و تجاوزت المرجعية باعتباره نسقا لغويا داخليا في سكونه و ثباته، ودرسته من خلال مستويات عدة كالمستوى الصرفي والمستوى الدلالي والمستوى التركيبي، والخطاب الشعري حاولت مقاربته مقاربة موضوعية اعتمادا على اللغة ومفاهيمها المجردة من كل ذاتية، إلا أن إقصاءها للتاريخ وذاتية المبدع والمرجع الخارجي و تهميشها لدور الذوق هو إقصاء لأساسيات تقويم النص و تذوق جماله واستكناه متعته الحقيقية ، وأن النص عندها يكشف عن بنية محددة وعن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة وعن طريق القراءة البنيوية يكون التوصل إلى أسرار النص الداخلية في بنياته وعلاقات أنظمته وأنساقه، من هنا فإن خصائصِ البنيةِ هي نفسها خصائص النسق، وهي كما أشار إليها (جان بياجه) في تعريفهِ ثلاثُ خصائصَ كالتالي[49] :

أ- **الكلية أو الشمول:** وتُعني هذه السمة خضوع العناصر التي تُشكِّل النسق لقوانين تُميّز المجموعة كمجموعة، أو الكل ككل واحد، فالنصُّ الأدبي مثلا هو بنية تتكونُ من عناصر، وهذه العناصر تخضعُ لقوانين تركيبيةٍ تتعدى دورَها من حيث هي روابط تراكمية تشد أجزاء الكيان الأدبي بعضَه إلى بعض، فهي تُضفي على الكلِّ خصائصَ مغايرةً لخصائصِ العناصرِ التي

يتألف منها البعض[50]، كما أن هذه الخاصية تُبرزُ لنا أنَّ البنية لا تتألف من عناصرَ خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكونُ من عناصرَ خارجية خاضعة للقوانين المميزةِ للنسق، وليس المهمُّ في النسق العنصر أو الكل بل العلاقات القائمة بين هذه العناصر.

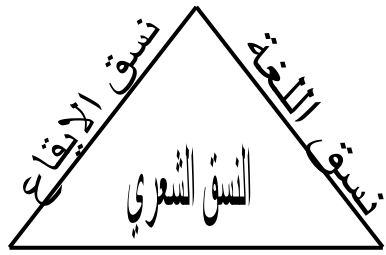
ب-التحولات:أما عن خاصيةِ التحولات، فإنها توضح القانون الداخلي للتغيراتِ داخل النسق التي لا يمكن أن تظل في حالةِ ثبات؛ لأنها دائمة التحول، وتأكيدا لذلك فإنَّ كل نص يحتوي ضمنيًا على نشاطٍ داخلي، يجعل من كل عنصر فيه عُنصرا بانيًا لغيرهِ ومبنيًّا في الوقت ذاته، ولهذا فقد أخذت البنيوية هذه السمةَ بعينِ الاعتبارِ لتُحاصر تحوّل البنية وما قد يعتريها من بعض التغيير[51].

كما أنّ هذه السمةَ تُعبر عن حقيقة هامة في البنيويةِ، وهي أنَّ البنية لا يمكن أن تظل في حالةِ سكون مطلق، بل هي دائما تقبلُ من التغيّرات ما يتضمن مع الحاجات المحددةِ من قِبل علاقاتِ النسق أو تعارضاته، فالأفكارُ التي يحتويها النصُ الأدبيُ مثلاً تُصبح بموجبِ هذا التحولِ سببًا لبزوغِ أفكارٍ جديدة[52].

ج- التنظيم الذاتي: أما عن خاصية التنظيم الذاتي، فإنها تمكّن النسق من تنظيم نفسه كي يحافظ على وَحدته واستمراريته؛ وذلك بخضوعِه لقوانينِ الكل، وهذا يحقق له نوعًا من"الانقلاب الذاتي ونُعني به أن تحولاتِه الداخلية لا تقود إلى أبعد من حدوده، وإنّما تُولّد دائمًا عناصر تنتمي إلى البنيةِ نفسها، وعلى الرغم من انغلاقه؛ فهذا لا يعني أن يندرج ضمن بنية أخرى أوسعَ منه، دون أن يفقد خواصه الذاتية[53]، ولذا فـ(شتراوس) يحددُ البنيةَ بأنها"نسقٌ يتألف من عناصرَ يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يُحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى"[54].

فالعلاقةِ بين الجزء والكل في نظرِ البنيويين، ليست مجرّد اجتماعِ مجموعة من العناصر المستقلة، بل إن هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكّم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء، وتُضفي هذه القوانين على البنية سماتٍ كليّة تختلف عن سماتِ العناصرِ كل منها على حدةٍ، كما تتميز عن مجموع هذه العناصر، فالبنيوية ترى بأن كل الأشياء تشتمل على أنساق من الترابط بين أجزائها، وهذا هو المهم بالنسبة له.

فالعناصر داخل النسق تقوم بمهام متباينة، وما يميز هذه المهام هو عدم تعارضها، فهي تسعى لتنظيم البناء الداخلي للنسق حتى يتم التفاعل بينها، فالخطاب الشعري كنسق يحتوي على عناصر تكونه وتنظم اتساقه، وهي: اللغة ، الإيقاع، الصورة؛ حيث تقوم هذه العناصر كلها[55]؛ بأدوار مختلفة تتجه جميعا نحو تحقيق هدف معين هو تشكيل النص الشعري؛ الذي يكونُ مبثوثا في العلاقات التي تربط العناصر المكونة بعضها ببعض، ومن ثمَّ لا ينبغي الوقوف عند عنصر بمعزل عن الآخر فالتجربة الجمالية تتألف من أجزاء لا تحمل قيمتها في ذاتها منفصلة بعضها عن بعض وإنما في علاقاتها بعضها ببعض وهو ما يشكل وحدة عضوية أو الكل العضوي، فمعنى الجزء منفصلا هو غيره في حال تفاعله مع العناصر الأخرى، ذلك أن كل عنصر من عناصر التجربة الجمالية يتلون بلون جميع العناصر الأخرى[56]، والشكل التالي يوضح هذا:



شكل رقم01

فالنص الأدبي بصفة عامة يوصف بأنه نسق عام يتولد عنه نسق شعري ونسق نثري وغيرهما، وهذه الأنساق في علاقتها ببعضها البعض مستقلة ومتفاعلة، لكن إذا ذهبنا إلى النسق الشعري مثلا فأننا نجده يتكون من أنساق فرعية داخلية تتفاعل وتتداخل بينها، أما الإطار الذي يحيط بالنسق (في النص الشعري؛ مثلا بيئة الشاعر، نفسيته...) فيتبادل معه التأثير والتأثر.

وهذه الأنساق الثلاثة متبادلة التفاعل فيما بينها؛ عن طريق محددات الأنساق الفرعية لكل مجموعة مواضيع ؛ فتفاعل نسق اللغة ونسق الإيقاع مثلا؛ المقصود به تنظيم الكلمات وطريقة تأليفها؛ بمعنى صياغة لغويـــة ضمن قوالب إيقاعية محددة عن طريق آلية وضع اللغة وفق نسق إيقاعي معين؛ فقد نظر النقاد إلى الوزن على أنه عنصر هام من عناصر الشعر ودعامة أساسية من دعائمه، فهو"إبراز أو إحداث لفجوة حادة في طبيعة اللغة، خلقٌ لمسافة توتر عميقة بين المكونات اللغوية العائمة في وجودها العادي خارج الشعر ووجودها داخله"[57]، وإن هذا الوجود داخل الشعر هو الذي يمنح هذه المكونات تميزها وبالتالي شعريتها فالوزن بما يشكله من التمايز والمغايرة على صعيد الانتظام في بنيته الصوتية يمنح النص شعريته ويُديم علاقة

وجودية بين الشعر والوزن[58]، مما ينتج عنه ثلاثة أنواع من الأشكال: شكل تقليدي (لغة+نظام عروضي عمودي)، شكل تجديدي (لغة+ نظام عروضي تفعيلي)، شكل حداثي (لغة+ نظام نثري).

أماتفاعل نسق اللغة ونسق الصورة فالمقصود به طريقـــة تشكيل اللغة والصورة ، بعد أن تأخذ طريقة انتظامها وتشابكها في ذاكرة الشاعر ومخيلته، مما ينتج عنها أنساق مواضيع مختلفة تتنج عن مجوعة صور، تنتج كل صورة أو مجموعة صور موضوعا معينا وهو ما يمكن أن نسميه بالأنساق الفرعية المتولدة عن النسق الرئيس.

أماالتفاعل بين الإيقاع والصورة فينتج لنا المعاني المتولدة عن المتخيل الشعري، أو ما يسمى بالدلالة، وهذه العلاقة المتولدة من شعرية النص، وموسيقاه هي علاقة تكاملية نابعة من طبيعة العمل نفسه وانفعالات المنشئ ومن ثم توجهات المتلقي التي تصنع مناطق عديدة للاستجابة مع النص؛ لأن تجربة الشاعر وإحساسه ومرجعيته الثقافية لها دور كبير في بناء و اختيار موسيقى شعره، مثلما كان لها الدور في اختياره لصوره الشعرية وهذه من أهم نقاط الالتقاء بين الإيقاع والصورة فضلاً عن كونهما رافدين من روافد شعرية النص فالشاعر وهو يجوس متاهات لاوعيه"يصبح حين تعتريه لجُج الحالة الشعرية مشحون الذهن بالموسيقى غائصاً في أعماق عدم الوعي بحيث تندمج اللغة في عقله غير الواعي فترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة الأصداء مما رقد قروناً في الذهن الجماعي للأمة "[59]، فالصورة والإيقاع الشعريان إذاً يكمل أحدهما الآخر في عملية صنع العمل الأدبي الذي يكون المعنى جزءاً منه .

خاتمة ونتائج: نصل إلى الاستنتاج مما سبق أن فكرة النسق ترتكز على الحصر الشمولي للظاهرة بالتركيز على طبيعة العلاقات المتبادلة بين

عناصرها من أجل الوصول إلى هدف محدد وإن مفهوم النسق يكتسب قيمته داخل البنية في علاقته ببقيّة العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر، والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقها؛ فالعنصر لا قيمة لوجوده مفرداً، وإنما في سياق علاقات المنظومة الأدبية ككل، وقد توصلنا إلى أن النسق الشعري **système poïétique** هو مجموعة مترابطة ومنظمة ومتكاملة من الطرق والوسائل والأدوات والأساليب التي تقوم جميعها من خلال علاقاتها التبادلية بالمهام اللازمة لتحقيق البناء الشعري المتكامل (لغة، صورة، إيقاع ، دلالة)، فهو وحدة تتكون من أجزاء أو وحدات متباينة ومتماسكة معاً(أنساق صغرى)، وكل وحدة معتمدة على الوحدات الأخرى، ومجموع الكل أكبر من الأجزاء المكونة له وأن له خصائصه التي تميزه عن خصائص الأجزاء المكونة له وأن فالنص الأدبي بصفة عامة يوصف بأنه نسق عام يتولد عنه نسق شعري ونسق نثري وغيرهما، وأن العناصر المكونة للنسق ذات تنظيم معين وتراتب تفاعلي فيما بينها ويمكن تحديد بنية النسق بأن كل عناصر النسق ذات ترتيب معين،وأن العناصر متبادلة التفاعل.

وهذه الأنساق في علاقتها ببعضها البعض مستقلة ومتفاعلة، لكن إذا ذهبنا إلى النسق الشعري مثلا فأننا نجده يتكون من أنساق فرعية داخلية تتفاعل وتتداخل بينها، أما الإطار الذي يحيط بالنسق(في النص الشعري؛ مثلا بيئة الشاعر، نفسيته...) فيتبادل معه التأثير والتأثر، وهذه الأنساق الثلاثة متبادلة التفاعل فيما بينها؛ عن طريق محددات الأنساق الفرعية لكل مجموعة مواضيع، والنسق الشعري يقوم على تفاعل العناصر المكونة للقصيدة، وكلما كانت الحدود واضحة كلما أدى ذلك إلى مزيد من التخصصية بين أجزاء النسق الواحد.

مصادر ومراجع البحث

أولا-الكتب :

1-إبراهيم مجدي عزيز، موسوعة التدريس، ج.1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان،.2004

2-إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط.1، 2003.

3-ابن فارس أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا ، مقاييس اللغة، دار صادر، بيروت ، ط.5، مجلد05، 1999.

4-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، مجلد14، 2003.

5-جمال بن حمدان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2009.

6- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة،1976.

7-سعيد الغانمي وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة.

8-سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط.1، 2004.

9-سهيل ادريس، المنهل قاموس فرنسي عربي، دار الآداب، بيروت، ط2006.

10-صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط.2، 1980م.

11-طاهر بوغازي، القيم التربوية مقاربة نسقية، دار الحبر، الجزائر،ط.1، 2010.

12-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد252، سنة.1997

13-عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009.

14-عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط.2، 2001، لبنان، بيروت.

15-عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجلاوي، عمان، ط.1، 2007م،

16-عمر مهيبل، من النسق إلى الذات قراءة في الفكر الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، .2000

17-فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005.

18-فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط.1،أربد، الأردن، .2010

19-فيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.8، ج.3، .2005

20-قاموس أطلس انجليزي عربي، دار أطلس للطباعة والنشر، ط. 1، .2003

21-كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر،دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، د.ت.

22-مجموعة مؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، عدد221، 1997.

23-محمد لطفي اليوسفـــــي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، .1985

24- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 1996.

25-معن خليل عمر، معجم علم الاجتماع المعاصر، دار الشروق، عمان ، 2006.

26-نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1993.

ثانيا –الكتب الأجنبية:

27-The Encyclopédia Americana in1829,Grolier Incorporated, Volime26, International Edition, First published،Systems Analysis.

28- Rosnay, le macroscope vers une vision global, point du seuil, 1975.

ثالثا –الكتب المترجمة

29-إديث كريز ويل،عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور،دار سعاد الصباح ، الكويت،ط.1، 1993.

30-ايان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز غلى هامبرماس، ترجمة محمد حسين غلوم ومراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد244، .1999
31-بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي،ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة،ط.1، 1991.
32-جان بياجه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط.4، 1985م.
33-جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب.
34-روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، 1977م.
35-روزنتال.م.يودين.ي، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط.1، 1974.
36-نيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ، ترجمة يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، ألمانيا، ط.1، 2010.

ثالثا -الرسائل الجامعية

37-محمد الأمين بن الناتي، أطروحة دكتوراه، الثقافة الشنقيطية مقاربة نسقية، إشراف الدكتور محمد مفتاح، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، السنة الجامعية2007-2008.
38-محمد عالي خنفر، نسقية الشعر العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف محمد السرغيني، جامعة الحسن الثاني المحمدية، الدار البيضاء، المغرب، ج.1، السنة الجامعية2000-2001.

هوامش البحث:

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، 2003، مجلد14، مادة نسق، ص.165.

[2] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.8، ج.3، مادة نسق، 2005، ص.285.

[3] ابن فارس أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا ، مقاييس اللغة، دار صادر، بيروت ، ط.5، 1999، المجلّد الخامس ص.420.

[4] محمد عالي خنفر، نسقية الشعر العربي، أطروحة دكتوراه، اشراف محمد السرغيني، جامعة الحسن الثاني المحمدية، الدار البيضاء، المغرب، ج.1، السنة الجامعية2000-2001، ص.440.

[5] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط.2، 2001، لبنان، بيروت، ص.76.

[6] قاموس أطلس انجليزي عربي، دار أطلس للطباعة والنشر، ط. 1، 2003، مادةsystem.

[7] سهيل ادريس، المنهل قاموس فرنسي عربي، دار الآداب، بيروت، ط2006، مادة . Système

[8] نقلا عن: محمد الأمين بن الناتي، أطروحة دكتوراه، الثقافة الشنقيطية مقاربة نسقية، اشراف الدكتور محمد مفتاح، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، السنة الجامعية2007-2008، ص.26.

[9] جمال بن حمدان، الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2009، ص.154.

[10] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر،دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، د.ت، ص.108.

[11] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد252، سنة1997، ص.184.

[12] سعيد الغانمي وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص.40.

[13] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة-من البنية إلى التفكيك، ص.186.

[14] مجموعة مؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، عدد221، 1997، ص.214.

[15] فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، ط.1،أربد، الأردن، 2010،ص.568.

[16] إبراهيم مجدي عزيز، موسوعة التدريس، ج.1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان،2004 ، ص.26.

[17] روزنتال.م.يودين.ي، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط.1، 1974، ص.526.

[18] عمر مهيبل،من النسق إلى الذات قراءة في الفكر الغربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط.1، 2000 ، ص.66.

[19] بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي،ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة،ط.1، 1991، ص.53.

[20] إديث كريز ويل،عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور،دار سعاد الصباح ، الكويت،ط.1، 1993، ص.411.

[21] نقلا عن: ايان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز غلى هامبرماس، ترجمة محمد حسين غلوم ومراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد244، 1999، ص.71.

[22] معن خليل عمر، معجم علم الاجتماع المعاصر، دار الشروق، عمان ، 2006، ص.386.

[23]The Encyclopédia Americana in1829,Grolier Incorporated, Volime26, International Edition, First published،Systems Analysis,pp 198-199.

[24] Ibid,Systems Analysis,pp 198-199.

[25] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص.77.

[26] عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009، ص.79.

[27] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية، ص.77.

[28] عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، ص.79.

[29] سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط.1، 2004، ص.113.

[30] المرجع السابق، ص.110.

[31] المرجع السابق ، ص.117.

[32] نفسه، ص118.

[33] إديث كريز ويل، عصر البنيوية، ص.415.

[34] حول تعريف جان بياجه للبينة وخصائصها يراجع : جان بياجه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط.4، 1985م، ص.8، و زكريا إبراهيم، المرجع السابق، ص.3، وصلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط.2، 1980م، ص.187 ، وعز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجلاوي، عمان، ط.1، 2007م، ص 475.

[35] النسق عند البنيويين: هو نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يُشكِّل كُلاً موحّدًا. انظر: إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، (مسرد المصطلحات، ص 415)، كما وضّح روبرت شولز مسألة تركيز البنيوي على النسق، انظر: روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، 1977م .

[36] انظر: جان بياجه، البنيوية، ص. 8.

[37] فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص.568.

[38] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ص.9 .

[39] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1،1998، ص.20 .

[40] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة،1976، ص.35.

[41] انظر: جان بياجيه، البنيوية ، ص.8.

[42] ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 1996،ص.156.

[43] Rosnay, le macroscope vers une vision global, point du seuil, 1975,p.83

[44] فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005، ص.189.

[45] محمد لطفي اليوسفـــــي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص.16.

[46] حاولنا إيجاد مقاربة لهذا المفهوم بالاعتماد على نظرية الأنساق في علمي النفس والاجتماع، ينظر في هذا: الطاهر بوغازي، القيم التربوية مقاربة نسقية، دار الحبر، الجزائر،ط.1، 2010، ونيكلاس لومان، مدخل إلى نظرية الأنساق، ، ترجمة يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، ألمانيا، ط.1، 2010.

[47] عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين و إلى أين ، ص.5 .

[48] انظر صفحة 36 من المدخل.

[49] جان بياجه، البنيوية، ص.8.

[50] ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط.1، 2003، ص. 95.

[51] المرجع السابق، ص.96.

[52] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[53] انظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، ص .96.

[54] عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، الطبعة الأولى، 2006م ص.540 وما بعدها

[55] والتي يمكن تسميتها بأنساق صغرى.

[56] ينظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، ص.195.

[57] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط.1، بيروت.د.ت ص.89.

[58] كمال أبو ديب، في الشعرية ، ص. 90.

[59] نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1993 ،ص.10.

صيرورة الإدراك وتحولات الوظائف في الخطاب النقدي المعاصر من الاستيعاب إلى الوقع الجمالي

■ د. أحمد مـــداس
كلية الآداب و اللغـــات
جامعة محمد خيضـــر – بسكـرة

الملخّص:

تقع الوظيفة موضع تساؤل من حيث تحولاتها في قراءة النص الأدبي وكان ياكوبسون قد أسس لفكرة الوظيفة في نموذجه التواصلي الذي بدا يتحول ويتغير بتحول الوظائف كما حدث مع اوريكيوني وجون ميشال أدام حين أضافا الكفاءات والمعارف غير اللسانية في الإدراك وجون اوستين مع وظيفة التمرير وكذا براون ويول مع وظيفتي التعامل والتفاعل مع اختلاف في المفاهيم.

يقتضي هذا التحول الوقوف على جانبي الإدراك والوقع الجمالي المرافقين للرسالة وكيف تتحول الوظيفة الشعرية من الرسالة بحثا في كيفية أدائها إلى الكتابة بوصفها غاية في حد ذاتها

Résumé :

La fonction se présente problématique vu les transformations dues à la lecture, R. JACOBSON avait parlé des fonctions dans son modèle communicatif qui s'est transformé avec C.K.ORECCHIONI, J.M.ADAM, J.AUSTIN, BROWN et YULE.

On en parle des compétences et les connaissances non linguistiques, l'informativité, l'interactivité et l'acte/la fonction illocutoire. Ces transformations traitent la perception et le fait esthétique du message pour traduire le passage de la fonction poétique à la poétique de l'écrit.

مقدمة:

يشهد الواقع النقدي ميلاد اتجاهات نقدية تستهدف في تحليلها الإجرائي الكشف عن قواعد الإبداع والشعرية، بهدف تنويع أساليب التحليل، أو لقصور في المناهج السابقة فلم تعد محققة الغرض، أو هي الشعرية المتمنعة في النقد النصي الألسني؟

إن الاتجاه النصي لكل المناهج الحادثة بعد البنيوية ظاهر بيّن، وكلها تنهي المؤلف وتعلي من سلطة النص وتعزله عن كل المؤثرات؛ فتقوم الأسلوبية على الانزياح والتميز، بخصائص تعبيرية خاصة، مما عجّل بظهور غيرها، فكانت السيميائية التي اعتمدت في إجراءاتها التطبيقية على ثنائية الدال والمدلول، واللامنطوق كامن وراء نظام العلاقات اللغوية التي تسبح في سياقات الكلام، وينزلق إلى مدلولات تختلف عن مدلولاتها منفردة، مما جعلها تكتسي الأهمية الكبرى والعناية الخاصة في الدراسات النقدية الحديثة، وأما التفكيكية فلها في تشريح النص وهدمه وسيلة لبناء نصوص متعددة (القراءات) في بحث حثيث عن الحقيقة والوهم، ومواضع الجمال.

والفصل هنا يقتضي التسليم بمنطق التطور في أساليب التحليل؛ فالمنهج العلمي ينزع عادة إلى التخصص وتحديد الغايات بدقة، راسما المنطق والإجراءات، ومحددا الأهداف المحققة لها. والملاحظ أن كل اتجاه يعنى بجانب بذاته مختلفا عن غيره، واجتمع الكل على إدراك الشعرية وقواعد الإبداع. إن شمولية البنيوية استدعت خصوصية المناهج الأخرى، ويكون تعاقبها دليلا على قصورها، بل في تكاتفها دليل على عدم اكتمالها، والتنظير للنقد النصي لا يزال قائما. فما يبقى غير الشعرية الغائبة في النقد الألسني؟

إن إدراك النقد الألسني لقواعد الإبداع إدراكا جازما ومحددا لم يقع، كما أن اكتمال مناهجه لم يحصل بعد، وهو ما يشهد به النقاد الألسنيون أنفسهم. فهل هو خوف من تحديد إطار النقد الألسني لئلا يظهر اتجاه يحدث الانقلاب الكلي في النقد؟ أم هي براءة علمية صريحة بعدم ادعاء الاكتمال بفعل علمية المنهج وثبات أصوله ؟

الثابت أن الشعرية غاية منشودة، والنص جزئية من كلية اللغة، والنقد الألسني وسيلة علمية حديثة ومواكبة للتطور اللغوي ومناسبة له سواء أ تفرق أو تكاتف. وإذا اعتبرنا المنطلقات الفكرية والأسس العلمية للمنهج البنيوي وما بعده؛ فإن الإجراءات التطبيقية ملائمة جدا وعقلانية للغاية، إذ صفة العلمية في المنهج النقدي تضفي ملامح الدراسة السليمة والحديثة المواكبة للعصر، والمراد هو إشباع الوجدان الإنساني فنيا بسبل علمية تجعل معنى المعنى غاية يجب أن يدرك كونه حاملا للحقائق السوسيولوجية والسايكولوجية المستنبطة من النص وحده. وليس في الأمر دحر للقديم وبسط للحديث، بل في البلاغة والأسلوبية من التقاطع المنهجي ما يجعل العمل على هذا المضمار يحقق الربط، ويحدد الفروق بينهما، بوصفهما "علمين" للتحليل والقراءة، وهذا وجه. والوجه الثاني، أن تستقر الشعرية في النقد القديم والحديث معا نقطة تقاطع، تجمع بين الفهم والإدراك موضوعا ورسالةً، مثلما تجمع بين فن القول وأشكاله جمالا ومتعة. وعليه؛ ففي هذا البحث حديث عن صراع المحافظين والمحدثين في النقد العربي القديم، بتتبع أثر الجمع بين المتعة والبيان، وتتبع مفهوم الشعرية في النقد الحديث والمعاصر، ثم الربط بين ذلك جميعا، وصولا إلى تطور الوظيفة في الثقافتين معا بوصفها –أي الشعرية– جامعة بين البلاغة والأسلوبية.

1- تحولات الوظائف: من التواصل إلى التمرير

كان **ياكبسون**[1] قد حدد العناصر اللغوية الستة بوظائفها بحيث يتعالق كل عنصر مع ما يناسبه من وظيفة تؤدي دورا مهما في بنية النص الأدبي عموما. وكل العناصر بوظائفها ترتبط أساسا بالوظيفة الشعرية[2] التي تميز النصوص الأدبية عن غيرها وتعطيها بعدا فنيا وجماليا يصنع التميز والتفرد، في قالب الأصل فيه إقامة علاقات التواصل[3] بنية الإخبار والإبلاغ[4]. غير أن هذا التصنيف على جودته لم يبق جامدا ولا غير قابل للتحويل والتغيير، بل سعى باحثون كثيرون إلى إعادة صياغته وفق مستجدات الدرس اللغوي واللساني والخطابي كما سيأتي، بل تحول الموضوع من لسانيات الجملة إلى لسانيات الخطاب؛ ولذلك يجد الباحث في النحو والتراكيب ما يحيل رأسا إلى هذا التوجه حيث الوظيفة مرتبطة بغيرها من الوظائف داخل نموذج من العلاقات النحوية والتركيبية[5]. وعليه تأتي الوظيفة بمعاني متنوعة بحسب ما يرمي إليه الباحث؛ فقد كان ياكبسون يراهن على أدبية النص الأدبي وعلى تواصليته، ولذلك جاء مفهوم الوظيفة عنده داخل كوكبة من الوظائف أقل ما يقال عنها إنها منسجمة في بنيتها، وفي زمانه كان لبنية النص اللغوية وللمنهج البنيوي اليد الطولى في فرض هذا التوجه بل وفي قبوله والعمل به، إذ كان ثورة حقيقية في ميدان الدراسات اللغوية والأدبية بعد التخلي عن كل سياق خارج نصي واعتماد النسقية والنصية.

من هنا صار حديث الوظائف والخط الأسلوبي والتفرد بفعل ما يصنعه أفق الخطاب/النص في القارئ أمرا متميزا؛ فكثرة الأنا وما دخل في ما ينوب من ضمير عن المتكلم يولد التعبيرية التي صارت مع المد الأسلوبي ظاهرةً تضاهي ظاهرة الانطباعية أو التأثيرية المتعلقة بـــ"أنت" وما دخل في ما ينوب عن المخاطب، وكذا ظاهرة المرجعية المتعلقة بالمرجع وما دخل

في رواق ضمير الغائب، أو ما دلَّ على إحالة نصية داخلية أو إحالة نصية خارجية. ومنها أيضا –أي الوظائف–: الاتصالية والماورائية المتعلقتين بإقامة الاتصال والسنن، لتبقى الشعرية أعلى وظيفة يمكن الحديث عنها بعد التحولات الجذرية، التي لحقت مفهوم "الشعرية" في تحوله من شعرية التواصل إلى شعرية الكتابة، وما لحق هذا التحول من غموض وإبهام.

وتأتي الوظيفة التأثيرية بالغة الأهمية بوصفها المهاد الأول لصرف المنتوجات الفكرية وتسويقها لارتباطها بالبعد النفعي، وذلك بفعل توجيه رسالة الإقناع عبر الخطاب لغةً وصورةً. كما تأتي الوظيفة المرجعية فيه بنفس الأهمية إذا تم التركيز عليها على اعتبار وضع الموضوع في الواجهة وجعله مستقطبا دون غيره، بما يغير الأفكار المسبقة والمرجعيات الأولى، ويدفع عنه صورة الجهل، ويحل صورة الجديد الناسخ والدافع لكل ما سبقه مما يكتسي طبيعة مشابهة. إن المهم في هذه الحال أن تتغير ذهنية المتلقي، مما يجمع بين الوظيفتين المرجعية والتأثيرية في خطاب واحد، ويعتد بتداخل الوظائف، ويضع الوظيفة التعبيرية وصورة تقديم الخطاب في موضع مساءلة نجاحا وفشلا، تأسيسا للفعل التواصلي والتفاعلي على خلفية الذهن في إدراك المنجزات.

وعلى اعتبار التواصل الواجب والمقنن للفهم فلا بدَّ من إجراء صورة الوضوح على الخطاب، ضمانا للاتصال وصونا له في عملية الترويج والتبليغ. وقد يعتمد على الصور الحسية والصور الذهنية والوجدانية والملفوظات اللافتة في ذلك، وهي التي لا هدف لها سوى صيانة الاتصال ووضوحه.

لا شك في استخدام سنن مشفر يسعى في نهاية المطاف إلى التأثير وتغليب محمول خطاب على غيره بعد إكسابه صفة الإقناع أولا ليحصل

الاقتناع. إن ذهن المتلقي وعاء يتم استغلاله بما تعوَّد عليه من استخدام لغوي، ليفهم ويقتنع ويقتني ما يروج له، فيحقق الخطاب بذلك النجاح والنجاعة، وذلك بربط العلاقة بين الأشكال اللغوية واستعمالاتها، وإدراك العلاقة بين الدوال ومدلولاتها.

في هذا المضمار كانت **أوريكيوني** قد قدمت نموذجا معدلا لنموذج التواصل عند ياكوبسون، فأضافت للعناصر الستة ما اقترحت تسميته بالكفاءات اللسانية وغير اللسانية والتحديدات النفسية، ليتقابل نموذجا التشفير والتأويل عند قطبي عملية التواصل[6] ، كما فعل جون ميشال آدام بإضافة المعارف التداولية ومعارف العوالم المقدمة[7]، وصار الأمر من اللسانيات إلى السيميائيات، ومن اللغة إلى الخطاب، ومن الثبات إلى الإفراغ والملء، ومن الاستقرار الدلالي إلى التحول الدلالي، والخروج إلى الهدف الخطابي كما هو عند **جون ميشال آدم**، والتمرير كما هو عند **أوستين**.

قد يتعارض وضع الوظائف السالفة والوظيفة الشعرية، لأن الأصل في الخطاب الوضوح والسهولة والنجاعة، مما يجعل وضع الشعرية في ارتباطه بالفهم والإدراك أقل حدةً. وهو الأمر الذي أدى إلى عملية اختزال لكل هذه الوظائف وذوبانها في وظيفتين جامعتين فقط: التعاملية والتفاعلية كما هو عند **جورج يول وجيليان براون**.

يجمع الباحثان الوظائف السالفة في هاتين الوظيفتين الجامعتين، ويمكن الاصطلاح على اختزال الوظائف فيهما، لتحقيقهما الحاجة من حيث الاستخدام والتواصل؛ فالوظيفة التعاملية يُراد بها المد التداولي عند غيرهما، إذ تتعلق بنقل المعلومات وتبادلها بطريقة تفصيلية وصحيحة وفق منطق الاستعمال، ليكون الفهم على قدر التداول دفعا لكل سوء تقدير للرسالة[8]. هو الوضوح ورفع اللبس اللذان تستقيم بهما لغة التواصل والإخبار والتداول.

وأما الوظيفة التفاعلية[9] فهي ليست تفاعلية القراءة كما قد يُفهَم، ولكنها ما يقوم مقام الوظيفة التواصلية ذاتها كما هي عند رومان ياكوبسون، مع تركيزهما على وسائل إقامة التواصل ونجاحه.

تكون الوظيفتان السالفتان بهذه الصورة كافيتين لإحداث الفعل التواصلي الناجح والناجع سواء أتعلق الأمر باللغة المحكية أو باللغة المكتوبة المرتبطتين عادة بجملة المؤثرات ممثلةً في نبرة الصوت وملامح الوجه وأشكال الوقفة والحركات، مع مراعاة فارق التلفظ والكتابة في إحداث التغييرات المناسبة للفهم عند المتلقي والبيان عند المتحدث /المخاطب[10]، لأن المسألة مرتبطة أصلا بنقل المعلومات والآراء والمواقف الشخصية، والتأثيرات المرغوب إحداثها في الاعتقاد والرأي والموقف، بوصف ذلك مادة الرسالة المتبادلة بين المتخاطبين.

ويحتمل أن تكون الوظيفتان معا تشكلان وظيفة التواصل؛ فالتفاعل يقيم علاقات الاتصال تهيئةً لبدء عملية نقل المعلومات التي تؤمنها الوظيفة التعاملية، والقصد هنا هو عقد روابط الاتصال وإقامة علاقات كلامية تسمح بممارسة الوظيفة التعاملية. وقد يفهم أيضا اختلاف بين الوظائف الثلاث، لتنتفي وظيفة التواصل أصلا لوجود ما يقوم مقامها وهذا احتمال آخر. ويحتمل أيضا أن تنوب الوظيفة التفاعلية عند الباحثين –وهي وظيفة من وظائف التواصل في نموذج ياكوبسون– عن وظيفة إقامة الاتصال وصيانته أو الوظيفة الانتباهية، كما تنوب الوظيفة التعاملية (الإخبار والإعلام) عن عنصر الرسالة الذي تتعلق به الوظيفة الشعرية. وهو صنيع قد يفسر ظاهرة التحول في الوظائف زيادةً ونقصًا، إجمالا وتفريقا، وربما تمايزا كما هو الحال هنا بإظهار أدق الخصائص والصور التي تبحث في الوظائف وما

تعلق بها من عناصر وفق وجهة النظر التي تتم بها عمليات الدراسة والتحليل.

إن الإشكال ليس في الواضح والمعلوم القائم على الإخبار بلغة التداول والتواصل ذات المعالم البيّنة، وإنما يتعقد الموضوع حين يصير الإخبار فنيا يتكئ على الحدث الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي أو غيره بلغة تميل إلى الترميز والتشفير، أو تعتمد لغة الإعلام في بساطتها دون أن تستغني عن لغة الإيحاء والتضمين التي تبيح التمرير تصريحا أو تكنيةً.

من هنا يصير الحديث إلى تحليل الوظيفة الاتصالية بعد تصور بنية الإخبار والمعلومات، وعلاقاتها بالإطارات المعرفية والمدارات والأنساق والمخططات والنماذج الذهنية، لاستخلاص الاستنتاجات اللازمة وفق عمليات الاستدلال[11] بوصفها آليات تسمح بقراءة وتحليل بنية الخطاب/الرسالة، ويصير الموضوع إلى ثنائية الاستيعاب والإدراك من جهة، والبيان والبرهان من جهة ثانية، بوصف الأخيران برهنة على صحة الأولين، حتى وإن كان الباحثان قد أوردا هذا الجهد في باب التماسك النصي.

وهو الباب–التماسك النصي/النصية–الذي يتقاطع فيه الباحثان مع روبرت دبوغراند في رؤيته الجامعة بين التواصل والتداول تحقيقا للقصدية من وراء الإخبار والمقبولية والاستحسان ورعاية الموقف التواصلي[12]. إن البحث في القصدية يفترض وجود احتمال الهدف الخطابي (visée illocutoire) كما يقول جون ميشال آدام (J.M.Adam)؛ حيث يمتلك كل نص هدفا صريحا أو مكنيا، يشتغل على تمظهرات ومعتقدات و/أو سلوكات المتلقي[13]، بما يحقق الاتساق النصي، من جهة الترابط المفهومي(cohérence) [14]، وهو أعمق من المستوى النحوي الدلالي. وإن كان أوستين (J.Austin) لا يقصد بالوظيفة التمريرية ما يريده آدام، إلا أنهما مقتنعان بوجود هدف لأجله يُقام الخطاب،

ويبذل المخاطب جهده ليبلغه بالصورة التي تثير الانتباه؛ فهو عمل يقصد إليه دون التصريح ليقع في دائرة الفهم والإدراك.

الفعل التمريري (Acte illocutoire) عند أوستين هو فعل التأثير المتعالق مع نتائج العمل بالخطاب وما ترتب على ذلك من أفعال وسلوكات واعتقاد يحدث التحول في مسار ما للمتلقي[15]. وعلى ذلك يكون التمرير متعلقا بالقصدية المرادة أصلا في إنشاء الخطاب، وغالبا ما تكون مكنية أو مضمرة أو تضمينية حتى لا تبدو عليها صفة الإلحاح والابتذال المذمومتين في التمرير، ولذلك يصطنع المخاطب من وسائل التمرير ما يوافق رؤياه من وسائل التعبير ومحمولاتها الدلالية؛ إيحاءً، وتلميحا، ومسكوتا عنهما.

يقع التمرير[16] حسب أوستين بـــ:

1- تمرير إثباتي، وهو فعل كلامي إثباتي، وتعهد للمستمع بحقيقة الخبر وتقديمه له بوصفه حالة موجودة في العالم.

2- تمرير توجيهي يجعل المستمع يتصرف حسب المحتوي الخبري.

3- تمرير إلزامي، يظهر التزام المخاطب بمحتوى الخبر الذي يؤديه.

4- تمرير تعبيري، يحوي شرط الصدق المرافق للفعل الكلامي، كقوله: أعتذر، وشكرا.

5- تمرير تصريحي، بإحداث تغيير في العالم بتمثيله و كأنه قد تغير.

وعلى هذا؛ فإن التمرير هو الأثر الذي يثير الانتباه بصورتين: الأولى صورة اللغة العادية تصريحا، والثانية صورة اللغة المحملة تضمينا، وهو ما يحدث انتقالا من البسيط إلى المعقد؛ لأن الحقيقة المتلفظ بها والتوجيه والالتزام الظاهر والصدق المعلن والخفي والانقياد لمحتوى القول وكل ما يرافق الرسالة المُبلغَة يحول كيان المتلقي بمقتضى حال المتحدث، وهو ما يقع بإعمال الفكر والتأويل لإدراكه ذلك وفهمه وتقبله معنى، إذ يمكن رفضه

بوصفه مقتضى الحال، وحينئذ يكون هدف الخطاب قد حصل والرسالة قد وصلت، إذا كان الهدف منه الصد والرد وعدم الامتثال. وبذلك تصنع الرسالة ومنتجها التمرير المعلن والخفي في المتلقي.

في هذا الإطار تعين في مدخل إلى علم اللغة النصي لصاحبه ديترفيهفيجر أن الوظائف أربع: وظيفة التعبير عن الذات ووظيفة الاتصال ووظيفة الإعلام ووظيفة التوجيه، وكلها تُعنى بالتأثير الأدائي في العالم الحقيقي، وهي وظيفة نفعية تحصل بها الفائدة من الخطاب. ويقع التأثير الجمالي بطريقة عرض ذلك مجتمعا ليحقق المتعة والوظيفة الشعرية. وعليه؛ فالاتصال يؤدي دور إطار التواصل، والإعلام دور الإخبار، والتوجيه دور الإلزام بوصفه هدفا وغاية، مما يجعل التواصل برؤية ياكوبسون مغيبا داخل جملة من الوظائف، الأصل فيها التعدد والكينونة والتضافر، بحمل فائدة بطريقة جمالية[17]. غير أن المفيد في كلامه هو فعل التوجيه الذي يتقاطع فيه مع آدام وأوستين. وقد وقع الاتفاق بين هؤلاء جميعا على صورة بذاتها يقع معها الإبلاغ والتواصل والتوجيه والتمرير. وبقي الإشكال في التحولات الحاصلة بعد ذلك في الفهم والإدراك متنا وشكلا.

إن الصورة هاهنا تتوقف عند الفهم والإدراك عملا بمحمول الملفوظ لا بشكله، إلا أن الإشكال يقع حينما يتحول الشكل الإخباري إلى ما يحمل المعرفة إخبارا وإعلاما وقصدا، وإلى ما يحمل عبقا جماليا فيه ما يستعصي فهمه، ليكونا حاضرين معا، مما يتطلب العمل على جبهتين؛ أولاهما الاستيعاب والفهم وأخراهما البرهان والبيان، بما يصنع التناسب والانسجام، ويحقق بنية تأويلية متسقة تعنى بالرسالة وشكلها[18] الذي يمنح الرضى ويهب الغبطة[19]. وعليه؛ فوظيفة "الرسالة الجمالية لا تكمن في إيصال المعنى فقط، بل في القيمة التي تحملها في ذاتها"[20]، لتجمع بين المتعة والمضمون

المعرفي، وتفتح باب التحليل في الشكل بوصفه قيمة جمالية، كما هو في المتن بوصفه قيمة إخبارية.

تبين أن المرور من الرسالة في وضوحها إلى الكتابة في غموضها وإبهامها يشكل نمطا تمريريا، وهو فعل معلوم معروف في تراثنا الثقافي والمعرفي، يلخصه طبيعة العلاقة الخلافية بين المحافظين والمحدثين[21]، وإن بدا هذا الخلاف في صورة القول الشعري ونقده.

2- قواعد الشعرية في النقد العربي القديم:

كان النقد العربي القديم قد اشتغل علـــى تحديـــد خصـــائص الشـــعر وقواعد القول الشعري التي ترفعه من الكلام العادي إلى مصاف الشعر وفن القول؛ فتعينت طريقة العرب في مقابل طريقة المحدثين الذين ارتأوا تغييـــر المعيار من المحدد المعلوم إلى الممكن القابل للإدراك، مستأنســـين بالثقافـــة الوافدة والمنطق الإغريقي، بل بالتوجهات العقدية الناشـــئة فـــي المجتمـــع العربي الإسلامي يومئذ[22] المتعلقة بالفرق والطوائف الإسلامية؛ فقـــد كـــان الشاعر ينظم شعره في كل الإغراض المعروفة موافقـــا توجهـــه العقائـــدي والفكري والفلسفي. وعلى ذلك تقابلت الطريقتان بما يبيح الاحتجاج أو يمنعه لغةً. وهو الهدف التمريري أو الوظيفة التمريرية التي يرتبط إدراكها بـــالمنع والتصحيح لما خالف اللغة وخرج النصاب المسموح به في التعبير؛ فالرفض تمرير عند المحافظين بعلة المخالفة، والإصرار تمرير عند المحـــدثين بعلـــة التحول المعرفي، والانتقال من المعرفة الحسية إلـــى المعرفـــة الجدليـــة أو البرهانية، المرتبطتين بالعقل قبل النقل.

يجري العمل على تتبع وظائف التقنين الشعري وفـــن القـــول فـــي التراث، ثم الانتقال إلى العصر الحديث للـــربط بـــين صـــورتي الخطـــاب الإبلاغية وما اتصل بها، والشعرية وما تعلق بها.

طريقة العرب عمود الشعر كما عند المرزوقي في شرح ديوان الحماسة[23]، وكلها تستند إلى معايير فنية على الشاعر أن يحافظ عليها ليكون شعره موافقا لما تعارف عليه الناس بأنه شعر. ومن ذلك أن لا يأتي الشعر مخالفا العرف[24] أو ناسبا الشيء إلى ما ليس منه[25]، متجاوزا العيوب الفنية[26]. وقد نظروا إلى شعر المحدثين والمولدين على أنه شعر لا يحافظ على تقليد به يقوم الشعر، فلا يفرقون بين الممتنع والمتناقض وإمكانية تصورهما في الوهم نفيا وسلبا[27].

رأى المحافظون في شعر المخالفين ما وصفوه بأنه "إسراف وتجاوز وغلو وخروج عن المقدار"[28]. وكان ينبغي أن يوافق شعر المتأخرين شعر المتقدمين بناءً وشكلا وفكرا؛ لذلك يؤكد القاضي الجرجاني على أن "العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن... وتسلم السبق لمن وصف فأجاد، وشابه فقارب"[29]، ونحوه قول ابن طباطبا العلوي أن "العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات ما أحاطت به معرفتها، وأدركته عيانها، ومرت به تجاربها"[30]، وما خالف هذا لا يعطي التشبيه ولا الاستعارة إلا غموضا وإغرابا في المعنى قد يتعين معه التعدد الدلالي ووجوه التأويل والمعرفة، فيكون الخطاب قد اكتسى حلة تشينه ولا ترفعه، واختفى عنه الفهم والمعنى حتى صار حاملا لما لا يدرك، ويصعب تحصيله، وهو أشبه بما لا يحقق هدفا خطابيا ولا معرفة قابلة للإدراك.

إن هذا الأمر على ما فيه من اختلاف يحقق غاية حداثية في الفكر المعاصر، مفادها الانتقال من فعل التواصل الهادف إلى فعل الكتابة الشعرية. وإن كان المحدثون يرون لذلك هدفا ومعنى يدركهما المؤهلون لذلك دون غيرهم.

إن البطلان والمحال يحيلان رأسا على فساد الاعتقاد، وهو الفساد الذي يسري على الشعر فيرثه، لتغيب الشعرية والجمالية، وتبطل الوظيفة التي لأجلها أقيم القول الشعري أصلا، وبخاصة إذا تم اعتماد وجوب الاتباع، وتحريم الابتداع، وخروج صورتي الوجوب والتحريم من الديني العقائدي إلى الشعري الأدبي، بفعل وضع العقيدة موضع تساؤل بل اتهام بالفسق والكفر والابتداع والمخالفة.

يرى المحدثون صنعة البديع[31]، وغرابة المعنى[32] الناتجة عن الصياغة شكلا من التميز والتفرد في التصوير، يمليه التطور والتجديد، وهو ما جوده الجرجاني ورأى فيه ميزة لم تكن للسلف على درايتهم بالشعر وفنونه[33]، ليلخص المنطلقات الفكرية التي يؤسس عليها المحدثون استخدامهم للغة، تعيينا للمعرفة الجدلية والبرهانية بدل المعرفة الحسية التي تجاوزها الزمن، وألجمها التطور، وصارت مرحلةً قديمة تعيَّن النظر في غيرها منهجا، ورؤية وبناءً، على ما تأسس عندهم في أبواب العقائد والتوحيد، وهو ما لا يتعلق بالشعر أصلا إلا من حيث هو لغة تستخدم للتعبير عن الحقائق وفق مبدأي الحقيقة والمجاز.

وربما يكون للطبع والتكلف مكان في هذا الاستحسان والقبول، عن طريق القصد الذي يحقق للملفوظ قيمته الشعرية[34] ما لم يقدح فيه استخدام مرفوض أو معنى معيب، كأن يتعين خروج الكلام من بيان الإفهام إلى تعمد غموضه، وحمل الناس على إعمال الذهن والتوقع، وهو ما لم يكن عليه مبدأ البيان والإخبار قبل ذلك.

وعليه؛ فإن الدارس من الناحية الجمالية للشعر العربي القديم لا يجد ضيرا في الاحتفاء بشعر المولدين والمحدثين والمحافظين على السواء، غير

إن الناحية العقائدية هي التي تولد في الذهن رؤيا المخالفة والتعمـــد، بـــداعي التجديد والتغيير التي لا تلقى قبولا عند المحافظين كما تلقاه عند مخالفيهم.

ومن هنا صار حديث قواعد الإبداع مرتبطا ارتباطا عينيا بالعقيدة، ولذلك فالوظيفة الاجتماعية والمعرفية تسيطر على الوظيفة الجمالية. ولم يكن يومئذ لفظ الشعرية معلوما بالمفهوم المعاصر على الرغم من كلام بعضهم عن البويطيقا كما هي عند الإغريق، ولكنه ظهر بهذا المفهوم "قواعد الإبداع" في النقد الحديث والمعاصر مع الشكلانيين الروس وغيرهم.

3- تجليات الشعرية في النقد الحديث والمعاصر:

اعتبر الشكلانيون اللسانيات نموذجا أساسيا للتحليل البنيوي النقدي للمحكيات، واستهدفوا بذلك تغليب النزعة الشكلية على الأفعال الأدبية على اعتبار أنّ الشعرية هي التلاؤم الداخلي بين العناصر (الوحدات اللسانية)، فيكون الشكل عندهم وحدة ديناميكية يكتسب حركة خاصة في كل سياق يستعمل فيه، ولا يعيب هذا المنحى غير أنّ الشعرية تصطدم بمشاكل البنية اللسانية من حيث الفهم والوقع الجمالي.

كما اعتبر الشكلانيون الأدبية قضية جوهرية ترجمت حقيقة اهتمامهم بالشعرية من حيث هي استخدام خاص للغة[35]، التي ارتأوها موضوعا للدراسة الأدبية دون الاهتمام بالعلاقات الخارجية، لتكون القضية الجوهرية في الأدب الأدبية بوصفها موضوعا للدراسة الأدبية.

وقد أخذت القصائد أشكالا حديثة غير التي عرفت بها، وبعث الشعر بلغة فنية جديدة ثائرة على عادات الماضي، فبدا التطور الحاصل في الحياة الأدبية في أشكال تعبيرية جديدة؛ لأن الأفكار والمضامين ثابتة. والغاية من كل ما ذكرناه هنا أن الشعرية عند الشكلانيين كامنة في الطريقة والشكل؛ إذ هي بنيات لسانية تشكل الخطاب الأدبي وفق مجموعة من العناصر (القوانين

الداخلية)، التي تميزه عن غيره من بقية أنواع الخطابات. وهم بذلك –أي الشكلانيون– قد عزلوا النص عن المحيط الخارجي وأحاطوه باستقلالية لا تخضع إلا إلى جملة العلاقات الداخلية المتحكمة فيه. وهي نقلة نوعية في ميدان النقد الأدبي تخلت تماما عن كل المؤثرات وأعطت النص السلطة الأولى، وللناقد أن يصل إلى أغواره متى تمكن من آليات التحليل والقراءة، وهو ما جعلنا نعتبرها بداية للنصية والنسقية.

إن للناقد حسّا عاطفيا جماليا، ورغبة في إشباع الشطر الوجداني من الشخصية الإنسانية. وفي النص توازن التعابير وسلامة الأنساق اللغوية وامتزاجها بجودة التصوير، مما يحدث ردة فعل لأثر انعكاسي يقع في الذات الناقدة، فتنشأ القراءة في شكل خواطر تحملها الأشكال اللغوية الأصلية منها والحادثة، مما يحقق للنص أدبيته ممثلةً في الشعرية.

الشعرية لفظ يوناني الأصل، لذا يعمد بعض الباحثين إلى تعريفها بدل ترجمتها، فيقولون: (بويطيقا/poétique). وقولهم الشعرية كبديل عند الترجمة يحد من الحقل الدلالي للفظة على قول عبد السلام المسدي[36]، الذي يرى أن أوفق ترجمة لهذه اللفظة أن يقال الإنشائية[37]. والشعرية عند ياكبسون –حسب المسدي– هي "موضوع علم الأدب"[38]، وهي العوامل التي تجعل الأثر أثرا أدبيا، وهي مما شكل قضية من قضايا الشكلانيين الروس[39].

يركز ياكوبسون على النسيج الصوتي وقضايا الدلالة والتواصل ووظائفه اللغوية بوصفها مداخل نصية تحقق الشعرية[40] عند استخدامها استخداما خاصا، يقتضي من الباحث معرفة لسانية علمية، لأن الشعر فن لفظي[41]، ليكون الجمع بين الشعرية والمعرفة اللسانية سلاحا يسهم إلى حد بعيد في إدراك المتعة الشعرية[42]، وربطها بالدلالة عملا بالمزاوجة بين المتعة والوظيفة.

وإذا كانت الشعرية[43] هي مجمل القواعد والقوانين المتحكمة في الإبداع، فإنها لا تنفك عن اللغة بوصفها وسيلة تعبير، كما لا تنفك عن النظم والأبنية اللغوية، مما يكسب الأثر الأدبي–بوصفه خطابا– جمالا وتكاملا فنيا، حتى بات (الأثر) أساس العملية النقدية، توخى فيه الدارسون إدراك الحقائق والجماليات؛ ففي كتاب علم الشعريات لعزالدين المناصرة مسح تاريخي ومنهجي ومعرفي لتطور الشعرية وفق المذاهب والمدارس النقدية عند العرب والغربيين على حد السواء؛ فقد عرض من تراثنا العربي الإسلامي آراء ابن قتيبة وابن سلام والجاحظ والآمدي والمرزوقي والجرجاني وابن طباطبا وقدامة بن جعفر وغيرهم[44] بما أفاده العنصر الأول من هذا البحث من عناصر ممثلةً في المحاكاة والتخييل، والطبع والصنعة، والفحولة والصورة، وعمود الشعر وعياره، وصولا إلى نظرية النظم.

وعند الغربيين عرض شعرية الانجليز بقيم الخيال واللذة والتعبيرية ونقد الحياة[45]، كما عرض آراء الشكلانيين الروس مع التركيز على الخصائص الصوتية والربط بين اللسانيات والشعرية[46]، ثم عرج على شعريات البنيوية والسيميائيات والتفكيك[47].

وكان صدر كتابه بمفهوم الشعرية على أساس أنها العناصر العليا المطلقة التي تميز الخطاب الأدبي[48]، جامعا بين الفجوة والتوتر والمسافة الجمالية، واللانحوية والاستعارة والمفارقة والانزياح، ليقترح مفهوم المنهج المونتاجي بوصفه محددا للشعرية الأدبية[49].

وجرى أحمد مطلوب على مناقشة الشعرية من حيث هي شيء قابل للإدراك، ومتعدد الوجوه، لم يخرج في صورته النهائية عما تمَّ الحديث عنه مع الجرجاني مع فارق الزمن، ليتقرر عنده أن الشعرية الحديثة نسخة شبه مطورة إن لم نقل طبق الأصل من شعريته على قدمها وتراثيتها. فقد يراد–

حسبه–"بالشعرية الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من التوتر"[50]. وقد يراد بها الفن الذي يضع الأصول ويرسم الحدود، وهو ما عرف في متون البلاغة ومقاييس النقد. وعلى ذلك فالعرب لا يجهلون مواطن الشعرية وإن اختلفت وجهات النظر في المصطلح والتعليل، "وما القول بالفجوة ومسافة التوتر بنقيض لما قالوه" [51].

إن الشعرية لا تقاس إلا بالابتكار والمعاني الخاصة، ولذلك يتفاوت الكلام والمعنى الواحد. وتكون الشعرية في خرق اللغة المتمثل في المجاز أو الانزياح[52]. وتكون القدرة على إدراك الشعرية منوطةً بذوي النهى وأهل العلم ممن يحسن الإدراك والتخريج[53]. **وهو كلام الجرجاني بتصرف**. ولذلك يقر أحمد مطلوب بأن تفسير المعاصرين الأجانب للشعرية لا يخرج عن أسس عبد القاهر، فملامحه واضحة، وإن اختلف المصطلح[54]، مما جعله يشير إلى أن البلاغة بدأت تستعيد مكانتها في الدراسات النقدية[55].

في هذا الطرح :

- غموض المفهوم لما فيه من شك ونسبية، مما لا يعطي يقينا علميا وعمليا.
- البلاغة معيارية، والأسلوبية وصف وتحليل، وبينهما مسافة لم يتجاوزها أحمد مطلوب.
- المشابهة والمقاربة في الأولى، لا تعادل التباعد والإغراب في الثانية.
- وهل الشعرية حسبه كل صنف على حدة؟ أم هي كل ذلك على تعادل الأصناف؟ أم هي كل ذلك مجتمع بعضه إلى بعض؟
- حديثه عن الشعرية هو حديث الجرجاني، بمعرفة جدلية لا معرفة حسية ولا برهانية ولا عرفانية.

وفي المقابل يقارب هنريش بليت بين البلاغة في بعدها المعياري وبعد الأسلوبية الوصفي بإمكانية التحول؛ ذلك أن"البلاغة المعيارية يمكن أن تصبح بلاغة وصفية، بل أيضا بلاغة تاريخية وتأويلية تعكس بصورة نقدية وضعية تلقي الشارح للنص، إنها مؤهلة لتكوين أسس نظرية تداولية للنص"[56]. ويكون تحولها إلى الوصف عبر ظواهر التلقي الهرمنيوطيقي بما يؤسس للنقد الإيديولوجي والنقد السايكولوجي[57].

يقع الانزياح حسب-بليت- في التركيب مشكلا صورا سيميو-تركيبية داخل النموذج النحوي، كما يقع في التداول ليشكل صورا تداولية داخل النموذج التواصلي، ويقع أيضا في الدلالة ليشكل صورا سيميو-دلالية داخل النموذج الواقعي[58] الذي يجمع بين المداخل النصية ومنهج التحليل معا.

وعليه؛ فقد تجلت الشعرية في مظاهر الفجوة والانزياح والمجاوزة وربما التوتر، مما جعل تسميتها بتجاور المتنافر أمرا ميسورا ومقبولا.

1.2- شعرية الفجوة:

يرى كمال أبو ديب بأن الشعرية : "ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف. الشعرية لا تسلخ عن المصير الإنساني،عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته وصراعاته وأسئلته الممزقة التي يواجه بها وجوده المغلق، وبها يواجه اضطهاده واستغلاله وسحقه وبؤسه وتمرده ومطامحه وتطلعاته. الشعرية والشعر هما جوهريا نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة التي تنسخ نفسها في لحمته وسداه، وتمنح الوجود الإنساني طبيعته الضدية العميقة، مأساة الولادة وبهجة الموت، وبهجة الولادة ومأساة الموت"[59].

في كلام "أبو ديب "محطات منهجية ومعرفية:

الأولى : أنه أبعد الشعرية عن الشكلانية التي اعتبرها لعبة تمنح الناقد وسيلة الدخول إلى عوالم النصوص؛ فالهياكل الجامدة لا تتحكم في الحي المتحرك، كما يترائ له، وهو ما يتجاوز الأشكال.

الثانية : ارتباط الشعرية بالمصير الإنساني، وبرؤاه وبمشكلاته وأزماته وصراعاته التي يواجه بها الوجود، وما يحمله من اضطهاد واستغلال وبؤس، مما يسهل التمرد وتتكشف من خلاله المطامح والتطلعات، وكأن كمال أبو ديب يتصور الشعرية في صراع بين واقع معيش مخيب للآمال، وبين واقع مأمول بعيد المنال، هذا الوضع يحيي رغبة جامحة ذات طابع وجداني يتوسل فيه باللغة فكرا وجمالية، وهو كل متكامل لا ينقسم عن بعضه البعض.

الثالثة: ارتباط الشعرية بالشعر، فهما نهج وطريقة في طرح الرؤى لملامسة لب التناقضات المنسوجة في وحدة تتجلى فيها الأضداد، وهي ميزة للوجود الإنساني.

الرابعة: أن الشعرية هي نتيجة ذلك الصراع الداخلي الناتج عن عوامل مؤثرة بينّها في الفقرة الثانية.

الخامسة: حقيقة الطبيعة الضدية في الذات الإنسانية، حيث تتساوى الحياة والموت، والبهجة والمأساة، إذ ما بلغت المعاناة الذروة، وانعدم التوازن بين النقيضين، وتصير الولادة مأساة وبهجة، والموت بهجة ومأساة[60]. فالطبيعة الإنسانية يتضمنها النص في شكل تناقضات تحدّد طرفي الفجوة بين الواقعين الافتراضي والحقيقي، فيكون الشعر حينئذ قمة في العطاء الفكري، وغاية في الأدبية والإنشاء، حيث يكون الشعور بين الاستعمال اللغوي للمبدع وإمكانيات اللغة، والمسافة بينهما تسبب توترا لدى القارئ الناقد من حيث الدلالة أولا، ثم الحقيقة ثانيا وأخيرا المتعة.

نظرية الفجوة في أصولها المعرفية ترتبط برومان إنغاردن، وهي من أسس الألمان في التنظير لنظرية جمالية التجاوب[61]، إذ الفراغ يحتاج ملءًا ليكتمل بناء النص بإضافات القارئ، الذي أصبح عندهم ركيزة الفعل النقدي.

وأما التوتر؛ فقد ذكر بول ريكور في نظرية التأويل، أن الاستعارة هي"حاصل التوتر بين مفردتين في قول استعاري"[62]، يستند في فك دلالاته على عمل الإسناد في الجملة التي تحمله[63]، وهو ما يولد صدمة من فكرتين متناقضتين، ويجري الإدراك على اختزال تلك الفجوة أو المسافة بإقامة علاقات المشابهة التي تفسر التوتو وتعطي للملفوظ معناه المراد في تلك الصيغة المخالفة للتواضع اللغوي المتعارف عليه[64].

إن الواضح أن جمع أبوديب بين الرؤيتين ليعين الشعرية من حيث الاستخدام والتفسير، وشيء من الإدراك والقراءة والتأويل. وعلى هذا يكون الأمر مزجا بين اللفظ والشعور، والمتآلف والمتباعد في نسيج لغوي متنافر، يحدث التوتر، ويصنع الفجوة، ويحول الاستخدام اللغوي من المعلوم إلى المفاجئ المدهش؛ لأنه يحفر في النفس الأثر الناجم عن الحدث، غير آبه بالغموض الذي يشتغل على المشابهة والمقاربة والتنافر، جامعا بين الحسي والمعنوي في تعبير واحد، يفترض أن لا يقع على ذلك الوجه.

إن المتواضع عليه "أن يكون لكل دال مدلول واحد ولكل مدلول دال واحد، غير إن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي، تنزاح بموجبه الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي من المنظور اللغوي إلا انحرافات عن المعاني التواضعية الأولى، وجملة ما ينتج عن ذلك أن أي دال في لغة ما لابّد أن تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر، وكذلك فكل صورة ذهنية مدلول عليها لابد أن لها أكثر من دال في نسيج نفس اللغة

المعنية"[65]. وما يعنينا من النص هو الحديث عن الدال والمدلول في اختلاف السياقات وتعدد المدلولات وتقاطع ذلك مع الانحرافات الأسلوبية، ومما يجمع قطعا بينها–بوصفها منهجا– وبين السيميائية[66] على تنوع في الاصطلاح، فإذا كانت اهتمامات الثانية بنظام العلاقات وتطابقها على مدلولات بذاتها، فإن الأولى –على انزياحاتها وتحيزها– فيها بعد عن الاستعمال المألوف، وهو اضطراب في نظام اللغة يصير هو نفسه نظاما جديدا، يسميه جون كوهين: "الوقع اللذيذ"[67].

وعليه؛ فسياق التركيب شراكة بين الأسلوبية والسيميائية، وينتج عنه توليد المدلولات، وهذه شراكة ثانية، والثالثة فردانية الأسلوب توافق الاستعمال المقصود للعلامة اللغوية، وفي الحالين خرق للمألوف، من أجله جمعنا بين الاتجاهين. يقول المسدي: "إنه لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم نشرّح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها، ثم إنه لا أسلوبية بدون غرض في أبعاد الظاهرة اللغوية في حدّ ذاتها"[68].

لا ينفك هذا الحديث جمعا بين السيمياء والأسلوبية والبنيوية عن الانزياح والعدول والانحراف.

2.2– شعرية الانزياح :

بما أن الأسلوبية تقوم على الانزياح أو الانحراف، فقد اجتهد الأسلوبيون في تحديد مفهومه، ف(سبيتزر) (Spitzer) يراه مسبار العبقرية الخلاقة، بينما يعرفه تودوروف باللحن المبرر غير الخاضع للأشكال النحوية، وينحو جون كوهين ثلاثية الممارسات اللغوية؛ المستوى النحوي[69] والمستوى المرفوض والمستوى اللانحوي الذي يعطي للمبدع إمكانات الانزياح، ويذهب ريفايتر إلى تحديده بالتعبير المخالف للعادة باللجوء إلى

النادر من الصيغ، على أن المعتبر عمليا هو خروج الاستعمال اللغوي في دلالاته وأشكاله التركيبية عن المألوف. هنا تكمن الجمالية إذ تحول الحقيقة الاجتماعية (اللغة) إلى حقيقة فردية شخصية بحيث على قدر الانحراف وعمقه وحيدة الأسلوب تكون الشعرية.

ينبغي أن نلاحظ هنا أن الأسلوبية نقد معاصر ينطلق من النص الأدبي لولا أنه لا يقطع علاقته بصاحبه كما هو الحال مع المناهج البنيوية، وأما باقي المباحث فهي مشتركة؛ فالأسلوبيون يجمعون بين ثلاثية الإنسان- مخاطبا ومخَاطَبا- والخطاب، والفن وسيلة لا تخلو من العلمية.

وإذا تتبعنا أثر الجمع بين البنيوية والأسلوبية، وجدنا شارل بالي (Bally) 1865-1947، تلميذ سوسير قد تشبع باللسانيات البنيوية قبل أن يتوجه إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، إذ أرسى قواعدها وأعطاها المنطلق، ثم تابعه سبيتزر 1887-1960، إذ جمع بين الأسلوبية والبنيوية في كتابه " الأسلوبية والنقد الأدبي" الصادر عام 1955. وأما ريفاتير(Riffatere) في كتابه" محاولات في الأسلوبية البنيوية" الصادر عام 1971، فقد وضع الأسلوبية في سياق البنيوية وجعلها جزءًا منها، لا ينفك عنها ولا ينفصم. وهو ما ندلل به على ما ذهبنا إليه من جمعنا بينهما[70].

ولنا مع جون كوهين وقفة حول كتابه "بنية اللغة الشعرية " من خلال موضوع الانزياح أو المجاوزة، وتجلي الشعرية فيه.

3.2- جون كوهين وشعرية المجاوزة:

ينطلق جون كوهين من تحديد الأسلوب والأسلوبية فالأول عنده مجاوزة فردية[71]، بينما الثانية : "علم المجاوزة اللغوية"[72]، ليكون التجاوز أو المجاوزة مقدار حيدة الاستعمال الأدبي للغة عن الاستعمال العادي مما يحدث ما يسميه: (عدم الملائمة). وهي الظاهرة التي يراها " (انتهاكا لقانون

الكلام).. في المستوى التركيبي، كما الاستعارة (انتهاكا) لقانون اللغة... في المستوى التصوري "[73] ، ثم يردف: "فاللغة تقبل التحول لكي تعطي معنى للكلام"[74]، وهو تبرير ليس ببعيد عما ذهب إليه عبد السلام المسدي من وصف اللغة والإنسان معا بالقصور تجاه بعضهما البعض، ويقرر: "وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا"[75].

والمجاوزة عند كوهين وسيلة الشعر التي يحطم بها قوانين قواعد النحو[76]، لتحقق الوظيفة الشعرية. وإذا انطلقنا من المثال: (السماء ماتت) يؤكد من خلاله وجود عدم الملائمة، فالموت لا يأتي على السماء"فلكي تكون الجملة (س مات) ذات معنى(ملائم) ينبغي أن يكون (س) داخلا في دائرة معنى المسند إليه أي منتميا إلى طائفة الأحياء، وليست هذه حالة السماء"[77] على حد قوله، وهو ما يدلل به على انتهاك قوانين المقال. والأمر لا يخرج عندنا عن الاستعارة .

وأما انتهاك قواعد النحو على الرغم من أنها ركيزة المعنى، فيمثل له بقوله: "أفكار لا لون لها خضراء تنام هادئة في غضب" ويعلق بقوله: "وأيا كانت معقولية هذه الجملة فإنها تبقى مع ذلك جملة لأنها تحترم العرف اللغوي ...في المقابل تنتهكه إذا كتب: (غضب في هادئة خضراء لها تنام لون لا أفكار) فلن يكون معناها جملة ولكن مجرد تجاور كلمات"[78] ، وهو في الحقيقة لا يسلم بتركها وعدم اعتبارها خرقا وانزياحا فهو يسميها " كلمات حرة" تنطبق على بعض صيغ الشعر المعاصر. والواقع أن الانتهاكات الأسلوبية تجد لها صدى ما كانت استعارات أو مجاوزات لقواعد التركيب النحوي بما يجيزه النحو ويعترف به، أو ما يقع منها موقع التجاوز القابل للتأويل. وأما خرق القواعد الذي تنتفي معه الصورة الشعرية وينعدم معه

البناء المتجانس فهو المستوى المرفوض[79]. وله استدراك في قوله:"إن الأسلوب انتهاك ولكن ليس كل انتهاك أسلوبا"[80]، ولعل العلة في ذلك مرجعها الوظيفة الشعرية .

يرى كوهين "بأن الاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، عبور تم من خلاله استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول، لكي يعثر عليه في المستوى الثاني"[81]. وهو بهذا يجعل العلامة اللغوية دالا على مشير يتحول هو نفسه إلى دال ثان يحيل إلى المعنى الإيحائي، فهو بحث في معنى المعنى، أو المعاني التضمينية[(82)]، بحيث يشكل إدراكه ملامسة للشعرية، بل إحساسا بها وتذوقا لها. وهنا فالكلام الشعري "هو في وقت واحد موت وبعث للغة" [83]، والشعرية على هذا لا يبحث عنها في اختيار الكلمات، ولا في تشكيل الجمل، ولكن في نموذجية الصورة أو التقديم[84]، وهو ما يستوجب توفر القدرة على التأويل عند المتلقي/القارئ الذي في معرض الحديث عن أشعة الشمس والسحاب مثلا، لا يقرأ تنبؤا بحالة الطقس كما يقول كوهين[85] ولكن أن تتوضح له بعض عواطف الشاعر التي تثير فينا ما يماثلها.

إن هذا التحيز الأسلوبي المتجاوز للمألوف بقدر ما فيه من فردانية، فإنه لا يخرج عن نواميس التعبير التي تسمح بها اللغة وينفرد بها المبدعون، بحيث تستقر الشعرية في صورها ضمن جملة الانزياحات المختارة والممكنة.

وإذا اعتمدنا قول بول ريكور: "يتكلم النص عن عالم ممكن وعن طريق ممكنة يوجه بها المرء ذاته فيه، وأبعاد هذا العالم يفتحها ويفضحها معا النص نفسه"[86]؛فإن عددا من التحولات في الأشكال والوظائف والمضامين يصبح قيد التساؤل.. ففي البداية كانت الشعرية متصلة رأسا

بالرسالة وكيفية أداء المعنى وصورته الجذابة التي تحدث دهشة وخرقا. ثم تحول الموضوع إلى شعرية التواصل والتبليغ[87] وإن كانا معا على صعيد واحد يمكن التعامل معهما على قيام الجزء بدور الكل، فالتواصل أو الإبلاغ أو شعرية الرسالة مدار واحد على العموم؛ ذلك أن التواصل يقتضي رسالة وبنية إخبار الأصل فيهما الوضوح، برسم الحدث وأثره، وقد لا يكون لغموض اللغة والرسالة ما يرسم العدمية والاندثار، لأن الشعرية في الوضوح وتفسيره علميا من محمول لغة الخطاب والرسالة، بتعيين الموضوع وكيفية أدائه[88]. ومهما كان الغموض طاغ فإنه لا يحدُّ من إدراك الرسالة حتى لا يكون بيان كيفية أدائها يستعصي على الإدراك، بما يصنع عالما مغلقا غير قابل للفهم والتأويل.

إن شعرية التواصل يصنعها توافق الشكل والمضمون وتناسبهما، ليكون المعنى مدركا، أو ممكن الإدراك، وعلى أقل تقدير قابلا للإدراك؛ ذلك أن الإدراك النسبي للمعنى يكون عاليا بما يسمح بالقراءة والتحليل بل بالتأويل.

ولذلك نفهم قول ريكور: "إن القصيدة تنشئ وتعبر عن حالة، ولكن ما هي الحالة، إن لم تكن نمطا من الوجود في العالم، وربط المرء نفسه به، وفهمه وتأويله"[89]. ليست المشكلة في هذا الإدراك العام والنظري، وإنما في الإدراك الخاص عند الإجراء، اللهم إن وجد المساعد على محو الغموض والإبهام فذاك شيء آخر، وربما في هذا الإطار يصبح عاملا خارج نصي، يقلب شكل القراءة، ويحور بعض الفكر؛ لارتباطه رأسا بالواقع والحدث، وهو ما لا يحضر دوما. أو ربما هو التوتر الذي يأخذ محل الاستبدال في الاستعارة[90]، وما يصنعه من وهم المدركات التي قد تصدق بفعل توازن الملفوظات وما أحالت عليه.

لا شك في عمليتي الملء والإفراغ بوصفهما ظواهر مصاحبة لفعل الكتابة، وهو ما يصنع الغموض والإبهام عند القراءة والتأويل، وقد يكون للاستبدال دور في تصور الظاهرة، وقد يكون لما يقوم مقام الإنسان من غير جنسه كالحال والشعور والأثر والمكان والزمن دور في ذلك. أضف إلى ذلك تجاور المتنافر، الذي يصنع التوتر، بسبب غياب المعنى المباشر، والمعنى الإشاري، والمعنى الإيحائي، عندئذ كل ما يكون حاضرا هو كتابة تؤكد حدثا له أثر في النفس وكفى. وحتى إن حددت القراءة النواة الدلالية[91]، أو تم اختزال الفجوة والمسافة لتقريب المشابهة في الاستعارة[92]، فإن القراءة التأويلية لا تحقق بالضرورة غايتها، ويبقى القارئ هو الأساس بما توفر لديه من سبل الفهم والاستيعاب والإدراك على مبدأ الظن الغالب، بتفعيل جدل التنائي والتملك[93]، حين يقع النزاع الفكري بين حق القارئ والنص في تفعيل الفهم[94]. إن هذا الافتراض قائم أصلا على إمكانية ما يعنيه النص أكثر مما كان يعنيه المؤلف حين كتبه[95] .

قد يتحقق بهذا المنظور **–من حيث البنية–** درجات الشعرية، بل لنا أن نسميه التحولات الوظيفية، بالنظر إلى البناء الذي غزاه أسلوب الدراما في الشعر[96]، وإن لم يكن حديثا[97]، وأسلوب الشعر الرؤيوي[98]، بسرديته المتماهية والشعر، ورمزية صوره التي تقوم عند الفهم على الاستبدال لتحقق الإدراك عند القارئ، وإن كان عند صاحب النص ليس ضروريا تحققه، بقدر ما يكون في النص الذي يمتنع وينفتح بحسب الحال والوضع. وما ذلك بالعيب القادح في الشعر، إنما العيب في عدمية الرسالة وعبثيتها، وما يتركه الإيمان بوجودها دون إدراكها من أثر ملح وحاد، إلا إن توفرت الوسيلة المساعدة على القراءة. وهذه حال. والحال الثانية تعنى بتحول شعرية التواصل إلى شعرية الكتابة؛ حينها يكون الشكل والمضمون على غير

التناسب، بما يغيّب المعنى، ويمنع إدراكه، بل يصير المعنى غير قابل للإدراك، يعتريه غموض وإبهام يمنعان الفهم والتأويل ولو ظنا، وعلى ذلك يصبح الإدراك النسبي للمعنى منخفضا على عكس الحال الأولى، هذا إن لم يكن معدوما مطلقا.

يحقق هذا اللون متعة لغوية وقرائية من حيث الممارسة ولكنه لا يصنع العالم الذي يُفهم ويُدرَك، وكأن الهدف توقف عند الكتابة، التي لا شك تحمل معنى مرادا، لا يُدرك ولا يُحقق. من هنا يكون التحليل اللساني مقتصرا على الأبنية لا على ما تحمله إلا إذا أدت القرائن دورها ليلعب الظن دور القبس في زمن الظلمة. ويمكن كما سبقت الإشارة إليه أن نتحدث عن تحول الوظائف أو عن تعددها تكاتفا وتناسلا وتضافرا وهي ترتبط بالفهم والإدراك، والأمر معقود على النص وعلى محيطاته النصية (النصوص المصاحبة)، لتسعى القراءة في نهاية المطاف إلى بلورة صناعة الأفق الذي يحتاج تعديلا أو تصحيحا أو تغييرا[99]، أو يصدق تماما فتكون النصوص المصاحبة مساعدا قويا يسري على النص فيقلص درجات غموضه وإبهامه. ويمكن للكتابة حينئذ أن تشكل شعريتها على مستوى الرسالة والتواصل، وهذا نوع. والنوع الثاني أن تتشكل الشعرية في الكتابة ذاتها مصورة الحدث والأثر دون أن تعنى بالمعنى في المقام الأول إلا تأويلا ووهما وتوقعا، ليبقى المراد فعلا يغوص في طبقات الملفوظات دون أن يكون بالضرورة مدركا.

والخلاصة:

- في الوظيفة التواصلية إخبار وإعلام ترافقهما وظيفة شعرية، تحقق متعةً ورغبة تنمي:

- الوظيفة التفاعلية التي تحدث شكلا تفاعليا يولد وظيفة تأثيرية تسهم في رفع درجات المقبولية والاستحسان لتظهر:
- الوظيفة الإقناعية التي تربط بين المتخاطبين صدقا وتصديقا، مما يسهم في ظهور:
- الوظيفة التمريرية التي تجمع التواصل بإخباره وإعلامه وشعريته، وكذا التفاعل، والتأثير والإقناع، لتحدث التحول والتغير على نمطين:
- تغير آني، واستجابة آنية، تؤجج الاقتناء والإقبال والتصديق والمقبولية.
- تغير مطلق، واستجابة تكوينية، تصنع الاعتقاد والإقناع.
- الشعرية إدراك دلالي وتميز أسلوبي.
- الشعرية بوصفها قواعد الإبداع، هي علاقة تربط بين البلاغة في معياريتها والأسلوبية في وصفيتها وتحليلها.
- الشعرية مدخل بنيوي سيميائي تتطلب آليات إجرائية ومنهجية تحققها متعةً وتحقق الوظيفة النفعية المرافقة لها.
- الشعرية منزع بين بنية النص ومنتجه ومتلقيه؛ فتكون تسجيلا وعلامة في الأول، وقصدا عند الثاني، وإدراكا عند الثالث.
- شعرية الرسالة حدث وأثر في النفس يترجم لغة خاصة تصنع تميزا وتفردا، وفعلا تمريريا.
- شعرية التأليف والكتابة يكسوها وضوح لتعادل الأولى-شعرية الرسالة-، ويجري عليها غموض لتكون هدفا في ذاتها.
- شعرية الكتابة تمرير مقصود.
- مدار المعرفة الحدثية في التمرير يعادل مدار المعرفة الشعرية والمتعة.
- الإدراك والمتعة الجمالية هدفان في كل منهج.

- تحول الوظائف بحث في تحولات الشعرية.
- ضمور وظائف عدة في مقابل مقاومة الشعرية؛ حيث لم يستغن عن البحث فيها مهما كان نوع التحليل.
- الإدراك تفاعل وتعامل وهدف خطابي يعادل التمرير، لم ينف مطلقا البحث الوصفي في الظاهرة الشعرية المتساوقة مع بنية الخطاب.
- الشعرية العربية موافقة المعيار أو مخالفته دون الإفصاح عن حقيقة الخلاف بين المحافظين والمحدثين بما ينمي قيمة التمرير.
- الشعرية العربية خروج عن المعيار النوعي، بغية تحقيق معرفة تفوق الحسي إلى الذهني العقلي. ومن ذلك الإغراب والصنعة.
- الشعرية العربية معرفة جدلية وبرهانية تفوق المعرفة الحسية، فيها إعمال العقل والإدراك والفهم والمتعة، بما يحقق المعرفة المتكاملة.

الهوامش:

[1]– رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص24.

[2]– Roman Jacobson, Essais de linguistique générale, édition de Minuit Paris, 1970, p30-31.

إن النص عنده تغلب عليه الوظيفة الشعرية.وينظر: رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص21 وص54–77.

[3]– Michel Aucouturier : le formalisme russe , presses universitaires de France, Paris , 1994, p19-20.

- Shirley Thomas Carter, la cohérence textuelle, pour une nouvelle pédagogie de l'écrit, l'Harmattan, 2000, p66 en parlant de dynamisme communicatifالدينامية التواصلية.

[4]– ينظر: أحمد مداس، لسانيات النص.. نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط2، 2009، ص3–11. وينظر: أحمد مداس، النص والتأويل، منشورات مخبر وحدة البحث والتكوين في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب

العربي، جامعة بسكرة، 2010، ص 115–117 تعيينا لإطار التلفظ والإبلاغية أو الإخبارية، أو التواصل معتمدا على أعمال جون ديبوا في معجمه، وأوريكشيوني في التلفظ، ودبوغراند في النص والخطاب والإجراء. وإميل بنفنست وميشال ريفاتير في أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ورومان ياكوبسون في قضايا الشعرية، وفان ديك في نظرية الأدب في القرن العشرين.

[5] - Shirley Thomas Carter, la cohérence textuelle, p195. L'approche fonctionnelle. المقاربة الوظيفية

[6] -Orécchioni C.K, l'énonciation, de la subjectivité dans le langage, Librairie Armond Colin, Paris, Fance, 1980, p17-18. وتتحدث عن: علم النفس والتحليل النفسي والثقافة والموسوعية والإيديولوجيا.

[7] – J.M.Adam, textes types et prototypes, récit, description, explication et dialogue, Nathan, Paris, 4e édition, 2001, p14. وقد تحدث عن الفضاء الدلالي وكون المعتقدات والفضاءات الذهنية

[8] – يراون ويول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع: جامعة الملك سعود، الرياض، م.ع.س، 1997، ص2–3.

[9] – السابق، ص3–4.

[10] – السابق، ص5. يركز الباحثان على الخطاب المحكي، ويبرزان الفروق بينه وبين الخطاب المكتوب تعيينا لحقيقة التواصل والتفاعل والتعامل اللغوي. ومن ذلك الحديث عن عن الوظيفة التخزينية ووظيفة نقل اللغة من مجال الحكي إلى مجال الصورة المرئية. تنظر ص15–16 منه.

[11] – ينظر: السابق، ص270–318.

[12] – ينظر: روبرت دبوغراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 104.

[13] – J.M.Adam, op.cit, p22.

[14] – ينظر: السابق، ص103، والمستوى النحوي الدلالي يسميه الترابط الرصفي(cohésion)

[15] – ينظر: جون سورل، العقل و اللغة و المجتمع الفلسفة في العالم الواقعي، تر:سعيد الغانمي، ،دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2006،ص201–202. و: بول

ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص46

– ينظر: جون سورل، العقل و اللغة و المجتمع الفلسفة في العالم الواقعي، ص219–220.[16]

[17]– ينظر: هاينة من ديترفيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، تر: فالح بين شبيب العجمي، النشر العلمي والمطابع جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية، د.ط، 1996، ص207–215.

[18]– Michel Aucouturier : le formalisme russe ., p49-55. وفيها حديث عن تلازم الشكل والمضمون عند رومان ياكوبسون.

[19]– ينظر: رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، منتدى مكتبة الاسكندرية، ط1، ص39. و ص47 وفيهما يتحدث عن نص المتعة المفردة ونص اللذة.

[20]– جيرو، علم الإشارة، السيميولوجيا، تر: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1998، ص114.

[21]– ينظر: أحمد مداس، المحدثون ولغة الاحتجاج، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد25، ماي 2012، ص245–259. وفيه حديث مطول عن سبب الخلاف بين المحافظين والمحدثين، وهو ما يتقاطع دلالة مع هذا الموضوع.

[22]– ينظر: أحمد مداس، المركز والهامش وحقيقة الشرعية في التراث، حوليات جامعة قالمة، الجزائر، العدد 10، جوان2015، ص388 وما بعدها في حديثه عن الطوائف والفرق الإسلامية.

[23] – المرزوقي(أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن)، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1411هـ/1991م ص9–11، وهي: وهي التي تقوم على: شرف المعنى وصحته، وجزالة المعنى واستقامته، والتحام أجزاء النظم والتئامه، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والإيجاز. وذكر ابن قتيبة في الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، أضرب الشعر وأنواعه، وما يُختار لأجله الشعر ويُحفظ، وجودة اللفظ والمعنى، والإصابة في التشبيه،ج1، ص84. وينظر أيضا: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه،

تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المطبعة العصرية، بيروت، ط1، 1427هـ/ 2006م، ص32.

[24] – ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، د.ت، ص203. والمرزباني (أبو عبد الله محمد بن عمران)، الموشح(في مآخذ العلماء على الشعراء)، المطبعة السلفية، القاهرة، 1343هـ، ص232.

[25] – ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص204. والمرزباني، الموشح، ص232، ومنه عدم ملاءمة المشبه به للمشبه ولا المستعار منه للمستعار له.

[26]– كالحشو وهو حشو البيت بلفظ لا يحتمل لإقامة الوزن، والتثليم وهو إضافة أسماء يقصر عنها العروض، والتذنيب وهو عكس التثليم. ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص206–207. والمرزباني: الموشح، ص234.

[27] – ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص201. والمتناقض لا يكون، ولا يمكن تصوره في الوهم، والممتنع لا يكون، ويجوز أن يتصور في الوهم. هذا الكلام فيه شيء من المنطق والفلسفة ردا على التوجه الجديد في الشعر العربي يومئذ.

[28] – المرزباني، الموشح، ص297. وص304 وفيهما: (إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل) ، تعقيبا على بعض شعر أبي تمام، وهو الذي قيل فيه: (أبو تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال).

[29] – الوساطة، ص32.

[30] – عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005،ص10.

[31] – ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 77– 78، وفيهما حديث عن التكلف والطبع. وابن رشيق (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، ط5، 1401هـ/1981م، ج1، ص129، وفيها يقع تكلف المولدين والمحدثين في شعرهم القائم على البديع والصناعة اللفظية.

[32] – ينظر: حازم القرطاجني، المنهاج، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص177 في حديثه عن غموض الملفوظ بالقصد

والإغراب والتمنع، وذلك إشكال؛ لأن الاعتقاد السائد يقضي بسذاجة المحافظين وامتناعهم عن الانفتاح على كل ما هو جديد من الثقافات الوافدة.

[33] – ينظر: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1424هـ/2003م، ص110. وفي ص51–52 قوله: (لا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية، والعقول النافذة، والطباع السليمة، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة، وتعرف فصل الخطاب)يقصد الاستعارة. وكان سبَّق الحديث عن منهج الفهم بقوله في ص19–20 منه: (والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان)

[34]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص88 وص90.

[35]– ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص77

[36]– ينظر: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982، ص171.

[37]– السابق، ص171.

[38]– السابق، ص172. وفيها نسبة هذا التعريف لرومان جاكوبسون.

[39]المثال هنا لقضايا السرد من حيث التحفيز - Michel Aucouturier, le formalisme russe, p21-43.. الواقعي والجمالي والتأليفي، والحوافز التي تغذي السرد برمته

[40]– رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص54–77.

[41]– ينظر: السابق، ص21.

[42]– ينظر: السابق، قضايا الشعرية، ص21.

[43]– ليس الهدف في هذا المقال تعريف الشعرية والاشتغال علي مفهومها، وإنما المراد هو التحولات التي لحقت هذا المفهوم وبخاصة من الناحية الإجرائية.

[44]– ينظر: عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 1428هـ /2007م، ص53–86. وقد طرح آراء أخرى في كتابه اقتصرنا على ما يفيد البحث عندنا.

[45]– ينظر: السابق، ص185–190.

[46]– ينظر: السابق، ص263–283.

[47]– ينظر: السابق، ص475–525.

[48]– ينظر: ينظر السابق، ص7.

[49]– ينظر السابق، ص8–10. وفي الشق الغربي بعض الموافقة لما في هذا البحث.

[50]– أحمد مطلوب، الشعرية، ص90.

[51]– السابق، ص91.

[52]– ينظر: السابق،ص91.

[53]– ينظر: السابق، ص91–92.

[54]– ينظر: السابق، ص92..

[55]– ينظر: السابق، ص92–93.

[56]– هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، 1999، ص29.

[57]– ينظر: السابق، ص27–28.

[58]– ينظر: السابق، ص66.

[59]– كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،1987، ص143.

[60]– في كلامه هذا تشابه كبير مع كلام جون كوهين في كتابه بنية اللغة الشعرية، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985 ، ص249: (والكلام الشعري هو في وقت واحد موت وبعث للغة).

[61]– ينظر: فولفغانغ إيزر: نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د.ت.ط،ص102.

[62]– ينظر: بول ريكور،نظرية التأويل، ص 90 .

[63]– ينظر السابق، ص90.

[64]– ينظر السابق، ص92.

[65]– عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب، ص58، ويحيل النظر إلى بيار جيرو في كتابيه "الأسلوبية " و"ومحاولات في الأسلوبية".

[66]– ينظر: أحمد مداس، في ضوابط اشتغال العلامة السيميائية وتأويلها، قراءة في الفكر النقدي الغربي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، العدد42، 2015، ص71 وما بعدها.

[67]– يعزوه المسدي في الأسلوبية والأسلوب ص102إلى صاحبه في كتابه "البلاغة والأسلوبية "ص92,91.

[68]– الأسلوبية والأسلوب، ص122.

[69]– نقلا عن المسدي في الأسلوبية والأسلوب ص103، وهو يعزو الكلام لتودوروف بمعنى أن تودوروف توسط النقل بين كوهين والمسدي إذ: "الاستعمال يكرس اللغة في ثلاثة أضرب من الممارسات :المستوى النحوي، والمستوى اللا نحوي والمستوى المرفوض ويمثل المستوى الثاني أريحية اللغة في ما يسمح الإنسان أن يتصرف فيه "والمرجع كتابه (littérature et signification, Todorov) ص104.

[70]– ينظر: أحمد مداس، لسانيات النص، ص 67–72 .في معرض حديثه عن التركيب بين المناهج في قراءة النصوص وتحليلها.

[71] – جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص24 .

[72]– السابق، ص25.

[73] – السابق، ص 136 .

[74]– السابق، ص136.

[75]– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص106

[76]– بناء لغة الشعر، ص212

[77]– السابق، ص134

[78]– السابق، ص211–212

[79]– ينظر: جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص223 حيث يقول: (الصورة الشعرية أيا كان المستوى التحليلي الذي تنتمي إليه يكشف عن بناء متجانس).

[80]– السابق، ص227.

[81]– السابق، ص241.

[82] – آن إينو: تاريخ السيميائية، تر: رشيد بن مالك، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الآفاق، 2004، ص68. وبيار جيرو: علم الإشارة، ص 51–52 وص79 وص 84.

[83]– بناء لغة الشعر ، ص249

[84]– السابق، ص50.

[85]– ينظر: السابق، ص231.

[86]– بول ريكور: نظرية التأويل، ص140.

[87]– السابق، ص120. وفيها تعين أن يكون الفهم شكلا من الشعرية إن لم يكن هو الشعرية بعينها.

[88]– ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص15، من التعبير إلى التوصيل

[89]– بول ريكور: نظرية التأويل، ص104. حيث يتحرر الشاعر من الرؤية اليومية للعالم، وينقل وجوده إلى اللغة. بتصرف ص104 من ذات المرجع.

[90]– السابق، 97.

[91]– ينظر: السابق، ص96.

[92]– ينظر: السابق ، ص92.

[93]– ينظر: السابق ، ص81.

[94]– ينظر: السابق ، ص64.

[95]– ينظر: السابق ، ص61.

[96]– ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص85. وكان قبلا التفريق بين الأجناس.

[97]– ينظر: أحمد مداس، البنية السردية في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، العدد10–11، 2013، ص34. وفيه تعين السرد مادة للشعر والنثر معا.

[98]– ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص111. حيث يصير الانفعال الشعري متجها إلى الذهن لا إلى الحس؛ بما يزكي فكرة تنوع أساليب الشعر والشعرية معا.

[99]– ينظر: جان ستاروبنسكي، نظرية الأدب في القرن العشرين، "نحو جمالية للتلقي" تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص150.

الخلفيات الفلسفية للنقد الأدبـــي

▪ أ. قاسميـــــة هاشمـــــي
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة الشيخ العربي تبسي – تبســـة

الملخّص:

تتوخى دراستنا إثبات فاعلية الفلسفة في تاكيد حضورها في الخطاب النقدي وبيان الأسس الفلسفية التي نهضت عليها المناهج النقدية منذ أرسطو، على أساس نظرة تؤمن بان النقد جهد تراكمي لا يمكن ردّه إلى فكرة الذوق فقط وإنما معرفة علمية معقدة تقوم على أسس من الفكر الإبستمولوجي في تحليل الأدب. وهو نوع من الجهد الذي يتوخى الضبط المعرفي واليقين المنهجي.

إن العودة إلى الأصول الفلسفية للنقد، هي محاولة لاستقصاء التجارب الابداعية، لتاسيس موقف نقدي يقف على قدم المساواة مع الدراسات المنطقية والعلمية، وخلق معرفة يتاسس عليها هذا النشاط الإنساني الذي يستهدف عمليات الإبداع.

الكلمات المفتاحية: النقد الأدبي، الفلسفة، التفاعل الفني.

Résumé :

L'objectif de cette étude est de scruter l'efficacité de la philosophie dans le discours critique et démontrer les fondements philosophiques sur lesquels se sont basées les méthodes critiques depuis Aristote. On considère la critique comme un effort accumulatif qui ne peut être réduit seulement au goût, mais un type de la pensée épistémologique qui cherche de la régularité méthodologique.

Repenser les fondements philosophiques de la critique est une tentative de découvrir les expériences créatives, de fonder une position critique égale aux études scientifiques et de créer une connaissance qui oriente cette activité humaine.

Mot clefs : critique littéraire - la philosophie - interaction artistique.

Abstract :

This study aims to prove the effectiveness of philosophy among the critical discourse and demonstrate the philosophical foundations on which critical methods, since Aristotle, are based.

The approach adopted conceives of the criticism as an accumulate knowledge which can not be reduced to taste only, but a type of epistemological though that requires methodology regularity.
Rethinking of philosophical foundations of criticism is an attempt to discover the origins of the creative experience, to establish a critical opinion equal to scientific researches and to set of knowledge that will define the most important criteria of criticism.

Keywords: Literary criticism – the Philosophy - artistic interaction.

مدخل:

إن الوعي بالأصول الفلسفية والفكرية والجمالية للنقد وإشكالية امتلاك المعرفة، هي من صميم الغاية التي تتوخاها دراستنا لهذا الموضوع وذلك عن طريق رصد لأهم التحولات التي صاحبت العملية النقدية في مسيرتها الطويلة، لأن مع تطور الوعي الفني تغيرت الممارسة النقدية ولم تعد مجرد إصدار الأحكام، وإنما أصبحت عملية شديدة التعقيد تستند إلى تراث من الفكر النظري وإلى ربط القضايا النقدية ومناهجها بالخلفيات الفلسفية، يقول عميد النقاد الجزائريين عبد المالك مرتاض: "هذا العصر أصبح عبارة عن مذاهب وتيارات تقوم على خلفيات معرفية وفلسفية... ولم يعد النقد مجرد إصدار أحكام ساذجة أو حتى نزيهة موضوعية؛ لكنه أسَس ممارسة معرفية شديدة التعقيد تعتمد إلى تحليل الظاهرة الأدبية ضمن جنسها الأدبي"[1].

لقد كان للفلسفة حضور مكثف في المشهد الفكري والثقافي والفني في صياغة نظرية أثرت في النقد الأدبي. وستسعى هذا الدراسة للكشف عن الخلفيات الفلسفية التي استند إليها النقد الأدبي عبر مسيرته الطويلة. إذن كيف يستند النقد الأدبي للقواعد والنظريات الفلسفية؟ وكيف تشكلت مرجعياته المعرفية والمنهجية باعتبارها قيمة معيارية تتأسس فوقها رؤية فلسفية للأدب والتاريخ والإنسان؟ إذ ليس للفلسفة حدود ترضى بها وتقف عندها، فهي صلب كل تفكير وفي صميم كل بناء معرفي.

لا يخفى على دارس الأدب أن هذه الآراء الفلسفية أثرت في النقد، غير أن الموقف النقدي عامة يرجع إلى ذلك الفكر الفلسفي الشامل الذي يرى به الإنسان الوجود والعلاقات بين الموجودات، أي أن النقد بما هو أفكار أدبية لا بدّ أن يرتكز على أفكار أخرى أشمل وأعم هي تلك التي تكون الموقف الفلسفي.

فإذا كانت الفلسفة "هي علم القوانين العامة للوجود (أي الطبيعة والمجتمع) والتفكير الإنساني وعملية المعرفة"[2] فإن النقد الأدبي هو "فن دراسة الأساليب وتمييزها، أو الدراسة الذوقية للصورة الفنية التي خرج فيها الأدب"، وهو منحى من مناحي التفكير الإنساني، متجه نحو الأدب، ابتغاء معرفته والكشف عن خصائصه، ولما كانت الفلسفة علم قوانين الوجود العامة، والفكر الإنساني، فإنها تشكّل النقد وتوجهه. "و قد وُلد النقد عند الفلاسفة وفي أحضان الفلسفة وارتبط بالفلسفة – عند اليونان– حتى صار فرعا من فروعها"[2].

ولابدّ للأديب أن يبني نسقا معينا في الأدب أن يقف عند الفلسفة وينظر فيها، ثم يبني موقفا ونسقا معرفيا يتوازى فيه ما هو فني بما هو فكري حتى لا يخرج الفن عن الإطار المنطقي، مادام الأدب يتحكم فيه الخيال والعاطفية. ولهذا يقرّ "كارناب" بصراحة "أن المهمة الوحيدة للفلسفة هي التحليل المنطقي، منظورا إليه باعتباره بحثا في التركيب المنطقي للغة"[3]. وإن عملية استقراء تاريخ النقد تثبت صدق الدعوة السابقة فأفلاطون (347ق.م) أول فيلسوف ناقد وصلتنا آراؤه، كان جوهر فلسفته المثالية(Idéalisme) أن الأشياء التي يشوبها التغيير في هذا العالم الواقعي جاءت على مثال صورة كاملة، في عالم المثل، فلا ريب أن تكون الحقيقة في عالم المثل، وأن يكون هذا الوجود محاكاة لتلك الحقيقة الكاملة، ولا شك أن

المحاكاة هي دوما دون الأصل، بل إنها "**ليست إلّا ظلالا بإزاء الحقيقة**" فالشاعر إذ يكتب القصيدة فهو لا يحاكي عالم المثل وإنما يقلد أشياء هذا الوجود، ونتيجة ذلك فهو يبتعد عن الأصل بدرجتين أو ثلاثة، وما عملُه إلا تقليد عن تقليد، وعليه فإن الشعر ليس حقيقة، إذن فهو ليس جديرا بأن يقبل الإنسان عليه. وهذا "اعتراض ابستمولوجي منحدر من نظريته في المعرفة"[4].

إن ردّ أفلاطون للشعر قائم على الاعتبار المعرفي، إذ ليس الشعر حقا يُركن إليه في ميدان المعرفة، وفي ميدان الأخلاق فالشعر يغذي العواطف الضارة في الوقت نفسه. وتأكيدا لهذا النهج الفلسفي في فهم الأدب على أساس من نظرية المحاكاة(Mimesis)، ساق أرسطو فكرة التطهير(Catharsis) لتكون تبريرا أخلاقيا يقف أمام رفض أفلاطون الأخلاقي للشعر رغم الاختلاف البيّن بينهما إذ يثبت أرسطو أن الشعر نافع مفيد، حين يقول: "وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[5]، وهذان موقفان مختلفان من الأدب لاختلاف الفلسفتين اللتين يصدران عنها، فقد تبنى أفلاطون الفلسفة المثالية، فحين اتبع أرسطو الفلسفة العقلية، "و قصة هذين الرجلين (أفلاطون وأرسطو) هي نفسها قصة نمطين عامين في التفكير الإنساني هما النمط المثالي والنمط الواقعي، أو قصة منهجين عامين في التفكير هما المنهج الاستدلالي.. والمنهج الاستقرائي..."[6]

ولقد ظل للفلسفة تأثير في النقد الأدبي، ولعل من طبيعته أن لا يستقل عنها الاستقلال التام، ولعل من الواجب أن نشير إلى أن النقد العربي كان في جملته نقدا عمليّا يتصل بالجزئيات ولا ينفك عنها إلا قليلا، فقد كان محوره غالبا البيت والعبارة، ولم ينظروا في الأدب والشعر نظرة عامة، فقد شغلتهم النظرة الجزئية بحيث يمكن أن نقول أن نشاطهم النقدي كان أقرب إلى

البلاغة منه إلى النقد الخالص"[7]، فمن الصعب أن نجعل من هذه النظرات الجزئية فلسفة جمالية أو حتى بوادر نظرية عربية متكاملة، إلي حين اكتمال المشروع الفلسفي العربي بعد الاتصال العربي بأسباب الثقافة الأجنبية إثر الفتح الإسلامي وازدهار حركة الترجمة.

ومن طبيعة الأشياء التي تنشأ في كنف الفلسفة أن تصطبغ بالفكر الفلسفي ولذلك فإن فلسفة تنشأ في أكناف الدين لا بد أن يكون جوهرها صادرا عن موقف ديني "و من الحق أن كلا من علم الكلام والفلسفة كان مرحلة مستقلة في تطور الفكر العربي الإسلامي، وقد بدأت الفلسفة حين استوى علم الكلام علما ناضجا أدى الأهداف المتوخاة منه وحين احتاج الفكر إلى مستوى أعلى من التجريد، لا يتهيأ إلّا في الفلسفة"[8]، وقد استقامت الفلسفة عند العرب المسلمين بعد أن تُرجمت الفلسفة اليونانية. وهكذا فإن النقد نشأ موصولا بما سواه من الأفكار، وقائما عليها، وكان أقرب تلك الأفكار إلى ذهن الناقد الأفكار الاجتماعية فحكم على الشعر بمقتضاها.

"لكن هذه الأفكار أو المبادئ الاجتماعية ليست قائمة على فراغ، إنما هي تنبثق من أفكار أوسع منها، هي الفلسفة التي يرى بها المجتمعُ الكونَ والإنسان والعلاقة بينهما. وهكذا الأفكار بعضها يقوم على بعض"[9]، وكان ذلك تحت وصاية تطور العلوم العقلية، ولا سيما علم الكلام، الذي نشأت في حضن المعتزلة، وهي علوم تستند إلى العقل وتحتكم إليه، ولا تطمئن حتى يقضي العقل فيما أشكل عليها، فأفاد النقد منها حتى صح أن يقال: "ان النقد ولد في أحضان الاعتزال"[10]، ومن النقاد العرب الذين صدروا عن الفلسفة العقلية في بناء المفاهيم النقدية، الجاحظ، وقدامة بن جعفر.. إلخ، ولعل من المسلمات الفكرية عند هؤلاء النقاد الثنائية الفاصلة بين الروح والجسد، واللفظ والمعنى، وقد أقرّ الجاحظ بها في معرض فصله بين اللفظ والمعنى

في نظريته النقدية الشهيرة "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج.."[11]، يبدو أن الجاحظ الذي انتصر للفظ، فَهِم المعنى كما فهمه المعتزلة، المعنى العقلي المنطقي، غير أنه لم يقتنع أن هذا المعنى المنطقي يصنع شعرا.

وقد كان للثقافة الفلسفية الكلامية، التي انتشرت في القرن الرابع هجري، أن هيأت الأذهان لأن تبحث بحثا نظريا في الشعر وأتاحت للناقد نظرة عميقة في الشعر والأدب، تتعدى مجرد إصدار الأحكام إلى محاولات التنظير، فأقدم "قدامة بن جعفر"(– 337ه) على محاولة مبكرة في تأسيس علم الشعر، ووضع الشعر على أساس من المنطق، ومعروف أن أول ما يقوم به المنطقي، لكي يفهم الأشياء ويحللها إلى عناصرها، وهذا فعله في الشعر حيث حدّ الشعر حدا جامعا مانعا، فقال: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[12]؛ وبذلك يكون قد ربط الشعر بالالتزام الجمالي الشكلي.

لقد ساد عند الفلاسفة العرب والمسلمين "كالفارابي" و"ابن سينا" أن الشعر تخييل، وهو مذهب جديد لم يذهب إليه غير المتفلسفين، من نقاد العرب، ورأي حازم القرطاجني (– 684 ه) خير دليل على هذا المذهب المبتدع في الشعر، يقول: "الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب، بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر– غير التخييل"[13] وهو تعريف يشترك مع تعريف الفلاسفة المسلمين أن جعل التخيل شرط الشعر. والواقع يؤكد أنه كلّما ظهرت فلسفة ما، كان لها تصور جديد في للأدب، "فالفلسفة العقلية فلسفة أرسطو ومن تأثر به من المفكرين الأوروبيين منذ عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر، صدر عنها المذهب الكلاسيكي[14]، وقد كانت هذه النزعة

حركة عقلية امتدت إلى الحياة الاجتماعية، وأن أرسطو قد استطاع أن يسيطر بنظريته العامة عن الفنون على الإنسانية كلها تقريبا خلال العصر القديم والوسيط، بل خلال عصر النهضة أيضا، وأثناء سيادة المذهب الكلاسيكي في القرن السابع عشر"[15].

