جامعة 8 ماي 1945 قالمة

حوليات جامعة قالمة للّغات والآداب

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

العدد رقم: 15
جوان 2016

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

مديرية النشر لجامعة قالمة 2016
م ن ج ق

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

حوليات جامعة قالمة للّغات والآداب

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

العدد رقم: 15
جوان 2016

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

مديرية النشر لجامعة قالمة 2016
م ن ج ق

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

السادة الباحثين والقرّاء.

يطالعنا العدد 15 من **حوليات جامعة قالمة للغات والآداب** بما يجمع بين دفتيه من أبحاث جادّة جديرة بالتنويه، لذلك سنظلّ حرصين على مدّ يد العون لطاقم المجلة للمحافظة على هذا المسار، وتشجيعه على مواصلة العمل في هذا الإطار الذي نلمس فيه نوعاً من المهنية التي تنبئ بالنجاح، والتي نرجو من جهتنا أن يحالفها التوفيق.

وقد لفت انتباهنا – بالإضافة إلى ما سبق - هذا النوع من الدّراسات المتنوعة، والتي آثر الباحثون فيها **الجوانب التطبيقية**، وهو ما يعني أن الباحث أخذ على عاتقه ضرورة الانتقال إلى الممارسة لكونها الطريق الأكثر نجاعة لتحقيق الفائدة المرجوّة.

إنّ المتصفّح **للعدد الخامس عشر من حوليات جامعة قالمة للغات والآداب** يلاحظ هذا التنوع في المواضيع المطروقة التي جمعت بين تخصصات كثيرة راجعة إلى طبيعة الأدب، الذي يتصف بدوره بالتنوَع. وقد ظهر ذلك واضحا في المجموعة الأولى الخاصة بالجانب اللغوي واللساني الذي تراوحت مواضيعه **بين الدراسة النحوية والتعليمية، والأسلوبية**. كما لاحظنا اهتماما واضحا في هذا العدد بالنقد الأدبي من زاويتين اثنتين: **النظرية والتطبيقية**. بالإضافة إلى مواضيع أخرى لا نرى تصنيفها إلا في هذا المجال الخصب الذي يعرف **بالأدب**.

إنّنا - ونحن نصدّر للعدد 15 من **حوليات جامعة قالمة للغات والآداب** - سنظلّ نؤكّد على أهمية البحث العلمي، ونحرص على **توفير فرص النشر للباحثين**

من خلال هذا المنبر، ويهمّنا كثيرًا أن نصل إلى مرحلة نسجل فيها حضورا نوعيا في مجال النشر.

وبناءً عليه نعلن عن صدور هذا العدد 15 من **حوليات جامعة قالمة للغات والآداب**، ونامل أن ينال رضاكم.

وفّقكم الله وسدّد خطاكم.

رئيس الجامعة
الأستاذ الدكتور محمد نمامشة

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية العدد

السادة الباحثين السادة القرّاء.

لعلّ ما ينبغي التاكيد عليه في مستهلّ **العدد الخامس عشر لحوليات جامعة قالمة للغات والآداب** هو أنّها تسعى إلى أن تكون رسالة الباحث (مطلق الباحث) إلى القارئ – إنسانًا – إيمانا منها بانّ البحث العلمي يتجاوز الحدود الفاصلة بين الأقاليم، باعتباره نشاطا إنسانيّا خالصًا.

لقد كان الأصلُ في وجود الإنسان **التعارفَ**، بقدر ما تستجيب كلمة **التعارف** لاستيعاب كلّ ما يتّصل بالمهام والوظائف الإنسانية القائمة على التجاور والتآزر والتشارك وتبادل المصالح وأرقاها درجةً التثاقفُ وتبادلُ التجارب. ذلك ما يكون به الإنسانُ إنسانًا، اللحظة التي يتجلّى فيها **قيمةً وخلاصةً كونيّةً تنويريةً** تحقّق له حضورا إيجابيّا في الزّمان والمكان من وجهة نظر أخلاقية.

ضمن هذا المسار الطبيعي والحتمي في الوقت نفسه، تفتح **حوليات جامعة قالمة للغات والآداب** دفّتيها لتتشكّل فسيفساء من الدّراسات الجادّة، التي نامل أن ينتفع بها جمهور القراء والباحثين.

ينقل العدد الخامس عشر **لحوليات جامعة قالمة للغات والآداب** أضربا من الممارسات النقدية الصرفة، والدّراسات الأدبية المختلفة المناهج، والمؤسّسةِ على مرجعيات وأطرٍ معرفيّة تتنوّع من جهتها، لتسع **المجال الفسيح** للدّرس اللساني والدّرس الأدبي. نامل أن نعانق من خلالها آفاق المهتمين بمجالي اللغة والأدب وما يندرج في إطارهما من الدراسات.

فلقد قيِّض لهذا العدد أن يتحرّى – تُراثيًّا - **الأسس المعرفية للنحو العربي في بيئة النّحويين، وإمكانيات تجلّيها في فضاء التواصل أشكالا تقتضيها أحوال الكلام،** بما يحسن السكوت عليه في عرف النحاة. ليخرج الدّرس اللغوي ممّا رُسِمَ له في مجال التعليميات إلى الدّرس النّقدي الذي **يؤسّس آلياته على مذاهب النّحويين.** ومن ثمّ الوقوف على أمتع ما جادت به قريحة التفكير اللغوي **في نظرية النظم** في عصر التنوير في الحضارة العربية، ممّا أمكن **وصلُه بمقولات النقد الغربي الحديث.**

وحيث إنّ البحث اللساني تجاوز المسار التقليدي المهيمن إلى إزالة الحدود الفاصلة بين المعارف أو التخفيف منها على أقلّ تقدير، فلقد كان البحث في **حيثيات اكتساب اللغة، بما هي لغة أولى أو ثانية** محطّ اهتمام الباحثين في هذا العدد، فلقد كان من الضروري – بدافع الاقتصاد في الجهد أو رفع درجة التحصيل اللغوي – أن يعرّج الباحث على **توصيف صعوبات النّقل التعليمي،** أو تاطير العملية التعليمية بما يُعْرَف **بالحقيبة البيداغوجية،** باعتبارها شكلا من أشكال التعليم الهادف والمؤسَّس.

ولعلّ ما ينبغي النّعْليمُ عليه (من العلامة) في هذا العدد أيضا هو هذه القراءة المميزة لأهمّ أعلام النقد الأدبي، فمن الضّروري الوقوف عند **التجربة النقدية لمحمد منور بصفتها أولى التجارب** التي حاولت ان تؤسّس للخطاب النقدي، باعتبارِه خطابا علميا تحكمُه جملة من المقاييس المتحكمة في **الممارسة النقدية.** مشفوعاً باحدث التجارب في **النقد الثقافي،** التي هيّات لتفتّح الناقد – عمليًّا – على الوقوف على **أسطرة الخطاب الأدبي وتشكّله، في فضاءات التواصل،** نماذجَ **لكفاءات نصّيّة يتشاكَلُ فيها المعرفي بالجمالي والسّردي بالوصفي والواقعي بالخرافي.**

نرجو أن نوَفَّقَ في هذا الاختيار المنهجي والمعرفي الذي نطمح - من خلاله – إلى أن يكون تنويريّا بحجم - حلمنا – باجتهاد جمهور الباحثين، وبتزكية من السّادة الخبراء، كما نامل أن نثير في القارئ الكريم شيئاً من القلق المعرفي. وحسبُنا – بعد ذلك – أجر الاجتهاد.

مدير النشر
الأستاذ الدكتور رشيد شعلال

حوليات جامعة قالمة للغات والآداب

مجلة علمية محكّمة ومفهرسة، تصدر عن مديرية النشر بجامعة 8 ماي 1945 قالمة، و تعنى بنشر الأبحاث و الدراسات الأصيلة في اللغات والآداب.

مدير الحولية:

أ.د/ محمد نمامشة (رئيس جامعة قالمة)

مدير النشر:

أ.د/ رشيد شعلال

رئيس التحرير:

أ.د/ رشيد شعلال

هيئة التحرير:

- د. ناصر بوعزيز
- د. وسيلة حرقاس
- د. حميد حملاوي
- د. منية دحدوح
- د. سهيلة بوخميس

المراجعة اللغوية :

- عبد الرحمان جودي

الهيئة العلمية 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 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 صالح خديش	جامعة خنشلة/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. عزيز لعكاشي	جامعة قسنطينة/الجزائر
أ.د عباس بن يحي	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 محمد زلاقي	م.الجامعي ميلة/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
د. باتريك فوازان	م.ع.أ /فرنسا
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. هدى حمدي	جامعة قالمة/الجزائر
د. وردة معلم	جامعة قالمة/الجزائر
د. أمال معافة	جامعة قالمة/الجزائر

المراسلات:

نرسل جميع المراسلات إلى: مديرية النشر - جامعة 8 ماي 1945 - قالمة

العنوان: ص.ب 401 قالمة 24000 الجزائر

الهاتف: 037.11.60.46 الفاكس: 037.10.05.55

الموقع الإلكتروني: www.univ-guelma.dz

Email: annalesguelmassh @ yahoo.fr

قواعـد و شـروط النشـر في المجلة

1- أن يتميـــز الموضوع بالأصالة و الجدة.
2- أن يكون الموضوع موثقـــا علميا.
3- أن لا يكون البحث قد نشر أو أرسل للنشـــر في مجلة أخرى.
4- أن لا يزيـــد عدد الصفحات عن 20 ص إلا إذا قسم البحث إلى حلقات.
5- البحوث و المقـــالات التي تصل المجلة لا ترد لأصحابها نشرت أو لم تنشر.
6- تنشـــر المجلة الموضوعات باللغة العربيـــة و الفرنسية و الإنجليزيـــة مع ملخص بثلاث لغات (عربية، فرنسية، انجليزي) في أقل من 80 كلمة مرفوقة بالكلمات المفاتيح.
7- تخضع الأعمـــال المرسلة للتحكيم قبل النشـــر.
8- جميـــع الآراء الواردة في المقالات المنشورة لا تعبـــر إلا عن وجهات نظر أصحابها.
9- ترسل جميـــع المراسلات إلى مديريـــة النشـــر

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 المقـــالات مكتوبـــة بالخط Simplified Arabic 14 بالنسبة للغـــة العربية و خـــط Times New Roman 12 بالنسبة للغـــات الأخـــرى.
- شكـــل الورقـــة: 24 x16
- بالهوامش الآتيـــة:

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

- فـــي نسختين مرفقة بقرص مضغوط.

10- تذكـــر الهوامش فـــي آخر المقـــال.
11- على صاحب المقـــال أن يبيـــن بوضوح: الاسم و اللقب و المؤسسة التي ينتمي إليها والعنوان الكامل و الهاتف و البريد الإلكتروني.

الفهـرس

تصديـــر العدد

افتتاحيـــة العدد

1. أصول وأدلة التحليل النحوي عند فخر الدين قباوة دراسة في التنظير والتطبيق
طالب دكتوراه كرموش محمد خير الدين و أ.د. عبد المجيد عيساني..... 01-31

2. النقد اللغوي في شعر رسالة الغفران لأبي العلاء المعري
د. خالد محمود عسود المزيد و د. رضوان "محمد سعيد" عجاج إيزولي
و د. محمد خالد المزيد 33-55

3. نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني ونقاط إلتقائها مع مقولات النقد الغربي الحديث
د. شرفي لخميسي 57-80

4. دلالة الحركة الإعرابية في الفعل المضارع
د. دلوم محمد 81-95

5. دور الوسائل التعليمية في تحفيز القراءة باللغة الفرنسية لغة أجنبية -FLE- نموذج الحقيبة البيداغوجية
الطالبة. أميرة هامل و أ.د عقيلة خباب 97-118

6. تفاعل التاريخي و الجمالي في الشعر الجزائري المعاصر
قراءة في شعر الثورة عند عز الدين ميهوبي
أ.د رشيـد شعـــلال 119-142

7. صعوبات النقل التعليمي في اللغة العربية
د. مليكة بوراوي 143-157

8. أسلوبية المحادثة الأدبية وقوانين الخطاب في أدب حيان ألتوحيدي(ت 420هـ)
د. مقـــران فصيـــح 159-174

9. الإيجاز في القرآن الكريم قصة "مريـــم" عليها السلام أنموذجا
د. فـوزية عساســلة 175-198

10. المقاييس النَقدية والممارسة النَطبيقية عند محمد مندور
د. محمـد بلواهم 223-199

11. قراءة نقدية في نظرية النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي
أ. طـارق بوحـالة 245-225

12. الأسطورة العربية القديمة مقاربة شكلية لبنيتها السردية ووظيفتها الاجتماعية
د. شوقي زقـادة 271-247

13. ملامح أسطورية في شعر سميح القاسم - مجموعة "دمي على كفّي" أنموذجا -
د. سامية عليوي 299-273

14. شعرية النص العجائبي في الحكاية الشعبيةالجزائرية
د. بريكة بومادة 320-301

15. إشكالية تأويل النص الشعري العربي القديم في ضوء نظرية التلقي
أ. صويـلح قاشي 347-321

16. التَشكيل السِياقي لسجِينات أحمد سحنون دراسة تداوليَة
د. نميسي آمال 363-349

17. ثنائية (المرأة / النص)في الشعر العربي المعاصر ، من خلال جميلة بوحيرد الثائرة و الملهمة
د. عبد العزيز شويط 385-365

18. الموقف الإيديولوجي لمفدي زكريا من قضايا الثورة الجزائرية في ديواني: اللَهب المقدَس وإلياذة الجزائر أنموذجًا
د. رضـا عـامر 406-387

19. سيميائية المنجز التشكيلي في رواية "ذاكرة الجسد" " لأحلام مستغانمي"
أ. سهـام بودروعـة 427-407

20. تبني القيم واشتغال العواطف في قصيدة أقيموا بني أمي صدور مطيكم للشنفرة
د. عبد الغاني خشة 446-429

21. روافد البعد الرمزي في شعر خليل حاوي
د. فتيحة سريدي 478-447

أصول وأدلة التحليل النحوي عند فخر الدين قباوة دراسة في التنظير والتطبيق

- طالب دكتوراه كرموش محمد خير الدين
- أ.د. عبد المجيد عيساني

قسم اللغة والأدب العربي – جامعة ورقلة

الملخّص:

يحاول هذا البحث مقاربة مفهومي أصول وأدلة التحليل النحوي، كما وردا عند الباحث فخر الدين قباوة، والإجابة عن الإشكال التالي: ما المكانة التي يحتلها هذان المفهومان داخل بناء منهج التحليل النحوي، وكيف استطاع فخر الدين قباوة التوسل بهما لاستكشاف خصائص التراكيب، واستكناه دلالاتها، وقد أردفنا ذلك بنماذج وأمثلة قرآنية وشعرية، حلّلناها تحليلا موجزا موضّحًا. هذا بالإضافة إلى التطرق لبعض القضايا المهمة، مثل شروط النّص المحلَّل، والفرق بين أدلّة التحليل النحوي وأصوله.

مصطلحات مفتاحية: التحليل النحوي، الأصول، الأدلة، المنهج.

Abstract :

This research trying approach concept of the foundations and evidences grammar analysis at Fakhreddine kabawa, and answer of the problematic: what is the status of these two concept inside the grammar analysis, and how kabawa can accredition with these two concept for exploration the properties of the sentences and extract her meanings, and we gives us Quranic and poetics models and examples, and we tested a precis analysis.

in addition to this we treat some important issues, like qualifications of text analyst and the difference between foundations and evidences of grammar analysis.

keyword terms: grammar analysis, foundations, evidences, method

Résumé:

Cette recherche vise à étudier les origines et les preuves de l'analyse grammaticale chez kabawa Fakhreddine, et répondre à des problématiques : quel est le statut de ces deux concept à l'intérieur de l'analyse grammaticale, et comment kabawa pouvez accréditation avec ces deux concept pour l'exploration des propriétés des sentences et extrait de son sens, et

nous nous donne des modèles et des exemples coranique et poétique, et nous avons testé brièvement.
En plus de cela nous avons répondu à des questions importantes, comme les qualifications du texte et de la différence entre les origines et les preuves de l'analyse grammaticale.

Les termes clés: l'analyse grammaticale, origines, preuves, méthode

إنّ موضوع التحليل النحوي جليل الخطر، عظيمُ الفائدة، يَهدي إلى دَرْكِ معاني الكلام، وفقه أسراره والكشف عن نظامه، وهو إجراءٌ لا غِنًى للناظر في التركيب العربي عنه. لكنه لا يتسنى للباحث السير في ثناياه إلا إذا ارتكز على أصوله، واستصحب معه أدلته، وعند ذلك يمكنه إجراء التحليل بدقة وتميّز. وسنحاول من خلال هذا البحث تبيّن مفهوم كلّ من أصول وأدلة التحليل النحوي، ودورهما الكبير في عملية التحليل النحوي.

أوّلا: مفهوم التحليل النحوي عند فخر الدين قباوة:

يجدر بنا قبل الولوج في جوهر البحث أن نوضّح مفهوم التحليل النحوي، كما تجلّى عند فخر الدين قباوة، لنتطرّق بعد ذلك إلى تفصيل القول في أصوله وأدلته. يعرف فخر الدين قباوة التحليل النحوي بقوله:"هو تمييز العناصر اللفظية للعبارة، وتحديد صيغها ووظائفها والعلاقات التركيبية بينها بدلالة المقام والمقال"[1].

وهذا التعريف آخِرُ ما وضعه فخر الدين قباوة، في كتابه "التحليل النحوي أصوله وأدلته، وكان قد حدّه في كتابه "المورد النحوي الكبير" بحدٍّ يتسم بالطول والتفريع، ثم شذبه وهذبه وأورده مركّزا موجزا، وهذا التعريف المطول كالتالي:"والتحليل النحوي الذي نريد هو تمييز العناصر اللفظية الدلالية والتشكيلية المكونة للعبارة، بعضها من بعض، بالاعتماد على أدلة

المقام والمقال، وظواهر الصوت والشكل والتركيب، لدراسة تلك العناصر في إطار السياق المحيط بها، وتحديد أنساقها وأنماطها، وخصائصها ووظائفها، وما بينها من علاقات، وتبادل للمعاني الإعرابية والصرفية خاصة والنحوية عامة، وما فيها من تبدل في اللفظ والصيغة والدلالة والوظيفة ...بغية كشف صورة النظم الذي يسودها، والوظائف التي تقوم بها، والدلالات التي تؤديها متعاونة، في حيز التركيب الصرفي، والتركيب الإعرابي، والسياق العام للتعبير"[2].

وتعريف قباوة الذي أوردناه أوّلًا على وجازته دقيق مضبوط إلى حد بعيد، وليس ذلك تَعَصُّبًا منا لصاحبه، بل مرده إلى أمور نراها موضوعية، تتلخص في كون فخر الدين قباوة قد عُنِيَ بهذا الموضوع ثلاثة عقود من الزمن، وفي تأليفه لعدة دراسات تطبيقية فيه، ثم كان أن توّج هذه الدراسات بكتاب يجمع شتات القضية نظريِّها وتطبيقيِّها.

وتدليلاً على هذا سنحاول تحليل تعريفه لنرى ما فيه من دقة وضبط، وما يعتريه من قصور هو لازمة كل حيٍّ.

فالتحليلُ النحويُّ عنده هو تمييز العناصر اللفظية للعبارة، أي تقسيم الجملة، وفرز الكلم بعضها من بعض أسماء وأفعالا وحروفا، وتحديد صيغها، أي تِبيان وضبط أوزان أسمائها وأفعالها، والتنبيه على ما يعتورها من تغيرات وتبدلات، وهذا من قبيل التحليل الصرفي، وقد كنا أسلفنا أنّ فخر الدين قباوة مُتَبَنٍّ لنظرة القدامى، حين يجعلون من النحو مُتَضَمِّنًا لعلم الصرف، ثم قال: وتحديد وظائفها، وذلك بالنص على الوظائف النحوية التي تتلبس بها المفردات في التركيب، من فاعلية ومفعولية وإضافة إلى غير ذلك، ثم قال: والعلاقات التركيبية بينها، أي النّصِّ أيضا على العلاقات المتعددة

التي تربط بين أجزاء النظام اللغوي، كالإسناد والإضافة والتبعية، وبها يتحقَّقُ للنص ترابطُهُ وانسجامُهُ.

ثم قال: بدلالة المقام والمقال، أي أنّ كل هذه التحديدات إنما تتم في ضوء معطيات السياق اللغوي وغير اللغوي، وهو ما يصطلح عليه قباوة بمقتضى المقام والمقال، وسيأتي تفصيل القول فيهما بعدُ، ثم إنّ إغفال أي معطى من معطيات السياق من شأنه أن يطبع التحليل بالقصور وعدم الدقة.

وما يُسجَّلُ على هذا التعريف، وقد حاز قسطا كبيرا من الدقة والضبط، إغفالُه الحديثَ عن معاني الأدوات، وتحليل معاني الأدوات مستوى من مستويات التحليل النحوي، فلو أنه قال: ... وتحديد صيغها ووظائفها ومعاني أدواتها ..." لبلغ التعريفُ الغايةَ دقةً وضبطًا.

ثانيا: مفهوم أصول التحليل النحوي:

بعد أن وقفنا على مفهوم التحليل النحوي عند فخر الدين قباوة، نستكمل رحلة البحث مع الأصول والمرتكزات المنهجية لهذا التحليل، إذ لا يمكن لأي تحليل أن يَجني ثمارَه ويُؤتِي أُكُلَهُ إلاّ إذا استند إلى جملة من الأصول اللغوية وغير اللغوية، يستمد منها الفهم والبيان والمقصود مما يروم تحليله.

يصطلح فخر الدين قباوة على تسمية هذه المرتكزات المنهجية التي يتكئ عليها المحللُ بـــ: أصول التحليل النحوي، وسنسعى إلى التعرف على مفهوم هذه الأصول، وتِبيان ما يندرج تحتها مع مناقشتها، وتوجيه بعض الأنظار إليها، تمحيصًا وإثراءً لها، مستعينين في ذلك بفِكَرٍ وآراءٍ لطائفة من الباحثين قديمًا وحديثًا، ولَجُوا غِمار هذا الميدانِ – ميدانِ التحليل النحوي – وكانت لهم فيه مساهماتٌ نظريةٌ أو تطبيقيةٌ.

يقول فخر الدين قباوة:"أصول التحليل النحوي هي القواعد التي تُبنى عليها أحكامُ التحليل في الإعراب ومعاني الأدوات والصرف"[3].

فالأحكام الإعرابية والصرفية أحكام جزئية تصدر عن قواعد كلية تُسَمَّى أصولاً، وسنأتي إلى تفصيل القول فيها، عن طريق التعرف على طبيعة هذه القواعد وما تتضمنه فإنّها – أي كلمة القواعد – لا تزال مبهمة، مغلّفة بمسحة من غموض.

ويجدر التنبيه هنا إلى أنّ قباوة قد تفرد بهذا المفهوم "أصول التحليل النحوي"، والتفريق بينه وبين أدلة التحليل النحوي[4]، فلم نجد من الدارسين الذين عُنُوا بهذا الموضوع من استعمله، وإنما يطلقون مصطلح أدلة وقرائن التحليل[5]، أو قرائن التوجيه[6]، لتجمع بين ما هو مُتَضَمَّنٌ في أصول وأدلة التحليل النحوي عند فخر الدين قباوة.

طبيعة أصول التحليل النحوي:

أصول التحليل النحوي عند فخر الدين قباوة تتوزع على محورين اثنين، أو هي مكونة من دِعامتين اثنتين هما المعارف العامة والمعارف الخاصة، ولا بد للمحلل أن يستند إليهما قبل البدء في أيّ تحليل.

المعارف العامة:

وهي علوم وخبرات يجب على المحلل النّحوي أن يكون عارفًا بها، ضابطًا لها،كي يتسنى له السير في التحليل بنجاح، وتتمثل في إحاطته بعلوم اللغة، من قواعد إعراب وصرف وعروض ومعجم وقواعد رسم وعلامات ترقيم، وإحاطة بعلوم الأدب والنقد والبلاغة[7].

وسميت هذه المعارف عامة لأنها لا تختص بنص معين، بل يُشترَط حصولُها ابتداءً عند كل مُحَلِّلٍ، وقبل أن يتعرض للنص بالتحليل، وهذا خلافا للمعارف الخاصة التي سنتطرق إليها بعدُ، فإنها تختص بالنص المرادِ تحليلُه، وذلك بمعرفة سياقه، وحال مُنشِئه ...إلى غير ذلك من المعارف الخاصة.

ثم إنّ هذه المعارفَ شروطٌ ينبغي للمحلل النحوي أن يتصف بها، ولا سبيل لدارس عَرِيَ منها أن يقترب من حَرَمِ النصوص، ولذا وجدنا العلماء قديما وحديثا يتورّعون من القول في القرآن الكريم تفسيرًا وإعرابًا وبيانَ أحكامٍ، ويُشدِّدُون النكير على من تصدر للقول في علومه، ومنها الإعرابُ، وهو لم يتأهل بعدُ، ولم يستجمع أدوات القول فيه، كالإحاطة بأسباب نزول الآيات، ومعرفة دلالات الألفاظ، إلى غير ذلك من المعارف اللازمة. فقد روي عن الإمام مالك أنه قال:"لا أُوتَى برجل غيرِ عالم بلغات العرب، يُفسِّرُ القرآن إلا جعلته نكالا"[8].

ويقول فخر الدين قباوة متحدثا عن متطلبات التحليل:"وعلى هذا فأنت مُطالَبٌ طِلاب إلزام أن تتقن علوم اللغة وأساليب القراءة والضبط والكتابة والفهم والوعي والتدبر لتتبصر في أبعاد النص، وتخلص منه بقول محمود في ميادين البحث والاستقصاء"[9].

وما ينبغي ذكره أيضا والتنبيه عليه في هذا السياق أنّ هذه الشروط شروط عامة من حيث المبدأُ، ثم تشتد الحاجةُ إلى بعضها دون بعض بِحَسَبِ النص المدروس، فمن تعرض لتحليل آيات القرآن الكريم مثلاً وجب عليه أن يَجمَع إلى تبحره في علوم العربية معرفةً بعلوم القرآن الكريم، وفقها بالشريعة وأحكامها[10]، ومن تصدى لتحليل أبيات شعرية أو مقطوعات أدبية توجب عليه أن يكون عارفا بمذاهب الشعراء والأدباء، مُطَّلِعًا على تفنّنهم في تأدية وجوه المعاني.

نماذج تطبيقية:

وسنسوق أمثلة مُوضِّحةً ترفع الحُجُبَ عمَّا تمَّ إجمالُه، بذكر نماذج تطبيقية لطائفة من النحاة، توفرت فيهم هذه الشروطُ/ الأصولُ فآمنتهم العِثار، ويسّرت لهم سبل التحليل الدقيق والإجراء الناجح، وتنكَّبَها آخرون، وأغفلوا بعضها فجانبوا الصواب وحادوا عن الجادة في تحليلهم.

فهذا ابن هشام يَعِيبُ على بعض النحويين إعرابَهم لكلمة "أعمالا" في قوله تعالى: "**قُلْ هَلْ نُنَبِّئُكُم بِالأَخْسَرِينَ أَعْمَالًا**" الكهف: 103 مفعولاً به، ثم ردّ عليهم مستندا إلى قاعدة إعرابية، وهي أنّ اسم التفضيل لا ينصب المفعول به، فلفظ الأخسرين، وهو جمع أخسر (اسم تفضيل) لا يمكنه أن ينصب المفعول، والصواب أنّ أعمالا تمييزٌ[11].

هذا في الجانب الإعرابي، ومثله يقع لمن غابت عنه قاعدة أو معرفة صرفية، كأن تلتبس عليه صيغة بأخرى، أو أن يجهلَ أصل الصيغة التي أمامه، فيبني حكمًا على ظاهرها، والصوابُ خلافُه، وذلك كمن يعتقد أنّ "تَتْرَى" صيغة فعلية، فيعربها فعلا مضارعا، والصواب أنها صيغة اسمية، فأصلها وَتْرى، من المواترة وهي المتابعة، ثم قلبت الواو تاءً فصارت تَتْرَى، وهذا على غرار تُراث إذ أصلها وُراث، فقولُنا: جاء القوم تترى، أي جاءوا متتابعين، فهي حال منصوبة، ودليل اسميتها قراءةُ ابن كثير وأبي عمرو لقوله تعالى:"**ثُمَّ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا تَتْرَا**" المؤمنون: 44، حيث قرآها بالتنوين (تترًا)، والأفعال لا يدخلها التنوين[12].

أما علم العروض فمن أحاط به وبمباحثه فقد وُقِي شرًّا كثيرا، وسَهُلَت عليه كثير من الممارسات التحليلية، وخلافُه بالعكس، فمن أخلَّ به شقَّ عليه التحليل، ووقع في مطبات كثيرة، وسنضرب مثالا بتعقب العروضي

الجزائري موسى الأحمدي نويوات للنحاة في استشهادهم، في باب الاسم الذي لا ينصرف، على صرف لفظ "دعد" ومنعه، في بيت واحد لجرير.

فابنُ يعيش مثلا بعد أن أورد قول الزمخشري في مفصّله: "وما فيه سببان[13] من الثلاثي الساكن الحشو كنوح ولوط منصرف في اللغة الفصيحة التي عليها التنزيل لمقاومة السكون أحد السببين وقوم يُجْرُونه على القياس فلا يصرفونه وقد جمعهما الشاعر [جرير] في قوله:

لَـــمْ تتلفَّعْ بفضلِ مِئزرِهَـــا دَعْدٌ ولمْ تُسقَ دَعْدُ في العلبِ"[14]

قال: [أي ابن يعيش]"اعلم أنّ ما كان ساكن الوسط من الثلاثي المؤنث إذا كان معرفة فالوجه منعه من الصرف لاجتماع السببين فيه وقد يصرفه بعضهم لخفته بسكون وسطه فكأنّ الخفة قاومت أحد السببين فبقي سبب واحد فانصرف عند هؤلاء وفيه رد إلى الأصل...والشاهد فيه صرف دعد وترك صرفها"[15].

فالزمخشري وابن يعيش، وبعض النحاة يرون أنّ الشاعر قد صرف دعدا الأولى، وترك صرف الثانية، والحقيقة أنّ هذا البيت يصح الاستشهاد به على منعهما من الصرف في الموضعين لأنّ الوزن يقبل ذلك، ولا يصح الاستشهاد به على صرف الأولى وترك الصرف في الثانية، لأنّ منعه في الثانية ضرورة، والشاعر غير مخير فيها، ومراد من أوردوا البيت شاهدا على ما ذهبوا إليه أنّ الشاعر صرف الأولى وكان مستطيعا أن يمنع الصرف، وهذا صحيحٌ لأنّ الوزن يسمح به، ومنع الصرف في الثانية، وكان مستطيعا ألا يمنع، لأنّ الأمر جائز (جواز الصرف والمنع)، وهذا مردود، لأنّ الشاعر مضطر إلى المنع، وإلاّ اختل الوزن[16].

وتقطيع البيت كالتالي:

لم تتلفّع بفضلِ مئزرِهَـــا دعدٌ ولم تُسق دعدُ في العُلَبِ

لَمْ تَتَلَفْ/فَعْبِفَضْلِ/ مِئْزَرِهَا دَعْدُنْ وَلَمْ/ تُسْقَدَعْدُ[17] / فِلْعُلَبِيْ

مستعلن / مفعلات/ مفتعلن مستفعلن/ مفعلاتُ/ مفتعلن

والبيت من بحر المنسرح.

وما يسجل بعد هذا المثال هو أنّ حنكة وخبرة العروضي موسى الأحمدي نويوات جعلته يوفق في تحليله، غيرَ منساق وراء الخطإ الذي وقع فيه بعض النحاة ممن استشهدوا بهذا البيت.

والأمر نفسه نلحظه في علم الرسم، فالتشبع به يعصم المحلل من السقوط في مزالقَ كثيرةٍ، ومن غابت عنه بعض الأصول في هذا الباب، لا يُؤْمَنُ أن يدخل عليه الخللُ جملةً واحدةً.

ومثال ذلك أنّ بعض المحللين ذهب إلى أنّ "كالوهم" في قوله تعالى:"**وَإِذَا كَالُوهُمْ أَوْ وَزَنُوهُمْ يُخْسِرُونَ**" [المطففين: 3]، هي بمعنى: "كالو" أو "وزنو"، يُوقفُ عليه، ثم يكون ابتداءٌ: أي هم يُخسرون، على أنّ "هم": مبتدأ، مفصول عمّا قبله، وفي هذا إغفال وذهول عن قاعدة أساسية في علم الرسم، وهي أنْ لو كان "كالوا"، و"هم" مفصولين لوجب دخول الألف على "كالوا"، وبما أنّها لم ترسم مع واو الجماعة فهذا دليل على أنها متصلة بما بعدها، فكالوا: فعل ماض، وهم: في محل نصبٍ مفعولٌ به، والتقدير: وإذا كالوا لهم أو وزنوا لهم يُخسرون[18].

وبعدُ فهذه أمثلة يسيرة، ينبغي للمحلل أن يَمتلِئَ بها، أوردناها هنا تمثيلاً لا استقصاءً، وستأتي في غضون البحث أمثلة أخرى، تزيد الأمرَ وضوحًا.

المعارف الخاصة[19]:

وهي الظروف المحيطة بالنص المدروس، والتي جعلته يخرج إلى حيز الوجود على شكل ونمط مخصوصين، وهو ما يُعرَفُ في البلاغة العربية بـــ: مقتضى الحال، وهو "ما يستدعيه الأمر الواقع من مقاصد ومرام وأساليب وتراكيب تناسب المقامات المختلفة لصنع الكلام"[20]. ومقتضى الحال يتضمّن أمرين هما: مقتضى المقام ومقتضى المقال.

فمقتضى المقام: يُقصَد به أنّ لكل نص سياقًا وظروفًا مخصوصةً، أوجبت مجيئه على نمط معين، وهذه الظروف أيضا تعرف بالسياق غير اللغوي، أو السياق الخارجي[21]، كمناسبة إنشاء القصيدة أو مورد المثل أو سبب النزول أو سبب ورود الحديث، وكمعرفة حال المخاطِب والمُخاطَب، والإلمام بخصوصية البيئة التاريخية والاجتماعية للنص وقت صناعته[22].

أما مقتضى المقال فهو "التعبير المسوق به النص المدروس"[23]، أي الصورة اللفظية التي صُبَّت فيها معاني النص. فكما أنّ المُحلِّلَ مطالَبٌ باستحضار سياقات النص المختلفة، يتوجب عليه أيضًا فقهُ عبارات النص المحلَّلِ، وفهمُ مفرداته وتراكيبه.

وسنورد هنا بعض التحاليل النحوية التي أجراها نحاة أو مفسرون أو شرّاح شعر، لنرى من خلالها كيف أنّ اعتمادهم على سياقات الآيات والأحاديث والأبيات الشعرية كان مُعينا لهم على إتمام التحليل بنجاح، والخروج منه برأي محمود وحكم سديد، وكيف أنّ مقتضيات المقام والمقال تساهم بأوفر نصيب في تحديد الوجه الإعرابي والصرفي، وفي معنى الأداة، وكيف تكون هذه المعطيات اللغوية وغير اللغوية مفاتيحَ في أيدي المُحَلِّلِين.

فعندما تصدى المفسرون لقوله تعالى:"**ألم، غُلِبَتِ الرُّومُ، في أَدْنَى الأَرْضِ وَهُمْ مِنْ بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ**" [الروم: 1- 3]، اعتمدوا على أسباب نزول هذه الآيات ليحددوا الوظائف النحوية لمفرداتها، ومن ذلك أنّ الضمير (هم) في قوله "غَلَبِهِم" ضمير متصل مبني على السكون في محل جرّ مضاف إليه، وهو مفعول به في المعنى، فالمصدر مضاف إلى مفعوله، والتقدير: من بعد أنْ غَلَبَهُمْ عدوُّهم، وهم فارسُ[24].

ومثله إجماعُهم على أنّ الفعل "سَيَغْلِبُونَ" مبني للمعلوم، فالروم من بعد أن غَلَبَتْهُمْ فارسُ سيَغلِبون فارسَ، يقول السمين الحلبي:"والعامة – بل نقل بعضهم الإجماع – على سيغلبون مبنيا للفاعل... وروي عن ابن عمر أنه قرأ ببنائه للمفعول، وهذا مخالف لما ورد في سبب الآية وما ورد في الأحاديث"[25].

لأنّ قراءة ابن عمر تقتضي أنهم سيُغْلَبُونَ في الوقعة الثانية بعد أن كانوا قد غَلَبُوا في الوقعة الأولى، وذلك أنه قرأ "غَلَبَت" في أول السورة بالبناء للفاعل، وهذا مخالف لما ورد في سبب نزول الآيات من أنّ الروم غُلبت من قبل فارس، ووعدهم الله بالانتصار بعد ذلك، كما هي قراءة الجمهور (العامة).

وقد استعان السمينُ الحلبي على أسباب النزول أيضا ليرد عمَّن قال إنّ "ال" في قوله تعالى:"في أدنى الأرض" عِوَضٌ من الضمير، وأنّ أصل التركيب أدنى أرضهم [أي أرض الروم]، وذلك أنه ورد في أسباب النزول أنهم غلبوا في أذرعات وبصرى من أرض العرب، ومن هنا لا يصح جعل "ال" عوضا من الضمير، وإنما تكون عهدية، أي في الأرض التي عُهِدَ أنهم غلبوا فيها، وهي كما قدمنا أذرعات وبصرى[26].

وإذا كان الرجوع إلى أسباب النزول أمرًا لازمًا في تحليل الآيات الكريمة، فإنّ الإحاطة بأسباب ورود الحديث أيضا حتمٌ لازمٌ، لتتم الإجراءات التحليلية على أكمل وجه وأدقه، وهذا ما نلحظه في الحديث التالي، فعن سعيد بن أبي وقاص رضي الله عنه أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم أعطى رهطا وسعدٌ جالسٌ فيهم، فقال سعدٌ: فترك رسول الله صلى الله عليه وسلم رجلا هو أعجبُهم إليّ، فقلت: يا رسول الله، ما لك عن فلان، فو الله إني لأراه مؤمنا فقال: "أو مسلما"[27].

فـ"أو" في قوله صلى الله عليه وسلم "أو مسلما" للإضراب، وهي بمعنى "بل" ولكنه إضراب نهي لا إضراب إنكار[28]، فهو نهي عن القطع بالإيمان، إرشادًا لسعدٍ أنه لا يعلم بواطنَ الأمور إلا اللهُ، فعلى الإنسان أن يحكم بالظاهر على الرجل، وهو الإسلام، ويترك لله ما بطنَ، وهو الإيمانُ[29].

والذي ساعد على تحديد معنى الأداة بدقة هو الوقوف على سبب ورود الحديث، وحالِ قائلِهِ ومُتَلَقِّيهِ.

ولا يَتيسَّرُ أيضًا لمن أراد أن يتعرض للنصوص الإبداعية شعرًا أو نثرًا بالتحليل، أي تحديدِ الوجه الإعرابي أو الصرفي الأدقِّ أن يصل إلى مبتغاه فهمًا وإجراءً، إلا بعد أن يحيط بظروف إنشاء الكلام، كمناسبة القصيدة مثلاً، فإنّ للشعر دوافعَ وبواعثَ كما يقول نُقَّادُهُ، والإلمامُ بها يُسهِّلُ الوصولَ إلى المقصود. فإذا جئنا إلى قول المتنبي:

رُويدَكَ أيُّها الـمَلِكُ الجليلُ تـأنَّ وعُـدَّهُ مِـمَّـا تُنِيلُ

وَجُودَكَ بالـمُقامِ ولو قليلاً فَمَـا فِيمَا تَـجُودُ به قليلُ[30]

نجدُ أنّ مما يساعد على الوصول إلى حكم مرضيّ في تحديد الوظيفة النحوية لقوله في أول البيت الثاني "وَجُودَكَ" معرفةَ سياق القصيدة، وذلك أنّ المتنبي قالها عند تحرُّك سيف الدولة للرحيل عن أنطاكية، فهو يحاول أن يثنيَه عن عزمه في الرحيل، ويترجَّاه للبقاء معهم، وعلى هذا يتخرج قوله وَجُودَكَ على أنه مفعول مطلق لفعل محذوف، والتقديرُ: وَجُدْ جُودَكَ بالإقامة معنا، فالواو استئنافية منفصلة عن المصدر، وجُودَكَ مفعول مطلق، ولا تُقرأُ (وُجُودُكَ) على أنها مبتدأٌ، كما قد يُتَوَهَّمُ[31].

ويؤيد هذا قوله بعدُ:"ولو قليلا"، وهو ما يتوافق مع الطلب في أول البيت "جُدْ جُودَكَ". أي جد بالإقامة معنا ولو كانت مدتها قصيرة.

ومن أوجه الإحاطة بظروف القول معرفة حال المتكلم، ولعل خير مثال على ذلك ما أُثِرَ من تعليق ابن عباس على ابن مسعود وعلي بن أبي طالب حين قرآ قوله تعالى:"**وَنَادَوْا يَا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ**" [الزخرف: 77]، قرآه "يا مالِ" على الترخيم في النداء، فردّ ابنُ عباس قائلاً: ما أشغل أهل النار عن الترخيم. فقد اعترض ابنُ عباس على قراءة المنادى بالترخيم مراعاةً لحال من حُكِيَ القول على لسانهم، وهم أهل جهنم، فهم في هول يُنسيهم التأنقَ في العبارة[32].

ومعرفة حال البيئة التاريخية والاجتماعية التي ولد فيها النصُّ أمرٌ ضروريٌّ في التحليل، فعندما تكون على دراية بمعطيات البيئة التي نزلت فيها الآية الكريمة:"**هُمُ الَّذِينَ يَقُولُونَ لَا تُنْفِقُوا عَلَى مَنْ عِنْدَ رَسُولِ اللهِ حَتَّى يَنْفَضُّوا**" [المنافقون: 7]، تعرف أنّ "حتى" في الآية تعليلية، لأنّ المنافقين يتظاهرون على المسلمين الضعفاء، ويقولون: "أمسكوا عنهم العون واحجبوه ليُضطروا إلى الكفر والارتداد"[33].

هذا ما أحببنا الوقوف عنده من أمر مقتضيات المقام، ممثلين له بأمثلة مفردة، تبين مساعدة السياقات الخارجية للآيات والأحاديث والأبيات في توضيح المقصود وتسهيل الإجراءات التحليلية، لننتقل بعد إلى ضرب المثال عن مساهمة مقتضيات المقال في إنجاح العمليات التحليلية.

وقد تقدم لنا قبلُ أنّ المقصود بمقتضى المقال أنّ لكل نص مفرداتٍ وتراكيبَ يتألف منها، وصورةً من النظم مخصوصةً تجب مراعاتها، ويجب على المحلل فقهُ مفرداتِ وتراكيبِ هذا النظم، ليتم له التحليل على أكمل وجه، ومن أخلَّ بهذا دخل عليه الخطأُ جملةً واحدةً.

يقول ابن هشام الأنصاري: "ولقد حكي لي أنّ بعض مشايخ الإقراء أعرب لتلميذ له بيت المفصل:

لا يُبْعِــدِ اللهُ التلبُّــبَ والــ ــغاراتِ إذْ قالَ الخميسُ: نَعَمْ

فقال: "نَعَمْ" حرف جواب، ثم طلبا محلَّ الشاهد في البيت فلم يجداه... وإنما "نَعَمْ" هنا واحدُ الأنعام، وهو خبر لمحذوف، أي هذه نَعَمٌ، وهو محل الشاهد"[34].

والذي أوقع هذا الشيخ في الزلل هو عدم فقهه لمعاني البيت، أو كما قال ابن هشام في أول الباب: مراعاتُهُ لمقتضى الصناعة دون المعنى. فمعنى البيت لا يبعد الله لُبسَ السلاحِ (التلبّب) والهجومَ على الأعداء (الغارات) إذا قال الجيشُ (الخميسُ) هذه إبلٌ فأَغِيرُوا عليها[35].

وعلى هذا أيضًا لم يستطع ابنُ هشام أن يُعربَ كلمة "حَقَلَّدٍ" في قول الشاعر:

تَقِيٌّ نّقِيٌّ لــم يُكَثِّرْ غَنِيمَةً بِنَهْكَةِ ذي قُربَى ولا بِحَقَلَّدِ

حتى عرف معناها وأثبته. يقول ابنُ هشام: "وسألني أبو حَيَّانَ – وقد عَرَضَ اجتماعُنا –: علامَ عَطَفَ "بِحَقَلَّدٍ"، فقلتُ: حتى أعرفَ ما الحَقَلَّدُ، فنظرناه، فإذا هو السّيّءُ الخلق، فقلت: هو معطوفٌ على شيءٍ مُتَوَهَّمٍ، إذ المعنى: ليس بمكثر غنيمةً"[36].

ولعلنا نكتفي بهذه الأمثلة، فقد وَضُحَ المرادُ، وتبين خطرُ مقتضيات المقام والمقال في التحليل النحوي، وبان شرفهما، وتجلت قيمتهما. ولهذا وجدنا تمام حسان يقول إنّ فكرتي المقام والمقال من أنبل ما وصل إليه علم اللغة الحديث، وأنبلُ منه تفطنُ علماء البلاغة العرب لهما وربطهما بعبارتين شهيرتين هما: لكل مقام مقال، ولكل كلمة مع صاحبتها مقام[37].

ثالثا: شروط النص المحلَّلِ:

من النقاط الوثيقة الصلة بما تم تبيينه آنفًا، من شروط المُحلِّل النحوي (المعارف العامة)، ومُتَطَلَّبَات التحليل من معارفَ خاصةٍ الحديثُ عن شروط النص المُحَلَّلِ، فليس كلُّ كلامٍ قابلاً للتحليل، وإنما تُشترَطُ له شروط سنتناولها بالإيضاح والبيان.

خصَّ قباوةُ النصَّ المُحلَّل بالذكر، مُنَبِّهًا على ضرورة حيازته جملةً من الخصائص، حتى تكتمل عملية التحليل وتسير في طريقها السليم.

وأوّل ما يشترطه قباوة في النصوص القرآنية أو النبوية أو الإبداعية الأدبية والعلمية هو أن تكون حائزةً لمعنى مكتمل واضح، لكي يتمكن المحللُ من إقامة تصور جيد عن النص الذي يروم تحليلَهُ، وأكثرُ ما نجد هذا في النصوص الكاملة، أمّا الجمل الموجزة والأبيات المفردة المنتزعة من سياقها اللغوي، فإنّ التعامل معها محفوفٌ بالمخاطرِ، ويُوشِك المحلِّلُ، إن لم يحتطْ ويتحفَّظْ في إطلاق الأحكام، أن يقع في أخطاء جسيمة. وإذا كان قباوة قد

تشدّد في ضرورة امتلاك الكلام لمعنى تام واضح، فإنه سيرفض بالضرورة الأمثلة الهرائية غير الحاملة للمعاني البتة. يقول قباوة: "ولن يكون لشيء من اللفظ تحليلٌ نحويٌّ، إذا لم يقدم فائدة معنوية"[38].

وقد قال علماء العربية الأوائل: الإعراب فرعُ المعنى، أي تابع له ومتفرع عنه. والنظرُ في كتاب سيبويه وبابه الشهير: باب الاستقامة من الكلام والإحالة[39]، يُبرزُ شدة تمسك النحاة الأوائل بالمعنى واحتفاءهم به.

ولهذا رفض قباوة التحليل النحوي الذي قام به تمام حسان، حين طبقه على نسق نطقي هُرائي، لا حظَّ له من العربية إلاّ رسمُ الحروفِ. وذلك حين صنع تمام بيتًا من الشعر لا يمتلك معنى معجميا، ثم أخذ في إعرابه، والبيت هو:

قاصَ التجينُ شِحالَهُ بتريسِهِ الـــ فاخِي فلم يَستفْ بطاسيةِ البرنْ[40]

وقد استند قباوة في رفضه هذا على أمور مُسلَّم بها عند النحاة قاطبةً، وهي ضرورة امتلاك النص المُحَلَّلِ للمعنى، مع صحة العلاقات التركيبية، ثم ضرورة فهم المُعرِبِ لما يعربه، وقد عبر ابن هشام عن هذا قائلا: "وأول واجب على المُعرِب أن يفهم معنى ما يُعرِبه مفردًا ومركبًا"[41].

فإذا كانت العبارة لا تمتلك معنى، أو لم يخرج المُعرِبُ بمعنى واضح بعد قراءتها، فلا سبيل إلى الحديث عن الإعراب، "ولن يكون للفظ وظيفة إعرابية أو صرفية، إذا لم يكن له معنى لغوي معروف"[42].

والذي نعتقده هنا أنّ مبالغة تمام حسان في إبراز قيمة المعنى الوظيفي، ودوره الكبير في التحليل النحوي، وأنه ثَمَرَة التعليق هو الذي أدَّاهُ إلى هذا القول النشاز في الدرس النحوي العربي، من أنّ حضور المعنى الوظيفي وحده في الجملة، دون المعنى المعجمي، ودون معطيات السياق كفيلٌ بإجراء العمليات الإعرابية بنجاح[43].

وما بقي تسجيله هنا أنّ تمام حسان ساق رأيه هذا في شكل فرض فرضه، حيث قال:"لو أبحنا لأنفسنا أن نتساهل قليلا في أمر التمسك بالمعنى المعجمي فكوَّنَّا نسقا نطقيا من صور بنائية عربية لا معنى لها من الناحية المعجمية لأمكن لنا أن نعرب هذا النسق النطقي"[44].

ويتعين بعد الذي ساقه تمام حسان أنّ "لو" في بداية قوله حرف امتناع لامتناع، إذ امتنع إمكان الإعراب لامتناع التساهل في أمر التمسك بالمعنى المعجمي، فالمعنى المعجمي حجر الأساس في العملية التحليلية، ومن دونه لا حديث عن التحليل.

أمّا التعليق الذي أوجده بين المفردات التي لا معنى لها، والذي أثمر معنى وظيفيا – في رأيه – فلا يعدو أن يكون عنصرا مساعدا في الإجراء الإعرابي، ويبقى محتاجا إلى مفردات حاملة لمعان معجمية، ثم صحة تعلق بعضها ببعض. وهذا ما يؤكده جاكبسون حين قرر أنّ الجملة التي تحترم العرف النحوي (قواعد التعليق) تبقى محتفظة بطبقة أولى من طبقات المعنى، لا المعنى التام الذي يتيح الإعراب[45].

ومن الأمور المطلوبة في النص أيضا أن يكون نصًّا أدبيًا أو علميًا، ذا عبارة أنيقة، مقصودة، أمّا الكلام العادي أو العامي المبتذل فلا يدخل في إطار التحليل النحوي. يقول قباوة: "ويحسن بنا أيضا الإشارة إلى أن العمليات الإجرائية، في التحليل النحوي، ينحصر ميدانها في التعبيرين الأدبي والعلمي، أي: الكلام الذي فيه مقاصد إبداعية أو معلومات دقيقة ... أمّا الأقوال اليومية العابرة فهي غنية عن هذه العمليات، لِمَا تُبنى عليه من البساطة أو العامية الهجينة"[46].

وبقي أمر تجدر الإشارة إليه في سياق الحديث عن النص المُحَلَّلِ، وهو تعمُّدُ قباوة الإكثار من التطبيق على النصوص النبوية، تأييدًا ونُصْرَةً لمذهبه

في توظيف الحديث النبوي الشريف في الدراسات النحوية الأكاديمية. يقول قباوة في هذا الصدد:"وقد ظهرت كفة النصوص النبوية هنا بحضور لامع، تحقيقا لما دعوت إليه دائما من توظيف السنة الشريفة في الدرس النحوي"[47].

رابعا: مفهوم أدلة التحليل النحوي:

سنسعى هنا إلى تبيّن مفهوم أدلة التحليل النحوي، وضرب الأمثلة الموضحة لها، فعليها وعلى أصول التحليل النحوي مدارُ الحكم السديد والإجراء التحليلي الناجح. مع ذكر بعض الفروقات بينهما – أي بين أدلة التحليل النحوي وأصول التحليل النحوي.

وأدلة التحليل النحوي: هي قرائن لفظية ومعنوية يستند إليها المحلِّلُ في الوصول إلى الحكم الإعرابي أو الصرفي السديد. وهي متنوعة بتنوع الخطابات، واسعة سَعةَ اللغة العربية.

ومن هنا فكل ضابط نحوي، أو حركة أو كلمة أو ذكر أو حذف أو تقديم أو تأخير، أو نبر أو تنغيم أعانك على الوصول إلى الحكم الإعرابي فهو دليلٌ. فالدليل – مثلاً – على أنّ كلمة "مَعَ" اسم، وهي ظرفٌ لا حرفُ جرٍّ تنوينُها، فالتنوين للأسماء دون الأفعال والحروف.

والدليل مثلاً على أنّ الفعل (لم يجرِ) محذوف حرف العلة وهو الياءُ الكسرةُ في آخره، فالكسرة دليل على الياء المحذوفة، كما أنّ الضمة في (لم يدعُ) دليل على الواو المحذوفة، والفتحة في (لم يبقَ) دليل على الألف المحذوفة[48].

والجدير بالذكر هنا أنّ فخر الدين قباوة لم يَخُصَّ أدلة التحليل النحوي بتعريف خاصٍّ به، كما فعل مع مصطلح التحليل النحوي، وإنما عرّف بالدليل

لغةً واصطلاحًا ثم عرف بالقرينة لغةً واصطلاحًا، ثم انطلق في إيراد الأمثلة، موزعةً على مستويات التحليل الثلاثة: الصرفي، والإعرابي، ومعاني الأدوات.

ثم تلزم الإشارة إلى أمر ثانٍ، وهو على الرغم من أنّ قباوة صرّح بوجود اختلاف بين الدليل والقرينة، وأنهما ليسا شيئًا واحدًا[49]، إلا أنه ظل يستعملهما على مدِّ كتابه مترادفين، يدلان على معنى واحد مشترك. فتحت مبحث الأدلة والقرائن في التحليل الإعرابي يقول قباوة:"وقد كنا، في الفصل الثاني من الباب الأول، عرضنا لكثير من الأدلة والقرائن العامة والخاصة، حين بسطنا الحديث عن أصول التحليل النحوي"[50].

وقباوة هنا – بلا شك – يُحيلُ على المعارف العامة والمعارف الخاصة، وقد عدَّهَا هناك أصولاً، وذكر أنها تختلف عن القرائن – وسيأتي بيانُ ذلك حين التفريق بين أدلة التحليل النحوي وأصوله – ثم يعودُ هنا ليسميَ الأصول قرائنَ، فيقع في اضطراب مصطلحي.

وأمر ثالث نُرجِّحُه وهو أنّ قباوة اعتمد مصطلح أدلة التحليل النحوي – وهو موجود في عبارة العنوان "التحليل النحوي أصوله وأدلته"، وهو أيضا عنوان للباب الثاني: أدلة التحليل النحوي – وعدل عن مصطلح القرائن لا لشيء إلا لأنّ تمام حسان قد استعمله [أي استعمل مصطلح القرائن] واشتهر به، فلم يرد أن يتابع حسان فيما نهجه[51].

ونختم هذا الوجه من القول بالإشارة إلى أنّ قباوة لم يخرج في تقسيمه لأدلة التحليل النحوي، عمّا سطّره علماء العربية القدامى والمُحْدَثين من انقسامها إلى لفظية ومعنوية، وسيتضح هذا من خلال عرضنا للأدلة مع الأمثلة إن شاءَ اللهُ تعالى.

خامسا: أقسامُ أدلّةِ التحليل النحوي مع النماذج التطبيقية:

في مستوى التحليل الصرفي نجد أنَّ الأدلة والقرائن المُعِينةَ على تحديد الصيغة الصرفية والتغيرات الطارئة عليها تتمثل في القرائن اللفظية والتركيبية، والحال أو السياق، والمعنى المعجمي.

فمن الأدلة اللفظية المحدِّدة لاسمية الكلمة تَلَبُّسُها بصيغة من صيغ الأسماء ودلالتها على حدث مجرد من الزمان، أو ذات أو موصوف، ومن الأدلة التركيبية قبولها الجرَّ والإسناد والنداء والتنوين والتعريف والإضافة، إلى غير ذلك من الأدلة التركيبية، هذا بالإضافة إلى المعنى المعجمي ومعطيات السياق[52].

ومن الأدلة اللفظية على فعلية المفردة تَلَبُّسُها بصيغة من صيغ الأفعال ودلالتها على الحدث مع الزمان، وقبولها الإسنادَ إلى الاسم والاتصال بالضمائر، إضافة إلى المعنى المعجمي والسياق المساعد[53].

فإذا جئنا إلى الآية الكريمة:"**وَإِنَّهُمْ عِنْدَنَا لَمِنَ المُصْطَفَيْنَ الأَخْيَارِ**" [ص: 47] لنتبينَ طبيعة المفردة "المُصْطَفَيْنَ" أهي مثنى أم جمع مذكر سالم – بعد أن عرفنا أنها اسم لتلبُّسها بصيغة الاسمية، وقبولها التعريف والجر والوصف وغير ذلك – كان بين أيدينا قرينتان تركيبيتان هما وصف هذه الكلمة بالأخيار وهو جمع، والوصف يطابق الموصوف، وكذا دخول مِنْ التبعيضية عليها، بالإضافة إلى دليل لفظي، وهو حركة الفتحة على النون، فالفتحة لجمع المذكر السالم، والكسرة للمثنى، كما هو معلوم[54].

والدليل على أنّ كلمة تَنْضُبِ في قول الشاعر:

كأنَّ الغُبارَ الذي غادرَتْ ضُحَيًّا، دواخِنُ من تَنْضُبِ

اسمٌ، وإن جاءت على صيغة الفعل المضارع معناها المعجمي، فالتنضب شجر ضخم. إضافة إلى دليل تركيبي، وهو دخول حرف الجر عليها[55].

هذا في المستوى الصرفي، أمّا في مستوى التحليل الإعرابي فإنّا نجد الأدلة والقرائن قد انقسمت عند فخر الدين قباوة إلى أدلة حالية ومعنوية وأدلة لفظية وتركيبية.

أمّا الأدلة الحالية فقد سبق القول فيها، عند الحديث عن مرتكزات التحليل النحوي، تحت مبحث مقتضى المقام، والأمر نفسه بالنسبة للأدلة المعنوية، فقد بُسِطَ القولُ فيها عند الحديث عن مقتضى المقال، وكيف أنّ معنى المفردات والتراكيب يُعين على الوصول إلى الحكم التحليلي الصائب.

وإلى هذا الحد يبقى أمامنا أمران للتوضيح والبيان، وهما الأدلة اللفظية والتركيبية. أما الأدلة اللفظية فهي عند قباوة تتمثل في العلامة الإعرابية والرتبة والصيغة والمطابقة ووسائل الربط والتنغيم والنبر[56].

فالدليل مثلاً على أنّ لفظة "سوقَكَ" في قول النبي صلى الله عليه وسلم:"رُوَيْدَكَ سوقَكَ بالقَوَارِيرِ" مفعول به العلامة الإعرابية (الفتحة)[57]، والصيغة (فَعْل) وهي صيغة من صيغ المصادر التي قد تأتي مفعولا به، ثم إنّ رتبتها بعد اسم فعل الأمر (رويدَ) والفاعل المستتر وجوبا دليل أيضا، فالتقدير أَمْهِلْ سَوْقَكَ[58].

كما أنّ الدليل على أنّ الفعل تَلَظَّى في الآية الكريمة:"**فَأَنْذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّى**" [الليل: 14] فعل مضارع اشتماله على ضمير مستتر يعود على النار تقديره (هي)، وبهذا تحصل المطابقةُ، ويتبين لنا أنّ الفعل أصله تتلظى، ثم

حذفت التاء الثانية تخفيفا، ولو كان ماضيا لكان مقتضى المطابقة مع الاسم المفرد المؤنث قبله (النار) أن يكون نارا تلظت[59]. ثم إنّ قراءة ابن مسعود دليلٌ أيضًا، فقد قرأ "تتلظى" على الأصل[60].

وأمّا الأدلة التركيبية عنده فقد تمثّلت في الإسناد والشرط والاقتضاء[61]، فكونُ الاسم مسندا إلى اسم آخرَ، وقد حصلت بهما فائدة دليل على أنه خبرٌ، والفعل المبني للمعلوم المسندُ إلى اسم متأخر عنه فعل مع فاعله، ولو بني للمجهول ثم ركب لصار فعلا مع نائب فاعله، إلى غير ذلك من العلاقات التركيبية الموضحة، كالشرط والاقتضاء، وانعدام إحدى هذه العلاقات يمنع الوظيفة الموافقة لها فإنْ عُدِمَ الإسنادُ بين الفعل والاسم لم يجز أن يكون فاعلا له.

ومثال ذلك أنّ كلمة "رجالٌ" في قوله تعالى:"**فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللهُ أَنْ تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالغُدُوِّ والآصَالِ، رِجَالٌ**" [النور: 36 و37]، في قراءة ابن عامر وأبي بكر ببناء الفعل يُسَبِّحُ للمفعول (يُسَبَّحُ)[62]، لا يصح كونها نائب فاعل لعدم صحة إسناد الفعل يُسَبَّحُ إليها، وإلاّ صار المعنى أنه يُسَبَّحُ رجالٌ، وهذا محال لأنّ الله عز وجل هو وحده من يُسَبَّحُ له، ولذا كان الجار والمجرور في محل نائب فاعل، أما "رجال" فهو فاعل لفعل محذوف والتقدير: يُسَبِّحُهُ رجالٌ[63].

أمّا على مستوى تحليل معاني الأدوات فقد انقسمت الأدلة بين يديه إلى أدلة معنوية وأدلة لفظية.

أمّا الأدلة المعنوية فتتمثل في معطيات المقام، أو ما كان قد سماه قبلُ بمقتضى المقام، ولا داعي لتَكرار القول فيه، فقد مرَّ، عند الحديث عن أصول ومرتكزات التحليل النحوي.

والأمر الثاني الذي ينضوي تحت الأدلة المعنوية هو معنى الجملة العام أو الأسلوب النحوي لها، ففخر الدين قباوة يرى بأنّ الأسلوب الذي تأتي ضمنه الأداة، كالنفي والتمني والاستدراك والدعاء والترجي، وغير ذلك، كلها عوامل مساعدة لضبط معنى الأداة، فالتأثير متبادل بين الأداة والجملة، فهي تكسب الجملة معنى معينا، ثم قد يكون في نظم الجملة وسمتها ومعناها ما يدل على طبيعة الأداة ووظيفتها[64].

فعندما نفهم من الآية الكريمة:"**وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ**" [البقرة: 286] معنى الدعاء لأنّ الطلب صادر من أسفل إلى أعلى تتعين دعائية "لا" في الموضعين[65].

أمّا الأدلة اللفظية فقد صرح قباوة بأنها أكثرُ من أن تحصر وتعد، وإنما اكتفى بالتمثيل لأشهرها، وهي أدلة الرتبة والاقتران والروابط والعلامة الإعرابية لضميماتها، ولفظ الأداة، ورسمها وأدائها[66].

ويتضح دليل الرتبة مع الأداة "إذا" فهي في أول الكلام ظرفية شرطية، وفي وسطه ظرفية زمانية[67]. ثم إنّ رسم الأداة دليل أيضا على طبيعتها، وعلى هذا الأساس نحكم على "ما" بأنها استفهامية إذا حذفت ألفها بعد حرف الجر[68]، وذلك مثل قوله تعالى:"عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ" [النبأ: 1].

سادسا: بين أدلة التحليل النحوي وأصوله:

سبقت الإشارةُ إلى أنّ هناكَ فرقًا بين أدلة التحليل النحوي وأصول التحليل النحوي، وذلك أنّ أصول التحليل ثابتة لا تتخلَّف، أمّا الأدلة فتتغير، وتحضر وتغيب، فَيُعَوِّضُ بعضُها بعضًا[69]، ألا ترى أنك لا تستطيع الشروع في تحليل آية أو بيت من الشعر – تروم تحليلَكَ سديدا – حتى تعرف

ملابسات إيراده، مُلقِيًا ومُتَلَقِّيًا وبيئةَ وزمانَ إلقاءٍ، إلى غير ذلك من الأمور التي أشرنا إليها آنفا. والمعنى اللغوي للفظِ "الأصولِ" يَعضُدُ هذا الفهم، فقد أورد الخليل في معجمه أنه يقال: إنّ النخيل بأرضنا أصيلٌ، أي هو بها لا يفنى ولا يزول[70].

ثم إنّ الأصول كلية، والأدلة جزئية، وشيء آخرُ يميز بينهما، وهو أنّ الأصول يجب أن تكون حاضرة في ذهن المحلل قبل أن يبدأ التحليل، أمّا الأدلة فيتعامل معها أثناء التحليل[71].

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا التفريق – التفريق بين أدلة التحليل النحوي وأصوله – ممّا انفرد به فخر الدين قباوة، وإن لم يفصل أوجه الافتراق، بل اجتهدنا في تفصيلها انطلاقًا من خصائص وطبيعة كل قسم، أمّا الباحثون الآخرون فقد وردت مُتَضَمَّنَاتُ كل من الأصول والأدلة تحت مبحث قرائن التحليل أو التوجيه النحوي. إلا أنه عاد فنقض كلامه بكلام آخر عندما عد القرائن والأدلة شيئا واحدا ثم جعلهما بمعنى الأصول[72].

ثم تلزم الإشارة إلى أمر ثانٍ، وهو على الرغم من أنّ قباوة صرّح بوجود اختلاف بين الدليل والقرينة، وأنهما ليسا شيئا واحدا[73]، إلا أنه ظل يستعملهما على مدِّ كتابه مترادفين، يدلان على معنى واحد مشترك.

فتحت مبحث الأدلة والقرائن في التحليل الإعرابي يقول قباوة:"وقد كنا، في الفصل الثاني من الباب الأول، عرضنا لكثير من الأدلة والقرائن العامة والخاصة، حين بسطنا الحديث عن أصول التحليل النحوي"[74].

وقباوة هنا – بلا شك – يُحيلُ على المعارف العامة والمعارف الخاصة، وقد عدَّهَا هناك أصولاً، وذكر أنها تختلف عن القرائن، ثم يعود هنا ليسميَ الأصول قرائنَ، فيقع في اضطرابٍ مصطلحيٍّ[75].

خـــاتـــمـــة:

هذا مبلغ القول في مفهوم أصول وأدلة التحليل النحوي عند فخر الدين قباوة، وقد انتهينا من خلال بحثه ومدارسته إلى النتائج التالية:

تفردّ فخر الدين قباوة بوضع تعريف دقيق للتحليل النحوي الشامل لمستويات ثلاث: الصرفي، والإعرابي، ومعاني الأدوات.

تفرّده بإطلاق مصطلح أصول التحليل النحوي، والفصلِ بينه وبين أدلةِ التحليل النحوي، وتنظيره للأولى، أي لأصول التحليلِ.

ويُقابلُ هذا تَبَعِيَّتُهُ الظاهرةُ، في مبحث أدلة التحليل النحوي اللفظية، لِمَا أورده تمام حسان في نظرية القرائن، تحت مبحث القرائن اللفظية. إلاّ بعضَ التغييرات الطفيفة على مستوى المصطلح.

هذا بالإضافة إلى وضع شروط صارمة للنصّ المراد تحليله، من امتلاكه لمعنى متكامل، مع توفر عنصر الأدبية أو العلمية، ليتسنّى إجراء التحليل بدقة وجمالية، وبعيدا عن التسيب والفوضى اللذين طبعا عديد التحليلات المعاصرة.

الهوامش:

1 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 2002م، .ص 14.

2 – فخر الدين قباوة: المورد النحوي الكبير نماذج من التحليل النحوي في الإعراب والأدوات والصرف، ط4، دار طلاس، دمشق، 1987م، ص 8– 9.

3 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 55.

4 – نسجل هنا تفرد قباوة بهذا المصطلح "الأصول"، وإن كنا نرجح أنه اتكأ في تصور هذا المبحث وضبطه على ما أورده ابن هشام في كتابه "مغني اللبيب عن كتب الأعاريب"، وخاصة الباب الخامس، وهو في ذكر الجهات التي يدخل الاعتراض على المعرب من جهتها.

5 – ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1979م، ص 191 وما بعدها.

6 – ينظر: نشأت علي محمود عبد الرحمن: التوجيه النحوي وأثره في دلالة الحديث النبوي الشريف دراسة في الصحيحين، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 1432هـ/2011 م، ص 38.

7 – يُنظر: فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 70.

8 – يوسف بن خلف العيساوي: علم إعراب القرآن تأصيل وبيان، ط1، دار الصميعي، الرياض، 1428هـ/2007م، ص 191.

9 – فخر الدين قباوة: فتاوى في علوم العربية، ط1، دار الملتقى، حلب، 1427هـ/2007م، ص 12.

10 – يُنظر: يوسف بن خلف العيساوي: علم إعراب القرآن تأصيل وبيان، ص 193 وما بعدها.

11 – ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج6، تحقيق وشرح: الدكتور عبد اللطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دون تاريخ، ص 69.

12 – يُنظر: محمود محمد الطناحي: مقالات العلامة الدكتور محمود محمد الطناحي صفحات في التراث والتراجم واللغة والأدب، ج2، ط1، دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، 1422هـ/2002م، ص 556.

13 – والسببان هما: العَلَميّة والتأنيث.

14 – ابن يعيش: شرح المفصل، ج1، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، (د. ت)، ص 70.

15 – نفسه، ص 70.

16 – نجيب بن خيرة: الأديب موسى الأحمدي نويوات حياته وآثاره، دار البصائر للنشر والتوزيع،الجزائر، 2009م، ص 159، 160.

17 – منع دعد الثانية من الصرف ضرورة، لأنّ (دعدُ) تقابل (لاتُ) من مفعلات، ولا يمكن لمفعلات أن تصير مفعلاتن.

18 – يوسف بن خلف العيساوي، علم إعراب القرآن تأصيل وبيان، ص 250 و251.

19 – سبق البيان أنّ هذه المعارف التي سنفصل القول فيها، إنما نعتت بالخاصة لأنها تختص بالنص المرادِ تحليلُه، فكل نص نروم تحليله ينبغي أن تكون لنا معارف محيطة عنه، كمناسبة إنشائه، وحال قائله ومتلقيه، وأحوال البيئة التي أنشئ فيها، إلى غير ذلك مما سيأتي بيانه إن شاء الله تعالى.

20 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 55.

21 – محمود حسن الجاسم: أسباب التعدد في التحليل النحوي، (مجلة مجمع اللغة الأردني)، العدد 66، 1425هـ/2004م، ص 93–156. ويُعرِّفُ محمود حسن الجاسم المقام أو السياق الخارجي بقوله:"والمراد بالمقام جملة العناصر غير اللغوية المكونة للموقف الكلامي"، ص 116.

22 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 56.

23 – نفسه، ص 63.

24 – السمين الحلبي: الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، ج9، تحقيق الدكتور: أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، دون تاريخ، ص 29. وقد ورد في أسباب نزول هذه الآية أنّ كسرى بعث جيشا إلى الروم وأَمَّرَ عليهم رجلا...فسار إليهم بأهل فارس وظفر وقتل وخرب وقطع زيتونهم، وكان التقاؤهم بأذرعات وبصرى...، فشق ذلك على المسلمين لكونهم مع الروم أهل الكتاب، وفرح المشركون لكونهم مع المجوس ليسوا أهل كتاب... ونزلت أوائل الروم فصاح "أبو بكر" بها في نواحي مكة" فرحا واستبشارا. ينظر: أبو حيان الأندلسي: تفسير البحر المحيط، ج7، ص 156–157.

25 – نفسه، ج9، ص 30.

26 – نفسه، ص 29. وينظر: الزمخشري: الكشاف، ج4، ، تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، الشيخ علي محمد معوض، وشارك في تحقيقه: فتحي عبد الرحمن أحمد حجازي، ط1، مكتبة العبيكان، السعودية، 1418 هـ/ 1998 م، ص 563.

27 – وتتمة الحديث :"فسكتُّ قليلا ثم غلبني ما أعلم منه فعدت لمقالتي فقلت: ما لك عن فلان، فوالله إني لأراه مؤمنا فقال:"أو مسلما"، ثم غلبني ما أعلم منه فعدت لمقالتي وعاد رسول الله صلى الله عليه وسلم ثم قال: "يا سعدُ إني لأُعْطِي الرجلَ وغيرُه أحبُّ إليّ منه خشية أن يكبه الله في النار". ينظر: نشأت علي محمود عبد الرحمن: التوجيه النحوي وأثره في دلالة الحديث النبوي الشريف دراسة في الصحيحين، ص 151.

28 – والدليل على أنّه إضراب نهي قول الرسول صلى الله عليه وسلم بعد ذلك: "إني لأُعْطِي الرجلَ وغيرُه أحبُّ إليَّ منه خشية أن يكبه الله في النار". فقد حكم أنه يحب ذلك الرجل، ومحبة الرسول صلى الله عليه وسلم لشخص تقتضي إيمانه، ويؤيد هذا ما جاء في إحدى روايات الحديث "لا تقل مؤمن بل مسلم". نشأت علي محمود عبد الرحمن: التوجيه النحوي وأثره في دلالة الحديث النبوي الشريف دراسة في الصحيحين، ص 153.

29 – نفسه، ص 153.

30 – ناصيف اليازجي: العَرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ج2، دار صادر، بيروت، لبنان، (دون تاريخ)، ص 16.

31 – يُنظر: ناصيف اليازجي: العَرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص 16.

32 – الزمخشري: الكشاف، ج5، ص 456.

33 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 62.

34 – ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج 6، ص 7– 8.

35 – نفسه، ج 6، ص 7– 8.

36 – نفسه، ج 6، ص 8– 9.

37 – تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 20.

38 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 112.

39 – سيبويه:الكتاب، ج1، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1408هـ/1988م، ص 25. وذلك حين قال سيبويه:"هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة، فمنه مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب. فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس وسآتيك غدًا. وأما المحال فأن تنقض أول كلامك بآخره فتقول: أتيتك غدًا، وسآتيك أمس. وأما المستقيم الكذب فقولك: حملت الجبلَ، وشربت ماء البحر، ونحوه. وأما المستقيم القبيح فأن تضع اللفظ في غير موضعه، نحو قولك: قد زيدًا رأيتُ، وكي زيدٌ يأتيك، وأشباه هذا. وأما المحال الكذب فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمسِ". فسيبويه هنا حكم على جملة: أتيتك غدا مثلا بالإحالة لفساد المعنى وتناقضه (آخره يناقض أوله) فما بالك بعدم وجود المعنى أصلا، فهو مردود من باب أولى. وينظر: محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، ص 65 وما بعدها.

40 – تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 183. وقد قال تمام حسان بعد أن ساق هذا البيت مباشرة: "إن من حسن الحظ أن ابن اسحق (كذا) (رضي الله عنه) لم يتأخر به زمانه حتى يقرأ ما يبدو هنا أنه أريد به أن يكون من قبيل الشعر، ولو قد حدث هذا لعده من شعر الجن أو لزعم أنّ آدم قاله قبل أن يعلمه الله الأسماء كلها ربما دون أن يردف ذلك بقوله: والله أعلم".

وعلق قباوة على هذا بعد أن ساق عبارة تمام حسان بتمامها قائلا:"هذه عبارته بحذافيرها، كما جاءت في كتابه، بما فيها من خلل وتسيب وسخرية وخلل، فهو يريد عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي، ولكنه لا يعرف كيف ينقل كنيته، ويقول: "ربما دون" ومثل هذا التعبير لا يكون من عربي". التحليل النحوي أصوله وأدلته، 286.

والحقيقة أن تمام حسان لم يخطئ في نقل الكنية، فهو يريد محمد بن إسحاق بن يسار صاحب السير، وذلك أنه كان عالما بالسير والمغازي، ولكنه نقل كثيرا من الأشعار التي لا أصل لها، وهو الذي يقول فيه ابن سلام الجمحي:"...فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قطُّ، وأشعار النساء فضلا عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعارا كثيرة...". محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج 1، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، دون تاريخ، ص 7و8. وسياق كلام تمام حسان يدل على أنّ المقصود هو ابن إسحاق صاحب السير لا عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي النحوي.

41 – ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج6، ص 7.

42 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 111.

43 – تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 182.

44 – نفسه، ص 182.

45 – ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي– الدلالي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1420هـ/2000م، ص 12. ويقول محمد حماسة عبد اللطيف في موضع آخر:"وكسر دلالة المفردات الأولية يؤدي إمّا إلى الخطإ الدلالي مع الصحة النحوية – والصحة النحوية تجريدية [لا حقيقية] – ولذلك لا يحكم على "الجملة" هنا بأنها من اللغة، فلا يقال هذه "الجملة" – وهي من تمثيل أستاذنا الدكتور تمام حسان – "حنكف المستعص بسقّاحته في الكمظ" إنها جملة لغوية صحيحة، لأنّ مفرداتها فقدت الدلالة الأولية للمفردات لهرائيتها وعدم استخدامها في اللغة". نفسه، ص 58.

46 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 14و15.

47 – نفسه، ص 5.

48 – محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، دون تاريخ، ص 82 و83.

49 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 117. حيث يقول:"وقد تلتبس "القرينة" بالدليل، مع أنها متميزة عنه".

50 – نفسه، ص 171 و172.

51 – صحيح أنّ مصطلح القرائن معهود مبثوث في كتب علماء العربية الأوائل لكنّ سياقَ تأليف الكتاب، "التحليل النحوي أصوله وأدلته"، وقد أُلِّفَ بعد كتاب تمام حسان، "اللغة العربية معناها ومبناها"، الذي اشتهر بهذه الفكرة، حتى اعتبره عديد الباحثين صاحب نظرية القرائن البديلة عن نظرية العامل في الدرس النحوي العربي، يرجح عندنا هذا. ينظر: خالد بن عبد الكريم بسندي: نظرية القرائن في التحليل اللغوي، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 4، العدد 2، 2007م، ص 21 و22.

52 – يُنظر: فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 123.

53 – يُنظر: فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 123.

54 – الزمخشري: الكشاف، ج 5، ص 275. وأبو حيان الأندلسي: تفسير البحر المحيط، ج7، دراسة وتحقيق وتعليق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، شارك في تحقيقه: الدكتور: زكريا عبد المجيد النوتي والدكتور: أحمد أحمد النجولي الجمل، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1413هـ/1993 م، ص386. وفخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 141.

55 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 128.

56 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 177– 193. ذكر قباوة نغمة الأداء دليلا لفظيا ثم ذكر تحتها أنواعا، مع التمثيل لكل نوع. وذلك كتنغيم الصوت والنبر الوظيفي وتلوين الوقفات. ينظر: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 175.

57 – نفسه، ص 178.

58 – أبو البقاء العُكْبَرِي: إعراب الحديث النبوي، تحقيق: عبد الإله نبهان، ط 2، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1407 هـ/1986 م.ص 112.

59 – أبو حيان الأندلسي: تفسير البحر المحيط، ج8، ص 478. والسمين الحلبي: الدر المصون، ج11، ص 30. وفخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 182.

60 – محيي الدين الدرويش: إعراب القرآن الكريم وبيانه، ج8، ط 7، اليمامة للطباعة والنشر والتوزيع، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، 1420هـ/ 1999م، ص 336.

61 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 173– 174. والأدلة التركيبية عند قباوة تقابل القرائن المعنوية عند تمام حسان، وهي عنده خمس: الإسناد والتخصيص والنسبة والتبعية والمخالفة.

62 – أبو حيان الأندلسي: تفسير البحر المحيط، ج 6، ص 421.

63 – الزمخشري: الكشاف، ج 4، ص 308. وفخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 173. وينظر: ابن معطي الزواوي: الفصول الخمسون، تحقيق: محمود محمد الطناحي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مصر، دون تاريخ، ص 194.

64 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 259.

65 – يُنظر: أبو حيان الأندلسي: تفسير البحر المحيط، ج 2، ص 382.

66 – يُنظر: فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 263 وما بعدها.

67 – نفسه، ص 264.

68 – نفسه، ص 268.

69 – قد يختفي دليل العلامة الإعرابية، في مثل قولنا: ضرب موسى عيسى، فيخلفه دليل الرتبة لتتعين الفاعلية لموسى.

70 – الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج7، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي والدكتور إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، دون تاريخ، ص 156.

71 – فخر الدين قباوة: التحليل النحوي أصوله وأدلته، ص 279.

72 – نفسه، ص 171 و172.

73 – نفسه، ص 117. حيث يقول:"وقد تلتبس "القرينة" بالدليل، مع أنها متميزة عنه".

74 – نفسه، ص 171 و172.

75 – كنت قد وجّهت إليه رسالة، أسأله فيها عما بدا لي اضطرابا في إطلاق المصطلحات فأجابني بما نصه:" إنّ التفرقة بين مفاهيم المصطلحات واجبة في البحث والتنظير، ثم يكون لها تعاون في التطبيق، ولكن لكلٍّ شخصيته المتميزة في العمل والتوجيه، مع حصول التعاون بينها في كثير من المراحل العملية دون تطابق أو تداخل. وهي أمور دقيقة يعلمها من يعلمها كما قال أحد الأئمة العظام لمن ظن التناقض في مقولاته. فمحال أن يكون تطابق بين كل من القرينة والدليل والأصل إلا في أوهام المثقفين بالثقافة الأجنبية المثبطة للتفكير والتدبر".

النقد اللغوي في شعر رسالة الغفران لأبي العلاء المعري

▪ د. خالد محمود عسود المزيد
▪ د. رضوان "محمد سعيد" عجاج يزولي
أستاذ مساعد قسم العلوم الأساسية
كلية الحصن الجامعية
جامعة البلقان التطبيقية
▪ د. محمد خالد المزيد
وزارة التربية والتعليم

الملخَّـص:

تسعى هذه الدراسة إلى إبراز قضايا النقد اللغوي التي جاءت في شعر رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وتسليط الضوء على قدرة المعري الفائقة في اكتشاف مواطن الصحة والخطا، والقوة والضعف، وما يوافق كلام العرب وما يخالفه في شعر الشعراء، وجاء ذلك بطريقة مبتكرة لم يعهدها الأدباء من قبل، وهي الحوار الذي أجراه المعري على لسان ابن القارح مع الشعراء، ومحاورة الشاعر تلو الشاعر سواء في جنة النعيم، أو في الجحيم، وبعدها ياتي دور المعري للإدلاء برأيه، وكان ذلك عن طريق ثناء المعري على قصائد بعض الشعراء، أو شرح الأبيات الشعرية، أو استحسان بعض الألفاظ الواردة في شعرهم.

مقدمة:

يبدو أن النقد اللغوي هو القدرة على تلمس مواطن الصحة والخطأ، أو الجمال والقبح، في النص الأدبي، وعلى هذا فإن الناقد اللغوي يعرض لغة النص على ضربين من المقاييس يتكفل الأول ببيان موضع الجودة والرداءة في تلك اللغة، ويتكفل الآخر بتشخيص الخطأ فيها والإرشاد إلى الصواب، وهذا ما سنتعرض له في هذا البحث، حيث سنعرض النصوص الأدبية التي ذكرها أبو العلاء المعري، ثم مناقشة اللغويين في آرائهم ومذاهبهم من خلال النص الأدبي.

تمهيد

أدرك النقاد القدامى أهمية النقد اللغوي وعلاقته الوثيقة بسلامة الشعر وفهمه، ولذلك كان كبار النقاد يولونه عنايتهم ويشغل حيزاً كبيراً من كتبهم، ولم تقتصر هذه العناية على فترة من الفترات، أو عصر من العصور، بل امتدت إلى ما بعد إرساء قواعد اللغة العربية وأصولها بكثير، وقد كان اهتمامهم به نابعاً من حرصهم على لغة الشعر، وإيمانهم بضرورة دفع الخطأ واللحن عنها[1]. فتصدى لهذا الفن أبو العلاء المعري، حيث عُرف عنه أنه علم بارز في تاريخ الثقافة العربية، فهو بمؤلفاته الكثيرة، ونمط حياته الفريد قد استطاع أن يقف في مصاف كبار صانعي التراث العربي، وأن يكون ظاهرة يمتد تأثيرها إلى أوساط ثقافية متعددة لا تقتصر على الشعر وحده، وإنما تشمل النثر الفني والفلسفة والزهد والنقد الأدبي، ومنها النقد اللغوي مجال بحثنا هذا، حيث كان له أثر عظيم في هذا المجال، لأنه سخر العقل في كل شيء، ولا يعوّل في آرائه على غيره، وكان جريئاً في إبداء آرائه الحرة، لا يطيق السكوت على ما لا يُرضيه، ولا يستطيع أن يتجاهل فيما يعلمه، أو يتغابى فيما يفهمه، فكونت هذه العوامل في نفسه ملكة قوية في النقد، قائمة على ميزان العلم ومحك العقل، وقد استطاع أن يكون مجلِّيًا في هذا المضمار، ولم يعبأ بالناس أمام الحق، ولا بما يقوله الناس فيه، بعد أن يكون قوله مطابقاً للعلم أو الواقع، موافقاً للعقل[2]. وقد رفدت جهوده اللغوية النقد العربي بحصيلة جديدة، ومدته بزاد خصب، ومادة وفيرة، أسهمت في الحفاظ على اللغة العربية، وكانت رسالة الغفران ميداناً واسعاً لعرض القضايا النقدية في المسائل اللغوية اعتزازاً بما يحفظ منها وإدلالاً بما له من رأي فيها، وقد نهج في نقده أساليب تُشوق القارئ والمتابع للنقد من هذه الأساليب.

الثناء على شعر بعض الشعراء

من ذلك عندما طلب من عدي بن زيد العبادي أن ينشده الصادية التي وصفها بقوله: إنها بديعة من أشعار العرب، فينبعث منشداً:

أَبلِغ خَليلي عَبدَ هِندٍ فَلاَ ... زِلتَ قَريباً مِن سَوادِ الخُصُوص[3].
مُوازِيَ الفُورَةِ أو دُونَها ... غيرَ بَعيدٍ مِن غمَيرِ اللُّصُوصْ
تُجنَى لكَ الكَمأَة ربِعِيَّةً ... بِالخَبِّ[4] تَندَى في أُصُولِ القَصيص[5]
تَقنصُكَ الَخيلُ ويَصطادُكَ الــ ... طَّيرُ ولا تُنكَعُ[6] لَهوَ القَنيص

وبعد أن ينتهي من إنشادها ينقده فيقول: أحسنت والله أحسنت، لو كنت الماء الراكد لما أسنت، وقد عمل أديب من أدباء الإسلام قصيدة على هذا الوزن، وهو المعروف ب (أبي بكر بن دريد) قال:

يَسْعَدُ ذُو الجِدِّ وَيَشْقَى الحَرِيصْ		**ليسَ لخلقٍ منْ قضاءٍ محيصْ**

ويقول فيها:

أينَ ملوكُ الأرضِ منْ حميرٍ ... أَكْرَمُ مَنْ نُصَّتْ إِلَيْهِمْ قَلُوصْ؟
"جَيْفَرُ الوَهَّابُ"، أَوْدَى بِهِ ... دَهْرٌ عَلَى هَدْمِ المَعَالِي حَرِيصْ

ويعلق على القصيدتين، فيقول الثانية جيدة ولكنك يا أبا سودة أحرزت فضيلة السبق، ثم ينقد قوله في شطر من قصيدته فيقول: وما كنت أختار لك أن تقول: يا ليت شعري وأن ذو عجة[7]. ثم بين له أنه لا يخلو من أحد أمرين فإما أنه وصل همزة القطع في (وأن) وهذا رديء ويزيدها رداءةً حذف الألف بعد النون، وبين له أن في ذلك إخلالا، والأمر الثاني أن يكون حذف

الهمزة فجعلها بين بين ثم اجترأ على تصييرها ألفاً خالصة وحسبك بهذا نقضاً للعادة ومثل ذلك قول القائل:

يقولونَ مهلاً ليس للشيخِ عَيِّلٌ فَها أنا قد أعْيَلتُ وَانَ رقوب[8].

ولو قلت:

يا ليتَ شِعْري أنا ذو عَجَّةٍ

فحذفت الواو، لكان عندي أحسن وأشبَه[9].

نلاحظ أن أبا العلاء المعري قد أبدى امتعاضه غير مرة مما لم تجر عادة العرب بمثله في كلامهم، وكان ينكر ما يخالف أصول العربية ومذاهبها في إجراء الكلام، ثم جعل عدي بن زيد يدافع عن رأيه فيقول: إنما قلت كما سمعت أهل زماني يقولون، وحدثت لكم في الإسلام أشياء ليس لنا بها علم[10].

فيقول الشيخ: لا أراك تفهم ما أريده من الأغراض ولقد هممت أن أسألك عن بيت استشهد به سيبويه وهو من نظمك والذي تقول فيه:

أَرواحٌ مُوَدِّعٌ أَم بُكورُ أنت فانظر لِأَيِّ حالٍ تَصيرُ

فيقول: إن سيبويه يزعم أن (أنت) يجوز أن يرتفع بفعل مضمر يفسره قولك فانظر، وأنا أستبعد هذا المذهب ولا أظنك أردته، فيقول عدي بن زيد دعني من هذه الأباطيل[11]. نلاحظ من هذا الحوار أن المعري قد انتقد سيبويه لأنه خالف ما جرى عليه جماعة النحويين، وجعل لنفسه رأيا خاصاً فيقول مخاطباً عدي بن زيد: ما كنت أختار لك أن تقول كذا وكذا وأستبعد هذا المذهب ولا أظنك أردته، هنا يرى المعري أن رأي سيبويه لا يعتد به وهو من الأباطيل التي لا ينظر فيها، وأجرى ذلك على لسان عدي عندما قال:

دعني من هذه الأباطيل، ثم نرى ابن القارح يقوم بزيارة الجحيم، ويلتمس الشاعر تلو الشاعر يسأله ويحاوره على مرأى من الزبانية والنار وفقاً مع الحديد[12] وها هو يحاور الشاعر الجاهلي طرفة ابن العبد على لسان ابن القارح قائلاً ولو لم يكن لك أثر في العاجلة إلا قصيدتك التي على الدال، لكنت قد أبقيت أثراً حسناً[13] وقصيدة طرفة تلك كانت وما تزال موضع إعجاب النقاد ومحبي الفن الفتيّ المتمرد الطليق[14].

ثم يحاور بشار بن برد ويذكره بأبيات قالها في الفانية منها قوله: يا أبا مُعاذ، لقد أحسنت في مقالك، وأسأت في معتقدك، ولقد كنت في الدار العاجلة أذكر بعض قولك فأترحم عليك، ظنا أن التوبة ستلحقك مثل قولك:

ارْجعْ إلى سكن تعيشُ به ذهَبَ الزَّمانُ وأنت مُنْفَردُ
تَرْجُو غَداً وغَدٌ كَحَامِلَةٍ في الحيِّ لا يدرون ما تَلدُ

وقولك:

واهاً لأسماءَ ابنةِ الأشدِّ قامت تراءى إذ رأتني وحدي
كالشَّمسِ بين الزَّبرجِ المنقدِّ ضَنَّتْ بخدٍّ وحلَتْ عن خَدِّ

ثم يقول الآن وقع منك اليأس: وقلت في هذه القصيدة: السُّبْدِ في بعض قوافيها، فإن كنت أردت جمع سُبدٍ وهو طائر، فإن فُعَلا لا يجمع على ذلك، وإن كنت سَكَّنْتَ الباء فقد أسأت، لأن تسَكين الفتحة غير معروف، ثم يقيم الحجة على بشار بشعر الأخطل وشعر غيره من الشعراء بعد أن يبين له الصواب في تلك الأشعار[15]. منها قوله: ولا حجة لك في قول الأخطل:

وما كُلُّ مَغْبُونٍ إذا سَلْفَ صَفْقُهُ براجعِ ما قَدْ فاتَهُ بِرَدَادِ

والشاهد هنا في كلمة سلف أراد بفتح اللام ثم سكن للضرورة.

ولا في قول الآخر:

وقالوا: تُرابيّ، فقلت: صَدَقْتُمُ أبي مِنْ تُرابٍ خَلْقَهُ الله آدمًا

والشاهد هنا في قوله خلقه بتسكين اللام للضرورة لأن هذه شواذ، فأما قول جميل:

وصاح ببين من بُثَيْنَةَ والنوى جَميعٌ بذاتِ الرَّضم صرْدٌ محجّلُ

فإن من أنشده بضم الصاد مخطئ، لأنه يذهب إلى أنه أراد الصُّرَدَ فسكن الراء، وإنما هي صَرْدٌ أي خالص من قولهم أحبك حبًا صردًا، أي خالصاً يعني غراباً أسْوَدَ ليس فيه بياض، وقوله محجل أي مقيد، لأن حلقة القيد تسمى حجلاً قال عدي بن زيد:

أَعاذِلَ قد لاقيتَ ما يزع الفَتى وَطابَقتَ في الحِجلَينِ مَشيَ المُقَيَّدِ

والغراب يوصف بالتَّقييد لقصر نساه، قال الشاعر:

ومقيّدٍ بين الدِّيار كأنَّه حبشيُّ داجنةٍ يخرُّ ويعتلي

فيقول بشار: يا هذا، دعني من أباطيلك فإني لمشغول عنك[16]. ومن القضايا اللغوية التي ناقشها المعري مع بشار بن برد، إنكار سيبويه على بشار قوله:

عَلَى الْغَزَلَى مِنِّي السَّلاَمُ فطال ما لهوتُ بها في ظل مُخضرَّةٍ زُهْرِ

حيث قال سيبويه: لم تستعمل العرب الغزلي، فقال بشار هذا مثل قولهم البشكى والجمزى ونحو ذلك، من هذا الحوار نرى أن سيبويه أنكر على بشار قوله: على الغزلى مني السلام، لأنه لم يسمع من العرب، ولم ترد كلمة غزلى في المعاجم، وقد بين أبو العلاء طريق القياس بها فهي على وزن بشكى وجمزى، يقال: ناقة بشكى أي خفيفة وسريعة وأتان جمزى أي مسرعة وغزلىى من الغزل، كأنه يريد أنها غزالة[17] ثم يقول المعري: وجاء بشار في شعره بالنينان جمع نون من السمك فيقال إنه أنكره عليه، وهذه أخبار لا تثبت وفيما روي من كتاب سيوبه أن النونِ جمع على نينان

فهذا نقض للخبر[18] وقصد المعري أن بشار بن برد عندما أشار إلى السفينة قال:

تلاعبُ نينان البحور وربما رأيت نفوس القوم من جريها تجري

والنون يجمع على نينان، كذا في لسان العرب: النون الحوت، والجمع أنوان ونينان، وأصله نونان فقلبت الواو ياء لكسرة النون، وفي حديث علي "يعلم اختلاف النينان في البحار الغامرات" فاللفظ مسموع في الكلام الفصيح ولا وجه لإنكاره على بشار، وقد جاء أبو العلاء المعري هنا بما ينقض خبر إنكار سيبويه لهذه الصيغة في جمع نون[19].

نرى من الحوار الذي أجراه المعري بين ابن القارح وبشار بن برد، سعة علم المعري وحفظه الواسع للشعر العربي وما كان يدور بين العلماء من اختلاف، وقد تنبه بعض المحدثين إلى قضية المعري الناقد الفذ في المجال اللغوي منهم طه حسين الذي كان رائداً في هذا المجال، حيث درس المعري دراسة متأنية وأفرد له كتابًا ونبه إلى قضية اللغة عنده، وشدة اهتمامه بها فيقول: والعلوم اللغوية هي أظهر الفنون التي درسها أبو العلاء، فهي التي أمدت شعره ونثره بالغريب واصطلاحات العلم، وهي التي أنفق أيام عزلته في درسها للناس[20]. ويذكر في موضع آخر أن المعري كان شديد النقد في اللغة دقيق الملاحظة[21]. ويذكر بعض الباحثين أن المعري لم تكن هناك شاذة إلا وهو يعرفها ويعرف شواهدها من الشعر العربي قديمه وحديثه[22].

ومن الشعراء الذين أعجب المعري بشعرهم عدي بن ربيعة وذلك بقوله: يا عدي بن ربيعة أعزز عليَّ بولوجك هذا المولج: لو لم آسف عليك إلا لأجل قصيدتك التي أولها:

أليلتنا بذي حُسَمٍ أنيري إذا أنْتِ انقضيتِ فلاَ تحُوري

لكانت جديرة أن تطيل الأسف عليك، وقد كنتُ إذا أنشدتُ أبياتك في ابنتك المزوَّجةِ في جنب تغرورق من الحزن عيناي، فأخبرني لما سميت مهلهلاً؟ فقد قيل: إنك سميت بذلك، لأنك أول من هلهل الشِّعر أي رقَّقَه.

فيقول إن الكذب لكثير، وإنما كان لي أخ يقال له امرؤ القيس فأغار علينا زهير بن جناب الكلبي فتبعه أخي في زرافة من قومه، فقال في ذلك:

لمَّا توقّل في الكُراع هَجِينُهم هَلْهَلْتُ أَثْأَرُ مالكًا أو صِنْبِلا

وكأنه باز علتْهُ كَبْرَةٌ يَهدِي بِشكَّتِهِ الرَّعيلَ الأوَّلا

هلهلت: أي قاربتُ، ويقال توقفت؛ يعني بالهجين زهير بن جناب؛ فسمي مهلهلا فلما هلك شبهت به فقيل لي: مهلهل، فيقول: الآن شفيت صدري بحقيقة اليقين. فأخبرني عن هذا البيت الذي يروى لك:

أَرْعَدوا ساعَة الهِياج وَأَبْرَقْـ ـنَا كَمَا تُوعِدُ الفحولُ الفُحولا

فإن الأصمعي ينكره ويقول إنه مولد، وكان أبو زيد يستشهد به ويثبته، فيقول طال الأَبدُ على لُبَدٍ، لقد نسيت ما قلت في الدار الفانية فما الذي أنكر منه فيقول: زعم الأصمعي أنه لا يقال أرعد وأبرق في الوعيد ولا في السحاب، فيقول إن ذلك لخطأ في القول، وإنَّ هذا البيت لم يَقُلْه إلا رجل من جِذْمِ الفصاحة، إمَّا أنا وإمَّا سواي، فَخُذْ به وأعرض عن قول السفهاء[23]. ومن القضايا اللغوية التي ناقشها أبو العلاء المعري في رسالة الغفران الحوار الذي أجراه بين ابن القارح وامرئ القيس، حيث ذكر ابن القارح أن رواة البغداديين ينشدون في "قفا نبك" هذه الأبيات بزيادة الواو في أولها أعني قولك:

وكَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً

وكأن مكاكي الجواء

وكأن السباع فيه غرقى

هنالك يعترض أبو العلاء المعري على تلك الروايات فيقول على لسان امرىء القيس: إنهم أساءوا الرواية لأن ذلك لا يجعل فرقاً بين النظم والنثر؟ ومن فعل ذلك فلا غريزة له في معرفة القريض فظنه المتأخرون أصلاً في المنظوم وهيهات هيهات[24]. نرى من تلك النصوص أن المعري لم يقف عند حدود التلقي وحفظ متون اللغة واختلاف النحويين واللغويين وتباين مذاهبهم، بل قام على تحليل النصوص واستنتاج النقد اللغوي وقدرته الثاقبة على تمييز الخطأ من الصواب والفصل بينهما والتنبيه إليهما ومعرفة مكامن الجودة والرداءة في النص الأدبي، ولذلك فهو يمعن في النص ويدقق فيه ويتفهمه ثم يقوِّم ما فيه من انحراف لغوي أو نحوي[25]. ومن القصائد التي أعجب بها المعري قصيدة علقمة في وصف النساء، حيث خاطبه قائلا: لو شفعت لأحد أبيات صادقة ليس فيها ذكر الله سبحانه لشفعت لك أبياتك في وصف النساء، أعني قولك:

فإنْ تَسألوني بالنِّساء فإنَّني بصيرٌ بأدواءِ النِّساء طبيبُ
إذا شاب رأسُ المَرْءِ أو قَلَّ مالُهُ فليس لَهُ من وُدِّهِنَّ نصيبُ
يُرِدْنَ ثَراءَ المالِ حيثُ عَلِمْنَهُ وشرْخُ الشَّباب عنْدَهُنَّ عجيبُ[26]

نلاحظ أن المعري أبدى إعجابه بتلك الأبيات التي تصف النساء، وحبهن للمال والشباب ومظاهر الحياة، ويظهر لنا في الأبيات السابقة طبيعة معروفة في المرأة تتلخص في اهتمامها بالشكل، وانصرافها لعناصر القوة المادية في الرجل، وعزوفها عن مواطن القوة الداخلية، والمعنوية في عقله، وعلمه، وحكمته، إذ ليس للأخيرة عندها قيمة، وكثيراً ما تفل من عزائمهم، وتثبط من هممهم حين يخرجون لحرب أو علم أو تجارة، فلا ترضى لهم إلا مجالستها، والتودد إليها، وإشباع حاجاتها[27]. وذكر المعري أن هناك قصائد للشاعر

علقمة بن عبدة تعد من القصائد الفريدة في أشعار العرب، من ذلك قوله على لسان ابن القارح مخاطباً علقمة: أعزز عليَّ بمكانك ما أغنى عنك سمطا لؤلؤك يعني قصيدته التي على الباء:

طَحَا بكَ قَلبٌ في الحِسان طروبُ

والتي على الميم:

هل ما علمتَ وما استُودِعتَ مكتومُ

ومن الشعراء الذين تعرض لشعرهم المرقش الأكبر عندما قال له إن قوماً من أهل الإسلام كانوا يستزرون بقصيدتك الميمية التي أولها:

هلْ بالدِّيارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمْ لو كانَ حيَّاً نَاطِقاً كلَّمْ

وإنها عندي لمن المفردات، وكان بعض الأدباء يرى أنها والميمية التي قالها المرقش ناقصتان عن القصائد المفضليات، ولقد وهم صاحب هذه المقالة[28] وهذه القصيدة من المراثي النادرة في الأدب العربي التي بدئ فيها بالغزل ووصف الأطلال، كما أنها من القصائد التي تلفت النظر من حيث اضطراب وزنها، وقد اختلف النقاد في قيمة هذه القصيدة، فالمفضل الضبّي مثلاً جعلها في مختاراته، بينما نجد ابن قتيبة في الشعر والشعراء يحمل عليها حملة عَنيفة ويجعلها في الضرب الرابع من الشعر، أي الضرب الذي تأخر لفظه وتأخر معناه، ويقول: والعجب عندي من الأصمعي أن أدخل هذا الشعر في متخيره، وهو شعر ليس بصحيح الوزن ولا حسن الروي ولا متخير اللفظ ولا لطيف المعنى[29].

2. شرح الشعر

من الأساليب النقدية التي اتبعها أبو العلاء المعري شرح الأبيات الشعرية وإبداء رأيه في بعض معانيها، من ذلك قوله للشاعر لبيد بن ربيعة على لسان ابن القارح أخبرني عن قولك:

تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يرتبط بعض النفوس حمامُها

هل أردت ببعض معنى كل؟ فيقول لبيد كلا إنما أردت نفسي، وهذا كما تقول للرجل: إذا ذهب مالك، أعطاك بعض الناس مالاً، وأنت تعني نفسك في الحقيقة، وظاهر الكلام واقع على كل إنسان، وعلى كل فرقة تكون بعضًا للناس. ثم يخاطبه قائلاً: أخبرني عن قولك أو يرتبط هل مقصدك: إذا لم أرضها أو يرتبط فيكون، لم يرتبط؟ أم غرضك أترك المنازل إذا لم أرضها، فيكون يرتبط كالمحمول على قولك تراك أمكنة؟ فيقول لبيد الوجه الأول أردت[30].

وهذا يوافق رأي بعض شراح القصيدة حيث قال: "وأراد بعض النفوس هنا نفسه، هذا أوجه الأقوال وأحسنها ومن جعل بعض النفوس بمعنى كل النفوس فقد أخطأ لأن بعضًا لا يفيد العموم والاستيعاب[31]، ثم يتوجه بالسؤال مرة أخرى إلى لبيد عن قوله:

وصبوح صافية وجذب كرينة بمُوتَّرٍ تأتالُهُ إبهامها؟

فإن الناس يروون هذا البيت على وجهين، منهم من ينشده تأَتالهُ بجعله تفتعله من آل الشيء يؤوله إذا ساسه، ومنهم من ينشد: تأَتَالَهُ من الإتيان، فيقول لبيد كلا الوجهين يحتمله البيت[32].

نلاحظ دقة المعري في التصريف، والاشتقاق، على أن عامة نثره لا يخلو من مثل هذه الدقة في النحو والصرف والاشتقاق والعروض والغريب، ومن

هنا نتبين مقدار درسه وروايته وحظه من التحقيق العلمي أجمع[33]. ومن الأمور التي تعرض لها أبو العلاء المعري ذكر المسألة اللغوية وتسجيل ما قيل فيها، من غير أن يُفَضل في تلك المسألة أو يختار قولاً بعينه منها ليدل على معرفته إياها وإحاطته بها، كما فعل في قوله لتميم بن أبي مقبل أخبرني عن قولك:

يا دار سَلْمى خلاء لا أُكلِّفُها إلا المرانة حتى تسأمَ الدنيا

ما أردت بالمرانة؛ فقد قيل: إنك أردت اسم امرأة، وقيل: هي اسم ناقة، وقيل: العادة، فيقول تميم والله ما دخلت من باب الفردوس ومعي كلمة من الشعر ولا الرجز، وذلك أني حوسبت حسابًا شديدًا[34]. ومن المسائل اللغوية التي تعرض لها المعري قوله لامرئ القيس أخبرني عن قولك:

كبكر المقاناة البياض بصفرة.

ما أردت بالبكر؟ فقد اختلف المتأولون في ذلك: فقالوا: البيضة، وقالوا: الدرة، وقالوا: الروضة، وقالوا: الزهرة، وقالوا: البردية[35]. وبعدها يخاطب امرأ القيس قائلاً: وبعض المعلمين ينشد قولك:

من السَّيل والغُثاء فلكة مغزلِ

فيشدد الثاء، فيقول: إن هذا لجهول، وهو نقيض الذين زادوا الواو في أوائل الأبيات: أولئك أرادوا النسق، فأفسدوا الوزن، وهذا البائس أراد أن يصحح الزِّنَة فأفسد اللفظ، وكذلك قولي:

فجئت وقد نَضتْ لنوم ثيابها

منهم من يشدد الضاد، ومنهم من ينشد بالتخفيف، والوجهان من قولك نضوت الثوب، إلا أنك إذا شدَّدتَ الضاد أشبه الفعل من النضيض يقال هذه نضيضة من المطر أي قليل، والتخفيف أحب إلي[36].

وفي هذا نجد المعري يقف على كل صغيرة وكبيرة في اللغة والنحو والرواية، وما يتصل بالمعنى وتوجيهه مما يدخل في الأدب والنقد، ولكنه في الغالب يتعرض لمناقشة هذه الأقوال، ويحمل على ما قد يراه فيها من تعسف في التأويل، أو خروج عن مذاهب العرب، وهو يحتكم إلى ما صح عنده من كلام العرب[37]. ومن القضايا النقدية التي ناقشها المعري حديثه مع علقمة بن عبدة عندما خاطبه قائلاً: فبالذي يقدر على تخليصك، ما أردت بقولك؟

فلا تعدلي بَيْني وبيْنَ مُعْمَّرٍ سَقَتْكِ روايا المُزن حين تَصُوبُ

وما القلبُ، أمْ ما ذكره ربعية[38] يخط لها من ثرمداء[39] قليب

أعنيت بالقليب هذا الذي يورد، أم القبر؟ ولكل وجه حسن، فيقول علقمة إنك لتستضحك عابسًا، وتريد أن تجني الثمر يابسًا، فعليك شغلك أيها السليم[40]. ثم يقول لعلقمة: ولو صادفت منك راحة لسألتك عن قولك:

وفي كل حيٍّ قد خبطَّ بنعمة فحُق لشاس من نداك ذنوب

أهكذا نطقت بها طاء مشددة، أم قالها كذلك عربي سواك؟ فقد يجوز أن يقول الشاعر الكلمة، فغيرها عن تلك الحال الرواة وإن في نفسي لحاجة من قولك:

كأسٌ عزيزٍ من الأعناب عتقها لبعض أربابها حانيَّةٌ حُومُ

فقد اختلف الناس في قولك حُومُ فقيل: أراد حُمْا، أي سودًا، فأبدل من إحدى الميمين واوًا. وقيل: أراد حومًا أي كثيرًا، فضمَّ الحاء للضرورة، وقيل: حوم، يحام بها على الشرب أي يطاف، وكذلك قولك:

يهذي بها أكلف الخدَّين مختبر من الجِمالِ كثير اللحم عَيْثُومُ

فروي: يهدي، بالدَّال غير معجمة، ويهذي بذال معجمة، وقيل: مُخْتَبَرٌ، من اختبار الحوائل من اللواقح، وقيل: هو من الخبير أي الزَّبد وقيل، الخبير اللحمُ، وقيل: هو الوَبَر[41]. نرى أن المعري قد ألمَّ بلطائف النحو ومذاهب

النحاة وألمَّ بقضايا اللغة، حيث ينشئ أدباً أثناء محاورته للشاعر تلمح فيه أنه اختزن في ذاكرته متن اللغة ونوادرها مما لا تلقاه في أدب الكتاب ممن عاصروه. ومن الشعراء الذين حاورهم المعري على لسان ابن القارح، النابغة الذبياني عندما خاطبه قائلاً: يا أبا أمامة إنك لحصيف الرأي لبيب، فكيف حسَّنَ لك لبُّك أن تقول للنعمان بن المنذر:

زعم الهُمامُ بأنَّ فاها باردٌ عَذبٌ إذا ما ذُقْتَهُ قلتَ ازْدَدِ

زَعمَ الهُمامُ ولم أذقهُ بأنـــــــهُ يُشْفى ببرْدِ لثاتها العَطِشُ الصَدِى

ثم استمر بك القول حتى أنكره عليك خاصة وعامة، فيأتي المعري بالجواب الشافي على لسان النابغة بذكاء وفهم، لقد ظلمني من عاب عليّ، ولو أنصف لعلم أني احترزت أشد الاحتراز، وذلك أن النعمان كان مستهترًا بتلك المرأة، فأمرني أن أذكرها بشعري، فأدرت ذلك في خلدي، فقلت إن وصفتها وصفًا مطلقًا جاز أن يكون بغيرها معلقًا، وخشيت أن أذكر اسمها في النظم فلا يكون ذلك موافقًا للملك، لأن الملوك يأنفون من تسمية نسائهم، فرأيت أن أسند الصفة إليه فأقول زعم الهمام إذ كنت لو تركت ذكره لظن السامع أن صفتي على المشاهدة[42]. نرى أن المعري يدافع عن النابغة ويعلل مجيء الوصف على هذا النحو تعليلاً ذوقيًا لا بأس به، فيرى أن التفصيل والمبالغة فيه كانا لأنّ التعميم في الوصف يقع عليها وعاى غيرها من النساء، فلا يكون له معنى، وأن ترك اسمها لتجنب إساءة الملك بذلك، وأن جعل الصفة من النعمان بدلاً منه رعاية للمقام وتحرزًا من الاتهام[43].

مما سبق نلاحظ أن نقد المعري للأبيات الشعرية جاء من جهة إسناد الزعم إلى الهمام فقد انتقد البيتين الأوليين وليس فيهما شيء، من إخلال الوزن، أو مخالفة لقياس أو قاعدة، وقد أجاب على لسان النابغة، وبين الأسباب التي

حملته على إسناد الزعم إلى الهمام، ثم نقد الأبيات الأربعة: وإذا نظرت وإذا لمست....)

وبين على لسان النابغة جواز الفتح والضم في نظرت ولمست وأخواتهما، وبين أن الرواة صحفوا عليه، وليس في الأبيات الأربعة شيء مخالف لقواعد النحو والصرف، ولا شذوذ عن مذاهب العروضيين، واتضح من كلامه أن الأبيات الأربعة داخلة في وصف الهمام؛ فكأنه قال: قال الهمام: وإذا نظرت وإذا لمست...."

وأن أبا العلاء يرجح الضم للأسباب التي ذكرها(44)، من ذلك نرى أن المعري في نقدهِ لألفاظ النابغة وما تؤدية من معان امتاز بالدقة والموضوعية لأنه تعرض لأسلوب الشاعر وطريقته في اختيار الألفاظ المناسبة للموقف الشعري، كما أنها تكشف قدرة المعري الفائقة على الملاحظة والنقد لألفاظ الشعراء من خلال فهمه الكلي للقصيدة.

ومن القضايا التي ناقشها المعري قصيدة حسان بن ثابت التي قالها في حضرة الرسول صلى الله عليه وسلم والتي كان مطلعها:

كأن سبيئةً من بيت رأس يكونُ مزاجَها عَسَلٌ وماءُ

على أنيابها أو طعم غَضٍّ من التُّفاح هصَّره اجتناءُ

فيقول ابن القارح: ويحك، ما استحييت أن تذكر مثل هذا في مدحتك لرسول الله صلى الله عليه وسلم؟ فيأتي بالجواب على لسان حسان، لم أقل إلا خيرًا، لم أذكر أني شربت خمرًا، ولا ركبت مما خطر أمرًا، وإنما وصفت ريق امرأة، يجوز أن يكون حلاً لي، ويمكن أن أقوله على الظن(45).

أراد المعري أن يلتمس عذرًا لشاعر الرسول صلى الله عليه وسلم حسان بن ثابت، وأن ذلك الشاعر لم يرتكب أمرًا محظورًا عندما ذكر الخمر وريق

الفتاة أمام رسول الله صلى الله عليه وسلم. ومن الذين حاورهم المعري على لسان ابن القارح الشاعر عمرو بن أحمر، فقد قال له: ولقد يعجبني قولك:

ولقد غدَوتُ وما يفزِّعُني خوفٌ أحاذرُهُ ولا ذُعرُ
رُؤْدَ الشبَاب كأنني غُصنٌ بَحَرام مَكَّةَ ناعمٌ نضرُ
كشرابِ قيل عن مطيَّتِهِ ولكُلِّ أَمرٍ واقعٍ قَدْرُ

فما أردت بقولك كشراب قيل؟ الواحد من الأقيال؟ أم قيل بن عتر من عاد؟ فيقول عمرو: إن الوجهين يتصوران، فيقول للشيخ بلغة الله الأماني فما يدل على أن المراد قيل بن عتر قولك:

وجرادتان تغنيانهم لأن الجرادتين فيما قيل مُغنيتان غنتا لوفد عاد عند الجرهمي بمكة فشغلوا عن الطواف بالبيت.

فيقول ابن أحمر: أما ذكر الجرادتين فلا يدل على أني خصصت قيل بن عتر وإن كان في الوفد الذي غنته الجرادتان، لأن العرب صارت تسمي كل قينة جرادة، حملاً على أن قينة في الدهر الأول كانت تدعى الجرادة قال الشاعر:

تُغنينا الجَرادُ ونحن شَرْبٌ نعل الراحَ خالَطَها المشُورُ[46]

ثم يقول لعمرو بن أحمر أنشدني قولك:

بانَ الشبابُ وأَخْلَف العَمْرُ وتَغيَّر الإخوانُ والدهر

وقد اختلف الناس في تفسير العمر: فقيل إنك أردت البقاء، وقيل: إنك أردت الواحد في عمور الأسنان وهو اللحم الذي بينها فيقول عمرو متمثلاً:

خذا وجه هرشي وقفاها فإنه كلا جانبي هَرْشَي لهنَّ طريقُ

ولم تترك فيَّ أهوال القيامةُ غبرًا للإنشاد[47].

من خلال شرح الأبيات في رسالة الغفران نرى أن المعري ذهب إلى الاتساع في اللغة، وذلك بإغنائها بجملة من الألفاظ والتراكيب التي لا تخرج عن مذاهب العرب وطرائقهم في التعبير، وكان ينأى بنفسه عمّا لاكته الألسنة وتداوله الناس، ويجنح إلى الغريب الحوشي فينشره مقروناً بالشرح والتفسير قاصدًا من ذلك كله إلى غرض تعليمي، وهو في شروحه وتفاسيره يلتزم الاستقصاء والإحاطة غير هيَّاب من الإدلاء برأيه حيثما وجد إلى ذلك سبيلا[48].

3. استحسان الألفاظ

من الأساليب التي اتبعها المعري في النقد اللغوي، استحسان بعض ألفاظ الشعراء، من ذلك استخدام الشاعر لبعض الألفاظ استخدامًا جيدًا يفوق بقية الشعراء، ويستحسن منه هذا الصنيع، وهو في استحسانه هذا يوافق منهجه العام في تحبيذ الفصيح وترك العامي الرديء، والحث على الاتساع في معرفة اللغة وأوابدها، ومن ذلك نرى أن المعري كان يقيم أقيسته على ما ترتضيه الغريزة ويقبله الطبع في القياس على المطرد، وحمل الكلام على الأكثر والتهدي بأصول العربية ومذاهب العرب، ولم يعزب قياسه عن الطبع إلا نادرًا، ومن المواضع التي قدم فيها القياس على الطبع، إعجابه بلفظ المحب على ندرته في كلامهم وتفضيل هذا اللفظ على المحبوب على شيوعة وكثرة استعماله، جاء ذلك عندما خاطب عنترة بقوله: وإني لأتمثل قولك:

ولقد نَزلْتِ فلا تَظُنِّي غَيْرَه منّي بِمَنْزِلةِ المُحبِّ المُكَرمِ

ولقد وفقت في قولك: المُحَبِّ، لأنك جئت باللفظ على ما يجب في (أحببتُ)؛ وعامَّةُ الشعراء يقولون: أحببتُ فإذا صاروا إلى المفعول قالوا: محبوب، قال زهير بن مسعود الضَّبِّيُّ:

واضِحَةُ الغُرَّة محبوبَةٌ والفَرَسُ الصالحُ محبوبٌ[49]

وقال بعض العلماء: لم يُسمع بمحبٍّ إلا في بيت عنترة فإعجاب المعري نابع من موافقة هذه الكلمة الأصل الذي اشتقت منه لأن قوله المحب جار على أحب وأحببت وهو على الأصل، والكثير في كلام العرب محبوب من حببت، وكأنه لغة قد ماتت[50] يبدو أن إعجاب المعري بتلك اللفظة هو استعمالها المنفرد الذي ميزها في شعر عنترة عن بقية الشعراء.

ومن القضايا اللغوية التي تعرض لها المعري عندما جعل ابن القارح يأخذ على أبي الطيب المتنبي قوله:

أذُمُّ إلى هذا الزمان أهيلهُ[51].

فيرد عليه أبو العلاء بحكمة ورفق بقوله: فأما ما ذكره أبو الطيب فإن الرجل كان مولعًا بالتصغير لا يقنع من ذلك بخلسة بعير ولا ملامة عليه إنما هي عادة صارت كالطبع، فما حسن بها مألوف الربع، ولكنها تغتفر مع المحاسن والشام[52]. وقد يظهر على المراسن[53] وهذا البيت الذي أوله

أذُمُّ إلى هذا الزمان أُهَيْلَهُ

إنما قاله في علي بن محمد بن سيّار بن مكرم بأنطاكية، قبل أن يمدح سيف الدولة علي بن عبد الله بن حمدان[54]. ويغتنم أبو العلاء المناسبة ليفيض في الكلام على لفظة أهل من حيث معناها واستعمالها واشتقاقها فيقول: وأهل كلمة أصل وضعها للجماعة، فيقال ارتحل أهل الدار فيعلم السامع أن المتكلم لا يقصد واحدًا بما قال؛ إلا أن هذه الكلمة قد استعملت للآحاد، فقيل: فلان أهل الخير وأهل الإحسان؛ قال: حاتم الطائي:

ظَلَّت تلُومُ على بَكْر سَمحتُ به إن الرَّزئية في الدُّنيا ابنُ مسعود

غادره القومُ بالمعزاء مُنجدلاً وكان أهلَ النَّدى والحزمِ والجودِ

وكأن هذه اللفظة أصلها أن تكون للجمع، ثم نقلت إلى الواحد، كما أن صديقًا وأميرًا ونحوهما، إنما وضعن في الأصل للأفراد، ثم نقلن إلى الجمع على سبيل التشبيه، وكذلك قولهم: بنو فلان أخ لنا. ويقال أهل وأهلة وأهلات في الجمع قال الشاعر:

فهم أهلات حول قيس بن عاصم إذا أدلجوا بالليّل يدعون كوثرا

وقال بعض النحويين في تصغير آل الرجل: يجوز أويل وأهيل، وكأنه يذهب إلى أن الهاء في أهل أبدلت منها الهمزة، فلما اجتمعت الهمزتان جعلت الثانية ألفًا؛ ومثل هذا لا يثبت والأشبه أن يكون آل الرجل مأخوذ من آل يؤول، إذا رجع، كأنهم يرجعون إليه أو يرجع إليهم[55] يبدو من خلال ما تقدم من آراء لغوية ونحوية لأبي العلاء المعري أن الرجل يمتاز بالذكاء والفطنة فكل شيء لديه مقصود ومخطط ومدبر ومدروس ومصوب إلى هدف لا يخطئه أبدًا[56].

النتائج:

من النتائج التي توصل إليها الباحث:

1. يعد كتاب رسالة الغفران من كتب التراث الأدبي التي تمتاز بأنها تناولت الكثير من المسائل اللغوية والنحوية والعروضية والصرفية وغيرها.
2. أثنى المعري على شعر بعض الشعراء منهم عدي بن زيد وطرفة بن العبد وبشار بن برد وغيرهم.
3. انتقد بعض علماء النحو وخالفهم في آرائهم، من أولئك العلماء سيبويه.
4. المعري في كتبه وموروثه الأدبي لم يقف عند حدود التلقي وحفظ متون اللغة بل قام على تحليل النصوص وتمييز الخطأ من الصواب.

5.دافع المعري عن قصائد بعض الشعراء، من ذلك دفاعه عن قصيدة النابغة في زوجة النعمان وعلل وصفه لها تعليلاً ذوقيًا مقنعًا.

6.استحسن المعري بعض الألفاظ التي جاءت على ألسنة بعض الشعراء من ذلك لفظة المحب التي جاءت في شعر عنترة.

الخاتمـــــة:

أبو العلاء المعري من أفذاذ علماء اللغة ولا يعطي المعلومة بسهولة ويسر بل لا بد للقارئ أن يفكر مليًا، قبل أن يخوض في بحر ذلك اللغوي، حيث كان المعري يجعل ابن القارح يحاور الشاعر تلو الشاعر من أجل أن يوصل لنا رأيه النقدي سواء في اللغة أو النحو أو التصريف أو غيره، لذلك عمل الباحثون من أجل كشف آراء المعري النقدية فوجدوا من الأفضل تقسيم البحث إلى ثلاثة أقسام من أجل التسهيل على القارئ والوصول للمعلومة، فجعلوا القسم الأول يتحدث عن ثناء المعري على شعر بعض الشعراء، والقسم الثاني شرح المعري للأبيات الشعرية، وأما القسم الثالث فكان عن استحسان المعري لبعض ألفاظ الشعراء.

الهوامش

(1) أبو العلاء المعري ناقدًا، ص180، وليد محمود خالص، مكتبة المكتبة، أبو ظبي – العين، 1986.

(2) الجامع في أخبار أبي العلاء المعري 2/ 829، محمد سليم الجندي، دار صادر، بيروت، الطبعة الثانية، 1992م.

(3) الخصوص: موضع في الكوفة تنسب إليه الدنان الخصية على غير قياس وقيل موضع بالحيرة، هامش رسالة الغفران، 186.

(4) بالخَبِّ: سيل بين حزبين يكون فيه الكمأة، لسان العرب، مادة خب، 1/ 213، ابن منظور.

(5) القصيص: واحدة قصيصة وهي شجرة تنبت في أصلها الكمأة ويتخذ منها الغسل، والجمع قصائص وقصيص، لسان العرب، مادة قصص، 270/5، ابن منظور.

[6] كنع: تقبض وتداخل/ لسان العرب، مادة كنع 5/ 441، ابن منظور.

[7] ترسالة الغفران، ص186– 190، لأبي العلاء المعري، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، الطبعة السابعة، دار المعارف – مصر.

[8] رقوب: الرقوب من الإبل والنساء، التي لا يبقى لها ولد؛ قال عبيد: لأنها شيخه رَقُوبُ وقيل هي التي مات وَلَدُها لسان العرب مادة رقب 104/3.

[9] رسالة الغفران، 190.

[10] رسالة الغفران، 190– 191.

[11] رسالة الغفران، 191.

[12] رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، ص138، علي حسن فاعور، المكتبة العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة.

[13] رسالة الغفران، 338.

[14] النقد واللغة في رسالة الغفران، ص82، أمجد الطرابلسي، مطبعة الجامعة السورية، دمشق، 1951م.

[15] رسالة الغفران، 311– 312.

[16] رسالة الغفران، 312– 313.

[17] الغفران لأبي العلاء المعري دراسة نقدية، 224، عائشة عبد الرحمن بنت الشاطيء، دار المعارف بمصر، 1962.

[18] رسالة الغفران، 430.

[19] رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، دراسة نقدية، 224.

[20] تجديد ذكرى أبي العلاء، ص226، طه حسين، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثامنة، 1976م.

[21] تجديد ذكرى أبي العلاء المعري، 227.

[22] الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص268، شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة السابعة، 1969م.

[23] رسالة الغفران، 355.

[24] رسالة الغفران، 314.

[25] اتجاهات النقد في القرن الخامس، ص151، منصور عبد الرحمن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1977م.

[26] رسالة الغفران، 328.

[27] المعري في فكره وسخريته، ص202، عدنان عبيد العلي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن – عمان، الطبعة الأولى، 1999م.

[28] رسالة الغفران، ص356.

[29] النقد واللغة في رسالة الغفران، 83– 84.

[30] رسالة الغفران، 216.

[31] شرح المعلقات السبع ص242، القاضي أبو عبد الله الحسين الزوزني، مكتبة المعارف، بيروت، 1994م.

[32] رسالة الغفران، 217.

[33] تجديد ذكرى أبي العلاء المعري، 228.

[34] رسالة الغفران، 246– 247.

[35] البردية: مفرد البرديُ نبت معروف، لسان العرب/ مادة برد، 188/1، ابن منظور.

[36] رسالة الغفران، 315.

[37] الغفران، دراسة نقدية، 216.

[38] ربعية: كل شيء أوله، ربعي النتاج وربعي الشباب أوله، لسان العرب، مادة ربع 25/3، ابن منظور.

[39] ثرمداء: موضعان، قال حاتم الطائي:

إلى الشعب في أعلى مشار فثرمد فيلدت مبنى بنى لابنة العمر

لسان العرب 1/ 331، ابن منظور، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، 1997م.

[40] رسالة الغفران، 328.

[41] رسالة الغفران، 329.

[42] رسالة الغفران، 204– 205.

[43] أبو العلاء المعري، الناقد الأدبي، 329، السعيد السيد عبادة، الطبعة الأولى، 1987م، دار المعارف القاهرة.

[44] الجامع في أخبار أبي العلاء المعري، 2/ 880– 881.

[45] رسالة الغفران، 234– 235.

[46] رسالة الغفران، 241– 244.

[47] رسالة الغفران، 240.

[48] مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها، ص172، محمد طاهر الحمصي، دار الفكر، دمشق – سورية، الطبعة الأولى، 1986م.

[49] رسالة الغفران 325 – 326.

[50] شرح المعلقات التسع الطوال، 466، لأبي جعفر النحاس.

[51] رسالة الغفران، ص414.

[52] الشام: الخال، أثر أسود في الأرض، كلف القمر واحدته شامة، هامش رسالة الغفران، 415.

[53] المراسن: جمع مرسن، موضع الرسن من أنف الفرس، لسان العرب، مادة رسن 73/3، ابن منظور.

[54] النقد واللغة في رسالة الغفران، ص81.

[55] رسالة الغفران، 416– 417.

[56] تحت عباءة أبي العلاء، ص108، نجيب سرور، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2008.

المصادر والمراجع

1.ابن منظور، جمال الدين بن محمد بن مكرم، لسان العرب، الطبعة الأولى، 1997م، دار صادر، بيروت.

2.الجندي: محمد سليم، الجامع في أخبار أبي العلاء وآثاره، ط2، 1993م، دار صادر، بيروت.

3.حسين، طه، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة الثامنة، 1976م.

4.الحمصي: مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها، ط1، 1986، دار صادر، بيروت.

5.خالص: وليد محمود أبو العلاء المعري ناقدًا، مكتبة المكتبة، أبو ظبي، العين، 1986.

6.الزوزني: أبو عبد الله بن أحمد، شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، لبنان.

7.سرور نجيب، تحت عباءة أبي العلاء، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2008م.

8.ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، القاهرة، الطبعة السابعة، 1969.

9.الطرابلسي: أمجد، النقد واللغة في رسالة الغفران، مطبعة الجامعة السورية، دمشق، 1951م.

10.عبادة، السعيد السيد، أبو العلاء الناقد الأدبي، الطبعة الأولى، 1987م، دار المعارف، القاهرة.

11.عبد الرحمن، عائشة، الغفران لأبي العلاء المعري دراسة نقدية، دار المعارف، مصر، 1962م.

12.عبد الرحمن، منصور، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1977م.

13.العلي، عدنان عبيد، المعري في فكره وسخريته، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، الطبعة الأولى، 1999م.

14.فاعور، علي حسن، رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة.

15.المعري، أبو العلاء، رسالة الغفران، الطبعة السابعة، دار المعارف، القاهرة.

16.النحاس، أحمد بن محمد، شرح القصائد التسع المشهورات، دار الحرية للطباعة، مطبعة الحكومة، بغداد، 1973م.

نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني ونقاط التقائها مع مقولات النقد الغربي الحديث

▪ د. شرفي لخميسي
جامعة العربي تبسي- تبسة
kmmissi@gmail.com

الملخّص:

تعد نظرية النظم عند عبد القَاهر الجرجاني، الذي شق طريقه إلى الظهور والتميّز خلال القرن الخامس الهجري، نظريةً رائدة في ساحة النقد الأدبي القديم، ومتجدّدة في نقدنا الحديث. هذه النظرية التي انبجس نورها من بين ثنايا كتاب (دلائل الإعجاز) ، إستطاعت في وقتها أن تبدّد ظلام كثير من المفاهيم الخاطئة التي سادت تفكيرنا النقدي قبل العلاّمة عبد القاهر، كما قدّمت إضافاتٍ جوهرية تعتبر في مجموعها أساسًا صالحًا لنقد الشعر عامّة ، وبيان إعجاز القرآن خاصّة ، بل يمكن استثمارها كمنهج بلاغي لمقاربة النص الأدبي. وإذا كان في تاريخ النقد العربي والبلاغة العربية شيء يقارب ما انتهى إليه الفكر الحديث في الدرّاسات النقديّة والبلاغيّة ، فهو منهج الجرجاني عامة ونظرية النظم عنده خاصّة ، لذلك كان التّهافت في عصرنا على كتابيه ،(دلائل الإعجاز) و (أسرار البلاغة) لمعرفة جوهر هذه النظرية النقدية.

Résumé :

Le théorème de la construction linguistique chez Abdelkaher Al Jorjani qui est apparu d'une façon exceptionnelle pendant le 5éme siècle de l'Hégire est un des premiers théorèmes dans le domaine de l'ancienne critique littéraire. Elle est aussi renouvelées dans notre critique moderne. Ce théorème qui est issu du livre (Dalile Al iijaz) a pu en son temps éclairci les notions fausses qui ont occupé notre pensée critique avant l'érudit Abdelker. Elle a aussi apporté des ajouts importants qu'on peut considérer dans son ensemble comme une base pour la critique de la poésie en général et la démonstration de la force du Coron d'une façon spécifique.On peut l'exploiter comme une méthode stylistique d'approche du texte littéraire . Si dans l'histoire de la critique et durhétorique arabe une chose s'approchant des études critiques et réthorique modernes , c'est en général la méthode de Jarjani et son théorème de construction. Donc à notre époque on s'acharne sur ses deus livres(Dalail Al iijaz) et (Asrar Al Balagha) pour connaitre le fond de ce théorème critique.

1- توطئة :

تعد نظرية النظم عند عبد القَاهر الجرجاني،الذي شق طريقه إلى الظهور والتميّز خلال القرن الخامس الهجري،نظريةً رائدة في ساحة النقد الأدبي القديم،ومتجدّدة في نقدنا الحديث.هذه النظرية التي انبجس نورها من بين ثنايا كتاب (دلائل الإعجاز) ، اِستطاعت في وقتها أن تبدّد ظلام كثير من المفاهيم الخاطئة التي سادت تفكيرنا النقدي قبل العلاّمة عبد القاهر،كما قدّمت إضافاتٍ جوهرية تعتبر في مجموعها أساسًا صالحًا لنقد الشعر عامّة ، وبيان إعجاز القرآن خاصّة ، بل يمكن استثمارها كمنهج بلاغي لمقاربة النص الأدبي. وإذا كان في تَاريخ النقد العربي والبلاغة العربية شيء يقارب ما انتهى إليه الفكر الحديث في الدرّاسات النقديّة والبلاغيّة ، فهو منهج الجرجاني عامة ونظرية النظم عنده خاصّة ، لذلك كان التّهافت في عصرنا على كتابيه :(دلائل الإعجاز) و (أسرار البلاغة) لمعرفة جوهر هذه النظرية النقدية.ولبيان ذلك كان لابد أن ننطلق من الأسئلة الآتية :

ما النظم ؟ ولماذا الخوض في هذا الموضوع ؟ وما القضايا النقديّة التي تفرّد بها عبد القاهر الجرجاني وتأسّس من خلالها منهجه النقدي؟

2- مفهوم النظم :

لغة : بمعنى الجمع والضم والنظام والرّبط والتأليف.والذي يُراد به ضم الكلمات المتخيّرة على الوجه الذي يقتضيه المنطق.

وفي لسان العرب لابن منظور، هو التأليف، نظمه ينظمه نظمًا ونظامًا،ونظّمه فانتظم،ونظّمتُ اللؤلؤ أي جمعته في السّلك، والتنظيم مثله،ومنه نظمتُ الشعر،ونظّمَهُ،ونظم الأمر على المثل،وكلّ شيء قرينه بآخر،أو ضمَمْتُ بعضه إلى بعضٍ فقد نظمته [1].

والنظم على مستوى الحروف والكلمات والجمل، هو ما يقوم على التقليد لمأثور المستعمل من كلام العرب باعتباره مقياسًا للصّواب والخطأ.

3- النظم قبل الجرجاني:

إذا كان عبد القاهر هو صاحب نظرية النظم التي ينبني عليها علم المعاني في الدّراسات البلاغيّة وجُلّ الدراسات النقديّة،فليس هو مبتكر القولَ في النّظم،بل إنّ هناك جهودًا سابقة لعلماء ودارسين قرأ لهم عبد القاهر،واستفاد مِمَّا كتبوا،فهؤلاء العلماء بدأوا البحث عن تفسير هذه الظاهرة في غمرة اهتمامهم بالإعجاز القرآني.

ومن الأفكار التي ظهرت في هذا المجال فكرة تفسير الإعجاز بما أسموه (الصّرفة)ويعنون بها أن الله صرف قلوب العرب عن الإتيان بمثل هذا القرآن،وممّن نادوا بهذا الرأي (إبراهيم بن سيّار النّظام) الذي يفسر الإعجاز كما ورد في كتاب(الملل والنحل للشهرستاني) بأنه :«من حيث الإخبار عن الأمور الماضية والآتية،ومن جهة صرف الدّواعي عن المعارضة ومنع العرب عن الاهتمام به ،جبرًا وتعجيزًا،حتّى لوْ خلاّهم لكانوا قادرين على أن يأتوا بسورة من مثله بلاغةً وفصاحةً » [2].

لم يكن من الممكن قبول هذا الرأي الذي سلب القرآن الكريم ميزة التفوّق على الأساليب العربية،والذي كان سائدًا في بيئة الأشاعرة، ومن هنا تصدّى علماء آخرون للبحث عن خصائص الإعجاز في الأسلوب القرآني ذاته وبرزت فكرة (النظم) بمعنى النّسق الخاص في التعبير،والطريقة المتميّزة في التراكيب.

برزت هذه الفكرة عند الجاحظ الذي ردّ على القائلين بالصّرفة من الأشاعرة،ويؤكدّ ردّه عليهم ما يقول في كتابه(حجج النّبوّة) حين يرفعه إلى صاحبه:«...فكتبت لك كتابا أجهدت فيه نفسي،وبلغت منه أقصى ما يمكن

لمثلي في الاحتجاج للقرآن، والرّد على كل طعّان،فلم أدَعْ فيه مسألة لرافضي ، ولا لحديثي ولا لحشوي و لا لكافر مبادٍ، ولا لمنافق مقموع ،ولا لأصْحاب النّظام ، ولا لمن نجم بعد النّظام مِمّن يزعم أنَّ القرآن حقٌّ وليس تأليفه بحجّة ،وأنّه تنزيل وليْس ببرهان و دلالة »[3].

فالجاحظ هو الدّارس الذي تناول قضيّة الإعجاز في كتاب خاص يحمل اسم(نظم القرآن) ومع أنّ الكتاب مفقُود، فعنوانه يؤكّد أنّ الجاحظ يرى الإعجاز في النّظم،وليْس في الصّرف ..كما أن بعض كتاباته الواردة في مؤلفاته الأخرى تؤكّد هذا المنْحى،فهو يقول في كتاب (العثمانية):«...وفرق مابين نظم القرآن وتأليفه ونظم سائر الكلام وتأليفه، فليس يُعرفُ فرقُ النّظم واختلاف البحث حتّى يُعرفُ القصد من الرّجز والمخمّس والأسباع و المزاوج من المنثور ،والخطب من الرّسائل ،وحتّى يُعرف العجز العارض الذي يجوز ارتفاعه من العجز الذي هو صفة في الذات،فإذا عُرِف صُنوف التأليف عُرِف مباينة نظم القرآن عن مثله،وأنّ حكم البشر واحد في العجز الطبيعي وإنْ تفاوتوا في العجز العارض »[4]. ويقول في كتاب الحيوان ،الجزء الرابع ص32:« وفي كتابنا المنزّل الذي يدلّنا على أنّه صدق نظمه البديع الذي لا يقْدر على مثله العباد مع ما سوى ذلك من الدّلائل التي جاء بها من جاء به » [5].

لكن الجاحظ صاحب مصطلح (النظم) وأول من تحدث فيه لم يقدّم تفسيرًا واضحًا لهذا المصطلح ،وإنّما يُفهَم هذا المصطلح عنده في إطار مذهبه الأدبي الذي يهتم بالصِّياغة والألفاظ، ويُناقش طريقة الاختيار المثلى لبعض الألفاظ على بعضها الآخر،وكيف أنّ المعجم القرآني بلغ في ذلك درجة دقيقة في التفريق بين الألفاظ، فلفظا (المطر والغيث) معناهما واحد،ولكن القرآن يستعمل أولهما في مواضع العقاب،والثاني في مواضع

الرّحمة،بل يرى أن هناك ألفاظًا متآلفة في القرآن،إذا ذُكرت إحداها ذكرت الثانية حَتْما مثل(الصّلاة والزكاة)،و(الجوع والخوف)، و(الجنة والنّار)، و(الرّغبة والرّهبة)، و(المهاجرين والأنصار)،و(الجن والأنس) [6].

فالجاحظ يستعمل مصطلح النظم بمفهوم حسن الاختيار، أي اختيار اللفظة المفردة اختيارًا موسيقيا يقوم على سلامة جرسها ،واختيارًا معجميا يقوم على ألفتها ،واختيارًا إيحائيا يقوم على ما تتركه الكلمة في النفس من ظلال.

ونجد من الذين كتبوا في الإعجاز وأشاروا إلى إعجاز نظم القرآن، (أبا بكر البقلاّني) المُتوفّى سنة (402 هـ)، ففي كتابه (إعجاز القرآن) جعل الإعجاز في القرآن الكريم من ثلاثة وجوه وهي :الإنباء عن الغيوب،وأميّة محمّد (صلى الله عليه وسلم)،وبديع النّظم.قال في كتابه (هداية المسترشدين):« ومِمَّا يدلّ على أنَّ التّحدّي إنّما وقع بطلب النظم المشتمل على البلاغة دون نفس الألفاظ البليغة الفصيحة ،عِلْمُنَا بأنَّ الشاعر والخطيب إذا تحدّثا بمثل الشّعر والخطابة ،فليس يتحدّثان بنفس الألفاظ الفصيحة حتّى ولو أتى بها المتحدّي مفردات وغير منظومة نظم الشعر والخطابة لم يعدّوه معارضا للشاعر من حيث لم يأتِ بالألفاظ البليغة الشريفة بوزن الشعر وطريقة الخطابة ، وإنّما يكون معارضًا إذا أتى بالبلاغة عارية من النظم شعرًا أو خطابةً،وإذا كان الأمرُ كذلك عُلمَ أيْضًا أن النبي (صلى الله عليه وسلم) لم يتحدَّ بالبلاغة عارية من النظم البليغ المبدع الذي هو نظم القرآن »[7].

أمّا في كتابه إعجاز القرآن فيقول:«..والوجه الثالث انّه بديع النظم،عجيب التأليف،متناهٍ في البلاغة إلى الحد الذي يعلم عجز الخلق عنه »[8].

4-نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني:

اِنتهت تلك الجهود البلاغية إلى عبد القاهر،وكان قارئًا نهمًا،كثير الاطّلاع على ما كتبه أسلافه،ينظر في ذلك التراث ،وينتقي من خلاله ما يساعده على إبراز فكرته،ويناقش في تبصّر العلماء فيما لا يتّفق و رأيه ، فأنتَ تراهُ في إشارته لجهود من سبقه من العلماء وتعظيمهم لمكانة النظم:« وقد علمت إطباق العلماء على تنظيم شأن النّظم وتفخيم قدره،والتنويه بذكره،وإجماعهم على أنّ لا فضل مع عدمه،ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له»[9].

أ – مفهومه للنظم :

يقصد الجرجاني بالنظم « صياغة الجمل ودلالتها على الصورة، وهذه الصياغة هي محور الفضيلة والمزية في الكلام »[10]، ففي كتابه (دلائل الإعجاز) انبرى"الجرجاني" للنّظم،وجعله محور دراسته لإبراز وجه الإعجاز القرآني،فيس الإعجاز في تلاؤم الحروف لأنّه ممّا يستطيعه كل واحد،يقول:« وليْس اللفظ السّليم من ذلك بمعوز،ولا بعزيز الوجود،ولا بالشيء لا يستطيعه إلاّ الشاعر المغْلِقُ والخطيب البليغ »[11].

وبحسب رأيه ليس الإعجاز،ناشئًا من تخّير المفردات،ولا يمكن أن تجعل الاستعارة الأصل في الإعجاز،لأن ذلك يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في آيِ معدودة في مواضع من السّور الطوال مخصوصة،وليْس الإعجاز في الوزن وسهولة اللفظ لأن الوزن ليس من الفصاحة في شيء.

وخلصّ الجرجاني إلى بيان أمرين هما:

– عجز العرب حين تحدّاهم القرآن على معارضته.

– وأن هذا العجز مرتبط بأحوال الشعراء والبلغاء،وبعلم الأدب جملة.

ومن ثمة رأى أنّ السّبيل إلى إدراك الإعجاز القرآني هو(النّظم)، لقد استطاع عبد القاهر أن يكشف عن إعجاز القرآن،ويوضّحه بالنّظم.

ومن خلال كتاب(دلائل الإعجاز) جاء الجرجاني بنظرة جديدة في اللغة، وبمنهج جديد في دراسة الأدب ونقده،وهي نظريّة النّظم التي قضت على التناقضات السّابقة،وشملت أهم القضايا المطروحة في ساحة الدّرس،وقدّمت لها الحلول الشافية بحيث أصبحت هذه النظرية أساسًا للدّرس، الحديث.ومن أهم مرتكزات هذه النظرية:

ب- نظرة الجرجاني إلى اللغة:

يرى الجرجاني أنّ أساس فكرة النّظم هو التفريق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة ,وبين استعمالها للتعبير عن الأفعال ,فالألفاظ المفردة هي مجرّد علامات اصطلاحيّة للإشارة إلى الشيء ما ، وبذلك فلا يمكن أن تدل على معنى محدود ، وإنّما تدل على معنى مجّرد ، والسّياق وحده هو القادر على أن يمنح اللّفظة المفردة دلالتها المحدّدة ، ويمنحها القدرة على الحركة والعمل ، يقول الجرجاني :« أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللّغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينها فوائد ، وهذا علم شريف وأصل عظيم »[12].وهكذا يخرج الألفاظ المفردة من أن تستحق في ذاتها أي وصف يضفي عليها وهي خارج التركيب ،فهي « لا تكتسب فصاحتها أو بلاغتها إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ »[13].

إذًا فهو يرى أنّ اللفظة المفردة لا يكتسب معنى محددًا ، ولا يفيد فائدة خاصّة إلاّ إذا أدّى وظيفة في سياق ما ، فالألفاظ تستمد دلالتها من علاقتها بالكلمات السّابقة لها أو اللاّحقة بها .ومن ثم كانت المفردة مجرّدة إشارة إلى الصّورة الباردة لشيء،أمّا الكلمة المستخدمة في سياق فهي شحنة من

العواطف الإنسانيّة والصّور الذهنية والمشاعر الحيّة إلى جانب ما فيها من معنى عقلي مجرّد [14].

ج-أهمية النّحو في بيان الإعجاز:

لمّا كان الأدب أولا وقبل كل شيء فنًا لغويا ،ولمّا كانت اللغة هي موسيقاه وألوانه وصورهُ ومشاعره وأفكاره ، و بها صار له نبض وحركة وحياة ،لمّا كان الأمر كذلك وضع الجرجاني منهجه في بيان إعجاز القرآن إذْ يقول :« لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه،فينظر في الخَبَرِ إلى الوُجُوه التي تراها في قولك:زيد منطلق،ومنطلق زيد،وينطلق زيد،وزيد المنطلق،والمنطلق زيد،وزيد هو المنطلق،وزيد هو منطلق،وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك:إنْ تخرج أخرج،وإنْ خرجتَ خرجتُ،وإنْ تخرج فانا خارجُ،وأنا خارج إن خرجتَ،وأنا إنْ خرجتَ خارجُ...» [15].

فالنظر في الفروق بين هذه الأبواب المختلفة ليس بحثا في النحو من حيث هو علم الإعراب،أومن حيث هو جملة من القواعد ينبغي على الدّارس حفظها والإلمام بها،وإنّما هو البحث في معاني العبارات،وفي إدراك الفروق الدقيقة التي تكون بين استخدام لغوي وآخر،ففي الخبر وجوه كثيرة،فلكل مبتدأ وخبر حكمه الذي ينفرد به،ولكل جملة وضعُها الخاصُ بها،ولا يكفي في فهمها سبر أغوارها أن تقول فيها هذا مبتدأ وذاك خبر،« وإنمّا العبرة بالدقائق الصغيرة التي أخفاها الكاتب،فلوّنت الجملة بألوان خاصّة »[16]. ويبدو ذلك جليا في كيفية صياغة الجملة وتشكيلها.

والمسألة كما يراها الجرجاني لَيْست مسألة معرفة بقواعد النحو والصّرف،وإنمّا الأمر أمر معرفة بمعاني العبارات ووضْعها مواضعها،ولتوضيح هذه المسألة يقول الجرجاني:« لو كان النظم يكون في

معاني النّحو لكان البدوي الذي لم يسمع بالنحو قط،ولم يعرف المبتدأ والخبر شيئا مماً يذكرونه لا يتأتّى له نظم كلام،وإنا نراه يأتي في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في علم النحو: قيل هذا شبه من جنس ما عرض الذين عابوا المتكلمين،فقالوا:إنّا نعلم أنّ الصّحابة (رضوان الله عليهم)والعلماء في الصّدر الأوّل لم يكونوا يعرفون الجوهر والعرض،وصفة النّفس،وصفة المعنى وسائر العبارات التي وضعتموها،فإن كان لا تتم الدلالة على حدوث العالم والعلم بوحدانية الله إلا بمعرفة هذه الأشياء التي ابتدأتموها،فينبغي لكم أن تدَّعُوا أنكم قد علمتم في ذلك ما لم يعلموه،وأن منزلكم في العلم أعلى من منازلهم،وجوابنا مثل جواب المتكلمين،وهو أن الإعتبار بمعرفة مدلول العبارات لا بمعرفة العبارات:فإذا عرف البدوي الفرق بين أن يقول :جاءني زيد راكبا ،وبين قوله:جاءني زيدٌ الرّاكب،لم يضره ألاّ يعرف أنّه إذا قال :(راكبا) كانت عبارة النحويين فيه أن يقول في(راكب)إنه حال،وإذا قَال(الراكب)كانت عبارة النحويين إنّه صفة جارية على زيد »[17].

يُستفاد من هذا النص–حسب الجرجاني – أن القاعدة النحويّة ليست الهدف إنما دلالتها على المعنى هي الهدف ،واللغة تعرفها بإحساسك وذوقك قبل أن تعرفها بما حفظت من قواعد واللغة لا تُعطي أسرارها إلا لمن سبر أغوارها بإحساسه وبحسن مصاحبتها ومعاشرتها،ومن يطيل التأمل فيها بما وَهَبَهُ اللهُ من قدرة على التميز بين الأساليب وتذوّقها ، والإحساس بها. وبهذا لم تعد قواعد النحو جافة مقصورة على الإعراب كما اعتقد سابقوه، وإنما « أصبحت من وسائل التصوير والصياغة ، ومقياسا يُهتدى به في البراعة ، ويتفاوت في التسابق فيه الشعراء »[18].

د- علاقة النحو بعلم المعاني:

إذا عدنا إلى تصوّر عبد القاهر للنّحو وجدنا أنّ فهمه للنحو قَد ردّ للّغة اعتبارها و أحلها المحل اللاّئق بها ،فالنحو عنده ليس العلم الذي يبحث في ضبط أواخر الكلمات،ولا هو جملة القواعد الجافة أو الذي لا علاقة له بالبلاغة،ولا وجود له في الفن وإنّما النحو عنده العلم الذي يكشف لنا المعاني ،وما المعاني هنا إلاّ الألوان النفسيّة المتباينة التي ندركها من علاقات الكلام بعضه ببعض ،ومن استخدام الأديب للغة استخداما يجعل من ارتباط بعضها ببعض نسيجًا متشعبا من الصّور والمشاعر.

يقول عبد القاهر:« وأمّا زهدهم في النحو،واحتقارهم له،وإصغارهم أمره، وتهاونهم به فصنيعهم في ذلك أشنع من صنيعهم في الذي تقدم،وأشبه بأن يكون صدًا عن كتاب الله،وعن معرفة معانيه،ذلك لأنهم لا يجدون بدًا من أن يعترفوا بالحاجة إليه فيه،فإذا كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حَتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها ،وأنّ الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرِج لَهَا ، وأنّه المعيار الذّي لا يتبيّن نقصان كلام ورجحانه حتّى يُعرضَ عليه ، والمقياس الذي لا يعرض صحيح من سقيم حتى يرجع إليه. ولا يذكر ذلك إلا من ينكر حسّه ، وإلا من غالط في الحقائق نفسه . وإذا كان الأمر كذلك فليت شعري ما عذر من تهاون به وزهد فيه ، ولم يرَ أن يَسْتَسْقيه من مصبِّه و يأخذه من معدنه » [19].

من خلال هذا النص وغيره تتبيّن أن للجرجاني رؤيته الخاصّة للنحو،فهو ليْس علما جامدًا ،وإنما يتّسم بالدينامّية والحركيّة،ذلك أنّه يتعامل مع اللغة التي في أعماقها حركة من الخلق والإبداع مستمرة لا تنتهي عند غاية،ولا تُحدُّ بنهاية،وأنّ الأمر في ارتباط الكلام بعضه ببعض ليس أمر تقدير الإعراب أو بيان صحّة الكلام وسلامته من الخطأ فحسب،لأن تلك

المسألة شكلية إذا ما قيست بما تقدم اللغة من دلالات لا يتفق التعريف والتنكير،والشرط والجزاء،والمبتدأ والخبر كأبواب وعناوين تنطوي على جملة من القواعد الجافة،بل تصبح هذه الأبواب وغيرها في الكلام المنظوم مليئة – إلى جانب ما تشير إليه من فكر– بما لا يقع تحت حصر من المشاعر والصّور وألوان النفس ووسائل الحركة وديناميّة مستمرة في الأديب.فالجرجاني بذلك يمزج بين النحو وعلم المعاني لأنه:« لا يقف بالنحو عند حدود الصّحة والخطأ،وإنمّا يجاوز ذلك إلى تعليل الجودة والرّداءة في الكلام »[20]. وعلى أساس هذا الفهم المثير للغة والنّحو وضع عبد القاهر منهجه في بيان إعجاز القرآن.

ه– موقفه من قضية اللفظ والمعنى:

من القضايا السّاخنة التي تناولها الدّرس اللغوي في عصر الجرجاني قضية اللفظ والمعنى التي شاعت في النقد العربي القديم،وانقسم العلماء حيالها قسمين:بين منتصر للّفظ ومنتصر للمعنى.فلّما جاء الجرجاني أنكر هذه الثنائية الشائعة،منتقدًا اِستقلالية اللّفظ عن المعنى أو إرجاع الفضل في الكلام لأحدهما دون الآخر.وبذلك بذل جهدًا لتثبيت الوحدة بين اللفظ والمعنى مستفيدًا من منطق الكلاميين وجدلهم،حاشدًا لهذه القضيّة التي أصبحت تبدو لنا سهلة،حشد لها الأدلة والكثير من المناقشات النظرية والتطبيقية حتى تستقر في أذهان النّاس .

يقول الجرجاني في أحد نصوصه المتعلقة بهذه المسألة:«...إنّ الألفاظ إذا كانت أوعيّة للمعاني فإنّها لا محالة،تتبع المعاني في مواقعها ،فإذا وجب لمعنى أن يكون أوّلا في النفس،وجب للفظ الدّال عليه أن يكون مثله أوَلاً في النّطق »[21]. ويتبين من هذا النّص أن الجرجاني قد فطن إلى جملة من الحقائق متعلقة باللفظ والمعنى، منها:

• أنّ اللفظ في خدمة الموقف الذي يثُار، فنحن حين نكتب لا نجمع ألفاظا ونضعها الواحدة بجوار الأخرى، وإنّما نعبّر عن معانٍ، ومن ثمّة كانت الألفاظ وسيلة رمزيّة لإنارة المواقف، وليست هدفا في ذاتها.

• وأننا ،ونحن نؤلف شعرًا أو نثرًا، لا نفكر في أحد العنصرين تفكيرًا مستقلا أو سابقا على الآخر، وإنّما تتّم عملية الإبداع والتأليف من العنصرين معاً، وبطريقة تكاد تكون تلقائية، فالألفاظ تترتب حسب حاجة الموقف إليها، والإحساس هو الذي يلد الألفاظ المناسبة للتعبير عنه، وهذا لا يعني إلغاء الاختيار شرط ألاّ تتغلب الصّنعة، فاللّفظة عند الجرجاني لا تصلح لأنّها على صنعة كذا، و إنّما تصلح لدلالتها على كذا.

• وأنّ الفضيلة في كلام البلغاء ونظرهم لا تنصرف إلى اللفظ من حيث هو لفظ منفرد أو إلى صفات الألفاظ السّلبيّة أو الشكليّة، ولكن من حيث قدرتها على إثارة الموقف المطلوب التعبير عنه.

ويذهب الجرجاني في تأصيل هذه المسألة المتعلقة باللفظ والمعنى مذهبا أكثر تفصيلاً وإيضاحًا يقوم على التحليل والإقناع الجدلي حتى يطمئن المتلقي إلى حقيقة ما ذهب إليه، ويضرب عن التنازع الذي عرفه النقد قبل الجرجاني في هذا الموضع، لذلك نجده يقول:« وهل تجد أحدًا يقول في هذه الفظة فصيحة إلاّ وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جارتها وفضل مؤانستها لأخواتها ؟وهل قالوا لفظة متمكنة ومقبولة ،وفي خلافه:قلقة ونابية ومستكرهة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن من حسن الاتفاق بين هذه وتلك منة جهة معناهما، وبالقلق النّبوّ عن سُوء التّلاؤم ، وأنّ الأولى لم تلق بالثانية في معناها، وأن السّابقة لم تصلح أن تكون لفقا للتّالية في مؤدّاها؟ وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى:« وقيل يا أرضُ أبلعي ماءك،ويا سماء أقلعي، وغيض الماء، وقُضِيَ الأمر، واستوت على الجودي،

وقيل بُعدًا للقوم الظالمين »، فتجلى لك منها الإعجاز، وبهرك الذي ترى وتسمع. أنّك لم تجد ما وجدْت من المزّية الظاهرة والفضيلة القَاهرة إلاّ لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلِم بعضها ببعضٍ...» [22].

5- التشابه بين أقوال الجرجاني و أقوال النّقاد الغربيين المحدثين:

التقى الجرجاني في كثير من مقولاته النقديّة مع مقولات النقاد المحدثين، خاصة الغربيين منهم، إلى درجة جعلت بعض المتحمسين يرجع له الفضل في ظهور المناهج الحديثة، خاصة الأسلوبية. ومن النقاد الذين تقاطعت أقواله معهم:

1- مع **كولوردج:** فهو حين يقول بشأن نظم الألفاظ:« وهل يقع في وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى ما كان تتفقان فيه من التأليف والنظم ...» [23]. يتقاطع ويلتقي مع كلمة (كولوردج) المشهورة التي عرّف بها الشعر بقوله :«إنّه أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع » [24].

2- مع **كروتشه:** وهو حين انتهى إلى الحسم القاطع بأنّه لا انفصال بين عنصري اللفظ والمعنى في عملية الخلق الأدبي، فهما يؤكدان معًا في نفس اللّحظة، وكذلك لا انفصال بينهما في عملية النقد الأدبي ،و عند التمييز والحكم فلا تنسب الفضيلة لأحدهما دون الآخر. وفي هذا يلتقي الجرجاني مع مقولة (كروتشه) المشهورة ،وهي :« أن ّالمضمون والصّور يجب أن يميّزا في الفن ، ولكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنّه فنيّ ،لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الفنية »[25]، فهوى يرى أن « العملية الفنية لا يُتصور فيها الفصل بين وضوح الصورة الفنية والتعبير عنها بالرسم أو بالنحت أو الكلام »[26]، لأنهما وجهان لعملة واحدة.

3- مع ريتشاردز: وشبيه ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني في موضوع دلالات الألفاظ وارتباطها بعضها ببعض بما انتهى إليه كثير من النّقاد المحدّثين ،فبالعودة إلى كتاب (فلسفة البلاغة) للناقد الإنجليزي المعاصر (أ- ريتشاردز) نجد ما ورد في فصليه الأوّلين لا يخرج عمّا قاله الجرجاني في القرن الخامس الهجري فيما يتعلق بقضية النظم وعلاقة الكلمات بعضها ببعض. يقول ريتشاردز : « إنّ النّغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمدّ شخصيتها ولا خاصّتها المميّزة لها إلاّ من النغمات المجاورة لها ، و إنّ اللون الذي نراه أمامنا في أيّة لوحة فنيّة لا يكتسب صفته إلاّ من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه، وحجم أي شيء وطوله لا يمكن أن يقدر إلاّ بمقارنتها بحجوم وأطوال الأشياء الأخرى التي تُرى معها؛ كذلك الحال في الألفاظ، فإنّ معنى أيّة لفظة لا يمكن أن يتحدّد إلا من علاقة هذه اللّفظة بما يجاورها من ألفاظ »[27].كما يذهب الناقد ذاته فيما سمّاه (ممارسة اللغة) إلى أن الفضيلة والمزيّة في أي كلام إنّما ترجع إلى مهارة الكاتب في استخدام الكلمة في موضعها الصّحيح، إذ يقول: بأن معظم الصّفات الغامضة التي يصف بها النّقاد أساليب الكتابة النثرية المختلفة إنما ترتدّ أولا وأخيرا إلى ما يحقّقه الإرتباط والتّلاؤم بين الكلمات بعضها وبعض، ما تقتضيه الوظائف اللغويّة المختلفة للكلام. وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التي كثيرًا ما نستخدمها ونحن بصدد تقويم الكلام أو مناقشة ما فيه من جمال مثل: الانسجام، والإيقاع، والفضيلة، والنّسج، والسّلاسة، والتأثير وغير ذلك من صفات الجودة ليست إلاّ نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة، واستغلال إمكاناتها[28].

ويرى أيضًا أن أية قطعة أدبيّة لا يرجع تحقيقها لهذه الصّفات أو فشلها في تحقيقها إلا لقدرتها على تحقيق التفاعل بين أجزائها ، والاستفادة من

وظائف اللغة ومكوناتها ... ويقول هذا الناقد الإنجليزي في محاضرة له عن (تداخل الكلمات) نشرت ضمن مجموعة أخرى من المقالات في كتاب تحت عنوان (لغة الشعر): « إنّ أمام الشاعر دائما أنماط عالية من الصّياغة يهدف إلى تحقيقها ، وهو لن يستطيع أن يحقّقّ هذه الأنماط إلاّ إذا أودعها الصّياغة السّليمة.إن عمل الشاعر هو في الاحتفاظ بالروح الإنسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات وكيفيات ، ولن يكون ذلك إلاّ بما يحقّقه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة »[29].

وإذا تأملنا هذه المقولات النقدية المعاصرة وجدناها مُكرّرة لما حرص الجرجاني في القرن الخامس الهجري على تقريره وتوكيده ، بل تصل إلى حد المطابقة لأن ما قاله (ريتشاردز) لا يخرج عمّا قرّره الجرجاني بقوله :« وليس من فضل أو مزيّة إلا بحسب الموضع ،وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذّي تَؤُمُّ ،وإنّما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تُعمل منها الصّورُ والنقوشُ ،فكمّا أنّك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصّورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضربٍ من التخيّر والتّدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إيّاها إلى مالم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ،وصورته أغرب ،كذلك حال الشاعر والكاتب في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمْت أنّها محصول النظم » [30].إن مضمون النصين واحد وكأنه يصدر عن باحث واحد ، أو كأن النصين كتب في عصر واحد ، وليس أحدهما مكتوب في القرن الخامس الهجري / الحادي عشر الميلادي ، والثاني مكتوب في القرن التاسع عشر الميلادي. إنه التقاء يثبت فعالية نظرية النظم ، وفضل سبق صاحبها.

3- مع دي سوسير: لئن كان الالتقاء واضحا بين نظرية النظم ومقولات النقد الحديث ، فهو أكثر وضوحا إذا ما تعلق الأمر بأعلام الدراسات اللسانية الحديثة وفي طليعتهم العالم السويسري " فردينان دي سوسير" الذي أحدث ثورة في الدراسات اللغوية أقل ما يقال عنها أنها ثورة كوبرنيكية، إذ جعل اللغة موضوعا لدراسته . وهي عنده تُدرس في ذاتها واذاتها بعيدا عن المعايير الخارجية وذلك حين قال: « يجب أن يكون الانطلاق من اللغة ذاتها»[31]، فاللغة عنده وفق هذا المنطلق ، هي نظام من العلاقات التي تربط بين أجزائها، فهو يرى« أن اللغة منظومة لا قيمة لمكوناتها إلا بالعلاقة القائمة بينها ، وبالتالي لا يمكن للدارس اللساني اعتبار مفردات لغة ما كيانات مستقلة، بل إن لزاما عليه وصف العلاقات التي تربط هذه المفردات » [32]. إن هذه المفاهيم الخاصة بالنظام اللغوي كما بينها الرائد اللساني "سوسير" ، تبرز جلية في نظرية النظم للجرجاني كما يعكسها كتابه "دلائل الإعجاز" ، نجد ذلك في قوله :« اعلم أن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتُعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يُضم بعضها إلى بعض فيُعرف فيما بينها فوائد » [33]. إنه تطابق واضح بين القولين يبرز مدى اتساع نظرية الجرجاني لتستوعب مثل هذه المقولات وتنتهي إليها بكل دقة . وكلها دلائل تثبت مدى جدوى هذه النظرية.

6- منهج الجرجاني في تحليل النّصوص

أ- فكرة عن المنهج:

المتصّفح كتاب(دلائل الإعجاز) لا يقف على مفاهيم نظرية بحتة تؤسس للنظم ومستوياته، بل يجد صاحبه قد أجرى هذه المفاهيم على نصوص متنوعة من القرآن والشعر ، أبان خلاله عن فهم نافذٍ وذكاء وقّادٍ وتميّز عادلٍ وحكم دقيقٍ ووصف غاية في البراعة وكان له بذلك منهج

خاص في تحليل النّصوص، قائـــم على أســـاس من مفهومه للّغة ، « فإذا كان عبد القاهر قد اعتبر أن سرّ الجودة والرّداءة في أي عمل أدبي كـــامن فيما يكون في لغة الشاعر أو الكاتب من خصائص معينة في صـــياغتها ، فإنه بذلك يردُّنا إلى المنهج اللغوي الذي يشتق أحكامه من طبيعة العلاقات التي تتولد من دلالات الصِّياغة اللغويّة وفاعليتها الخاصة »[34]. وبما أنـــه جعل هذا المنهج أساسا لدراسة الأدب ، فقد جعل الكشف عن معاني النّحو أساسا لهذه الدّراسة ، لأن خصائص النظم كما تجلت في كتاب الدلائل هي جزء لا يتجزأ من معاني النحو . وبما أنه يرى في النحو جانبين : جانـــب القواعد الجافة ، وجانب الإحساس بالمعاني ، وعندئذ لن تكون معاني النحو عند الشاعر إلا وسيلة لنقل الإحساس ، واستغلال الألفاظ بإمكاناتهـــا غيـــر المحدودة.