وفي القرن الثامن عشر نجد نزعة فلسفية واضحة تمتد لا لتجرف الأدب في تيارها، بل تتعدى ذلك إلى البحوث الذوقية الجمالية ولم يكد يبدأ القرن التاسع عشر حتى أخذت تظهر المذاهب الرومانسية التي أخذت على عاتقها مهمة إعلاء شأن الخيال وحرية الإبداع والحدّ من القواعد الثابتة وسيطرة العقل، حيث كتب "كانط" في كتابه" نقد العقل الخالص" وبين أن العقل يقوى على تفسير العالم المادي وفض أسراره وحجبه، إلا أنه أداة فاشلة لفهم الروح والنفس والانفعال والعواطف على نحو ما كان يرى أفلاطون، وأدب "روسو" كان في مجمله دعوة للعودة إلى الطبيعة والبراءة، متنكرا للمجتمع الذي أفسد طينته. وقد سار جيل بأكمله وراء تعاليم هذا الفيلسوف في العودة إلى الفطرة والطبيعة، "حمل الرومانسيون مبادئ روسو في تمجيد الفرد والطبيعة والعاطفة، وفي رفض العبودية الاجتماعية والقسر الفكري، ومن هنا كان رفضهم للشكلية وللذهنية وللسكونية الكلاسيكية، وإحياؤهم للشعر الغنائي وتخطيهم نظرية الأنواع الأدبية"[16]، فإذا كانت الكلاسيكية قد نشأت في أحضان الفلسفة العقلية التي رفع لواءها "أرسطو"، فإن الرومانسية كحركة مذهبية تمجد الذات وتسعى إلى تحرير العبقرية البشرية، قد ترعرعت في أحضان الفلسفة المثالية التي تبنى مبادئها الفيلسوف الأعظم "أفلاطون" ومن بعده "شوبنهاور" و"فختة" و"هيجل".

ومع تطور الفلسفة الوضعية(Positivisme) وازدهار النزعة النقدية في مجال العلوم الطبيعية أخذت الفلسفة في القرن التاسع عشر تيمم وجها شطر

العلم، إذ يرى أصحابها أنه "ينبغي أن ننصرف عن محاولتنا استكشاف علل للعالم الطبيعي فيما وراء هذا العالم"[17] وقد تأثر الأدب والفن بهذه النظرة الفلسفية الجديدة واتجه إلى التقيد بالواقع الطبيعي في علاج قضايا المجتمع على نحو ما قامت به الرواية في الأدب الملتزم،يقول "أوجست كونت": "إننا ما دمنا نفكر بمنطق وضعي في مادة علم الفلك أو الفيزياء، لم يعد بإمكاننا أن نفكر بطريقة مغايرة في مادة السياسة أو الدين. فالمنهج الوضعي الذي نجح في العلوم الطبيعية غير العضوية، يجب أن يمتد إلى كل أبعاد التفكير"[18].

لقد حاولت الفلسفة الوضعية تجاوز المرحلتين الميتافيزيقية واللاهوتية في مجال العلوم الإنسانية وذلك بالكشف عن القوانين الكامنة وراء الوقائع والمعطيات الشيء الذي حدا ببعض النقاد ودارسي الأدب إلى التأثر ببعض تصورات هذه الفلسفة في مجال مقاربة النصوص الأدبية كما هو الشأن بالنسبة "لهيبوليت تين" الذي كان يقول بالنص الوثيقة، أي ذلك النص الذي لا يدرس إلا في إطار وظيفته المرجعية التي تحيل على المرسل. بمعنى أن هذا النص لا يوجد ولا يتحقق إلا في علاقة إحالية محددة مع الإنسان. يقول تين: "إن المحارة والوثيقة ليستا إلا فتاتا ولا قيمة لهما إلا باعتبارهما مؤشرين على الكائن الحي في كليته[19]. "لا ريب أن المذهب الأدبي، مذهب نقدي في وجه من وجوهه، وذلك لأنه نقد لما سبقه من مذاهب، ولقد كانت الرومانتيكية نقدا للكلاسيكية، كما كانت الواقعية نقدا للرومانتيكية"[20]. وهكذا سائر المذاهب.

وكل هذه المذاهب صادرة كلا عن فلسفة بعينها، لها رؤيتها المتسقة للكون والإنسان والوجود. غير أن العناية بالمضمون، وبموقف الأديب مما يجري حوله، لا نجدها إلا في الفلسفات الواقعية، ولا سيما الوجودية والاشتراكية،

ولقد نشأت الوجودية وهي فلسفة " تعنى بالإنسان أولا وما ينتابه من حالات الموت والخطيئة والقلق والمخاطرة، والاختيار ومسؤوليته عما يختار"[21]، وتؤمن بأن الإنسان أُلقي به في العالم دون اختياره، فهو لم يخلق نفسه، ولا ترى في أعمال الناس إلا العبث (Absurde) "لذا فإن الحرية التي يتحدث عنها "سارتر" تتحرك مع ذلك في مسرح مأساوي ناتج عن عدم الوجود"[22]، وكان لا بد أن يعبر الوجوديون عن مواقفهم هذه أدبا، فكتب سارتر رواياته ومسرحياته: (الغثيان) و(الذباب)، وكتب ألبير كامي: (الغريب) و(الطاعون) وغيرها. وقد ذهبت الوجودية إلى "أن وظيفة الأدب لم تعد خلق الجمال فحسب بل يجب أن يكون الأدب مظهرا عاما من مظاهر الشعور الإنساني وأن يكون ملتزما دائما قليلا أو كثيرا"[23]، والفكرة نفسها نجدها عند أصحاب التوجه الاشتراكي ولاسيما الماركسيين في عنايتهم بالمضمون الذي يفرض شكلا خاصا به، لأن المضمون يتغير بتغير الحقب التاريخية وتغير رؤية الفنان للعالم على حد قول "لوكاتش" غير أن المضمون الذي تعنى به غير المضمون الوجودي، إنها لا تعنى بعالم الإنسان الداخلي بقدر ما تعنى بالعالم الخارجي، أي المجتمع وقضاياه.

وكان من أثر ظهور النظريات الفلسفية الحديثة في القرن العشرين أن ظهر مقياس الالتزام في الأدب عند الفيلسوف "جون بول سارتر"، فالأدب ينبغي أن تكون له دعوة اجتماعية يلتزمها، بل إن هذا هو واجبه الذي ينبغي أن لا يتخلى عنه، حتى يصبح دعامة من دعائم المجتمع، وتحديدا النثر ولا سيما الفنون القصصية، ففي اعتقاده أن الرسم والنحت والموسيقى والشعر هي فنون تعبيرية(Arts expressifs) لا تقبل أن يُسند إليها مفهوم الالتزام، لأن طبيعتها مختلفة عن بعض الفنون النثرية التي من الضروري أن تكون لها دلالات محددة تتضمن موقفا للكاتب أو للشخصيات المرسومة "فالشعر

يعدّ من باب الرسم والنحت والموسيقى...و الشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية..."[24]، ويقول أيضا: "فالكتابة (و تعني عنده غالبا الكتابة النثرية القصصية) طريق من طرق إرادة الحرية، فمتى شرعت فيها- إن طوعا أم كرها- فأنت ملتزم[25] .

فالآثار الأدبية كغيرها من ضروب النتاج الفني تسدّ حاجة إنسانية تتعلق بالنفس وأحاسيسها ومشاعرها. على أن مثل هذا القول ينبغي أن لا يتحول بالناقد إلى ضرب من الرجعية يقاوم من خلاله التيارات الاجتماعية، فالأدب، أراد أصحاب هذا القول أو لم يريدوا، إنما هو صورة لمجتمعه، وكما يلبي حاجات إنسانية عامة يلبي أيضا حاجات مجتمعه الخاص.

وقد كانت الفلسفات المثالية جملة ترى الجمال في الشكل، غير أننا لا نعدم مثاليا كبيرا كـــ"هيجل" يجاهر باتحاد الشكل والمضمون وتأثير كل منهما في الآخر وتأثره به"[26]. إن فهم وشرح الجمالية الماركسية بصفتها ركيزة فلسفية لفهم النظريات الاجتماعية لا يستقيم، إلا في إطار من فهم تام لفلسفات "هيجل" حول الفن، حيث يرى "أن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة إذ أن مضمون الفن ليس شيئا سوى الأفكار، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات والخيالات، ولا بدّ أن يلتقي المضمون مع الصورة في الأثر الفني، أو بمعنى آخر لا بد أن يتحول المضمون إلى موضوع... ويتضح من هذا القول أن لكل عمل فني جانبين: المضمون الروحي، ثم المظهر المادي.

إذا كان هذا شأن المذاهب الأدبية في نشأتها المرتبطة بتلك الفلسفات، فإن التحول المنهجي الذي صاحب العملية النقدية برمتها في بحر القرن العشرين قد ارتكز هو الآخر على دعائم قوية من الفلسفات والتفكير النظري، فماهي المشاريع الفلسفية التي مهدت الطريق لظهور البنيوية اللغوية ثم الأدبية؟

مما لا شك فيه أن الدراسات اللسانية التي انجزها "فردينان دي سوسير" أفادت بالدرجة الأولى من مبادئ المذهب التجريبي في الفلسفة، كما قدمه "جون لوك" القائم على فكرة مفادها إبراز أهمية الحواس في إدراك الوجود المادي الخارجي،" إن المذهب التجريبي الذي تبنته الدراسات اللغوية كان الجسر الذي عبره النقد الأدبي ليحقق علمية النقد"[27]، وقد ساهم هذا التوجه نحو المنهج التجريبي في تحقيق علمية النقد الأدبي وهو اتجاه جديد سنته البنيوية لنفسها لتقطع شوطا نحو النظرة الكلية الشاملة للأدب. "لقد كان الفكر اللغوي يتأثر دائما بالتحولات المعرفية الجوهرية التي حفل بها تاريخ الفلسفة الغربية.."[28]، وفي ظل التفسيرات الجديدة لوظيفة اللغة، والتي تلتقي كلها مهما تباينت اتجاهات أصحابها، حول أهمية اللغة وجعلتها الأداة الوحيدة لتحقيق المعرفة وإدراك الكينونة والوجود. "تلك الأهمية الجديدة دفعت فيلسوفا مثل "مارتن هيدجر" إلى إثارة تساؤلات... وهي تساؤلا تشير كلها في اتجاه واحد: المكانة الجديدة للغة. ومن أبرز هذه التساؤلات "ما الذي يسبق الآخر: الكينونة أم اللغة؟" "ويخلص إلى أن اللغة والتفكير يكشفان عن الكينونة التي تحتاج إلى اللغة لتعبر عنها بسبب افتقارها إلى الوجود المادي المحسوس"[29]، وفي هذه المرحلة ظهر "كانط" بوصفة فيلسوفا نقديا في الفترة التي استفحلت فيها مغالاة التيارين الرئيسين في الفلسفة الغربية : التيار التجريبي الذي استثمر كشوفات العلم، ومضى في القول ان التجربة الحسيّة أساس كل معرفة مفيدة. وقد نظّم إطاره الفلسفي "لوك وهيوم". والتيار العقلي الذي يضع العقل مصدرا لكل معرفة باعتباره ملكة حائزة على شروط المعرفة، وهو التيار الذي نظم أطره "ديكارت" ومضى فيه "سبينوزا" و"لايبنتز" إلى أقصى أبعاده الميتافيزيقية.

غير أن الحقيقة التاريخية تفرض علينا أن نقر بأن الشكلانيين الروس هم الذين بدأوا بالتحرك في اتجاه التعامل مع اللغة كنظام، واتخذوا اللغة كنقطة انطلاقهم في تأسيس ما اصطلحوا عليه بعلم الأدب أو الأدبية (Littérarité) غير أن هذا التوجه الشكلي الجمالي سيعلن انسحابه من الساحة الأدبية بعد أن تولى "ستالين" مقاليد الحكم في روسيا وفرضه ايديولوجيته على الثقافة، فحين سيصمد البنيويون اليساريون وهم الذين سينجحون في إحداث تأثير قوي في المشروع البنيوي ويمهدون لظهور البنيوية التكوينية التي تأثرت بالفلسفة الماركسية وخلاصة النظرة الماركسية للفن تتجلى في مقولتين، الأولى عن البنية التحتية والبنية الفوقية، ومعناها كما يقول بليخانوف: "بأن الفن هو مرآة الحياة الاجتماعية"، أي أن الفن بنية فوقية مثل باقي البنى الفوقية خاضع لحتمية البنية التحتية، والثانية هي العلاقة بين الوعي والوجود بمعنى أن مضمون الأدب يمثل انعكاسا للحياة المادية والاقتصادية، وليست الفلسفة الماركسية بدورها سوى مادية فيورباخ ومثالية هيجل؛ أي التفسير المادي للوجود والمعرفة، وسوف يؤدي الفكر الماركسي إلى تأسيس بنيوية ماركسية، بريادة "ألتوسير"، وستؤثر في التيار البنيوي وتثير الكثير من الجدل.

ثم تبلورت البنيوية التكوينية باعتبارها فهما خاصا لوضعية الأدب كنوع من أنواع الوعي الاجتماعي على يد الفيلسوف الهنغاري "لوسيان غولدمان" الذي وجد أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد، بقدر ما تعبر عن الوعي الطبقي للمجتمعات، وبذلك يكون قد جمع بين البنية والوعي الطبقي تحت مسمى البنيوية التكوينية(Génétique Structuralisme)، وهذه "البنيوية التكوينية، التي تجلت بشكل أساسي على يد غولدمان، تحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة أياه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر

فيه"[30]، بمعنى أن الأديب وإن كان فردا لكنه يختزل ضمير الجماعة، حيث تتجلى لديه رؤية الجماعة التي ينتمي إليها وهو ما يسّر له صياغة فلسفة "**رؤية العالم**"(Vision du monde)، ويعني بها تكوين نسق من الأفكار البالغة الانسجام لدى كل طبقة اجتماعية في ظروف استثنائية تتمكن بواسطتها من بلورة وعيها، وهو في هذا المفهوم يصدر عن فلسفة أستاذه "لوكاتش" الذي يربط بين الإبداع والواقع المعيش، ويطبق هذه النظرية في كتابه "نظرية الرواية" مستلهما مبادئ علم الجمال الهيجلي على تطور الرواية. فالرواية، في نظره، هي نتيجة فنية لوعي متميز للتاريخ. وهكذا يرتد "جولدمان" بالقيمة الجمالية إلى النظام الاجتماعي، حيث يصبح العمل الفني تعبيرا– وليس انعكاسا– عن وعي الجماعة التي تضم الفنان بوصفه فردا فيها. "و على هذا النحو تجد المشكلة المنهجية حلها على يد "لوتمان" و"جولدمان" وأصحاب هذا الاتجاه الذي يأخذ بعلمية المنهج، دون أن يهمل الإطار الحيوي الذي تتحرك فيه الظاهرة الأدبية"[31].

ونحن نبحث عن مصادر هذا النقد الحداثي لا نستطيع القول أن هذه الحداثة لم تكن صوتا شاردا في الفراغ، إنما كانت قرينة تيارات ومدارس كبرى في الفلسفة والعلوم الإنسانية والطبيعية، التي غيرت معرفتنا بالعالم وبالمجتمع وبالفرد. لقد نشطت حركة علمية جديدة مع "إنشتين"(*) ونظريته في النسبية وساهم المفكرون في وضع ثوابت المجتمع الغربي، من حيث النظام الاجتماعي والدين والأخلاق على محك التساؤل. وقد وافق هذا التحول، في الفكر الفلسفي الغربي، نمو الفلسفة العقلية والمتمثلة في النموذج (العقلي المثالي) والتي تعد من أبرز علامات الطريق في هذه الرحلة. أستطيع أن أفترض، ودون كبير جرأة، أن الكوجيتو الديكارتي، أو التعالي الكانطي، أو النسق الهيغلي ليس سوى تأكيد على مبدأ انتقال كفة الصراع

بين قطبي: اليقين / الشك، أو الداخل / الخارج ، فمن الوجود أو الكم الذي يقول به أنصار الفلسفة الطبيعية تمّ الانتقال إلى الماهية أو الكيف الذي يقول به أنصار الفلسفة العقلية(المثالية).

إن الحقيقة التي نلج بها الفكر النقدي الحداثي هي أن النظريات والمفاهيم والآراء النقدية يجمعها إطار الفكر البنيوي، ففي إطار هذا المنهج يتكرر التأكيد بأن دراسة الأدب يجب أن تكون دراسة علمية موضوعية، وقد كتب "لوتمان" مقالا سنة 1967 بعنوان "يجب أن تكون دراسة الأدب علما" والأمر لا يتعلق فقط بدراسة الأدب بمنهج علمي بل يتجه إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب أو الأدبية بعيدا عن إكراهات المرجع والسياق "يقول الدكتور "زكرياء إبراهيم" في كتابه "مشكلة البنية": "ان القول بأن للبنيوية رسالة علمية، لأن النشاط الذي تقوم به يندرج تحت باب النظر أو الأبستمولوجيا، إنما هو في الحقيقة قول ناقص... والسبب في ذلك أن البنيوية كما لاحظ الكثيرون، تنطوي على منظور فكري خاص يحمل في طياته انقلابا فلسفيا حقيقيا... "[32].

في الوقت الذي أنجز العلم ثورة في المنهج وطرائق البحث وأزاح الايديولوجيات، مما أسفر عن عداء البنيوية الواضح للإيديولوجيا والمنفعة، (بل إن البنيوية تزهر عند نهاية الإيديولوجيات) كل ذلك شكّل مظهرا من مظاهر الطموح الوضعي للبنيوية"[33]، وعليه يمكن اعتبار البنيوية، في تاريخ الفكر الفلسفي والنقدي، على أنها صورة حيّة لتراجع الروح الإنسانية، واختفائها من مسرح صنع التاريخ. " تلتقي كل من الوضعية والبنيوية في عدائها الشديد للفلسفة التي ترادف هنا الميتافيزيقا. وقد تمخض عن هذا العداء رفض الإيديولوجيا والاعتداد بنتائج البحث العلمي وفتوحاته المتواصلة؛ ذلك لأن البنيوية وجدت ضالتها في الوضعية المنطقية التي تحصر الفلسفة في

اللغة، وتصطنع في تحليلها معطيات المنطق الرياضي..."[34]، كل هذا أسهم بشكل وبآخر في تقويض أركان النزعة الإنسانية التي بنى صرحها فلاسفة القرن التاسع عشر، وعوضت الإنسان بلغته وهذا ما يعلنونه "من أن اللغة تعبّر عن نفسها من خلال الإنسان". وقد عجّل كتاب ليفي ستروس،"الفكر المتوحش"(La Pensée Sauvage)1962، إعلان القطيعة مع كل الفلسفات الذاتية والوجودية، ووطد صلتها بالفنومنولوجيا(**) على حد ما ذهب إلى ذلك جاكبسون، يقول محددا طبيعة هذا التوجه: "ان دعاة الحركة البنيوية كانوا على صلة وثيقة وفعلية مع الفنومنولوجية في صغتها الهيغلية"[35]. صحيح أن هنالك علاقة تؤكدها تلك المناقشات التي دارت حول التطبيق اللغوي للدراسات المنطقية والتي كانت إحدى أهم أعمال "هوسرل" التي نادى فيها بضرورة إقامة علم القواعد الكلي "و مباشرة لعملية التفكير انطلاقا من الأشياء ذاتها"[36]. لا ينكر ليفي ستروس صلاحية الوصف الفنومنولوجي، ولكن يجعل منه خطوة أولى لبلوغ الواقعي. وتأسيسا على هذه النظرة، فقد حاور الدكتور "سعيد الغانمي" في نهاية مقاله عن البنيوية الدكتور فؤاد زكريا، الذي أقرّ – كما ذكرت – بوجود أصل فلسفي للاتجاه البنيوي، بل ذهب إلى حد ربطه بالفلسفة الكانطية قائلا: "ان البنائية كانت لها جذور فلسفية أقدم كثيرا من العصر الذي ظهرت فيه – وأهم هذه الجذور، في اعتقادي، هو فلسفة كانط فالبنائية – مثل فلسفة كانط – تبحث عن الأســـــاس الشامـــــــــل اللازماني، الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة وتؤكد وجود نسق أساسي ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ"[37]. ويمكن القول أن المنهج البنيوي سقط في الموضوعاتية والشكلية، وذلك بتركيزه على نموذج العلوم الطبيعية، وعلى اللغة في جانبها الشكلي، فمن أجل إدراك الموضوعية، يجب التضحية بالذاتية، ومن أجل بلوغ الحقيقة

يجذب حذف الوعي من أجل اللاوعي، وأنه من أجل الوصول إلى القانون والثبات يجب إقصاء التاريخ، وقد أقرّ "**جان بياجيه**" بالتاريخ العلمي للبنيوية وبالتالي فهو يعترف بعلمية المنهج البنيوي.

يتضح من خلال هذا العرض الوجيز، في خلفيات الفلسفة البنيوية، عن نوع من الكرنفالية الفلسفية التي أصّلت بنية هذا المنهج في مرجعياته المعرفية ومبادئه الفكرية ومقولاته الاجرائية، فقد تزاحمت على بابه مجموع الفلسفات الموضوعية والوضعية المنطقية والظواهرية الهيجلية ومبادئ كانط الذاتية.

و نظرا للأخطاء المنهجية التي وقع فيها التوجه البنيوي، جاءت ما بعد البنيوية "لتصحح تلك الأخطاء وأبرزها الصنمية النصية، وموت المؤلف، وإهمال حركة التاريخ، فكانت هذه الاتجاهات ردّ فعل حاد على هذا الانغلاق النصي، وتمثلت بأربع نظريات نقدية لمرحلة ما بعد البنيوية هي القراءة والتلقي، والتفكيك، والسيميولوجيا، والتأويل وأن لها جميعا الدور الأكبر في الخروج إلى فضاء جديد للمقاربة النقدية المعاصرة"[38] و"إذا علمنا أنه ما من نظرية نقدية إلّا وبنيت على خلفية فلسفية وفكرية، فإن من حقنا أن نتساءل عن الجذور الفلسفية التي بنيت عليها استراتيجية(Stratégie) التفكيك (Deconstruction)، على الرغم من اعتراف منظر التفكيك الأول جاك دريدا (Jacques Derrida)، بأن التفكيك ليس منهجا.

"لقد تأسست استراتيجية التفكيك بوصفها "طريقة للنظر والمعاينة إلى الخطاب، وهو يقف؛ أي التفكيك، إلى الجانب الآخر من الطروحات التاريخية والسوسيولوجية والسيكولوجية والبنيوية الوصفية، وهدفه تقويض التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والقائم على تكريس المقابلات الثنائية مثل: الكلام/ الكتابة، والحضور/ الغياب، والواقع/ الحلم، والخير/ الشر،

وغيرها، ومن ثم اجتراح مفاهيم ثورية جديدة مثل الاختلاف(Différence)،الذي يعني المغايرة والتأجيلLogocentrisim ومن هنا يفهم التفكيك بأنه ليس نظرية عن اللغة الأدبية وإنما طريقة معينة في قراءة النص الأدبي قراءة تتحرر من أسر البنية والنظام، أي "إعادة قراءة خطابات تقلب نظام النقد القائم على فكرة أن أي نص يمتلك نسقا(Système) لغويا أساسيا بالنسبة لبنيته الخاصة، التي تمتلك وحدة عضوية، أو نواة ذات مدلول قابل للشرح"[39]، وتقف التفكيكية ضد اتجاه الفكر الغربي في التمركز حول العقل(Logos) عن طريق رفض النسق اللغوي، وهي بتأكيدها التعدُّد والاختلاف، وإلغاء الحضور[*] والتعالي، وينتج عن ذلك عما يسميه "دريدا" بأثر(Trace) الدلائل الأخرى، حيث يفضي كل دليل إلى دليل آخر في سيرورة لامتناهية من الإحالات: لا يوجد مدلول واحد ينجو من لعبة الإحالة، حتى لو استرد نفسه، إن وجود الكتابة هو وجود اللعب... إنما تهدف إلى تقويض نماذج الحضور، مما يسمح بظهور بدائل حضارية وفكرية وفلسفية تختلف عما أرسته الميتافيزيقا الغربية"[40]. وقد وطد "**نيتشه**" (Nietchge)، بفلسفة الشك، أركان النظرية التفكيكية، "التي تمتاز بالثورية الشاملة والطموح الجامع، في ثقافة عصره، وهي ثقافة تقوم على الإيمان بقيم كان نيتشه يدعو معاصريه إلى أن يتخلصوا منها وأن يستبدلوا بها ما هو خير منها، لأنها في نظره، قيم انحطاط وحياة تميل إلى الانطفاء.

ونستطيع القول أن التفكيك من جهة أخرى، يعدّ امتدادا لفلسفة "كانط" الذي يقطع التفككيون معه شوطا كبيرا في تأكيده للذات، إن فشل المشروع البنيوي في تحقيق المعرفة باتباع المنهج العلمي دفع نقاد ما بعد البنيوية(Post–Modernism) إلى الارتماء في أحضان الذات الكانطية، مما يعني عودة إلى ما يشبه رومانسية نهاية القرن الثامن عشر، وهذا ما يبرر

الحضور الرومانسي داخل معسكر التفكيك، ثم يتخطونه حينما يدخلون مرحلة الشك في فشل كل من الذات والعلم في تحقيق المعرفة اليقينية، إذن "فالتفكيك استراتيجية تنطلق من موقف فلسفي مبدئي قائم على الشك. وقد ترجم التفكيكيون هذا الشك الفلسفي نقدا إلى رفض التقاليد، رفض القراءات المعتمدة، رفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ"[41]، ومادام التفكيك يرفض كل المدارس النقدية السابقة فإنه من التناقض المرفوض القول بتأثر هذا المنهج بمذاهب أو مدارس نقدية سابقة عليه. إذن فهو منهج قائم على تدمير كل النظريات والمذاهب بحثا عن المنابع الأولى للمعرفة والإنشاء الأول للكينونة، هذا من حيث المبدأ، لكن التأمل في المنهج بعين التحقيق يثبت عكس ذلك ويؤكد على مدى اعتماد التفكيك على النظريات كل النظريات النقدية من الرومانسية إلى البنيوية.

تعود أصول الدراسات والأبحاث النقدية التي قامت بها مدرسة "كونسطانس" إلى خلفية مرجعية استقت مفاهيمها وآلياتها التحليلية من المقاربة الظاهراتية عند كل من "**هوسرل**" و"هايدغر" و"**إنغاردن**" التي اعتبرت العمل الأدبي هيكلا أو خطاطة لا تكتمل إلا بتأويل المتلقي، أو متوالية من الممكنات تتيح للمتلقي الخيار بينها. ومن النظريات الجمالية التي تفرعت عن حلقة «براغ» وخصوصا تلك الأعمال التي قام بها كل من "موكاروفسكي" و"فوديكا"، كما ترجع هذه المفاهيم إلى النقد البنيوي بمختلف اتجاهاته وكذلك إلى نظرية غادامير الهيرمينوطيقية وإلى سوسيولوجيا الأدب. "ترتبط المناهج النقدية بأصول معرفية تمتد بجذورها إليها وتتبع منها، وإذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية والموضوعية كالبنيوية، فإن نظرية التلقي تتحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة"[42].

لقد كانت النزعة الوضعية (Positivisme) تولي العناية للموضوع نافية أي دور للذات (الوعي المُدرِك) في تشكيل موضوعات أو محتويات الموضوع (العالم المُدرَك). وكانت النزعة المثالية (ديكارت، كانط، فخته...) تعلي من شأن التصورات الذاتية على حساب المعطيات الموضوعية. ولهذا ظهرت الفلسفة الظاهرتية(*) عند "هوسرل" لكي تعيد النظر في العلاقة القائمة بين الذات والموضوع منادية بالعودة إلى الأشياء في ذاتها، ملحة على أن الذات المدركة تتسم بوعي قصدي إيجابي وأن الموضوع لا يعرب عن قيمته أو حقيقته إلّا على نحو ما يعينه في أفعال وعيها".[43] و وتعد الفلسفة الظاهراتية أحد أهم الأسس الفلسفية التي رفدت نظرية التلقي إلى جانب الهيرمينوطيقا والسيميائيات...إلخ. وقد شغل التعارض بين النزعتين المذكورتين "رومان انجاردن" (Roman Ingarden) باعتباره أحد تلامذة هوسرل فذهب إلى أن العمل الأدبي (الموضوع) لا يكتسب قيمته أو معناه إلا بواسطة فعل التحقق الذي ينجزه المتلقي (الذات)؛ لأن العمل الفني موضوع قصدي صادر عن المبدع، وأن فعل التحقق نشاط قصدي ينجزه المتلقي. والعلاقة بين الموضوع القصدي للعمل والنشاط القصدي للمتلقي تؤدي إلى انتاج الموضوع الجمالي. "و قد عمق "إيزر" هذا التصور حين اعتبر أن أساس التفاعل يبنى بالدرجة الأولى من خلال ملء مواقع اللاتحديد. بدليل أن هذه الأخيرة هي التي تحث المتلقي على التفاعل "[44].

وإذا رجعنا إلى مدى استفادة "**إيزر**" من هذا الباحث الظاهراتي نجد أن العمل الأدبي عنده قطبين هما: **قطب فني** هو نص المؤلف (الموضوع القصدي)، و**قطب جمالي** هو التحقق الذي ينجزه المتلقي (النشاط القصدي)، والتفاعل بين القطبين هو ما ينتج المعنى (الموضوع الجمالي).

إن المنطلقات المركزية لنظرية الهرمينوطيقا هي الفهم النصي في بعده الخفي والمتجلي والوجودي والعدمي وكل ما يشكل توترا بين العالم والأرض. إن معضلة الفهم حسب عالم الهرمينوطيقا هي معضلة وجودية، وتجنبا لسوء الفهم الذي يمكن أن نقع فيه في تأويلنا للخطابات الدينية والعلمانية إنما يثيرها التباعد الحاصل بين الزمان والنص، ونقطة البدء– حسب جادامير– هو الاهتمام بما يحدث بالفعل في العملية بصرف النظر عما ننوي أو نقصد. ولم يتوقف قيام نظرية القراءة والتلقي علي فلسفة الظواهر (الفينومينولوجيا) فقط، وإنما تعدى ذلك إلى الهيرمينوطيقا (Herméneutique) على أساس من كون اللغة وسيط حيوي يحكم الصلة بين المؤلف والقارئ، فقديما عمل الفيلسوف والعالم الألماني "فريدريك شلايرماخر" على إخراج الهيرمينوطيقا من كنف اللاهوت وأرسى تصوره لها "على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، وبالتالي فهو يشير – في جانبه اللغوي – إلى اللغة بكاملها. ويشير في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لمبدعه"[45].

وهكذا يختلف الأدب والنقد تبعا للفلسفة التي يصدران عنها، ويتضح لنا أن أي صياغة نقدية إجرائية كانت أو نظرية تنبع من فلسفة معينة إن لم تكن ممزوجة بإيديولوجية، تأخذ في اعتبارها الإنسان، بوصفه فاعلا، سواء كان مبدعا أو مستقبلا، هذه النظريات النقدية تتأسس على خلفيات فلسفية تضبط مسارها وتوجه جهودها في تحديد معاييرها في بناء التصور النقدي الناجع في عملية قراءة الأعمال الأدبية، وكشف عن مضمون قيمها العالية في تكريس غايات الفن الكبرى للأدب في الدعوة إلى الحق والخير والجمال.

الهوامش:

(1) – عبد المالك مرتاض،2002، **نظرية النقد**، (ط. 1)، دار هومة للطباعة والنشر– الجزائر،
ص: 226.

(2) – محمد غنيمي هلال، 1973، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، ص: 13.

(3) – زكريا إبراهيم، 1968، **دراسات في الفلسفة المعاصرة**، دار مصر للطباعة، ص: 277.

(4) – ديفد ديتش،، **مناهج النقد الأدبي**، تر: محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت،1967 ص: 41.

(5) – أرسطوطاليس، 1973، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، ط2، دار الثقافة، بيروت، ص: 18

(6)– عز الدين إسماعيل، 1981 "**مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية**"، مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد1، العدد2، يناير 1981، ص: .15

(7) – شوقي ضيف، 1962، **في النقد الأدبي**، ط5، دار المعارف، مصر، ص: 31.

(8) – حسين مروة، 1978، **النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية**، ج1، دار الفارابي، بيروت، ص: 874.

(9) – سعيد عدنان، 1987، **الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي**، عند العرب في العصر العباسي، ط1، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ص: 44.

(10) – إحسان عباس،1978، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط 2، دار الثقافة، بيروت، ص:
48– 49.

(11) – الجاحظ: **الحيوان**: تح: عبد السلام هارون، ط 2، 3، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ص: 131– 132.

(12) – قدامة بن جعفر،1948، **نقد الشعر**، تح: كمال مصطفى، ط1 مكتبة الخانجي– مصر، ص: 11.

(13) – حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب بن الخوجة– تونس،1966 ص: 89.

(14) – حسام الخطيب، 1972، **الأدب الأوروبي**، تطوره ونشأة مذاهبه، دمشق، ص:9

(15) – محمد مندور: **النقد والنقاد المعاصرون**، (د.ط)، مطبعة نهضة مصر الفجالة – القاهرة، ص: 228.

(16) – إيليا الحاوي، 1983 **الرومنسية في الشعر الغربي والعربي**، ط2، دار الثقافة للنشر، بيروت – لبنان، ص: 10

(17)– **الموسوعة الفلسفية المختصرة**، 1963، تر: فؤاد كامل وآخرون، مكتبة الأنجلو المصرية، ص: 266.

(18) Raymond Aron, 1976, Les étapes de la pensée sociologique / Ed; Tel Gallimard; pp86 – 87

(19) – تيري إيجلتون، 1996، **نظرية الأدب في القرن العشرين**: ترجمة محمد العماري– إفريقيا الشرق، المغرب،، ص: 07.

(20) – سيد عدنان، 1987، **الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي**، ط1، دار الرائد العربي، بيروت– لبنان، ص: 19.

(21) – بدوي، عبد الرحمن: **دراسات في الفلسفة الوجودية**، بيروت: دار الثقافة– ط3، 1973، ص: 18.

(22)– حميد لحمداني، 2009، **الفكر النقدي الأدبي المعاصر**، ط2، مطبعة أنفو– برانت12، الليدو– فاس، ص:118.

(23) – نهاد التكرلي، ،**اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر**، (د. ط) 1979 الموسوعة الصغير، وزارة الثقافة، ص: 91.

(24) – جون بول سارتر، 1984، **ما الأدب؟**، تر: محمد غنيمي هلال، (د. ط)، دار العودة– بيروت، ص: 14.

(25) – المرجع نفسه، ص ص: 5– 7.

(26) – مقدمة في النقد الأدبي، ص: 22.

(27) – عبد العزيز حمودة،1998، **المرايا المحدبة**، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والآداب– الكويت، ص: 180.

(28) – المرجع نفسه، **المرايا المحدبة**، ص 183.

(29) – المرجع نفسه، **المرايا المحدبة**، ص: 222.

(30) – جمال شحيّد، 2013، **البنيوية التكوينية**، ، دار التكوين، سوريا، ط1، ص: 14.

(31)– عزالدين إسماعيل: **مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، العدد 68/شتاء– ربيع 2006، ص: 27.

(*)– وقد تأكد فشل العلم– الحقيقة– عندما أعلن أينشتين نسبية الأحكام في نظريته النسبية بتأكيد غياب اليقين الموضوعي. وباختصار هو نهاية اليقين، ونهاية الانسجام المطلق بين الذات العارفة وبين موضوع القيمة.

(32)– زكريا إبراهيم،1990، **مشكلة البنية**، (د. ط)، دار مصر للطباعة، ، ص: 25.

(33) – أحمد يوسف، 2007، **القراءة النسقية**، سلطة البنية ووهم المحايثة، ط1، الدار العربية للعلوم – ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص: 49.

(34) – المرجع نفسه، أحمد يوسف: **القراءة النسقية**، ص: 60.

(*) – إن كانط يؤكد استقلالية الفن، ويرفض كل محاولة لربطه بأهداف ذات تبعية: سواء علينا أكانت تعليمية، أم دينية، أم سياسي، أم تجارية.

(35)– la distinction.critique sociale du jugement, paris 580.in pierre zima, op.cit. Minuit p. 108– 109

(36)– جاكبسون، 1976، **العلاقة بين علم اللغة والعلوم الأخرى**، تر: أنطوان المقدسي، جلد2، مطبعة جامعة دمشق، ص: 242.

(37) – غراند، جان: **المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا**: ترجمة: عمر مهيبل، لبنان: الدار العربية للعلوم– ناشرون، ط1، 2007، ص:46.

(**) – الخلاف المركزي في مفهوم اللغة بين الظواهرية والبنيوية، ففي الوقت الذي تركز فيه الظواهرية على المعنى تهتم البنيوية بالشكل.

(38) – بشرى موسى صالح، 2001، **نظرية التلقي**، أصول... وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ص: 32.

(39)– جاك دريدا1985، **الاستنطاق والتفكيك**، مجلة الكرمل، ع17، ص: 56.

(40) – خوسيا ماريا، 1992، **نظرية اللغة الأدبية**، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، ص: 147.

(41) – المرجع السابق، **المرايا المحدبة**، ص: 306.

(*)– فلسفة الحضور: يقصد "دريدا" بهذا المفهوم الفلسفة المثالية التي هيمنت على الفكر الغربي، لأكثر من ألفي سنة منذ أفلاطون. ويعني الحضور حضور الموضوع أمام الذات وفي الوعي. ...أنظر د/ سامي أدهم،1994، مسرح الفلسفة: الحداثة يد مرفوعة ضد حامل اللوغوس، مجلة كتابات معاصرة، العدد21.

(42)– المرجع السابق، بشرى موسى صالح: **نظرية التلقي**، ص: 33– 34.

(*)– لقد تحيزت المتافيزقيا الغربية بدءا من أفلاطون(والميتافيزقيا في نظر دريدا أيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية)، انظر: د/ بسّام قطوس، (د. ت)، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ط2، عالم الكتب، القاهرة، ص: 30.

(43) – سعيد عمري، 2009، **الرواية من منظور نظرية التلقي**، ط1، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة– فاس، ص: 25.

(44) – المرجع نفسه، ص: 26.

(45) – حامد نصر أبو زيد،1981، **الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص**، مجلة فصول، م1، ع3، ص: 145.

مفاهيم الجمالية في الفكر النقدي العربي القديم

▪ أ. راويـــة شـــــاوي
قسم اللـــغة والأدب العربي
جامعة باجي مختار – عنابـة

الملخّص:

اعتُبِر علم الجمال بابا من أبواب الفلسفة في القرن الثامن عشر الميلادي، حيث استقطب اهتمام المفكّرين والباحثين على حدٍّ سواء، فحاولوا تحديد ماهيته وضبطها، وسبر أغواره لاكتشاف بداياته الفعلية في الفكر الفلسفي القديم، وبالأخص الفكر الإغريقي، ثم في بقية العصور اللاحقة، خاصة أثناء النهضة الأوروبية وظهور المذاهب الأدبية الكبرى ولا سيما الرومانسية، وُصولًا إلى القرن العشرين الذي كثرت فيه الدعاوى الفلسفية بخصوص المصطلح.

إلا أن المطّلع على الفكر النقدي العربي البلاغي القديم يجد إشارات واضحة إلى مفهوم هذا المصطلح، ولكن بمسمّيات مختلفة، وفي مواضيع معيّنة تخصّ اللفظ والمعنى، أو التخيّل، وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في هذا المقال، لنحاول ضبط المفهوم من الناحية الفلسفية عند بعض الدّارسين الغربيين والعرب، كما ترتكز الدّراسة حول علاقة علم الجمال بالبلاغة عند كل من **الجاحظ، والجرجاني، والقرطاجني**. ممّا يعني فضل السّبق للنقّاد العرب القدامى في الانتباه إلى أهم القضايا اللّغوية والجمالية في اللّغة والأدب.

الكلمات المفتاحية: علم الجمال، البلاغة، الجاحظ، الجرجاني، القرطاجني.

Abstract:

Aesthetics was considered as a section of philosophy in the eighteenth century, it attracted the attention of scholars and researchers alike, they tried to determine its nature, and dive into it so as to discover its actual outsets in the ancient philosophical thought, particularly Greek thought, and then in the rest of the later ages, especially during the European Renaissance and the emergence of major literary movements especially romanticism, and then the twentieth century in which philosophical claims abounded about the term. But who is

familiar with the Arab rhetorical old criticism thought find out explicit references to the concept of this term, but with different notions, and in certain topics related to pronunciation and meaning, or imagination. This is what we will clarify all along this research trying to check philosophically the concept according to some Western and Arab scholars. The study is based on the relationship of aesthetics to rhetoric with each of Al Jahiz, Al Jourjani, and Al Quirtajani. This means old Arab critics were the first who paid attention to the most important language and aesthetic issues in language and literature.

Key words: Aesthetics, Rhetoric, Al Jahiz, Al Jerjani, Al Quitajani.

Résumé:

L'esthétique était considérée comme une partie de la philosophie au XVIIIe siècle, elle a attiré l'attention des savants et chercheurs. Ils cherchaient à en déterminer la nature et à s'y plonger pour découvrir ses origines réelles dans l'ancienne pensée philosophique, en particulier la pensée grecque, puis dans le reste des âges postérieurs, notamment pendant la Renaissance européenne et l'émergence de grands mouvements littéraires surtout le romantisme, puis le vingtième siècle où les revendications philosophiques abondaient sur le terme. Mais qui est familier avec l'ancien pensée rhétorique arabe trouve des références explicites à la notion de ce terme, mais avec des notions différentes, et dans certains sujets liés à la prononciation et le sens, ou l'imagination. C'est ce que nous allons clarifier tout au long de cette recherche essayant de vérifier philosophiquement le concept selon certains savants occidentaux et arabes. L'étude est basée sur la relation entre l'esthétique et la rhétorique avec chacun d'Al Jahiz, Al Jourjani et Al Quirtajani. Cela signifie que les anciens critiques arabes ont été les premiers qui ont prêté attention à la problématique la plus importante de la langue et l'esthétique dans la langue et la littérature.

Mots clés : Esthétique, Rhétorique, Al Jahiz, Al Jourjani, Al Quirtajani.

توطئة:

صرّح علماء الجمال من غربيين وعرب بصعوبة تعريف الجمال، وذلك لأنّه قد يكون من السّهل أن نرى شيئًا، أو سلوكًا لإنسان في أمرٍ ما فنصفه بالجميل، ولكن إذا طُلِب من أحدٍ ما تعريف الجمال لمَا وجد إلى ذلك سبيلا.

ومن أبرز العلماء الجماليّين الغربيين الذين يصرّحون بهذه الصعوبة **جان برتليمي(Barthelemy, j)** فحسب رأيه أنّ فكرة الجميل حاضرة هاربة، والجمال شأنه شأن الحقّ والخير يعيش فوق العقل والمنطق والعمل، « **ولهذا فالجميل لا يقبل التّعريف حكمه هنا حكم الكائن، والتعريف معناه ربط فكرة بأفكار أخرى سبق أن عرفناها(...) والجمال يفهم من الأشياء الجميلة بالتجربة المباشرة التي لا تقبل التقليل**»[1]، لأنه الشرعية غير المحدّدة والقاهرة، باعتبار الجمال ليس نموذجا أبديا أو قانونا أو مثالا يعتلي عرشا في سماء العالم المعقول، وإنّما يتواجد في الأعمال الفنية وبها، حيث تظهر براعة وإبداع الفنانين.

أرجع الجمالي العربي **صالح أحمد الشامي** السّبب الرّئيس الذي ترجع إليه صعوبة التّعريف إلى أنّ« **الجمال معنى من المعاني، فهو لا يقوم بنفسه، وإنما يقوم بغيره، حيث نستطيع رؤيته في الإنسان وفي الأشياء، وفي الأفعال والتصرفات...إنه الحيوية التي لها إمكانية دخول المجالات كلها، مادية كانت أم معنوية، وقد تكون في مادة الشيء وحقيقته، وقد تكون في ظاهره وصورته، وهو الذي يسهم في كمال الأشياء ظاهرا أو باطنا... وما دام الجمال معنى فليس بالإمكان ضبطه بـــ"الوصف"، أو "الكم"، أو "الكيف" الأمر الذي يحول دون إنتاج تعريف له**».[2] وهذا معناه إمكانية وجود الجمال في جميع الأشياء والحقائق، وحتى في القبيح.

يضيف سببًا آخر يكمن في اختلاف الأذواق والرّغبات والميول قائلا: « **وهناك عامل آخر يؤخّر عملية الإنتاج هذه، هو اختلاف الأفراد في تقديرهم للجمال، وكذلك في درجة تذوّقهم له**»[3]، ممّا يعني ارتباطه بدرجة تذوّق الأشخاص له.

أمّا **جبور عبد النور** فقد ردّ صعوبة التّعريف إلى كون الجمال في واقع أمره « **إحساسا داخليا يتولّد فينا عند رؤية أثر تتلاقى فيه عناصر متعدّدة ومتنوعة ومختلفة باختلاف الأذواق**»[4]، ولعل ما يزيد صعوبة ضبط هذا المفهوم هو اختلافه من علم إلى علم، ومن ميدان إلى ميدان، ومن الفن إلى الفلسفة، إلى العلم إلى الدين إلى التصوّف، ومن الأخلاق إلى الحسّ إلى الذوق...

هذا معناه، أنّ الجمال يمسّ جميع الميادين، وله عبرها رحلات عديدة، ويوجد في كل الأشياء لارتباطه بالذوق العام أو الخاص.

لكن، رغم الصعوبات العديدة التي تحيل دون تحديد المفهوم، إلّا أنّ الدّارسين والباحثين حاولوا الاقتراب من المفهوم ومحاولة ضبطه، خاصّةً من ناحية الدّلالة الفلسفية*.

الدّلالة الفلسفية للجمال:

أكيدٌ أنّ علم الجمال قد نشأ من رحم الفلسفة؛ فقد حدّد بعض الفلاسفة مفهومه من وجهة نظر فلسفية، فهذا الباحث **أحمد الشامي** يعرّفه بقوله: « **هو فلسفة الفن الجميل، إنه فلسفة للوعي الجمالي، وفلسفة القدرة على الإبداع الأكثر صدى وجمالا، فلسفة للتذوق الأكثر قدرة على الاستيعاب**»[5]، إذ يبدأ الوعي الجمالي عفويًا عبر الإحساس الجمالي المتمثّل في قدرة الإنسان

على ملاحظة الأشياء الجميلة، ثم يتطور هذا الوعي بالجمال للوصول إلى درجة راقية، وهي **اللذة الجمالية**؛ ولهذا ارتبط الجمال بالفن، والفلسفة، والإبداع، والإحساس.

وقد ورد في **المعجم الوسيط** أن الجمال « **صفةٌ تُلاحَظ في الأشياء وتبعثُ في النّفس سُرُورًا ورِضًى، فعِلْمُ الجمال بابٌ من أبواب الفلسفة، يبحث في الجمال ومعاييره ومقاييسه**»[6]، ولهذا اقترن حديث الفلاسفة وأهل النظريات النفسية عن علم الجمال بطائفة من القضايا منها: **التّمييز بين جمالية الفن وجمالية الطّبيعة، البحث في حقيقة الجمال ومقاييسه، وذاتيته أو موضوعيته، وعلاقته بالحقيقة، وعلاقته بالغائية أو السريالية أو النفعية، وعلاقته بالتلقي كالاستمتاع الجمالي أو الأثر الجمالي أو الاستجابة الجمالية.**

ولهذا المفهوم الفلسفي ضوابط وقواعد -كما سيحدّدها **الجرجاني والقرطاجني** -لاحقا، منها:

أ_ **المقاييس:** خاصّة **الشّكليّة** مثل: النّظام والتّماثل، والانسجام، والكليّة والتّآلف، والإشعاع والتوازن والاعتدال... وهي ضوابط وضعها الفلاسفة اليونان؛ كنظرة **الفيثاغوريين** إلى الجمال على أنّه ما يقوم على أساس النّظام والتّماثل والانسجام، إضافةً إلى **ديمقريطس** الذي ربطه بالاعتدال فلا إفراط ولا تفريط، وأخضع الجمال للأخلاق. أما **أرسطو** فقد ربطه بالخير، وبالنافع والمفيد.

كما كان **أرسطو** مقتنعًا بأنّ للجمال ثلاثة مكوّنات أساسية وهي: الكلّية، والتّآلف، والإشعاع أو النّقاء المتألّق.[7]

اهتمّ بهذه المقاييس الشكلية الفلاسفة الغرب قديمًا وحديثًا أكثر من اهتمامهم بجمال المعنى، فانشغلوا بالنظر إلى الجميل في تجليات توازنه وكماله، ومظاهر تناسبه واعتداله، ولهذا زعم **إيمانويل كانت I- KANT (1804/1724)** في سياق حديثه عن الحكم الجمالي أن الشّكل هو المعيار« **الذي يمكن أن نفترض أنه مشترك أو عام بين جميع البشر**»[8].

وقد ذهب إلى هذا الفلاسفة العرب القدامى والمحدثين أمثال **ابن سينا** في كتابه **النجاة، ويوسف كرم** في كتابه **العقل والوجود**، إذ يعدّ التّمام والتّناسب والبهاء شروطًا لتحقّق الجمال في المحسوسات، ومصطلح **التمام** يتناسب مع مصطلح **الفارابي** "**الكمال**"، حيث يرى أنّ تمام الأجزاء ضروريٌّ لقوام الشّيء، والشّيء النّاقص قبيحٌ لمجرّد نقصه. وبهذا، نلاحظ وجوب توفر شروط شكلية للجمال تتمثل في تمام الأجزاء وتناسقها.

ب_ الحقيقة الجمالية: وهي جوهر الإشكال؛ حيث تباينت الدّعاوى الفلسفية عن حقيقة وماهية الجمال عند الفلاسفة، وأصبح موضوعا صعبًا الفصلُ فيه، كون كلّ واحدٍ ينظر إليه من زاويته الفكرية والإيديولوجية الخاصّة به، **فهل الجمال واقع حقيقي أم تصورٌ ذهنيّ؟**

وبذلك، تعدّدت الآراء وتضاربت، هناك من الفلاسفة من ردّه إلى التصورات الذهنية أو العقلية، إذ ادّعى **أفلاطون** انسجامًا مع مقدّمات فلسفته المثالية؛ حيث قدّم الجمال في مستوى التصور العقلي ومفارقته لواقع إدراكه « **واعتَبرَ الجميلَ مستقِلًّا عن مبدأ الشّيء الذي يظهر أو يبدو أنّه جميل، فالجميل صورة عقليةٌ مثل صورةِ الحقِّ أو الخيرِ**»[9] وهذا ضمن محاوراته: هيباس الأكبر، وفايدروس، والمأدبة. وكان بذلك قد فصل بين الشكل

والمضمون وقال بضرورة تآلفهما لينتج في الأخير الشيء الجميل في نهاية فايدروس.

من قائلٍ أنّه لا يرجع إلى الأشياء « **وإنما مصدره الذات، ولكنه مع ذلك ليس ذاتيا صرفا، وليس مجرّد شعور سيكولوجي، ولكن فيه صفات الكلية والضرورة، فيه الشروط السابقة على الخبرة الحسّية**»[10] وذلك حسب تعبير **كانت** في كتابه **نقد ملكة الحكم** .

إنّ حقيقة الجميل والحُكْمَ عليه مرتبطٌ بالذّوق والمعرفة الإنسانية، المعتمدة على عناصر قبلية وأخرى بعدية مستمدّة من الخبرة الحسّية بعيدًا عن التصوّرات الذّهنية؛ بمعنى أنّ الأشياءَ تترُكُ في العالم الخارجي انطباعًا في الذّات إيجابًا أو سلبًا، فتحكُم له الذّات بالجمال أو بالقبح.

وبالتّالي، فالجمال لدى **كانت** لا يمكن أن يُقَدَّمَ في تصوّرات، لأنّه قيمةٌ في ذاتها لا يمكن إدراكها، وما يمكن إدراكها هي الأشياء المتناهية والعرضية ، والجمال غير متناهٍ وغير عرضيٍّ.

وأضاف **هيجل (جورج فيلهلم فريدريش) G .HEGEL (1831/1770)** أنّ الجمال ليس شيئًا في ذاته، بل هو كالحقيقة؛ حقيقيٌّ له طابعٌ عَيْنيٌ وواقعيٌّ، وأنّه « **نمطٌ معيّنٌ لتمثيلِ الحقيقةِ وإظهارها في طابعٍ حسّيٍّ**»[11]. وهو **الفكرة المطلقة / Absolute Idea**، وهي جوهر فلسفته الجمالية باعتبار مفهوم الجمال عنده مرتبط بالفن وفلسفته.

لا يحلّل **هيجل** فكرة الجمال إلا بناء على تحليله لضرورة الفن، وهذا وفقا لطابعه ومنهجه الجدلي في تناول الموضوعات، وهو **الفكرة** التي تعرّض لها، وكانت من أهم القوانين الفكرية لديه؛ إذ يرى « **أنّ الأعمال الفنية**

الحقيقية هي تلك الأعمال التي يظهر فيها الشّكل والمضمون في هوّية كاملة، وقد يُقال إنّ مضمون الإلياذة هو حربُ طروادة، إلّا أنّ هناك شيئا يجب أن يُضاف إلى هذا القول: هو أنّ الإلياذة لم تصبح الإلياذة إلّا عن طريق الصّوَر الشّعرية التي تشكّل فيها هذا المضمون».[12]

نخلص إلى وجود **اتجاهين** بارزين في تعريف الجمال؛ **أحدهما** يراه صفةً لصيقةً بالشّيء الجميل، ولا معنى لتدخّل الذّات في تحديدِ أو إضفاءِ صفةِ الجمالية على الموضوع، و**ثانيهما** يتوقّف على ما يشعر به المرء اتجاه الشّيء، فلا يوجد شيءٌ جميلٌ لذاته بل بمدى قوّةِ تأثيرهِ على عقلية ونفسيةِ المتلقين.

إذن، تعدّدت مفاهيم الجمال / الجمالية عند الباحثين الغربيين؛ نظرًا لكونه مرتبطا بالذّوق والإحساس- وهما دائما متغيّران وغير مستقرين – فقد أرجعه البعض إلى موضوع الجمال في حدّ ذاته، والبعض الآخر عزاه إلى عالم الشعور وبذلك انفصل عن عالم الظواهر، ولهذا رأى صاحبا **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** في مفهومهما للجمال بأنه « **تلك الصفة أو مجموعة الصفات في الشيء التي تبعث مسرة واضحة للحواس وخاصة حاسة الرؤية، أو تحسر ملكة العقل أو الخُلْق. وقد اختلفت الآراء في ماهية هذه الصفات بالنسبة للعمل الفني، فمنها ما يحتّم وجود عنصر الحقيقة وإرضاء النّفس في آنٍ واحدٍ، ومنها ما يوجب في العمل الفني وجود ما يثير حساسية الشّخص إثارة قوية، وعلى هذا الرأي الأخير قد يعتبر القبيح جميلا مادام يثير هذه الحساسية».**[13]

وبالتالي، لم تتضح معالم الجمال في الفكر الغربي على نحو واضح وجلي، وإنما بقيت عبارة عن مجموعة آراء متقاربة أحيانا، ومتضاربة أحيانا أخرى. وإذا كانت الحال هكذا عندهم، فترى كيف تكون في الفكر العربي؟ هل هي نظرة واحدة؟ أم وجهات نظر متضاربة إلى حد التناقض؟

علاقة علم الجمال بالبلاغة في الفكر النقدي العربي القديم:

أرجع الباحثون العرب المعاصرون موطن البحث عن الجمال في الثقافة العربية إلى علم البلاغة لاهتمامه بمواطن الجمال في اللفظ والمعنى، فقد حدّد **أمين الخولي** موضوع البلاغة بأنه **درسُ فنِّ القولِ، والبحث عن الجمال فيه كيف يكون ولِمَ يكون**، رابطا الجمال بفن القول دون سائر الفنون الأخرى كالرقص والموسيقى مثلا، لما يتضمنه الكلام من إقناع وتأثير على السامعين، ولهذا ربط موضوع علم البلاغة بعلم الجمال.

وأكّد **ميشال عاصي** ذلك، حين رأى أنّ البلاغة العربية هي علم الجمال الأدبي عند العرب، وأنّ مفاهيم البلاغة العربية وأسسها وقواعدها في مفاهيم الجمالية الأدبية في تراث العرب الفكري كما تهيّأ لهم أن يستخلصوها من روائع شعرهم وأدبهم ، بمعنى أنّ العرب القدامى قد بحثوا في موطن جمال الألفاظ والمعاني، وهذا ما يفسّر كثرة الأسواق الشّعرية عندهم، خاصة اعتمادهم في النقد على المعايير الذّوقية، باعتبار العربي يتكلّم العربية بالسّليقة، وله حِسٌّ سماعيٌّ وذوْقيٌّ مميّز.

يضيف **عاصي** أنّه لو عرف العرب إبداعات فنّية في غير الأدب والشّعر مثلما أبدعوا في هذين لكان علم البلاغة قد اتّسع ليشمل أغراض علم الجمال جميعًا بلا استثناء، ولكانت البلاغة فلسفة الفن، ولم تكن فقط علم الجمال

الأدبي، وفلسفة للأدب كما هي في واقع الأمر وحقيقته. وبهذا ربط **عاصي** البلاغة بعلم الجمال، وأبرز تفوّق العرب في ذلك.

لتوضيح ما ذهب إليه الباحثان يمكن إيراد المعرفة الجمالية وكيفية قيامها عند البلاغيين العرب القدامى، الذين تميّزوا بنظرتهم الثّاقبة وعلمهم الغزير ودراساتهم اللّغوية والأدبية المعمّقة، خاصّة في مجال البلاغة والنّقد، والبحث عن الأثر الذي يحصل للسّامعين عند صدور الكلام.

فضّلت أن أتطرّق لمفهوم الجمالية عند كبار العلماء اللّغويين والأدبيين القدامى لتكون الفكرة عامّة وشاملة، ونبيّن فضل السّبق للعرب في الاهتمام بجمال المبنى والمعنى، خاصة نظرية النظم التي اعتبرت مجالا جماليا بامتياز حاولت الجمع بين اللفظ والمعنى لحصول الفائدة.

أ _ <u>الجمالية عند الجاحظ</u> (أبي عثمان عمرو بن بحر،255/159ه): يعتبر الجاحظ أكبر العلماء العرب القدامى في مجال النقد، وكاتبا موسوعيا، اشتغل ببعض الموضوعات التي تُعدّ على نحوٍ ما من مجال علم الجمال، كحديثه عن **الموهبة الفنيّة**، التي يراها الأساس في كلّ إبداعٍ فنّيٍّ، لِما تقوم به من تأثيرٍ على النّفوس، واعتبرها معياراً لجودة الأعمال الفنيّة، يقول في ذلك:« **... فإذا كانت الكلمة حسنة استمتعنا بها على قدر ما فيها من الحسن، فإذا أردت أن تتكلّف هذه الصّناعة وتُنْسَبَ إلى هذا الأدب، فقرضتَ قصيدةً أو حبَّرْت خطبةً، أو ألّفت رسالةً، فإيّاك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوَك عُجْبُك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله تدّعيَه، ولكن اعرضه إلى العلماء في عُرْضِ رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي إليه، ورأيت من يطلبه يستحسنه، فانتحله، فإذا كان ذلك في ابتداء أمرك، وفي أوّل**

تكلّفك، فلم ترَ له طالبًا أو مستحسنًا، فلعلّه يكون ما دام رَيّضًا قضيبا، أن يحلّ عندهم محلّ المتروك، فإذا عاودْتَ أمثال ذلك مِرارًا، فوجدتَ الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فَخُذْ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يَكْذِبُكَ حرصهم عليه أو زهدهم فيه»[14]. فلا يلقى العمل الفني الاستحسان إلّا إذا أثّر في المتلقّين، وهذا لبّ وجوهر علم الجمال.

لا يكتفي **الجاحظ** بهذا، بل يعرض فكرة **بناء القصيدة** على الأفكار لذا يرى شعر صالح عبد القدّوس لو كان مفرّقا في أشعار كثيرة « **لصارت تلك الأشعار أرفع ممّا عليه بطبقات (...) ولكن القصيدة إذا كانت كلّها أمثالا لمْ تسْرِ، ولم تجرِ مجرى النوادر، ومتى لم يخرج السّامع من شيء لإلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع»**[15]، فالدّعوة صريحة إلى ضرورة التنوّع في الأغراض الشعرية وحسن السّبك، وحسن التخلّص، ليحسّ المستمع بنوع من اللذّة والمتعة الفنيّة.

لا يفوتنا أن نذكر نظريته في اللّفظ والمعنى، التي تعدّ مبحثًا هامًّا في علم الجمال؛ القائمة على ضرورة اكتمال العمل الأدبي من خلال البناء الفنّي والموهبة، يقول:« **والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ، والقرويّ، (والمدني). وإنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، و(كثرة الماء)، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعةٌ وضربٌ من النّسج، وجنسٌ من التّصوير»**[16].

ب_ عبد القاهر الجرجاني (471/400ه): الذي لخّص تصوّره لمقوّمات الجمال في الإبداع اللغوي في أمرين اثنين« **وجملة الأمر أن ها هنا كلاما حسنه للفظ دون اللفظ، وثالث قد أتاه الحسن من الجهتين، ووجبت له**

المزية بكلا الأمرين»17، مقرّا بأنّ حسن النّظم لا يكمن في الألفاظ وحدها دون المعاني إذ قال: « **واعلم (...) أنْ لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتُجعل هذه بسبب من تلك»**[18].

المقصود **بالمزيّة** هي الجمالُ في المفهوم الحديث، إذ يقول: « **وينبغي أن نأخذ الآن في أمر المزية وبيان الجهات التي منها تَعرض ، وإنه لمرام صعب ومطلب عسير. ولولا أنه على ذلك لما وجدت الناس بين منكر له من أصله، ومتخيّلٍ له على غير وجهه، ومعتقدٍ بأنه باب لا تقوى عليه العبارة، ولا تملك فيه إلا الإشارة، وأن طريق التعليم إليه مسدود، وبابَ التفهيم دونه مغلق، وأنّ معانيك فيه معان تأبى أن تبرز من الضمير، وأن تدين للتبيين والتصوير...»**[19].

يقرّ **الجرجاني** بصعوبة الظّفر بالمزية / علم الجمال لأنّه ليس بنفس درجة التّلقي ودرجة الأثر الذي يخلّفه وراءه، لذا شبّه الأثر الجمالي الذي تُحدِثه الصّورة الفنيّة في القول الجميل بالأثر الجمالي الذي تحدثه الصور الفنية في فنون التّصوير والنّحت، يقول في ذلك:« **فالاحتفال والصّنعة في التّصويرات التي تَرُوقُ السّامعين وتَرُوعُهم، والتخيّلات التي تهزّ الممدوحين وتحرّكهم وتفعل فعلًا شبيهًا بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكّلها الحذّاق بالتّخطيط أو النّقش أو النّحت والنّقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنِق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضربٌ من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه»**[20]. وهو في هذا قريب أو شبيه بتعريف الجمال عند العلماء والفلاسفة المحدثين من إحداثٍ لأثرٍ إيجابيٍّ في النّفس.

كما شبّه الأثر الجمالي للصّورة الفنية بالأثر الجمالي للأصنام، يقول« **قد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حُكْمُ الشّعر فيما يصنعه من الصّوَر، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحيِّ النّاطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبيّن والمميّز، والمعدومُ المفقودُ في حُكْمِ الموجودِ المشَاهَدِ».**[21]

كلّ ذلك موجود في التشبيه والاستعارة، وما يُحدِثَانِه من أثرٍ جماليٍّ في نفس المتلقي، إذ يخرقان أفق التوقّع، ويُوقِعان الدّهشةَ، ويحوّلان الشّيء إلى شيء آخر، ويرتبطان بصورةٍ خياليةٍ مستحيلة الحُدُوثِ.

ـ **<u>نظرية النظم:</u>** تُعرف نظرية الجرجاني في قضية اللفظ والمعنى بنظرية النظم، ومعناها« **تأليف الكلمات والجمل مع ترتيب المعاني وتناسب الدلالات»** 22 ، وتعني أيضا« **ضمّ الألفاظ إلى بعضها البعض وتآلفها، لأنها لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى المعنى التي تليها».**[23]

فاللفظة بهذا المعنى لا يتحقّق معناها إلّا بمجاورتها مع مثيلتها، فلا تعتبر بنيةً مستقلةً بذاتها، حيث لا يتحدّد معنى الكلمة المفردة دلاليًا إذا لم تتآلف مع غيرها، وبذلك ينتج المعنى وتحصل الفائدة؛ إذ تترتب المعاني أوّلًا في النّفس ثمّ تأتي الألفاظ لتخدمها، ويجب أن تكون هذه الألفاظ حسنةَ التّركيب، خاليةً من التّنافر المخلّ بالفصاحة « **فلا معنى للفصاحة سوى التّلاؤم اللفظي، وتعديل مزاج الحروف حتى لا يتلاقى في النطق حروف تثقل على**

اللسان»[24]، ولهذا وجب أن تكون الحروف متناغمةً متناسقةً، خفيفةً على اللّسانِ، مستساغةً للآذانِ.

وقد أعاب صاحب البيت الشعري الذي جاءت حروفه متقاربة المخارج، فكانت ثقيلة على اللسان، فلا يستطيع المنشد إنشادها إلا بعد إكراه:

وقَبْرُ حَرْبٍ بمَكَانٍ قَفْرٍ وليسَ قُرْبَ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرُ

شدّد **الجرجاني** على الألفاظ، ورأى وجوب تعلقها بـــ**النحو** غير منفصلة عنه « **واعلم أنْ ليس النّظم إلّا أنْ تضعَ كلامك الوضْعَ الّذي يقتضيه علمُ النَّحْو، وتعمل على قوانينه وأصولهِ، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها...**»[25]، وقدّم أمثلة في ذلك كالنظر في **الخبر** مثلا في عدّة وجوه تراها في قولك:« **زيدٌ مُنْطلقٌ، وزيدٌ يَنطلقُ، وينطلقُ زيدٌ... وفي الشرط والجزاء، وفي الحال...**».[26]

تحْدُثُ الأريحةُ واللَّذّةُ للمتلقّي من المعنى اللّطيف أو الحكمةِ أو الاستعارة أو التّجنيس، فقد جاز للأديب أن يُقَدِّم أو يؤخّر، ويعرّف أو ينكّر، ويحذف أو يضمر، ويعيد أو يكرّر، لذا استحسن بعض الأبيات التي نظمها البحتري في مدح الوزير " الفتح بن خاقان".

إنّ حدوث جمالية أدبية عند **الجرجاني** مرهون بشرط **الاستقامة النّحوية**، إضافة إلى **دلالة المعاني** التي اتخذت عدّة أشكال، نذكر منها:

ـ **خرق النظام أو الإزاحة الدّلالية:** وتشمل ظواهر علم البيان، إذ يمكن إزاحة صورة أو دلالة لتحلَّ محلَّها صورة أو دلالة أخرى، وقدّم مثالا على ذلك بـــ**الكناية** في قوله: هو **كثير الرماد** للرّجل المضياف الكريم « **وكلٌ ما**

كان فيه على الجملةِ مجازٌ واتّساعُ وعُدُولٌ باللّفظ عن الظّاهر، فما من ضرب من هذه الضّروب إلّا وإذا هو وقع على الصواب، وعلى ما ينبغي أوْجبَ الفضل والمزيّة ».[27]

إذن، فاللّفظ وحده لا يُوصِلُ إلى المعنى الحقيقي إلّا من خلال معنى المعنى « **إذ يصحّ أن يُعبَّرَ عن المعنى الواحد بلفظين، يكون أحدُهما فصيحًا والآخر غير فصيح (...) ثم يكون لأحدِهما في تحسين ذلك المعنى وتزيينه وإحداث خصوصية فيه تأثير لا يكون للأخرى».**[28]

ـ **الإزاحة النّحوية أو خرق نظام النّحو:** وذلك بحذف ما حقّه أن يُذكَر نحوياً، أو تقديم ما حقّه أن يتأخّر، وقدّم الجرجاني أمثلة في ذلك عن **التقديم والتأخير**، حيث « **لا تزال ترى شعرا يرُوقُكَ مسمعُهُ، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدِّم فيه شيءٌ وحوِّل اللّفظ من مكانٍ إلى مكانٍ».**[29]

تهتمّ نظريةَ النَّظْمِ الجرجانية بالدّلالية الإيحائية للجملة، فهي دلالة إنتاج المعنى أو بناءٍ له، كما أنّها نظرية جمالية بالدّرجة الأُولى، تهتمّ بشروط إنتاجِ الخطابِ الفصيحِ، ووضعِ قوانينَ ومعاييرَ لجودتِه وجماليته، وربطِ ذلك بالعلاقة بين اللّفظ والمعنى الّذيْنِ تحصلُ المزيّةُ والفضلُ بهما.

حاول الجرجاني التوفيق بين الجانب الروحي /الذوقي والمضمون في نظرية النظم، وبذلك قلّل من تسلّط الشّكل/ اللفظ الخالي من الروح، وعوّل على الفكر/ الذوق في إدراك النظم والحكم عليه، وبذلك يكون قد نحى منحا جماليا، خاصة في دعوته إلى دراسة النحو على منهاج جديد يقوم على الحسّ والذوق.

ج ـ <u>الجمالية عند حازم القرطاجني</u> (608/684ه): اعتُبِرَ **القرطاجنّي** من بين النقّاد العرب المهتمّين بالظّاهرة الأدبية ومشكلاتها على صعيد التّأصيل والتّطبيق، خاصّةً تعريفه للشّعر، فقد أعاب الّذين يحصُرونه في كونه **كلامًا موزونًا ومقفّى**، وشبّه قائل ذلك بـــ « **الأعمى الذي أنس قومًا يلقطون دُرًّا في موضع تشبه حصباؤه الدرّ في المقدار والهيئة والملمس، فوقع بيده بعض ما يلقطون من ذلك فأدرك هيأته ومقداره وملمسه بحاسة لمسه، فجعل يعنّي نفسه قي لقط الحصباء على أنّها درّ**»[30] وبذلك يبيّن ضعفه وعيوبه للآخرين من سوء اختياره للكلمات الدّالة الهادفة.

ارتبطت الجمالية عند القرطاجنّي بـــ**التّخييل والمحاكاة**، فالشعر عنده « **من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه، ويكرّه إليها ما قُصِدَ إليها تكريهه ، لتحْمَلَ بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو شهرته، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قَوِيَ انفعالها وتأثّرها**»[31]، لذلك وجب أن يكون الكلامُ منتظمًا ومتَآلِفًا، يتخلّله التّغريب والتّعجيب عن طريق التّخييل ليُحدِثَ هزّةً نفسيةً لدى المتلقّي، « **ويحسّن موقع التخييل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثّر النفس لمقتضى الكلام**».[32]

يربط **القرطاجنّي** ولع النّفس البشرية وميلها إلى المحاكاة والتّخيّل منذ الصّغر وكأنّها بالفطرة « **ولما كانت النفوس قد جُبِلَتْ على التنبّه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا (...) اشتدّ وُلُوع النفس**

بالتخيّل، وصارت شديدة الانفعال له، حتّى أنّها ربما تركت التصديق للتّخيّل. فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها».[33]

فضّل **القرطاجني** الشّعر التّخييلي الذي يقوم على **المحاكاة والاستغراب**، على الشعر الموزون المقفى، رابطًا في ذلك التخييل بالصّناعة الشعرية المحقِّقة للمتعةِ الجمالية الفنية، من خلال الأسلوب واللغة الشعرية، والفائدة الأخلاقية التي من شأنها أن تُعلّي من قيمة الأشياء وتحبّبها إلى النّفوس أو تحطّ من قيمتها، كما تهدف إلى تنميةِ الملَكةِ النّقدية وصقل الذّوق وتهذيبه.

كان **القرطاجنّي** مهتمًّا بردّة فعلِ المتلقّي، فلابدّ للعمل الأدبي من تحريكه للنفوس سلبًا أو إيجابًا، أو يمكن القول إقناع المتلقي بذلك، إمّا بتحبيبه للشّيء أو بتنفيره منه، ويتحقّق ذلك لدى المتلقي من خلال الأريحية أو الطّرب، أو الدهشة، أو الاستغراب، أو طلب المزيد، أو الثّناء على الشّاعر، أو تكرار الكلام ...

لم يهتم **القرطاجني** بالنص فقط وما يُحدِثُه من انفعالٍ وتأثيرٍ، بل يرى بأنّ للأقاويل الشّعريةِ عدّة اتجاهات ومذاهب، حيث « **تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه (...) وتلك الجهات هي: ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له».**[34]

ويمكن توضيحها كما يلي:

ما يرجع إليه القول ⟵ النص/ الرسالة

ما يرجع إليه القائل ⟵ المرسل/ الباث/ المتكلم

ما يرجع إليه المقول فيه ⟵ السياق/ المقام

ما يرجع إليه المقول له ⟵ المرسَل إليه/ المتلقي/ المستمع

كان **القرطاجنّي** واعيًا بأبعاد الظّاهرة الأدبية المستوحية لهذه العناصر السابقة مركزًا على الرّسالة والمتلقي، لأنّ لغة الرّسالة تخييلية، لذا انصبّ اهتمامه على الأسلوب واللّغة فيما عرف بـــ**الالتفات أو الصّور الإلتفاتية** وهي « **أنْ يجمعَ بينَ حاشيَتَيْ كَلَامَيْنِ مُتَبَاعِدَيْ المآخِذِ والأغراض، وأن ينعطف من أحداهما إلى الأخرى انعطافًا لطيفًا من غير واسطةٍ، تكونُ توطئة للصيرورة من أحدهما إلى الآخر على جهة من التحوّل**»[35] عن طريق التخلص والاستطراد، ليكون الكلام الأوّل ممهِّدًا للكلام الموالي على سبيل التدرّج والتلطّف، لأنّ غرض الشاعر تهذيب الطّباع والنّفوس على الإبداع، خاصّةً بعد شيوع اللّحن والفساد في عصر **القرطاجنّي**.

حسب **القرطاجنّي**، فإنّ الشّاعر الفَطِن هو الذي يمكنه توظيف الالتفات، والذي يكون بعدّة أوصاف:

1_ ما أوهم صاحبه أنّه كريهٌ وهو مستحبٌّ في الحقيقة، فيَلْتَفِتُ الشّاعر إلى ذِكْرِ ما يُزِيلُ ذلك، وقد أورد مثالًا على ذلك بقول عوف ابن محلّم الشيباني:

إنّ الثّمـــانين وبلغتهـــــــــا قد أحْوَجَت سمعي إلى تُرجُمان[36]

2_ التفات الشّاعر إلى ذكر شيء إلى ماله في نفسه من غرض جميل أو غير ذلك ليصرف الكلام إلى جهة الغرض للتعبير عن أحاسيسه، فيستغل موقِفًا معيّنًا ليثبت آراءه الشخصية.

3_ التفات الشاعر إلى نقصٍ خفيٍّ دَاخَلَ عليه في مقصد كلامه، أو يخشى تطرّق النقص فيه فيحتال ليرفع النقص وفي ذلك قول طرفة:

فسقى ديارك غير مفسدها صوبُ الربيع وديمة تَهمي[37]

ما نستخلصه، أنّ **القرطاجنّي** اهتمّ بالشّعر التخييلي ذي اللغة الرّاقية البعيدة عن الحشو واللّحن، تُحْدِثُ الهزّة واسترجاع النّشاط لدى المتلقّي. والالتفات ما هو إلّا البحث عن معنى المعنى، والانتقال من معنى لآخر في علاقة انسجام وترابط.

إنّ جماليةَ النّصوصِ الأدبيةِ/ الإبداعية تكمُنُ في النّص المنتَجِ ومُحتواه، وما يُحدثه ومن غموضٍ واستغرابٍ ناتجٍ عن خرقٍ لنظامِ النّحو أو الإزاحةِ الدّلالية المؤثّرة في السّامع والمستفزّةِ له. كما أنّ قدرة الأديب _ موهبته _ هي اللّاقطة للمعاني الكثيرة والمتنوّعة، لتصوغها وتنسجها في ألفاظ _ قوالب _ وتعبيرات لها جماليتها وتأثيرها على النّفوس، وهذا من صميم علم الجمال الذي يبحث عن أثر التذوق الجمالي/ الفني للأعمال الإبداعية؛ فللمتلقي الدور الكبير في الحكم الجمالي للعمل الأدبي من خلال الأثر الذي يحدثه فيه.

إضافة إلى أن البلاغة العربية ليست مجرد قوانين وقواعد وأسس جامدة غير متطوّرة، وإنّما هي قواعد الذوق والوجدان الباحث عن الفن والجمال، الذي تستمتع به النّفس الشغوفة والذواقة للجمال، ولهذا ارتبطت البلاغة العربية بعلم الجمال لاهتمامهما بالذوق والتأثير في الآخرين من خلال الأعمال الأدبية.

الهوامش :

1: جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، د ط، لا ت، ص 11/10.

2: صالح أحمد الشامي: الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، ط1، 1986، ص24.

3: م ن، ص ن.

4: جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1979،1، ط2، 1984، ص85.

*: لم نقدّم دلالة مصطلح الجمال من الناحية المعجمية والاصطلاحية، وفضلنا إيراد مفهومه من الناحية الفلسفية لارتباطه بالفلسفة، كما أنّه مصطلح يتداخل مع عدة كلمات من مثل: المفيد، والملائم، اللذيذ، والكمال، والحسن، والبهاء، و... وهذا يحتاج إلى دراسة أخرى تكون مفصلة في الأمر.

5: صالح أحمد الشامي: الظاهرة الجمالية في الإسلام، مرجع سابق، ص26.

6 : مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص136 ينظر: شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجيا التذوق الفني، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، ع 267، مارس 2001، الكويت، ص15/14.

:7

8 : ينظر: م ن ، ص8.

9: أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير، ط 1، 2013، ص 16

10 : شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، مرجع سابق، ص14

11: رمضان بسطاويسي محمد غانم: فلسفة هيجل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 103، من الهامش، نقلا عن: هيجل: موسوعة العلوم الفلسفية، الفقرة 133، وقد عارض فكرة كانط، حين فصل بين عالم الظواهر وعالم الشيء في ذاته (phonema _ nomena).

12: م ن، ص 99.

نقلا عن:Hegel :Aesthetics ,trans by T M Knox, pp191

13: مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2 مزيدة ومنقحة، 1984، ص 138.

14: الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، الكتاب الثاني، تحقيق، عبد السلام محمد هارون،ج1، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ص 203.

15: م ن، ص 206.

16: الجاحظ: الحيوان، الكتاب الأول، ج3، تح: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، مصر، ط2، 1965، ص132/131.

17: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرحه وعلق عليه ووضع فهارسه: محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 82.

18: م ن، ص53.

19: م ن، ص 59.

20: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المملكة العربية السعودية، د ط، لات، ص 342 /343.

21: م ن ، ص 343

22: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق ، ص 69.

23: عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص83.

24: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 54.

25: م ن، ص 70/69.

26: م ن، ص 70.

27: م ن ، ص 276.

28 : م ن، ص 272.

29 : م ن، ص 86/85.

30 : حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط 3، 1986، ص 28./27

31: م ن، ص71.
32: م ن، ص 90.
33: م ن، ص .71
33: م ن، ص116.
34: م ن ص346.
35: م ن، ص 315
36: م ن، ص.315
37: م ن ، ص 316.

المنطلق الحجاجي والحجاج المنطقي في هاشميات الكميت بن زيد الأسدي

▪ أ.العايش سعدوني
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باتنة 1
laichesad@hotmail.com

الملخّص:

استعان (الكميت بن زيد) في سبيل الاحتجاج لآل البيت، بكل وسائل الإقناع وتحوّل الشعر عنده إلى جدال صرف، واحتجاج خالص، وصياغة للأدلة العقلية والنقلية، وأضحى الشعر في قصائد الهاشميات متصلا بمنابع العقل بعد أن كان ارتباطه بالعاطفة أقوى وأوضح، إذ حمل في هاشمياته على أعداء آل البيت مبرزا حقّهم في خلافة النبي- صلى الله عليه وسلم - فعُدّ بحق مبدع فن الاحتجاج السياسي في الشعر.

الكلمات المفتاحية: قصائد الهاشميات- الكميت بن زيد الأسدي- الاحتجاج- الحجاج والجدال.

Abstract:

(Al-Komit ibn Zayd) in order to protest the Al al-Bayt, by all means of persuasion and turning the poetry into a purely argumentative, pure protest and formulation of the mental and mental evidence; and the poetry in the poems of the Hashemites connected to the sources of reason after his attachment to emotion is stronger and clearer; His Hashemites on the enemies of Al-Bayt, highlighting their right to the succession of the Prophet - peace be upon him - Vadn right creator of the art of political protest in poetry.

Article terms: Poems of the Hashemites - Alkomit ibn Zaid Controversy in poetry – argumentation.

Résumé :

Dans le but de rendre droit a Al al Bayt. Alkamit ibn Zaid a employé tous les outils de conviction et a transformé son poème en un poème de polémique, de protestation et d'argumentation logique et rapportée.la poésie, dans son aspect hachémite, est devenue

dépendante de la raison après qu'elle dépendait fortement et évidemment de l'émotion et des sentiments ; une poésie qui s'était attaquée aux usurpateurs tout en mettant en évidence le droit ultime de (la famille du prophète) à la KHILAFA (la gouvernance).

Mots-clés: Poèmes Alhashemiyat- Kumait ibn Zaid protestation - La controverse dans la poésie – argumentation.

تمهيـــد:

لقد ارتبطت العبادة عند الشيعة بحُب آل البيت، وتمكّن هذا الحّب من قلوبهم حتّى صار كأنّه ركن من أركان الإسلام، واعتقدوا أنّ ذلك مظهر من مظاهر حبّهم لله تعالى ولنبيّه–صلى الله عليه وسلم– وارتبط نشاطهم السياسي بنشاطهم الشعري، وأثارت هذه العقيدة جدلا واحتجاجا بين العلويين وخصومهم، نتج عنه شعور عارم بالسّخط على هؤلاء الغاصبين–في نظرهم– من جهة، وحزن وإشفاق على هؤلاء المغصوبين والمشردين من جهة ثانية؛ فأطلقوا بذلك هم وشعراؤهم ألسنة ساخطة حزينة، أثمرت شعرا غلب عليه الحزن حتى في أبواب الاحتجاج لآل البيت عند كلّ الشعراء الشيعة.[1]

الكميت بن زيد الأسدي فاتق علم الجدل والاحتجاج في الشعر:

إنّ الذي حمل لواء الدفاع عن آل البيت، واحتجّ لهم بكلّ ما أوتي من قوة حجة وبيان، فعُدّ بحق شاعر آل البيت هو: الكميت بن زيد الأسدي (ت126ه)، فقد حمل في هاشمياته على أعداء آل البيت مبرزا حقهم في خلافة النبي (صلى الله عليه وسلم) فعُدّ مبدع فن الاحتجاج السياسي في الشعر، وقد قيل إنّه أوّل من دلّ الشيعة على طرق الاحتجاج.[2]

لم يكن أمام الشاعر وهو يرى عصبته من الهاشميين في أمسِّ الحاجة لشعر ينطق بحالهم، ويؤيّد مذهبهم، ويستميل القلوب ويحببها فيهم، ويبغض أعداءهم، ويسقط دعواهم، ويعرّي نواياهم بالحقائق والبراهين؛ سوى اتباع هذا المنهج الجديد في الشعر، والنموذج الذي اختصّ به حيث الاحتجاج وصوّره وأدواته المتعددة؛ ولا عجب فإنّ الانفتاح الثقافي والامتزاج الحضاري الذي عرفه عصر بني أمية فتح الباب أمام أهله وفنانيه للإفادة من الأمم الأخرى، وبما لديها من أساليب القول، وأشكال التعبير، وأنماط المساجلات ..

لقد سلك الكميت أساليب الخطابة، وأفانين المناظرة، مستفيدا بما كان في زمانه من مذاهب المتكلمين والمعتزلة، متكئا في كل ذلك على العقل ومبدئه في الاستشهاد والبرهنة والاستقصاء، رائده في ذلك أسلوب القرآن الكريم.[3] فاستطاع أن يبلغ بمنطق الاحتجاج مبلغا مؤثرا في الساحة السياسية، مستعينا في ذلك بكل وسائل الإقناع والأدلة العقلية والنقلية، والشواهد السمعية والبصرية، ولعلّ هذا ما جعل أساليبه الحجاجية تميل إلى أسلوب الخطابة حتى قيل: "إنه من الخطباء الشعراء" [4] ولعلّ هذا مردّه إلى الطريقة الجديدة التي اعتمدها في نظم هاشمياته، والتي لم يكن همّه فيها منحصرا في فن التعبير، بل كاد أن يكون منحصرا في فن الاحتجاج، وهكذا لم يعد الشعر عند الكميت يعبّر عن الشعور فحسب بل أصبح يعبّر أيضا عن الفكر.[5] ولنصْغ إليه في إحدى هاشمياته وهو يقرّر حق الهاشميين في مهارة عقلية بديعة، مبتدئا بالحديث عن براعة بني أمية في اغتصاب الخلافة من أصحابها الشرعيين، وهم يقرؤون قول الله تعالى: ﴿ قُلْ لَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلَّا الْمَوَدَّةَ فِي الْقُرْبَى﴾[6]، وقوله تعالى: ﴿ يُرِيدُ اللهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ

ويُطَهِرَكُمْ تَطْهِيرَا﴾[7]، وقوله سبحانه: ﴿ وآتِ ذَا القُرْبَى حَقّه ﴾[8]، يقول من (الطويل):[9]

بِخَاتَمِكُمْ غَصْباً تَجوزُ أُمُورُهُمْ فلمْ أَرَ غَصْباً مِثْله يُتغصَّبُ
وَجَدْنا لَكُمْ في آلِ حَامِيمَ آيَةً تأَوَّلها مِنَّا تقيٌّ ومُعْرِبُ

وليت الأمر توقف عند الخليفة الأموي الأول بل تعداه إلى أولياء عهده، وفي براعة بديعة راح يعبّر عنهم بصفات سهام الميسر (الفذ) مكذبا افتراءاتهم في وراثة خاتم ابن آمنة يقول من (الطويل) دائما:[10]

بِحَقّكُمْ أمْسَتْ قُرَيْشُ تَقُودُنَا وَبِالفَذِ مِنْهَا والرِّدِيفَيْنِ نُرْكَبُ
وَقَالُوا وَرِثْنَاهَا أَبَانَا وَأُمَّنَا ومَا ورَّثَتْهُمْ ذَاكَ أمٌّ وَلاَ أَبُ

ومؤكدا حقّ الهاشميين في الخلافة دون سواهم:

يَرَوْنَ لَهمْ حَقاً عَلَى النّاسِ وَاجِباً سِفاهاً وَحَقُّ الهَاشِمِيينَ أوْجَبُ
وَلَكَنْ مَواريث ابنَ آمنةَ الذِي بِهِ دَانَ شَرْقيٌّ لَكُمْ ومَغْرِبُ
فِدىً لكَ مَوْرُوثاً أبِي وَأَبُو أَبِي وَنَفْسِي ونَفْسِي بَعْدُ بِالنَّاس أطْيَبُ

ويقرع الكميت حجة بني أمية، الذين احتجوا بأنّ الأنبياء لا يورثون بقوله: لو كان الأمر كذلك لكانت الخلافة حقا عاما لجميع المسلمين، وليست قاصرة على قريش، فضلا عن بني أمية؛ بل كان للأنصار الحظ الأكبر فيها فهم الذين آووا ونصروا نبي الأمة، حين أخرجه قومه، وربما طالبت بها بقية القبائل العربية من مثل: (بكيل، أرحب، عكّ، ولخم، والسّكون، وحمير، كندة وبكر، وتغلب..)، وطلبت نصيبها منها يُحابر، وكان لعبد القيس، منها نصيب موفور.. يقول من (الطويل):[11]

يَقُولُونَ لمْ يُورَثْ وَلَوْلَا تُرَاثُهُ لَقَدْ شَرِكَتْ فِيهِ بَكِيلٌ وأَرْحَبُ
وَعَكٌ وَلَخْمٌ وَالسَّكُونُ وَحِمْيرُ وَكِنْدَةُ وَالحَيَّانِ بَكْرٌ وَتَغْلِبُ

ومَا كَانَتِ الأَنْصَارُ فِيـــهَا أَذِلّةٌ وَلَا غُيَّباً عنْهَا إِذِ النّاسُ غُيَّبُ
هُمُ شهِدُوا بَدْراً وَخَيْبرَ بَعْدهَا وَيَوْمَ حُنَيْنٍ والدِّمَاءُ تَصَبَّـــبُ
فَإِنْ هِيَ لَمْ تَصْلُحْ لِقَوْمٍ سِوَاهُمُ فَإِنّ ذَوِي القُرْبَى أَحَقُّ وَأَوْجَبُ

إنّه يرى أنّ الخلافة، ميراث بني هاشم بدليل اختصاص قريش بها، ولذلك ينبغي نزعها من أيدي المغتصبين الظالمين من بني أمية، الذين أباحوا لأنفسهم تولى أمر المسلمين.

والملاحظ أن الشاعر في هذه الأبيات عبّر عن الأمويين بواسطة الضمير "هم" للدلالة على أن عداءه لهم بسبب اغتصابهم للخلافة، فالقضية عنده ذات طرفين: طرفها الأول (بنو هاشم)، وطرفها الثاني الضمير(هم)، والذي يدخل فيه بنو أمية وغيرهم، ممن ناصب العداء لآل البيت.[12]

إن الكميت في هذه الأبيات، يستمد نظريته (في تقرير حق بني هاشم) من نظرية الأمويين أنفسهم، والذين يذهبون إلى أن الخلافة ينبغي أن تكون في قريش بحكم القرابة من الرسول- صلى الله عليه و سلم- وإن كانت القرابة هي الحجة-كما يذهب إليها بنو أمية- فبنو هاشم أولى من بني أمية، وبنو علي -رضي الله عنه- أحق بني هاشم.

وهكذا يتحوّل الشعر عند الكميت إلى جدال صرف، واحتجاج خالص، وصياغة للأدلة العقلية والنقلية؛ وأضحى في هاشمياته متّصلا بمنابع العقل بعد أن كان ارتباطه بالعاطفة أقوى وأوضح، ولا عجب فصلة الكميت بالمعتزلة عموما و(واصل بن عطاء ت131ه) واضحة مقررة.

لقد ربط الشاعر ربطا محكما بين السياسة والدين، بل جعل من السياسة تابعا للدين وهو يناظر في هاشمياته عن الشيعة؛ إنه يحول شعره إلى

نظرية يعيش من أجلها، يحاور ويجادل ويحتج لها، ويدفع حجج الخصوم عنها.[13]

والحقيقة أن العلاقة بين المذهب أو العقيدة، والجدل والحجاج أمر ضارب في القدم، فلطالما تعرض الشعراء والخطباء وأصحاب الآراء المعادية للسلطة والأنظمة الحاكمة، إلى الإيذاء، وهم يعرضون آراءهم محاولين إقناع الناس بسحر الكلام وسلطة الخطاب؛ ذلك أن الايدولوجيا أو المذهب السياسي، يعتبر محركا اجتماعيا يعمل على تعبئة الجماهير وحضهم على الحركة والثورة؛ إنها رؤية شاملة، أو شريعة لها القدرة على التغيير، خاصة إذا تحولت الأفكار التي تنشرها إلى معتقدات يموت أصحابها في سبيلها، كما هو الشأن بالنسبة للشيعة وشاعرهم الكميت.

وهكذا تكرّس الايدولوجيا الحجاج في اتجاه دورها القيادي، ويصبح الحجاج تقنية تعتمدها الايدولوجيا: إذ يمثل الجانب الإقناعي في الخطابة، أو هو جوهرها –كما يعتقد الكثيرون– والخطابة إيديولوجيا، بحكم أنها رؤية للعالم قد تتحول إلى عقيدة متى تمّ اعتناقها.[14]

وإن الشعر من بعض أوجهه، ضرب من الايدولوجيا: ألم يصرح الكميت في هاشمياته إن طربه وشوقه وميله إلى بني هاشم دون سواهم، وفي سبيل العقيدة الشيعية يرضى ويغضب ويُؤذى، بل ويموت حتى؟ يقول من (الطويل) دائما:[15]

طَرِبْتُ وَمَا شَوْقًا إِلَى البِيضِ أَطْرَبُ ولَا لَعِبًا مِنِي أَذُو الشّيبِ يَلْعَـــبُ
وَلَمْ يُلْهِنِي دَارٌ وَلَا رَسْـــــمُ مَنْزِلٍ وَلَـــمْ يَتَطَرّبْنِي بَنَانٌ مُخَضَّـــبُ

إِلَى النّفرِ البِيـــــضِ الذّينَ بِحُبِّهِمْ إلى الله فيمَا نابَنِي أتقـــــــرَّبُ
بَنِي هَاشِمٍ رَهْـــــــطَ النّبي فإنّنِي بِهِمْ ولَهُمْ أَرْضَى مِرَارًا وَأَغْضَبُ
وأَرْمِي وأُرْمَى بِالعَدَاوَةِ أَهْلَـــهَـــا وَإِنِي لَأُوذَى فِيهِمُ وَ أُؤنّـــــــبُ

إن شعر الكميت سياسي مذهبي، والكميت -كما أقر الكثير من الدارسين- أول من احتجّ في شعره على صحّة المذهب الشيعي وأقام حججة، وقوّى براهينيه.[16]

وعلى الرغم من أن الكثير من الباحثين يربط بين الشعر والخطابة، كالجاحظ (توفي سنة 255ه) في "البيان والتبيين" إذ أشار إلى تداخل الجنسين (الحجاج والخطابة) إذ يُقِّر إن الخطيب قد يكون شاعرا: "وفي الخطباء من يكون شاعرا ويكون إذا تحدث أو وصف أو احتج، بليغا مفوها بيِّنا، وربما كان خطيبا فقط، بيِّن اللسان فقط. ومن يجمع الشعر والخطابة قليل .. ومن الخطباء الشعراء (الكميت بن زيد الأسدي)، وكنيته أبو المستهل."[17] وإن الحجاج قد يحضر في الشعر حضوره في النثر، وإن الشاعر قد يضطلع بوظيفة المدافع عن فكرة، أو مذهب أو إيديولوجيا، تماما كالخطيب أو السياسي.

ولا ينسى الكميت أن يلفت الأنظار في مناظراته إلى الجانب الإنساني للهاشميين، بعد أن أصبح كمالهم الديني أمرا مفروغا منه: أليسوا آل النبي، وهم أهل التقوى والورع، إنهم كمطر السماء الذي ينقذ من أشرف على الهلاك، وقد أصابهم الجدب يقول من (الخفيف):[18]

وَالغَيُوثِ الذّينَ إنْ أَمْحَلَ النَّا سُ فَـمَـأْوَى حَـوَاضِـنِ الأَيْتَـــامِ
مُسْتَعفِّينَ مُفضِلِينَ مَسَامِيـحَ مَراجِيحَ في الخَمِيسِ اللُّهَـــــــامِ

وهم أهل العلم والعدل والحلم والرحمة والشجاعة:

غَالِبِيِّينَ هَاشِمِيِّينَ في العِلْـــمِ رَبُّوا منْ عَطِيّةِ العَــلَّامِ[19]

أُسْدُ حَرْبٍ غُيُوثُ جَدْبٍ بَهَالِيـــــلُ مَقَاوِيلُ غَيْرَ مَا أَفْـــــــــدَامِ[20]

خلافا لبني أمية الذين بلغ جورهم حدّ اعتبار الرعية غنم لهم يجزُّون صوفها، ويشربون ألبانها، ويأكلون لحومها، ولا يرحموا حتى صغارها يقول :[21]

لا كَعَبْدِ المَلِيكِ أوْ كَوَلِيـــــــدٍ أوْ كسُلَيْمَانَ بَعْدُ أوْ كهِشَـــــــامِ

رَأْيُهُ فِيهِمْ كَرَأْيِ ذَوِي الثُّلَـــةِ فِي الثّائِجَاتِ جُنَحَ الظّلامِ[22]

جَزٌّ ذِى الصُّوفِ وانْتِقَاءٌ لِذِي المُخّةِ وانْعَقْ وَدَعْدَعًا بِالبِهَامِ[23]

وَهُمُ الأَرْأَفُونَ بِالنّاسِ في الرَّأْ فَةِ وَالأَحْلَمُونَ فِي الأَحْلَامِ

أَخَذُوا القَصْدَ فَاسْتَقَامُوا عَلَيْهِ حينَ مَالَتْ زَوَامِلُ الآثَامِ[24]

والكميت في هاشمياته يدافع عن نظرية لا عن شخص بعينه، وفرق بين مديح الأشخاص والدعوة لنظرية، وهذا دليل على أنّ الرجل لم يكن من طالبي الدنيا، فقد كان يرفض أن يأخذ من بني هاشم مالا لقاء مدحهم، فقد روى الرواة إن(جعفرا الصادق) أعطاه يوما بعد إنشاده لاميته المشهورة، ألف دينار وكسوة، فقال له الكميت: "والله ما أحببتكم للدنيا ولو أردتها لأتيت من هي في يديه، ولكني أحببتكم للآخرة؛ فأما الثياب التي أصابت أجسادكم فإني أقبلها لبركتها، وأما المال فلا أقبله"[25]. ولعل من أطرف ما يُروى عنه، في صدد مديحه لبني أمية أنه كان إذا سئل عنه قال: "إني لا أحفظ منه شيئا، وإنّما هو كلام ارتجله"[26], ولذلك فشعره في بني أمية كان شعرا عارضا في حياته – كما يرى (شوقي ضيف)– ولا يصوّر شيئا في عاطفته ولا في ذهنه، أما شعره في الهاشميين فهو الشعر الذي عاش ينمّيه، لأنّه كان يعبر عن عاطفة وفكر.[27]

ومرجع الشاعر في احتجاجه لآل البيت القرآن الكريم، وأسلوبه في الخطاب الإقناعي: حيث إنّ الله عزّ وجل يخاطب الأقوام خطابا عاما، ثم

يأتي إلى تفصيل جزئياته، والمنهج نفسه عمد إليه الكميت، ففي تصويره للظلم الواقع على الرّعية من الأمويين راح يسوق الشواهد ويضرب الأمثال: فتارة يشبه أفعالهم بأفعال أهل البدع، الذين يبتدعون في الناس ما لم ينزّل الله به سلطانا لأكل أموالهم بغير وجه حقّ، وسلب الخيرات يقول من (الطويل):[28]

ومَا ضَرَبَ الأَمْثَالَ فِي الجَوْرِ قَبْلَنَا لَأَجْوَرَ مِنْ حُكَامِنَا المُتَمَثِّلُ
هُمُ خَوَّفُونَا بِالعَمَى هُوَةَ الرَّدَى كمَا شَبَّ نارُ الحَالِفِينَ المُهَوِّلُ
لَهُمْ كلّ عامٍ بِدْعَةٌ يُحْدِثُونَهَا أزَلُّوا بِهَا أتْبَاعَهُمْ ثمّ أوْحَلُوا

وأخرى بالرهبان الذين يبتدعون ما لم يأت به كتاب ولا وحي، في تحليل الحرام وتحريم الحلال، يقول من الهاشمية نفسها:[29]

كَمَا ابْتَدَعَ الرُّهْبَانُ مَا لمْ يَجِئْ بِهِ كِتَابٌ ولَا وَحْيٌ مِنَ الله مُنْزَلُ
تَحِلُّ دِمَاءُ المُسْلِمِينَ لَدَيْهِمُ ويَحْرُمُ طَلْعُ النّخْلَةِ المُتَهَدِّلُ

وهذا الأسلوب الذي اعتمده الكميت في هاشمياته، أقرب إلى تصوير الحقائق وألصق في توجيه المعنى، ولا عجب فالعقل هو عماد الاحتجاج عند الرجل.

ولم يتوقف الشاعر عند ظاهر المسائل التي يُحتجّ بها، بل سلك طرق المتكلمين الذين كان يحضر مجالسهم ويستمع إلى مناظراتهم، فقد كان إمامه (زيد)، يتتلمذ (لواصل بن عطاء رأس المعتزلة)، وتبعه في ذلك الشاعر، الذي تعلّم منه الكلام والجدل في مسائل العقيدة، ثم راح يستخدمه في أشعاره، فإذا هي دفاع عن الزيدية بكل أصولها.[30]

ولو دققنا النظر في هاشمياته، ومن خلال الأبيات السالفة الذكر، لوجدناها تدور حول: فكرة المساواة بين المسلمين، وفكرة توزيع الثروة؛ فهو

حين يهجو بني أمية، إنما يهجوهم لبعدهم عن هدي القرآن والسنة، وضلالة بدعهم التي أحدثوها، كما ابتدع الرهبان ما لم ينزل به سلطانا؛ فيقيم مقارنة فعلية، ويأتي بالأدلة المنطقية، علة الفارق بين الهاشميين والأمويين، مستخدما في ذلك الاستنباط القياسي المؤلف عادة من قضيتين أو أكثر، تلزم عنهما قضية أخرى بالضرورة :

- القضية الأولى: مدح آل البيت، بصفات توجد فيهم.
- القضية الثانية: هجْوُ الأمويين لتعطيل الأحكام الدينية.
- القضية الثالثة: أحقية آل البيت في الخلافة دون غيرهم.[31]

ولما كان الحجاج آلية حوارية تداولية، تنظيمية، تدير الخلاف في إطار تناوب حواري تعاوني، تخضع فيه الحجج للنشاط الكلي للفعل اللغوي، وهو تداولي لأن طابعه الفكري مقامي واجتماعي؛ وإن من شروط التداول اللغوي الإقناع، والإقناع مجال البحث الخارجي: فالمرسل حين يطالب غيره مشاركته اعتقاداته، فإنه يسلك في سبيل ذلك سبلا استدلالية متنوعة تجرّ الغير إلى الاقتناع برأي المحاور، ولكي يكون أكثر قدرة على التأثير قد يمزج المحاور أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع كالخطابة... ولعل من آثار روح الخطابة على الشعر السياسي وما يتصلّ به من أغراض، كالمدح والهجاء والفخر، ما نلاحظه من اقتران الألفاظ في كثير من المواضع بصفات تحدّد دلالتها أحيانا أو تؤكد إيحاءاتها أحيانا أخرى، وكأن "الخطيب" لا يريد أن يدع مجالا لأي لبس في نفس السامع.[32] من ذلك قوله من (الخفيف): [33]

مَنْ لِقَلْبٍ مُتَيَّمٍ مُسْتَهَـــــــامٍ غيْرَ مَا صَبْوَةٍ وَلَا أحْـــــــــلَامِ
طَارِقَاتٍ ولا ادِّكَارِ غـــــوانٍ واضِحَاتِ الخُـــــــــدُودِ كَالآرَامِ

بلْ هَوَايَ الذِي أُجِنُّ وأُبْدِي لبَنِي هَاشِمٍ فُرُوعِ الآنَامِ
والرِّوَايَا التي بهَا يَحْمِلُ النَّاسُ وسُوقَ المُطَبَّعَاتُ العِظَامِ
والبُحُورُ التِي بِهَا تَكْشِفُ الحِرّةُ والدّاءُ مِنْ غَلِيلِ الأُوَّامِ[34]
أبْطَحِيينَ أرْيَحِيين كالأنْجُمِ ذاتِ الرُّجُومِ والأعْلَامِ
أُسْرَةُ الصّادِقِ الحَدِيثِ أبِي القاسِمِ فَرْعِ القُدَامِسِ القُدّامِ[35]

فالملاحظ استعانة الشاعر ببعض الصفات ذات التركيب الخاص، كالاسم الموصول وصلته، في إقامة ذلك الإيقاع الهندسي للبيت- كما يقول عبد القادر القط- في مثل قوله: "الذي أُجنُّ وأُبدي"، "التي بها يُحمل الناس"، "التي بها تكشف الحِرّة". أو بتعدد الصفات بين مفردة، وجمل وصفية كما في قوله من (الطويل):[36]

نُعَالِجُ مُرْمَقًا مِنَ العَيْشِ فَانِيًا لَهُ حَارِكٌ لا يَحْمِلُ العِبْءَ أَجْزَلُ

فقد بدأ بوصف "مرمقا" بقوله: "فانيا"، ثم عاد فوصفه بجمله خبرية "له حارك"، ثم وصف الحارك نفسه مرّة بجملة "لا يحمل العبء"، ومرة بصفة مفردة في قوله: "أجزل"؛ وقد تبدو الصفات أحيانا مجرد تكملة للبيت وسبيل إلى القافية كما في قوله من (الخفيف):[37]

هِجْرَةٌ حُوِّلَتْ من الأوْسِ والخزْ رَجِ أَهْلِ الفَسِيلِ وَ الآطَامِ

فليس في الصورة الشعرية ما يوجب وصف الأوس والخزرج بأنهم أهل الفسيل والآطام، وليس فيها مقارنة بين طبيعة الحياة في مكة والمدينة تستدعي التنويه بهذه الصفة، بل تبدو بعض هذه الصفات تأكيدا للصورة فقط. ولعلها ضرب من الإسهاب تقتضيه طبيعة النزعة الخطابية في الشعر.[38]

ومن مظاهر النزعة الخطابية (الإقناعية) عند الكميت ما يمكن أن نسميه: التقسيم الذي أصبح فيما بعد من السمات الفنية المعروفة للشعر العربي؛ فقد برع الشاعر في حشد أكبر قدر من الجزئيات في الصورة

الشعرية داخل إطار البيت الواحد، من ذلك قوله مشيرا إلى النبي– صلى الله عليه وسلم– من (الخفيف) :[39]

كَانَ مَيْتًا جَنَازَةً خَيْرُ مَيْـتٍ غَيَّبَتْهُ حَفَائِرُ الأقْـــــــــوَامِ
وَجَنِينًا وَمُرْضِعًا سَاكِنَ المَهْدِ وَبَعْدَ الرِّضَاعِ عِنْدَ الفِطَـــامِ
خَيْرُ مُسْتَرْضَعٍ وَخَيْرُ فَطِيـمٍ وَجَنِينٍ أُقِرَّ في الأرْحَـــــــامِ
وَغُلامًا وَنَاشِئًا ثُمَّ كَهْـــــلًا خَيْرُ كَهْلٍ وَنَاشِئٍ وَغُـــــلَامِ

ولعل اعتماد الكميت على شحن البيت الشعري بالتزويق اللفظي المتواصل، والبراعة في ذلك، كان بهدف إظهار القدرة على صوغ الجمل التي تؤكد المعنى، قصد نقل السامع من موطن الخبر إلى موطن المعاينة؛ فالمقام يدعو إلى البرهنة والاستشهاد، ولذلك وجدنا الشاعر يتبع بعض أساليب الخطابة بحذق: كالتكرار والوصف والقلب والاستفهام، الدعاء والإنكار، أسلوب الحكاية والاستشهاد.. للاستعانة بما تمنحه من صور الاحتجاج فإنه: "من شأنها أن يُعتمد فيها الأوزان والأسجاع، فإنّها تُروى وتُتناقل، تناقل الأشعار، ومحلها محل النسيب والتشبيب من الشعر، الذي كأنه لا يراد منه إلا الاحتفال في الصنعة، والدلالة على مقدار شوط القريحة، والإخبار عن فضل القوة، والاقتدار على التفنن في الصفة".[40]

على أن أقرب أنواع الاستدلال إلى الشعر، وألصقها به الاستدلال بواسطة التمثيل: فهو احتجاج لأمر معين عن طريق علاقة الشبه التي تربطه بأمر آخر، وهو ما سماه بعض الفلاسفة والبلاغيين: (القياس الشعري)، يقول عبد القاهر الجرجاني: "والتشبيه قياس والقياس فيما تعيه القلوب وتدركه العقول وتُستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والأذان".[41]

واللافت في القياس الشعري، أي في التشبيه والاستعارة أنه يجمع بين الإقناع والجمال: إنه يقنع بالفكرة أو الرأي من جهة، ويمتع ويطرب من جهة

الصورة، التي تزين القول وتوشيه؛ ففي الأبيات السالفة الذكر من الهاشمية الأولى والتي يمدح فيها الهاشميين ويصفهم بالأسد تارة والغيث تارة أخرى، ثم يصف حكام بني أمية بالمستغلين الذين يستغلون الرعية كما تُستغل الأنعام، تتوالي مجموعة من الصور، أو بالأحرى التشبيهات، هي من حيث الحجاج قياسات تتكون من مقدمات ونتائج :

- المقدمات :

– الهاشميون يتصفون بـــ : الشجاعة ، الكرم ، الرحمة الرأفة ، الحلم ..
– بينما يتصف حكام بني أمية بالاستغلال الفاحش للرعية ..

- النتيجة المنطقية المراد الوصول إليها :

– إن الهاشميين هم أحق الناس بالخلافة

وهذا ما صرح به في الهاشمية الثانية إذ يقول من الطويل:[42]

يَرَوْنَ لَهُمْ فَضْلاً عَلَى النّاسِ وَاجِبًا سِفَاهًا وَحَقُ الهَاشِمِيِينِ أَوْجَـــــبُ

وباعتماد مفهوم السلم الحجاجي لـــ: (ديكرو)، سنصل إلى النتيجة السالفة الذكر، والتي طالما رددها الشاعر والشيعة، ألا وهي أحقية بني هاشم بالخلافة، ولذلك وجدناهم لا يتعبون من البرهنة والاستدلال على ذلك يقول من (الطويل):[43]

فَمَـــا لِيَ إِلَا آلَ أَحْمَـــدَ شِـــيعَـــــةٌ وَمَالِيَ إِلَا مَشْعَبَ الحَـــقِ مَشْـــعَبُ

وَمَنْ غَيْرَهُمْ أَرْضَى لِنَفْـــسِيَ شِيعَةً وَمَنْ بَعْدَهُـــمْ لَا مَنْ أَجِـــلُّ وأُرْجَبُ

إِلَيْكُـــــمْ ذَوِي آلِ النّبِي تَطَلّعَـــتْ نَوَازِعُ مِنْ قَلْبِي ظِمَاءٌ وأَلْبُـــــبُ

وَجَـــدْنَا لَكُمْ فِي آلِ حـــــامِيمَ آيَـــةً تَأَوَّلَهـــا مِنّـــا تَقِـــيٌّ وَمُعْـــــرِبُ

وَفِي غَيْـــــرِهَا آيًا وآيًا تَتَابَعَـــتْ لَكُـــمْ نَصَبٌ فِيهَا لِذِي الشّكِ مُنْصِبُ

فالقول بأحقية بني هاشم في الخلافة دون غيرهم، تدعمه مجموعة من الحجج و البراهين كما سنوضحه:

النتيجة	الحجج
- أحقية بني هاشم في الخلافة	- هم آل النبي(صلى الله عليه وسلم) - مسلكم هو طريق الحق - أقر لهم آي القرآن بذلك

وعلى هذا سار الكميت في هاشمياته محتجا لآل البيت، مستدلا على حقهم في الخلافة.

ومن طرق الإقناع التي عمد إليها الشاعر، في الجانب المتعلق ببناء القصيدة، استثارة فضول السامع: فيذكر بعض ما يثور في نفسه من طرب وشجو، مؤجلا التصريح بما أثار طربه وشجوه إلى حين، مبرزا ثورته على ما ألفه الشعراء من وقوف عند أثار الأحبة، حتى إذا أثار فضول السامع بحديثه عن طربه وشجوه، انتهى إلى ذكر علة ذلك، وموطن هواه، مشيرا إلى آل البيت بصفات من الفضائل المطلقة دون أن يصرح بذكرهم، ثم ينتهي أخيرا إلى التصريح.[44] ولعل خير ما يمثل هذا الأمر مطلع الهاشمية الثانية يقول من (الطويل):[45]

طَرِبْتُ وَمَا شَوْقًا إِلَى البِيضِ أَطْرَبُ وَلَا لَعِبًا مِنِى وَ ذُو الشيْبِ يَلْعَبُ
ولَمْ يُلْهِنِي دَارٌ وَلَا رَسْمُ مَنْزِلٍ وَلَمْ يَتَطَرّبْنِي بَنَانٌ مُخَضَّبُ
إِلَى النّفرِ البِيضِ الذِينِ بِحُبّهِمْ إِلَى الله فِيمَا نَابَنِي أَتَقَرّبُ
بَنِي هَاشِمٍ رَهْطِ النَّبِيِّ فَإِنَّنِي بِهِمْ وَلَهُمْ أَرضَى مِراراً وَأَغْضَبُ

وهذا النهج يطرد على اختلاف في الطول والقصر في أغلب هاشمياته؛ والشاعر لا يكتفي في تأكيد عواطفه السياسية بالتكرار اللفظي-

كضرب من ضروب الاستدلال- بل يستخدم إلى جانب ذلك ضربا آخر من التكرار المؤكد الذي يعتمد على استخدام ألفاظ تدل على معانٍ متقاربة في إيحائها العام، وتشترك في إيقاع واحد، إذ تجيء على صيغة مشتركة من صيغ المشتقات، وكأني بالشاعر يحاول أن يطبع عاطفته ويحفرها في وجدان القارئ أو السامع.(46)

ولا يعنينا الجانب الفني من هذه الظاهرة في هذا الموضع -والتي تعد تطورا فنيا ملموسا في شعر الكميت عرف فيما بعد باسم البديع- بقدر ما يعنينا إبراز ظاهرة التكرار كضرب من ضروب الاستدلال يقول من الخفيف:(47)

والحُمَاةُ الكُفَاةُ فِي الحَرْبِ إنْ لَفّ ضِرَامٌ وَقُودُها بِضِـــــــرَامِ
والوُلاةِ الكُفَاةِ لِلْأَمْرِ إنْ طَــرّ قَ يَتْنًا بِمُجْهِضٍ أَوْ تَمــــــَامِ(48)
والأُسَاةِ الشُّفَاةِ لِلدّاءِ ذِي الرَّيْبَةِ والمُدْرِكِينَ بالأَوْغَـــــــامِ(49)

ختاما يمكن القول: إن هاشميات الكميت تؤرخ لنزعة عقلية جديدة في اللغة العربية لم تكن معروفة قبل الشاعر، إذ لم يُعرف قبله أن خصص شاعر لمذهب أو نظرية معينة مجموعة من القصائد، وُسمت بمذهبه وغايته؛ فقد كان الشاعر حين يؤمن بعقيدة أو مذهب يكتب فيه البيت أو البيتين، وقد يكتب قصيدة يخصّ بها شخصا من الأشخاص الذين يعبرون عن عقيدته أو فكرته. في حين كتبت قصائد الكميت لتخدم نظرية معينة، وتحتج لمذهب معين.

الهوامش:

1- أحمد الشايب ، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني ، دار القلم ، بيروت، لبنان ط 5، 1976، ص 233.

[2]- شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف بمصر، ط5، ص276.

[3]- قصار مسلم القطاوي، هاشميات الكميت دراسة نقدية، دار المأمون، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص87.

[4]- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج 1، ص 45.

[5]- شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص276 .

[6]- الشورى ، الآية 26 .

[7]- الأحزاب ، الآية 33 .

[8]- الإسراء ، الآية 26 .

[9]- الكميت بن زيد الأسدي، ديوان الكميت، جمع وشرح وتحقيق: محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، 2010 ، ص 521.

[10]- الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الثانية، ص 522 .

[11]- الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الثانية، ص 526.

[12]- سمير مصطفى فراج، شعراء قتلهم شعرهم، مكتبة مدبولي الصغير، ط1، 1997، ص54.

[13]- شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص280 .

[14]- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2008، ص43.

[15]- الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الثانية، ص 512.

[16]- أحمد أمين، ضحى الإسلام، قدم له وعلق عليه: أحمد السيد سيد أحمد علي، المكتبة التوفيقية، ج 3، ص307.

[17]– الجاحظ ، البيان والتبيين، ص 45 .

[18]– الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الأولى، ص 488 .

[19]– غالبيين: يعني أولاد غالب بن فهر بن مالك .

[20]– بهاليل: ج بهلول : الضحوك – أفدام : ج فدم : الثقيل ، الغبي .

[21]– الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الأولى، ص 488.

[22]– الثائجات : الظأن.

[23]– يقال انقْ العظم أي: خُذ نِقْيَه – وانْعَق أي صِح بها– ودعدعا :ازجر بها ، والدعدعة: زجر البهائم .

[24]– الزوامل : التي يحمل عليها من الإبل .

[25]– الأصبهاني، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، دار الثقافة، بيوت، لبنان، ط 5، ج 16 ،1981 ، ص 347 .

[26] – نفسه، ص 333 .

[27]– شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ص285 .

[28]– الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الرابعة، ص 598.

[29]– الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الرابعة، ص 598.

[30]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، ص327 .

[31]– أميدا يزانلوا، قراءة جديدة في هاشميات الكميت، مجلة المنهاج، العدد 69، 2013.

[32]– عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص293 .

[33]– الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الأولى، ص 487.

[34]– الحِحرة : العطش ـــــ غليل الآوام : شدة العطش .

[35]– القدامس : السيد الشريف ـــــ القدّام : المتقدم .

[36]– الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الرابعة، ص 589.

[37]– الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الأولى، ص 501.

[38]– عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص 295.

[39]– الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الأولى، ص 500.

[40]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، ط 3، مطبعة المدني، القاهرة، 1992، ص9.

[41]– نفسه، ص 15 .

[42]– الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الثانية، ص 524.

[43]– الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الثانية، ص 517.

[44]– عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص279 .

[45]– الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الثانية، ص 512.

[46]– عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص287.

[47]– الكميت، ديوان الكميت، الهاشمية الأولى، ص 487.

[48]– اليتن: الولادة المنكوسة، العسرة .

[49]– الأوغام : ج ، وغم أي : الوتر والحقد.

الخطاب البيداغوجي في الجامعة بين الواقع والمأمول
جامعة باجي مختار – عنابة – أنموذجا

▪ د. عبد الحميـــد عليـــوة
جامعة باجي مختار – عنـــابة
alioua1957@gamil.com

الملخّص:

ترتكز كل عملية تعليمية على أسس لسانية وبيداغوجية، من أجل ذلك يهدف هذا المقال إلى معالجة الخطاب البيداغوجي، باعتباره وسيلة هامة في التواصل العلمي، كما يعد أحد أهم الأعمدة في كل عملية تعليمية، سواء أكانت في التعليم العام، أم التعليم الجامعي .

يعالج هذا المقال الخطاب البيداغوجي في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة باجي مختار – عنابة - ، وخصائصه، وأهميته في التحصيل المعرفي، مع الإشارة إلى معوقاته ، وقد قدمنا في الأخير جملة من المقترحات، نراها فاعلة في تجاوز العقبات، وتحقيق الغايات.

الكلمات المفتاح: خطاب - بيداغوجيا – تعليم – تربية.

Résumé :

Tout enseignement repose sur des bases linguistiques et pédagogiques. Cet article vise à traiter le discours pédagogique comme un outil d'une grande importance dans la communication scientifique, et l'un des piliers nécessaires à toute l'opération de l'enseignement général ou universitaire. Cet article, donc, traite le discours pédagogique au département de Langue et littérature Arabe à l'université de Badji Mokhtar-Annaba afin de définir ses principes, l'état de cette pratique non négligeable, et à la fin, proposer les solutions adéquates.

Mots clefs : discours – pédagogie – enseignement – éducation.

Summary:

All teaching would be based on linguistic and pedagogical. This article aims to treat pedagogical discourse as a tool of great importance in scientific communication and one of the pillars for the whole operation of education. So this article treats the educational discourse in the Department of Arabic Language and Literature at the University of Badji

Mokhtar-Annaba in order to define its principles, its inconsiderable practice, and in the end, propose appropriate solutions.

Key words: discourse – pedagogy – teaching - education.

مقدمة:

يحتل الخطاب البيداغوجي في الساحة التعليمية مكانة هامة، لا تقل أهمية عن قيمة المادة العلمية التي يدرسها الطلبة، وذلك في جميع المجتمعات. ومرجع ذلك إلى أنه الوسيلة الأولى التي تنقل بها المعرفة بالصورة التي تحقق الغايات من كل عملية تعليمية، وهذا في جميع مستويات التعليم.

يتناول هذا المقال دراسة خصائص وواقع الخطاب البيداغوجي في الجامعة، انطلاقا من التجربة العملية للأساتذة القائمين على التدريس في هذه الجامعة. أما الباعث على كتابة هذا المقال، هو شكوى الأساتذة والطلبة من الضعف الملحوظ في نقل المعرفة وتلقيها عند الطرفين.

وعلى الرغم من أن هذا الأمر يعود إلى أسباب مختلفة، إلا أن شكوى الأساتذة من عدم قدرة الطلبة على الاستيعاب من جهة، وشكوى الطلبة من عدم فهم ما ينقل إليهم من جهة ثانية، يحتم علينا النظر في طريقة التواصل العلمي والبيداغوجي بين الأساتذة والطلبة.

لهذا السبب، ارتأيت أن أسلط الضوء على موضوع الخطاب البيداغوجي في الجامعة، مبينا خصائصه، وواقعه، وقواعده العلمية، وكيف يجب أن يطبق في عملية نقل المعرفة للطلبة، لأختم بمقترحات تصويب ما اعوج في هذا الموضوع على الساحة التطبيقية.

وقد استعنت للوصول إلى هذه الغاية بتجربتي الخاصة في الممارسة التعليمية في الجامعة، (35 سنة)، وبتجربة العديد من زملائي في لقاءات خاصة حول هذا الموضوع، كما تتبعت ذلك عند الطلبة أيضا، محاولا البحث معهم عن الأسباب الحقيقية التي تحول بينهم وبين فهمهم للمادة العلمية المقدمة لهم.

وقبل الحديث عن الخطاب البيداغوجي، لا بأس من تقديم بعض المصطلحات، ولو بإيجاز، لأنها تفسر الخطاب التربوي، وتضعه في البيئة الحقيقية، وتحدد موقعه من عملية التعليم.

1- مصطلحات أساسية:

أ- **التعليم:**

إن تحديد مفهوم التعليم – ولو بصورة عامة – ضروري، ما دام موضوع هذا المقال (الخطاب البيداغوجي)، لأن الخطاب البيداغوجي يعتبر عنصرا هاما من عناصر العملية التعليمية ككل. وما دام التعليم هو أحد أعمدة بناء المجتمعات، فلا بد من النظر في موقع كل عناصره، وتحديد وظائفها بالطريقة الصحيحة.

إن التعليم – إذن – هو البيئة والبنية التي تتكون من مجموعة من العناصر (المعلم والمتعلم، والبرنامج الدراسي، والوسائل.....إلخ)، ويكون الخطاب البيداغوجي واحدا من هذه العناصر، التي تعطي للبنية قوامها، وتساعدها على تأدية وظيفتها.

ب- مفهوم التعليم والتربية:

هو في عمومه، نقل المعرفة من متكلم (الأستاذ)، إلى متلقٍ (الطالب)، في إطار من التحضير الرسمي، عن طريق برامج تعليمية متفق عليها من جهات رسمية. ولا بد للتعليم بهذا المعنى أن يكون ساعيا لتحقيق أهداف مسطرة، والتمكين من حصول المتعلمين على ملكات وقدرات، حسب المستوى الدراسي، تسير وتنظم فهمهم للمحيط، وتنمي قدراتهم العقلية والمعرفية.

لذلك يعرّف التعليم في موسوعة المعارف التربوية بأنه " جملة ما يكتسبه الفرد من حقائق معرفية، عبر الوسائل المتاحة للتعلّم."[1] ولا نريد هنا أن نتوسع في التفريق بين التعليم والتربية، وإنما نشير فقط إلى أن التربية هي كل المؤثرات التي يتعرض لها الإنسان في بيئته الاجتماعية منذ الصغر، وتؤثر على سلوكاته في جميع الميادين الأخلاقية، والاجتماعية، والدينية، والمعرفية...الخ، سواء أكان ذلك في مواقف رسمية، أو غير ذلك. وبالتالي يكون التعليم جزءا من هذه التنشئة التربوية العامة.

إن التعليم، إذن، هو عملية مبرمجة، في أوقات محددة، وتخضع لسياسات وقواعد مضبوطة بمقررات محددة لهذا الغرض. أمّا التربية فهي عملية مستمرة عبر الزمن، وتشمل كل ما يمكن أن يؤثر في سلوك الآخر. وقد فرق Philippe Dessus بين المفهومين بمثال مفاده أنك تستطيع القول: " (لا تقاطعني وأنا أعلم)، ولا تستطيع القول: (لا تقاطعني وأنا أربي.)"[2].

من جهة أخرى، يجب أن نشير إلى أن التعليم في وقتنا الحاضر يهدف فقط إلى إكساب المتعلمين مجموعة من المعارف والكفاءات في ميدان

محدد؛ لاحتلال وظيفة تكون هي مجال نشاط الفرد طول حياته، وإنما أصبح التعليم تأهيلا عقليا وسلوكيا للتأقلم مع كل المواقف التي تصادف الإنسان في الحياة، وفي هذا يقول André De Peretti : "إن الهدف التقليديّ للتعليم كان متمثلا في إعداد المتعلمين لمهنة دائمة، أما الآن، فوظيفته تتمثل في تسليح المتعلم ليكون قادرا في كل الحالات على بناء الحياة"[3].

2- الخطاب:

الخطاب لغة: "هو الخطاب، والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان...."[4].

ما نستخلصه من هذا التعريف للخطاب هو أنه عملية مشتركة بين متكلم ومستمع، فالاشتراك هو الذي يعطي السمة المميزة لهذا المفهوم.

أما المعنى الاصطلاحي فهو التوجه بالحديث إلى متلقٍ، لنقل أفكار ومعانٍ مقصودة، وبذل كل الوسائل اللغوية، وغير اللغوية من أجل تبليغ الرسالة بطريقة واضحة سليمة، ويكون القصد من ذلك في الأخير ليس الإفهام فقط، وإنما الإقناع والتأثير، الذي يجعل المتلقي متمثلا للخطاب، مقتنعا به. وفي هذا المعنى يقول J.MICHELE ADAM: " إن مخاطبتنا للآخرين هي سعي حثيث منا إلى حملهم على الإقناع بآرائنا وفهمنا لمضمون الرسالة اللغوية، بحيث نجعلهم يقتدون بنا في فهم هذه الرسالة كما قصدنا."[5]

وهذا ما يؤكده Emile Benveniste حين يقول: "إن كل خطاب بين متكلم ومستمع يتم عن طريق قصد التأثير في الثاني."[6]، ويقصد طبعا بالتأثير حمله على الاقتناع بما يقول.

3- الخطاب البيداغوجي:

قبل تعريف الخطاب البيداغوجي، لابد، ونحن نتحدث عن الجامعة، من التفريق بين أهداف التعليم العام، والتعليم الجامعي.

أما التعليم العام، فيسعى من المدرسة الابتدائية إلى تزويد المتعلمين بالمعرفة العلمية، وتمكينهم من الحصول على الكفاءات والمهارات اللازمة للاكتساب العلمي، وتهيئتهم لبناء شخصية علمية قادرة على الفهم والتحليل والتفسير، تحضيرا للدخول إلى الدراسة الجامعية.

وأما التعليم الجامعي، فالهدف الأساس منه هو تعزيز القدرات التي اكتسبها المتعلمون في مراحل التعليم العام، وتمكينهم من التخصص في الميادين العلمية، بالاطلاع على جميع تفاصيله، وتاريخه، ونظرياته، ومدارسه، وكيفية الاستفادة من تطبيقاته.

إن الهدف – إذن – من التعليم الجامعي هو تعزيز القدرة على التحليل والنقد والتفسير، وفي الأخير، البحث عن كيفية استثمار المعرفة العلمية المتخصصة في الجانب العملي في ميادين الحياة الاجتماعية المختلفة. هذا يعني أن مهمة الجامعة هي تزويد المجتمع بمفكرين قادرين على فهم ودراسة مشكلات المجتمع، وإيجاد الحلول المناسبة لهذه المشكلات، مبنية على قواعد علمية صحيحة[7].

أما بالنسبة لمفهوم الخطاب البيداغوجي، فيحدده كلمة (بيداغوجيا)، والتي هي في مدلولها مغايرة لمفهوم التربية والتعليم، كما يشير إلى ذلك المتخصصون. فالبيداغوجيا عندهم هي " مصطلح متصل بكل ما يهم العلاقة بين المعلِّم والمتعلِّم، لغاية التعليم والتربية والتثقيف....إنها (البيداغوجيا)

العملية الشاملة لكل سلوكات المعلم والمتعلمين داخل قاعة الدرس، ويتجلى ذلك في السبل التي ينتهجها المعلم، وجميع الوسائل التقنية المستعملة، لتطبيق طريقة تعليمية من أجل الإقناع، ونقل المعرفة إلى المتعلمين."[8]

هذا يعني أن الخطاب البيداغوجي لا يعتمد فقط على الجانب اللغوي لنقل الأفكار والمعارف العلمية، وإنما يستعين بكل الوسائل التقنية المتاحة سواء أكانت طرقا علمية، أو وسائل مادية، أو مؤهلات شخصية، قصد التأثير في المتعلمين وإقناعهم.

و لا بد لمن يقوم بهذه المهمة أن يكون متخصصا، ليس فقط في الميدان العلمي الذي يدرسه، وإنما يكون متحليا بمواصفات تربوية (بيداغوجية) أخرى، تؤهله للتواصل مع المتعلمين بصورة يشعرون فيها معه بنوع من الاطمئنان من شخصيته، وبالتالي إدراك ما ينقل لهم من علوم.

إن (البيداغوجيا) عملية تواصل في أرقى صورها، تجتمع فيها المادة العلمية، والمؤهلات التربوية، والتقنيات التعليمية؛ وبتضافر هذه العناصر جميعا يكون الخطاب البيداغوجي عملية تواصل حقيقية، تحقق أهدافها. ولذلك تعرف عند باحث آخر بأنها "كل أشكال وسيرورات ومظاهر العلاقات التواصلية بين مدرس وتلميذ، أو بين التلاميذ أنفسهم. كما يتضمن الوسائل التواصلية، والمجال، والزمان، وهو يهدف إلى نقل الخبرات والمعارف والتجارب، مثلما يهدف إلى التأثير على سلوك المتلقي."[9]

خصائص الخطاب البيداغوجي في الجامعة:

بعد تعريف الخطاب البيداغوجي، وتحديد وظيفته وأهدافه، (في الجامعة)، يمكننا أن نستخلص خصائصه على النحو التالي:

أ- أن يكون الخطاب البيداغوجي مستندا إلى رؤية فلسفية خاصة بالمجتمع الذي تدرس فيه العلوم، ويكون ذلك بالارتكاز على مرجعية فكرية خاصة بالامتدادات الحضارية والثقافية لذلك المجتمع. ولا يعني هذا الانزواء والبعد عن مسار التطور الحضاري للمجتمعات الأخرى، وعن ثقافاتها، بل بالعكس، يشترط أن ينظر في كل المستجدات العلمية في الثقافات الأخرى، ومعرفة أسسها الفكرية، حتى يحسن تطبيقها، والاستفادة منها، بما يتوافق والثقافة الأصلية، لتحقيق الفائدة التي تعود على المجتمع بالخير؛ فالأهداف تختلف حسب حاجات المجتمع وظروفه وتطلعاته من جهة، وحسب قدراته والأهداف التي يسعى إلى تحقيقها من جهة ثانية."[10]

ب- **الشمول:** ونقصد به القدرة على ربط المادة العلمية المقدمة للطالب بالتفكير العلمي التأسيسي في الجانب النظري، أي النظريات العلمية، والاستعانة بالعلوم ذات العلاقة الوطيدة بالمادة، ومحاولة إيجاد الروابط الأساسية بينها، لتكون دالة على وحدة التفكير الإنساني، وسعيه للتأقلم ومستجدات الحياة، والقدرة على إيجاد الحلول للمشكلات.

ت- **الوضوح:** و نعني به قدرة المتعلم وكفاءته في نقل المعرفة العلمية الصحيحة، بلغة سليمة فصيحة، لأن وظيفة اللغة هي التعبير عن الفكر، وعن الثقافة ومختلف العلوم، وجميع هذه لا يمكن أن يستوعبها إلا اللغات الفصيحة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، وضوح الأهداف لتتلاءم مع الخطوات الإجرائية التي يتبعها الأساتذة، من أداء، وتقنيات، ووسائل، مع ما هو مسطر لبلوغه، وترسيخه عند الطلبة.

ث- **الإقناع والتأثير:** فكل خطاب بيداغوجي، كما عرفنا سابقا، لا يكون مقنعا ومؤثرا في الآخرين لن يحقق الغرض منه، وهو الهدف الأساس من العملية التعليمية برمتها. وتقع المسؤولية على الأستاذ الذي يجب أن يكون

متقنا لكل المهارات اللغوية، والكفاءات التواصلية؛ من لغة صحيحة فصيحة، وقدرة على استمالة أذهان الطلبة وتشويقهم، والقدرة كذلك على استعمال جميع الوسائل التقنية المتاحة.

ج- **التطبيق:** لأن الخطاب البيداغوجي في النهاية هو سعي حثيث للانتقال بالمعرفة النظرية إلى عملية تطبيقية، تتمثل خاصة في تحول المعرفة إلى سلوك اجتماعي؛ يحل المشكلات، ويقترح البدائل المفيدة في الميادين المختلفة. وهذا لا يتحقق إلا بالاهتمام بمقاييس وضوابط جميع العناصر التعليمية.[11]

ح- من خصائص الخطاب البيداغوجي أيضا، هو عملية مشاركة في صياغة الأهداف، والمساهمة في تسطير الإجراءات التي تحققها، مع إعطاء الحرية في التدخل للتعبير في بعض المراحل، أو استبدالها، أو اقتراح أفكار إجرائية أخرى تساعد على بلوغ المقصود، وهذا ما يحقق روح الملكة الإبداعية عند الطلبة[12].

واقع الخطاب البيداغوجي في الجامعة:

أشرنا في مكان سابق من هذا البحث، إلى شكوى الأساتذة والطلبة الذين سألناهم، عن الصعوبة التي يلاقونها في إلقاء العلم وتلقيه عند الكثير منهم. وقد كانت أجوبة الطلبة موجهة نحو عدم القدرة على فهم الأهداف الحقيقة لبعض المواد، وعدم وضوح الرؤية الشاملة لمواد المقاييس، إضافة إلى الغموض الذي يكتنف المصطلحات العلمية، وعلاقتها بالجوانب التطبيقية، وأخيرا، صعوبة التواصل باللغة العربية الفصيحة.

أما الأساتذة، فكان تذمرهم من ضعف مستوى الطلبة في اللغة العربية، وعدم امتلاكهم للمهارات الأساسية؛ من قدرة على التعبير الشفوي

والكتابي بلغة سلمية، وذلك لضعف ملحوظ في امتلاك قواعد اللغة العربية، وعدم معرفتهم لكثير من ما في الثقافة العربية، ذات الصلة بتاريخ العربية، ومرجعياتها الحضارية.

بالإضافة إلى هذا، يمكن تحديد وإضافة أهم المعوقات التي تعطل وظيفة الخطاب البيداغوجي، وهي – في رأينا – كالتالي:

1- الضعف الملاحظ في استعمال اللغة العربية الفصيحة في الجامعة، خاصة ونحن نعلم أن العلوم لا يتسع لها أي مستوى من مستويات الاستعمال اللغوي إلا اللغة الفصيحة، وهذا في جميع المجتمعات، وبالنسبة لكل اللغات.

فالأساتذة يشتكون من عدم قدرة الطلبة على استعمال اللغة العربية الفصيحة بطريقة سليمة، لا على المستوى الشفوي، و لا على المستوى الكتابي؛ وأجوبة الطلبة في الامتحانات دليل مادي قاطع على ذلك. إن القارئ لهذه الإجابات يلاحظ جميع أنواع الأخطاء، ففيها (الإملائية، والصرفية، والنحوية... الخ)، والقواعد التي تخرقها هذه الأخطاء هي من المفترض قواعد كان قد تعلمها الطلبة في مراحل التعليم العام، ودربوا عليها.

و لا يقتصر الأمر على الطلبة في استعمال اللغة العربية، فنسبة كبيرة من الأساتذة كذلك صرحوا بأنهم يستعملون –عادة – لغة قريبة من العامية، أو العامية في بعض الأحيان، في مخاطبتهم للطلبة داخل الأقسام والمدرجات. وقد أصبح هذا العيب معروفا عند الجميع؛ فأغلب المواقف الرسمية؛ كالمحاضرات العلنية في الندوات والملتقيات، وفي المناقشات العلمية للرسائل الجامعية تستعمل فيها العامية، وتغيب عنها اللغة العربية الفصيحة دون اكتراث.

هذا الوضع يطرح تساؤلا كبيرا، ويجب البحث عن أسبابه، والاعتناء بإيجاد حل له، لأنه يمثل أهم العقبات في التواصل البيداغوجي، وبالتالي يعمل على إفساد العملية التعليمة برمتها[13].

2- ضعف التكوين التربوي عند الأساتذة؛ فقد تعودت الجامعة (الإدارة) الجزائرية على توظيف الأساتذة، وتكليفهم بتدريس مقاييس علمية، حسب تخصص الشهادات التي يحملونها، دون اشتراط لتكوين بيداغوجي سابق.

3- سوء توجيه الطلبة بعد حصولهم على البكالوريا، فنسبة كبيرة منهم (المنتمين إلى قسم اللغة العربية) حاملون لشهادات في اختصاصات علمية بعيدة عن اللغة والأدب العربي.

4- عدم وضوح الرؤية المستقبلية لأهداف الحصول على الشهادة. فالطلبة في قسم اللغة العربية وآدابها لا يرون في مستقبلهم إلا مهنة التعليم، وهذا يعود طبعا إلى سوء التخطيط، وقصر النظر في كيفية توظيف هذه الشهادات، وخلق مناصب العمل التي يحتاجها المجتمع، وهي كثير ومهمة.

5- عدم وضوح المرجعيات الفكرية لمختلف المقاييس العلمية المدرسة، أي الجهل بتاريخ العلوم، وأسباب الظهور، والأهداف التي من أجلها وضعت هذه العلوم بنظرياتها ومناهجها، ومدارسها، وكيفية تطبيق مفاهيمها، والاستفادة منها في الجانب العملي.

ويعتبر هذا جانبا أساسا من جوانب المعرفة، إن لم يكن هو الأصل. فالعلوم لا تفسر ذاتها، بذاتها وإنما الذي يفسرها هو تاريخها، أي أسباب نشأتها، والأهداف التي تصبو إليها.

6- غياب النشاطات العلمية والفنية (المتخصصة)، التي تعوّد الطلبة على التفكير الجماعي، والتحليل، والاستنتاج، والتواصي باللغة العربية السليمة والراقية[14].

المقترحات:

بعد التعرف على خصائص الخطاب البيداغوجي، وواقعه في الممارسة التعليمية في الجامعة، وأسباب معوقاته، كما تحرينا عند الأساتذة والطلبة، يمكن تقديم بعض المقترحات، بناء على ذلك، لحل هذه المشكلة، ونجملها فيما يلي:

1- إلزام كل المنتمين إلى الجامعة (قسم اللغة العربية وآدابها) باستعمال اللغة العربية الفصيحة في كل المواقف الرسمية: (الأقسام، والمدرجات، والندوات، والملتقيات، ومناقشة رسائل .....الخ)، وهذا احتراما لثابت من ثوابت الأمة والثقافة العربية. فكل الدول المتقدمة لا يسمح باستعمال غير اللغة الوطنية الفصيحة، ولا يتم اللجوء إلى اللغات الأجنبية إلا عند الحاجة والضرورة، أما العاميات فمنعدمة تماما في هذه الجامعات.

2- التكوين البيداغوجي المستمر للأساتذة، لأن طرائق التعليم تختلف من حين لآخر، حسب تطور المعارف، والعلوم التربوية، وتمكينهم من التدرب على استعمال الوسائل البيداغوجية الحديثة، التي تساعد على التواصل البيداغوجي، وتعزز فيهم ما يقدم من مادة عليمة.

3- إعادة النظر في تخصصات المنتسبين(الطلبة) إلى أقسام اللغة العربية وآدابها، ووضع شروط علمية تتصل بمعرفة اللغة العربية ومرجعياتها الثقافية والحضارية، ويكون ذلك عن طريق اختبارات شفوية وكتابية.

4- إعادة النظر في أهداف ومفردات المقاييس المدرسة في قسم اللغة العربية وآدابها، وكذلك مقاييس توجيه الطلبة إلى التخصصات، وتوسيع رؤية المهام التي يمكن أن توكل إلى حامل الشهادة في هذا القسم، إضافة إلى مهنة التعليم.

5- العمل على تطبيق قوانين المهنة، بالنسبة للأساتذة والطلبة، وإجبار كل المنتمين للجامعة الجزائرية على الالتزام بالمواصفات الأخلاقية الراقية – كما حددها علماؤنا – المستمدة من ثقافتنا العربية الإسلامية؛ فالعلم لا يكون إلا إذا تمثل في سلوك الفرد، ليكون دالا على انتمائه الحضاريّ، وتميزه الفكريّ عن المرجعيات والثقافات الأجنبية[15].

---

[1]– موسوعة المعارف التربوية – عالم الكتب–، القاهرة، ط1، 2007، ص، 1082

[2] – انظر: Philippe DESS –qu'est- ce que l'enseignement –HAL(archives ouvertes) 2009,p,6-7.

[3]- ENJEU - ANDRE DE PERETTI, pédagogie nouvelle du langage, Fernand Nathan, Bruxelles, 1978, p, 17-18.

– ابن منظور: لسان العربي، مج1، دار إحياء التراث العربي، ط2، 1997، مادة (خ ط ب).[4]

[5]- J. Michel Adam : les textes : types et topologies, Nathan ; paris, 1997, p, 242.

[6]- Emile Benveniste, problème de linguistique générale, Gallimard, paris, 1966, p, 242.

[7]– انظر: مجدي عبد العزيز إبراهيم: الأصول التربوية لعملية التدريس، القاهرة، ط3، ص، 11.

[8]- R. Glisson. D.COSTE, Dictionnaire de didactique des langues, Paris, 1976, p, 104.

[9] – العربي سليمان: التواصل التربوي، مدخل لجودة التربية والتعليم، شركة شاكوم ديزاين، الجزائر، ط1، ص، 19.

[10] - انظر: Michel Finder, didactique fonctionnelle ; p,112,112.

[11] – المرجع السابق: ص، 231.

[12] – انظر : غاستون ملارميه، مدخل إلى التربية، ترجمة نسيم نصر، منشورات عويدات، لبنان، ط2، 1982، ص، 85.

[13] – انظر : صالح بلعيد: مقالات لغوية (سوء إتقان اللغة العربية)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص، 158 وما بعدها.

[14]– انظر المرجع السابق، (موقع اللغة العربية في المشروعات والمؤسسات الثقافية المغاربية)، ص، 100 وما بعدها.

[15] – انظر محمد بوال وعبد الرحمان خطارة: مكانة الممارسة التربوية عند قطب، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المركز الجامعي، غرداية، المطبعة العربية، عدد 14، 2012، ص، 188.

قائمة المراجع:

1–ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، دار إحياء التراث العربي، ط3، 1972.

2– صالح بلعيد، مقالات لغوية (سوء إتقان اللغة العربية)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

3– العربي سليماني، التواصل التربوي: مدخل لجودة التربية والتعليم، شركة شاكوم ديزاين، الجزائر، ط1، 2001.

4–غاستون ملارميه، مدخل إلى التربية، ترجمة نسيم نصر، منشورات عويدات، لبنان، ط2، 1982.

5–مجدي عبد العزيز إبراهيم، الأصول التربوية لعملية التدريس، القاهرة، ط3، 2000.

6– محمد بوال وعبد الرحمان خطاره، مكانة الممارسة التربوية عند قطب، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، المركز الجامعي، غرداية، المطبعة العربية، العدد14، 2011.

7–موسوعة المعارف التربوية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007.

8- Emile Benveniste, problème de linguistique générale, Gallimard, paris, 1966.
9- ENJEU - ANDRE DE PERETTI, pédagogie nouvelle du langage, Fernand Nathan, Bruxelles, 1978.
10- J. Michel Adam : les textes : types et topologies, Nathan ; paris, 1997.
11- Michel Finder, didactique fonctionnelle, H. Dessin, France, 2 Ed, 1990.
12- Philippe Dessus–qu'est- ce que l'enseignement –HAL (archives ouvertes) 2009.
13- R. Glisson. D.COSTE, Dictionnaire de didactique des langues, Paris, 1976.

المحظور من اللغة ثقافيا في كتب تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها(دراسة نماذج)

▪ أ. عبد الباسط ثماينية
قسم اللـــغة والأدب العربي
جامعة باجي مختار – عنابـة
abdtema79@gmail.com

الملخّص:

تهدف الدراسة إلى إلقاء بعض الضوء على ظاهرة المحظور من اللغة ثقافيا، وعلاقته بتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، وتناقش الدراسة الظاهرة في مفهومها وأبعادها اللسانية والاجتماعية، ومجالاتها واتجاهات التعامل معها، وحضور ذلك في كتب تعليم العربية للناطقين بغيرها.

وقد قدمت الدراسة بعض الاقتراحات للمساعدة على تخطي العوائق الثقافية والتواصلية التي تسببها مثل هذه الظواهر من أجل تحسين أكثر لتعليم العربية لغير الناطقين بها.

الكلمات المفاتيح: تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، المحتوى الثقافي، الظواهر الثقافية، المحظور اللغوي.

Résumé:

L'étude vise à faire la lumière sur un des phénomènes culturels et sociaux, qui est le phénomène de tabou linguistique, et sa relation avec l'apprentissage de la langue arabe aux non-locuteurs natifs, l'étude examine le phénomène dans son concept et les dimensions de linguistique, sociale, et les zones et les tendances à traiter, et la présence de celui-ci dans les livres de l'enseignement arabe aux locuteurs non natifs.
L'étude a offert quelques suggestions pour aider à surmonter les obstacles culturels et de communication causés par ces phénomènes afin d'améliorer plus pour l'enseignement de l'arabe aux non-locuteurs natifs que.

Mots clés: enseignement de l'arabe aux non- locuteurs natifs, le contenu culturel, le tabou linguistique.

Abstract:

The study aims to shed light on a cultural and social phenomena, which is the

phenomenon of linguistic taboo, and its relationship with the learning of the Arabic language to non-native speakers, the study examines the phenomenon in its concept and the dimensions of linguistic, social, and areas and trends to treat, and the presence of the latter in the books of the Arab education to non-native speakers
The study has offered a few suggestions to help to overcome the cultural barriers and of communication caused by these phenomena in order to improve more for the teaching of Arabic to non-native speakers .

Keywords: teaching Arabic to non-native speakers, the cultural content, linguistic taboo.

1-تمهيد:

البحث في ثقافات الشعوب المختلفة أظهر بشكل واضح أن الثقافات تفرض على المنتمين إليها التعامل مع لغاتهم ووظائفها بشكل يختلف عن المجتمعات الأخرى الناطقة بألسنة أخرى بقدر اختلاف تلك الثقافات عن بعضها البعض، فالثقافة – مثلا- تؤثر على الألفاظ والكلمات واستعمالاتها، ففي الإسكيمو تجد كلمات عديدة لوصف الثلج وأنواعه وألوانه، لكن عند العرب الثلج هو الثلج، ولأن البيئة العربية حارة في مجملها تجد العرب يميلون إلى استحضار البرد في لغتهم فيقولون: " أثلجت قلبي بهذا الخبر".

في مقابل:" this news has warmed my heart " في انجلترا الباردة.

ولـــ"ويليام شكسبير" مقطوعة يشبه فيها محبوبته بشمس يوم صائف ولك أن تتخيل هذا التشبيه في بيئة عربية.

وهذا مثال بسيط من أمثلة لا تنتهي على مستوى اللغة والوظائف اللغوية واستعمالاتها، بل الأمر متعدّ أيضا إلى ما هو غير لساني كالإيماءات وحركات الجسد ووضعياته.

ومن أمثلة ذلك: أنك إذا استدعيت شخصا بإصبعك في انجلترا، فهذا يعتبر أمرا عاديا، لكن هذه الإشارة تعتبر وقحة في اليابان.

ومن بين الظواهر التي يتجلى فيها هذا الاختلاف سافرا (المحظور اللغوي) أو كما يسميها البعض (الألفاظ الصادمة)، وهذه الأخيرة ظاهرة طبيعية في كل اللغات لأنها واقع موجود في حياتنا ويعتقد البعض أنها إفراز للغة الشارع لكن الحقيقة أن هذه الألفاظ والعبارات موجودة في الفصحى أيضا، والذي يهمني في الموضوع هو مناقشة حضور هذه الظاهرة في تعليم اللغات عامة، وتعليم العربية للناطقين بها خاصة في إطار ما يسمى (المحتوى الثقافي).

2-الهدف من الدراسة: تهدف هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على واحدة من الظواهر الثقافية والاجتماعية الحساسة والخطيرة وعلاقتها بالمحتوى الثقافي في مناهج وكتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها وتأثيرها سلبا أو إيجابا على ذلك، هذه الظاهرة هي (المحظور اللغوي)، وانطلاقا من هذا سأحاول الإجابة على جملة من التساؤلات.

3-مشكلة الدراسة: تحاول الدراسة الإجابة على الأسئلة التالية:

-كيف يؤثر (المحظور اللغوي) باعتباره ظاهرة لغوية ثقافية على مستوى إتقان متعلم اللغة العربية غير الناطق بها، وما هي نوعية المشكلات التي يتسبب في خلقها؟ وهل أدرك القائمون على تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها، تأليفا وتخطيطا وتدريسا أبعاد هذه المشكلة؟ وما هي الحلول الإجرائية التي قدمتها الدراسات العلمية حيال ذلك؟

هذه هي المشكلة الرئيسية وتتفرع عنها مشكلات فرعية سترِد تباعا في البحث متعلقة بعناصرها.

4-منطلقات الدراسة:

-تحتل الثقافة باعتبارها طرائق حياة الشعوب وأنظمتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتربوية مكانة مهمة في تعليم وتعلم اللغة باعتبار أنها محتوى

الوعاء اللغوي، وأنها مكوّن أساسي ومكمل للمحتوى اللغوي، لذلك لابد أن تحمل المادة التعليمية للغة أو كتاب تعليم اللغة العناصر الثقافية، بل وينبغي أن تندمج هذه العناصر اندماجا كليا في مادة تعليم وتعلم اللغة، استنادا إلى أن تعلم اللغة يتوقف على مقدار نمو المهارة اللغوية وفي ذات الوقت نمو الحصيلة الثقافية الفكرية.[1]

– الثقافة تزوّد كلّ شخص بإطار من السّلوك المعرفي والوجداني يكون صيغة للوجود الشخصي والاجتماعي، على أننا نميل إلى أن ندرك الواقع في إطار ثقافتنا الخاصة فيصير بذلك واقعا قد صنعناه، وليس واقعا موضوعيا. والعالم الذي يعيش فيه كل إنسان ليس واقعا كليا، لكنه نوع من الواقع له خصائص التي اصطفاها المجتمع.[2]

– لا يخلو مجتمع إنساني من تحريم موضوعات معينة ومن تجنب بعض العبارات والكلمات المتعلقة بهذه الموضوعات ...، وتجنب كلمات وتقنيع أخرى ليس أمرا قاصرا على المجتمعات البدائية، بل إنه ماثل في كل المجتمعات أيا كانت درجتها من المدنية.[3]

– متعلّم لغة أجنبية، إذا كان يرغب في إتقانها بشكل جيّد، لا بد له من أن يتعرّف على حضارة/ثقافة المجتمع الذي يتكلّم أفراده تلك اللغة تعرفا كافيا يعصمه من الوقوع في زلل بالغ الخطورة على أقل تقدير.[4]

– إن اللغة العربية وثقافتها يسيران يدا بيد ومن العسير على دارس أجنبي أن يفهم اللغة العربية فهما دقيقا وأن يستخدمها استخداما جيّدا من دون أن يفهم ما يرتبط بها من مفاهيم ثقافية.[5]

5–تعريف المحظور اللغوي:[6]

هو:" لفظ يمنع استعماله في سياق معين لعوامل متعددة يتكوّن من كلمة أو

أكثر قابل للتغير متنوّع بين الحقيقة والمجاز"[7].

وعرفه آخر: " المحظور يطلق على ألفاظ يُتجنّب استعمالها تحت تأثير مدلول مقدس أو ملعون، حرم ذكره أو لمسه أو الاقتراب منه وتحلّ محل اللفظة التي تدل على هذا الشيء لفظة أخرى خالية من فكرة الضرر والأذى".[8]

أو " ظاهرة ترتبط ارتباطا كبيرا بالمجتمع اللغوي، لأن الاستعمال اللغوي يخضع لقواعد واعتبارات اجتماعية تختلف من مجتمع إلى آخر، وهذه الاعتبارات هي التي تقبل أو ترفض استعمال كلمات معينة".[9]

يمكن أن نستنتج من التعريفات السابقة أن:

– المحظور اللغوي بناء لغوي (كلمة أو جملة أو حتى مقطع) يرتبط ارتباطا وثيقا بثقافة المجتمع وتخضع لمقاييس المجتمع وأعرافه وعاداته وتقاليده ومعتقداته، ومستوياته الثقافية والمعرفية.

– اللفظة أو العبارة قد لا تكون محظورة في ذاتها أو في أصل وضعها ولكن تكون محظورة في استعمالها.

– اللفظة أو العبارة قد تكون محظورة في مقام دون مقام، وفي بيئة دون بيئة، وفي فترة زمنية دون أخرى.

– للمحظور اللغوي أسباب متنوعة وعديدة منها:الأسباب السياسية[*] والأسباب الاجتماعية والأسباب الدينية والأسباب النفسية والأسباب الغيبية.

وانطلاقا مما سبق يمكن بحث العلاقة بين المحظور اللغوي والمحتوى الثقافي لكتب تعليم العربية لغير الناطين بها، وذلك بطرح الأسئلة التالية:[10]

– إلى أي مدى يتضح مفهوم المحظور اللغوي[**] في أذهان مؤلفي كتب تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها؟

– كيف يتمّ تقديم مثل هذه المفاهيم الثقافية؟ وهل تقدّم بشكل متكامل مع المفردات والأبنية اللغوية والنصوص؟ هل تقدم بشكل عرضي كلّما سنحت

الفرصة للمؤلفين؟ أو أنها تقدم بشكل منفصل أي يخصص المؤلفون جانبا من كل درس للحديث عن واحد منها؟

– ما مدى موضوعية المؤلفين في اختيار هذه المفاهيم والموضوعات المتعلقة بها؟ وإلى أي مدى تمثّل تمثيلا أمينا؟ وما مدى دقّة المؤلف في عرضها؟

– إلى أيّ مدى يلجأ إلى المصادر الصحيحة لاستقاء مفاهيمه؟ وما مدى معاصرة المؤلف للاستعمالات الراهنة؟

وما هو الانطباع الذي تتركه مثل هذه الموضوعات في نفس المتعلّم عن المجتمع العربي وثقافته العربية والإسلامية؟ هل هو الاحترام أم الازدراء أم الحيدة أم خوف؟

6–الدراسات السابقة:

يمكن أن أقدم اختصارا نموذجين من الدراسات السابقة، الأول تناول موضوع المحظور اللغوي بشكل عام من وجهة نظر لسانية اجتماعية، والثاني تناول موضوع المحظور اللغوي في ثنايا حديثه عن المحتوى الثقافي في مناهج وكتب تعليم العربية للناطقين بغيرها.

واخترت مثالين على النموذج الأول :

أ–دراسة محمد كشاش، المحرّم اللغوي في ضوء الثقافة العربية:[11]

تنطلق هذه الدراسة من أن في كل ثقافة محرمها الخاص والذي قد تشترك فيه مع غيرها من الثقافات كما تشترك الإنسانية في كثير من المجالات. فالمحرم يبدو عاما ثم يمتاز بخصوصية تمليها البيئة والزمان والمعتقد والعادات فجاء بحثه في ستة فصول سبقها مدخل عالج فيه مصطلح المحرم في أصله الأجنبي وعالج مقابلاته العربية وقدم مبررات تبني مصطلح

(المحرم اللغوي) دون غيره من المصطلحات.

ثم ختم بحثه بمجموعة من النتائج والتوصيات أوجزها فيما يلي:

1- إبراز مدى إسهام العرب في التأليف في موضوع المحرم اللغوي.

2- للمعاجم اللغوية منهجية خاصة في عرض وشرح وتفسير المواد المتعلقة بالمحرم اللغوي منها الإعراض عن ذكرها أو استعمال ما يوحي إليها إلخ...

3- أصالة المباحث اللغوية العربية المتعلقة بالتطور الدلالي وعلاقة اللغة بالمجتمع.

4- ضرورة تطوير الدراسة المتعلقة بالمحرم اللغوي وسماته ومقامات استعماله بغية إجادة التواصل بين أفراد المجتمع.

5- فهم المحرم اللغوي هو فهم لتطور المجتمع في عاداته ومعتقداته.

6- المحرم اللغوي باب خطير في علم اللغة الاجتماعي يحتاج إلى مزيد بحث وتطوير

وأوصت الدراسة بالآتي:

1- إلقاء الضوء على بعض الظواهر الصوتية التي لا يوجد تفسير مقنع لها إلا تجنب الوقوع في المحظور اللغوي.

2- الالتفات إلى إشكالية العدول عن التلفظ ببعض الأرقام إلى أخرى خوفا منها أو من التعامل بها.

3- الاتساع في مباحث الكناية وسواها من الأساليب البلاغية والنظر إليها نظرة ثاقبة عميقة نابعة من أساس نشأتها وتسميتها وفق منهج نفسي اجتماعي.

4- العمل على وضع معجم للمحرم اللغوي وإعادة تصنيف معاجم لغوية لتماشي حركية الحياة الاجتماعية.

5- دراسة الإشارات الجسمية التي تنزل منزلة المحرم اللغوي أو تنوب عنه دراسة علمية دلالية اجتماعية.

ب-دراسة عصام الدين أبو زلال: التعبير عن المحظور اللغوي والمحسن اللفظي في القرآن الكريم دراسة دلالية.[12]

عالج فيها الباحث العلاقات الدلالية بين المحظور اللغوي والمحسنات اللفظية في القرآن الكريم في أربعة فصول، وخرج الباحث إلى النتائج الآتية:

-إدراك العلماء العرب القدماء مفهوم المحظور اللغوي والمحسن اللفظي وعبروا عنه بمصطلحات مختلفة.

-على الرغم من وعيهم بالمحظور اللغوي والمحسن اللفظي إلا أنهم لم يبلوروا نظرية خاصة بالمحظور اللغوي والمحسن اللفظي.

-اهتم الباحثون العرب المحدثون بالمحظور اللغوي لكن نادرا ما أفردوا له مؤلفا خاصا بل جاء في ثنايا البحث اللغوي الاجتماعي.

-تعددت المصطلحات المستخدمة للدلالة على المحظور اللغوي والمحسن اللفظي لدى العرب المحدثين حتى وصلت إلى عشرين مصطلحا معبرا عن الأول وثمانية عشر آخر معبرا عن الثاني.

-تتنوع المجالات الدلالية للمحظور اللغوي والمحسن اللفظي في القرآن الكريم.

-تنوعت العلاقتان الدلالية القائمة بين المحظورات اللغوية والمحسنات اللفظية القرآنية.

وقد اقترح الباحث بناء على هذه الدراسة ما يلي:

-إعداد دراسات متنوعة عن المحظور اللغوي والمحسن اللفظي في التراث ودراسة تغير هذه الألفاظ عبر العصور.

-صناعة معجم عربي للمحظور اللغوي والمحسن اللفظي منذ العصر الجاهلي حتى وقتنا الراهن.

-تزويد معاجم العربية الحديثة بالمحظورات اللغوية والمحسنات اللفظية حتى يتجنب المحظور ويستعمل البديل.

-تشجيع استعمال الألفاظ القرآنية الراقية الدالة على المحظور اللغوي.

أما النموذج الثاني فأمثل له بـــ:

ج-دراسة إبراهيم حمد القعيد: أثر الظواهر الثقافية الاجتماعية في تعلم اللغة الأجنبية.[13]

هدفت الدراسة إلى إلقاء الضوء على تعلم اللغة الأجنبية وعلاقته بمجموعة من الظواهر الثقافية والاجتماعية، وحاول الباحث الإجابة عن مجموعة من التساؤلات منها:

-كيف يمكن إتقان اللغة الأجنبية وتخطي عوائق الفروق الثقافية التي قد تقف في هذا السبيل؟

وحصر الباحث مجال دراسته في أربعة ظواهر بعينها: المسافة الاجتماعية والمسافة النفسية والاتجاهات والميول والحوافز والدلالات الضمنية لكلمات اللغة الأجنبية.

وتوصل الباحث بعد مناقشة جملة من الفرضيات المتعلقة مباشرة بهذه الظواهر وعلاقتها بتعلم اللغة الأجنبية إلى النتائج التالية:

- وجود علاقة قوية بين الانتماء الثقافي وبين تعلم لغة أجنبية. وبين الاتجاهات والميول نحو ثقافة ومجتمع اللغة الأجنبية وبين إتقان هذه اللغة.

-توافر الحوافز الوظيفية وديمومة التركيز عليها من قبل القائمين على تعليم اللغة يقلل من شان المؤثرات الثقافية في عملية التعلم اللغوي.

د-دراسة أحمد إبراهيم وادي: أهمية الجوانب الثقافية في اللغة الهدف لدى

متعلم اللغة الأجنبية: الأمثلة والتراكيب والتعابير الاصطلاحية.[14]

حاول الباحث الإجابة عن بعض التساؤلات التي تتعلق بعملية تعلم اللغات الأجنبية وتعليمها، ومن بينها:

-ما هي الجوانب الثقافية في اللغة الهدف، وهل من الممكن الفصل بين اللغة وثقافتها، وما بين الدارسين وخصائصهم أم أن ذلك مستحيل؟ وبين السمات المميزة للجمهور المستهدف والظروف التي تقوم فيها العملية التعليمية وخصوصا الاجتماعية منها، وهدفت الدراسة إلى الإشارة إلى أهمية الجزء الثقافي في اللغة الهدف الذي يتجلى في كافة المناحي اللغوية: الأمثلة، والتراكيب، والتعابير الاصطلاحية...، وكان من نتائجها:

-أن على واضعي المناهج التعليمية عدم إغفال أو تجاهل الثقافة الأم لمتعلم اللغة الأجنبية، تجنبا للصدام الثقافي وإحياء للتفاعل الثقافي الايجابي بين المتعلم واللغة الهدف.

-المواقف الايجابية لدى متعلم اللغة الأجنبية عادة تتحول إلى طاقة تستثمر في تنمية اكتساب اللغة. وإذا كانت هذه المواقف سلبية فإن الطالب لا يستثمر من الجهد إلا الحد الأدنى مما يزيد من صعوبة عملية التعلم.

ه-دراسة فاطمة محمد العمري: ثقافة اللغة طريق أم هدف، مقاربة في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها.[15]

هدفت الباحثة من خلال هذه الدراسة إلى الوقوف على أهم المحاور الثقافية التي من شأنها – إن أخذها المؤلفون والمعلمون بعين الاعتبار- أن تهون على الطلبة، وتجسر تلك الهوة السحيقة بينهم وبين المجتمع العربي من خلال اللغة. وبحثت عن طريق استبان ثلاثة عشر مؤشرا من بينها:

-أريد أن أعرف الفروق اللغوية المهمة بين لغتي واللغة العربية من الناحية الاجتماعية.

-أحتاج إلى معرفة ظروف توظيف المفردات والتراكيب التي أتعلمها.
-أريد أن أعرف مدلولات الرموز والعلامات.
-أحتاج إلى تعلم الفرق بين مخاطبة الرجل والمرأة.
-أريد أن أعرف الفروق اللغوية الاجتماعية بين أبناء الطبقات المختلفة في المجتمع العربي.
-أريد أن أعرف التعبيرات المقبولة اجتماعيا.
-أريد أن أعرف التعبيرات المرفوضة اجتماعيا.
-أريد أن أعرف السلوك المرغوب به اجتماعيا.
-أريد أن أعرف السلوك المرفوض اجتماعيا.
-أحتاج إلى معرفة أدبيات الخطاب.

واعتمدت الباحثة في تحليل نتائج الاستبيان على اللسانيات التطبيقية وعلم اللغة الاجتماعي مبرزة أن اللغة مادة ثقافية قابلة للتعليم والتعلم، وخرجت في النهاية بالنتائج التالية:

-لابد لمتعلمي اللغة من معرفة الفروق اللغوية المهمة بين لغاتهم واللغة العربية من الناحية الاجتماعية.
-من المهم لمتعلم العربية معرفة ظروف استعمال المفردات والتراكيب التي يتعلمها.
-تعد معرفة مدلولات الرموز والعلامات المرتبطة بالنظام اللغوي عنصرا مهما لمتعلم اللغة.
-من المفيد لمتعلم اللغة أن يعرف الفرق بين مخاطبة الرجل والمرأة.
-يريد متعلمو اللغة أن يعرفوا الفروق اللغوية الاجتماعية بين أبناء الطبقات الاجتماعية المختلفة.
-ينبغي لمتعلمي اللغة من معرفة التعبيرات المقبولة اجتماعيا.

-يحتاج الطلبة إلى معرفة السلوكات المرغوب بها اجتماعيا من تلك التي يرفضها المجتمع.

والملاحظ أن هذه الدراسات قد نبهت إلى أهمية المحظور اللغوي بوصفه ظاهرة لسانية اجتماعية

تستحق الدراسة العلمية، كما نبّهت إلى خطورتها في تعليم اللغات وتعليم الثقافات، إلا أنها لم تتناولها بالعمق والشمول الكافين لأن هناك أسئلة كثيرة تبقى مطروحة تتعلق بهذه الظاهرة؛ أهمها: كيف يمكن وضع منهج تقابلي كفيل بتبيان الفروقات الدقيقة بين اللغات والثقافات في :

-بناء المحظور اللغوي لسانيا وما يطرأ عليه من تغير في البنية الصوتية أو الصرفية أو التركيبية حتى يخرج من دائرة الحظر إلى لفظة/عبارة بديلة مقبولة اجتماعيا.

-وكيفيات استعماله (دراسة المحظور تداوليا).

-الجمع بين الدراسة الوصفية والدراسة المعيارية، لأنه في هذه الظاهرة لا يمكن الفصل بين الاثنتين.

7-اتجاهات التعامل مع المحظور اللغوي في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها:

هناك اتجاهان في التعامل مع المحظور اللغوي في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها:

أ-**الاتجاه لأول:** يرى أنه من الصعب إدراج هذا النوع من الظواهر في المحتوى المقدم للمتعلم لأنه" ليس من السهل الاهتداء إلى أسباب الحظر فإن أي كلمة ما هي إلا مجموعة من الأصوات البريئة التي يضفي عليها المجتمع معنى معينا لحاجته إلى ذلك المعنى، أما متى وكيف تصبح تلك الكلمة الضرورية المفيدة كلمة بذيئة في نظر المجتمع، أمر محير فعلا".[16]

-المحظور اللغوي يخضع لاعتبارات سبق ذكرها: سياسية ودينية وعرفية وأخلاقية وغيبية (خرافية) وحتى تاريخية، وهذه الاعتبارات تختلف في نوعها ودرجتها على امتداد العالم العربي[17] بل وتختلف في درجة سلطتها على كل منتم إلى الثقافة العربية الإسلامية، كل حسب طبقته الاجتماعية، ومستواه الثقافي وحتى قوّة إيمانه والتزامه الأخلاقي. ولذا من الصعب، بل ربما من المستحيل، ضبط قائمة قياسية للمحظورات اللغوية تصلح لجميع البيئات وجميع الأزمان، ويمكن أن نستعين بها في بناء محتوى ثقافي في كتب تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها.

-المشكلة أيضا أن الكلمة البديلة التي تستعمل مكان الكلمة المحظورة كثيرا ما تصبح هي الأخرى قبيحة في نظر المجتمع نفسه بعد عدد من السنين، فيحظر استعمالها وتستبدل بغيرها ثانية، فكيف للقائمين على تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها مجاراة ومراعاة هذا التطور الدلالي والاستعمالي.

-الأصل هو التركيز على الواجب والجائز، أما الممتنع (المحظور) فننأى عن شرحه والتعمق في إبراز حالاته، لأن الهدف من تعليم اللغات وتعلمها محاكاة تجربة الانجاز اللغوي محاكاة تامة.[18]

ويبقى الحل في يد المعلم، وذلك بتعريف طلابه الثقافة التي يدرسون لغتها، لأنه لا يمكن تدريس لغة أجنبية بصورة جيدة في معزل عن الحضارة التي أوجدتها، فاللغة بمعناها الأوسع هي تعبير عن مدنية ووعاء تراث ثقافي. وتقديم عناصر ثقافية جديدة [للمتعلم] يتفاعل معه لا عن طريق تصرفاته الفردية واتصالاته الشخصية فحسب، بل عن طريق المقالات والكتب التي يختارها ويترجمها إلى لغته القومية. وهكذا يسهم في عملية التبادل الثقافي.[19]

ب-الاتجاه الثاني: يرى أن لكل شعب ثقافته المميزة واللغة هي مرآة هذه

الثقافة وأن لكل لغة ذاتيتها الثقافية ولكل ثقافة موضوعاتها الحساسة وطوطمياتها وطابوهاتها ومحرماتها، ويتعين على دارس اللغة الأجنبية أن يلم بهذه الأشياء حتى لا يعرض نفسه للمواقف المحرجة وحتى لا يجرح شعور الآخرين فيتواصل معهم بشكل سليم.[20]

ويردون على حجج الاتجاه الأول من عدة وجوه:

أولا: مؤلفو كتب تعليم العربية لغير الناطقين بها مطالبون بالتعرف على المفهوم الحضاري (أو الثقافي) وتحديده وتفصيله بالضبط كما يتعرفون على المفهوم اللغوي وتحديده وتفصيله.[21]

وقد اقترح ميشال بلان طريقة لتحليل النصوص التي تقوم على معالجة المفردات أي دراسة الحضارة عن طريق اللغة وبالذات المفردات، لأن الكلمة تعكس وضعا أو حالة حضارية، وبالتالي يمكن أن تخبرنا عن مفاهيم الناس حول القيم السائدة في عصورهم وحقائقها.[22] وبهذه الطريقة في البحث يمكن أن نحصر المفردات والتعبيرات التي تميز الثقافة العربية الإسلامية العربية المعاصرة.

كما أن دراسة وليام أكتون أكدت هذا حيث انطلقت من فكرة أن لأغلب الكلمات اللغوية المتداولة في كل لغة معان ضمنية تختلف عن المعاني اللفظية التي توجد عادة في القاموس وقد تختلف هذه المعاني الضمنية للكلمات من لغة إلى أخرى بسبب اختلاف المحيط الثقافي الذي تعيش فيه، والمعنى الضمني كما عبر عنه أكتون هو:[23]

– معنى للكلمة غير ظاهر ولكنه متعارف عليه مرتبط دائما بالكلمة ولكنه غير موجود في معناها القاموسي.

–له جانب عاطفي وبمجرد سماع الأفراد في الثقافة الواحدة للكلمة تتداعى لديهم معان معينة فكلمة دين تعني لفظا مجموعة المعتقدات التي يعتنقها

الإنسان ولكن المعنى الضمني لهذه الكلمة في الثقافة الإسلامية يختلف تماما عن معناها الضمني في الثقافة الغربية. وقد قام أكتون عن طريق أداة علمية بقياس المسافة النفسية[24] بتجميع كثير من الكلمات التي يعتقد أنها غنية بالمعاني الضمنية والشحنات الثقافية واستطاع بدراسته هذه أن يؤكد أنه بالإمكان إحصاء هذا النوع من الكلمات ودلالاتها واستثمار ذلك في معرفة المسافة النفسية بين متعلم اللغة الأجنبية وثقافة اللغة التي يتعلمها مما ييسر عليه تعلمها.

ثانيا: يمكن للقائمين على التأليف في مجال تعليم العربية للناطقين بغيرها أن يدرسوا ثقافة المتعلمين وخصائصها المميزة دراسة وافية تشمل الجانب المادي والمعنوي (الأخلاقي) ونعني بالجانب الأخلاقي للثقافة المعتقدات الدينية والفكرية والتقاليد والعادات والنظم السياسية والاجتماعية والقيم الأخلاقية ثم يقابل هذا التحليل الوصفي لثقافة المتعلمين بتحليل منهجي للثقافة العربية الإسلامية كي يستطيع اختيار المادة التعليمية المناسبة وأن يقدم هذا المحتوى الثقافي بأسلوب مقبول يساعد المتعلم على تقبل ثقافتنا أو تفهمها على الأقل.[25]

وتحقق المقارنة المنتظمة بين الثقافتين نظرة متبصرة وعميقة لكلتيهما وهذا ما يحقق ما يسمى الكفاية الثقافية.[26]

والسؤال الذي يمكن طرحه حين نعد موادا لتعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها أو تحليلها وتقويمها، والمتعلق بهذه الجزئية: –أي هذين الاتجاهين يكن أن نأخذ به ؟

أعتقد، من وجهة نظر شخصية، الأخذ بالاتجاه الثاني للأسباب التي ذكرت سابقا بالإضافة إلى أن معرفة المتعلم مثل هذه الظواهر يزيد من معرفته، والوعي بالثقافة الهدف، واكتساب قدر من آداب السلوك والمعاشرة والوقوف

على الاختلاف بين ثقافته والثقافة الهدف وفهم وتقدير قيم هذه الثقافة.

والسؤال الآخر هو: ما هي المجالات الدلالية التي يمكن أن يدخلها المحظور اللغوي، هل يمكن ضبطها، وكيف يكن إدراجها في كتب تعليم العربية لغير الناطقين بها: أمن خلال نصوص ؟ أم حوارات؟ أم في دليل المعلم؟ أم بالإحالة علي مراجع أخرى خارج القسم؟ وهل يتم ذكر المحظور مباشرة أم باستعمال اللفظ المحسن (اللفظ البديل)؟ اختلف الباحثون في اللسانيات الاجتماعية في ضبط المجالات الدلالية للمحظور اللغوي، فحددها بعضهم في:

-ألفاظ السباب واللعن.

-الألفاظ الجنسية.

-ألفاظ المراحيض.

-ألفاظ التفرقة العنصرية.

-الألفاظ المسيئة للنساء.

-الألفاظ التي تسيء الى جنسية معينة.

وهناك من قسمها إلى المجالات التالية:

*المصائب والشدائد: ويشمل

-الألفاظ والعبارات المتعلقة بالموت.

- الألفاظ والعبارات المتعلقة بالمرض الأذى.

- الألفاظ والعبارات المتعلقة بالهزيمة والخسارة.

- الألفاظ والعبارات المتعلقة بالطلاق.

*الأمور الجنسية: ويشمل:

-الألفاظ والعبارات المتعلقة بالعلاقات الجنسية.

- الألفاظ والعبارات المتعلقة بالأعضاء الجنسية.

– الألفاظ والعبارات المتعلقة بالعادات الجنسية.

*الصفات البشرية المعنوية السلبية: ويشمل:

– الألفاظ والعبارات المتعلقة بالذل.

– الألفاظ والعبارات المتعلقة بالكبر.

– الألفاظ والعبارات المتعلقة بالبخل.

– الألفاظ والعبارات المتعلقة بالإسراف.

– الألفاظ والعبارات المتعلقة بالخيانة.

*المرأة ومجالات دلالية أخرى: ويشمل:

–المرأة.

–الاستعباد.

–بعض الأنشطة البشريةالأخرى.

وهناك من جعلها مجالين :

–مجال العمليات الفسيولوجية ويشمل ثلاثة مجالات فرعية:

–مجال العلاقات الجنسية.

–مجال قضاء الحاجة.

–مجال الحدث.

–مجال الأعلام ويشمل ثلاثة مجالات فرعية:

–مجال الأسماء.

–مجال الكنى.

–مجال الألقاب.

وهناك تقسيم آخر يشمل:

–مجال المرض والعاهات والموت.

–مجال السياسة وما يتعلق بأنظمة الحكم.

-مجال الطلب والسؤال.

-مجال الحب والعلاقات الجنسية.

-مجال الفاحش والبذيء.

يلاحظ الاختلاف البين بين الباحثين في تحديد مجالات المحظور اللغوي ويزيد هذا الاختلاف في تحديد محظورات كل مجال وذلك عائد إلى:

-ما هى المعايير التى يعد اللفظ – على أساسها – محظوراً ؟

-وهل يمكن أن يكون اللفظ الواحد محظوراً على اعتبار وغير محظور على اعتبار آخر ؟

– وهل تتفاوت المحظورات الواقعة على شىء واحد فى درجة الحظر ؟

– وهل تتفاوت الألفاظ البديلة أو المستحسنة فيما بينها ؟

هذا بالنسبة للثقافة الواحدة(***)، أما إذا تعدى الأمر إلى أكثر من ثقافة؛ فالأمر يزداد تعقيدا بحسب بعد وقرب الثقافتين من بعضهما.

8-دراسة نماذج:

قام الباحث بفحص وتحليل محتوى كتابين في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، اختصارا وتماشيا مع طبيعة الدراسة.

أ- النموذج الأول: العربية جسر للثقافة الإسلامية، ويتكون من أربعة أجزاء بمجموع حوالي مائتين وألف (1200) صفحة، واخترت الكتاب كعينة للأسباب التالية:[27]

-صاحبها ممدوح نور الدين محمد، مستشار تعليمي بالولايات المتحدة الأمريكية (مركز أرو للاستشارات والتدريب) وأستاذ مشارك بالجامعة الأمريكية المفتوحة، ومتخصص في أسس تعليم اللغة الثانية وأساليبها.

-جُرّبت هذه السلسلة على عدد كبير من المتعلمين في عدة أماكن.

-عُدّلت عدة مرات في ضوء تقويم المدرسين ومتخصصي المناهج والمتعلمين الذين درسوها.
-تمكن المتعلمين الذين أكملوها من مواصلة الدراسة في الجامعات العربية.
-هذه السلسلة تدرس ضمن مناهج الجامعة الأمريكية المفتوحة في واشنطن

-الكتاب حديث؛ فالطبعة الأولى منه صدرت عام 2003 عن دار الأندلس الخضراء بجدة السعودية، ومازال يدرس إلى اليوم.

إذن الكتاب موجه للأمريكيين الراشدين وصاحبه يعيش معهم في بيئتهم، والكتاب يدرس في الفترة المعاصرة بما تشهده من أحداث وتغيرات عالمية، وهذه معطيات مهمة.

ومن بين الألفاظ التي وقفت عندها لفظة (جهاد) لأدلل على أثر الدلالات الظاهرة والضمنية والشحنات الثقافية التي يحملها هذا النوع من الكلمات وتأثيره في تعلم وتعليم العربية للناطقين بها لأسباب ستتضح خلال الأسطر القليلة التالية:

أولا : هل لفظة (جهاد) من المحظورات اللغوية(الطابوهات)؟

إن الجهاد بمفاهيمه المختلفة محرر وواضح في الثقافة العربية الإسلامية، لا يخفى على من تأمل نصوص الكتاب والسنة والتاريخ الإسلامي وكتب الفقه؛ لأن الجهاد في الإسلام له أسباب، وله غاية وهدف عظيم. لكن المشكلة أن الكلمة تغيرت مدلولاتها في السنوات الأخيرة للأسباب التالية:[28]

– الخلط الكبير والشديد بين مضامين هذه المصطلحات الثلاثة: الجهاد والقتال والإرهاب؛ وهذا الخلط هو أشد ما يكون في هذه الحرب السياسية والفكرية والدينية والإعلامية الكبرى التي تشنها دوائر غربية ضد الإسلام وأمته وحضارته وعالمه، خاصة بعد أحداث 09/11 /2001م التي وقعت بأمريكا.

– ارتباط هذا المصطلح واقعيا وإعلاميا بمصطلحات من قبيل: الجهاد العالمي، والتطرف الديني، والجهاد في العراق، والجهاد في سوريا، والحركات الجهادية، والقاعدة وداعش، والعمليات الاستشهادية، والعنف المسلح والمجازر الجماعية...إلخ.

– الوضع الأمني والحروب الأهلية التي حدثت في كثير من البلاد العربية بسبب فتنة التكفير أو الفتن الطائفية (قتل المسلمين للمسلمين تحت مسمى الجهاد).

– الإسلاموفوبيا والحرب على الإرهاب العالمي.

والدليل الواقعي على أن هذه الكلمة صارت من المحظورات ليس في البلاد الغربية وحسب بل في البلاد العربية، إن لم أبالغ، وبين المسلمين، أن هناك نوعا من تحاشى ذكرها في الأحاديث العامة، وحتى في الأماكن التي يتوقع أن تذكر فيها كالمساجد، وحصر معناها في (جهاد النفس) أو في مدلول الكلمة التاريخي. والأسئلة التي يمكن أن تطرح في هذا الإطار: كيف وردت الكلمة في الكتاب؟ وكيف قدمها المؤلف؟

وردت الكلمة في الجزء الثالث، الدرس العاشر، ص202، تحت عنوان: " مفهوم الجهاد".

بدأه بنص بالعنوان نفسه مكون من ثماني فقرات تتحدث عن الأفكار الجزئية التالية على الترتيب:

1-فرضية الجهاد. 2-جهاد النفس. 3-جهاد الكفار. 4-جهاد المعتدين. 5-الإسلام وحرية المعتقد. 6-الجهاد ونشر الإسلام. 7-أثر ترك الجهاد على المسلمين والعالم. 8-دور المسلمين في إقامة الإسلام في أنفسهم وفي الأرض.

ثم أتبع ذلك : -(12) تمرينا تتعلق بفهم النص. -تمرين واحد في الترجمة من العربية إلى الإنجليزية. -(03) تمرينات نحوية عن المبتدأ والخبر. ووردت كلمة (جهاد) وما يتعلق بها في سياقات مختلفة (39) مرة وكلها تدور حول المعاني التي جاءت في النص.

-كيف يتلقى المتعلم الأجنبي (الأمريكي) هذه اللفظة؟ وكيف يفهمها في سياقاتها المختلفة؟

ما هي الانطباعات الذهنية التي تتركها لديه؟ وما هي الاتجاهات التي تتكون لديه تجاه الكتاب والمعلم والثقافة العربية الإسلامية وأهلها؟

ما مدى قبوله لبعض استعمالات هذه الكلمة؟ وهل سيوظفها توظيفا صحيحا؟

كيف للمعلم أن يفصل بين هذه اللفظة وبين الصورة النمطية المرسومة في أذهان المتعلمين عن الثقافة العربية الإسلامية؟

يبدو أن الإجابة على هذه الأسئلة صعبة؟ لكن لا يجب أن تمنعنا هذه الصعوبة من إجراء دراسات علمية لسانية واجتماعية ونفسية حولها.

والمثال الثاني من الكتاب نفسه، من الدرس الثامن (عنوانه: الشهوات والشبهات) من الجزء الثالث، وردت فيه ألفاظ تنتمي إلى مجال (المحظورات الجنسية) وهي :

-شهوة الفرج: وردت ثماني(08) مرات في النص وتدريبات الفهم واللغة.

-الفاحشة: وردت مرتين(02) في النص وتدريبات الفهم واللغة.

-الزنا: وردت مرة واحدة(01) في النص وتدريبات الفهم واللغة.

وورود هذه الألفاظ جاء في سياق معياري بحت (ربطها بالطبيعة البشرية كما صورها الإسلام والغرائز المركوزة فيه والمطلوب من هذا الإنسان شرعا وعلاج الإسلام لمثل هذه الظواهر)، ولم يذكر ولا في موضع واحد استعمالات هذه الألفاظ وما يتعلق بها من معاني وتراكيب وعبارات، اجتماعيا وتتداوليا. والملاحظ أن مؤلف الكتاب كان يستحضر النصوص القرآنية في الدروس الأخرى، لكنه لم يفعل في هذا الدرس، ولا أدري إن كان الأمر مقصودا (لأن النص يتضمن آمرا بإقامة حد الزنا!) أو أن الأمر غير ذلك.

ولعل هذين المثالين (من بين أمثلة عديدة) يكفيان للقول إن مؤلف كتاب العربية جسر للثقافة الإسلامية، لم يركز على اللغة العربية في جانبها الاستعمالي، الاجتماعي والثقافي الواقعي (الاستعمال الموقفي)، وعلى استعمال مثل هذه الألفاظ وما دخل في مجالها الدلالي وربطها بالفروق اللغوية الاجتماعية بين أبناء الفئات الاجتماعية المختلفة. وما ينبغي لمتعلمي اللغة من معرفة التعبيرات المقبولة اجتماعيا. والسلوكات المرغوب فيها من تلك التي يرفضها المجتمع. وإنما كان تركيزه على الجانب المعياري (ما يجب أن يكون) حسب نصوص الشرع، فكان كتابه من الدرس الأول إلى الدرس الأخير عرضا مباشرا لتعاليم الدين الإسلامي وتصوره للإنسان والوجود(عقيدة وتشريعا) بنفس الطريق التي تعرض بها كتب التربية الإسلامية مضامينها في البلاد الإسلامية للمسلمين، وهذه الطريقة في العرض لن تمكن المتعلم (وإن زودته بقائمة من القيم العقدية والأخلاقية) من التواصل بشكل جيد مع الناطقين بالعربية ولن تنقذه من الوقوع في الخطأ في استعمال اللغة العربية وألفاظها وعباراتها في المواقف المختلفة خاصة تلك التي تتميز بخصوصية ثقافية مثل تلك التي تستعمل/تتجنب فيها المحظورات اللغوية.

ب- النموذج الثاني: كتاب العربية بين يديك، ويشمل ثلاثة كتب للطالب (يصاحبها مادة صوتية مرفقة لجميع نصوص الكتاب)، يمثل الأول: المستوى المبتدئ، والثاني: المستوى المتوسط، والثالث: المستوى المتقدم، بمجموع (1270ص) بالإضافة إلى ثلاثة كتب للمعلم (تشمل على إرشادات وتوجيهات في تعليم اللغات كما تشمل على كيفية تدريس كتب الطالب الثلاثة، وحلول جميع تدريبات كتاب الطالب)، ومعجم مصور.

وتناول الباحث بالتحليل كتب الطالب الثلاثة باعتبارها تحوي المادة التعليمية الأساسية.

واخترت هذا الكتاب للأسباب التالية:

– الكتاب جزء من مشروع عالمي في تعليم العربية لغير الناطقين بها وهو مشروع (العربية للجميع) وأعطى هذا البرنامج للمناهج أولوية قصوى بتأليف سلسلة علمية متكاملة لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، وأسند التأليف إلى فريق علمي متخصص، من الأكاديميين أصحاب الخبرة الطويلة في التعليم والتأليف في هذا المجال.

–من أحدث السلاسل في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها.

–يغطي الكتاب شريحة واسعة من المتعلمين في مختلف مناطق العالم.

الكتاب يتناول جميع الكفايات:

1– الكفاية اللغوية، وتضم المهارات اللغوية الأربع (الاستماع والحديث والقراءة والكتابة) والعناصر اللغوية (الأصوات والمفردات (والتعبيرات السياقية والاصطلاحية) والتراكيب النحوية).

2– الكفاية الاتصالية : تمكين المتعلم من الاتصال المباشر بأهل اللغة والتعبير عن حاجاته، وفهم الآخرين.

3– الكفاية الثقافية، تمكين المتعلم من معرفة ثقافة اللغة وثقافة أهلها، ومعرفة الكثير عن لأهلها وعاداتهم.

وبعد فحص وتحليل الباحث للمحتوى الثقافي للكتاب وقف على الملاحظات التالية:

–يصرح مؤلفو الكتاب في مقدمته بأنه موجه للراشدين من المسلمين الأعاجم وأبناء العرب الذين عاشوا في بيئة لغوية غير عربية، وغير المسلمين الراغبين في تعلم العربية بدوافع مختلفة، بمعنى أن الكتاب موجه إلى فئات

راشدة ذات خلفيات ثقافية مختلفة، وهذا ما يخلق صعوبات للمتعلمين وللمعلمين على حد سواء لأن المعلم سيجد نفسه مضطرا لتكييف مادة الكتاب مع كل فئة.

– الكتاب من حيث تقديم مادة لغوية تنمي الملكة التواصلية أفضل من سابقه بكثير لاحتوائه على نصوص حوارية كثيرة ترتبط بمجموعة من المواقف الحياتية، رغم ما في هذه النصوص من تصنع، مثل ماهو موجود في النصوص التالية: (عليك بذات الدين) و(هل تحدث مشكلات بين الزوجين؟) و(السهر خارج البيت) من الوحدة الثالثة (الحياة الزوجية) من الكتاب الثاني (ص49 وما بعدها).

–لم يدرج مؤلفو الكتاب لا في كتاب الطالب ولا في دليل المعلم ما يرشد وينبه على المحظور من اللغة اجتماعيا/ثقافيا، كالتعبير عن بعض العاهات مباشرة، أو التعبير عن العلاقة بين الرجل والمرأة خاصة خارج إطار الزواج، أو المحظور المتعلق بالاستعمال المقامي، إلى غير ذلك مما ذكرته سابقا.

–مما أسفر عنه التحليل كذلك هو النقص الواضح في ظهور المرأة في الكتاب على اختلاف مراحلها السنية (بنت أو صبية أو شابة أو كهلة أو عجوزا) وعلى اختلاف أدوارها الاجتماعية (بنتا أو أختا أو أما أو زوجة ...) وعلى اختلاف أدوارها المهنية إلا في القليل النادر، بل إن الكتاب من أوله إلى آخره لا يظهر، البتة، صورة المرأة (محجبة أو غير محجبة)، وهذا يتماشى، إلى حد ما، مع القيم الإسلامية، التي تفرض جملة محظورات من التعبيرات والألفاظ المتعلقة بموضوع المرأة وهيئتها وسلوكها وظهورها اجتماعيا وفي اتصالها وتعاملها مع الرجل، إلا أن الواقع العربي الإسلامي ليس بهذه النموذجية، والمتعلم غير المسلم ستتكرس لديه تلك الفكرة عن

معاملة المسلمين للمرأة.

نتائج الدراسة:

1-الجانب الثقافي في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها لا يقل أهمية عن بقية الجوانب، وهي الجانب اللغوي والتربوي والنفسي، بل ويتداخل معها ويكملها ويؤثر فيها وتؤثر فيه.

2-دراسة المحتوى الثقافي في كتب تعليم العربية للناطقين بغيرها، اختيارا وبناء وتقويما مهم جدا في نجاح هذه الكتب وزيادة جودتها التعليمية.

3-متعلم اللغة العربية من الأجانب يحتاج إلى فهم الفروق والعناصر والظواهر الثقافية مهما كان حجمها وموقعها على خارطة الثقافة.

4-يؤكد الباحثون على أن الرموز والإيماءات الجسدية لا تقل أهمية عن الكلمات والعبارات في نقل الدلالات الثقافية.

5-المحظور اللغوي من الظواهر اللغوية الثقافية المهمة التي تؤثر في إتقان المتعلم للغة العربية والتواصل بها في بيئتها.

6-تقدم كتب تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها-غالبا- نظرة مثالية للعالم، أو أنها تفشل في تمثيل القضايا الواقعية.

7-يحذف كثير من المؤلفين بطريقة مقصودة الموضوعات التي يعتقد أنها خلافية أو محرمة، وقد يؤدي هذا إلى أوصاف غير دقيقة للثقافة العربية.

8-هناك تداخلات بين الثقافة الشعبية والثقافة الرفيعة في هذا النوع من الظواهر(المحظورات اللغوية والتعبيرات الاصطلاحية...إلخ).

توصيات الدراسة:

1-ضرورة التوسع في دراسة المحظور اللغوي دراسة لسانية اجتماعية (مهمة اللسانيات الاجتماعية)، ولسانية نفسية (مهمة اللسانيات النفسية)، ولسانية تعليمية (مهمة اللسانيات التطبيقية) واستثمار هذه النتائج في تعليمية اللغة العربية.

2-القيام بتحليل الحاجات اللغوية والثقافية للمتعلمين المستهدفين لتقديم ما يناسبهم من محتوى.

3-القيام بدراسات تقابلية ثقافية بين ثقافة المتعلمين والثقافة الهدف(الثقافة العربية الإسلامية).

4-على كتب تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها أن تعكس الاستخدامات الحالية والمستقبلية التي يوظف فيها المتعلمون اللغة العربية في جميع سياقاتها.

5-تزويد المعجم العربي المخصص للناطقين بغير العربية بمعلومات عن الكلمات الخاصة كالمحظور اللغوي، حتى لا يقع المتعلم في الخطأ عند استعمالها وذلك في مدخله أو في متنه.

6-لابد أن تتعرض كتب تعليم العربية لغير الناطقين بها للتقويم والتعديل والتكييف والتحيين المستمر،لأن هناك كثير من الكلمات التي تتطور دلاليا واستعمالا تطورا سريعا، لتناسب المتعلمين المستهدفين وخلفياتهم الثقافية.

الهوامش:

(1) محمود كامل الناقة، أسس إعداد مواد تعليم اللغة العربية وتأليفها، أبحاث ندوة اللغة العربية إلى أين؟ منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم، المغرب، 2005، ص17.

(2) دو جلاص براون، ت:عبده الراجحي وعلي علي أحمد شعبان، دار النهضة العربية، لبنان، ط1، 1994، ص151.

(3) محمود السعران، اللغة والمجتمع (رأي و منهج)، دار المعارف، مصر، ط1، 1963، ص129.

(4) نايف خارما وعلي حجاج، اللغات الأجنبية: تعليمها وتعلمها، عالم المعرفة، ع126، الكويت، جوان 1988، ص11.

(5) رشدي أحمد طعيمة، الأسس المعجمية والثقافية لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، مكة المكرمة، ط1، 1982م، ص46.

(6) هذا المصطلح هو ترجمة للمصطلح الاجنبي Taboo وهي تعود إلى اللغة البولونيزية، وتتكون من مقطعين "Ta" بمعنى يسم أو يعلم، و "Bu بمعنى ظرف للتأكيد، وعلى ذلك تعني الدلالة الحرفية للكلمة هي الشيء الموسوم أو المعلم تماما (بدقة) وذلك لأن الأشياء والأماكن الممنوعة معلمة بطريقة خاصة يعرفها كل شخص."

واختلفت المقابلات العربية لهذا المصطلح ولكل باحث مبرراته في اختيار مقابل بعينه ومن هذه المقابلات: اللامساس والمحرم اللغوي والمستور والكلام المحظور أو المحظورات اللغوية والكلام الحرام والتابو(إبقاء للفظة على أصلها)، ينظر:

-حسام الدين كريم زكي: المحظورات اللغوية (دراسة دلالية للمستهجن والمحسن من الألفاظ)، مكتبة الأنجلو، القاهرة، د.ط، 1985.

–محمد محمود أبو الحسن: اللامساس بين النظرة التاريخية والدواعي اللسانية، دار ناشري للنشر الالكتروني،الكويت، د.ط، 2008.
–محمد كشاش:المحرم اللغوي في الثقافة العربية، المكتبة العصرية، لبنان، ط1، 2005.
(7) عصام الدين عبد السلام أبو زلال : التعبير عن المحظور اللغوي والمحسن اللفظي في القرآن الكريم (دراسة دلالية)، رسالة دكتوراه (مخطوطة)، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، 2001، ص72 .
(8) م س نفسه، ص25 .
(9)أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، كلية الدراسات العربية والإسلامية بدبي، الإمارات، ط2، 2013، ص148 .
(*) يلاحظ أن لبعض العبارات المحرمة لغويا تاريخ وقصص بل قد يعود إلى العلاقات بين الدول والشعوب وما يتبع ذلك من صداقة أو كره فتلجأ إحداها إلى إلصاق أسوأ ما في اللغة بغريمتها، مثال:
يطلق الانجليز على الواقي الذكري : french letter (condom)،
بينما يسميه الفرنسيون: capote anglaise .
وكمثال آخر على تغير المحظور اللغوي السياسي بتغير الزمان والظروف السياسية عبارات كثيرة كانت محظورة قبل ما يسمى (الربيع العربي)، ثم صارت متداولة دون حرج، خاصة تلك التي تتضمن انتقادا لأنظمة الحكم وشخص الحاكم مباشرة.
(**) تجدر الإشارة إلى وجود تركيبين عند التعرض لدراسة المحظور اللغوي، وهما:

(الأول) ــ المحظور اللغوي Linguistic taboo أو tabou linguistique .

(الآخر) ــ تحــسين اللفــظ Euphemisme أو الكلمــات المحسنة Euphemistic words .

وهي كلمة إغريقية تعني التعبير بلطف:(phêmi=je parle) و
(eu=bien /heureusement)

ولا يمكن الحديث عن الأول دون الحديث عن الثاني، لأن هذا الأخير هو البديل الذي

تفرضه الضرورة الاجتماعية أو السياسية أو النفسية أو الدينية أو الأخلاقية.

(10) ينظر: رشدي أحمد طعيمة: دليل عمل في إعداد المواد التعليمية لبرامج تعليم العربية، معهد اللغة العربية، مكة المكرمة، 1985 م.

(11) محمد كشاش: المحرم اللغوي في الثقافة العربية، م س.

(12) عصام الدين عبد السلام أبو زلال : التعبير عن المحظور اللغوي والمحسن اللفظي في القرآن الكريم (دراسة دلالية)، م س.

(13) إبراهيم حمد القعيد: أثر الظواهر الثقافية الاجتماعية في تعلم اللغة الأجنبية، مجلة كلية الاداب، جامعة الملك سعود، مج 14، ع1، 1987.

(14) أحمد إبراهيم وادي: أهمية الجوانب الثقافية في اللغة الهدف لدى متعلم اللغة الأجنبية: الأمثلة والتراكيب والتعابير الاصطلاحية. مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج 33، ع2، 2006.

(15) فاطمة محمد العمري: ثقافة اللغة طريق أم هدف: مقاربة في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية،الجامعة الأردنية، مج 39، ع2، 2012.

(16) محمود السعران، اللغة والمجتمع (رأي و منهج)، م س، ص246.

(17) العالم العربي يمتد على رقعة من الأرض واسعة ومستقر فيه مجتمعات مختلفة ذات ثقافات جانبية متنوعة ومع التسليم بوجود خيط واحد يجمع بين ثقافات هذه المجتمعات إلا أنه من الثابت أن لكل منها ما يتميز به عن غيرها سواء من حيث: أشكال العلاقات والأنماط الثقافية والمفاهيم والقيم.

(18) ينظر: حسن الملخ وسهى نعجة، المحظورات اللغوية (منازل الرؤية ومسالك التطبيق)، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2015.

(19) علي أحمد مدكور: تقويم برامج إعداد معلمي اللغة العربية لغير الناطقين بها، منشورات الأسيسكو، الرباط، د.ط، 1985، ص40.

(20) محمد السيد عزب: دليل الطلاب إلى احتراف اللغة الانجليزية (تأثير المفاهيم الثقافية على دراسة اللغة الثانية)، دار البراء، الاسكندرية، ط1، 2009، ص8.

(21) حمادة إبراهيم: الاتجاهات المعاصرة في تدريس اللغة العربية واللغات الحية الأخرى لغير الناطقين بها، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط،1987، ص 317.
وينظر: على أحمد مدكور وإيمان أحمد هريدي، تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (النظرية والتطبيق)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2006،ص227 وما بعدها.
(22) حمادة إبراهيم: م س، ص324.
(23) إبراهيم حمد القعيد: أثر الظواهر الثقافية الاجتماعية في تعلم اللغة الأجنبية، م س، ص283.
(24) مصطلح المسافة النفسية وضعه جون شومان ويقصد به ما يراه الفرد فعليا من مسافة بينه وبين ثقافة اللغة الأجنبية التي يتعلمها وله مصطلح آخر قريب من هذا هو المسافة الاجتماعية ويقصد بها مدى الاختلاف والتشابه بين الثقافتين ثقافة الفرد الذي يرغب في تعلم اللغة الأجنبية وثقافة اللغة التي يريد أن يتعلمها.
(25) علي القاسمي: الكتاب المدرسي لتعليم العربية لغير الناطقين بها، السجل العلمي للندوة العالمية الأولى لتعليم العربية لغير الناطقين بها، جامعة الرياض، 1980، ص88.
(26) هكتر هامرلي: النظرية التكاملية في تدريس اللغات ونتائجها العملية، ت: راشد بن عبد الرحمن الدويش، جامعة الملك سعود، د.ط، 1994، ص94.
(***) أذكر مرة –في إحدى زياراتي للأردن – أنني سألت صاحب المطعم إذا كانوا يقدمون (الكسكس) في مطعمهم فنظر إلي الجميع باستغراب، وتشجع أحدهم ونبهني إلى أن الكلمة من المحظورات لأنها تعني (الكس) مكررة وتطلق على مؤخرة المرأة. هذا في ثقافة واحدة (الثقافة العربية الإسلامية)، أما بين ثقافتين فاذكر ما حدث لأحد معلمي اللغة العربية للناطقين بغيرها حين جاءه المتعلم الأجنبي محاولا استعراض مهاراته التواصلية باللغة العربية فألقى التحية ثم سأله عن حاله وحال زوجته (وكان المعلم من بيئة عربية محافظة لا يسأل الرجل فيها الرجل عن حريمه) فكان الموقف محرجا.
(27) اعتمدت في جمع هذه المعطيات على:
– مقدمة الناشر للكتاب، ص (أ).
– مقدمة المؤلف للكتاب، ص (ج).
– موقع صوت العربية، www.voiceofarabic.net
– موقع المؤتمر الدولي للغة العربية بدبي(2017)، www.alarabiaconference.org

(28) ينظر مثلا:

- آصف حسين: صراع الغرب مع الإسلام، ت: مازن مطبقاني، عالم الأفكار، الجزائر، ط1، 2013م.

- دافيد دكاك وآخرون: الإسلام والأصولية وخيانة الموروث الإسلامي، ت: صابر العسري وآخرين، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، 2007.

- محمد عمارة: حقيقة الجهاد والقتال والإرهاب، مجلة حراء، ع1، 2005، تركيا.

- مركز جنات للدراسات: الجهاد الإسلامي بعيون غربية، موقع الألوكه: http://www.alukah.net/sharia (2009/08/10).

جدلية الإمتاع والإقناع في الشعر الأموي (جرير أنموذجا)

■ أ. السبتي سلطاني
قسم اللـــغة والأدب العربي
جامعة الشاذلي بن جديد - الطارف
sebti.soltani@gmail.com

الملخّص:

كثيرا ما يشدنا نص شعري فترانا ننفعل مع صاحبه، ونتفاعل مع كل مقطع شعري تفاعلا كبيرا، فتهتز مشاعرنا من خلال تلك الصورة الجميلة، فنحكم على تلك القصيدة حكما قيميا بانّها من أروع ما قيل في الشعر العربي، ولكن هل يكفي أن نتفاعل مع نص شعري حتّى نحكم عليه بالجودة ؟ وهل وظيفة الشعر هي خلق المتعة واللذة لدى المتلقّي فحسب؟

ياتي هذا المقال لمقاربة هذه الإشكالية، من خلال الاعتماد على بعض النماذج الشعرية المختارة، للاستدلال وتعليل الأحكام.

الكلمات المفاتيح: جدلية – الإمتاع – الإقناع – الشعر.

Résumé :

On est souvent attirés par un texte poétique, on entre alors en interaction avec le poète, on est extrêmement pris par une strophe, nos sentiment sont touchés par cette belle image.

On formule un jugement de valeur en disent qu'il s'agit là de la poésie la plus splendide qui n'a jamais en d'égale dans la poésie arabe. Mais est – il suffisant d'être pris par un texte poétique pour juger de son excellence ? est- ce que la poésie est faite uniquement pour créer du plaisir et dle récepteur ?

Cet article est une approche de cette problématique à travers l'étude de quelques modelés poétique choisis en guise de preuves, et afin d'argumenter les e la jouissance chez le jugements.

Mots clés : Dialectique- Faire jouir – Persuasion - Poésie.

Abstract :

For most of the time, we are attracted by a poetic text so we extremely interact with the poet and every sonnet. As such our emotions are touched and taken by this wonderful image; we tend to evaluate and judge that poem to be the most splendid one in the Arabic

poetry. But is it enough to evaluate the quality of the poetic text according to our interaction? What is the objective of poetry is it only meant for the pleasure and the delight of the audiences?

This article is an approach to this problematic through studying some selective poetic models for deducting and reasoning the judgments.

Key words: Dialectic- Pleasure- Persuasion- Poetry.

توطئة:

كثيرا ما يقف الدارس للخطاب الشعري العربي باحثا عن وظيفة هذا الخطاب، هل هو خطاب تخييلي محض، غايته تحقيق المتعة لدى المتلقّي، والانطلاق به نحو تهويمات الخيال وجنوحه إلى آفاق رحبة؟ أم اتجه هذا الخطاب صوب العقل، فخاطب في المتلقّي العربي القديم فكره، وسعى إلى إرشاده وتوجيهه، فكانت وظيفة الشاعر إقناعية أكثر من مجرد تحقيق اللذة والمتعة؟ وبعبارة أدق هل وظيفة الشاعر إمتاعية أم إقناعية أم هما معا؟

يسعى هذا المقال إلى مقاربة هذه الإشكالية من خلال التركيز على بعض النماذج الشعرية عند بعض الشعراء القدامى.

1- الشعر والإمتاع :

يشكل الإمتاع أحد أبرز وظائف الخطاب الشعري، ومنشأ هذا الإمتاع يعود إلى ارتباط الشعر بالتخييل، والتخييل عند الفلاسفة " **من بين القوى النفسية التي تتصرف في صور المعلومات بوجه لا يطابق النظر الصحيح، فيقال في عملها تخيّل وتخييل** " [1] وهو عند اللغويين " **ما تشبّه لك في اليقظة والحلم من صورة.**"[2] ويلجأ الشاعر إلى التخييل لأنّ في ذلك جنوحا إلى الالتذاذ، وتحليقا في عوالم بعيدة عن بطش الواقع، لذلك " **اعتاد الشاعر**

أن يجنح في الشعر إلى الخيال كيما يخفّف من قيود الصناعة، فالشّعر كمادة غنائية يحلو مع التهويم والتحليق، ويجمل بالتخيّل والإبداع."[3]

وقد عرّفه عبد القاهر الجرجاني بقوله : " **هو ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير مثبت أصلا، ويدعى دعوة لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع نفسه ويريها ما لا ترى** "[4] فالجرجاني يرى أنّ التخييل خداع للعقل، وإيهام له بصورة غير موجودة كما هي في عالم المحسوسات، لذلك يلجأ الشاعر إلى الخيال ليقوم بخداع نفسه وخداع قارئه وإيهام الجميع بما هو ليس حاصلا، وهو رأي يشترك فيه عبد القاهر الجرجاني مع بعض النقاد المتأخّرين الذين يرون أنّ التخييل مرادف للإيهام .

وهو المذهب نفسه الذي ذهب إليه الزمخشري – ت **538 هـــ**– الذي اعتبر التخييل ضربا من الإيهام إن لم يكن الإيهام نفسه يقول :" **ولا ترى بابا في علم البيان أدقّ ولا أرقّ ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله في القرآن الكريم وسائر الكتب السماوية، وكلام الأنبياء فإنّ أكثره وعليته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديما، وما أُتِى الزالّون إلاّ من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير**"[5].

يذهب الزمخشري مذهب من سبقه من البلاغيين الذين اعتبروا التخييل مرادفا للإيهام، إنّه مرتبة وسطى بين الحقيقة والمجاز، لذلك يدعو إلى جعل التخييل وسيلة مساعدة لفهم ما اشتبه من القرآن الكريم، وفهم معاني هذا النوع من آيات القرآن.

نظر الزمخشري إلى التخييل بوصفه وسيلة لتجسيم المعنى، بغض النظر عمّا إذا كان يحتمل الصدق أو الكذب مثلما ذهب إلى ذلك الجرجاني، الذي اعتبر التخييل نوعا من خداع النفس أو الكذب على الذات، إذ استبعد الزمخشري أيّ تصور يمكن أن يصل إلى القارئ فيدفعه إلى ربط التخييل

بالصّدق أو الكذب، بل جعل التخييل مرتبة بين الحقيقة والمجاز، يقول جابر عصفور : "**لقد استبعد كل دلالات المخادعة التي تعتور المصطلح، ولم ينظر إليه من زاوية منطقية أو كلامية توازن بين الصدق والكذب كما فعل عبد القاهر، وإنّما نظر إلى التخييل على أساس أنّه تمثيل للمعاني المجردة، وطريقة من طرائق التجسيم المعنوي وتصويره للحس فحسب.** "[6]

ومن النماذج الشعرية التي تعكس الوظيفة الإمتاعية للشعر من خلال طغيان عنصر التخييل عليه، قول جرير مادحا الخليفة عبد الملك بن مروان:[7]

أَلَسْتُمْ خَيرَ مَنْ رَكِبَ المَطَايَا وَأندى العَالَمِينَ بُطُونَ رَاحِ

لقد أجاد جرير وأبهر من خلال استخدامه لفظة (**أَنْدَى**) التي تدل على العطاء والخير مع راحة اليد التي هي وسيلة العطاء والكرم، فقد وفّق الشاعر إلى حدّ بعيد من خلال ربطه وتنسيقه بين عبارته هذه، كما أنّ الموسيقي الشعرية الداخلية للبيت تحيلنا على نغم عذب رقراق يؤثر في السامع ويهزّ مشاعره، لدرجة أنّ جرير نفسه قال :" **فلما انتهيت إلى هذا البيت كان عبد الملك متكئا فاستوى جالسا، وقال : من مدحنا منكم فليمدحنا بمثل هذا أو ليسكت.** "[8]

لعلّ السبب الذي جعل عبد الملك بن مروان يتأثر إلى هذا الحدّ، ويدعو الشعراء إلى الحذو على منوال جرير، هو ذلك البعد الجمالي النابع من الترابط والانسجام بين أجزاء الكلام.