ب- الكيفية التي طبّق بها الجرجاني هذا المنهج:

في الجانب التطبيقي الإجرائي لهذا المنهج الذي جاء انعكاسًا لنظرية النظم نجد الجرجاني قد تعامل مع النّص القرآني والنص الشعري لتطبيق منهجه اللغوي. وقد وردت في كتاب (الدّلائل) أمثلة متنوعة، نأخذ منها مثالين:

1- النص القرآني :

في تحليله للآية القرآنية الكريمة:« وقيل يا أرض اِبلعي مَاءَكِ،ويا سماء اِقلعي، وغيض الماء، وقُضي الأمر، واستوت على الجودي، وقيل بعداً للقوم الظالمين » (سورة هود، آية **44**) .

يرجع عبد القاهر جمال هذه الآية لخصائص معينة في نظمها وترتيبها، واستخدام اللّغة فيها على نحو معين. ولقد حدّد في شرحه ثمانية مواضع كلها

من معاني النّحو،إذا نحن أدركناها بأذواقنا أدركنا سر العظمة في الآية. هذه المواضع هي:

1- أن نوديت الأرض ثم أمرت.

2- أن تمّ النداء بـــ (يا) دون(أي).

3- إضافة الماء إلى الكاف.

4- أن نادى الأرض وأمرها بما يخصّها، ثم نادى السّماء وأمرها بما هو من شأنها.

5- استخدام المبني للمجهول في كلمة (وغيض الماء).

6- التأكيد والتقرير في (وقُضي الأمر).

7- إضمار السَّفينة في قوله(واستوت على الجودي).

8- مقابلة (قيل) في الفاتحة بـــ (قيل) في الخاتمة.

وهذه الخصائص كلّها ليست كما تبدو مجرّد قواعد نحوية صارمة ، ولكنها معان ومشاعر، وهي بتفاعلها مع غيرها قد شاركت في نقل الصورة العامة التي تريد الآية تبليغها للناس بكل ما تنطوي عليه من إحساس وانفعال .وقبل أن نعرف وظيفة كل خاصة من هذه الخصائص يجدر بنا أن نفهم الموقف الذي صدرت عنه الآية، والغرض الذي قيلت من أجله. فالآية الكريمة تصور اللحظة التي أعقبت الطوفان الذي تفجرت من أجله عيون الأرض ،وفاضت له السّماء، واحتشد له كل القوى حتى يستطيع أن يكتسح كل ما على الأرض من شر وإثم ، وحتى يقضي على الظالمين من عصاة وكفّار، وحتى ينجو نوح ومن معه، وحتى تستقر السفينة آمنة ظافرة[35].

كان طبيعيا أن تتم عملية التطهير، وأن يتحقق الهدف الذي من أجلـــه كان الطوفان، وأن يعود كل شيء إلى سيرته الأولى، وأن يـــتم هـــذا كلـــه بأقصى سرعة وحسم. من أجل هذا نادى الله ســـبحانه وتعـــالى الأرض ثـــم

أمرها، ثم نادى من السماء وأمرها، وكان النداء بـــ (يا) لأنّه أقــرب إلـــى طبيعة الموقف الذي يقتضي السّرعة والحسم في التنفيذ، فليس المجال مجـــال تعظيم للأرض حتّى نستخدم (أي) أو نقول (أيّتها الأرض) فكان النّـــداء أكثر مواءمة للمعنى، أمّا نداء الأرض وأمرها بما يخصّها، وإتباع هذا بنداء السّماء، وأمرها بما يخصّها، فهو أمر يتفق وطبيعة الحال، ففي التتابع تنسيق وتناغم موسيـــقي جميل، هذا التّناغم هو نفسه جزء لا يتجزّأ مـــن المعنـــى المراد (عودة كل شيء إلى ما كان)، أما إضافة الماء إلى الكاف في قولـــه تعالى (ابلعي ماءك) فدلّتْ على زوال الطوفان، و(ابلعي) فيها إشارة للأرض أن تبلع ما عليها من ماء . وإذا وقفنا عند قوله تعـــالى (وغـــيض المـــاء) أحسسنا أن كل شيء قد تمَّ بقدرة قادر وأمر آمر. وجاءت بعـــدها عبـــارة (وقُضِي الماء) لكي تحسم الموقف كلّه حسما نهائيا ا شك فيه. ثم تتحدث الآية عن استواء السفينة على الجبل، وهو الأمر المقصود منكل ما كان، لكن الآية لا تذكر السّفينة في إضمارها دلالة على عظم شأنها، فهي موضوع الحـــديث كلّه، وما جاء الطوفان إلاّ من أجلها، وبعد ذلك كلّه تأتي المقابلة الرائعة بـــين (قيل) في الفاتحة وقيل في الخاتمة، وهي أمر مرتبط بهندسة بناء الآية وما يتطلب ذلك من إيقاع صوتي، والمقابلة توحي أيضا بأنّ للكلام بداية ونهايـــة، وأنّ الأمر كلّه محصور بين (قيل) الأولى و(قيل) الثانية [36].

2- النص الشعري:

وتمثل في قول الشاعر إبراهيم بن العبّاس:

فلو إذ نبا دَهْرٌ، وأنكر َصاحِـــب *** وُسلّطَ أعداءُ ، وغابَ نَصيـــــرُ
تكـــون من الأهوازِ داري بنجْوةٍ *** ولكنْ مقاديـــر جرت وأمـــــورُ
وإني لأرجْـــو بَعْدَ هَذا مُحَمَّـــدًا *** لأفضل مـــا يُرجـــى أخُ ووزيرُ

يصوّر الشاعر في الأبيات موقفه من الإشاعات المغرضة التي أخذت تتردّدُ بين الناس عن احتمال عزله وتجريده من منصبه، فلقد زاد أمر هذه الشائعات حتّى جعلت الشاعر يضيق بها، ويحس بالحاجة إلى التعبير عما في صدره تجاهها. وكان طبيعيا أن يكون لكل هذا رد فعل خاص يجعل الشاعر يثور لكرامته ويغضب لما يثير الأعداء والأصدقاء من شائعات.

من أجل هذا نراه في البيتين الأولين يتحدى كل من حوله، ويظهر الإحساس بالثورة، على الدهر والصاحب والعدو والنصير، فإن له دائما مكانا يحميه من كل هؤلاء، فهو يستطيع أن ينأى، وأن يعود إلى داره ليكون في مأمن من كل من يتنكر له. على أنّ المقادير لم تشأ أن تحقّق ما أراده هؤلاء الأعداء، فقد انتصر له محمد بن عبد الملك الزيّات آخر الأمر، فخيّب آمال أعدائه، وحقق ما يريد.

ويرجع عبد القاهر مواضع الجمال في الأبيات الشعرية السابقة للعلاقات اللغوية الآتية:

1- تقديم الظروف الذي هو(إذ بنا) على عامله(تكون).
2- قال (تكون) بدلا من (كان).
3- نكر (الدهر) ولم يقل (فلو إذ نبا الدّهر).
4- ساق التنكير فيما أتى من بعد.
5- ثم قال (وأنكر صاحب)، ولم يقل (وأنكرت صاحبا).

يقول الدكتور محمد مندور في تعليقه على هذه الأبيات:« و بالإمعان في ملاحظات ناقدنا نجدها ترجع إلى مفارقات في المعاني. وألوان النفس هي التي حددت اختيار الشاعر، وضمنت له الجودة: جودة العبارة عما في نفسه بدقّة، ثم تبصيرنا بالألوان النفسّية لتلك المعاني، فهو قد قدّم الظروف على عامله، قدّم (إذ نبا) على (تكون)، وذلك لأنه لم يتمنَّ أن تكون داره بنجوة

عن الأهواز إلاّ عند ما نبا الدهر، وفي هذا النبو ما يحز في نفس الشاعر. وكأني به قد سارع إلى نقضه، ثم هو قد اختار المضارع (تكون) على الماضي(كان) لأن المضارع هنا نحس ي دلالته معنى الحالة المستمرة المنسجمة من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل »[37]. ويواصل مندور تعليقه على مقاربة الجرجاني لهذه الأبيات قائلا :« والشاعر تمنّى عندما نبا الدّهر لو تكون داره عن الأهواز بنجوةٍ ، تكون حتى قبل نبو الدهر، تكون وتستمر كذلك لأن الدهر قد أثبت بنبوّه تلك المرّة أنه قادر على الغدر في كل حين، ومن الخير أن نقدّر ذلك الغدر في كل حين. وإذن فالمفاضلة بين الماضي والمضارع ليست مفاضلة بين ألفاظ، بل معان ، وعلى الأصح ين حالات نفسية بأكملها. ثم أن شاعرنا قد نكرّ(دهر)، وهو بهذا يفرد الدّهر، فيجعله دهرا خاصا به ، دهرا غدّارا، لا دهر الناس كافة...وإذا كان تنكير الدهر، وهو الشيء الواحد المعرّف بوحدته يفيد الإفراد، فإن تنكير صاحب وأعداء ونصير يفيد الإطلاق، ويشعرنا بضيق الشاعر، فهو ينكر كل صاحب لمّا كان من غدر أولئك الصحاب، وهو يرى أن كل عدوّ قد سلط، وأن كل نصير قد غاب. تنكير المتعدّد أفاد الإطلاق. والأمر في تنكير(مقادير وأمور) يشبه تنكير (دهر) فهو يخصّصها بالشاعر، ويجعلها وقفا عليه. إذن فنحن أمام معان مختلفة وألوان نفسية متباينة ندرك بعضها بعقولنا، ونحس ألطفها بقلوبنا، وهذا الإحساس الذوق عند ناقدنا »[38].

لقد اعتمد الجرجاني في منهجه التطبيقي على أساس هام هو إدراكه الذوقي لكل المفارقات التي تكون في الاستخدام اللغوي للكلمات، وقد منحته ثروته اللغوية وإلمامه الواسع باللغة إلمام إحساس وذوق منحته القدرة على الوعي بما تحمله الكلمة من ظلال مختلفة من المعنى بالقياس إلى السياق الذي وردت فيه، وليكشف عما استطاعت اللغة بإمكاناتها وقواها الخفية

والظاهرة أن تبلغه من التأثير في النفس. فالكلمات عنده كالناس إذا أ قمت بينها علاقة وثيقة فإنك لا تملك أن تحجب تأثير الواحدة في الأخرى.

وإن كان عبد القاهر الجرجاني قد دعا إلى هذا المنهج اللغوي التطبيقي في دراسة النصوص، فهل استطاع أن يستغل كل إمكاناته؟

على الرغم من ريادته لكنه لم يستفد منه استفادة اللغويين المحدثين والنقاد المعاصرين، فهناك من النقاد من يقول بأنه أغفل بعض أركان هذا المنهج خاصة الجانب الصوتي في اللغة، وبيان العلاقة الإيجابية بين أصوات اللغة ومعانيها، وبينها وبين العاطفة والانفعال، وأثر ذلك كله في العمل الأدبي . ومع ذلك نقول أن الجرجاني قد وضع الأساس الصالح للمنهج اللغوي الذي اتسعت دائرة استعماله في عصرنا الحديث والمعاصر، فقد استطاع من خلال نظرية النظم أن يلامس جوانب من الأسلوبية الحديثة، وله في ذلك فضل السّبق.

وما كثرة النقاشات الآنية حول الجرجاني وكتاباته إلا دليل قاطع على أنّ الرجل قد نجح في عصره وبعد عصره، ودوّن بمجهوداته الإبداعية اسمه ضمن قائمة الخالدين عبر الزمان والمكان ، ويكفيه أنّه خاض في موضوع شريف المقاصد.

الهـــــوامش:

(1)- صالح بلعيد : نظرية النظم ، دار هومة ، الجزائر ، طبعة 20002 ، ص92.

(2)- عبد الرؤوف مخلوف : الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن ، الحياة ، بيروت ، 1978 ، ص36.

(3)- المرجع نفسه : ص 36.

(4)- المرجع نفسه : ص 40.

(5)- الجاحظ : كتاب الحيوان، تحقيق فوزي عطوي ، مكتبة النوري ، دمشق ، شركة الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1968 ، ج4 ، ص32.

(6)- أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار المريب ، القاهرة ، ص90.
(7)- عبد الرؤوف مخلوف : الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن ، ص:184.
(8)- المرجع نفسه : ص85.
(9)- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، القاهرة ، مصر ، ص63.
(10)- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ،1997 ، ص275.
(11)- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص61/60.
(12)- المرجع السابق : ص415.
(13)- محمد كريم الكوّاز : علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ، منشورات السابع من أبريل ، الجماهيرية ، ط1 ، ص24.
(14)- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1979 ، ص303.
(15)- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص64.
(16)- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي ، ص313.
(17)- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص21/20.
(18)- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص276.
(19)- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص:23.
(20)- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي ، ص:308.
(21)- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص42.
(22)- المرجع نفسه : ص : 36.
(23)- المرجع نفسه : ص36.
(24)- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي ، ص319.
(25)- المرجع نفسه : ص319.
(26)- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص287.
(27)- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي ، ص320.
(28)- المرجع نفسه : ص 320.
(29)- المرجع نفسه : ص 321.
(30)- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 69.
(31)- فردينان دي سوسير : محاضرات في الألسنية العامة ، تر،يوسف غازي ونجيب النصر ، دار النعمان للثقافة ، سنة 1984 ، ص20.

(32)- المرجع نفسه ، ص 20

(33)- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 345 .

(34)- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي ، ص360.

(35)- المرجع السابق : ص362.

(36)- المرجع السابق : ص363.

(37)- محمد مندور : في الميزان الجديد ، القاهرة ، ط 1974 ، ص 159.

(38)- المرجع نفسه : ص160.

دلالة الحركة الإعرابية في الفعل المضارع

▪ د. دلـــوم محمـــد
جامعة المسيلـــة

الوظيفة الأساسية للغة هي الإخبار، والمادة الأساسية في بناء التركيب اللغوي وصناعة الخبر هي الكلمة التي تنقسم إلى اسم وفعل وحرف، ونظرا لأهمّية الوظيفة الإخبارية للغة نجد القدماء في ترتيبهم لأنواع الكلمة، رتبوها بحسب فاعليتها في بناء الخبر، فجعلوا المرتبة الأولى للاسم، لأنّه يخبر به وعنه، والمرتبة الثانية للفعل لأنّه يخبر به فقط، وبقيت المرتبة الثالثة والأخيرة للحرف، لأنّه لا يخبر به ولا عنه.1

ونحن حينما نخبر السامع لا نخبره بالمعاني المعجمية التي تفيدها الكلمات، لأنّ السامع يُفترض أن يكون على علم بها مسبقا، وهذا هو شرط الاتّصال بين المتحدّث والسامع، بل نخبره بمعاني النحو التي تعتورها، كالفاعلية والمفعولية والابتداء والخبر، والصفة والحال والتوكيد والبدل وغيرها. يقول الجرجاني معبرا عن هذه الفكرة وهو يعقّب عن عبارة (ضربَ زيدٌ عمرًا يومَ الجمعةِ تأديبًا لهُ): "يقصد إلى قولك ضرب فيجعله خبرا عن زيد و يجعل الضرب الذي أخبر بوقوعه منه واقعا على عمرو، ويجعل يوم الجمعة زمانه الذي وقع فيه، ويجعل التأديب غرضه الذي فعل الضرب من أجله، فيقول: (ضرب زيد عمرا يوم الجمعة تأديبا له). وهذا كما ترى هو توخّي معاني النحو فيما بين معاني هذه الكلم."2

وتعدّ العلامة الإعرابية أهم قرينة لغوية تدلّ على المعنى النحوي، وفي غياب العلامة الإعرابية ـــ كأن تكون الكلمة مبنية ـــ يُلجأ إلى قرائن أخرى

لمعرفة المعنى النحوي، كالقرينة المعنوية في مثل قولك: (أكلت الحلوى ليلى)، فلفظ ليلى فاعل ولفظ سلوى مفعول به مهما كانت رتبة كلّ منهما. أو كقرينة الرتبة في مثل قولك: (ضربت سلوى ليلى)، فالفاعل ما ذكر أوّلا والمفعول ما ذكر ثانيا.

علاقة العلامة الإعرابية بالفعل :

الملاحظ على معاني النحو ـــ سواء المذكورة منها أو التي لم تذكر ـــ أنّها في معظمها تعتور الأسماء، أو التراكيب اللغوية التي تكافئ الأسماء في الوظيفة النحوية، كالجملة التي تقع صفة أوحال مثلا. وهذا مظهر آخر تتجلّى فيه سيادة الأسماء وتفضّلها على الأفعال والحروف. أمّا الأفعال فمنها المبني ومنها المعرب، الماضي والأمر مبنيان، والمضارع معرب. ومعاني النحو المذكورة من فاعلية ومفعولية وغيرهما، لا تعتور الأفعال. ومعاني النحو التي تعتور الأفعال، كالأمر والنهي، والشرط والجزاء، تدل عليها صيغها وأساليبها المعروفة، وهذه الصيغ والأساليب كفيلة برفع اللبس ووضوح الدلالة، والأصل فيها أنّها تغني عن العلامة الإعرابية، لذا كان الأصل في الأفعال البناء، ولا يعرب من الأفعال إلاّ ما خرج عن أصله وشابه الاسم، في الإعراب فأعرب، وسمّي مضارعا لمضارعته الاسم.

والسؤال المطروح هو: إذا كان معنى الإعراب الإفصاح والإبانة، وتحديد دلالة اللفظ، أو جانبٍ منها، لذا فهو يتعلّق بألفاظ تمتاز بعدم ثبوت دلالتها في ذلك الجانب، ويقابله البناء، كدليل لغوي على ثبوت دلالة اللفظ فيه. فما هو الثابت في الماضي والأمر،الذي جعلهما مبنيان؟ وما هو المتغيّر في المضارع الذي جعله معربا؟ قبل الإجابة على هذا السؤال لابدّ من الإشارة إلى خصائص الفعل الدلالية.

الخصائص الدلالية للفعل:

يعرف الفعل بأنّه لفظ يدل على حدث مقترن بزمن. من خلال هذا التعريف يتّضح لنا أنّ دلالة الفعل لها جانبان: الدلالة على الحدث، والدلالة على الزمن. وإذا كان وجه التغيّر في الزمن واضح، ولا يحتاج إلى إثبات، لأنّ الزمن ينقسم إلى ماضي وحاضر ومستقبل. وتدلّ عليه صيغة الفعل،(الماضي والمضارع والأمر)، فإذا كان الزمن مهما بالنسبة للسامع فقد دلّت عليه صيغة الفعل. بقي أمامنا الحدث، والسؤال المطروح: ما وجه التغيّر في الحدث الذي يدخل في بناء الخبر ويحتاج السامع إلى معرفته؟

لاشك أنّ المتغير الذي يتعلّق بالحدث والذي يدخل في بناء الخبر ويحتاج السامع إلى معرفته، هو وقوع الحدث أو عدم وقوعه. لأنّ ألفاظ الأفعال لا تدلّ دائما على أحداث وقعت أو تقع، فقد يطلب بها وقوع الفعل أوتركه، كما هو الحال في الأمر والنهي. وقد يُراد تعليق أحداثها بغيرها، كما في أسلوب الشرط.

وإذا تأمّلنا الفعل الماضي وجدناه محدّد الدلالة في الجانبين المذكورين، بالنسبة للزمن يدلّ على الماضي فقط، وبالنسبة للأحداث يدل على أحداث واقعة فقط. ويشاركه في تحديد الدلالة الأمر، ولكنّه يخالفه في طبيعة الدلالة، فزمن الأمر هو المستقبل، كما أنّه لا يدل على أحداث واقعة، بل يطلب به وقوع الحدث. وتحديد الدلالة في الماضي والأمر جعلهما مبنيان، الماضي مبني على الفتح، والأمر مبني على السكون.

أما المضارع فغير ثابت الدلالة سواء فيما تعلّق بالزمن أو الحدث، بالنسبة للزمن يدل على الحاضر والمستقبل، وبالنسبة للحدث لا يدل بالضرورة على

وقوع الحدث في المستقبل، فقد يدل على أحداث وقوعها معلق بغيرها، كما في أسلوب الشرط. أو يدل على أحداث هي علة وسبب لغيرها، كالمضارع المنصوب بأن مضمرة بعد لام التعليل، ففي قولك: (سأسافرُ لأتعلّمَ)، قد أخبرت عن وقوع السفر منك في المستقبل، وربّما قد أعددت لوازم السفر، ولم يبق إلاّ ركوب الوسيلة، أمّا فعل التعلم فيأتي في المرحلة الثانية، إذا قدر له الوقوع لأنّ وقوعه احتمالي، فقد لا تتهيّأ لك أسباب التعلم بعد السفر. وبمقارنة بسيطة بين الفعلين من حيث الوقوع وعدم الوقوع، نجد أنّ السفر يكون أوّلا ثم التعلّم إذا قدر له أن يحدث، ولا يمكن للتعلم أن يحدث قبل السفر أو دونه. ومهما كانت نسبة وقوع فعل التعلّم فهي أقل من نسبة وقوع فعل السفر.

والمضارع المجزوم أحداثه غير واقعة، ففي قولك: (من يجتهدْ ينجحْ) لم تخبر عن وقوع النجاح ولا الاجتهاد، بل علّقت وقوع النجاح بالاجتهاد في المستقبل.

فالعلامة الإعرابية إذن تبيّن جانبا هاما من دلالة الفعل، لا تكتمل دلالة الفعل بدونها، ولبيان واثبات هذه الوظيفة الإعرابية لعلامة المضارع نتناول نماذج قرآنية لكل حالة إعرابية، (الرفع، والنصب، والجزم)، ولا تنحصر مرجعيّتنا في كتب النحو فقط، بل نبحث أيضا في كتب تفسير القرآن، ومعاني القرآن، والكتب التي تناولت معاني الاختلاف في القراءات، مركزين على أحداث المضارع من حيث الوقوع وعدم الوقوع.

المضارع المرفوع:

يمكن القول أنّ كلّ مضارع مرفوع يدلّ على حدث واقع في الحاضر ومستمر في المستقبل، أو على حدث سيقع في المستقبل. ففي قوله تعالى: ﴿غُلِبَتِ ٱلرُّومُ فِيٓ أَدۡنَى ٱلۡأَرۡضِ وَهُم مِّنۢ بَعۡدِ غَلَبِهِمۡ سَيَغۡلِبُونَ فِي بِضۡعِ سِنِينَۗ لِلَّهِ ٱلۡأَمۡرُ مِن قَبۡلُ وَمِنۢ بَعۡدُۚ وَيَوۡمَئِذٖ يَفۡرَحُ ٱلۡمُؤۡمِنُونَ ﴾3. أخبر الله تعالى عن الروم أنّها هزمت في حربها مع الفرس، ووظف الفعل الماضي لأنّ المعركة كانت في الماضي، ثم أخبر أنّهم سيغلبون في المعركة القادمة بعد بضع سنين، فوظف المضارع المرفوع (سيغلبون)، وهو ما حدث فعلا وسجّله التاريخ. وفي قوله تعالى وهو يصف المؤمنين: ﴿ٱلَّذِينَ يُقِيمُونَ ٱلصَّلَوٰةَ وَمِمَّا رَزَقۡنَٰهُمۡ يُنفِقُونَ ﴾4 جيء بالفعلين المضارعين (يقيمون، وينفقون) لأنّ إقامة الصلاة، وإنفاق المال في سبيل الله يقعان في الحال ولاستقبال.

في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا تَوَلَّىٰ سَعَىٰ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُفۡسِدَ فِيهَا وَيُهۡلِكَ ٱلۡحَرۡثَ وَٱلنَّسۡلَۗ وَٱللَّهُ لَا يُحِبُّ ٱلۡفَسَادَ ﴾5.الفعل لمضارع (يهلك)منصوب لأنّه معطوف على الفعل يفسدَ،وقرئ مرفوعا، وذكر العكبري من وجوه رفعه الرفع على الاستئناف، والتقدير: (وهو يهلك)، أي أنّ فعل الإهلاك واقع منه، فعدل به من جواب الشرط المعلق بفعل الشرط إلى جملة إخبارية، يخبر بها عن فعل واقع. وأضاف قائلا: وقيل معطوف على معنى سعى لأنّ التقدير إذا تولّى يسعى6.) ففسر الفعل الماضي سعى بالمضارع يسعى، لأنّ جواب الشرط يكون في المستقبل ولا يكون في الماضي، وجيء بصيغة الماضي هنا للدلالة على حتمية الوقوع، لذلك تجدهم إذا أرادوا تأكيد وقوع الفعل في

المستقبل، وظفوا صيغة الماضي بدل المضارع قال تعالى مخبرا عن حتمية وقوع الساعة: ﴿أَتَىٰٓ أَمۡرُ ٱللَّهِ فَلَا تَسۡتَعۡجِلُوهُۚ سُبۡحَٰنَهُۥ وَتَعَٰلَىٰ عَمَّا يُشۡرِكُونَ ﴾7 . وظف الفعل الماضي (أتى) لأنّ أمر الله آت لا محالة، وهو قيام الساعة .

فنحن أمام تعليلين لرفع المضارع (يهلك)، وفي التعليلين المضارع يدل على حدث واقع. الأوّل أن يكون في الكلام استئناف، وعليه لا علاقة للفعل بجواب الشرط، لآنّه واقع في جملة استئنافية تفيد خبرا جديدا. والثاني أن يكون معطوفا على معنى (سعى)، وهو فعل ماض، وأحداث الماضي واقعة.

في قوله تعالى: ﴿خُذۡ مِنۡ أَمۡوَٰلِهِمۡ صَدَقَةٗ تُطَهِّرُهُمۡ وَتُزَكِّيهِم بِهَا وَصَلِّ عَلَيۡهِمۡۖ إِنَّ صَلَوٰتَكَ سَكَنٞ لَّهُمۡۗ وَٱللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾ 8 الفعل (تطهرهم) جاء مرفوعا ولم يجزم على جواب الأمر، وقد أجاز هذا النحاس في إعراب القرآن، وذكر أنّ هذا كثير في كلام العرب واستشهد بقول امرئ القيس (قفا نبك). ويجوز في إعراب جملة (تطهرهم) ثلاثة وجوه: أن تكون حالا من فاعل الفعل خذ، أو صفة للصدقة، أو خبرا لمبتدأ محذوف، والتقدير: (أنت تطهرهم)9.

المضارع المرفوع (تطهرهم) في كل الوجوه الإعرابية المذكورة يدل على حدث واقع، لأنّ الأفعال الدالة على الحال أو الصفة أو الخبر أحداثها واقعة. وظاهر التركيب اللغوي يقتضي أن يجزم الفعل على جواب الأمر، لذا أشار النحاس إلى جواز هذا، ولكن الله ـــ جلّ وعلى ـــ عدل بالفعل من الجزم إلى الرفع ليفيد بذلك أن فعل التطهير واقع في أصحاب النبيّ ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ سواء أكان ذلك صفة فيهم، أو بفضله صلى الله عليه وسلم، لأن حاله أو وظيفته تطهير أتباعه. وليس فعل التطهير معلّقا بغيره. وفي هذا معنى بلاغي لا يخفى على ذي نظر.

ومن موطن الرفع عند الخليل الفعل المضارع بعد حتّى إذا كان واقعا، قال معبرا عن هذا: " والرفع بحتي إذا كان الفعل واقعا. قولهم سرنا حتى ندخلُها، رفعت ندخلها لأنّه فعل قد مضى، وهو واقع، فكأنّه صرف من النصب إلى الرفع، ووجهه حتى دخلناها... وعلى هذا يقرأ هذا الحرف:﴿وَ زُلْزِلُوا حَتَّى يَقُولُ الرَّسُولُ﴾ بالرفع، أي حتّى قال. وهو واقع. ويقرأ بالنصب على معنى الاستقبال"10.

دلالة النصب في المضارع :

قال الخليل مبيّنا حجة من نصب الفعل يقول في الآية السابقة: (و يقرأ بالنصب على معنى الاستقبال). يريد بقوله: (على معنى الاستقبال) أنّ الفعل غير واقع في الماضي والحاضر، وسيقع في المستقبل. ومن قال أنّ القول وقع من الرسول ـــ صلى الله عليه وسلم ـــ والذين آمنوا معه، سواء أرفعت أم نصبت، لأنّ المقام هو مقام سرد لأحداث وقعت في الماضي. الجواب أنّ الأمر متوقف على زمن السرد ونوع الأسلوب. الأسلوب المباشر يصوّر الأحداث كما هي أثناء حدوثها، وعليه فالزمن هو الحاضر، وفعل القول لم يحدث بعد، وسيحدث قي المستقبل نتيجة لفعل الزلزلة، فهو حدث مربوط بغيره، لذا تجد المضارع الدال عليه منصوبا. أما الأسلوب غير المباشر فيحكي الأحداث كما كانت في الماضي، وعلى اعتبار أنّ فعل الزلزلة والقول قد حدثا في الماضي. ويفهم من كلام ابن خالويه، وهو يبيّن حجج اختلاف القرآء في هذه الآية، أنّ من رفع الفعل بعد حتى كان بمعنى الماضي، من نصبه كان بمعنى الاستقبال. 11

دلالة الجزم في الفعل المضارع :

أشرنا في البداية إلى أنّ المضارع المجزوم لا يدل على فعل واقع، ومثّلنا له بـــ: (من يجتهد ينجح)، وذكرنا أنّ هذا التركيب لا يدل على وقوع فعل النجاح ولا الاجتهاد، بل جعل النجاح معلّقا بالاجتهاد ومربوط به. وليتّضح الأمر أكثر نأتي بشاهد قرآني يتضمّن مضارعا يقرأ بالرفع والجزم، وننظر في الفروق الدلالية بين الحالتين، وليكن الشاهد قوله تعالى: ﴿إِن تُبۡدُواْ ٱلصَّدَقَٰتِ فَنِعِمَّا هِيَۖ وَإِن تُخۡفُوهَا وَتُؤۡتُوهَا ٱلۡفُقَرَآءَ فَهُوَ خَيۡرٞ لَّكُمۡۚ وَيُكَفِّرُ عَنكُم مِّن سَيِّـَٔاتِكُمۡۗ وَٱللَّهُ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرٞ﴾12. قُرئ (يكفّرُ)، بالرفع، و(يكفّرْ) بالجزم، بالرفع على أنّه خبر لمبتدإ محذوف، والتقدير: هويكفّرُ. وبالجزم عطفا على جواب الشرط. 13 وقال ابن خالويه في حجة من رفع: " والحجة لمن رفع: أنّ ما أتى بعد الفاء المجاب بها الشرط، مستأنف مرفوع".14 أي رفع على أنّ الكلام مستأنف، وأقل ما يستأنف به الكلام جملة، وعليه وجب تقدير ما تتمّ به الجملة، وهو المخبر عنه، أي المبتدأ. لأنّ الفعل لا يصلح إلاّ مخبرا به، والتقدير الذي يستقيم به المعنى هو: (هو يكفّرُ).

ومن قال أنّ الحدث الذي دلّ عليه الفعل (يكفّر) واقع في الحالتين الجزم، أو الرفع، لأنّ الكلام فيه إخبار عن التكفير عن السّيّئات من الله في الحالتين، فما الفرق بينهما في المعنى؟

والجواب: أنّ الجزم يدلّ على أنّ التكفير عن السّيّئات معلّق على إبداء الصدقات وإخفائها، ومرهون به، وهو يدل على هذا في الحال والاستقبال فقط. أي أنّه إذا كان منكم إبداء الصدقات وإخفائها، في الحال والاستقبال،

كان لكم مقابل هذا التكفيرُ عن السّيّئات في الحال والاستقبال أيضا، فالكلام فيه ترغيب في الصدقات.

أمّا الرفع فيدلّ على أنّ تكفير الذنوب، صفة من صفات الله ــ جلّ وعلا ــ ثابتة فيه، في الماضي والحاضر، والمستقبل. فالكلام فيه إخبار عن التكفير عن السّيّئات دون تعليقه بما سبق. وهذا خبر جديد، مستقلّ عن ما قبله. فالكلام فيه استئناف، لذا فهو يشمل المتصدّقين وغير المتصدّقين، من الذين آمنوا وعملوا الصالحات. لأنّه ـــ جلّ جلاله ـــ غفّار للذنوب، ومغفرته في رضاه، فمن أرضاه نال مغفرته. وعليه فالمعنى يتضمّن الترغيب في كلّ أنواع الطاعات والعبادات. وإنّما خصّت الصدقات هنا، لأنّ الآية وردت في معرض الحديث عن الإنفاق في سبيل الله. وبهذا يتبيّن لنا أنّ الترغيب بالمضارع المرفوع أقوى وأبلغ من الترغيب بالمضارع المجزوم. لأنّ في الأوّل ترغيب بما هو واقع، وفي الثاني ترغيب بما هو متوقع .

ومثال هذا أيضا قوله تعالى: ﴿لِلَّهِ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلۡأَرۡضِۗ وَإِن تُبۡدُواْ مَا فِيٓ أَنفُسِكُمۡ أَوۡ تُخۡفُوهُ يُحَاسِبۡكُم بِهِ ٱللَّهُۖ فَيَغۡفِرُ لِمَن يَشَآءُ وَيُعَذِّبُ مَن يَشَآءُۗ وَٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٌ﴾ 15. الفعلان المضارعان (يغفر، ويعذّب) في رواية حفص يقرآن بالرفع على الاستئناف، أي فهو يغفر. وفي رواية ورش يقرآن بالجزم عطفا على جواب الشرط.16 وما قيل في الفعل يغفر في الآية السابقة يعاد في الفعلين يغفر ويعذّب من هذه الآية.

وفي قوله تعالى: ﴿هَٰٓأَنتُمۡ هَٰٓؤُلَآءِ تُدۡعَوۡنَ لِتُنفِقُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ فَمِنكُم مَّن يَبۡخَلُۖ وَمَن يَبۡخَلۡ فَإِنَّمَا يَبۡخَلُ عَن نَّفۡسِهِۦۚ وَٱللَّهُ ٱلۡغَنِيُّ وَأَنتُمُ ٱلۡفُقَرَآءُۚ

وَإِن تَتَوَلَّوۡاْ يَسۡتَبۡدِلۡ قَوۡمًا غَيۡرَكُمۡ ثُمَّ لَا يَكُونُوٓاْ أَمۡثَٰلَكُم ﴿٣٨﴾ ﴾17، الفعل يبخل ورد ثلاث مرات، مرتين مرفوعا ومرة مجزوما. قال في الأول: (فمنكم من يبخلُ) بالرفع، لأنّ فعل البخل كان واقعا بالفعل من بعضهم. ثم جاء الفعل مجزوما في فعل الشرط (من يبخلْ)، ثم جيء بالفعل في جواب الشرط مرفوعا. وعلى الرغم من أنّ هذا الرفع له تبريره النحوي، وهو اتصال الفاء بجواب الشرط، ولكن له أثره على دلالة الفعل، وذلك لمّا أُريد الانتقال بالفعل من كون وقوعه معلّق بفعل الشرط، إلى الإخبار بحتمية وقوعه، عدل به من الجزم إلى الرفع، ولتأكيد الوقوع جيء بأداة الحصر التي تفيد التوكيد وهي لفظ(إنّما).

وفي نهاية الآية نجد أسلوب الشرط فيه ثلاثة أفعال مجزومة، وهو: ﴿وَإِن تَتَوَلَّوۡاْ يَسۡتَبۡدِلۡ قَوۡمًا غَيۡرَكُمۡ ثُمَّ لَا يَكُونُوٓاْ أَمۡثَٰلَكُم﴾. ولنتأكّد من علاقة الحركة الإعرابية للمضارع بالحدث من حيث الوقوع وعدمه، نقارن هذا التركيب بتركيب آخر يطابقه في النمط التركيبي، ولا يخالفه إلاّ في الحركة الإعرابية للمضارع الأخير، وذلك في قوله تعالى: ﴿لَن يَضُرُّوكُمۡ إِلَّآ أَذٗىۖ وَإِن يُقَٰتِلُوكُمۡ يُوَلُّوكُمُ ٱلۡأَدۡبَارَ ثُمَّ لَا يُنصَرُونَ ﴾18. الشاهد في الآية قوله: ﴿وَإِن يُقَٰتِلُوكُمۡ يُوَلُّوكُمُ ٱلۡأَدۡبَارَ ثُمَّ لَا يُنصَرُونَ﴾. التركيبان من نمط واحد يتكوّن من:((إن الشرطية + فعل الشرط + جواب الشرط وهو فعل مضارع مجزوم + حرف العطف(ثم)+ أداة النفي(لا)+ فعل مضارع)). قال في الآية الأولى: (ثُمَّ لَا يَكُونُوٓاْ) بالجزم عطفا على جواب الشرط، وقال في الثانية: (ثُمَّ لَا يُنصَرُونَ) بالرفع على الاستئناف، فالكلام فيه خبر جديد لا علاقة له

بأسلوب الشرط هو نفي النصر عليهم على وجه الإطلاق. ولو عطف على جواب الشرط لاحتمل المعنى أنّهم قد ينصرون بغير قتال، لذلك امتنع العطف .19

يفهم من هذا بوضوح أنّك إذا عطفت على جواب الشرط فأنت لا تقصد الإخبار بوقوع الفعل، بل تريد تعليق وقوعه بوقوع فعل الشرط، أمّا إذا رفعت فقد أخبرت بوقوع الفعل في حالة الإثبات، وبعدم الوقوع في حالة النفي. هذا من جهة ومن جهة ثانية إذا تأمّلنا الفعلين المضارعين (لا يكونوا) في الأولى، و(لا ينصرون) في الثانية، نجد أنّ المضارع في الأولى لا يصلح الإخبار عن وقوعه أو عدم وقوعه، وذلك لانعدام فاعله، لأنّ المؤمنين استجابوا للرسول ولم يتولوا عنه، حتى يستبدل الله قوما غيرهم ثمّ لا يكونوا أمثالهم. فالقوم الذين أستبدلهم الله لم يوجدوا بعد حتى توجد أفعالهم. وهذا عكس ما رأينا بالنسبة لـــ(لا ينصرون). واو الجماعة تعود على الكفار، وهم موجودون، وأخبر الله عنهم بأنّهم لا ينصرون.

ويمتنع الجزم في مثل قولك:(لا تكذب تدخلُ النار) فإنّه يلزم رفع تدخل، ولا يصح جزمه، لأنّ المعنى سيكون: (إن لا تكذب تدخل النار). وهو لا يصح.20. ويشتمل هذا التركيب على أسلوبين: الأوّل إنشائي وهو النهي عن الكذب، والثاني خبري تخبر فيه السامع أنّه يدخل النار. وتفسير ذلك أنّك لمّا نهيته فلم ينته أخبرته بأنّه يدخل النار، وفي هذا بلاغة في الترهيب من الكذب. ونظير هذا قولهم: (لا تدن من الأسد يأكلُك)، بالرفع. ولا يصح الجزم، لأنّك إذا جزمت صار المعنى: إن لا تدن من الأسد يأكلك. وهذا غير صحيح.

المضارع بين الرفع والنصب والجزم :

قال ابن عصفور:" تقول: (لا تضرب زيدا فتهينه) فما بعد الفاء يتصوّر فيه ثلاثة أوجه: الرفع،والنصب، والجزم. فإن جزمت فإنّه يكون شريكا للأوّل، فيكون المعنى: لا تضرب زيدا ولا تهنه. وإن نصبت كان الفعل منصوبا بإضمار (أن)، ويكون معطوفا على مصدر الفعل الأوّل، فتقول: ((لا يكن منك ضرب فيكون بسببه إهانته)). فهذا يفارق معنى العطف والجزم، لأنّك في الجزم تنهاه عن الاثنين ابتداء. وأنت في النصب نهيته عن أن يكون الفعل سببا للثاني، فهذان معنيان متصوّران. والرفع يكون على الاستئناف، فكأنّك لمّا قلت: (لا تضرب زيدا)، قلت مخبرا: (فأنت تهينه)، فهذا معنى ثالث ومفارق لما تقدّم."21. فالمضارع المجزوم لم يقع لأنّه منهيّ عنه، والمضارع المنصوب لم يقع أيضا لأنّه معلّق بغيره، أمّا المرفوع فهو وإن لم يكن واقعا، فقد عومل معاملة الواقع بأن أُدرج في خبر جديد، مستقل عن سابقه.

وتتضح بصفة جليّة علاقة الحركة الإعرابية بالفعل من حيث الوقوع وعدم الوقوع في المثال التالي: (لا تأكل لحوت وتشرب اللبن). الفعل (تشرب) من الناحية النحوية يجوز فيه الرفع والنصب، والجزم، وكل حال تفيد معنى لا يستفاد من غيرها. فإذا جزمت فقد نهيت عن أكل الحوت وشرب اللبن نهيا مطلقا دون قيد. وبالنصب يكون شرب اللبن منهيّ عنه إذا كان مع أكل الحوت فقط. أمّا بالرفع فشرب اللبن مباح مطلقا. فشرب اللبن بالجزم غير واقع مطلقا، وبالنصب واقع بشرط، وبالرفع واقع بغير شرط.

ومن الذين تنبّهوا إلى العلاقة الموجودة بين حركة الفعل المضارع ووقوع أحداثه، ورأوا أنّ المضارع المرفوع أحداثه واقعة، وبالتالي فهو غاية في

الخبر. وأنّ المضارع المنصوب، أو المجزوم أحداثه غير واقعة وعليه فهي ليست غاية في الخبر، صاحب نحو المعاني الذي قال عن المضارع المجزوم في فعل الشرط وجوابه ما نصّه: "ومعنى هذا في وضوح وفي يسر أنّ كلا من الفعلين ليسا في موضع الخبر، لأنّ كلا منهما لم يقع، فهو إذن منقوص الدلالة بسبب تعلّق وقوعه بوقوع غيره، من أجل ذلك لم يستحق أيّ منهما مرتبة الإعراب التي يستحقّها الفعل المعرب، وهي الرفع، مرتبة المسند، فكان أن سقطت منه بنقص دلالته فصار مجزوما. ويمكن أن يتضح ذلك مزيد وضوح في حالة الفعل المضارع الذي يقع في جواب الطلب، فإنّهم يقدّرونه شبيها بجواب الشرط، كقول القائل: ((زرني أكرمك)) لأنّ فعل الإكرام لم يقع، وهو لا يقع إلاّ إذا كانت الزيارة. ومما يؤيد ذلك ويؤكده أنّ جواب الشرط يستحسن رفعه إذا كان فعل الشرط فعلا ماضيا نحو: ((إن زارني زيد أكرمُه)) لأنّ الفعل الماضي كأنّه محقق الوقوع، فما يعلّق به ويشترط له كأنّه واقع، فيستحق أن يعرب إعراب الفعل، وهو إعراب المسند إذا استكمل دلالته، وهو الرفع، وفي ذلك يقول ابن مالك: و بعد ماض رفعك الجزاء حسن." 22ـــ .

الإحـــــالات :

1 ــ ينظر ابن السراج،الأصول في النحو،41/1 ،42.

2 ــ ينظر المرجع السابق لابن السراج،37./1

3ـــ ــ سورة الروم، الآيات:2 ،3، 4.

4 ــ سورة الأنفال،الآية: 3.

5 ــسورة البقرة الآية: 205.

6 ــ ينظر أبو البقاء العكبري،إملاء ما منّ به الرحمن من وجوه الإعراب و القراءات في جميع القرآن،دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع،بيروت،لبنان،1414هـــ 1993م،ص:.96

7 ــ سورة النحل1،الآية:.1

8 ــ سورة التوبة،الآية: 103.

9 ــ ينظر النحاس،إعراب القرآن،209/2.وأبو حيان الأندلسي،إعراب لقرآن،234/3.والعكبري في إملاء ما منّ به الرحمان من وجوه الإعراب والقراءات في القرآن،ص:317.أمّا الأخفش في معاني القرآن،560/2،قال:إن شئت جعلته صفة للصدقة،وإن شئت على الابتداء.

10 ــ الخليل،كتاب الجمل في النحو،تحقيق د/ فخر الدين قباوة،الطبعة الخامسة،1416هــ 1995م،ص:.183،184

11 ــ ينظر ابن خالويه،الحجّة في القراءات السبع،تحقيق و شرح الدكتور عبد العال سالم مكرم،دار الشروق،الطبعة الرابعة،1401هــ 1981م،بيروت ،القاهرة،ص:.96

12 ــ سورة البقرة،الآية:271.على رواية حفص (يكفّرُ)،بالياء و الرفع،و على رواية ورش (نكفّر) بالنون و الجزم.

13 ــ ينظر أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري .توفي 538 هــ .الكشاف عن حقائق التنزيل ووجوه التأويل،أربعة أجزاء،دار الفكر للطباعة والنشر،1426ــ1427هــ،2006م،397./1

14 ــ ابن خالويه،الحجة في القراءات السبع، ص:.102

15 ــ سورة البقرة،الآية: 284 .

16 ــ ينظر العكبري،إملاء ما منّ به الرحمان،ص:.128

17 ــ سورة محمد، الآية:.38

18 ــ سورة آل عمران،الآية:.111

19ــ ينظر أحمد الصاوي،حشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين،دار إحياء التراث العربي،بيروت،(د ت)أربعة أجزاء،173/1، والزمخشري،الكشاف،455./1

20 ــ ينظر د/فاضل السامرّئي،الجملة العربية والمعنى،دار الفكر،الأردن، عمان،الطبعة الثانية،1430هــ 2009م،ص:.32

21 ــ ابن عصفور،شرح جمل الزجاجي.قدّم له و وضع هوامشه و فهارسه فؤاد الشعار.إشراف الدكتور إميل بديع يعقوب.دار الكتب العلمية.بيروت. لبنان.الطبعة الأولى.1419هــ 1998م.3 أجزاء، 253،254./2

22 ــ أحمد عبد الستار الجواري،نحو المعاني،المؤسسة العربية للدراسات والنشر,بيروت،2006م، ص:115 ، 116.

المصادر والمراجع :

القرآن الكريم :

1ــ ابن خالويه،الحجّة في القراءات السبع،تحقيق و شرح الدكتور عبد العال سالم مكرم،دار الشروق،الطبعة الرابعة،1401هــ 1981م،بيروت ،القاهرة.

2ــ ابن عصفور،شرح جمل الزجاجي.قدّم له و وضع هوامشه و فهارسه فؤاد الشعار.إشراف الدكتور إميل بديع يعقوب.دار الكتب العلمية.بيروت. لبنان.الطبعة الأولى.1419هــ 1998م.3 أجزاء.

3ــ الخليل بن أحمد الفراهيدي،كتاب الجمل في النحو،تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة،الطبعة الخامسة،1416هـــ1995م.

4 ــ أبو البقاء العكبري،إملاء ما منّ به الرحمن من وجوه الإعراب و القراءات في جميع القرآن،دار الفكر للطباعة والنشر و التوزيع,بيروت,لبنان,1414هـــ 1993م

5- أبو الفتح عثمان ابن الجني ، الخصائص ،تحقيق محمد علي النجار،الطبعة الثالثة ،1403هـــ 1983 م ،عالم الكتب ،بيروت لبنان .

6 ــ أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري .توفي 538 هـــ .الكشاف عن حقائق التنزيل و وجوه التأويل،أربعة أجزاء،دار الفكر للطباعة والنشر،1426ــ1427هـــ،2006م.

7- ابو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ،الكتاب ،تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخانجي،الشركة الدولية للطباعة،الطبعة الرابعةن1425هـــ 2004م،خمسة مجلدات.

8 ــ أبو بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي البغدادي ،المتوفي سنة 316 هـــ ،الاصول في النحو .3 اجزاء .تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي ،مؤسسة الرسالة بيروت،الطبعة الثالثة ،1417هـــ ،1990م .

9 ــ أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل النحاس، ت 338هـــ.إعراب القرآن،خمسة أجزاء،الطبعة الأولى،دار إحياء التراث العربي،1430بيروت،هـــ 2009م

10 ــ أبو زكرياء يحيى بن زياد الفراء, (المتوفي سنة 207هـــ)،معاني القرآن, (ثلاثة أجزاء),تحقيق الدكتور عبد الفتاح إسماعيل شلبي,مراجعة الأستاذ علي النجدي ناصف,الهيئة المصرية العامّة للكتاب,.2001

11ــ أحمد الصاوي،حشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين،دار إحياء التراث العربي،بيروت،(د ت)أربعة أجزاء.

12ــ أحمد عبد الستار الجواري،نحو المعاني،المؤسسة العربية للدراسات والنشر,بيروت,2006م. ــ أحمد الصاوي،حشية العلامة الصاوي على تفسير الجلالين،دار إحياء التراث العربي،بيروت،(د ت)أربعة أجزاء.

13 ــ بهجت عبد الواحد صالح،الإعراب المفصّل لكتاب الله المرتّل،دار الفكر للنشر والتوزيع،عمّان،الأردن،الطبعة الثانية،1998م،12جزء/12مجلّد.

14 ــ فاضل السامرّائي،الجملة العربية والمعنى،دار الفكر،الأردن، عمان،الطبعة الثانية،1430هـــ 2009م،

15 – دكتور محمد عبادة ،كتاب الجمل في النحو المنسوب للخليل بن احمد .(دراسة تحليلية)،منشأ المعارف بالاسكندرية جلال حزي وشركاؤه ،دون تاريخ طبع.

16 ــ سعيد بن مسعدة الأخفش،معاني القرآن،دراسة و تحقيق الدكتور عبد الأمير محمد أمين الورد،عالم الكتب،الطبعة الأولى،1405هـــ1985م،بيروت.جزآن في مجلّدين.

17ــ عبد القاهر الجرجاني،دلائل الاعجاز في علم المعاني،دار المعرفة للطباعة والنشر ،بيروت لبنان،1402هـــ 1981م.

دور الوسائل التعليمية في تحفيز القراءة باللغة الفرنسية لغة أجنبية -FLE- نموذج الحقيبة البيداغوجية

- الطالبة. أميرة هـــامل
مسجلة في الدكتوراه
جامعة باجي مختار – عنابة
- أ.د. عقيلـــة خبـاب
جامعة باجي مختار – عنابة-

الملخَّــص:

يهدف هذا المقال إلى اقتراح وسيلة تعليمية تعرف بـ"الحقيبة البيداغوجية " وإبراز مناخ التعلم النشط الذي تتيحه وما تسهم به في تحقيق تعلم أفضل داخل بيئة ملائمة لعملية تعليم وتعلم مهارة القراءة باللغة الفرنسية لغة أجنبية. من هذا المنطلق نحاول تسليط الضوء على أهمية استثمارها في المنهاج الدراسي للغات الأجنبية الخاص بالطور الأساسي، ونسعى كذلك إلى الكشف عن برنامج تعليمي مستحدث يهدف إلى تيسير مهارة القراءة لدى التلاميذ الذين لا يتحكموا في آدائها، مستوحى من ممارسة نشاطات تعليمية – تعلمية في إطار خبرة تربوية تم تطبيقها داخل صف اللغة الفرنسية لغة أجنبية، لأننا ندرك حاليا أن دور المدرسة لا يقتصر على تعليم آليات القراءة بقدر ما هي مسؤولة عن تنمية الذوق القرائي لدى المتعلم الجزائري وغرس فيه حب الإقبال عليها.

الكلمات المفتاحية : اللغة الأجنبية، اللغة الفرنسية لغة أجنبية، تعلم القراءة، الحقيبة البيداغوجية.

Résume :

Parmi les apprentissages de base qui vont permettre à l'enfant de poursuivre sa scolarité et de participer à la vie sociale، la lecture.

En effet dès que l'enfant atteint un minimum de maitrise de la lecture، sa curiosité naturelle va le pousser à l'exploitation des textes plus longs et plus compliqués.

Par le présent article، nous cherchons à mettre en évidence les difficultés d'apprentissage liés à cette compétence chez des élèves du cycle primaire dans le contexte de la classe de FLE (Français Langue Etrangère)، tout en proposant un dispositif pédagogique connu sous l'appellation de « la mallette pédagogique » . Cette démarche s'inspire d'une expérience de pratique enseignante menée au sein d'une classe de français ; elle vise en parallèle à faciliter l'expression des compétences en lecture chez les élèves en difficulté .

Mots clés: la langue étrangère،le français langue étrangère، l'apprentissage de la lecture، la mallette pédagogique.

Abstract :
Among the basic skills that will allow the child to continue his education and to participate in social life، reading.
Indeed when the child reaches a minimum mastery of reading، his natural curiosity will drive him to the exploitation of the longest and most complicated texts.
This contribution seeks to highlight the reading difficulties among primary school pupils in the context of the FLE (French as a Foreign Language) class، while providing an educational system which aims to facilitate the expression of the reading skills among poor pupils،such us "teaching package".
This approach is based on a teaching experience conducted in a French language classroom.

Keywords: foreign language، French as a foreign language، learning reading، teaching package.

مقدمة:

من أبرز المؤسسات المشرفة على ممارسة التعليم المنظم"المدرسة " فضلا عن كونها نسقا بنائيا وضع بهدف تكوين أجيال وفقا للمتطلبات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والقيمية للمجتمع حسب مستدعيات الحياة العصرية، تعمل أيضا على ضمان أن كل التلاميذ بمن فيهم الذين يواجهون مسائل تتعلق بصعوبات التعلم، لديهم نفس الحظوظ في الظفر بإمكانيات التعلم ومساعدتهم على النجاح تربويا إلى أقصى ما تسمح به قدراتهم؛ لأن استثمار الموارد التعليمية من كتب المدرسية ووسائل ديداكتيكية في الحياة المدرسية من شأنه أن يؤثر مباشرة على المكتسبات الأكاديمية للطفل من جهة، ويبني شخصيته ويكسبها القيم التي تتناسب والمجتمع الذي سوف ينخرط فيه كعضو نشط وفعال من جهة أخرى، لتقديم مواطن كفء قادر على حل مشكلاته وعلى التفاعل الايجابي مع الآخرين، ويؤكد Louis Porcher " أنه من أجل وضع تعلم متمحور حول المتعلم، يجب اقتراح مواضيع تهمه، تناسب أذواقه،

وضعيته، خبرته، بيئته وانتظاراته"[01]، وهو أهم مبدأ ترتكز عليه الإصلاحات الجديدة : بيداغوجيا المشروع .

ضمن سياق هذه المقاربة، يتطلب إعداد فرد بهذا المعني من المشرفين على البرامج التعليمية، التفكير في صيغة تضمن كافة الأبعاد المعرفية والنفسية والاجتماعية الكفيلة بمتعلم متفتح على محيطه، يعيش منسجما فيه على طول امتداد المراحل التعليمية.

وقد بدأ التفعيل الميداني لإصلاحات المنظومة التربوية الجزائرية في مطلع السنة الدراسية 2004/2003 بالنسبة للسنة الأولى من الطورين الابتدائي والمتوسط (وفقا للمرسوم الرئاسي رقم 101.2000 مؤرخ بـــ 09 ماي 2000 والمتضمن إحداث اللجنة الوطنية لإصلاح المنظومة التربوية)[02]، إلى أن تم تعميمها في بدايات الموسم الدراسي 2007/2006 بالنسبة للتعليم المتوسط و2008/2007 في ما يخص التعليم الابتدائي، أما التعليم الثانوي فقد انطلقت هيكلة وإعداد البرامج الخاصة به بحلول السنة الدراسية 2006/2005. حسب القانون التوجيهي للتربية الوطنية رقم 08- 04 المؤرخ في23 جانفي 2008 الصادر في النشرةالرسمية للتربية الوطنية [03].

على ضوء فلسفة المقاربة بالكفاءات، أحدثت تغييرات في محتوى المقررات وتجديدات في طرائق تدريسها، حيث تم تجديد المحتوى العلمي للكتاب المدرسي في جميع المواد وفقا للأهداف الجديدة المحددة لكل مادة، كما تم تعديل منهجيات التدريس وفق ما تتطلبه فلسفتها الجديدة وإجراءاتها العملياتية، فتغيرت المفاهيم وعدلت الوضعيات التعليمية وأدخلت أساليب تقويم جديدة .

إلا أن مجمل الإجراءات الرامية إلى إعادة بعث منظومة تربوية قادرة على إنتاج راشد متوافق مع ذاته ومجتمعه، لم تصاحبها تدابير عملية في واقع

السياق المدرسي الجزائري، إذ نلحظ تفاعل ليس بالايجابي من طرف معلمي العملية التعليمية – التعلمية : المعلم والمتعلم .

فأما المعلم على أساس أنه المشرف والمسير المباشر للعملية التعليمية داخل حجرة الصف، يجد نفسه أمام كثافة البرنامج الدراسي الذي تشمل كم هائل في الدروس إذا ما قورنت بضيق الحجم الساعي المخصص لها وعدم تناسبه مع محتوى المقررات، أيضا اكتظاظ الأقسام بالأعداد الهائلة من التلاميذ التي تزدحم في الفصول الدراسية يحول دون آداء الفعل التربوي حسب ما تمليه الفلسفة التربوية الجديدة.

بينما التلميذ، أثناء اطلاعه على الكتاب المدرسي لتحضير الدروس – خاصة في المنزل– وتثبيت المعارف التي اكتسبها في الصف الدراسي، يجد صعوبة في استعماله وغالبا ما يطلع عليه إلا بمساعدة شخص راشد، مع العلم أن الكتاب المدرسي يعتبر " المرجع التعليمي المطبوع الذي يجسد البرنامج الرسمي لوزارة التربية الوطنية، بهدف نقل المعارف للمتعلمين وإكسابهم المهارات الأساسية في التعلم "[04]، فمن الواضح أنه لا تتوفر فيه مواصفات المرجع الأكاديمي المساعدة على تثبيت المعارف محتوى التعلمات و"لأنه لا توجد فيه الأمثلة وما يشجع المتعلم ويحفزه على استعماله ومراجعته خارج الحصة الدراسية المقررة "[05]، كما أن لغة النصوص التي يتضمنها، كثيرا ما تكون معقدة لا تتناسب والمستوى اللغوي للمتعلم. فضلا عن الانقطاع في الوتيرة الدراسية التي تشوب الفصول الدراسية نتيجة الحركات الاحتجاجية وإضرابات المعلمين المتكررة .

فهل عجزت المدرسة الجزائرية في تأدية دورها حسب ماتمليه مبادئ بيداغوجيا المقاربة بالكفاءات وبما يناسب ميولات واهتمامات المتعلم الجزائري؟

اللغة واللغة الأجنبية:

تمثل اللغة وجها من أوجه السلوك الاجتماعي وأداة حاملة للمعرفة وناقلة لها، يعيش من خلالها الفرد كل مواقف التواصل المختلفة، وتعد أيضا وسيلة لتداول التكنولوجيا والعلوم والبحث العلمي، لديها دور محوري في إنتاج الأفكار والمشاريع العلمية وتتيح فرصا لا متناهية للتعارف والتبادل بين الثقافات والشعوب.

فهي نظام لغوي يعتمد عليه الإنسان للتعبير عن حاجياته ونقل أفكاره ومعتقداته، بتكامل أربع مهارات محورية: الاستماع، كلام، قراءة وكتابة. تنمو هذه المهارات بصورة تدريجية، حيث يبدأ الطفل باكتساب المهارات الشفوية من استماع ثم كلام ليكتسب بعد ذلك المهارات الكتابية كل من القراءة والكتابة.

في الواقع لا يوجد انفصال بين المهارات الأربع وإنما يكتسبها الطفل بصفة متكاملة، فما يكتسبه باللغة الشفوية من بنى لغوية وقواعد ومفردات جديدة وأساليب لغوية : استفهام، تعجب، تقرير ...الخ يصبح في اللاحق قاعدة لتعلم القراءة والكتابة، وما يتعلمه من أنظمة عن الكتابة ينمي ويسهل لديه القدرة على القراءة والكلام.

إن طبيعة المجتمع البشري المعقدة وتشابك العلاقات الاجتماعية فيه جعلت من موضوع تعلم اللغات الأجنبية وتعليمها، حاجة ماسة في معظم الدول العالم حيث تؤكد أنظمتها التربوية على ضرورة إدراجها في السنوات الأولى من المشوار الدراسي وعيا بأهميتها وفوائدها، لأنها تسمح بالانفتاح على ثقافات الشعوب وتعزز التواصل الحضاري مع دول العالم وتسهم بشكل بارز التنمية الاقتصادية والعلمية والثقافية للأمم. ويشير في هذا السياق Freudensteinإلى المكاسب الثقافية المتعددة لتعلم اللغات الأجنبية، أهمها أن

يتعرف المتعلم على "ثقافات تختلف عن ثقافته يؤدي إلى تفتح مداركه الثقافية والشخصية بحيث يصبح إنسانا أكثر مرونة من أولئك الذين لا يتحدثون سوى لغة واحدة"[06]. من نفس المنطلق يؤكد ذات المفكر سنة 1991 أن من بين مزايا تعلم اللغات الأجنبية في سن مبكرة النمو الفكري، فالأطفال المتمكنين من لغة أجنبية يميلون إلى التفوق على أقرانهم سواء في المهارات الشفهية أو الكتابية. [07]

ومهما تعددت طرائق تعليم اللغات الأجنبية وتضاربت فيما بينها من حيث المزايا والعيوب، إلا أن المهتمين بعلوم اللسانيات خاصة التطبيقية منها يؤكدون على جدوى تلقينها خلال الأطوار الأولى من التعليم شرط أن يتم ذلك في بيئة تعليمية تعمها تفاعلات اجتماعية وتحمل معاني إيجابية للطفل تتيح له فرص تربوية تتحول فيها اللغة الأجنبية من مادة تعليمية إلى لغة تعليم وتعلم.

اللغة الفرنسية لغة أجنبية في السياق التربوي الجزائري :

لم يخيّر المتعلم الجزائري في تعلم اللغة الفرنسية وإنما فرضت عليه في الساحة التربوية لأسباب تاريخية وسياسية تعود إلى حقبة احتلال فرنسا للجزائر، حيث تجذرت مع الاستعمار الفرنسي، ومازالت تحتل مكانة هامة بين اللغات المستعملة .

وبالرغم من أن اللغة الرسمية في التعليم : اللغة العربية، إلا أن اللغة الفرنسية لا تزال تحتفظ بمرتبتها وتقوم بوظيفتها باعتبارها لغة التداول المفضلة في الحياة الاقتصادية والمالية، كما لديها أهمية بالغة في حياة الفرد الجزائري حيث تزوده " بلغة أخرى إلى جانب اللغة الأصلية، لتصبح وسيلة للتخاطب في الميادين التي يتعذر فيها استخدام لغته الأصلية". [08]

في مجال تعلم اللغات الأجنبية، اتخذت المنظومة التربوية الوطنية الإجراءات اللازمة وبذلت ما يلزم من الجهود لتجاوز مشكلة اللغة الأجنبية عموما. حيث أدرك المشرفون على القطاع التربوي أهمية التعلم المبكر للغات الأجنبية خلال المسار الدراسي وضرورة التحكم في واحدة منها على الأقل، ومن أبرز الإصلاحات التي تبنتها الدولة الجزائرية في مجال تعليمها انعقاد مجلس الوزراء في 30 أفريل 2002 لدراسة ترقية اللغات الأجنبية في الجزائر الذي من أقر بتحديد سنوات إدخال اللغتين الأجنبيتين : الفرنسية والانجليزية .

إذ يكمن الوعي بأهمية تلقين اللغات الأجنبية في المؤسسات التربوية الجزائرية في " تمكين التلاميذ من التحكم في لغتين أجنبيتين على الأقل للتفتح على العالم، باعتبار اللغات الأجنبية وسيلة لإطلاع على التوثيق والمبادلات مع الثقافات والحضارات الأجنبية". (09)

تعد اللغة الفرنسية في الجزائر اللغة الأجنبية الأولى، على اعتبارها لغة التواصل في مختلف مجالات الحياة واستجابة ضرورية لحاجة الاتصال بين الناس، وقد عرفت إلزامية تدريسها في التعليم الابتدائي مرحلتين . في البداية أدرجت اللغة الفرنسية لغة أجنبية ابتدءا من السنة الثانية ابتدائي خلال الدخول المدرسي 2005/2004 بناء على قرار مجلس الوزراء المنعقد في 3 أفريل 2002لدراسة ترقية اللغات الأجنبية، حيث فرض هذا الوضع إعادة النظر في محتويات برامج التدريس ومضامينها وكذا تخصيص الحجم الساعي مناسب.

أما ما ميز المرحلة الثانية خلال الموسم الدراسي 2005-2006 بناء منهاجين جديدين للغة الفرنسية لمستوى السنة الثالثة والرابعة ابتدائي يتوافقان مع ملمح تخرج التلميذ الجزائري من التعليم الإلزامي ليتم تطبيقها في بداية

2008– 2009، ويصبح بالتالي تدريسها إلزاميا ابتداء من الصف الثالث إلى غاية القسم النهائي.

وانتهى الأمر بإدماج كل من اللغة الفرنسية لغة أجنبية أولى في الجزائر خلال السنة الثالثة من التعليم الأساسي، والانجليزية لغة أجنبية ثانية في السنة الثانية متوسط ليواصل تعليمهما في المرحلة الثانوية حيث تدرج بعض الشعب لغة أجنبية ثالثة اختيارية بين الاسبانية والألمانية. وكان الهدف من هذا الإجراء هو تمكين التلميذ من مستوى عال من التحكم في المهارات اللغوية واستعمالها كأداة للتواصل في وضعيات تعلم مختلفة من جهة وتوظيفها كأداة لاكتساب المعلومات والمعارف المرتبطة ببعض التخصصات في التعليم الجامعي من جهة أخرى.

كذلك يعكس التوقيت المخصص لتدريس اللغة الفرنسية في الأقسام الابتدائية الاهتمام الموجه لهذه اللغة، حيث يبدأ التلميذ الجزائري رسميا تعلم اللغة الفرنسية من السنة الثالثة ابتدائي، بمعدل ثلاث ساعات أسبوعيا، أما في سنتي الرابعة والخامسة تخصص خمس ساعات وربع أسبوعيا بما فيها ساعات الدعم، على أساس أنها تدرس لا لكونها اللغة الأم أو لغة رسمية، وإنما وفقا لمنهاج : الفرنسية لغة أجنبية Le Français Langue Etrangère المؤسس على مبادئ المقاربة التواصلية في تعليم اللغات الأجنبية.

ويحرص في تلقين الدروس على التدرج في القواعد الأولية للغة الفرنسية من كتابة حروف، والتعرف على نظامها الصوتي، ثم الشروع بعد ذلك في تعليم المهارات اللغوية الأربع: استماع، التعبير الشفوي، قراءة وكتابة.

وقد عنينا في هذا المقال بالتركيز على مهارة القراءة في اللغة الفرنسية، لأنها بؤرة العملية التعلمية وأساس التعلمات القاعدية، بها توسع المدارك اللغوية

وينهل من خلالها مختلف المواد الدراسية والمجالات الثقافية كما تنمي الإحساس الذوقي للتلميذ القارئ .

وبالرغم من شروع التلميذ الجزائري في تعلم اللغة الفرنسية منذ السنة الثالثة ابتدائي إلى غاية القسم النهائي، إلا أن الواقع يظهر حقيقة تأزم اللسان باللغة الفرنسية، حيث تبين نتائج المتحصل عليها في امتحان التعليم الأساسي تفوق التلاميذ في مادتي اللغة العربية والرياضيات على حساب اللغة الفرنسية، كمثال على ذلك معدلات النجاح المتعلقة بكل من مادة الرياضيات، اللغة العربية، اللغة الفرنسية لامتحان نهاية مرحلة التعليم الابتدائي للسنة الدراسية 2009– 2010 على المستوى الوطني، تبين أن النسب موزعة على التوالي: 7،21 من عشرة، 7،2 من عشرة، 4،23 من عشرة .[10]

أيضا على سبيل المثال لا الحصر، قدرت نسب نجاح تلاميذ التعليم الأساسي خلال السنة الدراسية 2010/2009 المتعلقة باللغتين العربية والفرنسية في إحدى المدارس الابتدائية بمقاطعة عنابة على التوالي نسبة 90.73.% و70.36%.[11]

عند محاولة التقرب من معلمي الطور المتوسط للاستفسار حول علاقة هذه النسب المرتفعة بحقيقة مدى تمكن التلاميذ الملتحقين بالمتوسطات من مهارة القراءة باللغتين؟ تبين لنا أن هؤلاء يعانون من ضعف على مستوى التحكم في هذه المهارة على وجه الخصوص في اللغة الفرنسية، وقد أعزوا ذلك إلى عدة عوامل من بينها: إجراءات نظام الإصلاح الجديد الذي يتميز بكثافة البرامج الدراسية مقارنة بالحجم الساعي المخصص لها، نقص في تكوين السلك التعليمي، اكتظاظ القاعات بالإضافة إلى احتواء المقررات على العديد من المحاور والوحدات، كما يغلب على النشاطات التعليمية الطابع الكتابي، في حين أن النشاطات التعليمية الشفهية تكاد تنعدم داخل حجرات صف اللغة

الفرنسية . علما أننا ندرك جيدا أن تعلم أي لغة يعني التحكم في مهاراتها اللغوية من: استماع، محادثة، قراءة وكتابة، وأن التحكم في اللغة شفهيا يضمن التمدرس الجيد. (12)

والوضع ليس بمغاير في المرحلة الجامعية، إذ تتضح بصورة جلية صعوبة التحكم في مهارات اللغة الفرنسية أثناء اختيار شعب التكوين الجامعي، خاصة وأن كل التخصصات العلمية على مستوى الجامعة تمنح باللغة الفرنسية، بالتالي يواجه الطالب الجامعي الذي لا يجيد سوى اللغة العربية صعوبة أكثر في اختيار شعبة تكوينه الجامعي، دون أن ننسى أن التخصصات التي أن تفتح أمامه آفاقا كبيرة وأبوابا واسعة في حياته العملية تدرس باللغة الفرنسية.

القراءة مهارة ونشاط:

تؤكد العديد من الدراسات والأبحاث العلمية باختلاف مشاربها ومقارباتها الفكرية، انه لا يزال موضوع صعوبات التعلم يشغل بالبحث الأوساط التربوية،فتزايد الاهتمام به بشكل ملحوظ بعد تنامي الوعي اتجاه أهمية اكتشافه ومعالجته في المراحل العمرية المبكرة، لما له من تأثير على التلميذ في النواحي الاجتماعية والتعليمية إضافة إلى الآثار النفسية التي تتركها لدى الطفل .

ومن بين العوامل المؤدية في تعثر المسار التعليمي للتلميذ تلك التي تخص بشدة الجانب المعرفي، إذ يكمن النجاح الفعلي في الدراسة في اكتساب والتحكم في المهارات الأكاديمية من قراءة، كتابة وحساب. حيث غالبا ما تشير صعوبات التعلم إلى صعوبات على مستوى هذه التعلمات.

فحسب دراسة كندية أجريت من طرف المركز الاستشفائي لأطفال شرق اونتاريوسنة 2006 تبين أن حوالي 3.2 من الأطفال يعانون من اضطرابات تعلم مما يمثل طفل من كل قسم[13]، وبناء على دراسة قامت بها الجمعية الأوروبية للتربية الخاصة من 16 إلى 24 من تلاميذ المدارس الأوروبية معنيين بالفشل الدراسي، حيث 7 إلى 10 منهم لا يتحكمون في مهارات التعلمات الأساسية من قراءة كتابة وحساب[14].

تعتبر القراءة وسيلة اتصال لا يمكن الاستغناء عنها، فهي أداة الفرد في تحصيله للمعرفة واتصاله بالإنتاج الفكري والحضاري، كما أنها سبيل لقضاء أوقات فراغه والاستمتاع به. لذلك يسعى المربون من أولياء ومعلمين إلى تعويد الطفل على القراءة وتدريبه عليها، بوصفها أسلوب حياة وطريقة تفكير تهدف إلى توثيق الصلة بينه وبين الكتاب ليستفيد منه ويستمتع به. كما تمثل المهارة الأولى التي تحرص المدرسة على تعليمها للطفل إثر التحاقه بمقاعد الدراسة، تزداد أهميتها في المراحل الدراسية المبكرة لا لكونها مادة دراسية منعزلة وإنما لضمان النجاح في المواد الدراسية الأخرى.

يعتبر ميدان تدريس القراءة من أهم ميادين التعليم إن لم يكن أهمها على الإطلاق، إذ تعد أبرز الدعائم التي يقوم عليها بناء عملية التعلم والتعليم، ولو تطرقنا إلى مفهوم القراءة من الناحية اللغوية، فهي مستنبطة من الفعل قرأ أي "التعرف على الحروف ومعرفة تجميعها في كلمات، وقرأ الشيء قراءة أي جمعه وضمه".[15]، أما اصطلاحا، فاتّفق معظم أخصائي علم النفس المعرفي على أنها " عملية تحويلية يناقش فيها القارئ المعنى وآليات المقروء لفهمه وتفسيره، أثناء القراءة، إذ لا يتجه المعنى من الصفحة إلى القارئ، بدلا من ذلك تتضمن القراءة مناقشة القارئ للنص"[16]، مما يشير إلى أن الشخص

حين يقرأ، يثير عمليات عقلية معقدة كالربط بين الرموز والإدراك والموازنة والفهم والاختيار والتقويم والتذكر والتنظيم والاستنباط والإبداع .

بالتالي أثناء أداء القراءة بشكل عام يصبو التلميذ إلى فك النغمات المناسبة حسب الحروف المكونة للكلمة، وضمّها وفق تسلسل متعارف عليه من أجل الوصول إلى النطق السليم واللفظ المناسب للكلمة مع الاعتماد على عمليات التذكر.

ويبدأ الإعداد للقراءة قبل دخول الطفل إلى المدرسة، إذ تشترك في أداءها حواس ومهارات مختلفة، وما يساعد على تطوير مهارة القراءة عند التلميذ الخبرات التي اكتسبها قبل البدء الفعلي في عملية القراءة. لذلك يتوجب على الأسرة توفير لأطفالها بيئة غنية بالمثيرات على مختلف أنواعها، كالكتب والألعاب وغيرها مما يثير حب الإطلاع ونزعة الاكتشاف لديهم، تهيّئ لهم فرص اكتساب خبرات جديدة تعدهم للبدء بتعلم القراءة .[17]

أيضا يطور التلميذ مهارة القراءة في فترة مبكرة ويستمر في إنماءها تدريجيا، فيرى الكلمة المطبوعة، وينطقها ويسمع نطقه لها، ثم يدرك معنى الكلمة المنفردة، الكلمة في سياق، وبصورة تدريجية يبدأ في فهم الكلمات الجديدة بالنسبة له وبناء المعنى وممارسة أنشطة تعليمية متنوعة تسمح بإثراء القاموس اللغوي للتلميذ وتنمية استراتيجيات معرفية لديه، مما يمكنه" من ربط خبراته السابقة بالخبرات الجديدة التي يقرأها والتي يتفاعل معها وينتقدها ويحكم عليها ويطبقها في حل مشكلاته وتعديل سلوكه "[18]

وترى الأخصائية النفسانية Uta Frith [19] أن الطفل خلال تعلمه للقراءة يمر بثلاث مراحل متتالية :

-المرحلة الخطية : Le stade logographique

وفيها يتمكن الطفل من عملية فك تشفيرة الرموز ويعتمد في ذلك على مؤشرات بصرية وإدراكية ودلائل موجودة في محيطه كالألوان والأشكال من دون استعمال وسائط فونولوجية، وتمثل هذه المعالجة للمعلومات مرحلة هامة في حياة الطفل ما قبل المدرسية لأنها تستثير الذاكرة البصرية للكلمة المكتوبة أكثر من الوعي الفونولوجي لها.

-المرحلة الأبجدية : Le stade alphabétique

في هذه المرحلة يظهر دور الوعي الفونولوجي عند التحاق الطفل بالمدرسة حيث تنمو لديه القدرة على التحليل والتركيب الصوتي، فيقوم بتجزئة الكلمة إلى الوحدات الصوتية المكونة وفي المقابل يقوم بتجميع هذه الأجزاء وفق ترتيب صحيح لنطق الكلمة المطبوعة أو المكتوبة فيدرك الطفل جيدا أن لكل صورة منسوخة صيغة صوتية .

-المرحلة الإملائية : Le stade orthographique

تتميز هذه المرحلة بتوظيف الطفل لكل المفردات التي يعرفها لفك ترميز الكلمات المكتوبة،حيث يتعرف على الكلمات من خلال تقطيع الكلمات إلى وحدات إملائية فيجمع بين الشكل والصوت المطابق له ليصل إلى المعنى.

ويجد التلميذ صعوبة في بدايات تعلمه للقراءة، يتم ببطء بسبب ما تتطلبه من عمليات التفكير، ثم شيئا فشيئا تصبح أوتوماتيكية، لا تتطلب جهدا تفكيريا ولا تجنيد مكثف للعمليات العقلية. إذ يعمل الأطفال على تخزين المفاهيم والمعارف المكتسبة تدريجيا نتيجة لنمو قدراتهم العقلية من ناحية واكتساب لغوي بطريقة بنائية من ناحية أخرى حسب ما تتيحه بيئاتهم من فرص تعليم وتعلم. فمن المهم أن يترعرع الطفل ويكبر في بيئة غنية بالمثيرات الحسية

تحثه على طرح الأسئلة وطلب الاستفسارات والقيام بنشاطات تساعده في اكتشاف محيطه، والتفاعل مع مكوناته مما يساهم بفعالية في إعداده للتعلم وتقوية ميله نحوه.

وأفضل الممارسات الصفية للربط بين المعلومات المقروءة والحوافز المساعدة على فهمها وبلورتها، تلك التي تحتوى على مواقف التخاطب والتحاور بين المعلم وتلاميذ وكذلك تلك التي يتناقش فيها التلاميذ.

أهمية الوسائل التعليمية في الموقف التعليمي :

المسؤول الرئيسي عن عملية تصميم الموقف التعليمي: المعلم، فهو ليس مطالب بتلقين التلميذ مجموعة من المعلومات بقدر ما هو ملزم بأن يكون المرافق في التعلمات داخل الفصل، يوفر المناخ الملائم لسير الأنشطة ويحرك نشاط التلاميذ عن طريق أساليب تدريس متنوعة يراعي فيها فروقاتهم الفردية .

حيث تبرز فعالية التدريس في تهيئة الجو الملائم والمحفز للتلميذ حتى يتسنى له اكتساب خبرات جديدة انطلاقا من مدركاته داخل موقف تعليمي حقيقي، وفقا لما جاءت به النظريات والاتجاهات التربوية الحديثة المستوحاة من أعمال: فريني، ديكرولي، روجرز، مونتيسوري التي تركز على دور المتعلم، على أساس أنه محور العملية التعليمية بينما يكون المعلم الوصي والمرشد المنظم للعملية ذاتها .

ومما لا شك فيه أن لكل هدف تعليمي أسلوب تدريس يناسبه الذي يمثل الجزء الحيوي والأداة المنفذة لمحتوى المقرر الدراسي. مما يعني أن الأداء التعليمي في السياق المدرسي " يعتمد في الدرجة الأولى على المعلم المؤهل تربويا وعلميا والحامل للمواصفات التربوية والنفسية والاجتماعية والخبرة الفعلية التي تقرر صلاحيته ان يكون مربيا "[20].

انطلاقا من جملة المبادئ التي تستند إليها المقاربة بالكفاءات والتي من أهمها التعلم الذاتي، إدماج المعارف، انجاز المشاريع، التعلم التعاوني، التعلم النشط ....الخ.وقد بدأت المدرسة الجزائرية في السنوات الأخيرة تُعنى بثقافة التفكير لدى التلميذ، حيث وضع المهتمون بالحقل التعليمي في مقدمة اهتماماتهم تعليم مهارات التفكير للطفل، إذ لا تركز وضعيات التعلم في المقاربة بالكفاءات على المضامين فقط، بقدر ما تقف على إثارة اهتمام العفوي للمتعلم ودفعه إلى الممارسة الفعلية في الوضعيات المركبة، كما أنها "لا تقتصر في مسار التعلم على تكديس المعارف من مختلف المواد، بل تجعل منها أدوات للتفكير والتصرف في المدرسة وخارجها ". [21]

ويعد موضوع الوسائل التعليمية من بين المواضيع العامة في ميدان التربية لأنها تقدم إسهامات كبيرة في إثراء المواقف التدريسية ولديها دور فعال في ترسيخ المعارف في ذهن المتعلم، وتعرف " بمجموعة من المواد تعد إعدادا حسنا لتستثمر في توضيح المادة التعليمية وتثبيت أثرها في أذهان المتعلمين"[22]، بينما يعتبرها Jonason "مصادر لنقل المعلومات بغية تسهيل عملية التعلم"[23]. وفي هذا السياق أثبتت العديد من الدراسات أن للوسائل التعليمية أثر إيجابي في العملية التعليمية التعلمية كدراسة كل من الان Allen (2005) ودراسة محمد (2005) ودراسة الفرا (1995) التي أظهرت استحسان المعلمين لتوظيف هذه الطرق التدريسية نظرا للنتائج الايجابية الملحوظة في درجات تحصيل التلاميذ .[24]

تكمن أهميتها كذلك فيما تشمله من مثيرات ورموز تربط المادة التعليمية بالواقع عن طريق الخبرة والممارسة وتبتعد كل البعد عن طرق التدريس التقليدية : التلقين والإلقاء، كما تعمل على تشويق التلاميذ للإقبال على المادة الدراسية بكل متعة وسرور مع مراعاة الفرو قات الفردية فيما بينهم من

خلال تقديم منهج تكاملي تبنى فيه التعلمات في شكل هرمي ويحتوى على فرص اكتساب تعلمات عرضية Les apprentissages latéraux.

وتصنف الوسائل التعليمية حسب الحواس التي تستثيرها إلى : الوسائل البصرية، الوسائل السمعية والوسائل السمعية البصرية أو ما يعرف بالحقائب البيداغوجية .

وإذا التمسنا تطورا ملحوظا في القطاع التربوي الجزائري، فإنما ذلك لا يزال يتسم بالطابع الكمي دون العناية بتحسين نوعية التعليم، حيث يغلب الجانب النظري على مقررات التدريس، في حين لا يولى الاهتمام الأوفر للأعمال التوجيهية والتطبيقية.لأن ملاحظة الممارسة الفعلية لعملية التعليم، تبين أن بعض المدرسين يفضلون الطريقة الإلقائية، التي يتعرض فيها التلميذ لساعات طويلة من التلقين المتواصل، الأمر الذي يعيق استيعاب التلميذ ويعرقل سير عملية التعلم نحو التفاعل الايجابي ' حيث يتحول القسم في كثير من الأحيان إلى فضاء يغيب فيه عامل التشويق ويصبح مصدرا للقلق والتوتر.

حيث يدعو الاتجاه الحديث في الميدان التربوي إلى بناء أنظمة تربوية تراعي الفروقات الفردية للتلاميذ حيث تقوم على أساس المعرفة الذاتية لكل متعلم في جميع مجالات نموه العقلي والانفعالي والحركي وتحدد أهدافا نابعة من احتياجاته الخاصة وتحقق متطلباته الذاتية، من خلال "تهيئة مواقف وخبرات ونشاطات تساعد المتعلم على استغلال طاقته والإبداعية وقدراته، لكي تتيح فرصا لإظهار مشاعره وانفعالاته تساعده على تطور شخصيته وفهم دوره في المجتمع "[25] .

الحقيبة البيداغوجية وتفعيل نشاط القراءة داخل داخل قسم الابتدائي :

من الاستخدامات الحديثة في التعليم التي أسهمت بنجاح في العملية التعليمية– التعلمية وعززت التعلم الذاتي استغلال الحقيبة البيداغوجية داخل البيئة الصفية، إذ تعد من أفضل آليات التدريس والتقويم الجديدة التي تلاءم التغيرات والتوجهات الحديثة التي تشهدها ميادين التربية لما لها من دور في تنمية قدرات المتعلمين وقياس إمكانيتهم بمستوى عال من منح الفرص والدقة والشمول فهي " نظام تعليمي قائم على أساس التعلم الذاتي، يساعد التلاميذ على التعلم وفق قدراتهم وحاجاتهم وميولاتهم على ضوء مجموعة من من التوجيهات التي ينبغي أن يسير التلاميذ وفقها بتسلسل" (26)، اذ تتعدى أهميتها لتزود المعلمين بصورة شاملة وإجمالية لمستوى تعلم التلميذ وقدرته على حل المشكلات وإنتاج المعرفة من خلال مصادر متنوعة تتعلق بانجاز نشاطات صفية يقوم بها في بيئة حقيقية وأصلية، غير أن استخدامها يقتضي إعدادا مسبق لها من طرف المعلم، الأمر الذي ينسب له دورا جديدا، فعليه أن يخطط للحقيبة ويصممها ويقود عملية استغلالها بإحكام.

إجرائيا هي عبارة عن حقيبة تحتوي على بدائل تعليمية متنوعة من وسائل، كتب، نشاطات، أشرطة تسجيل، أقراص مضغوطة وصورpictogrammes تهيئ للتلميذ مواقف مختلفة من الخبرة المرئية والحسية، وتمثل أيضا "وعاء معرفي يحتوي على عدة مصادر للتعليم صممت على شكل برنامج متكامل متعدد الوسائط يستخدم في تعلم وتعليم وحدة معرفية، تتناسب وقدرات المتعلم وتناسب بيئته ويؤدي تعليمها إلى زيادة معارف وخبرات ومهارات تؤهله لمقابلة مواقف حياتية " (27).

يستوجب تصميم الحقيبة البيداغوجية تنظيما محكما من طرف المعلم حيث تتلخص خطوات إعدادها في :

- وضع عنوان لها
- تحديد الأهداف التعليمية المتوقع تحقيقها
- تحديد فئة المتعلمين المستهدفة
- صياغة الفكرة العامة التي تتناول موضوعها موضوعها .
- وضع دليل الحقيبة يوضح الاستخدام الإجرائي لها .
- تحديد النشاطات والبدائل التعليمية التي تحتويها الحقيبة من أفلام، شرائح، تسجيلات صوتية، صور، رسومات، عرائس ....الخ
- تحديد الأسلوب التقييمي لتحصيل المتعلمين .

في الوقت الراهن، يؤكد المختصون في مجال التعليمية وإتباع النظرية الفيجوتسكية، أن الميدان التربوي يشهد انتشارا للمفاهيم المتمحورة حول "المتعلم"،باعتباره "فاعل اجتماعي في عملية تعلمه ومسؤول عن انتهال واكتساب معارفه وبنائها والتي يتحصل عليها من خلال التفاعلات التي ينشئها مع الآخرون :الأولياء،المدرسون والتلاميذ " [28].

وفي إطار تعليم مهارة القراءة أثبتت الدراسات ان العائلات التي لا تهتم بالمطالعة وممارسة نشاط القراءة أمام أبنائهم في سن مبكرة يتسرب هؤلاء بنسب اكبر وفي جيل اصغر من المدرسة من أقرانهم الذين يتعرضون للكتاب والكلمة المكتوبة في سن مبكر[29].

كما تبين كل من Feitelson & kate أن أهم العوامل المؤدية للفشل الدراسي بين التلاميذ هو الصعوبة في فهم المقروء أو عدم فهمه تماما بسبب التباين بين ثروة الطفل اللغوية المتداولة في الحياة اليومية وبين ما يضطر تعلمه في المدرسة خلال المراحل الأولى المبكرة [30]، فتعريض الأطفال للكتاب في السنوات العمرية الأولى والإكثار من قراءة الكتب والقصص بمرافقة

الصورة والكلمة المكتوبة تسهم بشكل بارز في إثراء القاموس اللغوي فيسهل عملية اكتساب اللغة وبالتالي تنخفض احتمالات الفشل الدراسي وتزيد فرص تحقيق النجاح في المراحل الدراسية .

وفي دراسة أجريت على تلاميذ السنة الرابعة ابتدائي حول دور القصة في تسهيل تعلم القراءة باللغة الفرنسية لغة أجنبية بمقاطعة عنابة سنة2011، اقترحت الباحثة تصورا تجريبيا يحتوى على مجموعة من القصص والصور المرتبطة بها pictogrammes وبعض النشاطات اللغوية تم تطبيقه لمدة ثلاثي. خلصت الباحثة في نهاية الدراسة إلى عدة نتائج من بينها وجود تباينات بين درجات تحصيل المتعلمين في مادة القراءة باللغة الفرنسية تعزى إلى استثمار وسيلة القصة داخل قسم اللغة الفرنسية وذلك بعد إخضاع مجموعة من التلاميذ إلى التصور التجريبي وبينت أن استثمارها ساهم في تهيئة وإقبال التلاميذ على تعلم مهارات اللغة الفرنسية خاصة منها القراءة .

استنادا إلى ما تقدم وأمام صعوبات القراءة التي يواجهها التلميذ الجزائري تبلورت لدينا فكرة إجراء دراسة تجريبية نقترح فيها تبني أسلوبا جديدا في تعليم مهارات اللغة الفرنسية في الأقسام الابتدائية يدور حول توظيف الحقيبة البيداغوجية الحاملة لموضوع الحكاية للمتعلم في تعليم مهارة القراءة باللغة الفرنسية في الطور الابتدائي لمعرفة أثرها في تحصيل التلاميذ في ذات اللغة لأننا ندرك تماما أن التعليم الفعال للغة الأجنبية عموما واللغة الفرنسية على الخصوص يجب أن يتحقق في سياقات ذات معنى لإعطاء دلالة للغة وإبعادها عن المواقف المجردة المعزولة عن الحياة الحقيقية، ويعد التعليم من خلال الحكاية تشويق للتلاميذ حيث يشد انتباههم ويؤثر في عواطفهم ويربطهم وجدانيا بالموقف التعليمي، اللغة في نص الحكاية لغة حية وحقيقية وليست مجردة كما هي عليه في الكتب المدرسية التي مازالت تتناول اللغة

باعتبارها لائحة من الكلمات والجمل المصفوفة وتساعد المتعلم على تجاوز مشكلاته المرتبطة باستعمال اللغة الأجنبية في أغراض معينة كالقراءة والكتابة [31] .

الخاتمة

تتولى التربية في العصر الحديث عدة مؤسسات اجتماعية، يعد كل منها وسطا بيداغوجيا يسهم بطريقة مباشرة في تربية النشء ويسعى إلى تحقيق أهداف حسب فلسفة المجتمع الذي تنسب إليها، فلن تستطيع أي مؤسسة بلوغ غايتها مهما توافرت لها الإمكانات، ما لم تهتم بالعنصر البشري وترتقي بمستوى أداءه والعمل على تشجيعه وتحفيزه ماديا ومعنويا يتحقق ذلك بخلق جو من العلاقات الإنسانية الفعالة التي تساعد على تحقيق الأهداف بكفاءة وفعالية.

وتبعا للتدني الملحوظ على مستوى التحكم في المهارات اللغوية الأربع من قراءة، كتابة ،تحدث واستماع لدى المتعلمين على اختلاف أطوارهم الدراسية في مجال تعليم اللغة الفرنسية في الجزائر، ستنحو تعليمية مهارات اللغة الفرنسية من خلال إدراج وسيلة الحقيبة البيداغوجية في الأوساط التربوية منحى حديث يواكب متطلبات الألفية الثالثة ويشبع حاجات المتعلم ويناسب انتظاراته. فينمي لديه أنماط تفكير جديدة، على اعتبارها وسيلة بيداغوجية تهدف إلى إثارة فضوله في تعلم اللغة الفرنسية كلغة أجنبية وتنمية ما لديه من ميول واتجاهات نحو مهاراتها اللغوية كبعد وقائي وفعال في تجاوز صعوبات التعلم المرتبطة بتداول اللغة. فعلى المشرع الجزائري وضع برامج تربوية قابلة للتطبيق وفقا لكفاءات المهنية للمؤطرين البيداغوجيين داخل فضاءات دراسية مفعمة بالحياة ومخصصة لممارسة الحياة يبني المتعلم في

مناخها مشاعر وأحاسيس ايجابية نحو ميكانيزمات عمليات التعلم القاعدية التي ترمي لجعل من المقررات الدراسية مجالات ثرية تشمل على كل الخبرات والمواقف يعتمد عليها التلميذ كمهارات حياتية .

قائمة المراجع :

(01) Sanaa Hoteit، Hétérogénéité sociologique et enseignement /apprentissage du français au Liban، Les cahiers de l'acedle،Vol06،Université de Lille، Décembre، 2009،p 166.

(02) وزارة التربية الوطنية، إصلاح المنظومة التربوية: النصوص التنظيمية: الجزء1، المديرية الفرعية للتوثيق مكتب النشر، ط2،الجزائر، ديسمبر، 2009.

(03) وزارة التربية الوطنية، القانون التوجيهي للتربية الوطنية،عدد خاص،الجزائر،فيفري، 2008.

(04) لخضر عواريب وآخرون، الواقع التدريسي للغة الانجليزية في المرحلة الإعدادية من خلال مبادئ الطريقة الاتصالية لتعليم اللغات الأجنبية، مجلة دراسات نفسية وتربوية، العدد 04، جامعة ورقلة، جوان 2010، ص 93.

(05) نفس المرجع السابق، ص94.

(06) خالد بن عبد العزيز الدامغ، السن الأنسب للبدء بتدريس اللغات الأجنبية في التعليم الحكومي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الأول والثاني، 2011، ص 772.

(07) الباسل اعتدال، القدرة الروائية لدى أطفال الروضة الإلزامية، مجلة الرسالة، العدد 14، المعهد الأكاديمي لإعداد المعلمين العرب، إسرائيل، 2008.

(08) حزما نايف، اللغات الاجنبية : تعليمها وتعلمها، مجلة عالم المعرفة، العدد 114، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، 1988.

(09) الجريدة الرسمية، العدد 2008،04 ، ص 9.

(10) - http://facail.site.forum.com

(11) أميرة هامل، القصة كوسيلة لتسهيل تعلم اللغة الفرنسة لغة أجنبية لدى تلاميذ السنة الرابعة ابتدائي: نشاط القراءة كنموذج، دراسة غير منشورة، جامعة باجي مختار عنابة، 2010-2011، ص6.

(12) روعة شامي . Pour qui et comment travailler l'expression orale ، المجلة التربوية، العدد 35، تشرين 2005، ص 24.

(13)Cheo.on.ca/fr

(14) Laurence Vauve D'ouvret et Anne Turz،les Troubles d'apprentissage chez l'enfant، ADSP،France، N= 26،Mars 1999،p 23.

(15) عبد الرحمن الكندي عبد الله ومحمد عاطف وآخرون، علم النفس اللغوي، ذات السلاسل، ط 1، الكويت، 2006.

(16) عاشور راتب قاسم،محمد فخري مقدادي، المهارات القرائية والكتابية : طرائق تدريسها واستراجياتها، دار المسيرة، ط1، الأردن، 2005.

(17) français.creteil.fr/Les contes d'origine étrangère vecteur d'apprentissage.

(18) نمر سمير، التربية اللغوية وتعليم القراءة للمبتدئين، مجلة الرسالة، العدد العاشر، المعهد الأكاديمي لإعداد المعلمين العرب، إسرائيل، 2001.

(19) لعطوي سليمة، الفهم القرائي : استراتيجيات وصعوبات تعلمه، مجلة دراسات نفسية وتربوية،العدد 11، جامعة ورقلة، ديسمبر2013.

(20) عبد الغاني زمالي، صعوبة تبليغ محتوى نشاط القراءة للسنة الثالثة الابتدائية، رسالة ماجستير منشورة، جامعة بسكرة، 2009–2010، ص 33.

(21) الدليل المنهجي لإعداد المناهج، الجزائر، 2008، ص 15.

(22) وليد احمد جابر، طرق التدريس: تخطيطها وتطبيقاتها التربوية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، الأردن، 2003، ص 361.

(23) عصام إدريس كمتور الحسن ونجود إبراهيم الطيب، واقع استخدام الوسائل التعليمية وأهميتها في تدريس مقرر العلم في حياتنا للصف السابع أساسي في السودان من وجهة نظر المعلمين، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد الرابع والعشرون، تموز، 2011، ص 155.

(24) نفس المرجع السابق، ص–ص 156–159.

(25) محي الدين توق وآخرون، أسس علم النفس التربوي، دار الفكر للنشر والطباعة، ط4، الأردن، 2007، ص 329.

(26) محمد الدريج وآخرون، معجم مصطلحات المناهج وطرق التدريس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الرباط،2011،ص 202.

(27) نفس المرجع السابق، نفس الصفحة .

(28)Oscar Valenzuela، La didactique des langues étrangères et les processus d'enseignement/apprentissages،Synergies،Chili،N= 06،2010،p 77.

(29) نادرة يونس، تأثير القراءة المبكرة على اكتساب الأطفال للغة الفصحى، مجلة الرسالة،العدد 07، المعهد الأكاديمي لإعداد المعلمين العرب – إسرائيل، سنة 1998، ص 160.

(30)Maria Victoria Bailleuil- Le pouvoir des contes : une application pédagogique auprès des enfants migrants، Revue de psychologie et éducation، impression Dumas، Paris، Décembre 1999 .

(31) عبد الرزاق بن السبع، بناء الشخصية في قصص الأطفال المغاربي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 12، جامعة باتنة، جوان 2005.

تفاعل التاريخي والجمالي في الشعر الجزائري المعاصر
قراءة في شعر الثورة عند عز الدين ميهوبي

▪ أ.د. شعـــلال رشيـــد
كلية اللغات والآداب
جامعة 8 ماي 1945 - قالمة

ملخّص:

يمثّل هذا البحث قراءة واعية للخطاب الشعري، باعتباره خطابا يتجدّد في كل لحظة قراءة. ويستمدّ طاقته التعبيرية من حيث صياغته بطريقةٍ يتجلّى فيها النّصّ مزدوج البناء، ظاهرهُ وصْفٌ، وباطنه سَرْد، لالتحامِ التّاريخي بالأَدَبي، والموضوعي بالخيالي، والوصفي بالسّردي. وهي المقاربة المنهجية المعتمدة في هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: قراءة واعية، خطاب شعري، طاقة تعبيرية، وصف، سرد، مقاربة.

Résumé:

Cette recherche représente une lecture consciente d'un discours poétique, de là ou il est un discours renouvelable en toute une lecture. Et il dérive sa capacité expressive sous une forme à double structure : le descriptif inclut le narratif; a cause de la fusion de l'historique et le littéraire, l'objectif et l'imaginaire, le descriptif et le narratif… Telle est l'approche systématique adoptée dans cette étude.

Mots-clés: lecture consciente, de la discours poétique, capacité expressive, la description, l'approche, la narration.

Abstract:

This research represents a conscious reading of the poetic discourse. This latter is renewable at every moment of reading. It derives its expressive capacity from the double structure of the text: its apparent description includes narration because of the mixture of the historical with the literary, the objective with the fictional, and the descriptive with the narrative ... This, is the approach adopted in this study.

Key-words: conscious reading, poetic discourse, expressive capacity, description, approach, narration.

المدخل الإجرائي :

يهدف هذا البحث إلى قراءة النص الشعري الجزائري المعاصر من الداخل؛ باعتباره نصّا مُحَيَّنًا Actualisé أعيد فيه إنتاج الحدث التاريخي (**ثورة التحرير**) فنّيًّا بدرجة عالية من الوعي، وبحضور وجدانيّ كثيف؛ ممّا يعني أنّ الشاعر **عز الدين ميهوبي** تمثّلا لحدث التاريخي فأعاد صناعة سياقه **باعتباره جوهر التجربة الشعرية** ، ومن ثمّ تهيأ له إنتاج النص الشعري بصفته الوجه الثاني للعملة–على مذهب **دو بوغراند (e beaugrande)**– وفي انصهار الراهن بالماضي تتجلّى التجربة الشعرية ضربًا من البحث عن الذات، وتحديدا للإطار المرجعي الذي تتشكل فيه الهويّة، لحضور الأنا (**أنا الشاعر**) ومتعلّقاتها في النص الشعري حضورا بيِّناً ، يعكس تفاعل الشاعر مع الحدث التاريخي جماليّا باعتبار المنحى الإبداعي لجنس التعبير (**وهو هنا الشّعر**). وقد عزّز ذلك اختيار الشاعر للأدب الملتزم منحًى يفجّر من خلاله طاقاته التعبيرية .

في هذا الإطار يتنزّل هذا البحث دراسةً في حيثيات النص الشعري المعاصر سياقًا وتشكيلاً ، وما ينجم عن ذلك – **في مخاض التجربة** – من ميلاد **قيم نصّيّة / جمالية** يعيش فيها الحدث التاريخي حالة من **البعْث** ، فإذا كانت الممارسة النقدية إعادةَ إنتاج النص من زاوية التلقّي ، فإنّ دراسة أدب الثورة – بأي منهج شئنا – هي من زاوية تحيين لهذه الأحداث ولمضامينها، ومن زاوية ثانية إسهام في إعادة إنتاج التاريخ. أو على الأقل قراءة تفاعلية

مع التاريخ الذي يظل الإنسان جزءا منه من منظور **ثقافي** و**أنثروبولوجي** (إذ ليس الإنسان خارج البنية البيولوجية إلاّ بنية ثقافية وأنثروبولوجية) .

يضطلع الحدث التاريخي – بصفته تجربة أدبية / شعرية – بأداء وظيفة جمالية ، يبلغ فيها المعيار درجة عالية من الهيمنة. ويرجع السبب في هيمنة المعيار إلى اضطلاع الشاعر بدور **المريد** / **المحبّ** للحدث التاريخي، وإلى كلّ ما يجسّده هذا الحدث من أيقونة مكانية (**الأوراس**) ([1]) ، أو شخصية تاريخية (**الأمير عبد القادر ،محمد العربي بن مهيدي**) ([2])، أو معركة (**المقطع**) ([3]) .

هذه العلاقة ذات المنبع العاطفي دفعت بالشاعر **(عز الدين ميهوبي)** إلى أن يوظف نفسه في إطار السياق التاريخي؛ فأعاد تشكيله شعريّا على النحو الذي ينقل التجربة من إطارها التاريخي المحض إلى الإطار القيمي الجمالي؛ فيتجلّى النّصّ – نمطيّا – بأشكال مختلفة من التعبير تعكس درجة التفاعل مع التاريخ؛ ممّا يعرف في الاتجاه الوظيفي **بالكفاية النفسية** ([4]) القائمة على أساس استلزامي تتشكّل بمقتضاه التعابير المختلفة تشكّلا يتناسب طرداً مع النموذج النفسي. يقول :

أيها النبض الإلهي .. شفاهي سافرتْ في الصّخر .. تمتصّ الكلاما !

... ...

عفوك اللهمّ.. إنّ العين زاغتْوانتشى الشاعر من خمر الندامى !

ومضى يسكب من فيه بقاياعاشق للأرض لا يخشى الملاما !

مسحةالطُّهر..ولولا نبل روحيكُنْتَ أنتَ الآن مَن يحيي العظامَا !

أيها الأوراس لا تعتبْ فإنّيجئتُك اليومَ ولمْ أبْلُغْ فطاما !

النصّ الشعري على ذلك تجَلٍّ لعلاقة **عشقٍ صوفية** تتجذّر في **الثورة التحريرية**، وتتحقّقُ واقعيّا في أيقونة **الأوراس**، وهو الاختيار الجمالي / الشعري الذي أراده **ميهوبي** ليعيد تشكيل اللوحات التاريخية باعتباره طرفًا فاعلاً فيها.

أصبح من المبرّر – الآن – أن الخطاب الشعري عند **ميهوبي** يتأسّس على ثنائية التشكيل التي يأتلف قطباها: **التاريخ والأدب** في نسيج نصّيّ مثير للمتلقي بناءً على هذه الازدواجية المتشابكة والمتتامة في جسد النّصّ. فضلا على الكيفية التي تتأدّى بوساطتها عملية التشكيل .

من أجل ذلك أدرنا هذه الدراسة على محاور ثلاثة : **البناء المزدوج للنص الشعري – وتشكّل النسق الاستعاري – والأبعاد القيمية للمكان,** نسعى من خلالها إلى الوقوف على كيفية التعامل مع الحدث التاريخي، وكيفية تجلّيه جماليا، وبتعبير بسيط : **كيف تتشكّل المأساة جماليّا في شعر عز الدين ميهوبي ؟ !.**

البناء المزدوج للنص الشعري :

تخضع صياغة الأنظمة والكيانات بما في ذلك النصوص الأدبية في إطار تشكّلها إلى ثنائية متتامّة؛ الأصل فيها **موضعة** (نسبة إلى **الموضوع**) الظاهرة المقصودة بالتحييز والدرس، ومن ثمّ النّصّ عليها بما يضمنُ لها الخصوصيةَ والتعيينَ. على هذا النحو " تعيد الألسنة ابتداع العالم من جديد

وهي تقوله. وهي تنظم الأشياء والمفاهيم " [5] . إذ الأصل في **الوسمِ والنّصِّ** الوعيُ بالشيء ثمّ تعيينُه وتحيينُه؛ ليتحقّق في المجال التواصلي وفقا لسنن القول مع احتفاظه بفرادته وخصوصياته.

إنّ ابتداع العالم على نحو من المحاكاة أو التناص أو سواهما يمثّل مصدر استلهام **الكفاءة النصية** [6] وإشعاعها على قراءات متعدّدة تتّسع باتّساع الذات الشاعرة إلى التشكّل في إطار كثيف بدورها، فتلامس مختلف مظاهر الحياة؛ باعتبار النص الأدبي استجابة لتلك الضغوط والحوافز الحياتية من جهة، وانعكاسا طبيعيّا لتفاعل الذات الشاعرة مع مختلف أوجه تمظهر الحياة. إذْ من خلال تلك المظاهر الحياتية تتشكّل الشخصية، ويتشكّل معها جهاز الإدراك على نحو من التماثل القاضي بقراءة منسجمة للواقع مع المكونات الاجتماعية والنفسية وسواهما .

ويمثّل النص الأدبي أكثر الأنظمة التواصلية تفاعلا مع إعادة تشكيل العالم تشكيلا تتّسع دائرة استقباله إلى إمكانات كبيرة للتأويل، مردّ ذلك إلى تنوع المرجعيات الثقافية في عملية الاستقبال وتجدّدها وتراكميّتها. وإلى طبيعة المكونات الخطابية للنص الأدبي التي تكتسب من المرونة ما يؤهّلها إلى التجاوب مع مختلف آليات التأويل؛ ممّا يعني أنّ ثمّة طاقةً كامنةً في النص الأدبي، وفي مكوناته، مؤهّلةً لاستيعاب كثيف لمختلف مظاهر التأويل في المجال الدّلالي ذاته. هذا المجال الدّلالي الذي يرسم معالمَه سياقاتُ القول ومقاماتُه.

في هذا الإطار التجريدي يضطلع الشاعر **عز الدين ميهوبي** بإعادة صياغة التاريخ لا على سبيل الرواية (**المحاكاة المطلقة**)، وإنّما يسعى إلى إعادة

ابتداع الحدث على نحو من التناص؛ باعتباره إرثًا مشتركًا يُستثمَرُ – نمطيّا – بأشكال مختلفة تبعا لأجناس الخطاب وأنماطه. إنّه بتعبير آخر **يرسم الحدث التاريخي بالكلمات.**

على هذا النّحو تُمارَسُ التجربةُ الشعريةُ ثمّ تتحقّق نصّا شعريّا في الواقع التواصلي. ومع أنّ التجربة الشعرية تتفاعل مع الماضي تفاعلا إيجابيا، إلا أنّها تتشكّل في إطار عالم خاصّ يختزل الأحداث في وحدات لفظية إيحائية، من نحو قول الشاعر :

النار ..

والدّم ..

والتراب

وآخر الكلمات

من نبض القصيدْ

يا قصّة الزّمن ..

احترقْتُ ..

وما عرفْتُ من الشّموس

سوى تكوّز أنجمٍ ..

تنمو على شفة الشهيدْ.

إنّ هذه المكونات اللفظية / الخطابية ائتلفت في ما بينها بإحكام وبشيء من المرونة؛ ممّا هيّأ إلى انتمائها إلى سياق خاصّ، وإلى تجذّرها في النّصّ الشعري عند **عز الدين ميهوبي** باعتباره (أي **النّصّ الشعري**) مخاضَ تجربةٍ تاريخيةٍ على مستوى الإبداع الشعري، ومن حيث هو تفاعل بنية ثنائية امتزج فيها السرد بالوصف، والساكن بالمتحرك، والتاريخي الزمني بالأدبي الجمالي.

في إطار هذا **البناء المزدوج** – بفعل هيمنة الشعري على التاريخي – تَتْرَى التجربة الشعرية على نحوٍ من **النشاط الوجداني** (**الانفعال**)، ومن ثمّ التفاعل مع الحدث؛ ممّا يدفع بالشاعر إلى التعامل معه باعتباره طرفًا فيه. وحيث إنّ الوسيلة التعبيرية (الألفاظ المشكّلة لمعجم النّصّ) تتّجه إلى إنتاج جنس من الخطاب أَمْيَل إلى تسكين الزمن ([7]) لاتجاه الشاعر نحو الوصف ([8])، فلقد كان من الطبيعي أن ينزع الشاعر إلى تقنيع السرد ليتجلى النص الشعري **مزدوج البنية : ظاهره وصفٌ وباطنه سرد،** وثمّة يطفو الجمالي على مساحة الخطاب ، يجلّله **الإيقاع ، والتعمية ، وتجاوز سنن الوضع؛** ممّا لا ينصرف إليه ذهن المتلقي بقدر ما يَفْجَأُه ([9]). من ذلك قول الشاعر في الذكرى المئوية لوفاة الأمير عبد القادر الجزائري :

أين الأمير ؟ وأين السفر ؟ أين خطًىنمتْ بصدري .. فجدّ الشعر قد حانا

هم بايعوك .. ومن " دردارة " وُلِدتْملاحمٌ كُتبتْ بالسيف أحيانا

هم بايعوك .. وباعوا للــردى مهجًاكم كنت غضّا وكان القلب بركانا

وكان عرشك .. ملء الأرض منتصباًوكان عرْسُك .. يومَ النّصْر طوفانَا

الله بارك .. والأسيافُ ناطقةٌيوم النّزال .. تصوغُ الطّعْن ألحانا
ورايةُ الأرض في الآفاق شامخـــة تدكُّ جحْفل من قدْ رام عــدوانا
تجرّ خلْفك أفراسًا مُجنَّحة كالبرْق كانتْ تصبُّ الموتَ ألوانا

من الضروري التأكيد على أنّ الشاعر جهز لهيمنة **الوصفي** على **السردي** أجهزةً من التراكيب والألفاظ تختزل أحداثا وفترات زمانية برمّتها؛ من نحو قوله : **(ولدت ملاحم كُتِبتْ بالسيف أحيانا) (باعوا للرّدى مهجًا) (الأسياف ناطقة يوم النزال) (تصوغ الطعن ألحانا) (تدكّ جحْفلَ منْ قدْ رامَ عدوانا) (تجرّ خلفك أفراسًا مجنّحةً) (تصبّ الموتَ ألوانا) .**

إنّ هذه الألفاظ والتراكيب التي تختزل الأحداث وتختزنها تستوي في فضاء النّصّ – وبضغط من السياق – وهو الجانب التداولي في الخطاب – على قدر من المرونة والتكيّف إلى الحدّ الذي يمنحها خصوصية هذه الثنائية المَنْعُوتة عند النقّاد **بالتناص** ، ولكنها في الحقيقة تَحَقُّقُ الملفوظ في الواقع التواصلي – نمطيّا – وعلى النحو الذي يحدّد لهذا النّصّ جنسَه وهويّتَه ؛ أي **جنس الأدب (الشعر) .**

يظلّ الاختزال مدار النص الشعري وسمته الأساسية باعتباره مظهرا من مظاهر الاقتصاد اللساني من جهة، ومن حيث هو منزع جماليّ لخصوصيةٍ يفرضها الخطاب الشعري المائل بطبيعته نحو التكثيف والاختزال.

من ذلك قول الشاعر مختزلا رحلة كفاح المجاهد ومعاناته نحو الشهادة ، متوسّلا من أجل ذلك جملة من التعابير المجازية؛ وهي الآلية

التعبيرية التي تمثّل جوهر الاقتصاد اللساني في الخطاب الشعري، وتعكس، في الآن نفسه، البعد التداولي للخطاب الذي يمثّل **المموّن الخَلْفِي والخَفِي** للنّصّ الأدبي، والمتحكّم في كيفيات صياغته (أي صياغة النّصّ). ممّا يجعل المتلقي مأسوراً بهذه المزية الأسلوبية. يقول :

شهيدا يغازلُ غصْنًا تداعىيلملم أحزانه .. والضّياعا !

يرتّل للرّوح ذكْرًا جميلاويكتمُ في صدره ما استطاعا !

يسافرُ في صمته دون زادٍويَرْحلُ نحْو الشّموس التياعا !

يتشكّل النّصّ الشعري – والحال هذه – نظاما من الأدلّة اللغوية القائمة على **ائتلافٍ في اختلاف** ، يتّسع فيها المقطع الشعري ليعانق الحدث التاريخي فيذيبه في تعبير فنّيّ، يهيمن فيه التركيبُ المخالفُ للمألوفِ استعمالُهُ في أصل الوضع، ويترجمه على مستوى التلقّي تجاوزُ المحصّلة الدّلالية للإطار الطبيعي في عملية التواصل (**خرق أفق الانتظار**) . فيعلن النّصّ – والحال تلك – على بنائه المزدوج القاضي بتحصيل النصّ أدبيّا . وقد جُمعتْ فيه الأدوات اللسانية والتداولية " حول مركز واحد مفترض، أي أن البناء نشاط ينظم – بخفاء مُمْتِعٍ – عناصر النص، وحركته الداخلية معاً: جسد النص وما يتفجر عنه من حيوية روحية وجمالية ... " ([10]) .

التشكيل النصّي (الفنّي) للتاريخ :

- **الحدث التاريخي (الزمن) باعتباره مكونا نصّيّا :**

يتّسم الزمن بكثير من المرونة بصفته الزمنية الخاضعة للتشكّل على صور مختلفة، محتفظا بخصوصيته غير القابلة للسكون أو الإعادة؛ ولكنّه يمتلك من القابلية ما يؤهله للتّجلّي في السياق التواصلي على نحو من التجدّد والبعث أو إعادة التّشكّل خارج إطار النمط، وإنّما هو تشكّلٌ جديدٌ على نحو من المحاكاة نعيد فيها قراءة الأحداث من الخارج، ونتعامل مع عناصرها البشرية والإيكولوجية واللحظية بشيء من الإدراك المتجاوز لإطارها الطبيعي؛ باعتبار أدوات القراءة المسايرة للسياق التاريخي ودلالاته، والمتجاوزة للحظة إنتاجه .

نتعامل مع الزمن ، إذن ، باعتباره مُكوِّنا نصّيّا (من وجهة نظر نصّيّة) ، ومكونا خطابيّا (من وجهة نظر تداولية) ، ودليلا لسانيّا (من منظور لساني بنيوي) . وما دام النصّ الذي بين أيدينا خطابا شعريّا، فإنّ هذا التأطير المنهجي يركّز على البعد الجمالي للزمان في إطار تشكّله ضمن البنيات النصّية الفرعية. ليتجلّى الزمن – بعدئذ – عنصرا أساسيّا في التشكيل الفني الجمالي، وفي تحديد هويّة الملفوظ ([11]) . من ذلك قوله من قصيدة (**في البدء**) :

إنّي اعتصرتُ مواجعيوكتبت ملحمة الثرى !

أوراسُ يا لغة الزمان ويا فمًا .. متفجّرا !

في البدء.. كنت قصيدتيوالبدْءُ .. فيك تجذّرا !

من الضروري في مدوّنة من هذا النّحو أن يتّجه تحليل المكونات النّصيّة الدالّة على الزمن باعتبار ما تنْضَحُ به، وهو هنا **التقنيع والتعمية**؛ بنقل هذه المكونات ممّا وُجِدتْ له في أصل الوضع إلى أوجه استعمال أخرى ([12]) . فيتحقّق بمقتضى هذا التوظيف **النقل النوعي** للخطاب الذي يضعه في إطاره الجمالي ، وهو في الوقت نفسه **المقاصد المطلوبة في الكلام** على مذهب الآمدي ([13]) .

وتجدر الإشارة إلى أنّ **تقنيع المكونات الخطابية** الدّالّة على الزمن عند **ميهوبي** قد تحولتْ من خصوصيتها التاريخية الدالّة دلالة صريحة على الحدث (**أول نوفمبر = بداية الثورة التحريرية**) إلى دلالة **مطْلَقة(البدء)** تتّسع لنظائرها على امتداد الثورة المسلّحة ضدّ المستعمر الفرنسي ؛ الذي يعني بداية الكفاح، والسّعي إلى الاستقلال فتشكيل الدولة الجزائرية الحديثة (**في البدء كنت قصيدتي / والبدء فيك تجذّرا**) .

إنّ هذه الرؤية في التعامل مع الحدث التاريخي أدبيّا، وفي مسعاها إلى قراءته على نحو مخالف للقراءة التاريخية الصِّرْفَة، تتيح للباحث الوقوف على حدود ميلاد القيم النّصيّة، ومختلف التجارب الأدبية الملتزمة بقضايا التاريخ والإنسان والأرض باعتبارها **وطنًا** (لا جغرافيا). ومن ثمّ أمكن تبرير ذلك الانفعال الحادّ الذي نقف عليه في البنيات النّصيّة الفرعية المنتمية إلى سياق القصيدة، والعاملة على تطوير الموضوع والإحاطة به **لسانيا ودلاليّا وتداوليّا** .

ثمّ إنّ موضوعا، من هذا النحو، يتشكّل من عناصر متداخلة متكاملة يشدّ بعضها بعضاً هي : **الإنسان** ، **والأرض / الوطن** ، **والدين** ، **واللغة** ،

والعادات والتقاليد ، وما يتعلّق بهذه العناصر جميعا؛ إذ تتشكّل في إطار نظام تواصليّ (النص الأدبي في هذا المقام)، فلا شكّ أنّ **المنحى التداولي** يهيمن على حركية الزمن، ويدفع بالخطاب نحو **الإطلاق والحذف وتواتر معجم لغوي** بعينه. يقول :

غدا تخرج الشمس من كلّ كفـّلتعْلن للكون عن مولدي ..

غدا يحمل العائدون رؤاهمعلى كلّ جفن .. وملء اليدِ ..

غدا يزرع الله في كلّ شبرٍشهيدًا .. تهيّأ للموعدِ

... ...

أنا آخر العاشقين ولكنولدتُ وفي شفتيّ ابتسامهْ

وفي الجفن برعم ورد تنامىوفي نبضة الحرف بعض الشهامهْ

تجمّعَ ليل المواجد عنديفأعلنتُ للأرض بدءَ السلامهْ

... ...

أصوغُ من الصخر مليون عِقدِوأرسم للفجرِ .. باقة وردِ

لعينيك أوراسُ .. أكتب شعراًيزلزل صخرك .. من فرط وجدي

لعينيك .. أحمل كلّ الأماني ..فهلْ يحملُ القلْبُ صخرَك بعْدي

يشكّل النصّ على ذلك كيانا دلاليّا يهيمن فيه الجمالي على التاريخي ؛ ممّا يؤدّي إلى تجميد حركة الزمن لتجمّد صفته **السردية**، وفسح المجال أمام

الوصف باعتباره الأداة المعبّرة عن الانفعال لا الناقلة للأحداث، ومن حيث كان **الوصف** أيضا، في مثل هذا المقام، تسجيلا لموقف المبدع من جهة تفاعله مع الحدث، وليس من جهة إنتاجه له . يقول :

تفجّري لغة التاريخ في جسديومزّقي زمن الإعصار في كبدي

وخضّبي بتــراب الأرض ملحمة تنمــو على شفــة التاريخ نور غَدِ

تفجّري .. سيذوب الشعر واحترقيكما الشّموع .. فإنّ الشعر معتقدي

وسافري .. فرؤى الأيام أحملهــابملء كفٍّ .. كوشْم ذاب فوق يَدي

تفجّري .. ارتسمي حُلْمًا بذاكرتيفالشّعر أيْنع في صدْري وفي عَضُدي

إنّ تواتر البنيات الفعلية في هذا النّصّ لا تمثّل حركة سردية صريحة، وإنما هي انعكاس لحال من التفاعل مع الحدث في إطاره العامّ: الحدث الذي يمثّل الثورة ومكافحة الغازي في مختلف الظروف والأماكن التي يختزلها الشاعر في (**الأوراس**). وعلى ذلك يتجلّى التاريخ في النّصّ – عند **ميهوبي** – انعكاسا لجملة من الانفعالات والدّلالات الناتجة عن تفاعل قوي للذات الشاعرة مع الحدث التاريخي .

ما تفتأ عاطفة الشاعر سيّدة التجربة الشعرية؛ ممّا يجعل التاريخي – باعتباره تحقيقا لكينونة من خلال الزمن – انعكاسا لتسجيل موقف حيال الحدث التاريخي، وبذلك يخضع النصّ الشعري إلى **النمط الوصفي** الذي يسترسل فيه الشاعر مشيدا بعظمة الثورة والنصر وانكسار المستعمر. يقول :

تفجّري .. لغةَ التّاريخ في جسدي لقدْ تداعى هنا الصّلبانُ كالعمَدِ

تَمزّقي فرؤى – تشرينَ – ناضِجةٌتناثَرتْ كأَثافٍ .. فوق مُفْتأَد

أجنّةُ الزّمن المسْحوق في دمناتُفجّرُ الرّحمَ المحمومَ .. كالبَرَدِ

تُحطّمُ الصّنمَ الليْلي تسْحقُهُ وتمْسَحُ الهَلَعَ المرْسومَ في البلد

- **تجلّيات النسق الاستعاري :**

يتجلّى النسق الاستعاري بوجه عامّ في الخطاب تجسيدا لغرض **تداوليّ** الأصل فيه هيمنة العاطفة إلى الحدّ الذي يدفع بالمتكلّم إلى تكسير سنن القول النحوية والدّلالية، وفسح المجال أمام السياق الذي يُكْسِبُ المكوّنات الخطابية (الألفاظ) من المرونة والقابلية للائتلاف ما يدفعها إلى التشكّل على نسق أسلوبي إبداعي، غالبا ما تسود فيها الاستعارات المكنية .

وحيث إنّ المدوّنة التي بين أيدينا عكستْ تفاعلا قويّا بين **الإنسان والأرض والتاريخ**، فلا غروَ أن تهيمن **القِيَمُ والعواطف** بمختلف تجلياتها: **الإنسانية والوطنية والتاريخية والدينية** وسواها ، ممّا يفسح المجال لتحكّم السياق في مدار اشتغال اللغة على مساحة النّصّ. لذلك ذهب **سيرل (Searl)** إلى أنّ " الاستعارة هى جزء من مشكلة لغوية عامة ،هى تفسير الكيفية التي ينعزل فيها معنى المتكلم عن معنى الجملة أو الكلمة، أو بعبارة أخرى : كيف تقول شيئاً وتعنى شيئاً آخر ؟ " ([14]) .

ولئن كان الدارسون على اختلاف مذاهبهم قد أجمعوا على ازدواجية المعنى الحرفي / المباشر والمعنى الاستعمالي البعيد، فإنّ حقيقة الاستعارة جارية في

إطار تداوليّ صرف المرجع فيه **مَقامُ القول**، ولا يشكّل ذلك عائقا في عملية التواصل. ولعله الأمر الذي حسمته ماري يونغ (Marie yung)بقولها : " الاستعارة تتكون من عناصر لغوية وغير لغوية ... مرتبطة ارتباطا وثيقا بنظام اللغة الأصلية، والتجربة الحياتية المستمدة منها ... مرتبطة أيضا بالنظم الاجتماعية والثقافية " ([15]) . ولذلك تجلّت مقبوليتها في خضوعها لقواعد المحادثة على مذهب **أمبرتو إيكو** (Umberto Eco) وهي وحدها الضامنة لمقبوليتها ([16]) .

من جهة أخرى تبدو الاستعارة أَوْصَلَ – في مقام القول – بالأحوال النفسية للمتكلّم؛ فبقدر تعاطف الشاعر مع الموضوع تطفو المكونات الخطابية مخالفةً للمألوف . يقول الشاعر :

جزائر..يانبضةً من شموخي ..ويا بسمة تستخفّ دجانا ..

زرعتُك في القلب وشما جميلاوضمّختُ في شفتيك هوايا ..

رسمتك في الجفن حُلما جميلاومرّغتُ في مقلتيْك رؤايا ..

تمنيت لو عشت فيك شهيداًأمسّح بالدّم دوماً ثَرايا ..

وأقرأ في جانبيك قصيداً ..يردّده الكون آيًا فآيا ..

لمّا كانت العاطفة المهيمنة على النّصّ عاطفةَ حبّ فلقد تُرْجِمَتْ في رصيد لفظيّ مخصوص بهذا الحقل (أي حقل الحبّ) : (**نبضة ، بسمة ، القلب** ،

ضمّخ ، شفتيك ، هواي ، الجفن ، حلمًا ، مقلتيك ، تمنيت ، شهيدا ، الدّم) وشكّلت بذلك النسبة الغالبة على ما تمّ التلفّظ به. ولمّا كان سياق القول الشعري جاريا في إطار الحدث التاريخي / الوطني، فلقد كان على الشاعر أن يؤلّف بين مالا يأتلف في أصل الوضع؛ وهو الجمعبين حقلين دلاليين : **الوطن والإنسان.** مع العمل على استثمار النّسق الاستعاري– وشتى أنماط المجاز – على نحومن **الأَنْسِنِة**؛ بما يضفي على الخطاب نوعا من الحيويّة والتكثيف الدّلالي المساير للحدث المعبّر عنه . يقول :

إنّي سأطلع من شموخك نخلة ..حبلى بما يلد الفؤاد ويحلمُ

... ...

أوراس فجّرني هواك .. وما درتْهذي الضلوع بأنّ جمرك ملهِمُ

فجّرتُ من وهج انفجارك آية ..ما زال يذكرها .. لذكري البلسمُ

إنّي بأقبية الذهول تهزّني ..ذكرى.. كمل هزتْ بجذعٍ "مريمُ"

أوراس مالك لا تبوح بما رأتْعيْناكَ .. أم أنّ الملاحم مغنَمُ

... ...

النارُ فردوس الطهارة فادخلوا ..ودعوا الدماء الكوثريّةَ تُقْسمُ

وتركْتُ في الجرح الكبير أحبّةً ما زال يمضغهم بكفّي .. العلْقمُ

... ...

إنّي وُلِدْتُ .. وفي الشّفاهِ تجذّرتْ حمّى الشّهادة والمقامُ الأنعمُ

أوراسُ يلتحفُ الشهيدَ بصخرةٍ وتطير من كفّ الشهيد الأسهُمُ

يقوم التشكيل الاستعاري على رصيد مأنوس من الألفاظ الجارية في الاستعمال العادي الموصول باللغة اليومية، ولكنّ تركيبها جاء في صورة من التأليف العنيف الذي يعكس لا إراديّا صورة حرب التحرير، فكان المعجم الاستعاري انعكاسا لذلك الوضع (**فجّرني** ، **جمرك** ، **أقبية** ، **الذهول** ، **الملاحم** ، **الشّهادة** ، **المقام** ، **الشّهيد** ، **الأسهم** ...) . وذلك راجع إلى أن التشكيل الاستعاري يعتمد أساسا على التجربة الحياتية للإنسان – ونعني هنا مطلق التجربة الإنسانية – ؛ " ذلك أنّ تجربة الإنسان الحياتية منذ طفولته وملامسته الأشياء وتفاعله معها يكون لديه تجربة بالمحسوس ينقلها عادة في محاولته فهم المجرّد " ([17]) . ومع ذلك فإنّ السياق نقل هذه الألفاظ من صورتها السلبية؛ إذ هيّأ لها بنية أخرى تعمل الاستعارة فيها إيجابيّا لطبيعتها الإبداعية وثرائها الدّلالي وأثرها الجمالي .

ويحسن أن نؤكّد في ختام هذا المبحث أن التعابير الاستعارية هي في حقيقة أمرها محصّلة تجاذب قطبي الخطاب **اللساني والتداولي**. فإذا ما كانت الهيمنة للتداولي انزاح المتكلّم عن المألوف استعماله، وأسفر ذلك عن تواتر كثيفٍ للتراكيب الاستعارية .

الأبعاد القيمية والتداولية للمكان (الأوراس) ([18]) :

يتّسع المكان تداوليّا، في الخطاب الأدبي، لتجاوز الحدود التعيينية الجغرافية إلى التجاوب مع السياقات المختلفة التي يؤلّف فيها المكان حضورا **دلاليّا وجماليّا وإيقونة قيميّة**؛ مردّها إلى تظافر عناصر أربعة في تشكّل الحدث: وهي **الإنسان والمكان والزمن والموضوع / القيمة** . ومن ثمّ تمتدّ هذه العلاقة الجدلية إلى تمكين المكان من تجاوز خصوصيته الطبيعية الصّرفة إلى التجلّي في الواقع النّصّي على نحو من المثالية، بفعل امتثاله للسياق وعلاقته القبلية والبعدية في التراكيب اللسانية الناقلة للدلالات المختلفة. ذلك ما يصرّح به الشاعر **عز الدين ميهوبي** خارج النص في تقديمه الشخصي لديوانه " **في البدء كان أوراس** "([19]) . يقول : " **لماذا أوراس ([20]) ؟ لأنه الرمز الذي يسافر مع الدّم .. والحرف .. والروح .. لأنه الرّمز الذي لا بديل له إلا .. أوراس !** " ([21]) .

والأوراس – على ذلك –جبل يختزل الوطن، ويتسع لكلّ تضاريسه، ويتجاوز ذلك إلى الإنسان على نحو من المجاز ويستثمر من الإنسان القيمة. والأصل في هذه المسألة خصوصية المكونات الخطابية (**الألفاظ**) التي تتصف بقابلية التشكّل في نظام ، فتتفاعل – تحت ضغط السياق – مع ظروف التشكيل المختلفة، لتتّصف بما لم تعرف به في أصل الوضع " فالدّليل اللساني يُزيلُ، في الأساس وفي تطوّر حتميّ، الجوهَرَ المادّي الذي وُلِد منه والذي يُثَبِّتُ جذوره في العالم . إنّها ضرورة عمل انتحاريّ ... أي لو بقي الدّليل من دون أيّ إزعاج يحيا مرتبطا بالعالم ، لأصبح التواصل مستحيلا ... وبالتالي لما تمكّن الدّليل من أن يصبح غرضاً سيميائيّا بحتا له خاصية الإدلال بإنتاج معنًى مستخدمًا الأصوات " ([22]) . وهو المبدأ **اللساني**

التداولي الذي يصدع به **الأوراس / المكان** باعتباره **دليلا لسانيا** (Signe linguistique) متمتّعا بخصوصية المرونة والتكيف – في مجال التخاطب – التي أسلفنا ذكرها. ومن هنا يتجاوز المكان خصوصياته المكانية ([1]) بحجة المجاز في الاصطلاح البلاغي، وهي العلامة الدلالية الناشئة عن تجاوز المكونات الخطابية وتعالقها نحويّا بما يحقّق لها ترجمة سياق وتجسيد دلالة.

يحقّق البعد التداولي للمكان حضورا سياقيّا صريحا يترجمه الشاعر في المقدّمة كيانا حيويّا متجاوزا لخصوصيته الطبيعية؛ فيغدو **المكان /الأوراس** في العتبة (المقدّمة) نواةً أسطوريةً (**طوباويةً**) تختزل رصيدا هائلا من القيم الحياتية . يقول : " **لا أعرف .. ولكن ما فائدة ذلك ؟ فالأوراس قصيدة الأزمنة التي تمتدّ من الذّرّة الأولى .. إلى شموخ الجبل الناسك في معبد هذه الأرض الطّيّبة** " ([23]) .

يتأكّد هذا المنزع (**اللساني التداولي**) في كثير من المقاطع الشعرية، وأول ما يتجلّى المكان نصّيّا هو إيحاؤه بعلاقة **حبّ وتعلّق** بالمكان في ظاهر النّصّ، من نحو قوله :

أوراس فجّرني هواك .. وما درتْهذا الضلوعُ بأنّ جمرك ملْهِمُ

اوراس !مالك لا تبوح بما رأتعيناك .. أم أنّ الملاحمَ مغنمُ

وقوله :

أوراس ..

[1]) نموذج الشاهد البلاغي في المجاز الآية " واسأل القرية " أي أهلها .

جئتك مرّتين ..

وما عشقت سوى شموخكْ

أوراسُ ..

جئتك والعنادل في فمي

وقصائدي سكنتْ عيونَكْ

إنّي سأرحل ..

كي أراك محاصراً

بمواكب الحبّ الكبير..

وكي أراك مسافراً

في المجدِ

والأكوانُ دونَكْ ..

بيد أن هذه العلاقة المترجمةَ **حبّا وعشْقاً** إنّما هي موصولة بالإنسان الذي اتخذ من المكان **إيقونة** تستوعب مختلف القيم الإنسانية والروحية؛ وهو ما يترجمه المقطع التالي :

طلقة أخرى .. فغنّيت قصيدي واحتضنتُ النار –ياشليا– سلاما([24])

أن تُصاغَ النار موّالا .. فإنّي أنقشُ الأوراسَ.. في صدري وساما

لعنةً كنتَ على الأعداء لكنْ رقصةً كنتَ .. لمن شقّ الضّراما

صرخةً كنتَ إذا الأحرارُ هبوا يطلبون النّصر أشرافًا كراما

لعلّ ما يلفت الانتباه **هيمنة التداولي على اللساني** في استخدام المكان؛ ممّا جعل التراكيب تتحقّق في الواقع التواصلي / النّصّي **محذوفة مختزلة**، يتولى السياق كشف مخبوئها على النحو نفسه الذي لم يسنده الشاعر **ميهوبي** إلى اللغة وإنما إلى السياق؛ إنه التواصل الخارج – لغوي –Extra linguistique الذي يلجأ إليه المتكلمون في أحوال التفاعل الكبيرة مع الأحداث، ومن ثمّ يتولّى المتخاطبون تدبّر الدّلالات في صورتها الجارية في الدورة الخطابية على أنحاء مختلفة، ولكنها متجاوزة لإطار التعبير الحقيقي الذي تُعْنى به المكونات اللسانية. إلى ذلك قوله :

أأوراسُ يا قبلة للفداء يطوف بها الدّهر والشّهداء

أغار عليك من الدّهر .. لكنْ أغار – أ نا– منك عند المساء

أأوراسُ .. لو كان للعشق تاجٌ لعانق مجدكِ فُلْك السماءْ

وقوله :

فينشـــر الجبـــل العملاق عزّتـــه على سفوح .. تعبّ الليْل بالمدد

والأرضُ تحمل في العيْنين صرخته تُرتِّلُ القَسَمَ الأرضي في رَغَـــدِ

ويرْتوي عَبَـــــراتِ الأمّ مُلْتهبًا بجُرْحِ جَفْنٍ على الخَدَّيْنِ شَبَّ صَدِي

وعليه يتنزّل الأوراس في النص الأدبي مكونا خطابيّا يتّسع باعتبار الموروث والتاريخ إلى كثافة دلالية خصبة، ويتّسم بالمرونة إلى الحدّ الذي يجعله مؤتلفا مع مختلف السياقات والمقامات.

هكذا يتجلّى النص الشعري – من جهته – على غرار الرواية – نصّاً مكانيّاً بطبيعته التحييزية الضامنة لكينونته من جهة، وباعتبار المكان جزءا من الرصيد المعجمي الذي يتشكّل منه النّصّ من جهة ثانية .

نخلص من هذا إلى أنّ الحدث التاريخي إذ يتأدّى خطابا شعريا، فإنما يتحقّق في الواقع التواصلي **جماليّا** . وإذ ينفعل الشاعر مع الحدث التاريخي فإنّ **الوجدان** يصبح عنصرا أساسيا في تشكيل الخطاب، وفي اتجاهه شيئا فشيئا نحو هيمنة **التداولي على اللساني**، من أجل ذلك، كان حتميّا أن تتمخّض **التجربة الشعرية** عن ظواهر تعبيرية مردّها بالدّرجة الأولى إلى هذا التفاعل الحاصل في ما قبل النصّ، وكان طبيعيا أيضا تتجه الدراسة إلى الكشف عن حيثيات **تفاعل التاريخي والجمالي**، وعن كيفيات تشكُّلِها على مساحة النّصّ.

الهوامش :

[1]) ديوانه مثلا : في البدء كان أوراس ، وقصيدة : وتنفس الأوراس ... وغيرها من الشواهد الشعرية وهي كثيرة .

[2]) أوبريت الشمس والجلاد .

[3]) ذكرها الشاعر في قوله : " بمَقْطَع " يتراءى النصر مزدهيا بثوب فجرٍ .. على الآكامِ والنَّجَدِ

[4]) ينظر مثلا : أحمد المتوكل ، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية ، دار الإيمان ، الرباط ، ط 1 / 2013 ، ص 28 .

[5]) كلود حجاج ، إنسان الكلام ، ص 170 .

[6]) الكفاءة النصية هي " صياغة أكبر قدر من المعلومات بإنفاق أقلّ قدر من الوسائل " . انظر دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء ، تر تمام حسان ، ط 2 / 2007 ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر .

[7]) لأنّ الزمن إنّما يعادُ على نحوٍ من **المحاكاة** ، ومادام الأمر كذلك فثمّة تسكين للزمن وتركيبه في شكل لوحات فنّيّة .

[8]) لأنّ الشاعر هنا يقدّم لوحة وانطباعا وموقفا حول اللوحة ولا يروي أحداثا .

[9]) ينظر في هذا الشأن مثلا : حسين الواد ، في مناهج الدراسة الأدبية ، دار سرار تونس 1985 ، ص 79.

[10]) علي جعفر العلاق ، هذه الغابة فأين الأشجار، دار الأزمنة ، الأردن، 2007 ، ص 65 .

[11]) بمعنى أنّ الملفوظ ينتمي إلى الأدب ويدخل في إطار جنس الشعر . وهو ما يعالَجُ في علم النص وفي لسانيات النّصّ في باب أنواع النّصوص ، باعتبار هذا الإطار المعرفي من هذه الزاوية يركز على خصوصيات التشكيل فضلا على تقنياته . انظر مثلا : كلاوس برينكر ، التحليل اللغوي للنصّ ، ترجمة ، سعيد حسن بحيري ، ط 1 / 2005 ، المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر ، ص 165 .

[12]) هذا يعني أنّ ثمّة مذهبا آخر يبطل فكرة الوضع ويعتدّ بالاستعمال (وهو المذهب الوظيفي التداولي) ؛ إذ ليست الحقيقة في الواقع إلاّ حقّ السّبق في الاستعمال .

[13]) يقول في هذا السياق : " وقد يتعلق به فوائد أخر في النظم والنثر بمساعدة أحد اللفظين في الحرف الروي، ووزن البيت، والجناس، والمطابقة، والخفة في النطق به، إلى غير ذلك من المقاصد المطلوبة لأرباب الأدب وأهل الفصاحة. " . ينظر كتابه : الأَحكام في أصول الإِحْكام ، ضبط وتعليق عبد الرزاق عفيفي ، مطبعة المعارف 1914 ، ج 1 ، ص 63 .

[14]) نقلا عن : أحمد صبرة ، التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية ، دار الصديقان للنشر والإعلان ، الاسكندرية ن ط 1998م ، ص 65

[15]) عبد الله الحراصي ، نظرات جديدة في الاستعارة والترجمة ، مجلة نزوى العدد 15 ، 2009 .

[16]) ينظر :أمبرتوإيكو ،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ،تر : سعيد الغانمي ،ط1 ،المركز الثقافي العربي، الدار ،البيضاء، 2000 ،ص 156 ، 157.

[17]) عبدا لله الحراصي ، دراسات في الاستعارة المفهومية ، مؤسسة عمان للصحافة، عمان 2002 ، ص ، 140 .

[18]) سلسلة جبلية بولاية باتنة شرق الجزائر ، وهو مركز الولاية الأولى في التقسيم الإداري للثورة التحريرية ، ومنه انطلقت الرصاصة الأولى لتحرير الجزائر في الساعة 12 ليلا في 1 نوفمبر 1954 .

[19]) هذه باكورة أعمال الشاعر الجزائري عز الدين ميهوبي .

[20]) أوراس جبل بمدينة باتنة الواقعة في الشرق الجزائري ، منه انطلقت الرصاصة الأولى من أجل الكفاح المسلح في الفاتح من نوفمبر 1954 .

[21]) مقدمة الديوان .

[22]) كلود حجاج ، إنسان الكلام :مساهمة لسانية في العلوم الإنسانية ،تر رضوان ظاظا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت / لبنان ، ط 1 ، 2003 ، ص 165 .

[23]) مقدّمة الديوان .

[24]) جبل بولاية باتنة على الجهة المقابلة للأوراس .

المراجع :

1.ديوان في البدء كان أوراس ، وقصيدة : وتنفس الأوراس ... وغيرها من الشواهد الشعرية وهي كثيرة .
2.أحمد المتوكل ، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية ، دار الإيمان ، الرباط ، ط 1 / 2013
3.روبرت دي بوجراند ، النص والخطاب والإجراء ، تر تمام حسان ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر، ط 2 / 2007 .
4.حسين الواد ، في مناهج الدراسة الأدبية ، دار سرار تونس 1985 .
5.علي جعفر العلاق ، هذه الغابة فأين الأشجار، دار الأزمنة ، الأردن، 2007 .
6.كلاوس برينكر ، التحليل اللغوي للنصّ ، ترجمة ، سعيد حسن بحيري ، ط 1 / 2005 ، المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر .
7.الآمدي ، الأَحكام في أصول الإِحْكام،ضبط وتعليق عبد الرزاق عفيفي، مطبعة المعارف 914،ج 1
8.أحمد صبرة ، التفكير الاستعاري في الدراسات الغربية ، دار الصديقان للنشر والإعلان ، الاسكندرية ن ط 1998م .
9.عبد الله الحراصي ،
- نظرات جديدة في الاستعارة والترجمة ، مجلة نزوى العدد 15 ، 2009 .
- دراسات في الاستعارة المفهومية ، مؤسسة عمان للصحافة، عمان 2002.

10.أمبرتو إيكو ،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ،تر : سعيد الغانمي ،ط1 ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000 .
11.مقدمة الديوان .
12.كلود حجاج ، إنسان الكلام :مساهمة لسانية في العلوم الإنسانية ،تر رضوان ظاظا ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت / لبنان ، ط 1 ، 2003 .

صعوبات النقل التعليمي في اللغة العربية الفصحى "النصوص القرائية أنموذجا"

▪ د. مليكة بوراوي
قسم اللغة العربية وآدابهـــا
جامعة باجي مختار - عنابة
malikabouraoui@yahoo.fr

الملخَّــص:

عندما نبحث في تدني مستوى متعلمي اللغة العربية الفصحى غالبا ما يتّجه بنا الأمر في البحث عن أسبابه في ذاتيّة المتعلم، وننسى أنّ هذا التدني قد تعود أسبابه إلى الفاعل التعليمي"المدرس" وإلى أساليب تدريسه ،وكذلك جهله بكيفية النقل التعليمي للمعارف العلميّة.من هذا المنطلق سنتطرق إلى صعوبات النقل التعليمي في اللغة العربية معتمدين النصوص القرائية "أنموذجا".إنّ عدم مواكبة المدرس للمعرفة العلميّة باعتبارها مصدرا للمعرفة التعليميّة سيؤثر في تحصيل المتعلم.سنختار مجموعة من النصوص القرائية متتبعين كيفية تدريسها في غياب شروط النقل أو التحويل التعليمي .

الكلمات المفاتيح :تعليمية ، النقل التعليمي ، النصوص القرائية ،المعرفة العالمة ، المعرفة التعليمية .

Difficulties of Didactical Transposition in Classical Arabic "Literacy Texts as a model"

Abstract:

When assessing the low level of language learners of classical Arabic usually we move up to search its causes within the learner himself and forget that this decline may be attributed to the educational actor i.e., the "teacher", and the teaching methods, as well as ignorance of didactical transposition of scientific knowledge . Departing from this point we will discuss the difficulties of the didactical transposition in the Arabic language considering Literacy texts "a model". When a teacher does not keep pace with the scientific knowledge as a source of educational knowledge this can influence the learning process. We will select some literacy texts and follow how to teach them in the absence of conditions of transfer or conversion (Transposition).

Keywords : didactical , didactical transposition , literacy text , scietific knowledge , educational knowledge.

Difficultés de Transposition Didactique en arabe classique
« Textes d'alphabétisation comme un modèle »

Résumé :
Lors de l'évaluation du faible niveau des apprenants de l'arabe classique habituellement nous nous déplaçons à rechercher ses causes au sein de l'apprenant lui-même et oublier que cette baisse de niveau peut être attribuée à la dire éducative de l'acteur, le «professeur», et les méthodes d'enseignement, ainsi quel' ignorance de la transposition didactique des connaissances scientifiques.
A partir de ce point, nous allons discuter des difficultés de la transposition didactique en langue arabe compte tenu de textes d'alphabétisation comme « un modèle ». Quand un enseignant ne suit pas le rythme de la connaissance scientifique comme une source de connaissances sur l'éducation, cela peut influencer le processus d'apprentissage. Nous allons sélectionner quelques textes d'alphabétisation et allons suivre comment les enseigner en l'absence de conditions de transfert ou de conversion (Transposition).

Mots clés : didactique, transposition didactique ,texte d'alphabétisation ,connaissance scientiphique ,connaissance sur l'éducation.

"إن المعرفة المدرسية لاتكسب شرعية وجودها إلا بمدى ارتباطها بالمعرفة العلمية "[1].

عندما نبحث في أسباب الضعف لدى متعلمي اللغة العربية غالبا ما يتجه بنا الأمر إلى البحث عن أسبابه في ذاتية المتعلم ، وننسى أن هذا الضعف قد يكون له سبب تعليميّ مرتبط بتمثّل المبرمج والفاعل التعليمي (المدرِّس)، وبظروف تكوينه وبأساليب تدريسه .

من هذه الزاوية سننطلق من المثلث التعليمي وبالذات من علاقة المبرمج والمدرس بالمعرفة وهو ما يعرف في مجال التعليمية بالنقل أو التحويل التعليمي (la transposition didactique) ،إنه ــ أي النقل ــ ذلك الإنجاز

الذي يدل على مجموع التحولات التي تطرأ على المعرفة العالمة (le savoir savant) قصد جعلها في سياق تعليمي مع ما يصاحب هذا الانتقال من تغيير في صورة المعرفة، فتخضع المعرفة العالمة إلى نظام جديد محكوم بأهداف تخالف أهداف النظام التعليمي[2] ، وتنبهنا التعليمية (la didactique) إلى أن نقل المعرفة العلمية أو المرجعية إلى حقل المعرفة المدرسية يمر عبر المراحل الآتية :

أ ــ معرفة العلماء (المختصين) وهي معرفة مفتوحة ومبنية وفق مفاهيم مجردة معقدة يصعب استيعابها من قبل المتعلمين .

ب ــ المعرفة الواجب تدريسها : وتتمثل في البرامج والكتب المدرسية، وهي مستمدة من المعرفة العالمة ، ومن سماتها أنها مغلقة ومحددة من قبل البرامج المدرسية، ويجب أن يتوفر واضعو البرامج على مجموعة من الكفايات منها:

- معرفة مصادر المعرفة العالمة وما تتضمنه من مواد ومفاهيم ،ومعطيات متصلة بالعلم المرجعي ،وتسمى هذه الكفاية كفاية تخصصية .
- معرفة حاجات المتعلم ،وكفاياته اللغوية والأدبية ، وقدراته الذهنية والمهارية وذلك حتى يتسنى اختيار المادة وتوزيعها على مراحل التعليم على نحو يستجيب وتطور مستوى المتعلمين، وتسمى هذه الكفاية كفاية تعليمية .
- معرفة أساليب النقل التعليمي وطرائق تحويل المفهوم العلمي إلى مفهوم مدرسي مبسط بوساطة ما يتقنه المعلم من معارف اجتماعية وتجارب خاصة، وتسمى هذه الكفاية بكفاية سوسيوثقافية [3] .

- المعرفة المتداولة في القسم : وتتمثل فيما يلقنه المدرس في القسم للمتعلمين ، وتستقي هذه المعرفة محتواها من المعرفة الواجب تدريسها، وتخضع بدورها لطابع الأستاذ الخاص ويتبين ذلك من خلال :

ـــ تفضيل الأستاذ لكيفية أو طريقة في التقديم الملائمة مع مستوى التلاميذ .

ـــ الأهمية التي يعطيها لمظهر أو مفهوم معين.[4]

المعرفة المتعلمة من قبل المتعلم :وهي معرفة مختلفة بين متعلم وآخر؛ لأن لكل واحد (متعلم)أسلوبا خاصا في تقبل المعرفة وتمثلها ، ويرجع هذا الاختلاف إلى أسباب معرفية ولغوية تواصلية، ونفسية وثقافية يدركها الباحثون في كتابات المتعلمين حين يستخلصون منها الفروق التي تظهر في كفاياتهم الاستدلالية، وقدراتهم على التأليف والتحليل ،والترتيب والتلخيص والتفريع والاستشهاد وغيرها من العمليات الذهنية التي يتفاوت فيها المتعلمون وتكشف عن استراتيجياتهم في تقبل المعرفة . كما أن المعلم لايحصل بدوره في نهاية مسار التعليم والتَّعلُّم إلا على قدر استعداداته وقدراته الخاصة وما تسمح به ظروف العمل ، كما أنه من غير المعقول أن يحصل تطابق تام بين المعرفة المصوغة في برامج وما يتعلمه المتعلم فعلا "إذ يظل الفرق قائما بين المقرِّرِ (المبرمج) وعمل المدرس من جهة وبين عمل هؤلاء وعمل التلميذ "[5].

النقل التعليمي للنصوص القرائية (في المدرسة الجزائرية)

النص القرائي هو ذلك النص الذي يُعتمد فيه على بناء المعنى من خلال التفاعل بين القارئ(المتعلم) والمعنى ، ويستوجب معرفة سابقة لقراءتـــــــه (قراءة لاتتم إلا من خلال الذاكرة)، ويمكن أن نذكر مجموعة من الأهداف

ينشدها المنهاج التعليمي في بلادنا في تدريس النصوص القرائية نلخصها في الآتي :

- قراءة نصوص متنوعة وفهمها وتصنيفها حسب أنماطها وأنواعها .
- القراءة السليمة والمعبِّرة .
- تحليل المقروء وترتيب محتوياته ،وضبط أفكاره بالمناقشة والنقد .
- التعبير شفويا وكتابيا عن مشاعره وآرائه (المتعلم)، وتقليدها بأمثلة وشواهد.
- كتابة نصوص من أنماط متعددة (الوصف ، الحجاج ، السرد ...إلخ) بمراعاة معايير الصوغ وأساليب الغرض.
- التواصل مع غيره (المتعلم) مشافهة وكتابة بتجنيد مكتسباته اللغوية .
- كتابة محاولات شعرية ونثرية بتوظيف خياله وذوقه الأدبي.[6]
- سعي المنهاج الحديث إلى دفع المعلمين إلى الانتقال من المعرفة التي تقادمت إلى معرفة حديثة تقربهم من التطورات التي تعرفها سائر منهجيات التدريس .

ولكن يبدو أن الصراع قائم بين جيلين : جيل يجد صعوبة في ملاءمة نشاطه العلمي مع المفاهيم اللغوية والأدبية الجديدة ،وآخر عجز عن خلق علاقات تواصل بين ما درسه في الجامعات من معارف لغوية وأدبية حديثة وبين علوم اللغة العربية القديمة(من نحو وبلاغة وصرف وعروض) . فاللغة العربية ضحية هذا الانقسام إذ تخلفت عن مواكبة الجديد ، وعجزت في كثير من الأحيان عن استيعاب القديم .إن المعلم اليوم في تدريسه للغة العربية عموما وللنصوص القرائية خصوصا مطالب بمواكبة المعرفة العلمية . ويُعدُّ النقل التعليمي " أداة للبحث في كيفية اشتغال المعرفة العلمية في ميدان التعليم

من حيث جدتها وتقادمها، وسلامتها واستقرارها ، ومدى ملاءمتها للحاجات المعرفية للمتعلمين ولوسطهم الاجتماعي "[7]، ولكن على مستوى الممارسة نجد معرفة بسيطة مختزلة تغيب عنها مواصفات التحليل والتركيب والاستنتاج والتقويم، وقصور عن كتابة نص منسجم ومتسق ، فما هي العوائق التي تحول دون اكتساب المتعلم مظاهر مبدأي الانسجام والاتساق في تحليل الخطاب في مرحلة أولى، ثم تخزين تلك المظاهر وإعادة إنتاجها في مرحلة ثانية ؟

وفيما يلي مجموعة من الافتراضات تم وضعها لمعرفة ما هي صعوبات النقل التعليمي للنصوص القرائية في اللغة العربية وكيفية تأثيرها في تدني مستوى المتعلمين .

1 **الفرضية الأولى** : ضعف الأنشطة المبرمجة في الكتاب المدرسي في تحقيق الكفاية النصية وتنميتها لدى المتعلم :

تتصدر المناهج التعليمية الحديثة المبنية على المقاربة بالكفايات في اللغة العربية الكفاية الختامية وهذا نصها : جاء في منهاج السنة الرابعة متوسط : " في نهاية السنة الرابعة من التعليم المتوسط :يكون المتعلم قادرا على إنتاج (شفويا وكتابيا) كل أنماط النصوص :الإخبارية و الوصفية و السردية والحوارية ، مع التركيز على النص الحجاجي " [8].

وجاء في منهاج السنة الثالثة ثانوي " في مقام تواصل دال يكون المتعلم قادرا على تسخير موارده القبلية لإنتاج ــ مشافهة وكتابة ــ أنماط متنوعة من النصوص لتحليل فكرة أو التعبير عن موقف ،أو إ بداء رأيه مما يجعله قادرا على مواصلة مساره الدراسي، أو الاندماج في وسط مهني " وتتمثل هذه

الأنماط في إنتاج ــ شفويا وكتابيا ــ نصوص ذات نمط سردي أو وصفي أو حجاجي أو حواري أو إعلامي ... إلخ في وضعيات ذات دلالة [9].

لقد أصبح تصنيف النصوص ضرورة ملحة للمدرس وللمتعلم " إنه وسيلة لمساعدته ــ أي المدرس ــ على تفهيم النصوص ولإقدار التلاميذ على حسن التلقي والإنتاج " [10].

إن التلقي والإنتاج قدرتان أساسيتان تنضويان تحت مايسمى الكفاية النصية .وإذا فككنا هاتين القدرتين نجدهما تتكونان مما يأتي[11] :

- القدرة على التلقي : معرفة الموضوعات (تأويل صحيح للعناوين)، التعرف على البنيات الأدبية ، التمييز الصحيح بين الانماط والأصناف النصية ، معرفة البنيات الكبرى ، معرفة الترابطات (البنيات الصغرى).
- القدرة على الإنتاج : تصور الموضوعات ، ترميز الموضوعات أدبيا ، تحديد عام لتصميم (خطة)النص ، بناء النص وفق النوع والتصنيف، الربط الصحيح (البنيات الصغرى .

والسؤال المطروح : هل الأنشطة المبرمجة في (النصوص القرائية) قادرة على تنمية هاتين القدرتين لدى المتعلم ؟

إذا تناولنا على سبيل المثال كتاب السنة الرابعة من التعليم المتوسط نجده يضم ثمانية وأربعين (48) نصا [12] .ويمثل النص الوصفي 12,5%من مجموع النصوص (أي ما يقارب ستة نصوص) وصفية وأغلبها يركز على وصف شخصية، مع العلم أن الوصف يتوزع على موضوعات عدة منها: وصف الشخصية، ووصف المكان بنوعيه المغلق والمفتوح ، وصف الزمان ...إلخ.

وقس على الوصف نمط السرد إذ تغيب فيه قدرة التلقي من (تلخيص للحكاية والتعرف على عناصر الخطاطة السردية للحكاية، والتعرف على شخوص الحكاية، وكيفية التمييز بين السرد والوصف ...إلخ).

والقدرة على الإنتاج (التدريب على كيفية إنتاج بداية نص سردي، وكيفية تقديم شخوص نص سردي ، وكتابة نص سردي بنظام خطي ،وكيفية تنظيم تقنية الاسترجاع عند كتابة نص سرديّ...إلخ)

وفي مجال الممارسة القرائية كثيرا ما ينحصر الدرس القرائي في القراءة التلفظية وشرح ما غمض منها من مفردات وعبارات، وفي الإجابة عن الأسئلة المذيلة للنصوص التي غالبا ما تصب في البناء الفكري للنصوص، والبناء اللغوي، والبناء الفني من دون أن تتعدى إلى بناء المعنى في النص .تتغير أصناف النصوص وأنماطها من دون أن يُلتفت لخصوصية كل صنف مما يضيع على المتعلمين فرصة التعرف على الأدوات والتقنيات النصية في إنتاج النصوص .

مجمل القول: قراءة محدودة الأفق لاتتجاوز دائرة التفهيم الضيقة .

ويلاحظ أيضا في الممارسة القرائية أنه يُنظر إلى القراءة والكتابة باعتبارهما نشاطين منعزلين أحَدَهما عن الآخر وهذا خطأ فادح ،يقول كفلار(Cavaller) " فنشاط القراءة/الكتابة فعالية مدرسية تتخذ من قراءة نص ما مصدرا لكتابة نص محدد،وتأخذ بعين الاعتبار فهم النص الأول " [13].

كما يلاحظ أيضا اختلال العقود الضمنية والصريحة التي جمعت بين واضعي البرامج والمعلم من جهة والمعلم والمتعلم من جهة أخرى،فلم تساعد الأنشطة المبرمجة على تبني المتعلم لكيفية تسمح له بإدراك كيفية اشتغال أنواع

المعارف (من وصفية وسردية، وحوارية وحجاجية ،وإخبارية وتفسيرية ...إلخ)مما أدى إلى ظهور مسافة بين المبرمج والمتعلم حرمته–أي المتعلم– من تجاوز الصعوبات التي صادفته في إنتاج نصوص مقبولة مبنى ومعنى .

إن قصور المتعلم عن كتابة نص منسجم ومتماسك يتطلب إعادة النظر في المعرفة القابلة للتحويل والنقل والأخذ بعين الاعتبار العوائق التي تحول دون اكتسابه –أي المتعلم– لمبادئ الانسجام والاتساق في كتابة نمط نصي معين .

2 ــ **الفرضية الثانية** : عدم انفتاح الفاعل التعليمي (المدرِّس)على الأفكار والنظريات الجديدة المتعلقة بلسانيات النص والتحليل النصي، وكيفية تصنيف النصوص .

صحيح أنه لايمكن تمثله ــ أي المعلم ــ مثلا للمعرفة الوصفية في صورتها الأصلية كما وضحها فيليب هامون (Ph.Hamon) في كتابه (introduction à l’analyse du descriptif) الذي طوره إلى (du descriptif) وميشال أدام (M.Adam) في كتابيه (le texte descriptif) و(la description) نظرا إلى تشعبها وصعوبتها ، ولكن دور المدرس يتحدد في تحويل المعرفة الوصفية من صورتها العلمية إلى التعليمية عن طريق قراءته وتأويله للأهداف التي ضبطها واضعو البرامج ،ومن ثم ضبط وضعيات تعليميةــ تعلمية دالة مع الاستعانة بوسائل تعليمية محددة كالخطاطات مثلا التي قال عنها الباحث محمد الدريج إنها " تسهِّل تنظيم المعلومات المقروءة وعلى الأقل الكشف عن نظامها الخاص ، وإبراز العلاقات المنطقية، وفهم مختلف أساليب البرهنة ، وبكلمة واحدة رسم الحركة الداخلية للموضوع (نص مثلا)." إن الخطاطة باعتبارها رسما يتضمن العناصر الجوهرية ويستجلي المكونات الأساسية ،

هذه المكونات للموضوع المرسوم تسهل تشخيص بنيات الموضوع المجردة وحركته المنطقية وتنظيمها بشكل تخطيطي يجعلها قابلة للإدراك المباشر" [14]

إن الخطاطة الوصفية –مثلا– يُوَضح من خلالها كيف يتفرع الموضوع الرئيس (le thème-titre)إلى موضوعات فرعية ،والتي بدورها يمكن أن تتفرع إلى موضوعات أخرى انطلاقا من مجموعات تشبيهية واستعارات .ولهذا التشجير في الوصف فائدتان :

1.الأولى : تربوية تتمثل في توضيح عناصر الموصوف .
2.الثانية : منهجية وتظهر في إبراز العلاقات القائمة بين مكونات الموصوف، والجهد اللغوي الذي يبذله الواصف لكي يستقيم الوصف وحدة نصية منسجمة متماسكة .

وقس على الخطاطة الوصفية الخطاطة السردية والحجاجية والحوارية إلخ.....

إن المعلم مطالب بإثراء زاده المعرفي بالمفاهيم الأساسية المرجعية كالنظريات التداولية والحجاجية، والسردية والوصفية، ونحو النص ومقولات التناص ...إلخ وغيرها من العلوم المرجعية التي تمكنه من إعداد الأنشطة التعليمية والتخطيط لها انطلاقا من مادة ثرية ومتنوعة،" إن جهل المعلم مثلا بنحو الخطاب وبوسائل الربط الحجاجي وغيرها من الأدوات والروابط يحمله على اجتناب التدقيق عند إصلاح التمارين ويلجئه إلى إبداء الملاحظات العامة غير المفيدة وغيرالمقنعة " [15].إن الأنشطة والممارسات النصية بصفة عامة لايمكن –بأية حال –أن تجرد من ولائها المرجعي لنظرية عالمة، غير أن ما يمنحها المصداقية في المجال التعليمي هو الاهتمام بشخص المتعلم من

خلال إثارة اهتمامه لكل ما يقرأه ويكتبه ، وتمكينه من قدرات تسمح له بالتعرف على الثوابت البنائية التي تقوم عليها أنماط النصوص المختلفة، والتمييز بين تلك النصوص التي تتوفر على خاصيتي الانسجام والاتساق، وتلك التي تفتقر إليها. إن مهمة المعلم في نقل معرفة من خصوصيتها العالمة وروافدها الابستيمولوجية إلى معرفة تعليمية تكمن في التقيد بمجموعة مبادئ منها مواكبتة للمعرفة العلمية، وانتقاء المعرفة المتماشية مع المستوى الإدراكي للمتعلمين والتدرج في نقل المعرفة ،وتشخيص المكتسبات السابقة للمتعلمين وتحفيزهم على المشاركة في إعداد الدرس .

إن كثيرا من المعلمين يجهلون قواعد النقل التعليمي الخارجي(المبرمج) والداخلي (المعلم) . و يلجأ كثير منهم إلى اختزال المعرفة العلمية وتبسيطها إلى حد الابتذال والتشويه مهملين تكييف المنقول مع الاحتياجات الحقيقية للمتعلمين (les besoins langagiers)وأشياء أخرى ، يقول أحمد شبشوب " إن مفهوم النقل التعليمي قد يوهم المربين بأن صياغة المناهج المدرسية تستلهم محتوياتها من المعرفة العلمية فحسب، بل نراها في الواقع تتأثر بمصادر أخرى مثل الممارسات الاجتماعية " .[16]

3-**<u>الفرضية الثالثة</u>** : عدم الأخذ بعين الاعتبار ــ في النقل التعليمي ــ تمثلات المتعلمين، واحترام بنود العقد الصريح أو الضمني بين المعلم والمتعلم . لقد بين التعليميون أن معرفة تصورات المتعلمين تساعد واضعي البرامج على التخطيط (على مستوى التلقي والإنتاج) في نقل المعارف وتحويلها من صيغتها العلمية إلى المعرفية،كما أن المقاربة بالكفايات من منظور إطارها المرجعي (البنائية عند بياجي والمعرفية بصفة عامة) تولي اهتماما للمكتسبات القبلية في اكتساب الجديد " لأن الاطلاع على المعارف

الأولية المخزنة لدى التلميذ، واستكشافها أمر ضروري ،واعتمادا عليه يمكن بناء معرفة أخرى بمشاركة التلميذ ذاته ..." [17] .

إن ضعف الأنشطة المبرمجة في الكتاب المدرسي في تنمية الكفاية النصية لدى المتعلم ،وعدم انفتاح المعلم على الأفكار والنظريات الجديدة وعدم الأخذ بعين الاعتبار في النقل التعليمي تمثلات المتعلين انعكست –هذه المسائل– سلبا على مستوى المتعلمين، وكان نتيجة هذا التدني في مستوى متعلمي اللغة العربية ما يأتي :

- إنتاج كتابي هزيل تكتنفه صعوبة في توظيف مجموعة من العمليات الذهنية التي يتطلبها النشاط الكتابي (في إنتاج مجموعة من أنماط النصوص).
- إنتاج بناء مشوش وعناصر غير مرتبة متناثرة لارابط بينها .
- اختزال المهارات التعبيرية المطلوبة في ثلاث خطوات يتم اجترارها من موضوع إلى آخر (المقدمة والعرض والخاتمة).
- غياب الروابط المنطقية والزمنية التي تحقق الانسجام والتماسك الداخلي لمنتوج المتعلمين .
- غياب مجموعة من الكفايات في النشاط البنائي لأنماط النصوص مثل الكفاية التواصلية ،واللغوية، والمنهجية، والثقافية،وكذلك النصية التي تنضوي تحتها قدرتا التلقي والإنتاج .
- عدم تخزين المتعلم لمجموعة من الخطاطات التي تنتمي إلى أنماط متعددة من النصوص لأن المعلم ــ غالبا ــ لايتعرض إلى الصعوبات التي يطرحها بناء الأنماط النصية، ولا إلى العمليات الذهنية التي يتطلبها هذا البناء .

- افتقاد المعلم إلى معرفة تعليمية ــ تعلمية دقيقة تمكنه من مراقبة مدى انسجام معرفة المبرمج (المعرفة الواجب تعليمها) مع المعرفة التي يقترحها على المعلمين .
- عدم تنويع الوضعيات التعليمية ــ التعلمية لأن المعلم مقيد بجملة من الأهداف التي يضبطها واضعو البرامج .