أمّا في سياق الهجاء فإنّ جرير لم يتردد في إكساب شعره مسحة جمالية، فهو من الجمال والقوة ما يجعله ذا تأثير كبير في النّفس من ذلك قوله مخاطبا الراعي النميري:[9]

إِذا حَلَّت نِساءُ بَني نُمَيرٍ عَلى تِبراكَ خَبَّثَتِ التُرابا

وَلَو وُزِنَت حُلومُ بَني نُمَيرٍ عَلى الميزانِ ما وَزَنَت ذُبابا
فَصَبراً يا تُيوسَ بَني نُمَيرٍ فَإِنَّ الحَربَ موقِدَةٌ شِهابا
أَلَم نُعتِق نِساءَ بَني نُمَيرٍ فَلا شُكراً جَزَينَ وَلا ثَوابا
فَغُضَّ الطَرفَ إِنَّكَ مِن نُمَيرٍ فَلا كَعباً بَلَغتَ وَلا كِلابا.

عدّت هذه الأبيات من أجمل ما قيل في الهجاء، لأنّ جريرا لم يترك للراعي النميري بابا من أبواب الهجاء إلا وطرقه وهدّ به مكانة بني نمير وجعلها في الحضيض، ولنا أن نلاحظ كيف عمد الشاعر إلى ثلب بني نمير وتعييرها بأقدس ما يحافظ عليه الرجل العربي، وهو عرضه المتمثل في المرأة، ثمّ كيف شبّه رجال بني نمير بالتيوس، وختم الأبيات بأمر يعكس استعلاء وتطاولا من الشاعر على خصمه، داعيا إيّاه إلى غضّ النظر وكسف البصر، لا لشيء إلاّ لأنّه من نمير، وكأنّ الانتماء لهذه القبيلة مذّلة لأصحابها.

إن الجانب الإمتاعي الذي يشعر به القارئ من خلال النموذج سالف الذكر يأتي من طبيعة النص الشعري في حد ذاته، إذ أنّ النّصوص الشعرية تنفتح على الكثير من الوظائف ولا تقف عند وظيفة واحدة :

" **فكل نص أدبي مهما كان جنسه الذي ينتمي إليه أو عصره الذي يعود إليه، لا يمكن أن يكون أحادي الوظيفة وإلاّ انتفى مفهوم الإبداع في حدّ ذاته، وحكمنا على الأدب بالموت والجمود، وعلى آفاق الأديب بالانغلاق والمحدودية.**"[10]

يأتي البعد الجمالي في النص الشعري كنتيجة طبيعية بسبب ما يوظّفه الشّاعر من تصورات تخييلية مبعثها الخيال الشعري المبدع، غير أنّنا لا نستطيع الفصل بين الجانب الجمالي أو الالتذاذ كما يصطلح على تسميته النقاد القدامى، والجانب النفعي في النصّ الشّعري، لأنّ الشّاعر وهو ينشد

يسعى إلى التأثير والإقناع في الآن نفسه، لهذا لم يتردد ابن رشيق في تبرير حاجة العرب إلى الشعر في ربطه بالتّغنّي بمكارم الأخلاق وطيب الأعراق وغيرها من القيّم ، يقول ابن رشيق : "**وكان الكلام كلّه منثورا فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارمها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهزّ أنفسها إلى الكرم، وتدلّ أبناءها على حسن الشّيم، فتوهّموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلمّا تمّ لهم وزنه، سمّوه شعرا لأنّهم شعروا به، أي فطنوا به**"[11]

ارتبطت حاجة العرب للشّعر عند ابن رشيق بوظيفته التوجيهية والإقناعية، إذ أنّ مفعول الشّعر في النّفس أشبه ما يكون بمفعول السّحر، لذلك لم يتردّد ابن رشيق في جعل حاجة العرب إلى ما يجعلهم يتغنّون بمكارمهم وأيّامهم وطيب أحسابهم، هو الذي دفعهم إلى اختراع الشّعر، بعدما كان الكلام كما زعم نثرا. ولعلّ الإغراق في المبالغة هو الذي دفع جريرا في قصيدته التي يهجو فيها الراعي النميري إلى اللجوء إلى التعميم في إصدار الأحكام، حيث جعل من غضب بني تميم غضبا عاما، مسّ جميع الناس، حيث قال:[12]

إِذا غَضِبَت عَلَيكَ بَنو تَميمٍ حَسِبتَ الناسَ كُلُّهُمُ غِضابا

وكأنّ جرير يصدر حكمه على خصمه بعد أن وسّع دائرة فخزه بانتصار قومه على سائر القبائل العربية، فتحوّل غضب قومه إلى سخط عام حلّ ببني نمير، وهو بذلك يلجأ إلى ترهيب خصمه والإعلاء من شأن قومه، مقتديا في ذلك بما فعله عمرو بن كلثوم في مواجهة عمرو بن هند عندما قال:[13]

مَــلأْنَا البَــرَّ حَتّى ضَاقَ عَنّــا وَظَهرَ البَحْــرِ نَمْلَــؤُهُ سَفِيْنَــا

إِذَا بَلَــغَ الفِطَــامَ لَنَا صَبِــيٌّ تَخِــرُّ لَهُ الجَبَــابِرُ سَاجِدِيْنَــا

أي أنّ اللجوء إلى التعميم والمبالغة والتضخيم يشكّل أسلوبا حجاجيا بامتياز، فضلا عن كونه يكسب النّص بعدا جماليا من خلال الإغراق في المبالغة والتخييل .

يرى الأصمعي أنّ وظيفة الشعر "**ترتبط بمدى احتفاله بالجزل والغريب من اللغة وبأخبار العرب وأيّامهم، مثلما هو الشأن عند امرئ القيس وزهير والنابغة** "[14] أمّا حازم القرطاجني فيرى أنّ : " **الشعر كلام موزون مقفّى، من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرِّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمنه من حسن تخييل له** "[15]

يرتبط الشّعر عند الأصمعي والقرطاجنّي ارتباطا وثيقا بجانب الإبداع المبني على النظم الشعري، أي أنّ جمالية النص الشعري مردّها حسن السّبك وجودة الصياغة، وهو ما يؤدي في النهاية إلى التأثير في المتلقي سواء بدفعه إلى محبّة ما يدعو إليه الشاعر، أوكره ما يسعى إلى الدفع لكرهه.

فالوظيفة الإمتاعية في الشعر وظيفة أساسية في الممارسة الإبداعية الشعرية، إذ لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن تخلو قصيدة ما من هذه الوظيفة، غير أنّه يجب أن تفرّق بين الانفعال الذي يعبّر عنه العمل الأدبي والذي مصدره المدركات بالحواس، والانفعال الذي ينقله العمل الأدبي والناتج طبعا عن قدرة الشاعر على بناء نسق لغوي جذّاب، مأتاه حسن السبك وجوده الصياغة وإصابة المعنى، لذلك فإنّه وجب التّمييز بين الطابع الجمالي الذي يضطلع به النص الأدبي عموما والنص الشعري خصوصا، وبين الصنعة التقنية التي يجهد الشاعر نفسه في توظيفها لكي يحقق الغاية التأثيرية في المتلقي، ويشكّل التخييل همزة الوصل بين جميع هذه القضايا، على اعتبار أنّ البناء الهندسي للنص الشعري لا يمكن أن يحقّق الغاية الإمتاعية أو الإقناعية

ما لم يشكّل التخييل حضوره بقوّة، ولذلك لم يتردد حازم القرطاجني في وصف الشعر الذي يخذله عنصر التخييل بأردأ الشعر يقول: " **وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة واضح الكذب، خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمّى شعرا وإن كان موزونا مقفى** "[16]

جعل القرطاجنّي من الشّعر الذي يكون عنصر التخييل فيه ضعيفا، وخاليا من الغرابة من أسوء أنواع الشعر، بل الأجدر ألا يطلق عليه اسم الشعر حتى ولو كان موزونا مقفى، رغم أنّ الوزن والقافية عند القدامى من أهمّ خصائص الخطاب الشعري، بل لم يترددوا في جعل هذه الخاصية المقياس الفاصل بين الشعر والنثر.

وربط ابن سينا بين أهمّية التخييل في النص الشعري وبين جودة هذا النص، نافيا في الآن نفسه العلاقة بين جودة النص وصدقه أو كذب معانيه، يقول :" **والمخيّل من الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق به.**[17]

فالنص الشعري أيّا كان غرضه، لا يعدو أن يكون في حدّ ذاته خطابا، أي نتاجا فنيا سواء أكان مكتوبا أم شفويا؟ مكوّن من جملة فما أكثر له بداية ونهاية واضحة وثابتة، ويمثّل وحدة معنوية ما ويفترض فيه وجود باثّ ومتلق، ولا يمكن لأيّ خطاب أن يكون دون غاية أو هدف يسعى من خلاله صاحبه (**الباث**) الى تحقيقه سواء أكان المتلقي فردا أم جماعة أم أمة أو الباث نفسه؟

ومن هنا يمكن للخطاب أن يمارس سلطته المعنوية، سواء أكانت غاية هذه السلطة الإمتاع أم الإقناع؟ وما يدلنا على ذلك موقف الفرزدق من الكميت عندما جاءه وهو طفل يافع، فقد أورد صاحب الأغاني [18] "لما قال الكميت

الهاشميات كتبها وسترها، ثم أتى الفرزدق بن غالب فقال له :" يا أبا فراس إنّك شيخ مضر وشاعرها وأنا ابن أخيك الكميت بن زيد، قال صدقت أنت ابن أخي فما حاجتك ؟ قال : نفث علي لساني فقلت شعرا وأحببت أن أعرضه عليك، فإن كان حسنا أمرتني بإذاعته، وإن كان قبيحا أمرتني بستره وكنت أولى من ستره عليَّ، فقال الفرزدق أمّا عقلك فحسن، وإني لأجو أن يكون شعرك على قدر عقلك فأنشدي ما قلت، فأنشده قوله : **طَرِبتُ وما شَوقاً إلى البِيضِ أَطرَبُ**

فقال لي : ومما تطرب يا ابن أخي فقلت : **ولاَ لَعِباً أذُو الشَّيبِ يَلعَبُ**

قال : بلى فالعب يا ابن أخي فإنك في أوان اللّعب فقلت :

ولم يُلهِنِي دارٌ ولا رَسمُ مَنزِلٍ ولم يَتَطَرَّبنِي بَنَانٌ مُخَضَّبُ

فقال وما يطربك يا ابن أخي؟ فقلت :

ولا السَّانِحَاتُ البَارِحَاتُ عَشِيَّةً أمَرَّ سَلِيمُ القَرنِ أم مَرَّ أَعضَبُ

فقال :أجل فلا تتطير فقلت :

ولَكِن إلى أهلِ الفَضَائِلِ والنُّهَى وَخَيرِ بَنِي حَوَّاءَ والخَيرُ يُطلَبُ

قال : ومن هؤلاء ويحك؟ :فقلت

إلى النَّفَرِ البيضِ الذِينَ بِحُبِّهم إلى الله فِيمَا نَابَنِي أتَقَرَّبُ

قال أرحني ويحك من هؤلاء؟ فقلت :

بنِي هَاشِمٍ رَهطِ النَّبيِّ فإنَّنِي بِهِم ولَهُم أَرضَى مِرَاراً وأغضَبُ

خَفَضتُ لَهُم مِنّي جَنَاحَي مَوَدَّةٍ إلى كَنَفٍ عِطفَاهُ أهلٌ وَمَرحَبُ

وَكُنتُ لَهُم من هَؤُلاكَ وهَؤُلا مِجَنّاً عَلَى أنِّي أُذَمُّ وأُقصَبُ

وأُرمى وأرمي بالعَدَاوَةِ أهلَها وإنّي لأوذَى فِيهِم وأُؤَنَّبُ

فقال الفرزدق :يا ابن أخي أذع ، أذع فأنت والله أشعر من مضى ومن بقى.

بغضِّ النّظر عن صحّة هذا الخبر الذي أورده الأصفهاني من عدمها، فإنّ ما يثير الانتباه هو : ما الذي جعل الفرزدق ينقبض ويدعو الكميت إلى إذاعة هذه القصيدة معتمد التكرار "**أذع، أذع**"، ثم يطلق حكمه النقدي القائل بأنّ الكميت أشعر عن مضي ومن بقي.

إنّ الدافع وراء ذلك هو أسلوب التشويق الذي اعتمده الكميت، والذي بناه على خرق أفق التوقّع عندي المتلقي (الفرزدق)، إذ جعل الكميت صاحبه ينتظر بشغف الغاية من مدحه والهدف المنشود من ذلك، وبعدما أحس الشاعر بأن المتلقي قد بلغ به الشوق مبلغا، فاجأه بأن المقصود بالمدح هم بنو هاشم.

لا تقوم بلاغة الإمتاع في النص الشعري الأموي على إثارة المتلقي عبر آليتي العدول والانزياح، أو خرق المألوف في اللغة على مستوى دلالة البنية الصرفية أو التركيبة في الخطاب الشعري فحسب، بل يمكن لهذا الإمتاع أن يأتي عبر مستوى المعنى الذي يحمله النص الشعري في حد ذاته، لذلك أنكر عبد الملك بن مروان على عبيد الله بن قيس الرقيات قوله:[19]

خَلِيفَـــةُ اللـــهِ فَـــوْقَ مِنْـــبَرِه جَـــفَّتْ بِـــذَاكَ الأَقْلامُ والكُـــتُبُ

يَعْتَـــدِلُ التَّـــاجُ فَـــوْقَ مَفْرِقِـــهِ عَـــلَى جَـــبِينٍ كأَنّـــهُ الذَّهَبُ

وقال له أتمدحني أم تذمني ؟

قال : ولِمَ ؟

قال : فإنّ التّاج من صفات الأعاجم ، أمّا نحن فعندنا العمامة، وتقول في مصعب بن الزبير[20]

إِنَّمَا مُصْعَبٌ شِهَابٌ مِنَ اللّـــهِ تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظَّلْمَاءُ

فالحقيقة إنّ إنكار عبد الملك شعر الرقيّات ارتبط بالمعنى أكثر ممّا ارتبط بالأسلوب أو البنى الصّرفية أو التركيبية، لأنّ الرقيّات عمد إلى تشبيه

ممدوحه بصفات الأعاجم، وهي من الصفات المذمومة في البيئة الاجتماعية العربية الإسلامية، وبالمقابل شبّه صاحبه "مصعب بن الزبير" بصفات هي وليدة البيئة العربية الإسلامية، بل إنّها من أحبّ الصفات للممدوح في المجتمع الإسلامي، إذ ربط بين ممدوحه وقيم الدين الإسلامي الحنيف عندما جعل مصعب شهابا من الله، وبالمقابل جعل من الخليفة صورة مناقضة لمصعب، باعتباره مقبلا على ملذات الدنيا، لا فرق بينه وبين ملوك الأعاجم، لذلك لم يتردد عند الملك بن مروان في إنكار هذا النوع من المدح وجعل منه ذمّا.

كانت نظرة النقاد العرب القدامى للشعر تجمع بين بعديه الإمتاعي والإقناعي، بل أنّ من النقّاد من ذهب إلى أنّ الوظيفة الجمالية الإمتاعية من أهمّ وظائف الخطاب الشعري، مثلما ذهب إلى ذلك ابن سينا حينما قال : "**وكانت العرب تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النّفس أمرا من الأمور تعدّ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط فكانت تشبّه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه.**"[21]

ومقابل النقاد القدامى الذين جعلوا من وظيفة الشعر تجمع بين المتعة الفائدة، فإنّ النقاد المحدثين بدورهم لم ينكروا الوظيفة الإمتاعية للخطاب الشعري، إذ ربطت "**جماعة الدّيوان**" بين الشعر والتخييل، وجعلت من هذا الأخير عاملا مهمّا في عملية الإمتاع التي تميّز النّص الشعري، وفرّقوا بين عنصر التّخييل والتوهّم، واعتبروا أنّ الخيال وسيلة لإدراك الحقائق التي لا يستطيع الحسّ بوسائله المعروفة إدراكها، بينما الوهم عندهم هروب من الواقع إلى عالم افتراضي بعيد عن مدركات الحواس، يقول عبد الرحمان شكري: " **إنّ التخيّل هو أن يظهر الشاعر الصّلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النّوع أن يعبّر عن الحقّ، والتوهّم هو أن يتوهّم**

الشّاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النّوع الثاني يغري به الشعراء الصغار ولم يسلم منه الشعراء الكبار "[22]

يرفض شكري أن تكون النّفعية أساسا لوظيفة الشعر، بل يجعل مصدر المتعة الشعرية نابع من التعبير عن العواطف والمشاعر باستخدام الخيال المبدع لا الوهم، يقول في مقدمة ديوانه:

" **الشّعر هو ما أشعرك وجعلك تحسّ عواطف النفس إحساسا شديدا، لا ما كان لغزا منطقيا، أو خيالا من خيالات معاقري الحشيش، فالمعاني الشّعرية هي خواطر المرء وآراءه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه، وليست المعاني الشعرية كما يتوهم بعض النّاس التشبيهات الفاسدة والمغالطات السقيمة كما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح.** "[23]

لعلّ الذي جعل عبد الرحمان شكري وجماعة الديوان يحدّدون وظيفة الشعر وفق مقاييس جديدة تختلف عن تلك التي حدّدها القدامى عندما وقفوا وظيفة الشعر على البعد الشكلي فاعتبروه كلام موزون مقفّى، هو الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ الرّجل وأصحابه قد سئموا القيود التي تمّ وضعها من قبل الشعراء المحافظون، والتي جعلت الشعر هيكلا دون روح، ثمّ عفّرت أنفه بوحل الواقع، ومن هنا جاءت دعوة هؤلاء إلى وجوب إعادة النظر في وظيفة الشعر، وإبعاده عن سفاسف الواقع مثلما يزعمون، كما أنّ وظيفة الشعر عندهم لم تعد تهتمّ بالجانب المادي الطبيعي والنفعي، بقدر ما ارتبطت بالتعبير الصادق عن المشاعر والوجدان.

وربطت نازك الملائكة بين الجانب التشكيلي القائم على خرق الإيقاع العربي القديم، والبعد الإمتاعي في النص الشعري، إذ إنّها لا ترى أنّ اللذّة التي يستشعرها المتلقّي أثناء قراءة النص الشعري أو بعده، مردّها ذلك الخروج عن النمط التقليدي للقصيدة العربية، أي خرق البناء التقليدي للإيقاع

العربي، كما أنّها لا تتردد في إبطال مزاعم أولئك الذين يجعلون وظيفة الشعر هي نقل هموم المجتمع، تقول : " **أمّا من الوجهة الفنّية فيبدو لنا أنّ الدّعوة التي تلحّ على أنّ الشّعر يجب أن يكون اجتماعيا، إنّما تتناول الموضوع وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة في كلّ شعر، فهي لا تهتمّ بسائر مقوّمات القصيدة، كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى والفكرة والمعاني الظّاهرة والخفية ....**"[24]

تدافع نازك عن ضرورة عدم ربط الإبداع الشّعري بالتعبير عن قضايا المجتمع، وأن يجعل الشاعر فنّه وسيلة للتعبير عن الواقع الاجتماعي فقط، وبالمقابل تجعل المتعة واللذة مرتبطتين بنسيج النص ككلّ، أي كلّ عنصر من عناصر العملية الإبداعية دون تغليب عنصر على آخر .

كما أنّها خلال هذا التعريف تجعل وظيفة الإمتاع أهمّ من المنفعة، وبالتّالي فالنص الشعري عند نازك الملائكة إمتاع قبل أن يكون إفادة وإقناع.

3- الشعر والإقناع :

يمارس الخطاب الشعري في الواقع سلطة خاصة على المتلقّي لا تقف عند حدود التّأثير الجمالي عبر ما يمارسه من سحر مردّه التخييل، بل يتعدى حدود السّحر إلى التوجيه وتغيير المواقف لدى المتلقّي عبر ما يحمله من طاقات إقناعية تحملها الآليات الحجاجية والوسائل الاقناعية التي يتضمنها النص.

وبالعودة إلى التّراث الشّعري العربي القديم نجد الكثير من النماذج الشّعرية التي شكّلت نقطة تحوّل فارقة ومميزة في نفس المتلقي، سواء أكان مباشرا أي المخاطَب المباشر عند الشاعر، أو غير المباشر؟ (أي كل من يقرأ النّصّ عبر مختلف العصور).

ومن الأمثلة الدالّة على الوظيفة الإقناعية للشعر، ما أورده ابن رشيق من حديث الأعشى والمحلّق الكلابي في سياق ذكر أناس رفع شأنهم الشّعر، إذ أورد صاحب العمدة :" فمن رفعه ما قيل فيه من الشعر بعد الخمول المحلّق ،وذلك أنّ الأعشى قدم مكة وتسامع به الناس، وكانت للمحلّق امرأة عاقلة وقيل بل أمّه – فقالت له : إنّ الأعشى قدم وهو رجل مفوّه، مجدود الشعر ما مدح أحدا إلاّ رفعه ولاهجا أحد إلا وضعه، وأنت رجل كما علمت فقيرا، خامل الذكر ذو بنات ...فلو سبقت النّاس إليه فدعوته إلى الضّيافة، فنحرت له، واحتلت لك فيما تشتري به شرابا يتعاطاه، لرجوت لك حسن العاقبة، فسبق إليه المحلق، وأنزله ونحر له ....فلما جرى فيه الشّراب، وأخذت منه الكأس، سأله عن حاله وعيّاله، فعرف البؤس في كلامه، وذكر البنات، فقال الأعشى كيف أمرهن، وأصبح بعكاظ ينشد قصيدته، قال الأعشى: [25]

أَرِقْتُ وَما هَذَا السُّهادُ المُؤَرِّقُ وَمَا بِيَ مِن سُقْمٍ وَمَا بِيَ مَعشَقُ
لَعَمري لَقَد لاحَت عُيونٌ كَثيرَةٌ إِلى ضَوءِ نارٍ في يَفاعٍ تُحَرَّقُ
تُشَبُّ لِمَقرورَينِ يَصطَلِيـــانِها وَباتَ عَلى النارِ النَدى وَالمُحَلَّقُ
تَرى الجودَ يَجري ظاهِراً فَوقَ وَجهِهِ كَما زانَ مَتنَ الهِندُوانِيُّ رَونَقُ
نَفى الذَمَّ عَن آلِ المُحَلَّقِ جَفنَةٌ كَجابِيَةِ الشَيخِ العِراقِيِّ تَفهَقُ
تَرى القَومَ فيها شارِعينَ وَدونَهُم مِنَ القَومِ وِلدانٌ مِنَ النَسلِ دَردَقُ

فما إن أتمّ القصيدة إلا والنّاس ينسلون إلى المحلّق ليهنئوه، والأشراف من كل قبيلة يتسابقون إليه جريا يخطبون بناته، لمكان شعر الأعشى، فلم تمس منهن واحدة إلا في عصمة رجل أفضل من أبيها ألف ضعف."[26] فالقصيدة القصة التي أوردها ابن رشيق تحمل دلالة واضحة على أمرين اثنين أوّلها : مكانة الشاعر العربي في العصر الجاهلي والتي كانت على غاية عظيمة من الأهمية، وثانيهما دور الشّعر في تغيير الرأي العام ودفعه إلى تبنّي الرأي

المراد الترويج له، فما الذي دفع بأشراف العرب الذين يَفْضُلون المحلّق الكلابي ألف ضعف كما ذكر ابن رشيق، إلى المسارعة في خطبة بناته لو لم يكن الفضل لشعر الأعشى الذي هزّ النفوس، وأقنع العقول، ودفعها إلى الإذعان والتّسليم، لذلك فإنّ هذا النموذج قد حقّق أهمّ وظيفتين اتفق النقاد العرب القدامى عليهما، وهما الإلذاذ والنّفع بالمفهوم الاجتماعي، فالإلذاذ تحقّق من خلال نسيج القصيدة وبنيتها الجمالية والفنية، والنفعية البراغماتية تحقّقت من خلال حال الرجل التي تغيّرت من الإملاق التام والعيش على هامش النسق الاجتماعي، إلى مصاهرة الأخيار والانتقال من الهامش إلى مركز الدائرة الاجتماعية، وبالتّالي فإنّ سلطة النّص مارست حضورها بشكل واضح في الخطاب الشعري المذكور سابقا .

ومع تطور المجتمعات البشرية تأكّدت بالفعل قيمة الخطاب الشعري، ودوره في تأسيس علاقة الإنسان وتوجيهها وفق الغاية التي يريدها، إذ أنّ كل النصوص والخطابات تمارس سلطتها على المتلقي سواء بطريقة مباشرة مثلما هو الشأن في الشعر السياسي، أو بطريقة غير مباشرة بغض النظر عن المهمّة المعرفية التي تضطلع بها هذه النصوص، لذلك يقول علي حرب:" **إن الخطاب يخفي كينونته السلطوية فيما وراء وظيفته المعرفية، هكذا لكل معرفة سلطتها، ولكلّ نصّ قوته، ولكلّ علم من الأعلام الكبار سطوته على العقل والنّفوس**"[27]

إذًا فالنّص الشعري لا يمارس سلطته من خلال أبعاده الفنية والجمالية بتأثيره في المتلقي فحسب، بل يمارس أيضا سلطته من خلال ما يحمله من غايات براغماتية توجيهية تجاه المتلقّي، فهو الذي يدفعه إلى القبول بما يريده، ورفض ما يرغب في رفضه، لذلك قال الجاحظ :" **ربما قال الشاعر في هجائه قولا يعيب به المهجو فيمتنع من فعله المهجو، وإن كان لا يلحق**

فاعله ذم، وكذلك إذا مدحه بشيء أولع بفعله وإن كان لا يصير إليه بفعله مدح. "[28]

ومن النصوص الدالة على وظيفة الشعر الإقناعية من التراث الشعري العربي القديم، ما أورده الجاحظ من خبر ليلى بنت النضر بن الحارث بن كلدة، التي أمر النبيّ بقتل أبيها، وكان من أشدّ كفّار قريش عداوة للرسول – صلى الله عليه وسلم–، بل يروى أنّه كان يجمع أساطير الفرس وقصصهم ليضاهي بها آيات القرآن وقصصه .

يقول الحاجظ :" **ومن قدر الشعر وموقعه في النّفع والضرّ أنّ ليلى بنت النضر بن الحارث بن كلدة، لما عرضت للنبي – صلى الله عليه وسلم – وهو يطوف بالبيت واستوقفته وجذبت رداءه حتى انكشف منكبه وأنشدته شعرها بعد مقتل أبيها، فقال رسول الله– صلى الله عليه وسلم – "لو كنت سمعت شعرها هذا ما قتلته** "[29]

يستشهد الجاحظ بموقف النبي – صلى الله عليه وسلم – الذي تغيّر من حال إلى حال بفعل تأثير أبيات من الشعر أوردها الجاحظ وهي:[30]

يا راكباً إنّ الأُثَيلَ مَظِنَّةٌ ... من صُبْحِ خامسةٍ وأنتَ موفَّقُ
أبلِغْ بها مَيْتاً بأن قصيدةً ... ما إنْ تَزالُ بها الركائبُ تَخْفِقُ
فليسمعَنَّ النَّضْرُ إنْ ناديتُه ... إن كان يَسمــعُ ميِّتٌ لا يَنطِقُ
ظلَّت سيوفُ بني أبيهِ تُنوشُه ... للَّهِ أرحـــــام هُناكَ تَشقَّقُ
قَسْراً يُقادُ إلى المنيّةِ مُتعَباً ... رَسْفَ المقيَّدِ وهْو عانٍ مُوثَق
أمُحَمَّدٌ ها أنتَ ضَنْءُ نَجيبَةٍ ... في قوْمِها والفحلُ فحلٌ مُعرِقُ
ما كانَ ضرّكَ لوْ منَنْتَ ورُبَّما ... مَنَّ الفتَى وهْوَ المَغيظُ المُحْنَقُ
فالنَّضر أقربُ مَن تركتَ قرابةً ... وأحقُّهم إن كان عتقٌ يعتقُ.

تعترض الشاعرة طريق النبي – صلى الله عليه وسلّم – لتنشده شعرا، تبدو نتيجته واضحة من خلال ما قاله النبي – صلى الله عليه وسلّم – في النهاية، وهي أنّه لم يسمع منها هذا الشعر عندما أمر بقتله، وأنّه لو سمعه ما أمر بقتل الرّجل، ولتحقيق هذه الغاية عمدت الشاعر إلى توظيف أساليب حجاجية، ووسائل إقناعية هامة جدا، من ذلك اعتمادها حجة مراعاة صلة الرحم، وضرورة الرّفق بالعاجز الضعيف، وهما حجّتان لهما ما يعضدهما من النصوص الدينية التي تؤكد على ضرورة مراعاة صلة الرحم والرفق بالمسنّ، وكان النبي –صلى الله عليه وسلم – يتصف بهما ويدعو الناس إلى الاقتداء به في ذلك، لذلك وجدت الشاعرة في هاتين الصفتين طاقة حجاجية قوية ومؤثرة، فلم تتردد في توظيفهما لتغيير وجهة النظر ولو بعد فوات الأوان، وبالتّالي كان من الطبيعي أن تكون النتيجة تحصيل حاصل للمقدمات المذكورة سابقا، فهذه الحجة تقوم على إبطال الحكم لما فيه من تناقض، وكأنّي بالشاعرة تخاطب الرسول –صلى الله عليه وسلم – وتحاججه بكونه يدعو إلى صلة الرحم والرفق بالمسنّين، في حين يفعل نقيض ذلك مع أبيها، حيث أمر بقتله رغم أنّه من ذوي رحمه، كما أنّه شيخ كبير طاعن في السن.

ولتحقيق فعل الإقناع لجأت الشاعرة إلى أسلوب التعمية، إذ أنّها أسقطت عن عمد ذكر أسباب مقتل أبيها، وأظهرت فقط ضعفه ووهنه وقرابته من الرسول– عليه الصلاة والسلام – وعدم مراعاة الرسول لذلك.

ولعلّ مما يذكر في سياق ربط الشعر بالبعد النفعي البراغماتي، ما حصل لبني نمير حين عيّرهم جرير وهجاهم بقوله:[31]

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلاَ كَعْباً بَلَغْتَ وَلا كِلاَبَا

فتحوّل هذا البيت الشعري مع القصيدة التي قيلت في هجاء الرّاعي النّميري إلى مذمّة لحقت بني نمير، ولقد علّق ابن رشيد على مدى تأثير الشعر في

قوم الرّاعي بقوله : " وممن وضعه ما قيل فيه من الشعر حتّى انكسر نسبه وسقط عن رتبته وعيب بفضيلته بنو نمير ،وكانوا جمرة من جمرات العرب إذا سئل أحدهم :ممن الرجل ؟ فخّم لفظه ومدّ صوته، وقال من بني نمير إلى أن صنع جرير قصيدته التي هجا بها عبيد بن حصين الرّاعي فسهر لها وطالت ليلته إلى أن قال :

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلاَ كَعْباً بَلَغْتَ وَلا كِلاَبَا

فأطفأ سراجه ونام وقال : قد والله أخزيتهم آخر الليل، فلم يرفعوا رأسا بعدها إلا نكس بهذا البيت "[32]

من خلال هذه القصة التي أوردها ابن رشيق نتبيّن كيف تحولت وظيفة الشعر من البعد الجمالي القائم على التخييل، إلى البعد النفعي القائم على الحجاج والإقناع، فبعد ما كان القوم يتباهون بكونهم من أشرف الأشراف، حوّلهم جرير بشعره إلى أذلّة بين الناس، لا يجرؤ أحدهم على التشدّق بانتسابه لبني نمير، لذلك قال ابن رشيق :" **وهذه القصيدة تسمّيها العرب الفاضحة، وقيل سمّاها جرير الدمّاغة.** "[33]

تحولت القصيدة بما تحويه من معاني الإذلال والهجاء إلى فاضحة كما سمتها العرب، لأنّها فضحت عورات بني نمير، والدمّاغة كما سمّاها صاحبها، لأنه دمغ بها حجج خصومه من بني نمير، فأبطل حجتهم، ودحض برهانهم، وحوّلهم إلى أضحوكة بين العرب، هكذا هي وظيفة الشعر لا تكتفي بالإلذاذ والإمتاع، بل تتحول إلى الاحتجاج والإقناع.

ولم تقف الوظيفة النفعية للشعر ودوره في الإقناع عند النقاد القدامى، بل إنّ من الدارسين المحدثين من جعل هذه الوظيفة من أبرز ما يقوم به الخطاب الشعري، ويدافع عن هذه الوظيفة بكل ما أوتي من براهين وحجج،

ومن هؤلاء جابر عصفور الذي يقول : "**لا يجب التشكيك كثيرا في جدوى الشعر إلى وصم الشاعر بالكذب ونفي الأخلاق عن الشعر** "[34]

ينتصر جابر عصفور بهذا الرأي إلى دعاة الدور الحاسم الذي يؤديه الشعر في واقع الناس، ويعمل على تصحيح المفهوم النقدي القديم الذي يقوم على مبدأ "**أعذب الشعر أكذبه** "، ويرى أنّ الشعر نتاج الواقع، وبالتّالي فإنّه يعبّر عنه، لذلك لا ينبغي نفي الوظيفة الأخلاقية أو الغاية المنفعية في هذا الخطاب الشعري، ويؤكد هذا الرأي بقوله "**قد يكون الشعر تجربة تخييلية، وهذا مسلّم به عند حازم، ولكن الخيال لا يعمل بعيدا عن الواقع، إنّ فاعليته مرتبطة باتساع الخبرة بالحياة المعيشة والقدرة على النفاذ إلى العلاقات الفاعلة في الأشياء.**"[35]

ومن جهته يرى شوقي ضيف أنّ العلاقة وطيدة بين الشّعر ومبدأ النفعية، وبالتّالي فإنّ دور الشعر في المحاججة والإقناع، لا يقلّ شأنا عن دوره في التخييل والإمتاع، إذ أنّ الشاعر عند شوقي ضيف حامل لرسالة قيّمة في المجتمع، تتمثل في خدمته من خلال الدفاع عن حقوق الوطن والأمة يقول :" **فمن البديهي أن يكون أكثر خبرة وحساسيته، ومن هذا المنطلق أخذ الشعراء في خدمة مجتمعهم من خلال دورهم السياسي، دفاعا عن حقوق الوطن والأمّة.**"[36]

فالشعر كما يراه شوقي ضيف لا ينحصر في وظيفته الإمتاعية القائمة على التخييل، وإنّما يؤدي دورا أعظم من ذلك، يتمثل في حمل لواء الأمة، والدفاع عن كيانها وقيّمها، لذلك لم يتردد العرب قديما وحديثا في الاحتفاء بمكانة الشاعر، نظرا لما يحمله من دور هام في حياة هذه الأمة أو تلك.

الخاتمة:

وخلاصة القول إنّ الوظيفة الحجاجية للخطاب الشعري تتنزّل ضمن ما يصطلح على تسميته بسلطة النص، فمنذ القدم ظلّت سلطة الكلمة حاضرة بقوّة في جميع السياقات السياسية والاجتماعية، وظل المجتمع بحاجة إلى التوجيه نحو مكارم الأخلاق، مثلما هو بحاجة إلى الكلمة العذبة المؤثرة، لذلك ندرك أنّ الوظيفة الحجاجية في الخطاب الشعري وظيفة أساسية لا يمكن لأيّ شاعر أن يدّعي التخلص منها، وبالتّالي تظلّ وظيفة الكلمة في الخطاب الشعري على درجة عالية من الخطورة، ويأتي الحجاج لتمتين الصلة بين الكلمة والفعل. وعليه بإمكاننا أن نخلص إلى النتائج التالية:

1- يظلّ الإلتذاذ والمتعة مصاحبان للخطاب الشعري مرافقان له، لِمَ لهما من أهمية بالغة في التأثير في المتلقي، إذ كلّما حقّق الخطاب الشعري وظيفة المتعة الفنية، كلّما كان أقرب للمتلقّي.

2- لا يمكن أن نغفل الوظيفة النفعية في الخطاب الشعري، إذ لا يمكن أن نتصور خطابا شعريا أيّا كانت غايته يخلو من الوظيفة الاجتماعية، فالنص الشعري فضلا عن كونه خطابا تخييليا، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يخلو من الغاية الاجتماعية، إذ هو يسعى في النهاية إلى إدانة وضع اجتماعي قائم، ويرغب في تغييره نحو الأفضل.

3- شكّلت الغاية الإقناعية إحدى أهم الغايات التي سعى إليها الشاعر في عصر بني أمية، إذ حمل الخطاب الشعري الذي أنتجه شعراء هذا العصر لواء الدعوة إلى نصرة تيار سياسي بعينه، ومهاجمة خصوم هذا التيار، لذلك احتفلت القصيدة الأموية سواء عند جرير أو خصومه من شعراء التيارات المنافسة للأمويين على سلطة الخلافة بالكثير من الوسائل الحجاجية.

المراجع والحواشي:

1- محمد الخضر حسين التونسي، الخيال في الشعر العربي، المكتبة العربية، دمشق، سورية، 1922، ص 10.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ج 4، تحقيق: أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث
العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ، ص 267.

3- عبد الفتاح الديدي، الخيال الحركي في الأدب النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1990، ص 177.

4- الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد محمود شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، 1991، ص 204.

5 – الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التنزيل، ج 5 ، تحقيق عادل أحمد وعلي معوض وفتحي حجازي، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية ، 1988، ص 321.

6 – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3،
1992 ص 78.

7- جرير، الديوان، تحقيق: غريد الشيخ، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص78.

8- – ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج1، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، 1978، ص325.

9- جرير، الديوان، ص 62-63.

10- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008، ص 68.

11- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981 ، ص 20.

12- جرير، الديوان، ص 64.

13- عمرو بن كلثوم، الديوان، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص91.

14- الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط5، دت، ص 9.

15- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، **لبنان، دت، ص 71.**

16- المرجع نفسه ، ص 72.

17- م ن، ص 85.

18- أبو الفرج الأصفهاني ، الاغاني ،ج15، تحقيق: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت،
لبنان، ط3، 2008، ص 120.

19- عبيد الله بن قيس الرقيّات، الديوان، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، ص 5.

20- المصدر نفسه ،ص 91.

21- ابن سينا، ترجمة كتاب أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ،مصر، 1953، ص 170.

22- محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دت، ص52.

23- عبد الرحمان شكري ، الديوان، تحقيق: نقولا يوسف، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر 1998، ص 402.

24- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، مصر، ط 3، 1967، ص 263.

25- الأعشى، الديوان، تحقيق: محمد حسين، مكتبة دار الآداب بالجماميز، مصر، دت، ص 225.

26- ابن رشيق ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ،ص48-49.

27- علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط5، ص 199.

28- الجاحظ، البيان والتبيين، ج4، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط7، 1998 ص 81.

29- المرجع نفسه، ج4، ص 43-44.

30- م ن، ص 44- 45.

31- جرير الديوان، ص 63.

32- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص50.

33- المرجع نفسه، ص 51.

34- جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط3، 1995، ص 229.

35- المرجع نفسه، ص 230.

36- شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الدراسات الأدبية، القاهرة، مصر، دت، ص 137.

أثر الحديث النبوي الشريف في شعر عبد الله عيسى لحيلح

▪ د. حنـــــان بومـــالي
قسم اللغة والأدب العربي
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف – ميلة
boumalihanan@yahoo.fr

الملخّص:

ليس من الغريب أن نجد الشعراء يميلون إلى الحديث الشريف، ويغترفون من هذا المنبع بعد القرآن الكريم، ويستلهمون أحكامه ليوظفوها في أشعارهم ويحتجون بها في إثبات آرائهم وأفكارهم، فضلا عن الارتقاء بشعرهم من خلال تزيينه بالحديث الشّريف، والذي يهب النّص الشعري شيئا من القدسية لكونه كلام الرّسول- صلى الله عليه وسلم-، ولعل هذه الدراسة أن تكشف سرّ الميل إلى الحديث الشريف في الشعر العربي، وتقف عند أسبابه ودوافعه، فضلا عن مكانته من خلال مقاربة شعر عبد الله عيسى لحيلح.

الكلمات المفتاحية: الحديث النبوي، الشعر العربي، استلهام، الشعراء، النص الشعري.

Summary:

It is not unusual to find poets tend to Hadith, scooping this upstream after the Qur'an, hauntingly provisions to hire her on notice and protesting in proof of opinions and ideas, as well as improve their hair through decorated with Hadith, which gives a poetic text something divine being speech Messenger-Allah bless him-and perhaps this study to reveal the secret tendency to Hadith in Arabic poetry, and stand upon its causes and motives as well as his standing through Allah Abdul Issa poem approach.

Key words: Hadith, Arabic poetry, inspiration, poets, poetic text.

Résumé :

Il n'est pas rare de trouver des poètes ont tendance aux Hadith, écopant c'en amont après le Coran, envoûtante des dispositions de l'embaucher sur avis et pour protester contre la preuve des opinions et des idées, ainsi que d'améliorer leurs cheveux par orné de Hadith, qui donne un texte poétique quelque chose de divin en discours Messager-Allah bénisse- et peut-être cette étude afin de révéler la secret tendance à Hadith dans la poésie arabe et

tiens-toi sur ses causes et motivations ainsi que sa réputation grâce à l'approche de poem Abdul Allah Aïssa lahileh .

Mots clés : Hadith, inspiration, poètes, poésie arabe, un texte poétique.

مقدمة:

تعد المضامين الدينية من أكثر المضامين التي دخلت في شعر الشعراء وأقواها تأثيرا من المضامين الأخرى، لأنّ الدّين يعدّ من أهمّ الرّوافد التي تسهم في إغناء ثقافة الشاعر وتراثه الشعري، فالتراث الديني يرفد الشاعر بالعديد من القيم والأفكار والسّمات التي ترتبط بالعقيدة الإسلامية في شتى ميادينها؛ فضلا عن القيم والأفكار التي تتمثل بالعبادات والشعائر الدينية، وذلك بما يتضمّنه القرآن الكريم من الأسلوب المعجز والتعبير الدقيق لكل معنى من المعاني.

ونعني بالمضامين الدينية التراثية كل ما يدخل في إطار الدّين من مرجعيات دينية وما يتبعها من الأنساق الفكرية، وبما يعالج الرّوح الإنسانية ويوثق صلتها بربّها العظيم، وما يرتبط بمعايير العقيدة الإسلامية المتمثلة في القرآن الكريم وقصصه، وبالأحاديث النبوية الشريفة لرسولنا الكريم –صلى الله عليه وسلم–.[1] وجميع هذه المضامين الدينية دخلت في ذهنية الشاعر العربي عن طريق الاطلاع عليها، والتعامل معها فامتزجت في أفكاره وغذت ثقافته، فانطبعت على أشعاره، فضلا عن رسوخها في ذهنية المتلقي بما يضمن التواصل بينه وبين الشاعر، لتكتمل عملية الإبداع ويثمر فعل التلقي.

أولا– مفهوم التراث:

إنّ التعاقب الزمني يحفظ للأجيال جميعا أدوارها الحقيقية بتقويم موضوعي غير مهتز باندفاع وحماسة عاطفيتين سائبتين أو عقول محافظة

متحجرة، فالتراث ليس أثرا في متحف نتطلع إليه، لأنّنا نستطيع أن نبدعه من جديد بتطويره ونقده واستيعابه جزءا من حياتنا لا انفصام بينه وبينها، يثرى به الحاضر ويأتي إليه المستقبل بإدراك وتماسك وثقة ووعي.

ومن السذاجة أن نؤمن بمنافسة قائمة بين الطريقتين، أو أنّ الجديد يحاول إلغاء القديم، أو أنّ القديم أمام الجديد، فالأول منطلق للثاني وأساس وركيزة، وروائع الشعر الجديد هي دعم لروائع الشعر القديم، لأن فاعلية التراث فاعلية لغوية قبل أيّ شيء آخر.[2] والدين يدخل في مخزون الشاعر التراثي لإغناء شعره وإظهاره على أحسن صورة، ولا عيب عليه في ذلك إذا أحسن استغلاله وأجاد استثماره.

1- التراث لغة:

تكاد تتفق المعاجم اللغوية في تعريف التراث لغة، وقد ورد فيها على أصله وهي مادة "ورث"، لأن التراث أصل تائه واو[3] ، والتراث من ورث الشيء يرثه ورثا ووراثة وإراثه.[4] ويبينه ابن فارس بأنه «أن يكون الشيء لقوم ثم يصير إلى آخرين بنسب أو سبب»[5]، ولا نكاد نظفر في معاجم اللغة على مفهوم كلمة "تراث" الحالي، إذ تذهب معظم هذه المعاجم إلى معنى "الإرث" وهو ما يخلفه الميت من مال فيورث عنه.[6] وبهذا المعنى وردت اللفظة في القرآن الكريم ﴿ **وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا** ﴾(الفجر/19). وكذلك ما جاء في دعاء النبي –صلى الله عليه وسلم– « **ولك ربي تراثي**»[7]، وفي معلقة عمر وبن كلثوم حين يقول:

وعتابا وكلثوما جميعا بهم نلنا تراث الأكرمينا.[8]

ممّا تقدم يمكن الخروج بحقيقة هذه اللفظة، والتي تحمل مدلولين: فأمّا الأول فهو التراث المادي، وهو كلّ ما تخلّف من أمور مادية كالأموال

وغيرها، وهذا ما نصّت عليه المعاجم القديمة والقرآن الكريم، وأمّا الآخر فهو التراث المعنوي، وهو كلّ ما تخلّف من أمور معنوية من مآثر ومفاخر وغيرها.

ومن هذا النوع ما أشار إليه الحديث الشريف والشعر العربي، وما اقتصرت عليه دلالة اللفظة حديثا، إذ «ظلّت كلمة "التراث" محدودة الاستعمال تنوب عن أختها "الميراث" في كثير من الأمور إلى أن أطلّ علينا العصر الحديث، فوجدنا هذه الكلمة تشيع بشيوع البحث عن الماضي، ماضي التاريخ وماضي الحضارة، والفن، والأدب، والعلم، والقصص، وكل ما يمتّ إلى القديم».[9]

وهذا يعني أن التراث يمكن أن يكون من مخلفات فرد واحد أو مجموعة أفراد أو جيل بكامله يخلده التاريخ لما فيه من قيمة في ذاته، يؤثر فيمن جاء بعدهم ويعتزون به ويعدونه جذورهم التي يتغذون منها لمواصلة حضارتهم العريقة، على اختلاف أنواع وأشكال هذا التراث سواء أكان تاريخيا أم أدبيا أم دينيا... أو غير ذلك، وإلى هذا الأخير ينتمي الحديث النبوي الشريف.

2- التراث اصطلاحا:

يعرف التراث بأنّه « ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه»[10]، ولكن التراث ليس مجرد تراكم لهذه الخبرات والمعارف فقط، وإنما هو «اعتراف أمام الذات والعالم، اعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي»[11]،

وشخصية النبي –صلى الله عليه وسلم– معترف بها وبوجودها التاريخي والنفسي، بل إنّه – صلى الله عليه وسلم– شخصية لا يوجد ولن يوجد نظير لها في العالم العربي أو الغربي.

وقريب من التعريف السّابق للتراث نجد تعريفا آخر، وهو أنّه يعني « ما خلفه السّلف من أثار علمية وفنية وأدبية، مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه».[12] أمّا تحديد زمن التراث فليس من السّهل؛ لأنّه «عالم واسع لا يحتويه زمان أو مكان، لو ارتبط بأي منهما تحديدا، لأنحسر وفقد حيويته وطاقته».[13]

لهذا لا يمكن لأي أديب أن ينقطع عن التراث مهما بدا مجددا، لأنه لا يستطيع أن يبدأ ما لم يعتمد على جدار راسخ من التراث، لينطلق منه دون أن يقتلع جذوره، خاصّة وأن الشاعر يغذي عواطفه وعقله على مآثر الماضي، وهذه التغذية من الماضي لا تعني أن يكرّر الشاعر ما قاله أسلافه، بل يعني استلهام هذا التراث ووعيه والتجديد فيه وإلباسه روح العصر ليظهر بالمظهر المناسب،[14] ولا غرو في أن الحديث النبوي الشريف أحد هذه المضامين التراثية التي يعيها الشاعر العربي ويقدّمها على شكل كنايات وأقنعة ورموز ورؤى.

ثانيا– الحديث الشريف بين اللغة والإصلاح:

يقول الإمام ابن حزم الظاهري: «الوحي ينقسم من الله –عز وجل– إلى رسوله –صلى الله عليه وسلم– على قسمين: أحدهما وحي متلوٌّ مؤلَّف تأليفا معجز النظام، وهو القرآن والثاني وحيٌّ مرويٌّ، منقول، غير مؤلَّف، ولا معجز النظام، ومتلوّ، لكنه مقروء، وهو الخبر الوارد عن رسول الله – صلى الله عليه وسلم–، وهو المبين عن الله –عز وجل– مراده منّا»,[15] وعلى

هذا فإنّ القرآن الكريم والحديث النبويّ الشريف يتفقان وحيا ومعنى، ويختلفان لفظا ونظما، ولذا لابد من الوقوف عند الدلالة المعجمية والاصطلاحية للفظة الحديث.

1- الحديث لغة:

تتفق معظم المعاجم العربية على معنى الجدة، كقول ابن فارس في معجم مقاييس اللغة: « الحاء والدال والثاء: أصل واحد، وهو كون الشيء لم يكن، يقال: حدث أمر بعد أن لم يكن... والحديث من هذا، لأنه كلام يحدث منه الشيء بعد الشيء»,[16] وإطلاق "الحديث" على الكلام يعدّ فرعا من الأصل الذي هو «نقيض القديم»[17]. كما جاء في لسان العرب؛ الحديث: الخبر، [18] وقال تعالى: ﴿ فَقَالُوا رَبَّنَا بَاعِدْ بَيْنَ أَسْفَارِنَا وَظَلَمُوا أَنفُسَهُمْ فَجَعَلْنَاهُمْ أَحَادِيثَ وَمَزَّقْنَاهُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ﴾(سبأ/19)؛ أي أخبار. وعليه فإن الحديث لغة يأخذ معنى الجدّة التي هي ضد القدامة، أو هو الأخبار من قول أو فعل أو تقرير.

2- الحديث اصطلاحا:

الحديث « قول النبي وفعله وتقريره وصفته حتى في الحركات والسكنات في اليقظة والمنام»[19] وجاء في كليات أبي البقاء المعنى نفسه، حيث إنّ « الحديث هو اسم من التحديث وهو الأخبار، ثم سمي به قول، أو فعل، أو تقرير نسب إلى النبي عليه الصلاة والسلام»[20].

ومن علماء الحديث والأصول من أدخل في تعريف الحديث ما كان من أقوال الصحابة والتابعين وأفعالهم[21]، ولكن الغالب أن يقيّد إذا ما أريد به غير النبي –صلى الله عليه وسلم–[22]. وكثيرا ما يستعاض عن لفظ "الحديث" بألفاظ أخرى تقترب وتبتعد عن معناه على حسب التوجيه الذي يرتئيه

العلماء، ولعلّ أقرب تلك الألفاظ إلى الحديث وألصقها به: السنة، الخبر، الأثر.

ثالثا- مكانة الحديث وأثره في الشعر العربي:

لقد كان للثقافة الدينية أثر واضح في الشعر العربي يسترفدونها ويستوحونها في شتّى فنونهم وأقوالهم، والتواصل قائم بين الدين والشاعر العربي لم ينقطع منذ بزوغ شمس الإسلام وإلى يومنا هذا، فضلا عن الاتّصال مع المتلقي الذي يشاركهم هو الآخر متأثرا بالدين، ويمكن له أن يميز إبداع الشاعر من خلال هضمه للمضامين الدينية في هذا الجانب، مما يدفع الشاعر إلى محاولة الإتيان بفكرة جديدة كان يغفل عنها المتلقي؛ أو تهز شعوره أو تكسر أفق توقعه بإظهار القيمة الدينية بأسلوب وبفكرة لم تخطر على بال المتلقي.

وهذا الأمر يجعل الشاعر في صراع دائم في محاولة الاغتراف والنّهل من هذا المعجز البليغ المتمثل في القرآن الكريم والحديث الشريف، ومحاولة الإتيان بكل ما هو جديد للقارئ، فضلا عن أن الاقتراب من الدين يسمو بالشعر ويقوى حجته، لأن الدين منزل من لدن حكيم خبير لا تشوب حقائقه شائبة منذ نزوله إلى قيام السّاعة.[23]

ولما كان حديث النبي -صلى الله عليه وسلم- وحي من الله -عز وجل- ومعصوم عن الخطأ، لقوله تعالى: ﴿وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ﴾(النجم/3-4)، فإنّ كلامه -صلى الله عليه وسلم- لا يداخله شك أو خلط فهو يأتي بعد القرآن الكريم في الأسلوب والمعنى، كما « يعد أولّ أسلوب عربي قرآني هو أسلوب الرّسول -صلى الله عليه وسلم - وكل الأساليب العربية متصلة به».[24]

فضلا عن أنه مفصل لما جاء في القرآن الكريم، لأن القرآن جاء بالأحكام الشرعية وأصول الدين بشكل موجز ومختصر دون أن يفصل القول في مسائل كثيرة، فجاء الحديث النبوي « مفصلا أحكام الشرع ومبادئه وعلم المسلمين كل صغيرة وكبيرة، فكان بذلك مفسرا للقرآن الكريم ومفصلا لحدوده ومبينا لأحكامه».[25]

وليس من الغريب أن نجد الشعراء يميلون إلى الحديث الشريف، ويغترفون من هذا المنبع الثري والإسلامي بعد القرآن الكريم ويستلهمون أحكامه ليوظفوها في أشعارهم، ويحتجون بها في إثبات آرائهم وأفكارهم، وما يرمون الوصول إليه، فضلا عن الارتقاء بشعرهم من خلال تزيينه بالحديث الشريف الذي يهب النص شيئا من القدسية لكونه كلام الرسول الأعظم –صلى الله عليه وسلم–.

ولعل هذا الميل إلى الحديث النبوي الشريف يعود إلى «إيمان الشاعر العربي وحبّه للرسول –صلى الله عليه وسلم– فضلا عمّا يغنيهم الحديث من معاني جديدة يوظفونها في أشعارهم عن طريق الاقتباس سواء النصي أو الإشاري»[26]، فضلا عن دخول الحديث كرافد من روافد التراث التي أغنت ثقافة الشاعر العربي الدينية من عبر وحكم وقصص، فاستلهمه الشعراء ووظفوه في أشعارهم ووقفوا عند أحكامه وقيمه.

والحقيقة أنّ للحديث النبوي الشريف الأثر البالغ في بناء الشعر العربي على مر العصور، وتكوين الفكر الإسلامي للشعراء، فقد عمل على نشر الوعي الديني في كلّ ربع من العالم الإسلامي بفصاحته وإعجازه، خاصة وأن النبي الأعظم –صلى الله عليه وسلم– قد طبع على الفصاحة المتميزة، ويكني عما اضطره الكلام استقباحا للتصريح، مما جعل كلامه قّمة الإعجاز البياني، فهو «الكلام الذي ألقى الله عليه المحبة، وغشاه بالقبول،

وجمع له بين المهابة والحلاوة، وبين حسن الإفهام، وقلة عدد الكـــلام، مـــع استغنائه عن إعادته، وقلة حاجة السامع إلى معاودته. لم تسقط له كلمـــة ولا زلت به قدم، ولا بارت له حجة، ولم يقم له خصم، وأفحمه خطيب... »[27].

رابعا- الاقتباس من الحديث الشريف عند عيسى لحيلح

إنّ الحديث عن شعر عبد الله عيسى لحيلح هو حديث ينفتح على روح شعرية متوثبة، ومعين لا ينضب من الدلالات والأشكال، بل نراه يتجدّد باستمرار دون أن تستنفده القراءات، وهو أيضا ينفتح على انبثاقة شعرية مذهلة، حيث يجد المتتبع لشعره تأثرا دينيا كبيرا، وهذا راجع إلى تنشئته الدينية، فقد التحق بمسجد القرية في سن مبكرة، وحفظ قسطا من القرآن الكريم؛ لذا جاء شعره صورة حية عن شاعر تعلق قلبه بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، فتمثله في أشعاره، حيث هيمنت الرؤية الشعرية المنبثقة عن الموروث الديني على مساحات واسعة من شعره، وأصبح النص الديني بؤرة مركزية مولدة كثيرة الإيحاءات والأفكار، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أمرين:

فأمّا الأول فهو أن الموروث الديني منهل ثرّ عذب، والحديث النبوي الشريف رافد مهم، وذلك لغنى ألفاظه ومفرداته بطاقات لا تنفد وأسلوبه البياني المعجز، وبلاغته المشرقة، إضافة لاحتوائه قيما فكرية واجتماعية وأخلاقية وسياسية... وغير ذلك.

وأما الآخر فهي التنشئة الدينية التي حظي بها الشاعر عبد الله عيسى لحيلح.

وذلك ما جعل الحديث النبوي الشريف مصدرا مهما من مصادر التجربة الشعرية لدى لحيلح، حيث نهل من ينابيعه، وتفيأ بظلاله، ما جعله

يفجر طاقاته الدلالية، ويفيد من ذلك في إكساب تجربته الشعرية قيما إنسانية وفضائل أخلاقية، ولقد وظف عيسى لحيلح الحديث الشريف في منجزه الشعري بطريقة الاقتباس الإشاري في أغلب المواضع الوارد فيها. ويقف المتلقي عند هذا الشكل من الاقتباس في قصيدته "أول البوح" حين يقول:

وهذا الموج اللاهث في عينيك يعرينا من جسدينا
ويدثر روحينا بالملح القديم...
تلك لعبة الجزر والمد...
فاستعدي الآن للشد...[28]

يشير الشاعر في البيت الثاني إلى قول الرسول –صلى الله عليه وسلم– في حديثه عن الأرواح «جنود مجندة فما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف»[29]، والشاعر إذ يستلهم هذا الحديث الشريف يوشي قصيدته بعبق عطره الذي يفوح بسحره ودلالته على الأبيات الشعرية، والتي أراد الشاعر فيها أن يبين أن ليس كل قريب ببدنه هو قريب من الروح، ولكن التقارب يكون بالأرواح قبل الأجساد.

وقد يأتي الشاعر بالحديث النبوي الشريف شاهدا وحجة على أمر يدعو إليه، فمن ذلك ما جاء في قصيدته "وشم على زند قريشي"، يرغب فيها بالجهاد على الخيل المسومة، ويبشر بخير قادم يخرج الأمة العربية من ظلامها وواقعها المؤلم، مستلهما قول النبي الأعظم – صلى الله عليه وسلم– «الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة»[30]، فيقول الشاعر:

هلمي خيول الله نوقظ غافيا ونبعث إسلاما وشعبا مخدرا
أطلي فقد ملّ الخواء خواءنا وكلّ الذي جمعت يا خيل بعثرا
وذلت قريش في أواخر عمرها وعزّ الذي أذللت يا خيل... أمرا
أطلي خيول الله... دوسي وجدّدي هوانا... رؤانا... وحدينا لنبصرا[31]

وبطريقة الاقتباس الإشاري دائما، يستلهم عيسى لحيلح قول النبي – صلى الله عليه وسلم– «مالي وللدنيا ما أنا والدنيا إنما مثلي ومثل الدنيا كراكب ظل تحت شجرة ثم راح وتركها»[32]، وذلك في قصيدته "نداء إلى أبي الطيب المتنبي" حين يقول:

وما خنت، إن خانوا، وراحوا لغيهم يولون أمر الركب فيهم مكاريا
فيوردهم نبع السراب وظله وكل بقيح عن جراحه لاهيا!
أنادي... أنادي! من تنادي؟ فكلهم عموا ثم صموا عن جميل ندائيا[33]

يشير الشاعر في عجز البيت الأول إلى الحديث الشريف السابق من أن الدنيا فانية ونحن فيها راحلون، كالمسافر يمر بشجرة ويستظل بظلها ثم يسير ويتركها راحلا، وحاول الشاعر استلهام هذا الحديث ليعبر عن موقفه من الحياة الفانية، وتجاهل بني البشر لذلك.

واختلفت نسبة الاقتباس من الحديث الشريف عند الشاعر من قصيدة إلى أخرى، ومما لا شك فيه أن للموروث الديني الذي يمتلكه الشاعر دورا في ذلك، فكان حبّه للنبي –صلى الله عليه وسلم– والاقتداء به أساس الاقتباس عنده، ومن أروع الاقتباسات المتوافقة مع نص الحديث الشريف ما نقرأه في قوله:

لتبكوا!... فلا حر سواها قيودنا فيا أيها الحمقى، كفاكم تغابيا
عصور تولي، من تولى لدينها وتشنق حرا، ثم تغتال بانيا
وهل ساوت الدنيا جناح بعوضة يوشوش حولي، للغواية غاويا
فما ضرّني إن ضاع مني غثاؤها وألقى إلهي في يميني كتابيا[34]

يستلهم الشاعر عن طريق الاقتباس الإشاري حديث الرسول –صلى الله عليه وسلم– «إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مئة سنة من يجدد

لها دينها»[35]، والشاعر إذ يشير إلى هذا الحديث يحاول استنهاض همة الشعب العربي الغارق في ظلامه وعجزه وواقعه المؤلم من جهة، وتحقيق نبوة النبي – في «ظهور الذي تمنى أن يكون هو من يجسد هذه النبوة من جهة أخرى، وأن يكون الإمام العادل للمسلمين».[36]

من المضامين الأخرى التي يضمنها عيسى لحيلح من الحديث الشريف ما يقتبسه من حديث الرسول – «**لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد المسجد الحرام ومسجدي هذا والمسجد الأقصى**»[37]، وذلك حين يقول:

ويلهو يمين بالشعوب مخادعا ولا بأس أن يمسي اليمين يساريا

ويبغي يسار في الحياة تيمنا فيهفو يمين لليسار مصافيا

وعلمت أقلامي، وحبر محابري شموخا فشدت للنجوم رحاليا[38]

نلحظ في البيت الأخير أن الشاعر أقرب إلى الاقتباس النصي الجزئي من الحديث الشريف، ففي عجز البيت (فشدت للنجوم رحاليا) قد أتى ببداية نص الحديث مع إدخال كلمة "النجوم" ليستقيم الوزن، فضلا عن تأكيد مهمته النبيلة وهي عدم الخضوع والخنوع وإن كلف ذلك الرحال إلى النجوم (يدل البقاع الثلاث المذكورة في الحديث)، المهم أن يؤدي الشاعر رسالته النضالية.

وفي دعوة الشاعر إلى العفّة وحسن الخلق والابتعاد عن المحرمات، لأن الفؤاد يتبع البصر، والحكم يضيع البصيرة، يحتج لرأيه بحديث النبي – صلى الله عليه وسلم– «**إن الله كتب على ابن آدم حظه من الزنا أدرك ذلك لا محالة**... »[39]، ويجسد ذلك عن طريق الاقتباس الإشاري في قوله:

فيا "متنبي" أنت علمت فاتكا طعانا... فجاء الطعن منه مجازيا

وكم في الشعوب اليوم من "فاتك" "أبو المسك" أمسى في الجماهير زانيا[40]

في هذين البيتين دعوة غير صريحة من الشاعر إلى حسن الأخلاق وهي من سمات ثقافة الشاعر الإسلامية، التي كان يلتزم بها، ويوصي بها نفسه قبل الآخرين.

ومما أفاده الشاعر من حديث النبي الأعظم –صلى الله عليه وسلم– قوله: «الشفاء في ثلاث: شربة عسل وشرطة محجم وكية نار وأنا أنهى أمتي عن الكي»[41] وذلك في وصفه للغة الضاد وما لحقها من تزييف وتحريف قائلا:

واسكب حروفك كالإشراق مشرقة إذ اللسان لقيح القيح منسوب
واقطع تفرنسه... اقطع فأنت لها فالاحتلال بسط الضرس منسوب
واصبر وصابر، واربط، واقتلع غصنا فالجزء كل، بجزء الكل مضروب
إن تنزف الضاد قيحا من تطهرها فالكي والفصد للتطهير مطلوب[42]

إن غيرة الشاعر على لغة القرآن الكريم، جعلته يصف حروفه بأنها مشرقة وأن الاحتلال مكانه في الشط لا الوسط، ويواسي نفسه بمداواة لغة الضاد إن نزفت بإحدى الطرق التي أوصانا الحبيب المصطفى –صلى الله عليه وسلم– بالمداواة بها، وذكر في مقدمتها الكي وإن كان النبي الأعظم –صلى الله عليه وسلم– قد نهى عنه، ولكنه يختار الكي لاستئصال الورم الحاصل في لغة الضاد (التفرنس).

هكذا التقط الشاعر عبد الله عيسى لحيلح دلالات وايحاءات استمدها من الحديث النبوي الشريف ووظفها في انزياحات جديدة وصاغها صياغة تتناسب وتجربته الشعرية، حيث غير في البناء اللفظي والأسلوبي عن طريق الاقتباس الإشاري في كلمة أو كلمتين نابعة من عملية حفر وتفجير الدلالات الكامنة في الحديث النبوي الشريف.

خاتمة:

في الأخير يجدر بنا القول إن حضور الحديث النبوي الشريف في الشعر العربي لا يقلّ أهمية عمّا ضمنوه من القرآن الكريم، وإن كان القرآن الكريم هو المنبع الأول والمصدر الأساسي في ثقافة الشاعر فضلا عن أنه أساس العقيدة الإسلامية من جهة، وتنوع أساليبه بين التشريع والوعظ والجزاء والوعد والوعيد والقصص القرآني والأسلوب الإيجازي التعجيزي الذي تحدى به الخالق – عزّ وجل– العرب من جهة أخرى.

ومن المعتاد أن يأتي الحديث النبوي الشريف وهو كلام الرسول – صلى الله عليه وسلم– في المرتبة الثانية فهو ملهم من المولى –عز وجل–، وملهم للشعراء العرب، ولعل عبد الله عيسى لحيلح صورة للشاعر العربي الذي حفلت أشعاره بنص الحديث الشريف، مما يدل على تشربه نصوصه وهضمه دلالاته ومعانيه، والقدرة على استثمار كنوزه، وتوظيف قيمة في المنجز الشعري له بانتقائية دقيقة... مما يكسب تجربته الشعرية نوعا من التميز والتفرد، وينقذه من الجمود والجفاف ويوسع آفاق متلقيه.

والحديث النبوي الشريف كان رافدا جوهريا من روافد صياغة النسق الشعري للشاعر، وبناء تراكيبه ونظم جمله، ويعد الاقتباس الإشاري من أنجع الوسائل التعبيرية التي مارسها لحيلح لبعث رؤيته الشعرية وإثارة ذهن المتلقي ليبقى متحفزا لفعل التلقي القرائي، ومن هنا أصبح توظيف الحديث النبوي الشريف في الشعر تعزيزا قويا لشاعرية الشعراء، ودعما لاستمراره في ذاكرة الإنسان.

هوامش:

1- جمعة حسين يوسف الجبوري: المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين الموحدين. دار صفاء للنشر والتوزيع: عمان. مؤسسة دار الصادق الثقافية: العراق. ط1. 2012م. ص39.

2- جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث "مرحلة وتطور". دار الرائد العربي. بيروت. ط1. 1958م. ص131.

3- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين. تح: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي. دار الرشيد: بغداد. 1980م. ج8. ص234. مادة ورث.

4- ابن منظور: لسان العرب. دار صادر: بيروت. ط1. مادة ورث.

5- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة. مادة ورث. تح: عبد السلام هارون. دار الجيل: بيروت. ط2. 1999م. مادة ورث.

6- مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس. تح: مجموعة من المحققين. دار الهداية. مادة ورث.

7- محمد أبو عيسى الترميذي السلمي: الجامع الصحيح سنن الترميذي. تح: أحمد محمد شاكر وآخرون. دار إحياء التراث العربي: بيروت. ج2. ح237.

8- أحمد بن الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها. مكتبة النهضة: بغداد. 1988م. ص116.

9- عبد السلام هارون: التراث العربي. دار المعارف: القاهرة. مجموعة كتابك. ع37. 1981م. ص5.

10- جبور عبد النور: المعجم الأدبي. دار العلم للملايين: بيروت. ط1. 1979م. ص63.

11- جمعة حسين يوسف الجبوري: المضامين التراثية في الشعر الأندلسي. ص22.

12- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب. لبنان. 1979م. ص53.

13- جمعة حسين يوسف الجبوري: المضامين التراثية في الشعر الأندلسي. ص22.

14- المرجع نفسه. ص27.

15- أبو محمد علي بن حزم الأندلسي الظاهري: الإحكام في أصول الأحكام. تح: أحمد محمد شاكر. مطبعة السعادة: مصر. 1347هـ.ج1. ص97.
16- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة. ج2. ص36. مادة حدث/ الأزهري: تهذيب اللغة. ج4. ص405/ ابن دريد: الجمهرة. ج2. ص34.
17- المرجع نفسه.ج3. ص76. مادة حدث.
18- ابن منظور: لسان العرب. ج1. ص581. مادة حدث.
19- شمس الدين السخاوي: فتح المغيث بشرح ألفية الحديث. تح: علي حسين علي. المطبعة السلفية: الهند. 1987م. ج1. ص8.
20- أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني: الكليات. بولاق. ط2. 1281هـ. ص152.
21- منهم السيوطي (تدريب الراوي)، أبو شبهة (أعلام المحدثين)، محمد الخضر حسين (دراسات في العربية).
22- محمد عجاج الخطيب: السنة قبل التدوين. مكتبة وهبة: القاهرة. ط1. 1963م. ص22.
23- جمعة حسين يوسف الجبوري: المضامين التراثية في الشعر الأندلسي. ص40
24- أنور الجندي: خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث. دار العلوم للطباعة: القاهرة. ص153.
25- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي "العصر الإسلامي". دار المعارف: مصر. ط4. 1960م. ص41.
26- جمعة حسين يوسف الجبوري: المضامين التراثية في الشعر الأندلسي. ص.67
27- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين. تح. عبد السلام هارون. مكتبة لجنة التأليف: القاهرة. ط1. 1948م. ج2. ص17-18.
28-عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قريشي. دار البعث: قسنطينة. ط1. 1985م. ص4.
29- مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري النيسابوري: صحيح مسلم. تح: محمد فؤاد عبد الباقي. دار إحياء التراث العربي: بيروت. ج4. ح2031.
30- محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي: صحيح البخاري. تح: مصطفى ديب البغا. دار ابن كثير: بيروت. ط3. 1987م. ج3. ح1047.

31- عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قريشي. ص8.
32- أحمد بن حنبل أبو عبد الله الشيباني: مسند لإمام أحمد بن حنبل. مؤسسة قرطبة: مصر. ج1. ح391.
33- عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قريشي. ص12-13.
34- المصدر نفسه. ص16.17.
35- سليمان بن الأشعث أبو داود السجستاني الأزدي: سنن أبي داود. تح: محمد محي الدين عبد الحميد. دار الفكر. ج4. ص109.
36- جمعة حسين يوسف الجبوري: المضامين التراثية في الشعر الأندلسي. ص69.
37- محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي: صحيح البخاري. ج1. ص398.
38- عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قريشي. ص17.
39- أبو داود السجستاني: سنن أبي داود. ج2. ح246.
40- عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قريشي. ص17.
41- أبو عبد الله البخاري: صحيح البخاري. ج2. ص3473.
42- عبد الله عيسى لحيلح: وشم على زند قريشي. ص31.

تجليات الخطاب الإيديولوجي في قصة الطفل

■ د. عائشة رمـــاش
كلية الآداب و العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار – عنابة
remacheaicha@yahoo.fr

الملخّص:

يعتبر النص السردي وثيق الصلة بالإيديولوجيا، وحسب باختين Mikhaïl Bakhtine فإن الكلمة هي الظاهرة الإيديولوجية الأمثل، وبالتالي فإن كل لفظ في النص القصصي منغرس عميق الانغراس في المذهبية (الإيديولوجيا)، ولا تشذ قصة الطفل عن هذا المنحى، إذ وجدنا رائحة المذهبية تفوح من ثنايا الكثير من القصص الطفلية.

وقد رأينا أن نبحث في بعض التجليات المذهبية في عينة من قصص الأطفال التي تفرض فيها الإيديولوجية نفسها، فالمكون القيمي المذهبي سار في نسيج هذه القصص شكلا ومحتوى، فبنيتها وجنسها، وشخصياتها وخطابها تومئ كلها إلى الحضور الإيديولوجي.

الكلمات المفتاحية: قصة، طفل، إيديولوجيا، الخطاب

Résumé :

Manifestations du discours idéologique dans le récit infantile

Le texte narratif a toujours noué des liens étroits avec l'idéologie, et selon Bakhtine le mot est le phénomène idéologique par excellence, et de ce fait chaque mot dans le récit est encré profondément dans la doctrine (idéologie), et le récit infantile n'échappe pas à cette tendance, puisque nous avons senti l'odeur doctrinale qui se dégage de beaucoup de ces récits infantiles.

Nous avons voulu étudier quelques manifestations doctrinales dans des échantillons de récits infantiles dans lesquels l'idéologie s'est imposée, puisque le composant de la valeur doctrinale est entré dans le tissu de ces récits tant sur le plan de la forme que sur le plan du contenu, car leurs structures, leurs genres, leurs personnalités et leurs discours attestent de la présence de l'idéologie.

مقدمة:

يعتبر المجتمع خليطا من الخطابات الإيديولوجية والثقافية، والقصة هي جزء من ثقافة المجتمع تنطلق من مرجعية معينة إلى واقع مفروض تحلله وتصفه إما بالتنديد وإما بالمساندة، لهذا فإن القصة هي بدورها مجتمع ومزيج من الخطابات التي تعيها الذاكرة الجماعية، وبالتالي على كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات، وهذا ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية القصة القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات.

ويعتبر القاص منتجا للمعرفة ومحاورا لثقافته ولمجتمعه، من ثم فإن إنتاجه لا يمكن أن يكون مادة "محايدة" تتلقفها الأسلوبية التقليدية لتصفها وصفا لسانيا أو تبرز مدى تفردها التعبيري والمعجمي، فالقصة جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات، والقاص هو منظم علائق حوارية متبادلة بين اللغات والأجناس التعبيرية بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل وما يقال على النص السردي الموجه للكبار بشكل عام ينسحب أيضا على قصة الطفل بشكل خاص، إذ يعتبر أديب الأطفال منتجا للمعرفة ومحاورا لثقافته ولمجتمعه.

والنص السردي وثيق الصلة بالإيديولوجية، وحسب باختين Mikhaïl Bakhtine فإن الكلمة هي الظاهرة الإيديولوجية الأمثل[1]، وبالتالي فإن كل لفظ في النص القصصي منغرس عميق الانغراس في المذهبية (الإيديولوجية).
والحقيقة أن مصطلح (الإيديولوجية) أسال الكثير من الحبر وقدم له الدارسون أكثر من مفهوم لا يسع المقام لذكرها كلها في هذه الدراسة[2] وسنكتفي برأي وجيز، فقد اعتبر رولان بارط rolant barthes أن النص لا فكاك له من الإيديولوجية[3] والرواية خطاب يبثه راو متوجها به إلى متقبل، فهي تحمل

رؤى الراوي أي مذهبيته،" إن الخطاب الروائي ليس تشكيلا لإيديولوجية، بل هو إيديولوجية نابعة من تشكيل"[4]

وقد عرف تودوروف Tzvetan Todorov الإيديولوجية بأنها "نسق من الأفكار والقيم التي يشترك فيها أفراد مجموعة بشرية دون جعلها مناقضة للوعي وللعلم أو للحقيقة"[5]

أما هامون (Hamon) فيؤكد أن الأثر الإيديولوجي في نص ما، يمر عبر بناء أجهزة معيارية نصية مدمجة في الملفوظ وإبرازها أسلوبيا، والإيديولوجية هي ركن لا ينفصم عن النص السردي، فلا يضير أن تدرس علاقته بالإيديولوجية ههنا توجب البحث عن مكونات الايديولوجية وهي مندمجة في السرد والإيديولوجية تظهر في جنس العمل وفي أحداثه وشخصياته ولغته.[6]

كما يعتبر لوي ألتوسير Louis Pierre Althusser الإيديولوجية نسقا ذا منطق خاص وهي تتصل بمعاناة الناس وبآمالهم[7]

لهذا سنعمد إلى دراسة السرد القصصي الموجه إلى الطفل ضمن لحظات تاريخية محددة بكل ما أفرزته هذه اللحظات من خطابات أيديولوجية متنوعة ومتعددة؛ وقد واكبت قصة الأطفال الفترات الحاسمة في تاريخ الوطن العربي منذ ظهورها فكانت شاهدا على مرحلة التبعية والاستعمار والثورة والاستقلال والتحول، والتغيير الذي عرفته المجتمعات العربية، فهي إذن وليدة جيلين، جيل الريادة أو جيل ما قبل الثورات وجيل ما بعد الثورات وجيل الاستقلال، وكل جيل نفخ فيها نَفَسَ الحقبة وجوها العام.

وقد رأينا أن نبحث في بعض التجليات المذهبية في عينة من قصص الأطفال التي تفرض فيها الإيديولوجية نفسها، فالمكون القيمي المذهبي سار

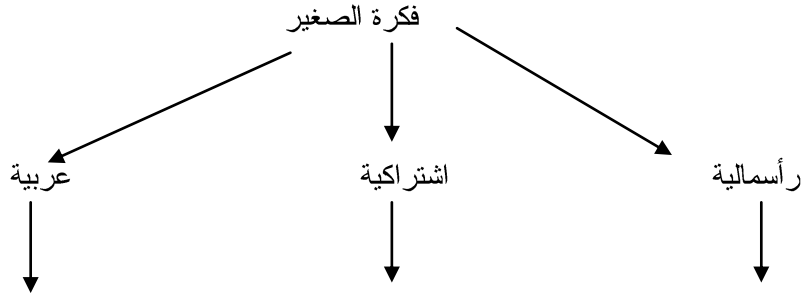
في نسيج هذه القصص شكلا ومحتوى ، فبنيتها وجنسها، وشخصياتها وخطابها تومئ كلها إلى الحضور الإيديولوجي.

وهكذا تبرز في السرد القصصي الموجه إلى الطفل ثلاث إيديولوجيات أساسية هي:

1- إيديولوجية المجتمع: وهي الإيديولوجية المحيطة التي لا يمكن إلا أن تكون إيديولوجية المجتمع في عمومه حتى في حالة الأدب النضالي، والملتزم الذي يعتبر قيم المجتمع متجاوزة ومهددة، لقد قام الرواد بترجمة أدب الأطفال عن الغرب (فرنسا، انكلترا) لأنهما كانتا المسيطرتين على الوطن العربي حيث احتلت فرنسا وانكلترا جزءا كبيرا من الوطن العربي من جهة، ومن جهة ثانية كانت البعثات العلمية تتوجه إليهما، وهكذا أولع المغلوب بالغالب، وبدأ يعب من أشكال حضارته ما استطاع إليه سبيلا، وعبره تبلورت ثلاثة محاور أساسية:

- **الانجذاب إلى الغرب :** حيث اطلع الطفل العربي - من خلال الترجمة - على نصوص نابعة من بيئة مختلفة عن بيئته معبرة عن إيديولوجية تختلف في قيمها وسلوكياتها عما هو سائد في المجتمع العربي، فظهر الفكر الرأسمالي والاشتراكي، والبرجوازي، والفكر الخرافي الذي يختلف عن العربي في أسسه وقيمه ومنطلقاته، وتجسد ذلك في الكثير من السرود القصصية المترجمة الموجهة إلى الطفل، حيث تتجلى التمايزات الأيديولوجية بين الرأسمالية والاشتراكية عبر القصص المترجمة، فالرأسمالية تتجسد في القصص المترجمة عن الأدب الإنجليزي والأمريكي والفرنسي، والاشتراكية تتجسد في القصص المترجمة عن الأدب الروسي والبلغاري الذي شاع أكثر في سوريا.

ويظهر الاختلاف بين الأيديولوجيتين في تحديد مفهوم "الصغير" من خلال هذه الترسيمة:



تعتنق فكرة غلبة الصغير على الكبير بالخداع والمكر و نصب المكائد والمكر والحيل.

تتمثل هذه المفاهيم في عدة قصص منها (عقلة الإصبع، الهر أبو جزمة) كما هي الحال في قصص طارزان، باتمان، الرجل الأخضر وسوبرمان مغامرات توم وجيري وغيرها.ا

الصغير يفتقد للخبرة والعلم وهو دائما في حاجة إلى كبير يساعده ويعلمه ويرسم له طريقه الصحيح فالصغير في هذه القصص يسعى دائما إلى التجربة التي تقوده إلى معرفة الحياة، وهذا يعني أن الصغير لا يقاوم ويناهض الكبير بل يسعى إلى مصادقته والاستفادة منه ليتعلم. ويتجلى هذا المفهوم في قصص عديدة تحث على التعاون، والعمل والسلام وحب الناس والطبيعة ويتجسد هذا المفهوم في (سلسلة منشورات اتحاد الكتاب العرب للأطفال) فأغلبها إن لم نقل جلها يحمل هذا الفكر.

تفوُقُ الصغير هي فكرة مطروحة في العديد من القصص العربية مثال ذلك "**عروس البحر**" لعادل الغضبان، ومفهوم التفوق في هذه القصة (تفوق الأخت الصغرى في جميع المجالات على إخوتها الكبار هو نوع من السعي لخلق العجائب أو لخلق الحدث الخارق (فالأصغر يفترض منه أن يكون الأضعف حسب المنطق)، لكن الخرافة تسعى لكسر المنطق بجعل الأصغر متفوقا.

إن الفكر البرجوازي الطبقي يتجلى في سلسلة ليدبيرد (سندريلا، الهر أبو جزمة، علاء الدين والمصباح السحري...)، و هي أيديولوجية يعتمد أصحابها من أجل نشرها على الفكر الخرافي الذي يوظف الجن والساحرات الطيبات التي تجسد الخير، والجمادات التي تبعث فيها الحياة، والكائنات التي تتحول...الخ. فمن أجل كبح جماح ثورات الطبقات المقهورة وانتفاضاتها تعمد الطبقة المسيطرة إلى فرض حلول تخديرية (ترسيخ فكرة أن الارتقاء الاجتماعي والطبقي ممكن للطبقات الكادحة وبطرق سهلة بفضل عوالم غيبية، كالجن والسحرة..) ليبقى الحاكم في منأى عن الثورات والانتفاضات ويتحول الصراع إلى استسلام وخنوع وتقبل للاضطهاد والقهر. فوظيفة الخرافة هنا هي التضليل والحفاظ على العلاقة السليمة بين الغني والفقير للإغراء بجدوى الصبر والاستسلام والدموع والعذاب في إنجاز العبور الطبقي، فاستخدام الجن والسحرة لا يراد منه الإقناع بمصداقية وجود هذه القوى بقدر ما نرى أن هذه الخرافة توظف لابتداع حل وهمي غيبي لمشكلة الرأسمالية الغربية، فالخرافة لا تنتظم بالنسبة إلى سلسلة **ليدبيرد** في سلك ديني ما ورائي، بل إنها تنتظم في سلك دنيوي واقعي[8].

أما عند العرب فقد وظفت الخرافة لخدمة الطبقة الحاكمة، إذ تصور هذه القصص العلاقة بين الشعب وحكامه على أنها علاقة جيدة يسودها التفاهم والإخاء والسلام والطمأنينة، حيث يرد الشعب مثلا في قصة (البجعات المتوحشات) وغيرها ورودا سلبيا، فهو لا يشارك في الأحداث بل يظهر متفرجا خاضعا لأوامر حكامه، كما يعمد هذا السرد إلى إشاعة المفاهيم الأسطورية والخرافية والدينية وإنتاجها في ثنايا السرد القصصي وتَمَثُّل هذه المعتقدات من أجل تكميم الأفواه والرضوخ لإرادة القدر (مفاهيم حول القدرية والخضوع لإرادة الله) في قصة (الليمون العجيب، أطفال الغابة، البجعات

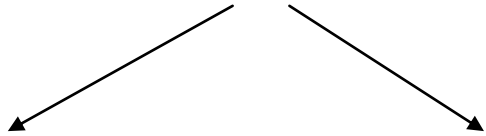
المتوحشات، الصياد المسكين والمارد اللعين، ...)، فتداخل السحر والأسطورة والاعتقادات في هذه القصص تحمل القوى المتصارعة على استلهامها والاسترشاد بها.

وتعد هذه القصص تنفيسا وإسقاطا رمزيا، فهي تعبر عن عصور التخلف والتدهور والاحتلال ترمز إلى الظلم والقهر والاستبداد، تبعث في قلوب الأطفال الخوف والرعب وتخلق لهم عالما وهميا يجدون فيه متنفسا لإفراغ الاحساس بالقهر الاجتماعي والاقتصادي والحرمان والضغوطات وتحقيق إشباع بديل للحاجات والرغبات المكبوتة هي أقرب إلى التخدير منها إلى الحقيقة.

وهكذا، يتبدى لنا كيف أن كل مجتمع يستخدم المادة نفسها لإيصال أيديولوجيات مختلفة ولتحقيق أهداف تتماشى مع المجتمع، و هكذا فإن الفكر الخرافي في السرد القصصي الموجه إلى الطفل يعمد إلى نقل مفاهيم المجتمع وأسسه والسعي إلى "إنتاج نماذج بشرية تنسجم مع أطروحاته الأيديولوجية ومع تركيبته الاجتماعية والاقتصادية ، باختصار "إنها لتمرير الأيديولوجيات السائدة اجتماعيا عبر هذا النفق الصالح للإيصال، وما تعنيه هذه الإيديولوجيات بالنسبة إلى مستقبل الأطفال وإلى بناهم الفكرية والعقلية، وتبقى هذه الإيديولوجيات حواجز أمام تقدم العقل العربي والتقدم العلمي"[9].

وتأثر الطفل بمضامين الأدب المترجم قد يكون ذا حدين:

تأثر الطفل بالقصص الأجنبية



إيجـــابي	سلبـــي
معرفة عادات الأمم الأخرى وتقاليدها وعلاقة أطفالها بمجتمعاتهم وأسرهم وأوطانهم. – اكتساب (قيم معرفية، اجتماعية، وطنية، إنسانية، فنية)	- ترسيخ مفهوم الاستسلام والخضوع وتقبل الاضطهاد و القهر - النظرة الدونية للمرأة وإبعادها عن مجال التفكير والمساهمة في بناء الأسرة - تغييب العقل والتفكير المنطقي - إسقاط قيمة العمل البشري - تثبيط العزائم والجهود التي يحتاجها مجتمعنا لكي ينمو ويتطور وترسيخ مفهوم الاستسلام للأقدار - قيم القلق، الخوف، الاضطراب والخجل والتردد

إضافة إلى خلق عوالم وهمية بعيدة عن واقعه فيرى أوهاما علمية بدلا من العلم، وشخصيات غيبية بدلا من الواقعية، تدخل الطفل في حيرة تجعله يتنصل من ثقافته ومجتمعه.

2– **مشروع الكاتب الأيديولوجي:** و يبرز هذا المشروع في ثنايا السرد القصصي الموجه إلى الطفل إما واضحا ظاهرا، أو خفيا مضمرا، فيدافع عن الأيديولوجيا المهيمنة أو يحاربها من خلال السرد.

3- أيديولوجيا النص: وهي الخطابات الإيديولوجية التي تتجسد في النص على شكل قضايا لسانية ذات مستويات واتجاهات متعددة، فهو نص يحمل إيديولوجية حركها فعل الكتابة وكذا فعل القراءة وغيرهما، وفيه تتجلى عودة الإيديولوجية الشاملة للمجتمع.

وتندرج أنساق أيديولوجية أخرى داخل السرد القصصي الموجه للطفل عبرت عنه مستويات لغوية منها:

أ- إيديولوجية السلطة[10]:

وتظهر في (قصص المكتبة الخضراء وسلسلة ليدبيرد) وهي على عكس ما أوردته كتب التاريخ وأخباره، والواقع المعيش. إذ تبدو علاقة صفاء وود لا صراع فيها ولا تناقض، علاقة قائمة على العدل والخير، يأتي ذكر ذلك في(قصة الليمون العجيب) حيث يفصح السرد عن أفضال هذه الطبقة وحكمها العادل، فالأمير وزوجته "كانا رحيمين عادلين وحكما نحو نصف قرن لم يذرف الشعب فيه دمعة واحدة ولا سالت منه نقطة دم ومازالت الأجيال التي تتابعت من هذا الشعب تذكر بالخير العميم ذلك العهد الجميل السعيد.."[11] ، ويرد في (قصة البجعات المتوحشات) حب الشعب لملوكه " فلما رآهم الشعب يدخلون العاصمة أخذ يتجمع حولهم ويهتف بحياتهم ويظهر سروره بعودتهم وخرج الناس من حوانيتهم يستقبلونهم بالهتاف والتصفيق... وحملوهم على الأعناق..."[12]

والجانب المتناقض لهذه السلطة يتجلى في قصة (شجرة العدل) من خلال الحاكم المتسلط المتجبر " ومع أن الملك استياج كان ملكا صغيرا، ليست له جيوش كثيرة ولا أموال طائلة، كان قاسيا جدا في معاملة رعيته، لا

يعرف العدل والرحمة، ولا يعطي أحدا حقه، لا ينصر الضعفاء على الأقوياء"[13].

وقد طالت هذه الصفات حتى خدمه وأعوانه " وكان خدمه وأعوانه يقتدون به في الظلم والفساد فيسلبون وينهبون"[14] لكن الشعب مقابل هذا خانع مستسلم مغلوب على أمره "ولا يستطيع أحد أن يرد لهم طلبا، أو يعارض لهم أمرا"[15]، "فأصبح الشعب يكره الملك، ويكره حاشيته ويتمنى أن يزول ملكه في كل لحظة من اللحظات"[16]. لقد قابل الشعب ظلم الملك وحاشيته بانهزامية وسلبية مفرطة وأخضع أمره لله بالدعاء والأماني دون بذل أي جهد للتغيير والانتفاضة على هذا الواقع.

ب- إيديولوجية مسالمة: تتجسد في شخصيات (سلسلة **ليدبيرد** والمكتبة الخضراء) المقهورة والمستسلمة لواقعها رغبة في الأمن والسلام.

ج- إيديولوجية متطرفة: ترد في (قصة نصيب الله) من سلسلة أحلى الحكايات، حيث نلمس نقيضين من التطرف:

- **الرجل المتصوف الذي زهد في الدنيا** فاتخذ مغارة سكنا له بعيدا عن البشر "منذ خمسين عاما وهو في صلة حب مع الله تعالى وعبادة"[17]، لقد أكرم المتعبد ضيفه "ودفع الطبق الرديء لضيفه، بينما بقي هو يأكل الجيد، وهو يعتقد أنه قرار القدر السخي"[18] وعندما هم الضيف بالمغادرة قال له المتعبد "إذا صادف والتقيت الله اسأله من فضلك عن نصيب العابد بالجبل الذي لم يتوقف عن حبه منذ خمسين عاما" ليأتي مشروع الكاتب الأيديولوجي في تصحيح بعض مفاهيم هذا التطرف قائلا "أما العابد الذي زهد من نصف قرن عن الدنيا، وهجر أهلها إلى كهف بالجبل، فإنه قد أضاع وقتا كثيرا، قل له إن الله لم يطلب منك كل هذا، كان يكفيه أن يقدم الماء والطعام..."[19].

– **الرجل المتطرف الذي لا دين له** ولا إيمان يوجهه في حياته، فهو تائه في الصحراء على غير هدى نستشف ذلك من لغته:

"ماذا تقول لي؟ الله، سوف لن تجده، هو غائب عندما نكون بحاجة إليه...لنزعم أنك التقيته صدفة، قل له من طرفي: هذا الرجل التائه وسط الصحراء لم تنسه أكيد، لم تترك مصيبة إلا وأنزلتها على رأسه، لقد استهلكت كل منابعك، هل بقي بعض المصائب لترسلها إلي؟ "[20]

ولما عاد الرجل "سأله رجل الصحراء: هل رأيت ربك؟ كان من الأسهل أن تجده أمام بابك، فهل قبل دعواتك؟ أم أنه أراد أكثر؟ إذن، هل رمى لك بعظمة"[21]، وبينما كان الرجل العاري ذو الجسد الهزيل يهذي بتلك الكلمات السيئة هبت زوبعة قوية غمرته، وبينما كان يصرخ من الألم...حفر صدره بفعل قوة الزوبعة التي كانت تزداد وتضربه بعنف وقوة حتى أنه كان يبدو وكأن شفرات قامت بجعله داميا، لقد قطع جسده إربا وكان جسده عاريا كما ولدته أمه..."[22].

وهكذا فإن هذا الخطاب المتطرف يخفي وراءه مشروع الكاتب الأيديولوجي في نبذ التطرف أيا كان نوعه.

فما يكتب للأطفال من قصص دينية تحمل مضامين مشوهة كما ألمحنا سابقا إضافة إلى أنها تاريخا إسلاميا ودينيا، أكثر منه أدبا فهي كتابات تحبس الأطفال في القديم، مثل (سلسلة الناجحون، سلسلة قصص الأنبياء، قصص من القرآن... وغيرها من السلاسل التي تجنح إلى المثالية المطلقة، كما أنها تجعل البطولة تتجسد جسديا مع أن الواقع عكس ما كان في القديم فقد تحولت البطولة من الرمز الجسدي إلى الفكري والعقلي، وقد تخيفه هذه السرود من الله سبحانه وتعالى ونار جهنم، وقد تجعله متعصبا متطرفا، وهكذا فإننا لا

نريد لأطفالنا أن يسقطوا في شباك الشرك والإلحاد، كما أننا نرفض أن يتوجهوا للطرف الآخر ونعني به التطرف.

من خلال هذه الطروحات المعبر عنها داخل السرد القصصي الموجه إلى الطفل (الازدواجية، السلطة، الصراع، الأيديولوجيا) نخلص إلى أن الازدواجية حالة من الضياع والمتناقضات يعيشها المجتمع، حالة من فقدان الذات في خضم الآخر، هذه الحالة تكرسها سلطة تنتج صراعات وثورات تتعدد اتجاهاتها وأيديولوجياتها وأفكارها، فازدواجية (الشعب، الحاكم) تجعل الملك يتمسك بالسلطة ويستبد في حكمه، والاستبداد يولد الصراع الذي تغذيه أيديولوجيات متنوعة ومتعارضة أحيانا، للوصول إلى السلطة وفرض المشروع الإيديولوجي لبناء الإنسان.

إن هذا العالم كونته مرجعيات متعددة، ومستويات لغوية واجتماعية وسياسية ووطنية وأيديولوجية متنوعة، ساهمت في رسم عالم السرد القصصي الموجه إلى الطفل، فأي هذه المواضيع هيمن في مدونتنا القصصية؟ لأن نوع الموضوع الذي يتمثل أكثر في السرد القصصي الموجه إلى الطفل يحدد نوع المشروع الاجتماعي الذي رسمه الأدباء لهذه الفئة من المجتمع، وتتحدد مكونات المتن فيما يلي:

❖ **مكون ديني**: تنحصر القصص التي يحيلنا متنها إلى المكون الديني فيما يلي:

ــ سلسلة المكتبة الخضراء: (أطفال الغابة، البجعات المتوحشات، عروس البحر، الليمون العجيب، الصياد المسكين والمارد اللعين..).

ــ سلسلة مكتبتي: (أنت ومالك لأبيك..).

ــ سلسلة من قصص الأنبياء (عيسى عليه السلام، موسى عليه السلام..).

ــ طارق بن زياد، طفولة النبي (ص)، حجرة الصبر.
ــ سلسلة أحلى الحكايات: (نصيب الله، مصائب عائشة).

❖ **مكون وطني:**

ــ سلسلة منشورات اتحاد الكتاب العرب: (ثوب هلا الوسيع).
ــ سلسلة المكتبة الخضراء: (تائه في القناة، الطبلة المسحورة..).
ــ خماسية رحلة الموت، استشهاد بطل، أبطال حي النصر، بطولات من شارونة، ليلة مظلمة في نهاية شهر العسل، عصفور وجرادة، سر الاختفاء العجيب...

❖ **مكون سياسي:**

ــ بلح الشاطر حسن، الأمير والحمامتان، استشهاد بطل، لونجا، عروس الجبال، شبيك لبيك، شجرة العدل، خيال الحقل...

❖ **مكون اجتماعي:**

ــ بقرة اليتامى، عروس الجبال، بلعجوط، بحباح المرتاح، الدنيا من فوق، حكاية طارق وعلاء، خيال الحقل، الطبلة المسحورة، جميل وجميلة، عصفور وجرادة، الأمير الجبان...

من خلال ما تقدم نلاحظ أن المكونات السائدة في عالم السرد القصصي هي: المكون الديني، ثم المكون الاجتماعي، فالوطني، فالسياسي، وهكذا يمكننا أن القول إن السلطة المهيمنة في مدونتنا هي: السلطة الدينية والإيديولوجية، التي تعمل على توجيه الطفل وترغيبه في اتجاه ديني وإيديولوجي معين، تليه السلطة الاجتماعية، فالوطنية فالسياسية.

وهكذا تبقى قصة الطفل عالما متخيلا، مليئا بالتناقضات والصراعات والاتجاهات الإيديولوجية التي تفرز ازدواجية تنم عن تناقض في سلوكات المجتمع وعلاقاته، فالقصة هي عبارة عن مجتمع، وتوجيه الأحداث يرتبط بتصور الكاتب عن هذا المجتمع أو العالم، فيعطي بالتالي رؤية مستقبلية للطفل العربي تهدف إلى بناء وقولبة شخصية معينة للطفل العربي، تبدأ بالتنشئة الدينية فالاجتماعية فالوطنية، فالسياسية.

وهكذا نخلص إلى نتيجة مفادها أن هذه القضايا (الازدواجية، السلطة، الصراع، الأيديولوجيا) هي التي تحرك عالم الكتابة القصصية للطفل حيث هيمنت على كامل السرد القصصي لمدونتنا العربية تقودها مرجعيات أساسية، أولها المرجعية الدينية، وآخرها السياسية.

الهوامش:

[1]– باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب 1986 ص23.

[2]– ميخائيل أنظرعبده الحلو ، معجم المصطلحات الفلسفية، فرنسي عربي، المركز التربوي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان، (د ت)

– ميشيل فادييه، الإيديولوجية، وثائق من الأصول الفلسفية، ترجمة أمينة رشيد و سيد بحراوي، دار التنويرللطباعة والنشر،ط1، بيروت1982 ص31.

– أنظر أيضا، محمد علي الكردي، النقد الجديد والإيديولوجيا، مجلة فصول، المجلد 5 العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985 ص90.

– راجع أيضا، يوزف بيترشتيرن، حول الأدب والإيديولوجيا، ترجمة باهر الجوهري، مجلة فصول، المجلد 5، العدد3، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985 ص12.

– رولان بارط، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، المعرفة الأدبية، دار توبقال، ط1، المغرب 1988، ص36–37.[3]

[4]– محمود أمين العالم ، ملاحظات نظرية حول الخطاب الروائي، ضمن الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، (دفاتر الحوار)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، ص16.

[5] -Tzvetan Todorov, critique de la critique : un roman d'apprentissage (collection poétique ™Editions du Seuil, Paris, 1984, p.12

[6]-Philippe Hamon, texte et Idéologie : valeurs ; hiérarchies et évaluations dans l'œuvre ™16 littéraire, Puf (écriture), 1984, P. 20.

[7]– لوي ألتوسير،الإيديولوجيا،(نصوص مختارة) دفاتر فلسفية، إعداد وترجمة محمد سبيلا و عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1999، ص8–9.

[8]– ذكاء الحر، الطفل العربي وثقافة المجتمع، دار الحداثة، ط1 لبنان، 1984 ص40.

[9]– المرجع نفسه، ص141.

[10]– السلطة: تحاول أن تهيمن بوسائل عديدة منها وسائل يبررها التاريخ منها مناهج تصورها النهج السياسي الذي دمر القيم والضوابط الاجتماعية نتيجة أسلوب النفاق الذي تتخذه كوسيلة للإقناع.

[11]– عادل الغضبان، الليمون العجيب، سلسلة المكتبة الخضراء، دار المعارف، مصر، دت، ص 46.

[12]–عبد الله الكبير، البجعات المتوحشات، سلسلة المكتبة الخضراء، دار المعارف،ط7، مصر، 1974 ص45.

[13]– عبد الجبار الشريف، شجرة العدل ، دار اليمامة للنشر تونس 1998، ص 3.

[14]– المرجع نفسه، ص 3.

[15]–المرجع نفسه ، ص 3.

[16]–المرجع نفسه ص 4.

[16]– دون مؤلف، نصيب الله، سلسلة أحلى الحكايات، دار ابن رشد، الجزائر ص19.

[17]– المرجع نفسه، ص 19.

[18]–المرجع نفسه، ص 22.

[19]– المرجع نفسه، ص 20.

[20]– المرجع نفسه، ص 23.

[21]– المرجع نفسه، ص 23.

السياق وإنتاج الدلالة بين التراث اللغوي العربي والدراسات اللغوية الحديثة

■ أ. عبد الحميد عمروش
قسم اللـــغة والأدب العربي
جامعة العربي تبسي - تبسة

الملخّص:

يضطلع السياق بادوار كثيرة وهامّة، وقد أولى له القدماء اهتماما بالغا، نظير دوره في إنتاج الدلالة، وجعلوه طريقا آمنا لتفسير كلام الله عزّ وجلّ، وسنّة نبيّه صلى الله عليه وسلّم، بل لقد كان أساسا لفهم الكلام كلّه، وقد عبّروا عنه بمصطلحات عديدة وكلها تلتقي في دلالة تكاد تكون واحدة.. وأصبح اليوم من الأسس القوية التي تعتمد عليها النظرية اللغوية في تحليل الخطاب. وعلى هذا تنهض هذه الدراسة لبيان حدوده وأدواره.

الكلمات المفاتيح: السياق، المقام، الموقف، المعنى، الدّلالة.

Abstract:

The context plays several important roles in the production of meaning. Ancient linguists have paid great attention to the context since it is a fundamental means of interpreting and understanding the Quran and the Sunnah. They have expressed many terms that have almost the same meaning. Today, it becomes one of the solid foundations on which the linguistic theory of discourse analysis is based. The purpose of this study is to determine the roles of the context.

Keywords: context, opportunity, situation , meaning, significance.

Résumé:

Le contexte joue plusieurs rôles importants à la production de la signification. Les anciens linguistes ont accordé une grande attention au contexte puisque c'est un moyen fondamental pour interpréter et comprendre le Coran et la Sunna. Ils l'ont exprimé de nombreux termes qui ont presque la même signification. Aujourd'hui, il devient l'un des fondements solides sur lesquels s'appuie la théorie linguistique de l'analyse du discours. La présente étude vise à déterminer les rôles du contexte.

Mots clés: le contexte, l' occasion , la situation, le sens, la signification.

في مفهوم السياق:

أولا: السياق في الوضع اللغوي العربي:

هناك غالبا علاقة وثيقة بين الوضع اللغوي والوضع الاصطلاحي للكلمات "فالمدلول الاصطلاحي للفظ، متى كان موصولا بمدلوله اللغوي، سهل مأخذه على الفهم؛ ومتى كان مفصولا عنه عسر على الذهن إدراكه"[1].

جاء في لسان العرب لابن منظور: السياق مأخوذ من: "(ساق- يسُوق- سَوقا- وسياقا) وهو سائق وسوّاق، وأصل السياق السِّواق. وقد انساقت وتساوقت الإبل تساوُقا إذا تتابعت. والسياق: المهر. والسِّياق: نزع الروح، كأنّ روحه تساق لتخرج من بدنه. والسُّوق: موضع البياعات. وسُوق القتال والحرب وسَوقته: حَومته، وقد قيل: إن ذلك من سَوق الناس إليها. وساق الشجرة: جذعها"[2].