وبناء على النتائج المتحصل عليها من قراءة هذه الفرضيات فإنه ينبغي :

- تحفيز المدرس على استيعاب مجموعة من المعارف العلمية وعلى حسن استضمارها وتوظيفها في قراءة مختلف أنماط النصوص .
- إخراج المعرفة من سياقها العلمي، وتأويل الأهداف التي يضبطها المبرمج وإعادتها في سياق تعليمي مع مراعاة حاجات المتعلمين وذلك انطلاقا من بناء وضعيات تعليمية ــ تعلمية دالة .
- ردم الهوة القائمة بين القراءة والكتابة ومد جسور التساند الوظيفي بينهما بشكل يرسخ لدى المتعلم مهارات التعبير والإنتاج .
- الاعتناء بالكفايات وتدريب المتعلمين على حشد كفاياتهم داخل وضعيات تواصلية دالة .
- إقدار المتعلمين على التعرف على الثوابت البنائية التي تقوم عليها أنماط النصوص .
- اعتماد استراتيجيات بيداغوجية يتم من خلالها تدعيم مكتسبات المتعلمين انطلاقا من تأويل المعرفة المبرمجة، ونقلها إلى وضعيات تعليمية ــ تعلمية دالة تراعي مستوى ومدارك المتعلمين وقدراتهم لتنتهي إلى تقويم هذه المضامين داخل الأقسام .

- الأخذ بعين الاعتبار تصورات المتعلمين في توجيه استراتيجيات المتعليم .
- عدم الإخلال ببنود العقد الصريحة والضمنية بين المعلم والمبرمج من جهة، والمعلم والمتعلم من جهة أخرى .

مجمل القول :

إن المعارف المنقولة في مجال اللغة العربية ينبغي أن تظل مفتوحة في وجه المعارف القديمة والحديثة على أن تراعي حاجات المتعلمين ودوافعهم للتعلم ؛وإن الغرض من النقل التعليمي للمعارف العلمية عبر مصفاتي المبرمج والمعلم هو تلقي وإنتاج نصوص منسجمة ومتماسكة ،وبناء مواقف قرائية فاعلة إزاء النصوص وإثارة اهتمام المتعلمين لكل ما يقرؤونه ويكتبونه مع تحديد واضح لمختلف أنماط النصوص القرائية .

<u>هوامش البحث :</u>

1ــ محمد البرهمي ، ديداكتيك النصوص القرائية بالسلك الثاني الأساسي ، النظرية والتطبيق ،مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ،ط1 ، 1998، ص1 .

2-Ives Chevallard la transposition didactique ,ed de la pensée sauvage ;paris1991,p47 .

3ــ صالح بن رمضان ، النظريات التعليمية في ضوء اللسانيات الحديثة ، محاضرات ألقيت على طلبة السنة الأولى من الحلقة الثالثة ،المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر ، تونس 2003/2002 .

4ــ علي آيت أوشان ، اللسانيات والديداكتيك نموذج النحو الوظيفي ، من المعرفة العلمية إلى المعرفة المدرسية ، مطبعة النجاح الجديدة ، ط1 ،2005،ص35و36 .

5ــ عبد الحق منصف ، رهانات البيداغوجيا المعاصرة ، دراسة في قضايا التعلم ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2001 ،ص206 .

6ــ وزارة التربية الوطنية ، منهاج السنة الرابعة من التعليم المتوسط ،2005 ، ص 20 .

7 ــ محمد البرهمي ، القراءة المنهجية للنصوص : تنظير وتطبيق ، (top édition) ط1، 2005 ، ص 10 .

8ــ وزارة التربية الوطنية ، مناهج السنة الرابعة من التعليم المتوسط ،2005 ، ص .20

9ــ وزارة التربية الوطنية ،المناهج التعليمية لأقسام السنة الثالثة ثانوي للمواد الأدبية واللغات جوان 2011، ص 38 .

10ــ محمد البرهمي ، ديداكتيك النصوص القرائية بالسلك الثاني الأساسي ، النظرية والتطبيق ، ص77 .

11ــ عبد الكريم غريب المنهل التربوي ،مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ، ط1 ، 2006 ، ج183/1 .

12– وزارة التربية الوطنية ، كتاب اللغة العربية للسنة الرابعة من التعليم المتوسط ، 2006 .

13-Cavallard et autres les parcours stratégiques en lecture/écriture au collégial,éditions logique,1992 .p39 .

14ــ عبد الله زروال ، الخطاطة وسيلة فعالة للتعليم والتعلم ، مجلة علوم التربية ، العدد54 ، جانفي 2013 ، ص144 .

15ــ صالح بن رمضان ، النظريات التعليمية في ضوء اللسانيات الحديثة ، محاضرات ألقيت على طلبة السنة الأولى من الحلقة الثالثة ،المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر ، تونس 2003/2002.

16ــ أحمد شبشوب ، تعليمية المواد :منهج وتطبيقه ، سلسلة وثائق تربوية ،ط1، 1997، ص 125 .

17ــ محمد شرقي مقاربات بيداغوجية ، من تفكير التعلم إلى تعلم التفكير ، دراسة سوسيوبيداغوجية ، أفريقيا الشرق المغرب ،2010 ، ص125.

أسلوبية المحادثة الأدبية وقوانين الخطاب في أدب أبي حيان التوحيدي(ت 420هـ)

▪ د. مقـران فصيـــح
كلية الآداب والعلوم الإنسانية و الاجتماعية
جامعة بـاجي مختـار -عنابة
fecih.mokrane@gmail.com

الملخَّـص:

يهدف البحث من خلال قراءة استقرائية استنباطية في المتون الأدبية النثرية القديمة، وهي – تحديدا – أبرز مؤلفات أبي حيان التوحيدي: " الإمتاع والمؤانسة، ومثالب الوزيرين، والإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية "، إلى إبراز الأحكام والقوانين في صلب الخطاب والمحادثة الأدبيين ، كما تجلت في المدونة المذكورة في أعصر وصفت بالذهبية عند المؤرخين من العجم والعرب. كما أن الدراسة تتوسل بجملة صالحة من الأدوات الإجرائية النقدية المعاصرة، مقتبسة من مناهج غربية لسانية وتداولية و نصّانية، واجتماعية نفسية. والمعتبر في كل ذلك على الجملة أن الخطاب يتموضع على الأرجح وسطا بين" اللسان وبين الكلام" ، فياخذ منهما بطرف ملائم من حيث ارتباطهما باللغة مطلقا. و أما تصويريته فتتأتى من وفرة الوجوه البلاغية. وجملة القول إن الخطاب " نظام وموضوع " يتنازعه المحللون لسانيا واجتماعيا ونفسيا، والمنطلق في ذلك إشكالية محددة متجددة هي: قراءة التراث العربي في ضوء أسلوبيات تحليل الخطاب دونما تعسف ولا شطط في القول والحكم، مع وضعه الوضع الذي يقتضيه السياق المنتج له في الزمان والمكان والحال. والغاية عندنا المساهمة في تاصيل منهج تحليل خطاب عربي وتاسيسه بالاستقراء والاستنباط من صلب الخطاب الأدبي العربي نفسه.

الكلمات المفاتيح: التوحيدي – الأسلوبية – الخطاب – تحليل الخطاب- المحادثة الأبية – الأدب العربي.

Stylistique de la conversation littéraire et lois du discours dans l'œuvre d'Abu Hayyan Tawhidi

Résumé:

À travers des œuvres d'Abu Hayyan Tawhidi à l'instar de « El Imtaae wa el Mouaanassa »، « Mathalib El Wazirein » et « El Icharattes el Ilahia », nous tenterons dans cette contribution de mettre en lumières les lois du discours dans la conversation littéraire.

Ainsi، cette mise en lumière s'est appuyée sur des outils stylistiques contemporains fournis par des méthodes d'analyse d'ordre linguistique, pragmatique, textuel, social et psychologique.

Notre conviction part du fait que dans une perspective de renouveau et de renouvellement, l'héritage littéraire arabe est demandé à être soumis à des outils d'analyse contemporains qui doivent respecter ses spécificités et prendre en considération les données contextuelles et "contextualisantes" (lieu, le moment, etc.).

Mots clés: Abu Hayyan Tawhidi- stylistique- discours – lois du discours - la conversation littéraire – littérature arabe.

Stylistics of literary conversation laws of discourse in the work of Abu Hayyan Tawhidi

Abstract:

Through works of Abu Hayyan Tawhidi like "El Imtaae wa el Mouaanassa", "El Mathalib Wazirein" and "El Icharattes el Ilahia" we will try in this paper to put in lights the laws of speech in literary conversation. Thus، this highlighting relied on contemporary styling tools provided by linguistic analysis methods، pragmatic, textual, social and psychological. Share our conviction that the perspective of revival and renewal، Arabic literary heritage is requested to be submitted to contemporary analysis tools that must meet its specific characteristics and consider the contextual data and "contextualizing" (place, time, etc...).

Keywords: Abu Hayyan Tawhidi- stylistics- speech - speech laws - the literary talk - Arabic literature.

بين يدي المبحث:

يهدف هذا البحث في حدود دلالة العنوان، ومن خلال قراءة استقرائية استنباطية في المتون الأدبية النثرية القديمة؛ وهي – تحديدا – أبرز مؤلفات أبي حيان التوحيدي: "الإمتاع والمؤانسة، ومثالب الوزيرين، والإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية"، إلى إبراز الأحكام والقوانين في صلب الخطاب والمحادثة الأدبيين، كما تجلت في المدونة المذكورة في أعصر وصفت بالذهبية عند المؤرخين من العجم والعرب. كما أن الدراسة تتوسّل بجملة صالحة من الأدوات الإجرائية النقدية المعاصرة، مقتبسة من مناهج غربية لسانية وتداولية ونصانية، واجتماعية نفسية، والمعتبر في كل ذلك على الجملة أن الخطاب يتموضع على الأرجح وسطا بين "اللسان والكلام" ؛ فيأخذ منهما بطرف ملائم من حيث ارتباطهما باللغة مطلقا.

وجملة القول إن الخطاب "نظام وموضوع" يتنازعه المحلّلون لسانيا واجتماعيا ونفسيا، والمنطلق في ذلك إشكالية محددة متجددة هي: قراءة التراث العربي من منظار تحليل الخطاب دونما تعسّف ولا شطط في القول والحكم، مع وضعه الوضع الذي يقتضيه السياق المنتج له في الزمان والمكان والحال. و غاية الغايات عندنا المساهمة في تأصيل منهج تحليل خطاب عربي وتأسيسه بالاستقراء والاستنتاج والاستنباط من صلب الخطاب الأدبي العربي نفسه.

1- مفهوم الخطاب:

هو اصطلاح محدث متداول في العلوم اللسانية والإنسانية والاجتماعية، متعدّد المفاهيم والأصول الفكرية، بحسب اختلاف المذاهب والمدارس والحقول المعرفية إلى الحد الذي جعل "أوليفيي روبول" (محلل

فرنسي مفكّر) يصفه بالادّعاء الفارغ من كل العلوم، وقد أجمل حدوده الأساسية في ثلاثة[1]:

أ – المعنى الشائع:

« مجموع منسجم من الجمل المنطوقة جماهيريا من طرف نفس الشخص عن موضوع معطى، ومثال ذلك خطاب انتخابي... وقد يعني عن طريق التوسع نصا مكتوبا، ومثاله خطاب استقبالي»[2].

ب – المعنى اللساني المختزل:

« يعتبر الخطاب متوالية من الجمل المشكلة لرسالة لها بداية وانغلاق[3]؛ إنه إذا وحدة لسانية تساوي الجملة أو تفوقها.

ج – المعنى اللساني الموسع:

« تأخذ اللسانيات المصطلح بمعنى أكثر اتساعا، إنها تقصد بالخطاب مجموع الخطابات المرسلة من طرف نفس الفرد أو نفس الجماعة الاجتماعية، والتي تعرض طبائع لسانية مشتركة... مثل: الخطاب الإشهاري بين الحربين، وخطاب حزب معين في انتخابات معينة... وبهذا المعنى ؛ الخطاب اصطلاح جماعي».

د – بماذا تتحدّد وحدة الخطاب؟:

إن وحدة الخطاب كما يرى جل محللي الخطابات تتحدّد بشيئين:

– الأول: الموضوع؛ وهو خارجي ومتغير ومتعدّد ومتجدّد.

– الثاني: النظام؛ وهو داخلي[4].

كما أن للنظام أنماطا مختلفة أوجزها "روبول"[5] في:

1 – تنظيم تركيبي.

2 – تنظيم منطقي.

3– تنظيم بلاغي.

لكن أبرز الثلاثة التنظيم البلاغي- باعتبار البلاغة علم الخطاب – وبه يهدف الخطاب إلى الإقناع من طرق ثلاث، وهي تحديدا:

- التأثير.
- الحجاج.
- الإغواء (الإغراء والاستمالة والإقناع / الخطابة).

ومجمل القول؛ فالخطاب بحسب المعنى الثالث – بين بين – حيث يتموضع وسطا بين اللسان والكلام؛ بمعنى أنه يأخذ منهما بطرف، في ارتباطهما باللغة التي هي شيء ثالث، وهما كما يأتي:

أ – فيه شيء من اللسان الذي هو نتاج الجماعة اللسانية.

ب– فيه شيء من الكلام الذي هو فعل الفرد عند الاستعمال.

2 – المفارقة بين المحادثة والحوار:

المحادثة: ترجمة لمصطلح... Conversation

المحاورة: ترجمة لمصطلح... Dialogue

أ – **الحوار:** لفظ يدل في الأصل على تبادل الكلام (القول) بين شخصين، وفي العمل الأدبي لا يدل على الكلام المتبادل بين المتحاورين؛ بل يدل على مجموع المحاورات بين الأشخاص[6].

وفي المرجع نفسه (أُودي لومُنيي 2002م) يرد تأصيلٌ للفظ: الحوار –حياة الكلمة – فهو من أصل إغريقي (Dialogos) مركب من مقطعين، الأول:Dia ويعني اثنان، والثاني: logos ويعني الخطاب[7].

كما أن للحوار مستويين:

- **الأول:** حين يكون الحوار مكوِّنا من مكونات العمل الأدبي (كالمسرحية خاصة).
- **الثاني:** حين يكون نوعا أدبيا قائما بذاته، مستقلا؛ كالحوار الفلسفي

والحوار الفكري والسياسي...إلخ.

ب – بين الحديث والمقال:

المقال ترجمة لمصطلح (L'essai)، وهو « نوع من أنواع الحجاج المكتوب نثرا، انعكاس للعالم الحقيقي من غير تخييل، متنوع باعتبار الموضوع، كالمقال الذهني والفني والاجتماعي والسياسي... وهو نوعان: الأول خاص بموضوع واحد. والثاني متعدد الموضوعات يعالج أسئلة متعددة»[8].

– مثال الأول: كتاب أصل اللغات، لجان جاك روسو.

– ومثال الثاني: كتاب مقالات نقدية، لرولان بارث.

3 – المستخلص في أحكام المحادثة وقوانين الخطاب[9]:

أ– أحكام المحادثة:

– **الكمية:** هي القدر اللازمة من المعلومات بين متخاطبين أو أكثر.

– **الصدق:** فرض على المتكلم، وهو تجنب الكذب والمواربة والتدليس.

– **المناسبة:** مطابقة الكلام (الخطاب) لمقتضى الموضوع والحال (المقام).

– **البيان:** الإفصاح مع الإيجاز دون غموض ولا إبهام.

ب – قوانين الخطاب:

– **مبدأ المشاركة:** أساس ربط الاتصال [غاية أولى] وتواصل النشاط الكلامي [غاية ثانية].

– **قانون الإفادة:** أساس القوانين الأخرى؛ لأن جدوى الخطاب رهن تحقيق الإفادة لدى المستمع / القارئ (المتلقي عامة)، ولا بد أن تظهر في النتائج العملية.

– **قانون الصدق:** الأصل في الكلام أن يصدق المنشئ له ويعتقد ذلك في نفسه، لكنه قد يخرج إلى الكذب والمخادعة والتضليل، غير أنّ السياق كفيل بتمييز الكذب من الصدق. وفوق ذلك ليس الصدق شرطا في الخطاب.

– **قانون الإخبارية:** يحيل على الوظيفة الإخبارية التي هي أهم وظائف التواصل اللغوي؛ لأن المتكلم يرغب دوما في توصيل الفكر وتجسيده عن قصد إبلاغي للآخر (سواء أكان حقيقيا أم متخيلا)؛ حيث ينسحب هذا القانون على أفعال الكلام، وعلى السلوكات (الأفعال) غير اللغوية كالإيماءات والإشارات.

– **قانون الشمول:** على منشئ الخطاب (المتكلم) أن يقدّم أكبر عدد من المعلومات بهدف الإحاطة بحاجات المتلقي، من دون زيادة على الحاجة المطلوبة (حاجة المتلقي موصوفة أو مقدرة)؛ أي المطابقة بين مقدار الكلام ومقدار الحاجة إلى الكلام. ويظهر ذلك بوضوح في تحليل الخطاب البيداغوجي.

ج– بين نحو الجملة ولسانيات الخطاب:

يذهب اللغوي المعاصر أحمد المتوكل (المغرب الأقصى 1982م) إلى تقسيم النشاط اللغوي العربي القديم إلى:

1– لسانيات الخطاب (كما في البلاغة والنقد والتفسير).

2– لسانيات الجملة (كما في النحو والبلاغة)[10].

وينحو بعده مواطنه محمد خطابي – في لسانيات النص– إلى استنباط جملة من الضوابط بها يكون النص/الخطاب متناسقا منسجما، نوجز القول فيها كما يأتي (الجرجاني والسّكاكي):

1 – مراعاة مواطن الفصل والوصل:

بمعنى أوضح؛ العلم بمواقع العطف وتركه في تشكيل البنية الصغرى

وعلاقتها بأختها في سياق الخطاب العام (النص الكلي) وله أسس نذكر منها:

أ – **الأساس النّحوي**، ومنه:

– امتناع الواو بين الوصف والموصوف.

– امتناع عطف جملة محلية على أخرى غير محلية.

– مراعاة الأصل في العطف وهو المفرد.

– الأسماء الواصفة والمؤكدة تقتضي ترك الرابط (كالواو وغيرها).

– ما يترك في الأصل يترك في الفرع (الجملة وما في حكمها).

ب – **المبادئ المعنوية**، ومنها:

– معنى الجمع بين الشريكين – النظيرين.

– النظير والشبه والنقيض.

–التضامّ النفسي؛ أي الذاتي / العقلي؛ موضوعي.

ج – القياس على الشرط والجزاء؛ أي العطف بين جملتين بينهما فاصل حملا على الشرط والجزاء.

2 – تحديد مواطن الفصل (ترك الوصل):

– الفصل: ترك العطف في المواطن الآتية:

أ – التأكيد: يعد من أهم وسائل تماسك الخطاب، والرابط معنوي بين الجملة المؤكدة (بكسر الكاف) والجملة المؤكدة (بفتح الكاف).

ب – صيغة الخطاب: التماثل في الصيغة يقتضي الوصل، بينما التّخالف بينهما يؤدي إلى الفصل، وهذا رسمها:

– بين الخبر والحكاية..... فصل

– بين الحكاية والخبر..... فصل

– بين الخبر والخبر..... وصل

– بين الحكاية والحكاية..... وصل[11].

ج – الجواب الظاهر عن سؤال مقدر: والمثال عند الجرجاني – كما نقله محمد خطابي[12].

" زعم العواذل أنني في غمرة ** صدقوا، ولكن غمرتي لا تنجلي"

أما التعليق: فلمّا حكى عن العواذل قولهم: هو في غمرة وكان ذلك مما يحرك السامع لأن يسأله فيقول: ما قولكم في ذلك وما جوابك عنه؟ [وهنا تحديدا تقدير السؤال] أخرج الكلام مخرجه... ولو عطف لما كان كلامه كلام مجيب[13].

لكن السكاكي يرى مقام الفصل (العطف) عند التوافق:

– بين الخبر والخبر.

– بين الطلب والطلب.

– بين الخبر وطلب تضمن الخبر.

– بين الطلب وخبر تضمن الطلب.

إن الخلاف بين السكاكي والجرجاني في الاصطلاح؛ لأن الحكاية اصطلاح الجرجاني، بينما الطلب اصطلاح السّكاكي(ت.606هـ) في كتابه "مفتاح العلوم".

4 – من قوانين الخطاب عند التوحيدي:

– التّمام للمحسوس والكمال للمعقول:

اللفظ محسوس لأنه أثر سمعي أصلا – سواء أكان ملفوظا أو مرسوما–مدرك بالسمع أو بالبصر على خلاف المعنى فهو معقول، وهو صورة ذهنية مدركة بإعمال العقل ولهذا كله " تمام اللفظ لتمام المعنى".

– روى التوحيدي عن أبي سليمان المنطقي قوله: « التمام أليق بالمحسوسات والكمال أليق بالأشياء المعقولة»، ثم قال موضحا: « وليست هذه الفتيا مني جازمة، ولا عن العرب مروية، ولكن إذا لحظنا المعاني مختلفة طلبنا لها

أسماء مختلفة ليكون ذلك معونة لنا في تحديد الأشياء...»[14].

- **أما عن طرق تحديد الأشياء فثلاثة:**

وصفها أيضا بالقول: «... من طريق الإقناع الكاف للجدل والتهمة، أو من طريق البرهان القاطع بالحجة الرافع للشبهة، أو من طريق التقليد الجاري على السنن والعادة»[15].

- التمثيل اللفظي: "التّمام والكمال":

قال أبو سليمان كما حدّث عنه التوحيدي رواية: « ولهذا إذا قيل ما أتم قامته! كان أحسن، وإذا قيل ما أكمل نفسه! كان أجمل»[16].

بهذا يصح القول في تصورنا – دون تردد – إن التّمام وصف للمحسوس المجرد المشهود، كما أن شبه الكمال وصف للخفي المعقول ولذلك اختص الكمال بالله وحده وهو خفي عن إدراك المخلوق.

كما يقال قياسا على ما سبق: كمال العقل وكمال الروح، كما يقال تمام القول وتمام العمل وتمام البناء.

- **الغاية من المحادثة بضمير "الكاف":**

كان أبو حيان – عند أول اللقاء بالوزير – قد استأذنه في "كاف الخطاب" و"تاء المواجهة"، وما كان من الوزير إلا أن أجاب طلبه حتى جرى الحديث بكل شجونه وفنونه في مجلس الوزير في كل ليالي الإمتاع والمؤانسة على غير العادة الجارية في مجالس الوزراء والأمراء على عهد أبي حيان في القرن الرابع الهجري، بل على أحكام موصوفة وقواعد مخصوصة.

- **ذكر العلة في المخاطبة بالكاف:**

يقول التوحيدي (والخطاب إلى صديقه المهندس نديم الوزير ابن سعدان نفسه) في الرسالة الثانية التي خص بها الوزير: « وأما الرسالة الثانية فهي التي كانت هذه الأيام بعد استئذاني إياه في المخاطبة بالكاف»[17]؛

والغاية من ذلك كله في نص القول: «... حتى يجري الكلام على سنن الاسترسال، ولا يعثر في طريق الكتابة بما يزاحم عليه من اللفظ واللفظ...»[18].

وتفصيل الغاية من "كاف الخطاب" في مفتتح الليلة الأولى: يقول التوحيدي عن أحكام المحادثة: « قلت يؤذن لي في كاف المخاطبة وتاء المواجهة – والغاية هنا– حتى أتخلص من مزاحمة الكناية ومضايقة التعريض، وأركب جدد القول من غير تقية ولا تحاش ولا مواربة ولا انحياش»[19].

5 – وظائف الكلام مقاصده:

– كلام الجد وكلام الهزل:

قال أبو الفتح (وهو ابن العميد) لابن فارس: « لمَ قال الجاحظ: فإن الكلام قد يكون في لفظ الجد معناه الهزل، كما يكون في لفظ الهزل ومعناه الجد؟ فلم يقل شيئا! فقال أبو الفتح: هو أن إفراز الجد من الهزل، وتمييز الهزل من الجد حتى لا يؤتى بهذا في هذا، ولا بهذا في هذا المنوع من الخطر على المتكلم البليغ، والقائل البين...»[20].

ومجمل القول في الترسيمة الآتية:

– الكلام:ـــــــــ اللفظ المفيد

ـــــــــ لفظ الجد ـــــــــ والمعنى هزل

ـــــــــ لفظ الهزل ـــــــــ والمعنى جد.

– البيان والبلاغة: صفتان للمتكلم والكلام:

ثم يصل ابن فارس الكلام بعضه ببعض فيقول: « ولما كان البيان لا يكون بيانا، والبلاغة لا تصير بلاغة إلا بأن يكون المتكلم آخذا في كل وادٍ، قادحا بكل زنادٍ، مستظهرا بكل عتاد، وجب أن يدخل الهزل في الجد إمتاعا

واستمتاعا، ويدخل الجد امتدادا واتساعا»[21].

- تداخل الجد والهزل لغاية بين المتكلم والسامع:

هناك غايتان:

الأولى: الإمتاع والاستمتاع ـــــــ هزل في جد.

الثانية: الامتداد والاتساع ـــــــ جد في هزل.

- أما الوظائف التي هي مقاصد فهي:

1 - الإفادة: قانون الإفادة والاستفادة.

2 - تحسين الإفادة: بطرق معلومة؛ تنوع الأساليب.

- لكن السؤال المشروع، بماذا يكون التحسين؟

والجواب في نص قوله: « .. ثم التحسين تارة يكون بمعاني التوكيد، وتارة بمعاني الحذف، وتارة يكون بوزن اللفظ وبتعديل الوزن، وبتسهيل المطالع، وتبديل المقاطع»[22].

ومجمل القول في وسائل التحسين كما يأتي:

1 - معاني التوكيد: لفظي ودلالي.

2 - معاني الحذف: الكلمة والجملة؛ التقدير الإضمار.

3 - وزن اللفظ: شعرا ونثرا.

4 - تعديل الوزن: عدول عن الأصل واتساع.

5- تسهيل المطالع: مراعاة فواتح الكلام؛ براعة الاستهلال.

6 - تبديل المقاطع: ومرجع ذلك إلى تبديل المعاني.

- أما عن المتكلم المبين فهو الموصوف بثلاث على الترتيب:

1 - الأخذ في كل واد ـــــــ الوادي.

2 - القدح بكل زناد ـــــــ الزناد.

3 - المستظهر بكل عتاد ـــــــ العتاد.

6 – الألفاظ والحدود والدلالات:

أ – الحادث والحديث والمحدث:

لقد سئل التوحيدي – أيضا – عن الألفاظ المشتقة المذكورة، حيث قال له الوزير: « قد مر في كلامك شيء يجب البحث عنه، ما الفرق بين الحادث والمحدث والحديث؟ فقال: ... فكان من الجواب أن الحادث ما يلحظ نفسه، والمحدث ما يلحظ مع تعلق بالذي كان عنه محدثا، والحديث كالمتوسط بينهما مع تعلق بالزمان ومن كان منه (الإشارة هنا إلى منشئ الحديث)»[23].

إن الطريف في الفروق اللغوية عنده أن الحادث فاعل من حدث، والمحدث مفعل من أحدث، وبينهما الحديث فعيل؛ المحدث به في زمن محدد زمن شخص معلوم.

وشرط الحديث شيئان:

1 – التعلق بالزمان (اقتضاء الظرف).

2 – التعلق بالمنشئ (اقتضاء الفاعل).

لذلك أردف "أبوحيان" قائلا: « فإذا قيل لإنسان حدّث يا هذا؛ فكأنه قيل له: صل شيئا بالزمان يكون به في الحال، لا تقدم له من قبل»[24].

ب – فوائد الحديث من جنس دوافعه:

أحضر التوحيدي – للتدليل على فوائد الحديث – صحيفة مكتوبة بين يدي الوزير؛ ثم قال: « ثم رجعت فقلت ولفوائد ما صنف أبو زيد (ابن سهل البلخي) رسالة لطيفة الحجم في المنظر، شريفة الفوائد في المخبر، تجمع أصناف ما يقتبس من العلم والحكمة والتجربة في الأخبار والأحاديث وقد أحصاها واستقصاها، وأفاد بها»[25].

والفوائد الجلية في ما يسوقه من شواهد على تجارب الأمراء والشعراء معزوة إلى أصحابها.

ج – سوْق الشواهد من تجارب الأمراء والشعراء:

1 – رواية قول عبد الملك بن مروان: " قد قضيت الوطر من كل شيئ إلا من محادثة الإخوان في الليالي الزهر على التلال العفر".

2 – رواية قول عمر بن عبد العزيز: "... إن في المحادثة تلقيحا للعقول، وترويحا للقلب، وتسريحا للهم وتنقيحا للأدب". وعلق التوحيدي على القول بأن ابن عبد العزيز كان يدفع ثمن المحادثة من بيت المال؛ والرواية مفصلة في الإمتاع والمؤانسة[26].

3 –رواية قول ابن الرومي في مرضه الذي قضى فيه، عن السيرافي عن ابن السراج:

" ولقد سئمت مآربي ** فكأن أطيبها خبيث

إلا الحديث فإنـــّـه ** مثل اسمه أبدا حديث"[27]

4 – رأي أبي حيان في جدوى المحادثة:

« ... وهذا أيضا حق وصواب لأن النفس تمل كما أن البدن يكل، وكما البدن إذا كل طلب الراحة، كذلك النفس إذا ملت طلبت الرَوح، وكما لا بد للبدن أن يستمد ويستفيد بالجمام الذاهب بالحركة الجالبة للنصب والضجر، كذلك لا بد للنفس من أن تطلب الروح عند تكاثف الملل الداعي إلى الحرج»[28].

أما مستخلص الفوائد من الشواهد فهو:

- حاجة النفس إلى الجديد.
- الحاجة إلى التجديد فيه.
- تلقيح العقول بالإخبار.
- الترويح للقلب والنفس والروح.
- تسريح الهم: ما تراكم في الذهن والقلب.

- تنقيح الأدب: أدب العلم والمعرفة والخلق والسلوك.

عند هذا من ذكر الفوائد يكون المقال قد انتهى، ولكن موضوع المحادثة سيظل محتاجا إلى مزيد النظر المعمّق من زويا أخرى بمقربات شتى متروكة للباحثين في قابل الأيام.

المراجع والهوامش:

([1]) أوليفيي روبول، لغة التربية: تحليل الخطاب البيداغوجي، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002م، ص: 41 ، 42.

([2]) م، ن: هامش 1، ص42.

([3]) ديبوا، معجم اللسانيات ،1973م.

([4]) ديكْرو وتودوروف، المعجم الموسوعي لعلوم اللغة، ص377.

([5]) م، ن، ص : 42 .

([6]) Aude lemeunier, L'essai, Le Dialogue, L apologue, Hatier, paris, 2002, p6.

([7]) Ibid, p 17. (النص من ترجمتنا بتصرف)

([8]) Ibid, p 5. (النص من ترجمتنا بتصرف)

([9]) مراجع الاستخلاص(مترجمة و أجنبية):

1- دومينيك مانغينو، المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2005م.

2- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1986م.

3- سارة ميلز sara mills، الخطاب، ترجمة يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات. قسنطينة 2004م.

4 – دومينيك مانغينو، مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب (بالفرنسية):

- Dominique Maingueneau, initiation aux methodes de analise du discours, classique hachette France, 1979.

([10]) محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1،1991م، ص: 95 ، 97 ، (وما بعدهما).

([11]) م، ن، ص: 108 ، 109.

([12]) م، ن، ص: 109. (التعليق منقول عن عبد القاهر الجرجاني ، في الصفحة نفسها) .

([13]) دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 187.

([14]) الإمتاع والمؤانسة، تحقيق ونشر أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت (د. ت)، ج3 ، ص: 135 ، 136.

([15]) م، ن، ج3، ص: 136.

([16]) م، ن، ج3 ، ص: 136.

([17]) الإمتاع والمؤانسة ، ج3، ص: 210 ، 211.

([18]) م، ن، ج3، ص: 210 ، 211.

([19]) م، ن، ج1، ص: 31 .

([20]) التوحيدي، مثالب الوزيرين، تحقيق إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر، بدمشق، سوريا ، ط 2، 1998م ــ 1418هـ، ص: 290.

([21]) م، ن، ص: 290.

([22]) م، ن، ص: 291.

([23]) الإمتاع و المؤانسة، ج1، ص: 25.

([24]) م، ن، ج1، ص: 25 ،26.

([25]) م، ن، ج1 ، ص: 26.

([26]) م ، ن، ج1، ص: 26.

([27]) م، ن، ج1، ص: 27.

([28]) م، ن، ج1، ص: 27 و 28.

الإيجاز في القرآن الكريم
" قصة مريم عليها السلام" انموذجا

▪ د. فوزية عساسلة
كلية اللـغـــات والآداب
جامعة 8 ماي 1945 - قالمة

الملخَّـص:

الجنا في هذا المقال موضوع الإيجاز في القرآن الكريم ، وبالتدقيق "قصة مريم" عليها السلام . مقسمين عملنا إلى جانبين ؛ الأول نظري تحدثنا فيه عن مفهوم الإيجاز لغة واصطلاحا ، والثاني تطبيقي بسطنا فيه مظاهره في النص المختار والمتمثلة في ؛ (الألفاظ ، والمعاني ، والأحداث ، والزمان ، والمكان) ، منتهجين علم الأسلوب لتقصي تفاصيل الظاهرة لغويا ، ومعرفة أبعادها الدلالية والتي تجلّت لنا في عنصري (التشويق والإثارة) من طريق (التعرف على المحذوف ، وتقصي الأماكن ، وتخيل الشخصيات ، وضبط الحيز الزماني ...إلخ) .

الكلمات المفتاحية : أسلوب ،إيجاز ، حذف ، مفارقة ، كثافة، سرد .

Abstract:

In this article we dealt with the notion of concision in the Holly Qur'an precisely in the story of Merriam peace be upon her. We divided our work into two parts: the first one is theoretical in which we talked about the lexical and (idiomatic) meaning of concision. The second part is practical where we simplified its aspects in the selected text namely in: words, meanings, events, time and place, following a stylistic analysis to trace the lexically visible details and detect its semantic dimensions manifest in the elements of (suspense and thrill) through (discovering the omitted, searching places, imagining characters, and adjusting time frames…etc) .

Key words: style, concision, delete, paradoxically, density , narration.

Résumé :

Nous avons abordé dans cet article le thème de la brièveté dans le Coran, plus précisément de « l'histoire de Marie », (Que la paix soit sur elle). Nous avons divisé notre travail en deux parties bien distinctes: la première théorique où nous définissons le concept de la brièveté, et la seconde partie plutôt pratique où l'on a tenté de synthétiser ses manifestations dans le texte choisi tels que : (les mots , les significations , les événements , l'espace/temps) , en appliquant des outils de la stylistique pour déceler les détails

linguistiques concernant le phénomène, ainsi que pour connaitre ses dimensions significatives manifestes dans deux critères : le suspense et l'excitation, à travers l'identification des éléments omis, la quête des lieux, l'imagination des personnages(personnes), la reconnaissance de la temporalité, etc."

Mots clés: style, brièveté, éllipse, paradoxalement, densité, narration

تمهيـــــد :

الإيجاز مظهر من مظاهر البلاغة في اللغة ، وبه تُقاس درجات التفوق بين المتكلين ، وقد نال حظ الأسد في دراسات النقاد والبلاغيين قديما وعلماء اللغة في العصر الحديث . لذا سنحاول في هذه المداخلة تبيان مفهومه عندهم ، ومظاهره في سورة مريم عليها السلام ، مع إبراز مدى الاقتصاد في المساحة اللغوية التي يستهلكها مقارنة بالتعبير الأصلي ، دون أن نُغفل أهم أهدافه وهي إبلاغ الرسائل ، وإقناع المتلقي.

I-مفهومـــــه :

1- المفهوم اللغوي : جاء لفظ الإيجاز في معجم لسان العرب بمعنى التقليل والاقتصار ، يقول صاحبه : "وَجُزَ الكلام وجازَةً ووَجْزًا وأَوْجزَ : قلَّ فيبلاغةٍ. وأوجَزَه : اختصره . قال ابن سيِّده : بين الإيجاز والاختصار فرْق منطقي ... ، والوَجْزُ : الوحي ... وكلام وجْزٌ أي خفيف مُقتصِر ... وفي حديث جرير : قال له عليه السلام : إذا قلت فأوْجِزْ أي أسْرع واقتصر ... ورجل ميجاز : يوجز في الكلام والجواب ، وأوجز القول والعطاء : قلَّله"[1] .

وعليه فالمعنى المباشر للفظإيجاز أو معناه لغة هو (التقليل في عدد الألفاظ ، والتخفيف على مسمع المتكلم ، والاقتصار على الهدف دون غيره). ويشترط في الإيجاز ألا يُخلّ المتكلم بالمعنى؛ أي التقليل مع حسن الإفادة.

2- المفهوم الاصطلاحي : أما معناه عند المتخصصين الذين أبحروا في تقصي حقيقته يرون أن الإيجاز من المواضيع الهامة في علم البلاغة ، فهذا ابن المقفع يعدّه البلاغة عينها ؛ حيث يقول : من شروط البلاغة في الكلام شعرا كان أم نثرا "الوحي والإشارة إلى المعنى ... [أي أن] يكن في صدر كلامك دليل على حاجتك"[2] . وعن صفة كلام الرسول صلى الله عليه وسلم يقول الجاحظ : "كلام ... قلّ عدد حروفه وكثُر عدد معانيه"[3] ؛ أي تكثيف المعنى في وتقليل اللفظ في غير مبالغة .

وذكر ابن رشيق رأي الخليل بن أحمد في الإيجاز قوله : "ما قَرُب طرفاه وبَعُد منتهاه [أي] إصابة المعنى وحسن الإيجاز"[4] ، وزاد الرُمّاني في تفصيل الأمر أن وصفه بـــ "مطابقة لفظ [الكلام] لمعناه لا يزيد عليه ولا ينقص [وقسمه نوعان] :

-المساواة [حيث] لا يزيد لفظه على معناه ، ولا معناه على لفظه شيئا ...

-[و]الاكتفاء[أين] يحذفون بعض الكلام لدلالة السياق على الذاهب"[5] .

ومضمون الحذف عند الرماني أن المعنى يكون حاضرا في الذهن دون أن يُذكَر[6] من طريق اللفظ . وهو عين السحر من طريق اللغة .

وذهبالأزهر الزناد مذهبا آخر في التعبير عن الإيجاز ، كونه من أبواب البيان قائلا : للفظ عدة دلالات منها (المطابقة ، والتضمن ، والالتزام)؛ حيث يعني الأول دلالة اللفظ على المفهوم الذي وضع له مثل (البيت = البيت) ، ويعني الثاني دلالة اللفظ على مفهوم يتضمنه مدلوله الأصلي عقلا مثل (بيت = سقف) ، ويعني الثالث دلالة اللفظ على مفهوم يقتضيه مدلوله الأصلي عقلا مثل (حائط = سقف)[7] .

ومعناه أن للفظ دلالات عديدة منها ما هو مباشر ، ومنها مايفهم من طريق العقل أي المجاز ، ويعتمد فيه –والحال هذه– على عادات المتخاطبين، وطرق تواصلهم التي تختلف من مجتمع إلى آخر ومن طبقة إلى أخرى .لذا على المتكلم في هذا السياق أن يراعي المتلقي الذي توجه إليه الرسالة حتى لا يضيع ماء كلامه .

ومن كل ما سبق نستنتج أن الإيجاز يمس الجانب السطحي من اللغة فقط ، أي (ماهو بارز منها مكتوب أو منطوق) . في حين أن الجانب العميق منها أي (المعنى) فهو أوسع مما يوصف؛ فبه يحسن المراد أي الإبلاغ في غير إملال .

وإن تكلمنا عن الإيجاز فإننا حتما نتكلم عن منجِزه أي المتكلم ، وأيُّ متكلم فإن الإيجاز لا يؤتى إلا لبارع في اللغة ، عارف بنواميسها ، حاذق لمواقع الحذف حتى لا يحدث النشاز ، ويبرز التقصير في نجاح دائرة التواصل بين طرفي الرسالة أي (المتكلم والسامع أو القارئ) . فالإيجاز إذن هو آلة أشبه بالسحر ، يُؤتى به المراد من أقرب السُّبُل . وهنا تكون لنا وقفة مع آيات من سورة مريم عليها السلام ، نشهد من خلالها قصة طويلة جدا سواء تعلق الأمر بالزمن أو الأمكنة أو الأحداث ، لكنها أوجزت في عدة أسطر. سنحاول فيما يأتي التوسع في قضية الإيجاز من خلال الآيات الكريمات .

// –مظاهر الإيجاز في قصة مريم عليها السلام:

قبل التطرق إلى مظاهر الإيجاز في قصة السيدة مريم عليها السلام ، لا بد لنا من عرض الآيات المقصودة بالدراسة أولا . قال تعالى:

{وَاذْكُرْ فِي الكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا (16) فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا (17) قَالَتِ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَانِ مِنْكَ إِنْ كُنْتَ تَقِيًّا (18) قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَامًا زَكِيًّا (19) قَالَتَ اَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمَ اَكُ بَغِيًّا (20) قَالَ كَذَلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِنَّا وَكَانَ أَمْرًا مَقْضِيًّا (21) فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا (22) فَأَجَاءَهَا المَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَالَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نِسْيًا مَنْسِيًّا (23) فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلاَّ تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا (24) وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تَسَّاقَطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا (25) فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَينَّ مِنَ البَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَانِ صَوْمًا فَلَنْ اكَلِّمَ اليَوْمَ إِنْسِيًّا (26) فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا (27) يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ اِمْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ امُّكِ بَغِيًّا (28) فَأَشَارَتِ اِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَن كَانَ فِي المَهْدِ صَبِيًّا (29) قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ أَتَانِيَ الكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيئًا (30) وَجَعَلَنِي مُبَارَكًا اَيْنَ مَا كُنْتُ وَأَوْصَانِي بِالصَّلَوَاةِوَالزَّكَواةِ مَا دُمْتُ حَيًّا (31) وَبَرًّا بِوَالِدَتِي وَلَمْ يَجْعَلْنِي جَبَّارًا شَقِيًّا (32) وَالسَّلامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا (33)}[8].

من خلال قراءتنا للآيات الكريمات يتجلى لنا براعة الخالق في سرد الحكاية بدقة مع حسن إيجاز ، فالقرآن الكريم أبو النصوص جميعا من حيث براعة التشكيل اللغوي ، حيث تعدى الأمر (الإيجاز) مماهو متعلق بالبناء الظاهر للغة إلى ماهو باطن فيها ، فاستخرجنا له أنواع عدة منها : (الإيجاز اللفظي، والإيجاز المعنوي ، والإيجاز الزماني ، والإيجاز المكاني ، والإيجاز في الأحداث) . وهذا تفصيله :

1-<u>اللفــظ</u> : من خلال الآيات السابقة نشهد ألفاظا بعينها قد شكّلت مفارقة ، "مستفزة عددًا لا نهائيًا من التأويلات المختلفة"[9] ، فالله تعالى قد استغنى بها عن جمل عديدة . مستغرقا بواسطتها فضاءات واسعة في ذهن القارئ دونما حاجة إلى غيرها ، في حين لو عُوِّضت بألفاظ أخرى ما كان لها الدلالة نفسها كقوله تعالى : (مريم ، شرقيا ، حجابا ، روحنا ، غلاما ، آية ، قصيا ، تحتها ، سريا ، كلي ، اشربي ، هزي ، صوما ، أشارت) . فهذه الألفاظ تحيل فكر المتلقي إلى دلالات أخرى وذلك بحكم موقعها اللغوي واختيار المرسل (الله جل جلاله) لها دون غيرها من الألفاظ ، وانطلاقا من خصائصها الصوتية والتركيبية تحيله إلى معاني أرحب ، وبناء على المعنى الحرفي لها أو درجتها الصفر يتم التأويل ، وكأنها استعارات مفردة التشكيل[10]، وهذا تفصيله :

- <u>مريـــــم</u> : هذا اللفظ معروف لدى المتلقي فهو يمثل المعاني التالية : (ابنة عمران ، أخت هارون ، مكفولة زكريا ، أم المسيح عيسى ، العذراء ...إلخ).فكل هذه المعاني قد اختصرت في لفظ واحد هو اسم امرأة (مريم) ، وجاء اللفظ مفردا مجردا من كل زيادة تعريفا أو توضيحا لهدف واحد هو أهمية هذه الشخصية في تاريخ الأنبياء والمرسلين وعظماء الصالحين والصابرين المقربين إلى الله تعالى .

- <u>شرقيـــــا</u> : مثّل هذا اللفظ الاتجاه الذي يقع فيه مسكن مريم عليها السلام الذي اختارته لتعبّدها ، وقد وصفه الله تعالى كونه منفصلا عن المكان الذي يقطنه أهلها ، أي بعيدا عن ملذات الحياة ومغرياتها ، فهي قد اعتزلهم وانفردت للعبادة في مكان مما يلي شرقي بيت المقدس[11] . فالمولى عز وجل

لم يذكر إلا وِجهة المكان فقط ، وذلك لأهمية الاتجاه نحو الشرق لدى بني إسرائيل فيما بعد .

– حجابا : يحمل هذا اللفظ معاني كثيرة :لباس خاص يستر جسدها ؟ ستار يفصل بينها وبين الناس ؟ حائط[12] يجعل مسكنها مستقلا ؟ فاستعمال هذا اللفظ مفردا دون توضيحات يترك مجالا للفكر كي يجوب طويلا باحثا عن نوع وشكل الحجاب الذي اتخذته مريم عليها السلام لتتميز عن سائر نساء بني إسرائيل فتنال رضا ربها ويخصها بآية جليلة من آياته النادرة الحصول.

– روحنـــــا : القارئ غير المتخصص لهذا اللفظ يفهم له معنى عاما أي النفس التي داخل الجسد .لكن ما يجعل الفضاء رحبا للمتعة هو اقتران هذا اللفظ بذات الله عز وجل (روح + نا) ؟ فهذا التجريد من التوضيح والتحديد يجعل المجال رحبا للتخيل والأخذ بكل مأخذ. فكان بإمكانه سبحانه أن يلقي القول مباشرا مثل (أرسلنا إليها الملك جبريل[13]) ، لكنه اختار لفظ (روحنا) إيجازا في هذا المقام لتبيان قيمة الهدية النادرة التي خُصت بها مريم عليها السلام دون غيرها من نساء بني إسرائيل ، فهويثبتمكانة فريدة من نوعها لا يحظى بها كل بشر ، ومعجزة لا تتحقق في كل وقت . هي هدية الخالق للمرأة التي اختارت طريقا غير طريق قومها هو طريق الله الواحد الأحد .

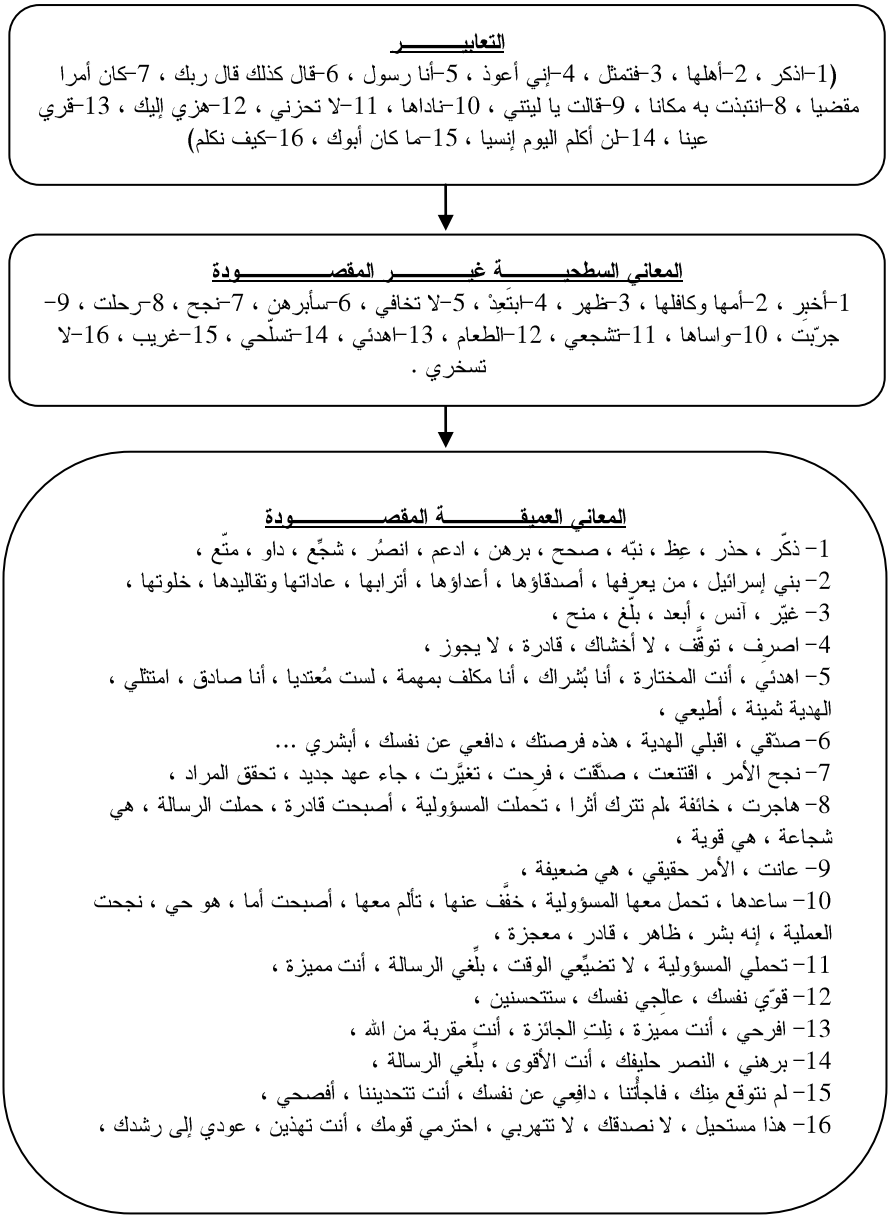
– صومـــا : تدل هذه الكلمة على الامتناع عن الأكل والشرب ، لكن السياق في هذه الآيات يعطي للفظ معنى آخر هو الصوم عن الكلام[14] . والسؤال الذي يُطرح : هل كان الصوم كفيلا بأن تنجو مريم عليها السلام من عقاب قومها ؟ طبعا فلفظ واحد كفيلبذلك ، لأن صدق أم المسيح جعل قومها يصدقون حجتها ويُعرضون عن استجوابها . فلفظ واحد قد أغنى صاحبة القصة عن جدل محاكمة طويلة المدى أمام قومها ،وهي حكمة الخالق في اختيار المخارج لعباده الصالحين حين يُغلب على أمرهم .

– أشارت : تكون الإشارة باليد ، لكن السياق يُعلِم أن الإشارة كانت بأن أرتهم مريم ما تحمل بين ذراعيها ، أي أحالتهم إليه ليسمعوا الإجابة منه[15]وهو رضيع لا يقوى على الكلام ولا الدفاع عن النفس . وهو لفظ كاف ليحيل التهمة عنها . ويلقي بأعباء القضية إلى مالك البيان –بإذن ربه– ابنها عيسى عليه السلام .

❖الملاحظ من النماذج السابقة أن كل لفظ يحمل في طياته معاني لا حصر لها قد خرجت عما رسمها لها المعجم . فهي حين دخلت في سياق الآيات أعطت معاني أخرى أغنى وأثرى مما وضعت له . كما أعطت صورا ومشاهد كاملة . فهي بحق ألفاظ كثيفة المعنى غزيرة الأغراض مصيبة للأهداف .

2–المعنـــى : ورد في قصة مريم عليها السلام دوال متنوعة مفردة منها ومركبة قد وُضعت لتؤدي مدلولات خاصة مثل (اذكر ، أهلها ، تمثّل ، إني أعوذ ، أنا رسول ، قال كذلك قال ربك ، كان أمرا مقضيا ، انتبذت به مكانا ، قالت يا ليتني ، ناداها ، لا تحزني ، هزي إليك ، قري عينا ، لن أكلم اليوم إنسيا ، ما كان أبوك ، كيف نُكلّم) ، لكن المتلقي بإمكانه أن ينسج من خلالها معاني لا حصر لها ، فهي بمثابة المجال الذي يأخذه في شتى الاتجاهات ، إنها تقود القارئ إلى عوالم واسعة ، وتستدرجه إلى فضاءات رحبة ، فيحسن له مرافقتها ويطيب له مجالستها كلما طرق بابها . فمن خلال السياق الذي قيلت فيه ، والقانون اللغويالذي ربط بين جزئياتها غدت المعاني واضحة الأثر ، حاضرة بكامل أبعادها في ذهن القارئ المتلقي للآيات السابقات

الذكر، وكان الإيجاز فيها توكيدا للمعنى المقصود[16] .وللتوضيح أكثر نرسم المخطط التالي :



وفيما يلي بسط للمسألة :

ورد في الآيات النموذج ألفاظ وتعابير لها دوال قريبة ، بارزة ، سطحية ، لكن مدار الإيجاز في هذه النماذج أن للتعابير معاني عميقة مقصودة تفهم حسب المكان والزمان والقارئ الذي يتلقاها ، فتفرز مدلولات لا حصر لها تتجاوز الظروف التي قيلت فيها ، وهي صالحة لكل مقام ، ولا تموت بمرور الوقت ، وتحيا بتعدد القراءات والوسائل والمناهج . ما يجعل الإيجاز في التعابير واختيار ألفاظ بعينها بلاغة في حد ذاته ، لأن هذه النماذج ثرية ، كثيفة ، غزيرة المعنى ، لا تحصر بلغة ، بل هي سابحة في مجال دلالي رحب ، يعجز الإنسان الواحد والزمن الواحد على حصره . فكلما تطور العلم فتح مغلقاته ، واستخرج دُرره ومعتّقاته . وإذا عدنا إلى تفسير ما أُجمل سابقا في المخطط سنجد ما يلي :

°–اذكـــر : هذا الدال يحمل معنى واحدا مباشرا وهو (أخبِر) ، أي يا محمد (ص) أخبر قومك بقصة مريم عليها السلام . لكن المنعم في النظر يكشف عن معاني أخرى قصدها الله تعالى وراء هذا الدال ، لأن قصة مريم عليها السلام يعلمها بنو إسرائيل وهي موجودة في التراث القديم ، وليست بالغريبة عنهم ، ولفظ اذكر لا يأتي بجديد ، والقرآن الكريم جاء لأهداف عديدة من بينها التذكير والتخويف والردع وغيرها .وفي هذا المقام أو هذه القصة جاء اللفظ لأغراض عديدة منها :

– بلّغهم بما نعلم من أخبار الغابرين ،

– حذّرهم مما نستطيع أن نصيبهم به ،

– عِظهم علّهم يرجعون إلى الصواب ،

– نبِّههم إلى ما هم عنه غافلون ،

– صحِّح ما وصل إليهم خاطئا عن أم المسيح عيسى عليه السلام ،

– برهِن لهم بأدلة دامغة عن خطر مما لا يصدقون به ،

– ادعم نفسك بأخبار السلف لتزيد قوتك وشجاعتك وأن ما أصابك قد أصيب به من جاءوا قبلك ،

– متّع آذانهم وأذهانهم بمعجز ما أقول .

°– أهلهـــــا : المعنى الذي يستقبله القارئ لأول وهلة هو ابتعاد مريم عليها السلام عن أمها وكافلها زكريا ، أي أسرتها . لكن الرسالة المبعوثة والمقصودة هي :

– ابتعادها عن أعدائها من بني إسرائيل ، لأن أسرتها وأهلها المقربين يملكون حكمة الأنبياء ، ويعرفون اختبار خالق الكون ، ويثقون بابنتهم العابدة المخلصة الشريفة الزاهدة .

– ابتعدت أيضا عن أترابها من بنات جيلها ،

– وابتعدت عن المكان الذي ترعرعت فيه ، وتركت ما تعودت عليه من أنس وقرابة ، لتغدو غريبة ، بعيدة ، مقصاة .

°– فتمثـــــّل : يصل إلينا عند قراءة هذا اللفظ معنى وحيد هو الظهور والتشكّل لتـــراه مريم عليها السلام . لكن المعنى البعيد الذي يحمله هذا اللفظ ويشمله هو :

– تغيّر الملَك من صورته الحقيقية (غير مرئي) إلى صورة إنسان حتى لا تروّع المرأة المتعبدة الزاهدة وتستأنس بكلامه[17]،

– إبعاد ما قد تظنه ويخطر على بالها من مخاوف،

– تبليغ ما أمره به خالقه ،

– تيسير فكرة تقبّلها له ليمنحها ما تستحق (الولد الصالح ، والدعم الكامل) .

°- إني أعوذ : يبدو للقارئ لأول وهلة أن السيدة مريم عليها السلام قد خافت وأُرعبت مما رأت ، وأنها تتلفظ قاصدة (ابتعد عني أيها الغريب) . لكن اللفظ يحمل معاني كثيرة قد أوجزها تعالى شأنه في التركيب السابق وهي :

- انصرف ،
- أنا لا أفعل ما حُرِّم ، ولا أبالي بالشهوات ،
- أنا لا أخشاك ، فربي الرحمان الرحيم يعلم بحالي ويراني وسيحميني منك،
- أنا قادرة على منعك بإيماني ،

°-أنا رسول : البارز من المعنى قوله (لا تخافي فأنا لست كما تظنين) والمعنى المكثف الذي يحتويه اللفظ :

- اهدئي واطمئني وصدقي رسالتي ،
- أنت المختارة لهذه المهمة من دون بنات إسرائيل جميعا ،
- أنا أبشِّرك بجائزة إخلاصك وتفانيك في خدمة بيت الله ،
- لست معتديا عليك ولا قاصدا إيذاءك ،
- أنا ملَك صادق أمين ،
- امتثلي لأمر ربك الذي آمنت به ،
- إني أحمل إليك هدية ثمينة ستفرحك وتزيدك علوا بين قومك .

°- كذلك قال ربك : المعنى القريب لهذا التركيب هو (سأبرهن لك عن صدق ما أقول) ، لكن المعنى العميق الذي يفهم بتعدد القراءات وتعدد الأزمان هو :

- صدّقي رسالتي ،
- هذه فرصتك لتضربي بني إسرائيل بآية من آيات ربك ،
- دافعي عن نفسك بهذه الحجة وهذه الآية ،
- أبشري بالمكانة التي منحك خالقك .

°–كان أمرا مقضيا : للتركيب معنى أول يفهم بمجرد قراءته هو (نجح الأمر) . لكن المنعم فيه يكشف عمايلي :

– صدّقت مريم عليها السلام الملَك ،

– اقتنعت ببرهانه وأدلته ،

– فرحت بالهدية ،

– تغيرت حالها من فتاة إلى امرأة ،

– آمنت بأن العالم سيتغير وأنها بقبولها الهدية سيجيء عهد جديد ،

– تحقق المراد وتمت الرسالة التي من أجلها حضر الرسول .

°– انتبذت به مكانا قصيا : يتبادر إلى الذهن قوله تعالى أن السيدة مريم عليها السلام (رحلت خائفة من قومها) ، والأصل في التركيب قوله :

– هاجرت بعيدا عن قومها ،

– لم تترك أثرا وراءها ينبئهم بمكانها ،

– تحملت مسؤولية ما آمنت به ، وما حملته ،

– أصبحت قادرة على المواجهة ،

– هي شجاعة وقوية على غير عادة النساء .

°– قالت يا ليتني : ينبئ التركيب بالمعنى العام (أمر حملها حقيقي) ، والمعاني المؤكدة هي :

– معاناتها آلام الولادة كبقية النساء ،

– هي ضعيفة وتحتاج إلى مساعدة ،

– هي وحيدة في العراء .

°– ناداها : يحمل اللفظ معنى (تكلم معها ولدها (عيسى[18] عليه السلام) طالبا للرعاية وهو جائع) ، لكن المعنى المقصود :

– أنه يواسيها ،

- يخفف عنها ،
- يتحمل معها المسؤولية ،
- يتألم لألمها ،
- أصبحت أما ،
- هو حي يرزق ،
- نجحت المرحلة الثانية من العملية ، أي الوضع بعد الحمل ،
- هو بشر يتكلم ويشعر ويتحرك وظاهر للعيان ،
- هو لا يشبه الأطفال في حاجتهم إلى الرعاية بل هو قادر على المساعدة ،
- هو معجزة .

°-لا تحزني : يعني (ابتسمي وافرحي ولا تبكي) . والمعنى الردف له هو :

- كوني شجاعة يا أمي ،
- تحملي المسؤولية التي أوكلها الخالق لك ،
- لا تضيعي الوقت عليك إبلاغ قومك في أقرب وقت ليتوقف جهلهم وكفرهم وظلمهم ،
- خذيني لأُبَلغ الرسالة ،
- أنت مميزة يا أمي ولا تشبهين بقية النساء ، وعليك أن تكوني مميزة أيضا في تحقيق ما أمرك الله به.

°- هزي إليك : المفهوم لأول وهلة (ابذلي جهدا وحركي النخلة الباسقة القوية) . والمعنى المقصود :

- أنت ضعيفة جدا أطعمي نفسك ،
- عالجي نفسك ، أنت بحاجة إلى فيتامينات ودواء ،
- عليك أن تكوني قوية ،
- ثقي بخالقك ستتحسنين .

°- قري عينا : المعاني التي يحملها هذا التركيب :

- هدِّئي من روعك ،
- افرحي لقد نجوتِ ،
- أنت مميزة الآن ،
- قد نِلْتِ الجائزة التي وُعِدْتِ بها ،
- أنت مُقرَّبة من الله الآن وعليك المواصلة .

°- لن أكلم اليوم إنسيا : من المعاني المقصودة وراء هذا التركيب :

- سلاحك القوي هو الصوم عن الكلام ،
- أَقبِلي على الأمر بشجاعة ،
- برهني لبني إسرائيل ما كانوا به يكذبون ،
- إن النصر حليفك اتبعي ما أُمِرْتِ به ،
- بلغي الرسالة اليوم بالتحديد .

°- ما كان أبوك : أجملت في هذا التركيب المعاني التالية :

- أمرك غريب يا مريم ،
- لم نتوقع منكالوقوع في الخطيئة ،
- فاجأتِنا فنحن في هلع مما فعلتِ ،
- ردي علينا وقولي غير ما نرى ، فسِّري ،
- دافعي عن نفسك إن استطعتِ فنحن نرى خطيئتك بأعيننا ،
- أنت تتحدينا بفعلتك هذه .

°- كيف نكلم : في هذا التركيب معاني قد جمعت شحنة واحدة منها :

- لا تسخري منا يا مريم ،
- ما تعنيه مستحيل ،
- لا نصدقك فهذا شيئ مُفترى لا يمكن وقوعه ،

– لا تتهربي من أسئلتنا وتكلمي ،

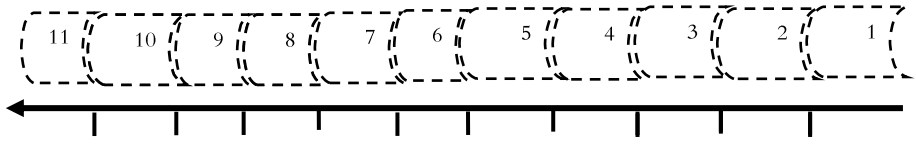
– احترمي قومك وقولي الحقيقة ،

– أنت تهذين وما تشيرين إليه غير واقع وهو من نسج خيالك ، أنت مريضة ولا تعي ما تقولين ، –عودي إلى رشدك لنُصَدقك .

❖الملاحظ من النماذج السابقة أن الله جل جلاله قد عبّر عن معاني لا حصر لها من خلال معنى واحدا ظاهرا ، وهذا المعنى الظاهر يحتوي ويشمل ويدل ويفصح عن كل المعاني الأخرى .

3- <u>الحـــــدث</u> : رغم أن قصة مريم عليها السلام تحمل من الإعجاز ما يدهش ليجعلها جديرة بمساحات لغوية واسعة ، وتعابير طويلة ترضي رغبة القارئ في معرفة تفاصيل القصة ، إلا أن الله تعالى قد أوجزها في محطات بعينها ، وفي أقصر التعابير ، لحكمته التي تنطوي تحتها أغراض عديدة ، فكانت الأحداث التالية : (إِنْتَبَذَتْ مكانا شرقيا ، اتخذت حجابا ، أرسلنا ، كان أمرا مقضيا ، انتبذت مكانا قصيا ، فأجاءها المخاض ، ناداها من تحتها ، كلي واشربي ، أتت أهلها ، أشارت إليه ، قال إني) .

من خلال النماذج السابقة نلاحظ تتالي الأحداث بصفة مرتبة (1–انتبذت ، 2–اتخذت ، 3–أرسلنا ، 4–مقضيا ، 5–انتبذت ، 6–أجاءها ، 7–ناداها ، 8–كلي ، 9–أتت ، 10–أشارت ، 11–قال) ، فكانت القصة موجزة في 11 حدثا كالآتي :



فكما هو ممثل في الرسم السابق أن الأحداث كانت محددة في صورة أفعال واقعة حقيقية لا مجال للتأويل فيها . فالله عز وجل جعل من الفعل وسيلة موجزة لسرد الأحداث الواحد تلو الآخر ولم يلجأ إلى وسيلة أخرى تدعو إلى الشك ، بل كانت الأحداث مباشرة ظاهرة للعيان ، وكل فعل من الأفعال السابقة يحمل في أصواته صورة شاملة للحدث ، فكأن القارئ يشاهد قصة السيدة مريم كاملة بتفاصيلها ، فالأفعال كانت قريبة المأتى بالنسبة للقارئ، ومفهومة المقصد ، ومباشرة ، ومعبرة في حد ذاتها لا تحتاج إلى وسيط . وقد أغنت القارئ عن جُمل لا حصر لها . فهي بمثابة الملخص لرواية كاملة. وهذا تفصيله:

- الفعل الأول ، انتقال بطلة القصة إلى مكان يبعد عن أهلها لتتعبد فيه ،
- الفعل الثاني ، قرارها في الاحتجاب بحائط[19] ،
- الفعل الثالث ، رضا الله عز وجل عنها وقراره أن تكون موضع المعجزة،
- الفعل الرابع ، وقوع الحدث وتمام الفعل أي الحمل على غير مثال ،
- الفعل الخامس ، انتقال مريم من مقر إقامتها الذي اختارته إلى مكان أبعد يمكّنها من إتمام مهمتها التي أوكلت إليها (الحمل) ،
- الفعل السادس ، اقتراب موعد ظهور المعجزة إلى الملأ بعد أن كانت سرا تعلمه مريم فقط ،
- الفعل السابع ، انتقال السر من كونه بين مريم وربها إلى مريم وابنها ، أي ظهور شخصية أخرى في القصة ،
- الفعل الثامن ، ظهور وسيلة الدعم لمريم وهو العمل على شفاءها وتقويتها جسديا بالغذاء ونفسيا بالطمأنة ،
- الفعل التاسع، عودة مريم إلى أهلها بمعية المعجزة، أين قوبلت بالاستنكار،
- الفعل العاشر ، مجيء دور مريم لترد عما اتهمت به ،

– الفعل الحادي عشر ، نطق الرضيع في المهد والدفاع عن أمه ، وتفسير ما كان غامضا ،

❖هذه المسيرة الطويلة التي استغرقت جهدا وزمنا لا بأس به قد أوجزت في عدة ألفاظ ، وهو عين الإبلاغ والإقناع للقارئ الذي يكتشف تفاصيل القصة في عدة أسطر ، مع الإشارة إلى أن هذا الإيجاز لم يخل بالمعنى أو مبنى القصة ، بل كان بمثابة العصا السحرية التي تأتي بكل صعب لتظهره إلى العيان في لمح بصر ، وتفقهه الأذهان في أقل من خمس دقائق .

4- الزمـــــان : لم تكن أحداث القصة مقتصرة على يوم أو اثنين أو أسبوع فهي قد نالت نصيبها من الامتداد الزمني ما يجعلها أحداثا واقعية ذات نتائج كاملة ، لكن الملفت للانتباه أن القارئ لا يستغرق إلا بعض الدقائق لقراءتها ، وكان لذلك أغراض سنعرضها أثناء التحليل . فالأحداث التي استغرقت الزمن القياسي هي : (انتبذت ، اتخذت حجابا ، أرسلنا ، تمثل ، أهب ، مقضيا ، حملت ، انتبذت ، أتاها المخاض ، ناداها من تحتها، هزي، تساقط، كلي واشربي ، أتت ، أشارت) .

تحمل كل من الدوال السابقة مدلولا زمنيا يختلف عن الآخر ، وذهن المتلقي بطبعه يرسم لكل ما يتلقاه من أصوات فضاء يلائمه ويوازيه . وعليه فالمقابل الزمني للأحداث التالية هو بالتقريب كما يلي :

التركيـــــب	الحـــــدث	الزمـــان بالتقريب
انتبذت مكانا شرقيا	غيرت مقر سكناها	يومين (48 ساعة)
اتخذت حجابا	قررت الاحتجاب بحائط	أسبوع (168 ساعة)

أرسلنا إليها روحنا	قرار منح المعجزة	يوم (24 ساعة)
تمثّل لها بشرا	الظهور	5 دقائق
أهب لك غلاما	حوار	5 دقائق
أمرا مقضيا	تمام المهمة	5 دقائق
انتبذت به مكانا قصيا	سير + مدة حمل	9 أشهر (6480 ساعة)
فأجاءها المخاض	آلام + ولادة	نصف يوم (12 ساعة)
ناداها من تحتها	استعداد الصبي للكلام	1 ساعات
هزي إليك بجذع النخلة تساقط	وعي واستجابة	4 ساعة
كلي واشربي وقرّي	شبع + طمأنينة	2 ساعة
أتت به قومها تحمله	شفاء + سير نحو القوم على الأقدام	شهر ونصف (1080ساعة)
قالوا يا مريم ... يا أخت هارون..	حوار استنكاري	4 ساعات
أشارت إليه	ردة الفعل	5 دقائق
قال إني ... أتاني ... جعلني ... ولدت ... أُبعث	دفاع	نصف ساعة (30 دقيقة)
تمـــــام المعجزة (سرا وعلانية)		**7823 ساعة و50 دقيقة (سنة تقريبا)**

❖إذا كانت السيدة مريم عليها السلام قد قضت رحلتها عاما تقريبا ، فإن القارئ قد استغرق هذه المدة الزمنية في أقل من خمس دقائق قراءة وتدبّرا ، من طريق كلام موجز لا تتجاوز تعابيره نصف الصفحة ، وهو عين الإعجاز القرآني الذي لا يمكن الإتيان بمثله . فهذه العبارات الموجزة قد جعلت فكر القارئ يقوم بمثل هذه العمليات الحسابية المعقدة في أقل من خمس دقائق وهو جهد فكري مكثف متواصل وسريع . مما يفسر

القوة الإبلاغية التي تمتلكها ظاهرة الإيجاز اللغوي وخاصة في القرآن الكريم ، لتحدث التأثير المباشر والسريع والإيجابي في القارئ .

5- المكـــان :جاء في الآيات السابقة من سورة مريم ذكر أماكن بعينها دارت فيها أحداث القصة ، منها : (مكانا شرقيا ، أرسلنا إليها روحنا ، مكانا قصيا ، جذع النخلة ، من تحتها ، تحتك ، أتت قومها).

وإذا عدنا إلى تقصي هذه الأماكن وجدناها محصورة في فضاءات دقيقة أحيانا ، وموحى إليها أحيانا أخرى ، فالألفاظ الدالة على الأمكنة تحمل في طياتها التخصيص والعموم . ما يجعل التعابير التي وردت فيها غير كاملة التوضيح فكان ضروريا أن نصنفها ضمن التعابير الموجزة ، أو ما يسمى بإيجاز الحذف[20]الذي يأتي تفسيره مجازا لغرض الوصول إلى الحقيقة ، وهذه أمثلته :

- مكانا شرقيا : لفظ شرق دال على الوجهة وحسب ، ولم يذكر فيه المكان بالتفصيل إن كان شرقي بيت المقدس[21] كما هو مذكور في التفسير أم منزلا يقع شرق مسكن أهلها خصته للتعبد[22]، المهم أنه جهة الشرق . فاللفظ جاء مجردا من إضافات وتوضيحات إيجازا ، ليبقى المعنى في تأرجح بين مفاهيم كثيرة تتعدد بتعدد القراء والمفسرين ، وهو من باب الاتساع الذي يجعل فكر المتلقي يبحر ويتمعن ويحاول تقصي الحقيقة . بمعنى أوضح هو إخراج اللفظ من دائرة المعنى المجرد إلى الصورة المحسوسة المتخيلة[23] ، وهو عين الجمال والإبداع .

- أرسلنا إليها روحنا: يفهم من السياق أن الروح قد أرسلت إلى مريم ولم يذكر المكان المحدد إن أرسل إليها وهي في مكان تعبدها أم خارج منزلها .

فالمكان دل عليه حرف الجر (إلى) الذي يحمل دلالة الهدف والغاية[1] وتُرك تعيين المكان مبهما ، وهو إيجاز غير مخل بالمعنى ، بل به دافع حثيث إلى معرفة المكان الدقيق ، فتتواصل القراءة بحثا عن أسرار هذا الحدث ، فيزداد التشويق والإثارة .

– مكانا قصيا: في هذا المثال أيضا ذكر لفظ (قصيا) لينبئ به الله تعالى عن قساوة التجربة وصعوبتها ، وتكبد العناء لتنفيذ المهمة الموكلة إلى السيدة مريم عليها السلام . فهي قد ذهبت بعيدا عن أهلها دون مُعين في وقت هي في أشد الحاجة إلى ذلك . إنها لا تعلم وجهتها أو مخاطر رحلتها ، إلا أنها تؤمن بقضاء ربها وقدره ، وتصدق ما أمرها به . فعدم التصريح بالمكان والإشارة إليه بلفظ غير دقيق ، يجعله غير واضح المعالم وفيه من المبالغة ما يزيد من أهمية الحدث ، وصوبته وكثرة مخاطره ، فيكون القارئ في صراع مع مخيلته ليعيش الحدث وينتظر الفرج .

– جذع النخلة :المكان في هذا التعبير محدد ، فالسيدة مريم عليها السلام تجلس أو تقف بجوار نخلة ، أي أنها في العراء ، خارج المنزل ، لا مأوى لها . ورغم تحديد المكان إلا أنه مكان يشعر فيه المتلقي بالوحدة والوحشة وقساوة المعاناة ، فيعيش التجربة بهلع وخوف على مصير هذه المرأة الصبورة الشجاعة .

– من تحتها :حُدد المكان أيضا في هذا التعبير ، لكن التحديد عبّر عن معاني كثير منها : أن المكان غريب ، ينبئ بحالة المولود وهو على سطح الأرض دون فراش أو غطاء ، أي في العراء تماما ، وأمه مازالت تعاني آلام الولادة

[1] –أبي الحسن علي بن عيسى الرماني ، معاني الحروف ، حققه وخرج حديثه وعلق عليه: عرفان بن سليم العشا حسونة الدمشقي، ط1 ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، 2005 ، ص84-158 .

دون مساعد أو طبيب . لكن الصبي يتكلم وهو في أحسن حال ، ما يجعل الحدث في غاية الأهمية داخلا في سلسلة المعجزات التي حضيت بها هذه القصة .

– أتت به قومها: يوحي هذا التعبير أن مريم عليها السلام قد عاودت أدراجها إلى موطنها وأهلها ، وأرض ترعرعها ، ولكنه غير كامل التحديد إن كانت واجهتهم في ساحة الحي ، أم في مكان تعبدها ، أم في منزل كافلها زكريا عليه السلام ، فهذا الإيجاز أو الحذف أو الإبهام يجعل القارئ يرسم عوالم اللقاء كيفما شاء وفي كل مرة يقرأ إلا ورسمت له معالم مختلفة وهو عين الإبلاغ والتأثير .

❖الملاحظ أن الإيجاز أو الاختصار في التعابير الدالة على الأمكنة، كان هدفه التشويق حينا، وزرع روح البحث والتقصي حينا آخر، ومنح فرصة المتعة والإثارة للمتلقي.

الخـــــاتمة :

قصة مريم عليها السلام من أروع القصص القرآنية على الإطلاق ، فهي مميزة بأحداثها وشخصياتها ، فقد جعل منها الله تعالى درة جميلة غاية في الصغر . وبفضل الإيجاز الذي ميزها يحلو لكل قارئ تكرارها والتمتع بما جاء فيها . فكان للإيجاز في قصة مريم عليها السلام مظاهر عدة مثل : إيجاز الألفاظ والمعاني والأحداث والزمان والمكان. ولكل نوع من هذه الأنواع غرض يميزه ؛ فكان منه التشويق والإثارة من طريق التعرف إلى ما حذف من ألفاظ ، واستنتاج ما خبئ من معاني ، وتخيل أشكال الشخصيات ،

وتقصي الأماكن ، ومحاولة ضبط أبعاد الزمان . كل هذا جاء في كلمات معدودة ، وبضعة أسطر ، لا يتجاوز القارئ لهامدة خمس دقائق تقريبا .

المراجـــع :

1- معجم لسان العرب ، جمع : عبد الله محمد بن المكرّم بن أبي الحسن بن أحمد الأنصاري ، ضبط : عبد الله علي الكبير ، هاشم محمد الشاذلي ، محمد أحمد حسب الله ، سيد رمضان أحمد ، (دط) ، (دت) ، مجلد 6 ، ص 4771-4772 .

[2]-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق : درويش جويدي ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، صيدا بيروت ، 2003 ، ص 79 .

[3]-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ، ص 244 .

[4]- أبو علي الحسن ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، حققه وفصله وعلق فهارسه : محمد محي الدين عبد الحميد ، ط5 ، دار الجليل للنشر والتوزيع والطباعة ، بيروت ، لبنان ، 1981، ج1 ، ص 245 – 242 .

[5]-المرجع نفسه ، ج2 ، ص 250-251 .

[6]-محمد أحمد خضير ، علاقة الظواهر النحوية بالمعنى في القرآن الكريم ، (دط) ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، (دت) ، ص 167-203.

[7]-الأزهر الزناد ، دروس في البلاغة العربية ، ط1 ، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، بيروت ، 1992، ص 13 .

[8]-القرآن الكريم ، سورة مريم ، برواية ورش عن الإمام نافع ، موفم للنشر ، الجزائر ، 1995 .

[9]-نجاة علي ، مفهوم المفارقة في النقد الغربي ، مجلة نزوى ، عدد 86 ، 1 يناير 2008 ، نقلا عن : ميوك ، المفارقة ، ص 36-40 .

[10]-أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد ، ط ، المركز الثقافي العربي ، 2004 ، ص 146

[11]-أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، اعتنى به وخرج أحاديثه وعلق عليه : خليل مأمون شيحا ، ط3 ، دار المعرفة للطباعة والشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2009 ، ص 633 .

[12]-أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص 633 .

[13]–الطبري ، تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل القرآن ، هذبه وحققه وضبط نصه وعلق عليه : بشار عواد معروف ، وعصام فارس الخرساني ، ط1 ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لمجلد 5 ، 1994 ، ص 148.

[14]–أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص 635 .

[15]–أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص 636 .

16–فخر الدين قباوة ، التحليل النحوي أصوله وأدلته ، (دط) ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، (دت) ، ص 259 .

[17]–أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص 633 .

[18]–أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص 635 .

[19]–أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص 633 .

20–طارق النعمان ، مفاهيم المجاز بين البلاغة والتفكيك ، ط1 ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة ، 2003 ، ص .

[21]–أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي ، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ص 633 .

[22]–عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي ، تفسير القرآن الكريم ، طبعة جديدة مصححة ومنقحة، صححها لجنة من الأساتذة المختصين بإشراف الناشر ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1990 ، ج4 ، ص 182 .

23–عبد الفتاح لاشين ، البيان في ضوء أساليب القرآن الكريم ، طبع ونشر دار الفكر العربي ، القاهرة ، 2000 ، ص 192.

المقاييس النّقدية والممارسة التّطبيقية عند محمد مندور

▪ د. محمد بلـــواهم
جامعة باجي مختار - عنابة

الملخّـص:

تسعى هذه الدّراسة إلى إماطة اللّثام عن ممارسات محمّد مندور النّطبيقية في مجال النّقد الأدبي، حيث اتّضح أنّه كان يستفيد في دراسته -إلى جانب البناء اللّغوي القائم على الذّوق- من معرفة سيرة حياة الشّاعر والعصر الذي يعيشه والمؤثّرات الثّقافية التي عملت على تكوينه، كما تكشف هذه الدّراسة عن علاقة الشّعر المهموس بالأدب الهادف، والعلاقة بين النّقد المنهجي أو الذّوق المعلّل وبين ما أسماه مندور النّقد الأيديولوجي، وتوصّل البحث إلى نتيجة هي أنّ نقد مندور مازال انطباعيا أو ذوقيا تاثريا.

الكلمات المفاتيح: مندور، النّقد، الأدب الهادف، الشّعر، النّقد الأيديولوجي

Résumé:

Cette étude traite les pratiques de « Mandour » dans le domaine de la critique littéraire. Il se base dans ses études sur la biographie du poète, l'époque dans laquelle il a vécu, ainsi que la structure linguistique du texte. Cette étude traite aussi la relation entre la poésie fine et la littérature engagée, et la relation entre la critique méthodique et la critique idéologique. L'étude a aboutit à la conclusion selon laquelle la critique de Mandour reste toujours impressionniste.

Mots clés : Mandour, critique, littérature engagée, poésie, critique idéologique.

Abstract:

This study deals with the practices applied by Mandour in the field of literary criticism. It is noted that he bases his studies on the biography of the poet, the era in which he lived, as well as the linguistic structure of the text. This study also discusses the relationship between soft poetry and committed literature, the relationship between methodical criticism and ideological criticism, as named by Mandour. The study concludes that the criticism of Mandour remains impressionistic.

Keywords: Mandour, criticism, committed literature, poetry, ideological criticism.

1- يطرح التّصوّر النّظري لأي منهج نقدي مقاييس تــتمّ من خلالها الممارسة التطبيقيّــة لعمليّــة النّقد.

وكيفيّــة الممارسة التّطبيقــيّــة لمقاييس الشّعر عند مندور هي إشكاليّة هذا المقال، وذلك في أثناء إقامة حدود المنهج النّقدي وأسسه، وتحديث العلاقة بين النّقد كفنّ وبين أنواع المعرفة الأخرى، أي العلاقة في الدّراسة الأدبيــّــة بين عناصر الأدب الدّاخليّة وما يقابلها من عناصر خارجيّة [السّياقيــّة] التي تتمثّل في سيرة الكاتب وعلم النّفس، والبيئة الاجتماعيّة، والتّاريخ، ومدى مساهمتها في بنية الشّعر، وبالتّالي دورها في فهمه وتفسيره. وذلك من خلال تجلية العلاقة بينهما وكيفيّــة تكاملها في عمليّة النّقد من خلال تصوّر مندور وممارسته التّطبيقيّــة، لأنّه في التّصوّر النّظري وإن قلّل من فاعليّــة العناصر الخارجيّــة إلاّ أنّه لم يلغها إلغاء كلّــيا، وإنّما جعلها في درجة أقلّ أهمّية من العناصر الدّاخلية استجابة لطبيعة الشّعر والأدب بعامّة.

ولذلك، فإنّ التّذوّق الشّخصي يمثّل الأرضيّة الأساسيّة التي يقوم عليها النّقد عنده. ويقتضي هذا التّذوّق في مفهومه بدء العمليّة النّقديّة من داخل القصيدة، لأنّ البدء من خارجها ينتهي بالنّاقد إلى إملاء أشياء عليها قد لا تتضمّنها، فضلاً عن إخضاعها لمناهج منافية لطبيعتها، الأمر الذي يفضي – في النّهاية– إلى قتل الأدب. ولذلك يركّز على العناصر الدّاخليّة في النّقد ويوليها أهميّة بالغة.

وعلى هذا الأساس، فإنّ إلحاح مندور على بدء العمليّة النّقديّــة من داخل القصيدة، أي من العناصر الدّاخليّة وليس من سياقاتها الخارجيّة، موقف

يتبنّـــاه لتحقيق جملة أمور يستحيل تحقيقها في حالة قلب العمليّة النّقديّة، فيبدأ النّاقد من العناصر الخارجيّة. ففي هذه الحال، تنتفي خاصّيّات عديدة للنّقد، لا يصبح تذوّقا أو انطباعًا، كما يتعرّض النّقد إلى مغامرات تؤدّي بـــه إلى مزالق خطرة تفقده خصائصه المميّزة، وتقضي عليه كفـــنّ، وتخضعه للآليّة العلميّـــة، فيفرض على القصيدة ما لا تتضمّنه، ويقود في النّهاية إلى فقدان النّقد أصالته، وهذا منتهى ما يخشاه مندور، لأنّ فقدان الأصالة إلغاء للشيء ذاته.

2- وفق تصوّر مندور نحن إزاء مجموعتين من العناصر، مجموعة العناصر الدّاخليّـــة ولتكن (أ)، وهي الوجود المادّي للقصيدة بأبعاده المتعدّدة، اللّـــغـــة، الموسيقى، النّحو، الصّورة، والأبعاد الدّلاليّـــة، أي ما تنطوي عليه القصيدة من معنى، لأنّ القصيدة بناء متكامل يتوحّد فيه الشّكل والمضمون، بمعنى أنّ هذا الوجود المادّي تتفاعل فيه كلّ عناصر التّجربة الشّعريّـــة. ومجموعة العناصر الخارجيّـــة أو السّياقيّـــة، ولتكن (ب)، ويندرج في هذه المجموعة السّيرة، علم النّفس، البيئـــة الاجتماعيّـــة، التّـــاريخ.

وهما مجموعتان متضادّتان ظاهريًّا على أساس تقابل الدّاخل بالخارج بالنّسبة إلى القصيدة، وينتج عن هذا التّضاد بالنّسبة إلى مندور تضادّ على مستوى الممارسة النّقديّة. لأنّ البدء من هذه العناصر الدّاخليّـــة يختلف عن البدء من المجموعة (ب) بحيث ينتقل النّاقد إلى المجموعة (أ) بفكرة مسبقة مستخلصة من المجموعة (ب) أي سياقات القصيدة.

إذن هذا التّفاوت في الأهمّـــيـــة بين (أ) و(ب) بالنّسبة إلى القصيدة والاهتمام بالمجموعة (أ) لا يلغي المجموعة (ب)، لأنّ القصيدة ليست بنية

مغايرة للبنيات الأخرى[1]، يتحقّق وجودها بإلغاء هذه البنيات، إنّما يتحقّق وجودها لامتلاكها مجموعة من الخصائص الفريدة تميّزها عن هذه البنيات. ولذلك يمكن القول أنّ القصيدة ليست بنية لغويّة مكتفية بذاتها منفصلة عن سياقاتها لأنّ لها علاقة بالأعراف الاجتماعيّة الأخرى، وبالتّكوين الفكري والنّفسي للجماعات، ولذلك فإنّها تحمل خصائص عصرها، وبالتّالي فإنّه لا يمكن فصم الحبال بينها وبين الواقع الاجتماعي بما ينطوي عليه من تناقضات وصراعات وتغيرات.

3- ومهما كانت درجة الارتباط بين العناصر الدّاخلية والخارجية في مفهوم مندور، فإنّ إلحاحه على العناصر الدّاخلية لا يقود إلى الفهم الكلاسيكي، أو المفهوم التّقليدي -كما يسمّيه-، وهو الذي يقود إلى فصل القصيدة عن سياقاتها، وعلى حدّ قوله فإنّ «النّقد الكلاسيكي يدعو النّاقد إلى التّجرّد من كافّة آرائه ومعتقداته السّياسيّة والاجتماعيّة بل والدينيّة أيضًا، ثمّ الأخلاقيّة إلى حدّ بعيد، وذلك لكي يقصر نقده على الفنّ وأصوله لينظر في مدى نجاح الكاتب من النّاحية الفنّية ومدى معرفته وحسن تطبيقه لأصول الفنّ الذي يعالجه»[2].

ولذلك، يجب ألاّ يغيب عن الأذهان، في أثناء الحديث عن العناصر الدّاخليّة، تصوّر مندور لوظيفة الشّعر التي يحدّدها بالإثارة العاطفيّة والفكريّة، وهي قيمة جماليّة إن لم تنطوِ عليها القصيدة تصاب بالتّفكّك والافتعال والبرود والصّنعة. وكذلك فهمه للأسلوب بأنّه الرّجل نفسه، وأنّ النّقد فنّ تمييز الأساليب أي تحليل مضامين فكريّة، ولذلك فإنّ التّعامل مع الأسلوب وفق هذا الفهم يعنى البحث عمّن يفكّر[3]، والكشف عن العلاقة بين فكره وأدوات تفكيره.

وفي ضوء هذا الفهم، فإنّ البدء من العناصر الدّاخليّـــة يعني التّعامل مع التّجربة الشّعريّة بأبعادها المختلفة مرتبطة برؤيته للإنسان والعالم، وبالتّالي فإنّ تحليل الأسلوب، يعني تحليل فكر الكاتب (Le cogito)[4]. ولذلك فإنّ أسلوب الرّجل، يشمل أسلوبه في الحياة وموقفه منها ومزاجه الخاص، وعلى هذا الأساس يصبح «تمييز الأساليب تحديدًا للخصائص النّفسيّـــة والاجتماعيّـــة والجماليّـــة لكلّ كاتب فضلاً عن أسلوب تعبيره اللّغوي»[5]، أي القيّم الفنّية التي تدور «حول الجودة وعدمها في سلّم القيم الذي يضعه كلّ ناقد لنفسه».

والأحكام النّقديّة عنده نوعان، قيم فنّية، وقيم واقعيّـــة وهي القيم المستخلصة من تعامله مع القصيدة تعاملاً مباشرًا[6]. وعلى هذا الأساس، فإنّ الأحكام الواقعيّـــة ليست مرتبطة بمصطلح الواقعيّـــة بوصفها مذهبًا أدبيًّا، إنّما الأحكام الواقعيّـــة هي الانطباعات التي تنتـــج عن لقاء النّـــاقد بالنّص الأدبيّ.

وفي ضوء هذا الرّبط بين العمل الأدبي وفكر الشّاعر، فإنّ عمليّة النّقد لا تقتصر على العناصر الدّاخليّة منعزلة عن سياقاتها، وإن كان يُولي أهمّية لهذه العناصر الدّاخليّة بحيث يرى أنّه من الضروري البدء منها، ولكن بالمقابل لا يهمل العناصر الخارجيّـــة، بل يرى من الضّروري الاستعانة بها بالقدر الذي لا تطمس معه مميّزات النّقد كـــفـــنّ.

ولذلك، يرى أنّ السّيرة يمكن الاستعانة بها في تفسير العمل الأدبيّ، وعلى وجه الخصوص المعاصرين الذين يتاح للنّـــاقد معرفة تاريخ حياتهم، لأنّ القدماء تماثيل مهشّمة – كما يقول "سانت بيف" ويؤكّد ذلك مندور،

فهؤلاء يجب تحيّــتهم من الضّفة الأخرى، ولكن يتمّ هذا في حدود مرسومة بحيث لا يهتمّ النّاقد بالسّيرة ويهمل الحديث عن العمل الأدبي نفسه، وبالتّالي نسيان النّقد كــفــنّ[7].

وكذلك الأمر بالنّسبة لعلم النّفس فإنّه يفيد النّاقد، ولكن يجب ألاّ يذوب النّقد في قوانين علم النّفس ويتحوّل النّاقد إلى باحث نفسي. وضمن هذه الحدود فإنّ علم النّفس يفيد النّاقد في الكشف عن أسباب الإبداع[9] وهذا ما يضطرّ معه النّاقد إلى البحث في «البيئــة التي نشأ فيها الأديب والرّجوع إلى سيرة حياته، وتاريخ تكوينه الثّــقافي»[10].

وما دام النّاقد يربط بين البيئة والعمل الأدبي في عمليّــة النّقد، ويبحث عن فكر الأديب، فإنّه لا يهمل البيئة الاجتماعيّــة، أو السّياق الاجتماعي للعمل الأدبيّ. وفي هذا الصّدد يتوجّب الإشارة إلى أنّ اهتمام مندور بالبيئة الاجتماعيّــة لا يعني إيجاد معادل سوسيولوجي للظّاهرة الأدبيّــة، وذلك لأنّه –في تركيزه على البيئة– كان يبحث عن النّماذج التي أصيبت بصدمات نفسيّــة، ففي دراساته –كما سيتّضح في موضع لاحق– يبحث عن الأسباب الفرديّة للشّاعر التي أدّت به إلى الاستجابة للواقع بهذه الكيفيّــة أو تلك. والنّتيجــة أنّ كلّ الشّعراء أصابهم ما يشبه المرض النّفسي وهو سبب الإبداع عندهم[11].

كما يركّز مندور على التّكوين الثــّقافي للشّاعر ويبحث في الجوانب التي يحتمل أنّها أثّرت فيه. ويحدّد على ضوئها ذوبان الشّاعر في أساسيّات هذه المدرسة، أم أنّ له مميّزاته الخاصّة تؤكّد أصالته وتفرّده. وذلك لأنّه من خلال هذا التّــتــبّع التّاريخي نكشف عن أصالة الشّاعر وتميّزه، بعد عزل

جميع العناصر الغريبة عنه. وبالتّالي فنحن أمام المعادلة التي وضعها "لانســـــون" واعتنقها "مندور" –وهي أنّ الشّاعر يتكوّن من الماضي ومن العصر الذي يعيشه، ثمّ من أصالته أي خصوصيّاته[12] التي يجب أن تتوفّر له ليضيف للاتّجاه الأدبيّ الذي ينتمي إليه.

من ميزات النّظر التّاريخي أنّه يحتّم على النّاقد أن يخلق لنفسه روح العصر[13] الذي كتب فيه العمل الأدبي. وهذا لا يعني دعوة إلى التّفسير القصدي[14] للأعمال الأدبيّـــة، وإنّما حتّى تتاح الظروف الموضوعيّـــة التي يستطيع النّاقد أن يتذوّق العمل الأدبي وينقده في ضوئها، في الأحوال التي يختلف فيها عصر النّاقد عن عصر الأديب. لأنّ الفرق بين العصور يترتّب عنه فرق شاسع في جوانب عديدة من الحياة والتّفكير، وهذا ما قد يؤدّي بالنّاقد إلى الإعراض عن عمل أدبي ما في غياب الشّروط التّاريخيّة التي أنتجـــتـــه.

إذن، العوامل الخارجيّـــة تفيد النّاقد في نقده إلى جانب العناصر الدّاخليّـــة وفقًا لما تقدّم. ولذلك فإنّ النّاقد يعتمد على مجموعة العناصر الدّاخليّـــة، والخارجيّـــة، كيف ذلك؟ لعلّ الوشائج التي تجمع بين المجموعة (أ) والمجموعة (ب) تتّـــضح بتحديد مستويات العمليّة النّقديّة التي تنحصر بصفة عامّة في ثلاث مستويات هي: التّـــفسير، التّـــقـــيـــيـــم، الـــتّـــوجيـــه[15].

يرى مندور أنّ هذه المستويات متكاملة في الدّراسة الأدبيّـــة، بل الدّراسة الأدبيّـــة لا تعدو هذه المستويات الثلاث. ولكنّ الأمر الذي يقود

النّاقد إلى الاهتمام بواحدة دون الآخرين –مثلاً– هو رؤية النّاقد وموقفه الإيديولوجي.

وعلى هذا الأساس الذي يربط فيه بين الموقف الإيديولوجي ومستويات العمليّة النّقديّة، فإنّ التّقييم، وهو التّقدير الجمالي للعمل الأدبي يربطه باتّجاهات نقديّة مختلفة، أو فيما يقول "أمّا مدرسة النّقد التّقييمي[16]، وهو تقييم قد يكون تأثّريًّا جماليًّا خالصًا، كما قد يكون موضوعيًّا علميًّا أو شبه علمي". ومن هذه الزّاوية يحصر اهتمامه بمستوى التّفسير والتّقييم دون التّوجيه، ومن خلال التّفسير والتّقييم تتحقّق أبعاد النّقد المنهجيّ الذي يدعو إليه. فالتّقييم في مفهومه يتطلّب حاسّة جماليّة مرهفة[17]، أمّا التّفسير فيقوم على الثّقافة والخبرة[18]، وهذه في أبعاد النّقد المنهجيّ [الذّوق المعلّل] أو الحاسّة الجماليّة أو الفطنة النّفسيّة وتعني الذّوق، ثمّ يجمع إلى هذا الانطباع المران والدّربة وثقافة النّاقد، وهي العناصر المكتسبة التي تنقل الذّوق من مجرّد انطباع أوّلي بسيط إلى ذوق معلّل، وهذه خاصيّات النّقد المنهجيّ.

4– وقبل متابعة تطبيقات "مندور" لمنهجه النّقدي واختبار هذه التّطبيقات لا بدّ من الإشارة إلى جملة ملاحظات هامّة.

ومن هذه الملاحظات أنّ مساحة النّقد التّطبيقي عنده ضيّقة تنحصر في كتب محدّدة هي: [إبراهيم المازني، خليل مطران، الشّعر المصري بعد شوقي ثلاثة أجزاء، مسرحيّات شوقي، مسرحيّات عزيز أباظة، وليّ الدّين يكن ومسرح توفيق الحكيم]. وذلك لأنّ مندور كان في بداية حياته النّقديّة مهتمًّا بالتّأسيس النّظريّ لمنهجه النّقديّ. والملاحظ أيضًا، أنّ هذه الكتب في

أساسها محاضرات ألقاها بمعهد البحوث والدّراسات العربيّة العالية بالقاهرة. وتفتقر هذه الكتب إلى الجانب الأكاديمي بمعنى أنّ مندوراً لا يقيّد المصادر والمراجع حسبما تقتضيه منهجيّة البحث الأكاديميّ.

واللّافت للنّظر أنّ هذه المحاضرات ترتبط بمرحلة جديدة في الحياة المصريّة بعامّة وحياة مندور بخاصّة. ففي هذه المرحلة كان يدعو إلى مفهوم جديد في الأدب والنّقد، وهو ما يتجلّى على مستوى المنهج النّقدي في دعوته إلى النّقد الإيديولوجي، ويتجلّى على مستوى وظيفة الشّعر في الأدب الهادف.

إنّ هذا التّزامن بين ممارسته التّطبيقيّة وفق منهجه الذي دعا إليه في كتابيه «النّقد المنهجيّ عند العرب» و«في الميزان الجديد»، ودعوته إلى النّقد الإيديولوجي على أنّه مفهوم جديد يرتبط بموقف إيديولوجي جديد، وبالتّالي رؤية جديدة للعالم والإنسان. وهذه مفارقة عجيبة حقًّا، إذ كيف يسير في نفس اللّحظة في اتّجاهين متضادّين ومتناقضين.

يشكّل هذا التّضاد ثنائيّة حادّة في تفكير مندور، وهي حجّة –في نفس الوقت– تؤكّد استجابته غير الفاعلة للواقع الجديد، فضلاً عن استمرار عناصر بنيته الفكريّة التي لم تتغيّر. وما يؤكّد هذه الثّنائيّة الحادّة في تفكيره، أنّ مقاييس التّقدير الجمالي التي يمارس بها النّقد مقاييس رومانسيّة طرحها الجيل الذي سبقه. فالصّدق مثلاً كقيمة جماليّة يلحّ عليه الجيل السّابق ويؤكّده مندور، ويتحقّق هذا الصّدق من خلال الرّبط بين العمل الأدبي وذاتيّة الشّاعر أي دعوة إلى الصّدور عن الذّات.

ولعلّ الصّورة تتّضح أكثر من خلال تحديد كيفيّة ممارسته النّقديّة بواسطة العناصر الدّاخليّة والخارجيّة، أي المجموعتين (أ)، (ب). ونبدأ

بالمجموعة (أ) لأنّه يلحّ على البداية من الدّاخل، وهي مقاييس التّقدير الجماليّ. وأوّل ما يبحث عنه هو الصّدق لأنّ (الشّعر والأدب عامّة أساسه المكين هو صدق التّجربة، والإخلاص في تبيّن أثرها في نفس الأديب والشّاعر، ثمّ الإخلاص في التماس أنجح الوسائل في نقل هذا الأثر إلى نفوس الغير). إذن الصّدق ضدّ الكذب والافتعال، ولذلك يجب أن يصدر الأديب عن ذاته بإخلاص[19]، وأن يعبّر عن وجدان خاص[20].

5- يلتقي مندور مع الجيل السّابق من حيث ربط الشّعر بالشّاعر، ولكنّه يحاول أن يتميّز عن الجيل السّابق في كيفيّة ظهور الذّات في العمل الأدبيّ، ويتجلّى ذلك في قوله: (موضع الخلاف هو على أيّ نحو يجب أن تظهر شخصيّة الشّاعر في شعره، وهل يجب أن يكون ظهورها سافرًا، أو على نحو مباشر؛ أم يكفي أن يكون ظهورها من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع، ووجهة نظر الشّاعر إليه وهدفه منه، ويكون في ذلك ما يكفي للتّسليم للشّاعر بالأصالة الشّخصيّة والطّبع الذّاتي، والأوجب ألاّ نسمّي شاعرًا إلاّ من يصدر عن وجدانه الذّاتي، ويتحدّث عن تجاربه الخاصّة)[21]. يحاول مندور أن يتجاوز مفهوم أبناء الجيل السّابق، لأنّهم طابقوا بين حياة الأديب وبين التّجربة الشّعريّة، أي اعتبروا العمل الأدبي وثيقة نفسيّة لحياته الخاصّة، وهذا ما قادهم على المستوى النّقدي إلى استخلاص العقد النّفسيّة للشّاعر[22]. ولذلك يحاول أن يجد صيغة أخرى لكيفيّة ظهور شخصيّة الشّاعر من خلال رفضه للمطابقة بين التّجربة وحياة الشّاعر، وهو نفس الموقف الذي نجده عند "لانسون"[23].

كيف يستطيع النّاقد إذن -من خلال رفض فكرة المطابقة بين العمل الأدبي وحياة الشّاعر-، اكتشاف صدق التّجربة من زيفها؟

إنّ المقياس الأوّل لمعرفة صدق التّجربة هو ذاتيّة النّاقد نفسه، أي مدى استجابته للعمل الأدبيّ، يقول في ذلك «وأنّه لمن الشاق أن نستطيع الآن استخلاص هذه الوثائق والأسباب، لأنّ العبرة ليست بصحّة هذه الوقائع في ذاتها، بل بالأثر الذي تتركه في نفس الشّاعر»[24]. إذن يحال الأمر إلى نفسيّـــة النّاقد في تقبّل العمل الأدبي أو رفضه، أي "قبول النّفس أو نفورها"[25].

لم يحدّد كيفيّـــة ظهور الذّات المبدعة في الأعمال الأدبيّة، وإنّما – فقط– رفض أن تنزل الأعمال الأدبيّة إلى مستوى الوثائق النّفسيّة، ويبقى الأمر كلّه متروكا في النّهاية إلى ذاتيّة النّاقد، بعد أن يعرض العمل الأدبي على مرآة نفسه ليتبيّن انطباعاتها. ويشترط توافر الحاسّة النّقديّة[26] لدى النّاقد، أو ما يسمّيه كذلك الفطنة النّفسيّـــة[27]. وهذه الفطنة التي تقوم على افتراض مسبق خاطئ، وهو ما خرج من القلب يصل إلى القلب، وبالتّالي إذا انفعل النّاقد بالقصيدة كان الشّاعر صادقًا بالضّرورة، وحتّى لو سلّمنا بهذا الافتراض الخاطئ، فإنّ الفطنة النّفسيّـــة تجعل النّاقد يناقض نفسه، وقد قادت مندور ذاته إلى مناقضة نفسه أمام نصّ نقديّ واحد. كان ذلك في كتابه «الميزان الجديد» سنة (1944)[28]، يقول عن قصيدة "أرواح وأشباح" لعليّ محمود طـــه (ها أنا اليوم في أرواح وأشباح أرى صورًا مغرية وحيلاً للطّباعة تهشّ لها العيون، ثمّ أفتح الكتاب وآخذ في القراءة فتـــنـــطوي النّفس وينفر الإحساس)[29]؛ ويقول في نفس القصيدة بعد قرابة العشرين سنة من حكمه الأوّل (وبالرّغم من أنّ شخصيّات هذا الحوار الشّعري الرّائع شخصيّات أسطوريّـــة إلاّ أنّ الشّاعر قد استطاع أن يخلع على كلّ منها سمات نفسيّة وروحيّة تميّزها عن غيرها وتحدّد أصالتها)[30]، والأصالة

والتّميّز لا يتحقّـــقـــان إلاّ في الشّعر الصّادق الذي يهمس به صاحبه كما تحدّد في السّابق، لأنّ الأصالة لا تتحقّق إلاّ في الشّعر المهموس.

ويبدو المقياس الثّاني لاكتشاف صدق الشّاعر أكثر انضباطاً من الأوّل لأنّـــه يقوم على دليل مادّي يتكرّر في القصيدة أو في قصائد عديدة، فالشّاعر الذي تشغله قضية يردّدها كثيرًا كقول المتنّى:

(ذلّ من يغبط الذّليل بعيشٍ *** رُبّ عيش أحقّ منه الحِمام)

ومثل قوله: (عش عزيزاً أو مت وأنت كريم *** بين طعن القـــنـــا وخفق البنود)

وهذا مثل أعلى للمتنبّي الشّجاع العزيز النّفس[31]. والتّكرار في النّهاية يرتبط بدافع نفسيّ حقيقي، لأنّه دليل على امتلاء الشّاعر[32] بتلك المعاني المكرّرة.

6- وعلى الرّغم من هذين المقياسين اللّذين وضعهما لاكتشاف صدق الشّعر من كذبه، ورفضه نزول الشّعر إلى مستوى الوثائق النّفسيّة، فإنّ القضيّة لم تُحسم حسما نهائيا لديه، لأنّ هناك دلائل تشي بعكس ما ينادي به على المستوى النّظريّ، أي يرجع في تحديد صدق الشّاعر إلى ظهور ذاتيّة الشّاعر بشكل سافر. ففي كتابه «فـــنّ الشّعر» يربط الصّدق بظهور شخصيّة الشّاعر ذاتها، أو فيما يقول (ظهور شخصيّة الشّاعر، ظهور لون روحه وطريقة انفعالاته لأحداث حياته الخاصّة)[33]. ثمّ انظر نقده لقصيدة على الجارم التي قالها في (رشيد)، حيث وقف مستحسناً البيت الذي يتحدّث فيه الجارم عن نفسه، يقول عن الأبيات التي لا يظهر فيها الشّاعر (وأمثال هذه المعاني التّقليديّة العامّـــة التي لا تخصيص فيها ولا أصالة)، ثمّ يضيف

مستحسنًا حديث الشّاعر عن نفسه (... وإن كنّا نراه بين الحين والحين يعود إلى ذكريات صباه في رشيد فينطق ببعض النّغمات الأصيلة مثل قوله:

"أرشيد يا بلدي ويا مهد الصّبا *** بيني وبين مدى الصّبا أعوام")[34].

والشّاعر هنا يتحدّث عن نفسه متحسّرًا –على ما يبدو– على شبابه المنصرم، والبيت كلّه يدور حول ذاتيّــة الشّاعر يقول (يا بلدي)، ثمّ (بيني وبين ...) فالشّاعر هنا يتحدّث عن الأنا الذّاتيّــة.

يقود الصّدق في التّجربة الشّعريّــة إلى وحدة القصيدة، أي أنّ الصّدق ينعكس إيجابًا على بناء القصيدة. ووحدة القصيدة ترتبط بالدّعوة إلى التّجديد في الشّعر العربي. ويرجع مندور مصطلح وحدة القصيدة إلى حسين المرصفي وخليل مطران اللّذين سبقًا جماعة الدّيوان التي نادت بالوحدة العضويّــة[35].

7– تسعى الدّعوة الجديدة إلى اعتبار القصيدة وحدة تتجاوب فيها كلّ عناصر التّجربة، تجاوزًا للفهم التّقليدي الذي كان يوحّد بين الوزن والقافية فحسب، أمّا بقيّــة عناصر القصيدة فتبقى منفصلة يهيم كلّ واحد منها في واد مختلف.

يلتقي مندور مع أصحاب الجديد من حيث التّوحيد بين عناصر التّجربة، ويفترق معهم في اعتبارهم القصيدة كالبناء العضويّ، لا يمكن فيه وضع الرّأس مثلاً موضع القدم. ولعلّ هذا النّص يوضّح سبب اختلاف مندور عن جماعة الدّيوان، كما ينير زوايا التقائه معهم كذلك، يقول (ومدرسة الجديد في الشّعر العربي الحديث لم تهاجم تفكّك القصيدة لتباين أغراضها، وانتقال القول فيها من غرض إلى غرض فحسب، بل هاجمت التّفكّك في الغرض

الواحد. وطالب بألاّ تقتصر القصيدة على وحدة الغرض، بل وأن تبنى بناء عضويًّا بحيث لا يستقلّ البيت عمّا سبقه وما لحقه، ولا يمكن أن ينقل من موضعه إلى موضع آخر، إلاّ إذا أمكن أن ينقل الذّراع أو السّاق أو العين من مكان إلى آخر في الجسم)[36].

وعلى هذا الأساس الذي يختلف فيه مندور عن جماعة الدّيوان في مفهومه لوحدة القصيدة، يحاول كذلك أن يتميّز على مستوى المصطلح، فيسمّي الوحدة العضويّة، بوحدة القصيدة، أو وحدة الرّوح الشّعريّة[37] أو الوحدة الشّعريّة[38] أو وحدة الغرض، لأنّه يهاجم تعدّد الأغراض الذي أفضى إلى تفكّك القصيدة، ويستعمل هذه المصطلحات كلّها بصيغة واحدة هي وحدة الغرض[39].

يرى مندور أنّ الدّعوة إلى الوحدة العضويّة دعوة تعسّفيّة، لأنّه لا يمكن أن تتحقّق هذه الوحدة على مستوى الغرض الواحد، وأن تستقيم هذه الدّعوة على المستوى النّظري، وتستحيل في الممارسة التّطبيقيّة. لأنّها أصلاً تتعارض مع طبيعة الشّعر الغنائي، بوصفه تعبيرًا عن تداعي الخواطر والمشاعر في غير نسق أو انتظام.

ويربط الدّعوة إلى الوحدة العضويّة بالأنواع الأدبيّة الموضوعيّة التي لا تنبني على المشاعر، وبالتّالي يمكن إقامة تصوّر هيكليّ لها، أو إقامة بناء هندسيّ لها[40]، فهذه الأنواع الأدبيّة كالقصّة والمسرحيّة تخضع لهذا التّصوّر الهيكليّ وهي لذلك تسير وفق هذا التّدرّج، البداية، الوسط، النّهاية.

ونخلص من هذا إلى نتيجة، هي أنّ رفض مندور للوحدة العضويّة على أنّها ليست مقياسًا رومانسيًّا، لأنّها منافية لطبيعة القصيدة التي تُبنى على

تداعي أحاسيس الشّاعر في غير نسق أو انتظام. ولذلك فإنّ محاكمتها بمقاييس أجناس أدبيّـــة أخرى تختلف في طبيعة بنائها، شيء تعسّفيّ. وأراد أن يؤكّد هذه الاستحالة عمليًّا فأجرى دراسة تطبيقيّـــة على قصيدة للعقّاد، على غرار دراسة العقّاد لقصيدة شوقي في رثاء سعد زغلول، فقدّم مندور وأخّر من الأبيات كما فعل العقّاد بقصيدة شوقي سواء بسواء[41].

على هذا النّحو الذي تتحقّق فيه وحدة القصيدة، تلغى ثنائيّـــة الشّكل والمضمون آلـــيًّا، ويصبح العمل وحدة متكاملة متجاوبة العناصر. ويرى مندور أن التّعامل مع القصيدة في هذه الحال يتمّ على أساسين، أساس فنّي، وأساس نفسيّ[42]، لأنّ وحدة القصيدة تبنى على هذين الأساسين وتوحّد بينهما. وتصبح القصيدة وحدة شعوريّـــة غير مجزّأة نتيجة تخلّصها من تباين الأغراض الذي كان سبب تفكّكها، لأنّ الشّاعر يضطرّ في الرّبط بينها إلى الرّجوع إلى الذّاكرة ليوحّد بين هذه الأجزاء المتناثرة دون دمج أو تفاعل، لأنّ القصيدة هنا ليست نتيجة خيال خلاّق مبدع، إنّما نتيجة توهّم جاور بين أجزائها في تفكّك وبُرود.

وحين تتوحّد عناصر التّجربة ترتبط كلّها بالإحساس مشكّلة وحدة، فلا الموسيقى تنفصل عن التّجربة الشّعوريّـــة ولا المفردات تنفصل عن الموسيقى –ويتغيّر مفهوم الموسيقى لأنّها تأخذ شكلاً جديدًا، أي تتجاوز وحدة البيت إلى تشكيل نسقٍ موسيقي، يرتبط بالإحساس ويدور مع المعنى الأمر الذي يمكّنه من التّحليق بالمتلقّي (فوق واقع الحياة)[43].

تقود وحدة القصيدة إلى وحدة في النّسق الموسيقي[44] يتماشى مع التّجربة في مستوياتها المختلفة في صعودها ونزولها في توتّرها وهدوئها،

وهو الأمر الذي لاحظه مندور في إحدى الشّاعرات قائلاً (ومع ذلك حرصت الشّاعرة على أن تقسّم هذه الوحدة الموسيقيّة الطّويلة إلى وحدات تكاد تحكي الحركات المتتابعة في السّيمفونيّـــة الموسيقيّـــة. وقد جزّأت هذه الوحدات الموسيقيّة وفقاً لأجزاء القصّة ومراحلها المتتابعة كما تجزّأ السّيمفونيّـــة سواء بسواء وفقًا للمدلول العاطفيّ لكلّ حركة من حركاتها)[45].

8- وكذلك الأمر بالنّسبة إلى مفردات اللّغة، فالشّاعر يسعى إلى التّعبير عمّا يخالجه من إحساس ويحتال في ذلك إلى (تلوين الأفكار من خلال هذا البناء)[46]، وتصبح جزءًا من هذه التّجربة الكلّيّة. ولذلك فإنّ اهتمام الشّاعر باللّغة مرتبط بإثارة الإحساس وليس مقصودًا لذاته ومن هنا يدعو إلى الابتعاد عن المعاضلة[47]، وهي التّعقيد اللّفظي أو اللّغويّ على حـــدّ سواء[48]، لأنّ الشّاعر ليس هدفه تقرير معاني محدّدة وإنّما يسعى إلى خلق صور، وذلك لأنّ التّصوير البياني يعطي المعنى جدّته وكأنّه المعنى ذاته. وعلى هذا الأساس، فإنّ اهتمامه باللّغة والتّراكيب اللّغويّـــة، يرتبط دائمًا بهدف الشّاعر من التّعبير.

وبالمقابل، فإنّ إهمال العنصر اللّغويّ والتّفريط فيه لا يحقّق للقصيدة غرضها المنشود، وذلك لأنّ الاهتمام اللّغويّ يؤدّي إلى الغموض والإغراب والتّفكّك، فإنّ عدم الاهتمام بالصّياغة اللّغويّة يقود إلى نفس النّتيجة الأولى، يقول في ذلك (وهذه الملاحظة تقودنا إلى منهج الشّعر عامّة وطرق علاجه وصياغته، ففي كتابه ما يدلّ على العجلة وعدم الرّؤية سواء في وحدته أم في تفاصيله، بل وفي صياغته الشّعريّـــة ذاتها، وهذا اتّجاه يجب أن نقاومه لما يجرّه من جنوح إلى الإغراب والغموض والتّفكّك وما يسبّبه من إفساد للنّغمات وهلهلة في الاطّراد وضعف في السّبك)[49].

وتأسيسًا على فهمه لعناصر التّجربة، يمكن أن نورد بعض النّماذج من أحكامه النّقديّـــة، يقول: نغمٌ عذبٌ سيّالٌ[50]، (الطّاقة الشّعريّـــة الكبيرة، القدرة الرّائعة على التّصوير، عنف الصّورة وقوّة الطّاقة، طاقة شعريّة قويّة، تصوير بياني رائع، تلك الوحشة .. التي تكسب هذا الشّعر حدّة وقوّة وتضادّا)[51]، الحسّ الموسيقي المرهف[52]. هذه القصيدة أحسبها من روائع النغم في الشّعر العربي الحديث)[53]. يقول أيضًا: (ميزة ناجي أنّه استطاع أن يستخرج من هذه المشاعر العامّة الدّارجة فنًّا رفيعًا وأن يواتيه في هذا الفنّ طبع أثيري خفيف بل ساذج أحيانًا سذاجة حلوة خلال تعابيره المصوّرة إشراقة نضرة كوجه الطّفل، على ما نحسّ)[54] –يقول أيضًا (وأمّا الدّيباجة اللّغويّة فواضح أنّ الشّاعر قد عمد في قصيدته كما عمد في الدّيوان كلّه إلى إيثار اللّفظ الجزل القديم على اللّفظ السّلس الحديث حتى عندما تواتيه اللّغة باللّفظ السّهل الذي يستقيم معه الوزن)[55].

أمّا أحكامه، فتدور حول الطّاقة الشّعريّة، الموسيقى العذبة، اللّفظ السّهل، الصّورة المشرقة..الخ. إنّ هذه الأحكام على إطلاقها وعموميّـــتها تدور كلّها حول إثارة الإحساس أو ما من شأنه أن يؤدّي إلى هذه الغاية.

ولكن التّساؤل المطروح، هل اقتصر مندور على هذه العناصر الدّاخليّة في ممارسته النّقديّـــة، أم استعان بالعناصر الخارجيّـــة؟.

في البدء، أريد الإشارة إلى ملاحظة عن تطبيقات مندور، فإنّها اقتصرت على الأدباء المعاصرين فحسب، وقد يكون هذا مجرّد صدفة، إلاّ أنّنا لو ربطناه برؤية مندور لسيرة الكاتب ومتى يمكن توظيفها في الممارسة النّقديّـــة لأعطى تفسيرًا آخر. وكما سلف القول: إنّ مندوراً لا يرى مانعًا في

توظيف سيرة الشّاعر في فهم أشعاره وأدبه بعامّة، ويأتي اعتراضه على بعض الأدباء لأنّ سير حياتهم غير متاحة لأحد. ولذلك يرى أنّ القدماء الذين نجهل سيرهم الذّاتيّة يجب أن نحيّيهم من بعيد[56] لأنّهم تماثيل مهشّمة، وكان اعتراضه على السّيرة ألاّ تطغى على الدّراسة النّقديّة بوصفها فنًّا.

9- وفي دراساته التّطبيقيّة يتتبّع سيرة الكاتب ونشأته وتكوينه الثّقافي، والوظائف التي شغلها الأديب، والرّحلات والعقبات التي صادفته في حياته وكان لها تأثير عليه. وهنا كان يرجع دائمًا إلى الصّدمات العاطفيّة النّفسيّة.

يعمد مندور إلى تفسير الأعمال من خلال سير الشّعراء، ممّا أدّى به إلى المطابقة بين التّجربة وبين حياة الأديب الخاصّة. ولذلك جعل «قصّة عاشقين» "لخليل مطران" قصّة حقيقيّة طرفاها «خليل مطران وابنة الوزير جودت باشا»[57]، والتي نظمها بضمير الغائب. إذن من خلال سيرة الكاتب التي يراعي فيها التّسلسل التّاريخي، يكشف عن كيفيّة تكوين ثقافة الشّاعر والعوامل التي أثّرت فيه ويحدّد المدرسة التي ينتمي إليها، حتّى يستطيع إبراز أصالة الشّاعر وإضافته، أو ذوبانه في الأساسيّات العامّة للمدرسة التي ينتمي إليها.

وبالتّالي، فإنّ النّاقد يضطرّ إلى معرفة البيئة والعصر، ولكنّ رجوع مندور إلى البيئة ليس لإيجاد معادل سوسيولوجي للظّاهرة الأدبيّة، وإنّما لاكتشاف أسباب صدمة الشّاعر أو مرضه، وهي أسباب خاصّة تكون استجابتها فرديّة، أي على مستوى الشّاعر الواحد.

10- وقد حاول أن يربط بين البيئة والأدب لإيجاد المعادل السّوسيولوجي في محاولتين، في نقده للقصيدة العربيّـــة القديمة والأسباب التي أدّت إلى تفكّكها[58]، وفي تفسير ظاهرة جماعة -أبوللو- التي يردّ ظهورها إلى عوامل سياسيّة واجتماعيّـــة، حيث يقول في ذلك «ونحن لا نريد ولا ينبغي لنا أن نعزل الشّعر والأدب بعامّة عن حياة المجتمع في عوامل تطوّره ونموّه وتنوّع اتّجاهاته، على النّظريّات الفلسفيّـــة أو النّقديّـــة للأدباء والنّقّاد، وذلك لأنّنا برجوعنا إلى تاريخ بلادنا في الفترة الأخيرة التي ظهرت فيها جماعة أبوللو لن نلبث أن نتبيّن أنّه كان من الطّبيعي أن يطغى في تلك الفترة التّـــيار الرّومانسي، فبلادنا إذ ذاك كان يحكمها رجل يؤمن بنفسه أكثر ممّا يؤمن بشعبه، وكان الشّعب يحسّ منه ذلك ويأبى أن يستجيب له .. الخ» [59].

وللوهلة الأولى، يجد القارئ نفسه أمام تفسير جديد للأدب، ولكنّ ربط حكمه بالأحكام السّابقة، يجد الأسباب الحقيقيّـــة لهذا التّفسير المتفرّد عند مندور فالسّبب الحقيقي في اللّجوء إلى الواقع الاجتماعي في تفسير ظاهرة أبوللو هو محاولته قطع الصّلة بين جماعة أبوللو وجماعة الدّيوان، لأنّه يرى أنّ جماعة الدّيوان ليست مدرسة وبالتّالي ليس لهم تلاميذ[60]. ويسعى من خلال هذا إلى ربط الصّلة بين خليل مطران وجماعة أبوللو، على اعتبار أنّ مطران هو رائد التّجديد في الأدب الحديث.

11- أمّا قضيّـــة سيادة الفرد الواحد وطغيانه، فالأمر أسبق من جماعة أبوللو وظهورها لأنّ جيل (1919) يؤمن بالفلسفة اللّيبراليّـــة التي تمجّد الذّات، ونظام الحكم لم يتغيّر في الفترة التي ظهرت فيها جماعة أبوللو. ولذلك فإنّ استجابة جماعة أبوللو الآليّة للواقع تفسير يعوزه الكثير من الأدلّة.

وذلك لو قلّبنا صفحات أخرى من كتابه (الشّعر المصري بعد شوقي)، وفي دراسته لأبي شادي الذي يرجع تكوينه الثّقافي إلى سفره إلى بريطانيا قائلاً «ولمّا كان أحمد زكي أبو شادي مؤسّس جماعة أبوللو فوق ذلك كلّه قد عاش في إنجلترا ما يزيد على العشر سنوات وكان طلّعة بطبعه متفتّح النّفس لكافّة الفنون، وكافّة أنواع المعرفة مدمناً للقراءة، فقد كان من الطبيعي أن يفكّر عند محاولته تجديد الشّعر العربي في غزو ميادين جديدة شاهدها في الشّعر الغربي، وبخاصّة بعد أن رأى أستاذه (خليل مطران – في الشعر العربي–) يثبت في قصائد رائعة قدرة هذا الشّعر... »[61].

ويرجع أسباب الاتّجاه الرّومانسي عند أبي شادي إلى صدمة عاطفيّة على إثر فشله في حبّه[62]. وهذه الظّاهرة تتكرّر كثيرًا عند مندور، فالشّعراء الذين درسهم كان لبيئتهم الخاصّة أثر عليهم. وعلى هذا الأساس، كان رجوعه للبيئة هو اكتشاف الإحباط العاطفيّ أو الإصابة العصبيّة[63] لتفسير أشعار الشّاعر.

وينسجم هذا التّفسير لدوافع الإبداع عند الأدباء، واكتشافها من خلال الرّبط بينهم وبين بيئاتهم الخاصّة مع الاتّجاه النّفسي، أي المتأثّر بعلم النّفس الذي يرجع أسباب الإبداع عند الشّعراء إلى عقد نفسيّة[64]، وذلك لأنّنا نجد في دراسات مندور ما يمكن تسميته بـ (الكلمات المفاتيح Les mots clefs)، وعلى سبيل المثال يقول: (الطّبع الانبساطي شاعر الشّجن والتّأمّل[65]، الطّبيعة الانطوائيّة[66]. ويقول أيضًا في دراسته لـ (حسن كامل الصّيرفي): «فهو لم يعد يسمع أغاريد الحياة وأناشيدها الصّارخة التي كان يسمعها شاعر منبسط النّفس كعلي محمود طه، بل تحوّل سمعه إلى

قلبه ولوعته وجراحه، وهذا هو الانطواء النّفسي بمعناه الكامل»[67]، ويقول عن صالح جودت (أنّه شاعر حسّي لعوب)[68].

12- ويلاحظ أيضًا تكرار استعماله لمصطلحي المزاج والمرض النّفسي بطريقة لافتة للنّظر، يقول -مثلاً- عن المزاج «... ومع ذلك فما أبعد البون بين مزاج كلّ هؤلاء الثّلاثة ومزاجه الخاصّ» [69]، ونجد نفس الفكرة في نقده لأبي شادي حيث يربط بين مزاج الشّاعر وشعره قائلاً «وبالرّجوع إلى أوّل دواوينه (...) تتّضح لنا الصّلة بين مزاج أبي شادي، وفـنّـه الشّعري» [70].

وكذلك الأمر بالنّسبة إلى المرض النّفسي،يقول مندور في دراسته للمـازنـي «هذه الحالة العصبيّـة المرهفة أوحت للمـازني بشعره (...) أو فيما يذهب إليه من مرض المـازني بالنورستانيا» [71]. وهذا الأمر الذي نلاحظه كذلك في دراسة مندور لأبي شادي وذلك حين يقول: «.. حتّى ليخيّل إليّ أنّ التّجارب التي مرّ بها قد أصابته بما يشبه المرض النّفسي مرض الاضطهاد» [72]، كما نلاحظ ذلك أيضًا في دراسة لوليّ الدّين يكن حيث أرجع دوافع الشّعر عنده إلى عقدة نفسيّـة[73]، أو ما لاحظه من إصابة الصّيرفي بصدمتين عاطفيّتين[74]. وهذه آثار المنهج النّفسي الذي حاربه على المستوى النّظري، وكان سبب الخلاف بينه وبين ممثّلي هذا الاتّجاه في مصر كما اتّضح ذلك في مواضع سالفة.

وبذلك،نخلص إلى أنّ مندورا -إلى جانب النّظر إلى الجانب اللّغوي الذي يستند إلى الذّوق-، كان يستفيد في دراسته من معرفة سيرة حياة الشّاعر والعصر الذي يعيش فيه، والمؤثّرات التي عملت على تكوينه، مطبّقا

بذلك معادلة "لانسون" التي يقول فيها إنّ الأدب يتكوّن من الماضي ومن العصر الذي تسرّب إليه، أي ما أضافه الأديب وتميّز به.

كما استفاد مندور من علم النّفس، بحيث كان يُرجع أسباب الإبداع في الشّاعر إلى صدمة يصاب بها، ولذلك لاحظنا عنده ما يُسمّى بالكلمات المفاتيح، مثل الطّبع الانطوائي والطّبع المنبسط، والمزاج، ..إلخ

كما نبّه مندور في السّنوات الأخيرة من حياته إلى علاقة الشّعر المهموس بالأدب الهادف، حيث حاول الكشف عن العلاقة بين النّقد المنهجي أو الذّوق المعلّل، وبين ما أسماه النّقد الأيديولوجي.

ولأنّ مندور كان يصدر عن رؤية واحدة فسّرت كتاباته الأولى كما فسّرت كتاباته الأخيرة، فإنّه بناءا على ذلك، قد توصّلنا إلى نتيجة هي أنّ نقد مندور ما زال انطباعيا، ذوقيا، تأثّريا، وأنّ مصطلح النّقد الأيديولوجي ليس دليلَ تحوّلٍ إلى مرحلة جديدة مغايرة لمرحلته الأولى. فمن خلال التّعامل مع النّصوص النّقدية، اتّضحت علاقة الذّوق المعلّل أو النّقد المنهجي بالنّقد الأيديولوجي الذي ينطوي على كلّ خصائص الأوّل.

الهوامش والإحالات:

(1) T. Todorov : qu'est ce que le structuralisme ; éd du seuil, Paris- 1968, P.20

(2) محمّد مندور: مقال "مناهج النّقد"، مجلّة الثّقافة، القاهرة، ع 171، 17 أبريل 1942، ص15.

(3) Serge Doubrovsky :Pourquoi la Nouvelle critique, Mercure de France, Paris 1966, P.203

في معرض حديثه عن علاقة العمل الأدبي بسيرة الكاتب، .. يعيد صياغة مقولة –(Goldmann) [يوجد هناك فكر Il ya de la pensée] بـــ [من يفكّر (qui cogite)] وهو يعتبر أن الكوجيتو هو الأساس الذي يرتكز عليه في فهم الأعمال الأدبيّـــة.

(4) Serge Doubrovsky : Ibid, P. 20 (5) محمد مندور: الأدب وفنونه، معهد البحوث والدّراسات العربية العالية، القاهرة، ط1، 1963، ص 142.

(6) محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، 1973، ص 121.
(7) محمد مندور: في الأدب والنّقد، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، د.ت، ص 77.
(8) نفسه، ص185.
(9) نفسه، ص 169-185.
(10) محمد مندور: النّقد والنّقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 153.
(11) لانـــســـون: منهج البحث في اللّغة والأدب، ملحق: بالنّقد المنهجي عند العرب لمحمد مندور، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، د.ت، ص 400.
(12) محمد مندور: أبو العلاء ورسالة الغفران، مجلة الثّقافة، عدد 176، 12مايو 1942. ص 15.
(13) راجع: ديفد ديتشس: "مناهج النّقد الأدبي بين النّظريّـة والتّطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967، ص 505، يقول: [وليس معنى هذا أن ترتكب المغالطة التي يسمّيها بعض النّقاد المحدثين: المغالطة القصديّة، أي ننقد الأثر بما قصد صاحبه إلى أن يعني به، وإنّما معنى هذا أنّ ندرك الحقيقة التي لا يأتيها ريب...].
(14) محمد منـــدور: النّقد والنّقّاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 197-198.
(15) محمد منـــدور: النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص 199-200، تأخذ عنده هذه المستويات شكل المدارس النّقديّة نظرًا لغلبة أحدهما على الأخرى.
(16) نفســـه، ص 199.
(17) نفســـه، ص 209.
(18) محمد منـــدور: الشّعر المصري بعد شوقي، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، د.ت، ج 3، ص34.
(19) نفســـه: ج 1، ص43-44.
(20) محمد منـــدور: النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص 110-111.
(21) فؤاد دوارة: عشرة أدباء يتحدّثـــون، سلسلة كتاب الهلال، القاهرة، العدد 172، 1965، ص216، يقول مندور (.. وتطرّقت الخصومة مع الأستاذ العقّاد إلى جدل ومناقشات هذا المنهج النّقدي حيث أخذت على العقّاد ومدرسته أنّهم يريدون أن ينزلوا بالأدب إلى مستوى الوثائق النّفسيـــّـة، فيصبح همّهم كنقّاد استخلاص العقد النّفسية للشّاعر أو الأديب).
(22) Serge Doubrovsky :Op .Cit ,.p. 205
انظر كذلك:
Gerard Delfau ,Anne Roche: l'histoire littéraire, éd Seuil , Paris, 1977, p. 65
(23) محمد منـــدور: الشّعر المصري بعد شوقي، ج 2، ص64-65.
(24) محمد منـــدور: النّقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، د.ت، ص 300.
(25) محمد منـــدور: النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص 230.

(26) محمد منـــدور: النّقد المنهجي عند العرب، ص 135.
(27) نشر كتابه في الميزان الجديد (1944)، ونشر المقال في سنة 1943.
(28) محمد منـــدور: في الميزان الجديد، ص 31.
(29) محمد منـــدور: الشعر المصري بعد شوقي، ج 2، ص125.
(30) محمد منـــدور: النّقد المنهجي عند العرب، ص 313.
(31) نفســـه، ص 311.
(32) محمد منـــدور: فـــنّ الشّـــعـــر، دار العلم (المكتبة الثّقافية، ع12)، القاهرة، 1960، ص 84-89.
(33) محمد منـــدور: الشعر المصري بعد شوقي، ج 1، ص41.
(34) محمد منـــدور: النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص 75.
(35) محمد منـــدور: الشعر المصري بعد شوقي، ج 1، ص22، راجع كذلك: محمد مندور: إبراهيم المـــازني، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 57.
(36) نفســـه، ج 3، ص39.
(37) نفســـه، ج 1، ص21-22.

تتعدّد المصطلحات عنده ولكنّها تعنى قصدًا واحدًا هو توحّد الغرض، والمصطلحات هي (الوحدة العضوية، وحدة الغرض، وحدة الموضوع، ووحدة القصيدة، وحدة الرّوح الشعرية، الوحدة الشعرية).

(38) نفسه، ج 1، ص20، راجع كذلك كتابه: النّقد والنقّاد المعاصرون، ص 112-113.
(39) محمد منـــدور: النّقد والنّقّاد المعاصرون، ص 113، انظر قوله: (وهي دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجماليّة ولكنّها لا تكاد تتصوّر في الشّعر الغنائي الخالص الذي يقوم على تداعى المشاعر والخواطر في غير نسق (...) وإنّما تتصوّر هذه الوحدة العضوية في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية).
(40) محمد مندور: النّقد والنقّاد المعاصرون، ص 115-118.
(41) محمد مندور: النظم عند الجرجاني، مجلة الثقافة، ع219، 9 مارس 1943، ص13.
(42) محمد مندور: قضايا جديدة في أدبنا الحديث، دار الآداب، بيروت، ط1، 1958، ص 102.
(43) محمد مندور: الأدب وفنونه، ص 36-37.
(44) محمد منـــدور: قضايا جديدة، ص 101، راجع كذلك كتابه: فـــنّ الشعر، ص 136.

يقول: (الموسيقى مفارقات المعنى وظلالها العاطفيّـــة).

(45) محمد منـــدور: نظريّة عبد القاهر الجرجاني، مجلة الثّـــقـــافة، ع 26/213 يناير 1943، ص07.
(46) محمد منـــدور: مسرحيّات عزيز أباظه، معهد البحوث والدّراسات العربية العالية، القاهرة، ط1، 1958، ص 32/31.
(47) محمد منـــدور: قضايا جديدة، ص 83.
(49) محمد منـــدور: الشّعر المصري بعد شوقي، ج 2، ص131.
(50) نفسه: ج 3، ص135.
(51) محمد مندور: قضايا جديدة في أدبنا الحديث: راجع الصفحات (110-122).

(52) محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي: ج 2، ص114.

(53) نفسه: ج 2، ص85.

(54) نفسه: ج 3، ص88.

(55) محمد مندور: الشّعر المصري بعد شوقي: ج 3، ص118.

(56) محمد مندور: في الأدب والنّقد، ص 75.

(57) محمد مندور: خليل مطران، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، د.ت، ص 4، يقول (وعندما حــزّ بالخليل الأمر واشتدّ به الإحساس المضني فالتمس في الشعر مخرجًا لآلامه، روى غرامه المبرح بضمير الغائب في سلسلة قصائد جمعها تحت عنوان واحد (قصّة عاشقين حيث يحدّثنا عن حبّ عذري جمع بين فتى وفتاة).

(58) محمد منــدور: الشّعر المصري بعد شوقي، ج 1، ص18-19.

(59) نفســه، ج 2، 7

(60) محمد منــدور: الشعر المصري بعد شوقي، ج 2، ص5.

(61) نفسه: ج 2، 12، يريد أن يربط بين خليل مطران وجماعة أبوللو، أي يجعلهم تلاميذاً لــه.

(62) نفســه: ج 2، ص41-42.

(63) محمد منــدور: النّقد والنقّاد المعاصرون، ص 153.

(64) محمد منــدور: النّقد والنقّاد المعاصرون، ص 153، ثمّ انظر كتابه: الشعر المصري بعد شوقي، ج 1، ص90، ج 2، ص158.

(65) محمد منــدور: الشعر المصري بعد شوقي، ج 2، ص158.

(66) نفســه: ج 1، ص90

(67) نفســه: ج 2، ص167.

(68) نفســه: ج 3، ص72

(69) محمد منــدور: النّقد والنقّاد المعاصرون، ص 159.

(70) محمد منــدور: الشّعر المصري بعد شوقي: ج 2، ص40.

(71) محمد منــدور: إبراهيم المـــــازني، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص36.

(72) محمد منــدور: الشّعر المصري بعد شوقي: ج 2، ص64.

(73) محمد منــدور: وليّ الدّين يكن، معهد البحوث والدّراسات العربية العالية، القاهرة، ط1، 1956، ص 30-31.

(74) محمد منــدور: الشّعر المصري بعد شوقي: ج 2، ص158.

قراءة نقدية في نظرية النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي

▪ أ. طارق بوحـــالة
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار - عنابة

الملخَّـص:

يعزى معرفة النقد العربي المعاصر لنظرية النقد الثقافي إلى الناقد السعودي ؛ عبد الله الغذامي من خلال كتابه الرائد الموسوم بـ: "النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الصادر عام 2000. لهذا ستحاول دراستنا الإقترب من هذا الكتاب ومحاولتها مساءلته مساءلة نقدية وذلك بوضعه تحت مجهر النقد والتحليل. والبحث في مدى تمثله للمقولات الغربية لنظرية النقد الثقافي.

الكلمات المفتاحية: الثقافة، النقد الثقافي، الدراسات الثقافية. النسق الثقافي

Résumé :

Notre étude s'engage dans le but de Suivez les principales caractéristiques dans le projet: Abdullah AL GHADAMMi à traver Son étude intitulée " la critique culturelle, publié en 2000. Particulièrement les Lacunes methodologies qui caractérisent son projet.

Mots clés : Culture.La critique culturelle.Cultural Studies

Abstract:knowledge about contemporary Arabic criticism of the cultural crticism theory is tightly related to the Saoudi critic Abdellah El-Gudhami through his seminal book entitled 'Cultural Criticism: A Reading into Arabic Cultural Patterns', published in 2000. Hence, our study will attempt to get closer from this book in order to question it critically and put it under scrutiny by dint of criticism and analysis. Also, the study will discuss the extent to which this book epitomizes the western views about cultural criticism theory.

Key words: Cultural Criticism, Cultural Studies.Culture

مقدمة:

يعد النقد الثقافي نشاطا معرفيا وفكريا من أحدث المجالات المعرفية التي برزت الكتابة حولها في ستينيات القرن الماضي حيث يأخذ هذا النشاط من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وحيزا لتفكيره، إذ أصبح لونا معرفيا مستقلا بذاته مع بداية التسعينيات من القرن العشرين، بعدما ظل لمدة يقبع تحت مظلة ما يسمى بـــ: "الدراسات الثقافية".

يظهر ذلك جليا عندما نادى النقاد إلى نقد يتجاوز مقولات البنيوية السائدة المسيطرة على نمط التفكير الغربي لفترة معتبرة من الزمن.

هذا ما دفع به إلى أن يتقاطع مع مجالات معرفية ونقدية مجاورة كان أبرزها: نظرية الأدب وعلم الجمال والتحليلين الفلسفي والنفسي والنظرية الماركسية و التاريخانية الجديدة و الأنتروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم العلامات وغيرها...

كما قطع النقد الثقافي شوطا كبيرا داخل الوعي النقدي الغربي رفقة الدراسات الثقافية، وذلك تزامنا مع التغيرات التي حدثت إثر بروز مقولات ما بعد البنيوية من جهة، ومنجزات ما بعد الحداثة من جهة ثانية، انطلاقا من مجهودات كل من "رولان بارت" و"ميشال فوكو" و"جاك ديريدا" و"ألتوسير"وأصحاب مركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة ببريطانيا.

1-مفهوم النقد الثقافي:

يعرف الأمريكي "أرثر أيزبراجر"النقد الثقافي بأنه «... نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته ... وأن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات على

الفنون الراقية والثقافة الشعبية والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة، إن النقد الثقافي كما أعتقد هو مهمة متداخلة مترابطة، متجاوزة متعددة، كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية و الأنتربولوجية ... الخ، ودراسات الاتصال وبحث في وسائل الإعلام والوسائل الأخرى المتنوعة ...»[1].

يعد النقد الثقافي–حسب أيزابرجر– نشاطا معرفيا منفتحا على جملة من المواضيع والتخصصات المعرفية المجاورة للأدب والنقد أبرزها: التحليل النفسي و النقد الماركسي و علم العلامات وعلم الاجتماع وعلم الأنتربولوجيا وغيرها ... لهذا فالنقاد الثقافيون يأتون إليه من كل هذه المجالات مما يجعل العمل في هذا التخصص يتطلب خبرة ومعرفة كبيرة لأهم ما يحدث داخل هذه العلوم، حيث لا يسمح له أن يتغافل عن كل جديد يحصل فيها.

أما "فنست ليتش"فيجعل من النقد الثقافي مرادفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية... [2].

يبدو أن رأي "ليتش" لا يختلف عن رأي "آرثر أيزابرجر" من حيث كون النقد الثقافي نشاطا معرفيا واسعا ومنفتحا على باقي العلوم الإنسانية والاجتماعية، فبمجرد جعله رديفا لمفهومي ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة يؤدي ذلك إلى دعوته إلى ردم الحدود الفاصلة بين المعارف والأفكار الواقعة داخل حقل العلوم الإنسانية، وهذا ما ينادي به أصحاب هذين المجالين عبر مؤلفاتهم وأقوالهم المنهجية.

أما عبد الله الغذامي فيعتبر النقد الثقافي فرعا من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء

كما يعتبر الناقد "محسن جاسم الموسوي" أن «النقد الثقافي عبارة عن فاعلية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية المحض من المساس به أو الخوض فيه، إذ كيف يتسنى للناقد الأدبي أن يخوض في المبتذل والعادي والوضيع واليومي والسوقي بعدما تمهر كثيرا في قراءة النصوص المنتقاة والمنتخبة التي يتناقلها نقاد الأدب على مر العصور ... »[3].

يقدم تعريف "الموسوي"دورا جديد اللنقد الثقافي من خلال قراءة موضوعات لطالما غفل عنها النقد الأدبي، الذي كان اهتمامه منصبا على دراسة الجماليات داخل النصوص الأدبية معرضا عن الخطاب المبتذل والعادي والوضيع واليومي والسوقي.

غير أن ما يجب الوقوف عنده في هذا المقام هو ما يتعلق باتهام بعض النقاد –وعلى رأسهم الغذامي– النقد الأدبي بأنه تخلى عن هذه الموضوعات (المبتذل، السوقي...) وركز اهتمامه على جماليات الخطاب، متناسين أن هذه الموضوعات لم تكن مهيمنة على المشهد الثقافي العالمي بالقدر نفسه عبر جل المراحل الزمنية، إذ عرفت رواجا كبيرا في تسعينيات القرن الماضي خاصة بعد انتشار مفاهيم جديدة داخل الثقافة الغربية. وهيمنة الثقافات الفرعية وآداب الأقليات وسيطرة وسائل الإعلام الثقيلة ذات الأبعاد

الجماهيرية،الأمر الذي أدى إلى نشوء النقد الثقافي كتخصص يهتم بمثل هذه الموضوعات الجديدة وغيرها .

2- نشأة النقد الثقافي وتطوره

يدعو الحديث عن نشأة النقد الثقافي في البيئة الغربية إلى الحديث عن مرحلة تبلوره كتوجه ونشاط نقدي خاصة بعدما ازدهرت الدراسات الثقافية التي تسعى إلى تقويض مركزية المعتمد الأدبي الرسمي، ذو الأبعاد الجمالية والالتفات إلى قضايا ومجالات ثقافية هامشية تتعلق بالحياة اليومية وما ينتج داخلها من سلوكيات وثقافات.

يعتبر النقد الثقافي من إفرازات الفترة الزمنية التي جاءت عقب أفول نجم البنيوية وعلو أصوات فكرية تنادي بما بعد البنيوية من جهة وما بعد الحداثة من جهة ثانية، وهي الأصوات التي نادت بأنه آن الأوان لأفول نجم البنيوية وشعاعها و التي اعتبرها جل النقاد الذين عاشوا زمنا معتبرا تحت مظلتها المعرفية قد غالت في أفكارها.

هذا ما جعل مقولاتها ومناهجها التي طالما جعلت الدراسة الأدبية تتصف بالانغلاق تعلن عجزها المنهجي، إذن فقد حان الوقت إلى تغير وجهة هذه الدراسة من –دراسة –النص الأدبي المنغلق على نفسه إلى الاهتمام بأطراف أخرى يأتي على رأسها القارئ.

وفي هذا السياق التاريخي أيضا عرفت اتجاهات جديدة النور والتي بدورها انطوت تحت خيمة ما بعد البنيوية مثل: السيميائية و التفكيكية و نظرية القراءة وجماليات التلقي وغيرها.

كما عرفت هذه الفترة تفاعلات بين الثقافات الأوربية خاصة بين الثقافتين الفرنسية والألمانية هذا التفاعل الذي لم يكن سطحيا إنما كان جدلا عميقا، سرعان ما انتشر في البيئة المعرفية الغربية – الأوربية –طوال سبعينيات وثمانينات القرن الماضي « وميزة هذا الجدل أن طابعه العام كان ثقافيا، أو ما يهدف إلى إعادة النظر بوظيفة النقد التقليدية، وطرح موضوعات لها حساسيات ثقافية، كالنقد النسوي، وأدب الأقليات، وآداب ما بعد الاستعمار، ومن بين ذلك نقد ثقافة الميديا (media) وهي ثقافة وسائل الإعلام التي تقوم بإنتاج ثقافات سريعة ومتنوعة ... ومثيرة تعيد صوغ الأذواق والحاجات بهدف خلق مماثلة بين المتلقي ونمط الإنتاج ...» [4].

يمكن القول بأن النقد الثقافي قد وجد التربة المعرفية المناسبة في هذا السياق الزمني والفكري الذي حدث في العالم الغربي أين أنتج ذلك مناخا جديدا في النقد يهتم النقاد والدارسون المنتمون إليه (المناخ الجديد) بموضوعات تعد جديدة من صميم الحياة الغربية الجديدة تتعلق بالدرجة الأولى بما يخص: الجوانب الهامشية في الثقافات الأوربية مما خلق من ذلك منظومة اصطلاحية جديدة: أدب الأقليات والنقد النسوي والآداب ما بعد الكولونيالية و وسائل الإعلام الجماهيرية ...

وتعد البيئة الأمريكية على وجه الخصوص مرتعا خصبا عرف النقد الثقافي فيه تطورا ملحوظا في مدرجات الجامعة على يد مجموعة هامة من النقاد على رأسهم "كلنر" و"بودريار" و"فنست ليتش" و"إدوارد سعيد".

و يرجع تطور مجال النقد الثقافي في الولايات المتحدة الأمريكية إلى بنية و طبيعة المجتمع هناك إذ يلاحظ تمازج الثقافات الفرعية التي تسهم بدورها في بلورة مطالب الأقليات المتعددة في هذا البلد القارة.

و يعود هذا التطور إلى ارتكاز النقد الثقافي في الولايات المتحدة الأمريكية على مجموعة من الأسس المعرفية كان أهمها منجزات مفكري ما بعد البنيوية خاصة ما قدمته التفكيكية عن طريق أعمال جاك ديريدا .

وقد أسهم جملة من المفكرين في إثراء النقد الثقافي في الولايات المتحدة الأمريكية على رأسهم "ميشال فوكو والتوسير و جاك ديردا و بودريار" الذين شرحوا ما بعد الحداثة « التي تحاول طمس الحدود بين الفن و الحياة اليومية و إزالة التسلسل الهرمي بين الراقي والجماهيري...كما تفضل المحاكاة الساخرة و الهزل و المزاح » [5].

لذلك كان هدف ما بعد الحداثة تقويض الخطاب الثقافي والفكري المركزي الأوربي الذّي لا يعترف بالآخر مهما كان نوعه ولا يؤمن بالأقليّات وتعدد الثقافات وتعايشها، هذا الخطاب الذي كان بمثابة بيان الحداثة في أوربا والتي فقدت وعودها الثقة من قبل الجماهير العريضة التي لم تعد عليهم إلا بالتهميش وعدم تلبية متطلباتهم، فلم يعودوا يؤمنون بمنجزات الحداثة التي خلقت وراءها تميزا عنصريا من جهة واستعمارا من جهة ثانية ونظاما رأسماليا من جهة ثالثة.

أما عن مظاهر ما بعد الحداثة فقد توزعت على جملة من العلوم والمجالات المعرفيّة والثقافيّة والاجتماعيّة وحتى في الحياة اليوميّة إذ اختلفت في معاملتها لهذه المجالات وغيرها عما كان سائدا في أيام الحداثة

بعد هذه الإطلالة المتعلقة بنشاط النقد الثقافي في سياقه الغربي سنحاول أن نغير عدسة البحث إلى واقع هذا النشاط النقدي داخل الخطاب النقدي العربي المعاصر مركزين على عمل الناقد السعودي : **عبد الله الغذامي** الذي يحمل عنوان : **النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الصادر**

عام2000 م كونه العمل النقدي الأول الذي تبنى النقد الثقافي في النقد العربي المعاصر.

2-نظرية النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي

تعد شخصية الغذامي من أبرز الشخصيات الثقافية العربية إثارة للجدل منذ أن صدر له أول كتاب وحمل عنوان:" الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)" عام 1985م؛ حيث أثار هذا الكتاب نقاشا محتدما في أوساط النقاد والدارسين العرب آنذاكبين مؤيد لما جاء به الغذامي من أفكار متعلقة بالتفكيكية أو السميائية و بين معارض لذلك.

وصار الغذامي منذ ذلك الزمن علامة نقدية وشخصية ثقافية فارقة في الساحة العربية حيث كان في كل مرة يطلع على قرائه بكتب ومواضيع جديدة غير أن من أبرز كتبه التي جددت الجدل هو الذي حمل عنوان: "النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)" الصادر عام 2000م.

وقد تبنى فيه عبد الله الغذامي هذه النظرية الغربية في النقد الثقافي ليحاول إسقاطها على نصوص شعرية عربية يقرأ من خلالها جملة من الأنساق الثقافية التي تتحكم في شخصيتنا وذواتنا كما يقول: « إذ تعد المحاولة العربية الأولى لتبني هذا النقد بمفهومه الغربي بطريقة مباشرة ويمثل هذا العمل مسعى جادا لاكتشاف الإشكالات العميقة الموجودة في الثقافة العربية من خلال توظيف لأدوات النقد الثقافي »[6].

هذا ما جعل مشروع الغذامي دعوة صريحة لتبني النقد الثقافي كممارسة نقدية من أجل قراءة الأنساق الثقافية من خلال قراءة النص الشعري العربي

عن طريق تجاوز النقد الجمالي الذي يحتفي باللغة من حيث جماليتها، في حين أننا نرث من خلاله عيوبا نسقية كبيرة.

بعد هذه النظرة العامة لعمل الغذامي سنحاول أن نتحدث في هذا المحور عن عنصرين مهمين الأول يتعلق بإيجابيات مشروعه والثاني يلخص أهم الثغرات المنهجية التي اتسم بها.

1- الإيجابيات

ما يميز مشروع النقد الثقافي الذي طرحه الغذامي هو ما اتّصف به من جرأة قلّما نجدها عند نقاد آخرين وهي ظاهرة صحية، إذ إننا في أمس الحاجة إلى مثل هذا النوع من الأطروحات سيما والمجتمع العربي يعيش رهانات جد صعبة في عالم أصبح قرية صغيرة واحدة تلاشت من خلالها الحدود الفكرية والمعرفية والثقافية و أضحت الهيمنة الغربية هي عنوان وسمة هذا العصر.

أمام كل هذا كان لمشروع النقد الثقافي أهمية كبيرة فهو يشجع ناقديه على الانخراط في ممارسة النقد الثقافي نفسه وهو باعث على الحوار والجدل وليس على السجال وهو أيضا مشروع يصحح علاقتنا بالماضي من خلال نقده وتحديد أنساق القيم الخادعة المختبئة في ثقافتنا وحياتنا والعمل على تفكيك عراها وأواصرها تمهيدا لتغيرها ... [7].

يمكن لنا أن نعترف بجدية طرح عبد الله الغذامي وقيمته ، من خلال بروز دعوته إلى إعادة قراءة الخطاب الشعري العربي قراءة ثقافية تركز على النسق المختبئ وراء هذا الخطاب ،الذي ورث الذات العربية عيوبا كثيرة مثل: الاستعلاء وتهميش الآخر التسلطية وعدم محاورته وغيرها.

كما يرى الناقد المغربي "سعيد يقطين" أن طرح عبد الله الغذامي رغم ما يلاقيه من اختلاف ومجابهة ونقد من قبل الآخرين إلا أنه «يحقق غايتين كبيرتين:

- تتمثل أولاهما في المساهمة في تطوير فكرنا الأدبي والنقدي ودفعه إلى التفكير والبحثبدل الاستسلام لجاهز الرؤيات والتصورات التي هيمنت أمدا طويلا من الدهر في النظر والعمل.
- وتبرز أخراهما في تقديم معرفة جديدة وإنتاج خطاب جديد بصدد الأدب والمعنى والقراءة وما يتصل بمجمل هذه القضايا الأدبية والاجتماعية وأبعادها الثقافية والاجتماعية »[8].

يستنتج مما عرضناه سابقا أن مشروع النقد الثقافي الذي طرحه الغذامي تكمن أهميته في نقطتين:

أ/ يدعو إلى تصحيح علاقة الفرد العربي مع ماضيه عن طريق إعادة قراءة الخطاب التراثي –لا سيما الشعري– قراءة صحيحة بعيدة عن كل أنواع الارتجال والترهل وحسب رأي صاحبه (الغذامي) فلن يكون ذلك يسيرا إلا إذا سلك النقاد أثناء قراءتهم طريق القراءة الثقافية المنهجية والموضوعية.

ب/ يدعو إلى مراجعة كثير من أسئلة النقد العربي المعاصر إزاء قضايانا الفكرية والثقافية والنقدية والأدبية، فهو يعتبر أن سمة النقد حاليا هو انعزاله التام عما يجري في واقع الفرد العربيوالاكتفاء بممارسته داخل مدرجات الجامعة وبين طيات الكتب.

كما يدعو مشروع الغذامي النقاد والدارسين إلى أخذ يد المسؤولية الكاملة لقراءة ما يجري أمامهم من تحولات ووقائع إذ « يثير إشكالية نظرية وثقافية

مطروحة على الدراسات النقدية والثقافية الحديثة ويتعلق بمسؤولية الناقد اتجاه ما يقرأ واتجاه ما يحدث في عالمه من جهة وبكيفية قراءة النصوص الأدبية والثقافية بالأهداف والغايات التي يرمي إليها القارئ من وراء قراءته »[9].

إذ يسعى صاحبه من خلال طرحه هذا إلى البحث في قبحيات الخطاب الشعري بدل أن يبحث في جمالياته حيث يرجع هذه الدعوة عن انشغال النقد الأدبي بموضوعات تقليدية وإغفاله لما هو هام في الخطاب الشعري فهو « يريد أن يقوم النقد الثقافي بوظيفة فك الارتباط بين المؤثر والمتأثر بين سلبية الأثر الذي تركه الشعر والشخصية العربية ومن خلال ذلك يقرر بأن الوظيفة التقليدية للنقد كرست تلك العلاقة، كرستها لأنها شغلت فقط بالأبعاد الجمالية ...» [10].

رغم ما وقع فيه مشروع الغذامي من ثغرات منهجية إلا أن جرأته في ما دعا إليه مهمة في بلورة خطاب نقدي جديد يتماشى مع معطيات الحياة الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية الجديدة.

ولسنا ممن يدعون إلى أن يقتصر النقد الثقافي في وطننا العربي على قراءة الشعر والأنساق الثقافية داخله، فوظيفته أكبر من ذلك لأن موضوعاته أوسع حيث يجدر به أن يدرس موضوعات تتعلق بالمهمش والمسكوت عنه في النقد الأدبي و لعل أبرز هذه الموضوعات ما تعلق بـــ «المؤسسة ونظام الإشارة والإيديولوجية والجنوسة والهوية والقضية الاجتماعية والآخر هذه المفاهيم الاستثنائية بل المتواشجة باتت تجهز المصطلحات الضرورية التي يجب أن تناقش في إطار النصية...» [11].

2- الثغرات المنهجية

يسعى الغذامي من خلال مشروعه الموسوم بـــ " النقد الثقافي" إلى قراءة الأنساق الثقافية داخل منظومة شعرية اختارها بعناية سعيا منه للبرهنة عن فرضية في الكشف عن عيوب الذات العربية التي طالما اختزنها الشعر العربي داخله.

غير أن الحظ لم يحالفه بقدر كبير أثناء هذه الممارسة النقدية مما جعله يقع في جملة من الثغرات المنهجية حيث سرعان ما لقيت- هذه الممارسة- وسنحاول أن نجمل هذه الثغرات في أربعة عناصر هي:

التعميم والانتقائية والاستقراء الناقص والمبالغة ومحدودية النظرة وانغلاقها.

أ/ التعميم والانتقائية

ما يلاحظ على ممارسة الغذامي "النقد الثقافي" وقوعه في كثير من التعميم والانتقائية، حيث نجده لا يتوانى في إطلاق جملة الأحكام وتعميمها دون وجه حق إذ تلمح هذه الظاهرة تتكرر عبر محطات عديدة مما جعل كتابه يتصف بـــ «الكثير من التعميم القائم على تغييب الكثير من النماذج الشعرية التي تخالف النسق الذي يرسمه الشعراء الرسميين (المنافقين) في تاريخ الثقافة العربية كالشعراء الصعاليك والمتصوفة وشعراء مثل أبو نواس وابن الرومي وأبو العتاهية...» [12].

فهو يختار صورا شعرية ومجموعة من الشعراء ويحاول من خلالها أن يعمم أحكامه بعد أن يقرأها -حسب رأيه قراءة ثقافية- على كل الثقافة

العربية وأبرز مثال على ذلك ما سرده عن شعراء أمثال المتنبي وأبي تمام وغيرهم من الشعراء الذين أسهموا في بلورة نسق يخدم السلطة.

و نجده يغفل في هذا المقام النماذج العديدة التي عارضت هذا النسق وعلى رأسها الشعراء الصعاليك الذين كشفت...القراءة الثقافية الفاحصة لنصوصهم الشعرية عن ثنائيات ضدية مؤسسة على الصراع بين المركزي الذي تمثله القبيلة أو المجتمع الجاهلي بأعرافه وقوانينه، والهامشي كما يبدو في ظاهرة الصعلكة التي كانت تشكل خطابا في المعارضة من خلال احتجاجها على الممارسات السلطوية التي تنفذها القبيلة ... [13].

ويودي هذا إلى اعتبار ظاهرة التعميم والانتقائية عند عبد الله الغدامي خللا منهجيا جسيما إذ لن نستطيع أن نختزل حراكا اجتماعيا وثقافيا لأمة كبيرة وعبر زمن طويل في بعض النماذج الشعرية القليلة والمنتقاة وذلك من أجل البرهنة على طرح نقدي معين، أو إثبات حكم بدعوى البحث عن الأنساق الثقافية المخاتلة داخل هذه النماذج الشعرية وإرجاع كل مصائبنا الثقافية إليها.

يضاف إلى ذلك أن قنوات الثقافة العربية ليست حكرا على الشعر فقط بل تتعداه إلى غيره من الفنون والمعارف الأخرى لأن الأمة العربية لم يقتصر إنتاجها المعرفي على مجرد قصائد شعرية بل تعدى إلى النثر سواء كانت سردا أو خطابة أو رسائل أو إلى العلوم والفلسفة والتاريخ والمنطق وغيرها.

كما ... أنّ الشعر العربي ليس وثيقة شاملة وحجة واضحة للتاريخ، بل إن التاريخ هو الذي يصلح لأن يكون وثيقة للشعر باعتباره خلفية سياقية... [14].

يبدو لنا أن الغذامي قد وقع فيما وقع فيه بعض النقاد ممن سبقوه في المشكلة نفسها وأبرز مثال على ذلك طه حسين وما وقع فيه من تعميم في كتابه النقدي المثير للجدل "في الشعر الجاهلي" الذي صدر عام 1926.

ب/ الاستقراء الناقص

يعد الاستقراء من أهم المعايير والأدوات المنهجية التي يعتمد عليها الباحث عن الحقيقة العلمية وهو أنواع:

•الاستقراء التام

وهو الذي « يحصي كل الأمثلة في مقدمات تنتهي بنا إلى نتيجة عامة تندرج تحتها كل تلك الأمثلة...» [15].

ويعد هذا النوع من أصعب الأنواع لأنه يحيط بكل جزئيات الظاهرة فيتطلب خبرة ودربة وصبر من قبل الباحثين.

•الاستقراء الناقص

حيث « لا يحصي في مقدماته كل أمثلة الظاهرة موضوع البحث، إنما يقتصر على عدد منها، ويتضمن أن ما ينطلق على ذلك العدد من الأمثلة ينطبق كذلك على الأمثلة التي لم تكن في متناولنا »[16].

ما يلمح على هذا النوع من الاستقراء هو كثرته عند الباحثين والدارسين العرب –خاصة– كونهم ينطلقون في عملية استقرائهم للظواهر من جزئية أو جزئيتين ليعمموا نتائجها على كل الظواهر التي تشبهها.

لهذا سيكون تحليلنا منصبا على هذا النوع ومدى وجوده عند الغذامي من خلال عمله –محل الدراسة– فعندما يصرح في أحد مواضع كتابه قائلا: «

ولدت الخطابة لا لتؤسس نسقا جديدا وإنما لتقوم بالدور الذي كان يقوم به الشعر ونجد تحديدا دقيقا لدور الخطيب يحصر المهمة في إسكات الآخرين وهذا ما يقوله أبو عمر بن العلاء، كما ينقل الجاحظ لذا نرى المروي لنا من الخطب يقوم على المفاخرة و المباهلة ونلاحظ أن وفود القبائل كانت تأتي بشاعر أو خطيب وليس يختلف كلام واحد منهما عن الآخر إلا من حيث الوزن الذي يختص بـــه الشعر »[17].

يتجسد الاستقراء الناقص من خلال هذا القول في الجزئية التي تخص دور الخطيب الذي جعله الغذامي لا يختلف عن دور الشاعر وهذا حكم ناقص من حيث قيمته ومدى صحته، إذ إن الخطيب ليس شاعرا ودوره يتجاوز الإسكات للآخرين وأبرز مثال على ذلك أنه «كان للخطابة في العصر الجاهلي شأن عظيم، إذ كانوا يستخدمونها في منافراتهم ومفاخراتهم، وفي النصح والإرشاد وفي الحث على الأعداء وفي الدعوة إلى السلم وحقن الدماء، وفي مناسبتهم الاجتماعية المختلفة كالزواج و الإصهار إلى الأشراف ...» [18].

من خلال هذا الشاهد يستلزم أن عبد الله الغذامي قد وقع في الاستقراء الناقص لأنه أصدر حكما دون أن يحصي أهم جزئيات الظاهرة الذي هو بصدد دراستها حيث انطلق في ذلك من نصف مقولة نقلها عن الجاحظ الذي بدروه نقلها عن عمرو بن العلاء.

كما يلمح شاهد آخر على وقوع عبد الغذامي في الاستقراء الناقص، وذلك عندما أراد أن ينقل تعريف ابن المقفع للبلاغة والتي تعد حسب رأي الغذامي أنها: « تصوير الحق في صورة الباطل »[19] وقد نقله هو بدوره الغذامي عن كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري.

وما يثبت أن الغذامي قد وقع في الاستقراء الناقص، هو ما وجدناه عند ابن رشيق في كتابه "العمدة"فيما يخص تعريف ابن المقفع للبلاغة حيث يورد ابن رشيق ذلك بقوله: « سئل ابن المقفع: ما البلاغة ؟ فقال اسم لمعان تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون في السكوت ومنها ما يكون في الاستماع ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون شعرا ومنها ما يكون سجعا، ومنها ما يكون في الاحتجاج ومنها ما يكون خطبا ومنها ما يكون رسائل فعامة هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هي البلاغة »[20].

يجد المتأمل للتعريفين اختلافا كبيرا واختزال الغذامي لتعريف البلاغة في قول مجتث من سياقه ومفرغ من دلالته الحقيقية وذلك بغية البرهنة على مركزية النسق الثقافي في صناعة الخطاب الأدبي والثقافي عند العرب منذ القديم.

ج/المبالغة

يرتكز البحث العلمي في مجمله على الموضوعية ويبتعد كل البعد عن كل أشكال وصفات التعميم والانتقاء والتناقض والمبالغة.

وكما سلف ذكره فما يميز مشروع الغذامي –رغم جدته وجرأته في الآن نفسه– فقد وقع في أخطاء بحثية وثغرات منهجية ذكرنا بعضها سالفا وأما عن الثغرة التي نود معالجتها هنا فهو ما يخص "المبالغة" حيث نجد هذه الصفة في مواضع كثيرة من كتاب النقد الثقافي لدى الغذامي، فمثلا يعرض أحد النقاد حكمه حول « أن المنصور قتل أبا مسلم الخرساني لأنه يغار منه أو أن السفاح استند في جرائمه التاريخية على قصائد المدح »[21]، بأنه أبرز مظاهر المبالغة غير العلمية وقد نذهب معه في هذا الطرح كون حكم الغذامي

لا مبالغ فيه إذ ما نظرنا إلى أن السفاح (العباسي) رجل وصل إلى سدة الحكم لرغبة في نفسه وفي ما والاه من العباسيين للقضاء على بني أمية وتسلم الحكم من يعدهم ولا دخل لشعر المدح في ذلك رغم أنه كان محبوبا من قبل الملوك والأمراء إلا أنه لن يكون هو الدافع الأول والأوحد من أجل ارتكاب الجرائم التاريخية كما يعتقد الغذامي.

كما تتجسد ملامح المبالغة في موضع آخر وذلك عند ما يسلم بأن « لا ترى فرقا بين الشعر والنثر، ولا بين شعر وشعر أو بين عصر وعصر، منذ امرئ القيس إلى أدونيس ونزار قباني، ومن سجع الكهان إلى عصر الحضارة العباسية، بل الحديثة كشعر أحمد شوقي مثلا ...» [22].

يعد هذا الحكم النقدي قمة المبالغة عند الغذامي إذ كيف لعاقل أن يقول بتطابق الشعر والنثر وبين عصر وعصر أو بين شاعر جاهلي وشاعر حداثي ومعاصر حتى وإن كان كل هؤلاء قاموا بتثبيت نسق ثقافي معين فذلك لا يدعو إلى اعتبارهم متشابهين ومتطابقين لا من حيث المنشأ ولا من حيث ما يصدرونه من خطاب.

ويصرح الغذامي في موضع آخر قائلا: « القيم الشعرية هي قيم في البغي والاستكبار والفخر بالأصل القبلي وهذا يرتبط بالغزو والشعر لا بد أن يمجد وأن يخلد هذه المعاني وهذه هي الحال منذ عمرو بن كلثوم المتباهي بالظلم والتسلط إلى زهير بن أبي سلمى »[23].

يبالغ الغذامي في هذا القول إذ إنه يعزل موقف الشعراء في العصر الجاهلي عن سياقه التاريخي فإذا كان عمر بن كلثوم يتباهى فتلك سمة من سمات العصر الجاهلي حيث البقاء للأقوى، قد يتحول فيها الظلم إلى قيمة نبيلة ومحبوبة.

د/ محدودية النظرة وانغلاقها

مما يلاحظ على عمل عبد الله الغذامي هو اتصاف بعض مواضعه بأحادية النظرة وانغلاقها ويتجسد ذلك من خلال وجهين:

أما عن الوجه الأول : فهو عزل الغذامي للنص الشعري عن باقي مكونات الثقافة إلا في – بعض المواضع– بمعنى آخر فقد حاول الغذامي أن يحصر حديثه عن الخطاب الشعري وعدم تخصيصه قدرا كافيا للحديث عن النثر والفلسفة والتاريخ وغيرها.

الوجه الثاني: عزل الثقافة العربية عن غيرها من الثقافات التي كانت تجري مجراها أبرزها الثقافة الفارسية وبدرجة أقل الثقافة الرومانية واليونانية حيث إنه « لم يقم باستحضار التجارب الثقافية لمجتمعات مختلفة أو حضارات متباينة »[24].

ويبدو أن الغذامي كان واعيا بذلك فليس بالأمر الهين أن لا يكون على علم أن الشعر والثقافة العربيين كانا يتفاعلان مع غيرهما من الحضارات المجاورة على الأقل خاصة مع مجيء الإسلام وانفتاح العرب المسلمين واحتكاكهم بغيرهم من الأمم والشعوب الوافدة على الدين الجديد خاصة.

فكيف لناقد ثقافي يدعي لنفسه ذلك من إغفال مثل هذا الأمر المهم، وهو عنصر التفاعل و المثاقفة وهو عنصر بارز وضروري في الدراسات الثقافية.

وأبرز شاهد على هذا التجاهل للثقافات الأخرى ومدى دورها ولو بقليل في صناعة الأنساق الثقافية التي يختزنها الخطاب الادبي عموما والسردي على وجه خاص هو حديث الغذامي عن واد عبقر وشياطين الشعر لدى

الشعراء العرب حيث جعلها حكرا على هؤلاء الشعراء وليس ذلك بغية الإفتخار بهم وإنما من أجل إثبات ما يرمي إليه في مشروعه وهو كشف عيوب و قبحيات الخطاب الثقافي العربي لا سيما الشعر منها، فيقول:« هؤلاء هم من اصطفتهم الثقافة لتسكنهم في مكان مجازي لأنهم أرقى من أن يعيشوا كسائر البشر فاخترعت لهم (عبقر) كمكان متعال و خاصكما جعلت مصادر إلهامهم مصادر فوق بشرية وجعلت لكل واحد منهم شيطانا يلهمه ويسير معه وقد عقد أبو زيد القرشي باب لهذا في كتابه جمهرة أشعار العرب »[25].

إذا تمت موافقة الغذامي فيما ذهب إليه حول أهمية واد عبقر في صياغة ما أطلق عليه الشعرنة التي تسربت إلى الخطاب والذات العربيين، فماذا نقول إزاء ما لليونان والرومان من ربات شعر وملهمات الشعراء.

الخاتمة

لقد حاولت هذه الدراسة أن تضع نظرية النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي تحت مجهر الدراسة والتحليل من أجل الوقوف عند درجة استغلاله لمقولات هذه النظرية ومدى تطبيقه لها في عمله النقدي _ محل الدراسة_ ومما يلاحظ على ممارسته التطبيقية هو تركيزها على موضوع الأنساق الثقافية ومدى تغلغلها داخل الذات العربية ، حيث يرجع الغذامي بالدرجة الأولى هذا التغلغل إلى الشعر والشعراء .

فحسب رأيه يعد الشعراء الذين طالما احتفينا بهم وطربنا لشعرهم هم المسؤولون الأوائل على تفشي هذه الأنساق الثقافية ذات المحتوى السلبي داخل المنظومة الاجتماعية إلى حد تسللها إلى الخطاب العقلاني والفكري كالفلسفة والعلوم وغيرها،هذا الخطاب الذي ناله ما نال الشخصية العربية وقد

بالغ الغذامي في هذا الرأي حيث لا نستطيع أن نجعل من الخطاب الشعري هو المسؤول الوحيد في تشكيل ذواتنا وخطاباتنا العقلية والفكرية لأن الثقافة العربية ليست مجرد نصوص شعرية فهي مزيج من العلوم والمعارف والآداب والفنون، وكل هذه المصادر المعرفية تؤثر في الذات العربية وتكون شخصيتها من جهة وتصنع أنساقها الثقافية المتداولة ومن جهة ثانية لا نستطيع أن نعد الشعراء _ خاصة المشهورين منهم_ سببا أساسيا في خلق وغرس الأنساق الثقافية داخل الذات العربية و شعرنتها.

و رغم كل ماذكرناه عما اتصف به عمل الغذامي من إيجابيات و ثغرات منهجية، و قد يرى القارئ لمقالنا أننا قد غالينا في بعض المواقف المتعلقة بهذه الثغرات ،إلا أن هذا العمل يكفيه كونه الأول الذي يتبنى صراحة نظرية النقد الثقافي كما عند الغرب و يحاول تطبيقها على الشعر العربي القديم ، و هذه في حد ذاتها نقطة تحسب للناقد.

الهوامش

[1]– آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي ترجمة : رمضان بسطا يسى ووفاء إبراهيم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط ،2005 ص 30–31.

[2]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2005، ص 31.

[3]– محسن جاسم الموسوي:النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 2005، ص 12.

[4]– عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف (بحث في نقد المركزيّات الثقافية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 537.

[5]– آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، ص 63.

[6]– فيصل الأحمر: دائرة معرفية حداثية، دار الأوطان للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005، ج2، ص 452.

[7]– حسين السماهيجي و أخرون : عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ط2003،1 ص 64.

[8]– كتاب الرياض (97–98)، الغذامي الناقد، تحرير وتقديم عبد الرحمن بن اسماعيل، ديسمبر 2001، جانفي 2002، ص 169.

[9]– حسين السماهيجي وآخرون: عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية و الثقافية ، ص 102–103.

[10]– عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، ص 535.

[11]– يوسف عليمات: النسق الثقافي عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 2009، ص 165.

[12]– سعد البازعي، و ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي ، ص 310.

[13]– يوسف عليمات: النسق الثقافي، ص 125.

[14]– ناظم عودة تكوين النظرية في الفكر الإسلامي و الفكر المعاصر العربي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط1 ،2009 ص 368.

[15]– محمود فهمي زيدان: الاستقراء والمجتمع العلمي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 35–36.

[16]– المرجع نفسه، ص 56.

[17]– الغذامي: النقد الثقافي، ص 102–103.

[18]– شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط5، دت، ص 27.

[19]– الغذامي: النقد الثقافي، ص 111.

[20]– ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ط5، 1981، ص 234.

[21]– محمود خليل:النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع، الأردن ، ط1 ، 2003، ص 245.

[22]– الغذامي: النقد الثقافي، ص 109.

[23]– المصدر السابق، ص 102.

[24]– سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي العربي بيروت ، الدار البيضاء ، ط4 ، 2005 ، ص 310.

[25]– الغذامي: النقد الثقافي، ص 131.

الأسطورة العربية القديمة
مقاربة شكلية لبنيتها السردية ووظيفتها الاجتماعية

▪ أ. شوقي زقادة
جامعة 20 أوت 1955-سكيكدة

الملخَّـص:

"إن الأسطورة بكل تجلياتها فكرة راودت الإنسان البدائي في مسار بحثه عن فلسفة الكون وأصل الوجود، وما كان يحدث في الطبيعة من انقلابات وتغييرات كان يقلب كيانه رأسا على عقب، تساءل من خلالها عن أسباب الموت ودواعيه، ولماذا قدر عليه أن يموت فيما استاثرت الآلهة بالخلود. أسئلة كثيرة كانت تجتاح مخيلته لم يكن يجد لها تفسيرا أو تبريرا معقولا، فهرب من الواقع إلى الخيال، وفسر على أنه حكاية، حكاية خيالية تطورت ونمت واتسعت مع مرور الوقت لتاخذ صيغتها النهائية في شكل أسطورة، وغدت كشفا لعوالم غير مسبوقة، وانفتاحا على عوالم أخرى ممكنة تسمو على حدود عالمنا الفعلي المستقر، تدفعنا إلى الانبهار بها وتلقي خطابها السردي تلقيا خاصا".

الكلمات المفتاحية: الأسطورة، الثقافة الشعبية، الأدب الشعبي.

Résumé:

Le mythe dans toute ses expressions une idée qui a eu lieu à l'homme primitif dans sa recherche à propos de la philosophie de l'univers ainsi que l'origine de son existence,et tout se qu'il passait dans la nature en tant que changements lui rendre perturber,il se demandait à propos des mythes sur les véritables causes de la mort, et pourquoi l'homme devrait mourir tant que les dieux représentaient l'immortalité. De nombreuses questions ont été pénétrés l'imagination de l'homme, n'a pas trouvé une justification raisonnable, ont fui de la réalité à la fantaisie et interprété en tant qu'un conte de fées qui a évolué au fil du temps pour prendre sa forme définitive bien sûr sous la forme d'un mythe. Ce dernier est devenu la révélation des mondes et ouvre de son tour des fenêtres sur d'autres possibles qui transcende les limites du monde stable. Tout cela pour nous conduire à une fascination du mythe ainsi de recevoir son discours sous une forme unique et spécifique.

Mots-clés: Mythe, culture populaire, littérature populaire.

Abstract:

The myth with all manifestations is an idea that occurred within the primitive man's search for the universe's philosophy and source of its existence. In addition, the changes that were happening in the nature lead him to ask for death's reasons and to question why humans die while gods do not. Many questions come to his imagination for which he does not find neither explanation nor reasonable justification. So he escaped from reality to fantasy and interpreted it as a tale; an imaginative tale that developed, grew and expanded over time to take its final shape in a form of a myth. As well as, it became a revelation of unknown worlds and a window for other possible worlds. These worlds do not resemble our real and stable world, leading us to be fascinated.

Key words: Myth, popular culture, popular literature.

مقدمة

لقد تراكمت في القصص الأسطورية العربية تجارب ومعارف ومعتقدات وطقوس أجيال ضاربة بعمقها في التاريخ، ولكن ليس بالإمكان تجنيس كل هذه القصص والحكايات القديمة ضمن الأساطير، فالأساطير تحظى بمكانة مبجلة وهالة مقدسة، ويحظر تداولها في غير المكان والزمان المناسبين، وعلاوة على ذلك فهي تحمل في غالب الأحيان طابعا تفسيريا، فهي تروي قصص نشوء الظواهر والأشياء المحيطة بوجود الإنسان البدائي، مع تحديد الشكل والصورة لهذه الظواهر والأشياء، ومع ذلك ليس كل ما تركه هذا الإنسان يعد أسطورة، وهنا مكمن المعضلة: كيف نستطيع أن نحدد طبيعة الأساطير من الناحية الشكلية والوظيفية؟ وقبل أن نجيب على هذه الإشكالية لابد لنا أن نعرج أولا على مصطلحين مهمين في هذا المضمار وهما: الثقافة الشعبية والأدب الشعبي، محاولين التعرف عليهما لما لهما من دور في إنارة طريق البحث من أجل فهم طبيعة الأساطير فهما أعمق.

1 ــ الثقافة الشعبية:

للثقافة الشعبية مفاهيم متعددة، وكثيرا ما كان مصطلح "ثقافة شعبية" يستخدم كمصطلح مضاد ومخالف للثقافة العليا أو النخبوية. وقديما نبذ بعض الأكاديميين هذا المصطلح ورأوا أن الثقافة الشعبية شيء تافه وأن الاشتغال بها مضيعة للوقت والجهد معا، وهذا الموقف الذي اتخذه هؤلاء راجع إلى أمرين رئيسين: الأول: تركيبتهم الثقافية المعتمدة أساسا على الثقافة النخبوية الرسمية، والآخر: الميولات الإيديولوجية القومية أو التغريبية الرافضة لهذه الثقافة، وقد كانوا غير مدركين أن بعض الاهتمام بهذه الثقافة يمكنهم من إدراك الدور الذي يمكن أن تقوم به في المجتمع، والتي على رأسها نقل الرسائل الأيديولوجية المتضمنة في الذاكرة الشعبية والأسلوب الذي نشأ به، وتأثيرها النفسي والاجتماعي على الأفراد.

والثقافات الشعبية Popular cultures أو ثقافة الشعب هي مجموع العناصر التي تشكل ثقافة المجتمع المسيطرة في أي جماعة من الأفراد الذين يعيشون في مكان وزمان محددين، ويتداولون نفس المواد الثقافية، غالبا باستخدام طرق إعلام شعبية، وهذه الثقافة تتضمن: الفنون الشعبية بمختلف أنواعها، والمعتقدات الدينية التي يسير على نهجها أفراد المجتمع، والأنماط السلوكية الجمعية التي تميز أفراد مجتمع معين من الآخرين. وآخرون يعرفونها بأنها الثقافة التي ينتجها الشعب ويستهلكها الشعب أيضا، ولذلك وجب الاشتغال بدراستها دراسة جادة وعميقة للكشف عن الظواهر الشعبية على تنوعها، والانفتاح على هذه الثقافة من شأنه أن يغير مستويات عديدة في العلاقة بين المؤسسات الرسمية والمجتمع كأصوات تعبيرية لأن الاعتراف بالتنوع فيه احترام للخصوصية الثقافية.

2 ــ الأدب الشعبي:

الأدب الشعبي ظاهرة تلقائية تعبّر بها الأمم عن ذاتها بكل حرية وتجرد، ودون أي قيد. فالخطاب الشعبي هو التعبير الفطري الصادق عن أحلام الأمة، وآمالها وبؤسها وشقائها، وهو ظلها الذي يصاحبها عبر الزمن، مهما اختلفت الأحوال والأماكن.

إن هذا النوع من الأدب متداول بشكل شفاهي عبر العصور، متوارث جيلاً بعد جيل، ويشمل الفنون القولية مثل: الأساطير، والحكاية الشعبية، والأغاني الشعبية، والألغاز، والنكات، والنوادر، ونداءات الباعة، وشعارات المظاهرات، والتعبيرات الشعبية الشائعة... وهو لا يسند لفرد بعينه، بل تشارك الجماهير في إبداعه وإعادة إنتاجه عن طريق قبولها له، وتعديلها لصورته، وتهذيبها لصياغته لتناسب ذوقها عندما تتداوله، وما احتفاء الجماعة به إلا لأنه صادر عن وجدانها الجمعي.

الأدب الشعبي هو إبداع عفوي أصيل يحمل ملامح الشعب ويحفظ سماته ويؤكد عراقته ويعبر بصدق عن همومه اليومية ومعاناة أفراده على مختلف مستوياتهم، فهو يؤدي دورا بارزا في حياة أي شعب من الشعوب، تعبيرا عن واقعه وتسجيلا للأحداث الهامة من تاريخه وتصويرا لظواهر وملامح المجتمع وتقاليده ولآرائه الأصلية، وهو صورة لروحهم العامة وشعورهم المشترك، ومنه فان له أهمية قصوى في التراث الثقافي لأية أمة من الأمم، باعتباره أدب عامتها التقليدي الشفاهي المتوارث جيلا بعد جيل، والمعبر عن ذاتيتها والمستهدف تقدمها الحضاري والراسم لحدود مصالحها.

من هذا المنطلق يعرف الأدب الشعبي بأنه تلك الصورة المجسدة لمجتمع ما شغل حيزا من المكان واستمر لفترة من الزمن، يمارس الحياة بكل ما تعنيه الممارسة، بدءا من الفرد إلى محيطه الأكبر فالأكبر.

وفي حدود هذا الكلام يبدو الأدب الشعبي صورة مستنسخة عن حياة المجتمع يرسم كل معالمه النفسية والاجتماعية والتاريخية والأنثربولوجية...

ويمكن القول بأن الأدب الشعبي هو مجمل الفنون القولية التلقائية، وهذه الفنون هي على رأس قائمة فروع التراث، ونقلت هذه الفنون بلهجة دارجة من جيل لجيل، وبشكل شفاهي، وهي تعبير عن تفاعل الإنسان مع الطبيعة، ومع الإنسان ذاته، والأدب الشعبي بهذا المفهوم عبارة عن تتويج لخبرات الإنسان ومعارفه، وأحاسيسه، ومشاعره، وتشتمل هذه الفنون على: المثل الشعبي، الأغنية الشعبية، النادرة والنكتة، نداءات الباعة[1]...الخ

3 ــ الأسطورة في المقاربات اللغوية والاصطلاحية:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور: ((السطر هو الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها، والجمع من كل ذلك أسطر وأسطار وأساطير، واحدة الأساطير أسطورة، وسطر يسطر إذا كتب، قال تعالى في كتابه العزيز: ((ن والقلم وما يسطرون))، أي ما تكتب الملائكة))[2].

فالأساطير تعني في كلام العرب الكتابة والتأليف، ثم تطور المعنى ليصبح دالا على الباطل، ففي معجم "مقاييس اللغة"، إذ يقول ابن فارس: ((سطر: السين والطاء والراء أصل مطرد، يدل على اصطفاف الشيء كالكتاب والشجر، وكل شيء اصطف، فأما الأساطير فكأنها أشياء كتبت من الباطل فصار ذلك اسما لها، مخصوصا بها، سطر فلان علينا، إذا جاء بالأباطيل))[3].

وقد وردت لفظة "الأسطورة" في القرآن الكريم في تسع مواضع[4] بصيغة الجمع، ولم ترد مفردة مطلقا، ومنها قوله تعالى: «**وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ**»[5]،

وكذا في قوله تعالى: «**وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاً**»[6]، بمعنى أحاديث الأمم السابقة وأكاذيبهم.

أما عن مصطلح "الأسطورة" في اللغتين الفرنسية والانجليزية فهو يقابل مفردة "Myth" المشتقة من الأصل اليوناني "Muthos"، الذي يعني ((الشيء المنطوق ... فمعنى الأسطورة إذا هي الكلام المنطوق أو القول، ولكن أي قول؟ يذهب الدارسون إلى أنه القول المصاحب للعبادة والطقوس[7] الدينية... فهي إثبات للجانب الكلامي من الحركة في العبادة، قبل أن تصبح هي نفسها حكاية حول هذه الطقوس أو منبثقة من هذه الطقوس))[8]، ويعني هذا القول أن الأساطير ما هي إلا ذلك الكلام الملفوظ على لسان الإنسان البدائي أثناء تأديته الطقوس الدينية، وفي نفس هذا المعنى يقول رانفين "Ranvin": ((إن الأسطورة Mythos عند الإغريق كانت تعني أول ما تعني شيئا يلفظ من الفم Mouth، فهي إذن المنطوق المتعلق بطقس يمثل، وما يعمل))[9]، ومن هذا القول نستشف الصلة الوثيقة بين الأساطير والطقوس الدينية.

وتجدر الإشارة إلى أن أفلاطون "Platon" يعد ((أول من استعمل تعبير Muthologia بمعنى "القول عن" أو "الإخبار عن"، أو بمعنى "القصص"))[10]، ومنه جاءت لفظة "Mythologie" المستخدمة في أغلب اللغات الأوربية المعروفة.

أما عن لفظة ميثولوجيا "Mythologie" فهي لفظة مركبة ((من مقطعين: "ميثوس + لوغوس= ميثولوجيا، ميثوس تعني ما يتنافى والعقل، ولوغوس تعني العقل، والميثولوجيا تعنى بدراسة وتفسير الأساطير، كما تدل لفظة ميثولوجيا كذلك على مجموعة الأساطير الخاصة بشعب ما))[11]، ويعني هذا القول، أن الميثولوجيا تحمل بين ثناياها ميزتين: الأولى: هي علم؛

أي أنها مجموعة من المناهج والإجراءات التي يستخدمها الباحثون والعلماء من أجل فهم حقيقة الأساطير، والميزة الأخرى: أنها مادة؛ على أساس أنها مجموعة من الأساطير التي أبدعتها قريحة شعب من الشعوب، ويؤكد م. ف ألبيديل "M. F Albidel" هذه الفكرة بقوله: ((الميثولوجيا مصطلح يطلق عادة على مجموع أساطير هذا الشعب، أو ذاك، أو على دراسة الأساطير)) [12].

إن غموض مصطلح الأسطورة وهلاميته في الدراسات الغربية جعلت دارس الميثولوجيا الغربية مرسيا إلياد "Mircea Eliade" يعترف بمدى صعوبة إيجاد مفهوم له يتفق حوله كل العلماء، وهذا ما جعله يطرح التساؤل التالي: ((هل يمكن إيجاد تعريف واحد جامع يشمل جميع أنماط الأساطير ووظائفها في كل المجتمعات القديمة والتقليدية؟))[13]، ولكن بالرغم من وجود مفاهيم مختلفة للأسطورة إلا أن الدارسين اتفقوا على الطابع الاعتقادي والإيماني لها، فهي تحمل هالة قدسية لدى معتنقيها والمؤمنين بها، كما اتفقوا أيضا على أنها نتاج الإنسان عبر الأزمنة الغابرة والبدائية، وها هو عالم الأنثروبولوجيا برونسلاف مالينوفيسكي "B. Malinowski" يحاول أن يقدم مفهوما للأسطورة من خلال استخلاص طبيعتها ووظيفتها في المجتمعات البدائية، فيقول: ((ليست الأسطورة تفسيرا يراد منه تلبية فضول علمي، بل هي حكاية تعيد الحياة إلى حقيقة أصلية، وتستجيب لحاجة دينية عميقة، تطلعات أخلاقية وواجبات، وأوامر على المستوى الاجتماعي... تملأ الأسطورة وظيفة لا غنى عنها، تفسر وتبرر وتقنن المعتقدات، تحامي عن المبادئ الأخلاقية وتفرضها، تضمن فعالية الاحتفالات الطقسية وتنتج قواعد عملية لاستعمال الإنسان))[14].

ويمكن أن نعد الأسطورة بأنها حكاية تتحدث عموما عن المنشأ والمصير، كما تتحدث عن تاريخ واقع مقدس، اعتقدت به جماعة من

الجماعات البدائية، وفيها تفسير لنشأة الكون، أو تعليل للظواهر الكونية أو الطبيعية وتاريخ الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والقادة الأبطال. لذلك عدت أشبه ما تكون بصورة مجازية تحاكي طبيعة الإنسان ومصيره في هذا العالم، فهي إذن تلك المادة التراثية التي صيغت في عصور الإنسانية الأولى، وعبر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود، فاختلط فيها الواقع بالخيال وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللاشعور وأتحد بها الزمان كما اتحد فيها المكان.

لقد أكد عالم الإناسة الأدبية كلود ليفي ستراوس " Claude Lévi Strauss" على أنها وقائع حدثت فعلا منذ زمن بعيد هدفها تفسير الماضي والحاضر بل حتى المستقبل أيضا، فهي ((تتعلق دائما بأحداث مضت «قبل خلق العالم» أو إبان العصور الأولى، وفي كل حال منذ زمن طويل، لكن القيمة الجوانية التي تعزى للأسطورة إنما تنشأ عن أن هذه الأحداث التي يفترض بها أن تكون قد حدثت في لحظة معينة من الزمان تشكل في الوقت نفسه بنية دائمة، وهذه البنية تتعلق بالماضي وبالحاضر وبالمستقبل في آن معا))[15]، فيما عدها ماكس مولر "M. Muller" ((خدعة ترتيب على طبيعة العقل الإنساني))[16]، أما رولان بارث "R. Barthes" فهو يعتبرها كلاما خاصا، له مميزات ينفرد بها عن الكلام المستخدم في الحياة العادية، فهي ((تتميز بتحويل المعنى إلى شكل))[17]، بل هي أكثر من ذلك، إنها ((سطو مستمر على اللغة))[18].

لقد اجمع الباحثون على أن الأسطورة تحمل طابعا مقدسا لدى المؤمنين بها، فهي ليست قصة واقعية عادية، وإنما هي قصة مقدسة تروي حدثا وقع في الزمن البدائي، الزمن الأسطوري، وبعبارة أخرى: تروي لنا كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل كائنات عليا[19]، هذه الكائنات العليا

هي عماد وأساس هذه القصة ذات الهالة القدسية، إذ ((غالبا ما تكون كائنات غيبية، أو أباء أولين أو حيوانات طوطمية[20]، تفعل فعلها في الزمن الأولاني))[21]، ويمكن القول أيضا في هذا المجال: أن الإنسان البدائي لجأ أثناء إنتاج الأساطير إلى عملية أنسنة الأشياء، وهي عملية فكرية مناسبة لطبيعة فكره وزمنه آنذاك، راجيا منها محاولة فهم ما يحيط به من ظواهر كونية وطبيعية واجتماعية...، فالأسطورة اتخذت ((شكلها بالتشخيص، أي جعل المظاهر الطبيعية أو الأشياء الجامدة أو الصفات والمجردات، تتخذ شكلا بشريا، فتضفي عليها السمات البشرية، هناك عامل آخر مشابه وهو الإنساني، فيعزى الشكل الإنساني والصفات والمفاهيم إلى اله، أو حيوان أو نبات أو شيء آخر))[22].

وتجدر الإشارة إلى أن الأسطورة كتبت بأسلوب شعري، تناغمت فيه القوافي والأوزان مع الحقيقة المقدسة، فهي في جوهرها ((ضرب من الشعر يسمو على الشعر بإعلان حقيقة ما، ضرب من التعليل بأنه يبغي أحداث الحقيقة التي يعلن عنها، ضرب من الفعل أو المسلكة المراسيمية، لا يجد تحقيقه بالفعل نفسه، ولكن أن يعلن ويوسع شكلا شعريا من أشكال الحقيقة))[23].

4ــ نشأة الأساطير:

إن المتتبع لآراء العلماء والمفكرين حول موضوع نشأة الأساطير سيجد أنها تدور في فلك أربع نظريات علمية، لخصها الباحث توماس بولفينش "T. Bolfinch" في كتابه "أساطير روما واليونان[24]، فيما يلي:

أ ــ النظرية الدينية: يقر أصحاب هذه النظرية بأن كل الأساطير التي عرفها الإنسان سواء كان بدائيا أو حديثا تعود أصولها إلى الكتب المقدسة القديمة (التوراة والإنجيل)، مع اعترافهم بأن حكايات الأساطير قد

غيّرت وحرفت بحسب خصوبة خيال رواتها وناقليها، فتلك الأساطير ((أضيف لها وغير فيها، كما حرف أصلها الديني حتى خرجت عن الحقيقة الدينية إلى الأسطورة، ومن ثم يوجد تشابه في مثل هذه الأساطير عند الشعوب))[25].

ب ــ النظرية التاريخية: يذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن أعلام وأبطال الأساطير هم شخصيات واقعية، عاشوا في زمن ماض، وقاموا بسلسلة من الأعمال البطولية لفتت الأنظار إليهم، وعلى مر الأيام أضافت الجماعة الشعبية إليهم بعدا عجائبيا وهالة قدسية تتناسب مع نظرتهم إليهم، فالأسطورة بحسب هذه النظرية ((ليست مجرد حكاية، وإنما هي حقيقة معاشة، وهي ليست خيالا وإنما واقع حدث في زمن جد بعيد ولا يزال يمارس نفوذه على العالم، وعلى مصائر الناس))[26]، وهذا ما ذهب إليه مرسيا إلياد، حيث يربط بين الأسطورة والإنسان والتاريخ، فيؤكد بأن الأساطير هي في أصولها أخبار تاريخية تروي بعض الوقائع والأحداث التاريخية التي حصلت في الماضي لبعض الجماعات البشرية، فهي تعتبر ((تاريخا مقدسا، وبالتالي تاريخا حقيقيا، لأنها دائما ترجع إلى "حقائق".))[27].

جـ ــ النظرية المجازية: ويرى أصحابها أن جميع أساطير الشعوب الماضية مجازية ورمزية، بمعنى أن بعض الحقائق الدينية أو الأدبية أو الفلسفية أو التاريخية الموجودة في الأساطير التي استعملت أسلوب المجاز أو الرمز في الورود أستوعبها الناس بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي.

د ــ النظرية الطبيعية: ترى بأن الإنسان البدائي قام بتخيل عناصر الكون المختلفة من: سماء وأرض وبحر وجبال... في هيئة أشخاص أو كائنات حية أو أنها تختفي وراء كائنات خاصة، وهكذا أصبح لكل ظاهرة

طبيعية أو كونية كائن روحي تتجسد فيه، وتبنى عليه أسطورة أو أساطير مختلفة.

ومع التأكيد على خصوصيّة كل حضارة وتمايزاتها بحسب ظروفها الزمانية والمكانية ومستوياتها المعرفية وخلفياتها الثقافية، فللخصوصية الحضارية دور كبير في بناء ونشأة الأساطير، إلا أن هناك نوعا من التداخل الذي يخلق تكاملا بين النظريات الأربع في تفسير أصل الأساطير مهما كان زمنها أو مكان نشوئها، فـ ((كل هذه النظريات صحيحة نوعا ما، ومن الأصح أن يقال بأن أساطير أمة ما قد وجدت من كل هذه المصادر))[28].

5 ــ أنواع الأساطير العربية:

أما عن أنواع الأساطير، فقد اختلف النقاد والباحثون في تحديدها، ويرجع هذا الاختلاف إلى تعدد وجهات دراستها وطبيعة اشتغال الباحثين عليها، إلا أنهم اتفقوا على خمسة أنواع ــ سنذكرها بإيجاز ــ هي:

أ ــ **الأسطورة الشعائرية ــ الطقوسية:** وهي تلك الأساطير المصاحبة للطقوس والاحتفالات الدينية، التي كانت تقوم بها الجماعات الشعبية، فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين، وفقدان الاتصال مع الأجيال التي أسسته، يبدو الطقس خاليا من المعنى، فتخلق الحاجة إلى التفسير والتبرير في أوساط الجماعة الشعبية التي يتداول فيها، فتأتي هذه الأسطورة لإعطاء هذا التفسير والتبرير.

ب ــ الأسطورة التعليلية ــ السببية: ووظيفتها البحث عن الأسباب، فهي حكاية توضيحية لجأ إليها الإنسان البدائي لتعليل الظواهر الغامضة التي لم يجد ما يبرر حدوثها، فأختلق حكاية أسطورة عللت وفسرت له سر وجودها.

جـ ــ الأسطورة التاريخية: وفيها يمتزج التاريخ بالخرافة، فتستعمل شخصيات معروفة في التاريخ أو أحداث وقعت فعلا في الزمن الماضي، استعمالا مختلفا، بحيث تبلورها في صيغة جديدة، لتعيد إحياءها من جديد.

د ــ الأسطورة الكونية: تسمى أيضا بالأساطير الإتيولوجية "Etiologie"، وهي تلك الأساطير التي أبدعها الإنسان البدائي من أجل تفسير ظاهرة كونية أثارت انتباهه، فالتأمل الموضوعي هو أساس هذه الأسطورة.

هـ ــ الأسطورة الرمزية: ظهر هذا النوع من الأساطير في مرحلة فكرية أرقى من تلك التي ألفت فيها بقية الأنواع السابقة، وقد تضمنت رموزا لها علاقة وطيدة بالعالم الأرضي الواقعي الذي يعيش فيه الإنسان، فهي أساطير ((تختص بعالم الإنسان وليس بعالم الآلهة، وان رموزها صادقة))[29].

6 ــ الأسطورة العربية ــ بناء سردي:

تعود جذور القصة العربية الأولى إلى تلك الحكايات التي كان الإنسان العربي يرويها في احتفالاته وطقوسه الدينية، التي تشكلت فيما بعد في شكل أساطير تضمنت معاني عميقة حول أصل الكون والوجود وحياة الإنسان. فوجود الأسطورة لم يكن اعتباطا، بل ظهرت إلى الوجود ونشأت في محاولة من الإنسان البدائي لتبرير أحداث وتفسير وقائع وسلوكيات وصراعات استقطابية بين عناصر خيرة وأخرى شريرة ضمن زمن غير محدد، وكان البحث عن أصل الوجود والكون وخلق الإنسان والأشياء الأساس الأول الذي قامت عليه الأسطورة ونمت وتطورت حتى أضحت نمطا قصصيا قائما بذاته، يقيم عالما يعكس بدوره البنية الفنية والفكرية العميقة للمجتمع البدائي.

لقد اعتمدت الأسطورة العربية القديمة على عناصر الحكاية المختلفة، فتبتدئ الأحداث فيها وتتصاعد وتستمر في صعودها حتى تأتي على نهايتها، فيصل بنا الراوي إلى الحل المقصود، ويأخذ بنا في الانحدار نحو الحل أو إلى ما يسمى في النقد الروائي "لحظة التنوير". كما اعتمدت أيضا على اللغة بكل طاقتها الرمزية والإيحائية كوسيلة لتخصيب الجانب الموضوعي فيها، فالخلاص والأمان والسعادة بالحكي عبر القول أساس جوهري في فلسفة التكوين الأسطوري، فتنتظم في بنية سردية متكاملة أسلوبا وبناءا ودلالة جعلت منها مبنى سردي ينتمي إلى السرود الشفاهية، نشأ في ظل سيادة مطلقة للمشافهة ولم يقم التدوين الذي عرف في وقت لاحق لظهور المرويات السردية، إلا بتثبيت آخر صورة بلغها المروى، الأمر الذي يؤكد قضية تاريخية مهمة، وهي: أن المدونات السردية الأسطورية العربية لا تمثل سوى المرحلة الأخيرة التي كان عليها المروى قبل تدوينه[30]، وتنهض على مكونين أساسيين: الأول: القصة، وتشتمل منطق الأفعال، كما تشتمل على تركيب الشخصيات، والآخر: الخطاب الذي يشتمل الأزمنة ومظاهر السرد وصيغه.

لقد تشكلت النصوص السردية العربية القديمة فيما بينها تشكلا خاصا من شأنه أن يصنع مقومات نجاح الأسطورة العربية بوصفها عملا أدبيا متميزا، والأساطير منذ الأزل حملت مقومات النص السردي ونجحت في أن تخلق نصا أدبيا يتمتع بالامتيازات الفنية، فكانت الأساطير العربية القديمة عبارة عن حكاية تناقلتها الألسن شفاها ــ ثم دونت بعد ذلك ــ تحكي قصة الخليقة الأولى معبرة عن العقلية البدائية للإنسان العربي البدائي بأسلوب فلسفي، نشأت نشأة طبيعية تلقائية نتيجة صراع الآلهة أو أنصاف الآلهة من أجل البقاء والخلود.

إن ما يميز النص الأسطوري العربي ــ بوصفه نصا سرديا قديما ــ من النصوص العادية، أنه من حيث الشكل قصة تحكمها قواعد السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات وما إليها، وفي الثقافات العليا جرت العادة أن يصاغ النص الأسطوري في قالب شعري يساعد على ترتيله وتداوله شفاهة بين الأفراد وعبر الأجيال، ويزوده بسلطان على العواطف والقلوب[31]، والشعر قوة أسطورية لا يستهان بها في التأثير في المتلقي، حيث يكسب اللغة هالة من القداسة المنبثقة من الموسيقى الداخلية والخارجية فيه. وقد يدخل الشعر مكملا للحوار أو أساسا له في مواقف الصدام والصراع، يكون لاستخدامه دلالة فنية في تصوير وتجسيد هذا الصراع، فالحاجة إلى الشعر هنا ليست تزيدا وإنما هي حاجة فنية ملحة، وبهذا يغدو الشعر مكملا للسرد ليشكلا بناءا أسطوريا فريدا من نوعه.

لا جرم أن كانت شخصيات الأسطورة العربية ذات مستوى عال من الأداء، فهي من الكائنات العليا؛ التي تخضع لسطوتها بقية الشخصيات الأخرى، ووجود الإنسان فيها يأتي مكملا لأدوار هذه الشخصيات. لقد كانت صورة الآلهة غير واضحة في ذهن الإنسان العربي البدائي، لذلك جاءت هيئتها وصورتها الخارجية مطابقة لصورته، مع نوع من المبالغة في تصويره، وأغلب الشخصيات الأسطورية معدومة الصفات والملامح الخارجية، كما أن أغلبها شخصيات مرجعية بمعنى لها حقيقتها وأصولها التاريخية على أرض الواقع، ولكن هذا لا يعني انعدام الشخصيات المتخيلة والعجائبية فيها بل إنها تسير جنبا إلى جنب مع الشخصيات المرجعية، وقد تختلف طرائق تقديم هذه الشخصيات، فهناك أساطير قامت على أساس تقديم الشخصية من وجهة نظر الراوي ــ وهي الغالبة ــ وهناك أخرى قامت على

أساس تقديم الشخصية من طرف شخصية أخرى مشاركة لها في الخطاب الأسطوري.

كما تحمل الشخصيات الأسطورية أسماء هي في الغالب دلالات متنوعة ترتبط أحيانا بالدور الذي تقوم به هذه الشخصيات، وترتبط أحيانا أخرى بالسمات التي تحملها؛ بمعنى آخر: أن الاسم يؤكد السمة الوظيفية للشخصية ودورها في الأسطورة.

فالبطل الأسطوري شخصية محورية تدور حوله أحداث الأسطورة العربية القديمة، وضمّن الراوي صفات البطل العادية والمعنوية العديد من معانيه الإنسانية، كما انطوت أفعال البطل وتحركاته في المتن الحكائي الأسطوري مدلولات معينة كرسها الراوي لخدمة الأثر الذي أراد إيصاله إلى المتلقي أو الجمهور.

والجدير بالملاحظة هو وجود قوة غيبية خارقة أو لها صفة العجائبية يستند عليها البطل الأسطوري في مسار السرد الأسطوري، وهي إما أن تكون في شكل شخصيات غيبية كالجن، أو في شكل شخصيات بشرية مرافقة للبطل تتميز بمميزات خاصة.

أما الأحداث التي تستند إليها الأسطورة العربية إن هي إلا صور ذهنية خيالية مختلقة وليست وقائع جرت في دنيا الحقيقة، ولعل الأسلوب الأنسب في تحليل الأساطير هو الذي يعالجها باعتبارها تعبيرات وتراكيب لغوية تعتمد مبدأ المجاز والاستعارة بدلا من التحليل الموضوعي لحياة معاشة[32]، لذلك فان أحداث الأسطورة تمتلك نظاما دنيويا، عالمها عالم جغرافي وصفاتها صفات شخصية[33]، تقع هذه الأحداث في مكان غير متجانس، والزمن في السرد الأسطوري مغيب، فليس للأسطورة زمن بل انه ماثل أبدا لا يتحول إلى ماض، فهو زمن متلاش، غير مبنين، وغير مسردن،

زمن تائه ومختلط لا يحكي حدثا جرى في الماضي وانتهى، بل عن حدث ذي حضور دائم. وبما أن الأسطورة حكاية سردية تتصف بالشفاهية، فان هذا يعني أن من أهم مكونات هذا السرد هي الراوي ومرويه والمتلقي الضمني، فالراوي فيها غالبا ما يكون متعينا سواء بسماته أم بالمسافة التي تفصله زمنيا عما يرويه، بحيث يروي أحداثا لا تعاصره، وقد لا ترتبط به إلا بكونه راويا لها فحسب، كما أن المروي له يتعدد تبعا لتعدد الرواة، ويتكاثر كلما تكاثر عددهم، فيعد الراوي مفارقا لمرويه كذلك الحال مع المروي له الذي يتلقى مرويا تتسم روايته بسمة الوثوقية لما يعطيه للمروي من قدسية شعائرية جعلت المروي له يتقبلها بخشوع[34].

والمكان الأسطوري مكان ثانوي، غير متجانس لأن الأسطورة لا تستند إليه إلا من خلال العلاقة القائمة بينه وبين التخييل أو مع اللاواقع، لذلك نجد أن العلاقة بين الأماكن لا تتم إلا من خلال الارتباط بطرف ثالث هو الآلهة، وهذا يقتضي وجود باب مفتوح يجعل الاتصال بها ممكنا، وبما أن للمكان خصوصية قد لا تفوقها العناصر السردية الأخرى في أي نص سردي آخر، فإن للمكان الأسطوري ــ بالرغم من هامشيته ــ خصوصية تفوق الأماكن في النصوص السردية الأخرى، ولأهميته فقد احتفت النصوص الأسطورية به وغالبا ما تفتح الأساطير بوصف أو ذكر مكان معين، وتنطلق هذه الأهمية من منظورين: الأول: أنه يأخذ طابعا ميثولوجيا، حيث كان القدماء يعتقدون بأنه ينقسم على ثلاثة عوالم: السماء، الأرض والعالم السفلي. والآخر: أنه مكان أزلي، بمعنى أنه المكان الأول الذي ظهر إلى الوجود وتفرعت منه الأماكن الأخرى، فإذا سلمنا بأزليته فهذا يعني أنه خيالي.

لقد اتخذ الراوي موقعه خارج الأحداث، وبما أن الأساطير مجهولة المؤلف، فالراوي الذي ينقل الأحداث كان مفارقا لمرويه غير مشارك فيه،

فهو غير ممسرح من هذه الناحية، لكن ثمة راو يسيطر داخل المشهد الأسطوري على الحدث قد يكون بطلا أو إحدى شخصياتها، فهو والحالة هذه راو ممسرح. ويمكن تحديد وجهة نظر الراوي وفق ثلاثة أنماط:

أ ــ الراوي العليم: راو متماه بمرويه، يعرض الأحداث كما هي من دون تدخل مباشر منه، وقد يفسح المجال لشخصياته كي تروي الأحداث من وجهة نظرها، يروي بضمير الغائب، وينطلق من رؤية خارجية مع وضع مسافة بينه وبين ما يرويه، فنجده يقول مثلا: ((في ذلك الوقت كان البشر، يصلون إلى عمر المائة عام، وعندما كانوا يصلون إلى هذا العمر المتقدم، كان يتبقى لهم مائة عام أخرى))[35]، فالراوي هنا عارف بكل أحداث قصته الماضية منها والحاضرة.

ب ــ الراوي الشاهد: ينطلق من رؤية محايدة ويستخدم ضمير المتكلم في وصف الأحداث والشخصيات لا يتدخل مباشرة فيها. فمثلا في المقطع السردي الأتي يقول: ((يا نينورتاي، الذي كان أنكي بنفسه ينظر بإعجاب إلى قامتك، ماذا علينا أن نعمل يا إلهي؟))[36]، فالراوي هنا لا يعلم ما سيكون فيما بعد من أحداث.

جـ ــ الرواة المتعددون: فالأسطورة تعكس لنا استخدام المبدع لهذا النوع من الراوي على نحو مبكر جدا، ذلك أنها نص طويل نوعا ما، لذلك لم يكن من السهل عليه أن يترك راويا واحدا يعرض الأحداث؛ بل أنه ارتأى كسر هذه القاعدة وفسح المجال لأكثر من راو برواية الحدث على النحو الذي يخدم الأسطورة، معتمدين أسلوب السرد الذاتي والموضوعي معا في طريقة عرض الأحداث.

وفيما يخص المروي له، فلم تكن الحال معه أحسن من حال الراوي، فهو العنصر المكمل له، يتلقى ما يصدر عن الراوي الذي يقوم بدوره هذا

إيمانا منه بأن ثمة من يتلقى منه ما يرويه، وهو ممسرح في بعض النصوص وغير ممسرح في البعض الآخر، فضلا عن أن أكثر من مروي له يتلقى السرد من الرواة المتعددين.

أما من حيث البنية الموضوعية، فقد طرحت الأسطورة العربية القديمة موضوعات تتميز بالجدية والشمولية، فهي تدور حول المسائل الكبرى التي ألحت دوما على عقل الإنسان العربي القديم، مثل الخلق والتكوين وأصول الأشياء والموت والعالم الآخر، وما إلى ذلك من قضايا صارت وقفا على الفلسفة من بعد. لقد حاولت الأسطورة العربية معالجة التجربة الإنسانية، ولكن طريقة معالجة هذه التجربة وطرحها وتفعيلها في هذا الأدب تنعدم فيها الوحدات الثلاث: الحدث، المكان والزمان والبناء والتصعيد الدرامي الذي يؤدي في النهاية إلى ذروة التأزم الكلي الذي لا يقبل حلا غير نهاية تراجيدية يلغي عندها أحد طرفي الصراع أو كلاهما بشكل أو بآخر.

فالأسطورة ترسم صورا إنسانية لصراع الإنسان مع الحياة والقدر، وصراعه ضد الغرائز ومحاولة التغلب عليها، إنها تجسد وقفة الإنسان إزاء الحياة بكل ما تحمله من فرح وألم وأحلام وآمال...

كما يحافظ النص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن، وتتناقله الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة، غير أن خاصية الثبات هذه لا تعني الجمود أو التحجر، لأن الفكر الأسطوري ــالبراغماتي بطبعه ــ يتابع على الدوام خلق أساطير جديدة ولا يجد غضاضة في التخلي عن تلك الأساطير التي فقدت طاقتها الإيحائية أو تعديلها.

أما فيما يخص الأساليب السردية التي لجأ إليها مبدع الأسطورة، كان عنصر السرد من أبرزها، هذا العنصر الذي تفاعل مع طريقة عرض الراوي لمرويه، ففضلا عن السرد الموضوعي الذي برز بصيغة ضمير المتكلم، كان سردا ذاتيا يعتمد أشكالا وصورا عديدة أبرزها:

ــ باستخدام ضمير المتكلم[37].

ــ باستخدام صيغة الشخص الثالث: وهو لجوء الراوي إلى استخدام ضمير المتكلم للحديث عن نفسه، ثم ينقطع السرد للحديث عن شخص آخر بصيغة ضمير الغائب، ثم العودة إلى ضمير المتكلم[38].

ــ باستخدام الرسائل[39].

إن أبرز ما يميز النصوص الأسطورية العربية القديمة هو سمة التكرار البارزة بصوره وأشكاله المتنوعة، وهو أسلوب قد يكون مملا في وقتنا الحاضر، ولكنه كان مثيرا في ذلك الوقت، فالأطوار البدائية التي كان يعيشها الإنسان، وعقليته المحدودة التي كانت تدفعه إلى تصديق كل شيء، فضلا عن انعدام الكتابة كانت أسبابا دفعته إلى اللجوء إلى مثل هذا الأسلوب لكي يعيد إلى ذاكرته ما يمكن نسيانه.

فالتكرار أسلوب تعبيري سردي كان له صداه داخل النصوص الأسطورية حيث تتعدد أشكاله وأنماطه، فنجد:

ــ تكرار مفردة[40].

ــ تكرار عبارة[41].

ــ تكرار سطر شعري[42].

ــ تكرار مقطع[43].

لقد كانت اللغة في الأساطير العربية رمزية بكل طاقتها الإيحائية، والإنسان العربي البدائي آنذاك كان ملزما أن يتكلم بهذه اللغة المجازية ليعبر

عن حاجاته الروحية التي كانت تزداد يوما بعد يوم، وهو في استخدامه لها كان مؤمنا بأنها حقيقة لا رمزا، تتلاءم وتصوراته اللفظية الأسطورية التي كان يبغي من خلالها التركيز والتداخل وتجاوز الفروق الفاصلة بين الأشياء فتصبح للغة الرمزية قيمة شمولية ومدلولات عامة.

والرمز الأسطوري لا يفسر إلا على لسان الكهان ورجال الدين والحكمة، لما يتمتعون به من قدرات وملكات عقلية وروحية تفوق قدرات وملكات بقية الأفراد في المجتمع، وهو منتشر في كل الأساطير القديمة ليظهر في شكل ظاهرة اجتماعية أو طبيعية يكون لها تفسيرها؛ إذ يجعلها الراوي تخفي وراءها معاني أراد إيصالها إلى المتلقي لأنها جزء من تكوين أسطورته.

من خلال ما سبق نجد أنفسنا في حيرة كبيرة أمام مجموعة من الأسئلة التي تطرح نفسها بقوة هنا ولا نستطيع أن نقدم لها إجابات منطقية تشفي غليلنا العلمي، منها: إذا كانت النصوص الأسطورية العربية على هذا القدر من الثراء اللغوي والتعبيري والفكري فكيف نستطيع أن نقوم الإنسان العربي البدائي؟ هل من خلال هذه النصوص أم من خلال ما نقلته لنا المصادر التاريخية من أدلة وبراهين تدل على تخلف وبدائية تفكيره؟ ومن أين استمد الإنسان العربي البدائي هذا الإتقان الأسلوبي الرائع وهو يصوغ نصوصه الأسطورية؟...

7 ــ وظائف الأسطورة:

كان تفكير الإنسان البدائي ساذجا بسيطا يتناسب مع حداثة وجوده على سطح المعمورة، ومع محدودية تجاربه في محيطه الاجتماعي، ولم يكن التفكير العلمي المنطقي إلا في حدود ما يجده يتلاءم مع تصوراته الذاتية، لذلك كانت نظرته إلى الكون والى مختلف الظواهر الكونية والطبيعية التي

تحيط به على وفق ما أملاه عليه تفكيره وأسلوب حياته، وجاءت الأسطورة معبرة وبصورة جدية وعميقة عن ((إيديولوجيا الجماعات البشرية البدائية والتقليدية البسيطة عادة التي تحيا الجماعة معتمدة عليها، وبهذا فالأساطير تدفع هذه الجماعات إلى التمسك بقيمها ومعاييرها وبمثلها العليا التي تسعى إلى تحقيقها من جيل إلى جيل.))[44]، فلم يتساءل الإنسان البدائي أبدا عن واقعية أو منطقية هذه الأساطير، لأنها كانت بالنسبة إليه حقيقة واقعية لا جدال فيها، فآمن بها القدماء ((ولم يدرسوها، ولم يروا فيها اختلافا أو وهما، أو غباء، كانت الأساطير بالنسبة للقدماء واقعا حقيقيا لا يدانيه أي واقع آخر، وفيه سارت حياتهم كلها... لقد امنوا بصحة الأسطورة إيمانا مطلقا لا تحده حدود، وكل ما روت عنه الأساطير كان بالنسبة إليهم حقيقة مطلقة.))[45]، والأسطورة بهذا المعنى تمتعت بقدسية عظيمة في نفوس وعقول أفراد الجماعة الشعبية التي يتداولونها فيما بينهم، فقد كانت بمثابة "مغامرة العقل الأولى" للإنسان البدائي، والشافية لشغفه المعرفي، ففي الماضي السحيق آمن بما تقدمه له الأساطير كإيمان الإنسان الحديث بما يقدمه له العلم، فلم يكن آنذاك بديل عنها يؤدي هذه المهمة الكبرى، فشكلت لديه مسلمة ويقينا، يبني وينظم على أسسها وقوانينها حياته الدينية والاجتماعية والثقافية.

فالأسطورة إذن، تعبر عن الواقع المعيش للجماعة الشعبية بمختلف جوانبه وأشكاله، سواء كان هذا التعبير بطريقة صريحة مباشرة أو بطريقة رمزية ضمنية، مما جعل الأفراد يتمسكون بها أيما تمسك، فهي تؤدي الكثير من الوظائف داخل المجتمع الذي تنتمي إليه، حتى أن أحد الدارسين قال واصفا إياها: ((وراء كل أسطورة هدف ما أو رسالة مشفرة))[46]، وفق ما سبق تتحدد وظائف الأسطورة في:

أـ وظيفة دينية: تعمل الأسطورة على توضيح وتفسير المعتقدات الدينية ـ باعتبارها من أهم المظاهر التي تستغرق الحياة الاجتماعية ـ والمحافظة عليها من الزوال والاندثار، وذلك من خلال توارثها جيلا بعد جيل.

ب ـ وظيفة أخلاقية: فهي تدعو إلى احترام القيم الأخلاقية التي نصت عليها المعتقدات الدينية، وتسرد لغايات اجتماعية عديدة، لعل أهمها: الوعظ والإرشاد، وأخذ العبر منها والسير على منوالها، من أجل تحقيق استمرار وجود الجماعة الشعبية التي أنتجتها.

جـ ـ وظيفة اجتماعية: فالأساطير ليست من أجل تفسير الظواهر الكونية والطبيعية فحسب، بل تتعدى ذلك لتصبح بمثابة الدستور الاجتماعي الذي يحدد وينظم دور كل فرد في مجتمعه من جهة، والسلطة التي لها القدرة على تنظيم حياة الجماعة بأكملها من جهة أخرى.

د ـ وظيفة نفسية: تؤدي الأساطير وظائف نفسية في المجتمعات التي تنتمي إليها، فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بأحلام أفراد الجماعة الشعبية وتصوراتهم الرمزية الموحدة، وتشي عن التجارب النفسية للإنسان البدائي، وتومئ على مخاوفه وآماله المستقبلية، إنها تجسيد حقيقي للمشاعر الإنسانية برمزيتها، إذ توفر مخرجا نفسيا للمشاعر المكبوتة أو اللاشعورية، في محاولة لإعادة تشكيل وبناء كل المتناقضات التي مر بها الإنسان، التي ولدت لديه ضغوطات نفسية كثيرة ومتعددة.

هـ ـ وظيفة تعليلية: تنتشر في المضامين الأسطورية على اختلاف أنواعها النزعة إلى التعليل وربط الأسباب بالمسببات، كما يتجلى الميل إلى تجسيد القضايا تجسيدا ماديا يقربها إلى الأذهان البسيطة، فهي تتحدث عن أسباب النشوء وعلة وجود الكون والإنسان.

وثمة اتصال وثيق بين هذه الوظائف، فالأسطورة باعتبارها دين الإنسان البدائي تهذب الأخلاق وتقرب الإنسان من الفضائل، وتبعده عن الرذائل، وتحقق له راحة نفسية واستقرارا اجتماعيا مع الآخرين، تنمي روح التعاضد بين أفراد الجماعة، وتكشف عن تطلعات الإنسان وتصوراته نحو الحياة وعالم ما بعد الموت.

الهـــوامش :

(1) ــ نبيل علقم، مدخل لدراسة الفلكلور، منشورات مركز دراسات التراث، فلسطين، ط3، 1993، ص 15.

(2) ــ أبو الفضل جمال الدين محمد بن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، دت، مادة (سطر)، ج4، ص 363، 364.

(3) ــ أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، مادة (سطر)، ج3، ص 73.

(4) ــانظر: الأنعام: الآية 25،الأنفال: الآية 31،النحل: الآية 24،المؤمنون: الآية 83، الفرقان: الآية 5،النمل: الآية 67،الأحقاف: الآية 17،القلم: الآية 15، المطففين: الآية 13.

(5) ــ سورة الأنفال، الآية: 31.

(6) ــ سورة الفرقان، الآية: 5.

(7) ــ الطقوس: ((فعاليات وأعمال تقليدية لها في الأغلب علاقة بالدين والسحر، يحدد العرف أسبابها وأغراضها، والطقوس دائما مشتقة من حياة الشعب الذي يمارسها، ويعتقد البدائيون أن أداءها يرضي الآلهة والقوى فوق الطبيعية، والمعبودات، وعدمه يسبب غضبهم ويجلب نقمتهم، وتجري في الطقس فعاليات مختلفة، كالرقص، وتقريب القرابين ونحر الأضاحي، وأداء الصلوات وترديد التراتيل.))، أنظر: شاكر مصطفى سليم، قاموس الأنثروبولوجيا؛ أنجليزي ــ عربي، منشورات جامعة الكويت، ط1، 1981، ص 824.

(8) ــ فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص 06.

(9) ــ ك. ك رانفين، الأسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 64.

(10) ــ محمد عباس، أفلاطون والأسطورة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008، ص 11.

(11) ــ حسن نعمة، ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1994، ص 26.

(12) ــ م. ف أليبديل، سحر الأساطير؛ دراسة في الأسطورة ــ التاريخ ــ الحياة، تر: حسان ميخائيل اسحق، دار علاء الدين للنشر، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص 22.

(13) ــ مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1991، ص 9.

(14) ــ نقلا عن: محمد الخطيب، الاثنولوجيا؛ دراسة عن المجتمعات البدائية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، دت، ص 194.

(15) ــ كلود ليفي ستراوس، الإناسة البنيانية، تر: حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1995، ج1، ص 229.

(16) ــ نقلا عن: أرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1975، ص 39.

(17) ــ رولان بارث، الأسطوريات؛ أساطير الحياة اليومية، تر: قاسم المقداد، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ص 247.

(18) ــ المرجع نفسه، ص 268.

(19) ــ مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ص 10.

(20) ــ الطوطمية: ((هي الاعتقاد أن لكل فرد من أفراد القبيلة روح تحرسه، هي عبارة عن أحد الحيوانات الموجودة في بيئتهم.))، أنظر: سعد العبد الله الصويان، ملحمة التطور البشري، دار مدارك للنشر، بيروت، لبنان، 2013، ص 558.

(21) ــ جاك لومار، مدخل إلى الاثنولوجيا، تر: حسن القبسي، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 294.

(22) ــ ماكس شابيرو، وورودا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار علاء الدين، للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط3، 2008، ص 09،10.

(23) ــ فرانكفورت، وآخرون، ما قبل الفلسفة؛ الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 1960، ص 19.

(24) Thomas Bolfinch, Mythology of Greece and Rome, USA, P P 286-288.

(25) ــ مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ص 15.

(26) ــ إ. جيمس، الأساطير والطقوس في الشرق الأدنى القديم، تر: يوسف شلب الشام، دار التوحيدي للنشر، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص 21.

(27) ــ مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، ص 10.

(28) Thomas Bolfinch, Mythology of Greece and Rome, P 288.

(29)ــ فضيلة عبد الرحيم، فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2009، ص 38.

[30] ــ عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص: 16.

[31] ــ فراس السواح، دين الإنسان، بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، ط4، منشورات دار علاء الدين، سوريا، 2002، ص: 57.

[32] ــ قيس النوري، الأساطير وعلم الأجناس، جامعة بغداد، 1981، ص: 20.

[33] ــ سوزان لانجر، جذور الأسطورة، تر: عبد الودود محمود العلي، مجلة أفاق عربية، ع2، 1991، ص: 110.

[34] ــ فراس السواح، دين الإنسان، بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، ص: 15.

[35] ــ قاسم الشواف، ديوان الأساطير سومر وأكاد وأشور، كتاب الحضارة والسلطة، دار الساقي، سوريا، ص: 44

[36] ــ ينظر: المرجع نفسه، ص: 60.

[37] ــ ينظر: المرجع نفسه، ص: 308.

[38] ــ ينظر: المرجع نفسه، ص:392.

[39] ــ ينظر: المرجع نفسه، ص: 385.

[40] ــ ينظر مثلا: ((المقطع 90: حين ألمس السماء تتبجس منها أمطار الرخاء. حين ألمس الأرض يأتي الفيض. وحين ألمس الحقول المخضوضرة. تتجمع أكوام وأكداس من الحب تبعا لأوامري)). المرجع نفسه، ص: 195.

[41] ــ ينظر مثلا: ((المقطع 215: ... سوف يعود لنفسه بعد الجائحة، عندما تكون المياه قد جفت... سوف يعود لنفسه ويتنفس الصعداء)). المرجع نفسه، ص: 69.

[42] ــ ينظر مثلا: ((في الليلة الفائتة عندما، أنا الملكة، كنت أشع نورا، في الليلة الفائتة عندما، أنا الملكة، كنت أشع نورا)). فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والدراسات الشرقية، دار علاء الدين، سوريا، 1997، ص:150.

[43] ــ ينظر مثلا: تكرار المقطع ((لأني عندما اقتربت من هذا البلد. لم يظهر لي أي احترام. أنا أنانا عندما اقتربت من هذا البلد. لم يظهر لي أي احترام))، قاسم الشواف، ديوان الأساطير سومر وأكاد وأشور، كتاب الحضارة والسلطة، ص: 247، 251.

[44] ــ قيس النوري، الأساطير وعلم الأجناس، ص 13.

[45] ــ م. ف ألبيديل، سحر الأساطير؛ دراسة في الأسطورة، التاريخ، الحياة، تر: حسان ميخائيل اسحق، ص 19.

[46] ــ هاني الكايد، ميثولوجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص 57.

ملامح أسطورية في شعر سميح القاسم
- مجموعة "دمي على كفّي" أنموذجا -

▪ د. سامية عليـــوي
جامعة باجي مختار - عنابة

الملخّص:

سعى هذا المقال إلى الكشف عن ظاهرة بارزة في أشعار "سميح القاسم"، وهي كثرة لجوئه إلى الأسطورة في إثراء نصوصه الشّعرية، حيث تبيّن لنا أنّ الشّاعر نهل من الأساطير (شرقيِّها وغربيِّها). ومزج بين هذه الأساطير ليُثبت في النّهاية أنّها تراث مشترك للإنسانية كلّها.

وقد آثرنا أن نقصر دراستنا على مجموعة «دمي على كفّي» التي حاولنا -من خلالها- تتبّع حضور النّصوص الأسطورية وتجلّياتها في مختلف القصائد.

الكلمات المفتاحية: الأسطورة، الشّعر، النّاص، سميح القاسم، الشّعر المعاصر.

Résumé :

Cet article est une étude d'un recueil du poète palestinien « Samih El Kasiim» :«**Mon sang sur la paume de ma main**». Ce recueil est riche en emprunts mythiques: orientales et occidentales que le poète a pu prouver à la fin que c'est un patrimoine commun de toute l'humanité.

Notre étude montre les émergences de ces textes mythiques dans les divers poèmes du recueil.

Mots clés : mythe, poésie, intertextualité, Samih El Kassim, poésie contemporaine.

Abstract

This article is a study of a collection of Palestinian poet «Samih El Kassim»: «**my blood on the palm of my hand**». This collection is rich in mythical loan: east and west that the poet was able to prove in the end that this is a common heritage of all mankind.

Our study shows the emergence of these mythical texts in various poems of the collection.

Keywords: Myth, poetry, intertextuality, Samih El Kassim, contemporary poetry.

أسهم التّطوّر العلمي الذي عرفه القرن الماضي، في تطوّر العلوم والآداب، وكان من نتيجته ازدياد قدرة الإنسان على السّيطرة على الطّبيعة، وعلى تغيير العالم المحيط به.

وقد دفع تعقّد ظروف العمل والإنتاج الجديدة –كما يرى الفيلسوف الألماني "هيجل"–، بالإنسان إلى الإحساس الدّفين بالاغتراب، إذ وجد نفسه محاطا بأشياء هي من نتاج عمله لكنّها مع ذلك تتخطّى حدود سيطرته وتكتسب من تلقاء نفسها قوّة متزايدة. ذلك، أنّ الإنسان اخترع هذه الآلة لتكون في خدمته، فإذا به يجد نفسه في خدمتها وتحت رحمتها، بل إنّ مصيره مرتبط بها، ممّا أحال كيانه الواثق القديم إلى ريشة في مهبّ الرّياح[1].

وبذلك، أصبحت غربة الإنسان في حياته قدرا مكتوبا عليه، بل وتحوّلت إلى معادل لمفهوم القدر الميتافيزيقي الذي عرفته العصور القديمة، وتعقّد واقع الإنسان، بحيث لم يعد من الممكن التّعبير عنه إلاّ بالمعادلات الرّياضية، وإنّ عالَمًا لا يفهمه غير العلماء لهو عالم لا بدّ أن يشعر فيه البشر بالغربة.

والشّعر تجربة ذات طبيعة خاصّة، تجنح نحو استبطان الأشياء، كما تجنح نحو الانفعال والتّعقيد والخيال؛ لذلك، كان من المستحيل التّعبير عن هذه الأشياء جميعِها باللّغة العادية التي ستقف ولا شكّ –بقواعدها الصّارمة الخاضعة للعقل والمنطق– عاجزة أمام ذلك الزّخم والدّفق الشّعوري الذي يتزاحم في نفس الشّاعر مطالبا بالمثول –ولو على شبر مربّع من الورق–، وخروجه من الفكرة إلى التّجسيد. ولا شكّ أنّ الضّرورة تستدعي أسلوبا خياليا بعيدا عن المباشرة، يتجاوز اللّغة العادية بقواعدها الثّابتة، بحيث يكون

قادرا على صياغة هذه الدّلالات الشّعرية في شموليّتها وتعقّدها، ويتمثّل هذا الأسلوب الخيالي الجمالي الخاصّ في "اللّغة الرّمزية".

يذهب بعض الدّارسين إلى أنّ «الأسطورة والشّعر شيء واحد لا انفصال بينهما»*، فهما يؤلّفان حقيقة من نوع خاصٍّ، كما كان يعتقد القدماء. ويذهب آخرون إلى أنّ «الأدب أسطورة أزيحت من مكانها، وخير وسيلة إلى فهمه هو إعادته إلى نصّه الأسطوري الصّحيح»[2].

وفي ضوء هذه المفاهيم، وتأثُّرا بالشّعر الغربي، نلحظ انصراف الشّعر العربي الحديث والمعاصر إلى الاهتمام بالتّراث في القصيدة، باعتباره مصدرا من أهمّ مصادر الإيحاء والتّأثير.

وقد بدأ اهتمام الشّعراء العرب بالتّراث مع تطوّر مرحلة الإحياء، غير أنّ استخدامهم للتّراث آنئذ كان استخداما خارجيا دون تمثّل رموزه أو الاستفادة منها؛ ولم يتجاوز هذا التّوظيف ذكر أسماء جامدة، ومجرّد جثث هامدة تطفو على الورق، لا تثير لدى المتلقّي أيَّ إحساس لأنّ الصّلة بين القارئ العربي وتلك الأساطير كانت مبتورة، فبقيت مجرّد اكتساب ذهني لأنّها لم تكن حيّة في النّاس، عكس القارئ الغربي الذي كان يتواصل مع الأساطير لأنّها موصولة بتاريخه وتسكن لا شعوره الجمعي.

فهل نجح "سميح القاسم" في الجمع بين الأساطير الشّرقية والغربيّة في مجموعته "دمي على كفّي"؟، وإلى أيِّ مدى كان ذلك؟. هذا ما سنقف عليه من خلال آليات منهج النّقد الأسطوري ممثّلة في (التّجلي، والمطاوعة، والإشعاع) التي سنطبّقها على المجموعة، انطلاقا من الموتيفات المشكّلة للأساطير التي سنقف عندها في قصائد المجموعة، وهي:

– أسطورة يوليس، في قصيدة: «خطاب في سوق البطالة».

- أسطورة أوزيريس، في ثلاث قصائد: - «على قلعة الإمبراطور».
  - «حوارية العار».
  - «أوزيريس الجديد».
- أسطورة إيليا وبعل، في قصيدة: «على أكتاف أشعاري».

أوّلا- أسطورة يوليس Ulysse :

يوليس* هو مثال الملك العادل الذي درأ العدوان عن مملكته؛ دامت رحلته عشرين عاما، لقي خلالها الكثير من الأهوال، فواجه السّيكلوب[3] Cyclope في الكهف، وواجه السّاحرة سيرسي[4] Circé في الجزيرة، والتقى بالأمازونيات[5] في إحدى الجزر وتصدّى لهنّ؛ وفي هذه الأثناء، وطوال هذه المدّة، ظلّت زوجته بنيلوب[6] Pénélope تقاوم أعداد الخاطبين الذين يسعى كلّ واحد منهم للزّواج منها طمعا في ملك زوجها، إلى أن عاد يوليس ظافرا، والتقى بابنه تيليماك Télémaque الذي عانى في غيابه؛ واستعاد "يوليس" عرشه من جديد، وانتقم من الطّامعين.

وسنتتبّع حضور هذه الأسطورة في قصيدة «خطاب في سوق البطالة» من خلال موتيفات: الإبحار، العودة، المقاومة.

ا – الإبحار أو(الرّحيل):

تتجلّى أسطورة "يوليس" من خلال موتيف "الإبحار أو الرّحيل" في قصيدة «خطاب في سوق البطالة»، التي يوجّه الشّاعر خطابه من خلالها إلى المستعمر، ويخبره أنّ في الميناء من ينتظر عودته، وفي ذلك دلالة على طول غيبة الشّاعر، ممّا جعل أهله وقومه يتلهّفون للقائه، تماما مثل "يوليس"

الذي تاه عبر البحار مدّة عشرين عاما، تعرّض خلالها لمجموعة من المخاطر، ليتمكّن في الأخير من العودة إلى الوطن.

غير أنّ ميناء الشّاعر هو ميناء الثّورة التي ظلّ الشّعب ينتظرها منذ زمن طويل، فهي التي ستقف في وجه المستعمر ممثّلة في أبطالها، أمّا تلك الزّغاريد، أو الأهازيج التي استُقبل بها، فيبدو أنّها ليست سوى أصوات هذا الشّعب الثّائر ونداءاته العالية للعيش في وطن يعمّه السّلام، أصوات مقاومة نابعة من أرجاء فلسطين المستعمرة، فيقول الشّاعر:

«يا عدوّ الشّمس..
في الميناء زيناتٌ، وتلويحُ بشائر ..
وزغاريدٌ، وبهجه
وهُتافاتٌ، وضجّه
والأناشيد الحماسيّة وهجٌ في الحناجر»(7)

فقد رحل "يوليس" الأسطورة من مملكته ليردّ عنها العدوان، رحلة رجل مدافع عن أرضه مناضل مكافح، ورغم ما تعرّض له من مخاطر إلاّ أنه كان شجاعا صبورا صامدا في وجه المصائب متحدّيا لها، مؤمنا كلّ الإيمان بالنّجاة والعودة إلى أرض الوطن، وكان من أكبر العراقيل التي واجهته ما فعله الإله بوصيدون* Poseidon الذي أراد أن ينتقم من "يوليس"، لأنّه فقأ عين ابنه العملاق الذي يدعى السّيكلوب؛ وقد جعل الشّاعر من نفسه "يوليس" المغامر المهاجر، غير أنّ رحلته لم تكن رحلة مغامرة في البحار مثل رحلة "يوليس"، بل كانت رحلة كفاح طويل وصمود في وجه العدو، كانت رحلة تتعدّى شخصه إلى الشّعب الفلسطيني الذي عاش رحلة معاناة طويلة وتهجير وتنكيل من طرف الغاصبين، كافح خلالها وقاوم بكلّ ما أوتي من قوّة؛ وقد

عاش "سميح القاسم" رحلة نفي وسجن واعتقالات ومطاردات مستمرّة من طرف اليهود، من أجل إسكات صوت الحقّ الذي يمثّله هذا الشّاعر الذي فقأ عين العدوّ الذي لم يكن سوى **السّيكلوب** العملاق الذي كان على الرّغم من ضخامته أعمى، لا يبصر الحقّ ولا يرى غير الشّر أمامه والقتل والتّنكيل؛ وقد كان الشّاعر شوكة في عين المستعمر الذي يخشى سماع صوت الكلمة المدوّية التي تبثّ الحماس وتستنهض الهمم، تندّد بوجود هذا العدو، وتدعو إلى الكفاح والمقاومة، وتنادي بطرد الغرباء عن فلسطين؛ إنّها كلمة الشّاعر الذي طالما أبحر بِقاربِ الشّعر وجذّف بمجذاف القلم.

II – المقـــــــاومة:

تتجلّى الأسطورة من خلال موتيف "المقاومة"، حيث قاوم "يوليس" كلّ ما اعترضه من مخاطر في سبيل العودة إلى وطنه.

كما قاومت زوجته كلّ إغراءات الطّامعين، وتحدّت كلّ رغباتهم في الزّواج منها والاستيلاء على ملك زوجها، مماطلة، متّخذة حجّة حياكة كفن لزوجها ذريعة لدفع أذاهم عنها وأطماعَهم عن ملك زوجها، فكانت مثال الزّوجة الوفية التي ظلّت تنتظر، فيقول الشّاعر:

«ولعينيها، وعينيه .. يمينا .. لن أساوم ..
وإلى آخر نبض في عروقي..
سأقاوم ..
سأقاوم..
سأقاوم !.. »[8]

أمضى الشّاعر/ يوليس شبابه متحدّيا المخاطر والصّعاب، ثائرا في وجه كلّ محاولات العدوّ لإسكات صوت المقاومة والقضاء على روح الجهاد

والثّورة، فقد ظلّ الشّاعر صامداً، يترصّد هذا الجائر الذي اغتصب أرضه مواجها إياه عاري الصّدر رغم ما يمتلك من قوّة وعتاد، حاضرا بقلمه متّخذا إياه سيفا يكسر به شوكة العدوّ، رافضا تسليم أرضه، كما رفض "يوليس" التّفريط في مملكته التي ذاد عنها وتعرّض لكلّ الأخطار من أجل ردّ العدوان، فكان مثال الملك الشّجاع الصّبور الصّامد، لا تزعزعه البلايا والمصاعب فتحدّى السّيكلوب، والسّاحرة سيرسي، والأمازونيات الذين لم يكونوا سوى الاستعمار الغاشم الذي احتلّ أرض "سميح القاسم"، ومنع شمس الحرية سنوات عديدة من أن تشرق على هذه الأرض التي يحلم أهلها بالعودة إليها، عودة أبدية لا طرد ولا تشريد بعدها.

وقد تعدّت المقاومة "يوليس" إلى زوجته التي يُضرب المثل بوفائها، فرغم ما تعرّضت له من مضايقات ومحاولات من طرف الطّامعين في الملك، إلاّ أنّها رفضتهم جميعا؛ وهكذا أراد الشّاعر لفلسطين أن تكون، متحدّية أطماع الظّالمين الزّاعمين أنّها أرضهم، منتظرة الفرج والخلاص على يد أبنائها الذين كانت المقاومة دوما شعارهم؛ وقد كان الشّاعر وفيا لأرضه، منتظرا يوم العودة الحقيقية إلى أرض فلسطين السّليبة، رافضا كلّ إغراءات المساومة التي يمارسها العدوّ، محاولا من خلالها أن يستولي على أولى القِبلتيْن؛ ويتمسّك الشّاعر بالمقاومة إلى آخر لحظة من حياته، إلى أن ينتصر على أعدائه كما انتصر "يوليس" قبلا، وقضى على كلّ من أراد الاستيلاء على مملكته والزّواج من زوجته، فسادت المسرّات والأفراح بلاده؛ لذلك ظلّ الشّاعر ينتظر عودة الأفراح التي غابت عن أرض فلسطين؛ وتظلّ مقاومة الشّاعر مستمرّة إلى أن يحقّق النّصر تماما مثل "يوليس"، ولكنّ هجرة الشّاعر كانت داخل بلاده التي سُلبت واغتُصب عنوة، فصار غريبا فيها؛ أمّا ضياع "يوليس" في عرض البحر، فقد كان تشريدا ومطاردة ونفيا.

III – العـــــــودة والانتصار:

تتجلّى الأسطورة كذلك من خلال موتيف "العودة"، حيث يتوعّد الشّاعر عدوّه بالعودة إلى الوطن، عودة يستردّ بها الأرض المغتصبة، كما عاد "يوليس" إلى مملكته وزوجته "بنيلوب"، فيوليس رمز لعودة كلّ تائه، فهو يتحدّى الرّيح والأمواج، ويجتاز المخاطر التي قد تعيق سيره في عرض البحر؛ أمّا الشّاعر، فقد تعرّض للمخاطر التي يحاول العدوّ أن يمنعه من خلالها من العودة إلى وطنه؛ فلن تقف في وجهه كلّ أساليب الاضطهاد والقمع والنّفي، ولن تثنيه عن مبتغاه، فيقول:

«وعلى الأفق شراعٌ...
يتحدّى الرّيح ... واللّجَّ ... ويجتاز المخاطر..
إنها عودة يوليسيز
من بحر الضياع ...
عودةُ الشّمس، وإنساني المهاجر»(9)

فعودة "يوليس" كانت عودة إلى وطنه وزوجته "بنيلوب" التي ظلّت تنتظره، وفيّةً رغم أطماع الطّامعين الذين يكنّون الكراهية والحقد ليوليس ويكيدون له المكائد، حائلين بينه وبين العودة إلى مملكته وزوجته؛ أمّا عودة الشّاعر، فتتعدّى العودة من المنفى إلى الأرض المغتصبة والكرامة المسلوبة، عودة الفرد الفلسطيني الذي عاش غريبا في أرضه ضائعا تائها في غابة تحتلّها مجموعة ذئاب من اليهود، فلم تكن "بنيلوب"–زوجة "يوليس"– سوى فلسطين، وما كان هؤلاء الطّامعون، سوى اليهود الجائعين المتكالبين على

فلسطين تكالب النّبلاء الخاطبين على زوجة "يوليس"، أو بالأحرى على ملكه.

أشعّت أسطورة "يوليس" إشعاعا ساطعا على القصيدة، فقد صرّح الشّاعر بها من خلال ذكر «يوليسيز» اسما، ممّا جعل الأسطورة تتجلّى تجلّيا تامّا وصريحا، وكذلك من خلال ذكر مجموعة من المكوّنات الدّالة عليها، مثل: في الميناء زينات وتلويح بشائر، وعلى الأفق شراعٌ ... يتحدّى الرّيح.. يجتاز المخاطر والأناشيد الحماسية...، فنجد أنّ عناصر الأسطورة الأصلية حاضرة في القصيدة، فهي تحلينا على رحلة "يوليس" وما تعرّض له خلالها من مخاطر، إلى أن عاد في النّهاية سالما إلى أرض الوطن، تستقبله الهتافات والأناشيد الحماسية التي أرادها الشّاعر أن تكون أصوات الشّعب الذي يهتف للحرية، وكانت أشعار "سميح القاسم" سلاحه الذي قاوم به العدوّ وأثار به الحميّة في النّفوس، واستنهض به الهمم. وقد جعل الشّاعر من "يوليس" أسطورة شخصية، استلهم منها الصّبر والإصرار والشّجاعة والمقاومة إلى آخر لحظة، مستعينا بمكوّناتها الأخرى التي لا يذكرها صراحة كزوجته "بنيلوب" رمز الوفاء، الجانب الآخر من الأسطورة الذي استلهم منه الوفاء والصّبر.

ثانيا– أسطورة أوزيريس Osiris:

تروي الأسطورة أنّ "ست Seth" الأخ الغيور قام باغتيال أخيه "أوزيريس" غدرا، ومزّق جسده إربا إربا، وبعثر أجزاءه في أرجاء مصر، فقامت الزّوجة إيزيس* بالبحث عن تلك القطع، واستطاعت بعد مشقّة أن تعثر عليها، وتعيد تجميعها، فبعثت الحياة من جديد في جثّة "أوزيريس" الذي صار بعد ذلك إلها للموتى في العالم السّفلي؛ يعود إلى العالم الأرضي مع

مطلع كلّ ربيع. وبعْثُ "أوزيريس" الذي يُعدّ رمز التّجدّد النّباتي، جعل "إيزيس" تُعتبر أيضا ربّة الزّراعة والخصوبة، فكلاهما يرمز إلى الخصوبة في وادي النّيل.

ونجد حضورا لأسطورة "أوزيريس" في ثلاث قصائد: «على قلعة الإمبراطور»، و«حوارية العار»، و«أوزيريس الجديد»، غير أنّنا سنقصر دراستنا على قصيدة «أوزيريس الجديد» التي تحوي دلالات جديدة للأسطورة لا تتوفّر عليها القصيدتان الأخريان اللّتان اكتفى فيهما الشّاعر بذكر الأسطورة اسما دون أن يحمّلها أيّة دلالة، بل اكتفى بمجرّد الإشارة؛ وسنتتبّع الأسطورة من خلال موتيات: الموت، البعث أو التّجدّد، الاغتيال.

ونجد تجلّيا صريحا للأسطورة من خلال ذكر الشّخصية الرّئيسة فيها صراحة منذ العنوان «أوزيريس الجديد» الذي يحيلنا مباشرة على الأسطورة، كما نستطيع أن نستدلّ على الأسطورة من خلال عدد من الموتيفات، نجملها في:

1- المـــــــوت:

وقد تجلّى في الأسطورة، في كون "أوزيريس" يمثّل –قبل بعثه– إلها للموتى في العالم السّفلي، وخلال بقاء "أوزيريس" في ذلك العالم السّفلي، تكون الطّبيعة والأرض مجرّدة من الحياة، فلا نبات ولا اخضرار، بل هناك تجهّم وحزن، ولون للكآبة يطغى على الطّبيعة، فتغدو جرداء لا حياة فيها ولا نماء، وفي ذلك يقول الشّاعر:

«أنا والسّيول المستميته ..
مُذ كانت الأمطار والأحزان والشّمس العنيده
نحيا على جرف النّفايات المقيته
ونعدّ للدّنيا الجديده !»[10]

فهناك إشارة إلى ذلك العالم السّفلي الذي يعيش فيه "أوزيريس" بعد موته، فهو مقيم في عالم الموتى الذي يشبّهه الشّاعر بجرف النّفايات الذي يعدّ منه لحياة جديدة، حياة الخصب والتجدّد وقت البعث، فالشّاعر هنا هو "أوزيريس" الذي يعيش مع الموتى في العالم السّفلي، غير أنّ عالم الموتى أو الموت الذي يقصده الشّاعر هو عالم الاستعباد والاضطهاد والقهر، فجرف النّفايات المقيتة هو جرف اليهود الغاصبين الذين لوّثوا المكان ودنّسوه بمجيئهم، كما يمكن أن يكون المنفى الذي يعيش فيه الشّاعر مجبرا من طرف المحتلّ. أمّا السّيول التي يحيا معها الشّاعر، فهي سيول تأتي مع عودة "أوزيريس" تخصب الأرض وترويها، وهي عند الشّاعر سيول من نوع آخر، هي الثّورة والغضب، سيول المقاومة والمعركة التي لم تبدأ بعد، تلك الثّورة التي تحيا خامدة إلى أن يأتي يوم يبعث فيه الشّاعر من صمته، ومن منفاه فتُبعث معه، من أجل حياة كريمة وأرض مستقلّة يعمّها السّلم والحرية.

2- الانبعاث والتّجدّد:

يبقى "أوزيريس" في تلك الرّحلة بعالم الموتى حتّى يعود إلى عالم الأرض، فيُبعث بذلك من جديد، ليعود معه الخصب وتعود معه الحياة إلى الأرض، ويعود للحدائق حسّونها المنفي والجذر المترمّد في الحرائق، فيقول الشّاعر:

«أنا والسّيول المستميته
في سفرة لا تنتهي .. حتى نعيد إلى الحدائق
حسوّنها المنفيّ .. والجذر المترمّد في الحرائق !»[11]

فالشّاعر يبقى مع سيوله، والثّورة الكامنة في صدره في رحلة لا تنتهي مثل رحلة "أوزيريس" المستمرّة من عالم الموتى إلى عالم الأحياء،

وحين يُبعث الشّاعر مع ثورته، سيُعيد إلى الحدائق حسّونها المنفي الذي يتّخذه رمزا لكلّ فلسطيني نُفي عن أرضه، وكلّ مهاجر طُرد من بلده، وكلّ مظلوم اغتصب حقُّه. ونجد هنا تجليا لأسطورة أخرى هي أسطورة العنقاء / طائر الفينيق الخرافي[12]، من خلال ذكر خاصّية من خصائص هذه الأسطورة وهي البعث أو الانبعاث من تحت الرّماد، حيث يُحكى أنّ العنقاء بعد أن تنال منها الشّيخوخة تحرق نفسها لتُبعث إلى الحياة من جديد، وهكذا تستمرّ عملية الاحتراق والانبعاث. ويذكر الشّاعر خاصّية الاحتراق حين يقول:

... والجذر المترمّد في الحرائق !

وهي إشارة إلى البعث من تحت الرّماد بعد الحرق، وقد طوّع الشّاعر الأسطورة بأن جعل العنقاء التي تبعث نفسها من تحت الرّماد بعد أن تحترق في الأسطورة، طائرا يُبعث إلى الحياة بعد أن أحرقه الطّغاة؛ وهكذا، فالعنقاء التي سيعيدها الشّاعر / أوزيريس الجديد، ويبعثها من جديد هي فلسطين التي أحرقها الطّغاة، ولكنّها ستقوم من تحت الرّمس، وتولد من رحم الأحزان ورماد القهر والظّلم؛ فتكون العنقاء كذلك رمزا لكلّ فلسطيني منفيّ ينشد العودة إلى أرضه.

وتنحو أسطورة العنقاء وأوزيريس منحى واحدا تقريبا، فكلاهما رمز الموت والانبعاث.

ومع انبعاث "أوزيريس"، يعود الخصب للأرض ويعود النّماء، وتعود الحياة للطّبيعة وللكائنات، فتثمر الأشجار وتكتسي الأرض حلّة خضراء، وتخلع الطّبيعة ثوب الحداد الذي ارتدته حزنا على موت "أوزيريس" كما تقول الأسطورة، ويتجلّى ذلك عند الشّاعر في:

«حتى يشبّ اللّوز والزّيتون والتّفاح

في جرح الخنادق !
ويرمّم الإنسان أنقاض المدارس والمصانع
وتفجّر الألغام أنهارا ..
وتخضرّ المزارع !»[13]

وقد أراد الشّاعر هنا أن يُبعث كما بُعث "أوزيريس" ليثور على واقع العبودية والاستعمار، فإن كان "أوزيريس" يمنح البشر –ببعثه– الزّراعة والحضارة والقانون، فإنّ الشّاعر بثورته ونهوضه من رماد القهر، سيرمّم ما هدم العدوّ من مدارس ومصانع، وكلّ ما يرمز إلى الحضارة؛ فقد حاول العدوّ طمس الهوية العربية، وتدمير كلّ ما من شأنه أن ينمّي حسّ الانتماء إلى الوطن، غير أنّ الشّاعر يبعث الحماس ويبثّ روح الجهاد والمقاومة الذي تمثّله المدارس التي تُعتبر مركز توعية وتعليم، وهي دائمة الاستهداف من طرف العدو. فاليهود يعرفون قيمة العلم الذي يبني الدّول ويشيد صرحها، ويخافون كلّ الخوف من تعلّم الشّعب وتوعيته، وما ينجرّ عنه من مقاومة ومطالبة بالحقوق، وكذلك المصانع التي تُعتبر الرّكيزة التي يقوم عليها اقتصاد البلاد لأنّها تزدهر وتتطوّر بها؛ فبالمصانع تصنع الدّولة نفسها، ويكون لها كيانها المستقلّ، فلا تخضع لأيّ تبعية اقتصادية، فتكون المدارس والمصانع –بذلك– رمزا للحضارة والرّقي التي حاول العدوّ أن يهدمها، ولكنّ الشّاعر جعل من نفسه "أوزيريس" الذي سيبعث المدارس والمصانع من تحت الأنقاض من جديد، فيبعث معها حضارة لا تبيد.

وإن كانت سيول "أوزيريس" تفجّر الأرض ينابيع وأنهارا، وتسقي الكائنات الميّتة وتعيد للأرض اخضرارها، فيعود للمَزارع عشبها وللحقول زرعها، فإنّ سيول الشّاعر ثورة تفجّر الألغام حتى تستحيل أنهارا تروي

المزارع والحقول؛ وما المزارع التي تهفو إلى الثّوب الأخضر إلاّ أرض فلسطين التي ستعود إليها حريّتها وكرامتها المسلوبة بعد حزن طويل، وليست السّيول إلاّ الثّورة الجارفة التي ستهدم أسوار الطّغيان على رؤوس أهلها، وتكون الحساسين بذلك، هم من يعيدون الحياة لقلب الحياة.

3 – الاغتيال (المصرع):

نجد تجليا جزئيا لموتيف "الاغتيال" في القصيدة، حيث يخاطب "أوزيريس" زوجته "إيزيس" ليخبرها أنه والسّيول آلهة مريدة، ويرفض أن تكون نهايته وتلك السّيول في مسلخ القرصان أشلاء، فيقول الشّاعر:

«أنا والسّيول المستميته

يا زوجتي إيزيس .. آلهة مريده

لن ننتهي في مسلخ القرصان أشلاء شتيته !»[14]

تقول الأسطورة إنّ "ست" أخا "أوزيريس" يغار منه، فاغتاله غدرا ومزّق جسده إربا إربا، وبعثر أجزاءه في أرجاء مصر. وقد قام الشّاعر بتطويع الأسطورة وتحويرها، لأنّ "أوزيريس" الذي يتحدّث عنه الشّاعر رفض أن تكون نهايته سلخا على يد القرصان أشلاء شتيتة؛ وهنا يخاطب الشّاعر بلاده التي ليست سوى "إيزيس" التي ارتبطت بالإله "أوزيريس" زوجة وحبيبة، ليشكّلا معا أسطورة الموت والانبعاث، فيقول الشّاعر بأنّ نهايته لن تكون مثل نهاية "أوزيريس" في الأسطورة، حيث مزّقه أخوه "ست" واستولى على عرشه، وطرده وزوجَه "إيزيس" إلى مكان آخر، ظلاّ ينتظران فيه يوم العودة والثّأر من هذا الطّاغية المعتدي الذي صوّره الشّاعر على أنّه قرصان؛ لأنّه يأخذ كنوز غيره ويستولي على ما ليس له من حقوق؛ وهكذا كان الاستعمار الصّهيوني هو "ست" بالنّسبة إلى الشّاعر الذي لم يكن سوى

"أوزيريس" جديدا رفض أن تكون نهايته سلخا من طرف العدوّ، مع أنّ هناك تحويرا في الأسطورة، إذ أنّ عدوّ "أوزيريس" كان أخوه، أمّا عدوّ الشّاعر فهو مستعمر غاشم، مع الالتقاء في صفة الغدر، فست اغتال أخاه غدرا، والعدوّ اغتصب الأرض غدرا، فصفة الغدر تنمّ عن الخسّة والنّذالة والجبن؛ وهكذا كان اليهود الذين دخلوا أرض فلسطين زورا لاجئين، واستحالوا بعدها ذئابا جائعين، وطعنوا أصحاب الأرض في ظهورهم كما طعن "ست" أخاه في ظهره وهو غافل يصطاد.

وكما بعثر "ست" أجزاء أخيه في أرجاء مصر، حاول المستعمر أن يشتّت الشّعب الفلسطيني ويقضي على المقاومة؛ ولكنّ الشّاعر يؤكّد أنّه يكوّن مع المقاومة وحدة متماسكة تماسك الشّعب الفلسطيني، الذي سيظلّ دائما متمسّكا بأرضه حاملا المقاومة شعارا؛ وكما قامت "إيزيس" بتجميع قطع "أوزيريس" ليُبعث، فقد جمعت فلسطين أبناء شعبها وكانت أمّا وحّدت بينهم لتُبعث ويُبعثون ببعثها، فيقول الشّاعر:

«ما كان منّا أمس يا إيزيس .. أحلام شهيده
في الأرض نبعثها غدا ..
دنيا منوّرة .. جديده !!»[15]

وهكذا، يخاطب الشّاعر إيزيس / فلسطين، ويخبرها أنّ ما كان بالأمس أحلاما، سيصير غدا دنيا جديدة وحياة أخرى أكثر إشراقا؛ فكما شكّل "أوزيريس" مع زوجته "إيزيس / الأرض الولود" أسطورةَ الموت والانبعاث، فقد شكّل الشّاعر وأرضَه أسطورة العصر التي تكتبها دماء الشّعب الفلسطيني الممزّق في كلّ قطر؛ وقد ظلّ الشّاعر يحلم بيوم تُبعث فيه فلسطين حرّة، وهو موقن بأنّ تلك التّضحيات في سبيل الوطن ستؤدّي إلى الانتصار فيما

بعد، فلا تكون الشّهادة مجرّد حلم، لأنّ أحلام "أوزيريس" بالعودة إلى الوطن، وتحرير ملكه من بين يديْ "ست" كانت تتحقّق في كلّ مرّة يُبعث فيها من العالَم السّفلي ليمنح عالَم الأحياء الحياة والسّعادة، فتستعيد الطّبيعة بهجتها بعد موت وتجهّم؛ وهكذا يريد الشّاعر أن يبعث فلسطين جديدة، منوّرة وأكثر إشراقا، فيكون الشّاعر بذلك "أوزيريس" جديدا يُبعث فتُبعث الحياة ببعثه.

وقد أشعّت الأسطورة إشعاعا ساطعا، وأضاءت على النّص، وذلك من خلال ذكر الشّاعر للأسطورة في العنوان مع تضمينها إيحاءات دلالية جديدة تتماشى مع رؤية الشّاعر وما يهدف إليه، والغرض الذي وظّف هذه الأسطورة من أجله؛ كما نجد ذكرا لاسم "إيزيس" في متن القصيدة، لتشعّ الأسطورة على النّصّ إشعاعا ساطعا، مثلما كان تجلّيها تامّا صريحا.

ثالثا- أسطورة إيليا وبعل:

إيليا: نبيّ يهودي حارب الأوثان، وينسب إليه أنّه قتل كهنة بعل، وقد حمل عدّة ألقاب منها: رجل الله، النّبي، الرّجل الصّالح، ملاك الرّب ... وغيرها، وتؤكّد على ذلك بعض نصوص العهد القديم التي فصلت في مفهوم "رجل الله" بين البشر والملائكة، وكان "إيليا" يسكن منطقة جلعاد شرقي فلسطين، و"إيليا" هو "الخضر" عند المسلمين(16).

وتتحدّث الكثير من الأساطير عن صراعه مع بعل الذي كان يعبده الكنعانيون؛ والذي ورد ذكره في قوله تعالى: ﴿ وإنّ إلياس لمَنَ المرسلين، إذ قال لقومه ألا تتّقون، أتَدْعُون بعلا وتَذَرون أحسن الخالقين﴾(17)

وبعل، هو الإله الكلداني الذي ظهر منذ بداية الألف الثّانية ق.م، ثم تطوّرت ديانته ودخلت في اللاّهوت المحلي، وأصبح فيما بعد لكلّ مدينة بعلها أو ربّها الحامي، وتنوّعت ألقابه وأصبح إلها للسّماء وللخصب وللمطر

وللشّمس والنّبات والتّنبؤ...، ومن اسم "بعل" جاءت تسمية (هانيبال / هنبعل) البطل القرطاجي [18]

ويعتبر "بعل" إله المطر والسّحاب والصّواعق، وكلّ مظاهر الخصب عند السّوريين، واسمه كذلك "حدد"، وبهذا الاسم الأخير دخل مجمع الآلهة البابلية، كما يعدّ الإله الثّاني بعد "إيل" في مجمع الآلهة الكنعانية، لكنّه أصبح الإله المفضّل والمحبوب لدى عامّة النّاس، لأنه تغلّب على إله المياه، ونظّم الكون ودخل في صراع أبدي مع "مُوت" إله الظّلام والموت والعالم السّفلي[19]، ونجد تعدادا لصفاته وأفعاله في (ملحمة بعل) إحدى الملاحم الكنعانية:

«بعل الذي يرسل الصّواعق
بل سيعطي بغزارة أمطاره
وسيرسل صوته في السّحب
وبروقه ورعوده على الأرض
فليكملوا هيكله بخشب الأرز»[20]

ونلمس حضورا للأسطورتين في قصيدة «على أكتاف أشعاري»، لنرصد توظيفاتها وما أحدثه فيها الشّاعر من تحوير.

نجد تجلّيا جزئيا لأسطورة "بعل" الذي كان وثنا يعبد، فلم يكن يتكلّم ولم يكن يرى، ونستطيع القول بأنه تجلٍّ مبهم. ويوجّه الشّاعر كلامه إلى هذا الصّنم، قائلا:

«بلا عينين، يا هذا؟ .. بلا شفتين؟!
بلا قلب نبيل النّبض .. يذكر حبّه الأوّل؟
فقل لي أين .. قل لي أين؟

جذوري شدّها ماضٍ .. وشدّ الجذعَ مستقبل؟
أنا عاهدت –حتّى الموت– أطفالي وآلهتي
وأنت تريد معصيتي.
كفى، يا أتفه الأوثان .. لن أقبل !!»[21]

فالوثن الذي يخاطبه الشّاعر هو "بعل"، ونجد أنفسنا أمام تجلٍّ مبهم لأسطورة "إيليا" الذي صارع هذا الإله الكلداني، وحارب الأوثان بصفته نبيّا يدعو إلى عبادة الله وحده؛ وقد أخذ الشّاعر مكان "إيليا" هنا، وخاطب "بعل" الذي لم يعد إلهَ خصبٍ ومطرٍ وشمسٍ، ولم يعد ذلك الإله المحبوب المفضّل. فقد طوّع الشّاعر هذه الأسطورة، وأخذ "بعل" من صورته السّلبية (الوثن الذي لا يضرّ ولا ينفع) إلى صورة أخرى، يكون المخاطب فيها حيّا يحسّ ويرى ويغضب ويثور، فيقول:

أنا عاهدت–حتى الموت– أطفالي وآلهتي

وكأنّ الشّاعر هنا هو "إيليا" الذي كُلّف برسالة، ولكنّ "إيليا" كان يدعو إلى عبادة الله وتوحيده، أمّا الشّاعر فيتحدّث عن آلهة عاهدها، هذه الآلهة هي شعبه الفلسطيني، وهي وطنه وقوميّته العربية، ولم يكن "بعل" سوى الاستعمار اليهودي الذي لا يملك عينين ولا شفتين، فلم يبصر نور الحقّ ولم يفرّق بين الحقّ والباطل، واستوى عنده الخير والشّر والنّور والظّلمات، ولم يملك لسانا يدافع به عن نفسه ولا حجّة يقنع بها العالم لتبرير جرائمه، بل كان يتكلّم بصوت المدافع والقنابل والأسلحة عندما عجز عن الكلام، فكان مثل أيّ وثنٍ تافهٍ لا يملك قلبا ينبض بالحياة، فلا أحاسيس لديه، ولا مشاعر؛ وكان الشّاعر دوما في وجه هذا العدوّ رافضا وجوده وهويته

الكاذبة، كما حارب "إيليا" ديانة "بعل" الباطلة ورفض هذا الإله المزيّف. يقول الشّاعر:

«لمن هذي السّياط الحمرُ .. والأغلال .. والبارود؟
لنسر القمّة المفؤود؟
لدوريٍّ يجوب الأرض منفيا؟
ويحكي بين كلّ النّاس عن فردوسه المفقود؟»[22]

يتساءل الشّاعر عن كلّ تلك الأسلحة لمن يصوّبها العدو، فالسّياط الحمر والأغلال والبارود..، كلّها ترمز للقهر والاستعباد والظّلم الذي يمارسه العدوّ على شعب أعزل، وعلى طيور زُغب الحواصل لم ينمُ ريشها بعد، عرفت المنفى والتّشريد ولم تعرف لها مأوى، وعلى نسور عشقت القمم، تأبى أن تذلّ وأن تُضام. وقد شبّه الشّاعر حاله بحال هذا الدّوريّ الذي يجوب الأرض منفيا، يعيد فوق كلّ المنابر قصّة الأرض المسلوبة / الفردوس المفقود.

ونجد هنا تجلّيا صريحا لأسطورة "الفردوس المفقود"، التي تختلف من حضارة إلى أخرى؛ وتعود أصول الجنّة الضّائعة إلى خطيئة سيّدنا آدم وحواء، فبعد أن أسكنهما الله الجنّة عصى آدم ربّه وأكل من الشّجرة، فأنزله الله من الجنّة إلى الأرض؛ ومنذ ذلك الحين وكلّ إنسان يبحث عن جنّته المفقودة، وقد كان فردوس الشّاعر المفقود هي أرضه فلسطين التي اغتصبت عنوة؛ وقد كانت فلسطين ولا زالت فردوس العرب والمسلمين المفقود، وقد أضاعوها، مثلما أضاعوا الأندلس قبلها، فأصبحت فلسطين الجنّة الضّائعة التي يحلمون بالعودة إليها، والشّاعر واحد منهم، فيقول باكيا جنّته المفقودة:

« أنا .. يا بابي المغلق !

على مرّ اللّيالي السّود
أحسّ بنكبتي أعمق !
أحسّ بنكبتي أقسى..
أحسّ بأحرفي .. شوقا لأن تُحرِق
وأن تُغرِق !
وأن تُحيي، وأن تُزهِق! »[23]

يوجّه الشّاعر خطابه إلى بابه المغلق، الذي أوصدته الأحزان والمعاناة، وكلّ تلك اللّيالي السّود، ليالي الظّلام والاستعباد، فهو يحسّ بنكبته تزداد عمقا وقسوة، ويحسّ بأنّ أحرفه تحرق فتتحوّل إلى نيران يقذف بلهيبها في وجه العدوّ، فلأشعاره حدّة النّار ولهيبها، فيستحيل الشّاعر عنقاء تقذف باللّهيب، مما يدلّ على الغضب الذي يملأ قلب الشّاعر، فأراد أن يكون بروميثوس* جديدا يحرق العدوّ ليطهّر الأرض من رجسه، ويحيي الأرض وأهلها:

«وأن تُغرِق!
وأن تُحيي، وأن تُزهِق!»

نجد هنا إشارة ضمنية إلى ما قام به الخِضر، من خلال ذكر فِعل من أفعاله، فالخِضر هو ذلك الرّجل الصّالح الذي صاحب موسى عليه السّلام، وقام بخرق السّفينة ليعيبها، ويفوّت على الرّجل الظّالم الذي اعتاد أن يأخذ كلّ سفينة غصبا فرصة الاستيلاء عليها، وكذلك فِعل الإحياء/ البعث، فإن لم يحيي الخِضر حقيقة، فقد قام ببناء الجدار الذي كان لغلامين يتيمين بعد أن كان مهدّما، ففِعل البناء يقابل فعل الإحياء. كما قام الخضر بقتل الغلام الذي قال إنّه سيكون سببا في شقاء والديه، فنجد أنّ هذه الأفعال الثّلاثة

قام بها الخِضر الذي تعدّه بعض الحضارات "إيليا" النّبي اليهودي، وقد أراد الشّاعر لأحرفه أن تغرق وتحيي وتزهق، ولكنّها تغرق العدوّ، وتخنق مطامعه ومحاولاته في الاستيلاء على حقّ الشّعب الفلسطيني واغتصاب أرضه، وتغرق سفينة الظّلم التي جاء بها، وتحيي العزائم والهمم النّائمة، تحيي النّفوس الميتة والضّمائر، تحيي الإيمان بالحرية في قلوب الشّعب بعد أن كاد العدوّ يطمس نورها، وتزهق روح الظّلم والقهر، روح المستعمر الغاشم الذي كان سببا في شقاء هذا الشّعب الأعزل. وهكذا، يجعل الشّاعر من نفسه "إيليا"، فيقول:

« أنا عاهدت – حتى الموت– أطفالي وآلهتي
وأنت تريد معصيتي» (24)

وهنا يخاطب الشّاعر مرّة أخرى "بعل" الذي يعتبره عدّوه الذي يتحدّاه بقوله:

«وأن أنسى!
كفى يا أتفه الأوثان .. لن أنسى!!» (25)

وهذا تأكيد قاطع على عدم الانصياع لهذا الوثن التّافه الذي يريد من الشّاعر أن ينسى، ونجد هنا تحويرا، فبعل لم يكن يمارس الاضطهاد والقهر، بل كان شرّه يتمثّل في عبادة النّاس له وضَلالهم في الاعتقاد أنّه الرّب؛ أمّا اليهود فكانوا غزاة احتلّوا الأرض وعاثوا فيها فسادا، تحرّكوا في أرجائها وحاولوا أن يستوطنوها شاهرين أسلحتهم في وجه سكّانها:

«إلهَ اليتم، والأحزان، والتّشريد.. لا تغضب !
إذا ما دمّعت عيناك جوف دخان أشعاري» (26)

ويقصد هنا بإله اليتم، بعل، الذي لم يكن إلهَ خصبٍ ومطرٍ، بل كان عدوّا كما رآه "إيليا"، وكذلك كان العدوّ دائما إلها وثنيا ييتّم الأبناء؛ فجعل الشّاعر "بعل" إلها للموت عكس ما كان عليه في الأساطير، حيث كان الإله المفضّل والمحبوب لدى عامّة النّاس، فغدا –عند الشّاعر– سبب الأحزان والتّشريد، وصانع المآسي؛ وهو في القرن العشرين إله منبوذ ومكروه:

«إلهَ الحرب، فلتغضب!
إذا ما دمّعتْ عيناك جوف دخان أشعاري
فمن يُتمي، ومن حزني، ومن جوعي ومن عاري
يشبّ لهيب أشعاري
ولن أتعب!
طوال العمر، لن أتعب!» (27)

فالشّاعر يتحدّى إله الحرب والجريمة، وهنا يستحضر إله الحرب "مارس" الذي يرسل الصّواعق في الأساطير الإغريقية إذا ما استشاط غضبا، ويستفزّه الشّاعر كي يزداد غضبا وكي يرعد ويزبد؛ فكلّما ازداد أذاه، وكلّما ازدادت سمومه وجبروته، ازدادت أشعار الشّاعر قوّة وازدادت ألفاظها لهيبا ينفثه في وجه هذا الإله، ولن يتعب في تحدّيه وإن طال الأمد، تماما مثلما تحدّى "إيليا" ذلك الإله المزعوم "بعل" وتلك الأوثان التي لا تضرّ ولا تنفع:

«أنا عاهدت –حتى الموت– أطفالي وآلهتي
ولن يحظى بمعصيتي
رسيسٌ، عن رماد البعل .. يلهث خلف مركبتي!
يشدّ خناقَه صوتي
ويعصر قلبَه صوتي

ويقتله .. بلا موت!

شروق الشمس!

محمولا، على أكتاف أشعاري!!»[28]

نجد تكرار العبارة التي تؤكّد إصرار الشّاعر على الوفاء بعهده لأطفاله وشعبه وأرضه، كمعاهدة "إيليا" النّبي وإصراره على نشر الحقّ ومحاربة الباطل، كما نجد تجلّيا صريحا لأسطورة "بعل" من خلال ذكر اسمه صراحة، وإن لم يكن بذلك التّمجيد والتّعظيم الذي طالما تميّز به "بعل"، الإله الذي يسقي الأرض ويعيد إليها الحياة بعد الموت، بل صار رمادا بعد أن قام الشّاعر بإحراقه، فقد أراده أن يكون كما أراد "إيليا" الذي طالما رآه وثنا يُضلّ النّاس ويصدّهم عن سواء السّبيل، فإيليا رجل الله الذي عاهد أن يدعو لتوحيد الله ومحاربة الكفر، ولما كان الكنعانيون يمجّدون "بعل" ويعبدونه، كان "في صورة ملك جليل جالس على العرش"، وانتشرت هناك ديانة "بعل" التي حاول "إيليا" أن يقضي عليها ويعيد النّاس إلى عبادة الله وحده.

وقد رأى الشّاعر في "بعل" صورة العدوّ الذي لم يبق سوى رسيس من رماده يطارده، وطالما كان صوت الشّاعر يخنقه ويعصر قلبه، وصوت الشّاعر هي أشعاره التي أشعلها في وجه المستعمر وأحرقه بها، فلم يبق سوى الرّماد، وإن لم تحرقه حقيقة فهو احتراق معنوي، فأشعار الشّاعر شعلة من الحقّ والإرادة وحسّ الجهاد والمقاومة، فيقول:

«ويقتله .. بلا موت!

شروق الشّمس!

محمولا، على أكتاف أشعاري!!

فدُم للشّعب .. يا صوتي!

ودُم للبعل .. دُم سيفا من النّار!»[29]

يجعل الشّاعر شروق الشّمس على أكتاف أشعاره، فهي التي ستبعث نورها وضياءها من جديد، وهي شمس الحرية والانتصار، وصوته هو السّلاح الذي سيظلّ دائما في مواجهة العدو، يدافع به عن الشّعب وسيفا من نار لا تنطفئ؛ وسيحمل الشّاعر / نبيّ هذا العصر، وإيليا هذا القرن، نورَ الشّمس والحقيقة على أكتافه، كما حمل "إيليا" الرّسالة الإلهية على أكتافه، مع أنّ "إيليا" لم يكن شاعرا ولكنّ للشّعر سحرا وطاقة على إظهار الحقّ، وسيكون صوته دائما في مواجهة "بعلِ" هذا القرن، وسيظلّ سيفا من النّار وسوطا من اللّهب يلهب به ظهر العدوّ، مثلما أشهر "إيليا" سيفه في وجه "البعل". غير أنّ الشّاعر لا يصرّح مباشرة باسم "إيليا"، ولكن نستشفّ ذلك من خلال تلك العداوة والحقد على "بعل" الذي صوّره الشّاعر عدوّا، ورأى فيه صورة المستعمر الغاشم، والعدوّ الذي لا بدّ أن يحارَب. وقد أراد الشّاعر أن يكون "إيليا" العصر في وجه "بعل" العصر، حيث جرّده من كلّ الدّلالات الأسطورية التي تميّز بها مثل أوزيريس وغيره من آلهة الخصب والنّماء.

ونقول إنّ أسطورة "إيليا" قد أشعّت على القصيدة إشعاعا ساطعا، على الرّغم من أنّ الشّاعر لم يصرّح بالأسطورة، ولكنّنا نستشفّ حضورها من خلال ذكر الجزئيات التي تحيلنا عليها: "أنا عاهدت، أطفالي وآلهتي، يا أتفه الأوثان، إله اليتم، رماد البعل، دم للبعل .. سيفا من النّار"، التي تدلّ على صراع "إيليا" مـــع "البعل"، وقد كان الإشعاع ساطعا لأنّ الإشارات إلى الأسطورة كانت ظاهرة جليّة.

ومن خلال دراستنا لهذه القصائد، نلحظ قدرة الشّاعر على أن يفجّر من الأساطير التي وظّفها معاني ودلالات ساعدته على توصيل أحاسيسه ومشاعره، وجاءت قالبا بلور فيه أفكاره، فساعدته قوّة مضامينها على

التّعبير، وكانت من جهة أخرى قناعا أو ستارا اختفى وراءه ليعرض آراءه بحرية دون خوف، فكانت أساطير: "أوزيريس"، و"يوليس"، و"إيليا" أساطير شخصية تقمّصها الشّاعر لاشتراكها معه في ظروف معيّنة وصفات معيّنة، أو ربما أراد أن يستلهم منها ما أنجزته لتكون قدوة يقتدي بها، فساعدته بذلك على ترجمة ظروفه والتّحدث عنها بغية التّأثير على القارئ، بحيث أنطقها بما عجز عن التّصريح به.

وقد نجح الشّاعر عموما في استغلال هذه الأساطير والاستفادة من طاقتها الإيحائية ودلالتها القويّة، فجاء التّعبير أكثر صدقا، لأنّها ترجمت معاناة الشّاعر وأحاسيسه، وكست قصائده –كما كست قصائد الشّعر المعاصر عموما– ثوبا جديدا جعلها تتغيّر شكلا ومضمونا مع تفاوت الشّعراء في استغلالها من النّاحيتين الدّلالية والجمالية حسب الظّروف وحسب الرّؤية.

الهوامش والإحالات:

(1) د. نبيل راغب: مفهوم الاغتراب في الأدب، مجلة الفيصل، عدد: 96، السّنة الثامنة، 1985، ص: 46.

* ومنهم شليجل.

(2) ك. ك. راتقين: الأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1981، ص: 133.

* **يوليس Ulysse**: ملك إيتاكه الذي رحل مدّة عشرين عاما لردّ العدوان عن مدينته، ولاقى خلال هذه المدّة الكثير من المصاعب والأهوال. يُنظر:

Denis Kohler: *Ulysse, Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Pr Pierre Brunel, Editions du Rocher, paris; 2ème éd, 2003, p:1401

(3) **السّيكلوب Cyclope** : كائن أسطوري بعين واحدة في جبهته.

(4) **سيرسي Circé**: ساحرة حوّلت أصدقاء يوليس إلى خنازير، ولم ينجُ منهم غير يوليس الذي صمّ أذنيه عن سماع صوتها.

(5) **الأمازونيات Amazones**: هنّ نساء يعشن في إحدى الجُزُر، ويشكّلن جيشا قويا من النّساء.

(6) **بينلوب Pénélope**: زوجة يوليس التي ظلّت تنتظر عودته مانعة عنها أيدي الخاطبين، وكانت طوال تلك الفترة تماطل، متحدّثة عن إنهاء غزلها، ولكنّها كانت تغزل في النّهار، وتعيد نقضه ليلا إلى أن مرّت

فترة طويلة، وكلّهم ينتظر إنهاء الغزل الذي لم ينته أبدا إلى أن عاد زوجها، فكانت بذلك رمز المرأة الوفية، وصارت مضرب المثل في الوفاء. يُنظر:

Sylvie BALLESTRA - Puech: *Pénélope*, *Dictionnaire des mythes féminins*, Sous la direction du Pr Pierre Brunel, Editions du Rocher, 2002, p : 1523.

(7) سميح القاسم: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، د. ط، 1973 م، ص: 449.

* **بوصيدون**:poséidon: إله البحار والزّلازل عند اليونان، يقابله نبتون Nepton عند الرّومان.

(8) سميح القاسم: الدّيوان، ص: 449.

(9) المصدر نفسه، ص: 450.

* **إيزيس:** ربّة مصرية قديمة، ذات أصول فرعونية، اقترنت بالإله أوزيريس زوجة وحبيبة وأختا، ليشكّلا معا أسطورة الموت والانبعاث، وصوّرها الخيال المصري في هيئة امرأة بسيطة، شعرها مغطّى بتاج ذي سند عال.

الرّمز الهيروغليفي لاسمها المصري القديم هو آست Aset، وهي ابنة السّماء والأرض، وتنحدر من الإله (ر ع RE) الذي جعل ولاية عهده في شيخوخته لابنه أوزيريس شقيق الرّبة وزوجها، ويرمز الثّنائي المتآلف إلى الخصوبة في وادي النّيل، ويمنح البشر الزّراعة والحضارة والقانون. يُنظر:

Ann Déborah Lévy - Bertherat: *Isis*, *Dictionnaire des mythes littéraires*, p: 818.

(10) سميح القاسم: الدّيوان: ص: 573

(11) المصدر نفسه، ص: 573.

(12) تروي الأساطير أنّ النّبي سليمان عليه السّلام أوكل إلى العنقاء والبومة مهمّة التّفريق بين غلام في المشرق وجارية بالمغرب، والحيلولة دون اجتماعهما، لأنّهما يجتمعان على حرام، ففشلت العنقاء في مهمّتها، فطارت في السّماء وأخذت نحو المغرب واختفت في بحر من بحاره، فكانت رمزا للطّائر المنفي الذي يحلم بالعودة إلى أرضه. يُنظر:

محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار محمد علي للنّشر، بيروت، ط5، 2005، ص: 433.

(13) سميح القاسم: الدّيوان: ص: 574.

(14) المصدر نفسه، ص: 574.

(15) المصدر نفسه، ص: 574.

(16) كارم محمود عزيز: الأسطورة والحكاية الشّعبية في العهد القديم، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية، د.ط، د.ت، ص: 152.

(17) سورة الصّافات الآيات: [125،124،123]

(18) شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص: 108.

(19) فراس السّواح: مغامرة العقل الأولى، دار علاء الدّين، دمشق، ط10، 2000، ص: 379– 380.

(20) د. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص: 332.

(21) سميح القاسم: الدّيوان، ص: 544.

(22) المصدر نفسه، ص 545.

(23) المصدر نفسه، ص: 545.

* **بروميثوس:** أحد الآلهة الإغريقية، سرق النّار من كبير الآلهة (زوس) –كما جاء في الأساطير الإغريقية– وأهداها للبشر، عرف بحبّه للبشر، وظلّ اسمه دائما مرتبطا بالنّار، وهو رمز التّحدّي. يُنظر:
Raymond Trousson: *Prométhée, Dictionnaire des mythes littéraires*, p :1187

(24) سميح القاسم: الدّيوان، ص: 544.

(25) المصدر نفسه، ص 546.

(26) المصدر نفسه، ص: 546.

(27) المصدر نفسه، ص 546.

(28) المصدر نفسه، ص: 547.

(29) المصدر نفسه، ص: 547.

شعرية النص العجائبي في الحكاية الشعبية الجزائرية

▪ د. بريكـــــة بومـــادة
جامعة باجي مختار - عنابة

الملخَّـص:

تنبع شعرية النص الشعبي من حقيقة ثابتة، مفادها أنه لم يروَ ليستهلك نفسه، بل يعمل باستمرار على ترك فراغات كثيرة، وعلى نحو متعمد حتى يملأها القارئ. وكثيرا ما تفاجئنا الحكايات الشعبية الجزائرية بهذه الفراغات التي تنم عن حيل أسلوبية راقية لا يستطيع التواصل معها وفك شفراتها إلا قارئ متمرس، يقرأ الجملة ويعيد قراءة النص قراءة جديدة قد يفاجئ حتى نفسه، لأن قراءاتنا المتعددة تعمل على إثراء النص وتوسيع دائرة التاويل والممكن.

الكلمات المفاتيح: الشعرية- النص العجائبي- الحكاية الشعبية- القارئ المحتمل.

Résumé :

La poétique du texte populaire est une réalité acquise, qui se résume dans le faite qu'il n'a pas été narré pour être emprisonné dans une lecture unique, mais des lectures multiples qui cherchent à combler les nombreux vides qui y sont laissés délibérément pour que le lecteur puisse les combler. Souvent, les contes populaires algériens nous surprennent avec ces vides, qui sont utilisés comme astuces stylistiques hauts de gamme, que seul un lecteur chevronné peut déchiffrer, en proposant une deuxième lecture qui peut le surprendre lui-même, car nos lectures multiples auront pour conséquence d'enrichir le texte et élargir le cercle de l'interprétation et du possible.

Mots clé : Poétique- texte Fabuleux- conte Populaire - lecteur supposé

Abstract:

The poetics of the popular text is an acquired reality, which is summed up in the fact that it has not been narrated to be imprisoned in a single reading, but multiple readings seeking to fill the many voids left deliberately left for that the reader can fill them. Often, Algerian folk tales surprise us with these voids, which are used as high-end stylistic tricks, which only a seasoned reader can decipher, by offering a second reading that can surprise him himself, because our multiple readings will result in Enrich the text and broaden the circle of interpretation and possible.

Keywords: Poetic- text Fabulous- tale Popular- Assumed reader

تقديم:

العجائبية هي نزعة إنسانية تتوق إلى خلق العجيب هذا الأخير الذي يكسر كل الطابوهات ويبني علاقات خيالية تساهم في خلق عوالم عجيبة متخيلة قوامها السحر واللامنطق، فالعجيب هو نتاج خيال عفوي بسيط يتوق إلى الخلاص والتغيير بأسلوب فني جميل، وكل هذا تجسده حكاياتنا الشعبية المتوارثة والمحفوظة في ذاكرة العامة بكل ما تحمله من خيال وسرد ومتعة فنية وقيم إنسانية.

شعرية النص العجائبي:

تبحث الشعرية بوجه عام في قوانين الخطاب الأدبي، ومرجعها الأوحد في ذلك هو الخطاب الأدبي نفسه وليس شيئا آخر، بحيث تنطلق منه لتعود إليه، فلا تولي اهتماما لمختلف الظروف المحيطة به.

يعرفها حسن ناظم: "إنها محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية فهي إذن تشخيص قوانين أدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات"[1].

يتضح من خلال هذا بأن الشعرية دراسة تنصب على الخطاب اللغوي للكشف عن القوانين التي بموجبها يتوجه وجهة أدبية، ذلك انه خطاب متميز يملك خصائص محددة لا نجدها في الخطابات الأخرى، كالخطابات الدينية والعلمية والسياسية وغيرها، وحتى إن وجدت فإنها لا تمثل الوظيفة الجوهرية الماثلة فيه وبقوة، كما هو الحال في الخطاب الأدبي ذلك أن من جملة خصائصه الإيحاء والمجاز والتخييل والعدول والتأويل وغيرها.

كما أن الشعرية تمنح الباحث حرية مطلقة في تأويل النص الأدبي، ذلك أن العمل الأدبي لا يكون مكتمل الخصائص إلا إذا تعددت فيه التأويلات والاحتمالات وذلك نتيجة الغموض الفني الذي يتجسد فيه.

فالشعرية هي المجاز الذي يجعل الأديب يعدل عن الاستعمال العادي والمألوف للغة، مما يفتح الدلالات على تأويلات عدة، وهي ولا شك خاصية تنفرد بها الكتابة الأدبية التي توظف اللغة في مستويات تتجاوزا لتقرير والمباشرة والتواصل وتتعداه إلى فضاءات التأويل والإيحاء.

عرف تودوروف الشعرية بقوله: " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العلم إلا انجازا من انجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فان هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية "[2].

فالشعرية عند تودوروف لا تبحث في العمل الأدبي في ذاته وإنما تبحث في خصائص هذا العمل التي تمنحه ميزة التميز والتفرد عن غيره من الخطابات ألا وهي الأدبية.

العجائبية هي نزعة إنسانية في ابتكار العجيب وتحدي المستحيل فهي "حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[3].

فهي ذلك الاندهاش الذي يحدث في نفس الإنسان بسبب عجزه عن تفسير العجيب الذي رآه أو سمعه، فكلما غابت التعليلات والتفسيرات العلمية والمنطقية للظواهر، سيطرت الدهشة والحيرة على الإنسان، وزاد العجب

عنده، فالعجيب يخرق دائما تصورات ومفاهيم قبلية تخرج عن ما هو مألوف ومعتاد .

ومصدر العجب هو النفس البشرية التواقة دائما إلى عوالم المستحيل والخيال " فهو حيرة تستبد بالإنسان بسبب عدم قدرته على معرفة الشيء أو سببه أو الطريقة التي ينبغي إتباعها للتأثير عليه"[4].

وبما أن المتسبب في العجب والدهشة والحيرة هو العجز عن تفسير الظواهر وإعطائها تعليلات منطقية، فان التعود على رؤيتها يذهب العجب إذ ينتهي الاندهاش بسبب الألفة والرؤية المتواصلة والمتكررة.

فالعجيب هو تجاوز للمعقول، إذ يقوم على لعبة الاحتمال والإمكان فهو يتيح فرصة النظر إلى اللاواقع، وإعادة بناء فضاءات ممكنة هروبا من ضغط الواقع والآني، فالعجائبي وان كان قائما على الخيال فهو متداخل مع الواقع، لكنه يتجاوز المعقول والممكن والسببية إلى اللامعقول والخيال الذي لا ضابط له، مما يدخل القارئ في عالم متخيل لا وجود فيه للمستحيل والطابو، ولعل الحكاية الشعبية هي من أهم المحطات التي كانت فضاء مفتوحا للاختراق والمغامرة المستحيلة.

ومن أهم مقومات الأدب العجائبي نجد التردد والحيرة والشك على مستوى التأثر والتقبل والاستجابة.

إضافة إلى توفر الحدث الخارق الذي يبعث على الاندهاش والاستغراب، بالرغم من انطلاقه من الواقع، إلا أن العجيب يكمن في طريقة إعادة سرد هذا الواقع بطريقة تتحدى الممكن والطبيعة والقوانين العقلية والمنطقية.

فقد ورد في تعريف العجيب عند محمد أركون أنه " كلمة تعني أولا الاندهاش أمام ظاهرة غير عادية، ولقد أتى هذا المعنى في القرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿ أَوَعَجِبْتُمْ أَنْ جَاءَكَمْ ذِكْرٌ مِنْ رَبِّكُمْ﴾ (*)

ثم تعني ثانية الاستغراب والاندهاش وهذا ما نجده في قوله تعالى : ﴿ **بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُونَ** ﴾ (**)

كما تعني الخارق للعادة واللامعقول كقوله تعالى :" **قَالُوا أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ** "(***)

وتعني الإعجاب والرضى في قوله تعالى :" ... **وَيَوْمَ حُنَيْنٍ إِذْ أَعْجَبَتْكُمْ كَثْرَتُكُمْ** "(****) (5).

فالعجائبية هي ذلك الاندهاش الذي يحدث في نفس الإنسان بسبب عجزه تفسير الشيء الغريب الذي رآه او سمعه، فالعجيب يخرق دائما تصورات ومفاهيم قبلية تخرج عما هو مألوف ومعتاد، فيثير في نفس القارئ الدهشة والحيرة، وهذا ليس دائما بالظاهرة السلبية بل قد يكون ايجابيا ذلك أن الإنسان بطبعه الميل إلى ما هو جديد وغير مألوف.

إنّ تأثر الإنسان بالعجيب يتولد عنه انفعالات مختلفة كالدهشة والقلق والتوتر، بالإضافة إلى الحيرة والتردد في إمكانية تقبل وتصديق تلك الظاهرة العجائبية، وعن كيفية التعامل معها، نظرا لكون العجيب لا يقوم على أسس واضحة، ولا يسير وفق قوانين محددة، بل هو ظاهرة تخترق كل البنى والأعراف والقوانين المتعارف عليها.

وبما أن المتسبب الرئيس في العجب والدهشة والحيرة هو العجز الكامل عن إعطاء تفسير للظواهر وتقديم تعليلات مقنعة لها، فان التعود على رؤيتها قد يساعد وبشكل كامل في القضاء على العجيب وتقبل الأمر دون عجب أو حيرة أو دهشة، مما يجعل من العجيب أمرا عاديا مألوفا ومقبولا " إذ ينتهي الاندهاش أو الإعجاب بسبب الألفة والرؤية المتكررة"(6).

ولذلك قالت الدكتورة نبيلة إبراهيم في معرض حديثها عن الحكايات الخرافية أن العجب في هذه الحكايات لا يأتي من تخطي المألوف أو الإتيان بالعجيب والمدهش، وإنما يكمن العجيب فيها في المبالغة في المألوف نفسه . ولعل هذا ما لم يتعود عليه القارئ من أبطال يتوخى فيهم العظمة والقوة الخارقة والتحليق المستمر في عوالم المغامرة والمستحيل، لذلك فهو مهيأ سلفا للتعجب والدهشة بل يمكننا القول إنهما من صميم إحساسه بلذة القراءة والاستمتاع بعجائبية النص الشعبي الذي يهيئ قارئه لعدم التساؤل عن مدى صدقها لأن السؤال هنا عند مجتمع القص الذي يستمتع ويتلذذ بهذه النصوص هو بلا شك سؤال غير وارد.

يعرف جميل صليبا العجيب بقوله: "العجيب يطلق اليوم على كل تخيل وهمي متحرر من قيد العقل، أوكل فاعلية ذهنية خاصة بتلاعب الأفكار أو على كل رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول"[7].

فالعجيب هو تجاوز للمعقول، حيث يقوم على لعبة الاحتمال إذ يتيح فرصة النظر إلى اللاواقع وإعادة النظر فيما يبدو أنه واضح وشفاف فالعجائبي وان كان قائما على الخيال فهو متداخل مع الواقع لكنه يتجاوز المعقول والسببية واللامعقول، فيدخل القارئ ضمن عالمين مختلفين (واقعي، وغير واقعي) ويدرك تبعا لذلك وجود انفصال واضح وجلي بين هذين العالمين.

مقومات النص العجائبي:

1 – التردد والحيرة والشك، وذلك على مستويات محددة للقراءة والتأويل، بحيث يشك الإنسان في كل شيء لا يستطيع إيجاد تفسيرات مقنعة له، مما يدفعه إلى التردد في تقبل الأشياء والاستجابة إليها.

2- الصراع بين الواقعي واللاواقعي أو الصراع بين العقل والمنطق و الواقع المألوف والخيال والوهم والعجيب، تداخل كل هذه العناصر تجر القارئ رغما عنه إلى محاولة المحاولة تلوى الأخرى لإدراك الواقع من اللاواقع.

3 – وجود حدث خارق تقوم عليه الأحداث العامة للنص العجائبي، ذلك أن الحدث الغريب الخارق هو أساس العجب والدهشة مما يسهم في خرق توقعات القراء في صناعة حدث مشابه لفنائه المطلق في المستحيل والخارق والعجيب.

4 – عدم اعتراف النص العجائبي بالمواضعات والأعراف والقوانين الطبيعية والعقلية والمنطقية، ذلك أن جوهر العجائبية هي السفر دون جواز متعارف عليه من عادات وأعراف ومنطق وعقل، بل هو تجاوز لكل هذا وعدم الاعتراف بالموجود، وهذا ما يثير في نفس المتلقي الشك والدهشة والتعجب والرعب أحيانا.

"إن الخطابات العجائبية نصوص تخييلية تتراوح بين العجيب والغريب وبين الوهم والواقع وبين المنطق واللامعقول وبين الانسجام واللاانسجام "[8].

فالعجائبية غير مقيدة لا بقوانين الطبيعة ولا بقوانين العقل والمنطق، بل هي دائما وأبدا خرق لهما ولعل هذا ما يميزها ويعلي من شأنها.

الحكاية الشعبية:

إذا بحثنا عن أبسط تعريف للحكاية فإنها :"الحكاية النثرية التي انتقلت من جيل إلى جيل سواء كانت مدونة كأن تظل القصة تروى بواسطة مؤلف نقلا عن مؤلف آخر أو اعتمدت على الكلمة المنطوقة تنتقل من شخص إلى

آخر بمعنى أن الحكاية تظل تسمع وتروى بإضافات أو بدون إضافات أو تغيرات يدخلها الراوي الجديد عليها"[9].

وهي انعكاس لضمير الشعب انعكاسا مطبوعا لا مصنوعا، لتجعل منه مجتمعا له خصائصه المتميزة وطابعه الخاص، فهي" شكل قصصي يتخذ مادته من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الشعب"[10]، فالحكاية الشعبية قد تبعد عن الواقع، ولكنها تظل لصيقة به، تستدعي خيالنا وتستنطقه من خلال استدعاء الصور التي نحملها في ذاكرتنا عن كل الموتيفات الموظفة، فعندما يتكلم الراوي عن الأفعى وعن الحيوانات فانه يرسم في ذهن كل مستمع صورة بجميع أبعادها وملامحها وهي ولا شك صورة مأخوذة من المعايشة والسماع، فمهما أغرقنا الخيال في عوالم المغامرة والمستحيل إلا أنه يبني دائما الجسور بين الماضي والحاضر والمكان، فالخيال لا يبعدنا عن معالجة مشكلات الواقع والانطلاق منه والعودة إليه، إنما نجده يحمل على عاتقه مهمة معالجة مصاعب الحياة والواقع الذي نعيشه، كما قد يقدم إشارات واضحة ومهمة وتصور للمستقبل وذلك من خلال النماذج التي يرسمها. ومن هذا المنطلق فهي "فن في غاية القدم، مرتكز على السرد المباشر المؤدي إلى الإمتاع والتأثير في نفوس السامعين، يتخذ موضوعا له الأشياء الخيالية والمغامرات الغريبة، وقد يعنى بالأمور الممكنة الوقوع أو الأحداث الحقيقية التي يعدل فيها الراوي ويقحم فيها أمالي خيالية وإحساسه ومحصلات مواقفه من الحياة"[11].

وتظهر بوضوح فعالية الثقافة الجماهيرية التي تجعل الحكاية الشعبية عبارة عن موتيفات فولكلورية بغية أحداث استجابة لدى المتلقي، وذلك باستنطاق مخزونه المعرفي وتقديمها للقراءة والتـــأويل بنكهة تتماشى

والسياق الحضاري الجديد. والمتلقي بدوره يعمل جاهدا على المحافظة على هذا الموروث بقراءته والبحث فيه.

شعرية النص العجائبي وتجلياته في الحكاية الشعبية:

إن مصدر العجب هو النفس البشرية التواقة دائما إلى عوالم المستحيل والخيال، وبما أن المتسبب في العجب هو الدهشة والحيرة والعجز عن تفسير الظواهر وإعطائها تعليلات منطقية، فان التعود على رؤيتها يذهب العجب إذ ينتهي الاندهاش بسبب الألفة والرؤية المتواصلة والمتكررة، وتكمن شعرية العجيب في القفز على الواقع ومعانقة المستحيل الذي تمنحه اللغة الشعرية الحالمة القدرة على البوح والقص والحلم اللانهائي.

فالعجيب هو تجاوز للمعقول إذ يقوم على لعبة الاحتمال والإمكان إذ يتيح فرصة النظر إلى الواقع وإعادة بناء فضاءات ممكنة هروبا من ضغط الواقع والآني، فالعجائبي وان كان قائما على الخيال فهو متداخل مع الواقع، لكنه يتجاوز المعقول والممكن، ولعل الحكاية الشعبية من أهم المحطات التي كانت فضاء مفتوحا للاختراق والمغامرة المستحيلة.

العجيب المبني على الإرادة الإلهية وفق تصور العامة:

مما لا شك فيه أن حكاياتنا الشعبية تزخر بأنواع كثيرة من العجيب المبني على الإرادة الإلهية وفق التصور الشعبي البسيط، والحكاية تلمح إلى ذلك دون تصريح، بل نفهم هذه المعاني من خلال قراءة الحكاية أو الاستماع إليها بحيث يبرز العجيب الذي يشدنا إلى تفاصيل الحكاية حيث نندمج معها ونحس بأنفاسها وهي تطير بنا إلى عالم المستحيل و اللامنطق لتحط بنا في

عالم جميل حيث لا وجود للمستحيل والمحرم، بل كل شيء مباح وممكن، ومن ذلك حكاية "الرجل الذي خرج باحثا عن القدرة الإلهية"[12].

وذلك بعد تعرضه هو وعائلته إلى ظلم كبير من جار ظالم مستبد، وخلال مسيرته يلتقي برجل قتل تسعا وتسعين رجلا فيستضيفه هذا الأخير في بيته ويكرمه بسخاء، وقبل مغادرته يطلب منه أن يسأل الله عن مصيره يوم القيامة وقد تاب توبة نصوح، يمضي الرجل في طريقه فيلتقي بشيخ قضى حياته كلها يعبد الله في كوخه، فكان الطعام ينزل إليه كل مساء من السماء، وفي تلك الليلة نزل الطعام كالعادة ولكن فوقه قطعتين من اللحم، وكانت قطعة الضيف أكبر من قطعة الشيخ، وهنا نفس الشيخ الأمارة بالسوء تغلبت عليه وأخذ قطعة اللحم الأكبر ولحظتها أحس بسوء فعلته، وحين هم الضيف بالمغادرة مواصلا رحلة بحثه، طلب منه الشيخ أن يسأل الله عن مصيره وقد وقع فريسة لنفسه في لحظة ضعف، وما هي إلا لحظات حتى بدت الإرادة الإلهية ممثلة في شيخ ذو لحية بيضاء يرتدي لباسا أبيضا، فيخبر الرجل أنه قد وصل إلى غايته فكانت الإجابات على المطالب كل بحسب حاجته، فأما الرجل المظلوم فان القدرة الإلهية طلبت منه أن يردد هو وكل أفراد أسرته عبارة "**توكلوا ربي**" أما عن الرجل القاتل والتائب فان القدرة الإلهية بشرته بقبول توبته لان توبته صادقة، وأما الشيخ فان الله قد غضب عليه وضاعت بذلك جميع السنوات التي قضاها في العبادة وما عليه إلا بالتوبة والعمل الصالح.

عاد الرجل أدراجه، فأخبر الشيخ والرجل الآخر بنتيجة لقاءه بربه، وفور وصوله قالت أسرته العبارة السحرية وفي الصباح جاءهم خبر وفاة الجار الظالم.

والعجيب في الحكاية هو تمثل القدرة الإلهية في صورة شيخ كبير ذو لحية بيضاء، وهذا راجع إلى رغبة الإنسان الشعبي في التصوير والتخصيص والإيمان المطلق بالقدرة الإلهية والتي تقف بجانب الخير والحق وتنصرهما دائما، تتضح أمامنا شعرية القص الشعبي الذي يميل دائما إلى تمثل الغيب وتصويره بدقة، بل إن جمالية الصورة الحكائية الشعبية لا تكتمل عناصرها إلا إذا كان التصوير واضح المعالم يخصص ويشخص بحيث لا يترك فضاءات الشك والريبة، بل انك وأنت تستمع أو تقرأ الحكاية الشعبية لا تجد في نفسك سؤالا بلا جواب إذ إن الحكاية تشفي غليل أسئلتك قبل أن تولد لأنها تتوقع وببساطة ما تريد أن تسمع أو أن تقرأ، فتأتي شعرية العجيب هنا مصورة ومشبعة لخيالاتك الحالمة فتكون الحكاية وهي تسرد تفاصيل الصور المتاحة مجسدة لكل الأحداث حتى وان كانت متعلقة بالقدرة الإلهية، فلا يتحرج من تصويرها لأن الفنان الشعبي أقدر الناس على معرفة ما يطلبه الإنسان الشعبي وما ينتظره وهو يستمع للحكاية ويستمتع بها.

ومن هذا النوع أيضا ما يحكى عن زوجة فجعت في أبنائها الذكور جميعا، فتمنت أن يرزقها الله تعالى ولدا ولو كان قزما، وهذا في حكاية "الطفل القزم" وفعلا يستجيب الله لدعائها حيث أنجبت المرأة ولدا كما طلبت وتمنت، والعجيب هنا هو تعبير الحكاية عن شدة حاجة الإنسان إلى الولد خاصة المرأة، فلا يغني عن الولد شيء من مال أو جاه، ولإلحاح هذه الحاجة على المرأة تتمنى من الله أن يرزقها ولدا ولو كان قزما لأنه يشبع لديها هذه الحاجة.

الأمر العجيب أيضا في هذه الحكاية هو أن هذا الطفل القزم الذي ينظر إليه نظرة احتقار يحقق المعجزات التي يعجز عن تحقيقها من هم

بأحجام طبيعية، لذلك يقول المثل الشعبي "كل قصير فتنة" وهذا دلالة على ما ارتبط في أذهان العامة من مكر ودهاء وذكاء وقوة.

عجيب المسخ من إنسان إلى كائن آخر:

يعتمد هذا النوع على مسخ الإنسان في صورة حيوان أو أي كائن آخر، فيمر الإنسان بصعوبات ومشاق حتى يعود إلى صورته الأصلية الأولى، وغالبا ما يكون الحب هو الدافع الذي يكون وراء هذه العودة، وعلى كل حال فهو مسخ مؤقت.

ومنه ما يحكى عن شاب يتحول إلى سمكة صغيرة فيتقمص اليهودي هيئة سمكة كبيرة محاولا أكل الشاب، ثم تأتي سلسلة من التحولات تصل إلى تحول الشاب إلى حبة رمان فيتحول اليهودي إلى ديك يلتقط الحب وحين يصل إلى آخر حبة رمان يتحول الشاب إلى سكين حادة تقطع رأس اليهودي كل هذا نلمحه في حكاية " ابن الفقير وابن الغني" وهي حكاية جزائرية شعبية من الشرق الجزائري .

ولعل الإنسان الشعبي الجزائري أخذ سلسلة التحولات من حكايات ألف ليلة وليلة، حيث نجد حكاية "الحمال مع البنات" التي تضمنت عنصرا عجائبيا يتقاطع مع الحكاية الشعبية السالفة الذكر حيث تروي أن ابن الملك اقتحم العالم السفلي ولم يحترم قوانينه فكان أن حوله العفريت إلى قرد هذا الأخير اقتناه أحد البحارة وصار يتجول معه في البلدان والأمصار وفي أحد الأسفار توقفت السفينة على أرض يحكمها ملك عادل وله ابنة حكيمة، وما ان دخل القرد حتى عرفت الفتاة أن القرد رجل فقد صورته الحقيقية، وهنا استدعت العفريت وتقاتلت معه: "انقلب العفريت أسدا وهجم على الصبية فأسرعت وأخذت شعرة من شعرها بيدها وهمست بشفتيها فصارت الشعرة

سيفا ماضيا وضربت الأسد نصفين، فصارت رأسه عقربا، فانقلبت الصبية حية عظيمة وهمهمت على هذا اللعين وهو في صفة عقرب، فتقاتلا قتالا شديدا، ثم انقلب العقرب عقابا فانقلبت الحية نسرا وسارت وراء العقاب ... ثم انقلب العقاب قطا أسودا فانقلبت الصبية ذئبا فتشاحنا في القصر ساعة زمنية وتقاتلا قتالا شديدا، فرأى القط نفسه مغلوبا فانقلب وصار رمانة حمراء كبيرة ووقعت تلك الرمانة في بركة فقصدها الذئب فارتفعت في الهواء ووقعت في بلاط القصر فانكسرت وانتثر الحب كل حبة وحدها، وامتلأت أرض القصر فاقلب الذئب ديكا لأجل أن يأكل ذلك الحب حتى لا يترك منه حبة"[13].

ومن عجيب المسخ كذلك هو المسخ في هيئة طائر وربما يرجع ذلك إلى مؤثرات عديدة من الحياة اليومية، فالطائر دائما هو دليل الحرية والانعتاق، إضافة إلى علاقته الحميمة بالإنسان، فهو يعيش مع هذا الأخير يزين بيته ويملأ عالمه تغريدا وفرحا ومن ذلك حكاية " الرجل الذي أكل ابنه " المنتشرة في منطقة الشرق الجزائري، التي تروي عن مسخ الطفل في صورة طائر مغرد، يحط كل يوم في حديقة البيت مطالبا بالثأر لأنه قتل غدرا من طرف زوجة الأب الشريرة، فكان يأتي ويغني "يما ذبحتني أو بابا كلا لحيماتي وأختي العزيزة لمت اعضيماتي دفنتهم تحت الشجيرة وليت أنا طير نلعب عالحطيرة ...تو بابا تو."

هذه الجزئية مأخوذة من التراث العربي حيث كان الإنسان يعتقد جازما أن الميت إذا مات مقتولا فانه تنطلق من رأسه هامة تسمى الصدى تنادي "اسقوني اسقوني "، فإذا قتل القاتل كفت عن الصياح، ولذلك لا يكف الطفل الصغير الممسوخ في هيئة طائر عن الصياح حتى تذبح زوجة الأب، هنا فقط تجد روح الصغير أخيرا الراحة التي تبحث عنها في القصاص من

القاتل وتحقيق العدالة . ولعل هذا كله ترجمة صريحة لفلسفة الإنسان الشعبي الذي تتوق نفسه إلى العدالة والقصاص، فيعبر عن ذلك بصياغة حكايات شعبية بسيطة المحتوى ولكنها عميقة المغزى بعيدة الهدف، كل هذا في قالب حكائي مشوق تمتزج فيه الحقيقة بالخيال ليتشكل عبر منطق الحكاية العجائبية فسيفساء الحكي اللامحدود واللامنطقي، الذي يؤطره حب الإنسان لكل ما هو عجيب وغريب ورغبته الملحة في خرق توقعات القارئ وحمله على التهيؤ دوما وأبدا إلى المغامرة المستحيلة، وانتظار دائم وترقب لما ستأتي به مفاجآت الحكي ودهاليز السرد العجائبي.

عجيب الحيوان الخرافي " الغول":

وردت شخصية الغول في عدد كبير من الحكايات، حيث تحرك الأحداث وتمنحها متعة كبيرة تشد المتلقي إلى الاستماع والاستمتاع، كما يحمل الإنسان الشعبي صورة خيالية غير واضحة المعالم عن هذا الكائن الخرافي العجيب، فهو ضخم الجثة له أسنان بارزة وحادة، وشعره طويل جدا، وأهم صفاته أنه آكل للحوم البشر، هذه الصورة انطبعت في فكر الإنسان الشعبي وآمن بها إيمانا مطلقا، كما نجد له صورة أخرى كما هو الشأن في الميثولوجيا العربية التي تصور الغول غالبا ذا رؤوس سبعة وهو عملاق في قامته يتغذى بلحم البشر. "فالغول كائن غيبي يكاد القصص الخرافي الذي يشيع أن لا يخلو من ذكره كبطل يصنع أحداث القصص" [14].

من العجيب وجود الغول الذي من المفروض أن يكون عدوا للإنسان يتحول ليكون طوع أمره يساعده في قضاء أعماله وينصح له ويخاف عليه، ومن ذلك حكاية تروى عن امرأة تمنت أن تتزوج السلطان وتنجب منه توأما غريبا، الطفل يملك قرنا من الذهب وآخر من الفضة، والطفلة إذا مشطت

شعر رأسها تساقط منه الماس، و يحقق الله أمنيتها فتتزوج السلطان وتنجب منه ما تمنت وطلبت، لكن المرأة الشريرة ستوت تغار منها وتأخذ الطفلين وتضعهما داخل صندوق وترمي بهما في النهر، وبينما غول يصطاد في النهر حتى شاهد الصندوق فأخذه معه إلى زوجته، وفور أن شاهدت ما بداخل الصندوق حتى قذف الله في قلبها حبهما فقامت بإرضاعهما من حليبها حتى أصبحا جزء منها، وحين كبرا بنى لهما الغول قصرا فخما يضاهي قصر السلطان. ويواصل الغول حماية الشاب فيحقق له جميع أمنياته ويعيده إلى قصر أبيه معززا مكرما، حيث يلتقي بأمه المظلومة ويقتص من المرأة الشريرة بقتلها جزاء على ما فعلته. كما يساعده في الزواج من المرأة الجميلة التي تكمل سعادة الشاب، فما كان للشاب أن يقتحم جميع هذه العراقيل، ولا أن يصل إلى العالم السفلي حيث توجد زوجته الجميلة، والتي تعتبر عنصرا عجائبيا أسهم في تشكيل صورة البطل الخارق للعادة، الذي يقتحم العالم السفلي ويعود منتصرا محملا بالغاية التي سافر وغامر لأجلها، وهذا ما يصدقه القارئ المتلقي دون أن يشك في بطولة البطل لأن مجتمع القص مهيأ سلفا لتصديق ما يأتي به البطل من خوارق لا يصدقها العقل، ولا تأتي الحيرة والتردد من الشك في بطولة البطل، وإنما في انتظارها والترقب المستمر لحدوثها بيقين مطلق في قدرات البطل وبالتالي انتصاره لا محالة في النهاية، وهذا راجع دائما لفلسفة شعبية تؤمن بأن الحق لا بد أن ينتصر في النهاية، وما دام البطل ممثلا للحق والخير فان النصر حليفه دائما.

ثم إن جزئية رمي الصندوق في النهر مأخوذة من التراث الديني حيث كان مصير سيدنا موسى الرمي في النهر وهو طفل رضيع، وتشاء قدرة الله عز وجل أن يعود الطفل إلى حضن أمه كي تقر عينها، ويكون هذا الطفل الرسول المنتظر الذي يحقق العدل ويقضي على فرعون وجنوده،

ففرعون هو المارد الشرير المؤذي بينما مثلت زوجته المرأة الخيرة الطيبة والتي أحبت الطفل وآمنت به وبنبوته، بينما المارد في حكايتنا الشعبية هو الشخصية الخيرة التي آزرت البطل وساهمت في تحقيق بطولته.

عجيب السحر والقوى الخفية:

يسهم السحر في تشكيل شعرية القص الشعبي، ذلك أن للسحر تأثيره الدائم في تفكير الناس في كل الأزمنة والعصور، فهو من أهم الموتيفات التي تساهم في خلق عالم حكائي رائع يتحطم عليه كل مستحيل، ويحقق الإنسان حلمه في اجتياز كل ما هو طابو حيث يمارس حريته في بناء عالم سحري يكون هو البطل الوحيد فيه، يتحدى كل العراقيل ولا تقف أمامه الحواجز، عالم جميل تتخلص فيه النفس من ألآمها وتجد الاطمئنان والراحة، فالسحر ليس مجرد علم زائف وشكلا من أشكال الفنون العقيمة، وإنما السحر هو شكل من أشكال المعرفة أو تعبير ثقافي معقد .

ولذلك كانت الإشكالية معقدة في الحديث عن عجيب السحر والقوى الخفية وتجلياتها في النص الشعبي (الحكاية)، وذلك أن توالج السحر مع الحكاية وتساكنهما حقيقة لا مجال لإثارة الشكوك حولها، ولا شك أن ثمة علاقة متبادلة بين الحكاية والسحر.

ويمكن بناء على ذلك اعتبار الحكاية الشعبية انعكاسا فكريا للممارسات السحرية، إن الزمن المتخيل الفردوسي الجميل الذي يمحو ويسحق الزمن الدنيوي التاريخي يقذف بالإنسان في أحضان زمن سحري هو زمن الأحلام والتخيل الذي لا سبيل إلى استرجاعه والغوص فيه إلا عن طريق هذه الآلية الفريدة من نوعها ألا وهي السحر.

ومن عجيب السحر ما يحكى عن رجل فقير يعيش مع أمه في كوخ حقير، وفي يوم من الأيام وبينما كان الرجل مارا بجانب بئر مهجور إذ وجد خاتما وفور أن وضعه في يده حتى سمع صوتا منبعثا من الخاتم يخبره أنه طوع أمره وأنه بإمكانه أن يحقق له ما يريد وما يتمنى، فكان الغنى والقصر الفخم والمال الوفير أهم مطالب الشاب الفقير في حكاية " خاتم سليمان " وفعلا تتحول حال الشاب من الفقر إلى الغنى، وتتويجا لجل هذه الأمنيات يطلب الشاب من الخاتم أن يزوجه ابنة السلطان وفعلا تتحقق أمنيته ويعيش في سعادة ورخاء.

يتضح العجيب في ذلك الكائن المجهول الذي يسكن داخل الخاتم فلا يسمع إلا صوته، وهو الذي يحمل له الخير كله، انطلاقا من قوة السحر وعجيب التحول مما يسمح للشاب من الانتقال من حياة الفقر والحرمان إلى حياة الغنى واليسر، وهذا بفضل قوة عجيبة منبعثة من خاتم عجيب.

والحكاية تعبير صريح عن حلم الفقراء بالتخلص من الفقر وهو حلم لا يحمل وعيا واضحا بأسباب الفقر وسبل النجاة منه، فالحكاية تتوهم الخلاص في شكل عجيب مبهر، عماده العجائبية والسحر والحظ، وليس الإحساس الواعي بالواقع وبذلك فهي تعبر عن الخيال الذي يستند إلى رغبة شديدة في التغيير وإحساس قوي جامح بالتعويض، ذلك أن الاستغلال والاضطهاد أحالا الحياة إلى سلسلة متصلة من البؤس والشقاء مما قضى على قدرة الإنسان الفقير البسيط على تحسين أحواله، مما دفعه إلى البحث عن العزاء والخلاص في عالم السحر وما وراء الطبيعة.

تجمع الحكاية بين الخيال الواسع المطلق والوهم الجميل وبين مرارة الواقع والألم وضيق العيش، فتصور حرمان الرجل من العيش الكريم ثم تصوره وهو ينعم بحياة جميلة من قصر فخم ومال وفير محققة بذلك أقصى

ما يستطيع هذا الفقير أن يحلم به أو أن يتوهم حدوثه . ولذلك تؤكد الحكاية عدة قيم في الرجل، فهو رجل صبور راض بعيشه مع أمه العجوز داخل كوخ حقير تغيب فيه أدنى أسباب العيش الكريم، ومع ذلك وفور أن أحس بقوة الخاتم حتى بدأ يطلب الغنى والمال وختم ذلك كله بمصاهرة السلطان، وكأن الحكاية تقول أن المال لابد له من سلطة تسنده وتحافظ عليه.

يظل العجيب في الحكاية الشعبية كذريعة لطرح أفكار المجتمع والتي لا يمكن الإفصاح عنها بطريقة مباشرة خوفا من تخطي الحدود الاجتماعية المفروضة، وتجنبا للعقوبات، فالحكاية تتخفى وراء العجيب لتتجاوز كل الطابوهات بالاعتماد على الشخصيات الخرافية والأحداث الغريبة والأمكنة والأزمنة المتخيلة، كما تهدف الحكاية كذلك إلى فتح فضاءات الخيال والوهم وطرائق الحكي اللامنطقي حتى تخلق عوالم عجيبة تفتح أمام المتلقي آفاق المعرفة الفنية والجمالية، بالإضافة إلى تمكينه من التمتع بفنيات السرد القصصي الممتع، فالحكاية الشعبية تملك قدرة خارقة في الحفظ والسرد وإعادة كل العناصر المحفوظة في الذاكرة الشعبية ترتيبا وتركيبا ومزجا، حتى تخرج الحكاية في أبهى صورها الحكائية الممتعة.

وتبقى هذه الحكايات المرتكزة على العجائبية تحمل دوما وأبدا قراءات متعددة ومنفتحة على فضاءات التأويل المختلفة لما تحمله من رموز وإشارات عفوية وبناء فني بسيط، ولكنها لا تخلو من عمق الانتماء إلى ثقافة ضاربة في الزمن تحمل من المرجعيات ما هو ديني وأسطوري وتاريخي، ولذلك تبقى هذه القراءة واحدة من مجموع القراءات الممكنة لهذا التراث الضخم.

الإحـــــــالات:

1.حسن ناظم "مفاهيم الشعرية" المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994، ص 9.

2.تزفيتان تودوروف "الشعرية" تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، ط 2، 1990، ص 23.

3.زكريا القزويني "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" منشورات دار الآفاق، بيروت، ط 1، 1981، ص 10.

4.محمد أركون "الفكر الإسلامي قراءة علمية"، ترجمة هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1996، ص 189.

* سورة الأعراف : الآية 63.

** سورة الصافات : الآية 12.

*** سورة هود : الآية 72.

**** سورة التوبة : الآية 9.

5.محمد أركون " الفكر الإسلامي قراءة علمية "، ترجمة: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1996،ص 189.

6.المرجع نفسه، ص 189.

7. جميل صليبا " المعجم الفلسفي"، ج2، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1990 .

8.إدريس الناقوري " الواقعية الرمزية في القصة المغربية "، مؤسسة الأبحاث العمومية، ط1، بيروت، 1986، ص 236.

9.فوزي العنتيل "عالم الحكايات الشعبية" دار المريخ للنشر، الرياض، 1983، ص 17.

10. عبد الحميد بورايو "القصص الشعبي في منطقة بسكرة " المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص131.

11. عبد النور جبور " المعجم الأدبي " دار المعارف للملايين، بيروت، ط 1 1979، ص 97.

12. الحكايات الشعبية من الشرق الجزائري:

- حكاية " الرجل الذي يبحث عن الله "
- حكاية " الطفل القزم "
- حكاية " ابن الفقير وابن الغني "

13. "ألف ليلة وليلة " حكاية الحمال مع البنات " المجلد الأول المكتبة الثقافية، بيروت .لبنان 1881، ص 80 .

- حكاية " الرجل الذي أكل ابنه "

14. روزلين ليلى قريش، "القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1920، ص 65.

- "حكاية التوأم العجيب ".

- "حكاية خاتم سليمان "

إشكالية تأويل النص الشعري العربي القديم في ضوء نظرية التلقي

▪ د. صويـلح قاشـــي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية و الاجتماعية
جامعة بـاجي مختـار -عنابة
skachi@hotmail.com

الملخَّـص:

تسعى هذه الدراسة إلى تقريب إمكانية دراسة النص الشعري القديم من خلال قصيدة "المستنكرة" لابن هاني الأندلسي وفق مقولات نظرية التلقي، مشترطة التعامل معه بلطف من خلال إخضاعه الواعي للإجراءات النقدية الحديثة، حتى لا تبدو هذه الإجراءات أجساما غريبة، قد لا تنفتح إزاءها مكامن النص الشعري القديم.

وهو ما يعني أن وصف الأداء اللغوي للنص الشعري القديم يتطلب معرفة النظام اللغوي الذي استخدم وقتذاك والسياقات المرافقة لعملية الإبداع، فعندما تعزل الكلمات عن سياقاتها التاريخية والثقافية والاجتماعية تجعل القارئ مضطرب التاويل.

الكلمات المفتاحية: الأسطورة، الثقافة الشعبية، الأدب الشعبي.

Résumé:

Cette étude vise à examiner la possibilité d'introduire l'ancien texte poétique à travers le poème «la déplorable» de l'Andalou Ibn Hani selon lés énoncés de la théorie de la réception.

Cette tache est conditionnée à apporter un assouplissement aux mesures critiques modernes qui doivent prendre en évidence la spécificité du texte patrimonial.

Ceci dit, La description de la performance linguistique de l'ancien texte poétique nécessite la connaissance du système linguistique en vigueur. Car si on isole les mots de leur contexte historique, culturel et social, la lecture devient aléatoire et a plus forte raison superficielle sujette a des multiples interprétations .

Mots-clés: Mythe, culture populaire, littérature populaire.

Abstract:

This approach opts to get closer the possibility of studying the old poetic texts Through the poem " deplorable " by the Andalusian Ibn Hani with ties to the receptive theory tendencies.

Full consciousness and care are needed while dealing and subjecting it to modern criticism in order not to get fragmented alien bodies contents to emerge.
It is crystal clear that the description of the linguistic performance of the old poetic texts requires full recognition of the linguistic system used at the time. If the words are isolated from historical cultural and social contexts the reader is left absurd, and makes various uncertain interpretations.

Key words: Myth, popular culture, popular literature.

تقديم:

انكشف القرن العشرين عن ذلك الكدّ المنهجي في تعقب النص الشعري القديم في محاولة لإحكام السيطرة عليه عبر آليات نقدية حديثة تكشف مكامنه وتستجلي قدراته التأثيرية أثناء عملية التلقي.

ونظرا للطبيعة "الزئبقية" للنص الفني، غدت إمكانية مقاربته مقاربة شاملة أمرا بعيد المنال، وهو ما يفسر تعاقب مناهج التحليل الأدبي في حركة دؤوبة يستدرك فيها اللاحق ما فات السابق، متوسما في إجراءاته النقدية إمكانية الإجابة على كثير مما استغلق على سابقه، فحدث أن تنوعت هذه المناهج بتنوع عوالم النص ومؤيداته الداخلية والخارجية

فالمنهج النفسي يعتدّ بالشعور واللاشعور في تحليل النصوص، وأما المنهج الاجتماعي فينطلق من أن الأدب مرآة تعكس الوقائع الاجتماعية ومن ثم فالنص الأدبي يشكل واقعا جماليا يختزل الواقع الاجتماعي ويوازيه. وتعاملت البنوية مع النص الأدبي من حيث هو بنية مغلقة مكونة من مجموعة عناصر تربط بينها علاقات الائتلاف والاختلاف، مقصية "الخارج" بمختلف ضروبه نابذة المؤلف ومتلقي النص على السواء، وهو ما استدعى ردة فعل مكافئة لتطرف البنوية التي لم تنظر إلى اللغة إلا من حيث هي "شكل لا جوهر"، فـــــــحدثت " المناقلة الأوسع التي حاولت إحكام الطوق حول بنية الأدب بذاتية المتلقي ... فارتسمت مقاربة جديدة تظهر من خلال علاقة حوارية مع

النص تتأثر بحوارية العصر المعرفية"[1]، هذه النظرية الجديدة جعلت القارئ "محورا للاستقطاب والتحقق القرائي"[2] عبر عمليات ملء الفراغات البنوية ومن ثم الكشف عن المعاني بوساطة الفهم والتأويل الذي هو أعلى مراتب "القراءة الناضجة"[3]، أين يصير "المعنى نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ" [4] الذي "ينشأ نشوءا موضوعيا في جسد النص نفسه" [5].

اشتغلت الدراسات الحداثية على النص الشعري القديم دراسة وتمحيصا وفق آليات ومناهج تروم استنطاق مفاهيمه المستغلقة وتفجير مضامينه المغيبة في أغلب الأحيان وراء أسوار الأزمنة المتعاقبة والثقافات المتباينة والمسافات المتباعدة التي تفصل المبدع عن المتلقي.

وفي هذا الإطار ارتأيت أن أواجه النص الشعري القديم ممثلا في قصيدة "ما شئت لا ما شاءت الأقدار" ويسميها بعضهم "بالمستنكرة " لابن هاني الأندلسي في مدح المعز لدين الله الفاطمي لإجراءات نظرية التلقي، حتى يكشف النص عن بعض مكامنه، عندها يمكن تفسير سبب خلود هذا النص الشعري القديم ومقاومته عوامل وأده رغم كونه مشبعا بأبعاد عقيدية تطل به على مشارف الكفر، وهذا ما جنى عليه في كثير من الأحيان، ولكن ليس في ذلك ما يضير الشعر، لأن الفن الجميل لا يقاس على صحة العقائد، على رأي ابن خلكان، ولا تضيره سماجة المعنى على اعتقاد قدامة بن جعفر إذ " ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه،

كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلا رداءته في ذاته"[6] .

يبدو الشعر ذلك الحدث الذي ينتج عن حسن تمثل الشاعر لمحيطه وما يعتريه من ظروف وملابسات، بالإضافة إلى حسن استغلال الآليات اللغوية التي تجسد كيان النص الشعري.

فالشعر لحظة ميلاده يكون قد تحرر من أواصر العلاقات التي كانت تربطه بالذات المبدعة وعن الوقائع الخارجية التي عجلت بتشكيله فيها. لذا يسعى دارسو الأدب في محاولة منهم لمحاصرة المعنى الشعري إلى التعرف على الشاعر وبيئته ومناسبة القصيدة وإعادة بناء السياقات اللغوية والتاريخية للألفاظ. أي اعتماد آليات التأويل النصي التي سنتولاها بالتحليل.

آليات التأويل النصي:

إن عملية التأويل لا تتم بشكل متحرر، بقدر ما يجب أن تكون وثيقة الصلة بسلطة النص لا القارئ، "لأن لكل قارئ مخزونا من الكلمات المقيدة، فإذا ما رأى شبيهة إحداها أمامه التقطتها عيناه على أنها نفس ما لديه"[7]، وقد يذهب في ذلك مذاهب، وعليه يتعين أن تتحكم في تعامله مع النص مجموعة من الآليات التي يتحدد من خلالها فهمه له، ويراد بهذه الآليات مختلف المؤشرات النصية المحيلة على الدلالة عبر عتبات لغوية، إذ كلما وُفّق القارئ في التفاعل معها مكنته من حسن التأويل.

قد يصادف – كما هي الحال – أن يقع نص شعري قديم بين أيدي قارئ اتصل البعد الزماني أو المكاني بينهما فاختلفت المرجعيات، فما يحيل عليه أحدهما يجهله الآخر، فصار لزاما على القارئ أن "يتكئ على بنية النص، أي على نسيج علاقاته الداخلية كي يخلق السياق العام الضروري لفهم النص المقروء" [8] أو ما يعرف بالمداخل القرائية، أبرزها: اللغة، والاشتقاق، والبنيات البلاغية[9]، ولا يغنيه ذلك في شيء ما لم يعتمد مبدأ اندماج الأفق [10]، حيث يحل محل القارئ المعاصر لعملية الإبداع.

وقف النقاد حيال شعر ابن هاني على طرفي نقيض لكونه مترعا بأبعاد عقيدية لم تحظ باتفاق الجميع، وهذا لا يعنينا في شيء، طالما أن موقفنا منه

يظل موقف الباحث الموضوعي الذي يهمه إرضاء الحقيقة العلمية وتحري الذوق الفني الرفيع دون التورط في مسألة الرفض أو القبول انطلاقا من مؤيدات عقيدية معينة.

ما يهمنا، أن هذه نصوص فنية رائعة وهو ما يفسر مقارعتها لأسباب وأدها، علما أنّ أي نص لا يستوي عملا فنيا، ما لم يؤثر في القارئ ويتأثر به، " فيظل قادرا على تحريك السواكن وعلى إحداث رد فعل وعلى اقتراح التأويل "[11] وهو ما رسخ الاعتقاد لدى بعض النقاد "بأن الأعمال الأدبية لا تكتب انطلاقا من أوضاع اجتماعية وتأثرا بعوامل تاريخية، ولا تكتب أيضا حسب خصائص إبداعية وأشكال أسلوبية فقط، بل هي تكتب على وجه الخصوص لقارئ "[12]، يستدرج هذا القارئ بما يوفره المبدع من دواعي اللذة الفنية في مستوى البنية السطحية التي تسهل عليه التعرف على بناء القاعدة الدلالية عبر آلية التذوق الجمالي في إطار عملية التلقي.