وأمّا الفيروز آبادي (تـــ817هـــ) ففي مادّة (س، و، ق) يورد من دلالاتها الآتي: "الساق ما بين الكعب والرّكبة. وساقةُ الجيش مؤخَّرُه، واستاقها فهو سائق وسوّاق، والمنساق: التابع والقريب"[3].

وأمّا الزمخشري (تـــ467هـــ) فقد ذكر سياق الكلام في معرض حديثه عن السياق فقال: "وهو يسوق الحديث أحسن سياق، وإليك يساق الحديث، وهذا الكلام مساقُه إلى كذا، وجئتك بالحديث على سوقه: على سرده"[4].

وكذلك فعل الزبيدي: «...ومن المجاز: هو يسوق الحديث أحسن سياق، وإليك يساق الحديث، وكلام مساقه إلى كذا، وجئتك بالحديث على سوقه: على سرده"[5].

وكذلك ذكره الشافعي، فأضاف السياق إلى الكلام في معرض حديثه عن (الصنف – من الكلام– الذي يبيّن سياقه معناه)[6].

وبالنظر في الألفاظ اللغويّة التي ذكرها المعجميون لمادّة (س، و، ق) يمكن لنا أن نستشفّ المعاني الآتية: السرد والإيراد والتتابع. وكذا الاتّصال وعدم الانفصال. وأيضا التزاحم والالتفاف. وتعني أيضا الاتّباع والقرب والتقديم. وتعني الموضع والموقف والتجميع، كما تعني الحدث.

وعلى هذا فإن "كلمة ساق تثير في الذهن معنى لحوق شيء لشيء آخر، واتّصاله به، واقتفائه أثره، كما تثير معنى الارتباط والتسلسل والانتظام في سلك واحد"[7]. كما تثير هذه الكلمة معنى التآلف والتوارد والاتّصال.

ثانيا: السياق في الوضع الاصطلاحي:

إن أبرز مجال تمثّل فيه السياق في التراث العربي، كان مع المفسّرين فهم يطلقون –غالبا– مصطلح السياق ويريدون به المقال، ويعبّرون عن دلالة الحال أو سياق الحال بالمفهوم الحديث بـــ الحال أو المقام أو قرائن الأحوال وغيرها. ويمكن تصنيف السياق عندهم إلى:

أوّلا: السياق اللغوي؛ حيث يعني سياق الآية أو الآيات داخل السورة، وموقعها بين السابق من الآيات أو اللّاحق، وهو ينقسم إلى مستويين:

أ): السياق الأصغر، وهو الموضع القريب المحيط بالنص المفسّر، كالكلمة في الجملة، أو الجملة في الآية، أو الآية ضمن الآيات القريبة السابقة واللّاحقة. ب): السياق الأكبر، وهو سياق عام، هو سياق القرآن كلّه[8].

ثانيا: السياق المقامي: وهو ظروف الخطاب وملابساته الخارجية، كأسباب النزول، ويندرج ضمنها مراعاة حال المخاطَب، وغرض المتكلّم وما إلى ذلك...

وفي هذا يقول ابن دقيق العيد: "وأما السياق والقرائن فإنها الدالّة على مراد المتكلّم من كلامه"[9]. فهم بهذا يفرّقون بين مفهوم السياق اللغوي، وغير اللغوي أو القرائن الدالّة.

ويقتضي منهج التفسير عندهم ألاّ يقتصر المفسّر على دلالة الكلمة، بل يجاوزها إلى تركيب الكلام؛ فعن عبد الله بن مسلم بن يسار عن أبيه مسلم قال: "إذا حدّثت عن الله حديثا فقف حتى تنظر ما قبله وما بعده"[10]. أي حتى تنظر في السباق واللحاق.

وعلى هذا فإن السياق عند المفسّرين خصوصا هو: بيان دلالة اللفظ بما لا يخرجه عن السباق واللحاق، مع مراعاة قرائن الأحول. "فإن الدلالة في كلّ موضع بحسب سياقه، وما يحفّ به من القرائن اللفظيّة والحاليّة"[11].

السياق في التراث العربي:

للسياق امتداد في مظان التراث الإسلامي، وحضور في حقل العلوم الشرعية، وبخاصّة في مجال التفسير وعلوم القرآن؛ حيث تعدّ علوم القرآن رافدا كبيرا له. وإذا كان اللسان العربي هو الدالّ على معاني الوحي، وبه تفهم وتدرك؛ فإن السياق هو لسان العربية وروحها، والمترجم لأغراضها ودلالاتها، وتعدّ الاستعانة به – بل وجعله أساسا في التفسير والتأويل– من مستلزمات تحقيق دلالة النص.

السياق عند البلاغيين:

اهتمّ البلاغيون في دراستهم للسياق على مبدأ أو فكرة " مقتضى الحال" والعلاقة الوثيقة بين الحال والمقال. وإذا كان مصطلح "مقتضى الحال" يقترب من مصطلح (سياق الحال) في الدرس اللغوي الحديث و ذلك لاشتراكه معه في أهم خاصيّة، وهي الاهتمام بالجانب الاجتماعي للغة، فإن مصطلح مقتضى الحال – بالتعريف الذي ذكره التهانوي– أضيق دلالة من مصطلح "سياق الحال" إذ لابد أن يسبق المقامُ أو الحالُ المقالَ؛ لأن الكلام يصاغ بمقتضاه، وهذا ما ذهب إليه السكاكي بقوله: "لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام الشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر"[12].

ثم يوضّح السكّاكي معنى مقتضى الحال بقوله: "ثم إذا شرعت في الكلام، فلكلّ كلمة مع صاحبتها مقام، ولكل حدّ ينتهي إليه الكلام مقام، وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادفة الكلام لما يليق به، وهو الذي نسمّيه (مقتضى الحال)، فإذا كان مقتضى الحال إطلاق الحكم، فحسن الكلام تجريده من مؤكّدات الحكم، وإن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك، فحسن الكلام تحلّيه بشيء من ذلك بحسب المقتضى ضعفا وقوة "[13]. وهذا يختلف عن مفهوم سياق الموقف أو سياق الحال، حيث يستعان بعناصره في فهم الكلام بعد إنتاجه. فالمقال جزء من هذا السياق وليس منفصلا عنه.

وبما أن مقتضى الحال يقتضي أن يكون المقال تاليا للمقام، أي أنه من اهتمامات المخاطِب، فقد نشأ في محيط البلاغيين، حيث اهتم علماء المعاني العرب بهذا المصطلح (مقتضى الحال) وعرّفوها فقالوا: "هي الأمر الداعي

إلى التكلم على وجه مخصوص، أي الداعي إلى أن يعتبر مع الكلام الذي يؤدّى به أصل المعنى خصوصيّة ما، هي المسمّاة بمقتضى الحال"[14]. وقد اهتم علماء علم المعاني العرب في تعريفهم لمقتضى الحال بالسامع والمتكلم، ذلك أن المتكلّم يجب أن يكون على علم وبيّنة بأحوال السامع، قبل أن ينشئ كلامه حتى يأتي بالكلام المتّصف بما يتطابق مع حال السامع، وهذه هي الخصوصية المرادة التي يتميّز بها الكلام البليغ، عن الكلام العادي، وهذه هي الخصوصية التي يجري عليها علم المعاني، بل البلاغة كلّها، وهي خصوصية زائدة فوق المعنى الأصلي الذي يؤدّيه الكلام[15].

ولا شك أن مصطلح سياق الحال في علم اللغة الحديث، ليس هو مصطلح مقتضى الحال عند علماء البلاغة العرب، فمقتضى الحال متعلق أساسا بـــ (إنتاج الخطاب)، في حين يرتبط سياق الحال بما يمكن أن نسمّيه (تأويل المخاطَب) لخطاب وقع في سياقه الموقفي الفعلي، ولذا فمقتضى الحال يدلّ على جزء من دلالة مصطلح سياق الحال.

"ولكن هذين المصطلحين يتّفقان في أهم خاصيّة، وهي أنهما يمثلان ظاهرة واحدة، أو جانبا واحدا، اتّفق عليه علماء علم المعاني، وعلماء علم اللغة الحديث، هذا الجانب هو أنهما جميعا يشيران إلى شيء زائد، وخارج نطاق اللغة Paralinguistic وهو الجانب الاجتماعي المرتبط بالمتكلم والسامع "[16]، وغيرهما من عناصر سياق الحال.

السياق عند الأصوليين:

اهتمّ الأصوليون كثيرا بالسياق، فهذا الشافعي في كتابه (الرسالة) يبيّن منزلته في تحديد دلالات الألفاظ، حيث يقول: "وظاهرا يعرف في سياقه أنّه يراد به غير ظاهره، فكلّ هذا موجود علمه في أوّل الكلام أو وسطه أو آخره"[17].

وفي باب (بيان ما نزل من الكتاب عامّا يراد به العام ويدخله الخصوص) تفسيرا لقوله تعالى: ﴿ مَا كَانَ لِأَهْلِ الْمَدِينَةِ وَمَنْ حَوْلَهُمْ مِنَ الْأَعْرَابِ أَنْ يَتَخَلَّفُوا عَنْ رَسُولِ اللَّهِ وَلَا يَرْغَبُوا بِأَنْفُسِهِمْ عَنْ نَفْسِهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ لَا يُصِيبُهُمْ ظَمَأٌ وَلَا نَصَبٌ وَلَا مَخْمَصَةٌ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا يَطَئُونَ مَوْطِئًا يَغِيظُ الْكُفَّارَ وَلَا يَنَالُونَ مِنْ عَدُوٍّ نَيْلًا إِلَّا كُتِبَ لَهُمْ بِهِ عَمَلٌ صَالِحٌ إِنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ ﴾ [التوبة:120]. يقول: "وهذا في معنى الآية قبلها، وإنما أريد به من أطاق الجهاد من الرجال، وليس لأحد منهم أن يرغب بنفسه عن نفس النبي: أطاق الجهاد أو لم يطقه[18].

وأمّا الإمام الزركشي فقد نبّه إلى أهميّة السياق ودوره في التفسير بقوله: " ليكن محطّ نظر المفسّر مراعاة نظم الكلام الذي سيق له، وإن خالف أصل الوضع اللغوي..."[19]. وقال أيضا منبّها إلى تفسير ما لم يرد فيه نقل: " وطريق التوصّل إلى فهمه النظر إلى مفردات الألفاظ، من لغة العرب ومدلولاتها، واستعمالها بحسب السياق"[20].

وأمّا أبو إسحاق الشاطبي فقد عبّر عن السياق بألفاظ مختلفة، يقول في باب (كيفية تفسير القرآن) : "وما أشبه ذلك؛ فإنّه شائع في كلام العرب، مفهوم من مساق الكلام، معلوم اعتباره عند أهل اللسان ضرورة"[21]. ويقول أيضا: "إن المساقات تختلف باختلاف الأحوال والأوقات والنوازل ..."[22].

وفي هذا المقام لاحظ بعض العلماء، من المشتغلين على النص القرآني، أن اللفظ الواحد في القرآن الكريم تتعدّد دلالاته، وتختلف من سياق إلى سياق، وظل هذا يدور في خلد المفسّرين، حتى صار موضوع علم قائم بذاته، هو

علم (الوجوه والنظائر) يشكّل فرعا من فروع الدراسات القرآنية، ذات الصلة الوشيجة بالدراسات اللغوية الدلالية... على أساس أن السياق هاد إلى اختيار المعنى المراد من الكلمة بحسب موضعها الملائم لموضوع النص، ولذلك رأى الشاطبي أن كلام العرب على الإطلاق لابد فيه من اعتبار السياق[23]. ولذلك عُدّ مبدأ مراعاة السياق في التراث اللغوي العربي، شرطا أساسا في فهم النص القرآني.

المطلب الثالث: السياق عند علماء التفسير.

بيّن العزّ بن عبد السلام دور السياق وأهميّته بقوله: "السياق مرشد إلى تبيين المجملات، وترجيح المحتملات، وتقرير الواضحات، وكلّ ذلك بعرف الاستعمال، فكلّ صفة وقعت في سياق المدح كانت مدحا، وكلّ صفة وقعت في سياق الذمّ كانت ذمّا، فما كانت مدحا بالوضع، فوقع في سياق الذمّ؛ صار ذمّا واستهزاء وتهكّما، بعرف الاستعمال. مثاله: ﴿ ذُقْ إِنّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ ﴾ [الدخان:49]. أي: الذليل المهان؛ لوقوع ذلك في سياق الذمّ... وكذلك صفات الربّ المحتملة للمعاني المتعدّدة: تحمل في كلّ سياق على ما يليق به... وكذلك العزيز: في أوصاف الربّ –سبحانه– يطلق بمعنى الغالب القاهر، ويطلق بمعنى الممتنع عن العيب والضّيم، ويطلق بمعنى الذي لا نظير له، ويحمل كل سياق على ما يليق به "[24].

وفي سياق حديثه عن ضروب التفسير وأنواعه، أشار إلى النوع الذي يكون فيه للسياق دور بارز حيث يقول: "وقد يتردّد [أي معنى الآية] بين محامل كثيرة، يتساوى بعضها مع بعض، ويترجّح بعضها على بعض، وأولى

الأقوال ما دلّ عليه الكتاب في موضع آخر، أو السنّة، أو إجماع الأمة، أو سياق الكلام"[25].

وأمّا ابن تيميّة فإنّ اللغة في نظره هي وسيلة للمتكلّمين للتعبير عن مرادهم الذي لا يمكن التعبير عنه بكلمات معزولة عن السياق[26]، وبهذا فهو يولي للسياق اهتماما كبيرا، يقول: "وأن دلالة ذلك في بعض المواضع على ذات الله أو بعض صفاته، لا يوجب أن يكون ذلك هو مدلول اللفظ حيث ورد، حتى يكون ذلك طردا للمثبت، ونقضا للنافي، بل ينظر في كلّ آية وحديث، بخصوصه وسياقه، وما يبْين معناه من القرائن والدلالات، فهذا أصل عظيم مهمّ نافع"[27]. ويقول في موضع آخر مبرزا دور السياق المقالي والمقامي: " فإن الدلالة في كلّ موضع بحسب سياقه، وما يحفّ به من القرائن اللفظيّة والحاليّة "[28].

وينبّه إلى ذكر أسباب الغلط في تفسير كتاب الله ومنها "مراعاة مجرّد اللفظ وما يجوز عندهم أن يريد به العربي، من غير نظر إلى ما يصلح للمتكلّم به، ولسياق الكلام "[29]. ثمّ يلحّ ابن تيميّة – في التفسير– على أن المعتبر مقاصد القرآن، لا ما يحتمله اللفظ المجرّد، يقول: "فمن تدبّر القرآن وتدبّر ما قبل الآية وما بعدها، وعرف مقصود القرآن، وتبيّن له المراد..."[30].

وأمّا الإمام ابن قيّم الجوزيّة(691–752هـ) فقد وضّح دور السياق وأهميّته، بقوله :" دلالة السياق: فإنّها ترشد إلى تبيين المجمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوّع الدلالة، وهو من أعظم القرائن الدالّة على مراد المتكلّم، فمن أهمله غلط في نظيره، وغلط

في مناظراته "[31]. ويبيّن ابن القيّم دور السياق في إنتاج الدلالة، ويَعُدّه أساسا، حتى في تفاوت الصحابة رضي الله عنهم في فهم القرآن الكريم يقول: " ومنهم من يقتصر في الفهم على مجرّد اللفظ دون سياقه ودون إيمائه وإشارته وتنبيهه واعتباره، وأخصّ من هذا وألطف ضمّه إلى نص آخر متعلّق به فيفهم من اقترانه به قدرا زائدا على ذلك اللفظ بمفرده"[32]. ويشير إشارات لطيفة وواضحة إلى ما يعين على فهم المراد، من خلال قرائن حالية زائدة عن الألفاظ اللغوية في أداء المعنى، ففي حديثه عنها ذكر أنها "لم تقصد لذواتها وإنما هي أدلّة يستدلّ بها على مراد المتكلم، فإذا ظهر مراده ووضح بأي طريقة، عمل بمقتضاه سواء أكان بإشارة أو كتابة أو بإيماءة أو دلالة عقلية أو قرينة حالية"[33]. وقد أشار ابن القيم كثيرا إلى سياق الحال وعدّه أساسا في فهم المعنى.

ويذهب السعدي في تيسير الكريم الرحمن إلى ضرورة الوعي بالأحداث والوقائع الملابسة لنزول السور من القرآن، يقول: إن الأزمنة والأمكنة والأشخاص تختلف اختلافا كثيرا، فلو أراد إنسان أن يصرف همّه لمعرفة معاني القرآن... لحصل من الغلط على الله وعلى رسوله وعلى مراد الله من كلامه شيء كثير"[34]. وهذا عند عدم مراعاة دلالة السياق، وأثرها البالغ في الفهم والتأويل.

السياق في البحث الدلالي الحديث:

أوّلا: السياق في الوضع اللغوي الغربي:

تحيلنا المعاجم اللغوية والاصطلاحية الغربية إلى أن لفظة السياق ليست حديثة، حيث يتكون لفظ (Con–Text) (حسب معجم Grosses f.R

Wörterbuch) من السابقة اللّاتينية Con بمعنى مع. و Text اللّاتينية أيضا، والتي كانت تعني في الأصل النسيج، ثم استعملت في معنى الكلمات المصاحبة للمقطوعات الموسيقية، ثم صارت تستعمل في معنى النص. ثم أصبح لمصطلح (Th-Lawndowski.Linguistisshes. Wörterbuch Context.) بعد التركيب المعاني الآتية:

أوّلا: ما يحيط بالوحدة اللغوية المستعملة في النص. ثانيا: قيود التوارد (المعجمي) التي تراعى عند استعمال أكثر من وحدة لغوية. ثالثا: نص لغوي يتّسم بسعة نسبية، ويؤدّي معنى متكاملا، سواء أكان ذلك النص مكتوبا أم متكلّما به. رابعا: الأحوال والمواقف الخارجية ذات العلاقة بالكلام. ثم أضيفت اللّاحقة Unlismuss التي تقابل في العربية الياء المشدّدة، التي تلحق المصادر الصناعية في مثل كلمة الحرية، ومن ثمّ يصبح معنى المصطلح "السياقية". (Contextualismuss). والمراد بها نظرية السياق في المعنى، أو مذهب التحليل اللغوي المنسوب للسياق[35].

وجاء في معجم علم اللغة الألماني (Lexicon der sprachwissenschaft. 1983) أن كلمة Kontext تعود إلى اللفظة اللاّتينيّة Contexere وتعني بالألمانية Verknüpfen، وهي تعني ربَطَ رباطا وثيقا. وذكر معجم ألماني آخر (Duden Deutsches Universal Wörterbuch.1995) أن الكلمة تعود إلى اللفظة اللاّتينية Contextus أيضا، ويقرّر معجم الإيتيمولوجيا للإنجليزية الحديثة (An Etemological Dictionary.) أن الصيغة الثانية (Contextus) مأخوذة من الصيغة الأولى

(From Contexere) بمعنى النسج على نحو متّصل (To weave together)، ومن الواضح أن الربط الوثيق، والنسج على نحو متّصل، متقاربان في المعنى، وأن معنى الربط متطوّر عن معنى النسج المتّصل؛ إذ النسيج على هذا النحو يسبّب الربط الوثيق.

وتولّى معجم علم اللغة الألماني شرح هذا المصطلح، فذكر أنه عبارة عن علاقة لغوية، أو خارج نطاق اللغة، يظهر فيها الحدث الكلامي. ويفرّق المعجمان بين نوعين من السياق: الأوّل: السياق اللغوي. الثاني: سياق الحال، وهو الظروف الخاصّة بالحدث الكلامي، تمييزا له عن السياق اللغوي. كما يشير معجم علم اللغة الألماني إلى أن "ج.س.كاتفورد " J.C. Catford" استخدم مصطلح Kotext بحذف صوت الــ (N) للإشارة به إلى سياق الحال Situationellen Kontext خاصّة، وذلك في كتابه Alinguistic theory of tranlation سنة 1965. وبذلك يصبح لسياق الحال مصطلح مستقل عن كلمة السياق Context التي تشير إلى كلا النوعين من السياق. وأمّا مصطلح Situation فإن معجم الإيتيمولوجيا للإنجليزية الحديثة، يشير إلى أن Situate تعود إلى الكلمة اللاّتينيّة Situare. وهي بمعنى موضع أو مكان[36].

ويرى الباحثون أن لفظة (Cont– Text) استعملت أوّلا لتعني الكلمات المصاحبة للمقطوعات الموسيقية، ثم استعملت بعد ذلك في معنى النص، أي مجموع الكلمات المترابطة والمتراصّة، مكتوبة كانت أو مسموعة، ثم أصبح المصطلح يعني ما يحيط بالكلمة المستعملة في النص، من ملابسات لغوية أو غير لغوية[37].

ثانيا: السياق في الوضع الاصطلاحي الغربي :

السياق(Le Context) في علم الدلالة في الدراسات الغربية اليوم، يضم على الوجه العام نوعين:

أوّلا: السياق اللغوي (أو اللساني أو المقالي) (Linguistic Context) .

ثانيا: السياق المقامي (أو سياق الموقف أو السياق غير اللغوي أو الحالي) (Context of Situation).

وهما تفصيلات لمفهوم واحد هو السياق.

وأما قاموس اللسانيات لـــ "جون ديبوا" (Jean dubois) فيحدّد السياق بأنه:

أوّلا: المحيط (L'environnement)؛ أي الوحدات التي تسبق أو تلحق وحدة محدّدة، ويسمّى بالسياق أو السياق الشفوي.

ثانيا: مجموع الشروط الاجتماعية الممكن أخذها بعين الاعتبار، لدراسة العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي والسلوك اللساني... وغالبا ما يحدّد السياق بالسياق الاجتماعي للاستعمال اللغوي، وهو أيضا السياق المقامي، وهو مجموع المعطيات المشتركة بين المتكلم والمستمع في المقام الثقافي والنفسي، والتجارب المشتركة بينهما، والمعارف الخاصّة لكل منهما[38].

ويعرّف غريماس وكورتيس السياق في قاموس "السيميائيات"[39] بأنه: مجموع النصوص التي تسبق و/ أو تواكب وحدة تركيبية معيّنة، وتتعلق بها الدلالة

(La signification) حيث يمكن له أن يكون صريحا (Explicite) أو لسانيا، ويمكن أن يكون ضمنيا (Implicite) ويتميز في هذه الحالة بأنه سياق خارج لساني (Extra-Linguistique) أو مقامي (Situatinnel). ويمكن للسياق الضمني أن يشتغل بقصد التأويل الدلالي (L'interpretation Semantique).

ويعرّفه قاموس (Language Teaching and Applied Linguistics) بأنه "ما يقع قبل و/ أو بعد كلمة أو عبارة، أو حتى لفظ أو نص أطول. والسياق يعين في فهم المعنى الخاص للكلمة أو العبارة...والسياق قد يكون الحالة الاجتماعية الأوسع التي يستعمل فيها عنصر لغوي"[40]. وبهذا نرى أنهم لا يقابلون الوحدات المقالية والوحدات المقامية بمصطلحين لكل منهما، بل يضعون إزاء ذلك مصطلحا واحدا هو السياق يقومون بعد ذلك بتحديد أنواعه.

ويعالج الباحثان (ديكرو وتودوروف) في (القاموس الموسوعي لعلوم اللغة)[41] مجموعة من القضايا التي تتعلق بالسياق والمقام، فمقام الخطاب من منظورهما هو: مجموع الملابسات التي في إطارها يتحدّد فعل التلفظ (L'acte d'énonciation) سواء كان مكتوبا أو شفويا، ويجب أن يُراعى من منظورهما: المحيط المادي والاجتماعي الذي يأخذ فيه هذا الفعل مكانه، والصورة المتبادلة بين المتخاطبين وكذا هويتهم، والفكرة التي يحملها كل واحد منهما عن الآخر، والأحداث التي تسبق فعل التلفّظ، وتسمى هذه الأحداث بالسياق.

وتكمن أهمية معرفة المقام – من منظورهما– في كونه ضروريا لتحديد: أ/ مرجع التعابير المستعملة. ب/ الاختيار بين التأويلات المختلفة لملفوظ غامض. ج/ طبيعة الفعل الكلامي المنجز، بحكم أن طبيعته قد تكون (وعدا أو خبرا أو أمرا). د/ الخاصيّة العاديّة أو غير العاديّة لملفوظ. ومن هنا فإنه من الصعب –حسبهما– القول بأن المقام لا يدخل ضمن اهتمام اللساني حتى ولو ادّعينا – يقولان– أن موضوع اللساني هو الملفوظات في ذاتها، وليس أفعال التلفّظ بالخصوص.

ويسعى تحليل الخطاب إلى ربط الملفوظات بسياقاتها...أي أنه يسعى إلى الإحاطة بالخطاب بوصفه نشاطا غير مفصول عن هذا السياق...ويلحّ على مسألة مهمّة وهي أن الفاعلية التأويلية للسياق سوف لن تظل ثابتة، فكثيرا ما تكون طبيعة نوع الخطاب ودور المشاركين، وطبيعة الإطار الزماني والمكاني، موضوع صراعات ومفاوضات، وفي نهاية التخاطب يمكن للسياق أن يختلف كثيرا عن السياق الذي كان عليه في البداية والمنطلق، وذلك أن المعلومات والسلوكات المعتمدة في التفاعل قد ساهمت في تحويره[42].

وعلى هذا فالسياق هو ما يسبق أو يلحق الوحدة اللغوية من وحدات أخرى تتحكّم في وظيفتها وتسهم في معناها، وفي مجال اللسانيات يمتد ليشمل سياق الموقف وهو كل الظروف والملابسات التي تحيط بالنص؛ مما يتّصل بالمتكلم ومقاصده واهتماماته، والمخاطَب وما بينه وبين المتكلم من علاقة"[43]، بالإضافة إلى المحيط العام الذي حدث فيه الخطاب.

ثالثا: بداية الاهتمام بالسياق:

شهدت بداية القرن الماضي وبخاصّة فترة الخمسينات منه ظهور ما يمكن أن يسمى العلوم البينية أو العلوم المتداخلة الاختصاص (Interdisciplines)، وكان الأساس لانبثاق هذه الموجة، هو وصول فلسفة العلم إلى تحوّل يكاد يكون كليا في نقضه لفلسفة العلم الكلاسيكية؛ التي نظرت إلى الظواهر باعتبارها أجزاء أو عناصر، وليس بالنظر إليها بكونها نسقا System. وفي ظل هذه الفلسفة الجديدة اقتربت العلوم حتى كادت تذوب في وحدة تشملها جميعا، ومن ثم أصبحت وحدة العلم هي الدافع الأساس للروح العلمية المعاصرة، وهذا ما يظهر في قول (بيرتالانفي): "هناك ميل عام نحو التكامل في مختلف العلوم الطبيعية والاجتماعية"[44].

وفي ظل هذا السياق دخلت اللغة ضمن اهتمامات علوم عدّة، تظافرت جميعها في سبيل الكشف عن جوانبها، ومن ثم تعدّدت مناهج البحث اللساني، واختلفت. ودراسة هذه الظاهرة ووضع نظرية عنها هو – في الوقت نفسه – وضع نظرية عن الإنسان والمجتمع. وهذه الظاهرة لا يتحقّق وجودها إلا بوجود المجتمع الإنساني، وكذلك– وفي الآن نفسه– لا يتحقّق وجوده إلاّ بوجود اللغة.

وهكذا وفي ظل هذا التداخل المعرفي ظهر ما يمكن أن "نعتبره بداية للسانيات الاجتماعية في سنة 1939، حيث أدخل (توماس كالون هودسون) في مقالة له، ما يمكن أن نعتبره بداية لهذا العلم، أو إرهاصا له، ثم تأسّس كاتّجاه معرفي له أصوله في الستينات في الولايات المتّحدة، ثم تفرع هذا العلم إلى فروع، ومن بينها اللسانيات الاجتماعية التفاعلية وتدرس اللسانيات

الاجتماعية التفاعلية الإجراءات التي تصبح العبارات بوساطتها راسية في السياقات؛ ذلك لأن السياقات تجعل التأويل ممكنا، وهي إذ تدرس ذلك، إنما تريد لنفسها أن تكون نظرية سياقية للعبارات: فهي تصف كيف تتكون السياقات الاجتماعية تفاعليا بوساطة المشاركين. كما تصف كيف أن هؤلاء يساهمون في ذلك عن طريق نشاطات اجتماعية لغوية وغير لغوية. وإنها لتصف أخيرا كيف أن هذه المساهمات تصبح بدورها قابلة للتأويل عن طريق هذه السياقات نفسها.

وهكذا نجد أن هذا المنظور يرى أن السياق الاجتماعي ليس معطى، ولكنه يصبح جاهزا بوصفه نتيجة لأفعال مجتمعة يقوم بها ممثلون متفاعلون"[45]. ويرى (أوزوالد ديكرو) أن الإجراءات السياقية التي تقع في صلب أبحاث اللسانيات الاجتماعية إنما هي إجراءات لسياقات نطقية (الإيقاع والتنغيم وما إلى ذلك) وقد أظهر التحليل المفصّل للتفاعلات في سياقات متعدّدة – يقول ديكرو– أن مثل هذه الإجراءات تضطلع بدور مهم بالنسبة إلى سوء الفهم، كما أظهر أن الفوارق الثقافية تضطرد غالبا مع اختلافات في استعمال المعالم السياقية[46].

ويرى كثير من الباحثين أن فكرة السياق تعود إلى لغويي القرن التاسع عشر ومنهم فيجنر Wegner الذي يرى أن "السياق هو الأساس أو المحيط الذي تعتمد عليه الحقيقة في توضيحها وفهمها، وأنه لا يتضمن عند الاتّصال اللغوي الكلمات فقط، بل الصلات والظروف المحيطة، والحقائق السابقة"[47].

وهناك من يرى أن مردّها إلى ظهور الفلسفة التحليلية، التي تأسّست على يد الفيلسوف الألماني غوتلوب فريجه Gottlob Frege (1848-1925)، والجديد الذي جاء به هذا الفيلسوف في نطاق البحث اللغوي هو رؤيته الدلالية، وتمييزه بين اسم العلَم والاسم المحمول، وبين المعنى والمرجع، كما ربط بين مفهومين تداوليين هامين هما: الإحالة والاقتضاء. وقد تأثّر الفيلسوف النمساوي لودفيغ فيتجنشتاين Wittgenstein (1889-1951)، بالفلسفة التحليلية وأسّس اتّجاها فلسفيا جديدا سمّاه "فلسفة اللغة العاديّة" وهذا الاتّجاه هو الذي نشأت بين أحضانه ظاهرة "الأفعال الكلامية" وأهم ما يميّز فلسفة فيتجينشتاين التحليلية هو بحثه عن المعنى، ونظرته إلى أن المعنى ليس ثابتا ولا محدّدا، ودعوته إلى تفادي البحث في المعنى المنطقي الصارم. ويرى فيتجينشتاين أن جميع مشكلات الفلسفة تُحَلُّ باللغة، وأن الخلافات والتناقضات المنتشرة بين الفلاسفة سببها الأساسي سوء فهمهم للغة، ومن ثمّ دعا إلى مراعاة الجانب الاستعمالي في اللغة[48]. وقد ركّز كثير من الباحثين في تحليلاتهم "على الجانب الاجتماعي للّغة، وأكدوا على أهميته، كما أثنوا على تأثير علم الاجتماع في ذلك بعدّه الأسّ في هذا التفكير، ومع ذلك فإن تعريفاتهم تلك طبعها نوع من الغموض، واكتنف القارئ اللبسُ، ولم يستطع مثلا أن يفرّق بين اجتماعية اللغة عند دي سوسيرDe Saussure وعند جون فيرث J.Firth"[49].

ويرتبط مصطلح "سياق الحال" بعالمين اثنين: أحدهما الأنثروبولوجي (مالينوفسكي) والآخر اللغوي (جون فيرث) وكلاهما كان معنيان بإبراز المعنى، بالنظر إلى السياق الذي تستخدم فيه اللغة وإن اختلفت طرائق البحث

عندهما إلى حدّ ما، فقد نشأ اهتمام "مالينوفسكي" باللغة عن عمله في جزر التروبرياند (Trobriand)، وقد أقرّ بعجزه عن الوصول إلى ترجمات مرضية للنصوص التي سجّلها، ورأى أن هذا الكلام المنطوق يكون له معنى فقط لو رأيناه في السياق الذي استخدم فيه، ورأى أن اللغة – كما تستخدم في الكتب– ليست هي المعيار على الإطلاق، بل اللغة هي أسلوب عمل وليست توثيق فكر.

وقد بنى مالينوفسكي آراءه على ملاحظته للطريقة التي توافقت فيها لغة الناس – التي كان يدرسها– مع نشاطاتهم اليومية، وكانت بالتالي جزءا يتعذّر فصله عنها.

وأمّا "فيرث" فقد اعترف بأنّه مدين لـــمالينوفسكي؛ لكنّه يحسّ بأن سياق الحال عنده لم يكن مرضيا للاتّجاه اللغوي الأكثر دقّة وإحكاما، وقد فضّل "فيرث" أن ينظر إلى سياق الحال باعتباره جزءا من أدوات عالم اللغة، ولهذا اقترح الاعتناء بالفصائل التالية:

أوّلا: الملامح الوثيقة بالمشتركين، كالأشخاص، والخصائص الذاتية المميّزة للحدث الكلامي أو غير الكلامي لهؤلاء المشتركين.

ثانيا: الأشياء ذات الصلة بالموضوع والتي تفيد في فهمه.

ثالثا: تأثيرات الحدث الكلامي[50].

وهي عناصر تنضوي تحتها عناصر جزئية أخرى ترتبط في عمومها بالسياق.

وعلى الرغم من الأهميّة البالغة التي يتبوأها السياق إلا أن بعض الباحثين يرون وجوب إلغائه من الدرس اللغوي ليس كإجراء فحسب بل كوجود، "والسبب الحقيقي في هذا الاستبعاد هو وجود مصاعب في الربط بين المفهوم وما يشير إليه في العالم الواقعي، أو العالم غير اللغوي، وهناك مشاكل أخرى يمكن تلخيصها فيما يلي: أننا نستطيع التعرّف على شذوذ الجملة أو غموضها دون الحاجة إلى الرجوع للمرجع من جهة... ومن جهة أخرى فإن ربط المعنى بالمرجع يتطلّب معرفة مسبقة بمجموع المعرفة الإنسانية، وهذا أمر مستحيل من ناحية، وسيجعل علم الدلالة غير محدّد من ناحية أخرى"[51].

ويرى البعض أن أساس رؤية الأوربيين للسياق، إنما هو تاريخ لغاتهم؛ أي كثرة مصادرها، وتعدّد أطوارها، حتى تغيّمت معاني كلماتها؛ فأصولها سنسكريتية وجرمانية ويونانية ولاتينية، ولغات قبائل سكسونية وإنجليزية... وهي مع ذلك اقترض بعضها من بعض، ولا ترجع الصورة الحديثة الحالية للإنجليزية مثلا إلى أكثر من ثلاثة قرون أو أربعة، وما وصلنا من العربية التي نتعامل بها اليوم يرجع بنفس صورته الحالية إلى ستّة عشر قرنا...ولا يبدو لنا تعدّد في أصوله، ومعاني كلماته وجمله بدأ تدوينها منذ القرن الثامن الميلادي، وقد اعترى معاني كثير من الألفاظ تغيّر، ولكنّه تغيّر تطوّري؛ أي أن المعنى الجديد فيه متولّد من المعنى القديم، وصورة جديدة منه، وعلى ذلك فلسنا في العربية بحاجة إلى استخدام السياق لبيان المعاني الأساسية للكلمات بيانا تكوينيا أي كشفيا؛ لأنها معروفة فعلا، ومدوّنة في المعاجم، وإنما لاختيار المناسب منها في سياقه؛ أي لتعيين المراد منها في سياق بعينه،

عندما تكون للكلمة أو – للعبارة – معان متعدّدة...إن العرب عرفوا دلالة السياق وطبّقوها تطبيقا واسعا...فلا يمتن علينا بمعرفته"[52] أحد.

بين سياق النص والسياق المقامي:

ظهر الاهتمام بالسياق كمفهوم عام مع الفلسفة التحليلية، وأصبح في الدراسات الحديثة يضم نوعين من السياق، يقول هاليداي: إنه "النص الآخر، أو النص المصاحب للنص الظاهر، وهو بمثابة الجسر الذي يربط التمثيل اللغوي مع بيئته الخارجية"[53]. و يقسّم السياق في إطاره العام إلى نوعين: السياق اللغوي، والسياق غير اللغوي، ويصطلح عليهما في الإنجليزية: أ/ Linguistic Context أو Verbal Context. ويراد به السياق اللغوي أو سياق النص. ب/ The non–Linguistic Context أو Context of Situational. ويراد به السياق غير اللغوي، أو سياق الموقف[54]. والمفهوم الأوّل هو الأكثر شيوعا عند الدارسين، فهو الجواب البدهي، عندما يثار السؤال الهام: ما السياق؟ إنّه سلسلة من التتابعات اللغوية وهو تلك الأجزاء من الخطاب التي تحفّ بالكلمة في المقطع، وتساعد في الكشف عن معناها[55]، غير أن وحدات اللغة تظل عاجزة عن أن تحيط بالمعنى ومن ثمّ تجاوز الباحثون هذا المفهوم إلى مفهوم أرحب، أصبح السياق بمقتضاه يدلّ –علاوة على الوحدات اللغوية– مجموعة الظروف التي تحيط بالحدث اللغوي والتي تسهم في تحديد معناه.

ويميّز دي بوجراند بين مصطلحين هما (Context) وهو يتعلّق بالدلالات الخارجية، وهو ما يسميه الباحثون السياق غير اللغوي. و (Co–text)، ويشتمل على مكوّنات قواعدية ونحوية، ودلالات داخلية وصرف وأصوات، وهو ما يسمّى بالسياق اللغوي[56]. ويرى ستيفن أولمان أن "كلمة Context قد

استعملت حديثا في معان مختلفة، و [يقول] إن المعنى الوحيد الذي يهم مشكلتنا في الحقيقة هو معناها التقليدي؛ أي النظم اللفظي، وموقعها من ذلك النظم، بأوسع معاني هذه العبارة. إن السياق على هذا التفسير ينبغي أن يشمل لا الكلمات والجمل الحقيقية السابقة واللّاحقة فحسب، بل والقطعة كلّها، والكتاب كلّه، كما ينبغي أن يشمل– بوجه من الوجوه– كل ما يتّصل بالكلمة من ظروف وملابسات.

والعناصر غير اللغوية والمتعلّقة بالمقام الذي تنطق فيه الكلمة، لها هي الأخرى أهميتها البالغة في هذا الشأن"[57]. وبهذا يرى أولمان أن السياق يشمل اللغوي وغير اللغوي، والفصل بين الجانب المقالي والجانب المقامي من السياق "أمر في غاية الصعوبة والتعذّر؛ لأن الخطاب الواحد يتعذّر الفصل فيه بين مستوييه، فلا يستقيم بيان السياق المقالي وطبيعة تكوينه وتأثيره، ورسم معالمه الدلالية في معزل عن المقام"[58].

وترجع بعض ملامح نظرية سياق الحال "إلى لغويي القرن التاسع عشر، وقد عرض فيجنر Vegner (1885) لما أسماه نظرية الموقف Situational theorie، لكن معالمها الرئيسية ترجع إلى العالم الأنثروبولوجي برونسلاو مالينوفسكي (1884–1943)"[59]. وتعود نشأة مصطلح سياق الموقف أو سياق الحال Context of Situation إلى الأنثروبولوجيين. "ويرجع أصل استعماله إلى مقال للأستاذ أ. م. هوكارت. A M Hocart في مجلّة علم النفس البريطانية The British journal of Psychology سنة 1912"[60].

ويرى دومينيك مانغونو " أن السياق الخارجي في تضاد مع السياق الداخلي كتضاد المحيط النصي المباشر لمحيطه غير النصي، وتكمن الصعوبة هاهنا في تمييز ما هو من قبيل النص عمّا هو ليس كذلك"[61].

وترى فرانسواز أرمنقو" (Françoise Armengaud) في هذا السياق أن سياق المقام يقصد به "الوضعية الملموسة التي فيها أجري الخطاب وأنتج، وهي وضعية تضمّ زمان القول ومكانه وهويّة المتخاطبين، وعموما كلّ ما نحتاج إلى معرفته لفهم القول وحسن تقديره. فلنا أن نعلم مقدار ما يُعوِزُنا المقام حينما ينقل إلينا أحد المتخاطبين قولا ما مبتورا عن سياقه الذي فيه نشأ[62].

وقد قسّم الباحثون السياق إلى أنواع، حتى أنا لا نكاد نميّز بين ماينتمي إلى السياق اللغوي، وبين ما ينتمي إلى السياق المقامي، فقد قسّم (Parret) في كتابه (السيميائيّة والتداوليّة) السياق إلى خمسة أنواع، وهذه الأنواع هي: 1- سياق القرائن (Co-text as context)، وهذا ما يسمّى بنحو النص.

2- السياق الوجودي (Existential context).3- السياق المقامي ((Situational context). 4- سياق الفعل (Actional context). 5- السياق النفسي (Psychological context)"[63]. ومن مميّزات هذا التقسيم أنه لا يفصل بين ما ينتسب إلى اللغة، وبين ما ينتسب إلى العناصر التي تؤثّر في تشكيلها.

وأما ك.أمير K.Ammer فقد قسّمه إلى أربعة أنواع تشمل: السياق اللغوي Linguistic context، والسياق العاطفي Emotional context، وسياق الموقف Situational context، والسياق الثقافي Cultural context[64].

وفي هذا المجال تقترح "فرانسواز أرمنقو" بدورها في كتابها "تداولية الدرجة الأولى، تقسيم السياق إلى أربعة أنواع، وهذه الأنواع التي اقترحتهاهي:

أ/السياق الظرفي (Contexte circonstanciel)، وتسمّيه كذلك السياق المرجعي أو الحقيقي، وهو ما يمثّل هوية المتخاطبين ومحيطهم الفيزيائي بشكل عام، والزمان والمكان اللذان تحدث فيهما عملية التخاطب.

ب/ السياق الموقفي (Contexte situationnel)، وفي هذا النوع من السياق تُتجاوز الحدود الفيزيائية إلى النطاق الثقافي.

ج/السياق التداخلي (Contexte interactionnel)، وفي هذا المجال يحدث تسلسل للأعمال اللغوية ضمن مقطع خطابي متداخل الأجزاء، وهنا ينهض المتخاطبون بإحداث أفعال خطابية متبادلة في إطار تداولي.

د/ السياق المفترض (Contexte presuppositionnel)، وهو يتكوّن من كل ما يضمره المتخاطبون من أفكار ونوايا ومقاصد وعقائد، ويعدّ هذا السياق المعرفي مظنّة مشتركة بين المتخاطبين في مقام معيّن[65].

وعلى الرغم من هذه التفصيلات النظريه فإنها تنضوي في نهاية المطاف ضمن الإطار العام للسياق، غير أنها تفتح أسسا منهجية تتنزّل بموجبها النصوص تنزيلات مقامية مختلفة ومتباينة تعمل على إضاءة أكثر للنصوص.

بين الرصف والسياق اللغوي:

علاوة على التقسيمات المعتادة للسياق، بكونه ينقسم إلى السياق اللغوي، والسياق المقامي، فإن بعض الدارسين العرب المحدثين يقسّمون السياق إلى ضربين: سياق الموقف وسياق المصاحبة، ويشمل سياق الموقف "كلّ ما يقوله المشاركون في عملية الكلام، وما يسلكونه، كما يشكّل الخلفية الثقافية

بما تتضمّنه من سياقات خبرات المشاركين. وقد أشار فيرث إلى أن كل إنسان يحمل معه ثقافته، وكثيرا من واقعه الاجتماعي، حيثما حلّ.

وتتعلّق بسياق الموقف:

أ/ السمات المتعلّقة بالمتخاطبين. ب/ الأشياء الوثيقة الصلة بالموضوع. ج/ تأثير الحدث اللغوي.

وأما سياق المصاحبة فيعرف بأنه الارتباط المعتاد لكلّ كلمة في اللغة بكلمات أخرى معيّنة في الجمل. وقد نظر فيرث إلى هذه المصاحبة من جهة أنها تجريد عند المستوى الائتلافي، ولا تتعلّق مباشرة بالمنهاج المفهومي، أو منهاج الفكرة[66]. وقد نظر فيرث إلى هذه القضية أو هذه الفكرة عند معالجته للقصور الذي وجّه إلى نظريته السياقية، ومنها بالخصوص سياق الحال أو سياق المقام، حيث عُدّ بحسب منتقديه أسلوبا غير عملي، وغير علمي في التحليل اللغوي، فكثيرة هي الحالات التي يغيب فيها المقام، ولا سيّما في الكلام المكتوب الذي يغيب فيه عنصر النطق، وهو عنصر له أهمية بالغة في عملية الإيصال والتوصيل، ولعلّ هذا النقد هو الذي دعا فيرث إلى أن يصرف جلّ اهتمامه إلى مستويات التركيب اللغوي، القابلة للملاحظة المباشرة بتحليل المستويات اللغوية المختلفة. والسياق يؤدّي دورا مزدوجا، إذ يحصر مجال التأويلات، ويدعم التأويل المقصود. وقد قادت هذه الرؤية فيرث إلى القول بواحدة من العلاقات بين الكلمات سمّاها الرصف (Collocation)[67].

ووجد بعض الباحثين في فكرة الرصف امتدادا لفكرة السياق اللغوي أو تطوّرا عنه، إلا أن هناك من عدّها نظرية مستقلّة (Collocational Theory) نظرا لما تميّزت به من إحكام، وما وضع لها من قواعد.

يقول ستيفن أولمان S.Ullmann في كتابه المعنى والأسلوب: "هناك تطور هام للمفهوم العملي للمعنى، تمثّل في دراسة طرق الرصف أو النظم Collocations، وهو ما ركّز عليه فيرث وأتباعه"[68]. ويعرّف أولمان الرصف بأنه "الارتباط الاعتيادي لكلمة ما في لغة ما بكلمات أخرى معيّنة" ويعرّفه معجم اللغة واللسانيات لـــ هارتمان Hartmann وستورك Stork بأنه "استعمال وحدتين معجميتين منفصلتين استعمالهما عادة مرتبطتين الواحدة بالأخرى" ومن أمثلة ذلك ارتباط كلمة (منصهر) مع مجموعة من الكلمات من قبيل حديد، نحاس، ذهب. فالحديد والنحاس والذهب تتقاسم عددا من الترابطات مثل الصلابة والثقل والبريق التي لا توجد في مجموعات أخرى متآلفة، فالرصف من هذا المنظور هو لون من ألوان المصاحبة الاعتيادية لكلمة ما مع كلمات أخرى معيّنة، أي إنه ورود متوقّع لكلمة ما مع ما يناسبها ويصاحبها من الكلمات الأخرى في سياق لغوي ما[69]. وتقع فكرة الرصف – كما يشير إلى ذلك بالمر– في محور العلاقات السياقية Syntagmatic بحسب المفهوم السوسيري[70].

وتفهم قرينة التضامّ عند الباحث تمام حسان[71]، وهي قرينة لفظية على وجهين: الوجه الأول: أن التضامّ هو الطرق الممكنة في رصف جملة ما عن جملة أخرى، بل عن جمل أخرى، فتختلف هذه الجمل عن بعضها البعض تقديما وتأخيرا ووصلا وفصلا وهكذا... ويصطلح على هذا النوع من التضامّ بـــ (التوارد) أو الرصف، ويقصد به دخول كلمة في التركيب تكون

محكومة بقيود يحدّدها الاستعمال، وهو بهذا المعنى أقرب إلى اهتمام دراسة الأساليب التركيبية البلاغية الجمالية، منه إلى دراسة العلاقات النحوية والقرائن النحوية.

وأما الوجه الثاني: فإن المقصود بالتضامّ أن يستلزم أحد العنصرين النحويين عنصرا آخر فيسمّى التضامّ هنا (التلازم)، وعندما يستلزم أحد العنصرين الآخر فإن هذا الآخر قد يدلّ عليه وجودا على سبيل الذكر، أو عدما على سبيل التقدير، ويقصد بالتلازم العلاقة النحوية الثابتة على نسق معيّن على طريق الافتقار بين المركّبات، كما في تلازم الموصول صلته، والتلازم بين حرف الجر ومجروره، وواو الحال وجملة الحال، وحرف العطف والمعطوف وهكذا. أو يتنافى معه فلا يلتقي به ويسمّى حينئذ (التنافي)، والتنافي معناه أن ترفض كلمة ما التضامّ مع كلمة أخرى على نحو ما نجد في حروف الجر التي لا تدخل على الأفعال.

ويميّز جون فيرث بين نوعين من الرصف هما: الرصف الاعتيادي، ويراد به استعمال كلمة ما بطريقة توحي بمجيء كلمة أخرى، استعدادا لتقبّلها، وقد سمّاه تمام حسان المناسبة المعجمية أو الملائمة.

والرصف غير الاعتيادي، فيظهر حين يتخلّف التنبؤ، أو التوقّع للكلمة المتراصفة، ويسمّيه تمام حسان المفارقة المعجمية. وهو موجود في بعض الأساليب الخاصّة، وعند بعض الكتّاب المتميّزين. كما في ربط كلمة سرب التي يُتوقّع أن ترد مع كلمات من قبيل الطيور، والطائرات وغيرها، فإذا بها تأتلف في سرب النساء، وكذا في قول الشاعر مفدي زكرياء: نوفمبر جلّ جلالك فينا، فهذا النوع من التأليف هو خرق للتوقّع. ولا يخفى ما لهذا اللون من التفرّد والتميّز.

ولفكرة الرصف أهمية بالغة ذلك أنه "إذا كان لفظ يقع في صحبة آخر دائما فمن الممكن أن يستخدم هذا التوافق في الوقوع كمعيار لاعتبار هذا التجمّع مفردة معجمية واحدة " وهكذا اعتبر "بعضهم التحليل الرصفي غاية في ذاته. وذكر فيرث Firth أن قائمة الكلمات المتراصفة مع كل كلمة تعدّ جزءا من معناها... وطرق الرصف تتميّز بصفة العلمية، ولذا تتسم بالدقّة والموضوعية، وكما قال أحد أتباع مدرسة فيرث: (المعيار الشكلي للرصف يعتبر معيارا حاسما؛ لأنه أكثر موضوعية ودقّة وقابلية للملاحظة)"[72]. ويبدو أن سياق المصاحبة هو الرصف.

ونقول: لم ينشئ الغرب نظرية للسياق، وإنما تطوّرت على أنقاض دراسات رائدة أخرى، رفدتها من هنا أو هناك، كانت الدراسات اللغوية العربية رافدا خصبا لها.

هوامش البحث ومصادره:

[1] – طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط04، 2012، ص334.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط02، 2003، 304/07–306.

[3] – القاموس المحيط، تح: يوسف البقاعي، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د، ط) 2010، ص806.

[4] – أساس البلاغة، دار صادر– بيروت– لبنان، ط01، 1992، ص314.

[5] – تاج العروس، 387/06– 389.

[6] – ينظر: محمد بن إدريس الشافعي، الرسالة، تح: أحمد محمد شاكر، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة مصر، ط01، 1938، ص64.

[7] – عبد الوهاب أو صفية، دلالة السياق منهج مأمون لتفسير القرآن الكريم، دار عمار، عمان، الأردنّ، ط02، 2012، ص 85.

[8] – عادل رشاد غنيم، المنهج السياقي وأثره في تطوير دراسات التفسير، جامعة الملك سعود، الرياض، السعوديّة، 2013، ص 17.

[9] – ينظر: عبد الرحمن المطيري، السياق القرآني وأثره في التفسير، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرّمة، السعودية، 2008، ص 68.

[10] – ينظر: أبو عبيد القاسم بن سلاّم الهروي، فضائل القرآن، تح: وهبي سليمان غاوجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1991. باب تأول القرآن بالرأي.

[11] – مجموع الفتاوى، تح: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، طبع مجمع الملك فهد، الرياض، المملكة السعودية، 1416هـ. (ينظر: عبد الحكيم القاسم، دلالة السياق القرآني وأثرها في التفسير).

[12]– أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط02، 2011، ص256.

[13] – المرجع نفسه، ص256.

[14] – التهانوي، كشّاف اصطلاحات الفنون، 125/02.

[15]– ينظر: فريد عوض حيدر، فصول في علم الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط03، 2011، ص 127.

[16] – المرجع نفسه، ص 127–128.

[17] – محمد ابن إدريس الشافعي، الرسالة، تح: أحمد محمد شاكر، مطبعة مصطفى الحلبي، القاهرة مصر، ط01، 1938، ص 51–52.

[18] – المرجع نفسه، ص 54–55.

[19] – البرهان في علوم القرآن، 427/1

[20] – الزركشي، البرهان في علوم القرآن، 313/2.

[21] – الشاطبي، الموافقات أو عنوان التعريف بأسرار التكليف، تح: محمد مرابي، مؤسسة الرسالة – دمشق– سوريا، ط01، 2011، 349/03.

[22] – المرجع نفسه، الموافقات، 350،355/03

[23] – محمّد المنتار، علم الوجوه والنظائر وقضايا التأويل، مجلة التفاهم، مسقط، سلطنة عمان، عدد: 45، السنة: 12، 2014، ص 74.

[24] – الإمام في بيان أدلّة الأحكام، تح: رضوان مختار بن غربية، ص 159–162.

[25] – الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز، دار الحديث، بيروت، لبنان، (د،ط)، (د،س،ط) ص 220.

[26] – ينظر: محمـــد محمـــد يونس علي، علم التخاطب الإسلامي دراسة لسانيّة لمناهج علماء الأصول في فهم النص، دار المدار الإسلامي – طرابلس– ليبيا، ط01، 2006، ص141.

[27] – مجموع الفتاوى، 18/06.

[28] – المرجع نفسه 14/06.

[29] – المرجع نفسه، 356/13.

[30] – المرجع نفسه، 94/15

[31] – بدائع الفوائد، 4/9–10.

[32] – إعلام الموقعين عن رب العالمين، دار الحديث، القاهرة، مصر، (د،ط)،(د، س، ط)354/01.

[33] – إعلام الموقّعين، 127/03.

[34] – ينظر: عقيد خالد العزّاوي، محمد شاكر الكبيسي، وظائف السياق في التفسير القرآني، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط01، 2015، ص72–73.

[35] – ينظر: عبد الفتاح عبد العليم البركاوي، دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، دراسة تحليلية للوظائف الصوتية والبنيوية والتركيبية في ضوء نظرية السياق، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د،ط)1994، ص46.

[36] – ينظر: فريد عوض حيدر، فصول في علم الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط03، 2011، ص 121–122.

[37] – ينظر: كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، القاهرة، مصر، ط03، 2001، ص251.

[38] – ينظر: (علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000، ص34).

[39] – المرجع نفسه، ص 32.

[40] – المرجع نفسه، ص34.

[41] – المرجع نفسه، ص34.

[42] – ينظر: دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر/الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط01، 2008، ص27–30.

[43] – أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط07، 2009، ص 69.

[44] – ينظر: محي الدين محسَّب، انفتاح النسق اللساني دراسة في التداخل الاختصاصي، دار الكتاب الجديد، ط01، 2008، ص11.

[45] – أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، بيروت– لبنان، ط02، 2007، ص137.

[46]– المرجع نفسه، ص 138.

[47] – محمود جاب الرب، علم اللغة نشأته وتطوّره، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط01، 1985، ص148.

[48] – ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط01، 2005، ص20،22.

[49] – صلاح الدين زرال، الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى نهاية القرن الرابع الهجري، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط01، 2008، ص372.

[50] – ينظر: ف.ر.بالمر، علم الدلالة إطار جديد، تر: صبري إبراهيم السيّد، دار المعرفة الجامعيّة – الإسكندريّة– مصر، (د،ط) 1995، ص 74–77.

[51] – صلاح الدين صالح حسنين، الدلالة والنحو، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط01، ص35– 36. وينظر: صلاح الدين زرال، الظاهرة الدلالية، ص 370.

[52] – محمد حسن حسن جبل، المعنى اللغوي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط01، 2005، ص 158– 159.

[53] – يوسف عوض، علم النص، ص29.

[54] – ينظر: بالمر، علم الدلالة، ص141. و عقيد خالد العزّاوي، محمد شاكر الكبيسي، وظائف السياق في التفسير القرآني، دار العصماء، دمشق، سوريا، ط01، 2015، ص26–27.

[55] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط01، 2004، ص40.

[56] – ينظر: خالد خليل هويدي، التفكير الدلالي في الدرس اللساني العربي الحديث الأصول والاتّجاهات، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط01، 2012، ص93.

[57] – دور الكلمة في اللغة، ص57.

[58] – نجم الدين كريم الزنكي، نظرية السياق، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 2006، ص173.

[59] – عبده الراجحي، فصول في علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، مصر، 1997، ص73.

[60] – محمود السعران، علم اللغة، مقدّمة للقارئ العربي، ص338.

[61] – دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر/الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان،ط01، 2008، ص 35.

[62] – ينظر: محمد بن عياد، المقام في الأدب العربي، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، 2004، ص28.

[63] – ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص42.

[64] – أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط02، 1999، ص163.

[65] – ينظر: المرجع نفسه، ص 32–34.

[66] – محمد محمد يونس علي، وصف اللغة العربية دلاليا في ضوء مفهوم الدلالة المركزية، دراسة حول المعنى وظلال المعنى، منشورات جامعة الفاتح، 1993، ص102، 104.

[67] – ينظر: خالد خليل هويدي، التفكير الدلالي في الدرس اللساني العربي الحديث الأصول والاتّجاهات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2012، ص102.

[68] – ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص74.

[69] – ينظر: خالد خليل هويدي، التفكير الدلالي، ص 103. وأحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 74.

[70] – ينظر: المرجع نفسه، ص 104.

[71] – ينظر: تمام حسّان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط05، 2006، ص 216–217.

[72] – ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 77–78.

مدرسة براغ ودورها في مجال سيميائيّات المسرح(*)

■ أ. وردة حـــــلاسي
قسم اللـــغة والأدب العربي
جامعة 8 ماي 1945 – قالمة
hallaci.warda@yahoo.fr

■ أ.د. مختار نويويوات
قسم اللـــغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختـــار - عنابة

الملخّص:

تركز هذه المقالة على **"مدرسة براغ"** والدّراسات السيميائية التي وضعها روادها الذين يعود إليهم الفضل الأول في نقل دراسات السيميوطيقا من علم اللّغة وتطبيقها على الفنّ والأدب. وطرحها لإشكاليّة تحليل المسرح والدّراما، وكيفيّة استخدامها للمنهج السيميائيّ في فهم الظاهرة المسرحيّة.

الكلمات المفتاحية: السيمياء، مدرسة براغ، المسرح.

Résume :

Cet article concentration «école de Prague» et les études sémiotiques posées par les pionniers qui ont été les premiers à transmettre les études sémiotiques de la linguistique et de les appliquer à la littérature et Art. et aussi d'exposer le problème de la analyser le théâtre et le drame et la façon dont il utilise l'approche sémiotique pour comprendre le phénomène théâtral.

Les mots clés : le théâtre, école de Prague, la sémiotique .

Abstract:

This essay concentration “Prague school” and the semiotic studies put by its pioneers who were the first to transmit the semiotic studies from linguistics and to apply them to literature and arts and its exposition of the problematic of analysing the theatre and drama and the way it uses the semiotic approach for understanding the theatrical phenomenon.

Keyword : the theatre, Prague school, the semiotic.

ممّا لا شكّ فيه أنّ المنهج السيميائي حديث النشأة، ولكنّه استطاع أن يثبت نفسه في مجالات عديدة، وأظهر نشاطاً متزايداً على كافة الأصعدة. وشكّل منذ الخمسينات من القرن الماضي في المجال الأدبيّ تياراً فكرياً أثرى الممارسة النقديّة المعاصرة وأمدّها بأشكال جديدة لتصنيف الوقائع الأدبيّة وفهمها وتأويلها. وأبلى بلاءً حسناً في مجال الأدب عامة. أمّا في مجال المسرح فلا يزال يخطو خطوات بطيئة خاصة فيما يتعلق بالعرض المسرحيّ. وبناءً على هذه الحقيقة، وجدنا من الضروري إعطاء لمحة تاريخيّة ولو مختصرة عن نشأة الدّراسات السيميائيّة وكيفيّة دخولها عالم الأدب عامة والمسرح خاصة، وتتبع التطوّرات الجسيمة التي عرفتها سيميائيات المسرح في ظل مدرسة براغ.

1- السيميائيّة: حول المصطلح والمفهوم:

تعدّ إشكالية المصطلح من المسائل الجوهريّة التي تأتي في صدارة الطرح النقدي المعاصر باعتبارها مسألة شائكة مرهونة بما حقّقه العصر من انجازات نقديّة واسعة. وقد لاحظ الباحثون في مجال السيمياء ما يطبع هذا الحقل المعرفي المعاصر من اتّساع وشموليّة، وما عليه فروعه، وميادينه، ومباحثه من تداخل وتشابك. الأمر الذي يحتاج منّا معالجة دقيقة لهذا الحقل الذي يعدّ من أوسع الحقول المعرفيّة في الفكر المعاصر انطلاقاً من الطابع اللّغويّ من جهةٍ والطابع الاصطلاحيّ من جهةٍ أخرى.

أ- السيميائية لغةً:

تؤكّد معظم الدّراسات اللّغويّة أنّ الأصل اللّغوي لمصطلح "Sémiotique" آت من«الأصل اليوناني "Séméion"، الذي يعني "علامة"، و"Logos" الذي يعني "خطاب" (...). وبامتداد أكبر كلمة "Logos" تعني العلم، فالسيميولوجيا هي علم العلامات»[1]. ويؤكّد هذا الرأي الباحث

الجزائري "فيصل الأحمر" في كتابه "السيميائيّة الشعريّة" عندما يقول: «يتكوّن مصطلح "سيميائيّة" حسب صيغته الأجنبيّة Sémiotique، أو Sémiotics من الجذرين: (Sémio) و(Tique)، إذ أنّ الجذر الأول الوارد في اللّاتينيّة على صورتين (Sémio) و(Sema) يعني إشارة أو علامة، أو ما تسمى بالفرنسيّة (Signe) وبالإنجليزيّة (Signe) (...)، في حين أنّ الجذر الثاني يعني بدمج الكلمتين (Sémio) و(Tique) يصير المصطلح "علم الإشارات" أو "علم العلامات" (...)، وهو العلم الذي اقترحه "دو سوسير" كمشروع مستقبلي لتعميم العلم الذي جاءت به (اللّسانيات)، فيكون العلم العام للإشارات»[2].

وورد المصطلح في القرآن الكريم في قول تعالى: ﴿**تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لاَ يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا**﴾ [3]، ﴿**وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلاًّ بِسِيمَاهُمْ**﴾[4]، ﴿**وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ**﴾[5]، ﴿**وَلَوْ نَشَاء لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ**﴾[6]، ﴿**سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ**﴾[7]، ﴿**يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ**﴾[8].

ويتّضح ممّا سبق أنّ لفظ "السيمياء" ورد في القرآن الكريم بمعنى العلامة، سواء أكانت متصلة بملامح الوجه أم الهيئة أم الأفعال والأخلاق.

ب- السيميائية اصطلاحاً:

رأينا أنّ السيميائيّة في اللّغة تعني العلامة. أمّا في الاصطلاح فقد تعدّدت تعاريفها واختلفت نتائجها لتعدّد زوايا النظر. فهذا عبد السّلام المسدي في كتابه "الأسلوب والأسلوبيّة" يستخدم مصطلح "علم العلامات". أمّا "محمد البكري" فيستخدم مصطلح "علم الدّلالة"، وأمّا مرتاض فنجده اختار مصطلح السيميائيّة في دراسته "دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لنص: "أين ليلاي" لـ"محمد العيد آل خليفة"، وما ذلك إلاّ لأنّه «آتٍ من المادة (س و م) التي تعني

العلامة التي يعلَّم بها شيء ما، أو حيوان ما، ومن هذه المادّة جاء لفظ السيميا»[9].

كذلك الباحث المغربي"سعيد بنكراد" يستعمل مصطلح "السيميائية"، ويرى بأنّها:«دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية»[10]. أمّا«"نصر حامد أبو زيد" و"سيزا قاسم"، فيستخدمان مصطلح "السيميوطيقا" في كتابيهما: "مدخل إلى السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد»[11].

وهكذا تعدّدت وجهات النظر، وتباينت الآراء، واختلفت من باحث إلى آخر حول التسمية، إلى درجة يصعب الخروج منها بتسمية مقنعة، وهذا أمر طبيعيّ، خاصةً إذا تعلّق الأمر بموضوع علميّ جديد لم يمرّ على ميلاده وقت طويل. إلاّ أنّنا آثرنا تسمية "السيميائيّة" لأنّها الأكثر دلالة على مفهوم المصطلح الغربيّ.

تبقى السيميولوجيا علماً واسعاً وشاملاً«لا يزال الناس فيه بين أخذ ورد، بسبب أنّه لم يحدّد بعد»[12]. لذا يصعب على الباحث أو الدّارس تقديم مفهوم محدّد للسيميائيّة، «هذه الأخيرة التي يعلم الكل أنّها تعني "علم العلامات"، لكن المشكلة متعلقة بهذه العلامات التي هي أصل الوجود والتي تمس جل جوانبه»[13].

وعلى الرّغم من ذلك سنحاول وضع بعض التعاريف لهذا العلم الجديد الذي استكمل خطواته منذ بداية القرن العشرين في مجال الألسنيّة البنويّة عند "دي سوسير" (1857 – 1913)، وفي ميدان المنطق والفلسفة عند "بيرس" (1857 – 1914)، ليكون بذلك العلم الجديد الذي سيحمل على عاتقه مهمة دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعيّة. ولن «يعدو أن يكون موضوعه الرئيسي مجموعة الأنساق القائمة على اعتباطية الدلالة»[14]. أمّا موضوعها فتحدّده الباحثة "جوليا كريستيفا" بقولها: «دراسة الأنظمة الشفويّة

وغير الشفويّة، ومن ضمنها اللّغات بما هي أنظمة أوعلامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إنّ هذا هو ما يشكل موضوع علم أخذ يتكوّن، وهو السيميوطيقا»[15]. وبهذا فالموضوع الأساسي الذي تدور حوله السيميائيات هو "العلامة" ولا شيء سواها. وإذا كان العالم السوسيري قد ضيق الدّرس السيميولوجي ووجه كل اهتماماته للّغة، وجعلها الأصل ومحلّ الصدارة عندما قال: «إنّ اللّسان البشري من أكثر الأنظمة التعبيريّة تعقيداً وانتشاراً، وأكثرها تمثيلاً للعمليّة السيميولوجيّة»[16]. فإنّ "رولان بارت"(Roland Barthes) فسح المجال، بحيث اتسع حتى استوعب دراسة الأساطير، واهتم بأنسقة من العلامات التي أسقطت من سيميولوجيّة "سوسير" كالألبسة، والأطعمة، والديكورات المنزلية، وكلّ الخطابات التي تحمل انطباعات رمزية ودلالية. ويربطها "سعيد علواش" بالثقافة ومظاهرها حين يقول:«هي دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتماداً على افتراض مظاهر الثقافة، كأنظمة علامات في الواقع»[17].

ويتّضح من كلّ هذا أنّ السيميائيّة علمٌ واسعٌ وشاملٌ في طياته الكثير من العلوم، لذا كثر حولها النّقاش وتضاربت حولها الآراء، ولكنّها استطاعت أن تثبت نفسها كعلم له مكانته المميّزة وسط العلوم والمناهج النسقيّة/المحايثة الأخرى، بفضل قدرتها ومرونتها في التعامل مع مختلف العلوم، والظواهر المختلفة. فقد استطاعت «أن تتوغل في مختلف مجالات الأدب، والفن، والثقافة بحكم أنّها مجالات تتخذ من علامات النصّ الأدبيّ، والإبداع المسرحيّ، والسينمائيّ، والتشكيليّ هيكلاً يمكن أن يشمل ثقافة متميّزة، وتصلح كمادة – متعدّدة الأبعاد والأعماق – للدراسة والتحليل»[18] بحكم أنّ النصّ الأدبيّ هو علامة، والسيميائيّة من مهامها دراسة أنظمة هذه العلامات وعلاقتها بغيرها من العلامات الأخرى داخل النص ذاته، بعيدا عن المؤثرات

الخارجيّة باعتبار أنّ النصّ الأدبيّ هو نسق علاماتي مغلق على نفسه ولا يشير إلاّ إلى نفسه. وهذه المنهجيّة التي تتبعها السيميائيّة هي كما يرى "حاتم الصكر":«الأكثر اقتراباً من تحليل النصوص بقواعد واضحة: ومفاهيم متشعبة... فرؤية السيميائيين للنص تنطلق من كونه عبارة عن شبكة من الشفرات يقوم القارئ بفكّها»[19] أي أنّ النص يدرك بوصفه علامة لها دلالة موحدة. والقارئ هو العنصر الفاعل في تحديد مدلول هذه الدّلالة التي لها علاقة بشيء آخر؛ ذلك أنّ: «العلامة ليست إلاّ علاقة بشيء آخر، ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحوّلاتها من عنصر إلى آخر في شبكة ما»[20].

وفي هذا يقول "مبارك حنون": «لا يمكن للسيميولوجيا إلاّ أن تلجأ إلى اللّغة للوقوف على دلالة الأشياء... بالإضافة إلى ذلك فإنّ اللّغة مكوّن للسيميولوجيا، إذ يستحيل بناؤها ما لم تكن اللّغة عنصراً بنائيّاً فيها»[21]. فللّغة أهميّة كبيرة في تشكيل معنى النص، وتحديد دلالاته، باعتبارها الوعاء الحامل لأفكاره، «وهي بغموضها وخروجها عن معدنها تترك وقعاً أسمى عند القارئ الذي اهتمّت به الدّراسات النقديّة الحديثة»[22]. وهذا ما يؤكده "رولان بارت" في حديثه عن التشكيل اللّغوي للنص عندما يقول بأنّ: «النص آلة لغويّة، ليس من السهل التحكّم بها، وإنّما علينا أن نترك لأجزاء النص، و ما فيه من علامات، متسعاً من الحوار، والجدل، والتفاعل الدّاخلي الذي يتكشّف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ، والتوصيل، والتعبير»[23].

ويتّضح من هذا أنّ اللّغة جوهر النّصوص الأدبيّة مهما كانت درجتها الأدبيّة؛ «لأنّ النصوص الأدبيّة أنواع. فإنّ النظريّة السيميائيّة استطاعت أن تبتكر مناهج متنوعة لتحليل كل نوع أدبي على حدة، بحيث نعثر على سيميائيّات الشعر، وأخرى للمسرحيّة، وثالثة للقصة أو الرّواية»[24]. ولنحصر حديثنا في المسرح «لأنّ الأمر يختلف تماماً، حيث تتعدّد القراءات

بحسب تعدّد المعطيات المختلفة. فالقراءة التي تكون قبل إخراج العمل تختلف عن القراءة التي تأتي بعد إخراج العمل المسرحي، فالأولى تكون منفتحة على كل المعطيات والمفردات الفكريّة والحركيّة والتشكيليّة التي قد تبرز سواء من النص أم العرض في أثناء عمليّة الإعداد. وهذا الانفتاح مردّه النظرة السيميائيّة إلى دلالات النص التي تحتوي على مستويات عدّة من المنظور المكاني، وعلى لحظات عدّة من المنظور الزماني. وهذا التّعدّد الزمكاني يؤدي إلى تعدّد القراءات ولا نهائيتها.

أمّا بالنسبة للقراءة السيميائيّة التي تأتي بعد إخراج العمل المسرحيّ فإنّها أكثر تعقيداً، حيث أنّ المخرج سيغيّر الكثير من الأشياء، ويفسّرها تفسيراً مغايراً للنص الأصلي. فكأنّ المخرج قد كتب نصاً جديداً، وبالتالي فقراءته ستختلف عن قراءة النص الأول. «وكلما كان العمل المسرحي ثريّاً خصباً متعدّد الأبعاد والأعماق، فإنّ المعاني والتفسيرات تتعدّد وتتعمّق في رؤية تسعى لاحتواء العالم، خاصة أنّ قراءة المسرحية تحتاج إلى قدر كبير من التخيّل والتّصوّر»[25] وأنّ المسرح مجال خصب لإنتاج وتسويق الدلالة، وهذا يحتّم على المتلقي/القارئ بصفة عامة – سواء كان مشاهدا أم مخرجا أم ممثلا– أن يتخيّل المواقف والشخصيات ليسدّ ثغرات النص؛ لأنّ المسرحية وعلى الرّغم من كونها جنساً أدبيّاً لا تقرأ كما تقرأ الرواية لافتقارها إلى الوصف والتحليل العام. وهذا ما يجعل المسرحيّة تختلف عن الأجناس الأخرى: «لكونها تحتوي على رسالتين مختلفتين ومرسلتين مختلفتين، لذلك يبدأ النقد السيميائي بتحليل الرّسالة الأولى، ثمّ يشرع في بحث التّحوّلات التي يخضع لها حتى تصبح رسالة ثانية»[26].

وهكذا استطاعت السيميائيّة باعتبارها العلم الذي يهدف إلى البحث عن دلائل العلامات وتأويلها، أن تحتلّ حقول المعارف الأدبيّة والنقديّة على حدّ

سواء، وأن تجد لنفسها مكانة مميّزة، وتفرض نفسها كمنهجٍ مستقل يدرس مختلف مظاهر الحياة الإنسانيّة، بوصفها علامات دالة شاملة للّغة اللّسانيّة التي يعتبرها دي سوسير في المرتبة الأولى، وغير اللّسانيّة (غير لغويّة/غير لفظيّة)، (العلامات الأيقونيّة أو البصريّة) وهو المجال الأوسع الذي ركزت عليه السيميائيّة، كالصورة التي أصبحت خاصيّة من خصوصيات عصرنا الحالي عصر التكنولوجيا المتطورة، وثقافة "السمعي البصري". وقد درست السيميائيّة هذا النّوع من العلامات في عدّة فنون مثل: السينما والإشهار والتشكيل والمسرح...الخ. هذا الأخير الذي يعدّ: «كغيره من الفنون ومن باقي مجالات الحياة، ميدانا خصبا للاستماع والإفادة. وتتمثل الوظيفة الأكثر وضوحاً للمسرح في كل أشكاله المتنوعة، هي أنّه يقدّم لنا التنبيه في عالم غالباً ما يكون مهدّداً لنا بأشكال عدّة من الملل، وبشكل مريع، فالبشر كائنات محبّة للاستطلاع، كما يوجد لدينا توق ما للجدّة والخبرة، ولو من أجل الحفاظ على عقولنا فقط في حالة معيّنة من النّشاط والأشغال»[27].

2- مدرسة براغ: مدرسة لغويّة ونقديّة، تنتسب إلى العاصمة التشيكيّة، كان الأدب في نظرها هو فن اللّغة الذي في إمكانه أن يصل بها إلى آفاق وأعماق تعبيريّة، لا يمكن أن تبلغها أدوات غير أدبيّة أو غير فنيّة، كما ركزت مدرسة "براغ" على اعتبار العمل الأدبي منظومة من العلاقات الشكليّة، ويرجع مصطلح "البنيويّة إلى "حلقة براغ اللّغويّة" حين أطلق عليها "رومان ياكبسون" في عام 1929، ليتحوّل المصطلح إلى نظريّة من أشهر النظريات التي لم تقصر نشاطها على محاولات الأدب والفن، ويرجع حماس "مدرسة براغ" لتبني البنيويّة إلى بحثها الدؤوب عن منهج نقدي تحليلي موضوعي، ينأى عن الانحياز. فكانت البنيويّة هي الحل الموضوعي لهذه الإشكاليّة، من خلال إطار فكري مرجعي ينهض على ثلاثة عوامل أو عناصر متكاملة فيما

بينها، وهي: البنية والوظيفة والعلامة. ويتمثل مفهوم البنية عند أصحاب "مدرسة براغ" في كيانين متميّزين: الأول هو المنظومة الشاملة للعمل الأدبي بصفته بنية هرميّة تسيطر فيها العناصر السائدة على العناصر المساعدة، والثاني هو الكلام المنطوق الذي لا يكتمل مغزاه أو دلالته الحقيقيّة إلاّ بإرجاعه إلى الشفرة اللّغويّة الجماعيّة لكل الناطقين به أمّا مفهوم الوظيفة فيتمثل في أنّها الأداة الوحيدة للتمييز بين الشّفرات الثقافيّة عند رصد الوظائف التي تؤديها، لذلك يرى أصحاب "مدرسة براغ" أنّ لكل علاقة فنيّة أو جماليّة نوعين من العلاقة من التواجد، الأول يتمثل في تواجدها العقلي والذهني المشترك بين أفراد الجماعة، والثاني يتجسَّد في تواجدها المادي في العمل الأدبي. وكانت هذه الفكرة بمثابة ميلاد وبزوغ النّظريّة السيميولوجية التي تتَّخذ من علم العلامات أداة لنقد الأعمال الأدبيّة[28].

3- سيميائيات المسرح:

تعود الدّراسات الأولى للمسرح والدّراما إلى عهد "أرسطو" الذي أرسى مبادئ الدّراما في كتابه "فن الشعر"، وخاصة في تعريفه لأحد أنواعها وهي "التراجيديا" (المأساة) التي عرّفها بأنّها: «محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوَّدة بألوان من التزّيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بوساطة أشخاص يفعلون، لا بوساطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[29]. أمّا "الكوميديا" (الملهاة) فهي: «محاكاة الأراذل (Hommes bas) من النّاس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح، إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر»[30].

غير أنّ أيّ محاولة جادة للتأريخ لسيمياء المسرح، والقيام بتقييم موضوعي لنتاجات السيميائيين المعاصرين في هذا الاتجاه، تقودنا إلى

الحديث عن مدرسة "براغ"(école parage)، وكيفية استخدامها للمنهج السيميائي في فهم الظاهرة المسرحية وذلك من خلال الدّراسات السيميائية التي وضعها روادها: "أوتاكارزيش"(Otakar.Zich)، "هونزل"(Honzel)، "ميوكاروفسكي" (Mukarovsky)، "بوغاتيريف" (Bogatyrev)، فلتروسكي" (Veltrusky)... الذين يعود إليهم الفضل الأول في نقل دراسات السيميوطيقا من علم اللّغة لتطبيقها على الفن والأدب.

ولعلّ أهم إنجازات هذه المدرسة التي قلبت عالم التنظير المسرحي رأساً على عقب من خلال طرحها لإشكالية تحليل المسرح والدّراما، دراسة "أوتاكارزيش" "علم جمال الفن والدّراما" سنة 1939، والتي تعدّ فاتحة الدّراسات السيميائية للمسرح حينما اعتبر الفن الدّرامي هو فن الصّور "image"، وأنّ الممثل يمثل شخصية درامية، وهو بهذا الطرح لعب دوراً ريادياً في التأثير في سيمياء براغ للمسرح وفي الأعمال التي تلتها ولا سيّما في تأكيده على ضرورة الربط بين الأنساق المتجانسة، والتي يتبع واحدها الآخر في المسرح، كما أنّه رفض أن يسلم خصوصاً بغلبة آلية النص المكتوب، واعتبر أنّه يحتل مكانة في نسق الأنساق الذي يقوم بالتمثيل كلّه[31].

ويتضح من هذا تركيز "زيش" على نص العرض باعتباره "العلامة الكبرى"، التي تقوم بتوحيد المصنفات الجزئية في شبكة وحدات سيميائية، تنتمي إلى أنساق متفاوتة يحتل فيها النص المكتوب مكانته الجزئية، لذا رفض التسليم بغلبة آلية النص المكتوب؛ لأنّه لا يمثل سوى نسق من الأنساق المختلفة في شبكة الوحدات السيميائية التي يقوم نص العرض "العلامة الكبرى" بصهرها في كيان موحّد، وهي دعوة صريحة من "زيش" إلى محاولة تأسيس لعلاقة النص المكتوب بالعرض المسرحي باعتباره مكوناً من مكوناته، وله أهميته الخاصة، كما أنّها دعوة إلى دراسة مكونات المسرح في تفاعلها، وليس في

حدّ ذاتها؛ لأنّ المسرح عنده هو: « تفاعل ديناميكي لجميع عناصره، و...أنّه وحدة قوى متمايزة داخلياً بتوتر متبادل، وهو كذلك مجموعة من الإشارات والمعاني»[32].

وتعدّ دراسة "ميوكاروفسكي" "الفن كحقيقة سيميائية" 1936، أولى الخطوات في سيميائيات العرض المسرحي عندما قدم فيه «تصنيفاً لقائمة العلامات الإيمائية، ووظيفتها في التمثيل الصامت "لشارلي شابلن"»[33]، ودعا إلى دراسة جميع الفنون كواقع سيميائي انطلاقاً من أنّ الفن في حدّ ذاته هو إشارة، هذه الإشارة لا تكتسب أهميتها من حيث كونها أداة إيصالية للمعنى فقط، وإنّما لكونها أداةً جماليّةً، كما يقول: لكل من الفنون إشارة جمالية، ثمّ إنّ كل فن له إشارة ثانية هي إيصالية. وبهذا فالإشارة الفنيّة تشارك الإشارة اللّغويّة في فرز المعنى وتوصيله[34]. وهو في تعريفه للإشارة الفنيّة سيميائياً، يبدو تأثير"دي سوسير" واضحاً في تبنيه لمفهوم العلامة (الدّال/النص، المدلول/الموضوع)كبعدين متلازمين للإشارة، من خلال اعتبار أنّ «الدّراسة الموضوعية لظاهرة الفن يجب أن تنظر إلى العمل الفنّي على أنّه علامة مؤلفة من: (1) رمز حسي ابتدعه الفنان، (2) ومعنى (أي موضوع جمالي) كامن في الوعي الجمعي، (3) وعلاقة بالشيء المرموز إليه، وهذه العلامة تشير إلى السياق الكلّي للظواهر الاجتماعية»[35].

فالعمل الفنّي عند "ميوكاروفسكي" يملك كياناً ديناميكياً متميّزاً مستقلا بذاته ولكنّه في الوقت ذاته، على علاقة جدليّة دائمة مع التطوّر الثقافي للمجتمع، في إطار من الوعي المشترك. وبالتالي لابدّ من فهم العلامة الأدبيّة في ظلّ هذه العلاقة التفاعليّة والجدليّة بين النّص الأدبي، ومختلف الحقول الثقافيّة الأخرى التي تنتمي إليها العلامة من ناحية، ويتأثر بها النّص الأدبي من ناحية أخرى. كما أنّ العلامة لم تعد عملة ذات وجهين (دال ومدلول) فقط، فقد ربطها

"ميوكاروفسكي" بمرجع هو السياق الكلّي للظواهر الاجتماعية، ويمكن أن نلخص العلامة الفنيّة عند "ميوكاروفسكي" كما يلي:

1- الدّال: العمل الفنّي الصادر عن الفنان.

2- المدلول: المعنى العام، أو الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجمعي (بمعنى الواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي العام).

3- المرجع: العلاقة المجازية (غير المباشرة) بين العمل الفنّي، والسياق الاجتماعي العام الذي يرمز إليه.

العمل الفنّي كما هو واضح من خلال هذه المعادلة، لا يتمتع باستقلالية تامة كما تصوّره الشكلانيّة الروسيّة، وليس انعكاساً للواقع كما تصوّره الماديّة التاريخيّة، ولا هو تعبير عن ذات الفنان (المؤلف) كما ترى الرومنطيقيّة، وإنّما هو وسيط بين الفنان والمتلقي، يظل منفتحاً على آفاق إبداعية الفن المستلهمة من أنساق مشتركة بين الفنان والمتلقي «الذي في اختياره للعمل جمالياً يقيم علاقة مجازية بين العمل كدلالة والواقع التاريخي والثقافي والاجتماعي العام كمدلول»[36].

وهذه العلاقة المجازية سببها الأساسي المشابهة الكاملة بين العرض المسرحي والواقع؛ - أي بين العلامة والموضوع - باعتبار أنّ المسرح ما هو إلاّ محاكاة للواقع. و«الدّلالة التطويرية للمحاكاة دلالة واضحة، فهي تساعد على نحو كبير في تمثلنا للأنماط السلوكية والثقافية، وتساهم بدرجة كبيرة كذلك في التخاطب مع الأعضاء الآخرين من النوع نفسه»[37].

لكن الأشياء الواقعية تتحول على خشبة المسرح إلى علامات سيميائية وهذه العلامات تتحدّد بشكل واضح على الخشبة كما يقول "فلتروسكي":«كل ما هو على خشبة المسرح علامة»[38]. ومعنى هذا أنّ كل ما هو موجود على خشبة المسرح من ديكور وأزياء وممثلين... الخ. يدخل ضمن ما يسميه "فيصل

الأحمر" بـــ «"السمطقة المسرحية"؛ أي علامات حاملة لدلالاتها، مثل المائدة أو الكرسي أو أي شيء آخر هي أشياء عادية في حياتنا اليومية، لكنّها بمجرد ما توضع فوق الخشبة تصبح جزءاً من العرض، وبالتالي وحدة سيميائية تمثل فصيلة معيّنة مستقلة، يستطيع الجمهور بفضلها استخلاصها واستخلاص بقية العناصر الأخرى»[39].

وفي ضوء هذه المشابهة بين العرض والواقع، عالج " كير إيلام" و"إيكو" المواضيع في المسرح سيميائياً على أساس الطبيعة المجازية، فكل شيء في المسرحية مجاز الجزء من الكلّ. فالسجن يمثل بوساطة نافذة فيها قضبان والقصر بوساطة حائط فيه أبراج. ومن هنا اعتبر المسرح الميدان الدائم للإيقونة لأنّه يقوم على المشابهة والمماثلة الدائمة للواقع.

ومن هذا المنظور ذهب "بيتر بوغاتيريف" في بحثه " السيمياء في المسرح الشعبي" 1938 إلى اعتبار المسرح بنية سيميائية تحول كلّ شيء إلى إشارة، هذه التحويلية التي طرحها "بيتر بوغاتيريف" هي في غاية الأهميّة لأنّ العناصر المسرحية تبقى في حالة تفاعل دائم، كما أنّها الصفة التي تميّز المسرح عن باقي الفنون. فكل شيء في المسرح يتحول إلى علامة، فالممثل يحول صوته ولباسه ومظهره، والأشياء الأخرى مثل الممثل تماماً قابلة للتحول، ومن ذلك الأزياء التي وصفها بأنّها علامة.

غير أنّ العرض المسرحي ينبغي أن يعطي انطباعاً بتحول الواقع وليس الواقع بحدّ ذاته، فالتحويلية في المسرح لا تلغي الواقع بل تمسرحه. لذلك يؤكد "بوغاتيريف" على أنّه «في التحول المسرحي لا يجوز للمتفرج والممثل أن يكون لديهما إحساس بتحوّل كلّي»[40].

ومن خلال هذه التحويلية عمل كل من"ميوكاروفسكي"، و"هونزل"، و"فلتروسكي" على تحديد العناصر التي تضمن وحدة العناصر وتحوّلها. لذلك

ركز "ميوكاروفسكي" على الممثل باعتبار أنّ لا مسرح بلا ممثل: «لأنّ الممثل هو مركز نشاط الخشبة، وكلّ شيء على الخشبة سواه يتمّ تقييمه بالنسبة إليه كإشارة لتكوينه الفيزيائي والعقلي. فالممثل في حين أنّه كباقي العناصر يتحول إلى شيء آخر (يمثل شخصية دراميّة)، إلاّ أنّه عنصر متأصل في البنية المسرحية، وهو أيضاً عامل توحيدي يدمج عناصر مختلفة ومتناقضة في كلٍّ متجانس»[41].

وأولى "يندريك هونزل" في دراسته "ديناميكية الإشارة في المسرح" اهتماماً كبيراً بخاصية التحول وعلاقتها بالعناصر التوحيدية. ورأى أنّها القاعدة والخاصية المميّزة لفن المسرح لأنّ «المسرح ليس له وظيفة أخرى سوى الإشارة إلى شيء آخر، ويكف عن أن يكون مسرحاً إذا لم يدل على شيء آخر»[42]. وإلى جانب هذا المبدأ ذهب للتأكيد على أنّ جوهر المسرح يكمن في "التمثيل" والفعل"[43]؛ لأنّ الفعل الدراميّ هو تلك الفاعلية التي بوساطتها تتمسرح جميع العناصر المختلفة. وباعتباره جوهرا للفن الدّراميّ، يوحّد «بين الكلمة والممثل واللّباس والموسيقى في تيار واحد؛ وبمعنى آخر، أننا نستطيع بعد ذلك أن ندرك هذه العناصر "كموصلات مختلفة لتيار واحد، ينتقل من عنصر لآخر، أو يتدفق عبر عناصر متعدّدة في وقت واحد»[44].

هذه الديناميكية للعناصر المسرحية المختلفة ووظيفتها في الواقع كما يرى "يوري فلتروسكي": «يحتّمها التناقض القائم بين قوتين متعارضتين في داخله، القوى الديناميكية للفعل، والقوى السكونية للتصوير، وعلاقتها ليست مستقرة؛ لأنّه في مواقف معينة تسيطر إحداهما وفي مواقف أخرى تسيطر الأخرى، وأحياناً كلتاهما تكونان في حالة التوازن»[45].

وفي بحثه "النص الدّرامي كعنصر أساسي في المسرح" 1941، حاول تحديد الطريقة التي تقرّر بها خواص النص الدّرامي مكانتها في بنية المسرح

(العرض)، باعتبار النص الدّرامي "نمطاً أدبياً". وهو نظام قائم على مجموعة من العلامات اللّغوية الخاصة بالقراءة، والعرض المسرحي كيان مركب من مجموعة أنظمة علاماتية مختلفة متداخلة خاصة بالتمثيل (الأداء)، إلى جانب تبيان التلازم والتوتر الناشئ بين سيمياء اللّغة وسيمياء التمثيل لكون المسرح يدخل في علاقة مع الأدب ككل.

وبهذا تتجلى أهمية الدّراسات التي قام بها علماء "**براغ**" في مجال المسرح والدّراما، خاصة في محاولتهم تحديد مفهوم المسرح سيميائياً «منتقلين من لغة عادية إلى شعر، ففن، فسينما، فأدب شعبي، ثمّ مسرح بجميع أنواعه، متأثرين في ذلك ببويطيقا الشكلانيين الروس و"دي سوسير" ومنهجه البنائي، خاصة في تعريفه للعلامة بأنّها عملة ذات وجهين "دال ومدلول"»[46]، بالإضافة إلى مفهوم "البنية" الذي كان بمثابة رؤية جديدة للوجود، ومنهجاً مهماً في تحليل الظواهر اللّغوية والفنيّة التي يعرّفها "ميوكاروفسكي" «بأنّها جملة عناصر لها توازن داخلي يضطرب ويستعيد توازنه باستمرار، وتبدو وحدتها وكأنّها جملة من التناقضات الديالكتيكية. والذي يدوم ليس إلاّ هوية بنية في مجرى الزمن، بينما التكوين الداخلي – العلاقات المتبادلة لعناصرها – تتبدل باستمرار»[47].

هذا التّبني لمفهوم البنية كشبكة من العلاقات الديناميكية، حوّل أنظار الباحثين عن دراسة المسرح كمجموعة مستقلة من الفنون القائمة بذاتها، إلى بنية ديناميكية كبرى أكبر من الأجزاء الداخلة فيه، والأهم من ذلك كما يقول"ميوكاروفسكي":«أنّ الأجزاء عند دخولها في البنية، تكتسب شخصية خاصة. وتكمن أهمية البنية بالنسبة إلى دراسة المسرح في أنّ مختلف الفنون الداخلة في تركيبه لم تعد تتمتع باستقلاليتها، ولم تعد تقوم وظائفها الملازمة لفنونها لأنّها بدخولها في بنية المسرح، وخضوعها لنسقه قد اتّحدت ببعضها البعض وتحولت إلى مادة متجانسة لها هويّة ووظيفة مسرحية»[48].

وبهذا لم يعد المسرح تركيب لمجموعة من الفنون لها استقلاليتها كما يرى فاغنر وإنّما بنيّة سيميائية ديناميكية تحرّض على تفاعل جميع الفنون في داخله، بحيث تجرّدها من خصوصية استقلاليتها وصهرها في كيان موحّد له خصائص ومقومات جديدة خاضعة لنسق الفن المسرحي. كما يرى "ميوكاروفسكي" الذي يرفض أن يكون المسرح مزيجاً من الفنون المستقلة بذاتها، ويذهب إلى التأكيد على ذلك بقوله: «ليس بالإمكان استنفاد المسرح بمجرد تعداد الفنون التي تسهم في بنية العرض المسرحي...فالمسرح قد صهر هذه الفنون، وحوّلها إلى عناصر تحمل هويته وتخدم أغراضه»[49].

وإلى جانب هذا الاهتمام بمفهوم العلامة (الدّال والمدلول) و"البنيّة"، فقد أولى مفكرو "براغ" اهتماماً بالغاً بمسألة "الكلام" "parole"، و"النسق" "langue"، والعلاقة بينهما سواء في مجال اللّغة أو الفن. حيث نظروا إلى العمل الفنّي على أنّه الجانب التنفيذي الموازي للكلام، والتقاليد الفنيّة التي اعتمد عليها هي النسق المشترك بينه وبين المتلقي لعمله، وفي تطبيق "بوغاتيريف" لهذين المصطلحين على المسرح يقول: «لا بدّ أن يكون المشاهد مهيّئاً لتلقي الأداء الإفرادي للمثل، أو لأيّ فنان، وذلك عن طريق إتقانه ذلك الفن كمعيار اجتماعي هذه هي نقطة الانسجام بين حقل اللّغة وميدان الفن»[50].

ومن هنا تتّضح أهميّة مدرسة براغ في مجال سيميائيات المسرح، ليس كمرحلة تاريخيّة في عالم التنظير المسرحي ونقده فقط، وإنّما في طرحها الجذري لإشكاليّة المسرح والدّراما، حيث صار المسرح لأوّل مرّة في التاريخ فنّاً مستقلاً بذاته، له نسق سيميائي خاص به لأنّ «ميزة المسرح كفن قائم بذاته عند سيميائي "براغ" تكمن في "تمسرحه" لجميع المواد المختلفة في بنيته؛ أي

هويّة المسرح الجماليّة كامنة في التّمسرح (theatricality) كما أنّ هويّة الأدب كامنة في "أدبيته" (literariness)، على حدّ قول رومان ياكبسون»[51].

ومهما قلنا عن سيمياء براغ للمسرح في هذه المقدمة الموجزة، فإنّها تبقى مجرّد محاولة تمهيديّة؛ لأنّ القضايا التي طرحتها كان لها أهميّة على صعيد المنهج والتطبيق، وتأثير واضح في معظم السيميائيين اللاحقين – المعاصرين – أمثال: تاديوز كاوزان (T. KOWZAN) الذي قام عام 1968 بتصنيف للعلامة وتقسيمه المسرحيّة من خلال رصده للجوانب المتعدّدة للاتجاه الوظيفي في العرض المسرحي، وذهب إلى أنّ كل العلامات المسرحيّة هي علامات اصطناعيّة، إذ«قدّم تصنيفاً تقريبيّاً أوليّاً لثلاثة عشر نسقاً، وسلّم في حينه بأنّه يمكن وضع تصنيف أكثر تفصيلاً بكثير، ووضع قائمة باللّغة والنغمة وميمياء الوجه والإيماءة والحركة والمكياج وتسريحة الشعر والملابس واللّوازم والديكور والإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتيّة (بما في ذلك التشويش الخارجي»[52].

وهكذا بدأت الدّراسات السيميائيّة في مجال المسرح نصا وعرضا تتواصل حيث نشر تاديوز كاوزان كتابه "العلامة في المسرح" وأندري هيليو(André Helbo) كتابه"مداخل إلى السيميولوجيا المسرحيّة عام 1974م وكتاب"الشفرة المسرحيّة"عام 1975م و كير إيلام كاتبه سيميوطيقا المسرح والدّراما 1980م، وآن أوبر سفيلد كتابها "قراءة المسرح وباتريس بافيس كتابه "لغات خشبة المسرح وأمبرطو إيكو في دراسته "سيميوطيقا الإنجاز المسرحي...

أمّا الدّارسون العرب فلم يهتمّوا بالسيميوطيقا المسرحيّة إلاّ بعد صدور كتاب "أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا عام 1986م بإشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد وكذلك بعد ترجمة بعض الكتب ذات التوجه

السيميائي في مجال المسرح والدراما، ككتب آن أوبر سفيلد وباتريس بافيس وكير إيلام وجورج سافونا...

ومن الدّراسات السيميائيّة العربيّة التطبيقيّة في المجال المسرحي والدّرامي نذكر دراسة حازم شحاتة تحت عنوان "الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. وقد طبّق فيها صاحبها المنهج السيميوطيقي من خلال دراسة المنظر المسرحي والحوار والنص المرافق والبناء المسرحي خطاباً وقالباً[53]. وهكذا توالت الدراسات العربيّة السيميائيّة في مجال المسرح والدّراما.

الهوامش:

(*)- يلاحظ القارئ الكريم أنّنا نستخدم المصطلحات الثلاثة: سيميولوجيا، سيميوطيقا، سيميائيّة، للإحالة على نفس المفهوم من غير وضع فروق معيّنة بين المصطلحين الأوّلين (سيميولوجيا، سيميوطيقا).

1- برنار تروسان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص 09.

2- فيصل الأحمر: السيميائيّة الشعريّة، جمعية الإمتاع والمؤانسة، قسنطينة، الجزائر، (دط)، 2005، ص 10، 11.

3- القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية: (273).

4- القرآن الكريم: سورة الأعرف، الآية: (46).

5- القرآن الكريم: سورة الأعرف، الآية: (48).

6- القرآن الكريم: سورة محمد، الآية: (30).

7- القرآن الكريم: سورة الفتح، الآية: (29).

8- القرآن الكريم: سورة الرحمن، الآية: (41).

9- مولاي علي بوخاتم: الدّرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفيّة نقديّة إحصائية في نموذجي "عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح"، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (دط)، 2005، ص 126.

10- سعيد بن كراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللّاذقيّة، سوريّة، ط2، 2005، ص16.

11- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص 15.

12- محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 5، 6.

13- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص 16.

14- فرديناند دي سوسير: محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص88.

15- عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، (دط)، 2003، ص26.

16- Ferdinand de Saussure, course de linguistique générale, 4éme éd, paris, Ed Payot, 1972, p 101

17- محمود إبراقن: المبرق، قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، فرنسي- عربي، مرجع سابق، ص118.

18- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبيّة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 370.

19- حاتم الصكر: ترويض النص، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، (دط)، 1998، ص 110.

20- المرجع نفسه: ص 110.

21- حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 75.

22- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص 63.

23- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، (دط)، (دت)، ص 105.

24- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص 64.

25- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبيّة، مرجع سابق 374.

26- المرجع نفسه: ص 374.
27- جيلين ويلسون: سيكولوجيّة فنون الأداء، مركز الشارقة للإبداع الفكري، (دط)، (دت)، ص 19.
28- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبيّة، مرجع سابق، ص400).
29- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص18.
30- المرجع نفسه: ص.16
31- كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص 12.
32- عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، ترجمة أومير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص 43.
33- كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص.240
34- بيير جيرو: علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1988، ص 18.
35- عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص 36.
36-المرجع نفسه: ص 16.
37- جيلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، (دط)، (دت)، ص.51
38- كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، مرجع سابق، ص.241
39- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص 104.
40- عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص 17.
41- المرجع نفسه: ص 21.
42- المرجع نفسه: ص 97.
43- المرجع نفسه: ص 118.
44- المرجع نفسه: ص 118-119.
45- المرجع نفسه: ص 143.
46- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص 103.
47- عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، مرجع سابق، ص 14.

48- المرجع نفسه: ص .14
49- المرجع نفسه: ص .17
50- المرجع نفسه: ص .15
51- المرجع نفسه: ص .30
52- كير إيلام: سيمياء المسرح والدّراما، مرجع سابق، ص .79
53- جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظريّة والتطبيق، مؤسسة الورّاق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 429، 430.

منهجية تحليل النص السردي

■ د. وردة معـــــلم
قسم اللـــغة والأدب العربي
جامعة 8 ماي 1945 - قالمة
warda77@hotmail.com

الملخّص:

تحاول هذه الدراسة التوقف عند منهج تيزفيتان طودروف في تحليل النص السردي، ويرجع سبب الاختيار إلى رؤيته المتكاملة التي جعلته يقسمه إلى مظهرين: قصة وخطاب. عالج في المظهر الأول: منطق الأفعال، والشخصيات وعلاقاتها. أما الثاني فقد توقف فيه عند زمن السرد، ومظاهره وأنماطه مع ضرورة الربط بينهما، فليس بالإمكان فصل أحدهما عن الآخر وهنا تكمن أهمية هذه الطريقة في تحليل النص السردي بصورة عامة، والروائي خاصة. لذا ستركز هذه الدراسة على بسط هذا المنهج تنظيرا وتطبيقا (قصة اللسان لإبراهيم الكوني أنموذجا) لليونته في التحليل.

الكلمات المفتاحية: نص سردي-خطاب –قصة-منهج-شخصيات-زمن.

Résumé:

Cette etude tente d'exploiter l'approche de tzvetan todorov dans l'analyse du texte narratif, ce choix est due à sa vision intégrée partant de l'idéé qui montre que ce dernier est composé de l'histoire et du discours. Il a traité au premier aspect: la logique des actes et les personages et leurs relations et au second le temps du récit et ses aspects et ses modes avec la nécessité d'établir la liéson entre eux ; il n'est pas possible de séparer l'un de l'autre, en cela réside l'importance de cette méthode dans l'analyse des textes narratifs en général et romanciers en particulièr, donc, cette étude se concentrera sur l'éxploitation de cette métode téoriquement et pratiquement (l'histoire de la langue d'ibrahim elkawni comme modèle) pour sa flexibilitie dans l'analyse.

Les mos clés : texte narratif - discours – histoire - approche-personages-temps.

Summary :

This study attempts to shed light on the approach used by Tzvetan Todorov in the analysis of narrative text. And the reason given for this selection lies in the integrated vision of this

critic. Narrative text, under this frame, is divided into two aspects: story and discourse. Therefore, understanding the unity of literary work depends on the necessity of drawing a distinction between them. He has treated in the first aspect the logic of tenses, the characters and their relationships. But, in the second aspect, he deals with the time of narrative, its manifestations , and its patterns. Todorov' s method of analysis is, however, they cannot be separated from one another. Here lies the importance of this approach in the analysis of narrative text in general and novelistic text in particular. Therefore , this study will focus on presenting this approach theoretically and practically (Ibrahim El Kawni's story of the al-lissane as a model) due to flexibility in analyzing.

Key words : Narrative text- discourse- story- approach- characters- tenses.

1- تقديم :

يظهر منهج تيزفيتان طودروف"Tzvetan Todorov " في تحليل النص السردي في مقاله المعنون بـــ "مقولات الحكي الأدبي"، الذي يحلل فيه النص من زاوية لسانية غير تلك المعتمدة في الشعرية الكلاسيكية؛ فقد قسمه إلى مظهرين: قصة وخطاب؛ لأن فهم وحدة العمل الأدبي تتوقف عنده على ضرورة التمييز بينهما. وتعد بقية أعماله متممة للكثير من القضايا التي ناقشها في المقال الذي أشرت إليه على نحو: "شعرية النثر" و"الأدب والدلالة"، و"الشعرية"، و"نحو الديكاميرون"، و"مدخل إلى الأدب العجائبي". وآثرت في هذه الدراسة التوقف عند قضايا التحليل – كما بسطها الناقد– في مقاله "مقولات الحكي الأدبي". وقد استقاها؛ أي هذه القضايا، من مصادر عدة أهمها :

أ-**الإرث الشكلاني الروسي:** لم يخف طودروف أسبقية الشكلانيين الروس في التفرقة بين مصطلحي القصة والخطاب اللذين وردا عندهم تحت مسمى المبنى والمتن الحكائيين؛ فقد استشعر بعض النقاد الروس هذين المظهرين المكونين للعمل الأدبي مثل: لاكلو LACLOS وشلوفسكي CHLOVSkI. اهتم

طودروف بأدبية القصة على خلاف هؤلاء النقاد الذين رأوا أن الأدبية قائمة في الخطاب فقط، أي في المبنى الحكائي؛ لأن العمل الأدبي في نظره يتمظهر في مظهرين وليس مظهرا واحدا، وهما متكاملان ومتجانسان لأن القصة لا تصل إلينا إلا بوجود الخطاب الذي لا وجود له دون قصة.