وحتى يكون القارئ قادرا على تذوق العمل الأدبي باعتباره "كيفية خاصة في التعامل مع أداة عامة هي اللغة" [13] عليه أن يعتدّ بخبرة التذوق، والمقصود بالخبرة "مقدار الثقافة التي يكسبها ويحصلّها المتلقي" [14]، وجمهور القراء في ذلك مختلفون، وهو ما قد يتيح إمكانية تعدد القراءات، ولكن من غير تماهٍ إلى حد التلاشي، إذ لو جاز لكل قارئ أن يقرأ على هواه " لضاع النص، حين يفرض القارئ مخزونه من الكلمات بسالف تاريخها على إشارات النص"[15]. ولكي تكون القراءة مقبولة يجب أن تتوفر على ما يسمى "بقاعدة التماسك الداخلي"[16]. ويكاد يتفق الباحثون على أن الانسجام في النص هو البنية التحتية لأدوات الربط الظاهرة التي تشكل آليات يسترشد بها القارئ أثناء عملية التأويل، طالما " أن النص يبرمج وإلى حد كبير كيفية تلقيه" [17]،

ومنه فإن إمكانية تأويل القارئ النص كيفما جاء واتفق تبدو ضئيلة ما لم يسترشد بآليات التأويل التي منها:

أولا: البنيات اللغوية:

لعل أولى عتبات النص وأولاها بالاهتمام مادتُه اللغوية طالما أن النص نسيج لغوي تتشابك وحداته المعجمية لتتكشف عن ذلك الكل المفيد وهو ما يؤكده تعريف د. صلاح فضل للنص إذ " هو القول اللغوي المكتفي بذاته والمكتمل في دلالته[18]، وهذا ما يسوغ أمر الاهتمام باللغة لتصير من ثوابت القراءة، حيث" تتم المراوحة بين المعنى النصي للكلمة ومعناها المعجمي. والتخريج الدلالي الأكثر ملاءمة وانسجاما هو الذي تدعمه أدلة وشواهد سياقية خارجية" [19]، لأن أي نص لا يستوي عملا فنيا إلا إذا اكتملت بنيتاه السطحية والعميقة.

وعليه، لا تتجانس المجموعة اللغوية إلا من خلال اتحاد طرائق أفرادها في اشتقاق المعنى من المادة وفق مواضعات ارتضتها هذه المجموعة نظاما لسانيا لها، ومن ثم فإن كل اختراق لأفق توقعات القراء من حيث ما يقتضيه التلازم العرفي بين الدال والمدلول يؤثر لا محالة على عملية التفاعل بين النص ومتلقيه، ومن ثم، فإن المدخل التأويلي اللغوي يتطلّب من القارئ المؤول "امتلاك ذخيرة لغوية ونصية وملكة تذوقية تمكنه من إحداث التطابق بين الأصل الاستعمالي المعروف وبين الحالة الراهنة المرتبطة بمساق داخلي وسياق الإنتاج الخارجي" [20] الذي يعرف بالمخزون القرائي، كأن يقوى على عزل الكلمة الغريبة ليشرحها شرحا معجميا بذكر مرادفها أو نقيضها، أو كأن يستخرج الدلالة الجزئية المتولدة من الجذر اللغوي عبر آلية الاشتقاق، حتى "يبث الألفة محل الغرابة... ثم إن الفعل الاشتقاقي يتوسع من

خلال العودة إلى الاشتقاق والدوران حول المواد الدلالية المجاورة للكلمة "[21]، كما فعل الدكتور" زاهد علي" شارح ديوان ابن هاني الأندلسي، ففي شرحه قولَه من القصيدة المدونة [الكامل][22]

وَعَوَاطِفاً وَعَوَارِفاً وَقَوَاصِفاً وَخَوَائِفاً يَشْتَاقُهَا المضمارُ

وَجَدَاوِلاً وَأَجَادِلاً وَمُقَاوِلاً وَعَوَامِلاً وَذَوَابِلاً وَاخْتَارُوا

يبدأ بتذليل الصعوبات اللغوية من خلال شرح الكلمات الغريبة ، يقول:

عواطف جمع عاطفة من عطفت الناقة على ولدها إذا حنّت عليه ودرّ لبنها – والعوارف جمع عارفة وهي الناقة الصابرة، ونفس عروف أي صبور أي حاملة إذا حملت على أمر احتملته – والقواصف من قصف البعير إذا هدر وقصف الرعد اشتدّ صوته – والخوانف من خنف البعير إذا مال رأسه إلى راكبه – والأجادل جمع أجدل وهو الصقر – والمقاول جمع مقول وهو القيل ، والقيل الملك من ملوك حمير سمي لأنه يقول ما شاء فينفذ – وعاملة الرمح عامله صدره والجمع عوام– والذوابل الرماح"

في مسعاه التأويلي، يبدأ القارئ العارف أو المؤهل *(Lecteur qualifié)* بشرح المفردات الغريبة شرحا معجميا واقفا عند أصولها؛ فإن جاءت الكلمة على صيغة الجمع ردّها إلى المفرد"عواطف جمع عاطفة"، وإن كانت اسما مشتقا أحضر أصله "من عطفت " ليعرض الأصل في استعماله موحيا إلى ما لحق هذا الاستعمال اللغوي من تطورات دلالية عبر الزمن حتى انتهى إلى الاستعمال الآني" من عطفت الناقة على ولدها إذا حنّت عليه ودرّ لبنها " ورغم هذا السعي الحثيث في تعقب المادة اللغوي وتقليبها على جميع جوانبها للكشف عن مكنوناتها حتى يرتسم معنى تأويلي يمكن أن يكون تصورا يوافق أو يخالف ذاك الذي في باطن الشاعر، وبعد كل ما تجشمه الشارح من عناء

تقري المادة اللغوية للوقوف على دلالاتها، يخلص إلى أن "هذا الكلام مما لا طائل تحته وليس في جمع هذه الأشياء تناسب"[23].

هذا ما انتهى إليه الشارح من حيث هو قارئ عارف، فماذا عن القارئ المفسر الذي لا تربطه بالشاعر أية علاقة حضارية كانت أم ثقافية، وهو أمام هذه الترسانة من الكلمات ذات الحقل الدلالي الواحد (الإبل) والتي يخلو منها قاموسه اللغوي، سينتهي لا محالة إلى ما انتهى إليه المعري حين سمع شعر ابن هاني فقال:"وما أشبهه إلا برحى تطحن قرونا لأجل القعقعة التي في ألفاظه "[24].

وعليه فإن إغفال تطبيق مبدأ اندماج التوقع، نظير الاختلاف الزماني والمكاني والحضاري بين المبدع والمتلقي الذي لا يستدرك إلا من خلال النقلة الزمنية التي تجعل القارئ معاصرا للمبدع، يعيش أجواءه النفسية والاجتماعية والسياسية وغيرها من مؤيدات الإبداع ومثيراته، " فالشاعر حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكته... حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه ويشعر شعوره، أما نحن الآن حين ننشد شعر القدماء، فيندر أن نضع أنفسنا في ذلك الوضع النفساني الذي كان عليه الشاعر القديم" [25].

وقد يراهن قارئ آخر على ما يوفره هذا الحقل الدلالي من وحدة الملمح، ليتلمس منه أسباب الترابط النصي، وقد يستهويه هذا الإيقاع المتجانس المتوالي في الحركة الدؤوبة التي توفرها صيغة الجمع "فواعل" التي يؤتى بها اسما وصفة [26] فضلا على دلالتها على الكثرة.

وقد يرتسم لدى قارئ ثالث ملمح تأويلي حين محاورته هذا النص، ليقف متعجبا من هذه الخيارات اللغوية؛ متسائلا عن سبب هذا الاغتراب اللغوي، ألا توجد استعمالات لغوية متداولة زمن الشاعر حتى يرتحل إلى شبه

الجزيرة العربية حيث البوادي والإبل وشظف الحياة لينحت صيغا لغوية تُقِلُّ تجربته الشعورية؟

في حين لا أثر لمظاهر البداوة في بلاد الأندلس فالقصور والدور والحدائق الغناء هي الطابع العمراني الغالب على حواضر الأندلس، وإن كنا نجد شيئا من هذا القبيل غداة وصفه قوة جيش المعز من خلال ما توفر له من عتاد حربي فقد شبه الرماح المشتبكة بالحدائق وأسنتها اللامعة بالأزهار ودماء القتلى بالثمار، يقول [الكامل] (27)

وَكَأَنَّ غَيْضَاتِ الرِّمَاحِ حَدَائِقٌ لُمَعُ الأَسِنّةِ بَيْنَهَا أَزْهَارُ
وَثِمَارُهَا مِنْ عَظْلَـــمٍ أَوْ أَيْدَعٍ يَنَعٍ فَلَيْسَ لَهَا سِوَاهُ ثِمَارُ

ومع ذلك يظل النزوع إلى البداوة متجليا في استعماله ألفاظا مستوحاة من الطبيعة الجلفة: كالعظلم وهو نبت يصبغ به. عندها قد يحْمل هذا الشرود على أمرين :

أولهما" إن تعلق ابن هاني بالبداوة لا يتمثل فقط في شغفه باللفظ الجزل والكلمة القوية وحتى الحوشية، وإنما يتعدى أيضا إلى العادات العربية والتقاليد الجاهلية"(28)، نظير تحصيله الكبير من التراث الشعري العربي الذي يشكل مرجعية الشاعر.

وثانيهما أنه "لا يتهيب الابتكار الجريء وخلق المدلولات التي لم تدونها المعاجم"(29) يقوده إلى ذلك شغفه باللّفظ العويص والكلمة المستغلقة والمفردة الملتبسة التي تتسع لأكثر من دلالة، حتى يذهب الظّن ببعض الدارسين إلى أن الشّاعر " يعتمد هذا التّعقيد لإظهار علمه باللّغة والإحاطة بكنوزها مباهاة ومفاخرة من شاعر مغربيّ إزاء نظرائه في الشّرق"(30). كما في قوله [الكامل] (31)

لِلَه غَزْوَتُهُمْ غَدَاةَ فُرَاقِسٍ وَقَدْ اسْتُشِبَّتْ لِلْكَرِيهَةِ نَارُ

يرى بعض الشراح أنه " لا وجود لاسم "فراقس" في معجم البلدان، واقترح بعضهم اسم "فُرْقُلُس"، وهو ما يخالف وزن البيت[32]، وهذا من شأنه أن يضيف إشكالا آخر يعيق حسن التأويل. وقد يكون هذا الاسم صيغة من صيغ الجمع القائمة على العدْل في الأسماء الخماسية والسداسية من مثل جمع عندليب على عنادل وعنكبوت على عناكب وسفرجل على سفارج، فَلِمَ لا يصح جمع فرقلس على فراقس؟ طالما أن ابن هاني هو من هو في اللغة والأدب. و"فُرْقُلُس" موضع بالشام وقعت فيه حروب بين الفاطميين والقرامطة، وقد يكون مسوغ الجمع لبيان هول ما احتضن هذا المكان من حوادث لا يتسع لها بصيغة اسمه المفردة.

وفي موضع آخر نراه يتربص بالغريب من الألفاظ والمعاني دون أَبْهٍ بمرادف اللفظ المتداول، ولا المعنى المطروق الذي يستأنسه الفكر ويرتضيه الذوق؛ فتجده يتشبث باللفظة "عَانَشَتْ" مثلا دون "عانقت" مع أنها توافقها دلالة ووزنا، ولا تقل عنها لطافة وحسن تمثيل للمعنى كما في قوله [الكامل] (33)

صَدَعَتْ جُيُوشُكَ فِي العَجَاجِ وَعَانَشَتْ لَيْلَ العَجَاجِ فَوِرْدُهَا إِصْدَارُ

ولعل من مؤيدات اختيار هذه الكلمة "عَانَشَتْ" هي تحقيق الموسيقى الداخلية للبيت جراء توالي صوت "الشين" للدلالة على السرعة والتفشي، مما يليق بمعاني المدح .

ومع ذلك يبدو المعنى واضحا، فيه تنويه بسرعة الجيش في أداء مهامه القتالية، إذ لم يكن بين اقتحام الخيل الحربَ ورجوعِها عنها إلا وقت قليل حتى كأن ورودها هو الصدور، وهي مبالغة مألوفة، فهذا امرؤ القيس قد سوى بين كر حصانه وفره بسقوط الصخر من عل.

يتجلى هذا الولوع بالغريب في ثنايا مدحه حين يرسم لوحة تجسد قوة جيش المعز الذي يضرم نار الحرب كلما خبت، فيحدث ثورة في أنماط حياة الأعداء، فإن أمسوا عشاء يوم الجمعة في غبطة جاءهم يوم السبت بالموت المجهز السريع، يقول [الكامل][34]:

أَضْحُوا حَصِيداً خَامِدِينَ وَأَقْفَرَتْ عَرَصَاتُهُمْ وَتَعَطّلَتْ آثَارُ
كَانَتْ جِنَاناً أَرْضُهُمْ مَعْرُوشَةً فَأَصَابَهَا مِنْ جَيْشِهِ إِعْصَارُ
أَمْسَوا عِشَاءَ عُرُوبَةٍ فِي غِبْطَةٍ فَأَنَاخَ بِالمَوْتِ الْوُامِ شِيارُ

فقوله "عروبة" هو من أسماء يوم الجمعة القديمة عند العرب، وهو تعريب "أَرُوبَا" النبطية أو "عَرُوْبَتاَ" السريانية، وأما "شيار" فهو يوم السبت في الجاهلية[35]، والملاحظ أنهما استعمالان غريبان لا أثر لهما في كتب اللغة والأدب.

كما تراه يشيد في مبالغاته بما تمتّع به ممدوحوه (أبناء فاطم) من قدرات خارقة لا قبل لسائر البشر بها؛ فهم لو مسحوا بالصخر لانبجست منه عيون الماء وتدفقت الأنهار، ولو خاطب أحدهم أهل القبور لأحي الرفات ونَشَرَ الأموات وهي أفكار اجتمع فيها من خوارق الصفات ما جعلها صدامية تخترق أفق توقع السامع، يقول [الكامل][36]

لَوْ تَلْمَسُونَ الصَّخْرَ لَانْبَجَسَتْ بِهِ وَتَفَجَّرَتْ وَتَدَفّقَتْ أَنْهَارُ
أَوْ كَانَ مِنكُمْ للرُّفَــاتِ مُخَاطِبٌ لَبُّوا وَظَنُّوا أَنَّهُ إِنْشَارُ

من منظور تأويلي تبدو المبالغات مقبولة في ما يسمح به الأفق البلاغي العربي، فاستعمال الأداة " لو" تحيل إلى أن الصفة المنسوبة إلى الممدوح لم تتحقق طالما أن " لو" هي حرف امتناع الامتناع، ثم إن الفعل "ظن" يفيد الرجحان حيث يتأرجح بين الشك واليقين على أنه إلى اليقين أقرب، كما أن

البيت الثاني معطوف بـــ" أو" على البيت الأول وله حكمه من حيث عدم التحقق.

غير أن الصورة الشعرية في النص الشعري القديم تبدو خافتة نوعا ما، لأنها مستنبطة من مواد حسية قريبة من واقع المبدع والقارئ على السواء، وهو ما يخفف تأثيرها، حتى وإن توسل الشاعر بمختلف ضروب المبالغات التي يبدو ضررُها أكبرَ من نفعها، لأنها تزعزع كيان منظومة عقيدية معينة. بالإضافة إلى ذلك يبدو النص الشعري القديم من (حيث طبيعته) مغلقا، ومعناه في ظاهر لفظه، إلا ما تعلق من هذه النصوص بالموضوعات العقدية أو الفكرية كالشعر الصوفي أو الشعر الذهني (الفلسفي) مثلا. في الوقت الذي تستعين فيه النصوص الحديثة بما يتجاوز الاستعمال الحسي للأشياء، كتوظيف الأسطورة والرمز وغيرهما، بالإضافة إلى مختلف أصناف العدول والانزياح.

ثانيا: البنيات البلاغية

ليس كل نص شعري قديم من حيث هو بناء لغوي يقبل التأويل ما لم يتوفر على نصيب كاف من تراكيب فنية وأساليب بيانية تشكل آليات لتأدية المعاني، طالما "أن البنيات البلاغية أجزاء نصية يقوم عليها الفهم وبناء المعنى وكثيرا ما يتم الوقوف عندها لإيراد الاحتمالات الممكنة"[37]، فيتولد المعنى من محاولة القارئ تقصي أبعاد الظاهرة البلاغية وتقدير نصيبها من الدقة والإيضاح، من خلال مساءلة النص في الكيفيات التعبيرية التي تخطى فيها الشاعر حدود المألوف فاخترقت أفق توقع المتلقي، عندها ينشأ العمل الفني الذي لا يتسع له البناء اللغوي لما يشتمل عليه من مساحات بيضاء أو فراغات بنوية يتكفل القارئ بملئها معتمدا خبرته الجمالية، فيصير النص كيانا

ينبض بالحياة بعد أن يَبُثّ فيه القارئ من نزعته ما يجعله على دينه، ندلل على هذا الطرح من خلال عرض الأبيات الاستهلالية لرائية ابن هاني في مدح المعز يقول [الكامل][38]

مَا شِئْتَ لاَ مَا شَاءَتِ الأَقْدَارُ فَاحْكُمْ فَأَنْتَ الوَاحِدُ القَهَّارُ
وَكَأَنَّمَا أَنت النَبِيُّ مُحَـــمَّدٌ وَكَأَنَّمَا أَنْصَارُكَ الأَنْصَارُ
أَنْتَ الذِي كَانَتْ تُبشِّرُنَا بـــهِ فِي كُتْبِهَا الأَحْبَارُ وَالأَخْبَارُ

يحمل مطلع الرائية خلاصة معتقدات الشيعة الاسماعلية، حيث حصر القدرة المطلقة في ذات الإمام الذي لا يدرك منزلته سواه من بني البشر، ولا يتحرج الشاعر في زعزعة معتقدات غيره من الفرق الإسلامية الأخرى. لكن ما يهم المؤول أن في البيت من إبداع الصياغة ما يجعل الخرق يتسع على الراقع؛ حين يعزز لدى الشيعة معتقدهم ويستفز أهل السنة من غير أبه بما قد يترتب على هذه المجاهرة من ردود فعل تنأى عن الاعتدال. يتجسد ذلك في البيت من خلال تعاقب جمل مترعة بالتحدي والتيه، لما تخير لها من مواقع مؤثرة في السامع، فاحتلت الجمل الصدامية "ما شئت" "فاحكم" المطلع من الصدر والعجز، ليثبت الحكم والمشيئة للممدوح، وهو ما حملته الجملة الاسمية في المقطع الأخير من العجز، من غير أن يجزع لصدود المستنكر من غير شيعته، طالما أن الأهم عنده قد حصل (*l'essentiel est acquis*) فقد نفث في السامع من روح معتقده ما قد يقربه منه إلى الأبد أو يبعده عنه إلى الأبد.

بَدأتْ حينئذ ترتسم إمكانات التأويل وتتجسد حيالها مواقف المؤولين، فالتشبيه البليغ "أنت الواحد" فيه تأكيد الادعاء أن المشبه قد بلغ درجة المشبه به "الذات الإلهية" من حيث توافر وجه الشبه، بحيث يمكن للمشبه أن ينوب

عن المشبه به، طالما أنهما قد اشتركا في جميع الصفات، ولا يتورع في أن يلحق ممدوحه بالنبي الأعظم، ويشبه من التفوا حول المعز وتمذهبوا بمذهبه بالأنصار الأخيار، بل يخلع على المعز من القداسة حين يجعله مُبَشَراً به في الكتب السماوية ائتساءً بالرسول الكريم صلى الله عليه وسلم .

يبدو أن الشاعر أدرك ما قد يصدر عن القارئ من ردود فعل إزاء هذا الخطاب الصدامي بعد أن بلغ الغاية في خرق أفق التوقعات العقيدية _ لأن من الشيعة من أنكر عليه هذه المغالاة _ لما وصف بشرا بصفات هي في الحقيقة للذات الإلهية فعمد إلى تلطيف معاني المدح بشكل تنازلي _خلافا للأصل_استرضاءً للقارئ الفعلي لأن من المفروض أن تتنامى معاني المدح إذ بعد أن وصف الممدوح بالواحد القهار نراه يعدل عن هذا الخيار ليجعله سيد الخلق كالنبي محمد صلى الله عليه وسلم.

كما أراد الشاعر أن يخترق توقعات القارئ بإيراده هذه الوحدات المعجمية :"الأقدار، الواحد، القهار" مُعَرَّفَةً، ليجعله بإزاء الأقدار المطلقة، أو أقصى ما يمكن أن يعرفه عن الأقدار، بحيث تتملك رقاب الناس وتصرّف شؤونهم، فالإتيان بها معرفة هو إمعان في تصوير عظم شأنها وشدة سطوتها إلى الحد الذي يستوجب قبولها والتسليم بها، كما أنه عرّف الوحدتين المعجميتين" الواحد،القهّار" وجعلهما مستغرقتين للجنس [أل الجنسية]، إذ لو أوردهما نكرتين لما ترتب عليهما ذلك الإكبار والانبهار، ولَمَا دلّتا على التفرد وتجاوز الحد. ويكون بذلك قد أطلق العنان للمتلقي ليمعن النظر في الصورة التي رسمها الشاعر لممدوحه، ويحمله بعد ذلك على قبولها فتبنِّيها.

أورد الشاعر من المبالغات ما جعل مستمعيه ينقسمون بين مؤيد ومعارض يعتد كلاهما بما يسوغه تموضعه إنطلاقا من منظومته العقيدية، فلو تأملنا قوله(39):

وَالأَرْضُ كَادَتْ تفخَرُ السَّبْعَ العُلَى لَوْلَا يُظِلُّكَ سَقْفُهَا المَوَّارُ

لوجدناه يبالغ في مدح المعز حين ادعى أن الأرض اكتسبت من احتضانها الممدوح شرف المكانة وعلو الهمة حتى كادت تنازع السموات العلو والسمو وكادت تغلبها لولا المراتب الطبيعية التي أرادها الله لكلتيهما. وهذا الصنف من المبالغات مقبول على ما فيه من جموح، على رأي صاحب" سر الفصاحة " الذي يقول: " الشعر مبني على الجواز والتسمّح، لكن أرى أن يستعمل في ذلك- كاد- وما جرى في معناها ليكون الكلام أقرب إلى حيز الصحة[40]، وباشتمال البيت على فعل المقاربة "كاد" وعلى الأداة " لولا " التي تفيد الامتناع لوجود، تظل المبالغة مقبولة، ولم يخرج الشاعر بذلك عن سنن العرب في كلامها.

إن ابتكار المعاني باخترق أعراف النظم قد لا يصادف هوى في أفئدة المخاطبين آنذاك، لذلك ظل الشعراء يتداولون المعاني ذاتها بجرأة قد تطفح عند البعض وقد تخفت عند البعض الآخر، وهو ما يفرز نصوصا مغلقة لا تتسع إلا للمعنى الذي أراده الشاعر وارتضاه الذوق العام.

أما القارئ فلا يستطيع أن يلج عوالم مثل هذه الخطابات ما لم يمتلك معجما ثريا تعززه خبرة ذوقية يستثمرها في الكشف على ما تؤول إليه المعاني الظاهرة على السطح، والتي قد يقع في شراكها بعض من يتداول النص في إطار القراءة الساذجة. كما أن الإحاطة بتاريخ الملل والنحل والعقائد والفلسفات الإسلامية أمر له ضرورة.

لعل ما يلفت النظر أيضا في شعر ابن هاني هو ظاهرة التكرار على مستوى الإيقاع والتركيب، وهو تكرار متعدد الأنماط، منه ما يتعلق بصيغة مفردة كصيغة التشبيه، كما في قوله:

وَكَأَنَّمَا أَنت النَبِيُّ مُحَمَّدٌ وَكَأَنَّمَا أَنْصَـارُكَ الأَنْصَارُ

حيث يلاحظ تكرار" الواو" و"كَأَنَّمَا" لتأكيد الإدعاء أن الممدوح بلغ درجة الكمال البشري التي بلغها النبي الأعظم "صلى الله عليه وسلّم"، كما بلغ مريدوه مرتبة الأنصار الأشراف.

ومن التكرار ما تعلق بالتركيب كتكرار الصيغة " مَا شِئْتَ"، مثبتة تارة ومنفية طورا، بحيث شكلت ركيزة بنوية تفرض دلالتها على السياق فتعزز الإحساس بموقف الشاعر وتعمقه في المتلقي حين تظهر الممدوح متفردا في الإرادة والإدارة في نسق دلالي موحّد.

أورد الشاعر هذه التكرارات متصلةً حينا ومتباعدةً أحيانا و" لكل هذا الاتصال وهذا الابتعاد تأثيره في المتلقي، فإذا تتابعت الكلمات المتطابقة أو المتقاربة الأصوات كانت تعني الحث أو الكف بسرعة أو إعارة الانتباه"[41]، وقد يحمل تباعدها على التريث والتروي.

لئن استنكر النقاد القدامى مغالاة ابن هاني في مدحه المعز؛ حين أطلق عليه الأسماء والنعوت التي تختصّ بالذات اللاهية، لَمَّا رأوا في ذلك تطاولا على الدين مع "أن في معاني الشعر متسعا لكل راغب، ولو عقل ما ضاقت عليه معاني الشعر حتى يستعين عليه بالكفر"[42]، إلا أنهم يعلمون في المقابل أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، طالما أن كل نص يحتمل أكثر من قراءة تأويلية تغذي كل واحدة منها روافد عقدية وفكرية وفلسفية يترتب عليها قبول النص أو رفضه، فأهل السنة والجماعة يرون في النص مروقا، لأنه قائم على توظيف ملفوظات لغوية ذات دلالات أصولية مستوحاة من المذهب الشيعي، تخترق أفق توقعات المتلقي وتتلاعب بشروط تداول النص، لذا يقف المتلقي "السني" من هذا الخطاب متحفظا لأنه ينازع معتقده ويصدع منظومة القيم التي انبنى عليها كيانه، فلا يجد بدا من تكفيره، لأن الشاعر يخلخل في المتلقي هذه العقيدة الراسخة بما ينسبه من صفات القدرة الإلهية

للإمام وهو بشر كباقي البشر لا يملك لنفسه" نفعا ولا ضرا"، إلا أن ابن هاني لا يبالي بما يصدر عنه من خطاب التقديس لإمامه، لأنه يعتقد أن في مدح المعز ومن ثم الولاء لآل البيت طاعة دينيه تقربه من الله وتنزله من الفردوس منزلا، بحجة أن "من عرفهم كنه معرفتهم كان مؤمنا في السنام الأعلى" [43]. فحدث جرّاء هذا التمادي في المروق أن من المخطوطات ما طرحت هذه القصيدة (المدونة) من متونها لما تضمنته من كفر.

أما القراءة التأويلية الثانية فتقتضي أنه عندما يباشر القارئ فعل قراءة النص الشعري القديم ومن ثم تحيينه، يتحتم عليه أن يدمج أفق توقعاته مع أفق توقعات القراء المعاصرين للنص الأدبي لحظة إنتاجه، حيث الظروف والملابسات التي أوجدته، وكذا باعتبار السياقات المحيطة بالشاعر أثناء الإبداع والتي يجب أن يعتمدها القارئ آلية من آليات التأويل أثناء القراءة، فلا يُلزَم المبدع وحده بتصور قارئ مثالي *(Lecteur ideal)* يسكنه زاوية من زوايا مخيلته يخطب رضاه في كل ما خطّ أو نبس، فالقارئ أيضا ملزم بمعايشة الظروف النفسية والاجتماعية والثقافية والسياسية التي أحاطت بالمبدع وشاركت في تلوين النص بمسحات يستدعيها جمهور القراء بكيفيات مختلفة أثناء عملية القراءة، لتعينهم على تقري آليات التأويل التي إن اختلفوا في مستويات تمثلها لا يبلغون في ذلك حد الخلاف.

والحق أن اعتماد أرضية سنية في الحكم على الشاعر بالمروق والكفر غداة رفض محمولات شعره، أمر مجاف للإنصاف، إذ علينا أن نضع هذا الشعر في إطاره من المذهب الاسماعيلي من جهة ومن الحرب الكلامية بين الدولة الفاطمية وأعدائها في الداخل والخارج، فإذا عرفنا أن أصحاب هذا المذهب "ينزهون البارئ تعالى من جميع النعوت والصفات، كالصانع والقادر والفاعل، ولا يطلقون عليه شيئا منها، فإن إطلاقها عليه يوجب الكثرة في

ذاته عندهم، يقولون إذا أطلقنا الصانع على البارئ تعالى، فالصانع يقتضي صنعة ومصنوعا... ونحو هذا جميع الصفات والنعوت. وهم يرْوُون عن الإمام الباقر محمد بن علي زين العابدين أنه يقول:" إنّ الله عالم على معنى أنه يؤتي العلم من يشاء لا على معنى أن العلم قائم بذاته ... وجميع الصفات والنعوت واقعة على المبدع الأول وهو الأمر والكلمة، والمبدع منزه عن جميعها لا يليق به شيء منها... ولما كان الإمام قائما مقام الأمر والكلمة في هذا العالم فجميع صفات الباري واقعة عليه، فلا عجب أن أطلق الشاعر "الواحد القهار" على المعز، فإنّه في ذلك صادق لأنه قال ما قال حسب اعتقاده [44]، عنها قد نتلمس للجماعة بعض المؤيدات.

يفسر أصحاب نظرية القراءة جمالية التلقي بمقدار خرق النص لتوقعات القارئ فتتسع بذلك المسافة الجمالية، أو "العدول الجمالي(*Ecart esthétique*) ويطلق هذا المفهوم على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد"[45] أما إذا تقلصت هذه المسافة بتوافق أو تطابق ما يقدمه النص وما يتوقعه القارئ عدّ هذا النص أدنى درجة لقلة ما فيه من التأثير فيقترب من مجال"فن الوصفات الجاهزة "[46]

لذا فجميع القادحين في شعر ابن هاني يعلمون أن كثيرا من الشعراء يبالغون فيما يقولون غير آبهين بمطابقة أقوالهم الواقع أم لا، طالما أن" أعذب الشعر أكذبه"، وعليه فلو افترضنا جدلا أن الشاعر مدح المعز بهذه الصيغة:

مَا شِئْتَ **إِلاَّ** مَا شَاءَتِ الأَقْدَارُ فَاحْكُمْ **بِأَمْرِ** الوَاحِدِ القَهَّار

لتضمن البيت بهذه الصيغة حصر المشيئة في الله وحده، وأن الحكم يومئذ للواحد القهار، وهو بهذه الكيفية لا يستفزنا بالقدر الذي يولّدُ فينا موقفا متأرجحا بين الرفض والقبول، لأن النص مغلق يحمل معنى واحدا لا يتسع

لما سواه، عندها نقول للشاعر:" ما زدت يا ابن هاني إلا أن سميت الأشياء بأسمائها ورددت الأمور إلى أصولها".

فلحظة التوتر تلك، هي التي يُقمَع فيها غرور القارئ حين يغمره إعجاب إزاء عمل اخترق سقف تصوراته، فتكون لحظة ميلاد العمل الفني التي تجعل القارئ يعيد حساباته ويتحرر من الأحكام المسبقة التي تشكل أفق توقعاته، كأن يعتقد مثلا أن غرض المدح لن يعدو حدّ كونه ذكرا للمحامد وتنويها بالمناقب، فيصدم لا محالة حين يدرك كم كان قصير النظر.

وعليه، فإن قراءة النص الشعري القديم أمر ممكن " شريطة إعادة بناء العناصر المكونة للعمل الأدبي من الداخل لا من الخارج، حتى تتصاعد متعلقة بحبال الصيغ اللغوية المتميزة، لاستشراف التجربة الجمالية الأصيلة التي ولّدتها "[47]. ذلك أن النص الشعري القديم له ما يميزه عن النصوص الحديثة؛ من طرائق في استخلاص المعنى من المادة، وهو ما يوجب استخدام أدوات البحث اللساني الحديثة " دون الافتراض بأن هذه الأدوات كانت موجودة في ذهن الكاتب عندما أنتج النص الأدبي"[48]. خلاف ما يجب أن يتفق في أذهان دارسي النص الشعري القديم برؤيا جديدة من أن هذه الدراسة تعني "إحياءه في الشعور والوجدان" [49]، من غير أن يقف التباين في التصورات والمفاهيم - بدعوى التجاوز- حائلا دون حسن الاستيعاب" فليس من لوازم الشعر ابتكار المعاني، بل الإحاطة بها مع دقة إبرازها"[50]، وعليه يبدو الشعر- بمنظور حداثي- فناً لغوياً، تتجلّى فنيَته من خلال طرائق توظيف اللغة بغض النظر عن موضوعاته ومضامينه، وإن لم تخلُ هذه المحمولات من أهمية، إذ لا يمكن إدراك مدلولات الشعر إلا في إطارها.

ومن ثم، فالإفراط في إخضاع النص الشعري القديم لمقتضيات التحليلات النصية الحديثة ومقولاتها هي مساعٍ غير محسوبة العواقب في بعض

الأحيان، فقد يحدث ألّا يتجاوب "النص الشعري القديم" مع الإجراءات النقدية الحديثة باعتبارها أجساما غريبة لا تنفتح إزاءها عوالمه، ولا يتحقق ذلك الانسجام بين النص ومتلقيه، لأن وصف الأداء اللغوي للإنتاج الأدبي يتطلب معرفة النظام اللغوي الذي استخدم وقتئذ، فعندما تنعزل الكلمات عن بعضها بعضا تضع الناقد في مطبات خطير تجعله في حيرة من أمره إزاء تحديد" قيمة الكلمة ومعناها بشكل دقيق"[51]، وهو ما حدا ببعض الدارسين إلى اعتبار النص الشعري القديم متحجرا لا يصلح أن يشكل مادة البحث اللساني الحديث، ومن ثم لا يمكن أن يخضع لمقولاته. وما ذاك إلا لأنهم لم يسلكوا السبل الموصلة إلى عوالمه الغنية بالدلالات الزاخرة والمعاني الجليلة، فتأجلت الإفادة منها إلى يومٍ " يكون فيه أفق التوقعات عند القراء المعاصرين قادرا على فهمها"[52]، لأنهم لم يتلمسوا الضوابط المانعة من التيه والشطط، كما أنهم لم يروا عالم النص الشعري القديم إلا بمنظار الحداثة.

خاتمة

اتضح بعد هذه الدراسة أن تأويل النص الشعري القديم بإخضاعه إلى مقولات نظرية التلقي تعترض طريقه بعض الإشكالات يتعلق بعضها بالشاعر الذي يتهيب أسباب الإبداع فيظل نمطيا استرضاء للذوق العام، ينشد الشاعرية في استقدام ألفاظ مستغلقة عويصة ينأى بها عن إدراك العامة، طالما أن خطابه يسترضي به ممدوحه لينال به الحظوة بين يديه كما هي حال ابن هاني، لذلك ظل الشعراء العرب ينحتون معانيهم مما ألفته الذائقة العربية وقتئذ، حتى غدا التزام هذه المعاني أساسا نقديا، يجعل كل محاولة لتجاوزه إخلالا بالمنظومة النقدية وبأعراف النظم.

ويتعلق بعضها الآخر بالمتلقي الحديث الذي ما عاد يستهويه النص الشعري القديم
بدعوى التجاوز، وهو في الحقيقة تأخر عن مجاراته لاتساع الهوة بينهما.
إذن، تبدو الحاجة ملحة لاستحداث آليات نقدية تنسجم مع طبيعة النص الشعري القديم وتكشف مكامنه في إطار خصوصياته، لأن التعسف في إخضاعه لمقتضيات مقولات نظرية التلقي الحديثة دون اعتبار هذه الخصوصيات، لَهْو في التّمحل أقرب شبهًا بمن حاول ملاءمة رأس حيوان مع جسد إنسان.

الملحق:

التعريف بالشاعـــر

من الضرورة بمكان أن نعرض للتقابلات بين الشاعر وعصره، وما يعج به من اضطرابات سياسية مما يهدد الدولة الفاطمية الفتية من الداخل ومن الخارج، بالإضافة إلى تقلب الشاعر بين أكف الخلفاء والأمراء والقواد، مما يفيده في صقل طرائق التعبير ويعين القارئ على صحة الفهم وحسن التأويل.
الشاعر هو أبو القاسم أبو الحسن محمد بن هاني الأزدي الأندلسي ولد سنة 320هـ / 932 م على الأرجح بمدينة اشبيليا، ونشأ بها واشتغل، وحصل له نصيب وافر من الأدب وعمل الشعر فمهر فيه[53] جراء حفظه كثيرا من أشعار العرب وأخبارهم.
اتصل بصاحب اشبيليا فمدحه، ونال من عطاءاته الكثير، إلا أن استهتار الشاعر وانغماسه في الملذات، وغلوه في التشيع، واعتقاده إمامة الفاطميين، وتجرده من الدين جعل الاشبيليين ينقمون عليه، فهموا بقتله وأساءوا المقالة

في حق الملك بسببه، فأشار عليه الملك بالغيبة عن البلد مدة ينسى فيها خبره، فخرج إلى عدوة المغرب[54]، وعمره يومئذ "سبعة وعشرون سنة"[55].

لقي جوهرا مولى المنصور، فامتدحه، ثم ارتحل إلى جعفر ويحي ابني علي، فبالغا في إكرامه والإحسان إليه، فلما نما خبره إلى المعز لدين الله الفاطمي طلبه منهما، فانتهى إليه وبالغ في الإنعام عليه [56]، ولم يتأخر الشاعر في الثناء عليه بما علم ولم يعلم، حيث خلع عليه درر أشعاره إلى الحد الذي جعل فيه اسم "المعز" حقيقة واقعة على الممدوح، وأما من سمي بهذا الاسم من سائر الناس فلا يقع عليهم إلا مجازا كأنه لقب لهم، بالإضافة إلى ما يعج به الديوان من معاني المديح المستلهمة من تعاليم الشيعة الإسماعيلية، يقول [الطويل] [57]

أَلَا إنّمَا أَسْمَاؤُكُمْ حَقٌّ مِثْلِكُمْ وَكُلُّ الذِي تُسَمَّى البَرِيّةُ تَلْقِيبُ

ولما توجه المعز إلى مصر بعد أن فتحها جوهر، شيّعه ابن هاني، ورجع إلى المغرب فتجهز ثم التحق به، ولما وصل برقة (مقاطعة شرق ليبيا)، أضافه شخص من أهلها، فأقام عنده أياما في مجلس الأنس ويقال إنهم عربدوا عليه فقتلوه، وقيل خرج من تلك الدار وهو سكران، فنام في الطريق فأصبح ميتا[58]، ويذكر ابن الخطيب أنّه سكر ونام عريانا، وكان البرد شديدا ففلج، ومن المترجمين من يزعم أنه وجد في سانية (ساقية، ناعورة) من سواني برقة مخنوقا بتكة سرواله[59]، وكيف ما كان الأمر، فإنه مات ولم يتجاوز السادسة والثلاثين.

فلما بلغ المغزَ- وهو في مصر- نعيُه، تأسف عليه كثيرا، وقال:" هذا الرجل كنا نرجو أن نفاخر به شعراء المشرق، فلم يقدّر لنا ذلك"[60]. فبموته تلاشت أحلام المعز الذي كان ينوي مكابرة شعراء المشرق به.

لئن بدا التعريف مقتضبا فلأنّه لم تصلنا ترجمة ملمة بحياة المترجم له، إذ لو وصلتنا ترجمة مدققة لحياة الشاعر أو شرح مفصل لديوانه، لأمكننا أن نتتبع كافة مراحل حياته...ولأمكننا بالخصوص أن نقف على الظروف التي نظمت فيها القصائد... فنبدد الغيوم التي تحول دون فهم قسم وافر من شعره[61].

المدونة:

1. مَا شِئْتَ لاَ مَا شَاءَتِ الأَقْدَارُ فَاحْكُمْ فَأَنْتَ الوَاحِدُ القَهَّارُ [1]
2. وَكَأَنَّمَا أَنت النَبِيُّ مُحَمَّـــــدٌ وَكَأَنَّمَا أَنْصَارُكَ الأَنْصَارُ [2]
3. أَنْتَ الذِي كَانَتْ تُبشِّرُنَا بهِ فِي كُتْبِهَا الأَحْبَارُ وَالأَخْبَارُ[3]
4. لِلّه غَزْوَتُهُمْ غَـــــدَاةَ فُرَاقِسٍ وَقَدْ اسْتُشِبَّتْ لِلْكَرِيهَةِ نَارُ[12]
5. وَكَأَنَّ غَيْضَاتِ الرِّمَاحِ حَدَائِقٌ لُمَعُ الأَسِنّةِ بَيْنَهَا أَزْهَارُ[14]
6. وَثِمَارُهَا مِنْ عَظْلَمٍ أَوْ أَيْدَعٍ يَنَعٍ فَلَيْسَ لَهَا سِوَاهُ ثِمَارُ[15]
7. أَضْحُوا حَصِيداً خَامِدِينَ وَأَقْفَرَتْ عَرَصَاتُهُمْ وَتَعَطّلَتْ آثَارُ[34]
8. كَانَتْ جِنَاناً أَرْضُهُمْ مَعْرُوشَةً فَأَصَابَهَا مِنْ جَيْشِهِ إِعْصَارُ[35]
9. أَمْسَوا عِشَاءَ عُرُوبَةٍ فِي غِبْطَةٍ فَأَنَاخَ بِالمَوْتِ الْؤامِ شِيارُ[36]
10. صَدَعَتْ جُيُوشُكَ فِي العَجَاجِ وَعَانَشَتْ لَيْلَ العَجَاجِ فَوِرْدُهَا إِصْدَارُ[38]
11. وَعَوَاطِفاً وَعَوَارِفاً وَقَوَاصِفاً خَوَائِفاً يَشْتَاقُهَا المضمارُ[39]
12. وَجَدَاوِلاً وَأَجَادِلاً وَمُقَاوِلاً وَعَوَامِلاً وَذَوَابِلاً وَاخْتَارُوا [40]
13. لَوْ تَلْمَسُونَ الصَّخْرَ لَانْبَجَسَتْ بِهِ وَتَفَجَّرَتْ وَتَدَفّقَتْ أَنْهَارُ [52]
14. أَوْ كَانَ مِنكُمْ للرُّفَاتِ مُخَاطِبٌ لَبُّوا وَظَنُّوا أَنَّهُ إِنْشَارُ [53]
15. وَالأَرْضُ كَادَتْ تفخَرُ السَّبْعَ العُلَى لَوْلَا يُظِلُّكَ سَقْفُهَا المَوَّارُ [62]

الهوامش :

1- د. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص: 31.

2- د. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص: 63.

3- د. ساجد العبدلي، القراءة الذكية، شركة الإبداع الفطري للنشر والتوزيع، الكويت، ى2007،ط2، ص:92.

4- روبيرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر/ رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط 2 ، 2007، ص: 146.

5- د.حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 13.

6- قدامة بن جعفر(أبو الفرج)، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، ط1، 2006، ص: 57.

7- عبد الله الغذامي، تشريح النص،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص: 19.

8- عبد الله محمد الغضيبي، النص وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009، ص:14.

9- محمد بازي، التأويلية العربية، نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص:192.

10- كشف الالتحام بين التاريخ (الماركسية) والجمالية (الشكلانية) عن فكرة "أفق التوقعات" التي ضمها "ياوس" في منهجه، كما أن مصطلح "أفق" كان شائعا في الأوساط الفلسفية الألمانية، وقد استخدمه "جادامير" للإشارة إلى "مدى الرؤية الذي يتضمن كل شيء يمكن رؤيته من زاوية محددة".

- ينظر: روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، 2007، ص: 109.

11- د. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص: 30.

12- نفسه، ص: 31.

13- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، 1978، ص: 99.

14- د. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص:54.

15- عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 19.

16- د. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص: 29

17- نفسه، ص: 30.

18- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1، 1996، ص: 299.

19- محمد بازي، التأويلية العربية، نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، ص: 193.

20- نفسه، ص: 193.

21- نفسه، ص: 198.

22- ديوان محمد بن هاني الأندلسي، تح/ محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط2، 2008، ص: 185.

23- د. زاهد علي، تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هاني الأندلسي المغربي، مكتبة المعارف ومكتبتها بمصر 1356 هـ. ص: 373.

24- ابن خلكان، وفيات الأعيان، دار صادر، بيروت، لبنان، (دت)،(دط)، ج4، ص: 424.

25- د.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط2، 1952، ص: 174.

26- سيبويه، الكتاب، تح/ عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2، 1982/ ص: 251.

27- ديوان محمد بن هاني الأندلسي، تح/ محمد اليعلاوي،ص: 182.

28- محمد اليعلاوي، ابن هاني المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985. ص:329.

29- نفسه، ص: 328.

30- نفسه، ص: 09.

31- ديوان محمد بن هاني الأندلسي، تح/ محمد اليعلاوي، ص: 182.

32- نفسه، ص:182.

33- نفسه، ص: 185.

34- نفسه، ص: 184.

35- د. زاهد علي، تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هاني، ص: 372

36- ديوان محمد بن هاني الأندلسي، تح/ محمد اليعلاوي، ص: 186.

37- محمد بازي، التأويلية العربية، نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، ص: 203.

38- ديوان محمد بن هاني الأندلسي، تح/ محمد اليعلاوي، ص: 181.

39- نفسه، ص: 187.

40- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص: 272.

41- د. محمد مفتاح، تحلبل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص: 39.

42- محمد اليعلاوي، ابن هاني المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، ص: 241.

43- كمال الحيدري، علم الإمام، بحوث في حقيقة ومراتب علة الأئمة المعصومين، (دط)، (دت) ص: 268.

44- د. زاهد علي، تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هاني الأندلسي المغربي، المقدمة: ص: 58.

45- هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر/ د. محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص: 69.

46- نفسه، ص: 70.

47- د. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص: 74.

48- مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1989، ص:140.

49- د. أحمد ضيف، بلاغة العرب في الأندلس، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط2، 1998، ص: 198.

50- شكري عياد، الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978، (دط)، ص:51 .

51- نفسه ص: 141.

52- مخلوف بوكروح، التلقي في الثقافة والإعلام، مقامات للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص: 53.

53- ابن خليكان، وفيات الأعيان، تح : د/ إحسان عباس، دار صادر، بيروت لبنان، ج 4، ص: 461.

54- نفسه، ج4، ص: 461.

55- كرم البستاني، تقديم، ديوان ابن هاني الأندلسي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص:5.

56- أحمد حسن بسبح، ابن هاني الأندلسي عصره وبيئته وحياته وشعره، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د،ط) (د،ت) ص: 34.

57- ديوان محمد بن هاني الأندلسي، تح/ محمد اليعلاوي، ص: 46.

58- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج 4، ص:422.

59- نقلا عن: كرم البستاني، تقديم ، ديوان ابن هاني الأندلسي، ص:6.

60- ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج4، ص: 422 .

61- محمد اليعلاوي، ابن هاني المغربي الأندلسي شاعر الدولة الفاطمية، ص: 9.

التّشكـــيل السّياقي لسجِينات أحمد سحنون
دراســـــة تداوليّـــة

▪ د. نميسي آمال
كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار - عنابة

الملخَّـــص:

أخذ مصطلح السّياق بُعدًا هامًا في اللّسانيات التداوليَّة، و هذا ناتج عن قناعات البّاحثين التي تؤكِّد ضرورة وقوع كلّ خطابٍ في الدائرةِ الاجتماعية، ذلك أنَّ الإنسان لا يتواصل مع الآخرين في الفَّراغ، و إنمَّا يتخاطب مع غيره ضمن مواقف اجتماعية مختلفة تحدِّد الأسلوب اللُّغوي الذي عليه اعتماده، ونوعيَّة الكلمات التي ينبغي أن يختارها وفق ما يمليه المقام.

وقد جاء هذا البَّحث ليتعرَّض بالتّحليل إلى السّياق الذّي يشمل كلّ الظُّروف والملابسات التي تحقَّقت في ضوئها عملية التَّواصل في سجينات "أحمد سحنون"، ولإثبات أن هذه الظُّروف لها تاثير فعَّال على السُّلوك اللُّغوي لدى مستعمليه، وبالتَّالي تسهم في تحديد شكل هذا الخطاب و مضمونه.

الكلمات المفاتيح: السّياق- المؤشرات السّياقية- الخِطاب- التَّاثير- الإقناع.

Résumé

Prenant contexte, le terme d'une dimension importante en linguistique, délibérative, et ceci est le résultat des convictions des chercheurs, qui souligne la nécessité de la présence de chaque lettre dans le cercle social, de sorte que l'homme ne communique pas avec les autres dans le vide, mais communique plutôt avec d'autres au sein de différentes attitudes sociales déterminent la manière linguistique dans laquelle elle a adopté, et la qualité des mots qui devrait être choisi comme lieu requis.

Cette recherche est venu à être analysé dans le contexte dans lequel comprend toutes les circonstances qui ont été faites à la lumière du processus de la communication dans les prisonniers Ahmed Sahnoun, et pour prouver que ces conditions ont une influence significative sur le comportement linguistique de ses utilisateurs, et ainsi contribuer à déterminer la forme de la lettre et de son contenu.

Les mots clés : contexte, Les indicateurs contextuels, le discours, Effet, persuasion

Abstract

Taking context, the term an important dimension in linguistics, deliberative, and this is the result of the convictions of researchers, which stresses the need for the occurrence of each letter in the social circle, so that man is not communicating with others in a vacuum, but rather communicates with others within different social attitudes determine the linguistic manner in which it adopted, and the quality of the words that should be chosen as required place.

This search came to being analyzed to the context in which includes all the circumstances that have been made in the light of the process of communication in the prisoners Ahmed Sahnoun, and to prove that these conditions have a significant influence on the linguistic behavior of its users, and thus contribute to determine the shape of the letter and its contents.

Key words: Context, Contextual indicators, the speech, the influence, persuasion

أولاً: المُؤشِّـــرات السِّياقيّة و بُعدها التَّداولي:

تُعبِّر الإشاريات عن (الأنا –الهنا – الآن)، وهي من أكثر الوحدات اللُّغوية التي تتطلَّب معلومات عن السِّياق، ليتيسَّر فهمها، فإذا أردنا فهم مدلولاتها إذا ما وردت في مقطع خطابي، استوجب منَّا ذلك على الأقل معرفة من هو المتكلم والمتلقي و الإطار الزَّماني و المكاني للحَّدث اللُّغوي"(1)، و يتجلَّى لنا ذلك فيما يلي:

أ/– **ضمائر الحُّضور:** و تتمثَّل في ضمائر المتكلم و المخاطَب و أسماء الإشارة، و العلَّة في تسميتها بضمائر الحُّضور هي وجود صاحبها وقت الكلام،" فهو حاضر يتكلَّم بنفسه، أو حاضر يكلِّمه غيره" (2)، وهذا الحُّضور يمكن أن يكون فعليًا؛ بمعنى أن يكون المتكلم والمخاطَب حاضران أثناء الكلام، أو أنَّ المتكلم يقوم باستحضـــار المخاطَب وقت الكلام، فيخاطبه وكأنَّه أمامه.

يعبّر **ضمير المفرد المتكلّم (أنا)** عن الشُّعور بالذَّاتية الفردية؛ لكنَّه يكون سبيلاً للتَّضامن حينما يستخدمه المخاطِب لطلب المؤازرة من مخاطِبيه، ومن ذلك ما ورد على لسان " أحمد سحنون":

أنَا فِي الحياةِ شقـــيٌّ ضـــــاقَ ذِرعًا بمَا بِهَا من شَقَـــاءِ

أنا نـهبٌ لكلّ داء ومـــــرمَى كلّ سهـــمٍ مِن نفذاتِ القضاءِ (3)

فالشَّاعِر في هذين البيتين كما يرى "عبد القاهر الجرجاني" يقصد إلى أن "يكون الفعل فعلاً ينصُّ على واحد، فتجعله لك، و تزعم أنَّك فاعله دون واحد آخر، ومثال ذلك أن تقول: أن كتبت في معنى فلان، تريد أن تدعِّي الاستبداد و الانفراد به، و تزيل الاشتباه فيه"(4)، و "أحمد سحنون" باستحضاره لهذا الضَّمير يريد أن يوقِع في نفس متلقيه، أنّه الوحيد المتضرِّر من تعسُّف الاستعمار الفرنسي، و هذا ليحمِّل المتلقي على التَّضامن معه ومؤازرته، في قالبٍ كانت الأنا حاضرة فيه و بقوّة، و ذلك لاهتمامه و تركيزه على الذَّات المتكلِّمة.

و يعدّ التَّعبير **بضمير المتكلِم المتصل (اليَّاء)** أهم ميزة تداوليَّة في سجينات "أحمد سحنون" ، ويُستعمله في حـــال كون حديثه يشكِّل تعبيرًا عن رأي خـــــاص في مسألة ما، و قد وظفَّه في قوله:

أأُحرمُ مرأى البَحر وهو مجاورِي وقد عِشتُ دهرًا مَسكنِي شاطئَ البحرِ

أطَارحهُ شجوَى و أشكُوه لَوعتِي وأستلهِمُ الأمواجَ عن غَامضِ السِّرِ(5)

يبدأ الشَّاعر حديثه بإسناد الأقوال إلى نفسهِ، فتحمل معنى الشُّروع في الإخبار، ثم تحقِّق وظيفة الانفعـــــاليَّة حين يعبّر عن مرارة الاعتقـــال بسجن (سان لو)، وذلك من خلال **(ياء المتكلم)** التي اتصلت بالكلمات (مجاوري- مسكني- لوعتي...) الدَّالة على التَّحسر و الأسى على ما أصابه.

و يعتبَرُ **الضَّمير (نحن) لجمع المتكلِّم** من أصناف الإشاريات الشَّخصية الدَّالة على المتكلِّم الحَّاضر، لأن " صاحبه لابد أن يكون حاضرًا وقت النُّطق به"(6)، ولذلك يعدّ استعمال المرسِل لهذا الضَّمير دليل على استحضار الطرف الآخر إن كان غائبًا عن عينه، فنراه حين يستعمله " أحمد سحنون" في نداء الوطن يستحضر به المخاطَبين الجزائريين، إذ يقول:

قد قضينَا دهرًا طويلاً نُعانِي كلَّ يومٍ من بؤسِـــنا ما نُعانِي

نحنُ في جنةٍ و نَصلَى جحيمًا و سِوانَا يحظَى بعيشٍ هانِي(7)

عزَّز الضَّمير **(نحن)** موقف الشَّاعر بإحساسه حين يخاطب المتلقي أنَّه يخاطبه من خلال الجماعة لا من خلال شخصه، وهذا يعود طبعًا إلى طبيعة الموضوع الذي لا يمسُّ الجانب الشَّخصي لدى الشَّاعر، بل يتعلَّق بانتمائه الوطني، وحينما يوظِّفه "أحمد سحنون" في كلمات مثل **(قضينا، نعاني، بؤسنا، أرضنا، نصلى، سوانا...)** إنمَّا يريد به في صورته المضمرة (ذاته) وجمع المخاطَبين، فكان هذا الضَّمير الأداة الجامعة بينه و بينهم لتدلَّ على بقاء الوِّد وعدم تغيير ما في النُّفوس، كما حاول الشَّاعر بهذا الضَّمير الدّال على الجماعة تأسيس علاقة جادَّة تجمع بين أفراد الشَّعب الجزائري، وبالتّالي السَّعي لإزالة النِّزاعات الدَّاخلية، و التِّي تحول دون الوِحدة والاستقلال.

و يستعمل ضمير المخاطَب **(أنت)** في أصل الاستعمال للدَّلالة على المفرد المخاطَب، ولكنَّه في تداوله الاجتماعي هو مقيَّد بالسِّياق التي يوجِّه توظيفه، فيكون دالاً إشاريًا على التَّضامن في الخطاب، وعليه" يتوفر للمرسِل ثلاثة نماذج من الاستعمال، أنت التعاونية أو المتبادلة، أنتم التعـــــــاونية أو المتبادلة، أو الاستعمال المختلف "(8)، وقد ورد في قول "أحمد سحنون":

أنتَ أريجُ الخُلدِ في خَاطِــرِي لولاكَ لمْ أعرفْ مَعانيِ الخلُودْ

هل أبصرتْ عيناكَ من بارقٍ يُشفي فؤادينَـــا بنيلِ المَـــرَامْ؟(9)

أراد الشَّاعر من خلال توظيفه **(أنت)** الضمير المنفصل و **(الكاف)** الضّمير المتَّصل أن يوصِل للقارئ الجزائري دلالةً ما، وهي الاهتمام لما يخبره به، وماذا عساه أن يكون غير واقع الجزائر المُتردي، كما يتوخَّى الشَّاعر من وراء هذين الضَّميرين التَّأثير في المواطن الجزائري بأن يجعله متابعًا هو الآخر لجميع الأحداث على ساحةِ بلاده، و ليرغِّبه في الحَّق و يزكِّيه للمطالبة بحريَّته.

و نقف على استعمال كاف و تاء المخاطَب مع ميم الجماعة **(كُم)** و **(تُم)** عند حديث " أحمد سحنون" عن الفِرنسيين:

ولقد رأيتُم منهُم ما سَـــاء كـــــُم و أصَابَ عزتكُم بعمق جـــراحِ

فجرعتُم كَأْسَ الهَزيمةِ مـــــــرَّةً و سُلبتُم مُلكـــا رحِيبَ السَّـــاحِ (10)

نلاحظ من كلام الشَّاعر أنهَّ موجهٌ إلى أفراد الأمَّة الجزائرية بطريقة خطابية مباشرة، و ذلك عن طريق **(كُم)** و **(تُم)**، وهو ما يجعل المتلقِّي مشدودًا للكلام متأثرًا به، كما عبَّر الضَّمير **(هُم)** عن الحكومات الاستعمارية المستبدة التي طغَت في البِّلاد وقادت شعبها بالغَّصب و الوَّحشيَّة.

و نستنتج من هذا أنَّ " أحمد سحنون" كان عندما يخاطب المتلقِّي يمنحه تقديمًا وإبرازًا على نفسه، و هذا ليضمن وجود نفعٍ من الخِّطاب.

ب/- ضمـــــائر الغِّيـــاب: تُعتبر صيغ الغِّياب المفضلة لدى "أحمد سحنون" في ظلِّ ظروف تميَّزت بالتّقييد والسَّيطرة، وقد استعمل الشَّاعر ضمير غيَّابٍ حين استحضر الأستاذ "دليل مقران" وهما في المعتقل معًا، فقال:

قال لـــي الأيـــامُ غدارةٌ تُودِعنِي في قفـــصٍ مِن حديدْ

وكلُّ من يعلـــنُ أفكـــارهُ فهوُ لدَى الأيامِ خصـــمٌ عنيدْ(11)

يحيل الضَّمير (هو) في هذا الكلام على المجوّد البَّارع " دليل مقران"، وعلى كلّ مُفكر جزائري يُبدي أفكارًا إصلاحيَّة من شأنها تقويم الفَّساد في الجزائر، فيكون عدوًا في نظر الاستعمار، وما جزاؤه غير التَّصدي والسِّجن، حتى لا يصل صوته إلى ساحات الوَّغى.

و يُوظَّف" أحمد سحنون" ضمير الغائب المتصل (**هُم**) للدلالة السِّلبية في قوله:

قُل للأُولى حكمُوا بلادَكَ بالهَّوى من كلّ سفَّاك الدِّما سفـــاحِ

متطفِلين علىَ المَوائدِ ساقَهُـــــم شره النّفوسِ لوفرَةِ الأرباَحِ(12)

إذ دلَّ ضمير الغائب في (حكَموا، متطفِلينَ، سَاقَهُم...) على أنَّ الحكومات الفرنسية المتواليَّة على الجزائر كلَها جائرة، لا تبتغي من قوانينها غير وفرة الأرباح، فعلى الشَّعب أن يجمع شمله لرفض حُكمِها و القضاءِ علَيها.

ثانيًا- الإشاريات المكانيّة :

عند الحديث عن المكان في الشِّعر، فإنَّنا نجد اهتمام "أحمد سحنون" به، حيث يمثِّل في نفسه إحساسًا متميزًا ناتجًا عن الشَّوق النَّاجم عن ذلك المكان الذي كان مسرح أحداث حياته، فيتحوَّل المكان من دلالته الجغرافية إلى دلالة شخصيّة، و لا يمكن فهمها والوعي بأهميتها إلاَّ بالعودة إلى السِّياق الذي وردت فيه، ولتوضيح المقصود نسوق أبيات "أحمد سحنون":

واليَّوم تولـــدُ للجـــزائرِ دولـــةٌ عَربيّة مـــــن أهلـــــهَا الأقحَـــاحِ

"المغرب الأقصى" دعامةُ رُكنِهَا ولَهَا بَنُوا الخَضرَاءِ أدَاةُ نجاح(13)

تمثِّل الجزائر موطن الجزائريين لذلك يكون ذِكرُ الشَّاعر لها مطلبًا سياسيًا،

ولا يمكن فهم المعنى السِّياسي للجزائر إلاَّ بربطها بالفترة التي قيل فيها البيت، وهي فترة ميلاد الدولة المؤقتة لثورة التحرير الجزائرية (1958م)، فكانت "لأحمد سحنون" أمنيَّة جليلة، وهي تمني قيام دولة جزائرية مستقلة، و لكي يتحقَّق هذه الاستقلال ينبغي أن يتحلَّى الثُّوار في الجزائر بالشَّجاعة و الصَّبر وتحمُّل كلّ المشاق التي تعترض طريقهم إلى الحريَّة، لأنّها أغلى المطالب التي يسعى إليها الإنسان، أمَّا في استحضار" أحمد سحنون" لمكان (المغرب الأقصى) فيحاول أن يوضِّح للجزائريين و بطريقة ضمنيَّة إمكانية نجاح الثَّورة في بلادهم، إن اعتصموا بالجبال، لأن في امتدادها على طول القطر الجزائري إلى حدود مراكش ما يؤمِّن للثوار(بنوا الخضراء) المسالك الوعرة، و ما يسهِّل لهم الانتقال من مكان إلى آخر، وبالتَّالي تأديَّة مهمَّتهم على أكمل وجه.

ثالثا : الإشاريَّات الزمنيـــّة: ولا نجدها تدلُّ على زمن معيّن بل هو مبهم، لا يمكن للقارئ أن يدرك دلالته إلاَّ بمعرفة السِّياق الذي وردت فيه، ومن أمثلتها:

كفَى حزنًا أنِّي قريبٌ من البَّحرِ و لا أجتلي ما فيهِ من روعةِ السِّحر

إذَا ما دَجَى لَيلِي سمعتُ هديرهُ فيعصِفُ بِي شوقٌ ينوءُ به صَدرِي(14)

و يبدو واضحًا أنَّ اللَّيل هنا ليس هو الفترة الزّمنية بين غروب الشَّمس وشروقها، بل هو ليل طويل زمنيًا ومعنويًا، ليلٌ تحتشد فيه الهُموم والابتلاء، إنَّه ليلٌ مهيمنٌ على عالم الشَّاعر النفسي و العالم المحيط به. إنَّ صورة اللَّيل في هذه المقطوعة صورة حقيقية من معاناة الشّاعر النَّفسية التي يسيطر عليها القلق من واقع الجزائر التَّعيس أيام الاحتلال الفرنسي، ومن حاله في السِّجن وهو يفتقد أسرته و وطنه.

ومثلما ينزاح اللَّيل عن معناه المعروف ليعبّر عن هموم الشَّاعر إزاء وضع معيَّن، قد تنزاح كلمة (الصَّباح) هي الأخرى عن مدلولها الخاص لتعبّر عن الانشراح و المَّرح، كما في قصيدة "أحمد سحنون" حين يتحدَّث عن الأستاذ "إسماعيل إسماعيل " بمناسبة التحاقه هو الآخر بمعتقل (بوسوى) القديم:

ينجلي الهمُّ باجتماعِي بإخوانِي كَما يَنجَلِي الدُّجى بالصَّباحِ (15)

فحياة الشَّاعر في السِّجن مؤلمة إيلامًا شديدًا، و لكن لقاءه بإخوانه بين جدران هذا الحبس يكاد ينسيه ما يعانيه من ألم و ظُّلم، وهذا ما جعل "سحنون" يشبِّه ليالي اجتماعه بهؤلاء (بالصَّباح)، لأن الصَّباح لا يعطي فقط معنى أنَّ يومًا جديدًا قد وُلد، بل يهب القلوب معان النَّشاط والأمل و الراحة النَّفسية.

ثانيَـــا: تأثير السِّياق على التَّعابير و الأساليب اللُّغوية :

يمكن تقسيم مظاهر تأثير السِّياق في إحداث الكلام، إلى ثلاثة أقسام وهي:

أ/_ التَّأثير الكمي (قاعدة الكَّم): يتمثّل التأثير الكَّمي في حذف بعض الألفاظ اعتمادًا على المَّساق في إكمال النُّقص الذِّي يلحق التَّعبير اللُّغوي (16)، ويظهر هذا النَّوع من الإيجاز و تعمد التَّقليل الكمِّي للمعلومات في قصيدة (بلادي) بهذه الكَّيفية:

بِلادِي تربيتُ في حضنكِ وذقتُ السَّـــعادة في أرضِـــكِ

وشمت سنا الحسن في أفقكِ فلمَ لا أموتُ و أحيـــــا لكِ(17)

اقتصر "أحمد سحنون" في البيت الأخير على ذكر رغبته في الحياة أو الموت في سبيل الجزائر دون أن يذكر سبب ذلك، فجعل كلامه يتضمّن معلومات غير مصرَّح بها إلاّ أنها واردة ومدرجة فيه، وهذا لأن المتلقي مطَّلع على ظروف البِلاد، و مدرك لأسبابها، ولكن الشَّاعر غايته و قبل كلّ

شيء إقناع الجزائريين بضرورة الجِّهاد، لا أن يقنعهم بما جرى بأرض الجزائر، فذلك يعدّ من البَّديهيات، ممّا جعل كلامه موافقًا للحال و السِّياق العام.

وقد يستعين الأديب بالحشو لإيصال الخبر، لذا نجد "أحمـد سـحنون" يقول:

بِلاَدِي إنَّ ليلك قد تَناهـَـــى و إنَّ الفـــَّجر قدْ وشَى ربـــاكْ
وفتيَتُك الكِّرام قـــد استجَابُوا كأمواَجِ الخضـم إلى نـــــداكْ
قد اتَّخذُوا الفِّداء لهم شِعـارَا وقد جَعـــلُوا شَبابَهُم فـــداكْ(18)

عمد الشَّاعر في هذه الأبيات إلى تبشير الجزائـريين بـاقتراب موعـد الاستقلال مستهدفًا بذلك إخبار النَّاس بضرورة التجلُّد و التوحُّد، إلاّ أنّه أعاد تكرار شيئين يوديّان نفس الغرض، وبأسلوبين مختلفين فقط:

- **وفتيتُك قَد استَجـــــَابُوا كأمواجِ الخِضم إلى نِدَاكْ**
- **قد اتَّخذوا الفِّدَاءَ لَهم شِعارَا وقد جَعلُوا شَبابَهُم فِدَاكْ**

لأجل ضمان الفّهم، وذلك لأن " اللُّغة تواصل و يستحيل أن نوصل شيئًا إن لم يكن الخِّطاب مفهومًا"(19)، و على هذا ينبغي للخِّطاب أن يكـون قـابلاً للاستيعاب، وتلك هي البَّديهة الأساسيَّة لقواعد الكلام، و القواعـد بأتمِّهـا ليست سوى مظاهر لتَّحقيقها.

ب/_ التَّأثيـر الكَّيـــفي (قاعدة الكـّيف):

و يتمثّل في اختيار شكل تعبيري معيّن مرافق للسّياق (20)، ومن أكثر الأساليب تناغمًا مع السِّياق الخارجي في قصائد "أحمد سحنون" ظاهرة

الخطابيَّة المباشرة، و تتجلَّى في سجيناته عند استعمال الحِّوار عن طريق الاستفهام، ومثال ذلك قوله:

هل أَبصَرتْ عيَناكَ من بارقٍ يشفِي فؤادينَا بِنيلِ المَرَامْ؟(21)

يشعر القارئ في هذين البَّيتين بأنَّ الشَّاعر يحاورهُ شخصيًا و يشركه في التَّجربة بأن يوجّه إليه السؤال مباشرةً، و الهدف من هذا الاستفهام إحداث الجَّرس الموسيقي الخَّطابي المُثير للوجدان، المحرّك للهِمم، و كأنَّ هذه الأحاسيس التي تضطرم بها نفسه ويستعر بها كيانه لا تجد لها متنفسًا إلاَّ في الطريقة الخطابية لما تحتوي عليه من عناصر الإثارة و ما يجده فيها من أدوات التَّحميس من توجيه الكلام إلى المخاطبين مباشرةً.

وقد يلجأ "أحمد سحنون" إلى **الإضمار**، لأن المقام يقتضي التّلميح، فيقول عند حديثه عن الواقع الجزائري:

وكلٌّ من يعلنُ أفكارهُ فهوُ لدَى الأيامِ خصمٌ عنيدْ

قلت له: إن كُنتَ شهمَ الفُّؤادِ فما تُبالِي أيّ بـــاغٍ مـُريدٍ(22)

فتضمر عبارة (باغٍ مريد) من جهةٍ النَّماذج المخزيّة لتاريخ المرابطين والأشراف الذين عاصرهم الشّاعر، ومن جهةٍ أخرى تعني الاستعمار، وقد ربط الشّاعر هنا الأفكار بالبَّاغ المريد (الخَّصم) لأنه يعلم أنَّ هذه الأفكار الجديدة هي التي تصنع العقول المفكرة الرافضة وتعطي للشخصية عمقًا واعيًا، وبالتَّالي تمثِّل حصنا يجعل كل محاولات الفرنسة والتغريب والذوبان عبثًا ومجهودًا ضائعًا.

ج/ – التـــأَّثير الموقعي و الدَّلالي (السِّياق و المعنى):

إنَّ سياق الخطاب اللُّغوي ينضح بدلالات عديدة، تُصوَّرُ في الذِّهن بجدوى ترشيحه الدَّلالي الدَّقيق للألفاظ، و براعة التَّركيب للوظائف النَّحوية،

و مراعاة الإثارة الانفعالية أو العاطفية للمتلقي، ويمكن استجلاء ذلك من خلال السِّياقات التَّالية:

1- السِّياق اللَّفظي ودلالته: ترتبط الكلمات والدَّلالات على نحو وثيق بالسِّياق و علاقاته فهو الذي يعطي الإضاءة للغرض والقصد"(23)، وعلى سبيل التَّمثيل ننظر إلى قول "أحمد سحنون":

وطنـــــي يا مَهبَط الوَّحي و يَا فلك الحُّسنِ و يا مَهدَ الصَّبايَا
يا نَشِيـــدَ المَّجـــــدِ يَا أغنيَّةً مِن أَغَانِي الحُّبِ يَا نَجوَى هَوايَا(24)

ثم يقول :

إنَّ في أرضِك آساد وغـــــــى لا يُبـــَالُونَ بألوَانِ الرَّزايَـــا
إنَّ فِيـــهَا أمَّـــة مَـــــــــاجِدة لَمْ تدعْ للنَّاسِ مِن مجدِ بَقـــَـايَـــا(25)

فالمجد في المقطع الأول تدلّ على المكانة الرِّفيعة التي يسعى إليها القوم، وهو مصير الأمَّة الجزائرية المنكبَّة دائمًا على تحرير نفسها، فمعنى (المَّجد) هنا هو المعنى المعجمي أو ما يدعى (بدلالة التّبادر)، أمَّا إذا أمعنا النَّظر في قوله: **(إن فيها أمة ماجدة)** أدركنا بقرينة (فيها) و (أمة) أنَّ لفظة (ماجدة) من (المجد) لا يراد بها المعنى التَّبادري الأوَّل لها، إنَّما المقصود من لفظة المجد في هذا الموضع هو المقومات العربية الإسلامية أو الجذور التَّاريخية، و هذا لم يكن ليدرك من اللَّفظة بمعزل عن السِّياق اللَّفظي لها.

2- السِّياق النَّحوي أو الوظيفي ودلالته: إنَّ أصول النَّحو العربي في السِّياقات الخطابية تبنى أصالة على مقتضيات منهجية ومنظومات قاعدية غاية في الرِّفعة و الإتقان، إذ تتيح للمتكلم أن يشكِّل السِّياق نحويًا على وفق مقاصده و مراده، فتتوزع البنى التركيبية على مسار الخطاب اللغوي من منظور دلالي محكوم بقاعدة تضبطه لا يسعه أن يتعدَّها أو يبتعد عنها، لكن

لا نريد بذلك التمسُّك بالقاعدة على وفق المفهوم المنطقي كما أملاه النحاة فـــ" ليس القصد معرفة قواعد النحو وحدها، ولكن ما تحدثه هذه القواعد من معنى و ما يتولَّد عن النَّظم من مدلول" (26) ، فهناك تقديم و تأخير، وذكر و حذف، ووصل و فصل، و لكلّ ذلك دلالات معيّنة لا يمكن معرفتها ما لم يستتبع السِّياق هذه المنهجيات لإضاءة الدَّلالة، ومثال ذلك قول " أحمد سحنون":

عـــــامٌ جديدٌ يقبـــــلَ هَل فِيهِ مِن خيرٍ يؤملُ
هل فيه للكرب المنـــيخ عَلَـــى البِّلاد تحـــوُلُ
هل فِيهِ مِن ذُلّ القُّيـــــودِ تَحَـــــرُّرُ و تحـــــوُّلُ (27)

نجد في البيت الشِّعري الأوّل تقديم الفاعل و الصِّفة على الفعل في قوله (عامٌ جديدٌ)، وهذا التَّقديم لم يرد إلاَّ للتَّعجيل بالمضرَّة، ثم كانت المضرَّة على جميع المدن الجزائرية دون استثناء بدلالة (أل) المكانية المرتبطة (بالبِّلاد على سبيل الاستغراق، فتتم بذلك وجوبية النُّهوض لرفعها ومعالجة أسبابها، ثم عُزِّز هذا القصد بحرف المعنى (على) الذي أثبت دلالة التَّخصيص، لكن لو توقَّف الكلام عند هذا الحَّد لأصبحت غاشية الظُّلم و الإرهاق حالة عابرة لا تستدعي الإسراع في التَّصدي لها، إلا أنَّ الشَّاعر مدرك لما ستؤول إليه نفوس متلقيه، فعمَّق الحَّدث بقوله **(هل فيه من ذلّ القيُّود*** تحرُّر و تحوُّل)**، إذ أبدل من الإجمال إلى التَّفصيل (القُّيود) للشُّروع في تهيئة المناخ للغضب و التَّعجيل بالمضرَّة.

3- السِّياق النَّفسي أو العـــــاطفي: إنَّ اللُّغة العربية بوصفها ظاهرة اجتماعية لابد لها من التأثُّر و التَّأثير بالنَّاحية النَّفسية للذِّين يتخذونها لسانًا ينطقون به للتَّعبير عن مقاصدهم وكشف مدلولاتهم وصولاً لتحقيق التَّفـــاهم فيما بينهم، وستتضح لنا الفكرة القائلة بالدَّلالة النَّفسية في معرض حديث "أحمد سحنون" عن الثُّوار إبان حرب التَّحرير:

شنُوا على الطُّغيانِ أعظَم ثورةٍ لمْ يأتِ التَّاريخُ لهَا بمثـــالِ

الرُّعب كان سلاحهُم في حربِهِم يفـــــنَى عَدوهُم بغـــيرِ قتالِ (28)

نجد أن الشَّاعر في البيت الثاني انتقى لفظة (يفنى) قبل العَّدو على حين وردت عبارة (أعظم ثورة) بعـــد الطُّغيان و المُراد به (العَّدو) في البيت الأول، ولا يخفى على القارئ من تحقيق شديد للفرق بين البيتين، ومآب هذا يتوجـــه إلى ما للفظة (يفنى) من ضغط قاسٍ ومؤثر في النَّفس أعمق صدى من حيث الدَّلالة وأكثـــر وقعـــاً واقتداراً على الانفعال لدى السَّامع من عبارة (أعظم ثورة) المستعملة في البيت الأول، وقـــد حـــدث هـــذا خُضوعاً لمقتضى السِّياق المتشدِّد للبيت الواردة فيها لفظة (يفنى) بدلالة زيادة قوله (الرُّعب، سلاحَهم، حَربِهم) فهو المناسب وذلك أنَّه ذكر الجَزاء مفصلاً في سياق نشوب الثُّورة الجزائرية بالنِّسبة للجزائريين و العدو الفرنسي.

و بهذا نلفت الانتباه إلى أنَّ مسألة التَّأثير لا تقع على المتلقي أو السَّامع حصرًا، و إنَّما يكون للتـــأثير سطوة على المتكلم أيضًا، وذلك من جهة قدرته على استيعاب مدى التَّأثير الدَّلالي الذي تحدثه لفظـــة دون أخـــرى التي يوردها في سياق معيَّن دون آخر، لأن السِّياق هو الذي يوجِّه الدَّلالة النَّفسية أو العاطفية؛ فإذا دخلت لفظة في سياق معيّن يكون لها دلالة نفسيَّة معيَّنة تتناسب مع دلالة السِّياق بخلاف ما لو استبدلت مـــن غيرها، وبهذا نجد أن السِّياق العاطفي هو الحكم في انتقاء لفظة (يفنى) ذات التَّأثير الذي يتلاءم معه ومراد المـــتكلم.

خلاصة:

إنَّ اللُّغة هي الوسيلة الأولى للتَّفاهم بين البَّشر، و لكي تبقى كذلك لابد من ضوابطٍ مساعدة تكون عوناً للسَّامع، تعصمه من الخطأ، و تدله إلى فهم سليم، و السِّياق من أهمها.

ساهمت الإشاريات في سجينات "أحمد سحنون" في تأسيس العلاقة الاجتماعية بين طرفي العملية الخطابية، فقد كانت مؤشرًا على الانتماء إلى الجماعة، و دليل على الاتفاق في الرَّأي.

يقوم السِّياق بتحديد الدَّلالة المقصودة من الكلمة في جملتها، و بتحديد دلالة الجملة في علاقاتها مع الجمل الأخرى، لأن السِّياق متضمن داخل التعبير المنطوق بطريقة ما، ولذا ينبغي التعرُّض للعلاقة بين المتكلم و ما أراده من معنى والمخاطب و ما فهمه من الرِّسالة، والأحوال المحيطة بالحدث الكَّلامي. و يلعب السِّياق دورًا بارزًا في تحويل الملفوظ إلى حجَّة، حيث يقدِّم المتكلم مفهومًا دلاليًا، يفضي بالتَّالي إلى مفهوم دلالي آخر، حيث يكتسب صفته الحِّجاجية من خلال السِّياق، و الذي يحدِّد ماهيته و طبيعته، من خلال وحدة القضية و الهدف و المضمون، كما يتدخَّل السِّياق في إظهار الحجَّة والنتيجة والرَّابط الحِّجاجي الذي يربط بينما.

هوامش البَّـــــــحث:

(1)-جيليان بروان و جورج يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي، ومنير التريكي، جامعة الملك السعود،(د ط) ، 1997، ص36.

(2)- تمام حسان، اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1979م ص111.

(3)- أحمد سحنون، أيّها الطود (من حصاد السِّجن)، الديوان الأول، منشورات الحبر، الجزائر، ط2، 2007، ص54

(4)- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص104

(5)- أحمد سحنون، كفى حزنًا (من حصاد السِّجن)، الدّيوان، المجلد الأول، مصدر سابق، ص36.

(6)- عباس حسن، النّحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3 ، (د ت) ، ج1، ص212.

(7)- أحمد سحنون، يا لها غربة (من حصاد السِّجن)، الدّيوان، المجلد الأول، مصدر سابق، ص97.

(8)- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتب الجديدة، بيروت، ط1، 2004، ص288 .

(9)- أحمد سحنون، أنت (من حصاد السِّجن)، الدِّيوان، المجلد الأول، مصدر سابق، ص65.

(10)- أحمد سحنون، ميلاد و ميلاد (من حصاد السِّجن)، الدِّيوان، المجلد الأول، مصدر سابق، ص81.

(11)- أحمد سحنون، يوم ميلاد (من حصاد السِّجن)، الدِّيوان، المجلد الأول، مصدر سابق، ص76.

(12)- أحمد سحنون، ميلاد و ميلاد، مصدر سابق، ص81.

(13)- المصدر نفسه، ص81.

(14)- أحمد سحنون، كفى حزنًا (من حصاد السِّجن)، الدِّيوان، المجلد الأول، مصدر سابق، ص36

(15)- أحمد سحنون، الإخوان بلسم الأحزان (من حصاد السِّجن)، الدِّيوان، المجلد الأول، مصدر سابق، ص71.

(16)- محمد محمد يونس علي، المعنى و ظلال المعنى، أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، ليبيا، ط2 ،2007 م، ص160.

(17)- أحمد سحنون، الفِّدائي (من حصاد السِّجن)، الدِّيوان، المجلد الأول، مصدر سابق، ص88

(18)- أحمد سحنون، يعزّ علي أن لا أراك (من حصاد السِّجن)، الدِّيوان، المجلد الأول، مصدر سابق، ص94

(19)- عبد الجليل مرتاض، اللّغة و التواصل، اقترابات لسانية، دار هومة ، الجزائر، (د ط) ، (د ت) ، ص38

(20)- محمد محمد يونس علي، المعنى و ظلال المعنى، أنظمة الدلالة في العربية، مرجع سابق، ص160

(21)- أحمد سحنون، أنت (من حصاد السِّجن)، مصدر سابق، ص66.

(22)- أحمد سحنون، يوم ميلاد (من حصاد السِّجن)، مصدر سابق، ص76.

(23)- فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية و التطبيق، دار الفكر، دمشق، ط5، 1985 م، ص195.

(24)- أحمد سحنون، وطني (من حصاد السِّجن)، مصدر سابق، ص117

(25)- المصدر نفسه، ص117

(26)- نور الهدى لوشن، علم الدلالة درسًا و تطبيقًا، منشورات جامعة تونس، بنغازي، ط1، ص85.

(27)- أحمد سحنون، عام جديد(من حصاد السِّجن)، الدِّيوان، المجلد الأول، مصدر سابق، ص114

(28)- أحمد سحنون، بشرى الجزائر(من حصاد السِّجن)، الدِّيوان، المجلد الأول، مصدر سابق، ص115

ثنائية (المرأة / النص)في الشعر العربي المعاصر من خلال جميلة بوحيرد الثائرة و الملهمة

▪ د. عبد العزيز شويط
جامعة محمد الصديق بن يحي - جيجل

المقدمة :

ما أعجب أن يختزل وطن في جميلة حين يراد له أن يختزل في امرأة، و أي امرأة إنها امرأة جميلة ، و إن لم تكن المرأة الوطن جميلة فمن عساه غيرها، من دونها ، يكون جميلا ؟ ! و من العجيب أن تشترك ثلاث جميلات في حراسة الوطن في تمثل الوطن في صياغة الوطن ، ثلاث جميلات كن عنوانا لخصوبة الجزائر و لثوريتها الدائمة المتوثبة ، يخصبن الوطن و يخصبن الإبداع .جميلة بوحيرد و جميلة بوباشة و جميلة بوعزة ؟

لكأن الزمن يعيد نفسه في ثنائية المرأة / القبيلة ، ماوية / و طيء ، أو ماوية وجميع قبائل العرب ، لأن المرأة أساس استمرارية الحياة . لقد أعادت جميلة بوحيرد صياغة ثنائية المرأة و القبيلة من جديد ، فصارت على شاكلة المرأة و الوطن ، بل لقد انتهت إلى ثنائية المرأة و الثورة ،و اشترك في ذلك الثوري و الشاعر ، بل و بدأت تتلاشى خيوط الغزل معوضة بخيوط الإكبار ، و ذهبت علائق الشكوى و الحنين و حلت محلها علائق العجب و البطولة ، فلم تعد عند الثوري غاية و إنما صارت وسيلة للوصول إلى غاية الثورة ، هذا ما لا يرضاه الشاعر العربي المعاصر ، فأرجع المرأة الثائرة إلى مقامها الأول كحبيبة و كغاية و كرمز للفداء من خلال جميلة بوحيرد الثورة و هذه هي المرحلة الأولى .

في المرحلة الثانية ، و ربما لأنه وصل إلى غايته الأولى و هي الثورة ، و لأن غايات المبدع متجددة و غير منتهية، فقد راح يبحث عن حبيبة أخرى غير الثورة في زمن عاد فيه من ثورة الحرب إلى ثورة النص ، فأصبح معادل النص هو المرأة وشيء آخر،كما رأينا مع باقي الثنائيات المرأة/ القبيلة والمرأة / الوطن .ف هذه المرة تجاوز الشاعر العربي المعاصر ثنائيته السابقة وثنائية زميله الثوري وهي:جميلة/الثورة،فذهب الغزل في ثنائية كانت جميلة بوحيرد هي طرفه الرئيس ووصل إلى ثنائية قديمة جديدة هي:جميلة،النص.فكيف صاغ الشاعر العربي بقية الثنائيات ليصل إلى الثنائية الأخيرة؟ ومن هم أهم الشعراء الذين تمثلوا هذه الثنائيات ؟ و هل كان القريب من الجزائر من الشعراء جغرافيا هو الأكثر تعبيرا عن جميلة الوطن و جميلة الثورة و جميلة العروبة ، و من هم هؤلاء ذوي القربى ؟.

<u>عن المرأة و الثورة في الشعر و في النضال</u>

لقد تمثلت الثورة الجزائرية باعتبارها ثورة الأحرار ضد من يدعي تمثل الحرية في النص الشعري العربي المعاصر وهو يسعى نحو الحرية،حرية الثورة تنعكس على حرية الشعر.إذن لقد كانت حرية الشعب وحرية الشعر،ثنائية ومعادلة ذات معاليم ومعطيات واضحة،وكان مجهولها الوحيد هو اليأس من الانتصار وتحقيق الحرية ، أو على الأقل هذا ما قال به الشعر العربي المعاصر في المشرق والمغرب العربيين،((وقد كان لهذا الزلزال الثوري أثر بالغ تجاوب معه الشعراء في المغرب العربي ، بدءا من الجزائر،أيما تجاوب،فتغنوا على وقعه بأشعار حماسية نوهوا فيها بنوفمبر و بليلته التاريخية العظيمة عظمة مفجريها))[1] وإذا لم يحس الشاعر و هو شاعر ينبع عن وعي و إدراك ما دام الشعور بالشيء من العلم به ،فمن عساه

يحس ويشعر و يعلم و يعي بحقيقة الثورة و أهميتها ، بعد أن انطلق القطار – كما يقولون – بل و بعد أن يعطينا الباحث الدكتور أحمد بيطام الكثير من نماذج الشعر الجزائرية المتغنية بالثورة الجزائرية المجيدة وببطولاتها وأمجادها ينقل إلينا صورا أخرى شعرية لشعراء من المغرب العربي،حيث نجد من ليبيا الشقيقة الشاعر أحمد الفقيه حسن الذي يقول فيه بيطام:((وبنفس الإحساس و الشعور رسم الشاعر الليبي،أحمد الفقيه حسن صورة لتلبية أحرار الجزائر لنداء الواجب ساعة اندلاع الثورة مبينا كيف آلوا على أنفسهم بأن لا تهدأ ثائرتهم ولا يستقر قرارهم إلا بعد استئصال جذور الشر والفساد من وطنهم الثائر،ثم نوه في الوقت ذاته بتلك التضحيات المقدمة في سبيل تحرير البلاد و العباد.واصفا الحالة المتدهورة لفرنسا لقاء تشديد الخناق عليها من قبل الثوار الذين فرضوا عليها إرادتهم ، فصارت لا تشعر إلا بالخزي و العار،ولا تتلقى سوى الهزائم تلو الأخرى))[2] ثم يأتينا بأبيات من الشعر تجمل ما تفصل فيه من بيان.وهو ما يفعله الباحث مع العديد من الشعراء المغاربة من ليبيا والجزائر وتونس والمغرب الأقصى حيث يورد لهم أشعارا في الثورة الجزائرية،ثورة النموذج الذي رسم ليُحتذى به في الوطن العربي،وحتى في إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ..

جميلة بوحيرد و الشعر الجزائري (فيض من غيض)

جميلة بوحيرد تغنى بها ابناء بلدها قبل أن يتغنى بها غيرهم باعتبارها بطلة وطنية و بطلة عربية و بطلة ثورية و إنسانية ، و لذلك نجد لها ذكرا دائما على ألسنة الشعراء الجزائريين و على رأسهم شاعر الثورة الذي ما إن ذكر السجن و الاعتقال إلا و في ذهنه و في قلبه و شعوره نماذج من مثل الشهيد العربي بن مهيدي و أحمد زبانة و جميلة بوحيرد ، يقول شاعر

الجزائر و شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء نثرا هذه المرة: ((و يتطرق الشاعر إلى إبراز حقيقة الوحدة و التضامن بين المسجونين و مدى وعيهم و إيمانهم بعدالة القضية و تحديهم لقيود السجن و أحبال المقصلة ، مشيدا بالدور البطولي الذي تؤديه المرأة الجزائرية الأسيرة إلى جانب أخيها الرجل فيقول : " و تشيع على المهرجان سحرا أصوات النساء المائجات في رواقهن بالنشيد و الزغاريد تقود جوقتهن (جميلة بوحيرد) الثائرة ....))[3] فقد أرجع لجميلة دورها الريادي و المعتاد في الإنشاد و تأجيج العواطف و شحذ العزائم و الدفع بالرجل إلى المعركة بالزغاريد ، و لكن لجميلة دورا غير هذا ، أكبر بكثير من الزغاريد ، إنه زرع القنابل ، و تخويف العدو ليكف عن رغباته في اضطهاد الشعب الجزائري .

لقد تفنن الشعراء الجزائريون في استخدام الرمز" الجميلي" ، فمنهم من استخدم اسمها مباشرة ، و منهم من جعل لها عتبات و اقترابات قبل أن يصل إلى أسطورتها الجهادية المقدسة ، إنه هاهنا يجعل منها قديسة فلا يخاطبها باسمها احتراما و إنما يجعل لها ألقابا فخرية تليق بمقامها المحترم فيقول الدارسون في ذلك : ((و إلى جانب الشهرة الواسعة التي أخذها اسم "جميلة "في شعر الثورة ، نجد الشاعر الجزائري محمد الصالح باوية يبتدع اسما يرمز به لكل امرأة ثائرة في الجزائر ضد الاستعمار، إنه اسم" فدائية من المدينة ". و هو عنوان قصيدته التي يقول فيها :

مجهولة ، /
تطوي بحارا و تلال /
لا تقتني غير طرود و سلال /
بائعة الأعمار /
في عمر الزهر /

عصفورة /
دوما تبيض النار في حي التتر)) [4] .

من الطبيعي أن يشهد الواقع أن المرأة المجاهدة و المناضلة حين تتقمص دور الرجل تبهر العقول و تستفز الخواطر و تذهل المشاعر و تلهم القرائح ، بالنظر إلى المفارقة التي تحدثها في فعلها غير المتوقع ، لقد صدمت المرأة الجزائرية الجميلة " جميلة " أفق انتظار الشاعر فراح يصدم أفق انتظار القارئ بهذه الحقيقة الصادمة ، امرأة بطلة تقوم بفعل الرجال و تتفوق عليهم في صنيعهم خدمة لهم و لها و للمجموعة التي تنتمي إلى حيزها ، حيز الوطن و حيز الأحرار في العالم ، و لذلك فإن ((أغلب الشعر الذي تغنى ببطولة المرأة الجزائرية و صمودها في الثورة الجزائرية ، كان يدور حول أبرز الفتيات اللائي ذاعت شهرتهن في الآفاق ، بسبب ما اشتهرن به من ثبات و صمود ، و لاسيما الجميلات الثلاث : " جميلة بوحيبرد و جميلة بو عزة و جميلة بوباشة " اللواتي حكم عليهن بالإعدام ، مما جعل مفدي زكرياء يشيد بهن حين يقول :

وحق (الجميلات الثلاث) و بالتي أجابت فراحت للفدا تهجر الحذرا
سنثأر ! حتى يعلم الكون أننا أردنا – فأرغمنا – بإصرارنا الدهرا))[5]

لقد ركز الشاعر الطبيب باوية في النص الذي مر بنا على وظيفة جميلة الحقيقية ، و هي الفدائية ، و لذلك كانت تقريبا هي المقصودة و المعنية بنصه حين رمز إلى ممدوحته بالفدائية من المدينة ، و ((الفدائي هو في أبسط مفهوم ، رجل يفدي الوطن بنفسه : فهو متطوع للموت ، و معرض نفسه لأخطر المخاطر في كل عملية يقوم بها و قد اقتضى نظام الثورة أن تكون فرق من الفدائيين كي تساعد ج . ت . و . في بث الرعب و القلق لدى الخونة و المستعمرين . و يمتاز الفدائي بكونه يرتدي ملابس مدنية غير

متميزة ، مما يفوت على العدو معرفته . و كان ميدان عمليات الفدائيين الجزائريين يتمثل غالبا في المدن و القرى دون البوادي .و كانت مهمة هم تتمثل أيضا غالبا إما في بث الرعب في أوساط الإدارة الاستعمارية ، و إما في تنفيذ حكم بالإعدام تكون ج . ت . و . قد أصدرته في حق عدو الثورة . و كان سلاح الفدائيين غالبا هو المسدسات ، و لا سيما لدى إرادة تنفيذ حكم بالإعدام في عدو . و أما عند الهجوم على منشأة اقتصادية أو بناية عمومية للعدو . فكان الفدائيون يصطنعون القنابل اليدوية .و حين يتعذر ذلك كانوا يلجأون إلى دس القنابل الزمنية المدمرة . و بذلك كان عمل الفدائيين لا يقل نكأ في العدو من أعمال المجاهدين الذين كانوا يهجمون جماعات جماعات ، و من حيثكان الفدائيون يندسون في أي مكان ، و لا يعرفهم إلا المناضلون . و كان الفدائيون كثيرا ما يعمدون إلى التنكر ، فيرتدون في بعض الأطوار ملابس النساء ، و في بعضها غيرها : للتعمية على الحركة و اليهود و أعوان الاستعمار الآخرين .

و خطة الفدائيين الحربية تشبه إلى حد بعيد خطة حرب العصابات التي كان يتبعها ج .ت . و . القائمة على الضرب و الهرب ، حيث أن الفدائي بمجرد أن يضرب ، يختفي في أي مكان : بين أفراد الشعب ، في دكان ، في دار ، في أي مكان ... فلا يعثر له المستعمرون على أثر ، إلا في أحوال نادرة .

و من الصعب التمثيل للأعمال الفدائية الخارقة التي نفذها الفدائيون الجزائريون ، (صفحة موالية) خلال ثورة التحرير . و يمكن إعطاء مثل لذلك يحضرنا الآن ، و هو تنفيذ حكم الإعدام في الخائن علي شكّال أمام رئيس الجمهورية الفرنسية روني كوتي بباريس .

و من دلالات هذه العملية أن الثوار لو كانوا حقا خارجين عن القانون لكانوا قتلوا رئيس الجمهورية الفرنسية بكل سهولة ، و الدليل على ذلك أنهم استطاعوا أن يقتلوا الخائن شكال و هو منه على مدى أقل من مزجر كلب ، و تحت حماية مشددة ضربها البوليس الفرنسي . فهذه العملية ذات مغزى سياسي عظيم .))[6] ، و لو لم يكن هؤلاء الفدائيين على درجة عالية من الرزانة و الدقة و الشعور بالمسئولية و الإيمان في الهدف الذي يريدون تحقيقه و بالنتائج الوخيمة في حال فشلهم لما أقدموا على ذلك و لما نجحوا في هذا المسعى ، عمل الفدائي عمل الصناديد من الرجال الأبطال ، عمل القلوب الجبارة التي لا يتطرق إليها الخوف و اليأس و الانهزامية و الشك في عدالة القضية ، و لذلك ما كان أحد أن يتوقع هذا من امرأة ، و قد كانت كذلك فلم يخف قلبها الصغير الأنثوي ، و لم ترتعد فرائسها و لم يظهر على وجهها أدى علامة من علامات الرهبة و الخوف ، فاستحقت لقب البطولة و احترام القديسة ، و كذلك كانت جميلة .

لقد كانت جميلة بوحيرد رمزا من رموز الثورة الجزائرية الحديثة ، أسطورة في الشعر العربي كأساطير بابل و آشور و سومر و بلاد ما بين النهرين ، كأساطير وادي النيل و بلاد الإغريق و لم تكن ككليوبترا كما تصورها العقلية الرومانية ، لقد كانت جميلة مترفعة عن كل الرغبات و الشهوات و مع ذلك فهي امرأة عادية و بسيطة . تنقل إلينا الأستاذة فطيمة بوقاسة في مذكرتها للماجستير نبذة عن حياة جميلة بوحيرد و تشير إلى مراجع و مصادر أخذها مما يمكن مراجعته في مواضعه عندها ، أخذنا منها ما يلي : ((جميلة من مواليد عام 1935 ، بالعاصمة، فتحت عينيها في بيت يعشق أهله الوطن، فاكتسبت من عائلة وطنية ...إخوتها)إخوة أمها(، وأبناء عمومتها كانوا منتمين إلى « النضال بالوراثة، فأمها » .مختلف الأحزاب

الوطنية، وأحدهم سجن وعذب وكان عمره ستة عشر سنة فقط كان انضمامها إلى جبهة التحرير الوطني صعبا -باعترافها -وتم عن طريق إحدى الصديقات المناضلات في أحد الأحزاب، ويعد تاريخ 1956 نقطة التحول الكبرى في مسار حياتها، حين قررت ترك معهد الخياطة -الذي كانت إحدى طالباته - لتلتحق بالثورة، ولما يتجاوز عمرها آنذاك العشرين عاما.

كلفها بادئ الأمر عمها مصطفى بوحيرد بخدمة وإطعام ياسف سعدي، وعلى لابوانت وعليلو، لتعتمد فيما بعد فدائية متمرسة قي رمي القنابل التي كان منزلها بالقصبة مصنعا لها، كانت أهم عملية لها تلك التي استهدفت ملهى ميلك بار يوم 26 جانفي 1957 ، وهي العملية التي جعلتها من المطلوبين من قبل السلطات الاستعمارية، ليتم القبض عليها يوم 09 أفريل 1957 م بعد أن أصابتها رصاصة المظليين الفرنسيين في رجلها إثر عملية مطاردة رهيبة في شوارع القصبة وقد عثر بحوزتها على وثائق هامة تخص جبهة التحرير الوطني، ووثائق أخرى موجهة إلى المجاهد المعروف "عبان رمضان "مبلغ مالي معتبر قدره 800.000 فرنك فرنسي. ومن هذا التاريخ، تبدأ مأساة جميلة -ولما تكن تعني للعالم بعد شيئا -فقد تعرضت لأشبع لقد تعرضت في 29 أفريل 1957م إلى : « أنواع التعذيب، وأشدها إيلاما، وأكثرها استفزازا، تقول استنطاق، وتعذيب متواصلين، وذلك في المشفى العسكري بمايو، لقد قاسيت لمدة أيام عذابات ...» .الضرب العنيف، والكهرباء(...) إلى أن أغمي علي فصرت أهذي))[7] و هذا ما يثبت واقعية المرأة و بساطتها و تدرجها في العمل الكفاحي الموثق و التاريخي ، فهي أسطورة حقيقية موثقة .

تواصل الزميلة فطيمة بوقاسة في سرد حياة جميلة بوحيرد فتقول:((وهذا ليس كل شيء، بل تجرأ أحد معذبيها على ملامستها ملامسات داعرة ...ولما استنكرت ضربوني على جرح يدي : « الجميع، مهددا إياها باستخدام سنيغالي

لاغتصابها، تقول (...)وأبقوني هكذا أتعذب كل يوم بل كل ساعة، ولم يجلبوا لي طبيبا ليكشف علي إلا بعد أشهر، (4وكان سجن أخويها، ...»(فأعطى تقريرا خاطئا عن إصابتي وغم وجودها، ووجود آثارها وتعذيبهما وخصوصا أصغرهم" إلياس "الذي لم يتجاوز عمره الرابعة عشر -إحدى وسائل الضغط النفسية لجرها إلى الاعتراف بمكان ياسف سعدي، ولابوانت.

ولما لم تنل منها فرنسا شيئا، صدر الحكم بإعدامها مع زميلتها جميلة بوعزة، وهذا يوم13 جويلية 1957 م ولم يعلن الحكم إلا في يوم 15 من الشهر نفسه، بسبب عطلة 14 جويلية ذكرى الثورة الفرنسية)والتي و يالعجائب الصدف، من شعاراتها الرنانة الكثيرة :العدالة -الإخاء- المساواة؟(!!!! تقول جميلة واصفة ذلك اليوم ":كان أجمل يوم في حياتي لأنني كنت مقتنعة بأنني سأموت من أجل أروع قصة في الدنيا (...) ومازلت أذكر أننا عدنا من قاعة المحكمة إلى السجن، وصرخ الإخوة المساجين يسألوننا عن مضمون الحكم ... أجبنا بالنشيد الذي ينشده المحكومون بالإعدام، الله أكبر، تضحيتنا للوطن"، كنت أنا وجميلة بوعزة (...) وكانت لحظة مؤثرة فآلاف : « ومطلعة ...»وآلاف الأصوات رددت معنا النشيد محاولة تشجيعنا .

وكان من الممكن أن يمر قرار إعدام جميلة، كما تمر حوادث الإعدام الأخرى – وما أكثرها -في هدوء، لو لم يظهر إلى ساحة القضية، أحد أشهر محاميي العالم، السيد جاك فرجيس ليتولى بتصميم الدفاع عن جميلة وهو المحامي الذي قابله القاضي بالرفض، ومنع الاعتماد عنه، بل تم التخطيط لاختطافه، ومحاولة اغتياله، خصوصا بعد تمرد جميلة بوحيرد على المحكمة، ورفضها الإجابة عن الأسئلة في غيابه. وكل هذا كان له أثر في تدويل قضية جميلة التي أثار الحكم فيها بالإعدام على أربع نساء أخريات إلى جانب جميلة – عاصفة هوجاء في الرأي العام العالمي ما دفع بفرنسا إلى إلغائه، تهدئة))[8]

فهزمت هذه المرأة أعتى قوة في العالم آنذاك و جرحت كبرياءها و أذلتها ، و هي فرنسا ، هزمتها ففي ساحة المعركة و هزمتها في ما تشيعه عن نفسها من مبادئ الثورة الفرنسية و هي العدالة و الأخوة و المساواة ، و كانت جميلة دائما تنتصر في كل ما تخوضه من معارك حتى حينما يكون الحكم فرنسيا تنتصر جميلة ، إنها مدعاة للأسطرة ، مدعاة لأن يلهج بذكرها كل شعراء العالم كما لهجوا بذكر بطلة الحرية العالمية ضد النازية " جاندارك " .

ليس غريبا على المرأة الجزائرية فعل ذلك و تحقيق الانتصار و البطولة بعد تحقيق المعجزات النضالية ، و ليس غريبا على أمة أنجبت لالة فاطمة نسومر أن تنجب امرأة كجميلة ، و ما جميلة إلا امرأة و حرة من حرائر الجزائر اللواتي لا عد و لا إحصاء لهن ، ((لقد كانت حرب التحرير الجزائرية مناسبة ، استطاعت فيها المرأة الجزائرية بفضل شجاعتها و صمودها أن تكسب الرهان ، و تثبت لأخيها الرجل مساواتها له ، و هما يشتركان معا في مواجهة الموت ، من أجل تحقيق الهدف المنشود ، و لنا في قصيدة باوية ما يؤكد ذلك ، حين يقول على لسان ثائرة ، قررت بأن تترك فلذة كبدها و تلتحق بالجبال :

إن أنا غبت طويلا و صحا طفلي ورائي خبريه إن دعاني
خبريه ، إنني في الكهف في الساحة في الحقل و في كل مكان
هذه رشاشتي الصغرى لطفلي ، إنها قصة قومي و كياني))[9]

و بهذه الشهادة الحية في الفداء و التضحية بالنفس و النفيس و أي شيء أنفس من الولد و الكبد و هو من زينة الحياة الدنيا ؟ ! و مع ذلك فقد ضحت المرأة الجزائرية به في سبيل ووطنها و قومها و شعبها الذي يعني عزتها و كرامتها و عرضها و شرفها .

جميلة بوحيرد و شعر المغرب العربي

من الطبيعي أن يتآزر الجيران معنا في ثورتنا ، و خاصة إذا كان هؤلاء الجيران يجمعهم بنا الجنس و الدين و الماضي و وحدة المصير المشترك ، إننا في عزم على وحدة معهم استراتيجية فعالة هي وحدة المغرب العربي بدوله المعروفة . ثم لا ننسى أن هذه الدول هي بدورها عانت من الاستعمار نفسه و هو الاستعمار الفرنسي أو عانت من شقيقه و هو الاستعمار الإيطالي ففي حال ليبيا ، و لذلك كان الأشقاء في حاجة ماسة إلى استلهام أمجادنا و بطولاتنا ، كما كنا في حاجة ماسة إلى مؤازرتهم و عونهم باليد و باللسان و بالقلب ، و أكبر مثال على ذلك تغنيهم برموزنا و أساطيرنا البطولية ، مثلما نجد ذلك عند شعراء المغرب الأقصى الذين تفاعلوا مع ثورتنا تفاعلا جيدا ، كما تفاعلنا معهم و تضامنا معهم في حادثة نفي ملكهم محمد بن يوسف (محمد الخامس) و نحن تحت نير الاستعمار ما نزال ، ((و قد كانت شخصية المجاهدة الجزائرية " جميلة بوحيرد " التي مجدها أغلب الشعراء الذين كتبوا عن القضية الجزائرية ، تحمل طابعا و صبغة أسطورية خارقة ... فنحن نعرف أن شعراءنا في المشرق و المغرب قد انفعلوا بهذه الشخصية " حتى لم تعد جميلة مجرد مناضلة وطنية عرفتها ثورة الجزائر ، بل و صارت رمزا للنضال الإنساني في سبيل التحرر "[10] و يعتبر الشاعر المغربي إدريس الكتاني من الشعراء المعجبين ببطولة جميلة بوحيرد و بصمودها أمام ويلات التعذيب في صبر و شجاعة ، محتملة شتى أنواع المعاناة النفسية و الجسدية في سبيل عزة الجزائر و حريتها .

و مما يؤكد أن جميلة بحق هي رمز البطولة و الفداء هو هذا التحدي و هذا الإصرار أمام جلادها و الثبات على موقفها ، و الاستعداد الكامل للموت في سبيل بلادها . و قد عبر هذا الشاعر عن هذا الموقف البطولي قائلا :

لم ينس (جميلة) مع جلاديها القساة/
سفاكي الدماء/
و الأعراض/
يوم سخرت من جنود(ماسو)و(سالان) /
محترفي الحروب /
و مجرميها /
ربطوا جسمها الضعيف بسلك الكهرباء/
و انثنوا يجلدونها /
و يحرقونها /
و أمام قضاتها انتفضت مجلجلة /
إنني أحب بلادي /
و أمتي/
أريد أن أراها حرة مستقلة /
إنها ملء فؤادي))[11]

و في هذا الموقف من الشاعر تمجيد واضح لبطولات الشعب الجزائري و شهادة معتبرة بعدالة قضيته و دفع قوي لعزائم ثورته الخالدة و إدانة لا غبار عليها للعدو الغاشم ، كل ذلك من خلال التغني و الاحتفاء ببطلة الجزائر التي جلبت الدعم و المؤازرة لها و للثورة الجزائرية من جميع الجيران و الأشقاء بصمودها و بطولتها و حسن تصرفها .

في الحقيقة لقد اختلطت دماء الجزائريين بدماء التونسيين منذ القديم ، و توطدت عرى الصداقة منذ سال الدم المشترك في ساقية سيدي يوسف ، و لذلك احتضن التونسيين الثورة الجزائرية و احتضنوا الطلبة الجزائريين في جامع الزيتونة المعمور ، هؤلاء الطلبة هم فيما بعد نخبة الجزائر الثورية و

السياسية و حتى الثقافية ، و لذلك ليس غريبا أن يمجد الشعراء التونسيون ثورة الجزائر و ليس غريبا أن يشدوا بأبطالها و رموزها ، و على رأسهم رمز و أسطورة " جميلة بوحيرد " فـ((من تونس نجد الشاعر البشير المجدوب هو الآخر يتخذ من اسم " جميلة بوحيرد" رمزا للمرأة المغاربية في نضالها و كفاحها ضد الاستعمار ... يقول في جميلة :

جميلة أختنا ...مثل النبل رسمت لنا يا جميلة /
مثل العز و الفدى يا نبيلة /
قدوة كنت للفتح الجليل يزحف زحفا /
قدوة كنت للمغربية تنصر نصرا))[12]

و لم يكن الشعراء في تونس بعيدين عن الثورة الجزائرية ، فهم يسمعون بكل صغيرة و كبيرة تحدث داخل التراب الوطني ، و يؤلمهم ما تقترفه االسلطات الإستعمارية من جرائم ، كيف لا و هم قد جربوا هذه االمعاناة من قبل المستعمر ذاته ، و ليس أليق بهذا الشعور من التعاطف و المؤازرة بالتغني بالبطولات ، و لذلك ((في قصيدته " وجوه " تغنى الشاعر التونسي أحمد المختار الوزير ببطولة جميلة بوحيرد ، و في القصيدة لازمة رددها الشاعر مرتين ، و فيها يصف جميلة على أنها هي الوجود ، و هي الحياة ، ثم هي الحب بالنسبة لشعبها حين يقول :

جميلة أنت الوجود بما تريدين مختارة راضيه
و أنت الحياة و أكوانها بما فيك من عزمة ماضيه
و ذاك الإله السخي السناء يبارك أحلامك الزاكيه
هو الحب كوثره زاخر و أثمار جنته دانيه
فكوني لقومك كوني لهم من الحب آيته العاليه

و يتطرق الشاعر إلى وصف بسالة جميلة و ثباتها و تحديها لأصناف التعذيب و أساليب المسخ و التشويه فيقول :

عنيف من الشر لاذوا به لتحطيم عزمتها الماضية
فما خدشوا كبرياء الصمود و لا قلقلوا الصخرة الراسيه
و هيهات هيهات أن يفعلوا و في قلبها القوة العالية
...../...
و قامت جميلة من دونهم قيام المدججة الحامية
تريهم سخافة ما يفعلون ببسمتها العذبة الزارية))[13]

نعثر أيضا على شاعر تونسي آخر و هو الهادي نعمان ، يتضح التشبيه البليغ عنده وضوحا رائعا حين يجسد المادي في المعنوي ، حيث ــ ((تضحى جميلة عند الشاعر التونسي الهادي نعمان ، هي النصر و المجد و العلا ن و العربون المقدم فداء للوطن ، أما حزمها فهو درس للورى ، و عزمها العالي هو في حد ذاته حياة ن مثل ما أن مودتها خلود و رفعة و كل ذلك تمثله يوم الوقع فتاة قدمت حياتها قربانا للحرية و الإستقلال .و في هذا المضمار يقول الشاعر في كلام فيه نثر كثير :

جميلة أنت النصر و المجد و العلا و أنت العربون ليفنى غزاة
ففي حزمك السامي لدرس إلى الورى و في عزمك العالي الشريف حياة
و في موتك الدامي خلود و رفعة تمثلها يوم الفداء فتاة))[14]

ألم نقل إن المجاهدة الجزائرية تضرب المثل ؟ ! فهي قدوة و أنموذجا للفداء و التضحية تعجز أمامه الأفهام و التصورات و التكهنات و التوقعات ، ((و تصبح بطولة جميلة بوحيرد مثلا يقتدى به في طلب العزة و الكرامة ، و مرد هذه المثالية يعود إلى تضحياتها بأعز ما تملك في سبيل حريتها و عزة بلادها ، و هل هناك أعز ما تملكه المرأة و تحافظ عليه من

عرضها و شرفها ، و هذا ما كان محل عبث و طعن لها و لوطنها من قبل الأعداء ، و هذا ما أهل جميلة لأداء هذا الدور البطولي فصمدت أمام وسائل القمع و البطش المسلطة على أنوثتها و جسمها النحيل ، و كأن أنفاسها تصدر عن أنفاس أمتها ، و عزمها هو عزم الجزائر الثائرة ، مما جعل الأعداء يبالغون ففي تشويه خلقتها و المساس بعفتها ، و هدفهم من وراء ذلك زرع الفزع و الهلع في قلوب الجميع لا، حتى لا تلتهب نار الثورة أكثر ، و لا يتحول الغضب الجماهيري إلى بركان يأتي على الأخضر و اليابس ، و قد بر الشاعر التونسي البشير المجدوب عن ههذه البطولة فقال في نثرية واضحة :

جميلة أختنا ... مثل النبل رسمت لنا يا جميلة /

مثل العز و الفدى يا نبيلة /

طعنتين طعنوك ...في عرضك المصون في عزتك القومية طعنوك /

عجبا للأقدار كيف اصطفتك ... امرأة لدنة للمهام اصطفتك / ...))[15]

و في الحقيقة إن إيمان شعراء تونس بقدرة الفرد الجزائري الأخ و الجار و الصديق عميق جدا ، فالشاعر التونسي يدرك جيدا إدراك الخبير المجرب أن المرأة الجزائرية بعزيمتها و صمودها و رباطة جأشها تحطم الصخور و تحقق المعجزات ، لقد كان ذلك حتى قبل ظهور أسطورة جميلة بوحيرد و ذيوعها ، ((و يصور الشاعر التونسي محمد العروسي المطوي بطولة المرأة الجزائرية و تحملها لأعباء الكفاح المسلح إلى جانب أخيها الرجل في ذرى الجبال ، و حيثما تكون الثورة موجودة ، و كيف أنها مصممة على تأدية الواجب ، فيقول على لسان فتاة تخاطب أخاها حين عزم على الرجوع إلى جبال الأوراس ، بعد تأديته للمهمة التي كلف بها ، ساقهذا في شكل الشعر الحر :

...خذني معك /
خذني معك ...أنى ذهبت /
فإنني ظمأى إلى ما تشربون /
خذني معك ... أنى قصدت /
فإنني ظمأى إلى نبع "الحياة " /
ظمأى إلى نبع الفدا /
خذني معك /
و ارحم دمائي الثائرة /
فلقد عزمت على الجهاد /
جنبي لجنب الثائرين)) [16]

جميلة بوحيرة و شعر المشرق العربي

تحصي الأستاذة بوقاسة فطيمة في بحتها للماجستير ، و بالذات في الملحق الذي جعلته للمذكرة على مدار 111 صفحة من المذكرة أكثر من خمسين قصيدة و بالضبط خمسا و خمسين قصيدة (55) هي على التوالي : لأحمد عبد المعطي حجازي قصيدة "القديسة" ،و لأحمد مختار الوزير قصيدة "جميلة بوحيرد"، و لأيوب صبري عباس قصيدة "يقين فتصميم " ، و لبدر شاكر السياب قصيدة " إلى أختي جميلة " ، و لجلال الحنفي قصيدة " جميلة و زهرة " ، و لجميل صادق حيدر قصيدة " جميلة : وهم و سؤال " ، و لجواد البدري قصيدة " أنا فكرة " ، و لحاتم غغنيم قصيدة " جميلة " ، و لحسن البياتي قصيدة " بطاقة معايدة إلى جميلة " ، و له أيضا قصيدة " ضحكة جميلة " ، و لحسن عبد الله القرشي قصيدة " ثوار الجزائر " ، و لحسن فتح الباب قصيدة " رسالة من جميلة " و لحسين بحر العلوم قصيدة "

جميلة" ،و لحسين بحر العلوم قصيدة "جميلة " ، و لحميد حبيب الفؤادي قصيدة " جميله" ، و لحياة النهر قصيدة " أمجاد و بطولة " ، و لخالد الشواف قصيدة "النصر للجزائر" ، و لخضر عباس الصالحي قصيدة "إلى أختي جميلة " ، و لسعد إبراهيم قاسم قصيدة " البطلة جميلة " ، و لسليمان العيسى قصيدة "من ملحمة الجزائر " و لسليمان الهادي طعمة قصيدة "إلى أختي جميلة " ، و لسليم الرشدان قصيدة " في قافلة الأبطال" ، و لشاذل طاقة قصيدة "الجزائر و الفجر و الشهيد " ، و لشاذن طاقة أيضا قصيدة " الفجر في وهران "، و لشاكر جويد أطميش قصيدة "إلى المجاهدة الجزائرية "، و لشاكر ناصر حيدر قصيدة "جميلة " ، و لشفيق الكمالي قصيدة " جميله"، و لصادق الصائغ قصيدة "غنوة وداد لجميلة بوحيرد "، و لصالح الظالمي قصيدة "عذبوا جميله " ، و لصبرية الحسو قصيدة "جميلة " ، و لضياء الدين الخاقاني قصيدة "إلى كل جميله في فلسطين " ، و لطارق الطاهري قصيدة "الكفاح الخالد " و لعبد الزهراء عاتي قصيدة "جمىلة الجزائر "، و لعبد الصاحب ياسين قصيدة "إلى جميلة " ، و لعبد العزيز الحلفي قصيدة "جميلة تقول " ، و لعبد الكريم الدجيلي قصيدة "جميلة " و لعبد الوهاب البياتي قصيدة "المسيح الذي أعيد صلبه " ، و لعربي، شاعر مجهول قصيدة "جميلة " ، و لعلي الحلي قصيدة "عام جديد" ، و له أيضا علي الحلي قصيدة "قربان على طريق الشمس "، و له أيضا علي الحلي قصيدة "من جاندارك إلى جميلة بوحيرد " ، و له أيضا علي الحلي قصيدة "من جميلة بوحيرد إلى نادية السلطي"، و لعيسى الناعوري قصيدة "جميلة الجزائرية "، و للميعة عباس عمارة قصيدة "جميلة " ، و لمحمد الخليلي قصيدة "جميلة " ، و لمحمد الفيتوري قصيدة "رسالة إلى جميلة " ، و لمحمد المصري قصيدة "جزائرية "، و لمحمد راضي جعفر قصيدة "فتاة العروبة "، و لنازك الملائكة قصيدة "نحن و جميلة "، و لنجيب سرور قصيدة "الجمعة

الحزينة " ، و لنجم الدين عبد الله الجبوري قصيدة "جميلة " ، و لنزار قباني قصيدة "جميلة بوحيرد"، وله أيضا نزار قباني قصيدة "جميلة بوحيرد " ، و للجزائري صالح خرفي قصيدة"استريحي يا جميله"،ولمواطنه أبو القاسم خمار قصيدة"من وحي الذكرى" [17]

و هي قصائد موزعة على الشكلين الحر و العمودي ، و يمكن استكناه بعض الخروجات النثرية في كثير من القصائد المذكورة ، كما نبه إلى ذلك الدكتور مصطفى بيطام .

إن مجرد إطلالة على عتبة العنوان في النصوص التي ذكرنا أصحابها و عناوينها يلاحظ تكرار اسم جميلة في أغلب القصائد ، مما يحيل إلى ثبات الرمزية الأسطورية لهذه المرأة و نسبة الكثير من البطولات و الخوارق إليها على عادة الشعر العربي الغنائي المحتفي بالخيال و المبالغة .و نحن نعلم أن في ذكر الاسم في القصيدة تعظيم للمذكور أو الممدوح .

الدكتور عثمان سعدي سفير الجزائر في بغداد يجمع لنا العديد من الأشعار التي قيلت في الثورة الجزائرية ،و منها الأشعار التي قيلت في جميلة بوحيرد ، يمكن للمستزيد أن يرجع إلى هذا الكتاب لاستكشاف كيف عبر شعراء العراق عن أسطورة الكفاح و النضال جميلة بوحيرد .[18] و كمثال على ذلك تحليله لقصيدة نازك الملائكة " نحن و جميلة "

الخاتمـــــة :

الحقيقة إن الذهول ليصيب المطلع على هذا الكم الهائل لشعراء الحداثة العربية الذين يذكرون بطلة الجزائر " جميلة بوحيرد " في أشعارهم ذكر التبجيل و الاحتفاء و التمجيد و الرمزية البطولية ، حتى جعلوا منها بطلة قومية عربية و إنسانية في سبيل النضال من أجل الحرية و الاستقلال ، هل

يتعلق الأمر بشخص أسطرته المخيلة الشعبية العربية و من ثم الشعر العربي كصلاح الدين الأيوبي المخلص و الغازي ؟ ربما تكون هذه المرأة في العصر الحديث أكثر انتشارا في الشعر العربي من صلاح الدين للاعتبارات التالية :

- نزوع الشعر العربي نحو الحرية الشكلية و الحرية المضمونية . (الوزن و القافية و عمود الشعر) .
- نزوع الشعر العربي نحو الثورة الشكلية و الثورة الوظيفية و مصاحبته لحركات التحرر .
- انتشار الطباعة و الصحافة و وسائل الإعلام الأخرى (السمعي البصري)
- موجة الاستعمار الشاملة للوطن العربي و ما صاحبها من موجات التحرر و حركاته و لاسيما أيضا موجات مقاومة الامبريالية العالمية. و انخراط الشعراء الشباب في الكفاح المسلح و الكفاح بالقلم.
- كون جميلة بوحيرد امرأة ، و المرأة في العقلية العربية تقام من أجلها الحروب لا أن تقوم هي بالحروب ، مما خلق لدى الشارع العربي و لدى النخب العربية مفارقة عجيبة في هذه البطولة غير المتوقعة من مخلوق ضعيف البنية كالمرأة .

هذا و قد توزع الشعر الذي قيل في جميلة بوحيرد بين الكثرة و الجودة و سرعة الانتشار (التلقي) بالنظر إلى انتشار شعر المرأة و بالنظر إلى ارتباطه في أغلبه بالشعر الحر و موجاته في العراق و بلاد الشام ، و خاصة حين كتب فيها رواد الشعر الحر و هم نازك الملائكة و بدر شاكر السياب و عبد الوهاب البياتي و زاد عليهم شاعر المرأة مداح النساء كعمر بن أبي

ربيعة المخزومي و هو نزار قباني ، فانتظر العرب شعرا غزليا في المرأة ففوجئوا بشعر غزلي في أسطورة أو خليط بين المدح التمجيدي و الغزل بالخصال الفاضلة لدى امرأة ليست ككل النساء .

الهوامش :

[1]– مصطفى بيطام : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ، 1954 – 1962 ، دراسة موضوعية فنية ، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ، د ط ، 1998 ، ص : 24 . نقلا عن عبد الرحمن الجيلالي ، تاريخ الجزائر العام ، ج 04 ، ص : 395 .

[2]– مصطفى بيطام : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ، 1954 – 1962 ، دراسة موضوعية فنية، ص : 34 .

[3]– مصطفى بيطام : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ، 1954 – 1962 ، دراسة موضوعية فنية،ص: 156 . و كلام مفدي زكريا نقلا عن مقال له بعنوان : " كيف نتحدى الموت أمام المقصلة"جريدة المجاهد الجزائرية ، العدد 48 ، بتاريخ 10 أوت 1958 ، ص : 09 .

[4]– مصطفى بيطام:الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي،1954– 1962،دراسة موضوعية فنية،ص: 412، 413.شعر محمد الصالح باوية نقلا عن ديوان أغنيات نضالية ، ص : 83 .

[5]– مصطفى بيطام : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ، 1954 – 1962 ،دراسة موضوعية فنية ،ص: 56 . شعر مفدي زكرياء نقلا عن ديوان اللهب المقدس،منشورات وزارة التعليم الأصلي و الشؤون الدينية ،الجزائر ،د ط، 1973 ، ص : 318 .

[6]– عبد الملك مرتاض: المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية ، 1954 – 1962 .ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د ط ، 1983 ، ص : 86 ، 87 .

[7]– فطيمة بوقاسة ، جميلة بوحيرد الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر ، رسالة ماجستير مخطوطة ،جامعة منتوري ، إشراف أ د يوسف وغليسي ، 2006 ، 2007 ، ص 72ناقص 16.

[8]– فطيمة بوقاسة،جميلة بوحيرد الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر، ص: 73ناقص 16

[9]– مصطفى بيطام : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ، 1954 – 1962 ، دراسة موضوعية فنية ، ص : 56 ، الشعر لباوية نقلا عن ديوانه أغنيات نضالية ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، د ت ، ص : 32 .

[10]– أخذ هذا الكلام من : عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية ، دار الفكر العربي ، د ت ، ص : 217 ، 218 .

[11] – مصطفى بيطام : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ، 1954 – 1962 ، دراسة موضوعية فنية ، ص : 411 . شعر الكتاني نقلا عن مجلة دعوة الحق وزارة عموم الأوقاف ، الرباط ، العدد 08 ، السنة 02 ، ماي 1958 ، ص : 62 .

[12]– مصطفى بيطام : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ، 1954 – 1962 ، دراسة موضوعية فنية ، ص : 412 ، شعر البشير المجذوب نقلا عن مجلة الفكر التونسية ، العدد 09 ، السنة ، 04 ، جوان 1958 ، ص 55 .

[13]– مصطفى بيطام : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ، 1954 – 1962 ، دراسة موضوعية فنية ، ص : 57. شعر أحمد المختار الوزير نقلا عن ديوان من شعر الوزير ،دار النشر التونسية ، بوسلامة تونس، د ط ، 1378 هـ ،ص : 67 – 76 .

[14] – مصطفى بيطام : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ، 1954 – 1962 ، دراسة موضوعية فنية ، ص : 58 . شعر الهادي نعمان نقلا عن ديوان النغم الحائر ، مكتبة النجاح ، تونس ، 1961 ، ص : 53 .

[15]– مصطفى بيطام : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ، 1954 – 1962 ، دراسة موضوعية فنية ، ص : 58، 59. شعر البشير المجدوب نقلا عن مجلة الفكرالتونسية ، العدد 09 ، السنة 04 ، جوان 1959 ، ص : 55 ، 56 .

[16]– مصطفى بيطام : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ، 1954 – 1962 ، دراسة موضوعية فنية ، ص : 59، 60 . شعر محمد العروسي المطوي نقلا عن ديوان فرحة شعب، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، د ط ، 1974 ، ص : 50، 51 .

[17] – فطيمة بوقاسة ، جميلة بوحيرد الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر ، الملحق .

[18] – عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ، القسم الأول ، الدار الوطنية للتوزيع و الإعلان، العراق ، د ط ، 1981، ص : 418 .

الموقف الإيديولوجي لمفدي زكريا من قضايا الثورة الجزائرية في ديواني: اللّهب المقدّس وإلياذة الجزائر أنموذجًا

د. رضا عامـــــــر
جامعة عبد الحفيظ بوالصوف- ميلة
aorida12@gmail.com

الملخَّـص:

لقد كانت الثورة الجزائرية ومازالت ملهمة الشعراء الذين سخروا أقلامهم وحياتهم ثمنا للإنعتاق من قمع الاستعمار الغاشم أينما كان ووجد، فكان الشعراء الجزائريون، ومنهم الشاعر الثوري،والبطل المجاهد **"مفدي زكريا"** مشاركًا في الثورة التحريرية بشعره في كلّ مكان داخل الوطن وخارجه، كما بقي نموذجًا وفيا للمثقف الشاعر في البحث عن آليات التغيير والمساهمة فيه عبر كلّ الأصعدة حتى ساهم بشكل مباشر في نهضة أمته الجزائر.

الكلمات المفتاحية: الثورة الجزائرية- الشعراء- مفدي زكريا- المثقف- نهضة أمته.

Résumé :

Ce fut la révolution algérienne et est toujours poètes inspirants qui se moquaient de leurs plumes et leur vie pour l'émancipation de l'oppression du colonialisme brutal où il a été trouvé, était les poètes algériens, dont le poète guerrier héros révolutionnaire **"Moufdi Zakaria"** participent à la révolution partout à l'intérieur et à l'extérieur du pays cheveux éditorial, est également resté un modèle du poète cultivé VIA dans la recherche de mécanismes de changement, et de contribuer à ce à tous les niveaux, même directement contribué à la renaissance de la nation Algérie.

Mots clés: Révolution Algérien - Poètes- Moufdi Zakaria- intellectuel - la nation de la Renaissance.

Abstract:

It was the Algerian revolution and is still inspiring poets who mocked their pens and their lives for the emancipation from the oppression of colonialism brutal wherever it was found, was the poets Algerians, whom the poet revolutionary hero Warrior **"Moufdi Zakaria"** participate in the revolution editorial hair everywhere inside and outside the country, also remained a model the VIA cultured poet in the search for mechanisms of change, and

contribute to it on all levels, even directly contributed to the renaissance of the nation Algeria.

Keywords: Algerian révolution - Poètes- Moufdi intellectual Zakaria- - Renaissance of his nation.

مدخـــــــل:

لما كانت الثورة التحريرية المباركة هي الوسيلة الفعالة الوحيدة لمواجهة الاستعمار الفرنسي في ظلّ التغيرات والتحولات العالمية من أجل حرية الشعوب ونيل استقلالها،كان دور الشاعر الجزائري لا يقلّ جدارة، وأهمية عن نظيره المجاهد بالسلاح لمواجهة طغيان، وبطش المستعمر الفرنسي بما يخدم مصلحة الأمة ويحافظ على بقائها واستمرارية نموها، فإنّ الحاجة تبدو ماسة لتربية جيل من المثقفين قادرين على مجابهة "**تحديات الثورة الجزائرية**" من جهة في ظلّ أزمات المنطقة العربية، والإفادة منها من جهة أخرى، من خلال تربية جيل مثقف واعي يستطيع صناعة مستقبل ثقافي واعي يحمي هويتنا الثقافية والتاريخية والحضارية في ظلّ التحديات المتنوعة، والهجمات الغربية الحاقدة على الشعوب المدافعة عن حقوقها ووجودها، وعليه يمكن تحديد مشكلة البحث في السؤال الآتي:(**إلى متى سيظلّ الشاعر الجزائري واعيًا بمسؤولياته ومحتوياتها الثقافية والحضارية في ظلّ الأزمات التي تعصف بالمنطقة العربية ومنها الجزائر ؟**).

إنّ شعر الثورة الجزائرية بكل تجلياته هو وثيقة تاريخية مجيدة تحمل في طياتها حمولات معرفية عميقة حول واقع الكفاح بشتى أشكاله من أجل نيل الحرية، ولعلّ ما أقدم عليه الاستدمار الفرنسي من جرائم حرب متعددة فوق أرض الجزائر الطاهرة بشكل خاص لهو العار بعينه أمام صمت الرأي العام العالمي ومنظمات حقوق الإنسان، وتقاعس بعض القادة السياسيين

الأشقاء والأصدقاء من أجل رفع الغين عن الشعب الجزائري الأعزل الذي دفع ثمن حريته غاليًا في الوقت الذي تحررت فيه العديد من الدول العربية، ولم تشهد حملة إبادة شرسة مثلما شهدته الجزائر طيلة **(132)** سنة، الأمر الذي جعل الشعب الجزائري يري في حمل السلاح، والموت في ميادين الوغى من أجل الوطن شرف كبير بعد خيانة الأصدقاء وتخاذلهم حول القضية الجزائرية.

في ظلّ الوضع المزري في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن العشرين كانت "**القصيدة الثورية**" في الجزائر تخوض غمار التوثيق والإحصاء والصراع الفكري التاريخي مع الاستعمار الفرنسي تارة، ومع الخونة من أذناب المستعمرين ورموزهم تارة ثانية، فنهض حينها العديد من الشعراء الجزائريين الوطنيين الذين شغلتهم الثورة، وشَغلوا العالم بمعاركها الخالدة، منهم الشاعر الرمز "**مفدي زكريا**" الذي ألهم العالم بشعره وثورته ووطنيته التي ليس لها حدود، فكانت قصائده وثيقة تاريخية مزلزلة، وبالغة الأهمية في تاريخ الجزائر المجيد، وبشكل خاص لدى نخبة الشعراء المحدثين الذين وجدوا في شخصية "**مفدي زكريا**"الإنسان الثوري والرمز والعاشق لوطنه حتى الثمالة، فكان شعره مصدرًا للنهل منه، والقرض على منواله من أجل رسم طريق الحرية والإنعتاق من قيود الاستدمار الفرنسي البغيض، الذي أذاق المجتمع الجزائري بكلّ أطيافه آلام التنكيل والتقتيل والتشريد فانطلقت حناجر الشعراء تندد بجرائم المستعمر وتدفع بالشعب الجزائري إلى طلب الحرية.

- المحور الأول: دور المبدع في النّضال الثوري

يُعَدُ الشعر من أرقى أنواع الفنون الأدبية، ففيه تنطلق قريحة الأديب نحو تقديم رؤية عميقة لواقعه بصورة فنية،جمالية يتواصل بها « في عالم الجمال والوجدان لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة، ليست نظرته وليدة المنطق، أو العلم ولكنها وليدة الحدس، وليست أدواته هي التحليل والتركيب، بل هي الخيال المضيف»[1]،وقد يستعير المبدع بعض أدواته الأيديولوجية ومعانيها ورموزها ودلالاتها من أجل تبليغ رسالة ما للمتلقي الذي يساهم بطريقة أو بأخرى في خلق التفاعل الفني/الجمالي مع المثقف **(المبدع)** سياسيا، وذلك من خلال عرض مراسيم التأبين للشخصيات المناضلة من جهة أو الرفع من مكانة شخص ما أو الحط من قدره من جهة آخرة.

وقد تعددت أشكال الصراع "**الثوري/ السياسي**" الذي خاضه الشاعر الجزائري أثناء ثورة التحرير المباركة، بعدما تمكن من خوض غمار البحث عن الحرية، والمشاركة في أخطر المهام البطولية-حرب التحرير- فكلل عمله بالتقدير والاحترام لبطولاته الثورية من كافة أطياف الشعب الجزائري خاصة والعربي عامّة، والتاريخ يذكر لنا العديد من بطولات الشعراء الجزائريين بداية من "**الأمير عبد القادر الجزائري**" ،إلى "**رمضان حمود**"، و"**عبد الكريم العقون** " إلى" **محمد العيد آل خليفة، أحمد سحنون، بلقاسم خمّار، أبو القاسم سعد اللّه، مفدي زكريا**"...إلخ، كلّ هؤلاء الشعراء المثقفون، المناضلون، قد خاضوا رحلة تثقيف شعوبهم من خلال بثهم للوعي الثقافي للثورة الجزائرية الخالدة مؤّكدين على دورهم في تحرير وطنهم من رهن الاستدمار الفرنسي بشتى الوسائل المشروعة ،وغير المشروعة بداية من النضال بالسلاح إلى النضال بالقلم، وغير ذلك من الأعمال البطولية الجليلة التي كانت تلقى الثناء، والترحيب من قبل الشعب الجزائري الذي كان

في أمسّ الحاجة لمن يأخذ بيده إلى ولوج أبواب الحرية والاستقلال الذي كان الاستدمار الفرنسي الغاشم حائلاً لتحقيقها.

1-1. دوافع الشّـــــعر الثوري:

عندما نُقرن فنّ الشعر بالثورة المسلحة فنحن أمام متعتين جماليتين: متعة الفن الشعري بخياله وتصويره وموسيقاه، ومتعة الموضوع بزخمه وهوله وروعته التي تركت آثارها في نفوس الجزائريين، فهذا هو حال الشعراء مع الثورة الجزائرية العظيمة التي أذهلت العالم ببطولات أبنائها، ورسمت للجزائر لوحة عزّ خالدة لا تؤثر عليها العوامل والمتغيرات، ومهما يكن من أمر، فإنّ عظمة الثورة الجزائرية تعدّ محطة من محطات جمالية الشعر العربي، ومصدرا مهما من مصادر الإلهام، ورغم كل ما قلنا فإنّ الشّعر الثوري الجزائري الذي تناول الثورة الجزائرية يعدّ سجلاً تاريخيًا هاما في توثيق بطولات، وأمجاد الثوار والمجاهدين الذين قدموا أنفسهم قربانًا لحماية الوطن واسترجاع كرامته، فقد تعددت مناقبهم ومواضعهم من تمجيد للشهداء، ورفض لأساليب الاستعمار الفرنسي المحتل الغاصب، وحثّ للشعب الثائر على الصمود والمواجهة، وذمّ لجرائم الاستعمار ضدّ العزل، وكشف للخونة، وغيرها من المواضيع التي أبدع فيها الشاعر الجزائري، وبقدر ما تشرفت ثورتنا المجيدة بجهود هؤلاء الشعراء، فقد تشرفوا هم كذلك بها، وهذه هي النتيجة الطبيعية لتلاحم الشعر الثوري مع الأحداث التاريخية الجليلة، ومواكبتها ليبقى الشعر شاهدا عليها، ومساندًا لأحداثها التي عايشها الشعراء، وتجرعوا مراراتها مثل **المثقف/الشاعر** الرمز" **مفدي زكريا**" شاعر الثورة الجزائرية وصانع أمجادها وبطولاتها، وقد تنوعت دوافع الشعر الثوري الجزائري إلى دافعين: سياسي واجتماعي.

أ-الدافـــــــــــــع السياسي:

يجدر بنا الوقوف عند الدافع السياسي الذي كان هدفًا للعديد من الشعراء فالنزاع المسلح مع الاستدمار الفرنسي الغاشم كان سببًا مباشرًا في الحثّ على الجهاد باعتباره أفضل العبادات وأشرف المنازل خاصة الاستشهاد في سبيل الله والوطن في ساحة النزال، وهذا ما جعل المعجم الشعري الوطني غنيا بكلّ المعاني ،والعبارات الدالة على شرف الجهاد والداعية إلى المطالبة بالاستقلال فالعلاقة بين الأدب والسياسة خصبة ومعقدة، وليس« للسياسة في الأدب أن تحصر بالمعنى التقني فذلك ينفي الأدبية، السياسة في الأدب تحصر بمعناها التاريخي أي بما هي أشكال لوعيه وممارسته الحياة الاجتماعية، والأدبية ليمارس السياسة في إنتاجه ولكن بأدواته،(...) وما أصعب ذلك عندما يكون الشعر هو أداة الرؤية»[2]،كما إنّ تطور الأحداث التاريخية و السياسية في بداية الخمسينيات من القرن العشرين والتي توجت باندلاع الثورة التحريرية المظفرة، حيث دفعت الشاعر الجزائري إلى رفض البقاء معزولاً عما يجري من أحداث سياسية تدور حوله بل أنّه أصرّ على المشاركة فيها بشكل واضح ومباشر وأن يسجل وجوده عمليا وعلنيًا في ثورة الفاتح من "**نوفمبر 1954**م" إذْ اضطلع بواجبه في العمل الثوري جنبًا إلى جنب المجاهدين البواسل، من خلال تنظيم صفوفه وتجنيد قريحته الشعرية تخليدًا لتاريخ الثورة ونضالها السياسي والمسلح معا في ثنائية متناغمة حتى يتحقق النصر على أيدي الثّوار.

أمَّا في فترة الاستقلال، فقد توقف نظم كبار الشعراء من الـــذين واكبـــوا الثورة الجزائرية المسلحة، وهذا راجع لأسباب تاريخية واجتماعيـــة وثقافيـــة وحتى إيديولوجية لا نجد لها تفسيرًا موضوعيًا رغم أنّ هذا الشعر « حامل للقيم وتجارب »[3]،خطّها المبدعون الجزائريون بأقلامهم، ومع ذلك هجـــروا

قوافي الشعر وبحوره، وكأنّ الوطن لم يعد يستحق التغني به أكثر ما حظـــي به سلفاً من اهتمام كما نعثر على أشكال من مرارة الخيبة غير المتوقعة لما حدث في الوطن الجزائري بعد الاستقلال من تسابق محموم على الكراســـي ،والمناصب السياسية التي كانت تغري الكثير مـــن رجـــالات الثـــورة مـــن الوطنين والمجاهدين بشكل ملفت للنظر فكان الانقلاب العسكري نتيجة حتمية لذلك ؛ فهذا الانحراف الخطير في سلوك رجالات الثورة الجزائريـــة خلـــق عزوفاً ودهشة عند المثقفين وبشكل خاص عند(**مفدي زكريا**)،كما نجده لدى شعراء السبعينات والثمانينات، وحتى جيل التســـعينيات أيضـًـا مـــن القـــرن الماضي.

ب-الدافع الاجتـــماعي:

إنّ الشاعر الجزائري في نهاية المطاف« مسؤول عن تقدم مجتمعه وتأخره باعتباره مشاركا فيه متأثرا به مؤثرا فيه »[4] ،فقد كان الشاعر الجزائري يذود عن وطنه في أوقات السلم والحرب، ولا تثني عزيمته أية معضلة فهو بمثابة الصحفي في نقل الأخبار وتفنيدها، انطلاقا من أنّ الشعر الثوري الجزائري تميز بالروح الوطنية والدفاع عن الحرية والكرامة، فكان السجل الصادق للنبض الاجتماعي والثقافي والديني، حيث سجل الكثير من الحوادث التاريخية، فتابع معارك جبهة التحرير الوطني السياسية والمسلحة في كامل ربوع الجزائر مسجلاً انتصاراتها وهزائمها، وحارب الظلم والطغيان بكل أشكاله الذي شنه الاستعمار وعملاؤه من المرتزقة، والخونة وصور تلك المشاهد بدافع الحماس المشبع بوطنية الجزائر التي كانت دافعًا قويًا لهؤلاء الشعراء من أجل تلاحم لغة الأوزان والقوافي مع لغة القنابل والرصاص

فكانت لكل واحد منهم مقطوعته الموسيقية التي تساند الثورة بطريقتها، وتظهرها للعالم جماليتها التي لا حدود لها.

2-1. موضوعات الشّعر الثّـــــــوري:

انطلاقا من الإيمان الراسخ بدور الشاعر الفعّال عبر كل الجبهات، فقد أدرك مسؤوليته، فنهض وقاوم داخل صفوف الثورة المسلحة بنظمه الشعر بكل عزم وتصميم وإرادة صلبة تعزز صفوف المجاهدين وتلهم كفاحهم في الأرياف والمدن بكل القصائد النضالية التي تحكي ثورتهم وأمجادهم الخالدة ،وبسالتهم في معارك الشرف ضد الاستعمار الفرنسي، وهذه هي النتيجة الطبيعية لتلاحم المثقف الشاعر الثوري الجزائري مع كافة الأحداث التاريخية الجليلة ومواكبتها بالتدرج ليبقى الشعر شاهدا عليها من خلال نظم قصائد ثورية ،وتقريبها من الثوار الشباب« بعثا للأمل وحشدا للهمم، وتحريضا على الجهاد، وعزفا على أوتار العاطفة بذكر حال الثكالى واليتامى والجنود للتحفيز على المضي قدما في مواجهة ظلم ووحشية الاستعمار الفرنسي» (5)

.

فالثورة التحريرية قد تجاوزت النظرة النمطية التي كانت تنادي بها بعض الأحزاب السياسية التي كانت موجودة في الساحة الوطنية حينها كتلك التي تبناها دعاة الإدماج والمساواة، والتي انتهجها بعض أنصاف الوطنين، إذْ فرضت عليهم من طرف جهات وصية أو كانت ضمن اللّعبة السياسية وقتها، فكل ذلك لم يخمد نيران الثورة الجزائرية المؤججة في كامل ربوع الجزائر، فكان الشعر يساير الثورة بوعي ومسؤولية تاريخية عظيمة فتعددت المواضيع الشعرية التي ضمنها الشعراء قصائدهم، ودواوينهم نذكر من بينها:**(التغني بأمجاد الوطن-التغني بالحرية- الدفاع عن مبدأ الاستقلال- الانتماء العربي**

الإسلامي- اللّغة العربية- التأريخ للبطولات والمعارك- تمجيد الثوار في معارك الشرف، بث الوعي بمختلف أشكاله، نقد الحكم السياسي- الموقف الأيديولوجي...) ،وغيرها من المواضيع الثورية التي طرقها الشاعر الجزائري رغبة منه في ربيع ديمقراطي حداثي.

-المحور الثاني: دويُّ الوطن والثورة في ثقافة الشاعر مفدي زكريا

عندما يرسم الشعر الثوري الجزائري صورا عن ثقافة الثورة الجزائرية المسلحة، فإنّه يقدّمها بصورة واقعيّة مبتعدًا إلى حد كبير، عن المبالغة والتضخيم أو المثالية، وغالباً ما يعود في تقديمه لشخصيات الثوار إلى الظروف التاريخية والاجتماعية التي رسمت شخصية الرجل الثوري، وقد يستعير المبدع بعض أدواته السياسية ومعانيها ورموزها وتواريخها وشخصياتها من أجل تبليغ رسالة ما للمتلقي الذي يساهم في التفاعل مع المثقف سياسيًا وتحفيزه للثورة المسلحة،« والدارس لشعر مفدي زكريا في مختلف مراحله يلاحظ تلك الناحية الثورية في أغلب قصائده، سواء منها تلك التي نظمها في زنزانات السجون خلال ثورة التحرير الكبرى، أو التي كان قد نظمها قبل ذلك والتي تعد إرهاصا ودعوة ثم تبشيرا بالثورة» [6] .

والمتتبع لتاريخ الثورة الجزائرية المجيد يجد أن النضال الثقافي الثوري بقي متواصلا بشكل دوري منذ أول يوم بدأ فيه المستعمر باحتلال الجزائري بداية من تاريخ "**1830م**" حتى عهد بداية المقاومات الشعبية التي غزت ربوع الجزائري وصولاً إلى انطلاق الثورة المسلحة التي دامت سبع سنوات ونصف عجافا، دفع الشعر الجزائري والشعب ثمنها غاليا من أجل الحرية« فلم يجد الشعر الجزائري مجالا خصبا لانطلاق وجدانه مثلما وجده في الثورة المسلحة، فعلى مدي سبع سنوات ونصف كانت الأحداث تتوالى والصور

تتنوع، فوجد فيها الشاعر المجال الواسع الخصب»[7]، فكانت حينها الثقافة الشعرية لـــــشاعر الثورة الجزائرية "**مفدي زكريا**" تنقل الأحداث، وتصور البطولات وتسجل المعارك وتمجد الأبطال في ساحات الوغى جنبًا إلى جنب مع الثوار، الذين تعددت آهاتهم ومصائبهم بداية من فقد الولد والزوج والأرض والعرض إلى التحدي والصمود للكيان الفرنسي في ساحات الشرف من أجل استقلال الجزائر، فكان" **مفدي زكريا**" الإنسان ينشد الحرية شعرا.

2-1. مفدي زكريا الشّاعر المجاهد/المثقف الثائر:

لقد دفعت الثورة الجزائرية جيل الشعراء إلى إثبات ذواتهم في الحياة الفكرية والسياسية، وهي التي أفرزت جيلاً من الشعراء الوطنين التزموا بقضية الثورة، حيث كان الشاعر الرمز" **مفدي زكريا** 1908- ت1977م" شاعرا فاق غيره في هذا الميدان حين شارك وتفاعل مع الثورة قبل أن تضرم نيرانها، فأضحت هي هدفه ينشدها في كل حفل ومهرجان، وبرز ذلك في دواوينه كـــ" **اللهب المقدس، إلياذة الجزائر**"،« التي نلمس فيها تلك الصور العارية بوجه الجزائر الحقيقي التي عانت من ويلات الاستعمار وقهره»[8] .

فكانت أخلاق الشاعر "**مفدي زكريا**" إبداعية وليدة الحرية النابعة من ضميره وإيمانه وتجربته الشعرية، موّجها طاقته الإبداعية لحياة أفضل حياة حرّة في ظلّ العدالة الإنسانية، التي رسم طريقها عن طريق النظم الذي تقدس بحرية الجزائر إلى أقصى الحدود التي تناغمت في قصائده مع الإيقاع الجمالي اللامتناهي الممزوج بطابع صوفي يترجى الحرية، وعليه ضرب شعر مفدي زكريا أروع النماذج الفنية والتاريخية التي احتفى بها الشعر الثوري العربي في ظلّ الحراك الثوري العربي الذي شهدته المنطقة العربية مع نهاية خمسينيات القرن الماضي.

وعليه فقد لعب شعر "**مفدي زكريا**" دورًا بطوليًا في تقديم صورة الثورة الجزائرية بشكل يليق بها محليًا ودوليًا، كما نجده قد مكّن للشعر الثوري الجزائري من اعتلاء مكانة عظيمة، فهو أحد أبرز المسهمين في حركة الشعر الجزائري الحديث وفي مسيرة التاريخ الشعريّ الجزائري بشكل عام، إذ كانت حياة الشاعر الممتدّة زمنيا بين**(1908/ت1977م)** حياة حافلة، بمختلف أساليب الكفاح الثوري بداية من بلدته بني يزقن مسقط رأسه بغرداية مرورا بتونس، ثم الجزائر العاصمة ثمّ دول المشرق العربي ليلخص بها مسيرة حرية شعبٍ أراد الحياة والتحرر من أغلال الاستعمار الفرنسي، ولعلّ أبرز إسهاماته في ذلك ديوانه: "**اللهب المقدّس**" و"**الإلياذة**" التي لخص فيها ثورة الشعب الجزائري من أجل الحرية والاستقلال، وبذلك ضربا مثلا في الصمود، والدفاع عن وطنه شعرا نفحاته الجزائر، وقد أعطى الدروس تلو الأخرى للدول العربية المناضلة في سبيل الحرية حتى يتسنى لهم الإقتداء به، واتخاذه رمزا ثوريًا عربيا للمقامة.

2-2. المواقف الإيديولوجية في شعر مفدي زكريا:

لقد تنوعت المشاهد البطولية والمواقف الإيديولوجية في مدونات شعر مفدي زكريا من خلال وصفه لمختلف نماذج الجهاد وبطولات نضال الثوار الجزائريين بداية من استشهاد البطل الرمز "**أحمد زبانه**" إلى تحدي "**مفدي زكريا**" لجنرالات فرنسا ووصولا إلى مشاهد تحديات المرأة الرمز "**جميلة بوحيرد**" التي ألهمت الشعر العربي باستماتتها في سبيل الحرية وصبر البطل الشهيد**(العربي بن مهيدي)** أمام تعذيب جلاديه من جنرالات فرنسا بعد نُزعت جلدة رأسه، فكل تلك النماذج كانت عوناً خصبًا للشاعر الجزائري من خلال التأريخ لبطولاتهم وصبرهم في سبيل كرامة الشعب الجزائري، وللعلم "**مفدي زكريا**" كان من أكثر الشعراء تأثرا ببطولات الثوار لأنه ذاق مرارة

السجن والتعذيب خاصة عندما يصرّح بأنّ الثورة الجزائرية كتبت بالدم فهو صادق في قوله ونظمه خاصة- "**اللّهب المقدس**" و"**الإلياذة**"- التي تحكي مسيرة الثورة وتؤرّخ لها ،وهذه بعض المشاهد الشعرية الثورية التي خلدها مفدي زكريا:

أ- صور البطولات الثورية:

تاريخ الجزائر الثوري مليء ببطولات المجاهدين خاصة من عهد "**الباي أحمد**" إلى "**الأمير عبد القادر**" الجزائري وصولا إلى الشاعر والمجاهد مفدي زكريا لـــ« ترفرف شخصية البطولة على الشعر الجزائري الذي استعاد مواقعه البطولية»[9]، فيقول الشاعر- **مفـــــــدي زكريا**- في هذا الصدد من ديوانه اللّهب المقدّس الأبيات الآتية:

« إذا ذكر التاريخ أبطال أمـــــة ** يخرّ لذكراك الزمان ويسجد
وإن تذكر الدنيا زعيما مخلدا ** فإنك في الدنيا الزعيم المخلد
فما خمدت نيران حربك لحظة ** وهيهات نيران الجزائر تخمد
حديثك تتلوه البنادق في الوغى ** نشيدا يغنيه الزمان نشـــيدا
وجيشك(عبد القادر) اليوم ظافر ** يحطم هامات الطغاة ويحصد»[10]

فعلا لقد كانت صورة المجاهدين تنطق في شعر **مفدي زكريا** إذ نجد أن شعره فجر« بطولات ساحرة لا مثالية وتجاوز الإحساس بالآلام الجسدية، واعتبر المعارك الضارية محافل، فلا بكاء على الشهيد، بل تشيعه الزغاريد»[11]،وهذا ما حدث أثناء مشهد تشييع البطل الشهيد "**أحمد زبانه**" أثناء تنفيذ حكم الإعدام عليه بالمقصلة، فكان أوّل شهيد يدشن آلة الموت في سجن "**بـــربروس**" سنة **1958**م ضاربا بذلك أروع مثال في التضحية والصمود ،فيقول فيه الشاعر على لسانه:

« اشنقوني فلست أخشى حبالا * واصلبوني فلست أخشى حديدا
وامـــتثل سافرا محـــــياك جلادي * ولا تلـــــــثم فلســـت حـــقودا
واقض ياموت في ما أنت قاض * أنا راض، إن عاش شعبي سعيدا
أنا إن مت، فالـــــجزائر تحـــيا ** حـــــــرة مستقلة، لن تبيدا»[12]

ونجد الشاعر مرة أخرى يقدم العهود والمواثيق لشهيد الثورة "**أحمد زبانه**" فيقول:

« يازبانا أبلغ رفاقك عـــنّا ** في السماوات، قد حفظنا العهـــودا
واندفعنا مثل الكواسر نـــرتل ** المـــنايا، ونـــلقـــي الـــــباروداً»[13]

ب- التغني بعشـــق الوطن:

وفي عشق الوطن نجد الشاعر **مفدي زكريا** يضرب لنا أروع النماذج الشعرية عن صدق الإحساس ومرارة التجربة التي عايشها أثناء حرب التحرير المباركة فيقول:

« أدخلونا السجـــون * جرعونا المنون**
ليس فينا خائنون * ينثني أويهون**
أجلدوا....عذبوا....
وأحرقوا....وأخرجوا...
لانمل الكفاح * لانمل الجهاد**
في سبيل البلاد» [14]

كما يصرّح بوفائه اللامتناهي وإخلاصه لوطنه من خلال تقديم الغالي والرخيس في سبيل الجزائر فيقول:

« فـــــداء الجزائر روحي ومالي * ألا فـــي ســـبيل الـــحرية**
فليـــحـــي(حزب الاستـــقلال) * و(نـــجم شمال إفـــريقية)**

وليحيَ شباب الشعب الغالي * مثال الفــداء والوطنية»** [15]

وعليه يتحدى الشاعر لغة النيران التي سلطها العدو الفرنسي على الشعب الجزائري الأعزل، ويصرح له أنه لا يخشاهُ مادام يعشق وطنًا يسمى الجزائر فيقول الشاعر في هذا الصدد:

« لغة القنابل ،في البيان فصــحة * وُضعت، لمن في مسمعــيه صمام
و(لوافــح) النيران، خير(لوائح) * رفعـــت لمن في ناظريه ركـــام
و(روائح) البارود، مسك نوافح * سجرت، لمن في منخريه زكام»[16]

ويواصل الشاعر دفاعه المستميت في سبيل كرامة الجزائر ويصور لنا قيمة هذا الوطن المقدّس في شعره مرددا :

« وقيل الجزائر..واصغِ إن ذكر اسمها * تجـــد الجبابرة ساجدينا وركّعا!
إنّ الجزائر في الوجــود رسالة * الشعب حــررها،وربك وقّــعا!
إنّ الجــزائر قطعــة قـــدســية * في الكون لحنها الرصاص ووقعا!
وقصــيدة أزليــة، أبياتها * حمراء، كان لها(نوفمبر) مطلعا» [17]

جـــ- ذمّ خيبات الأمل بعد الثورة:

لقد عانى الشاعر **(مفدي زكريا)** بعد الثورة ونيل الجزائر استقلالها حيث تم نفيه من قبل الرئيس الراحل **(هواري بومدين)** لموقف ما من السلطة السياسة حينها، وقد عانى التهميش من قبل الدولة الجزائرية فاختار دولة تونس الشقيقة منفى له، بينما هو كذلك طلب منه **(مولود قاسم نايت بلقاسم)** عندما كان وزيرًا للتعليم الأصلي والشؤون الدينية حينها القيام بعمل تاريخي تُمجد فيه الثورة الجزائرية بملحمة شعرية تخلدها، فكانت **(إلياذة الجزائر)**محاكاة حقيقة لإلياذة هوميروس الشاعر اليوناني الضرير، وهي العمل الذي خلدّت به ثورة الجزائر إذْ ضمنها العديد من الموضوعات ذات

المواقف الخالد بداية من صراع الكراسي بين الساسة والقادة، ونبذه لحالة الجزائر بعد الانقلاب العسكري الذي قام به الرئيس الراحل(**هواري بومدين**)،واتخاذه موقفًا معارضًا له، وأيضا نبذه لسلوكات الدولة نحو قضايا أساسية هُمشت وهي قضية الشباب الجزائري الذي نسي تاريخه وثقافته، فضاعت هويته العربية والإسلامية في ظلّ رياح الاشتراكية الشرقية، والرأسمالية الغربية وقضية تهميش المثقفين والثقافة بوجه عام، وإزاحة قضيبية المرأة الجزائرية، وحقها من التعليم والتثقيف، وعليه يقول الشاعر حول هذه المسائل الحسّاسة مندّدا:

« وتأبى الزعمات كبح الطموح، فتصنع للخلف شكلاً جديدَا
وتغري الكراسي ضعاف العقول، كنار جهنّم، ترجو المزيدَا
وتغزو السياسة فكر الزعيم، فيصبح فكر الزعيم بليدَا
كأنّ الزعامة إعصار جان ***ولم أرَ للجان عقلا رشيدَا
وما الانتصارُ دخول انتخاب* وضرب الموائد،ضربًا شديدَا »** (18)

وفي مسألة الشباب وتفسخ أخلاقه، ومحكاته لسلوكات الغرب نجد الشاعر (**مفدي زكريا**) يقف منهم موقفًا متألمًا لحالتهم المزرية فهذه المعضلة فيها ضياع للقيم ،وفساد للأخلاق على حساب هويته العربية الإسلامية، وهنا نجد الشاعر في حيرة من أمره حول صيانة الأصالة من طرف هذا الشباب الذي تعتمد عليه الأمّة الجزائرية في النهوض بمعركة التشييد والبناء بعد أن طمست هويته،وفُقدت كرامته، وضيّع تاريخه الثوري والبطولي، وفي هذا الصدد يقول:

« تفسّخ هذا الشباب وماعَا* وخرّب أخلاقه وتداعي**
فويلُ الجزائر والمسلمين*إذا دنس النشءُ هذي الطباعَا**
وكيف يسوس البلادَ غبيٌ*بليد أضاعَ الضمير فضاعَا !!؟؟**

ومن يطمئن لأقدار شعب* إذا استخلف الشعب فيها الضباعَا؟**
وكيف يصون الأصاله نــشء* وقد ساوموهُ عليها فـــــــباعَا؟**
وكيف ينيرُ الطريق شبابٌ*وقد طمسَ الرجس فه الشعاعَا؟ »** [19]

أمّا عن مسألة قضية الثقافة وسخافة أشباه المثقفين من المبدعين ونخبة المجتمع من هذه الفئة وسرقة جهود غيرهم من المثقفين، والانتقاص من دورهم في ريادة المجتمع وتصويب عيوبه، وتدارك خيباته المتراكمة عبر بوابة التاريخ الثوري، والثقافي الذي أصبح يلج من خلالها كل من تسول له نفسه أن يمتطيَ فرس الثقافة، وعليه يصورهم الشاعر قائلاً:

« وبعضهم،أعربو في السخافهْ*وبالجهل يحتكرون الثقافهْ**
وينتحلون أعزّ الكنى*ويمتهنون جلال الصحافهْ**
وبختلسون جهود سواهمّ* بدون حياء،ودون نظافه**[20]

في حين نجده يتناول قضية أخرى ذات أهمية،وهي قضية المرأة الجزائرية التي تمثل جيهة ثانية من جبهات المقاومة والتصدي لكل المواقف المعارضة لوجودها،ودورها التاريخي أثناء الثورة الجزائرية المباركة جنبًا إلى جنب بجانب أخيها الرجل المجاهد إلاّ أنّ دورها بعد الاستقلال قد انحرف نحو التخلي عن إعدادها لجيل جديد يدافع عن استقلال بلده عبر جميع الأصعدة،فهذا التخاذل من طرف المرأة الجزائرية سوف يكلفها الكثير خاصة فتح الباب أمام فرنسا لغزو الجزائر من جديد لكونها أصبحت لقمة سهلة بعد ضياع القيم وتخلي المرأة عن واجباتها الثورية،وفي هذا يقول الشاعر:

« فسحقًا لبنت تزّيفُ جيلاً* وتلعنُ فيها الدماءَ الدمَا...**
وتبًا لمجتمع خائر* تعيشُ الرجال به كالدمى !!!**
يموتُ وبقبرُ فيه الضمير، ويحمي البريء به المجرمَا

تعالي فرنسا... ادخلي بسلا*م فأبناء صلبك ملءُ الحمى.. !**

غدًا بالزغاريد يستقبلون، نزولك في أرضنا..بعدما..

وياقادة الشعب...إن دام هذا... أقيموا على شعبكم مأتمَا.. ! » (21)

وعن ظاهرة فساد أخلاق المجتمع الجزائري بعد ظهور موائد الخمور، وأصوات دعاة الفتنة بين أبناء الشعب الجزائري منتشرة هنا ،وهناك تبثّ سمومها في عقول ضعاف الأنفس من أجل تقسيم وحدة تماسك الجزائريين فيما بينهم، كما نجد – **مفدي زكريا**– يسأل عن التناقضات التي سادت قيم الشعب الجزائري الذي بات يتغنى بصوت المعازف، ويستنكر صوت الآذان رُغم الهوية العربية الإسلامية التي تعتبر من مكوناته الأساسية التي قامت عليها ثورته التحريرية المباركة، إذ يقول الشاعر حول هذا المأزق التاريخي:

« وأعراس خمرٍ، تراق على* كساكسَ تقرف منها اللّهاةْ**

وصوتُ دعاة الهزيمة يغري الضلوع،ويزرعُ فيها الممات

أيطر بكم في الحي ناعقٌ،* وتستكرون آذان الصلاةْ؟**

وفوق المئاذن صوت الإله، يقود الشراع لشاطيء النجاةْ » (22)

لقد بات المثقف الجزائري بعد الثورة الجزائرية المباركة مهمشًا سياسيًا بالرغم من مساهمته الفعّالة في بناء الدولة الجزائرية الحديثة، وفي التطوير الاقتصادي والاجتماعي، وهذا الأمر عايشه الشاعر **(مفدي زكريا)** بعد الثورة والاستقلال مباشرة، بعد موقفه المعارض من السياسية حينها، فلم تغفر له موقفه ذاك ،وهذا الأمر الجلل جعله يختار المنفى كمستقر قار له في ظلّ ظروف سياسية متشنجة، ومع ذلك بقي مخلصًا للجزائر وطنه الأبدي ، ولا يطعن في وجوده التاريخي رغم كيد الحاقدين والطامعين.

وعمومًا بقيت النظرة الارتجالية للمثقف كما هي لم تتغير حتى يومنا الحالي خاصة مع تزايد عدد النخبة المثقفة الجزائرية فإنّ الفرصة في

المشاركة المباشرة للبثّ في القضايا السياسية المصيرية التي تهمّ الوطن بات أمرًا مرفوضًا في ظلّ هذا الوضع الراهن لم يبقَ أمام المثقف الجزائري سوى المطالبة بحقه في التسيير ودوره التنمية والبناء،ومن المعروف أنّ الشعراء تحملوّا جزءًا كبيرًا من الهموم ،والصراعات التي دفع أغلبهم ثمنها من حياتهم واستقرارهم النفسي والاجتماعي على مرّ التاريخ الثوري الجزائري.

- التوصيات:

1- ضرورة البحث في الشعر الثوري الجزائري من خلال إبراز دور المثقف فيه.

3- يجب التأكيد على دور المثقف التاريخي في عملية الحفاظ على التاريخ الفكري الثوري للأمة التي يدافع عليها.

3- إبراز دور المثقف في حماية الوطن من كلّ الأخطار التي بات تحيط به وتؤثّر عليه سلبا في تحقيق التفاعل الثقافي والفكري مع مجتمعه قاطبا.

- خاتـــمة:

من كلّ ما سبق ذكره عن أهمية الشعر الثوري نصل إلى ضرورة النهوض به إعلاميًا وتاريخيًا وثقافيا من خلال المؤسسات الرسمية المحلية والدولية من أجل الارتقاء بهذا الإرث المادي الذي هو ملك للإنسانية جمعاء،كما يعدّ البحث والتقصي في مسيرة شعر " **مفدي زكريا**" الثوري أمرًا لا مفرّ منه من أجل إظهاره تدريجيًا على كلّ الأصعدة التاريخية والجمالية والتراثية لما في هذا الإرث من أهداف تجمع بني الشعب الجزائري،وتدافع عن دور المثقف في الدفاع عن مقدسات الوطن المادية والمعنوية في ظلّ

أزمات الراهن العربي التي نشهدها الآن ضمن ما يسمى بنظرية المؤامرة الغربية وتقسيم المنطقة العربية وتفتيتها إلى قبائل متناحرة هنا وهناك.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

[1] زكريا مفدي: إليادة الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الرغاية ،الجزائر،ط1، 1987.

[2] زكريا مفدي: اللّهب المقدس، المكتب التجاري،بيروت،لبنان،ط1،1961.

ب- المراجع:

[1] خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، ط1، 1980، ص21.

[2] نبيل سليمان: أسئلة الواقعية والالتزام، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا،ط1 ،1980، 93.

[3] مجموعة من الأساتذة: التراث الشعبي في عالم متغير (قراءة تأسيسية)،مركز البحوث والدراسات الاجتماعية،القاهرة،مصر،ط1، 2002،ص10.

[4] رضا عامر: مقاربة سيميائية في عنوان ديوان بسمات من الصحراء، مجلة الباحث،ع04،منشورات جامعة البويرة-2008، ص107.

[5] سعيدة حمزاوي: في الأغنية الثورية الأوراسية، مجلة التبيين، منشورات الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر،عع32،2009، ص81.

[6] محمد فاضل: الثورة والنضال في شعر مفدي زكريا، مخطوط رسالة دكتوراه، إشراف حامد حفصي داود، جامعة الجزائر،1980،ص 81.

[7] المرجع نفسه، ص .108

[8] المرجع نفسه، ص 154.

[9] المرجع نفسه،ص111.

[10] زكريا مفدي: اللّهب المقدس، المكتب التجاري،بيروت،لبنان،ط1،1961، ص51.

[11] محمد فاضل: الثورة والنضال في شعر مفدي زكريا،ص112.

[12] زكريا مفدي: اللّهب المقدس،ص100.

[13] المصدر نفسه، ص12.

[14] المصدر نفسه، ص84.

[15] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[16] المصدر نفسه، ص134.

[17] المصدر نفسه، ص55.

[18] زكريا مفدي: إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الرغاية ، الجزائرط1، 1987، ص65.

[19] المصدر نفسه، ص97.

[20] المصدر نفسه، ص101.

[21] المصدر نفسه، ص105.

[22] المصدر نفسه، ص112.

سيميائية المنجز التشكيلي في رواية "ذاكرة الجسد" "لأحلام مستغانمي"

▪ أ. سهام بودروعة
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة باجي مختار - عنابة

الملخَّـص:

استلهم زمرة من الأدباء عبر العصور المختلفة أفكارهم من الفنانين التشكيليين والعكس صحيح، فبين الأدب والتشكيل مناطق مشتركة يقدر عمرها بثلاثة آلاف سنة في تاريخ الأدب.

حيث كسرت الروائية" **أحلام مستغانمي**" حواجز اللغة فاسترفدت في روايتها" **ذاكرة الجسد**" العديد من المنجزات التشكيلية ، فجاء هذا الاسترفاد متنوعا، واستخدمت ثقافات متعددة ، لدرجة أنه يمكن نعت روايتها ب" رواية البعد البصري" أو رواية" المعارف الفنية".

وسنحاول استجلاء أبرز هذه التشكيلات الفنية انطلاقا من المنهج السميائي حيث يتم استنطاق كل المكونات التي تعبر عن الوجود الإنساني في أسلوب جمالي متفرد.

الكلمات المفتاحية: السيميائية، التشكيل ، العناصر الإيقونة .

Résumé :

À travers différents âges, plusieurs écrivains ont été influencés par dés artistes et vice versa.

À partir de cet approche sémiotique on va prendre le roman de Ahlem Mostaganemi « D'Akirat al Jased » comme model, elle a utilisé plusieurs cultures variées et les moyens d'expressions plastiques et remis en question tous les éléments qui reflètent l'existence humaine.

Les mot clé :Sémiotique, plastique, les éléments iconiques.

Abstract :

Across different ages, a clique of writers inspired their ideas of artists and vice versa, Ahlem Mostaganmi broke the novelist vastrvedt language barriers, in her novel" DAKIRAT EL JASED".many fine achievements and used multiple cultures varied so much, so that we can retell" novel optical dimension" or" novel technical knowledge «in this approach semiotics.

Key words : Sémotics, plastics, iconiqe

1- توطئة:

إن فكرة "**التشكيلية**" هي فكرة قديمة ذات أصول إغريقية ، وتعني الصنعة والحذق والإتقان والقدرة على تحويل المواد إلى أشكال ، حيث استعملت في العصر الكلاسيكي في اليونان للدلالة على فن النحت والخزف وحتى الهندسة ، واتخذت معنى أكثر دقة وإيهاما ، مع عبارة الفنون التشكيلية التي ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

"فاليوم نتكلم بسهولة عن" الفنون التشكيلية " لنشمل بها جميع أنواع الفنون الخاصة بالصورة غير الفوتوغرافية، وفنون الصورة " المصنوعة يدويا"، ولا تزال أصداء مجاز التشكيل تتكرر بشكل أكثر في سياق هذا الاستعمال، إلا أن العبارة أصبحت مجازية – فهي تشير أكثر إلى انقسام مؤسسي، فقد دافعت فنون الصورة اليدوية دوما عن نفسها ضد الصورة الفوتوغرافية وطبيعتها الآلية، وتطور الوضع كثيرا في النصف الثاني من القرن العشرين مع دخول الصورة الفوتوغرافية إلى حقل الفنون " التشكيلية". ومع اختراع الصورة الرقمية التي يمكننا تعديلها على سجيتنا ، عادت فكرة التشكيل إلى الظهور مجددا ولو بشكل قليل، فالمعالجات اليدوية المتاحة من خلال البرمجيات من نوع الفوتوشوب ليست ذات طبيعة يدوية إلا بشكل غير مباشر".[1]

فالفنون البصرية المعاصرة تشمل جميع البانوراما الموصولة بالبصر ولا مندوحة من أن التشكيل يمثل أحد أركانها الجوهرية.

كما تجمع معظم المعاجم اللغوية العربية التي تناولت هذا المصطلح بالعودة إلى جذره اللغوي "**شكل- تشكيل**" على أنه يدل على الجانب التصويري والتمثيلي.

حيث وردت مادة(ش.ك.ل) في معجم الوسيط:" شكل الدابة : قيدها بالشكال. والكتاب: ضبطه بالشكل ومنه: الفنون التشكيلية. والزهر:ألف بين أشكال متنوعة منه والمرأة شعرها: أشكلته.
تشاكلا: تشابها وتماثلا.
تشكل مطاوع شكله . والشيئ :تصور وتمثل."[2]

والتساؤل المشروع: لماذا يتم الفصل بين التشكيل وعالم الصورة في عالمنا العربي؟" ألأن تاريخ الفن التشكيلي يرتبط بشكل أو بآخر بالمقدس وأن الصورة ظلت ممارسة قابلة للتعيين والصورة

" التصوير" أمر مركب يمتد إلى عدة مجالات قد لاتربطها بالتشكيل إلا علاقة قرابة بعيدة ؟؟...فالأساس التنبيه إلى مايمكن ربحه من الناحية الثقافية والبحثية والتاريخية بوضع التشكيل في وسطه الطبيعي "**الصورة**" وضمن قرابته التي تمنحه اليوم أكثر من أي وقت مضى مدلولاته العميقة والمتعددة والمتجددة"[3]
بمعنى أن التشكيل هو وجه من أوجه الصورة المتعددة وتمثل للرؤيا، فالشكل لايقف عند حدود البحث في العناصر التشكيلية فقط من ألوان وأشكال ووضعيات وغيرها ، بل هو تمثل واستنطاق للمكنونات وتعبير عن الوجود الإنساني في أسلوب جمالي متفرد.

2- بين التشكيل والأدب:

إن ارتباط الكتابة بالتشكيل ولد منذ ولادة الأحرف الهجائية نفسها ، فهي صور مرسومة لعناصر الطبيعة للتعبير عن المعنى فبين الصور والكلمات، التشكيل والأدب: تشاكلات، لأن الوسائط الفنية تتفاعل فيما بينها.

"وتمثلت تلك المحاولات في قراءات الفلاسفة المدركين لصعوبة الفصل بينهما مستبدلين الفصل التعسفي بين الدال والمدلول بصياغة تدل على تلازمهما، تمثلت في شرطة مائلة **دال/مدلول** "تبين العلاقة التبادلية بينهما فيغدوان كوجهي عملة. تلك الشرطة المائلة تمنح ازدواجية طبيعية الدال في أي من النصوص حيث تجمع الكلمة الصور أو و يتواشج المرئي والمنطوق/المكتوب حتى يصعب فصلهما عند دراسة التمثيل الثقافي."[4]

فهي جميعها أنساق علامات وكل وسيط تمثيلي يتطعم بخصائص من الوسائط الأخرى وهذا الأمر يتطلب إعادة صياغة مقاربة النصوص المرئية والمنطوقة–المكتوبة.

لقد نظر علم الجمال منذ البداية إلى جميع الفنون باعتبارها ذرعا لأصل واحد، ذلك أن المشتركات من العناصر تبرز عند كل وقفة أو نظرة...

إن الأدب والتشكيل: لونان من التعبير عن فكر الإنسان وخواطره، ولكن لكل فن طريقته في التفرد والتميز. فبين الأدب والتشكيل هناك مناطق مشتركة يقدر عمرها بثلاثة آلاف سنة في

تاريخ الأدب حيث استلهم العديد من الفنانين التشكيلين عبر العصور المختلفة أفكارهم من الأدب والعكس صحيح. وما علاقة **الرواية بالصورة** إلا إحدى ظواهر هذه العلاقة بين الفنون

فالرواية عابرة للأجناس الأدبية والفنية المختلفة وأخذت تشق طريقها الجديد عبر هذه المسارب بغية تحقيق الخصوصية والتفرد، حيث اتخذت أنماطا مختلفة عن الشعر في التعامل مع الثقافة البصرية وخبرات العين ، فقد استعار الروائيون أدوات الرسم وكاميرا المصور ثم أعادوا إنتاج السرد على أساس منها مع الإبقاء على قوامها الأجناسي.

" لقد أغنى هذا التداخل النص الروائي وأثراه فضلا عن إثارة المتلقي بعد خلخلة عملية التواصل والاستقبال لديه، مما زاد من عملية التفاعل بين الكاتب والمتلقي...وبمعنى أدق أخذت الرواية من الفنون المجاورة مثلما أخذت هذه الفنون منها، لأن المعارف الحديثة لاتتراصف ولا تتجاور ساكنة إنما تتفاعل وتتداخل ، لأن هذا التفاعل شرط من شروط حداثتها
ولأن حداثتها خارج الحوار تبدو مستحيلة".[5]

فقد استلهمت الرواية فن العمارة في تشكيلها لفضاءاتها التي تدور فيها الأحداث وقد انتبه الروائي العربي إلى هذه النقطة. فكانت رواية " **الزيني بركات**" في 1985 لجمال الغيطاني (ت2015) التي قسمها صاحبها إلى– سرادقات – وأعيد نشرها أكثر من مرة وتدور أحداثها حول الظلم في تاريخ السلطة وخوف الرعية وذلك من خلال محاولة توحيد الحاضر والماضي، ماثلة في شخصية " **الزيني بركات**" بطل هذه الرواية التي تتكئ على بناء معماري دائري ، يبتدئ بالهزيمة ذاتها وتتمثل البداية في استعراض مقتبس للرحالة الإيطالي، حيث يصور القاهرة بعد هزيمة المماليك على أيدي العثمانيين وهذه البداية ذات طابع مأساوي وتنتهي الرواية كذلك بنهاية مأساوية، ومن ثم فالرواية ذات منظور معماري دائري مغلق مشحون بالتوتر والدرامية.

وكذلك كتاب "**الخطط**" لتقي الدين أحمد بن علي المقريزي(**ت845ه**) الذي شرع في تأليفه بين(820 و825ه) وفرغ منه سنة(843ه) وفي تونس بنى" **صلاح الدين بوجاه**" روايته"**السيرك**" في 1997 على شكل البيوت العربية القديمة ، المقسمة إلى سقيفة ووسط الدار و...

فلقد اشتغل زمرة من الفنانين بالرسم والكتابة في الوقت ذاته ، وأشهرهم على الإطلاق الشاعر الانجليزي"وليم بليك william Blake (1757-1827) فتاريخ الفن يرى فيه رساما ثائرا ومجددا.

وهناك زمرة من الأدباء العرب الذين مازجوا بين الكتابة والفن على غرار "جبران خليل جبران "والفنان "جورج قرم "و "يوسف الحويك" ، "مصطفى فروخ "، "قيصر الجميل "،" جبرا إبراهيم جبرا،" رمسيس يونان" ، "حسن سليمان "، "شاكر حسن آل سعيد "وغيرهم.

لقد كسرت الروائية" أحلام مستغامي" حواجز اللغة ، متخذة من المدرسة التجريدية مذهبا لها، حيث تحتوي نصوصها الروائية على العديد من اللوحات التشكيلية التجريدية التي تعبر عن ثنائية الإنسان والحياة بمختلف أبعادها السيكولوجية والاجتماعية والثقافية وغيرها.

وسنحاول استبطان مجموعة من المنجزات التشكيلية التي أثثت لرواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي وتحليلها وفق المنهج السيميائي – **ولا نقصد من هذه المقاربة البحث عن التشاكل بين المنجز التشكيلي والخطاب الروائي-**

"ولكننا نعتقد بأن الفن التشكيلي بوصفه لغة مادتها الصورة يقوم أيضا على عنصري الدلالة ، الدال والمدلول، فالنص التشكيلي هو نظام من الرموز الشكلية (الإشارة والصورة والمعنى) ، قابلا للقراءة الدلالية التي تقوم على دراسة الرموز وأنظمتها كما عرضها فلاسفة السيميولوجيا. مما نراه مؤكدا في الفكر الفلسفي العربي عند ابن خلدون وقد قال :" إن استفادة المعاني على الإطلاق من تراكيب الكلام يتوقف على معرفة الدلالات الوظيفية المقدمة".

ونرى هذه المفاهيم الدلالية منتشرة في أبحاث سيبويه وابن الجني عند الحديث عن(المصطلح الدلالي)، وفيه يكون للدال أكثر من مدلول كما في

المترادفات أو في النظائر ، بل إننا نقول إن النشاط الإنساني بمجمله هو نشاط سيميائي دلالي."[6]

فالقراءة السيميائية ليست قراءة قاعدية حيث تخضع إلى قيم تدفع بالنصوص نحو الأسمى إنسانيا وفكريا، وهي قراءة تحمل رسالة تعبيرية مفتوحة على التفاعل الحسي والوجداني والتنوع المعرفي والجمالي.

3-سيميائية اللوحات الفنية المؤثثة لرواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي:

إن الذات الفاعلة في رواية "**ذاكرة الجسد**" - هي **خالد بن طوبال**- (فنان تشكيلي جزائري)، صقلت موهبته الفنية (الرسم) في ظروف استثنائية. حيث تعتقد الباحثة الجمالية المعنية بفلسفة العلاقة مع الموضوع والصورة "**حنا سيجال**" أن العالم الداخلي الخاص بنا عندما يكون مدمرا، علينا أن نتشبث بأي أمل قد يساعدنا في لملمة جراحاتنا، لأن الحياة لن تتوقف عند نقطة بعينها بل تستمر.

فالأثر الفني هو شهادة على عظمة الإنسان ونبوغا ضد الفناء وتحدي للموت. "كان داخلي شيء لاينام ، شيء يواصل الرسم دائما وكأنه يواصل الركض بي ليوصلني إلى هذه القاعة ، حيث سأعيش لأيام رجلا عاديا بذراعين أو بالأحرى رجلا فوق العادة رجلا يسخر من هذا العالم بيد واحدة ويعيد عجن تضاريس الأشياء بيد واحدة"[7] لقد كانت انطلاقته الفنية الأولى لوحته الشهيرة "**حنين**".

" فليس للفنان مايقوله والدليل على ذلك أنه يرسم عوض أن يكتب أو يتحدث بيد أم مايرينا إياه فلوحة "حنين" في الواقع "لم تكن لوحة ، كانت رؤوس أقلام ومشاريع أحلام تجاوزتها الأحداث بخمس عشر سنة من الحنين والدهشة وليس فقط بربع قرن من الزمن"[8]

إن قراءة "**حنين**" يعني التعامل معها على أنها نص له مفرداته الخاصة، فالتركيب يفترض قبل كل شيء إدراكا كليا للموضوع حيث : " تمر عملية الإدراك البصري بالنسبة لأغلب الناس في أطوار متتابعة ، تبدأ بالنظرة الإجمالية ثم بعملية التحليل وإدراك العلاقات القائمة بين الأجزاء ثم بإعادة تأليف الأجزاء في هيئة الكلية مرة أخرى ، ومن ثم فإن عملية الإدراك البصري مستمرة ، تبدأ في الأغلب **بالكليات وتتحول إلى الجزئيات** ، بهدف التحليل والتأمل تمهيدا لإعادة التحول إلى الكليات في صورة مفهوم إدراكي تأملي."تقدمه الصورة." [9]

حيث يقتضي الإدراك البصري الانتقال من الكليات إلى الجزئيات للإمساك بمقتضيات التدليل فمبحث الصورة هو بمنزلة : "غوايات متعددة داخل غواية واحدة، إنها بمثابة متاهات بورخيسية * لاتنتهي إلا لتبدأ من جديد."[10]

وأول خطوة لتحقيق ذلك هو الوقوف عند الحضور الأول .

فبمجرد أن ترتشف عينا المتلقي – **هذه التحفة الفنية**– يدرك تماما أنها تتعلق بالمكان حيث "يطلق عدد من الدارسين الأتراك على رسوم المدن هذه تسمية الرسم الطوبوغرافي ...إلا أنه يمكن إطلاق تسمية أخرى مناسبة هي بدورها لهذا النوع من الرسم وهو الرسم التاريخي"[11]

فالمشاهد أمام جسر"**سيدي مسيد**" المشهور ب" قنطرة الحبال"– أنشئ سنة 1812 وهو يربط بين الصخرتين صخرة الجنوب وصخرة الشمال وطوله 160م.

"لم يكن على مساحتها سوى جسر يعبرها من طرف إلى آخر، معلق نحو الأعلى بحبال من طرفية، كأرجوحة وتحت الأرجوحة الحديدية هوة صخرية ضاربة في تناقضها الصارخ مع المزاج الصافي لسماء استفزازية الهدوء والزرقة"[12]

فأبرز العناصر الأيقونة المشكلة لحنين هي "الجسر" و"الحبال" و"الصخرة" وفي المقابل العناصر التشكيلية هي الخطوط الأفقية " الجسر" والخطوط العمودية المجسدة في الأعمدة التي تربط الحبال والمنحنية تكمن في الحبال ، تتقاسمها مع لونين هما الأزرق لون السماء والأبيض لون الصخرة ، فقد كانت قصر الطين في الماضي ، قسنطينة في الحاضر، مدينة مأهولة بالسكان ونظيفة لأن جميع مساكنها مطلية بالجير الأبيض من الخارج.

هذه أبرز الخطوط العريضة المكونة للوحة "**حنين**".

"ترى لأنني كنت في بداياتي الأولى محكوما بالخطوط العريضة للأشياء كأي مبتدئ وأن طموحي آنذاك لم يكن يتجاوز رغبتي في إدهاشي ذلك الدكتور أو إدهاش نفسي ورفع أثقال التحدي بيد واحدة؟"[13]

نتذكر مقولة **نيتشه Nitzshe** " الظاهر ليس عندي قناعا لاحياة فيه ، الظاهر عندي هو الحياة والفعالية ذاتها"، وربما كان ذلك ما يفسر إعجاب فيلسوف العود الأبدي بالإغريق الذين كانوا يفضلون البقاء عند السطح وفي ثنايا الثوب عند القشرة والبشرة والذين كانوا يعبدون المظهر ويؤمنون بالأشكال والصور والذين كانوا سطحيين من شدة عمقهم."[14]

نظرت إلى اللوحة وكأنك تبحثين فيها عن نفسك ، قلت:

– أليست هذه قنطرة الحبال؟

–أجبتك:

–إنها أكثر من قنطرة...إنها قسنطينة، وهذه القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة.

يوم دخلت هذه القاعة دخلت قسنطينة معك ، دخلت في طلتك ، في مشيتك...في لهجتك في سوار كنت تلبسينه."[15]

"فليست الصورة انفعالا فحسب ، للصورة جوانب عدة منها هذا الجانب التذكري الذي يحيل على الماضي بمعناه الذاكراتي مستوحيا من الحساسية الزمنية التي تدعم إمكانية عبور الصورة الزمني."[16]، حيث يعود المتلقي بذاكرته إلى الوراء عندما كانت الجزائر مستعمرة ، حيث طبعت روح التحدي يوميات المواطن الجزائري.

وتم انتقاء –عن عمد وسبق وإصرار– عناصر إيقونية وتشكيلية تعزز هذه الرؤيا.

"" قررت في نفسي أن أحولك إلى مدينة شاهقة شامخة عريقة عميقة لن يطأها الأقزام ولا القراصنة حكمت عليك أن تكوني قسنطينة ما"[17]

فهذا الشموخ نتمثله كذلك في الإطار المستطيل المحدد لمركز الصورة . فالتشكيل الغربي وخاصة في القرن الرابع عشر،، فضل الرسم على المسند ذو الشكل المستطيل العمودي .

"وهذا يعني نسيان أن التشكيل الجداري ، في كل العصور من ماقبل التاريخ ، لكي نحيل على نموذج ممتد على آلاف السنين، قد تجاهل كليا مقولة الإطار .فصور لاسكو (Lasko) وألناميرا(Alnamira) أو تاسيلي (Tasili) كانت كلها تحتقر الحافات . إن الأعمال الخالدة في الفن الصيني أو الياباني نادرا مايحتويها إطار، وإذا حدث أن كان للمسند شكل مستطيل ، فإن الاستطالة تكون إما طولا وإما عرضا، فهي بذلك لاتوحي إلا من بعيد بلوحاتنا. ويبدو أن مقولة وجود إطار مغلق ومحدد بدقة من خلال آثار خطية هي وليدة الحضارة الغربية..."[18]

و**خالد بن طوبال** بحكم تأثره بالتقليد الأوروبي من جهة وكرامته التي تأبى الانكسار والخضوع اختار الإطار المستطيل وموقع الإبداع أعلى الشرفة لنعزز بذلك الحكم الذي أطلقناه آنفا.

ويعتقد المصور المصري "**حسن سليمان**" أننا حين تمسح أعيننا صورة ما لانرى ألوانا وخطوطا فقط بل نشم رائحة ونسمع أصواتا ، تتفاعل في بوتقة الخلق لتصبح طاقة من الانفعال الذي يحدد لنا بدوره إيقاعا ونغما نتبعه بأعيننا على السطح المرسوم فحاسة السمع أسعفتنا بهمسات امرأة – الجنس الآخر للرجل الحاضرة في كل دروب الحياة وعلى مختلف المستويات.

"هاهي لوحاتي تستيقظ كامرأة بتلك الحقيقة الصاخبة العارية دون زينة ولا مساحيق ولا رتوش، هاهي امرأة تتثاءب على الجدران بعد أمسية صاخبة اتجهت نحو لوحتي الصغيرة **حنين** أتفقدها وكأنني أتفقدك "صباح الخير قسنطينة كيف أنت؟ ياجسري المعلق....ياحزني المعلق منذ ربع قرن؟

ردت علي اللوحة بصمتها المعتاد ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة، فابتسمت لها بتواطؤ أننا نفهم بعضنا أنا وهذه اللوحة –البلدي يفهم من غمزة – وكانت لوحة بلدية مكابرة مثل صاحبها"[19]

حيث استحالت اللوحة الزيتية إلى امرأة مغرية ، فالجسد الأنثوي لازمة تفرض نفسها في كل المحاولات الإبداعية، فالعلاقة بينه وبين هذا العالم أضحت علاقة حوار وتناغم وتوحد...

تستعير"أحلام مستغانمي" الجسد الأنثوي بكل ما يحمله من جاذبية وإغواء ليتشاكل عندها في نظام من الرموز،يسهم إلى أقصى الحدود في تشكيل الصورة المستمدة من الأنثى .

فهذه اللوحة هي الوجه الآخر لحياة أو هي توأمها ودليلنا في ذلك ماورد على لسان خالد بن طوبال: "أنت تكبرين هذه اللوحة بأسبوعين فقط ، إنها توأمك إذا شئت"[20]

ولأن معطيات الحياة تغيرت، فقد أضحى لزاما على خالد أن يتماشى مع هذه الحتمية.

"ذلك لأن الفنان عرف كيف يطور التعامل مع هذه التيمة بحيث صهرها ضمن خطاب اللوحة ومنحها رؤية حديثة ، فجعل منها دعوة حميمة للهروب والاكتشاف والتجاوز والتغيير والتحول"[21]

فقد أبقى خالد على التسمية نفسها للوحته الأخرى "**حنين** "ولكنه أضفى تفاصيل جديدة حيث أقحم الفنان علامات أيقونية وتشكيلية جديدة مثل الحجارة ، الصخور، النباتات الممرات، العابرين...

" إن هذه اللوحة في حاجة إلى تفاصيل جديدة تكسر هذا التضاد"[22]

"وفجأة وجدت الحل في فكرة بسيطة ومنطقية لم تخطر ببالي ، رفعت تلك اللوحة عن خشبات الرسم ووضعت أمامي لوحة بيضاء جديدة ورحت أرسم دون تفكير 'قنطرة أخرى' سماء أخرى بواد آخر وبيوت وعابرين رحت هذه المرة أتوقف عند كل تفاصيل اللوحة[23]"

تبدو هذه اللوحة في غاية الدقة والإتقان ذلك أن الفنان استرفد فيها كل وسائل التشكيل الفني على غرار الألوان الترابية الخام.

"...وخاصة في الألوان الترابية الخام التي استعملها، تعطيها نضجا وحياة أكثر"[24]

فاللون البني مثلا: " يدل على الأهمية الموضوعة على " الجذور": على الأرض والوطن والشركة من النوع الخاص أو الأسري."[25]

ينبغي على المشاهد أن يحرك المتحف الخيالي على حد قول **أندريه مالرو André Malraux** ، حتى يصل إلى جوهر اللوحة، فالتساؤل المشروع هو لماذا هذه الإضافات وفي هذا الوقت بالذات ؟ لماذا تم حذفها أو تجاهلها في اللوحة الأولى ، ففي الرسم اللوحات لاتتطابق وإن تشابهت ، **فحنين الثانية** تترجم لنا السياق أو الظروف الاجتماعية القاسية التي عايشها الفنان التشكيلي الجزائري .

"ربما لأن الوقت آنذاك لم يكن للتفاصيل، بل كان وقتا جماعيا نعيشه بالجملة وننفقه بالجملة كان وقتا للقضايا الكبرى والشعارات الكبرى والتضحيات الكبرى ولم يكن لأحد الرغبة في مناقشة الهوامش أو الوقوف عند التفاصيل الصغيرة "[26]

فالمشاهد يستشعر مع **حنين الثانية** أن قسنطينة وحياة هما مصدرا الإلهام بالنسبة لخالد.

"لقد بعثت فيها الحياة إنه أنت، أنت مدينة ولست امرأة وكلما رسمت قسنطينة رسمتك أنت"[27]

"هنا تكمن جمالية اللوحة عنده وثمة أيضا تتأسس فنيتها وتلك غاية الفن النبيل الذي يهدف إلى تأسيس فعل تجاوبي وحميمي خارجي بين العمل والمتلقي ، فاللوحة تشعر القارئ المشاهد العاشق للفن بالهناءة الداخلية فتنفتح في مخيلته نوافد صغيرة يشتبك في حيزها سؤال الحقيقة والوهم واليقين واللايقين ، الواقع واليوتوبيا..."[28]

فالجسر هو التيمة الفنية التي تحولت إلى رمز استطاع الفنان من خلالها تطوير بحثه التشكيلي وتفجير جملة من الأفكار والقضايا تتعلق بالارتباط بالمكان والمرأة والجنس...

استحال الجسر في **حنين الأولى والثانية** رمزا ابتدعه "خالد بن طوبال " كتكنيكا فنيا رائعا لتجسيد جوانيته.

"فكل عرض مادي وخارجي مسبوق بآخر داخلي في فكر الفنان والإنسان يلجا إلى التعبير بوصفه يفضي إلى التخلص من لحظة تتراكم فيها الأحاسيس والمشاعر والأفكار والمعاناة على نفسه، فيلقي بها على كاهل اللغة أو الصورة أو الحركة أو النغم"[29]

فبين دفتي الأنموذج الروائي "**ذاكرة الجسد**" نعثر على شهادة للفنان حول المراد الحقيقي من إبداعه لحنين.

"لقد كنت أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك ولم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما ومنذ الأزل كنت أعكس عليه قلقي ومخاوفي ودواري دون أن أدري"[30]

فهذا المقتطف يعزز ماذهبت إليه الباحثة الجمالية "**حنا سيجال**" – سبق الإشارة إلى ذلك–

"أحيانا أسمح لنفسي بالتفكير المطلق ، فأنظر إلى الصورة على أنها الإنسان نفسه وأنها تختزل تاريخه كله لأنه هو من ينتجها وينفعل بها ويتعلم بها ويدافع بها عن وجوده أيضا ويشكل هويته من خلالها فهي نتاج عقله مثلما هي نتاج روحه وأحاسيسه"[31]

فحنين هي خالد بن طوبال الإنسان قبل أن يكون مشروع فنان.

– إذا ماعدنا إلى الصورة الثالثة (اعتذار) وهي عبارة عن أيقونة لامرأة غربية فرنسية على وجه التحديد، فنحن أمام امرأة شبه عارضة أزياء، تستعرض نفسها كنموذج مثالي لكل النساء، تقدم نفسها مرتعا لكل العاشقين تجعل عين الناظر تنساب مع كل جزئياتها.

"أشعر أننا نحن الاثنين نرى الأشياء بإحساس واحد ، قلت وعيناك تنظران لامرأة يطغى شقار شعرها على اللوحة ولا يترك مجالا للون آخر سوى حمرة شفتيها غير البريئتين."[32]

فهي واضحة المعالم إلى درجة متناهية الدقة.

" وهذه المرأة إذن لماذا رسمت لها لوحة واقعية إلى هذا الحد"[33]

فعلى الرغم من درجة الأيقنة الكبير الموجود بين الصورة وصاحبة الصورة إلا أن مجمل

الوضعيات ومجمل المواقف ،كلها عتبات لاستيعاب ممكنات التدليل داخل اللوحة.

"...إن الوجه ذاته ليس سوى ممر نحو مايشكل النقطة التي تنتمي عندها كل صفات الهوية

إن الأمر يتعلق بالعينين ، فبإمكاننا من خلال سلسلة من التبسيطات المتتالية أن نختصر

الكائن البشري في شكل عينيه بكل الطاقات التعبيرية فيها: إنها النظرة..."[34]

نظرة المرأة التي تنطوي على حس جنسي أو هكذا خيل للفنان الذي اختار قصدا اللونين الأحمر والأصفر- هما من الألوان الحارة- ليخلق تقاسيم لونية تأسر عواطف المتلقي (الرجل) فتذغذغ ميولا ته الجنسية.

" فجنسيا يقف الأحمر وحده في الموقع الأول" [35]، أما اللون الأصفر" إذا اختير الأصفر في المركز الأول فهو يعكس الرغبة في البهجة والأمل في أو توقع السعادة. ويدل على قدر من الصراع المراد التخلص منه، إن الأصفر ينقل إلى الأمام حيث الجديد والحديث والتطور والتجديد."[36]

فخالد بن طوبال وجد نفسه يتخبط في صراع بين ذاته التي تشبعت بقيم المجتمع الرافضة لكل مشروع جنسي خارج الدائرة الدينية والإسلامية تحديدا وبين الواقع الذي يحاول الزج به في متاهات إيروسية.

فعبرها يلج المشاهد إلى دهاليز الماضي بحثا عن قصة آدم وحواء ،حيث ورد في القرآن الكريم في سورة البقرة قوله تعالى" وقلنا ياآدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين، فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر ومتاع إلى حين."[37]

فالشائع في التقاليد الفنية الغربية هو رصد نموذجين للمرأة هما: المرأة الأم والمرأة الغاوية "من ذلك السيد الذكوري انحدر الجسد الأنثوي من عرش السيد اللاهوتي ، وانضوى تحت أسرية العبدنة الذكورية ، بل اتهم الجسد بالخطيئة ، وحمل الجسد الأنثوي جرير خطيئة الآثام.."[38]فمنتجي الفن في العصور الوسطى تمسكوا بالصورة النموذجية للمرأة والتي تمثلها " العذراء الأم"، بينما شرع الخارجون عنهم في عصر الأنوار إلى اتخاذ حواء وأفروديث نموذجا للمرأة. فربما كاترين المرأة النموذج لدى خالد بن طوبال هي إحدى هذه الأوجه.

فالعناصر الأساسية في هذه اللوحة يتمثل في جمال كاترين المغري والذي يعمقه شعرها الجميل بما ينطوي عليه من مضامين إيروتيكية ، فالتركيز على هذه العلامة بالذات يجعل القارئ يستحضر الصورة المبكرة عن المرأة، الصورة المجازية المرتبطة بشعر المرأة الرائجة في العصر الفيكتوري.

فحسب **إليزابيث غيثر**،لأن الشعر الوفير له قدرة عجيبة على الاستثارة الجنسية والتقاليد الأدبية والتحليل السيكولوجي أثبتا ذلك ." فقد كان عشق الشعر ذي اللون الأشقر في جميع العصور، كما دأب الناس على التغني والتفاخر بالشعر الذهبي سواء في الحاضر أو في الأزمنة الغابرة، وكانت النساء في القرون الوسطى يصبغن شعورهن باللون الذهبي الأصفر استجابة للموضة وتماشيا مع ماكان يعشقه الناس، وكان عشق الشعر الأصفر سائدا في شمال أوروبا وجنوبها سواء كان الناس في هذه المناطق من ذوي الشعر الأصفر أو دون ذلك أما في الأماكن التي يعيش فيها السكان ذووا الشعر الأصفر فكان جمال الشعر مرتبطا بمدى اصفراره ، فكلما ازداد الشعر اصفرارا كان أكثر جمالا وفي الأعراف السائدة آنذاك كان جمال الشعر يتحدد بمدى اقتراب لونه من لون أشعة الشمس الذهبية ."[39]

أما الطريقة التي تبتسم بها كاترين ،فهي مغرية ومثيرة ومستفزة ، هذا الاستفزاز الذي أضحى جينية ورثتها المرأة ربما عن كاترين راهبة الإسكندرية والتي خصها الفنانون برسومات عديدة فحسب الأسطورة المتعارف عليها أن الإمبراطور الروماني ماكسينوس رغب في الزواج منها ولكن كان عليه في بداية الأمر أن يقنعها بترك المسيحية وعندما فشل أرسل إليها خمسين فيلسوفا وعالما ، غير أن المرأة جعلتهم يعدلوا عن آرائهم فأعدمهم الإمبراطور ثم أعدمت كاترين بقطع رأسها بالسيف ولم لم يمض وقت طويل حتى تحولت إلى قديسة حيث شيد لها دير على قمة جبل طور بسيناء وقد تم تمثيل كاترين في العديد من اللوحات، قد تكون كاترين **خالد بن طوبال** الوجه الآخر لها قبل أن ترتدي ثوب الكهنوتية؟

يتسنى للمتلقي من خلال التمثيل المرئي للمرأة التعرف على قدرة المبدع على مقاومة الوافد والموروث معا.

" فالوصول إلى الاتزان النفسي نتيجة إدراك احتواء الذات للآخر لم يكن بالشيء اليسير، فنلمح التناقض بين نزوع المبدع للتحرر من الرؤى المنغلقة وجنوحه لخضوعه لخطابها فتمثل صورة المرأة في النصوص المرئية سيرة المبدع أو مسماه لعتق الذات الخاضعة لخطاب السلطة تحرير لهويته الفردية والجمعية"[40] فلوحة **اعتذار** هي مؤشر حقيقي ، يبين حجم الضغوطات النفسية التي يعيشها الفنان العربي بصفة عامة والجزائري بخاصة والمتمثل هنا في "خالد بن طوبال" الذي أراد أن يتصالح مع ذاته.

" لأنني رسمتها اعتذارا لصاحبتها ."[41]

فكشفت عن الرواسب القديمة الموجودة في مجتمعه.

" لهذه اللوحة قصة طريفة شيئا ما، تكشف عن جانب من عقدي ورواسبي القديمة، وهي هنا ربما لهذا السبب."[42]

لهجة فيها من العتاب ..." أهذا كل ما ألهمتك إياه؟ فقلت مجاملا :" لا، لقد ألهمتني كثيرا من الدهشة ، ولكنني أنا أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه، أنت أول امرأة أشاهدها عارية هكذا تحت الضوء، رغم أنني رجل يحترف الرسم....فاعذريني. إن فرشاتي تشبهني ، إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية ....حتى في جلسة رسم!"[43]

لقد غدا تجسيد المرأة في فضاء التشكيل ضرورة لإعادة تقييم موقعها في الفضاء الاجتماعي انطلاقا من علاقتها بالآخر، فالمرأة النموذج في وقتنا الراهن هي حوصلة لكل النماذج السابقة فهي أيقونة للإغراء والعفة عندما تريد ذلك.

فالمرأة النموذج اليوم التي ينبغي تمثيلها في مختلف المنجزات التشكيلية هي النصف الذي يمزج مع النصف الآخر الرجل ليكونا ثنائية الحياة التي ابتدأت مع آدم وحواء وضمت تحت جناحيهما قابيل وهابيل ...

"إن الاختلافات القيمية التي تربط بين الأنا والآخر تجعل من الرغبة تذوب في ثنايا الاختلاف والاستلاب ، والانتقام لكن حضور الجنس بوصفه يجمع بين كيانين ويوحد بينهما يجعل من تجاوز الفوارق أمرا ممكنا ، حتى يغدو الأنا آخر والآخر أنا وتصبح الصورة واحدة ...بتعبير محي الدين بن عربي أنايا التي ليست أنا"[44]

الخاتمة:

انطلاقا مما سيق نخلص إلى ما يلي:

- إن التلقي التشكيلي معناه التفاعل والتواصل بين المتلقي والمنجز الفني بوصفه نصا بصريا كيفما كانت صيغته ويعتبر منطلقا لكل مشروع فني مفتوح على تعدد القراءات.

– إن المعايشة البصرية والجمالية للقارئ الضمني للمنجز التشكيلي، تجعل منه فنانا من نوع خاص، فهو يعرف التنسيق بين الأجزاء وعلاقتها بالكل أو المجموع.

– إن التعدد في الرؤى ليس رديفا للفوضى والتسيب ، بل هو الوجه الآخر للقيمة الدلالية والجمالية لأي عمل فني سواء تعلق باللوحة التشكيلية أوالمنحوتة أو الصورة فوتوغرافية وغيرها.

– تماهت الفنون مع بعضها تنظيرا وممارسة ، حيث أصبحت آليات التصوير من أبرز مقومات المشهد الروائي ودلالاته مرهونة بمدى الاطلاع على أبجدياته وكيفية اشتغاله. فدخلت الممارسة النقدية في صلب لعبة الإبداع، فحاول المنهج السيميائي تعزيز ترساناته الإجرائية لمكاشفة المنجز التشكيلي بكل مايحمله من أبعاد دينية وثقافية وأنثربولوجية وغيرها.

الهوامش:

1 –جاك أومون: "الصورة"، ترجمة ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، أفريل،2013،ص.77.

2–إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار:" معجم الوسيط"،ج1وج2، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجميات وإحياء التراث، ص.538.

3–فريد الزاهي:"من التشكيل إلى الصورة ، مأزق المعرفة في النقد التشكيلي العربي"، في إطار الندوة الفكرية التشكيلية:" النقد والإبداع رؤى في التشكيل "، الشارقة ، 19و20 فبراير2004،إعداد طلال معلا ، ص 236.

4– ماري تريز عبد المسيح:"التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب"، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة،ط1، 2002،،ص14.

5–عفيف بهنسي: "بين الإبداع والنقد الفني رؤية فلسفية"، في إطار وقائع الندوة الفكرية التشكيلية:" النقد والإبداع رؤى في التشكيل"،ص(34–35).

6–حنين دعسة: "الصورة في فنون مابعد الحداثة"، عن مؤتمر فيلاديليفيا الدولي الثاني عشر، "عن ثقافة الصورة"، .2000

7-أحلام مستغانمي:" ذاكرة الجسد"، ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت،لبنان،ط25، 2010 ،ص.18

8-ريجيس دوبري:"حياة الصورة وموتها"، ترجمة فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، ط2، 2013،ص40.

9-اسماعيل شوقي:"الفن والتصميم"،كلية التربية الفنية،جامعة حلوان، 1999،ص55.

* **بورخيسية نسبة إلى" بورخيس "Borges** : كاتب وشاعر وناقد أرجنتيني ، ولد سنة 1899 تعرض العديد من **أشهر قصصه لطبيعة الوقت واللانهاية والمرايا والمتاهات** والواقع والهوية، ومن أبرز مؤلفاته: الألف، المعجزة السرية، مكتبة بابل وغيرها ،توفي في 1986.

10-نور الدين محقق: "شعرية النص المرئي"، سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص.09

11-شربل داغر: "العين واللوحة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،ط2006،1 ،ص.15

12- أحلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد"،ص.129

13المصدر نفسه،ص.135

14-عبد السلام بنعبد العالي:" ثقافة الأذن وثقافة العين"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط2 ، 2008 ،ص.63

15أحلام مستغانمي:" ذاكرة الجسد"،ص116

16-محمد صابر عبيد: "حساسية الصورة السير ذاتية بين الكتابي والفوتوغرافي"، كلية التربية، جامعة تكريت، العراق، يناير، 2008،

http :I www.Tadween-naq!.maktoobblog.comIdatel2008I01I-35-

17-أ حلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد"، ص.119

18-غي غوتيي: " الصورة، المكونات والتأويل"، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي، ط2012،1،بيروت، لبنان،ص.49

19-أحلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد"،ص.119

20-المصدر نفسه ، ص.117

21- حسن لشقر: "الشعر والتشكيل(جمالية القراءة والدلالة)"، مطبعة آنفو، برانت، شارع القادسية، الليدو، فاس، ص.47

22أحلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد"،ص129

23-المصدر نفسه، ص.135

24-المصدر نفسه، ص.162

25-أحمد عمر مختار:"اللغة واللون"، عالم الكتب للنشر والتوزيع ،القاهرة،ط1، 1985،ط2، 1997، ص.195

26-المصدر نفسه،ص.136

27-المصدر نفسه، ص.418

28- لحسن لشقر:" الشعر والتشكيل"، ص47

29-كلود عبيد:" جمالية الصورة" في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 2011، ص.10

30-أحلام مستغامي:"ذاكرة الجسد"،ص.208

31- ناظم عودة:"جمالية الصورة من الميثولوجيا إلى الحداثة"، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان ، بيروت،ط1، 2013، ص.13

32- أحلام مستغامي:" ذاكرة الجسد"،ص,98

33- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

34-غي غوتيي:" الصورة ، المكونات والتأويل"، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2012،ص.14

35-أحمد عمر المختار:" اللغة واللون"،ص.192

36-المرجع نفسه، ص.193

37-القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية من (34-36).

38-منير الحافظ:" الوعي الجسدي، الإشارات الجمالية في طقوس الخلاص الجسدي"، الناشر للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2012،1،ص.97

39-هيرمان بلاري:" ألوان شيطانية ومقدسة، اللون والمعنى في العصور الوسطى وما بعدها"، ترجمة صديق محمد جوهر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث،ط1، 2010، ص.87

40- ماري تريز عبد المسيح: "التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب"،ص.128

41-أحلام مستغامي: " ذاكرة الجسد"،ص93

42- المصدر نفسه، ص95

43-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

44-عبد المجيد العابد:" مباحث في السيميائيات "، دار القرويين، ط1، 2000، ص08.

تبني القيم واشتغال العواطف في قصيدة "أقيموا بني أمي صدور مطيكم " للشنفرى

▪ د. عبد الغاني خشة
جامعة 8 ماي 1945 - قالمة

الملخَّص:

التطور الحاصل في الدراسات السيميائية تجعل من دراسة المشاعر والأهواء موضوعا مركزيا عند الباحثين فيها، وهذا ما نحاول اكتشافه من خلال المقاربة السيميائية لموضوع الأهواء في شعر الشنفرى، وتحديدا قصيدته التي عُرف بها واشتهر والتي أتفق بعضهم على تسميتها(لامية العرب).

الكلمات المفتاحية: العاطفة - سيميائية الأهواء – الشنفرى.

Abstract :

The progress of semiotics studies since the beginning makes the study of emotions and passions central topic at the researchers, and this is what we are trying to detect through the semiotics approach to the passions's issue in the poetry of Chanfara .

مقدمة:

عبّر الشعراء عن أنفسهم فتحدّثوا عن آلامها وآمالها، أفراحها وأحزانها، وضمّنوا قصائدهم ذواتَهم بصدق عواطفهم، ولكنّهم تفاوتوا في ذلك، وتشهد دواوين الشعراء العرب بذلك. والشّعر صورة لحياة الشّاعر ومرآة عاكسة لميولاته وأحاسيسه؛ حيث نجد في قصيدة(الشنفرى)التي عُرفت بـــ(لامية العرب) أهمّ المواقف التي تعرَّض لها في حياته، والتي عبّر عنها بحسّ إنساني زاخر بالمشاعر والأحاسيس منفتحا إلى ما حوله، فجاء نصه الشِّعري الذي استهله بـــ " أقيموا بني أمي صدور مطيكم " حافلا بسيل وافر من التوظيف الجمالي لحضور الهوى بوصفه(موضوع حالة)من جهة، و(ذات حالة)من جهة أخرى، وهو توظيف يتمظهر عبر علامات

يفرزها الوجود الكيفي للذات المبدعة متوسلاً القول الشِّعري بكلّ ما فيه من طاقة توصيلية ذات حضور جمالي واضح.

وهذا يدعو للمغامرة والمناورة لاستكشاف البنى العميقة في النّص التي تدور حولها لعبة القول الشِّعري من إشارات وإحالات وتعبيرات رمزية وأيقونية؛ لأنّ الاشتغال على الحضور المكوِّن للأهواء بوصفها علامة على ضميمة من المشاعر والأحاسيس والأمزجة والانفعالات التي تدخل في حياة النص معناه مخاتلة النّص، ومتابعة صيرورة ظهور الهوى وهو ينمو من دفق ولادته حتى تجسّده كمآل أهوائي في أبنية النّص السَّطحية.

ويسعى هذا المقال إلى تناول مسار القيم من خلال المخطط النظامي العاطفي، وقد اخترنا سيمياء العواطف كمنظومة اجرائية لدراسة القصيدة على اعتبار أن العاطفة" استعداد وجداني مركب وليس بسيطًا، تدفع صاحبها نحو الشعور بانفعالات معينة، وإلى الإتيان بأنواع معينة من السلوك نحو شخص معين، أو نحو موضوع ما، ويغلب عليها أن تعني الحب والشفقة بالمعنى الدارج، ولكّنها في علم النّفس ذات معنى واسع، فينطبق على عاطفة الكره، والبغض، والحقد، والحسد، وغير ذلك، والعاطفة تنظيم نفسي له صفة الدوام والثبات، بخلاف الانفعال الطارئ"[1]، فهناك تنبيه مهم إلى مسألة العاطفة كجهاز معقد يفرز انفعالات من شأنها أن تحدد خريطة شخص ما وهو يتمثل ذلك الشعور.

وقد جاءت سيمياء العواطف كامتداد للسيمياء العامة حيث إنّ الدّراسات السّابقة اعتمدت على البعد المعرفي والتداولي للخطابات، وذلك ما ترك فراغا تمثّل في إهمال الأحاسيس والعواطف، ولقد تم إدخال البعد العاطفي تدريجيا وبحذَر في الدّراسات السيميائية، فالعواطف والأحاسيس تتميّز بارتباطها بالّذات، لذلك تستدعي دراستها الاهتمام بعلم النفس، وهذا ما

يؤدي بها أحيانا إلى الخروج عن مجالها، غير أن الرّهان بالنسبة للسيمياء تمثّل في بناء دلالة لهذا البعد العاطفي في الخطابات؛ إذ لا تؤخذ العاطفة من جانب تأثيرها في الّذوات الحقيقية(الجانب النفسي)، بل من جانب كونها تنتج معاني مشّفرة ومسجّلة في الخطابات، وهي بهذا تساهم في إنتاج تمثيلات ثقافية مختلفة تثري الخيال العاطفي، فيقوم بتثمين بعض العواطف دون الأخرى[2]، وبالتالي وجَبَ التفريق بين العواطف التي يتبناها علم النفس بالدرس والتحليل، وبين العواطف التي تتناولها السمياء لإنتاج الدلالة.

لقد تعمّد(الشنفرى)استحضار الذات كيفا يجسد الخصوصية والاختلاف، لذلك ألقى الشّاعر بها في بهو النّص الشّعري متحدّثا عنها، وعن الذوات المحيطة بها في حالات التواصل مرّة وفي التنافر مرّة أخرى؛ لأنّ وجود الذّات مرهون بحضور الآخر كائنا يمثّل الرّفض والقبول .كما هناك رغبة كبيرة لدى(الشنفرى/الإنسان الشّاعر) في القول الشّعري الذي تعمّد إخراجه، وإظهاره متلفّظاً به، تاركا من خلاله طفو الكينونة الأهوائية الممثّلة شعرياً Represented والمدوّنة في نص قصيدة(أقيموا بني أمي)كـــ (كينونة إبداعية)، وهنا يسجل الشاعر حضوره الإبداعي من خلال الأهواء التي تتمازج في القول الشعري ليتولد كائن في الخطاب يتوحد مع الشاعر في مشاعره وأحاسيسه وأهوائه.

لا يوجد ناص مبدع لا يحمّل نصه أهواء Passions ينفذ من خلالها ليتحدّث عن واقع هو الآخر يحفل بها؛ حيث "تتجلى الأهواء في الخطاب حاملة لآثار معنوية بالغة الخصوصية"[3] ، وقد كانت رغبة التأويل المتجهة نحو تكليم الأهواء هدفا لحصاد قراءة غير مألوفة تقبض على الدّهشة من مضّانها، وتنكّب على الحالة النّفسية، وما ينتابها من مشاعر وأحاسيس، إمّا

تكون منفعلة بالوقائع الخارجية، أو فاعلة فيها، وفي كل الحالات يجني المتلقي غلال المعنى المتولّد من الشعر.

لقد اهتمّ السيميائيون بدور الإحساس للوقوف على تفاعل الإنسان مع محيطه منتقلا في ذلك من حال إلى حال بإيجابية أو بسلبية؛ مجسدا ما هو مؤلم للذات أو ما هو سار لها. ولكلّ مقام حال من الأهواء، وفيض من الإحساسات والعواطف .وقد صاغَ مشروع سيميائية الهوى كل من (جاك فونتانيJacques Fontanille) و(أ.ج .غريماس Algirdas Julien) Greimas في كتابهما المشترك[4] ؛ اللّذان انتبها في مؤلفهما إلى العلاقة المحسوسة والانفعالية التي تقيمها الذات مع نفسها ومع العالم الخارجي؛ ممّا جعلهما يسلطان الضوء على الأهواء بما تحمله من ايماءات ثقافية واجتماعية، والتي إذا تحققت في الخطاب حملَتْ معها دلالات معينة تضطلع بها ذات تشعر بهوى ما. وعلى خطى هذا المنهج حاولنا تقصي مختلف مظاهر العاطفة المعبّر عنها لأنّه يعنى بدراسة المفردات ذات الدلالات الشعورية كما يقوم بتثمينها.

إنّ الهوى جزء من كينونة الإنسان وأحكامه وميولاته وتصنيفاته، ويمكن أن يتجسّد في صفات تأكل الطعام وتمشي في الأسواق، ويصنّف الناس بعضهم بعضا استنادا إلى ممكناتها في الدّلالة والتوقّع الانفعالي. وهذه الصّفات هي جزء من النسيج الاجتماعي يحددها ويعيش من خلالهـــــــا مجتمع ما.

المسار العاطفي:

المسار العاطفي عبْر المخطط الانفعالي الذي هو"بناء إيديولوجي وشبكة لقراءة ثقافية مسلّم بها في المستوى السيميوسردي بواسطة أسلوب استعادي، وبفضل الاستعمال الجماعي تتم ولادة نموذج ثقافي يمّثل مخزونا

ليُستدعى من جديد في الخطاب"[5]. والهدف من هذه الدّراسة تتبع المسار العاطفي الخاص بالافتخار عند الشاعر كما سعت سيمياء العواطف في نظريتها التحويلية أن تضع أهم الوسائل الاجرائية لتحليل العاطفة في الخطاب.

تعدّ العاطفة في الخطاب اختبارا للإحساس بالنظر للحضور فهي شدّة تؤثر في الجسد، أو أنّها كمية تنقسم أو تجتمع في الانفعال، والبعد العاطفي يمكن تمثيله انطلاقا من الإشارة التلفظية، وهذا التمثيل يسمح بالخروج من الإحساس الخالص وجعله واضحا، ويمكن تسجيله ضمن الأشكال الثقافية التي تعطيه معنى؛ أي كمقطوعة نظامية به تتعرف ثقافة ما على إحدى عواطفها (...) ، وأما هدفه فيكمن في شرح وتمثيل مسار الذات العاطفية من خلال المراحل التالية[6]:

اليقظة العاطفية ← الاستعداد العاطفي ← المحور العاطفي ← الانفعال ← التهذيب.

Eveil Affectif → Disposition → Pivot Passionnel → Emotion→ Moralisation

وبهذا يكون للمخطط العاطفي قيمة تأويلية مخالفة؛ لأنّ سيمياء العواطف اعتمدت النفس بالدرجة الأولى، وأزاحت كل غموض عن هذا الجانب الذي كانت تتجنبه الدّ راسات السّابقة كون النفس أو الرّوح مقدّسة؛ و"لأنّ الحالة من وجهة نظر الذّات الفاعلة هي حالة لعالم داخلي محول من حالة الأشياء état de choses إلى حالة الرّوح état d'âme ولكي تحقق هذه الذّات التحول يجب أن تمتلك كفاءة صيغية"[7] دون أن ننسى ما ذكره (فونتاني)الذي يرى أن العاطفة تنتج في الخطاب عن تحديدين:

أولا : تحديدات صيغية تتمثل في العوامل والكفاءات.

ثانيا : تحديدات توّترية تمثّل التوّترات المختلفة التي تخضع لها الذّ ات في مواجهتها للحدث.

ويكونان بمثابة وجهين لعملة واحدة، ويمكن أن نوضح العلاقة بينهما بالعلاقة التي تجمع في اللّسانيات بين الفونيمات والأداء ، حيث إنّ الفونيمات تمثل تحديدات متقطعة تكون سلسلة سمعية مجردة، بينما النّغمة فهي المرافق النّوتري لها، ويتكون من نبر (Intonation) وتغيرات (Accent) [8].

1- الوعي العاطفي (Eveil Affectif)

اليقظة العاطفية مرحلة أساسيّة في المخطط العاطفي دونها لا يمكن للعاطفة أن تتجلى في الخطاب، فحالة النّفس عند الشّاعر لم تعرف الاستقرار؛ حيث يلازم التوتر شعوره منذ الإحساس الأولي بوجود شيء بداخله يدفعه إلى الكلام والبحث عنه لغرض تحقيقه، فيظهر هو كذات منفعلة تستقبل أي انفعال أو تأثير خارجي تسلّطه الذّات الأخرى عليه، مما جعلها تصرّح بضعفها.

وهي مرحلة تظهر فيها الذات العاطفية في الخطاب كحاملة لعاطفة معينة، ويكون فيها العامل مهيأ لتلقي تأثير الحضور، كما تكون حساسيته في حالة يقظة[9]، ففي القصيدة بدَت يقظة الشّاعر من خلال شعور غريب في داخله يقول:

أقيمُوا بني أُمي صُدُور مطيكم فإنّي إلى قوْم سواكُم لأميـــــــــــــلُ[10]

لقد لاحظنا في هذا الموقع مَعلما للوعي العاطفي تمظهر في شكل مشهد عبّر فيه الشّاعر عن موقفه، فهو قد صمم على أمر معيّن ، وهيأ نفسه له:

1- الرحيل عن هذا المكان إلى مكان آخر؛ لأنّه ضاق بهذا المكان وأهله، وعليهم أيضا أن يهيئوا أنفسهم لذلك.

2- هجر النّاس جميعا؛ أي الأشقّاء من الإخوة أو غير الأشقّاء ما دامت تجمعهم الأم، لأنّها صلات مبعثها العاطفة والمودة، وهو بذلك لا يقصد إخوة حقيقيين.

ويكون الشّاعر بذلك قد اختار "أسلوباً توتريا للذّات العاطفية والهدف من هذه المرحلة من المسار التوترّي وتعديلاته Modulation أن تكون الذّات في حالة نمط وجود إمكاني Potentiel تحاول فيه ملء الفراغ العاطفي"[11]، فهو مصمِّم أشدِّ التّصميم على توجّه جذري بعد طول تفكير وعزم في روية وأناة، لم يُخْف أمرَه عن أحد، بل يكون قد عزم الرّحيل عن إصرار كبير:

فقد حُمت الحاجاتُ والليلُ مُقمرُ وشُدت لطيات مطايا وأرحُـــــــلُ[12]

إنّه شعور خفي انتاب الشّاعر لكّنه ضروري ليوقظ فيه رغبة البحث عن حياة أخرى، وبداية الذّات العاطفية في تصور صور خيالية لشعورها، وهذا ما ظهر في الأبيات الموالية للقصيدة؛ حيث استتبع ذلك القرار بأسباب يراها الشّاعر مقنعة:

وفي الأرض منأى للكريــم عـــن الأذى وفيها لمن خاف القلى مُتعــزلُ
لعمرُك ما في الأرض ضيق على امرىء سرى راغبا أو راهبا وهو يعقلُ
ولي دُونكُم أهلون سيـــــد عملـــس وأرقطُ زُهلول وعرفاء جيـــألُ
هُمُ الأهلُ لا مُستودع السـر ذائــع لديهم ولا الجاني بما جر يُخذلُ[13]

إنّ اليقظة العاطفية لذات الشّاعر منفتحة إلى أبعد التصورات وإلا ما كان ليبحث عمّا يدور في قلبه من شعور، ومفاجئتنا بقراره الصّادم الذي خرج به على قومه بعد طول نظر ودون مقدمات .إنّ هذا التفاعل يشكّله من عبارة عاطفية إلى عبارة عاطفية أخرى وتكون مرفوقة بصيغ توترية تعطي بداية للجواب، ولكلّ صيغة عامل ما يرتبط مع صيغ أخرى، وهذا ما يدفع بالذّات إلى الشّدة العاطفية أو الاسترخاء[14].ومن أبرز ما يميز(الشنفرى)هذا

التكوين النفسي العجيب الذي يحمل من قوة الإرادة وصلابة العزيمة ودرجة قوتها، هذه القوة التي تجعله يتحكم في نفسه من جميع زواياها ليصبح هو المسيطر والموجه لها بشكل يثير الإعجاب.

وهذا الشعور يولّد بدوره عاطفة الإصرار والخروج من قوقعة اليقظة العاطفية إلى مرحلة ثانية يحاول فيها إزالة الابهام والغموض المحيط بذاته.

2 – الاستعداد(Disposition)

تتوضح في هذه المرحلة العاطفة التي أيقظت شعوره، وحيث تسعى الذّات فيها الخلاص من الشّعور المتخفّي في داخلها والمواجهة لتتجلى في مختلف الصور الافتراضية التمثيلية، وذلك بتخيل مشاهد توافق الشعور الذي تود تحقيقه؛ بمعنى الشعور بالفرحة والخروج من الحزن، فحسب(فونتاني)فإنّ "الاستعداد هو لحظة تتشكّل فيها الصّورة العاطفية فتنبّه النّشوة أو الألم" [15]، وكما تنبّه الكفاءة الصيغية التي تتمتع بها الذّات .ولماّ كان الشّاعر قد اختار حياة الصعلكة، فإنّ الاستعداد الأولي عنده هو استعداد لتحمّل مشاقّها وتبعاتها فجعل من القصيدة معراجا لها. وسنّ من خلالها قانونا لحياة كلّها مخاطر وشظف،كما تحكم في غرائزه وانفعالاته وتملّكها. وتمثل الحياة التي اختارها في كنف العراء الموحش، والطبيعة القاسية يلتمس منها التعويض والعزاء بحثا عن قيم بديلة غابت عن دنيا البشر وتبنتها كائنات أخرى.

3– المحور العاطفي(Pivot Passionnelle)

تعدّ هذه المرحلة ضرورية لتتبع المسار العاطفي للذّات فهي تمّثل "لحظة التحول العاطفي فنحس أّننا أمام تحول للحضور وليس أمام تحول سرديّ فقط"[16] ، فقد مرّ الشّاعر بمجموعة من الاضطرابات ّالتي تعاقبت عليه، وكونتها بعض العناصر المترابطة كان من ضمنها:

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى مُتعزلُ

وهو بذلك يواجه الانتقال(من) إلى الانتقال (إلى) ، وهذا ما تسبب في حالة التّوتر، وأنّ حالة العاطفة للشّاعر قد تحولت تماما، وانتقلت بشكل نهائي من حالة الغضب غير المعلن إلى الإحساس الواضح بتبني حياة الصعلكة. لهذا يقول(فونتاني) بأنّ "المشاريع العمليّة المستهدف انجازها لا تتعارض مع المشاعر، بل قد تكون مجرى تصب فيه العواطف وتختبر الأهواء، وموطنا للرّغبة في الانتقام أو الغضب أو الرضى أو التحسر أو الأسف"[17].

4 – الانفعال(émotion):

سيكون(الافتخار والكبرياء) – وهما يمثلان مربط الفرس في القصيدة – أنسب وصف لهذه المرحلة التي يواجه فيها الشّاعر امتحانا صعبا وهو أن يرحل عن الأهل، ويلوذ بالجبل ليعيش بين الوحوش الضارية، ويدشّن الشاعر منصته الافتخارية حيث تكاد كل الأبيات تعلوها بقوله:

ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل[18]

ونجد(فونتاني)يربط الإحساس بالجسد والعبارات الدّالة عليه في الخطابات عند تتبع المخطط العاطفي للذّات ولهذا يمكن الحديث عن "السنن التصويرية الجسدية التي ترافق أو تعبّر عن الحالات الانفعالية والتي تتجلى في رد فعل الجسد والتفاعل بين الذوات فتظهر كذلك كأفعال يمكن أن تدخل في نوع من الاستراتيجية التي تجعلها تنجح أو تخفق .ومنه فالملفوظات الجسدية التصويرية الخيالية للذوات العاطفية هي التي تعطي مكانا نصيا حقيقيّا"[19] كمثل قوله:

وإن مُدت الأيدي إلى الزاد لم أكُن بأعجلهم إذ أجشعُ القوم أعجلُ[20]

وفي مثل قوله:

ثلاثة أصحاب : فؤاد مشيـــــع وأبيض إصليت وصفراء عيطل[21]

ومن المفردات التي تحيل على هذا الإحساس(الكبرياء)كذلك في مثل قوله:

أُديمُ مطال الجُوع حتـــى أُميتـــه	وأضربُ عنه الذ كر صفحا فأذهل
وأستفُ ترب الأرض كيلا يرى له	علي من الطول أمرئ مُتطــولُ[22]

وهو حديث عن متاعب الصعلكة بتجاهل الجوع وانتصاره عليه حتى ينساه، وهو تعبير عن واقع يعانيه لدرجة أنّه في حالة استطاعته مقاومة الجوع فهو يضطّر إلى أن يأكل من تراب الأرض، ولا يقبل شيئا فيه مذلّة أو مِنّة لأحد عليه، وهذا نوع من الكبرياء الذي تزيد معه حدّة التوتر العاطفي؛ بمعنى أنّ فارساً مثله لا يُظهر مشاعره وأسراره التي قد تصفه بالضعف، وهو يصف نفسه بالمقاوم للجوع، وهو في ذلك يقرن بين الضعف الذي يعكسه الجوع.

وهو يصف صراعه مع البرد الشديد الذي يدفع المرء إلى تحطيم قوسه التي يدافع بها عن نفسه وحياته ليستدفئ بها، ويذكر عدم مبالاته ، وكذلك صراعه مع الحرّ الرهيب ، ويصف لنا إرادته الجبارة في صراعه مع كل شيء داخل نفسه أو من حوله .والقوة التي يمثّلها الكبر الذي يعني الرفعة في الشرف، والكبرياء، وتعتبر بيئة الشّاعر ونشأته من العوامل المساعدة التي أكسبته هذا الإحساس، إضافة إلى وضعيته الاجتماعية وموقعه، فهو فارس محارب وشاعر، وبهذا اجتمعت فيه صفات الرجل العربي القوي الذي يواجه كلّ ما يعتريه من مصاعب. وكذلك الصبر فهو من مكونات الكبرياء، فحتى يكون للإنسان كبرياء عليه أن يتحّلى بالصبر، ويمثّله في البيت(أديم مطال الجوع)، وهو دليل على عزة النّفس.

5- التهذيب: (la moralisation)

وهذه هي المرحلة النهائية في المسار العاطفي، وفيها يتمّ تقييم التّجسيد الفعلي لعاطفة ما من طرف المشاهدين لهذا التحقيق، وفي المسار العاطفي الخاص لعاطفة الافتخار في هذه القصيدة لاحظنا تقييما، وبما أن العواطف لا تفهم إلا في سياق معطى، فهي(ثقافية)، بنفس القدر الّذي تكون فيه طبيعية"[23] ، فإن التّهذيب الّذي استخلصناه ينطلق من قوله:

لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل[24]

وهذا ما يفسر قيمة التّهذيب لتقييم عاطفة ما . يختتم المسار العاطفي بجانب مهم في تكوّن الذّات العاطفية، وهو التّهذيب أو الحكم الأخلاقي، ولأنّه يشمل المظهر التوتّري aspect tensif الفردي والثقافي للعاطفة، "فالذّ ات في نهاية مسارها تكون قد تجلّت لنفسها ولغيرها وبواسطة الحكم الأخلاقي تبرز العاطفة كل القيم التي تحسّست وانفعلت من أجلها، لذا تتقابل مع قيم الجماعة لتقيم في النهاية بالإيجاب أو السلب حسب توافقها أو عدم توافقها لتلك القيم الاجتماعية .ذلك أن البعد الأخلاقي في الخطاب يتطور انطلاقا من المسارات العاطفية للذّات وحيث تركز على ممارسة مراقبة قصدية على سلوكات الغير وتطالب بحق تحقيق عواطفها وتحمل نتائج ذلك، إن الإحساس يّخلف حدثا عاطفيا يمكن ملاحظته ثم تقييمه بقياس شدّة توتر الذّات"[25].

يقول (فونتاني) أّنه لفهم مرحلة التهذيب في المسار العاطفي يجب التساؤل أولا :عمن هو المسؤول عن إحداث التحوّلات، ففي التحاليل العادية يتمّ تقييم الفعل أو الكينونة. عند الذّات ثم البحث عن آثار المرسل الحاكم Destinateur–judicateur، ونعتبر حكمه منتميا إلى المرحلة الأخيرة من المسار السردي القانوني، ولكن نحن الآن أمام مسار الذات العاطفية التي تكون في حالة تمثال مخادع يمنعها من أن تعامل كمسار سردي تقليدي

فالحكم يمكن أن يحمل الكفاءة المتجلية في الأشكال العاطفية[26]، ولذلك إن كان الحكم على كفاءة (الشنفرى) في القصيدة فنقول إنّه يتمتع بكفاءة كبيرة سنحت له تحقيق التفاعل العاطفي بين أطراف التواصل، جعل من اللّغة القيمة المرغوبة بها ومن الجسد القيمة المرغوبة عنها لتحقيق القيمة المرغوبة فيها، والأساس أنّه عرف كيف ينقل ذاته المتحسسة من اليقظة العاطفية إلى التهذيب المتمثل في تطهير النفس وتجاوز مطالب الجسد، وأنّه نجح في كل مرحلة عبّر عنها.

ومن خلال تحليل مجموع الأبيات الشعرية التي تكوّن القصيدة، يمكن أن نستنتج أن المخطط النظامي العاطفي يتكون من عدة مخططات توّترية، وذلك بالانتقال من الشدّة التي تبدأ مع اليقظة العاطفية، إلى الانتشار التّدريجي للمشاهد والصّور والأدوار في الامتداد، ثم انطلاقا من المحور العاطفي الّذي يتركّز في الإحساس، فيجمع ويستغل كلّ الطاقات للّتعبير عن مختلف العواطف والإحاطة بها.

وأخيرا يقوم التّقييم بقياسها ومقارنتها مع هذه العاطفة، والقيم التي استندت عليها مع قيم المجتمع، غير أن عملية التّهذيب يمكن أن تُنقص من شدّة العاطفة وتحدّ من مداها وذلك في حالة التّقييم السلبي، ويكون المخطط التّوتري الذي يعكس هذه الحالة هو مخطط الخمود، كما يمكنها تشجيع هذه العاطفة وتثمينها، والمساهمة في تعميمها، ويكون المخطط التّوتري الذي يمثّلها في هذه الحالة مخطط تضاعف[27] (Amplification) وذلك كما هو الحال بالنّسبة لعواطف الشاعر.

تعريف الفخر

لا بدّ من الإشارة إلى أن هذا البحث محاولة لتتبع مسارات الهووية التي يحتويها التركيب الخطابي لهوى (الافتخار) خلال تحليل التحريكات الهووية، والكيفية له، ونتحدث عن "سيميائية الافتخار، انطلاقا من:(سيميائيات الأهواء)كما بشر بها جريماس، وهي تنشغل بالوجود الكيفي للذات؛ أي(ما يعود إلى عوالم الكينونة)، ونؤكد على أنه لا يمكن استيعاب مقولة(كيفيات الكينونة) إلا من خلال استحضار جوهر الاستهواء؛ أي(ما يدفع نحو)، وهو أمر يتعلق بتخصيص الهوية العاطفية للعامل(أهواء الذات) التي ستطفو تدريجيا ضمن مسارين استهوائيين هما التوليدي والتوتري.

ونتحدث عن تلك الأهواء الذاتية خلال محاولة الإحاطة بهوى ذاتي يشتمل على ثلاثة ممثلين هم: المفتخر والموضوع والمفتَخر به . ولا بد من الإشارة إلى أن هوى(الافتخار)من حيث هو موضوع يجعلنا أمام مآل في تنام مستمر، وهو من الناحية الاجتماعية يوضع أمام محك(الأخلاق)، وهو حكم يظهر سلوكيات هي في ذاتها محايدة، بحيث يمثل التكون لهذا الموضوع استقلالا عن ذلك الطابع الفطري المكتسب له باعتباره جانبا من جوانب الاستعداد القبْلي المفترض الذي تبنى عليه المسارات الهووية، ولأنّ هذا الهوى يظهر جليا ضمن المنظومة المجتمعية فإننا نختار أن يكون النص الذي نسب فيه هذا الهوى هو النص الشفاهي؛ أي تلك المعتقدات التي نظمها المجتمع حول مسار هذا الهوى، اعتمادا على الموسوعة المجتمعية المتعاقبة.

والفخر يعني " فَخَر فلان على فلان في الشرف والجلد والمنطق أي فَضلَ عليه، والفخر ادعاء العِظم والكِبر والشّرف"[28]، وهو كذلك :الّتباهي والتمدّح .والفخر ينتج كإحساس: الّثقة بالّنفس وبقدراتها، وفي حالة الشاعر فهو يملك كلّ الصفات التي تبرر اعتزازه بنفسه، فهو شاعر وفارس شجاع،

كما أّنه يملك شخصية قوية بإمكانها تحويل الصور السلبية النّاتجة عن الفقد: فقد الأهل والأحبة إلى صور إيجابية: القوة وعدم الاستسلام للأحزان والمآسي، وفي غالب الأحيان ينتج الإحساس بالفخر عن حالات إيجابية كالمكانة المرموقة: سلطة مال، جمال .... الخ، على عكس حال الشاعر الذي يعاني من جراح جسدية ونفسية، إلا أّنه على الرغم من هذا فهو يملك القدرة على تحويل ضعفه إلى قوة، فالفخر إذن حالة نفسية وإحساس ناتج عن امتلاك إمكانيات فكرية، أو مكانة اجتماعية مميزة.

نستنتج إذن، أنّ ابتعاد الشّاعر عن أهله وعشيرته وهو الفارس الشّجاع، كان له ردود أفعال من بينها إنتاج فعل آخر، هو لجوؤه إلى الّتعبير عما بقي سجينا من أحاسيس داخله، وعن طريق قصيدته ترجم كلّ ما كان يدور في فكره من غضب . والعاطفة تظهر كخطاب ثانوي داخل الخطاب، إذ يمكن أن تعتبر كفعل وذلك

لأّنها تنتج فعلا أو تنتج عنه، وهي مركبة من فعل :هجر الأهل التي تعكس الجرح الّنفسي، والعاطفة الّناتجة تمّثلت في :**الفخر والاعتزاز بحياة الصعلكة**.

إنّ الإحساس الذي جاء في القصيدة الذي هو الفخر بالشجاعة تميّز بالقوّة، فلم يوجد فيه مكان للاستسلام والضعف، والشّاعر يفتخر استنادا إلى معرفة فهو يعرف أن شجاعته وقوته هما سبيله إلى الخلود، كان

يفتخر بنفسه دون ذكر الحسب والأهل ومآثر قومه، بلا انتماء إلى الأصول القديمة رغم أن الانتماء له أثر وأهمية

بالغة بالنسبة لكلّ شاعر.

والفخر الذي يعني الّتباهي والّتمدح بالخصال الحميدة جعل الشاعر يفتخر بشجاعته وقدرته على مواجهة

مصاعب الحياة، ويعتبر الموت والحياة سيان، فهو لا يخشى الموت بمواجهته الأخطار؛ وفي هذه الحالة يكون موضوع القيمة هو الحفاظ على مكانة الشّاعر وعلى ذكره، وذلك حتى بعد موته؛ إذ يتحول سعي الشّاعر من اللّقاء مع الأهل إلى تحقيق الخلود، وذلك بمواجهة مصيره وعدم العودة إلى الوراء.

وأيّة عاطفة مهما كانت فلا يمكن فهمها إلا في الإطار الّذي وردت فيه، ويقصد بهذا الإطار المحيط الثّقافي الّذي يحدّد التّسمية الفعلية الّتي سترافق عاطفة ما، والّتي قد تتغير بتغير الزمن، وتغير المعطيات الاجتماعية. ومن خلال ما سبق ذكره عند التّعرض للمسار العاطفي أمكننا وضع المسار القاعدي الآتي:

الموقف⇐ الغضب⇐المواجهة⇐ الافتخار⇐ التهذيب

والتّهذيب يتغير من محيط إلى آخر حول نفس العاطفة، ففي هذه الحالة ما يعتبره محيط ما شجاعة وافتخارا يعتبره محيط آخر كبرا وتمردا، وحتّى المحيط نفسه قد يصدر تقييمات مختلفة.

المخطط التوتري:

توظف سيمياء العواطف بعض الإجراءات من أجل الإحاطة بشدة العواطف، وامتدادها عبر الزمن وذلك عبر ترسيمة المخطط التوتري الذي يقوم لتقدير قيمة معينة على الجمع بين بعدين، أحدهما :الشدة ، والآخر: الامتداد الزمني الذي تنتشر فيه تلك الشدة، ومن أجل وضع مثل هذا المخطط لمسار الافتخار في القصيدة نعتمد على المعلومات المستقاة من خلال مراحل المسار القاعدي الذي لاحظنا من خلال تتبعنا له أنّ مراحله المختلفة قد عرفت توتّرا عاليا تميّزت بالشّدة، وبتغيرات عنيفة فعند بداية المسار؛ أي

عند مرحلة الوعي العاطفي تميّزت المرحلة البدئية بهدوء نوعي طغى عليه بعض الّتوتر الذي ظهر من خلال موقف الشاعر، وعلى العموم فإن مشاعر اتخاذ الموقف تتناسب مع الهدوء والتأمل والروية ، ثم عرفت المرحلة الموالية من المسار بعض الّتوتر في الشدة، مع تقلّص الامتداد باعتبار أنّ المراحل الزمنية المتعاقبة في القصيدة كانت متتابعة ، ثم مرحلة الاستعداد والّتي وصفناها بـــ(الغضب) عرفت تأزّما عند بداية تشكله الذي تحول إلى مواجهة، ثم إلى ردّ فعل تمثّل في الافتخار بنفسه وكأنّه يقول لمن رحل عنهم بأنّهم خسروه.

خاتمـــــــة

- على الرغم من المسافة الزمنية التي تفصل بين عصرنا وعصر القصيدة الجاهلية فإنه يمكن إخضاع هذا الشعر القديم إلى الإجراءات الحديثة في الدراسة، فإنّ القيمة الفّنية والجمالية بقيت أهم عنصر في القصيدة، وأنّ الوصول إلى اكتشافها هو الهدف الرئيسي لكلّ باحث.
- العواطف مسؤولة على انبثاق الدلالات المختلفة، كما أّنها تقف وراء الكفاءات وهي بمثابة المحرك لها،كما تعتبر الأحاسيس والمشاعر القاعدة التي يبنى عليها أي عمل فني، فعلى أساسها يُبلور الحس الإنساني الحقائق الّذاتية بمشاعره وخياله وأبعاده المختلفة، لذا لا يمكن تجاهل هذا الجانب في الدّ راسات السيميائية، وقد توصلنا عن طريق تحليلنا للعواطف، إلى أن عالم المشاعر يشكّل مرحلة هامة لا يمكن تجاوزها لأّنها المسؤولة على توليد المعاني وعلى الوجهات المختلفة التي تّتخذها.

- تتحدد ملاحظة السيمياء لظاهرة العواطف بالبعد الخطابي والكلامي فقط وذلك بخلاف المقاربات الفلسفية والّنفسية التي تعنى بالجانب العاطفي.

الهوامش :

[1] انظر: عيسوي، عبد الرحمن :معالم علم النفس .دار الفكر الجامعي، مصر،1979 ، ص 43 .

[2] Voir: Denis Bertrand, Précis de sémiotique littéraire, Edition Nathan, Paris, 2000. P225

[3]ألجيرداس غريماس وجاك فونتنيي :سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس .ط 1 ، تر:سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، بيروت، 2010 ، ص67 .

[4] Algirdas Julien Greimas et: Sémiotique des passions– Des états de choses aux états d' âme– Edition du seuil, Paris, 1991.

[5] A.J.Greimas, J. Fontanille, Sémiotique des passions, p267 .

[6] Jacques Fontanille: Sémiotique du discours, presse universitaire de limoge, Paris, 1998, p122-124

[7] voir, A.J.Greimas, J. Fontanille, Sémiotique des passions, p13.

[8] Voir: Jacques Fontanille: Sémiotique du discours, P200–201

[9] Voir:Ibid , p 122.

[10]الشنفرى،(عمرو بن مالك، 70 ق ه)الديوان .ط 2 ، جمعه وحققه وشرحه:اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996 ، ص 58 .

[11] A.J.Greimas, J. Fontanille, Sémiotique des passions, p160–161

[12]الشنفرى،(عمرو بن مالك، 70 ق ه :)الديوان .مصدر سابق، ص 58 .

[13]المصدر نفسه ، صص 58 ، 59 .

[14] Voir : Jacques Fontanille , Sémiotique Du Discours , p 215.

[15] Ibid, p 122.

[16] Ibid, p 123.

[17] A.J.Greimas,Jacques Fontanille,sémiotique des passion,pp.21–22

[18]الشنفرى،(عمرو بن مالك، 70 ق ه :)الديوان .مصدر سابق، ص59.

[19] Jacques Fontanille, Sémiotique et littérature, p70 – 71.

[20]الشنفرى،(عمرو بن مالك، 70 ق ه :)الديوان .مصدر سابق، ص59 .

[21]المصدر نفسه ، ص 60 .

[22]المصدر نفسه، ص 62 .

[23] Jacques Fontanille, Dictionnaire des passions littéraires, P4.

[24]الشنفرى،(عمرو بن مالك، 70 ق ه :)الديوان .مصدر سابق، صص.58 ،59.

[25] J. Fontanille, Sémiotique du Discours, p124.

[26] A. J. Greimas et J.Fontanille, Sémiotique des passions, p167.

[27] Voir : Jacques Fontanille : Sémiotique du discours, Op-cit, P124-125.

[28]ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، م 1994 . 5 ، ص 49 .

قائمة المصادر و المراجع:

-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994 .

-الشنفرى،(عمرو بن مالك، 70 ق ه :)الديوان .ط 2 ، جمعه وحققه وشرحه:اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،1996 .

-ألجيرداس غريماس وجاك فونتنيي :سيميائيات الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس .ط1 ، تر : سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، بيروت، 2010 .

-عيسوي، عبد الرحمن :معالم علم النفس .دار الفكر الجامعي، مصر، 1979 .

- Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille : Sémiotique des passions- Des états de choses aux états d' âme- Edition du seuil, Paris, 1991.

- Denis Bertrand, Précis de sémiotique littéraire Edition Nathan, Paris, 2000.

- Jacques Fontanille: Sémiotique du discours, presse universitaire de limoge, .Paris, 1998

روافد البعد الرمزي في شعر خليل حاوي
-قراءة و تحليل –

▪ د. فتيحة سريدي
قسم اللغة العربية وآدابهـــا
جامعة باجي مختار - عنابة

الملخَّــص:

ترمي هذه الدراسة إلى رصد مختلف المرجعيات و الأطر التي استقى منها خليل حاوي رموزه والتاسيس للبعد الرمزي في تجربته الشعرية التي تعد من التجارب الرائدة و المتميزة في الشعر العربي المعاصر لما حملته من رؤى و تصورات وثيقة الصلة بقضايا الراهن العربي ، و قضايا الشرق على امتداده في الزمان و المكان .

اتجه شاعرنا صوب الرموز يستنطقها تارة ، و يستلهم إيحاءاتها تارة أخرى.لقد التفت إلى الأساطير وجوهاالعجائبي ، و إلى الحكايات الشعبية ، و إلى التراث الديني إلا أنه أخرج هذه الأنساق من سياقاتها وموضعها في سياقات جديدة تتماشى و رؤيته الحضارية التي كابد من أجلها طويلا ، و لكن هيهات...

الكلمات المفاتيح : الرمزية –الأسطورة –الرؤية – السياق –التجربة الشعرية –التراث ....

Résumé :

Cette étude vise principalement à identifier les références et les cadres qui ont permis à khalil hawi de dégager ses symboles dans son expérience poétique. Il est à noter que cette expérience a accordé une importance au quotidien et aux préoccupations arabes et à ceux de l'orient en général.

Il a pris en considération les mythes, les contes, populaires et ainsi les données religieuses en les contextualisant par rapport à de nouveaux univers poétiques .Cette nouvelle contextualisation respecte avant tout et surtout sa vision du monde et des choses.

Les mots clés : Symbolisme –mythe – vision –contexte –expérience poétique – patrimoine…

Abstract:

This studies vise mainly to identify references and frames which has allowed Khalil Hawi to present his symbols in his poetic experience. It is to note this experience give a big importance for daily life and to Arab concerns and those of the east in general. The choice depends primarily from a rich and vast culture and from worldview which reveals through his poetry.

He considered myths, tales popular and religious context .He contextualized theme to relative with new poetic universe .This new contextualization respects primarily his worldview and Things.

Keys words : Symbolism –myth-vision –context –poetic experience-patrimony…

تقديم:

يفرض البحث عن روافد البعد الرمزي في شعر خليل حاوي (1919-1982) ضرورة استجلاء مفهومه للرمزية في حد ذاتها على اعتبارها نظرية غربية لها مفهومها الخاص ، و ركائز تقوم عليها ، كما لها أهداف و غايات تصبو إلى تحقيقها من خلال استنطاق النصوص ومقاربتها، و الكشف عن الجهاز الترميزي ، و عن مختلف الآليات التي جعلت من النص الشعري نصا متعاليا يتخفى وراء الرموز و منه تتحول اللغة إلى زخم من الشفرات التي لا يمكن فك مغاليقها إلا بقراءة تتسلح تارة بالنزوع الفني والجمالي وتارة أخرى بالنزوع العلمي و المعرفي .

يرنو شاعرنا دائما إلى التميز و الاختلاف، إذ إ حاول تقديم مفهوم خاص للرمزية وهو مفهوم يختلف اختلافا جذريا من حيث الدافع الكامن وراء الإبداع (((...) عن الرمز الأوروبي الذي نشأ في الأصل هروبا من الواقع، فكان خلاصا فرديا يحقق به الشاعر الأوروبي راحته النفسية))1.

أما خليل حاوي فله مفهومه الخاص للرمزية في الإبداع و الأدب وهو مفهوم يلامس جوهر الإبداع وخصوصية الكتابة الشعرية التي لها من الخصوصيات التي تكسبها صفة التقرد و التميز عن باقي أصناف الكتابات و الأجناس الأدبية الشيء الكثير ، و في هذا الصدد يقول شاعرنا : ((أود التنبيه إلى أمرين : الأول أن مذهبي لا يكاد يتصل بما عرف بالرمزية في الأدب الغربي الذي يعبر عن ذاتية مغلقة تعبيرا ذاتيا يبلغ حد الإلغاز ، و الثاني هو أن الرمز ليس أداة مصطنعة تصدر عن قصد إرادي، بل رؤيا تنفذ عبر الواقع إلى الحقائق الخفية التي تكمن وراءه)) 2 .

لا يعبر الرمز –بهذا المفهوم – عن ذلك الإطار الضيق الخاص بذاتية الشاعر الذي يرى في الغموض المبالغ فيه حد الإلغاز هروبا من الواقع ، و تنفيسا عن المعاناة ، كما أن صدوره ليس قصديا و ليس إراديا ، بل هو معبر للنفاذ إلى الحقائق الخفية التي يحجبها الواقع و لا يسمح لها بالتجلي و الظهور . إن الرمز الشعري سواء تعددت منابعه أو لم تتعدد فإنه (((...) مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، و التي تمنح الأشياء مغزى خاصا، و ليس هناك شيء ما هو في ذاته أهم من أي شيء آخر سوى بؤرة التجربة))3.

إن حاويا لا يبغي المكوث في برجه العاجي ، ينظر إلى الناس من عل أو يتوجه بشعره إلى الصفوة المختارة ، بل لا معنى للإبداع ، و لا تفسيرا له إذا دار في حلقة الصفوة المنتقاة ، إنه يحسب لواقعه ومجتمعه كل الحساب ، فيشركهما معه بالتجربة الشعرية عن طريق الرموز أيا كانت طبيعتها ومرجعياتها و التواصل الجدلي بين الماضي و الحاضر ، ماضي الأمة وحاضرها ، فعن طريق هذا الرمز استطاع خليل حاوي التعبير عن المطلق

و المجرد لأن الرمز صورة حسية قريبة من ذهنية الشعب و قادرة على الإيحاء بالحقائق الخفية و المضاعفات الشعورية على مستويات متعددة ، و للرمز عند حاوي وظيفتين : ((فبالإضافة إلى وظيفته البنائية ، وظيفة أخرى، و هي إشراك الآخرين بتجربة الشاعر و إدخالهم بيسر إلى عالمه الشعري))4.

يرى القارئ لشعر خليل حاوي أن الروافد التي استقى منها رموزه كثيرة و متنوعة شأنه في ذلك شأن شعراء الحداثة الذين تتمظهر في أشعارهم جدلية عميقة بين الفكر و الفن ، و كأن معالم فنيته ما كانت لتظهر بمنأى عن الفكر و الاطلاع الواسع على مختلف الثقافات و هذا ما أشادت به تلميذته ريتا عوض في قولها ((فالثقافة الواسعة التي تميز بها حاوي أكسبت شعره خصوصية وتفردا بين التجارب الشعرية العربية المعاصرة ، و قد كان حاوي خلال دراسته الجامعية كلها مهتما اهتماما بالغا بالفكر و الفلسفة))5 و من ثمة اتجه شعره نحو التعبير عن موضوعات بعينها نذكر منها : الانبعاث الحضاري والخصب والموت ، رفض الواقع و التمرد عليه ، نبوءة الشاعر .... و الرمز عنده وثيق الصلة بتلك المشاهد المؤلمة التي تتراءى له في الواقع العربي المظلم ، و نابع من إحساس قومي رافض لكل أشكال الهيمنة و السلبية ، و التطلع إلى ميلاد الفارس المخلص الذي يشيد الانبعاث الحضاري العربي ((إن الشاعر خليل حاوي يرتاد الأشياء من الداخل وشعره يشف و يضيء ، و لا يستسلم قط للتقرير ، هنا الرمزية انبثقت من التجربة، من طبيعتها و مستواها الخاص بها وليست ابنة النظرية التي تتلاعب بالألوان وفقا لوعي تعيه و تقتدي به و تحاكيه ، الشعر يدر ينبوعه من الداخل)) 6.

و لا بأس في هذا السياق أن ندرج أهم المرجعيات و الروافد التي استقى منها خليل حاوي رموزه ، وقد وجدناها متمثلة في مصدرين رئيسيين و هما : الأسطورة و التراث الديني و يمكن أن ندرج ضمن الأسطورة جنس الحكاية الشعبية لعوامل منها :

أ- اقتراب الحكاية الشعبية من الأسطورة في شعر خليل حاوي لأنه يتخذ منها معبرا مؤقتا للغوص في عالم الأسطورة.

ب-يغلب حاوي الجو الأسطوري على الحكاية الشعبية الموظفة في شعره، و لا يقف عند حدود السرد ضمن إيقاع شعري، و إنما يتجاوز هذا المفهوم إلى مفهوم أشمل و أعمق.

كما يعد التراث الديني رافدا مهما من روافد رمزية حاوي ، وحضوره في نصوص حاوي الشعرية لافت للانتباه و يكسب تجربته الشعرية طابعا فنيا و جماليا ما يؤهل شعره لتبوأ الصدارة في حركة الحداثة الشعرية العربية ، و لعلنا بما سنعرضه من نماذج من شعر حاوي سيبلور ما أتينا على تقديمه و يكشف عن خصوصية رمزية حاوي في مختلف أبعادها الحضارية ، و القومية ، و العربية .

1-الأسطورة :

ليس بخاف على أحد من أن الأسطورة أضحت من الركائز الثابتة التي يقوم عليها البناء الشعري للقصيدة ، و هي من السبل التي ينتهجها الشعراء للتعبير عن مكنوناتهم و معاناتهم لأنهم وجدوا فيها من الخصائص ما يمكن أن يجسد و يمثل هذا التأمل خير تمثيل خاصة و أن اللغة بطابعها

الوضعي و الجارية على ألسنة الناس أصبحت عاجزة عن استقطاب هذه الآلام و هذه المكنونات والحسرات ((لذلك استخدمت الأسطورة للتعبير عن معاناة الشعراء الحديثة لما تكتنزه من طاقات التعبير الموحية و لكونها تترفع عن المباشرة التي يكرها الشاعر الحديث إلى الصورة والرمز غير المباشرين ، ولكونها في كثير من الأحوال تقدم للشاعر درعا جميلا يستطيع أن يختبئ وراءه و يطرح قضايا وأفكارا لا يمكن أن يطرحها طرحا مباشرا))7.

إن توظيف الأسطورة في الشعر لا يعني تجسيد الحياة البدائية أو العودة إلى الطبيعة في بكارتها الأولى أو نقل تخمينات الإنسان (القديم) حول عالمه المادي أو المثالي ، و إنما هي ترجمة لوعي، و تجسيد لمعاني ، وطرح لرؤى ، فما كان يراه الأفراد في البيئة البدائية واقعا يراه الشاعر المعاصر أسطورة ، فالشعراء (((...) تفهموا روح هذه الأساطير فصدروا فيما ينتجون من فن و أدب عن روح أسطورية ومن تم برز في أعمالهم منهج الأسطورة القديمة، و إن ظل نتاجهم يتمتع بطابع الجدة)) 8.

و خليل حاوي من الشعراء الذين صدروا في شعرهم عن روح أسطورية ، و كما يمعن في مضمون الأسطورة ، فإنه يفيد من الجو الأسطوري المخيم عليها ، هذا الجو الذي أضفاه على مجموع قصائده على الرغم من توظيفه لعناصر أخرى في تعابيره الرمزية غير الأسطورة ، كالحكاية الشعبية و التراث الديني . إن الأساطير عند حاوي هي ((قاموسه الثري الذي يستخرج منه مفردات لغته و يثري به دلالاته الفكرية و الشعورية ، و يفجر في نفس قارئه طاقات من الإحساس بالكون و بالحضارة ، و بمفهوم الإنسان المعاصر ومصير الوجود العربي الممزق بين الماضي و الحاضر))9.

يفيد خليل حاوي في شعره من أسطورة تموز ، و أسطورة العنقاء وأساطير أخرى مصدرها الحكاية الشعبية .

أ-أسطورة تموز و العنقاء :

يكثر خليل حاوي من توظيف أسطورة تموز و العنقاء، و قد تجلت لنا هاتين الأسطورتين

في قصائد كثيرة منها: " حب و جلجلة " و " بعد الجليد " المثبتتين في ديوانه " نهر الرماد. "

و القصيدة التي اجتبيناها لتكون محورا لدراسة هذا المستوى في شعر حاوي هي قصيدة " بعد الجليد " التي يتجلى فيها العشق اللامتناهي للخصب ، و للنماء ، و للحياة ، و للطبيعة في نقائها و في اخضرارها و هذه الظواهر جميعها يرمز لها برمز تموز ــ تلك الشخصية الأسطورية عند البابليين الذي يمثل عندهم إله الخصب (((...) يموت و يبعث من الموت مؤكدا بذلك انتصار الخصب في الطبيعة على الجفاف، و غلبة الحياة على الموت))10. في حين أن قصيدة " حب وجلجلة التي نظمها حاوي سنة 1957 حين كان طالبا في انجلترا، فإن أسطورة تموز ليست جلية فيها ، ذلك أن الشاعر نظمها للتعبير عن أزمة نفسية حادة إثر غربته و نأيه عن الأهل و الوطن بدليل أنه لم يشر إلى هذه الأسطورة إلا في الأبيات الأخيرة من القصيدة ، و مهما يكن فإن إشارة الشاعر لأسطورة تموز بهذا الشكل ((ليست غريبة عن محبة الشاعر المتدفقة للطبيعة و مظاهرها و انبعاث النضرة في جبالها و مروجها و زنابقها وكنوز شمسها)) 11. يقول الشاعر في قصيدته " حب و جلجلة " :

أنتم أنتن يا نسل الإله البكر
تموز الجمال
دمه ينبت نيسان التلال
أنتم أنتن في عمري
مصابيح مروج و كفاه
و أنا في حبكم في حبكن
و فدى الزنبق في تلك الجباه
أتحدى محنة الصلب
أعاني الموت في حب الحياة 12

أما قصيدة " بعد الجليد " فهي في مظهرها العام مقسمة على مقطعين : عصر الجليد و بعد الجليد ،وفيها يتنبأ حاوي بالانبعاث ، و ليس المقصود هو الانبعاث العربي فحسب ، و إنما هو انبعاث الأمم الشرقية بوجه عام ، هذه الأمم التي تزاحمت عليها صروف الدهر واستسلمت طويلا للكسل ، وللتخاذل وللهزائم المستمرة ، و هذه القصيدة ((كتبت في فترة سابقة عن الوعي القومي العربي لدى حاوي الذي أصبح فيما بعد من دعاة القومية العربية و الوحدة العربية)) 13.

ففي المقطع الأول " عصر الجليد " ، يصور خليل حاوي حالة الأرض في هذا العصر و لا شك في أن الجليد هو رمز للجمود و الركود واللا حركية و الثبات على وجه واحد :

عندما ماتت عروق الأرض
في عصر الجليد
مات فينا كل عرق
يبست أعضاؤنا لحما قديدا 14

إلا أن حب الإنسان للحياة و تمسكه بالبقاء، جعله يقاوم كل ما من شأنه أن يدمر هذه الرغبة الجامحة

و يعمل على محوها :

عبثا كنا نصد الريح
و الليل الحزينا
ونداري رعشة مقطوعة الأنفاس فينا
رعشة الموت الأكيد
في خلايا العظم في سر الخلايا
في لهات الشمس في صحو المرايا
في صرير الباب ، في أقبية الغلة
في الخمرة ، في ما ترشح الجدران
من ماء الصديد
رعشة الموت الأكيد 15

و يتجه البشر بصلواتهم و دعواتهم لإله الخصب " تموز " عله يخرجهم من محنتهم و مصابهم الجلل ويعيد للأرض اخضرارها ونضارتها و يخرجها من أسر الجليد :

يا إله الخصب ، يا بعلا يفض
التربة العاقر
يا شمس الحصيد
يا إله ينفض القبر
ويا فصحا مجيد
أنت يا تموز ، يا شمس الحصيد
نجنا ، نج عروق الأرض
من عقم دهاها و دهانا 16

يرمز عصر الجليد إلى العقم في مختلف تجلياته ، فلا ازدهار ، و لا انتعاش، و لا نمو للكائنات في

حضور الجليد الخانق لكل شيء جميل ، فالأعناق تشرئب إلى الإله تموز للحد من هذا العقم الممتد في الزمان و المكان :

أدفئ الموتى الحزانى
و الجلاميد العبيد
عبر صحراء الجليد
أنت يا تموز يا شمس الحصيد
عبثا كنا نصلي و نصلي
فرقتنا عتمة الليل المهل
عبثا نعوي و نعوي و نعيد
عبر صحراء الجليد
نحن و الذئب الطريد 17

إن البشر يتضرعون لتموز ليعيد الدفء و الحياة ، لقد أكثروا من صلواتهم ، و تعاويذهم في الليالي الطوال ، و لم يتسرب إليهم اليأس أو القنوط ، إنهم مازالوا يأملون في انبعاث الحياة من جديد لقد تحدوا الموت ، موت عناصر الخصب لأن الحب يجمعهم :

حبنا أقوى من الموت العنيد
غير أن الحب لم ينبت
من لحم القديد
غير أجيال من الموتى الحزانى
تتمطى في فم الموت البليد 18

يعطي حاوي للموت صفة العنيد لما كان حبهم قويا و صلبا، إلا أن الشاعر لم ير لهذا الحب أي صدى فقد أنبت جيلا من " الموتى الحزانى تتمطى في فم الموت " و في هذه المرحلة، أي مرحلة انتصار

الموت على حبهم، يعطي الشاعر للموت صفة البليد رغم انتصاره لأنه لا يدرك جمال الحياة، أو على حد تعبير أبي ماضي:

و الذي نفسه بغير جمال && لا يرى في الوجود شيئا جميلا

في المقطع الثاني من القصيدة " بعد الجليد" ، يصور لنا خليل حاوي عودة الحياة إلى الأرض و((غلبة الانبعاث على الموت لأن الأرض راغبة في الحياة ، متشوقة إلى حرارة الشمس التي ستذيب جليد الموت و تبعث دفء الحياة))19، لذلك يتساءل الشاعر مستغربا :

كيف ظلت شهوة الأرض
تدوي تحت أطباق الجليد
شهوة الشمس للغيث المغنى
للبذار الحي ، للغلة في قبو و دن
للإله بعل ، تموز الحصيد 20

إن الانبعاث سيتحقق لا محالة ، و الغلبة ستكون للحياة و الاخضرار:

شهوة خضراء تأبى أن تبيد
و حنين نبضه يسري إلى القبر إلينا 21

و الإنسان الذي عاش تحت وطأة الجليد دهرا ينشد دوما التغيير و إن كان نارا محرقة :

إن يكن رباه
لا يحي عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء نار
تتغذى من رماد الموت فينا
في القرار
فلنعان من جحيم النار
ما يمنحنا البعث اليقينا 22

إن مرجعية حاوي في هذا المقطع هي أسطورة العنقاء و ((هو طائر خرافي يموت و يلتهب رماده فيعود إلى الحياة فتغدو النار سبيلا إلى الحياة بعد الموت ، لأن العودة إلى الحياة لا تتم بدون ألم و بدون الاكتواء باللهب و يعني الشاعر بذلك أن تحقيق النهضة نضال شاق لا يطال إلا بالتضحية و أن الخلاص من الجمود و العجز لا يتم إلا بعبور الموت و تخطيه إلى الانبعاث)) 23.

أمما تنفض عنها عفن التاريخ
و اللعنة و الغيب الحزينا
تنفض الأمس الذي حجر
عينيها يواقيتا بلا ضوء و نار
وبحيرات من ملح البوار
تنفض الأمس الحزينا
و المهينا
ثم تحيا حرة خضراء ، تزهو و تصلي
لصدى الصبح المطل 24

إن هذه الأمم الشرقية التي نفضت عنها " عفن التاريخ و اللعنة والغيب الحزينا " تصلي لإله الخصب تموز ثانية ليحفظ هذا النسل ويبارك الأرض لإنشاء جيل فحل يحمي الوطن و العرض من الذل والهوان:

و تعيد من ضفاف "الكنج" للأردن" "للنيل"
تصلي و تعيد :

يا إله الخصب ، يا تموز ، يا شمس الحصيد
بارك الأرض التي تعطي رجالا
أقوياء الصلب نسلا لا يبيد
يرثون الأرض للدهر الأبيد
بارك النسل العتيد
بارك النسل العتيد
بارك النسل العتيد
يا إله الخصب ، يا تموز يا شمس الحصيد 25

زاوج حاوي في قصيدته " بعد الجليد " بين أسطورتين: أسطورة تموز، و أسطورة العنقاء، وأبرز ما يجمعهما هو العودة إلى الحياة بعد الموت ((فتموز يموت و يبعث من الموت مؤكدا بذلك انتصار الخصب في الطبيعة على الجفاف (...)، و العنقاء طائر يموت ويلتهب رماده فيعود للحياة))26.

إن قصيدة " بعد الجليد " ما هي إلا لبنة أولى في البناء الشعري للقصيدة ذات التوجه الأسطوري في تجربة خليل حاوي، لذلك نجد التقريرية و المباشرة تطغى على بعض المقاطع، و هذا مالا تتبناه الرمزية وتستبعده من تصوراتها حول الأدب و الفن. إن هذا النقد لا ينقص من قيمة القصيدة أ أو من قيمة التجربة الأسطورية في شعر حاوي ، و يكفيه فقط أن الرؤية التي جاءت بها قصيدة " بعد الجليد" تبلورت في مجموعاته اللاحقة في " الناي و الريح " ، و" بيادر الجوع " ، بل تكاد تكون الرؤية المعبر عنها في جميع أشعاره التي قامت أساسا على الدعوة إلى الانبعاث ، و تحقيق الحلم الذي راوده كثيرا حلم الحضارة العربية و نهضة الفرد العربي ، من هنا أكسب حاوي في هذه المرحلة المبكرة ، تجربته الشعرية الأسطورية بعدا حضاريا واسعا نفتقده في

الشعر المعاصر الذي اكتفت بعض نماذجه بالتعبير عن القضايا الإقليمية الضيقة لا أكثر(*) .

لقد قدم لنا حاوي تجربته في " بعد الجليد " في ((صورة رمزية وقد كانت هذه الصورة من التعبير أقدم صورة عرفها الإنسان و ما تزال أصدق و أقرب صورة)) 27 ، كما بث فيها معاناته ، و عبر عنها بصور ، و تعابير رمزية كثيرة ، و رموزه هنا هي إما رموز أسطورية كأسطورة تموز و العنقاء ، و إما رموز طبيعية كالريح والليل ، و الجليد ، والصحراء، و الذئب ..... ولكل رمز وظيفته في أداء معنى معين .

ب-أساطير مصدرها الحكاية الشعبية:

تعد الحكاية الشعبية عند حاوي رمزا كباقي الرموز الأخرى التي وظفها للتعبير عن رؤية حضارية و إنسانية طالما نادى بها في شعره ، و للتعبير أيضا عن الواقع و ظروفه و أحداثه ، يقول حاوي : ((لم أستمد من التراث إلا العناصر الحية التي تسعفني على التعبير عن واقع العصر الحديث)) 28.

اجتبى حاوي من التراث تلك العناصر التي تشع بروح الحيوية والنشاط و لاسيما في رؤيته الخاصة للانبعاث الحضاري و الخصب. من هذه النماذج : الغول ، السندباد ، شهرزاد ، إلا أن القارئ لمدونة حاوي الشعرية يدرك أنه اختار السندباد ليكون معلما بارزا في مغامرته نحو البحث عن اليقين ، و البحث عن الذات ، ووعي العالم . إن السندباد هو محور حكايات شعبية كثيرة مثبتة في كتاب " حكايات ألف ليلة و ليلة " و مع مرور الزمن تأسطرت هذه الشخصية واكتسبت خصوصيات جديدة تتماشى والقناعات التي

أصبح يؤمن بها الفرد المعاصر ((و من متابعة الرموز القديمة التي يستخدمها الشعراء المعاصرون يتبين لنا أن معظم العناصر الرمزية إنما ترتبط بالقديم بشخوص أسطوريين أو دخلوا على مر الزمن عالـــــــم الأسطورة)) 29.

فالحكايات الشعبية التي نسجت حول السندباد تشير جميعها إلى أنه قام بسبع رحلات في دنيا الواقع حيث بهرته عجائب الدنيا، و عجائب الأمصار، و جميع رحلاته تنتهي بعودته إلى بغداد حيث يقضي ليالي طويلة من السمر في قص مغامراته . أما خليل حاوي فقد استطاع بما توفر لديه من طاقات تعبيرية وإيحاءات رمزية أن يبدع للسندباد رحلة ثامنة ، الهدف منها الإبحار في عالم الذات و النفاذ إلى مشاكل العصر بعزيمة لا تقهر و لا تكل كعزيمة السندباد ، فهو كالإعصار إن يهدأ يمت . إن قصيدته" السندباد في رحلته الثامنة " في ديوانه " الناي و الريح " من القصائد التي عبرت عن هذه الرؤية ، وفيها ((توحد الشاعر بالمجتمع ، و المجتمع العربي على الأخص رافضا التقوقع الإقليمي و العنصري))30.

يجسد عنوان الديوان في حد ذاته هذا المفهوم من خلال رمزي : الناي و الريح . فالأول يرمز للهموم والمعاناة الذاتية التي تبعث عبر نغمات الناي في تموجات و إيقاعات حزينة ، و هذا لا يعني أن المعاناة قد تبلغ ذروتها لتجعل الشاعر يتمرد على الواقع ، و إنما روح التفاؤل والتطلع إلى مستقبل أنضر وأرقى يتراءى له من حين لآخر :

في مقاهي الشط و الخليج
ومن بخار أبيض يطفو على المستنقع البهيج
من مرح الشمس

الذي يغزل لونا واحدا
في برك الوحل و صحو النبع و الرمال
العفن المطمور في الظلال
ظلال ورد أبيض و زهر برتقال 31

أما الريح ، فإنها ترمز للتغيير ، و تجدد الحياة ، و هدم العالم القديم عالم النماذج السلبية المستكينة للمظالم ، و الكنز الذي حمله لنا السندباد (خليل حاوي) من رحلته الثامنة لا يشبه تلك الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السبع :

رحلاتي السبع و ما كنزته
من نعمة الرحمن و التجارة
يوم صرعت الغول و الشيطان
يوم انشقت الأكفان عن جسمي
و لاح الشق في المغارة
رويت ما يروون عين عادة
.....
رحلاتي السبع روايات عن
الغول ، عن الشيطان و المغارة
عن حيل تعيا لها المهارة 32

يقوم إبحاره في عالم الذات على تطهير النفس من هواجس الشيطان وفي هذا السياق يلتفت الشاعر في صورة تناصية إلى سيرة الرسول (ص) حين جاءه " ملاك من الرب الأعلى " و شق صدره ، و طهره لاستقبال النبوة :

لن أدعي أن ملاك الرب
ألقى خمرة بكرا و جمرا أخضرا
في جسدي المغلول بالصقيع
صفى عروقي من دم

محتقن بألغاز السموم 33

يقيم الشاعر نوعا من المقابلة بين رحلات السندباد السبع ، و رحلته الثامنة التي وجد فيها من العقبات ما لم يجده في رحلاته السبع رحلات الأخطار و المغامرات ، إنه يتساءل عن السبيل لتحقيق البشارة ... ولماذا يصعب الوصول إليها ؟ لقد مضى شهران على إبحاره ، جفت فيهما شفتاه (رمز للصمت المطلق) و النبوءة لم تتحقق و لعل الصعوبة التي لاقاها في رحلته تكمن في كونها ((رؤيا و ليست حركة))34.

فطريق البشارة درب شائك و صعب لا يمكن إدراكه إلا ((بهدم التناقضات، و تغيير البنية المتداعية و بناء بيت شامخ بهيج على أسس قوية و معاصرة)) 35 . في هذه المرحلة لم يعد السندباد إلى أهله محملا بالكنوز على غرار رحلاته السبع ، و إنما عاد إليهم شاعرا نبيا مبشرا بمستقبل أنضر :

عدت إليكم شاعرا في فمه بشارة
يقول ما يقول
بفطرة تحس ما في رحم الفصول
تراه قبل أن يولد في الفصول 36

من خلال ما سبق تحليله يمكن التأكيد ثانية على أن حاويا لم يقف عند سرد الحكاية الشعبية في إيقاع شعري فحسب ، و إنما كانت رؤيته أبعد و أعمق في استجلاء الحقائق فهو حين ((يعيد صياغة الرموز أيا كانت ، حتى و لو فلكلورية ، يخرجها من مدلولها الطقوسي ويعمق صلاتها بالحاضر العربي وبيئته من خلال الرؤيا الشعرية))37. يشير أغلب الدارسين إلى أن اتجاه الشعراء إلى الرموز الميثولوجية في تجاربهم يشير بشكل خاص إلى دلالات الخصب المتضمنة في هذه الرموز ، و هذا ما جسدته قصيدة " السندباد في رحلته الثامنة " و فيها عرف حاوي كيف يخلق السياق الذي تموضعت فيه

رموزه ، ذلك أن السياق من الضروريات اللازمة لنجاح توظيف الرمز أو إخفاقه ((فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد الرمز نفسه ، بمقدار ما تعتمد على السياق (...) ينبغي أن نفهم الرمز في السياق الشعري أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها)) 38 .

لا تحمل الرموز الموظفة في هذه القصيدة تفسيرا واحدا و مشتركا بل تتعدد المفاهيم ، و التخمينات والتخريجات إزاء النص و مباشرته بالقراءة ، وما يمكن أن تخلفه هذه القراءة من انطباع في الوجدان الجمالي للمتلقي . فكلما اقتربنا من هذه النصوص نحس أنها فلوت لا يمكن إدراكها، ذلك أن الرمز الشعري لا يفسر و لكنه يحس، و يختلف الإحساس به من قصيدة إلى أخرى حسب دوره و محله في كل عمل أدبي.

2-التراث الديني :

إن التراث الديني عند حاوي هو ذلك المعين الذي لا ينضب أبدا، منه يستقي رموزه الكثيرة، و فيه يعثر على ضالته، و عليه يعتمد للتعبير عن رؤاه، و عن آماله و آلامه، و يرجع ذلك إلى تعمقه (((...) في قراءة الكتاب المقدس الذي أثر تأثيرا عميقا في شعره، ومن الكتاب المقدس الذي كان قد ولج أعماقه، كان يستمد رموزه التراثية و المسيحية)) 39. نجد مجمل هذه الإلهامات الدينية في قصائد كثيرة من إبداعه ، و لا أدل على ذلك من ديوانه " بيادر الجوع " ، و لاسيما قصيدته "الكهف " و " لعازر 1962 " ، كما نلمس هذه الإلهامات في قصائد أخرى من ديوانه " نهر الرماد " كقصيدة " سدوم " و " العودة إلى سدوم " و " المجوس في أوروبا " . إن رموزه ذات المصدر الديني مستوحاة إما من التوراة أو الإنجيللذلك سنعمد في دراستنا الوقوف عند هذين المصدرين معتمدين في ذلك على النماذج الشعرية التي

زاوج فيها الشاعر بين الرمز الديني ورؤيته للواقع وللمستقبل. و أولى هذه النماذج قصيدته " سدوم " ، و عنوان القصيدة في حد ذاته يدل على أن الشاعر استقى هذا الرمز من التوراة . إن سدوم مدينة قديمة دمرت بغضب من الإله ، أتى عليها الطوفان وأضحى سكانها عواميد ملح .

كان الشاعر شاهد عيان على مستجدات عصره ، يحكم لها أو عليها مسجلا ما يبهجه و ما يسره و ما يحزنه و يؤلمه . كان يجد الواقع العربي واقعا مترديا ، انطفأت فيه حرارة اليقين ، و أصبح مرتعا للفساد تعبث به يد الهوان ، و تعصف به ريح التخلف ، إنه يتأسف على الفرد العربي الحاني هامته ، المضطهد لا فاعلا و لا منفعلا لا ردة له و لا ارتداد :

ماتت البلوى و متنا من سنين
سوف تبقى مثلما كانت
ليالي الميتين
لا اذكار يلهب الحسرة
من حين لحين
لا فصول
سوف نبقى خلف مرمى
الشمس و الثلج الحزين 40

إن هؤلاء البشر أحياء أموات ، لا زمنية لهم ، لا يستعيدون ذكرياتهم و أمجادهم التليدة التي قد تولد في نفوسهم حسرة ، و ندما على ما مضى ، إن إحساسهم بما يجري من حولهم منعدم ، و إدراكهم لصيرورة الزمن ميت ، لا يدركون تعاقب الفصول و دلالاتها ، إنهم يعيشون خلف الشمس ، و خلف الثلج ، حيث الجمود ، و الركود وانعدام حرارة الحياة ((يعبر الشاعر عن رؤاه الفكرية ومن خلال هذه المدينة يرسم لنا صورة الموت و العدم التي

تطفو عليها وأصبحت بؤرة للفساد ، و هذه الصور تنطبق على مجتمع الشاعر الذي يعاني من التخلف و الهوان . و إذا كانت سدوم القديمة قد دمرت بغضب من الإله فإن سدوم المعاصرة تقتل نفسها بتخلفها و بفسادها))41 . يقول خليل حاوي :

كان في الآفاق و الأرض سكون

ثم صاحت بومة ، هاجت خفافيش

دجى الأفق اكفهرا

و دوت جلجلة الرعد

فشقت سحبا حمراء

أمطرت جمرا ، و كبريتا ، و ملحا ، و سموم

و جرى السيل براكين الجحيم

أحرق القرية و عراها 42

لم تحرك سدوم المعاصرة ساكنا ، و لم تنفض غبار الهوان والاستكانة عنها، و لم تتطلع إلى التجديد بل بقيت خاملة الهمة ، و قعدت عن طلب المجد و السؤدد إلى أن حل بها الدمار ، و حط بأرضها البوم نذير الشؤم ، و الهزيمة ، و دوت في الأفق جلجلة الرعد ، و إذا بالسماء تمطر جمرا، و ملحا، وسموما :

*الجمر و الكبريت : رمز للحرارة المحرقة .

*الملح: رمز للعقم و الجذب.

*السموم: رمز للموت الأكيد.

و يصور الشاعر حالة أهل سدوم بعد الخراب الذي حل بها ، و الدمار الذي أتى عليها ، لقد استحال أهلها (((...) إلى مسوخ بلا أرواح كائنات محنطة تحس و تعي)) 43. يقول حاوي :

عبرنا محنة النار
عبرنا هولها قبرا فقبرا
و تلفتنا إلى مطرح ما كان لنا
بيت و سمار و ذكرى
و إذا انحن عواميد من الملح
.....
بلا أمس، بلا يوم ، بلا ذكرى 44

هكذا كان مصير " سدوم " الحاضر ، " سدوم " الشرق ، النار دمرتها و الخراب أتى عليها ، فأضحت بلا أمس ، بلا يوم ، بلا ذكرى ، فهل بقيت سدوم على حالها ، تحت وطأة الجماد و الركود والعقم وانعدام حرارة الحياة طويلا ؟ و هل من فارس بطل يخرجها من أسرها ؟ لقد عاد الشاعر إلى وطنه سدوم التي كانت (((...) تقوم في مقامه مقام المدينة العربية أو مقام لبنان حين كان يشاهد مبادل أهله ويتمنى لو تقدر له قدرة تدعه يهلك نسل العبيد و الأشرار ليقيم نسلا آخر من دونه)) 45.

لقد تحققت أمنية الشاعر في قصيدته " عودة إلى سدوم " ، حيث عاد بعد أن اختلى طويلا في الجبل كما فعل موسى عليه السلام ، و نزل منه وقد نزلت عليه الرؤيا و النبوة . عاد شاعرنا من الجبل حاملا النار و النار التي حملها ليست النار البروميثية التي تخدم الإنسانية وإنما هي النار المحرقة التي تحيل الشرق إلى نهر من الرماد :

عدت و في عيني طوفان من البرق
ومن رعد الجبال الشاهقة
عدت بالنار التي من أجلها
عرضت صدري للصاعقة 46

ستلتهم هذه النار كل المفاهيم البالية و تسحقها، لأن فيها يكمن الداء الذي لا دواء له سوى الحرق. لقد حمل الشاعر النار لأهل " سدوم " النار التي تحرق و تبيد الجميع ، و ليحل الخراب على عمران سدوم كلها : الفنادق و البيوت ، و بيته أيضا الذي هو في الحقيقة رمز للبيوت السدومية الأخرى يشترك وإياها في ملامح كثيرة ومنها : الاتكالية و التي رمز لها الشاعر بعصى الوالد لقديم ، و الإيمان بعادات وتقاليد بالية و التي رمز لها الشاعر بالخفاش المذهب ، هذا الكائن الذي يحضر في الأساطير ، و في الغيبيات وهو يرمز للافعل والإيمان بالحظ ، و أن الإنسان مقدور عليه و ليس قادرا :

و ليمت من مات بالنار
حملت النار للفندق للبيت المخرب
فيه أطمار أبي، عكازه
و يضئ البيت خفاش مذهب

.....

نسل السبايا
خلفتهم غزوات الشرق و الغرب
لصوصا و بغايا
خرقا في فندق الشرق الكبير
لست بوذيا ، بحبي
أطعم الطحلب و القمل شراييني و قلبي
فليمت من مات بالنار
و بالطوفان لن أبكيك يا نسل سدوم 47

يتخلص الشاعر من ذلك الدرويش البوذي الذي سكن قلبه دهرا ودرويش الشرق هو رمز للخمول والسلبية، راض دوما بحاله لا تغير و لا تغيير، و للتعبير عن هذه الدلالة يستعين الشاعر برمزي: القمل والطحلب. وعلى

الرغم من مأساوية الوضع ، إلا أن الشاعر مقتنع بأن الأرض لا تموت بموت أهلها لأن لها البعل الخصيب ، منجيها من العقم ، و باعث الحياة فيها ، إنه زوجها و زوج الأشجار والأنهار والبراعم ، و الزهور، زوج الأرحام ، البعل الأول القادر ، أصل الغريزة المعصومة، و أصل الحياة التي كانت بذاتها منذ البدء الذي لا بدء له ، و التي لن يأتي زمن يكون لها فيه نهاية ، لذلك نلاحظ أن (((...) الرمز الأسطوري يتكثف ثمة بالأنثى الوالهة ، و هي الأرض والحياة التي تحن إلى بعلها كي يفضها ، و يقيم لها نسلا آخر من نسلها العقيم))48.

و لكن هيهات ، لقد اندثرت أحلام الشاعر و تحطمت آماله الكبيرة في خلق جيل عربي من السمر الطوال الذين داعبهم و روضهم في طفولتهم ، في الشمس ، و الريح ، و الثلج ، و الرمال ، بل إنه أحرق التاريخ المزيف ، وقطع كل صلة بماضيه لئلا يسئ لهذا الجيل الفحل الآتي مستقبلا . إن صفوة المطلوب " خصيان ضئال " ارتضوا المهمات الدنيا ، مهن التمسيح في فنادق الشرق :

كل جيل كنت أبنيه من السمر الطوال
لا مكانا له، لا بيتا و خبزا
صفوة المطلوب خصيان ضئال
مهنة التمسيح في الفندق
لا يبرع فيها غير أشباه الرجال 49

فالشاعر هنا هو ذلك الإنسان المتمزق بين الواقع و المثال ، بين الماضي و الحاضر ، بين الذات السفلية و الذات العليا ، و لا قبل له بالتحرر من السفلية و لا طاقة له على الرضا بها عن الحلم الكبير الذي يراوده .

يختم الشاعر قصيدته " عودة إلى سدوم " بهذه المناجاة الشعرية وفيه تعلو صرخته (((...) هل تعود المعجزات و تقوم المدينة من رمادها و يصرع الخضر تنين الجذب إلا أن الجواب لا يأتي)) 50.

أيحل الخصب ، و لتجر الينابيع
لتحل المعجزات
رب ماذا رب ماذا
هل تعود المعجزات 51

فمن خلال قصيدتي "سدوم "و "عودة إلى سدوم " ، أبدع حاوي لوحتين لمدينة قبل الهلاك و بعده والرمز الذي وظفه في تجربته السدومية –إن صح القول – مستوحى من التوراة و خاصة ما تعلق بعملية التطهير و الإبادة ، إلا أنها ليست توراتية إلا في عملية اليقين و البحث هنا و إن توسل كثيرا من الرموز المسيحية ، فإن الأمر يتعلق أساسا بالعودة إلى الوجودية ، و الإقبال على الخصب ، و على الحياة المتكافئة و المتوازنة بعيدا عن كل ما من شأنه أن يشوهها أويخربها .

هكذا تظل تساؤلات الشاعر معلقة بلا جواب، و لا رد يقلل من حدة الأزمة و يخفف من آلام الجرح الدفين (((...) حتى نصل إلى " الجسر " و هي آخر قصيدة في الديوان لنرى خروج فرخ نسر القوميين السوريين من نسل العبيد و أن يصلب هو كما يصلب السيد المسيح)) 52.

يعبرون الجسر في الصبح خفقا
أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد
من كهوف الشرق ، من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد 53

فمن خلال النماذج المجتباة من ديوانيه: " نهر الرماد " و " الناي والريح " يمكننا أن نخلص إلى أن الشاعر ظل يؤمن طويلا بحدوث انبعاث حضاري على الرغم من توظيفه لرمزي : الموت و الجذب توظيفا يطغى على أغلب نتاجه الشعري و الأدبي ، لأنه كان يرى أن هذا الانبعاث لا يقوم إلا على حساب موت زمن السلبية ، زمن سدوم و المعري ، و شهرزاد ، زمن الاتكالية ، و زمن الخفاش المذهب وعكاز الوالد القديم ، إلا أن هذه الرؤية تغيب كلية في ديوانه اللاحق " بيادر الجوع "، و فيه (((...) يعرف تماما أزمته و أزمة المجتمع العربي بعد مرحلة طويلة من الانتظار برغم ادعائه أنه بعث أو عاد في فمه البشارة))54 . لعل السبب الكامن وراء هذا التغير في الرؤية هو انفصال الوحدة بين سوريا و مصر سنة 1961. لقد اصطدم الشاعر بهذه الحقيقة التي قضت على آماله و تطلعاته المستقبلية ، لذلك جاءت قصيدته " لعازر 1962 " لتبكي هذا الضياع الذي تبخرت فيه الآمال والأماني.

تتألف هذه القصيدة من سبعة عشر مقطعا ، و هي تشكل الجزء الأكبر من هذا الديوان ، بل تكاد تكون ديوانا مستقلا ، و فيها استلهم الكثير من الرموز المسيحية و خاصة إحياء الناصري للموتى ، و بعثهم من جديد للحياة ، لذلك نراه يقدم لقصيدته " لعازر 1962 " بمقطع ورد في إنجيل يوحنا ((و ذهبت مريم، أخت لعازر إلى حيث كان الناصري ، و قالت له : لو كنت هنا لما مات أخي ، فقال لها : إن أخاك سوف يقوم))55.

إن لعازر 1962 لا يرغب في الانبعاث ، و العودة إلى الحياة لذلك يلح على الحفار بقوله :

عمق الحفرة يا حفار

عمقا لقاع بلا قرار

يرتمي خلف مدار الشمس

ليلا من رماد

و بقايا نجمة مدفونة خلف المدار 56

و هنا يرمز الشاعر بالنجمة المدفونة خلف المدار، و بالليل من رماد إلى وجود ((بقايا أمل حبيس مطمور في حياة هي موت))57. ويواصل لعازر حديثه واصفا تدمره من هذا البعث المفروض عليه لأنه ما كان أن يكون لولا سؤال أخته مريم :

كيف يحييني ليجلو

عتمة غصت بها أختي الحزينة

دون أن يمسح عن جفني

حمى الرعب و الرؤيا اللعينة

لم يزل ما كان من قبل و كان 58

يخشى لعازر هذا البعث لأنه سيصيره غريبا وسط جماهير المدينة إنه لا يبغي الرحيل عن عالم الأموات ، الأموات الذين حجرتهم شهوة الموت ، فوظيفة المدينة هنا هي وظيفة وسائطية ، إذ لا تغدو أن تكون وعاء حضاريا يستغله الشاعر لتصوير التمزق أو الضياع ، و يجعله إطارا لفلسفته .

و ما يلفت الانتباه في هذه القصيدة هو استدعاء حاوي لشخصية زوجة لعازر التي لم تهلل أو تفرح لبعث زوجها ، و كأن لعازر غريب عنها ، كيف لا و قد عاد إليها ظلا أسودا تنبعث منه رائحة الحفرة التي كانت مثواه إلى أن بعثه الناصري ، رائحة الطين و قحط الصحراء وجذبها ، و صقيع الثلج و برودته:

كان ظلا أسودا

يغفو على مرآة صدري

زورقا ميتا
على زوبعة من وهج
نهدي و شعري
كان في عينيه
ليل الحفرة الطيني
عبر صحراء تغطيها الثلوج
نمر يلسعه الجوع فيرغي و يهيج
أنثى غريبة
يتشهى وجعي فيشبع 59

لقد تأكد لزوجة لعازر أن هذا الإنسان الذي عاشرته طويلا ، عاد إليها منتقما، إنها الحياة و المستقبل المشرق ، وهو الموت و الجمود . لقد عاد إليها نمرا مفترسا متى يلسعه الجوع يغرس أنيابه في هذه الأنثى الغريبة ((و حقد لعازر على زوجته رمز الحياة و الحيوية والعطاءإنما هو حقد على المفاسد مفاسد الحياة من حوله ، فهو حقد خصب قد أثمر))60 .

إن زوجة لعازر لم تستسلم لجبروت زوجها المفترس بل قاومت هذا الطاغية الذي بعث ليعكر صفو حياتها و يعمل على تعذيبها فالصراع قائم بين حقيقة الموت و بين حقيقة الحياة ، و بعد سنوات من الصراع بين الخير و الشر و القيم الإيجابية التي تجسدها الزوجة و النواحي السلبية التي يرمز إليها لعازر ، تبدأ الحيوية بالتراجع و الانهزام وتتمنى الزوجة أن يلفها صمت ليالي الصقيع ، فيمسح الثلج أثر نعالها فلا يبقى ما يذكر بمرورها في الحياة، و هذا رمز لليأس المطلق بعد مقاومة عنيفة :

غيبتني في بياض صامت الأمواج
فيضي يا ليالي الثلج و الغربة
و امسحي ظلي و أثر نعالي

امسحي برقا أداريه

امسحي الخصب الذي ينبت

في السنبل أضراس الجراد 61

هكذا تنتهي قصيدة لعازر 1962 بغلبة الموت على الحياة رغم المقاومة ، و رغم الصراع الذي دام طويلا، و ما الموت هنا سوى رمز للأمة العربية النائمة التي لن تعرف انبعاثا حضاريا (كما يرى الشاعر) ، و إن كتب لهذا الانبعاث الحدوث يوما ، فهو انبعاث مشوه ، كالتشويه الذي لحق بلعا زر.

ما يمكن الإشارة إليه في خاتمة عرضنا لقصيدة لعازر 1962 ، أن هذه القصيدة تعد أنموذجا حقيقيا للإبداعية و الفنية في تجربة خليل حاوي حيث استطاع بما توفر لديه من إمكانات تعبيرية أن يجعل من مأساة فردية ، و هي مأساة بعث لعازر رمزا لمأساة جماعية ، مأساة العالم العربي عقب الانتكاسة الأولى في تاريخهم ، و هي انفصال الوحدة بين مصر و سوريا ، هذا الحدث الذي زلزل كيان الشاعر وجعله يرتد برؤاه نحو الحقب الخوالي من حياة الإنسان ، حيث الخطيئة و التمرد على الحياة ، و عجز الناصري عن إحياء من لم يكن مستعدا و متقبلا للحياة .

و جدير بالذكر أن حاويا بعد مطولته لعازر 1962 عرف عزوفا عن الكتابة إلى غاية السبعينات وتهامس الكثير عن عزوفه ، و هناك من رده إلى قلق شديد يضطرم في نفس شاعرنا سببه خصوصية الموقف من محنة الوطن . و بعد " بيادر الجوع " دوت صرخته في الآفاق ((إليكم صوتي :" الرعد

الجريح " و " من جحيم الكوميديا " عام 1979 ، إليكم ما عندي فهاتوا ما عندكم ، و ليشهد الطلبة ، الأمة ، التاريخ)) 62 .

خلاصة يمكن القول إن رموز خليل حاوي في مجملها تؤدي بالإضافة إلى وظيفتها الجمالية ، وظيفة تثقيفية ، إذ أن شعره يتكثف بإشارات متنوعة حول الحضارة الشرقية عامة و العربية خاصة في مختلف وجوهها : التقاليد ،و العادات ،و الطقوس الدينية ، و الفكر الميثولوجي ، و الإطار السياسي .

إن رمزية خليل حاوي رمزية صادقة، كيف لا و هو الذي كان ينشد في حياته المثل، و القيم الفاضلة والعزة، و الكرامة و السؤدد و مطاردة المذلة و الهوان، و يكفي أن نقول إن انتحاره جاء نتيجة لإجهاض هذه القيم في مجتمعه العربي. لقد كان لسان حال أمته يفرح لفرحها ، ويحزن لحزنها ، ويبكي جراحها وفي بكائه كان متميزا يتنكر للتقريرية و المباشرة و يتخفى وراء الرمزية التي لا تستعصى على أصحاب الأذواق المرهفة و العليمة بخصوصيات الكتابة المعاصرة و نحن في هذا السياق نضم صوتنا لصوت أحمد كمال زكي الذي قال عن خليل حاوي ((إنه شاعر كبير مهما قيل فيه و مهما يلغط اللاغطون بتأثراته و اتهامه بالتجريدية حينا و الرمزية المعقدة حينا آخر)) 63.

الهوامش :

1-ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم و انعكاسات، الرمزية، الجزء2، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ط1، 1982، ص 238.

2-نبيه اليان ووليم الخازن ، كتب و أدباء ، تراجم و مقدمات و أحاديث لأدباء من لبنان و العالم العربي، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، ط1، 1970، ص 79.

3- ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم و انعكاسات، ص 240.

4-نبيه اليان و وليم الخازن ، كتب و أدباء ، ص 79.

5-ريتا عوض ، خليل حاوي المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1، 1983 ، ص 22.

6-إيليا الحاوي ، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط2، 1983 ، ص192

7-نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، دراسة نقدية ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ط1، 1988، ص240

8-عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ن دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ، دط، 1967 ، ص 225 .

9-أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، مكتبة عين شمس ، القاهرة ، دت ، دط ، ص 258.

10-ريتا عوض ، خليل حاوي ، ص 40.

11-أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص 244.

12-خليل حاوي ، نهر الرماد ، دار الطليعة ، بيروت ن ط3 ، 1962، ص 106-107.

13-ريتا عوض ، خليل حاوي ، ص 41 .

14-خليل حاوي ، نهر الرماد ، ص 89.

15-المصدر نفسه ، ص 89-90 .

16-المصدر نفسه ، ص 91.

17-المصدر نفسه ، ص 91-92.

18-المصدر نفسه ، ص 94 .

19-ريتا عوض ، خليل حاوي ، ص 41.

20-خليل حاوي ، نهر الرماد ، ص 95 .

21- المصدر نفسه ، ص 95.

22- المصدر نفسه ، ص 96-97.

23- ريتا عوض ، خليل حاوي ، ص 43.

24- خليل حاوي ، نهر الرماد ، ص 97-98.

25-المصدر نفسه ، ص 98-99.

26-ريتا عوض ، خليل حاوي ، ص 40-43.

(*) من قبيل ما وجد في شعر السياب الذي ارتبطت تجربته الشعرية برصد التحولات الحضارية و الفكرية و السياسية في العراق لا أكثر .

27-عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 226 .

28-نبيه اليان ووليم الخازن ، كتب و أدباء ، ص 65.

29-عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 202.

30-أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص 227.

31-خليل حاوي الناي و الريح ، نقلا عن إيليا الحاوي ، خليل حاوي في مختارات من شعره و نثره دار الثقافة ، بيروت لبنان ، ط1 ، 1984، ص 54.

32-المرجع نفسه ص 54.

33- المرجع نفسه ، ص 62.

34- محي الدين صبحي، نظرية النقد العربي و تطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب ليبيا، تونس ، 1984 ، ص 149.
35- نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دراسة نقدية، ص 268.
36-خليل حاوي ، الناي و الريح ، نقلا عن إيليا الحاوي ، خليل حاوي في مختارات من شعره و نثره ، ص 74.
37- نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، دراسة نقدية ، ص 268.
38-عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، ص 200.
39-إيليا الحاوي ، خليل حاوي في سطور من سيرته و شعره ، دار الثقافة ، بيروت ، ط1، 1984 ، ص 61.
40-خليل حاوي، نهر الرماد، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1962، ص 81.
41-محمد شيراني ، المدينة في الشعر العربي المعاصر ، رسالة ماجستير ، جامعة الإسكندرية ، 1988، (مخطوطة) ، ص 175.
42-خليل حاوي ، نهر الرماد ، ص 83-84 .
43-محمد شيراني ، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص 177.
44- خليل حاوي ، نهر الرماد ، ص 84.
45-إيليا الحاوي ، خليل حاوي في سطور من سيرته و شعره ، ص 63.
46-خليل حاوي ، نهر الرماد ، ص 121.
47- المصدر نفسه ، ص 122-123 .
48- إيليا الحاوي ، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي ، دار الثقافة ن بيروت ، لبنان ، ط2، 1983،
ص 203-204.
49-خليل حاوي ، نهر الرماد ، ص 126.
50-نذير العظمة، مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، دراسة نقدية، ص 262.
51-خليل حاوي ، نهر الرماد ، ص 131.
52-أحمد كمال زكي ، الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1979 ، ص 234.
53-خليل حاوي ، نهر الرماد ، ص 138.
54-أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ص 235.
55-خليل حاوي ، بيادر الجوع ، ص 35.
56- المصدر نفسه ، ص 41.
57-محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت ، (دت) ، (دط) ، ص 431.
58-خليل حاوي ، بيادر الجوع ، ص 44.

59-المصدر نفسه ، ص 48.
60-محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 234.
61-خليل حاوي ، بيادر الجوع ، ص 59-60.
62-سامي سويدان ، في ذكرى خليل حاوي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 51، ماي 1988، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ص 115.
63-أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص 232.

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°:15
Juin 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°:15

Juin 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. 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. Saleh Khadiche	Univ. Khanchela/Algérie
Pr. Mohamed Houar	Univ. Alhachimia/ Jordanie
Pr. Sakina Kadour	Univ.constantine/Algérie
Pr. Abdelkarime Aoufi	Univ. A.Saoudite
Pr. Azize Laakaïchi	Univ.Constantine/Algérie
Pr. Abess B.Yahya	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. Mohamed Zellagui	Univ. Milla/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
Dr. Patrick Voisin	ENS, Pau, France
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. Houda Hamdi	Univ.Guelma/Algérie
Dr. Warda Meaalem	Univ.Guelma/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

LA PAROLE ENIGMATIQUE DANS LES CONTES MAGHREBINS
Zineb ALI-BENALI, Université Paris 8, Paris, France **01-12**

FORMES BRACHYLOGIQUES URBAINES : QUELLE INFLUENCE SUR DES PUBLICS DE F.L.E. ?
Amira AMRANI, Université du 8 mai 1945, Guelma, Algérie **13-18**

LA BRACHYLOGIE : PARATAXE OU EXPRESSIVITE ?
Sekongo GOSSOUHON, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire **19-28**

L'ANTHROPONYMIE AU PRISME DE LA BRACHYLOGIE
Houda HAMDI, Université du 8 Mai 1945, Guelma, Algérie **29-35**

IMPLICITATION ET EXPLICITATION DANS L'OPERATION TRADUISANTE
Mohand Ou Yahia KHERROUB, Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou, Algérie **37-41**

LA BRACHYLOGIE : DE LA QUETE DE LA BRIEVETE A LA MODERNISATION DES GENRES DE DISCOURS
Bouchra LARABA, Université Abou Bakr Belkaid, Tlemcen, Algérie **43-49**

LA TRADUCTION, PRATIQUE ANTI-BRACHYLOGIQUE ?
Ghassan LUTFI, Université Mentouri, Constantine, Algérie **51-58**

ARFIA OU LA MARCHE D'UN PEUPLE DANS MILLE HOURRAS POUR UNE GUEUSE DE MOHAMMED DIB
Amel MAAFA, Université du 8 Mai 1945, Guelma, Algérie **59-68**

CHAMFORT : LA BRIEVETE DU DISCOURS COMME CLE DE VOÛTE DE LA PSYCHE HUMAINE
Moncef MAÏZI, Université du 8 mai 1945, Guelma, Algérie **69-75**

LA FIGURE DU NAAMUNAMINA DANS LE DANSOMANA : UNE FIGURE BRACHYLOGIQUE
Lobna MESTAOUI, France **77-88**

DE LA BRACHYLOGIE COMME BASE DE LA LITTÉRARITÉ DU PROVERBE EN KILUBA
Bondo MULUNDA, Université de Kamina, République Démocratique du Congo **89-100**

DE L'ECONOMIE DU DISCOURS : QUAND LE PRO-VERBE FECONDE LE VERBE
Samir OUARTSI et Omar AIT KACI, Université du 8 mai 45, Guelma, Algérie **101-107**

SOCRATE, PLATON, LA BRACHYLOGIE : UNE RHETORIQUE DE L'ANTIRHETORIQUE !
Patrick VOISIN, Classes Préparatoires littéraires aux ENS, Pau, France **109-125**

HISTOIRE ET PANORAMA DU NAUFRAGE A TRAVERS LES AGES
Dr. Sabrina YEBDRI **127-147**

REPRESENTATIONS ENSEIGNANTES ET CONTEXTUALISATION DIDACTIQUE DE LA REECRITURE EN FRANÇAIS LANGUE ETRANGERE.
Mr. Kamel SAYAD et Pr. Boudchiche Nawal **149-170**

IDENTITY QUEST THROUGH MEMORY IN DIANA ABU-JABER'S ARABIAN JAZZ (1993) AND CRESCENT (2003) AND LAILA HALABY'S ONCE IN A PROMISED LAND (2007)
Mme Leïla MAGHMOUL **171-183**

AVANT-PROPOS

Le présent opuscule résulte du Colloque International qui s'est déroulé à l'Université du 8 mai 45 (Faculté des Lettres et des Langues / Département de Lettres et de langue française) de Guelma, les 28 et 29 octobre 2015. Celui-ci s'était proposé de définir les territoires de la brachylogie au regard des littératures, des langues et des formes modernes de communication.

Quelle définition peut-on attribuer à la brachylogie ? Qu'est-ce qui la constitue ? Comment l'approcher ? Autant de questions qui cherchent des réponses dans un nouveau champ de réflexion que sont les études brachylogiques.

L'étymologie du mot *brachylogie* renvoie au grec *brachus* (« court » / « bref »). Le Dictionnaire Larousse lui donne comme synonymes : « concision », « densité », « ellipse », « laconisme », « sobriété ». N'est-elle pas ainsi une quête de la brièveté dans les pratiques discursives ? Une manière de renforcer la vivacité d'un discours en l'écourtant et/ou en le condensant ?

Longtemps confinée dans son statut de variante de l'ellipse dû sans doute à l'origine grecque de son appellation, la brachylogie se trouve de plus en plus investie dans des champs disciplinaires divers. Même si on la ramène le plus fréquemment à un statut et à une fonction de figure de style, cependant, des sciences humaines aux arts en passant par les sciences exactes, la brachylogie demeure un projet à construire ou plutôt à co-construire dans la diversité des champs d'application qui la caractérise dans ses fondements.

Jeter un pont entre des disciplines reconnues comme telles et la brachylogie comme forme commune d'expression pour ces disciplines s'avère donc être une nécessité. Dès lors, les axes qui ont structuré le colloque, puis à présent cet opuscule, s'inscrivent dans la diversité de ce que la brachylogie est déjà ou de ce qu'elle est appelée à devenir.

Les axes de travail ne manquent pas : le champ de la communication et des sciences du langage à travers l'appréhension des interactions verbales où la concision

est primordiale et indispensable et où le discours médiatisé pourrait être une matière à exploiter dans une perspective fondée sur la réduction de contenus aux mots porteurs de sens ; l'anthropologie ou les études littéraires de l'oralité lorsque les proverbes traduisent une manière de construire du sens long à partir d'un discours court ou bref ; la didactique à travers le questionnement de problématiques nouvelles ayant trait à l'emploi de tournures brachylogiques, que ce soit à l'écrit et/ou à l'oral, pour parvenir à la brièveté.

Ces premières pistes de réflexion peuvent aider à ouvrir le débat sur des études brachylogiques prometteuses et riches ; il va sans dire que ce ne sont que des questionnements qui en appellent d'autres dans les champs les plus divers du savoir et dans toutes les disciplines.

Nous tenons à présent à remercier nos collègues de l'étranger et des universités algériennes qui ont participé au colloque puis à la publication de ses Actes, ainsi que toutes celles et tous ceux qui ont assisté aux travaux du colloque et qui seront les premiers lecteurs de notre opuscule. Ce projet n'aurait pas vu le jour sans l'effort des collègues membres du comité d'organisation et de ceux du comité scientifique, ni encore sans la confiance que nous ont témoignée Monsieur le Recteur de l'Université, le Professeur Mohamed Nemamcha, et Monsieur le Vice-Recteur chargé des relations extérieures, de la coopération, de l'animation, de la communication et des manifestations scientifiques, ni enfin sans l'appui de tous ceux qui ont facilité l'organisation de l'événement, dont, au premier rang, Monsieur le Doyen et Madame le Chef du département des Lettres et de la langue française.

Amel MAAFA
Maître de Conférences à l'Université du 8 mai 45
Guelma – Algérie

Et

Patrick VOISIN
Professeur de chaire supérieure dans les Classes
Préparatoires aux Grandes Écoles
Pau – France

LA PAROLE ENIGMATIQUE DANS LES CONTES MAGHREBINS

ZINEB ALI-BENALI, Université Paris 8, Paris, France

Dans les contes maghrébins, des formules interviennent quelquefois, qui rompent l'enchaînement des événements et la narration. Un personnage dit quelque chose que ses interlocuteurs et l'auditeur du conte ne comprennent pas. Sa parole circule et arrive à son destinataire qui seul peut la décoder. Cette formule fonctionne comme un corps étranger au corps du conte. Est-ce un ralentissement du cours des événements ? Est-ce un « chiffre », c'est-à-dire un « ensemble de caractères d'écriture (lettres ou chiffres) représentant par convention secrète les lettres ou les groupes de lettres des mots d'une langue » (définition de *lexilogos.com*), que seuls certains initiés peuvent lire et comprendre ? Serait-ce une sorte de langage secret dans la langage du conte ?

La parole énoncée peut ressembler – et devenir par la suite quand elle se détache du conte et vit de façon autonome – un proverbe, un dicton, une allusion, une *ma'na*. Deux genres de questions se posent alors, celles qui concernent la relation de ce « dit » et du conte, d'une part, et celles qui concernent la parole elle-même, c'est-à-dire sa rhétorique, d'autre part.

André Jolles définit la forme simple comme un « geste verbal élémentaire », et il ajoute :

> Je pense à ces formes qui ne sont saisies, ni par la stylistique, ni par la rhétorique, ni par la poétique, ni peut-être même par « l'écriture », qui n'en deviennent pas véritablement des œuvres quoiqu'elles fassent partie de l'art, qui ne constituent pas des poèmes bien qu'elle soient de la poésie, bref de ces formes qu'on appelle communément Légende, Geste, Mythe, Devinette, Locution, Cas, Mémorable, Conte ou Trait d'esprit. (Jolles, 1972 : 17).

Selon lui, ces formes brèves sont des réalisations, qui ne sont plus proprement linguistiques et pas encore tout à fait littéraires, d'une zone

d'activité où le langage, en travail sur lui-même, devient construction sans cesser d'être signe (Brémond, 1973).

Même si la notion de « disposition mentale déterminée », que Jolles situe à l'origine des formes simples reste très floue (Brémond), on peut retenir ce qu'il dit de la formation de ces formes : elles quittent « la diversité de l'être et de l'événement pour se cristalliser : le langage les prend dans son tourbillon, les choque, les malaxe et leur donne une forme nouvelle » (Jolles, 2011). Certaines définitions des formes qu'il nous semble retrouver dans les contes maghrébins peuvent nous intéresser ici, sans qu'il ne soit toujours possible d'établir une distinction entre elles dans un même « dit » au sens de « parole prononcée par quelqu'un, affirmation à valeur remarquable » ou de court récit au Moyen-Âge (*Trésor de la Langue Française*).

La Devinette fait du questionné un candidat à l'admission dans un cercle d'initiés ; la Locution (qui couvre ici le proverbe, la maxime, le dicton) découpe l'univers en une somme d'expériences de détail, additionnées hors du temps ; le Cas (cas de conscience, cas d'espèce) « se représente l'univers comme un objet qu'on peut évaluer et juger selon des normes » (Jolles : 143).

Les formes simples représentent, selon Jolles, une étape intermédiaire entre ce qui est de l'ordre du linguistique et relève de la réaction verbale ponctuelle à une situation, et ce qui sera de l'ordre du littéraire, caractérisé par un travail sur la langue et ses formes.

Alain Montandon, réfléchissant aux formes du microrécit, fait la distinction entre le court et le bref. Le court est relatif à ce qui est plus long, il est mesurable, alors que le bref appartient au champ notionnel du langage et la brièveté concerne un rapport interne à la parole. La forme brève relève donc d'une rhétorique, d'une stylistique et d'une poétique particulières. Elle hante un certain nombre de textes, plus ou moins longs ; bien entendu, les textes très courts induisent aussi quant à eux presque toujours une pratique de la brièveté, la forme lapidaire exigeant la concision. La taxinomie de ces formes brèves, dont un certain nombre a pu historiquement se constituer comme genre, est une tâche difficile tant la brièveté peut prendre des formes diverses, hétérogènes et nombreuses (Montandon, 2013).

On pourra donc considérer les formes simples ou brèves. Mais, les deux dénominations recouvrent-elles les même réalisations langagières ou littéraires ? La question se pose comme relevant des

différentes formes d'analyse des textes mais n'est pas prioritaire ici. Ce qui va nous intéresser, en revanche, c'est la relation entre la parole, qui prend presque toujours la forme d'un énoncé émis par une instance repérable et destiné à ceux qui sont capables de le recevoir, c'est-à-dire de déchiffrer l'énigme qu'il porte, et le récit, qui déroule les événements, dit leur enchaînement et s'achemine vers une résolution du problème posé au début ou au cours de l'histoire.

Un autre questionnement sur la forme brève nous semble s'inscrire dans cette perspective. C'est celui d'Éric Tourrette qui travaille sur les moralistes du XVIIè siècle. Il a d'abord défini la forme brève par « un principe de *concision* (une parole interrompue) et un principe de *discontinuité* (une parole déviée) » (Tourrette, 2005). Puis il précise sa définition :

> C'est, fondamentalement, la mise en œuvre d'une procédure, polymorphe mais cohérente, que nous appelons *l'effet de clôture* (…) Ce qui constitue pleinement la forme brève comme telle, c'est le soulignement conscient de ses limites, c'est la mise en scène de sa coupure essentielle, c'est l'autarcie qu'elle affiche. La forme brève – qu'il eût mieux valu, sans doute, nommer *forme coupée* – ne se contente pas de prendre fin : elle érige cette inéluctable retombée de la parole en spectacle permanent. Elle fait plus que conduire au silence : elle le désigne ostensiblement, en proclamant son statut de monade étroitement repliée sur elle-même et parfaitement détachée de tout entourage. La forme brève est cet étrange paradoxe : une parole qui, au moment même où elle s'élève, porte déjà en germe son propre amuïssement. Elle en tire un caractère discrètement *tragique* – peu commenté jusque là, nous semble-t-il. De fait, si le tragique, c'est fondamentalement la certitude d'une mort, alors la certitude programmée, annoncée, balisée, d'un silence, c'est-à-dire de la mort d'une parole, en relève de plein droit, fût-ce au simple titre de métaphore.

Éric Tourrette travaille sur un genre précis de formes brèves : la morale. Les caractéristiques qu'il dégage peuvent-elles être reprises pour la parole énigmatique des contes maghrébins ? Nous pouvons

retenir la cohérence et la concision, le caractère polyforme (que l'on peut rapidement définir comme la somme de plusieurs formes pareilles), la clôture sur des limites. Il est aisé de retrouver ces traits pour les contes de notre corpus (Labidi, 2006). Une forme brève se caractérise également par son autonomie et certains dits des contes finissent par se détacher du texte-cadre pour devenir signifiants par eux-mêmes. Mais une forme brève se suffit-elle à elle-même ? Oui, quand elle est détachée du conte pour recevoir une vie autonome. Mais, quand elle est encore insérée dans le conte, elle entretient avec lui une relation complexe : elle permet de le déchiffrer et c'est lui qui lui donne son explicitation, comme nous le verrons dans « La fille du charbonnier » (Mammeri, 1996 : 25-42). Ainsi, le dit est formellement autonome mais solidaire du conte au plan de la « signification ». La clôture de la forme brève, ajoute Éric Tourrette, « forme coupée », lui confère une sorte de dramaturgie, celle de sa fin en tant que parole. C'est peut-être cette caractéristique qui est la plus intéressante : le parole énigmatique, dans sa concision et sa densité, déploie une tragédie, celle de sa fin. C'est ce qui se retrouve dans le conte « La fille du serpent » (Labidi, 2006). Le fils du prince cherche à entrer dans la chambre de son épouse. II renonce et avoue son échec en épousant une seconde, puis une troisième et une quatrième épouse. Mais la quête est relancée, sans qu'il le sache vraiment. La parole énigmatique qui est l'objet magique, selon la nomenclature de Propp (1929) lui est révélée en rêve, alors qu'il a renoncé à la vie. Une fois cette parole proférée, le conte se clôt sur le couple « réel », les autres n'ayant été que des simulacres, des faux-semblants, voués à l'échec.

L'intelligence de la subalterne

La fille du charbonnier a été choisie comme épouse par le prince du pays, pour son intelligence. Il reconnaît en elle une semblable, mais à condition qu'elle ne le dépasse jamais dans ce domaine. Il envoie ses serviteurs lui apporter les présents de la corbeille de fiançailles. Il leur demande de faire attention aux faits et gestes d'Aïcha et de lui rapporter fidèlement ses paroles. Aïcha les reçoit en l'absence de ses parents. Elle leur dit que sa mère est allée « voir ce qu'elle n'a jamais vu » (Mammeri, 1996 : 28) et que son père « est allé mettre de l'eau dans l'eau » (*ibid.*). Puis elle partage un poulet : « Elle donne la tête

au père, à la mère le dos, à ses sœurs les ailes, à ses frères la poitrine et aux serviteurs du roi… les pattes. » (Mammeri, 1996 : 29).

Quand les serviteurs sont sur le point de repartir, Aïcha les charge de ce message pour le prince : « Il manque des étoiles au ciel, de l'eau à la mer et à la perdrix du duvet » (29). La jeune fille aurait dû garder le silence qui convient à sa situation de jeune fille demandée en mariage. Mais elle dit quelque chose que personne ne comprend. Elle a un geste énigmatique qui semble déroger aux règles de l'hospitalité qui veut qu'on offre les meilleurs morceaux aux invités, puis au chef de famille. La formule et le geste de la fille du charbonnier sont aberrants car ils s'écartent de la norme et de ce qui est attendu. On sait que le conte n'explique pas, ne justifie pas, qu'il ne se préoccupe pas de morale quand c'est une œuvre orale et collective qui n'a pas été contrainte par l'écrit et par les conventions sociales. Goethe avait remarqué que les contes des *Mille et Une Nuits* n'ont aucun but moral et ouvrent sur une liberté totale. On peut reprendre cette remarque pour de nombreux contes maghrébins.

Suspens du conte… Il ne se passe rien de notable, sinon de l'incompréhensible. Seule le prince sera en mesure de décoder les paroles et les gestes de la fille du charbonnier. Il va tenir le rôle d'initiateur pour ses serviteurs, lui pour qui ses paroles sont « claires » (30) : la mère est allée assister une femme, le père « est allé dévier l'eau de la rivière pour actionner l'eau de son moulin. L'eau, une fois sortie du moulin, retourne évidemment à la rivière. Le meunier a donc réintroduit de l'eau dans l'eau » (30). Pour ce qui est du partage du poulet, le roi explique :

> C'est un poulet très bien partagé (…) Rien de plus facile (…) ? À son père la jeune fille a donné la tête, car il est la tête de la famille, à sa mère le dos car c'est sur elle que repose le poids de toute la maison, à ses frères la poitrine parce qu'ils en sont le rempart et les défenseurs, à ses sœurs les ailes car elles doivent un jour prendre mari et s'envoler, et à vous les pattes car sur vos pieds vous êtes allés jusqu'à elles et sur vos pieds vous deviez repartir. (31)

Tout devient clair, comme le dit le roi ; tout devient évident. Les serviteurs et l'auditeur comprennent enfin ce que signifient les

agissements et les paroles d'Aïcha. Quant au dernier énoncé, il permet au roi de révéler le vol commis par les serviteurs :

> En prélevant des émaux sur les bijoux de la jeune fille (…) vous avez enlevé à son ciel des étoiles. En prenant une partie des parfums, vous avez puisé de l'eau dans la mer. En vous appropriant des étoffes d'or et de soie, vous avez dénudé de duvet ma colombe. (31)

Les explicitations donnent une autre dimension du vol : il touche à l'équilibre du monde (le ciel, la mer) et touche aussi à la personne du seigneur. Ainsi, la relation entre la parole énigmatique (et le geste qui est raconté par les serviteurs) est d'explicitation. Son déchiffrement met fin à l'énigme et permet de comprendre le monde. Mais, plus encore, cette parole dit quelque chose du secret du monde. Cette dimension sera reprise dans le dernier exemple. On voit quelle place peut occuper la parole énigmatique dans l'économie générale du récit, mais aussi le rapport entre son énoncé et celui du conte en entier.

Se mettre au monde

Dans un autre conte, « Lazma » (Labidi, 2006 : 79-82), une jeune princesse, la dernière de sept filles, n'est pas prénommée par son père qui trouve que sa femme lui a donné trop de filles. « Nomme-toi comme tu veux », lui dit son père quand, devenue une belle jeune fille, elle lui demande son prénom. La Non-nommée ne choisit pas dans la nomenclature des noms connus, elle ne crée pas son nom selon les paradigmes habituels de l'onomastique. Elle décide de se nommer: « Besoin d'elle / Elle ne tend la main / Ni ne vend son honneur / Et personne ne se moque d'elle » (80). Pourquoi ce prénom, si inhabituel ? Le conte n'explique rien, immédiatement. La conteuse, quand elle se soumet et soumet son auditoire à la logique du conte, n'explique pas, ne justifie pas ; elle dit. Dans cette histoire, chaque fois, elle doit émettre la formule du nom en entier. Il lui faut se préparer, préparer son souffle. Elle suspend le mouvement du conte et le déroulement des événements. Sa vocalisation s'accompagne d'un élan du corps. La conteuse est comme un coureur de fond, qui s'élance et s'arrête, qui doit suspendre son élan. On touche ici à la rupture qu'introduit la parole énigmatique, à la fois dans l'énoncé et dans l'énonciation du conte. La conteuse est ainsi concernée, en tant que

corps énonçant. On est en présence d'une véritable théâtralité, d'une scénographie de la parole. Le curieux prénom relève d'une autre instance que le récit. La parole qui l'énonce est comme un nœud dans le fil du récit (pour filer la métaphore habituelle) : à la fois un moment où le récit bloque, mais aussi un moment où il se dynamise.

Cette assertion, qui peut sembler aberrante, sera reçue comme un défi par un jeune prince, qui va entreprendre de faire mentir le programme du prénom. Il va essayer de tromper Lazma par trois fois. Il se déguise en commerçant (quelqu'un qui fait circuler les biens et les paroles) et s'installe sous les fenêtres du palais de la jeune princesse. Il présente à la vue de la jeune fille une robe couleur soleil, puis une autre couleur temps et enfin une poule et ses poussins en or qui picorent des pièces précieuses. Lazma envoie sa servante pour acheter la robe couleur soleil. Le faux marchand lui fait dire qu'il lui offre la toilette contre la main montrée à la fenêtre. Lazma accepte. Pour la deuxième robe, il demande qu'elle lui montre sa chevelure. Il peut admirer les cheveux défaits. Avec la poule et ses poussins, il exige de passer la nuit avec la princesse. Il table sur la coquetterie des femmes. Avec le troisième présent, c'est toute la symbolique anti-féminine qui est réactivée. L'objet est comme un signe de tous les discours sur les femmes : une poule, une *djaja*, est l'animal sans jugement qui peut aller picorer n'importe où, n'importe quoi. On peut donc la rouler. Lazma accepte, mais à une condition : que tout se fasse dans le noir. Pourquoi ? Autre énigme. Est-ce pour signifier l'aveuglement du prince ? Il accepte, passe la nuit avec une femme et s'en va, fier comme un coq et, comme lui, prêt à chanter sa victoire. Mais il trouve dans une poche de ses vêtements ce mot : « la main : une carotte, la chevelure : celle d'une jeune fille juive et ta nuit avec une esclave[1] ».

Les différentes séquences déjà écoulées dans la narration sont ici non pas résumées mais ramassées en une formule parabolique. Le prince a été vaincu et c'est la formule ramassée qui le lui signifie. Il décide alors d'user de ses prérogatives d'homme : il fait demander la main de la princesse à un père qui n'a que faire des filles. La jeune

[1] Le conte dit qu'elle a une amie juive. On sait qu'au Maghreb les juives peuvent, dans les villes, sortir sans voile ou tête nue. Quant à l'esclave qui est mise dans le lit du prince sans que le conte fasse entendre une quelconque protestation, cela nous renseigne sur la condition des esclaves.

fille est emmenée en grande pompe dans la maison de son époux, en compagnie de ses servantes. Le jeune homme décide de faire entrer son esclave Messaoud dans la chambre nuptiale. La mariée et ses compagnes se saisissent de Messaoud, le ficèlent et le suspendent au plafond. Au bout d'un moment, le prince vient toquer à la porte : « Messaoud, Messaoud – Seigneur je suis noué » (en arabe : *Mess'oud, Mess'oud / Sidi rani marbou*t) (81). La réponse de Messaoud est comprise différemment par le personnage et par l'auditeur. Nous savons, alors que le prince croit savoir et ne sait rien. Nous avons deux déchiffrements, deux décodages. Au bout de la septième nuit, le prince entre dans la chambre et voit son esclave ficelé au plafond.

Que retenir ? L'énoncé énigmatique, à la fois par sa forme (un prénom qui n'est pas habituel) et par sa signification (que veut-il dire ?), va être relayé par d'autres paroles énigmatiques : le texte dans la poche, puis la réponse de Messaoud, sept nuits de suite. Il est à la fois moteur du récit, car c'est lui qui le relance, et une sorte de trou noir de la signification.

Les deux énoncés courts sont en relation de complémentarité. Le prénom pose l'énigme, et le message écrit donne la clé de l'énigme et révèle au prince son aveuglement. Lazma éclairerait-elle symboliquement l'injustice faite aux femmes ? La parole énigmatique est la seule possibilité pour elle de se poser comme sujet pensant et agissant dans une société qui ne fait de place aux femmes que comme subalternes. C'est le père, qui veut ignorer sa fille, qui lui donne cette possibilité. Nommer c'est mettre au monde et Lazma se met elle-même au monde. Quant à la réponse réitérée de Messaoud, elle fonctionne sur le double sens de *marbout* ; l'auditeur sait, le conteur aussi ; seul le personnage ne sait pas. Le jeune homme doit ainsi accepter qu'il ne peut être le plus fort. C'est seulement alors que l'amour dans le couple devient possible. C'est la seule relation possible.

Celui qui sait et celui qui croit savoir

Dans « Du profit pour cent » (Labidi, 2006 : 21-26), un père remet à ses deux fils une somme d'argent et leur demande de partir en voyage pour faire du commerce. Le dégourdi suit le conseil paternel, achète de la marchandise qu'il revend plus loin, tandis que le simplet

dit qu'il attend son heure. Il entend un marchand ambulant crier : « Qui veut acheter du profit pour cent ? ». Le simplet remet à l'homme cent pièces d'or. Le marchand lui dit alors : « Au pays de la confiance ne sois jamais confiant. Là où il n'y a ni surveillant ni garde qui veille, attention. »

La formule contient une contradiction (autre forme de l'énigme) : entre « pays de la confiance » et « faire confiance ». Le jeune homme ne cherche pas à comprendre. Il poursuit son voyage en compagnie de son frère. Un soir, ils demandent l'hospitalité dans une riche maison en pleine forêt. Le soir, le Simplet ne s'endort pas et se promène dans la maison de son hôte, un homme très riche et âgé, marié à une femme beaucoup plus jeune que lui. Les serviteurs sont logés loin de la demeure du maître où pas même un chien ne veille. Le Simplet passe devant la chambre des époux : par la porte entr'ouverte, il voit la femme égorger son mari dans son sommeil. Il la voit cacher le couteau dans ses jupes. Puis, elle se met à crier pour alerter les serviteurs. Elle accuse les deux frères d'avoir assassiné son mari. Le jeune homme ne dit rien et attend l'arrivée des hommes d'armes qui viennent se saisir d'eux. Il s'adresse alors au chef et lui demande de faire fouiller les jupes de la femme. On trouve le couteau encore maculé de sang. Il révèle alors ce qu'il a vu. Bien sûr, la meurtrière est arrêtée et les frères peuvent poursuivre leur voyage.

Le jeune homme a su faire confiance en ne faisant pas confiance, là où il aurait pu dormir en toute confiance. Le conseil, payé cent pièces, vaut beaucoup plus, puisqu'il sauve deux vies. La parole énigmatique fonctionne comme une injonction incompréhensible. Le Simplet se comporte comme le novice qui fait confiance à celui qui l'initie. C'est une figure du père qui a voulu que ses fils se forment aux leçons du monde. Le commerce qu'il leur demande d'exercer n'est pas simple négoce de marchandises, il est aussi échange avec les hommes et enrichissement humain et culturel.

« Frappe / Et Il ouvrira la porte » (Rûmi)

Dans un autre conte, « La fille du serpent » (Labidi, 2006 : 65-77), la jeune fille, qui a échappé à l'ogresse qui a dévoré ses six sœurs qui n'ont pas respecté la recommandation du père parti effectuer le pèlerinage à la Mecque et qui ont ouvert la porte à la dévoreuse, est adoptée par un serpent. Elle est arrivée dans son palais et ses

magnifiques jardins en se jetant dans un trou qui s'est creusé devant elle. Elle épouse un prince. Son père adoptif lui donne un conseil : « N'ouvre pas ta porte à l'époux s'il ne dit ton véritable nom. » Comment le dirait-il s'il ne le connaît pas ? Plus encore, comment la jeune fille saura-t-elle que c'est son prénom ? Son prénom n'est jamais dit dans le conte. Elle est seulement désignée comme la fille du serpent. Là encore, le conte n'en dit rien. Le prince vient butter sur la porte close de celle qu'il a ramenée en grande pompe de la maison du serpent. Il finit par prendre une seconde épouse, qui essaie d'imiter la fille du serpent et meurt ; même chose pour la troisième, et encore pour la quatrième. À bout de désespoir, le prince se couche et demande qu'on l'enterre. Il s'endort et, dans la tombe, il entend une voix dire : « Soleil resplendit et Cœur s'est réjoui. » Il quitte la tombe et court à la porte de la fille du serpent. Il répète la formule et la porte s'ouvre enfin.

Ce dernier conte se clôt sur cette énigme qui n'est pas résolue. Sa formulation (sa forme sonore, phonique) est donnée, révélée dans le rêve au jeune prince qui est alors dans le renoncement total, puisqu'il renonce à la vie. C'est parce qu'il accepte de mourir à la vie du visible, de l'apparence, du *dhahir*, qu'il peut accéder à la vérité signalée par l'énigme. Mais accède-t-il au secret, au *bâtin* ? Le conte reste sibyllin. Est-ce audacieux de dire que nous sommes peut-être appelés à une interprétation soufie. On sait l'importance de la lumière dans l'itinéraire soufi : elle est guide, itinéraire donc, et la totalité vers laquelle on tend. L'ascèse soufie, concrète et spirituelle, est quête de savoir de soi et du monde, du monde comme soi et de soi comme monde. Le prince est pris dans une épiphanie dirait Meddeb (1914), une manifestation de ce qu'il cherche sans savoir qu'il le cherche. La mort qu'il accepte, qui n'est pas réelle mais vraie, ressemble à l'extase, à cet « état particulier dans lequel une personne, se trouvant comme transportée hors d'elle-même, est soustraite aux modalités du monde sensible en découvrant par une sorte d'illumination certaines révélations du monde intelligible, ou en participant à l'expérience d'une identification, d'une union avec une réalité transcendante, essentielle » (*Trésor de la Langue Française*). « Ô Jour, lève-toi! / Fais resplendir ta Lumière. »

La réflexion à laquelle les études brachylogiques incitent permet de renouer avec la l'étude des contes du patrimoine maghrébin, contes

populaires, contes de haute culture, car un conte est un carrefour de cultures. Les convergences entre les contes sont évidentes, comme l'histoire de Cendrillon ou de la vache des orphelins. *Les Mille et Une Nuits* sont un concentré d'histoires venues de divers horizons culturels, de divers imaginaires. Ici, nous sommes en face de ce qu'on peut désigner comme des contes d'énigme, dans lesquels le quêtant – préférons ce terme à celui de héros – cherche et ne sait où, cherche et ne sait quoi. La parole énigmatique désigne le lieu, pas nécessairement situé dans l'espace, où se noue le récit qui peut bloquer ou se dynamiser ; le personnage et les auditeurs sont face à une question essentielle, confrontés à une incompréhension du monde, un trou noir dans le continu du monde.