ب- اللسانيات : يذكر طودروف في "مقولات الحكي الأدبي" أنه استفاد بشكل كبير من توضيح "إميل بنفينست" Emile Benveniste من التمييز بين القصة والخطاب، يقول : « وقد دخل مفهوما القصة والخطاب دراسات اللغة بكيفية نهائية بعد صياغتهما صياغة حاسمة من طرف إميل بنفينست »[1]

تبين إشارة طودروف إلى "إميل بنفينست" استفادته من اللسانيات في تحليل الخطاب السردي الذي أصبح ينظر إليه كمادة وبناء، مع أسبقية الأولى على الثانية. وإذا نحن عدنا إلى "إميل بنفينست" فيما يخص ثنائية القصة والخطاب لرأينا تأثير اللسانيات واضحا في السبيل الذي سلكه طودروف، وغيره من السرديين، يقول في كتابه "مسائل في اللسانيات العامة": « إن أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية تتوزع حسب نظامين اثنين متميزين ومتكاملين، وكل واحد من هذين النظامين لا يحتوي إلا على قسم من أزمنة الفعل. والنظامان كلاهما في استعمال تنافسي فيما بينهما، ويبقيان مع ذلك في خدمة كل متكلم، ويبرز هذان النظامان مستويين مختلفين من الملافظة هما :

1-مستوى ملافظة التاريخ أو السرد.

2-مستوى ملافظة الخطاب.

ففيما يخص ملافظة السرد، فإن الأمر يتعلق بتقديم الأحداث الواقعة في وقت معين من الزمن من دون أي تدخل للمتكلم في السرد... أما فيما يخص ملافظة الخطاب التي قد بدأت تتحدد بالمفارقة مع ملافظة السرد، فهي حسب تعبير بنفينست كل ملافظة تفترض متكلما، وعند الأول نية التأثير على الآخر

بأية حال، وإذا كانت ملافظة السرد مخصصة اليوم للغة المكتوبة فإن ملافظة الخطاب هي ملافظة مكتوبة مثلما هي ملافظة منطوقة» [2].

يتضح في هذا الشاهد تأثير "بنفنسيت "على "طودروف" في قول الأول بأن الفعل إنما يخضع لنظامين، وهو ما حذا بالثاني إلى الانتقال إلى وحدة أكبر من الفعل، وهي العمل الأدبي الذي قال عنه أنه « مظهران وليس مظهر واحد »[3]. كما يظهر تأثيره بشكل خاص في مقولة الزمن الذي اهتم به طودروف والسرديون اهتماما كبيرا. فهو يعد من السباقين الذي وضعوا مقولة الزمن على محك التحليل، ففي كتابه الموسوم بـ " اللغة والتجربة الإنسانية"، عالج مقولة الزمن من منظور مغاير جعله يقدم ثلاثة مفاهيم مختلفة، وهي أنّه[4]:

1-مرتبط بالزمن الفيزيائي.

2-مرتبط بالحدث...

3- مرتبط بالزمن اللساني.

استأثر المفهوم الثالث بعناية الدارسين المهتمين بالزمن السردي، فقد رأوا بتأثير منه أن « هناك مستويين للزمان مترشحين عن حضور الكلام، ونجد صورتهما في الخطاب، والحكي. الخطاب يتميز بمستوى الحضور، والحكي بمستوى الانقضاء»[5].

ج-الشعرية الأرسطية : هناك مصدر آخر متح منه طودروف منهجه هو البلاغة الكلاسيكية يقول: « ولعل البلاغة الكلاسيكية قد اهتمت بهما معا، فكانت القصة من اختصاص l'inventio أي الابتداع (ويتعلق بالدلالة)، والخطاب من اختصاص la dispositio أي الإنشاء (ويتعلق بالتركيب)»[6].

إن اجزاء الدراما في الشعرية الأرسطية هي « الفعل، والشخصية، والبيان، والعرض، والموسيقى، والقصد. والأدب بالنسبة له نمط من التقليد. تمثيل

للعالم، بالتالي فتقسيمه للأثر الأدبي يناسب العناصر الكبرى المتنوعـــة التـــي يميزها الإنسان ضمن التزامه الحدسي بالعالم : هويات الأشخاص المستقلة، استعمالهم للغة، تفكيرهم، تتابع الأحداث والأفعال عبر الزمن، المشاهد التـــي يشاهدون والأصوات التي يسمعون » [7].

من هذه المصادر، حاول طودروف وصف بنية الخطاب الأدبي ضمن إطار ما يسمى بالأدبية، وملخصها وجود قوانين عامة تحكمه، لذلك كان هدفه هو اقتراح طريقة ناجعة تمكن الدارس من تحليل النص السردي، يقول بهذا الصدد: « ومهمتنا هنا أن نقترح نسقا من المفاهيم يمكنها أن تصلح لدراسة الخطاب الأدبي» [8]، وحدد لهذه المهمة دائرة اهتمام واسعة، حصرها في النثر الذي يحتل فيه السرد مساحة كبيرة. يقول: «وقد اقتصرنا من جهة على المؤلفات النثرية، ومن جهة أخرى على مستوى من العمومية في العمل الأدبي، وهو مستوى السرد ،وإذا كان السرد في معظم الوقت هو العنصر المهيمن في بنية المؤلفات النثرية فهو ليس العنصر الوحيد فيه» [9].

ولقد رأى أن ثمة إشكالية تواجه هذا النوع من التحليل المحايث للأعمال الأدبية وطرحها في شكل أسئلة، يقول: « كيف نختار الدلالة ذات العلاقة الأدبية من بين تلك الدلالات المتعددة التي تبرز خلال القراءة ؟ كيف نعزل مجال ما هو أدبي بصورة خاصة تاركين لعلم النفس وللتاريخ ما يعود إليهما ؟ » [10].

ولتجاوز هذه المشكلة طرح قضية التفرقة بين مصطلحين على قدر من الأهمية هما: المعنى والتأويل. ورأى أن هذه التفرقة تساعد على الخروج من دائرة التأويلات غير الأدبية التي تظهر مع كل نص. فما هو المعنى؟ وما هو التأويل عند طودروف؟

أ- **مفهوم المعنى :** يؤكد من خلاله على الدراسة المحايثة للعمل الأدبي، فهو من منظوره يوجد داخل العمل، ولا يقع خارجه، وفي هذا الإطار ينفى فكرة اعتباطيته ومجانيته، فكل عنصر له دور ووظيفة، وبالتالي يكتسب معنى، ولكنه يتحدد فقط من خلال قدرة العنصر نفسه على إقامة علاقة مع عناصر أخرى تنتمي إلى العمل نفسه.

ب- مفهوم التأويل : ينافي المعنى لأنه يقع خارج العمل الأدبي؛ لأنه يرتبط «بشخصية الناقد، ومواقفه الإيديولوجية، وباختلاف الفترات » [11].

وما دام االتأويل يرتبط بنسق الناقد، فهو فعل القراءة ذاته الذي يستدعي الركام المعرفي الذي لا يستطيع القارئ التخلي عنه، لذا فشرط الموضوعية قد يضيق في حالة التأويل على عكس المعنى، من حيث تصبح الغاية منه وصف بنية عمل أدبي ما ؛ أي « بلوغ معنى العناصر الأدبي»[12].

يتساءل طودروف في هذا السياق عن إمكانية وضع معنى العمل الأدبي في نسق أكبر منه، ويجد فعلا أن «كل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي التي تشكل حسب الفترات تراتبيات مختلفة»[13]. يشير الدارس في هذه النقطة إلى ظاهرة التداخل النصي التي ستصبح مستوى من مستويات الدراسة الأدبية.

2- منهجية التحليل عند طودروف : حاول هذا الناقد الوقوف عند الشكل الذي تتخده بنية الحكاية من خلال تطبيق المنطق اللساني الذي ازدهر في أيامه، وقد « عمل على تفعيل أدبية الأدب، وذلك إيمانا منه بأن القصة مثلا إذا حللناها فإننا سنجد أنها تعكس بنية مجردة، ستتخذ شكلا قواعديا»[14]. للوصول إلى هذه القواعدية وضع تقابلا بين المقولات اللغوية والمقولات الأدبية، ولكي يصل إلى نتيجة هذا التقابل راح يفرق-بتأثير من بنفينست

والنقد الشكلي- بين القصة والخطاب، فحسبه أنه في النص الأدبي هناك نظامان: نظام خاص بالقصة، ونظام يخص الخطاب، يقول « للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه ،بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما ،وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية... غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها...»[15].

يقر الناقد بصعوبة التمييز بين هذين المظهرين لأن فهم وحدة العمل الأدبي تتوقف على ضرورة التمييز بينهما، لذلك عزل المظهرين عن بعضهما البعض، فنظر إلى السرد مرة من حيث هو قصة، ونظر إليه مرة أخرى من حيث هو خطاب، وعالج في المظهر الأول: منطق الأفعال، والشخصيات وعلاقاتها. أما في المظهر الثاني فقد توقف عند: زمن السرد، ومظاهره وأنماطه.

أ-**السرد من حيث هو قصة :** يحاول طودروف أن يحدد لنا القصة تحديدا دقيقا لذلك يلفت انتباهنا إلى زمانيتها ومواضعتها وتجريدها، فالبنسبة للزمانية فهو ينفي نفيا قاطعا أن يكون للقصة ترتيب زمني مثالي لوجود أكثر من ناقل للقصة. وإذا حدث أن حاولنا ترتيب أحداثها، فإنه لا بد « أن نقفز عند كل جملة من شخص إلى آخر لنقول ما كان يفعله هذا الشخص الثاني» [16]. وهذا الأمر صعب وشاق، وهو يشير بهذا المعنى إلى تعدد خيوط القصة التي عادة ما تلتقي « عند لحظة ما »[17]. أما بالنسبة للمواضعة فلا يمكن أن ننسى كون القصة «عرضا تداوليا لما وقع » [18]، والكاتب عادة ما يواجهه هذا العرض، ولا يهتم بترتيب أحداثها زمنيا. أما كونها تجريدا فمعناه أنها تدرك وتحكى دائما من طرف أحداثها زمنيا، وهي لا توجد في ذاتها [19]، هذا من جهة. ومن جهة أخرى يجعل للقصة مستويين هما :

أ-1- **منطق الأفعال :** وضعته الشعرية الأرسطية تحت مسمى التكرار الذي قد يتعلق بالفعل الروائي أو الشخصيات أو تفاصيل الوصف، وللتكرار أشكال عدة منها :

أ-1-1-**الطباق:** وهو التقابل الذي يفترض إدراكه وجود جزأين متشابهين في كلا طرفي الطباق[20]. يأخذ شكل رسائل متبادلة بين عدة شخصيات. أما إذا كانت الرسائل صادرة عن شخصية واحدة فإن التطابق قد يقع في المحتوى أو في النغمة.

أ-1-2-**التدرج:** يتعلق بإدخال تفاصيل جديدة على حدث مكرر، فهو يُؤتى به لكسر الرتابة، ويشترط في هذه التفاصيل أن تكون مكملة لما سبق حتى تكون نتيجة منطقية لها. فإذا حاولنا استخراج مثال عنه من قصة "اللسان" لإبراهيم الكوني فإننا نجد ما ردده الراوي عن مجالسة النبيل لعبده بوبو خير ممثل له؛ فقد أشار إلى هذه المجالسة بالتدريج في أكثر من موضع، منها :

1- «اعتاد النبيل أن يجالس عبده كلما عاد من مجلس الحكماء ».[21]

2-« وبدا منذ ذلك اليوم ينفس عن نفسه ويحدثه عن أسرار المجلس».[22]

3-« وعاد يجلس إلى جوار الركيزة، ينزع سيفه من غمده، ويعيد على مسمع عبده الوفي تلك التعويذة القاسية... ».[23]

4-« وظل يجالسه كلما عاد من المجلس ويحدثه بأسرار القبيلة ».[24]

5-« لم يتوقف عن ملء أذنيه بأفظع الأسرار ».[25]

ومما سبق يمكن أن أشير إلى أن التدرج التكراري حاضر بقوة في أسلوب القاص " إبراهيم الكوني"، وهو يتعدى الدلالة التقليدية للتكرار، ويتجاوزها نحو بناء نوع معين من التكرارات ذات المضامين المتجانسة التي تصب مباشرة في المعنى العام للرواية، وهي لا تكتفي بهذا فحسب بل إنها تحقق غرضا جماليا يكشف عن براعة القاص في بناء بنية تكرارية

متكاملـــــة، ومنسجمة، وجذابة تســـهم وبقدر كبيـــر فـــي التعـــرف علـــى خصائص الكتابة لديه.

أ-1-3-التوازي : يعد الأكثر انتشارا وهو « يتكون على الأقل من متتاليين يحملان عناصر متشابهة ومختلفة "[26]. وهو قسمان :

1-توازي خيوط العقدة : ويخص هذا النوع «الوحدات الكبرى للسرد " مثل تعرض شخصيتين لتجارب متشابهة. يمكن أن تعبر الشخصيتان الرئيســـيتان في قصة اللسان عن هذه الظاهرة:

1-شخصية النبيل الذي يفشي أسرار مجلس عقلاء القبيلة فتحل المصائب به.

2-شخصية العبد الذي يفشي أسرار سيده للإبل فتحل المصائب به.

2-توازي الصيغ التعبيرية: يخص التشابه في هذا النوع الصـــيغ التعبيريـــة كأنْ نصف شخصيتين رئيسيتين وصفا نفسيا متشابها.

ينتقد طودروف تعامل الشعرية الكلاسيكية مع القصة بهذه الصورة لذلك يبدي عدة ملاحظات على منطقها؛ فهي مغرقة في العمومية، زيادة علـــى ذلـــك « فهي لا تهتم إلا بالعلاقة الشكلية بين الأفعال المختلفة دون أن تأخذ طبيعة هذه الأفعال بعين الاعتبار» [27]. بالمقابل فقد وضع أمامنا الناقد جهود دارسيْن عكفا على دراسة منطق الأفعال في الحكايات الشـــعبية والأســـطورية مـــن منظور البنيوية هما : " كلود بريموند "C.Bremond، و"كلود ليفي ستراوس " C.L.Strauss. وأشار إلى أنّ اتفاقا قد حصل في نوعية الدراستين اللتين قـــام الباحثان بهما؛ فبالنسبة لكلود بريموند وصف نموذجه بالثلاثي الذي يقوم على تكوّن السرد « بكامله من تسلسل سرود صغرى، أو من تداخلها، ويتكون كل من هذه السرود الصغرى من ثلاثة عناصـــر (أو اثنـــين أحيانـــا) يكـــون حضورهما ضروريا. وجميع سرود العالم تتكون حسب هذا التصور مـــن التأليفات المختلفة لما يقارب عشرة من سرود صغرى الثابتة التي قد توافـــق

عددا قليلا من المواقف الجوهرية في الحياة، مواقف يمكننا أن نشير إليها بكلمات مثل خداع وتعاقد وحماية » [28].

وقدم طودروف مثالا تطبيقيا عن هذا النموذج استقاه من رواية العلاقات الخطيرة. أما نحن فيمكننا أن نعرضها – انطلاقا من النموذج المدروس – على الشكل الآتي:

–رغبة النبيل في صداقة العبد = العبد لا يعترض .

–رغبة النبيل في إفشاء أسرار المجلس = يقبل العبد العقد مكرها.

–النبيل يفشي أسرار المجلس ويتلذذ = العبد يفشي أسرار سيده لأبله.

–المصائب تحل بالنبيل = العبد يواصل الإفشاء.

–النبيل يكتشف خيانة العبد= العبد يتحمل العقاب.

– النبيل يواصل إفشاء الأسرار = العبد لا يتحمل فيموت.

نلحظ نوعا من التجانس بين أفعال العبد والنبيل في البداية. كما نلحظ ثلاثة أنواع من المجموعات الفعلية يتعلق الصنف الأول بمحاولة ناجحة من النبيل في استقدام العبد لتحقيق الرغبة. ويتعلق الصنف الثاني بطموح أكبر من الأول. بينما يتعلق الصنف الثالث بمصيبة تتمثل في خيانة العبد وعقابه ثم موته.

أما بالنسبة لكلود ليفي ستراوس فقد سمى نموذجه بالتناظري الذي وصفه بالمنطقية، ويقوم على « أن السرد يمثل الإسقاط التركيبي لشبكة من العلاقات الاستبدالية. فنكتشف إذن داخل مجموع السرد تبعية بين بعض العناصر فنسعى أن نجدها ثانية داخل التتالي، وهذه التبعية هي في معظم الأحوال تناظر أي علاقة تناسبية من أربعة حدود (A/B=a/b). ويمكن أن نسلك حسب الترتيب المعاكس ؛ أي أن نحاول ترتيب الأحداث الروائية المتعاقبة بكيفيات مختلفة ؛حتى نكتشف بنية العالم المعروض انطلاقا من العلاقات التي

يتم قيامها » [29].وقدم طودروف مثالا تطبيقيا أيضا عن هذا المنهج، ونقـدم من جهتنا هذا المثال المأخوذ من قصة اللسان :

العمود 1	العمود 2	العمود 3
1–النبيل يرغب في صداقة العبد	1– العبد يقبل بصداقة سيده.	1– النبيل يرفض قانون.الأسلاف.
2– النبيل يفشي أسرار القبيلة لعبده	2– العبد يتلقى أسرار المجلس.	2–العبد يرفض قانون العبودية.
3– النبيل يبحث عن سبب هلاك إبله .	3– العبد يخون سيده باقشائه الأسرار لإبله.	
4– النبيل يعاقب العبد بقطع لسانه.	4– العبد يتلقى المزيد من الأسرار وهو مقطوع اللسان.	
5– النبيل يتلذذ بحالة العبد.	5– العبد يموت قهرا لعدم تحمله كتمان الأسرار.	

تتعلق قضايا العمود الأول بسلوك شخصية النبيل. بينما يحدد العمود الثـاني موقف شخصية العبد من سلوك سيده. ويوضـح العمـود الثالـث موقـف الشخصيتين من السيادة والعبودية. إذْ يمثل النبيل تبعا لذلك الفعل، ويمثـل العبد رد الفعل.

انتهى طودروف بعد عرض النموذجين إلى خلاصـة مُفادهـا أن الناقـدين أهملا الشخصية إهمالا واضحا ؛ فهما يكتفيان بوصف أفعالها فقط. وأرجـع هذا الأمر إلى بساطة السرد الذي طبق عليه الدارسان نموذجيهما.

أ–2–الشخصيات وعلاقاتها : يشير طودروف في بداية تقديمه لهذا العنصر إلى المكانة التي تمتعت بها الشخصية في عصر النهضة، وهي غير المكانـة التي احتلتها في العصر الحديث الذي همشت فيه فأصبحت تقوم بدور ثانوي لذلك فدراستها تطرح عدة مشاكل، ومع ذلك قدم طريقة لمقاربتها تقوم على أساس العلاقة التي تربط الشخصيات بعضها ببعض، وقـد سـبقه " إتيـان سـوريو" Souriau Etienne " و"غريمـاس " ALGIRDAS JULIEN GREIMAS " إلى هذا النوع من الدراسة، وقد ذكر أنه استفاد منهما بشكل كبير، وأرجع سبب اختياره للنموذجين إلى قابليتهما للتطبيـق علـى روايـة العلاقات الخطيرة للاكلو التي اختزل فيها العلاقة بين الشخصيات إلى ثلاثة

محاور هي: الرغبة والتواصل، والمشـــاركة. ويعتقـــد طـــودروف أن هـــذه المحاور لا تستوعب كل العلاقات الإنسانية، فأهميتها تكمن فقط في كونها « ذات دور أساسي بالنسبة لبنية العمل الأدبي » [30].

إذا عدنا إلى قصة اللسان أمكننا تحديد محاور العلاقة بين شخصياتها كالآتي:

1- محور الرغبة : أخذ شكل الصداقة، نجدها عند النبيل تجاه عبده. وعنـــد العبد تجاه الإبل.

2- محور التواصل : يتحقق في المسارة، فالنبيل يتخذ من العبد مؤتمنا على سره. والعبد يتخذ من الإبل مؤتمنة على أسرار سيده.

3- محور المشاركة : تتحقق في المساعدة؛ فالنبيل يساعد مجلس القبيلة فـــي تسيير أمورها، والعبد يساعد النبيل في الحفاظ على أسرار المجلس، والإبـــل بحكم الطبيعة تساعد العبد في علاقته بسيّده، وتبدو العلاقة الأخيـــرة بـــؤرة القصة.

يظهر- مما سبق- أن هناك ثلاثة محمولات تدل على ثلاث علاقات أساسة. وهناك علاقات أخرى يمكن اشتقاقها صاغ الناقد منها ثلاثة قواعد هي: قاعدة التقابل وقاعدة المطاوعة وقاعدة الاشتقاق.

تقوم الأولى على أنّ« كل واحد من المحمولات الثلاثة يتوفر على محمـــول يقابله (...) فحضور رسالة ما في حد ذاته دليل على علاقة صداقة. وهكـــذا فالكراهية هي مقابل الحب » [31].

بالنسبة لقصة اللسان تأخذ هذه القاعدة الشكل الآتي:

1- الصداقة يقابلها العداوة.

2- المسارة يقابلها البوح. (هذا المحور هو الأكثر حضورا على الـــرغم من أنه ظل مستترا بالنسبة للنبيل؛ فالمجلس لم يعلم بما يفعله. وكذلك بالنسبة للعبد، فالنبيل لم يكتشف خيانته إلا بعد هلاك إبله؛ ولهذا السبب فـــإن النبيـــل

سيقطع لسان العبد جزاء ما قام به، ويستمر في مساراته عقابا له ؛ لأن هـذا الفعل هو أفضل وسيلة للنيل منه.

3- المساعدة يقابلها عدم المساعدة، وتتمثل في خيانة العبد ثم موته ؛ لأن نهايته المأساوية أوقفت ارتباطه بسيده ؛ وبالتالي أوقفت صداقتهما.

أما القاعدة الثانية (المطاوعة)، فالمحمولات المتولدة عنها أقل انتشـارا مـن القاعدة الأولى، وتقوم على أن « كل فعل إلا وله فاعل ومفعول بـه » [32]. والمثال الآتي يوضحها:

- المجلس يرغب في النبيل، وهو أيضا مرغوب فيه من طرفه.
- النبيل يرغب في صداقة العبد، وهو أيضا مرغوب فيه من طرفه.

بهذه الطريقة توصل طودروف إلى اثنتي عشـرة علاقـة. اسـتقاها مـن المحاور الثلاثة وقاعدتي التقابل والمطاوعة. ثم كشف عن علاقات من نـوع آخر انطلاقا من قاعدة الكائن والظاهر؛ يقوم ملخصـها علـى فكـرة « أن المظهر لا يلتقي مع جوهر العلاقة ضرورة حتى وإن تعلق الأمر بالشـخص نفسه وباللحظة نفسها» [33]. فهناك نوعان من العلاقات واحدة ظاهرة وثانيـة خفية. وهما متعلقتان بإدراك الشخصيات الروائية لما تقـوم بـه لا بـإدراك القارئ.

يوجد هذان المستويان عند النبيل والعبد بوبو وجودا واعيا، فهما يسـتعملان الخيانة لبلوغ أهدافهما. فالنبيل هو أحد أعيان مجلس العقلاء، ويتوجب عليـه بمقتضى قانون الأسلاف أن لا يذيع سرا للمجلس؛ لكنه خان العهد والميثـاق حينما أسر لعبده ما كان يدور في المجلس. وكذلك العبـد فعلـى المسـتوى الظاهري يعتبر أمين سر سيده لكنه على مستوى الكائن على الحقيقة يكون قد أفشى أسراره لإبله، وبذلك فهناك ازدواج في علاقتهما. فالنبيل يخفي علاقته بالعبد بدافع النبالة. وأما العبد فيخفي علاقته بالإبل بدافع الخوف.

وبالنسبة لقواعد الاشتقاق فهي تتألف من أربع قواعد. تعكس الأولى أفعال الشخصيات العاشقة أو التي تتظاهر بذلك كأنْ يشعر النبيل بالسعادة جرّاء صداقته للعبد، ولكن على مستوى العاطفة الحقيقية، فإن العبد يشعر بالضيق من هذه الصداقة. بينما تكون القاعدة الثانية على هذا النحو: (أ) أو (ب) عاملان. (أ) يحب (ب) على مستوى الكائن لا على مستوى الظاهر، إذا ما وعى (أ) بمستوى الكائن فإنه يسلك ضد هذا الحب. نجد مثالا لهذه القاعدة في قصة اللسان تتمثل في سلوك النبيل عندما أدرك خيانة العبد له قرار معاقبته بقطع لسانه.

أما القاعدة الثالثة محتواها علاقة بين (أ) و(ب) إذا ما وعى (أ) بأن هناك علاقة بين(ب) و(ج) تماثل علاقة (أ) و(ج)، فإنه سيتصرف ضد(ب)، وتخص هذه العلاقة محور المشاركة. مثالها: هناك علاقة بين النبيل والعبد.

كما توجد علاقة بين العبد والإبل، وهي علاقة تماثل العلاقة الأولى أو تفوقها؛ لأن العبد الذي ضاق بأسراره سيده دخل في محنة أنقذه منها دخوله في علاقة صداقة طريفة مع إبل النبيل ؛ فقد كان يخبرها بما كان يخبره به سيده. بعدها اكتشف النبيل سبب موت إبله التي كانت عنده أعز من زوجته الراحلة، وكانت عند خيِّر من الأخيار، فقرر أن يتصرف ضد العبد.

أما القاعدة الرابعة مثالها: (أ) و(ب) عاملان و(ب) مؤتمن على سر(أ)، إذا ما أصبح (أ) عامل قضية تولدت عن القاعدة الأولى، فإنه يغير المؤتمن على سره (وغياب المؤتمن على السر يعتبر حالة قصوى من المسارة).

تتمثل أهمية هذه القواعد –حسب طودروف– في أنها تعكس القوانين التي تحكم حياة مجتمع القص وبالإمكان أن يكون للشخصيات ذاتها وعي بهذه القواعد؛ ذلك أنها توجد على مستوى القصة لا على مستوى الخطاب، ومعنى ذلك «أنه يمكن أن نتخيل بسهولة سردا تكون فيه هذه القواعد ذات طبيعة

اجتماعية أو صورية » [34].كما تكمن أهميتها في كونها يمكـــن أن تحـــدث تحولات متتالية في السرد. كما تمكن الدارس من إجراء مقارنة بين عـــوالم الكتب التخيلية.

ب-السرد بوصفه خطابا : اعتبر طودروف الخطاب بمثابة « كلام واقعـــي موجه من طرف السارد إلى القارئ » [35]وهناك ثلاثة طرق للقبض علـــى جماليته هي: دراسة زمنه، ومظاهره، وأنماطه.

ب-1-زمن السرد : انطلق طودروف في دراسة زمن السرد من منجـــزات الدرس الشكلاني الذي فرق بين زمن القصة وزمن الخطاب. إذْ تتّسم الأولى في رأيه بالتعددية؛ لأن أحداثا كثيرة يمكن أن تقع في آن واحد. على عكـــس زمانية الخطاب فهو أحادي وخطي يضع الأحداث الواحدة تلـــوى الأخـــرى، والذي يحصل هو أن المبدع غير مهتم بتتالي أحداث القصة، وما يهمه هـــو الاستخدام الجمالي للزمن من خلال التحريفات الزمنية (وتشمل على ســـبيل الحصر تقنيات تسريع السرد وتعطيله، بالإضافة إلـــى تقنيتـــي الاســـترجاع والاستباق، وقد تم تطويرهما فيما بعد من قبل نقاد البنوية خاصة مع جـــرار جينت، وفي مقولات الحكي الأدبي لم يتوقف طودروف عندها) التي جعلهـــا الشكلانيون الروس سمة الخطاب الأولى فكان اهتمـــامهم بهـــا مـــن خـــلال العلاقات التي تنظمها فقط.

تحدث طودروف بالإضافة إلى التحريفات الزمنية عن أشكال الســـرد التـــي حصرها في :

أ-التسلسل: يقوم في ترتيب مختلف القصص، ومجاورتها بعد الانتهاء مـــن القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية [36].ظهر هذا الشكل الزمني فـــي المقطع الثاني والثالث من قصة اللسان، حكى الراوي فيهما علـــى التـــوالي : قصة موت ناقة النبيل ثم أنهاها، وشرع بعدها في سرد قصة المهري مباشرة

في المقطع الثالث، الذي أراد من خلاله أن يظهر البلاء الذي حل بالنبيل جراء فقده المهري، ثم أنهى هذه القصة وعاد إلى موضوع خيانة العبد.

ب-التناوب: يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب ؛ أي بإيقاف أحداهما طورا والأخرى طورا آخر[37]، وهذا الشكل قليل الحضور في الكتابة السردية.

ج-التضمين: وهو إدخال قصة في قصة أخرى[38]. يمكن أن أدرج قصة جمل النبيل في خانة التضمين. حكى الراوي قصة هذا الجمل النادر الذي يقول أنه تلقاه النبيل كهدية من إحدى زعماء القبائل. وقد رباه بيديه، وعاشره كما لم يعاشر زوجته الراحلة، وعندما مات «احترق النبيل بالحمى وغاب في غيبوبة ظنت القبيلة أنه لن يعود منها ».وهنالك رابط وثيق بين هذه القصة والقصة الإطار يتمثل في فداحة الخسارة التي ألحقها العبد بسيده جراء فقدان جمله، وبالتالي ستفيد القصة المضمنة في معرفة العقاب الذي سيُلحقه به.

أضاف طودروف في ختام حديثه عن زمن الخطاب زمنيين هما : زمن الكتابة وزمن القراءة. ويتعلق الأول بالتلفظ، ويصبح أدبيا «منذ اللحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة » [39]. بينما يرتبط الزمن الثاني بإدراك القارئ، ويصبح هو أيضا أدبيا عندما « يأخذه المؤلف في حسبانه داخل القصة » [40].

ب-2-مظاهر السرد : تتعلق هذه المظاهر بالعلاقة التي تربط الراوي بالشخصيات في القصة، وقد سبق للنقاد أن طرقوا هذه المقولة، ولعل أشهرهم الناقد الفرنسي "جون بويون J.Pouillon " الذي يستعيد طودروف تصنيفه في هذا المقال الذي كان على هذا النحو :

أ–رؤية من خلف : وفيها يعرف السارد أكثر من الشخصية ومثالها : السرد الكلاسيكي. ومن علامات حضور هذه الرؤية في قصة اللسان غلبة ضـــمير الغائب على المتكلم، وتقديم الراوي تقريرا مفصلا عن شخصية النبيل. فهـــو الذي أخبرنا بموت زوجته، ووحدته، وعبده الذي ورثه من أبيه، والأكثر من هذا هو معرفة الراوي بما كان يدور بين النبيل وعبده. فقد كان يعرف حديث النبيل (في السنوات الأولى تحدث مع الجليس عن هموم الصحراء، وأحوال النساء، وأخبار العشاق، وأشعار الهجاء، ونوايا الأبكار)[41]. يعرف الـــراوي هذا بسيطرته على خطاب الشخصية بحيث يمتزج صـــوته بصـــوتها (ورأى كيف تدبر المكائد بين الشيوخ وعرف النوايا الخفية ضد القبائـــل المجـــاورة، ووقف على أساليب الزعيم في إبعاد الخلافات وإنهاء الخصومات بين أعضاء المجلس، وأدرك أخيرا أن اكثر العقلاء نفوذا وقدرا هم أكثرهم دهاءً وقـــدرة على تدبير المؤامرات)، فالرؤية هنا تخص الشخصية، ولكنها غائبـــة لـــذا تغلِّبُ صوت الراوي على صوتها.

ب–رؤية مع : وفيها تتساوى معارف السارد مع الشخصية، ومثالها روايـــة السيرة الذاتية. ويحضر هذا النوع من الرؤى في قصة اللِّســـان مـــن خـــلال مشهد حواريٍّ دار بين النبيل والعبد بوبو، يقول الراوي « الزعيم يجرد في وجوهنا سيفه ما إن ندخل خباء المجلس (...) الزعيم يرى أن قـــوة القبيلـــة تقاس بقدرة عقلائها على كتمان سرها فإن أفشى عاقل لها سرا عرض القبيلة للخراب (...). فاسمع يا بوبو بأذنيك. وتذكر بعينيك لسان هذا السلاح الـــذي يفوق لسان النار جشعا لأنه سيرتوي من دم رقبتـــك إذا خالفـــت النـــاموس ،(...). ابتسم بوبو ابتسامة غامضة لا يتقن مثلها إلا الرعاة الحكماء أو العبيد الذي امضوا زمنا طويلا في خدمة أسيادهم ثم انحنى حتى لامس طرف لثامه السفلي جذوع الطلح التي التهمت النار نصفها فاســـتغاثت بـــانين مســـموع،

ونزفت سائلا لزجا في لون الدم رفع العبد رأسه عن الأرض، وتوسل : لم يخطر في بالي يوما أن أتجاسر، وأخالف لمولاي أمرا، ولكن مولاي يعرف أن عبده بوبو ليس خيرا من باقي الخلق في الصحراء. ومولاي يعرف أن الخلق في الصحراء يعاني من داء الفضول أكثر مما عانى من الوباء في كل الأجيال. فليغفر لي مولاي جسارتي وليعفني من شر الاستماع إلى أسرار المجلس الجليل... » (42)

يدور هذا المشهد الحواري بين شخصيتين على قدر من الأهمية في قصة اللسان هما: النبيل والعبد بوبو، وكانت لغتهما متقاربة؛ لأنهما ينتميان إلى مجتمع بدوي يتميز ببساطة العيش. نظرة في لغة الحوار ومحتواه تفيدنا في الكشف عن طبيعته ومستواه. وقد امتدّ على مدى صفحة كاملة، وتميز بتلقائية بارعة استخدمها الراوي في السرد تركت الحرية أكثر للمتحاورين لتبادل الكلام والتعليقات، وهي تجسد بذلك حرارة هذا المشهد، وتؤكد على الجانب الدرامي منه. كما يمكن القول بأن هذه التلقائية كانت سببا في احتلاله مساحة نصية واسعة في القصة، كما لا يمكن إغفال القول بأن هذا المشهد أتى في بداية القصة ليزيد الأحداث تأججا وعنفوانا، ونظرة في موضوع الحوار تؤكد ذلك. لقد تعمد النبيل أن يبدأ كلامه بتحذير، وتوعد الزعيم لأعضاء المجلس إن هم أفشوا أسراره، لينسحب هذا التحذير على العبد الذي حاول أن يتملص من هذه المسؤولية، ولكن سلطة النبيل على العبد أوجبت عليه الطاعة والانصياع لأوامره، وقد سمح لنا الحوار بالتعرف على وجهة نظر المتحاورين، فالنبيل قرر إفشاء الأسرار بينما العبد انصاع لأمر سيده على الرغم من أنه نبهه إلى صعوبة تحمل ذلك.

يكشف هذا الحوار عن وعي العبد وإدراكه لخطورة ما سيقدم عليه سيده. حاول إن يقنعه بالعدول عن موقفه ولكنه لم يَفْلح، لذا فالحوار يكشف من جهة

أخرى عن تهاوي شخصية النبيل وسقوطها، بل انحرافها عن المسار الطبيعي الذي وجب أن يسلكه كل عضو ينتمي إلى مجلس العقــلاء؛ فهــو يكشــف تسلّطه وأنانيته، وعدم تعقله، ولا أخلاقية ما سيقدم عليه.

والملاحظ أن الراوي لم يختف تماما من المشهد الحواري، بل انسحب إلــى الوراء، وتؤكّد العبارات التي تحتها سطر حضوره على الرغم مــن أن هــذا الحضور كان باهتا. ولكن الأهمّ من كل ذلك هو أنــه تــرك حريــة الــتكلم للشخصيات، وإبداء وجهة نظرها بعيدا عن هيمنته ليتنــوع الســرد وتتعــدد أساليبه.

ج-رؤية من خارج : وفيها تعرف الشخصية أكثر من الراوي ومثالهــا : « لم تمض أسابيع أخرى حتى تغيب بوبو عن الحضور، بحث عنه في خبائــه فوجده متكئا على الركيزة، يحدق في الفراغ بعينين فارغتين، فاغر الفم، تغير عليه أسرار الذباب، كأنها تريد أن تنزع من شفتيه سرا لم ينطق به اللســان المفقود وحتى عندما سجاه على الأرض واستدعى الرعاة لإعداد الكفن فــإن الفكين ظلا منفرجين وبقي الفم الفارغ من اللسان، مفتوحا » [43]

قام الراوي الشاهد في هذا المقطع بتبئير جثة العبد فتتبع وفق تقنية الكاميرا؛ العينين، والفم، والشفتين، والفكين، وهي العناصر التبئيرية التي تجعــل مــن حركة السرد ذات طبيعة مرئية، منظورا إليها من بعيد، مــا أنــتج مســافة حصلت بين العين الناظرة وموضوعها الذي صاحب تقديمــه بــروز تقنيــة الوصف، التي ستغدو التقنية الأفضل، مادام الأمر متعلق برؤيــة مشــهدية، تركز فيها الاهتمام على عناصر التبئير المذكورة، وهذا الوضــع ســتتراجع معه رؤية الراوي الذاتية، وتبرز على خلافه الرؤية الموضوعية التي تقتصر على تقديم الشيء الموصوف كما في الواقع تماما. لذا فإن هــذه الرؤيــة «

تعطي الانطباع بأن الأحداث تدور تحت عين الكاميرا لشاهد موضوعي لـــم يقم بعملية التمحيص بعـــــد » [44].

وستهيمن وفق هذا الأسلوب "الرؤية من الخارج" التي تظلل السرد بألوانهـــا، ما انعكس على الموضوع الذي صبغه الراوي برؤاه الخاصة عندما حـــاول إصدار الأحكام، ولكنه لم ينجرف وراءها الأمر الذي هيأ لسيادة الرؤية مـــن الخارج لتغلب الوصف الذي استتبع وصف الراوي لكل ما وقعت عليه عيناه فقط. وهذا ما يؤكد أن استخدام هذه الحيلة في التقديم « مصحوبة بصفة عامة بغياب العلامـــات الذاتية في الخطاب، وهي تنتج لبعض الوقت أثرا بسبب غياب الأحاسيس » [45].

ب-3-أنماط الســـرد :تتعلق هذه المقولة بالكيفية التي يعرض لنا بها الراوي القصة، ويقدمها لنا بها. وهناك نمطان من السرد هما: العـــرض والحكـــي. مصدر النمط الأول هو الدراما التي يتشكل منها كلام الشخصـــيات، لـــذلك فهي تقابل مصطلح الخطاب. بينما تعد القصة التاريخية مصدرا للنمط الثاني الذي يتشكل منه كلام الراوي، لذلك فهي تقابل مصطلح القصة.

بحث طودروف عن أساس لساني لهذه الثنائية فوجد أنّ اللغة تُكرّس مستويين هما : الأسلوب المباشر، فإذا قال النبيل مثلا: « فاسمع يا بوبو بأذنيك وتذكر بعينك لسان هذا السلاح الذي يفوق لسان النار جشعا لأنه سيرتوي من رقبتك إذا خالفت الناموس وأذعت لي يوما ســـرا » [46]. فمعنـــى هـــذا الكـــلام أنّ شخصية لا توجه كلاما فقط. وإنما تؤدي أمامنا فعلا له دلالة لها نفس حقيقة الأفعال التي يتم تحقيقها بواسطة اللغة. والأسلوب غير المباشر، ومثالـــه: « يعود من المجلس الليلي منهكا، ينزع ثيابه الزرقاء يستبدلها بالثياب البيضاء، يأخذ مكانه بجوار الركيزة، يسند ظهره إلى العمود » [47].

ويذكر طودروف أنه لا يوجد نمط سردي خالص، فالدراما لا تخلـو مـن القصة، إذْ بإمكان خطاب الشخصية أن ينتمي إلى الحكـي. والمثـال الآتـي يوضح ذلك :« الزعيم يجرد في وجوهنا سيفه ما إن ندخل خبـاء المجلـس، ويتعمد أن يترك السيف خارج الغمد طوال الاجتماع، الزعيم يرى أن قـوة القبيلة تقاس بقدرة عقلائها على كتمان سرها، فإن أفشى عاقـل لهـا سـرا عرض القبيلة للخراب، الزعيم يُبقي سيفه مسلطا على رقابنا حتـى يكتمـل المجلس. فاسمع يا بوبو بأذنيك وتذكر بعينيك لسان هذا السلاح الذي يفـوق لسان النار جشعا لأنه سيرتوي من دم رقبتك إذا خالفت الناموس، وأذعت لي يوما سرا لأن سيف الزعيم سوف يشرب من دم رقبتـي أيضـا إذا أذعـت للمجلس سرا»[48].

يحمل كلام الشخصية هنا أخبارا تُبرِّر الفعل الذي ستقدم عليه، فالعرض هنـا يتعلق بما ستقدم على إنجازه شخصية النبيل. بمعنى أن الأسلوب المباشر هنا لا يستغرق العرض إلا جزئيا.

كما أنّ هناك إمكانية تتمثل في عدم خلو الحكي من الدراما، فالقول ينسـحب إذن على كلام الراوي فهو لا ينتمي دائما إلى الحكي، فقد يتضـمن كلامـه عرضا يظهر في ثلاثة أشكال مختلفة للخطاب : بالأسلوب المباشر وبالمقارنة (بدأ العبد يتبدل منذ أن قطع السيد لسانه نحل وضمر ونال منه الهزال، ولكن مولاه الذي فقد قرينه الأبلق لم يتوقف عن ملء أذنيه بأفظع الأسـرار، بـل تعمد إلى أن يضيف إلى أسرار المجلس أنباء خفية جاءت من ديـار القبائـل الأخرى) أو بالتأمل العام « وحتى عندما سـجاه علـى الأرض واسـتدعى الرعاة لإعداد الكفن فإن الفكين ظلاّ منفرجين وبقي الفم الفارغ مـن اللسـان مفتوحا» [49]. والشكلان الأخيران ينتميان لكلام الراوي، ولكنهما لا ينتميـان إلى الحكي. لهذا يطرح طودروف موضوعا آخر يتصـل بأنمـاط السـرد،

ويتمثل في الموضوعية والذاتية، وقد وجد لهما سندا لغويا يتمثل في ثنائية الملفوظ والتلفظ، إذْ ترتبط الموضوعية بالملفوظ بينما ترتبط الذاتية بالتلفظ، لذلك ألحق الأسلوب غير المباشر بالموضوعية والأسلوب المباشر بالذاتية، ونقدم هذين المثالين عنهما:

المثال الأول : « بعد شهور نزل في إبل النبيل بلاء »[50].

تتميز هذه الجملة بالموضوعية لأنها لا تتضمن أي إخبار حول الذات المتلفظة على العكس من ذلك، فهذه العبارة تتضمن دلالة تتعلق بالذات المتلفظة «سوف أقطع لسانك أيها الشقي » [51]. فهو فعل قامت به الذات المتلفظة تمثّل في فعل السب. (أنت شقي). ويبقى السياق « وحده الذي يحدد الصفة الذاتية لجملة ما » [52]. وليس شرطا أن يتحلى الأسلوبان بالموضوعية أو الذاتية تحليا خالصا. ويتضح هذا من خلال أوجه الكلام، يقول: « إن الأسلوب المباشر يرتبط بوجه عام بالمظهر الذاتي للغة، ولكن هذه الذاتية ترتد أحيانا (...) إذ يُقدَّم إلينا الخبر وكأنه صادر عن الشخصية الروائية وليس عن الراوي، ولكننا لا نعلم من خلال ذلك شيئا عن هذه الشخصية الروائية. أما كلام السارد فهو على العكس من ذلك ينتمي، بوجه عام، إلى مستوى التلفظ، غير أن الذات المتلفظة تصير عند إجراء مقارنة، أو عند القيام بتأمل عام ظاهرة، وبذلك يقترب السارد من الشخصيات الروائية »[53].

القول إذن: إن الأسلوب المباشر يرتبط بالذاتية، ولكن ليس بصورة خالصة، فقد تقدم لنا الشخصية خبرا، ولا نعلم من خلاله شيئا عن هذه الشخصية، فهو يصدر منها فقط لتقترب بذلك من صورة الراوي. أما كلام الراوي فينتمي إلى التلفظ القصصي، ولكن كلامه قد يحتوي على شيء من الذاتية عند إجرائه مقارنة أو عند القيام بتأمل ما، وهو هنا يقترب من كلام الشخصية.

وينهي طودروف مناقشة هذا العنصر بالإشارة إلى قضـية التـداخل بـين مظاهر السرد وأنماطه، وقد شغلت هذه القضية الكثير من النقاد أمثال "هنري جيمس H.James "، و" بيرسي لوبوك P.Lobbock " اللـذان ميَّـزا « بـين أسلوبين رئيسين للسرد هما : السرد البانورامي والأسلوب المشـهدي » [54]. وعن التداخل يشير إلى أن الأسلوب المشهدي يقابل الرؤية مع. أما الأسلوب البانورامي فيقابل الرؤية من خلف.

و يرد أسباب الخلط إلى صورة السارد التي تختلط بصـورة المؤلـف فـي الغالب. ولرفع اللبس حاول طودروف أن يحدد لنا ماهية السارد، فانتهى إلى القول: إن « السارد هو الذات الفاعلة لهـذا الـتلفظ (...) يرتـب عمليـات الوصف (...) هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هـذه الشخصـية الروائية أو تلك أو بعينيه هو (...) هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك، عبر الحوار(...) أو عن طريق وصف موضوعي »[55].

ومهما كانت هذه الصورة فإنها تبقى عصية على القبض لأنها تضع « على وجهها أقنعة متضادة تتوزع ما بين صورة مؤلف حاضر بلحمه ودمه وبـين شخصية روائية »[56].

وحتى نقترب من هذه الشخصية الزئبقية اقترح ما أسماه بالمستوى التقويمي. فمن خلاله يمكن القول؛ إن شخصية النبيل هي شخصـية لا أخلاقيـة. كمـا يمكننا القول بأن شخصية بوبو هي الشخصية الضـحية والمعتـدى عليهـا. ونتعاطف معها. ولكن هذه التأويلات لا تنتمـي إلـى الكتـاب، فـالمواقف الموجودة داخله لا تخص الكاتب ولا القارئ، وإنما تعنى الراوي بالدرجـة الأولى الذي قد يوحي بها. ويلفت انتباهنا إلى أنه يوجد تـأويلان أخلاقيـان «أحدهما يدخل في كتاب (..) والآخر هو الذي يعطيه القراء دون أن يشغلوا أنفسهم بمنطق العمل الأدبي » [57]. أما الأول فهو يخـص الـراوي، فحـين

يخص الثاني قارئ النص، وهو يختلف حسب الأزمنة وشخصية القراء. والخلاصة أنه يوجد في كل كتاب فعل له تقويمه الخاص « الذي قد لا يكون هو تقويم المؤلف ولا تقويمنا نحن»[58].

يقربنا هذا المستوى التقويمي من صورة الراوي لأنه ليس من الضروري أن يوجه الكلام إلينا مباشرة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد يضع الراوي مسلمات مشتركة بينه وبين القارئ تتمثل في المبادئ والاستجابات السيكولوجية. ويمكن أن نختزل هذا السنن في قصة اللسان في شكل حكمة شائعة مثل "لسانك حصانك إن صنته صانك، وإن خنته خانك "، كما يمكن أن نضعه في شكل تنبيهات مثل : لا تفشي أسرار غيرك. لا تفعل الشر. لا تكنْ أنانيا. حافظ على أسرا سيدك... ويعتمد الراوي على هذا السلم التقويمي للصفات النفسية، وبفضله سيُدين قارئ قصة اللسان شخصية النبيل، ويتعاطف مع شخصية العبد.

خلاصة ما تقدم أن هناك تداخلا بين صورة الراوي وصورة القارئ الذي الأخير يُستحضر بمجرد ظهور السّارد، وبينهما علاقات قليلة قد تظهر من خلال المستوى التقويمي الذي يجعلنا كقراء نحب هذا ونمقت آخر. فالقول إذن بوجود ميثاق سردي بينهما شبيه بالميثاق الموجود بين الراوي والكاتب، « فما إن تأخذ ملامح صورة السارد في البروز بوضوح حتى تكون صورة القارئ الخيالي قد ارتسمت بدورها بدقة أكثر. هاتان الصورتان خاصتان بكل عمل أدبي تخيلي: فوعْيُنا بأننا نقرأ رواية، وليس وثيقة، يدفعنا إلى القيام بدور هذا القارئ الخيالي، وفي ذات الوقت يظهر السارد الذي يخبرنا بالسرد. بما أن السرد هو ذاته خيالي »[59]. والخلاصة أن أحدهما يستدعي الآخر بمجرد ظهوره.

ج-خرق النظام : بعدما قسم طودروف النص الأدبي إل قصة وخطاب بهدف البحث عن أدبيته أو نظامه، رأى أن هذا النظام يتم خرقه على مستويين هما: القصة والخطاب. تنويها إلى هذه الثنائية ينتقل إلى الحديث عن العلاقة الموجودة بين نظام الحياة ونظام السرد. ويرى أنها علاقة وثيقة الصلة ومتبادلة، والذي يتحكم فيها هو الروائي الذي قد يكشف لنا أثناء حل العقدة عن أن نظام المواضعة (المحيط الاجتماعي) هو الذي حدد مسبقا أفعال الشحصيّة وسلوكها، بحيث تخضع لأخلاق المجتمع المعاصر، أخلاق يقول عنها إنها مزيفة بالحياء والنفاق، وهكذا تصير الحياة جزءا لا يتجزأ من بنية العمل الأدبي. (إن أخلاق المواضعة الخارجية بالنسبة للرواية هي التي توجه خطاه إنها أفعال لا توجِد دوافعها ومحركاتها داخل الرواية بل خارجها، تسلك شخصيات الرواية على هذا النحو، لأن ذلك هو ما يجب فعله، إنه الموقف الطبيعي الذي لا يتطلب تبريرات).

إن أخلاق المواضعة الاجتماعية من عادات وتقاليد هي التي توجه السرد، وقد يحدث العكس كذلك، فقد نتوهم بأن نظام الكتاب هو نظام المواضعة، ولكن أثناء حل العقدة نكتشف أن هذا النظام لا يوجد إلا داخل الكتاب. إنها إذن قضية الصراع بين نظامين: نظام الكتاب ونظام سياقه الاجتماعي. والمؤكّد من كل هذا هو أن المؤلف ينسج إبداعه من الحياة التي هي عنصر جوهري في تشكيل خيوط العالم التخيلي. فلا وجود للعمل دون الحياة، ولا وجود للحياة دون أعمال فنية. وهنا تكمن فكرة الجدل الدائر بين الفن والحياة، ولا شكّ أنّه يتأسس على فكرة خرق النظام، لذا انتهى طودروف إلى أن فكرة خرق بنية العمل الأدبي يمكن أن تُتَّخذ معيارا لإقامة نمذجة مستقبلية للمحكي الأدبي.

ج-1-خرق القصة: يتعلق الخرق في قصة "اللسان" بسلوك شخصية النبيل كونها الشخصية الرئيسة في هذا السرد، حيث يبدأ سلوكه بإفشاء أسرار مجلس القبيلة إلى عبده، ويتطور إلى الحد الذي يجعله يقطع لسان عبده بصورة قاسية كشفت عن ساديته، وأنانيته، وسلوكه غير الإنساني مع عبده. ويكشف هذا الخرق عن علاقة السيد بالعبد التي، أقل ما يمكن أن يقال عنها، إنها عنصرية تقوم على أنانية السيد ورغبته في تعذيب الآخرين دون مبالاة بإنسانيتهم.

وعلى الرغم من أن العبد حاول أن يُقنع سيده بعدم تحمله أسراره إلا أن ذلك لم يشفع له، بل إن النزعة السّادية للسيد تكشفت عندما قطع لسان عبده، وقد واصل إفشاء المزيد من أسرار القبيلة على مسمعه. فإذ نظرنا في سلوك النبيل من منظور المنطق نجده غريبا، إذ لم يكن يهمه عبده بقدر ما كانت تهمه رغباته، لذا راح يستغله إلى الحد الذي أوصله للموت، هذا من جهة النبيل. أما من جهة العبد، فإن الخرق يظهر على مستوى سلوكه أيضا، فقد استحق العقاب جزاء إفشاء أسرار سيده للإبل، إذن كان خرق القصة على مستوى القواعد والقوانين التي وضعها المجتمع.

ج-2-خرق الخطاب : يتم خرق الخطاب في الكيفية التي تم إبلاغنا بها عن ذلك السلوك، لقد اتضح سلوك النبيل مذ بداية القصة، واعتمد الراوي في ذلك على الرؤية من خلف، حيث كشف من خلالها عن الواقع القصصي الذي تحيا فيه هذه الشخصية الموصوفة بالنبالة ثم غير الراوي من المنظور، وأعطى الفرصة للشخصية نفسها للكشف عن طموحاتها ورغباتها في مسارة العبد من خلال استخدام تقنية الحوار؛ أي أن الراوي انتقل من مستوى الظاهر إلى مستوى الكائن؛ فشخصية النبيل في الظاهر مرموقة كونه أحد أعيان القبيلة، ولكنه على مستوى الكائن والحقيقي يكون قد أخل بنظام

المجلس حين قرر إفشاء أسراره. تناوبت الرؤيتان على مدار القصة فأدتا إلى تأزيم الوضع، وتطور الأحداث، والبلوغ بها إلى الذروة، وقد أدى هذا التناوب إلى الكشف عن الوجه الحقيقي لشخصية النبيل الذي لم يتوان عن عقاب عبده، فلم تكفه خيانة المجلس، وإنما تمادى في التعامل مع سلوك عبده الذي عده بمثابة جريمة استحق العقاب القاسي عليها بقطع لسانه.

ج-3- قيمة الخرق: تتألف قصة اللسان من ستة مقاطع. ولنا أن نطرح سؤالا مفاده؛ ماذا لو كان لهذه القصة مقطع سابع، بالطبع أقول إن ذلك مستحيل، لأن مخالفة النظام قد تمت، والجريمة قد وقعت، ومقاصد السرد تحققت، ولا يمكن أن تعود الحياة للعبد. كما لا يمكن أن تكف شخصية النبيل عن خيانة العهود والمواثيق. ولكن يمكن لنا أن نتساءل عن موقف النبيل نفسه. فمن ما لا شك فيه أنّه كان بإمكانه أن يجد وسيلة أخرى لعقاب عبده تتيح له الاحتفاظ به، ولكن لو حدث ذلك لوجدنا شخصيتين نافذتين قويتين تريد كل واحدة منهما أن تفرض منطقها على الأخرى، ولكن هذا بمقتضى نظام المواضعة لن يحدث، وهو الذي انتصرت له نهاية القصة ؛ لأنه لا بد أن يسود منطق واحد هو من منظور القاص منطق القوة والزعامة والسيادة. هي رسالة القصة التي احتوت على عمق جمالي حينما كانت نهايتها على الشاكلة التي ذكرت. ومن هنا فإن هذه القصة تجدد مبررها في خرق النظام نفسه، فلو لم ينتهك النبيل قانون المجلس، والعبد قانون العبودية، لما كان لوجود القصة من مبرر.

لو نطرح سؤالاً آخر: ما هو المحتوى الإيجابي لكل من أفعال النبيل والعبد؟ وإلى أيِّ نسق تنتمي هذه الأفعال؟ لأمكننا القول إن أفعال الشخصيتين تنتمي إلى أخلاق المواضعة الاجتماعية وهو« النظام الخارج عن عالم الكتاب" والذي ينتمي إليه القاص. وقد حدد أفعال الشخصيتين اللتين لهما الرغبات

نفسها، حتى وإن تعاطف القراء مع شخصية العبد، إلا أن إفشاءه لأسرار سيده لا تؤسس أبدا لنظام أسمى من نظيره الذي يوجد في الواقع، يقول طودروف: « إن ما يتأسس هناك لهو على وجه التحقيق، الأخلاق المتواضع عليها في المجتمع المعاصر... » [60].

كما لا تؤسس أفعال النبيل لأخلاق عليا. ويمكن القول من ناحية أخرى بأن السرد في هذه القصة لا يعكس تماما نظام المواضعة لأن حل العقدة الذي فاجأ القراء سار في الاتجاه الذي جعل النظام الخارجي «لا يحضر إلا بوصفه حافزا على بعض الأفعال » [61] التي مثلت خرقا للنظام الذي سار عليه الكتاب. وأقصد هنا قطع النبيل للسان العبد، وفي هذا المستوى من القصة لا يتكشف موقف القاص من هذا السلوك، فلم نعد نعرف غير الأفعال التي أتى بها النبيل. وهذا هو اللبس الحقيقي في موقف الكاتب، ويمكن تفسيره بعملية هدم حقيقية قام بها القاص وتعويضها بنظام جديد هو نظام القصة.

تحدث طودروف – في الإطار نفسه– عن علاقة نظام الحياة بنظام السرد يقول : بإمكاننا أن نفترض وجود هذه العلاقة : السرد الذي يُفصح في نموه عن النظام القائم في الخارج، ويأتي حل عقدته بنظام جديد هو بالضبط، نظام العالم الروائي، لنأخذ على سبيل المثال رويات ديكنز التي تعرض في أغلبها بنية عكسية : إذ نجد النظام الخارجي(نظام الحياة) هو الذي يسود في هذه الروايات في أفعال الشخصيات الروائية : وعند حل العقدة تحدث معجزة حيث تظهر فجأة شخصية ثرية تتصف بالجود، وتجعل من الممكن بعث نظام جديد وهذا النظام الجديد – سيادة الفضيلة – لا يوجد بالطبع سوى داخل كتاب ولكنه هو الذي ينتصر بعد انفراج العقدة. على أنه ليس من اللازم أن نجد في كل شكل من أشكال السرد خرقا مماثلا للنظام (...) وعلى كل حال

فإن فكرة خرق النظام سوف تفيدنا مثلها مثل جميع الأفكار المتعلقة ببنية العمل الأدبي، كمعيار لتنميط مقبل لجميع أشكال السرد الأدبية » [62].

3- قيمة المقال :

1-لم يكن طودروف في هذا المقال مهتما بالتنظير التجريدي بل كان يعي جيدا مسألة الممارسة الفعلية للنظرية البنيوية، لذا فالنص حاضر في الإطار الذي أمنته له الفلسفة البنيوية والإجراءات اللسانية.

2- للمقال قيمة تعليمية « إذ أن الممارسة التعليمية في كل أطوار التعليم ومؤسساته تتعامل مع النصوص وتواجه معضلات تحليلها، بل إن تحليل النصوص يمثل الأساس في تعليم الأدب في مختلف تخصصاته» [63]

3- يتميز المقال بالنظامية والشمولية، وعنهما يقول ولاس مارتن : « يعـــد تزفيتان طودروف أشمل النقاد البنيويين وأكثرهم نظامية، وتُظهـــر كتاباتـــه الخاصة عن السرد كيف يمكن دمج النظريات الروسية الفرنسية ببعضـــها، وهو يدمج كذلك النظريات النافذة لدى النقاد الانجليز والأمريكيين، مُظهـــرا علاقتهم بالاهتمامات الأوروبية » [64].

4- لهذا المقال أهمية تاريخية؛ لأن طودروف يعد من بين أوائل من وضع أسس قواعد علم السرد.

5- للمقال قيمة منهجية؛ فهو يختبر قوة النظرية البنيوية في تعاملها مع النص السردي. ولا شك أن مقياس أي نظرية إنما يتوقف على قدرتها في استنطاق النص، والكشف عن معطيات نصية لم تكتشف من قبل.

نخلص في نهاية هذه الدراسة المتواضعة إلى نتيجة نؤكد من خلالها على ليونة منهج طودروف وطرافته في تحليل النص السردي، ونرجع هذه الليونة إلى فاعلية مقاربته التي تقوم على رؤية متكاملة للعمل الأدبي، الذي نظر إليه الناقد من زاوية لسانية غير تلك المعتمدة في الشعرية الكلاسيكية؛ فهي تقوم

على ضرورة ربط الدال بالمدلول على أساس أنهما يكملان بعضهما البعض، وهنا تكمن أهمية ونجاعة هذه المقاربة. أما ما تعلق بالناحية التطبيقية فإننا نؤكد أيضا على قابلية النص المختار وطواعيته للتطبيق. وهذا يحيل مباشرة على مسألة في غاية الأهمية، وهي اللقاء الواعي والجميل بين الأدبي والنقدي.

الهوامش و الإحالات :

[1]– تيزفتان طودروف: مقولات الحكي الأدبي ، ترجمة الحسين سبحان و فؤاد صفا ، منشورات اتحاد كتاب ،الرباط، المغرب ،ط1، 1992، ص31.

[2]– إميل بنفنيست : مسائل في اللسانيات العامة ، نقلا عن السعيد هادف: مصطلحا السرد و الخطاب (مقاربة بين النظرية الغربية و النظرة اللغوية العربية القديمة)، مجلة المبرز، فيفري 2002، ص27،29.

[3]– تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي، ص32.

[4]– بوريس توماشفسكي : نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، نشر مشترك ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، المغرب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982 ، ص 180.

[5]–سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي (الزمن ،السرد التبئير)، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط3، 1999، ص65 .

[6]– تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي ، ص41.

[7]– روجر فولر : اللسانيات و الرواية ، ترجمة لحسن أحمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1997، ص44.

[8]– تيزفيتان تودروف : مقولات الحكي الأدبي ، ص41.

[9]–المرجع نفسه ، ص41.

[10]–المرجع نفسه : ص40.

[11]–المرجع نفسه :ص40.

[12]–المرجع نفسه : ص40.

[13]–المرجع نفسه : ص40.

[14]– عدنان ذريل : النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق ، إتحاد الكتـــاب العـــرب ، دمشق ، سوريا ، (دط) ، 2000.(كتاب إلكتروني).

[15]– تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي ، ص41.

[16]–المرجع نفسه ، ص42.

[17]– المرجع نفسه ، ص42.

[18]– المرجع نفسه ، ص42.

[19]– المرجع نفسه ، ص42.

[20]– المرجع نفسه ، ص42.

[21]– إبراهيم الكوني : اللسان ، موجودة في رواية خريف الدرويش ، المؤسســـة العربيـــة للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994، ص 123.

[22]–المصدر نفسه ، ص125.

[23]–المصدر نفسه ، ص127.

[24]–المصدر نفسه ، ص131.

[25]–المصدر نفسه ، ص132/131.

[26]– تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي ، ص43.

[27]–المرجع نفسه ،ص44.

[28]– المرجع نفسه ،ص44.

[29]– المرجع نفسه ،ص46.

[30]– المرجع نفسه ،ص49.

[31]– المرجع نفسه ،ص49.

[32]– المرجع نفسه ،ص50.

[33]– المرجع نفسه ،ص50.

[34]– المرجع نفسه ،ص54.

[35]– المرجع نفسه ،ص55.

[36]– المرجع نفسه ،ص56.

[37]– المرجع نفسه ،ص57.

[38]– المرجع نفسه ،ص56

[39]– المرجع نفسه ،ص57.

[40]– المرجع نفسه ،ص58

[41]– إبراهيم الكوني: اللسان ، ص123.

[42]– المرجع نفسه :ص124، 125.

[43]– المرجع نفسه : ص.132.

[44]– Y. Reuter :. paris, bordas, roman, introduction a l analyse du ves France,1991,p68.

[45]– ibid ,p 68.

[46]– إبراهيم الكوني ، اللسان ، ص124.

[47]– المصدر نفسه ، ص123.

[48]– المصدر نفسه، ص123.

[49]–المصدر نفسه ، ص132.

[50]–المصدر نفسه ، ص126.

[51]–المصدر نفسه ، ص131.

[52]– تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي، ص63.

[53]–المرجع نفسه ، ص63.

[54]– المرجع نفسه ، ص63.

[55]– المرجع نفسه ، ص64.

[56]– المرجع نفسه ، ص64.

[57]– المرجع نفسه ، ص65.

[58]– المرجع نفسه ، ص65.

[59]– المرجع نفسه ، ص65.

[60]– المرجع نفسه ، ص68.

[61]– المرجع نفسه ، ص68.

[62]– المرجع نفسه ، ص69، 70.

[63]– رولان بارط : التحليل النصي ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ، سوريا ، 2009 ص7.

[64]– ولاس مارتن : نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد ، الهيئـــة العامـــة للشؤون المطابع الأميرية ، جمهورية مصر العربية ، (دط) ، 1998، ص30.

سيمياء الشخصية في رواية الأزمة*
"فتاوى زمن الموت" لإبراهيم سعدي أنموذجا

▪ أ. كبـــابي وردة
قسم اللغة العربية وآدابهـــا
جامعة عباش لغرور – خنشلـة
ouardakebbabi@gmail.com

الملخّص:

يسعى هذا المقال للكشف عن التشكيل الفني للشخصية الروائية باعتبارها علامة سيميائية متحولة نتيجة تعالقها مع عناصر السرد الروائي (زمان – مكان – حدث) بوصفها علامات مكملة لها. فالرواية تامل في الواقع برؤية تخييلية مركزها الشخصية التي سندرسها انطلاقا من مقولات فليب هامون الذي عدها مفهوما سيميولوجيا ووحدة دلالية تحدد بالأفعال والصفات انطلاقا من تحديد أنماطها وتوزيع العوامل ودراستها بوصفها دال ومدلول، كون هذه المقولات قادرة على توضيح قيمة الشخصية كعلامة سيميائية محورية في البناء السردي الروائي.

الكلمات المفتاحية: الشخصية، السيميائية، الأنماط، العوامل، الدال والمدلول.

Résumé :

Cet article cherche à révéler la composition artistique d'un récit personnel comme un signe de mutant sémiotiques en raison de son association avec les éléments narratifs du romancier (temps - lieu - un événement) en tant que marques complémentaires. Le roman en espérant voir réellement la position personnelle imaginaire que nous étudions la base d'arguments Philippe Hamon, qui comptait le concept Sémiologie unité tag identifie les actions et les attributs d'identification (Modèles et factors de la distribution et étudiée Comme un signifiant et le signifié), le fait que ces déclarations sont en mesure de démontrer la valeur de personnelle en tant que pivot sémiotiques dans la construction de la fiction narrative.

Mots clés: Personnel, Sémiotique, Patterns, Facteurs, Signifiant et le signifié.

*. رواية الأزمة: هي الرواية التي أنتجت خطابها الأدبي في ظل الأحداث السياسية الدامية التي شهدتها الجزائر في تسعينيات القرن العشرين فواكبت الظروف الشديدة التي عايشها المجتمع الجزائري وحاولت تشريح الدوافع المسببة للأزمة وتتبع جل مظاهرها وانعكاساتها السلبية.

Summary :

This article seeks to reveal the artistic composition of a personal narrative as a sign of semiotic mutant because of its association with the narrative elements of the novelist (time - place - an event) as complementary brands. The novel hoping to actually see the imaginary personal position as we study the basis of arguments Philippe Hamon, who counted the concept Simeologia unit tag identifies the actions and attributes of identification (Models and factors of distribution and studied as a signifier and The signified), the fact that these statements are able to demonstrate the personal value as a semiotic pivot in the construction of narrative fiction.

Keywords: Staff, Semiotic, Patterns, Factors, Meaning and the signified.

إذا كانت الشخصية هي المحرك المحوري لعملية السرد الروائي، فهل يمكن أن يتشكل خطاب روائي دون شخصيات؟ فإن أمعنا النظر في كتب نقاد الرواية فإننا نجدهم يجيبون على هذا السؤال بالنفي، وذلك لأن "التشخيص هو محور التجربة الروائية"[1]، وتكتسب الشخصية أهميتها كعنصر فعال في الرواية بوصفها بؤرة العمل السردي، حيث تهتم الرواية برصد المجتمع الإنساني والذي يمثل فيه الشخص محور العناية والاهتمام، والفلك الذي يدور حوله جل ما في الوجود الإنساني، إذ تسعى الرواية إلى خلق شخصيات تخييلية تقوم بالأفعال السردية وتحرك الأحداث أو تصنعها وتدفع بها إلى التنامي وفق حبكة معينة فتكون بذلك الوسيط بين المؤلف والقارئ وحلقة وصل بين التخييل والواقع. وبالتالي جاز لنا القول أن "الرواية هي فن الشخصية"[2] بامتياز، لأن هذه الأخيرة هي الفاعل المحرك لبقية العناصر السردية، و"الشخصية بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولا فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهرا من كينونته التي ما كانت لتكشف فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه"[3].

أما عن موقع الشخصية بالنسبة لبقية المكونات السردية للنص الروائي فيحدده البناء الروائي ككل متجانس تعد الشخصية أهم أجزائه، "إذ لا رواية بدون شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال وتعطي القصة بعدها الحكائي، ثم أن الشخصية الروائية، فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطراده"[4]، إن الشخصية إذن هي المفتاح الذي بواسطته نعرف خفايا وأسرار وحقيقة العالم الروائي بكل مكوناته، فهي التي "تصطنع اللغة وهي التي تبث الحوار أو تستقبله، وهي التي تصف معظم المناظر، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه، وهي التي تعمر المكان، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنا جديدا"[5].

نظرا لأهمية مفهوم الشخصية في تشييد المعمار السردي الروائي فقد حظيت بكثير من الدراسات التي واكبت تطور هذا المفهوم الذي ساير تطور الرواية من المنظور النقدي واختلف النقاد في تحديد ماهيتها ودورها في الخطاب الروائي.

لقد خضع مفهوم الشخصية إلى "تحولات عميقة منذ أرسطو وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب"[6] حيث أصبح من العسير إدراك هذا المفهوم عبر مراحل تطوره وقد اعتبر أرسطو الشخصية تابعة للحدث وذلك عند تنظيره للمأساة، إذ رأى أن هذه الأخيرة لا تصور الشخصية وإنما أفعالها، بحيث "تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة والتصور ذاته بقي سائدا لدى المنظرين الكلاسيكيين الذين رأوا الشخصية مجرد اسم للقائم بالحدث"[7].

مع مطلع القرن التاسع عشر استقلت الشخصية عن الحدث، ولم تعد تابعة له "بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات"[8]، فلم يعد اهتمام الروائي محصورا في بناء الأحداث واتخاذ الشخصيات وسيطا لإيضاحها وإنما أضحى تركيزه على الشخصية ولا سيما "ملامحها الخارجية، وتصوير مظهرها بدقة، فضلا عن منزلتها الاجتماعية وعلاقتها بالآخرين"[9] هو هدفه الأسمى إذ تتضح فعالية الشخصية من خلال تواصلها مع الآخرين.

لقد كادت مميزات الشخصية وصفاتها تتحول إلى شكل يتسم بالخواء مع بداية القرن العشرين لولا ظهور الشكلانيين الروس الذين حاولوا "تحديد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموع أفعالها دون صرف النظر عن العلاقة بينها وبين مجموع الشخصيات الأخرى"[10] في النص ودون إهمال ملامح الشخصية وسماتها الخارجية وقد تمثلت هذه الجهود في أعمال: توماشفسكي (TOMACHEVSIKI)، بروب (PROPP) وغريماس (GREIMAS).

تعتبر دراسة توماشفسكي (TOMACHEVSIKI) للحوافز، ذات صلة بالشخصية لأنها القاسم المشترك بين الواقع والتخييل، وبين المؤلف والقارئ، إذ يقول "إن إدخال الحوافز، إنما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي ومتطلبات البناء الجمالي"[11]، فالشخصية بحاجة إلى أدوات تساعدها على صنع الحدث وهذا ما يتمثل في التحفيز.

يعود الفضل في فصل الخطاب عن "الوظائف" إلى "فلاديمير بروب" (VLADIMIR PROPP) في كتابه "مورفولوجيا الحكاية"، حيث ركز على أفعال الشخصيات، ولم يهتم لصفاتها الخارجية "فالشخصية لم تعد تحدد

بصفاتها وخصائصها الذاتية بل الأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال"[12].

بعد تفصيله القول في الوظائف، قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية التي حصرها في سبع شخصيات "المتعدي أو الشرير الواهب، المساعد، الأميرة، الباعث، البطل، البطل المزيف"[13] كما أكد أن كل شخصية من هذه تقوم بعدد من تلك الأفعال المحدودة في إحدى وثلاثين وظيفة.

وانطلاقا من جهود بروب (PROPP) المنهجية قدم غريماس (GREIMAS) نموذجه العاملي الذي حاول من خلاله تحديد العلاقة بين الشخصية والعامل باعتبار "العامل مفهوما أكثر عمومية وتجريدا من مفهوم الشخصية فقد يكون العامل شخصية أو حيوانا أو جمادا أو فكرة، إنه يعادل مفهوم الوظيفة"[14] ويرتكز النموذج العاملي الذي أوجده غريماس (GREIMAS) على ثلاثة أزواج من العوامل وهي "الذات والموضوع يجمعهما محور الرغبة المساعد والمعيق يجمعهما محور الصراع والمرسل والمرسل إليه يجمعهما محور الإبلاغ"[15]، ونقصد بالمحور العلاقة، إذ تشكل العلاقة بين الذات والموضوع بؤرة النموذج العاملي فوجود أحدهما يستدعي وجود الآخر بالضرورة من حيث الدلالة.

"يمثل غريماس(GREIMAS)" لشبكة العلاقات بين العوامل بالشكل التالي:

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

المعيق ← الذات ← المساعد"[16]

أما تودورف (TODOROV)" فإنه يقر بأن الشخصية قضية لسانية محظة "ويتوقف عند وظيفتها النحوية ويجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية، ليسهل عليه المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي للشخصية"[17].

وقام "كلود برومون" (CLAUDE BREMOND) في السياق المنهجي ذاته، بتحديد الشخصيات وفق توزيع جديد "يستلهم فيه ثنائية الشخصيات الفاعلة والمنفعلة"[18].

المفهوم السيميائي للشخصية عند فيليب هامون(PHILIPPE HAMON) :

إن أهم أبحاث "فيليب هامون"(PHILIPPE HAMON) من الناحية التطبيقية هي دراسته السيميائية للشخصية، والتي تستند إلى مرجعية لسانية، فلقد ربط "مفهوم الشخصية بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص"[19].

وقد صنف الشخصيات إلى ثلاثة أنواع: "فئة الشخصيات المرجعية وتضم الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية والشخصيات المجازية والشخصيات الاجتماعية، وفئة الشخصيات الاشارية الشخصيات، وفئة الشخصيات الاستذكارية"[20].

وبعد هذا العرض النظري لماهية الشخصية نعود لاستقراء تجليات هذا المفهوم عبر نص "فتاوى زمن الموت" لإبراهيم سعدي، وذلك باستثمار بعض المقولات السيميائية التي جاء بها فيليب هامون (PHILIPPE HAMON)

العوامل وأنماط الشخصيات:

نبدأ دراسة الشخصية من خلال الشبكة العلائقية التي تجمعها بمختلف الشخوص المشكلة للعالم الروائي، بوصفها ذاتا فاعلة، تؤثر وتتأثر وذلك عبر جملة من الأحداث التي تنشأ من تضارب قوى معارضة وأخرى مساعدة، ضمن السياق السردي، ويمكن ذلك وفق الأنموذج العاملي "الذي يصلح لكل أنماط الخطاب السردي، وهذا الأنموذج يتمحور على الموضوع أو الشيء المرغوب فيه، والمقصود من طرف فاعل"[21]. ولكي نتمكن من إدراك هذا

الفاعل (الشخصية) نقوم باستنطاق النص الروائي، الذي نحن بصدد دراسته "فتاوى زمن الموت" للروائي إبراهيم سعدي، إذ تتزاحم أحداث الرواية لتسرد لنا فصول مأساة عاشها المجتمع الجزائري في التسعينيات، على لسان الراوي "موح" الذي يعد واسطة العقد بين مختلف الشخوص والسارد يجل الحقائق والوقائع بالنظر إلى العلاقات التي جمعته بشخصيات متعارضة الأنماط مما يساعد على "اقتراب صورتها من الواقع الاجتماعي وروابطه الإنسانية مما يشير إلى أن أبلغ وظائف الشخصية هي ترجمة المعنى الذي يعطيه الكاتب للحقيقة التاريخية الاجتماعية يرسم الراوي عبرها أنموذجا تصويريا للفرد الإنساني ويجسد رؤية ما للعالم"[22]. إذ تتحد الشخوص التي اختارها سعدي ليشيد من خلالها خطابه الروائي، لتروي لنا حكاية الموت المعلن، موت غيب كل القيم ليصبح القيمة الوحيدة المهيمنة على الواقع. لقد حاولت الرواية رصد ذلك الواقع الاستثنائي حيث شيدت نصوصها على أنقاض الخراب والدمار والعنف الذي لم يطل البنية الاجتماعية فحسب، بل طال فعل الكتابة وأرق المتخيل الإبداعي فأنتج رواية الأزمة التي عالجت إشكالية العنف السياسي الديني في الجزائر. كذلك هي رواية "فتاوى زمن الموت" التي عبرت عن الصراع الإيديولوجي ذي المرجعية السياسية الدينية، إيديولوجية التعصب والتطرف والموت والذي يبدو جليا من خلال العنوان الذي يختصر الشحنات الدلالية للنص، فالزمن زمن الموت، والفتاوى فتاوى الموت، وهذا ما يؤكده المغلوط النصي في علاقته بالمتلقي إذ يشمله "باعتبار العنوان تلخيصا للنص وإعلانا عن محتواه بدون أن يكشف عنه كلية "[23].

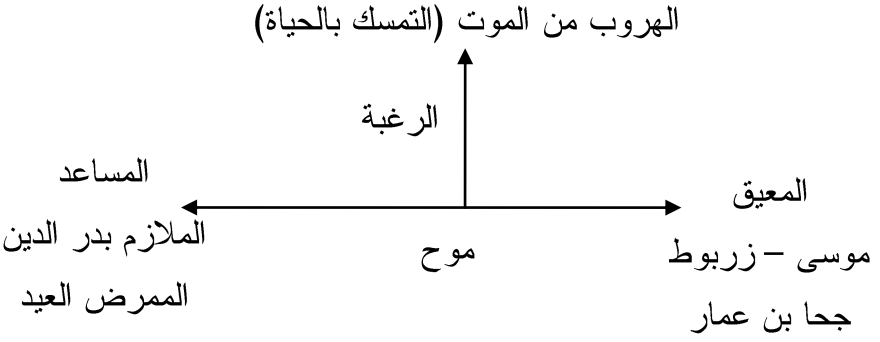
وإذا كان العنوان علامة مفعمة بدلالة الموت، فإن النص يشير إلى دلالة مناهضة للدلالة السابقة، إنها دلالة الحياة التي ينشدها الكاتب من خلال شخصية البطل "موح" الذي يصارع من أجل البقاء ويتشبث بالحياة على

الرغم من الموت الذي يطارده من كل جانب، حيث "يشكل الموت مكانة مركزية في الرواية بحيث لا يطال عدد من الشخوص فحسب بل يمتد إلى المكان أيضا، ولهذا الموت علاقة سلبية بالرغبة تظهر في رغبة بطل الرواية في تحقيق الحياة"[24]، المتمثلة في صراعه الدائم مع أنصار التطرف ودعاة الموت "زربوط" الذي سعى جاهدا لتنفيذ مشروع الموت في كل مرة، حسب تخطيط "موسى" شقيق "موح"، كما حاول لاغتيال "موح" الذي نجا من رصاصاته، وعنتر الذي خان صداقته لمسعود وقام بذبحه نزولا عند رغبة "موسى"، الذي كفر مسعود وأباح دمه بسبب إنكاره لوجود الله، فكانت نهايته (عنتر) أيضا الموت على يد الشرطة.

أما موسى فهو العقل المدبر لكل العمليات الإرهابية الشنيعة، حيث دبر لذبح "مسعود" وقتل "عبود"، وخطط لذلك الانفجار الذي أودى بحياة بورأسين وثلة من الأطفال كما أمر بقتل أخيه موح وقد أعدم على يد الشرطة (موسى). أما ياسين الحزين فقد مات والده مرضا، وأخوه إبراهيم قتلا. أما أخته "خوخة" فقد فرت مع حبيبها حيث فكر في الانتقام منها ولما فشل في العثور عليها قرر الموت انتحارا.

وبعد عرض شخوص الرواية يمكننا القول أن "موسى" و"موح" شكلا معا طرفي الصراع في "فتاوى زمن الموت" باعتبار "موح" صاحب توجه وسطي معتدل، فلم يتأثر بآراء "مسعود" الذي نفى وجود الله، ولم يخضع لفتاوى "موسى" القاضية بالموت تعصبا للدين وانتصارا لرأيه. ومن ثم تلاقت عوامل لتحقيق علاقة الرغبة بين "موح" وهروبه من الموت حيث تدخلت شخصيات معيقة أو معارضة هي: "موسى"، "زربوط"، جحا "ابن عمار وأخرى مساعدة: الملازم بدر الدين، الممرض العيد على مساعدة "موح" لتفادي الموت والتمسك بالحياة.

ويمكن توضيح ذلك وفق المخطط الآتي:



أما عن أنماط الشخصيات التي وظفها إبراهيم سعدي في خطابه السردي، فتنتمي إلى الفئات الثلاث: مرجعية، إشارية، استذكارية حسب تقسيم فيليب هامون"(PHILIPPE HAMON).

قدم سعدي في روايته "فتاوى زمن الموت" صورة صادقة ومحاكاة واقعية لصور التطرف والتعصب والعنف والتحول واستطاع بذلك توظيف شخصيات ذات مرجعية اجتماعية "ونعني بالشخصيات المرجعية التي تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة"[25]، أي أنها الشخصيات التي تسلط الضوء على الإيديولوجية السائدة في المجتمع، وتلك هي الشخوص التي استند إليها "سعدي" في روايته، وهي شخصيات ذات مرجعية اجتماعية بالدرجة الأولى مثل: حسين الميكانيكي، عمار بائع الخردة، بورأسين بائع الحلوى، مبروك الملاكم، الإمام والد قدور، مجنون مريم، عنتر، زربوط، مسعود، موح، موسى، لأنها تمثل بتقلباتها وتناقضاتها ونوازعها ذواتا لها خصوصيتها الواقعية، وهذه المشاركة الجماعية في الأدوار الحكائية لأنماط مختلفة من الشخصيات تنفي عن فتاوى زمن الموت "صفة البطولة المطلقة

وتعطي لكل شخصية دورها المحدد"[26]، إذ تتعدد نماذج الشخصيات في الرواية بين رجل وامرأة، كما تتعدد أنماط هاذين النوعين بحسب الوظيفة المبتغاة من قبل الروائي مثل (الأب – الأم – الابن – الابنة – الأخت – المومس – الأخ).

نلفى في "فتاوى زمن الموت" أكثر من شخصية ذات أبعاد مجازية رمزية حاول الخطاب السردي من خلالها إيصال فكرة وإعطاء معنى بعينه وهذه الشخوص هي: مسعود – موسى وموح، إذ ترمز شخصية "مسعود" إلى الإيديولوجية الاشتراكية الشيوعية، وترمز شخصية "موسى" إلى الإيديولوجية الدينية، وشخصية "موح" تتوسط الشخصيتين السابقتين إذ ترمز إلى الاعتدال والوسطية النابذة للتعصب والتطرف، المؤمنة بالحوار، فرسمت بذلك التقاطع والتضاد بين سلطة السياسة وسلطة الدين مشكلة صورة للوطن المأزوم بين القوى المتعارضة، "فموح" الذي أبدى صمودا وشموخا في وجه الموت، يمثل إرادة الوطن في الحياة، وقوة المجتمع الجزائري وتماسكه، حيث كادت الأزمة أن تودي به لكنه ظل يناضل بقوة كيما تعصف به رياح المأساة. والجلي أن هذه الشخصيات تتداخل فيها المرجعيات ولا سيما المرجعية الاجتماعية والرمزية. وهذا ما نلمسه في ثنايا السرد "مسعود: هل تعرف يا موح بأنني لم أعد أؤمن بوجود الله ... أن لا يكون الله موجودا يعني أن يكون الإنسان حرا في أن يفعل ما يشاء .. لقد كان يبحث عن وجود الله في كتب سبينوزا وشوبنهور وهيجل وغيرهم"[27]، فبحث مسعود في هذه الكتب يدل على توجهه الاشتراكي.

وقد "كان موسى في بداية الأمر صوفيا ... كان موسى شديد التدين ... في الفترة التي عرضت عليه فيها قضية مسعود ودعوته إلى إجراء جدال معه حول الموضوع كان موسى قد ترك عالم التصوف وتوقف عن كتابة

الشعر، ... كان آنذاك قد أصبح عضوا نشطا في الجبهة الإسلامية التي ترشح بعد ذلك في إحدى قوائمها أثناء الانتخابات التشريعية وفاز بمقعد في البرلمان، لكن الانتخابات ألغيت وحل حزبه"[28].

ونلمس الطبيعة الرمزية لشخصية "موح" في هذا المقطع

"موح: ما رأيك في خوض جدال مع أخي موسى ....

وقد لاحظت أنه من الصعب في الواقع أن يظل المرء في حالة تأهب دائم، فقد كانت هناك دائما أوقات أنسى فيها وجود حكم بالموت يخصني، لقد كان الإحساس بالحياة يتغلب على هاجس القتل ... الممرض: لقد نجوت أيها الأخ: الحمد لله"[29].

يدرك المتصفح للرواية مدى تداخل الشخصية المرجعية مع الشخصية الإشارية التي تعتبر "دليلا على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص"[30] وهذا ما نلمسه في شخصية "موح" السارد العالم بحقيقية الشخوص عامة ومجريات الأحداث. فهو الصوت المهيمن على السرد في "فتاوى زمن الموت" من بدايته إلى نهايته. "موح: كنت بصحبة "زربوط" حين رأيت عمار بائع الخردة يتشاجر مع حسين الميكانيكي ..." فيما بعد علمت أن الملازم بدر الدين كان قد اغتيل يوميين بعد دخولي المستشفى"[31].

وظف سعدي – بالإضافة إلى الشخصيات المرجعية والشخصيات الاشارية – الشخصيات الاستذكارية بوصفها "علامات تنشط ذاكرة القارئ، بعبارة أخرى إنها شخصيات للتبشير، فهي تقوم بنشر أو تأويل الأمارات، إن الحلم التحذيري ومشهد الاعتراف والتمني والتكهن والذكرى والاسترجاع ..."[32]،تعد شخصية عبود أحد نماذج هذا النوع ويتضح ذلك في قوله: "أنا أعلم أنكم في يوم من الأيام ستهدرون دمي لكنني اغفر لكم عملكم هذا وأشفق

عليكم، إن دمي حلال لكم أيها الناس، فاقتلوني واعبدوا إبليس، إن مآلكم الهلاك. إننا نعيش في بداية زمن يقتل فيه الأخ أخاه والأب ولده والابن أباه، إنه زمن تشرق فيه الشمس من الغرب وتغرب في الشرق، زمن تدور فيه عقارب الساعة إلى الوراء ..." [33] حيث يتنبأ بما سيحدث في زمن الموت. وموح في استرجاعه لمختلف الذكريات الماضية عن طفولته وأصدقائه وتلك الأحكام التي توالت في نومه "موح: وقد أصبحت أرى منامات أذبح فيها دائما، بحيث أنه لو حدث ذلك في الواقع لكانت رقبتي قد قطعت عدة مرات، وآخر حلم رأيته ظهر فيه عنتر بلحية طويلة وقد كان معه أشخاص مجهولون تسللوا إلى البيت عبر الباب والنوافذ والشرفة بدون إحداث أدنى جلبة كالشياطين، وبينما مجهولون يمسكون بي في فراشي مسك الكباش لحظة الذبح"[34]. والملاحظ أن المرجعيات الثلاث، قد تكون متداخلة في نمط واحد، وهذا ما لمسناه من خلال شخصية "موح" فهي شخصية مرجعية إشارية تكرارية. وهذا ما أكده "فيليب هامون" في إمكانية انتماء شخصية واحدة إلى الأنواع الثلاثة، إما في وقت واحد أو بشكل تتابعي.

متعلقات الشخصية:

يعتبر الواقع المرجع الأول للبناء الفني للنص الروائي، إذ يحاول هذا الأخير إعادة إنتاج الواقع من خلال محاكاته. والرواية بما تصنعه شخوصها من أحداث وبما تنقله إلى القارئ من حقائق برصد أفعالها وصفاتها تحيل على الواقع بالرغم من حقيقتها التخييلية، فالشخصية تبدو العنصر الأكثر بروزا منذ فاتحة السرد، إذ تطل مقرونة بفضاء زمنكاني أو حدث معين ولكنها تتضح وفق العناصر الآتية:

أولا: الاسم ودلالته

يعد"الاسم" علامة لافتة تحدد هوية الشخص عند ذكره، دون الحاجة إلى إشارة أخرى ف "الاسم علامة لغوية مؤلفة من دال ومدلول، محكومة في بداية تأسيسها بالاعتباطية، لتتطور فيما بعد إلى التعليل والتفسير"[35]. ويمكننا إدراك أهمية هذا العنصر من خلال تأكيد "فيليب هامون" (PHILIPPE HAMON) أن "الهم الهوسي الذي يحمله جل الروائيين في عملية اختيار أسماء أو ألقاب لشخصياتهم "[36]مسلم به.

وباعتبار الاسم علامة كان لزاما أن يعبر عنه بشقي الدال والمدلول.

وبالإضافة إلى كون الاسم الأداة الإيهامية بالواقع، فإنه يضطلع بدور تمييزي حيث يمكن من خلال الأسماء التفريق بين الشخصيات "إنه تحديد انتقائي يلوح شاخصا كدلالة على النص"[37].

لم يكن الاسم في "فتاوى زمن الموت" مجرد دال لغوي فحسب، بل حمل معاني اصطبغت بمرحلة التسعينات التي أثرت سلبا على المجتمع الجزائري، هذه الأخيرة أي الرواية عملت على تحديد حقيقة الشخصية والكشف عن دلالاتها.

والملاحظ في نظام التسمية الذي اتبعه "إبراهيم سعدي" في "فتاوى زمن الموت" أنه نظام متنوع..

إذ اعتمد تقنية الازدواج في تحقيقه، فلكل شخصية اسم حقيقي تعرف به، ولقب تدعى به، ربما يعود ذلك إلى طبيعة المجتمع الجزائري الذي لا يكتفي بذكر الإسم الحقيقي، بل يميل دائما إلى منح الألقاب الموضوعة الدالة على الشخص وصفاته إن حقيقة أو مجازا أي بصورة ضدية، وهذا ما لمسناه في "فتاوى زمن الموت" فمثلا: سليمان الذي بسبب قامته وإفراطه في الحركة سمي زربوط"[38]، وصالح الملقب ب "عنتر"، وهذا ما يبرره بالإجابة عن

سؤال موسى "لماذا لقبوك باسم عنتر؟ عنتر: ربما بسبب لوني"[39]، وياسين "لأنه لم يبتسم إطلاقا لقب بياسين الحزين"[40].

سعى إبراهيم سعدي وهو يضع "الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها"[41]، وهذا هو مصدر ذلك التنوع الذي يطبع أسماء شخصياته الروائية. فمرة يقرن الاسم بلقب مهني وهذا ما يؤكده المتن الروائي مثل قوله: "عمار بائع الخردة، حسين الميكانيكي، مسعود الأستاذ الجامعي، مبروك الملاكم، العيد الممرض، الملازم بدر الدين ونجده في بعض الأحيان يطلق على شخوصه أسماء عاهات تميزهم عن غيرهم مثل: "بورأسين"، أو يشير إليهم بألفاظ القرابة كقوله: الإمام والد قدور، والد ياسين الحزين.

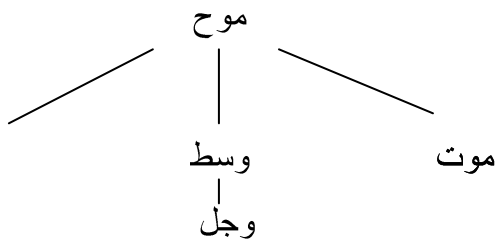
كما وظف أسماء ذات مرجعيات مختلفة سواء كانت دينية مثل: إبراهيم، موسى، زكريا، صالح، سليمان، مريم" التي تحفل بها "فتاوى زمن الموت" وأسماء ذات مرجعية أسطورية مثل: مجنون مريم الذي يحيلنا على "مجنون ليلى"، و"جحا ابن عمار"، والذي يشير إلى شخصية شعبية معروفة بالحيلة والطرافة. وأسماء ذات مرجعية اجتماعية شعبية مثل: مبروك، قدور، عبود، خوخة، العيد.

وبإمكاننا تتبع الدال اللغوي ومدى مطابقته للمدلول في "فتاوى زمن الموت" في نماذج متعددة.

نبدأ باستعراض شخصية البطل "موح" الذي يقترب اسمه من لفظة "موت"، إذ يشتركان في الحرفين الأولين، غير أن حرف (الحاء) في الدال الأول يدل على الحياة كمدلول محوري مناقض للموت، كما يحمل مدلولات متعددة: كالحكمة والحلم اللذين اتصف بهما "موح" في تعامله مع الشخوص والمواقف، والحيرة التي تملكت موح في تعامله مع الموت الحتمي الذي

ينتظره، والحزن على مآل موسى وأصدقائه: مسعود، عنتر، ياسين الحزين، وأيضا على وضعه حيث أضحى وحيدا ينتظر مصيره المحتوم.

ولو قابلنا الحروف الثلاثة (م، و، ح)التي يكون مجموعها اسم (موح) بكلمات مبدوءة كل منها بحرف من أحرف هذا الاسم لرأينا أن تلك الكلمات مطابقة لوظيفة الشخصية الحاملة لهذا الاسم:



ومن النماذج الأخرى لتطابق الدال مع المدلول أي الاسم مع الدور "زربوط" فدلالته اللغوية الشعبية توحي بالحركة والقصر والمكر والدهاء وهي تتطابق مع حقيقة الشخصية كما هو واضح في الرواية، فأقرب الناس إلى الأرض أشدهم مكرا، مما يؤدي إلى التناسب بين وظيفة الدال ووظيفة المدلول.

إزاء هذا التطابق بين الدال والمدلول ينبثق التعارض بينهما في نماذج أخرى (عنتر/صالح) حيث يحيل الدال الأول على قوة البنية والشجاعة والوفاء والثاني على الصلاح والتقوى والصبر فهو اسم لنبي من أنبياء الله لكن صفات الشخصية الروائية توحي بعكس ذلك إذ تعبر عن ضعف البنية والجبن والخيانة والفساد وهذا ما نلمسه في خيانة عنتر لصديقه مسعود حيث قام بذبحه.

واسم مسعود الذي يحيل على السعادة والنشوة والفرح وعلى الرغم من ذلك فإن الشخصية تتسم بالحزن والضياع والاغتراب والوحدة كما هو موضح في المتن الروائي.

وموسى وهو اسم من أسماء أنبياء الله تعالى فقد اصطفاه الله من بين خلقه وشرفه بتكليمه، وهنا تبرز خصوصية هذه التسمية التي نستشعر وقعها الايجابي لدى المتلقي، حيث وظفها "سعدي" كملفوظ لغوي له دلالتين متضادتين: الاستقامة والتدين والإيمان وضدها دلالات العنف والتطرف.

وباعتبار الشخصية "وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف، أي من حيث هي دال ومدلول وليس كمعطى قبلي ثابت"[42]، وباعتبار أن الروائيين يشتركون في وضع الأسماء لشخصياتهم، فإن نقطة الاختلاف بينهم تكمن في كيفية تقديمهم للشخوص وهذا ما نصطلح عليه بالمدلول.

والمقصود بالتقديم الطريقة التي يلجأ إليها الروائي حتى يستطيع رسم شخصية بجل ملامحها دون إهمال الضرورة الفنية الجمالية "فهناك من جهة الروائيون الذين يرسمون شخصياتهم بأدق تفاصيلها وهناك من يحجب عن الشخصية كل وصف مظهري، ومن جهة أخرى هناك منهم من يقدم شخصياته بشكل مباشر وذلك عندما يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيلية أخرى أما التقديم غير المباشر للشخصيات فيكون عندما يفسح الكاتب المجال للقارئ فيترك له استخلاص النتائج التعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية وذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو عبر الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصية إلى الآخرين"[43].

وأمام اختلاف الرؤى وتعدد الإشكالات التي يطرحها تقديم الشخصية في الرواية يقترح "فليب هامون"(PHILIPPE HAMON) مقياسين

أساسيين يفيدان في التعرف على الشخصية وتصنيفها دلاليا: "المقياس الكمي، وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.
المقياس النوعي: ينظر إلى مصدر المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو إذا تعلق الأمر بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها"[44] واستعمالنا لهذين المقياسين يمكننا من إدراك أبعاد الشخصية ضمن البنية الروائية.

من الواضح أن الروائي إبراهيم سعدي أتقن إعطاء المعلومات وإسناد الصفات لشخوصه وذلك بالتركيز على رصد العلاقات المنطقية بين وجودها الخارجي ووجودها الداخلي وبين سياقها الاجتماعي والإيديولوجي الذي يندرج ضمنه ذلك الوجود، بالنسبة لأغلبية الشخوص التي شكلت نواة السرد في "فتاوى زمن الموت" مثل: زربوط، عنتر، مسعود، ياسين الحزين، موسى، مجنون مريم، مبروك، قدور، خوخة، مريم، إذ نجد تعدد وتنوع في المعلومات حول هذه الشخوص لإبرازها من جميع النواحي.

وقد لجأ الروائي سعدي إلى التقديم غير المباشر لشخصياته وذلك بالكشف عن صفاتها وطبائعها الواحدة تلو الأخرى على لسان السارد "موح". من ذلك مثلا: "كان ياسين شابا أسمر البشرة ذا شعر أجعد وعينان صغيرتان توحيان بالطيبة والحزن، لقد كان من عادته أن يضع يديه في جيبي سرواله ويتحدث بصوت هادئ وموزون ومنخفض بعض الشيء، لقد كان متحفظا، لم يعرف عنه أنه انتقد أحدا في يوم من الأيام، لذلك كانت علاقته جيدة مع كل سكان الحي ... ولأنه لم يبتسم إطلاقا لقب ياسين الحزين"[45] فالروائي استرسل في تقديم كل ما يتعلق بهذه الشخصية من معلومات خارجية أو نفسية والحال ذاته بالنسبة لكافة شخوص الرواية.

أما تقديمه لشخصية البطل "موح" فقد اعتمد أولا على السرد الذاتي المباشر حيث تحدث موح عن صباه وتعلمه وما تعرض له من ضرب وإهانة من قبل أطفال الحي القصديري وكيف انتقم له كل من: زربوط، عنتر، مسعود، ياسين الحزين "في تلك الأيام كنت تلميذا في مدرسة حرة تمارس التدريس بالعربية...

وبالرغم من أن أقصر طريق يؤدي إليها يمر بالحي القصديري فقد كنت أتفاداه دائما، لكن في إحدى المرات اضطررت إلى المرور من هناك حتى لا أتأخر عن المدرسة الفرنسية ... وما هي إلا لحظات حتى جعل هؤلاء يسرعون وبعد ذلك جعلوا يضربونني قبل أن يوقعونني أرضا ويركلونني بأقدامهم ... في مساء ذلك اليوم تحولت مجموعة مؤلفة من زربوط، عنتر، مسعود، وياسين الملقب بالحزين إلى تلك الأكواخ التي قضى فيها مبروك طفولته، هناك عند مشارف ذلك الحي، دبروا كمينا، ذهب ضحيته طفل صغير"[46].

اعتمد الروائي في تقديمه للشخصية ذاتها "التقديم غير المباشر والذي يقضي بوصف أعمال وأفعال الشخصية وعدم الإحالة المباشرة على صفاتها وترك ذلك لذكاء القارئ"[47]، حيث لم يقدم حول شخصية "موح" معلومات صريحة، بل ترك استنتاج صفات وحقيقة هذه الشخصية للقارئ وذلك بتفسير مواقفها وتصرفاتها، ومن خلال الخطاب الروائي تبدو شخصية موح معتدلة متفهمة هادئة بعيدة عن الحكم المطلق على الآخرين يبدو ذلك في مد يد العون والمساعدة لكل من مسعود وياسين وخوخة، كما أنها شخصية تعاني الوحدة في صمت وذلك ما تجلى في بكائه العلني في المشفى فهو يملك أخا واحدا "موسى" الذي أفتى بقتله. كما يمتاز بالوفاء والإخلاص فموح لم يخن أصدقاءه بل شعر بالذنب لأن الموت أخطأه واختطف مسعود،

كما أنه يحترم معاناة وآلام الآخرين ولا يسعى إلى إذاعة وإفشاء أسرار الآخرين بل يكتمها مثلما فعل مع "خوخة" حيث أحرق دفترها ومعه كل أسرارها فكأنما ألقى عليها حجابا يسترها كما ورد على لسانه في الرواية.

يمكننا القول أن "فتاوى زمن الموت" في تقديمها للشخوص جمعت بين التقديم المباشر وغير المباشر بما يكمل بعضهما الآخر، وبما يحقق معرفتنا بها مركزا على وصفها سعيا لجعلها أكثر واقعية وهو المسار الذي التزمت به الرواية إذ تسرد واقع الأزمة.

ويتضح من خلال الرواية أن المقياسين الكمي والنوعي يمداننا بما يجب لفهم طبيعة الشخصيات، حيث نجد معلومات صريحة عن كل الشخوص تقريبا بما يستوجبه المقياس الكمي، كما نلمس تعدد مصادر المعلومات حول الشخوص من الشخصية ذاتها أو السارد أو ما تم استنتاجه ضمنيا من أفعال الشخوص وهذا ما يمثل المقياس النوعي والذي يقوم على مبدأ التحول و"المقصود بهذا المبدأ هو ميل الشخصية الواضح إلى التحول تبعا للتغيرات التي تطرأ على الأحداث في السرد"[48] وهذا ما يتجلى في دينامية وتحول شخصية كل من: عنتر، زربوط، مسعود مثلا.

تختص رواية "فتاوى زمن الموت" بالمزج بين محكي الأقوال ومحكي الأفعال، غير أن هذا الأخير يسيطر على السرد "إذ يعتبر ما يخبر به الراوي من بين أهم مصادر العملية الإخبارية"[49] فموح حين يحدثنا عن الشخوص يصفها ويتتبع سلوكها، فهو الصوت المهيمن على السرد إلا أنه يفسح المجال لهذه الشخوص لتتحدث بأصواتها وتفصح عن رؤاها وأفكارها، لكن بما يتلاءم ومقصده ويدعم رؤيته.

ثانيا: وصف الشخصية

يعتبر الوصف الخطاب الذي يميز كل موجودات الفضاء الروائي، ومكوناته من زمان ومكان ولا سيما الشخصيات، حيث يكشف عن دواخل هذه الأخيرة وعوالمها السيكولوجية وحقيقتها المظهرية، فيمنح لكل شخصية تميزها داخل النسق السردي بما يضمن تفردها عن الشخوص المشابهة لها أو المختلفة عنها، إذ يستعمل الوصف "من أجل تبرير الانسجام الداخلي للشخصية من خلال نسجها لعلاقة ما بين فعل ومجموعة من الأفعال، بين سبب ونتيجة"[50] مستخدما اللغة كأداة لمحاكاة الموصوفات المرئية الواقعية.

وتأكيد التداول الدلالي بين السرد الوصفي أمر مسلم به، لأن الاختلاف بينهما كامن في الوظيفة. "فالسرد يعمل على إعادة التتابع الزمني للأحداث أما الوصف فيمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان"[51].

أما العلاقة بين الوصف والشخصية علاقة ثابتة، إذ يمثل "الوصف الآلية التي تعمل على تشكيل الشخصية ورسم ملامحها وتجذيرها في الواقع وإكسابها هويتها الخاصة"[52] وهذه العلاقة لا تقتصر على الجانب التصويري الذي يحدد حقيقة الشخصية الروائية فحسب بل تنفتح على المستوى الدلالي لهذه الآلية الفاعلة الذي يحرر الوصف من القيد البصري ويجعله علامة دالة ضمن البناء الروائي ذات علاقات متعددة مع كافة عناصر الخطاب الروائي. وهذا ما يتجلى في رواية "فتاوى زمن الموت"، حيث اهتمت بالوصف الخارجي دون إهمال دواخل الشخصيات، وقد جاء في أغلب الحالات إن لم نقل كلها على لسان السارد "موح" حيث اعتمده الروائي كمصدر للمعلومات الخاصة بكل الشخوص، إن كانت نفسية أو اجتماعية أو خارجية، وهذا مثال من الرواية يوضح ذلك: "في الفترة التي شهدت توبة قدور ظهر في الحي شاب اعتاد أن يأتي في كل مساء ليجلس على بعد حوالي خمسين مترا من

بورأسين ... وكان هذا الشاب البالغ آنذاك حوالي عشرين سنة يتميز بمظهره الأنيق وبجمال وجهه الحلق دائما بعناية. وكان شعره الرقيق الداكن الممشوط دائما مشطا دقيقا يلمع في كل مرة لمعان الاسطوانة الجديدة، وكانت تسريحته غير مألوفة في ذلك الوقت عند الشباب فقد كان يصفه إلى الخلف من غير أن يترك أي خصلة على جبهته الشيء الذي كان يجلب إليه الانتباه من جهة ويجعله يبدوا أكبر من سنه من جهة أخرى، وقد كان يرتدي على الدوام بدلة جميلة ويحمل ربطة عنق وينتعل حذاء لامعا ... وبما أن مسحة من الذهول والشوق والحزن لم تفتأ تكسو وجهه الجميل فإننا لم نلبث أن أطلقنا عليه تسمية مجنون مريم"[53] فهذا المقطع يوضح أن السارد قام بوصف مجنون مريم وصفا ماديا دقيقا وذلك بالتركيز على وسامته وأناقة مظهره هذا الوصف الذي يوحي بدلالة اجتماعية ضمنية، تتمثل في يسر حالته المادية وبأنه ينتمي إلى طبقة اجتماعية مرموقة، بعكس أهل الحي الذي تسكنه مريم، مما جعله محط أنظار أهل الحي، أما عن حالته النفسية فقد اختصرها السارد في الشوق والحزن.