Que retenir au terme de ce rapide parcours à approfondir ? Dans les contes maghrébins, la parole énigmatique occupe une place particulière dans l'économie du conte et dans son architecture, à la fois dans sa signifiance et dans son déroulement. Elle peut sembler hors du conte, échapper au conte ou menacer le récit. Pourquoi la fille du serpent refuse son mari alors qu'elle a accepté le mariage, qu'elle le lui a annoncé en parlant à son agneau ? Que signifie le conseil du père-serpent, par-delà la charge symbolique qui peut orienter vers une lecture freudienne[2]? Elle ralentit le déchiffrement des faits et des gestes des personnages. Un jeune homme donne cent pièces d'or pour quelques paroles peu claires… Pourquoi ? Avec la parole énigmatique se crée une attente et le « trou noir » qui peut désigner le lieu de l'inquiétude et de la quête. L'exigence de la fille du serpent peut sembler être le caprice d'une jeune mariée qui, sur les conseils de son père, veut éprouver son époux. Cela va peut-être plus loin.

[2] Il faut rappeler l'importance du serpent dans les symboliques méditerranéennes. Retenons ici l'ambivalence associée à la figure du reptile : le serpent est celui qui, dans la mue, meurt pour renaître plus fort, plus grand. Il est aussi associé à la vie et à la mort. Ainsi, dans plusieurs contes, le mauvais génie entré dans le corps d'une jeune fille a la forme d'une vipère. Dans un autre, des femmes jalouses font à leur jeune belle-sœur des œufs de serpent qui éclosent dans son ventre. Elles peuvent suggérer à leurs époux que la jeune fille est enceinte. Elle sera abandonnée dans la forêt et recueillie par un chasseur qui va l'épouser (Amrouche, « La princesse Soumicha », 65-75).

Frappe,
Et Il ouvrira la porte.
Évanouis-toi,
Et Il te fera briller comme le soleil.
Tombe,
Et Il t'élèvera aux cieux.
Deviens rien,
Et Il te transformera en tout ! (Rumi)

Lorsqu'on lit ces vers de Rumi, on peut émettre l'hypothèse qu'il s'agit d'autre chose. La fille du serpent amène son mari à mourir au monde des apparences pour renaître à celui de la vérité.

Zineb ALI-BENALI
Université Paris 8, Paris, France

BIBLIOGRAPHIE

AMROUCHE, Taos, *Le grain magique*, Paris, La découverte, 1996 (première édition : Maspero, 1966).
BENCHEIKH, Jamel-Eddine, *Les Mille et Une Nuits ou La parole prisonnière*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des Idées, 1988.
BREMOND, Claude (1973) « André Jolles, Formes simples », in Annales. *Économies, Sociétés, Civilisations*, 28è année, N. 5, 1973, pp. 1317-1319, consulté le 29 septembre 2015. http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_5_293423_t1_1317_0000_3
JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
LABIDI, Zineb, *Kan ya ma kan. L'Algérie des conteuses*, Constantine, Média-Plus, 2006.
MEDDEB, Abdelwahab, *Portrait du poète en soufi*, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 2014.
MAMMERI, Mouloud, *Contes berbères de Kabylie. Machaho ! Tellem ! Chaho !*, Paris, Pocket, 1996 (première édition : Bordas, 1980).
MONTANDON, Alain, « Formes brèves et microrécits », in *Les Cahiers de Framespa*, n°14, 2013, mis en ligne le 26 juin 2013, consulté le 29 septembre 2015. URL : http://framespa.revues.org/2481.
TOURRETTE, Éric, « Une écriture du discernement. Enquête sur les formes brèves de la description morale (1574-1701) », *L'information littéraire* 1/2005 (vol. n°57), p. 49-52, consulté le 29 septembre 2015. URL : www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2005-1-page-49.htm.

FORMES BRACHYLOGIQUES URBAINES : QUELLE INFLUENCE SUR DES PUBLICS DE F.L.E. ?

AMIRA AMRANI, Université du 8 mai 1945, Guelma, Algérie

Notre article portera sur la brachylogie, domaine de réflexion que je qualifierai de novateur et d'ingénieux, car il a la capacité de dépasser les seules frontières du langage proprement dit, dans lesquelles on avait l'habitude de le confiner, pour s'appliquer à des domaines bien divers comme la traduction combinée à l'audiovisuel ou encore la didactique comme c'est le cas pour notre propos. Ceci dit, notre contribution relève d'une application probablement innovante où la brachylogie embrasse l'urbain voire le socioculturel à travers des contenus écrits composés principalement d'enseignes commerciales et d'affiches publicitaires appréhendées comme des formes brachylogiques aux retombées didactiques certaines sur des publics de F.L.E., notamment lors d'activités de compréhension et d'accès au sens.

Formes brachylogiques urbaines : la naissance d'un concept

Le choix de l'appellation « formes brachylogiques urbaines » relève pour nous de la jonction de deux concepts-clés qui sont d'abord les contenus écrits présents dans l'environnement socioculturel algérien à travers les enseignes commerciales et les affiches publicitaires, puis la variation linguistique les caractérisant et qui leur confère un certain caractère « brachylogique » opérant au niveau phonologique, syntaxique, lexical ou discursif.

Échantillon des contenus « brachylogiques » urbains

L'échantillon des formes brachylogiques urbaines que nous retenons est le suivant. Tout d'abord et pour ce qui est du contenu graphique, « SMS d pti mo pour tou s'dir », présent au niveau d'un encart publicitaire de presse de l'opérateur de téléphonie mobile « Djezzy », nous informe d'une offre SMS au profit de sa clientèle et dont le slogan correspond à : « SMS des petits mots pour tout se

dire » ; par réduction phonographique de l'orthographe appliquée à certaines constituants de la structure syntaxique, puisque « des », « petits », « mots », « tout », « se » et « dire » sont remplacés désormais respectivement par le graphème « d » et les logogrammes « pti », « mo », « tou », « s' » et « dir », une forme brachylogique est obtenue.

Ensuite, pour ce qui est du contenu graphique, avec « Piknichoc », qui est une marque de biscuit désignant le contexte dans lequel le produit est généralement consommé – autrement dit lors d'un « pique-nique » – ainsi que son goût « choc », c'est aussi par recours au principe de réduction phonographique appliqué à la structure syntaxique entière que la forme brachylogique est encore obtenue.

Un troisième contenu, « KIABI », présent au niveau d'un encart publicitaire, désigne une marque de prêt-à-porter dont la forme normée serait « QUI HABIT » et où la structure syntaxique par recours au principe de réduction phonographique appliquée au logogramme « KIABI » (où « KI » correspondrait au pronom relatif initial « QUI » et « ABI » à un verbe « HABIT » qui n'existe pas au lieu de « HABILLE »), permet d'obtenir une autre forme brachylogique.

Ainsi, par recours au principe de réduction phonographique appliquée à l'orthographe des différents contenus passés en revue mais aussi d'autres comme « Kiloutou », « BO-BOIS » et « Sabagité Souce Boulonnaise », même si le processus de création de ce dernier est involontaire à l'opposé des précédents qui sont motivés et consentis, des formes brachylogiques urbaines ont pu être générées, ce qui développe une interrogation d'ordre didactique quant à leur éventuel impact sur des publics F.L.E. ; nous supposons par rapport à cela que les formes brachylogiques en question peuvent avoir une influence lors d'activités de réception (ou compréhension) et de production, chez des publics F.L.E.

Impact des contenus « brachylogiques » sur le public FLE en réception

La méthodologie d'expérimentation engagée autour des formes brachylogiques peut porter tout d'abord sur l'entrée « réception » à propos de la compréhension de ces contenus par un public de F.L.E.

par le biais d'entretiens à des fins de verbalisation et d'explicitation du sens. Ces entretiens d'explicitation du sens trouvent leur source chez P. Vermersch, conduits autour de questions telles que : « Que lisez-vous ? Que comprenez-vous de cela ? Et comment êtes-vous parvenu à comprendre ce sens-là ? etc. ».

Ces entretiens peuvent être menés auprès d'un public de collégiens de deuxième année moyenne, compte tenu de sa classe d'âge dans le curriculum scolaire, puisqu'il se trouve en bascule de ses performances car il n'a pas fini d'apprendre ; ses acquisitions orthographiques et par-là sa compétence orthographique ne sont pas suffisamment installées, ce qui peut le rendre vulnérable du point de vue des apprentissages vis-à-vis de son environnement socioculturel.

Verbalisations du sens des « formes brachylogiques urbaines »

Dans cette expérimentation, les entretiens conduits donnent lieu aux verbalisations de sens suivantes :

« KIABI »

L7 ki abi // un titre d'un magasin de vêtements
Eq qu'est ce qui vous fait dire qu'il s'agit de vêtements / d'un magasin qui vend des vêtements
L7 l'image / les enfants avec des vêtements

L15 kiabi c'est une marque des vêtements / c'est une marque très immm très grande marque et ses vêtements il est à la mode et très solide
Eq comment tu as su qu'il s'agit d'une marque de vêtements

L15 parce que j'ai un débardeur c'est écrit kiabi عندي لهاديكا عرفتها [3andi lehedika 3rafetha/ je l'ai c'est pour ça je l'ai reconnu]

L15 kiabi c'est par rapport au immm / possible le nom ou le prénom d'une fille ou d'une place
Eq qu'est ce qui t'a fait penser au nom d'une fille ou d'une place
L15 parce que c'est possible une fille qui s'appelle kiabi ou مولاها [mouleha/ son propriétaire] kiabi أدي ليعندو [adi li3andou/ celui qui a] kiabi possible il a une fille qui s'appelle kiabi ou un garçon ou aussi un animal c'est possible

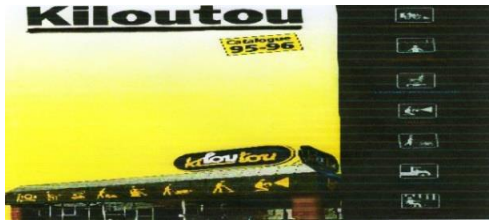
Eq qu'est ce que tu comprends
L14 ici dans l'image il y a un garçon avec une fille // je pense un nom / un nom de immm comme
Eq un nom de quoi
L14 d'organisation
Eq qu'est ce qui te fait penser à une organisation
L14 comme UNICEF
Eq et qu'est ce qui t'a fait penser qu'il s'agit d'une organisation comme l'UNICEF / par rapport à quoi tu as dit ça
L14 par rapport à la photo
Eq cette organisation s'occupe de quoi par exemple
L14 les droits d'enfants

« O P'tit en K »

Eq je vais t'expliquer le principe du travail / les images que tu vois sont accompagnées d'une écriture / tu vas me lire ce qui est écrit et après tu vas me dire ce que tu as compris
L16 oui o pti en ka c'est une magasin ou bien un boutique qui s'appelle k ou bien o p'tit en k // K je pense مول الحانوت إسم [moul el hanout issmou/ le propriétaire du magasin, son nom] en K comme un nom avec un K comme Kader il prend le premier mot K et s'appelle comme boutique K

L4 o pti en ka « o p'ti » ça me fait penser à un opticien alors que là c'est un magasin d'alimentation / ça n'a pas de rapport // c'est faux le titre de magasin c'est pas ça

« Kiloutou »



L6 peut-être le nom immm / صاحب المحل [saheb el mahal/ le propriétaire du magasin]

L12 kiloto
Eq qu'est ce que tu comprends de cette écriture
L12 c'est une course de voitures
Eq qu'est ce qui te fait penser à la course
L12 l'écriture c'est la même écriture qu'on trouve d'une course de voitures
Eq et c'est-à-dire dans une course de voitures on trouve cette écriture sur quoi/ où
L12 dans les plaques // les catalogues aussi
Eq tu peux m'expliquer cette idée de course
L12 rallye de voitures
Eq dans le rallye de voitures on trouve ce genre d'écriture
L12 oui
Eq où sur les voitures
L12 oui sur les voitures même dans les plaques de publicité on trouve ça // même les couleurs des voitures de la course c'est la même couleur qu'on utilise dans cette écriture

L15 kiloutou
Eq oui tu lui trouves un sens ou non
L15 par rapport à le kilo

« Piknichoc »

L15 piknichoc je pense c'est un gâteau au chocolat / on le prend quand on va pique-niquer // et ce gâteau il est en chocolat
Eq et est ce que le nom en lui-même / le nom donné à ce biscuit est ce qu'il a un sens
L15 oui le choc par rapport à le choc / on mange ce gâteau le goût immm son goût fait le choc
Eq oui et pour [pikni]
L15 quand immm نسيت كيفاه نقولوها [nssit kifeh ngouloha/ j'ai oublié comment on le dit] madame
Eq quoi
L15 noukherjou nouge3dou ngoulou [نخرجو نقعدو نقولو/ on sort s'asseoir on dit] pique-niquer j'ai oublié le mot

Ainsi, nous remarquons, au niveau de ces entretiens d'explicitation du sens des contenus écrits, que les lecteurs ne parviennent pas à accéder dans la majorité des cas au sens de ces derniers, car ils peinent à identifier et à faire correspondre une unité de sens à l'ensemble de la structure d'étude ; ils recourent donc à des stratégies multiples afin de contourner cette difficulté comme : l'identification du référent, la prédiction de sens, l'activation de connaissances antérieures, le recours aux indices du contexte, à l'analogie et la référence à l'environnement socioculturel.

Ceci dit, les formes brachylogiques urbaines, qu'elles relèvent de choix volontaires et consentis ou de choix complètement désinvoltes, a certainement un rôle à jouer dans l'apprentissage du F.L.E. dans le contexte algérien par l'influence qu'elles exercent sur l'activité de réception (lecture-compréhension) chez les scolaires, pouvant construire par cela une boucle de renforcement des usages et de la difficulté d'apprentissage.

LA BRACHYLOGIE : PARATAXE OU EXPRESSIVITE ?

SEKONGO GOSSOUHON, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire

La réduction est de plus en plus inscrite au cœur des pratiques discursives, autant qu'elle l'est dans les échanges commerciaux. Longtemps laissée pour compte pour des raisons qu'on connaît[1], la persistance et l'ampleur du format à visée réductionniste connaît aujourd'hui un intérêt des plus explosifs. Au XVIIIè siècle, en effet, la phrase était considérée comme le modèle de la perfection tant grammaticale qu'énonciative (Seguin, 1993a). Elle est, de nos jours appréhendée sous plusieurs angles, et ce, selon le domaine dont se réclame le spécialiste. Si, pour le grammairien, l'analyse de la forme de composition doit se faire sur le plan de la phrase, pour le stylisticien et l'énonciativiste, l'on devrait plutôt regarder du côté de l'énoncé. Ainsi, phrase et énoncé s'interprètent désormais comme deux formes de configuration syntaxique différentes.

Dans la perspective de la visée réductionniste, pendant que la phrase s'interprète en termes de violation de construction – c'est-à-dire rupture de construction parce que jugée à l'aune des règles de combinaison ordinairement normées –, l'énoncé est appréhendé comme une stratégie discursive. C'est pourquoi, à l'instar d'Iwasaki & Ono (2002 : 180), Deulofeu (2007) recommande que, quelle que soit l'origine de ces phénomènes, il faut les décrire. En effet, les multiples reformulations, les possibilités de troncation ou d'extension des représentations mentales, pendant les échanges discursifs, laissent percevoir qu'en discours l'on ne doit pas confondre sens et information. Si pour Rastier (2003), l'information est quantifiée par la probabilité d'occurrence d'unités discrètes, c'est-à-dire toute chose qui concourt à la (re)-création du sens, pour La Fauci (2007), dans le langage, tout est processus fonctionnel, création par mise en rapport, activité de com-position, c'est-à-dire « syn-taxe ». Est-il encore nécessaire de rappeler avec Saussure que mot et phrase n'existent pas en tant que tels et ne sont linguistiquement déterminables que dans le processus de composition qui les crée ? On peut donc affirmer avec La Fauci que, dans le langage, tout est, à vrai dire, syntaxique.

[1] Les raisons concernent ses accointances avec l'affection et l'émotion qui relèvent de l'extralinguistique.

Cependant, dans cette perspective qui relève purement du *modus*, deux modalités de composition s'offrent au sujet parlant : un prétendu simple auquel s'oppose un prétendu complexe. La brachylogie, domaine connexe qui s'intéresse aussi bien à la modalité de composition, surtout celle qui s'apparente à la forme simplifiée, semble aussi s'intéresser à la force que confère au sens cette réduction syntaxique. Dès lors, doit-on apparenter la brachylogie à la parataxe, avenant de la syntaxe, ou à l'expressivité, corrélat oppositif de l'expression ? Telle est la question à laquelle la présente analyse se propose de répondre. Cependant, ne serait-il pas nécessaire, en ayant en vue l'écologie des langues, de baliser cette tendance réductionniste des formes discursives, en n'admettant que ce qui relève du linguistiquement formel ? Mais, auparavant, que comprendre des notions de parataxe et d'expressivité qui s'inscrivent toutes dans la perspective du linguistiquement réduit ? La réduction n'est-elle pas originellement au cœur de la pratique linguistique ?

La réduction dans la pratique linguistique

La réduction dans la pratique linguistique n'est pas un phénomène nouveau[2]. Elle pourrait mieux s'apparenter à l'idée de la forme purifiée : l'« essence des choses », telle qu'exprimée par Brancusi (1876-1957)[3]. Ainsi, le retour ou recours à l'essentiel, c'est-à-dire au *dictum*, devient de plus en plus objet d'intérêt pour la linguistique.

Au-delà des études s'intéressant au processus fonctionnel de création par mise en rapport, c'est-à-dire de composition syntaxique, plusieurs études se sont intéressé au processus opératoire relevant de la réduction. En effet, les études telles que celles réalisées par Françoise Bader (2007 : 375) et Bart Defrancq (2007 : 209) corroborent nos propos.

Françoise Bader (2007) s'intéresse au caractère asyndétique de certains groupes nominaux, parmi lesquels nous ne retiendrons, juste

[2] *Cf.* Joos (1950) et son principe de *reductio ad absurdum*. Voir aussi André Martinet (1970 : 176-177) qui traite du principe du moindre effort qu'il analyse sur la base de l'économie syntagmatique et de l'économie paradigmatique.

[3] http://www.fondationbeyeler.Ch/fr/. Page consultée le 10-09-2015 à 7h12. Œuvrant dans le domaine de la sculpture dont l'essentiel de son travail consistait en la recherche de la forme pure, il estime que la simplicité est la complexité résolue.

pour illustration, que le cas des *dvandas*. À travers les *dvandas*, l'auteure distingue deux types de procédés linguistiques : l'un expansif et l'autre inclusif. Mais, c'est surtout dans les *dvandas* à duels inclusifs qu'elle fait ressortir distinctement la notion de réduction à travers les exemples tels que « les syntagmes à sociatif » comme « parents » pour désigner l'ensemble composé « du père et de la mère », jumeaux (enfant + enfant né de la même mère, le même jour : p. 396) et les « duels parfois pluralisés », dont le contenu sémantique renvoie à la totalité de l'espèce. Nous avons entre autres les notions de « peuple » ou « troupeau » qui présentent toutes une idée de réduction dans la construction.

Cette même stratégie linguistique avait déjà fait l'objet d'une étude, mais sous d'autres formes, chez Culioli (1990), dans son analyse des opérateurs de la détermination nominale, avec particulièrement les curseurs[4].

Par ailleurs, la réduction linguistique se trouve également traitée par Defrancq qui, à travers l'analyse des formes interrogatives, invite à faire une différence entre la « vraie réduction » et le « résidu de réduction ». Il indique que, dans le cadre d'une véritable réduction, c'est soit le mot interrogatif, soit le syntagme prépositionnel auquel le mot interrogatif appartient qui subsiste[5].

Comme on peut le constater, directement perceptible ou non, la réduction est toujours au cœur de la pratique linguistique. Toutefois, la différence entre ce premier type de réduction et celui auquel s'apparente la brachylogie est que le premier type relève purement de la morphologie, à la limite parfois de la morphosyntaxe, alors que le deuxième est de l'ordre de la syntaxe, procédé de composition, généralement appelé parataxe.

[4] Les curseurs sont des opérateurs du balayage servant à fixer l'ensemble des éléments d'un ensemble donné, nous entre autres : chaque, tout, tous les…..

[5] Selon lui, « une interrogative enchâssée peut en effet se réduire au mot interrogatif isolé ou au syntagme auquel ce mot appartient éventuellement ». Par exemple (20) : « En conséquence, et malgré les difficultés et les hésitations de certains, les autorités ont choisi de poursuivre un dialogue sérieux. »

De la parataxe dans la syntaxe

Approche définitionnelle de la parataxe

La parataxe est un concept difficile à définir. Pour Christophe Benzitoun (2007 : 153), il existe presque autant de définitions du mot « parataxe » que de linguistes ou grammairiens l'ayant utilisé. La Fauci (2007), pour sa part, indique que la notion de parataxe a une grande variété de définitions, auxquelles les spécialistes ont confié la manifestation de leurs goûts, de leurs préférences. En effet, à mi-chemin entre subordination et coordination, de l'asyndète à l'ellipse, du style coupé au +/- rection, de la micro-syntaxe à la macro-syntaxe, du procédé de composition grammaticale au procédé stylistique, de la phrase au discours, la parataxe fait l'objet de divergences eu égard à l'instabilité aussi bien de son contenu que de sa portée. Toutefois, malgré la difficulté résiduelle qui oppose une difficulté d'appréhension de la notion de parataxe, il semble exister un minimum de convergence quant à sa définition : la parataxe désigne un type de rapport entre deux séquences langagières, par exemple « tel père, tel fils ».

À la lumière de cette définition, Morier (1961) définit la parataxe comme un cas particulier de l'asyndète qui consiste à juxtaposer des séquences langagières, soit par voie de construction soustractive consistant en une ellipse du lien de subordination (Wilmet, 2003 : 680), soit par le biais d'une construction purement juxtapositive soulignant l'absence de lien de subordination.

Tout comme pour Morier, pour les tenants de l'approche elliptique de la parataxe, la construction consiste en un effacement des liens de subordination et de coordination afin de créer un impact sur l'allocutaire par le biais d'une fixation mémorielle.

Par ailleurs, la parataxe peut être aussi appréhendée dans son rapport au style coupé, qui se définit comme un mouvement phrastique fonctionnant par effacement des articulations syntaxiques, et dans lequel les relations sémantico-logiques des segments sont claires sans être marquées. Le style coupé organise des types de relations syntaxiques au sein de la phrase, répartis entre coordination, juxtaposition et subordination (Geneviève Salvan, 2007 : 57).

Nous constatons alors que, à travers tous ces rapports, la parataxe se définit par opposition, tout en s'identifiant à plusieurs

terminologies. Benzitoun voit là un flou terminologique, toutes choses qui l'ont conduit, à parler de « marquage des relations grammaticales » en fonction de deux propriétés : l'existence d'un lien de rection [+ rection] ou son absence [- rection] et la présence d'une conjonction [+ conjonction] ou son absence [- conjonction].

La parataxe : composition phrastique ou composition discursive ?

Autant que sa définition, la portée de la parataxe est difficile à cerner. En effet, la parataxe est une notion difficile à décrire et à classer, une réalité langagière variée et qui dépasse largement les catégories du grammairien.

. La parataxe, entre phrase et discours (énoncé)

La phrase et le discours sont deux indices de portée significative qui opèrent différemment, surtout dans l'expression de leur autonomie vis-à-vis de la syntaxe. Pendant que la phrase est portée sur la syntaxe qui en détermine le statut, le discours s'en détache. En effet, les éléments constitutifs de la phrase sont directement perceptibles dans la syntaxe et on parle de micro-syntaxe, alors que le discours appelle un dépassement des éléments sur le plan syntaxique pour prendre en compte les éléments trans-propositionnels tels que la durée, l'intonation et le timbre vocal, et on parle alors de macro-syntaxe. Cette idée est partagée par Simone (2006), pour qui « toutes les ressources langagières ne sont pas accessibles dans le même site, mais elles se distribuent en deux registres : les ressources de système, accessibles de manière immédiate dans le système de la langue ; de l'autre côté, les ressources discursives, qui ne sont pas disponibles d'emblée (…). » Ainsi, de la phrase au discours, une même structure peut avoir différentes portées significatives. Il en est ainsi de l'exemple de « bonjour ». Simple salutation dans la phrase, cette séquence en discours peut devenir une réponse à une salutation, dans laquelle l'on pourrait être instruit sur l'état psychologique du locuteur, raison pour laquelle les constructions langagières sont toujours diversement appréciées.

. Parataxe et perspectives analytiques

En partant de l'hypothèse de la suppression, délibérée ou non, des liens de subordination, la parataxe se présente comme procédé grammatical ou comme composé stylistique qui sous-entend un usage subtil de la langue. La construction d'une structure langagière, marquant l'absence ou le manque de lien, implique une perspective sociolinguistique. Ainsi, une construction parataxique peut subsumer soit la marque d'une subtilité langagière qui requiert une emprise du locuteur sur le système de la langue, soit la trace en surface de trois sociolectes, tels que le langage des enfants ou des apprenants, le langage populaire et l'oral, ces trois sociolectes étant considérés comme inférieurs ou informels par rapport à la norme linguistique.

Par ailleurs, Berrendonner (2008) perçoit dans la parataxe une dimension phonologique. En effet, contrairement à la majorité des spécialistes travaillant sur les aspects parataxiques des constructions qui relèvent une absence de lien, donc une absence de relation entre des séquences langagières, Berrendonner pose la question du statut du lien prosodique entre les séquences d'une performance parataxique. À travers cette remarque, Berrendonner veut attirer l'attention du linguiste sur la présence possible d'un lien prosodique dans les constructions qui, à l'observation, se présentent comme dépourvues de lien.

Il apparaît ici une sorte de paradoxe de la parataxe : la construction implique, en effet, à la fois les marques des styles soutenu et relâché, ainsi que la présence et l'absence de lien entre des séquences langagières.

L'expressivité : format discursif par excellence

Du point de vue littéraire, certaines théories expressivistes, à l'instar de celle de Gratton (2000), qualifient l'expressivité de « génétique », c'est-à-dire le passage de l'idée à sa réalisation sans qu'aucune forme ne soit privilégiée. Pour lui, un « grognement » constitue une expression au même titre qu'un roman. Proust ne définissait-il pas déjà l'expressivité comme un « tissage originel des formes » où ce qui est exprimé sert de base à la suite de

l'expression dans une « dynamique de récapitulation et de renouvellement »[6] ?

En linguistique, en raison de ses rapports avec des aspects relevant de l'extralinguistique tels que l'émotion, l'affection[7] et surtout l'oralité[8], l'expressivité a longtemps été mise à l'écart. C'est avec la linguistique cognitive et la grammaire de construction d'aujourd'hui que l'expressivité connaît un regain d'intérêt[9]. En effet, pour Bally (1913), l'expressivité est une « syntaxe affective ». Une telle dénomination rappelle la corrélation de cette forme de construction avec l'émotion et l'affection. Par ailleurs, en dehors de ces deux manifestations, Legallois et François (2010) distinguent dans l'expressivité trois autres types : à savoir « l'expressivité pathétique » (relative à l'émotion), « l'expressivité mimésique » (relative à la fonction de « présentification ») et « l'expressivité éthique » (relative au caractère de l'énonciateur)[10]. On peut donc dire qu'autant que de Bally, bien que relevant de l'extralinguistique, l'affection et l'émotion font figure de proue dans l'analyse de l'expressivité de Legallois et François.

Contrairement à Bally que rejoignent quelque peu Legallois et François, Guillaume (1973a)[11] rejette l'affectivité comme une catégorie pertinente pour la linguistique. Dans ses analyses, il oppose « Expressivité » et « Expression » à travers cette formule : « Expression + Expressivité = I ».

Par cette formule, Guillaume implique que la syntaxe perd en expression ce qu'elle gagne en expressivité. Autrement dit, plus un énoncé est expressif, moins il a besoin d'une forme syntaxique complète : « Silence ! ». Moins il est expressif, plus sa forme est complète : « Je veux du silence ». L'approche guillaumienne de l'expressivité consiste en un moyen de suppléer l'absence d'un prédicat verbal ou d'un pronom, comme dans cette paire analysée par

[6] Johnnie Gratton, 2000 : 123.
[7] Dominique Legallois et Jacques François, 2010.
[8] Dominique Legallois et Jacques François définissent l'expressivité comme un « phénomène suprasegmental, continu, intrinsèquement lié à l'oralité (…) constituant donc un objet douteux pour des disciplines ».
[9] L'analyse de Dominique Legallois et Jacques François nous en donne un large aperçu.
[10] Voir les analyses de Dominique Legallois et Jacques François, 2010.
[11] A. Joly et D. O'Kelly, 1993.

l'auteur : « il paraît qu'on s'est trompé » / « paraît qu'on s'est trompé ». C'est un moyen qui tend vers la réduction des formes instituées qui, elles, relèvent de la norme statistique (Legallois et François, 2010). Ainsi, à travers l'usage des formes expressives, le locuteur appelle à une collaboration plus active de l'interlocuteur par voie de fixation mémorielle[12]. Il faut donc noter que, contrairement à la parataxe, l'expressivité est un schéma de communication à visée réductionniste portée sur le contenu et non sur la forme du message. Dès lors, à quel cadre faut-il rattacher la brachylogie ?

En partant du fait que l'idéation règne en maître dans le langage (Jakobson, 1963 : 213), la brachylogie, domaine dont il faut tracer les frontières, nécessite d'être envisagée dans le cadre d'une grammaire du discours qui prend en compte aussi bien les réalisations microsyntaxiques que les réalisations macrosyntaxiques. Par ailleurs, puisque la brachylogie s'affirme comme un modèle syntaxico-sémantique, il nous a paru nécessaire de visiter parataxe et expressivité, deux notions qui pourraient, chacune, relever de l'un de ses principaux aspects. En effet, si, dans la forme, la brachylogie s'apparente à la parataxe par le biais de la réduction syntaxique, elle fait corps avec l'expressivité par la force des effets produits sur l'interlocuteur.

Cependant, au-delà de l'approche unificatrice de la parataxe qui consiste à rapprocher sans établir la liaison entre deux propositions, c'est-à-dire entre deux unités symétriques censées être autonomes et dans lesquelles la séquentialité joue un rôle de premier plan (par exemple : « j'aime cette voiture, je la veux »), la perspective brachylogique, pour s'en démarquer, doit prendre en compte la réduction syntaxique s'opérant à l'intérieur d'une même unité de sens (par exemple : « Rideau ! » au lieu de « Tirer le rideau »). C'est d'ailleurs en cela que la brachylogie s'apparente à l'expressivité. Mais, contrairement à l'expressivité qui repose en grande partie sur l'affectivité, la brachylogie devra se limiter, pour s'en démarquer, aux formes expressives marquant la dynamique des échanges verbaux déclenchés par une relativité contextuelle[13]. En d'autres termes, même

[12] La Fauci (2007)

[13] Nous faisons ici référence aux énoncés qui, asyntaxiques à première vue, pourraient prendre de la valeur en contexte. Ils sont donc syntaxiquement

s'il est vrai que la grammaire n'est pas que logique, mais qu'elle est aussi psychologique (Legallois et François, 2010), la brachylogie ne devrait pas prôner le principe quiétiste du « laissez-faire ». Elle devra donc, pour tenir compte de l'écologie des langues, marquer les frontières entre le logique et le psychologique de la grammaire, car comme le dit Sechehaye (1926 : 133), la grammaire logique fait système, certaines de ses réalisations peuvent être « détruites par une émotion intense » (Sechehaye, 1926 : 133), et « le langage affectif a tendance à rétrograder vers les formes inférieures de la vie psychique » (Sechehaye, 1908 : 38)[14].

Sekongo GOSSOUHON, Université Alassane Ouattara, Bouaké, Côte d'Ivoire

BIBLIOGRAPHIE

BADER, Françoise, « Autour de l'asyndète dans les groupes nominaux des langues indo-européennes anciennes » *in* Béguelin, M.-J., Avanzi, M., & Corminboeuf, G., éd., *Actes du colloque international « La parataxe »*, Université de Neuchâtel, 2007.

BENZITOUN Christophe, « Comment tirer profit de la parataxe ? Étude sur les enchaînements de constructions verbales » siècle in Béguelin, M.-J., Avanzi, M., & Corminboeuf, G., éd., *Actes du colloque international « La parataxe »*, Université de Neuchâtel, 2007.

BERRENDONNER, Alain, « L'alternance *que / #*. Subordination sans marqueur ou structure périodique ?», *in* D. Van Raemdonck (éd.), *Modèles syntaxiques*, Bruxelles, Peter Lang, 279-296, 2008.

CULIOLI, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophrys, 1990.

DEFRANCQ, Bart, « "Ça dépend professeur d'université de quoi". Cherchez la dépendance » *in* Béguelin, M.-J., Avanzi, M., & Corminboeuf, G., éd., *Actes du colloque international « La parataxe »*, Université de Neuchâtel, 2007.

DEULOFEU, Henri-José, « La greffe d'un énoncé sur une construction : une combinaison originale de parataxe et de rection siècle » *in* Béguelin, M.-J., Avanzi, M., & Corminboeuf, G., éd., *Actes du colloque international « La parataxe »*, Université de Neuchâtel, 2007.

JAKOBSON, Roman, *Essais de Linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

GRATTON, Johnnie, *Expressivism : The Vicissitudes of a Theory in the Writing of Proust and Barthes*, Oxford, Legenda, 123 p., 2000.

interprétables en contexte, en référence à ce qui précède ou à ce qui suit (André Martinet, 1985 : 194-195).

[14] Dominique Legallois et Jacques François : 2010 : 5.

LEGALLOIS, Dominique et FRANÇOIS, Jacques, *Définition et illustration de la notion d'expressivité en linguistique*, Université de Caen, *Crisco*, 2010.
RASTIER, François, *Le Langage comme Milieu : des Pratiques aux œuvres*. Lpe2@ext.jussieu.fr Equipe Sémantique des textes (UMR 7114), 2003.
SALVAN, Geneviève, « Parataxe, asyndète et *stile coupé* au XVIIIè siècle » *in* Béguelin, M.-J., Avanzi, M., & Corminboeuf, G., éd., *Actes du colloque international « La parataxe »*, Université de Neuchâtel, 2007.
SIMONE, R., « Constructions: types, niveaux, force pragmatique », *in* Guillot, C. & *alii* (éds), *À la quête du sens. Études littéraires, historiques et linguistiques en hommage à Christiane Marchello-Nizia*, Lyon, École Normale Supérieure, 137-159, 2006.
WILMET, Marc, *Grammaire critique du français*, 3e édition, Bruxelles, de Boeck & Larcier, 2003.

WEBOGRAPHIE

http://www.fondationbeyeler. Ch/fr/

crisco.unicaen.fr

L'ANTHROPONYMIE AU PRISME DE LA BRACHYLOGIE

HOUDA HAMDI, Université du 8 Mai 1945, Guelma, Algérie

Si, dans le champ littéraire, certaines notions semblent avoir, à travers le temps et l'espace, engendré une multitude de définitions, au point de devenir parfois hermétiques, d'autres en revanche semblent avoir été mises à l'écart. Tel est le cas notamment de la brachylogie, une notion, pour reprendre les termes de Patrick Voisin, entourée d'un « grand vide ». Si aborder une notion sur-référenciée présente souvent de grandes difficultés pour le chercheur, traiter une notion sous-référenciée l'est tout autant. L'absence d'un cadre théorique élaboré qui permet de délimiter la notion ainsi que ses champs d'applications, accentue en effet les risques de digression et d'incompréhension. C'est dans la perspective de participer à un travail plus vaste qui ambitionne de « définir les territoires de la brachylogie » que nous tenterons d'aborder la question en relation avec l'anthroponymie littéraire.

La brièveté est indéniablement le trait le plus associé à la brachylogie. Bien qu'ayant aussi une certaine connotation négative, la brièveté peut être appréciée comme un trait esthétique qui résulte d'une « économie de moyens par rapport à l'intensité des effets » (*Vocabulaire d'esthétique* : 271). La concision, trait proche de la brièveté, mais néanmoins pas complètement similaire, « insiste surtout sur le petit nombre de termes employés : c'est en quelque sorte une brièveté arithmétique » (*ibid.*). L'auteur se retrouve devant le défi de rendre son discours aussi expressif que possible, tout en utilisant le moins de mots possible. Se juxtapose ainsi une condensation non seulement de mots mais aussi de sens. Une telle démarche ne peut être réalisée et appréhendée qu'en prenant en considération la complexité de l'acte communicatif, et ce, entre autres, en considérant le rôle joué par le récepteur-lecteur potentiel de toute œuvre littéraire. À ce sujet, dans son *Dictionnaire des figures de style*, Nicole Ricalens-Pourchot écrit : « C'est d'abord une condensation au niveau de la pensée avant de l'être au niveau grammatical, ce qui explique que le message peut être parfois obscur si le récepteur ne suit pas bien la logique de pensée de l'émetteur. » Les formes brachylogiques nécessitent donc une

certaine complicité entre émetteur et récepteur, entre auteur et lecteur. Cette complicité dépend autant du travail que l'écrivain opère sur son discours, que du lecteur qui se doit d'être à la fois attentif et actif. Condenser son discours implique une attente : que le lecteur puisse le déchiffrer par la suite. Le choix des signes employés devient, dans une telle entreprise, crucial, car il s'agit avant tout d'opérer une certaine économie du langage qui peut être décodée et appréhendée par la suite.

Grâce à différentes écoles, la linguistique nous a appris que le signe est arbitraire. William Shakespeare, en précurseur et visionnaire, l'a aussi déjà signifié au 16è siècle, longtemps avant de Saussure, lorsque dans l'une de ses tragédies les plus populaires, *Romeo and Juliet*, il écrit : « *What's in a name ? that which we call a rose / By any other name would smell as sweet* » (Acte II, scène 2). Cependant, ce rapport, à priori arbitraire, semble s'inscrire dans une nouvelle dialectique lorsqu'on aborde le champ de l'anthroponymie littéraire. L'interrelation entre le personnage et son nom n'est plus alors perçue comme simple fait d'un « hasard » créateur, mais plutôt comme action préméditée, réfléchie, ou, pour reprendre les termes de Philippe Hamon, « motivée ». À ce sujet Hamon écrit :

> (…) le degré d'*arbitraire* (ou, inversement, de *motivation*) d'un signe peut être variable. Il sera donc intéressant d'essayer de juger cette latitude qu'a un auteur de « motiver » plus au moins l'étiquette de son personnage. On connaît le souci quasi maniaque de la plupart des romanciers pour choisir le nom ou le prénom de leurs personnages (…) (« Statut sémiologique du personnage », *Poétique du Récit*, 147)

C'est ce que souligne aussi le critique et romancier britannique David Lodge dans *The Art of Fiction.* Dans la même lignée que Hamon, Lodge soutient :

> *In a novel names are never neutral. They always signify, if it is ordinariness. (...) the naming of characters is always an important part of creating them.* (37)

Les noms des personnages sont en effet souvent porteurs de significations, constituant une composante essentielle de la vision globale portée par une œuvre. Ils constituent à cet égard l'une des clefs essentielles qui donnent accès à la compréhension d'un texte. Pris dans ce sens, les anthroponymes, par leur aspect court, bref, condensé, peuvent assurer une certaine fonction brachylogique ; et cette fonction peut se manifester de différentes manières.

Tout d'abord, il faut noter que ce n'est pas seulement le nom d'un personnage qui peut jouer un rôle primordial dans la construction de son identité, mais c'est aussi son absence. *The Beautyful ones are not yet Born* (1968) par l'écrivain ghanéen Aye Kwei Armah exemplifie avec beaucoup de justesse comment l'absence de nom témoigne non seulement du malaise et de l'aliénation du protagoniste, mais aussi d'une certaine universalité de l'expérience. Tout au long du roman, le narrateur ne se réfère à ce héros des temps modernes que par la simple appellation de « *the man* », c'est à dire « l'homme ». Cette « étiquette » (Hamon), qui suit le personnage tout au long du récit, exprime les tensions qui sont sous-jacentes et définissent les sociétés postcoloniales en général, et la société ghanéenne en particulier – tensions vécues tant sur le plan individuel que collectif et qui mènent à un sentiment permanent d'exclusion. Cet homme vit à la marge de sa société, situation de prime abord exprimée à travers l'absence d'un nom, c'est-à-dire de la première instance qui le définit et le lie au monde. L'absence de nom, marqueur identitaire par excellence qui ancre toute personne dans une culture ou dans une communauté, permet aussi au personnage de transcender temps et espace : cet « homme » est en effet tout homme.

Si, comme nous l'avons déjà indiqué, le choix des noms des personnages est souvent motivé, cela l'est encore plus chez certains auteurs pour qui cette opération devient réellement, et pour reprendre les termes de Chritiane Achour et d'Amina Bekkat, « […] un acte d'onomatomancie, c'est-à-dire l'art de prédire, à travers le nom, la qualité de l'être » (*Clefs pour la Lecture des Récits* : 81). Cette onomatomancie devient pour certains auteurs une composante essentielle de l'œuvre. *The Great Gatsby* (*Gatsby le magnifique*) (1925) par l'auteur américain Scott Fitzgerald constitue à cet égard un excellent exemple. Dans ce classique d'outre-Atlantique, le nom de chaque personnage est fortement motivé puisqu'il enseigne beaucoup

sur sa personnalité. C'est le cas notamment des personnages féminins : Daisy et Jordan Baker.

Daisy, l'une des principales héroïnes de cette romance, est présentée comme une femme superficielle, matérialiste, fascinée par tout ce qui brille. Cette fascination est magnifiquement dépeinte dans une scène devenue mythique : la femme fond littéralement en larmes devant le déploiement de la richesse de son amant Gatsby. La fin tragique de l'œuvre, marquée par la mort de ce dernier, est encore plus accentuée par la réaction de celle pour qui il a tout sacrifié : Daisy, dans un acte d'ultime égoïsme, choisit de laisser ce dernier porter seul les conséquences de sa propre insouciance et d'un accident qu'elle a provoqué et qui sera la cause directe du crime commis contre le héros. Le caractère de Daisy semble pourtant contraster avec une apparence de pureté et d'innocence. Son allure angélique et son charme naturel sont accentués par les habits blancs et raffinés qu'elle porte tout au long du récit. Cette opposition entre l'être et le paraître est exprimée à travers son nom, Daisy, littéralement « marguerite », une fleur aux pétales blancs et au cœur jaune. Daisy n'est autre qu'un être à l'apparence pure et au cœur jauni par l'amour de l'or et de l'argent.

Le deuxième personnage, Jordan, se distingue par un mode de vie qui marque une coupure totale avec les valeurs et les usages traditionnels de la société victorienne. Son comportement transgresse les rôles traditionnellement attribués au genre féminin : elle joue au golf, elle conduit sa voiture à grande vitesse, elle est sexuellement libérée, et elle va de fête en fête. Ce mode de vie s'inscrit en dehors des normes genrées de son temps, et va de pair avec sa description physique : « *She was a slender, small-breasted girl, with an erect carriage, which she accentuated by throwing her body backward at the shoulders like a young cadet.* » (17) Son physique, son comportement et sa façon d'être confèrent au personnage une dimension a-genrée, aspect déjà indiqué par son nom Jordan, un prénom qui s'emploie tant au masculin qu'au féminin.

Par ailleurs, les sens véhiculés par les anthroponymes Daisy et Jordan semblent refléter l'essence de toute une époque : « *The Jazz Age* ». Cette période mémorable de l'histoire américaine, qui dura tout au long des années vingt, a été en effet marquée par une grande prospérité qui allait de pair avec un boom de la consommation. La société américaine coupait d'avec ses valeurs traditionnelles et adoptait de nouveaux modes de vie où les femmes se libéraient de

leurs rôles habituels. Ainsi, Daisy et Jordan, à travers non seulement leurs caractères mais aussi leurs anthroponymes, incarnent deux facettes de ce nouveau monde.

Si certains noms semblent condenser le sens à l'intérieur d'une œuvre particulière, d'autres provoquent de vraies explosions de sens ; ils transcendent temps et espace et s'ancrent dans l'imaginaire collectif. Ce type de nom semble donner toute sa signification à l'affirmation de Roland Barthes :

> Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement : il est à la fois un « milieu » (au sens biologique du terme) dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. Autrement dit, si le Nom (on appellera ainsi désormais le nom propre) est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatir, […] (*Le Degré Zéro de l'écriture* : 125-126)

Le nom de Shéhérazade en est la parfaite illustration. Ce nom, précieux, comprimé, embaumé, résume en lui toute l'image (fantasmée) de l'Orient. Une simple évocation du mot Shéhérazade renvoie le lecteur non seulement à l'univers des *Mille et Une Nuits*, mais aussi à une multitude d'œuvres littéraires, musicales, théâtrales et cinématographiques, qui ont toutes mis ce personnage au centre.

Dans *Le Harem et l'Occident*, la critique et féministe marocaine Fatima Mernissi retrace l'appropriation du personnage par la culture occidentale, et elle met l'accent sur tout un processus qu'on peut qualifier de transformation-déformation. Selon Mernissi, cette appropriation commence en 1842 avec *La Mille et Deuxième Nuit* de l'écrivain français Théophile Gautier. Dans cette œuvre, la protagoniste, après avoir épuisé ses ressources, se retrouve à court d'inspiration. Ne pouvant plus faire appel à ce qui la gardait en vie, ses histoires et son imagination, elle est exécutée par le roi. Trois années après cette œuvre, et de l'autre côté de l'Atlantique, l'écrivain américain Edgar Allan Poe écrit *The Thousand and second tale of Sheherazad*. Une fois de plus, Shéhérazade est exécutée, cette fois non

pour son manque d'imagination mais plutôt pour son « excès » de connaissances. Commence ainsi une longue tradition dans laquelle Shéhérazade se voit progressivement démunie de ses attributs d'origine, à savoir le courage, l'intelligence et l'habilité à manier le conte et le verbe, pour se voir réduite à l'image de la belle femme qui sait magnifiquement danser et user de ses charmes et attributs physiques. Initialement femme d'esprit, Shéhérazade devient progressivement femme-objet.

Imprégné tant par les différents univers artistiques dans lesquels le personnage a évolué, que par les différentes cultures qui l'ont réinvesti, le nom de Shéhérazade condense des siècles d'imaginaire tant oriental qu'occidental. Ainsi, ce nom invoque tantôt la beauté tantôt l'intelligence, tantôt la révolte et la rébellion, tantôt la faiblesse et la soumission. Cette multitude de sens dépendent tant de l'histoire du nom que du récepteur / lecteur. Cette condensation, cette voluminosité et cette épaisseur font de ce nom une source intarissable pour l'intertextualité, puisque ce simple signe condense en lui tout un héritage oriental et orientaliste permettant aux écrivain(e)s d'inscrire leurs œuvres en lien et/ou en rupture avec toute une tradition séculaire. En effet, cette intertextualité, comme nous le rappelle Geneviève Roux-Faucard « permet une gestion très économique du sens : le texte produit un maximum de sens avec un minimum de signifiant » (105). Pris dans ce sens, le choix de ce prénom peut conférer une fonction brachylogique au texte qui l'emploie.

Ainsi, au-delà ou à cause de la représentation orientalisante et fantasmatique de Shéhérazade, de nombreuses écrivaines arabes contemporaines la mettent au cœur de leurs œuvres : on peut citer *Shéhrazad, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* de Leila Sebbar (1982), ou *Ombre Sultane* (*A Sister to Shéhérazad*) de Assia Djebar (2006)

Tel est le cas notamment de *J'ai tué Schéhérazade* (2010) par l'écrivaine libanaise Joumana Haddad. Le titre *J'ai tué Shéhérazade* n'a de signification qu'en lien avec tout l'imaginaire lié à ce nom, et c'est justement sur cet imaginaire que l'auteure construit son œuvre. Cette phrase courte et brève constitue un titre polysémique riche de sens parce que l'écrivaine mise sur le fait que le lecteur potentiel de son œuvre, lecteur à priori occidental, puisque c'est ainsi que l'écrivaine le définit d'abord dans sa préface, saura déchiffrer les sens proposés par la simple évocation du nom Shéhérazade. Ce signe

permet donc une grande économie de langage ; il contribue à la création d'une forme de titre brachylogique.

Ainsi les anthroponymes, par leur polysémie et par leur capacité de condensation, peuvent opérer une certaine économie du langage. Le degré de motivation de l'auteur relatif au choix du nom ou des noms des personnages peut contribuer considérablement à la construction du sens général de l'œuvre. Plus encore, le rapport intertextuel qui peut être établi par le biais du nom sert souvent à créer des passerelles entre différents univers et ainsi à condenser le sens. Bien que cela dépende aussi largement du récepteur / lecteur, cela permet à l'auteur de conférer une certaine fonction brachylogique au sein de l'œuvre. Vue sous cet angle, l'anthroponymie littéraire peut constituer un terrain de recherche assez fertile pour les études brachylogiques.

Houda HAMDI, Université du 8 Mai 1945, Guelma, Algérie

BIBLIOGRAPHIE

AYI KWEI ARMAH, *The Beautyful Ones Are Not Yet Born*, Oxford, Heinemann, 1968.
BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne, HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972.
ACHOUR, Christiane, BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits. Convergences critiques II*, Blida, Tell, 2002.
LODGE, David, *The Art of Fiction*, London, Penguin Books, 1992.
FITZGERALD, F. Scott, *The Great Gastby*, Great Britain, Penguin Books, 1926, rééd. 1994.
HADDAD, Jumana, *J'ai tué Shéhérazade : Confessions d'une femme arabe en colère*. Actes Sud, 2010.
MERNISSI, Fatima, *Le Harem et L'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001.
ROUX-FAUCARD, Geneviève, « Intertextualité et traduction » *in Meta : Journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 51, n°1, 2006, p. 98-118.
SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet.* 1594.
SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1999.
VOISIN, Patrick, *Réinventer la brachylogie entre dialectique et rhétorique*, Paris, Garnier (à paraître).

IMPLICITATION ET EXPLICITATION DANS L'OPERATION TRADUISANTE

MOHAND OU YAHIA KHERROUB, Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou, Algérie

La brachylogie a toujours fait partie de la nature du langage humain. Sa traduction, elle, ou la traduction de l'implicite, n'a jamais été une mince affaire. Le traducteur, par delà ses compétences, ses domaines de spécialité, est souvent pris entre l'explicitation et l'implicitation, l'explicitation de l'implicite et l'implicitation de l'explicite, sinon la fidélité et la trahison[1].

Dès lors, nous essayerons d'expliquer s'il est légitime, déconseillé, ou alors interdit de changer la nature du sens du texte-source : le rendre implicite alors qu'il est explicite et vice versa. Nous commencerons par définir l'implicite, en donnant un aperçu des types qui le sous-tendent. Nous verrons ensuite ce que dit la déontologie traductologique par rapport à cette question et, enfin, nous suggérerons une méthode de traduire par laquelle on pourrait surmonter cette incertitude inhérente à l'implicitation et à l'explicitation du sens.

Définition

On recourt à l'implicite, à une façon d'écrire ou de parler détournée, dans plusieurs types de textes, dans plusieurs situations et dans la vie de tous les jours. Parfois, on le fait consciemment, mais, dans bien des cas, c'est l'inconscient qui en est la source. On le fait pour des raisons esthétiques (littérature), idéologiques (politique), culturels (tabous), psychologiques (choix personnels) ou pragmatiques (afin de gagner du temps par la concision par exemple). Néanmoins, l'implicite, « […] n'est en réalité qu'un "autrement dit" du sens créé à la faveur d'un itinéraire langagier plus complexe que le parler direct » selon Jaubert (1990 : 195).

La terminologie par laquelle l'implicite est désigné varie d'un spécialiste à un autre : Paul Grice parle d'« implicatures », François

[1] Il convient de signaler qu'à ce niveau nous nous situons au-delà de la dichotomie sourcier-cibliste.

Recanati d'« implicitation », Robert Martin d'« inférence », etc. (Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1998 : 24). Mais tous ces concepts renvoient à une même réalité : le sens non-dit, non-exprimé, absent, tacite, implicite du discours.

Typologie

L'implicite a fait l'objet d'études littéraires, rhétoriques et linguistiques, anciennes et modernes. Les rhéteurs anciens, chez les Arabes et les Grecs, ont balisé le terrain ; la linguistique récente, notamment la pragmatique, a fait le reste en ce sens que les classifications anciennes des figures de style chez les uns et les autres ont servi de base aux classifications modernes : les contenus implicites sont souvent assignés à la métaphore, à la rhétorique, à l'ellipse, à la périphrase, avec, bien entendu, quelques innovations comme le sous-entendu, le présupposé et la valeur illocutoire dérivée (Oswald Ducrot et Catherine Kerbrat-Orecchioni), le sens littéral *versus* le sens non littéral (John Searle inspiré par Paul Grice, John Langshaw Austin), etc.

À la lumière de notre expérience en traduction, nous avons constaté que l'implicite est trop complexe pour qu'il soit cerné par les différentes typologies, aussi ingénieuses et aussi diversifiées soient-elles. En effet, la littérature, bien qu'elle soit le berceau de l'implicite, n'est pas le seul genre de texte pouvant abriter des tournures implicites. D'autres textes, dits fonctionnels ou pragmatiques, en renferment également, même si les objectifs sont autres qu'esthétiques. Par ailleurs, nous avons aussi remarqué que, dans divers types de textes, et peut-être même dans un même texte, les niveaux[2] de l'implicite peuvent être différents : linguistique (cotexte), philosophique (idéologique ou autre), esthétique (littérature), psychologique (style propre à l'auteur), etc.

Déontologie

Du point de vue déontologique, le métier de traducteur, tout comme celui de médecin ou de juriste, est régi par des lois et des règlements (secret professionnel, solidarité entre collègues,

[2] Par « niveau » nous entendons « objectif » ou « raison de recourir à l'implicite ».

contribution financière, intégrité), définissant des droits et des obligations qui doivent être observés, et ce, en plus des devoirs et droits moraux.

La probité se trouve au centre des devoirs du traducteur, et à coup sûr des autres professionnels. Un traducteur qui exerce son travail dans l'honnêteté est celui qui rend fidèlement le sens du texte-source. Autrement dit, c'est celui qui fait tout pour prouver le contraire de ce que certains pensaient de lui autrefois et continuent de penser encore aujourd'hui : prouver que la « traduction » n'est pas synonyme de « trahison ». Voici ce qui est mentionné par exemple dans le code déontologique de la Société Française des Traducteurs : « Le traducteur s'engage à travailler dans les règles de l'art en restituant fidèlement le message du document qui lui est confié. » (S.F.T., Code de déontologie).

Être fidèle, justement, consisterait entre autres à maintenir dans la langue-cible la manière dont le sens est dit dans le texte-source. C'est pourquoi il serait recommandé de le redire implicitement, lorsqu'il est déjà « implicité » dans le texte de départ, et de le reformuler explicitement, quand l'auteur l'aura « explicité ». Dans cette perspective, ce serait infidèle, voire malhonnête, de traduire une tournure implicite par une autre qui serait explicite et vice versa, car ce serait injuste à l'égard de l'auteur dont la volonté et les choix des mots seraient malmenés.

Mais, la déontologie est-elle le seul paramètre à envisager ? Si l'on s'interroge par exemple sur la source de l'implicite en se posant la question de savoir s'il émane toujours de la volonté de l'auteur, la question serait oui et non. Oui lorsque l'auteur recourt à l'implicite pour des raisons esthétiques et idéologiques, et non dans plusieurs cas d'ordres psychologique et linguistique, notamment. Pour être plus clair, le sens échappe à l'auteur et se dit implicitement s'il est psychologique, émanant de l'inconscient, ou linguistique, émanant du génie de la langue c'est-à-dire du caractère synecdotique de cette dernière.

Que faire ?

Pour les raisons précédemment citées, la manière de traduire l'implicite – et la fidélité en général dans la traduction – pose problème. En effet, le traducteur se trouve confronté à plus d'une

contrainte : reconnaître l'implicite dans le discours, en définir la source, en saisir l'importance dans le type de texte qui le renferme, définir les attentes du public par rapport à cet implicite, décider ce qu'il faudrait en faire dans la langue-cible, choisir les outils linguistiques adéquats pour ce faire, etc.

Le traducteur averti ne devrait donc pas perdre de vue ces contraintes. Il devrait ensuite consentir le maximum d'efforts afin de les cerner puis de les surmonter du mieux qu'il pourra. Ainsi, s'il est par exemple face à un texte littéraire, le traducteur saura que l'emploi des tournures implicites est avant tout un choix esthétique (artistique) de l'auteur. Le traducteur, pour rendre le texte littéraire en langue-cible, se doit de chercher les outils équivalents permettant de rendre les métaphores, les hyperboles, les métonymies, etc., qui ne sont autres que des variantes de l'implicite, pour que sa traduction donne lieu à un texte littéraire, connu pour ses caractéristiques, et non pas à un texte pragmatique, qui aurait pour vocation de transmettre l'information.

Pour le cas d'un texte non littéraire, pragmatique donc, le traducteur dispose d'une certaine marge de manœuvre car la mission principale d'un texte pragmatique (scientifique, journalistique, juridique) est l'information. Le traducteur, en plaçant ainsi l'information à la tête de ses objectifs, pourrait être amené à reformuler les tournures implicites par des tournures explicites, et inversement, s'il le juge nécessaire.

Si, en revanche, l'implicite est linguistique, inhérent au génie de la langue de départ[3], en ce sens que celle-ci, pour décrire la réalité, en cible un aspect, alors que la langue d'arrivée en ciblerait un autre, dans ce cas, le traducteur n'est pas tenu de veiller à rendre vaille que vaille l'implicite par un autre implicite et l'explicite par un autre explicite. Tout dépendra alors des génies des deux langues en présence dans l'opération traduisante. Il traduira le sens tout en faisant confiance à la langue-cible.

[3] Nous savons très bien que les langues ont des visions différentes et tronquées du monde et qu'elles définissent toutes ce dernier par un procédé synecdoquien (expression du tout par la partie). Elles en ciblent, en effet, des aspects et elles en ignorent d'autres.

La brachylogie est donc un phénomène inhérent au langage humain. En traductologie et en traduction, on parle surtout d'implicite. Traduire ce dernier tout en restant fidèle est un acte loin d'être facile. Le traducteur se trouve interpellé par sa conscience professionnelle, le code déontologique de son métier, l'auteur dont il faudrait respecter les choix linguistiques et stylistiques, le public qu'il faudrait satisfaire et par d'autres choses encore.

L'implicite occupe une place de choix dans l'opération traduisante. C'est pourquoi le traducteur doit mobiliser ses facultés et ses connaissances linguistiques et extra-linguistiques pour mieux le repérer dans le discours (littéraire ou non littéraire) et mieux en saisir la source (la volonté de l'auteur, son inconscient, le génie de sa langue) : traduire l'implicite passe d'abord par sa compréhension.

Cependant, l'implicitation de l'explicite ou l'explicitation de l'implicite ne sont finalement qu'une question parmi tant d'autres à soulever en traductologie. Si elle est importante, elle ne devrait pas obnubiler le traducteur. Si elle lui ouvre les yeux sur une difficulté, aux côtés de beaucoup d'autres, elle ne devrait pas être pour lui une obsession ni une question centrale autour de laquelle il pensera construire le processus de traduction tout entier.

Mohand Ou Yahia KHERROUB, Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou, Algérie

BIBLIOGRAPHIE

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.
DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Hermann, 1984.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Paris, deuxième édition, Armand Colin, 1998.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation*, Paris, deuxième édition, Armand Colin, 1999.
JAUBERT, Anna, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990.
LEDERER, Marianne, *La traduction aujourd'hui, le modèle interprétatif*, Paris, Hachette-Livre, 1994.
SELESKOVITCH, Danica, et LEDERER, Mariane, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier Érudition, 1984.
Société Française des Traducteurs, *Code de déontologie* :
http://www.sft.fr/clients/sft/telechargements/file_front/43504_2014_SFT_CODE_DEO_fr_brochure.pdf.pdf (consulté le 21/09/2015).

LA BRACHYLOGIE : DE LA QUETE DE LA BRIEVETE A LA MODERNISATION DES GENRES DE DISCOURS

BOUCHRA LARABA, Université Abou Bakr Belkaid, Tlemcen, Algérie

« Il nous faut peu de mots pour exprimer l'essentiel », Paul Éluard

Bien que la notion de brachylogie demeure un peu floue et soit un champ pas très exploré, elle ne cesse d'envahir tous les domaines de l'activité humaine. Et c'est de cela que découle la nécessité de s'y aventurer et de s'investir dans toutes les disciplines où se manifestent les pratiques brachylogiques. Les medias par exemple (notamment le discours journalistique) prônent la brièveté et la condensation du contenu tout en ayant comme objectif de rendre l'information plus efficace. Or, il serait réducteur de dire que la brachylogie renvoie à toute forme d'écriture qui vise la concision et le laconisme. Comprendre la pratique brachylogique revient à examiner les différentes modulations qui en résultent sur le plan textuel, discursif et générique.

Notre étude se propose de soulever la question des rapports de la brachylogie aux genres de discours. Nous tenterons d'analyser une chronique de Kamel Daoud[1] qui nous semble un exemple particulièrement intéressant de pratique brachylogique. La chronique dont il sera question est intitulée : « L'épître aux salafistes d'un Khomeiny sunnite » (*Le Quotidien d'Oran*, 2012). Le chroniqueur rapporte et résume les propos de Rachid Ghannouchi, le chef tunisien d'Ennahda. Celui-ci a été filmé (probablement à son insu) lors d'une conversation avec des salafistes[2]. La vidéo dure une dizaine de

[1] Kamel Daoud est entré au journal algérien *Le Quotidien d'Oran* en 1994, où il publie des chroniques dans la rubrique « *Raïna raikoum* ». Il est connu pour la force de son verbe ; ses chroniques ont été maintes fois censurées. Plusieurs de ses chroniques ont été publiées dans un ouvrage : Kamel Daoud, *Raïna raïkoum*, Oran, Éditions Dar El Gharb, 2002. En 2008, il fut le lauréat du Prix Mohammed Dib pour son recueil de nouvelles *L'Arabe et le vaste pays de Ô*. Il a reçu le Prix des Cinq continents de la Francophonie en 2014 et le Prix Goncourt du premier roman le 5 mai 2015.

[2] Sont diffusées sur youtube plusieurs versions de ces vidéos dont les titres sont différents. La vidéo sur laquelle nous avons travaillé est intitulée : « La vidéo

minutes : « On y voit Ghannouchi en pédagogue de l'Attente, face à des salafistes oreilles grand ouvertes. » (*Le Quotidien d'Oran*). « Le khomeiny tunisien » explique la pensée islamiste dont le chroniqueur apprécie la clarté et la précision. Il rapporte le discours tout en manifestant un souci de concision et de brièveté et en en retenant l'essentiel. Il écrit au tout début de sa chronique : « Une barbe ne pousse pas en un seul jour. C'est le résumé, en faux proverbe, des vidéos de Rachid Ghannouchi, le Khomeiny tunisien, patron d'Ennahda, le parti islamiste qui a pris le Pouvoir sans l'avoir arraché lui-même à Benali. » (*Le Quotidien d'Oran*)

Pour synthétiser, le chroniqueur emploie ce faux proverbe qui résume le message que Ghannouchi voudrait transmettre à ses interlocuteurs. Le chroniqueur poursuit : « Il faut donc les voir et les revoir : jamais la stratégie des islamistes d'aujourd'hui n'y a été aussi explicitée, résumée, condensée et mise à la disposition des fervents et des nuls. Le cheikh y prend l'exemple de l'Algérie, cas d'école qui semble avoir traumatisé les islamistes en général. Du coup, selon le Khomeiny sunniste, il y a des règles et la principale est qu'une barbe ne pousse pas en un jour. » (*Le Quotidien d'Oran*)

Kamel Daoud expose par la suite les règles préconisées par le Parti islamiste. Le discours islamiste de Ghannouchi ainsi rapporté, condensé et commenté est à nos yeux une pratique brachylogique qui mérite d'être étudiée. La brachylogie ne se réduit pas ici à une simple condensation de propos, mais il en résulte tout un processus de transformations que nous nous proposons d'étudier à présent.

Nous situons alors notre analyse au niveau de la scène d'énonciation pour mettre à nu les changements que cette scène a subis. Rappelons que, à partir du moment où un discours est réemployé dans un autre contexte, il relève d'une scène englobante différente de celle de son énonciation originelle[3]. Il va sans dire alors que le discours islamiste résumé par Kamel Daoud a été dissocié de

originale de la rencontre de Rached Ghannouchi ». Disponible sur youtube : https://www.youtube.com/watch?v=1nJbG92O4AI

[3] Dans *Discours et analyse du discours*, Maingueneau estime que, lorsqu'un texte est conservé et réutilisé dans un autre contexte, il change de scène d'énonciation. Il donne l'exemple du célèbre discours de Martin Luther King : « *I have a dream* », qui relève de la scène politique mais a été republié dans une anthologie des grands textes d'histoire et en DVD. Nous nous appuyons sur sa vision et ses exemples pour démontrer que reprendre un texte et le résumer affecte aussi sa scène d'énonciation.

son cadre scénique premier. Sa version condensée vient participer d'une nouvelle scène générique. Bien que les deux versions relèvent de l'univers médiatique, le dispositif scénique dans lequel se déploie le discours résumé n'est pas le même. Il passe du web au quotidien d'information, de la conversation orale filmée à la chronique journalistique. La version brève du discours islamiste porte désormais une nouvelle étiquette générique : on le reçoit sous forme de chronique journalistique. Mais il serait simpliste d'affirmer d'emblée que le discours islamiste qui a été résumé a changé de cadre scénique et de lui attribuer une nouvelle scène générique sans voir de quelle façon cette version condensée est énoncée. Ceci montre qu'il faudrait inévitablement replonger dans la chronique et voir le dispositif de parole mobilisé par le chroniqueur.

D'après Maingueneau, « énoncer n'est pas seulement avancer des idées, c'est aussi essayer de mettre en place, de légitimer le cadre de son énonciation » (2012 : 85). Dans la même perspective, Maingueneau affirme qu'énoncer ce n'est pas seulement mettre en scène son énonciation mais c'est aussi « choisir son propre dispositif de parole » (2012 : 79). Autrement dit, la scénographie est la scène appropriée à partir de laquelle on souhaite énoncer. Ce dispositif de parole n'obéit pas forcément aux règles régissant les deux scènes (englobante et générique), dans la mesure où l'énonciateur opte pour celui qui convient principalement à ce qu'il veut énoncer. Il peut placer son énoncé dans un cadre scénique donné, mais il peut aussi recourir à une scénographie qui s'écarte des normes préétablies par ce cadre.

En effet, Daoud profite des libertés que lui permet le genre et sort souvent, dans ses chroniques, des scénographies figées, en transgressant les lois de la scène journalistique. Le chroniqueur développe ici une scénographie originale. Ainsi, le mot qui saute d'emblée aux yeux du lecteur est « épître » qui apparaît dans le titre. À ce stade, plusieurs interrogations s'imposent. Pourquoi a-t-il rapproché ce résumé de l'épître ? Comment peut-on rapprocher un discours condensé d'un genre communément connu pour sa longueur[4] ? Comment Daoud a-t-il résolu cette « contradiction »[5] ?

[4] L'épître prend aujourd'hui le sens d'un traité philosophique ou religieux. D'Horace à Clément Marot, le genre a connu plusieurs métamorphoses. Dans son sens péjoratif, l'épître est une longue lettre, ennuyeuse par son excès de détails.

Pour rappel, la scénographie originelle du discours islamiste montre le chef tunisien d'Ennahda en train de discuter avec des salafistes et de leur expliquer les règles islamistes. Le résumé de ces propos émerge désormais dans la scène journalistique en lui attribuant d'emblée une nouvelle étiquette générique, celle de l'épître. À priori, le conflit entre les scènes est flagrant et laisse entrevoir l'absence d'harmonie. Quant à la structure interne, il faudrait encore s'interroger sur l'organisation et la disposition que Daoud avait choisies pour constituer ce qu'il appelle une « épître ». Celui-ci manifeste un souci de précision et de concision en ayant recours à l'énumération pour structurer les grandes règles islamistes. Il les dispose comme suit :

. Deux : ils ne croient pas, autant que les dictateurs chassés ou les régimes encore en place, à la Constitution. C'est ce que disait le F.I.S., c'est ce que dit Ghannouchi. Le dictateur amende et viole la Constitution comme il veut. L'islamiste au Pouvoir « amende » et viole le lecteur.

. Trois : la guerre est une ruse : aux Occidentaux on peut servir la poupée gonflable de « l'islamiste modéré » respectueux des règles et des urnes, mais, « entre soi », on sait l'essentiel : il y a « nous », il y a Koreich selon la topographie mecquoise. Dar les islamistes et Dar El Kofr (Maison des impies).

. Quatre : l'islamistan est un projet qui doit prendre des années, puisqu'il exprime les vœux de l'Éternité. L'un des amis de Ghannouchi l'a dit : on ne peut pas récupérer les « laïcs », mais on peut « travailler » leurs enfants dans les écoles et les retourner contre leurs parents.

. Cinq : tout ce qui n'est pas « nous » est contre « nous » : armée, police, etc. Les islamistes ne croient pas à la séparation des pouvoirs, à la neutralité des institutions, au respect des missions républicaines des forces publiques. Le citoyen doit être croyant et le policier doit être milicien. C'est une tendance générale que l'on voit en Iran ou en Arabie saoudite.

. Six : il y a les apparences et il y a les croyances : on double l'armée par des milices, la constitution par une interprétation du

[5] Contradictoire ou, plus exactement, conflictuelle, pour reprendre le terme de Maingueneau qui l'utilise pour parler des tensions qui peuvent exister entre les scènes.

Coran, le citoyen par le croyant, le multipartisme par un réseau de mosquées, la loi par la *fatwa*.

. Sept : les lois dépendent des interprétations du plus fort. Dans la vidéo, Ghannouchi dit qu'il suffit de prendre le Pouvoir pour faire dire aux lois ce que l'on veut. Ainsi qu'aux torturés, aux apostats, aux laïcs, aux chrétiens, aux juifs ou aux bouddhistes et aux ennemis de l'Islam.

. Huit : il faut cerner les koreichites (tribu mythique de l'Arabie centrale, à l'époque préislamique) dans le monde, les isoler, les tuer à petit feu et pas comme en Algérie par une balle dans la tête. Il faut les diaboliser, leur enlever l'argent et l'influence, attaquer leurs caravanes et leurs lignes de commerce et faire se retourner les esclaves contre eux.

. Neuf : le Parti islamiste n'est pas un parti mais un projet divin. Le but du cosmos. La voie et la voix de Dieu. La médinisation (Médine) de l'État impie. L'utopie tant attendue. « Les autres font de la politique, nous, on fait ce que Dieu a dit. »

Le chroniqueur a organisé les idées en neuf parties en utilisant l'énumération à des fins de récapitulation. Si l'on compare cette « épître » aux anciennes, nous constatons qu'elle ne leur ressemble pas sur le plan formel ou structural. Celles-ci adoptent selon la tradition soit la forme versifiée soit la forme épistolaire. Les parties ainsi dénombrées remplacent à notre avis les vers, si on la compare aux épîtres versifiées. Elles se substituent également à l'ensemble des lettres (plus ou moins longues) qui composaient les anciennes épîtres de forme épistolaire.

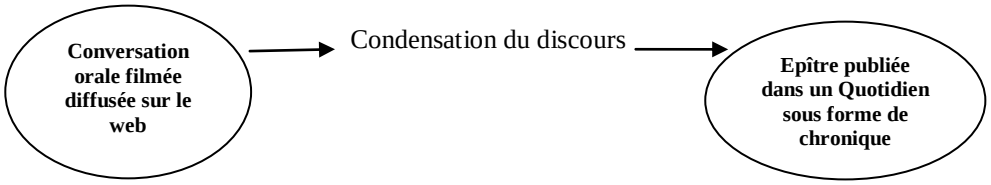
Mais, nous ne manquons pas de relever des points communs vers lesquels elles convergent. En effet, les épîtres ont toutes une visée religieuse, instructive ou moralisatrice que nous retrouvons dans la chronique de Daoud. L'auteur d'une épître vise à transmettre un savoir, à partager ses observations, à donner des conseils voire des exhortations. Ghannouchi fait de même et donne des explications, des règles et des conseils. Il estime que la patience est la clé de la réussite du projet islamiste car « une barbe ne pousse pas en un seul jour ». Daoud rapporte et réduit le contenu du discours de Ghannouchi ; et il en fait une épître en prose, brève et condensée. Il commente vers la fin :

> L'épître aux salafistes de Ghannouchi doit être enseignée dans les écoles et les universités et les cafés assis. C'est

> essentiel pour détruire les quelques idées naïves que l'on se fait sur les islamistes. Même chez nous, ce pays algérien où tout le monde sait que Solatni et Amar Ghoul sont autant islamistes que ne l'est une fausse barbe et que les deux dépendent d'un autre Ghannouchi. Il suffit de déshabiller l'islamiste (en parlant d'idée) pour démontrer qu'il est comme tout le monde. Ou pire.
>
> Une barbe ne pousse pas en un seul jour, mais on peut la raser en un quart d'heure !

Le chroniqueur réemploie le proverbe sur un ton qui nous semble satirique. Or, le ton satirique et plaisant est l'une des caractéristiques des anciennes épîtres, telles les épîtres d'Horace, que nous retrouvons dans la chronique.

Nous pouvons à présent nous prononcer sur les résultats de cette étude dans laquelle nous avons soulevé la question des rapports de la pratique brachylogique aux genres de discours. Nous proposons le schéma suivant qui synthétise l'aboutissement de notre analyse :



Le discours islamiste résumé a donc, du point de vue de la scénographie, un statut privilégié et original. C'est là un effet de la pratique brachylogique qui consiste à ne garder du discours que l'essentiel et à lui conférer, par conséquent, une nouvelle scène d'énonciation. Ceci nous conduit à appoter une réflexion sur les genres de discours et sur leur perméabilité. Ainsi, la pratique brachylogique a non seulement aboli les frontières entre les genres, mais elle a contribué à l'actualisation d'un genre très ancien et qui nécessite ici une redéfinition. L'épître se présente sous forme de chronique journalistique, une épître en prose soumise aux lois de la brièveté et de la concision, autrement dit de la brachylogie. Elle a conservé, en revanche, la visée et la tonalité qui caractérisent le genre. Le chroniqueur a trouvé un terrain d'entente pour atténuer les conflits

entre les scènes. La brachylogie ainsi pratiquée par Kamel Daoud est à la fois un conflit et une conciliation, une contradiction et une harmonie. Elle unit l'ancienneté à la modernité.

Au terme de cette étude, il convient de rappeler que les pratiques brachylogiques affectent les conventions génériques, ouvrant ainsi de nouvelles pistes de réflexion sur les genres de discours médiatique en général et journalistique en particulier. Compte tenu de leur instantanéité et de leur destination à la consommation immédiate, la réduction du contenu et la quête de la concision ne précipitent-elles pas la disparition de ces discours et l'oubli dans lequel ils tombent ?

Bouchra LARABA, Université Abou Bakr Belkaid, Tlemcen, Algérie

BIBLIOGRAPHIE

DAOUD, Kamel, « L'épître aux salafistes d'un Khomeiny sunnite », *Le Quotidien d'Oran* du 13/10/2012. Disponible en ligne sur http://www.djazairess.com/fr/lqo/5174165

MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, A. Colin, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique, *Discours et Analyse du discours*, Paris, A. Colin, 2014.

LA TRADUCTION, PRATIQUE ANTI-BRACHYLOGIQUE ?

GHASSAN LUTFI, Université Mentouri, Constantine, Algérie

La présente communication se propose de déconstruire une vision idéologique de la traduction qui en fait une pratique non-brachylogique, voire anti-brachylogique : la traduction rationalisante-clarifiante-allongeante. J'évoquerai principalement l'exemple de la traduction vers le français : c'est en France que se développe toute une idéologie du génie de la langue et de la clarté en écriture comme en traduction.

En effet, un bref survol de la littérature traductologique et des textes que les traducteurs eux-mêmes écrivent pour décrire et caractériser leur travail montrera l'omniprésence et la puissance de ce dogme que l'on peut définir comme suit : la traduction est toujours une explicitation de l'original ; la traduction est toujours plus longue et plus « abondante » que l'original.

Ce principe d'abondance trouve son origine en France, par exemple, dans le principe de *copia* traductive qui caractérisait les traductions pendant la Renaissance et dont on trouve un exemple dans la traduction des *Vies Parallèles* de Plutarque par Jacques Amyot. Amyot, et avec lui les traducteurs de la Renaissance, ajoutait, allongeait, expliquait et usait des « doublets » pour produire une traduction abondante et copieuse[1]. Cette pratique n'est cependant pas l'apanage du passé : l'idéologie de la traduction-clarification persiste toujours et continue à déterminer l'agir et le penser des traducteurs.

Ainsi, les traducteurs de Dostoïevski se sont toujours plaints de ses phrases ambiguës et « broussailleuses » ; Marc Shapiro, traduisant *Les frères Karamazov*, écrit : « pour rendre les suggestions de la phrase russe, il faut souvent la compléter »[2]. Dans cet horizon-là, la clarification, l'explicitation, devient non seulement une des principales stratégies de la traduction, mais sa visée même, voire son synonyme.

Certes, tout acte de traduction est aussi un acte d'explicitation, mais cela – comme l'explique Antoine Berman – peut avoir deux

[1] *Cf.* Antoine Berman : *Jacques Amyot traducteur français, Essai sur l'origine de la traduction en France*, Belin, 2012, pp. 182-193.

[2] Antoine Berman : *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, 1999, p 55

sens : un sens positif qui est l'un des pouvoirs de la traduction, à savoir « la manifestation de quelque chose qui n'est pas apparent, mais celé ou réprimé, dans l'original »[3] ; un sens négatif, lorsque l'explicitation « vise à rendre "clair" ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original ».

Dans ce sens-là, la traduction explicitante est une traduction qui manque de tact, tel que le définit Hans-Georg Gadamer[4], puisqu'il appartient au tact « de rester implicite et de ne pas pouvoir accéder à la formulation expresse ou à l'expression. On peut dire quelque chose avec tact. Mais cela signifie toujours qu'avec tact on passe sur quelque chose que l'on s'abstient de dire et que c'est manquer de tact que de mentionner expressément ce sur quoi on ne peut que passer. »

Si le brachylogique, le bref, le concis, est – comme le définit Patrick Voisin[5] – « un choix esthétique », la traduction explicitante et clarifiante est donc un manque de tact à l'intention de l'auteur (*intentio auctoris*) et à l'intention du texte (*intentio operis*) : de fait, si la traduction par explicitation rend le texte original plus « clair », elle l'obscurcit aussi car chaque texte a son propre mode de clarté, et c'est justement ce mode qui est occulté.

Cette pratique est bien sûr sanctionnée linguistiquement et littérairement. Sur le plan linguistique, on se fonde sur l'idéologie de la clarté : la langue française serait la langue spécifique de la raison et de la clarté, en comparaison avec (et par opposition à) d'autres langues qui seraient les langues de la passion démesurée et donc de l'ambiguïté, comme l'espagnol, l'italien, puis l'anglais. Sur le plan littéraire, c'est François de Malherbe qui a dessiné le moule dans lequel l'écriture et la traduction allaient se couler ; le mot d'ordre est la clarté : ainsi en commentant un vers de Desportes (« Change en bénin aspect mon astre rigoureux ? ») il écrit : « Je crois qu'il a

[3] *Ibid.*

[4] Hans-Georg Gadamer : *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et corrigée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Editions du Seuil, p 32.

[5] Patrick Voisin, *Réinventer la brachylogie entre dialectique et rhétorique*, Paris, Garnier (à paraître).

l'intention de dire quelque chose de bon, mais il faut deviner. »[6] Traduisant Sénèque, il indique avoir procédé à des ajouts « pour éclaircir des obscurités, qui eussent donné de la peine à des gens qui n'en veulent point »[7]. Sénèque utilise quatre mots pour décrire une forme de la dépravation morale de son temps : *Argumentum est deformitatis pudicitia* (mot à mot : « la pudeur est l'enseigne de la laideur »). Et Malherbe de traduire : « S'il en est quelqu'une de chaste, sans la voir est sans s'en informer, on peut dire qu'elle est laide. »[8]

Malherbe n'est bien sûr pas le premier à opposer le français au latin sur ce point : déjà au XVè siècle, Robert Gaguin déclarait :

> Le latin est beaucoup plus concis que ne l'est le français et ne peut être clairement translaté sans allongements. Car si l'on convertissait chaque mot comme il est couché et écrit, le français serait rude, obscur, laid à entendre et désagréable[9].

On retrouve la même comparaison chez Pierre Coustel au XVIIè siècle :

> Car comme la beauté du grec et du latin consiste dans la brièveté, qui de soi-même est un peu obscure, au contraire la beauté du français consiste en l'étendue des paroles[10].

Plus près de nous, le *Vocabulaire d'esthétique*, sous l'entrée « Ellipse », et après avoir cité quelques proverbes français où cette figure de rhétorique est utilisée, déclare :

---

[6] François de Malherbe : « Commentaire sur Desportes », *in* Emmanuelle Mortgat et Éric Méchoulan : *Écrire au XVIIè siècle. Une anthologie*, Presses Pocket, 1992, p. 176.

[7] Cité *in* Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 155.

[8] Raymond Lebègue, « La syntaxe de Malherbe, traducteur de Sénèque », *in Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n°8, pp. 141-146.

[9] Cité *in* Giovanni Dotoli : *Traduire en Français du Moyen Âge au XXIe siècle*, Hermann, 2010, p. 53.

[10] Michel Ballard, *De Cicéron à Benjamin*, *op. cit*, p. 183.

> Il est certain que le génie de la langue française se prête moins naturellement à l'ellipse que les langues à flexion comme le grec ou le latin et, par exemple, la multiplication de cette figure fait la qualité de la langue de Thucydide ou de Tacite[11].

La traduction, ou plutôt son idéologie telle qu'elle s'incarne dans la pratique sociale et historique des traducteurs, allonge le bref et « clarifie » l'ambigu de différentes manières :

. en explicitant les relations logiques implicites dans le texte original

Dans leur *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Jean Paul Vinay et Jean Darbelenet expliquent que le français, langue du développement raisonné, « affectionne les articulations, et se passe difficilement des précisions qu'elles peuvent apporter dans le déroulement de la pensée »[12]. Si l'on traduit un texte écrit en anglais, qui serait la langue du développement *intuitif* ou *sensoriel*, on est donc censé marquer les rapports qui unissent les segments en explicitant les charnières implicites ; c'est le cas de la parataxe.

. en « complétant » les phrases par la restitution des éléments elliptiques

Le traducteur, en se faisant un devoir de laisser le lecteur tranquille et de ramener l'auteur jusqu'à lui, selon la formule de Schleiermacher, complète les phrases en remplissant les vides.

Lorsque le Coran dit :

و لولا فضل الله عليكم و رحمته و أن الله رؤوف رحيم (النور 20

certaines traductions françaises préfèrent formuler la conséquence qui a été laissée latente, ouverte :

. Vladimir Kasimirski : « Si ce n'était la grâce inépuisable de Dieu et sa miséricorde, *il vous punirait à l'instant*, mais il est humain et miséricordieux. »

[11] Louis-Marie Morfaux, *in* Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, publié sous la direction de Anne Souriau, PUF, Art. Ellipse, p. 650.

[12] Jean-Paul Vinay et Jean Darbelenet : *Stylistique comparée du français et de l'anglais, méthode de traduction*, Paris, Didier, 1977, p. 222.

. Sadok Mazigh : « N'eût été la grâce de Dieu envers vous et Sa miséricorde, *vous auriez subi des rigueurs*. Mais Dieu est si bon, si compatissant. »

Ainsi, ce verset infiniment riche et porteur de beaucoup de significations est appauvri. À trop vouloir enlever l'ambiguïté de la phrase, on finit par l'épuiser ; trop de clarté obscurcit.

. en rationalisant les images

Les images sont banalisées dans un souci de lisibilité ; seul le signifié est rendu, au lieu de rendre le « mode de signifier » (Meschonnic). Le propre de l'image poétique est la condensation du sens par le recours à la polysémie et à travers le discours serré qui est « d'abord une condensation au niveau de la pensée avant de l'être au niveau grammatical, ce qui explique que le message peut être parfois obscur si le récepteur ne suit pas bien la logique de pensée de l'émetteur »[13]. La traduction qui se place sur le niveau du signifié « dilue » le discours condensé en dépliant ce qui était plié dans l'original.

Ahlem Mostaghanemi, dont les phrases sont généralement courtes, rapides, voire lapidaires parfois, aime les formules condensées au point d'en faire un principe d'écriture ; on lit dans *Chaos des sens* :

في ساعة متأخرة من الشوق / من الذكرى

Littéralement cela signifie : « à une heure tardive du désir / du souvenir » ; mais la traductrice française formule plutôt : « tard dans la nuit du désir / du souvenir ». La condensation au niveau de la pensée (le désir pris comme dimension temporelle) est pour ainsi dire diluée, rationalisée, voire banalisée par une image-cliché, avec l'ajout de « nuit ».

De même pour : « il avait *étouffé* la tristesse sous *la chape d'*un rire » :

أطبق على الحزن ضحكة

L'ambiguïté qui résulte de la condensation peut mener à la mécompréhension, et donc au faux-sens, ou même au contre-sens : « pourquoi il drape son sourire dans un manteau de silence » :

[13] Nicole Ricalens-Pourchot, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003.

لماذا لبس ابتسامته معطفا للصمت

Pour revenir au Coran, nous y trouvons des exemples de brachylogie non par ellipse mais par condensation. Les exégètes et linguistes arabes ont d'ailleurs établi la distinction entre *I'jaz Al Hadhf* et *I'jaz Al Qasr* :

"**و لكم في القصاص حياة** يا أولي الألباب لعلكم تتقون" (البقرة 179)

En voici quelques traductions françaises :

. Masson : « Il y a pour vous, une vie, dans le talion »
. Berque : « Dans *l'exercice* du talion, vous *pouvez gagner* une vie »
. Chebel : « Vous avez dans le talion une vie *à préserver* »
. Grosjean : « Il y a une vie pour vous dans le talion »
. Abdelaziz : « Vous avez une vie dans le talion ».

Quelle est la solution ? Tout ceci est-il une fatalité ? Nous avons vu qu'il s'agit plutôt d'un ensemble de représentations : une représentation de la langue, de la littérature et du traduire. Ces représentations forment ce qu'Antoine Berman appelle une « position traductive » ; l'exemple de Sénèque est encore une fois significatif : alors que Malherbe le traduit en le « corrigeant », en le complétant, en le clarifiant, en l'allongeant, Montaigne imite sa brièveté et s'escrime à produire des énoncés aussi serrés que ceux de l'auteur latin[14].

Bien évidemment, il faut faire la distinction entre le respect de la concision et du raccourci dans le discours et entre la traduction par omission. L'omission n'est l'opposé de l'ajout-allongement qu'en apparence, puisqu'ils participent tous les deux du même « patron littéraire » qui caractérise la traduction-désécriture.

La traduction poétique, en revanche, se veut une lecture-écriture, car elle ne traduit pas de la langue, mais « ce que le texte fait à sa langue ». Passons par un exemple du domaine anglo-saxon, car la traduction clarifiante, et toute l'idéologie de génie de la langue et de rationalité qui la sous-tend, n'est bien sûr pas l'apanage de la seule langue française. L'exemple est paradoxalement tiré de Proust, écrivain bien connu pour ses longues phrases : « Où un reflet du jour avait pourtant trouvé moyen de faire passer ses ailes jaunes, et restait immobile entre le bois et le vitrage, dans un coin, *comme un papillon posé.* » (*Du côté de chez Swann*) ; cela devient, dans la traduction de Scott Moncrieff : « *a reflection of the sunlight had contrived to slip in*

[14] Raymond Lebègue : *op. cit.*

on its golden wings, remaining motionless, between glass and woodwork, in a corner, like a butterfly poised on a flower. » Moncrieff a probablement voulu compléter la phrase qui serait restée quelque chose d'« inachevé, en suspens, appelant en anglais la question : poised where ? »[15]. Nabokov propose pour ce passage difficile : « *like a folded butterfly* » (« comme un papillon plié »). Cette solution clarifie certes un peu, mais elle évite surtout la platitude de Moncrieff et respecte l'économie de la phrase proustienne.

Le mythe de la clarté en traduction a la vie dure : « interpréter pour traduire » dit l'école de Paris ; « comprendre c'est traduire » dit Steiner. Il repose sur une série d'autres mythes : le génie des langues, qui est pour le français une « notion aristocratique » comme l'a qualifié Claude Duneton ; l'intraduisibilité comme valeur, pour le texte original. Il repose aussi, pour la traduction littéraire, sur les réalités de l'édition : la lisibilité et la réception. Aussi Meschonnic a-t-il raison de dire que c'est toute la théorie du langage et de la littérature qu'il faudra changer : il s'agit d'une vraie révolution culturelle.

Ghassan LUTFI, Université Mentouri, Constantine, Algérie

BIBLIOGRAPHIE

BALLARD, Michel, *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Presses Universitaires de Lille, 1992.
BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, 1999.
BERMAN, Antoine, *Jacques Amyot traducteur français. Essai sur les origines de la traduction en France*, Paris, Belin, 2012.
DOTOLI, Giovanni, *Traduire en Français du Moyen Âge au XXIe siècle*, Hermann, 2010.
GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et corrigée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, éditions du Seuil.
LEBEGUE, Raymond, « La syntaxe de Malherbe, traducteur de Sénèque », *in Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n°8, pp. 139-146.
MESCHONNIC, Henri, *Éthique et politique du traduire*, Verdier, 2007.
MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, 1999.

[15] Michael Oustinoff : *Bilinguisme d'écriture et auto-traducteur. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, 2001, p. 126.

MORTGAT, Emmanuelle, et MECHOULAN, Éric : *Écrire au XVIIè siècle. Une anthologie*, Paris, Presses Pocket, 1992.
OUSTINOFF, Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-traducteur. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.
SOURIAU, Étienne : *Vocabulaire d'esthétique*, publié sous la direction d'Anne Souriau, PUF, Article Ellipse.
VINAY, Jean-Paul, et DARBELENET, Jean : *Stylistique comparée du français et de l'anglais, méthode de traduction*, Paris, Didier, 1977.
VOISIN, Patrick, *Réinventer la brachylogie entre dialectique et rhétorique*, Paris, Garnier (à paraître).

ARFIA OU LA MARCHE D'UN PEUPLE DANS MILLE HOURRAS POUR UNE GUEUSE DE MOHAMMED DIB

AMEL MAAFA, Université du 8 Mai 1945, Guelma, Algérie

« Plus concise que laconique, et je l'espère pas trop elliptique… ». Cette phrase virtuelle peut constituer une entrée pour donner à réfléchir sur la nature de la brachylogie et s'apparenter à une tentative de définition d'un concept qui renaît de ses cendres. Une nouvelle conception, une nouvelle manière de traiter une figure de style qui date de l'Antiquité, voit le jour et devient un objet à étudier. De ce fait, dans la perspective de définir cette nouvelle brachylogie, un certain nombre de questions nous interpellent.

Si l'on revient à l'étymologie du mot, nous constatons que le terme « brachylogie » pourrait contenir sa propre définition. En effet, ce terme est un mot grec composé de l'adjectif *brachus* et du substantif *logos*. *Logos* veut clairement dire « discours ». Toutefois, *brachus* pose un problème de traduction ; Patrick Voisin pose la question suivante : faut-il traduire *brachy-* par « court » ou par « bref » ? En effet, selon lui, le mot « *courteté » n'existant pas, contrairement au mot « brièveté », quand on parle de « brièveté » cela peut signifier « *courteté » ou « brièveté ». Voici la première distinction à faire : qu'est-ce que le « court » et qu'est-ce que le « bref » ? Est-ce la même réalité qui est dite ?

Le travail sur la brachylogie commence sur ce seuil. Un discours brachylogique est-il « court » ou « bref » ? Ou, plutôt, un discours qui est « court » peut-il être qualifié de brachylogique ? Ou faut-il qu'il soit « bref » ? Et, enfin, qu'est-ce donc alors qu'un discours « bref » ? Pour répondre à ces questions, allons plus loin vers les champs d'étude où l'on pourrait déceler de la brachylogie.

Dans notre communication, nous tenterons de voir le(s) territoire(s) qu'elle occupe en écriture théâtrale, plus précisément chez Mohammed Dib dans sa pièce *Mille hourras pour une gueuse*, une adaptation du roman *La danse du Roi*.

En partant du principe que la brachylogie est avant tout le bref, le concis, une manière de renforcer la vivacité d'un discours en l'écourtant, en le condensant, n'est-ce pas là une pratique très

récurrente dans le théâtre contemporain ? De Beckett à Genet, de Kateb Yacine à Abdelkader Alloula, le minimal, la maxime, le proverbe sont autant de procédés que l'on retrouve régulièrement.

Toutefois, ce ne sont pas ces pratiques qui nous interpellent dans le théâtre dibien, mais une autre forme du bref, en partant du postulat que le personnage central d'une pièce théâtrale pourrait être considéré comme une entité brève en soi, comme une forme brachylogique.

Mohammed Dib dans *Mille hourras pour une gueuse* focalise son histoire et son Histoire sur un personnage féminin, celui d'Arfia, afin de traduire un passé de gloire et un présent de désenchantement en les mêlant et en les fusionnant pour n'en faire qu'un seul corps, une seule idée. Toute l'histoire est là !

Arfia, ancienne maquisarde, se retrouve, une fois l'Indépendance acquise, marginalisée, mise au ban de la société, condamnée à raconter son passé mais aussi son présent. Une « Schérazade des bas-fonds », c'est ainsi que Dib la qualifie. D'ailleurs, tout au long de la pièce, l'auteur ne cesse d'interpeller l'Histoire et tente d'éclairer le présent dans un discours qui omet plus qu'il n'en dit. Le silence prend sens et les mots épars rendent le discours plus poignant, plus bouleversant. Dans une marche continue, à travers montagnes et ravins, au-delà des combats pour l'Indépendance et de la lutte pour la survie dans l'Algérie post-coloniale, Arfia peint une image sombre d'une Révolution trahie, d'un pays « en marche », qui peine à se retrouver. D'un acte à un autre, nous suivrons les pas d'Arfia dans son errance aussi bien spatiale que discursive. Sa marche n'est-elle pas une marche funèbre de tout un peuple ? Ne constitue-telle pas quelque chose de sa mémoire ?

Mémoire d'une femme ou à la quête de la mémoire d'un peuple

Dans les textes de Mohammed Dib, notamment *Les mille hourras pour une gueuse*, la mémoire occupe une fonction non négligeable dans le déroulement de l'histoire racontée ; elle constitue même sa toile de fond. En effet, tout s'articule autour d'une mémoire qui constitue pour un personnage livré à son destin la référence qui lui dicte son comportement présent ou, plus encore, l'objectif à atteindre dans le cas où cette mémoire est effacée ou perdue.

Ainsi, dans l'œuvre de Mohammed Dib, la mémoire constitue à elle seule une source originelle. Le présent est toujours opposé à cette « montagne » à laquelle on revient sans cesse dans le discours narratif de *La danse du Roi* pour constituer et nourrir un espace discursif mémoriel.

Cette mémoire devient le berceau de la culture et de l'espace primordial qui a fait naître ces individus devenus solitaires parce qu'ils n'ont ni tenu à ses fils ni respecté ses normes et ses prescriptions. La mémoire devient donc une source originelle dans la mise en œuvre de réseaux discursifs et de la construction de l'univers dramaturgique. Le récit d'Arfia fonctionne alors comme un lieu d'articulation de cette mémoire constituée de temps et d'espace à la lisière du mythe et de l'Histoire. Dans cette pièce, on assiste à la mise à nu de l'hypocrisie qui domine le discours politique de l'époque ainsi qu'à la dénonciation de la Révolution longtemps mythifiée et sacralisée ; l'écriture y est délirante, saccagée.

Le fait qu'Arfia raconte en deux temps le passé et le présent n'est guère arbitraire. Il ne fait qu'accentuer cette rupture entre un passé constitué de fragments de guerre qu'on ne verra pas, et un présent vécu par les personnages, celui de la dérision, de la révolte et du désenchantement où l'héroïne dit ses nuits de marche avec Babanag. Le balancement entre passé et présent oblige le lecteur, avec des fragments de phrases, de mots éparpillés, à suivre le déplacement des personnages, pour ne pas se perdre. Ce mouvement fait avancer la pièce sans lasser le lecteur / spectateur, avec la progression de la quête jusqu'à devenir une course ininterrompue. Passé et présent se mêlent, s'entrecroisent pour ne faire qu'une seule entité où les morts prennent vie. Le présent dans cette pièce est dépréciateur d'un passé censé être glorieux pour les maquisards et les martyrs.

La mémoire d'Arfia devient source de l'histoire. D'une séquence à une autre de la pièce, le lecteur / spectateur se trouve confronté à un aller-retour entre les deux temps, ce qui conduit à la confusion. Il se sentira piégé dans un cercle répétitif où l'histoire / l'Histoire n'est pas achevée et où les nuits prennent place pour agacer, voire menacer le personnage de mort. Ce temps sombre et opaque le couvre sans lui dévoiler la lumière du jour, ni la progression de la quête. Il se trouve déjà dans un monde mystérieux où les chemins se croisent ; les journées se mêlent aux nuits et embrouillent les quêteurs. Ils se perdent dans cet univers et dans ce temps de chevauchement. Arfia,

l'ancienne combattante, la porteuse d'armes, devient une porteuse de mots et de mémoire. Cette héroïne de la Guerre de Libération fait face à un rejet de la part de ceux qui ont pris le pouvoir. Personne ne l'écoute, personne ne l'entend. Quant à Babanag, il est présenté comme un personnage marginalisé, une autre victime d'une société décadente qui ne reconnaît plus ses enfants.

Dans cette pièce, la marche devient une image obsédante, un thème récurrent. C'est en marchant qu'on découvre le monde obscur dit par une ancienne maquisarde, et c'est en marchant que l'on fait face à l'univers éclaté qu'est devenue l'Algérie après son Indépendance. En suivant les traces d'Arfia, le lecteur-spectateur suit l'Histoire de tout un pays. On y découvre deux facettes de cette femme, la jeune rebelle et la vieille désenchantée. *Mille hourras pour une gueuse* est une pièce qui porte le mouvement en elle : les personnages ont une expression linguistique et surtout corporelle. Elle s'ouvre sur un monologue où Arfia évoque la marche nocturne dans la montagne. Son discours engendre l'apparition de ses compagnons et leurs mouvements sur scène. Les morts reprennent vie dans le théâtre :

> Arfia (haussant les épaules) : Après tout, pourquoi pas ? Pourquoi que je ne reprendrais pas toutes les choses que j'ai déjà racontées ? Parce que, à force de les raconter, maintenant je sais comment elles se sont passées. Même, à force de les raconter, que je n'ai plus besoin de me les rappeler. Elles sont toutes ici (elle pose ses deux mains sur sa poitrine) et comme à la minute où elles se sont passées. C'était au temps où les hommes tombaient comme des mûres au mois d'août. Toujours ce temps-là. On aurait dit que la terre voulait reprendre son bien. Et ça nous paraissait juste. Parce que la liberté, c'était alors notre fête.
>
> On marchait, et la nuit – on ne marchait que la nuit forcément –, la nuit était fermée devant nous, derrière, de tous les côtés. Une muraille, oui, une muraille. De pierre, de glace. On s'attendait à chaque pas qu'elle nous pète au nez. Et c'était plutôt quelque chose qui mordait. Pis : ça avait des griffes. Là-dedans, oui, vous étiez réduit à rien ; ni pieds, ni mains, ni côtes, ni jambes. Vous perdiez tout sauf le ventre. Ça vous déshabillait de la chair et vous laissait le bois mort des os, sauf le ventre. On marchait,

> cette nuit encore, et voilà qu'il se met à beugler ! Une fois de plus, lui, Slim, qui recommence !
> Slim (hurlant toujours dans le noir) : Laisse-moi ici ! Laisse-moi ici et fous-moi la paix ! Foutez-moi tous la paix !
> Arfia : C'est encore toi, Slim, qui fais ce grabuge ?
> Slim (hurlant toujours dans le noir) : Laisse-moi ici, je te dis !
> (Slim entre dans la lumière) (p.11)

Sur la scène, nous voyons les personnages se mouvoir, se heurter, se confondre. Leur présence physique et leurs mouvements donnent vie à leurs discours. L'utilisation du présent de l'indicatif actualise les actions des ressuscités, les événements sont authentiques. Le jeu devient alors crédible. Mais le jeu des personnages et leurs mouvements mènent à un point vide : Wassem, attendant devant une porte tout au long de l'histoire, découvre à la fin que cette porte donne sur des ordures ; et Arfia, qu'on a connue toujours en marche, finit par être enfermée. Toutefois, entre l'entrée en scène d'Arfia et son emprisonnement, l'héroïne distribue les rôles, provoque les autres personnages pour les faire parler. Dès le début, elle tente de mettre en surface, en usant d'un monologue, les souvenirs de ses amis. Le moment du récit n'est en aucun cas précis, l'auteur ne donne pas non plus une date qui précise l'histoire où se sont déroulés les événements racontés.

La lumière comme espace brachylogique

Pour Anne Ubersfeld, « l'espace théâtral devient le lieu de cette figure de rhétorique essentiellement théâtrale qui s'appelle l'oxymore » (Ubersfeld, 1996 : 104). Cette figure de style est souvent employée en littérature pour rapprocher deux termes de sens éloignés, dans une formule en apparence contradictoire, comme « une obscure clarté ». L'oxymore, permettant de décrire une situation ou un personnage de manière inattendue, suscite la surprise.

Au théâtre, c'est la « présence en un lieu de catégories opposées », pour reprendre Ubersfeld. L'espace théâtral apparaît comme « le lieu de dépassement des contradictions, dépassement imaginaire ou synthèse dialectique selon les cas ; cette levée des

contraintes fait de l'espace théâtral l'espace par excellence de la liberté. C'est là le travail général du théâtre qui réside dans ce même franchissement, qui est présence et absence, passé et présent. » (Ubersfeld, 1996 : 104)

Or, Mohammed Dib use de cet espace-là et lui greffe une signification autre, celle d'un lieu de rencontre de l'Histoire d'un pays en émergence. Tout fusionne pour accentuer le poids du malaise et du désenchantement. L'absence se fait présence et la présence se fait absence. L'espace est ainsi fragmenté en une multiplicité de « petites zones signifiantes » (Ubersfeld, 1996 : 102).

Dans *Mille hourras pour une gueuse*, l'éclairage joue un rôle très important dans la mise en évidence de cet aspect de l'espace ainsi que dans le déroulement dramaturgique et dans l'évolution des personnages. Non seulement il permet de dévoiler ce qu'il y a à voir sur scène, d'orienter le regard, mais aussi de créer un système de sens complexe qui, à lui seul, provoque des émotions diverses. D'ailleurs, tout au long des didascalies, Dib insiste sur la lumière, non comme aspect décoratif mais comme créateur de sens. La lumière est une ; on ne jongle pas avec toute une gamme de paramètres, ni entre les couleurs. L'orientation de l'auteur est faite surtout entre la lumière et la pénombre, la présence ou l'absence, la vie ou la mort. Cela constitue de « véritables silences lumineux qui ponctuent le spectacle ». En jouant avec la lumière, Dib ne précise pas s'il fait jour ou nuit. Le contraste entre lumière et noir sert plus à attirer l'attention sur les personnages. Ceux-ci semblent vivre en dehors du temps. Ils entrent et sortent de la lumière. Ils n'ont droit à la parole que s'ils sont exposés à l'éclairage ; sinon ils sont condamnés au silence. Leurs histoires dépendent du cercle lumineux qui fonctionne en tant qu'espace de parole, un espace qui porte en lui toute la charge émotionnelle, tout le poids de l'histoire / l'Histoire :

> Lumière.
> L'éclairage se concentre peu à peu sur Arfia.
> Tout redevient noir autour d'elle.
> On ne voit plus qu'elle.
> Arfia respire profondément, commence à parler en aparté
> puis, progressivement, s'adresse au public. (p. 11)

> […] Dans la pénombre, arrivent lentement Bassel, puis Nemiche. Mais seul Bassel entre dans la lumière. (p.12)

Ces jeux de lumière, chez Dib, comme chez beaucoup d'autres dramaturges et metteurs en scène, ont le pouvoir d'isoler les personnages ou de les lier. Ainsi, nous verrons surgir de la pénombre, tour à tour, une Arfia confrontée à ses propres souvenirs et/ou ses camarades du maquis, relatant leur aventure dans la montagne en pleine lutte armée, et une Arfia luttant contre l'oubli, victime d'un processus de marginalisation installé depuis l'Indépendance. Tout au long de la pièce, le lecteur / spectateur subit le texte, les répliques des différents protagonistes d'avant et d'après la guerre. Ils souffrent ; leur marche pour la quête de la fin de leur douleur n'aboutit pas. Même l'attente ne sert plus à rien ; les personnages ont l'impression de perdre de leur force. La montagne » pèse sur eux, les étouffe, ils ont l'impression qu'ils n'arriveraient jamais à destination. Slim répète sans cesse : « Putain de montagne ! Putain de montagne ! […] », tout au long de la marche ; « arriver » pour lui devient impossible.

Les scènes se poursuivent donc, découpées selon l'entrée et la sortie des personnages du cercle lumineux. Le rythme s'accélère avec les dialogues serrés. Par ailleurs, toute action implique un début, un milieu et une fin. Les actions se bousculent pendant ces nuits. Sous la lumière nous faisons connaissance de Bassel, de Nemiche et de Slim, morts dans la montagne. Avant qu'ils n'apparaissent, nous entendons d'abord leur voix. Leurs propos sont elliptiques, fragmentés mais ô combien porteurs de sens :

> Une voix prise (dans le noir) : Arrêtons-nous un moment !
> Slim (dans le noir) : Arrêtez, j'en peux plus ! […]
> Slim (hurlant dans le noir) : Je serai un cadavre gelé avant qu'il se lève ! (p.20)

Avec cette citation, on arrive au bout. « On n'en peut plus », on est perdus. Le noir nous enveloppe, il est en nous. Nous sombrons dans l'histoire faite de bribes de mémoire, entrecoupées et qui ne connaissent guère une chronologie continue ; elle n'existe encore qu'à travers le bric-à-brac qui encombre l'espace scénique.

Histoire et histoire

Même si les connotations historiques sont moindres, nous pouvons situer tels événements dans un temps particulier. Dans le discours d'Arfia par exemple, nous décelons une date qui serait celle où s'est déroulée l'histoire : « C'était au temps où les hommes tombaient comme des mûres au mois d'août. Toujours ce temps-là. » (p.11) D'après ce détail, l'histoire s'est déroulée pendant la Guerre de Libération, et la marche pendant la nuit : « On marchait, et la nuit ; on ne marchait que la nuit. » (p.12) La nuit est représentée telle une force surnaturelle, responsable de chaque geste, de chaque action : « La nuit, elle nous rentre dans la peau, y a que la nuit en nous. » (p.12) Aussi les personnages ne supportent-ils plus la cruauté de cette nuit ; ils délirent, tout particulièrement Slim, qui commence à voir l'arrivée des corbeaux sur lui :

> Slim entre dans la lumière.
> Slim : Puisqu'il faut marcher, encore marcher, voilà ! Qu'est ce qu'il te faut de plus ?
> Arfia : On est en plein pétrin, Slim. Y en aura qu'un qui sauverait sa peau, ce serait toujours ça de gagné.
> Slim : La douleur. Elle recommence !
> Arfia : Voilà que le jour se lève.
> Slim (hurlant) : Des corbeaux ! Des corbeaux ! Des corbeaux !
> Arfia : Andouille ! C'est le jour en train de se lever qui t'en fait voir de ces choses ! (pp.56-58)

Le passage d'un temps de guerre à celui de l'Indépendance entraîne l'émergence d'autres indices historiques pour situer le temps où se déroule l'histoire. Lors de son errance, Arfia fait la connaissance de Wassem, un personnage voué à l'attente devant un portail qui ne s'ouvre pas, celui de M. Chadly, nom qui peut rappeler celui de l'ancien président algérien : Chadly Benjedid. Manquant l'entrée, il se met par terre à attendre l'ouverture d'une porte le conduisant à la demeure de son « ami intime » :

> Wassem (se réveillant en sursaut): Qui va là ! Qu'est-ce que c'est ? Vient-on enfin m'ouvrir ?
> Arfia : Doucement, l'ami ! T'ouvrir quoi ? (…)

> Wassem : La porte ! Je vais enfin pouvoir… (il prend appui sur un coude.) Que fais-tu ici et qui es-tu, vieille ?
> Arfia (se redressant) : Puisses-tu vivre aussi vieux que moi : je ne te souhaite pas plus. Et toi, qui es-tu ?
> Wassem : Wassem ! Wassem, l'invité de M. Chadly, dont voici la demeure ! Que dis-je : l'ami intime, le familier, le confident de M. Chadly… malheureusement arrivé trop tard. La porte est verrouillée depuis longtemps. Trop tard : est-ce bête ? (p.82)
> J'en ai des remords… Demain matin, dès qu'il sera levé je lui présenterai mes hommages. (p.83)

Le temps du jeu va du coucher du soleil jusqu'au lever du jour, lors de l'ouverture du portail sur des déchets. Toutefois, les personnages n'arrivent plus à se situer dans une durée temporelle continue ; cela implique une perception troublée de la réalité. L'ordre du temps est brouillé, allant d'avant en arrière, dans des instants brefs ; il permet ainsi de situer les événements dans un ordre qui se replie en une recrudescence. Ceci accentue l'enfermement des personnages dans un cercle vicieux. La déconstruction des repères temporels dissout les événements dans une uniformité où plus rien n'a de sens. Elle amplifie le sentiment de l'absurde.

Ce rejet de références précises s'explique sans doute par une certaine méfiance à l'égard des systèmes. Il s'y ajoute une sorte de dédain pour l'enchaînement cohérent des faits, pour reprendre Michel Pruner (2003 : 104). *Mille hourras pour une gueuse* semble nier tous les supports habituels permettant de situer le déroulement de l'action dans le temps. Sa temporalité n'obéit qu'à la logique des souvenirs d'Arfia, qui s'entremêlent, se confondent aux moments de la représentation. Ainsi les séquences sont-elles agencées sans chronologie repérable.

Le thème du retour est fortement marqué dans la pièce, plus que dans le roman, puisque les personnages morts dans la montagne reviennent sur scène avant et après le nouveau spectacle. Arfia est arrêtée juste après le spectacle pour avoir tué Babanag. Elle sera pourchassée par tout le monde : « On ne peut être tranquille nulle part » cria un homme à la fin de la pièce ; sera-t-elle relâchée comme dans le roman *La danse du roi* ? L'auteur n'y fait aucune allusion. Le temps de la représentation s'achève avec l'arrestation d'Arfia.

Ainsi dirons-nous que la pièce a su s'inscrire dans une écriture brachylogique dans le sens où des fragments d'histoires, des phrases souvent inachevées, des situations peu accomplies arrivent à dépeindre l'Histoire d'un pays et d'un peuple. Elle a pu aussi traduire toute une mouvance contestataire qui s'est développée dans les années 70-80 afin de soulever la question du « leurre » historique et social ainsi que pour démythifier une révolution longtemps glorifiée, une révolution ingrate à ses propres enfants. À travers *Mille hourras pour une gueuse*, l'auteur donne à l'Histoire une autre dimension, celle de lieu dépréciateur d'un présent de désenchantement, voire de violence.

Amel MAAFA, Université du 8 Mai 1945, Guelma, Algérie

BIBLIOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

DIB, Mohammed, *La danse du roi*, Paris, Seuil, 1968.
DIB, Mohammed, *Mille hourras pour une gueuse*, Paris, Seuil, 1980.
PRUNER, Michel, *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Nathan, 2003.
UBERSFELD, Anne, *Les termes clés du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.
UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
VOISIN, Patrick, *Réinventer la brachylogie entre dialectique et rhétorique*, Paris, Garnier (à paraître)
Théâtre en action, http://www.theatreenaction.com/enversdudecor/eclairage.html (consulté le 04/03/2016 à 7:00)

CHAMFORT : LA BRIEVETE DU DISCOURS COMME CLE DE VOÛTE DE LA PSYCHE HUMAINE

MONCEF MAÏZI, Université du 8 mai 1945, Guelma, Algérie

Dire de manière laconique l'homme qui est en nous. Dire la passion, la raison et la déraison du genre humain. Tel était l'œuvre immuable de Chamfort. Mais, avant d'expliciter notre réflexion concernant les maximes et les anecdotes de Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort parues en 1860, nous aimerions partir de cette maxime qui dénote une profonde et sublime connaissance de l'âme humaine et qui va permettre de saisir l'art subtil de notre auteur.

> L'homme, dans l'état actuel de la Société, me paraît plus corrompu par sa raison que par ses passions. Ses passions (j'entends ici celles qui appartiennent à l'homme primitif) ont conservé, dans l'ordre social, le peu de nature qu'on y retrouve encore.

Avant les psychologues modernes et leurs connaissances des arcanes de la *psyché* humaine, Chamfort a montré à travers ses maximes et ses anecdotes l'homme en phase avec soi-même. Il a su déceler, au sein d'une société en déclin, les mécanismes qui font que chaque individu est l'artisan de sa propre décadence morale et sociale. La société devient ainsi un lieu où l'on se perd et que Chamfort semble décrire comme un édifice bâti sur un autre, ce qui décrit étrangement l'appareil psychique représenté par les psychologues modernes. Chamfort disait ainsi :

> La Société n'est pas, comme on le croit d'ordinaire, le développement de la Nature, mais bien sa décomposition et sa refonte entière. C'est un second édifice, bâti avec les décombres du premier. On en retrouve les débris, avec un plaisir mêlé de surprise. C'est celui qu'occasionne l'expression naïve d'un sentiment naturel qui échappe dans la société ; il arrive même qu'il plaît davantage, si la personne à laquelle il échappe est d'un rang plus élevé, c'est-à-dire plus loin de la Nature. Il charme dans un Roi,

> parce qu'un roi est dans l'extrémité opposée. C'est un débris d'ancienne architecture dorique ou corinthienne, dans un édifice grossier et moderne.

Chamfort disait en quelques mots tout ce qui constitue l'homme et son devenir. C'est à travers sa connaissance accrue des salons littéraires et mondains qu'il a su brosser le portrait d'une multitude de personnages. Il a su également décrire les mécanismes qui régissent l'inconscient. Il semble maîtriser l'art de l'introspection, ce qui lui permet de penser qu'il existe une stratification au niveau de la pensée. Cela nous conduit à dire que l'art de Chamfort n'est pas de dire en peu de mots l'humain, mais d'ouvrir à travers peu de mots notre champ de réflexion le concernant. Il disait encore :

> Pour parvenir à pardonner à la raison le mal qu'elle fait à la plupart des hommes, on a besoin de considérer ce que ce serait que l'homme sans sa raison. C'était un mal nécessaire.

Chamfort nous permet ainsi de saisir sa vision des choses, vision si particulière au 18è siècle et qui diffère ostensiblement de La Rochefoucauld, de la Bruyère et même de Montaigne. Il faudrait préciser d'ailleurs que Chamfort n'est pas seulement un moraliste, lui qui n'a jamais publié ses maximes et ses anecdotes de son vivant. Il fut un observateur qui examinait le mal strident qui gangrénait une société qui n'en était plus une et où, comme il le disait, il y avait plus de sots que de sottises. En parfait observateur de son époque, Chamfort n'arrêtait pas de se demander comment les hommes devenaient vils et hypocrites pour parvenir à se hisser dans la société, ce qui lui permettait de livrer cette réflexion qui rappelle étrangement la « persona » en psychologie, c'est-à-dire le masque social :

> Il faut convenir qu'il est impossible de vivre dans le monde, sans jouer de temps en temps la comédie. Ce qui distingue l'honnête homme du fripon, c'est de ne la jouer que dans les cas forcés, et pour échapper au péril ; au lieu que l'autre va au-devant des occasions.

Les maximes et les anecdotes de Chamfort visent un dessein plus complexe que celui de brosser des caractères ou des types de

personnages ; c'est surtout un tremplin vers une autre sphère de compréhension, une plongée dans les abymes de l'inconscient afin de saisir cette arlésienne qui échappe à l'empirisme et à l'esprit encyclopédique de son époque : l'âme. C'est ainsi qu'on peut à travers les maximes et les anecdotes de Chamfort, déceler cette profonde connaissance de la *psyché* masculine et féminine. En fin observateur, il a décrit, en quelques lignes succinctes, l'homme ainsi que la femme et le processus d'évolution qui les motive :

> Les prétentions sont une source de peines, et l'époque du bonheur de la vie commence au moment où elles finissent. Une femme est-elle encore jolie au moment où sa beauté baisse ? Ses prétentions la rendent ou ridicule ou malheureuse : dix ans après, plus laide et vieille, elle est calme et tranquille. Un homme est dans l'âge où l'on peut réussir et ne pas réussir auprès des femmes ; il s'expose à des inconvénients, et même à des affronts : il devient nul ; dès lors plus d'incertitude, et il est tranquille. En tout, le mal vient de ce que les idées ne sont pas fixes et arrêtées. Il vaut mieux être moins et être ce qu'on est, incontestablement.

Quoi de plus sublime pour décrire en peu de mots ce que des philosophes et des penseurs ont passé tant d'années à définir ? Écrire une maxime, pour Chamfort, n'a jamais été dicté par les circonstances ni l'air du temps. On peut dire que ses écrits sont un feu follet qui brillait de mille éclats au moment où la morale n'avait presque plus de place et où, pour elle, sonnait le glas. Lui qui cultivait les contradictions a toujours eu un regard sceptique envers les philosophes, les médecins et autres chantres de la primauté de la raison sur les passions. C'est ainsi qu'il disait :

> Notre raison nous rend quelquefois aussi malheureux que nos passions ; et on peut dire de l'homme, quand il est dans ce cas, que c'est un malade empoisonné par son médecin.

Ceci ne l'empêchait pas de dire également :

> Le Monde physique paraît l'ouvrage d'un Être puissant et bon, qui a été obligé d'abandonner à un être malfaisant l'exécution d'une partie de son plan. Mais le Monde moral paraît être le produit des caprices d'un diable devenu fou.

Ce n'est pas Freud ni surtout pas Jung qui contrediront cette pensée si profonde concernant les mécanismes qui régissent l'inconscient. Dire que la morale n'est qu'un caprice et que c'est l'œuvre d'un diable devenu fou, c'est dire le flux d'énergie incontrôlable qui fait de la libido et de la quête de la perfection de l'être la seule vérité régissant la *psyché*. Chamfort ajoute également un détail important en disant :

> Dans les grandes choses, les hommes se montrent comme il leur convient de se montrer ; dans les petites, ils se montrent comme ils sont.

Il explique, toujours avec une précision inégalée, qu'une personne est presque « dédoublée » par une autre qui vit au fond d'elle et qui est plus intime et plus complexe à cerner. Cette personnalité est souvent tapie dans l'ombre. C'est ainsi que Chamfort arrive à dire les complexes et les pulsions qui sont en nous de manière si cartésienne qu'il s'érige même en véritable psychologue trempé dans l'art de l'analyse psychanalytique. Il disait à ce propos :

> On anéantit son propre caractère dans la crainte d'attirer les regards et l'attention, et on se précipite dans la nullité, pour échapper au danger d'être peint.

Chamfort a toujours pensé qu'il y avait une vie intérieure et une vie sociale. Il précise cela en disant :

> L'homme vit souvent avec lui-même, et il a besoin de vertu ; il vit avec les autres, et il a besoin d'honneur.

Vivre avec soi-même suppose donc une communication et une relation entre l'homme et son intérieur, c'est-à-dire sa *psyché*. C'est cette dialectique du Moi et de l'inconscient, qui nous permet de mesurer l'importance et la pertinence des maximes et des anecdotes de

Chamfort. La vertu n'est que l'allégorie d'une paix intérieure que l'homme recherche sans cesse. Vivre avec soi-même, c'est, selon Chamfort, une entreprise difficile et un chemin long et épineux à arpenter. Car le plus difficile n'est pas de vivre, mais de rendre cette vie supportable. Chamfort, qui disait avoir abattu ses passions comme un homme violent abat son cheval devenu incontrôlable, semble avoir compris le caractère dangereux et libre des pulsions qui émanent des profondeurs de notre *psyché*. À sa manière, Chamfort dit l'impossibilité d'éviter ces messages subconscients et surtout de les maîtriser :

> Le Philosophe qui veut éteindre ses passions, ressemble au chimiste qui voudrait éteindre son feu.

C'est ainsi qu'il ira même jusqu'à dire l'impossibilité de concilier la raison avec l'inconscient. L'esprit et le cœur, chez Chamfort, sont antagonistes, non réconciliables, et ils ne peuvent communiquer :

> L'esprit n'est souvent au cœur que ce que la bibliothèque d'un château est à la personne du maître.

Chamfort a toujours été un humaniste malgré son cynisme. Il était le chantre de l'homme libéré de l'emprise de la société, de l'homme à l'écoute de son cœur et de ce que lui dicte sa « voix intérieure ». La vulnérabilité de l'homme n'est pas un handicap selon lui, mais un signe de maturité psychique. Il disait concernant l'homme et ses faiblesses :

> Qu'importe de paraître avoir moins de faiblesses qu'un autre, et donner aux hommes moins de prises sur vous ? Il suffit qu'il y en ait une, et qu'elle soit connue. Il faudrait être un Achille *sans talon,* et c'est ce qui paraît impossible.

Ses maximes et anecdotes sont le témoignage d'un être qui croit en l'homme à venir, l'homme en devenir aussi ; et il disait à propos du bonheur :

> Il faut convenir que, pour être heureux en vivant dans le monde, il y a des côtés de son âme qu'il faut entièrement *paralyser.*

Quoi de plus subtil afin de démontrer la complexité de l'âme humaine ? Cette entité qui est selon Chamfort composée de plusieurs éléments ou « côtés », comme il le précise lui-même. C'est ainsi qu'on remarque la profondeur de sa pensée unique qui dépasse la platitude des analyses ultérieures sur l'homme et sur son âme. Son explication des tourments qui affligent et perturbent l'âme est si contemporaine et si novatrice qu'elle rejoint étrangement la pensée jungienne et la psychologie analytique. Chamfort semble dire qu'il y a des forces inconscientes qui font que l'âme arrive « d'elle-même » à se guérir de ses tourments :

> L'âme, lorsqu'elle est malade, fait précisément comme le corps ; elle se tourmente et s'agite en tout sens, mais finit par trouver un peu de calme. Elle s'arrête enfin sur le genre de sentiments et d'idées le plus nécessaire à son repos.

Les maximes et les anecdotes de Chamfort sont des palliatifs qui permettent à l'homme de recouvrer son humanité. Il était né à une époque où la raison était triomphante, une époque où l'esprit encyclopédique dominait les esprits éclairés. Lire Chamfort, c'est lire l'humain qui est en nous et qui évolue vers sa personnalité aboutie et finie. C'est un moraliste qui écrit notre vie comme si c'était la sienne. Sa connaissance de l'âme humaine lui permettait de s'introduire dans les dédales sombres et peu connus de l'inconscient. Ses caractères et ses anecdotes étaient le miroir de toute une société ; et lui-même était l'âme de toute une époque.

Chamfort plonge son lecteur dans le tartare de la *psyché* humaine afin d'ouvrir le chemin vers la clarté et la compréhension du sens caché de la vie :

> Ma vie entière est un tissu de contrastes apparents avec mes principes. Je n'aime point les Princes, et je suis attaché à une Princesse et à un Prince. On me connaît des maximes républicaines, et plusieurs de mes amis sont

> revêtus de décorations monarchiques. J'aime la pauvreté volontaire, et je vis avec des gens riches. Je fuis les honneurs, et quelques-uns sont venus à moi. Les lettres sont presque ma seule consolation, et je ne vois point de beaux esprits, et ne vais point à l'Académie. Ajoutez que je crois les illusions nécessaires à l'homme, et je vis sans illusion ; que je crois les passions plus utiles que la raison, et je ne sais plus ce que c'est que les passions.

Moncef MAÏZI, Université du 8 mai 1945, Guelma, Algérie

BIBLIOGRAPHIE

ARNAUD, Claude, *Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort*, Paris, Robert Laffont, 1988.
DOUSSET, Émile, *Sébastien-Roch Nicolas de Chamfort : un moraliste du XVIIIè siècle et son temps*, Paris, Fasquelle éditions, 1943.
JUNG, Carl Gustav, *L'homme à la découverte de son âme*, trad. de Roland Cahen, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1979 ; édition originale, Genève, éditions du Mont Blanc, 1962.
JUNG, Carl Gustav, *L'âme et la vie*, trad. de Roland Cahen, Paris, Buchet/Chastel, 1963.
CHAMFORT, Sébastien-Roch Nicolas de, *Pensées, maximes, anecdotes, dialogues*, Paris, Michel Lévy frères, 1860.

LA FIGURE DU NAAMUNAMINA DANS LE DANSOMANA : UNE FIGURE BRACHYLOGIQUE

LOBNA MESTAOUI, France

Notre analyse et notre lecture s'orientera vers une œuvre de la littérature orale de l'aire mandingue, aire qui comprend le Mali, le Burkina Faso et le nord de la Côte d'Ivoire. On s'intéressera, en l'occurrence, aux productions de chants de chasseurs chez les Dioula. Les chants de chasseurs appelés *dansomana* sont produits dans le cadre d'une association de chasseurs, la *donsoton*. Ils sont souvent déclamés par un chanteur, notamment lors des veillées funèbres à l'occasion de la mort d'un membre de l'association. Ils sont considérés comme des gestes, des épopées qui racontent les faits d'un grand chasseur, son entrée dans la brousse et son combat avec la bête sauvage : buffle solitaire, éléphant… Ces combats sont des topoï littéraires avec un canevas structurel bien déterminé. Les chants de chasseurs n'évoquent pas que les combats, mais renseignent également sur la vie rude des chasseurs, leur qualité de pourvoyeurs de viande pour le village et leur complicité avec la brousse qui apparaît dans leurs rapports symboliques et étroits avec certains animaux comme la hyène et le vautour.

L'énonciation d'un *dansomana*, chant de chasseur, requiert un *sora* qu'on appelle traditionnellement *séréwa* ; c'est l'aède chargé de le déclamer. Cette énonciation peut nécessiter la présence d'un *naamunamina*. À travers son nom dérivé de l'arabe, *naam* se décline et dévoile son statut : celui qui dit oui, le répondant. Si la narration de l'aède dans ce genre poétique est conséquente, les interventions du répondant, appelé également agent rythmique, sont limitées et plus concises. Elles s'apparentent à une co-énonciation brachylogique imposée par la poétique du genre et par le contexte d'une oralité première où l'interlocution est inhérente à l'échange. Il serait intéressant d'étudier à partir d'un corpus bien déterminé de la littérature orale africaine, en l'occurrence deux chants de l'aire mande, les différents aspects brachylogiques de cette co-énonciation marquée au coin par sa brièveté ainsi que par le rôle prépondérant de la

fonction émotive et le mode assertif d'un grand nombre des répliques du co-énonciateur.

Nous nous attarderons ensuite sur la réactualisation de cette figure dans une oeuvre moderne écrite en langue européenne, à savoir le français. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Kourouma s'inspire des *dansomana* de l'oralité, en les accommodant à l'écriture romanesque, créant *de facto* un genre hybride mêlant les esthétiques orale et écrite, africaine et occidentale. Si la figure du *cordoua* dans le roman garde certains des aspects de cette mise en scène brachylogique de la co-énonciation, elle s'en démarque à la fois en ayant une tonalité plus moderne et en mettant l'accent sur une présence de dissidence vis-à-vis du discours officiel, de l'étatique et ses différentes représentations.

Notre propos s'attachera donc à analyser en premier lieu, à partir des oeuvres orales, les différentes occurrences brachylogiques qui composent les interventions du *naamunamina*, puis, en second lieu, à décrypter quels nouveaux aspects brachylogiques l'oeuvre moderne qui s'en inspire véhicule.

Dans le cadre des chants de chasseur, le *naamumina*, rappelons-le, est le représentant du public dont il est censé exprimer les réactions, un peu à la manière du choeur dans les tragédies grecques. Il est par excellence l'agent rythmique. Rappelons aussi que cette présence peut être envisageable dans d'autres genres comme les contes et qu'elle n'est pas systématique dans le cas des *dansomana*.

> La présence d'un répondant n'est pas propre aux chants de chasseurs. On la retrouve fréquemment dans d'autres genres (notamment le conte) et dans d'autres sociétés, même hors du monde mandingue. […] Elle donne en effet au récit un rythme très particulier, fort apprécié du public, comme en témoignent les rires qui accompagnent très souvent les répliques du répondant. (Demestre et Derive, 2000 : 65)

Le premier chant de chasseur que nous allons évoquer est « Manou Mori et la montagne-qui-prend-les-mariés ». Il s'agit d'un chant qui raconte l'histoire d'un grand chasseur Manou Mori, son acquisition des pouvoirs de grand chasseur, ses prouesses dans la brousse et son combat contre la montagne-qui-prend-les-mariés. Le

chant met en scène, en l'occurrence, la co-présence du *séréwa* et de l'agent rythmique, le *naamunamina*. Dès les premiers propos, l'aède s'adresse à son répondant par une formule rituelle introductrice suivie d'une parole qu'on peut qualifier de proverbiale :

Ì Yè á yèla dí kone
***Í ká mìn fo** !*
Hàli ká dúnyaroce byè kè
Ní í mà sè í nàkunya mà, í tè k'í díya !
Í tè k'í díya !
Dónsoce kèlen nè tee dùnya ro kò sinbon
Onhon kè
Hàli bí Sinbon nè nyà nà wo !
Onhon !
Wóle no dónsoya dàbola.
Í n'à yèla ?
Nè no Sinbon yèla.
Onhon !
Hàli bí Sinbon yèrè dò yè nyà nà wè, à mà sàya kè bàn.
Àn tè wà à làgbè lón do ?
Í yè à yèla lòn wò lòn, í tè à nyàlon.
E !

Comment tu vois ça, toi Koné ?
Tel que tu nous le diras !
Même si tu accomplis tous les travaux du monde,
Si tu n'as pas accompli ton destin, tu ne peux être satisfait.
Tu ne peux l'être !
il y avait un chasseur qui s'appelait Simbon.
Certes
À présent encore, il est en vie !
Oui
C'est lui qui fut le premier chasseur.
À présent encore, il est vivant, il n'est pas encore mort !
On ne va pas le voir un jour ?
Tu le vois tous les jours
Ah bon ? (Demestre et Derive, 2000 : 71)

Dans ce premier extrait, on remarque que la co-énonciation est exigée par le *séréwa*, qui interpelle son répondant, et qu'elle se déploie sur un

mode assertif : « tel que tu nous le diras », « oui », « certes » ; ou sur un mode interrogatif : « on ne va pas le voir un jour ? », pour relancer la narration.

Tout au long du chant, on remarque que le débit de la narration du *séréwa* est très rapide, auquel correspondent des réponses lapidaires de la part du répondant :

Expressions	Traduction	Occurrences
Onhon !	Oui	100
Onhon ke !	Certes	18
Ayoo	Bon ! / non, pour sûr	10
Éé ! ée	Hé ! hè !	6
Aà !	Ah !	4
Àa ?	Ah bon ?	1

Ainsi la lecture du texte révèle-t-elle la prédominance, la récurrence et l'alternance de ces différentes occurrences qui dévoilent que cette co-énonciation repose essentiellement sur les assertions introduites par les *onhon* et *onhon kè* ainsi que sur le rôle majeur de la fonction expressive, fonction expressive que l'on dit également émotive et à travers laquelle le répondant manifeste sa position à l'égard de ce dont on parle. On est inéluctablement dans le cadre d'une énonciation discursive marquée par l'assertion brève et l'interjection comme trame de son déroulement.

Nous pouvons par ailleurs dire que les assertions dans le texte mentionnent la connivence entre les deux énonciateurs voulue par la poétique du genre et confirmée par le statut de disciple que peut occuper le *naamunamina*. Parfois, pourtant, la réplique du *séréwa*, comme celle du répondant, s'ornemente d'un idéophone dont l'emploi peut évoquer le personnage ou son attitude, comme dans le passage suivant où son emploi participe à une certaine économie du discours. Ainsi le terme *yaragbara* matérialise en un seul mot la démarche sensuelle de la femme, évitant ainsi une description de la personne évoquée :

Makuraba faninba blanin Manu Mori nyè
yaragbara yaragbara, yaragbara, yaragbara.

> Makouraba partit devant Manu Mori,
> Balançant son corps superbement épanoui (Demestre et Derive, 2000 : 74)

Si on observe bien la phrase en français (« Balançant son corps superbement épanoui ») on peut remarquer qu'elle cherche à traduire un idéophone répété quatre fois et mimant la démarche de la jeune femme. La langue *dioula* se limite à cet idéophone pour exprimer et décrire la démarche sensuelle et pleine de charme de la jeune femme, alors que le français va recourir à un groupe verbal constitué de cinq éléments. Comme dans une construction en miroir, le répondant va utiliser un autre idéophone pour suggérer « la démarche d'une femme aux formes opulentes » : *Áa ! á tántanya tántanya !* « Ah ! ça ballottait bien ! »

Si l'onomatopée sert à exprimer un son (boum, pan, crac, vlan), on remarque que l'idéophone, en dépit de son effet sonore, sert à exprimer une idée, une sensation ou un sentiment (Nishioka et Tomimoto, 2013 : 114). Claude Hagège, dans son *Dictionnaire amoureux des langues* (2009), suggère ceci :

> Beaucoup de langues, mais non toutes, possèdent (...) des idéophones, ou mots qui, comme le dit ce terme, offrent une peinture sonore d'une idée, pour symboliser un état, une impression sensorielle, une manière d'être ou de se mouvoir, une action qui n'est pas nécessairement elle-même reproductrice d'un bruit. (p. 307)

Rappelons d'autre part ce propos de Jean Derive en 2012 :

> Dans l'art oral, la langue n'est pas la seule à contribuer à l'établissement d'une poétique de l'énoncé. Y participent aussi des paramètres extra-linguistiques tels que la proxémique et la gestuelle ainsi que la diction dans sa dimension rythmique. C'est la combinaison de ces différents niveaux dans un système sémiotique propre qui fait la poétique de l'oralité. (p.83)

Un dernier élément majeur doit être signalé : la récurrence de l'expression *Ì ká mín fò* « Tel que tu nous le diras », traduite de différentes manières dans le texte français mais qui renvoie à la même

structure phrastique en langue *dioula*. Les répétitions mettent l'accent sur le poids de l'écriture et du style formulaire et sur une poétique particulière fondée sur la récurrence des structures anaphoriques. La répétition des mêmes structures phrastiques ou des mêmes procédés stylistiques tout au long de l'œuvre participe d'autre part de la poétique d'une œuvre orale, car « l'énoncé oral s'accommodait beaucoup mieux que l'énoncé écrit de la répétition au point même qu'on a pu faire de la répétition un des procédés privilégiés de l'art oral (Derive, 2012 : 84). On peut mentionner, par ailleurs que le *dansomana* se présente comme une œuvre qui se construit en kit, privilégiant une certaine redondance et des structures similaires.

En effet, la narration du *séréwa* sera ainsi ponctuée des différents éléments évoqués antérieurement que l'agent rythmique place dans sa co-énonciation pour exprimer son approbation, son étonnement ou un autre sentiment, et surtout pour donner le *naamu* au performateur principal. Cela a déjà été mentionné : le discours oral dans son économie propre, qui est d'une certaine façon brachylogique, opte souvent pour la parataxe jouant sur le rythme, les répétitions et privilégie le style formulaire concis et lapidaire. La littérature orale africaine possède, en outre, des habitudes culturelles où la parole imageante participe pleinement dans l'expression de la connaissance. Ceci est notable dans le cadre des idéophones, des proverbes, mais également dans les structures comparatives qui procèdent par la superposition de différentes images au lieu d'une narration ordinaire. La narration du *séréwa* illustre ce mode narratif particulier.

Voici l'épisode de la chasse : face au débit et à la densité du flux verbal du *séréwa*, la réplique du répondant s'impose, lapidaire et concise, soulignée par nos soins par le caractère gras dans le texte cité. Observons cette narration où se télescopent les tableaux comparatifs comme des diapositives :

> Il alla trouver une troupe de buffle,
> il met le feu au tambour du fer,
> il les décima jusqu'au dernier.
> **Hé ! hé ! (le répondant)**
> il alla trouver une troupe de bubales,
> Il se dit qu'il allait s'approcher tout près d'eux.
> **Oui !**
> Il se cassa en deux et prit l'allure du python chasseur,

il marcha puissamment comme un taureau sauvage,
il se fit d'un coup silencieux comme celui qui a mal à la bouche,
il se mit à marcher comme un enfant qui fait ses premiers pas,
il se ramassa et se déploya comme un gros escargot,
il se recroquevilla comme une calebasse toute neuve,
il s'allongea sur le côté comme un petit nuage,
il s'accroupit comme un crapaud dans la douchière,
il se contorsionna comme un coliqueux,
il leva la tête comme un crocodile sur l'eau,
il fit crépuscule d'un oeil et soleil couchant de l'autre,
il met le feu au tambour de fer, il les détruisit jusqu'au dernier.
Ah ! (Demestre et Derive, 2000 : 79 et 81)

Ce passage est l'exemple-type d'une narration qui recoupe les différents topoï d'une narration cynégétique et ses procédés stylistiques majeurs : répétitions, constructions comparatives condensées pour soutenir le fil narratif où parataxe et concision prédominent.

Un deuxième chant, intitulé « Bamori et Kowulen », recueilli par Marie-José Derive dans la région d'Odienné, raconte la rencontre et le combat du chasseur contre l'éléphant. Le texte débute, après des salutations, par une suite de proverbes évoquant la mort :

La mort ne réfléchit pas
Elle est l'empreinte de Dieu ;
Mettre les enfants au monde n'empêche pas les graves maladies, c'est bien clair ?
Qu'un être n'accuse pas un de ses semblables,
Chaque être a son destin
Mettre les enfants au monde n'empêche pas les graves maladies, c'est bien clair ?
(Derive, Marie-José, 1980, p.81)

La lecture de cet incipit démontre que le texte débute par un discours brachylogique par excellence, le proverbe, et mobilise la répétition comme un procédé de l'économie du discours avec une assise fondamentale de la poétique des genres dans la littérature orale.

Comme dans le premier texte, le deuxième chant semble mobiliser, concernant le co-énonciateur, le retour des mêmes morphèmes, des mêmes structures phrastiques et le même mode énonciatif que dans le premier chant, ce qui permet de déduire la présence d'un archétype co-énonciatif. Ainsi ce deuxième chant mobilise-t-il dans l'ordre d'importance. D'autres éléments n'ont cependant pas été recensés.

Expressions	Traduction	Nombre d'occurrences
onhon kè	Oui	34
a kénin ten co / e kenin ten	Ça s'est passé réellement ainsi	20
kabako	extraordinaire !	5
a ye ten lè co	C'est exact /	5
a Oyé Ole Ye	C'est ça / c'est vrai	4

Comme dans le premier chant, le répondant ne se limite pas à la fonction expressive assurée par les interjections et les assertions (*onhon kè*) qui semblent plus omniprésentes. On peut déduire la présence de nombreux commentaires qui fusent et dont le trait caractéristique majeur demeure leur concision. Les phrases sont souvent construites sur le modèle des phrases simples, quand elles sont verbales, ou des phrases nominales se limitant souvent au nom du personnage évoqué. Voici quelques occurrences :

V. 25 : Il est parti
V. 31 : Kowulen
V. 61 : C'est bien lui Bamori
V. 231 : Je ne sais pas
V. 295 : Il va y avoir une sacrée course.
V. 321 : il faudra une journée pour faire ça.

On peut cependant rapprocher cette présence du répondant de celle de l'agent rythmique dans les chansons du hip hop ou du rap où elle ponctue essentiellement un discours plus dense d'un interlocuteur qui assume le texte chanté. On peut, d'autre part, rapprocher cette performance d'un autre genre oral au Sénégal : le *Taasu*, où la figure du répondant est présente et où l'accent est mis sur l'interlocution entre un performateur et un public jouant le rôle d'un agent rythmique.

Dans le *dansomana* de Kourouma, la figure du *cordoua* a une présence originale qui, tout en essayant de cumuler les fonctions traditionnelles de répondant et d'agent rythmique, introduit une donnée moderne reliant l'oeuvre orale à l'héritage occidental à travers la figure du fou du roi ou du saltimbanque. Or, l'hybridation des genres oraux et écrits nécessite un nouveau type de communication entraînant nécessairement de nouvelles formes de langage pour l'émergence d'un genre et de personnages inédits. Kourouma l'annonce dès les premières lignes : « Tiécoura est *cordoua* et comme tout *cordoua* il fait le bouffon, le pitre, le fou. » (p.10)

D'autre part, l'expression « rajoute ton grain de sel » est pour maintes raisons évocatrice. Elle renvoie à une expression connue issue du latin *cum grano salis* pour évoquer une contribution active mais non souhaitée. Il faut penser également à l'idée du sel de l'esprit qui donne du goût aux conversations. La parole du *cordoua* sera le condiment qui apporte la saveur de la parole effrontée allant jusqu'à la grossièreté et balayant toutes les règles de la bienséance.

L'agent rythmique, rappelons-le, est le symbole éloquent de la pensée du public, dans l'élaboration de l'oeuvre. Il est souvent interpellé par le *sora* (le *séréwa*). En effet, le « Ah Tiécoura ! » fuse continuellement dans le texte, assurant la fonction phatique. Cette interpellation récurrente et omniprésente de l'agent rythmique met en avant, par ailleurs, la socialité comme fondement de la littérature orale africaine et sa transposition dans l'écrit par l'auteur. Il appert que par cette interpellation Kourouma cherche à restituer dans l'écrit la présence du répondant dans le contexte d'une narration immédiate pour minimiser le cadre rigide du roman et une immédiateté feinte que la lecture trahit, puisqu'on est incontestablement dans le cas d'un roman qui se veut *dansomana*.

Si le cordoua ne donne pas le *naamu* et si on note l'absence de son rôle d'agent rythmique et de répondant, il s'avère par ailleurs qu'il est féru de commentaires. Nous remarquons que ses interventions prennent différentes formes illustrant par leur force parodique une situation particulière racontée par le *séwéra* : il a, en effet, l'habileté de raconter et de commenter certains épisodes de l'histoire, en optant toujours pour la brièveté comme modalité d'intervention. Concernant l'épisode de la Guerre d'Indochine à laquelle participe le personnage principal, Koyaga, le grand chasseur et futur dictateur, et le tort fait à

la communauté de ce dernier, le répondant recourt à la parole parémique imposant de ce fait la quintessence du dire :

> Il vaut mieux enlever le lionceau à la lionne que d'être injuste à l'endroit d'un homme nu. Il vaut mieux marcher sur la queue d'une vipère des déserts que de tenter d'être injuste à l'égard d'un montagnard » (p.29)

Remarquons au passage le ton sentencieux du propos, son rythme binaire et sa densité imageante rappelant fortement le proverbe.

Le fonctionnement par analogie dans la présentation de la situation vécue est en soi brachylogique. Il rappelle le procédé cité antérieurement dans le récit de chasse. La logique de ce discours est de superposer des images de situations données comme exemples et de les rapprocher de la situation vécue par les personnages évoqués. On ne procède pas dans le cadre de cette énonciation par un discours explicatif argumentant les causes et les conséquences d'un affront visant un homme nu. La déduction des conséquences s'avère en l'occurrence tacite et sous-jacente à ces mêmes représentations imageantes.

Dans un autre cas, l'intervention du *cordoua* est un verdict qui, par sa concision et sa densité, s'intègre comme un commentaire lucide et perspicace d'une situation dont il a compris les enjeux : « la petite vieille qui n'est pas méticuleuse ramasse dans ses haillons la cendre contenant la braise » est un proverbe préfigurant l'embrasement de la situation politique dont la maladresse du dictateur semble être la cause principale. D'ailleurs, souvent, certaines discussions se concluent sur un proverbe, asséné en guise de réplique, ou de conclusion, par l'agent rythmique. Nous savons, toutefois, que l'obscurcissement ou le voilement du sens est l'une des raisons du recours systématique des adultes, en contexte oral subsaharien, aux proverbes pour créer un certain codage de la parole qui ne sera accessible qu'à certains initiés. Kourouma ré-exploite cette donnée pour faire des interventions du *cordoua* un discours dissident imprégné souvent d'une charge d'ironie et de mystère.

Avec Kourouma, l'espace énonciatif accordé au répondant s'amplifie en comparaison du *dansomana* traditionnel oral, choix visant à préserver son rôle d'interlocuteur, mais également à dresser à travers un discours concis et incisif le réquisitoire des dictatures.

Souvent, l'intervention de Tiécoura, le répondant, se limite à « crier des insanités et danser des lazzis grossiers ». Cette gestualité, qui rappelle le théâtre par le recours au mot « lazzi » attesté depuis 1600 au sens de « jeu de scène bouffon », s'insère non comme une longue partie, mais comme un intermède, une petite scène. Rappelons que l'intermède est au XVIIIè siècle « le petit opéra-bouffe servant de lever de rideau ». D'ailleurs, les termes « prélude » ou « intermède » sont récurrents pour les ouvertures ou les clôtures d'une séquence narrative bien déterminée dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* : les performances musicales et scéniques du *cordoua* sont mises en avant et détonnent par leur singularité.

Comme le déclare Bakhtine dans son introduction pour *L'oeuvre de François Rabelais au moyen-âge et sous la renaissance* (1970), « les grossièretés sont habituellement isolées dans le contexte du langage et interprétées comme des formules fixes, dans le genre des proverbes. C'est pourquoi on peut affirmer que les grossièretés sont un genre verbal particulier du langage familier ». (p.25) Ce rapprochement de la part de Bakhtine atteste que Kourouma impose une nouvelle corde à l'arc de son répondant. Par ce recours, l'auteur modernise son œuvre et l'européanise. Il la place sous le mode de la carnavalisation. On est presque dans ce que Bakhtine appelle dans une autre occurrence « la mise à nu socratique de la nature dialogique de la pensée et de la vérité [qui] suppose aussi une familiarité entre les interlocuteurs, la suppression de toute distance entre eux ». Cette familiarité peut être assurée dans le contexte mandingue par des rapports régis par des codes et des parentés des clans.

D'ailleurs, quand le *cordoua* ne verbalise pas son intervention, il la corporalise, participant ainsi au maintien du réalisme grotesque par le geste, et il réinvente l'oralité au sein du texte en cherchant à rendre le lecteur sensible au spectacle total que peut offrir cette jonction de l'écrit et de l'oral.

Pour conclure, nous dirons que, du *dansomana* traditionnel à sa version parodique et romanesque, la figure du répondant demeure une figure co-énonciative brachylogique dont la présence dans l'acte énonciatif et sa production sont très déterminantes pour mettre en scène une narration « dialogale et interactionnelle » dans l'oeuvre. Si elle met l'accent sur l'importance de la socialité dans le mode de

l'oralité, elle dévoile une certaine économie du langage poétique fonctionnant par l'adoption d'un discours hautement expressif et concis. Qu'il s'articule en lexèmes, interjections, idéophones ou en commentaires proverbiaux, et même dans sa version occidentalisée, le propos du répondant met en scène le bref, la séquence minimale par opposition au *séréwa* figure de la narration-fleuve.

Lobna MESTAOUI, France

BIBLIOGRAPHIE

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970.
DUMESTRE, Gérard, et DERIVE, Jean, *Des hommes et des bêtes*, Paris, Classiques Africains, 2000.
DERIVE, Jean, *L'art du verbe dans la littérature orale africaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.
DERIVE, Marie-José, « Chant de chasseurs de la région d'Odienné », *in Recueil de littérature manding*, Paris, Agence de Coopération culturelle et technique, 1980.
HAGEGE, Claude, *Dictionnaire amoureux des langues*, Paris, Éditions Plon et Odile Jacob, 2009.
KOUROUMA, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.
NISHIOKA, Anna, et TOMIMOTO, Janina, « Idéophones et mots rigolos », p.114, www.rpkansai.com/bulletins/pdf/027/113_117_tomimoto.pdf.

DE LA BRACHYLOGIE COMME BASE DE LA LITTÉRARITÉ DU PROVERBE EN KILUBA

BONDO MULUNDA, Université de Kamina, République Démocratique du Congo

Le *kílúba* est une des langues *bantu* parlées en République Démocratique du Congo, sur plus des trois quarts de l'ancienne province du Katanga. Il sert de véhicule à l'une des grandes cultures d'Afrique centrale, issue de l'un des plus grands États précoloniaux : l'Empire Luba. Sa brillante civilisation, véhiculée par une langue, le *kílúba* (L33), s'était étendue sur un grand domaine jusqu'aux confins de l'Afrique australe. Dans cette culture, le proverbe a joué et joue encore un rôle remarqué : *Paroles essentielles*, Mutonkole Lunda-Wa-Ngoy, 2010, *Nkindi ya Kiluba* (Filip, 2006). Les proverbes sont utilisés tantôt dans la justice coutumière, tantôt dans la conversation courante, tantôt encore dans les rituels divers comme paroles sacrées. Dans toute la cosmogonie des *baluba*, ils occupent une place de choix si bien qu'il ne serait pas faux de dire que le *búlúba* est une culture du proverbe.

Étudier la brachylogie dans ces énoncés revient à aborder un des aspects fondamentaux de leur littérarité. En effet, au-delà d'autres artifices, les textes des proverbes tirent leur esthétique de la transgression et de l'imprévisibilité formelle qui en font des textes exotiques. Il n'en existe presque pas un seul qui ne bouscule les normes syntaxiques et sémantiques en langue. Pour cela la brachylogie est présente partout. Comment fonctionne-t-elle ? Quelles sont les composantes les plus affectées ? Comment remonter de la forme brachylogique à la structure macrologique ? Telles sont les préoccupations principales auxquelles nous allons tenter de répondre grâce aux données de la pragmatique linguistique. Dans la première partie, nous dirons un mot sur les proverbes chez les *bálúba*. Dans la seconde, nous analyserons les proverbes du corpus, avant de tirer quelques leçons de notre analyse dans la dernière partie.

Le Proverbe de la langue *kiluba*

Point n'est besoin pour nous de développer des données théoriques sur le proverbe en général. Un mot laconique nous permettra de revenir sur son importance dans cette culture avant d'aborder sa forme. La noblesse d'un homme se mesure ici par sa compétence à l'émission comme à la réception dans le domaine des proverbes.

En effet, culture guerrière, le *búlúba* a développé ce langage codé de sorte que, en face des étrangers, les adultes pouvaient les utiliser exclusivement pendant des heures, l'un venant en réplique à l'autre sans intermédiation métalinguistique. De sorte que, encore, les *baluba* se définissaient comme les hommes des proverbes. En effet, un de ces énoncés l'enseigne explicitement : « *Múlúba mwélwá lúkóyó umwélê lúkíndì wăumvwè* » ; son sens est que si « on veut attraper un Múlúba, il faut un joug, pas un proverbe parce qu'il en saisira aisément le contenu. »

Comme dit plus haut, qu'il soit un dicton, une maxime, une sentence, etc., le proverbe régulait toute la vie. Par lui les ancêtres parlaient aux vivants, ce qui justifiait le respect, voire le culte qu'on lui vouait. Un proverbe ne pouvait être contredit que par un autre, auquel cas l'échange interpersonnel pouvait continuer à l'infini. Évoquer un proverbe c'est en appeler à la sagesse, au jugement des ancêtres. C'est cette présence des esprits des ancêtres à travers les proverbes qui en « pertinentise » (Kerbrat-Orecchioni, 1986 : 271) les énoncés et leur donne une force illocutoire jamais démentie. Ils répondent ainsi à toutes les lois du discours telles qu'enseignées par Ducrot (cité par Christian Baylon et Xavier Mignot, 1999 : 133-136). Il s'agit de celles d'exhaustivité, de sincérité, d'intérêt, d'informativité, de litote. Le phénomène à l'étude dans cette réflexion relève principalement de cette dernière. Selon les auteurs cités ci-dessus, la litote procède de l'ellipse, donc de la brachylogie. Ils ajoutent :

> L'ellipse est un procédé extrêmement commun qui consiste à ne pas exprimer un segment d'énoncé en laissant à l'auditeur (ou au lecteur) le soin de le rétablir. Dans le cas le plus facile ce dernier se rend compte, par sa compétence grammaticale, qu'il manque quelque

> chose dans l'énoncé pour qu'il soit syntaxiquement correct et il doit chercher dans le contexte de quoi combler la lacune, au besoin avec des rectifications morphologiques. (Baymon et Mignot, 128)

Ce passage indique deux choses importantes. Pour identifier la brachylogie, il faut recourir aux compétences d'ordre grammatical. Mais, pour la combler, il faut une compétence encyclopédique, qui dépasse le seul cadre linguistique. On tombe justement là dans la compétence communicative dont a parlé Hymes et dont il sera question plus loin.

À propos de la forme, disons qu'il en existe de plusieurs acabits. Il y en a qui sont des véritables poèmes s'étendant sur plusieurs vers ; il y en a aussi des laconiques composés de deux voire d'un seul mot.

Analyse des proverbes

Quelques précisions méritent d'être apportées avant l'étude proprement dite. D'abord, il convient de rappeler que le *kílúba* est une langue à tons et que, dans la présentation des énoncés, le ton courant (bas) ne sera pas noté. Ensuite, il nous semble utile de souligner que notre corpus est analysé à travers trois sections selon les composantes concernées par la brachylogie : le SN, le SV et la phrase asyndétique. Enfin, dans notre étude, nous présenterons chaque proverbe en *kílúba* suivi d'une traduction minimale (littérale), ce qui permet, à l'aide du contexte d'emploi, d'entamer l'analyse qui débouche sur la structure macrologique du proverbe en étude.

La Brachylogie dans le SN

. *Mákokele imáfúte*

Contenu propositionnel

« Consentis sont payés »

Contexte

Ce proverbe intervient pour inviter quelqu'un à reconnaître sa faute afin de prétendre au pardon. Inversement, un fautif, qui a reconnu son forfait, le profère pour solliciter l'indulgence en échange, en faisant valoir son droit au pardon en vertu de son humilité.

Analyse

L'énoncé de ce proverbe atteste la forme : Adj + V +Adj. En effet, *mákokele* comme *máfúte* sont des adjectifs qui, en grammaire française, entreraient dans la catégorie des participes passés employés seuls. En considérant la structure canonique de la phrase française, on pourrait dire que celle de ce proverbe n'est pas normale en ce que le SN1 et le SN2 se présentent sous une forme incomplète. Selon Mutonkole Lunda-wa-Ngoy (2004 : 159b), la structure normale du SN peut être soit de forme N, N+Adj, soit encore, exceptionnellement, de forme Adj+N+Adj. En tout cas, il n'y a jamais de forme Adj. Cela est d'ailleurs vrai dans presque toutes les langues car l'adjectif est toujours ajouté à un nom. N'est-ce pas pour cela que Bouton, parlant de sa syntaxe, enseigne qu'il est monovalent car n'entrant dans un syntagme valide qu'à côté d'un nom. Ce qui précède permet donc de supposer l'existence d'un nom qui serait noyau et qui aurait été l'objet de l'opération qui nous concerne. Comment découvrir ce nom? Cette question permet de passer de la structure brachylogique de l'énoncé à celle dite macrologique. La compétence encyclopédique, faite du cotexte et du contexte, fournit des instructions utiles qui permettent de reconstruire le SN1.

La morphologie du *kílúba* enseigne que les deux adjectifs de cet énoncé sont affectés du PN Má- de classe 6 qui, souvent, est considéré comme le pluriel de la classe 5. Or, le contexte permet de voir qu'il s'agit d'un proverbe du monde judiciaire qui suppose deux parties opposées par une cause appelée ici *mámbó*. En effet, dans cette culture, ce terme couvre une grande extension sémantique. La cause, la réparation, la faute, sont toutes désignées par ce terme. Cela permet ainsi de reconstruire la macrologie sous la forme : ***Mámbó*** *Mákokele i* ***Mámbó*** *máfúte*, pouvant cette fois se traduire par « Les fautes reconnues sont des fautes réglées ».

L'énoncé ainsi reconstruit atteste bien la structure canonique de forme SN1+V + SN2. Non seulement elle actualise la forme S+V+O, mais aussi elle se justifie par les accords. En effet, la grammaire des langues *bantu* enseigne que, si le PN introduit le nom (Substantif et Adjectif) dans une classe (on l'appelle classificateur), il commande aussi les accords. Comme on peut le voir, dans la forme complète de l'énoncé, chaque syntagme est construit autour d'un noyau (Substantif) dont le PN impose à l'Adjectif la classe et le nombre (***Mámbó*** *Mákokele i* ***Mámbó*** *máfúte*). Il s'en dégage une première leçon. Dans cette langue, la structure brachylogique peut affecter le SN1 en en omettant justement le noyau, ce qui déconstruit apparemment l'énoncé et le rend obscur. Car, le nom est un constituant obligatoire du SN. C'est comme si on pouvait dire en français : « bon est arrivé ».

. *Alengalele ôadjana*

Contenu propositionnel

« Qui ne coulent pas sont ceux qui mangent (les autres) »

Contexte

Ce proverbe est proféré souvent pour attirer l'attention des gens sur l'attitude taciturne, inoffensive d'une personne. Le locuteur invite alors l'allocutaire à une méfiance de ces personnes apparemment inoffensives qui, plus tard, se révèlent toujours dangereuses. On l'utilise aussi pour constater les conséquences désastreuses causées par une personne aux attitudes et aux apparences innocentes.

Analyse

Cette forme est la plus intéressante de toutes. La phrase est constituée de deux verbes sans sujet. Or, il est établi qu'un verbe ne peut passer de la virtualité à l'actualité que grâce à un sujet, peu importe qu'il soit phonologiquement présent ou non. Voilà pourquoi dans certaines langues on peut parler de sujet de forme Ø (dans l'impératif en français). Qu'est-il donc arrivé dans cette phrase ?

Quand on considère le contexte et le sémème du verbe *-lengalal-*, on découvre une certaine incompatibilité sémantique entre la personne à propos de laquelle l'énoncé est proféré et le PV a-. En effet, de classe 6, il traduit le pluriel de di- de classe 5. Ces deux classes ne comprennent presque pas les noms de personnes. Certains des termes de cet ensemble sont des monoclasses parce que ne connaissant pas d'appariement dans la mesure où ils n'ont pas de singulier. C'est le cas des noms des liquides. Cela confirme le contenu de la base verbale. En effet, ce verbe est surtout utilisé pour désigner une eau stagnante. Par extension il signifie aussi le fait, pour une personne, de rester inactive, passive. Le PV a- nous permet sans aucun doute de dire que le sujet devrait être le mot *mêma*, ce qui est valable aussi pour le deuxième verbe actualisé par le même PV a-. La structure macrologique devient alors : *Mêma alengalele eo mêma adjana* (« l'eau stagnante est celle qui mange les gens »).

Contrairement à la leçon tirée de l'énoncé du premier proverbe, il peut arriver, comme c'est le cas dans celui du deuxième, que les SN1 et SN2 disparaissent complètement, sans laisser des traces. Cela donne des proverbes mystérieux.

La Brachylogie dans le Syntagme Verbal

Il existe dans cette langue des proverbes dont le verbe est complètement absent. Phrase atypique, elle demande un effort substantiel pour reconstituer sa structure macrologique. Tel est le cas dans les proverbes qui suivent.

. *Mêsó kwa:kó mêsó kuno, lĕ lôdinâlo kélúkasú*

Contenu propositionnel

« Les yeux là-bas ; les yeux ici, celle que tu as n'est-elle pas une houe ? »

Contexte

Proverbe bucolique, il est proféré par un cultivateur qui se sent jalousé par un autre pour l'abondance de sa production. Il est ainsi interdit à ce paresseux de lorgner du côté de la houe du voisin comme

si la sienne ne pouvait pas produire. Par extension, ce proverbe peut être utilisé dans tout contexte où une personne se sent jalousée par une autre du fait de ses mérites ou de ses avoirs.

Analyse

Une petite observation montre que le caractère hermétique de l'énoncé provient de ce que la partie antithétique manque de verbe. En effet, avons-nous déjà dit, cette langue atteste les compléments internes de type « marcher la marche », « parler la parole », « regarder les yeux », etc.

Dès lors l'analyse permet de faire voir que les yeux devraient être considérés comme faisant partie du SV dans la première partie de la phrase. Comme souligné plus haut, *mêsó* (« les yeux ») peut être sujet ou complément interne.

L'interprétation qu'en font les locuteurs illustre la dernière structure, ce qui donne en français une phrase de forme : « Tu regardes les yeux ici, puis là… »

On en dégage, en *kílúba*, une structure macrologique telle que : *Wátalá mêsó kwa:kó,* wátalá *mêsó kuno, lĕ lôdinâlo kélúkasú ?*, c'est-à-dire : « Tu regardes les yeux par-ci et par-là la houe que tu tiens n'en est-elle pas une ? »

Si on considère l'énoncé comme un trope illocutoire, on peut y voir une valeur jussive et traduire le proverbe par : « N'envie pas ma houe, car la tienne peut aussi produire. »

Sur le plan structurel, il s'agit ici d'une forme de brachylogie qui concerne le verbe principal. Tel est aussi le cas dans l'énoncé du proverbe suivant.

. *Kútúna kwâ kílúngú i kúbókó pánshi*

Contenu propositionnel

« Contester la patate c'est la main au sol »

Contexte d'emploi

Ce proverbe est proféré pour réprouver les dires d'une personne qui conteste quelque chose sans preuve. En d'autres termes, on veut

lui dire qu'il ne faut rien avancer sans en fournir une preuve. En effet, utilisé par les agriculteurs, ce proverbe a étendu son domaine de validité à tous les domaines de la vie. Initialement, il était utilisé pour dire à quelqu'un de ne pas contester l'existence d'une patate en dessous de la tige sans avoir fourré sa main sous terre.

Analyse

Comme on peut le lire à travers la traduction minimale française, il est difficile de pénétrer le contenu de ce proverbe sans une compétence encyclopédique solide.

Si dans la première partie du proverbe se lit une brachylogie substantivale (qui ne nous intéresse plus ici), dans la seconde elle devrait porter sur le verbe. En effet, tel qu'il est construit sur base du verbe *i*, l'énoncé induirait plutôt une nuance comparative, ce qui rendrait complètement invalide la structure. C'est pour cela que le locuteur ajoute un second verbe, le premier devenant un auxiliaire modal ou aspectuel.

Ce verbe principal de la deuxième proposition devrait être suggéré par le SN *kúbókó pánshi*. En effet, celui-ci appelle, dans la langue, des verbes du type kwélá, kúkúlá, etc., traduisant le sens de « introduire ». La forme macrologique devient alors : *Kútúna kwâ kílúngú i kwélá kúbókó pánshi*, qui signifie : « Pour nier l'existence d'une patate, il faut avoir introduit sa main sous la tige ».

Ces deux énoncés ont montré que, dans les proverbes de cette langue même, le verbe principal peut être l'objet de la brachylogie, ce qui conduit à une déconstruction formelle et à une incohérence sémantique à redresser par inférence.

La dernière forme de brachylogie se présente comme étant plus pernicieuse et, par conséquent, plus porteuse en termes de valeur illocutoire. C'est elle que nous allons étudier à présent.

La Brachylogie d'une Proposition

Ce procédé prend parfois la forme asyndétique en omettant l'essentiel d'une proposition qu'il faut subsumer à partir d'un constituant représentatif resté en surface. En clair, l'une des propositions composant l'énoncé peut disparaître et ne garder qu'un segment collé à une autre à laquelle il n'appartient pas. Il en découle

une lecture laborieuse et presque impossible sans inférence. Les deux cas suivants suffisent à attester l'existence de ce genre de proverbes.

. *Talala umpándó iúmbínge*

Contenu propositionnel

« Silence, l'esclave a gagné le procès »

Contexte

Ce proverbe est utilisé comme sentence (constat) après un jugement à la cour du roi. En effet, dans cette culture, le roi, l'empereur, ou son représentant, était seul habilité à prononcer le verdict dans toute affaire qui opposait les citoyens. Le public n'y assistait pas car la cour n'était pas accessible à tous. Le commun des mortels attendait terré chez lui, surtout quand l'affaire opposait un noble et un pauvre paysan. Les boucans ou le silence qui accompagnaient la sortie de la cour renseignaient sur le verdict. Le noble faisait beaucoup de tapage ; et tams-tams, xylophones, etc. résonnaient pendant des semaines, quand il avait raison, alors que le silence accompagnait la victoire du pauvre qui ne pouvait s'offrir ce luxe, soit faute des moyens soit par crainte pour sa sécurité.

Analyse

L'analyse de cet énoncé permet de voir une composante asyndétique annexée à une partie de la structure qui la concerne. En effet, le mot *talala* (« silence ») se présente comme le SN2, c'est-à-dire un composant obligatoire du SV d'une proposition qui a été omise presque entièrement. Ce terme relève d'un champ sémantique caractéristique de l'audition, ce qui permet d'entrevoir la possibilité d'exhumer son verbe qui doit être soit « entendre », soit « écouter », soit « percevoir ». En effet, la langue accepte qu'on « entende le silence ». Or, si on conjugue un verbe, on doit lui donner un sujet (SN1) qui, selon Tesnière, entretient une relation de solidarité avec lui. Pour ce qui nous concerne ici, ce sujet devrait être l'allocutaire supposé. Cela permet de reconstituer la structure macrologique du proverbe comme suit : *Wivwananeko talala nankyo umpando*

iumbinge, c'est-à-dire : « Que tu n'y perçoives que silence alors l'esclave a gagné ».

. *Vidje upánga nĕ năko:ka*

Contenu propositionnel

« Le Seigneur donne même à je suis fatigué »

Contexte d'emploi

Le proverbe est utilisé pour encourager quelqu'un qui, après des efforts longs et harassants, perd espoir pour n'avoir pas atteint les résultats escomptés.

Analyse

Une lecture attentive permet de voir dans cet énoncé une structure polyphonique. En effet, le caractère asyndétique patent de la deuxième proposition indique que deux locuteurs sont intervenus. Le premier, le locuteur, prend en charge l'ensemble de l'énoncé alors qu'un autre être de discours (ê-d) s'occupe uniquement de la dernière proposition. La structure de cette dernière montre que nous sommes dans un type de paroles rapportées au discours direct. Dans ce cas, nous sommes dans un cas typique du locuteur mimé parce que le locuteur feint de rapporter les paroles de quelqu'un d'autre alors qu'il le laisse parler lui-même. Que dire donc ? Ce qui rend l'énoncé hermétique c'est l'absence de toute structure de modalisation des paroles rapportées. On sait de manière générale qu'elle devrait être une structure d'attribution fondée sur un verbe déclaratif. Cette remarque nous permet de relever que la brachylogie porte ici sur toute une proposition qui, une fois restituée, donnerait au proverbe la structure macrologique de la nature suivante : *Vidje upánga nĕ muntu unena'mba : « năko:ka »*, c'est-à-dire : « Le Seigneur donne même à une personne qui dit "je suis fatigué"».

On voit ici que la brachylogie affecte toute une proposition (*nĕ muntu unena'mba*) qui modalise les paroles du deuxième être de discours.

Le proverbe, dans toutes les langues, est l'un des domaines par excellence de la brachylogie. Nous avons l'impression qu'en *kílúba* le phénomène est exploité jusqu'à la rupture de la compréhension, de sorte que toute communication interactive virerait vers une catastrophe pour les non-initiés. Cette étude a montré que toutes les composantes de la phrase peuvent être concernées, et parfois même des propositions entières. Pour arriver à reconstruire la structure macrologique, le locuteur doit faire appel à sa « compétence communicative » dont Boyer et ses collaborateurs disent qu'elle est constituée de « trois à cinq composantes », à savoir les compétences « sémiotique, référentielle, discursive-textuelle ; socio-pragmatique, ethno-socioculturelle » (Boyer *et alii*, 2001 : 48). Il s'agit en fait de mener de manière empirique une réflexion sur « l'implicite » (Kerbrat-Orecchioni : 21) qui tienne compte aussi bien du contexte que du cotexte. Christian Baylon et Xavier Migot sont explicites à ce sujet. Parce que la brachylogie constitue le cas par excellence d'implicite, c'est-à-dire du non-dit, du présupposé et de l'enthymème, il faut autre chose que les compétences linguistiques pour appréhender les énoncés porteurs. Pour eux, notre étude devrait répondre à deux questions auxquelles ils proposent d'ailleurs des réponses :

> Comment le destinataire comprend-il autre chose ou plus que ce qui a été dit ? Comment le destinateur, en prenant le parti raisonnable de ne pas tout dire (…) peut-il prévoir que son message sera compris comme il le désire ? Les deux s'appuieraient sur la connaissance des règles communicatives guidant la construction du sens au-delà de la simple équivalence entre expression et contenu. (p.134)

Dans ce dernier cas, il faut être attentif aux instructions en langue pour les exploiter en discours. Il faut de même prendre en compte les lois du discours et les maximes conversationnelles, bref en savoir davantage sur la langue, la culture et le domaine de validité de chaque proverbe. En fait, pour que l'échange interpersonnel à base de proverbes réussisse, il faut, de la part des deux protagonistes, un respect strict des conditions de félicité qui, selon Searle cité par Kerbrat-Orecchioni (p.239) « sont de quatre ordres ». C'est à cet

exercice que s'adonnent quotidiennement les maîtres de la parole essentielle que sont les *baluba*.

En effet, sans cette compétence, il serait difficile à l'allocutaire, voire impossible, de dégager des présupposés parfois non suggérés, notamment dans le cas des enthymèmes que sont la plupart des proverbes, et aussi de reconstruire des constantes notionnelles (Bouton, 1979 : 160) et des compatibilités morphologiques, syntaxiques et sémantiques qui permettent la validité de la structure macrologique reconstruite. N'est-ce pas ce que Bouton souligne, quand il dit en substance que la combinatoire des termes est fonction des compatibilités à la fois des « valeurs catégorémiques » et des « valeurs sémiques » (p.171) ?

Bondo MULUNDA, Université de Kamina, République Démocratique du Congo

BIBLIOGRAPHIE

BAYLON, Christian, et MIGNOT, Xavier, *La communication*, Paris, Nathan, 1999.
BOUTON, Charles, *La signification. Contribution à une linguistique de la parole*, Paris, Klincksieck, 1979.
BOYER, Henri, *et al., Nouvelle Introduction à la didactique du français, langue étrangère*, Paris, Clé internationale. 2001.
FILIP, S., *NKINDI YA KILUBA*, Lubumbashi, Médiaspaul, 2006.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite,* Paris, Armand Colin, 1986.
MUTONKOLE LUNDA-WA-NGOYI, *Les proverbes des Baluba. Les paroles essentielles*, Lubumbashi, éd. Mundula, 2010.
MUTONKOLE LUNDA-WA-NGOY, *La syntaxe du Kiluba. De la théorie à la description de la phrase simple*, thèse, inédit, Lubumbashi, Unilu, 2004.

DE L'ECONOMIE DU DISCOURS : QUAND LE PRO-VERBE FECONDE LE VERBE

SAMIR OUARTSI et OMAR AIT KACI, Université du 8 mai 45, Guelma, Algérie

En premier lieu il s'agit de lever toute ambiguïté dans l'intitulé de notre travail. Nous avons décomposé le mot « proverbe » dans ses deux éléments latins en les séparant par un trait d'union : le préfixe *pro-*, qui veut dire « en faveur de » ou « pour », marquant l'idée d'échange et de réciprocité, et le substantif *verbum*, qui signifie « mot », « parole », « verbe ». Il ne s'agira pas, particulièrement, du proverbe populaire, mais de ce qui est en faveur du verbe littéraire en matière d'économie du discours, parce que la structure du texte littéraire est avant tout une machine économique et paresseuse, comme le rappelle Umberto Eco.

Si, après la découverte de l'imprimerie, le livre est devenu un objet plus démocratique, les auteurs du roman, surtout, le seront moins, à l'exception de quelques artistes considérés comme poètes ou écrivains du peuple, car cette démocratie se nourrit essentiellement du caractère « non sérieux » du roman, rappelant ses origines populaires et son invitation au jeu et au rire. Citons deux noms qui marquent la naissance et l'évolution du roman, quitte à faire un saut périlleux de quatre siècles, car ils s'accordent à dire que le rire est la clé de voûte de l'art du roman : d'une part, Bakhtine, analysant l'œuvre de François Rabelais, distingue sa spécificité et son inscription pérenne dans l'histoire de la littérature universelle par la richesse de ses sources populaires et de ses images carnavalesques ; d'autre part, il y a Kundéra, plus soucieux de la dimension ludique du roman, allant jusqu'à interroger les soupçons d'un registre comique dans la pièce *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco.

Le fonds populaire continue donc à nous « défamiliariser » d'avec le canon et les dogmes, de signaler par contraste leur sclérose et de féconder de la sorte l'écriture du roman. C'est le cas peut-être d'un jeune écrivain algérien, aux facettes créatrices multiples de journaliste, de romancier, d'illustrateur ou de caricaturiste : Chawki Amari, qui s'est fait connaître à travers deux romans : *Le Faiseur de trous* et *L'Âne mort*.

S'il y a une première hypothèse à émettre, c'est que ce sont surtout ces deux titres construits en syntagmes nominaux qui font un clin d'œil à une culture aussi ancestrale que populaire. Le substantif « faiseur » suivi du complément inhabituel « de trous » relève déjà du registre courant, confrontant le sérieux du faire à l'absurdité de l'action qui en découle ; le titre qui évoque l'action de faire des trous, donne en préliminaire le ton à venir du roman : plaisant, ironique ; serait-il de surcroît péjoratif ? Qu'est-ce qu'un faiseur de trous, si ce n'est un jeu de mots anagrammatique modifiant le cliché littéraire de « faiseur de tours » en « faiseur de trous », du piégeur piégé, de celui que la sagesse populaire reprise par Amari nous enseigne sans arrogance à entendre : celui qui creuse un trou pour son prochain tombera dedans**.** Puis, qu'est-ce qu'un trou selon l'auteur si ce n'est cette analogie renversante entre le dromadaire et le trou : « Qu'est-ce qu'un dromadaire sinon le contraire d'un trou ? Une grosse bosse, c'est un trou à l'envers » (Amari, 2007 : 9). De même, le deuxième titre s'inspire de la locution familière : « peser plus lourd qu'un âne mort ».

La préface / blague du *Faiseur de trous*, ou le titre *L'Âne mort* qui emprunte au proverbe populaire sa légèreté, alors que le verbe littéraire se veut, selon la tradition puritaine, aussi sérieux que le *fatum* des tragédies et aussi grave que les enjeux de l'art et du référent, nous somment de représenter sur la scène du roman. Que nous reste-t-il après la notion sartrienne de l'engagement et les sentiers battus de la conception d'une littérature qui nous jette dans le combat ? Comment réaliser un équilibre subtil entre une écriture du roman qui doit renouer sans cesse avec ses origines populaires, avec ses premières langues aussi familières que vulgaires, reléguant le roman au rang d'un « genre vulgaire », et une écriture assimilant la modernité à la rupture.

L'écriture chez Amari se manifeste par un double réinvestissement brachylogique ; d'un côté il y a l'emprunt à la culture populaire présente sous ses formes simples et brèves que sont celles du proverbe populaire, de l'anecdote tirée du quotidien ou du détachement ironique, quand « l'ironie apparaît comme la manifestation ultime de la dignité humaine » (Bonhomme : 19, 85). D'un autre côté, notre « mémoire de la littérature » prend du plaisir à évoquer ou à faire allusion tour à tour à l'absurdité de l'existence chère à Camus, à ne rien attendre de cette vie parce que Godot ne

viendra pas ; et *Fin de partie*… nous dira aussi Beckett ; toutefois les deux textes d'Amari renvoient indéniablement à la problématique de la pesanteur et de la légèreté que soulève Kundera dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *Le Livre du rire et de l'oubli.*

Le titre *L'Âne mort* renvoie tour à tour à la tradition écrite (qui s'est construite autour de l'image de l'âne, depuis *L'Âne d'or* d'Apulée jusqu'à *Himar el Hakim* de Tawfik el Hakim) et à l'image asine dans la tradition orale, à l'exemple du conte populaire *Peau d'âne*. Mais ce roman met dos à dos la légèreté que suggère cette image animale animée et, au sens propre, sa pesanteur matérielle inanimée. Faut-il prendre à la légère selon Amari la pesanteur de la mort ? Devrons-nous faire un choix cornélien entre la majesté de l'engagement politique ou plutôt jouir à en mourir de rire de l'indifférence ?

Les deux textes sont construits autour de deux métaphores aussi populaires qu'intertextuelles, telle une médaille dont l'endroit représente l'image sublime de l'emprunt à la grande littérature, tandis que l'envers est la figuration du grotesque populaire. Tout au long de cette analyse, nous allons faire des allers et des retours entre ces deux aspects symboliques, passant du plaisant au grave ou plutôt du grave au plaisant.

Du côté de la légèreté, les représentations populaires du « trou » font rire en silence par leurs allusions obscènes, et qui renvoient, dans notre culture locale, aux orifices naturels, comparant même la trajectoire trop courte de la vie non à la vie d'une rose, mais à un passage absurde qui commence par la sortie au monde par l'orifice maternel et se termine dans l'ultime orifice terrestre, la tombe dont la métaphore populaire s'amuse à atténuer la gravité en la désignant par le trou : « un trou où tout commence ; un trou où tout fini », selon l'auteur. Image joviale et légère donc, comme celle de l'âne, animal stupide et grotesque dont le nom est l'invective populaire de prédilection ; le texte d'Amari ne se prive pas de mettre à la bouche de ses personnages le leitmotiv injurieux mais amusant de *Hmar Hachak*.

Ces deux réalités animale et géologique constituent le foyer du rire indifférent à côté des blagues que l'auteur intègre, celle du camion transportant des trous ou celle de l'âne recherché par les services de sécurité : « Quand la police débarque chez lui, chez l'âne, elle trouve un poster de zèbre accroché au mur. Elle demande à l'âne :

c'est qui ? (Vous savez) ce que répond l'âne : C'est moi quand je jouais à la Juventus. » (Amari, 2014 : 70)

En plus d'être propre à l'humain, le rire, selon Bergson, possède une fonction neutralisante de l'émotion parce qu'il fait oublier momentanément la pitié et l'affection. La réalité animale de « l'âne » à côté de celle du « trou », suscitent à elles seules le rire ; preuve irréfutable de leur force brachylogique, elles fonctionnent ainsi comme des concentrés du rire instantané.

Ces mêmes symboles se chargent dans les deux textes de significations plus graves ; les plus métaphysiques d'entre elles invoquent le vide et le néant du trou noir, d'Akli le faiseur de trous infatigable, ou de Slim dans *L'Âne mort*, éternel jeteur de pierres et traîneur de rochers à l'image d'un Sisyphe que l'absurdité camusienne nous défie d'imaginer en tant qu'être heureux. Le grand espace du désert devient un « grand trou », non plus symbole du dehors et de l'ouverture, mais symbole du « dedans » et de l'enfermement. Car au fond du trou se love la majorité silencieuse, alors que les résistants se dressent sur les hauteurs des montagnes. Le trou concave et la montagne convexe sont deux images géométriques inédites chez l'auteur qui rompt avec l'image linéaire de la strate sociale afin de mieux traduire l'état d'esprit des classes sociales et de leur soumission / insoumission à l'ordre établi.

Plus pesante est la question de la métamorphose au sens d'individuation, soulevée il y a tant de siècles déjà par Apulée et que l'auteur convoque explicitement afin de résumer son histoire : « C'est comme dans Apulée, mais à l'envers. C'est l'âne qui se transforme en homme. » (Amari, 2014 : 149). Cependant, chez Apulée, comme le signale Bakhtine, la métamorphose et l'identité (surtout humaine) sont du côté du « trésor du folklore primitif ». Tissam, le pôle féminin du triangle des trois amis avec Mounir et Lyès, exprime son vœu de devenir une ânesse afin d'échapper à sa vie qui lui pèse : « lourde, je me vends en toute légèreté », parce que ce qui compte c'est de vouloir un changement et de ne pas y résister. La résistance au changement est l'une des réalités les plus inconscientes à laquelle s'attaque l'auteur en empruntant à Dostoïevski qui disait que l'on passait la première moitié de sa vie à prendre des habitudes et la seconde à les suivre mécaniquement. Amari critique à sa manière cette « résistance naturelle » au changement ; la psychanalyse jungienne ne le démentira pas, car elle parle aussi de « conservatisme naturel » et de

« misonéisme primitif » ou peur inconsciente de tout ce qui est nouveau, de toute idée nouvelle qui vient ébranler nos convictions les plus fermes.

Le recours au proverbe populaire, chez l'auteur, requiert aussi une attention particulière. D'abord, son intégration comme forme simple dont l'énonciateur est anonyme ou désigne l'ensemble du corps social contraste avec les autres discours métaphysique, idéologique ou social qui sont plus graves et qui laissent entendre la voix de l'auteur à côté d'une pluralité d'autres voix, qu'elles soient affirmées ou niées par l'auteur lui-même. Mais c'est la place et la manière de l'incorporation du proverbe comme forme brève qui nous importe le plus, s'introduisant fréquemment comme un euphémisme contre la dureté des idées philosophiques ; la simplicité s'érige donc contre une forme d'aristocratie de l'esprit.

Prenons à titre d'exemple l'adage populaire : « bouger pour manger du rouget » qui intervient après l'analogie de la femme / dune dont le prédateur est l'homme / vent ; il traduit la psychologie de la femme mouvante, dynamique et fuyante avec ses caprices sentimentaux, tel le sable que le vent ne peut que caresser, déplacer ou en dessiner les formes. Ce proverbe est cité littéralement sans une aucune modification de sa morphosyntaxe ou de son lexique, à l'encontre d'un autre proverbe où l'auteur permute le mot « ours » par « âne » dans : « il ne faut pas vendre la peau de l'âne avant de l'avoir tué » ; il y aurait cet autre exemple dans *Le Faiseur de trous* : « laisse le puits couvert », que l'auteur traduit fidèlement de l'arabe dialectal *khali elbir bghtah*, afin de masquer les compromettantes réalités du fond du puits. Un dernier exemple frôle l'effacement total du proverbe et ne garde que ses figures métonymiques du « contenu » et du « contenant », lorsque le narrateur apprécie Rimmitti, jeune femme du désert dans le même roman ; cette dernière « aime le sucre et déteste les sucriers », évoquant le proverbe *chati Lben w mdarag attas*.

Donc, d'une pierre heureuse deux coups : l'intégration de la forme courte du proverbe vise une plus-value sémantique et l'amorce du rire. Mais il faut à présent signaler la fonction cardinale, en matière d'économie du discours, de l'allusion, de l'intertexte en général, et sa capacité d'évocation liée essentiellement à notre « mémoire de la littérature ». L'intertexte fonctionne ainsi de manière si l'on peut dire litotique, « faisant entendre le plus en disant le moins » sur toutes ses références. Toutefois, à côté de cet effort de réminiscence, il ne faut

pas oublier aussi le surgissement d'images inconscientes et obsessionnelles chez l'auteur.

Nous pouvons en dernier lieu signaler quelques éléments épars en relation avec ce phénomène de la contraction sémantique qui se manifeste sous plusieurs aspects, les uns apparentés aux techniques traditionnelles de l'écriture du roman, les autres plus modernes. La typologie des personnages met au-devant de leurs caractérisations deux catégories, d'un côté les légers, les farceurs, les raconteurs de blagues, ceux qui ne prennent ni les choses ni la vie au sérieux, comme Hassan alias Hassan léger, Karim PDP (Karim pas de problèmes), « Lyès si jovial », Moussa et Aissa les deux rigolos du *Faiseur de trous* ; de l'autre côté il y a les graves : Mounir « pour qui tout est grave », Akli et Slim dont la caractérisation fait référence au mythe de Sisyphe et, bien évidemment, les deux intellectuels Ammi Fotta et Izouzen. Toutefois, quelques personnages ne sont pas statiques, mais plutôt dynamiques, puisqu'ils changent et se transforment, à l'exemple de Tissam qui devient plus légère dans son ascension, et de Mounir qui gagne un peu de gaieté en descendant des grands chevaux de son érudition. Il faut noter aussi que, dans les deux romans, les personnages évoluent dans le même chronotope, le « chronotope de la route » déjà emprunté par Apulée dans le récit de voyage de Lucius et signalé par Bakhtine. Cette fusion des éléments espace / temps est l'une des formes de contractions les plus extraordinaires ; la matérialisation du temps dans l'espace interpelle selon Bakhtine la rencontre, la neutralisation des différences sociales sur « le chemin de la vie ». L'image de la route chez Chawki Amari est archétypale, invitant les modestes gens qui l'empruntent à se découvrir au terme de leurs rencontres et à se métamorphoser. Ainsi dit, l'écriture de Chawki Amari instaure une relation dialogique entre la légèreté du rire et la pesanteur existentielle ; laissons-le nous expliquer la leçon d'abord, dans *L'Âne mort* :

> Chercher la légèreté pour la légèreté n'a pas de sens, on a aussi besoin de lourdeur, d'avoir les pieds sur terre et si la gravité n'existait pas, tout s'envolerait comme des mots et personne ne retiendrait rien ni personne. Quel est le bon compromis ? Des pieds de vache et des ailes d'aigle, se muant alternativement et régulièrement en pattes d'aigles et ailes de vache, s'envoler et atterrir,

> sortir d'Alger et y revenir, voir le monde et retourner dans sa maison, survoler la terre et se blottir dans son intime géographie. (p.174)

Écoutons ensuite le grave Bergson dans son ouvrage intitulé *Le Rire* :

> Essayez, un moment, de vous intéresser à tout ce qui se dit et à tout ce qui se fait, agissez, en imagination, avec ceux qui agissent, sentez avec ceux qui sentent, donnez enfin à votre sympathie son plus large épanouissement : comme sous un coup de baguette magique vous verrez les objets les plus légers prendre du poids, et une coloration sévère passer sur toutes choses. Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie. Il suffit que nous bouchions nos oreilles au son de la musique, dans un salon où l'on danse, pour que les danseurs nous paraissent aussitôt ridicules. Combien d'actions humaines résisteraient à une épreuve de ce genre ? Et ne verrions-nous pas beaucoup d'entre elles passer tout à coup du grave au plaisant.

Rions enfin ensemble de la chimère comique de Chawki Amari qui transforme le monstre mythologique au poitrail et à la tête de lion, au ventre de chèvre et à la queue d'un dragon, en une merveille aux pieds de vache et aux ailes d'aigle.

BIBLIOGRAPHIE

AMARI, Chawki, *Le faiseur de trous*, Barzakh, 2007.
AMARI, Chawki, *L'Âne mort*, Barzakh, 2014.
KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984 (trad. française).
BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard, 1970.
BERGSON, Henri, *Le Rire*. *Essai sur la signification du comique*, 1900.
BONHOMME, Marc,. *Les figures clés du discours*. Paris, Seuil, 1998.

SOCRATE, PLATON, LA BRACHYLOGIE : UNE RHETORIQUE DE L'ANTIRHETORIQUE !

PATRICK VOISIN, Classes Préparatoires littéraires aux ENS, Pau, France

Faut-il voir dans la brachylogie (« le parler court ») telle que Socrate la recommande dans les dialogues de Platon cette formule magique qui permettrait, de nos jours, le vrai exercice démocratique de la parole ? Le projet est légitime, mais la dialectique brachylogique socratique, qui serait le contraire de la rhétorique, au prix de simplifications excessives et abusives – alors que Socrate nous a bien avertis : *médèn agan* « rien de trop ! » –, ne faut-il pas la reconsidérer à partir des textes, afin de vérifier si elle est une pratique de la parole aussi démocratique qu'on peut trop vite le penser ? Il y a en effet toujours, au XXIè siècle, une sorte d'admiration parfois béate, naïve et touchante, mais aussi très souvent de circonstance – donc probablement intéressée –, qui voudrait que Socrate soit la clé de toutes les vérités. C'est oublier que ceux qu'on appelle les Postsocratiques, si l'on dépasse la vogue du dialogue socratique au IVè siècle av. J.-C., autour de Platon, ont retenu de Socrate la recherche du bonheur, avec d'ailleurs des réponses parfois complètement opposées si l'on songe aux Stoïciens et aux Épicuriens, mais qu'ils ont abandonné la formule même du dialogue socratique ainsi que la dialectique censée permettre d'atteindre le vrai. Donc méfions-nous des illusions ! Méfions-nous de l'idolâtrie !

C'est Proust qui nous met en garde contre cette fâcheuse idolâtrie ; on sait que son initiation à la peinture s'est faite à travers les œuvres de John Ruskin qu'il a lui-même traduites ; celui-ci incarna pendant un temps pour Proust l'esthète idéal, comme Socrate peut représenter l'idéal démocratique ; passons sur les traductions de cette idéalisation dans la *Recherche du temps perdu*, ce n'est pas le sujet. Or, après le premier enthousiasme, l'esprit critique de Proust a fait surface ; lui aussi s'est mis à douter… et à penser, au lieu d'accepter d'être sous influence et d'idolâtrer. Et il a distingué la vérité, d'une part, et le plaisir esthétique, d'autre part. D'où la condamnation du « péché d'idolâtrie » de Ruskin ; l'expression est de Ruskin même et Proust définit ainsi l'idolâtrie : « le fait de servir avec le meilleur de

nos cœurs et de nos esprits quelque chère ou triste image que nous nous sommes créée »[1]. Proust estima que Ruskin avait succombé à la tentation d'idolâtrie parce qu'il faisait passer la beauté avant la vérité. Qu'il s'agisse d'une beauté de la forme ou une beauté de l'idée, c'est pareil ; le doute doit permettre de découvrir la vérité cachée derrière un rideau qu'il faut lever – et même oser lever ; il n'y a pas de pensée libre en dehors de cela !

C'est dans cette perspective que nous voudrions travailler sur la fameuse brachylogie prônée par Socrate contre les non moins fameux macrologues que sont les sophistes aux yeux de notre penseur ; la démonstration intégrale ne peut tenir dans les limites de l'article ; elle implique bien entendu de travailler sur le texte grec – et pas seulement à partir de traductions qui déforment et interprètent –, sans quoi le travail de réflexion ne peut être qu'approximatif et sans valeur au bout de la démarche ; il faut en passer par là pour ne pas affirmer sans preuves comme lorsqu'on est idolâtre. Donc, en nous appuyant sur les travaux les plus récents de philosophes hellénistes, en particulier ceux qui s'inspirent de cette science du langage qui s'appelle la pragmatique du discours[2], nous nous proposons de distinguer ce que chaque personne sans être spécialiste du langage sait déjà : un fossé sépare généralement l'intention qui préside à un discours et la mise en œuvre de ce même discours. De la sorte, il convient de distinguer l'étude des intentions de Socrate, à travers les textes des auteurs qui l'ont fait s'exprimer, et l'étude de leur mise en œuvre dans le discours : l'une n'appellera aucune réserve, l'autre est plus douteuse ! Faut-il rappeler que, à moins d'être voyant, mage ou dans un rapport fusionnel avec l'esprit de Socrate après avoir fait tourner quelques tables chez Victor Hugo adepte de spiritisme à Guernesey, nous ne possédons de Socrate que des témoignages de trois sortes : ceux du dramaturge Aristophane qui le ridiculise, ceux du philosophe Platon, son disciple, qui le met en scène de façon fidèle dans ses premiers dialogues avant de se détacher de sa pensée pour créer la sienne propre, et ceux de Xénophon, historien, la source la plus neutre donc la plus fiable, auquel on ne peut reprocher de se servir de Socrate à ses

[1] Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, Paris, NRF, 1919. Lire Jérôme Bastianelli, *Proust, Ruskin*, Paris, Bouquins, 2015.

[2] John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, 1962, tr. fr. *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, Points-Essais, 1991.

propres fins ; il nous permet, dans une perspective biographique, de voir comment Socrate menait un dialogue (*dialegesthai*) et de faire un travail de comparaison avec les dialogues de Platon dont Socrate est, ne l'oublions jamais, un personnage.

Ne pas idolâtrer la pseudo-dialectique socratique brachylogique, c'est montrer que la méthode du discours socratique est « une rhétorique de l'anti-rhétorique ». Il convient également de rappeler avant toute chose la définition du mot « rhétorique » : c'est le choix du type de discours qui sera le mieux en adéquation avec la question que l'on s'est proposé de traiter. Autrement dit, il y a toujours de la rhétorique dans un discours ; ce ne sont que les formes de la rhétorique qui changent et qui s'opposent ; et Socrate n'oppose à la rhétorique de ses interlocuteurs que sa propre rhétorique qu'il appelle dialectique. Heureusement, Aristote – l'homme du *in medio stat uirtus*[3] – a rétabli l'équilibre, en réconciliant celles que le tandem Socrate-Platon a voulu dresser l'une contre l'autre : la rhétorique et la dialectique. La brachypoétique en naquit comme fille aînée, qui alimente la plupart des échanges sur les formes brèves, l'écriture brève, le discours bref, etc., dans l'idée que la brièveté n'est pas de l'ordre d'une micro-rhétorique des figures de style mais d'une macro-rhétorique de la forme-sens.

Le point d'ancrage du concept de brachylogie socratique est connu : c'est le *Gorgias* et le *Protagoras* de Platon ; mais ces deux dialogues sont loin d'être suffisants pour traiter la question de façon sérieuse ! Ce sont toutes les occurrences des mots *brachylogia* et *makrologia* que nous envisagerons dans un travail futur reposant sur le texte grec. Tout le monde s'accorde à reconnaître que l'intention de Socrate est bonne. Qui ne soutiendrait pas celui qui est accusé de ne pas parler comme il faut alors qu'il tient des propos raisonnables ? Qui ne suivrait pas celui qui dénonce la rupture qui s'est établie entre le langage (*logos*) et l'étant ou l'être des choses ? De manière pratique, Socrate a bien raison de dénoncer les « antilogies » ou « discours renversants (*kataballontes*) » de Protagoras consistant dans le fait de plaider des thèses opposées en laissant l'auditeur médusé ne savoir que choisir. Socrate n'accepte pas le dévoiement du discours ; il

[3] Formule latine qui résume l'idéal aristotélicien du juste milieu ; *cf.* Aristote, *Éthique à Nicomaque*, II, 6.

réclame que l'on entende ce que parler veut dire. C'est le sens de la fameuse question *Ti esti* « Qu'est-ce que c'est ? » qu'il pose constamment à propos de tout. La quête socratique, c'est retrouver l'accord du *logos* et de la réalité, des mots et des choses, loin des beaux discours « outils de pouvoir » tournés vers les faveurs de la foule ; le langage, pour Socrate, a pour fonction de réaliser de nouveau l'union perdue de l'éthique et du discours. C'est ce flambeau que Platon reprend : retrouver l'accord du langage et des choses. Cela implique qu'il faut refuser de se servir du langage, d'en faire un instrument au service des intérêts de celui qui parle, au mépris de la vérité. *Sutor ne ultra crepidam* « Cordonnier, pas au-dessus de la semelle », dit en quelque sorte déjà Socrate au Vè siècle av. J.-C – avant l'auteur latin Pline l'Ancien, au Ier siècle ap. J.-C. –, quand il remarque que n'importe qui intervient pour parler dans la cité, qu'il soit charpentier, forgeron, cordonnier etc., bref non spécialiste (*idiotès*) ! Plutôt qu'à la pluralité des discours qui serait en harmonie avec la diversité de l'être, Socrate croit au langage-un en harmonie avec un être-un.

Or, cela passe par la pratique d'une méthode de discussion faite de questions et de réponses entre deux interlocuteurs qui se partagent les rôles : la dialectique (*dialektikè technè*) des dialogues dits socratiques de Platon. Socrate affirme ne soutenir aucune thèse ni aucun discours propre ; il examine avec ses interlocuteurs la validité de thèses. Il en découle qu'il faut parfois reconnaître ses erreurs et Socrate semble jouer le jeu[4], contrairement à ce qu'il dénonce de la part des sophistes dans leurs joutes éristiques où n'est cherchée que la déroute de l'interlocuteur, sans souci de la vérité. L'adepte de la dialectique, lui, accepte de soumettre son discours à l'examen critique ; car seule la recherche de la vérité compte, développant en même temps une double connaissance de l'Autre et de soi dans la franchise, avec un accord sur l'objet de la recherche ainsi que sur le sens des mots utilisés. L'entretien prend alors la forme d'une *skepsis* « un examen », qui implique une recherche empruntant sa méthode à l'accouchement : la fameuse maïeutique expliquée dans le *Théétète*. Il s'agit de répondre strictement à ce qui est demandé, sans esquiver les arguments, sans refuser de se justifier, sans étirer de longs discours qui font perdre de vue l'objet de l'entretien.

[4] Voir, par exemple, Platon, *Euthydème*, 287e, et *République*, I, 337d.

Un autre principe majeur régule la dialectique : définir consiste à délimiter et à retenir ce qui est le propre de, pas à développer ; Socrate impose la présupposition d'une mesure comme délimitation ; le discours explicite une réalité donnée et ordonnée qui le précède ; il n'est donc pas créateur de nouveauté ou même de représentations diverses, contrairement à la rhétorique qui multiplie les thèses les plus contraires. Le discours est lié à une mesure objective qui est donnée par l'être des choses ; la mesure, qui est d'ordre scientifique, loin de toute préoccupation idéologique, esthétique ou morale, fait connaître ce qui est objectivement ; elle est vraie ou fausse, et elle rend impensable l'idée même de démesure ; elle est un acte de la connaissance objective qui ne réfère son objet à aucune attente. Quant aux formes de la démesure, le trop ou le pas assez, elles ne sont pas des représentations subjectives déterminées par l'intérêt, mais des réalités immanentes à l'être même. Si l'idée de mesure est appréciation / connaissance de la quantité, quel est le point d'équilibre dans le discours ? Si elle est appréciation / connaissance de la qualité, qu'est-ce que le sens de la mesure qui respecte les limites reconnues de la bienséance ? Il est admis que la mesure comme norme qualitative intègre la mesure comme appréciation de la quantité. Il serait trop long de développer ce qu'est la notion antique de démesure ; retenons que c'est Protagoras, interlocuteur adversaire de Socrate, qui a défini l'homme comme « la mesure de toutes choses »[5].

Or, Socrate considère la rhétorique comme une persuasion démesurée contrairement à la dialectique qui aurait le sens de la mesure : « un nom est un instrument d'enseignement et, à l'égard de la réalité, un instrument de démêlage comme l'est, à l'égard d'un tissu, une navette »[6] – affirmation à méditer au regard de Khatibi et de la comparaison qu'il établit entre texte, tissu et tapis[7] ; la dialectique a besoin des mots pour distinguer les idées, mais seulement de ceux qui sont nécessaires. Ainsi, alors que Protagoras et Gorgias sont familiers des longs discours, Socrate exige d'eux des réponses brèves, pour éviter qu'ils ne se livrent intentionnellement à des digressions qui contribuent à détourner de la recherche de la vérité. Pour résumer,

[5] Platon, *Théétète*, 152a.
[6] Platon, *Cratyle*, 388b.
[7] Abdelkébir Khatibi, *Du signe à l'image, le tapis marocain*, Lak International, 1997.

Socrate oppose la brachylogie et la macrologie, la brièveté de la réponse et les longueurs du discours[8]. Dans la perspective de Socrate, l'exigence de brachylogie a pour but de prévenir cette maladie qu'on appelle « logorrhée », car elle sollicite trop la mémoire et empêche la progression rapide du raisonnement. Surtout, l'exigence de brièveté trouve sa justification dans le fait qu'elle est liée à une certaine sorte de question : celle qui porte sur « ce qu'est » la chose, alors que la macrologie convient aux exercices rhétoriques du blâme et de l'éloge ; en effet, la brachylogie, qui interrompt le flux du discours et multiplie les questions, permet mieux de dire « ce qu'est » la chose.

Mais quelle est la juste longueur ? C'est à ce moment du raisonnement qu'il est nécessaire de distinguer l'intention du programme dialectique de Socrate et le fonctionnement réel des dialogues socratiques. Gorgias fait remarquer à Socrate que parfois il faut ce qu'il faut : « Certaines réponses exigent de longs discours. » Cela signifie donc qu'il convient d'essayer d'être le plus bref possible ; et Gorgias, sans s'en laisser imposer, prend Socrate aux mots. Car le problème est bien là : trop long ou trop bref par rapport à quel étalon de mesure ? Il ne saurait s'agir d'une mesure mathématique comptant les mots ; c'est bien plutôt le fruit d'une intelligence quant à la longueur qui convient, en fonction, d'une part, de la nature du sujet et, d'autre part, de la manière choisie pour en parler ! De même, Protagoras a raison de se défendre contre les exigences de Socrate : il est raisonnable de prétendre donner des réponses de longueur différente à des propos différents qui, de ce fait, motivent des traitements différents ; exiger à propos de tout sujet une seule et même concision peut apparaître comme une requête purement rhétorique[9]. Ainsi, l'exigence de brièveté du dialoguer ne porte pas sur la longueur des réponses, mais sur le fait que les réponses doivent être des réponses et qu'il ne faut surtout pas qu'elles perdent de vue la question abordée. Ce qui est visé n'est donc pas la longueur du long discours mais bien plutôt sa continuité ; d'où la différence majeure à établir entre le court et le bref – question que je laisserai de côté ici.

[8] Platon, *Gorgias*, 449b4-c8 ; *Protagoras*, 329b et 338a-b ; *Hippias mineur*, 363d-364e et 372e-373a.
[9] Platon, *Protagoras*, 334e.

Alors, dans ces conditions, quelle arrogance de la part de Socrate ! Voici ses paroles :

> Protagoras, il se trouve que j'ai une mauvaise mémoire, et si quelqu'un me tient un long discours, j'en viens à oublier ce dont il parle. Puisque tu es tombé sur quelqu'un qui a une mauvaise mémoire, condense tes réponses et fais-les plus courtes, si tu veux que je te suive. Si tu dois discuter avec moi, recours avec moi à la brièveté. » Je m'aperçus qu'il n'était pas prêt à poursuivre la discussion de bon gré, en tenant le rôle du répondant, je pensai que je n'avais plus rien à faire dans la réunion et lui dis : « Crois-moi, Protagoras, moi non plus je ne veux pas insister pour que notre réunion se déroule contrairement à tes vues. Je discuterai avec toi lorsque tu voudras bien discuter avec moi de manière à ce que je puisse te suivre. Comme tu ne le souhaites pas, je vais m'en aller, puisque aussi bien on m'attend ailleurs, même si j'aurais sans doute beaucoup apprécié de t'entendre, y compris dans ces conditions. » Et en disant ces mots, je me levai pour partir. Callias dit ensuite à Socrate : « Réfléchis bien, Socrate ; il me semble que Protagoras est dans son droit quand il revendique, pour lui comme pour toi d'ailleurs, le droit de parler comme chacun l'entend.[10]

Que fait Socrate ? Du chantage ; il table sur l'effet qu'il va ainsi produire sur un public dépendant. Envers qui ? Protagoras, celui qui est attesté par Diogène Laërce[11] comme étant l'inventeur de la dialectique, le premier à avoir développé la méthode socratique de l'argumentation ! C'est pourquoi Protagoras dénonce les modalités de capture ou de neutralisation propres à l'entretien dialectique qui ne sont rien moins que d'autres modalités de pouvoir, celles de la dialectique contre celles de la rhétorique que Socrate dénonce. Protagoras a raison de se rebeller contre le rôle de répondant auquel Socrate l'assigne : il doit se borner à donner ou à retirer son accord à des propositions qu'on lui suggère ; il faut toujours affirmer ou refuser dans le cadre d'un choix préalable imposé et impossible à remettre en

[10] Platon, *Protagoras*, 334c-336b.
[11] Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, IX, 52.

cause, sans avoir la possibilité d'affirmer quelque chose de son propre cru. Faut-il ajouter que parfois Socrate ne s'applique pas lui-même ce qu'il exige des autres ? Ainsi Euthydème reproche-t-il à Socrate de « répondre plus qu'on ne lui demande » et « de parler plus qu'il ne faut »[12].

D'ailleurs, dans le *Gorgias* et dans le *Protagoras*, Socrate ne répond pas vraiment aux objections des sophistes et il contourne le problème de la juste mesure du discours. Protagoras critique le sens purement quantitatif que Socrate semble donner à la longueur et à la brièveté[13] ; il a raison : la juste mesure d'un discours est celle qui convient à l'objet du discours[14]. Gorgias fait remarquer à Socrate « qu'il y a certaines réponses qui rendent nécessaires de longs développements »[15]. Si la brièveté est une exigence purement quantitative, la seule raison de cette exigence est l'incapacité de l'auditeur à suivre ! Argument bien léger, écrit Monique Dixsaut[16]. Pour Protagoras, ce n'est pas l'objet du discours qui en est la mesure, mais le sujet qui tient le discours : « ce qu'il faut » est ce qui apparaît tel au sujet qui parle ; chacun est mesure de ce qui lui apparaît comme cela lui apparaît ; à la juste mesure se substitue un empirisme de la mesure ; ainsi, si la mesure est subjective, celui qui se plie aux règles de l'adversaire est forcément vaincu[17]. Dans le *Protagoras*, à la suite d'une interrogation magistrale de Protagoras, alors qu'il avait été fixé clairement que Socrate devait répondre à ses questions[18], Socrate refuse de devenir « répondant », et il enchaîne en questionnant dans un dialogue qu'il ouvre avec Prodicos !

Or, une nouvelle subversion des rôles apparaît : Socrate, interrogé par Prodicos, demande à Protagoras s'il a quelque chose à répondre à Prodicos : « Est-ce que tu entends, Protagoras, ce que dit Prodicos ? Est-ce que tu as quelque chose à lui rétorquer ? »[19] Quel évitement du dialogue ! Socrate devient médiateur pour ne pas répondre ! Et quand

[12] Platon, *Euthydème*, 296a.
[13] Platon, *Protagoras*, 334d6-7
[14] Platon, *Politique*, 283b-284e ; *République*, VI, 484a ; *Théétète*, 172d
[15] Platon, *Gorgias*, 449b9-10.
[16] Monique Dixsaut, *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, Paris, Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2001.
[17] Platon, *Protagoras*, 335a4-8.
[18] Platon, *Protagoras*, 338e.
[19] Platon, *Protagoras*, 341c-d.

Socrate se fait prendre par Protagoras qui a pointé une faute dans son argumentation, Socrate se fait autoritaire, argumente seul et invente un dialogue où échangent Protagoras et lui-même représentant un interlocuteur global ! Protagoras est évacué en tant que répondant dialectique au profit de la foule qui répond par la médiation de Socrate ! Et Platon le représente se bornant à donner son accord aux questions que Socrate se propose d'adresser à la foule et aux réponses que Socrate y apporte au fur et à mesure ! Il faudrait encore ajouter une argumentation fallacieuse dont Socrate réussit à s'extraire par : « De quel art et de quelle science il s'agit, c'est ce que nous verrons une autre fois ; mais que ce soit une science, voilà qui me suffit. »[20] Serait-ce la mauvaise foi socratique avant la mauvaise foi sartrienne ?

Mais il y a pire de la part de Socrate. La technique qu'est la dialectique peut, chez lui, se détourner de sa fin propre ! Elle peut être puissance des contraires, comme le médecin[21] : « Qui est le plus capable, quand ses amis sont malades, de leur faire du bien, et de faire du mal à ses ennemis, par rapport tant à la santé qu'à la maladie ? Le médecin. » Socrate ne serait-il pas ce médecin dans ses discours ? Si le point d'ancrage de tout dialogue est le souci de la vérité, il y a une réalité qui nous est donnée et qu'il ne nous est pas loisible d'inventer : les textes où Socrate est vivant et dialogue. Or, on peut noter que Socrate ne pratique pas seulement la réponse courte ; il étend de plus en plus ses réponses au cours du *Gorgias* et le dialogue se termine sur un quasi-monologue de Socrate ! La brachylogie n'est donc en aucun cas un impératif mais une recommandation ; selon le sujet dont il est question, ou le degré de détail scientifique requis par le contexte, ou le niveau de connaissance des interlocuteurs, la longueur s'avère être très variable. C'est dans d'autres dialogues que le *Gorgias* que Socrate analyse la difficulté qu'il y a à déterminer la longueur appropriée et satisfaisante pour traiter une question, dont le *Politique*.

D'autre part, il ne faut pas oublier que le *logos* ne doit pas avoir une visée démocratique pour Socrate ! En effet, dans le *Protagoras*, il dénonce la prétention démocratique qui repose sur le fait de savoir parler qui donne l'illusion de tout savoir[22] ; dans le *Lachès*[23], il refuse

[20] Platon, *Protagoras*, 357b-c.
[21] Platon, *République*, I, 332d.
[22] Platon, *Protagoras*, 327e.

le fait que l'on puisse prendre une décision à la majorité des voix, au lieu de se référer à l'avis de l'homme compétent. Et cela conduit aux thèses de la *République*[24] : la cité démocratique du franc parler est un bazar soumis aux aléas de la licence la plus extrême ; l'homme démocratique est un inconstant qui n'a jamais appris à mettre de l'ordre dans son discours. C'est pourquoi Socrate lui préfère l'homme de l'art lorsqu'on touche un domaine de compétence particulier. Pourquoi prétendre au savoir lorsqu'on ne sait que parler ? Chercher l'accord avec l'être c'est parler rigoureusement. Mais comment concilier démocratie et savoir ? Cette question doit être nécessairement approfondie, si l'on veut espérer comprendre comment concilier brachylogie et démocratie, sans l'affirmer comme une évidence émanant de la prétendue parole messianique d'un nouvel inventeur de concept.

La métaphore de la torpille[25] est célèbre à propos de Socrate ; il est comparé au poisson-torpille qui, en touchant son interlocuteur, lui engourdit l'esprit à force de le remplir de doutes ; celui-ci est paralysé et ne sait plus quoi répondre, sous le feu des questions[26]. C'est le moment dit de l'aporie qui, étymologiquement, signifie « impossibilité de marcher »[27] ; l'ignorance de l'ignorance devient connaissance de l'ignorance[28]. En effet, Monique Dixsaut le rappelle à propos du *Lachès*[29] :

> Parler avec Socrate, c'est se soumettre à ses exigences, quitter la manière commune de converser, accepter d'être mis à l'épreuve, examiné, être contraint de rendre raison de ce que l'on avance et de ce que l'on est. Socrate projette autour de lui son propre espace discursif.

Pourquoi pas ce traitement de choc, si la recherche de la vérité en découle ensuite ? Il soumet l'autre à la force du *logos*, c'est très bien ; mais s'y soumet-il lui-même ? Or, Socrate prend parfois les armes

[23] Platon, *Lachès*, 184d.
[24] Platon, *République*, VIII, 557b.
[25] Platon, *Ménon*, 79e.
[26] Platon, *Hippias majeur*, 297d.
[27] Platon, *Cratyle*, 415c.
[28] Platon, *Ménon*, 84c.
[29] Platon, *Lachès*,187e6-188a3.

mêmes des sophistes : il fait échouer l'entretien dans le *Lysis*, dialogue qui se termine par une aporie sans réponse derrière[30]. Gorgias l'a dit : « le discours est un tyran très puissant » pour qui sait l'utiliser ! À cet égard, le *Protagoras* présente un Socrate suspect, comme cela a été noté par plusieurs spécialistes : la clarification des règles de la dialectique, la continuité méthodique de l'argumentation, qui vise à démontrer l'identité entre la vertu et le savoir, voisinent avec des attitudes litigieuses de la part de Socrate. Que penser des erreurs qu'il commet au fil des arguments ? En effet, par exemple, il confond « contraires » et « contradictoires ».

Frédérique Ildefonse[31] s'est demandé s'il s'agissait d'erreurs intentionnelles, donc de sophismes, et elle répond que Socrate dérape délibérément et commet des erreurs stratégiques ; autrement dit – et c'est grave –, il manifesterait un souci de la vérité qui n'exclut pas celui du pouvoir sur autrui ! Le *Protagoras* serait donc sous le signe de l'agonistique et de l'éristique au lieu de la dialectique, du fait de Socrate lui-même ! Quand Protagoras est en mauvaise posture, est-ce encore la recherche de la vérité qui anime Socrate ou le désir de le mettre K.-O., comme lorsqu'on veut montrer son pouvoir, à l'image des sophistes ? Il l'attaque sur plusieurs fronts, il ne lui laisse pas le temps de répondre et de protester, il le prend de court. D'autre part, pourquoi Socrate, dans le *Protagoras*, contre le principe de brachylogie qu'il exige de ses interlocuteurs, se lance-t-il dans de longs et tortueux arguments qui l'éloignent de son objectif dialectique et qu'il reprend à la foule, au point que Protagoras le rappelle à l'ordre[32] : « Eh quoi, Socrate ! Faut-il que nous nous mettions à examiner l'opinion de la foule, qui dit ce qui lui passe par la tête ? » Frédérique Ildefonse conclut :

> L'ambiguïté de Socrate peut-elle n'être rapportée qu'à la situation singulière de cette rencontre entre sophistes, dont il s'autoriserait, le temps de ce dialogue, à emprunter les pratiques ? Un Socrate à l'occasion perfide et retors fait mauvais ménage avec l'édification propre au portrait de Xénophon, comme avec la figure ascétique

[30] Platon, *Lysis*, 222c.
[31] Platon, *Protagoras*, présentation et traduction inédite par Frédérique Ildefonse, Paris, GF, 1997.
[32] Platon, *Protagoras*, 353a.

> que lui donnera Platon dans d'autres dialogues. Il se joue ici quelque chose du personnage de Socrate, de ce que la maïeutique ou la docte ignorance viendront plus tard justifier – et donc recouvrir.

Une analyse complète du *Théétète* montrerait à quel point, d'une part, rien n'est naturel dans ce dialogue et, d'autre part, le pacte dialectique revendiqué par les interlocuteurs n'est pas respecté : soit Socrate est devenu dogmatique ! soit Platon l'intègre à un dialogue de thèses.

Des études récentes – celles de Ramirez Vida, Morrison, Narcy, Breitenbach, Robbiano, etc. –, s'appuyant sur les travaux de Chaïm Perelman et de Lucie Olbrechts-Tyteca[33], montrent que les argumentations de Socrate sont très souvent soit faibles soit fausses, ce qui enlève son crédit au dialoguer socratique. La rhétorique de Socrate, car il s'agit bien d'une rhétorique, conduit l'interlocuteur – mais aussi les lecteurs que nous sommes – à suivre un dialogue sans soupçonner qu'une manipulation nous conduit à admettre comme vrai et définitif ce qui est et restera douteux ou partiel. Cela revient à parcourir les dédales du raisonnement dans lequel nous sommes promenés.

Alors, dans ces conditions, qui est le véritable Socrate ? C'est chez l'historien Xénophon qu'on peut l'aborder probablement le mieux ; sa visée apologétique garantit qu'il n'a pas l'intention de desservir Socrate, et, contrairement à Platon, il n'a pas pour intention de s'en servir. Comment Socrate dialogue-t-il ? On peut le voir à travers un dialogue : l'*Euthydème*[34] ; la méthode est simple : séduction initiale et abandon de l'interlocuteur à son désarroi ; c'est incontestablement du grand art rhétorique ! Avec Platon on croit à un Socrate épris de vérité, avec Xénophon on découvre le Socrate que l'on a soupçonné et dont on ne peut plus douter, un Socrate qui traite brutalement son interlocuteur et qui ne regarde pas aux moyens pour arriver à ses fins ; la légende s'écroule : le Socrate supposé être attentif aux autres et adoptant leur façon de penser pour les conduire à la vertu joue en fait avec ses interlocuteurs et se joue d'eux ; sa

[33] Chaïm Perelmans, *Traité de l'argumentation : La nouvelle rhétorique*, avec Lucie Olbrechts-Tyteca, Paris, PUF, 1958.
[34] Xénophon, *Les Mémorables*, IV, 2.

subtilité est au service de son arrogance, de sa volonté de provoquer et de son plaisir de ridiculiser. Le dialogue socratique n'est donc plus la quête d'une réponse à la question *Ti esti* « Qu'est-ce que c'est ? », mais un dialogue orienté vers l'expérience de la confusion, de l'embarras et de la honte.

C'est une véritable psychagogie que mène Socrate ; aujourd'hui on parlerait de stratégie communicationnelle. Socrate est animé par le dessein de créer une situation de désarroi et il l'entretient froidement jusqu'à mettre à genoux son interlocuteur qui ne comprend pas l'objectif poursuivi, sans lui apporter le moindre réconfort. Cela revient dans le combat à fouler aux pieds son adversaire moribond.

Or, cela se fait au prix d'arguments qui sont loin d'être convaincants. Il est admis que Socrate se fait metteur en scène d'un entretien qui est une négociation déguisée, puisque Socrate ne peut déclarer ouvertement quel est son vrai objectif : montrer à ceux qui estiment avoir le pouvoir de la parole qu'il possède un pouvoir supérieur, sous couvert du vertueux *Ti esti* « Qu'est-ce que c'est ? ». Le début du *Gorgias* est exemplaire à ce titre. Par exemple, il convient de démonter la nécessité du discours brachylogique ; le discours long serait un moyen de noyer l'interlocuteur qui doit avoir une bonne mémoire ; c'est pour cela que les réponses doivent être brèves. Mais ce que montre le dialogue socratique c'est que le discours bref devient une arme redoutable dont les principes sont simples : accumuler un grand nombre de sujets dans un bref discours, soumettre son interlocuteur à une véritable tornade d'inférences analogiques et de déductions en rafale, mitrailler d'arguments… sans laisser à l'interlocuteur le temps d'analyser ni de développer une distance critique.

Socrate-Tetris qui sature l'esprit de son interlocuteur et l'écrase pour finir, car les règles du jeu ne prévoient pas un moment de réflexion ou de silence ! Comment redéfinir ses idées dans ces conditions ? Socrate-Gorgias aussi, comme des travaux l'envisagent aujourd'hui ! Sauf que, lorsque Gorgias pratique cela, Socrate l'accuse d'être rhétorique, et, quand c'est Socrate qui le fait, il l'habille des habits de la dialectique. Socrate imposteur finalement ! Socrate l'emporte sur ses interlocuteurs en vertu d'un savoir-faire communicationnel, et non en vertu de la plausibilité des thèses qu'il soutient. Socrate mène une guerre de harcèlement en prenant d'entrée un avantage car il sait dans quel pièges il conduit son interlocuteur

aveugle. D'ailleurs, le lecteur du dialogue est lui-même piégé : il est encerclé comme l'interlocuteur premier ; Socrate fait en sorte que le lecteur ne voie que ce qu'il veut qu'il voie et ne s'aperçoive pas de ce qu'il souhaite maintenir en deçà du seuil de sa conscience. Socrate manipulateur, passible du crime de cruauté mentale, quand on voit à quel état extrême il pousse son interlocuteur. Le ridicule est d'ailleurs chez Socrate une arme préparée, provoquée et voulue, inédite et puissante voire destructrice, caractérisant son agressivité paraverbale à la manière d'une décharge électrique, celle du poisson-torpille, soit la raie électrique !

J'y reviens donc. Cette méthode fort peu bienveillante pourrait encore se justifier si Socrate avait une finalité évergétique, celle de procurer le bien à son interlocuteur en l'aidant, mais les arguments fondamentalement spécieux de Socrate sont gênants ; sa démarche n'est jamais constructive ; elle ne vise qu'à humilier l'interlocuteur et ses objections sont très souvent tendancieuses. Il est étrange que le dialogue présente une sorte de démolition systématique du monde mental de l'interlocuteur au moyen d'arguments objectivement faibles et que tout cela soit censé représenter de manière éminente les qualités admirables de celui qui est devenu le maître de la philosophie ! Provocation intellectuelle ? Ou stratégie pour affirmer à l'interlocuteur que c'est bien lui Socrate le maître ? Celui qu'on présente depuis deux millénaires et demi comme le champion du dialogue paritaire n'est autre qu'un citoyen athénien comme les autres, épris de son statut, de son prestige et de son pouvoir. Si on ne le comprend pas, on est cruellement naïf ; si on le comprend sans le reconnaître, on devient complice. Une longue tradition nous a appris à penser que nous ne savons pas grand-chose concernant l'homme Socrate ; nous n'avons certes que le philosophe mis en scène dans des dialogues, mais l'homme peu à peu se révèle, même si rien ne prouve qu'il aurait visé le pouvoir politique comme les sophistes.

Or, il se trouve que la méthode a été multipliée à des centaines d'exemplaires, dans les *logoi sokratikoi* qui ont fleuri au IVè siècle av. J.-C., dans le prolongement des dialogues platoniciens, avant que la mode ne s'éteignît. Ces *logoi socratikoi* confirment bien la lecture que l'on a pressentie de la méthode socratique, puisqu'ils reprennent les mêmes *topoi* rhétoriques. Il faut étudier Antisthène, Alexamenos, Eschine, Simmias, etc. et beaucoup d'autres *logoi* anonymes. On peut

parler sans risque de véritable standardisation du *logos sokratikos* : mêmes thèmes, même conduction du dialogue ; Socrate avait une manière de dialoguer tellement identifiable qu'elle pouvait être reproduite à l'infini, rendant ainsi les arêtes du *logos protreptikos* plus vives. Or, le fin du fin fut de prêter à un interlocuteur de Socrate la stratégie communicationnelle de Socrate pour qu'il la tourne contre Socrate ! Autrement dit, ce qui est resté, dans les *logoi socratikoi* postérieurs, c'est une transformation qui trouve sa source chez Platon même : celui qui, en intention, est réfractaire à toute attitude éristique, au nom de la recherche de la vérité, adopte des attitudes de type éristique. On a peut-être là la clé des dialogues aporétiques : c'est le K.-O. de l'interlocuteur qui compte plus que la mise au jour de la vérité appelée par la question *Ti esti*. Socrate cherche à donner une image de lui-même ! Le philosophe malgré ses bonnes intentions au service de la vérité objective ne peut échapper au désir de fasciner, et il fait toujours des émules. Mais très vite le roi est nu[35].

Parler de la rhétorique de Socrate est un sujet de moins en moins tabou. Il ne pouvait être concevable naguère que Socrate ait eu recours à la rhétorique, puisqu'il était le porte-parole de la lutte contre l'usage irresponsable de la rhétorique ! Le bon Socrate est donc devenu un chevalier blanc avec son modèle dialogique et dialectique. C'est oublier que, comme tout ami avec son ami, tout ennemi finit toujours par avoir quelque chose en commun avec son adversaire. Ainsi naît la rhétorique de l'anti-rhétorique. Qu'est-ce qu'organiser une interaction communicationnelle, mener un échange verbal et pousser l'interlocuteur à douter si ce n'est de la rhétorique ? Pourquoi refuser de l'appeler ainsi si ce n'est par idéologie ? Il y a la même puissance psychagogique chez Socrate et chez les sophistes. Le travail revient donc à étudier les différences entre deux rhétoriques. Si Socrate refuse la micro-rhétorique, il pratique néanmoins une macro-rhétorique qui formate et conditionne son interlocuteur. La conclusion est que ce que l'on connaît le mieux de cet homme si mystérieux c'est finalement sa rhétorique ! Il ne faut donc pas s'étonner, dès lors, qu'Aristote refuse à la dialectique la possibilité d'être une science ; Monique Dixsaut écrit : « Ne parlant que sur du langage, elle n'a affaire, selon lui, qu'à des opinions et non aux choses mêmes. » Il en est de même pour le

[35] Hans Christian Andersen, *Les Habits neufs de l'empereur*,1837.

néoplatonicien Plotin : « elle ne peut être l'expression de la pensée intelligente, mais seulement celle de l'âme qui raisonne. »

Toute communication est faite d'énoncés et de structures visant à donner un sens aux énoncés particuliers, à l'échange en tant que tel et aux expériences qui s'activent pendant sa réception. On prétend encore que le dialogue socratique est foncièrement ouvert, faute d'avoir lu Platon dans le texte – et dans le texte grec surtout ! Il apparaît très vite que l'interlocuteur de Socrate, puis le lecteur du dialogue socratique, ne sont pas libres d'aller où ils veulent ! On peut plutôt parler de dialogue bloqué ; et Socrate a vite fait de bloquer le dialogue lorsqu'il cesse d'être ce prestidigitateur noyant ou enveloppant son interlocuteur dans son système communicationnel ! Il n'est pas étonnant que tant de lecteurs soient tombés sous le charme artificiel de Socrate, après s'être identifiés parfois à l'interlocuteur au début du dialogue, faute d'esprit critique ! Ce qui est grave est que ce formatage du lecteur ait touché les commentateurs jusqu'à nos jours, alors que la critique systématique de Kant est plus ancienne ; pour s'être placés à l'intérieur de l'univers platonicien, beaucoup de chercheurs ont malheureusement oublié d'évaluer la cohérence du dialogue socratique : tout jugement de valeur a longtemps été tabou sur le fait de savoir si le dialogue socratique fonctionne bien et si la construction du discours tend vers la vérité scientifique, comme l'intention socratique le veut. Depuis les années 70, les choses ont bien évolué, heureusement ! Avec l'école américaine, avec l'école de Tübingen, avec la méthode de la philosophie analytique… La pragmatique du discours a porté ses fruits : le mythe socratique s'effrite comme le curé de plâtre dans le jardin des Bovary, dans le roman de Flaubert.

La dialectique anti-rhétorique de Socrate est bel et bien une rhétorique qui s'avance masquée. Socrate-Tartuffe ! Le travail que nous devons développer est de démonter un par un tous les mécanismes qui transforment les vertus de l'intention socratique en vices de sa pratique du dialogue. Autrement dit, c'est une éthique de la brachylogie qu'il faut refonder. Thomas M. Robinson résume la situation actuelle ainsi :

> Chaque dialogue est une invitation qui suppose, de la part du lecteur, un désir de faire tout ce qu'il faut, d'abord pour comprendre les arguments dans tous leurs détails,

> puis pour élaborer un jugement sur leur qualité et finalement, si nécessaire, sur l'action appropriée.[36]

Restons donc prudents sur les réalisations de la brachylogie socratique ! L'intention en revanche était bonne : « ce que nous avons à examiner, ce n'est pas de savoir qui a dit cela, mais de savoir si la définition est vraie ou fausse »[37]. Il faut réunir le langage et l'être des choses ; et dès lors apparaît qui a raison, car il s'agit de *technè*, de savoir, de connaissance, et non de telle ou telle représentation personnelle. En l'occurrence il n'y a pas deux Socrate différents ! Il y a un Socrate, tantôt Dr. Jekyll, tantôt Mr. Hyde : Dr Jekyll quand il part en guerre contre les beaux parleurs et leur rhétorique, Mr. Hyde quand il transforme son *logos* et sa dialectique en une autre rhétorique ayant les mêmes visées : affirmer son pouvoir.

Patrick VOISIN, Classes Préparatoires littéraires aux ENS, Pau, France[38].

[36] Thomas M. Robinson, « *Metodologia della lettura di Platone* », in *Letture platoniche*, a cura di Livio Rossetti, Napoli, 1987.
[37] Platon, *Charmide*, 161c.
[38] Auteur de : *La Valeur de l'oeuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique*, Paris, Garnier, 2012 ; *Ahmadou Kourouma, entre poétique romanesque et littérature politique*, Paris, Garnier, 2015.

HISTOIRE ET PANORAMA DU NAUFRAGE A TRAVERS LES AGES

- Dr. Sabrina YEBDRI:
  Maitre de conférences
  Université de Bechar, Département des Langues
  Sabi13000@yahoo.fr

Résumé :

La mer est pour l'homme un espace propice à la méditation et à la création artistique, notamment en littérature. L'écriture de la mer connaît donc un développement sans précédent dans différents domaines. La mer se présente comme un véritable espace littéraire et artistique qui permet à l'écrivain de produire sur un territoire inexploré offrant un champ thématique très vaste avec une grande liberté de penser au pouvoir de l'imaginaire. Dans ce présent article, nous proposerons un panorama du naufrage à travers les âges. En effet, nous nous sommes donné la liberté de raconter les aventures maritimes des peuples des siècles précédents ainsi que les histoires les plus célèbres des voyages en mer et celles racontées dans la littérature maritime. Cette perspective permet de souligner la continuité thématique entre la littérature et le roman du naufrage. Ainsi, les thèmes littéraires coïncident avec ceux dégagés par l'histoire de la mer et du naufrage notamment la peur de l'océan, l'angoisse de l'eau, de la mort liée aux tempêtes, le rêve de l'infini.

Mots clés : Mer, naufrage, voyage, aventure, littérature, narration.

Abstract :

The sea is for man a space for meditation and artistic creation, especially in literature. The writing of the sea thus experiencing an unprecedented development in various fields. The sea is as a real literary and artistic space that allows the writer to produce on uncharted territory with a very broad thematic field with great freedom to think the power of the imagination. In this present article, we will offer a panorama of the wreck through the ages. Indeed, we have given freedom to tell the maritime adventures of the previous centuries peoples and the most famous stories of sea voyages and those told in the maritime literature. This perspective serves to emphasize the thematic continuity between literature and the novel of the sinking. Thus the literary themes coincide with those generated by the history of the sea and the shipwreck include fear of the ocean, fear of water, death related to storms, the dream of the infinite.

Keywords : Sea, shipwreck, travel, adventure, literature, storytelling.

ملّخـــص:

البحر هو للرجل مساحة للتامل والإبداع الفني، وخاصة في الأدب. الكتابة على البحر وبالتالي تشهد تطورا غير مسبوق في مختلف المجالات. البحر هو بمثابة الفضاء الأدبي والفني الحقيقي الذي يتيح للكاتب أن تنتج على أرض مجهولة مع حقل مواضيعي واسعة جدا مع حرية كبيرة للتفكير وقوة الخيال. في هذه المادة، وسوف نقدم بانوراما من حطام عبر العصور. في الواقع، لأننا قدمنا الحرية لنقول للمغامرات البحرية للشعوب القرون السابقة والقصص الأكثر شهرة في رحلات بحرية وتلك وقال في الأدب البحري. يخدم هذا المنظور للتاكيد على استمرارية موضوعية بين الأدب والرواية من غرق. وهكذا الموضوعات الأدبية تتزامن مع تلك التي تم إنشاؤها من قبل في تاريخ البحر وغرق تشمل الخوف من المحيط، والخوف من الماء، وفاة لالعواصف، حلم لانهائية .

الكلمات المفتاحية : البحر، غرق، السفر، المغامرة ،الأدب، رواية، القصص .

INTRODUCTION

Il n'est pas étonnant de voir que la mer est un lieu infini, un espace sans limites, ouvert à toute imagination, souvent associé au vide, au néant et à l'incertitude. L'homme qui vit sans doute dans un monde effroyablement ennuyeux est constamment à la recherche de sensations fortes, sentiments de liberté.

L'homme a cherché depuis toujours, à progresser dans différents domaines, il a ainsi connu des changements et des bouleversements à travers des siècles jusqu'à ce qu'il arrive à ce qu'il est devenu aujourd'hui. A travers le progrès de l'humanité se trace le projet du voyage dans un but artistique, littéraire, géographique.

Tout cela suscite donc notre curiosité et nous pousse à se poser des questions, à savoir:

Pourquoi l'homme a toujours été attiré par la mer ? Pourquoi l'écrivain a toujours eu ce besoin d'aller vers la mer et ses dangers pour produire un texte littéraire ? Quel secret peut-il y avoir dans l'immensité de l'océan ?

Est-ce que le naufrage constituerait cet « ailleurs » décrit par bon nombre d'écrivains ? Un ailleurs imperméable à la littérature. L'intrigue repose en fait sur cette interrogation mythique et géographique ; quels sont donc les secrets de cette mer sempiternelle ?

Il est à rappeler que le navigateur est souvent confronté à des obstacles, à l'épuisement et à la fatigue, il risque aussi de s'égarer, il peut même trouver la mort à cause des dangers naturels : tempête, orage, vent, etc. ou encore des apparitions surnaturelles : monstres, bêtes, puisqu'il entreprend un voyage nouveau et mystérieux. Il est connu d'ailleurs que plusieurs voyageurs ne sont pas revenus de leurs expéditions en mer, mais cela n'empêcha pas l'homme de s'évader et de tenter de franchir tous les obstacles

Par ailleurs, il nous est apparu que le thème du naufrage, par les difficultés qu'il pose en tant que contenu textuel, permettait de réfléchir plus généralement à la notion de genre littéraire.

Néanmoins, aujourd'hui le voyage n'est plus comme avant, il ne ressemble pas à celui de nos ancêtres car les motifs ne sont plus les même. Les hommes qui, jadis, voyageaient uniquement pour des raisons commerciales ont découvert une autre passion pour les risques. Ils ont donc la soif pour la découverte et leur envie d'explorer la mer pour repérer des territoires inhabités.

Ainsi, les navigateurs aimaient voir

> « *ces énormes masses d'eau qui se brisaient sous leurs yeux, ils ne pouvaient qu'admirer le magnifique éblouissante, la grève entière disparaissait sous cette rageuse inondation, et le massif semblait émerger de la mer elle-même, dont les embruns s'élevaient à une hauteur de plus de cent pieds. Pendant ces tempêtes, il était difficile de s'aventurer sur les routes de l'île, dangereux même* ». [1]

L'homme a donc appris à suivre son instinct et son désir pour la quête. Il se laisse désormais guidé par ses interrogations au sens de l'inconnu et de l'inexploré car, Diderot (1713-1784) le confirme, l'homme est

> « *né avec le goût du merveilleux qui exagère tout autour de lui* » [2].

Il est cependant intéressant de remarquer que ce genre de voyage n'est pas une chose aisée, c'est même dangereux de parcourir des lieux où personne n'a visité auparavant. Le navigateur est donc confronté à des obstacles, à l'épuisement et à la fatigue, il risque aussi

de s'égarer, il peut même trouver la mort à cause des dangers naturels : tempête, orage, vent, etc. ou encore des apparitions surnaturelles : monstres, bêtes, puisqu'il entreprend un voyage nouveau et mystérieux. Il est connu d'ailleurs que plusieurs voyageurs ne sont pas revenus de leurs expéditions en mer, mais cela n'empêche pas l'homme de s'évader et de tenter de franchir tous les obstacles.

1- PANORAMA DU NAUFRAGE A TRAVERS LES AGES

En étudiant la thématique du naufrage à travers les romans, c'est comme si nous assistons à l'enchevêtrement de deux univers totalement différents ; l'abstrait et le concret qui traitent l'intérieur et l'imaginaire d'un roman. Chez l'écrivain, le narrateur ou même chez le lecteur, naît constamment l'envie de découvrir de nouvelles sensations qui les poussent à emprunter le chemin vers un naufrage. Si l'imagination se profile derrière le naufrage pour les personnages du roman, intervient aussi le hasard qui joue un grand rôle dans ce choix.

L'histoire de la mer est liée à celle des hommes dans leur conquête du temps et de l'espace pour rapprocher le monde. Dans les histoires maritimes on peut commencer par un homme est parti à la découverte de l'océan. Mais pour les hommes qui sont partis dans l'espace ils peuvent eux aussi raconter leur histoire sur la mer. En effet, en regardant de haut notre globe, ils peuvent dire que la terre c'est d'abord la mer car notre monde est un vaste océan puisque la majorité de sa surface est recouverte d'eau.

Ce n'est pas étonnant de dire que l'histoire avec la mer, et ce depuis Noé et son arche, commence sous la longue quête des secrets de l'océan. Cela dit, comment raconter cette histoire de la mer, des hommes et des bateaux?

Pour le marin amoureux de l'eau et des vagues, c'est une palette de couleurs, une piste d'hommes libres, c'est un lieu d'évasion et c'est en même temps une arène où on se mesure avec la vérité.

Ainsi, le véritable marin part à la mer non pas parce qu'il y a nécessité de partir ou par ambition commerciales ou guerrières mais par la soif de conquérir le monde marin pour découvrir ses mystères.

Mais que peut-on dire de ces hommes qui sont à la recherche des vagues et de leur danger ? Qu'ont-ils donc de si différent ces marins, ces gens de mer pour se retrouver à mi-chemin entre le monde des vivants et celui des morts ? Qu'est-ce qu'ils ont vu, qu'est-ce qu'ils ont vécu pour bénéficier d'une place spéciale au cœur de

l'océan ? Peut-être qu'ils ont simplement eu le courage d'affronter la mer et d'aller là où personne n'a jamais osé franchir :

La tempête est le dénominateur commun des habitants de mer, quel que soit le lieu ou l'époque, même attendu elle reste une surprise, insaisissable :

« *[…] nous étions, à la merci de Dieu et de la tempête* » [3].

Mais comment évoquer ces tempêtes, comment comprendre ce dont les marins ont ressenti au milieu des vagues violentes? Pourrions-nous être envahis par le même sentiment d'effroi ou de terreur en imaginant la monstruosité d'une tempête ? Comment se sentir en danger de mort ? En allant tout simplement suivre les traces de ceux qui les ont vues :

> *D'abord, dans sa violence, l'eau prend une colère spécifique ou, autrement dit, l'eau reçoit facilement tous les caractères psychologiques d'un type de colère. Cette colère, l'homme se vante assez rapidement de la mater. Un duel de méchanceté commence entre l'homme et les flots. L'eau prend une rancune, elle change de sexe. En devenant méchante, elle devient masculine* ».[4]

Marins, voyageurs, aventuriers, depuis des siècles ont côtoyé les tempêtes, ils les ont subies, combattues, pour certains ils les ont recherchées. Dans un voyage, le personnage peut se sentir confus et perturbé par ce qu'il vit. Il peut sentir une présence ou une apparition, la présence d'un monstre peut avoir, dans le roman du naufrage, un sens propre aussi bien que métaphorique :

> « *Je me tournai vers le soleil et je vis un grand corps opaque et mobile entre lui et moi, qui semblait aller çà et là. Ce corps suspendu, qui me paraissait à deux milles de hauteur, me cacha le soleil environ six ou sept minutes ; mais je ne pus pas bien l'observer à cause de l'obscurité* » [5].

Cela dit, la tempête tend effectivement à changer l'océan en une figure de monstre engloutisseur : « *L'eau de la mer qui dort à l'abri dans le creux du rocher est tranquille et muette, tandis que tout auprès la grande mer est agitée et bruyante* ».[6]

Les histoires de la mer existent depuis des siècles, voici donc quelques naufrages anciens :

« *Naufrage d'Emmanuel Soza, et d'Eléonore Garcie Sala, sa femme, sur les côtes orientales d'Afrique, en 1553* » [7].

Le naufrage, ce monstre énigmatique qui a dévoré des hommes depuis la nuit des temps et qui n'a épargné ni femmes ni enfants, dans une mer insaisissable :

« *Naufrage de deux vaisseaux Anglais, l'Ascension et l'Union ; le premier, sur la côte de Cambay, dans la mer des Indes, en 1609 ; le second, sur les côtes de Bretagne, près d'Audierne, en 1611* » [7].

Tout le monde connait l'extraordinaire histoire du Titanic qui fut le plus célèbre des naufrages qu'a connu l'humanité. Joseph Bruce Ismay, directeur de la White Star Line, décide de construire le plus grand et le plus puissant des navires de l'histoire. Son futur nom sera choisi par J-B Ismay ; Le Titanic. La construction du paquebot débute en 1908, Thomas Andrews était l'architecte en chef du Titanic. Le navire fut mis à l'eau le 31 mai 1911. Le 24 mai 1912, la construction du Titanic fut achevée. On lui donna le nom de « l'Insubmersible» !
Il était sous le commandement d'Edward John Smith. Le paquebot partira de Southampton le 10 Avril 1912. Il était censé partir pour New York avec 2200 personnes et seulement vingt canots de sauvetage [8]. Les histoires du naufrage sont extraordinaires, les marins ne peuvent pas prévoir ni quand ni comment va surgir une vague gigantesque. Ceux qui ont frôlé la mort au milieu d'une tempête ce sont ceux qui ont appris à respecter l'océan.

Pour arriver à bord avec deux jours d'avance (le 15 Avril), le commandant, après hésitation, décide d'accélérer le navire. Le Titanic reçoit plusieurs signalements d'iceberg qui ne semblent pas inquiéter E.J. Smith. Et c'est le soir du 14 Avril 1912 que le navire voit pour la dernière fois la lumière du jour.

D'autre part, en plus de l'histoire du Titanic, n'oublions pas que la mer a connu aussi la piraterie, celle-ci joue un grand rôle dans la navigation : « *[…] puisque vous dites que le pirate a quitté ces mers, comment pourraient-ils le rencontrer ?* »[9]. La piraterie constitue un élément inséparable de la mer.

Parmi les histoires de pirate, nous constatons qu'il existe des femmes-pirate:

> « *Jeanne de Belleville, la « veuve tragique », la veuve pirate, […]. En quittant la mer, il semble qu'elle ait quitté sa véritable personnalité. Elle n'était plus qu'une femme comme les autres, mais dans sa mémoire roulaient toujours des images de naufrage, d'écume et de sang. Nous avons du mal à imaginer qu'une femme puisse être pirate et, de fait, il y en a peu.* » [10].

Cependant, « *Il faut attendre le XVIIIème siècle pour rencontrer deux femmes pirates authentiques : Ann Bonney et Mary Read*. »[10].

La piraterie a vu le jour au bord de la méditerranée, elle a commencé dans l'Antiquité il y a plus de deux mille cinq cent ans. Mais qui étaient ces hommes ? D'où venaient-ils et comment vivaient-ils leur quotidien? Qui étaient leurs plus grands ennemis ?

Le mot pirate vient d'un mot grec qui veut dire « tenter la chance », selon la définition c'est une personne qui se déplace sur les mers pour son compte afin de s'attaquer indifféremment au navire de commerce de tout pays. Il est intéressant de noter que le début du XVIIIème siècle fut l'âge d'or des grandes puissances maritimes. Dans les Caraïbes, les navires français et anglais sillonnaient les routes commerciales qui leur permettaient la domination du monde.

Cette époque était aussi l'âge d'or de la piraterie, celui qui était par l'argent vivait les aventures et défiait le monde marin. Ces pirates allaient où bon leur semblaient, ils pillaient tout ce qu'ils voulaient, des Caraïbes aux côtes de l'Atlantique, aucun bateau, quel que soit sa taille, ne pouvait les défiait. Ainsi, la côte Est des Etats-Unis vivait dans la hantise d'un pirate qui deviendra le plus célèbre de toute l'histoire.

Il était le plus redouté connu sous le nom de « Barbe noire», Edward Hitch A Bristol, dans le Sud de l'Angleterre.

L'histoire de ces pirates est une épopée spectaculaire, celle de Barbe noire va constamment semer la terreur pendant deux ans, de 1716 à 1718. Il était sans doute le pirate le plus dangereux des eaux américaines même les militaires le redoutaient, rien ni personne ne pouvait l'arrêter. Son navire était baptisé « *La Revanche de la Reine*

Anne » mais même son navire, conçu pour être puissant, avait fait naufrage au milieu des vagues, il n'a pas résisté à la monstruosité de la mer. Pourtant le bateau du pirate Barbe noire était l'un des navires les plus performants et les plus rapides du XVIIIème siècle.

Ainsi, au sommet de sa gloire, Barbe noire commanda une flotte de quatre navires portant plus de trois cent hommes, il sévit le long de la côte Est des Etats-Unis, de New York aux Caraïbes. Il ne se contentait pas de piller les navires marchands, il va jusqu'à bloquer un port colonial, défiant ainsi l'autorité de la couronne Britannique.

Dans son ouvrage consacré à la piraterie, *Histoire générale des plus fameux pyrates* (1724) le Capitaine Johson, un contemporain de Barbe noire, explique jusqu'où ce dernier était prêt à aller pour terroriser ceux qu'il rencontrait. Il n'hésitait pas à allumer des mèches à canon dans ses cheveux pour donner l'impression qu'il crachait du feu. Ainsi, Johnson disait que c'était « l'une des plus terrifiantes furies sorties des enfers ». Ses mises en scène contribuaient à la reddition de ses victimes. Il suscitait un véritable effroi chez les marins qui le croisaient. Personne ne voulait connaître le sort qu'il lui réservait s'il ne se soumettait pas à ses ordres. Barbe noire est passé maître à semer la terreur. Il ne fait aucun doute que ce pirate cultivait cette image effrayante, à cette époque les pirates qui écumaient les mers, ne pouvaient compter que sur leur réputation. Ainsi, ce que semble corroborer un évènement relaté par le Capitaine Johnson dans son ouvrage sur les pirates, un jour, sans raison, Barbe noire sort deux pistolets et les armes sous la table puis il tira sur son compagnon et ami Israël Hands, celui-ci fut blessé à la jambe à vie. C'est une manière pour Barbe noire de semer la terreur afin de se faire respecter à bord de son navire et à l'époque c'était vital, les équipages étaient soudés par la peur de leur capitaine. Pourtant Barbe noire n'a pas toujours été dangereux car avant de devenir pirate il était d'abord corsaire mais après avoir servi son pays pendant plusieurs années, il retourna vers le moyen le plus facile pour s'enrichir, il n'avait peut-être pas d'autre choix à l'époque.

En plus de la piraterie, s'ajoutent aussi des histoires célèbres qui ont marqué l'Histoire maritime. En effet, dans la mythologie grecque, Ulysse fut l'un des héros les plus célèbres :

> « *J'ai déjà un Nestor dans le vieux Domingue, et un Ulysse dans mon jeune voyageur* » [11].

Voici donc une autre histoire célèbre qui s'ajoute aux aventures maritimes. Il y a plus de trois mille ans débute la guerre de Troie où s'affrontent les anciens grecs et les vaillants troyens. Ulysse s'enferme avec ses soldats dans un cheval de bois afin de pénétrer dans la ville et emporte la victoire au nom des grecs après dix années de guerre, les héros grecs s'en retournent ravis d'une guerre immense. Quant à Ulysse il doit rejoindre Ithaque où son peuple, sa femme et son fils l'attendent mais les Dieux en décident autrement et Ulysse, tout au long de son voyage, de retour, affronte les plus grands dangers en mer.

Troie ressemblait donc à un immense brasier au milieu des flammes et des épais nuages de fumées noires qui s'élevaient en colonnes et ruines de la ville. Les cris, les plaintes et les gémissements raisonnaient encore. L'incendie redoublait de violence, la nuit, il embrasait la clarté de la lune et des étoiles. Le jour, l'azur du ciel se transformait en nuit, le nuit s'était tombée sur Troie la vaincue. Après dix ans d'une guerre et d'un siège atroce, de succès et d'infortune, les Dieux avaient abandonné le royaume du Priam. Athénée, protectrice des grecs était enfin venue à bout de Troie pourtant réputée pour être invincible. Des fils de prisonniers enchaînés, des femmes et des enfants, devenus esclaves, abandonnaient la ville sous les coups de fouets des soldats d'Agamemnon le victorieux. Les captives enchaînaient et les femmes se retournaient parfois pour jeter un dernier regard voilé de larmes sur l'agonie de leur ville. Deux meurtres horribles avaient parachevé la victoire des armés. Andromaque, la veuve d'Hector avait été attribuée comme esclave à Pyrrhus, fils d'Achille. On avait aussi arraché à la jeune femme son fils de cinq ans, le petit Astiens et on avait précipité l'enfant par les remparts de Troie.

Cependant, les exactions et les atrocités perpétrées par les vainqueurs envers les troyens scandalisèrent les colères de Pallas Athéna contre les grecs. Poséidon, Dieu de la mer, redoubla de colère, Athéna demande vengeance auprès de Poséidon et lui demanda de punir les grecs en soulevant des tempêtes terribles qui entraîneront des naufrages meurtriers l'heure de leur retour dans leur patrie. Le Dieu de la mer promet à Athéna que bien des grecs ne seront pas prêts de revoir leur terre natale.

Les navires des différents rois et chefs grecs apparièrent, leurs bannières victorieuses claquant fièrement au vent du large mais quand

la côte troyenne disparût à l'horizon une tempête d'une rare violence s'éleva, les vaisseaux groupés se dispersèrent, des vagues gigantesques déferlèrent sur les navires, balayèrent leurs ponts en emportant marins et soldats, la flotte du roi Agamemnon fut pratiquement décimée et le bateau de Ménélas dériva pour aller s'échouer sur une plage de la côte égyptienne. Mais le châtiment le plus sévère fut réservé à Ulysse. Athéna dont il avait longtemps été le favori, le condamna à dix ans d'errance sur les flots avant de revenir dans son île d'Ithaque où l'attendaient toujours son père Laërte, son épouse Pénélope et son fils Télémaque. Ce dernier n'était encore qu'un tout petit garçon lorsque son père s'embarqua pour la guerre de Troie.

Vingt ans plus tard, son père à son retour retrouva un homme. A Ithaque, plus le temps passait, plus la croyance en la mort d'Ulysse s'affermissait. Seuls son épouse, la reine Pénélope, et son fils Télémaque gardaient fermement l'espoir qu'un jour Ulysse serait enfin de retour parmi eux. Un soir, la déesse Athéna, émue par l'amour et la fidélité que porte Pénélope envers Ulysse, revint à Ithaque et rendit visite à Télémaque le rassurant et lui dit de garder l'espoir et la confiance, lui promettant ainsi de la protéger comme elle avait tant protégé son père qui était toujours vivant. Elle lui demande de partir dès le lendemain pour Pylos et pour Spart, Nestor et Ménélas lui donneront des nouvelles de son père.

Le jour suivant, Télémaque demanda à l'assemblée un vaisseau et un équipage, celle-ci refusa mais cela n'empêcha pas le jeune homme de partir quand même, il emmena avec lui un homme d'un certain âge, son précepteur depuis sa tendre enfance qui avait forgé son éducation, cet homme avait été marin dans sa jeunesse, il répondait au nom de Mentor. Comme il avait parcouru des terre et des mers il servait de guide à Télémaque, ses conseils seraient donc précieux au jeune qui ignorait que la Déesse Athéna avait choisi de revêtir l'apparence physique de Mentor pour mieux protéger le fils d'Ulysse et se trouver ainsi à ses côtés le plus longtemps possible. Télémaque et Mentor naviguèrent mers et océans dans l'espoir de retrouver Ulysse qui errait au milieu des vagues.

Les aventures d'Ulysse comprennent notamment sa rencontre avec des sirènes qui aidaient les bateaux à se poser vers la terre ferme grâce à leurs chants et cris qu'elles poussaient. Ulysse, prévenu par Circé, demande à son équipage de se boucher les oreilles avec de la

cire ; quant à lui, il se fait attacher au mât du bateau car il voulait écouter leur chant. Dans ses aventures en mer, Ulysse se bat contre le cyclope qui portait le nom de Polyphème, un des fils de Poséidon, au milieu des tempêtes Ulysse lui perce un œil après l'avoir enivré ; le cyclope, blessé, lui jette de gigantesque rochers met ne réussit pas, les rochers finissent au fond de la mer.

Après vingt longues années d'absence, Ulysse retourne enfin à Ithaque, sa patrie. Déguisé en mendiant, il tue les prétendants de sa femme Pénélope et la retrouve ainsi que son fils Télémaque. Les aventures d'Ulysse sont célèbres par les épisodes extraordinaires des naufrages relatant vents et tempêtes, sans oublier le destin réservé au héros au milieu de la mer.

Les hommes de Lettre voyageaient eux aussi, ils imaginaient la mer puis ils créaient leur propre voyage. Il leur suffisait de poser leur « encre » sur une page blanche, celle-ci était leur étendue. Cette quête à travers le naufrage montre très fortement aussi qu'on ne peut se passer de la poésie du monde, le naufrage a été un moyen de la découvrir puisque beaucoup se sont inspirés des naufrages réels pour produire des textes littéraires. Dans son ouvrage intitulé Histoire de la littérature maritime, René Moniot Beaumont (1946) raconte l'histoire des hommes qui étaient intéressés par la mer, des hommes de lettre dont les aventures et les voyages font l'objet de leur écriture. Parmi eux, Ambroise- Louis Garneray, écrivain français de la fin du XVIIe siècle, il était passionné par l'océan :

> « *A 13 ans il embarqua sur un navire en pertinence pour les Indes, […]. Il assista à de nombreuses batailles navales sur différents vaisseaux. […]. Il fit plusieurs fois naufrage […]. C'est à la fin de sa vie qu'il se mit à écrire sur son aventureuse carrière, sur ses voyages […]* » [12].

Dans son livre racontant ses aventures en mer, Louis-Garneray décrit la tempête et ses dangers :

> « *A peine le jour paraissait-il à l'horizon, qu'une énorme masse de nuages d'une couleur ardoisée, frangée de pourpre et paraissant solide comme une chaine de montagnes rocheuses, s'interposant entre le soleil et nous, nous rendit les ténèbres de*

la nuit. Bientôt la mer, devenue furieuse, éleva en bouillonnant ses montagnes mobiles couvertes d'écume, et la tempête commença » [13].

En mer ou en soi, chaque écrivain décrit la tempête de la manière telle qu'il la voit, vit ou ressent, et c'est ce qui fait la beauté d'un roman :

« *Jules Verne avait imaginé la mer au centre de la terre. Jean Giono, lui, découvre la mer intérieure qui gît au fond de nous-même* » [14].

Un des premiers romanciers de la mer, selon Beaumont, nommé Alain-René Lesage, (1688-1747), écrit en « *1733, Monsieur le chevalier de Beauchesne, […]. C'est le premier roman maritime français* » [12]. Mais il paraît que « *les Aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne, capitaine de flibustiers dans la nouvelle France de Lesage est un roman maudit. Paru en 1732, entre les troisième et quatrième livres de Gil Blas qui sera réimprimé des dizaines de fois (environ soixante-quinze au XVIIIe siècle), il ne connaît aucun succès et pas une seule réimpression »*[15].

Cependant, Lesage a une grande admiration pour l'aventure en mer. En effet, dans son livre : Œuvres de Le Sage, nous lisons une belle description de la tempête :

« *Une horrible tempête vient de s'élever : les vents qui sifflent, les flots qui mugissent, font trembler les rivages voisins. Le bâtiment est déjà démâté, fracassé ; il va à fond, si nous n'en ordonnons autrement* »[16].

Ainsi, l'une des plus belles histoires de l'aventure et du voyage est inéluctablement, Les Milles et une Nuit, roman écrit par le célèbre écrivain français Antoine Galland. Il est néanmoins intéressant de noter que le naufrage paraît bel et bien dans ce récit, pourtant « *on ne trouve dans ces légendes que peu de textes maritimes, et même le conte intitulé Sindbad le Marin parle fort peu de la mer. En racontant à la princesse Shéhérazade son sixième voyage dans la mer des Indes, qui se termine par un naufrage et la mort de tout l'équipage, Sindbad*

le marin accepte son malheur et rapporte ce mot du capitaine : « Dieu a fait ce qui lui a plu ». Autrement dit « Mektoub » -c'était écrit- pour terminer sur ce mot qui résume la sagesse orientale » [12].

Il est à noter qu'un autre écrivain s'est intéressé au naufrage dans son écriture, Tobie-Georges Smollet a écrit sur la mer, avec son célèbre roman Aventures de Roderick Random :

« *EN 1748, il publia un roman qui eut un succès immédiat : Roderick Randam. Six mille cinq cents exemplaires furent publiés la première année, suivis de nombreuses rééditions. On peut affirmer que ce roman influença et suscita bien des œuvres maritimes* »[12]. Dans son roman, en décrivant la mer, Smollett n'hésite pas à associer la tempête à l'état d'âme du héros. Nous remarquons une narration semblable à celle de Bernardin de Saint-Pierre lorsqu'il décrit l'amour de Paul pour sa bien-aimée Virginie.

Dans les *Aventures de Roderick Random*, roman de Tobias Smollett (1721-1771), il s'agit aussi d'un amour que le personnage ressent pour sa bien-aimée Narcissa : « *Je voyais la tempête se former, et plus l'instant où elle devait éclater approchait, moins je sentais de force pour y résister. J'avais renoncé sans beaucoup d'efforts à tous les autres avantages de la vie, mais l'idée seule de perdre Narcissa déconcertait toute ma philosophie* » [12]. Au XVIIIe siècle, les hommes se sont beaucoup intéressés à la mer. Ainsi, des écrivains ont écrit sur les tempêtes et le naufrage tels James Fenimore Cooper qui s'est inspiré de l'océan dans ses écrits. En effet, « *il donne là les impressions de sa vie de marin en parlant des navires, des tempêtes et des abordages en homme de mer* » [12].

Ainsi, parmi ses œuvres les plus célèbres, nous retrouvons le Corsaire rouge (1828), l'Ecumeur des mers (1842), les Lions de mer (1849), les Aventures d'un capitaine américain (1898), A bord et à terre (1899). Dans sa description de la tempête, Cooper explique qu'il n'y a pas intérêt d'avoir peur pour autre chose que d'une mer agitée : « *Nous avons bien tort, quand nous voyons une tempête, de trembler pour ceux qui doivent être maintenant à tant mille de nous* » [18]. L'auteur précise dans son roman que les navires sont faits pour affronter les tempêtes, mais dans son récit nous remarquons que plus tard, les vaisseaux ne résistent pas à la mer houleuse : « *Sur cette mer*

vaste et désolé, ce Schooner ressemblait à un point noir, mais la science humaine avait enseigné à ceux qui le montaient à le diriger à travers la tempête et le conduire au but » [18]. Un autre écrivain amoureux de la mer, Edouard-John Trelawney qui était un enfant difficile et qui ne supportait pas l'autorité de son père qui, « *pour se débarrasser de son fils, il le force à embarquer à l'âge de 11 ans sur le navire Superbe. Pendant sept ans il navigue sur toutes les mers […]. Trelawney s'inspire de existence très aventureuse pour écrire* » [12]. Trelawney décrit aussi la situation du héros sur le navire au milieu d'une tempête en rafale tourbillonnant jusqu'à la baie avec une force qui semblait faire tanguer les collines : « *I never left the ship […], and, what was of the utmost importance a lantern. With the darkness the storm increased, and, in eddying gusts roared up the bay with a force that seemed to rock the hills*» [19]. Un autre écrivain anglais, Frédéric Marryat, « *publia une intéressante série de romans maritimes. Doué d'une riche imagination, instruit et ayant complété son instruction par ses nombreux voyages, il décrivait avec une extrême facilité et mettait autant de variété que de soin à reproduire les mœurs et les aventures des hommes au milieu desquels il passait son existence* » [12], puisqu'il était capitaine dans la marine mais il « *quitta le service pour se livrer exclusivement à ses goûts littéraires* ».[12]

Nous retrouvons dans son roman une belle métaphore de la tempête où il l'a considère comme étant l'aile de l'océan. Marryat (1833-1899) évoque la beauté de la mer en parlant aussi du beau modèle crée par « l'architecte divin » avec des élégants espars effilés découvert à l'horizon :

« *So beautiful were her lives, that you might almost have imagined her a created being that the ocean has been ordered to receive, as if fashioned by the divine Architect, to add to the beauty and variety of his works; for, from the huge leviathan to the smallest of the finny tribe -from the towering albatross to the boding petrel of the storm- where could be found, among the wing or finned frequenters of the ocean, a form more appropriate, more fitting, than this specimen of human skill, whose beautiful model and elegant tapering spars were now all that could be discovered firmament and horizon of the offing*».[20].

Ainsi, dans ce panorama du naufrage nous remarquons ce beau roman d'Edgar Allan Poe dont le titre en anglais est The narraive of Arthur Gordon Pym of Nantucket :

«Si belle étaient ses vies, que vous pourriez presque pu imaginer en elles un être créé que l'océan a été condamné à recevoir, comme si façonné par l'architecte divin, à ajouter à la beauté et la variété de ses œuvres; car, de l'énorme Léviathan à la plus petite de la tribu finny -de l'albatros dominant le pétrel présageant de la tempête, où se trouve, parmi les habitués de l'aile ou à ailettes de l'océan, une forme plus appropriée, plus approprié, que ce spécimen de l'habileté humaine, dont le modèle et les espars effilés élégantes belle étaient maintenant tout ce qui pourrait être découvert firmament et l'horizon de l'horizon ».

« *C'est un roman étrange, d'une construction hors du commun. […]. Arthur Gordon Pym est un adolescent qui s'embarque clandestinement à bord d'un baleinier de Nantucket : […]. Après maintes péripéties, le Grampus, démâté et engagé, chavire : ce n'est plus qu'une épave maintenue à flots par sa cargaison de barriques vides. Les rescapés, mourant de soif et de faim, tirent à la courte-paille pour pouvoir dévorer l'un d'entre eux* » [12].

Pym est un personnage mystérieux, ambigu qui aime être seul au milieu de l'océan. En effet, Poe aime mettre son héros dans la solitude pour ensuite le sombrer dans une inquiétante folie : « *Toutes mes visions étaient de naufrage et de famine, de mort ou de captivité parmi des tribus barbares, d'une existence de douleurs et de larmes traînée sur quelque rocher grisâtre et désolé, dans un océan inaccessible et inconnu* » [21].

Les écrivains français ont eux aussi marqué leur place dans l'écriture de la mer et du naufrage. Nous retrouvons ainsi, François-René Chateaubriand qui s'est beaucoup inspiré de l'océan dans ses écrits, puisqu'il « *est donc le fils d'un marin et passe une enfance solitaire et rêveuse […], il embarque […] découvrir un passage maritime au nord de l'Amérique* » [10].

Chateaubriand (1768- 1848) est, comme Rousseau (1712-1778), un amoureux de la nature et de la solitude. Dans la plupart de

ses récits nous retrouvons les thèmes de la rêverie, la peur, le paysage, etc. Robert de la Croix écrit aussi que « *Chateaubriand s'intègre à la vie du navire. Il interroge avidement le maître d'équipage sur ses combats, ses voyages, sur la flore et la faune de l'Amérique* » [14]. Ainsi, dans Netchez nous retrouvons une belle métaphore de la mer monstrueuse :

« *A la lueur de la lune qui sortait de temps en temps des nuages, on découvrait sur les deux bords du navire, à travers une brume jaune et immobile, des côtés sauvages. La mer élevait ses flots comme des monts dans le canal où nous étions engouffrés. Tantôt les vagues se couvraient d'écume et d'étincelles ; tantôt elles n'offraient plus qu'une surface huileuse, selon la couleur des bas-fonds sur lesquels elles mugissaient : quelquefois une lame monstrueuse venait roulant sur elle-même sans se briser, comme une mer qui envahirait les flots d'une autre mer.*» [22].

Dans son livre *Les écrivains de la mer*, Robert de la Croix (1920- 1987) évoque le nom d'un autre écrivain passionné de la mer : Auguste Jal. En effet, Jal « *publia, outre ses Scènes de la Vie maritime, Abraham Duquesne, Soirée du Gaillard d'arrière et un précieux glossaire nautique* » [14]. Les personnages dans leur propre désespoir, vivent les moments les plus horribles de leur existence puisqu'ils sont les proies de la tempête. Mais devant la monstruosité maritime, nous lisons les plus beaux passages décrivant les péripéties de la folie, de la peur et de l'angoisse devant cette mer mugissante et infinie.

Pour décrire la mer houleuse, Jales écrit des phrases adressées au Capitaine du navire, dans les Scènes de la Vie maritime :« - […] tu seras le diable de la mer ; tu courras sans cesse par toutes les latitudes ; tu n'auras jamais de repos ni de beau temps ; t'auras pour brise la tempête ; la vue de ton navire qui voltigera jusqu'à la fin des siècles, au milieu des orages de l'océan, portera malheur à ceux ou celles qui l'apercevront »[23]. N'oublions pas un nom célèbre considéré comme « *le père du roman maritime français* » : Eugène Sue avec son Histoire de la marine française, Le Parisien en mer ou encore Coucaratcha.

N'oublions pas que les écrivains de la mer leur part du bonheur et du plaisir lorsqu'ils nous présentent leurs romans du naufrage avec

cette étonnante description des tempêtes. Des hommes de tous les siècles et jusqu'à aujourd'hui nous font découvrir la beauté de l'océan. En effet, ces écrivains ne cessent de nous surprendre avec leur imagination. En posant « l'encre », ils nous transportent là où nous n'aurions jamais osé aller.

Voici Michel Mohrt (1914- 2011), écrivain d'aujourd'hui qui « *reçoit le prix du roman de l'Académie française pour La prison maritime et, en 1975, il publie Par les moyens du bord et en 1980 […] : Paquebot, le temps des traversées* » [12]. Néanmoins, il n'est pas étonnant de retrouver des femmes écrire sur le naufrage car « *de nos jours, la femme qui navigue n'est pas une exception* » [14]. Nadine Lefubure « *suit des cours de philosophie de Gaston Bachelard […], et écrit une cinquantaine de pièces radiophoniques, dont une grande partie dédiée à l'Histoire de la découverte du monde et aux grands navigateurs que l'on retrouve dans son ouvrage […] : Visage des grands marins […]* » [12]. Nadine Lefebure, comme beaucoup de femmes, aime s'exprimer à travers son écriture. Ainsi, pour décrire son rêve et ses désirs pour retrouver une liberté dans un monde féérique tel que l'océan. C'est la voix d'une femme qu'on entend, fascinée et terrifiée à la fois devant cette immensité maritime, comme si ces femmes « *accouchèrent en pleine mer* » [14].

C'est un nouveau souffre, une nouvelle vie, à travers son voyage en mer, même si ce n'est que par son imaginaire, la femme découvre un paradis magique :

« *La mer cache la mer […]. La mer est derrière la mer. Cela ressemble à l'histoire des arbres qui cachent la forêt au-delà de la brume, bien plus loin que le calme, elle danse et gambade, les bateaux filent sous la brise. La mer des romans, où est-elle ? C'est à elle qu'il rêve depuis des années. Cet hiver, il lui a consacré toutes ses libertés […]. En pleine tempête, un bâtiment réclame son maître, il veut vaincre les lames, les creux, les ouragans. Ici le bateau doit dompter une mer trop calme, la mettre à sa merci. L'Oreuse veut être armée pour la mer, contre la mer* » [24]. En résumé, nous pouvons constater que l'Homme a toujours ressenti ce besoin de voyager même à travers l'écriture et ce, quel soit leur époque où les raisons de son aventure. C'est le spectacle envoutant de l'océan en pleine tempête qui séduit tant l'humanité.

Ainsi, la mer est restée, longtemps pour l'homme, un monde relativement obscure car, en apparence, c'est le néant. Pourtant ces étendues d'eau sont peuplées de créatures tant mystérieuses les unes que les autres. Tout cela invite au plaisir du rêve et de la folie. Nous ne pouvons pas nier que la relation qui unie l'Homme à la mer est évidente. En effet, si on ne va pas vers elle, c'est elle qui vient vers soi. Les écrivains préfèrent laisser la trace de leur voyage en mer à travers l'écriture. Cette opération est, pour eux, viscérale comme l'est l'eau pour l'humanité. Ils écrivent pour vivre ou pour survivre, pour exprimer ce bouleversement, cette agitation intérieure. Cette écriture, de leur propre vie ou celle de l'imaginaire, les fait voyager dans le temps, dans l'Histoire pour pouvoir recréer une époque lointaine ou visiter un espace inexploré. Cela donne naissance aux romans qui nous permettent, à notre tour, de s'aventurer, de voyager dans notre propre rêve.

CONCLUSION

La mer, l'océan, la plage et l'eau, représentent un symbole d'agitation et d'anxiété. Néanmoins, cette peur que l'homme ressent face aux vagues et aux tempêtes ne l'empêche guère d'aller vers elles et de se rapprocher du danger. La mer est pour l'homme l'élément dangereux par excellence, elle représente la précarité, le changement, l'inconnu. Depuis les premiers explorateurs de l'océan, le monde n'a cessé de s'agrandir. Un tel sentiment n'est pas nouveau car le monde nous a laissé des traces de cette angoisse qui étreint l'homme lorsqu'il s'apprête à partir pour un long voyage en mer, l'Odyssée d'Ulysse en est l'exemple parfait. En effet, c'est cet univers mystérieux donnant une image de l'impénétrable qui séduit tant les voyageurs amoureux de l'aventure. Il n'est pas étonnant de remarquer que c'est ce rythme de l'eau accompagné de la tonalité des vagues portées par la force du vent qui séduit l'homme et qui l'attire vers le dangers et la mort et c'est ainsi que le marin se laisse emporté par la musique ensorcelante des tempêtes. De ce fait, l'homme se voit à la recherche de l'aventure et de la liberté.

De plus, la mer, de par son immensité, joue un grand rôle dans la vie de l'homme car les écrivains, les poètes, les peintres ou même de simples individus, ont tous rêvé, chacun à sa manière, de la vie en plein océan, c'est, en effet, l'aventure qui mène l'être humain à

s'évader pour ainsi oublier les soucis que lui cause la société dans laquelle il vit. Cependant, la mer n'est pas toujours aussi agréable parce qu'elle donne parfois envie au voyage et à l'aventure lorsqu'elle est calme et douce mais là encore, elle peut tromper quand elle se transforme en bête monstrueuse. La mer est donc tantôt un territoire de sécurité, un refuge et tantôt un espace menaçant et dangereux. Elle est pour l'homme l'élément dangereux par excellence car elle représente la précarité, le changement, l'inconnu. Il est connu que depuis les premiers explorateurs de l'océan, le monde n'a cessé de s'agrandir et nous constatons que la vie est finalement un voyage, en effet, chacun de nous a son propre endroit préféré pour rêver et laisser la trace de sa propre existence. Nous pouvons dire que l'écriture sur le naufrage est une manière de se libérer, c'est aussi un moyen pour l'auteur de s'évader dans des espaces illimités qu'est la mer, il est finalement celui qui ose s'exprimer et révéler ses sentiments, ses sensations, peut-être même ses folies pour dire ce que les autres n'ont jamais eu le courage de le faire. Le roman du naufrage est pour certains, une empreinte de leur enfance, une face cachée d'une vérité non dévoilée. Entre la dialectique de la vie et de la mort, de la rêverie et de la réalité, de la lumière et de l'obscurité, de l'emprisonnement et de la liberté, du silence et du bruit, toute une relation tournant autour d'un même sujet qui a su s'affirmer dans un monde énigmatique et inconnu comme l'est l'océan.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

[1] VERNE, Jules, « *L'île mystérieuse* », Paris, Edition Seuil, 1964

[2] DIDEROT, Denis, « *Supplément au voyage de Bougainville* », Edition Michel Delon, Folio classique, Gallimard, Paris, 2002.

[3] DEFOE, Daniel, « *Robinson Crusoé- Tome I* » Edition Christophe Gaultier, 2007.

[4] BACHELARD, G. 1942, « *L'eau et les rêves* ». Paris, Edition Librairie José Corti

[5] SWIFT, Jonathan, « *les Voyages de Gulliver* », Paris, Edition Hachette, 2007.

[6] CHATEAUBRIAND René, « *Les aventures du dernier Abencerage* », Edition Rocket, 2000.

[7] HUBERT, Jean Louis, DEPETHES, Simon, « *Histoire des naufrages*», éditions Cuchet, 1789

[8] RIFFENBURGH, Beau, Toute l'histoire du Titanic, « *Sélection du Reader's Digest* », juillet 2008.

[9] DEFOE, Daniel, « *Robinson Crusoé- Tome II* » Edition Christophe Gaultier, 2007

[10] DE LA CROIX, Robert, « *Histoire de la Piraterie* », éditions Franck Martin, Louviers-France, 2003

[11] BERNARDIN (de) Saint Pierre, Jacques-Henri, « *Paul et virginie* », Edition Gallimard, 2004.

[12] BEAUMONT, René Moniot, « *Histoire de la littérature Maritime* », éditions La Découvrance, 2008.

[13] GARNERAY, Ambroise-Louis, « *Voyages, aventures et combats* », éditions La Découvrance, 2007

[14] DE LA CROIX, Robert, « *Les écrivains de la mer* », éditions Presses du Village, 1986.

[15] LINON-CHIPON, Sophie, REQUEMORA, SYLVIE, « *Les Tyrans de la mer : pirates, corsaires et flibustiers* », éditions Presses Paris Sorbonne, 2002.

[16] LESAGE, Alain-René, « *Œuvres de Le Sage* », éditions Renourd, Paris, 1821.

[17] SMOLLETT, Tobie-George, « *Aventures de Roderick Randam* », éditions L. Duprat-Duverger, 1804.

[18] COOPER, James Fenimore, « *Les Lions de Mer* », éditions La Découvrance, 2009

[19] TRELAWNY, Edward John, « *Adventures of a young son* », English Faculty Library, R. Bentley, 1835.

[20] MARRYAT, Frederick, « *The pirate, and the three cutters* », Wildside Press LLC, 2010.

[21] POE, Edgar Allan, « *Aventures d'Arthur Gordon Pym* », éditions Bioblio Bazaar, 2011.

[22] CHATEAUBRIAND, (de) François-René, « *Les Natchez* », Volume 1, éditions Pourrat, 1832.

[23] JAL, Augustin, « *Scènes de la Vie maritime* », édition C. Gosselin, Paris, 1832.
[24] LEFEBURE, Nadine, « *Les source de la mer* », éditions Ancre de Marine, 2004.

REPRESENTATIONS ENSEIGNANTES ET CONTEXTUALISATION DIDACTIQUE DE LA REECRITURE EN FRANÇAIS LANGUE ETRANGERE

- Mr. Kamel SAYAD :
Maitre Assistant A
Doctorant, Université Badji Mokhtar, Annaba
kamel.sayad24@gmail.com

- Pr. Boudchiche Nawal :
Université Chadli Ben Djedid. EL TARF/CRASC/ Oran
Boudechiche2005@yahoo.fr

Résumé :

En production verbale écrite, du côté de la théorie, la réécriture est constitutive de l'écriture. Qu'en est-il du côté de la pratique de classe ? C'est à cet effet que nous interrogeons les représentations d'enseignants de français langue étrangère du cycle moyen de l'enseignement obligatoire. Ces entités abstraites, inaccessibles à l'observation directe, gouvernent grandement les démarches d'enseignement qui à leur tour influent sur les démarches d'apprentissage. Les résultats obtenus montrent le dissentiment existant entre les représentations enseignantes positives de la réécriture et les pratiques d'enseignement en contexte.

Mots clés : compétence scripturale, réécriture, représentations, contextualisation didactique, français langue étrangère.

الملخّص :

في الإنشاء الكتابيّ ، و في الجانب النّظريّ منه، تعتبر إعادة الكتابة باعثة للكتابة. فماذا عن الممارسة الفعلية في القسم القسم لهذا فإنّنا نُسَائِلُ تمثيلات أساتذة الفرنسيّة لغةً أجنبيّةً بالطّور المتوسّط من التّعليم الإجباريّ. ويجدر الذكر بان هذه الكيانات المجرّدة الّتي تجانب الملاحظة المباشرة تتحكّم كثيرا في مساعي التّعليم الّتي تؤثّر بدورها في مساعي التّعلّم.

و تظهر النّتائج المحصّل عليها التّنافر الموجود بين التّمثيلات الدّارسة الإيجابيّة لإعادة الكتابة و ممارسات التّعليم بالسّياق.

الكلمات المفاتيح : الكفاءة الخطّيّة، إعادة الكتابة، التّمثيلات، الفرنسيّة لغة أجنبيّة، التّسييق التّعليميّ

Abstract :

Theoretically, in verbal written production, rewriting is constitutive of writing. What about the classroom practice? That is why we question the teachers' representations of FFL middle teaching of the compulsory education. Inaccessible to direct observation, these abstract entities

greatly govern educational processes that influence learning approaches.

The results show the existing disagreement between the positive teaching representations of rewriting and teaching practices in context.

Keywords: scriptural competence, rewriting, representations, FFL, didactic contextualisation.

Introduction

Depuis relativement trois décennies, en raison de l'essor des recherches en neurosciences et en sciences cognitives, l'intérêt des chercheurs psycholinguistes et didacticiens s'est déplacé des écrits produits aux processus impliqués dans la production écrite. Trois références théoriques motivent cette nouvelle orientation :

La première est que, selon Fabres-Cols (2002), les publications cognitivistes et didactiques qui s'articulent autour des activités rédactionnelles permettent de mieux prendre en compte l'écrit comme produit, la cadence de sa production avec ses difficultés et ses lenteurs, l'importance des situations didactiques, la représentation symbolique du destinataire et enfin la réalisation effective des apprenants.

La seconde référence théorique concerne les divers travaux autour de l'histoire de l'écriture, notamment ceux de Jack Goody depuis 1963. En effet, entrer dans l'écrit renvoie à s'approprier un code, ainsi qu'à l'appropriation d'un outil pour penser et pour appréhender de nouvelles expériences.

La troisième référence théorique et méthodologique s'inscrit dans la lignée des théories de l'énonciation, telles que les ont proposées Emile Benveniste en 1966 puis Antoine Culioli (1991-1999). Cette référence a pour objectif de décrire les caractères généraux aussi bien que spécifiques de l'énonciation scripturale. Ainsi, selon Fabres-Cols

(2002), les méthodes linguistiques de la génétique des textes peuvent se transposer à des productions ordinaires (textes d'écoliers), et permettent de démontrer qu'il existe des pratiques qui se rencontrent à la fois dans la genèse d'un texte devenu prestigieux et dans celle d'une production d'un scripteur novice. Parmi ces pratiques, la production écrite d'un brouillon en constitue un exemple :

> «*Ainsi c'est l'acte même de production textuelle qui s'est trouvé mis au premier plan et analysé, et qui a fait voir autrement ces objets triviaux et pourtant fortement opaques, les brouillons, par lesquels transitent toute une part des écrits scolaires*» (Fabre-COLS, 2002 : 14).

L'acte scriptural et la réécriture s'étudient donc en tant que deux facettes d'une même activité et la réécriture se conçoit à la fois comme visée et comme moyen d'enseignement. Une visée, dans la mesure où l'apprentissage de l'écriture implique celui de la réécriture ; et un moyen d'action, à la faveur non seulement des apprentissages disciplinaires ou linguistiques mais aussi, des apprentissages transversaux à toutes les disciplines favorisant le transfert des acquis entre les langues d'apprentissage. De ce fait, l'écrit en français langue étrangère contribue à l'acquisition d'un nouveau code et d'un instrument de pensée, de même qu'il favorise la consolidation des stratégies scripturales construites en langue de scolarisation et leur transfert en langue étrangère, et enfin permet l'ouverture vers d'autres horizons de lecture émanant de cultures différentes. Ces éléments représentent les objectifs généraux de l'enseignement/apprentissage du français langue étrangère dans le cycle fondamental en contexte algérien:

> *« L'enseignement/apprentissage des langues étrangères doit permettre aux élèves algériens d'accéder directement aux connaissances universelles, de s'ouvrir à d'autres cultures (…). Les langues étrangères sont enseignées en tant qu'outil de communication permettant l'accès direct à la pensée*

> *universelle en suscitant des interactions fécondes avec les langues et cultures nationales. Elles contribuent à la formation intellectuelle, culturelle et technique et permettent d'élever le niveau de compétitivité dans le monde économique»* (Référentiel Général des Programme, 2009: 65).

Pour ce qui est des objectifs de l'enseignement/apprentissage du français langue étrangère, et notamment, les objectifs spécifiques aux apprenants scripteurs du 3ème palier[i] (c'es-à-dire la 4ème année moyenne) ; ils visent d'une part, à consolider les compétences installées durant les deux précédents paliers à travers la compréhension et la production de textes oraux et écrits plus complexes, relevant essentiellement de l'argumentatif ; et de l'autre part, à mettre en œuvre la compétence globale du cycle pour résoudre des situations problèmes scolaires ou extra scolaires. (Op. cit : 6). Toutefois, nous constatons que l'apprenant scripteur, qui est amené à rédiger des écrits suite à une demande magistrale, est en grande difficulté et la compétence scripturale lui fait défaut. Pour la faire acquérir, la tutelle, par le biais de documents officiels, propose des instructions méthodologiques sous la forme d'une mise en œuvre d'un processus de « retour sur » son texte, à travers des pratiques de révision et de réécriture en vue d'améliorer non seulement le contenu sémantique et linguistique, mais également la compétence scripturale évolutive des apprenants. Une lecture attentive desdites directives comparée à l'observation des pratiques pédagogiques réelles du terrain scolaire nous permet de constater :

-d'une part, la quasi-inexistence du « brouillon » en tant qu'objet didactique ou espace de raturage et d'allers-retours entre les différentes versions d'un texte,

-de l'autre part, parfois, lorsque les opérations de révision-réécriture menées par l'apprenant scripteur sur son texte existent, elles sont mal formulées au niveau des activités scripturales en classe de FLE. Ces dernières ne sont que de vagues consignes de relecture et d'écriture

présentées sous la forme de simples injonctions et ordres formulés au niveau du manuel, repris textuellement par l'enseignant. Ainsi, nous lisons dans le manuel de 4ème année moyenne (2013/2014 : 36), dans une grille intitulée « *Je m'évalue et je me fais évaluer pour améliorer ma production* » où, on invite l'apprenant scripteur à s'auto-évaluer, à être évalué par les pairs et enfin à être évalué par l'enseignant, suivi d'un simple énoncé sans suite : *« je réécris mon texte pour l'améliorer »*. L'évaluation proposée à travers cette grille ne s'associe pas à la réécriture et à l'emploi des quatre opérations (l'ajout, le remplacement, le déplacement et la suppression). Nous remarquons aussi que l'apprenant scripteur est amené à faire usage de ces grilles pendant la séance du « compte rendu »[ii], notamment en fin de séquence didactique et jamais durant le processus scriptural.

De ce fait, nous constatons un déphasage flagrant entre les consignes d'évaluation (par soi-même) et celles de la réécriture. Pour appréhender de plus près cette situation de déphasage, nous avons procédé à une analyse détaillée desdites grilles.

1. Outils d'aide à l'évaluation de la production verbale écrite

L'étape d'évaluation a une place prépondérante dans le processus d'enseignement/apprentissage d'une compétence de communication écrite tant pour l'enseignant que pour l'apprenant, puisqu'elle admet d'adapter continuellement l'agencement des apprentissages aux objectifs visés. Cependant, nous remarquons que dans le dispositif pédagogique proposé par les enseignants du collège, que ces moments d'évaluations de l'écrit sont souvent réalisés uniquement par l'enseignant en l'absence d'outils efficients.

En effet, faute d'outils didactiques, le dysfonctionnement relevé, les distorsions aux instructions quant à la démarche recommandée pour les activités d'écriture deviennent inéluctables. Toutefois, pour remédier à cette carence tout en prenant en charge les activités d'écriture ; la tutelle (ministère de l'éducation nationale) a outillé les

enseignants en moyens pouvant servir à la mise en pratique de stratégies pédagogiques des séances d'écriture ; et par conséquent, atteindre les objectifs d'écriture escomptés.

Ces outils auront pour buts :

-d'expliciter son enseignement : donner du sens aux activités proposées aux élèves ;

-de faciliter l'apprentissage de l'écrit ;

-de permettre aux apprenants de se situer dans un apprentissage guidé de l'écrit.

L'évaluation d'un écrit produit par l'apprenant ne pourrait être efficace que si l'élève lui-même est associé et impliqué dans un processus de gestion de ses erreurs. Pour ce faire, l'apprenant scripteur a besoin d'être « conscientisé » par rapport à ceci, non uniquement par sa sensibilisation mais aussi par des moyens mis à sa disposition pour l'éclairer et lui permettre de dédramatiser l'erreur. Ainsi, il est préférable que les élèves s'appuient sur des outils de référence. Toute évaluation devrait se réaliser à partir d'une grille de correction établie en collaboration avec les apprenants suite aux observations effectuées pendant les diverses phases de l'enseignement/apprentissage.

En amont, ce sont d'abord des grilles révélatrices de réussite qui admettront de tracer ce que l'on est en droit d'attendre ou de ne pas attendre de la tâche à accomplir. Ces grilles, en début d'apprentissage (dès le début d'un nouveau projet ou d'une nouvelle unité didactique), serviront comme des outils de sensibilisation aux différentes variables discursives inhérentes à la tâche d'écriture finale (situation d'énonciation, cohérence du texte, problèmes syntaxiques à traiter, choix lexical, etc.).

A la fin de la production, ces grilles de correction auront plutôt une fin de contrôle, en référence à l'application des variables discursives. La visée est de faire éviter que les jugements ne se bornent qu'aux phénomènes de surface : à l'orthographe, à la grammaire ou à la longueur des phrases, etc. Ainsi, l'évaluation s'articulera plutôt sur les paramètres discursifs et textuels dont tiendrait compte l'apprenant lors de la réécriture finale de ses moutures textuelles.

2. La démarche associera « Lecture-Ecriture »

En compréhension de l'écrit, ces grilles d'indicateurs de réussite font localiser dans des textes considérés des constantes à réinjecter au moment de la production verbale écrite. En expression écrite, elles deviennent des grilles d'évaluation, d'auto-évaluation et de correction à la lumière desquelles l'apprenant appréciera sa production écrite et éventuellement réécrira (reproduira en tant que novice) le modèle discursif auquel il a été exposé tout le long du projet (U.D).

Donc, déjà en compréhension de l'écrit, il y a lieu de répertorier les critères adéquats à la reproduction du modèle discursif (compétence et objectifs finaux attendus). L'élaboration de cette nomenclature antérieure à l'expression écrite est considérée comme un solide guidage de l'acte d'écrire, puisqu'il allège la complexité des opérations de mise en texte.

Ce sont ces critères ou indicateurs de réussite qui seront à la base de l'élaboration puis de l'enrichissement évolutif des grilles d'évaluation formative élaborées en collaboration avec l'apprenant. Ces grilles peuvent se concevoir comme autant de propositions répondant à la question : « *Quels sont les ingrédients que je ne dois pas omettre pour répondre à la consigne d'écriture ?* ».

Ainsi, la mise en place des critères d'évaluation intervient, non en fin parcours, mais en amont de la situation de travail. La

transparence des buts à atteindre, l'éclaircissement des critères pour parvenir à accomplir la tâche souhaitée, constitueront des instruments facilitateurs à l'acquisition/développement. Ils assisteront l'apprenant à se constituer une représentation claire de ce que l'on attend de lui**.** Elles sont dites conversationnelles, lorsqu'elles prévoient de comparer la relecture de l'apprenant, qui coche le critère quand il estime l'avoir respecté, avec l'enseignant, qui, lors, de la correction valide ou non ce positionnement. Certes, le manuel scolaire et les enseignants emploient les deux termes « réécris » et « améliore», mais nous remarquons l'absence totale du savoir-faire par l'incitation à l'emploi des opérations de réécritures, notamment (l'ajout, le replacement, le déplacement et la suppression). Nous parvenons à la conclusion que ces activités de révision-réécriture ne constituent pas un objet d'enseignement approprié et spécifique. De ce fait, l'apprenant scripteur se contente d'une relecture superficielle et d'un toilettage de surface pour obéir à un ordre dont le fondement lui échappe.

Dans une posture d'observation et de réflexion didactiques, cette situation nous a interpellés à nous intéresser au rôle que peut avoir un enseignement/apprentissage des activités de révisions/réécriture sur l'amélioration de la production verbale écrite argumentative. C'est à travers cette recherche que nous espérerions légitimer l'intérêt pratique exécutoire de ces deux composantes du processus de la production écrite. L'intérêt porté à ces deux composantes date des années deux mille et demeure au cœur des débats didactiques actuels (Fabre-Cols, 2002 ; Bessonnat, 2000 ; Chabanne & Bucheton, 2002 ; Boré, 2000 ; Kadi, 2002). Mot très en vogue dans les classes mais sa mise en œuvre n'est pas une tâche aisée :

> «*Faire écrire « pour de bon » les élèves n'est déjà pas une mince affaire, réécrire relève de l'exploit. On sait tous en effet les deux représentations qui font obstacle dans la tête des apprentis-scripteurs : primo, on écrit pour exprimer des idées, et ça vient du premier coup ou ça viendra jamais ; secundo,*

réécrire, c'est corriger ce qui ne va pas et c'est finalement un aveu d'échec » (Bessonnat, 2000, p.15).

Il en résulte l'existence de véritables résistances quant aux activités de révision-réécriture. À l'ère des littératies plurilingues, nous pensons qu'il est urgent de soutenir et d'entériner ce processus scriptural par un enseignement des stratégies de révision-réécriture à des fins d'amélioration des compétences scripturales des apprenants et leur optimisation dans le vécu quotidien et les exigences sociales.

Ce vif intérêt pour l'écrit en contexte algérien a permis de conduire nombre de travaux résultant sur le fait que les apprenants scripteurs algériens dans la classe de FLE méconnaissent que l'acte d'écrire implique inéluctablement celui de réécrire, et que la révision-réécriture s'amorce dans le brouillon objet didactique (Kadi, 2001 , 2004 ; Boudechiche, 2008 ; Sebane, 2008). Dans cette optique, le rôle de l'enseignant parait primordial. S'il étaye aux apprenants scripteurs un savoir-faire scriptural, qui est en l'occurrence un enseignement spécifique des activités de révision-réécriture dans le brouillon outil didactique, les concernés seront plus adroits d'améliorer par eux-mêmes, à court terme, leur production écrite, et à long terme, leurs stratégies scripturales.

Cependant, il convient de noter que ce changement de démarche d'enseignement et de démarche d'apprentissage est indubitablement lié à l'image que l'on se construit de l'écrit. D'où l'intérêt pour les représentations.

3. Représentations sociales ; Représentations individuelles

La représentation est un concept *« occupant un rôle théorique et méthodologique de plus en plus important dans de nombreux champs disciplinaires »* (Mondada, 1998 :127). Il a été employé pour la première fois dans le domaine des sciences sociales par Durkheim en 1898, pour différencier les représentations sociales, notamment les états collectifs, des représentations individuelles qui renvoient aux

états mentaux propres à l'individu. La représentation a été reprise et exaltée dans les années soixante, par le psychologue de Moscovici.

À travers les différentes définitions, élaborées de Moscovici, Jodelet, et Abric, nous constatons que les représentations sociales découlent simultanément du mode social de chacun, en guise « d'individu », et comme « effectif » d'une société donnée. Elles ont, par exemple, un rôle de guidage des attitudes sociales et de communication. Autrement énoncé, pour les sciences sociales, les représentations s'imposent comme :

«des valeurs, idées, images qui ont une double fonction : d'une part celle de permettre aux individus de structurer leur action dans le monde social, d'autre part celle de leur permettre de communiquer, en les dotant d'un code commun » (Mondada, 1998 : 128).

Ainsi, l'articulent naguère Billiez et Millet, les représentations sociales, établissent des « *cadres de référence* » et des « *normes sociales* », accordant aux individus de « *comprendre le monde environnant [afin] de se situer et de développer des relations* »(Billiez & Millet, 2001 : 35).

En somme, comme l'expliquent (Lüdi & Py, 2002 : 98), les représentations sociales qu'ils développent comme « *des microthéories socialement partagées et prêtes à l'emploi, suffisamment vagues pour faciliter un large consensus et une application étendue* » se répandent par la transmission de discours, « *elles existent et se diffusent dans le tissu social* » (Py, 2000 : 07). Les représentations sont simultanément travaillées par le discours « *lieu où les représentations sociales se constituent, se façonnent, se modifient ou se désagrègent* » (Py : idem) et percevables dans le discours. À travers, particulièrement les travaux de Charlier (1989 et 2001), de Bucher-Poteaux (1991 : 17), de Baillauquès (2001) ou encore de Cambra (2002), il nous est permis de penser que les représentations qu'un individu élabore par son statut d'apprenant ou d'enseignant, sur

les langues étrangères, sur l'enseignement/apprentissage, influent sur les activités d'apprentissage comme sur celles d'enseignement.

Ainsi, comme l'ont articulé ces auteurs, les jugements qu'un enseignant a érigés sur l'apprentissage pendant son parcours d'apprenant, qui est également la source majeure d'engendrement des représentations d'après Cambra, déterminent spontanément sa manière d'enseigner. Elles guident les attitudes et peuvent être envisagées en tant qu' « *un des moyens à partir desquels ils structurent leur comportement d'enseignement et d'apprentissage* » (Charlier, 1989 : 46).

De ce fait, les représentations qu'un enseignant possède sur les langues agissent sur la conception de ses représentations professionnelles. C'est pourquoi, nous considérons, avec Baillauquès (2001) et Semal-Lebleu (2003) qu'une authentique formation première devrait admettre aux futurs enseignants d'accomplir un « travail des représentations » qui pourrait être conduit à partir et en complément des différentes observations de classe auxquels les étudiants se trouvent confrontés.

Cet aperçu nous conduit à poser la question suivante :
Quelles sont les représentations des enseignants vis-à-vis de l'activité de réécriture ?

L'observation du terrain nous permet d'avancer l'idée qu'il est possible que les enseignants considèrent la réécriture comme une phase secondaire, peu importante de la production écrite en raison de leurs connaissances théoriques limitées dans ce domaine.

4. Méthodologie

4.1. Instrument de mesure : le questionnaire

Cette étude a pour objectif, à travers une investigation expérimentale, de déduire un rapport de causalité entre, d'une part les

représentations enseignantes vis-à-vis de la réécriture et de l'autre part, leurs pratiques d'enseignement dans la classe de FLE. Se situant dans une approche explicative, le questionnaire est l'instrument de mesure idoine pour réaliser à la fois une approche quantitative mais également qualitative des représentations en cause. À cet effet, Narcy-Combes souligne que l'approche empirique peut faire appel à : *« des questionnaires établis en fonction de théories et/ou des expériences en laboratoire dans une approche explicative »* (Narcy-Combes, 2005 :104). De Singly est du même avis lorsqu'il souligne que : *« le questionnaire est une excellente méthode pour l'explication de la conduite »* (De Singly, 1998 : 23). De ce fait, nous avons opté pour l'enquête par questionnaire auto-administré, parce que nous visons à recueillir les témoignages transcrits et réfléchis ou médités en fonction du temps nécessaire aux enquêtés. Cette approche de collecte des données offre le moyen de se mettre à évaluer les propriétés d'un grand nombre d'individus. Il faut noter aussi que le questionnaire auto-administré garantit une objectivité non négligeable du fait que les enquêtés rédigent eux-mêmes leurs réponses. Enfin, de par sa qualité anonyme, le questionnaire s'écarte de toute subjectivité.

4.1.1. La Pré-enquête

Afin de perfectionner et d'augmenter la concision et la précision du questionnaire, nous l'avons testé auprès de vint-cinq (25) enseignants d'une circonscription dans la wilaya se Skikda. Quelques modifications ont été apportées en fonction des "non-réponses", difficultés et ambiguïtés examinées lors de la diffusion du pré-questionnaire. Il est clair, qu'avec un questionnaire mal agencé, peu intelligible et vague, nous aurions obtenu un piètre taux de retour et des réponses peu ou même inexploitables. Ainsi, nous avons retravaillé notre outil en associant clarté dans la présentation, la formulation et le vocabulaire tout en l'adaptant plus finement à la problématique de notre recherche.

4.1.2. L'enquête : le questionnaire

Le questionnaire se compose de vingt items (20). Nous l'avons entrepris par des questions d'ordre général pour identifier les enquêtés (âge, sexe, dernier diplôme, et ancienneté dans le poste d'enseignant de français langue étrangère). Le reste des questions est subdivisé en deux grandes sections. La première s'articule autour de la production verbale écrite et le brouillon, dans le dessein de nous enquérir des représentations des enseignants au sujet des productions écrites de leurs élèves, des difficultés qu'ils rencontrent et de l'utilisation du brouillon comme outil didactique. La seconde section a été consacrée à la réécriture, activité constitutive de la production verbale écrite, pour nous informer des représentations des enseignants au sujet de ladite activité, son éventuelle existence en classe de langue et sa pratique.

Le questionnaire présentait une combinaison de questions fermées (dichotomiques ou à choix multiples) et de questions ouvertes.

Nous avons proposé ce questionnaire aux enseignants de français du cycle moyen dans trois wilayas différentes, Skikda, Souk Ahras et El-Tarf. Notre objectif est de nous enquérir des représentations des enseignants de différentes régions[iii]. Nous avons distribué cent dix-neuf (119) questionnaires pour les trois wilayas et nous les avons tous récupérés.

5. Résultats

Le nombre des enquêtés qui ont participé à cette enquête était de 119, cent dix-neuf, issus de trois wilayas de l'est Algérien. Le choix était aléatoire. Les enseignants exerçaient dans des établissements urbains et ruraux.

5.1 : Question : Selon vous qu'est-ce que la réécriture ?

Réponses	fréquence	pourcentage
-« écrire une deuxième fois pour se corriger, c'est une auto-évaluation.» ;	5 enseignants	4.20
-« la réécriture c'est le fait de corriger des fautes. » ;	14 enseignants	11.76
-«la réécriture c'est remédier aux carences constatées, corriger des fautes commises par las apprenants pour améliorer le niveau. » ;	13 enseignants	10.92
-« la réécriture est une deuxième production. » ;	15 enseignants	12.60
-« la réécriture c'est lire ce qu'on a écrit.» ;	10 enseignants	8.40
-« la réécriture, c'est reprendre ce qu'on a déjà écrit tout en améliorant, en corrigeant les erreurs. » ;	14 enseignants	11.76
-« la réécriture c'est la révision de son écrit. » ;	9 enseignants	7.56
-« la réécriture c'est s'auto-corriger en s'appuyant sur un modèle déjà corrigé et amélioré.» ;	17 enseignants	14.28
C'est la reproduction et la reformulation du premier jet pour l'améliorer.	22 enseignants	18.48

Tableau 1 : Réponses autour de la réécriture

Nous avions posé cette question aux enquêtés pour essayer de cerner leurs représentations de cette activité, objet de notre réflexion.

Après analyse des réponses des questionnés, nous pouvons dire que 18 % soit vint-deux enseignants pensent que la réécriture est l'acte de reproduire et de reformuler un premier jet pour l'améliorer, sans qu'ils précisent où et quand s'effectuent ces deux opérations, car il est probable, qu'il s'agisse en fait d'une pratique pédagogique, que l'élève exerce lors de la séance du compte-rendu. Dix-sept enseignants soit 14 % admettent l'idée que la réécriture est l'autocorrection en respectant un modèle déjà corrigé et amélioré. Ces questionnés font référence aux productions réalisées lors des séances d'atelier d'écriture tout en respectant les grilles de critères de réussite ; c'est en fait, les séances de préparation à l'expression écrite[iv]. Pour quinze enseignants soit 12 %, la réécriture est une deuxième production, sans donner davantage de détails. Quatorze enseignants soit 11.76%, définissent la réécriture comme étant la correction des fautes. Ces derniers associent l'acte de réécrire à celui de corriger, où le bon usage orthographique, surtout, est de mise dans la classe de FLE. Le même nombre, quatorze enseignants soit 11.76% croient que la réécriture n'est en fait que la reprise de ce que l'élève a écrit en l'améliorant et en corrigeant les erreurs. Cette réponse est en lien direct avec la précédente. 10.92% soit treize enseignants, pensent que la réécriture c'est remédier aux carences constatées ; corriger les fautes commises par l'apprenant pour améliorer le niveau. Nous pensons qu'ils l'associent à l'activité du compte-rendu, où l'élève effectue les corrections des erreurs annotées par l'enseignant. Dix enseignants soit 8.40% admettent que la réécriture c'est le fait de lire ce qu'on écrit. Nous pensons que ces questionnés parlent de la détection des erreurs et des fautes qui s'effectue par l'acte de la lecture. Ainsi neuf enseignants soit 7.56% croient que la réécriture est la révision. En effet, cette réponse s'associe à la précédente, car nous pensons que les questionnés font un lien direct entre lecture et

révision. Enfin, cinq enseignants soit 4.20% définissent la réécriture comme étant une deuxième écriture pour se corriger et s'auto-évaluer.

D'une manière générale, les questionnés s'accordent sur le sens du substantif «réécriture », qui d'après eux tourne beaucoup plus autour de la correction des fautes de surface (morphosyntaxique, et orthographique), de l'évaluation et de l'auto-évaluation. Ils associent « la réécriture » à la correction et au redressement de la production verbale écrite. En effet, le redressement est un procédé que les enseignants inculquent à leurs élèves lors de la séance du «compte rendu ». D'autres enseignants pensent que « la réécriture » est le fait d'écrire une seconde fois son texte pour le corriger. Ils pensent que c'est une autre technique pour s'auto-corriger.

5.2 : Question : Qu'en-est-il de l'évaluation, l'auto-évaluation, l'évaluation par les pairs et l'évaluation collaborative ; ont-elles un rôle dans la stratégie de révision-réécriture ?

Toutes les réponses des questionnés (119) cent dix-neuf, s'accordent sur la primauté de ces activités dans l'enseignement/apprentissage de la production verbale écrite, ainsi nous lisons :

-*« apports très précieux dans l'apprentissage de la production écrite » ;*

-*« ces évaluations aident l'apprenant et le rassurent dans ses apprentissages » ;*

-*« l'apprenant bénéficie de l'aide des pairs et de l'enseignant pour mieux écrire » ;*

-*« ces évaluations sont importantes, elles assurent une meilleure fixation des acquis » ;*

-*« ces pratiques évaluatives ont un rôle primordial, en effet, elles aident l'apprenant à mieux détecter ces erreurs et pouvoir y remédier ».*

Toutes les réponses des questionnés s'accordent sur l'importance et la primordialité de ces activités dans le processus d'enseignement/apprentissage de la production verbale écrite. En effet, ce sont ces pratiques qui guident et aident l'apprenant dans son apprentissage. Elles permettent une dédramatisation de l'erreur, une meilleure prise en charge de l'apprenant par soi-même, par ses pairs et par l'enseignant. C'est en fait une union d'efforts pour assurer une détection parfaite des erreurs et des lacunes, une remédiation adéquate et une amélioration de la production verbale écrite.

5.3 : Question : À la fin des séances d'atelier d'écriture, comment réécrivent vos apprenants leur texte pour l'améliorer ?

Réponses	fréquence	pourcentage
-« Ils corrigent leurs productions en se référant aux consignes du compte-rendu »	36 enseignants	30 %
-« ils corrigent toutes les erreurs d'orthographe, de grammaire, de conjugaison et de vocabulaire » ;	21 enseignants	17.64%
-«l'activité se fait au tableau, c'est un travail collaboratif » ;	17 enseignants	14.28%
-« les élèves corrigent leur texte, ils doivent respecter les critères de réussite cités dans les grilles d'évaluation » ;	13 enseignants	10.92%
-«les élèves redressent le texte après l'avoir corrigé » ;	10 enseignants	8.40 %
-« ils réécrivent leur texte en s'appuyant sur des textes modèles »	10 enseignants	8.40 %
-« ils recopient leur texte sur le propre en veillant sur la structure des	12 enseignants	10.08%

paragraphes, tout en prenant en considération les notions retenues lors de la séance d'évaluation et de remédiation »		

Tableau 2 : les démarches de réécriture

La première remarque faite après la lecture des réponses des questionnés, est que l'ensemble des enseignants respecte et applique les recommandations de la tutelle au sujet de l'activité de la production écrite. Par ailleurs, il faut noter que les activités d'atelier d'écriture sont en réalité, des activités de préparation à l'écrit, qui préparent l'élève à la séance de l'expression écrite ; c'est lors de cette séance que l'élève réalise sa production écrite. Elle chapeaute les activités de la séquence didactique. Rappelons aussi que la trace écrite des activités d'atelier d'écriture, sera rédigée dans le cahier de cours.

Selon les réponses des questionnés, trente-six enseignants soit 30 % disent que les élèves, lors de ces activités, corrigent leurs fautes en se référant aux recommandations magistrales émises lors de la séance du compte-rendu. Pour vingt-et-un enseignants, soit 17.64% la réécriture passe essentiellement par la correction de toutes les erreurs d'orthographe, de grammaire, de conjugaison et de vocabulaire. Pour dix-sept enseignants soit 14.28%, la réécriture est une activité collaborative, toute la classe y participe. Treize enseignants soit 10.92% pensent que la réécriture lors des activités d'atelier d'écriture obéit aux critères de réussite cités dans les grilles d'évaluation. Dix enseignants soit 8.40% affirment que les élèves après avoir corrigé leur texte, procèdent au redressement de ce dernier. Pour dix autres enseignants, soit 8.40%, ils disent que les élèves réécrivent leur texte en s'appuyant sur des textes modèles. Enfin, douze enseignants soit 10.08% affirment que les élèvent recopient leur texte au propre après redressement, en appliquant les notions et recommandations lors de la séance du compte-rendu (évaluation et remédiation).

Ces résultats nous informent de la réalité de « la réécriture » dans la classe de FLE, toujours est-il, qu'il faut se rappeler des réponses des enquêtés à la question précédente, où nous avions compris à travers l'analyse de celle-ci, que la majorité des enseignants avait une autre conception de « la réécriture », en relation directe avec les pratiques pédagogiques en classe de la production verbale écrite. Elle « la réécriture » est associée à la correction des fautes d'orthographe et donc au toilettage de surface. Les élèves doivent imiter des modèles de textes normés d'auteurs prestigieux. L'activité de redressement de texte (production d'un élève moyen au propre) s'effectue pendant la séance de « compte-rendu », cette dernière clôture la séquence pédagogique. Certes, c'est une activité capitale au collège, elle se rapproche de la réécriture collaborative, mais elle est fondamentalement centrée sur la forme au détriment parfois d'un travail de fond sur le contenu, où, les opérations de réécriture (ajout, déplacement, remplacement, suppression) et le brouillon outil didactique sont absents.

Ces résultats confirment qu'il ya un paradoxe entre les représentations et les pratiques de « la réécriture » dans la classe de FLE en contexte Algérien. En effet, la majorité des enseignants avance qu'ils pratiquent « la réécriture » à travers l'ordonnance de consignes et démarches pédagogiques réalisées en classe de langue. Mais, nous avons constaté par l'analyse de leurs réponses que le sens même, la définition, l'essence de ce mot « réécriture » leur échappe. L'association des données théoriques suscitées aux données du terrain nous permet de préciser qu'il ne suffit pas de reprendre une production verbale écrite, la porter au tableau, la corriger et de redresser ses énoncés en les juxtaposant pour essayer d'imiter un modèle de texte normé, tout en délaissant des textes triviaux produit par les élèves dans leur «brouillon » pour aboutir à une réécriture dont le dessein est le développement de la compétence scripturale des apprenants.

En guise de conclusion

Comme nous l'avons déjà cité plus haut, cette recherche a pour visée, à travers une exploration empirique, de déduire un rapport de causalité entre, d'une part les représentations enseignantes vis-à-vis de la réécriture et de l'autre part, leurs pratiques d'enseignement dans la classe de FLE.

Nous pouvons retenir donc, de ce qui a été formulé par les enquêtés à travers leurs réponses, que « la réécriture » est une activité insuffisamment connue, mal située dans le processus scriptural, dans la mesure où elle tourne essentiellement autour de la détection et de la correction des fautes et des erreurs ainsi que le respect de la norme et des modèles.

Les pratiques pédagogiques du terrain confirment un autre statut de la réécriture, désormais, elle se rapproche davantage de « la réécriture collaborative ». Les consignes d'écriture exhortent les apprenants scripteurs à pratiquer la détection et la correction des erreurs morphosyntaxiques (le toilettage de surface), le redressement du texte et l'exigence de remettre une copie finale propre sans outiller ces jeunes scripteurs novices des démarches susceptibles d'améliorer non seulement le texte produit mais également la réflexion cognitive qui est en amont de ce livrable.

En effet, nous pouvons déduire encore, que le brouillon en tant qu'objet didactique est absent dans la classe de FLE au collège, ainsi que les quatre opérations de la réécriture notamment l'ajout, très important, car il est considéré comme indice d'amélioration, une modification bénéfique pour la confection du texte et dévoile en même temps le caractère créateur du scripteur. Le remplacement est utile en raison qu'il est la modification de réécriture par excellence. Il suscite dans les réécritures des élèves une mise en valeur de la part des enseignants qui devraient partir de cette forme assez maîtrisée par les scripteurs pour aboutir à manipuler les autres stratégies. Le

déplacement, est essentiel mais elle est l'opération la moins pratiquée par les élèves. Cela s'explique par la difficulté de cette modification. Enfin, la suppression correspond aux différentes formes de la biffure. Elle consiste à effacer un élément présent dans une variante, sans lui substituer un remplacement, aucun élément d'une variante ultérieure.

Les résultats que nous avons obtenus nous avisent d'une invraisemblance manifeste entre les représentations des enseignants vis-à-vis de l'activité de « la réécriture» et leurs pratiques pédagogiques effectuées en classe de FLE en contexte algérien. Ces résultats orientent notre attention vers la formation des formateurs où ces derniers devraient être en situation réflexive, à partir d'une comparaison entre leurs faires et leurs dires de la réécriture. Cette comparaison nous parait importante car elle confronte les ressentis ou conceptions de la compétence scripturale, les opérations mentales qui la gouvernent, le rôle de l'écrit dans l'apprentissage d'une langue étrangère et les moyens didactiques qu'il faut mobiliser pour un réel savoir-faire scriptural en FLE, aussi bien en classe qu'en situation d'autonomisation.

Références bibliographiques

Alamargot, D. (2006) : *Approche pluridisciplinaire de la production verbale écrite. Bilan 2003-2006 Projet scientifique 2007-2010*

Barré-De Miniac, C. (2011) : « Le rapport à l'écriture : une notion heuristique ou un nouveau concept ? », *in* : B. Daunay, Y. Reuter & B. Schneuwly, *Les concepts et les méthodes en didactiques du français*, Namur, Presses universitaires de Namur.

Bessonnat, D. (2000) : « Deux ou trois choses que je sais de la réécriture », *Pratiques*, 105-106, p. 5-22.

Billiez. J, & Millet.A, « Les représentations sociales ; trajets théoriques et méthodologiques », in Références, modèles, données et méthodes, Didier, Paris.2001, coll. CREDIF Essais, pp.31-49.

Fabre-Cols, C. (2002) : *Réécrire à l'école et au collège. De l'analyse des brouillons è l'écriture accompagnée.* Paris : ESF éditeur.

Lüdi G. & Py, B., 2002, *Être bilingue*, Bern, Peter Lang, coll. « Exploration, recherches en didactique » 2ème édition revue et corrigée.

Mondada, L., 1998, « De l'analyse des représentations à l'analyse des activités descriptives en contexte » Cahiers de *Praxématique (no spécial Représentation, discours et analyse du discours)*, 31, 128-148.
Narcy-Combes, J.-P. (2005). Didactique des langues et TIC : vers une recherche-action responsable. Paris : Ophrys.
Py, B, « Représentations sociales et discours. Questions épistémologiques et méthodologiques» in Bernard Py, (éd.), *TRANEL, n° 32*, Analyse conversationnelle et Représentations sociales Unité et diversité de l'image du bilinguisme, Neuchâtel, 2000, pp. 20-51.
Reuter, Y. (2000) : « Table ronde sur la réécriture », *Pratiques*, 105-106, p. 222-224.
De Singly F, *Habitat et relations familiales*, 1998, éditions du Plan Construction, Paris
Référentiel Général des Programme 2013/2014.
Manuel scolaire de 4ème année moyenne, 2013/2014.

Notes

[1]-Palier est un niveau d'enseignement, le primaire est constitué de trois paliers, ainsi que le moyen. La quatrième année est le troisième palier du moyen.

[ii]-« compte-rendu » est une séance pédagogique qui fait partie de la séquence didactique. Cette séance est programmée après la séance de l'expression écrite. Elle est dédiée exclusivement à la correction et le redressement des productions des élèves. Pour rappel les activités se font d'une manière collaborative. Il faut noter que les productions d'élèves corrigées, annotées par l'enseignant notamment les feuilles propres font l'objet de cette correction. Il n'a jamais été le cas de feuilles de brouillon d'élève.

[iii] -l'enquête menée auprès de cent dix-neuf enseignants des trois wilayas de l'est algérien, était motivée beaucoup plus par la disponibilité des ces derniers

[iv] -« expression écrite » est une séance pédagogique consacrée à la production verbale écrite.

IDENTITY QUEST THROUGH MEMORY IN DIANA ABU-JABER'S ARABIAN JAZZ (1993) AND CRESCENT (2003) AND LAILA HALABY'S ONCE IN A PROMISED LAND (2007)

- Mme Leila MAGHMOUL :

Maître Assistant 'A'
Université 8 Mai 1945 Guelma
maghmoul2000@yahoo.com

ملخّص:

تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على البحث عن الهوية من خلال الذاكرة في روايات الكتاب العرب الأمريكيين مثل الجاز العربي (1993) والهلال (2003) لديانا أبو جابر، ولليلى حلبي مرة واحدة في أرض المبعاد (2007). تحلل هذه الدراسة كيفية تاثر ذاكرة الشخصيات الرئيسية بالغذاء والحكاية كوسيلة للعودة إلى الجذور، الأصل، إلى ماهية العربي في حين يعانون من عبء ازدواجية الهوية.

الكلمات المفاتيح: الذاكرة، الغذاء، الحكاية، البحث عن الهوية، الروايات العربية الأمريكية

Résumé :

Cet article tente de mettre en lumière la quête identitaire à travers la mémoire dans les romans d'écrivains Arabo-américains tels que Arabian Jazz (1993) et Crescent (2003) par Diana Abu-Jaber, et Once in a Promised Land (2007) par Laila Halaby. L'article analyse comment la mémoire des protagonistes est évoquée par la nourriture et le conte, les ramenant à leurs racines, à l'origine, à la question 'que est-ce qu'un Arabe' tout en subissant le fardeau d'une double identité.

Mots-clés: Mémoire, nourriture, conte, la quête identitaire, romans arabo-américains

Abstract :

This paper tries to shed light on the identity quest through food and memory in the novels of the Arab-American writers like Diana Abu-Jaber's novels Arabian Jazz (1993) and Crescent (2003) and Laila Halaby's Once in a Promised Land (2007). This paper analyses how the main characters' memory is evoked by food and storytelling, taking them back to roots; to origin; to who is an Arab while suffering the burden of identity doubleness.

Keywords: Memory- Food-storytelling-identity quest- Arab-American novels.

Memory could be considered as a safe zone or escape when the characters, in the novels, feel alienation, rejection, and discrimination in a harsh mainstream environment. Food and storytelling often reactivate their memory. By cooking Arab food or telling stories, the characters make a journey to the past in their quest for identity. Arab-American novels usually address such issues like *Arabian Jazz*, *Crescent* and *Once in a Promised Land*.

The impact of the heavy past, that deeply haunts the present of Arab-American characters, acts as a reminder of their identity and origin. Sometimes the past works as source of relief and consolation, and more precisely as a method of resistance, and sometimes as an incurable wound that awakes the feeling of loss and exile; this quest for identity is reflected through the journey to the memories of past. Chérif asserts that Diana Abu-Jaber has contributed "to the genre of the journey to the past, recurrently adopted in contemporary minority group writings and meant to restore that past for the assertion of a distinctive ethnic self" (207) and resisting both the marginalization in America and the confining construction of Arabness. Abu-Jaber uses memory and the journey to the past of her female fictional characters to devise a constructive way of dealing with the present (Chérif 207).

In *Arabian Jazz*, the main characters are an immigrant family from Jordan, Matussem, a Jazz musician, and his daughters Jemorah and Melvina. They are caught between two worlds. They live in a racist New York while feeling a deep longing to their home-country Jordan. The dilemma of identity is prominent throughout the novel, where the two characters (sisters) struggle to identify either with the Arab World or America. Both sides require certain conformity and relinquishing of the other side to be fully integrated within their values and meet their demands. The novel "confronts issues which occupy the works of many Arab American writers […] such as […] the fault lines between being Arab and American […] discussing the racial

indeterminacy of the protagonist, Jemorah Ramoud, as she struggles to understand her own identity" (Hartman 153-4). This quest of identity and origin is based on the "female characters' perception of their present as a result of the acknowledgement and articulation of that past" (Chérif 209). Both sisters are often driven by memories of the past through old Arab sayings and proverbs and the emersion in storytelling. In one of their conversations, Melvina reminds her sister of a famous Arab Badouin saying:

> "Just stick with me," Melvie said. "And remember the Bedouin saying: 'In the book of life, every page has two sides (6)

This proverb has many connotations about the Arab-Americans who are caught between two worlds, and the "two sides' are in fact multiple sets of two sides (two cultures, two families, and two languages) that culminate the term Arab American" (Naous 62). Besides, Matussem "uses his own cultural memory of childhood stories, legends, and fairy tales to translate Arabian culture to his daughters and American culture for himself. These stories become the only way he can understand the real America so that he can translate it for his children as they also engage in the process of defining who they are as Arabs in America" (Gómez-Vega 27-28). These stories, though not always understood or appreciated by his daughters who think that they contain no logic, "represent Matussem's cultural memory, his only way of preserving what remains of his culture" (Gómez-Vega 30). The following extract Matussem explains the longing to the storytelling moments of his childhood by retelling the story of Za' enti Da'ar" who refuses to leave her house on fire:

> I am beauty of these house. I don't care if it is on fire, you don't get me out in the street.' And so, because she Za'enti da'ar, she burned up completely. They could hear her screaming out in the streets, aieeehhaaa!" The girls would already have their hands over their ears. "There nothing left of her after that but a gaddamn golden doorknob." (97)

Melvie usually wishes a different ending to the story but Matussem answers her by saying: "That is just how these old-time stories are: there is no reason" (98). In this story, there is a hint for the choices could be made by some people to stay in the motherland in spite of all the harsh conditions of life instead of daring to leave to the unknown.

In the second novel by Abu-Jaber, *Crescent*, Sirine a daughter of an Iraqi father and an American mother is a hybrid character who shifts from one culture to another without having a clear identification with one culture or the other. Having a white skin adds to her complicated identification. Being white of Arab origin contradicts with the general spread perception of Arabs as colored people. Her perception of herself reflects the general feeling of Arab Americans quest for identity. When Sirine looks at herself in the mirror, "she performs a swift act of self-criticism reminiscent of W. E. B. Du Bois's concept of 'double-consciousness'" (Fadda-Conrey 197):

> She stares at the portrait of herself in the metal-framed mirror. All she can see is white. She is so white. Her eyes wide, almond-shaped, and sea-green, her nose and lips tidy and compact. Entirely her mother. That's all anyone can see: when people ask her nationality they react with astonishment when she says she's half-Arab. I never would have thought *that*. They say, laughing. You sure don't look it. When people say this she feels like her skin is being peeled away. She thinks that she may have somehow inherited her mother on the outside and her father on the inside. (195)

Storytelling plays a role of taking the main character from her identity-dilemma to her roots and establishing a special effect on the narration that is typically Arabic and inspired by the *Arabian Nights*. This technique shows the richness of Arab culture and the writer's pride of the oral tradition legacy. It is at the same time an attempt to represent a different and special technique to defy the western tech-

niques of narration. Abu-Jaber has her own vision towards storytelling technique in her novels. She explains:

> And that storytelling, along with food, was one of the great pillars of my own cultural education. Thus it was really important to me to try to bring some of that format into *Crescent*. I wanted the uncle to be telling Sirine, his niece, a story throughout the course of the book. I wanted the story to have the flavor of the oral narrative, and the surprises and the nuances of the spoken voice. And I wanted it to function as a kind of looking glass for the characters, that would in some way reflect upon the motifs of their reality in an indirect way. (Qtd in Field 221)

The novel is full of scenes of storytelling about Abdarrahman Slahadin the adventurer who tells his story in the typical *Arabian Nights* style and context:

> Bear in mind, of course, that this is a form of love story in disguise. And who does love stories better than the Bedu anyway? Remember that Bedouin love poem in which the Bedouin is so in love that he says that his he-camel is in love with her she-camel? A classic.
>
> The latest purchaser of Abdelrahman Salahdin—the Covered Man—moves with charm of birdsong; Abdelrahman watches his slight gestures as they walk together through the crowded souk and he becomes entangled in his own thoughts and snaggled in his emotions. He suspects the man is a jinn of some sort, come to steal him from the water—which is exactly what his mother always told him would happen. He believes that this man has looped a bit of the thread-leash through a corner of his soul. (47)

The dilemma is well reflected, as well, through confusion and shock of the characters in Laila Halaby's novel *Once in a Promised Land* (2007) because of the unexpected events of 9/11. However, pride and escape are translated in the art of storytelling which imitates

the old ways of grandmother's style of oral tradition. Storytelling starts with the famous Arab introductory phrase while narrating, transliterated in English letters, "Kan ya ma kan fee qadeem az-zamaan", instead of the English version "once upon time." This technique again refers that the writer is showing a deliberate pride of the Arab cultural legacy as a subversive technique to challenge the language of the American mainstream:

> *kan*
>
> *ya ma kan*
>
> *fee qadeem az-zamaan*
>
> *They say there was or there wasn't in olden times* a story as old as life, as young this moment, a story that is yours and is mine. It happened during half a blink in the lifetime of the earth, a time when Man walked frayed tightrope on large, broken feet over an impossible pit of his greatest fears (vii)

Fatima, Mutassem's sister in *Arabian Jazz* shows the pride and longing to the Arab culture and way of life through food, while thinking: "Americans had the money, but Arabs, ah! They had the food, the culture, the etiquette, the ways of being and seeing and understanding how life was meant to be lived" (360). Moreover, Thanatoulos Bakery which Fatima visits, represents a contact zone where the Arabs mingle with other minorities and create a safe place and intimate space. The "original Thanatoulos family gets replaced by other families and races (Asian Indians, Albanians, and Lithuanians) so that the bakery feels like a gateway for immigrants" (Kaldas 182). This bakery shop also takes Fatima back to the cherished memories of the homeland:

> Fatima was comfortable there; they lived and communicated in the same way her family in Jordan had, jostling, deliberately following each other around. They screamed at each other in a torrent of words that was their regular tone of voice […] The

> place allowed her to visit home without feeling the pain that it had held for her. (365)

Crescent, on the other hand, is devoted to food and cooking since the main character, is a cook at Nadia's Café. The language of food "serves as a way back to ethnic history, culture, and roots. Food forms a kind of contact zone" (Mercer and Storm 39). This contact zone which is usually Nadia's Café, is a place for meeting and making contact between different nationalities, ethnic groups, and Arabs and white people who gather around food as a key cultural element. Put simply, Nadia's café becomes the homeland substitute. In such context, the characters display their longing to the origin and home by reproducing similar milieu, ceremonies, and gatherings over food parties and at the restaurants. Nadia's Café represents a perfect corner for such cozy space as descried in the novel: "The men spend their time arguing and being lonely, drinking tea and trying to talk to Um-Nadia, Mireille, and Sirine. Especially Sirine. They love her food—the flavors that remind them of their home (7). Besides, "the exile's foodways have the capacity to function as a cushion from displacement and homelessness, as comfort food that momentarily transports the exile to the ever-elusive home" (Gardaphé 7).

In the novel, Abu-Jaber associates Arab food with Mexican one as a reaction to "the racist culture that degrades ethnic food ways as filthy and unhealthful […] An exploration of food ways in ethnic American literature reveals much about the way cultural superiority and inferiority have been measured by native and ethnic groups" (Gardaphé 06). Thus, the resistance of ethnic groups is embodied in showing pride in the Arab culture through food. Sirine's usage of a lot spices in her food makes her look more Mexican than American. This comparison in an indication of the common situation of both as Arab and Mexican groups. This metaphor indicates that both ethnic groups need to come closer and unite like the spices in Sirine's food, to face discrimination. Victor, a Mexican friend of the main character, describes such situation:

> [Aziz] turns and smiles suavely at Sirine. "You've got the soul of a poet! Cooking and tasting is a metaphor for seeing. Your cooking reveals America to us non-Americans. And vice versa."
>
> "Chef isn't an American cook," Victor Hernandez says. "Not like the way Americans do food-just dumping salt into the pot. All the flavors go in the same direction. Chef cooks like we do. In Mexico, we put cinnamon in with the chocolate and pepper in the sweetcakes, so things pull apart, you know, make it bigger?" (187).

The parallel between Mexican and Arab food results into a combination that leads at the end to a fragrant visibility and presence of both groups. It is more than showing pride in both cultures, but it is an attempt to single out the richness of the multicultural elements in the American society that act as positive contributes by different ethnic groups. Fadda-Conrey concludes that *Crescent*:

> …creates a physical and psychological ethnic borderland in which different ethnic communities coexist and communicate. The basis of such acts of interethnic bridging, however, encourages a search for commonality that is anti-essentialist, since it is engaged in an informed understanding of the inherent differences within and between ethnic communities. Only through such strategies can the ethnic borderland transcend exclusionary limitations and become a transformative site extending beyond what Castillo describes as "the refused other" (Fadda-Corey 203).

Food and memory are quite interrelated in the question of identity quest; food takes characters back to memorable souvenirs such as childhood and happy family meetings which in turn revive the nostalgic past related to the motherland. Food "is clearly a link among generations of immigrants and exiles; those who cook and write about

food are 'culture-tenders' and at the same time teach people outside the cultural community about that community's values, rituals, beliefs" (Waxman 363).

The protagonist, as a cook, tried many kinds of world food but at the end she switched to the early dishes brought by her father from his homeland. It seems an indication of the return of the Arab-Americans to their Arab roots and culture. In one way or another, it remains Sirine's favorite if not the best culture and a source of pride; Arab food remains the best, for her, after trying other cuisines:

> Sirine learned how to cook professionally working as a line cook and then a sous chef in the kitchens of French, Italian, and "Californian" restaurants. But when she moved to Nadia's Café, she went through her parents' old recipes and began cooking the favorite—but almost forgotten—dishes of her childhood. She felt as if she were returning to her parents' tiny kitchen and her earliest memories. (9)

The food Sirine cooks, is a substitute and duplication of a cherished home. It is the only link between Sirine and the world of her father that she has never seen; Iraq. She wants to identify with Arab cuisine as a link to the past, to the lost country: to be an Arab. In spite of being American by birth, she succeeded in mastering the cooking of Middle Eastern recipes with the help of memories of childhood. Her mother has perfectly learnt the Middle Eastern cuisine from her Arab husband:

> Sirine learned about food from her parents. Even through her mother was American, her father always said his wife thought about food like an Arab. Sirine's mother strained the salted yogurt through cheesecloth to make creamy Labneh, stirred the onion and lentils together in a heavy iron pan to make mjeddrah, and studded joints of lamb with fat cloves of garlic to make roasted kharuf. (39-40)

Through food, the main character expresses her identity. The kitchen is where "she attempts to clarify her origins and forge her identity" (Mercer and Storm 41-2). Sirine explains this link with her origin by saying "I think food should taste like where it came from. I mean good food especially. You can sort of trace it back. You know, so the best butter tastes a little like pastures and flowers, that sort of stuff. Things show their origins" (59). The following extract displays her vivid memories, taking her back to the precious moments in the kitchen with her mother preparing food her father adores:

> Sirine's earliest memory was of sitting on a phone book on a kitchen chair, the sour-tart smell of picked grape leaves in the air. Her mother spread the leaves flat on the table like little floating hands, placed the spoonful of rice and meat at the center of each one, and Sirine with her tiny fingers rolled the leaves up tighter and neater than anyone else could—tender, garlicky, meaty packages that burst in the mouth.
>
> The smell of the food cooking always brought her father into the kitchen. It was a magic spell that could conjure him from the next room, the basement, the garage. No matter where he was, he would appear, smiling and hungry. (40)

The memorable instants have deeply affected and polished her taste and talent towards Arab recipes and acted as a guidance, inspiration, momentary solace, and escape in times of identity crisis. Her father, as well, has always been attracted to the Arab recipes as a lasting flavor reminding him of his past and home.

Once in a Promised Land, also, reflects the food effect on characters by taking them far away from the present to taste and regret the past during the harsh moments of the present. The main character Salwa while tasting fennel seeds, she felt a sudden awakening that reminded her of her Arab husband and her Arab identity when she went far away in betraying her husband with the white American, Jake:

> "Here, have some of these." Jake held out a small plastic container with tiny seeds coated in pink and white and yellow.
>
> "This is shumur! Sorry. I don't know how you say that in English."
>
> "Is that what they are? I found them at the Arabic grocery store. It says 'candy-coated fennel.'"
>
> "I love these. Actually, I've only had them like this in Indian restaurants, but we use shumur, fennel, in some foods, and the flavor is so distinct that one bite and I taste them." The crack of fennel in her mouth brought back desserts eaten only during Ramadan, brought back home in one tiny burst and then another, fireworks in her mouth that took away her breath. (208-9)

Salwa's husband, Jassim, also remembers the taste of the past through food when he vividly remembers the lunch he ate at his uncle's farm: "The wrinkle unfolded at lunch, over lamb that had been roasted with garlic in the outdoor stove. For years to come Jassim could taste it, the garlic having left a pleasing taste in the recesses of his mouth and, later, in his years of being away, a taste of home" (39). This memory came as an escape from a moment of turmoil just after the 9/11 events:

> Jassim slid into the water at the end of lane #2, the tension of the past two weeks detaching itself in clumps, the wreckage of four planes cluttering the space around him, ash filling his lungs…As he swam steadily, Jassim's thoughts tiptoed away from this picture and down a dusty path leading to his youth, to an early summer afternoon spent with his uncle Abu Jalal. (39)

Both Salwa and Jassim turned to their origin through food memories as a reaction to the unbearable moments in their new home America that provides an uneasy environment. So, the couple found a

comfortable escape through travelling through food flavor to take them home temporarily.

Writers as Abu-Jaber and Halaby "skillfully depict this struggle of their immigrant parents and themselves. Understanding such struggles helps American readers to move toward more tolerance of the immigrant who does not desire total assimilation into American culture" (Waxman 370). Through food and memorable moments of the past, the characters in *Arabian Jazz*, *Crescent*, and *Once in a Promised Land*, found an instant refuge and a window through which they breathe and taste the Arab culture. However, the question of identity quest remains debatable and unresolved despite the various strategies of escape and disguise.

Works Cited

Abu-Jaber, Diana. *Arabian Jazz*. 1993. New York: Norton, 2003. Print.

---. *Crescent*. 2003. London: Picador, 2004. Print.

Chérif, Salwa E. "Arab American Literature: Gendered Memory in Abinader and Abu-Jaber." *MELUS* 28. 4 (Winter 2003): 207-228. *Jstore. Web.* 2 Mars 2011.

Fadda-Conrey, Carol. "Arab American Literature in the Ethnic Borderland: Cultural Intersections in Diana Abu Jaber's 'Crescent.'" 31. 4 (Winter 2006): 187-205. *Jstore*. Web. 14 Jan. 2010.

Field, Robin E. "A Prophet in Her Own Town: An Interview with Diana Abu-Jaber." *MELUS* 31. 4 (Winter, 2006): 207-225. *Jstore*. Web. 14 Jan. 2010.

Gardaphé, Fred L. and Wenying Xu. "Food in Multi-Ethnic Literatures." *MELUS* 32. 4 (Winter 2007): 5-10. *Jstore*. Web. 23 Feb. 2011.

Gómez-Vega, Ibis. "The Memory of Loss in Diana Abu-Jaber's Arabian Jazz." *South Atlantic Review.* South Atlantic Modern Language Association 72. 3 (Summer 2007): 17-37. *Jstore*. Web. 28 Feb. 2014.

Halaby, Laila. *Once in a Promised Land*. Massachusetts: Beacon Press, 2007. Print

Hartman, Michelle. "'This Sweet / Sweet Music': Jazz, Sam Cooke, and Reading Arab American Literary Identities." *MELUS* 31. 4 (Winter 2006):145-165. *Jstore*. Web. 16 Feb. 2011.

Kaldas, Pauline. "Beyond Stereotypes: Representational Dilemmas in 'Arabian Jazz.'" *MELUS* 31. 4 (Winter, 2006):167-185. *Jstore*. Web. 14 Jan. 2010.

Mercer, Lorraine and Linda Storm. "Counter Narratives: Cooking up Stories of Love and Loss in Naomi Shihab Nye's Poetry and Diana Abu-Jaber's "Crescent." *MELUS* 32. 4 (Winter 2007): 33-46. 16 Feb. 2011.

Naous, Mazen. "Arabian Jazz and the Need for Improvising Arab Identity in the US." The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States." *MELUS* 34. 4 (Winter 2009): 61-80.

Waxman, Frey B. "Food Memoirs: What They Are, Why They Are Popular, and Why They Belong in the Literature Classroom." *College English 70. 4 (2008): 363-383. Jstore.* Web. 24 Feb. 2014.