ويصف السارد حالته النفسية حيث يتبع "الوصف تدفق انفعالات داخلية، تختلج في نفسية الشخصية، وهي تنفعل تحت تأثير حدث ما"[54]. حيث يتم التعبير بواسطة الوصف عن الإحساس المرافق للحدث.

وهذا ما نلمسه في هذا المقطع: "في القاعة التي كنت أعالج فيها كان الجرحى يغادرون المكان بمجرد تماثلهم للشفاء نظرا لنقص الأسرة، لكن البعض منهم كان لا يغادر القاعة فقط، بل هذا العالم أيضا. في هذه الحالات كان الاكتئاب ينتابني دائما، كنت لا أطيق رؤية هؤلاء المساكين، في كل مرة كان الأمر يذكرني بما نجوت منه، كانت تعتريني حالات حادة من الشعور بالذنب كما لو أنه من العدل أموت أيضا ... ربما يعود الأمر إلى

كوني اكتشفت في تلك الأيام درجة الوحدة التي بلغتها ... فقد وجدتني بعد ذلك أجهش باكيا"[55] فالكاتب جعل من الوصف مطية للتعبير عن انفعال "موح" بالحدث المتمثل في منظر المرضى المغادرين المشفى والموتى المغادرين الحياة ومدى شعوره بالذنب كونه حيا وشدة وحدته مما أدى به إلى البكاء ليشعر بالراحة.

"ويتحقق الوصف–الحدث حين يصبح الوصف وحده مضطلعا بمهمة سرد أحداث عبر الجمل الوصفية"[56] لملامح الشخصية وما تتصف به أثناء الفعل وهذا ما يبينه الروائي من خلال تتبعه لحالة "خوخة" وهي تتلقى نبأ موت أخيها "ياسين" من قبل السارد موح "ظلت على ذلك الحال وقتا طويلا، يهتز جسمها اهتزازا خفيفا متواصلا وصامتا، أما أنا فقد بقيت واقفا بلا حراك على مقربة منها ... أنتظر أن تستدير نحوي لأعرف ما إذا كانت لا تزال بحاجة إلي ... ولا زال الأمر كذلك إلى أن أخرجت من جرابها منديلا وأنشأت تكفكف دموعها قبل أن تستدير نحوي وترنوا إلي بعينها السوداوين العميقتين ... أمام قبر أخيها ظلت خوخة تبكي طويلا"[57]. فالوصف هنا عبر عن حدث الموت الذي اتصف به ياسين ومدى تأثيره في خوخة حيث يقدم هذا الأخير حكاية معارضة للحكاية الظاهرة (محاولة ياسين الانتقام من خوخة) وقد انفلت الوصف هنا من حصار التمثيل البصري إلى مجال التمثيل الرمزي، حيث تتعدد الدلالات فحال خوخة وحزنها وبكاؤها لم يكن فقط على أخيها ياسين وإنما لأنها باعت شرفها وضميرها ودينها من أجل عاطفة وهمية سلبت إرادتها وحولتها إلى شقية وتعيسة ومنبوذة وضائعة ووحيدة. كما وصفتها الرواية على لسان موح.

وقد عمد الروائي إلى جعل الوصف يعبر عن التضاد الدلالي ولا سيما إذا تعلق الأمر بالمقارنة بين وضعين زمنيين للشخصية مثل تقديم

الراوي لشخصية قدور قبل وبعد التوبة "قدور كان شابا مرهوب الجانب لم يمض وقت طويل على خروجه من السجن ... سنة بعد ذلك تحول قدور إلى إنسان آخر، يرتدي جبة بيضاء ويضع على رأسه شاشية من نفس اللون ويذهب إلى الجامع لإقامة الصلاة ويمشي خافضا رأسه إلى الأرض ويلقي السلام على الناس"[58]، ففي الزمن الأول اتسمت الشخصية بالقسوة والعنجهية والتفاخر بنسفه والابتعاد عن الله وعدم القيام بالعبادات وتهديد ممتلكات الناس أي قبل التوبة، ما بعدها فتحولت الشخصية كليا من النقيض إلى النقيض، وهذا المدلول المعنوي يقابله دال شكلي مرتبط بتغير المظهر الخارجي للشخصية الذي يكشف عن تغير نفسي تام جعل من قدور إنسان آخر.

ونخلص إلى أن الوصف في "فتاوى زمن الموت" دل على حالة الشخوص النفسية والخارجية والتحول الذي طرأ عليها خادما بذلك دلالة النص الروائي باعتبار الشخصية الفاعل الرئيس في حركة الأحداث.

ثالثا: الحوار

يعتبر الحوار الوسيلة الفاعلة في كشف منطق الشخصيات، والغوص في ذواتها، وقراءة لأفكارها، وتلمس طموحاتها، والإجابة عن تساؤلاتها حيث يكون الحوار مع شخص معين في موقف ما في العادة، سبب كاف للحكم عليه من زاوية معينة، بأنه متزن أو مضطرب، لين أو خشن، خير أو شرير، أو ما شئت من الصفات المتضادة، وهذه الحقيقة تجعلنا نؤكد أن ثمة "علاقة بين الكلام والمتكلم به، أو القائل والمقول به، استنادا إلى ارتباط الحوار بالشخصيات المتكلمة به"[59].

وهذه العلاقة يجب أن يراعيها الكاتب وهو يكون شخصياته، حتى ينجح في رسم ملامحها وتحديد هويتها بما يستقطب القارئ باعتبار "الحوار كلاما ذا حساسية مفرطة، دائم التحول والتغير والاختلاف طالما يقع تحت

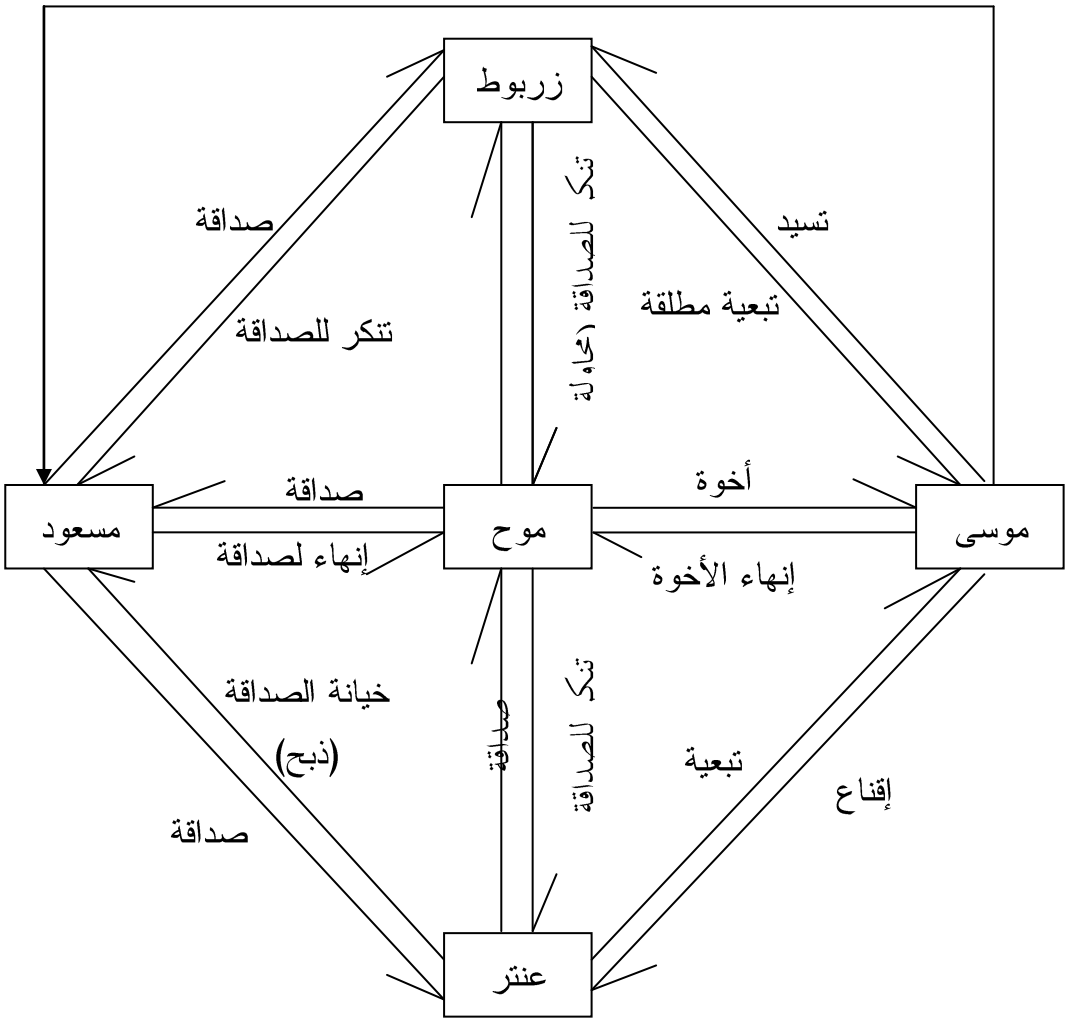
ضغط موجهات مختلفة ولكونه خطابا مشتركا بين الذات والفاعلة والمؤلف والقارئ"[60]، لذا يعد علامة ذات دلالات واصلة بين عناصر الخطاب الروائي، ولا سيما إذا تعلق الأمر بالشخصيات والتواصل فيما بينها.

والحوار في "فتاوى زمن الموت" لصيق بالشخصيات، إذ لكل واحدة من الشخصيات حوارها الذي يميزها كدال ويحفظ لها مكانتها الاجتماعية والإيديولوجية التي تسير في ذلك واحد هو الصراع بين الخطاب الشيوعي الاشتراكي والخطاب الديني منسجما مع الغاية الكبرى التي طرحتها الرواية وهي انعدام الحوار بين الخطابين الذي أفرز الأزمة في التسعينيات، وكانت الرواية السباقة لمحاكاتها بكل أبعادها.

1-الحوار الخارجي:

ويبدو أن أهم حوار يشكل بؤرة النص السردي في "فتاوى زمن الموت"، الجدال الفكري الذي دار بين موسى ومسعود، والذي دام أكثر من سنة وقد انتهى بإصدار موسى فتوى بتكفير مسعود وإباحة دمه "في الفترة التي عرضت عليه فيها قضية مسعود ودعوته إلى إجراء جدال معه حول الموضوع ... شرع في نسج علاقات مع جماعة الدعوة والتبليغ ... كان موسى بدأ نقاشه مع مسعود حول وجود الله وقد كنت حاضرا معهما في ذلك اليوم لكنني لم أتدخل ولا مرة، لقد بقيت صامتا طوال المجادلة ... وقد انتهى ذلك النقاش الذي دام أزيد من عام نهاية سيئة، ليس لأن موسى فقد إيمانه، بل لأنه أفضى إلى تكفير مسعود في الأخير ... فأصبح منبوذا في الحي"[61]، وبالتالي يمكننا القول أن الصراع بين الطرفين شكل شبكة العلاقات بين شخوص الرواية، إذ لا نتصفح حلقة من حلقات الرواية، إلا واستوقفنا مشهد حواري، يبرز من خلال الروائي تعارض الأصوات الروائية، إذ يقع البطل السارد "موح" في مركز هذا التعارض باعتباره الوسيط بين موسى ومسعود.

ويمكن توضيح ذلك وفق المخطط الآتي:



أما بقية الحوارات بين الشخصيات السابقة الذكر (موح – مسعود – موسى) وزربوط وعنتر فهي فرعية بالنسبة للحوار الأساسي لأنها تدور في سياقه العام، ويتضح أن السارد "البطل"، "موح" هو أكثر الأطراف مشاركة في الحوارات الخارجية ومن ذلك:

"موح: ولكن يا موسى، كان قد وضع فيك ثقته

موسى: وما حاجتي إلى ثقة كافر؟ هل تريدني أن أخون الله

موح: كان عليك أن تراعي على الأقل علاقتي به، فهو أقرب صديق إلي لو تصورت لحظة أنك ستشهر به في الحي لما نصحته قط بمناقشتك.

موسى: لا يجوز أن تتخذ من عدو الله صديقا لك عليك يا موح أن تختار إما الله وإما الشيطان.

موح: بل علي أن أختار بينك وبين هذا الذي تسميه الشيطان.

موسى: إذا فضلته على الله عز وجل، فلا حاجة لي أن تفضلني عليه.

موح: أنا حقا أحس بنفسي بعيد عنك لآن، لا أظنني أستطيع أن أغفر لك عملك.

موسى: لا يهمني سوى رضا الله، أما عبدا حقيرا مثلي فلا أنتظر منه شيئا يا أخي موح

موح: أنا أيضا لن أنتظر منك شيئا بعد اليوم اللهم إلا الشر"[62] .

وقس على ذلك بقية الحوارات بين مختلف الشخوص: (مسعود/زربوط)، (زربوط/عنتر)، (عنتر/موح)، (مسعود/موح)، (موسى/عنتر)، (موح/موسى).

2-الحوار الداخلي(الذاتي)

ونجد الحوار الداخلي في "فتاوى زمن الموت" ولا سيما ما يدور بين موح وذاته من أفكار وتساؤلات ومشاعر، بوصفها حوارا باطنيا المنطلق فيه والمعاد الذات. وهو "من التقنيات الحديثة المستخدمة في تقديم تيار الوعي عند الشخصية"[63].

ومن أمثلة الحوارات الذاتية المحدودة العدد في الرواية بالنظر للحوارات الخارجية، محادثة موح لنفسه "لأنني توقعت أن يلقي خطبته على الناس كما اعتاد أن يفعل في المآتم والأسواق، فقد تساءلت مرة أخرى إن كان حكيما أم مجنونا؟ هل كلامه صدق أم محض هراء؟ هل يملك القدرة على التنبؤ بالغيب كما يظن الناس؟ وهل هو قديس أم إبليس؟"[64] وهذا الحوار يكشف حيرة موح ومحاولته كشفه حقيقة شخصية "عبود" الذي طالما تنبأ بحلول المأساة وما سيحدث في زمنها ما جعل موح يتساءل عن صدق ما يقول، هل حقا سيحل زمن تستباح فيه كل القيم وتطفو على السطح قيمة واحدة هي قيمة الفناء والعدم. فالحوار هنا يترجم ضبابية الرؤية وقتامة الزمن ومحنة الوطن، حتى أن عبود شبه الزمن الأسود بزمن القيامة، والحوار يكشف عن وجل موح من تجلي زمن الموت حقا.

ومرة أخرى في حوار داخلي يسأل موح نفسه لماذا لبى طلب "خوخة" لما طلبت لقاءه؟ "أنا لا اعلم بالضبط إن كان ذلك من أجل الوفاء بالوعد لا غير، أم سعيا وراء أجوبة عن الأسئلة التي ما فتئت أطرحها على نفسي طوال الليل. ما الشيء الذي حمل خوخة على الرجوع إلى الحي؟ كيف تجرؤ على ذلك رغم تسببها فيما اعتبره الجميع أكبر فضيحة عرفها الحي؟ هل هي على علم بانتحار أخيها ياسين؟ ماذا جرى لها مع جورج بيلتان؟ ماذا تريد مني"[65]، هذه التساؤلات تكشف عجلة موح وفضوله في كشف حقيقة عودة "خوخة" إلى الحي وما هي الأسرار التي تخبؤها؟.

ويحمل الحوار دلالات مخبوءة وراء تلك التساؤلات هي: إشفاق "موح" على خوخة وحالها ومحاولة مساعدتها، ووفاؤه لأخيها "ياسين" بمحاولة مواساتها إيمانا منه بأن الذنب ليس ذنبها، بل ذنب الزمن الذي قتل

كل القيم وحول الإنسان إلى أزهد الموجودات وانتهك مشاعره، إنه زمن المأساة.

ويمكننا القول بعد استقراء عنصر الحوار بنمطيه في "فتاوى زمن الموت"، أنه ساهم في رسم الشخوص، وكشف عن الصراع الفكري بينها، وكان أداة عملية في محاكاة واقع الأزمة إذ كشف عن أنماط الشخصيات باستنطاق أفكارها ومرجعياتها فحقق بذلك التفاعل بين الشخوص، وإن كان تفاعلا ذا قيمة سلبية لأنه ولد العنف الناتج عن عدم التقاء الرؤى.

ويمكننا القول أخيرا أن تضافر العلامات الثلاث (اسم الشخصية والوصف والحوار) ساهم في تصوير الشخوص في نص الرواية، بدأ بالإسم الذي منحها تفردها في عالم الرواية ومن ثم الوصف الذي ساعد على بيان حقيقتها المظهرية والباطنية مقرونا بالحدث الذي تؤديه وبعدها جاء الحوار الخارجي ليكشف علنا عن الصراع الإيديولوجي في "فتاوى زمن الموت" برصد الشخصية في واقعها الاجتماعي المأساوي من خلال تعارض الأفكار والرؤى لتسمح الرواية بتقاطع الواقع والمتخيل في خطاب الأزمة.

الهوامش:

[1]. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص93.

[2]. فضيلة فاطمة دروش، سوسيولوجيا الأدب والرواية، دار أسامة للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2013، ص 129.

[3]. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، 1998، ص 79.

[4]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 20.

[5]. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 91.

[6]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، ص207.

[7]. المرجع نفسه، ص 208.

[8]. المرجع نفسه، ص 208.

[9]. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 174.

[10]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، ص 50.

[11]. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء ط3، 2000، ص 23.

[12]. المرجع نفسه، ص 25.

[13]. المرجع نفسه، ص 25.

[14]. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 65.

[15]. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2013، ص 19.

[16]. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 67.

[17]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، ص 215.

[18]. المرجع نفسه، ص 221.

[19]. المرجع نفسه، ص 213.

[20]. فليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، ص (35–36).

[21]. فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية: دراسة سيمائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2009، ص 192.

[22]. نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي: دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، دط، 2012، ص 39.

[23].عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع ومحاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 20.

[24]. ضياء غني لفتة وعواد كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص 155.

[25]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، ص 217.

[26]. فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية: دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، ص 178.

[27]. إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1999، ص 68 -69.

[28]. المصدر نفسه، ص (73، 117)

[29]. المصدر نفسه، ص (70، 125، 131)

[30]. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، ص 36.

[31]. إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، ص (3، 136).

[32]. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، ص 36.

[33]. إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، ص 93.

[34]. المصدر نفسه، ص 124.

[35]. فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية: دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، ص 205.

[36]. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، ص 63.

[37]. نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي: دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، ص 85.

[38]. إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، ص 07.

[39]. المصدر نفسه، ص 81.

[40]. المصدر نفسه، ص 85.

[41]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، ص 247.

[42]. المرجع نفسه، ص 213.

[43]. المرجع نفسه، ص 223.

[44]. محمد بوعزة، تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، ص 43-44.

[45]. إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، ص 85.

[46]. المصدر نفسه، ص (61-62-63).

[47]. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، ص 55.

[48]. المرجع نفسه، ص 239.

[49]. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 51.

[50]. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، ص 83.

[51]. فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية: دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، ص 212.

[52]. المرجع نفسه، ص 213.

[53]. إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، ص (22-23).

[54]. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 58.

[55]. إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، ص (131، 132).

[56]. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص 59.

[57]. إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، ص (103-104-106).

[58]. المصدر نفسه، ص (13، 16).

[59]. نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي: دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، ص 98.

[60]. فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية: دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، ص 218.

[61]. إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، ص (74-75-76).

[62]. المصدر نفسه، ص (76-77).

[63]. نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي: دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات، ص 102.

[64]. إبراهيم سعدي، فتاوى زمن الموت، ص 92.

[65]. المصدر نفسه، ص 102.

صور المثقف السياسي في روايات واسيني الأعرج

▪ د. طبيش حنينــة
كلية الآداب واللغات
جامعة عباش لغرور – خنشلــة
hananecomdz@yahoo.com

الملخّص:

تهدف الدّراسة إلى الكشف عن مختلف صور المثقف السياسي في الإبداع الروائي الجزائري من خلال استقراء مجموعة من نصوص الأديب واسيني الأعرج، حيث بدأت الدراسة بالوقوف على حدود المصطلح، لتنطلق بعدها في مهمة استنباط أهم نماذج الشخصيات المثقفة التي تتصارع داخل الرواية، لتخلص الدراسة إلى نتيجة مفادها، هيمنة صورة المثقف الرافض ممثلا في بطل الرواية وعلو صوته على باقي الأصوات.

الكلمات المفتاحية: المثقف، الرواية، الأيديولوجيا، واسيني الأعرج

Abstract:

The study aims to reveal the different images of political intellectual in creativity novelist Algerian through extrapolation of a set of texts Waciny Laredj, where the study began to stand on the borders of the term, to start later in the task of devising the most important intellectual figures jostling inside the novel models, the study concludes: the control of the intellectual rejection of a personal hero.

Key words: intellectual, novel, ideology, Waciny Laredj

Résumé:

L'étude vise à révéler les diverses formes d'intellectuel politique dans le roman algérien en étudiant un groupe de romans écrivain Waciny Laredj, où nous avons commencé à étudier la définition du terme, puis nous sommes partis pour une mission de concevoir des images de personnalités instruites qui se bousculent dans le roman, pour obtenir le résultat suivant: la domination du rejet intellectuel personnel.

Mots clés: intellectuel, roman, idéologie, Waciny Laredj

مقدمة:

إن صراع الإيديولوجيات في الأدب عموما، وفي الرواية على وجه الخصوص من أبرز السمات والعناصر المهيمنة على النسيج الإبداعي، وعادة ما تطفو هذه الأيديولوجيا وتظهر على ألسنة شخصيات العمل الروائي المثقفة والتي تكون حاملة لوعي طبقيّ معين ومسخرة من طرف الكاتب لخدمة هذه الأيديولوجيا، وتَصَارُع هذه الشخصيات فيما بينها ما هو في الأساس إلا نتاج لصراع الأفكار والإيديولوجيات في الواقع، وفيما يلي تتبع لهذا الصراع الثقافي/الإيديولوجي/السياسي في روايات الأديب الجزائري واسيني الأعرج.

1- في حدود المصطلح:

جاء في لسان العرب: «ثَقِفَ الشيء ثَقْفًا وثِقَافًا وثُقُوفَةَ: حَذَقَهُ. ورجل ثَقْفٌ وثَقِفٌ وثَقُفٌ: حاذق فهم... وهو غلام لقن ثقف، أي ذو فطنة وذكاء، والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه»[1]. وتعني الثقافة اصطلاحا «الوحدة الكاملة للسلوك المتعلَّم الذي ينتقل من جيل إلى الذي يليه»[2]، أما النسق الثقافي فهو «صورة للعلاقات الاجتماعية في ظل ثقافة معينة وللنظم الاجتماعية التي تتألف منها تلك الثقافة والوظائف التي تقوم بها وصلتها بعضها ببعض واعتمادها المتبادل وتكاملها مع إيضاح كيف يؤدي ذلك إلى قيام الثقافة بتحقيق الهدف المراد منها»[3]، في حين أن المثقف «هو الشخص الملتزم والواعي اجتماعيا بحيث يكون بمقدوره رؤية المجتمع والوقوف على مشاكله وخصائصه وملامحه، وما يتبع ذلك من دور اجتماعي فاعل من المفروض أن يقوم به لتصحيح مسارات مجتمعية خاطئة»[4]. ويختلف المثقف وتتنوع صورته باختلاف الدور الذي يؤديه حيث ميّز أنطونيو غرامشي بين نوعين

من المثقفين: العضوي والتقليدي، أما الأول «فهو صاحب مشروع ثقافي يتمثل في "الإصلاح الثقافي والأخلاقي" سعيا وراء تحقيق الهيمنة الثقافية للطبقة العاملة بصفة خاصة وللكتلة التاريخية بصفة عامة [في حين أن] المثقفين التقليديين "أصحاب المشروع الفكري المحافظ" والإيديولوجيا السياسية اليمينية المرتبطين بالكنيسة والإقطاع»[5]. أما جوليان بندا فيقترح تسمية مغايرة في كتابه خيانة المثقفين ألا وهي "المثقفون الحقيقيون" وهم «عصبة صغيرة من الملوك- الفلاسفة. الذين يتحلون بالموهبة الاستثنائية وبالحس الأخلاقي الفذ، ويشكلون ضمير البشرية»[6]، إن هذا النوع من المثقفين يدافع عن المعايير الأزلية للعدل والحق في مقابل العوام من الناس العاديين المهتمين بالفائدة المادية وبالتقدم الشخصي، وبإقامة علاقة وثيقة مع القوى العلمانية إذا ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا[7].

2- نماذج الشخصيات المثقفة في روايات واسيني الأعرج:

أ- صورة المثقف الرافض:

تظهر هذه الصورة جلية في معظم روايات واسيني الأعرج خاصة تلك التي كتبت في فترة العشرية السوداء حيث يحظى هذا النموذج بتعاطف صريح من طرف الكاتب؛ إذ يصور واسيني الأعرج هذه الفئة مستهدفة من طرف الجماعة الإسلامية نتيجة مواقفها الفكرية، كما أنها مستهدفة من طرف السلطة* في الوقت ذاته لأنها شخصيات رافضة للسياسة المنتهجة في البلاد وناقمة عليها، ومنه فإنها تؤدي دورا مهمًّا، ضروريا ومناهضا « في ظل سيطرة السلطة التسلطية/السلطوية على الفضاء السياسي والاجتماعي والثقافي في البلدان العربية، فالدولة العربية ذات الطابع الوطني والشعبوي تقوم على منطلقات تعزيز الفساد السياسي والإداري والمالي، وتحاول دائما

إغراء المثقف للانضمام إلى أجهزتها وأحزابها وقنوات سيطرتها السريّة. هذا الابتزاز المنظم للمثقفين والأنتلجنسيا يجب أن يقابل بتمرد وعدم خضوع المثقف لهذه الابتزازات أو الإغراءات»[8]، وهذا بالضبط الدور الذي يمارسه لزعر الحمصي بطل ذاكرة الماء الذي نراه يتحدى القتلة بالصراخ/الصوت « أيٌّ صمت ينفع أمام القاتل؟ الأمر لم يعد شجاعة ولكنه صار قدرا. لا نملك شيئا سوى الصراخ والكشف وركوب الرأس والموت وقوفا. إنهم يذبحون كل شيء. الناس. الصيف. الربيع. الشتاء. الخريف. المدينة. النور»[9]. إن هذا النص يضعنا أمام نموذج من المثقفين الذي يصفهم جوليان بندا بالحقيقيين، واكتسابهم لهذه الصفة راجع إلى كونهم يشجبون الفساد ويدافعون عن الضعيف، ويتحدون في الوقت ذاته السلطة القمعية، كما أنهم اختاروا التكلم – بشجاعة ودون تردد– ضد أي عمل من أعمال الظلم[10] وهو الموقف ذاته الذي يتبنّاه لزعر الحمصي الذي اختار الصوت والكلمة بكل شجاعة في حين اختار كثير من المثقفين الخائنين* الصمت « نحن الفقراء لا نملك الشيء الكثير سوى كنز الكلمات الذي نورثه لأصدقائنا وأحبتنا. نتذكرهم به، ويتذكروننا به. أما الحكام، هؤلاء الذين يملؤون الشوارع بنصبهم التذكارية، والتلفزات بوجوههم، سيندثرون»[11]. يظهر المثقفُ الرافض في هذا النص مدركا لقوة الكلمة/الصوت لذا وصفها بالكنز لأنها تخيف السلطة القمعية* لما تحمله من شرعية واستمرارية في الوقت ذاته، هذه الاستمرارية التي تتحقق بفعل القول أولا والكتابة* ثانيا لأن المنطوق هش في حين أن المكتوب خالد وقد آمن واسيني الأعرج/لزعر الحمصي بقيمة الكتابة في بث الوعي لذا اختار أن يكتب ذاكرته "ذاكرة الماء" لتكون شاهدا على فداحة السلطة والمعارضة معا. ولتكون سلاحا يشهره المثقف الرافض في وجه ثقافة التلفزيون التي تؤثثها خطابات الحكام الهشة.

ويستغل واسيني الأعرج النص الروائي ليعلن عن مواقفه الأيديولوجية والفكرية وهذا أمر طبيعي « فالأدب فعل لغوي حين ندرك هذه الحقيقة البسيطة، نبدأ في استقراء منطوياتها، ندرك بشكل حاسم أن الأدب فعل في فضاء إيديولوجي، بل ندرك أهم من ذلك بكثير: لأن الأدب على وجه الخصوص فعل لغوي فهو في الآن نفسه فعل إيديولوجي»[12]. لذا فالمثقف الرافض ممثلا في لزعر الحمصي ينطلق في مواقفه المناهضة من أيديولوجيته الشيوعية التي سرعان ما تطفو على البنية السطحية للرواية، فتصبح لغته لغة مؤدلجة «غدا يوم الثلاثاء. اليوم الذي يُخرِج فيه القتلة عادة سكاكينهم لذبح المثقفين. كتبوا على حيطان المدينة، وفي المحلات، وعند بوابات الساحات وفي المقاهي الشعبية: أيها الشيوعيون. ستذبحون ولو تشبثتم بأستار الكعبة»[13]، إن واسيني الأعرج –انطلاقا من هذا النص– يربط بين المثقف والشيوعي فيجعلهما واحدا ما يستدعي إسقاط هذه الصفة عن المتطرفين الذين صورهم مستلبين، وهذا راجع إلى السذاجة التي تحولهم إلى شخصيات مسيَّرة وغير قادرة على التحليل المنطقي. ويبرز هذا النمط –في رواية ذاكرة الماء– ممثلا في سائق سيارة الأجرة الذي كان معلما في الأصل «أنا كذلك كنت معلما. ولكني عندما رأيت المنكر ولم أستطع تغييره، غيرت مهنتي العمل عند الطاغوت حرام»[14].

والملفت للانتباه أن واسيني الأعرج يستمر في تقزيم عقل هذا النوع من المثقفين لدرجة إعدامه حينما يجعله يؤمن بالخرافات ويروج لها، وهذا ما نستشفه من خلال هذا النص الذي ورد على لسان سائق سيارة الأجرة: « في جبال مليانة حوصر أحد المجاهدين من كل جهة بالدبابات ما نقول لك مائة. ما نقول لك مائتين! كان بوحْده. صلى صلاة الخوف ثم حمد ربه على

المصير وصرخ: قل ما يصيبنا إلا ما كتب الله لنا. ثم حمل حفنة تراب ورماها على الدفعات الأولى من الدبابات فجعلها كعصف مأكول، ثم الدفعة الثانية والدفعة الثالثة، أما بقية الدفعات فقد استغفرت الله القدير لما رأت بعينيها كراماته، والتحقت به وهي الآن تكوّن أهم كتائب الرحمن»[15]، يتبين لنا من خلال هذا النص خطورة الثقافة الشعبية الشفاهية التي يتم الترويج لها في وسيلة نقل عمومية مما يجعلها سريعة الانتشار بين العامة من الناس ويمنحها القوة والسيطرة على عقولهم، مما يجعل مهمة المثقف الرافض – الممثلة في نشر الوعي– شديدة التعقيد.

وإذا كان لزعر الحمصي أستاذا جامعيا مشبعا بالثقافة الأكاديمية فإننا نجد نوعا ثانيا من المثقفين الرافضين الشعبويّين «[فـــ] واقع الأمر أن المثقف ليس بالضرورة خريج التعليم العالي، أو الذي حصل على قسط كاف من التعليم، كما أنه ليس الفني المتخصص، فقد تكون هذه المحددات صالحة للتطبيق في مجتمعات غير مجتمعاتنا العربية، وبالتالي فنحن في حاجة إلى تصنيفات أخرى في ضوء رؤية واقعنا العربي وظروفه الخاصة، إذ تشير الخبرة التاريخية بمجتمعاتنا العربية –إلى جانب الأنماط والشرائح المثقفة والمتخصصة الفنية– إلى وجود نمط آخر نشير إليه بنمط المثقف بالخبرة»[16]. وعبد الرحمن المجذوب واحد من أولئك الذين صقلتهم الحياة وعلّمتهم الخبرة لذا نجده في أسواق الجملكية يردد نشيده الخالد «سأظل ها هنا أعوي مثل الذئب الجريح في الخلاء يكثر صياحي حتى تتم الحكاية»[17]. إن عبد الرحمان المجذوب هنا يؤدي المسؤولية الملقاة على عاتقه وهي منح البشر الوديعة الإلهية الكبرى المتمثلة في المعرفة والوعي[18] ولعل هذا النموذج من المثقفين هو الأقدر على التأثير في العامة من الناس نتيجة

التحامه معهم، وهذا ما نجح المجذوب في تأديته إذ كان يلتف حوله كثير من العامة لسماع الحكاية بوصفها صوت الوعي والضمير.

وما تجدر الإشارة إليه –في هذا– المقام أن صورة المثقف الرافض عند واسيني الأعرج عادة ما ترتبط بلون من القتامة والفجيعة فهو دائما مهدد ومنفي ومطارد ومضطهد من طرف السلطة أو المتطرفين وذنبه الوحيد أنه شخصية مثقفة[19] مالكة للمعرفة وناشرة للوعي وباحثة عن المثال الأعلى، فحسيسن بطل رواية حارسة الظلال تعرض لقطع أعضائه الزائدة لأنه يملك الحقيقة التي تخيف السلطة «عندما عدت إلى وعيي كان العضوان الزائدان قد بترا نهائيا لأصير مواطنا صالحا»[20]، ويتكرر الموقف ذاته مع الصحفي الحسين بن المهدي بطل رواية ضمير الغائب الذي يقدم لمحاكمة عبثية نتيجة موقفه/خياره الصعب في البحث عن حقيقة مقتل والده الشهيد المهدي بن محمد الذي أعدمته الثورة لأنه كان شيوعيا «خيارك يا الحسين الذي ظلم في كل العصور أن تكون أقوى من مهازل الحياة. خيارك صعب لكنك مجبر على ممارسته حتى لو كلف حياتك. حتى اللحظة هذه كنت مواطنا عاديا غيبته تفاصيل الحياة لكنك الآن بدأت تتحول إلى كائن بشري آخر تماما. خيارك الوحيد أن تقف وسط هذه الساحة كالشعاع ولا تنكسر مهما كانت قسوة الظرف. ما ينتظرك أعقد بكثير مما تتصور»[21]. إن تواتر كلمة "خيارك" في النص الذي بين أيدينا يمثل لمحة دالة إذ يحيلنا على الوعي التام والإرادة الكاملة والالتزام الحقيقي الذي يحوّل البطل الرافض إلى كائن بشري آخر يؤدي رسالة تشبه رسالة الأنبياء؛ لأن «مسؤولية المثقف في زمانه هي القيام بالنبوة في مجتمعه حين لا يكون نبي، ونقل الرسالة إلى الجماهير، ومواصلة النداء، نداء الوعي والخلاص والإنقاذ في آذان الجماهير الصماء

التي أصيبت بالوقر»[22] حتى وإن كلفته هذه المسؤولية الصعبة حياته لأنه يمثل في النهاية ضمير مجتمعه بل الإنسانية جمعاء.

إن هذه النهاية الفجائعية –المترتبة عن مبدأ الالتزام– تكاد تكون مسيطرة على النصوص الروائية وهو المصير الذي ينجو منه لزعر الحمصي على الرغم من تهديدات التصفية المتكررة التي كان يتلقاها والتي ألحقت به ضررا نفسيا. كما ينجو منه عبد الرحمن المجذوب لأنه في عُرْف الجملكية مجنون.

وفي ما يلي جدول يوضح لنا شخصية المثقف الرافض ودوره في الرواية:

الرواية	شخصية المثقف الرافض فيها	نوع الشخصية	مهنتها	دورها في الرواية
حارسة الظلال	حسيسن	بطل الرواية	مستشار بوزارة الثقافة	إظهار الحقيقة
ذاكرة الماء	لزعر الحمصي	بطل الرواية	أستاذ جامعي	قول الحقيقة
ضمير الغائب	الحسين بن المهدي	بطل الرواية	صحفي	كشف الحقيقة
جملكية آرابيا	عبد الرحمان المجذوب	شخصية رئيسية	قوال	قول الحقيقة

من خلال الجدول الذي بين أيدينا يتبن لنا الدور المفصلي الذي يناط بالمثقفين/الأبطال فهم « أفراد لهم رسالة... وترجع أهمية هذه الرسالة إلى إمكان الاعتراف بها علنا، وإلى أنها تتضمن الالتزام والمخاطرة في الوقت نفسه، وكذلك الجسارة والتعرض للضرر»[23]. وعادة ما تكون هذه الرسالة

حاملة لأفكار الروائي وأيديولوجيته اليسارية، فالبطل المثقف صوت الكاتب في الرواية، وهذا الأمر جعل البعض يتهمه –نعني واسيني الأعرج– بالسقوط في تطرف من نوع آخر إنه التطرف الروائي لأنه قام بتهميش الجماعات الإسلامية «وتغييب صوتها في جميع مؤلفاته وبذلك يصبح المتلقي أمام نصين متطرفين أحدهما إسلاموي سياسي والآخر يساري روائي»[24].
وقد مارس الروائي هذا التطرف عندما جعل صوت هذه الشخصيات المتطرفة خاضعا لرؤيته فلا تتكلم إلا بما ينطقها وهو بهذا يعّزز موقف البطل الرافض الذي يمثل في الأول والأخير موقف واسيني الأعرج.

ب– صورة المثقف الهروبي:

يمثل هذا النموذج النمط الثاني في روايات واسيني الأعرج من حيث كونه مُمثِّلا لصوت الكاتب في الرواية وأيديولوجيته، ولكن هذا النوع من المثقفين يختار الهروب من الواقع المأساوي عوض المواجهة نتيجة تصاعد الشعور الاغترابي داخله الذي ولدته حالة الاستلاب* التي يعاني منها. فيكون الهروب عن طريق الرحيل أو الانتحار كحل وحيد للخروج من العزلة المطبقة والدوامة النفسية التي يعيشها المثقف في وطنه، وهذا بالضبط ما اختاره ياسين بطل رواية شرفات بحر الشمال الذي يفضل الهجرة إلى أمستردام وهو يعي أن «المنفى انتحار نوعي، ليكن. انتحار بالتقسيط، ندمنه كالمخدرات قبل أن تصبح المتعة مرضا، ذات صباح نفتح أعيننا على الدنيا وقد صار كل شيء [أملسا] وبدون نتوءات ونتقدم نحو الهوة بدون القدرة على الالتفات إلى الوراء»[25]، وهذا الهروب ليس سلبيا وإنما هو نوع من أنواع الرفض والثورة على حالة الاستلاب التي يعانيها في الواقع الاجتماعي/السياسي، ويبرز هذا الرفض للواقع الاجتماعي من خلال

المقارنات المتعددة التي يجريها البطل بين واقعه المرفوض والواقع البديل الذي اختاره في منفاه «الناس هنا يخرجون في المساء لمعرفة مقدار حب المدينة، ويختبرون حساسيتهم تجاه الأشياء المحيطة بهم. نحن، في أرضنا وخارجها، نُغيّب أنفسنا في حفرنا اليومية، قبل أن تغيب الشمس لنعلن استعدادنا لموت ينتظرنا في زاوية ما في الوحدة والعزلة»[26]، أما رفضه للواقع السياسي فيتمثل في رفضه لفكرة الوئام المدني «لقد عاد القتلة هذا الفجر واستلموا بعض شرايين المدينة وكأن شيئا لم يكن وانزوى الضحايا في بيوتهم يعيشون مشاهدهم الجنائزية ويتأملون تفاصيل القيامة من وراء زجاج النوافذ الموصدة وهم لا يصدقون»[27] إن ياسين ليس إلا صدى لصوت الروائي الذي وقف ضد هذه فكرة الوئام وجعل بطل الرواية يخرج من البلد في اليوم نفسه الذي أُعلِن فيه قرار الوئام الوطني؛ لأنه غير قادر على التحمل، كما أنه لا يستطيع أن يغفر لهؤلاء القتلة[28]، لذا فضل الرحيل ليعبر عن رفضه للواقعين الاجتماعي والسياسي.

وموقف الهروب/الانتحار ذاته يختاره بطل سيدة المقام أيضا وهذا بعد إجرائه للمقارنات ذاتها بين ماضي المدينة وحاضرها «مدينتا سرقت مثلما تسرق النجوم. أصبحت قديمة وعتيقة كأنها ميت يخرج من تحت الأنقاض... قبل زمن قصير كانت مليئة بالحياة. أسطحها القرميدية الرائعة التي بدأت تخْضرّ تعطي الإحساس بالمدن الأوروبية»[29]. إن هذا الإحساس بالفجيعة الذي يضاف إليه مقتل مريم عمّقا لدى البطل الشعور الاغترابي في مدينة ظن يوما أنها مدينته فقرر أخيرا الهروب من واقعه المأسوي المرفوض بعد أن بعثر أوراق روايته من أعلى جسر تليملي في إشارة إلى الاحتضار النهائي للفن والجمال والثقافة بوصف هذه الأخيرة سبب معاناته

«اتكأت على متكأ جسر تليملي الحديدي. تأملت الفراغ. كانت الهوة عميقة! ليكن! لقد صممت أن أتعرى أمام البياض»[30]. إن بعثرة البطل لأوراق روايته قبل رميه نفسه من أعلى الجسر يرمز إلى انتحارٍ أولي يسبق الانتحار الفعلي، لأنه بهذا الفعل يكون قد أعدم الثقافة والحقيقة وهو بذلك يكون أعدم عقله وبالتالي يهون عليه إعدام الجسد.

ويبرز هذا الشعور الانهزامي مع حسيسن بطل رواية حارسة الظلال أكثر، فبعد أن كان نموذجا للمثقف الرافض يتحول في نهاية الرواية إلى مثقف انهزامي وخاضع وهذا كله راجع إلى التعنيف السلطوي الذي وضعه تحت ضغوط نفسية رهيبة جعلته يعاني من انهيار عصبي شديد، لذا يصوره واسيني الأعرج في نهاية الرواية خاضعا، متخليا عمّا آمن به من مبادئ: «تبا لي ماذا أفعل؟ مرة أخرى أنسى نفسي وأقول كلاما كان يجب أن يتم حفظه. أرجوكم لا تصدقوا شيئا مما قلت. كل ما صدر مني تخريف في تخريف مصدره الانهيار العصبي»[31]، إن شخصية حسيسن وإن رأى البعض في موقفها هذا خيانة للمبادئ، وتخليًّا عن الرسالة التي وجب أن يعرض نفسه –من أجلها– لكل مخاطر الحرق والصلب والنبذ حتى تصبح رمزا[32] ولكن هذا الحكم يبدو قاسيا أمام حجم العنف الجسدي والنفسي الذي تعرض له.

ج– صورة المثقف الموالي:

شكل هذا النموذج من المثقفين الوجه القاتم للثقافة بمعناها السامي والمعارض للمثقف الرافض الذي يكون دائما في صراع مع المثقف الموالي الذي يمثله المعلم عبد ربه في رواية ذاكرة الماء «كنت أسكن في كوخ، ومنذ أن أصبحت البلدية في أيديهم أعطوني سكنا. أنا معهم حتى لو يحرقون هذه

البلاد، سأحرقها معهم»[33]. ويمثل هذا النوع من المثقفين مرحلة نكوصية من خلال التخلي عن مجموعة من المبادئ والقيم التي يعلمون علم اليقين أنها صائبة ولكنهم يختارون ألا يلتزموا بها. وهذا النوع من المثقفين في رأي إدوارد سعيد هو الأجدر بالاستهجان[34]، وما يلاحظ من خلال النصوص الروائية أن واسيني الأعرج قد اتخذ منهم موقفا مضادا، ويتبين هذا الموقف من خلال الوصف الكاريكاتوري الساخر الذي يقدمهم به، فوزير الثقافة "سي وهيب" في حارسة الظلال له مستشار أبله، ولا يعرف من الثقافة حتى أبجدياتها، إضافة الهيئة الخارجية والتصرفات التي تأتي مناسبة لمستواه الفكري، وهذا من أجل تعميق عنصر التهكم والسخرية «تغيرت ملامحه نحو شكل رمادي غامق ثم قطع كلامي وهو يقهقه في وجه مستشاره الذي لم يكن إلا صهره الأبله، فاتحا فمه الذي أظهر كل أسنانه المخرمة»[35]. من خلال هذا النص يتبين لنا مقدار الأسى والتمزق النفسي الذي يعاني منه حسيسن وهو يرى الثقافة تحتضر على يد رجل لا علاقة له بالثقافة، وهنا يتحول أسلوب السخرية إلى «تعبير حي عن المرارة والإحساس بالقهر أو بالظلم أو بأي عاطفة لا تجعل الإنسان راضيا سعيدا»[36]. ولا يتولد هذا الإحساس الساخر إلا من خلال الجمع بين المتناقضات "وزير ثقافة لا علاقة له بالثقافة!".

إن هذا النوع من الأميين أصحاب الثقافة الشفاهية الصوتية أصبح هو المهيمن بعدما تغيرت قوانين اللعبة الثقافية وتغيرت الرموز واستلم القيادة في فعل التأثير على الرأي العام عناصر وأشخاص لم تكن من قبل، وتراجع دور النخب كرموز قيادية[37] نتيجة استشراء الفساد وتغلغله في المجتمع بشكل كبير، الأمر الذي جعل الفرصة سانحة أمام هذه الشخصيات الطفيلية لتتبوأ

مناصب حساسة لتتراجع الثقافة النخبوية التي لم يبق لها إلا صوت الرفض الساخر.

والشعور الساخر ذاته ينتاب حسين بن المهدي بطل رواية ضمير الغائب حين يلتقي رئيس البلدية وينبهر «بثقافته الواسعة (؟) بحيث لأول مرة، منذ بداية هذه الرحلة، [يصادف] رئيس بلدية يعرف فك الحروف وكتابة اسمه بشكل صحيح»[38]، ولاشك أن هذا الأسلوب التعبيري الساخر جاء ليوضح حجم الكارثة التي تتخبط فيها البلديات بوصفها مؤسسات مدنية يفترض أنا تُسيّر من طرف ذوي عقول نيرة! إن جملة "ثقافته الواسعة" متبوعة بعلامة الاستفهام رسخت معاني السخرية حيث وظفت بهدف إلقاء الضوء على الشخصية (المثقفة؟) وصورت بعض ملامح الموقف الساخر[39]، وما نستنتجه أن واسيني الأعرج لا ينطق هذا النوع من الشخصيات إلا ليزيد في تفاهتها ويقلص من حجمها في مقابل صعود الآخر ممثلا في صورة المثقف الرافض، الذي يعلو صوته رنانا رغم كونه صوتا وحيدا في الروايات، «والسبب الوحيد للرنين هو أن هذا الصوت يربط نفسه دون قيود بواقع حركة ما، وطموحات شعب ما، وبالسعي المشترك من أجل مثل أعلى مشترك»[40] مما يؤهله لأن يكون صوتا خالدا.

وما نسجله حول هذا النوع من المثقفين هو كثرتهم في النصوص الروائية بالموازاة مع عدم فاعليتهم، فرغم القوة الممنوحة لهم من طرف السلطة، والتي تؤمنها لهم مناصبهم إلا أنهم يبدون على درجة كبيرة من الضعف والسذاجة والارتباك والتوتر في مواجهتهم مع المثقفين الرافضين، وهذا يجعلنا نجزم بأن لكلمة الحق التي يحملها هؤلاء قوة لا تضاهيها أي قوة في العالم. وهذا هو الأمر الذي تدركه جيدا السلطة التي تستخدم كل وسائلها

التي تتراوح بين الإكراه والإقناع من أجل ضم هؤلاء المثقفين إلى مؤسساتها حتى تضمن سكوتهم.

خاتمة:

- من خلال ما سبق تبين لنا أن الأيديولوجيا اليسارية حددت المسارات الكبرى للنص الروائي. فروايات واسيني الأعرج في الأساس عبارة عن صراع أيديولوجي بين مختلف الطوائف السياسية المثقفة الشيوعيون، السلطة والإسلاميون. وهذا أمر طبيعي لأن الأدب إلى جانب كونه فعلا لغويًّا يمثل فعلا أيديولوجيًّا.
- اعتمد الروائي على صورة المدينة لتعميق إحساس المثقف الهروبي بالاغتراب عن طريق إجراء المقارنات بين المدن الأوروبية المنفتحة على النور والفن والجمال والمدن الجزائرية التي لم يبق لها من المدنية سوى الاسم، وهذا ليبرر الهروب الذي نحا صوبه أبطال رواياته (شرفات بحر الشمال، سيدة المقام).
- استخدم واسيني الأعرج أسلوب السخرية ليعري المثقفين الموالين، ويبرز في الوقت ذاته حجم الكارثة التي يحدثها هؤلاء المسيطرون على مناصب مهمة ومفصلية في الدولة مما يسهل لهم ممارسة سياسة السلب والاستلاب من خلال إخضاع المثقف للضغوط.
- تلونت صورة المثقف والثقافة في روايات واسيني الأعرج بألوان السواد والفجيعة والدم، وأصبحت مرادفا للمنفى والانتحار والتهديد والقتل، حيث صارت قضية الالتزام الذي يؤمن به هؤلاء المثقفون عبئا عليهم وخطرا على حياتهم.

- إن صوت المثقف الرافض هو صوت وحيد في النص الروائي –في مقابل أصوات موالية كثيرة– ولكنه في الوقت ذاته رنان ومجلجل كونه يبحث عن المثل المشترك الأعلى مما يمنحه قوة صوت الحق التي تخفت في صوت المثقف الهروبي لتختفي تماما في صوت المثقف الموالي.

الهوامش:

[1] ابن منظور، لسان العرب، ، دار المعارف، مصر، دط، دت، ج6، ص492.

[2] مصلح الصالح، قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار عالم الكتب، ط1، 1999، ص137.

[3] المرجع نفسه، ص137.

[4] إدوارد سعيد، خيانة المثقفين، تر: أسعد الحسين، دار نينوى، دط،2011، ص36.37

[5] لطفي الإدريسي، المثقف العضوي –أنطونيو غرامشي http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=201504

[6] إدوارد سعيد، صور المثقف، تر: غسان غصن، دار النهار، بيروت، دط، دت، ص22.

[7] ينظر: المرجع نفسه، ص23.

[*] تعني السلطة في اللغة: القوة والقدرة على الشيء، وصاحب القوة يوحي بالخوف والحذر، للتوسع أكثر ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي،ج1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، دط، 1982، ص670.

[8] إدوارد سعيد، خيانة المثقفين، ص37 –38.

[9] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، دار ورد، دمشق، ط4، 2008، ص188.

[10] ينظر: إدوارد سعيد، صور المثقف، ص23–25.

* الخيانة هنا متعلقة بتخلي المثقفين عن رسالتهم وتعريض مبادئهم للشبهة، للتوسع أكثر ينظر: إدوارد سعيد، صور المثقف، ص22.

[11] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص24.

* يعرف فوكو القمع على أنه ليس مجرد المنع، بل هو إقصاء وإسكات، وإعدام ما يجب قمعه بمجرد محاولة ظهوره. إنه يعمل وفق آلية ثلاثية من التحريم، والتغييب والصمت، ينظر: عبد العزيز العيادي، ميشال فوكة المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994، ص22.

* للكتابة علاقة وطيدة بالثقافة النخبوية في مقابل الشفاهية التي ترتبط مع الأميين أصحاب الثقافة المهمّشة، ينظر: عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005، ص50.49.

[12] كمال أبوديب، الأدب والأيديولوجيا، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ع4، 1985، ج2، ص 54.

[13] المصدر نفسه، ص50.

[14] المصدر نفسه، ص284.

[15] المصدر نفسه، ص284.

[16] أحمد حجازي، المثقف العربي والالتزام الأيديولوجي، مجلة الوحدة، ع40، 1988، ص23.

[17] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا (أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر)، دار الجمل، بيروت–بغداد، ط1، 2011، 407.

[18] ينظر: علي شريعتي، مسؤولية المثقف، تر: إبراهيم الدسوقي شتا، دار الأمير، لبنان، ط1، 2005، ص126.

[19]ينظر: محمد معتصم، الرؤية الفجائعية (الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص120.

[20] واسيني الأعرج، حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)، دار ورد، سوريا، ط2، 2006، ص214.

[21] واسيني الأعرج، ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)، دار ورد، دمشق، ص197.

[22] علي شريعتي، مسؤولية المثقف، ص126.

[23] إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2006، ص45.

[24] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009، ص218.

[*] "العناصر المشتركة في الاستلاب هي حرمان الإنسان من المشاعر أو الحركات أو الأفعال أو الإنتاج، وامتلاك الآخر له كالأب ورب العمل والمستعمر والمعتدي والمسؤول" ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص22.

[25] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، ط2، 2007، ص71.

[26] المصدر نفسه، ص103.

[27] المصدر نفسه، ص9.

[28] ينظر: كمال الرياحي، واسني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ترافلينغ، تونس، دط، 2009، ص72.71.

[29] واسيني الأعرج، سيدة المقام، (مراثي الجمعة الحزينة)، دار ورد، دمشق، دط، دت، ص31.

[30] المصدر نفسه ، ص236.

[31] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص214.

[32] ينظر: إدوارد سعيد، صور المثقف، ص24.

[33] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص66.

[34] إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ص167.

[35] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص39.

[36] عبد الحميد محمد جيدة، فن الهجاء عند ابن الرومي، منشورات المكتب العالمي، بيروت، دط، دت، ص326.

[37] ينظر: عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، ص51.

[38] واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص93.

[39] ينظر: نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر، دط، دت، ص175.

[40] إدوارد سعيد، صور المثقف، ص105.

خصائص لغة الوطن في قصيدة "ألا انعم صباحا أيّها الرّبع" لامرئ القيس

▪ أ. عـاشور بـــارودي
جامعة الحاج لخضر – بـــاتنة
achourbaoudi@yahoo.fr

الملخّص:

تعبر هذه المقاربة التحليلية عن خصائص لغة الوطن في العصر الجاهلي ضمن نموذج "امرئ القيس" أحد أبرز النماذج المجسدة لتعلق الإنسان ببيئته في حالة وجدانية حركت الجماد ونشرت الحياة في كل عناصرها، الطبيعية وغير الطبيعية، رامزة إلى قضية الانتماء المتماهي مع هذا المحل إلى الحد الذي لا يمكن الانفصال عنه، لأنه يتيح فرصة إثبات الوجود عن طريق البطولة الواقعية والإبداعية، مجسدة في عناصر اللغة والتصوير والتراكيب.

الكلمات المفتاحية: الوطن، الانتماء، الواقع، التجاوز، التغني.

Résumé:

Cette approche reflète les caractéristiques langages de la patrie dans l'ère préislamique, on modèle d'Emri-lkays , l'un des modèles les plus consacrés attaché à son environnement, dans un état émotionnel mobilisé des objets inanimés, et diffusé la vie dans tous ses éléments: naturels et non naturels, codon à la question de l'appartenance identifier avec cet domicile pour au quel ne peuve pas le quitter, parce qu'il fournit une occasion de prouver l'existence à travers le tournoi et le réalisme créatif en raciné dans les éléments et les compositions linguistiques et d'imagerie.

Mot clés: patrie, appartenance, réal, dépassement, mantras.

Abstract:

Reflect this approach analytical homeland language of the characteristics of the pre-Islamic era within man measuring model, one of the most prominent embodied models of human attaches to its environment in an emotional state, moved inanimate objects and resurrect life in all its elements: natural and non-natural codon to the issue of belonging identify with this shop to limit who cannot leave him because it provides an opportunity to prove existence through realism and creative tournament embodied in language and imaging elements and compositions.

Key Words: home, belonging, indeed, overtaking, and mantras.

تمهيد:

لم يكن الوطن في العصر الجاهلي معروفا بحدوده الجغرافية كما هو الآن، ولكن معانيه كانت تنتشر بين أفراد المجتمع آنذاك، فكل منتم إلى قبيلة –كبيرة أو صغيرة– كان يحس بعزتها وما لها من حمى[1]. كما أن المكان الذي يرتبط به الإنسان من حيث الميلاد والنشأة، له الأثر الكبير في نفسه بعد أن يرتحل عنه، ويبقى ذلك الارتباط شديدا حتى أيامه الأخيرة.

وأما بالنسبة لامرئ القيس فإن الفترة التي قضاها قبل وفاة أبيه، لا تظهر جليا تمسكه بالوطن، أو اهتمامه كثيرا بالمكان الذي كان يعيش فيه بل كان همه في الغالب إرواء لذته من الصيد والرحيل والخمرة والمرأة، حتي هلاك أبيه.

والمقصود بلغة الوطن، الأشعار التي قالها الشاعر قبل رحلته إلى أرض الروم، لأن أرض الغربة بالنسبة إليه هي أرض الروم، أو تلك التي خارج مملكته كندة، حيث ذهب يستنصر القبائل.

النموذج التحليلي:

وسنأخذ نموذجا للغة هذا الوطن، نلتمس فيها خصائصها الخارجية والداخلية، وهو نموذج يكاد يتكرر في كل قصائده، لأنه صار عنده بمثابة المذهب أو التقليد، تلك هي قصيدة "عم صباحا أيها الرّبْع وانطلق" حيث يقول فيها:

ألا عـــم صـــباحا أيّهـــا الربـــع فـــانطلق	وحدّث حـديث الرّكـب إن شـئت فاصـدق
وحـــدّث بـــأن زالـــت بليـــل حمـــولهم	كـنخل مـن الأعـراض غـير منبّـق [2]
جعلـــن حوايـــا واقـــتعدن قعائـــدا	وحففـن عـن حـوك العـراق المنمّـق[3]
وفـــوق الحوايـــا غـــزلة وجـــآذر	تضـمّخن مـن مسـك ذكـيّ وزنبـق[4]
فأتبعـــتهم طـــرفي وقـد حـال دونهـم	غـــوارب رمـــل ذو ألاء وشـــبرق[5]
عـــلى إثـــر حـــيّ عـــامدين لنيّـــة	فحلّـــوا العقـيق أو ثنـــية مطـــرق[6]
فعزّيـــت نفســـي حـين بـانوا بجسـرة	أمـــون كبنـــيان الـــيهودي خـــيفق

إذا زجـــــرت ألفيـــــتها مشـــــمعلّة ... تنيف بعـذق مـن غـراس ابـن معنـق[7]
تـــــروح إذا راحـــــت رواح جهامـــــة ... بإثـــر جهـــام رائـــح مـــتفرّق
كـــأنّ بهـــا هـــرا جنيـــبا تجـــره ... بكـــلّ طـــريق صـــادفته ومـــأزق
كـــأنّي ورحـــلي والقـــراب ونمرقـــي ... عـــلى يرفـــئي ذي زوائـــد نقـــنق[8]
تـــروح مـــن أرض لأرض نطـــيّة ... لذكـرة قـيض حـــول بـــيض مفلّـق[9]
يجـــول بآفـــاق الـــبلاد مغـــرّبا ... ويسـحقه ريـــح الصّـبا كـلّ مسـحق[10]
وبيـــت يفـــوح المسـك فـي حجراتـه ... بعـيد مـــن الآفـــاق غـــير مـــروّق
دخلـــت عـــلى بيضـــاء جـــمّ عظامهـــا ... تعفّـي بذيـل الـدّرع إذ جئـت مـودقي[11]
وقـــد ركـــدت وســـط السّـــماء نجومهـــا ... ركـود نـوادي الرّبـــرب المـــتورّق[12]
وقـــد أغـــتدي قبـــل العطـــاس بهيكـــل ... شـديد مشـكّ الجنـــب فعـم المنطّـق[13]
بعـثـــنا ربيـــئا قـــبل ذلـــك مخمّـــلا ... كذئـب الغضـى يمشي الضّرّاء ويتّقـي[14]
فظـــلّ كمـــثل الخشـــف يرفـــع رأســـه ... وســـائره مـــثل الـــتراب المدقّـــق[15]
وجـــاء خفـــيّا يسـفن الأرض بطنـــه ... تـرى الـتّرب منه لاصقا كـلّ ملصـق[16]
وقـــال ألا هـــذا صـــوار وعانـــة ... وخـيط نعـــام يـــيرتعي مـــتفرّق[17]
فقمـــنا بأشـــلاء الـــلّجام ولـــم نقـد ... إلى غصـــن بأن ناضـر لـم يحـــرّق[18]
نزاولـــه حـــتّى حملـــنا غلامـــنا ... عـلى ظهـر ساط كالصّـليف المعـرّق[19]
كـــأنّ غلامـــي إذ عـــلا فـوق متنـه ... عـلى ظهـر باز فـي السّـــماء محلّـــق
رأى أرنـــبا فـــانقضّ يهـــوي أمامـــه ... إلـــيها وجلاّهـــا بطـــرف ملقلـــق[20]
فقلـــت لـــه صـــوّب ولا تجهدنّـــه ... فـيذلق مـن أعـــلى القطـــاة فتزلـق[21]
فأدبـــرن كالجـــزع المفصّـــل بينـــه ... بجـيد الغـلام ذي القمـــيص المطـوّق[22]
فـــأدركهنّ ثانـــيا مـــن عـــنانه ... كغيـث العشـــي الأقهـــب المتـودّق[23]
فصـــاد لـــنا عـــيرا وثـورا وخاضـبا ... عـداء ولم ينضـــح بمـــاء فـــيعرق[24]
فظـــلّ غلامـــي يضـــجع الـرّمح حولـه ... لكـــلّ مهـــاة أو لأحقـــب ســـهوق[25]
وقـــام طـــوال الشّـــخص إذ يخضـــبونه. ... قـيام العزيـز الفارســـي المـــنطّق[26]
فقلـــنا ألا قـــد كـــان صـــيدا لقـــانص ... فخـبوا علينـا ظـــلّ ثـــوب مـروّق[27]
وظـــلّ صـــحابي يشـــتوون بنعمـــة ... يصـفّون غـــارا باللّكـــيك الموشّـق[28]
ورحـــنا كأنّـــا مـــن جواثـــا عشـيّة ... نعـالي الـنّعاج بـــين عـدل ومشـنق[29]
ورحـــنا بكـــابن المـــاء يجنـب وسـطنا ... تصـوّب فـيه العـين طـورا وترتقـي[30]
وأصـــبح زهلـــولا يـــزلّ غلامـــنا ... كقـدح النضـــيّ باليـدين المفـــوّق[31]
كـــأنّ دمـــاء الهاديـــات بـــنحره ... عصـارة حـــنّاء بشـيب مفـــرّق[32]

فإذا أرجعنا البصر كرتين، يتبين لنا أن القصيدة وفية لعمود الشعر وبنيته، إلا أنها مالت إلى ذكر الصيد والتخصص فيه، وذلك لأن الصيد كان يمثل أهم الجوانب التي كانت تستهوي الشاعر في لهوه، ولذلك كرس له فرسه ورمحه، وشعره واهتمامه ولغته.

وإذا وقفنا عند المعجم اللغوي لهذه القصيدة، فإننا نجده لم يبتعد عن عالم الشاعر، بل أخذه امرئ القيس من حوله من الكائنات وجو الصيد. ونميز هنا ستة حقول دلالية، يمكن أن تجمع الألفاظ المنضوية تحتها وهي:

حقل الصفات العامة: البيض، دماء، حناء، شيب، عطاس.

حقل الصفات المتعلقة بالبشر: العظام، مودقي، ربيئا، البطن، غلام، الجيد، الشخص، العزيز، صحابي.

حقل النبات: النخل، ألاء، شبرق، العذق، غصن، غار، الغضى.

حقل الحيوانات: غزلة، باز، جآذر، أرنب، جسرة، القطاة، هرا، عيرا، يرفئي، نوادي الربرب، هيكل، خاضبا، ذئب، مهاة، الخشف، أحقب، صوار، النعاج، عانة، ابن الماء، نعام، زهلول، ساط.

اللوازم: حوايا، حوك العراق، مسك، زنبق، عدل، بنيان، الشناق، رحلي، القراب، قدح، نمرقي، بيت، المسك، أشلاء اللجام، الصليف، الجزع، القميص، الرمح.

حقل الأماكن: غوارب رمل، العقيق، ثنية مطرق، الجهامة، ريح الصبا، السماء، النجوم، التراب، الغيث، الماء، جوانا، الشجر.

وقد تكشف القراءة المعادة عن أسماء أخرى في كل هذه المجالات، وإنما ركزنا هنا على أبرزها.

ومن خلال هذه الأسماء ندرك مدى ارتباط الشاعر بواقعه[33]، الذي يعتبره
المسرح الفسيح لأداء تمثيلية الحياة، ونظن أنه قام بدوره من خلال هذا النشاط، الذي هو اللهو حيث وافق هواه.

وإذا تفرسنا صورة القصيدة، ألفيناها متعددة متراكبة في تآلف وهي: صورة الربع، أو المكاني الخالي وارتباطه بذكر الأحبة [1–6]، صورة وصف اقتحاماته الليلية للأخبية على الحسنوات في ثلاثة أبيات [15–17]، صورة الفرس، ووصف عملية الصيد التي طالت الأبيات الباقية، والتي تمثل أغلب القصيدة [21 بيتا]، وهي تنضح فخرا ونشوة للانتصار المحقق، ويظهر الفرس كأنه الآلة الساحرة في يد الشاعر ينتقم بها من أفاعيل الزمان.

نقول ذلك لأن "القصيدة العربية الجاهلية كانت تجاوزا للواقع ولم تكن تمثيلا لمظاهره، ولا محاكاة لإيقاعه، فكانت بناء رمزيا يدرك بالتأويل، اختزلت البعد العمقي للوجود الخارجي المتمثل في الزمن"[34] ولأن "الإبداع الفني تعبير عن فلسفة جمالية ضمنية، وهي وليدة موقف من الواقع وتوجه فكري ووجودي من غير أن تكون انعكاسا للواقع، أو تعبيرا مباشرا عن الفكر والمواقف والتوجهات"[35]. وبهذا يتحوّل الصيد عند امرئ القيس عملية لإثبات الذات أمام الفناء ورمزا إلى قوة الحياة – وأحسب أن هذا دأب الشعراء جميعا.

لكن ربما مثّل الشاعر بهذا مأساته بنفسه، إذ سيتحول إلى صيد والزمان إلى صائد، والحدثان بمثابة غلام الصائد، وبالتالي فقد يجوز أن تحمل الصورة بذلك بذور الحياة والفناء معا.

هذا هو البناء العام للقصيدة؛ فسيفساء من المواضيع وإن كانت في مجموعها تشكل بناء خاصا بالإنسان الجاهلي، يحمل ميزاته النفسية والخارجية.

ويبدو المعجم اللغوي، الذي هو مجموع الألفاظ المستخدمة في ثنايا التعبير لهذه القصيدة، واقعيا مفضوحا إلى درجة أننا نتصور جو الصحراء برمالها وقحلها وجردها واصفرار أدمها، مع بعض النباتات الشوكية القاسية النادرة، ونلمح في بعض الأحيان نخلا أو شجرا عنده ماء، كل ذلك وغيره نتصوره مجسما.

كما أن تصوير مشهد الصيد كان فوتوغرافيا أو حسيا[36]، ويبدو هذا من خلال الحركات التي كان يقوم بها الغلام، والمترتبة عن الأفعال الصادرة عنه.

كما تميز الوصف بالإضافة إلى الحسية –المتخذة دينا– بالجرأة[37] الحادة، ويتركز هذا أساسا في وصف مفاتن المرأة وصفا ماديا أجردا، وربما دل هذا على رهافة الحسن، بما أن المرأة آنذاك تمثل محور الجمال والاهتمام النفسي[38].

ومهما يكن التعلق في هذا المعجم بالمكان من طرف لغة الشاعر، والتفصيل المدقق المكرر، دالا على حسية الشاعر، فقد يدل ذلك على استيطان هذه الحسية في نفسيته، وحينها لا يمكن أن تخرج ذلك المكان الحسي مرة أخرى حسيا أجردا، بل حسيا مضخما بالشعور ولطائف الإحساس، وربما دل ذلك التفصيل في الوصف على عملية التعويض التي يمارسها الشاعر إزاء ما يجده من نقائص في الواقع، وهو بالتالي يتزوّد من اللغة حيث عجز الواقع عن احتواء آماله، ومهما يكن المعجم هنا حسيا ساذجا فهو بريء في رأيي مادام طموحا.

أما من حيث الأصوات فلا يخفى على أحد دور الصوت في تحديد المعنى على الرغم من الاعتباطية –كمبدأ– في العلاقة اللغوية[39]. وقد أشار إلى ذلك قديما ابن جني في كتابه الخصائص بقوله: "إن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات، كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء"[40]، ومن أمثلته: نضح ونضخ وهما للماء، غير أن النضخ أقوى، وذلك لأن الخاء أقوى من الحاء[41].

ومهما يكن فإن للنظرية الطبيعية نصيبا من الحقيقة في نشأة بعض العلامات اللغوية.

والقصيدة التي بين أيدينا تكاد أصواتها توافق مقصدية الشاعر الذي اعتمد لها قافية متينة، على الرغم من أننا نعرف –تقريبا– مناسبة القصيدة وهي الرحلة إلى الصيد.

ولعل الملاحظة الأولى التي تبادرنا هي تكرار بعض الألفاظ، والذي ينبئ عن معنى معين بلا شك، قد يكون هو التعبير عن تجربة متجانسة متكررة خاضعة لوتيرة الزمان الدوري وجبروته[42].

ففي البيتين الأولين يلفتنا تكرار الشاعر كلمة "حدث" مرتين، والتي صاغ منها المصدر "حديث"، وهو تكرار يعكس حكاية مسيرة الحياة، مجسدة في ما بين "الحاء" باعتباره مخرجا حلقيا بعيدا، و"الثاء" الذي هو مخرج أسناني قريب إلى الشفة كأنه حاضر الشاعر.

فالمطلوب من الربع أن يستعيد حكاية الركب الذين ارتحلوا، وهنا يمتزج التشخيص الذي يضفيه الشاعر على المكان بالاستعارة المكنية[43]، التي حول بها الربع إلى إنسان يعقل ويشعر، ويبدو أن هدف الشاعر من تكرار التجانس هنا هو التوكيد والحث والإلحاح؛ توكيد على رحلة الإنسان في الحياة، وعدم الاستقرار بها، ويدل حرف "الحاء" و"الثاء" اللذين يتخللهما حرف شديد هو "الدال" على نبرة الضعف التي يبدأ الإنسان بها وينتهي إليها.

وتبدو "الياء" بما هي حركة مد طويلة مؤدية وظيفتها المنوطة بها في كلمة "تنيف" التي نحس من خلالها بتمدد عنق الناقة، وفي الكلمات "تروح، راحت، رواح، رائح"، نحس بانسياب الناقة في حركة تناسب جذر "ر.ا.ح" الذي من معانيه: السرعة[44].

كما أدت الراء دور عملية التحفيز في البيت العاشر، وذلك بتكرارها وشدتها في كلمتي: "هر، تجره"، فالراء في أصلها تنطق بتكرار طرق اللسان اللثة، فإذا كانت زيادة على هذا مشددة دلت على المبالغة، ولذلك ندرك مبلغ الإثارة التي يبعثها هذا الهر في الناقة ليحثها على السير المتواصل السريع.

ويلين الموقف في البيت الخامس عشر، لأنه في موضع غزل فما عدا "الدال" و"الثاء" المكررين مرتين و"القاف" نجد باقي الحروف والأصوات كلها رخوة لينة، وبخاصة "الخاء"، و"اللام"، و"الهاء"، و"الفاء"، وهذا ما يوافق موقف النسيب من الرقة واللطافة.

وإذا تأملنا مراقبة الغلام للصيد وجدناها تتم في حذر شديد، وإن كانت حركة الأفعال تعكس ذلك الحذر إلا أن حروف الهمس أدت دورها من حيث إخفاء الجهر الذي قد تصدره تلك الأفعال، وإذا أحصينا حروف الهمس (حَثّهُ شَخْصٌ سَكَتَ)[45]، في البيتين: التاسع عشر والعشرين، وجدناها خمسة عشر حرفا، موزعة بانتظام على سائر البيتين، فكأني بها تراقب كل ضجيج تصدره حركة الغلام، أو كأنها تراقب المراقب، وهذا يدل على المبالغة في الحذر.

وتجسد حروف الشدة "أجدك قَطَّبْتَ"[46] في البيت السابع عشر، نبرة الفخر التي تميز نفسية الشاعر في معظم خرجاته، خصوصا إلى الصيد، وعددها في البيت سبعة عشر حرفا، وهي بمثابة خطوات شديدة قوية يتقدم الشاعر عبرها بفرسه نحو هدفه.

ومن الكلمات الرباعية المكررة الواردة في القصيدة: "نقنق، ملقلق"، وهما تدلان في الأصل على الصوت المكرر، "فنقنق"[47] الضفدع: صوت صوتا يفصل بينه مد وترجيع، ولقلق[48] اللقلاق: صوت، وملقلق: حاد لا يقر بمكانه، فكلتا حالتي الظليم والغلام وافقتا الكلمتين من حيث عدم الاستقرار، فالظليم في سرعة جريه، والغلام في سرعة انقضاضه.

وإذا التفتنا إلى موسيقى القصيدة فإننا نجدها مناسبة لجوها وملابساتها، فبحرها هو الطويل المزدوج التفاعيل؛ بين الخماسية والسباعية، وهو أعلى درجة من حيث تمثيله للشعر العربي[49]، وهذا ما يدفعنا إلى الإحساس بأن تفاعيله الطويلة تنم عن نفس طويل في الشعر، ولعل ذلك أفضل ما يناسبه لسياق القصيدة، الذي يحمل قصة الصيد.

أما القافية فهي متينة شديدة لسببين:

أولهما: أن حرف الروي ورد شديدا وهو القاف، أحد الأصوات الانفجارية[50]، والذي يحتاج في النطق إلى جهد مع استعلاء اللسان إلى الطبق، وهو من الحروف المتوسطة الشيوع[51]، مما يظهر براعة الشاعر في التحكم في القوافي.

وثانيهما: أن القافية وردت تشمل حرفا شديدة –إضافة إلى القاف– كالدال والباء، والطاء، والتاء، وذلك في اثني عشر موضعا. فضلا عن ورودها – القافية– مشددة في عشرين موضعا، بصيغ صرفية متباينة، كاسم المفعول (مفعّل) من الرباعي (فعّل) مثل: منبق، منمق ....، وهي صيغة تدل على المبالغة[52] والتكثير، وكصيغة "المتفعل" كالمتورق، وهي صفة دالة على الانتساب[53]، لاشتمالها على الجذر "تفعّل"، وكصيغة "يفتعل" مثل يتقي الدالة على المبالغة.

وعلى هذا فقد انسجمت القافية على الرغم من أنها جاءت مطلقة مع سياق القصيدة من حيث الرحلة إلى الصيد، الممزوجة بنخوة فخر، سبقتها حسرة على انطواء المكان تحت أذرع الزمان، ثم تسلية عن ذلك بالناقة القوية والغادة الحسناء.

هذا من حيث الموسيقى الخارجية التي سيطر عليها بحر الطويل بمقاطعه المديدة، أما من حيث الموسيقى الداخلية فإن القصيدة تحمل من التصريع في البيت الأول ما يبدو عليه طلاوة، وله في النفس موقع [54] حسن. والتصريع بمثابة ضبط الآلة على الأنغام المرادة لتعزف على الإيقاع الخاص[55]، وإن يكن هذا تقليدا من تقاليد الشعر آنذاك، فلاشك أنه مفتاح أصيل ينم عن مقدرة شعرية.

وقد جاءت العروض ساكنة في حين كان الضرب مطلقا بكسرة، ولعل هذا الكسر أن يدل على انكسار الشاعر نفسيا، أمام غوائل الزمان، فالأمر هنا: "انطق، اصدق" مشوب بالانكسار الموحي بالضعف والتراجع.

وبالإضافة إلى هذا نحس نوعا من الانسجام الموسيقي الداخلي أحدثه الترصيع الذي يوفر القوافي داخل الحشو بشكل عمودي أو أفقي[56]، فكأنه شعر داخل شعر، كما هو الشأن في البيت التاسع والعشرين، بين "عيرا وثورا" وهما متماثلتا الوزن (فعْل) ومتساويتا الحركات. وكذلك التنوين الحاصل بين "جهام ورائح" في البيت التاسع، أو التماثل بين عروضي البيتين الخامس عشر والسادس عشر، وذلك في الكلمتين: "عظامها ونجومها"، وهذا كله ما جعل الأبيات تكتسي نغمة موسيقية رتيبة تميز الشعر عن النثر.

ولعل مما سبق يظهر لنا كيف اتحد الشاعر في معجمه اللغوي وموسيقاه وأصواته، بما يلفه من واقع يعكسه الشعر في سنفونية امرئ قيسية، تلبي مطالب الشاعر الوجدانية، ذي الإيقاع اليائس[57]، الذي انسلخ أمام مأساته كاشفا عن أسراره حيالها معتبرا ذلك حله الأوحد.

التصوير البلاغي:

هدفنا في هذا المقام هو محاولة الكشف عن أهم صورة بلاغية، اتخذها امرؤ القيس أداة ينحت منها هياكله ورواحله، ويرسم به حسناواته.

ولعل نظرة بسيطة إلى القصيدة تكشف أن الشاعر قد استخدم التشبيه استخداما مفرطا، لكنه إفراط مستحب، نظرا إلى تلك التجربة الساذجة البدائية.

ولقد تفطن إلى ذلك كل من وقف على شعره، كبطرس البستاني الذي يقول في هذا الشأن: "والتشبيه ركن عظيم في شعر صاحبنا، لا يتخلى عنه في إظهار صوره وألوانه، يستمده على الغالب من الطبيعة"[58]، ثم يضيف: "وجمال التشبيه عنده يقوم على غرابته وبعد متناوله، وما فيه من التصوير والتمثيل والحركة"[59].

ونظرا إلى وظيفة التشبيه الكبيرة، والمهمة وهي التصوير والتوضيح بالانتقال من شيء إلى شيء آخر يشبهه ويشاكله[60]، فقد اتخذها الشاعر قناة ينقل إلينا عبرها أحاسيسه، ظانا أننا لا نفهمها إلا بالتجسيد، ولعل هذا بسبب

بدائية التجربة، كما أشرنا، على الرغم من أن التشبيه ليس الوسيلة الوحيدة[61] لتصوير الأحاسيس.

ولعل عدد التشبيهات الواردة في هذه القصيدة يدل قطعا على مدى استحكام التشبيه كصورة رئيسة لدى الشاعر، وإغراقه في تناولها. فقد ورد التشبيه مرسلا[62]، في أربعة عشر موضعا، وورد بليغا في ثلاثة مواضع، كما استخدم الاستعارة[63] في خمسة مواضع، وإذا علمنا أن الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه، فقد استحال الأمر عند امرئ القيس إلى التشبيه كله، ويمكن رصد ذلك في ما يلي:

التشبيه المرسل: زالت حمولهم كنخل منبق، جسرة كبنيان اليهودي، كأن بها هرا جنيبا، كأني على يرفئي، ربيء كذئب الغضى، ظل كمثل الخشف، ظهر كالصليف كأن غلامي على ظهر باز، أدبرت كالجزع، أدركهن كغيث العشي، كأنا من جواثا، رحنا بكابن الماء، أصبح زهلولا كقدح النضي، كأن دماء الهاديات عصارة حناء.

التشبيه البليغ: تروح رواح جهامة، ركدت ركود نوادي الربرب، قام قيام العزيز.

الاستعارة: فوق الحوايا غزلة، وجآذر، تنيق بعذق، أغتدي بهيكل، لم نقد إلى غصن، يضجع الرمح.

وإلى هذا فقد استخدم الشاعر التجسيم[64]، الذي هو رسم التفاصيل الجزئية للجسم كقوله: "بهيكل"، حيث جسم الفرس هيكلا بنائيا معروفا. كما استخدم التشخيص[65] الذي منح من خلاله الحياة للجوامد، كما هو الحال في البيت الأول، حيث حيى الربع وأمره بالحديث كأنه إنسان.

ولعل الهدف الأساسي من كل هذا هو تقريب الصورة إلى المتلقي بطريقة حسية بالغ الشاعر في نقلها بكل وضوح، وهذا ما يدل على ارتباطه بالواقع ارتباطا استحال فلسفة.

وهكذا يمتد المكان الطبيعي إلى داخلية الشاعر ليمده بالصور والأخيلة، التي ينقلها بدوره عن طريق اللغة إلى المتلقي، الذي يتذوقها بحركيتها التي يضفيها عليها الأديب.

التركيب النحوي:

نقصد في هذا العنصر إلى أشياء أساسية –دون التفصيل– ميزت هذه القصيدة، كالأفعال والأسماء والجمل الاسمية والفعلية.

فالملاحظ أن لب القصيدة كان حكاية، والمشهور أن هذا النوع الأدبي يعتمد الأفعال أساسا لقيامه وكينونته، فلو أحصينا عدد الأفعال فيها لوجدناها تبلغ ثمانية وسبعين فعلا؛ منها سبعة أفعال تخص الأمر، واثنان وثلاثون فعلا مضارعا، والباقي وهو تسعة وثلاثون فعلا تتعلق بالزمن الماضي، كما هي مثبتة في التمثيل الآتي:

المـــــاضي:

رحنا، رحنا، أصبح، رأى، انقض، جلاها، قلت، أدبرت، أدركهن، صاد، ظل، قام، قلنا، كان، ظل، دخلت، جئت، أتبعتهم، ركدت، بعثنا، يمشي، ظل، جاء، قال، قمنا، حملنا، علا، شئت، زالت، جعلن، اقتعدن، حففن، حال، حلوا، عزيت، بانوا، زجرت، راحت، صادفته،

المضـــــارع

يخضبونه، يشتوون، يصفون، نعالي، يجنب، تصوب، ترتقي، يزل، يمشي، يرتعي، نقد، يتقي، يحرق، نزاوله، يهوي، تجهدنه، يذلق، تزلق، ينضح، يعرق، يضجع، تضمخن، تنيف، تروح، تجره، تروح، يجول، يسحقه، يفوح، تعفي، أغتدي، يرفع، ترى

الأمـــــر

عم، انطق، حدث، حدث، اصدق، صوب، خبوا

ولعل رمز الأفعال هنا هو الحركية والحيوية، خصوصا في مجال الصيد، فقد مد الشاعر صورته طوليا[66]، وجعل الأفعال بمثابة الخيوط العنكبوتية

التي تربط تفاصيل هذه الحادثة. وإذا علمنا أن الفعل "حدث" مقترن بزمن معين، فإن حدوث هذه الأفعال –لاشك– مقترن بمكان معين، وهو ما يدل على ارتباط اللغة بالمكان.

ونلاحظ ببساطة أن عدد الأفعال الماضية أكثر من غيره، وهذا يدل على استغراق حاله في الماضي، وربما دل على حنينه إليه[67]. كما أنه يوافق ما قيل سابقا؛ أن نغمة اليأس هي المسيطرة في كلام الشاعر، فكأن الماضي الْتَهم الحاضر وأزاحه عن المقدمة، هذا على الرغم من تشبث امرئ القيس ومحاولته في البقاء عن طريق الفعل المضارع، الذي يفيد التجديد والاستمرار، لكن سيطرة الأفعال الماضية توحي باستسلام الشاعر أمام اجتياح الزمان والتهامه معالم الحياة، بغض النظر عن أفعال الأمر[68] الدالة في أغلبها على التمني، لأنها موجهة إلى غير العاقل، ما عدا فعلي "صوب، خبوا". وإن كانت هذه الأفعال من جهة أخرى تدل كلها على حركية الشاعر ومحاولة إفلاته من المكان الذي يبقى ثابتا إلى أن يفنيه الزمان. وخصوصا الأفعال المضارعة التي يرجو منها الشاعر تخليد صوته وحسه عبر ستور الزمان وحجبه، وإلى الوقت الذي يبقى شعره يقرأ ويستملح فإنه ناجح.

كما تدل صيغ الفاعل واسم المفعول على الحركية الحيوية حسب الجدول الموالي:

اســـــم الفـــــاعل: متفوق، ناخر، محلق، مطوق، متودق، قانص، مشمعلة، عامدين، مطرق، رائح، متفرق، مغرب، متورق، مخمل.

اســـــم المفعـــــول: منمق، مورق، مفرق، مروق، مفوق، منبق، مفلق، مدقق، ملقلق، منطق، موشق، مفرقا.

وهذا ما يضفي على القصيدة روح الحياة بهذه الصيغ التي تدل تارة على فاعل الفعل، وتارة أخرى على من وقع عليه الفعل. والحقيقة أن المتأمل في هذه الصيغ وغيرها من الأفعال السابقة، يدرك مباشرة مدى ارتباطها بالمكان الذي هو عنصر أساسي في عملية الحدوث، إذ لا حدث بلا زمن ولا مكان،

وربما كان هدف الشاعر من كل هذا هو محاولته تثبيت المكان بقوة أمام زحف الزمان، بل يريد أن يتشبث بالمكان ويبذر فيه روحه وأصالته ببراعة، كما فعل ابن معنق.

أما إذا انتقلنا إلى الأسماء، فإننا نجدها تنبث في القصيدة بأعداد هائلة، كما سبقت الإشارة إلى معظمها في جانب الحقول الدلالية. ولعل السمة الغالبة على الأسماء هي دلالتها على الثبات وعدم التحول، وهو ما يجعلنا نفهم رمزيتها من جانبين متعاكسين؛ فقد تدل على الصمود في وجه الدهر الزاحف على كل ذي جنب، كما قد تدل على الاستسلام لهذا الفناء الذي أتى على كل شيء، وربما مزج الشاعر في قصيدته هذه بين الأسماء والأفعال وجعل منها فسيفساء مائعة ليحكي بذلك قصة هذه الحياة المحيرة.

أما من حيث الجمل فإن كثرة الأفعال المبثوثة في القصيدة سمحت بسيطرة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية، وذلك لأن الأفعال بما يتصل بها من الضمائر في الغالب تشكل جملا فعلية، مثل: "رحنا" و"أدبرن" ... فكأن الفعل هو المحرك الأساسي لإبداع الشاعر هنا. وبه استطاع أن يصنع ملحمته الصيدية.

وإذا نظرنا من جهة أخرى فإننا نجد أن القصيدة تقوم على كلمات ثلاث:

- **الكلمة المحورية**[69]: وهي "الصيد" وقد صرح بها الشاعر في قوله: "قصاد".

- **الكلمة المعبر أو القنطرة**[70]: وهي الجواد أو الفرس، وهي مكشوفة في النص.

- **الكلمة الهدف**[71]: وهي "النشوة"، وتتضح خصوصا في الأبيات السبعة الأخيرة.

وخلاصة القول إن العلاقة بين المكان ولغة الشاعر بلغت التمازج إلى درجة التماهي، فالمكان الذي تجري عليه الأحداث ويحمل جميع ذكريات

الشاعر، هو في الحقيقة أجزاء من نفسه وأحلامه، لابد أن يكون حاضرا في لغته كعنصر أساسي في صنع ملحمة لغوية مكانية.

ويمكننا أن نقول على غرار "محمد مفتاح": إن هناك –في هذه الصورة– مكانا محوريا هو ساحة الصيد، ومكانا هدفا هو مكان الراحة، حيث يشوى لحم الصيد، وتعقد جلسة الانتشاء، ومكانا معبرا أو سببيا، وهو الطلل، فقد ميز امرؤ القيس بين مكانين متناقضين أحدهما يحمل عنصر الفناء، وهو الطلل: كالسكون، والصمت والآثار المعفاة، والآخر هو ساحة الصيد التي تحمل عناصر الحياة والاستمرار: كالجلبة والحركة والصوت، وفي كل هذا تولت اللغة التكفل بتبليغ المعنيين في واقعية رمزية، وتلك طريقة الأدباء الأوائل.

وقد اتضح من خلال هذا النموذج الذي يتكرر مرات عديدة[72]، أن لغة الوطن كانت مزهوة متغنية في غالبها، يتجسد ذلك في نغمة الفخر والصيد، ووصف الفرس واقتحام الخدور، ولم تكن حزينة يائسة إلا قليلا، كما هو الحال في اعترافه بسلطان الدهر وذكره الماضين من أسلافه الذين طواهم الزمن في جناحه.

وربما صدق "إيليا حاوي" حين قال: "ليس شعر امرئ القيس شعر الفاجعة المأساتية العامة التي تبدع أسطورة للشقاء المطلق العام، وليس شعر الحزن العميق الذي ينتظم في عقد هائل حالك السواد (...) بل إنه شعر الحياة (...) يغني فيه غناء العيش، ولا يغني إلا نادرا غناء الظلمة والاندحار والموت"[73].

وعلى الرغم من الإيجاز في أسلوبه، وجرأته في الوصف وحسيته، والوضوح في ذلك، والتفصيل فيه والقصد إليه[74]، إلا أننا نلمس رهافة في الحس بالغة[75]، جعلته يعزف علينا مقاطع متمازجة من الحزن والسرور، بما استخدمه من الأدوات ببراعة، "كالواو" العاطفة، حيث ينعطف الشاعر معها مبدعا ومصورا وعازفا، وكـــ "ألا" التي ما فتئ يقرع سمعنا بها،

وينبهنا من غفلتنا، فكأنه يقول مع الصائد: ألا هذا إبداعي وعزفي ورسمي فهل من متذوق.

ولاشك أن الذي في قلبه ذرة من الإحساس الأدبي لسوف يذوي من هذا العزف وهذا الرسم؛ يستملح وينتشي. ولقد كانت اللغة فيما يمكن عده لغة وطن الشاعر، هي المكان الحقيقي الذي أقام فيه صرحه الفني؛ بحروفها وأدواتها وأسمائها وأفعالها وجملها.

الهوامش:

(1) ينظر تفاصيل معاني الوطن في: الوطن في الشعر العربي، لوهيب طنوس، ص 179-306، الفصل الأول من الباب الثاني، منشورات جامعة حلب، بسوريا، دت.

(2) **منبق:** مستو، مهذب.

(3) **الحوايا:** البراذع، **حففن:** يقال: هودج محفف بالديباج.

(4) **تضمخن:** تعطرن، **الزنبق:** بصل له نور أصفر حسن الرائحة.

(5) **غوارب رمل:** أعالي هضاب، **ألاء:** شجر، **شبرق:** الضريع وهو نبات تأباه الدواب لخبثه.

(6) **العقيق وثنية مطرق:** موضعان.

(7) ديوان امرئ القيس، جندح بن حجر، ضبط و تصحيح: مصطفى عبد الشافي، ص 160، دار الكتب العلمية، بيروت، دط،1423هـ2002م، ص 103-104، **مشمعلة:** مسرعة، **العذق:** للنخل كالعنقود للعنب.

(8) **يرفئي:** الظليم (ذكر النعام)، **ذو زوائد:** ذو عدو سريع، **نقنق:** فتي.

(9) **النطية:** البعيدة، **القيض:** قشرة البيض.

(10) الديوان، ص 89. **ذو الرمث:** مكان، **ماوتنه:** استماتت في طلبه واستمات في دفعها، **يوم أنفس:** يوم ذهاب النفوس.

(11) **جم عظامها:** ممتلئة، **مودقي:** أثر قدمي.

(12) **نوادي الربرب المتورق:** قطيع الظباء الذي تناول الورق.

(13) **العطاس:** انبلاج الصبح، **شديد مشك الجنب:** قوي مفرز الجنب في الصـــلب، **فعـــم المنطق:** ممتلئ مكان النطاق وهو الحزام.

(14) **الربيء:** الرقيب، **مخمل:** متستر، **الضراء:** يختفي بالشجر.

(15) **الخشف:** ولد الظبي.

(16) **يسفن:** يقشر ويمسح.

(17) **صوار:** ثور، **عانة:** جماعة أتن وحشية، **خيط نعام:** جماعة نعام.

(18) الديوان: ص 104-105. **صوار:** ثور، **عانة:** جماعة أتن وحشـــية، **خـــيط نعـــام:** جماعة نعام.

(19) **الساطي:** الفرس البعيد الخطو، **الصليف المعرق:** العود المبري.

(20) **جلاها:** نظر إليها، **الطرف الملقلق:** الحديد لا يقر بمكانه.

(21) **يزلق:** يلقيك عن ظهره صريعا.

(22) **الجزع:** الخرز اليماني، **القميص المطوق:** من لباس الملوك.

(23) **عنانه:** عفوه دون تعب، **الأقهب:** الأبيض الكدر، **المتودق:** ذو الودق وهو البرد.

(24) **عيرا:** حمارا وحشيا، **خاضبا:** الظليم وهو ذكر النعام.

(25) **أحقب:** ثور وحشي، **سهوق:** طويل الساقين.

(26) **طوال الشخص:** طويل الهامة، **المنطق:** الملك ذو التـــاج والمنطقـــة (الـــديوان، ص 104-106).

(27) **ألا قد كان صيد لقانص:** ياله من صيد عظيم ظفر به قانص خبير، **خبـــوا:** أظلونـــا واضربوا علينا خباء.

(28) **يصفون غارا:** يضعون عيدان الغار وهو شجر، **اللكيك الموشـــق:** اللحـــم المقطـــع وشائق (شرائح).

(29) **رحنا:** عدنا، **نعالي:** نرفع لحوم الصيد، **عدل:** الزنبيل (معلاق)، **الشناق:** الحبل.

(30) **ابن الماء:** طائر.

(31) الديوان: ص 106-107. **زهلولا:** أملسا، **القدح النضي:** السهم المجرد عن النصـــل والريش.

(32) الديوان، ص 107. **الهاديات:** أوائل الحيوانات التي وقعت في الصيد.

(33) بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهلية والإسلام، حياتهم وآثارهم ونقد آثارهم، ص 41–42، دار مارون عبود، بيروت، 1976م.

(34) ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية(الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، ص 392، دار الآداب، بيروت، ط1992،1م.

(35) المرجع نفسه: ص 392.

(36) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، ص 185، دار العلم للملايين، ط6، 1986م.

(37) المرجع نفسه: ص 173.

(38) المرجع نفسه: ص 178–179.

(39) سوسر: محاضرات في الألسنية العامة، ص 95، ترجمة: غالب هيلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، د ط، 1984م.

(40) ج1، ص 46، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط2، دت.

(41) المرجع نفسه: ج1، ص 152.

(42) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، ص 35، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1409هـ، 1989م.

(43) ينظر الاستعارة وأقسامها في: المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، للسيد أحمد خليل، ص 230، دار النهضة العربية، بيروت، 1968م.

(44) منجد اللغة، ص 285، مادة "راح".

(45) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، ص 32، مطبعة النجاح الجديدة ، الدر البيضاء، المغرب، دط، 1988.

(46) المرجع نفسه: ص 32.

(47) منجد اللغة: ص 829، مادة "نق.

(48) المرجع نفسه: ص 728، مادة "لق".

(49) حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ص 268، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوخة، دار الغرب الإسلامي، 1981م.

[50] رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري: ص 33، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993م.

[51] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 248، مكتبة الأنجلو المصـــرية، القـــاهرة، ط5، 1985م.

[52] منجد اللغة: ص ب، مادة "فعّل".

[53] المرجع نفسه: ص ب، مادة "تفعل".

[54] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 283.

[55] إسماعيل زردومي: شعر الاستغاثة للأندلس، ص 196، رسالة ماجستير من جامعـــة باتنة، مخطوطة، 1414هـــ-1994م.

[56] إسماعيل زردومي: شعر الاستغاثة للأندلس، ص 197.

[57] شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 73.

[58] أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص 104.

[59] المرجع نفسه: ص 104.

[60] عبد القادر حسين: القرآن والصور البيانية، ص 112-113، عالم الكتب، بيـــروت، ط2، 1405هـــ، 1985م.

[61] علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 15، دار الأنـــدلس، ط2، 1401هـــــ، 1981م.

[62] يراجع تعريف التشبيه وأنواعه وأغراضه في المدخل، إلى دراسة البلاغـــة العربيـــة للسيد أحمد خليل، ص 223-230.

[63] المرجع نفسه: ص 230-234.

[64] صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند ســـيد قطـــب، ص 101، دار الشهاب، باتنة، دط، 1988م.

[65] المرجع نفسه: ص 135.

[66] علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص 66.

[67] علي عالية: القصة الشعرية الجاهلية، ص 224، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة باتنة،1992م.

(68) السيد أحمد خليل: المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، ص 205-207.

(69) محمد فتاح: دينامية النص، ص 94، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

(70) محمد مفتاح: دينامية النص، ص 94.

(71) المرجع نفسه: ص 94.

(72) مثلا في المعلقة، وقصيدة: "ألا عم صباحا أيها الطلل البالي"، وقصيدة: "خليلي مرا على أم جندب".

(73) امرؤ القيس شاعر الطبيعة والمرأة، ص 22-23، سلسلة أعلام الأدب العربي العريق، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1981م.

(74) شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 173-185.

(75) المرجع نفسه: ص 179.

قائمة المصادر و المراجع:

- ديوان امرئ القيس، ضبط وتصحيح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1423ه، 2002م.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1985م.
- إسماعيل زردومي، شعر الاستغاثة للأندلس، رسالة ماجستير من جامعة باتنة، 1414ه، 1994م.
- إيليا الحاوي، امرؤ القيس شاعر الطبيعة المرأة، سلسلة أعلام الأدب العربي العريق، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1981م.
- بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية و الإسلام، حياتهم و آثارهم و نقد آثارهم، دار مارون عبود، بيروت، 1976م.
- ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى ، بيروت، ط2،دت.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بالخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1989م.

- رابح بوش، البنية اللغوية لبردة البوصـــيري، ديـــوان المطبوعـــات الجامعيـــة، الجزائر، 1993م.
- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية(الصورة الشعرية لدى امرئ القـــيس)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م.
- سوسر، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: غالب هيلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1984م.
- السيد أحمد خليل، المدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضـــة العربيـــة، بيروت، 1968م.
- شكري فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية و الإسلام، من امرئ القيس إلى ابـــن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1986م.
- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب، باتنة، الجزائر،1988م.
- عبد القادر حسين، القرآن و الصور البيانية، دار عالم الكتـــب، بيـــروت، ط2، 1405ه،1985م.
- علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، ط2، 1401ه، 1981م.
- علي عالية، القصة الشعرية الجاهلية، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1992م.
- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، المطبعة الكاثولكية، بيـــروت، ط18، 1965م.
- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغـــرب، ط2، 1990م.
- محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضـــاء، المغرب، 1988م.
- وهيب طنوس، الوطن في الشعر العربي، منشورات جامعة حلب ، سوريا، دت.

المكان الشعري من قصيدة: "في جوف الحوت" لخليل حاوي

▪ د. السعيـد مومنـــــي
قسم اللغة والأدب العربي
جامعة 8 مـــاي 1945 – قالمـــة

الملخّص:

المكان الشعريّ من الخياليات التي يبدعها الشعراء على غير مثال سابق، ولا يمكن مقاربته دون إدراك مفهوم المكان الجغرافيّ، بصفته نظامَ ترتّب الأشياء في وجودها، وليس مجهولاً من مجاهيلها. وإذا كان المكان الجغرافيّ تمثلاً ذهنيًا من المادة الحسيّة، فإن المكان الشعريّ بدعٌ بخيال الشعراء من مادةٍ خياليةٍ، وقد كان له تجليات في قصيدة "في جوف الحوت"، كما تميّز بخصائص منها: الفساد، والقتامة، والضيق، والانغلاق، والانحدار، والوخم، والإيلام، والإهلاك...

وإذا كان المكان الشعري قد بدا قبيحا في القصيدة، فإن جماله في إبداعه بطريقة جمالية، تثير في المتلقي لذةً وتكسبه فائدةً، وتلك غاية الفن أن يمتع في فائدة، ويفيد في لذة.

الكلمات المفاتيح: المكان الشعريّ، المكان الجغرافيّ، المكان الخياليّ، التشكيل الشعريّ، الإبداع، الخياليات، المادّة الحسّيّة، المادة الخياليّة، اللذة الجماليّة.

Résumé :

L'espace poétique est L'un des imaginaires crées par les poètes sans paradigme précédent, on ne peut L'approcher sans une meilleure Conception de L'espace géographique, en tant qu'ordre de disposition des choses, dans leur existence, et non une de ses inconnus.

Et si l'espace géographique est une représentation mentale de la substance sensible, l'espace poétique est une création de L'imaginaire. Dans le poème « au sein du poisson », cet espace poétique apparait à travers des caractères dont : L'altération, l'opacité, l'exiguïté, l'enfermement, la déclivité, l'insalubrité, la souffrance, et la destruction.

si l'espace poétique de « au sein du poisson » est laid, son beau est dans sa création esthétique qui suscite chez le récepteur plaisir et intérêt, et celle-ci est la fin de l'art : donner du plaisir en tout intérêt, et intéresse en tout plaisir.

Mots clés: L'espace poétique, L'espace géographique, L'espace imaginaire, La configuration poétique, La création, Les imaginaires, La substance sensible, La substance imaginaire, Le plaisir esthétique.

Abstract :

The poetic place is one of imaginaries that are created by poets as if it has never been done before, and it cannot be approached without understanding the concept of the geographic location, as it is a system where things are put in order in their existence, and if the geographical location represents a mental imitation of the voluptuous substance, the poetic place is a poetic creativeness emanating from an imaginary substance, this is manifest in the poem "In the Belly of the Whale". It is also distinguished by characteristics such as: spoiledness, gloom, distress, isolation, regression, adversity, aching, and devastation ... If the poetic place appears disagreeable in the poem, its aesthetic creativity raises delight at the junction and provides usefulness, and that is the purpose of art which is to entertain and avails pleasure.

Keywords : Poetic place, geographic location, imaginary place, poetic formation, creativity, imaginaries, voluptuous substance, imaginary substance, aesthetic pleasure.

أولا: في مفهوم المكان:

يُعَدُّ مفهوم المكان من الإشكاليات الفكرية الكبرى التي شغل بها الإنسان منذ القديم. مثل الزمان والمادة، والخلق، والحياة والموت والبعث، ومازال هاجس إدراك حقيقة هذه الظواهر المحيرة يراود الإنسان، ويبقى ما دامت جذوة السؤال فيه عنها لم تنطفئ. وإذا كان النظر الفلسفي، ثم العلمي، هو الذي

طرقها بادئ الأمر، فإن الاهتمام الجمالي بها، قد أثار، فيما بعد، أسئلة متعددة وجديدة عن المكان وغيره منها، في الأثر الفني.

إن اصطلاح "المكان الشعري" "L'espace poétique"[1] جديد في القراءات الأدبية، وخاصة العربية منها[2]، وإنه لمن المفيد أن نتطرق، قبل مقاربة المكان الشعري من قصيدة "في جوف الحوت" من ديوان "نهر الرماد" للشاعر خليل حاوي، إلى المكان وضعًا واصطلاحًا، وكيف بدا للمفكرين، ثم نبيّن ما رأينا من أنواعه حيث إن المكان الشعري أحدها.

جاء في "لسان العرب" أن المكان هو "موضع لكينونة الشيء فيه"[3]، فهو إذن موضع وقوع الكائن. وأما صرفا، فهو أحد المشتقات، إذ هو اسم مكان من الفعل "كان"، مثل الموضع الذي هو اسم مكان من الفعل "وضع"، وكذلك المجال اسم مكان لفعل الجولان "جال". وأما المكان، بحسب الوضع اللساني[4] فهو "الموضع الحاوي للشيء"[5].

ومن مرادفات المكان، في اللسان العربي: الموضع[6]، والحيّز[7]، والناحية[8]، والجهة[9]، والفضاء[10]...

نظر المفكرون في "المكان"، فبدا لهم أن كل الأشياء "في العالم تشغل مكانا"[11] وهو في الفلسفة القديمة امتداد ذو ثلاثة أبعاد: الطول، والعرض، والعمق (الارتفاع). حاو وليس جزءا من الشيء الـــمَحْوِيِّ[12] " أي أنه يختلف عن أي شيء يتحيز فيه"[13]، وهذا رأي أرسطوطاليس ومن جاراه.

وأما رأي الفلاسفة المسلمين فقريب منه، فالمكان، في رأي بعض المتكلمين "عرض، وهو اجتماع جسمين حاو ومحوي وذلك أن يكون سطح الجسم الحاوي محيطا بالمحوي، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين"[14]. وهذه نظرة في فهم المكان على غاية من العمق والنباهة، فهي تنفي عن المكان الجوهرية "La substantialité"، فتراه عرضا من ترتب الأشياء، نسبيا لا يقوم إلا بغيره ومنه، إذ هو مصاحبة الشيء الشيء، وليس هو شيء جوهري في ذاته[15]. ويرى آخرون بأكثر دقة، مثل "ليبنتز" (Leibniz) "أن المكان ليس مطلقا، وليس جوهرا ولا عرضا لجوهر، بل هو علاقة..." [16] بين الأشياء المتمكنات.

وعليه فإن المكان مفهوم ذهني مجرد لظواهر وجودية، ناتجة من تعالق الأشياء[17]، وهو بذلك يتعالى عنها جميعا[18]، مثل: الكوكب، والجبل، والمدينة، والخزانة، والذرة؛ فإذا دققنا النظر في أمكنتها لا نجدها إلا تلك العلاقات المجردة الناتجة من ترتّب الأشياء الأعيان، وتضامها بعضا إلى بعض على نحو من الأنحاء[19]، وهذه الأمكنة الظاهرات تكتسب وجوديتها وظاهريتها من ترتب هذه الأشياء مثل: التراب، والأشجار، والماء، والنبات، والأبعاد، والنواة، والالكترونات وغيرها... وعلى الجملة، كل ما يكون ظاهرة الكوكب والجبل والمدينة والخزانة والذرة.

ومن الأدلة على أن المكان امتثال ذهني، مثلا: "المدينة"، فهي حيّز من المكان معقد بمرافقه ومنافعه[20] وما أسّس فيه. والمدينة ظاهرة يمكن

تفكيكها، وردّها إلى أشياء هي كائنات بالنسبة إلى المدينة/المكان. وقد تكون تلك الكائنات أمكنة بالنسبة إلى كائنات أخرى، وهذه الكائنات الأخيرة قد تصبح أمكنة لكائنات أخرى... وبهذا ندرك نسبية المكان، أي أن المكان ليس كذلك، إلا بالنسبة إلى الكائن فيه، عيانا أو احتمالا أو تخيلا، في علاقته بالمكان الذي هو فيه، "فلا يمكن أبدا تصوّر عدم وجود مكان، وإن أمكن تماما تصوّر عدم وجود أشياء في المكان"[21]، وينتج من المناسبة بين المكان والكائن، أن المكانية والكائنية مفهومان نسبيان أيضا، بل متداخلان.

إنّ النسبية تساعدنا كثيرا على مقاربة ظاهرة المكان، إذ هو، مما يبدو، نسبيّ، من المتناهي في الصغر إلى المتناهي في الكبر، ولذا، لا نعجب من نتائج النظر التي تذهب إلى أن الكون (le cosmos) كلّه ذرّات (Atomes) [22]؛ حيث إن المكان متصوّر من الأشياء الموجودات، وهو بذلك ظاهرة معقولة (Phénomène intelligible) وليس هو شيئا حسيًا في ذاته[23].

ومما تقدم، نستخلص أن المكان هو نظام ترتب الظواهر الوجودية، ومعنى ذلك "أنه لا يوجد مكان واقعي خارج العالم المادي، والمكان هو في ذاته أمر ذهني، مثالي"[24]، إنه تجريد للخصائص الخارجية للمادة وليس هو مجهول ما[25].

ثانيا: أنواع المكان:

إن استقراء نتائج الفكر في المكان يمكن أن يوصل إلى ثلاثة أنواع منه وهي:

1. المكان الجغرافي.
2. المكان الغيبي.
3. المكان الخيالي.

1. المكان الجغرافي:

هو ترتب الظواهر معا، ولا يدرك إلا من انتظامها، نسبي، هندسي لما له من أبعاد تقبل القياس، وهو موضوع الجغرافية، العلم الذي "يدرس الظواهر الطبيعية لسطح الأرض، كالجبال، والسهول، والغابات، والصحاري، والحيوان، والإنسان، كما يدرس الظواهر البشرية لهذا السطح مما صنعه الإنسان"[26]، وله نسقان:

أ. **المكان الطبيعي:** مثل: البحر والقمر، وغيرهما من معلوم المكان ومجهوله...

ب. **المكان الحضري:** مثل: القرية، الجسر، المسجد، الخزانة...

2. المكان الغيبي:

وهو ما أخبرت به الكتب السماوية، لا يدرك بالحس، وإنما بتخييله في المكان الجغرافي أو في غيره على نحو من الأنحاء، وما يلاحظ عليه، أنه يشبه المكان الجغرافي في أحياز وملامح، كما يشبه المكان الخيالي في أخرى[27]. ومن ملامح المكان الطبيعي فيه، تشبيه القرآن الكريم الجنة بالسماء والأرض في الوسع، قال تعالى: ﴿عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَاء وَالْأَرْضِ﴾[28]، كما أن أشياءها تماثل أشياء المكان الطبيعي، مثل: الأنهار[29] والعيون[30]

والرياض[31]. ومن ملامح المكان الحضري في المكان الغيبي، ما نجده في أحياز الجنة مثل: المساكن[32]، والغرف[33]، والأبواب[34]، والخيام[35]، والزخرف[36]، والفرش[37].

ومن ملامح المكان الخيالي في المكان الغيبي، والتي لا تدرك إلا تخييلا[38] كقول الله تعالى: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ﴾[39]، أو في مثل قوله: ﴿وَأَعْتَدْنَا لِمَن كَذَّبَ بِالسَّاعَةِ سَعِيرًا، إِذَا رَأَتْهُم مِّن مَّكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغَيُّظًا وَزَفِيرًا﴾[40]، أو في مثل قوله تعالى: ﴿إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ، تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ...﴾[41].

وهكذا يتبين أن المكان الغيبي يُتَخَيَّلُ في ملامح المكان الجغرافي، أو في ملامح المكان الخيالي.

3. المكان الخيالي:

وهو ما شكله الخيال[42]، بدعا على غير مثال سابق[43]، من مادة خيالية جمة التنوع الشديد، غنية باختلاف مصادرها، متفتحة عن كل ما يستفيد منه المكان الخيالي من تنوع واختلاف، إذ فيه من ملامح المكان الجغرافي والغيبي، كما فيه من ملامح الإنسان والحيوان والمخلوقات الغيبية والأسطورية، فهو بالتخيل أو بالتخييل "يعي ويعقل، أو يضر وينفع، أو يسمع ويُنْطِقُ"[44]، وقد يصادق أو يعادي... كما يمتص المكان الخيالي الجديد، ملامح أمكنة لآثار إبداعية سابقة.

وهكذا تشكل كيمياء الخيال المكان الخيالي من المادة الخيالية ذات الطبيعة الكيميائية[45] مستغربا، به "شدة ائتلاف في شدة اختلاف"[46]، وبذلك فإن المكان الخيالي "من أرقى أنواع الأمكنة، وجمالياته من أفضل جماليات الأمكنة، لأنها تَتِمُّ عبر كيمياء المكان المدهشة"[47] ومن أنساقه:

أ. المكان الأسطوري.

ب. المكان الخرافي.

ج. المكان الفني.

أما المكان الفني فأنواع أيضا منها المكان الشعري موضوع بحثنا.

وفي ضوء ما لاحظنا على المكان والمكانية، نسعى، بعون الله، إلى قراءة المكان الشعري من قصيدة: "في جوف الحوت" من ديوان: "نهر الرماد"[48] للشاعر خليل حاوي.

ثالثا: المكان الشعري من قصيدة "في جوف الحوت":

كلما توغلنا في "نهر الرماد"، أدركنا مراحل جديدة منه، تتعدد أمكنتها وتختلف، إلا أن أغلبها قاتم، خانق، فاسد مهلك، ولعل ذلك راجع إلى مأسوية خليل حاوي[49] إذ المأسوية هي الوعي الجارح بمأساة الوجود الإنساني[50] وبإنهائنا المرحلة السابعة منه، وهي "الجروح السود"، ندخل "في جوف الحوت"[51] وهي المرحلة الثامنة من "نهر الرماد".

وما يلاحظ – جملة – على المكان الشعري من قصيدة "في جوف الحوت" أنه متعدد متنوع، فيه الشهادي والغيبي، وهو موزع بين معيش فاسد مهلك، ومحلوم سليم محي منعش، إلا أن الأمكنة الفاسدة المهلكة، من القصيدة، أغلب.

ولما كانت غايتنا من هذا البحث هي معالجة المكان الشعري، وجب الوقوف عليه بدءا من العنوان.

إن العنوان "في جوف الحوت" يؤكد نسبية المكانية والكائنية، فَرُبَّ كائن هو كذلك بالنسبة إلى مكان ما، ولكنه قد يكون مكانا بالنسبة إلى كائن ما، وَرُبَّ مكان هو كذلك بالنسبة إلى كائن ما، ولكنه كائن بالنسبة إلى مكان آخر، ولهذا فإن المكانية والكائنية تتداخلان، فيكشف ذلك التداخل عن النسبية بين الأمكنة والكائنات[52]، وهو الملاحظ من العنوان، فالحوت كائن بالنسبة إلى البحر الذي هو مكانه، ولكن جوف الحوت هو مكان بالنسبة إلى ما أو من فيه؛ لأنه موضع كونه[53]، وتزداد مكانية "جوف الحوت" اتضاحا بقرينة حرف الجر "في" الذي يفيد – في هذا الوضع – الظرفية المكانية[54] لا الظرفية الزمانية.

ولن تتوضح أبعادُ المكان الشعري وخصائصُه من العنوان إلا إذا قرئ في ضوء علاقته العضوية بالقصيدة، حيث تكررت أصداؤه – صراحة – مرتين في المتن[55] كما لا يمكن تذوق جمال المكان من العنوان إلا إذا قرأنا القصيدة في تفاعلها مع نصوص سابقة[56] وهو – كما ترى جوليا كريستيفا

"Julia kristiva"– "ذلك التواجد اللغوي لنص ما في آخر"[57]. فَيَدْخُلُ النصَّ الجديدَ غيرَ بريء، مشبعا بملامح مكانية أو زمنية، أو جسدية، فيستوعبها النص الجديد، وتغدو عناصر من تشكيله الشعري.

وعليه فالعنوان: "في جوف الحوت" هو وجود لغوي توراتي[58] إنجيلي[59] كامل[60]، كما أنه وجود لغوي قرآني[61] نسبي[62]، وهو من النصوص الثلاثة يلخص حادثة التقام الحوت النبي يونس، وتلك هي مرجعية العنوان النصية، وأما علاقة العنوان بنصه فرمزية تخيلية تخييلية، وهي أكثر تعقيدا من علاقته بمرجعياته، وذات مضاعفات شعرية ولطائف لا تنتهي.

وإذا كان متن القصيدة متعدّدَ الأمكنة متنوعَها – كما سيتوضح فيما بعد– فإن "جوف الحوت" من العنوان رمز إليها، يوحي بعنفها وإهلاكها، وبخاصة الحوت الذي "... هو رمز للموت"[63]، ومن التفاعل بين الرمز والمرموز إليه يتبين بأن التشكيل الشعري "فعالية لغوية، تخرج أنظمة اللغة من بعدها الإشاري إلى بعد مجازي تصويري ورمزي..."[64]، وبالتالي فإن "جوف الحوت" يرمز إلى واقع "النحن" و"الأنا" من القصيدة[65]. وقد انبثق من تخيل الشاعر الواقع الإنساني في "جوف الحوت"، تخييل المتلقي أيّاه، إذ هو وجود شعري شرس قاس وفاسد كوجود الإنسان الحي في جوف الحوت.

وسواء أكان واقع القصيدة إنسانيا أم عربيا، أم لبنانيا، عامًّا، أم خاصا خصوصية "مأوى العجزة قرب مستشفى الروم في بيروت"[66]، وقد أوحى – كما يرى بعضهم– للشاعر بهذه القصيدة[67]، أو كان أخص وهو واقع

الشاعر الذي يعي الوجود مأسويا[68]، فإن "جوف الحوت" – شعريا– يدل على ذلك كله، ويكشف عنه بدلالات لا تنتهي، وبذلك يمتص العنوان أمكنة عديدة، مطلقة أو معينة. كما أن ذكر الحوت، يستحضر البحر استحضاره أمكنة أخرى لما قبل التقام الحوت يونس ولما بعدِه...

وبناء على ذلك فإن العنوان "في جوف الحوت" بنصوصه المرجعية وبمتن قصيدته واقع في مهب عديد الدلالات ومنها المكانية، وهو بذلك يمتص أمكنة عديدة، وهو برمزيته يحرر القارئ فيثري المكان الشعري بما يضيف إليه من توليد تخييله[69].

وهكذا فإن "جوف الحوت" متمكن بالسياق اللغوي وبالتخيل[70]، ومن المفاعلة بين المكانية والجسدية[71] نتج مكان شعري مستغرب[72]، خاص خصوصية الشعر، خارق لطبائع الأشياء، خارج عن حدود العقل وأصول المنطق[73] وهو أدخل في مجال التخيل والتخييل، على أن شعرية المكان: "جوف الحوت" آتية من قدرة القارئ على التشكيل الشعري كقدرة الشاعر عليه[74]، حين ذلك تقوم غرابته[75]، والتي تدفع القارئ إلى استكشاف مزيد من ملامح المكان الشعري من متن القصيدة.

سبقت الإشارة إلى أن قصيدة "في جوف الحوت" تتفاعل مع ثلاثة نصوص من التوراة والإنجيل والقرآن الكريم، في حادثة التقام الحوت النبي يونس، حيث خيل الشاعر "النحن" و"الأنا" في يونس فكان التجاسد بين هؤلاء جميعا

عميقا في تجربة الألم، كما خيل الشاعر واقع "النحن" و"الأنا" في جوف حوت يونس لانغلاقه وظلامه وذلك حال أغلب الأمكنة الشعرية من القصيدة.

وعليه فاستطلاع المكان الشعري من متن "في جوف الحوت" يتطلب عدم التفريط في أي دليل عليه أو إشارة إليه أو لمحة من ملامحه.

وأول مكان شعري يصادفنا، أثناء دخول القصيدة، هو السجن بقرائن: "الجلاد"[76] "السوط المدمى"[77] "الموت"[78]، وفيه يتعرض "النحن" للتعذيب المبرح، حتى استهونوا الموت بدلا من البقاء تحت إيلامه، وأن آلامهم فيه هي من آلام يونس في جوف الحوت[79] بل تفوقها شدة، ومن ذلك يتماهى السجن بجوف حوت يونس، وكانت نتيجة ذلك التماهي تشكل مكان شعري مخيل، خطير، عنيف، مؤلم مستغرب لا يطاق البقاء فيه، إذ يحاول "النحن" تناسي إيلامه بتخيلهم مكانا بديلا مريحا، وبذلك تداعى إلى أذهانهم البيت العامر بالدفء الإنساني[80] تملؤه المرأة بفيض العطف، والرحمة، والحنو، وندرك ملامح البيت من قول "النحن":

"ومتى يُمْهِلُنا الجَلاَّدُ والسَّوطُ الـــمُدَمَّى"
"فنموتْ"
"بين أيدٍ حانياتٍ"
"في سكوتٍ, في سكوتْ"[81]

وبقرينة "أيد حانيات"، إحالة على الأم أو الزوجة، أو الأخت... ومن المقابلة بين السجن الأليم، والبيت اللطيف، ينبجس جمال المكان من التضاد بينهما.

كما يصادفنا، حين التحرك في نواحي السجن، مخفره وهو المكان الذي يراقب منه العسس السجناء ويحرسون منه السجون عامة[82]، وقرينته "مصباح الخفير"[83] و"الخفير: الحارس"[84]، والظاهر أن حراسة السجن والسجناء مستدامة بدليل:

"ومتى يُحْتَضَرُ الضوءُ المقيتْ"
"ويموتْ"[85]

إن استبطاء "النحنُ" السجناءِ إطفاءَ ضوء المصباح، وتمنيهم "موته" هو توكيد طول وقت التعذيب وربما دوامُه. وتعذيب الإنسان في هذا السجن أنواع بدلالة "مخازي العار"[86] و"الدمع المدوي"[87].
وتزداد خطورة السجن وقساوتُه، حين يصبح فيه الدمع يدوي إذ من العادة أن الدوي هو الصوت، وخص به الرعد[88]، ولكن كيف يدوي الدمع؟!، فإذا دوى، فذلك يترجم أن تعذيب الإنسان المعاصر بهذا السجن يفوق أفعال الهمج المتوحشين.

وأثناء تطوافنا في نواحي السجن، مازلنا نكتشف أماكن أخرى ومنها الأَسرّة[89]، وإذا كان من المعروف أن السرير هو "المضطجع"[90]، وهو مكان يستريح فيه النائم[91] فإنه "في جوف الحوت" يتحول إلى مكان لتعذيب

الإنسان ولمحاربة نومه، إذ في الوقت الذي يكون فيه التَّعِبُ محتاجا إلى السكون والهدوء والظلام لينام، يكال له التعذيب الزعاف ألوانا، كالجلد وإبقاء الضوء مسلطا عليه[92]، وتلك وسيلة تعذيب شديدة الإيلام، ومن همجية هذا السجن تعطيل الإنسانية عن البشر ونقضها، فيشيأون ثم يحولون إلى قمامات بشرية بل "بقايا خرق شوهاء"[93]، ترمى في أماكن أشد خطورة من السجن، سنكشف عنها في حينها.

وإذا كان داخل السجن بهذا الفساد والهمجية، فخارجه ليس أفضل منه، وبيان ذلك من انفتاح التشكيل الشعري عن خارج السجن، فتبدو "المقاهي"[94] و"البيوت"[95]، وهي أماكن تجمع أكبر نسبة من الناس، فاسدةً حيث يتشيأ فيها البشر أيضا فَيُحوَّلون إلى "نفايات"[96] مرذولة مبعدة، ويكون السجن أشد وأقسى محجرٍ لمنع "النحن" من الحياة الكريمة.

وهكذا فبفساد داخل السجن وخارجه، يعم الفساد ويستشري في الوجود كله، فيغدو ذلك معضلة إنسانية، وفي تقديرنا أن هذه القتامة المسلطة على الوجود ليست كلها حقيقية واقعة، إنما فيها من النظرة المأسوية للشاعر خليل حاوي ذي التجربة الوجودية المأسوية[97].

إن انفتاح التشكيل الشعري عن خارج السجن كان مطلا مُهِمًّا لمعرفته، وهو إشارة ذكية من الشاعر إلى أن الخارج ليس أفضل من داخل السجن بل إن السجن هو امتداد لخارجه في الفساد، على اعتبار أن خارجه أصل، والسجنَ فرع منه.

وبعد هذه الإطلالة على الخارج نعاود مع "النحن" استطلاع نواحٍ أخرى من السجن، وفي هذه المرة نكتشف "مصهر الكبريت"[98] وهو مكان تحويل المادة من الصلابة إلى السيولة[99]، إلا أن ما فيه مخالف للمعروف، وذلك بحشر البشر فيه وإذابتهم بعنف وقسوة، دون رأفة بهم.

إن مشهد هذا المكان الشعري ينشط التخييل فيه، فندركه هولا هائلا، إذ الصهر يكون في المعادن – مثلا– بالنار والشدة لا للبشر، وإن كبرتة المصهر الذي حشر فيه البشر يزيد من تأجج النار فيه؛ لأن الكبريت "شديد الاشتعال"[100] و"الاتقاد"[101]، فنتخيله أبشعَ مكان للتعذيب، حيث يذاب البشر ثم يتحولون إلى صهارة بشرية تجري إلى "مستنقع الحمى"[102] الناتج من تحويل البشر في المصهر إلى سوائل. إن هذا المستنقع مكان خاص، تقوم غرابته من تشكيله المخيل[103]، الخارج على مبادئ المعقول وأصول المنطق، وذلك من أحوال الشعرية، فالمعروف أن المستنقع هو "المكان الذي يستنقع الماء فيه أي يجتمع"[104] ويمكث طويلا[105] حتى يتغير لونه، فيصفر من طول مكثه فيه[106] فيفسد بينما هذا المستنقع غريب، وغرابته من حدوثه من صهارة البشر المذابين في "مصهر الكبريت".

وإذا كان المستنقع يفسد ماؤه لطول مكثه فيه، فكذلك "مستنقع الحمى" "في جوف الحوت" فاسد "كريه"[107] بصهارته البشرية المتعفنة، وهو مشهد مفزع لا نظير له مرعب مهول[108]، وعلى الرغم مما حدث للنحن فيه، مازالت فيهم بقية من الآدمية، بقرينة "الحمى"[109] وهي حالة مرضية ترتفع فيها

حرارة الجسم إلى ما فوق درجتها المعتادة[110]، وإن هذا في الواقع المعيش، ولكن كيف تكون حرارة الجسم في "مصهر الكبريت"؟!.

إن غرابة المكان الشعري: "مستنقع الحمى" هي من تخيل الشاعر صهارة البشر في الماء، ومكانِ تجمعها في مكان تجمعه، ومن هذه المدركات العينية والمتخيلة يتشكل مكان شعري: هو "مستنقع الحمى" مستغرب مرعب فيتخيله المتلقي على نحو ما. ومن "مستنقع الحمى" تغور صهارة البشر، فترسب "في جوف الحوت"[111] وهو مكان شعري آخر يقع إلى أسفل "مصهر الكبريت"، و"مستنقع الحمى" خيله الشاعر في جوف حوت يونس، وهو يشير إلى مكان أخفض، هو قعر البحر الذي فيه الحوت، وإلى أسفل كل هذه الأمكنة الشعرية يقع الجحيم، فتنحدر إليه صهارة البشر المحمومة "مضغة"[112] يجترها غازه اجترار الكاسر فريسته، وهو أخطر الأمكنة وأعنفها، وهو دركها جميعا، وقرينة ورود الجحيم في القصيدة هي: "مضغةً يجترها الغاز الجحيمي السعير"[113].

وهكذا نجد الشاعر يخيل أمكنة الإنسان المعاصر في رموز تدل على العذاب والعنف والخطر والقتل... ومن تفاعل الرمز والمرموز إليه يتشكل المكان الشعري مستغربا لـــــ"أن الرمز باب للدخول إلى عالم الغرابة دون أن يحس المتذوق إحساسا حادا بالغربة"[114] كما يقول الشاعر خليل حاوي.

وبعد أن انحدرنا متتبعين الأمكنة الشعرية إلى أن بلغنا دركها وهو الجحيم، شدتنا "حشرجات"[115] النحن المحتضرين تصّاعد من الجحيم كدخان الأتون

إلى أعالي السماء مثل السحب الصفراء[116]، وهكذا ينفتح التشكيل الشعري ثانية عن خارج السجن الجحيم، فنشاهد مكانا أوسع وهو السماء، تغشاها الأدخنة الصفراء المنبعثة من الصهارة البشرية والتي يقذف بها الجحيم من أسفل إلى أعلى.

وكم تزداد الشعرية توهجا بالتحويل الشعري[117]، مثل تخيل الشاعر أصواتَ المحتضرين في السحب الصفراء الفاقعة دلالة على "الذبول"[118] فالموت، وهي تتحرك في مكان يتسع من الدرك الأسفل وهو الجحيم إلى السماوات العاليات.

إن هؤلاء المعذبين المحتضرين يستنجدون الله "القدير"[119] والإنسان حي "الضمير"[120] أن ينجداهم فينتشلاهم من قعر الهلاك، وعلى الرغم من استغاثتهم، فلا جدوى، حيث الجحيم مطبق عليهم مغلق. وتزداد خطورته بتوقف الزمن فيه، وكأنه خارج الفلك الدائم الحركة[121]، أو أن كل الفلك أيضا قد توقف، وإذا كان الزمن معروفا بأنه "دائم السيلان"[122]؛ لأنه – في تقديرنا – منتوجُ حركةِ المكان (الفلك)، فإنه قد توقف "في جوف الحوت" فتجمد ثم تحول إلى صخر، أي أنه تَحول إلى مكان.

"ذلك الجوُّ الجحيميُّ السعيرْ"
"في مداه لا غدٌ يُشرِقُ"
"لا أمسٌ يفوتْ"
"غيرَ آنٍ ناءَ كالصَّخر على دنيا تموتْ"[123]

وإن تصخّر الآن، هو من قدرة الشاعر "على تحويل الزمان إلى مكان"[124] وتلك فاعلية تَهِجُ جمالَ التشكيل المكاني في القصيدة.

لقد أدخل الشاعر "الأنا" مع "النحن" السجن وتنزلوا جميعا إلى دركه الأسفل حيث الجحيم الذي توقف فيه الزمن بتوقف الفلك عن الحركة معلنا موت الوجود[125]، ومن الجحيم أرسلوا حشرجات النجدة دون جدوى، وبذلك، ينتهي صوت "النحن"، ليرتفع صوت الأنا متسائلا إن كانت له دنيا غير هذا الجحيم، وهل عاش على الأقل فيها يوما ليس فيه عذاب الجحيم، يوما فيه الحلم الجميل، والإيمان بالله الكريم، والحب القرير[126]، وبهذا التساؤل ذي السياق الحلمي عن بديل من الجحيم في درك السجن، ينفتح مرة أخرى التشكيل الشعري عن البيت وما يوفر للإنسان من راحة واستقرار ومتعة ودفء إنساني وألفة واسترخاء[127]... حيث يظهر الأنا في "غرفة النوم" مع زوجته في سرير وثير دافئ بحريره[128]، فتكشف أشياء غرفة النوم عن عقيدة الزوجين المسيحية بقرينة "صليب"[129] معلق على الجدار فوق رأسيهما، وله أيضا مكانه الشعري من الجدار.

كما يستجلب تخيلُ الأنا وهو في سريره إلى التشكيل الشعري أمكنةً لا نهائيةً وقرينة ذلك:

"وخيالٌ يتحدَّى"
"عَتْمَةَ المجهولِ والسرَّ الكبيرْ"

هذه الأمكنة التي يجتازها "خيال" الأنا، فيها – فيما يبدو– من عالم الغيب والشهادة. وبعد أن يستفيق الأنا من حلمه يكرر التساؤل نفسَه عن إن حيي في يوم واحد، على الأقل، مثلما سرد، في دنيا جميلة غير دنياه الأليمة، أم كل ذلك حلم ومجرد حكايات مثل حكايات موسم الثلوج قرب المواقد، أثارها بحرانه[130] داخل الجحيم بتأثير حره في عز هجيره[131].

وبذكر كلمتي: "ثلوج"[132] و"وهج الهجير"[133]، يمتص التشكيل الشعري الأمكنةَ، ذاتَ الشتاء البارد كما يمتص الأمكنة الحارة، وإن تشكيلها يكون بحسب تخييل القارئ[134]. والملاحظ أن هذا التفاعل الغريب بين الأضداد من جهة، والتنافذ بين الأمكنة الباردة والحارة، يزيد من توهج جمال تشكيل الأمكنة.

وإذا كان السجن، بما تقدم، مكانا والأنا موجود فيه مع النحن، فإن تحولا غريبا يجري عليه، بل يجري أيضا على المكان، حين تحوّل السجن إلى كهف ثم تحول الكهف إلى حال يحياها الأنا[135] ولم يعودا مكانين يحيا فيهما، وقد نتج من هذا التفاعل بين السجن والكهف أولا، وثانيا بين الكهف والأنا، مكان شعري مستغرب، وذلك بتخيل الشاعر السجن في الكهف، ثم بتخيل الجسدية (الأنا) في المكانية (الكهف)، وهذا التحويل الشعري هو من منبهات الجمال في التشكيل المكاني.

وإذا كنا قد رأينا – فيما سبق– أن من مثيرات جمال التشكيل المكاني هو قدرة الشاعر "على تحويل الزمان إلى مكان"[136] فإن ما يوهجها أيضا،

القدرة على تحويل الجسد إلى مكان مثل تحويل الأنا إلى كهف شعري مستغرب[137].

والمتأمل في ملامح الأمكنة الشعرية من القصيدة، يجد أن هذا الكهف الشعري ليس أفضل حالا من داخل السجن أو خارجه، فهو مثلُهما فاسد، موبوء تغشاه العناكب والخفافيش وَتَطْمِسُهُ الظلمة، وتنبعث منه الروائح الكريهة... في صمت مرير[138]، وهو بهذا الحال يؤدي حتما إلى فساد الإنسان[139]، إذ أفليس الأنا مع النحن في السجن الفاسد قد تحولوا إلى "بقايا خرق شوهاء" وقد نزلوا "نفايات" من المقاهي والبيوت الفاسدة إلى سجن فاسد؟ ثم أليس إن هؤلاء قد حشروا في "مصهر الكبريت" وقد حولهم إلى صهارة بشرية تجري إلى "مستنقع الحمى" الكريه، حيث تتعفن؟. وبعد ذلك ترسو صهارتهم في جوف الحوت، في بحر لا يكون أفضل من هذه الأمكنة الفاسدة، ومن جوف الحوت تجري حتى تستقر الصهارة البشرية الغريبة "مضغة" في الجحيم. ثم لننظر إلى الأنا في كهفه العفن محموما ضريرا يدب فيه الموت بطيئا، ثم لنتأمل فيه كيف يصير "مضغة تافهة"[140] في جوف ذلك المكان الحوت.

إن هذه التحولات السلبية التي أصابت الأنا، تكشف عن العلاقة القوية بين المكان والكائن، كما تؤكد أن فساد المكان يفسد – ولا ريب– الكائن به.

وإذا كان تحويل الزمان إلى مكان، أو تحويل الجسد إلى مكان – كما رأينا– يهج جمال المكان، فإن تحويل المكان إلى جسد هو – أيضا– من موجهات

الجمال، حيث تحول الجحيم بغازه إلى كاسر يجتر البشر "مضغة"[141] في توحش شديد.

ويزداد الجحيم خطرا بتوقف كل شيء فيه عن الحركة، إذ فيه تجمّد الزمن وتصخّر، ثم تمكّن الأنا إذ تحول إلى كهف أي: أنه تصخّر[142] مثله مثل الزمن، وهي حال الموت.

وعليه فالمكان الفاسد المميت من "في جوف الحوت" هو الأغلب، وهو سبب تشيؤ الإنسان مرة وتمكنه أخرى، وهو في الأخير سبب تحوله إلى حيّ ميْت، وهي حال الكافر المجرم في جهنم ﴿...لا يَمُوتُ فِيهَا وَلا يَحْيَى﴾[143]، وبالتالي، فإن المكان الشعري من القصيدة هو حاصل تفاعل المكانِ الغيبيِّ والشهاديِّ وغيرِهما من الأشياء، وفي ذلك تَوَهُّجُ جماله.

وبعد أن تحول "الأنا" إلى كهف[144]، نواصل الكشف عن المكان الشعري من القصيدة، وبينما نحن كذلك، إذ نجد أن الكهف والأنا يتميزان وقد تماهيا من قبل، فيعود الكهف إلى مكانيته بقرينة "في"[145]، حرف الجر الذي يفيد الظرفية المكانية، والذي فيه هو الأنا وقد عاد إلى جسديته، ولكن في حال من الفساد والتشوه، وذلك من أثار الكهف فيه، إذ الأنا فيه محموم، يدب الموت فيه بطيئا في مكان شعري يتلون متحولا من سجن إلى مقهًى وإلى بيت ثم إلى مصهر، ثم إلى مستنقع فإلى جحيم، ثم إلى كهف فإلى جوف حوت.

وإذا كان يونسُ قد نجاه الله "من الغم"[146] بإخراجه من جوف الحوت يحيا ممتعا[147]، فإن الأنا مؤبد في غمه داخل جوف الحوت[148] يألم ويموت فيه ببطء ﴿...إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ﴾[149].

وهكذا فإن "جوف الحوت" المتلون مكان شعري مميت أبديٌّ الفساد، يسوده الرعب والهول[150] وهو بأبعاده وزمنه وأشيائه وأحوال من فيه، لا يحيل إلا على العذاب والألم والقتل، وذلك من القرائن التالية كـــــــ"الجلاد"، "السوط المدمى"، "نموت"، "الخفير"، "الدمع المدوي"، "يحتضر"، "حشرت" "مصهر الكبريت"، مستنقع الحمى"، "جوف الحوت"، "مضغة"، "يجتر، "الغاز الجحيمي"، "السعير"، "حشرجات"، "سحبا صفراء"، "تَصَخُّرُ الآن"، "دنيا تموت"، "البحران"، "وهج الهجير"، "العنكبوت"، "الخفافيش"، "الحمى"، "الضر"...

كما يمكن إدراك خصائص المكان الشعري من لونه حيث إن للألوان فاعليةً أساسية في إيهاج إبداعيّة الأمكنة أو تشكيلها، أو الكشف عن ملامحها وأنواعها.

إن إبداعيّة اللون، وعلى الرغم من مرجعياتها الثقافية والذاتية[151]...، تعد فاعلية تخييلية، تنشط التخييل وتساعده على تولج عوالم إبداعيّة مفاتيحها الألوان ومن دونها تنغلق، لأن "الألوان (...) لا توجد في مَعزِل عن الأشياء المتعلقة بها، ولها خصوصيات فعالة، والشاعر (...) لا يعرف الشيء باللون، وإنما يعرف اللون بالشيء"[152]. ومن ذلك يُعْرَفُ سواد الظلام

بـــــــ "السجن"، كما نعرف بـــــ "مراكز التعذيب" ظلامها أو إنارتها الشديدين. وأما المقاهي والبيوت العتيقة الفاسدة فتمدنا بألوانها الدكناء. وكذلك يعطينا "مصهر الكبريت" العديد من ألوانه مثل: الأحمر، والأزرق، والأصفر، والأدهم...، مثلما توحي الصخور، أيضا بتعدد ألوانها.

فإذا ما اعتدل المكان وزها بالخصب أصبح "نضيرا" نُعْمًا وحُسْنًا بألوان كثيرة من خضرة، وزرقة، وحمرة، وبياض...

وإذا ما قَرَّ البيت وَسَعِدَ أهله عمته ألوان الحرير[153]، وأما إذا ساء المكان وانغلق كالكهف[154] وأطبق على من فيه كالجحيم[155] أو جوف الحوت[156] أظلم ودكنت ألوانه مائلة إلى الغبرة والسواد.

يجد المتأمل في الأمكنة الشعرية من القصيدة على الأقل نوعين هما: أمكنةٌ سليمةٌ حلميةٌ، تظهر في التساؤل عنها ويأتي الجواب نافيا لاغيا إياها. وأمكنة فاسدة معيشة هي الهول الهائل تأخذ بملامح الجحيم الغيبي، من النصوص الدينية، وغيرها مثل رسالة الغفران والمهزلة الإلهية "La divine Comédie"، وحريّ بنا أن نقف على بعض الألوان التي توحي بأمكنتها، محاولين تعليلها.

يجد المتأمل في أماكن القصيدة "في جوف الحوت" أربعة ألوان طاغية عليها، وهي بحسب غلبتها، الأسود، والأحمر، والأصفر، والأخضر.

أما الأسود فندركه من: "السجن"، و"جوف الحوت"، و"العتمة"، و"الكهف"، وعلة ذلك في – تقديرنا– مأسوية الشاعر خليل حاوي[157].

وأما اللون الثاني من حيث الغلبة على الأمكنة الشعرية فهو الأحمر، ندركه من "الدم"، "الجحيم"، "السعير"، ويأتي عند خليل حاوي "مصاحبا لعنف دموي مدمر"[158].

وأما اللون الأصفر ومثله السحب الصفراء[159] المنبعثة من صهارة البشر في الجحيم، فيدل على الذبول[160] وهو من مأسوية الشاعر.

وأما اللون الأخضر بقرينة "يوم نضير"[161]، فنادر "في جوف الحوت" بل هو من خارجه حين انفتح التشكيل الشعري عنه، وهو "... حلم أو توق إلى تحقيق الحلم، وليس حقيقة متمثلة في عالم الشاعر."[162]، وهو يحيل على "هدوء الحياة"[163] الذي افتقده الشاعر في واقعه المعيش، فظهر في شعره مثلما افتقده الأنا فظهر في حلمه.

وليس في القصيدة إلا هذه الألوان التي ذكرنا، وإنما فيها من الألوان ما لا يحصى، وهي في الواقع "أفكارٌ ومشاعرُ تمدنا بها الطبيعة لتفسير أحاسيسنا"[164]، و"إن كان اللون الأسود يبرز متفوقا على الألوان الأخرى، وليس يخفي أن تفوق هذا اللون على باقي الألوان يجعل الصورة المتشحة بالسواد هي الصورة الغالبة في شعر حاوي، كما يوضح أن رؤى الشاعر تميل إلى أن تكون رؤى قاتمة غير متفائلة"[165]. وأما مأسويّة الشاعر فمن واقعه الفاسد المفسد.

وليس البصر وحده، في إدراك الألوان، بقادر على كشف الأمكنة الشعرية أو تشكيلها، وإنما هناك السمع، والشم، والذوق، واللمس، كما أن هناك التراسل الحسي[166] "Correspondance" والمعروف قديما بمصطلح "الحس المشترك"[167]، كل هذه القدرات الجسدية تكشف وتشكل المكان الشعري عند الإنشاء والتلقي.

ومما يلفت الانتباه أن الأمكنة الشعرية من "في جوف الحوت" آخذة بالانحدار، وأن شخوصها ينحدرون من معلاة الأمكنة إلى مسلفتها، حيث تتحرك في هذا المنحدر من السجن والمقهى والبيت، إلى "مصهر الكبريت" إلى "مستنقع الحمى" وصولا إلى "جوف الحوت" في قعر البحر، ومنه تتغور إلى الجحيم الذي هو درك الأمكنة جميعا.

وهذه الملاحظة تكاد تكون عامة على قصائد "نهر الرماد"، والذي هو أيضا منحدر، فكثيرا ما تنتهي الأمكنة منه من فوق الأرض إلى المغارة، والقعر، والمستنقع، والبركة، والكهف، والقبر... والجحيم.

ومما تقدم نلاحظ أن المكان الشعري من "في جوف الحوت" ليس الشرقَ ولا الغربَ على حدة، وإنما هو الواقع الإنساني عامة، وهو فاسد، عنيف، مميت، وأما ما بدا منه سليما فهو مجرد حلم تعدمه اليقظة.

وهكذا فبالوقوف على المكانية من القصيدة يتأكد أن المكان ثابت من ثوابت التشكيل الشعري يستحيل قيامه دونه.

ملحق بالقصيدة:

في جوف الحوت

ومتى يُمْهِلُنا الجَلاَّدُ والسَّوطُ الــمُدَمَّى؟
فنموتْ
بين أيدٍ حانياتٍ،
في سكوتٍ، في سكوتْ
ومتى يَخْجَلُ مصباحُ الخفيرْ
من مخازي العارِ
والدمعِ المدوِّي من سريرٍ لسريرْ؟
ومتى يُحْتَضَرُ الضوءُ المقيتْ
ويموتْ
عن بقايا خِرَقٍ شوهاءَ،
عنَّا، عن نُفاياتِ المقاهي والبيوتْ؟
حُشِرَت في مِصْهَرِ الكبريتِ،
في مستَنْقعِ الحمَّى،
رَسَتْ في جَوفِ حوتْ
مُضْغَةً يجْتَرُّها الغازُ الجحيميُّ السعيرْ،
حشرجاتٍ تَتَعالى
سُحُبًا صفراءَ في وجه القديرْ

والضميرْ
ذلك الصوت الـــمُرائي
كم يُرائي المستَجيرْ،
ذلك الجوُّ الجحيميُّ السعيرْ
في مداه لا غدٌ يُشرِقُ،
لا أمسٌ يفوتْ
غيرَ آنٍ ناءَ كالصَّخر على دنيا تموتْ

أتُراهُ كان لي دنيا سِواها،
كانَ لي يومٌ نضيرْ
وعرفتُ الحلمَ والإيمانَ والحبَّ القريرْ:
نَبْضُ قلبينِ، وَزنْدٌ لَيِّنٌ،
وصدًى يهمسُه دفءُ الحريرْ،
وَصليبٌ وَرِعٌ فوق السريرْ
وخيالٌ يتحدَّى
عَتْمَةَ المجهولِ والسرَّ الكبيرْ.
أتُراهُ كانَ لي يومٌ معافًى ونضيرْ
أم حكاياتُ ثلوجٍ مَدَّها
البُحْرانُ في وَهْجِ الهجيرْ؟
كل ما أذكرُه أنِّي أسيرْ،

عُمْرُهُ ما كان عُمْرًا،
كان كهفًا في زواياهُ
تدبُّ العنكبوتْ
والخفافيشُ تطيرْ
في أسى الصمتِ المريرْ
وأنا في الكَهف محمومٌ ضريرْ
يتمطَّى الموتُ في أعضائِهِ،
عُضوًا فعُضوًا، ويموتْ
كلُّ ما أعْرفه أنِّي أموتْ
مُضغَةً تافهةً في جوف حوتْ

الهوامش والإحالات:

(1) Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 12 éd, Paris, 1984, p 183.

(2) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الصفاة، الكويت، 1998، ص: 142- 147.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ج13، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1969، ص: 414.

(4) علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، ط4، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1998، ص: 326.

(5) الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآني، تح محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، 1961، ص: 471.

(6) م. ن. ص. ن.

(7) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص: 206.

- ابن منظور، لسان العرب، ج5، م س، ص: 342.

(8) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، ط2، م س، ص: 908، 1015.

(9) م. ن. ص. ن.

(10) ابن منظور، لسان العرب، ج15، م س، ص: 157.

(11) م. ن. ص. ن.

(12) علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، م س، ص: 292، والراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، م س، ص: 471.

(13) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص: 461.

(14) الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، م س، ص: 471، وعلي بن محمد الجرجاني، التعريفات، م س، ص: 292.

(15) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، م س ص: 461.

(16) م. ن. ص: 462.

(17) م. ن. ص. ن.

(18) م. ن. ص. ن.

(19) علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، م س، ص: 292- 293.

(20) ابن منظور، لسان العرب، ج5، م س، ص: 342، ومجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، م س، ص: 206.

(21) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، م س، ص: 462.

(22) مصطفى محمود، اينشتاين والنسبية، دار العودة، بيروت، لبنان، (د. ط، د. ت)، ص: 11، 12، 54، وعبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، م س، ص: 507، 508، 509.

(23) Dictionnaire de la langue française, ed. hachette, paris, 1990, p 668.

(24) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، م س، ص: 462.

(25) معز النقري، الفيزياء النسبية والفلسفة، دار الحقائق، بيروت، لبنان، ط1، 1982 ، ص: 20.

(26) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، م س، ص: 126.

- محمد العدناني، معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص: 123.

- Dictionnaire de la langue française, loc, cit, paris, p 653.

(27) سيد قطب، في ظلال القرآن، مج6، ج19، دار الشروق، بيروت، لبنان، القاهرة، مصر، ط12، 1986، ص: 3782، ومج5، ج25، ص: 3202.

- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت، لبنان، (د. ت)، ص: 73، 74، 75.

(28) القرآن الكريم، سورة الحديد، الآية: 21.

(29) القرآن سورة البقرة، الآية: 25، آل عمران، الآية: 15، سورة النساء، الآية: 13، سورة محمد، الآية: 15.

(30) القرآن، سورة الرحمن، الآية: 50، 60، سورة الدخان، الآية: 52.، سورة الإنسان، الآية: 6، 18.

(31) القرآن، الشورى، الآية: 22.

(32) القرآن الكريم، سورة التوبة، الآية: 72.

(33) القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآية: 75.

(34) القرآن الكريم، سورة النحل، الآية: 29.

(35) القرآن الكريم، سورة الحديد، الآية: 21.

(36) القرآن الكريم، سورة الرحمن، الآية: 72.

(37) القرآن الكريم، سورة الرحمن، الآية: 76.

(38) السيد قطب، في ظلال القرآن، مج5، ج25، م س، ص: 3202.

(39) القرآن الكريم، سورة ق، الآية: 30، وسيد قطب، في ظلال القرآن، م س، ومج6، ج26، ص: 365، وسيد قطب، التصوير الفني في القرآن، م س، ص: 74، 75.

(40) القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآية: 11، 12، وسيد قطب، في ظلال القرآن، م س، مج5، ج19، ص: 2554، 2555.

(41) القرآن الكريم، سورة الملك، الآية: 6، 7، 8، وسيد قطب، في ظلال القرآن، م س، مج6، ج29، ص: 3634، 3635. وسيد قطب، التصوير الفني في القرآن، م س، ص: 73، 74، 75.

(42) ابن منظور، لسان العرب، ج11، م س، ص: 357.

(43) ابن منظور، لسان العرب، ج8، م س، ص: 6. ومجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، م س، ص: 43. وعبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح. محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص: 296، 297، 298. وعلي بن محمد، التعريفات، م س، ص: 20.

(44) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، م س، ص: 152.

(45) وليد إخلاصي، المتعة الأخيرة، دار طلاس، دمشق، سورية، ط1، 1986، ص: 165.

(46) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، م. س، ص: 152.

(47) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص: 18.

(48) خليل حاوي، نهر الرماد، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، 1962، ص: 63.

(49) إيليا حاوي، خليل حاوي، ج1، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ، ص: 104، 106.

(50) أنطوان معلوف، المدخل إلى المأساة (التراجيديا) والفلسفة المأسوية، م س، ص: 117- 132.

(51) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 63- 69.

(52) مصطفى محمود، أينشتاين والنسبية، م س، ص: 27، 28.

(53) المطبعة الكاثوليكية، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط28، 1986، ص: 704.

- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج2، م س، ص: 806.

(54) جلال الدين السيوطي، الاتقان في علوم القرآن، تقديم وتعليق: محمد شريف سكر، ج1، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 449.

(55) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 66، 69.

(56) تزفيطان تدوروف (وآخرون)، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1987، ص: 97- 110.

(57) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984، ص: 33.

(58) العهد القديم، كتاب يونان، الإصحاح: 1، الآية: 17، والإصحاح: 2، الآية: 1.

(59) العهد الجديد، إنجيل متى، الإصحاح: 12، الآية: 40، 41.

(60) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، بلا دار نشر، 1990، ص: 138.

(61) القرآن الكريم، سورة الصافات، الآية: 139- 147.

- القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية: 87- 88.

(62) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، م س، ص: 138.

(63) علي زيعور، التحليل النفسي للذات العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص: 167.

(64) مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1995، ص: 224.

(65) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 65، 66، 67، 68، 6.

(66) إيليا حاوي، خليل حاوي، ج1، م س، ص: 104، 105، 106.

(67) م. ن. ص. ن.

(68) م. ن. ص. ن.

(69) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، م س، ص: 372.

(70) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص: 112.

(71) جليل كمال الدين، الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص: 417.

(72) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص: 95.

(73) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1984، ص: 279 – 282.

(74) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981، ص: 72، 73.

– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص: 136، 137.

(75) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م س، ص: 71.

(76) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 65.

(77) م. ن. ص. ن.

(78) م. ن. ص. ن.

(79) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م. ن، ص: 66، 67، 69.
و القرآن الكريم، سورة الصافات، الآية: 145، وسورة الأنبياء، الآية: 87، 88.
(80) مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، م س، ص: 215.
(81) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 65.
(82) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، م س، ص: 246.
(83) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 65.
(84) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، م س، ص: 246.
(85) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 65، 66.
(86) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م. ن. ص. ن.
(87) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م. ن. ص. ن.
(88) المطبعة الكاثوليكية، المنجد في اللغة والأعلام، م س، ص: 231.
– مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، م س، ص: 306.

(89) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 65.
(90) ابن منظور، لسان العرب، ج1، م س، ص: 361.
(91) مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، م س، ص: 215.
(92) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 65، 66.
(93) م. ن. ص: 66
(94) م. ن. ص. ن.
(95) م. ن. ص. ن
(96) م. ن. ص. ن
(97) إيليا حاوي، خليل حاوي، ج1، م س، ص: 105، 106.
(98) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 66.
(99) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، م س، ص: 527.
(100) م .ن، ج2، ص: 773.
(101) ابن منظور، لسان العرب، ج2، م س، ص: 76.
(102) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 66.

(103) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م س، ص: 71، 91.
(104) المطبعة الكاثوليكية، المنجد في اللغة والأعلام، م س، ص: 833.
– ابن منظور، لسان العرب، ج8، م س، ص: 359– 969.

(105) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج2، م س، ص: 948.
(106) م. ن. ص. ن.
(107) إيليا حاوي، خليل حاوي، ج1، م س، ص: 104.
(108) محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، مطبعة الأنوار، دمشق، سورية، 1978، ص: 58.
(109) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 66.
(110) المطبعة الكاثوليكية، المنجد في اللغة و الأعلام، م س، ص: 156. و مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، م س، ص: 200.
(111) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 66.
(112) م. ن. ص. ن.
(113) م. ن. ص. ن.
(114) محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، م س، ص: 43.
(115) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 66.
(116) م. ن. ص. ن.
(117) مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، م س، ص: 224.
(118) علي شلق، الفن والجمال، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1982، ص: 41.
(119) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 65، 66.
(120) م. ن. ص. ن.
(121) القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية: 33، سورة يس، الآية: 37 – 40.
(122) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1، م س، ص: 555.
(123) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 67.
(124) مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، م س، ص: 224.

(125) خليل حاوي، نهر الرماد "في جوف الحوت، م س، ص: 67.
(126) مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، م س، ص: 215.
(127) م. ن. ص. ن.
(128) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت" ، م س، ص: 68.
(129) م. ن. ص. ن.
(130) البحران: تهيج واختلال في القوى المدركة تسببه شدة المرض"، راجع المطبعة الكاثوليكية، المنجد في اللغة والأعلام، م س، ص: 27. ومجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، م س، ص: 40.
(131) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 68.
(132) م. ن. ص. ن.
(133) م. ن. ص. ن.
(134) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج1، م س، ص: 372.
(135) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 68، 69.
(136) مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، م س، ص: 224.
(137) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، م س، ص: 91.
(138) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 69. وخليل الموسى، ثلاثية الزمن والمكان والدم في شعر خليل حاوي، مجلة المعرفة، م س، ص: 118.
(139) م. ن. ص. ن.
(140) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 69.
(141) م. ن. ص. ن.
(142) "الكهف كالمغارة في جبل، إلا أنه أوسع منها فإذا صغر فهو غار"، وابن منظور، لسان العرب، ج9، م س، ص: 310.
(143) القرآن الكريم، سورة طه، الآية: 74. وسورة الأعلى، الآية: 13.
(144) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 68، 69.
(145) م. ن. ص: 69.
(146) القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية: 88.

(147) العهد القديم، كتاب يونان، الإصحاح، 2، 3، 4. والقرآن الكريم، سورة الصافات الآية: 142 إلى 148.

(148) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 69.

(149) القرآن الكريم، سورة الصافات الآية: 144.

(150) محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، م س، ص: 58.

(151) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا)، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1989، ص: 190.

(152) م. ن. ص. ن.

(153) حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 63، 66، 68، 69.

– القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية: 87.

(154) م. ن. ص: 68، 69.

(155) م. ن. ص: 66.

(156) م. ن. ص: 69.

(157) إيليا حاوي، خليل حاوي، ج1، م س، ص: 105، 106.

(158) خالد سليمان، خليل حاوي (1925– 1982)، مجلة فصول، القاهرة، مصر، العدد: 1، 2، المجلد 8، مايو، 1989، ص: 59.

(159) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 66.

(160) علي شلق، الفن والجمال، م س، ص: 41.

(161) خليل حاوي، نهر الرماد، "في جوف الحوت"، م س، ص: 67، 68.

(162) خالد سليمان، خليل حاوي (1925– 1982)، مجلة فصول، م س، ص: 59.

(163) علي شلق، الفن والجمال، م س، ص: 41.

(164) م. ن. ص: 42.

(165) خالد سليمان، خليل حاوي (1925– 1982)، مجلة فصول، م س، ص: 59.

(166) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، م س، ص: 264 إلى 265. ومجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1974،

ص: 92. ونقولا سعادة، قضايا أدبية، دار مارون عبود، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص: 91 – 98.

(167) أرسطوطاليس، كتاب النفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط2، 1962، ص: 118. وابن سينا، أحوال النفس، تحقيق: أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1952، ص: 116.

الرواية البوليسية بين إشكالية المصطلح واختلاف التسمية

■ أ. بن راحلـــة فـــواز
جامعة بـــاتنة 1

الملخّص:

تهدف هذه الدراسة إلى التعرض إلى إشكالية الاختلاف في تسمية الرواية البوليسية ،من خلال التطرق إلى مختلف أنماطها وتصنيفاتها ، لتتضح الرؤية بعد ذاك ويبدو الفارق بين هذه التسميات . و سنحاول وضع خلاصة لكل شكل مع المقارنة بين هذه الأشكال السردية ،وذلك للخروج بالتسمية النموذجية . والبحث في الخاصية والميزة الأساسية التي ينفرد بها هذا النوع من الروايات؟ هل هي: الجريمة، المحقق، القاتل، اللغز...؟؟؟ ثم هل الرواية البوليسية يجب أن تكون فيها العناصر السابقة مجتمعة، أم كل على حدة؟

Abstract:

This study aims to submit the issue of the diversity and the disagreement in the naming of the detective novel through dealing with its various names and classifications to clarify the difference between these terms. In this work, we will attempt to put a summary to each type and compare at the same time between them to come out with the typical or perfect term. This work also attempts to search for the major distinctive characteristics of this kind of novels which is the crime, the detective, the victim, and the killer. Moreover, should the previous elements exist all together or each one alone in the detective story?

Résumé:

Cette étude a pour objectif de discuter la problématique sur la déférence dans la dénomination du roman policier, en abordant ses types et ses classifications, pour éclairer la vision et mettre en place la diversification entre ces nomenclatures et pour mettre un résultat pour chaque déférence entre ces formes narrative, pour sortir avec une dénomination typique et exemplaire, et chercher dans les caractéristiques uniques de ce genre littéraire de romans ? Est-ce le crime, l enquêteur, la victime, le mystère de la science fiction, est ce qu'elle a besoin de toutes ces éléments ensemble ? ou chacun séparément ?

مقدمة

إن المتتبع لتطور مسار العلوم الإنسانية يكشف بسرعة نموها وتداخلاتها وتعقيداتها، خاصة إذا أراد أن يستقبل معرفة جديدة أو ينقلها من والى مجال أخر،والمقصود بذلك هو بناء معرفة جديدة وبخصوصيات معينة تقتضيها المعطيات الابستمولوجية ،التراثية واللغوية.

إن أول المشاكل التي تعترض هذا الاحتكاك أو –المحاكاة في بعض الأحيان –هو قضية المصطلح، ذلك أن بناء أي خطاب نضري أو معرفة حديثة يجب أن يواكبه جهاز اصطلاحي دقيق ومصقول من جميع الجوانب كفيل ببلورة هذه المعرفة أو ذاك الخطاب وتصويره وإكسابه النجاعة "إن قضية المصطلح تمثل إحدى المعضلات القائمة في الواقع الفكري العربي المعاصر منذ انبعاث النهضة الحديثة"[1].

الإشكالية

إن إشكالية المصطلح،أو اختلاف التسمية تنطبق على درسنا اللغوي والأدبي خاصة عندما يتعلق بمنظومة المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة ،لان القارئ ،الدارس والناقد يصطدمون بترسانة من المفاهيم والألفاظ تشكل نوعا من الفوضى المصطلحية ،التي تعيقهم عن بناء خطاب علمي معاصر بأسس علمية سليمة وبخصوصيات مشتركة هذا من جهة. ومن جهة أخرى تبدو قضية الاختلاف في المصطلح وليدة الخطاب الأصلي قبل ترجمته إلى لغة أخرى ،فنجد مثلا في تسمية الرواية التي سيتناولها البحث تعدد التسميات والاصطلاحات فهناك الرواية البوليسية ورواية المخبر، ،رواية الجريمة،الرواية القضائية،الرواية السوداء...الخ وتقابلها في اللغة الفرنسية :
LE ROMON POLICIER-SIENCE FICTION-CRIME-LABO…..ex

يبدو للوهلة الأولى أن كل هذه التسميات تتعلق بجنس واحد هو الرواية البوليسية ولكن في الحقيقة تختلف التسمية ،ويتغير المصطلح نتيجة لعدة أسباب من بينها:

مضمون الرواية ،تقنيات الاشتغال على اللغة في المتن الروائي بالإضافة إلى المسار التاريخي لنشوء هذا الجنس الروائي.وأخيرا مادته الروائية.

أ/ رواية المخبر:

تحيل تسمية المخبر إلى الأدوات العلمية والتجارب والحسابات والمنطق...الخ ،يطرح في هذا الصدد "لوران فيلدر" في مؤلفه الرواية الفرنسية المعاصرة تساؤلا جادا وهو" هل حقا توجد رواية مخبريه؟ " ويضيف في هذا الشأن "أنشأ عام 1960 من طرف "ريمون كينو" والرياضي الكبير "فرانسوا لدليولي" ما سمي بـــ"اولوب" وهو مخبر يتم فيه صناعة النصوص ،انطلاقا من عمليات مضبوطة وقواعد محددة،وأشكال هندسية ،وهي" كلها عقبات تتحول الى أسس يكتبون انطلاقا منها قصائد وقصص وروايات "[2] ويبدو ذلك واضحا من خلال أعمال "ادغارالان بو" وخاصة في قصيدته "الغراب" وقد شرح كيف وضع أسس هذه الحكاية – القصيدة المشهورة – في ذهنه والذي أصبح حسبه مخبرا لأصوات اللغة الانجليزية .

كما شرح في هذا الصدد "ريمون كينو" (1903-1976) طريقته في استعمال عناصر معدة سلفا من أجل تنظيم فصول روايته ،وإعدادها وصناعة الشخصيات والحبكة ،كما تظهر التقنية بشكل أوضح عندما أصدر "جورج بيرك" روايته **الاختفاء** سنة 1975 "المصنوعة في المخبر على حد تعبيره

،كذلك يمكن تسميتها دون حرج [3]" إذ لم ينتبه النقاد إلى العقبة التي وضعها لنفسه ،والتي هي حرمان نفسه من استعمال حرف \458الذي هو أكثر الحروف ورودا في اللغة الفرنسية".[4]

شغلت رواية الاختفاء الكتاب والنقاد طيلة ربع قرن من الزمن لما فيها من جودة من خلال الكم الهائل من الألعاب والإحالات ،والتقنيات الهندسية ،وبناء الشخصيات المتنوعة ،ولا تقف جماليات الرواية المصنوعة في المخبر عند هذه الحدود ،بل تتعداها إلى تقنية السرد في حد ذاتها ،وفي رواية "جيمس جويس" المعنونة ب:اوليس يبدو المؤلف وكأنه ربط اشتغاله على اللغة بمراحل مرتبة ومعدة سلفا ،لا يمكنه أن يقدم واحدة على الأخرى أو يتنازل على إحداها.كما يأخذنا "جاك روبو" في "هوروتس الجميلة " 1985 الى حوار جميل بين المؤلف والقارئ على خلفية بوليسية تستمد أحداثها من نماذج رياضية مستقاة من الشعرية القروسطية (السداسية) تتم في مخبر يضع فيه الكاتب/المؤلف نقطة البداية والنهاية.

وفي فرنسا لا يوجد – حسب رولان فيلدر- من حمل هذا الاتجاه في الاشتغال على رواية المخبر سوى "جاك جوي" ففي رواية "مدير متحف هدايا الرؤساء الأجانب" التي نشرت سنة 1994 ،يستعمل المؤلف تقنية الدلالة الرمزية للأشياء ،فباختياره الحديث الصامت للأشياء – الهدية أنموذجا- وما تعطيه من قيمة رمزية يكون الكاتب قد اشتغل في مخبره على " إعادة تركيب مستمرة " حيث لاقى الكثير من الانتقادات على اعتبار أن جاك جوي اهتم بالشكل على حساب المضمون ،ومن بين النقاد الذين تعرضوا له وبشدة هو مارسيل بن عبو في كتابه المعنون بـــ :"كيف أني لم أكتب أيا من كتبي؟"

مما سبق يمكن القول أنه لا يمكن الانفراد بخاصية أو ميزة أساسية في رواية المخبر، إلا أن، هناك شبه خاصية تجمع بين هذه الأشكال السردية ، وهي أن مكوناتها وخاصة منها الشخصيات تكون معدة سلفا من طرف الكاتب ، فعلاوة على أن لها خلفية بوليسية (قاتل، ضحية، تحقيق) البحث عن الحقيقة ، فان عناصرها ومكوناتها السردية تجتمع على حبكة مشتركة تتميز بالتركيب و بالغة التعقيد أحيانا من خلال استحضار مؤلفها لدلالة الرموز والأشياء.

ب/رواية الجريمة:

تبدو هذه التسمية لصيقة بكل عمل روائي،إذ نكاد لا نعثر على رواية خالية من الجريمة، أو إشارة عابرة إليها من طرف الكاتب، والتي تجعل الأحداث في المتن أكثر إثارة وتشويقا ، على أن هناك من النقاد والدارسين من يجعلها رديفا للأدب البوليسي ،بل هناك من ذهب إلى أبعد من ذلك لما أطلق تسمية الرواية البوليسية على كل رواية تحوي على جريمة ، وزعم أن كل رواية هي رواية بوليسية، ومن هؤلاء نجد "فرانسوا ريفيار"، أما أياد نصار صاحب المجموعة القصصية "قليل من الحظ" فيرى أن الرواية البوليسية "ذلك النوع من الروايات الذي يعنى بعالم الشر المرتبط بالنوازع الإجرامية لدى الإنسان ،من خلال توظيف الأسرار الغامضة والخفية لعالم الجريمة"[5]

نلاحظ من خلال هذا التعريف أن إياد نصار يربط كل ما يجري في عوالم القصة البوليسية بالجريمة وهو يعني بذلك أن هذا النوع – أدب الجريمة– يبرز في إطار تحليلي نفسي من خلال معرفة مكنونات المجرم والدوافع التي آلت به إلى ارتكاب جريمته بمعنى أن مؤلف رواية الجريمة يسعى إلى وضع هذا الجنس في قالب نفسي بحت ، كما أن هناك خلط بين التسميات ،فهو لم

يفرق بين الرواية البوليسية بمعناها الدقيق ،ورواية الجريمة التي تروم إلى تبرير أعمال الشر.

من هذا المنطلق ألا يمكن اعتبار قصة **قابيل وهابيل** كما وردت في الخطاب القرآني رواية بوليسية ،يقول الله سبحانه وتعالى"واتل عليهم نبأ بني ادم بالحق،إذ قربا قربانا فتقبل من أحدهما ولم يتقبل من الأخر ،قال لأقتلنك،قال إنما يتقبل الله من المتقين ،لان بسطت يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي لأقتلك،إني أخاف الله رب العالمين"[6]

يبدو من خلال النص القرآني السابق تمظهر لحس بوليسي ،إذا ما اعتبرنا أن الجريمة واحدة من الخصائص الأساسية للحبكة البوليسية، لذا يمكن اعتبار أن قصة قابيل وهابيل تمثل الإرهاصات الأولى لظهور أدب الجريمة، على أن ظاهرة القتل أو الجريمة موجودة في أغلب المتون بشقيها الشعري والنثري ، غير أننا يمكن اعتبارها سمة فنية تندرج في خانة الأدب البوليسي.

كما تذكرنا الإحداث السائدة في الالياذة والاوديسا بأدب الجريمة إذ"تسوقنا الجرائم والقتل الذي تصنعه الشخصيات في رحلة بحثها عن المناصب والمسؤوليات الراقية بالكمائن وطرق التنكر والحيلة والدسائس"[7] وتعتبر الحروب والقتل في الياذة هوميروس السمة البارزة والطاغية على الأحداث ،ومن هذا المنطلق يمكن إحصاءها ضمن خانة أدب الجريمة، إذا ما انفردنا بهذه الخاصية من أجل التصنيف ، ويرى جواليكس أنها"كانت دوما شيئا مخولا" [8] وفي هذا الصدد يقول فرانسيس لكسان"أنها امتداد للملحمة القديمة المصوغة وفق تشكل ذهني في عالم معاصر"[9].

د/الرواية السوداء:

يحيل هذا المصطلح للوهلة الأولى إلى الأدب الأسود أو الزنجي ، والحقيقة أن الأمر يتعلق بمفهوم آخر يصب في خانة أصناف الرواية البوليسية ،أو إن شئنا تسمية أخرى من التسميات التي اختصت بها الرواية البوليسية بعد التحول الكبير الذي شهدنه في السبعينيات من القرن الماضي، وبالضبط بعد أحداث 1968 بفرنسا وظهور "الرغبة في الخروج بهذا النوع الأدبي الهام من مجرد التسلية و توجيه الفراغ إلى شيء من الهادفية والمعالجة السياسية والنقد الاجتماعي"[10]حيث أضحت أفعال القتل،الجرائم والتحقيق هي مادة الكتابة في الرواية أثناء هذه الفترة،ومثال ذلك ما يرسمه لنا "جون باتريك مانشات" في روايته المبنية على خلفيات سياسية ،فشخصياته البوليسية في صراعها مع المجرمين تستمد ملامحها من الوثائق **والملفات السرية التي صنفت على أنها وثائق سوداء** في النصف الثاني من القرن العشرين ،وهذه الأخيرة شكلت المادة الدسمة والأساسية للرواية السوداء فهي – الرواية – تعيد بناء الأحداث المعقدة التي جاءت في هذه الوثائق بطريقة فنية تعتمد على الحبكة البوليسية لتنتج صنفا جديدا سمي فيما بعد "نيوبولر" أو البوليسيات الجديدة ومن أهم من كتب في هذ الاتجاه نجد في أمريكا :دانيال هاميت،ريمون تشاندلر،تيري جونكي, وفي فرنسا فريديريك فاباردي ،باتريك رانيال .....الخ. ويرى "روبير كورميي" أن الرواية السوداء تختلف في بنيتها ومقاصدها عن الرواية البوليسية فهي "تستمد أصولها من الرواية الأمريكية لسنوات الثلاثينيات....ويقوم هذا النوع من الرواية على المزج بين قضيتين اثنين،يستغني عن الأولى ويبعث الحياة في القصة الثانية،والجريمة فيها لا تسبق زمن السرد،فالسرد يتوازى والأحداث.وتختلف في تيماتها بحضور العنف الضرب،والقتل،والحب والكراهية دون حدوث"د[11]

" أنا شخصيا أفضل الرواية السوداء المتوسطية، وهذا ينبع من قناعتي بأن ثمة مشاكل مشتركة تجمع بين ضفتي المتوسط مثل الفساد والعنف والهجرة غير الشرعية. إن التركيز على الجريمة أفضل وسيلة لكتابة رواية جيدة تستطيع أن تقارب الواقع بعمق، أنا مقتنع تماما بأن الرواية السوداء أفضل وسيلة أدبية لفهم الواقع الذي نعيشه اليوم، خصوصا في منطقة البحر المتوسط"[12] يقول الروائي الإيطالي جانكارلو دي كتالدو، وهو من أبرز الأدباء الإيطاليين المعاصرين للرواية السوداء المقيم في روما منذ عام 1973 حيث يزاوج بين القضاء والكتابة، ولا تزال روايته "في الأيادي المناسبة" التي احتلت المراتب الأولى في قائمة الكتب الأكثـــر مبيعا في إيطاليا،فهو يعتبر الرواية السوداء وسيلة لمقاربة الواقع وفهمه.

يقول في حوار له مع جريدة الخبر مع الكاتب الجزائري عمارة لخوص:

"إن الرواية تسمح لك باستعمال الاستعارات ودمج الواقع بالخيال، وهو ما يمنح الكاتب فضاء واسعا من الحرية ويساعده في الوصول إلى أحاسيسه العميقة، أنتمي قبل كل شيء إلى أسرة الرواية الواقعية ممثلة في بالزاك وديكنس والأدباء الروس إضافة إلى الكاتب الأمريكي جيمس إلروي، ويضيف : تطلق تسمية الرواية السوداء الإيطالية على مجموعة من الروائيين الإيطاليين هم نيكولو أمانيتي وكارلو لوكاريلي ومارشيلو فوا وماسيمو كارلوطو ولوريانو . ماكيفلي وأندريا كاميليري وأنا. ويشترك هؤلاء الأدباء في الاعتماد على الرواية **السوداء** والتركيز على التاريخ الإيطالي،خصوصا الأحداث المفجعة المحملة بالإجرام والقتل والفساد. أنا شخصيا أفضل الرواية السوداء المتوسطية، وهذا ينبع من قناعتي بأن ثمة مشاكل مشتركة تجمع بين ضفتي المتوسط مثل الفساد والعنف والهجرة غير الشرعية. إن التركيز على

الجريمة أفضل وسيلة لكتابة رواية جيدة تستطيع أن تقارب الواقع بعمق، أنا مقتنع تماما بأن الرواية السوداء أفضل وسيلة أدبية لفهم الواقع الذي نعيشه اليوم، خصوصا في منطقة البحر المتوسط.

إن ارتياد قاعات المحاكم فرصة للاقتراب من شرائح اجتماعية مختلفة، وكان من عادة بعض الأدباء الكبار مثل بالزاك وديكنس وديوستوفسكي حضور جلسات المحكمة لاقتباس بعض الشخصيات عندما أزاول عملي في القضاء ألتزم بالواقع والقوانين دائما، ولا أبالي بأفكاري واعتقاداتي، أما عندما أكتب، فإني حر طليق في تحديد مصير شخصياتي فالفساد مشكلة عويصة، وقد طرحت في الآونة الأخيرة بإلحاح شديد، هناك أجهزة منحرفة في مؤسسات الدولة تتحالف مع المنظمات الإجرامية ومراكز النفوذ الاقتصادي في سياقات جغرافية مختلفة، تحضرني الآن رواية ألعاب مقدسة للكاتب الهندي فيكرام شاندرا، أعتقد أن أصل المشكلة يكمن في المال الذي صار هاجسا مركزيا في حياتنا اليومية وله الأولوية المطلقة في معاملاتنا هناك طمع يدفعنا إلى التملّك، وهذا يؤدي إلى تأزم كبير سواء في الغرب أو في الشرق.

المثقّف الإيطالي الكبير بييرباولو بازوليني أغتيل عام 1975 كتب بنبوءة فائقة أن تفجيرات الستينات والسبعينات كانت تهدف إلى خلق الاضطرابات في البداية ثم طمأنة الجميع، وذلك بإعطاء انطباع أن تغييرا كبيرا قد وقع فعلا بفضل وسائل عنيفة، ولكن في نهاية المطاف لم يتغير شيء إن درس الكاتب الإيطالي توماسي دي لامبيدوسا في روايته المشهورة **الفهد لا يزال صالحا:** يجب أن نغيّر كل شيء حتى لا نغيّر أي شيء ويضيف – خلال عمله كقاض– شاهد مئات الشبان في المحكمة قبل اقتيادهم إلى السجن، عادة ما يبررون إجرامهم بإلقاء المسؤولية على عاتق النظام القائم في إحدى

المرات تحدث مع شاب يقيم في إحدى ضواحي باريس، قال له إنه ضحية المجتمع، فأجاب: إن الكلمة أخيرة تعود دائما إليك لأنه لا يوجد قانون إلهي أو إنساني يلغي الإرادة والمسؤولية الفردية. وفي الأخير نصحه بقراءة كتاب المجرم الشاب" لجان جنيه".

ج /الرواية البوليسية:

إن كلمة «بوليس» مشتقة من اليونانية القديمة «بوليتيا»، وتعني في الأصل إدارة المدينة، وهي تشمل مجموع القوانين والقواعد التي يلتزم بها المواطن من أجل أن يسود النظام والطمأنينة والأمان، في المجتمع، وصارت الكلمة فيما بعد تعني مجموعة رجال منظمة مسلّحة مكلّفة أن تفرض احترام هذه النظم والقوانين، وكان نظام الشرطة متبعاً في مدن الفراعنة منذ أكثر من خمسة آلاف سنة. وبين اسم الشرطة واسم المدينة في اليونانية القديمة علاقة، إذ كانوا يسمّون المدن "تريبوليس" (طرابلس) أو "أكروبوليس" الموقع الشهير في أثينا، أو "هليوبوليس"مدينة الشمس، في ضاحية القاهرة ، وفي العصور الحديثة، فقدت الكلمة معناها المتعلّق بالمدينة، سوى أن الشرطة في النظام الفرنسي والنظم العربية المستوحاة منه كذلك، لا تعمل عموماً إلا في المدن، فيما تُسمّى قوى الأمن في خارج المدن: الدّرَك، وكان العرب اتّبعوا إنشاء قوة شبه عسكرية لحفظ النظام في المدن سموها: الشرطة. وفي لسان العرب:أشرطَ فلانٌ نفسَه لكذا وكذا، أي ... أعدّها، ومنه سُمِّي الشُرَط، لأنهم جعلوا لأنفسهم علامةً يُعرَفون بها، الواحد شُرَطة وشُرَطيّ... ورجلٌ شُرَطيٌ وشُرْطي: منسوب إلى الشرطة، والجمع: شُرَطٌ، سُمّوا بذلك لأنهم أَعدّوا لذلك وأعلموا أنفسهم بعلامات.«وحين نقول في الصحف والإذاعات: رجال الشرطة، فلأننا قد لا نعرف أن جمع كلمة: شرطي، هو شُرَط، فعبارة رجال

الشرطة ليست عربية خالصة، بل إنها ترجمة حرفية لعبارة''Police Men '' الإنجليزية.

أما في **معجم:** اللغة العربية المعاصر فجاءت كلمة بوليس بمعنى الشّرطة ، الدَّائرة الحكوميَّة التي تُعنى بالمحافظة على النِّظام وتطبيق القوانين ومتابعة الجرائم ومنع حدوثها .

وقد جاء في معجم النقد الأدبي لتامين جويل وهربيرت ماري كلود في مادة الرواية البوليسية "إنها شكل روائي ظهر في القرن 19مع التطور الحضري للمدينة الأوروبية ،وتطور الشرطة ،وكذلك العلم الوصفي ،وكذلك التقنيات الجديدة للبحث بالإضافة إلى تقنيات السينما فهي غالبا ما تطرح لغز جريمة أو عدة جرائم للقتل"[13]،ويعرفها محمود قاسم بقوله "إنها قصة تدور أحداثها في أجواء قائمة بالغة التعقيد، والسرية تحدث فيها جرائم قتل أو سرقة ،أو ما شابه ذلك ،وأغلب هذه الجرائم غير كاملة ،لان هناك شخصا دائما يسعى إلى كشفها وحل ألغازها المعقدة"[14]،أما الكاتبة الفرنسية نتاليا الينا" فإنها ترى بأن الرواية البوليسية هي "لعبة تضاف إليها الآداب .لعبة تنمي قوى الملاحظة والفهم السريع والمنطق وتعلم القارئ أن يفكر بطريقة تحليلية ،وأن يفهم التكتيكات،والبراعة في التخطيط ،وهي كذلك أدب لأنه توجد هناك كلمات"[15]،ويعلق على هذا الرأي الكاتب "اداموف" بقوله انه لا يوافقها الرأي لأنها –الرواية البوليسية "إذا كانت لعبة فهي رفض للأدب ،لأنه لا يمكننا الجمع بين اللعبة والأدب"[16]

يذهب "فرانسوا ريفيار" إلى آن الرواية البوليسية هي "خيال يأخذ منابعه من الخيال الشعبي ثم تطور وفق طرق عقلية ، ومنطقية قصد شد القارئ

وتشويقه ،وذلك بواسطة لغة ليست بالمبتذئة ولا الراقية ولكنها لغة فولكلورية"[17]ويعرف "بول موران" الرواية البوليسية بقوله :"إنها تشدنا إليها وتفزعنا حتى النهاية لان دورها ليس سبر الأغوار ، ولكن تحريك الغرائز بواسطة حركة مضبوطة كحركة الساعة"[18]،ونلاحظ من خلال تعريف بول أنه ركز على الخصائص دون ذكر المضمون ،أما "فرانسوا فوسكا " فان له رأي في هذا المجال فهو يعرفها بقوله" إنها تتضمن مطاردة الإنسان أساسا وذلك قصد استخلاص خصائص أساسية"[19]

ويرى كلا من "بوالو" و "نرسجاك" أن الرواية البوليسية "لا تحدد بواسطة طرائقها فقط بل لابد من اعتبارات أخرى " كما ينتقدان تعريفات فانداين – بأنها وسيلة للتسلية – بقولهما "إن الرواية البوليسية بحصرها داخل إطار التسلية.. ولعل اختلاف وجهة النظر بشأن تحديد الرواية البوليسية يرجع أساسا إلى التركيز على عنصر منها دون الآخر – فروجي ميساك – يركز على اكتشاف الطرق المؤدية إلى بلورة الجوانب المظلمة في الرواية البوليسية حيث يقول:" إن الرواية البوليسية هي نوع مخصص قبل كل شيء لاكتشاف الطرق بواسطة وسائل عقلية، و ظروف دقيقة لحادث غريب. "[20]

بينما نجد (بول موران Paul MOREN) يركز على الجانب المفزع الجذاب منها دون أي اعتبار لتحليل نفسيات الشخصيات، فهي –الرواية البوليسية– عنده لعبة تتحرك وفق حركات مضبوطة كحركة الساعة: "نحن لا نرجو من الرواية البوليسية أن تكون رواية تحليلية تعتمد على جانب نفسي خاطئ أو صحيح وإنما يهمنا منها أن تشدنا إليها و تفزعنا حتى النهاية، لأن دورها ليس سبر الأغوار و لكن تحريك الغرائز بواسطة حركة مضبوطة كحركة الساعة. "[21]

أما (فرانسوا فوسكا FOSCA François) فينظر إليها باعتبارها مشكلا يطرح على القارئ من أجل تفكيك لغز، و يترتب على ذلك أن يعرف الكاتب كيف يطرح مشاكله بحيث لا تكون ثقيلة على القارئ، ومن هنا يذهب إلى تحديدها بقوله :" يمكننا تحديد الرواية البوليسية بشكل موجز وسريع بقولنا : إنها نص يتضمن مطاردة الإنسان أساسا : مطاردة يستعمل فيها التحليل الذي يعكس للوهلة الأولى قصة عديمة الفائدة، و ذلك قصد استخلاص حقائق أساسية منها ... وبدون هذا النوع من التحليل، تبقى الرواية التي تسرد مطاردة الإنسان مجرد رواية لا تمت بأية صلة للرواية البوليسية. "[22]

من خلال التعاريف السابقة نستنتج أن التعريف الأرجح والأقرب إلى هذا النمط هو تعريف "بوالو ونرسجاك" لأنهما لم يقتصرا فيه على الشكل بل تحدثا على المضمون أيضا ،إذ لا يمكن التنازل عن أحدهما.

النتائج:.

– لقد تطور معنى كلمة «بوليس» الأوروبية مع الزمن، وصارت تعني عبارة القصة البوليسية ذلك النوع من القصة أو الرواية التي تعالج قضية جنائية، يحاول التحقيق والأدلة الجنائية والمباحث أو المحقق الخاص (Private Detective) أن يفكّوا أحاجيّها وعقدها الغامضة لإماطة اللثام عن المجرم المتخفي، الذي حاول أن يخفي جريمته، بما يقرب من الجريمة الكاملة، وهذا النوع من الأدب مدني المواقع في الإجمال، وحين تكون الحادثة أو الجريمة في الريف، فذلك لإضافة تشويق عليها، فالمكان ليس مقر إقامة المحقّق المعتاد، وفي ذهابه إلى الريف شيء من التزويق الروائي الجذاب، الذي يحيط القصة بغموض مشوّق ومثير.

– ان تسمية الرواية البوليسية بالفرنسية ''Roman Policier'' تختلف في معناها قليلاً عن التسمية الإنجليزية "Detective Novel'' التي تعني رواية التحقيق الجنائي، إلا أن التسميتين تعنيان النوع الأدبي نفسه في الإجمال، وقد وُلدت في أدبيات النوع كلمة إنجليزية مختصرة "whodunit'' وهي دمج لعبارة''Who had done it'' أي: من فعلها؟ وقد صارت الكلمة اسماً لنمط خاص من الرواية البوليسية، لا يتناول سوى عقدة التحقيق فيمن ارتكب جريمة ما، والمبارزة التي تنشأ بين التحري والمجرم، أحدهما يحاول كشف الجريمة وفاعلها، والآخر يحاول إخفاءها أو تحويل النظر عن فاعلها إلى غيره

– بعد استعراض التعريفات السابقة لمختلف الأصناف الروائية التي تتداخل في بنيتها الفنية واللغوية ،يمكن مقاربة مفهوم الرواية البوليسية العام على النحو الآتي:

الرواية البوليسية هي متن سردي يشتغل على لغة وأحداث وشخصيات وأمكنة متداخلة ،تعنى بإثارة الألغاز بأنواعها والبحث عن حلولها، لمرافقة المتلقي طيلة عملية السرد التي تعتمد على الجمع بين المتناقضات من: الحب والقتل، الحقيقة والخيال، العقلاني و العجائبي،السياسي والرومانسي،ترتكز على الخيال الواقعي في إطار نثري يتميز بطول معين ويكون التركيز فيه على الجانب السّردي للأحداث عن طريق تحليل المشاعر النفسية للشخصيات.

الهوامش :

[11]عبد السلام المسدي، **تأسيس القضية الاصطلاحية**، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، دط1989،ص.07.

كلمة "اولوب" هي اختصار للعبارة السابقة، وتعني مختبر الأدب الممكنouvroir de littérature potentielle Oulop:

[2] لوران فيلر،**الرواية الفرنسية المعاصرة**،ترجمة فيصل الأحمر،منشورات مخبر الترجمة،جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر،مطبعة البعث،2004 ،ص.77 .

[3]لمرجع نفسه ،ص.77.

[4]لمرجع نفسه،ص.78.

[5]أياد نصار .**مقال نشر في المجلة العربية** شهر نيسان2011

[6] سورة المائدة،رواية حفص الآيات 27. 28. 29. 30. 31

*ذكرت قصة قابيل وهابيل في الإنجيل في سفر التكوين ،وقد ربطها أيضا فرانوا ريفيار بنشأة أدب الجريمة حين قال:إن ميلاد النص البوليسي متصل بظهور الإنسان لأول مرة، وسوف تتعرض الدراسة إلى الفكرة بشيء من التفصيل أثناء الحديث عن الجذور التاريخية للأدب البوليس.

[7] 1 morphologie du roman policiér. pp.12.13

[8] 2-Ibid.p12.13

[9] Ibid.p12.13

[10]فيصل الأحمر،**الرواية الفرنسية المعاصرة** مترجمة.ص.116

[11] روبير كورميي،**المحكي البوليسي في الرواية العربية**، ترجمة ميلود العثماني ،مختبر السرديات كلية اللغة والأدب العربي ابن مسيك ،الدار البيضاء،المغرب.ص.50.

[12] http://lahona.moheet.com/show_news.aspx?nid=23527&pg=8

[13] joelle gardes-tamine,claoude hurbert.**derection de critique littéraire** .ed.ceres,tunis.1988.p.270

[14]محمود قاسم .**رواية التجسس والصراع العربي** الإسرائيلي .نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.القاهرة 1990.ص49

[15] **الرواية البوليسية السوفييتية** .مجلة الطليعة الأدبية .العدد9 .نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 1990.ص.19.

[16] المرجع نفسه .ص.50.

[17] -froncois rivier.**la fiction policier** europe.paris n 71.72.p8.

[18] roman policier .op.cit.pp.89.

[19] ibid.p104.

[20]- Ibid. PP. 8-9

[21]- Ibid. PP. 8-9

-Ibid. P. 104.

قائمة المصادر والمراجع:

- عبد السلام المسدي،**تأسيس القضية الاصطلاحية**، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، دط1989.

- لوران فيلر،**الرواية الفرنسية المعاصرة**،ترجمة فيصل الأحمر،منشورات مخبر الترجمة،جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، الجزائر،مطبعة البعث،2004 .

[22]أياد نصار .**مقال نشر في المجلة العربية** عدد شهر نيسان2011

[22]سورة المائدة،رواية حفص الآيات 27. 28. 29. 30. 31.

morphologie du roman policiér.

الرواية البوليسية السوفييتية .مجلة الطليعة الأدبية .العدد9 .نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة ،مصر1990

[22] روبير كورميي،**المحكي البوليسي في الرواية العربية**، ترجمة ميلود العثماني ،مختبر السرديات كلية اللغة والأدب العربي ابن مسيك ،الدار البيضاء،المغرب.

محمود قاسم .**رواية التجسس والصراع العربي** الإسرائيلي .نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.القاهرة ،مصر1990.

[22] http://lahona.moheet.com/show_news.aspx?nid=23527

[22] joelle gardes-tamine,claoude hurbert.**derection de critique littéraire** .ed.ceres,tunis.1988

-froncois rivier.**la fiction policier** europe.paris

UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

Annales des lettres et des langues de l'Université de Guelma

Revue Scientifique Indexée, publiée par l'Université 8 Mai 1945 Guelma (Algérie)

N°:17

Décembre 2016

Dépôt légal : 2129-2007

ISSN : 1112-7880

DIRECTION DE LA PUBLICATION UNIVERSITAIRE DE GUELMA 2016

D.P.U.G

UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

Annales des lettres et des langues de l'Université de Guelma

Revue Scientifique Indexée, publiée par l'Université 8 Mai 1945 Guelma (Algérie)

N°:17

Décembre 2016

Dépôt légal : 2129-2007

ISSN : 1112-7880

DIRECTION DE LA PUBLICATION UNIVERSITAIRE DE GUELMA 2016

D.P.U.G

Annales des Lettres et des Langues

Revue scientifique publiée par l'Université 8 Mai 1945 Guelma

Directeur de la revue
Pr. Mohamed Nemamcha

Directeur de la publication:
Pr. Rachid Chaalel

Rédacteur en chef :
Pr. Rachid Chaalel

Comité de rédaction :
- Dr. Nacer Bouazize
- Dr. Wassila Harkas
- Dr. Hamid hamlaoui
- Dr. Mounia dahdouh
- Dr. Souhila Boukhmis

Révision linguistique :
- Abderrahmen Djoudi

Comité scientifique:

Pr. Nouiat Mokhtar	Univ.Annaba/Algérie
Pr. Mohamed khane	Univ. Biskra/Algérie
Pr. A.M.Hanoune	Univ. Annaba/Algérie
Pr. Bachir Ibrir	Univ.Annaba/Algérie
Pr. Mohamed Ghalime	Univ.Mohamed 5/ Maroc
Pr. Saber Elhabacha	Univ. Elmaftouha /Bahreïn
Pr. Amar Redjel	Univ. Annaba/Algérie
Pr. Cherif Bouchahdene	Univ. Annaba/Algérie
Pr. Mohamed Bouamama	Univ. Batna/Algérie
Pr. Khaled Basendi	Univ.R.Saoud/A.Saoudite
Pr. Habib Mounsi	Univ. Sidi Belaabes/Algérie
Pr. Mohamed Houar	Univ. Alhachimia/ Jordanie
Pr. Sakina Kadour	Univ.constantine/Algérie
Pr. Abdelkarime Aoufi	Univ. A.Saoudite
Pr. Fethi Boukhalfa	Univ. Msila/Algérie
Pr. Mohamed Laid Taourta	Univ. Const/Algérie
Pr. Ahmed Azzouze	Univ. d'Oran/Algérie
Pr. Saleh Bouregbi	Univ. Annaba/Algérie
Pr. Naïma Hamlaoui	Univ. Annaba/Algérie
Pr. Elaabed Nasif	Univ. Constantine/Algérie
Pr. Djaoudet Ibrahim	Université Baas/ Syrie
Pr. Abdeljalil Hanouche	Univ.Marrakech/ Maroc
Pr. Abd el Ileh Ismaili	Univ. Mcnas/Maroc
Pr. Youcef Bekkar	Univ. Yarmouk / Jordanie
Pr. Moussa Mariene	Univ.Sekikda/Algérie
Dr. Tarek Tabet	Univ.Batna/Algérie
Dr. Youcef Atrouz	Univ. Annaba/Algérie
Dr. Noureddine Bahloul	Univ. Annaba/Algérie
Dr. A.Latif Hani	Univ. de Taref/Algérie
Dr. Riad Belouaheme	Univ. de Const/Algérie
Dr. Samia Alioui	Univ.Annaba/Algérie
Dr. Walid Bouadila	Univ.Sekikda/Algérie
Dr. Amel Maafa	Univ.Guelma/Algérie

Correspondance :

Toute Correspondance doit parvenir à :

La direction de la Publication Universitaire de Guelma
BP 401 Guelma 24000 Algérie
Tél : 037.11.60.45 Fax : 037.10.05.55
Email: annalesguelmassh@yahoo.fr Site Universitaire: www.univ-guelma.dz

Sommaire

- **Why Study 'Literature' in an Algerian University English Language Classroom? A Competence-based Analysis**

  Dr. Houda HAMDI **1-9**

Why Study 'Literature' in an Algerian University English Language Classroom? A Competence-based Analysis

- Dr Houda HAMDI :

Maître de conférences 'B'
Département des Lettres et de Langue Anglaise
Faculté des Lettres et de Langues
Université 8 Mai 1945 Guelma
houda.hmd@gmail.com

ملخص:

يهدف هذا المقال إلى التاكيد على أهمية تعليم الأدب لطلبة أقسام اللغة الإنكليزية في الجامعات الجزائرية و يلقي الضوء على عدد من الكفاءات التي سيتسنى للطلبة اكتسابها بفضل المواد الأدبية و من أهمها: الكفاءات اللسانية و التواصلية، والتفكير النقدي و الوعي الثقافي. هذه الكفاءات الرئيسية صارت اليوم، في ظل الواقع الجديد المتسم بالتعدد و الانفتاح على المستوى المحلي و العالمي، ضرورية لأية تنمية فردية أو اجتماعية أو مهنية.

الكلمات المفتاحية: أهمية دراسة الأدب، الكفاءات الرئيسية، الكفاءات اللسانية و التواصلية، التفكير النقدي، الوعي الثقافي

Résumé:

Le présent article tend à souligner l'importance d'enseigner la littérature aux étudiants d'anglais au sein de l'université algérienne. Il met la lumière sur certaines des compétences qui peuvent être développées grâce aux modules littéraires à savoir : compétences linguistique et communicative, pensée critique, et compétence culturelle. Ces compétences clefs sont aujourd'hui des éléments cruciaux pour le développement personnel, sociale, et professionnel.

Mots clefs: Importance d'étudier la littérature ; compétences clefs ; compétences linguistique et communicative ; pensée critique ; conscience culturelle.

Abstract:

The present paper aims at highlighting the importance of studying literature in the Algerian English language classroom. It sheds light on some of the competences that can be developed through literary modules namely: communicative and linguistic competences, critical thinking,

and cultural awareness. These key competences are regarded today as crucial for the development of personal, social, and professional lives.

Keywords: The importance of studying literature; key competences; communicative and linguistic competences; critical thinking; cultural awareness.

Introduction:

Last year, while giving a talk during a conference, a colleague concluded her literary analysis by words that have been turning in my head since then: "well, literature is just about talking, so I have talked!" I felt quite uncomfortable when I heard that, not only because the teacher seemed to depart herself from the very views she has been supporting all along the time of her presentation, but more importantly, and, actually, more to the point of the present paper, because by the simple use of the word *just* she devalued the very discipline that defined a large part of the event. Obviously, one may understand that the colleague was not really willingly or consciously doing so. With time, I realized that part of the malaise I felt then came also from the fact that the teacher's statement seemed to echo some of the comments that I often hear from our students. Literature and literary modules are, indeed, repeatedly associated with words and expressions such as "useless", "wasteof time", "pointless", "mere fun", "with no application in real life". Such negative views and perceptions may be devastating in classroom activities since they significantly contribute in decreasing students' motivation and alertness. Actually, it is not easy to concentrate six, four or even two hours a week, when we do not understand why we should study the subject at the first place!

It becomes, thus, important, not to say compulsory, to articulate in a more constructed way the *whys* behind the teaching of literature in our English language classrooms[i]. Providing students with a clearer idea about the different gains they may have by studying literature will certainly raise their motivation, and, thus, help them concentrate better. This will also positively contribute in creating a better atmosphere in the classroom.

The present article attempts to examine the question mainly by shedding light on the role that literary courses can play in developing students' competences[ii]. Such an angle is tackled with the assumption that Algerian higher education today, as it needs to cope with the new

academic, social, and economic realities, at both national and international levels, and regarding the LMD reforms it adopted, should not only be knowledge-oriented, but should also aim at integrating competence-based trainings. In this perspective, and throughout the paper, the following definition will be adopted "competence is a combination of knowledge, skills and attitudes appropriate to the context. Key competences are those which all individuals need for personal fulfilment and development, active citizenship, social inclusion and employment" ("Recommendation of the European Parliament", 3). At the end of their curricula, students are, then, expected to acquire a certain number of competences that will help them confront the realities and complexities of their personal as well as professional lives. They are also expected to be able to use the acquired competences in a wide variety of contexts, and beyond the confines of the discipline that initially helped in their acquisition. The learning process should prepare students to integrate an increasingly globalized world where factors such as growing use of ICTs, vertiginous access to information, increasingly diversified societies, and identity malaises, are affecting societies and individuals alike.

Among the commonly highlighted key competences, the following can, actually, be developed and enhanced through literary modules thanks to the variety of activities they entail: linguistic and communicative competence, cultural awareness, and critical thinking. Even though the present research is not concerned with *how* to teach literature *per se*, it is worth highlighting that it is written on the basis that studying literature should be grounded on both theoretical and practical activities. In this regard, we assume that literary modules should encompass a variety of tasks mainly reading (both fictional and non-fictional documents), analysing, discussing, and writing. The choice of the texts to be studied as such depends, obviously, on a number of parameters including the speciality (if applicable), the level of the students/course, the objective of the course, the element (theme, style, technique, genre, etc.) to be scrutinized, etc.

1. **Linguistic and Communicative Competences**:

It goes without saying that for foreign language students learning the target language is the primary objective. Yet, learning how to use a language in an appropriate way, which also implies the mastery of its

subtleties, is a long and complex process that requires constant efforts and a wide range of activities. This becomes even more difficult if we consider that in Algeria the English language is the second foreign language to be learnt, and that it is not widely practiced outside classrooms[iii]. In this context, literary studies can be very valuable and can significantly contribute in the process of language acquisition. *The Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* points out: "[…] if we describe something as 'literature', as opposed to anything else, the term carries with it qualitative connotations which imply that the work in question has superior qualities, that is well above the ordinary run of written works" (472). The creative and aesthetic dimensions inherent in literary texts allow the reader/student to be in direct contact with a wide spectrum of possibilities when it comes, among other things, to language use. With the variety of literary genres, ranging from poems to plays, and with the different conceptions of literature that tremendously depend on elements such as movement, era, context and author's (aesthetic) choices, literary texts offer a real diversity of English use. The latter can range from the formal to the informal, and from the plainest to the most complex styles, and, accordingly, constitute good samples of English language in use. In this regard, Widdowson (1975) has stressed that the study of literature is essentially a study of language and both are inseparable as they create "a sharp awareness of the communicated resources of the language being learnt" (qtd. In *Enhancing ESL Writing Creativity via a Literature Based Language Instruction*, 37). Studying Anglophone literary texts puts, thus, the learner in a direct contact with the English language in its different varieties. The more we enlarge the cultural and national area to which the examined texts belong, the more we get closer to the practiced *englishes* in different communities around the globe.

Furthermore, genres as varied as novels, short stories, plays, poems, and so on, constitute a real mine for idioms, figures of speech, proverbs, etc.; elements that make the flavour of any language. The more we read, the more we get acquainted with, we learn, and we internalize such expressions, and, accordingly, the more we develop the ability to employ them adequately. Equally important, literature and literary criticism are invaluable and abundant sources for vocabulary. The reading and analysis of literary texts allow the learner to get in touch with a myriad of terms that belong to different repertoires, jar-

gons and disciplines. Wilkins stresses the importance of such an aspect. As he points out: "While without grammar very little can be conveyed, without vocabulary *nothing* can be conveyed" (110-111). Similarly, Wallace sustains that "not being able to find the words you need to express yourself is the most frustrating experience in speaking another language" (9). At another level, communicating about the studied works, which constitutes one of the essential activities of literary modules, is an excellent way of practicing a language. The variety of theories used to analyse the studied oeuvres enriches the students' cultural background who find themselves introduced to a jargon borrowed from a variety of disciplines such as psychoanalysis, sociology, history, politics, linguistics, gender studies, etc. A good command of a wide range of vocabulary through their extensive in-context use certainly helps the learner communicate more efficiently inside and outside the classroom. Such activities also help them develop their ability to express in a more constructed way their ideas and views.

2. **Cultural Awareness**:

If acquiring grammar rules and possessing a rich vocabulary are crucial aspects in learning a foreign language, they are certainly not enough. Krasner writes: "Simple mastery of the linguistic forms of a language is not enough for learners to be considered competent in the target language" (qtd. in Jerrold Frank, p.10). As a matter of fact, students cannot be considered to have mastered a foreign language until they understand the cultural context(s) in which the target language is spoken. The cultural dimension should be regarded, then, as an integral part in a foreign language classroom, and what is better than literary texts to introduce students to such dimensions! Literary history teaches us that many novels, short stories, plays, etc. are said to have caught the spirit of their time. Examples of such works are legion. Scott Fitzgerald's *The Great Gastsby* (1925), John Steinbeck's The *Grapes of Wrath* (1939), Aye Kwei Armah's *The Beautyful Ones are not yet Born*(1968), Ahdaf Soueif's *I Think of You* (2007) are all representative in this regard. Reading and analysing them offer invaluable experiences of travelling through time, space, and cultures. Moreover, the access that literary texts gives to the characters' inner thoughts and psyche allows an identification that, very often, creates a feeling of sympathy that develops individual empathy and prevents readers from

conferring harsh judgements. This also allows a better understanding of the inner complexities of other societies, and, accordingly, a better comprehension of once own. Beyond the linguistic dimension, the importance of such immersion in the Other's culture is crucial when it comes to the importance of raising students' cultural competency:

> **At the individual level,** this means an examination of one's own attitude and values, and the acquisition of the values, knowledge, skills and attributes that will allow an individual to work appropriately in cross cultural situations.
> Cultural competence mandates that organizations, programs and individuals must have the ability to:
> • value diversity and similarities among all peoples;
> • understand and effectively respond to cultural differences;
> • engage in cultural self-assessment at the individual and organizational levels;
> • make adaptations to the delivery of services and enabling supports; and
> institutionalize cultural knowledge. (Georgetown University)

Thus, an appropriate selection, analysis, and discussion of literary texts can efficiently contribute in such process. For instance, the internal focalisation provided by some literary texts allows the reader-student to get a better understanding of how other communities and societies function. The insight they provide on different people's cultures, modes of life, contexts, etc. through the examination of a wide range of characters and feelings (love, hatred, fear, regret, jealousy, ambitious, etc.), and experiences (misery, richness, war, oppression, etc.), helps them realize the similarities and differences that may exist between their own community and other communities; ones that may initially seem remote. The secured atmosphere provided by the classroom fosters communication and allows open discussions of sensitive issues that can be really neither evoked, nor discussed elsewhere. Through years, positive reinforcement grounded on notions of dialogue, tolerance, and acceptance of otherness, may positively contribute in developing learners' cultural competence.

3. **Critical Thinking**:

The 21st century brought with it new challenges at both local and global levels. The large amount of information we receive everyday due to an increasing connectivity (social networks, ICTs, satellite channels, etc.) makes it more and more difficult to analyse and to assimilate. Furthermore, the different sources and views to which individuals and groups are exposed everyday, and the complex situations they have to face and cope with makes modern life increasingly challenging. In such a context, developing students' critical thinking becomes vital for their efficient integration in the social as well as the professional life.

Critical thinking can be defined as: "that mode of thinking - about any subject, content, or problem - in which the thinker improves the quality of his or her thinking by skilfully taking charge of the structures inherent in thinking and imposing intellectual standards upon them" (Paul, 1). Literary analysis implies a certain number of activities that require great intellectual efforts. Reading, analysing, constructing a point of view, building an argumentation, and expressing ones opinion, among others, are all cognitive activities that can be developed through time and practice. In this regard, Howie writes, "Through all these cognitive processes, students who analyse what they read therefore will also start thinking critically of what they have read. They make judgements, be decisive, come to conclusions, synthesize information, organize, predict and apply knowledge" (qtd. In Muthusam, 37). The different activities deployed during a literary course can contribute, in a very efficient way, in developing students' critical thinking.

The use of different literary theories to analyse a work constitutes a good example in this regard. First, this allows apprehending the text-situation from completely different angles–an exercise that widens the scope of the learners. For instance, students come often to realize how spheres like the social, the political, the historical, etc. cannot be really dissociated, and how the individual and the communal affect each other. This also allows them to realize the complexity of certain situations that they considered at first as being simple and one-dimensional. Additionally, such exercise offers the possibility to think *outside the box*, and out of the confines of the usually adopted views. The debates and discussions that take place as part of the lectures of-

ten help students realize the limits of their 'traditional' and taken-for-granted views, and introduce them to other ways of apprehending issues. The "hotter" the issue is, the more efforts the students will deploy to defend their position; a situation that encourages them to *think* more about their own thinking, and to give a better structure to their ideas and thoughts.

Thus, literary texts, being subject to multiple possible interpretations, constitute excellent materials to develop critical thinking since they give the possibility for students to exercise their own imagination, analytical capacities, and readings. In addition, acquiring a certain capacity for analysing complex and multifaceted situations through different lenses, and observing how different characters may react in front of varied experiences, and how they manage to overcome difficulties, even if in the fictional world, are all elements that can contribute in developing such a key competence. Improving the quality of one's thinking is undeniably a competence that can be deployed later in different contexts, and outside the realm of classroom situations.

Conclusion:

If conceived and conveyed in a constructive way, literary modules can to a large extent help students acquire a great number of competences including, among others, linguistic and communicative competence, cultural awareness, and critical thinking. In present day local and global contexts, the acquisition of these competences have become crucial for individuals willing to integrate social life and to succeed in their professional career. Equally important, the combination of these competences, along with others, may lead to the creation of more open, responsible, and active citizens who are able to efficiently contribute in the construction of their society.

Consequently, teachers should be able to conceive and to articulate clearly the *whys* behind the inclusion of 'Literature' in an "English as a foreign language" training. Their own 'conviction' and awareness of the issue certainly helps ameliorate the global conception and construction of the courses since this can endow them, either explicitly or implicitly, with a global vision. In a similar line, we strongly recommend to devote at least a session at the beginning of the literature curricula, i.e. while students are still making their first steps

into the literary sphere, to set clearly the objectives of the courses and to raise students' knowledge and awareness about the benefits they can acquire from studying literature. Raising learners' awareness, and, hence, their motivation, will positively affect the learning process and, thus, contribute in improving the overall quality of education, which can be considered, in many regards, as the ultimate goal.

References:

Benzaoui F. and Miliani M. *A Multi-disciplinary Approach to Teaching of Literature.* Alger: Office des Publications Universitaires, 2003.

Cuddon J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books. England: [1977] 1999.

Georgetown University, "Definitions of Cultural Comeptence" in *Curricula Enhancement Module Series*. Retrieved from http://nccccurricula.info/culturalcompetence.html on Dec. 15th, 2015.

Jerrold, F. "Raising cultural awareness in the English Language Classroom", *English Teaching Forum*, 2013, pp. 2-35.

Muthusam C., et col. "Enhancing ESL Writing Creativity via a Literature Based Language Instruction", *Studies in Literature and Language* Vol. 1, No. 2, 2010, pp. 36-47

Paul, Richard and Elder Linda, *The Miniature Guide to Critical Thinking Concepts and Tools*, Foundation for Critical Thinking Press, 2008. pdf.

"Recommendation of the European Parliament and of the Council of 18 December 2006 on Key Competences for Lifelong Learning." in *Official Journal of the European Union*. 2006. Retrieved from http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:32006H0962&from=EN on Dec. 1st, 2015. Web.

Wallace, M. *Teaching Vocabulary.* London: Heinemann. 1982.

Wilkins, D. *Linguistics in Language Teaching.* London: Arnold. 1972.

[i] For further readings see *A Multi-disciplinary approach to teaching of literature* by Benzaoui F. and Miliani M. which, through its different chapters, offers some interesting insights on the topic.

[ii] The adaptation of a competence based analysis does not aim to devalue the importance of literature as one of the highest forms of human expression, and which, accordingly, contributes in the enlightenment of the human mind.

[iii] The role that mass media (through movies, shows, series, etc.) and new technologies (mainly social networks) play today in spreading the English language especially among Algerian youngsters is undeniable and requires an in-depth investigation.